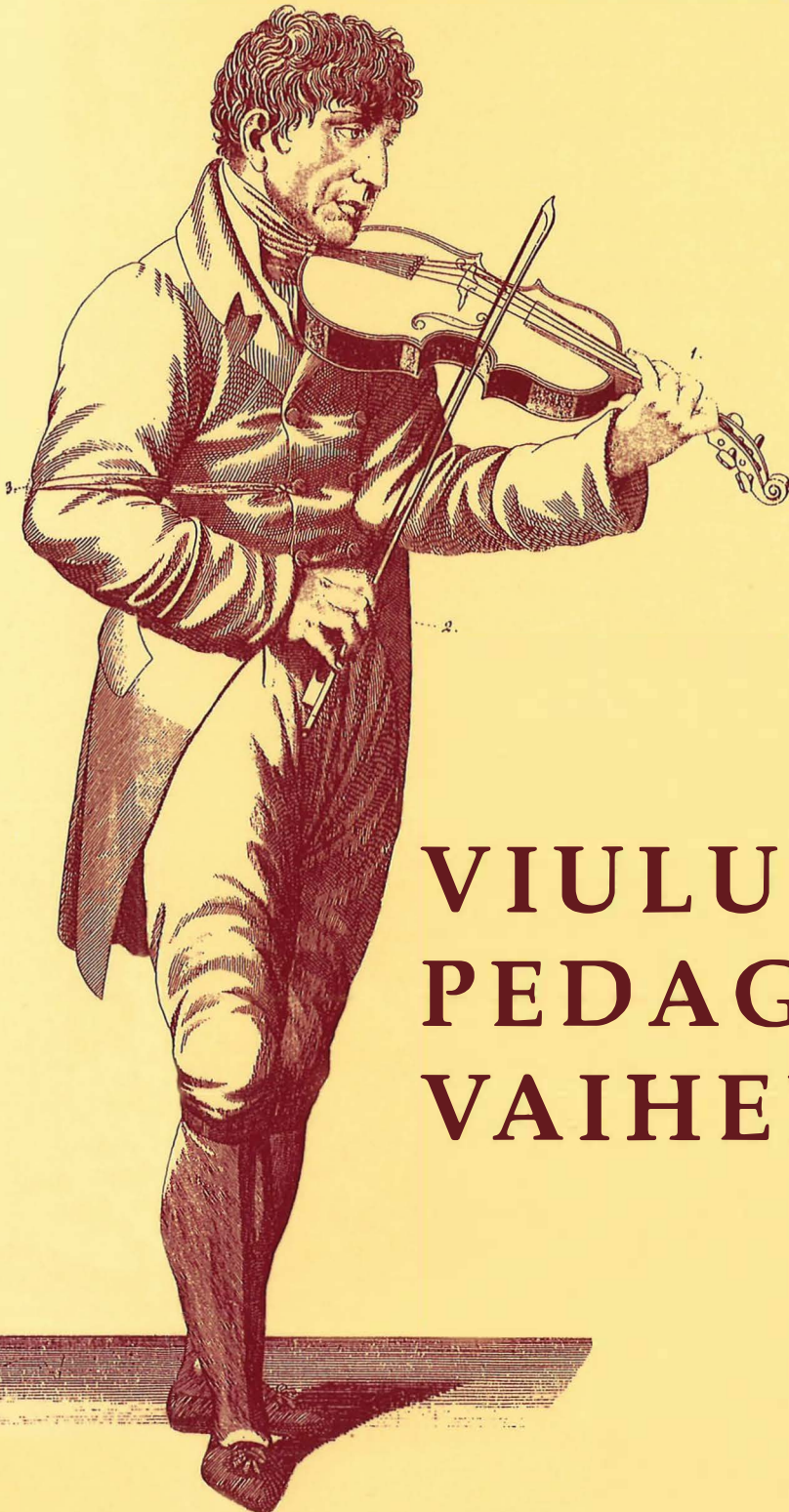


Sini Louhivuori



**VIULU-
PEDAGOGIIKAN
VAIHEET**

Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen
viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 65

Sini Louhivuori

Viulupedagogiikan vaiheet

Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen
viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston päärakennuksen salissa C1
marraskuun 28. päivänä 1998 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1998

Viulupedagogiikan vaiheet

Musiikiesteettisen ajattelun heijastuminen
viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 65

Sini Louhivuori

Viulupedagogiikan vaiheet

Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen
viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1998

Editors

Matti Vainio

Department of Musicology, University of Jyväskylä

Kaarina Nieminen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Cover pictures

Campagnoli, Bartolomeo 1824. Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels.

Szende, Ottó 1977. Handbuch des Geigenunterrichts.

URN:ISBN:978-951-39-8144-0

ISBN 978-951-39-8144-0 (PDF)

ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-0323-0

ISSN 0075-4633

Copyright © 1998, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä
and ER-Paino Ky, Lievestuore 1998

*Omistan tämän miehelleni Jukalle sekä
lapsillemme Ainolle, Olaville, Kaleville,
Evalle ja Hilhalle*

ABSTRACT

Sini Louhivuori

The history of violin pedagogy. The influence of music aesthetic thinking on violin pedagogy from 1750's to the 1970's.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1998, 290 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 65)

ISBN 951-39-0323-0

Diss.

The purpose of my study has been to clarify how the teaching of violin playing has changed since the 1750's and what are the general guidelines of the development. I have described the content of violin pedagogy during this period by comparing with each other the major violin schools that were written between 1751 and 1977. I have also looked for reasons for why violin pedagogy has changed over time. The key hypothesis of my study is that musical aesthetic thinking and the general musical taste have had a significant influence on instrument pedagogy, which again has led to changes in its focus. The first part provides the historical background for the study by dealing with the history of violin pedagogy and musical aesthetics. The second part comprises the content analysis of fourteen most significant violin schools and pedagogical works from different historical periods. This part includes both quantitative and qualitative analysis. In the third part the main lines of the development between violin pedagogy and musical aesthetics are compared, and conclusions are drawn on the common features of violin pedagogy and on the effects of musical aesthetics on violin pedagogy at different periods of time. Both quantitative and qualitative analysis showed that the main topics of violin pedagogy have changed during the time period of my study. The violin pedagogy of the 18th century concentrated on diminution technique and on the rules of using the bow. In the 19th century the pedagogues began to pay more attention to the style and interpretation of music, and gradually the idea of a personal subjective taste was accepted. In the 20th century the teaching of the problems of the bow hand began to gain ground. The musical aesthetic thinking, especially the questions concerning musical taste, style and ideas of the value of music seem to have been reflected in a significant way in violin pedagogy.

Key words: Violin, pedagogy, history, musical aesthetics

ALKUSANAT

1960-luvulla, jolloin aloitin viulunsoiton opintoni Jyväskylän konservatoriossa 8-vuotiaana, soitonopetuksessa ei juurikaan otettu esiin musiikin historiaan liittyviä tyyllillisiä kysymyksiä. Jatkaessani viulunsoittoa ammattiopiskelijana Sibelius-Akatemiassa en edelleenkään törmännyt kovin usein soitonopetuksen yhteydessä eri aikakausien esityskäytäntöihin tai tulkintatraditioihin. Ratkaiseva askel kiinnostumiseeni vanhasta musiikista ja sen esityskäytännöstä oli liittyminen Pro Barocco -nimiseen barokkiyhdytyeseen 1970-luvun puolivälissä.

Tietämykseni erilaisista tulkintaperinteistä ja niiden muuntumisesta historian kuluessa lisääntyi vähitellen yhteytoiminnan ja useiden kansainvälisten vanhan musiikin kurssien ansiosta. Joutuessani pohtimaan viulupedagogisia kysymyksiä viulunsoitonopettajana niin lasten kuin aikuisopiskelijoidenkin kanssa aloin tuntea tarvetta tutustua esityskäytäntöä koskeviin kysymyksiin myös viulupedagogisesta näkökulmasta. Musiikkitieteen opinnot Helsingin ja myöhemmin Jyväskylän yliopistossa loivat pohjaa kysymysten tieteelliseen pohdintaan. Käytännön työn ja tieteellisen näkökulman yhteen nivomista on edesauttanut erityisesti työskentelyni Jyväskylän yliopiston musiikkikasvatuksen opiskelijoiden viulunsoiton opettajana.

Kun musiikkitieteen opinnoissa eteeni tuli aiheen valinta pro gradua varten, tuntui itsestäänselvältä ottaa tutkimusaiheeksi viulupedagogiikka nimenomaan historiallisesta näkökulmasta. Jo tuota työtä aloittaessani hämmästyin, kuinka vähän viulupedagogiikkaa ja erityisesti sen historiaa on tutkittu. Opinnäytteeni valmistuttua en malttanut olla jatkamatta aiheen tarkastelua syvällisemmin. Työni oli osoittanut viulupedagogiikassa tapahtuneen merkittäviä muutoksia historian aikana, joten halusin selvittää nyt syitä näihin muutoksiin. Täytyi löytyä joitakin yleisiä, musiikkilliseen ajatteluun liittyviä perusteita viulupedagogiikan painoalueiden muuttumiseen. Toisaalta tunsin tarvetta selvittää aihetta, josta modernissa viulupedagogiikassa oli niin vähän tietoa. Tässä oli pohja lisensiaatintyölleni ja sen jatkeeksi syntyneelle väitöskirjalleni.

En ole osannut pitää itseäni varsinaisesti tutkijana monesta syystä: suuri perheeni ja virkani soitonopettajana ovat työllistäneet minua siinä määrin, ettei tutkimustyölle ole jäänyt kovin paljon aikaa. Suotuisat olosuhteet, mikä tarkoittaa tutkimustyölle suotuisaa ilmapiiriä ja kannustavia henkilöitä ja tahoja ympärilläni, ovat olleet ratkaiseva tekijä siinä prosessissa, joka on johtanut väitöskirjani valmistumiseen.

Professori Matti Vainiolta, joka on toiminut tutkimukseni ohjaajana ja sen toisena esitarkastajana, olen saanut, paitsi runsaasti hyödyllisiä ohjeita ja opastusta tutkimuksen tekemisessä, myös rohkaisua ja uskoa tutkimukseni loppuunsaattamiseksi. Haluankin kiittää häntä myönteisestä ja kannustavasta asenteesta. Musiikin tohtori Lajos Garam, joka on tarkastanut sekä lisensiaatintyöni että väitöskirjani toimien myös vastaväittäjänäni, on antanut minulle runsaasti tärkeitä neuvoja ja tietoja viulupedagogiikan alueelta. Lisäksi hän on luottamusta ja kollegiaalisuutta osoittaen luovuttanut käyttööni huomattavan määrän alaa koskevaa kirjallisuutta, mikä on merkittävästi nopeuttanut tutkimukseni valmistumista. Tästä hänelle par-

haimmat kiitokseni.

Olen hyvin kiitollinen myös kälylleni, FL Anna-Riitta Vuorikoskelle tutkimukseni englanninkielisen osuuden kieliasun tarkastamisesta taitavasti ja tehokkaasti huolimatta kiireellisestä aikataulustani. Professori Carol Krumhansl on sekä keskusteluissamme viulupedagogisista kysymyksistä että käytännön oppimistilanteissa toimiessani hänen viulunsoiton opettajanaan antanut minulle uskoa ja ideoita tutkimustyöhöni. Lisäksi hän on ollut suurena apuna valmistaessani aiheestani englanninkielistä esitelmää, mistä kiitän häntä lämpimästi. Väitöskirjani aiheen vuoksi olen joutunut käyttämään alkuperäisiä runsaasti historiallisia lähteitä, joiden löytäminen vaatii erityistä ammattitaitoa. Monet kiitokset amanuenssi Hannele Saarelle, joka on auttanut tämän kirjallisuusaineiston hankinnassa.

Esitän kiitokseni Jyväskylän yliopiston humanistiselle tiedekunnalle saamastani apurahasta valmistaessani lisensiaatintyötäni syksyllä 1995. Lisäksi kiitän Jyväskylän yliopiston julkaisutoimikuntaa väitöskirjani hyväksymisestä Jyväskylä Studies in the Arts -julkaisusarjaan. Parhaimmat kiitokseni myös Jyväskylän maalaiskunnan kansalaisopistoa joustavasta suhtautumisesta työjärjestelyihini tutkimukseni valmistumisen aikana, sekä taloudellisesta avustuksesta aiheittani käsittelevän esitelmämatkan toteuttamiseksi.

Lopuksi haluan kiittää aviomiestäni, professori Jukka Louhivuorta jatkuvasta kannustamisesta ja uskon valamisesta minuun tutkimuksen tiellä. Toimiessamme samalla tieteenalalla monet tutkimukseen liittyvät kysymykset ovat selvinneet minulle keskusteluissamme. Hän on lisäksi auttanut minua merkittävästi työni ulkoasun rakentamisessa. Ilman hänen suurta tukeaan tuskin olisin pystynyt ja jaksanut toteuttaa tätä työtä. Lämmin kiitos vielä viidelle, rakkaalle lapsellemme saamastani myötätunnosta ja kärsivällisyydestä etenkin viime kuukausien aikana, jolloin tutkimustyö on sekä laadullisesti että määrällisesti ohittanut tehtäväni perheenäitinä.

Kolilla lokakuun 28. päivänä 1998

Sini Louhivuori

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	
1.1	Tutkimuksen aihe ja tutkimusongelmat.....	15
1.2	Aikaisemmat viulupedagogiset julkaisut	16
1.3	Tutkimuskohteena olevat teokset	18
1.4	Musiikkiesteettinen ja -filosofinen lähdeaineisto.....	20
1.5	Tutkimusmenetelmä.....	21
1.5.1	Kvantitatiivisen sisältöanalyysin luokitusjärjestelmä.....	22
1.5.2	Kvantitatiiviseen ja kvalitatiivisen sisältöanalyysin vertailu.....	23
2	VIULUPEDAGOGIIKAN HISTORIA.....	25
2.1	Viulupedagoginen julkaisutoiminta 1600-luvulta 1900-luvulle	25
2.1.1	Viulupedagogisten teosten määrällinen kehitys Euroopassa.....	25
2.1.2	Viulupedagogisten teosten aihepiiri.....	27
2.1.3	Viulupedagogisten julkaisujen maantieteellinen jakautuminen.....	28
2.1.4	Amerikassa ilmestyneet viulunsoiton oppikirjat vuosina 1769-1905.....	30
2.1.5	Viulukoulujen julkaisutoiminnan kasvun syitä ja seurauksia vuosina 1750-1800.....	31
2.2	Viulupedagogiikan historian päävaiheet Euroopassa 1600-1800.....	33
2.2.1	Italialainen yhteiskunta ja viulunsoiton kehitys.....	33
2.2.2	Ranskalainen yhteiskunta 1600-1700-luvulla.....	34
2.2.2.1	Yhteiskunnallisen kehityksen vaikutus musiikkielämään.....	35
2.2.3	Kohti konservatoriojärjestelmää.....	36
2.2.4	Viulunsoiton kehitys Italiassa 1700-luvun lopulla.....	37
2.2.4.1	1700-luvun lopun viuluvirtuoosit.....	38
2.2.4.2	Italialaisen koulun vaikutusvalta vähenee.....	40
2.2.5	Viulunsoitonopetus Ranskassa 1700-luvulla.....	41
2.2.6	Muut Euroopan maat.....	42
2.2.6.1	Saksankieliset alueet.....	42
2.2.6.2	Englanti ja Alankomaat.....	43
2.3	Modernin viulupedagogiikan alku 1800-luvulla.....	44
2.3.1	Paganini ja virtuoositekniikan kehitys.....	45
2.3.2	'Menetelmä' 1800-luvun viulupedagogiikassa.....	46
2.3.3	Viulupedagogiikan kaksijakoisuus.....	48
2.3.4	Viulistin psykofyysinen kunto osaksi viulupedagogiikkaa.....	48
2.4	Viulupedagogisia suuntauksia 1900-luvun alussa.....	49
2.4.1	Viulupedagogiikan kolme suuntausta.....	49
2.4.1.1	Keinoja viulistin terveyden säilyttämiseksi.....	50
2.4.2	Ryhmäopetus.....	51
2.5	Viulupedagogiikan suuntaviivoja 1900-luvun lopulla.....	52

2.5.1	Pyrkimys perfektionismiin.....	52
2.5.2	Musiikin varhaiskasvatus.....	53
2.5.2.1	Varhaiskasvatus viulopedagogiikassa.....	53
2.5.3	Viulopedagogiikan suhde uuteen musiikkiin.....	54
3	MUSIIKKIESTETIIKAN HISTORIAA.....	56
3.1	1700-luvun musiikkiestetiikan keskeisiä teemoja.....	56
3.1.1	Musica poetica.....	57
3.1.2	Vuosisadan lopun musiikkikäsitteitä.....	58
3.1.3	Englantilaiset ajattelijat ja musiikin ekspressiivisyys.....	59
3.1.4	Ranskalaisten taistelu melodian ja harmonian priorisoimisesta.....	60
3.2	Musiikkiestetiikan kenttä laajenee 1800-luvulla.....	62
3.2.1	Saksalaisten filosofien ajatuksia.....	62
3.2.1.1	Absoluuttinen idealismi.....	63
3.2.2	Ranskalaisten filosofien ajatuksia 1800-luvun alussa.....	65
3.2.3	Musiikin kategoriointi: ylevä ja kaunis musiikissa.....	67
3.2.4	Das Junge Deutschland.....	68
3.2.5	Musiikin ja uskonnon yhteys.....	68
3.2.6	Emotionaalinen realismi.....	70
3.2.7	Musiikin itsenäisyys taiteissa muotoesteettisestä näkökulmasta.....	71
3.2.8	Musiikin ekspressionismi ja sisältöestetiikka.....	71
3.3	Musiikkiestetiikan ajatussuuntia 1900-luvun alussa.....	72
3.3.1	Hermeneuttinen suuntaus: musiikillisen tunteen kuvaaminen.....	72
3.3.2	Orgaaninen laki musiikissa.....	73
3.3.3	Merkityksen ja symbolismin teoria.....	73
3.3.4	Musiikin objektiivisyys.....	74
3.3.5	Muita suuntauksia.....	74
4	SISÄLLÖNANALYYSI.....	76
4.1	Geminiani: The Art of Playing on the Violin.....	76
4.1.1	Geminianin vaiheet ja julkaisutoiminta.....	76
4.1.2	A Treatise of Good Taste in the Art of Musick.....	77
4.1.3	The Art of Playing on the Violin.....	78
4.1.3.1	Teoksen rakenne ja painotusalueet.....	78
4.1.3.2	Sisällön kuvaus.....	81
4.2	Mozart: Versuch einer Gründlichen Violinschule.....	83
4.2.1	Mozart ja ensimmäinen saksalainen viulopedagogiikan oppikirja.....	83
4.2.1.1	Italialaisen viulopedagogiikan vaikutukset saksalaiseen soitonopetukseen.....	83
4.2.2	Teoksen painoalueet.....	84
4.2.3	Musiikinteorian osuus.....	86
4.2.4	Jousenkäyttö.....	87
4.2.4.1	Vetojousisääntö.....	87
4.2.4.2	Jousitukset.....	87

4.2.4.3	Jousikäsi ja voimakkuuden säätely.....	88
4.2.5	Trioli.....	88
4.2.6	Sormitukset ja asemat.....	89
4.2.7	Ornamentointi.....	90
4.2.8	Oikea tulkinta.....	91
4.3	L'Abbé le fils: Principes du Violon.....	91
4.3.1	Yleistä.....	91
4.3.2	Jousi on viulun sielu.....	93
4.3.2.1	Kuinka jousta pidetään ja käytetään.....	94
4.3.2.2	Jousitustavat.....	94
4.3.2.2.1	Kaarien käyttötapoja.....	95
4.3.2.3	Jousi nyansoijana.....	96
4.3.3	Vasemman käden tekniikan painopisteet.....	97
4.3.3.1	Asteikkosoitto.....	97
4.3.3.2	Huiluäänet.....	97
4.3.3.3	Pariäänet.....	98
4.3.3.4	Sormien käyttö asemissa ja kurotuksissa.....	98
4.3.3.5	Vibrato.....	99
4.4	Campagnoli: Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels.....	101
4.4.1	Yleistä.....	101
4.4.2	Campagnolin menetelmä.....	101
4.4.2.1	Teoksen rakenne.....	102
4.4.3	Soittoasento ja käsien perusliikkeet.....	104
4.4.3.1	Viulu ja vasen käsi.....	105
4.4.3.2	Jousikäsi ja sen liikkeet.....	105
4.4.4	Jousenkäytön ilmaisulliset perusteet.....	107
4.4.4.1	Jousitussääntöjä.....	108
4.4.5	Tärkeimmät osa-alueet vasemman käden tekniikassa.....	110
4.4.5.1	Asemien käyttö.....	110
4.4.5.2	Diminuutiotekniikka.....	111
4.4.5.2.1	Appoggiaturat ja etuheleet.....	112
4.4.5.2.2	Trilli ja muut yleiset koristeet.....	113
4.4.5.2.3	Vibrato.....	113
4.4.6	Muuta.....	113
4.4.6.1	Ilmaisuu.....	113
4.4.6.2	Viulu ja viola d'amour.....	115
4.5	Spohr: Violinschule.....	116
4.5.1	Spohr, saksalaisen viulupedagogiikan vaikuttajahahmo	116
4.5.2	Spohr opettajana.....	116
4.5.2.1	Vahvan opettajapersonan heikkoudet.....	117
4.5.2.2	Spohr ja alkeistason pedagogiikka.....	117
4.5.2.2.1	Lapsen edellytykset soitonopintoihin.....	118
4.5.2.2.2	Soitonopiskelun alkuvaiheet.....	118
4.5.3	Spohrin teos Violinschule.....	119
4.5.3.1	Tutkijoiden arvioita Spohrin teoksesta.....	119
4.5.3.2	Spohrin vaikutus amerikkalaiseen viulupedagogiikkaan.....	121
4.5.3.3	Teoksen rakenne.....	122
4.5.3.4	Teoksen sisällön pääkohdat.....	122

4.5.3.4.1	Viulun laadun merkitys.....	125
4.5.3.4.2	Musiikinteoriaa ja soitonopiskelua.....	125
4.5.3.4.3	Jousitekniikan osa-alueet.....	126
4.5.3.4.3.1	Spohrin opettamat jousilajit...	126
4.5.3.4.3.2	Jousi äänenvoimakkuuden säätelijänä.....	128
4.5.3.4.4	Koristelutekniikan lajit.....	128
4.5.3.4.4.1	Trilli.....	129
4.5.3.4.4.2	Vibrato.....	129
4.5.3.4.5	Esiintyminen ja siihen valmistautuminen.....	129
4.5.3.4.5.1	Teoksen harjoittelu.....	130
4.5.3.4.6	Uranvalintaan liittyviä kysymyksiä.....	130
4.5.3.5	Spohrin ajatuksia viulunsoiton kehityksestä.....	131
4.6	Baillot: L'Art du Violon.....	132
4.6.1	Baillot, konservatorio-menetelmän luoja.....	132
4.6.2	L'Art du Violon.....	133
4.6.3	Baillot'n pedagogiikka.....	135
4.6.3.1	Ensimmäiset oppitunnit.....	136
4.6.3.2	Alkeistason opetuksesta.....	136
4.6.3.3	Ohjeita soitonopettajille.....	136
4.6.4	Ornamentointi.....	137
4.6.4.1	Preludisoitto.....	138
4.6.5	Jousenkäyttö.....	138
4.6.5.1	Jousikäsi nyansoijana.....	138
4.6.5.2	Jousilajit.....	138
4.6.5.2.1	Staccato.....	139
4.6.6	Vibraton käyttö.....	139
4.6.7	Musiikillinen ilmaisu.....	140
4.6.8	Harjoittelun ongelmia.....	140
4.6.9	Esiintymisen ydinkysymykset.....	141
4.7	Bériot: Violin-Schule.....	142
4.7.1	Bériot, uuden belgialaisen viulukoulun isä.....	142
4.7.2	Bériot'n teos Violin-Schule 1-3.....	142
4.7.2.1	Teoksen I osa Bériot'n ja Hermannin julkaisuina	146
4.7.2.1.1	Hermannin tekemiä muutoksia Bériot'n viulukouluun.....	146
4.7.3	Vasemman käden perustekniikka.....	147
4.7.3.1	Asteikot tekniikan apuna.....	147
4.7.3.2	Pizzicato.....	148
4.7.3.3	Huiluäänet.....	149
4.7.4	Jousenkäyttö.....	149
4.7.4.1	Jousikäden perusliikkeet.....	149
4.7.4.2	Kolme tapaa käyttää jouta.....	150
4.7.4.3	Jousenkäyttö pisteellisissä kuvioissa.....	150
4.7.4.4	Jousilajit.....	151
4.7.4.4.1	Staccato.....	151
4.7.4.4.2	Ricochet.....	152
4.7.4.4.3	Arpeggio.....	152
4.7.4.5	Jousitekniikan erikoisuuksia.....	153

4.7.5	Bériot'n pedagogiikan pääalueet.....	153
4.7.5.1	Diminuutiotekniikka.....	154
4.7.5.1.1	Tavallisimmat koristeet.....	154
4.7.5.1.2	Preludi-improvisointi.....	155
4.7.5.2	Tyylinmukaisuus ja ilmaisu.....	156
4.7.5.2.1	Nyansointi ja sen graafinen kuvaaminen.....	156
4.7.5.2.2	Musiikin hengitys.....	158
4.7.5.2.3	Tyylinmukainen ilmaisu.....	159
4.7.5.2.3.1	Musiikin kolmijako.....	159
4.7.5.2.3.2	Musiikkityylin vaikutus tulkintaan.....	159
4.7.5.2.3.3	Portamento ja vibrato.....	160
4.7.5.2.4	Taide ja taiteilija.....	161
4.8	Joachim-Moser: Violinschule.....	162
4.8.1	Joachim saksalaisen viulukoulun johtohahmona.....	162
4.8.2	Viulukoulun rakenne ja sisältö.....	162
4.8.3	Moserin näkemyksiä alkeistason pedagogiikasta.....	165
4.8.3.1	Aloitussävellaji ja ensimmäiset sävellykset.....	166
4.8.4	Soittoteknisen kehityksen perusasiat.....	166
4.8.4.1	Jousitekniikka.....	166
4.8.4.2	Viritysongelmat.....	167
4.8.4.3	Asemat ja asteikot.....	167
4.8.4.4	Soitto-ohjelmisto.....	168
4.8.5	Viulun ja viulunsoiton historiaa.....	168
4.8.6	Esittämiseen liittyviä kysymyksiä.....	169
4.8.6.1	Vibrato, portamento ja sointiväri.....	170
4.8.6.2	Sormitusten ja jousitusten vaikutus tulkintaan..	171
4.8.6.3	Tulkinta ja koristelu.....	171
4.9	Auer: Violin Playing as I Teach it; Graded Course of Violin Playing.....	172
4.9.1	Auerin vaiheet ja opinnot.....	172
4.9.2	Violin Playing as I Teach it.....	173
4.9.2.1	Soitonopiskelun lähtökohdat.....	175
4.9.2.2	Äänenmuodostus.....	175
4.9.2.3	Jousilajit.....	176
4.9.2.4	Vasemman käden tekniikka.....	176
4.9.2.5	Tulkinta ja soittotyö.....	177
4.9.2.6	Esiintyminen.....	178
4.9.3	Graded Course of Violin Playing.....	178
4.9.3.1	Teoksen pedagogiset pääkohdat.....	181
4.10	Flesch: The Art of Violin Playing.....	182
4.10.1	Flesch, vuosisatamme viulupedagogiikan johtohahmo.....	182
4.10.2	The Art of Violin Playing.....	183
4.10.3	Vasemman käden tekniikan osa-alueet.....	186
4.10.3.1	Vibrato ja portamento.....	187
4.10.4	Jousenkäyttö.....	187
4.10.4.1	Tärkeimmät jousilajit.....	188
4.10.5	Äänenmuodostus.....	189

4.10.6	Harjoittelu.....	189
4.10.6.1	Musiikkimuisti.....	190
4.10.7	Esiintyminen.....	190
4.10.8	Opettaminen.....	191
4.10.8.1	Hyvän opettajan ominaisuuksia.....	191
4.10.8.2	Epäsopivat opettajatyypit.....	192
4.10.8.3	Aloituskäsi.....	192
4.10.8.4	Luokkaopetus Fleschin pedagogiikassa.....	192
4.11	Seling: Wie und Warum? Die neue Geigenschule.....	193
4.11.1	Selingin teos osana viulupedagogiikan kehitystä.....	193
4.11.2	Oppikirjan rakenne ja sisältö.....	193
4.11.2.1	Teoksen sisältö kvantitatiivisen analyysin mukaan.....	194
4.11.3	Lapsen valmiudet viuluopintoihin.....	196
4.11.4	Soittoasento ja maantieteelliset koulukunnat.....	198
4.11.5	Vasemman käden perustekniikat.....	198
4.11.5.1	Sormiryhmitykset.....	199
4.11.6	Tekniikka palvelee tulkintaa.....	200
4.11.6.1	Vibraton opettaminen.....	201
4.11.6.2	Asemien opiskelu.....	201
4.11.6.3	Jousilajien estetiikka historian valossa.....	202
4.11.6.3.1	Jousilajien musiikkiesteettinen merkitys.....	203
4.11.6.4	Koristeet.....	204
4.12	Galamian: Principles of Violin Playing and Teaching.....	205
4.12.1	Venäläis-amerikkalainen Galamian.....	205
4.12.2	Principles of Violin Playing and Teaching.....	205
4.12.3	Galamianin ajatuksia tulkinnasta.....	208
4.12.4	Vasemman käden tekniikan pääkohdat.....	209
4.12.4.1	Vibratotyypit ja niiden opettaminen.....	209
4.12.4.2	Sormitusten valintaperusteet.....	210
4.12.5	System of Springs ja Galamianin jousitekniikka.....	211
4.12.5.1	Jousilajit.....	211
4.12.6	Harjoittelu.....	212
4.12.6.1	Harjoitusohjelmisto.....	212
4.12.7	Ohjeita opettajille.....	213
4.13	Szende: Handbuch des Geigenunterrichts.....	213
4.13.1	Ottó Szende, tutkija ja opettaja.....	213
4.13.1.1	Szenden pedagogiset perusteet tutkimustyölleen.....	213
4.13.2	Teoksen painotusalueet.....	214
4.13.3	Soittoasentoon liittyvät ongelmat.....	216
4.13.4	Vasemman käden tekniikka.....	217
4.13.4.1	Intonaation perusteet.....	218
4.13.4.1.1	Viritysjärjestelmien dialektiikka.....	218
4.13.4.2	Vasemman käden sormityöskentely.....	219
4.13.4.3	Muita vasemman käden teknisiä kysymyksiä.....	220
4.13.4.3.1	Vibrato.....	220
4.13.5	Jousikäden tekniikan pääkohdat.....	222

4.13.5.1	Tutkimus opetuksen apuna jousikäden perusliikkeissä.....	222
4.13.5.1.1	Tavallisimmat virheet jousenkuljetuksessa.....	222
4.13.5.1.2	Maantieteelliset koulukunnat ja jousiote....	223
4.13.5.2	Jousikäsi musiikin ilmaisussa.....	224
4.13.5.3	Hengityksen vaikutus jousenkäyttöön.....	224
4.13.5.4	Kokonaisvaltainen lihastyö jousenkuljetuksessa.....	225
5	TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELU.....	227
5.1	Viulupedagogiikan painoalueiden muuttuminen kvantitatiivisen sisältöanalyysin mukaan.....	227
5.1.1	Soittoasento (luokka 1).....	230
5.1.2	Oikean käden tekniikka (luokka 2).....	230
5.1.3	Vasemman käden tekniikka (luokka 3).....	233
5.1.4	Musiikillinen ilmaisu ja tyyli (luokka 4).....	235
5.1.5	Opettaminen, harjoittelu, esiintyminen (luokka 5).....	237
5.1.6	Muuta viulunsoitosta (luokka 6).....	239
5.2	Viulupedagogiikan painoalueiden muuttuminen 1700-luvulta 1900-luvulle.....	241
5.2.1	Esityssäännöt pedagogiikan pohjana 1700-luvun lopulla..	242
5.2.2	Systemaattinen soitonopetus ja opetusmenetelmät 1800-luvun alussa.....	243
5.2.2.1	Etydit pedagogisena edistysaskeleena.....	244
5.2.3	Tulkinta ja virtuoositekniikka ranskalaisella ja saksalaisella kielialueella 1800-luvun lopulla.....	245
5.2.4	Viulupedagogiikan eriytyminen, tieteellistyminen ja rationaalistuminen 1900-luvulla.....	246
5.3.	Musiikkiestetiikan ja -maun kehityksen päälinjoja 1700-1900- luvulla.....	247
5.3.1	1700-luku: musiikkityylillisen murroksen vuosisata.....	247
5.3.1.1	Pedagogiikka ja julkaisutoiminta.....	248
5.3.2	Musiikkiestetiikan pääteemoja 1800-luvulla.....	249
5.3.2.1	Sanan ja sävelen suhde.....	249
5.3.2.2	Klassis-romanttinen ja uusromanttinen suunta..	250
5.3.2.3	Musiikin kansalliset ja yhteiskunnalliset tekijät..	250
5.3.3	Tieteidenvälinen musiikintutkimus ja analyysi 1900- luvulla.....	251
5.3.3.1	Musiikin kenttä eriytyy.....	251
5.3.3.2	Musiikin arvottamisen ja määrittelyn ongelma...252	
5.4	Viulupedagogiikan kehityksen ja musiikkiestetiikan kehityksen pääpiirteiden vertailu 1700-1900-luvulla.....	253
5.5	Musiikkiestetiikan ja -maun heijastuminen viulupedagogiikkaan analysoitujen teosten valossa.....	256
5.5.1	Geminiani ja Mozart sekä musiikin ja runouden liitto....	259
5.5.2	L'Abbé, Campagnoli ja italialainen sonaattityyli.....	260

5.5.3	Saksalainen ja ranskalainen musiikkiestetiikka Spohrin ja Baillot'n teoksissa.....	261
5.5.4	Bériot, musiikin kolmijakoa ja taiturillisuutta korostava romantikko.....	262
5.5.5	Joachimin taistelu sisältö- ja muotoestetiikan välillä.....	263
5.5.6	Auerin avarakatseisuus musiikin tulkinnassa.....	264
5.5.7	Fleschin laaja-alainen näkemys viulupedagogiikasta.....	265
5.5.8	Historiaa ja tieteellistä tutkimusta arvostava Seling.....	266
5.5.9	Galamianin menetelmä: harjoittelu tieteenä.....	267
5.5.10	Szenden tieteellinen lähestymistapa viulupedagogiikkaan.....	268
6.	PÄÄTÄNTÖ.....	269
	LÄHTEET.....	273
	LIITTEET.....	278
Liite 1	Esimerkki kvantitatiivisen sisällönanalyysin sivumäärien mittauksesta	
	SUMMARY.....	279

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimusongelmat

Kiinnostus vanhaa musiikkia ja sen esityskäytäntöä kohtaan on voimakkaasti lisääntynyt viime vuosikymmenien aikana. Tämä on luonnollisesti lisännyt myös vanhan musiikin tutkimusta. Eri soittimien historiasta onkin nykyään tarjolla paljon tutkimustietoa. Viulunsoiton alueella esimerkiksi vanhaan musiikkiin kohdistuvista tutkimuksista ovat mm. Boydenin, Kolnederin ja Stowellin teokset (Boyden 1965; Kolneder 1972; Stowell 1985).

Vanhalla musiikilla tarkoitetaan yleisesti keskiajan, renessanssin ja barokin musiikkia. Näiltä aikakausilta tutkimustietoa on runsaasti. Sen sijaan 1800-luvun musiikin esityskäytäntöä käsittelevä tutkimus on toistaiseksi vähäisempää. On kuitenkin nähtävissä merkkejä kiinnostuksen heräämisestä myös viime vuosisadan musiikin esityskäytäntöön. Tällä hetkellä onkin mahdollista kuunnella wieniläisklassismin tai jopa romantiikan ajan musiikkia alkuperäissoittimin 1800-luvun esityskäytäntöä noudattaen.

Viulua koskeva historiallinen tutkimus on suuntautunut pääasiassa soittimen rakenteeseen sekä soittotekniikkaan ja -tyyleihin. Viulupedagogiikan historiaa sitä vastoin ei ole sanottavasti tutkittu. Syitä vähäiseen kiinnostukseen voi hakea esimerkiksi musiikin koulutusjärjestelmästä: soitinpedagoginen ja toisaalta tieteellinen koulutus ovat viime aikoihin asti olleet niin kaukana toisistaan, etteivät pedagogisen koulutuksen saaneet ole käyttäneet tieteellistä tutkimusta hyväkseen. Soitinpedagoginen koulutus on kohdistettu pääasiassa musiikin käytäntöä palvelemaan. Musiikkitieteellinen tutkimus taas on suuntautunut tähän saakka mieluummin muille tutkimusalueille kuin pedagogiikkaan, joka perinteisesti kuuluu kasvatustieteen alaan. Kasvava kiinnostus tieteidenväliseen tutkimukseen saattaaakin lisätä tulevaisuudessa myös soitinpedagogiikan ja -didaktiikan historiallista tutkimusta.

Yhtenä tämän tutkimuksen kirjoittamisen syynä on oletukseni, että eri

aikakausien viulupedagogiikan tuntemus antaa vastauksia moniin yleisiin viulunsoittoa koskeviin peruskysymyksiin. Jo aiemmat tutkimukseni viittasivat siihen, että viulunsoiton oppikirjoihin on koottu kunakin aikana tärkeäksi koettuja viulusoittoa koskevia kysymyksiä (Louhivuori 1990; 1997). On myös huomattava, että historiallinen kehitys ei aina ole merkinnyt vain kehitystä parempaan: viulupedagogiikan historiasta on löydettävissä monia nerokkaita oivalluksia ja ohjeita, joita tämänkin päivän viulupedagogiikassa tulisi ottaa huomioon. Näin viulupedagogiikan historian tuntemus voi auttaa oman aikamme soitonopetuksen kehittämisessä.

Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, kuinka viulunsoitonopetus on muuttunut 1750-luvulta lähtien ja mitkä ovat kehityksen yleiset suunta- viivat. Vertailemalla keskeisiä viulukouluja keskenään lähtien 1750-luvulta ja päätyen 1970-luvulle koetan etsiä vastauksia kysymyksiin, mitä viulunsoitonopetus on sisältänyt eri aikakausina ja miten viulunsoittoa on opetettu. Tutkimuksen aloittaminen 1750-luvulta johtuu siitä, että ensimmäinen ammattiopintoihin tarkoitettu viulukoulu ilmestyi vuonna 1751.

Pyrin tutkimuksessani selvittämään myös syitä, miksi viulunsoitonopetus on muuttunut. Tutkimukseni keskeinen oletus on, että musiikkiesiteettinen ajattelu ja yleinen musiikkimaku ovat merkittäväällä tavalla vaikuttaneet soitinpedagogiikkaan ja muuttaneet sen painopistealueita. Ei ole syytä olettaa, että viulupedagogiikka olisi muista musiikkielämän osaluista riippumaton ja erillinen alue. Viulupedagogiikassa todennäköisesti kiteytyy se musiikin olennainen aines ja ne painotukset, joita kukin aikakausi on pitänyt tärkeänä.

Tutkimukseni jakaantuu rakenteellisesti kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa luodaan tutkimuksen historiallinen viitekehys käsittelemällä viulupedagogiikan ja musiikkiesiteetiikan historiaa. Toinen osa käsittelee tutkimukseen valittujen viulupedagogisten teosten sisällönanalyysin, johon kuuluvat sekä kvantitatiivinen että kvalitatiivinen osa. Kolmanneksi vertaillaan keskenään viulupedagogiikan ja musiikkiesiteetiikan kehityksen päälinjoja ja vedetään johtopäätöksiä näiden musiikin alueiden yhteisistä piirteistä ja musiikkiesiteetiikan vaikutuksista viulupedagogiikkaan eri aikakausina.

1.2 Aikaisemmat viulupedagogiset julkaisut

Ensimmäiset viulunsoittoa käsittelevät julkaisut ovat 1600-luvulta, mutta tuon vuosisadan teokset olivat suppeita, itseopiskelijoille suunnattuja soitto-oppaita (Kolneder 1972, 308-309). Ensimmäiset ammattisoittajille kirjoitetut viulukoulut ovat ilmestyneet 1700-luvulla (Boyden 1965, 244). Vuonna 1636-37 Marie Mersenne julkaisi teoksen *Harmonie Universelle*, joka tietävästi on ensimmäinen opas viulunsoitossa (Pulver 1924, 102).

Ehkä merkittävin 1600-luvun loppupuolen musiikkiteoreetikko ja -kirjailija, joka puuttui myös viulunsoittoon, oli John Playford. Pääteoksessaan *An Introduction to the Skill of Musick* vuodelta 1674 hän esittelee kehittämänsä Gam-ut -nuotinlukujärjestelmän ja omistaa kirjan toisen osan

jousisoittimille ja laulutäiteelle. Playfordin viulua koskeva osuus teoksessa on hyvin suppea ja yleisluonteinen. Teos onkin tarkoitettu itseopiskelijoille ja harrastelijoille. Tekstin suppeudesta huolimatta oppikirjaan on liitetty myös nuottimateriaalia alkeisopiskelua varten. Playford julkaisi erikseen laajemman nuottikokoelman *Apollon Banquet*, jossa on yli 200 sävelmää, näistä suurin osa ranskalaisia tanssisävelmiä viululle (Playford 1674, 122). Playfordin viulua käsittelevä teksti sisältää muun muassa tietoja soittimesta, soittoasennosta, viulun viritystavoista, soitonopiskelun alkeista ja korvan kehittämisestä.

1700-luvun alkupuolen julkaisuista ehkä merkittävimmät ovat Peter Prelleurin *The Modern Musick-Master* vuodelta 1731 ja Michel Corretten *L'Ecole d'Orphée* vuodelta 1738 (Prelleur 1731; Corrette 1738). Ensimmäisenä ammattiin tähtäävänä viulukouluna pidetään kuitenkin Geminianin oppikirjaa *The Art of Playing on the Violin* vuodelta 1751. Tämän jälkeen viulukouluja alettiin julkaista yleisesti eri puolilla Eurooppaa, mm. Saksassa, Englannissa, Ranskassa ja Italiassa. 1750-luvulla julkaistiin useita merkittäviä soitinpedagogiikan teoksia, joista viulunsoittoa käsittelevät Geminianin teoksen lisäksi mm. Leopold Mozartin viulukoulu *Versuch einer Gründlichen Violinschule*, Quantzin *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu Spielen* ja Tartinin *Traité des Agréments de la Musique* (Quantz 1752; Mozart 1756; Tartini 1758).

Viulupedagogisista tutkimuksista omaa tutkimustani vastaa eniten Jeffrey Pulverin *Violin Methods, Old and New* (Pulver 1924). Artikkelissaan Pulver vertailee viulunsoiton oppikirjoja vuosilta 1636-1910 käyden läpi 26 teosta. Pulverin artikkeli käsittää myös kaikki tutkimukseni sisällönanalyysissä mukana olevat, ennen vuotta 1910 ilmestyneet teokset. Amerikkalaista viulupedagogista kirjallisuutta ja eurooppalaisten pedagogien vaikutusta amerikkalaiseen viulunsoitonopetukseen on tutkinut Alexandra Eddy (Eddy 1990).

David D. Boyden on perehtynyt laaja-alaisesti viulunsoiton historiaan. Teoksessa *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (Boyden 1965) Boyden syventyy yksityiskohtaisesti viulun rakenteen ja soittotekniikan kehitykseen, viulumusiikkiin ja eri koulukuntiin muttei varsinaisesti viulupedagogiikkaan. Myös Robin Stowell on julkaissut laajan teoksen viulun ja viulunsoiton kehityksestä, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Stowell 1985). Teos on viulun historiaa ajatellen jatkoa Boydenin teokselle, ja siinä painottuvat viulunsoiton tekniikka ja esityskäytäntö. Merkittävänä lähteenä omaa tutkimustani ajatellen pidän Walter Kolnederin teosta *Das Buch der Violine* vuodelta 1972. Se sisältää viulun rakenteellisen kehityksen, viulun historian, viulupedagogiikan sekä viululle sävelletyn ohjelmiston kehityksen pääpiirteissään. Kolneder selvittää laaja-alaisesti viulupedagogiikan kehitystä käsitellen myös lähes kaikkia omaan tutkimukseeni sisältyviä viulukouluja.

Viulunsoiton oppikirjoja on ilmestynyt tutkimuksen kohteena olevana ajanjaksona paljon, mutta opetusta painottavia teoksia vähän. Viime vuosikymmenien aikana viulupedagogiikan alueella on ollut nähtävissä kiinnostuksen lisääntymistä erityisesti ryhmäopetukseen perustuviin ope-

tusmenetelmiin sekä viulunsoiton varhaiskasvatukseen. Tällaisia ovat esimerkiksi Kodály- ja Suzuki -menetelmät, joista on julkaistu useita suomenkielisiäkin teoksia (Suzuki 1967; Winberg 1980). Maininnan arvoinen on myös suomalainen Kodály-menetelmään pohjaava Géza ja Csaba Szilvayn Colour Strings -menetelmä (Szilvay 1979). Myös Kato Havas ja Paul Rolland ovat kehittäneet viulunsoitonopetusta ryhmässä erityismenetelmässään (Havas 1964, Havas-Landsman 1981; Rolland 1974). Szende keskittyy kehittämänsä viulunsoiton varhaiskasvatusmenetelmän kuvaamiseen esitellen 1980-luvulla ilmestyneessä teoksessaan myös muita viime vuosikymmenien esikouluikäisille suunnattuja opetusmenetelmiä (Szende 1981).

Suomessa on ilmestynyt 1920-luvulla Heikki Kansanen lyhyt opas *Viulutekniikan ohjeita*, joka perustuu Leopold Auerin venäläisen koulukunnan opetusmenetelmään (Kansanen 1921). Kansanen on itse ollut Auerin oppilaana. 1920-luvulla ilmestyi toinenkin suomalainen viulupedagoginen oppikirja, Arvid Hedlundin *Viulunsoiton oppikirja* (Hedlund 1926). Nykyisistä kotimaisista viulupedagogeista Lajos Garam on julkaissut useita viulunsoittoa käsitteleviä oppikirjoja sekä asemanvaihtoja käsittelevän väitöskirjan (Garam 1972, 1990). Näistä julkaisuista omaa tutkimustani lähinnä ovat teokset *Viulunsoiton opetus*, *Viulun mestareita* ja *Jousen taikaa* (Garam 1984, 1985, 1995). Jousikäden ongelmia Fleschin koulun mukaan käsittelee Juhani Holopainen lisensiaatintutkimuksessaan (Holopainen 1993).

Tutkimusaiheittani sivuavat Boydenin, Stowellin, Kolnederin ja Pulverin ohella mm. Samuel ja Sada Applebaumin julkaisu *The Way They Play* (1972) sekä Dominic Gill teoksellaan *The Book of the Violin* (1984). Lisäksi tutkimustani ovat valottaneet monet historialliset teokset, jotka eivät ole mukana sisällönanalyysissä mutta joilla on merkitystä viulupedagogiikan kehityksen kuvaajana. Näitä ovat 1700-luvulta Tartinin ja Quantzin oppikirjat sekä 1900-luvun alussa ilmestyneet Friedrich Steinhausenin jousenkäytön fysiologiaa käsittelevä teos *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten* ja Hans Diestelin viulutekniikkaa ja -rakennusta käsittelevä teos *Violintechnik und Geigenbau* (Quantz 1752; Tartini 1758; Steinhausen 1907; Diestel 1912). Viime aikojen kehitykseen viulupedagogiikassa ovat antaneet lisävalaistusta lukuisat viulunsoittoa käsittelevät oheisteokset 1950-luvulta 1980-luvulle (Nielsen 1959; von Horn 1964; Havas 1964; Rolland 1974; Whone 1976; Masin-Kelemen 1982). Maininnan arvoisia ovat myös biografiat, joista olen saanut hyödyllistä lisätietoa tutkimuskohteeseeni (Moser 1908; Flesch 1960; Jusefowitsch 1977).

1.3 Tutkimuskohteena olevat teokset

Olen valinnut tutkimukseni analysoitaviksi teoksiksi neljätoista keskeistä viulunsoittoa ja soitonopetusta käsittelevää oppikirjaa, joista kolme edustaa 1700-lukua, neljä 1800-lukua ja seitsemän viimeistä 1900-lukua. Tutkimuskohteeksi valitut viulukoulut ovat aikajärjestyksessä seuraavat:

- Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751)
- Leopold Mozart: *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (1756)
- L'Abbé le fils: *Principes du Violon* (1761)
- Bartolomeo Campagnoli: *Neue Methode der Violin-Technik* (1824)
- Ludvig Spohr: *Violinschule* (1832)
- Pierre Baillot: *L'Art du Violon* (1834)
- Charles de Bériot: *Violinschule* (1856)
- Joseph Joachim - Andreas Moser: *Violinschule* (1905)
- Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach it* (1921)
- Leopold Auer: *Graded Course of Violin Playing* (1926)
- Carl Flesch: *The Art of Violin Playing* (1924)
- Hugo Selig: *Wie und warum? Die neue Geigenschule* (1952)
- Ivan Galamian: *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962)
- Ottó Szende: *Handbuch des Geigenunterrichts* (1977)

Geminianin ja Mozartin viulukoulujen valinta oli yksiselitteinen - nämä teoksethan ovat ensimmäisiä alallaan ja kuuluvat merkittävimpiin viulunsoittoa käsitteleviin teoksiin 1700-luvulla. Kvalitatiivisessa analyysissä on käsitelty lyhyesti Geminianilta myös hänen aiemmin ilmestynyttä teostaan, *A Treatise of Good Taste in Music* vuodelta 1749. Tuo teos loi pohjaa Geminianin viulukoululle ja selventää hänen musiikkiesteettisiä käsityksiään, jotka on selvitetty hyvin suppeasti varsinaisessa analyysiteoksessa, *The Art of Playing on the Violin* vuodelta 1751. L'Abbé le fils'in viulukoulu toimii taas rajapyykkinä ns. vanhan ja uuden viulupedagogiikan välillä aloitetaan näin viulunsoitonopetuksen historiassa uuden aikakauden (Boyden 1965, 398). L'Abbén teos on myös ensimmäinen merkittävä ranskalainen viulukoulu.

Campagnolin viulukoulun merkittävyys on toisaalta hänen luomassaan systemaattisessa ja ohjelmistoltaan laajassa metodissa ja toisaalta siinä, että teos päättää klassisen italialaisen 1700-luvun viulupedagogiikan perinteen (Kolneder 1972, 370). Pierre Baillot puolestaan oli 1800-luvun alkupuolen johtava ranskalainen viulupedagogi ja Pariisin konservatorion ensimmäinen viulunsoitonopettaja. Hänen teoksensa *L'Art du Violon* on ranskalaisen viulupedagogiikan perusteos, joka sai jatkoa ranskalais-belgialaisessa muodossa Bériot'n viulukoulusta 1800-luvun puolivälissä.

Saksalaista viulupedagogista perinnettä Mozartin jälkeen jatkoi Spohr, jonka teos on Baillot'n viulukoulun ohella merkittävin 1800-luvun alkupuolen oppikirja. Joseph Joachim oli aikansa johtava saksalainen viulupedagogi ja spohrilaisen pedagogiikan jatkaja, vaikka hän opiskelikin nuorena jonkin aikaa Baillot'n oppilaana (Moser 1908, 8). Joachim oli ns. uusberliiniläisen koulukunnan perustaja (Garam 1985, 97), joten hänen ja Moserin laajaa viulukoulua voi pitää 1800- ja 1900-luvun vaihteen merkkiteoksena.

Auerilta tutkimuksessa on mukana kaksi teosta. *Violin Playing as I teach it* ei ole viulukoulu vaan opetusoppi, jonka pedagoginen sisältö on painava ja modernia viulupedagogiikkaa ajatellen merkittävä. Auer perusti ns. venäläisen koulukunnan (Garam 1985, 150), mikä on viulunsoiton uusimman historian kannalta tärkeää. Auerin pedagogista teosta täydentää

hänen vuonna 1926 ilmestynyt 8-osainen viulukoulunsa *Graded Course of Violin Playing*. Fleschin viulukoulun valinta oli itsestäänselvyys: teos on tähänastisessa viulunsoiton historiassa laajin ja yksityiskohtaisin (Garam 1985,50) ja siten modernin viulunsoitonopetuksen perusteos. Fleschin teoksen ilmestymisen jälkeen toistaiseksi yksikään viulupedagogi ei ole julkaissut yhtä laajaa ja viulunsoiton eri osa-alueet kattavaa yleisteosta.

Eurooppaa koetelleiden sotavuosien aikana ja heti niiden jälkeen julkaisutoiminta oli ymmärrettävästi hyvin vähäistä. Vuonna 1952 ilmestyi saksalaiselta Hugo Selingiltä teos *Wie und warum*, joka on saanut huomiota mm. Szenden viulupedagogiikassa vielä 1970-luvulla. Seuraava merkittävä viulunsoiton oppikirja, joka käsittelee erityisesti opettamisen ja harjoittelun ongelmia, on venäläis-amerikkalaisen Ivan Galamianin käsialaa. Teos on vuonna 1962 julkaistu *Principles of Violin Playing and Teaching*. Ajallisesti viimeinen analyysiin valitsemistani teoksista on unkarilaisen Ottó Szenden tieteellisen aspektin viulupedagogiikkaan antanut teos *Handbuch des Geigenunterrichts* vuodelta 1977. Szende toimi 1960-luvulta lähtien yhteistyössä mm. urheilulääketieteen ja fysiologian tutkijoiden kanssa julkaisten tutkimuksistaan lukuisia artikkeleita ja soveltaen saamiaan tuloksia viulupedagogiikkaan. Szende on myöhemmin perehtynyt erityisesti viulunsoiton varhaiskasvatukseen.

Valitsemani teokset poikkeavat jonkin verran toisistaan sekä muodoltaan että sisällöltään: osa niistä on viulukouluja, tarkkoja ja havainnollisia oppikirjoja, osa taas yleisteoksia, joissa ei ole tarkoitukseen paneutua viulunsoiton kaikkiin detaljeihin. Teoksen luonteeseen vaikuttaa ymmärrettävästi myös sen ilmestymisajankohta. Erityisesti 1700-luvun oppikirjat eroavat selvästi myöhempien vuosisatojen teoksista: kaikkia viulunsoiton perustekniikoita ei ollut "löydetty" eikä viulunsoiton opetus ollut vielä organisoitunutta. Vanhojen viulukoulujen puutteena oli yleisesti myös liian nopea eteneminen alkeistasolta ammattitasolle, kuten Jefferson Pulver vertailevassa tutkimuksessaan kirjoittaa (Pulver 1924, 119).

Aiemmassa tutkimuksessa suorittamassani teosanalyysissä olivat mukana Geminianin, Mozartin, Baillot'n, Joachim-Moserin, Auerin, Fleschin sekä Galamianin teokset. Geminianilta käsittelin vain hänen viulukouluun vuodelta 1751 ja Auerilta hänen ensimmäistä teostaan vuodelta 1921. Lisäksi tuossa tuossa tutkimuksessani oli mukana Menuhinin teos *Six Lessons with Yehudi Menuhin* vuodelta 1971 (Louhivuori 1990, 6). Edellisessä tutkimuksessani (Louhivuori 1997) tarkoitukseni oli antaa yleiskuva viulupedagogiikan kehityksestä 1750-luvulta 1920-luvulle ja selvittää viulupedagogiikan muutosten syitä musiikkiesteettisestä näkökulmasta. Tämä tutkimus on jatkoa edelliseen tutkimukseeni, jolloin tutkimusalue kattaa koko tähänastisen viulupedagogiikan historian 1750-luvulta 1970-luvulle.

1.4 Musiikkiesteettinen ja -filosofinen lähdeaineisto

Musiikkiestetiikan ja -filosofian alueelta on olemassa runsaasti tutkimusaineistoa ja kirjallisuutta koko tutkimustani kattavalta ajalta. 1700-luvun al-

kupuoellakin julkaistiin useita merkittäviä musiikkiesteettisiä teoksia, vaikka estetiikka käsitteenä määriteltiin vasta 1750-luvulla. Olen tukeutunut musiikkiestetiikan alueella osittain alkuperäisteoksiin, osittain viime vuosikymmeninä ilmestyneisiin merkittäviin musiikkiestetiikan tutkimuksiin. Historiallisesta aineistosta mainittakoon mm. Cardanuksen kirjoitukset musiikista jo vuodelta 1574 (Cardanus 1574), Playfordin (Playford 1674) ja Prelleurin teokset (Prelleur 1731), Tosin pääasiassa laulajille kirjoittamat, esityskäytäntöä koskevat ohjeet (Tosi 1723) sekä Matthesonin laaja tutkimus 1700-luvun alkupuolelta (Mattheson 1739). Tärkeä musiikkies-teettinen merkitys on myös Geminianin musiikkimakua käsittelevällä kirjalla (Geminiani 1749).

Oman aikamme musiikkiesteettisistä tutkimuksista päälähteinä olen käyttänyt Lippmanin laajaa kolmiosaista teossarjaa *Musical Aesthetics* sekä hänen uusinta läntisen musiikkiestetiikan historiaa käsittelevää julkaisuun *A History of Western Musical Aesthetics* (Lippman 1986-1990; Lippman 1994). Toinen huomattava lähde tutkimuksessani on pääasiassa 1700-luvun musiikkiesteettistä ajattelua koskeva Huray-Dayn teos *Music and aesthetics in the eighteenth and early nineteenth centuries* (Le Huray-Day 1981), joka koostuu tuon ajan musiikkiestetikkojen kirjoituksista. Myös Dahlhausin teos *Musikästhetik* ja Wellekin teos *Musikpsychologie und Musikästhetik* ovat antaneet lisävalaistusta tutkimusaiheeseeni (Dahlhaus 1967; Wellek 1963).

1.5 Tutkimusmenetelmä

Lähestyn tutkimusaihettani käyttämällä sekä kvantitatiivista että kvalitatiivista tutkimustapaa. Edellisen tutkimustyöni yhteydessä laadin kvantitatiivista sisällönanalyysia varten luokitusjärjestelmän, jonka pohjana on käytetty teosten tekijöiden omia luokituksia viulunsoitonopetuksen osa-alueista. Nämä selviävät teosten sisällysluetteloista tai otsikoista, mikäli sisällysluettelo ei ole ollut. Tekijöiden laatimat luokitukset poikkeavat luonnollisesti toisistaan riippuen mm. historiallisista tosiasioista tai tekijän tavasta korostaa eri alueita viulunsoitonopetuksessa. Myös opetettavien asioiden painopisteet vaihtelevat. Kuitenkin on joukko viulunsoittoa koskevia peruskysymyksiä, joita on käsitelty kaikissa alan oppikirjoissa ja jotka myös sisältyvät kaikkiin analyysiin valitsemiini teoksiin. Lopullinen luokitus syntyi siten, että valitsin pääluokiksi ensin sellaiset kokonaisuudet, joita kaikki kirjoittajat ovat käsitelleet, sen jälkeen joitakin osa-alueita, joita on käsitelty lähes kaikissa analyysiteoksissa. Koska tutkimukseni kohdistuu ennen kaikkea viulunsoiton pedagogiikan kehitykseen, olen valinnut yhdeksi pääluokaksi soitonopetuksen, vaikka vain muutamassa teoksessa viulunsoittoa lähestytään varsinaisesti didaktiikan näkökulmasta. Tutkimukseni teosten sisällönanalyyttinen osuus käsittää kaksi pääaluetta: mitä opetetaan ja miten opetetaan?

Teosanalyysin luokitus on melko karkeajakoinen, ja siksi sen ulkopuolelle jää vielä runsaasti viulunsoittoa koskevaa aineistoa. Useimmat analyysiteosten tekijöistä ovat kirjoittaneet myös sellaisista asioista, joita

kastelen teoskohtaisen kvalitatiivisen sisällönanalyysin yhteydessä.

1.5.1 Kvantitatiivisen sisällönanalyysin luokitusjärjestelmä

Kvantitatiivisen sisällönanalyysin luokitus on seuraava:

- Pääloukka 1: Soittoasento
- Pääloukka 2: Oikean käden tekniikka
 - Alaluokka 1) Äänenmuodostus
 - Alaluokka 2) Jousitukset / jousilajit
 - Alaluokka 3) Muuta oikean käden tekniikasta
- Pääloukka 3: Vasemman käden tekniikka
 - Alaluokka 1) Puhtaus
 - Alaluokka 2) Sormitukset / asemat
 - Alaluokka 3) Pariäänet / soinnut
 - Alaluokka 4) Huiluäänet
 - Alaluokka 5) Pizzicato
 - Alaluokka 6) Ornamentointi
 - Alaluokka 7) Muuta vasemman käden tekniikasta
- Pääloukka 4: Musiikillinen ilmaisu ja tyyli
 - Alaluokka 1) Painotus / dynamiikka
 - Alaluokka 2) Fraseeraus
 - Alaluokka 3) Tyyli
- Pääloukka 5: Opettaminen, harjoittelu, esiintyminen
 - Alaluokka 1) Opettaminen / pedagogiset ohjeet
 - Alaluokka 2) Harjoittelu
 - Alaluokka 3) Esiintyminen
- Pääloukka 6: Muuta viulunsoitosta
 - Alaluokka 1) Soitin / jousi
 - Alaluokka 2) Musiikinteoria
 - Alaluokka 3) Viritys / viritykset

Vasemman käden tekniikkaan (luokka 3) kuuluva ornamentointi (alaluokka 6) sisältää lisäksi seuraavat osat: vibrato, trilli, tremolo, etuheleet, mordentti/turn, muuta koristelusta.

Sisällönanalyysin teoksista valtaosa on sellaisia, joiden sivujen kokonaisuudesta suurin osa on soitto-ohjelmistoa. Näiden teosten ryhmästä poikkeavat Mozartin viulukoulu, Auerin ensimmäinen teos sekä Fleschin, Galamianin ja Szenden teokset. Ohjelmistoksi määrittelin selvät musiikilliset kokonaisuudet, kuten tekniikkaharjoitukset ja etydit sekä yksi- tai useampiääniset sävellykset. Sen sijaan lyhyitä, usein muutaman tahdin mittaisia nuottiesimerkkejä ei ole laskettu ohjelmisto-osaan. Teosten ohjelmisto-osuutta käsitellen teoskohtaisessa kvalitatiivisessa analyysissä.

Kvantitatiivisessa analyysissä olen laskenut sivumäärien perusteella, kuinka paljon kukin kirjoittaja käsittelee edellä mainittuihin luokkiin sisältyviä kysymyksiä. Olen laskenut teoskohtaisesti, kuinka suuren prosentuaalisen osan kukin opetettava asia saa teoksen siitä kokonaisuudesta, joka

on mukana analyysissa. Tämän jälkeen olen vertaillut määrällisesti analyysissa olevia teoksia kunkin opetuskokonaisuuden suhteen. Kvantitatiivinen tutkimus osoittaa, kuinka paljon kutakin opetuskokonaisuutta käsitellään ja kuinka paljon tekijä painottaa sitä verrattuna teoksen muuhun opetussisältöön. Analyysimenetelmän avulla voi tarkastella yleisiä kehityssuuntia, esimerkiksi sitä, kuinka viulupedagogiikan painopisteet ovat muuttuneet siirryttäessä 1700-luvun puolivälistä 1900-luvun loppupuolelle.

1.5.2 Kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen sisällönanalyysin vertailu

Kvantitatiiviseen sisällönanalyysiin liittyy joitakin tulosten luotettavuutta heikentäviä tekijöitä. Miten mitataan tarkka sivumäärä pää- tai alaluokasta, jos kirjoittaja käsittelee sitä useaan otteeseen teoksen edetessä? Miten lasketaan alaluokan osuus, jos tekijä on yhdistänyt sen johonkin toiseen alaluokkaan? Myös monet viulunsoittoa koskevat yleiset musiikilliset asiat kuten ilmaisu, tulkinta, tyyli ja musiikkimaku osoittautuivat laskennallisesti vaikeiksi. Moni kirjoittaja käsittelee niitä muun opetuksen yhteydessä, joskus vain muutamalla lauseella. Laskiessani sivumääriä huomasin, että mitä tarkemmin määritellystä asiasta oli kyse, sitä helpompi sen osuus oli laskea. Esimerkiksi puhtaasti soittotekniset kysymykset oli yleensä selvästi rajattu yhdeksi kokonaisuudeksi, jolloin niiden sivumäärä oli helposti laskettavissa. Myös teoksen luonne ja kirjoitustyyli vaikuttivat laskemisen helppouteen: selkeästi jäsennetyt teokset olivat luonnollisesti helpoimpia analysoida.

Alunperin suunnittelemani luokitusjärjestelmä osoittautui joitakin osin ongelmalliseksi ja puutteelliseksi. Tutkimukseni edetessä katsoin tarpeelliseksi poistaa joitakin luokkia, jotka olivat osoittautuneet tarpeettomiksi. Esimerkiksi oikean käden tekniikan yhteydessä oli mukana alaluokka 'Työntö- ja vetojousi', jonka oli tarkoitus mitata mm. barokin aikana käytetyn vetojousisäännön merkittävyyttä teoksessa. Ainoastaan Mozartin teoksessa tällä luokalla oli selvää merkitystä, joten poistin sen kvantitatiivisesta analyysistä liittämällä tuohon alaluokkaan kuuluvan aineiston alaluokkaan jousitukset/jousilajit. Myös sellaiset alaluokat kuten 'Muita huomioita' tai 'Erityishuomioita' osoittautuivat epämääräisiksi, joten poistin ne kvantitatiivisesta analyysistä. Alaluokat 'Muuta oikean käden tekniikasta' ja 'Muuta vasemman käden tekniikasta' eivät nekään anna selkeitä vastauksia, mikäli tarkastellaan vain kvantitatiivista analyysia. Kvalitatiivisen analyysin tehtävä on kuvata ja tarkentaa niitä opetusalueita, jotka jäävät kvantitatiivisessa analyysissä epäselviksi. Kvantitatiivinen analyysi näyttää kuitenkin sen, kuinka paljon kukin tekijä on käsitellyt muitakin tekniikan osa-alueita kuin niitä, jotka kuuluvat tarkkaan määriteltyihin alaluokkiin.

Joidenkin alaluokkien sijoittaminen oikeaan pääluokkaan osoittautui ongelmalliseksi, koska niiden sisältämän aiheen merkitys ja asema viulupedagogiikassa on muuttunut historian kuluessa. Yksi vaikeasti määriteltävistä alaluokista on 'Ornamentointi', jonka olen tutkimuksessani sijoittanut osaksi vasemman käden tekniikkaa (pääluokka 3). Musiikin historialli-

nut osaksi vasemman käden tekniikkaa (pääluokka 3). Musiikin historiallisesta näkökulmasta ornamentoinnin voisi sijoittaa myös 4. pääluokkaan, 'Musiikillinen ilmaisu ja tyyli'. Myös käsitys siitä, kuuluuko vibrato koristeluun, on muuttunut viulunsoiton historian aikana. Vibrato on alunperin ollut osa ornamentointia. Sen sijoittaminen tähän luokkaan herätti kuitenkin kysymyksiä, koska 1900-luvulla vibratoa ei ole pidetty enää ornamenttina. Kehitys, jonka seurauksena ns. jatkuva vibrato on kuulunut oleellisesti vasemman käden tekniikkaan, on vakiintunut siis yllättävän myöhään, vasta 1900-luvulla. Tämä on yhtenä perusteena sille, että sijoitin vibraton vasemman käden tekniikan (luokka 3) alaluokkaan 'Ornamentointi' (alaluokka 6).

Luokka 'Dynamiikka/painotus' oli tutkimuksessani alunperin oikean käden tekniikan yhteydessä, dynaamiset vaihteluthan kuuluvat teknisesti jousikäden tehtäviin. Siirsin sen kuitenkin myöhemmin pääluokkaan 'Musiikillinen ilmaisu ja tyyli' (pääluokka 4), koska dynamiikka on olennainen osa musiikin tulkintaa. Olen jakanut neljännen pääluokan kolmeen alaluokkaan, joissa musiikillista ilmaisua tarkastellaan siirtymällä pienistä kokonaisuuksista suuriin: ensimmäinen alaluokka on 'Dynamiikka/painotus', johon liittyvät myös agogiikkaa koskevat asiat, toinen 'Fraseeraus' ja kolmas 'Tyyli'.

Kvantitatiivisen analyysin tarkoitus on tuoda esiin yleisiä viulupedagogiikan kehityslinjoja ja opetuksen suuntautumista musiikin tyylikausien muuttuessa. Ilman kvalitatiivista analyysia tutkimustulokset jäisivät epämääräisiksi, osittain myös epäluotettaviksi edellä käsiteltyjen ongelmien takia. Kvalitatiivisessa analyysissä jokaisen kirjoittajan omaan viulupedagogiikkaan ja ajatusmaailmaan pääsee syventymään huomattavasti yksityiskohtaisemmin, jolloin hienovivahteisetkin detaljit voidaan ottaa tutkimuksessa huomioon.

Kvalitatiiviseen lähestymistapaan liittyy subjektiivisuus. Tutkijan subjektiiviset näkemykset perustuvat tässä lähestymistavassa teoksen kirjoittajan arvo- ja ajatusmaailman tuntemukseen. Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa aineiston subjektiivisen tulkinnan vaaroja vähentää kvantitatiivinen osuus. Kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen analyysi näin ollen täydentävät toisiaan. Tutkimustulosten kannalta pidän painoarvoltaan suurimpana sisällönanalyysin kvalitatiivista osuutta, joka antaa aiheesta määrällistä tutkimusta rikkaamman ja monipuolisemman kuvan. Erityisesti estetiikan ja viulupedagogiikan välisen suhteen tutkiminen edellyttää ymmärtämiseen pyrkivää kvalitatiivista lähestymistapaa.

2 VIULUPEDAGOGIIKAN HISTORIA

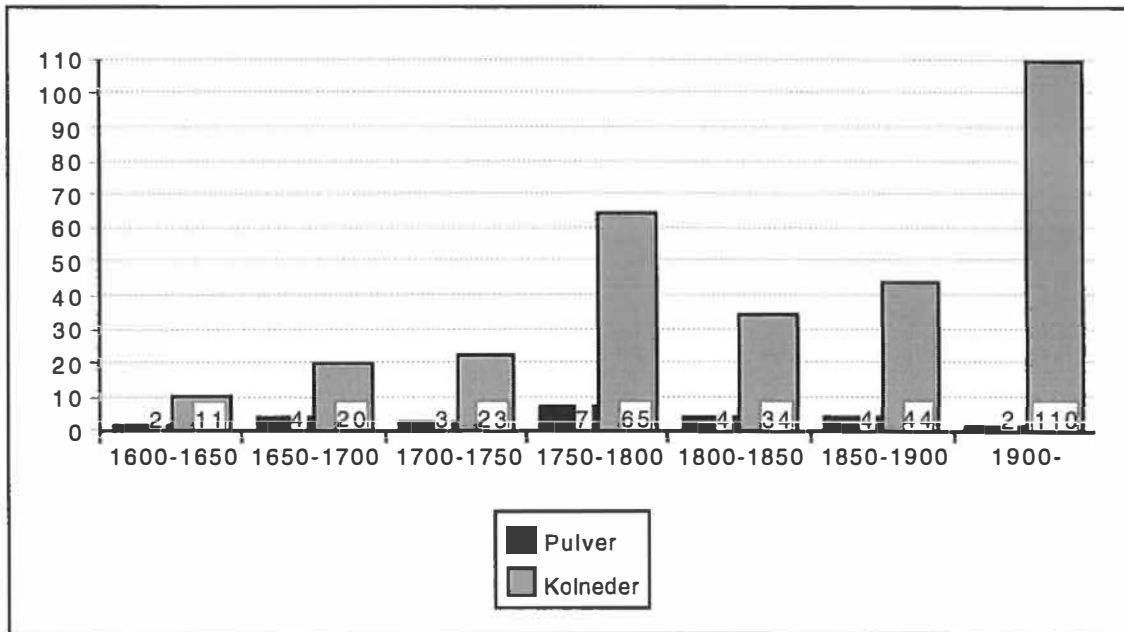
2.1 Viulupedagoginen julkaisutoiminta 1600-luvulta 1900-luvulle

2.1.1 Viulupedagogisten teosten määrällinen kehitys Euroopassa

Jeffery Pulver esittelee vertailevassa tutkimuksessaan *Violin Methods, old and new* (Pulver 1924, 101-127) viulupedagogisesti merkittäviä teoksia kronologisessa järjestyksessä lähtien vuodesta 1636 ja päättyen vuoteen 1910. Varhaisin niistä on Marien Mersennen teos *Harmonie Universelle*, viimeisin taas Siegfried Eberhardtin *Violinschule*. Pulverin tutkimuksessa on mukana 26 viulukouluu.

Myös Kolneder on tutkinut viulupedagogisten teosten määrällistä kehitystä. Hänen tutkimuksensa on Pulverin vastaavaa huomattavasti laajempi käsittäen peräti 307 viuluteosta vuosilta 1600-1967. On tosin huomattava, että Pulverin tutkimus päättyy vuoteen 1910, jolloin hänen osaltaan tämän vuosisadan teosten osuus jää hyvin suppeaksi. Kuvio 1 osoittaa viulupedagogisten teosten määrällisen kehityksen molempien tutkijoiden mukaan.

Kolnederin tutkimus viulun historiasta osoittaa laajaa tietämystä viulupedagogiikan kehityksestä, vaikka viulunsoitonopetus kattaa vain osan hänen tutkimuksestaan. Pulver on sen sijaan rajannut aineistonsa koskemaan nimenomaan opetusmenetelmiä esitteleviä teoksia, kun Kolneder lähestyy aihetta laaja-alaisemmin. Kolneder on joutunut jopa rajaamaan mukaan otettavien teosten määrää 1800-luvulta alkaen, koska julkaisutoiminta paisui valtavasti viime vuosisadalla. Perusteiksi valinnalleen hän esittää mm. teoksen historiallisen merkittävyyden, sen pedagogisen arvon, ja joissakin tapauksissa myös sen kuriositeetti-arvon (Kolneder 1972, 469).



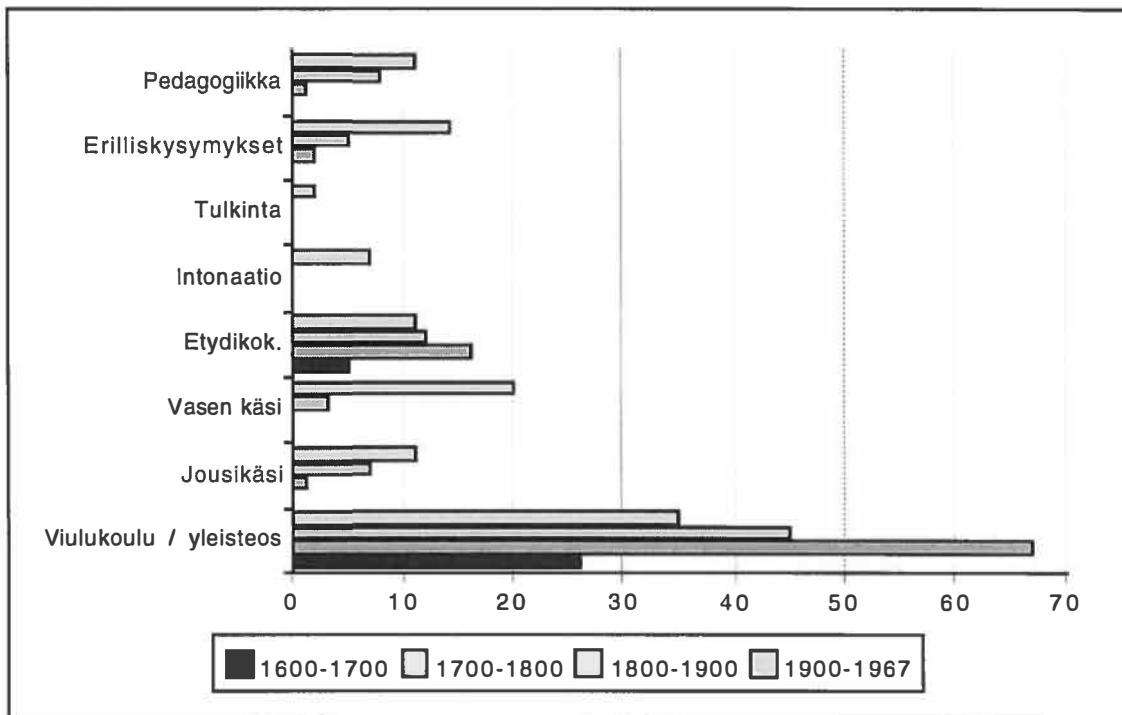
KUVIO 1 Viulupedagogisten julkaisujen määrällinen kehitys Euroopassa v. 1600-1967.

Kolnederin tutkimus sisältää yhtä lukuunottamatta kaikki Pulverin tutkimuksen teokset. Teos, jota Kolneder ei mainitse luettelossaan, on englantilaisen J. Painen noin vuonna 1820 julkaisema teos *Treatise on the Violin: showing how to ascertain the true degree of time, by a peculiar method of bowing*. Paine esittelee itsensä urauurtavan menetelmän luojana, joka Pulverin käsityksen mukaan jo soittoasentoa ajatellen on täydellinen vastakohta oikeasta (Pulver 1924, 117). Paine, joka perustaa menetelmänsä konkreettisiin apuvälineisiin, mm. jousenkulkua ohjaavaan "haarukkaan", esittelee itsensä teoksensa etusivulla: *Professor and Teacher of the Violin and Inventor and Manufacturer of the Gamut Finger Board and Bow Guide*. Hän käyttää teoksensa opetusmenetelmänä dialogia opettajan ja oppilaan välillä ja mm. runosäkeitä viulunsoiton säestyksenä. Pulverin tutkimuksen mukaan vääristynyt soittoasento ja jousenliikkeet tuottavat oppilaalle fyysistä tuskaa, mikä Painen mukaan on asiaan kuuluvaa (Pulver 1924, 118). On helppo ymmärtää, että Kolneder on jättänyt ao. teoksen mainitsematta, vaikka sillä eräänlaista kuriositeettiarvoa olisikin.

Kolnederin tutkimuksessa ovat mukana myös etydikokoelmat. Niitä julkaistiin huomattavan paljon 1800-luvulla, mikä nostaa oppikirjojen määrää merkittävästi. Ensimmäinen nimenomaan harjoitusohjelmistoksi tarkoitettu etydikokoelma ilmestyi Federico Fiorilloilta v. 1790, tosin ei vielä etydi-nimityksellä. Fiorillon julkaisun ensimmäisessä painoksessa käytetään nimitystä kapriisi. Kolnederin mukaan tiettävästi ensimmäinen etydnimitys esiintyy v. 1798 Vignettin kokoelman otsikkona (Kolneder 1972, 375).

2.1.2 Viulupedagogisten teosten aihepiirit

Mielenkiintoinen tarkastelukohde on myös teosten typologinen kehitys. Seuraavaan kuvioon olen koonnut Kolnederin viulupedagogiikkaa käsittelevät teokset aihepiireittäin. Mittaus on tehty teosten otsikoiden perusteella. Mittaus onkin lähinnä suuntaa-antava, koska otsikko ei välttämättä anna tarkkaa tietoa teoksen sisällöstä.



KUVIO 2 Viulupedagogiset teokset aihepiireittäin v. 1600-1967.

1600-luvulla ilmestyneet viulunsoittoa käsittelevät teokset olivat pääasiassa oppaita, joissa annettiin yleisohjeita moniin eri soittimiin, viulun lisäksi mm. viola da gambaan, mandoliiniin ja poikkihuiluun. Oppaissa käsiteltiin yleensä myös laulutaidetta sekä musiikinteoriaa. Teokset otsikoitiin usein termeillä *Instructor* tai *Tutor*. Lisäksi useissa oli maininta teoksen soveltuvuudesta itseopiskeluun. Teosten otsikot tahdottiin muokata mahdollisimman yksiselitteisiksi ja kattaviksi, jolloin ne saattoivat olla monen lauseen mittaisia. Otsikolla haluttiin myös rohkaista itseopiskelijaa ja houkutella häntä soitonopiskeluun: esimerkkinä on tuntemattoman tekijän vuonna 1695 ilmestynyt opas *Nolens Volens or You shall learn to Play on the Violin whether you will or not* (Kolneder 1972, 309).

1700-luvulla teokset alkoivat keskittyä selvästi viuluun, mutta kuten kuvio 2 osoittaa, lähes kaikki tuon vuosisadan oppikirjat olivat viulukouluja. Myös soitto-ohjelmistokokoelmia ilmestyi tuolla vuosisadalla jo jonkin verran. Otsikoinnissa on huomattavissa maantieteellistä jakoa: englantilaisissa julkaisuissa esiintyy useimmiten termi *Tutor* tai *Instructor*, saksalaisissa *Versuch* tai *Anweisung*, mutta ranskalaisissa *Méthode*. Metodiniemen sisältäviä viulunsoiton oppikirjoja ilmestyi 1700-luvulla ainakin 22

(Kolneder 1972, 358), niistä ensimmäinen niinkin aikaisin kuin vuonna 1712. Teos on Sébastien de Brossardin *Fragments d'une méthode de violon* (Kolneder 1972, 334). Erityishuomion ansaitsee myös vuonna 1735 ilmestynyt Jean-Joseph Cassanéa de Mondonvillen oppikirja *Les Sons Harmoniques*, jossa on ilmeisesti ensimmäisen kerran opetettu flageolettitekniikkaa.

Kolnederin tutkimuksen mukaan 1800-luvulla ilmestyneitä teoksia on 78, kun niitä edellisellä vuosisadalla ilmestyi 88. Kolneder on rajannut 1800-luvulla julkaistujen teosten määrää, joka todellisuudessa oli siis suurempi kuin 78. Pulverin mainitsemista teoksista Kolnederilta puuttuu yksi, samoin mm. amerikkalaisia julkaisuja ei hänen tutkimuksessaan ole tuolta vuosisadalta ainuttakaan. Kuviota 2 tarkastelemalla huomataan, että viulupedagogiikka osoitti 1800-luvulla jo lievästi erikoistumisen merkkejä, sillä muutamat pedagogit käsitelivät näitä tekniikan alueita erillisteoksissa.

On mielenkiintoista, että ajanjaksona 1820-1829 ilmestyi viisi pelkästään flageolettitekniikkaa käsittelevää teosta. Tuohon aikaan, jolloin flageolettitekniikan huippuunsa kehittänyt Paganini eli konsertoivana taiteilijana kulta-aikaansa, käytiin mitä ilmeisimmin asiasta vilkasta keskustelua. Viulutekniikassa koettiin uusi aluevaltaus, joka oli mahdollisimman pian otettava huomioon myös viulupedagogiikassa.

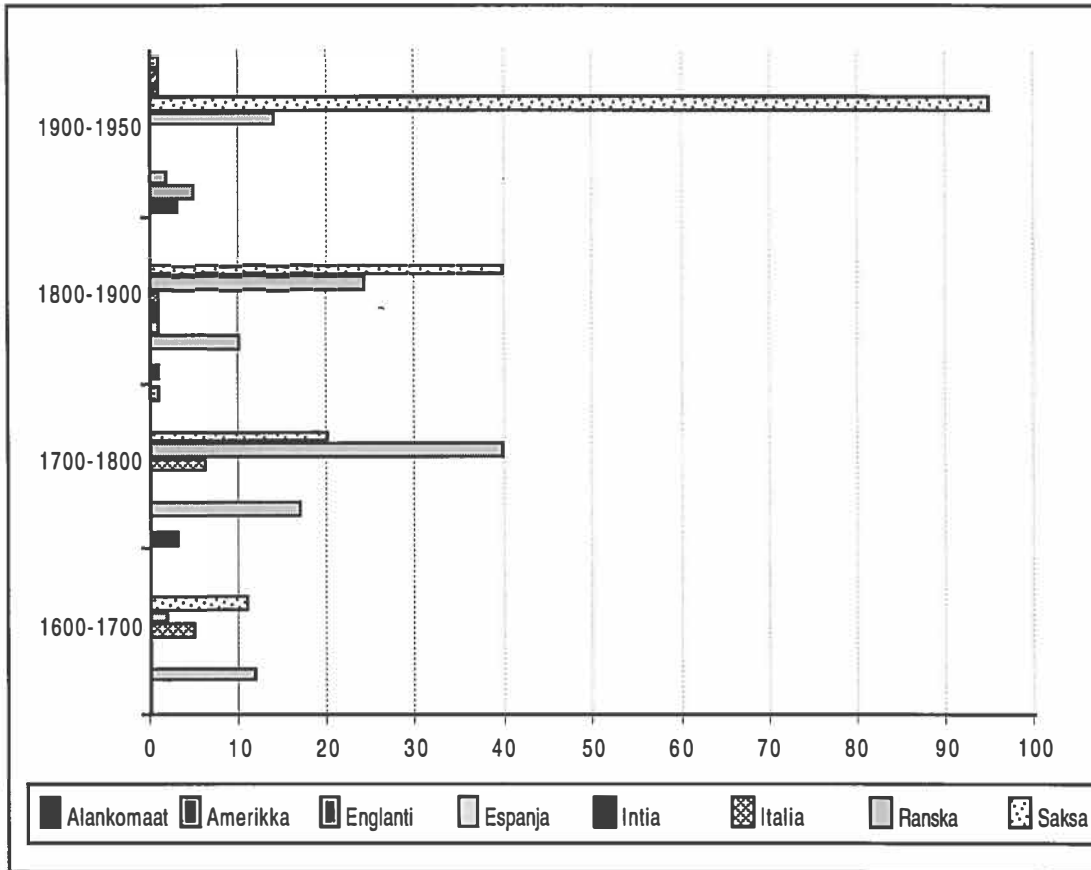
Kuten edelliselläkin vuosisadalla, vielä 1800-luvun alkupuolella tahdottiin jo otsikossa selvittää yksityiskohtaisesti teoksen kohderyhmät ja tarkoitusperä. Esimerkki tällaisesta on vuonna 1834 Stuttgartissa julkaistu, Barnbeckin kirjoittama teos *Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel für Dilettanten, namentlich auch Schullehrer, Seminaristen und alle Solche, denen es an Gelegenheit oder Mitteln zu einem gründlichen Unterrichte in der Violinspielkunst fehlt, daher mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht*.

1900-luku toi uutta ulottuvuutta viulunsoitonopetukseen tieteellisen tutkimuksen esiinnousun vaikutuksesta. Oppikirjojen otsikoissa alkoi näkyä mm. termejä tieteellinen ja anatomis-fysiologinen (Ondricek / Mittelman 1909; Berger 1910). Erikoistuminen lisääntyi, jolloin opetuksen kohteiksi otettiin sellaisia erilliskysymyksiä kuten vibrato, intonaatio, staccato-tekniikka, kaksoisäänet jne. Myös mm. harjoittelutekniikkaa tai viulukirjallisuutta käsitteleviä teoksia ilmestyi. Lisäksi opetuksen metodologiasta sekä erikoismenetelmistä on julkaistu useita teoksia jo 1900-luvun alkupuolella.

2.1.3 Viulupedagogisten julkaisujen maantieteellinen jakautuminen

Viulupedagogisten teosten julkaisutoiminnan maantieteellinen jakautuminen eri ajanjaksoina osoittaa, missä viulunsoiton ja opetuksen painopiste on ollut kunakin ajanjaksona. Kuvio 3 osoittaa teosten määrät aikakausittain niiden julkaisupaikkojen perusteella. On huomattava, ettei teosten tekijöiden kansalaisuus aina vastaa sitä maata, jossa teos on painettu. Teosten maantieteellinen jako painopaikan, ei tekijän kansalaisuuden mukaan, antaa parhaan käsityksen viulunsoiton opetuksen ydinalueista. Teosten julkaisijat ja kustantajat ovat toimineet yhteistyössä viulupedagogien kanssa

nimenomaan niillä alueilla, joilla viulupedagoginen toiminta on ollut aktiivisinta. Esimerkiksi 1700-luvun loppupuolella Pariisin vetovoima vaikutti huomattavasti ulkomaalaisiin, erityisesti italialaisiin viulisteihin, joita siirtyi Pariisiin orkesterimuusikoiksi, opettajiksi ja säveltäjiksi. Tämän vuoksi Pariisissa painettujen julkaisujen joukossa on runsaasti mm. italialaisten kirjoittajien teoksia.



KUVIO 3 Viulupedagogisten teosten maantieteellinen jakautuminen 1600-1950.

Kehityksen valtiolinjoissa on havaittavissa joitakin selviä suuntauksia. 1600-luvulla ja vielä 1700-luvun alkupuoliskolla julkaisutoiminta oli keskittynyt neljälle kielialueelle: englannin-, italian-, saksan- ja ranskankielisille alueille. Vilkkainta julkaisutoiminta on ollut 1600-luvulla ja vielä 1700-luvun alkupuoliskolla Englannissa. Mutta 1700-luvun toisella puoliskolla julkaisutoiminta lisääntyi erityisesti Ranskassa, jossa painosten määrä lähes viisinkertaistui. Myös saksalaisvaltioissa julkaisutoiminta vilkastui merkittävästi 1700-luvun toisella puoliskolla.

1800-luvulla ranskalais- ja saksalaisjulkaisujen määrässä tapahtui muutos saksalaisten eduksi, jolloin niiden lukumäärä nousi lähes puolet ranskalaisia suuremmaksi. Englantilaisten julkaisujen ilmestyminen sen sijaan jatkui tasaisena aina 1900-luvun alkuun saakka, jolloin se laantui selvästi. 1800- ja 1900-luvuilla mielenkiintoinen yksityiskohta on uusien valtioiden, mm. Espanjan, Venäjän, Unkarin ja Intian ilmestyminen viulupedagogiseen julkaisutoimintaan. Intian kohdalla kyseessä on vuonna 1875

ilmestynyt teos *Bahoolina Tatwa or a Treatise on Violin* (Mukhopadhyaya 1875). Teos on mitä ilmeisimmin englantilaisen kulttuuriviennin seurausta valtiossa, jossa Englannin siirtomaaherruus oli 1800-luvun loppupuolella mahtavimmillaan. Sen sijaan amerikkalaisten julkaisujen vähäisyys Kolnederin tutkimuksessa herättää ihmetystä, onhan julkaisutoiminta Amerikassa Eddyn tutkimuksen mukaan ollut erittäin vilkasta jo 1800-luvulla (ks. seuraava luku). Kolnederin tutkimukseen ei sisälly yhtään pohjoismaista teosta koko tutkimusaikakaudelta. Suomalaisia viulunsoiton oppikirjoja ilmestyi kuitenkin jo 1920-luvulla (Kansanen 1921; Hedlund 1926). Ruotsalaisesta viulupedagogisesta julkaisutoiminnasta voi mainita vuodelta 1959 Nielsenin teoksen *Violinspelets principer* (Nielsen 1959).

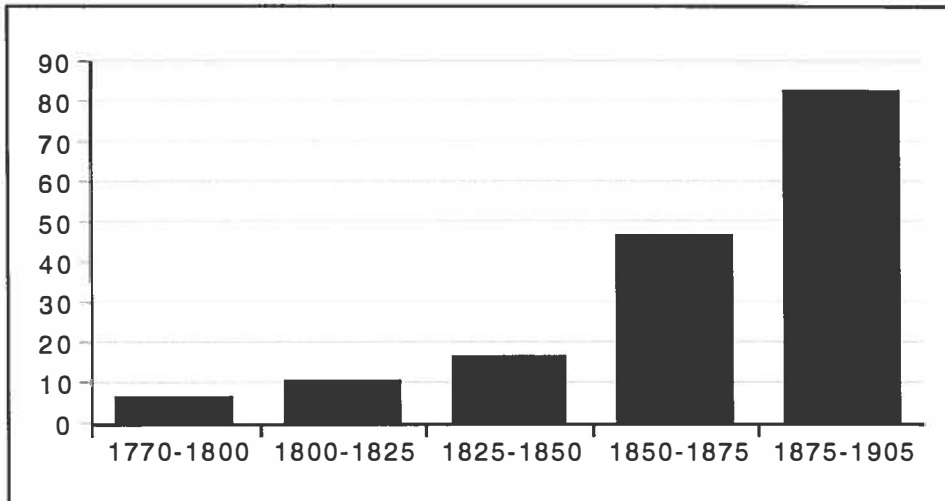
2.1.4 Amerikassa ilmestyneet viulunsoiton oppikirjat vuosina 1769-1905

Amerikkalainen tutkija Alexandra Eddy on omassa tutkimuksessaan esittänyt luettelon Amerikassa julkaistuista viulunsoiton oppikirjoista, joita hänen mukaansa yksistään vuosina 1769-1905 ilmestyi 165. Eddyn teosluettelon analyysi tosin osoittaa, että merkittävä osa näistä julkaisuista on käännöksiä eurooppalaisista viulukouluista, jotka löytyvät myös Kolnederin luettelosta.

Kolneder käsittelee lyhyesti amerikkalaisen viulupedagogiikan historiaa, joka hänen mukaansa on läpikäynyt neljä suurta eurooppalaista aaltoa. Ensimmäinen näistä sijoittuu Ranskan suuren vallankumouksen aikoihin 1700-luvun viimeiselle vuosikymmenelle, minkä seurauksena selittyy Eddyn tutkimuksessa ilmenevä vilkas viulunsoiton oppikirjojen julkaisutoiminta 1700-1800-lukujen vaihteen tienoilla. Toinen aalto ajoittuu vuoteen 1848, kolmas Venäjän vallankumousta seuranneeseen aikaan 1917 ja neljäs vuoteen 1933 (Kolneder 1972, 436).

Kuvioon 4 on koottu amerikkalaiset viulunsoiton oppikirjat Eddyn raajamana tutkimusajanjaksona 1769-1905. Ajanjaksojen yksiköksi on otettu 25 vuotta, jotta voidaan tarkastella Kolnederin mainitsemien eurooppalaisten aaltojen mahdollisia vaikutuksia amerikkalaisten julkaisujen määrään.

Kuvio 4 osoittaa, että julkaisujen määrä on tuona ajanjaksona moninkertaistunut lisääntyen tasaisesti koko 1800-luvun. Amerikkalaisten osalta ei siis ole havaittavissa samanlaista heilahtelua julkaisutoiminnassa kuin eurooppalaisissa valtioissa. Suunta on pitkällä aikavälillä jatkuvasti nouseva, joskin muutamia tavanomaista vilkkaamman julkaisutoiminnan vuosia tutkimuksessa on löydettävissä. Esimerkiksi 1800-luvun puolivälissä, vuosina 1848-1851 ilmestyi 14 viulunsoiton oppikirjaa (Eddy 1990, 194). Ilmiö sopisikin Kolnederin kuvaaman toisen aallon seuraukseksi. Myös vuodet 1857 ja 1899 poikkeavat muista vuosista suuren julkaisumäärän vuoksi: molempina vuosina ilmestyi 7 teosta.



KUVIO 4 Amerikassa ilmestyneiden viulupedagogisten teosten määrät 1769-1905.

Käännöskirjallisuuden määrä kattaa merkittävän osan amerikkalaisista julkaisuista. Amerikkalaisilla ei vielä 1800-luvun alkupuolella ollut näkyvää, systemaattista viulupedagogista koulutusta, joten ammatilliset vaikutteet saatiin eurooppalaisilta viulutaiteilijoilta. Heitä kävi Pohjois-Amerikassa konserttikiertueilla osan jäädessä sinne emigranteiksi. Käänteentekeviä olivat vuodet 1842, jolloin New Yorkiin perustettiin filharmoninen orkesteri, sekä 1878, jolloin perustettiin samaan kaupunkiin sinfoninen seura (Kolneder 1972, 436).

Viulupedagogiikan pääasiallisen vaikutusvallan ollessa eurooppalaisten taiteilijoiden ja opettajien käsissä heidän mukanaan tuomat uudet pedagogiset ajatukset toimitettiin usein suhteellisen tuoreina amerikkalaisten kustantamojen julkaistaviksi. Eurooppalaisten käännösten osuus kasvoi vähitellen koko 1800-luvun, mutta 1870-luvulta alkaen niin jyrkästi, että sen määrä ylitti amerikkalaisten teosten määrän 1880-luvulla. 1890-luvun julkaisuista amerikkalaisten kirjoittamia on enää vajaa neljännes eurooppalaisen viulupedagogiikan vallattua johtoaseman koko Pohjois-Amerikassa. Miksi Kolneder ei juurikaan ole noteerannut amerikkalaisia oppikirjoja, joita hänen mukaansa ilmestyi 5, Eddyn mukaan taas 165? Yksi peruste saattaisi olla edellä mainittu amerikkalaisten teosten "eurooppalaisuus".

2.1.5 Viulukoulujen julkaisutoiminnan kasvun syitä ja seurauksia vuosina 1750-1800

Sekä Kolnederin että Eddyn tutkimuksista ilmenee, että määrällisesti eniten viulupedagogista kirjallisuutta julkaistiin ajanjaksolla 1750-1800, lukuunottamatta viime vuosikymmeniä. Erityisen selvästi julkaisutoiminnan lisääntyminen esiintyy Kolnederin laskelmissa, joiden mukaan se lähes kaksinkertaistui laantuakseen taas 1800-luvun alkaessa. Seuraava suuri kasvu sijoittuu vasta 1900-luvulle, jolloin jo sen ensimmäisellä puoliskolla julkaistiin ainakin 93 viulunsoiton oppikirjaa.

Musiikkiteoreettisen sekä -pedagogisen julkaisutoiminnan voimakkaalle kasvulle 1700-luvun puolivälissä on useita selityksiä. Musiikkiesiteettinen keskustelu kävi vilkkaana, etenkin Baumgartenin teoksen *Aesthetica* ilmestymisen jälkeen vuonna 1750. Valistusaate innosti säveltäjiä, teoreetikkoja ja pedagogeja julkaisemaan käsityksiään musiikista erityisesti saksalaisella kielialueella: yksistään Berliinissä ilmestyi vuosina 1748-1757 ainakin 31 musiikkiteoreettista julkaisua. Berliini olikin vuosisadan puolivälissä musiikin avantgarden keskus (Lehtinen 1994, 215, 230). Barokin aikakausi oli Bachin kuoleman jälkeen päättynyt musiikin uusien tyyli- ja makukysymysten vallatessa alaa. Tyylien murrosvaiheessa alettiin tuntea tarvetta siirtää vanha esityskäytäntöperinne myös tuleville muusikkopolville (Kolneder 1972, 361).

1700-luvun puoliväli oli tyyli- ja makukysymysten aikaa niin sävellystekniikassa kuin myös musiikkiesiteettisessä ajattelussa. Toisaalta haluttiin pitää kiinni traditioista, toisaalta uudistaa musiikin säveltämis- ja esityskäytäntöä. Vähitellen uusi makusuunta alkoi saada yllätteen, jolloin vanhat ja uudet tyyliaineokset sekoittuivat uudessa esityskäytännössä. Vanhat traditiot alkoivat vähitellen siirtyä taka-alalle. Tämän prosessin voi olettaa olevan yhtenä syynä pedagogisen kirjallisuuden rajuun kasvuun (Soinne 1982, 11).

Viulusävellysten määrä lisääntyi jo 1700-luvun alkupuoliskolla mm. Corellin, Händelin, Bachin ja Telemannin ansiosta. Myös sävellysten tekninen taso nousi huomattavasti määrällisen kasvun myötä, mikä asetti viulistit uusien vaatimusten eteen. Katsottiinkin välttämättömäksi alkaa käyttää opettajan ja opiskelijan apuna pedagogista kirjallisuutta.

1700-luvun instrumentaalis-pedagogisten suurteosten merkittävimpinä vuosikymmenen oli 1750-luku, jolloin ilmestyi kolme historiallisesti arvokasta ja nykyäänkin arvostettua soitinpedagogiikan perusteosta: J.J.Quantzin *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), C.P.E.Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1752, II osa 1762) sekä L.Mozartin *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (1756). Tähän teossarjaan voisi vielä liittää F. Geminianin teoksen *The Art of Playing on the Violin* (1751). Edellisiin verrattuna Geminianin teos on huomattavasti suppeampi, mutta sisältönsä ja ohjelmistonsa systemaattisuuden vuoksi sitä voi pitää historian ensimmäisenä ammattiin ohjaavana viulukouluna.

Musiikkityyliin muutos ja musiikkielämän julkistuminen lisäsivät esityskäytäntöä ja musiikkiesiteettisyyttä koskevia ongelmia. Tämä loi tarvetta musiikkiesiteettisyyden ideologiseen erittelyyn ja tyyli- ja makukysymysten kriittiseen tarkasteluun. Keskeistä musiikkiesiteettistä aiheistoa alettiin pohtia julkisesti niin ammattilais- kuin myös harrastajapiireissä (Soinne 1982, 4). Musiikkiesiteettisten kysymysten kiihtyvä pohdiskelu lisäsi myös soitinpedagogista julkaisutoimintaa, josta tuli 1700-luvun jälkipuoliskolla suoranaisten muoti-ilmiö. Tällä ei ollut ainoastaan positiivisia vaikutuksia. Joillakin vähemmän merkittävillä julkaisijoilla oli tapana käyttää arvostettujen opettajien kirjoituksia omissa teoksissaan, joissa niitä usein tulkittiin epätarkasti tai suorastaan väärin. C.P.E. Bach mm. piti välttämättömänä ottaa kantaa ajatuksiensa häikäilemättömään plagiointiin ja väärin tulkintaan, johon jotkut julkaisijat olivat syyllistyneet. Bach julkaisi avoimen kirjeen vuonna 1773 saksalaisessa aikakausijulkaisussa. *Unparteyischer Hambur-*

gischer Correspondent kirjoittaen mm. näin:

"...Joutilaiden yksilöiden ylpeydelle ja omanvoitonpyynnille ei näet nykyisin enää riitä se, että he soittavat tasokkaasti omia tusinatekeleitään ja tyrkyttävät niitä oppilailleen: ei, vaan heidän on tehtävä nimensä kuolemattomaksi myös julkaisutoiminnalla. Niinpä molempien tutkielmieni ilmestymisen jälkeen onkin tullut julkisuuteen niin monia klaveerisoittoa käsitteleviä opetus- ja kouluteoksia, ettei niiden tulvalla näytä toistaiseksi loppua olevan. Kyseisistä julkaisuista ovat maineelleni haitallisimpia ne, joihin on sisällytetty yhteydestään irrotettuja otteita tutkielmistani - milloin minun nimissäni, milloin minua mainitsematta." (Bach 1995, 567. Suom. P. Soinne.)

2.2 Viulopedagogiikan historian päävaiheet Euroopassa 1600-1800

2.2.1 Italialainen yhteiskunta ja viulunsoiton kehitys

Otto Suuri oli liittänyt silloisen Italian kuningaskunnan 900-luvulla Saksaan, joka hajosi vasta Westfalenin rauhassa vuonna 1648 useiksi pikkuvaltioiksi. Italialaisissa pikkuvaltioissa olot olivat huomattavasti rauhallisemmat ja vakaammat kuin esimerkiksi Ranskassa ja siten suotuisat kulttuurin kehittymiselle. Barokin aikaan taiteet kehittyivät ja kukoistivat, mikä musiikissa näkyi mm. oopperan syntymisenä.

1700-luvun alussa Italia oli viulunsoiton "luvattu maa", jossa viulunrakennus, viulumusiikin sävellystyö ja viulunsoitto elivät kulta-aikaansa. Suuret viulunrakentajasuvut, kuten Stradivari, Guarneri, Amati ja Gagliano pitivät huolta huipputason viulunrakennuksesta. Viulumusiikin säveltämisestä ja esittämisestä vastasivat tuon vuosisadan Italiassa mm. Vivaldi, Corelli, Geminiani, Locatelli, Veracini, Tartini ja Viotti. Näistä Geminiani ja Tartini ansioituivat myös viulopedagogisilla julkaisuillaan (Kolneder 1972, 378). Geminianilta on lähtöisin ensimmäinen ammattimaiseen soitonopiskeluun tarkoitettu viulukoulu, Tartinilta taas ilmestyi vuonna 1758 teos *L'Arte del'arco* sekä pääasiassa ornamentointiin keskittyvä teos *Traité des Agréments de la Musique* vuonna 1771. Tämä teos oli ilmestynyt italiankielisenä jo vuonna 1754. Moser pitää Tartinia myös 1700-luvun alkupuolen suurimpana viuluvirtuoosina, vuosisadan jälkipuoliskolla taas Viottia (Moser 1923, 98, II osa).

Italiassa viulun asema oli Ranskaan verrattuna huomattavasti solistisempi jo 1600-luvulla, mistä yhtenä esimerkkinä on Giovanni Paolo Ciman ensimmäinen viululle sävelletty sonaatti jo vuodelta 1610. 1600-luvun Italiassa viulunsoitto ja sonaattityyli liittyvätkin tiiviisti yhteen. Sonaattityylin mestari oli Arcangelo Corelli, jonka vaikutus ulottui pitkälle 1700-luvulle mm. hänen oppilaidensa Geminianin ja Locatellin välityksellä. Geminiani vei italialaisen viulunsoittotyylin mukanaan Englantiin, jossa opittiin tuntemaan italialaisten ylivertaisuus erityisesti jousitekniikassa. Tästä kirjoittaa mm. Roger North 1700-luvun alkupuolella (North 1728,

164). Vaikka Corelli ei säveltänyt yhtään soolokonserttoa, sonaattityylin kehittyminen nosti viulun solistiseen asemaan. Tämä edellytti aiempaa pitkälinjaisempaa ja voimakkaampaa jousenkäyttöä (Boyden 1965, 342). Italiassa alettiin kiinnittää huomiota myös jousen rakenteeseen, koska lyhyt, kevyt ja kantapainoinen jousi soveltui huonosti sonaattityyliin. Jousenrakentajat kehittivät entistä pidempää ja painavampaa joustaa, jossa painoa lisättiin erityisesti kärkeen. Tomaso Albinoni ja varsinkin Antonio Vivaldi veivät säveltämillään soolokonsertoilla viuluteknistä kehitystä suuren askeleen eteenpäin. Heidän myötävaikutuksellaan Italia saavutti viuluismin johtavan maan aseman, joka säilyi aina 1700-luvun loppupuolelle saakka.

2.2.2 Ranskalainen yhteiskunta 1600-1700-luvuilla

Ranska oli itsevaltiuden aikana, erityisesti Ludvig XIV:n aikana noussut sekä taloudellisesti että poliittisesti samoin kuin kulttuurisesti Euroopan johtavaksi valtioksi. Mutta maan niin aineellisesti kuin henkisestikin rikkaassa ja kukoistavassa hovielämässä oli myös varjopuolensa. Ylellisen hovin ylläpito rasitti Ranskan taloutta, jota yritettiin kohentaa korkealla verotuksella. Maan hallinnon hoitoa laiminlyötiin ja ihmisten vapauksia rajoitettiin. Tunnetuin esimerkki sanan- ja painovapauden rajoituksista 1700-luvulla oli ehkä valistusfilosofi Voltairen painostaminen maanpakoon. Avoimuutta ja suvaitsevaisuutta filosofiassaan korostanut Voltaire, jonka ajatuksia poliittisesti taantumukselliset ja ahdasmieliset Ranskan itsevaltiat eivät hyväksyneet, sai työskennellä rauhassa mm. Englannissa, Preussissa ja Sveitsissä. Viimeiset itsevaltiat Ludvig XV ja Ludvig XVI koettivat vielä pitää kiinni edeltäjänsä Aurinkokuninkaan lauseesta "Valtio olen minä".

Itsevaltiuden loppuaikoina 1700-luvulla Ranskan talous romahti, mikä alkoi aiheuttaa kansassa levottomuutta ja protestihenkeä. Valistusaaite, jonka mukaan valta kuului kansalle, alkoi saada vastakaikua talonpojissa. Samanaikaisesti kasvoi tyytymättömyys, joka aiheutti vihaa ylimystöä kohtaan. Tämä johti yhä laajenevaan kapinointiin ja lopulta Bastiljin valtauksen vuonna 1789.

Huolimatta talonpoikaisluokalle tehdyistä myönnytyksistä mm. verotusta alentamalla ja kuninkaan valtaoikeuksia rajoittamalla alkanutta kehitystä ei voitu enää pysäyttää. Vallankumous levisi Bastiljin valtauksen jälkeen Pariisista maaseudulle ja Ranska julistautui tasavallaksi vuonna 1792. Verisimmät olivat vuodet 1792-1795 hirmuhallituksen pitäessä järjestystä ja "puhdistaa" valtiota vääräoppisista voimista.

Yhteiskunnallinen tilanne rauhoittui direktiohallinnon myötä, mutta vakiintui selvästi vasta Napoleonin valtakaudella vuosina 1805-1810. Kansalaisten tasa-arvo oli lisääntynyt ja maan talous alkanut kehittyä, mikä vaikutti myönteisesti myös kulttuurielämään. Myös kristinusko palautettiin jälleen arvoonsa. Napoleonin pyrkimykset tehdä Ranskasta suurvalta vaativat kuitenkin jatkuvia sotatoimia, mikä alkoi taas rasittaa maan taloutta. Taistelu Venäjää vastaan näännytti Napoleonin armeijan lopullisesti. Tämän seurauksena hän joutui luopumaan kruunusta vuonna 1814. Napo-

leolin uusi yritys lisätä valtaansa tukahtui lopulta sodassa Preussia vastaan Waterloossa vuonna 1815.

2.2.2.1 Yhteiskunnallisen kehityksen vaikutus musiikkielämään

Ludvig XIV:n laaja itsevaltius ja pitkä hallintoaika vaikuttivat voimakkaasti Ranskan kulttuurielämään ja sen kehitykseen vielä pitkälle hänen hallintokautensa jälkeen, 1700-luvun loppupuolelle saakka. Aurinkokuningas oli suuri taiteen, erityisesti musiikin ihailija ja harrastaja, minkä vuoksi Ranskan hovin musiikkielämä kukoisti itsevaltiuden aikana. Barokin suuria muotoja ja koristeellisuutta korostava tyyli säilyi ranskalaisessa musiikissa pitkälti 1700-luvulle, jolloin Ranska jäi syrjään vuosisadan jälkipuoliskon uusista musiikkivirtauksista Euroopassa. Ranskan rikas musiikkielämä rajoittui silloisen yhteiskunnallisen eliitin, hovin piiriin tavallisen kansan jäädessä musiikillisen kuten muunkin sivistyksen ulkopuolelle.

1700-luvun valistusaate korosti vallan kuulumista kansalle. Rousseau ajoi aatetta kritisoimalla Ludvigin lausetta "Valtio olen minä". Rousseau filosofian perusajatuksena oli saada tavallinen rahvas musiikillisen kasvatuksen piiriin. Hän taisteli ideologisesti Rameaun monimutkaista ja vaikeatajuista harmoniaoppia vastaan katsoen tehtäväkseen luoda puitteet tavallisen kansan, erityisesti lasten saamiseksi musiikinopetukseen. Musiikin perusarvoina Rousseau piti yksinkertaisuutta ja luonnonmukaisuutta. Kouluopetuksessa tämä merkitsi helppotajuisten, lyhyiden laulusävelmien käyttöä ohjelmistona, joka tuli opetella korvakuulolta. Rousseau kehotti musiikkikasvattajia myös säveltämiseen. Vastustaessaan aikansa monimutkaista ja epäselvää nuottikirjoitusta Rousseau kehitti oman numeroihin ja viivoihin pohjautuvan nuottikirjoitusjärjestelmän. (Linnankivi-Tenkku-Urho 1981, 36.)

Rousseau vaikutti vahvasti 1700-luvulla Ranskan musiikkikasvatuksen kehitykseen, jonka tulokset alkoivat näkyä vuosisadan loppupuolella. Ranskan musiikkikulttuuri nojasi esimerkiksi Italiaan verrattuna huomattavasti enemmän perinteisiin, mutta Rousseauin ajatukset musiikinopetuksen systematisoimisesta ja ulottamisesta koko kansan keskuuteen edesauttoivat konservatoriolaitoksen perustamista. Pariisi alkoi vetää puoleensa taiteilijoita myös muista maista, minkä seurauksena siitä tuli koko Euroopan musiikkielämän keskus vuosisadan loppuun mennessä. Ranskan levottomat yhteiskunnalliset olosuhteet 1700-1800 -lukujen vaihteessa aiheuttivat luonnollisesti levottomuutta myös yhteiskunnan kulttuurielämässä. Jatkuvat sodat koettelivat Ranskan taloutta, mikä näivetti maan kulttuuria. Taiteilijoiden vapautta rajoitettiin voimakkaasti erityisesti hirmuhallituksen aikana 1790-luvulla. Ranskan yhteiskunnalliset mullistukset herättivät niin Ranskassa kuin muuallakin esiin kysymyksen musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä ja musiikin poliittisista tarkoituksista.

2.2.3 Kohti konservatoriojärjestelmää

Ranskalainen ja italialainen soittotyyli poikkesivat toisistaan huomattavasti 1600-luvulla ja vielä 1700-luvun alkupuolellakin. Käsitettä "tyyli" alettiin käyttää varsinaisesti vasta 1700-luvulla, jolloin se otettiin maku-käsitteen rinnalle (Lehtinen 1994, 218). Ranskassa kuningasvallan ollessa huipussaan hovien musiikkielämä oli hyvin rikasta ja tuottoisaa, mutta konservatiivista verrattuna esimerkiksi Italian viulutaiteeseen. Ranskassa kunnioitettiin tanssimusiikkiperinnettä, jossa viululla oli pääasiassa säestyksellinen rooli. Tanssimusiikissa viulusäestyksen oli noudatettava tanssillista kepeyttä, jolloin jousenkäyttö oli ilmavaa, dynamiikaltaan nopeasti vaihtelevaa ja lyhytsäkeistä. Perinteinen ranskalainen jousi oli tähän tyyliin soveltuen lyhyt ja erityisesti kärjestä kevyt. Tyylinmukaista, kevyttä soittotapaa tuki vielä jousisote, jossa kättä pidettiin melko kaukana kannasta.

Huolimatta tanssillisesta viulunsoitoperinteestään monet valveutuneet ranskalaiset viulistit ja säveltäjät kuten Couperin, Mondonville, Leclair ja Guillemain kiinnostuivat italialaisesta viulunsoitosta ja sävellystyylisestä jo 1700-luvun alkupuolella alkaen jäljitellä italialaista sonaattia ja konserttoa omassa sävellystyössään (Boyden 1965, 344). Tyylien vuorovaikutuksen voimistumiseen ja vähittäiseen sekoittumiseen vaikutti myös se, että italialaiset viulistit ja pedagogit alkoivat kiinnostua Pariisista, josta vuosisadan lopulla tulikin viulunsoiton uusi keskus Euroopassa. Merkittävin "italialaistuneista" ranskalaisviulisteista oli tietävästi Leclair, joka toi ranskalaiseen viulismiin italialaisen virtuoositekniikan, viulusävellyksiin taas italialaisen sävellysmuodon.

Vanhakantaisten ranskalaisten musiikkipiirien oli vaikea hyväksyä italialaisia tyylipiirteitä ranskalaisessa musiikissa. Tämä ilmeni tyytymättömyytenä ja huolena vieraista vaikutteista, joiden "uhriksi" monet ranskalaiset musikit, kuten juuri Leclair, olivat joutuneet (Boyden 1965, 346). Huolimatta uusista vaikutteista perinteistä sävellystyylisiä ei kuitenkaan unohdettu: sävellysmuotona tanssisarja, johon kuuluivat mm. allemande, courante, gigue ja menuetti, säilytti vahvan asemansa ja antoi mallia myös Ranskan rajojen ulkopuolelle, erityisesti saksalaiseen viulukirjallisuuteen. Musiikilliset vaikutukset italialais-ranskalaisissa opettaja-oppilassuhteissa olivat kuitenkin kauaskantoiset: ranskalaiset omaksuivat teknisesti edistyksellisen italialaisen tyylin, mikä nosti huomasti ranskalaisten viulistien tasoa säveltäjinä, esiintyjinä ja vuosisadan loppupuoliskolle tultaessa myös opettajina.

Barokin jälkimainingeissa tavallinen kansa oli vieraantunut musiikista yksinkertaisesti siksi, ettei se ymmärtänyt sitä: Rameaun harmoniaa korostava musiikinteoria, musiikillisten sääntöjen viidakko ja soitinnuksen mahtipontisuus ja monimutkaisuus vaativat, paitsi muusikolta, myös musiikin kuulijalta korkeaa musiikillista sivistystä. Rousseau'n musiikkifilosofian ydinajatuksena oli saada musiikkikasvatus jälleen terveelle pohjalle, joka korostaa luonnonmukaisuutta ja yksinkertaisuutta. Melodia nousi keskeiseen rooliin uudessa, yksinkertaisessa musiikkityylissä, jota tavallisenkin kansalaisen oli helppo ymmärtää ja tuottaa.

Italialaisen viulismien korkean tason merkinä syntyivät ensimmäiset

varsinaiset viulunsoiton oppilaitokset Italiaan. Giuseppe Tartinin yksityinen viulukoulu, "School of Nations", perustettiin Padovaan jo vuonna 1728. Siellä hänen oppilainaan oli yli 70 viulista, heistä kuuluisimpana Pietro Nardini (Boyden 1965, 344). Ensimmäiset konservatorio-nimeä kantavat musiikkikoulut toimivat Venetsiassa ja Napolissa 1770-luvulta lähtien. Nämä ensimmäiset konservatoriot toimivat yksityisellä pohjalla, joiden toimintaa opiskelijat itse rahoittivat esiintymällä mm. kirkoissa ja erilaisissa teatteritilaisuuksissa. Opiskelu oli erittäin raskasta jatkuen lähes tauotta aamuvarhaisesta iltamyöhään ja loma-ajan käsittäessä vain muutama vapaapäivän vuodessa (Kolneder 1972, 396).

Rousseau'n vaatimus musiikin jakamisesta koko kansalle vahvistui lähestyttyä 1700-luvun loppua, kuuluihan ajatus koko kansan sivistämisestä myös yhä voimistuvaan vallankumousaarteeseen. Ranskan yhteiskunnalliset mullistukset nostivat niin Ranskassa kuin muuallakin esiin kysymyksen musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä ja musiikin poliittisista tarkoituksesta. Näitä tarkoitusteriä ajoi mitä ilmeisimmin mm. Francois-Joseph Gossecin (1734-1829) johtama sotilasmusiikkikoulu, jossa annettiin opetusta eri soittimissa ja säveltämisessä (Kolneder 1972, 397).

Myös Pariisissa toimi jo 1780-luvulla konservatorio, jonka ensimmäinen viulunsoitonopettaja oli P. M. F. de Sales Baillot vuodesta 1785 alkaen. Ranskan yhteiskunnallisen myllerryksen keskellä opetustoiminta katkesi, mutta jatkui uudenaikaisen konservatorion perustamisella vuonna 1796, jolloin laitos avattiin juhlallisina menoin Pariisissa. Ensimmäisinä viulunsoitonopettajina, laitoksen "voimatriona", kuten Moser kirjoittaa tutkimuksessaan (Moser 1923, 109, II osa), toimivat Baillot, Pierre Rode ja Rodolphe Kreutzer, jotka kaikki olivat Viottin oppilaita. Napoleonin valtakaudella he kaikki nauttivat hallitsijan luottamusta, millä oli luonnollisesti positiivinen vaikutus konservatoriojärjestelmän kehittämiseen ja laajentamiseen. Kreutzerin Napoleon nimitti kansallisten kamarivirtuoosien kapellimestariksi, Roden taas oman kapellinsa konserttimestariksi (Kolneder 1972, 418).

Baillot'in suurimmat ansiot ovat viulopedagogiikan alueella, josta merkittävimmäksi dokumentiksi jälkipolville jäi hänen laaja teoksensa *L'Art du violon*. Pariisi oli noussut 1800-luvulle tultaessa eurooppalaisen viulukulttuurin keskuksiksi, mitä kehitystä edesauttoi suuresti systemaattista, ammattiin tähtäävää viulunsoitonopetusta antava konservatorio.

2.2.4 Viulunsoiton kehitys Italiassa 1700-luvun lopulla

Arcangelo Corellin vaikutus Italian viulunsoiton kehitykseen oli suuri koko 1700-luvun. Hän edisti concerto grossoillaan viulun solistista asemaa ja vaikutti merkittävästi viulunsoiton tekniseen ja tyyllilliseen kehittymiseen. Ensimmäiset soolokonsertot syntyivät Italiassa 1700-luvun alussa, mutta erityisen huomattava soolokonsertin kehittäjä oli Pietro Locatelli. Suurin vaikutus tuon vuosisadan italialaiseen viulutekniikkaan ja nimenomaan soolokonserttoon oli kuitenkin Antonio Vivaldilla. On huomattava, että hänen vaikutusvaltansa ulottui myös mm. saksalaisen musiikkielä-

män kehitykseen. Esimerkiksi J.S. Bach laati Vivaldin konsertoista transkriptioita ja käytti todennäköisesti Vivaldin sävellystyylillä mallina omiinkin konserttoihinsa (Boyden 1965, 342).

Italialaisvaikutukset saksalaiseen viulupedagogiikkaan ilmenevät erityisesti vuosisadan jälkipuoliskolla, jolloin ilmestyivät ensimmäiset ammattiin tähtäävät viulukoulut. Italialaiset vaikutteet näkyvät esimerkiksi Leopold Mozartin viulukoulussa. Pienenä yksityiskohtana voi mainita mm. Tartinin paholaistrillisonaatin trillikuvion, jota Mozart käyttää mallina omassa teoksessaan (Boyden 1965, 344). Mozartin teoksesta löytyy muitakin yhtymäkohtia Tartinin teokseen. Mm. nuottiesimerkki tremolosta (vibratosta) vastaa täsmälleen Tartinin omassa teoksessaan esittämää mallia (Mozart 1756, 204; Tartini 1754, 16). Mozart alkoi valmistaa viulukouluun samana vuonna kuin Tartinin teoksen italiankielinen painos ilmestyi.

Tartinin vaikutus oli suuri myös jousitekniikan ja jousikäden merkityksen kasvuun viulunsoitossa. Hän oli julkaissut ohjeita jousisoittajille italiaksi jo vuonna 1754 teoksessa *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*. Tämä erityisesti koristelutekniikkaa opettava teos käännettiin myöhemmin mm. ranskaksi, englanniksi ja saksaksi. Tartinin mukaan yksi tärkeimmistä taidoista viulunsoitossa on sujuva jousenkäyttö (Tartini 1771, 133).

Fredrik Suuren hovissa pitkään vaikuttanut huilisti ja säveltäjä Johann Joachim Quantz (1697-1773) omisti osan laajasta teoksestaan viulunsoittajille. Italialaisvaikutteinen jousenkäyttötyyli käy hyvin ilmi myös hänen kirjoituksessaan, mikä näkyi jo tekijän asenteessa jousikäden tehtävään ja merkitykseen. Quantz arvosti eniten viulunsoitossa hyvää jousikäden tekniikkaa. Solistiseen soittoon kuuli hänen mukaansa italialainen sonaattityyli, kun taas säestystehtäviin sopi edellistä kevyempi ranskalainen soitto-tyyli (Quantz 1752, 230).

2.2.4.1 1700-luvun lopun viuluvirtuoosit

Tartinin koulusta lähtenyt Pietro Nardini (1722-1793) saavutti suurta mainetta viuluvirtuoosina. Hän tuli kuuluksi laulavasta ja tunteikkaasta soitto-tyylistään. Nardini teki suuren vaikutuksen Mozartin perheeseen, Leopold Mozartiin "laulullisen makunsa" (singbaren Geschmack), ja W.A. Mozartiin "laulavan allegronsa" (singendes Allegro) ansiosta. Nardinin sävellykset pohjaavat vielä barokin kenraalibassoon, mutta edustavat jo siirtymävaihetta tunteikkaampaan, varhaisklassiseen tyyliin (Kolneder 1972, 378). Moser pitää Nardinia 1700-luvun suurimpana viuluvirtuoosina (Moser 1923, 244, I osa).

Toinen merkittävä italialainen viulisti 1700-luvun loppupuolella oli Antonio Lolli (n. 1730-1802), joka esiintyi hyvin paljon eri puolilla Eurooppaa sekä mm. Venäjällä. Hän piti yllä italialaisten viulistien mainetta aikana, jolloin viulismien keskus oli siirtymässä Ranskaan. Lollia pidetään ehkä suurimpana viuluvirtuoosina ennen Paganinia hänen taituruutensa saavutettua yleisön korvissa lähes maagiset mittasuhteet. Lollista todettiin, että hänellä on soittaessaan vasemmassa kädessä 10 sormeaa ja oikeassa kä-

dessä 5 joustaa (Kolneder 1972, 379). Lollilla oli suuri vaikutus myös Paganiniin, joka sai häneltä vaikutteita sävellyksiinsä erityisesti virtuoositeknikassa. Lolli ansioitui myös pedagogina säveltämällä harjoitusaineistoa viulunsoiton opiskeluun (mm. *Ecole du violon en quatuor*) ja kasvattamalla uutta italialaista viulistikupolvea, johon kuului myös Bartolomeo Campagnoli (Kolneder 1972, 379).

Giulio G. Pugnani (1731-1798) suurimmat ansiot liittyvät hänen pedagogisiin taitoihinsa, joita hän ei kuitenkaan kirjoittanut oppikirjan muotoon. Pugnani oli varteenotettava viulisti, säveltäjä ja opettaja, jonka kuuluisimmat oppilaat olivat Antonio Bartolomeo Bruni (1759-1823) ja Giovanni B. Viotti (1755-1823). Pugnani vaikutti opettajana Italiassa, Turinissa, mutta Brunin pitkäaikaisin toimipaikka oli Pariisi, jonka vetovoima tuohon aikaan oli suuri. Toisin kuin Pugnani, Bruni jätti jälkipolville näytteen pedagogiikastaan teoksissaan, joista tunnetuin on vuonna 1804 Pariisissa ilmestynyt *Méthode pour le Violon composé sur l'Alphabet Musical de M.me Duhan* (Bruni 1804).

Muista viulunsoiton vaikuttajista on syytä mainita Braunschweigissa syntynyt ja eri puolilla Eurooppaa toiminut, mutta kulttuuripiiriltään italialainen Federico Fiorillo (1755-n. 1823). Fiorillo on jäänyt historiaan pääasiassa etydikokoelmallaan, joka käsittää 36 harjoitusohjelmistoksi tarkoitettua sävellystä viululle. Termi etydi ei esiinny vielä alkuperäisteoksessa vuodelta 1790, mutta kokoelma on etydin historiassa ensimmäinen askel. Etydit ilmestyivät ensimmäisenä nimenomaan viulopedagogiikkaan. Ensimmäinen varma etydi-nimitys on Kolnederin mukaan Vignetin kokoelmassa vuodelta 1798, mutta varsinaisena etydin "isänä" ja nimen vakiinnuttajana pidetään vasta Kreutzeria (Kolneder 1972, 375).

Italialaista alkuperää edustavat myös kaksi naisviulistia, Tartinin oppilas Maddalena Lombardini de Sirmen sekä Regina Strinasacchi. Edellinen on jäänyt historiaan Tartinin hänelle osoittamasta kirjeestä, joka on julkaistu Tartinin teoksen yhteydessä (Tartini 1771, 133-139). Jälkimmäisellä taas oli suuri vaikutus saksalaiseen musiikkikulttuuriin ja viulunsoittoon: mm. W. A. Mozart sävelsi hänelle yhden viulusonaateistaan, jonka he yhdessä kantaesittivät Wienissä vuonna 1784. Strinasacchi tunsikin myös Ludvig Spohrin, joka mm. osti häneltä Stradivariuksen. Jälleen yhtenä osoituksena Leopold Mozartin arvostamasta italialaisesta viulutaitteesta oli hänen ihasuksensa, kun hän oli kuullut tämän italialaisen taiteilijattaren soittoa:

" Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielt sie alles mit Expression, und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Hertz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, dass ein Frauenzimmer, die Talent hat, mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson. "
(Kolneder 1972, 383.)

Giovanni Battista Viottin (1755-1824) kansainvälinen muusikonura alkoi hyvin varhain hänen opettajansa Pugnaniin ansiosta. Yhdessä opettajansa kanssa Viotti vieraili useissa Euroopan musiikkikeskuksissa ja hoveissa jo

1770-luvulla saaden osakseen suurta ihastusta mestarillisesta viulunkäsittelytaidostaan. Pariisissa Viotti debytoi vuonna 1782, josta tuli käännteentekevä vuosi hänen urallaan. Saavutettuaan esiintymisellään suoranaisen sensaation Viotti jäi Pariisiin toimien solistina, kamarimuusikkona ja kapellimestarina sekä säveltäen intensiivisesti. (Kolneder 1972, 380.)

Ranskan vallankumouksen aiheuttamat levottomuudet vaikuttivat myös Viottiin, joka tosin oli kansallismielisten puolella, mutta jonka toiminta vallankumouksen keskellä osoittautui mahdottomaksi. Viotti sai osakseen julkistakin kritiikkiä mm. nimityksin "Jakobinergeiger" ja "Lagenwechsler" hänen siirryttyä hovien seurapiireistä vallankumouksellisiin. Viotti oli ilmeisesti sisäistänyt vallankumouksaateen eikä siis kannattanut sitä pelkästään henkensä säilyttämiseksi. Hän joutui nimittäin lähtemään Lontoosta, jonne oli Pariisista siirtynyt vuonna 1792, levitettyään vallankumouksaateetta Englannissakin. Oleskeltuaan joitakin vuosia Hampurin lähistöllä Viotti palasi takaisin Lontooseen 1800-luvun alussa. (Kolneder 1982, 381.)

Viotti oli esiintyjänä äärimmäisen herkkä ja tunteellinen saaden kuulijakuntansa usein syvästi liikuttuneeksi ja vuodattaen itsekin soittaessaan kyyneleitä. Tähän herkkyyteen yhdistyi kuitenkin korkeatasoinen tekninen briljanssi ja varmuus, jotka tekivät hänestä yhden aikansa suurimmista viulisteista. Tosin häntä myös kritisoitiin julkisesti, erityisesti sävelpuhtauden epätarkkuuksista ja virheistä. (Kolneder 1972, 381.)

Viotti on tunnettu laajasta, pääasiassa omalle soittimelleen tarkoitettua sävellystuotannostaan. Myös opettajana hän oli hyvin tavoiteltu - mm. Spohr pyrki hänen oppilaakseen - joskaan ei jättänyt jälkeensä yhtään oppikirjaa. Pedagogisesti huomionarvoinen osuus Viottin sävellystuotannossa ovat hänen duonsa kahdelle viululle. Nämä säestyksettömät teokset luovat pohjaa kamari- ja orkesterimusiikin kehittymiselle. Oletettavasti niillä on ollut vaikutuksensa myös mm. Baillot'n ja Spohrin säveltämään pedagogiseen ohjelmistoon. On huomattava, että vastaavanlaista ohjelmistoa on myös Campagnolin viulukoulussa vuodelta 1798. "Hamburger Zeitung" kirjoitti vuonna 1800 Viottin valmistavan myös viulupedagogista oppikirjaa. Muutaman sivun pituista käsikirjoitusta lukuunottamatta teosta ei kuitenkaan syntynyt. (Kolneder 1972, 382.)

Viottin arvoa viulupedagogina ja vaikutusta koko länsimaisen viulunsoiton kehitykseen 1800-luvun alkupuolella erityisesti Ranskassa kuvaa se, että hän toimi Roden, Kreutzerin ja Baillot'n opettajana. Näillä Pariisin konservatorion voimahahmoilla oli suurin auktoriteetti ja myös vastuu ammatillisesta viulistikoulutuksesta Ranskassa, jossa opiskeli jo 1800-luvun alkupuolella huomattavan paljon viulisteja useista Euroopan maista. Viottilla on suuri merkitys myös jousin rakenteen kehittämisessä hänen toimiessaan Françoise Tourten avustajana.

2.2.4.2 Italialaisen koulun vaikutusvalta vähenee

Italialaisen koulun syrjäytyminen viulunsoiton kehityksessä on todettavissa 1800-luvun alkuun mennessä useiden tutkimusten valossa (Kolneder

(Kolneder 1972, 383). Boyden pitää alkusysäyksenä tähän suuntaukseen jo L'Abbén teoksen ilmestymistä v. 1761 (Boyden 1965, 365). On kuitenkin huomattava, että italialaisten sekä viulutekniikan että -sävellyksen taso oli erittäin korkea vielä 1700-1800-lukujen vaihteessa. Myös näyttönä italialaisen viulupedagogiikan kehityksestä ilmestyi Milanossa Campagnolin *Metodo per Violino* vuonna 1797. Tämän teoksen Moser nostaa sen pedagogisen arvon perusteella huomattavasti korkeammalle kuin L'Abbén oppikirjan (Moser 1923, 251, I osa). Italialaisten muusikoiden vaikutusalue sen sijaan oli siirtynyt Keski-Eurooppaan, etenkin ranskan- ja saksankielisille alueille. Italian "alennustila" viulunsoitossa johtui siis huomattavissa määrin siitä, että italialaiset viulistit vaikuttivat yhä useammin oman maansa rajojen ulkopuolella.

2.2.5 Viulunsoitonopetus Ranskassa 1700-luvulla

Ranskalainen viulunsoitto oli 1700-luvun alussa vielä hyvin sidoksissa kansalliseen tanssimusiikkiperinteeseen, jonka näkyvin edustaja sävellyksessä oli Jean Baptiste Lully (1632-1687). Italialaisten kehittäessä soolokonserttoa ja sonaattimuotoa ranskalaiset sävelsivät lähinnä tanssimusiikkia, jossa viululla ei juuri ollut solistista asemaa. Italialaisen ja ranskalaisen tyylin ero tiedostettiin ja siitä esitettiin myös julkisia kannanottoja. Abbé Ragueneau kirjoitti artikkelissaan *Parallèle des Italiens et des Francois* tyyllillisistä eroista filosofis-esteettisestä näkökulmasta vuonna 1702 (Kolneder 1972, 383).

Merkkejä italialaisten, etupäässä Corellin vaikutuksista alkoi näkyä jo 1700-luvun alussa, kun ranskalainen viulisti Du Val alkoi levittää Ranskan maaperälle italialaisvaikutteita esittämällä italialaisten säveltämiä sooloteoksia viululle ja säveltämällä itse ensimmäiset viuluteoksensa italialaiseen tyyliin. Italialainen tyyli alkoi vaikuttaa ranskalaisessa musiikkielämässä myös joidenkin italialaismuusikoiden siirtyessä Pariisiin jo 1700-luvun alussa. Heihin kuuluivat mm. Giovanni-Antonio Guido sekä Giovanni Antonio Piani. Piani on tyyli- ja esityskäytännön historiassa merkittävä siksi, että hän on ensimmäisenä merkinnyt crescendot ja decrescendot sävellyksiinsä valmiiksi. (Kolneder 1972, 384.)

Jean-Marie Leclair (1697-1764), joka on jäänyt historiaan pääasiassa tuotteliana säveltäjänä, oli alkuaan viulistina itseoppinut. Leclair toimi isänsä jälkiä noudattaen balettitanssijana ja -mestarina Turinissa, jossa myös hänen sävellysuransa alkoi. Italialainen Pietro Somis huomasi hänen viulistisen lahjakkuutensa ja otti hänet oppilaakseen, minkä seurauksena Leclairista kehittyi nopeasti konsertoiva viulisti.

Leclairin merkitys ranskalaisen viulumusiikin edistäjänä oli hyvin suuri: hänen teosluettelonsa kuuluu mm. 49 viulusonaattia, 12 sonaattia kahdelle viululle, 25 triosonaattia sekä 12 viulukonserttoa (Kolneder 1972, 386). Leclairin viulusävellykset ovat teknisesti vaativia, joiltakin osin jopa edellä italialaisia sooloteoksia. Mm. pariääni- ja akorditekniikassa Leclair ylitti italialaiset mestarit. Toisaalta sävellyksissä ilmenee myös piirteitä vanhentuneesta soittotekniikasta: joissakin akordeissa, jotka voitaisiin soit-

taa puoliasemassa, Leclair suosittelee peukalon käyttöä g-kielen sävelle. Leclair kehitti paitsi ranskalaista viulusävellystuotantoa, myös viulupedagogiikkaa toimimalla sellaisten viulistien kuin L'Abbé le fils, Pierre Gaviniés ja Chevalier de Saint-Georges, opettajana. Hän oli yksi ranskalaisen viulunsoitonopetuksen nousuun vaikuttaneista pedagogeista 1700-luvun jälkipuoliskolla.

Ranskalainen viulisti-säveltäjä Jean-Joseph Cassanca de Mondonville (1716-1772) on syytä mainita viulupedagogisesti aikaansa edellä olleen teoksensa *Les Sons Harmoniques* johdosta. Teos ilmestyi jo vuonna 1735. Siinä hän esittelee monipuolisesti huiluäänien käyttöä viulumusiikissa käsitellen jopa kaksoisflageolettien soittotapaa. (Kolneder 1982, 387.)

Leclairin oppilas Pierre Gaviniés (1728-1800) on nykyäänkin viulunsoiton ammattiopiskelijoille tuttu nimi etydikokoelmansa vuoksi, joka edelleen on käyttökelpoinen viulutekniikan kehittämisessä. Hän oli varhaiskypsä viulutaiteilija, mutta myöhemmin myös arvostettu opettaja. Vuonna 1795 hänet kutsuttiin Pariisiin konservatorion viulunsoitonopettajaksi, minkä toimen tuloksena etydikokoelmakin syntyi. Viotti kutsui Gaviniés'ta "ranskalaiseksi Tartiniksi". (Kolneder 1982, 387.)

Ranskalaisessa musiikkielämässä viulismien kehittäjät ja vaikuttajat, erityisesti Leclair ja Gaviniés, sekä Pariisiin laajat ammatilliset mahdollisuudet viulistien keskuudessa nostivat Pariisiin 1700-luvun lopulla Euroopan keskuukseksi. Muodostui systemaattiseen konservatorio-menetelmään perustuva ranskalainen koulu, jonka perustajajäseniä ja pitkäaikaisia vaikuttajia olivat Rode, Kreutzer ja Baillot.

2.2.6 Muut Euroopan maat

2.2.6.1 Saksankieliset alueet

Saksalaisalueet muodostuivat aina 1800-luvulle saakka pääasiassa pikkuvaltioista, joita 1600-luvulta lähtien oli yli 600. 1700-luvulla suurin ja voimakkain niistä oli Preussi, joka taisteli mahtiasemastaan Itävallan kanssa.

1700-luvun alkupuolta saksalaisessa viulukulttuurissa leimasivat ulkomaalaisvaikutteet, ensin ranskalaiset, myöhemmin italialaiset. Saksalaiset eivät vielä 1700-luvun alkupuolella yleensä arvostaneet omaa tyyliään. Joidenkin musiikkiteoreetikkojen mukaan saksalaisilla ei edes ollut omaa musiikkimakua tuohon aikaan (Lehtinen 1994, 219). Saksalaisista tunnetuimpia viulisteja vuosisadan alkupuolella olivat mm. Johann Georg Pisendel (1687-1755), Johann Adam Birckenstock (1687-1733) sekä Georg Philip Telemann (1681-1787), jonka merkitys on suuri paitsi saksalaisen viulumusiikin, erityisesti varhaisen saksalaisen tyylin kehitykselle. Telemann, joka aikanaan oli tunnetumpi kuin Händel tai J.S.Bach, sulatti tyyliinsä elementtejä kansanmusiikista, galantista ranskalaisesta tyylistä, italialaisesta bel cantosta ja saksalaisesta ankaran oppineesta kontrapunktista luoden näin perustaa tyyliyhdistelmälle, jota kutsuttiin "sekoitetuksi tyyliksi" (der vermischte Geschmack) (Lehtinen 1994, 220). Telemannia pidetään myös galantin tyylin pääedustajana (Lehtinen 1994, 224).

Saksalainen viulismi alkoi selvän itsenäistymisprosessin vuosisadan puolivälissä, jolloin böömiläinen Franz Benda (1709-1786) aloitti työnsä saksalaisen viulunsoiton kehittämiseksi vastapainona ranskalaisen ja italialaisen tyylin vaikutuksille. Bendan soittotapaa ei pidetty tyyppillisenä böömiläisenä tyylinä, vaan enemmänkin se edusti tuon ajan tunteellista tyyli-suuntaa. Häntä pidettiin herkkänä ja tunteikkaana esiintyjänä, jonka erikoisuutena oli ”sydämet sulattava” adagio-soitto (Kolneder 1972, 390). Benda oli hyvin tavoiteltu viulopedagogi, ja voidaankin puhua Bendan viulukoulusta, joka oli tuohon aikaan merkittävin saksalainen viulukoulu (Moser 1923, 36, I osa).

Yhtä merkityksellistä saksalaisen viulunsoiton kehitykselle kuin Bendan koulu, oli Johann Stamitzin vaikutuksesta syntynyt Mannheimiin keskittynyt orkesteri- ja opetustoiminta 1700-luvulla. Mannheimin traditiota edustivat monet tunnetut viulistit, joista kauaskantoisimmat vaikutukset on ollut ehkä Franz E. Eckillä (1774-1804), joka tuli tunnetuksi Ludvig Spohrin opettajana. Eckin soittotyyli poikkesi ajalle tyyppillisestä tunteellisesta ja herkästä tavasta: hänen soittonsa oli suurilinjaista ja voimakasta, joka senaikaisten kriitikoiden mukaan oli tarkoitettu suuriin saleihin (Kolneder 1972, 393). Suurilinjainen ja -ääninen soittotapa on leimallista myös Spohrin soitolle.

Wienin musiikkielämässä oli 1700-luvulla viulisteillakin oma vahva edustuksensa. Musiikki oli keskittynyt pääasiassa hoveihin ja hoviteattereihin, joiden toimesta alettiin järjestää säännöllisiä konsertteja vuodesta 1740 alkaen. Viulunsoitonopetuksen perustana olivat niin ikään ylhäisten seurapiirien suojissa toimivat viulistit, jotka kokosivat ympärilleen lahjakkaita nuoria muusikoita koulutettavikseen. Tullessaan 1800-luvulle Wieniin oli muodostunut oma erityinen koulukuntansa, jonka luomisen merkkihenkilöitä olivat koulukunnan perustaja Joseph Böhm (1795-1876) (Garam 1985, 106) sekä Anton Wranitzky (Kolneder 1972, 393).

2.2.6.2 Englanti ja Alankomaat

Kuten monet muut Euroopan valtiot, myös englantilaiset kävivät sotia 1700-1800 -luvulla. Sodat käytiin kuitenkin usein kaukana emämaasta, jolloin yhteiskunnalliset olot olivat melko rauhalliset ja myös kulttuurin kehittymiselle otolliset. Englantilaisen yhteiskunnan avoimuus ja suvaitsevaisuus vetivät puoleensa monia mannermaisia ajattelijoita ja taiteilijoita, joilla siellä oli vapaus luovaan taiteelliseen työhön. Mm. Voltaire vietti pitkiä aikoja Englannissa, jossa hän sai vapaasti ilmaista ajatuksiaan ja julkaista niitä. Englanti oli mm. Ranskan vallankumouksen aikaan myös monien muusikoiden, säveltäjien, opettajien ja esiintyvien taiteilijoiden turvapaikkana.¹

Englannin vilkkaasti toimiva musiikkielämä sai ainakin instrumentaalimusiikin osalta suurimmat vaikutteensa 1700-luvulla ulkomaalaisilta, joista viulunsoiton kehitykseen vaikuttivat eniten italialaiset. Tärkeimmät

¹ Yleisen historian lähteenä tässä luvussa on käytetty teoksia Louhisola-Niemi-Louhisola (1982) sekä Kaakinen-Lappalainen-Niemi-Näsänen-Tiainen (1974) .

heistä olivat Geminiani ja Veracini, jotka molemmat toimivat ja opettivat pitkään Lontoossa. Lontoon konserttielämä oli vilkasta jo 1700-luvun alussa: mm. Academy of Ancient Society -seura perustettiin vuonna 1710 ja julkisen konserttitoiminnan aloitti v. 1713 Hickford's Room -seura (Kolneder 1972, 394). Lontoo oli myös turvapaikkana monelle muusikolle, mm. Viotille Ranskan vallankumouksen aikoihin. Huolimatta hyvin toimivasta musiikkielämästä ja laajasta konserttitoiminnasta englantilaisista ei kasvanut kansainvälistä mainetta saaneita viulisteja, mihin vaikutti osaltaan opetustoiminnan epäsystemaattisuus ja suppea-alaisuus.

Viulunsoitto Alankomaissa sai mallia enemmän ranskalaisilta kuin italialaisilta muusikoilta 1700-luvun alkupuolella. Sitä mukaa kuin keski-eurooppalaisten muusikoiden konserttitoiminta ulkomailla laajeni, myös Alankomaissa alettiin käydä konserttikiertueilla. Oma merkityksensä oli myös viulisteilla, jotka pysähtyivät näihin maihin eri pituisiksi ajoiksi matkoillaan Lontooseen.

2.3 Modernin viulupedagogiikan alku 1800-luvulla

Modernin viulunsoiton alkamisajankohdasta on esitetty useita eri teorioita, jotka perustuvat pedagogisiin, soittoteknisiin ja tulkinnallisiin sekä soittimen rakenteellisiin kriteereihin. Boyden pitää vedenjakajana ns. vanhan ja uuden viulunsoiton välillä vuotta 1761, jolloin ilmestyi L'Abbé le fils'in viulukoulu (Boyden 1965, vi). Boyden esittää perusteina jaolleen jousen kehityksen kulminoitumista Tourte-jouseen sekä sitä, että L'Abbén teos aloitti ranskalaisen viulunsoiton kehityksen voimistumisen siirtäen viulunsoiton keskuksen pois Italiasta. Mielenkiintoinen, tosin musiikkia laajemmasta mielessä kartoittava näkemys on myös Frans Brüggerillä, jonka mukaan Ranskan vallankumous toimi vedenjakajana uuden ja vanhan välillä myös musiikissa. Brügger esittää näkemyksensä nimenomaan musikkiesitteisestä näkökulmasta (Brügger 1995, 6). Kolnederin mukaan uusi aika-kausi viulunsoiton ja ylipäätään instrumentaalimusiikin historiassa alkaa Paganinista, koska hän loi soitintekniikkaan uudet standardit, joista ei ollut enää paluuta vanhaan käytäntöön (Kolneder 1972, 415).

1800-luvun alkua voi usein eri perustein pitää modernin viulunsoitonopetuksen syntyaikana systemaattisen konservatorio-opetuksen vakiinnuttua Ranskassa ja opetuksen laitostumisen levitessä vähitellen muihin Euroopan maihin. Oppikirjojen julkaisutoiminnassa oli ohitettu vilkkaan kausi, mutta uudella vuosisadalla ilmestyneiden viulukoulujen taso ylitti selvästi 1700-luvun tason, joka muutamia ansiokkaita viulukouluja lukuunottamatta oli ollut melko vaatimaton.

1800-luvun alkupuolen viulupedagogiikka rakentui pääasiassa kahden merkittävän opettajan varaan, Ranskassa Baillot'n, joka toimi tiiviissä yhteistyössä Roden ja Kreutzerin kanssa, ja Saksassa Spohrin. Moserin mukaan Baillot'n jälki näkyy lähes koko 1800-luvun ajan ranskalaisessa viulunsoitossa (Moser 1923, 161, II osa). Sekä Baillot että Spohr perustivat pedagogiikkansa ammattitaitoisten orkesterimuusikoiden koulutukseen, jota

jatkuvasti kasvava orkesteri- ja kamarimusiikkikirjallisuus yhä enemmän vaati muusikoilta.

Koulukunta-ajattelu viulunsoitossa perustui vielä 1800-luvun alkupuolella etupäässä vahvaan opettajapersoonaan ja kesti usein vain yhden sukupolven. Viulunsoitto kehittyi sekä teknisesti että tulkinnallisesti edelleen, joten uusia vaikutteita syntyi uusien opettajasukupolvien myötä. Oma koulukuntansa oli jo mm. Tartinilla ja Nardinilla. Kansallisilla ja maantieteellisillä tekijöillä oli merkityksensä soittotyyleihin, esim. Wienin koulussa vahva valssiperinne vaikutti viulunsoittoon antaen siihen oma-laatuksen, kansanomaisen leimansa (Kolneder 1972, 422).

Uuden, modernin viulunsoiton alkaminen 1800-luvun alussa perustuu osaksi myös viulun rakenteelliseen kehitykseen, jossa alkoi suuri muutosprosessi. Jousi oli kehittynyt nykyiseen malliinsa Tourten ansiosta jo edellisellä vuosisadalla. Myös vasemman käden tekniikan kehittyminen aiheutti muutoksia viulun rakenteeseen. Spohr kehitti viuluun leukatuen 1820-luvulla, mikä mahdollisti nopeat asemanvaihdot ja helpotti soittoa suurissa intervalleissa. Tämä vaikutti osaltaan virtuoosisuuden kehittymiseen viulusävellyksissä. Myös viulu sai mm. kaulan ja bassopalkin vaihdon sekä muiden rakenteellisten vahvistusten myötä nykyisen muotonsa 1800-luvun alkupuolella. (Boyden 1965, 369.)

1800-luvun viulupedagogiikan keskuskeskukset sijoituivat kahdelle kielialueelle: ranskalaiselle ja saksalaiselle. Englannissa ei ollut merkittäviä viulisteja eikä opettajia omasta takaa, vaan maa oli pääasiassa ulkomaisten muusikoiden varassa. Espanja astui viulukulttuurissa kansainväliseen tietoisuuteen vuosisadan puolivälin jälkeen Pablo de Sarasaten (1844-1908) ansiosta. Puola tuli tunnetuksi Henry Wieniawskin (1835-1880) myötä, Venäjä varsinaisesti vasta Leopold Auerin (1850-1930) aloittaman venäläisen koulun vaikutuksesta vuosisadan lopulla. Myös Pohjoismaista alkoi tulla varteenotettavia viulisteja. Heistä tunnetuin 1800-luvulla oli norjalainen Ole Bull (1810-1880), joka toimi pohjoismaisen musiikin levittäjänä etenkin Pohjois-Amerikassa. (Kolneder 1972, 437.)

2.3.1 Paganini ja virtuoositekniikan kehitys

1800-luvun alkupuolella viulunsoitonopetuksen systematisoiduttua ja konservatoriolaitoksen vakiinnuttua viulunsoitto kehittyi teknisesti huipputasolle ensisijaisesti Paganinin ansiosta. Viulumusiikki ei ollut enää hovien seurapiirien etuoikeus, vaan sitä haluttiin tarjota myös suurelle yleisölle. Luonnollisena seurauksena tästä konserttielämä vilkastui ja laajeni useimmissa Euroopan maissa.

Nicoló Paganinista (1782-1840) on tullut suorastaan myyttinen hahmo viulunsoiton historiassa. Hänen virtuositeetistaan ja maagisesta kyvystään tehdä vaikutus yleisönsä on esitetty useita selityksiä laajassa kirjallisuustuotannossa, jota hänestä on julkaistu. Paganini nousi aikansa kirkkaimmaksi tähdeksi, jota ihailtiin yli koko Euroopan. Spohr, joka tunsi Paganinin seuraten hänen esiintymisiään Italiassa, kirjoittaa, ettei ole koskaan nähnyt italialaista yleisöä niin ihastuneena. Paganini-villitys levisi ulko-

maille Paganinin ollessa jo 45-vuotias. Tällöin hän vasta aloitti varsinaisen konserttitoiminnan Italian ulkopuolella, ensin Wienissä, sitten Pariisissa. Paganinin valtavasta vetovoimasta ja suggestiivisesta vaikutuksesta kertoo wieniläisen viulisti-pedagogi Joseph Maysederin lause:

“Wir haben nie vorher so etwas gehört, wir werden nie wieder etwas Ähnliches hören, wir alle wollten unsere Geigen kaputtschlagen.”
(Kolneder 1972, 411.)

Paganinin suureen suosioon vaikutti monta tekijää: erikoinen ulkoinen olemus, poikkeuksellisen pitkät, notkeat ja laajoihin venytyksiin yltävät sormet, suuri lavasäteily, taituritekniikka, johon yksikään viulisti ei aiemmin ollut kyennyt, sekä tietty salamyhkäisyys koskien mm. hänen esiintymiskäyttäytymistään sekä hänen sävellystensä julkaisemista. On kuitenkin huomattava, ettei hänen esiintymistensä vastaanotto ollut aina pelkästään myönteistä. Erityisesti viulumusiikin ammattilaiset saattoivat pitää Paganinia jopa huijarina, joka sai tavallisen yleisön valtaansa noitamaisilla silmänkääntötempuillaan. Hänen viulismiaan pidettiin myös ”epäviulistisena” soittona, josta puuttui syvällisyys ja ennen kaikkea suuri ääni puutteellisen jousitekniikan johdosta (Kolneder, 1972, 410). Paganin tunteikkaaseen ilmaisuun kuuluivat liukuvat glissandot ja portamentot, joita vanhempi musiikkiestetiikka ei voinut hyväksyä: hänen soittoaan verrattiin julkisestikin kissan naukumiseen. Spohr, joka itse oli suuren linjan ja voimakkaan äänen kannattaja, ei ollut erityisen ihastunut Paganiniin. Myös Baillot suhtautui hienotunteisen varauksellisesti Paganinin ”virtuoositemppuihin”.

Kolnederin mukaan Paganini oli viimeinen suuri italialainen viulisti 1800-luvulla (Kolneder 1972, 443). Paganinin ainoa oppilas Ernesto Camillo Sivori (1815-1894) saavutti mainetta viulistina, muttei yltänyt kansainvälisesti korkealle tasolle. Huolimatta ajoittain voimakkaastakin kritiikistä Paganinin olemassaolo vaikutti viulunsoiton ja -pedagogiikan kehitykseen koko 1800-luvun ajan. Ammattimaisen viulupedagogiikan tavoitteeksi tuli pitää yllä Paganinin jälkeensä jättämää viuluteknistä virtuositeettia, mikä kohdisti huomion etenkin opetustekniikoihin ja -menetelmiin.

Metodista tuli vuosisadan puolivälissä muoti-ilmiö, joka sai joskus jopa sairaalloisia piirteitä. Baillot ennakoi jo Paganinin elinaikana ne vaarat, jotka esiintyvää viulistia vaanivat vaatimusten kasvaessa jatkuvasti. Jo hänen teoksessaan tulee esiin huoli esiintyvän viulistin henkis-fyysisestä hyvinvoinnista. Baillot kirjoittaakin kaukonäköisesti teoksessaan esiintymiseen valmentautumisesta ja oikeasta harjoittelutekniikasta.

2.3.2 'Menetelmä' 1800-luvun viulupedagogiikassa

1800-luvun kuluessa ns. vakava soitonopetus vakiintui konservatorioihin ja irtaantui yhä selvemmin harrastelijoiden musiikinopiskelusta, jota toteutettiin kouluopetuksen yhteydessä, vapaissa musiikkikouluissa tai yksityisesti. Tuon vuosisadan alussa orastava ja sen kuluessa jatkuvasti vilkas-

tuva konserttitoiminta sekä musiikkikeskustelu ja -kritiikki musiikillisten aikakauslehtien palstoilla asettivat esiintyvät taiteilijat uudelleen, haastavaan, mutta riskialttiiseen ja sekä henkisesti että fyysisesti vaativaan asemaan. He joutuivat julkisuuden valokeilaan, johon etsittiin suuria tähtiä. Julkiset kannanotot ja lehtien palstoilla käyty mielipidekeskustelu ottivat kohteekseen myös soitinpedagogiikan, mikä viulunsoitossa merkitsi mm. koulukunta-ajattelun vahvistumista, viulupedagogisen kirjallisuuden lisääntymistä ja mitä erilaisimpien opetusmenetelmien kehittymistä.

Termi 'metodi' oli esiintynyt ensimmäisen kerran viulupedagogiikassa niinkin aikaisin kuin vuonna 1711 Montéclairin viuluoppaassa, joka on ensimmäinen Ranskassa julkaistu alkeistason viulukoulu (Kolneder 1972, 335). 1700-luvulla metodi-termi esiintyy useissa viulukoulujen otsikoissa. Kyse ei kuitenkaan ole vielä systemaattisista, pitkälle viedyistä menetelmistä, vaan lähinnä itseopiskelijoille tarkoitetuista oppaista, joissa yleensä oli ohjeita muillekin soittimille.

Ammattiin tähtäävässä viulunsoitonopetuksessa metodi-nimitys esiintyy 1820-luvulla Campagnolin viulukoulussa ja tulee uudelleen esiin kymmenisen vuotta myöhemmin Baillot'in konservatorio-menetelmänä. Baillot'in käyttämä 'methode'-termi toimi tietynlaisena alkusysäyksenä menetelmien esiinmarssille. Menetelmäopista tuli 1800-luvulla muoti-ilmiö, joka sai vankimman jalansijan juuri ranskalaisessa viulupedagogiikassa. Tämä käy hyvin ilmi julkaistujen teosten otsikoita analysoimalla: 1800-luvun ranskalaisissa viulunsoiton oppikirjoissa on 12 metodi-termillä otsikoitua teosta. Ainoa vastaavanlainen saksalainen kirja on vuonna 1867 ilmestynyt Kayserin teos *Neueste Methode des Violinspiels*. Saksalaiset sen sijaan suosivat *Violinschule*-nimitystä: 1800-luvun saksalaisia oppikirjoja tällä nimikkeellä on Kolnederin mukaan 11 (Kolneder 1972, 470).

Opetusmenetelmän merkitys näyttää jopa ylikorostuneen viime vuosisadan viulupedagogiikassa Paganinin loisteliaan uran seurauksena: monet opettajat esittelivät menetelmäänsä pitäen sitä opetuksen tehokkuuden avainasiana, jonkinlaisena taikatempuna. Menetelmissä saatettiin jäljitellä paganiaanista sorminotkeutta erilaisin venytysliikkein, jotka useimmiten olivat enemmän vahingollisia kuin hyödyllisiä. Kokeiltiin myös konkreettisia apukeinoja: englantilainen Paine esitteli kehittämänsä vaskesta tai hopeasta valmistetun, otelaudalle asetettavan levyn, johon oli merkitty diatonisen asteikon mukaiset sormijäljet pienin kohoumin. Jousenkuljetuksen apuna taas käytettiin tallea ja otelautaan kiinnitettyä "haarukkaa", jonka alla jousi pysyisi soitettaessa viuluun nähden oikeassa kulmassa. (Pulver 1924, 117.)

Erilaiset otelautamerkit, kuten nauhat tai kolot, olivat viulussa tunnettuja jo 1600-luvulla (Playford 1657,110). Vasemman peukalon kohdalle saatettiin taas asettaa pieni puupala, jotta peukalo pysyisi paikallaan. Eri-tyyppisiä ranne- ja kyynärpäätukiakin kokeiltiin, mistä yhtenä räikeänä esimerkkinä oli erityinen kurssi Pariisissa (Methode Tabuteau). Tällä kurssilla yritettiin jopa pidentää käsivartta ja vahvistaa sitä yöksi asetettavan sidontatuen avulla. Tunnettu esimerkki pianotaiteen alueelta on Robert Schumann, joka vahvistaakseen ja itsenäistääkseen heikoimpia sormiaan sitoi ne yksitellen narulla kiinni (Wieck 1853, 45). Tämä väkivaltainen menetel-

mä koitui kuitenkin kohtalokkaaksi Schumannin pianistiuralle.

2.3.3 Viulupedagogiikan kaksijakoisuus

Viulupedagogiikka alkoi 1800-luvun puoliväliin tultaessa jakaantua kahteen eri leiriin: ensimmäisenä ryhmänä ovat pääasiassa konservatorioissa käytetyt ”mestariviulukoulu”, toisena taas harrastelijoille suunnatut soitinkoulu, joita käytettiin seminaareissa ja kansakouluissa luokkaopetukseen. Christian H. Hobmann (1811-1861) saavutti teoksellaan *Praktische Violinschule*, joka oli suunnattu erityisesti seminaarien opettajille, suuren suosion eri puolilla Eurooppaa (Kolneder 1972, 475). Tämänlaisessa viulupedagogiikassa palattiin taas 1700-luvulle aikaan ennen Geminianin viulukoulu, jolloin viulunsoiton oppikirjat oli tarkoitettu itseopiskeluun ja harrastelijoille.

Kehitys kulki vuosisadan loppupuolella yhä enemmän erilleen näiden suuntausten kesken, lähinnä niin, että ammattiin tähtäävä viulupedagogiikka erikoistui yhä enemmän virtuoositekniikan kehittämiseen. Harrastelijoiden pedagogiikka eli vuosisadan lopulla hiljaista vaihetta noustakseen uudelleen esiin vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen.

2.3.4 Viulistin psykofyysinen kunto osaksi viulupedagogiikkaa

Paganinin kaltaisella nerolla oli viulisteihin ja koko viulunsoiton kehitykseen kauaskantoinen vaikutus. Viulutekniikka oli saavuttanut hänen kauttaan huipputason, johon yltäminen vaati viulisteilta ankaraa opiskelua. Vielä 1800-luvun alussa viulisti oli ollut monimuusikko, joka osasi soittaa monia eri soittimia. Tämän lisäksi hän myös sävelsi, esiintyi ja opetti. 1800-luvun kuluessa ja vaatimusten kasvaessa yhä useampi muusikko uhrasi uransa luomiseen koko elämänsä. Raskas, huonosti suunniteltu ja liiallinen harjoittelu, stressaavat julkiset esiintymiset sekä joskus säälimättömän julkinen konserttikritiikki saattoivat muodostua kohtalokkaiksi nuorelle viulistille. Musiikinhistoriassa on paljon esimerkkejä hyvin alkaneen muusikonuran aikaisesta sammumisesta soittajan luhistuttua henkisesti tai fyysisesti. Flesch kirjoittaa muistelmissaan lukuisista tällaisista tapauksista, joiden joukossa oli niinkin suuria nimiä kuten Sarasate, Bériot, Ondricek, Wilhelmj ja Ysaÿe. Yleisimpänä syynä Flesch pitää esiintymisjännitystä ja sen aiheuttamaa jousikäden vapinaa (Flesch 1960, 63). Garamin mukaan kuitenkin mm. Ysaÿen vanhuusikäen saakka kestänyttä esiintymisuraa olisi vaikea ymmärtää, jos hän olisi kärsinyt Fleschin kuvaamasta voimakkaasta jousikäden vapinasta (Garam 1985, 71).

Monien viulistien loppuunpalaminen alkoi askarruttaa valveutuneita viulupedagogeja. Huomiota alettiinkin yhä enemmän kiinnittää viulistin psykofyysiseen kuntoon. Mitä kirjavimpien menetelmien epäsuotuisat, jopa vahingolliset vaikutukset nuoriin viulisteihin, harjoittelun määrän korostaminen sen laadun kustannuksella sekä esiintymisten aiheuttama julkinen paine olivat katkaisseet ennenajojaan niin monen viulistin uran,

että pedagogien oli herättävä kehittämään viulunsoittoa terveempään suuntaan. Painetussa tekstissä ilmiö tulee esiin vain yllättävän pitkällä viiveellä, varsinaisesti vasta 1900-luvulla. Baillot oli tässä suhteessa eräänlainen tienavaaja, mikä käy ilmi kuvioista 44. Baillot keskittyi erityisesti harjoittelun ongelmiin. Myös Spohr kiinnitti huomionsa soittajan kestävyysteen, mutta käsittelee teoksessaan lähinnä esiintymiseen valmistautumista, ei juurikaan harjoittelua.

Viulunsoitossa erityisongelmien käsittely ja tutkimuksen spesifioituminen ovat havaittavissa 1800-luvun lopulta lähtien. 1890-luvulla ilmesivät ensimmäiset yksinomaan jousitekniikkaa, samoin kuin vasemman käden erityiskysymyksiä käsittelevät teokset. Tšekkiläinen Otakar Ševčík (1852-1934) on tunnetuin esimerkki äärimmäisen yksityiskohtaisesta, pieniin osioihin pohjaavasta viulupedagogiikasta, josta on olemassa myös useita julkaisuja. Sen sijaan harjoittelun taikka esiintymisen ongelmiin ei juurikaan vielä puututtu. Bériot kirjoittaa sivun verran esiintymisestä teoksessaan vuodelta 1858, Joachim-Moserin viulukoulussa näihin ongelmiin ei puututa lainkaan vielä 1900-luvun alussakaan.

Empiirisen tieteellisen tutkimuksen, erityisesti luonnontieteiden esiinnousu toi myös viulunsoiton tutkimukseen uuden ulottuvuuden. Viulistin anatomiaa ja fysiologiaa tutkimalla tahdottiin edistää soittajien teknistä tasoa sekä parantaa heidän fyysistä kestävyyyttään. Lääkäri-viulisti Friedrich A. Steinhausen (1859-1910) syventyi perusteellisesti sekä viulun- että pianonsoittajan fysiologiaan kahdessa teoksessaan: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten* (Leipzig 1903) ja *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Leipzig 1905). Hänen jälkeensä merkittävin viulistin henkis-fyysiseen kuntoon paneutunut pedagogi oli Carl Flesch, jonka teosta voi täydellä syyllä pitää toistaiseksi monipuolisimpana ja kattavimpana viulupedagogiikan alueella (Kolneder 1972, 464).

2.4 Viulupedagogisia suuntauksia 1900-luvun alussa

2.4.1 Viulupedagogiikan kolme suuntausta

Kolneder jakaa 1900-luvun viulupedagogiikan kolmeen ryhmään. Ensimmäinen on perinteisiin nojaava, hyviä musiikin ammattilaisia kouluttava pedagogiikka, joka painottuu erityisesti orkesteri- ja kamarimusiikkikoulutukseen. Toiseen ryhmään kuuluvat metodit, joiden tavoitteena on täydellinen virtuoosisuus. Tämän erityispedagogisen suuntauksen avainasioita ovat intensiivinen harjoittelu ja erittäin tarkkaan detaljityöhön perustuva opetus. Kolmas suuntaus syntyi vastapainoksi edelliselle pedagogiikalle Saksassa 1920-luvulla pohjautuen edellisen vuosisadan harrastelijakeskeiseen viulupedagogiikkaan. Tässä ”musikaalisessa nuorisoliikkeessä” haluttiin levittää soittamisen iloa ja taitoa koko kansalle korostamalla vapautta, musikanttisuutta ja luonnonmukaisuutta (Kolneder 1972, 522). Mielenkiintoista on havaita, että liike seuraa myös 1700-luvun loppupuolen Rous-

seun oppeihin perustuvaa ideologiaa, jossa musiikilta vaadittiin yksinkertaisuutta ja melodisuutta, jotta siitä pääsisi osalliseksi mahdollisimman moni musiikista kiinnostunut kansalainen.

Ensimmäiseen suuntaukseen voi lukea tämän vuosisadan alkupuolella mm. Joachim-Moserin viulukoulun sekä Auerin ja Fleschin pedagogiikan. Kaksi jälkimmäistä on syytä sijoittaa tähän ryhmään erityisesti siksi, koska nämä vuosisadan alun vaikuttavimmat viulupedagogit ovat paneutuneet nimenomaan harjoittelumetodiikkaan: liiallisen harjoittelun välttämiseen, harjoittelun tauottamiseen, mielekkääseen harjoitusohjelmistoon, tehokkuuteen ja harjoittelumotivaation ylläpitämiseen.

Toisen suuntauksen edustajista tunnetuin on Ševčík. Hänen menetelmässään soiton jokainen suoritus jaetaan osasuorituksiin, jotka voidaan harjoitella erikseen lukemattomin eri tavoin. Mm. jousilajeja Ševčík harjoituttaa peräti 726:lla eri tavalla (Kolneder 1982, 479). Ševčík piti mielekkään harjoittelun edellytyksenä analyysia, diagnoosia ja osasuoritusten hidasta kehittämistä. Ševčík saavutti analyyttisellä metodillaan kansainvälistä mainetta ja koulutti korkeatasoisia viulisteja - mm. Jan Kubelik ja Efrem Zimbalist ovat hänen oppilaitaan - mutta sai osakseen myös ankaraa kritiikkiä. Zimbalist kritisoi Ševčíkin tapaa irrottaa tekniikka musiikista ja ylikorostaa sen merkitystä. Menetelmän heikkouksina on pidetty myös yksipuolisuutta ja "epämusikaalisuutta".

Amadeus van der Hoya edusti samaa suuntausta kuin Ševčík. Hän on kiteyttänyt teoriansa ja menetelmänsä teoksessa *Die Grundlagen der Technik des Violinspiels* vuodelta 1905, jossa hän kritisoi siihenastisen viulupedagogiikan puutteita, mm. sitä, että viulunsoiton perusteet on opetettu hatarasti edeten liian nopeasti jo alkeistasolla. Hän perusti menetelmänsä kromaattisesti eteneviin pikkuharjoituksiin, joita oppikirjassa on yli 300. Myös Hoyaa on kritisoitu yliteoreettisuudesta ja ohjelmiston kuivuudesta, jolloin oppilasta on vaikea motivoida harjoitteluun. (Kolneder 1972, 524.)

Musikaalinen nuorisoliike kuuluu kolmanteen suuntaukseen, joka alkoi levitä Euroopassa ensimmäisen maailmansodan jälkeen ollen voimakkaimmillaan 1920-luvulla. Tarve ja vaatimus antaa pätevää musiikinopetusta koko kansalle lähti työväenluokasta sen yhteiskunnallisen nousun myötä. Tätä vapaan musiikin suuntausta kutsuttiin myös nimellä metsä-, pelto- ja niittymusisointi, jonka yksi tunnettu edustaja oli saksalainen Paul Hindemith. Yhtenä musikaalisen nuorisoliikkeen tavoitteena oli herättää uudelleen eloon 1500-1600-lukujen vokaalimusiikki ja yleensäkin vanhojen mestareiden tuotanto. Viulupedagogiikan alueella ehkä tunnetuimmaksi tämän suuntauksen edustajista tuli saksalainen August Halm teoksellaan *Violinübung*. Halmin pedagogiikalle leimaa-antavaa on nopea eteneminen: 2. aseman harjoitukset aloitetaan jo muutaman ensimmäisen harjoituksen jälkeen. Halmin tarkoituksena oli aloittaa suoraan musiikista vastoin Ševčíkin teknistä menetelmää. (Kolneder 1972, 528.)

2.4.1.1 Keinoja viulistin terveyden säilyttämiseksi

Raskaan harjoittelun tuloksena viulisteja vaivasivat monet fyysiset rasitusehdot, jotka johtivat jopa työkyvyttömyyteen. Viulistin terveyden säilyttämisen ongelmaa alettiin pohtia tuomalla esiin erilaisia keinoja sekä psyykkisen että fyysisen kunnan ylläpitämiseksi. Auer ja Flesch ymmärsivät liiallisen harjoittelun vaaratekijät ottamalla ongelman huomioon opetuksessaan. Flesch painotti harjoittelun laatua, ei määrää, Auer taas taukojen merkitystä harjoitteluaikataulussa. Liikunnan ja lihasvoimistelun merkitys huomattiin 1920-1930-luvuilla, jolloin aiheesta ilmestyi useita teoksia. Jooga tuli suosioon mm. Igor Stravinskyn, Herbert von Karajanin ja Yehudi Menuhinin myötä. Flesch kirjoitti muistelmissaan Cesar Thompsonista (1857-1932), joka oli tiettävästi ensimmäinen voimisteluliikkein viulutekniikkaa kehittänyt pedagogi. Thompsonin metodia seurasi myöhemmin Serge Rivarde (1865-1940). (Flesch 1960, 46.)

Myös viulistin yleissivistyksen merkitystä alettiin pohtia, jotta välttyttäisiin erityisesti ihmelapsia vaivaavasta yksipuolisuudesta ja kapeakatseisuudesta. Joseph Szigeti ja Yehudi Menuhin ovat esimerkkejä laajasta yleissivistyksestään. Yleissivistyksen ja mm. tyyllintuntemuksen kehittämiseksi alettiin korostaa orkesterisoiton ja opetustyön merkitystä myös soolouraa luovalle taiteilijalle. Frantisek Ondricek, joka Fleschin mukaan itse kärsi voimakkaasta esiintymisjännityksestä (Flesch 1960, 47), piti lääkkeinä viulistin terveyden säilymiseksi kvartettisoittoa ja opetustyötä (Kolneder 1972, 488). Vielä 1800-luvun alussa ammattiin tähtäävä viulupedagogiikka olikin korostanut orkesterisoiton merkitystä. Tästä ovat esimerkkeinä mm. Mozartin, Baillot'n ja Spohrin viulukoulut (luku 5).

2.4.2 Ryhmäopetus

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen erityisesti työväenliikkeen ideologiaan kuului kansansivistystyön laajentaminen ja kehittäminen niin musiikin kuin muunkin kulttuurikasvatuksen alueella. Soitonopetuksessa se merkitsi uudenlaista asennoitumista ja suuntautumista: soitonopetus haluttiin tuoda jokaisen ulottuville korostamalla harrastuksen helpoutta ja sen tuomaa iloa. Erityisesti Saksassa tulivat suosioon nuorisomusiikkikoulut, joiden perusajatuksena oli siirtyä laulun avulla soitonopiskeluun, soveltaa tekniikan yksityiskohdat heti musiikkiin sekä aloittaa yhteismusisointi mahdollisimman varhain (Kolneder 1972, 528). Ohjelmisto sisälsi runsaasti kansan- ja lastenlauluja.

Yhteissoittoa korostava pedagogiikka lisäsi luonnollisesti kiinnostusta ryhmäopetukseen ja sen menetelmien kehittämiseen. 1920-1930 -luvulla syntyi runsaasti "jokamiehen" viulukouluja kansanomaisilla otsikoilla, mm. *School of Melody, Violin-Übung am Volkslied* tai *Ich bin ein Musikant*. Tunnetuimmaksi nousi saksalaisen Lilli Friedmannin *Geigenschule für den Anfang* vuodelta 1938, jossa pääpaino on ryhmäopetuksessa (Kolneder 1972, 529). Alaotsikko *Ein Lehrgang für Gruppen- oder Einzelunterricht mit besonderer Schulung des Zusammenspiels* osoittaa, että Fried-

mannin menetelmässä korostuu erityisesti yhteissoiton merkitys.

Suhtautuminen ryhmäopetukseen jakoi voimakkaasti mielipiteitä viulupedagogien keskuudessa. Ryhmäopetukseen perustuvan pedagogiikan kannattajat kehittivät ryhmäopetuksen ideologiaa ja uusia menetelmiä syntyi etenkin 1900-luvun puolivälistä alkaen. Vastustajat sen sijaan kritisoivat ryhmäopetusta eniten oppilasaineksen tasapäistämistä, mikä merkitsi lahjakkaimpien lasten edistyksen jarruttamista. Jyrkimmissä kannanotoissa ryhmäopetuksen on sanottu olevan *"Das Grab jeder geigerischen Begabung"*. (Kolneder 1972, 529.)

2.5 Viulupedagogiikan suuntaviivoja 1900-luvun lopulla

2.5.1 Pyrkimys perfektionismiin

1900-luvun puolivälin jälkeen viulunsoiton kehityksessä on ollut nähtävissä joitakin piirteitä, jotka ovat vaikuttaneet myös viulupedagogiikan suuntautumiseen. Ensinnäkin tekninen vaatimustaso on kasvanut ja pyrkimys perfektionismiin lisääntynyt. Yksi syy tälle ilmiölle on kilpailukäytännön yhä kiinteämpi sitominen viulupedagogiikkaan. Viulukilpailujen määrä on kasvanut tasaisesti vuosisadan puolivälin jälkeen ja korkeimman asteen viulunsoitonopetus on siksi joutunut keskittymään yhä enemmän kilpailuvalmennukseen. Muun muassa David Oistrach, paitsi valmensi opiskelijoitaan jatkuvasti kilpailuihin, kuului itsekin lukuisiin tuomaristoihin kansainvälisissä viulukilpailuissa. Oistrachin mukaan kilpailut saattoivat hallita soitonopetusta aiheuttaen häiriötä varsinaiseen opetustyöhön (Jusefowitsch 1977, 113). Fritz Kreisler huomasi tämänkaltaisen kehityksen merkit jo 1920-luvulla hämmästellään nuorten viulunsoittajien teknistä taituruutta, mutta varoittaen viulupedagogiikan suunnasta yhä voimakkaammin teknisiä valmiuksia korostavaksi:

"Die technische Begabung unserer Jugend ist beinahe unglaublich. Ich kenne in New York allein fünf "Wunderkinder", die auch das schwierigste spielen, als wäre es nichts. Sie alle sind aber technische Wunderkinder, wie eben die jetzigen Kinder, die sich schon im Mechanismus eines Radioapparaten oder eines Automobils auskennen. Dies kann aber nie das Ziel der Musik sein. Die Menschen werden davon wieder abkommen." (Kolneder 1972, 533.)

Sytä viulistisen perfektionismin korostumiseen voi hakea myös vuosisadan jälkipuolen yhä paisuvasta ääniteteollisuudesta. 1800-luvulla esiin noussut tähtikultti-ilmiö näyttää jälleen voimistuneen viimeisen 50 vuoden aikana, kun ääniteteollisuus on suuntautunut kykyjen etsintään markkinatalouden ohjaamana. Systemaattisen musiikkikasvatusjärjestelmän kehittyminen, mm. musiikkiopistoverkoston laajeneminen on lisännyt huipputaso viulistien määrää jatkuvasti, mikä on johtanut kilpailun lisääntymiseen.

2.5.2 Musiikin varhaiskasvatus

Toisen maailmansodan jälkeen kouluopetuksessa alettiin korostaa kokonaisvaltaista oppimista ja sosiaalisuutta. 1920-luvulla oli syntynyt psykologian alueella hahmoteoria, joka korosti kokonaisuuden merkitystä oppimisessa. Hahmopsykologian ohella monilla muillakin psykologian suuntauksilla, mm. pragmatismilla lienee ollut vaikutuksensa musiikinopetuksen keskeisiin teemoihin. Pragmaatit korostivat esimerkiksi kertaamisen ja havainnollisuuden merkitystä muistamisessa (Miettinen 1984, 33). Kertaaminen ja havainnollisuus ovat keskeisellä sijalla myös monissa viime vuosikymmeninä syntyneissä soitonopetusmenetelmissä. Sosiaalisuuden huomioiminen oppimisessa on taas seurausta yhteiskuntarakenteen muuttumisesta tällä vuosisadalla.

Kiinnostus lasten sielunelämän tutkimukseen on lisääntynyt vuosittain kuluessa erityisesti sen puolivälistä lähtien, jolloin sveitsiläisen Piaget'n vaikutukset alkoivat näkyä. Piaget kohdisti huomionsa erityisesti lasten älyllisiin toimintoihin ja niiden tutkimukseen. Lapsitutkimuksen kehittyessä voimistui tarve varhaiskasvatuksen kehittämiseen ja uusien menetelmien luomiseen. Musiikin varhaiskasvatuksen kehittäjinä kansainvälistä mainetta ovat saavuttaneet mm. Jaques-Dalcroze liittämällä musiikkiin rytmin ja liikkeen sekä Orff omalla soitinpedagogiikallaan. Myös kansanlaulustoa ja solmisaatiota käyttävä Kodály-pedagogiikka sekä Montessorin havainnointia, toimintaa ja vuorovaikutusta korostava musiikin varhaiskasvatusmenetelmä tunnetaan maailmanlaajuisesti.

2.5.2.1 Varhaiskasvatus viulupedagogiikassa

Viulupedagogiikassa varhaiskasvatusmenetelmät liittyvät vahvasti ryhmäopetukseen. Unkarilainen viulupedagogi Ottó Szende käsittelee teoksessaan kehittämänsä menetelmän lisäksi joitakin tunnettuja viulunsoiton varhaiskasvatusmenetelmiä. Euroopassa tunnetaan japanilaisen Suzuki-menetelmän lisäksi lasten korvankoulutukseen keskittynyt unkarilainen Kodály-pedagogiikka, joka on Suomessa saanut vankan jalansijan myös viulupedagogiikassa. Szende esittelee Suzuki-menetelmän lisäksi viisi muuta menetelmää, kuten Eta-Cohen -menetelmän, Sassmannshaus-metodin sekä Siegert-menetelmän (Szende 1981, 125-135).

Vankimmin viulunsoiton ryhmäopetus on juurtunut USA:an ja Japaniin. Maailmanlaajuisesti tunnetuin ryhmäopetusmenetelmä on lähtöisin japanilaisen Shinichi Suzukin (1898-1997) ajatuksesta, jonka mukaan soitonopinnot on aloitettava jo 3-4-vuotiaiden lasten kanssa. Perinteisiä soitonopetusmenetelmiä ei voinut käyttää leikki-ikäisten lasten opetuksessa, joten Suzuki kehitti itse juuri tuolle kohderyhmälle soveltuvan metodin. Itse hän nimittää menetelmäänsä "äidinkielen-metodiksi", jossa lapsi kuunnelleessaan, toistaessaan ja jäljitellessään pystyy oppimaan samalla tavalla kuin opetellessaan omaa äidinkieltään (Suzuki 1969, 10).

Niin Suzuki-menetelmä kuin ryhmäopetus ylipäätään on saanut osakseen myös kritiikkiä. Szende pohtii ryhmäopetuksen haittoja yksittäisope-

tukseen verrattuna, mutta antaa myös ohjeita pedagogisten virheiden välttämiseksi. Selvänä puutteena ryhmäopetuksessa hän pitää mm. sitä, että yksilöopetukseen jää usein liian vähän aikaa. Oppilasaineuksen heterogeenisuus ja erot etenemisnopeudessa voivat myös jarruttaa edistyneimpien oppilaiden kehitystä. Ryhmään sopeutumattomat lapset häiritsevät usein tehokasta työskentelyä. Vahingollista saattaa olla lisäksi kilpailumieliala, joka ilmenee erityisesti joidenkin lasten vanhemmissa. (Szende 1981, 66.)

Menetelmän käyttöä markkinoinninedistämiskeinona voi pohtia erityisesti Suzuki-menetelmän osalta, olihan Suzukin isä viulutehtailija. Suzuki-menetelmä on avannut viuluteollisuudessa valtavat markkinat erityisesti Japanissa, josta Suzuki-pikkuviuluja edelleen myydään eri puolille maailmaa. Yksin Japanissa opiskeli Suzuki-menetelmällä viulun-, pianon-, sellon- ja huilunsoittoa 1980-luvun alussa yli 200.000 lasta (Szende 1981, 125). "*Wir müssen erkennen, dass Gruppenunterricht den Verkauf von Instrumenten am besten fördert*", mainitsee eräs soitinrakennusta käsittelevä julkaisu vuonna 1968 (*Instrumentenbauzeitschrift* 1968/615: Kolneder 1972, 530).

2.5.3 Viulupedagogiikan suhde uuteen musiikkiin

Jo vuosisatamme alkupuolella viulupedagogiikan kentällä alettiin huomata uuden musiikin vaatimukset soitonopetuksessa. Flesch oli huolissaan modernia sävelkieltä sisältävän opetus- ja harjoitusmateriaalin puutteesta viulupedagogiikassa 1920-luvulla. Esimerkiksi atonaalisten viulukonserttojen omaksumisessa uutta sävelkieltä käyttävä opetusohjelmisto toimisi erinomaisesti valmistavana materiaalina (Flesch 1928, 108, II osa). John Fechner pitää teoksessaan *Moderne Violintechnik* uuden musiikin tekniikassa erityisen tärkeänä sormien absoluuttista osumatarkkuutta otelaudalla, mikä vaatii asemien käytön täydellistä hallintaa:

"Die moderne Praxis verlangt durch notwendiges enharmonisches "Umlesen" oft eine Abkehr vom allgemein üblichen und theoretischen Fingersatz, d.h. einzelne Finger werden in der modernen Spielweise gezwungen, durch Drehnung oder Pressung über oder unter der feststehenden, gespielten Lage zu greifen (Über- oder Untersetzen), ohne dass die Hand selbst die Lage verlässt." (Kolneder 1972, 526.)

1900-luvun musiikki on tuonut jatkuvasti uusia aineksia musiikin soivaan kenttään lähtien notaatio- ja soittotekniikasta ja päätyen tulkintaan. Siksi viulupedagogiikkakin on törmännyt yhä uusiin haasteisiin ja tehtäviin, joihin se ei Kolnederin mukaan kuitenkaan ole tarttunut riittävän voimakkaasti. Esimerkiksi Hindemithin modernit viuluharjoitukset (*Übungen für Geiger*) tai Friedmannin ohjelmisto (*Studien für Violine*) ovat olleet vain harvojen viulunsoitonopettajien tietoisuudessa tai käytössä viime vuosikymmeninä (Kolneder 1972, 527).

Uusimmissakaan viulupedagogisissa julkaisuissa ei juuri oteta kantaa modernin musiikin tuomiin erityiskysymyksiin. Tämän tutkimuksen ana-

lyysi- tai oheisteoksissa yhdessäkään ei käsitellä modernin musiikin erityiskysymyksiä viulunsoitossa. Tähän ryhmään kuuluvat mm. Selingin, von Hornin, Galamianin, Rollandin, Szenden ja Menuhinin teokset (Seling 1952; Galamian 1962; von Horn 1964; Menuhin 1971; Rolland 1974; Szende 1977). Myöskään Simon Fischer ei ota kantaa uusimpaan viulutekniikkaan viulupedagogisessa käsikirjassaan *Basics*, jonka hän on koornut laajasta artikkelisarjastaan *Strad*-aikausjulkaisussa viime vuosien aikana (Fischer 1995). Fischerin oppikirja on kuitenkin tarkoitettu harjoitusmateriaaliksi nykyajan viulistille teknisen huippukunnon saavuttamiseksi.

3 MUSIIKKESTETIIKAN HISTORIAA

Alexander Baumgarten määritteli ensimmäisenä käsitteen estetiikka vuonna 1750, josta vuodesta voi katsoa tuon tieteenalan varsinaisesti alkaneen (Dahlhaus 1967, 9). Musiikkiesteettisiä kysymyksiä on pohdittu kuitenkin kautta länsimaisen musiikin historian. 1600-luvun puolivälistä lähtien alettiin valistuksen vaikutuksesta uskoa järjen voimaan ja tiedon merkitykseen. Inhimillisen tiedon kokoamista alettiin pitää välttämättömänä, mikä näkyi 1700-luvulla voimistuvana julkaisutoimintana. Musiikin alueella ilmestyi ensyklopedioita, musiikin historiaa ja esityskäytäntöä käsittelevää kirjallisuutta sekä pedagogisia julkaisuja (Soinne 1982, 2). Myös musiikkiesteettisten arvojen pohdinta vilkastui. Pääaiheita 1700-luvun alkupuolen musiikkiesteettisessä keskustelussa olivat käsitteet tyyli ja maku, jotka ymmärrettiin ensin objektiivisena, mutta vuosisadan edetessä yhä vahvemmin myös subjektiivisena musiikin kriteerinä.

Musiikin maku- ja tyylikysymysten aktiivinen pohdiskelu 1700-luvun musiikkipiireissä vaikutti myös musiikkipedagogiseen ajatteluun, mikä tulee esille usein jo tuon vuosisadan musiikkipedagogisissa julkaisuissa. Siksi on tarpeellista käsitellä tässä tutkimuksessa myös musiikkiesteettisiä pääsuuntauksia samalta ajanjaksolta, johon liittyy tutkimukseni viulupedagogisenkin osuus.

3.1 1700-luvun musiikkiestetikan keskeisiä teemoja

Musiikintutkimuksen tärkeimpänä osa-alueena aina renessanssiajasta 1700-luvun puoliväliin saakka voidaan pitää musiikinteorian tutkimusta. Eräs merkkipaalu musiikkiteoreettisen ajattelun kehityksessä on vuosina 1636-37 syntynyt Marie Mersennen teos *Harmonie universelle*, joka nimensä mukaisesti toi universaalisuuden käsitteen musiikilliseen ajatteluun (Lippman 1986, 103, I osa). Mersenne käsitteli rinnakkain akustisia ja teologisia kysymyksiä perustaen ajatuksensa renessanssiajan kuvio-oppiin, joka oli sovellettavissa myös musiikkiin. Sekä Mersenne että ranskalainen filo-

sofi Descartes vaikuttivat suuresti barokin ajan affektiopin syntyyn. Descartes asetti kokemukseen perustuvan tiedon epäilyksen alle selittäen ilmiöitä matemaattisin laein, mikä musiikissa merkitsi sävellysmuotojen sekä mm. intervallien ja sointujen selittämistä erilaisin affektein.

Antiikin Kreikan suurilla filosofeilla, erityisesti Platonilla ja Aristoteleella, on kautta musiikinhistorian ollut voimakas vaikutus musiikin arvottamiseen. Antiikin tragediaa pidettiinkin 1700-luvulla yleisesti suurten sävellysmuotojen esikuvana. Tämä merkitsi sitä, että musiikin korkeimpana muotona oli taideteos, jossa yhdistyvät musiikki, runous ja usein myös tanssi. Musiikin keskeisenä tehtävänä taas 1700-luvun loppupuolelle saakka pidettiin luonnon jäljittelyä (Lippman 1986, I osa, 175), mikä ilmenee tuon ajan musiikkifilosofien ajatuksissa yleisesti, yli maantieteellisten rajojen.

Vuosisadan toisella puoliskolla imitoinnin merkitys musiikissa alkoi väistyä musiikillisen ilmaisun noustessa keskeiseen asemaan musiikin arvoa mitattaessa. Musiikillisessa ilmaisussa alettiin hyväksyä myös negatiiviset tunteet. Yksinkertaisuutta ja luonnollisuutta alettiin kunnioittaa, mikä nosti melodian määrääväksi osaksi musiikkia harmonian kustannuksella. Lauluääntä pidettiin luonnollisimpana musiikin esittämisessä. Keskustelu musiikkimausta vilkastui: musiikin arvoa alettiin mitata kriteerein ylevä, kaunis ja koristeellinen.

3.1.1 Musica poetica

1700-luku oli voimakasta soitinmusiikin kehityksen aikaa, jolloin se vähitellen syrjäytti vokaalimusiikin sekä määrällisesti että laadullisesti. Musiikkiesteettisessä ajattelussa johtoasemaa pitävät saksalaiset filosofit pysyttelivät kuitenkin traditionaalisessa, retoriikkaan perustuvassa ajatusmallissa, jossa musiikkiarvioinnin mittapuut otettiin enemmän menneisyydestä sekä muista tieteistä kuin itse musiikillisesta materiaalista. 1700-luvun lopulle saakka saksalainen humanistis-retorinen musiikkiestetiikka piti kiinni vokaalimusiikin ensisijaisuudesta (Soinne 1982, 4).

Saksalaisvaltiot olivat musiikkifilosofisessa ja -tieteellisessä keskustelussa Euroopan johtavaa aluetta 1700-luvun puolivälissä. Sama asema niillä oli myös musiikinteorian kehittämisessä ja sävellyksessä. Musiikkitieteilijä ja -filosofi Lorenz Mizler (1711-1778) perusti Leipzigiin vuonna 1738 tieteellisen musiikkiseuran (Korrespondierende Sozietät der Musikalischen Wissenschaften), jonka jäseninä olivat mm. Telemann, Händel, Johann Sebastian Bach ja Leopold Mozart (Soinne 1982, 7). Tärkeä musiikillisen keskustelun ja kiistan aihe oli kysymys musiikin ja runouden suhteesta. Saksalaisella kielialueella, jossa retoriikalla oli vahvat perinteet koulutuksen ja sivistyksen osana, ajatukset musiikillisesta runoudesta (*musica poetica*) synnyttivät runsaasti tätä aihetta käsitteleviä teoksia. Tämä oli omiaan vahvistamaan käsitystä tekstin merkityksestä musiikin osana (Lippman 1986, I osa, 121).

Johann Mattheson esittää teoksessaan *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), paitsi järjestelmällisen selityksen Descartesin filosofiaan pohjaa-

vasta affektiopista, myös käsityksiään musiikin ja runouden suhteesta (Dahlhaus 1967, 40). Matthesonin mukaan musiikilliset tunteet tulevat ilmi esitystilanteessa, jolla on samanlainen suhde sävellykseen kuin puhetaidolla on retoriikkaan (Mattheson 1739, 380). Tätä ajatusta vahvasti vielä Matthesonin teoria imitaatiosta ja sen merkityksestä musiikissa, jonka tehtävä oli jäljitellä puhetta. Hän asetti vokaalimusiikin instrumentaalimusiikin edelle, sillä teksti saattoi parhaiten noudattaa imitoinnin ja selkeyden periaatetta (Lippman 1986, I osa, 121).

Berliinin musiikkielämässä vaikutti 1700-luvun ensimmäisellä puoliskolla näkyvästi Christian Gottfried Krause, joka Matthesonin tapaan piti runouden ja musiikin liittoa tärkeänä musiikillisen arvon mittaamisessa. Hänen kirjoituksensa *Von der Musikalischen Poesie* (1752) sisältää ajatuksia musiikin kompleksisuuden ja yksinkertaisuuden välisestä taistelusta, so. harmonisten ja melodisten elementtien merkitsevyydestä sävellyksessä. Kompleksisuutta korostava sävellystyyliperustuu temaattiseen manipulatioon ja kontrapuntiin, kun sitä vastoin yksinkertaisuutta painottava sävellystyyliperustuu puhtaasti melodiseen ekspansiivisuuteen ja variointiin. Krause päätyi korostamaan yksinkertaista, mutta järjestäytyneitä melodian ja sanan liittoa, jonka hän selitti rationaalisesti tuomalla esille myös musiikin moraalisen vaikutuksen (Lippman 1986, I osa, 122). Sekä Mattheson että Krause korostivat kirjoituksissaan melodian arvoa musiikissa. Melodian merkitys esiintyi yhä selkeämmin saksalaisten musiikkiesteetikkojen ajatuksissa 1700-luvun loppua kohti tultaessa, mutta oli vahvasti esillä myös ranskalaisen Rousseau'n estetiikassa.

3.1.2 Vuosisadan lopun musiikkikäsityksiä

1700-luvun loppupuolella käsitys taideteosten kauneusarvoista selkiytyi Baumgartenin otettua käyttöön termin estetiikka vuonna 1750. Hän määritteli estetiikan yhdeksi tieteenhaaraksi, aistien havaitsemiskyvyn tieteksi. Estetiikka keskittyi ensin lähinnä runouden tutkimiseen, mutta vähitellen sen piiriin tulivat muutkin taiteet. Klassismin aikana ihannoitiin yleisesti antiikin taidetta, erityisesti draamaa, jossa yhdistyvät eri taidelajit puhtaimmillaan; leimaa-antavinta tämän ajan ajattelijoille oli musiikin ja runouden yhdistyminen korkeimpana taidemuotona. Puhdas instrumentaalimusiikki ei ollut niin arvostettua kuin vokaalimusiikki, joka pystyi kielen avulla tunteiden ilmaisuun huomattavasti soittimia paremmin. Ylevyys ja kauneus kuuluivat taideteoksen kriteereihin, joista yleisyys oli korkeimmalla sijalla. Esimerkiksi Immanuel Kant (1724-1804) syventyi kirjoituksiinsa musiikista erityisesti kauniin ja ylevän käsitteiden selittämiseen ja vertailuun. Myös luonnollisuutta ja yksinkertaisuutta korostettiin, mikä on ymmärrettävää barokin ajan sääntöjen täyttämisen säveltämis- ja esityskäytännön vastapainona.

Johann Sulzer (1720-1779) piti uutta tieteenalaa, estetiikkaa, tunteiden tieteenä, johon hän katsoi kuuluviksi ns. kaunotieteet, runouden, musiikin, kaunopuheisuuden sekä maalaustaiteen (Le Huray-Day 1981, 123). Sulzerin mukaan ilmaisu on musiikin sielu ja tunteet ovat ilmaistavissa mu-

siikin keinoin. Tunnemaailmaamme voimakkaimmin vaikuttavat taiteet ovat kuuloon perustuvat puhe, runous ja musiikki. Sulzer väheksyi teknistä taituruutta musiikissa, jota hän vertasi sirkustempuiliijan taitoihin: ne hätkähdyttävät mutta eivät vaikuta sieluunne. Yksi tärkeimmistä ominaisuuksista taideteoksessa on luonnollisuus (Le Huray-Day 1981, 137). Christoph Willibald von Gluckin (1714-1787) musiikkiestetiikassa korostuu luonnon jäljittelyn ohella myös yksinkertaisuus. Sävellyksissään hän pyrki yksinkertaiseen ilmaisuun välttämällä barokin ajalle tyypillisten trillien, kadenssien sekä muiden koristeiden käyttöä (Le Huray-Day 1981, 148). Teoksen johtavana elementtinä Gluck piti yksinkertaista, kaunista melodiaa.

3.1.3 Englantilaiset ajattelijat ja musiikin ekspressiivisyys

Englantilaisten filosofien keskuudessa käsiteltiin musiikkia 1700-luvulla imitoivana ja ekspressiivisenä taiteena, jolloin keskustelussa musiikin ja runouden suhteesta pohjana pidettiin Aristoteleen Runousoppia. Saksalaisten tapaan englantilaistenkin esteetikkojen ajattelulle leimaa-antavaa oli käsitys musiikista imitoivana taiteena. Vuosisadan puolivälin jälkeen yksinkertaisuus ja selkeys taideteoksessa saivat kannatusta useilta englantilaisilta filosofeilta, joista maininnan arvoisia ovat mm. Avison, Beattie, Home ja Twining (Lippman 1986, I osa, 175).

Englantilaiset ajattelijat vertasivat toisiinsa mm. maalaustaidetta ja musiikkia. Charles Avison (1709-1770), joka kiteytti ajatuksiaan musiikista julkaisussaan *An Essey on Musical Expression* (1753), pitää musiikin ja kuvataiteen elementtejä toisiinsa verrannollisina. Musiikin melodia, harmonia ja ilmaisu vastaavat kuvataiteen viivaa, väritystä ja ilmaisua (Lippman 1994, 101). Ihmisäänen jäljittely on soittimien hienoin päämäärä ja tähän päämäärään soittimista yltää parhaiten viulu laaja-alaisen ilmaisuasteikkonsa ansiosta. Huomattakoon, että Avison oli Lontoossa Geminianin oppilaana, joten heidän välillään on luonnollisesti ollut musiikkiesteettistäkin vuorovaikutusta. Avison mainitsi Geminianin teoksessaan yhtyen tämän musiikkimakua koskeviin ajatuksiin (Avison 1753, 125).

James Beattie (1735-1803) edusti aikanaan melko edistyksellistä ajattelutapaa pitäessään musiikkia taiteista vähiten imitoivana. Maalaus on aina huono, jos se ei jäljittele luontoa. Tämä ajatus ei koske kuitenkaan musiikkia (Le Huray-Day 1981, 152). Beattie piti vokaalimusiikkia korkeimpana musiikin lajina, mutta perusteli myös puhdasta soitinmusiikkia esimerkiksi sakraali- ja sotilaskäytössä.

Edmund Burken (1729-1797) mukaan musiikki on joko ylevää tai kaunista - näihin taideteoksen arvon kriteereihin liittyi usein myös kolmas elementti, koristeellisuus tai virtuoosisuus. Taideteoksen arvojärjestyksenä pidettiin yleensä tuota järjestystä. Burke perusteli myös negatiivisten tunteiden (pelko, viha, epäjärjestys, yllätykset) merkitystä taideteoksessa. Sen sijaan Henry Home (1696-1782) ei voinut hyväksyä musiikkia ilmaisemaan mitään negatiivisia tunteita, vaan ainoastaan rakkauden eri vivahteita. Käsitystään hän perusteli duurikolmisoinnun (trias musica) määräävällä asemalla harmoniassa. Thomas Twiningin (1735-1804) ajatuksissa näkyi jo ro-

mantiikan piirteitä: musiikin tehtävä ei ole jäljitellä, vaan ilmaista, ja sen suurin voima onkin tunteiden, emootioiden herättämisessä. Hän piti musiikin kolmena perusprinsiippinä surua, mielihyvää ja innostusta. (Le Huray-Day 1981, 199.)

3.1.4 Ranskalaisten taistelu melodian ja harmonian priorisoimisesta

Ranskalaisten ajattelijoiden keskuudessa ilmeni 1700-luvulla selvää kaksijakoisuutta. Tämä johti kiivaaseen polemiikkiin, jopa ideologiseen taisteluun taiteen perusarvoista. Musiikin alueella tärkeimmiksi nousivat kysymykset musiikin imitoivasta luonteesta, melodian ja harmonian priorisoinnista sekä oopperan luonteesta, lähinnä ranskalaisen ja italialaisen oopperan välillä (Lippman 1986, I osa, 257). Vuosisadan loppupuolella keskusteluissa nousi esiin myös kysymys, josta tuli 1800-luvulla musiikkiesteettisen keskustelun pääteemoja, nimittäin kysymys sisällön ja muodon suhteesta taideteoksessa: uskonnollinen ja metafyyssinen sisältöesteettinen näkökulma vastaan matemaattinen, järjestystä ja symmetriaa korostava muotoestetiikka. Barokin affektioppia selitettiin yleisesti 1700-luvulla rationaalisesti: musiikilliset muodot ja struktuurit kuvastivat tiettyjä tunnetiloja. Intervallit, soinnutus, melodialiike ja rytmit perustuivat säveltäjän järjellisiin valintoihin sävellyksessä, jolloin teoksen esittäjällä oli vastuu säveltäjän intentioiden toteuttamisesta ja affektin aikaansaamisesta kuulijassa (Wellek 1963, 194).

Jean Philippe Rameau (1683-1764), joka loi pohjan nykyiselle musiikinteorialle, perusti oppinsa Descartesin filosofiaan. Hänen luomansa sointusystematiikka korostaa harmonian ja järjestyksen merkitystä musiikissa. Vastakkaista, imitointia ja melodian merkitystä korostavaa linjaa edusti taas Rousseau omassa musiikkifilosofiassaan. Rameau ja Rousseau muodostuivat siten ranskalaisen taidefilosofisen keskustelun antipodeiksi, jossa Rameaun harmonia (matematiikka) taisteli Rousseau'n melodiaa (retoriikka) vastaan (Lippman 1986, I osa, 321).

1700-luvun puolivälissä musiikkielämässä vaikuttivat vahvasti kansalliset virtaukset, jotka vaikeuttivat musiikin arviointia (Soinne 1982, 12). Mm. keskustelussa melodian ja harmonian prioriteetista nostettiin esiin kysymys musiikin kansallisista ja kansainvälisistä elementeistä. Rameaun mukaan harmonia edustaa kansainvälisyyttä, kun taas melodia, joka on sidoksissa kieleen, ilmentää musiikin kansallisia piirteitä. Lippmanin mukaan tosin Rameaunkin musiikissa ja musiikinteoriassa voidaan erottaa kansallisia piirteitä, joille Rameau itse oli sokea (Lippman 1986, I osa, 321). Rameaun musiikkiesteettisten ajatusten vahvistuminen, erityisesti musiikin melodisten ominaisuuksien väheksyminen, etäännytti musiikkia sen imitoivasta luonteesta.

Myös oopperaa käsittelevässä 1700-luvun estetiikassa puitiin melodiaan ja harmoniaan liittyviä kysymyksiä. Keskustelunaiheena oli italialaisen ja ranskalaisen tyylin paremmuus oopperaa arvioitaessa. Lullyn oopperat olivat joutuneet 1600-luvulla arvostelun kohteeksi liiallisesta keveydestään ja valoisuudestaan: oopperasta oli tullut liiaksi viihdettä. Vastapainoksi

tälle Ranskassa alettiin korostaa antiikin tragediaa oopperan esikuvana, kun taas italialainen ooppera edusti modernia, valoisampaa ja melodisempaa linjaa. Saksalainen ooppera seurasi italialaista, modernia tyyliä aina Wagneriin asti, joka taas asetti esikuvakseen ranskalaisen oopperan (Lippman 1986, I osa, 364).

Jean Jaques Rousseau (1712-1778), joka piti luontoa kaiken taiteenteke-
misen esikuvana ja laulua musiikin luonnollisimpana ilmaisukeinona, vaikutti merkittävästi 1700-luvun loppupuolen musiikkiesteetikkojen ajatuksiin. Imitoinnilla oli sijansa vielä 1700-luvun lopun musiikkiestetiikassa, mutta musiikin välitön kokeminen ja tunteiden voima nousivat vähitellen keskeisimmälle sijalle. Jo 1750-luvulla alkoi näkyä esiromantiikan tunnusmerkkejä musiikissa: individualismia ja musiikin ainutkertaista kokemista alettiin arvostaa (Wellek 1963, 194). Myös käsitys ylevyydestä astui esiin musiikin arvokeskustelussa, minkä lisäksi puheenaiheiksi otettiin inhimilliset tunteet, uskonto ja metafysiikka. Musiikkiesteettinen keskustelu alkoi näin enteillä romantiikkaa.

Rousseaulle luontoa lähimpänä musiikin elementtinä oli unisono, mistä syystä melodian osuus musiikissa on johtava (Le Huray-Day 1986, 97). Hän vertaa musiikkia puheen harmoniaan, joka rikkoutuu, jos puhujia on useita yhtäaikaan; samoin musiikki muuttuu harmonian liikaa korostuessa kaoottiseksi. Tärkeimpänä syynä harmonian esiinmarssiin Rousseau pitää sitä, että antiikin kreikan väistyessä latinan ja pohjoisen "raakojen" kielten tieltä melodia menetti kauneutensa ja yhteytensä kieleen (Le Huray-Day 1986, 104). Hyvässä sävellyksessä on vain yksi pääääni, jota muut säestävät. Pelkällä harmonialla on vain turruttava vaikutus. Rousseau puuttui myös musiikkimakuun, jonka hän jakoi henkilökohtaiseen ja yleiseen jälkimäisen ollessa arvokkaampi. Ranskalaisten musiikkimakua hän piti huomattavasti huonompana kuin esim. italialaisten makua, joka korosti melodian ykseyttä ja johtoasemaa.

Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) piti taiteen ihanteena antiikin Kreikan taiteita vedoten erityisesti Ciceron ajatuksiin. Taideteoksen, tässä yhteydessä sävellyksen, tehtävänä on luonnon jäljittely, jolloin säveltäjä on luonnon (taiteen) palvelija. Musiikkiin kuuluvat oleellisesti sanat, joiden puuttuessa sen tarkoitus ei tavoita kuulijaa. Sävellyksen musiikillisista elementeistä Du Bos mainitsee melodian, harmonian ja rytmin.

Myös Charles Batteaux (1713-1780) korosti antiikin draaman suurta merkitystä taideteoksen arvoa mitattaessa. Hänen mukaansa taiteeseen sen korkeimmassa muodossa kuuluvat runous, musiikki ja tanssi yhdessä. Kuitenkin vain yksi niistä saa olla johtava, muut sitä tukevia elementtejä. Musiikkimausta hän hyväksyi vain yhden yleisesti hyvän maun, jolla voi olla eri ilmenemismuotoja. Taiteita määritellesään Batteaux käytti kolmijakoa, jossa hän erotti toisistaan ns. mekaaniset taiteet (hyöty), ns. hienot taiteet (mielihyvä) ja näiden sekoitukset (hyöty ja mielihyvä) (Dahlhaus 1967, 34).

Jean Jaques Barthelemy (1716-1795) vertaili antiikin Kreikan ja oman aikansa musiikkia: ennen musiikin tehtävä oli paitsi viihdyttää, myös kasvattaa. Musiikilla oli siis selvä moraalinen kohde. Musiikki oli olennainen osa sivistystä 1600-luvulle saakka, jolloin sen kasvatustehtävä menetti vä-

hitellen merkityksensä. Modernia musiikkia Barthelemy pitää vanhaa musiikkia rikkaampana ja kauniimpana, mutta sen moraalista tehtävää hämmärtyneenä (Le Huray-Day 1986, 171).

3.2 Musiikkiestetiikan kenttä laajenee 1800-luvulla

Valistusajan käsitys kaikkien musiikillisten ilmiöiden rationaalisella selittämällä löi leimaansa musiikilliseen ajatteluun koko 1700-luvun erityisesti saksalaisten esteetikkojen, muusikoiden ja säveltäjien keskuudessa. Musiikin ja runouden kiinteä suhde istui sitkeästi saksalaisessa ajattelussa välittyen suoraan alkavan romantiikan kanaviin 1700-luvun lopulla. Musiikin klassis-romanttinen kausi muodostaakin historiallisesti yhtenäisen kokonaisuuden, jolloin romantiikka jatkuu klassismista ilman selvää rajaa tai tyyllillistä murrosta (Soinne 1982, 21).

Barokin aikakauden imitaatio- ja affektioppien vastapainoksi alettiin 1790-luvun Saksassa tuoda uutta, romanttista ajattelua taiteisiin. Uutta ajattussuuntaa, joka tyylinä sai varhaisimmat piirteensä kirjallisuudessa, luonnehtivat käsitteet "Empfindsamer Stil" ja "Sturm und Drang". Ihmismielen syvimpiä sisältöjä pyrittiin ymmärtämään samalla kun surumielisyys, nostalgia sekä metafyyminen tai uskonnollinen kaipuu liitettiin myös musiikin arvomaailmaan. Tekstin merkityksestä osana sävellystä ja ylipäänsä vokaalimusiikin asemasta taisteltiin edelleen, samalla kun soitinmusiikin jo edellisellä vuosisadalla voimistunut emansipaatio jatkui 1800-luvulla. Soitinmusiikin vahvistumista perusteltiin mm. lauseella: mihin sanat päättyvät, siitä musiikki alkaa. Musiikki itsessään oli tärkeintä, ei sen liitto runouden kanssa (Lippman 1988, II osa, 3). Jo 1750-luvulla puhuttiin "sävelten kielestä", jota ymmärrettiin ilman sanoja. Tämä aloitti soitinmusiikin nousun vokaalimusiikin edelle vuosisadan loppua kohti tultaessa (Lehtinen 1994, 226).

Affektiopin hylkäämistä perusteltiin sillä, että ihmisessä sanottiin piilevän sellaisia selittämättömiä ja epämääräisiä tunnevoimia, joita ei voi sanoin selittää. Romantiikan ajattelijoiden mukaan musiikki puhuu instrumenttien välityksellä jostain yliluonnollisesta henkien maailmasta, jolloin arkitodellisuuden voi hetkeksi unohtaa. Romanttista ajattelua musiikissa edusti mm. Johann Gottfried Herder (1744-1803) (Lippman 1988, II osa, 4). Herderin varhaisromanttiseen estetiikkaan kuului olennaisesti käsite "Einfühlung", jolla oli vaikutuksensa moniin myöhempisiin filosofeihin ja romantiikan suuntauksiin (Dahlhaus 1967, 44).

3.2.1 Saksalaisten filosofien ajatuksia

Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801) esitti kirjoituksissaan ensimmäisiä merkkejä musiikin romantiikasta, vaikka hänellä ei ollut yhteyksiä vuosisadan vaihteen romanttiseen kirjallisuuteen. Heydenreichin mukaan nuotit voivat ilmentää tarkalleen ihmisen emotioita ja passioita sekä melo-

dian että harmonian kautta, siis sekä vertikaalisti että horisontaalisti (Le Huray-Day 1986, 231). Tunteet luodaan uudelleen musiikin kautta, ja musiikin suurin merkitys onkin universaali tunteiden ilmaisu.

Friedrich von Schlegel (1772-1829) oli romanttisen ajatussuunnan varhainen edustaja; hän kirjoittikin paljon runoudesta, jonka pitäisi aina olla romanttista. Kirjoittajan mukaan kaiken puhtaan musiikin tulee olla filosofista ja instrumentaalista. Schlegel hylkäsi teorian kaiken musiikin kattavasta luonnollisuudesta - säveltäjällä on hänen mukaansa oikeus pohtia musiikin tekemisen ideoitaan (Le Huray-Day 1986, 247).

August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), edellisen veli oli kirjallisuuden romantiikan uranuurtaja, joten myös musiikkia käsittelevissä kannanotoissaan hän edusti romanttista ajattelua. Taiteista ylimpiin kuuluva musiikki peilaa aina aikansa kulttuuria, ja on tästä syystä aikaansa sidottu (Le Huray-Day 1986, 266). Romantiikan ajan tunnusmerkkejä musiikissa ovat mm. avomielisuus, avarakatseisuus, jatkuva muuntuminen ja liikkuvuus. Schlegel jakoi musiikin antiikkiin eli klassiseen ja moderniin eli romanttiseen musiikkiin, joista edellisen perustana ovat melodia ja rytmi, jälkimmäisen taas harmonia. Schlegelin mukaan kristinuskolla ja sen ideologialla on ollut suuri vaikutus romantiikan syntyyn, kristittyhän elää nykyhetkeä enemmän tulevassa, kuolemanjälkeisessä ajassa. Myös romantiikka on tulevaan suuntautunutta, jatkuvaa liikettä. Toisaalta antiikin aikana elettiin lähinnä nykyhetkeä, mikä musiikin klassismissa heijastuu paikallaan pysyvyytenä. Romanttista taidetta Schlegel määrittelee vielä mm. siten, että romantiikan emootiot ovat enemmän introvertteja, mielikuvitus abstraktimpaa sekä ideat liikkuvampia kuin ns. klassisessa musiikissa.

Franz Cristoph Horn (1781-1837) uskalsi ensimmäisenä ilmaista ääneen musiikin romantiikan; hän pitää mm. Mozartia romanttisena säveltäjänä. Hän kirjoitti musiikin kuvailevasta luonteesta: musiikin on kuvattava jotain, sen on annettava ihmisen korkeimmille emootioille muoto. Horn kauhisteli musiikin sitomista matematiikkaan, koska hänen mielestään musiikkia ei voi ymmärtää intellektuellilla tavalla, siis laskemalla. Puhtaasti intellektuellisesti ajatteleva ihminen ei yksinkertaisesti voi ymmärtää musiikkia, sillä pysähtyessään palvelemaan älyllistä ymmärtämystä musiikki muuttuu parodiaksi itsestään (Le Huray-Day 1986, 273).

3.2.1.1 Absoluuttinen idealismi

Romanttisen filosofian metafyyisistä luonnetta lisäsi saksalaisten ajattelijoiden käsitys taiteen absoluuttisesta ideasta. Tämän romantiikan suuntauksen, absoluuttisen idealismin, edustajia olivat filosofit Schelling, Hegel ja Schopenhauer. Schopenhauer asetti musiikin arvoasteikossa kaikista taiteista korkeimmalle sijalle. Schellingin *System of Transcendental Idealism* jatkaa taas Kantin perinteitä pitäessään taidetta siltana luonnon ja mielen välillä. Hegelin filosofiassa sai suuren merkityksen käsite 'Absoluuttinen Henki'. Yhteistä kaikkien edellä mainittujen ajattelijoiden taidekäsitteille oli taiteiden metafyyisisten ominaisuuksien painottaminen (Lippman 1988, II osa, 66).

Huolimatta melko abstrakteista ajatuksistaan Arthur Schopenhauer (1788-1860) on ehkä eniten säveltäjille vaikutteita antanut filosofi. Heistä mainittakoon esim. Richard Wagner, jonka sävellyksellisiin ideoihin Schopenhauerin filosofia on antanut suuntaviivoja. Schopenhauerin avainsana taiteiden määrittelyssä on 'Tahto' (Will), jota taiteet ilmaisevat joko vain ilmiänsultaan (luontoa jäljittelevä musiikki) tai olemukseltaan (syvempää ideaa sisältävä, abstrakti musiikki). Schopenhauer korosti analogiaa musiikin ja ympäröivän luonnon kanssa. Musiikki, tarkemmin sanottuna melodia, on intensiteetiltään sitä suurempaa, mitä analogisempaa se on ympäröivän luonnon kanssa. Kirjoittaja edusti fenomenologista ajattelutapaa vertaamalla musiikin elementtejä (intervallit, soolo- ja säestysäänät, yläsävelsarja) elämänilmiöihin (Le Huray-Day 1981, 327).

Georg Friedrich Wilhelm Hegelin (1770-1831) estetiikassa musiikilla on keskeinen sija: musiikki on romanttisen taiteen keskeisin taidemuoto. Ajatuksillaan musiikista Hegel vaikutti mm. Felix Mendelssohniin. Romanttisella musiikilla on muihin taiteisiin verrattuna sisäinen muodollinen vapaus, jolloin säveltäjällä on mahdollisuus muokata musiikkia omien mieltymystensä mukaisesti ja taiteilijalla taas mahdollisuus manipuloida, muunnella äänimateriaalia ja tulkita sävellystä omalla tavallaan. Hegelin mukaan on epämusikaalista keskittyä musiikissa liikaa tekstiin, koska musiikki on kuitenkin etusijalla. Tässä hän vertaa italialaista ja saksalaista oopperaa pitäen ensin mainittua suuremmassa arvossa juuri siksi, ettei siinä ole pantu tekstille liikaa painoa (Le Huray-Day 1981, 343). Musiikki vaikuttaa subjektiiviseen, sisäiseen tajuntaamme ilmaisten syvimpiä tuntejamme. Klassisen musiikin idea puhtaasta luonnon jäljittelystä ei enää riitä, vaan musiikista on löydettävissä syvempiä ulottuvuuksia ja idea, henki. Hegelin mielestä sävellysten ambitusta on supistettava niin että se on laulettavissa; tällöin musiikki voidaan omaksua kokonaisuutena. Musiikin itsenäisyyden korostus ilmeni myös Hegelin ajatuksista instrumentaalimusiikista, joka vaatii säveltäjältä erityistä ammattitaitoa. Puhdas soitinmusiikki on asiantuntijoiden musiikkia, joka vaatii myös kuulijalta musiikillista sivistystä.

Peter Lichtenthal (1780-1853) laati aikanaan musiikin sanakirjasarjan sekä laajan bibliografian 1700-1800-lukujen musiikkifilosofoista ja heidän teoksistaan. Itse hän määritteli musiikin arvoja käsiteparilla kaunis-ylevä sekä korosti musiikkielämyksessä ilmaisun merkitystä. Voimakkaimman esteettisen elämyksen muodostavat säveltäjän ja esittäjän tulkinta yhdessä. Lichtenthal arvosti sekä soitin- että laulumusiikkia, mutta käytti ilmaisua jumalallinen kieli puhuessaan runoudesta ja musiikista yhdessä (Le Huray-Day 1981, 369).

Laulumusiikki soveltuu herkimpien tunteiden kuvaamiseen, kun taas soittimet ilmaisevat voimakkaimmin negatiivisia, traagisia tunteita. Jotta musiikki saisi aikaan voimakkaan esteettisen elämyksen, erilaisiin musiikillisiin tunteisiin ja tunnelmiin on osattava valita oikeat soittimet, soitinkombinaatiot ja esitystavat. Lichtenthal piti ylevimpänä laulumelodiaa, johon on liitetty kaunis harmonia soitinsäestyksenä (Le Huray-Day 1981, 369).

Musiikkitaideteoksen tärkeimmät komponentit ovat melodia, harmo-

nia ja ilmaisu. Kirjoittaja käsitteli myös imitointikysymystä jakaen jäljittelyn vapaaseen ja määrättyyn imitaatiomuotoon. Vapaaseen jäljittelyyn pysyy vain nerokas taiteilija. Romanttinen musiikki koostuu suuren ja mahtavan sekä miellyttävän ja pehmeän kombinaatiosta, missä hän analogisesti viittasi jylhään, mahtavaan maisemaan pehmeän kuunvalon läpi. Ylevän elementteinä Lichtenthal mainitsi juuri mahtavuuden ja suuruuden, sekä lisäksi ylimaallisuuden, hartauden, äärettömyyden ja uskonnollisuuden. Ylevän sävellyksen tunnusmerkkejä ovat vähäiset koristeet, laajat intervallit, tarkka rytmi, voimakas harmonia, vahvat dissonanssit sekä hyvin akcentoitu ilmaisu, johon kuuluu mieluummin staccato- kuin legatosoitto. Hyvän sävellyksen tärkeimpiä elementtejä on ykseys, jonka on pysyttävä tasapainossa muuntelun kanssa. Tärkein avu säveltäjällä ykseyden suhteen on harmonian salaisuuksien tuntemus. (Le Huray-Day 1981, 374.)

3.2.2 Ranskalaisten filosofien ajatuksia 1800-luvun alussa

Keskustelu musiikista vilkastui ja julkistui huomattavasti 1800-luvun alkupuolella, kun sitä alettiin yhä enemmän käydä lehtien palstoilla. Ranskalaisessa *Le Globe* -lehdessä vuonna 1825 tuntematon kirjoittaja pohti musiikin romantiikan ja klassismin valtataistelua tuona aikana. Kirjoittajan mukaan Ranskassa oltiin yleensä saksalaisia traditionalisempia, mikä johtui Ludvig XIV:n vaikutuksesta vielä 1800-luvunkin ranskalaiseen musiikkimakuun. Taistelua käytiin näiden Aurinkokuninkaan traditionaalisen musiikkiperinteen kannattajien ja toisaalta uusien, romantiikan vapaita ja sisäistynyttä musiikkia luovien taiteilijoiden välillä (Le Huray-Day 1981, 359). Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840) hyökkäsi aikansa musiikillisesti kapea-alaista ajattelua vastaan: romantiikan edustajat olivat hylänneet kokonaan suuret säveltäjät 1600- ja 1700-luvuilta. Juuri klassisen musiikin mestarit antavat perspektiiviä romantiikan musiikkikäsitteille; musiikissa olennaista onkin tunteiden ilmaisu, ei musiikillisten sääntöjen yhdenmukaisuus. Thibaut'n mukaan musiikkimakua ei voi oppia kirjoista. Huono maku on osittain myötäsyyntä, mutta musiikkimaku ja -tuntemus kehittyvät ihmisen kypsyessä.

Myös F.R. de Toreinx (Eugene Ronteix) kirjoitti artikkelissaan *Romantiikan historia* vuodelta 1829 ankarasta taistelusta klassikkojen ja romantikkojen välillä. Hän hyökkäsi satiirisella tyyllillään romantikkoja vastaan ja peräänkuulutti taiteisiin uutta vitaalisuutta, uutta realismia (Le Huray-Day 1981, 406). Romantikolle tärkeintä on uutuuksuus, jolloin kaikki entinen, siis klassinen on huonoa. Thoreinxin mukaan romantiikassa ei ollut kyse uusista teorioista tai ideoista, vaan uudesta hengestä, ulottuvuudesta ja syvyydestä taiteissa. Tätä hän piti vain haihatteluna. Romantiikka on kristillisten ideoiden ilmenemismuoto ihmisten mielikuvituksen tuotteille. Romantiikka on käsitteenä alati venyvä, joka muuttuu sukupolvien mukana: tämän päivän romanttiset sävellykset ovat huomenna klassikkoja. Kirjoittajan mukaan ranskalaiset ovat aina seuranneet italialaisia ja saksalaisia musiikissa; heille romantiikka on pääasiassa laulamista suurella oopperassa. Säveltäjinä hän ylistää Pergolesia, Gluckia, Paisielloa, Cimarosaa ja eri-

tyisesti Mozartia (Le Huray-Day 1981, 416).

Francois Joseph Fetis (1784-1871) arvosteli yksisilmäisyyttä ja kapea-alaisuutta musiikkimaun suhteen. Yleinen ilmentymä em. ajattelusta on käsitys, jonka mukaan musiikin on aina kehityttävä ollakseen hyvää. Vanhassa musiikissa on yhtä paljon mestareita kuin modernissakin musiikissa. Fetis kritisoi ja vertaili eräässä artikkelissaan musiikin sanakirjoja lähtien Rousseauista teoksesta, jota hän piti mm. soitinhistorian osalta hyvin puutteellisena. Hän myös oikaisi käsitystä, että romanttiset ideat kuuluisivat vain nykyaikaan - musiikin historiassa on ollut lukemattomia vallankumouksia, jotka ovat aina ensin herättäneet pahennusta ja vastustusta. Esimerkkinä kirjoittaja mainitsee 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun musiikkityylit, jotka poikkesivat huomattavasti toisistaan (Le Huray-Day 1981, 451).

Fetisin poika Edouard Fetis oli samalla kannalla isänsä kanssa arvostellessaan suppeakatseisuutta ja ahdasmielisyyttä: musiikkia ei saa tuomita ulkoisten seikkojen perusteella. Edellisten sukupolvien tuotteita ei saa tuomita; ainoa ero ovat erilaiset tuntemukset, joiden perusteella tuomitseminen olisi hulluutta (Le Huray-Day 1981, 425). Tässä yhteydessä hän mainitsee mm. Rossinin ja Beethovenin, joiden sävellyksiä alettiin arvostaa vasta heidän kuoltuaan.

Ranskalainen Jean Baptiste Leclerc (1755-1826) oli ranskalaisen musiikkikasvatuksen kannalta merkittävä kirjoittaja, jonka käsitykset ilmensivät rousseaulaista ajattelua. Leclercin päätavoite oli saada musiikista vieraantunut kansa jälleen musiikillisen sivistyksen piiriin: musiikin tulee olla riittävän yksinkertaista, melodista, harmonisesti yksinkertaista vokaalimusiikkia. Hän pitikin uuden, koko Ranskan kansalle yhteisen musiikin alkuna hymniä, joka on riittävän yksinkertainen, mutta koruttomuudessaan kauris sävellys. Tässä hän viittasi antiikin kreikkalaisiin (Le Huray-Day 1981, 244).

Leclerc tunsikin alemmuutta musiikin jälkeensä jääneisyydestä Ranskassa esim. Saksaan ja Sveitsiin verrattuna, mutta uskoi tilanteen muuttuvan päinvastaiseksi nopeasti, kun ranskalaisiin kaupunki- ja kyläkouluihin otetaan musiikinopetus mukaan heti lasten opettellessa lukemaan ja kirjoittamaan.

Leclerc piti oman aikakautensa vallitsevaa musiikkityyliä Ranskassa dekadenttina; musiikki on saatava mielekkääksi, inspiroivaksi ja positiiviseksi. Puhtaan instrumentaalimusiikin hän oli valmis julistamaan Platonin oppeja seuraten pannaan. Aikansa musiikkia hän piti lähes kaoottisena mm. liiallisen koristelun, ylisuurten orkestereiden ja soittimien sekamelskan vuoksi. Musiikilla oli suuri vaara mennä harhateille, minkä säveltäjät ja filosofit jo tajusivat. Leclerc piti musiikin poliittista merkitystä erittäin suurena vedoten jälleen antiikin aikaan. Hän korosti Ranskan kansallistunnetta kirjoittaessaan sotilasmusiikista ja ylistäessään Marseljeesia (Le Huray-Day 1981, 241).

Mme Staël (1766-1817) oli, paitsi sukupuolensa, myös edistyksellisyystensä ja vahvasti kantaa ottavien kirjoitustensa vuoksi merkittävä ajattelijana. Tulkitessaan mm. Rouseaun ja Kantin ajatuksia hän mursi Saksan ja Ranskan välistä vahvaa kulttuurimuuria. Hän piti saksalaisia taitavina instru-

mentalisteina sekä säveltäjiä korkeatasoisina, joskin he käyttivät liikaa ajatusta säveltäessään. Italialaisilla oli sekä säveltäjinä että muusikkoina riittävästi vaistonvaraisuutta. Filosofi ylisti Gluckia, mutta piti Mozartia ehkä lahjakkaimpana musiikin ja sanojen yhdistämisessä (Le Huray-Day 1981, 302). Kuten muutamat muutkin filosofit, myös de Stael tulkitsi Kantin käsityksiä kauniista ja ylevästä musiikissa sekä yleensäkin taiteiden olemusta, muotoa ja sisältöä. Hän piti aikansa filosofien vaikutusta suurena musiikkiin ja säveltäjiin, koska musiikin olemusta oli alettu pohtia aiempaa enemmän kulkemalla kohti ilmaisua, musiikin ideaa. Pelkkä luonnon jäljittely ei enää riittänyt, vaan musiikista oli etsittävä syvempää olemusta.

Victor Cousin (1792-1867) jatkoi Kantin ajatusten selittämistä ja romanttista ajattelutapaa musiikissa. Hänen mukaansa musiikin korkein muoto on instrumentaalimusiikki, mutta taiteiden hierarkiassa runous on korkeimmalla sijalla. Taiteiden ylin laki on ilmaisu, ekspressio. Hän pitää musiikkia sitä miellyttävämpänä mitä vähemmän melua se aiheuttaa. Tässä yhteydessä hän viittasi Pergolesiin ihailen hänen nerokkuuttaan säveltäjänä (Le Huray-Day 1981, 318).

3.2.3 Musiikin kategoriointi: ylevä ja kaunis musiikissa

Gustav Schilling (1803-1881) jakoi musiikin ylevään ja kauniiseen, joka korkein aste on Jumalassa jonka kirkkain kuva maailmassa on ihminen. Schillingin musiikkikäsityksissä uskonnolla ja musiikilla on selvä yhteys. Instrumentaalimusiikki on romanttisinta taiteista, ja romanttista musiikkia on kaikki täydellinen musiikki. Romanttiset ideat soveltuvat parhaiten musiikkiin: tavoitteena on taivas maan päällä, päämääränä on ideaali maailma, jossa musiikki kohottaa ihmisen loppumattomaan, jumaluuteen (Le Huray-Day 1981, 470). Schilling arvosteli ranskalaisten uusromanttikkojen ryhmää (Liszt, Chopin, Berlioz), jolle kaikki kelpasi musiikin materiaaliksi. Tällöin musiikki on liian fyysistä, josta henkevyys ja jumalallisuus ovat poissa. Uusromantikoilla mekaaninen älykkyys on syrjäyttänyt todellisen inspiraation. Uusromantikot ovat tuoneet sellaiset käsitteet kuin pelko, kauhu ja raakuus mukaan tunneasteikkoon, mikä johtaa usein mauttomuuteen. Schilling käytti myöhemmin kirjoituksessaan myös jakoa maskuliininen (ylevä) ja feminiininen (naiivi) musiikkia kuvaamaan. Maskuliinisuuteen kuuluvat mm. voimakkuus, vakavuus, joskus myös pahat voimat, feminiinisyyteen taas keveys, liikkuvuus, heikkous ja valoisuus. Schilling ylisti monien muiden tuon ajan esteetikoiden tapaan Haydnin suuria sävellyksiä (Luominen, Messias) ylevyydestä, sen sijaan Beethovenin musiikkia hän ei pitänyt ylevänä, mutta kylläkin kauniina. (Le Huray-Day 1981, 473.)

William Crotch (1775-1847) jakoi musiikin arvoasteikossa kolmeen luokkaan: ylevä, kaunis ja koristeellinen, joista viimeksi mainittuun kuuluu lähinnä virtuoottinen musiikki. Sille on tyypillistä yllätykset, nopeat tempot, vaikeat melodiarakenteet ja odottamattomat modulaatiot. Esteettisesti korkeimmalle sijalle Crotch asetti ylevän musiikin, joka on mahtipontista, vakavaa, tasapainoista ja harmonista. Ylevä herättää kunnioitusta,

kaunis miellyttää, koristeellinen ja taiturillinen viihdyttää. Taiteen kolmi- jaon hän perusti draamaan: komedia naurattaa (koristeellinen), herkät ja onnelliset jaksot saavat hymyilemään (kaunis), mutta traagiset jaksot hiljentävät, vakavoittavat, saavat jopa haukkomaan henkeä (ylevä). Vain traaginen voi siis olla ylevää. Silti Crotch piti duuriasteikkoa luonnollisimpana asteikkona (yläsävelsarja), joten parhaat sävellykset on hänen mukaansa kirjoitettu duuriin. Mollien käyttö ylevässäkin musiikissa on perusteltua, koska se tuo sävellyksiin vaihtelua ja korostaa duurin tehoa. Muuten hän piti mollien runsasta käyttöä toisen luokan säveltäjien tapana. Italialaisten säveltäjien, mm. Paisiellon ja Pergolesin erehdyksenä Crotch pitää sitä, että he pyrkivät kuvaamaan traagisia asioita duurissa; tämä ei ole tavallista saksalaisille ja englantilaisille säveltäjille. Toinen epätäydellisyyden merkki säveltäjällä on se, ettei hän osaa kuvata musiikilla negatiivisia tunteita. (Le Huray-Day 1981, 439.)

3.2.4 Das Junge Deutschland

Das Junge Deutschland -ryhmä syntyi vastapainoksi romantiikan ylikorostukselle taiteissa 1830-luvulla. Tähän ryhmään liittyi mm. Ludolf Wienbarg (1802-1872), jota maailman henkistäminen taiteen avulla ei kiinnostanut. Hän halusi pysyä taiteissakin kiinni humanissa, materiaalisessa elämässä. Musiikkia hän piti korkeimpana taidemuotona: samalla tavoin kuin ruumis on sielun alapuolella, myös visuaaliset taiteet ovat musiikin alapuolella nimenomaan vaikutuksensa perusteella (Le Huray-Day 1981, 462). Samoin kuin monet edellä mainitut esteetikot, myös Wienbarg piti musiikkia vapaimpana ja itsenäisimpänä kaikista taiteista.

Kirjailija Theodor Mundt (1808-1861) kuului Das Junge Deutschland -ryhmään, joka radikaaleilla ajatuksillaan alkoi taas viedä kehitystä eteenpäin romantikkojen pysähtyttyä ihailemaan luonnonkauneutta ja mietiskelemään taiteen ideaa ja henkeä. Mundt piti tällaista jopa vaarallisena yhteiskunnan kehitykselle. Mundt muistutti musiikin suuresta merkityksestä sosiaalisesti ja poliittisesti: esimerkiksi vallankumouksissa musiikilla voi olla todella suuri voima. Myös sellaisilla elämänalueilla kuin seurakunnassa tai työyhteisöissä musiikilla on tärkeä sija. Romantikkojen ajattelutavasta poikkesi myös Mundtin käsitys harmonian määräävyydestä melodiaan verrattuna: harmonia edustaa musiikissa luonteenomaisinta, perusteellisintä aspektia. Moniäänisyys on sekä tarkkaa että rikasta, kun taas melodia on vain rytmisesti järjestettyjä säveliä jonkin musiikillisen idean pohjalta. (Le Huray-Day 1981, 547.)

3.2.5 Musiikin ja uskonnon yhteys

1800-luvun musiikkiestetiikassa ja -filosofiassa tulee usein esille musiikin ja uskonnon yhteys. Yleisesti ajateltiin musiikin kehityksen kulkeneen kristillisyyden kehityksen mukana. Juuri romanttista musiikkia pidettiin kristillisenä taiteena, klassismi sen sijaan liitettiin antiikin ihanteisiin. Mu-

siikkifilosofi Theodor Hagen (1823-1871) syytti protestanttista kirkkoa ymmärtämättömyydestä taiteita kohtaan, sillä hänen mukaansa taide on protestanttisen kirkon olennaista henkeä vastaan. Sitä vastoin katolinen kirkko on tehnyt paljon taiteen hyväksi. Sen musiikki on inspiroivaa ja kaikkien ymmärrystä vastaavaa, koska melodia on musiikin tärkein elementti. Hagenin mielestä musiikin oleelliset elementit ovatkin inspiraatio, melodia ja ymmärrettävyys (Le Huray-Day 1981, 555). Hagen väitti, että sivilisaatio on rappeuttanut ja vieraannuttanut musiikin tavallisesta kansasta tappamalla musiikin spontaaniuden. Musiikki tarvitsee siis puhdistusta, popularisointia, jotta se saadaan kaikkien ymmärrystasoa vastaavaksi. Musiikkia on alettava tarjota työväenluokalle esimerkiksi perustamalla työläisille pieniä koraalikuoroja. Tämä olisi Hagenin mukaan ensiarvoisen tärkeää, koska työväestöllä ei ole juurikaan henkisiä harrastuksia.

Hughes Félicité Robert de Laménais (1782-1854) oli Lisztin aikalainen, joka vertasi taiteita Jumalan luomistyöhön. Taiteellinen luovuus on kalpea heijastus jumaluudesta ihmisessä. Taiteen kaksi peruselementtiä ovat henkinen elementti, joka on ääretön, sekä materiaalinen, äärellinen elementti. Inhimillinen ääni on ensisijainen tunteiden ilmaisuväline, jota ei mikään instrumentti syrjäytä. Siksi laulumusiikki on musiikin luonnollisin ja korkein muoto; ihmisäänen avulla sävellys puhuttelee, ilmaisee ja liikuttaa tunteita eniten. Mutta myös musiikin tekijän on ilmaistessaan tunteita musiikissaan ilmaistava itseään, mikä voi toteutua vain jos hän pistää koko persoonallisuutensa musiikkiinsa. Laménais ei näistä ajatuksista huolimatta väheksynyt instrumentaalimusiikkia. Kun laulumusiikissa on vastavuutensa melodiassa, soitinmusiikissa se on harmoniassa. Ihmisen osuus instrumentaalimusiikissa on sama kuin taidemaalarin osuus maisemamaalauksessa: verrattuna reaaliseen maisemaan tekijä on piilotettuna taide-teoksessaan.

Myös Ferdinand Adolf Gelbcke (1812-1892) korosti Jumalan ja jumaluuden merkitystä taiteissa. Hän piti musiikkia luonnollisena medianana Jumalan ja ihmisen välillä. Tämä ei sulje kuitenkaan pois sitä että musiikki on emootioiden kieltä. Gelbcken mukaan musiikin romantiikkaa ei voi verrata muiden taiteiden romantiikkaan. Musiikki on taiteista subjektiivisinta ja se on kehittynyt muita taiteita hitaammin, kristinuskon myötä. Romantiikka on ollut musiikin olemus ohi aikakausien, sillä aikaa kun muilla taiteilla on ollut historiassa useita kulta-aikoja. Aikansa uusromantiikkaa Gelbcke piti vieraantuneena todellisesta romantiikasta lähinnä siksi, että se luo yhteyksiä mystiikkaan vieraantuen todellisesta Jumalasta. Uusromantiikasta puuttuvat usein myös länsimaisen musiikin peruselementit usko, toivo ja rakkaus (Le Huray-Day 1981, 525).

Uusi musiikki korostaa piktorialismia, jota pidetään jopa musiikin tavoitteena; tässä yhteydessä Gelbcke arvosteli mm. Lisztia ja Berlioziä. Mozart on hänen mukaansa ollut viimeinen todellinen romantikko, joskin Beethoveninkin musiikista suuri osa on vielä mestarillista. Beethoven on kirjoittajan mukaan modernin koulukunnan isä, ei siis Schubert, jota tuohonkin aikaan pidettiin uuden, romanttisen koulukunnan isänä. Gelbcke toi esiin myös yhteiskunnallisten ilmiöiden heijastumisen musiikissa, ja hän pitikin uusromantiikan mystisiä ja levottomia piirteitä yhteiskunnan

poliittisen ja sosiaalisen rauhattomuuden seurauksena. Huomionarvoista Gelbcken kirjoituksissa on vielä hänen voimakas kritiikkinsä virtuositeettia kohtaan musiikissa, soittimellinen virtuositeettihän kehittyi huippuunsa hänen aikanaan (mm. Paganini, Liszt). Gelbcken mielestä taiturillisuus oli yksi osatekijä musiikin vieraantumiseen aidosta romantiikasta ja yhteydestä Jumalaan. Mozart ja Haydn edustivat musiikissa vielä aikaa ennen kuin virtuositeetti alkoi ulottaa pahoja ja ilkeitä vaikutuksiaan musiikkiin (Le Huray-Day 1981, 528).

Voimakkaasti uskonnollisen Gelbcken antipatia esim. Lisztiä kohtaan ymmärtää kun lukee Lisztin omia ajatuksia musiikista. Franz Lisztin (1811-1886) mukaan romanttiset efektit ovat primitiivisen kielen aksentteja; esimerkiksi luonnonkansojen musiikki on jo itsessään romanttista, koska sivilisaatio ei ole pilannut sitä. Sivistysmaiden kansat ovat vieraantuneet romanttisista piirteistä musiikissa, koska ovat vieraantuneet luonnosta. Liszt käytti hyvin maalailevaa tapaa kirjoituksissaan kuvaillessaan esim. Sveitsin kaunista luontoa. Romanttinen henki on luonnossakin parhaiten kuvattavissa äänin, sillä kauneinkaan alppimaisema ei kuvaa alppeja yhtä hyvin kuin kaunis alppisävelmä. Romantiikan henkeen kuuluu kiireettömyys, joka usein puuttuu sivistysmaiden kansoilta ja siten myös modernista musiikista (Le Huray-Day 1981, 540).

3.2.6 Emotionaalinen realismi

Romanttisen ajattelun jumaluuteen ja mystiikkaan sidotut käsitykset, luonnonläheisyys ja subjektiivisuus sekä joidenkin säveltäjien harrastama muo- dollinen vapaus ja virtuoottisten elementtien korostaminen saivat musiikissa aikaan sellaisia ilmiöitä, joita useat 1800-luvun filosofit, esteetikot ja muusikot ryhtyivät rohkeasti vastustamaan. Yksi tällainen suuntaus on emotionaalinen realismi, joka syntyi juuri romantiikan vastapainoksi Saksassa uussaksalaisten ajattelijoiden aloitteesta. Haluttiin palata tunteiden tarkempaan määrittelyyn kuin romantiikassa. Tämä merkitsi barokin affektiopin ja imitaation sääntöjen kunnioittamista ja esiinnostoa musiikissa (Lippman 1988, II osa, 192).

Vokaalimusiikki nostettiin taas arvoonsa, erityisesti ooppera, jossa esikuvaksi ja aiheiksi otettiin antiikin tragediat. Kevyt, sirosteleva, ihmisiä lähinnä huvittava ooppera ei enää tyydyttänyt, vaan voimakkaat emotiot, myös negatiiviset tunteet, oli saatava esiin. Emotionaalista realismia edustivat mm. Kierkegaard sekä Wagner, joka aloitti oopperan historiassa uuden aikakauden.

Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855), joka oli eksistentiaalisen filosofian perustaja, piti musiikkia taiteiden korkeimpana muotona. Musiikki on kieli ja taiteista ainoa, joka kohdistuu kuuloaistiin. Sen oleellinen elementti on aika ja se on muista taiteista poiketen olemassa vain esityshetkellään. Kierkegaard piti musiikkia puhekieltä täydellisempänä - mihin kieli päättyy, siitä musiikki alkaa. Silti ylevää musiikkia on vaikea ymmärtää ilman sanoja, koska kieli on ilmaisuasteikoltaan musiikkia rikkaampaa. Kierkegaard satoi musiikin kehittymisen kristillisyyden kehityskulkuun, jossa eri-

tyisesti henki ja henkevyys musiikissa pohjaavat kristillisyyteen. (Le Huray-Day 1981, 543.)

Rickhard Wagner (1813-1883) oli sävellystyönsä ohella aktiivinen ja käsityksiään rohkeasti ilmaiseva musiikkifilosofi, jonka ajatukset oopperasta tosin muuttuivat hänen elinaikanaan. Wagnerin aiemmat esteettiset näkemykset oopperasta olivat naturalistisia ja sosiaalisesti optimistisia. Hän arvosti erityisesti italialaista musiikkia, jossa voimakkaat emootiot pääsivät esiin (Lippman 1988, II osa, 191). Myöhemmin, lähinnä kirjoituksissaan 1870-luvulla, Wagner keskittyi enemmän oopperan metafyyssisiin kysymyksiin tukeutuen Schopenhauerin ideoihin. Wagner halusi erottaa musiikin plastisista taiteista vertaamalla musiikin luonnetta uneen. Silti hän korosti visuaalisuuden merkitystä musiikissa.

3.2.7 Musiikin itsenäisyys taiteissa muotoesteettisestä näkökulmasta

Musiikin erityisyyttä taiteissa selittävä musiikkiestetiikan suuntaus koetti antaa selityksen musiikin luonteesta, joka oli jäänyt epäselväksi 1700-luvun lopulla. Tällöinhän hylättiin käsitykset musiikista imitoivana taiteena. Eduard Hanslick (1825-1904) oli muotoesteetikko: musiikki on "soiden liikkuvia muotoja". Hanslickin mukaan pidämme esimerkiksi Mendelssohnin tai Spohrin musiikista miettimättä sävellysten pohjalla olevia mysteerisiä elementtejä. Musiikista ei pidä Hanslickin mukaan koskaan sanoa, että se "ilmaisee" jotain. Huolimatta formaalisuuden korostamisesta Hanslickin filosofia keskittyi myös musiikin tunnevaikutukseen. Musiikki on muotona kuin soiva ja liikkuva arabeski, jonka sisältönä on teema (Lippman 1988, II osa, 263). Hanslick piti Beethovenia Verdiä parempana säveltäjänä, koska hänen musiikissaan rakenne on kauniimpi ja koska musiikki on intellektuaalisesti ansiokkaampaa. Beethovenilla melodia, harmonia ja rytmin käsittely on taitavasti yhdistetty eikä musiikki perustu yhden elementin hallintaan ja dominoivuuteen. Kaikkien aikojen parhaaksi säveltäjäksi Hanslick nosti Mozartin, jonka musiikki hipoo formaalisuudessaan täydellisyyttä. Hanslick piti musiikkia itsenäisenä taiteenlajina, joka on riippumaton esimerkiksi matemaattisista laeista. Musiikkia ei saa alistaa puheen palvelijaksi, kuten mm. Rousseau ja Wagner ovat tehneet (Lippman 1988, II osa, 307). Hanslick tunnettiin Wagnerin jyrkkänä vastustajana. Sen sijaan hän arvosti suuresti Brahmsin musiikkia ollen tämän kannattaja ja ystävä.

3.2.8 Musiikin ekspressionismi ja sisältöestetiikka

Musiikkiestetikot Spencer, Gurney ja Haussegger edustivat ekspressionistista suuntausta, jossa heijastuu luonnontieteiden esiinnousu ja naturalismi. Friedrich von Haussegger (1837-1899) vertasi artikkelissaan *Die Musik als Ausdruck* ihmisen ja eläimen käyttäytymistä: liikkeet, eleet ja äänensävyt ilmentävät molemmilla tunnetiloja. Taiteen synnyttää nautinto ja viihdytys, joka eläimillä saa ilmiänsä aktiivisuutena, ihmisillä taas tai-

teen luomisena.

Herbert Spencer kirjoitti musiikin alkuperästä ja funktiosta selittämällä musiikin ja kielen välistä yhteyttä. Puhuttu kieli kuvaa ihmisen tunteja, jolloin sen korkeus, voimakkuus, vaihtelu ja sävyt toimivat näiden tuntejen ilmentäjinä. Puheen tapaan myös musiikki toimii tuntejen ilmentäjänä, parhaimmin vokaalimusiikki, joka on tällaisena alkuperäisin ja luonnollisin. Myös soittimien alkuperä pohjaa ihmisen äänielimistön jäljitteilyyn. Esimerkkinä Spencer vertasi urkuja pillistöineen keuhkoihin. Vibraation käyttö liittyy voimakkaisiin tunnetiloihin, ja se sopii musiikkiinkin, joskaan ei liikaa käytettynä. (Lippman 1988, II osa, 408.)

Spencer otti esille myös musiikin suhteen kansallisuuteen: italialaisilla, joiden kieli on elävää ja vaihtelevaa, on hieno melodiataju, kun taas skottilaisten jäyhä luonne ja kieli heijastuvat myös heidän musiikkiinsa yksitoikkoisuutena. Spencer, jonka teorioita pidettiin aikanaan vallankumouksellisina, toi musiikkiesteettiseen keskusteluun musiikkisosiologisen näkökulman: puhekielen- ja äänenkäyttö eroavat toisistaan riippuen yhteiskuntaluokasta, mikä heijastuu niiden erilaisina musiikkikulttuureina (Lippman 1988, II osa, 417).

3.3 Musiikkiestetiikan ajatussuuntia 1900-luvulle tultaessa

1900-luvun alkupuolen musiikkiesteettinen ajattelu pohjautuu pitkälti psykologisen tieteenalan syntymiseen 1870-luvulla. 1800-luvulla psykologiselle ajattelulle oli tyypillistä sensualismi, so. tiedon sisällön aistihavainnollisuuden korostus. Pyrkimys käsitteelliseen ajatteluun alkoi voimistua tämän vuosisadan puolella (Miettinen 1984, 18). Musiikkiestetiikkaa on leimannut joidenkin psykologian suuntausten, kuten hermeneutiikan ja fenomenologian vaikutus sekä tietynlainen musiikillisen ajattelun eriytyminen ja analysoiminen. Tämä on ilmennyt mm. semiotiikan ja symbolismin suuntauksina musiikissa. Musiikki on ymmärretty erilaisten voimien interaktioksi, mikä on merkinnyt mm. ei-musiikillisten piirteiden ilmaantumiseen musiikkiin. 1900-luvulla musiikkia on alettu tutkia myös analyytisesti, jolloin tunteiden ja mielialojen ilmaisu on jäänyt taka-alalle, tai jopa kielletty. Musiikkia on alettu luoda ja käsitellä enemmän järjen kuin tunteen avulla. Kysymys tietoisuudesta ja aivojen kognitiivisista toiminnoista ovat luoneet pohjaa kognitiivisen tieteenkäsitteiden synnylle.

3.3.1 Hermeneuttinen suuntaus: musiikillisen tunteen kuvaaminen

Hermeneuttisen suunnan luoja Hermann Kretzschmar (1848-1924) tukeutuu musiikkia analysoidessaan barokin affektioppiin. Hän käsittelee musiikkia yksityiskohtaisesti pienten detaljien ja motiivien avulla, jotka kaikki kuvaavat tiettyjä tunnetiloja. Kretzschmar ei ymmärrä ohjelmamusiikkia, jossa sävellyksellä kuvaa ylimalkaisesti jotain tapahtumaa tai henkilöä; musiikin emotiot löytyvät pienistä motiiveista ja teemoista (Lippman 1990, III osa, 40). Hermeneutiikka ei voi selittää draamaa tai novellia soitinsävellyk-

senä. Kretzschmar arvostaa erityisesti Bachin musiikkia analysoiden ja selittäen sitä pienistä motiiveista käsin. Hermeneuttisesta musiikkiestetiikan suuntauksesta voidaan löytää myös pedagoginen näkökulma, jolloin tällaista lähestymistapaa voidaan käyttää musiikkikasvatuksen apuna (Lippman 1990, III osa, 3).

3.3.2 Orgaaninen laki musiikissa

Musiikkiteoreetikot Halm ja Schenker analysoivat musiikkia fysiikan lakien mukaan käyttäessään termejä energia, tila, materiaali ja jännite. Vaikka musiikki onkin inhimillisen fantasian tuotetta, se nojaa tiettyihin lainalaisuuksiin, jotka ovat luontaisia taiteelle yleensä. Halm ja Schenker jopa kieltävät historiallisten faktojen merkityksen ja painottavat taiteessa absoluuttista tai yleistä validiteettia (Lippman 1990, III osa, 49).

August Halm (1869-1929) kirjoittaa musiikin kahdesta kulttuurista analysoimalla kahta musiikkimuotoa, fuugaa ja sonaattia. Fuuga, joka rakentuu vain yhden teeman ympärille, on teoksena intensiivinen ja tiivis. Sonaattimuoto sisältää useita eri teemoja, mikä tekee siitä fuugaa monimuotoisemman, ekspansiivisemmän ja dramaattisemmän. Kretzschmarin tapaan Halm nostaa säveltäjistä korkeimmalle J.S. Bachin, joka on luonut arkkitehtonisen harmonian fuugillaan. Bachin fuuga, jota Halmin mukaan hänen aikalaisensa eivät riittävästi arvosta ja ymmärrä, on harmonian mestarinäyte, jonka arvo perustuu eri tehoille kuin sonaatin ja sinfonian.

Heinrich Schenkerin (1868-1935) artikkeli "Rameau or Beethoven?" on voimakas puolustuspuhe saksalaisen musiikin puolesta. Schenker arvostelee jyrkästi Rameaun valtaa musiikkiteoreetikkona, koska hänen vertikaalisuutta korostava teoreettisuutensa musiikissa on halvaannuttanut musiikin luomista ja erkaannuttanut toisistaan musiikin luomisen ja opettamisen. Horisontaalin linjan, melodian korostaminen musiikissa on luovuuden ja innoituksen osoitus, mikä luo siihen sisältöä ja koherenssia (Lippman 1990, III osa, 76). Schenker pitää musiikkia itsenäisimpänä kaikista taiteista ja täysin riippumattomana ympäröivästä maailmasta. Schenker korostaa saksalaisen musiikin arvoa muuhun musiikkiin verrattuna ja pitää Wieniä suurimpana musiikin luomisen keskuksena. Hänen mukaansa jokaisella kansalla on oma suuri päivänsä musiikin historiassa, mutta saksalaisilla se on hedelmällisin kaikista (Lippman 1990, III osa, 85).

3.3.3 Merkityksen ja symbolismin teoria

Musiikkiestetiikan symboliteoreettinen tarkastelu on lähempänä musiikin sisällön kuin muodon ideaa. Symboliteoria koettaa selittää sitä ihmisen kokemuksen aluetta, jota aiemmin kuvattiin imitaation ja ilmaisun sekä herätettyjen tunteiden termeillä. Dessoir esittää artikkelissaan *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906) teoriansa musiikin merkityksestä, mutta varsinaiseksi symboliteoriaksi hänen ajatuksensa sekä Kretzschmarin luoman hermeneuttisen musiikkiestetiikan synnyttämät ideat kokosi Sche-

ring 1930-luvulla.

Max Dessoirin (1867-1947) mukaan musiikin merkityksen voi ilmaista vain musiikillisesti. Musiikkia on kahdenlaista: taiteellinen musiikki ja sosiaalinen musiikki, joka on viihdytystä ja ajanvietettä, emotionaalisesti yksinkertaista ja siksi populaareinta kaikesta musiikista. Tiettyyn rajaan saakka kaikki musiikkiteokset ovat kaikkien ymmärrettävissä. Absoluuttinen musiikki on Dessoirin mukaan kuitenkin absurdismia, joka on kuin riimilinen runous ilman ajatusta. Tässä hän yhtyy Kretzschmarin käsitykseen (Lippman 1990, III osa, 178). Tämän tutkimuksen kannalta on merkillepantavaa, että Dessoir toimi läheisessä yhteistyössä Fleschin kanssa avustaen tätä mm. viulukoulun laadinnassa 1920-luvulla. (Ks. luku 5.10.)

3.3.4 Musiikin objektiivisuus

Alfred Einsteinin mukaan musiikin historia sisältää lukuisia joko kansallisia tai yleismaailmallisia kriisejä. Uusin kriisi on moderni musiikki ja sen vaikeataajuisuus: musiikkia luodaan vain pienelle asiantuntijaryhmälle suuren yleisön jäädessä sen ulkopuolelle. Esimerkiksi barokin aikaan uutta musiikkia seurasi ja ymmärsi koko musiikkiyleisö (Einstein 1957, 189). Kuluvan vuosisadan musiikkiestetiikan suuntauksia leimaa usein rationaalisuus, jolloin tunteiden merkitystä vähätellään tai se kielletään kokonaan. Musiikin luominen ilman tunnetta heijastuu myös sen vastaanottamiseen: musiikkiin ei suhtauduta emotionaalisesti, pikemminkin järjellisesti sitä analysoiden. Tällöin on luonnollista, että myös musiikin vastaanottaminen vaatii musiikillista koulutusta.

Ajatus musiikin objektiivisuudesta perustuu teoriaan orgaanisesta laista musiikissa, jonka pääedustajia olivat Schenker ja Halm. Teoria musiikin objektiivisuudesta on lähempänä matematiikkaa kuin fysiikkaa, johon Schenker ja Halm perustivat musiikkiesteettiset käsityksensä. Molemmille teorioille on yhteistä se, että tunteet jätetään taka-alalle tai suorastaan hylätään; sensus ei ole oleellinen tekijä musiikissa. Anton Webernin (1883-1945) mukaan musiikki perustuu järjestykseen ja säännöstyöhön: taide on luonnon tuotetta, joka pohjaa tosiin ja luonnollisiin lakeihin. Me ihmiset itse olemme taiteen palvelijoita, emme sen määrääjiä (Lippman 1990, III osa, 91).

Tunteiden merkityksen hylkääminen musiikissa oli ehkä eniten esillä 1920-luvulla erityisesti Stravinskyn uusklassismissa sekä Hindemithin uusobjektivismissa. Objektivismi, joka hylkää tunteet, idealismin, tarkoituksen ja sisällön, ilmentää 1900-luvun musiikkia yleisesti: musiikkia selitetään lukemattomin eri tekniikoin ja analyttisin metodein.

3.3.5 Muita suuntauksia

Vuosisadallamme tapahtuneen voimakkaan yhteiskunnallisen kehityksen myötä myös kiinnostus musiikkiin yhteiskunnallisena ilmiönä on kasvanut. Theodor Adorno on musiikkisosiologisen tutkimuksen uranuurtaja.

Hänen mukaansa musiikki heijastaa aina aikansa yhteiskuntaa ja sen ilmiöitä (Lippman 1990, 219). Adorno on tutkimuksissaan etsinyt yhteyttä musiikin materiaalin historiallisen kehityksen ja sosiaalisten ilmiöiden välille.

Analyttinen filosofia pyrkii käsitteiden ja niiden suhteiden, mm. musiikillisten merkkien loogiseen analyysiin käyttämällä hyväkseen empiriaa. Positiivinen tutkimus luottaa tutkimuksen kvantitatiivisiin metodeihin. Analyttisen filosofian alueelta on saanut virikkeitä myös Susan Langerin edustama ilmaisuesteettinen musiikin symbolitutkimus. Langer tutkii mm. signaalin ja symbolin merkityseroja sekä musiikin rakenteita, jotka hänen mukaansa ovat analogisia inhimillisten tunteiden kanssa (Lippman 1990, 210). Nämä taas saavat persoonallisen sisältönsä musiikin vastaanottajan, kuulijan elämyksissä.

Musiikkikasvatuksen filosofian tutkimus on lisääntynyt kasvatustieteellisen tutkimuksen myötä erityisesti vuosisatamme puolivälistä lähtien. Referentialistisen musiikkikasvatustutkimuksen mukaan taiteen arvo määräytyy ulkomusiikillisten seikkojen perusteella eikä itse musiikista. Taiteen ja taiteentekemisen tarkoitus on palvella yhteiskuntaa muokkaamalla ihmisistä parempia kansalaisia (Reimer 1989, 22). Formalistinen filosofia lähtee sen sijaan musiikista itsestään. Taideteoksen merkitystä ei voi laadullisesti verrata mihinkään muuhun inhimilliseen kokemukseen. Vaikka musiikki saattaa viitata ympäröivän maailman ilmiöihin, näillä viittauksilla ei ole mitään merkitystä musiikin arvon kannalta. Formalistit korostavat taiteen kokemisen intellektuaalisuutta. Musiikkikasvatusta ajatellen formalistit tekevät selvän jaon lahjakkaiden ja muun oppilasaineuksen välillä (Reimer 1989, 25).

Absoluuttinen ekspressionismi tähdentää ulkomusiikillisten merkitysten ja arvojen vaikutuksia musiikkiin. Verrattuna formalistien kantaan ekspressionistit eivät pidä esteettisiä kokemuksia intellektuaaleina, vaan liittävät taidekokemuksen tunteisiin. Absoluuttisen ekspressionismin musiikkikasvatukselliset ideat soveltuvat parhaiten modernin, demokraattisen yhteiskunnan ideologiaan, jossa musiikkikasvatusta on suunnattu laaja-alaisesti joukko-opetukseen (Reimer 1989, 27).

4 SISÄLLÖNANALYYSI

Teoskohtainen sisällönanalyysi, jossa käsitellään aiemmin luetellut viulukoulut ilmestymisjärjestyksessä, rakentuu sekä kvantitatiivisesta että kvalitatiivisesta analyysistä. Kvantitatiivinen analyysi, jossa on mitattu kunkin viulunsoitosta käsitellyn osa-alueen (ks. luku 2) määrä teoksissa, kuvaa lähinnä yleisiä kehityslinjoja viulopedagogiikan historiassa.

Ehdottomaan määrälliseen tarkkuuteen on kvantitatiivisessa analyysitavassa mahdoton päästä, mikä johtuu joko siitä, että jotkut teosten kirjoittajista käsittelevät asiakokonaisuuksia epäyhtenäisesti taikka siitä, että käsiteltävä luokka on vaikeasti rajattavissa. Mitä selkeämmin määritellystä asiakokonaisuudesta on kyse, sitä selkeämmin rajautuu myös sen käsittely teoksissa. Esimerkki helposti mitattavasta asiakokonaisuudesta on 1. pääluokka Soittoasento. Tämä luokka on käsitelty kaikissa teoksissa teoksen alussa yhtenä kokonaisuutena. Vaikeasti mitattavia luokkia ovat pääluokat Ilmaisuu/tyyli (luokka 4) sekä Opettaminen (luokka 5), koska näihin luokkiin kuuluvia asioita on useassa teoksessa käsitelty hajanaisesti.

Suurin paino sisällönanalyysissä on siten tutkimuksen kvalitatiivisessa osassa, jossa kukin teos on käsitelty kokonaisuutena. Kvalitatiivinen tutkimus käsittää runsaasti sellaista materiaalia, johon kvantitatiivinen mittaus ei ulotu, esimerkiksi kirjoittajan suhtautumistapoja, asenteita ja arvostuksia viulunsoittoa tai ylipäätään musiikkia kohtaan.

4.1 Geminiani: The Art of Playing on the Violin

4.1.1 Geminianin vaiheet ja julkaisutoiminta

Francesco Geminiani (1680-1762) oli italialainen viulutaiteilija, viulusäveltäjä ja opettaja, joka vietti suurimman osan elämästään Englannissa asettuaan sinne vuonna 1714. Siellä hän saavutti korkean aseman maan johtavana viulopedagogina julkaisten useita teoksia musiikista. Hän julkaisi

kirjoituksiaan hyvästä mausta musiikissa kahdessa osassa, joista ensimmäinen ilmestyi jo vuonna 1738. Teoksen toinen osa, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* on päivätty vuodelle 1749, mutta lisenssin tälle julkaisulle hän oli Doningtonin mukaan saanut jo vuonna 1739 (Geminiani 1749, v). Tunnetuimmaksi Geminiani on kuitenkin tullut ensimmäisen ammattiin tähtäävän viulukoulun, *The Art of Playing on the Violin* kirjoittajana. Geminiani oli Corellin oppilas, ja hän arvosti tämän musiikkimakua julkaisten myös useita Corellin sonaatteja, joihin hän oli lisännyt omia diminuutioitaan (Geminiani 1751, vi).

4.1.2 A Treatise of Good Taste in the Art of Musick

Geminianin teos *A Treatise of Good Taste of Musick* vuodelta 1749 selkeyttää kuvaa Geminianin musiikkikäsitteistä ja -mausta. Se on myös pohjana hänen kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneelle viulukoululle *The Art of Playing on the Violin* sisältäen joiltakin osin täysin identtistä, joiltakin osin, esimerkiksi ornamenttimallien kuvaamisessa samansuuntaisia ajatuksia kuin em. viulukoulu. Tämän vuoksi on aiheellista käsitellä lyhyesti myös aiempaa teosta, vaikka se ei kuulukaan kvantitatiiviseen analyysiin valittuihin teoksiin.

1700-luvun alkupuolella maku (Taste, Geschmack, goût, gusto) oli paljon käsitelty aihe musiikillisissa julkaisuissa, jolloin se useimmiten vastasi käsitettä tyyli. Tyyli tuli ilmauksena musiikkijulkaisuihin vasta lähempänä 1700-luvun puoliväliä (Lehtinen 1994, 218). Käsite maku kohdistui musiikin esittämiseen, lähinnä oikeaoppisten ja sopivien diminuutioiden toteuttamiseen sävellyksissä. Makukäsite ymmärrettiin siis rajatumminkin ja konkreettisemmin kuin myöhemmin 1700-luvulla (Geminiani 1749, v). Geminiani noudatti tässä ajan yleistä linjaa: hyvä maku on yhtä kuin oikeasti toteutetut diminuutiot, jotka kuvaavat erilaisia mielenliikkeitä ja affekteja.

Geminiani korostaa teoksessaan hyvän musiikkimaun opettamista musiikin esittäjille, koska silloin hänen tulkitsemansa sävellyksien luotettavimmin säveltäjän tarkoitusperien mukaisen ilmaisun. Säveltäjän intentioiden toteuttaminen on muusikon ensisijainen tehtävä, mikä mahdollistuu vain esityssääntöjen ymmärtämisellä. Geminiani paheksuu erityisesti englantilaisten muusikoiden keskuudessa esiintyvää itsekeskeistä esitystapaa ja tulkinnanhalua, jossa säveltäjän tarkoitusperiä ei kunnioiteta. Hyvä korva on tärkeä, muttei yksin riitä oikeaoppiseen esitykseen. Ennen kaikkea on tunnettava diminuutiosäännöt, mitä varten on saatava asiantunteva opettaja. (Geminiani 1749, 4.)

Geminiani on sitä mieltä, että musiikin on jäljiteltävä puhetta. Tämä tulee esiin sekä tässä teoksessa että hänen viulukoulussaan. Kuten puheen myös musiikin ominaisuuksiin kuuluvat hengitys ja erilaiset ilmeet. Ajalle tyypillinen affektioppi vaikuttaa myös hänen näkemyksiinsä: esimerkiksi vibrato, josta tekijä käyttää nimitystä close shake, kuvaa hitaana ja voimakkaana majesteettisuutta ja arvokkuutta, nopea ja lyhyt vibrato taas pelkoa (Geminiani 1749, 3). On huomattava, että Geminiani hyväksyi musiikin tunneskaalaan myös negatiiviset tunteet, mikä ei ollut kovinkaan yleis-

tä vielä 1700-luvun alkupuolella.

Geminianin ajatukset ja mielipiteet ennakoivat sekä viulutekniikan että musiikkiestetiikan alueella tulevia suuntauksia. Yhtenä esimerkkinä on tunteiden ilmaisu, joka saa merkittävän osan hänen estetiikassaan. Teoksessaan hän esittää retorisen kysymyksen, voiko puulla ja metallilangalla ilmaista ihmismielen syvimpiä tunteita. Geminiani vastaa kysymykseensä myöntävästi: kuten puhutulla sanalla voi olla eri merkityksiä riippuen äänenpainoista ja -sävyistä, myös sävelet koristeltuina ilmaisevat eri tunnetiloja ja -vivahteita (Geminiani 1751, 1).

Kuten Geminianin viulukoulu, tämäkin teos on hyvin suppea käsitellen vain neljä sivua tekstiä. Tämän lisäksi mukana on joitakin esimerkkejä ja sävellyksiä. Teoksesta käy kuitenkin vahvasti ilmi Geminianin musiikkiesteettinen tausta ja musiikilliset mielipiteet. Musiikin tärkein tehtävä on ilmaista ihmismielen tunteita ja liikkeitä, mikä toteutuu vain silloin, kun esittäjä noudattaa yleisiä diminuutiosääntöjä säveltäjän tarkoituksien mukaisesti.

4.1.3 The Art of Playing on the Violin

Geminianin teoksen *The Art of Playing on the Violin* johdannossa Boyden valottaa taustaa teoksen syntymisestä sekä Geminianista itsestään ja hänen opeistaan. Teos on ilmestynyt aikana, jolloin viulutaidetta hallitsi vielä edelliseltä vuosisadalta periytynyt vahva koulukunta-ajattelu, so. jakautuminen italialaiseen ja ranskalaiseen soittotraditioon. Italialainen koulukunta edusti ns. vakavaa viulutaidetta kehittämällä mm. sonaattimuodon viulunsoittoon. Sonaattisoitto vaati oman pitkälinjaisen soittotyylinsä ja sen vuoksi mm. pidemmän jousen kuin ranskalainen viulumusiikki. Ranskalainen koulukunta edusti perinteisesti enimmäkseen konkreettista musiikkia, lähinnä tanssimusiikkia. Geminiani ei hyväksynyt liian tarkkaa luonnon jäljittelyä, vaan selitti, että viulun tuli jäljitellä mieluummin ihmisääntä. Musiikin tarkoitus ei ole vain miellyttää korvaa, vaan ilmaista tunteita, rikastuttaa mielikuvitusta, siis vaikuttaa kuulijan mielentilaan. (Geminiani 1751,1.)

4.1.3.1 Teoksen rakenne ja painotusalueet

Geminianin viulukoulu on suppea: se käsittää 9 sivua tekstiä ja 51 sivua ohjelmistoa. Tekstisivuilla on 24 esimerkkiä, so. oppitunnin teoriajaksoa, jotka opiskellaan käytännössä ohjelmistosivuilta. Teoksen lopussa on vielä 12 sävellystä viululle ja basso continuolle. Teoksen suppeuden vuoksi sen sisältöä ei ole syytä jakaa useiksi luvuiksi, vaan on selvempää käsitellä sitä kokonaisuutena.

Verrattuna muutama vuosi myöhemmin ilmestyneeseen L. Mozartin viulukouluun Geminianin koulun opettama soittotekniikka on vielä varsin kapea-alainen; Geminiani käsittelee hyvin ylimalkaisesti asemia, kaksoisotteita sekä jousitekniikkaa. Myöskään huiluääniä Geminiani ei ole kä-

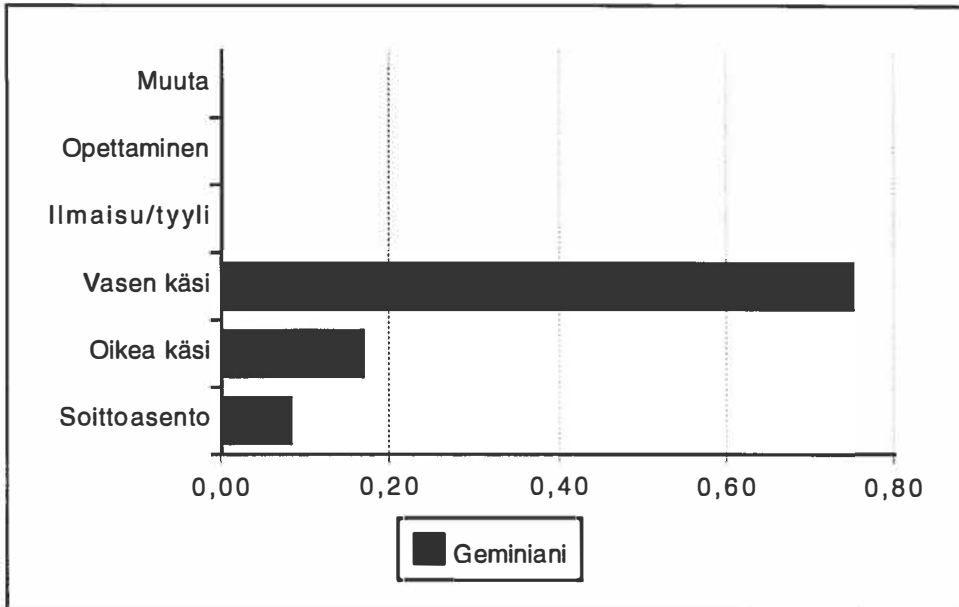
siteltyt. Mutta vasemman käden soittotekniikassa, josta hän kirjoittaa enemmän kuin jousikäden tekniikasta, Geminiani on selvästi edellä aikaansa.

Kromaattisissa asteikoissa Geminiani käyttää vaihtuvaa sormijärjestystä eikä tekniikkaa, jossa kromaattiset sävelet soitetaan sormea siirtämällä tai käyttämällä vain kahta sormea. Tekniikkaansa hän perustelee sillä, että sillä vältetään turhat asemanvaihdot. Käytettäessä vaihtuvaa sormiryhmitystä soitto on taloudellisempaa (Garam 1985, 22). Geminianin jälkeen tämä soitotapa esiintyy Boydenin mukaan vasta Carl Fleschillä 1900-luvulla (Geminiani 1751, vii). Myös Geminianin tapa opettaa hyvä vasemman käden asento on yllättävän moderni: samaa tekniikkaa käyttää sekä Baillet 1800-luvulla että Auer vielä 1900-luvun alussa. Myös Kansasen lyhyessä tutkielmassa vuodelta 1921 on esitetty Geminiani-ote vasemman käden oikeaa asentoa etsittäessä (Kansanen 1921, 5). Vibratoa koskevat ohjeet osoittavat myös, että hän on aikalaisiaan edellä: Geminiani hyväksyy jatkuvan, luonnollisen vibraton, jota hän pitää kauniimpana kuin tasaista, paljasta ääntä (Geminiani 1751, vi). Toivomus luonnollisen, kevyen vibraton käytöstä jatkuvana esiintyy myös hänen edellisessä teoksessaan *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Geminiani 1749, 3). Vibraton käytön hyväksyi myös Geminianin aikaan Lontoossa elänyt Roger North, joka nimittää sitä termillä *wrist-shake* tai "wavee". North antaa tästä koristeesta myös graafisen esimerkin (North 1728, 20).

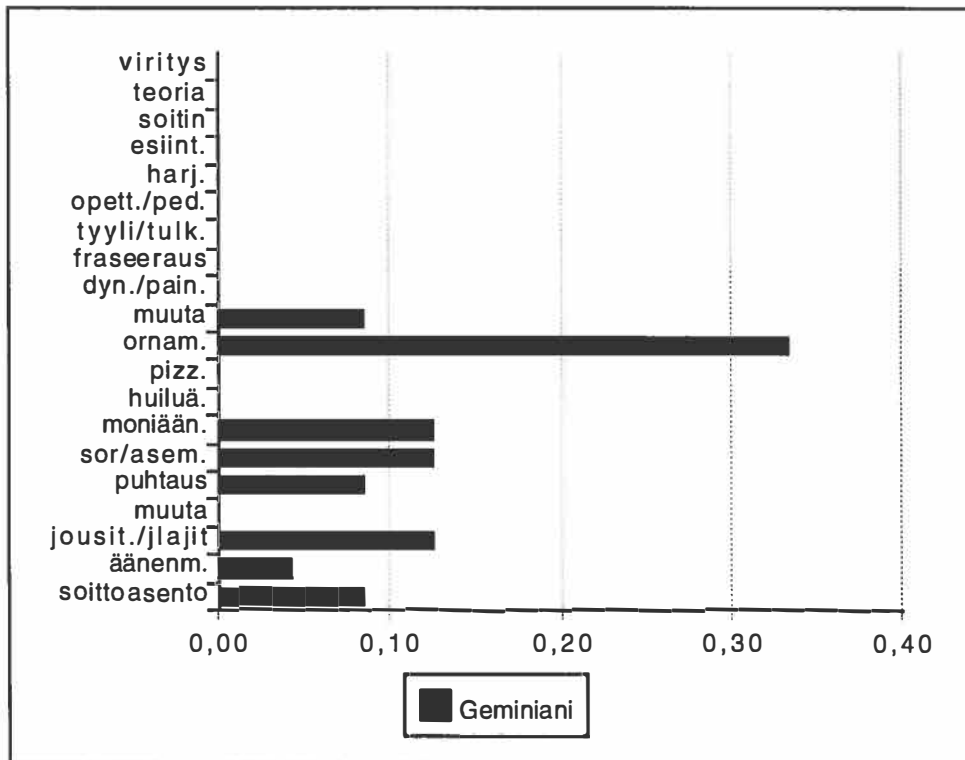
Soittoasennossa Geminiani on toisaalta vanhanaikainen, toisaalta ajankohtaan nähden edistyksellinen: viulua pidetään kielenpitimen oikealla puolella tai, kuten teoksen kansikuvan piirros osoittaa, kielenpitimen päällä, mikä on osoitus vanhemmasta tavasta. Sen sijaan jousikäden peukalo on jousen ja jouhien välissä eikä jousen alla, kuten ranskalaisen koulun mukaan tuli olla. (Geminiani 1751, vii.)

Geminianin aikaan viulunsoitto oli tarkasti sidottu tiettyihin sääntöihin, jotka säätelivät mm. jousenkäyttöä ja teosten ornamentointia. Tässä suhteessa Geminiani edustaa aikaansa: esimerkiksi jousituksia opettaessaan hän määrää, missä yhteyksissä mitään jousilajia saa käyttää. Hän ei kuitenkaan hyväksy tuohon aikaan tavallista ns. metristä aksentointia, jossa painolliset tahdinosat on soitettava aina vetojousella.

Seuraavat kuviot osoittavat sekä pää- että alaluokkien osuuden Geminianin teoksessa.



KUVIO 5 Pääluokkien osuudet Geminianin teoksessa.



KUVIO 6 Alaluokkien osuudet Geminianin teoksessa.

Vasemman käden tekniikka käsittää ylivoimaisesti suurimman osan Geminianin viulukoulusta. Vaikka sen osuus on teoksessa huomattava, kuvio ei anna täysin totuudenmukaista kuvaa Geminianin käsittelemistä asioista.

Tämä johtuu siitä, että ornamentointi sijoittuu kolmanteen luokkaan nostan sen osuutta huomattavasti. Kuitenkin ornamentointi on myös osa musiikillista ilmaisua, kuten tutkimusmenetelmää kuvatessani olen jo maininnut. Geminiani ei ole yllä olevan kuvion mukaan kirjoittanut mitään musiikillisesta ilmaisusta, mutta tosiasiaa hän on käsitellyt sitä ornamentoinnin yhteydessä. Sen sijaan luokkien Opettaminen (luokka 5) ja Muuta (luokka 6) sisältämiä asioita Geminiani ei käsittele.

4.1.3.2 Sisällön kuvaus

Geminianin viulukoulun perusaineiksena on 24 hänen laatimaansa nuottiesimerkkiä tai harjoitusta, joihin on kirjalliset ohjeet teoksen alussa. Tämä kirjan tekstiosa on todennäköisesti kirjoitettu eri aikaan kuin ohjelmisto-osa. Mikäli ne olisi kirjoitettu yhtäaikaan, olisi ollut mielekkäämpää sijoittaa tekstiosa kunkin esimerkin yhteyteen. Myös se, että esimerkkien yhteydessä käytetty sanasto on italiankielistä (esimerkki= *esempio*), tekstiosa taas englantia (esimerkki=*example*), viittaisi siihen, että osat on kirjoitettu eri aikaan. Selviä todisteita asiasta ei kuitenkaan ole olemassa (Geminiani 1751, xii).

Sisällönanalyysiin valituista teoksista Geminiani oppikirja kuuluu niiden joukkoon, joissa pääpaino on nuottiesimerkeissä. Kirjallisen osan tehtävä on siis ainoastaan esimerkkejä tukeva tai selittävä. Sivumäärältään tekstiosa käsittää vain yhdeksän sivua, esimerkit 33 ja loppuun sijoitetut Geminianin 12 sävellystä 17 sivua.

Tekstiosan esimerkki I on kaikista esimerkeistä laajin ja se on jaettu viiteen alalohkoon. Esimerkissä I A on kuvattu viulun otelauta, johon on merkitty diatoninen asteikko koko- ja puoliaskelineen. I B käsittää soittoa-sentoon liittyviä kysymyksiä, joista huomionarvoinen seikka on mm. se, että tekijä korostaa jousenkuljetuksessa sormien, ranteen ja kyynärvarren yhteistyötä sekä etusormen merkitystä voiman aikaansaamisessa. Tämä osoittaa Geminianilta yllättävän uudenaikaista ajattelutapaa. I C:ssä on asemaharjoituksia seitsemässä eri asemassa asteikkoina. Tekstissä on tässä osassa huomionarvoinen ohje, jonka mukaan sormia ei saa koskaan nostaa liian aikaisin kieleltä. Tämä, kuten kaikki muutkin esimerkit seitsemänteen saakka, tulee harjoitella ensin ilman jousta, jotta vasemman käden perusliikkeet opitaan hyvin.

Vasemman käden harjoittaminen ennen jousikättä on piirre, jossa Geminiani ei seuraa opettajaansa Arcangelo Corellia. Corellin mukaan oikean käden käyttöä on harjoiteltava ensin soittamalla vapaita kieliä. Muuten Geminiani Corellin oppilaana ja hänen sonaattiensa julkaisijana edustaa ns. Corellin koulukuntaa (Pulver 1924,112). Kohdat D ja E sisältävät asemanvaihtoharjoituksia sekä samaa nuottia soittaen sormeja vaihtamalla että asteikkojen avulla.

Esimerkissä II on 13 kromaattista harjoitusta ja asteikkoa erilaisin sormituksin, joista huomattavin on aiemmin mainittu vaihtuva sormiryhmittely.



KUVA 1 Soittoasento Geminianin mukaan.

Esimerkit III-VI sisältävät asteikkoja eri sävellajeissa eri sormituksin. Mielienkiintoinen yksityiskohta on esimerkin IV viimeistä asteikkoa koskeva tekijän huomautus, jonka mukaan esimerkkiin kirjoitettu sormitus on huono ja tarkoitettu opiskelijoille lähinnä varoitukseksi. Onko Geminiani todella tehnyt huonon sormijärjestyksen varoitukseksi vai olisiko tämä mahdollisesti osoitus siitä, että nuottiesimerkit todellakin olisi tehty aikaisemmin kuin tekstiosaa? Kenties Geminianin käsitys hyvästä sormiryhmittelystä on kokemuksen myötä muuttunut eikä hän tekstiosaa kirjoittaessaan enää hyväksykään aiemmin suosittellemaansa sormitusta.

VII esimerkistä lähtien harjoittelu aloitetaan jousella. Tämän esimerkin 14 harjoitusta ovat kaikki asteikkoja eri intervaleihin terssistä desimiin. Ainoastaan oktaavi puuttuu. Esimerkissä VIII jatkuu asteikkosoitto, nyt rytmisesti muunneltuna 20:ssä eri sävellajissa. Tämä esimerkki on säästyksellinen, neljän sivun mittainen kokonaisuus, ja laajin kaikista esimerkeistä.

Esimerkki IX käsittää teman ja sen 16 variaatiota, joissa pääpaino on asetettu oktaavien ja asteikkojen oppimiseen. Esimerkit X ja XI sisältävät

saman etydin ensin C-, sitten D-duurissa. Continuo-osa on sävelletty kummassakin erilaiseksi. XII on nopeatempoinen etydi, joka opettaa asemanvaihtojen hallintaa. Esimerkki XIII on hidastempoinen harjoitus, joka on tarkoitettu koristeltavaksi annettujen ornamentointimerkkien mukaan. Tätä etydiä ajatellen Geminiani ei etene systemaattisesti, sillä ornamentit ja niiden merkintätavat opetetaan vasta esimerkissä XVIII.

Esimerkissä XIV on jälleen nopeita asteikkokulkuja eri sävellajeissa, XV:ssä taas kromaattisia sävelkulkuja ja runsasta modulointia kaikissa seitsemässä asemassa. XVI ja XVII ovat molemmat harjoituksia eri jousilajien oppimiseksi. Näissä etydeissä Geminiani on merkinnyt nuottien yläpuolelle kirjaimin, milloin tulee käyttää veto-, milloin työntöjousta.

Seuraava esimerkki XVIII on tarkoitettu ornamenttien opetteluun. Tässä Geminiani on eritellyt 14 korukuviota, selittänyt niiden käyttöyhteydet ja niitä kuvaavat merkit. Ornamentit ilmaisevat erilaisia tunnetiloja, joten on tärkeä tietää, mihin kukin koru sopii. Tulkinta on oltava enemmän säveltäjän tarkoitusten kuin soittajan omien mieltymysten mukainen. Esimerkki XIX sisältää edelleen ornamenttiharjoituksia.

Esimerkissä XX on Geminianin ehdotuksia jousenkäyttöön hitaissa ja nopeissa tempoissa. Mainittakoon, että staccatolla hän tarkoitti jousitusta, jossa jousi nostetaan kieleltä. Staccato vastasi siis nykyistä spiccatoa eikä staccatoa. XXI:ssä annetaan esimerkkejä eri tavoista soittaa sointuja, XXII:ssä on pariääniharjoituksia priimistä oktaaviin, ja XXIII on sovellus edellisestä. Viimeinen esimerkki on kielenvaihtoharjoitus vapailla kielillä.

4.2 Mozart: Versuch einer Gründlichen Violinschule

4.2.1 Mozart ja ensimmäinen saksalainen viulupedagogiikan oppikirja

Leopold Mozart (1719-1787) oli aikansa tunnetuin saksalainen viulupedagogi, Salzburgin ruhtinaan varakapellimestari ja säveltäjä. Mozart toimi aikaistensa tapaan pääasiassa viulistina, mutta paneutui vapaa-aikanaan soitonopettajan työhön, joka aikaa myöten sai yhä suuremman sijan hänen uralaan. Mozartin viulukoulu on ensimmäinen saksalainen, perusteellinen viulunsoiton oppikirja, joka painottaa myös viulupedagogiikkaa (Kolneder 1972, 363). Mozart osoittaa teoksensa nimenomaan opettajille, heillähän on vastuu uusien viulistikupolvien kasvatuksesta. Mozart esittää kärkevää kritiikkiä tuon ajan soitonopettajia kohtaan, jotka liian harvoin osoittavat hyvää makua opetuksessaan.

4.2.1.1 Italialaisen viulupedagogiikan vaikutukset saksalaiseen soitonopetukseen

Italialaisella ja saksalaisella, erityisesti eteläsaksalaisella koulukunnalla, jota Mozart edusti, oli paljon yhteisiä sekä viuluteknisiä että tyyllillisiä piirteitä. Joko tiedostamattomia tai tietoisia vaikutuksia italialaisesta saksalaiseen pe-

dagogiikkaan onkin havaittavissa näiden koulukuntien kehityksessä jo 1750-luvulla, jolloin ilmestyivät ensimmäiset ammattiin tähtäävät viulukoulu-

Mozartin viulukoulu ilmestyi viisi vuotta myöhemmin kuin Geminianin vuonna 1751 julkaisema oppikirja. Mozart ei ilmeisesti ollut perillä Geminianin teoksen ilmestymisestä, koska hän pitää omaa teostaan ensimmäisenä lajissaan (Mozart 1756, 7). Mahdollista on myös, ettei Mozart halunnut tunnustaa italialaisen kollegansa etumatkaa julkaisutoiminnassa. Myös Moser mainitsee Mozartin käsityksestä itsestään viuluhistorian ensimmäisenä viulukoulun kirjoittajana pitäen tätä käsitystä kuitenkin perättömänä (Moser 1923, II osa, 61). On kuitenkin otettava huomioon, että Mozartin teos on monipuolisena ja perusteellisena pedagogisena oppikirjana silti ensimmäinen alallaan (Kolneder 1972, 363).

Mozart on saanut vaikutteita teokseensa todennäköisesti myös Tartinilta, joka tuohon aikaan oli yksi tunnetuimmista italialaisista viulupedagogeista. Tartinin pääasiassa diminuutitekniikkaa käsittelevä teos *Traité des agréments de la musique* tosin ilmestyi ranskankielisenä vasta Tartinin kuoleman jälkeen vuonna 1771, mutta siitä oli olemassa jo aiemmin italiantielinen painos, joka löytyi vasta v. 1957 (Tartini 1771).

Mozartin teosta voi kuitenkin pitää ensimmäisenä varsinaisena viulupedagogisena oppikirjana, sillä teoksessa on runsaasti pedagogista ainesta, mikä Geminianin viulukoulusta puuttuu. Verrattuna Geminianiin Mozartin oppikirja on myös huomattavasti laajempi ja yksityiskohtaisempi.

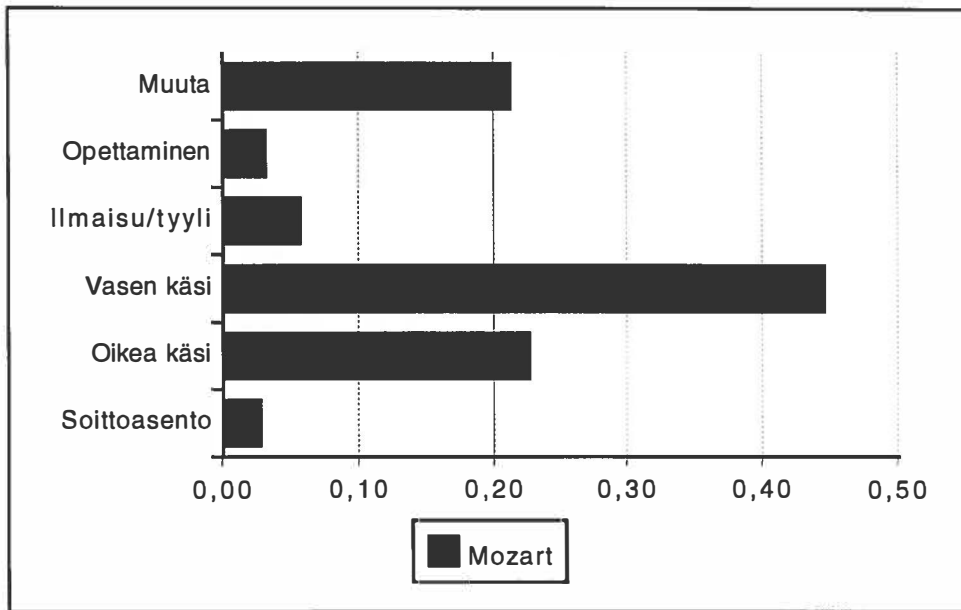
4.2.2 Teoksen painoalueet

Mozartin teos käsittää johdannon sekä 12 pääjaksoa, joihin hän on jakanut tärkeimmät viulunsoiton oppimiseen liittyvät kysymykset. Johdannossa Mozart kertoo viulusta ja muista jousisoittimista sekä niiden alkuperästä. Johdannossa on lisäksi lyhyt katsaus musiikin historiaan. Toisin kuin Geminianin oppikirja Mozartin teos ei ole nuottipainos. Soitto-ohjelmistoa siinä ei ole ollenkaan lukuunottamatta muutamia Mozartin itsensä laatimia kaksiaänisiä harjoituksia (Mozart 1756, 100-108). Nuottiesimerkkejä teoksessa sen sijaan on runsaasti, mutta niiden tehtävä on lähinnä havainnollistaa tekstiosaa.

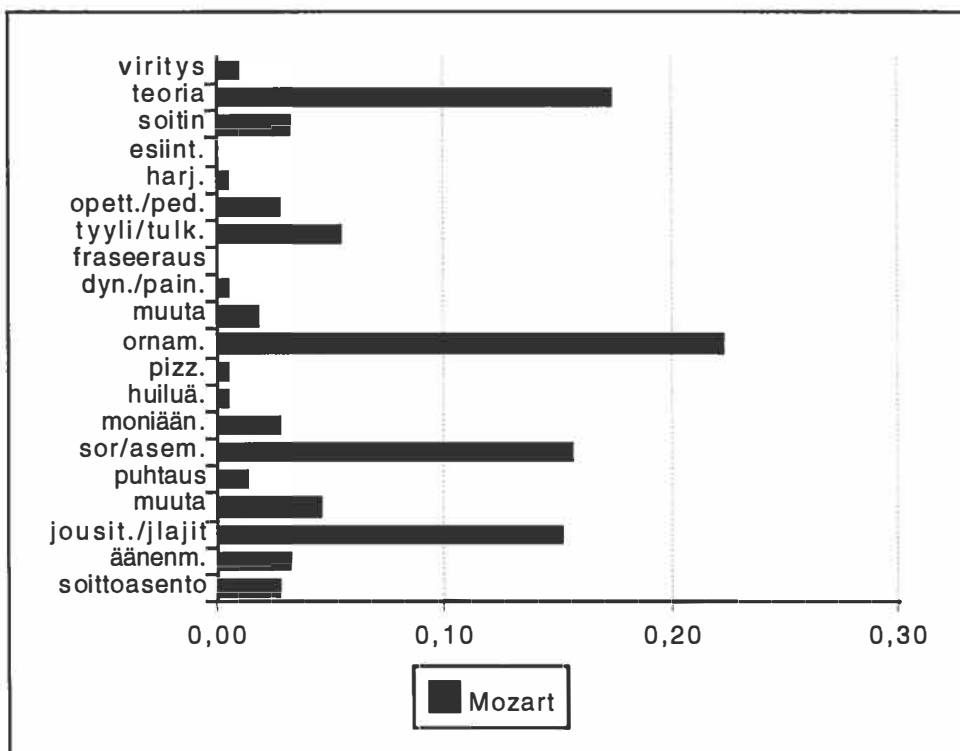


KUVA 2 Soittoasento Mozartin mukaan.

Kuten Geminianilla, Mozartillakin suurimman luokan muodostaa vasemman käden tekniikka (luokka 3). Mozartin teos on Geminianiin verrattuna kuitenkin monipuolisempi, koska siinä käsitellään kaikkia viulunsoiton pääluokkia. Sekä oikean että vasemman käden tekniikkaa opettaessaan Mozart kiinnittää runsaasti huomiota esityssääntöihin, oikean käden osalta jousitusääntöihin, vasemman käden osalta taas ornamentointiin. Kuudes pääluokka (Muuta viulunsoitosta) käsittää enimmäkseen musiikinteoriaa, mutta myös soittimeen ja jouseen liittyvää asiaa.



KUVIO 7 Pääluokkien osuudet Mozartin teoksessa.



KUVIO 8 Alaluokkien osuudet Mozartin teoksessa.

4.2.3 Musiikinteorian osuus

Varsinaisen viulukoulun alkuosa valmistaa oppilasta soitonopiskeluun. Ensin opetetaan musiikinteoriaa, jota Mozartin mukaan on hallittava hyvin ennen soittamaan ryhtymistä:

”Kun oppimestari asiaa tarkkaan tutkittuaan on tullut siihen tulokseen, että oppilas on täysin ymmärtänyt kaiken, mitä tähän mennessä on käsitelty ja on tarkkaan painanut sen mieleensä, on hänen annettava oppilaan vasempaan käteen viulu (jossa on oltava melko paksut kielet).” (Mozart 1756,67, suom. L. Siukonen-Penttilä)

Mozartin viulukoulussa musiikinteorian osuus on muihin tutkimukseni teoksiin verrattuna suuri. Tämä näkyy selvästi teosten kvantitatiivisessa vertailussa kuviosta 46. 1700-luvulla musiikinopetus ei vielä ollut eriytynyt, vaan musiikkijulkaisut olivat enemmän yleis- kuin erikoisteoksia. Toisaalta tuon ajan soittotekniikka painottui vahvasti musiikillisiin sääntöihin, joiden tuntemus oli edellytys sävellysten oikeaoppiselle tulkinnalle. Siksi on ymmärrettävää, että Mozart keskittyy teoksessaan voimakkaasti musiikinteoriaan ja esityskäytäntöön. Sama ilmiö on havaittavissa muissakin 1700-luvun puolivälissä ilmestyneissä suurissa soitinoppikirjoissa, mm. C.P.E. Bachin laajassa klaveeriteoksessa (Bach 1753/1762).

4.2.4 Jousenkäyttö

4.2.4.1 Vetojousisääntö

Oikeiden jousitusten noudattaminen on Mozartille ensiarvoisen tärkeää. Mozart pitää kiinni ns. vetojousisäännöstä, jonka mukaan painolliset sävelet, so. tahtien ensimmäiset sävelet, on aina soitettava vetojousella. Kohotahdeissa ja muissa painottomissa alukkeissa tulee taas käyttää työntöjousta. Työntö- ja vetojousen käyttöä Mozart opettaa neljännessä luvussa lähes 20 sivun verran monien esimerkkien avulla.

1700-luvun jousi oli nykyjouseen verrattuna kevyempi erityisesti kärkiosasta, joten vetojousen käyttö painollisilla sävelillä oli jo rakenteellisista syistä perusteltua. Mozartin kanta tähän sääntöön on kuitenkin huomattavasti jyrkempi kuin esim. italialaisella Geminianilla, joka piti vetojousisäännön ehdotonta noudattamista liian kahlitsevana tekijänä musiikin tulkinnassa. Boydenin mukaan Geminianin väljempi suhtautuminen tähän sääntöön osoittaa jo uutta, aiempaa individualistisempaa musiikkiesteettistä asennetta musiikin tulkintaan (Boyden 1965, 401).

4.2.4.2 Jousitukset

Mozart jakaa jousitukset kahteen ryhmään: kestoltaan samanarvoisten ja eriarvoisten nuottijaksojen jousitustapoihin. Ensin hän opettaa kestoltaan samanarvoisten nuottien jousitustapoja, sen jälkeen kestoltaan eripituisten nuottien jousituksia. Samanarvoisia nuotteja soittaessa Mozart antaa 34 erilaista jousitusesimerkkiä saman 4 tahdin asteikkojakson soittamiseen. Erityisesti jousitusten kohdalla käy ilmi, kuinka sääntöihin sidottuna Mozart pitää sävellysten esittämistä: jopa viulusävellyksen kaarituksissa oli

noudatettava tarkasti säveltäjän tarkoitusta. Ohjeidensa tarkkaa noudattamista Mozart perustelee käsitteellä "hyvä maku musiikissa", jonka oppimiseen ainoa tie on esityskäytännöllisten sääntöjen omaksuminen (Mozart 1756, 123).

4.2.4.3 Jousikäsi ja voimakkuuden säätely

Teoksensa viidennessä luvussa Mozart keskittyy äänenmuodostukseen ja hyvään jousenkuljetukseen. Voimakkuuden säätelyssä avainasemassa on jousikäden etusormi, mutta Mozart korostaa myös jousen kulkunopeutta voimakkuuden lisäämisessä. Jousen liikenopeuden huomioiminen ei ollut tavallista vielä 1700-luvun viulukouluissa; tästä käytännöstä Mozart erottui korostamalla nopeuden vaikutusta äänenvoimakkuuteen (Boyden 1965, 399).

Mozart antaa tässä yhteydessä yksityiskohtaisia ohjeita nyanssisoittoon: yhdellä jousenvedolla on muutettava voimakkuutta 3-5 kertaa. Viulistin on opittava hallitsemaan jousikäensä eri nyansseissa jousen kaikilla osilla. Tämän Mozart on esittänyt havainnollisessa muodossa piirroskuvin (Mozart 1756, 98). Nykyistä kevyempi jousen kärkiosa vaikutti tosin soittotapaan, jolloin voimakkaissa nyansseissa käytettiin pääsääntöisesti kanta-jousta. Samassa jaksossa Mozart opettaa lisäksi barokin ajalle tyypillistä messa di voce -tekniikkaa (Mozart 1756, 97), jossa ääntä voimistetaan jousen keskiosalla, mutta sekä kärjessä että kannassa soitetaan kevyesti.²

4.2.5 Trioli

Mielenkiintoinen piirre Mozartin teoksessa on se, että hän omistaa triolille kokonaisen pääjakson. Huomattavaa on, että 1830-luvulla myös Spohr otti triolin erikoiskäsittelyyn omassa teoksessaan (Spohr 1832, 48). Mozart puutuu lähinnä triolien rytmisesti väärään esitystapaan, mutta selvittää myös jousen kulkusuuntaa tämän kuvion yhteydessä. Mozart oli kuitenkin erityisen närkästynyt siitä, että hän kuuli trioleita oikein soitettuna liian harvoin, ja katsoi parhaaksi ottaa asian esille teoksessaan:

² Messa di voce -tekniikan alkuperäinen tarkoitus on tutkimukseni mukaan ollut pitkillä sävelillä äänen elävöittäminen voimistamalla sitä sävelen keskellä, mutta aloittamalla ja lopettamalla hiljaa. Nimitys messa di voce, son filé tarkoittaa karkeasti käännettynä äänen "sijoittamista" (Placing the Tone), venyttämistä tai kehräämistä. Tämä tekniikka liittyy erityisesti 1700-luvulla selvimmän laulutaiteeseen ja viulunsoittoon. Doningtonin mukaan viulunsoittoon tämä tekniikka lainattiin laulajien bel canto -tyylistä, jota erityisesti italialaiset käyttivät (Donington 1977, 57). Termi messa di voce esiintyy kirjallisissa lähteissä jo 1600-luvun alussa, mm. v. 1638 ilmestyneessä Fantinin trumpettioppaassa (Boyden 1965, 179). Tällöin tämän tekniikan tarkoituksena oli nimenomaan elävöittää pitkiä ääniä.

Mielenkiintoa herättää se, että messa di voce -tekniikka sai jo 1700-luvun alkupuolella toisenkin tulkinnan, joka poikkesi oleellisesti alkuperäisestä. Michel Montéclair (1667-1737) kehotti laulajia käyttämään tätä tekniikkaa (Montclair 1736, 88), jolla hän tarkoitti pitkälinjaista, voimakkuudeltaan tasaista ääntä. Äänen tuli siis pysyä yhtä voimakkaana alusta loppuun. Messa di voce on siis tulkittu historian kuluessa eri tavoin.

"Yhtä siroja kuin hyvin esitetty triolit ovat, yhtä mauttomilta ne kuulostavat, jos niitä ei soiteta oikein ja tasaisesti. Hyvin monet kompas-tuvat tähän, jopa sellaisetkin, jotka pöyhistelevät melkoisesti musiik-kitiedoillaan, mutta ovat siitä huolimatta kykenemättömiä esittämään kuutta tai kahdeksaa triolia asianmukaisen tasaisesti ja soittavat joko kaksi ensimmäistä tai kaksi viimeistä nuottia nopeammin." (Mozart 1756,117, suom. L. Siukonen-Penttilä)

4.2.6 Sormitukset ja asemat

Kvantitatiivista sisällönanalyysia ajatellen sormitusten ja asemien käsittely osoittautui Mozartin teoksen kohdalla ongelmalliseksi, koska hän on sisällyttänyt sormitukset asemasoiton yhteyteen. Kvantitatiivisessa analyysissa on käsitelty sormitukset ja asemat omina luokkinaan, koska tämän tutkimuksen muissa teoksissa nämä asiakokonaisuudet on erotettu toisistaan. Mutta, kuten tutkimusmenetelmän kuvauksessa on mainittu, vertailevassa mittauksessa alaluokkia on yhdistetty, ja tällaisia luokkia ovat mm. sormitukset ja asemat. Edellä esitetty ongelma tulee esille siis lähinnä teoskohtaisessa mittauksessa.

Mozartin kohdalla on vaikea tarkkaan mitata, kuinka paljon hän käsittelee sormituksia ja kuinka paljon asemia. Mozart itse on otsikoinut pääjakson termillä Asemista, mikä oli perusteena sijoittaa sormitukset asemien yhteyteen. Luokkaan Sormitukset Mozartilta ei näin ollen tullut merkintää. Asemien osuus on Mozartin viulukoulussa muihin teoksiin verrattuna poikkeuksellisen suuri, jaksohan käsittää 34 sivua.

Asemien nimityskäytäntö poikkeaa Mozartilla nykyisestä: Mozart kirjoittaa kokoasemista (kolmas, viides ja seitsemäs asema) ja puoliasemista (toinen, neljäs ja kuudes asema). Puoliasema ei Mozartilla tarkoittanut samaa kuin nykyinen puoliasema, jolloin vasen käsi sijoitetaan puoliaskeleen verran ensimmäistä asemaa alemmas. Garamin mukaan Mozart toi esiin puoliaseman käytön (Garam 1995, 70). Ensimmäistä asemaa Mozart

Myös viulupedagogiikan historiassa messa di voce -tekniikan merkitys on vaihdellut, kunnes se alkoi vakiintua 1800-luvulla tekniikaksi, jolla tarkoitetaan "pitkitettyä" jousenkäyttöä. Siinä jousista kuljetetaan ääntä katkaisematta mahdollisimman tasaisesti ja hitaasti päästä päähän.

Myös tutkimukseni teoksissa messa di voce- tai son filé -tekniikka - tämä ranskankielinen termi on 1800-luvulta lähtien syrjäyttänyt italiankielisen nimityksen - on ymmärretty kahdella eri tavalla. L'Abbé le fils osoitti edistyksellistä ajattelutapaa seuraamalla Montéclairin ohjeita, kun taas Campagnoli ja Baillot (Baillot 1834, 126) opettavat son filé'n vanhan tavan mukaan, jolloin siihen kuului alku- ja loppukevennys. Fleschillä son filé on tasainen, pitkitetty jousenkäyttötapa yhdellä sävelellä (Flesch 1924, 64-65) Fleschin tapaan tätä tekniikkaa opetetaan myöhemminkin 1900-luvulla, mm. Galamianin viulukoulussa (Galamian 1985, 82).

Tutkimukseni teoksista useimmissa käsitellään son filé -tekniikkaa, mutta kvalitatiivisessa analyysissa se on otettu esille vain niiden teosten yhteydessä, joissa sen opettamiseen on kiinnitetty erityisesti huomiota. Asiayhteydestä käy ilmi, millä tavalla kukin kirjoittaja on tämän tekniikan ymmärtänyt. Huomattakoon lisäksi, että tämän tekniikan historiaan liittyy monia terminologisia väärinymmärryksiäkin, jotka ovat aiheutuneet teosten käänkösvirheistä esimerkiksi italiasta ranskaksi ja ranskasta englanniksi (Boyden 1964, 389).

nimittää luonnolliseksi asemaksi ja eri asemien yhdistelmiä seka-asemaksiksi. Jakson luvut sisältävät jälleen runsaasti esimerkkejä oikeista sormituksista eri asemissa.

Asemanvaihto oli 1700-luvun viulutekniikassa huomattavasti nykyistä vaikeampaa kahdesta eri syystä: viulun kaula oli nykyistä paksumpi ja laakeampi, toisaalta viulua kannattavat olka- ja leukatuki puuttuivat (Boyden 1965, 251). Jotta asemanvaihto olisi mahdollisimman helppo ja kuulumaton, Mozart kehotti käyttämään hyväksi vapaita kieliä, joiden soidessa käden asemaa on helppo muuttaa. Pisteellisissä kuvioissa asemanvaihto on huomaamattomin pisteellisen nuotin jälkeen. Mozartin oppikirjan esimerkeissä on käytetty myös sormen kurotuksia asemanvaihtoja helpottamaan. Asemanvaihtojen suhteen on Mozartin mukaan oltava sääste- liäs, jolloin turhia vaihtoja tulisi välttää.

4.2.7 Ornamentointi

Mozart käsittelee ornamentointia enemmän kuin useimmat muut analyysissa mukana olevat kirjoittajat. Ensin hän opettaa erilaisten heleiden, lähinnä etuheleiden käyttöä. Pitkän etuheleen eli appoggiaturan lisäksi soit-tajan tulee tuntea runsaasti lyhyitä etuheleitä, mm. liuku- ja alahela, sekä sellaisiakin heleitä, joita säveltäjä ei ole merkinnyt nuottiin, mm. välihele, nousu- ja laskuhela, kaksoishele, puolitrilli ja jälkihele. (Mozart 1756, 186-197.)

Seuraavan jakson Mozart omistaa trillille. Jaksossa hän mainitsee ta-vallisimmin käytetyn puoli- tai kokoaskeltrillin lisäksi mm. terssi- ja seks-titrillin sekä säestyksellisen trillin. Siinä hän käyttää esimerkkinä Tartinin paholaistrillisonaattia. Mozart esittelee myös ns. ribattutan, joka on pisteel-linen trilli (Mozart 1756, 203). Trillien, kuten muidenkin korukuvioiden soitossa Mozart määräsi hyvin tarkasti niiden käyttöyhteydet.

Mozart käsittelee koristelun yhteydessä myös mordenttia sekä joitakin harvinaisempia korukuvioita kuten battement, groppo, tirata ja mezzo cir-culo. Nämä korukuviot soveltuvat vain soolosoittoon. Ornamentointiin kuuluu myös vibrato, jota Mozart kutsuu tremoloksi. Mozartin oppien mukaan tremoloa ei saa käyttää jatkuvasti, vaan se on tehokeino, joka men-nettää tehonsa liikaa käytettynä:

” ... olisi jopa väärin soittaa joka nuotille tremoloa. On jo olemassa soittajia, jotka vapisevat lakkaamatta joka nuotin kohdalla ikään kuin heillä olisi jatkuvaa kuumetta. Tremoloa on käytettävä vain sellaisissa paikoissa, joissa itse Luonto sen aikaansaisi...” (Mozart 1756, 219-220, suom. L. Siukonen-Penttilä)

Vibraton käytössä Mozart ja Geminiani edustavat eri näkemyksiä, Geminia-nihan hyväksyi jatkuvan vibraton käytön. Vibrato on mm. Boydenin tutki-muksen mukaan ollut tuolloin kuitenkin hitaampi ja taajuudeltaan pie-nempi kuin nykyisin (Boyden 1965, 387). Tremolosta, kuten myös muista tä-män jakson korukuvioista, Mozart huomauttaa, että niitä on käytettävä oi-

keissa yhteyksissä mutta säästeliäästi, ainoastaan vaihtelun aikaansaamiseksi peräkkäin toistuvien samankaltaisten sävelkulkujen yhteydessä.

4.2.8 Oikea tulkinta

Teoksensa lopussa Mozart kirjoittaa 'Oikeasta nuotinluvusta ja hyvästä esityksestä ylipäänsä'. Hän siis opettaa musiikillista ilmaisua ja tulkintaa. Merkillepantavaa on, että Mozart asettaa arvoasteikossa orkesterisoittajan huomattavasti korkeammalle sijalle kuin solistin. Solistin ei Mozartin mukaan tarvitse kuunnella kuin omaa soittoaan, jota muut seuraavat. Sen sijaan orkesterisoittajan on aina otettava huomioon solisti, muut soittajat sekä orkesterinjohtaja. Tullakseen hyväksi solistiksi viulistin on ensin hankittava kokemusta orkesterimuusikkona ja säestäjänä.

Mozart kritisoi ankarasti viulisteja, jotka kiirehtivät liian varhain suurten sooloteosten valmistamiseen ja esittämiseen. He eivät malta opiskella musiikillisia sääntöjä, musiikinteoriaa eivätkä säveltäjän ohjeita. Tällainen viulisti saattaa selviytyä hyvin nopeista osista, mutta kun on soitettava jokin adagio-osa säveltäjän intentioiden mukaan, tulkinta voi epäonnistua täysin: nyanssieroja ei ole, korukuviot ovat sääntöjen vastaisia tai niitä ei ole ollenkaan. Tällöin säveltäjäkään ei aina tunnista sävellystä omakseen. Yksi painavimmista syistä, minkä vuoksi Mozart on pitänyt välttämättömänä oppikirjansa julkaisemista, onkin edellä esitetyn tilanteen välttäminen. (Mozart 1756, 215.)

4.3 L'Abbé le fils: Principes du Violon

4.3.1 Yleistä

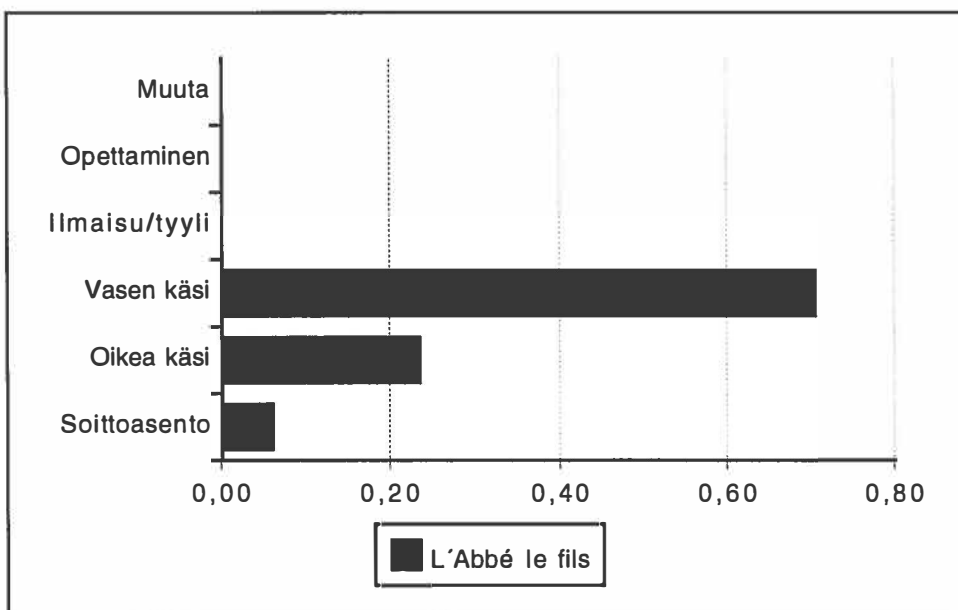
Joseph Barnabé Saint Sevin L'Abbé le fils (1727-1803) oli ranskalainen viulisti ja pedagogi, joka on jäänyt historiaan 1700-luvun merkittävimmän ranskalaisen viulukoulun julkaisijana. Hänen teoksensa *Principes du Violon* sisältää suppeudestaan huolimatta joitakin historiallisesti huomionarvoisia ja aikaansa edellä olevia viulunsoiton ohjeita, joita mm. Geminianin tai Mozartin teoksista ei vielä löydy. Teos on kombinaatio vielä 1700-luvun puolivälissä johtoasemassa olleesta italialaisesta viulismista ja uutta nousua aloittelevasta ranskalaisesta viulunsoittoperinteestä. Ensimmäisenä osoituksena siirtymisestä kohti systemaattista viulunsoitonopetusta on se, että L'Abbé on jakanut oppikirjansa ensimmäiset luvut kymmeneen oppituntiin, jossa kussakin on oma oppisisältönsä. Tämä on käsitykseni mukaan tärkeä osoitus soitonopetuksen systematisoitumisesta, joka tuon vuosisadan lopulla konkretisoitui Baillet'n konservatorio-menetelmässä.

Soittoasentoon liittyvä edistysaskel oli L'Abbén suositus, jonka mukaan leuka tuli sijoittaa kielenpitimen vasemmalle puolelle. Tätä ei ole viulunsoiton historiassa aiemmin tavattu (Kolneder 1972, 366). Vasemman käden tekniikassa L'Abbé kiinnittää runsaasti huomiota huiluaänien ja pa-

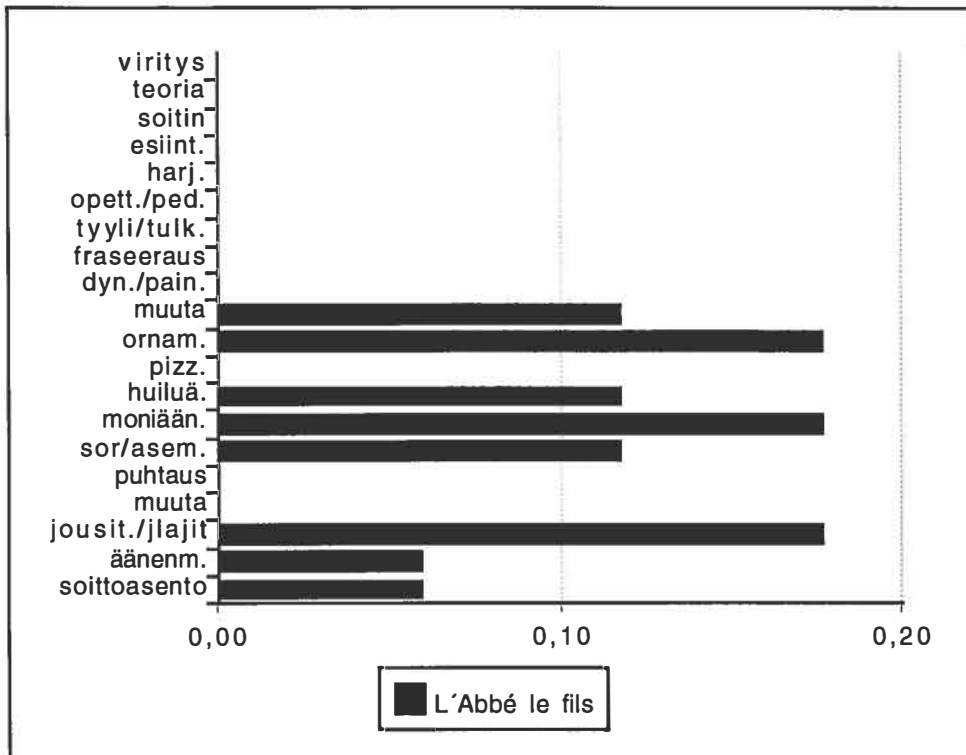
riäänien opettamiseen, jousikäden tekniikassa taas staccato- ja bariolage - jousitukseen (Kolneder 1972, 367). Koko viulupedagogiikan kehitystä ajatellen suurimman huomion ansaitsee kuitenkin hänen paneutumisensa jousenkäyttöön ja jousikäden tekniikkaan. 1700-luvun viulupedagogiikassa jousikäden ongelmia käsiteltiin lähinnä barokin aikaisten jousitussääntöjen valossa, kiinnittämättä juurikaan huomiota jousikäden motorisiin tehtäviin tai jousenkuljetuksen avainasemaan äänenmuodostuksessa.

L'Abbén teos muistuttaa muodoltaan ja laajuudeltaan Geminianin viulukoulua: tekstin osuus on hyvin vähäinen käsittäen vain 12 sivua. Teoksen pääosan muodostaa 69 sivun mittainen ohjelmisto, josta suurin osa, yli 40 sivua, on sävelletty kahdelle viululle. Alempi ääni on teknisesti yläääntä vaikeampi, koska se on tarkoitettu opettajan soitettavaksi. Ohjelmisto käsittää runsaasti lyhyitä barokin tanssisävelmiä sekä oletettavasti tekijän itsensä säveltämiä etydejä, joskaan säveltäjien nimiä ei ole mainittu. Tuon ajan oppikirjoille tyypillinen puute on liian nopea eteneminen tekniikassa: esimerkiksi asemissa soittaminen aloitetaan jo 10. oppitunnin jälkeen.

L'Abbé le fils'n viulukoulun pää- ja alaluokkien kvantitatiivinen osuus näkyy kuvioissa 9 ja 10. Pääluokkien jakaantuminen muistuttaa L'Abbén teoksessa Geminianin vastaavaa kuviota. Alaluokkien osalta vasemman käden osuus on suurempi kuin Geminianilla, koska L'Abbé kiinnittää runsaasti huomiota mm. pariääni- ja huiluäänitekniikkaan sekä sormitukseen ja asemiin.



KUVIO 9 Pääluokkien osuudet L'Abbén teoksessa.



KUVIO 10 Alaluokkien osuudet L'Abbén teoksessa.

4.3.2 Jousi on viulun sielu

Ranskalainen jousenkäyttötapa poikkesi vielä 1700-luvun loppupuolella huomattavasti italialaisesta ns. sonaattityylistä, jonka kehittämisessä Corellilla oli aikanaan huomattava osa. Ranskalaisten viulustien keskuudessa säilyi pitkään säästyksellisen, tanssillisen ja kevyen jousenkäytön perinne, jota italialaiset pitivät vanhanaikaisena oman sonaattityylinsä rinnalla. L'Abbé le fils avasi ranskalaisena pedagogina uusia uria maansa viulismin kehityksessä korostaen jousenkäytön merkitystä äänenmuodostuksessa ja dynaamisten efektien toteutuksessa. Jousikäden tehtävää korostava L'Abbén lause "jousi on viulun sielu" on Moserin mukaan jopa koko tuon vuosisadan ylittämätön kommentti viulupedagogiikassa (Moser 1923, II osa, 81). Jousesta viulun sieluna oli jo Rousseau maininnut 1700-luvun alkupuolella, mutta lause sai konkreettista vastakaikua Ranskassa vasta L'Abbén pedagogiikassa (Boyden 1965, 253).

Jousikäden motoriikasta ei vielä 1750-luvun viulupedagogisissa oppikirjoissa paljontaan puhuttu. Geminiani opetti kämmenen liikettä ja erityisesti ranteen taivutusta jousen suuntaa vaihdettaessa, mutta jätti sormien liikkeet huomiotta. L'Abbé on historiassa ensimmäinen pedagogi, joka selvittää jousikäden sormien liikkeitä ja sormien merkitystä jousenkuljetuksessa. Boydenin mukaan tällä kysymyksellä on suuri kehityshistoriallinen merkitys: jousikäden liikkeisiin paneutuminen on seikka, joka erottaa toisistaan viulukoulut ennen L'Abbén teosta ja hänen jälkeensä (Boyden 1965, 398).

4.3.2.1 Kuinka jousa pidetään ja käytetään

Jousta pidetään tukevasti jännittämättä kuitenkaan sormia. Kaikkien sorminivelten on oltava mahdollisimman joustavat niin että ne tekevät pientä, huomaamatonta liikettä. Tämä on välttämätöntä äänen kauneuden vuoksi. Myös ranteen on oltava joustava sen ohjatessa jousa kohtisuorassa viuluun nähden aina f-aukkojen kohdalta. Kyynärvarren täytyy toimia seuraamalla rannetta kaikissa liikkeissä. Koko käsivartta tulisi käyttää vain silloin, kun käytetään kokojousta. Kyynärpäähän tulisi olla aina erillään var- talosta. (L'Abbé le fils 1761, 1).

Myös L'Abbén opettama sormien asento jousella osoittaa edistykselli- syyttä, koska siinä eritellään sormien tehtäviä jousella. Etusormi pidetään hieman erillään muista sormista, jolloin 2. nivel on jousen päällä. Tämä etusormen asento korostaa sen merkitystä voimansäätelyssä. Myös pikku- sormi erotetaan vähän muista sormista, paitsi etusormen tapaan voiman li- säämiseksi, myös siksi, että se tasapainottaa jousenkulkua. Huomionarvoi- nen merkki ns. sonaattijousiotteesta on sekin, että L'Abbé kehottaa pitä- mään pikkusormeja jousen kannan päällä, kun ranskalaiselle jousiotteelle muuten oli tyypillistä käden pitäminen kauempana kannasta (Kolneder 1972, 366).

Peukalo, joka vanhemmassa ranskalaisessa tyyliässä oli jouhien alla, asetetaan L'Abbén oppien mukaan jouhien ja puun väliin niin, että keski- sormi on sitä vastassa. Peukalo kantaa vastuun jousen painosta. Jousi py- syy parhaiten kielillä niin, että sitä kallistetaan hieman otelautaan päin. "Filer le son" (Den Ton zu spinnen), josta L'Abbé kirjoittaa, tarkoittaa so- naattityylissä tarvittavaa kantavaa, intensiivistä ja aiempaa pitkälinjaisem- paa soittotapaa (Kolneder 1972, 366). Tuollaisen soittotavan toteuttamisessa kyseiset jousiotteeseen liittyvät uudistukset ovatkin välttämättömiä ja his- torian kulkua seuraamalla myös pysyviä huolimatta myöhempien aikojen koulukunta-ajatteluun kuuluvista jousiteknisistä eroavaisuuksista.

4.3.2.2 Jousitustavat

Verrattaessa vasemman ja oikean käden tekniikan kvantitatiivista osuutta L'Abbén oppikirjassa edellisen suhteellinen osuus on suurempi. Tässä suh- teessa L'Abbén teos noudattaa siis edellisen tutkimukseni tuloksia, joiden perusteella opetuksen painopiste oli 1700-luvulla vasemman käden tekniik- kassa. Jousituskäytäntöä opettaessaan L'Abbé le fils tuo kuitenkin esiin nä- kemyksiä, jotka ovat aikaansa nähden uraa uurtavia ja huomionarvoisia.

L'Abbé ei noudata ehdotonta vetojousisääntöä, mutta opettaa huolelli- sesti jousen kulkusuuntaan vaikuttavia seikkoja. Kun tekstiä on vähän, tekijä havainnollistaa opetettavan asian kirjainmerkein t (tiré=veto) ja p (poussé=työntö), jotka on kirjoitettu jokaisen nuotin päälle kirjan alkupuolen ohjelmistossa (L'Abbé le fils 1761, 2). Tahdin ensimmäinen, iskullinen nuotti tulee pääsääntöisesti soittaa vetojousella, joskin teoksen esimerkeissä tästä monin paikoin poiketaan. Saadakseen musiikillisesti painollisille nuoteille vetojousen tekijä käyttää usein kahta peräkkäistä työntöjousta

edellisessä tahdissa. Tässä yhteydessä L'Abbé ei merkitse nuottiin sidontakaarta, vaan ainoastaan kirjaimet nuottien päälle (esimerkki 1) (L'Abbé le fils 1761, 4).



ESIMERKKI 1 L'Abbén tapa osoittaa jousen kulkusuuntaa kirjaimin.



ESIMERKKI 2 L'Abbén tapa osoittaa jousen kulkusuuntaa kaarella ja pystyviivalla.

4.3.2.2.1 Kaarien käyttötapoja

Myöhemmin teoksessa teknisesti suunnilleen edellisen kaltainen jousitus-tapa merkitään sidontakaarella ja pienellä pystyviivalla nuottien välissä (esimerkki 2). Tämä on vanha ranskalainen *craquer*-jousitus, jonka toteuttamisesta tekijä antaa seuraavia ohjeita: "Kaari osoittaa, että kaksi nuottia on välttämättä soitettava samalla jousella, ja pikkunuotti niin, että jousta nostetaan ensimmäisen nuotin jälkeen, jota pitäisi pidentää tässä tapauksessa." (L'Abbé le fils 1761, 10.)

Verrattuna aikaisemmin ilmestyneisiin Geminianin ja Mozartin viulukouluihin L'Abbé le fils osoittaa viuluteknistä etumatkaansa opettamalla staccato-jousitusta, josta tosin käyttää nimeä *Coup d' Arcet Articulé*. Tekijä esittelee pitkien asteikkokulkujen soittotapoja kaarilla niin, että nousevissa asteikoissa soitetaan kaarella normaalisti sitoen, mutta alaspäin tultaessa samalla jousella katkoen; tällöin katkaisu merkitään nuotin päälle pisteellä. Hänen neuvonsa mukaan paras tulos saadaan aikaan, kun rannetta pidetään rentona mutta aktiivisena ja muistetaan, että sen on artikuloitava jokainen nuotti samalla tavalla, riippumatta siitä, soitetaanko työntö- vai vetojousella (L'Abbé le fils 1761, 54). L'Abbén kirjassa esiintyvät pitkät, 10-15 nuottia sisältävät kaaritukset, on myös harvinainen ilmiö 1700-luvun ja erityisesti ranskalaisen viulupedagogiikan historiassa.

Bariolage-tekniikka, joka esiintyy yleisesti 1800-luvun viulukouluissa, on ollut käytössä jo 1700-luvun alussa, mutta nimityksenä tutkimukseni mukaan vasta 1800-luvulla Baillot'n pedagogiikassa. Bariolageessa vuorottelevat useimmiten nopeissa kuvioissa vapaa kieli ja viereiseltä kieleltä sormella painettu sävel, jotka soitetaan joko kaarella tai erikseen. Musiikinhistorioitsija Andreas Moser pitää viulukirjallisuuden historian loistokkaimpana esimerkkinä bariolagesta P. Nardinin E-duurisonaatin finaalia (Moser 1923, I osa, 242). Joidenkin tutkijoiden mukaan L'Abbé le fils'in painoarvoa viulupedagogiikan historiassa lisää nimenomaan hänen opettamansa bariolage-tekniikka. Hän on tiettävästi ensimmäinen viulupedagogi, joka esittää tuota tekniikkaa julkaisussaan (Boyden 1965, 407; Kolneder 1972, 367).

4.3.2.3 Jousi nyansoijana

L'Abbén mukaan jousi palvelee musiikillista ilmaisua pitkittämällä, voimistamalla tai hiljentämällä ääntä. Äänen pitkittämisellä hän tarkoittaa aiemmin mainittua son filé -soittotapaa, jolloin jousen tuottama ääni pidetään tasaisen voimakkaana riippumatta siitä, millä jousenosalla soitetaan (L'Abbé le fils 1761, 1). Tämä osoittaa L'Abbé le fils'n kannattaneen italialaista, pitkälinjaista sonaattityyliä ja siksi kulkeneen Ranskassa yleisen viulupedagogisen kehityksen edellä. Ranskalaisten viulistien keskuudessa noudatettiin 1700-luvun loppupuolellakin edelleen vanhaa ranskalaista, tanssisaestyksellistä jousenkäyttöperinnettä: jousi oli yleensä italialaista sonaattijousta lyhempi ja kevyempi, mikä vaikutti myös voimankäyttöön jousen eri osilla. Nuottien välissä oli "ilmaa" ja nyansointi oli lyhytjännitteistä, jolloin jo yhden jousenvedon aikana nyanssia vaihdettiin.

L'Abbén pedagogiikassa erottuvat toisistaan pitkitetty ääni ja nyansoitu ääni. Jälkimmäiseen kuuluvat äänen voimistaminen (enfler) ja hiljentäminen (dimineur), jotka hän ilmaisee paitsi sanallisesti, myös nuottien alle sijoitetuin merkein. Tekijä on edellä aikaansa opettaessaan nousevissa juoksutuksissa pitkän crescendon käyttöä, jossa saman kaaren alla soitetaan jopa neljätoista 1/32-osanuottia voimistaen ääntä tasaisesti (L'Abbé le fils 1761, 54). Hän käyttää pitkää, jopa kolmen tahdin mittaista crescendoa ja diminuendoa myös yhdellä nuotilla, mikä on jälleen osoitus pitenevästä säelinjasta ja sonaattityylistä.

4.3.3 Vasemman käden tekniikan painopisteet

Vasemman käden osalta L'Abbén teoksessa tulevat esiin selkeästi tekniset ongelmat, kuten asteikko- ja pariäänisoitto sekä vahvasti korostunut huiluäänien opettaminen. Sen sijaan koristeluun tai improvisointiin kiinnitetään aikakauteen nähden yllättävän vähän huomiota.

4.3.3.1 Asteikkosoitto

Erityisen huomionarvoista historian näkökulmasta on se, että L'Abbé aloittaa asteikkosoiton ja ylipäätään vasemman käden sormiryhmittelyn G-duurista, jossa pysytään kahdeksan ensimmäisen oppitunnin ajan. Geminianiotteen mukaisesti luontevimpana ensimmäisenä asteikkona 1700- ja vielä 1800-luvullakin pidettiin C-duuria. L'Abben G-duuriin perustuvaa alkeistekniikkaa eivät ole huomanneet kaikki viulunsoiton historian tutkijat: esimerkiksi Moser väittää Bériot'n olleen ensimmäinen opetuksensa G-duurissa aloittava viulupedagogi (Joachim-Moser 1905, I osa, 10). G-duurissa aloitti 1834 ilmestyneessä oppikirjassaan myös Baillot sekä myöhemmin samalla vuosisadalla Bériot, jonka viulukoulu ilmestyi v. 1858.

G-duuriasteikkoa harjoitellaan eri nuottiarvoin alkaen kokonuotista sekä vaihtelevin rytmein ja mm. synkoopein. Kun aloitetaan 2. aseman opiskelu, joka tapahtuu heti 1. aseman G-duuriharjoitusten ja lyhyen ohjelmiston jälkeen, asteikkoja opitaan lisää, mm. B-, C- ja D -duurit. Myös jou-silajit ja asemanvaihdot opetellaan asteikkojen avulla. Opettaessaan pariäänä L'Abbé aloittaa D-duuriasteikolla ja huiluäänä A-duuriasteikolla. Kaiken kaikkiaan asteikkojen soitto on pohjana lähes kaikessa vasemman käden tekniikassa, jota L'Abbé opettaa teoksessaan.

4.3.3.2 Huiluäänät

L'Abbé le fils'illä on viulupedagogiikan kehityksessä merkittävä asema, kun tarkastellaan hänen paneutumistaan huiluäänien opettamiseen. Huiluäänien hyväksyminen viulunsoitossa ei ollut kovinkaan tavallista tuohon aikaan. Ennen 1700-luvun puoliväliä olivat käytössä ainoastaan luonnolliset huiluäänät, nekin hyvin säästellen (Boyden 1965, 384). Kuusi vuotta ennen L'Abben teoksen ilmestymistä Leopold Mozart torjui jyrkästi huiluäänät omassa viulukoulussaan pitäessään niitä epäluonnollisena, suorastaan naurettavana efektinä, joka sopii käytettäväksi ainoastaan karnevaalimusii-kissa (L. Mozart 1756, 101).

L'Abbé le fils opetti sekä luonnolliset, yhdellä sormella soitettavat, että keinotekoiset, kahdella sormella soitettavat huiluäänät. Hän on viulunsoiton historiassa tutkimukseni mukaan ensimmäinen, joka ylipäänsä käsittelee keinotekoisia huiluäänä teoksessaan. Luonnollisista huiluäänistä sen sijaan oli ilmestynyt oppikirja jo vuonna 1738 Mondonvillen toimesta (Boyden 1965, 339). Huomionarvoista on myös se, ettei L'Abbé erottele luonnollisia ja keinotekoisia huiluäänä toisistaan tai aseta niitä arvojärjestykseen. Molempien huiluäänityyppien käyttö mahdollistaa sekä diatonisten että kromaattisten asteikkojen soittamisen pelkästään huiluäänin. L'Abben teoksessa esitellään molempia asteikkoja. Lisäksi hän on kirjoittanut esimerkiksi pienen menuetin huiluäänille. Menuetin toteuttaminen esitetyllä tavalla edellyttää hyvää flageolettitekniikan hallintaa, koska se sisältää mm. pariäänä ja trillejä (L'Abbé le fils 1761, 73).

4.3.3.3 Pariäänit

L'Abbén edistyksellisyydestä viulupedagogiikan historiassa on osoituksena myös pariäänien huolellinen opettaminen. Boydenin mukaan hän on ensimmäinen ranskalainen viulupedagogi, joka käsittelee pariäänien soittoa (Boyden 1965, 375). Pariäänistä käsitellään esimerkein intervallit priimistä desimiin saakka, minkä lisäksi oman lukunsa saavat kvintit: vähennetyt, puhtaat ja ylinousevat. Kolmi- ja nelisointujen soittamisessa korostuu niiden käyttö erityyppisinä murtosointuina, joista on runsaasti esimerkkejä (L'Abbé le fils 1761, 50-51).

Harjoiteltaessa pariääniä on kiinnitettävä huomio kolmeen seikkaan:

- 1) sormet on painettava yhtäaikaan kielille ja jousen painon on oltava yhtä suuri molemmilla kielillä
- 2) jousista on kuljetettava kohtisuorassa viuluun nähden, jotta molemmat kielet saadaan värähtelemään yhtä hyvin
- 3) jousen saa nostaa kieleltä vain sellaisissa säkeissä tai kuvioissa, joissa on merkintä *détaché*

Kvinttejä L'Abbé käsittelee pääasiassa eri sormitusten näkökulmasta. Puhtaat kvintit voidaan soittaa samalla sormella, mutta vähennettyihin ja ylinouseviin käytetään vierekkäisiä sormia. Tässä yhteydessä tulee esille termi *Croiser*, joka on poikkeuksellinen sormitus moniäänisissä otteissa. Tässä sormitustavassa, josta mm. L. Mozart käyttää nimitystä *Überlegung* (*Overlapping*), myös vasemman käden peukalo otetaan apuun alemmilla kielillä 1. sormen sijalle, jos tätä tarvitaan samanaikaisesti e-kielillä. Boydenin mukaan peukalon käyttö tähän tarkoitukseen oli yleistä 1700-luvun viulunsoitossa (Boyden 1965, 376).

4.3.3.4 Sormien käyttö asemissa ja kurotuksissa

L'Abbén teoksessa asemien käyttö on sijoitettu jo opintojen alkuvaiheeseen, heti kymmenennen oppitunnin jälkeen. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, ettei oppituntijako oletettavasti vastaa täysin sitä, mitä nykyään ymmärretään käsitteellä oppitunti: kyse on pikemminkin viulutekniikan osa-alueista, jotka on jaettu kymmeneksi oppikokonaisuudeksi. Yhden ”oppitunnin” sisältöä on siis opiskeltu todennäköisesti yhtä opetustuntia pidemmällä aikavälillä.

Asemien nimityskäytäntö on 1700-luvun oppikirjoissa kirjava poiketen nykyisestä ja vaihdellen usein maantieteellisin perustein. Näin esimerkiksi italialaisilla, ranskalaisilla ja englantilaisilla oli toisistaan poikkeava käytäntö. Nykyistä 1. asemaa, jota esimerkiksi Tartini ja Mozart nimittivät luonnolliseksi asemaksi (*luogo naturale*) (Tartini 1771, 137), L'Abbén terminologiassa ei käsitellä ollenkaan asemana. Hän käyttää nimitystä asema vasta silloin, kun käden perusasentoa muutetaan otelaudalla: 1. asema on nykyinen 2. asema, 2. asema nykyinen 3. jne. L'Abbella on esimerkki myös nykyisestä puoliasemasta, joka nimitys esiintyy 1800-luvun alussa ranskaksi

käsitteellä *demi-position ou celle du sillet* (Boyden 1965, 378). Asemissa soittoa harjoitellaan ensin asteikkojen avulla; näitä L'Abbé on kirjoittanut oppikirjansa tässä jaksossa kuusi nykyisestä toisesta asemasta neljanteen saakka.

Asemanvaihdot alaspäin L'Abbé merkitsee jälleen kirjainmerkeillä: D (*decendre la main*) tarkoittaa siirtymistä alaspäin otelaudalla. Termi 'monter' merkitsee käden siirtämistä ylempään asemaan, mutta teoksen loppupuolella olevissa pitkissä asteikoissa asemanvaihdot ilmaistaan nykyisenkin tavan mukaan sorminumeroin (L'Abbé 1761, 54). 1700-luvun vallitsevan esitystradition mukaisesti asemanvaihdot piti suorittaa niin huomaamattomasti, ettei minkäänlaista glissandoa kuulunut. Siksi vaihdot ajoitettiin jousenvaihdon yhteyteen ja, mikäli mahdollista, vapaiden kielten kohdalle. Käden siirtäminen otelaudalla oli tuohon aikaan vaikeampaa kuin 1800-luvun alkupuolelta lähtien, jolloin Spohrin kehittämä leukatuki otettiin käyttöön.

Asemanvaihtoja helpotettiin kurottamalla sormea ylös- tai alaspäin, jolloin sormi toimi käden siirtäjänä. L'Abbén teoksessa on useita nerokkaita esimerkkejä kurotuksista, joissa vaikeatkin asemanvaihdot saadaan kuulumattomiksi. Erityistä huolellisuutta ja kekseliäisyyttäkin vaativat asemanvaihdot alaspäin, koska viulu ilman auttavia tukia oli vaarassa irrota soittajan otteesta. Kirjain 'e' (*extension*) tarkoittaa L'Abbén nuottiesimerkeissä sormen kurottamista. L'Abbén ohjelmistossa asemanvaihtoja ja kurotuksia sovelletaan mm. kahdessa moniosaisessa tanssisarjassa, jotka ovat kaksiäänisiä alkaen molemmat alkusoitolla (*ouverture*) ja päättyen *chaconneen*.

4.3.3.5 Vibrato

L'Abbén suhtautuminen vibraton käyttöön jää oletuksien varaan, koska vibratosta ei ole minkäänlaista mainintaa hänen julkaisussaan. Geminiana lukuunottamatta vielä 1700-luvun loppupuolella suhtauduttiin kielteisesti jatkuvaan vibratoon, koska se oli ornamentti. Sitä oli käytettävä harkiten, yleensä pitkillä ja painollisilla nuoteilla vahvistamassa dynaamista tehoa fraseerauksessa. L'Abbé, joka selittää musiikkiaan huomattavasti enemmän erilaisin nuottien päälle kirjoitetuin merkein kuin sanallisesti, käyttää joissakin musiikillisesti painollisissa kohdissa nuotin päällä aaltoviivaa. Kyse voi olla vibrato-merkistä, vaikka tekijä ei selitäkään sitä millään tavalla. Mutta onko L'Abbé tarkoittanut vibraton vasemmalle vai oikealle kädelle, jää epäselväksi. Musiikillisesti vibraton käyttö olisi perusteltua esimerkiksi pienessä *Air Gracieux* -sävellyksessä, jossa tätä merkkiä on käytetty (L'Abbé 1761, 9).

Jonkin verran myöhemmin samanlainen aaltoviiva esiintyy *Martellement*-esimerkissä, jolla L'Abbé tarkoittaa mordenttia. Tätä esimerkkiä L'Abbé havainnollistaa kirjoittamalla vierekkäin a) kirjallisen ja b) soivan mallin samasta kohdasta. Tässä aaltoviivalla on kaksi selitystä: ilman etuhelettä merkitty aaltoviivan alla oleva nuotti soitetaan nopeana mordenttina pääsävelen ja sitä alemman sävelen välillä. Tällä koristeella

man etuhelettä merkitty aaltoviivan alla oleva nuotti soitetaan nopeana mordenttina pääsävelen ja sitä alemman sävelen välillä. Tällä koristeella on tekijän mukaan kadenssimainen luonne. Toinen esimerkki on otsikoitu *Port de Voix* -termillä, jolla tekijä ilmeisesti tarkoittaa eräänlaista portamenton ja appoggiaturan yhdistelmää. Siihen kuuluu seksti alaspäin, jonka jälkeen ennen pääsäveltä soitetaan appoggiatura. Kuitenkin myös nuotiesimerkkiin on jätetty pääsävelen päälle aaltoviiva, joka ei tarkoita enää mordenttia tai alaelettä, olisihan tekijä edellisten esimerkkien mukaan kirjoittanut sen nuoteiksi (esimerkki 3) (L'Abbé 1761, 15). Voisiko siis olla kyse vibratosta? Boydenin mukaan L'Abbé käyttää musiikillisen ilmaisun välineenä jousia ja sen monipuolisia dynaamisia mahdollisuuksia, mutta Boyden ei ota kantaa vibraton käyttöön (Boyden 1965, 490). Mahdollista on sekin, että L'Abbé tarkoittaa tässä pääsävelen elävöittämistä jousella.



ESIMERKKI 3 Aaltoviivan käyttö Port de Voix -efektin yhteydessä.

L'Abbén käyttämää aaltoviivaa ilmaisemaan vibratoa puoltaa myös se, että tuota merkintätapaa käytettiin sekä ennen L'Abbéa että hänen jälkeensä ilmestyneissä viulukouluissa. Vibraton suhteen aikaansa edellä ollut Geminiani käytti 1750-luvun alussa ilmestyneessä viulukoulussaan vibratosta nimitystä tremolo, jonka hän merkitsi aaltoviivalla nuotin päälle (Geminiani 1751, 26). Campagnolin teoksesta 1820-luvulla löytyy jälleen sama merkintä, nimityksenä tällä kertaa 'ondegiamento' (Campagnoli 1824, 58). Baillot'n viulukoulussa vibrato ilmaistaan termillä 'Ondulation' ja merkitään lyhyellä aaltoviivalla nuotin yläpuolelle.. Boydenin mukaan Ondulé (Ondeggiando) tarkoittaa aaltomaista liikettä, joka 1600-luvulla toteutettiin jousikädellä nopein kielenvaihdoin. 1700-luvulla Ondulé-termillä alettiin ilmaista myös vibratoa (Boyden 1965, 265, 390; ks. myös Garam 1995, 63).

4.4 Campagnoli: Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels

4.4.1 Yleistä

Italialainen viulisti, säveltäjä ja pedagogi Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) syntyi samana vuonna kuin ilmestyi ensimmäinen ammattiin tähtää-

kesterimuusikkona, ennen kuin pääsi ihailemansa Nardinin oppilaaksi. Campagnoli toimi muusikkona useissa Saksan ja Italian hoveissa, minkä lisäksi konserttoi eri puolilla Eurooppaa. Huolimatta pääasiallisesta leipätyöstään eri orkestereiden konsertti- tai kapellimestarina hän julkaisi pedagogisen pääteoksensa suhteellisen varhain. Ranskankielinen ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1791, minkä jälkeen pian italiankielinen painos, *Metodo per Violino* vuonna 1797. Teos sai uudistetun muodon vuonna 1824, jolloin se sai nimekseen *Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels*.

Teos muodostui italialaisen 1700-luvun viulismien ja pedagogiikan päätösjulkaisuksi, jonka suurimpana ansiona voi pitää huolellisesti suunniteltua, systemaattista ja laajaa ohjelmistoa. Se käsittää kaiken kaikkiaan 250 harjoitusta tai etydiä (Kolneder 1972, 370). Etydeistä valtaosa on kaksiaänisiä, jolloin alääni ainakin opintojen alkuvaiheessa on tarkoitettu opettajalle. Tekstiosa, joka on kirjoitettu erilleen ohjelmisto-osasta, on suhteellinen suppea. Siinä Campagnolin tarkoitus on antaa yleisiä ohjeita ohjelmistoa tukemaan.

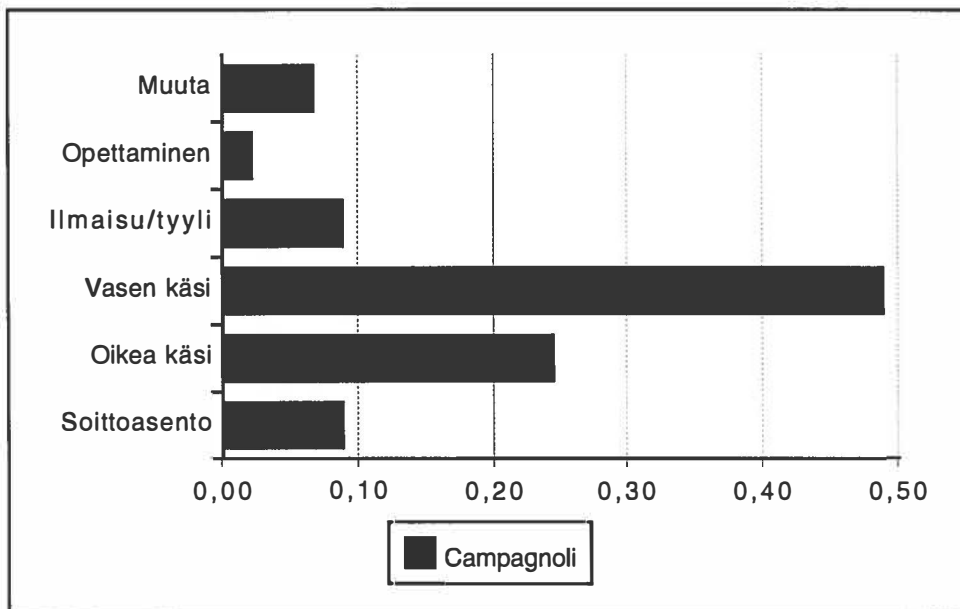
Campagnolin pedagoginen sävellystuotanto ei rajoittunut ainoastaan hänen pääjulkaisunsa ohjelmistoon. Hänen 30 preludiaan (op. 12) on sävelletty pedagogisin perustein kaikkiin käytössä olleisiin sävellajeihin. Näissä sävellyksissään Campagnoli halusi kehittää erityisesti pari- ja neliäänisten otteiden soittotekniikkaa. Tämä sai jatkoa hänen kuudessa sooloviululle säveltämässään fuugassa, jotka on tarkoitettu Bachin sooloviulunaattien esiopinnoiksi. Pedagogisesti merkittävää tuotantoa edustavat 7 neliosaista sonaattia, joista jokainen soitetaan eri asemassa. Lisäksi Campagnoli julkaisi malliksi opiskelijoille 246 fantasiaa ja kadenssia, joiden osamista improvisoimalla tuon aikakauden esityskäytäntö edellyttikin (Kolneder 1972, 371).

4.4.2 Campagnolin menetelmä

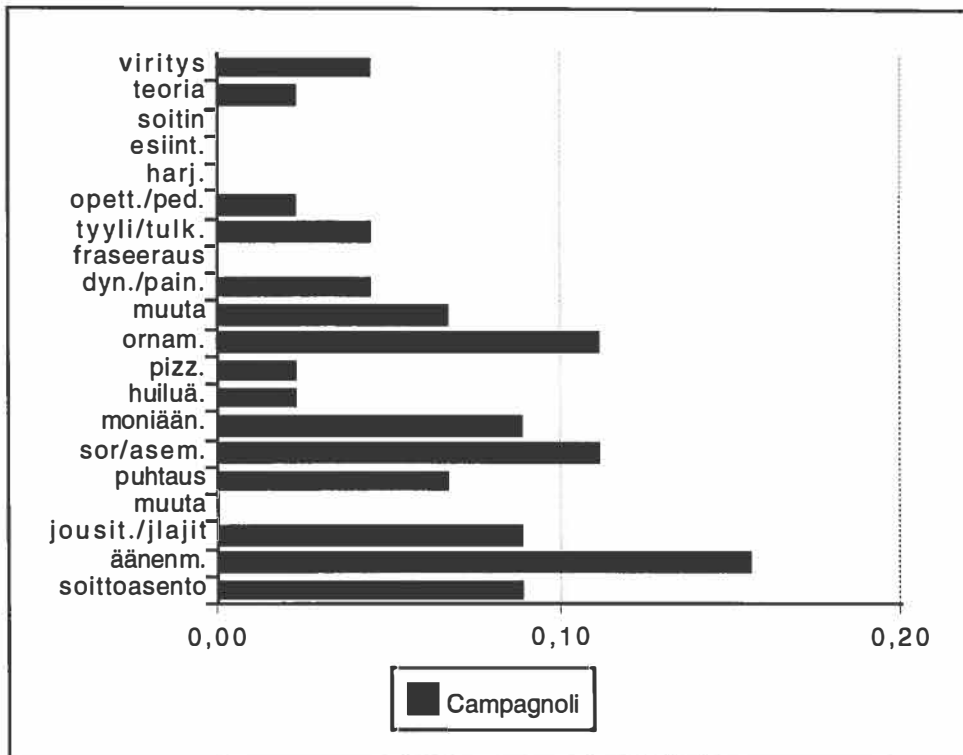
Termi metodi, menetelmä, jolla Campagnoli otsikoi teoksensa, esiintyi soitinoppaissa jo 1700-luvun alkupuolella, mutta vasta 1800-luvulla metodinimitystä alettiin käyttää sen varsinaisessa merkityksessä, opetusmenetelmänä. Teosten otsikoissa metodi-termi nousi 1800-luvulla päärooliin erityisesti ranskankielisillä alueilla. Tämän osoittavat konkreettisimmin monien tuolla vuosisadalla ilmestyneiden viulukoulujen nimet. Campagnolin menetelmä osoittaa myös, että viulunsoiton opetus alkoi systematisoitua ja muuttua entistä tavoitteellisemmaksi ja selkeämmin ammattiin tähtääväksi. Campagnolin viulukoulussa on silti myös tuolle ajalle tyypillisiä pedagogisia puutteita: epäjohdonmukaisuus ja liika nopeus etenemisessä, epämääräisyys ja vaikeaselkoisuus. Paikoitellen Campagnoli osoitti myös olevansa vanhanaikaisempi kuin L'Abbé le fils, jonka teos oli ilmestynyt yli 30 vuotta aiemmin.

4.4.2.1 Teoksen rakenne

Kuviot 11 ja 12 osoittavat Campagnolin viulukoulun pää- ja alaluokkien suhteelliset osuudet. Campagnoli opettaa viulunsoiton osa-alueita monipuolisesti, joka käy ilmi kuviosta 11: hän käsittelee kaikkia pääluokkia. Vasemman käden tekniikka ottaa edelleen suurimman osan, mutta oikean käden tekniikan osuus on kasvanut esimerkiksi L'Abbé le fils'iin verrattuna. Alaluokkia koskeva kuvio osoittaa, että tekijä painottaa erityisesti äänenmuodostusta jousikäden tekniikassa. Campagnolin elinaikana Tourte-jousi vakiinnutti asemaansa viulunsoitossa, jolloin koko jousenkäyttö kehittyi voimakkaasti. Campagnolin huomion jousikäden tekniikkaan ja erityisesti äänenmuodostukseen voi selittää johtuvan ainakin osaksi jousen rakenteellisesta kehitysvaiheesta. Toisaalta tekijä ottaa äänenmuodostukseen liittyviä kysymyksiä esille monessa eri yhteydessä, mikä vääristää jonkin verran kvantitatiivisen analyysin tuloksia.



KUVIO 11 Pääluokkien suhteelliset osuudet Campagnolin mukaan.



KUVIO 12. Alaluokkien suhteelliset osuudet Campagnolin mukaan.

Campagnoli jakaa teoksensa neljään osaan, joiden sisällöt voi karkeasti jakaa seuraavasti: 1. luku: viulutekniikan peruskysymykset, 2. luku: koristelu ja muut ilmaisulliset seikat, 3. luku: asemissa soitto, 4. luku: otelaudan täydellinen hallinta sekä viulunsoiton erityisefektit. Tekijä itse kirjoittaa lyhyessä esipuheessa: ”

Ohjeet (Lectiōnen) ja harjoitukset (Studien) tämän kirjan neljässä ensimmäisessä osassa on järjestetty niin, että jokainen voi opettajan avustuksella ottaa ne harjoiteltavakseen yhtäaikaisesti. Ne ovat esimerkkeinä seuraaviin ohjeisiin, jotka olen oppinut osittain kuuluisan Nardinin koulussa, osittain pitkän kokemukseni kautta, ja osittain luomalla ne parhaimpien mestareiden teosten pohjalta. Ne ovat mitä tärkeimpiä kaikille, jotka haluavat oppia soittamaan viulua täydellisesti.” (Campagnoli 1824, 27).

Esipuheen jälkeen teoksessa on Campagnolin laatima selvitys kirjan sisällöstä osakohtaisesti, mutta suhteellisen epätarkasti. Esimerkiksi sivunumeroita tässä luettelossa ei ole. Tämän tutkimuksen teoksista Campagnolin viulukoulu on kuitenkin ensimmäinen, jossa käytetään sisällysluetteloja. Teoksen sisältö on jaettu seuraaviin kokonaisuuksiin:

1. osa

- musiikin perusteet
- virityksen ja mekaniikan perussäännöt
- nuottiarvojen moninaisuus

- lyönti kaikissa yksinkertaisissa ja yhdistetyissä tahtilajeissa
- opinnot, jotka tekevät tutuiksi alennus- ja ylennysmerkin
- 12 duuria ja mollia ja kaikki intervallit
- jousenkäytön järjestys ja jako
- esitysmerkit ja voima ilmaisuun, jonka on oltava soinnikas ja laulava
- opintoja edistäviä etydejä

2. osa

- koristelusta musiikissa
- kaksoisotteista
- konsonansseista ja dissonansseista
- akordeista, arpeggioista
- trillistä, äänen "häilymisestä" (Schwebung, ransk. balancement)

3. osa

- 7 pääasemaa viululla
- säännöt koristelusta Adagiossa
- erilaisia jousituksia
- keinotekoiset sormitukset
- modulaatiot harjoituksissa yhdistetyissä asemissa

4. osa

- kurotustaito yhdellä kielellä ja kaikilla kielillä
- taito soittaa yhdellä kielellä
- harjoituksia, jotka vaativat suurta keveyttä, liikkuvuutta ja joustavuutta sormituksissa
- harjoituksia, jotka johtavat kaikkien mekaanisten vaikeuksien hallintaan
- enharmoniset asteikot, viritys, enharmoniset sävelet , kolmannen mukana soivan sävelen vaikutus
- harmonisten sävelten asteikot ja lopulta ohjeet, joiden avulla osaa soittaa flageoletteja sekä jäljitellä Viola d'amourin soittoa

4.4.3 Soittoasento ja käsien perusliikkeet

Campagnoli käsittelee soittoasentoon sekä vasemman ja oikean käden liikkeisiin liittyviä peruskysymyksiä kirjansa Johdanto-osassa. Asioiden ymmärtämistä selventävät tarkat piirroksot soittoasennosta, jousesta ja otelaudasta, johon on merkitty sormien paikat diatonista asteikkoa soitettaessa (Campagnoli 1824, 4-5). Kun viulu asetetaan soittoasentoon, on muistettava kolme seikkaa: 1) viulun on oltava niin mukavasti, ettei kättä tarvitse puristaa; 2) käden asento on oltava sellainen, että sormien liikkeet on helppo toteuttaa ja intonaatio on moitteeton; 3) sormet on asetettava kielille niin, että viulun ääni on kirkas ja tarkka (Campagnoli 1824, 2).

7-8 -vuotiaalle aloittelijalle Campagnoli suosittelee konkreettisia apukeinoja käden pitämiseksi paikallaan sekä viulun kaulalla että jousella.

Otelautaan kiinnitetään pieni puupala peukalon kohdalle, jouseen taas voidaan viiltää lovet peukalon, etusormen ja pikkusormen alle. Jotta jousikäden olkavarasi pysyisi mahdollisimman passiivisena ja alhaalla, kyynärpään yläpuolelta sidotaan käsivarsi nauhalla puvun nappiin (kuva 3). Campagnoli pitää myös peiliä hyvänä apuvälineenä kontrolloitaessa oikeaa soittoa-
sentoa.

4.4.3.1 Viulu ja vasen käsi

Oikeaa soittoa-
sentoa esittävän piirroksen mukaan viulu on hieman alaviistossa, jolloin vasen olkavarasi voi ottaa soitettaessa tukea kyljestä. Campagnolin viulukoulussa ei ole vielä viitteitä leukatuen käytöstä. Vuonna 1832 Spohr esitteli ensimmäisenä leukatuen viulukoulussaan (Spohr 1832, 19). Ilman tukia soitettaessa viulu on vapaasti olalla, jolloin se seuraa musiikin liikkeitä huomattavasti helpommin kuin tukia käytettäessä. Kuvan mukaisesta alaviistosta viulun asennosta huolimatta Campagnoli tähdentää, että viulun asento on oltava horisontaali ja pää pidettävä pystyssä.

Peukalon tehtävä on kannatella viulua, kuitenkin vain kevyesti, koska sen ja viulun väliin on jäätävä ilmaa. Viulun kaulan puristamista peukalon ja etusormen väliin on ehdottomasti vältettävä (Campagnoli 1824, 2). Campagnoli muistuttaa useissa eri yhteyksissä sormien asennosta otelautalla, millä on ratkaiseva merkitys sekä äänen laatuun että hyvään sormitekniikkaan. Rannetta on taivutettava kierukkaa kohti sen verran, että sormet saadaan taipuisiksi ja sormenpäät kielille. Sormiliikkeissä tekijä korostaa taloudellisuutta. Sormet pidetään mahdollisimman lähellä kieliä ja ne jätetään kiinni aina kun se on mahdollista. Sormia painetaan kevyesti ja varovasti eikä niitä saa koskaan nostella korkealle. Campagnolin mukaan sormenpäät osoittavat oikeassa asennossa talleen päin.

4.4.3.2 Jousikäsi ja sen liikkeet

Campagnolin opettamassa jousikäden asennossa ilmenee tiettyä ristiriitaisuutta, mikä leimaa ajoittain muutenkin hänen menetelmäänsä. Toisaalta hän painottaa oikean olkavarren passiivisuutta ja pitämistä mahdollisimman lähellä kylkeä: käsivartta saa kohottaa ainoastaan soitettaessa g-kielellä (Campagnoli 1824, 8). Hänen nauhamenetelmänsä onkin tarkoitettu opettamaan kyseistä käsivarren asentoa. Toisessa yhteydessä tekijä kirjoittaa, ettei käsivarsi saa olla enempää liian matalalla kuin korkeallakaan, vaan mahdollisimman luontevasti. Peukalon, kämmenen ja kyynärvarren tulee olla samalla korkeudella. Vähän myöhemmin hän kuitenkin muistuttaa, että kämmenen on oltava josta ylempänä niin, että kantaan tultaessa se miltei koskettaa poskea (Campagnoli 1824, 8).



KUVA 3 Soittoasento Campagnolin mukaan.

Sormien asentoon ja liikkeisiin kiinnitetään jälleen paljon huomiota. Peukalo on johtava sormi jousikäden liikkeissä ja se pidetään tavallisimmin etusormea vastassa. Kun äänen voima lisääntyy, peukalo siirtyy lähemmäs keskisormea, jolloin etusormen tehtäväksi tulee voiman aikaansaaminen. Pikkusormi on suorana ja hieman kurotettuna, mutta selvästi kauempana kannasta kuin L'Abbé le fils'n opettamana. Sormet pidetään toisistaan hieman erillään ja kevyesti taivutettuina. Nivelten notkeuteen viitataan L'Abbén tapaan myös Campagnolin teoksessa.

Jousipedagogiikassa, jossa korostetaan olkavarren passiivisuutta pitämällä sitä lähellä kylkeä, jousikäden liikkeiden avainasemassa ovat ranne ja sormet. Campagnoli tuo monissa yhteyksissä esiin ranteen merkityksen korostamalla sen taipuisuutta ja liikettä jousenkäytössä. Tämä piirre esiintyy myöhemmin 1800-luvulla ja vielä 1900-luvullakin erityisesti saksalaisen koulukunnan viulupedagogiikassa. Soinnillisesti parhaaseen tulokseen päästään, kun jousta kuljetetaan kohtisuorassa viuluun nähden f-aukon ylemmän reiän kohdalla. Jousi on hieman kallellaan ulospäin sitä enemmän, mitä painavammalla jousella soitetaan. Äänen kvaliteetti tulee esiin Campagnolin selittäessä yleisiä jousitekniisiä periaatteitaan, mutta myös hänen kirjoittaessaan ilmaisusta yleensä. Käsitys jousen tehtävästä viulun 'sieluna' on tuttu L'Abbén tapaan myös Campagnolille:

"Man kann den Bogen als ein beseelendes Werkzeug ansehen, wenn er das Instrument berührt. Er muss wohl proportioniert sein und die Violine muss einen guten Ton haben." (Campagnoli 1824, 10.)

4.4.4 Jousenkäytön ilmaisulliset perusteet

Campagnolin teoksen ilmestymisaikaan jousi oli jo kehittynyt nykyiseen kokoonsa. Jousitekniikka kehittyi tuohon aikaan voimakkaasti, joten myös viulupedagogiikassa jousikäteen ja jousen tehtäviin alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota. Viulupedagogisissa julkaisuissa 1800-luvulla jousenkäyttöä ja jousilajeja käsitellään aiempaa enemmän.

Campagnolin suhtautuminen jousenkäyttöön vaikuttaa melko perinteiseltä, joskin soittoteknisesti ja tyyllillisesti uudet ajatukset hänkin on huomioinut teoksessaan. Jousitekniikan perusteisiin kuuluvat olennaisesti oikean asennon ja liikkeiden lisäksi äänen nyansointi jousella. *Messa di voce* -tekniikkaa Campagnoli opettaa, toisin kuin esimerkiksi L'Abbé, termin vanhaa merkitystä seuraten tavalla, jossa ääntä paisutetaan jousen keskiosalla. Tämä nyansointitekniikka saa Campagnolin teoksessa runsaasti huomiota. Äänen nyansointia on harjoiteltava myös niin, että forte- ja pianonyansseja vaihdellaan useaan otteeseen saman jousenvedon aikana. Tässä hän käyttää vertailukohtana maalaustaiteen valojen ja varjojen vaihtelua, joka musiikin nyanssien tapaan parhaiten kuvaa ihmisen sielunliikkeitä (Campagnoli 1824, 10).

Selittäessään *son filé* -tekniikkaa Campagnoli korostaa äänen tasaista voimaa pitkällä jousella, mutta kehottaa kuitenkin aloittamaan ja lopettamaan jousenvedon hiljaa. Alusta loppuun tasaisen voimakas jousenveto

näyttäisi tämän mukaan olevan hänelle ajatuksena vieras. Campagnoli palaa asiaan myöhemmin, harjoituksen 115 yhteydessä, jolloin hän sitä vastoin painottaa täysin katkeamattoman tasaisen äänen tuottamista. Jousenvaihdon on oltava mahdollisimman huomaamaton, jolloin minkäänlaisia katkoja tai nykäisyjä ei esiinny (Campagnoli 1824, 17). Mistä Campagnolin ajatusten ristiriitaisuus voisi johtua? Kenties hän on kirjoittanut ohjeitaan pitkän ajan kuluessa, jona aikana hänen soittotekniset ja -tyylilliset käsityksensä ehtivät muuttua viulunsoiton kehityksen mukana. Mahdollista on myös, että Campagnolin vanhaa esityskäytännöllistä linjaa noudattavat käsitykset olisivat teoksen ensimmäisestä painoksesta vuodelta 1797, kun taas modernimmat ajatukset vuoden 1824 uudistetusta painoksesta. Toes olisi siis yhdistelmä näistä painoksista. Huomattavaa on, että edellä olevien vuosien välillä viulunsoitto ja -pedagogiikka kehittyivät voimakkaasti.

Vielä Campagnolin aikana kiisteltiin siitä musiikkiesteettisestä ongelmasta, tulisiko soitinten jäljitellä lauluääntä, jota vielä 1700-luvulla pidettiin yleisesti soittimista kauneimpana. Vaikka 1800-luvun alussa viulun asema soolosoittimena oli vahva - viulu oli jo tuolloin yksi arvostetuimmista soittimista - Campagnoli viittaa paikoitellen ihmisäänen ylivertaisuuteen. Jousenkäyttöä hän vertaa bel canto -laulutekniikkaan, jota viulistien pitäisi paitsi jäljitellä soittimellaan, myös itse osata. Campagnoli muistuttaa lukijaa Tartinin ohjeesta, jonka mukaan jokaisen viulistin on oltava myös hyvä laulaja. Tähän Tartinin koulun johtoajatukseseen *Per ben sonare bisogna ben cantare* viittaa myös Kolneder (Kolneder 1972, 340). Campagnoli käyttää laulajien tekniikkaa esikuvanaan muissakin yhteyksissä. Laulajien ankaraa sääntöä, että nouseviin astekulkuihin kuuluu crescendo, laskeviin taas diminuendo, tulisi viulistienkin noudattaa (Campagnoli 1824, 1). Myös koristeluun liittyvissä ohjeissaan Campagnoli toteaa, että laulajien käyttämä diminuutitekniikka on viulistille paras esikuva. Campagnolin pedagogiikassa on siis kolme aluetta, joissa viulistin on otettava oppia laulajilta: jousenkuljetus, joka vastaa lauluhengitystä, äänen nyansointi sekä kuviotekniikka ja koristelu.

Campagnoli muistuttaa nyansoinnin merkityksestä eri jousilajien sekä tempomerkintöjen yhteydessä. Äänen kvaliteettiin vaikuttaa ratkaisevasti se, millä jousenosalla ja millä painolla jouta käytetään. Adagioon kuuluu mahdollisimman hidas ja pitkä jousenveto. Tempomerkinnät allegro, maestoso ja moderato assai vaativat keskijousen käyttöä, koska silloin ääni resonoi parhaiten. Näissä tempomerkinnöissä sävelet on eroteltava toisistaan pienellä katkolla. Prestossa soitetaan edellistä voimakkaammin ja elävämmin, jolloin jouta käytetään enemmän mutta irtonaisemmin. Viimeksi mainitussa on kyseessä barokin ajalle tyypillinen non legato -soitto (Boyden 1965, 406).

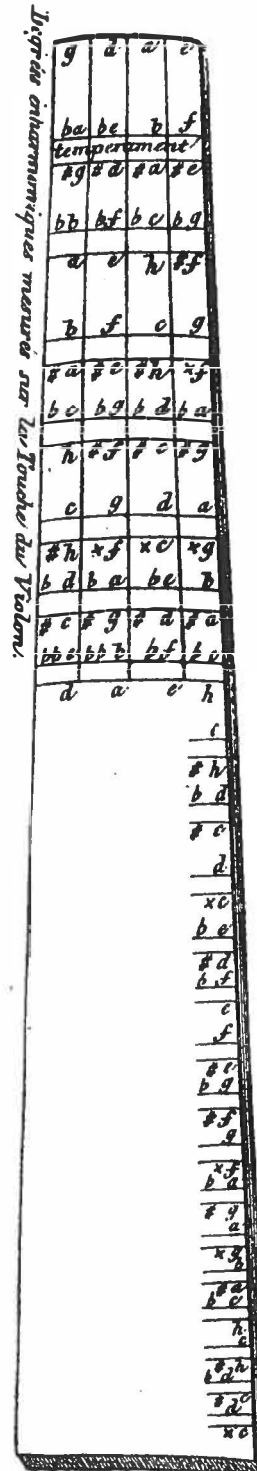
4.4.4.1 Jousitussääntöjä

Suhtautuminen 1700-luvulla vielä vallinneeseen jousitekniikan säännöstöön on ilmiselvästi väljentynyt ja vapautunut Campagnolin viulupedagogiikassa. Vaikka tekijä ottaa kantaa myös jousenkäyttöä koskeviin sääntöi-

hin, hän opettaa huomattavasti enemmän jousen tehtävää äänen kvaliteetin muodostajana sekä äänen nyansoijana. Jousilajeista tulevat esille mm. legato, marcato ja staccato l. piccettato.

Campagnoli noudattaa vanhaa vetojousisääntöä teoksensa alkupuolella mainitessaan, että tasajakaisessa tahtilajissa 1. ja 3. isku soimitaan aina vetojousella. Myöhemmässä vaiheessa, harjoitusten 57-73 yhteydessä, sen sijaan ei ole mainintaa vetojousipakosta, vaan ainoastaan siitä, että tasajakaisissa tahtilajeissa paino tulee 1. ja 3. iskulle. Kohotahti on kuitenkin aina soitettava työntöjousella (Campagnoli 1824, 14). Campagnolin asenne jousen suuntaan ei siis teoksen mukaan vaikuta ehdottomalta. Toisin kuin edeltäjänsä L'Abbé le fils, Campagnoli ei merkitse nuottiin jousen suuntaa ilmaisevia merkkejä. Ainoastaan muutamaan etydiin hän on kirjoittanut jousen suuntaa ilmaisevat tiré- ja poussé-merkit (Campagnoli 1824, 16/ohjelmisto). Tämäkin tulee oletusta hänen aiempaa vapaammasta suhtautumisestaan vetojousisääntöön.

Vasempaan käteen liittyen Campagnolin teoksessa nousevat esille sellaiset osa-alueet kuin asteikko- ja pariäänitekniikka, asemat, puhtausharjoitukset sekä minuutiotekniikka. Puhtaasti viuluteknisistä asiakokonaisuuksista eniten huomiota saa asemasoitto, jolle Campagnoli omistaa koko kolmannen luvun. Yllättävän paljon huomiota saa myös sormien voiman ja nopeuden kehittäminen erilaisten vasaraharjoitusten, poikkeavien sormitusten tai kurotusten avulla (Campagnoli 1824, 60/ohjelmisto).



KUVA 4 Enharmoniset merkit otelaudassa Campagnolin teoksessa.

4.4.5 Tärkeimmät osa-alueet vasemman käden tekniikassa

Tekijä kiinnittää huomiota myös viritykseen liittyviin ongelmiin, erityisesti tilanteissa, jolloin viulisti soittaa pianon säestyksellä. Campagnolin aikana, jolloin "hyvin viritetty" (wohltemperiert) piano oli jo käytössä, huomattiin ne vaikeudet, joihin luonnonpuhtaasti soittava viulisti joutui soittaessaan pianon säestyksellä. Campagnoli opettaa hyvin yksityiskohtaisesti "tasoitettuja" sormiotteita: otelautaa kuvaavaan kuvioon on piirretty viivoilla sekä ylennetyt että alennetut sävelet. Tällöin esimerkiksi puhdasviireinen cis on korkeampi kuin des, mutta pianosäestyksellisissä teoksissa sormen paikka on näiden välissä (kuva 4). Campagnoli luettelee kolme syytä käyttää tasoitettua viritystä. Ensinnäkin se rajoittaa sormien turhaa liikettä otelaudalla. Toisena perusteena on sävelpuhtaus muiden instrumenttien kanssa soitettaessa, ja kolmanneksi sillä voidaan parantaa sormien nopeutta.

4.4.5.1 Asemien käyttö

Toisin kuin esimerkiksi L'Abbé le fils, Campagnoli aloittaa suhteellisen myöhään, vasta teoksensa kolmannessa luvussa, asemien käytön ohjelmistossaan. Ennen asemissa soittoa jo 140 etydiä sisältäneessä ohjelmistossa on edetty viuluteknisesti pitkälle, jolloin mm. nopeat juoksutukset sekä pariään- ja moniäänitekniikka hallitaan. Campagnolin asemaharjoitukset koostuvat seitsemästä pääasemasta, jotka vastaavat nimityksiltään nykykäytäntöä. Tosin hän käyttää muitakin nimitystapoja: 2. asema on C-asema, 3. asema D-asema jne. Toista ja neljättä asemaa hän kutsuu myös puoliasemiksi, kolmatta ja viidettä taas kokoasemiksi (Campagnoli 1824, 20). Viimeksi mainittu nimityskäytäntö on sama, jota Mozart käytti 1750-luvulla (Mozart 1756, 132).

Kaikki 7 perusasemaa opetellaan järjestyksessä lähtien toisesta. Etusormella on johtava rooli, koska sen mukaan määräytyy käden asento viulun kaulalla. Puhtautta on etenkin alkuvaiheessa jatkuvasti tarkkailtava vapaiden kielten avulla. Asemanvaihto on suoritettava mahdollisimman taloudellisesti, so. mahdollisimman pienellä liikkeellä, jolloin se on huomaamaton. Turhia asemanvaihtoja on vältettävä: esimerkiksi yhden nuotin vuoksi ei koskaan saa vaihtaa asemaa. Asemanvaihto tapahtuu nousevissa kuiluissa luontevimmin 1. sormella, hypyissä sen sijaan on käytettävä hyväksi mahdollisuuksien mukaan vapaata kieltä. Campagnoli painottaa lisäksi, että samassa asemassa on pysyttävä aina, kun melodian ambitus ei ylitä sen rajoja. Jos raja ylittyy vain sekunti-intervallilla, samassa asemassa kannattaa pysyä sormea kurottamalla. Asemasoiton yhtenä perusteena on muistettava myös turhien kielenvaihtojen välttäminen: ei ole syytä käyttää neljää kieltä silloin, kun tehtävän voi selvittää kolmellakin (Campagnoli 1824, 21).

Vielä 1700-luvun alkupuolen viulutekniikan mukaan asemissa tuli soittaa pääasiassa vain silloin, kun se oli välttämätöntä. Asemien käyttöä ei siis perusteltu soinnillisilla tai tulkinnallisilla syillä. Asemien käyttötarkoi-

tus monipuolistui 1700-luvun kuluessa; esimerkiksi Mozart ohjasi viulistia asemien käyttöön, paitsi pakottavista syistä, myös mukavuuden ja eleganssin vuoksi (Mozart 1756, 132). Musiikilliset ja esteettiset perusteet olivat kuitenkin toisarvoinen asia vuosisadan lopulle saakka, jolloin virtuoositekniikan nopea kehitys lisäsi asemien käyttöä ja määrää.

1700-luvun viulupedagogiikassa käsiteltiin yleensä 7 perusasemaa. Tämä ilmenee mm. Geminianin, Mozartin ja L'Abbén teoksista. Tosin L'Abbé etenee ohjelmistonsa puitteissa jopa kymmenenteen asemaan saakka (L'Abbé le fils 1761, 54). Korkeimpia asemia käytettiin vain e-kielellä, kun muilla kielillä soitettiin korkeintaan 4. asemassa (Boyden 1965, 377). Campagnolin aikana asematekniikan edistys näkyy jo opetuksessa: asemia opetellaan 11, joista kaikista on myös esimerkkejä ohjelmistossa. Campagnoli käyttää edistääkseen asemanvaihtojen oppimista perinteisten harjoitusten ohella ns. monokorditekniikkaa, jolloin pitkiä asteikkoja ja etydejä soitetaan vain yhdellä kielellä. Tällä hän osoittaa edistystä myönteisessä suhtautumisessaan korkeiden asemien käyttöön muillakin kuin e-kielellä. Korkeita asemia tulee Campagnolin mukaan harjoitella tasapuolisesti joka kielellä. Tätä varten ohjelmistossa on mm. jokaiselle kielelle oma etydi.

4.4.5.2 Diminuutitekniikka

Diminuutitekniikan opiskelu oli Campagnolin aikana edelleen merkittävä osa soitonopiskelua. Barokin aikaiset improvisointisäännöt jäivät vähitellen taka-alalle, koska säveltäjien nuotinnustraditio muuttui: säveltäjät kirjoittivat teoksensa entistä yksityiskohtaisemmin nuottiin, jolloin esittäjän improvisoinnin osuus väheni vähenemistään. Kun musiikkia sävellettiin nimenomaan käyttömusiikiksi, barokkimusiikin osuus pieneni viulistienkin ohjelmistossa uudempien säveltäjien vallatessa alaa. Viulupedagogiikassa barokin improvisointitradition säilyttäminen osana ammattiviulistin tekniikkaa näyttää kuitenkin olleen yksi opetuksen painopistealueista aina 1800-luvun loppupuolelle saakka. Campagnoli ei kuitenkaan paneudu diminuutitekniikkaan enää yhtä huolellisesti kuin L'Abbé le fils, joka opetti korukuvioita nuottiesimerkkien avulla, esimerkiksi vertailemalla toisiinsa oikein ja väärin tehtyjä koristeita. Campagnoli pysyttelee L'Abbéa yleisemmällä tasolla, jolloin korukuviot harjoitellaan niitä varten laadittujen etydien sekä kirjallisessa osassa olevien ohjeiden avulla. Erityisen huolellisesti Campagnoli käsittelee kuitenkin mm. appoggiaturien soittoa.

Campagnoli osoittaa huolestuneisuuttaan erityisesti orkesterisoittajien heikentynyttä improvisointi- ja nuotinlukutaitoa kohtaan:

" ... denn es giebt Leute, die eine gewisse Anzahl Concerte vollkommen gut spielen, aber sobald es darauf ankommt, etwas vom Blatt zu spielen, wissen sie nicht drei Tacte nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen, wenn selbst auch der Ausdruck bezeichnet wäre."
(Campagnoli 1824, 23.)

Oppiakseen improvisoimaan viulistin on ensin opeteltava sävellys

”paljaana” säveltäjän merkintöjen mukaan. Vasta tämän jälkeen sitä voi koristella hyvää makua ja tyyliintuntemusta noudattaen, ei koskaan liioitellen. Koristeet ovat tarpeellisia ilmaisun rikastuttamiseksi ja tunteen lisäämiseksi. Viulistin on tunnettava säveltämisen sääntöjä ja seurattava bassoliikettä osatakseen improvisoida oikein. Campagnoli korostaa yksinkertaisuutta ja luonnollisuutta, joissa musiikin kauneus piilee. Lisäksi hän viittaa jälleen lauluääneen, jota soittajan tulisi jäljitellä. Campagnolin periaatteet noudattavat yhtä tuon ajan musiikkiesteettistä valtasuuntausta, joka on lähtöisin jo Rousseau’n musiikkiestetiikasta 1700-luvun alkupuolelta (ks. luku 3.1.4).

4.4.5.2.1 Appoggiaturat ja etuheleet

Campagnolin diminuutioetydit sisältävät trillejä, appoggiaturia, mordentteja, preluditekniikkaa sekä pitkien nuottiarvojen välisiä kadenssimaisia juoksutuksia, jotka ovat tavallisia mm. Corellin sonaateissa. Campagnoli käyttääkin ohjelmistossaan joitakin Corellin sävellyksiä. Koristeluun Campagnoli laskee kuuluvaksi aikansa tavan mukaan myös vibraton, josta hän käyttää nimitystä *Bebung*.

Appoggiaturaa koskeva ehdoton sääntö on, että se on sidottava aina pääsäveleen, olkoon se sitten pitkä tai lyhyt. Appoggiatura, joka muodostaa aina sekunti-intervallin pääsäveleen, soitetaan pääsävelen kanssa samalla kielellä niin, että pääsävelen soittava sormi asetetaan kielelle jo appoggiaturaa soitettaessa. Pitkälle appoggiaturalle tulee paino ja paisutus. Tämän Campagnoli on ilmaissut esimerkeissään <> -merkillä (Campagnoli 1824, 31/ohjelmisto).

Hieman myöhemmin teoksessaan Campagnoli mainitsee esimerkeillä havainnollistettuna lyhyttä appoggiaturaa muistuttavat lyhyet etuheleet (*Vorschlag*), joita on sekä valmistettuja että valmistamattomia. Nämä ovat melodiaa täydentäviä ja kaunistavia säveliä, joissa intervallisuhde pääsävelen kanssa on, toisin kuin appoggiaturassa, vapaa. Nämä korukuviot, jotka on jälleen sidottu pääsäveleen, ottavat sen kestosta joko puolet tai 2/3, riippuen pääsävelen pituudesta. Campagnolin mukaan etuheleille tulee paino muulloin paitsi nopeatempoisissa juoksutuksissa, jolloin se on päänuotilla. Kun etuheleillä ei ole painoa, ne on soitettava kevyesti ja pehmeästi.

Nuottikirjoitustradition kehitystä ajatellen Campagnolin ohjelmisto sisältää joitakin mielenkiintoisia esimerkkejä appoggiaturien kirjoitustavoista. Vaikka hän pääsääntöisesti merkitsee nämä korukuviot pikkunuo-tein pääsävelen eteen, joissakin yhteyksissä ne on kirjoitettu nuottiin niin kuin ne esitetään. Tekeekö hän näin yhä yleistyvän tavan vuoksi vai osoit- taakseen vain opiskelijoille, miten appoggiatura oikeaoppisesti soitetaan (Campagnoli 1824, 46/ohjelmisto)? 1800-1900-lukujen vaihteessa Joachim kiinnittää huomionsa Campagnolin uudelleenlaiseen tapaan opettaa appoggia- turien soittoa kirjoittamalla ne valmiiksi nuottiin (Joachim-Moser 1905, 51).

4.4.5.2 Trilli ja muut yleiset koristeet

Campagnolin tapa opettaa trilli painottuu enemmän sormitekniikkaan kuin sääntöihin sen käyttöyhteyksistä. Tämä on jälleen osoituksena siitä, ettei soittajan enää tarvinnut hallita niin tarkkoja diminuutiosääntöjä kuin edellisellä vuosisadalla. Yhä useammin trillit muiden koristeiden tapaan oli valmiiksi kirjoitettu nuottiin. Ainoat tulkintaa koskevat selitykset ovat, että trillin pituus kadensseissa on esittäjän varassa ja että trilli sopii päätös-kadenssien lisäksi myös lyhyihin lopukkeisiin keskellä teosta.

Onnistuneen trillin perusehto on, että sormi on kohtisuorassa kieltä vasten. Sävelpuhtautta on kuunneltava tarkoin aloitettaessa trilli hitaasti, ja nopeutta saa lisätä vasta kun puhtaus on moitteeton (Campagnoli 1824, 18). Campagnolin mukaan trillejä ei voi koskaan harjoitella liikaa. Tästä on osoituttuksena suuri määrä erityyppisiä trillietydejä. Trillejä harjoitellaan tersseinä, seksteinä, eri asemissa, 4. sormella, pisteellisinä, nopeutuvinä ja hidastuvina. Trilliä ei saa soittaa vapaan kielen kanssa kuin ainoastaan pariäänitrillinä.

Campagnoli esittelee etydeissään lisäksi sellaisia korukuvioita kuten gruppo, mordentti ja puolitrilli. Niiden esitystavasta hän huomauttaa ainoastaan, että ne tulee soittaa kevyesti ja elävästi. Näiden kuvioden tekninen toteutus taikka esitysyhteys eivät saa mitään kirjallista selitystä, mutta ohjelmistossa on runsaasti esimerkkejä niiden toteutuksesta.

Oman osuutensa saavat myös kadenssit ja preludit, mutta niiden opettamiseen Campagnoli paneutuu huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi Baillot 1830-luvulla. Lyhyet preludit ja kadenssit toimivat lähinnä mallina ja harjoituksena opiskelijalle. Campagnoli käyttää preludeita, ei ainoastaan virityksen tarkistamiseen tai improvisointitaidon kehittämiseen, vaan myös sormitekniikan parantamiseen.

4.4.5.3 Vibrato

Vibrato, josta Campagnoli käyttää nimityksiä *Bebung* ja *Tremulieren*, on luonnosta lähtevä koriste. Vibrato elävöittää sävellystä erityisesti pitkillä päätössävelillä tai melodisissa pysähdys- ja taitekohdissa pitkillä nuottiarvoilla. Vibrato toteutetaan käden edestakaisella liikkeellä vuorotellen taltaan ja kierukkaan päin. Vibraton lajeja ovat hidas, nopeutuva ja nopea vibrato. Vibraton laajuus riippuu esitysnopeudesta. Campagnoli merkitsee vibraton nuottiin aaltoviivalla nuotin päälle: mitä tiheämpi aaltoviiva, sitä nopeampi vibrato (Campagnoli 1824, 58/ohjelmisto).

4.4.6 Muuta

4.4.6.1 Ilmaisuu

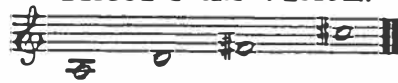
Campagnoli keskittyy ilmaisun opettamiseen vain lyhyesti teoksen loppupuolella, mutta ottaa ilmaisullisia kysymyksiä esille moneen otteeseen eri

yhteyksissä. Tulkintaa ja ilmaisua hän opettaa teeman ja variaatioiden avulla, jossa jokainen variaatio on eri luonteinen ja soitetaan siksi eri tavalla. Oikea ilmaisu riippuu useista soittoteknisistä tekijöistä: soinnista, puh-taudesta, liikkeistä, rytmitarkkuudesta ja koordinaatiosta. Tärkeänä Campagnoli pitää kuitenkin myös muusikon omia ideoita ilmaista musiikkia (Campagnoli 1824, 18). Tämä individualismia korostava kannanotto heijastaakin ajalle tyypillistä, aiempaa subjektiivisempaa ajattelua. Osana ilmaisua Campagnoli käsittelee myös mm. nyansointia, aksentointia ja äänenmuodostusta.

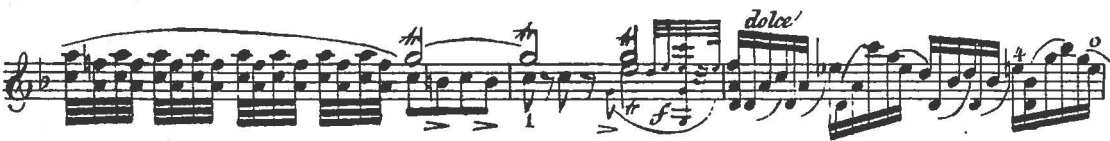
4.4.6.2 Viulu ja viola d'amour

Esimerkkinä viulun monipuolisuudesta soittimena Campagnoli tuo esille sen käyttömahdollisuuden viola d'amourin tapaan. Viulu viritetään uudelleen (ns. scordatura) viola d'amourin virityksen mukaisesti (a-d1-fis1-cis1), mutta nuotit on kirjoitettu viulun viritystä vastaavasti. Kirjoitetut nuotit eivät siis useimmiten vastaa soivia säveliä, mutta viulistin ei tarvitse soittaessaan ottaa sitä huomioon. Campagnoli on valinnut ohjelmistoksi kolme eriluonteista sävellystään, joista ensimmäinen, Notturmo, soitetaan sordinon kanssa (esimerkki 4) (Campagnoli 1824, 132). Campagnoli on säveltänyt huomattavasti ohjelmistoa viola d'amourille. Teoksensa lopuksi hän antaa tietoa lisäohjelmiston hankkimiseksi tästä soittotavasta kiinnostuneille (Campagnoli 1824, 26).

Accord du Violon.

*Nocturno!*

Adagio, con sordini



ESIMERKKI 4 Sävellys viululle käyttäen viola d'amourin viritystä.

4.5 Spohr: Violinschule

4.5.1 Spohr, saksalaisen viulupedagogiikan vaikuttajahahmo

Saksalaisen viulunsoiton ja viulupedagogiikan suuri vaikuttaja 1800-luvun alkupuolella oli Ludwig (Louis) Spohr (1784-1859). Hän saavutti jo nuorena mainetta taitavana hovimuusikkona ja konserttimestarina eri puolilla Saksaa ja konsertoi myös solistina jo 20-vuotiaana mm. Leipzigin (Kolneder 1972, 426). Spohrin opettajana toimi hänen nuoruusvuosinaan ranskalainen emigrantti, jonka pedagogiikka ja soittotyyli mitä ilmeisimmin vaikuttivat Spohrin myöhemminkin ihailemaan ranskalaiseen viulukouluun.

Toimittuaan useita vuosia konserttimestarina mm. Gothan hovikapellissa Spohr kiinnostui myös kapellimestarin työstä, mitä tehtävää hän sitten hoitikin Wienissä, Frankfurtissa ja Kasselissa. Kasselin-aikanaan Spohr saavutti mainetta mm. johtamalla siellä Wagnerin varhaistuotantoa. Spohr toimi myös ensimmäisen saksalaisen musiikkijuhlan johtajana Frankenhausenissa. (Kolneder 1972, 428.)

Pedagogisen uransa Spohr aloitti suhteellisen varhain huolimatta muista aktiviteeteistaan viulistina. Jo Gothan-aikanaan 1810-luvulla Spohr oli saanut opetettavakseen suuren joukon oppilaita. Kaiken kaikkiaan hänellä lasketaan olleen lähes 190 varteenotettavaa oppilasta, joista peräti 150 oli saksalaisia. Spohrin vaikutus saksalaisen viulismien kehitykseen on ollut siis erittäin suuri. Saksalaissyntyinen Fredrik Pacius oli yksi Spohrin oppilaista. Kansainvälistä mainetta Spohrin oppilaat eivät saaneet, lukuunottamatta muutamia, mm. Ferdinand Davidia, joka jatkoi hänen perinteitään saksalaisen viulunsoiton kehittäjänä. Yksi syy tähän on käsittääkseni se, että Spohr arvosti saksalaisessa viulukoulussa solistisia kykyjä enemmän vankkaa kamarimusiikki- ja orkesterikoulutusta, joka leimasi hänen pedagogiikkaansa. Solistisuutta painottava viulukoulutus olikin 1800-luvun alkupuolella keskittynyt Pariisiin ja Brysseliin.

Historiaan Spohr on jäänyt pedagogiikkansa ohella myös tuotteliaana säveltäjänä. Sävellyksistä eniten soitettuja ovat hänen viulukonserttonsa, -duettonsa ja -oktettonsa. Suurimpana näyttönä hänen pedagogiikastaan taas on vuonna 1832 Berliinissä ilmestynyt teos *Violinschule*, laaja 250-sivuinen viulunsoiton oppikirja, joka on toinen tuon vuosisadan alkupuoliskon suurista viulukouluista Baillot'n vastaavan teoksen rinnalla.

4.5.2 Spohr opettajana

Spohr piti suurena opettajana ja vahvana esikuvanaan Pierre Rodea, joka oli yksi Pariisin konservatorion kolmesta tärkeästä vaikuttajasta Kreutzerin ja Baillot'n kanssa 1800-luvun alussa. Nuoruusvuosinaan Spohr tunnusti olevansa tämän mestarin "uskollinen kopio". Spohrin ihailu kohdistui pitkälti Roden edustaman, uuden ranskalaisen viulukoulun pitkälinjaiseen ja intensiiviseen jousenkäyttöön, joka hänen omassa pedagogiikassaankin sai myöhemmin suuren painoarvon. Spohrin soitolle oli leimaa-antavaa suu-

ri, kantava ääni, vasemman käden ehdoton tarkkuus ja taitava jousenkäsittely, josta tunnetuimpana esimerkkinä on hänen ilmiömäinen staccato-tekniikkansa. (Kolneder 1972, 428.)

4.5.2.1 Vahvan opettajapersoonan heikkoudet

Yksi merkittävistä dokumenteista Spohrista opettajapersoonana lienee hänen omaelämäkertansa, *Selbstbiographie* (1860-1861), jossa hän kertoo elämäntehtävästään muusikkona ja opettajana. Fleschin mukaan teos ei kuitenkaan anna totuudenmukaista kuvaa 1800-luvun alkupuolen viulisteista ja viulunsoitosta yleensä. Spohrin pedagogista näkemystä ja asennetta pidettiin itsekeskeisenä (Flesch 1960, 16). Sekä henkisesti että fyysisesti voimakas, egosentrismiin taipuvainen pedagogi oli mm. Moserin mukaan vahvasti omaa musiikkimakuaan korostava opettaja, joka ei jättänyt tarpeeksi sijaa oppilaitten omille musiikillisille ideoille tai yksilöllisyydelle (Moser 1923, II osa, 208).

Spohrin pedagogiikan perusideoihin kuului oppilaan varhainen totuttaminen musiikin kuuntelemiseen, jonka oppimiseksi hänen tuli alusta asti oppia harjoittelemaan opettajansa kanssa moniäänistä soittoa. Spohr konkretisoi ideansa säveltämällä harjoitusohjelmistoon alääänen opettajan soitettavaksi. Hän ei rajoittunut ala-ääntä laatiessaan ainoastaan omiin etydeihinsä, vaan muutti muidenkin viulupedagogien, mm. Federico Fiorillon etydikokoelman kaksiääniseksi. Tämä piirre ilmaista oma henkilökohtainen pedagogiikka näin konkreettisesti muidenkin opettajien tuotannossa ei saanut pelkästään myönteistä palautetta: Spohria arvosteltiin yksipuolisuudesta ja suppeakatseisuudesta. (Moser 1923, II osa, 208.)

1800-luvulla oli yleistä, että etydit ja harjoitukset asteikkoja myöten kirjoitettiin kaksiäänisiksi. Kolnederin mukaan tämä käytäntö on peräisin Cherubinilta (Kolneder 1972, 472). Oma käsitykseni ei tue Kolnederin näkemystä, koska harjoitusten ja esimerkkien kaksiäänisyyttä käytettiin esimerkiksi Geminianin, Mozartin ja L'Abbén viulukouluissa, jotka ovat ilmestyneet joko ennen Cherubinin syntymää tai niihin aikoihin. Geminianin viulukoulun useimpiin etydeihin on kirjoitettu bassoääni numeromerkinä, mutta useimmat Mozartin teoksen esimerkit sekä L'Abbén viulukoulun harjoitukset ovat kaksiäänisiä ja tarkoitettu kahdelle viululle.

4.5.2.2 Spohr ja alkeistason pedagogiikka

Spohrin viulukoulu sisältää epäjohdonmukaisuutensa ja asiakokonaisuuksiin liittyvän vajavaisuutensa vuoksi huomattavasti puutteita verrattaessa sitä esimerkiksi Baillot'n samoihin aikoihin ilmestyneeseen viulukouluun. Teoksella on kuitenkin kiistattomia ansioita, jotka tekevät siitä historiallisesti merkittävän. Yksi näistä on Spohrin huolellinen paneutuminen soitonopiskelun alkuvaiheen ongelmiin. Hän käyttää kirjansa koko esipuheen valmistamalla vanhempia ja opettajia viulunsoiton aloittamiseen liittyvissä kysymyksissä (Spohr 1832, 1-4).

4.5.2.2.1 Lapsen edellytykset soitonopintoihin

Spohr oli sekä fyysisesti että psyykkisesti voimakas ja määrätietoinen, mikä näkyi myös ehdottomuutena hänen pedagogiikassaan. Tämä tulee esille mm. hänen kannanotoissaan lasten viulunsoiton opiskelun ongelmiin. Spohrin mukaan viulu on vain lahjakkaiden lasten soitin, joskin keskitasonkin musikaalisuudella ja erityisesti ahkeralla harjoittelulla oppilaalla on edellytykset kehittyä hyväksi orkesterimuusikoksi. Ahkeralla harjoittelulla hän tarkoittaa jo opintojen alkuvaiheessa noin kahden tunnin päivittäistä opiskelua. Noin puolen vuoden opiskelun perusteella opettajan tulisi huomata, kannattaako viuluopintoja jatkaa. Kielteisessä tapauksessa hänen on ilmoitettava siitä lapsen vanhemmille ja kehotettava oppilasta vaihtamaan soitinta. (Spohr 1832, 2.)

Vanhempien merkitys soitonopiskelussa saa Spohrin pedagogiikassa paljon sijaa. Teoksen historiallista kontekstia ajatellen tämä on poikkeuksellista. Spohr kehottaa vanhempia osallistumaan aktiivisesti lapsen opintoihin. Heidän tehtävänä on olla mukana tunneilla, palkita ja kannustaa lastaan hyvistä suorituksista sekä huolehtia hänen musiikillisesta yleisivistyksestään mm. käymällä hänen kanssaan konserteissa. Heidän osuutensa on ratkaisevan tärkeä erityisesti silloin, kun lapsen spontaani alkuinnostus on loppunut, tai kun hän käy läpi taantumavaihetta opinnoissaan. Vanhemmilla on luonnollisesti myös vastuu pätevän ja kokeneen pedagogin löytämisessä lapsensa opettajaksi. (Spohr 1832, 2.)

4.5.2.2.2 Soitonopiskelun alkuvaiheet

Spohrin tavassa aloittaa opinnot uuden, 7-8-vuotiaan viuluoppilaan kanssa korostuu tehokkuus: ensimmäisinä kuukausina soittotunti olisi pidettävä päivittäin, toisaalta siksi, koska lapsi unohtaa helposti kullakin tunnilla opetetut asiat ja toisaalta, koska oikeaan soittoasentoon ja viulunsoiton perusliikkeisiin totuttelu vaatii jatkuvaa opettajan kontrollia. Kun oppilaalla on hieman tuntemusta nuotinluvusta, Spohr antaa hänelle viulun käteen; ensin harjoitellaan oikeaa soittoasentoa ja opetellaan tuntemaan viulun osat.

Mozartin ja Baillot'n tavoin Spohr aloittaa käytännön soittoharjoitukset jousikädestä: ensin on opittava jousikäden perusliikkeet ja saatava viulusta kaunis ääni vapailla kielillä. Vasta sitten aloitetaan vasemman käden perusteiden opettelu. Jousesta käytetään aluksi vain karkiosaa, koska silloin käsivarren asento on mahdollisimman rento. Soittaja saa totutella jousenkuljetukseen soittamalla ensin vain a- ja e-kieliä, jolloin kyynärpäätä ei tarvitse nostaa. (Spohr 1832, 27.) Spohrin opetusmenetelmästä löytyy yllättävän paljon yhtymäkohtia oman aikamme Suzuki-pedagogiikkaan. Myös Suzuki-menetelmässä josta käytetään ensin hyvin vähän sillä jousen osalla, jossa lapsen käsi on mahdollisimman luontevassa asennossa, Suzukin mukaan tosin keskijousella. Spohrin tapaan myös Suzuki-menetelmässä soitetaan alkuvaiheessa ainoastaan a- ja e-kieliä (Suzuki 1969). Baillot poikkeaa taas edellisistä aloittamalla jousenkuljetuksen kokojousoilla ja käyttä-

mällä alusta saakka kaikkia kieliä (Baillot 1834, 20).

Vasta kun jousenkuljetuksen perusteet on opeteltu myös kokojousta käyttäen, aloitetaan vasemman käden tekniikan harjoittelu. Ensimmäinen sormiryhmittely on Geminiani-otteen mukainen, joka on myös pohjana C-duuriasteikolle (Geminiani 1751, 1/esimerkit). Geminianin sormiryhmitys oli yleisesti käytetty tapa alkeispedagogiikassa lähes koko 1800-luvun, poikkeuksina esimerkiksi Baillot ja myöhemmin Bériot. Nämä pedagogit huomasivat, että käden luonnollisin ja soittoteknisesti helpoin asento on G-, eikä C-duuripohjainen, johon Geminiani-ote johtaa. Tullessa 1900-luvulle Geminiani-otetta ensimmäisenä sormiotteenä arvosteltiin jo julkisesti. Näin teki mm. Moser viulukoulussaan (Joachim- Moser 1905, I osa, 10).

Spohr osoittaa pedagogisesti suurimmat ansionsa juuri alkeistason viulunsoiton opetuksessa. Hän korostaa systemaattista, aste asteelta etenevää opetusmenetelmää, jossa uusien asioiden on perustuttava aina edellä jo opittuun. Lapsen vastaanottokapasiteettia ei saa yliarvioida, vaan on muistettava käsitellä riittävän pieniä asiakokonaisuuksia kerrallaan. Tällöin luodaan vankka perusta uuden asian omaksumiselle. Spohr on huomannut myös kertaamisen merkityksen: hän kehottaa opettajaa aloittamaan aina kertaamalla edellisen tunnin sisältöä. Spohr kiinnittääkin huomiotaan moniin sellaisiin keskeisiin soitinpedagogisiin kysymyksiin, jotka ovat nousseet yleiseen keskusteluun vasta 1900-luvulla. Useissa yhteyksissä tulevat esiin yhtymäkohdat erityisesti Suzuki-pedagogiikkaan, jonka valta-aika alkoi vasta 1970-luvulla.

4.5.3 Spohrin teos *Violinschule*

Spohrin viulukoulun syntymisen taustalla oli saksalainen kustantaja, joka oli pyytänyt häneltä etydikokoelmaa. Kustantajan yllättäen kuoltua Spohr sai hankkeensa taakse uuden kustantajan, joka tahtoi etydiä lisäksi kokonaisen viulukoulun. Ilmestyttyään viulukoulu sisälsi 65 etydiä, jotka myöhemmissä julkaisuissa on erotettu tekstiosasta.

Spohrin viulukoulu sisältää 65 etyidin lisäksi muutakin nuottimateriaalia, mm. kaksi viulukonserttoa, Roden 7. konserton sekä Spohrin 9. viulukonserton (Spohr 1832, 218). Näihin teoksiin laatimiensa tarkkojen jousitus-, sormitus-, dynamiikka- ja koristeluohteiden avulla hän haluaa tuoda esiin käsityksensä teosten oikeasta tulkinnasta. Moniäänistä soittoa suosiva Spohr on kirjoittanut molempiin konserttoihin myös säestysäänien viululle. Toinen ääni on tarkoitettu opettajan soitettavaksi oletettavasti vain harjoitustilanteisiin. Myös kaikki viulukoulun etydit sekä teoksen loppuun sijoitettu teema variaatioineen ovat kaksiaäänisiä.

4.5.3.1 Tutkijoiden arvioita Spohrin teoksesta

Liian nopea etenemistahti ja epäsystemaattisuus ovat Spohrin viulukoulun ilmeisimmät puutteet. Kolnederin mukaan Spohr paneutuu liian vähän alkeiden opettamiseen (Kolneder 1972, 473). Oletan kuitenkin, että Kolne-

derin arvio perustuu enemmän alkeisohjelmiston suppeuteen kuin itse pedagogiikkaan. Teoksen alkeisohjelmisto on kieltämättä vähäinen: esimerkiksi vapaiden kielten harjoitteluun jousikäden perusliikkeiden oppimiseksi on varattu vain kolme lyhyttä etydiä. Spohr kuitenkin vaatii, että jousikäden perusliikkeiden on sujuttava hyvin ennen kuin siirrytään vasemman käden tekniikkaan. Onko hän siis tarkoittanut, että kirjassa olevaa muutamaa etydiä harjoitellaan niin kauan, kunnes riittävä taso jousikäden hallinnassa on saavutettu? Vai antaako Spohr soitonopettajalle oikeuden käyttää oheismateriaalia jo opintojen alkuvaiheessa? Spohr ottaa teoksensa esipuheessa kantaa asiaan:

” Ist der Schüler zum erstenmal zum Ende der 2. Abtheilung gekommen, so ist es nicht nur zulässig, sondern sogar notwendig, dass der Lehrer neben der Wiederholung der Übungen nun auch andere Compositionen mit dem Schüler spiele, um ihn vor Einsichtigkeit zu Bewahren.” (Spohr 1832, 4.)

Edellisen sitaatin perusteella Spohr ei ole ehdoton sen suhteen, milloin oheismateriaalia voi ottaa ohjelmiston tueksi, mutta suosittelee muunkin ohjelmiston käyttöä opetuksen yksipuolisuuden välttämiseksi. Spohr paneutuu poikkeuksellisen huolellisesti alkeistason pedagogiikan kysymyksiin, mikä on ainutlaatuista 1800-luvun alkupuolen viulukouluissa. Myös Baillot’lla on kantansa muutama lasten viuluopintoja koskeviin kysymyksiin, esimerkiksi aloitusikään tai viulun valintaan, mutta hän käsittelee asian hyvin lyhyesti ja pintapuolisesti (Baillot 1834, 240).

Liika nopeus etenemisessä ei ole yksin Spohrin viulukoulun puute. Se on yhteinen piirre lähes kaikissa viulukouluissa aina 1800-luvun lopulle saakka. Tämän ovat havainneet tutkimuksissaan mm. Pulver (1924, 119) ja Kolneder (1972, 472). Tosin Pulver pitää juuri Spohrin koulua ensimmäisenä teoksena, jossa edetään riittävän hitaasti. Hänen mukaansa Spohr aloittaa viulunsoiton suuren aikakauden (Pulver 1924, 118).

Spohrin viulukoulussa ei ole mainintaa siitä, kuinka monen vuoden opintoihin koulu on tarkoitettu. Teos, joka käsittää 93 sivun tekstiosan sekä 65 etydiä, lähtee osaamisen nollapisteestä ja päättyy kahteen vaativaan viulukonserttoon. Kolnederin mukaan Spohrin koulun läpikäyminen edellyttää 8-12 vuoden opiskelua. Noin pitkää opiskelua ajatellen yhden ainoan viulukoulun käyttäminen tekniikan kehittämiseen olisikin epäilemättä yksipuolista ja epäviisasta. Spohr huomauttaa kuitenkin kirjassaan muunkin ohjelmiston tarpeellisuudesta.

Spohr jää opetuksen systemaattisuudessa Baillot’n jälkeen. Ranskalainen konservatorio-menetelmä, jota Baillot’n viulukoulu edustaa, oli tulosta 11-jäsenisen viulukomitean pitkäjänteisestä työstä. Baillot’n pedagogiikan yhtenä kulmakivenä oli monipuolinen asteikkojen käyttö tekniikan opetteluun (Baillot 1834, 21). Spohrin viulukoulussa asteikkoja ei opeteta juuri ollenkaan. Niitä esiintyy pääasiassa etydeissä. Myös opetuksen poukkoilevuus ja epätasapaino tekniikan osa-alueiden käsittelyssä vähentävät Spohrin viulukoulua pedagogista arvoa. Esimerkiksi eräät jousitekniikan lajit, kuten hyppivät jousitukset, jätetään kokonaan pois, kun taas vasem-

man käden tekniikassa esimerkiksi trillin opetteluun paneudutaan erityisen pitkään. Tekijä käyttää trillin opettamiseen pelkästään teoksen tekstiosasta 5 sivua. Mielenkiintoa herättää myös triolin suuri merkitys opetuksessa: triolille on teoksessa omistettu lähes kokonaan 1. osan 7. luku (Spohr 1832, 48). Tässä Spohr seuraa ilmiselvästi Leopold Mozartia. Mozartin viulukoulun koko 6. luku käsittelee triolia (Mozart 1756, 103-113). On mielenkiintoista pohtia, mihin perustuu triolin suuri merkitys vanhassa saksalaisessa viulupedagogiikassa.

4.5.3.2 Spohrin vaikutus amerikkalaiseen viulupedagogiikkaan

Spohrilla oli suuri vaikutus amerikkalaisen viulupedagogiikan kehitykseen. Hänen oppilaanaan oli amerikkalainen viulisti Urelli Corelli Hill vuosina 1835-1837, joka vei Spohrin opetusmetodin mukanaan julkaisten kotimaassaan useita painoksia Spohrin viulukoulusta. Ensimmäinen ilmestyi vuonna 1839, toinen, uusittu painos vuonna 1852. Kolmannen viulukoulun, jonka otsikko on *The Practical Violin School*, Hill julkaisi omana teoksenaan, mutta se oli plagiaatti Spohrin teoksesta lähes sanasta sanaan. Amerikkalaisen tutkijan Alexandra Eddyn mukaan plagiointikäytäntö oli tavallista 1800-luvulla (Eddy 1990, 183).

Hill ei ollut ainoa Spohrin ihailija ja jäljittelijä amerikkalaisten viulistien joukossa. Howen teoksessa *The Violin Complete* Spohria kuvataan aikansa kenties täydellisimmäksi saksalaiseksi esiintyjäksi ja hänen viulukouluun parhaaksi koskaan ilmestyneeksi viulukouluksi (Howe 1849, 5). Saunders arvioi oman menetelmänsä parhaaksi lukuunottamatta ainoastaan Spohrin ja Campagnolin teoksia. Woodbury luonnehti Spohria yhdeksi suurimmista säveltäjistä ja esiintyjistä 1800-luvun puolivälissä. Ylivoimaiset lausunnot Spohr saa omankin teoksen julkaisseelta Hanksilta:

"Spohr is an eminent performer and composer. He is a German, a large and stout man, producing the most powerful tones on account of the muscular force of his fingers, which press down the strings to the fingerboard as no other man can do it. He is a popular teacher, some of the best players in Europe having been under his instructions. More leaders of orchestras have been instructed by him than by any other master. His "Violin School" is the best book that has ever been published". (Hanks 1846, 91.)

Spohr toimi yhtenä amerikkalaisen viulupedagogisen julkaisutoiminnan päänavaajana, vaikka myös mm. Campagnolilla oli osuutensa amerikkalaisen jousipedagogiikan kehityksessä. Spohrin viulukoulun ensimmäisen painoksen ilmestymisen jälkeen amerikkalaisilta kustantajilta ilmestyi 1900-luvun alkuun mennessä ainakin 150 viulupedagogista julkaisua (Eddy 1990, 192-200), joista huomattavan suuressa osassa seurataan tai suorastaan jäljitellään Spohrin oppeja.

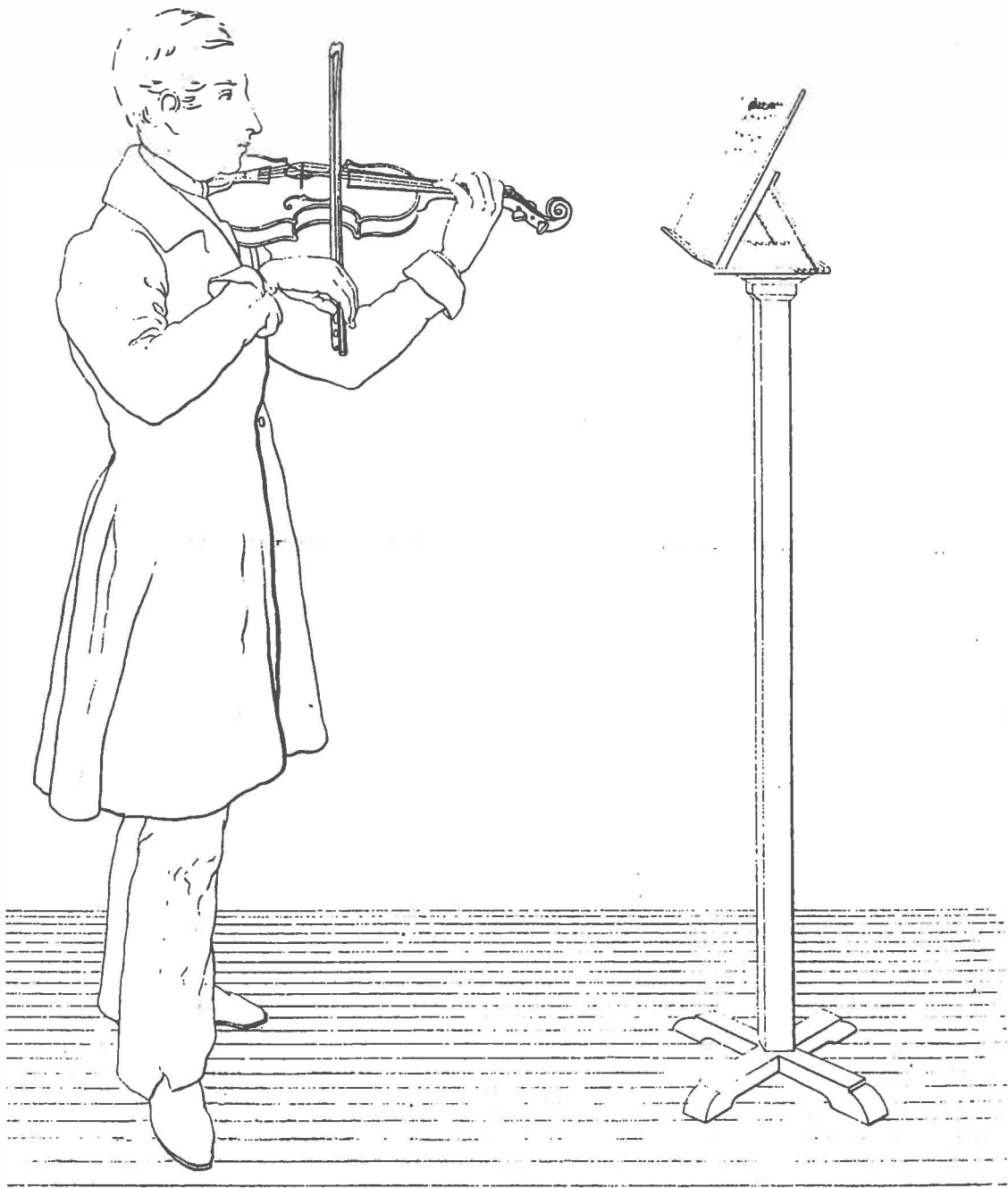
4.5.3.3 Teoksen rakenne

Spohr on jakanut teoksensa kolmeen osaan, joita edeltää tekijän esipuhe vanhemmille ja opettajille. Tämä nelisivuinen johdanto on pedagogiselta ja historialliselta arvoltaan erittäin merkittävä, eihän tätä ennen julkaistuissa viulukouluissa kiinnitetty juurikaan huomiota soitonopiskelun alkuvaiheiden psykologiaan. Spohr ottaa selkeän kannan lasten viuluopintojen ensimmäisiin kuukausiin, lapsen mahdollisuuksiin opintojen jatkoa ajatellen sekä vanhempien ja opettajan avainasemaan edistyksessä.

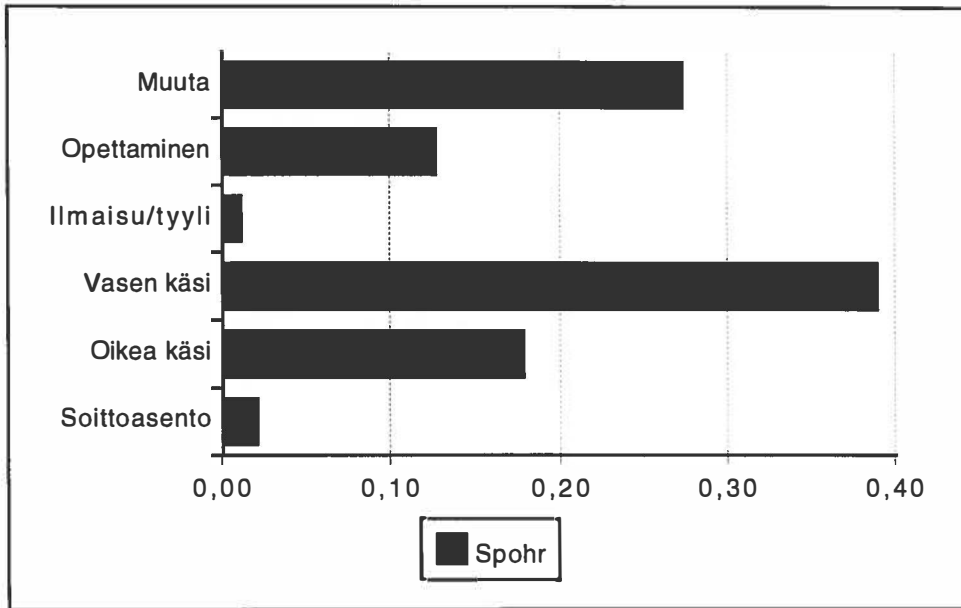
Kirjan ensimmäinen osa koostuu viulun ja jousen tarkasta rakenteellisesta analyysistä sekä viulun valintaan, sopivuuteen, säilyttämiseen ja huoltoon liittyvistä kysymyksistä. Spohr opettaa viulun ja jousen osat piirroskuvien avulla, kuten myös oikean soittoasennon ja jousiotteen. Kirjan toinen osa on laajin ja perusteellisin sisältäen tärkeimmät viulunsoiton osa-alueet alkeista ammattitasolle saakka. Koko etydiohjelmisto sekä 11 sivun mittainen teema variaatioineen ovat tässä osassa. Kolmannessa osassa Spohr paneutuu esiintymisen ongelmiin, erityisesti konserton esittämiseen ja harjoittelutapoihin. Spohrin ja Roden viulukonsertot esitysohjeineen on sijoitettu tähän osaan. Mutta myös kamarimusiikkia ja orkesterisoittoa käsitellään kolmannen osan lopussa.

4.5.3.4 Teoksen sisällön pääkohdat

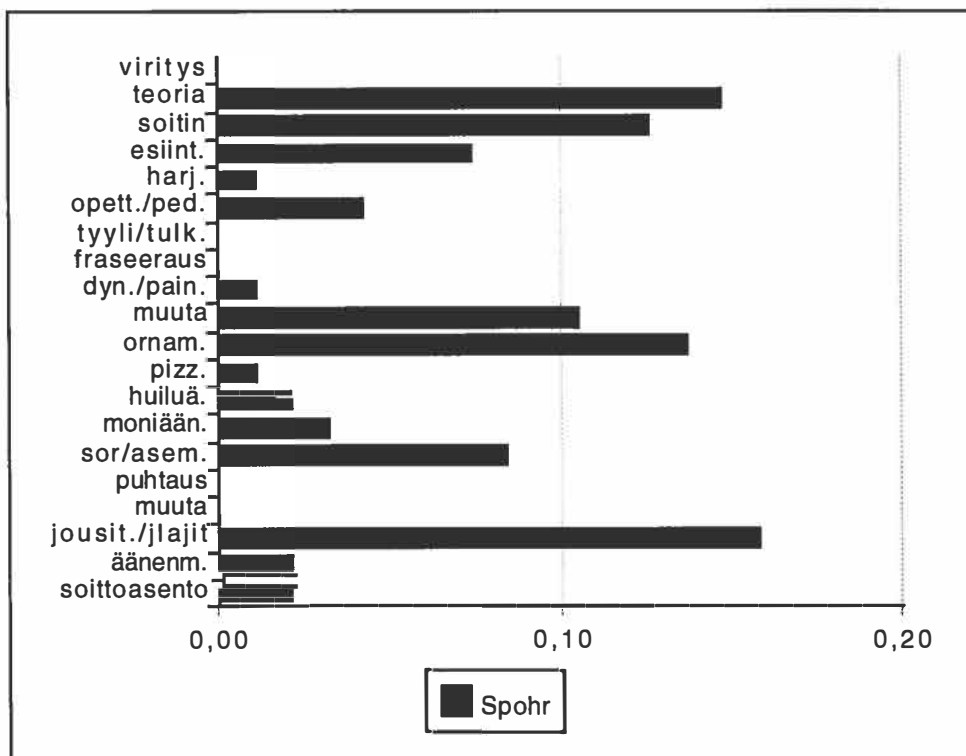
Spohr keskittyy teoksessaan muutamaan viulunsoiton osa-alueeseen poikkeuksellisen tarkasti, mikä ilmenee myös kvantitatiivisessa mittauksessa. Viulu, sen rakenteelliset ominaisuudet ja valinta on yksi sivumääräisesti eniten huomioiduista alueista. Toinen alue, joka on tämän tutkimuksen kannalta tärkeä ja mielenkiintoinen, on viulupedagogiikka nimenomaan soitonopiskelun alussa. Lisäksi tekijä kirjoittaa paljon esiintymisestä ja siihen liittyvistä ongelmista. Neljäntenä selvästi erottuvana yksittäisenä osa-alueena Spohr käsittelee trilliä, jonka opettamiseen hän käyttää viisi sivua. Asiakokonaisuuksien kvantitatiivisen mittauksen tulos tukee käsitystä Spohrin epäjohdonmukaisuudesta: hän keskittyy hyvin huolellisesti ja perusteellisesti tiettyihin osa-alueisiin, mutta opettaa ikään kuin ohimennen tai jättää jopa käsittelemättä joitakin merkittäviä viulutekniikan alueita. Esimerkiksi hyppivistä jousilajeista ei ole edes mainintaa. Spohrin viulukoulun asiasisältö jakaantuu pää- ja alaluokittain kuvioiden 13 ja 14 esittämällä tavalla.



KUVA 5 Soittoasento Spohrin teoksen mukaan.



KUVIO 13 Pääluokkien suhteelliset osuudet Spohrin teoksessa.



KUVIO 14 Alaluokkien suhteelliset osuudet Spohrin teoksessa.

Pääluokista vähiten saavat huomiota luokat Ilmaisuu/tyyli (luokka 4) sekä Soittoasento (luokka 1), jonka osuus tosin muissakin teoksissa on vähäisin, lukuunottamatta ajallisesti viimeisiä teoksia. Vasemman käden tekniikkaa käsitellään eniten, määrällisesti noin puolet enemmän kuin oikean käden tekniikkaa. Huomattavaa on luokan Muuta (luokka 6) suuri osuus. Spohr keskittyy perusteellisesti viulun rakenteelliseen selvitykseen ja opettaa huo-

lellisesti musiikinteoriaa. Myös Mozartin teoksessa teorian osuus oli huomattava.

4.5.3.4.1 Viulun laadun merkitys

1800-luvun alku oli viulun rakenteellista kehitystä ajatellen suurten muutosten aikaa. Samalla kun esiintymistraditio muuttui julkisen konserttitoiminnan laajetessa ja musiikin siirtyessä yhä suurempiin saleihin, myös soittimet joutuivat erityisesti äänen voimakkuutta ajatellen uusien vaatimusten eteen. Myös viulutekniikan valtava kehitys, joka saavutti huipunsa Paganinin sävellyksissä, pakotti viulun asiantuntijoita pohtimaan apukeinoja riittävän tekniikan tason saavuttamiseksi. Esimerkiksi Spohrin kehittämä leukatuki oli yksi soittamista helpottavista konkreettisista apukeinoista. Keskustelu viulun rakenteellisesta uudistamisesta kävi ehkä kuumimmillaan juuri Spohrin aktiivisimman opetusperiodin aikana, mikä selittää aiheen suuren osuuden teoksessa.

Spohrin elinaikana viulun rakennetta uudistettiin mm. vahvistamalla kaulaa ja bassopalkkia. Spohrin mukaan otelauta tuli suunnata yläviistoon tallaa kohti, mutta ei ylimääräisen kiilan avulla, vaan sijoittamalla kaula hieman alaviistoon asentoon. Spohr antaa ohjeita tallan paksuudesta ja paikasta sekä mm. äänipinnan asettamisesta parhaan mahdollisen soinnillisen balanssin saavuttamiseksi. Jos viulun ääni on liian raaka, äänipinnaa on siirrettävä taaksepäin, jos taas diskantti soi liian voimakkaasti, pinna asetetaan hieman bassopalkkiin päin (Spohr 1832, 19). Myös suunnittelemansa ja kehittämänsä leukatuen Spohr esittelee sekä sanoin että piirroksin. Boydenin mukaan Spohr keksi leukatuen noin vuonna 1820, siis yli kymmenen vuotta ennen hänen teoksensa ilmestymistä (Boyden 1965, 369).

Kolmannessa luvussa annetaan ohjeita viulun kielityksestä. Spohrin aikana käytettiin päällystämättömiä suolikieliä lukuunottamatta g-kieltä, joka päällystettiin kuparilla tai hopealla. Soittajan oli itse testattava kielten sopivuus ja paksuus. Parhaana kielenä Spohr pitää kirkasta, läpikuultavaa ja tasaisesti värähtelevää kieltä (Spohr 1832, 14).

Ensimmäisen osan luvut 4-7 koskevat viulunrakentajia, viulun huoltoa, jousen kvalitatiivisia ominaisuuksia sekä hartsin käyttöä. Tourte-jousella oli parhaan, joskin kalleimman jousimerkin maine jo Spohrin aikana; tekijä mainitsee hyvän Tourte-jousen hinnaksi 80 frangia.

4.5.3.4.2 Musiikinteoriaa ja soitonopiskelua

Spohr etenee samoja periaatteita noudattaen kuin L. Mozart edellisellä vuosisadalla sisällyttämällä soitonopiskeluun runsaasti teoriaopintoja. Ennen käytännön viuluopintoja tosin Spohrin koulussa oli opeteltava ainoastaan ensimmäisen aseman nuottien nimet, ja muu teoria-asia tuli opiskella soitinopintojen yhteydessä. Tahtiosoitukset on syytä opetella visuaalisesti niin, että oppilaan soittaessa opettaja näyttää tahtiosoituksen viitaten. Agogisista merkinnöistä opetellaan aluksi vain *adagio*, *andante*, *allegro*, *alleg-*

retto ja presto. Spohr hyväksyy metronomin käytön harjoittelussa, mutta kehottaa aina harjoittelemaan ensin merkittyä tempo-osoitusta hitaammin (Spohr 1832, 41). Teoksen toisessa osassa käsitellään musiikinteoriaan liittyen mm. poikkeavat aikamitat, dynaamiset merkit, sävellajit, intervallit desimiin saakka sekä enharmoniset sävelet. Spohr puolustaa tasavireistä järjestelmää selittäessään enharmonisten sävelten soittamista:

“Da sie immer aus denselben halben Tönen bestehen, so sind sie in dur und moll, auf- und absteigend für das Ohr stets dieselben, wenn sie auch dem Auge verschieden, d.h. mit anderen Versetzungszeichen geschrieben, erscheinen.” (Spohr 1832, 84.)

4.5.3.4.3 Jousitekniikan osa-alueet

Jousikäden asennossa Spohr noudattaa tuolloin jo yleistä linjaa: peukalo on keskisormea vastapäätä hieman taivutettuna kaikkien sormien pidellessä tukevasti jouta. Sorminivelten käyttö tosin on Spohrilla vähäistä, koska jousenkuljetuksen joustavuudesta huolehtii pääasiassa ranne. Kämmen on suhteellisen korkealla ja ranne taipuisana, mutta kyynärpää mahdollisimman alhaalla, mikäli mahdollista, kyljessä kiinni. Spohrin kantaa jousen käytön merkittävyydestä viulunsoitossa kuvaa hänen lauseensa 2. osan 11. luvussa:

“ Nun ist es aber Zeit, dass zu feinerer Ausbildung dieses wichtigsten Theils der Mechanick des Violinspiels geschritten werde.” (Spohr 1832, 124.)

Spohr pitää jousitekniikkaa tärkeimpänä osana viulutekniikkaa. Tekijän pedagogisesta epäsystemaattisuudesta on tässä luvussa selvä esimerkki. Spohr aloittaa soitonopetuksen jousikättä harjoittamalla, mutta kun vasemman käden tekniikan opettelu aloitetaan, jousikäden tekniikan opettaminen pysähtyy. Vasta kun vasemman käden tekniikassa on edetty korkeimpiin asemiin ja käyty läpi mm. pari- ja moniäänitekniikka, aloitetaan jousilajien tarkka opettelu.

4.5.3.4.3.1 Spohrin opettamat jousilajit

Kauniin ja tasaisen äänenmuodostuksen oppimiseksi kaikilla jousenosilla on harjoiteltava sekä hiljaisia että voimakkaita nyansseja: myös kärjessä on pystyttävä soittamaan voimakkaasti ja kannassa kevyesti. Jousilajeista Spohr suosittelee aloitettavan legatosta, jonka jälkeen on vuorossa détaché-jousitus. Tässä käytetään pääasiassa jousen kärkiosaa. Etydeissä on paljon esimerkkejä erilaisista legaton ja détachén kombinaatioista.

Seuraavana jousilajina Spohr käsittelee staccatoa, jota détachén tapaan myös sekoitetaan legaton kanssa. Nimityksenä staccato oli ja Spohrin aikana vakiintunut tarkoittamaan jousitustapaa, jossa soitetaan samansuunta-

sia nuotteja pääasiassa nopeassa tempossa irrottaen sävelet toisistaan. Vielä 1700-luvulla staccatolla tarkoitettiin vain ylipäänsä katkottua jousitusta (Boyden 1965, 263). Spohr pitää hyvää staccato-tekniikkaa luonnonlahjana, joskaan ei väheksy harjoittelun merkitystä (Spohr 1832, 132). On hyvin oletettavaa, että hän itse koki saaneensa hienon staccato-tekniikkansa luonnonlahjana. Spohr oli nimittäin kuuluisa staccato-tekniikastaan, mikä ilmenee useista myöhemmistä viulupedagogisista julkaisuista (Joachim-Moser 1905, 208; Kolneder 1972, 428).

Staccatoa seuraa Viotti-jousitus, joka on eräänlainen muunnelma staccatosta. Se toteutetaan soittamalla nuottipareja peräkkäin, toisistaan irrottaen ja samansuuntaisesti niin, että ensimmäinen soitetaan kevyesti, toinen voimakkaasti aksentoiden. Baillot nimittää vastaavanlaista jousitusta saccadeksi, jota Spohr sitävastoin ei edes mainitse. Viotti-jousituksen nimestä Spohr esittää oman käsityksensä. Viotti on joko käyttänyt tätä jousilajia ensimmäisenä tai, mikä on todennäköisempää, ollut erityisen taitava sen käytössä (Spohr 1932, 136). Moserin tutkimuksen mukaan Spohr on ensimmäinen, joka käyttää nimitystä Viotti-jousitus (Joachim-Moser 1905, II osa, 41). Stowellin mukaan saccade ei täysin vastaa Viotti-jousitusta, vaan se on monimuotoisempi jousilaji (Stowell 1985, 193).

Muita jousilajeja ovat mm. martelé, joka on helpoin soittaa jousen kärkipuolella, fouette, piiskaava jousitus, sekä ns. Kreutzer-jousitus. Tässä on kyse jälleen eräästä staccaton ja legaton muunnelmasta, jossa Viotti-jousituksen tapaan painottomalle tahdinosalle tulee voimakas isku. Spohrin mukaan nimitys Kreutzer-jousitus sopii tälle jousilajille, koska se tulee ensimmäisen kerran esille Rudolph Kreutzerin sävellyksissä (Spohr 1832, 137). Baillot sisällyttää tämän jousituksen saccade-jousilajiin (Baillot 1834, 120).

Hyppivistä jousilajeista Spohrin teoksessa ei ole mainintaa. Spohrin elinaikana vakiintui nykyaikainen Tourte-jousi, joka poikkeaa mm. hyppivien jousilajien toteutuksessa oleellisesti aiemmista jousimalleista. Sekä teoriassa että käytännössä käsite hyppivä jousitus oli 1800-luvun alkuvuosina vielä tiettävästi selkiytymätön ja eriytymätön. 1700-luvun jousi synnytti pehmeän spiccaton kaltaisen jousituksen jousen rakenteellisten ominaisuuksien vuoksi ilman soittajan tietoista liikettä. Nuotit joko sidottiin toisiinsa tai irrotettiin toisistaan, jolloin jousen ote kieliin keveni. Tämä sai aikaan hyppivän jousituksen kuulovaikutelman (Boyden 1965, 208). Tästä jousituksesta käytettiin nimitystä non-legato. Aiempaa huomattavasti painavammalla ja pitemmällä jousella hyppimistä ei tapahtunutkaan, ellei soittaja osannut suorittaa sitä tietoisella liikkeellä. Moserin mukaan Spohr ei hyväksynyt spiccaton käyttöä ollenkaan jousitekniikassa (Joachim-Moser 1905, I osa, 26). Pariisin konservatoriossa, jossa Baillot vaikutti, jousilajien opetus oli kehittyneempää kuin Spohrin edustamalla saksalaisella koululla. Tästä on yhtenä osoituksena Baillot'n viulukoulu, jossa jo eritellään hyppivät jousilajit omaksi lajikseen (Baillot 1834, 101).

Sillä, että Spohr ei olisi hyväksynyt spiccatoa jousilajiksi, saattaa olla myös musiikkiesteettinen selitys. Spohr saattoi pitää spiccatoa liian kevyenä jousilajina pyrittäessä jalouteen musiikin tulkinnassa. Musiikin kauneusarvojen hierarkiassa ylevän ja kauniin jälkeen alimmalla tasolla oli koristeellinen, johon hyppivät jousilajit on helppo yhdistää.

4.5.3.4.3.2 Jousi äänenvoimakkuuden säätelijänä

Spohr antaa joitakin yleisiä ohjeita jousen kulkusuuntaan ja -nopeuteen liittyen. Jousen kulkunopeus on suoraan verrannollinen äänenvoimakkuuteen. Siksi voimakkaissa nyansseissa joustasta on käytettävä paljon ja kulkusuuntaa vaihdettava usein. Lopukkeissa, joihin kuuluu diminuendo, käytetään aina vetojousta. Äänellisesti kasvaviin, voimakkaisiin lopukkeisiin on taas syytä käyttää työntöjousta. Mikäli nuotissa ei ole minkäänlaisia esitys- tai jousitusmerkkejä, sovelletaan vanhoja jousitusääntöjä, mm. vetojousisääntöä. Tämä sääntö oli yleisesti käytössä vielä 1700-luvun lopussa. Spohr arvosteli sävellyksiä, joissa oli riittämättömästi esitysmerkkejä, koska musiikin tulkintatapa jäi liiaksi esittäjän varaan (Spohr 1832, 245).

4.5.3.4.4 Koristelutekniikan lajit

1800-luvun alku oli muutosten aikaa musiikkityylien murroksen seurauksena muutosten kohdistuessa mm. notaatioon. Romantiikan myötä musiikin tulkinnalliset tekijät korostuivat ja musiikin dynaamiset ja agogiset merkit alettiin kirjoittaa aiempaa tarkemmin valmiiksi nuottiin. Tämä koski myös diminuutitekniikkaa. Vapaan koristelun osuus sävellyksissä väheni, ja ne koristeet, joita 1800-luvun säveltäjät käyttivät, kirjoitettiin "ulos". Valmiiksi kirjoitetuista koruista ja tuon käytännön eduista kirjoittaa mm. Bériot v. 1858 ilmestyneessä viulukoulussaan (Bériot 1858, 17).

Spohr piti edistyneenä sitä, että koristelumerkit on valmiiksi kirjoitettu nuottiin. Hän perustelee kantaansa koristelukäytäntöjen kirjavuudella, mikä oli johtanut sekavuuteen esityskäytännössä. Liian tulkinnanvarainen koristelukäytäntö oli johtanut myös esittäjän mielivaltaan, joka saattoi olla hyvin kaukana säveltäjän tarkoituksesta (Spohr 1832, 154). Teoksen koristeluun liittyvästä osuudesta suurimman sijan saa trilli, jolle yksinään Spohr omistaa neljä sivua. Muista tavallisimmista koruista Spohr käsittelee mordenttia, lyhyitä ja pitkiä appoggiaturia, joitakin vapaamuotoisia korukuvioita sekä vibratoa.

Spohr katsoo koristeluun kuuluvaksi myös joitakin erikoisefektejä. Esimerkki tällaisesta on sormituksen vaihto, jossa saman sävelen toistuessa vaihdetaan sormeja ja asemaa. Tätä ei tekijän mukaan saa tehdä kuuluvasti, vaan mahdollisimman huomaamattomasti (Spohr 1832, 176). Toinen on "koputteluefekti", jossa luonnollista huiluääntä soitettaessa jollakin vapaalla sormella pysäytetään kielen resonointi koskettamalla sillä soivaa kieltä. Tätä liikettä toistetaan ikään kuin kieltä koputellen. Vapaata sormeja voi myös käyttää näppäilemällä sillä alemmaa kieltä huiluäänensä soidessa. Spohrin käsityksen mukaan tämän korun käytöstä tulee helposti maneeria eikä hän suosittelenkaan sen käyttöä kuin hyvin säästeliäästi (Spohr 1832, 180).

4.5.3.4.4.1 Trilli

Spohr pitää trilliä vaikeimpana kaikista koruista, koska siinä tulevat selvimmin esiin puhtaus- ja selkeysongelmat. Tämän vuoksi hän paneutuu huolellisesti trillin opettamiseen niin teoreettisesti kuin myös käytännön harjoituksissa. Trillin sekunti-intervalli soitetaan usein liian suureksi ja sormea nostetaan liian vähän. Sormivoimakkuutta harjoitellaan monissa Spohrin etydeissä. Trillin nopeus riippuu teoksen luonteesta: hitaisiin osiin sopii hidas trilli, nopeisiin taas nopea. Trilli voi olla myös nopeutuva muttei koskaan hidastuva. Spohr opettaa myös lyhyet pralltrillit sekä kaksoistrillit, joista on esimerkkejä tersseissä, seksteissä ja oktaaveissa.

4.5.3.4.4.2 Vibrato

Spohr käyttää vibratosta nimityksiä Tremolo ja Bebung. Vibrato-termiä ei esiinny vielä tuon ajan viulukouluissa. Tätä korua on käytettävä harkiten, pääasiassa voimakasta tunnetta ilmaisevissa kohdissa pitkiä säveliä elävöittämään. Nuottiesimerkeissä vibrato on merkitty nuotin päälle aaltoviivalla. Vibraton lajit ovat hidas, nopea, hidastuva ja nopeutuva vibrato. Spohrin etydeissä vibratoa käytetään ainoastaan pitkillä nuottiarvoilla. Sen sijaan Baillot suosittelee sitä myös toistettaessa samaa säveltä nopeasti (Baillot 1834, 134). Baillot opettaa vibratoa muutenkin Spohria monipuolisemmin käsitellen mm. jousikäden vibratoa.

Mielenkiintoinen notaatioon liittyvä piirre on se, että kun muut korukuviot yhä useammin kirjoitettiin valmiiksi nuottiin ja niiden osuus sävellyksissä väheni, vibraton käyttö jäi yhä enemmän esittäjän harkintaan sen yleistyessä koko 1800-luvun ajan. Kehityksen myötä vibraton käyttö alettiin yhä yleisemmin hyväksyä, ei kuitenkaan jatkuvana kaikessa ohjelmistossa, kunnes 1920-luvulla päädyttiin Fritz Kreislerin legendaariseen ”kultaiseen viulunääneen”, jossa hän käytti vibratoa jopa asteikkoja soittaessaan. (Garam 1985, 108.) Tämä ei merkitse, että kaikki koulukunnat ja pedagogit olisivat hyväksyneet jatkuvan vibraton. Esimerkiksi venäläisen koulukunnan edustajat eivät hyväksyneet jatkuvaa vibratoa Kreislerin aikana ja ovat myöhemminkin tällä vuosisadalla suosineet sen käyttöä hillitysti (Garam 1985, 108). Venäläisen koulukunnan perustaja Auer tuomitsi jyrkästi liiallisen vibraton (Auer 1921, 23).

4.5.3.4.5 Esiintyminen ja siihen valmistautuminen

Spohr erottaa toisistaan ns. oikean ja kauniin tulkinnan esityksessä. Oikeaan tulkintaan kuuluu mm. moitteeton sävelpuhtaus, tahdinosien oikea jakaminen, pulssin säilyttäminen, nyanssien noudattaminen, jousilajit, legatot, pariäänät sekä trillien ja muiden erikoisefektien toteuttaminen. Kauniin tulkinnan vaatimuksena on lisäksi vivahteikas jousenkuljetus musiikin ja fraseeraus mukaan, asemien käyttö musiikillisin perustein, ei helpouteen vedoten, harkittu vibraton käyttö sekä agogiset vaihtelut mu-

siikillisin perustein. Oikea tulkinta on opittavissa, mutta kauniin tulkinnan kyky on myötäsyntyinen, joskin sitäkin voi parantaa opiskelemalla. Esimerkkeinä kauniista tulkinnasta Spohr on liittänyt teokseensa kaksi kokonaista viulukonserttoa: Roden konserton nro 7 sekä oman, 9. viulukonserttonsa. Näihin teoksiin hän antaa tarkat esitysohjeet kauniista tulkinnasta.

Spohr selvittää myös konserttitoimintaan liittyviä ongelmia, jotka hänen aikanaan olivat hyvin ajankohtaisia. Suurissa saleissa, joissa taiteilijat yhä enemmän esiintyivät, olisi soitettava suurella äänellä käyttäen mahdollisimman paljon jouta. Nyansoinnin olisi oltava rikasta ja selkeää. Spohr pitää musikaalista tulkintaa tärkeämpänä kuin taiturillisuutta. Teosvalinnalla on suuri merkitys esiintymisen onnistumiselle. Viulistin on osattava erottaa hyvät sävellykset huonoista. Teos on hallittava teknisesti täydellisesti; julkisesti ei koskaan saa mennä esiintymään, jos teos on puolivalmis (Spohr 1832, 196). Spohr osoittaa tällä huolestuneisuutensa esiintyjä kohtaavasta uudentalaisesta henkisestä paineesta, jonka rasittamiksi yhä useampi viulistikin tuona aikana joutui konserttikäytännön muuttuessa aiempaa massiivisemmaksi ja julkisemmaksi.

4.5.3.4.5.1 Teoksen harjoittelu

Spohrin huolenaiheena oli se, että liian monesta viulusävellyksestä puuttivat esitystä koskevat merkinnät. Siksi hän opastaa nuorta viulistia teoksen harjoittelussa sekä tekniset että tulkinnalliset näkökohdat huomioiden. Uuden teoksen harjoittaminen aloitetaan nuottien opettelusta sekä vasemman käden tekniikasta. Seuraavaksi harjoitellaan jousenkäyttö ja jousitukset, valitaan musikaalisin perustein parhaat asemat, sekä otetaan mukaan koristeet, mm. vibrato, ja nyanssit. Kauniin esityksen tärkein edellytys on kuitenkin oikea jousenkäyttö ja sopivat jousitukset. Jousikäden rooli tulee siis hyvin korostetusti esille Spohrin pedagogiikassa.

4.5.3.4.6 Uranvalintaan liittyviä kysymyksiä

Spohr näyttää tekstin perusteella arvostavan enemmän orkesterisoittajaa kuin solistia. Solistiuraan kykenee vain murto-osa viulisteista kamarimusiikin tai orkesterisoiton muodostuessa enemmistön ammatiksi. Kvartettisoittoa Spohr pitää miltei vaativimpana muusikon toiminta-alueena, koska siinä on osattava olla sekä solisti että säestäjä. Hän kirjoittaa erikseen ns. soolokvartettisoitosta, jossa on yksi solisti ja kolme säestäjää. Nuoren viulistin on hyvä aloittaa kvartettisoitto 2. viulusta, joka ei ole niin vaativa kuin 1. viulu. Tärkeitä asioita ovat toisten seuraaminen ja kuuntelu, yhtenevät jousitukset ja tulkinnalliset tekijät (Spohr 1832, 247).

Myös orkesterisoitossa on omat ongelmansa, joita Spohr selvittää. Unisono-soitossa on kiinnitettävä erityisesti huomiota sävelpuhtauteen sekä jousitusten, nyanssien ja fraseerauksen yhteneväisyyteen. Rubatot tai koristelu eivät sovi orkesteriin muuten kuin kapellimestarin erikseen niin

määräminä. Orkesterisoittajien yhtenä ongelmana on soittajien heterogeenisyys, johon erilaisten luonnetyyppien lisäksi vaikuttavat eri koulukunnat ja opettajat. Spohr korostaa tässä konservatorioiden merkitystä opeuksellisen yhtenevyyden luojaana (Spohr 1832, 248). Virityksen aloittaa konserttimestari saatuaan a:n oboistilta. Viritettyään viulunsa ja soitettuun lyhyen preludin hän lopettaa ja antaa muiden soittajien jatkaa. Spohr tähdentää vielä, että orkesterisoittajan on osattava luopua solistin erityisefekteistä ja -tulkinnoista.

4.5.3.5 Spohrin ajatuksia viulunsoiton kehityksestä

Viulunsoiton kehitystä ajatellen Spohrin näkökulma on enemmän uudistusmielinen kuin paikallaan polkeva tai vanhoillinen. 1800-luvun alun rakenteelliset muutokset viulussa ovat monilta osin hänen ansiotaan. Spohr antoi tukensa uudenaikaisen Tourte-jousen käytölle sekä viulun rakenteellisille uudistuksille. Myös itse soittotekniikan osalta Spohr kannatti esimerkiksi jatkuvan, pitkälinjaisen ja tasaisen jousenkuljetuksen oppimista viulun äänenvoimaa koskevien vaatimusten kasvaessa. Tässä suhteessa Spohr osoittaa olleensa edellä esimerkiksi Pariisin konservatorion edustajia, mm. Baillot'ta, joka muuten oli systemaattisen konservatorio-menetelmänsä luoja useimmissa viulupedagogisissa kysymyksissä edellä Spohrin saksalaista koulua. Baillot'n koulukunta näyttää olleen Spohrin koulukuntaa edellä nimenomaan jousilajien kehittyneisyydessä, Spohrin koulukunta taas äänenmuodostusta ja -voimakkuutta koskevissa kysymyksissä.

Spohr ei osoita Baillot'n tapaan huolestuneisuutta vanhan improviointi- ja dimuutiotekniikan unohtumisesta. Siinä missä hän kannattaa esittäjän varaan nojaavan improvisoinnin vähentämistä, Baillot tuo esiin huolensa improvisointiperinteen katkeamisesta. Huolimatta jousiteknisestä uudistusmielisyydestään Spohr kuitenkin sallii mm. vanhan vetojousisäännön käytön silloin, kun nuotissa ei ole valmiina jousitusmerkintöjä.

Spohr ja Baillot näyttävät ottavan samansuuntaisen, varauksellisen kannan suhtautumisessaan taiturillisuuteen. He elivät aikana, jolloin Paganini oli uransa huipulla. Spohr pitää musikaalista tulkintaa virtuoositeettia tärkeämpänä tekijänä musiikissa eikä hyväksy mm. keinotekoisia huiluääniä, joita Paganinin sävellyksissä käytetään paljon. Spohrin mukaan keinotekoisia huiluääniä soitettaessa äänen kvaliteetti ja kvantiteetti eivät vastaa viulun "omia" ääniä (Spohr 1832, 108). Kolneder pitää Spohria ja Paganinia toistensa vastakohtina viulustisesti: Spohrin kehittynyt jousitekniikka ja suuri, laulava viulunääni vastaan Paganinin taiturillinen briljanssi ja täydellinen otelaudan hallinta, mutta pieni viulunääni. Spohr, joka tapasi Paganinin useita kertoja sekä konserteissa että yksityisesti, oli sitä mieltä, että tämän esiintymiseen liittyi jopa ihmisten hämäämistä, jota tavallinen kuulujakunta vain ei huomannut. Paganini ei ollut Spohrin pyynnöistä huolimatta suostunut soittamaan ammattiviulisteille yksityisesti, minkä Spohr tulkitsee yritykseksi välttää viulustisten puutteidensa ilmitulo. (Kolneder 1972, 410.)

Huolimatta taiteellisesta voimakkuudestaan, ehdottomuudestaan ja

tietystä itsekeskeisyydestään Spohr osasi myös olla kannustava opettaja. Hän rohkaisi taiteilijaksi kypsyvää viulistia, joka on valinnut instrumentikseen soittimista kauneimman, mutta vaikeimman. Teoksensa lopuksi hän pyytää sen käyttäjää muistamaan myös Spohria itseään, koska hän opettajana ja kirjailijana on myötävaikuttanut käyttäjänsä viulistiuran luomiseen ja taiteilijaksi kypsymiseen (Spohr 1832, 250).

4.6 Baillot: L'Art du Violon

4.6.1 Baillot, konservatorio-menetelmän luoja

Pierre Marie Francois de Sales Baillot (1771-1842) oli ranskalainen viulutaiteilija, säveltäjä ja uusia uria viulunsoiton opetukseen aukaissut pedagogi, joka tunnetaan systemaattisen, nimenomaan konservatorio-opetukseen tarkoitetun opetusmetodin luoja. Tämän ns. konservatorio-menetelmä sai alkusysäyksensä jo vuonna 1801, jolloin Pariisin konservatoriossa nimettiin 11-jäseninen toimikunta laatimaan yhtenäistä, kirjallista ohjelmaa soitonopetuksen perustaksi. Tässä toimikunnassa viulunsoiton osuudesta vastasivat Baillot'n lisäksi P. Rode ja R. Kreutzer, ja tämä kolmikko tulikin muodostumaan ranskalaisen viulopedagogiikan "voimatrioksi" 1800-luvun alkupuolella (Moser 1923, II osa, 109). Viulunsoiton osalta kirjoitustyö annettiin Baillot'n tehtäväksi. Ensimmäinen käsikirjoitus konservatorio-menetelmästä valmistui jo alkuvuodesta 1802, mutta lopullisen muotonsa teos sai vasta vuonna 1834, jolloin julkaistiin Baillot'n viulukoulu L'Art du Violon.

Baillot'in konservatorio-menetelmässä edetään systemaattisesti ja laaja-alaisesti alkeista ammattitasolle saakka (Gill 1984, 117). Kuten L'Abbé le fils edellisen vuosisadan loppupuolella, myös Baillot aloittaa teoksensa oppituntijaolla: ensimmäiset 15 oppituntia käydään läpi huolellisesti ja systemaattisesti annetun oppimateriaalin avulla. L'Abbén ja Baillot'n lisäksi samaa menetelmää käyttävät mm. Bériot 1850-luvulla, Flesch 1920-luvulla ja Seling 1950-luvulla.

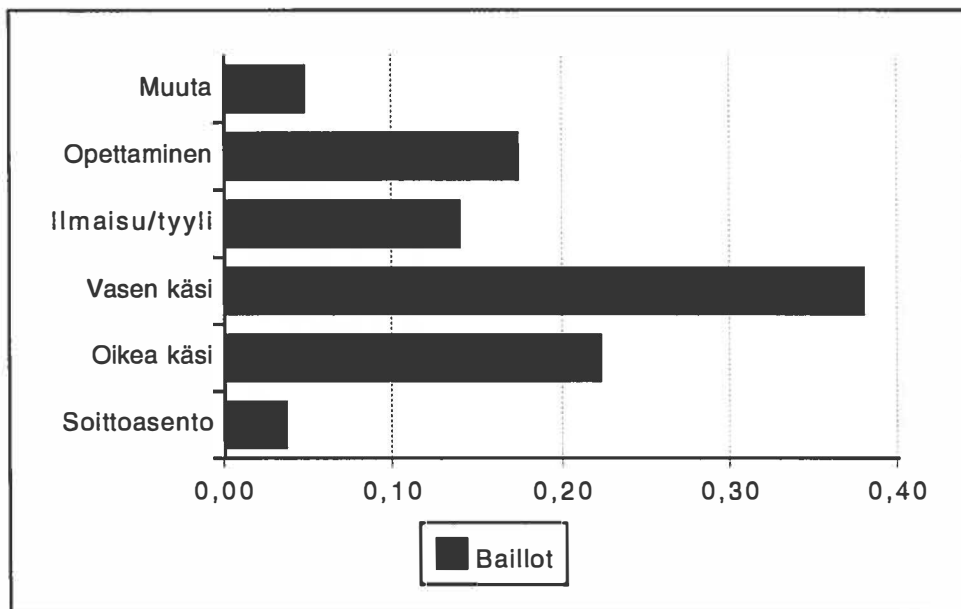
Baillot toimi uudelleen organisoidun Pariisin konservatorion ensimmäisenä viulunsoitonopettajana vuodesta 1785 alkaen (Stowell 1985, 3). Hän oli myös tuottoisa säveltäjä, mutta hänen teoksensa, mm. viulukonserttonsa, eivät ole saaneet samanlaista asemaa viulukirjallisuudessa kuin esimerkiksi hänen aikalaisensa Spohrin konsertot. Baillot'n sävellyksistä ehkä tunnetuimpia ovat hänen kirjoittamansa etydit ja metodiset sävellykset.

4.6.2 L'Art du Violon

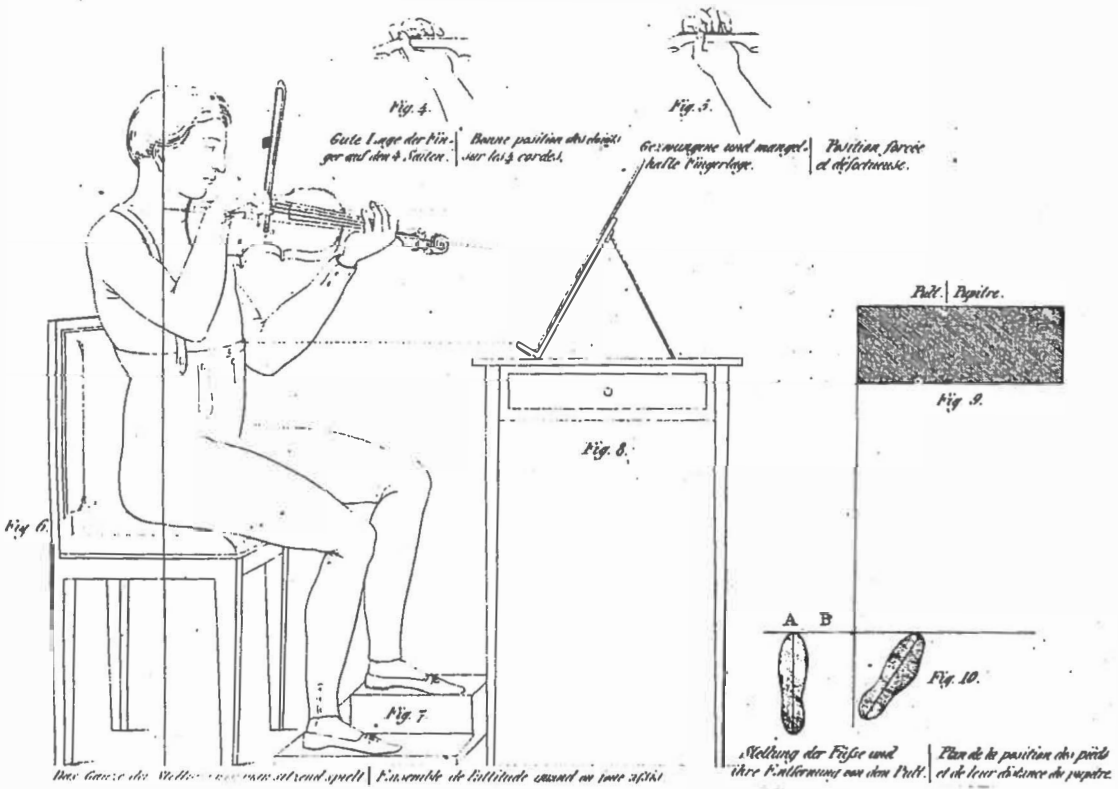
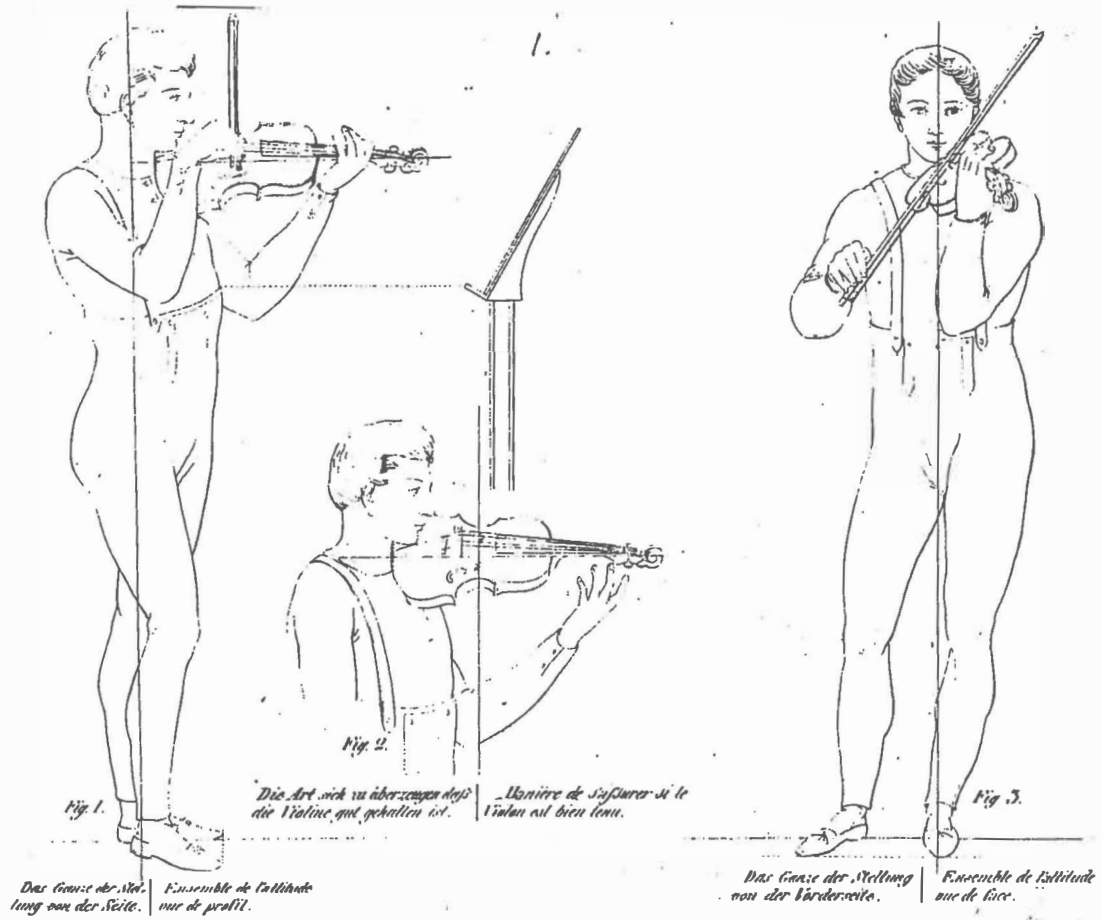
Baillot'in lähes 300-sivuinen suurteos *L'Art du violon* on yksi viulunsoiton historian laajimmista ja perusteellisimmista viulukouluista. Siinä käydään läpi kaikki keskeiset viulunsoittoon ja sen tekniikkaan liittyvät kysymykset. Vaikka Baillot'n esittämä uusi, erityisesti asteikkosoittoa korostava metodi vaikuttaa tekniseltä, jopa kuivalta, tekijä korostaa kuitenkin teoksen keskeisimpänä sisältönä musiikin tulkintaa. Baillot jakaa menetelmänsä kahteen suureen osa-alueeseen, tekniikkaan ja ilmaisuun (Baillot 1834, 12).

Baillot'n viulukoulu on kaksiosainen teos, jossa on kaiken kaikkiaan 30 lukua. Teos on Fleschin viulukoulun ohella tutkimukseni teoksista laajin ja monipuolisin. Kuviot 15 ja 16 osoittavat Baillot'in teoksen tärkeimmät asiasisällöt sekä pää- että alaluokittain. Kuvioista on havaittavissa vasemman käden tekniikan suuri osuus. Kuten useimmilla edeltäjilläänkin, myös Baillot'lla ornamentointi on merkittävin osa vasemman käden tekniikkaa.

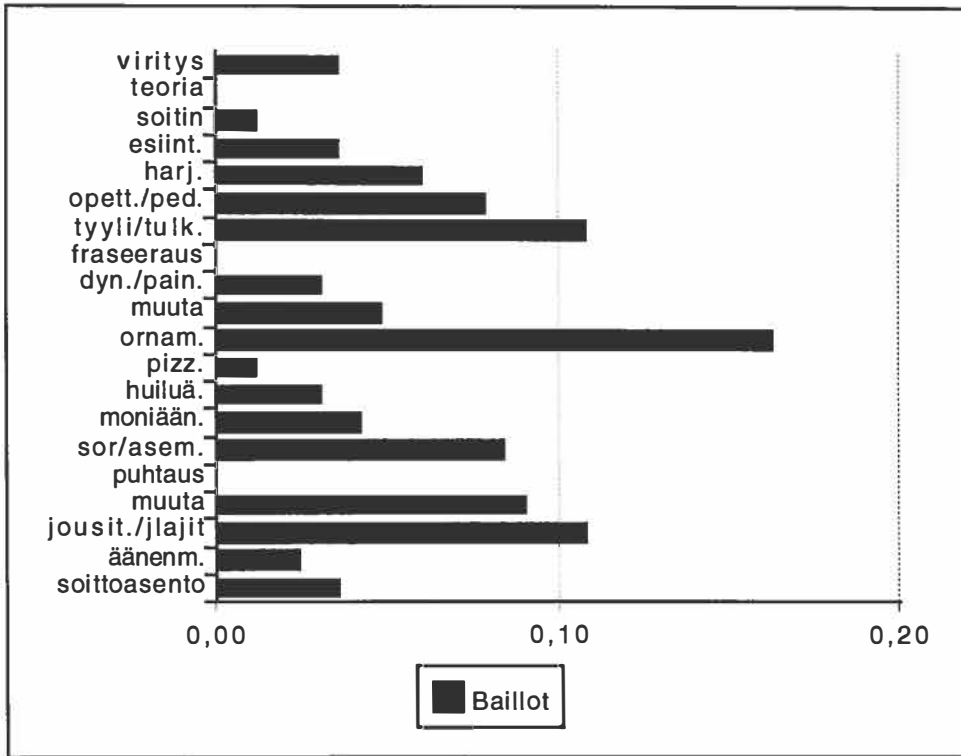
Baillot'n teos on samalla sekä teoreettinen teos että käytännön oppikirja. Teoksen nuottimateriaali kattaa noin puolet teoksen koko sisällöstä, ja harjoitukset ja etydit on kirjoitettu kokonaisuuksina eikä lyhyinä esimerkkeinä kuten mm. Mozartin teoksessa. Tämä merkitsee sitä, että Baillot on tarkoittanut teoksensa myös oppilaan käyttöön. Kuvio 15 osoittaa myös, että teos kattaa kaikki viulunsoiton keskeiset osa-alueet. Tämä on ymmärrettävää, sillä teosta kirjoittaessaan Baillot'lla oli jo usean vuosikymmenen kokemus viulupedagogina.



KUVIO 15 Pääluokkien suhteelliset osuudet Baillot'n teoksessa.



KUVA 6 Oikea soittoasento Baillot'n mukaan.



KUVIO 16 Alaluokkien suhteelliset osuudet Baillot'n teoksessa.

Verrattuna Spohriin kvantitatiivinen analyysi osoittaa, että Baillot kirjoittaa Spohria tasaisemmin eri pääluokista ja mm. opettamisesta sekä ilmaisusta ja tulkinnasta huomattavasti enemmän. Sen sijaan Spohrin teoksessa kuudes pääluokka Muuta (luokka 6) on huomattavasti laajempi kuin Baillot'illa. Oikean käden tekniikan osuus suhteessa vasemman käden tekniikkaan on kasvanut verrattuna aiempiin teoksiin.

4.6.3 Baillot'n pedagogiikka

Baillot jakaa opetuksen kolmeen eri vaiheeseen, joista ensimmäinen on selittäminen ja sitä tukevat esimerkit, toinen mekaaniset harjoitukset ja kolmas kaikkien perusohjeiden toteuttaminen ohjelmistossa (Baillot 1834, 12). Konservatorio-menetelmässä on kaksi osaa, mekaniikka (tekniikka) ja ilmaisuus. Selittäessään opetuksen yleisiä periaatteita Baillot tuo esiin merkittävän pedagogisen idean, jonka mukaan tulee opettaa vain yksi asia kerrallaan. Opittuna se luo pohjan seuraavalle asialle. Tämä on seikka, joka tulee esiin yleisesti seurattaessa soitinpedagogiikan myöhempää kehitystä ja esiintyy uusimmissakin viulupedagogisissa suuntauksissa, esimerkiksi Suzuki-pedagogiikassa (Winberg 1980, 23).

4.6.3.1 Ensimmäiset oppitunnit

Kirjan 15 oppitunnista neljä ensimmäistä käytetään soittamalla ainoastaan vapaita kieliä kokonuuoteista alkaen. Viidennellä tunnilla harjoitellaan Geminianin opettamaa soitto-otetta, ja seuraavasta tunnista lähtien aloitetaan asteikkosoitto (Baillot 1834, 21). Baillot'lla kaiken oppimisen perustana on asteikkojen harjoittelu, jonka tulisi olla päivittäistä. Teoksen runsaasta nuottimateriaalista suuri osa on asteikkoja. Baillot opettaa niin jousilajit kuin intervallitkin asteikkojen avulla.

4.6.3.2 Alkeistason opetuksesta

Baillot ottaa kantaa myös pienten lasten soitonopetukseen. Sopiva aloittamisajankohta on 6-7 vuoden ikä, mutta ennen soitonopiskelua lapsen olisi osattava jo säveltapailua ja nuotinlukua. Tätä painottavat myös saksalaiset Mozart ja Spohr. 1900-luvulla laulamisen ja säveltapailun merkitystä soitinopinon pohjana korostaa mm. Zoltán Kodály (Szilvay 1979, 4).

Viulistinen varhaiskypsyys ei tekijän mukaan takaa loistavaa uraa. Lapselle on osattava valita hänen fysiikalleen sopivaa, ei liian vaativaa ohjelmistoa. Liian nopeaa etenemistä viulutekniikassa tulee varoa (Baillot 1834, 240). Baillot puuttuu myös viulun valintaan mainiten, että lapselle on löydettävä riittävän pieni, mutta hyvä viulu. Soitto-ohjelmiston on oltava lapsen fysiikalle ja rakenteelle sopivaa, eikä esim. asemasoitossa pidä edetä 4. asemaa korkeammalle.

4.6.3.3 Ohjeita soitonopettajille

Pidän Baillot'n teoksen pedagogista arvoa suurena, koska hän on oivaltanut tehokkaaseen soitonopetukseen sisältyviä keskeisiä periaatteita, joita myös monet arvostetut viulupedagogit hänen jälkeensä ovat ottaneet esille opetuksessaan. Baillot omistaa teoksensa loppupuolella luvun soitonopettajalle, jolle hän antaa useita käytännön ohjeita opetustilanteisiin. Hän korostaa mm. sitä, että oppilas on opetettava riittävän varhain, paitsi virittämään itse viulunsa, myös korjaamaan itse virheensä.

Opettajan on myös kunnioitettava oppilaan makua ja pyrittävä kehittämään sitä antamalla hänelle tilaisuuksia soittaa omien mieltymystensä mukaan. Tämä tulee esiin mm. sormitusten ja jousitusten valinnassa (Baillot 1834, 36). Oppilasta on ohjattava paljon ilman puhetta, so. soittamalla ja näyttämällä itse. Opettajan on myös huomattava oppilaan väsymys ja estettävä sitä tauottamalla sopivasti opetustaan.

Opettajille annetaan myös joitakin ohjeita käytännön opetustilanteisiin. Baillot neuvoo opettajaa vaihtamaan tunnilla riittävän usein paikkaa oppilaaseen nähden, jolloin hän pystyy tarkkailemaan parhaiten oikeaa soittoasentoa. Erityisen tarkkana on oltava jousen kulkusuunnan seuraamisessa. Oppilaan soittoa on syytä ajoittain kuunnella myös tavallista kauempaa.

Huolimatta teoksen mekaniikka-osan laajuudesta ja tekniikan opintojen korostamisesta Baillot painottaa silti enemmän menetelmän toista osa-aluetta, ilmaisua. Jo teoksensa alussa kirjoittaessaan taiteen kehityksestä Baillot ottaa kantaa musikaalisen ilmaisun ja taiturillisuuden suhteeseen. Hän itse suhtautuu hienotunteisen varauksellisesti aikalaisensa Niccolò Paganinin "virtuoositemppuihin". Hän tekee myös huomion vaarasta, joka uhkaa taiteen kehitystä, jos se korostaa liikaa jotain tiettyä osa-aluetta. Jos taiteessa korostetaan esimerkiksi eniten virtuoositeettia, musikaalinen ilmaisu ja musiikin herkkyys uhkaavat jäädä liiaksi taka-alalle. (Baillot 1834, 6.)

4.6.4 Ornamentointi

Baillot kiinnittää runsaasti huomiota ornamentoinnin opettamiseen. Hän esittää kaukonäköisesti huolestuneisuutensa vanhan musiikin esitystradition katkeamisesta ja unohtamisesta uudessa soitonopetuksessa. Koristeluperinteen säilymisessä soitonopettajilla on suuri vastuu. Opettajan onkin tästä syystä soitettava oppilailleen paljon vanhaa musiikkia ja opetettava tulkitsemaan sitä oikein.

Baillot kirjoittaa koristelusta kahdessa eri yhteydessä (Baillot 1834, 1. osan luku 10, 2. osan luvut 17-20). Tavallisimpien, tässä tutkimuksessakin jo mainittujen korukuvioiden lisäksi Baillot pitää koristeluun kuuluvana ns. *Tragen der Töne* -soittotapaa. Tämä on nimensä mukaisesti äänen kannattamista mm. sitomalla suuret intervallit toisiinsa. *Tragen der Töne* vastaa lähinnä nykyistä portamentoa, jonka nimen Baillot'kin mainitsee. Myös musikaaliset hengitystauot, loppukevennykset ja -hidastukset, ylipistetykset ja fermaatin Baillot katsoo koristeluun kuuluviksi.

4.6.4.1 Preludisoitto

Huomionarvoisia koristelutapoja Baillot'lla ovat urkupiste sekä preludit (Baillot 1834, 168-178). Preludien soittoon ei puutu yhtä huolellisesti kukaan muu tutkimukseni viulukoulujen tekijöistä. Baillot'in vaikutukset näkyvät kuitenkin myöhemmin 1800-luvulla Bériot'in viulukoulussa, jossa preludisoittoa käsitellään huolellisesti. Preludien soitto improvisoituna vaatii erityisen paljon taitoa, musikaalisuutta ja tyylin tuntemusta. Kreutzer on Baillot'in mukaan ainoa viulisti, joka on hallinnut tämän taidon (Baillot 1834, I osa, 179). Nykyään se lienee unohdetuin improvisoinnin ja ornamentoinnin osa. Baillot'in huoli vanhan esityskäytännön katoamisesta on osoittautunut aiheelliseksi. Vasta viime vuosikymmeninä vanhan esitystradition tutkimus ja vanhan musiikin tyylin mukainen esittäminen ovat heränneet uudestaan.

Preludien esittämisestä Baillot antaa ohjeita, joiden mukaan niitä saa soittaa vain ensimmäisen äänen soittaja tai solisti teoksen alussa. Preludisoiton funktiona oli toisaalta viulun virityksen tarkistaminen, toisaalta myös yleisön hiljentäminen konsertin alussa. Baillot huomauttaa kuitenkin

kin, että kuulijoiden huomion saa paremmin hiljaisuudella kuin preludilla (Baillot 1834, 181). Improvisoitujen preludien laaja käsittely osoittaa, että Baillot'illa on runsaasti yhtymäkohtia 1700-luvun esityskäytäntöön ja tarve jatkaa sen opettamista romantiikan tuomista musiikin esityksellisistä uudistuksista huolimatta.

4.6.5 Jousenkäyttö

Baillot'ta pidetään yhtenä merkittävimmistä modernin jousenkäytön alkuunpanijoista erityisesti hänen korostamansa pitkän ja voimakkaan jousenkuljetuksen vuoksi (Kolneder 1972, 417). Edellä mainitun lisäksi Baillot'n jousipedagogiikan ansioihin voi lukea hänen laajan ja perusteellisen paneutumisensa jousilajeihin.

Jousiotteessa Baillot on kuitenkin mm. Spohria vanhanaikaisempi. Tämä tulee esiin erityisesti jousikäden peukalon asennossa: peukaloa ei saa koskaan taivuttaa ja se on pidettävä niin, että sen pää tulee jonkin verran esiin jousen alta. Baillot perustelee tätä peukalon asentoa voimakkuussyillä (Baillot 1834, I osa, 14). Hänen mukaansa soinnin voimakkuudessa avainasemassa ovat peukalo, etusormi ja kämmen. Spohr sen sijaan opettaa pitämään peukaloa joustavana ja hieman pyöreänä keskisormeä vastassa jousen alla (Spohr 1832, 22).

1900-luvun alussa jousitekniikan kehitykseen ratkaisevasti vaikuttanut Steinhausen hyökkää kiivaimmin Baillot'nkin opettamaa jousenkäytömallia vastaan, jonka mukaan jousikäden aktiivisin osa ovat ranne, kämmen ja sormet (Steinhausen 1907, 24). Steinhausen esittää uuden mallin, jonka mukaan käsivarren alimmat osat ovat passiivisimpia. Spohrin opettamaa jousitekniikkaa Steinhausen pitää kehittyneimpänä ns. vanhoista viulukouluista (Steinhausen 1907, 4).

4.6.5.1 Jousikäsi nyansoijana

1800-luvun alussa jousen paino ja pituus vastasivat nykyisiä mittoja Français Tourten kehittämän mallin mukaisesti. Baillot'kin mainitsee Tourten nimen hyvän jousen rakenteesta kirjoittaessaan (Baillot 1834, 246). Baillot'n mukaan jousen luonnollinen painon jakautuminen on aina otettava huomioon jousituksissa: esimerkiksi kevennykset ja diminuendot soitetaan kärkipuoliskolla, akordit, voimakkaat alukkeet ja aksentit sitä vastoin kannassa.

4.6.5.2 Jousilajit

Jousilajit Baillot jakaa kahteen ryhmään: hitaisiin ja eloisiin jousituksiin. Hän mainitsee useimmat nykyään käytössä olevat jousilajit: détachén, martelén, staccaton ja ricochet'n. Spiccato-nimitystä teoksessa ei esiinny, vaan Baillot kirjoittaa hyppivästä jousituksesta. Lisäksi Baillot opettaa joitakin harvinaisempia jousilajeja, joita ovat mm. helmijousitus (Perlstrich), hui-

lujousitus (Flötenstrich), saccade sekä bariolage. Helmijousitus on lyhyt, kirkas détaché jousen keskiosalla, huilujousituksessa josta kuljetetaan nopeasti mutta mahdollisimman kevyesti, jolloin viulun ääni muistuttaa huilun ääntä. Huilujousitus tunnetaan nykyään flautatona.

Saccade tarkoittaa terävästi aksentoitua détachéta, jolloin kaksi nuottia soitetaan samalla jousella staccaton tapaan korostaen voimakkaasti jälkimäistä. Saccade on lähellä ns. Viotti-jousitusta, jota nimitystä Spohr käyttää teoksessaan (ks. luku 5.5.3.4.3.1).

Termi bariolage ei ole varsinaisesti jousilaji, mutta sen hallinta on riippuvainen jousikäden tekniikasta, joten Baillot käsittelee sitä jousilajien yhteydessä. Itse termi bariolage, joka ranskaksi tarkoittaa värien sekoittamista, on tullut käyttöön vasta 1700-luvun puolivälin jälkeen, ja Boydenin mukaan juuri Baillot on tarkimmin määritellyt sen ja opettanut sen käyttöä (Boyden 1965, 266). Bariolageissa samaa säveltä toistetaan nopeasti vuoroin vapaalla kielellä, vuoroin sormella painaen. Bariolage-tekniikkaa esiintyi jo 1700-luvun alun viulukirjallisuudessa, mm. Bachin sooloviulusävellyksissä, mutta viulopedagogiikan historiassa se esiintyy ensimmäisen kerran L'Abbé le fils'n viulukoulussa 1760-luvulla (ks. luku 5.2.2.1).

4.6.5.2.1 Staccato

Staccato saa yllättävän suuren osuuden useissa tutkimukseni teoksissa, joista Baillot'n *L'Art du Violon* on yksi. Baillot kirjoittaa tästä jousilajista sivuilla 95-100 käyttäen runsaasti esimerkkejä. Staccatoa pidetään tutkimukseni mukaan kaikkein mystisimpänä jousilajina, jonka taitaminen joillekin viulisteille on myötäsyttyistä. Näissä tapauksissa staccato luontuu kuin itsestään eikä sitä tarvitse harjoitella. Baillot kehottaa harjoittelemaan staccatoa ensin hitaasti sekä käyttämään apuna metronomia rytmitarkkuuden kontrolloimiseksi. Hän mainitsee myös lentävän staccaton, jonka ensimmäinen taitaja Baillot'n mukaan on ollut Paganini (Baillot 1834, 100).

4.6.6 Vibraton käyttö

Baillot kirjoittaa äänen "kähertämisestä" (Ondulation), jolla hän tarkoittaa vibratoa, mutta ei käytä tätä termiä. Baillot jakaa vasemman käden vibraton käsivarsi-, kämmen- ja sormivibratoon. Äänen aaltoilun muodostamisessa voidaan käyttää myös jousikättä tai molempia käsiä yhtäaikaan. Näistä viimeksi mainittua tapaa käytetään lähinnä nopeissa kuvioissa, joissa toistetaan samoja nuotteja. Jousikädellä aikaansaatu vibrato on lähellä erityisesti renessanssin aikana käytettyä trillo-kuviota, jossa samaa nuottia toistetaan nopeasti useita kertoja (Boyden 1965, 176).

Vibraton käytön yhteydessä on aina muistettava, että vibratosäveltenkin aloitusten ja lopetusten on aina oltava tasaiset. Baillot varoittaa myös vibraton liiallisesta käytöstä, koska se toisaalta menettää efektitehonsa ja toisaalta antaa musiikista naiivin vaikutelman (Baillot 1834, 133).

4.6.7 Musiikillinen ilmaisu

Ilmaisuun ja tulkintaan liittyvät kysymykset ovat tärkeitä Baillot'lle. Ilmaisuun hän käsittelee kahdella tasolla. Suppeasti ymmärrettynä ilmaisu koskee vain muutamaa nuottia¹. Laajemmin tulkittuna ilmaisu käsittää kokonaisen fraasia tai teoksen osan. Ilmaisun materiaalisena osana ovat nyanssit, pisteet, tauot, jousitukset, appoggiaturat, Tragen der Töne -efekti (= Port de voix, jolla Baillot tarkoitti lähinnä nykyistä portamentoa) ja sormitukset.

Ilmaisun yhteydessä Baillot käsittelee varsin laajasti efektejä, jotka hän jakaa erityisefekteihin ja yleisiin tai pidennettyihin efekteihin. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat mm. korkeiden ja matalien sävelien vaihtelut, rytmit jousitukset, nyanssit, pidennetyt kadenssit, yllätykset, odotukset (Anticipation) vaikeneminen ja häirintä. Tämän ryhmän termejä Baillot ei selitä. Sen sijaan toisen ryhmän efekteistä hän kirjoittaa pikkutarkasti.

Yleisiin tai pidennettyihin efekteihin Baillot luettelee kuuluviksi seuraavat tehokeinot: unisonot ja oktaavit, flageolettisävelet, sordinon käyttö, pizzicato, kolmas mukana soiva ääni (ns. differenssisävel), neljällä kielellä soitto, erilaiset viritykset (ns. scordatura) sekä rytmi.

Neljällä kielellä soitto ja erikoiset viritykset ovat ehkä vieraimpia nykyiselle viulopedagogiikalle. Neliäänisesti soitettaessa Baillot'in mukaan jousen puoasa pidetään viulun alla, viulu on siis jouhien ja puun välissä, jolloin jouhet saadaan yhtäaikaan kaikille kielille:

"... indem man die Bogenstange unter den Boden der Violine setzte, und Haare und Stange mit einer Hand zusammen hielt, wobei die Finger ohngefähr wie gewöhnlich gehalten wurden." (Baillot 1834, 222.)

Edellisen selityksen perusteella jää kuitenkin epäselväksi, tarkoittaako Baillot todella viulun sijoittamista jouhien ja puuosan väliin. Modernilla jouhella tällainen tuskin olisi mahdollista. Esimerkkinä tämän efektin toteutuksesta Baillot'n teoksessa on sivun pituinen sooloviululle tehty sävellys, joka on kokonaan neliääninen (Baillot 1834, 223).

Erikoisiin ilmaisukeinoihin kuuluvat myös erilaiset viritykset (scordatura), joita Baillot esittelee kymmenen, so. kolmen kvintin sijaan käytetään myös muita intervalleja. Teoksessa on myös käytännön esimerkkejä eri viritysten käytöstä sävellyksissä mm. Tartinilta, Lollilta, Cartierilta ja Baillot'ltä itseltään (Baillot 1834, 226-237). Mielenkiintoinen on myös Baillot'n ohje pitkille pizzicato-jaksoille: pitkät pizzicatot on helpoin soittaa oikea käden peukalolla, jolloin viulua pidetään kuten kitaraa (Baillot 1834, 218). Vasemman käden pizzicatoa Baillot'n mukaan on säveltäjistä eniten käyttänyt Stamiz.

4.6.8 Harjoittelun ongelmia

Baillot paneutuu huolellisesti harjoittelua koskeviin kysymyksiin. Hän antaa soittajalle ohjeita harjoittelun helpottamiseksi esimerkiksi metronomia

¹

Tässä yhteydessä hän määrittelee ilmaisun aksentin synonyymiksi.

ja peiliä käyttämällä. Hän hyväksyy kamarimusiikin harjoittelussa myös istuallaan soittamisen, mikäli tuoli on riittävän korkea ja vasemman jalan alla on koroke. Soittotekniikan harjoittelun ydin ovat asteikot, joiden soittamiseen tulisi varata tunti päivässä jo opintojen alkuvaiheessa.

Soitto-ohjelmiston kuhunkin teokseen olisi tutustuttava huolellisesti jo ennen käytännön harjoittelua. Teoksen kaikki ongelmakohdat tulisi selvittää ja harjoitella erikseen. Toisaalta olisi muistettava "esittää" kokonaisuuksia jo harjoitusvaiheessa, jolloin teos ei vielä ole valmis julkiseen esitystilanteeseen. Tällöin viulistille hahmottuu teoksen kokonaisuus ajoissa, mikä vähentää riskiä katkoihin esitystilanteessa.

4.6.9 Esiintymisen ydinkysymykset

Baillot'n saatua valmiiksi teoksensa vuonna 1834 hänellä oli jo pitkä kokemus pedagogin työstä. Hänen elinaikanaan viulunsoitto otti kehityksessään valtavan askeleen eteenpäin mm. soittotekniikan ja soittimen rakenteen osalta, mutta myös sen suhteessa julkisuuteen. Konserttielämä vilkastui ja laajeni, mikä alkoi nostaa esiin lupaavia taiteilijoita ja toi sen myötä mukaan yhä kiihtyvän kilpailun kansainvälisistä tähdistä.

Baillot suhtautuu vakavasti julkiseen esiintymiseen paneutuen huolellisesti esiintymistilanteisiin liittyvien ongelmien pohdiskeluun. Hän kiinnittää huomionsa fyysisten olosuhteiden ohella myös taiteilijan psyykkisiin ominaisuuksiin. Taiteilijan psyykkinen kunto ja sen vaaliminen nousivat yhä merkittävämpään asemaan tähtikultti-ilmion voimistuessa 1800-luvulla.

Baillot huomauttaa ensin, että viulun, jousen ja erityisesti kielten kunnan on oltava parhaimmillaan esitystilanteessa. Ennen esiintymistä ei saisi harjoitella liikaa, vaan ainoastaan sen verran, että olo tuntuu varmalta ja ote soittimeen hyvältä. Saliin olisi totuteltava ennen soolo-osuuksia esimerkiksi soittamalla mukana tutti-jaksoissa.

Psyykkinen tasapaino konserttitilanteessa on suorassa suhteessa siihen, kuinka taiteilija hallitsee ohjelmistonsa. Erityisen tärkeänä Baillot pitää teoksen varmaa osaamista ulkomuistista. Hän varoittaa viulisteja kokeilemasta liian varhaisessa vaiheessa teoksen esittämistä ulkoa, koska muistikatkot johtavat helposti kroonisiin pelkoihin ja ns. ramppikuumeeseen. Baillot tuo painokkaasti esiin ajatuksiaan ulkoa soiton vaaroista ja vaativuudesta.

Teoksessa käsitellään myös viulistin moraalista vastuuta mm. konserttiohjelman laadinnassa. Taiteilijan on otettava huomioon sen yleisön luonne, jolle hän kulloinkin esiintyy. Kuulijakuntaa on valmistettava musiikkiin etukäteen, koska kaikki eivät ymmärrä yhtä hyvin musiikkia, jota heille tarjotaan. Teosten luonnetta on hyvä selvittää kansantajuisesti joko käsiohjelmassa tai pienin puheosuuksin konsertissa. Muutama sana saattaa ratkaisevasti vaikuttaa musiikin ymmärrettävyyteen. Eniten selitystä kaipaavat ennen esittämättömät teokset. (Baillot 1834, 260.)

4.7 Bériot: Violin-Schule

4.7.1 Bériot, uuden belgialaisen viulukoulun isä

Charles-Auguste de Bériot'ta (1802-1870) voi pitää uuden belgialaisen viulukoulun isänä, ei yksin hänen merkittävien viulukoulujen joukkoon lukeutuvan teoksensa, vaan myös uudenlaisen jousenkäyttötyylinsä ansiosta. Bériot'n jousitekniikka poikkesi aiemmasta ennen kaikkea elastisuutensa ja motorisen vapautensa johdosta (Garam 1985, 67). Tämä vaikutti äänen kvaliteettiin lisäämällä siihen lämpöä, syvyyttä ja melodisuutta.

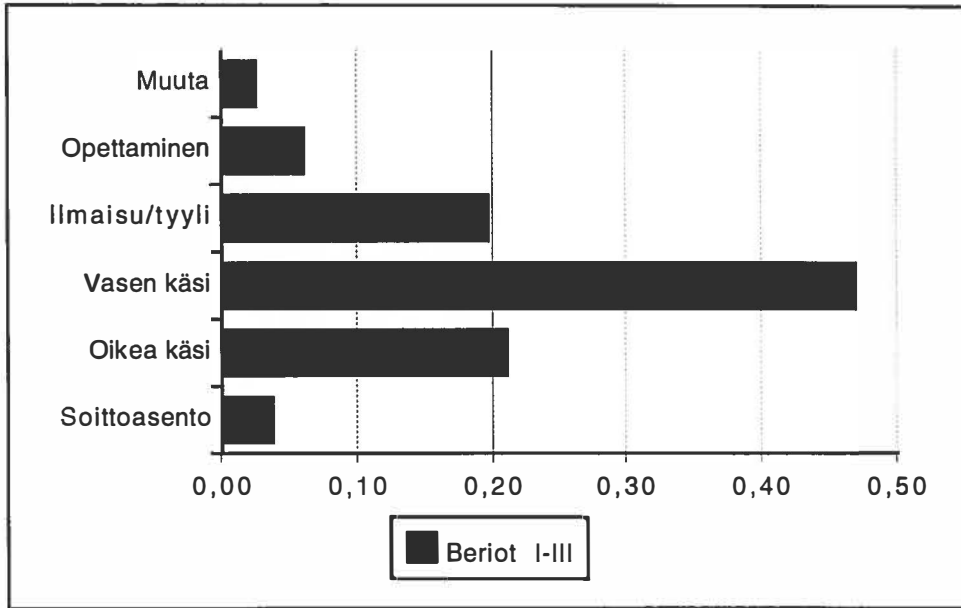
Bériot oli yksi ensimmäisistä tunnetuista belgialaisista viulisteista, joka toimi opettajana Pariisin konservatoriossa. Hän opiskeli siellä jonkin aikaa Baillot'n oppilaana ja vaikutti myöhemmin hänen seuraajanaankin. Baillot'n vaikutukset Bériot'n pedagogiikkaan olivat ilmeiset monissa niin soittoteknisissä kuin -tyylillisissäkin kysymyksissä. Huolimatta Pariisin ja Baillot'n vaikutuksista Bériot'n pääasiallinen opetuspaikka oli kuitenkin Brysselin konservatorio, jossa hän toimi opettajana vuoteen 1852 saakka. Tuona vuonna hänen heikkenevä näkönsä oli johtanut täydelliseen sokeuteen, joka esti opetustyön jatkamisen. (Kolneder 1972, 419.)

Bériot on jäänyt historiaan, paitsi varteenotettavana viulistina ja opettajana, myös arvostettuna säveltäjänä. Tunnetuimpia ovat hänen viulusävellyksensä, joista edelleen eniten soitetaan viulukonserttoja sekä Air varies -sävellyksiä, jotka koostuvat teemasta muunnelmineen. Bériot'n viulismille tyypillisiä tunnusmerkkejä ovat tekninen brillianssi, kaunis joskaan ei suuri ääni sekä ilmaisurikas, koristeltu melodian muotoilu. Hänen elinaikanaan voimistuvaa suuremman äänellisen kapasiteetin tavoittelua kuvaa se, että Bériot'n kerrotaan esittäneen Es-duurikonserttoaan viululla, joka oli viritetty puoli askelta normaalia korkeammalle. (Kolneder 1972, 419.)

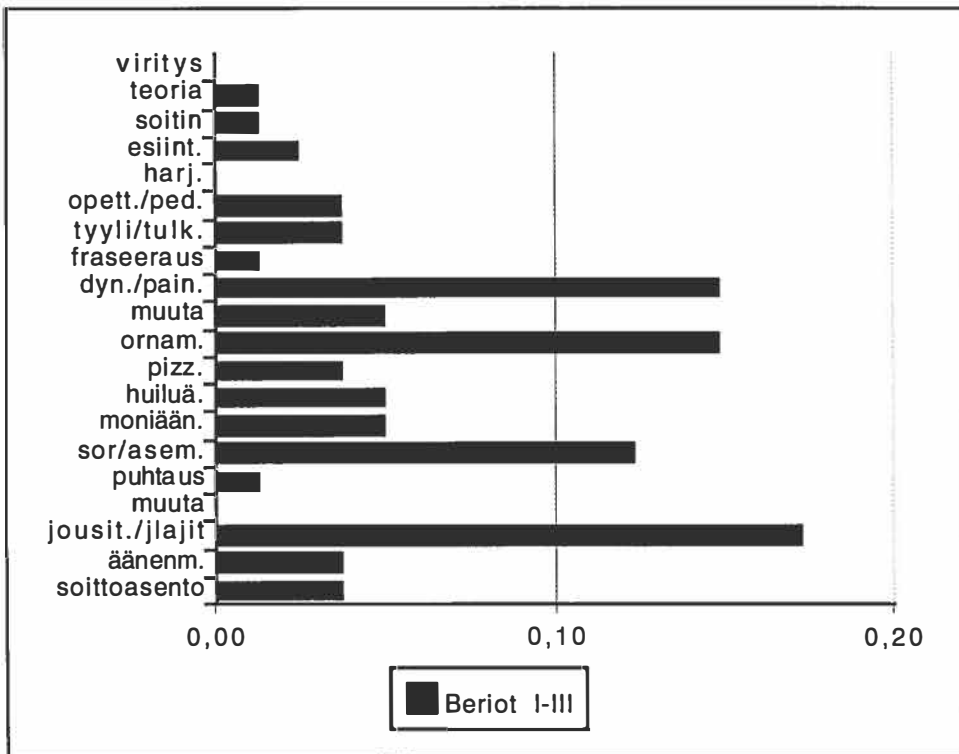
4.7.2 Bériot'n teos Violin-Schule 1-3

Bériot on jakanut viulukoulunsa kolmeen osaan, joista ensimmäinen käsittelee viulunsoiton perusteet alkeista lähtien ja toinen ammattitasolle yltävän tekniikan osa-alueet. Kolmas osa painottuu tyyllintuntemukseen ja tulkinallisiin kysymyksiin.

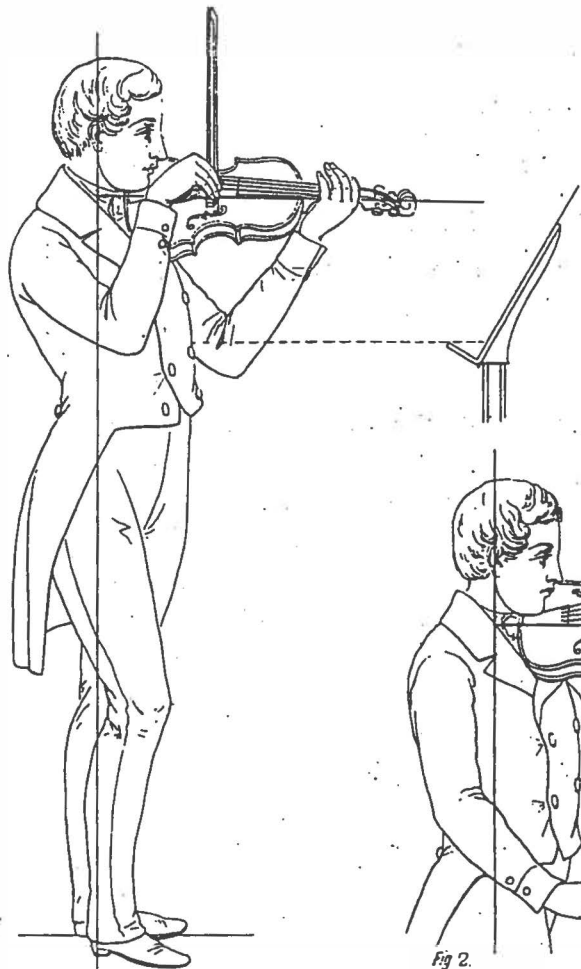
Kuviot 17 ja 18 osoittavat Bériot'n viulukoulun painotusalueet. Tekijä kiinnittää aiempaa enemmän huomiota jousikäden tekniikkaan, erityisesti nyansoituun, hengittävään ja elävään jousenkäyttöön ja jousilajeihin. Oikean käden tekniikan osuus on edelleen noin puolet vasemman käden tekniikasta. Merkittävän osan hänen pedagogiikassaan saavat myös diminuutitekniikka sekä varsinkin tyylinmukaisuus ja musiikillinen ilmaisu, jonka esikuvana hän pitää sanataidetta ja perustana oikeaa hengitystä.



KUVIO 17 Pääluokkien suhteelliset osuudet Bériot'n teoksessa.



KUVIO 18 Alaluokkien suhteelliset osuudet Bériot'n teoksessa.



Altitude vue de profil.

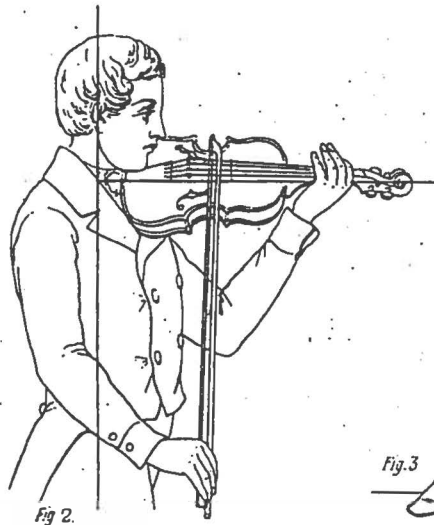
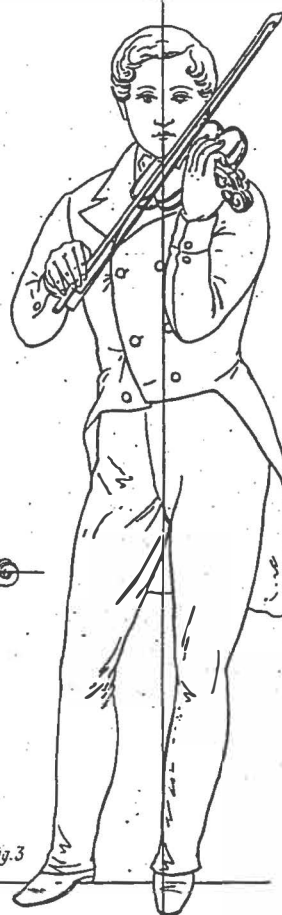


Fig. 2. Position du bras droit. l'archet étant à la pointe.



Altitude vue de face.

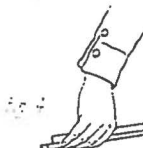


Fig. 4.

Manière de tenir l'archet.



Fig. 5.



Position serrée de la main.



Position serrée du poignet.



Fig. 8.

Position vicieuse du bras droit.

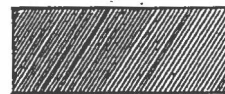
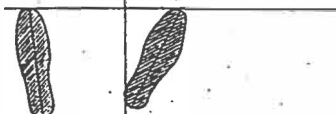


Fig. 9.



Plan de la position des pieds par rapport au pupitre.

KUVA 7 a Soittoasento Bériot'n mukaan.

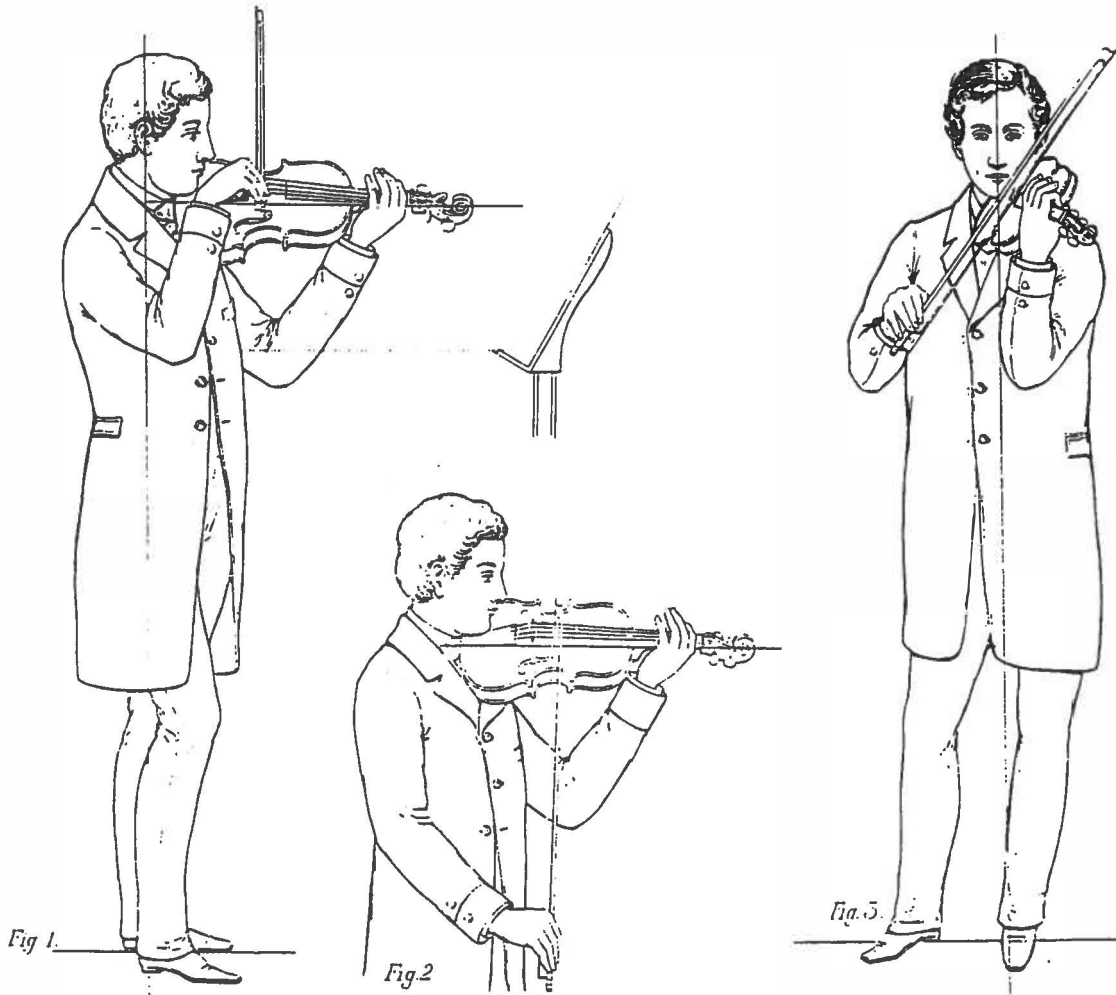


Fig. 1.

Fig. 2

Fig. 3.

Haltung von der Seite gesehen. Attitude seen from the side.

Haltung des rechten Armes, wenn die Spitze des Bogens gebraucht wird. Position of the right arm, when the tip of the bow is used.

Haltung von vorn gesehen. Position as seen in front.

4.7.2.1 Teoksen I osa Bériot'n ja Hermannin julkaisuina

Teoksen ensimmäisestä osasta tässä tutkimuksessa ovat mukana sekä Bériot'n alkuperäinen teos että Friedrich Hermannin myöhemmin Leipzigiin julkaisema painos. Julkaisuja vertailemalla näyttää siltä, että Hermann on tarkoituksellisesti modernisoinut tätä osaa poistamalla osan tekstistä, muuttamalla joitakin esitysmerkkejä ja uudistamalla Bériot'n piirroksia.

Friedrich Hermann on poistanut uudistetusta julkaisusta kokonaan Bériot'n esipuheen, jossa tämä painottaa erityisesti musiikin ja runouden yhteyttä (Bériot 1858, I osa, I). Hän ei ole myöskään katsonut tarpeelliseksi säästää Bériot'n musiikinteoriaa ja säveltapailua koskevaa jaksoa teoksen alussa. Bériot tähdentää musiikinteorian ja säveltapailun opetuksen merkitystä, koska ne luovat pohjan kaikelle musiikilliselle kasvatukselle (Bériot 1858, I osa, III).

Teoksen piirroksissa, jotka kuvaavat viulua, jouta sekä oikeaa soittoasentoa eri suunnista, on joitakin eroavaisuuksia. Hermann on uudistanut piirroksia viulusta ja jousesta, joka tässä uudemmassa painoksessa on pidempi ja jouhien ja puun väli pienempi kuin Bériot'n vastaavassa piirroksessa. Piirrosten vieressä olevat osien nimet vastaavat toisiaan. Esitysmerkinnöissä Bériot käyttää työntö- ja vetojousta vielä vanhempaa, mutta nykyistä havainnollisempaa merkintätapaa: vetojousi = \sqcup ; työntöjousi = \sqcap . Nämä merkit Hermann on muuttanut nykyisiä vastaaviksi.

Bériot'n alkuperäispainoksen piirroskuvat ovat lähes suoria kopioita Baillot'n viulukoulun vastaavista soittoasentoa kuvaavista piirroksista. Bériot'lla piirroksia on tosin vähemmän, mutta kuvia vertaamalla voi todeta, että hän on käyttänyt esimerkkinään Baillot'n viulukoulun kuvitusta. Vasemman käden kohdalla näyttää siltä, että Bériot suosittaa ranteelle suorempana asentoa kuin Baillot. Hermannin julkaisussa piirrokset ovat samat kuin Bériot'n alkuperäisessä teoksessa, poikkeuksena ainoastaan soittajan aiempaa modernimpi vaatetus.

4.7.2.1.1 Hermannin tekemiä muutoksia Bériot'n viulukouluun

Bériot on Baillot'n pedagogiikan tapaan aloittanut viulukoulunsa varsinaisen opetusosan erittelemällä viisi ensimmäistä oppituntia opetussisältöihin. Hermann ei ole pitänyt tätä tarpeellisenä jättäen tuntijaottelun pois omasta julkaisustaan. Neljänteen oppituntiin Bériot on sisällyttänyt pitkien sostenuto-sävelten opettamisen, mitä hän havainnollistaa graafisilla merkeillä (Bériot 1858, I osa, 10). Tätä osuutta ei ole enää Hermannin julkaisussa. Joitakin merkkejä koskevia eroja löytyy viulukoulun ohjelmistosta. Esimerkiksi martelé-jousitus on alkuperäisjulkaisussa merkitty pisaralla muistuttavalla graafisella merkillä, Hermannin julkaisussa taas pitkäsivuisella kolmiolla. Toinen muutos koskee neljäsosataukoa, jonka Bériot on merkinnyt kahdeksasosataukon peilikuvana, Hermann taas nykyäänkin käytöllä merkillä. Hermann on uudistanut myös jousitusmerkintöjä lisäämällä détachéta tarkoittavan viivan nuotin päälle. Tämä merkintää Bériot

ei käytä.

Eniten mielenkiintoa julkaisujen vertailussa herättää tekijöiden suhtautuminen aloitussävellajiin. Viulopedagogin teokseensa valitsema aloitussävellaji on myöhempien tutkijoiden mukaan ollut yksi merkittävä kriteeri teoksen pedagogisessa arvioinnissa (Joachim-Moser 1905, I osa, 10). Viuluteknisesti, erityisesti intonaatiota ajatellen helpoimpana aloitussävellajina pidetään yleisesti G-duuriasteikkoa, minkä seikan jo L'Abbé le fils sekä vähän myöhemmin Baillot huomasivat. Kuitenkin valtaosassa viulukouluja aina 1900-luvulle saakka opetus on aloitettu C-duurissa, mikä Kolnederin mukaan juontaa juurensa ns. Geminiani-otteeseen (Kolneder 1972, 465).

Bériot on Baillot'n jälkiä seuraten aloittanut opetuksen G-duurissa, joka on sormiryhmitykseltään C-duuria helpompi. Kuitenkin Hermann on poistanut kaikki G-duuriharjoitukset aloittaen C-duurista. Tähän Hermannin tekemään muutokseen on vaikea löytää selvää perustetta. Voisiko syy löytyä julkaisijan kansalaisuudesta, hänhän oli saksalainen? Saksalaisissa viulukouluissa on perinteisesti aloitettu Geminiani-otteeseen mukaan C-duurista mutta ranskalaisissa G-duurista. Bériot välttää alussa myös kaksivivaisen f:n käyttöä, koska sen soittaminen on vaikeampaa kuin fis-sävelen. Hermann on vaihtanut Bériot'n fis-sävelet Geminiani-otteeseen kuuluviin f-säveliä (Bériot 1858, I osa, 8; Hermannin julkaisussa s.10).

Hermann on lisäksi tehnyt joitakin muutoksia Bériot'n etydien alääneen, lähinnä helpottamalla niitä teknisesti. Näitä ovat esimerkiksi etydit nro 17 sekä nro 45, joiden aläänet eivät täysin vastaa toisiaan.

4.7.3 Vasemman käden perustekniikka

Bériot'lla ja Baillot'lla on asteikkojen asema viulutekniikassa hyvin samankaltainen: molemmat rakentavat asteikoille lähes kaikki vasemman käden tekniikan osa-alueet. Asteikkojen lisäksi Bériot käsittelee näkyvästi esimerkiksi trilliä, pizzicatoa, pariääni- ja arpeggiotekniikkaa sekä huiluääniä. Näistä kaikki kuuluvat teoksen toiseen, virtuoositekniikkaa sisältävään osaan, poikkeuksena asteikot, joiden opettelu alkaa jo ensimmäisen osan alussa.

4.7.3.1 Asteikot tekniikan apuna

Bériot tähdentää asteikkojen tärkeyttä sormitekniikan oppimiseksi. Vasemman käden tekniikan harjoittelu aloitetaan g-kielen tetrakordilla ja pentakordilla, jotka siirretään myös muille kielille. Ensimmäinen kaikilla kielillä soitettava asteikko on G-duuriasteikko. Teoksen alkeisohjelmistoon kuuluvat kaikki duurit ja mollit neljään etumerkkiin saakka. Kaikki asteikkoharjoitukset Bériot on kirjoittanut kaksiaänisiksi. Hän pitää tärkeänä, että asteikot aloitetaan aina hitaasti. Kun siirrytään toiseen asemaan, ensimmäiset harjoitukset ovat jälleen asteikkoja, jotka nyt, kuten kolmannesakin asemassa, ovat yksiaänisiä (Bériot 1858, 27, I osa, julk. Hermann). Ase-

maharjoituksissa on erikseen kaksiäänisiä etydejä.

Myös teoksen toinen osa alkaa asteikoilla, joista opetellaan kaikki ylennysmerkkiset sävellajit I-VII asemissa. Bériot opettaa samalla eri nyansseja, joita vaihdetaan nopeasti (Bériot 1858, II osa, 5). Asteikkoja käytetään apuna lisäksi mm. eri jousilajien, pariäänien, pizzicatojen ja huiluaäänien opettelussa.

4.7.3.2 Pizzicato

Jotta viulun äänenlaatu olisi mahdollisimman hyvä pizzicatoa soittaessa, peukalon on oltava tukevasti otelautaa vasten etusormen näppäillessä kieliä. Oleellisia tekijöitä tämän efektin toteuttamisessa ovat äänen tasaisuus ja pyöreys sekä pizzicato-arco -vaihdon nopeus. Pizzicaton vaihtuessa nopeasti jousella soittoon akordipizzicatoissa Bériot suosittelee keskisormea näppäilyormeksi etusormen sijaan. Etusormella on oleellinen osa jousenkäytössä, johon sitä tässäkin soittotekniikassa tarvitaan (Bériot 1858, II osa, 127).

Pizzicatoakordit saatettiin soittaa Bériot'n aikana kitara-asennossa peukaloa käyttäen, etenkin, jos kokonainen sävellys tai teoksen osa oli soitettava pizzicatolla. Bériot ei kuitenkaan suosittele tällaista soittotekniikka misään tilanteessa:

“...ausserdem erhält man mit dem Daumen nie ein so sicheres und wohlartikuliertes Pizzicato, wie mit dem Zeigefinger. Wir raten daher, dass man der Haltung der Violine niemals wechseln soll.”
(Bériot 1858, II osa, 127.)

Bériot ottaa esiin myös vasemman käden pizzicaton, jota esiintyy mm. Paganinin kapriiseissa sekä viulukonserttojen taituriosissa. Paganinin jälkeen vasemman käden pizzicato tuli muiden virtuoositekniikan keinojen ohella suosioon esiintyvien viulistien keskuudessa, vaikka eivät kaikki niitä varuksettomasti hyväksyneetkään. Esimerkiksi Baillot'ta ja Spohria nämä "sirkustemput" eivät miellyttäneet. Bériot'n kanta oli hänen varhaisempia kollegoitaan huomattavasti myönteisempi, teoksen toista osaahan on pidetty jopa jonkinlaisena oppikirjana Paganinin kapriisien opetteluun (Kolneder 1972, 474).

Vasemman käden pizzicaton tekniseen toteuttamiseen on kaksi tapaa: 1. sormen painaessa kieltä näppäilyormena on joko 3. tai 4. sormi. Tätä efektiä esiintyy myös laskevissa asteikkokuluissa, jolloin ensimmäinen sävel soitetaan jousen kärkiosalla, muut näppäillään. Merkintätapana Bériot käyttää nykyistä +-merkkiä. Teoksessa on useita sovelluksia pizzicaton käytöstä Bériot'n omissa etydeissä.

4.7.3.3 Huiluäänet

Bériot pitää huiluäänien soittoa vasemman käden tekniikan yhtenä vaikeimmista asioista. Erityisesti silloin, kun huiluäänet vaativat kahden sormen käyttöä, niiden onnistuminen edellyttää soittajan motoriikalta matemaattista tarkkuutta. Bériot ei jaa huiluääniä luonnollisiin ja keinotekoiisiin, kuten aiemmissa viulukouluissa, mm. Baillot'n ja Spohrin teoksissa oli ollut tapana. Bériot kirjoittaa yksinkertaisista ja yhdistetyistä flageoletteista. Keinotekoiset huiluäänet Bériot määrittelee jousella toteutettaviksi, huilumaisiksi säveliksi, jotka soitetaan nopein jousenvedoin lähellä tallaa g-kielellä korkeissa asemissa. Kyse ei siis ole tavallisista huiluäänistä. Tätä efektiä hän kutsuu myös flautetoksi (Bériot 1858, II osa, 148).

Huiluäänien käytöstä viuluohjelmistossa on useita esimerkkejä ja etydejä, joista osa on teknisesti erittäin vaativia. Huiluääniä harjoitellaan sekä diatonisin että kromaattisin asteikoin, sekoitettuna "luonnollisten" sävelten kanssa ja mm. kaksoisflageoletteina. Näissä Bériot'n etydeissä on huomattavissa jälleen paganinimaisia piirteitä (Bériot 1858, II osa, 147).

4.7.4 Jousenkäyttö

Jositekniikan opetus aloitetaan verrattuna vasemman käden tekniikkaan yllättävän myöhään. Teoksen ensimmäisessä osassa, jossa vasemman käden tekniikassa edetään jo mm. V asemaan, ensimmäiset varsinaiset jousiharjoitukset opetetaan vasta osan lopussa. Ne käsittävät ainoastaan legaton ja martelén erilaisine muunnelmineen (Bériot 1858, I osa, 70).

4.7.4.1 Jousikäden perusliikkeet

Bériot'n opettama jousikäden asento noudattaa läheisesti vanhempien viulukoulujen linjaa: etusormi asetetaan suhteellisen kauas jousen yli, sormet ovat melko suorat, rystyset koholla, kyynärpää mahdollisimman lähellä kylkeä ja ranne aktiivinen ja taipuisa. Myös Baillot opetti pääpiirteissään tällaisen jousiotteen. Jousiote, jossa oikea käsivarsi pidetään mahdollisimman lähellä kylkeä, vaikutti yleisesti lähes koko 1800-luvun. Poikkeuksia-kin oli, mm. L'Abbé le fils, jonka mukaan kyynärpään tuli olla aina erillään vartalosta (luku 4.3.2.1). Myös A.B. Bruni kehotti jo vuonna 1804 ilmestyneessä viulukoulussaan pitämään kyynärpäätä jonkin verran kohotettuna kyljestä. Tässä suhteessa nämä pedagogit olivat lähes vuosisadan edellä aikaansa (Kolneder 1972, 473).

Ensimmäinen jousenkuljetukseen liittyvä ongelma on käden tasapainon löytäminen jousen kaikilla osilla. Vaikeinta aloittelijan on olla painamatta jousta tullessa jousen kantaan. Tämän vuoksi ensimmäiset harjoitukset on syytä soittaa käyttämällä vain pientä osaa jouhista kallistamalla jousta otelautaan päin ja tarkkailemalla, että jousen painamisen ja kulku-nopeuden suhteen vallitsee tasapaino. Jokaisen jousenvedon jälkeen pidetään lyhyt tauko, jotta opettaja voi tarkkailla ja tarvittaessa korjata jousikä-

den asentoa. (Bériot 1858, I osa, 9.)

Vapaille kielille Bériot on kirjoittanut vain neljä harjoitusta, minkä jälkeen aloitetaan sormien käyttö. Sen enempää eivät myöskään Spohr tai Baillot paneudu vapailla kielillä soittoon. Tosin Spohr on suunnitellut huolellisemmin nämäkin harjoitukset tekemällä niistä muita pidempiä ja kaksiaänisiä, jolloin kuulovaikutelma on luonnollisesti monipuolisempi kuin yksiaänisesti soitettuna.

4.7.4.2 Kolme tapaa käyttää joustaa

Bériot'n teoksen toinen osa kattaa jousikäden tekniikan tärkeimmät osa-alueet. Tekijä jakaa jousenkuljetuksen kolmeen eri tapaan: a) pitkitettyyn, katkeamattomaan, b) katkottuun ja c) hyppivään tai joustavaan jousenkuljetukseen. Hän aloittaa jousilajien käsittelyn jo opetuksen alkuvaiheessa, mutta puuttuu silloin ainoastaan ensimmäiseen jousenkuljetustapaan (Bériot 1858, II osa, 12). Tämä jousitustapa antaa soittoon äänellistä voimaa ja mahtavuutta ja sopii siksi erityisesti majesteettisiin, voimakkaisiin ja hitaisiin osiin.

Toinen mainituista jousitustavoista soitetaan niin, että jokaisen nuotin väliin tulee tauko. Aluke on nopea ja voimakas, mutta otteen on heti aloituksen jälkeen kevennyttävä, jotta äänen kauneus säilyisi. Bériot jakaa tämän jousitustavan hitaampaan, keskijousella soitettavaan sekä kevyempään ja nopeampaan, jousen kärkiosalla soitettavaan jousitukseen. Jälkimmäiseen käytetään ainoastaan jousikäden rannetta. Viimemainitusta hän käyttää jo nimitystä *martelé*, joka tällä jousitustavalla on nykyäänkin. Jousitustavasta on merkinä teräväkulmainen kolmio nuotin alla. (Bériot 1858, II osa, 16.)

Kolmas jousitustapa on hyppivä jousitus, jolle Bériot ei anna erityistä nimitystä. Teoksen venäjänkielisessä tekstissä tosin jousitus mainitaan *staccato*-nimellä (Bériot 1858, II osa, 20). Nimitys ei oletettavasti ole hänen omansa, koska *staccato* tulee myöhemmin teoksessa esiin tarkoittaen samaa jousitustapaa kuin nykyisinkin. Bériot kirjoittaa ”ponnahtavasta” tai elastisesta jousituksesta (*Aufprallender oder elastischer Strich*). Tämän jousituksen onnistumiseksi tarvitaan vahva ranneliike, joka saa jousen irtoamaan kieleltä. Paras alue jousesta on sen ensimmäisen ja toisen kolmanneksen välillä kannasta katsoen, mutta mitä nopeammasta liikkeestä on kyse, sitä lähemmäs kärkeä siirrytään. Nopeasti soitettaessa keskisormi nousee jouselta, ja kaikkein nopeimmissa tempoissa joustaa pitelevät ainoastaan etusormi ja peukalo. Bériot merkitsee tämän jousituksen pisteellä nuotin alle. Bériot antaa teoksessaan malleja kaikkien edellä mainittujen jousenkäyttötapojen erilaisista sovelluksista.

4.7.4.3 Jousenkäyttö pisteellisissä kuvioissa

Merkkinä erityisesti ranskalaisen barokin esityskäytäntöön kuuluvan tulkintatavan säilymisestä Bériot'n pedagogiikassa on hänen suhtautumisensa

pisteellisten nuottiarvojen soivaan muotoon verrattuna kirjoitettuun nuottikuvaan. Hänen mukaansa esitettävän teoksen luonteesta riippuu se, soitetaanko pisteellinen nuotti omaan arvoonsa vai pidennetäänkö sitä. Vielä 1700-luvulla asiasta kirjoitettiin ja kiisteltiinkin paljon. C.P. E. Bach ja J.J. Quantz mm. ovat käsitelleet toisilleen vastakkaisia näkökantoja pisteellisten nuottien soittotapaa koskien teoksissaan 1750-luvun alussa (Boyden 1965, 297).

Hitaassa, laulavassa teoksessa pisteelliset nuotit voidaan soittaa sitoen ne lyhyempään nuottiin kestoltaan kirjoitettujen nuottiarvojen mukaisesti. Sen sijaan tempoltaan nopeammassa musiikissa, esimerkiksi marsseissa ja rondoissa, pisteellisillä nuoteilla on aivan toisenlainen luonne. Pisteellistä nuottia pidennetään, sitä seuraavaa lyhyttä nuottia taas lyhennetään noin puoleen kirjoitetusta kestostaan, jolloin nuottien väliin jää tauko (Bériot 1858, II osa, 55). Tämä antaa musiikkiin rytmistä voimakkuutta ja tarkkuutta. Bériot näyttää seuraavan Quantzin periaatteita nuottien keston lyhentämisestä. Quantz kirjoittaa, että erityisesti 3/4-tahtilajeissa, jota käytetään mm. ranskalaisen tanssisarjan osissa Loure, Sarabande, Courante ja Chaconne, kahdeksasosanuotit soitetaan hyvin nopeasti ja lyhyiksi. Hän lisää vielä, että jousista nostetaan tauon aikana (Quantz 1752, 231). Bériot hyväksyy myös sen, että hyvin nopeissa tahtilajeissa molemmat nuotit voi soittaa samalla jousella, jolloin painottomalle tahdinosalle voi tulla joko työntö- tai vetojousi. Hän ei siis enää vaadi noudatettavan edellisellä vuosisadalla vallinnutta vetojousisääntöä.

4.7.4.4 Jousilajit

Teoksen toisen osan alussa Bériot opettaa kolme jousenkäyttötapaa, jotka ovat pohjana kaikille jousilajeille. Siinä yhteydessä tulevat esille détaché, legato ja hyppivä jousitus, joka ei vielä saa erityisnimitystä. Jousilajeja käsitellään aiempaa yksityiskohtaisemmin myöhemmin teoksen toisessa osassa. Bériot'lle tyypilliseen tapaan jousilajeja ei opeteta yhtenä kokonaisuutena, vaan useissa yhteyksissä opetuksen eri vaiheissa. Jousilajeihin kuuluvat kuitenkin mm. staccato, ns. aaltoileva jousitus, jousenkäyttö arpeggioissa sekä ricochet.

4.7.4.4.1 Staccato

Staccatoa on kahta lajia, joista ensimmäisessä jousi pidetään kielellä (Martellato) ja toisessa nostetaan kieleltä (Staccato mit springendem Bogen). Jälkimmäisestä käytetään nykyisin yleisimmin nimitystä lentävä staccato (Galamin 1990, 65), mikä nimitys esiintyy jo Baillet'illa (luku 4.6.5.2.1) sekä myöhemmin mm. Joachim-Moserin viulukoulussa (Joachim-Moser 1905, I osa, 28). Staccaton onnistumiseksi on olemassa kolme vaatimusta: yhtäaikaisuus (jousi ja sormi), keveys ja rytminen tarkkuus alusta loppuun. Martellatossa helpoin toteutustapa on työntöjousen käyttö, mutta vetojousellaikin tätä jousilajia on harjoiteltava. Motorisesti avainasemassa on jousikä-

den ranne, joka tekee pieniä pronaatio- ja supinaatioliikkeitä jousen kulkusuunnasta riippuen.

Staccato hyppivällä jousella on helpoin suorittaa jousen kärjellä silloin, kun staccato-säveliä on vain muutama. Kulkusuunnaksi käyvät sekä työntö- että vetojousi. Pitkät asteikkojuoksutukset, jotka on tarkoitettu soitettavaksi hyppivällä staccatolla, tehdään Bériot'n mukaan mieluummin työntöjousella. Staccato saa verrattuna tavallisimpiin jousilajeihin suhteellisen paljon huomiota. Oletettavasti se on yksi osoitus Paganinin suuresta vaikutuksesta 1800-luvun viulupedagogeihin, esiintyyhän tätä jousilajia yleisesti Paganinin taituruutta vaativissa sävellyksissä, esimerkiksi kapriiseissa.

4.7.4.4.2 Ricochet

Ricochet-jousilajissa jousi hyppii ilman soittajan aktiivista kädenliikettä kaksi kertaa tai useammin samaan suuntaan, useimmiten kieltä vaihtaen. Bériot johtaakin tämän jousilajin suoraan arpeggio-soittoon, jonka hän opettaa heti ricochet'n jälkeen. Ricochet-tremolon motorinen hallinta edellyttää yhtä suurta painoa ja pituutta veto- ja työntöjouselle. Erityisesti työntöjousella on osattava käyttää riittävästi joustaa.

Bériot opettaa ricochet'n alkaen 1/4-nuoteista a- ja d-kielillä metronomia apuna käyttäen. Vähitellen siirrytään nopeampiin nuottiarvoihin, kunnes jousi alkaa luonnostaan hyppiä kielillä. Kun jouhissa on paljon hartsia, tämä jousilaji on helpoin toteuttaa.

4.7.4.4.3 Arpeggio

Arpeggioiksi Bériot kutsuu kaikkia niitä jousilajeja, joissa käytetään viulun harmonisia ominaisuuksia. Arpeggio yhdistää tietyssä mielessä kaiken jousenkäytöstä opitun tekniikan sekä myös vasemman käden tekniikan. Bériot'n sanalliset ohjeet ovat kuitenkin hyvin vähäiset arpeggion opettamisessa, mutta nuottiesimerkkejä ja harjoituksia on paljon, yhteensä 7 sivun verran. Ero harjoitusten määrässä on suuri verrattuna ricochet-jousilajiin, josta käytännön harjoituksia teoksessa on vain muutama. Tosin ricochet-tekniikkaa käytetään yhdessä Bériot'n arpeggio-etydeistä (Bériot 1858, 124).

Bériot jakaa arpeggio-tekniikan neljään tyyppiin siitä riippuen, kuinka monella kielellä se suoritetaan. Kaikista näistä hänen ohjelmistossaan on esimerkkejä ja harjoituksia. Paganinin viulusävellysten lisäksi vaativaa arpeggiotekniikkaa tarvitaan mm. Mendelssohnin viulukonsertton ensimmäisessä osassa, jota yksi Bériot'n etydeistäkin muistuttaa. Mendelssohnin konsertto oli ilmestynyt v. 1844 ja se todennäköisesti kuului Bériot'nkin konserttiohjelmistoon (Kolneder 1972, 444).

4.7.4.5 Jousitekniikan erikoisuuksia

Bériot johtaa staccatosta ns. aaltomaisen jousituksen, joka on tarkoitettu melodisiin, tunneasteikoltaan voimakkaisiin ja tummasävyisiin sävellyksiin. Erityisen hyvin se soveltuu jaksoihin, jotka soitetaan kokonaan g-kielellä. Tässä jousituksessa samalla jousenvedolla soitetut sävelet erotetaan toisistaan keventämällä jousen painoa, mutta niin, ettei jousi pysähdy välillä. Efekti on kuulovaikutelmaltaan eräänlainen pehmeä aksentti, jonka merkintäkin on nykyistä aksenttimerkkiä vastaava. (Bériot 1858, 63.)

Edellisen, pehmeän jousituksen vastakohtana on jousitus, jossa voimakkain, lyhyin jousenvedoin soitetaan kantajousella useita peräkkäisiä säveliä. Tämä kuiva, jopa raaka jousitus sopii ainoastaan g-kielelle lähinnä suurten konserttojen loppuun. Bériot ei anna tälle jousenkäyttötavalle mitään erityistä nimitystä.

4.7.5 Bériot'n pedagogiikan pääalueet

Bériot'n käsitys ja asenne musiikin tulkintaan herättää historiallisesta näkökulmasta tarkastellen mielenkiintoa. Hän suosii melodian koristelua, jonka käyttämisestä hän itse oli tunnettu ja jonka opettamiseen hän myös paneutuu huolellisesti teoksessaan. Vahvan koristelu- ja improvisointitekniikan oppimiseksi opettajan tulee kiinnittää huomio mm. preluditekniikan opettamiseen. On huomionarvoista, että vielä 1800-luvun loppupuolella esiintyy näin voimakas vaatimus preluditekniikan hallitsemisesta. Tämä taito alkoi nimittäin unohtua jo 1800-luvun alkupuolen viulupedagogiikassa. Baillot puolustaa ja opettaa sitä vielä 1830-luvulla, mutta esimerkiksi Spohrin teoksessa preluditekniikka tulee esille ainoastaan kerran viulun virittämisen yhteydessä (Spohr 1832, 249). Preluditaidon korostaminen on jälleen yksi esimerkki Baillot'n vaikutuksesta Bériot'n pedagogisiin käsityksiin.

Toinen musiikin tulkintaan liittyvä osa-alue Bériot'n teoksessa on musiikillisen ilmaisun opettaminen. Musiikkityylilliset seikat, tulkinta ja ilmaisu ovat Bériot'n viulukoulun painavinta sisältöä. Siinä missä Baillot keskittyy metodisesti aukottoman ja systemaattisen menetelmän luomiseen ja Spohr viulun rakenteelliseen uudistamiseen ja alkeistason pedagogiikkaan, Bériot kohdistaa suurimman huomionsa teosten tyylinmukaiseen tulkintaan ja ilmaisultaan rikkaaseen ja vahvasti nyansoituun viulismiin. Hänelle tärkeintä viulunsoitossa on äänen kauneus, joka oli hänen oman viulunsoittonsa leimaa-antavimpia ja arvostetuimpia tekijöitä (Kolneder 1982, 441).

Bériot suhtautuu vakavasti kysymykseen, joka herätti runsaasti keskustelua edellisen vuosisadan musiikkiestetiikassa, nimittäin kysymykseen musiikin ja runouden suhteesta. Hänen kantansa asiaan tulee esiin teoksessa useissa eri yhteyksissä. Sen mukaan instrumentaalimusiikin tehtävä on jäljitellä lauluääntä, jolloin musiikin on noudatettava puheen hengitystä, tauotusta ja aksentointia. Bériot opettaa näitä tulkinnallisia asioita pikkutarkasti ja havainnollisesti teoksen III osassa.

4.7.5.1 Diminuotitekniikka

Vaikka Bériot pitää koristelutekniikkaa yhtenä viulistin välttämättömistä taidoista, hän arvostelee jyrkästi sen liiallista ja yliampuvaa käyttöä. 1700-luvun lopulla koristelu oli paisunut niin suuriin mittasuhteisiin, ettei sävellyksen melodisesta perustasta ollut juuri mitään jäljellä. Tämä oli Bériot'n mukaan johtanut melodiseen kaaokseen, jossa musiikin esittäjä ei pysynyt enää mukana. Koristeiden "yliannos" johti helposti kiirehtimiseen, joka on soittajan pahimpia vitsauksia (Bériot 1858, II osa, 17). Bériot arvostaa 1800-luvulla yleistynyttä suuntausta, jossa koristeet yhä useammin alettiin kirjoittaa valmiiksi nuottiin. Koristelu alkoi muuttua aiempaa yksinkertaisemmaksi ja tulkinnallinen kirjavuus vähentyä.

4.7.5.1.1 Tavallisimmat koristeet

Trilli erilaisine muunnoksineen saa osansa Bériot'n pedagogiikassa. Teoksessa trilliä opetetaan monessa eri yhteydessä. Appoggiaturaa, 1700-luvun diminuotitekniikan ehkä yleisintä korua, Bériot käsittelee vain lyhyesti selittäen ja muutamain esimerkein. Muut melodian koristeet hän jakaa kahteen ryhmään: koristeet, jotka koostuvat 4-5:stä nuotista sekä pitemmistä sävelsarjoista koostuvat koristeet (Bériot 1858, II osa, 16). Edellisistä tekijä käyttää nimitystä "Gruppetto" ja jälkimmäisistä "Fioritur". Koristelutekniikkaan kuuluu lisäksi preludisoitto. Mielenkiintoa herättää seikka, että Bériot'n viulukoulussa vibrato ja portamento ovat eriytyneet omaksi lohkokseen tulkinnassa kuulumatta enää koristelutekniikkaan. Vielä sekä Spohr että Baillot lukevat nämä efektit osaksi koristelutekniikkaa.

Bériot'lla trillin opettaminen painottuu sen tekniseen toteutukseen ja erilaisten muunnoksien käyttöön, ei enää vanhoihin trilliä koskeviin sääntöihin. Viulupedagogiikan kehityksessä on siis tapahtunut selvä muutos verrattuna 1830-luvun viulukouluun. Tekijä antaa teoksen tulkitsijalle vapauden valita trillityypin makunsa mukaan. Perusajatuksena on kuitenkin se, että yksinkertainen melodia vaatii yksinkertaiset trillit, melodisesti komplisoitu musiikki taas monimuotoisemmat trillit. Esimerkiksi trillien käytöstä lopukkeissa hän kirjoittaa näin:

"Man kann die Anwendung dieser Schlüsse nicht wohl auf eine bindende Art bestimmen. Dem Geschmack des Spielers muss es überlassen bleiben, selben dem Charakter des Gesanges gemäss zu verwenden, um Widersinn zu verhüten. Man verwende eben die einfachen Schlüsse für den einfachen Gesang, und die künstlicheren für den mehr oder minder verzierten Gesang." (Bériot 1858, II osa, 18.)

Tavallisimman, yksinkertaisen trillin voi soittaa alkuvävelen perusteella neljällä eri tavalla: aloittamalla a) pääsävelestä, b) pääsävelen yläpuolella olevasta sävelestä, c) pääsävelen alapuolella olevasta sävelestä ja d) pääsäveltä terssiä alemmasta sävelestä. Ketjutrilli koostuu useista peräkkäisistä trilleistä, joista Bériot antaa esimerkkejä. Pralltrilli on lyhyt trilli, joka esiin-

tyy useimmin nopeissa osissa astekuluissa. Vielä tätäkin nopeampi ja lyhyempi trilli on mordentti, jonka Bériot merkitsee useimmiten samalla symbolilla kuin muutkin trillit, tr-merkillä. Teoksessa esiintyy myös tekni- sesti vaativia pariäänitrillejä terssi- ja seksti -intervalleissa. Niiden käytöstä lopukkeissa on joitakin esimerkkejä, mutta pääasiassa niitä harjoitellaan te- kijän omissa etydeissä.

Bériot lukee trilleihin kuuluvaksi lisäksi tekniikan, jota hän nimittää myös vasemman käden tremoloksi. Pitkänä soivan vapaan kielen tai sormella painetun sävelen kanssa soitetaan kahdella vapaana olevalla sormel- la nopeaa tremoloa, jolloin kuulovaikutelma on kolmiääninen. Sormilla soitettu intervalli voi vaihdella, mutta useimmiten se on terssi tai kvartti. Nimittäessään tätä tekniikkaa trilliksi Bériot poikkeaa siihenastisesta, ylei- sestä trillin määritelmästä, jonka mukaan sen sävelet muodostavat aina sekunti-intervallin (Mozart 1751, 187).

Appoggiaturan Bériot käy teoksessaan läpi suhteellisen vähäsanaisesti käyttämällä asiaa havainnollistamaan nuottiesimerkkejä. Hänen elinaika- naan appoggiaturalla ei ollut enää musiikillisesti niin merkittävää tehtävää kuin vielä 1700-luvun lopussa. Sen käyttö sävellyksissä väheni ja yksinker- taistui ja se kirjoitettiin yleensä valmiiksi nuottiin (Bériot 1858, II osa, 17). Tätä Bériot pitää edistyksenä viulunsoiton kehityksessä.

Bériot antaa muiden korujen tapaan myös appoggiaturan soitossa tul- kinnallisen vapauden teoksen esittäjälle. Jopa perinteisesti ehdoton sääntö, että pitkä appoggiatura soitetaan vetojousella ja sidotaan aina pääsäveleen, saa väljemmän tulkinnan Bériot'n pedagogiikassa. Pitkä appoggiatura sido- taan yleensä pääsäveleen, mutta jos appoggiaturaa seuraa korukuvio, pää- sävelen voi soittaa myös työntöjousella (Bériot 1858, II osa, 15). Tekijä ei ota esiin lyhyttä appoggiaturaa ollenkaan, vaikka se esiintyy hyvin yleisesti wie- niläisklassisessa, mutta myös varhaisromanttisessa musiikissa. Vaikuttaa siltä, ettei Bériot pitänyt aiheellisena opettaa tuota korua, koska se useimmi- ten oli kirjoitettu valmiiksi nuottiin eikä siksi aiheuttanut väärinymmär- ryksiä.

4.7.5.1.2 Preludi-improvisointi

Tullakseen monipuoliseksi taiteilijaksi viulistin on Bériot'n mukaan opis- keltava improvisoitua preludisoittoa. Bériot pitää tätä jopa välttämättömä- nä taitona, jonka perusteiden opettamista hän vaatii kaikilta soitonopettajil- ta. Preludisoiton oikea toteuttaminen alkaa vankasta soittoasennosta, rau- hallisesta viuluotteesta ja huolellisesta viulun virittämisestä. Soittajalla on oltava mielessään valmiina jonkinlainen idea improvisaationsa rungoksi, jotta siitä tulisi ehjä ja hyvän musiikkimaun mukainen kokonaisuus. Preludi-improvisointi on aloitettava varovasti. Tällöin preludit eivät saa olla melodisesti komplisoituja tai liian pitkiä. Sävellajeista parhaita ovat G-, D-, A- ja E -duurit, joissa sointi on kirkas ja sävelpuhtaus helpoimmin kontrolloitavissa (Bériot 1858, II osa, 151).

Huolimatta vakavasta suhtautumisestaan preludi-improvisoinnin välttämättömyyteen Bériot ei ole esittänyt oppikirjassaan yhtään valmista

preludimallia. Tämä osoittaa tiettyä paradoksaalisuutta teoksessa, joka muuten koostuu suurimmalta osin ohjelmistosta. Ero on suuri verrattuna esimerkiksi Baillot'n viulukouluun, jossa tekijä on kirjoittanut 24 lyhyttä preludimallia käyttäen kaikkia sävellajeja (Baillot 1834, II osa, 182-183). Preludisoiton tärkeyttä yhtenä merkittävänä askeleena kohti säveltämistä Bériot kuvaa teoksensa sivulla 150:

“ Das Präludieren vervollständigt das Talent des Künstlers. Es führt zum Improvisieren, später zum Komponieren. Das Präludieren gewöhnt an jene Bequemlichkeit, jenes Sich-gehen-lassen, welches man bei einem ausübenden Künstler so sehr liebt. Wer nicht präludiert, wird ohne Zweifel korrekt lesen lernen, aber ein kalter Leser bleiben: seinem Spiel wird jene glückliche Durchdringung fehlen, die dem Künstler eine von Begeisterung zeugende Haltung verleiht, welche den Zuhörer fesselt und hinreißt.” (Bériot 1858, II osa, 150.)

4.7.5.2 Tyylinmukaisuus ja ilmaisu

Bériot oli viulistina kuuluisa monipuolisesta koristelutaidostaan sekä äänellisestä ilmaisuvoimastaan, elävästä nyansoinnistaan ja laajasta tyylin-tuntemuksestaan. Tämä heijastuu selvästi hänen viulukouluunsa: musii-kin tulkinnan opettaminen on teoksen painavinta antia. Teoksen II osassa Bériot paneutuu nyansseihin, III osassa, joka käsittelee esiintymistä ja siihen valmistautumista, taas musiikilliseen tulkintaan ja tyylikysymyksiin. Tekijä vertaa musiikkia runouteen erityisesti hengityksen osalta. Runollisuus ja runouden tuntemus tulevat ilmi myös hänen omassa kielenkäytössään ja käyttämässään allegorioissa.

4.7.5.2.1 Nyansointi ja sen graafinen kuvaaminen

Vankka nyansointitaito pohjautuu jousitekniikkaan, jossa soittaja hallitsee laajan dynaamisen skaalan yhdellä jousenvedolla. Tätä Bériot opettaa huolellisesti ja havainnollisesti teoksen II osassa, joka käsittelee virtuoositekniikkaa. Asioiden havainnollistaminen notaatiomerkinä on leimaa-antavaa Bériot'lle. Esimerkiksi dynaamista asteikkoa hän kuvaa erikokoisin nuotein: hiljaisissa nyansseissa pienet nuotit, voimakkaissa suuret (esimerkki 4) (Bériot 1858, II osa, 66). Nyanssiharjoituksissa käytetään myös piirroksia jousesta, jonka alle piirrettyssä janassa kuvataan pienin pystyvii-voin jousen painoa ja kulkunopeutta kielellä (Bériot 1858, II osa, 68). Suu-rinta vaikeutta tuottaa Bériot'n kokemuksen mukaan äänen tasainen voi-mistaminen tai hiljentäminen ja hyvän äänenlaadun säilyttäminen. Oleel-lista on jousen oikea sijoitus kielelle. Opetettuaan dynamiikkaa teoreetti-sesti ja esimerkein Bériot jatkaa asian käsittelyä nyanssietydeillä.

N^o 3.
SONNAMIBULA
Bellini.

Andantino. 2^{te} STEIGERUNG.

Ah! non crede a mi - rar - - ti si pres - to est in - to o

ESIMERKKI 5 Bériot'n tapoja kuvata nyanssivaihtoja graafisesti.

Teoksen III osassa paneudutaan aiempaa syvällisemmin dynaamisen ilmaisen asteikkoon. Jälleen tässä yhteydessä Bériot havainnollistaa pedagogiikkaansa piirroksin: nuottiesimerkkien alla on kolmiviivainen viivasto, jossa alin viiva tarkoittaa ppp-nyanssia, keskimäinen mf:a ja ylin fff:a. Tekijän piirtämä käyrä tällä viivastolla osoittaa nyanssin, jota oppilaan tulee noudattaa teosta harjoitellessaan (esimerkki 4) (Bériot 1858, III osa, 21).

Myöhemmin Bériot opettaa jousella aksentointia ja artikulointia nopeissa dynaamisissa muutoksissa. Hän esittää kolme kolmiomaista kuviota, joista pienin tarkoittaa pehmeää aksenttia, keskimäinen kohtalaisen voimakasta ja suurin voimakasta aksenttia. Näitä merkkejä hän on sijoittanut ohjelmistoon malliksi oppilaalle. Jousella aksentointi vastaa laulajan artikulaatiota, jossa erottuvat selvästi konsonantit ja vokaalit ja jonka ilmaisullinen voimakkuus vaihtelee musiikin luonteen mukaan. Laulutaitessa puhuvat sanat, mutta instrumentalistin on saatava soittimensa puhumaan käsiensä avulla. Viulisteilla avainasemassa on jousikäsi.

" ... Dieses Betonungsvermögen verleiht dem Instrumente die Macht des Wortes, kurz: die Violine spricht unter den Händen des Meisters. Und dies ist es was wir denn Betonung durch den Bogen nennen."
(Bériot 1858, III osa, 30.)

Nyanssien opettamisen suuri osuus Bériot'n teoksesta osoittaa, miten oleellisena hän pitää tätä tulkinnan aluetta. Bériot muistuttaa kuitenkin dynaamisen liioittelun vaaroista, jotka ovat suurimmat, kun kyseessä ovat nuoret ja kokemattomat viulistit. Tässä yhteydessä hän vetoaa Molièren sanoihin, joiden mukaan kauneimmankin voi tuhota pyrkimällä liioitteluun ja yllälyöntiin. Musiikin tulkinta on aina osattava yhdistää sävellykseen ja sen tunnelmaan:

" Grundsätzlich sollen die Nuancen immer in bindender Beziehung zu den verschiedenen Charakteren stehen, damit der Ausdruck derselben nicht verletzt werde; sie sollen sonach selten und langsam sein im ernstern, heufiger und rascher im leidenschaftlichen Style ."(Bériot 1858, III osa, 20.)

Eritellessään nyanssien käyttöä Bériot jakaa musiikin ns. vakavaan musiikkiin, joka tarkoittaa lähinnä sakraalimusiikkia, iloiseen ja hilpeään musiikkiin.

kiin sekä traagiseen musiikkiin, johon kuuluu usein esimerkiksi oopperamusiikki. Nyansoinnin on oltava huomattavasti hillitympää ja vähäisempää kirkollisessa musiikissa kuin oopperamusiikissa, joka sisältää voimakaimmat tunnelataukset.

Bériot korostaa vielä crescendon merkitystä teoksen huippukohtaan tultaessa. Yhdestäkään teoksesta ei voi saada kaikkea irti ilman voimakasta crescendoa, vaikka ilmaisu olisi muuten kuinka rikasta tahansa. Jokaisessa teoksen osassakin on oma huippukohtansa, jota tulee valmistaa crescendolla. Voimistus kuuluu useimmiten nousevaan asteikkoon. Tästä on jälleen esimerkki, jossa nuottitiheydellä kuvataan jousenkuljetuksen nopeutta ja jousen painoa. Asteikon alussa nuottitiheys on suurin ja jousenkäyttö vähäisintä. Mitä enemmän ääni voimistuu, sitä harvemmassa ovat nuotit. (Bériot 1858, III osa, 78.) Jousta on opittava käyttämään taloudellisesti säästämällä sitä alussa. Näin voimakkaimpaan kohtaan jää riittävästi jousta. Erityisesti on kuitenkin syytä varoa yleistä maneeria, jossa jokaisella jousenvedolla ääntä voimistetaan jousen keskiosalla, mutta aloitus ja lopetus ovat hiljaisia. (Bériot 1858, II osa, 66.)

4.7.5.2.2 Musiikin hengitys

Bériot'n tapa verrata musiikkia runouteen tulee esiin monissa eri yhteyksissä, eniten kuitenkin silloin, kun on kyseessä tunteiden ilmaisu musiikin keinoin. Tekijä kirjoittaa musiikin hengittämisestä ja tauotuksesta käyttäen nimitystä interpunktio. Hänen mukaansa tauotuksen merkitys soitinmusiikissa on jopa suurempi kuin lyriikassa, koska soitinmusiikissa ei ole luonnollista tauotusta. Hengitystauot musiikissa ovat tärkeitä myös kuulijalle, koska niillä on rauhoittava ja virkistävä vaikutus. (Bériot 1858, III osa, 36.)

Tauotuksessa on Bériot'n mukaan olemassa viisi eri astetta, jotka ovat suorassa suhteessa esitettävään musiikkiin. Uskonnollisessa musiikissa on olemassa esimerkkejä, jotka on soitettava ilman tauotusta, koska niissä ei ole rytmiä, järjestystä eikä sanoja. Tällaisia ovat esimerkiksi urkukoraalit. Koraalia soitettaessa jousenvaihdotkaan eivät saa kuulua. Edettäessä ensimmäiseltä asteelta viidennelle musiikki muuttuu aina kevyemmäksi ja eloisammaksi. Numeraalisesti korkeampi aste merkitsee siis lyhyempiä säkeitä ja pidempiä taukoja. (Bériot 1858, III osa, 37.)

Hengitykseen kuuluu myös musiikin tavuttaminen jousella. Tästä tekijä käyttää nimitystä Prosodie. Tässä jousen suunta ja mm. kaaritus on valittava musiikillisten tavujen mukaan. Pitkille tavuille soveltuu parhaiten veto-, lyhyille taas työntöjousi. Tavut vastaavat Bériot'lla yksittäisiä nuotteja, lyhyitä sävelaiheita tai säkeitä. Mikäli viulisti soittaa sanoitettua musiikkia, tauotus toteutetaan luontevimmin sanojen mukaan. Viulistilla oikeaan tauotukseen, kuten musiikilliseen ilmaisuun ylipäätään, on kaarituksella oleellinen osuus. Vaikuttaa siltä, että vanha vetojousisääntö saa siis jälleen kannatusta 1800-luvun lopulla. Ilmeisesti juuri musiikin ja hengityksen riippuvuussuhteen korostaminen vaikuttaa jousituskäytännöön. Tämä teema tulee esille mielenkiintoisella tavalla Szenden tutki-

muksissa 1970-luvulla (luku 4.13.5.3).

4.7.5.2.3 Tyylinmukainen ilmaisu

4.7.5.2.3.1 Musiikin kolmijako

Bériot pitää kaiken musiikin pohjana kolmijakoa, joka on otettava huomioon tulkinnassa. Kolmijako saattaa olla joskus piilotettuna monimutkaisen melodiakudoksen taakse, mutta se on aina kuitenkin löydettävissä mestareiden teoksista. Kolmijakoon liittyvät esimerkit ovat mm. Rossinilta, Paisiellolta, Meyerbeeriltä ja Beethovenilta.

Bériot on lähestynyt joitakin em. säveltäjien teoksia analyttisesti jakaen niitä kolmijakoihin osioihin, jotka hän on numeroinut. Kolmijako ei aina ala tahdin alusta, mikä voi vaikeuttaa sen löytämistä. Ilmeisesti siksi hän on esittänyt kolmijako-analyysiaan näin yksityiskohtaisesti teoksessaan. Kun kolmijako on löydetty musiikin yksityiskohdista, sitä etsitään laajemmista musiikin muodoista, esimerkiksi teoksen osista (Bériot 1858, III osa, 9). Kolmijako vaikuttaa tulkintaan esimerkiksi koristelun ja painotuksen osalta. Melodian koristelu kuuluu heikoille tahdinosille, samoin kuin melodian valmistus ennen seuraavan kolmijakoisen osion alkua. Kolmijako on otettava huomioon myös jousituksissa ja kaarituksissa.

Kolmijakoon perustuvan musiikin tulkintaan liittyen Bériot esittelee kaksi musiikillista karaktääriä: kantava, pitkälinjainen sekä syllabinen, hengittävä melodia. Edellisessä nuottiarvot soitetaan täyteen kestoonsa ilman tauotusta. Tätä musiikkimuotoa edustavat yleensä melodiset, hitaat osat. Nopeat, energiset osat ovat karaktääriltään taas tyypillisiä syllabisia muotoja, joissa nuottiarvoja lyhennetään ja painotusta kevennetään. Musiikki hengittää pienten, lähes huomaamattomien taukojen ansiosta. Nämä kaksi peruskaraktääriä voivat olla myös sekoittuneena. Kaikista musiikillisista karaktäreistä Bériot esittää useita esimerkkejä. (Bériot 1858, III osa, 10.)

4.7.5.2.3.2 Musiikkityylin vaikutus tulkintaan

Bériot on hyvin perehtynyt musiikkityyleihin ja myös tyylinmukaiseen ilmaisutapaan. Hänen mukaansa ilmaisu on musiikin sielu ja aksentointi sen henki. Nämä molemmat tekijät vaihtelevat musiikkityylin perusteella. Tyyllillisinä jakoperusteina tekijä pitää toisaalta sävellyksen ilmestymisajankohtaa, toisaalta sen käyttöyhteyttä. Bériot pitää musiikin tyyllillisinä ääripäinä uskonnollista musiikkia, jossa ilmaisu on minimissään, ja draamatista musiikkia, jossa se on voimakkainta.

Bériot käyttää teoksensa III osan loppupuolen esitellen erityyppisiä sävellyksiä, joihin sisältyy tarkkoja kirjallisia tulkintaohjeita sekä runsaasti esityserkkeitä. Ensimmäinen esimerkki on koraali 1500-luvulta, jonka on säveltänyt Goudimel. Koraali on

soitettava rauhallisella, uskonnollisella aksentilla, leveällä jousella ja yksinkertaisesti ilmaisten. Muut esimerkit ovat mm. Lutherilta, Corellilta, Bachilta, Händeliltä ja Leclairilta. Vanhan musiikin osuuden hän päättää Viottiin (1753-1824), joka aloitti modernin musiikin aikakauden (Bériot 1858, III osa, 58).

Uudemmasta musiikista esitellään karakteristisia kohtia eri sukupolvien säveltäjiltä ilmaisua koskevin ohjein, jotka Bériot on kirjoittanut esimerkin eteen (Bériot 1858, III osa, 10):

Esim.1. (Haydn: Kvartetto no. 79; Largo cantabile e mesto)

Uskonnollinen aksentti. Rauha ja ilo rukouksessa.

Esim. 2. (Feska: Kvartetto)

Naiivi, herkkä aksentti. Pehmeä ilmaisu.

Esim. 3. (Vieuxtemps: Fantasie Caprice)

Heittäytyminen tunteen valtaan. Kevyesti vapaatempoisen. Herkkyys. Painotetut nyanssit.

Esim. 4. (Bériot: Marssi D-duuri)

Sotilaallinen aksentti. Rytmisyyys. Voimakas, pitkä jousenveto.

Esim. 5. (Mendelssohn: Häämarssi)

Voittoa kuvaava aksentti. Määrätty, suurilinjainen luonne. Täysipainoinen ääni. Jykevä rytmi.

4.7.5.2.3.3 Portamento ja vibrato

Bériot ei käsittele vibratoa tai portamentoa diminuutiotekniikan osana, mikä oli aiemmin yleinen tapa. Molemmat efektit ovat ilmaisua rikastuttavia tehokeinoja, joita on käytettävä teoksen edellyttämä musiikkityyli huomioon ottaen ja kyllin säästeliäästi. Nimitykset vibrato ja portamento ovat jo käytössä Bériotilla, mutta portamentoa hän kutsuu varsinaisesti termillä Trainieren (Bériot 1858, III osa, 42).

Portamenton Bériot määrittelee yksinkertaisesti efektiksi, joka syntyy sidottaessa kaksi toisistaan etäällä olevaa säveltä toisiinsa. Sävelten välissä voi olla myös appoggiatura. Portamento ei sovi kirkkomusiikkiin, johon sen vaikutus olisi dramaattisesti liian voimakas. Sitä voi käyttää varovaisesti iloisessa tai hilpeässä musiikissa, mutta parhaiten se soveltuu traagisiin, epätoivoa kuvaaviin teoksiin. Portamenton käytössä yleisin virhe on liian hidas käden ja sormien liike (Bériot 1858, III osa, 43).

Portamenton oikeasta ja väärästä käyttöyhteydestä Bériot antaa useita esimerkkejä. Portamento on merkitty nuottien välille vahvalla mustalla viivalla. Eniten tätä efektiä esiintyy oopperamusiikissa, vähiten uskonnollisessa musiikissa, esimerkiksi Haydnin oratoriossa Luominen. Useimmissa omissa sävellyksissään Bériot pitää portamentoa välttämättömänä.

Vibraton käytön suhteen pätevät samat säännöt kuin portamentossa.

Bériot ottaa vahvasti kantaa liiallista vibratoa vastaan, koska se johtaa levottomuuteen, puhtauden menetykseen ja yliampuvuuteen. Hänen mukaansa ahkerat portamenton käyttäjät ovat usein myös vibraton "suurkuluttajia".

Vibratoa on olemassa kolme eri astetta: hidas, kohtalainen ja nopea. Eritajuiset aaltoviivat nuottien päällä kuvaavat sen käyttöä Bériot'n esimerkeissä. Näiden esimerkkien perusteella Bériot suosii hyvin vähäistä vibratoa. Schubertin Ave Mariassa sitä ei saa käyttää ollenkaan, kun taas Rossinin Othellossa merkkejä on useita.

4.7.5.2.4 Taide ja taiteilija

Bériot'n runollisuus ja kaunopuheisuus, jotka viittaavat musiikkiestetikassa retoriikkaan, tulevat ilmi hänen määrittellessään taiteen olemusta. Taide on kuin puu, jonka korkeinta huippua jokaisen taiteilijan tulee tavoitella. Oksat ovat taiteen eri elementtejä tekniikasta tulkintaan. Taiteen tekemisessä on aina säilytettävä balanssi: koskaan ei saa pysähtyä, mutta ei myöskään lähteä liian kauas yhdellä oksalla. Aina on pysyttävä rungon tuntumassa käyttäen kuitenkin puun kaikkia oksia. (Bériot 1858, III osa, 86.)

Monipuolisen taiteilijan suurimpia avuja on hyvä itsetuntemus. Bériot'n omasta lauseesta päätellen avuihin kuuluvat myös vaatimattomuus ja epätsekkyys:

" Da nun aber die Eigenliebe uns oft zur Selbsttäuschung verführt, und da sie Kritik uns oft verdriesst oder entmuthigt, so glauben wir, dass es ein sicheres Mittel gibt, um sich selbst zu beurtheilen. Es besteht darin dass wir in den uns zu Theil werdenden Lobsprüchen den heilsamen Rath ausfindig machen lernen, welcher beinahe immer in dem enthalten ist, was sie werschweigen. Wenn man zum Beispiel unsere Energie lobt, so können wir uns in Acht nehmen, uns mangelt die Anmuth. Spricht man oft von der Feinheit unseres Talentes, so können wir überzeugt sein, dass es uns an Grösse und Stärke fehlt ." (Bériot 1858, III osa, 86.)

Bériot'n tekstistä heijastuu myös kritiikin merkitys tuon ajan taiteilijoille. Musiikkikritiikki saattoi olla jo tuolloin hyvinkin murskaavaa, johon monen taiteilijan ura oli vaarassa katketa. Viulutaiteilijoiden kohtaloihin on mm. Flesch puuttunut muistelmissaan (Flesch 1960).

4.8 Joachim-Moser: Violinschule

4.8.1 Joachim saksalaisen viulukoulun johtohahmona

Joseph Joachim (1831-1907), joka oli syntytään unkarilainen, tunnetaan 1800-luvun jälkipuoliskon johtava saksalaisena viulupedagogina. Hän herätti runsaasti huomioita varhaiskypsyydellään esiintymällä 13-vuotiaana mm. Lontoossa ja toimimalla opettajanakin jo 16-vuotiaana Leipzigin konservatoriossa. Solistiuransa ohella Joachim sai myös säveltäjänä arvostusta mm. läheisiltä yhteistyökumppaneiltaan ja ystäviltään. Heihin kuuluivat mm. Schumann, Mendelssohn ja Brahms, jonka viulukonserttoon Joachim sävelsi kadenssin.

Wien, jossa Joachim pitkään opiskeli, oli Moserin mukaan eri koulukuntien ja kansallisuuksien kohtauspaikka 1800-luvun alkupuolella. Siellä Joachim opiskeli lapsena Baillot'n viulukoulua opettajinaan mm. Hellmesberger ja J. Böhm, jota hän kiitteli erityisesti jäykän jousikätensä vapauttajana. (Moser 1908, I osa, 38.) Siirryttyään 1840-luvulla opiskelemaan Leipzigiin Joachim sai opettajakseen F. Davidin, jonka merkitys hänen kehitykselleen oli ratkaiseva. Joachimien vaikutus oli suuri myös Weimarissa, josta hänen aikanaan kehittyi saksalaisen musiikin ja kirjallisuuden keskus ja jossa hänen ystäväpiiriinsä lukeutuivat mm. Wagner ja Liszt.

Joachim siirtyi Hannoveriin 1850-luvulla, jolloin hän koki voimakasta kiinnostusta musiikin ohella myös kirjallisuuteen ja maalaustaiteeseen. Musiikkiesteettisesti ajatellen Hannoverin-aika oli Joachimille sekoitus haaveellista romantiikkaa ja vankkaa klassista idealismia, mikä teki tästä jaksosta hänelle taiteilijana hedelmällisimmän ja merkittävimmän (Moser 1908, II osa, 20). 1860-luvulla alkoi Joachimien tärkein pedagoginen ura Berliinin musiikkikorkeakoulun johtajana ja viulunsoitonopettajana. Hän luopui vähitellen säveltämisestä keskittyen opettamiseen ja kamarimusiikkiin mm. perustamissaan kvarteteissa. Yksi Joachimien ansioista on myös hänen työnsä ns. vanhan musiikin henkiinherättäjänä.

4.8.2 Viulukoulun rakenne ja sisältö

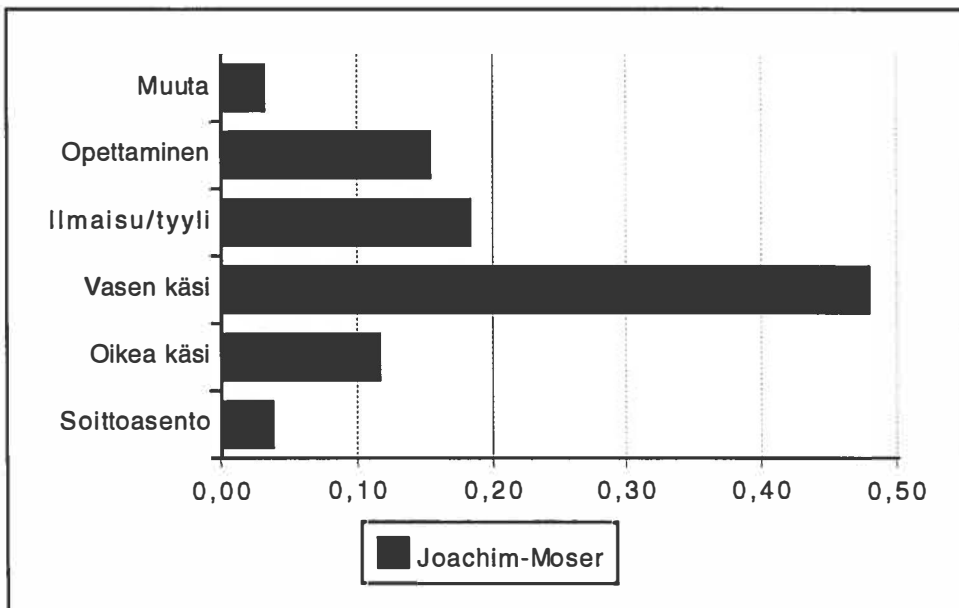
Andreas Moser (1859-1925) oli yksi Joachimien tunnetuimmista oppilaista, mutta omistautui jo vuonna 1884 viulunsoiton sijaan musiikkipedagogiikan ja -historiantutkimukselle. Moser toimi pitkään Berliinin musiikkikorkeakoulun opettajana, jona aikana ilmestyi hänen laaja teoksensa *Die Geschichte des Violinspiels I-II*, yksi viulunsoiton historian merkkiteoksista.

Joachimien ja Moserin kolmiosainen viulukoulu ilmestyi vuonna 1905. Tekstiosuus on suurimmaksi osaksi Moserin käsialaa. Joachim on kuitenkin vaikuttanut oleellisesti teoksen sisältöön ja ohjelmistoon, joka kattaa siitä suurimman osan. Teoksen lopussa on Joachimien valitsema kokoelma viulukirjallisuuden keskeisiä sävellyksiä, jotka tekijä itse on analysoinut. Sävellykset on sisällytetty viulukouluun lyhentämättöminä ka-

densseineen, joista osa on Joachimien säveltämiä (Garam 1985, 97).

Joachim-Moserin viulukoulu on kolmiosainen ja se käsittää kaiken kaikkiaan yli 600 sivua. Varsinainen viulukoulu sisältää 477 sivua, josta peräti 310 sivua on ohjelmistoa. Tekstiosuus on siis melko suppea. Teoksesta olen jättänyt teosanalyysin ulkopuolelle 229 sivua käsittävän osan, koska sen sisältö ei kuulu aihepiiriltään kvantitatiiviseen analyysiin. Pois jätetty osa sisältää Joachimien valitsemat 16 viulukirjallisuuden keskeistä sävellystä kokonaisuudessaan alkaen Bachin a-mollikonsertosta ja päättyen Brahmsin D-duurikonserttoon. Tämän viimeistelytyössä Joachim oli itse mukana². Joachim kirjoittaa jokaisesta sävellyksestä ensin taustatietoa ja analysoi sitä tuomalla esiin solistin kannalta merkittäviä tulkintaan liittyviä näkökohtia.

Kuten aiemmatkin analyysiteokset, myös Joachim-Moserin teos käsittelee ylivoimaisesti eniten vasemman käden tekniikkaa. Hän poikkeaa kuitenkin kaikista muista tutkimukseni analyysissä mukana olevista kirjoittajista siinä, että oikean käden tekniikan osuus on vain noin viidennes vasemman käden vastaavasta osuudesta. Joachim ei ilmeisesti katsonut tarpeelliseksi puuttua yhtä yksityiskohtaisesti jousikäden tekniikkaan kuin useimmat edeltäjänsä. Hänelle tärkeintä oli vasemman käden taitojen täydellinen hallinta. Suurin alaluokka vasemman käden tekniikassa on ornamentointi. Tähän alaluokkaan sekä mm. asteikkosoittoon Joachim-Moserin teoksessa paneudutaan hyvin tarkasti.



KUVIO 19 Päälukkien suhteelliset osuudet Joachim-Moserin teoksessa.

² Brahms onkin omistanut teoksen Joachimille. Garam 1985, 84.



An den Körper geschmiegt Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.
 Le bras appuyé contre le corps en jouant la corde de mi.



Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Normal position of the left hand in the first position.
 Pose normale de la main gauche en 1^{re} position.



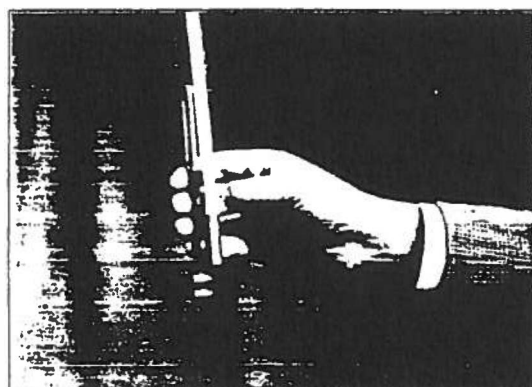
Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.
 Pose du bras en jouant la corde de sol.



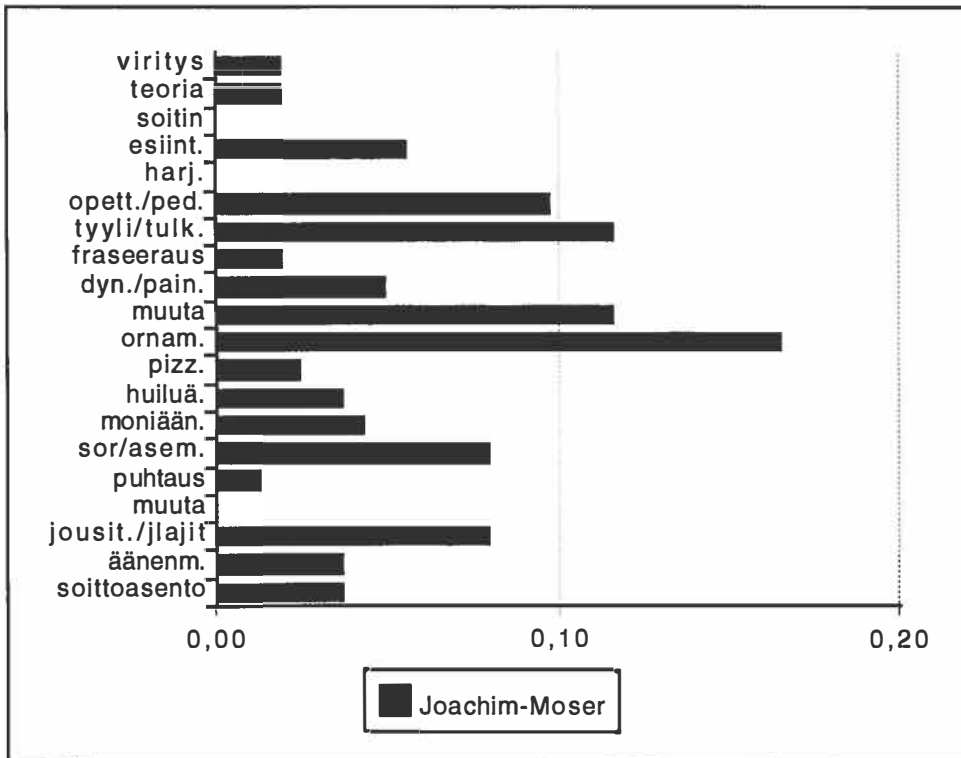
Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagenwechsel.
Attitude of the thumb: preparatory to changing position.
 Pose du pouce dans la préparation du changement de position.



Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Position of the hand in placing the nut of the bow on the string.
 Pose de la main dans l'attaque au talon.



Anfassen des Bogens.
Handling the bow.
 Manière de saisir l'archet.



KUVIO 20 Alaluokkien suhteelliset osuudet Joachim-Moserin teoksessa.

Joachim-Moserin teoksessa vasemman käden tekniikan suuri osuus ja oikean käden tekniikan vähäinen käsittely on silmiinpistävä. Myös ilmaisuun ja tyyliin liittyvät kysymykset tulevat korostetusti esiin. Pääluokasta 6 Joachim selvittää sekä musiikinteoriaa että viritystä. Pääluokasta 5 sen sijaan jää käsittelemättä harjoittelu.

4.8.3 Moserin näkemyksiä alkeistason pedagogiikasta

Teoksen johdannossa ja omassa esipuheessaan Andreas Moser selvittää, että kirjoittajat ovat jakaneet kolmiosaisen viulukoulunsa niin, että Moser keskittyy soitonopetuksen alkeisiin ja Joachim opiskelussaan jo edistyneiden opettamiseen. Tähän on luonnollinen syy: Joachim ei ole koskaan itse opettanut alkeistason oppilaita (Joachim-Moser 1905, 5, I osa). Johdannossa on soitonopiskelun aloittamiseen liittyviä tärkeitä huomioita. Sopivin aloittamiskä on 8-10 vuotta, mutta ennen 7. ikävuotta ei ole syytä vielä aloittaa.

Moser korostaa, että alkeistasolla, käytännössä ensimmäisessä asemassa, viivyttään riittävän pitkään, jotta perusta tekniikan kehittämiseksi olisi todella vankka. Jotta oppilaan mielenkiinto säilyisi, opettaja voi tuoda vaihtelua opetukseen kertomalla viulun ja viulunsoiton historiasta, kuuluisista viulisteista, omista opettajistaan, alueellisista soittoperinteistä ym. viulunsoittoa koskevista asioista. Moser kiinnittää huomion myös viulun

kokoon: alle 8-vuotias lapsi ei saa soittaa suuremmalla kuin 1/2-viululla, 8-12-vuotiaalle sopii parhaiten 3/4-viulu, ja kokoviulu soveltuu vasta 12-vuotiaalle.

4.8.3.1 Aloitussävellaji ja ensimmäiset sävellykset

Tärkeä osa alkeistason soittotunneilla on laulamisella, koska lapsi ei saa soittaa ennen kuin hän on laulanut opeteltavat sävelmät. Koska lapselle sopivin ääniala on yksiviivaisen oktaavin alueella, sormilla soitto on aloitettava d-kieleltä. Myös ensimmäinen asteikko on D-duuriasteikko eikä C-duuriasteikko, kuten Moserin mukaan lähes kaikissa siihenastisissa viulukouluissa on ollut tapana. Tässä yhteydessä Moser arvostelee ns. Geminiani-otetta, jota lähes kaikki viulupedagogit Geminianista lähtien ovat noudattaneet. Geminiani-otteen opettelu johtaa luontevimmin C-duuriasteikkoon. Moserin väittämän mukaan Charles Bériot olisi ollut ensimmäinen, joka ymmärsi, että viulu on G-soitin. Koska viulu on G-soitin, sopii G-duuriasteikko parhaiten ensimmäiseksi opeteltavaksi asteikoksi (Joachim-Moser 1905, 10, I osa). Laajasta historiantuntemuksestaan huolimatta Moser ei tämän väitteensä perusteella ollut perehtynyt L'Abbé le fils'n ja Baillot'n viulukouluihin, joissa molemmissa asteikkojen aloitussävellaji on G-duuri. Muissa yhteyksissä Moser osoittaa kuitenkin tuntevan- sa Baillot'in koulun (Joachim-Moser 1905, 41, I osa). Myös Kolneder mainitsee Bériot'n ensimmäiseksi G-duurilla aloittavaksi pedagogiksi (Kolneder 1972, 465).

Sopivin soitto-ohjelmisto alkeisopetuksessa koostuu Moserilla saksalaisista kansanlauluista, jotka muodostavat teoksen ensimmäisen osan perusohjelmiston. Kansanlaulujen ottaminen soitonopetukseen yhdistää Moserin pedagogiikan Kodály-pedagogiikkaan, joka ohjelmistoltaan perustuu unkarilaisille kansanlauluille (Szilvay 1979, 4). Joachim-Moserin teoksessa kansanlaulujen käytössä voi nähdä merkkejä kansallisuusaatteen vaikutuksesta: monet laulut ovat aihepiiriltään isänmaallisia. Yhtäläisyyksiä löytyy myös Suzuki-pedagogiikan kanssa: soitto-ohjelmistoon tulevien sävellysten ennalta tunteminen on oppimisen kannalta tärkeää, samoin ohjelmiston toistuva kertaaminen soittotunneilla.

4.8.4 Soittoteknisen kehityksen perusasiat

4.8.4.1 Jousitekniikka

Jousikäden tekniikkaan puututaan teoksessa vain harvoin, joskin tavallimmat jousilajit ja jousenkuljetukseen liittyvät seikat käsitellään. On yllättävää, miten vähän Joachim kiinnittää huomiotaan jousitekniikan opettamiseen, vaikka hänen uransa viulustina oli katketa jäykkään jousikäteen ja sen tuomiin ongelmiin jo hänen varhaisina opiskeluvuosinaan. Joachim-Moserin teoksessa korostuu jousikäden, erityisesti ranteen aktiivisuus ja rentous. Myös sormien, varsinkin pikkusormen osuus hyvässä

jousitekniikassa tulee esiin (Joachim-Moser 1905, I osa, 22).

Teoksessa mainitaan tavallisimpien jousilajien lisäksi ns. Viotti-jousitus, joka tekijöiden mukaan esiintyy tällä nimellä ensimmäisen kerran Spohrin viulukoulussa ja joka tarkoittaa samaa kuin Baillot'in käyttämä saccade-jousitus. Viotti-jousitus on symmetrinen, kaaritettu ja aksentoitu staccato-jousitus (Stowell 1985, 200). Mainittakoon vielä ns. fouetté-jousitus, "piiskaava" soittotapa, jossa jousi lyödään kielelle käyttäen jousen kärkeä. Tämä jousitus sopii erityisesti nopeisiin kulkuihin.

4.8.4.2 Viritysongelmat

Joachim-Moserin viulukoulussa ei juurikaan puututa sävelpuhtauteen ja sen opettamiseen. Intonaatiokysymykset tulevat esille tekijöiden kirjoittaessa fyysikaalisista ja akustisista laeista, jotka vaikuttavat merkittävästi mm. intervallien kokoon. Moser käyttää nimityksiä suuri ja pieni kokoaskel, jotka aiemmin ovat esiintyneet jo Stephen Philpotin vuonna 1767 ilmestyneessä teoksessa *"Introduction to the Art of Playing on the Violin, on an Entire new plan..."* (Pulver 1924, 122). Suuren ja pienen kokoaskelen erottaa toisistaan syntoninen komma. Tekijät ottavat esille myös kysymyksen puhdasvireisen ja tasavireisen soittimen yhteensopivuudesta: soittimen, jonka intervalleja soittaja voi muokata, on sopeuduttava temperoituun soittimeen (Joachim-Moser 1905, 18a, II osa).

4.8.4.3 Asemat ja asteikot

Toisen nidoksen johdanto-osa on huomattavasti ensimmäistä lyhyempi, mutta sisällöltään se on ensimmäisen osan tapaan pedagoginen. Toisessa nidoksessa Moser ja Joachim paneutuvat asemasoittoon. Sitä opeteltaessa edetään järjestyksessä, jossa toinen asema opetellaan ennen kolmatta. Tätä järjestystä kaikki pedagogit eivät noudata, koska toista asemaa pidetään vaikeampana kuin kolmatta. Soitettaessa kolmannessa asemassa kämmen saa tukea viulun kopasta. Moser ja Joachim eivät kannata ns. parittomien - siis kolmannen ja viidennen - asemien harjoittelua ennen parillisia. (Joachim-Moser 1905, II osa, 3.)

Toiseksi tekijät painottavat asteikkosoiton suurta merkitystä vasemman käden tekniikan kehittämisen kannalta: opettajan on aloitettava oppilaansa kanssa asteikkojen ja sointujen opettelu niin aikaisin kuin mahdollista. Kirjan tekijät korostavat asteikkojen tärkeyttä alkeisopinnoista lähtien. Asteikkoja on soitettava kaikissa sävellajeissa eri jousituksilla käyttämättä vapaita kieliä, jotta 4. sormi vahvistuu (Joachim-Moser 1905, 94, I osa). Kun aloitetaan asteikkosoitto asemissa, harjoitellaan ensin C-duurin sävelillä kaikki kirkkosävellajit niin, että asteikko aloitetaan vaihtaen lähtösäveltä ja siirtyen aina vaihdon yhteydessä seuraavaan asemaan. Näin päästään aina kahdeksanteen asemaan saakka. Tekijät lisäävät vielä, että samaa asteikkoa on soitettava 8-10 kertaa ennen kuin saa siirtyä seuraavaan. Tällaisesta asteikkosoittotavasta on tekniikan edistymisen lisäksi se etu, että

oppilaan korva kehittyy moodien tuntemuksessa (Joachim-Moser 1905, 193, II osa). Moodien opettaminen tulee tutkimukseni teoksista kaikkein selkeimmin esiin tässä teoksessa.

4.8.4.4 Soitto-ohjelmisto

Teoksen ohjelmisto-osuus on laaja ja se käsittää harjoituksia, etydejä ja pienimuotoisia viulusävellyksiä useilta eri säveltäjiltä. Säveltäjälueeteloon kuuluvat, paitsi Joachim itse, mm. Leclair, Campagnoli, Gluck, Spohr ja Bériot, joiden teokset ovat enimmäkseen kaksiaänisiä. Muistettakoon, että Spohrin viulukoulussa kaikki etydit ovat kaksiaänisiä. Kaksiaänisen ohjelmiston lisäksi Joachim-Moserin viulukoulussa on myös runsaasti yksiaänisiä etydejä mm. Kreutzerilta, Fiorillolta ja Mazasilta, joiden etydit kuuluvat edelleen viulunsoitonopiskelijan perusohjelmistoon.

Tekijät muistuttavat myös, että ohjelmistona tulisi käyttää muutakin materiaalia kuin heidän teostaan, esimerkiksi Kreutzerin, Fiorillon, Roden, Dontin ja Mazas´in etydejä. Lopuksi he vielä varoittavat valitsemasta liian vaikeaa ohjelmistoa siteeraten Robert Schumannin ohjetta:

"Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmässig vorzutragen." (Joachim-Moser 1905, II osa, 4.)

4.8.5 Viulun ja viulunsoiton historiaa

Ensimmäisen kirjan liitteenä on Moserin kirjoittama lyhyt katsaus viulunsoiton historiaan, joka ei ole mukana tämän tutkimuksen kvantitatiivisessa analyysissä, mutta joka on kvalitatiivista analyysia ajatellen merkittävä ja mielenkiintoinen. Historiallisessa osassa Moser ensin esittelee tärkeimmät viulunrakentajat suvuittain ja koulukunnittain. Moserin oletuksen mukaan Caspar Tieffenbrucher (1514-1571) olisi ollut ensimmäinen viulunrakentaja. Moserin oletus perustuu Pierre Woïrot´in maalaamaan Tieffenbrucherin muotokuvaan, jota koristavat hänen valmistamansa jousisoittimet. Moser pitää viuluna soitinta, jossa on viisi kieltä ja nauhat otelaudassa (Joachim-Moser 1905, 86, II osa). Boydenin käsityksen mukaan ei yksikään maalauksessa esiintyvistä soittimista ole viulu (Boyden 1965, 18).

Moser esittelee tunnetuimmat viulistit aikajärjestyksessä alkaen italialaisista mestareista. Ensimmäisenä viululle soolosoittimena sävellettyinä teoksena Moser pitää B. Marinin "Romanesca" vuodelta 1620 (Joachim-Moser 1905, 89, II osa), mutta kymmenen vuotta aiemmin oli jo ilmestynyt G.P. Ciman sonaatti viululle ja basso continuoille. Italialaisen koulukunnan edustajista tunnetuimpina Moser mainitsee Corellin, Tartinin, Vivaldin ja Viottin, jota hän pitää modernin viulunsoiton isänä. Hän kirjoittaa myös ranskalais-belgialaisen koulukunnan kuuluisimmista edustajista sekä luonnollisesti saksalaisista viulun mestareista, joita hänellä näyttää olevan tarve puolustaa. Vaikka saksalaiset viulistit eivät yllä virtuoosisuudessaan italialaisten tasolle, he ovat avainasemassa ns. vakavan viulumusiikin esit-

täjinä ja luojina:

" Die Anfänge und Formen der Instrumentalmusik wurzeln zwar in Italien; ihre Forentwicklung aber zu ungeahnter Höhe und die Erfüllung der ü b e r k o m m e n e n Gefässe mit dem t i e f s t e n G e h a l t, das haben deutsche Musiker vollbracht!". (Joachim-Moser 1905, 95, II osa.)

Liitteen lopussa on luettelo tunnetuimmista siihenastisista viulunsoiton oppikirjoista, jotka ovat Geminianin, L. Mozartin, Campagnolin, Baillot´n, Spohrin, Bériot´n sekä Alardin teokset. Geminianin kohdalla on jälleen ristiriitaisuus Boydenin tutkimukseen verrattuna: Moserin mukaan Geminiani oli ensimmäinen, joka opetti nykyaikaisen tavan pitää viulua leuan alla vasemmalla puolella kieltenpidintä (Joachim-Moser 1905, II osa, 99). Boyden kirjoittaa Geminianin viulukoulun faksimilepainoksen johdannossa, että L´Abbé de fils esittelee ensimmäisenä modernin tavan pitää viulua, jossa leuka on vasemmalla puolella kieltenpidintä (Geminiani 1751, vii). Moserin teosluettelossa L´Abbén teoksesta ei ole edes mainintaa.

4.8.6 Esittämiseen liittyviä kysymyksiä

Pääosa teoksen kolmannesta nidoksesta koostuu Joachimmin valitsemasta 16 viulukirjallisuuden keskeisestä sävellyksestä tai sen osasta, joista tekijä on kirjoittanut lyhyesti kunkin teoksen yhteydessä. Ennen tätä jaksoa kolmas nide sisältää Moserin kirjoittaman jakson esittämisestä, lähinnä tyyli- ja tulkintakysymyksistä.

Ensin Moser painottaa voimakkaasti tyyliintuntemuksen tärkeyttä, jonka pohjana on hyvä yleissivistys. Esimerkiksi Bachin viulusävellyks poikkeaa paitsi formaalisesti myös tulkinnallisesti huomattavasti vaikkapa Mendelssohnin sävellyksestä. Sivistynyt ja musikaalinen soittaja luonnollisesti ottaa tämän huomioon. Kirjassa heijastuu viime vuosisadan loppupuolella alkanut kiinnostus vanhan musiikin esityskäytäntöä kohtaan. Yllättävää on, että myös viulunsoiton oppikirjaan on näin voimakkaasti tuotu esille autenttinen, säveltäjän tarkoitusperiä noudattava esitystapa. Myöhemmin tällä vuosisadalla julkaistuissa viulunsoiton oppikirjoissa ei vanhan musiikin esityskäytäntöä juurikaan käsitellä. Moser korostaa, ettei oikotietä säveltäjän tarkoituksia noudattavaan tulkintaan ole. Jäljittely, "papukaijataide", ei johda koskaan oikeaan tulkintaan:

"Der einzige, wenn auch mühsame Weg zur Selbständigkeit in unserer Kunst führt nur auf der Grundlage positiven Wissens und Könnens sicher zum Ziel!" (Joachim-Moser 1905, III osa, 5.)

4.8.6.1 Vibrato, portamento ja sointiväri

Viulunsoiton esteettinen alue, mm. äänenmuodostus, dynamiikka, tulkinta, soittotyyli ja siihen liittyen esim. koristelu, saavat teoksessa tekniikkaa suuremman huomion. Kauniista äänenmuodostuksesta kirjoittaessaan tekijät pitävät vibratoa ja portamentoa avainasemassa. Käsityksessään vibraton käytöstä he ovat Spohrin kanssa yksimielisiä siitä, ettei vibratoa saa käyttää jatkuvasti:

"Der Schüler hüte sich daher, sie (vibrato) nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen..." "...." Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen" (Joachim-Moser 1905, II osa, 96.)

Samassa yhteydessä vibraton kanssa käsitellään portamentoa. Portamento vastaa Baillot'n Tragen der Töne -efektiä, jossa sävelet sidotaan toisiinsa asemanvaihoissa suuria intervaleja yhdistettäessä. Sekä portamenton että vibraton käyttö vaatii hyvää makua. Portamentoa ei saa liioitella, eikä esim. väliäänä saa juurikaan kuulua. Teoksessa on esimerkein selvitetty eri yhteyksiä, joihin portamento soveltuu.

Moser kirjoittaa myös tärkeimmistä tekijöistä kauniin ja lämpimän äänen tuottamiseksi. Perusedellytyksenä on sekä jousikäden että vasemman käden tekninen hallinta, mutta tärkein tekijä on vibrato. Toistamiseen Moser tuomitsee vibraton yksitoikkoisen ja etenkin jatkuvan käytön: vibrato on tehokeino, jota tulee käyttää säästeliäästi, lähinnä voimaa ja intohimoa vaativissa kohdissa. Jopa sellaisissa melodiakuluissa, jotka on soitettava "con gran espressione" tai "molto appassionato", vibrato ei sovi jokaisen tahdin jokaiselle sävelelle. Kun sävellyksen nyanssimerkintänä on p tai pp, tai sen alussa on maininta dolce tai grazioso, vibratoa ei saa käyttää. Jos säveltäjä kuitenkin toivoo käytettävän sitä, hän merkitsee sen nuottiin. Esimerkkinä tästä on Brahms-Joachim'in unkarilainen tanssi nro 4, jonka alussa lukee pp sempre, ma vibrato. (Joachim-Moser 1905, III osa, 7.) Vibraton lisäksi Moser puuttuu tässä yhteydessä myös aksentointiin ja oikeaan musiikilliseen painottamiseen.

Moser käsittelee lisäksi sointiväriin liittyviä ongelmia. Viulun jokaisella kielellä on oma, toisista poikkeava sointivärinsä, joka tulee muistaa fraseerauksessa. Sointivärien sekoittamista samassa fraasissa on vältettävä. Tämä on mahdollista asemanvaihtojen avulla ja kiinnittämällä huomiota vapaiden kielten käyttöön. Joskus sointivärejä sekoitetaan tietoisesti toisiinsa, esimerkiksi käyttämällä bariolage-soittotapaa. Tästä teoksessa on useita esimerkkejä (Joachim-Moser 1905, III osa, 9). Sointiväriin vaikuttavista erityisefekteistä Moser mainitsee lisäksi termit flautato, sul tastiera sekä sul ponticello. Näistä kaikista teoksessa on esimerkit ja sanalliset selitykset.

4.8.6.2 Sormitusten ja jousitusten vaikutus tulkintaan

Moser antaa seuraavaksi vastauksia kysymyksiin, jotka koskevat sävellysten sormituksia ja jousituksia. Kuinka noudattaa säveltäjän tarkoituksia, jos hän itse ei ole viulisti eikä siksi ole merkinnyt sormituksia ja jousituksia nuottiin? Kuinka soittaa ns. vanhojen mestareiden - Moserin mukaan ennen Viottia eläneiden säveltäjien - teoksia, kun nuoteissa ei ole juuri min-käänlaisia esitysmarkkinoita? Soittajan hyvä yleissivistys ja musiikin historian tuntemus ovat tärkeänä apuna säveltäjän tarkoitusten toteuttamisessa. Tietyt soittotekniset vapaudet vanhojen sävellysten tulkinnassa Moser hyväksyy. Esimerkkinä on Tartinin G-duurisonaatti, jossa oikean sointiväriin säilyttämiseksi voi joitakin fraaseja soittaa samalla kielellä korkeita asemia käyttäen, vaikka Tartinin aikaan ne on soitettu kieltä vaihtamalla. (Joachim-Moser 1905, III osa, 11.) Kaiken perustana on kuitenkin hyvä musiikillinen maku, joka vaatii kehittyäkseen vahvaa tiedollista ja teoreettista musiikkipohjaa. Moser puuttuu tässä yhteydessä myös jousituksiin, jotka hänen mukaansa vaikuttavat esityskokonaisuuteen huomattavasti enemmän kuin sormitukset.

Moser puuttuu myös oikeaan "hengitykseen", fraseeraukseen. Fraseerauksen kannalta oikeat jousitukset ovat avainasemassa. Hän kirjoittaa lisäksi musiikillisesta ilmaisusta, tällä kertaa agogiikasta, rytmin käsittelystä ja aikamitasta. Moser tiivistää käsityksensä oikeasta agogisesta ilmaisusta lauseeseen: "*Je dezenter, desto besser!*" (Joachim-Moser 1905, III osa, 17.) Hän siteeraa myös tässä yhteydessä Schumannia aiheeseen liittyen: "*Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen; solche nimm dir nicht zum Muster!*" (Joachim-Moser 1905, III osa, 16.)

4.8.6.3 Tulkinta ja koristelu

Trillistä ja sen erilaisista sallituista soittotavoista kirjoittaessaan Moser käyttää lähteinään Quantzin teosta "*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*", C.P. E. Bachin teosta "*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*" sekä L. Mozartin viulukoulua, jotka kaikki ovat 1700-luvun puolivälistä. Lisäksi hän lainaa otteita G. Tartinin teoksesta "*Traité des Argements de la Musique*". Vaikka Moserin teksti osoittaa sääntöjen suhteen suurempaa vapautta kuin esimerkiksi 1700-luvun oppikirjat, hän kiinnittää yllättävän suurta huomiota trillien oikeaan soittotapaan 1600-1700-lukujen musiikkia tulkittaessa. Tyylinmukaisuus ja tyyliuskollisuus tulevat korostetusti esiin. Tämä osoittaa, että Joachimille kehittyneen saksalaisen koulukunnan piirissä pyrittiin pitämään kiinni ns. vanhan musiikin tyylinmukaisuudesta soittamisesta. Vertailun kohteeksi voi ottaa esimerkiksi venäläisen koulukunnan perustajan Auerin käsitykset, jotka osoittavat, ettei traditiolla ole hänelle enää yhtä suurta merkitystä kuin saksalaisille pedagogeille.

Seuraavaksi Moser käsittelee pitkiä ja lyhyitä etuheleitä. Niiden vaihtelevista merkitsemis- ja esitystavoista hän antaa useita esimerkkejä. Kirjoituksen pohjana ovat 1600- ja 1700-lukujen musiikin osalta samat teokset

kuin edellisessä jaksossa. Niiden lisäksi hän siteeraa mm. J.G. Waltherin musiikkietosanakirjaa vuodelta 1732 (Joachim-Moser 1905, III osa, 26). Etuheleiden soittamista koskevat säännöt olivat Moserin mukaan hyvin vaihtelevia, mutta tarkkoja vielä 1700-luvulla. Esityskäytäntö riippui koulukunnasta tai paikkakunnasta, jolla taiteilija vaikutti. C.P.E. Bachin edellä mainittu teos antaa suuntaa tiukkojen sääntöjen lieventämis- ja merkintätapojen yhtenäistämisyrittämiselle (Joachim-Moser 1905, III osa, 24). Kuten edellisessä jaksossa, tässäkin on havaittavissa, ettei esimerkiksi pitkän etuheleen kesto ole enää tarkkojen sääntöjen alainen. Suunta sääntöjen lieventymiseen on siis nähtävissä.

Moser jatkaa vielä etuheleiden käsittelyä tuomalla esiin mm., kuinka paljon tulkittamisäännöt poikkesivat toisistaan paitsi koulukunnan, myös soittimen mukaan. 1700-luvun Saksassa kosketinsoitinten valta-alueella oli Pohjois-Saksa, jossa yhtenä musiikkiteoreettisena esikuvana pidettiin C.P.E. Bachia. Etelä-Saksan musiikkielämää hallitsivat taas laulutaide ja jousisoittimet, joiden esikuvina olivat italialaiset mestarit. Moser huomauttaa lopuksi, ettei tyylinmukaisessakaan tulkinnassa ole yhtä ainoaa oikeaa tapaa. Myös esimerkiksi ajankohta tai paikkakunta vaikuttavat huomattavasti teoksen tulkintaan.

Lopuksi Moser kirjoittaa hyvästä muusikkoudesta ja sen edellytyksistä sekä hyvistä muusikoista ja opettajista. Voittamattomana viulupedagogina Moser pitää Joseph Böhmiä, joka oli mm. Joseph Joachimin opettaja (Joachim-Moser 1905, III osa, 35). Vaikka Moser kirjoituksissaan erottelee selvästi toisistaan italialaisen, ranskalaisen ja saksalaisen viuluismin, hän kuitenkin lopuksi painottaa persoonallisuuden merkitystä hyvän muusikkouden edellytyksenä:

”Daraus geht hervor, dass die Fähigkeit, einem musikalischen Kunstwerk ins Hertz zu sehen und es stilrein vorzutragen weder an politische Grenzpfähle gebunden noch von der Psyche der Rassen abhängig ist”. (Joachim-Moser 1905, III osa, 35.)

4.9 Auer: Violin Playing as I Teach it; Graded Course of Violin Playing

4.9.1 Auerin vaiheet ja opinnot

Leopold Auer (1845-1930) oli syntyjään unkarilainen viulisti ja opettaja, mutta suurimmat ansionsa hän on saavuttanut viulupedagogina Saksassa ja Venäjällä. Auer vaikutti opettajana myös Lontoossa ja New Yorkissa. Häntä pidetään ns. venäläisen koulukunnan perustajana (Garam 1985, 151). Auer on julkaissut useiden viulunsoittoa koskevien teosten ohella, joista merkittävimmät ovat teokset *Violin Playing as I teach it* sekä *Graded Course of Violin Playing*, myös sävellyksiään ja sovituksiaan viululle.

Opiskeluaikanaan Auer sai vaikutteita sekä saksalaisesta että

ranskalais-belgialaisesta viulupedagogiikasta, millä onkin ollut merkitystä hänen aloittamalleen ja kehittämälleen venäläiselle koulukunnalle. Auerin venäläisen koulukunnan pedagogiikka muodostaa jonkinlaisen synteesin toisistaan pedagogisesti melko etäällä olleista saksalaisesta ja ranskalais-belgialaisesta koulukunnasta. Auer arvosti huomattavasti vuosina 1863-1865 hänen opettajanaan toiminutta Joseph Joachimia, joka oli hänen mukaansa aikansa suurin viulupedagogi (Auer 1921, 8). Joachimiin viittaavat Auerin pedagogiikassa mm. jousikädessä rannetyöskentelyn korostaminen sekä ohjelmistollinen laaja-alaisuus, mikä ilmenee ns. vanhojen mestarien teosten, kamarimusiikin, suurten konserttojen sekä transkriptioiden arvostamisena.

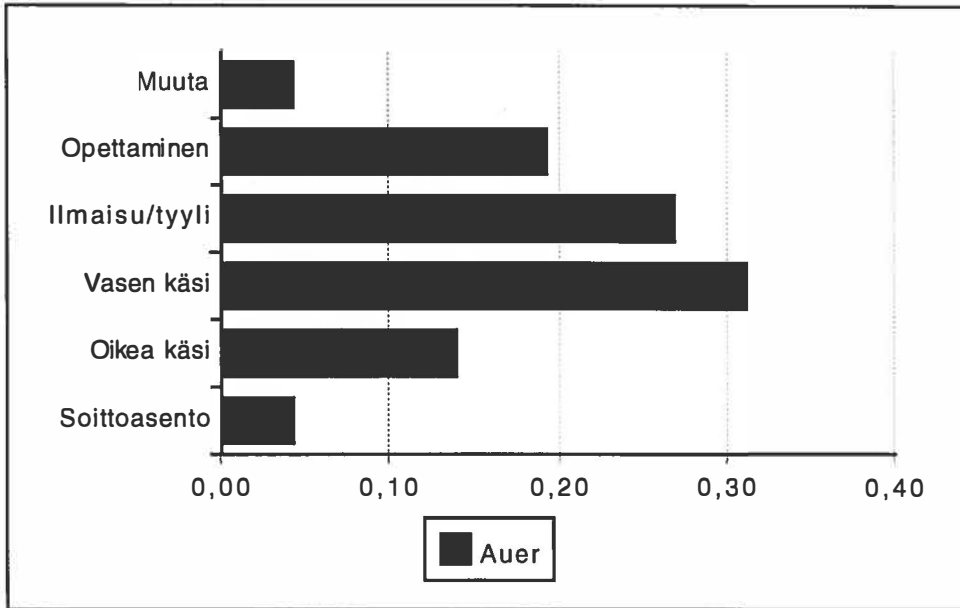
Pariisin konservatorio oli niin Auerin kuin useimpien muidenkin nuorten viulunsoiton opiskelijoiden mielestä ihanteellisin opinahjo 1800-luvun puolivälissä. Ranskalais-belgialaisen koulukunnan vaikutteita Auer kuitenkin sai mm. opiskellessaan ensin Budapestin konservatoriossa Alardin, myöhemmin Wienissä Dontin oppilaana, jolloin hän sai tutustua Roden ja Kreutzerin ohjelmistoon. Myös viuluteknisesti Auer seuraa ranskalais-belgialaista traditiota, joka opettaa Paganinin perinteitä seuraten korkeimman tason virtuoositekniikkaa, toisin kuin esimerkiksi Joachimien koulu.

4.9.2 Violin Playing as I teach it

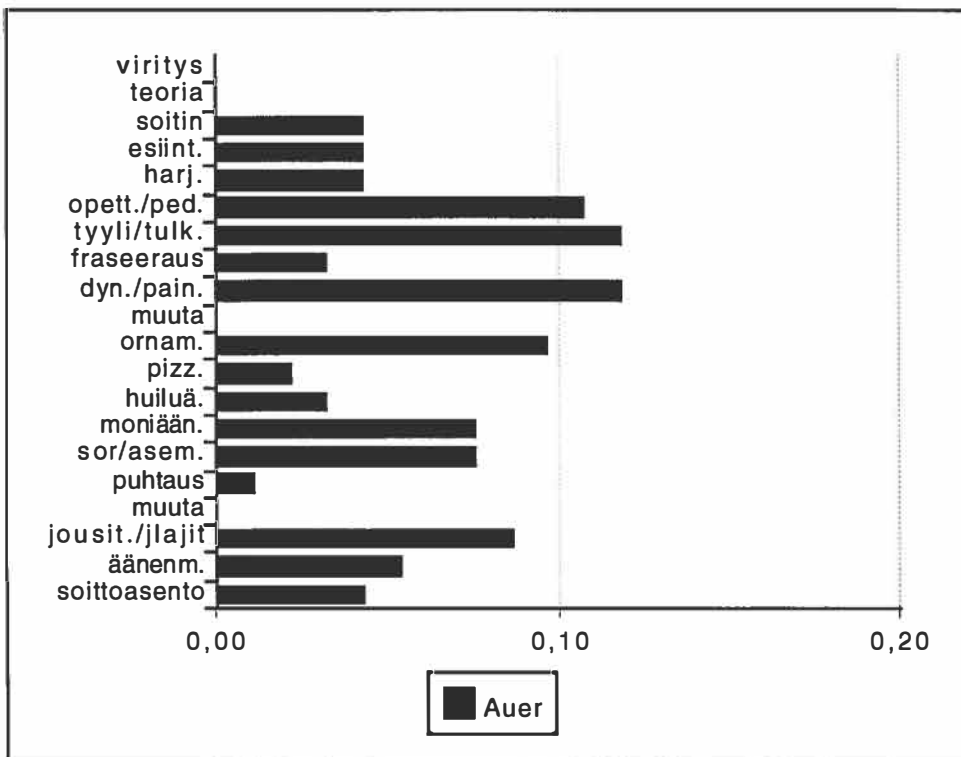
Auerin teos *Violin Playing as I teach it* on nimensä mukaisesti painottunut viulunsoiton opettamiseen. Se ei siis ole varsinainen viulukoulu. Auer ei unohda viulunsoiton perustekniikasta mitään oleellista, mutta teoksen tarkoitus ei ole opettaa sitä yksityiskohtaisesti, vaan pikemminkin toimia opetusoppaana viulunsoiton peruskysymyksissä. Teos onkin selvästi suunnattu soitonopettajille ja jo pitkälle opiskelleille viulisteille. Auer antaa pedagogisia ohjeita vanhemmille ja opettajille sekä selkeitä harjoitusmetodeja ja ohjelmistovalintaan liittyviä neuvoja opiskelijoille. Musiikillinen ilmaisu ja tyyllilliset seikat saavat suuren huomion muuten melko suppeassa teoksessa. Kirjan nuottimateriaali rajoittuu pieniin nuottiesimerkkeihin, joiden tarkoituksena on havainnollistaa teoksen teoreettista sisältöä.

Auerin kirjallinen ote poikkeaa useimpien muiden kirjoittajien tyylistä kerronnallisuudellaan ja elävyydellään. Opettaja-oppilas -suhteen ongelmia havainnollistavat monet kuvaukset, joissa hän kertoo omista opinnoistaan mm. Joseph Joachimien oppilaana, sekä kuvaukset erilaisista ongelmatilanteista, joiden eteen hän itse on joutunut opettajana. (Auer 1921, 5, 42-43.)

Kvantitatiivisissa analyysissä Auerin teoksessa painottuvat pääluokat 3, 4, ja 5: Vasemman käden tekniikka, Musiikillinen ilmaisu ja tyyli sekä Opettaminen.



KUVIO 21 Pääluokkien suhteelliset osuudet Auerin teoksessa vuodelta 1921.



KUVIO 22 Alaluokkien suhteelliset osuudet Auerin teoksessa vuodelta 1921.

Kuvion 22 mukaan suurimman suhteellisen osuuden alaluokista saavat tyyliin ja tulkintaan sekä dynamiikkaan liittyvät kysymykset. Myös opettamisen ja ornamentoinnin, johon siis kuuluvat portamento ja vibrato, osuudet ovat melko suuret. Jousilajien suhteellinen osuus on suuri.

4.9.2.1 Soitonopiskelun lähtökohdat

Teoksen johdannossa Auer käy läpi tärkeimpiä ominaisuuksia, joita vaaditaan esiintyvältä taiteilijalta, sekä kirjoittaa vanhempien merkityksestä lapsen aloittaessa soitonopinnot. Sen jälkeen Auer kertoo omista viulunsoitonopinnoistaan, mutta antaa myös joitakin tärkeitä ohjeita opettajalle. Auer mm. tähdentää, että paras tapa opettaa jokin asia on soittaa se itse (Auer 1921, 7). Auer mainitsee joukon säveltäjiä, joiden teoksia tulisi soittaa tekniikan kehittämiseksi. Kuitenkin hänen mukaansa tekniikkaa voi kehittää myös tekemällä itse sopivia harjoituksia, jotka auttavat opeteltavan asian oppimisessa.

Lähtökohtana viulunsoitossa on hyvä soittoasento, jota Auer käsittelee seuraavaksi. Mielenkiintoinen piirre Auerin tavassa opettaa vasemman käden asento on se, että hän käyttää siinä vielä Geminiani-otetta (Auer 1921, 12). Jousikädessä ja sen käytössä korostuu ranteen merkitys: se miten sormet sijoitetaan jouselle, riippuu yksilöllisistä tekijöistä, mutta ranteen on oltava jousikäden aktiivisin osa (Auer 1921, 12).

Tuloksellisen soitonopiskelun perusedellytys on tietää, kuinka harjoitellaan. Tärkeintä harjoiteltaessa on järjen ja sormien yhteistyö: soitto ilman ajattelua on pahempaa kuin soittamattomuus, koska se jopa lisää virheitä (Auer 1921, 14). Samaa asiaa korostaa Galamian myöhemmin 1960-luvulla kirjoittaessaan harjoittelusta (Galamian 1990, 75). Harjoittelu on myös osattava jaksoilla: 30-40 minuuttia kerrallaan riittää ja tauotus on tärkeää. Päivittäisen harjoittelun tarve vaihtelee yksilöittäin, joku tarvitsee 10 tuntia, toiselle riittää puolet siitä.

4.9.2.2 Äänenmuodostus

Auer kiinnittää runsaasti huomiota äänenmuodostukseen, jonka opetusalueeseen kuuluvat myös vibrato ja portamento sekä glissando. Äänenmuodostuksessa korostuu jälleen jousikäden osalta ranteen merkitys. Sen tehtävä on tärkeä erityisesti jousen kärki- ja kantaosassa tasaisen voimakkuuden aikaansaamiseksi. Auer on oivaltanut, toisin kuin edeltäjänsä Joachim, jousikäden suuren osuuden kauniissa äänenmuodostuksessa. Joachim painotti äänenmuodostuksesta kirjoittaessaan ainoastaan vibratoa ja portamentoa, mutta Auerin teoksessa ovat etusijalla jousikäsi ja sen liikkeet.

Auer ei hyväksy jatkuvaa vibratoa, vaan pitää sitä erikoisefektinä, siis koruna, jota on käytettävä säästeliäästi. Hänen mukaansa vibratolla liian usein halutaan peittää epäpuhtaudet tai muut virheet. Jos oppilas käyttää liikaa vibratoa, sen käyttö on lopetettava kokonaan, kunnes hän oppii kontrolloimaan sitä. (Auer 1921, 23.) On yllättävää, että vielä 1920-luvulla tapaa näinkin jyrkkää suhtautumista jatkuvaan vibratoon. Myös ajatus vibraton koristeenomaisesta luonteesta, jota Auer tähdentää, on vanha. Samalla tavalla asian ilmaisi mm. Mozart 1750-luvulla (Mozart 1756, 219). Suhtautumisessaan vibraton käyttöön Auer edustaa vielä ns. vanhoja sukupolvia, toisin sanoen aikaa ennen Fritz Kreisleria, joka soittotavallaan alkoi muuttaa käsityksiä vibratosta (Garam 1985, 108).

Vaikka Auer käsittelee tyylikysymyksiä erikseen teoksen loppupuolella, hän puuttuu tyyliin ja tyyliuskollisuuteen teoksessaan useissa eri yhteyksissä. Suhtautumisessaan tyyliuskollisuuteen Auer on pikemminkin moderni kuin traditionaalinen: vanhaa musiikkia on tulkittava ajan hengen eikä tradition mukaan. Yksi osoitus Auerin modernista suhtautumisesta tyyliin on esimerkki, jossa hän antaa nykyviulisteille luvan ilmaista itseään ja unohtaa tarkat esityssäännöt parin sadan vuoden takaa (Auer 1921, 77). Luvun lopussa Auer kirjoittaa lyhyesti portamentosta ja glissandosta, joiden käytössä hän kehottaa olemaan säästeliäs samoista syistä kuin vibratonkin käytössä.

4.9.2.3 Jousilajit

Jousilajeja on Auerin mukaan yhdeksän: *détaché*, *martelé*, *staccato*, *staccato volant*, *spiccato sautillé*, *ricochet-saltato*, *tremolo*, *arpeggio* ja *legato*. Tärkeimpänä näistä Auer pitää *legato*-jousilajia, jolla viulun saa laulamaan. Auer kritisoi terävästi oman aikansa muusikoita, erityisesti orkesterimuusikoita, joiden soitossa ei kuule todellista *legato*ta, vaan järkevää, intellektuellia melodiaa (Auer 1921, 28). Merkillepantava seikka Auerin käsitellessä jousilajeja on jälleen ranteen käyttö. Ranteen on oltava aktiivisin osa jousikättä eri jousilajien hallitsemisessa. Ranteen suuri osuus jousitekniikassa oli tyypillistä myös Joachimmin pedagogiikassa.

4.9.2.4 Vasemman käden tekniikka

Vasemman käden tekniikkaan Auer paneutuu tarkemmin kuin oikean käden tekniikkaan. Vasemman käden tekniikkaa koskevan luvun alaotsikot ovat asemanvaihdot, sormien painaminen kielille, asteikkoja ja muita harjoituksia, kromaattisia asteikkoja ja sormitukset. Asemanvaihtojen on tapahduttava mahdollisimman huomaamattomasti ja pehmeästi, peukaloa ei saa ajatella liikaa, vaan sen on seurattava jäljessä asemiin siirryttäessä. Vasemman käden sormien aktiivisuudesta puhuttaessa Auer huomauttaa, että 1800-luvun soitonopettajat eivät antaneet tarkkoja ohjeita siitä, kuinka sormia olisi painettava kielille. Auer ei suosi liikaa rentoutta, vaan opettaa, että sormien on oltava jäntevät ja voimakkaat (Auer 1921, 36).

Asteikkosoitto on vasemman käden harjoittamisessa perusasia: asteikkojen soitto on aloitettava jo opintojen alkuvaiheessa, ja ne on pidettävä jatkuvasti ohjelmistossa. Jotta asteikkojen harjoittelu ei kävisi liian yksitoikkoiseksi, Auer kehottaa opettajia käyttämään erityisesti pienten soittajien kanssa eri tavoin muunneltuja tai säestettyjä asteikkoja. Tässä yhteydessä hän antaa myös esimerkkejä sopivan ohjelmiston löytämiseksi. (Auer 1921, 39.)

Seuraavana käsittelyvuorossa ovat kaksoisotteet ja kaksiääniset asteikot tersseissä, kvarteissa ja seksteissä, yksinkertaiset ja sormitetut oktaavit, desimit, trilli sekä kolmi- ja neliääniset soinnut. Auerin mukaan vanhempien viulukoulujen yhtenä puutteena on, ettei kvartti-intervallin harjoitta-

miselle ole annettu riittävästi painoa. Tämän intervallin hallitseminen on kuitenkin esimerkiksi huiluäänien soitossa perusedellytys. (Auer 1921, 47.)

Ornamentoinnin osuus on Auerin teoksessa melko suuri. Tähän luokkaan kuuluvat mm. portamento ja vibrato, joita Auer opettaa huolellisesti. Varsinaisista korukuvioista hän mainitsee lähinnä mordentin, appoggiaturan sekä pizzicaton. Auer ei pidä trilliä ornamenttina, vaan käsittelee sitä erikseen. Auerin mukaan nykyajan viulistin ei tarvitse tehdä itse koruja suurten mestareiden teoksiin; riittää, kun hän soittaa sen mitä nuottiin on kirjoitettu (Auer 1921, 54). Auer mainitsee tosin Mozartin viulukoulun ja myöntää, että siinä ornamentointi vie suurimman osan teoksen sisällöstä. Hän kirjoittaa myös Davidista, Spohrista, Rodesta ja Kreutzerista, jotka koristelivat itse teoksiaan hyvällä maulla. Auerin kanta koristeluun on kuitenkin selvästi muuttunut verrattaessa sitä 1800-luvun opettajien käsityksiin.

Huiluäänet, yksinkertaiset, keinotekoiset ja kaksoishuiluäänet selvitetään lyhyesti seuraavaksi. Eri huiluäänityyppejä tekijä ei aseta arvojärjestykseen. Tässäkin yhteydessä Auer antaa ohjeita soitto-ohjelmiston valitsemiseksi kunkin viulutekniikan osa-alueen oppimiseksi.

4.9.2.5 Tulkinta ja soittotyyli

Nyanssit ovat Auerin mukaan tulkinnan sielu. Hän käsittelee huolellisesti nyansointia, fraseerausta sekä soittotyylikysymyksiä. Nyansoinnin Auer jakaa dynaamisiin vaihteluihin, äänen laatuun ja äänen väriin. Rikkaan nyansoinnin ja hyvän tulkinnan edellytyksenä on, että taiteilija säilyttää yhteytensä luontoon: *"Taiteilija, joka seuraa ja kuuntelee luontoa, ei tule koskaan viulistiseksi automaattiksi."* Tulkinnan merkitystä esimerkiksi tekniikkaan verrattuna Auer pitää suurempana: *"Taide alkaa siitä mihin tekniikka päättyy."* *"Teknisesti helppoja teoksia ei saa aliarvioida, sillä tulkinta tekee musiikin."* (Auer 1921, 67-69.)

Fraseerausta ei Auerin mukaan voi opettaa vaan ainoastaan demonstroida. Ei ole olemassa fraseerausta koskevia lakeja. Tärkeitä tekijöitä fraseerauksessa ovat soittajan oma musiikkimaku, musiikillinen vaisto sekä älykkyys. Auer muistuttaa kuitenkin, että musiikki on rakennelma, jolla on huippunsa. Tämä on otettava huomioon fraseerauksessa (Auer 1921, 72-73). Auerin suhtautumisessa ilmaisullisiin- ja tyylikysymyksiin hänen kannanotoissaan näkyy romanttiselle musiikkiestetiikalle tyypillisiä piirteitä, mm. luonnonläheisyys ja subjektiivisuus.

Tyylikysymyksiin Auer paneutuu hyvin tarkasti: hän kirjoittaa tyylistä enemmän kuin esimerkiksi jousikäden tekniikasta. Auerin pedagogiikan mukaan tyyliä ei saa opetella, sillä se on sama kuin soittaja itse. Kaikkien aikojen tyylien kulmakivenä on kauneus, ei traditio. Ainoa traditio, jonka Auer hyväksyy, on se, että soittaja saa teokseen henkeä ja tuo esiin säveltäjän intentiot (Auer 1921, 78). Vaikka Auer korostaa, että musiikkityyli muuttuu ajan mukana ja että soittotyyli saa noudattaa ajan henkeä, hän ei missään nimessä hyväksy, että esimerkiksi Bachia soitetaan kuten Tshaikovskia. Näiden säveltäjien teoksia soitetaan eri tyyllillä siksi, että kum-

mankin säveltäjän musiikki jo itsessään panee soittajan huomioimaan erilaisia tulkinnallisia merkkejä (Auer 1921, 81). Syynä ei siis ole traditioon pitäytyminen. Huolimatta näistä perusteluista Auerin idealistinen asenne osoittaa tiettyä ristiriitaisuutta tyylinmukaisuuskysymyksissä: jos tyyli on yhtä kuin soittaja ja musiikkia on tulkittava ajan hengen mukaan, kuinka muusikko voi toteuttaa säveltäjän intentioita soittaessaan esimerkiksi vanhaa musiikkia? Auer kirjoittaa tässä yhteydessä jyrkästi myös plagiointia vastaan: *"Teemme suurinta kunniaa taiteelle, kun uhraamme sille oman parhaamme, ei parhainta, mitä olemme lainanneet joltakin toiselta."* (Auer 1921, 83.)

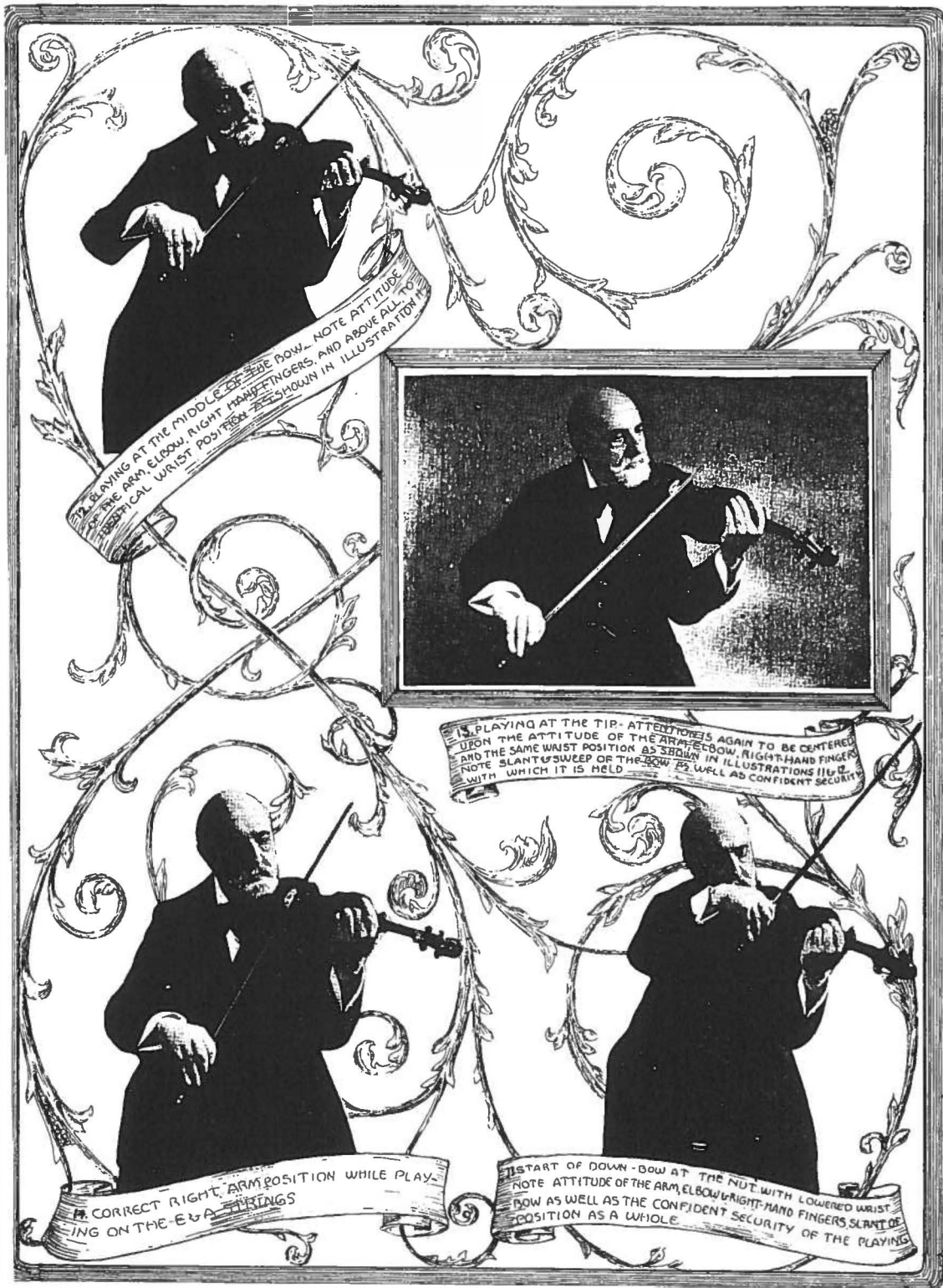
4.9.2.6 Esiintyminen

Auer tuo esille ongelmat, jotka liittyvät esiintymisjännitykseen luvussa Hermot ja viulunsoitto. Auerin asenne ns. rimakauhuun on lähinnä lohduttava. Hän kertoo useista suurista virtuooseista ja heidän tavoistaan "hermoilla" ennen esiintymistä.

Teoksen loppuosa sisältää tietoa esiintymis- ja harjoitusohjelmistosta. Tämä osa on selvimmin suunnattu opettajille ja jo pitkällä oleville opiskelijoille. Auerin mukaan vuodet 1870-1880 olivat viulunsoiton kehityksessä merkittävä ajanjakso, koska viulunsoiton taiteellisia vaatimuksia nostettiin huomattavasti juuri virtuoosien itsensä toimesta samalla kun soitto-ohjelmisto laajeni merkittävästi. Myös lehdistön ja kritiikin vaikutus musiikin esittämiseen kasvoi noina vuosina. Ns. vanhan musiikin uudelleen löytämisestä Auer kiittää erityisesti Ferdinand Davidia, joka julkaisi mm. Bachin soolosoitatit sekä runsaasti muuta barokin ajan tuotantoa. Soitto-ohjelmistoa laajennettiin myös tekemällä transkriptioita, joita Auerin ohella olivat tehneet mm. August Wilhelmj ja Joseph Joachim.

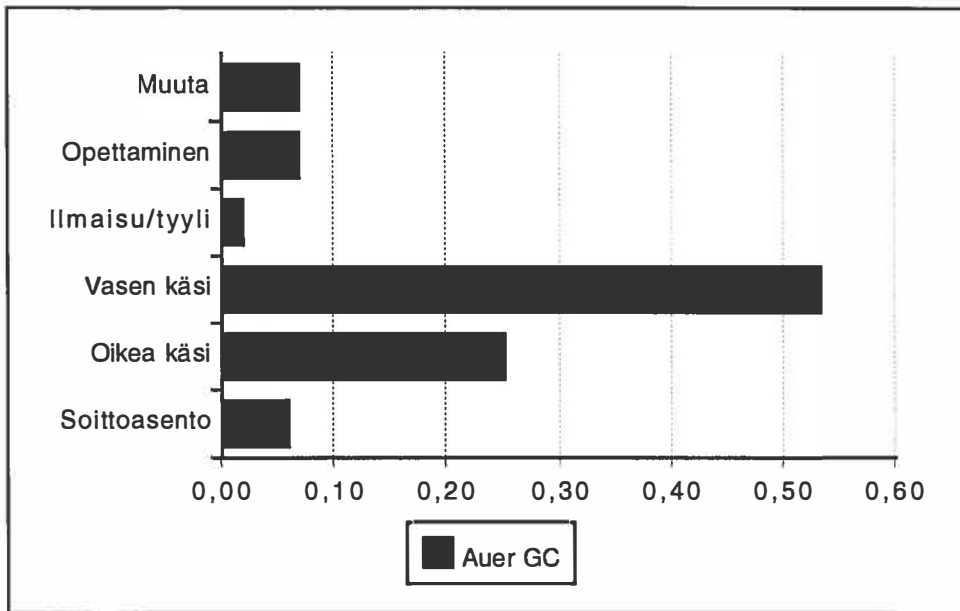
4.9.3 Graded Course of Violin Playing

Auerilta ilmestyi viisi vuotta edellisen teoksen julkaisemisen jälkeen 8-osainen käytännön viulukoulu *Graded Course of Violin Playing*, joka kattaa viulunsoiton opiskelun alkeista ammattitasolle saakka. Toisin kuin hänen edellisen teoksensa, tämän oppikirjan avulla opetetaan systemaattisesti viulutekniikan eri osa-alueet laajan harjoitusohjelmiston avulla. Kuten teoksen *Violin Playing as I teach it* sisällönanalyysi osoittaa, tuon teoksen painopiste on musiikillisen ilmaisun opettamisessa. *Graded Course of Violin Playing* sen sijaan on puhtaasti viulutekniikan oppikirja, jossa ei käsitellä juurikaan ilmaisullisia kysymyksiä. Fleschin mukaan Auer opettaa vain tekniikkaa unohtaen kokonaan ilmaisun, jolloin hänen oppilaittensa soitto jättää kuulijan kylmäksi. Mikäli Auer olisi korostanut pedagogiikassaan enemmän musikaalisuutta, Flesch pitäisi häntä kaikkien aikojen suurimpana viulupedagogina (Flesch 1960, 149). Fleschin Aueria kohtaan osoittama kritiikki perustuu mitä todennäköisimmin tähän Auerin jälkimmäiseen teokseen.

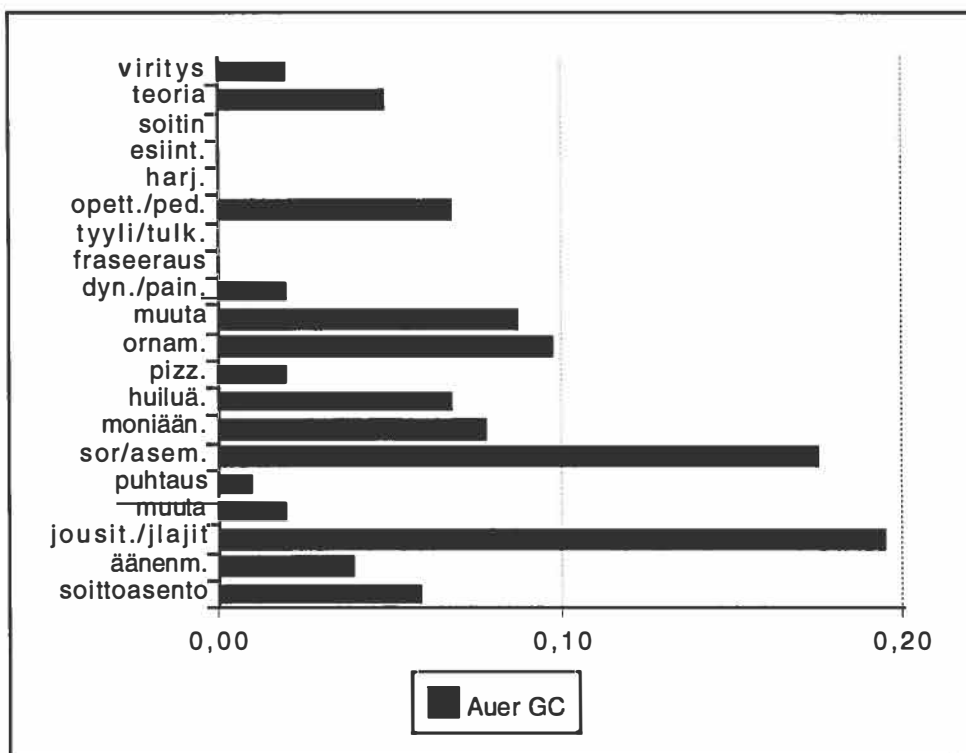


KUVA 9 Soittoasento Auerin itsensä esittämänä.

Kuviot 23 ja 24 osoittavat pää- ja alaluokkien suhteelliset osuudet tässä teoksessa. Kuvioista käy selvästi ilmi, että teos todellakin on keskittynyt tekniikan opettamiseen. Ilmaisuun ja tulkintaan puututaan hyvin vähän, sen sijaan vasemman ja oikean käden tekniikka saavat suuren osan. Alaluokista eniten Auer opettaa jousilajeja sekä sormituksia ja asemia.



KUVIO 23 Pääluokkien suhteelliset osuudet Auerin teoksessa vuodelta 1926.



KUVIO 24 Alaluokkien suhteelliset osuudet Auerin teoksessa vuodelta 1926.

Auerin 8-osainen teossarja käsittää kaiken kaikkiaan yli 550 sivua, joista valtaosa on ohjelmistoa, so. asteikkoja, erilaisia teknisiä harjoituksia ja etydejä. Suurin osa soitto-ohjelmistosta, myös osa asteikoista, on kirjoitettu kahdelle viululle. Tämä osoittaa hänen olleen vahvasti vanhan, mm. Spohrin pedagogiikkaan vielä tiukasti liittyvän moniäänisyyttä korostavan pedagogiikan kannalla. Flesch taas tuomitsee kaksiaäänisyyden jatkuvan käytön viulutekniikan kehittämisessä (Flesch 1960, 22).

Joachimien vanhaa saksalaista koulua arvosteltiin aikanaan erityisesti yksipuolisesta jousikäden tekniikasta, joka nojasi liikaa rannetyöskentelyyn unohtaen käsivarren kokonaisvaltaisen käytön ja merkityksen äänenmuodostuksessa. Auer paneutuu oppikirjassaan sujuvan jousitekniikan opettamiseen, minkä osoittaa myös kvantitatiivinen sisällönanalyysi. Tosin vasemman käden tekniikka saa vieläkin huomattavamman osan tässä teoksessa. Merkillepantavaa on kuitenkin, että monia musiikilliseen ilmaisuun liittyivät asioita, mm. portamenttoa ja vibratoa käsitellään hyvin vähän, jos ollenkaan. Esimerkiksi portamenttoon Auer ei puutu tässä teoksessaan yhtään, vaikka sen käyttö musiikillisena erikoisefektinä oli Auerin elinaikana hyvin yleistä. Eläviä dokumentteja voimakkaasta portamenton käytöstä Auerin aikaan on nykyään mahdollista kuulla vanhoista levytaltiointeista (The Recorded Violin, 1-3). Toisin kuin Auer, Flesch opettaa perinpohjaisesti eri portamentomuodot omassa suurteoksessaan vuodelta 1924 (Flesch 1924, 31).

4.9.3.1 Teoksen pedagogiset pääkohdat

Auerin oppikirjan kolme ensimmäistä osaa käsittelevät alkeistekniikan perusasioita. Ensimmäinen osa on omistettu pääosin jousenkuljetuksen opetteluun, jolloin kaikki harjoitukset soitetaan vapailla kielillä. Ennen varsinaisia käytännön harjoituksia Auer kirjoittaa viulun ja jousen rakenteesta, virittämisestä ja soittoasennosta sekä opettaa musiikinteorian perusteita. Soittoasentoa selvitetään monin kuvin, joissa tekijä itse on mallina. Jousilajeista käydään jo tässä vaiheessa läpi *détaché*, *martelé* ja *legato* (Auer 1926, I osa, 50).

Toisessa ja kolmannessa osassa päähuomio on vasemman käden sormitekniikan opettamisessa, joka aloitetaan harjoittamalla ensin kutakin sormeita erikseen ja sen jälkeen yhdessä erilaisin kombinaatioin pikkuharjoituksissa. Asteikot tulevat jo tässä vaiheessa mukaan päivittäistyöskentelyyn: kirjan toisessa osassa edetään jo duureissa sekä harmonisissa ja melodisissa molleissa kuuteen etumerkkiin saakka. Kolmannessa osassa eri sävellajeja harjoitellaan edellistä yksityiskohtaisemmin käyttämällä niiden yhteydessä eri jousituksia ja soveltamalla niitä etydeihin ja ohjelmistoon. Pedagogisesti huomionarvoista Auerin viulukoulussa on se, että toisesta osasta lähtien hän kiteyttää jokaisen osan ydinasiat lyhyeen "päivittäismuistioon", jota oppilas ei saa unohtaa yhtenäkin päivänä (Auer 1926, II osa, 30). Vastaavaa opetustekniikkaa ei esiinny muissa analyyysiin kuuluvista teoksista.

Neljännessä osassa soittotekniikassa edetään jo mm. *pizzicato*n, hui-

luäänten ja pariäänten opetteluun pysyen kuitenkin vielä 1. asemassa. Asteikot ovat edelleen harjoittelun peruspilarina. Viides osa aloittaa asemasoiton 1.-3. asemassa, minkä lisäksi Auer opettaa tässä osassa jonkin verran koristelutekniikkaa sekä sorminopeutta ja -voimaa. Auer tuo usein opetuksessaan esille sormivoiman merkityksen viulunsoitossa arvostellen aiempia opettajia, jotka suosivat rentoja sormia. Tässäkin teoksessa on useita sormivoimakkuutta parantavia harjoituksia (Auer 1926, V osa, 54).

Asteikko- ja kolmisointuharjoitukset ovat tekniikan pohjana myös siirryttäessä keski- ja korkealle asteelle teoksen 6.-8. osissa. Duuri-, molli- ja kromaattiset asteikot esiintyvät nyt kolmioktaavisina eri tempoin ja jousituksin. Kuudennessa osassa keskitytään asemiin 4.-7. sekä nopeisiin asemanvaihtoihin. Tässä osassa opetetaan myös vibratoa, sointujen soittoa sekä kokosävelasteikon käyttöä korvankoulutuksessa.

Teossarjan seitsemäs osa edustaa jo vaikeaa astetta, jossa päähuomio on jousilajeissa: Auerin pedagogiikkaan kuuluu tässä teoksessa 15 eri jousilajia, minkä lisäksi joitakin erityisjousituksia, kuten flautato, ponticello ja con legno. Auer ottaa esiin viulupedagogiikan historiassa erilaisia tulkintoja osakseen saaneen son filé -tekniikan, jota hänen mukaansa Viotti käytti ensimmäisenä (Auer 1926, VII osa, 45). Auer tarkoittaa son filé -tekniikalla sen 1800-luvulla vakiintunutta toteutustapaa, jolloin jousenveto on "pitkitetty" ja voimakkuudeltaan tasainen. Tästä jousitustavasta on kuitenkin esimerkki jo L'Abbé le fils'in teoksessa vuodelta 1761 (L'Abbé le fils 1761, 1).

Auerin teoksen viimeinen, kahdeksas osa käsittelee virtuoositekniikkaa ja näyttää olevan eräänlainen "Paganini-koulu", jossa hän opettaa oleellisimman mm. Paganinin kapriiseissa tarvittavan viulutekniikan. Sen osoittaa myös yksi teoksen otsikoista: Ohjeita Paganinin sävellysten hallintaan (Auer 1926, VIII osa, 45). Tältä osin hänen teoksensa muistuttaa Bériot'n viulukouluja, jossa on myös oma osuutensa Paganini-tekniikalle (Bériot 1858, II osa, 147). Auerin teossarjan kahdeksas osa sisältää runsaasti virtuoosiohjelmistoa viululle, mm. erilaisia konserttisovitusta sooloviululle sekä 14 suuriin viulukonserttoihin sävellettyä kadenssia, joista hänen omia sävellyksiään ovat kadenssit Tartinin ja Brahmsin konserttoihin.

4.10 Flesch: The Art of Violin Playing

4.10.1 Flesch, vuosisatamme viulupedagogiikan johtohahmo

Carl Flesch (1873-1944) oli unkarilais-saksalainen viulutaiteilija ja maineikas viulupedagogi, joka laajan kulttuurisen sekä ihmisen fysiologian- ja psykologiantuntemukseen perustuvan yleissivistyksensä ansiosta on nousut yhdeksi kaikkien aikojen monipuolisimmista viulunsoitonopettajista. Hän toimi laajalti ympäri Eurooppaa soitonopettajana ja järjesti aikanaan urauurtavia kansainvälisiä musiikin kesäkursseja. (Garam 1985, 50.) Flesch on opettanut suomalaisiakin viulutaiteilijoita, mm. Anja Ignatiusta.

Ensimmäisistä opettajistaan Fleschillä oli huonot kokemukset: opetta-

jista ensimmäinen soitti jatkuvasti oppilaansa mukana, jolloin tämä ei kuullut omaa soittoaan. Nämä kokemukset ovat mahdollisesti vaikuttaneet Fleschin myöhempään kritiikkiin kaksiaänistä soittoa kohtaan. Fleschin vanhempien lähetettyä hänet 10-vuotiaana Wieniin opiskelemaan eivät sielläkään ensimmäiset opettajakokemukset olleet pelkästään myönteisiä. Analysoidessaan opiskeluaikojaan teoksessaan *Erinnerungen eines Geigers* Flesch piti saksalaisen pedagogiikan suurena puutteena liian vähäistä huomiota jousikäden tekniikkaan. Saksalainen jousitekniikka oli yleisesti ottaen jäykkää ja yksipuolista, mikä ei voinut olla vaikuttamatta äänen kvaliteettiin. Se olikin huomattavasti jäljessä uudesta suuntauksesta, jonka Sarasate loi koko käsivarren työskentelyyn perustuvassa jousitekniikassaan (Flesch 1960, 40).

Ratkaiseva merkitys Fleschin kehitykselle viulistina oli hänen siirtymisensä Pariisiin Marsickin oppilaaksi. Täällä Flesch oppi tuntemaan ranskalais-belgialaisen koulukunnan pedagogiikkaa, millä oli suotuisa vaikutus hänen kypsymiselleen niin viulistina kuin myös tulevana opettajana. Flesch tuli tuntemaan eri koulukuntien edut ja haitat ja tuli myöhemmin laatimaan niistä synteesin, joka konkretisoitui hänen teoksessaan. Kolnederin mukaan Flesch osoittaa teoksellaan olevansa keskittien kulkija tehokkaan, mutta ankaran ja "epämusikaalisen" Sevcikin oppeihin perustuvan sekä helppoutta korostavan mm. Halmin opettaman musikanttikoulutuksen välillä (Kolneder 1972, 531).

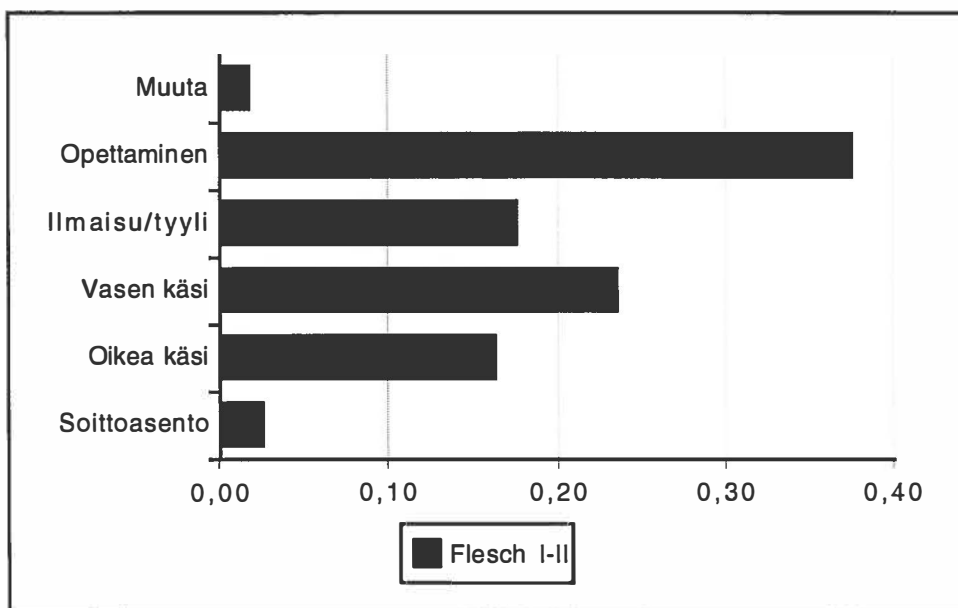
4.10.2 The Art of Violin Playing

Fleschin viulukoulu *The Art of Violin Playing* on vuosisatamme viulukirjallisuuden laajin teos. Sen sivumäärä on noin 300, eikä tähän sivumäärään sisälly useimmista muista tämän tutkimuksen teoksista poiketen juurikaan soitto-ohjelmistoa. Lyhyitä nuottiesimerkkejä tosin on yli 1300. Teos on perusteellinen ja siinä käsitellään kaikkien viulunsoiton peruskysymysten lisäksi mm. soittimen hankintaan ja huoltoon liittyviä asioita. Erityisesti teoksessa painottuvat kuitenkin harjoittelua koskevat ohjeet, esiintyminen ja siihen kouluttautuminen, jossa kiinnitetään huomiota sekä fyysiseen että psyykkiseen valmentautumiseen. Tässä suhteessa Fleschin teosta voi pitää uraauurtavana alallaan.

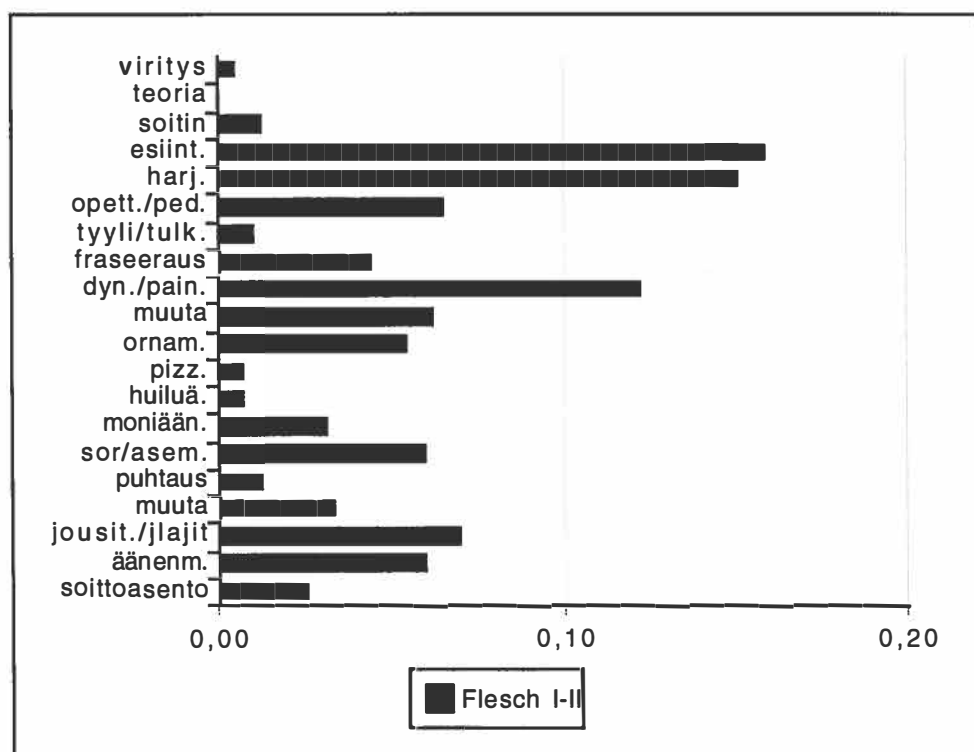
Teos on jaettu kahteen kirjaan, joista ensimmäisessä käsitellään viulunsoittoa käsityönä (fyysinen työskentely) ja tieteenä (aivotyö), toisessa taiteena. Käsityö tarkoittaa viulunsoiton tekniikkaa yleensä, tieteen yhteydessä Flesch opettaa soveltavaa soittotekniikkaa järkevän harjoittelun avulla. Viulunsoitto taiteena sisältää varsinaiseen taiteelliseen suoritukseen, lähinnä esiintymiseen, liittyviä kysymyksiä. Teoksen lopussa, kuten Joachim-Moserinkin viulukoulussa, on syvennytty 12:een viulukirjallisuuden keskeiseen sävellykseen tai sen osaan. Näistä Flesch kirjoittaa yksityiskohtaisen analyysin ja antaa teoksiin tulkintaohjeita. Toisin kuin Joachim-Moserin koulussa, Fleschin teoksessa sävellyksistä on nuotinnettu vain katkelmia. Joachim ja Flesch ovat valinneet kolme samaa sävellystä. Näitä ovat Mozartin konsertto no. 4 D-duuri, Spohrin konsertto no. 8 sekä Mendelssohnin

konseritto e-molli. Yhteisiä säveltäjiä tekijöillä on edellä mainittujen lisäksi Bach, Viotti, Beethoven ja Brahms.

Päälukkiien vertailussa Fleschin teoksessa opettaminen on selvästi suurin luokka, minkä jälkeen luokat 2, 3 ja 4 ovat suhteelliselta osuudeltaan lähellä toisiaan, vasemman käden tekniikan ollessa näistä suurin. Verrattaessa oikean ja vasemman käden tekniikkaa toisiinsa on huomionarvoista, että Fleschin teos on ensimmäinen tutkimukseni analyysin teokista, jossa oikean käden tekniikan osuus on niin suuri, suunnilleen kaksi kolmannesta vasemman käden tekniikan osuudesta.



KUVIO 25 Päälukkiien suhteelliset osuudet Fleschin teoksessa.



KUVIO 26 Alaluokkiien suhteelliset osuudet Fleschin teoksessa.



Illustration 8
Correct direction in which the Violin
should be held.
(Page 15.)



Illustration 9.
Cushion. Too slanting a position of the Violin
owing to too large a cushion.
NI404 (Page 15.)



Illustration 10.
Cushion. Correct position of the Violin with a
cushion, the size of which is suitable for
the length of player's neck.
(Page 15.)

KUVA 10 Soittoasento Fleschin mukaan.

Kuten kuvio 25 osoittaa, Flesch painottaa eniten pääluokkaan 5 sisältyviä pedagogiikan alueita, opettamista, harjoittelua ja esiintymistä. Tässä suhteessa hänen teoksensa poikkeaa kaikista muista aiemmista viulukouluista. Luokan Muuta (luokka 6) osuus sitä vastoin on hyvin pieni Fleschin ottaessa esiin ainoastaan viritystä koskevia kysymyksiä. Oikean käden tekniikan osuus on suuri lähestyen määrällisesti vasemman käden tekniikkaa. Myös tulkintaan ja ilmaisuun Flesch kiinnittää runsaasti huomiota.

4.10.3 Vasemman käden tekniikan osa-alueet

Flesch korostaa keveyden merkitystä vasemman käden sormitekniikassa. Sormia ei saa "naputella" otelautaan, vaan on soitettava niin kevyesti, ettei sormenpäissä näy lovia. Tässä Flesch viittaa Sarasaten kevyeen soittotyyliin (Flesch 1924,18). Sormivoimakkuudessa Flesch, kuten myös Baillet 1800-luvun alussa ja mm. Galamian myöhemmin 1960-luvulla, ovat toista mieltä kuin Auer, joka piti sormien voimakasta liikettä tärkeänä.

Flesch jakaa vasemman käden tekniikan 13:een osaan:

- 1) Diatoniset asteikot
- 2) Kolmisoinnut ja septimisoinnut
- 3) Murretut terssit
- 4) Kromaattiset asteikot
- 5) Kromaattiset asteikot glissandossa
- 6) Terssit
- 7) Sormitetut oktaavit
- 8) Sekstit
- 9) Yksinkertaiset oktaavit 1. ja 4. sormilla
- 10) Desimit
- 11) Trillit
- 12) Huiluäänet
- 13) Pizzicato

Edellä mainittujen tekniikan osa-alueiden harjoittelussa ydinajatuksena on, että harjoittelu "paloitellaan" osaharjoituksiksi, jotka opetellaan yksitellen. Tämä oppimistekniikka viittaa behaviorismiin oppimisen psykologiassa. Esimerkiksi sormitetut oktaavit oppii Fleschin mukaan kolmessa kuukaudessa siten, että 1. kuukausi käytetään sormien pudotus- ja kurotusharjoituksiin, 2. kuukausi asemanvaihtojen opetteluun ja 3. kuukausi kielenvaihtoharjoitteluun (Flesch 1924, I osa, 43). Ohjelmistoksi vasemman käden tekniikan kehittämisessä Flesch suosittelee Kreutzerin etydejä ja Sevcikin teosta *School of Violin Technique*.

Edellä olevaan jaotteluun eivät kuulu mm. vibrato tai portamento. Tällä jaotuksella Flesch on ilmeisesti tahtonut erottaa toisistaan selkeästi tekniset osa-alueet tulkintaan liittyvistä teknisistä efekteistä, joihin vibrato ja portamento hänen mukaansa lukeutuvat. Hän erottaa toisistaan mm. portamenton ja glissandon sillä perusteella, että edellinen on tulkinnallinen, jälkimmäinen puhtaasti tekninen tehokeino (Flesch 1924, I osa, 31).

4.10.3.1 Vibrato ja portamento

Vasempaan käteen liittyen on syytä kiinnittää huomiota Fleschin käsitykseen vibraton ja portamenton käytöstä. Auerin ja Fleschin teosten ilmestymisen välillä vibratoon suhtautuminen on selvästi muuttunut: Auer tuomitsee ehdottomasti jatkuvan vibraton, Flesch sen sijaan mainitsee varovasti, että jatkuva vibrato puhtaasti teoreettiselta kannalta kuuluu vain sellaisiin sävellyksen kohtiin, joissa sen käyttö on musiikillisesti perusteltua. Hän lisää, että mielipiteet asian suhteen ovat hyvin ristikkäisiä. (Flesch 1924, I osa, 39.) Johtavassa asemassa oli Fleschin mukaan vielä 1930-luvulla Ysayen vibrato, joskin Kreisler oli jo muuttamassa käsityksiä tuomalla vibraton jopa etydeihin: *“He uses but little of the bow, strong pressure, and a continuous, most intensive vibrato (even during runs) when he plays.”* (Flesch 1924, I osa, 4.) Flesch hyväksyy itse jatkuvan vibraton käytön, ja hänen mukaansa jopa harjoitellessa saa käyttää pientä, luonnollista vibratoa (Flesch 1924, I osa, 165). Flesch näyttää siis olevan enemmän Kreislerin kuin vanhempien sukupolvien kannalla:

“What has become of the days of Joachim and Sarasate, when one was permitted to vibrate only on those tones whose importance with regard to the melodic line seemed to justify this special expressional garnish? Kreisler defends the principle of lending soulfulness even to the passage-work that seems apparently dyrest, by means of a slight vibrato which fuses with the actual tone to make an indivisible unit.” (Flesch 1924, I osa, 75.)

Flesch opettaa vibratoa yksityiskohtaisesti käyden läpi sormi-, käsi- ja käsi- varsivibraton sekä antamalla ohjeita vibratoon liittyvien virheiden korjaamiseksi.

Vibraton ohella äänenmuodostuksessa on tärkeä osuus portamentolla, johon Flesch kiinnittää erityistä huomiota. Tutkimukseni teoksista ajallisesti keskimmäiset, Joachim-Moser, Auer ja Flesch näyttävät antavan muita enemmän painoa portamento-soitolle, joskin myös Baillot kirjoittaa aiheesta käyttäen termiä *Tragen der Töne*. Flesch opettaa tarkasti portamento-tekniikkaa jakaen sen B-portamentoon ja L-portamentoon. B-portamentossa asemanvaihdon yhteydessä liukuminen suoritetaan alemman aseman sormella, siis sillä sormella, jolla painetaan intervallin alemmaa säveltä. L-portamentossa intervallin ylemmän sävelen soittava sormi asetetaan kielelle jo alemmassa asemassa, jolloin liukuminen suoritetaan sillä sormella. Portamentoa käytetään tosin myös melodisesti laskevissa intervaleissa. Portamentosta kirjoittaessaan Flesch korostaa vielä opettajan osuutta oikean portamenton oppimisessa. (Flesch 1924, 31, I osa.)

4.10.4 Jousenkäyttö

Jositekniikkaa käsitellessään Flesch mainitsee saksalaisen, ranskalais-belgialaisen ja venäläisen koulukunnan ja niiden erot jousenkäyttötavoissa.

Kokeiltuaan uransa aikana näiden kaikkien koulukuntien jousenkäyttöä hän itse lopulta päätyy Auerin kehittämään venäläiseen jousiotteeseen. Etusormen merkitys on suuri ja sitä pidetään jousella niin, että jousen puuosa jää sormen 1. ja 2. nivelen välille. Flesch ei kuitenkaan hyväksy Lucien Capet'n opettamaa ja nykyisinkin yleisesti käytettyä keskisormen ja peukalon "rinkiä", jolloin nämä sormet ovat vastakkain. Fleschin mukaan päähuomio on kiinnitettävä etusormeen ja pikkusormen (Flesch 1924, 53). Kämmenen asento on vanhempaan saksalaiseen otteeseen verrattuna litteä, jolloin rystyset ovat matalalla. Saksalaisesta otteesta poikkeaa myös kyynärpää, joka ei koskaan saa olla kehossa kiinni, vaan mieluummin hiukan kämmenen yläpuolella.

Flesch kiinnittää runsaasti huomiota jousenkuljetukseen ja jousenvaihtoon. Näiden oppimiseksi on uhrattava riittävästi aikaa: "*Hyvän détachén oppimiseksi on alussa soitettava tunti päivässä jousiharjoitusta, jossa käytetään vain jousen kärkiosaa ja soitetaan ainoastaan peukalolla ja etusormella.*" (Flesch 1924, 52.) Paras jousenvaihto on kuulumaton ja miltei näkymätön. Sormien elastisuutta harjoitellaan koukistus- ja ojennusliikkeillä ensin ilman joustia, sitten jousen kanssa ilmassa ja lopuksi jousella soittaen (Flesch 1924, 59). Kieltenvaihtoa, jossa jousen vertikaalin liikkeen on oltava mahdollisimman pieni, on paras harjoitella arpeggioilla.

4.10.4.1 Tärkeimmät jousilajit

Jousilajit tekijä jakaa pitkiin, lyhyihin sekä "heitettyihin" (thrown) ja hyppiviin (springing) jousituksiin (Flesch 1924, 74). Sopivasta harjoitusohjelmasta kirjoittaessaan Flesch suosittelee erityisesti Sevcikin teoksia *School of Violin Technique* ja *School of Bow Technique*.

Pitkiin jousituksiin kuuluvat son filé, détaché sekä legato. Son filé -jousitus tarkoittaa Fleschillä pitkitettyä joustia. Flesch, joka lapsuudessaan opiskeli Baillot'n viulukoulua, mainitsee tästä teoksesta oppineensa ns. ranskalaisen détachén, jossa nuottien väliin jää lyhyt tauko.

Tavallisimmat lyhyet jousilajit ovat martelé ja martelé-staccato, joka suoritetaan ranne- ja sormiliikkeillä. Flesch kirjoittaa myös edellistä nopeammasta ja vaikeammasta, jäykistetyllä käsivarrella suoritetusta staccatosta, jolla hän ilmeisesti tarkoittaa Garamin mainitsemaa krampnistaccatoa (Garam 1995, 120). Myös Viotti-jousitus sekä portato mainitaan. Perusetydinä eri jousilajien harjoitteluun on Kreutzerin 2. etydi, jota edelleen käytetään jousilajien opetteluun.

Hyppivät ja "heitetyt" jousilajit Flesch käsittelee omana kokonaisuutenaan monipuolisesti. Termi spiccato ei esiinny tässä yhteydessä, joskin siitä on maininta aiemmin, vaan tämä jousilaji on yksinkertaisesti hyppivä jousitus (Flesch 1924, 30). Tähän ryhmään lukeutuvat mm. hyppivä staccato, saltato, hyppivä arpeggio, heitetty jousi, lentävä staccato, seisova staccato sekä erilaiset sekoitukset näistä.

4.10.5 Äänenmuodostus

Fleschin elinaikana viulun äänen kvaliteetti koki perusteellisen muutoksen. Flesch tunsu henkilökohtaisesti Sarasaten, joka Fleschin mukaan aloitti modernin viulunsoiton äärimmäisen tarkkuuden ja tekniikan hallinnan tavoittelun. Siihen asti etualalla oli ollut sujuvuus ja hiomattomampi briljanssi. Uutta Sarasaten jousenkäytössä oli lämmin, rahisematon ja "makea" sointi, jousen suora liike tallan ja otelaudan puolivälissä ja jousikäden kokonaiskäyttö (Flesch 1960, 40).

Jouduttuaan itsekin kokemaan opiskeluaikanaan viulunsoiton laadulliset puutteet, jotka olivat seurausta jousikäden laiminlyönnistä viulopedagogiikassa, Flesch tuo selkeästi esille teoksessaan äänen laatuun vaikuttavat seikat ja niiden opettamisen tärkeyden. Äänen laatuun vaikuttavat soittajan ominaisuuksien lisäksi myös viulun ja jousen rakenteelliset tekijät.

Äänellisen ilmaisun oleelliset seikat ovat oikean käden, erityisesti etusormen käytössä sekä vibratossa. Flesch käy läpi yleisimpiä äänenmuodostukseen liittyviä virheitä ja antaa ohjeita niiden korjaamiseen. Perusharjoitukseksi hän mainitsee pitkien äänten soiton, jolloin viulisti pystyy parhaiten kuuntelemaan äänenlaatua ja muuttamaan sekä parantamaan sitä. Monia viulisteja vaivaavat voimakkuudeltaan epätasaiset legato-kulut voidaan parhaiten poistaa son filé -harjoituksilla, joissa nyanseja vaihdetaan tietoisesti pp:n ff:n välillä. Ilmaisullinen tasapaino on kauniin viulunäänen perustekijä: vibraton ja jousikäden osuus on yhtä suuri. Mikäli nämä ovat epätasapainossa, tarvitaan vahvistavia harjoituksia (Flesch 1924, I osa, 102).

4.10.6 Harjoittelu

Flesch syventyy perinpohjaisesti harjoitteluun liittyviin kysymyksiin. Hän kirjoittaa aiheesta huomattavasti enemmän kuin kukaan muu analyysissä olevien teosten kirjoittajista. Hän antaa useita yleisohjeita harjoitteluun.

Harjoittelu ja muu viulunsoitto on erotettava selvästi toisistaan. Harjoittelun tunnusmerkkejä ovat mm., että opetellaan vain yksi asia kerrallaan ja että soitetaan riittävän hitaasti. Oppilas on opetettava harjoittelemaan ajatuksen kanssa, koska "junnaava", ajatukseton ja liiallinen mekaaninen harjoittelu on turhaa ja tehotonta. Harjoittelu lyhyissä jaksoissa lepotaukoineen on järkevämpää kuin pitkät jaksot, ja säestyksen kanssa on opittava harjoittelemaan jo siinä vaiheessa, kun teos on vielä keskeneräinen.

Yleisohjeiden lisäksi Flesch kirjoittaa myös tarkan päivittäisen harjoitusohjelman, johon kuuluu yksi tunti asteikkoja (Flesch: *Scale System*), puolitoista tuntia etydejä ja varsinaisen soitto-ohjelmiston tekniikkaa sekä puolitoista tuntia ohjelmistoa. Tästä osa olisi hyvä soittaa säestyksen kanssa. Sopivaan etydikokoelmaan kuuluvat Kreutzerin, Fiorillon, Roden, Dontin, Schradieckin, Paganinin ja Sevcikin kokoelmat. Nämä kaikki ovat nykyäänkin yleisesti käytettyjä etydikokoelmia. Flesch korostaa vielä, että

suurin osa teknisistä ongelmista koostuu useista tekijöistä, jotka on eroteltava toisistaan ja harjoiteltava kukin erikseen. Esimerkkinä tästä on mm. sormitettujen oktaavien tai terssiasteikkojen harjoitustapa (ks. luku 5.10.3).

Flesch puuttuu myös vääränlaiseen harjoitteluun. Harjoittelussa tulee olla tarkka, muttei liian pikkutarkka. Perfektionismiin taipuvaiset opettajat saattavat antaa oppilaalleen huonoa mallia jakamalla harjoiteltavan materiaalin niin pieniin osiin, että kokonaisuus kärsii. Liian hidaskäyttö johtaa taas helposti raskassoutuisuuteen. Rajansa on tunnettava myös siinä, milloin teknisten solmukohtien junnaaminen ja kertaaminen menettää mielekkyytensä muuttuen ajan hukkaamiseksi ja tehottomuudeksi.

Tekijä on kohdannut myös harjoittelun "hulluuksia", joista hän varoittaa opiskelijaa. Ei ole mielekästä esimerkiksi opetella tekstuuria väärinpäin taikka väärin jousituksin, soittaa peukalo ilmassa, kokeilla liian raskasta tai kevyttä jouta, käyttää harjoittelussa tarkoituksellisesti jatkuvasti korkeita asemia tai soittaa ilman olkatukea, vaikka normaalisti tarvitsisi sitä. Tällaisista keinoista ei hyödy mitään, mutta menettää tehokasta harjoitteluaikaa ja -energiaa. (Flesch 1924, I osa, 166.)

Lopuksi opiskelija saa muutaman käytännön ohjeen edesauttamaan mielekästä ja tehokasta harjoittelua. Nuottitelteen korkeuden on oltava oikea, kielten aina korkealaatuiset ja hyväkuntoiset ja nuottimerkintöjen selkeät. Sormia on hyvä verryttellä kuumassa vedessä ennen harjoittelun aloittamista. Harjoittelun tauotuksella on myös merkityksensä hyvän soitto-kunnon ja vireyden ylläpitämisessä: harjoitteluajasta varataan 3/4 soittamiseen ja 1/4 lepoon. Myös soittimen ja jousen päivittäinen puhdistus tulee muistaa.

4.10.6.1 Musiikkimuisti

Harjoittelun yhteyteen Flesch on liittänyt musiikkimuistia käsittelevän jakson. Musiikkimuistin hän jakaa akustiseen, visuaaliseen ja motoriseen muistiin. Fleschin mukaan muistivaikeudet johtuvat useimmiten vasemmasta kädestä ja sen ongelmista. Musiikkimuistin kehittämiseksi on soitettava sopivassa suhteessa nuotista ja ulkoa. Muistikatkojen ilmetessä on analysoitava katkokohdat, joiden ylittämiseksi opettaja voi käyttää erilaisia apuneuvoja. Jotta muistikatkoja ei tulisi yleisön edessä, on esiinnyttävä ensin tutulle ja pienelle yleisölle.

4.10.7 Esiintyminen

Harjoittelun lisäksi Flesch kirjoittaa runsaasti esiintymisestä: lähes koko toinen kirja käsittelee tätä aluetta. Fleschin tekemän jaottelun mukaan esiintyminen on kolmas ja korkein viulunsoiton tasoista (Flesch 1924, 8). Toisen kirjan Flesch on jakanut seuraavasti: yleiset musiikilliset edellytykset esiintymistilanteissa, viulutekniset edellytykset esiintymistilanteissa, persoonallisuus ja esiintyminen, ohjeita esiintymistilanteisiin, konserttiohjelmistoa ja opettamisesta. Ensimmäisessä jaksossa Flesch puuttuu tyyli- ja tulkinta-

kysymyksiin. Hän antaa tarkkoja ohjeita mm. Mozartin sävellysten tulkinnasta (Flesch 1924, II osa, 19). Tähän yhteyteen kuuluu myös jakso ornamentoinnista, josta Flesch kirjoittaa suhteellisen paljon. Flesch pitää ornamentoinnin opettamista erittäin tärkeänä, koska koristelun osalta ns. uloskirjoitetuissa sävellyksissä ornamenttien alkuperäinen merkitys unohtuu (Flesch 1924, II osa, 22). Lisäksi hän käsittelee artikulaatiota, dynamiikkaa, agogiikkaa, fraseerausta sekä tyyllintuntemusta.

Flesch on perehtynyt myös erilaisiin esiintyjäpersoonallisuuksiin ja ottaa konkreettisia esimerkkejä oman aikansa ja aiempien sukupolvien viulutaitureista. Merkittävästi tilaa teoksessa saa myös esiintymistilanteeseen liittyvien esteiden ja soittajan omien estojen käsittely. Flesch puuttuu myös esiintymisjännitykseen ja antaa ohjeita sen vähentämiseksi.

4.10.8 Opettaminen

Teoksensa lopussa Flesch käsittelee perusteellisesti opettamiseen ja opettajiin liittyviä kysymyksiä. Pedagogisten näkemystensä ja niiden laajan ja huolellisen tarkastelun ansiosta hän erottuu tämän tutkimuksen kaikista muista kirjoittajista. Fleschillä on opettamiseen analyysoiva ja psykologinen ote: hän käsittelee tarkasti erilaisia opettajatyyppejä ja kirjoittaa suorasanaisesti sekä hyvistä että huonoista opettajista.

4.10.8.1 Hyvän opettajan ominaisuuksia

Hyvälle opettajalle Flesch asettaa korkeat vaatimukset: hänen on ensinnäkin oltava korkeasti sivistynyt, laajakatseinen ja aikaansa seuraava. Opetus on hyvälle opettajalle kutsumustyö, josta kertoo hänen asenteensa oppilaisiin. Oikea opettaja on isällinen ja toverillinen, mutta tarvittaessa tiukka. Hän ei saa olla koskaan loukkaava, vaan hänen on kunnioitettava ja kannustettava oppilastaan. Tämän lisäksi opettajan on oltava sekä musikaalinen että pedagogisesti lahjakas. (Flesch 1924, II osa, 126.)

Hyvä opettaja puuttuu aina kolmeen tekniseen asiaan: oikea intonaatio, oikea äänenlaatu ja oikeat tempot. Flesch jakaa oikeat opettajat alkeisopettajiin, ohjaaviin opettajiin ja taideopettajiin. Hän painottaa, että alkeistasolla opettajan on oltava tasokas, koska oppilas itse ei vielä osaa opiskella oikein, ja hänen edistymisensä on pitkälti opettajan varassa. Taidepedagogi parhaimmillaan on yhdistelmä alkeiden opettajasta ja esimerkkiä näyttävästä opettajasta. Oppilaan ja opettajan suhteen on oltava inhimillinen. Jos suhde ei toimi, on parempi että oppilas vaihtaa opettajaa.

Lopuksi Flesch vielä luettelee seikkoja, joita opettajan on otettava huomioon kehittäessään oppilastaan laaja-alaiseksi muusikoksi: huomio tulee kiinnittää oppilaan musikaalisuuteen ja sen kehittämiseen (tyyllintuntemus, yleissivistys, musiikin kuuntelu), temperamenttiin (siihen mikä on hallitseva piirre oppilaan luonteessa), sekä tulkintakapasiteettiin (täydellinen eläytyminen teoksen tulkintaan ilman pelkoa teknistä vaikeuksista). Opettajan on vielä muistettava ja muistutettava oppilaal-

leen, että tien suurille estradeille on kuljettava pienten lavojen kautta, koska epäonnistuminen suurella lavalla uran alkuvaiheessa voi koitua liian raskaaksi taakaksi nuorelle taiteilijalle.

4.10.8.2 Epäsopivat opettajatyypit

Flesch luettelee myös sellaisia persoonallisia piirteitä, jotka eivät sovi hyvälle opettajalle. Opettaja ei saa olla itsekeskeinen tai lyhytjänteinen. Epäsopiva on myös jatkuvasti esimerkkejä antava opettaja, joka opettaa oppilaansa jäljittelemään antamatta sijaa oppilaan omille musiikillisille mieltymyksille. Opettaja ei myöskään saa jatkuvasti soittaa oppilaansa mukana, koska oppilas ei pysty kuuntelemaan omaa soittoaan eikä opi korjaamaan puhuttua tai äänen kvaliteettia koskevia puutteitaan.

Huonoimpia piirteitä opettajassa on opetuksen laiminlyönti, joka ilmenee välinpitämättömyytenä opetuksen sisältöön tai opetustilanteisiin taikka pedagogisena epätarkkuutena. Fleschin tuomion saa myös lahjaton opettaja, liikaa puhuva opettaja ja maaninen tyyppi, joka etsii oppilaansa kaikista virheistä yhtä syyllistä, esimerkiksi vääränlaista leukatukea.

4.10.8.3 Aloitusikä

Jakson lopussa Flesch kirjoittaa vielä mm. sopivasta aloitusiästä sekä puuttuu opettajan tehtävään ohjata oppilaansa urakehitystä ja suuntautumista. Sopivasta aloitusiästä Flesch mainitsee, että seitsemän vuoden ikä on yleensä paras lapsen valmiuksien kannalta. Tässä yhteydessä hän esittää kritiikkiä leikki-ikäisiä sirkustempuiloita kohtaan (Flesch 1924, II osa, 132). Flesch pitää myös oppilaan yleissivistystä ja hänen sivistämistään opettajan tärkeänä tehtävänä. Oppilaan urakehitys on suotuisin, kun hän oppii rakentavan tekniikan maineikkaalta specialistilta, opiskelee keskitasolla hyvällä pedagogilla, joka opettaa miten harjoitellaan, ja saa lopulta kehittää taiteellista persoonallisuuttaan oikean taideopettajan ohjauksessa.

4.10.8.4 Luokkaopetus Fleschin pedagogiikassa

Flesch korostaa solistiopetuksen lisäksi myös luokkaopetuksen merkitystä. Edistyksellisenä piirteenä Fleschin pedagogiikassa on hänen käyttämänsä luokkaopetus: hänellä oli tapana laatia jokaiselle opetusviikolle oma lukujärjestys, jonka hän kiinnitti luokan oveen ja johon oppilaat saivat itse varata omat kuunteluaikansa. Lukujärjestykseen Flesch oli kirjoittanut valmiiksi ao. viikon opiskelijat ja esitettävät teokset. Luokkaopetuksen yhtenä etuna on se, että oppilas tottuu ajoissa esiintymään yleisölle.

Flesch pitää opettajan asennetta ratkaisevana siinä, kuinka oppilas oppii hallitsemaan hermonsä esiintyessään. Opettajan on oltava "hermospesialisti", joka kannustaa oppilastaan ja kohottaa hänen itsetuntoaan. Nimenomaan esiintymistä ajatellen onkin tärkeää, ettei opettaja kes-

keytä oppilastaan tämän soittaessa kokonaisuuksia. Ensin on kuunneltava, sitten annettava kommentit ja tarvittaessa demonstroitava itse. Flesch hyväksyy myös assistenttien käytön perusopetuksessa, kunhan "pääopettaja" pitää huolta jatkuvasta kontrollista. Oppilas on opetettava kriittisyyteen painettuja sormituksia ja jousituksia kohtaan, jotta hän oppisi käyttämään omia persoonallisia näkemyksiään teosten tulkinnassa.

4.11 Seling: *Wie und Warum? Die neue Geigenschule*

4.11.1 Selingin teos osana viulupedagogiikan kehitystä

Hugo Seling oli saksalainen, aikanaan huomattava, mutta joidenkin tunnettujen aikalaistensa, erityisesti maanmiehensä Fleschin varjoon jäänyt viulupedagogi. Hän kirjoitti teoksensa *Wie und Warum?* vankan ja pitkäaikaisen, yli 40 vuotta kestäneen pedagogisen kokemuksensa innoittamana vuonna 1952. Selingin teos on huomionarvoinen ja aikaansa nähden joiltakin osin myös edistyksellinen. Hän osoittaa pedagogiikassaan kunnioitusta viulunsoitonopetuksen historiaa kohtaan korostaen monia, omalla aikanaan unohdettuja historiallisia kysymyksiä. Seling arvostaa 1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun suuria viulukouluja käyttäen niitä itse runsaasti oppimateriaalina. Huomattava on myös Selingin historiallinen asiantuntemus esimerkiksi koristeiden opettamisessa.

Seling poikkeaa aiemmasta viulupedagogisesta linjasta uskomalla pienten viuluoppilaiden valmiuksiin oppia sellaisiakin viulutekniikoita, jotka yleensä on opetettu vasta monien opiskeluvuosien jälkeen. Näihin kuuluvat mm. asemien ja vibraton käytön opettelu, jotka Selingin mukaan voi aloittaa jo ensimmäisenä tai toisena opintovuonna. Seling pitää kouluikäisen lapsen motorisia ja musiikillisia valmiuksia riittävinä em. tekniikoiden opetteluun. Hän ei myöskään hyväksy käsitystä, jonka mukaan musiikin tulkinnan opettaminen kuuluu vasta siihen vaiheeseen, jolloin viulutekniset taidot ovat jo korkealla tasolla. Seling on ilmeisesti saanut vaikutteita kasvatustieteen ja erityisesti lapsipsykologian tutkimuksesta, joka tämän vuosisadan puolivälissä kehittyi voimakkaasti.

4.11.2 Oppikirjan rakenne ja sisältö

Seling on jakanut teoksensa *Wie und Warum* teoriaosaan ja käytännön oppikirjasarjaan. 57-sivuinen opettajankirja sisältää pääosan teoksen tekstiosuudesta, jota 6-osainen, 375-sivuinen oppilaankirjasarja seuraa sekä rakenteellisesti että sisällöllisesti. Opettajankirja toimii käsikirjana oppilaalle tarjotun käytännön kirjasarjan ohella. Seling perustelee teoksen kaksijakoisuutta sillä, ettei oppilaan näin tarvitse rasittaa itseään liialla tekstillä (Seling 1952, I osa, 4). Tämän tutkimuksen analyysiteoksista tekstiosuus on erotettu ohjelmisto-osasta myös Geminianilla ja Campagnolilla. Selingin

teos sisältää lisäksi valokuvia mm. viulusta ja jousesta sekä soittoasennosta, jousiotteista ja vasemman käden sormiryhmyksistä.

Opettajankirjaan Seling on laatinut opetuksen alkuvaiheita helpottamaan 10 ensimmäisen oppitunnin sisällön. Esimerkiksi ensimmäisellä tunnilla opetellaan soittoasentoa erilaisten motoristen ja liikunnallisten harjoitusten avulla. Jokaisen tunnin päätteeksi kirjaan on koottu tärkeimmät liikunnalliset harjoitukset otsikolla *Gymnastische Übungen*. Samantyyppistä oppituntijakoa noudattavat myös L'Abbé le fils, Baillot ja Flesch.

Oppilaankirjojen on tarkoitus kattaa pääosa oppilaan harjoitusohjelmistosta erityisesti opiskelun alkuvaiheessa. Oppilaankirjojen sisältö on lyhyitä tekstiosuuksia lukuunottamatta soitto-ohjelmistoa, joka on lähes kauttaaltaan kirjoitettu kaksiääniseksi. Tekijä on itse säveltänyt alkeistason ohjelmistoa laatimalla kappaleisiin myös toisen, lähinnä opettajan soitettavaksi tarkoitettun aläänen. Ohjelmisto käsittää runsaasti 1700- ja 1800 -luvulla sävellettyä pedagogista materiaalia, josta selvimmin esiin nousevat Campagnolin ja Kayserin sävellykset. Esimerkiksi asteikkojen opiskelu tapahtuu kokonaan Campagnolin ohjelmiston avulla. Campagnolin menetelmässä kaikkiin opiskeltaviin asteikkoihin on liitetty toinen ääni. Seling perustelee asteikkojen soittamista kaksiäänisinä musiikillisilla syillä: tarkoitus on keskittyä musikaaliseen tulkintaan, musiikin hahmottamiseen ja dynamiikan rikkauteen (Seling 1952, III osa, 98).

4.11.2.1 Teoksen sisältö kvantitatiivisen analyysin mukaan

Kvantitatiivisessa sisällönanalyysissä näkyy pääluokkien osalta vasemman käden tekniikan huomattavan suuri osuus. Alaluokkia vertailtaessa selviää, että tämä johtuu enimmäkseen sormitusten ja asemien käytön saamasta suuresta huomiosta teoksessa. Seling käsittelee erittäin yksityiskohtaisesti sormiryhmyksiä ja niiden opettamista alkeistasolla, mutta ei esimerkiksi sormitusten valintaa eri kielillä tai asemissa soitettaessa. Oikean käden tekniikassa nousevat esiin jousilajit, joilla on huomattava osuus 3. pääluokassa. Luokka 4 (Ilmaisu/tyyli) on kolmanneksi suurin pääluokista, mutta olisi vielä suurempi, jos ilmaisulliset kysymykset olisi mahdollista irrottaa tähän pääluokkaan jousilajien yhteydestä. Jousilajit/jousitukset on alaluokista suurin, mutta sen osuutta on vastaavasti lisännyt ilmaisullisten kysymysten saama huomio. Silmiinpistävää on se, ettei esiintymiseen ja harjoitteluun liittyviä ongelmia ole käsitelty ollenkaan. 5. pääluokka käsittelee Selingin teoksessa ainoastaan opetukseen liittyviä kysymyksiä.

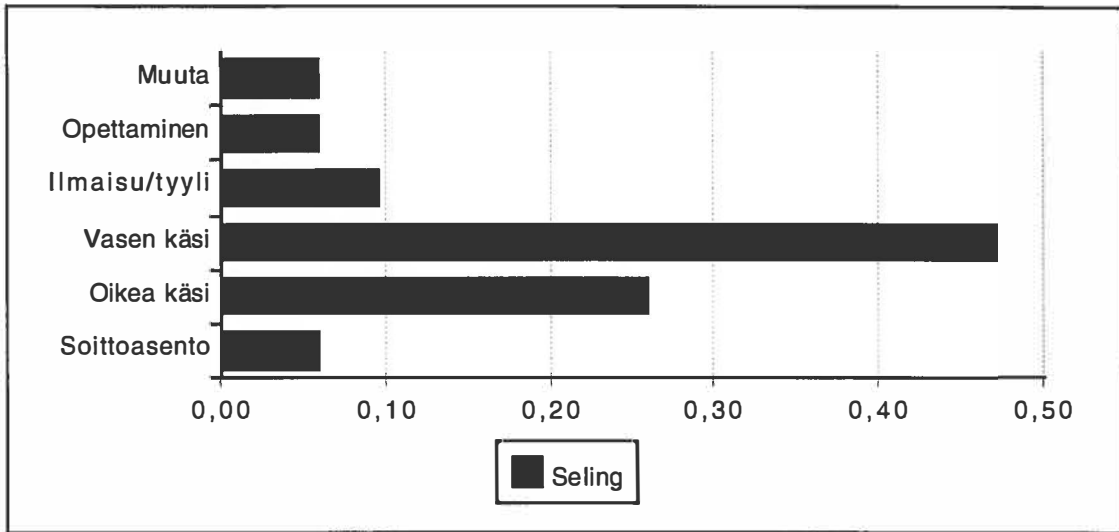


Abb. 19 und 20

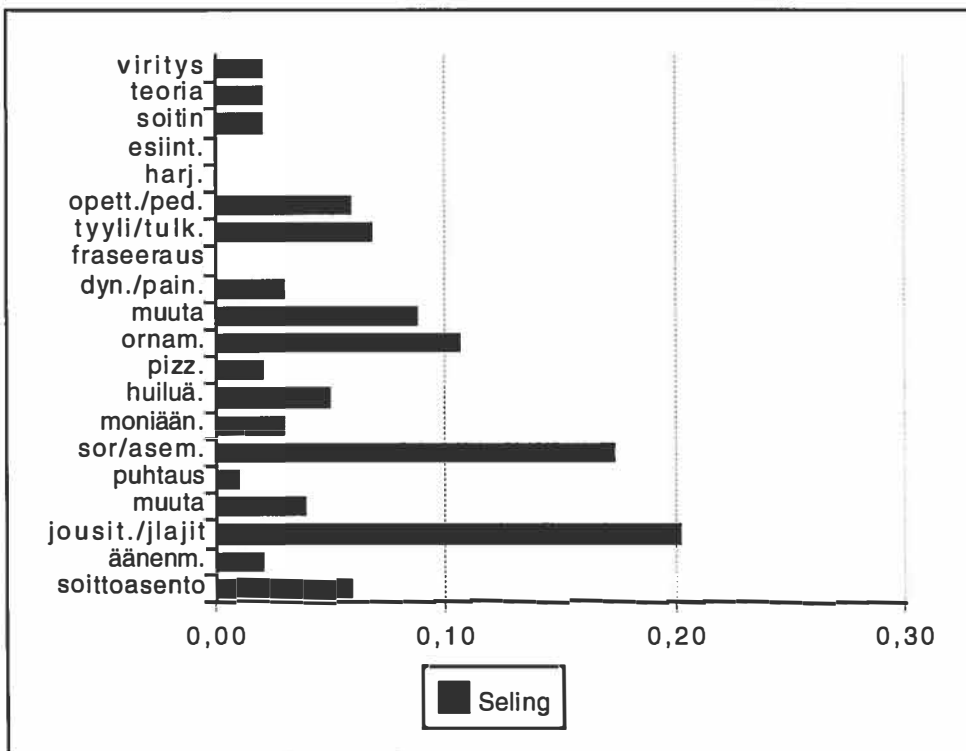
Die Ärme werden im Anschlag in Stellung gebracht und wieder fallen gelassen (typische Grundbewegungen)



KUVA 11 Soittoasento Selingin mukaan.



KUVIO 27 Pääluokkien suhteelliset osuudet Selingin teoksessa.



KUVIO 28 Alaluokkien suhteelliset osuudet Selingin teoksessa.

4.11.3 Lapsen valmiudet viuluopintoihin

Selingin kanta on hyvin ehdoton siinä, kenen kannattaa aloittaa viulunsoitonopinnot ja kenelle se ei ole hyvä vaihtoehto. Ensinnäkin lapsen on osoitettava selvää kiinnostusta viulua kohtaan. Valinta ei siis saa olla van-

hempien, vaan lapsen itsensä tekemä. Selingin mukaan suurilla viulisteilla on jo lapsena ollut selvä rakkaus viulunääntä kohtaan. Viulunäänen on herätettävä lapsen kiinnostus, koska ilman sitä hänen tulevaisuutensa viulistina on kyseenalainen. (Seling 1952, 57.)

Opettajan vastuu on suuri opintojaan aloittavasta lapsesta. Mikäli lapsi ei osoita luontaista musikaalisuutta, esimerkiksi rytmi- ja laulutaitoa, opettajan on kyettävä ohjaamaan hänet jonkun muun soittimen pariin. Musiikillisten taipumusten ohella lapsen on oltava motorisesti kypsä ja myös keskitasoa älykkäämpi. On sekä epäpedagogista että suorastaan epämoraalista aloittaa viulunsoitto sellaisen oppilaan kanssa, jolta tällaiset luontaiset valmiudet puuttuvat. Selingin mukaan viulunsoitto vaatii erikoislahjakkuutta. Tällöin esimerkiksi menestyminen jossakin muussa soittimessa ei mitenkään takaa menestymistä viulunsoitossa. (Seling 1952, 53.)

Lahjakkuuden osatekijät yhdistyvät vain harvoin samassa persoonassa: motorisesti taitava soittaja saattaa olla musikaalisesti keskitasoinen ja tulkinnallinen lahjakkuus motoriikaltaan kömpelö. Myöskään hyvä laulutaito ei voi taata intonaation puhtautta viulunsoitossa. Seling pitää mm. absoluuttista korvaa enemmän haittana kuin hyötynä viulistilla. Absoluuttinen korva reagoi liian voimakkaasti pieniinkin viritystason vaihteluihin, jotka ovat tavallisia soitettaessa vaihtelevin soitinkokoonpanoin erilaisissa tiloissa (Seling 1952, 54).

Selingin mukaan yksi opettajan vaikeimmista tehtävistä on opettaa oppilaansa korjaamaan epäpuhtaudet. Mikäli puolen vuoden työ puhtausongelmien voittamiseksi ei tuota tulosta, viulunsoiton opiskelu on paras lopettaa tai soitinta tulee vaihtaa. Seling on itse opetustyössään kehottanut jatkuvasta epäpuhtaudesta kärsiviä oppilaitaan siirtymään esimerkiksi selloon. Tarkkakorvaisella viuluoppilaalla on valmius korjata spontaanisti epäpuhtaat sävelet. Toisaalta soittaja ei korjaa luonnostaan sellaista, mikä häntä itseään ei häiritse. Viulistin korva tarvitsee intonaatiotarkkuuden lisäksi suurta herkkyyttä kuulla sävelen osäänekset sekä soinnin hienoimmatkin vivahteet. Kehittynyttä viulistin korvaa häiritsevät esimerkiksi pianon epäpuhtaat intervallit ja soinnin jatkuva huojunta (Seling 1952, 55).

Seling käsittelee viulistisia valmiuksia ja ominaisuuksia myös fysiologisesta näkökulmasta. Soittajan fyysisillä ominaisuuksilla kuten kehon, käsivarsien, kämmenten ja sormien rakenteella ei ole niin suurta merkitystä kuin hänen henkisellä kapasiteetillaan. Selingin mukaan "sielu rakentaa kehon". Ihanteellisena viulistin kätenä hän kuitenkin pitää keskisuurta, leveää kämmentä, mahdollisimman tasapitkiä sormia - mikä lähinnä tarkoittaa suhteellisen pitkää pikkusormea - ja hyviä, pehmeitä sormityynyjä. Myös aktiiviset sormien ojentaja- ja koukistajalihakset edesauttavat viulistin motoriikan kehitystä. (Seling 1952, 57.)

Kaikenkaikkiaan Seling näyttää korostavan perinnöllisiä taipumuksia edellytyksenä viulistin uralle, joskaan hän ei unohda harjoittelun merkitystä oppimisessa. Seling ottaa esiin myös lihastoiminnallisen lahjakkuuden, jonka kapasiteetti ja erot ilmenevät melko selvästi jo lapsilla. Tuo lahjakkuuden laji vaikuttaa oleellisesti soittajan koordinaatiokykyyn. Koordinaatiokyvyn on oltava viulistilla erinomainen. Jos se on puutteellinen, ah-

kerakaan harjoittelu ei vie toivottuun tulokseen. Tekijän kokemuksen mukaan ihmiset eroavat jyrkästi toisistaan lihastoiminnallisessa lahjakkuudessa. Seling pitää myös prima vista -taitoa vahvasti myötäsyttyisenä ominaisuutena, mutta korostaa siinäkin harjoittelun merkitystä. (Seling 1952, 57.)

4.11.4 Soittoasento ja maantieteelliset koulukunnat

Selingin suhtautuminen soittoasentoon ja jousiotteeseen osoittaa suhteellisen liberaalia kantaa. Hän korostaa yksilöllisten erojen vaikutusta esimerkiksi viulun asentoon olkapäällä: soittajaa ei saa pakottaa pitämään viulua vaakasuorassa, koska olkapäiden muodolla on oma merkityksensä soittoasennossa. Tärkeintä on se, ettei soittaminen aiheuta jännityksiä niskassa tai olkapäissä. Oikean soittoasennon löytäminen vaatii kuitenkin aina huolellista paneutumista opettajalta, koska sillä luodaan pohja myönteiselle kehitykselle opiskelussa. Seling kritisoi mm. S. Eberhardtin viulupedagogisia painotuksia, joissa soittoasennon opettaminen selvitetään vain muutamalla lauseella. Eberhardt käsittelee soittoasentoon liittyviä kysymyksiä teoksessaan *Paganinis Geigenhaltung* (Seling 1952, 8).

Käsitellessään jousiotetta ja jousenkuljetusta Seling esittää ajatuksiaan maantieteellisten koulukuntien, so. saksalaisen, ranskalais-belgialaisen ja venäläisen koulukunnan vaikutuksista jousenkäyttöön. Hän ei ota ehdotonta kantaa siihen, minkä koulukunnan oppeja tulisi noudattaa, mutta asettaa kuitenkin koulukunnat arvojärjestykseen.

Saksalaisen koulukunnan jousiotetta Seling pitää vanhanaikaisena ja jo vanhentuneena, joten valittavaksi jäävät ranskalais-belgialainen ja venäläinen jousiote. Hänen mukaansa ranskalais-belgialainen jousiote on välimuoto saksalaisen ja koulukunnista uusimman, venäläisen otteen välillä. Tällaisessa kategorioinnissa Seling ilmeisesti tarkoittaa nimenomaan olkavarren asentoa: saksalaisen koulukunnan mukaan se pidetään mahdollisimman alhaalla, ranskalais-belgialaisen koulun mukaan samalla tasolla jousen kanssa ja venäläisen koulun mukaan pääasiassa kämmentä korkeammalla (Seling 1952, 9).

Seling itse asettaa venäläisen koulukunnan korkeimmalle sijalle. Hän kuitenkin kritisoi liian herkkää kannanottoa koulukuntaeroihin: pystyäkseen valitsemaan ja kritisoimaan on omattava kokemusta myös kritisoimansa koulukunnan opeista käytännössä. Esimerkillisenä viulupedagogina Seling pitää Fleschiä, jolla oli 50 vuoden opettajakokemus eri koulukuntien menetelmistä. Flesch itse vaihtoi viisi kertaa jousiotettaan ja jousenkuljetustekniikkaansa päätyen lopulta venäläisen koulukunnan kannalle (Seling 1952, 10).

4.11.5 Vasemman käden perustekniikat

Seling keskittyy soitonopiskelun alkuvaiheessa jousenkuljetuksen opettamiseen. Ensimmäiset viisi oppituntia käytetään jousiotteen opetteluun

sekä käsivarren lihastoiminnan ymmärtämiseen ja oikeiden liikkeiden toteuttamiseen jousenkuljetuksessa. Vasemman käden sormityöskentely aloitetaan vasta kuudennella tunnilla, kun jousenkäytössä on päästy riittävän hyvään alkuun. Seling esittelee teoksessaan kaikki vasemman käden tekniikan pääalueet, mutta kiinnittää erityistä huomiota tekniikan perusasioihin, kuten sormityöskentelyyn, sormiryhmyksiin, asemien käyttöön ja sävelpuhtauteen.

4.11.5.1 Sormiryhmytykset

Vasemman käden sormiryhmitystä kuvaava termi *Griffart* on Selingin mukaan harhaanjohtava, koska se viittaa tarttumisotteeseen, joka mielletään tiukaksi ja puristavaksi otteeksi. Opettajan on heti opintojen alussa poistettava tämä terminologinen väärinkäsitys oppilaan mielestä ja korostettava vapautunutta käden otetta viulusta. (Seling 1952, 20.) Lihastoimintaan on kiinnitettävä jo alussa huomiota ja sitä on ohjattava niin, ettei jännityksiä tai puristamista pääse syntymään. Seling pitää esimerkiksi yhtenä epäpuhtaan soiton tärkeimmistä syistä puristavaa otetta, koska sormi ei ehdi korjata epäpuhdasta säveltä.

Sormiotteiden opiskelun ensimmäisessä vaiheessa on kolme astetta: opettajan esimerkki ja avustus, oppilaan sormituntuman hakeminen sekä kuuntelu. Vasemman käden asennossa on otettava huomioon rakenteelliset erot mm. pieni- ja suurikätisten soittajien välillä. Myös sormien pituus ja paksuus vaikuttavat soittoasentoon. Seling asettaa ehdoksi oikeassa sormiotteessa sen, että sormet tulevat kielelle kohtisuorassa. Tärkeänä hän pitää myös pikkusormen pitämistä pyöreänä. Seling korostaa pikkusormen merkitystä hyvän käden asennon löytämiseksi: kun pikkusormi on oikein kielellä, kyynärvarren ja kämmenen asento on luonnostaan oikea. Ennen 1. sormiryhmytyksen opettelua sormiotteiden harjoittelu on siksi suositeltava aloittaa 4. sormella (Seling 1952, 24).

Teoksessa esitellään neljä erilaista sormiryhmitystä, jotka eroavat toisistaan puoliaskelien sijainnin perusteella. Selingin oppikirjan mukaan ensimmäinen sormiryhmitys aloitetaan kuudennella tunnilla, jolloin jousenkuljetuksen sekä vasemman käden sormiotteiden perusteet on opetettu. Seling tuo jälleen esiin erot lahjakkuuksien ja keskinkertaisten lasten välillä: lahjakkaalla lapsella, jonka koordinaatiokyky on hyvä, myös käden ote viulusta on yleensä luonnostaan oikea (Seling 1952, 20). Opettajat saavat kritiikkiä siitä, etteivät he useinkaan huomaa ajoissa soitto-otteeseen liittyviä ja sen aiheuttamia virheitä. Oleellisinta on selvittää virheiden syyt sen sijaan, että oppilasta kehoitetaan soittamaan rennommin tai harjoittelemaan enemmän. Jälkimmäiseen ovat syyllistyneet Selingin mukaan erityisesti hänen omaa sukupolveaan aiempien sukupolvien pedagogit.

Seling kehottaa pitkään opettajakokemukseensa vedoten aloittamaan sormiryhmitysten opiskelun mandoliiniotteella, jossa sormien paikka kielellä opitaan visuaalisesti normaaliasentoa tehokkaammin. Myös lihasrentouden kannalta mandoliiniote on lapselle parempi kuin normaali soittoasento. Seling opettaa koko- ja puoliaskelien paikat otelaudalla siten, että

puoliaskel vastaa yhtä ja kokoaskel kahta sormenleveyttä. Ensimmäisessä sormiryhmyksessä puoliaskel sijoittuu 2. ja 3. sormen väliin. Tämä asento on sormille luonnollisin ja sen vuoksi se opetellaan ensimmäiseksi. Ohjelmistossa ensimmäiseksi on harjoituksia vapaan kielen ja 4. sormen välillä, minkä jälkeen mukaan otetaan järjestyksessä 1., 3. ja viimeisenä 2. sormi. Soittoharjoitukset aloitetaan a-kielillä ja ensimmäisen ohjelmistossa esiintyvä asteikko on A-duuriasteikko. (Seling 1952, I osa, 22.)

Vastoin yleistä viulupedagogien kantaa Seling ei suosittele sormien jättämistä kielille esimerkiksi asteikkoja soitettaessa. Sormet pidetään kielillä vain aivan alkuvaiheessa, kun otteita harjoitellaan silmän avulla. Heti kun korva ottaa etuaseman, sormien turhaa kielille jättämistä on vältettävä. Selingin mukaan otetuntuma on paras, kun vain otteen suorittava sormi on kielellä. Seling kritisoi mm. Sevickiä, joka vaatii sormitetuissa oktaaveissakin 2. ja 3. sormen kiinnipitämistä. Myöskään Wassmannin kehoitusta kvinttiotteesta, jossa sormi painaa yhtä aikaa kahta kieltä, Seling ei kannata, varsinkaan kapeasormisten viulistien ollessa kyseessä (Seling 1952, 22). Lopullinen ratkaisu sormien kiinnipitämisestä on kuitenkin opettajan päätettävä.

Toisessa sormiryhmyksessä puoliaskel on 1. ja 2. sormien välissä. 2. ja 4. sormen etäisyyden pitäminen riittävän suurena on useimmiten vaikein asia tämän sormiryhmyksen yhteydessä. Seling haluaa kiinnittää huomion erityisesti 2. sormeen, jota on vedettävä alaspäin samalla kun 4. sormea ojennetaan. Kun 1. ja 2. sormiryhmitys yhdistetään, ohjelmistoon otetaan kaksioktaavinen G-duuriasteikko. Ohjelmisto on opiskelun tässä vaiheessa jo monipuolista ja teknisesti melko vaativaa. Soitto-ohjelmisto, joka on kauttaaltaan kaksiäänistä, mahtuu mm. Bartókin duoja, Bachin menuetteja sekä entisen Itä-Saksan kansallislaulu, myös kaksiääniseksi sovitettuna (Seling 1952, I osa, 50).

Kolmas ja neljäs sormiryhmitys poikkeavat edellisistä siten, että kolmannessa puoliaskel sijoittuu 3. ja 4. sormien väliin, ja neljännessä puoliasteleita ei ole ollenkaan. Kaikki sormiryhmykset Seling opettaa myös ns. matalassa kädenasennossa, jolloin käsi on puoliasemassa. Kaikkien sormiryhmitysten opetuskokonaisuuteen kuuluu valokuva sormiotteesta, asteikko- ja intervalliharjoituksia sekä vaihtelevaa soitto-ohjelmistoa 1700-luvulta 1950-luvulle. Sormiryhmitysten opetus päättyy oppilaankirjan 2. osaan. Tämän opetusjakson loppuksi Seling painottaa, että kun sormiryhmykset on hyvin omaksuttu, on aika alkaa keskittyä musikaaliseen soittamiseen. Oppilaankirjan 3. osasta lähtien musiikillisen tulkinnan osuus painottuu selvästi myös soittoteknisiä seikkoja opettaessa.

4.11.6 Tekniikka palvelee tulkintaa

Selingin asenne soittotekniikan opettamiseen perustuu musiikkiesteettisille arvoille. Käsitellessään esimerkiksi vibratoa, asemia tai jousilajeja Seling korostaa jatkuvasti tekniikan opiskelun palvelevan vain musiikkiesteettisiä päämääriä. Huomiota herättää myös se, että Selingin mukaan musikaalisen tulkinnan opetus on aloitettava jo alkeisasteella. Seling tyrmää yleisen har-

hakäsityksen, jonka mukaan tulkinnan opettaminen kuuluu vasta siihen vaiheeseen, jolloin opiskelija on jo teknisesti korkealla tasolla. Tyyliintuntemukseen perehtynyt opettaja huolehtii oppilaansa musiikillisesta kasvatuksesta alusta alkaen. Esimerkiksi Bachin menuetti soitetaan eri tavalla kuin Mozartin menuetti.

4.11.6.1 Vibraton opettaminen

Vibrato on jousisoittajalla yksi merkittävimmistä musiikin värityskeinoista ja sen on muunnuttava musiikin tyylin ja tunnelman mukaan. Yksipuolista vibratoa Seling vertaa taitamattoman näyttelijän ääneen, jonka väri on aina samanlainen riippumatta roolista (Seling 1952, 52). Selingin mukaan hänen aikanaan ei ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota vibratoon eikä portamentoon. Hän itse epäilee syyksi pelkoa liioittelusta. Vibraton opettamista ei myöskään aloiteta tarpeeksi aikaisin. Selingin pedagogiikan mukaan jo lapsi oppii erottamaan toisistaan eri vibratotyypit ja myös käyttämään niitä.

Vibrato on luonnollinen tapa värittää säveliä, minkä lapsikin helposti ymmärtää. Helpoin tapa aloittaa vibraton käyttö on yksinkertaisesti keventää ja voimistaa vuorotellen sormiotetta kielestä. Tällöin syntyy kevyt, aaltomainen liike, jota vähitellen voimistetaan. Opettaja seuraa, ettei käden asema muutu ja avustaa tarvittaessa motorisessa suorituksessa. Oppiessaan tällä tavalla värittämään ääntä oppilas kokee esteettistä mielihyvää samalla kun hän oppii vapauttamaan tiukkaa sormiotetta kielistä. Seling ei tarvitse vibraton opettamiseen pitkää opiskeluaikaa tai Rivarden esiharjoituksia. Hänen menetelmällään lapsi oppii vibraton käytön jo ensimmäisen puolen vuoden aikana. (Seling 1952, 24.)

Vibraton päätyyppejä on kolme: nopea, lyhytaaltainen sormivibrato, leveä kämmen- tai kyynärvarsivibrato sekä voimakkain koko käsivarren ravistusvibrato. Taitava viulisti hallitsee näiden lisäksi monet välimuodot sekä käyttää vielä omaa, persoonallista vibratoaan. Huolimatta esteettisten ja tyyllisten seikkojen korostamisesta vibraton yhteydessä Seling ei kuitenkaan esitä tarkkaa käsitystään vibraton käyttöyhteyksistä, so. milloin ja minkälaista vibratoa eri tyylikausien musiikissa tulisi käyttää. Hän ei myöskään kiellä sen käyttöä missään musiikissa mm. tyylikausiin vedoten.

4.11.6.2 Asemien opiskelu

Seling tuomitsee käsityksen, jonka mukaan asemien käytön pääasiallinen tarkoitus on laajentaa sävelaluetta. Asemien käytön suurin merkitys on musiikkiesteettinen, koska kaikki kielet soivat erisävyisesti käytettävä asema huomioon ottaen. Sointiväri, sävyt ja vivahteet etsitään viulumusiikissa kielten erilaisen soinnin mukaan. Mikäli soitetaan liian kauan vain 1. asemassa, korva turtuu viulun yksipuoliseen mutta epätasaiseen sointiin. Tämä taas johtaa esteettisen kuuntelukyvyn kapeutumiseen. (Seling 1952, 33.)

Koska yksi viulutekniikan oleellisista keinoista on asemien käyttö,

asemien opiskelu on aloitettava mahdollisimman varhain, Selingin mukaan jo alkeistasolla. Heti kun 1. ja 2. sormiryhmyksiin on totuttu, on syytä aloittaa asemien opiskelu siirtymällä ensin ensimmäisestä asemasta kolmanteen. Lahjakkaat lapset voivat opetella lähes samantien kaikki 7 pääasemaa. Seling suosittelee asteittaista käden siirtoa ylemmäs samalla sormiryhmyksellä. Esimerkkiasteikkona hän käyttää A-duuria 1. asemassa, jonka sormituksia noudattamalla asteikko opitaan eri sävellajeissa ja eri asemissa. (Seling 1952, 34.)

Asemasoiton oppimista helpottaa visuaalinen opiskelu: esimerkiksi 5. asemassa 1. sormi on tarkalleen viulun kaulan ja kaikukopan leikkauspisteessä. Sormikontaktin on koko ajan säilyttävä, vaikka otetta on kevennettävä siirron aikana. Peukalo on passiivinen, so. sitä ei "esivalmisteta" siirtoon, mutta se tukee käden siirtoa. Seling opettaa tässä yhteydessä myös portamenton käyttöä ja viittaa Spohriin, jonka mukaan uuteen asemaan siirtyvä sormi toimii asemanvaihdon johtosormena. Seling on samalla kannalla joitakin poikkeuksia lukuunottamatta (Seling 1952, 35). Vasemman käden on toimittava asemanvaihoissa aina samalla tavalla riippumatta siitä, onko väliäänen tarkoitus kuulua vai ei. Jousikäden tehtävänä on keventää otetta tai pysäyttää jousenkulku, mikäli asemanvaihto ei saa kuulua.

4.11.6.3 Jousilajien estetiikka historian valossa

Seling osoittaa kiinnostustaan viulupedagogiikan historiaan teoksessaan monessa eri yhteydessä, mutta erityisesti käsitellessään jousilajeja. Hän kritisoi voimakkaasti ns. vanhempaa jousenkäyttöä, joka ennen 1950-lukua kärsi jatkuvasta muuntumisesta. Jousitekniikkaan tuotiin alinomaa uusia ideoita hylkäämällä samantien vallitsevat käsitykset oikeasta jousitekniikasta. Vaihtuvuus ja kiistely esim. oikeasta jousiotteesta ja jousenkuljetuksesta olivat esteenä jousenkäytön terveille kehitykselle pitkään tällä vuosisadalla. Seling huomauttaa puisevista äärikantajousituksista, joita mm. Saint-Saensin viulukonsertossa aiemmin käytettiin, ja luonnottomasta kahdeksikkoliikkeestä bariolagea käytettäessä ns. rannemanian aikana. Tässä hän ilmeisesti kritisoi saksalaisen koulukunnan, erityisesti Joachimien jousenkäyttöä. Lisäksi Seling arvostelee joidenkin viulustien suosimaa tapaa soittaa samalla jousella mahdollisimman pitkiä sävelryhmiä. Edellisen kaltaisia omituisuuksia hän pitää oman aikansa viulutaiteelle tyypillisinä, viulunsoiton kehityksen kannalta merkityksettöminä ja lähinnä historian-tutkijoita kiinnostavina piirteinä. (Seling 1952, 37.)

Mielenkiintoa herättää myös Selingin käsitys spiccaton historiasta. Hänen mukaansa Locatelli käytti spiccatoa runsaasti konsertoissaan. Kyse on varsinaisesti non-legato -jousituksesta, jossa jousi ei nouse kieleltä, mutta kuulovaikutelmaltaan muistuttaa pehmeää spiccatoa. Tämä jousitustapa on tyypillinen barokin ajan viulunsoitossa ja senaikaisella jousella luonteva ja helppo toteuttaa (Boyden 1965, 399). Sen sijaan Spohr ei Selingin käsityksen mukaan tiennyt mitään hyppivistä jousilajeista (Seling 1952, 37). Spohr ei käsittele niitä ollenkaan omassa teoksessaan, jossa hän muilta osin

paneutuu huolellisesti jousilajeihin. Moserin mukaan Spohr ei hyväksynyt hyppiviä jousilajeja (Joachim-Moser 1905, 26).

Ranskalais-belgialaisen koulukunnan perustajat eivät Selingin mukaan hyväksyneet spiccatoa. Kuitenkaan esimerkiksi Baillot'n viulukouluissa ei mikään viittaa tällaiseen, vaan hyppiviä jousilajeja opetetaan muiden jousilajien tapaan (Baillot 1834, 46 ja 93). Spiccato-nimitystä Baillot tosin ei käytä. Lopuksi Seling mainitsee spiccaton muodostuneen Paganinin "bluffitaiteen" valtiksi ja syrjäyttäneen vähitellen muut jousilajit muuttaen muotoaan koulukunnan tai viulistien maantieteellisen vaikutuskentän mukaan. Kaiken kaikkiaan Seling pitää jousitekniikan historiaa erittäin mielenkiintoisena tutkimuskohteena. Viimeisimpänä, huomionarvoisena seikkana hän pitää oman aikansa tanssiorkestereita, jotka ovat omalla tavallaan muokanneet jousenkäyttöä. Tämä ilmenee mm. ilmeikkyytenä, vapaarytmisyytenä ja uudempien soittimien, esimerkiksi saksofonin jäljitelyinä (Seling 1952, 38).

4.11.6.3.1 Jousilajien musiikkiesteettinen merkitys

Jousilajien opettaminen saa paljon huomiota Selingin pedagogiikassa. Tekijä kiinnittää erityisen huomionsa liikefysiologisiin seikkoihin varsinkin jousenvaihtoliikkeissä sekä opettaa yksityiskohtaisesti jousilajit laatimansa luokituksen mukaan. Jousilajien luokitus noudattaa eniten Fleschin luokitusta, mutta esimerkiksi heitto- ja hyppyjousitusten määrittelyssä poikkeaa Fleschin kannasta (Seling 1952, 44). Seling nojaa jousilajien valinnassa voimakkaasti musiikkiesteettisiin argumentteihin, mikä ei ole kovinkaan yleistä viulopedagogisissa oppikirjoissa.

Jousilajien esteettinen merkitys on Selingin mukaan erittäin suuri ja se on otettava aina huomioon jousilajia valittaessa. Jousilaji kuvaa sekä sävellyksen tunnelmaa että tyyliä. Myös Szende korostaa jousilajien ja tyyllisten elementtien yhteyttä. Hänen mukaansa jousilajit ovat erittäin merkittävä musiikin ilmaisukeino jousisoittajilla (Szende 1977, 179).

Jousilajien monipuolinen harjoittelu on opettajan vastuulla. Hyvänä mallietydinä jousilajien oppimiseksi Seling pitää Kreutzerin 2. ja 31. etydiä (Seling 1952, 38). Seling antaa myös esimerkkejä jousilajien erilaisista luonteista. Neljän kahdeksasosanuotin soittaminen niin, että kaksi ensimmäistä sidotaan, kaksi jälkimmäistä soitetaan *détaché*lla, antaa sävellykselle marssimaisen luonteen. Sen sijaan ns. Paganini-jousitus viittaa vahvasti demonisuuteen (Seling 1952, 41). Ns. Viotti-jousitus oli antamansa vaikutelman vuoksi erityisesti Beethovenin ja Spohrin suosiossa. Seling mainitsee myös ns. *Vieuxtemps*-jousituksen, jossa kahdeksan kahdeksasosanuotin ryhmästä kaksi ensimmäistä soitetaan *legatolla* ja kuusi viimeistä *pehmeällä staccatolla*.

Erilaisten spiccato-jousitusten kirjo on laaja ja tunnevaikutuksiltaan vaihteleva. Joachim vertasi erilaisia spiccaton muotoja sateeseen, lumihiu-taleisiin ja rakeisiin. Kantaspiccato tuo musiikkiin kiihkoa ja energistä alkuvoimaa. Keski-jousen spiccatot sisältävät laajan tunneasteikon, mutta päällimmäiseksi nousevat Selingin mukaan elämänilo, valoisuus ja kor-

rekti pidättyvyys (Seling 1952, 45). Kärkispiccatossa ilmaisu on haurasta ja seitinohutta. Seling opettaa esimerkein jousitusten soveltamista musiikkiin oppilaankirjoissa, joissa soitto-ohjelmistoa on enemmän kuin opettajankirjassa. Kokojousten käytöstä musiikin mukaan on mallit mm. son filé'stä, leveästä, laulavasta kokojousta sekä kevyestä, ilmavasta ja nopeasta kokojousta, josta Seling käyttää nimitystä Schwungstrich (Seling 1952, VI osa,341).

4.11.6.4 Koristeet

Oppilaankirjan 6. osassa Seling käsittelee musiikin koristelua yksityiskohdaisesti, mutta keskittyy käytännön ohjeisiin ja esimerkkeihin. Niille, jotka haluavat tutustua koristelutradition historiaan ja kehitykseen, hän suosittelee A. Beyscgħlagin teosta vuodelta 1908 (Seling 1952, VI osa,302). Seling ei perustele koristeiden käyttöä tai selvitä eri koristeiden käyttöyhteyksiä, vaan keskittyy niiden esittelyyn ja soveltamiseen sopivin esimerkein. Koristeista Seling esittelee lähinnä lyhyet etuheleet, liukuheleet, kaksoisetuheleet ja mordentin sekä trillin. Pitkän appoggiaturan hän mainitsee historiallisesti merkittäväksi, vaikka sitä ei enää käytetä (Seling 1952, VI osa, 306).

Trillin yhteydessä Seling kirjoittaa myös tämän yleisimmin käytetyn koristeiden historiasta. Kiistanalainen aihe trillin käytössä on lähtösävel. Selingin mukaan ennen 1700-lukua trilli aloitettiin aina pääsävelestä, mutta 1700-luvun loppupuolella pääsävelen yläpuolelta. Tästä ovat esimerkkeinä C.P.E. Bachin ja L. Mozartin sävellykset. Spohrin ajoista lähtien alettiin jälleen suosia pääsävelestä lähtevää trilliä. Seling pitää kriteerinä lähtösävelen valintaan trilliä edeltävää säveltä, jonka ei pitäisi olla sama kuin trillin lähtösävel. Seling puuttuu myös trillin jälkiheleisiin, joita yleensä on kaksi, mutta vanhassa musiikissa useampiakin, esimerkiksi ns. padovalaisessa jälkiheleessä (Seling 1952, VI osa, 316).

Viulupedagogisen tutkimuksen kannalta Selingin näin laaja-alainen koristeiden käsittely on huomionarvoista. Tutkimukseni teoksista Selingin teos on ajallisesti viimeinen, jossa on käsitelty muitakin koristeita kuin trilliä. Trilli kuuluu olennaisesti viulutekniikan opettamiseen halki aikakausien, mutta Selingin teoksen jälkeen ilmestyneissä oppikirjoissa opetetaan ainoastaan trillitekniikkaa, ei trillin estetiikkaa. Esimerkiksi saksalainen A. von Horn, jonka teos ilmestyi 12 vuotta Selingin teoksen jälkeen, ei käsittele koristelua ollenkaan. Hän on Selingin teosta siteeratessaan ilmiselvästi perehtynyt tämän teokseen ja osoittaa arvostavansa Selingin pedagogiikkaa (von Horn 1964).

4.12 Galamian: Principles of Violin Playing and Teaching

4.12.1 Venäläis-amerikkalainen Galamian

Ivan Galamiania (1903-1981) pidetään yhtenä vuosisatamme jälkipuoliskon suurimmista viulupedagogeista, mistä yksi osoitus on hänen kouluttamansa laaja ja huipputasoinen viulustisukupolvi. Esimerkiksi Itzhak Perlman ja Pinchas Zuckerman ovat olleet Galamianin oppilaina (Garam 1985, 195). Galamian oli venäläissyntyinen ja sai peruskoulutuksensa Moskovassa mm. K. Mostrasin oppilaana. Galamian opiskeli myös Pariisissa Lucien Capet'n johdolla ja sai siellä ilmeisesti voimakkaita vaikutteita ranskalaisen viulupedagogiikan jousenkäytöstä. Galamian toimi Pariisissa myös opettajana 14 vuoden ajan, mutta teki suurimman osan elämäntyöstään Yhdysvalloissa. Siellä hän toimi opettajana mm. New Yorkin Juilliard School of Musicissa sekä perustamassaan The Meadowmount School of Musicissa aina kuolemaansa asti.

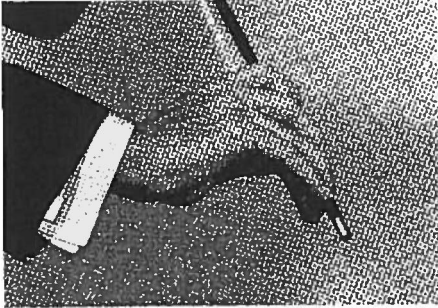
Opetustyönsä ohella Galamian ehti julkaista kaksi teosta, pedagogiikkaa painottavan oppikirjan *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962) sekä teoksen *Contemporary Violin Technique* (1966). Ensin mainittu on käännetty myös suomeksi (Galamian 1990).

4.12.2 Principles of Violin Playing and Teaching

Galamianin teos *Principles of Violin Playing and Teaching* ei ole käytännön viulukoulu, vaan erityisesti opettajille suunnattu teos, jossa paneudutaan huolellisesti kaikkiin viulunsoiton tekniikan peruskysymyksiin. Tekijä painottaa teoksessaan eniten vasemman ja oikean käden tekniikan osaluaita, harjoittelun ongelmia sekä opettamista. Galamianin teos ei sisällä soitto-ohjelmistoa lyhyitä nuottiesimerkkejä lukuunottamatta.

Galamianin asenne soitonopetukseen tulee selkeästi ilmi teoksen johdannossa, jossa hän kritisoi aikansa viulumetodeja ja -tekniikoita. Tekijä ei erittele tarkemmin kritisoimiansa opetusmetodeja tai pedagogoja, mutta arvostelee erityisesti joidenkin menetelmien liian tiukkaa sitoutumista sääntöihin. Säännöt olisi tehtävä vain oppilaiden kehityksen tueksi eikä käyttää oppilaita sääntöjen ylistämiseen (Galamian 1990, 13). Galamianille tärkeintä ovat luonnollisuus ja oppilaiden psyykkisten ja fyysisten erojen huomioiminen opetuksessa. Esimerkiksi jousenvaihdon voi toteuttaa millä tahansa käsivarren lihaksista, kunhan soiva lopputulos on kaunis (Galamian 1962, 86).

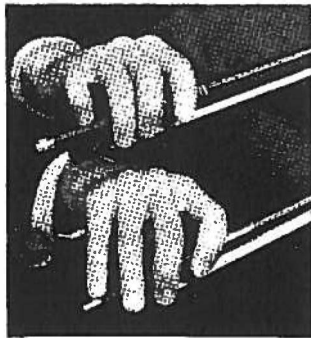
Teoksen ensimmäinen luku käsittelee yleisesti viulunsoiton tekniikkaa ja lyhyesti myös tulkintaa, jonka osuus rajoittuu koko teoksessa tähän. Seuraavat kaksi lukua sisältävät vasemman ja oikean käden tekniikan ongelmia. Neljännessä luvussa Galamian kirjoittaa harjoittelusta ja viimeisessä on ohjeita opettajalle. Teoksessa on 94 lyhyttä nuottiesimerkkiä, jotka ovat lähes kaikki otteita keskeisestä viulukirjallisuudesta. Havainnollisuutta ja ymmärrettävyyttä lisäävät myös oppikirjan 35 valokuvaa.



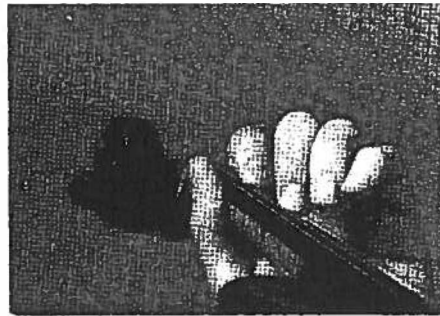
Kuva 26 Jousikäden asento leveää nopeaa *détaché*ta varten.



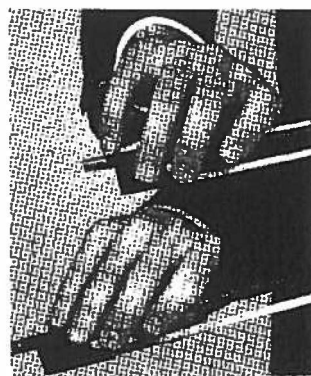
Kuva 4



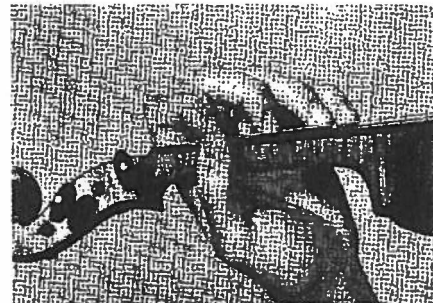
Kuva 27 Jousikäden sormien pysyvuoru liike.



Kuva 6 Sormenpään kosketuskohta kieleen.



Kuva 28 Jousikäden sormien vaakasuora liike: jousen suunnan mukaan.



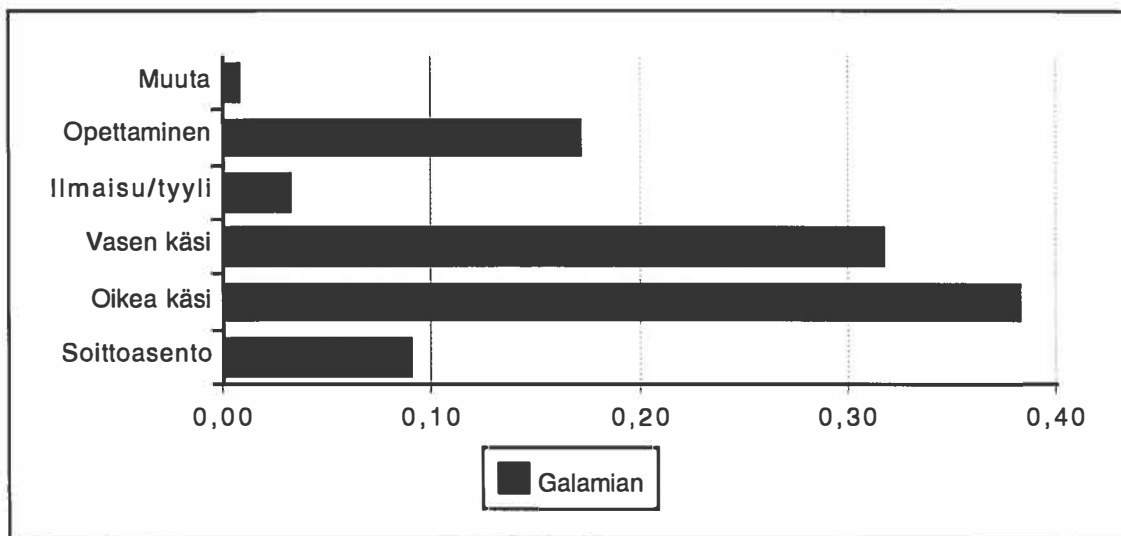
Kuva 8 Pitkäsormisen käden asento.

KUVA 12 Oikean ja vasemman käden asennot Galamianin mukaan.

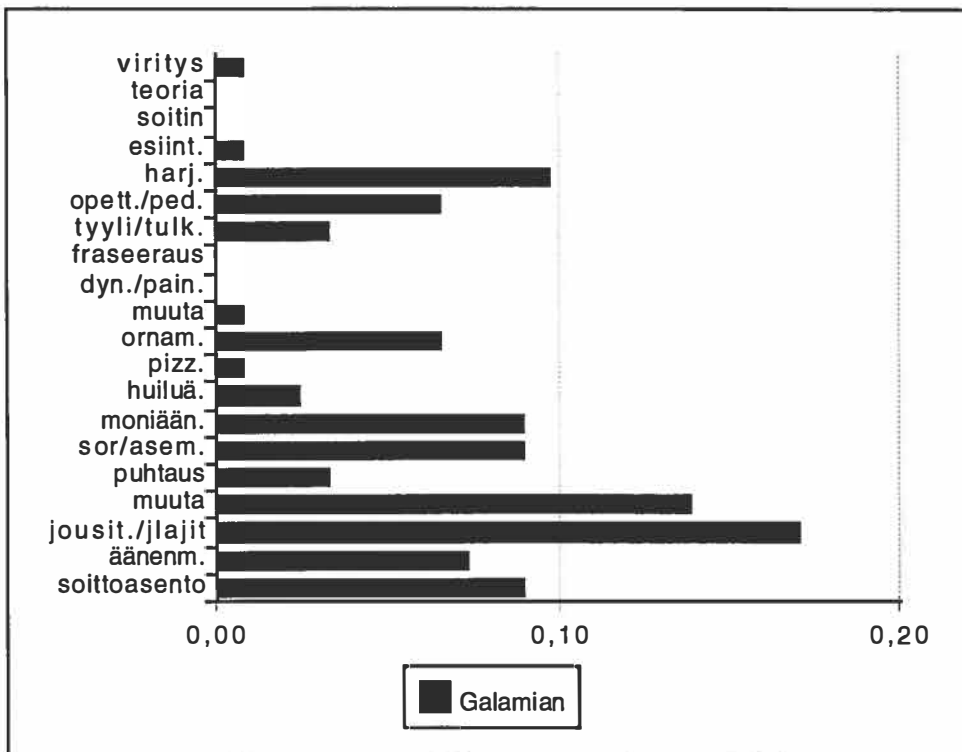
Kvantitatiivisessa analyysissä pääluokat jakautuvat kolmeen suureen ja kolmeen pieneen luokkaan. Galamian keskittyy oikean ja vasemman käden tekniikkaan (luokat 2 ja 3) sekä opettamiseen (luokka 5). Pääluokkien keskinäisessä suhteessa Galamianin teos poikkeaa kaikista aiemmista tutkimukseni analyysiteoksista: jousikäden tekniikan (luokka 2) osuus on suurempi kuin vasemman käden tekniikan osuus (luokka 3). Merkillepantavaa on myös ilmaisu- ja tyylikysymysten vähäinen osuus (luokka 4).

Alaluokista suurimmat liittyvät jousikäden tekniikkaan, josta eniten käsitellään jousilajeja. Toinen merkittävä luokka oikean käden tekniikassa on luokka Muuta oikean käden tekniikasta, joka Galamianin teoksessa koostuu pääasiassa jousikäden motoriikkaa käsittelevästä osuudesta. Pääluokassa 5, Opettaminen, harjoittelu, esiintyminen, Galamian keskittyy voimakkaimmin harjoittelun ongelmiin. Sen sijaan esiintymiseen hän ei juuri puutu.

Vasemman käden tekniikan alaluokista luokka Ornamentointi on yllettävän suuri. Syynä on se, että Galamian opettaa yksityiskohtaisesti trillitekniikkaa ja keinoja sen oppimiseksi. Tekijä lähestyy ongelmaa tekniikan näkökulmasta huomioimatta trillin käyttöyhteyksiä tai musiikillisia perusteita. Muita korukuvioita Galamian ei käsittele.



KUVIO 29 Pääluokkien suhteelliset osuudet Galamianin teoksessa.



KUVIO 30 Alaluokkien suhteelliset osuudet Galamianin teoksessa.

4.12.3 Galamianin ajatuksia tulkinnasta

Tulkinnan osuus on Galamianin teoksessa vähäinen. Tämä on selvästi nähtävissä kvantitatiivisessa teosvertailussa. Tulkinnan osuus on tässä teoksessa monista muista teoksista poiketen selkeästi rajattu ensimmäisessä luvussa olevaan yhden sivun mittaiseen alalukuun Tulkinta. Galamian pitää tulkintaa kaiken soitonopiskelun korkeimpana päämääränä, jolloin tekniikan tehtävä on ainoastaan auttaa muusikkoa toteuttamaan tuota päämäärää. Huolimatta tulkinnan merkitystä korostavasta kannanotostaan Galamian ei käsittele tätä aluetta kuin lyhyesti teoksensa alussa. Yhtenä perusteena on oletettavasti Galamianin käsitys tulkinnan yhteydestä opettamiseen. Sen mukaan tulkintaa ei voi varsinaisesti opettaa, koska aito tulkinta on aina henkilökohtainen ja luova prosessi (Galamian 1962, 7). Galamian kritisoi ns. papukaijataidetta, jossa oppilas opetetaan jäljittelemään opettajaansa tai äänitteitä. Moser esitti samanlaisen, kriittisen kannanoton 1900-luvun alussa jäljittelyyn perustuvaa tulkintaa kohtaan samaa vertausta käyttäen (Joachim-Moser 1905, III osa, 5).

Galamianin teos sisältää muitakin mielenkiintoisia, 1800-luvun viulupedagogiikkaan viittaavia vertauksia. Tulkinnan alueella tulee esiin edellisen lisäksi musiikin ja puheen tulkinnallisen samankaltaisuuden korostaminen: molemmissa taiteenlajeissa ilmaisun on oltava selkeää, mutta elävää, persoonallista, muttei yliampuvaa, hyvin harjoiteltua, muttei harjoitellun kuuloista. Galamian soveltaa myös puhetaiteen terminologiaa viulunsoittoon erityisesti Bériot'n tapaan käyttämällä nimityksiä vokaalit

(laulava sointi) ja konsonantit (artikulointi) (Bériot 1858, III osa, 30; Galamian 1962, 11).

4.12.4 Vasemman käden tekniikan pääkohdat

Galamianin oppikirja on tämän tutkimuksen analyysiteoksista ensimmäinen, jossa vasemman käden tekniikan osuus on pienempi kuin jousikäden tekniikan osuus. Tämä käy ilmi kuvioista 29. Galamianin mukaan suurimmat vaikeudet viulisteilla liittyvät yleensä jousikäteen (Galamian 1990, 43). Vasemman käden tekniikassa on kaksi perusongelmaa, jotka liittyvät sormien painamisliikkeeseen kielille sekä vibratoon. Kaikki muut viulutekniiset ongelmat koskevat jousikättä tai käsien välistä koordinaatiota (Galamian 1990, 21). Vasemman käden tekniikan yhteydessä tekijä käsittelee sävelpuhtautta, ajoitusta, asemanvaihtoja, pariääniä, trilliä, vasemman käden pizzicatoa ja huiluääniä. Eniten hän kuitenkin kirjoittaa sormituksista ja vibratosta, joiden opettamiseen joudutaan yleensä eniten paneutumaan vasemman käden tekniikassa (Galamian 1962, 12).

4.12.4.1 Vibratotyyppit ja niiden opettaminen

Vibratotyyppit ovat Galamianilla samat kuin Fleschillä: sormi-, käsi- ja käsi- varsivibrato. Käsivibratosta (tai kämmenvibratosta) yleisesti käytettyä termiä rannevibrato Galamian ei suosittele, koska se on epätarkka ja korostaa liikaa ranteen tehtävää (Galamian 1962, 38). Viulistin on opittava hallitsemaan kaikki vibratomuodot sekä niiden sekoitukset, koska eri sävellystyyppit ja -tyylit vaativat erilaista vibratoa. Esimerkiksi Mozartin viulumusiikissa on käytettävä kevyempää ja hienovaraisempaa vibratoa kuin Brahmsin musiikissa, joka vaatii leveää sointia ja laajaa vibratoa. Galamian ei missään yhteydessä mainitse sävellystyyplejä, joissa vibratoa ei saisi käyttää. Jatkuvan vibraton käyttö on Galamianin aikaan ollut lähes poikkeuksetta itsestäänselvyys jousisoittajille, riippumatta siitä, minkä aikakauden musiikista on kysymys.

Kämmenvibraton opettaminen on helpoin aloittaa 3. asemassa, koska soittajan käsi saa tukea viulun kaikukopasta. Opettajan avustus vibratoliikkeen suorittamisessa on alkuvaiheessa eduksi oikean liikeradan löytämiseksi. Viulun pään voi asettaa seinää vasten, jolloin vasen käsi on vapaa liikkumaan. Galamian kehottaa aloittamaan vibraton hitailla, säännöllisillä pulsseilla, joita vähitellen lisätään ja nopeutetaan. Erityisesti sormivibratossa on nivelten irtonaisuus oleellista. Galamian antaa tätä varten erityisharjoituksia sormille, mm. kromaattisia asteikkoja sormia liu'uttamalla, sormien liikeharjoituksia ilman viulua sekä saman sävelen toistoa vaihtuvien sormien. (Galamian 1962, 41.)

4.12.4.2 Sormitusten valintaperusteet

Galamin viittaa sormituksia opettaessaan ns. vanhempiin koulukuntiin kritisoiden niitä mm. sormien turhasta liu'uttamisesta sormituksia valittaessa sekä parittomien asemien liiasta suosimisesta parillisten kustannuksella. Pitäytyminen parittomiin asemiin, joita yleensä pidetään parillisia helpompina, johtaa kurotettuihin sormituksiin, mikä taas aiheuttaa turhia glissandoja soittoon. Vanhemmilla koulukunnilla Galamin ilmeisesti viittaa vuosisadan alkupuolen viulopedagogiikkaan, jolloin mm. portamentoa ja sormien liu'uttamista käytettiin runsaasti musikaalisena tehokeinona. Esimerkiksi Flesch käsittelee hyvin pikkutarkasti portamenton käyttöä viulunsoitossa.

Musiikkiesteettisesti ajateltuna romanttisen, liukumista suosivan tulkinnan on Galaminin aikakaudelle tultaessa syrjäyttänyt kirkasta ja selkeää artikulointia ihannoiva tulkintatyö. Liukumisen välttäminen on Galaminin pedagogiikassa merkittävä peruste asemia ja sormituksia valittaessa. Galamin tuo kuitenkin esille, että liukumisten täydellinen poistaminen viulunsoitosta, mikä on joidenkin modernien viulistien tavoitteena, on sekin pahasta. Tehokeinona glissandot kuuluvat viulunsoittoon, kunhan niitä osataan käyttää säästeliäästi (Galamin 1962, 33).

Myös kromaattisten asteikkojen sormituksissa näkyy piirteitä musiikkityylistä ja aikakaudesta. Galamin kannattaa vaihtuvia sormituksia, jolloin estetään liukumiset. Seurauksena on selkeämpi, aiempaa "epäromanttisempi" artikulaatio. Jälleen hän ottaa esiin vanhemmat, lähinnä 1900-luvun alkupuolen koulukunnat, jotka suosivat sormien, erityisesti 1. ja 2. sormen, siirtämistä. Galamin arvostaa näin ollen jo Geminianin 1700-luvulla esittämää sormitustapaa, jossa käden asemaa vaihdetaan usein. Tällöin samalla sormella ei soiteta peräkkäisiä nuotteja. Tämä ns. vaihtuva sormitus kirkastaa artikulointia ja on erityisesti nopeissa juoksuksissa taloudellisempaa kuin sormien siirtoon perustuva tapa. Myös Geminiani piti liukumisia aiheuttavia sormituksia erittäin huonoina (Geminiani 1751, 4).

Sormitukset valitaan joko teknisen mukavuuden tai musiikillisten seikkojen perusteella. Galamin pitää musiikillisia syitä lopulta teknisiä painavampina, koska ilmaisu ohittaa aina teknisen mukavuuden (Galamin 1990, 34). Hän kehottaa opettajaa kunnioittamaan myös oppilaansa valitsemia sormituksia, mikä auttaa oppilasta itsenäiseen ajatteluun musiikin tulkinnassa. Sormituksia on osattava ja muistettava myös vaihtaa, jolloin vältetään kaavamaisuuksia ja jäljittelyä ja jolloin tulkinta saa spontaania, jopa improvisatorista ilmettä (Galamin 1990, 37).

Koristeluun, joka on tutkimuksessani osa vasemman käden tekniikkaa, Galamin ei puutu ollenkaan. Hän kirjoittaa trillistä teknisenä suoritukseksi, so. miten trilliiä harjoitellaan. Teoksessa ei ole mainintaa trillin käyttöyhteyksistä tai erityyppisistä trilleistä. Tärkein seikka hyvän trillin aikaansaamisessa on sormien keveys, jottei sormivoima "ylikehity". Auer on tästä asiasta toista mieltä: sormet tarvitsevat paljon voimaa ja jänteveyttä, jotta artikulointi olisi mahdollisimman selkeää (Auer 1921, 36).

4.12.5 System of Springs ja Galamianin jousitekniikka

System of Springs (System der Federn) on pohjana oikean jousenkäytön oppimiseen Galamianin jousipedagogiikassa. Galamian vertaa käden lihaksia ja niveliä vietereihin, jotka ovat jatkuvassa, joustavassa liikkeessä. Seija Salmiala käyttää suomennoksessaan Galamianin menetelmästä nimitystä joustinsysteemi (Galamian 1990, 43). Galamian kirjoittaa sekä keinotekoisesta joustoliikkeestä (jauhien ja jousen puuosan liike) että luonnollisesta joustoliikkeestä (olkapään, kyynänpään, ranteen, peukalon ja muiden sormien nivelten ja lihasten liikkeet). Jousikäden lihaksia ei saa koskaan puristaa tai jäykistää. Ainoana poikkeuksena on staccato-jousitus, joka joskus vaatii jännitettyä käsivartta. Joustoliikkeitä on harjoitettava hyvin jo opiskelun alkuvaiheessa. Erityisesti jousikäden sorminivelet tarvitsevat ojenus- ja koukistusharjoituksia. Näitä on hyvä suorittaa ensin ilman joustia, esimerkiksi kynän avulla. (Galamian 1962, 47.)

Jousikäden perusliikkeet jaetaan vertikaalisiin ja horisontaalisiin liikkeisiin. Huolimatta siitä, että Galamian opettaa hyvin pikkutarkasti oikean jousiotteen, hän korostaa, ettei ote jousesta ole stabiili, vaan sitä on muutettava mm. jousilajin tai äänenmuodostukseen liittyvien kriteerien mukaan (Galamian 1962, 47). Galamian kiinnittää runsaasti huomiota jousikäden perusliikkeiden opettamiseen (Alaluokka Muuta oikean käden tekniikasta) sekä oikeaan äänenmuodostukseen (ks. kuvio 30). Äänenmuodostukseen liittyy kolme merkittävää tekijää: jousen nopeus, painamisen voimakkuus ja ns. soiva piste, jolla tarkoitetaan jauhien ja kielten leikkauspistettä. Erityisesti Galamian painottaa tässä yhteydessä tasaisen voimakkuuden säilyttämistä jousen kaikilla osilla. Nyanssiasteesta riippumatta viulun äänen on aina oltava elävä ja soiva, minkä takaavat hyvin toimivat "vieterit" ja oikea harjoittelu (Galamian 1962, 57).

4.12.5.1 Jousilajit

Jousilajit Galamian käsittelee yksityiskohtaisesti lähtien legato-jousituksesta ja päätyen hyppiviin jousilajeihin. Jousilajeja opettaessaan hän kiinnittää päähuomion kahteen seikkaan: kumpi jousikäden perusliikkeistä, horisontaalinen vai vertikaalinen liike, on hallitseva kyseistä jousilajia harjoiteltaessa, ja millä jousikäden osalla on määräävä asema kunkin jousilajin toteuttamisessa. Galamianin teoksen jousilajit ovat legato, détaché sekä sen muunnelmat, fouetté, martelé, collé, spiccato, sautillé, staccato sekä ricochet. Sopivana etydinä jousilajien opetteluun Galamian pitää Kreutzerin etydiä no. 8. Myös Flesch suosittelee Kreutzerin etydikokoelmaa, mutta jousilajien opetteluun hän suosittelee erityisesti etydiä no. 2 (ks. luku 4). Galamian ottaa esille vielä muutamia jousenkäytön erityiskysymyksiä, kuten atakki (aloitus), hitaan ja nopean jousenvedon vaihtelu sekä huiluäänien ja sointujen soitto.

Toisin kuin esimerkiksi Flesch, Galamian ei käsittele son filé -jousitusta jousilajien yhteydessä, vaan liittää sen harjoitteluun. Son filé on Galamianille tapa opetella jousikäden hallintaa kaikilla nyansseilla. Galamian

tarkoittaa son filé:llä lähinnä pitkän, kehräävän äänen harjoittelua. Hän mainitsee sen palvelleen viulisteja yhtä kauan kuin asteikkojen harjoittelunkin (Galamian 1990, 82).

4.12.6 Harjoittelu

Galamian korostaa oikeiden harjoittelutottumusten oppimiseksi asioita, jotka ovat hyvin lähellä tutkimukseni muiden suurten viulopedagogien, mm. Baillot'n, Auerin ja Fleschin ohjeita. Tehokkaan ja tuloksellisen harjoittelun perustana on ajatustyö: aivot ja sormet työskentelevät parhaiten yhdessä. Jotta ajatus pysyisi mukana harjoittelussa, kaavamaisuutta on pyrittävä välttämään niin harjoitteluohjelmassa kuin -järjestyksessäkin. Esimerkiksi harjoittelujärjestystä kannattaa vaihdella usein, jolloin välttytään kaavamaisuudelta. (Galamian 1962, 87.) Harjoitteluun liittyviä yleisohjeita ovat mm., että kerrallaan opetellaan vain yksi asia, harjoitustempot ovat riittävän hitaat ja että asteikkoja soitetaan paljon opiskelun kaikilla asteilla.

Harjoittelun eri vaiheet Galamian jakaa Fleschin tapaan kolmeen osaan. Ensimmäinen on rakentava harjoittelu, johon kuuluvat asteikot, etydit, ohjelmiston teknisesti vaikeimmat kohdat ja muut tekniikan erityisasiat. Tulkitsevassa harjoittelussa soitetaan suurempia kokonaisuuksia ohjelmistosta ja opetellaan "ylittämään" virheet. Kolmantena on esittävä harjoittelu, joka on harjoittelun viimeinen vaihe ennen esiintymistä. Galamian korostaa vielä ns. kriittisen korvan merkitystä, mikä tarkoittaa sitä, että opiskelija oppii kuuntelemaan omaa soittoaan mahdollisimman objektiivisesti. Myös harjoittelun yhteydessä Galamian mainitsee System of Springs -menetelmänsä, jonka opiskelemiseen hän pitää sopivana Lucien Capet'n teosta *La Technique supérieure de L'archet* vuodelta 1916 (Galamian 1962, 104).

Galamian antaa havainnollisen mallin käsien korrelaatio- ja koordinaatioharjoituksista käyttämällä pohjana kolmioktaavista A-duuriasteikkoa. Sama asteikko harjoitellaan lukuisin eri rytmein, nopeuksin ja jousituksin vaihtelemalla mallia päivittäisessä harjoittelussa (Galamian 1962, 96-98).

4.12.6.1 Harjoitusohjelmisto

Asteikkojen lisäksi Galamian suosittelee oppilaalle runsasta etydivalikoimaa, jonka vahvana valintaperusteena hän pitää musiikillisia seikkoja. Galamian ei arvosta esimerkiksi Sevcíkin harjoituksia, koska niissä tekninen oppiminen on irrotettu musiikista. Sevcíkin harjoitukset ovat kuivia ja epämusikaalisia, jolloin myös harjoittelu on epämukavaa.

Alkeistasolla sopivimmat etydikokoelmat ovat Kayserin ja Wohlfahrtingin etydit. Seuraavassa vaiheessa mukaan tulevat Kreutzerin etydit, joita edelleen arvostetaan suuresti. Muista merkittävistä etydien tekijöistä Galamian mainitsee Dontin, Fiorillon, Roden, Gaviniés'n, Danclan ja Wieniawskin (Galamian 1990, 93).

4.12.7 Ohjeita opettajille

Viimeisessä luvussa Galamian tuo esille hyvän opettajan perusominaisuuksia. Opettajan on oltava laajakatseinen. Tämä merkitsee sitä, että hän osaa soveltaa sääntöjä oppilaan persoonan mukaan. Tässä yhteydessä Galamian palaa teoksensa alussa esittämäänsä kritiikkiin jäykkiä sääntöjä kohtaan. Opettajan on koetettava löytää jokaisesta oppilaasta heikot ja vahvat alueet, minkä mukaan hänen on sitten sovellettava yleisiä pedagogiikan sääntöjä. Opettajan on osattava rohkaista ja kannustaa, mutta oppilas on opetettava myös itsekriittisyyteen (Galamian 1962, 106).

Tärkeää on myös osata arvioida oppilaan vastaanottokyvyn rajat ja opettaa riittävän pieniä kokonaisuuksia etenkin nuorelle oppilaalle. Alkuvaiheessa korostuu rakentava harjoittelu, myöhemmin kasvaa tulkitsevan harjoittelun osuus. Opettajan on tunnettava ja hallittava oma soittimensa hyvin, minkä lisäksi hyvä musiikillinen yleissivistys on tärkeää pääomaa. Tärkeimpänä Galamian pitää kuitenkin opettajan kärsivällisyyttä ja rakkautta opettamiseen ja omaan työhönsä, jossa ovat mukana sekä sydän että sielu. (Galamian 1962, 106.)

4.13 Szende: Handbuch des Geigenunterrichts

4.13.1 Ottó Szende, tutkija ja opettaja

Ottó Szende (synt. 1923) on unkarilainen viulupedagogi ja musiikintutkija, joka on perehtynyt erityisesti fysiologisiin, motorisiin sekä musiikkipsykologisiin kysymyksiin viulunsoitonopetuksessa. Szende on julkaissut lukuisia artikkeleita ja oppikirjoja tutkimustensa pohjalta 1960-luvulta lähtien sekä itsenäisesti että M. Nemessúrin kanssa (Szende 1977, 268). Szenden julkaisuista on tässä tutkimuksessa analysoitavan, vuonna 1977 ilmestyneen oppikirjan lisäksi syytä mainita viulunsoiton varhaiskasvatusta käsittelevä teos *Zur Didaktik und Methodik der instrumentalen Früherziehung (mit Beispielen aus dem Geigenunterricht)* vuodelta 1981.

4.13.1.1 Szenden pedagogiset perusteet tutkimustyölleen

Szende selvittää teoksensa *Handbuch des Geigenunterrichts* johdannossa niitä syitä, jotka ovat vaikuttaneet hänen runsaaseen tutkimus- ja julkaisu-toimintaansa. Hänen käsityksensä mukaan 1970-luvun viulupedagogiikassa ovat etusijalla opetusmetodiset kysymykset. Tätä hän perustelee mm. sillä, että opettajilla on ratkaistavanaan maailmanlaajuisesti uusia pedagogisia ongelmia. Näillä ongelmilla hän tarkoittaa esimerkiksi oppilasmäärien jatkuva kasvua ja viulunsoittajien aloitussiän laskemista. Tämä taas merkitsee sitä, että oppilasaines on entistä heterogeenisempää, mikä asettaa viulupedagogiikalle uudenlaisia haasteita. Szende tuo esiin myös liikkeen ja musiikin entistä merkittävämmän yhteyden erityisesti musiikin varhaiskasva-

tuksessa. (Szende 1977, 4.)

Johdannossa Szende esittää joitakin oleellisia ajatuksia koskien opettajan tehtäviä. Ensinnäkin, virheiden korjaamisessa on tärkeintä etsiä virheen syy, koska vain sillä tavalla löytyvät keinot sen korjaamiseen. Toinen asia koskee etenemistä ohjelmistossa. Szenden mukaan vain ääritapauksissa, hyvin hankalien virheiden kohdalla, eteneminen on pysäytettävä, silloinkin vain vähäksi aika (Szende 1977, 6).

4.13.2 Teoksen painotusalueet

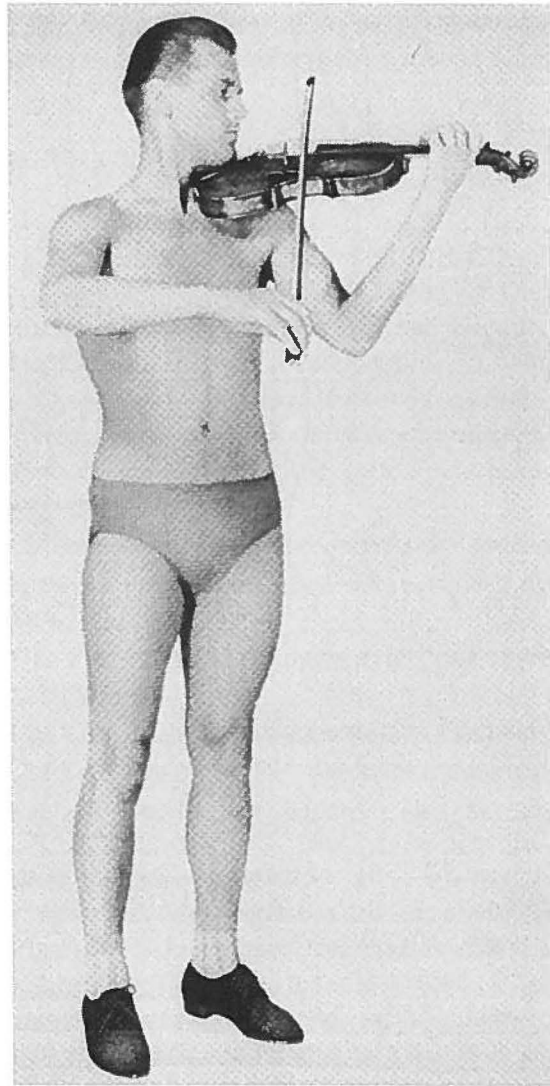
Szenden teos *Handbuch des Geigenunterrichts* on nimensä mukaisesti pedagoginen teos, joka on suunnattu etupäässä viulunsoitonopettajille. Szenden teos on näkökulmaltaan tämän tutkimuksen teoksista tieteellispainotteisin. Tekijän asiantuntemuksen ja kiinnostuksen mukaan lähestymistapa on liikefysiologinen perustuen useisiin hänen suorittamiinsa tieteellisiin tutkimuksiin. Szende on osallistunut lukuisiin viulistien lihasten ja hermoston toimintaa mittaaviin kokeellisiin tutkimuksiin, joita hän on julkaissut 1960-luvulta lähtien.

Handbuch des Geigenunterrichts on 269-sivuinen oppikirja, joka sisältää 70 nuottiesimerkkiä, 12 taulukkoa sekä 168 kuvaa. Näistä osa on piirroksia, osa valokuvia, joiden avulla havainnollistetaan soittoasentoa ja viulunsoiton perusliikkeitä.

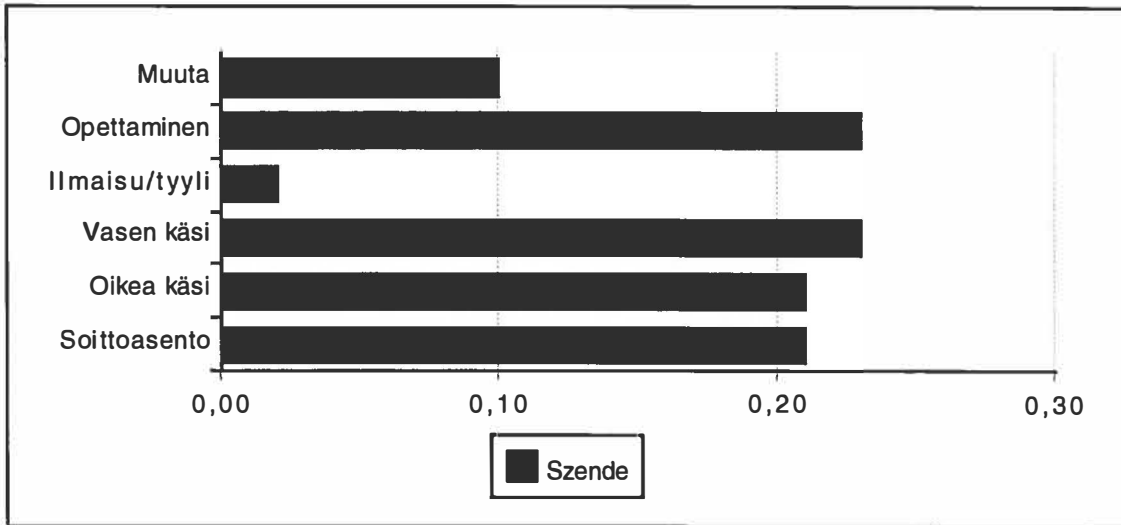
Teos painottuu viuluteknisesti kolmeen pääluokkaan, jotka ovat soittoasento, vasemman käden tekniikka sekä oikean käden tekniikka. Kuitenkin suurin pääluokista on Opettaminen (luokka 5), jota Szende käsittelee teoksensa jokaisen pääjakson päätteeksi. Edellä mainitut luokat käsittävät määrällisestikin suurimman osan teoksesta, yli 200 sivua. Neljäs luku sisältää vasemman ja oikean käden koordinaatioon liittyviä kysymyksiä, viidennessä luvussa käsitellään vegetatiivisen hermoston toimintaa ja kuudes, viimeinen luku tuo esiin intervallikuulon yleisiä- ja erityisominaisuuksia.

Kvantitatiivinen analyysi osoittaa, että tekniikka korostuu Szenden oppikirjassa. Sen sijaan tulkintaa hän käsittelee ainoastaan jousilajien yhteydessä luvussa *Die Technik der rechten Hand als Ausdrucksmittel* (Szende 1977, 179). Pedagogiikan osuus on suuri, mutta useimmiten määrällisesti vaikeasti mitattavissa, koska Szenden lähestymistapa on pedagoginen lähes kaikkien tekniikan osa-alueiden yhteydessä. Kvantitatiivisessa analyysissä selkein kokonaisuus muodostuu jokaisen pääjakson loppuun sijoitetusta luvusta *Pedagogische Konsequenzen*

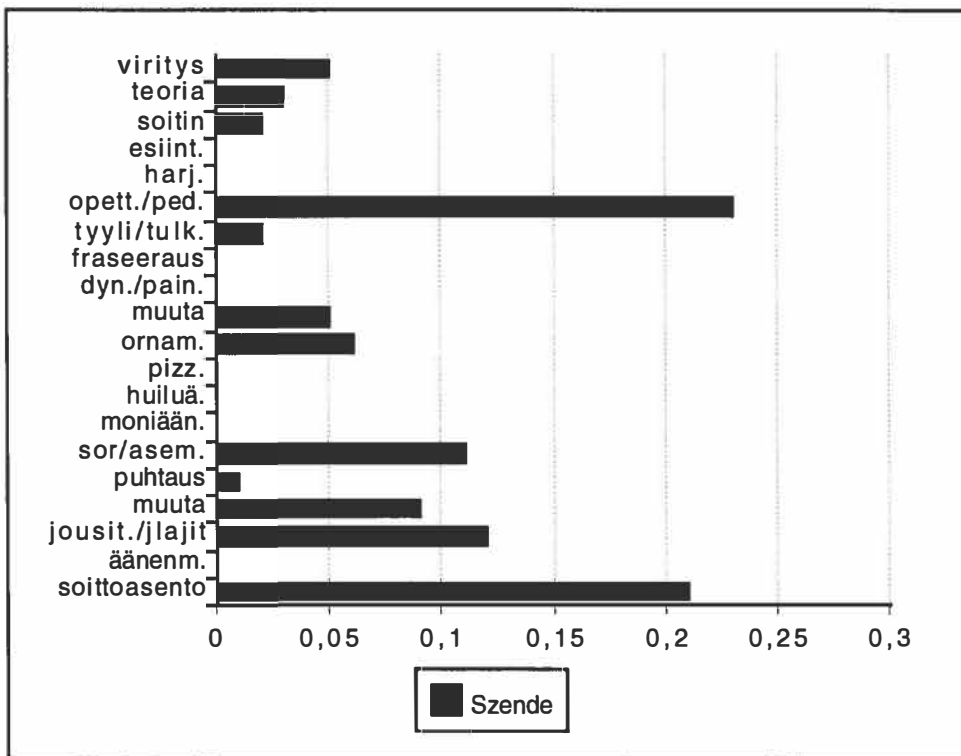
Silmiinpistävin piirre kvantitatiivisessa analyysissä on neljän pääluokan tasaisuus, lukuunottamatta pääluokkaa 4 (Ilmaisu/tyyli). Alaluokkia tarkasteltaessa on syytä huomata, että luokan Opettaminen jälkeen suurin alaluokista on Soittoasento. Tässä suhteessa Szenden teos poikkeaa kaikista muista analyysiteoksista. Jousilajeja käsittelevä luokka on suurempi kuin yksikään vasemman käden tekniikkaa koskevasta alaluokista.



KUVA 13 Soittoasento ja tasapainoharjoituksia Szenden mukaan.



KUVIO 31 Pääluokkien suhteelliset osuudet Szenden teoksessa.



KUVIO 32 Alaluokkien suhteelliset osuudet Szenden teoksessa.

4.13.3 Soittoasentoon liittyvät ongelmat

Soittoasentoon perehdytään teoksessa yksityiskohtaisesti lähtien kokeellisista lihastutkimuksista ja päätyen havainnollisiin harjoituksiin oikean soittoasennon löytämiseksi. Szende esittelee ensin suorittamansa lihasliikkeitä mittaavan tutkimuksen, jossa on käytetty elektromyografisia mittauksia. Elektromyografisessa tutkimuksessa (EMG) viulistin vasemman ja oikean

käden lihasliikkeet on kuvattu graafisesti eri soittotekniikoiden, mm. pariäänien, asemanvaihtojen, vibraton sekä eri jousilajien, yhteydessä. (Szende 1977, 12.)

Tutkimustuloksiinsa nojaten Szende pitää parhaana soittoasentoa, jossa lihasaktiviteetti on pienin mahdollinen ja kehon asento mahdollisimman taloudellinen. Jännitys jossakin kehon osassa heikentää suoritusta, koska lihakset väsyvät. Kramppi lihaksissa vähentää tai jäykistää mm. hartioiden liikkumista. Nivelet, esimerkiksi polvet eivät saa lukkiutua, vaan niiden on joustettava. Szende kritisoi joitakin aiempia metodeja, joissa jalat pidetään tiukasti yhdessä taikka liian löysästi. Tarkemmin hän ei selitä, mistä metodeista on kyse. (Szende 1977, 18.)

Szende ei suosittele olkapään kohottamista, koska se voi aiheuttaa jännityksiä. Samaa seikkaa korostaa myös Galamian (Galamian 1962, 51). Päätä ei saa kääntää liikaa vasemmalle, koska se on usein syynä niskajännityksiin. Vasemmalle kääntynyt pää vääristää akustisia kuulovaikutelmia erityisesti vasemman korvan osalta. Perusajatuksena Szendellä näyttää olevan ns. keskittien menetelmä, jossa luonnollisin ja samalla toimivin soiva lopputuloksena saavutetaan jäntevällä, muttei koskaan jännittyneellä soittoasennolla ja taloudellisilla perusliikkeillä.

Soittoasentoa käsitellessään Szende esittelee myös tavallisimpia asentovirheitä sekä niiden korjaamismenetelmiä eri harjoituksin. Perusongelmana on usein oppilaan liian intensiivinen kontakti soittimeen, mikä tarkoittaa jäykkää otetta. Opetus onkin aloitettava jaloista ja luonnollisesta seisoma-asennosta. Paras asento on tukeva, mutta elastinen. Myös pään virheasennot käsitellään seikkaperäisesti. Szende antaa tarkkoja ohjeita ja harjoituksia virheiden korjaamiseksi sekä sanoin että kuvin (Szende 1977, 34).

Soittoasentoa koskevan pääluvun lopuksi Szende tuo esiin hengityksen merkityksen ja yhteyden jousenkuljetukseen ja lihasliikkeisiin. Tätä aihetta ei muissa tämän tutkimuksen teoksissa ole juurikaan käsitelty. Viime vuosikymmeninä hengityksen merkitys esiintyy useissa viulupedagogiikan teoksissa, mm. Menuhinin ja Garamin oppikirjoissa (Menuhin 1971, 136. Garam 1981, 54). Vapaa hengitys poistaa jäykkyyttä soittoasennossa. Szende toteaa lisäksi syvähengityksen auttavan myös esiintymisjännitykseen. Hengityksen vaikutusta jousen suuntaan käsitellään tarkemmin luvussa 4.13.5.3.

4.13.4 Vasemman käden tekniikka

Szende käsittelee vasemman käden tekniikkaa laaja-alaisemmin kuin muut analysoitujen teosten kirjoittajat. Tämä johtuu siitä, että Szende on tutkija, joka tuo teokseensa mielenkiintoa herättävän ja viulupedagogiikan alueella harvinaisen tieteellisen näkökulman. Kvantitatiivisesti vasemman ja oikean käden tekniikan osuudet ovat suunnilleen yhtä suuret. Molempien pääluokkien osuudet ovat kvantitatiivisessa analyysissä suuret (kuvio 31). Kuvio 32 osoittaa, että käsitellyt asiakokonaisuudet poikkeavat aiemmista. Szende kiinnittää runsaasti huomiota trillin, vibraton ja asemanvaihtojen

opettamiseen. Asemien yhteydessä herättää mielenkiintoa erityisesti se, ettei Szende pidä tarpeellisena käsitellä kuin seitsemää eri asemaa. 12 aseman käyttö ei Szenden mukaan ole saanut laajaa kannatusta. Szende palaa siis jo Geminianin 1700-luvulla esittämään asemaluokitteluun (Geminiani 1751, 19; Szende 1977, 123). Muu vasemman käden osuus käsittää mm. käden lihasten biodynaamisia liikkeitä, intonaation ongelmia ja sormityöskentelyn mekaniikkaa.

Kvantitatiivinen analyysi osoittaa jälleen ongelmallisuutensa Szenden teoksessa mm. koskien lukua intonaation perusteista. Sävelpuhtauteen liittyvät kysymykset kuuluvat kvantitatiivisessa luokittelussa vasemman käden tekniikkaan, mikä ei aiheuta ongelmia mittauksessa. Sen sijaan viritysjärjestelmät, joita Szende käsittelee tässä yhteydessä huomattavan paljon, eivät kuulu kvantitatiivisessa luokittelussa luokkaan 3, vasemman käden tekniikka, vaan pääluokkaan 6. Tässä tutkimuksessa viritysjärjestelmiä koskeva osuus on sijoitettu pääluokkaan 6, vaikka Szende itse on siis luokitellut sen osaksi vasemman käden tekniikkaa.

4.13.4.1 Intonaation perusteet

Intonaation yhteydessä teoksessa nousee esiin kaksi selvää asiakokonaisuutta: ns. differenssisävelet sekä eri viritysjärjestelmät ja niiden soveltaminen viulunsoittoon. Szende perustaa käsityksensä omien tutkimustensa lisäksi pedagogeihin ja tutkijoihin, jotka ovat perehtyneet näihin musiikin osaluoksiin. Metodisesti merkittävänä intonaatiotutkimuksen perusteoksena Szende pitää Jonquiéren teosta *Grundriss der musikalischen Akustik* (Jonquiére 1898). Fysikaalisesta näkökulmasta Szende jakaa intonaation kolmeen tekijään: kieltenvärähtelyn lait, virittäminen puhtaisiin kvintteihin, resonanssi ja differenssisävelet (Szende 1977, 52).

Differenssisävelten merkityksen huomasivat jo 1700-luvulla Tartini ja L. Mozart, ja tätä kysymystä on käsitelty Szenden mukaan yhtenäisesti aina 1940-luvun lopulle saakka, jolloin Mostrass perehtyi viulun intonaation ongelmiin julkaisten aiheesta oppikirjan 1950-luvun alussa (Mostrass 1953). Szende ihmettelee Fleschin vähäistä kiinnostusta differenssisäveliin, mitä hän pitää muuten arvostamansa Fleschin metodiikkaa yksipuolistavana tekijänä. Szende pitää tärkeänä, että jo viulunsoiton alkeisopetuksessa kiinnitetään huomio differenssisävelten olemassaoloon ja kuunteluun esimerkiksi ensimmäisten kaksoisotteiden sekä virittämisen yhteydessä. Myös kielten resonanssi olisi huomioitava jo pienten lasten soitonopetuksessa, koska sillä on merkityksensä puhtaan intonaation oppimisessa ja lapsen sointiväritäjän kehittämisessä. (Szende 1977, 66.)

4.13.4.1.1 Viritysjärjestelmien dialektiikka

Viulopedagogeja on askarruttanut kysymys viritysjärjestelmistä erityisesti sen jälkeen, kun pianistit alkoivat siirtyä tasavireiseen järjestelmään. Viulisteille pianon viritysjärjestelmällä on suuri merkitys, koska piano on ta-

vallisin viulistin säestyssoitin. Viulupedagogien mielenkiinto virityskysymykseen on osoittautunut hyvin vaihtelevaksi. Tämän osoittaa kvantitatiivisen analyysin pääluokan 6 alaluokka 3. Szende on tutkinut tarkkaan mm. pythagoralaista ja sosinnullista järjestelmää ja käsittelee yksityiskohdaisesti virityksen ongelmia viulistin kannalta.

Szende tuo esiin ongelman, kumpaa edellä mainituista viritysjärjestelmistä viulistin tulisi käyttää. Hän ottaa kantaa tunnettujen viulupedagogien käsityksiin eri virityksistä. Joachim-Moserin teoksen mukainen sävelten "puolittaminen" pythagoralaisen komman eliminoimiseksi ei ratkaise Szenden mukaan tuota ongelmaa. Flesch taas ei erityisesti paneudu tähän kysymykseen. Hänen mukaansa viulistin korvan on korjattava epäpuhtaudet. (Flesch 1924, I osa, 20.) Szenden mukaan Bloch kehotti soittamaan yksinomaan pythagoralaisen viritysjärjestelmän mukaisesti, Jahn sitä vastoin ehdottaa kombinaatiosäveliin ja resonanssiin pohjaavaa teoriaa. Tätä teoriaa Szende pitää hyvin vaikeasti toteutettavana, koska soittajan olisi muutettava jatkuvasti sävelkorkeuksia (Szende 1977, 68). Szenden käsitys on, että pythagoralaisen ja soinnullisen viritysjärjestelmän dialektiikka toimii parhaiten niin, että molempia käytetään tasapuolisesti kummankaan ottamatta etuasemaa. Lähtökohtana ovat annetun sävellajin objektiiviset lait viulun kvinttijärjestelmä huomioonottaen. Tällöin on mahdollista minimoida epäpuhtaat intervallit (Szende 1977, 73). Molempien järjestelmien tarpeellisuutta korostaa myös Garam, joka tuo esille lisäksi temperoidun järjestelmän välttämättömyyden erityistapauksissa viulistin soittaessa pianon säestyksellä (Garam 1995, 38).

4.13.4.2 Vasemman käden sormityöskentely

Szende kirjoittaa olleensa vuodesta 1968 alkaen mukana kokeellisissa tutkimuksissa, joissa on mitattu sormien voimankäyttöä ja -tarvetta eri asemissa ja erilaisten tekniikoiden yhteydessä. Hän perustaa käsityksensä pitkälti näihin tutkimuksiin, joiden matemaattis-statististen mittausten mukaan suurin sormivoima tarvitaan 1. sormella ensimmäisessä asemassa sekä oteaudan yläpäässä kolmiviivaisesta h-sävelestä ylöspäin (Szende 1977, 79).

Koska sormivoiman tarve on suurempi ensimmäisessä kuin kolmannessa asemassa, muutamat viulupedagogit pitävät mielekkäämpänä aloittaa viulunsoitto kolmannesta asemasta. Szende mainitsee heistä Diestelin, Kawalet'n ja Baslerin. Diestel onkin jo vuosisatamme alussa tehnyt samantapaista tutkimusta kuin Szende perehtymällä sormien voimantarpeeseen eri asemissa. Diestel korostaa Szenden tapaan mm. sormien heittoliikettä, jolloin voima lähtee alimmasta sorminivelestä. Tällöin sormenpään voimantarve ei ole suuri. Diestel korostaa sormien toimintaperiaatetta vertaamalla niitä vipuvarsiin eikä vasaroihin, joihin sormia usein verrataan (Diestel 1912, 56). Szende mainitsee sormien toimivan kuin vipuvarret, joiden työskentelyssä oleellista on hyvä yhteistyö, ei niinkään lihasvoima (Szende 1977, 81).

Szende opettaa kuvaesimerkkien avulla sormien asettelun kielille. Hän kieltää käyttämästä mitään tarttumiseen viittaavaa termiä, koska se

johtaa helposti väärin mielikuviin voimantarpeesta. Sormien asettamisliike kielille muodostuu sormien koukistaja- ja ojentajalihasten yhteistyöstä, jonka opettelu on viulunsoiton alkeisopetuksen tärkeimpiä tehtäviä. Szende korostaa sitä, että kaikkien sormien käyttö aloitetaan heti opiskelun alussa. Szende pitää sormien asennossa tärkeimpänä sitä, että 1. sormi on yhtä vapaa liikkumaan kuin muut sormet ja 4. sormesta käytetään kaikkia niveliä. Yleissääntö, jonka mukaan sormet tulisi jättää kielille aina kun se on mahdollista, on Szenden mukaan kestävämpää. Sormien "sitominen" kieliin haittaa niiden vapaata liikkumista, äänenmuodostusta sekä vibratoa. Samalla kannalla ovat Szenden mukaan myös Klingler, Trendelenburg ja Seling (Szende 1977, 90).

4.13.4.3 Muita vasemman käden teknisiä kysymyksiä

Szenden teoksessa käsitellään asiantuntevasti lihasten anatomiaa ja fysiologiaa sekä soittamiseen osallistuvien lihasten toimintaa ja taloudellista käyttöä. Liikkeellä on suuri merkitys soittotapahtumassa, jossa tulisi välttää staattisuutta ja pysähtymistä. Staattisuus luo lihaksiin soittotuloksen kannalta haitallisia jännityksiä. Tekijä opettaa erikseen vasemman peukalon tehtäviä ja perusliikkeitä esitellen myös tyypillisimpiä peukalon asentovirheitä ja niiden korjaustapoja. Szende itse arvostaa aiemmista viulupedagogeista eniten Fleschiä mm. peukalon asennon ja sen tehtävien opettajana (Szende 1977, 97). Szende kiinnittää lisäksi runsaasti huomiota trillin ja vibraton opettamiseen sekä asemanvaihtoihin.

4.13.4.3.1 Vibrato

1900-luvun viulupedagogiikka on Fleschin viulukoulun ilmestymisen jälkeen jakanut vibraton yleensä kolmeen tyyppiin: sormi-, kämmen- ja käsivarsivibratoon. Tätä jakoa noudattavat Fleschin lisäksi mm. Ronald-Kelemen, von Horn ja Garam (Flesch 1924, 36; Horn 1964, 51; Garam 1972, 102; Masin-Kelemen 1982, 130). Szende ei hyväksy jäykkää pitäytymistä kolmessa eri tyyppin vibratossa, mikä hänen mukaansa edelleen on vallitsevaa viulupedagogiikassa. Tekemiensä tutkimusten mukaan jako sormi-, kämmen- ja käsivarsivibratoon ei ole fysiologisesti kestäväällä pohjalla, vaikka vibratossa kyse onkin noiden käsivarren osien liikkeistä. Szende tarkastelee asiaa useita muita pedagogeja kokonaisvaltaisemmin:

" Die drei Typen sind nur in der Proportion der Aktivität der einzelnen Armteile (Arm, Handgelenk, Finger) verschieden. An der Vibratobewegung als an einer Einheit nehmen sie alle teil ". (Szende 1977, 108.)

Uusimmassa viulupedagogiikassa on nähtävissä merkkejä aiempaa kokonaisvaltaisempaan suhtautumiseen, joten Fleschin tarkka vibraton kolmijako saa Szenden lisäksi muiltakin arvostelua osakseen. Esimerkiksi Garam

kirjoittaa uusimmassa teoksessaan Fleschin jaon kaavamaisuudesta. Vibratotyyppit eroavat toisistaan mm. nopeuden perusteella, mutta vibratonopeutta ei pidä yhdistää vain tiettyyn käsivarren osaan (Garam 1995, 56). Rolland pitää parhaana sellaista vibratoa, jossa yhdistyvät käsivarren kaikkien osien liikkeet (Rolland 1974, 162). Fischer käyttää teoksessaan vuodelta 1997 jakoa kämmen- ja käsivarsivibratoon, mutta vibratoharjoitukset aloitetaan kuitenkin sormiliikkeillä (Fischer 1997, 216).

Szenden mukaan vibrato on koko käsivarren lihaksistoa koskevaa, periodista lihastyötä, jossa on otettava huomioon myös käsivarren rotaatioliike. Szende jakaa vibraton yksinkertaisesti vain leveään ja hitaaseen sekä nopeaan ja kapeaan vibratoon. Musiikkityyli vaikuttaa siihen, kumpaa tyyppiä käytetään. Laajassa vibratossa käsivarsi osallistuu liikkeeseen enemmän kuin kapeassa vibratossa. (Szende 1977, 110.)

Muiden vasemman käden tekniikan osa-alueiden tapaan myös vibratoa voidaan opettaa. Joidenkin viulistien mielestä vibrato on liian persoonallinen asia opetettavaksi. Tätä mieltä ovat mm. Isaac Stern ja Itzhak Perlman (Garam 1995, 54). Vibraton opettamisen aloittaminen ei saa olla opintovuosista riippuvainen: jo muutaman vuoden soitonopiskelun jälkeen vibraton opettamisen voi aloittaa, mikäli lapsi on itse siihen halukas. Szende ei pidä järkevänä vaatimusta, että oppilaan on osattava käyttää kolmatta asemaa, ennenkuin vibraton opiskelun voi aloittaa (Szende 1977, 108). Szenden suhtautuminen on samansuuntainen Selingin ajatusten kanssa osoittaen laaja-alaista näkemystä ja perinteisen sektorijattelun hylkäämistä.

Tavallisimmat vibratovirheet ja niiden korjaamistavat tulevat selkeästi esiin Szenden pedagogiikassa. Hän korjaa virheitä monin esimerkein, jotka hän on koennut arvostamiltaan viulunsoitonopettajilta, mm. Fleschiltä, Rivardelta ja Galamianilta (Szende 1977, 112). Tyypillisin este kauniin vibraton aikaansaamiseksi on lihasjännitys, jonka poistamiseksi Szende esittelee useita harjoituksia. Jännitykset ilmenevät yleensä käsivarren tai sormen jäykkyytenä. Myös liiallinen kämmenvibrato on tavallinen ongelma opiskelijoilla.

Vibratoharjoitukset on paras aloittaa ilman joustaa, joskus myös ilman viulua, pelkillä kädenliikkeillä. Viulun kaulan voi asettaa seinää vasten, jotta vasen käsi on täysin vapaa vibratoliikkeeseen. Tehokkaita ovat myös sormenpäälliikkeet viulun koppaa vasten. Ensimmäiset soittoharjoitukset suoritetaan hitain, säännöllisin sykäyksin, joita lisätään ja nopeutetaan vähitellen. 3. asema on Szenden mukaan paras ensimmäisille vibratoharjoituksille, koska käsi saa siinä asemassa vapaata liikkumatilaa. Sormijärjestyksestä vibratoharjoituksissa Szende ehdottaa, että harjoitukset aloitetaan 2. sormella, minkä jälkeen seuraavat 3. 1. ja 4. sormi. (Szende 1977, 114.) Huomattavaa on lisäksi, että Szende kiinnittää tarkasti huomiota myös joustenkäyttöön vibratotekniikan yhteydessä.

4.13.5 Jousikäden tekniikan pääkohdat

Szende kiinnittää erityistä huomiota jousikäden tekniikkaa opettaessaan jousikäden perusliikkeisiin, tavallisimpiin virheisiin sekä niiden korjaamiseen. Merkittävän sijan saa myös oikean käden tekniikka ilmaisukeinona. Esimerkiksi jousilajien valintaa Szende pitää musiikin ilmaisun kannalta tärkeänä tehtävänä. Jousilajien luokittelu noudattaa aiemmasta poikkeavaa kaavaa, jonka Szende on rakentanut fysiologis-metodisin perustein. Hän pitää son filé -jousitusta viulunsoiton perusjousituksena, sen sijaan détaché ei saa kovin merkittävää osaa Szenden pedagogiikassa (Szende 1977, 186).

4.13.5.1 Tutkimus opetuksen apuna jousikäden perusliikkeissä

Szende jatkaa Steinhausenin jo vuosisadan alussa aloittamaa viulunsoiton fysiologista tutkimusta parhaan mahdollisen jousitekniikan löytämiseksi. Hän korostaa tieteellisen tutkimuksen merkitystä taloudellisen, mutta tehokkaan jousenkäytön oppimisessa. Szende on tehnyt mekaanis-matemaattisia mittauksia mm. voimankäytöstä ja -tarpeesta eri jousenosilla. Tutkimuksesta on apua käsivarren lihasten voimansäätelyssä. Tässä yhteydessä Szende korostaa erityisesti sormityöskentelyn merkitystä (Szende 1977, 140). Muuten Szende jakaa käsivarren liikkeet neljään luokkaan: olkavarren, kyynärvarren, ranteen ja sormien liikkeisiin. Fleschin jakoa kuuteen luokkaan Szende ei pidä välttämättömänä. (Szende 1977, 137.)

Tutkimustensa perusteella Szende esittää, ettei jousiote saa olla stabiili. Esimerkiksi etusormen siirtäminen eteenpäin lisää painetta ja siten myös äänenvoimaa. Näin ollen vivahteikkaan dynamiikan kannalta etusormen asentoa on osattava vaihtaa. Jousiotteen perustana on keskisormi-peukalo - akseli, jota Flesch ei Szenden mukaan ole riittävästi huomionnut. Syyksi Szende selittää, ettei Flesch ollut erityisen kiinnostunut tieteellisestä tutkimuksesta. Tutkimukset ovat Szenden mukaan kuitenkin näyttävästi osoittaneet keskisormen ja peukalon yhteistyön merkityksen äänenmuodostuksessa (Szende 1977, 137).

Tutkittuaan taloudellista voimankäyttöä ja -säätelyä jousitekniikassa Szende esittää lopputuloksena, että jousenkuljetukseen on osallistuttava aktiivisesti koko käsivarren. Hän kritisoi käsityksiä, joiden mukaan ranteen, kämmenen ja sormien työskentelyn on oltava enemmänkin passiivista, olkavarren lihasten aloittaman liikkeen toteuttamista kuin aktiivista, itsenäistä työtä. Hyvä jousenkuljetus rakentuu koko käsivarren lihasten toiminnasta olkapäästä sormiin. Tämän vuoksi virheiden korjaamisessakin on kyse koko jousenkuljetukseen osallistuvasta mekanismista. (Szende 1977, 155.)

4.13.5.1.1 Tavallisimmat virheet jousenkuljetuksessa

Olkavarren asennossa on tärkeintä muistaa, että se on samalla tasolla jousen kanssa. Yleisiä virheitä ovat, että olkavartta pidetään joko liian ylhäällä

tai alhaalla. Kyynärvarren tehtävänä taas ovat käsivarren avaus- ja sulke- misliikkeet sekä pronaatio- ja supinaatioliikkeet. Oikeiden liikkeiden oppi- miseksi Szende antaa monia harjoituksia, jolloin käsivarren liikkeet suori- tetaan viulun ja jousen kanssa, mutta soittamatta (Szende 1977, 162). Teok- sessa on myös kuvia harjoituksista.

Puutteellinen ranteen toiminta johtuu useimmiten liian jäykästä ran- teesta, mikä vaikeuttaa mm. suoraa jousenkuljetusta ja jousenvaihtoja. Erilaiset jousen nosto- ja laskuliikkeet rannetta notkistaen sekä jousen "riiputtamisharjoitukset" ranteella ovat tehokkaita tapoja lisätä elastisuutta ranteessa.

Jousikäden virheistä merkittävä osa liittyy Szenden mukaan sormi- työskentelyyn. Tätä aihetta hän tarkastelee yksityiskohtaisesti antaen myös runsaasti harjoituksia virheiden poistamiseksi. Sormien virheistä tavalli- sin on niiden jäykkyys, joka estää sujuvan jousenkuljetuksen ja huomaa- mattomat jousenvaihdot. Sormet ovat suorat ja liikkumattomat, etusormi liian kaukana, pikkurilli suora ja jäykkä tai peukalo lukkiutunut. Szende suosittelee erilaisia nivelten liikutteluharjoituksia ensin ilman jousta tai esimerkiksi kynän avulla, sitten jousen kanssa ilmassa. Myös sormien nos- telu vuorotellen jouselta sekä niiden taivuttaminen ja suoristaminen sy- käyksittäin lisäävät niiden joustavuutta. Szende suosittelee myös Fleschin esittämää sormien kiipeilyharjoitusta jousella (Szende 1977, 165).

4.13.5.1.2 Maantieteelliset koulukunnat ja jousiote

Szende mainitsee jousiotteesta ja sen virheistä kirjoittaessaan myös koulu- kuntiin liittyvistä eroavaisuuksista, jotka vaikuttivat viulunsoitossa erityi- sesti vuosisadan alkupuolella. Joachimín edustama saksalainen jousiote, jossa sormet ovat suorina niin, että vain sormenpäät koskettavat jouseen, ei saanut enää Fleschin hyväksyntää. Sormien, etusormi mukaanlukien, teh- tävä on tässä passiivinen ranteen toimiessa aktiivisimpana käsivarren osa- na. Flesch korostaa etusormen ja pikkurillin tehtävää suositellen Auerin kehittämää venäläistä jousiotetta (Flesch 1924, I osa, 52).

Szenden mukaan keskisormi ja peukalo muodostavat jousikäden sor- mien tukirangan, ringin. Tämä "rinkiteoria" sai alkunsa jo 1800-luvun al- kupuolella Bailloin konservatoriomenetelmän tuotoksena: Bailloin oppi- las Pierre Maurin (1822-1894) esitti sen ensin, ja hänen oppilaansa Lucien Capet (1873-1924) kiteytti sen teoksessaan *La Technique supérieure de l'Archet* vuonna 1916. Flesch ei hyväksynyt Capetin teoriaa, koska hän piti etusormen asemaa keskisormea tärkeämpänä (Flesch 1924, 5I osa, 4). Szen- den suhtautumisessa jousiotteeseen on oleellista se, että sorminivelet saa- vat vapaasti liikkua jousenkuljetuksessa. Soittajan on jatkuvasti seurattava mm. sitä, että peukalo voi vapaasti taipua jousenvedon aikana. (Szende 1977, 173.)

4.13.5.2 Jousikäsi musiikin ilmaisussa

Jousilajit ovat Szenden mukaan yksi merkittävimmistä musiikin ilmaisu-keinoista viulunsoitossa. Jousilajit eivät ole pelkkää tekniikkaa, vaan ne ovat artikulointikeino, jossa ominaisuudessa ne ovat tärkeässä asemassa viulumusiikissa. Szende jakaa jousilajit kolmeen tyyppiin: a) fraasijousi rajaamassa sävellyksen fraasit, b) artikulointijousi ilmaisijana fraasien sisällä sekä c) tekninen jousi, jolla edelliset tyypit toteutetaan. Jousilajit eivät siis ole vain erilaisia jousitekniikoita, so. toisiaan seuraavien sävelten yhdistämistä eri tavoin, vaan ne hahmottavat sävelryhmiä erilaisten luonteidensa mukaan. Szenden mukaan esimerkiksi Mazasin ja Kreutzerin etydit ovat erinomaista harjoitusmateriaalia musiikin erilaisten luonteenpiirteiden ilmentämiseen jousilajien avulla (Szende 1977, 180). Jousilajien valinnassa on syytä noudattaa ns. alkuperäisyysajattelua, jolloin on otettava huomioon musiikin rakenteelliset- ja tyylliseikat. Siksi luonnottomia jousilajien valintoja tulisi välttää. Legatoa käytettäessä sidotaan usein sellaisiakin säveliä, jotka eivät musiikillisesti kuulu yhteen. Pelkästään teknisesti suunniteltu jousenvaihto taas katkaisee usein yhteen kuuluvat sävelet, ja huono kielenvaihto muuttaa sointiväriä tavalla, joka ei ole musiikillisesti perusteltavissa. (Szende 1977, 183.) Szende kehottaa aloittamaan jousilajien opettamisen nimenomaan musiikillisin perustein jo opiskelun alkuvaiheessa, mikä on omiaan kehittämään oppilaan kriittistä korvaa.

Jousilajien yhteydessä Szende ottaa esille ilmaisun opettamisen vaikeuden. Ilmaisun on hyvin persoonallinen asia, johon vaikuttavat suuresti inhimillinen maku ja yksilölliset erot. Szenden mukaan ilmaisukykyä voi kehittää parhaiten kuuntelemalla, johon kuuluu mm. levyjen kuuntelu, konsertit, suurten auktoriteettien kuunteleminen, lukeminen sekä sisäinen kuuntelu. (Szende 1977, 186.)

4.13.5.3 Hengityksen vaikutus jousenkäyttöön

Szende tuo viulupedagogiikan historian kannalta erittäin mielenkiintoisen näkökulman jousenkäyttöön, erityisesti jousen suunnan valintaan. Kuten tutkimukseni vanhimpien teosten analyysi osoittaa, etenkin 1700-luvulla kiinnitettiin suuri huomio ns. vetojousisääntöön. Vetojousisäännön mukaan painottomat tahdinosat tuli aina soittaa työntöjousella, kun taas painolliset sävelet, mm. tahdin ensimmäiset sävelet oli soitettava vetojousella. Vetojousi saa aikaan luonnollisen painon iskullisille tahdinosille. Jousen rakenteellisen kehityksen ja musiikin tyyllillisen kehityksen myötä tämän säännön merkitys väheni koko 1800-luvun. 1900-luvulla jousen kulkusuunnalla ei ole näyttänyt olevan enää juurikaan merkitystä painotuksen kannalta.

Szende suoritti vegetatiivisen hermoston toimintaa mittaavan tieteellisen kokeen, jossa kymmenen viulustia soitti kukin kolme kertaa saman teoksen osan, Menuetin Bachin E-duuri partitasta. Soittajien hengitystä mitattiin kokeen aikana mm. sen voimakkuuden sekä ulos- ja sisäänhengityksen osalta. Koe osoitti, että yli 80 % sisäänhengityksestä osui työntöjouselle.

Oikean olkavarren kohottaminen, jolla työntöjousi aloitetaan, korreloi taas selvästi sisäänhengityksen kanssa. Johtopäätöksenä edellisestä Szende esittää, että taloudellisessa hengityksessä luontevinta on sisäänhengitys työntöjousella, painottomalla tahdinosalla, jolloin käsivartta kohotetaan. (Szende 1977, 227.)

Szende osoittaa kunnioitusta vanhoille viulupedagogiikan käsityksille, jotka korostavat työntöjousen merkitystä painottomilla tahdinosilla. Hän suhtautuu varauksellisesti sellaiseen viulupedagogiikkaan, joka pitää työntö- ja vetojousta tasa-arvoisina jousenkuljetuksessa. Szenden mukaan päinvastainen hengitys voi jopa vaikuttaa vahingollisesti käsien perusliikkeisiin. Oikea olkavarsi kohoaa luonnostaan sisäänhengityksellä, joten soiva lopputulos huononee huomattavasti, jos sisäänhengitys suoritetaan vetojousen aikana. (Szende 1977, 22.)

Samassa tutkimuksessa seurattiin myös koehenkilöiden hapenkulutusta soittotapahtuman aikana. Hapenkulutus kasvoi teoksen vaikeusasteen kasvaessa, mutta suurin kasvu oli, kun soittaja teki virheen. Tällöin esityksen katkeamisen vaara kasvoi merkittävästi soittajan hengästymisen seurauksena. Szende pitää erittäin tärkeänä, että tämä seikka otetaan opetuksessa huomioon. Oppilaan on valmistauduttava esitykseen huolellisesti ja harjoiteltava esiintymistä jo soittotunneilla. Opettaja ei saa keskeyttää oppilaansa "esitystä" tuntitilanteessa, vaikka keskeyttämiseen olisi aihetta. Oppilas on totutettava läpiviemään esitys virheet ohittaen. Erityisesti ulkoasoittamista on harjoiteltava riittävästi ennen julkista esiintymistä.

4.13.5.4 Kokonaisvaltainen lihastyö jousenkuljetuksessa

Szende korostaa kokeellisiin tutkimuksiinsa vedoten kokonaisvaltaista käsivarren lihastyötä riippumatta jousenkäyttötavasta tai jousilajista. Koko käsivarren on oltava aktiivinen soitettaessa millä jousenosalla tahansa. Esimerkiksi kärkijousella soitettaessa ei riitä pelkkä kyynärvarren avaaminen ja sulkeminen. Szende toteaa mitattuaan sormiaktiviteettia kokojousella, että keskijousella suurin aktiivisuus on peukalolla, etusormella ja pikkurillillä. Koetulos osoitti myös, että kärjessä soitettaessa jousta ohjaa koko käsi eikä vain etusormi, kuten Szenden mukaan usein väitetään. Hän ei kuitenkaan mainitse ao. väitteen esittäjiä nimeltä. (Szende 1977, 192.)

Szenden lihasaktiviteetti-tutkimuksissa ilmeni joitakin toisistaan poikkeavia tuloksia. Tutkija toteaa, etteivät fysikaaliset tutkimukset yksin anna tyhjentävää vastausta jousenkäytön ongelmien ratkaisuun. Tulokset ovat usein epätarkkoja johtuen mm. koehenkilöiden yksilöllisistä eroista. Pedagogisesti tärkeintä on muistaa, että käsivarsi toimii aina kokonaisuutena. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että erityistä etusormen ja pikkurillin työskentelyn korostamista tulee välttää. (Szende 1977, 193.)

Szende luettelee tässä yhteydessä tavallisimpia jousenkuljetukseen liittyviä virheitä: 1) jousen ja kielen kontaktipistettä lähellä tallaa ei muisteta säilyttää, 2) unohdetaan kantajousen käyttö, 3) ei kiinnitetä riittävästi huomiota äänenlaatuun kärjessä soitettaessa, jolloin ääni on väritön ja kuiva, 4) jousen intensiteetti keskijousella vähenee, jolloin jousi alkaa täristä,

sekä 5) vasemman käden osuus äänenmuodostuksesta, so. vibrato, ei toimi tyydyttävästi. Jälleen Szende antaa yksityiskohtaisia korjausharjoituksia virheiden poistamiseksi. Erityisesti hän suosittelee ns. mykkäharjoituksia, jolloin käsivarren kontrollia harjoitellaan erilaisin nosto- ja laskuliikkein jousella kielille.

5 TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELU

5.1 Viulupedagogiikan painoalueiden muuttuminen kvantitatiivisen sisällönanalyysin mukaan

Teoskohtaisessa analyysissä esitetyt kuviot (kuviot 1-32) osoittavat, kuinka paljon kunkin teoksen kirjoittaja käsittelee viulupedagogiikan eri osa-alueita. Luvussa Tutkimusmenetelmän kuvaus olen tuonut esiin niitä epätarkkuuksia, jotka kvantitatiiviseen mittaukseen sisältyy. Seuraava taulukko osoittaa teoskohtaisesti sekä kunkin teoksen tekstiosuuden koko laajuudessaan että sisällönanalyysin aihepiiriin kuuluvan tekstiosuuden sivumäärän. Analysoitu sivumäärä on koko tekstiosuutta suurempi niissä teoksissa, joissa tekstin osuus on suppea, kuten Geminianin, L'Abbén ja Campagnolin teoksissa. Tämä johtuu kahdesta syystä: tekijä käsittelee samalla sivulla useita eri aiheita tai ottaa saman aiheen esille useissa eri yhteyksissä. Esimerkkinä mainittakoon Campagnoli, joka opettaa mm. äänenmuodostukseen liittyviä asioita monessa eri yhteydessä. Tämä nostaa tuon alaluokan osuutta merkittävästi hänen teoksessaan (kuvio 8).

Szenden teos poikkeaa huomattavasti muista teoksista, koska siinä koko tekstiosuus on yli puolet suurempi kuin analysoitu sivumäärä. Tämä johtuu ensinnäkin teoksen runsaasta kuvituksesta ja toisaalta siitä, että Szende käsittelee oppikirjassaan myös useita analyysin ulkopuolelle jääviä aiheita. Näitä ovat mm. erilaiset hengitykseen ja lihasten liikefysiologiaan liittyvät tutkimukset, joita Szende selittää teoksessaan yksityiskohtaisesti.

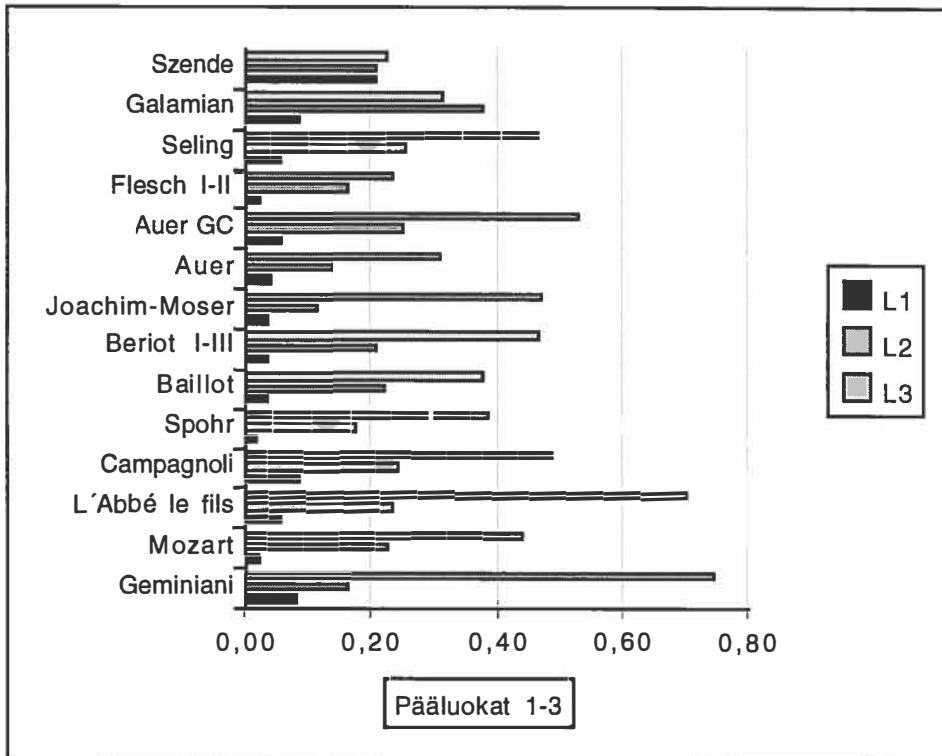
TAULUKKO 1 Analysoidut sivumäärät suhteessa teosten koko tekstiosuuksiin.

Teos	Sivumäärä analyysissa	Tekstiosuuden koko laajuus
Geminiani	24	9
Mozart	218	225
L'Abbé le fils	17	12
Campagnoli	45	27
Spohr	95	93
Baillot	166	172
Beriot	86	61
Joachim-Moser	163	179
Auer	93	99
Auer GC	103	157
Flesch	378	400
Seling	114	75
Galamian	123	101
Szende	100	249

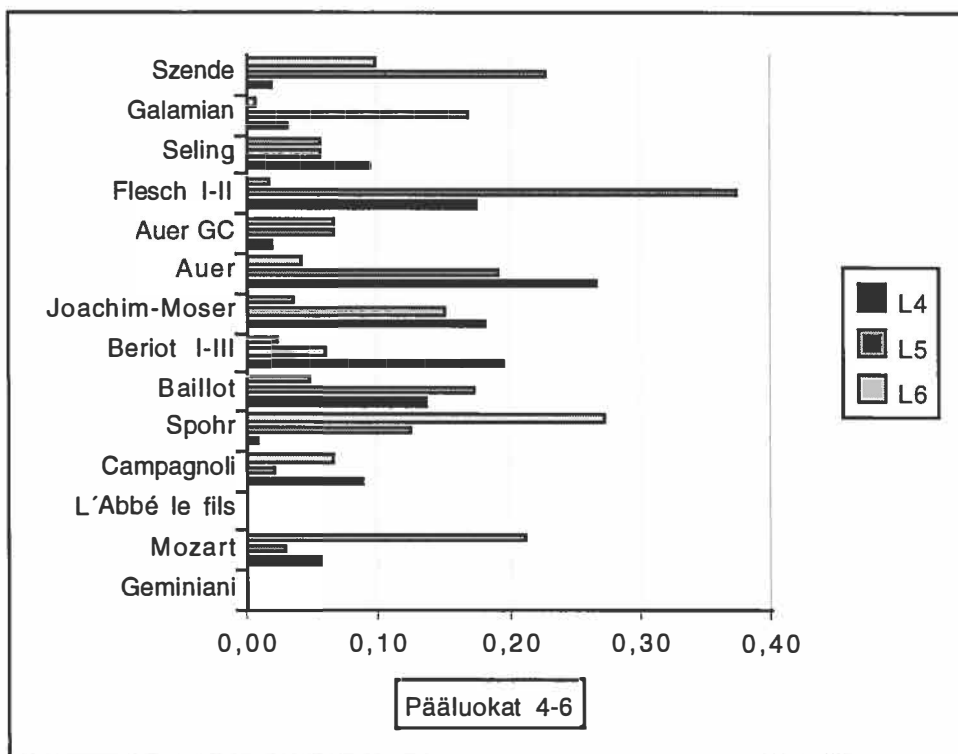
Teoskohtaisen kvantitatiivisen analyysin suurin merkitys tässä tutkimuksessa on osoittaa, mitä viulupedagogiikan alueita eri aikakausien pedagogit ovat ylipäättään käsitelleet ja minkä suuntaisia ovat näiden osa-alueiden painotussuhteet.

Teoskohtaiset mittaustulokset eivät vielä anna kokonaiskuvaa eri aikoina kirjoitettujen viulupedagogisten teosten yhtäläisyyksistä eivätkä eroista. Seuraavaksi vertailen keskenään analysoituja teoksia pääluokittain käyttäen tutkimusmenetelmän kuvauksen yhteydessä esiteltyä jaottelua. Tavoitteena on muodostaa kokonaiskuva viulupedagogiikan kehityksestä 1750-luvulta 1970-luvulle. Jokaisen pääluokan käsittelyn yhteydessä on otettu esiin mittausta mahdollisesti vääristäneet tai sen tuloksia muuttaneet tekijät. Tästä syystä on tarpeellista selittää saatuja kvantitatiivisia tuloksia analyysin kvalitatiivisen osan tuloksilla.

Kuvioihin 33 ja 34 on koottu kaikkien pääluokkien osuudet analyysi-teoksissa. Erityisesti pääluokkien 4-6 osuuksia mittaava kuvio 34 osoittaa, miten huomattavasti teokset poikkeavat toisistaan pääluokkien käsittelyn määrän perusteella. Yleisesti ottaen voidaan nähdä, että varhaisemmissa teoksissa näiden luokkien osuutta ei ole ollenkaan tai se on hyvin pieni. Näissä teoksissa luokkien 1-3 osuudet ovat näin ollen suhteellisesti huomattavan suuret.



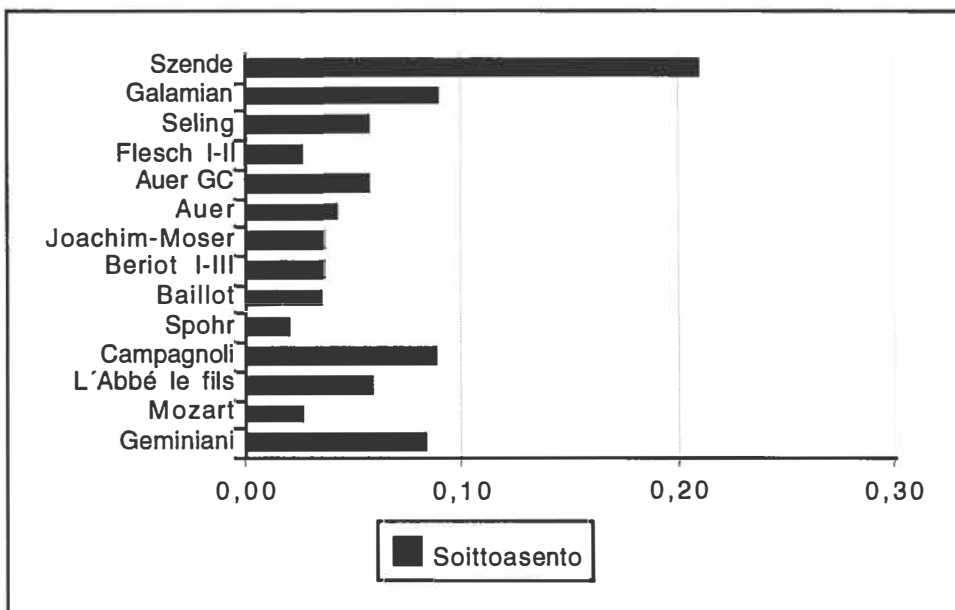
KUVIO 33 Pääluokkien 1 (Soittoasento), 2 (Oikean käden tekniikka) ja 3 (Vasemman käden tekniikka) suhteelliset osuudet analysoitavissa teoksissa.



KUVIO 34 Pääluokkien 4 (Musiikillinen ilmaisu ja tyyli), 5 (Opettaminen, harjoittelu, esiintyminen) ja 6 (Muuta viulunsoitosta) suhteelliset osuudet analysoitavissa teoksissa.

5.1.1 Soittoasento (luokka 1)

Ensimmäinen pääluokka koskee soittoasentoa. Soittoasentoa käsitellään teoksissa yleensä melko vähän. Tämä pääluokka on jakautunut oppikirjojen välillä tasaisemmin kuin muut pääluokat. Suhteellisesti suurin osuus tässä pääluokassa alla olevassa kuviossa näyttää olevan niissä teoksissa, joissa tekstin osuus on vähäisin, siis Geminianin, L'Abbén ja Campagnolin oppikirjoissa. Näistä kaksi ensin mainittua teosta sisältävät ainoastaan kolmeen ensimmäiseen pääluokkaan kuuluvia aiheita. Tämä luonnollisesti nostaa kunkin luokan suhteellista osuutta analyysissä. Soittoasennon osuus lisääntyy kuitenkin ajallisesti viimeisissä teoksissa, siis mm. Galamianin, mutta erityisesti Szenden oppikirjassa.



KUVIO 35 Soittoasennon osuus analysoitavissa teoksissa.

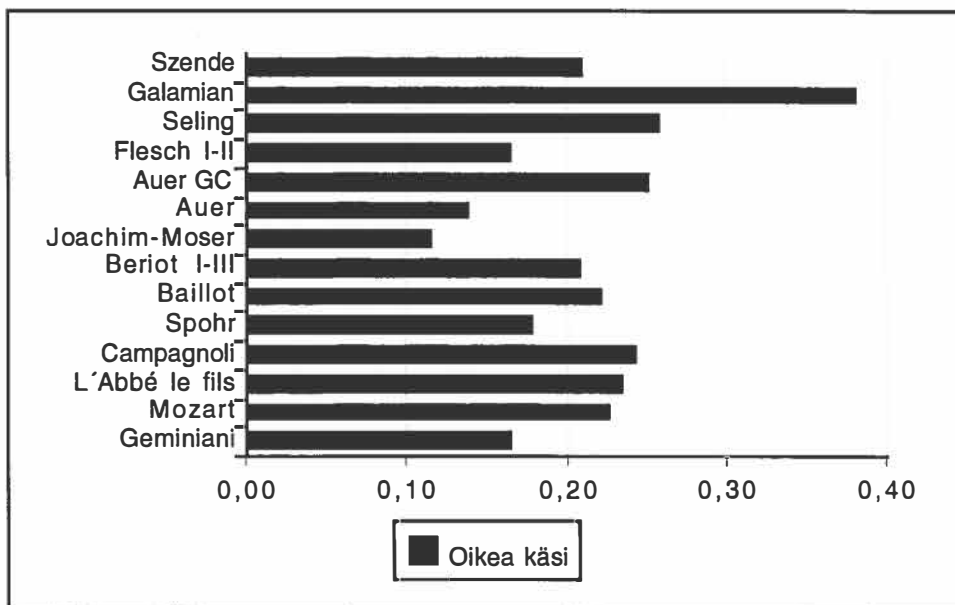
5.1.2 Oikean käden tekniikka (luokka 2)

Aiempi tutkimukseni osoitti, että jousikäden osuus kasvaa 1900-luvun soitonopetuksessa, erityisesti 1950-luvun jälkeen, merkittävästi (Louhivuori 1990, 65). Tämä suunta on nähtävissä analyysiteoksissa, jotka ovat ilmestyneet 1950-luvulla tai sen jälkeen. Erityisen selvästi tämä näkyy Galamianin teoksessa, jossa oikean käden tekniikkaa käsitellään enemmän kuin vasemman käden tekniikkaa.

Tutkimukseni mukaan erityisen huomion jousikäden merkitykseen ja sen suureen kasvuun 1900-luvun viulutekniikassa sai aikaan lääkäri-viulisti Steinhausenin vuosisadan vaihteessa. Steinhausenin teos *Die Physiologie der Bogenführung* on antanut voimakkaasti uutta suuntaa viulupedagogiikan painotusalueisiin 1900-luvulla. Steinhausenin mukaan jo jousen kehitys oli jäänyt huomattavasti jälkeen itse soittimen kehityksestä, mikä vaikuttaa myös vasemman ja oikean käden tekniikoiden arvostukseen.

Steinhausen lähestymistapa jousikäden tekniikkaan on anatomis-fysiologinen. Hän perustaa oikean jousitekniikan jatkuvaan liikkeeseen, joka lähtee olkapäästä saakka. (Steinhausen 1907, 1.) Jousikäden ja -tekniikan merkitys soitonopetuksessa on noussut vähitellen yhä merkittävämpään asemaan vähentäen samalla vasemman käden merkitystä.

Pääluokittainen vertailu antaa vain karkean kuvan oikean käden tekniikasta. Alaluokat, joita on käsitelty tarkemmin jo luvussa 2, on jaettu kolmeen sektoriin: äänenmuodostukseen, jousilajeihin/jousituksiin sekä muuhun oikean käden tekniikkaan. Muu oikean käden tekniikka käsittää sellaisia aiheita kuten jousenkuljetus, kielenvaihto, jousenkäytön erityisongelmat (atakki, hidas-nopea jousi) sekä lähinnä Baillot'in mainitsemat erikoiset jousenkäyttötavat.

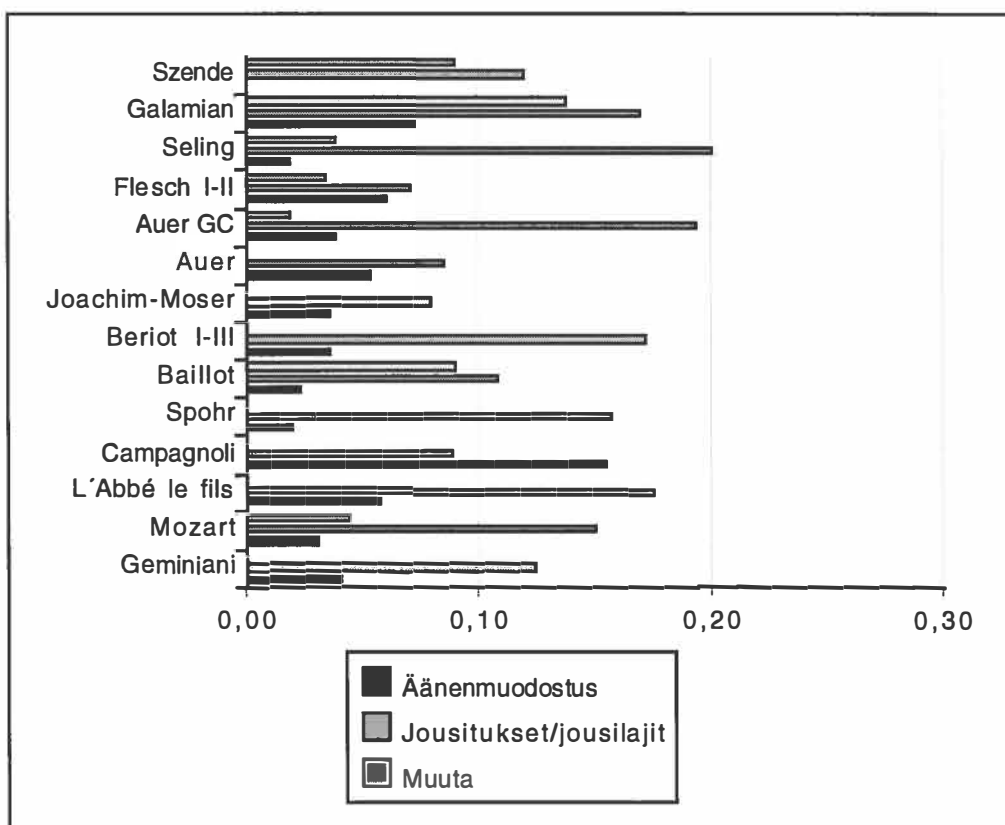


KUVIO 36 Oikean käden tekniikan osuus analysoitavissa teoksissa.

Yleisenä suuntauksena tultaessa 1700-luvulta 1900-luvulle on jousikäden merkityksen kasvaminen. Edellä oleva kuvio ei anna tästä täysin totuudenmukaista kuvaa, koska sen mukaan teoksissa ennen 1800-luvun puoliväliä jousitekniikan osuus on jopa suurempi kuin myöhemmin ilmestyneissä teoksissa. Opetus keskittyi aiemmin kuitenkin pääasiassa jousitussääntöjen käsittelyyn. Jousikäden tekniset ilmaisumahdollisuudet kehittyivät huippuunsa Paganinin aikana 1800-luvun alkupuolella eivätkä ole 1900-luvulla enää lisääntyneet (Garam 1985, 27). Jousitekniikan opetuksessa huomio kohdistuu 1900-luvulle tultaessa yhä enemmän jousenkuljetukseen ja eri jousilajien mekaniikan täsmälliseen opettamiseen.

Teosten välillä on merkittäviä opillisia eroja jousitekniikassa, mikä on yhteydessä maantieteellisiin koulukuntiin. Tämä tulee voimakkaimmin esiin vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Bériot jatkoi Baillot'n perinteitä kehittämällä ranskalais-belgialaisen koulun, Joachim taas oli yksi vahvimista saksalaisen koulukunnan edustajista. Auer perusti ns. venäläi-

sen koulukunnan, jolta myös Flesch sai suurimmat vaikutteet jousipeda-
gogiikkaansa. On ilmeistä, että nämä jousitekniikkaa koskevat opilliset ris-
tiriidat vaikuttivat jousikäden merkityksen korostumiseen viulutekniikas-
sa. Steinhausenin opillisia jälkiä näyttävät seuraavan myöhemmin 1900-
luvulla mm. Rolland ja Menuhin (Rolland 1972; Menuhin 1971). Myös Ga-
lamian korostaa oikean käden osuutta viulunsoitossa (Galamian 1962, 44).
Garamin mukaan jousitekniikan osuus koko viulutekniikasta on 70 %, va-
semman käden osuus 25 % ja viimeiset 5 % inspiraatiota (Garam 1995, 112).
Selvimmin Steinhausenin aloittamaa liikefysiologista tarkastelutapaa jou-
sitekniikassa seuraa kuitenkin Szende 1970-luvulla, vaikka hän onkin nä-
kemyksellisesti osittain eri linjoilla Steinhausenin kanssa.



KUVIO 37 Oikean käden tekniikan alaluokkien osuus analysoitavissa teoksissa.

Mozartin viulukoulussa jousitekniikalla on merkittävä osuus, kun vertaa sitä vasemman käden tekniikkaan muissa 1700-luvun analyysiteoksissa. Yksi syy on siinä, että Mozartin aikaan erityisesti saksalainen koulukunta noudatti hyvin tarkkoja veto- ja työntöjousisääntöjä. Mozartin teoksessa jousitekniikan osuus koostuu, paitsi puhtaasti teknisistä kysymyksistä, myös suuressa määrin tyylinmukaisuuskysymyksistä. Alaluokista jousilajeja ja jousituksia käsittelevät eniten kuitenkin Auer ja Galamian, jonka teoksessa jousitekniikan osuus on suurempi kuin vasemman käden tekniikan osuus.

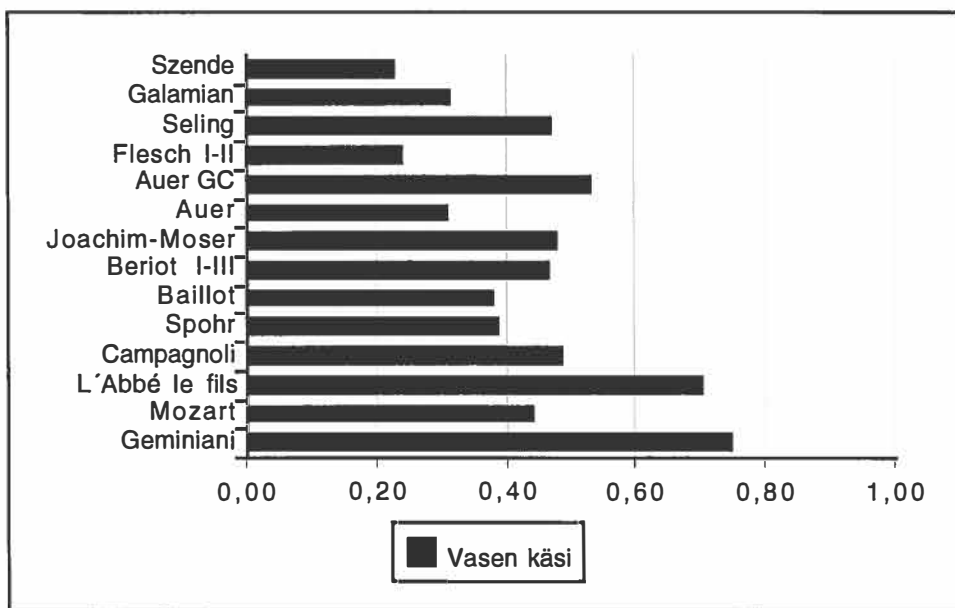
Kiinnostus äänenmuodostukseen opettamiseen verrattuna esimerkiksi jousituksiin lisääntyy tultaessa kohti 1900-lukua, koska äänen laatuun ja erityisesti sen kantavuuteen jouduttiin kiinnittämään yhä enemmän huo-

miota. Poikkeuksen tekee Campagnoli, jolla äänenmuodostus näyttäisi ylittävän selvästi jousilajien ja jousitusten osuuden. Campagnoli käsittelee äänenmuodostusta lyhyesti monessa eri yhteydessä. Tällainen käsittelytapa nostaa huomattavasti tuon alaluokan suhteellista osuutta.

Baillot'n teoksessa muuta oikean käden tekniikkaa käsittelevän alaluokan osuus on selvästi suurempi kuin muissa teoksissa. Tämä johtuu siitä, että hän kirjoittaa runsaasti jousenkäytön erityisefekteistä, joita on käsitelty yksityiskohtaisemmin teoskohtaisessa analyysissä. Myös uusimmissa teoksissa tuo alaluokka on suuri, minkä selittää aiempaa yksityiskohtaisempi perehtyminen jousikäden perusliikkeisiin ja lihasten käyttöön.

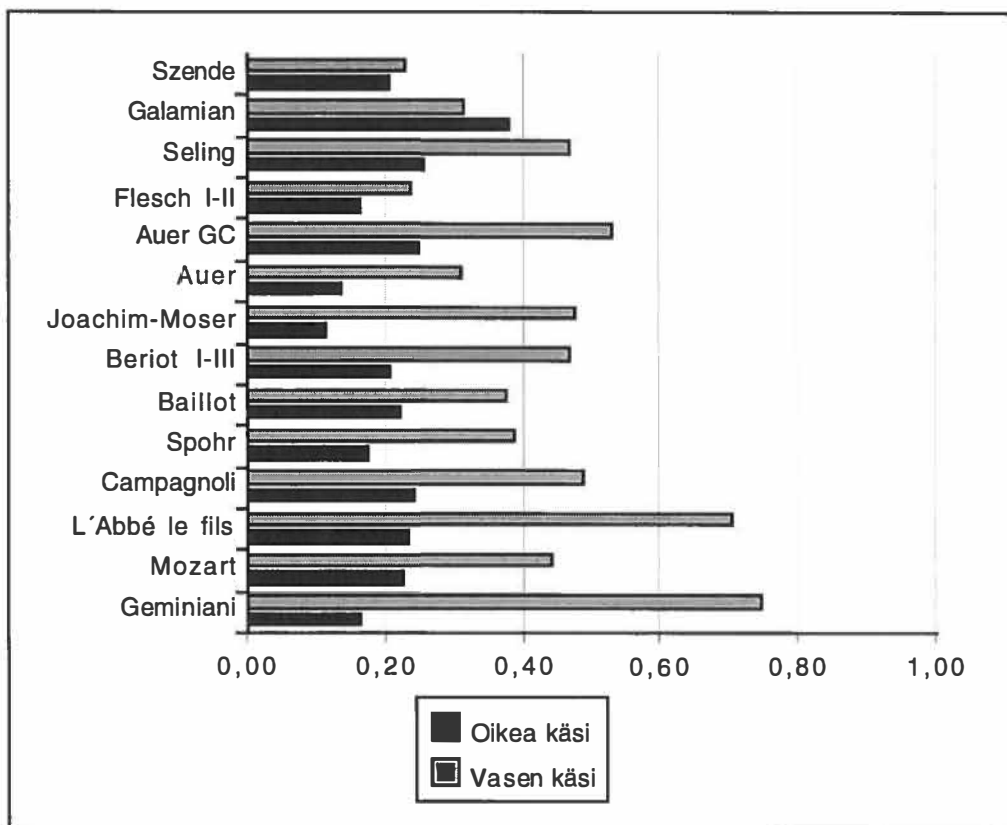
5.1.3 Vasemman käden tekniikka (luokka 3)

Vasemman käden tekniikkaa käsitellään teoksissa enemmän kuin oikean käden tekniikkaa Galamianin oppikirjaa lukuunottamatta, mutta sen osuus vähenee oikean käden tekniikkaa ja uusimmissa teoksissa myös soittoasentoa käsittelevien luokkien kasvaessa lähestyttäessä nykyaikaa.



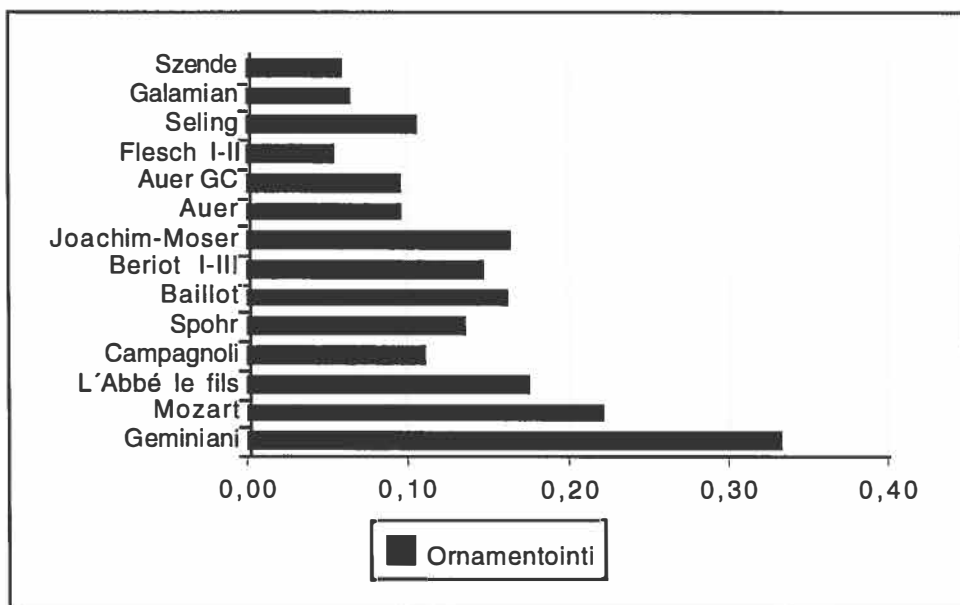
KUVIO 38 Vasemman käden tekniikan osuus analysoitavissa teoksissa.

Fleschin ja Szenden teoksissa luokat 2 ja 3 ovat määrällisesti lähimpänä toisiaan. Jo aiempi tutkimukseni osoitti, että Fleschin jälkeen oikean käden tekniikka ohittaa vasemman käden tekniikan esimerkiksi Galamianin ja Menuhinin teoksissa (Louhivuori 1990, 67).



KUVIO 39 Oikean ja vasemman käden tekniikan osuudet analysoiduissa teoksissa.

Vasemman käden tekniikan osuus teoksissa vähenee, mihin vaikuttaa mm. ornamentoinnin opettamisen lasku. Kuviossa 40 nähdään ornamentoinnin osuus teoksissa.

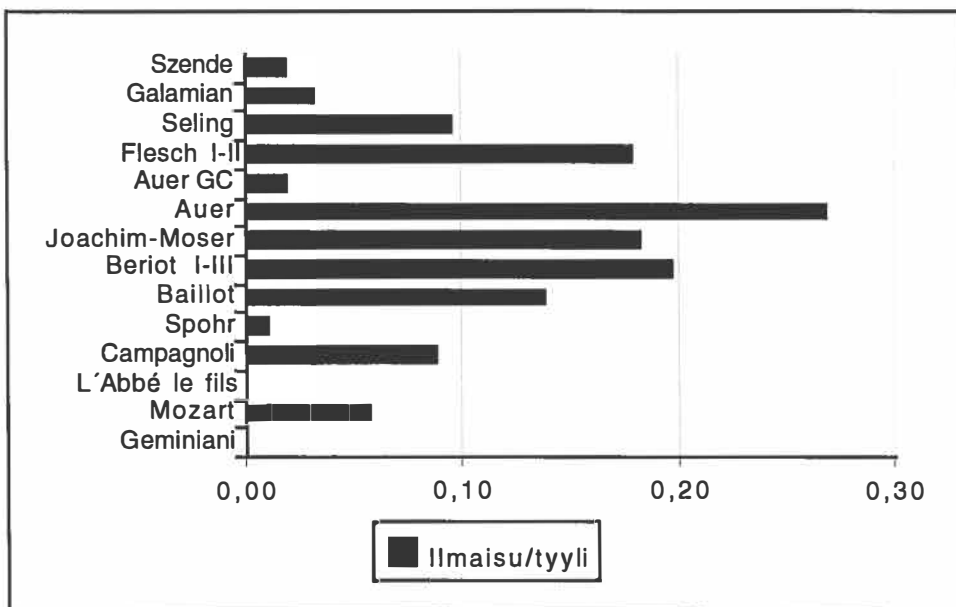


KUVIO 40 Ornamentoinnin osuus analysoiduissa teoksissa.

Ornamentoinnin kohdalla muutos 1700-luvun puolivälistä nykypäivään on aiemman tutkimuksen perusteella kaikista viulunsoiton osa-alueista suurin: kun vielä 1800-luvun teoksissa ornamentointi oli viulunsoitonopeuksessa tärkeässä asemassa, 1960- ja 1970-lukujen oppikirjoissa keskitytään vain vibraton ja trillin opettamiseen. Mm. Galamianin ja Szenden teoksissa perehdytään vibraton ja trillin tekniikan opettamiseen, mutta ei käsitellä niiden käyttöyhteyksiä aikakauteen tai musiikkityyliin sitoen. Tämä suuntaus näkyy myös useissa muissa viulunsoiton oppikirjoissa 1950-luvulta lähtien (Nielsen 1959; Horn 1964; Rolland 1974; Whone 1976; Masin-Kelemen 1982).

5.1.4 Musiikillinen ilmaisu ja tyyli (luokka 4)

Luokka 4 sisältää musiikillista ilmaisua ja tyyliä koskevia kysymyksiä. Kuvio 41 osoittaa, että ilmaisu- ja tyylikysymysten käsittely viulunsoitonopeuksessa lisääntyy voimakkaasti 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Mielenkiintoa herättää se, että Baillot käsittelee tätä pääluokkaa moninkertaisesti Spohriin verrattuna, vaikka teosten ilmestymisessä on vain kahden vuoden väli. Baillot oli erityisen huolissaan vanhan esityskäytännön katoamisesta oman aikansa soitonopetuksesta. Tämän vuoksi hän paneutuu teoksessaan tarkasti tyylinmukaisuuskysymyksiin. Baillot'n kaltaista huolta vanhan esitystradition säilymisestä Spohr sitä vastoin ei tuntenut: hän oli uudistushaluinen ja innovatiivinen viulunsoiton kehittäjä, joka oli enemmän kiinnostunut soittoteknisistä kuin tulkinnallisista kysymyksistä.



KUVIO 41 Musiikillisen ilmaisun ja tyylin osuus analysoiduissa teoksissa.

1700-luvun teoksissa neljännen pääluokan osuus puuttuu kokonaan lukuunottamatta Mozartia. Tämän pääluokan yhteydessä päädytään kaikista selvimmin musiikkiesteettisiin ja musiikkimakuun liittyviin perustelui-

hin. 1700-luvun musiikkiestetiikka perustui sen viimeisille vuosikymmenille saakka ns. yleiseen musiikkimakuun, jonka kivijalkana oli ollut affektioppi monine musiikillisine sääntöineen. Nämä koskivat niin melodiaa, rytmiä kuin harmoniaakin. Viulunsoiton alueella säännöt liittyivät selkeimmin oikeaoppiseen ornamentointiin ja jousenkäyttöön. Ilmaisuun ja tyyliin liittyviä kysymyksiä ei siis vielä hahmotettu omaksi osa-alueekseen myöskään soitinpedagogiikassa.

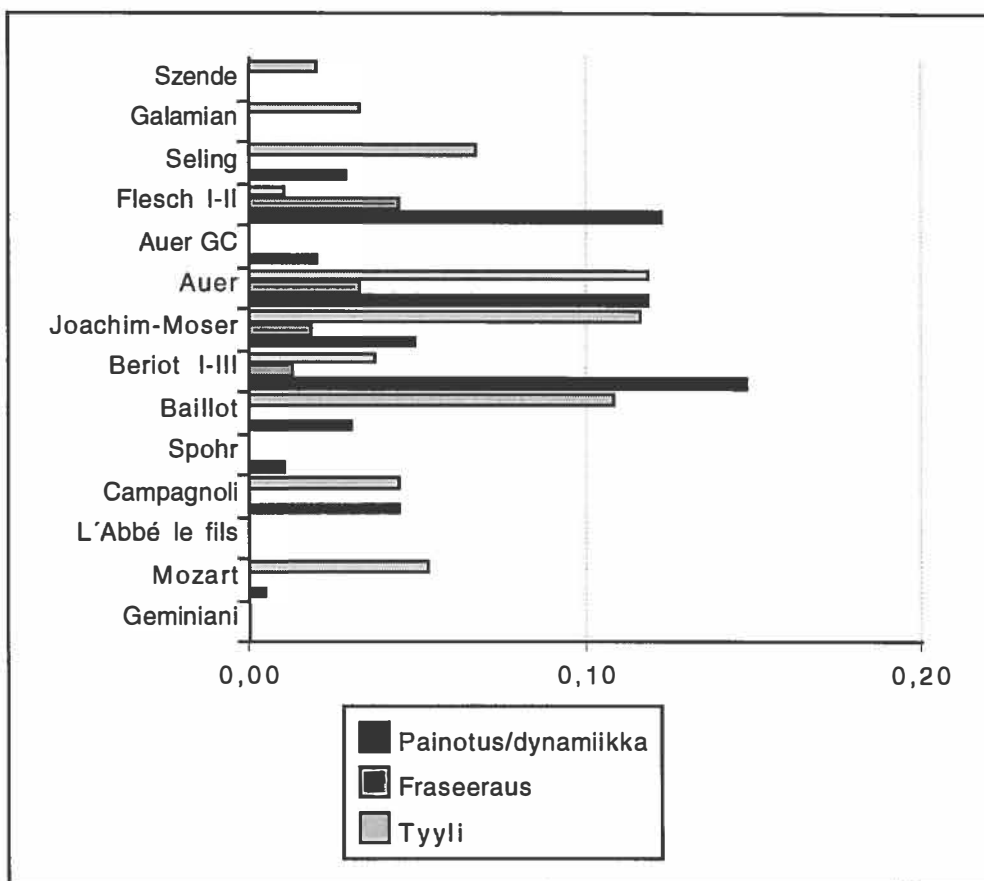
1700-luvulla soitettiin pääasiassa tuon aikakauden musiikkia. Tyylien kirjo ei ollut yhtä laaja kuin 1800-luvun loppupuolella, jolloin musiikin tyylikaudet olivat vaihtuneet barokista galantin tyylin kautta klassismiin ja romantiikkaan. Viulunsoiton kehityshistoriassa romantiikan myötä viulistille asetettiin uusia, entistä vaativampia haasteita yleisön edessä. Hänen oli osattava eläytyä eri säveltäjätyyppien henkiseen maailmaan. Tulkinta-asteikko laajeni samalla kun ohjelmisto muuttui aiempaa vaativammaksi. Lisäksi viulistien tuli hallita eri tyylikausien musiikkia. Moserin mukaan entisen naivismin sijaan muusikon oli opittava lähes kolmen vuosisadan musiikin tulkintaa. Tämä edellytti hyvää yleissivistystä ja myös musiikin historian tuntemusta. (Moser 1908,301.)

Auerin kahta teosta verrattaessa nähdään, että teostyyppi vaikuttaa siihen, kuinka suuri neljännen luokan osuus on. Teos *Violin Playing as I Teach it* käsittelee tasapuolisesti eri osa-alueita viulopedagogiikassa, mutta *Graded Course of Violin Playing* on puhtaasti viulutekniikan opettamiseen tarkoitettu oppikirja. Siksi neljännen luokan osuus on jälkimmäisessä teoksessa hyvin vähäinen.

Ilmaisu- ja tyylikysymysten käsittely laskee jyrkästi 1950-luvulta lähtien. Tämä oli nähtävissä jo aiemmassa tutkimuksessani, jossa analyysissa olivat mukana mm. Galamianin ja Menuhinin teokset (Louhivuori 1990, 70). Tämä käsitys vahvistuu tässä tutkimuksessa, joka osoittaa tyyli- ja ilmaiskysymysten vähenevän osuuden Selingin, mutta voimakkaimmin Galamianin ja Szenden teoksissa.

Kuviosta 42 erottuu selvästi tyyliä koskevan alaluokan suuri osuus vuosien 1834 ja 1921 välillä, jolloin ilmestyivät Baillot'n ja Auerin teokset. Baillot pitää erityisen tärkeänä tyyliin sidottua soittoa. Myös Joachim-Moserin teoksessa tyyliin kuuluvia kysymyksiä tarkastellaan huolellisesti. Joachim halusi jatkaa opettajansa F. Davidin aloittamaa vanhan musiikin elvytystehtävää. Moser pitääkin Joachimia merkittävänä klassisen viulukirjallisuuden henkinherättäjänä (Moser 1908, 66).

Auerin ensin ilmestyneessä teoksessa sekä dynamiikan että tyylin osuus on poikkeuksellisen suuri. Erityisesti tyylin osalta syynä voi olla se, että 1800-luvun loppupuolella ns. vanhojen sävellysten transkriptointi ja editointi olivat suuressa suosiossa. Julkaisijat saattoivat muokata näitä sävellyksiä rohkeasti omilla dynaamisilla ja agogisilla merkeillään välittäen säveltäjän tarkoituseristä. Tällöin luonnollisesti jouduttiin pohtimaan, kuinka paljon julkaisijalla oli oikeutta vaikuttaa sävellyksen lopputulokseen. Auer ottaa voimakkaasti kantaa tyylikysymyksiin puolustaen toisaalta julkaisijoiden vapautta, mutta ennen kaikkea korostaen soittajan omaa persoonallista tyyliä tajuja sävellysten tulkinnassa (Auer 1921, 92).



KUVIO 42 Musiikillisen ilmaisun ja tyylin (luokka 4) alaluokkien osuudet analysoitavissa teoksissa.

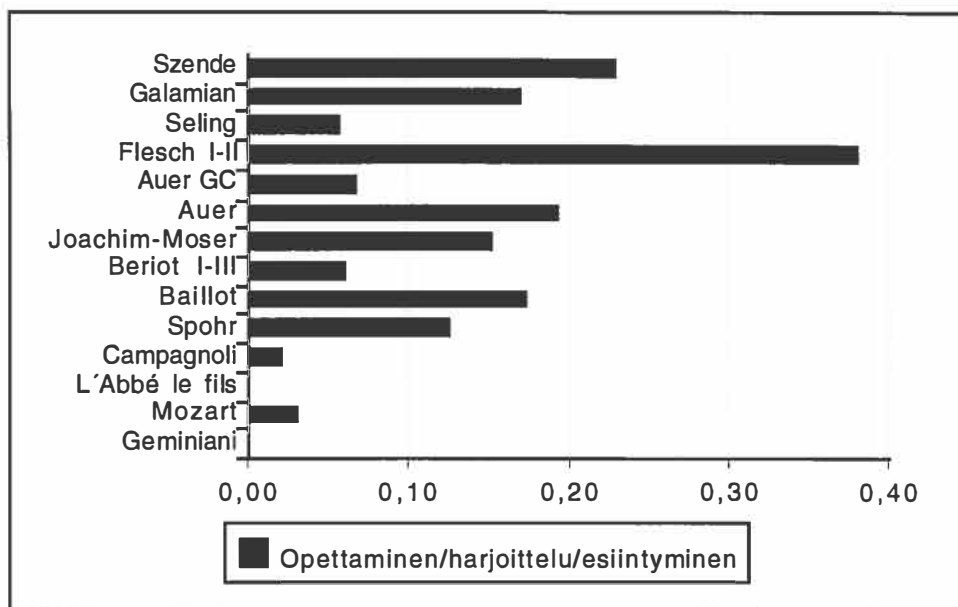
Uusimmissa teoksissa tyyllisten ja ilmaisullisten kysymysten käsittely on hyvin vähäistä. Seling puuttuu vielä dynamiikan ja tyylin opettamiseen, mutta sekä Galamian että Szende käsittelevät ainoastaan lyhyesti tyylikysymyksiä paneutumatta ollenkaan fraseerauksen tai dynamiikan ja agogiikan opettamiseen. Tyyli- ja ilmaisukysymysten niukkuus viulunsoiton oppikirjoissa näkyy useissa muissakin viulupedagogisissa teoksissa 1950-luvulta lähtien (Nielsen 1959; Horn 1964; Havas 1964; Rolland 1974; Masin-Kelemen 1982).

5.1.5 Opettaminen, harjoittelu, esiintyminen (luokka 5)

Opettamista, harjoittelua ja esiintymistä käsitellään kaikissa muissa paitsi Geminianin ja L'Abbén teoksissa. Mozartilla ja Campagnolilla 5. pääluokan osuus on tosin pieni, käsittäen Campagnolilla vain opettamista koskevan alaluokan. Mozartilla on sen lisäksi pieni osuus harjoittelusta. Baillot'in teoksessa 5. luokan osuus on huomattavan suuri. Tämä selittyy mm. Baillot'in kehittämän uuden konservatoriomenetelmän vaikutuksesta oppikirjassa käsiteltävään aineistoon.

Viidennen pääluokan osuus kasvaa tullessa kohti nykyaikaa, poikkeuksena vain Seling 1950-luvulla. Fleschin oppikirjassa tämä pääluokka

ohittaa määrällisesti kaikki muut analyysiteokset. Auerin teokset eroavat jälleen selvästi toisistaan. Hänen aiemmassa teoksessaan viides pääluokka saa suuren osuuden, kun taas myöhemmässä teoksessa käsitellään vain opettamista.

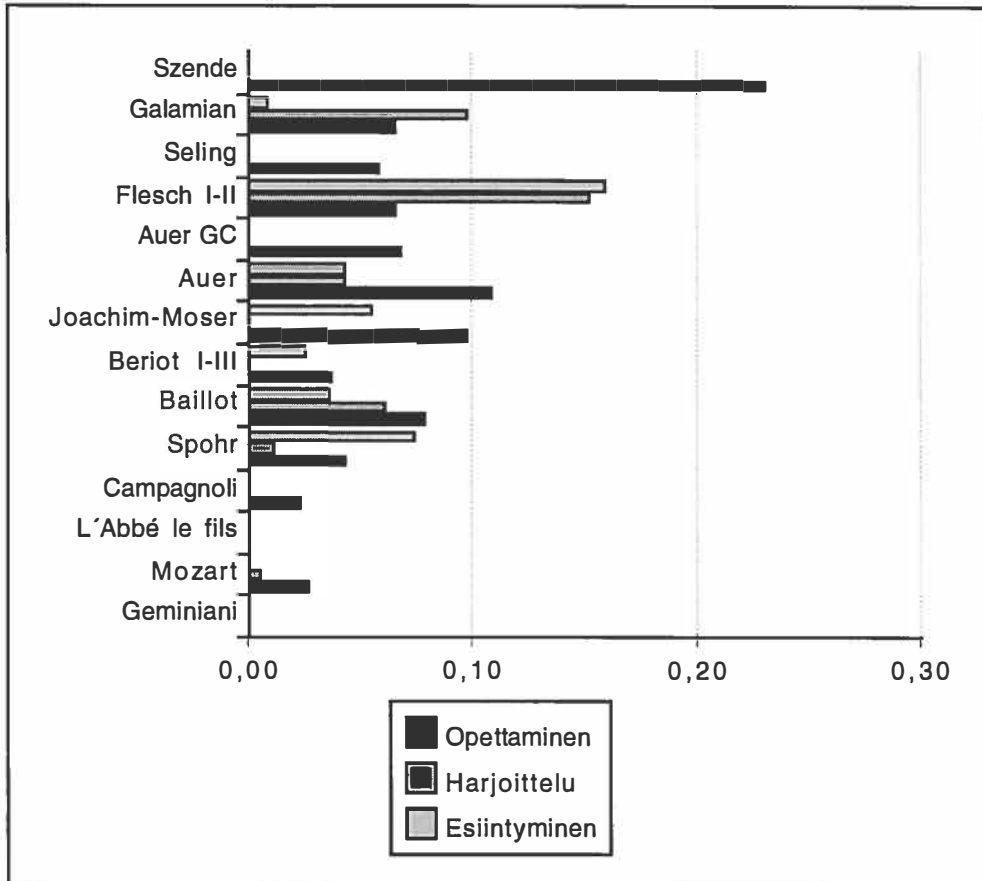


KUVIO 43 Opettämisen, harjoittelun ja esiintymisen osuudet analysoitavissa teoksissa.

Joachim-Moserin viulukoulussa luokan 5 osuus on pienempi kuin esimerkiksi Baillot'in tai Auerin teoksissa. Harjoitteluun Joachim-Moserin tai Bériot'n teoksissa ei puututa ollenkaan, kun taas Baillot paneutuu harjoittelun ongelmiin yksityiskohtaisesti. Spohrin teoksessa ovat mukana kaikki alaluokat, joista harjoittelun osuus on pienin.

Opettämisen osuus teoksissa on suhteellisen tasainen lähtien Baillot'n oppikirjasta Szenden teoksen erottuessa joukosta määrällisesti suurimpana. Flesch, Auer ja Galamian ottavat esille kaikki 5. pääluokkaan kuuluvat alaluokat, mutta Seling käsittelee pääasiassa opettamista. Szendeltä taas puuttuvat kokonaan esiintymistä ja harjoittelua koskevat alaluokat.

Harjoittelua käsitellään analyysin 14 teoksesta ainoastaan kahdessa 1800-luvun alkupuolen ja kolmessa 1900-luvun teoksessa. Suhteellisesti eniten tähän ongelmaan paneutuvat Baillot, Flesch ja Galamian. Esiintymisen osuutta kuvaava alaluokka erottuu voimakkaasti Fleschin teoksessa. Uusimmista teoksista ainoastaan Galamian puuttuu esiintymiskysymyksiin, hänkin hyvin vähän. Kuten teoskohtaisessa kvalitatiivisessa analyysissä on esitetty, Flesch kiinnittää huomiota myös esiintymiseen liittyviin negatiivisiin ilmiöihin, esimerkiksi esiintymisjännitykseen.

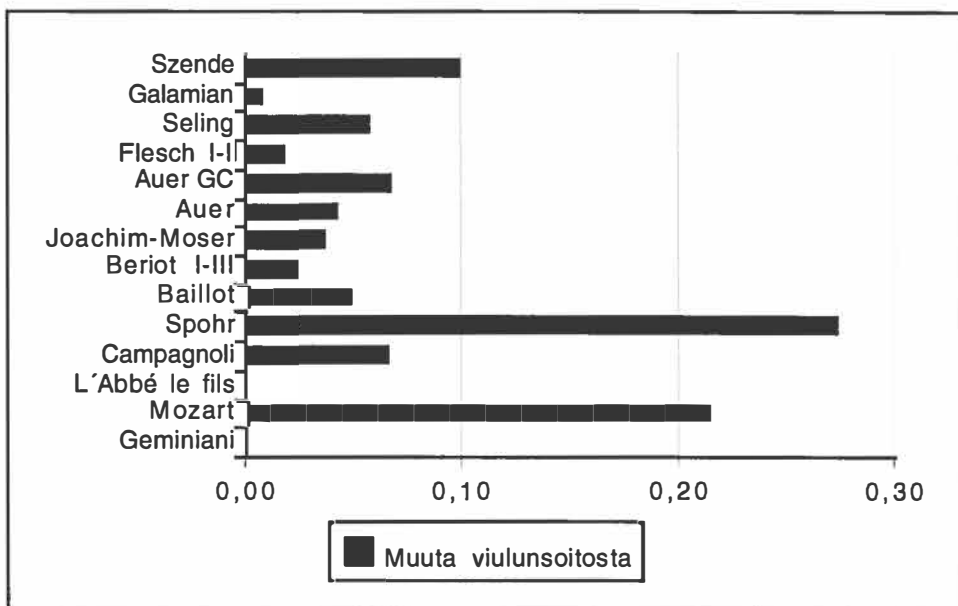


KUVIO 44 Opettämisen, harjoittelun ja esiintymisen (luokka 5) alaluokkien osuudet analysoiduissa teoksissa.

5.1.6 Muuta viulunsoitosta (luokka 6)

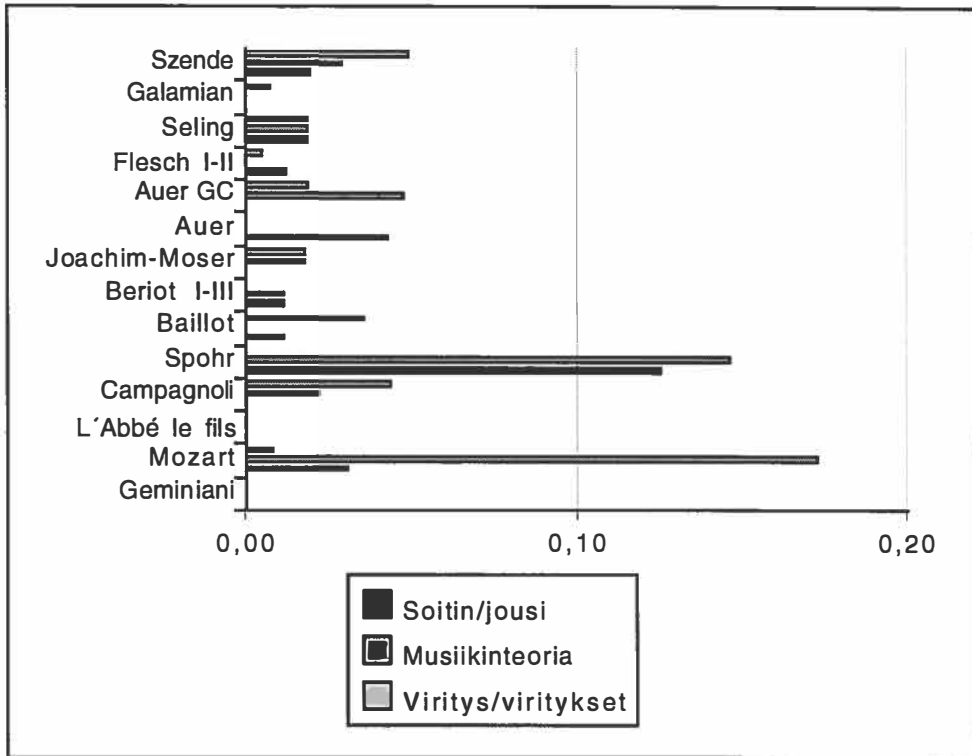
Viimeinen pääluokka sisältää muuta viulunsoittoon liittyvää asiaa, kuten tietoa viulusta ja jousesta, musiikinteoriasta sekä virittämistä tai eri virityksistä. Tämä pääluokka on teosten sisällöstä yleensä pienin. Kuvion 45 mukaan joukosta erottuvat Mozart ja Spohr. Näissä viulukouluissa musiikinteorian osuus on selvästi suurempi kuin muissa teoksissa. Saksalaisten Mozartin ja Spohrin lisäksi teorian merkitystä korostavat heidän maanmiehensä Joachim-Moser ja Seling: kaikki edellä mainitut kirjoittajat ovat sitä mieltä, ettei viulunsoittoa voi aloittaa ennen riittävää musiikinteorian ja säveltapailun tuntemusta.

Soitinkysymyksiä käsittelevät Spohr, Baillot, Auer, Flesch, Seling ja Szende. Kaikkein suurimman osuuden tämä alaluokka saa Spohrin teoksessa. Spohrin suuri kiinnostus viulun rakenteelliseen kehittämiseen johdettiin mitään ilmeisemmin tuon ajan musiikillisesta ajattelutavasta, jonka mukaan soitinten äänellistä voimaa tulisi lisätä ajan vaatimuksiin vastaamaan. Spohr tunnetaan myös viulun leukatuen keksijänä ja ensimmäisenä käyttäjänä. Hänen omaakin viulunsoittoaan leimasi pitkälinjainen jousenkäyttö ja voima (Kolneder 1972, 428).



KUVIO 45 Luokan 6 (Muuta viulunsoitosta) osuudet analysoiduissa teoksissa.

Ensimmäinen alaluokka (soitin/jousi) käsittelee niin soittimen valintaan ja laatuun kuin myös huoltoon liittyvää asiaa. Kolmas alaluokka (viritys/viritykset) esiintyy Mozartin, Campagnolin, Baillot'n ja Joachim-Moserin teoksissa sekä Fleschistä lähtien jonkin verran kaikissa oppikirjoissa. Useimmat kirjoittajat opettavat viulun virittämistä ja oppilaan totuttamista virittämään itse viulunsa, mutta Campagnoli ja Baillot ottavat esiin myös ns. scordaturan, jossa viulu viritetään poikkeavasti, esimerkiksi kvartteihin. Baillot'n viulukoulussa on runsaasti esimerkkejä ja ohjelmistoa eri virityksillä; näistä osa on hänen omia sävellyksiään (Baillot 1834, 226-237). Osa kirjoittajista käsittelee myös viritysjärjestelmien valintaa ja ongelmia. Eniten viritysjärjestelmiin paneutuu Szende.



KUVIO 46 Luokan 6 (Muuta viulunsoitosta) alaluokkien osuudet analysoitavissa teoksissa.

5.2 Viulupedagogiikan painoalueiden muuttuminen 1700-luvulta 1900-luvulle

Niin musiikkiestetiikan kuin viulupedagogiikankin kannalta 1750-luvun ensimmäiset vuodet ovat historiallisesti merkittäviä: vuodesta 1750 alkoi varsinaisen musiikkiestetiikan historia ja vuonna 1751 ilmestyi ensimmäinen ammattiin tähtäävä viulukoulu. Viulunsoitonopetuksessa Geminianin teoksen ilmestyminen aloitti viulunsoiton nopean kehittymisen: viulu nousi yhdeksi arvostetuimmista soittimista, jolloin sävellystuotanto laajeni ja monipuolistui, soitonopetus alkoi systematisoitua siirtyen vähitellen erillisiin oppilaitoksiin nostaen viuluteknistä vaatimustasoa, mutta myös soittajien osaamisen tasoa. Samalla esiintymistraditio julkistui ja konserttielämä vilkastui.

Tarkasteltaessa viulupedagogiikkaa kokonaisvaltaisesti sen kehityksessä on havaittavissa joitakin keskeisiä teemoja aikakausiin liittyen. Kun systemaattinen soitonopetus oli alkuvaiheessaan, sitä leimasi ymmärrettävästi yksipuolisuus ja kapea-alaisuus. Soitonopetuksessa keskityttiin opetettavaan materiaaliin sekä soittoteknisiin ja esityssääntöihin liittyviin kysymyksiin, mutta esimerkiksi opetuksen didaktiikkaan ei juuri puututtu. Kehityksen edetessä pedagogiikan kenttä laajeni juuri didaktiikan suuntaan: esimerkiksi opettamis- ja harjoittelutekniikkaan sekä esiintymiseen liittyvien taitojen mukaantulo antoi uutta, monipuolista sisältöä viulupedagogiikkaan. Yleinen tieteiden ja tutkimuksen edistyminen, erityisesti psyko-

logian ja fysiologian ja lääketieteen aloilla antoi aiheita myös viulistin psykofyysisen kunnon ja kestävyuden huomioimiseen.

Viulupedagogiikan kehityshistoriasta voi tutkimukseni teosanalyysin perusteella nostaa esiin eri ajanjaksoihin liittyviä opetuksellisia ydinkysymyksiä, jotka kuvaavat opetuksen painopistealueita kunakin ajanjaksona. Avainasioiden luokittelun pohja on seuraava:

1750-1800

- esityskäytäntöön kuuluvat säännöt
- koristelu, improvisointi
- musiikinteoria

1800-1850

- opetuksen systematisoituminen, opetusmenetelmät
- viulutekniikan monipuolistuminen
- etydit osaksi harjoitusohjelmistoa

1850-1900

- musiikin tulkinta
- virtuoositekniikka
- koulukunta-kohtainen pedagogiikka

1900-

- viulunsoitonopetuksen eriytymisen voimistuminen
- tieteiden ja tutkimuksen heijastuminen viulupedagogiikkaan
- viulistin psykofyysisen kunnon huomioon ottaminen
- harjoitus- ja opetusmenetelmien tehostuminen, rationaalisuus

Seuraavassa luvussa käsitellään kutakin pääkohtaa yksityiskohtaisemmin.

5.2.1 Esityssäännöt pedagogiikan pohjana 1700-luvun lopulla

Huolimatta siitä, että tämän tutkimuksen kohteena olevat 1700-luvun viulukoulu ilmestyivät barokin aikakauden päätyttyä, ne pohjaavat sisällöllisesti vielä barokin perinteisiin: suurin osa teosten sisällöstä keskittyy esityskäytännöllisten sääntöjen opettamiseen. Esityssääntöjen hallinta ja oikeaoppinen toteuttaminen olivat siis soitonopetuksen pääsisältöä.

Vasemman käden tekniikkaa opetettiin selvästi enemmän kuin jousikäden tekniikkaa. Tarkasteltaessa vasemman käden osuutta teoskohtaisessa kvantitatiivisessa analyysissä havaitaan, että sen osuus oikeaan käteen verrattuna on kaksin- jopa kolminkertainen. Tämä tulos tukee myös kvalitatiivisen analyysin tuloksia. Opetuksen sisältö kummankin käden tekniikan osalta poikkesi ennen 1800-lukua huomattavasti uudemmasta viulupedagogiikasta, koska merkittävä osa siitä koski esityssääntöjen opettelemista. Vasemman käden osalta tämä tarkoittaa minuutitekniikan ja improvisoinnin opetusta, oikean käden osalta taas tärkeimpien jousilajien lisäksi ohjeita jousen kulkusuunnasta ja ohjelmistokohtaisista tyylinmukaisista

jousituksista.

1700-luvun loppupuolen teoksista Mozartin viulukoulu erottuu muista sekä rakenteellisesti että sisällöllisesti. Teos on teoreettinen, yksityiskohdainen ja muihin verrattuna sisällöltään laaja ja monipuolinen. Sen sijaan se ei sisällä juurikaan ohjelmistoa, jolla muissa 1700-luvun viulukouluissa on keskeinen osa. Mozartin viulukoulu on viulunsoiton yleisteos, jossa käsitellään mm. viulunsoiton historiaa ja erityisesti musiikinteoriaa. Musiikinteorian perusteiden hallinta on Mozartin mukaan edellytys viulunsoiton opintojen aloittamiselle (Mozart 1751, 25).

5.2.2 Systemaattinen soitonopetus ja opetusmenetelmät 1800-luvun alussa

1800-luvulla, jolloin ammatillinen viulunsoitonopetus oli jo pitkälti eriytynyt musiikkioppilaitoksiin, soitinpedagogiikka sai uusia lähestymistapoja, opetusmenetelmiä, ohjelmistoa ja didaktista sisältöä. Vuosisadan alku oli ”suurten” viulukoulujen, so. Baillot’n ja Spohrin teosten aikaa. Näiden teosten myötä viulunsoitto astui pitkän askelen eteenpäin kehityksessään, ja edelleenkin nuo teokset voidaan lukea kuuluviksi muutamiin viulu pedagogiikan historian suurteoksiin.

Viulunsoiton tekniikkaa opetettiin systemaattisemmin ja laaja-alaisemmin kuin vielä edellisen vuosisadan puolella. Baillot’n ja Spohrin aikana vaikuttanut Paganini kehitti virtuoositekniikan huippuunsa, joten on selvää, että myös viulukouluissa uudistuva tekniikka sai runsaasti huomiota. Erityisesti tämä tulee esiin uusien jousilajien ja jousenkäyttötapojen ilmestyessä oppikirjoihin. Paganinin vaikutus näkyi myös tarpeena kehittää viulua rakenteellisesti vastaamaan jatkuvasti kasvavaa teknistä vaatimustasoa. On kuitenkin huomionarvoista, että Paganinin vaikutus alkoi näkyä viulukouluissa selvimmin vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen, tämän tutkimuksen teoksista mm. Beriot’n viulukoulussa. Sen enempää Baillot kuin Spohrkaan eivät näytä vakuuttuneen virtuoositekniikan arvokkuudesta viulutaitessa. Molemmat korostavat teoksissaan vankkaa orkesteri- ja kamarimuusikon ammattitaitoa, joka nostaa heidän käsitystensä mukaan tasaisemmin ja laajemmin viulunsoiton tasoa kuin solistinen briljanssi.

Paganinin ilmiömäinen virtuoositekniikka ja sen saavuttamiseen johdaneet, salaisuuden verholla peitetyt harjoitusmenetelmät saivat aikaan jopa mystisiä piirteitä ihmisten viulunsoittoa koskeviin suhtautumistapoihin. Yleensä vaatimatonta asiantuntemusta edustava yleisö liitti Paganinin hämmästyttävät kyvyt magiaan, kun taas viulunsoiton ammattilaiset, erityisesti pedagogit Paganini-ilmiö sai pohtimaan harjoitusmenetelmien tehokkuutta aiempaa syvällisemmin. Vuosisadan alkupuoli erottuukin mitä moninaisimpien opetus- ja harjoitusmenetelmien kulta-aikana, jolloin erilaisten metodien kirjo oli laaja ja niiden sisältö hyvin kirjavatasoinen. Toiseen ääripäähän lukeutuivat Spohrin tai Baillot’n kaltaisten asiantuntijoiden perusteelliset opetusmenetelmät ja toiseen amatöörimäiset, varsin arveluttavat ja joskus suorastaan terveydelle vaaralliset menetelmät tai kurssit.

5.2.2.1 Etydit pedagogisena edistysaskeleena

Viuluteknisten vaatimusten jatkuva kasvu ja sitä seurannut metodinen pohdinta toivat mukanaan kysymyksen oikean harjoitusmateriaalin kehittämiseksi opetuksen avuksi. Vaikka ensimmäiset etydi-nimiset harjoitus-sävellykset syntyivät 1700-luvun lopussa, etydin mukaantulo olennaiseksi osaksi viulupedagogiikkaa ajoittuu vasta 1800-luvulle. On luonnollista, että etydisäveltäjät olivat itse viulisteja ja pedagogeja, koska heillä oli paras asiantuntemus viulutekniikan eri osa-alueista. Baillot ja Spohr julkaisivat säveltämänsä etydit viulukouluissaan, mutta heidän lisäksi tunnettuja etydisäveltäjiä 1800-luvun alkupuolella olivat mm. Gavinies, Rode, Kreutzer ja Mazas, joiden etydikokoelmat ovat nykyäänkin viulunsoiton perusohjelmistoa.

Etydit sävellettiin yleensä kaksiaänisiksi, jolloin opettajalla oli mahdollisuus säestää oppilaansa soittoa alääntä soittamalla. Kaksiaänisyyden voi katsoa olevan jatkoa barokin kenraalibassokäytännöstä: Geminianin teoksen kaikki sävellykset ja harjoitukset sisältävät kenraalibassopohjan, Mozartilla osa esimerkeistä on kirjoitettu kahdelle viululle, osa käsittää kenraalibasson ja osa on yksiaänistä materiaalia. L'Abbé le fils'in viulukouluissa on huomattavan paljon yksiaänistä ohjelmistoa, mutta myös kahdelle viululle sävellettyä sekä kenraalibasson sisältävää ohjelmistoa. Campagnolin teoksen laajasta ohjelmistosta noin puolet on yksiaänistä ja toinen puoli on kirjoitettu kahdelle viululle. Kenraalibassoa ei enää tavata. Spohrin viulukoulun kaikki yli 60 etydiä ovat kaksiaänisiä ja tarkoitettu kahdelle viululle. Baillot, joka käyttää oman ohjelmistonsa ohella opetusaineistona muidenkin säveltäjien tuotantoa, käyttää teoksessaan sekä yksi- että kaksiaänisiä etydejä. Harjoitusohjelmiston kehitys analysoitujen viulukoulujen pohjalta on esitetty lyhyesti seuraavassa taulukossa:

TAULUKKO 2 Viulukoulujen ohjelmistotyypit analysoiduissa teoksissa.

Teos	Kenraalibasso- pohjainen ohj.	Yksiaäninen ohjelmisto	Kaksiaäninen ohjelmisto
Geminiani	x	x	-
Mozart	x	x	x
L'Abbé le fils	x	x	x
Campagnoli	-	x	x
Spohr	-	x	x
Baillot	-	x	x
Bériot	-	x	x
Joachim-Moser	-	x	x
Auer (1921)	-	-	-
Auer (1924)	-	x	x
Flesch	-	-	-
Seling	-	x	x
Galamian	-	-	-
Szende	-	-	-

5.2.3 Tulkinta ja virtuoositekniikka ranskalaisella ja saksalaisella kieli-alueella 1800-luvun lopulla

Maantieteellisillä kielialueilla näyttää olleen osuutta viulupedagogiikan painotusalueisiin jonkin verran jo Baillot'n ja Spohrin aikaan, mutta entistä voimakkaammin asia tulee ilmi 1850-luvulta lähtien. Kuten kuvio 41 osoittaa, ilmaisu ja tulkinta (luokka 4) saavat Baillot'n teoksessa moninkertaisesti enemmän huomiota kuin Spohrin teoksessa. Ilmaisullisten seikkojen opettaminen kuului siis aiemmin ja vahvemmin ranskalaiseen kuin saksalaiseen viulupedagogiikkaan. Tämä näkyy myös verrattaessa Beriot'n ja Joachim-Moserin teosten kvantitatiivisia tuloksia. Pariisi, joka oli edistyneen uusromantiikan tyyssija, antoi mitä ilmeisimmin vaikutteita myös viulupedagogeille. Ns. saksalainen romantiikka musiikissa nojasi taas perinteiseen, järjestystä ja muotoa kunnioittavaan tyyliin, jota myös useimmat viulupedagogit seurasivat. Tämä kehitys johti osaltaan ns. koulukunta-ajatteluun, joka oli voimakkaimmillaan 1900-luvun alussa.

Virtuoositekniikan nopea kehitys 1800-luvun alkupuolella johti siihen, että myös viulukoulut alkoivat vähitellen keskittyä aiempaa enemmän sen opettamiseen. Musiikkiesteettisessä hierarkiassa virtuoosisuutta pidettiin tuohon aikaan yleensä alimmalla tasolla. Sekä Spohr että Baillot ovat mitä ilmeisimmin tämän arvokäsityksen takana, koska kumpikaan ei erityisesti arvostanut virtuoosisuutta viulunsoitossa. Sen sijaan jo Bériot'n viulukoulussa virtuoosisuus tulee erittäin selvästi esiin: teoksen toinen osa, joka on otsikoitukin termillä Virtuoositekniikka, toimii eräänlaisena "Paganini-kouluna". Bériot seuraa opetuksessaan huomattavan pikkutarhasti niitä virtuoositekniikan osa-alueita, joita vaaditaan mm. Paganinin kapriisien soittamisessa.

Huolimatta siitä, että virtuoosisuus ja sen vaatima tekniikka korostuu 1800-luvun jälkipuolen teoksissa varsinkin ranskalaisella kieli-alueella, tulkinnan ja ilmaisun osuus ei jäänyt sen varjoon. Päinvastoin, tähän viulunsoiton alueeseen kiinnitettiin erityistä huomiota tyylikysymysten ohella. Mm. Bériot'lla teoksen koko kolmas osa käsittelee tätä aluetta. Myös Joachim-Moserin viulukoulussa näkyy tulkinnallisten ja tyyllisten kysymysten merkitys. Kvantitatiivisen analyysin mukaan vasemman käden tekniikka (luokka 3) on suurin kaikista pääluokista Joachim-Moserin teoksessa. Vasemman käden tekniikan huomattava osuus selittyy osittain sillä, että siihen luokkaan kuuluu ornamentointi, jota Joachim-Moserin teoksessa käsitellään paljon. Ornamentoinnin suuri osuus Joachim-Moserin oppikirjassa on todennäköisesti seurausta kasvavasta kiinnostuksesta vanhaan musiikkiin ja sen esityskäytäntöön 1800-luvun loppupuolella.

Romantiikan tuomat ilmaisulliset keinot viulunsoitossa, mm. vibrato, portamento ja kromatiikka, esiintyvät niin ranskalaisissa kuin saksalaisissakin viulukouluissa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Vibraton ja portamenton käyttöyhteyksissä ilmenee kuitenkin koulukuntakohtaista eroavuutta: saksalaiset ovat olleet yleensä ranskalaisia hillitympiä ja säästeliäämpiä.

5.2.4 Viulupedagogiikan eriytyminen, tieteellistyminen ja rationaalistuminen 1900-luvulla

Tieteiden ja tutkimuksen voimakas kehittyminen ja laajentuminen 1800-luvun loppupuolelta lähtien alkoi vuosisadan vaihteessa näkyä myös viulunsoiton alueella. Erityisesti psykologia, lääketiede, fysiikka ja akustiikan tutkimus vaikuttivat viulupedagogiikan tutkimuskenttään. Tutkimusaiheina ovat olleet mm. viulistin fyysinen ja psyykinen kunto ja kestävyys soittajan lihastoiminnoista esiintymisjännitykseen. Myös äänentuottamiseen liittyvistä akustisista kysymyksistä alettiin kiinnostua. Pedagogiikkaa tutkittiin uusista, psykologisista näkökulmista. Yleisesti ottaen 1900-luvun alkupuolen merkittävimmät pedagogiset teokset olivat laaja-alaisempia ja monipuolisempia kuin edellisen vuosisadan oppikirjat, mm. siksi että niissä pohdittiin aiempaa syvällisemmin opetuksen tehokkuutta, mielekästä harjoittelua ja esiintymiseen liittyviä ongelmia.

Yleinen tieteellisen tutkimuksen kehitys vaikutti myös viulunsoiton tutkimuksen spesifioitumiseen: tutkimuskohteena saattoi olla mm. käsivarren lihastoiminta jousenkuljetuksessa, sormien osumatarkkuuden ja vahvistamisen tekniikka, sointiongelmat viulunsoitossa taikka jokin muu viulutekniikan erilliskysymys. Uraa uurtavana teoksena tieteellisen näkökulman tuomisesta viulupedagogiikkaan voi pitää F.A. Steinhausenin vuonna 1902 julkaisemaa oppikirjaa *Die Physiologie der Bogenführung*, joka Garamin mukaan aloitti viulunsoiton opetuksessa uuden aikakauden (Garam 1995, 89). Steinhausenin merkitys on tieteellisen lähestymistavan lisäksi jousikäden ensiarvoisuuden korostamisessa viulutekniikan kokonaisuudessa. Hänen teoksensa avasi vuosisadan alun viulupedagogien silmät tarkastelemaan viulunsoiton teknisiä ongelmia uudella tavalla, jousitekniikasta käsin. Tämä on johtanut suuntaukseen, jossa jousikäden ongelmia pidetään pääsyynä viuluteknisiin ongelmiin. Jousikäden tekniikan yhä kasvava osuus suhteessa vasemman käden tekniikan osuuteen onkin havaittavissa viulukouluissa erityisesti 1900-luvulla.

Pedagoginen eriytyminen leimaa vuosisadan alun viulupedagogiikkaa. Sevcikin tai Hoyan ankarat ja perusteelliset menetelmät edustavat toista ja Halmin vapaan musikanttinen menetelmä toista ääripäätä. Edellinen suunnataan selkeästi solistien ja virtuoosien koulutukseen, toinen taas kennale tahansa asiasta innostuneelle harrastajalle. Näiden toisilleen vastakaisten suuntausten väliin sijoittuvat mm. Fleschin ja Auerin opetusmenetelmät, jotka käsittelevät laajasti ja tasapuolisesti viulupedagogiikan osa-alueita.

Uusasiallisuus ja rationaalisuutta korostava ajattelutapa nostivat päätään voimakkaasti 1920-luvulla erityisesti Saksassa. Empiirisen sekä analyttisen tieteellisen tutkimuksen jatkuva lisääntyminen alkoi voimistaa uskoa kaiken mitattavuuteen ja laskennalliseen selittämiseen. Myös musiikkia alettiin luoda ja tuottaa matemaattisin perustein käyttämällä uusia sävellysteknisiä keinoja. Tekniikan voimistuminen alkoi näkyä myös yhteiskunnallisessa kehityksessä. Näissä olosuhteissa teknisyyden ja rationaalisuuden korostamista alkoi esiintyä viulupedagogiikassakin, jossa tosin sen voimistuminen on selkeimmin havaittavissa vasta 1900-luvun puolivälin

jälkeen ilmestyneissä viulukouluissa. Sekä Flesch että Auer kiinnittivät vielä runsaasti huomiota tulkinnallisiin ja ilmaisullisiin seikkoihin, vaikka tekniikan opettaminen saakin heidän oppikirjoissaan suurimman sijan.

Teknisen opettamisen ylivalta verrattuna tulkinnan opettamiseen on selkeästi nähtävissä sekä analyysi- että oheisteoksissa, jotka ovat ilmestyneet 1900-luvun puolivälin jälkeen. Tähän viime vuosikymmenien ilmiöön ovat tutkimuksen mukaan vaikuttaneet mm. kasvava pyrkimys perfektionismiin, yhä laajeneva kilpailukäytäntö sekä ylipäätään kiristynyt kilpailu kansainvälisesti korkeatasoisten viulistien määrän kasvaessa koko ajan. Tämä taas on pitkälti laaja-alaisen ja pitkäjänteisen muusikkokoulutuksen seurausta. Toisaalta viulupedagogiikka on suuntautumassa enenevästi opetustaidon ja -menetelmien problematiikkaan samalla kun opetettavien kohderyhmien aloitusikä on laskenut. Piaget'n aloittama lapsipsykologinen tutkimus saa näin vastakaikua viime aikojen viulupedagogiikassakin. Myös yhä korostuneemmin esiintyvä individualismi ja käsitys musiikkilämyksen persoonakohtaisesta kokemisesta ovat nostaneet esiin musiikin vastaanottajan roolin. Uusimmissa viulupedagogiikan teoksissa korostetaan tulkinnan opettamisen vaikeutta tai jopa mahdottomuutta.

5.3 Musiikkiestetiikan ja -maun kehityksen päälinjoja 1700-1900-luvuilla

5.3.1 1700-luku: musiikkityylillisen murroksen vuosisata

Barokkiperinteen murtuminen ja tyylin muuttuminen galanttien vaikutusten kautta tunteelliseen tyyliin ja klassismiin tapahtuivat 1700-luvun kuluessa. Musiikkiesteettisestä kuten musiikkiteoreettisestakin näkökulmasta katsoen tämä muutosprosessi oli yksi länsimaisen musiikin historian suurimpia. Einsteinin mukaan tämän musiikkihistoriallisen kriisin jälkeen, jolloin barokin polyfonista perinnettä yritettiin sovittaa galantteihin tyylipiirteisiin, seuraava suuri kriisi ajoittuu vasta 1900-luvun alkupuolelle musiikin modernismin myötä (Einstein 1957, 189). Sen sijaan 1800-luku muodosti musiikkityylillisesti suhteellisen ehjän kokonaisuuden huolimatta klassismin vaihtumisesta romantiikkaan. *"Klassis-romanttinen kausi muodostaa historiallisesti yhden kokonaisuuden: romantiikka jatkuu klassismista ilman selvää rajaa eikä mitään tyyllillistä murrosta tapahdu"* (Soinne 1982, 21).

Musiikintutkimuksen tärkeimmät osa-alueet aina renessanssiajasta 1700-luvulle saakka olivat musiikinteoria ja imitoinnin ongelmat. Valituksen luoma rationaalinen ajattelu identifioitui Rameau sointusysteemaattisessa harmoniaopissa, jonka perusteina olivat musiikin vertikaalisuuden, so. harmonian sekä järjestyksen korostaminen. Musiikin tunnesäältäjä määriteltäessä pyrittiin objektiivisuuteen, mistä on osoituksena tuon aikakauden affektioppi. Musiikin eri elementit yksittäisistä intervaleista ja soinnuista aina tempoihin, sävellajeihin ja diminuutioihin saakka selitet-

tiin tiettyjen tunnesisältöjen kuvaajina.

Toinen musiikintutkimuksen ja -keskustelun kohteista 1700-luvulla oli imitointi, joka korostui Rousseau'n horisontaalista, melodiakeskeistä musiikkikäsitystä tukevassa ajattelussa. Tämä retoriikkaan painottuva musiikkinäkemys oli rameaulaisen musiikkiestetiikan vastapooli. Siinä musiikin funktiona pidettiin luonnon ja ihmisäänen jäljittelyä. Musiikin ja runouden liittoa pidettiin tärkeänä osana musiikin esityskäytäntöä, koska taideteoksen verbaalin muodon katsottiin ilmentävän parhaiten eri tunnetiloja. Instrumentaalimusiikissa mahdollisimman tarkka ihmisäänen jäljittely erilaisine korukuvioineen ja dynaamisine vaihteluineen korvasi osittain sanojen puuttumisen.

Vuosisadan kuluessa taistelu melodian ja harmonian määräävyydestä koitui tyyllillisestä näkökulmasta edellisen eduksi, kun tyyli-murros johti melodiakeskeisen, yksinkertaisen, tunteellisen ja helposti ymmärrettävän musiikin tuottamiseen. Toisaalta soitinmusiikin emansipaatio jatkui, mikä osoitti sanojen merkityksen vähenevän musiikissa. Samalla alettiin pohtia musiikkimaun käsitettä aiempaa yksilökeskeisemmin, jolloin ihmisyksilö ja hänen henkilökohtaiset tunteensa saivat osansa musiikin arvottamisessa: yleisen, objektiivisen musiikkimaun rinnalla alettiin sallia myös ihmisen subjektiivinen maku. Taideteoksen, myös sävellyksen hierarkkisina kriteereinä alettiin pitää käsitteitä ylevästä, kauniista ja koristeellisesta, jolloin korkeimmalle tasolle asetettiin ylevä, vakava, useimmiten uskonnollinen musiikki, alimmalle taas koristeellinen, kevyt ja maanläheinen musiikki. Koristeelliseen musiikkiin sisällytettiin yleensä myös virtuoosisuus. Tunteiden ilmaisu ja musiikin välitön kokeminen alettiin kokea tärkeämmiksi tekijöiksi kuin esityskäytäntöön kuuluvien sääntöjen tai yleisten maunormien noudattaminen.

5.3.1.1 Pedagogiikka ja julkaisutoiminta

Baumgartenin määriteltyä estetiikan uudeksi tieteenalaksi vuonna 1750 musiikin arvo- ja makukysymykset nousivat julkiseksi keskustelunaiheiksi pääasiallisena väylänään erilaiset julkaisut ja keskustelufoorumeinaan eri puolille Eurooppaa syntyneet musiikilliset seurukset. Musiikkia käsittelevien teosten ja artikkeleiden julkaisutoiminta koki 1700-luvun toisella puoliskolla sellaisen kasvun, että sitä vastaava määrällinen taso saavutettiin seuraavan kerran vasta 1900-luvulla. Musiikkiesteettiset ja -filosofiset kysymykset kiinnostivat niin musiikkitieteilijöitä ja -teoretikkoja kuin myös säveltäjiä, muusikoita ja opettajia. Yleiseen musiikilliseen sivistykseen kuului laaja kulttuurintuntemus kaikilta taiteenaloilta sekä estetiikasta ja filosofiasta, mikä tuotiin usein rohkeasti esiin henkilökohtaisina kannanottoina aikakausjulkaisujen palstoilla tai muissa julkaisuissa.

Syvällinen musiikkiesteettisten kysymysten pohdinta, alkava julkinen konserttitoiminta sekä erityisesti muusikoiden teknisen tason ja vaatimusten tuntuva nousu 1700-luvun loppupuolella johtivat ammattiin tähtäävän soitinpedagogiikan syntymiseen ja systemaattisen soitonopetusjärjestelmän kehittymiseen. Musiikintutkimuksen kenttä laajeni ja mm. soitin-

pedagogisia teoksia ilmestyi 1700-luvun toisella puoliskolla ennätysellisen paljon.

5.3.2 Musiikkiestetiikan pääteemoja 1800-luvulla

Valistuksen ajatus musiikin tarjoamisesta koko kansalle alkoi tuottaa tulosta 1700-luvun lopulla, jolloin musiikin harrastaminen lisääntyi voimakkaasti. Ns. tavallisen kansan kiinnostusta ja tietämystä lisäsivät monet kansantajuiset aikakausjulkaisut, joiden palstoilla näkemyksiään saivat esittää kaikki musiikista kiinnostuneet kansalaiset. Diletantismi näkyi myös oppikirjojen julkaisutoiminnassa, joka vilkkaimpina aikoinaan sai suorastaan "villejä" piirteitä: musiikkiteoreetikkojen ja -pedagogien ajatuksia plagioitiin avoimesti, niitä joko esitettiin omina ajatuksina tai vääristeltiin, joskus tahallisesti, joskus väärinymmärryksen vuoksi. Lisäksi sävellysten melodiakeskeisyys, tietty yksinkertaisuus ja helppotajuisuus nostivat musiikin harrastajien määrää.

5.3.2.1 Sanan ja sävelen suhde

Keskustelu sanan ja sävelen liitosta oli yksi merkittävistä teemoista 1700-luvun musiikkiestetikoiden välillä. Rousseaulainen retoriikkaa edustava musiikkikäsitelmä ja ylipäätään valistuksen musiikkifilosofia korostivat sanojen merkitystä sävellyksen rationaalisen ymmärrettävyyden pohjana. Joskin runouden ja musiikin liittoa puolustavia esteetikkoja oli erityisesti saksalaisella kielialueella enemmistö yleiseen musiikkikeskusteluun osallistuneista, myös puhdasta soitinmusiikkia alettiin arvostaa yhä enemmän mm. selityksillä mihin sanat päättyvät, siitä musiikki alkaa. Saman teeman käsittely jatkui 1800-luvullakin, ehkä voimakkaimmin kuitenkin aivan vuosisadan alussa, jolloin kirjallisuuden romantiikka vaikutti jo säveltämiseenkin. On ymmärrettävää, että sanojen merkitys korostui romantiikan musiikillisessa ajattelussa, jonka yhtenä tunnusmerkkinä oli juuri runollisuus. Rationalistisen ajattelun asemesta sanojen yhteys musiikkiin sai vain aiempaa individualistisemmän, subjektiivisemmän ja tunnevoimaisemmän tulkinnan.

Sanan ja sävelen kiinteä suhde ei kuitenkaan estänyt soitinmusiikin kehittymistä romantiikan aikana, päinvastoin, sen kenttä laajeni voimakkaasti sinfonian ja konserton sävellyksellisen edistymisen myötä ja erityisesti kamarimusiikkiteosten noustessa säveltäjien suureen suosioon. Eräs uuden ajan ennusmerkki ja puhtaan soitinmusiikin puolestapuhuja oli Hans Georg Nägeli (1773-1836), joka piti soittimellisen ilmaisun mahdollisuuksia rajattomina verrattuna vokaalimusiikin keinoihin (Soinne 1982, 18). Samansuuntaisia ajatuksia oli jo Kantin sekä Nägelin aikaan vaikuttaneen Hegelin filosofiassa.

Musiikin kirjallistuminen vaikutti osaltaan siihen, että musiikkiin alettiin ottaa yhä enemmän ulkomusiikillisia elementtejä, kirjallisuuden ohella erityisesti kuvataiteista (Soinne 1982, 21). Musiikin yhdeksi päämää-

räksi otettiin ohjelmallisuus, jonka vaikutukset näkyivät musiikkia arvioitaessa lähes koko 1800-luvun.

5.3.2.2 Klassis-romanttinen ja uusromanttinen suunta

Nägelin esiintuoma ja ajama muotoesteettinen näkökulma musiikkiin oli aikanaan poikkeuksellinen, olihan jo klassismin seurauksena päästy eroon tiukimmista muodollisista säännöistä. Tämä vapautuminen voimistui voimistumistaan romantiikassa kulminoituen uusromanttikkojen ajatuksissa, joiden mukaan musiikin tuli olla muodollisesti täysin vapaata sisällön muodostaessa sävellyksen ytimen. Lippmann pitää kysymystä muodon ja sisällön määräävyydestä yhtenä 1800-luvun pääteemoista musiikkiestetiikassa (Lippmann 1990, xi).

Uusromantiikan edustajien, joihin kuuluivat mm. Chopin, Liszt ja Berlioz, ajama musiikkiestetiikka painotti sisällön merkitystä muodollisten elementtien kustannuksella. Sävellys sai olla muodollisesti täysin vapaa ja sen materiaaliksi tai teemaksi sopi melkein mikä tahansa aihe inhimillisen elämän alueelta. Tyypillisiä piirteitä tälle romantiikan suunnalle olivat mm. luonnon-, rauhan- tai rakkaudenkaipuu, uskonnollisuus ja mystiikka sekä liike ja jatkuva muuntuminen. Toisaalla samanaikaisesti kun haettiin yhteyttä luontoon ja tähdättiin luonnonmukaisuuteen, arvostettiin teknistä virtuoositeettia ja briljanssia.

Romantiikan suuntauksissa erottuu jo kansallisuuteen liittyvää jakoa: uusromantiikan kannattajien ”kotikenttänä” olivat ranskankieliset alueet, kun taas perinteitä kunnioittavan klassis-romanttisen suunnan edustajat löytyivät pääasiassa saksankielisiltä alueilta. Klassis-romanttinen musiikkiestetiikka nojaa vanhoihin sävellysteknisiin traditioihin, muodollisten seikkojen kunnioitukseen sekä sävellyksen vertikaalisten ja horisontaalisten tekijöiden tasapainoon. Tunteiden ilmaisu ja sävellyksen sisäistyneet kauneusarvot olivat tärkeämpiä arvokriteereitä kuin loistokkuus ja virtuoositeetti.

5.3.2.3 Musiikin kansalliset ja yhteiskunnalliset tekijät

Jo barokin aikakaudella keskusteltiin kansallisuuden vaikutuksesta musiikkiin, lähinnä italialaisten ja ranskalaisten välillä. Johann Mattheson yritti 1700-luvun alkupuolella etsiä ratkaisua kansallisiin makukiistoihin esittämällä käsityksensä kansalliset tyylipiirteet ylittävästä yleisestä mausta. Tästä huolimatta myös kautta klassismin ja romantiikan aikakausien kansallisuuskysymykset kulkivat rinnan yleisten musiikkiesteettisten kannanottojen kanssa, jolloin ne usein liitettiin myös musiikin edistyksellisyyteen tai jälkeenjääneisyyteen. Esimerkiksi diminuotitekniikassa italialaisten väitettiin kulkeneen kymmenen vuotta edellä saksalaisia, jotka taas olivat saman verran edellä ranskalaisia (Lehtinen, 1994, 221).

Myös kansallinen itsetunto tulee yllättävän usein esiin musiikkiesteettisten arvokysymysten yhteydessä. Esimerkiksi saksalaisten kirjoittajien

teksteissä ilmenee toisaalta alemmuudentuntoa, jonka nostamiseen tunnettiin voimakasta tarvetta, toisaalta oman kansallisuuden vahvaa korostamista ja ylivertauisuuden esiintuomista muihin kansallisiin verrattuna. 1800-luvulla, jonka puolivälin jälkeen Saksa yhdistyi, kansallistunteen voimistuminen on selvästi havaittavissa, selvemmin kuin esimerkiksi ranskalaisten keskuudessa vallankumouksen aikoihin 1700-luvun lopussa. Tosin Ranskan suuren vallankumouksen yhteydessä huomattiin musiikin yhteiskunnallinen merkitys ja poliittinen voima, jolloin sitä yhä näkyvämmiin alettiin käyttää yhteiskunnallisiin ja poliittisiin tarkoituksiin.

Kansallistunteet tulevat esiin musiikissa luonnollisesti kansallisromanttisena tyyliuunantana. Kansallisten ja isänmaallisten piirteiden korostaminen näkyy erityisesti 1800-luvun loppupuolen musiikkipedagogisessa kirjallisuudessa. Lisäksi kansallistunteilla oli vaikutuksensa myös soitinpedagogiikan koulukunta-ajatteluun, joka oli voimakkaimmillaan 1800-1900-lukujen vaihteessa.

5.3.3 Tieteidenvälinen musiikintutkimus ja analyysi 1900-luvulla

Tieteellisen tutkimuksen nopea kehittyminen ja tutkimuskentän laajeneminen yhdessä yhteiskunnallisen ja teknisen edistymisen kanssa nostivat myös musiikkitieteellisen ja -esteettisen tutkimuksen tasoa 1800-luvun lopulta lähtien. Luonnontieteiden, erityisesti fysiikan ja akustiikan tutkimusta sekä lääketiedettä käytettiin hyväksi mm. soitinpedagogisessa tutkimuksessa, psykologia taas toi musiikkiestetiikkaan mm. hermeneuttisen ja fenomenologisen ulottuvuuden. Filosofiset virtaukset antoivat aihetta pohtia musiikin merkitystä ja symboliikkaa.

Musiikkityyliin kehityksessä uusklassismi vähensi tunteiden merkitystä palaten lähemmäksi rationaalista ajattelua. Vihdoin modernismi nosti matematiikan sävellyksen perustaksi siirtäen tunteet taka-alalle tai hyläten ne kokonaan. Musiikki alkoi suuntautua yhä enemmän asiantuntijoiden käyttöön ja sen kuuntelu ja esittäminen vaatia yhä suurempaa ammattitaitoa. Tilanne alkoi siis muistuttaa erityisesti Ranskan täysbarokin aikaa, jossa liiallinen, kontrolloimaton koristelu suorastaan hukutti musiikin alleen tai monimutkainen harmonia häivytti musiikista melodian. Nämä seikat asettivat toisaalta muusikon yhä suurempien esityksellisten vaatimusten eteen ja toisaalta vieraannuttivat yleisön aikansa musiikista.

5.3.3.1 Musiikin kenttä eriytyy

Samalla kun muusikoiden taidolliset vaatimukset kasvoivat ja harjoittelumetodit teknistyivät, kuulijalle tarkoitettu musiikki muuttui yhä vaikeatajuisemmaksi. Musiikin kenttä alkoi eriytyä kahdelle taholle: ammattilaisille ja asiantuntijoille sekä harrastelijoille ja kotimusiisioijille. 1900-luvun alkupuoli oli soitinpedagogiikassa erityismenetelmien kulta-aikaa, jolloin ammattimuusikoita koulutettiin toinen toistaan teknisempien, yksityiskohteisempien ja usein myös raskaampien metodien avulla. Osa musiikkies-

teetikoista ja -pedagogeista huomasi tällaisten menetelmien vaarat, toisaalta muusikon henkis-fyysisen kestävyksen suhteen, toisaalta laajemminkin, yhteiskunnallisesti koko soivan musiikin tehtävää ajatellen. Musiikki alkoi yhä selvemmin vieroksua tunteiden merkitystä järjen ja eksaktin analysoinnin voimistuessa. Musiikkifilosofi Dessoir havainnollisti vuosisatamme musiikin kaksijakoisuutta selittämällä, että musiikin kenttä jakaantuu taiteelliseen ja sosiaaliseen musiikkiin. Dessoirin käsitykset musiikin kaksijakoisuudesta ovat myöhemmin tällä vuosisadalla vahvistuneet musiikkikasvatuksen filosofian alueella formalistien ajatuksissa.

5.3.3.2 Musiikin arvottamisen ja määrittelyn ongelma

Kuluvan vuosisatamme voimakas yhteiskunnallinen, tekninen ja tieteellinen kehitys ovat asettaneet musiikkiesteetikot uusien kysymysten eteen määriteltäessä musiikin arvoa ja merkitystä sekä ylipäätään kysymystä siitä, mikä on musiikkia. Kuten vielä 1800-luvun alkupuolella, musiikin arvoa ei ole voinut enää määritellä hierarkkisesti käsitteillä ylevä - kaunis - koristeellinen perusteina tietyt sävellykseen liittyvät kriteerit.

Musiikkikasvatuksen filosofian alueella esiintyy useita suuntauksia, jotka kaikki tarkastelevat musiikin tehtävää, arvoa ja merkitystä eri näkökulmasta. Musiikin arvottamisen perusteina on alettu käyttää ensinnäkin ulkomusiikillisia, eri elämänalueisiin liittyviä, mm. yhteiskunnallisia ja sosiaalisia ilmiöitä. Referentialistisen käsityksen mukaan taideteoksen todellinen arvo on sen ulkopuolella. Referentialistit uskovat musiikillisen taitojen heijastuvan positiivisesti yksilön kehitykseen yhteiskunnassa, sosiaalisissa suhteissa, kulttuurin alueilla ym. (Reimer 1989, 22.) Viulupedagogiikassa tällainen ajatusmalli sopii Suzukiin, jonka tarkoituksena oli kasvattaa oppilaistaan, ei niinkään tasokkaita viulisteja, vaan hyviä ihmisiä (Suzuki 1969, 8).

Toisaalla musiikkia on analysoitu vain itse musiikista käsin, jolloin on hylätty kaikki ulkomusiikilliset, mm. yhteiskunnalliset ja kulttuuriset vaikutukset siihen. Tällaista, intellektuaalista suhtautumistapaa edustaa musiikkikasvatuksen filosofian alueella absoluuttinen formalismi. Taideteoksen arvo on siinä itsessään eikä sen ulkopuolella. Absoluuttisen ekspressiön mukaan taas musiikin arvoon ja merkitykseen vaikuttavat vahvasti ulkomusiikilliset tekijät. (Reimer 1989, 23.) Joidenkin filosofien, mm. Elliotin mukaan musiikkiesteettistä kokemusta ei ole olemassa perinteisten estetiikan kriteerien mukaan. Musiikkielämyksen ydin on itse musisointitilanteessa. Elliot kuten myös amerikkalainen tämän hetken musiikkifilosofi Regelski päätyvät ns. praksiialiseen musiikkikasvatukseen, jossa musiikin arvo mitataan "osaavan tekemisen" kautta. Regelskin ajatusten mukaan musiikin lajeja ei voi vertailla keskenään, koska mitään yleistä arvottamisen tasoa ei ole. Regelskin mukaan ihminen on kaiken mitta (Regelski 1996, 39). Tässä korostuvat subjektiivisuus ja individualistinen asenne, joka painottaa erityisesti musiikin kokijan, siis vastaanottajan merkitystä.

5.4 Viulopedagogiikan kehityksen ja musiikkiestetiikan kehityksen pääpiirteiden vertailu 1700-1900-luvuilla

Seuraavaan luetteloon on koottu keskeisiä piirteitä sekä viulunsoitonopetuksesta että musiikkiestetiikasta ja -mausta eri aikakausina. Lukuunottamatta 1900-lukua ajanjaksot on jaettu viidenkymmenen vuoden jaksoihin. Jako vastaa analysoimieni teosten perusteella hyvin viulunsoitonopetuksen kehitysjaksoja.

Viulunsoitonopetuksen ja musiikkiesteettisen ajattelun painopisteet 1700-1980:

1700-1750

A) Viulunsoitonopetus itseopiskelu

- soitto-oppaat harrastelijoille
- teokset yleismusiikillisia
- tavoitteena luonnon jäljittely
- affektiopin seuraaminen musiikin tulkinnessa
- huomio soittoasentoon, viritykseen, sormien sijoittamiseen otelaudalla (nauhojen käyttö) ja musiikinteoriaan

B) Musiikkiesteettinen ajattelu

- antiikin ihannointi: musiikki, runous ja tanssi yhdessä korkein taide-muoto
- luonnon jäljittely, imitaatio
- affektioppi määrävänä musiikissa
- yleisesti hyväksytyt makunormit musiikissa (ns. yleinen maku) määrävät
- retoriikka (Rousseau) vastaan matematiikka (Rameau)

1750-1800

A) Viulunsoitonopetus

- ensimmäiset musiikkioppilaitokset syntyvät
- ensimmäiset ammattiopiskeluun tarkoitetut viulukoulut ilmestyvät
- soittoasento alkaa vakiintua
- viulun ja jousen rakenne sekä viritystaso standardoituvat
- vasemman käden tekniikka monipuolistuu, virtuoositekniikka kehittyy
- jousenkäyttö muuttuu aiempaa pitkälinjaisemmaksi
- esityskäytännöllisten sääntöjen merkitys alkaa vähetä; tunteet esiin

B) Musiikkiesteettinen ajattelu

- imitaation merkitys vähenee
- ilmaisu, subjektiiviset tunteet esiin

- yksinkertaisuus, luonnollisuus, melodia esiin
- musiikin arvoperusteinen jako: ylevä, kaunis, koristeellinen (virtuoosinen)
- Musica poetica (saksankieliset alueet)

1800-1850

A) Viulunsoitonopetus

- viulunsoitonopetus systemisoituu konservatoriolaitoksen kehityessä - viulistien ammattikunta muotoutuu
- erityismenetelmät suosioon
- maantieteelliset koulukunnat alkavat korostua
- äänen kvaliteettiin ja voimaan aletaan kiinnittää huomiota
- virtuoositekniikka kehittyy huippuunsa
- julkinen konserttitoiminta vilkastuu - tähtikultti voimistuu
- subjektiivinen musiikin tulkinta ja ilmaisu sekä soittotyylilyksymykset esiin
- harjoittelun määrä ja merkitys aletaan huomata
- vasemman käden tekniikka edelleen korostuneempi kuin oikean
- leukatuki otetaan käyttöön

B) Musiikkiesteettinen ajattelu

- uskonto, mystiikka, luonto, rakkaus, kaiho musiikin elementteinä
- kiista sanojen merkityksestä musiikissa jatkuu
- affektioppi hylätään yleisesti
- musiikin sitominen aikaansa
- jatkuva muuntuvuus, liike musiikissa (romantiikka)
- metafysiikka (musiikin henki)
- musiikki yhteydessä ympäröivään luontoon

1850-1900

A) Viulunsoitonopetus

- koulukunta-ajattelu (isänmaallisuus) voimistuu: saksalainen ja ranskalais-belgialainen koulukunta eri linjoilla erityisesti jousenkäytössä
- äänen laatuun ja voimaan yhä suurempi huomio
- vibraton ja portamenton käyttö lisääntyy
- viulupedagogiikan kahtiajako korostuu: toisaalla huipputekniikkaan johtavat erityismenetelmät, toisaalla harrastelijoille ja musikanteille tarkoitetut viulukoulut
- musiikkikritiikin merkitys kasvaa
- tieteellisen tutkimuksen, mm. luonnontieteiden kehitys johtaa myös viulunsoiton tutkimukseen
- 1700-luvun musiikin renessanssi

B) Musiikkiesteettinen ajattelu

- maskuliinisuus, feminiinisyys musiikissa
- muoto- ja sisältöestetiikan vastakkainasettelu

- kiista harmonian ja melodian merkityksestä musiikissa jatkuu
- musiikin yhteiskunnallinen ja poliittinen vaikutus
- uskonnollisuus, jumaluus musiikissa
- sivilisaation rappeuttava vaikutus musiikkiin
- emotionaalinen realismi uusromanttisten virtausten vastapainoksi (affektioppi, imitaatio kunniaan)
- luonnontieteiden vaikutus musiikkiin (naturalismi)
- musiikin ja kansallisuuden yhteys

1900-1980

A) Viulunsoitonopetus

- tieteellisen tutkimuksen vaikutus viulupedagogiikkaan (lääketiede, fysiologia)
- jousikäden merkitys korostuu sekä tekniikassa että ilmaisussa
- esiintymiseen ja siihen liittyviin negatiivisiin tekijöihin (mm. esiintymisjännitys) sekä opettamiseen runsaasti huomiota
- harjoittelun ongelmiin enenevää huomiota
- liikunnan ja lihaskunnan yhteys viulunsoittoon
- äänitieteellisuuden kehityksen vaikutukset viulunsoittoon: kiristytvä kilpailu
- soitinpedagogiikan demokratia; ryhmäopetusmenetelmät
- huomio varhaiskasvatukseen viulunsoitossa (mm. Suzuki-pedagogiikka)
- kilpailukäytäntö laajenee; tekninen perfektionismi korostuu
- lihastoimintojen ja liikkeiden merkitys pedagogiikassa korostuu
- muusikkokoulutus tehostuu

B) Musiikkiesteettinen ajattelu

- psykologian vaikutukset (hermeneuttinen, fenomenologinen suuntaus)
- kasvatustieteen vaikutukset (mm. behaviorismi) viulupedagogiikkaan
- musiikin analyysi, tieteellinen tutkimus
- järki tunteiden edelle (rationalismi, uusobjektivismi)
- kognitiiviset toiminnot ja musiikki
- musiikkisosiologia, musiikin symbolismi
- musiikkikasvatuksen filosofia: referentialismi, formalismi, absoluuttinen ekspressionismi
- analyyttinen filosofia, empirismi, positivismi (kvantitatiiviset menetelmät)

5.5 Musiikkiestetiikan ja -maun heijastuminen viulupedagogiikkaan analysoitujen teosten valossa

Taulukossa 3 on yhteenveto tutkimukseni sisällönanalyysiin valittujen viulupedagogien pääajatuksista heidän teostensa pohjalta ja heidän ajatuksiinsa vaikuttaneiden musiikkiesteetikoiden käsityksistä sekä yleisistä musiikkimakua koskevista mielipiteistä.

Tutkimuksessani käsiteltyjen viulupedagogien musiikkiesteettiset ajatukset heijastuvat luonnollisesti heidän pedagogiikkaansa. Joidenkin kohdalla yhteys kulloinkin vallinneen musiikkiestetiikan suuntauksiin on selvä. He ovat olleet tekemisissä aikansa musiikkifilosofien kanssa, joten viulupedagogeilla ja filosofeilla on ollut myös musiikkiesteettistä vuorovaikutusta. Näihin pedagogeihin kuuluvat tutkimuksessani mm. Geminiani, Mozart, Joachim ja Flesch. Geminiani toimi Lontoossa asuessaan filosofi Avisonin opettajana, Mozart taas liittyi Mizlerin perustamaan musiikkiteolliseen seuraan, jossa pohdittiin musiikkiesteettisiä kysymyksiä (Soinne 1982, 7). Joachim oli suuri kirjallisuuden ja maalaustaiteen ystävä toimien yhteisissä kirjallisuuspiireissä mm. Schlegelin kanssa (Moser 1908, 8). Flesch taas oli läheisessä suhteessa Dessoiriin, joka auttoi häntä mm. viulukoulun valmistamisessa (luku 5). Vaikka kaikilla pedagogeilla ei tämän tutkimuksen perusteella ole löytynyt henkilökohtaista kontaktia musiikkiesteetikoihin ja ajattelijoihin, heidänkin musiikillisissa käsityksissään on selvää yhtenevyyttä ajan musiikkiestetiikan suuntauksiin ja musiikkimakuun.

TAULUKKO 3 Yhteenveto viulupedagogien ajatuksista ja asenteista sekä keskeisistä musiikkiesteettisistä kysymyksistä 1751-1977.

TEKIJÄ	PEDAGOGIIKKA	ESTETIIKKA
GEMINIANI 1751	<ul style="list-style-type: none"> - puheen jäljittely - affektit - ilmaisu, tunteet - sääntöjen väljentyminen - objektiivinen maku - edistyksellisyys viulutekniikassa 	<ul style="list-style-type: none"> - Mattheson: puheen jäljittely - Avison: ihmisäänen jäljittely (viulun arvostus), musiikin ja kuvataiteen yhteiset elementit - ilmaisu on musiikin sielu
MOZART 1756	<ul style="list-style-type: none"> - lauluäänen jäljittely - italialaisen (Tartini) tyylin ja ankaran saksalaisen tyylin ristitulella - järjestys, tarkat esityssäännöt - pedagoginen pikkutarkkuus ja vanhoillisuus: ei keinot. huiluääniä 	<ul style="list-style-type: none"> - Krause, Sulzer, Marpurg: Musica poetica - symmetria, affektioppi - Sulzer: virtuoosisuuden väheksyminen
L'ABBÉ LE FILS 1761	<ul style="list-style-type: none"> - yhdisti italialaisen virtuoosisuuden ranskalaisiin esteett. ihanteisiin - jousitekniikan uudistaja: jousi on viulun sielu (Rousseau) - pedagoginen systemaattisuus - vapaa tyyli 	<ul style="list-style-type: none"> - Rousseau: melodian korostus, kansanlaulut - pedagoginen ajattelu: Barthelemy
CAMPAGNOLI 1798 / 1824	<ul style="list-style-type: none"> - lauluäänen ylistys - subjektiiviset tunteet esiin - jäljittely syrjään - esityssäännöt väistyvät; diminuutiot aletaan kirjoittaa ulos - päättää italialaisen viulupedagogiikan valtakauden; pohjana saksalaiselle 1800 -luvun viulupedagogiikalle Mozartin jälkeen - esittäjät omat ideat: romantiikka 	<ul style="list-style-type: none"> - Schubart: Empfindsamer Stil - jäljittelyn epäaitous - persoonallisen ilmaisun painottaminen
SPOHR 1832	<ul style="list-style-type: none"> - romantiikka: pyrkimys jalouteen - virtuoosisuuden väheksyntä - Mozart, Rode, Campagnoli esikuvia - harmonian ja melodian tasapaino - pedagoginen vanhoillisuus: ei keinot. huiluääniä tai spiccatoa, vetojousis. (staccato -jousitus korostunut) - autoritaarisuus, pedanttisuus - hyväksyy korujen uloskirjoituksen - orkesterikoulutus solismia tärkeämpi 	<ul style="list-style-type: none"> - Sulzer, Gelbcke: virtuoosisuuden väheksyminen, uskonnollisuus - runollis-romanttinen suunta - Lichtenthal: ylevän musiikin ilmaisu-keinona staccato -soitto - melodian ja harmonian liitto

(jatkuu)

TAULUKKO 3 (jatkuu)

TEKIJÄ	PEDAGOGIIKKA	ESTETIIKKA
BAILLOT 1834	<ul style="list-style-type: none"> - romantiikka: luonnon ylistys, oikean ja hyvän tavoittelu, ilmaisu - vanhojen mestareiden ja tradition kunnioitus - musiikillinen tasapaino - virtuoosisuuden arvostelu - jousenkäytön uudistaja - konservatoriolaitoksen uranuurtaja 	<ul style="list-style-type: none"> - Leclerc: laitospedagogiikan kannattaja - Thibaut, Fetis: vanhojen mestareiden kunnioitus - Cousin: ykseys, muuntuminen, ilmaisu
BÉRIOT 1858	<ul style="list-style-type: none"> - romantiikka: hyvyys, kauneus, ilmaisu - musiikki ja runous: hengitys, tauot - tyylintuntemuksen korostus - virtuoosisuus (Paganinin perintö) - musiikin kolmijako (kristillisuus) 	<ul style="list-style-type: none"> - Laménais: ihmisäänen, puheen merkitys musiikissa - taiteen rehellisyys, uskonto - Cousin: runous taiteen korkein muoto - Liszt: taiturillisuus
JOACHIM-MOSER 1905	<ul style="list-style-type: none"> - traditio, järjestys musiikissa: koristelutekniikka, vanhat säveltäjät - kunniaan- romantiikka: runsas kromatiikka - sisäinen taistelu realistisen muotoestetikan ja wagnerismin välillä - musiikin kaikki elementit harmoniassa - nationalismi: saksal. kansanlaulut pedagogiikassa - muut taiteet, kirjallisuus tärkeitä 	<ul style="list-style-type: none"> - Hanslick. Schumann, Mendelssohn: muotoestetiiikka - kirjailijoiden vaikutteet suuret: mm. Goethe - Spencer: kansallisuuden merkitys, sosiologia - Kretschmar: affektit kunniaan: ei ohjelmamusiikille
AUER 1921-1926	<ul style="list-style-type: none"> - romantiikka: luonnon kuuntelu, muuntuminen - individualismi: tyylit esittäjän mukaan, kauneus ohi tradition - musiikkimaun muuttuminen hyväksyttävä - sointiväri merkitys - tekniikan merkitys voimistuu 	<ul style="list-style-type: none"> - Schopenhauer: fenomenologia: musiikki osana luontoa - musiikki elämänilmiöiden kuvaajana - Hegel: musiikin itsenäisyys: esittäjän oikeus subjektiiviseen tulkintaan - Schenker: musiikin riippumattomuus
FLESCH 1924	<ul style="list-style-type: none"> - lääketieteen vaikutus: anatomiset tekijät - kansalliset tyylit esillä - tradition kunnioitus: koristelu, tyylinmukaisuus - ei hyväksy absoluuttista musiikkia - tunteiden ilmaisuun myös portamento - oppimisen jako osasuorituksiin 	<ul style="list-style-type: none"> - Dessoir: musiikin merkitys, symboliteoria: taiteellinen ja sosiaalinen musiikki - tieteellinen tutkimus: lääketiede, fysiologia - behavioristinen oppimiskäsitys

(jatkuu)

TAULUKKO 3 (jatkuu)

TEKIJÄ	PEDAGOGIIKKA	ESTETIIKKA
SELJNG 1952	<ul style="list-style-type: none"> - arvostaa tieteell. tutkimusta (fysiologia, lääketiede) - kannanotto koulukuntiin: venäl. koulun arvostus (Flesch) - viulu vain lahjakkaiden soitin - jousikäden merkitys; jousilajien estetiikka 	<ul style="list-style-type: none"> - formalismi musiikkikasvatuksessa: ero lahjakkaiden ja muun enemmistön välillä - musiikin jako taiteelliseen ja sosiaaliseen (Dessoir)
GALAMIAN 1963	<ul style="list-style-type: none"> - aivo- ja lihastyön yhdistäminen: harjoittelu tieteenä - kritisoi tekniikan erottamista musiikista - luonnollisuuden korostaminen asennossa ja liikkeissä - välttää tunteiden ylikorostamista: glissandojen säästeliäs käyttö - esittäjän merkitys tulkinnassa suuri 	<ul style="list-style-type: none"> - behavioristinen oppimiskäsitys - musiikin analyyttinen tarkastelutapa - individualismi, yksilön kunnioitus (tulkinnan subjektiivisuus)
SZENDE 1977	<ul style="list-style-type: none"> - nojaa tieteelliseen tutkimukseen (fysiologia, fysiikka, lääketiede) - jousitekniikka musiikin ilmentäjänä (mm. jousilajit ja tulkinta) - laaja-alaisen soitinpedagogiikan kannattaja: demokratia - individualistinen näkökulma: subjektiivisuus tulkinnassa - esikouluikäisten soitinpedagogiikka 	<ul style="list-style-type: none"> - empiirinen tutkimus (positivismi; kvantitatiiviset menetelmät): lihas- hengitys- ja kuulontutkimus - absoluuttinen ekspressionismi: demokraattinen musiikkikasvatus - lapsipsykologia: Piaget

5.5.1 Geminiani ja Mozart sekä musiikin ja runouden liitto

Geminiani ja Mozart noudattivat selkeästi 1700-luvulla vallinnutta käsitystä, että musiikin tuli jäljitellä ihmisääntä. Lisäksi molempien mukaan tuli noudattaa yleistä, objektiivista musiikkimakua, joka nojaa affektioppiin. Mozart oli vahvasti yhteydessä saksalaiseen Musica poeticaan. Tätä musiikin ja runouden liittoa kannatti saksalainen musiikkitieteellinen seura, jonka Mizler oli perustanut 1730-luvulla ja johon Mozart kuului. Viuluteknisesti Mozart oli lähellä Geminiania, vaikka edustikin tätä rajoittuneempaa ja vanhoillisempaa suuntaa. Mozart ihaili ja seurasi italialaisen Tartinin oppeja, jotka Geminianikin jo kansalaisuutensa vuoksi tunsivat todennäköisesti omakseen.

Geminiani vietti suurimman osan elämästään Englannissa, joten hänen pedagogiikassaan näkyy piirteitä englantilaisten ajattelijoiden piirissä vaikuttaneesta käsityksestä musiikista ekspressiivisenä taiteena. Geminiani asetti emootiot tärkeälle sijalle musiikin tulkinnassa. Viulutekniikassa tämä piirre ilmenee mm. luonnollisen, jatkuvan vibraton hyväksymisenä viulunsoitossa. Ylipäätään Geminiani korosti ilmaisun ja tunteiden merki-

tystä enemmän kuin Mozart. Geminiani toimi musiikkifilosofi Avisonin opettajana, mikä on vaikuttanut myös hänen musiikkiesteettisiin käsityksiinsä. Myös Avisonin filosofiassa korostuvat ilmaisu ja emootiot. Geminianin Mozartia väljempi suhtautuminen esityssääntöjen noudattamiseen enteilee taas subjektiivisen musiikkimaun nousemista objektiivisen musiikkimaun rinnalle.

Mozartin pedagogiikka on järjestelmällistä ja monipuolista, joten hänen teoksensakin on pedagogisesti Geminianin oppikirjaa kattavampi. Mozart noudatti pedagogiikassaan ankaraa saksalaista tyyliä ja tarkkaa järjestystä, mutta ihaili silti italialaista viulismia. Hän oli musiikillisen peruskoulutuksen puoltaja, joka arvosteli virtuoosisuuden ylikorostusta taiteessa. Filosofi Sulzer, joka kuului samaan saksalaiseen musiikkitieteelliseen seuraan kuin Mozart, hyökkäsi ankarasti virtuoosisuutta vastaan.

5.5.2 L'Abbé, Campagnoli ja italialainen sonaattityyli

Ranskalaisen L'Abbén teosta analysoitaessa käsitys hänen musiikkiesteettisestä näkökulmastaan on muodostettava teoksen ohjelmiston ja viulutekniisten ohjeiden perusteella, koska tekijä ei esitä musiikkiesteettisiä tai -maakuun liittyviä ajatuksia. L'Abbén teos kertoo tekijänsä korkeatasoisesta ja edistyksellisestä viulutekniikasta ja virtuoosisuudesta sekä musiikillisten ilmaisukeinojen monipuolisuudesta, jossa hän ohitti mm. italialaisen kollegansa Campagnolin. L'Abbé oli siis viulutekniikkaa ajatellen italialaistunut toisaalta pitkälle viedyn teknisen osaamisen, toisaalta jousikäden merkitystä ja tehtävää korostavan asenteensa suhteen.

Myös ranskalaisuus näkyy L'Abbén teoksessa: taustalla näyttää vaikuttavan rousseaulainen ideologia. Tästä kertoo mm. Rousseauin käyttämä sanonta "jousi on viulun sielu", josta tuli myös L'Abbén pedagogiikassa yksi keskeinen tema. Myös selkeän pedagoginen ja systemaattinen ote, josta Rousseaukin oli tunnettu, leimaa L'Abbén oppikirjaa. L'Abbé noudattaa ranskalaisia perinteitä myös viulukoulunsa ohjelmistossa, koska keskeisen ohjelmiston muodostavat ranskalaiset tanssisarjat.

Vaikka Campagnolinkin teos on tekstiosuudeltaan melko suppea, tekijän musiikkiesteettisistä mieltymyksistä ja musiikkimausta saa sen perusteella melko paljon tietoa. Varhaisromantiikan tunnusmerkit ovat jo havaittavissa, kuten subjektiivisten tunteiden, ilmaisun ja kauneuden arvostus musiikissa. Campagnoli salli myös esittäjän omien mieltymysten huomioimisen musiikin tulkinnassa. Romantiikalle tyypillinen yksilöllisen maun korostus näkyy siis Campagnolin oppikirjassa. Campagnolin näkemykset viittaavat Daniel Schubartin tunne-estetiikkaan (*Gefühlsästhetik*), joka korostaa tunteellista tyyliä (*Empfindsamer Stil*) (Dahlhaus 1967, 81). Erityisesti saksalaisten filosofien esittämä absoluuttinen idealismi, jossa musiikista on sen luontoa jäljittelevän funktion sijaan etsittävä syvempää ideaa, henkeä, on ilmeisesti antanut vaikutteita Campagnolin käsityksiin. Campagnoli ei hyväksy musiikkia jäljittelevänä taiteena, jossa esittäjän osa on ainoastaan toteuttaa säveltäjän tahtoa.

Tartini esiintyy L'Abbén tapaan Campagnolinkin esikuvana. Tekijä

korostaessaan laulullisuutta ja bel canto -tyylin merkitystä myös viulunsoitossa. Campagnoli näyttää pitävän kiinni musiikin ja runouden jonkinasteisesta yhteydestä ylistäessään lauluääntä ylivertaisena instrumenttina, jota viulistenkin olisi äänellisesti tavoiteltava. Tartiniin viittaavat myös muutamien viulutekniikan kysymykset, kuten trillin opetus ja sen eri muodot. Tartinin paholaistrillisonaatista muistuttavat Campagnolin vaihtelevat ja monimutkaiset trilliharjoitukset.

Mielenkiintoa herättää Campagnolin suhtautuminen diminuutitekniikkaan. Kuten tutkimukseni on osoittanut, Campagnoli opettaa melko paljon koristelutekniikkaa, mutta koristeita on hänen ohjelmistossaan myös kirjoitettu valmiiksi nuottiin. Campagnolin elinaikana nuotintamiskäytäntö oli muuttumassa niin, että yhä useammin koristeet kirjoitettiin valmiiksi nuottiin. Joachim pitää Campagnolia tienraivaajana mm. appoggiaturien nuotintamisessa. Campagnolin melko vapaa suhtautuminen esityskäytännöllisiin sääntöihin sekä varoittaminen liiallisesta koristelusta ovat tunnusomaisia piirteitä musiikin varhaisromantiikalle.

5.5.3 Saksalainen ja ranskalainen musiikkiestetiikka Spohrin ja Baillot'n teoksissa

Spohr oli vankan saksalaisen, perinteisen linjan edustaja, joka ei romantiikkojen tavoin jäänyt pohdiskelemaan musiikin syvintä olemusta taikka sen tehtävää ihmisen subjektiivisten tunteiden ilmaisijana. Yksi Spohrin harvoista musiikkiesteettisistä kannanotoista oli se, että musiikin päämääränä tuli olla jalous. Kuten kvantitatiivinen analyysikin osoittaa, tekijä ei juurikaan puutu musiikilliseen ilmaisuun taikka tulkintaan.

Spohr pitää tärkeänä melodian ja harmonian tasapainoa, mikä oli tyyppillistä tuon ajan saksalaisessa musiikkiestetiikassa. Virtuosisuuden vastustamisessa Spohr on samalla kannalla mm. Sulzerin ja Gelbcken kanssa. Huolimatta saksalaiseen musiikkiestetiikkaan nojaamisestaan Spohr piti esikuvanaan ranskalaista viulukoulua, erityisesti opettajaansa Rodea, jolta hän oppi pitkälinjaisen ja voimakkaan jousenkäytön. Myös Leopold Mozartia ja Campagnolia Spohr arvosti huomattavasti.

Huolimatta joistakin musiikin tulkintaa koskevista vanhoillisista piirteistään ja rajoituksistaan Spohr oli uudistushaluinen erityisesti viulun äänen ja voiman kehittämisessä. Hän ymmärsi uuden ajan esitykselliset vaatimukset ryhtyen voimakkaasti kehittämään sekä jousenkäyttöä että viulun rakenteellisia ominaisuuksia voimakkuuden lisäämiseksi. Hän ei myöskään tuntunut olevan huolissaan vanhan musiikin tulevaisuudesta ja säilymisestä, vaan sävelsi itse uutta musiikkia ja lisäsi jo olemassaolevaan viuluohjelmistoon uusia ääniä.

Baillot'n ajatuksissa ja opetuksessa on nähtävissä merkkejä ranskalaisesta valistusajasta ja Rousseausta. Hän kannatti vankkaa musiikin peruskoulutusta ja nimenomaan sen laitostamista ja systematisoimista. Myös hänen maanmiehensä Leclerc oli ajanut laajaa musiikkikoulutusta ja laitosopetuksen kehittämistä. Systemaattisuus ja vahva pedagoginen ote ovatkin tyyppillistä Baillot'lle.

kin tyypillistä Baillot'lle.

Baillot kiinnittää runsaasti huomiota musiikilliseen ilmaisuun ja tulkintaan, missä hän poikkeaa merkittävästi Spohrista. Baillot'n mukaan musiikin päämääränä on oikean ja hyvän tavoittelu, johon päästään parhaiten oikealla ilmaisulla. Spohrin tapaan myöskään Baillot ei arvosta virtuoositeettia, mikä oli myös monien musiikkifilosofien kanta tuohon aikaan. Toisin kuin Spohr, Baillot on huolestunut vanhan musiikin katoamisesta ja esityksperinteen katkeamisesta. Filosofit F. Fetis ja Thibaut, jotka vaikuttivat Ranskassa Baillot'n elinaikana, korostivat vanhan musiikin arvoa, jonka erityisesti uusromantikot olivat unohtaneet. Baillot'n teoksen suuri osuus diminuutiotekniikan ja vanhan esityskäytännön opettamisessa onkin seurausta hänen huolestaan vanhan esityskäytännön katoamisesta.

Baillot oli tunnettu jousitekniikan, erityisesti jousilajien uudistajana. Hän määritteli uudelleen jo barokin aikaan käytettyjä jousituksia, joilla ei ollut vielä nimitystä. Esimerkki tästä on bariolage, jota käytettiin runsaasti esimerkiksi J. S. Bachin sooloviulusävellyksissä.

5.5.4 Bériot, musiikin kolmijakoa ja taiturillisuutta korostava romantikko

Bériot sai omien näkemystensä perusteella vahvimmat musiikkiesteettiset vaikutteensa ranskalaisesta romantiikasta. Hän kohdisti suuren huomion ilmaisuun ja tulkintaan sekä musiikkityylikysymyksiin. Silmiinpistävä piirre hänen pedagogiikassaan on musiikin vertaaminen puhetaiteeseen: hän käytti instrumentaaliopetuksessa mm. puhetaiteen terminologiaa, kuten vokaalit ja konsonantit, lauseet, välimerkit ja hengitystauot.

Myös Bériot'n soitto-ohjelmistosta ilmenee runouden ja laulutaiteen merkitys, koska huomattava osa erityisesti esiintymiseen liittyvistä harjoituksista on laulutaiteen alueelta. Tekijän runollinen ote käy ilmi myös hänen kerrontatyylistään, joka sisältää paljon allegorioita ja koristeellista kieltä. Lähinnä Bériot'ta musiikkiesteettisesti ajatellen on ranskalainen Cousin, joka taiteiden hierarkiassa pitää runoutta korkeimmalla sijalla. Myös Laménais painottaa estetiikassaan ihmisäänen ja runouden merkitystä musiikissa.

1800-luvun musiikkiesteettisissä virtauksissa tuli usein esiin uskonto ja jumaluus tehtäessä jakoa mm. protestanttisen ja katolisen musiikkiesteetiikan välille tai käsitettäessä musiikkia Jumalan luomistyönä. Uusromantikkoja arvosteltiin jopa pakanallisuudesta siksi, että heitä kiinnostivat mm. mystiikka ja primitiivisyys taiteissa. Liszt kuului näiden romantikkojen joukkoon, jota kiinnosti luonnonläheisyys ja luonnonkansojen musiikki. Liszt suosi sävellyksissään myös virtuoosisuutta, mitä traditionaalisen, erityisesti saksalaisen musiikkiestetiikan edustajat pitivät musiikin alimmalle tasolle kuuluvana elementtinä. Bériot hyväksyi Lisztin tapaan virtuoosisuuden, jonka opettamiseen on omistettu hänen teoksensa koko toinen osa (Virtuosentechnik). Bériot siis seurasi ranskalaisten romantikkojen periaatteita pedagogiikassaan.

Vaikka Bériot ei oppikirjassaan selkeästi ilmaise suhdettaan uskontoon

tai Jumalaan , hänen esittämänsä käsitykset taiteen kolmijaosta viittaavat kristillisyyteen (Isä, Poika, Pyhä Henki). Bériot löysi kolmijaon kaikista musiikista sen pienimmistä yksityiskohdista aina laajimpiin muotoihin saakka. Hän esitti useita esimerkkejä kolmijakoisuudesta erityyillisissä sävellyksissä. Musiikin päämääränä tuli olla ensisijaisesti hyvyyden ja kauneuden tavoittelu.

5.5.5 Joachimien taistelu sisältö- ja muotoestetiikan välillä

Joachimien hyvä yleissivistys heijastui hänen pedagogiikkaansa monin tavoin. Joachimien ystäväpiiriin lukeutuivat mm. Liszt, Berlioz, Wagner, Mendelssohn, Robert ja Clara Schumann, Brahms sekä monet tunnetut filosofit ja kirjailijat, kuten Goethe. Joachim oli saanut vahvan, saksalaisen viulupedagogisen koulutuksen, mutta häntä viehättivät uudet romantiikan virtaukset mm. Lisztin, Berliozin ja Wagnerin vaikutuksesta. Joachim joutui taistelemaan sisäisesti sisältöä korostavan romantiikan ja klassisen muotoestetiikan välillä. Hän ei voinut hyväksyä Lisztin sinfonisten runojen muotoa, mutta Wagnerin ja Berliozin uutta, modernia sävelkieltä hän ei vastustanut. Suhde Lisztiin oli kaiken kaikkiaan hyvin komplisoitu Joachimien yrittäessä lähestyä ja ymmärtää kollegiansa sävelkieltä. Lopulta heidän musiikilliset näkemyksensä kuitenkin johtivat eri suuntiin ja myös henkilökohtainen suhde heidän välillään katkesi.

Joachimien suuri luku- ja runousinnostus piti hänet pitkään romantiikkojen piirissä, johon kuului myös kirjallisuuden romantiikan uranuurtaja Schlegel. Saksalainen romantiikka muuttui vuosisadan puolivälin tienoilta massiivisemmaksi ja toisaalta myös realistisemmaksi, ja Joachim kasvoi hengeltään tuon suuntauksen mukana. Vuosisadan puolivälissä Wagnerin ajatukset alkoivat leimata saksalaisia musiikkipiirejä. Wagnerismi vaikutti myös Joachimiin, vaikka tuota ideologiaa arvosteltiin liiasta kansallismielisyydestä ja propagandasta. Lopulta Joachim pettyi Wagnerin ajatuksiin mm. tämän kirjoittaman artikkelin *Das Judentum in Musik* vuoksi (Moser 1908, 62).

Joachimien läheiset ystävät Mendelssohn, Schumann sekä Brahms pitivät kiinni muotoestetiikan laeista musiikissaan, mikä selkiytti myös Joachimien musiikkiesteettistä asennetta. Hän kallistui vuosisadan loppupuolella yhä selvemmin vankan klassisen idealismin kannalle, jolle perustana olivat harmoniakeskeisyys ja selkeä muoto. Muotoestetiikan voimakkaisiin puolustajiin kuului myös Hanslick, jonka mielipiteet vaikuttivat laaja-alaisesti 1800-luvun saksalaiseen musiikkiesteettiseen keskusteluun.

Opettajansa Davidin kautta Joachim antoi suuren arvon 1800-luvulla usein unohdetulle vanhalle musiikille ja barokin sekä klassisen kauden säveltäjille. Vanhan musiikin kunnioitus nosti esiin myös esityskäytäntöön liittyvät ongelmat: saiko musiikin esittäjä tulkita musiikkia oman aikansa hengen mukaisesti, vai tuliko hänen pyrkiä tyylinmukaiseen tulkintaan? Joachim-Moserin teoksen pohjalta käy ilmi, että Joachim piti tärkeänä mahdollisimman tyylinmukaista esitystä. Joachim opetti huomattavan paljon ja pikkutarkasti esimerkiksi koristelutekniikkaa. Vanhan musiikin histo-

riallisessa tarkastelussa Joachimia vahvempi on ollut teoksen toinen tekijä ja Joachimien oppilas Moser, joka oli erityisesti musiikin historian asiantuntija.

Nationalismi, joka voimistui Saksan kulttuurielämässä erityisesti maan yhdistymisen aikoihin 1850-luvulla, heijastui Joachim-Moserin viulukoulun ohjelmistoon saksalaisten kansanlaulujen sekä isänmaallisten laulujen muodossa. Filosofit Herbert Spencer vaikutti kannanotoillaan musiikin nationalistisiin mahdollisuuksiin ja sosiologiseen tehtävään. Osansa Joachimien ajatuksiin on antanut myös Wagner, jonka musiikkia Joachim ihaili ja myös esitti eri orkestereiden kapellimestarina (Moser 1908, 56). Kaikenkaikkiaan Joachim-Moserin viulukoulun aatteellisena pohjana toimivat 1800-luvun loppupuolen käsitykset musiikin arvoista. Voi olettaa, että Joachimien teos olisi ollut sisällöltään, ohjelmistoltaan ja estetiikaltaan erilainen, jos hän olisi kirjoittanut sen nuoruusvuosinaan, haaveellisen romantiikan aikana. Kenties saksalaisuus ei olisi ollut erityisen korostetussa asemassa. Ehkei vanhan musiikin esityskäytännön opettamiseen olisi puututtu niin voimakkaasti kuin siihen puututaan tässä 1900-luvun alussa ilmestyneessä teoksessa.

5.5.6 Auerin avarakatseisuus musiikin tulkinnassa

Auerin musiikkiesteettiset kannanotot osoittavat hänen edustaneen suvaitsevaista ja individualistista suhtautumista musiikin tulkintaan. Auer korostaa luonnon ja luonnollisuuden merkitystä musiikissa, mikä vaikuttaa hänen tapaansa opettaa ilmaisua ja tulkintaa. Voimakas luonnonyhteys viittaa mm. Schopenhauerin fenomenologiseen filosofiaan, jonka mukaan musiikki on parhaimmillaan kun se on yhtä ympäröivän luonnon ja luonnonilmiöiden kanssa. Auer opettaa musiikin ilmaisua sekä ohjelmamusiikissa että absoluuttisessa musiikissa pitäen jälkimmäistä vaikeampana. Hän siteeraa teoksessaan myös Berliozia, mikä viittaa myönteiseen suhtautumiseen uusromantiikkaa kohtaan.

Davidin ja Joachimien suureksi ansioksi Auer katsoo heidän työnsä vanhan musiikin, erityisesti Bachin sävellysten henkiinherättämisessä. Auer kertoo myös koristelutekniikan käytöstä 1700- ja 1800-luvun alkupuolen musiikissa. Hänen mukaansa mm. Rode ja Spohr olivat mestarillisia koristellessaan sekä muiden että omia sävellyksiään. Musiikista ja tyylin mukaisuudesta kirjoittaessaan Auer painottaa esittäjän oikeutta tulkita musiikkia oman aikansa hengessä: musiikin teho on suurin kun se tulkinnallisesti sidotaan esittäjän elinaikaan ja musiikkimakuun. Tässä suhtautumistavassa näkyy yhtymäkohtia Hegelin musiikkifilosofiaan, joka korostaa subjektiivisuutta ja musiikin itsenäisyyttä taiteissa. Myös Schenkerin musiikkiestetiikka on saattanut vaikuttaa Auerin käsityksiin musiikin riippumattomuudesta.

Auer suhtautuu myönteisesti myös vanhojen sävellysten uudistettuihin julkaisuihin ja transkriptioihin. Hän arvostaa mm. aikansa editiota Bachin Airista, jonka Wilhelmj on kirjoittanut kokonaan g-kielelle. Tämän teoksen yhteydessä Auer korostaa sointivärin merkitystä: teoksen tun-

nelmaan sopii erityisesti g-kielen tumma sointi. Joachim ei sen sijaan voinut hyväksyä Wilhelmj'n uusia editioita vanhoista sävellyksistä, koska editoija asetti oman makunsa niissä säveltäjän periaatteita vastaan. Verrattuna esimerkiksi Joachimiin Auerin suhtautuminen musiikin eri tyyliin sekä tulkinnallisiin kysymyksiin on myönteinen, ymmärtävä ja avarakatseinen.

Mielenkiintoista on se, että muutama vuosi Auerin ensimmäisen teoksen jälkeen ilmestyi hänen laaja viulukoulunsa, jossa musikaalisen ilmaisun, tulkinnan ja tyylin opettaminen jää erittäin vähäiseksi teoksen keskittyessä lähes pelkästään viulutekniikkaan. Tähän saattoi vaikuttaa erityisesti 1920-luvulla esiin nousseet uusklassismi sekä uusobjektivismi, jossa tunteiden merkitys hylättiin järjen ottaessa vallan musiikin tuottamisessa. Säveltäjistä näitä suuntauksia edustivat mm. Hindemith ja Stravinsky. Auerin ensimmäinen teos ilmestyi vuonna 1921 ja jälkimmäinen, viulutekniikan oppikirja 1920-luvun loppupuolella.

5.5.7 Fleschin laaja-alainen näkemys viulupedagogiikasta

Fleschin teoksen ilmestymisaikaan tieteellinen tutkimus eli voimakasta kehityskautta, jolloin niin luonnon- ja lääketiede kuin myös psykologia rikastuttivat tutkimustuloksillaan yleistä kulttuurikeskustelua. Fleschin lääketieteelliseen ja anatomis-fysiologiseen näkökulmaan on vaikuttanut todennäköisesti hänen perhetaustansa: hänen isänsä oli lääkäri. Fleschin oppikirjassa anatomiaa ja fysiologiaa korostava ote ilmenee erityisesti jousikäden tekniikan sekä harjoittelun ja esiintymisen yhteydessä. Myös Steinhausenin tunnettu jousikäden fysiologiaa käsittelevä teos on antanut Fleschille aiheita syventyä viulistin kestävyteen ja fyysiseen hyvinvointiin.

Psykologi ja esteetikko Dessoir oli Fleschin läheinen ystävä, joka auttoi tätä viulukoulun julkaisutyössä. Monet Dessoirin ajatukset musiikin arvoista ja merkityksestä vaikuttivat Fleschin käsityksiin. Kumpikaan ei esimerkiksi hyväksynyt absoluuttista musiikkikäsitystä, joka juuri 1920-luvulla heijastui useiden säveltäjien sävelkieleen. Tässä näkökannassaan he seuraavat Kretschmarin oppeja.

Fleschin asenne musiikin esittämiseen ja tyyliin on hyvin laajakatseinen ja humaani. Hän ei ole ehdoton tyylinmukaisuudessa esimerkiksi vanhassa musiikissa, mutta pitää tärkeänä mm. koristelutekniikan opettamista. Ilman diminuutiotekniikan tuntemusta musiikin tulkitsija ei voi ymmärtää vanhan musiikin ideaa tai säveltäjien tarkoitusperiä. Flesch kategorioi Bériot'n tapaan musiikkityylit esteettisesti eri sektoreihin, joihin kuuluivat mm. pateettinen, naiivi, sentimentaalinen, herooinen, klassinen, dramaattinen, romanttinen, lyyriinen, koristeellinen ja folkloristinen tyyli. Toinen tapa määritellä tyyli on tehdä se säveltäjän mukaan, kuten Bach- tai Wagner -tyyli.

Flesch tuo esiin tyylikysymyksen myös kansallisuuksiin pohjautuvassa tarkastelussaan. Musiikkiestetiikan ekspressionistisen suuntauksen edustaja Spencer oli korostanut kansallisuuden merkitystä säveltämisessä sekä musiikin tulkinnassa. Spencer perusti musiikin ja kansallisuuden yhtey-

den musiikin ja kielen väliseen liittoon. Flesch käsittelee seitsemän erilais- ta kansallista tyyliä, joihin lukeutuu myös skandinaavinen tyyli. Säveltäjis- tä hän mainitsee Griegin, Sindingin ja Nielsenin, mutta ei Sibeliusta, mikä on aika hämmästyttävää.

Fleschin suhtautumisessa musiikkiesteettisiin kysymyksiin on havait- tavissa avarakatseisuutta ja erilaisuutta ymmärtävää otetta. Yksi syy tähän suvaitsevaiseen asenteeseen voi olla Fleschin kansainvälinen, viulupeda- goginen toiminta. Myös viulupedagogiikan koulukuntakysymykseen Flesch ottaa kantaa eri yhteyksissä. Oppikirjansa perusteella Flesch ei koros- ta maantieteellisten koulukuntien eroja, vaan pikemminkin avaa niiden välisiä rajoja korostamalla kunkin koulukunnan ansioita ja osoittamalla arvostusta koulukuntien pääedustajia kohtaan.

5.5.8 Historiaa ja tieteellistä tutkimusta arvostava Seling

Seling osoitti teoksessaan olevansa edistysmielinen ja avarakatseinen peda- gogina, mutta esimerkiksi lasten perinnöllisten ominaisuuksien ja edelly- tysten suhteen ankara ja suorapuheinen: viulu on vain lahjakkaiden lasten soitin. Suurimman vastuun lahjakkuuksien valinnassa hän asettaa opetta- jalle, jonka tehtävänä on ohjata viulunsoittoon soveltumattomat lapset muiden soittimien tai harrastusten pariin. Jo puolen vuoden opiskelun jäl- keen lahjakas opettaja kykenee arvioimaan oppilaansa mahdollisuudet jat- kaa soitonopintojaan. Tällainen kaksijakoinen suhtautumistapa viittaa for- malistisiin käsityksiin musiikkikasvatusfilosofiassa.

Selingin teoksessa ei ole viitteitä mihinkään nimeltä mainittuun mu- siikkiesteettiseen tai -filosofiseen suuntaukseen taikka henkilöön. Tieteelli- sen tutkimuksen, erityisesti fysiologisen tutkimustoiminnan edistymistä hän pitää erittäin arvokkaana myös viulupedagogiikan kannalta, koska sen avulla on päästy tutkimaan viulunsoitossa tarvittavaa lihastoimintaa. Tut- kimus onkin saattanut jousitekniikan opetuksen aivan uuteen kehitysvai- heeseen, jota vuosisadan alkuaikoina tosin jarruttivat koulukuntakohtaiset riidat oikeasta soittoasennosta, jousikäden motoriikasta tai jousituksista.

Seling luotti vankkaan ja yksityiskohtaiseen, perinteiseen Fleschin edustamaan pedagogiikkaan, johon hän monilta osin yhtyi. Seling oli kui- tenkin Fleschiä enemmän perehtynyt viulupedagogiikan historiaan, jota hän myös hyödynsi omassa viulupedagogiikassaan. Laajaa historiantunte- musta ja -arvostusta Seling osoitti opettaessaan huolellisesti 1700-luvun ko- ristelutekniikkaa. Hänen jälkeensä ei yhdessäkään tutkimukseni analyysi- tai oheisteoksessa käsitellä enää tätä aluetta viulupedagogiikassa. Huomio- narvoista on myös jousikäden ilmaisumahdollisuuksien korostaminen, mm. jousilajien valinta musiikillisin perustein. Seling esitti myös esi- merkkejä jousilajeista erilaisten tunnetilojen ilmentäjänä.

5.5.9 Galamianin menetelmä: harjoittelu tieteenä

Galamianin opetusmenetelmä perustuu vahvasti tehokkaan harjoittelun oppimiseen: opettajan tärkein tehtävä on opettaa oppilaansa harjoittelemaan oikein. Tehokkaan ja tuloksellisen harjoittelun ytimenä hän pitää aivotyön ja motoriikan yhdistämistä ja soittajan omaa henkistä kontrollia. Harjoitusohjelman hän laati varioimalla sitä niin, ettei sitä voinut toteuttaa keskittymättä tehtävään. Galamian keskittyy nimenomaan harjoittelun laatuun sen määrän sijaan.

Galamian kritisoi äärimmilleen vietyä, pieniin osiin pilkottua teknistä harjoittelua, josta mm. Sevcík oli tunnettu. Kuten Sevcík, myös Galamian kuitenkin noudattaa pitkälti behavioristista oppimiskäsitystä mm. opettaessaan harjoittelutapoja. Mutta Galamian ei hyväksy tekniikan ja musiikin erottamista toisistaan, kuten Sevcíkin menetelmässä on tehty, vaan suosii etydejä, jotka ovat yhtenäisiä, musiikillisia kokonaisuuksia. Tätä hän pitää tärkeänä oppilasta motivoivana tekijänä.

Galamian vastustaa ankarasti tiukkoihin sääntöihin nojaavia menetelmiä, joita hän piti viulupedagogiikan alueella haitallisena, vaikkakin melko yleisenä ilmiönä. Luonnollisuus on ensiarvoisen tärkeää esimerkiksi soittoasennossa, mikä merkitsee yksilöllisten tekijöiden huomioimista opetustilanteessa. Luonnollisuuden korostus ilmeni myös Auerin venäläisessä pedagogiikassa.

Galamian asettaa viulutaiteelle sekä absoluuttisia että relatiivisia arvoja. Absoluuttisiin kuuluvat mm. täydellisen teknisen valmiuden välttämättömyys sekä esitettävän teoksen rakenteen täydellinen tuntemus. Sen sijaan tulkintaan ja ilmaisuun liittyviä arvoja hän pitää relatiivisina, koska ne sisältävät vahvan subjektiivisen elementin. Galamian korostaa esittäjän persoonallisen arvomaailman ja musiikkimaun suurta merkitystä teosten tulkinnassa. Tästä syystä Galamianin mukaan tulkintaa ei varsinaisesti voi opettaa. Tutkimukseni sisällönanalyyseissa tulkinnan osuus hänen teoksessaan onkin erittäin pieni. Galamian ei myöskään hyväksy "papukaijaitaidetta", joka perustuu opettajan tai muun auktoriteetin tarkkaan jäljittelyyn.

Voimakas individualistinen, oppilaskeskeinen ote näkyy Galamianin suhtautumisessa oppilaaseen: opettajan korkein päämäärä on oppilaan kasvattaminen itsenäiseksi. Hän ei hyväksy opettajan autoritaarista asennetta oppilaaseen. Oppilaan musikaalinen maku kehittyy parhaiten, kun opettaja antaa hänelle mahdollisuuden vaikuttaa niin teoksen teknisiin kuin myös tulkinnallisiin yksityiskohtiin.

Galamian vertaa musiikkia puhetaiteeseen käsittelemällä hyvän puhujan tärkeimpiä ominaisuuksia. Kaikilla niillä on vastaavuutensa viulutaiteessakin. Puhujavertauksessaan Galamian painottaa erityisesti muotoseikkoja: kuuluva, hyvin muodostettu ääni, elävä äänenkäyttö, ilmaisun rikkaus, spontaanisuuden vaikutelma, selkeät konsonantit jne. Myös viulistin on opittava vokaalien ja konsonanttien, mm. aksenttien tasapaino erilaisissa akustisissa olosuhteissa. Puhe- ja säveltaiteen samankaltaisuus on tullut esiin muissakin tutkimukseni analyysiteoksissa, erityisen selvästi Bériot'n viulukoulussa 1800-luvun puolivälissä.

Verrattuna vuosisatamme alkupuolen musiikillisiin ihanteisiin Galamian tuntuu vastustavan vahvaa, tunteellista ilmaisuja. Hän karsii glissandoja ja portamentoja valitsemalla sellaiset sormitukset tai asemat, joiden avulla päästään selkeään ja tarkkaan ilmaisuun, koska liukumiset voidaan estää. Myös kromaattisissa asteikoissa Galamian suosii jo Geminianin esittämää vaihtuvaa sormijärjestystä tonaalisen selkeyden saavuttamiseksi. Kaikenkaikkiaan glissandoja tulee käyttää hyvin säästeliäästi, mutta Galamian ei yhdy kuitenkaan joidenkin modernia viulupedagogiikkaa edustavien viulustien kantaan, jonka mukaan viulumusiikissa ei sallita minkäänlaisia glissandoja.

5.5.10 Szenden tieteellinen lähestymistapa viulupedagogiikkaan

Kuten teoskohtaisessa analyysissä tuli esiin, Szende perustaa opetuksensa monilta osin suorittamiinsa tutkimuksiin ja kokeisiin ja ylipäätään tieteen saavutuksiin. Hän hyödyntää modernin tieteellisen tutkimustyön mahdollisuuksia ja keinoja erityisesti fysiologian ja fysiikan alueilta. Saamiensa tulosten perusteella hän painottaa lihasten toimintamekanismien tuntemisen välttämättömyyttä tehokkaassa ja taloudellisessa soittotapahtumassa. Szende korostaa lihastyön taloudellisuuden kannalta jatkuvan liikkeen merkitystä, lihasten labiiliutta. Mielenkiintoisia tuloksia Szende sai myös tutkiessaan hengityksen ja jousenkäytön suhdetta: tutkimustulokset puolsivat vetojousen käyttöä painollisilla tahdinosilla uloshengittäessä ja vastaavasti työntöjousen käyttöä sisäänhengittäessä painottomilla tahdinosilla. Kiinnostavaa tässä on erityisesti yhteys barokin ajan jousitusääntöihin.

Kuten Galamian, myös Szende edustaa individualistista ja subjektiivista asennoitumista musiikin tulkintaan. Hän pitää tulkinnan opettamista vaikeana samoista syistä kuin Galamian: tulkinta on hyvin persoonallinen asia opetettavaksi. Vahvimmin Szende puuttuu ilmaisuun opettaessaan jousilajeja, jotka hänen mukaansa tulisi valita ensisijaisesti musiikillisin perustein. Hän painottaa kuitenkin enemmän musiikin muodollisia kuin sisällöllisiä kriteerejä. Esimerkiksi legatojousituksia valittaessa tulee seurata sävellyksen fraasijakoa eikä teknisesti mukavinta tai helpointa jakoa. Szende arvostaa teoksen mukaan erityisesti saksalaisia viulupedagogeja siteeraten mm. Steinhausenian, Selingiä ja Fleschiä, jonka pedagogiikkaan hän useimmin nojaa.

Esikouluikäisille kehitetyt soitonopetusmenetelmät ovat tulleet osaksi viulupedagogiikkaa viime vuosikymmeninä. Huomio esikouluikäisiin on ilmeisesti seurausta Piaget'n lapsipsykologisista tutkimuksista 1950-luvulta lähtien. Szende osoittaa jo tässä teoksessaan olevansa kiinnostunut varhaiskasvatuksesta soitonopetuksessa mainiten teoksensa opetuskesimerkkien soveltuvan myös esikouluikäisille ja ryhmäopetukseen. Varsinaisesti Szende keskittyy viulunsoiton varhaiskasvatukseen ryhmäopetuksena 1980-luvun alussa ilmestyneessä teoksessaan. Szende osoittaa pedagogiikassaan kannattavansa laaja-alaista ja demokraattista musiikkikasvatusta. Hän ei esimerkiksi erottele lapsia lahjakkuuden perusteella. Tämä viittaa absoluuttiseen ekspressionismiin musiikkikasvatuksen filosofiassa.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimuksessani olen seurannut viulupedagogiikan päälinjoja ensimmäisten ammattiin tähtäävien viulukoulujen ilmestymisestä lähtien 1970-luvulle ja heijastanut tätä kehitystä musiikin tyylikausien ja esteettisen ajattelun kehitykseen. Tarkoituksena oli selvittää niitä syitä, jotka ovat vaikuttaneet viulupedagogiikassa tapahtuneisiin muutoksiin. Tavoitteeseen pyrin analysoimalla keskeisiä viulupedagogiikan oppikirjoja tutkimuksen kohteena olevana ajanjaksona käyttämällä sekä kvantitatiivista että kvalitatiivista sisällönanalyysia. Tämän jälkeen vertailin teosten sisällönanalyysin tuloksia, mikä osoitti viulupedagogiikan kehityksen suunnan ja opetuksen painotusalueiden muutokset. Lopuksi vertasin toisiinsa viulupedagogiikan ja musiikkiestetiikan kehitystä etsien vastauksia kysymyksiin kuinka musiikkiestetiikan kehitys on vaikuttanut viulupedagogiikan kehitykseen.

Sekä kvantitatiivinen että kvalitatiivinen analyysi osoittivat, että viulunsoiton opetuksen painoalueet ovat selvästi muuttuneet tutkimuksen kattavana ajanjaksona. Opetus painottui 1700-luvulla vasemman käden tekniikkaan ja ennen kaikkea ornamentoinnin opettamiseen. Pedagogiikan yksi keskeisistä tehtävistä oli yleisesti hyväksytyjen esityssääntöjen opettaminen. 1800-luvulla alettiin kiinnittää aiempaa enemmän huomiota tyyliin ja tulkintaan, jossa vähitellen sallittiin myös persoonalliset, esittäjäkohtaiset mieltymykset. Tulkinta määräytyi näin ollen sekä ns. yleisen, objektiivisen makukäsityksen, että tulkitsijan oman, subjektiivisen makukäsityksen mukaan. Toisaalta viulutekninen taituruus saavutti huippunsa, mikä suuntasi enenevää huomiota pedagogiikkaan ja opetusmenetelmiin. 1900-luvulle tultaessa alettiin tuntea voimistuvaa tarvetta viulun äänen laadulliseen parantamiseen, jolloin huomio kohdistui jousikäteen ja sen tekniikkaan. Jousikäden ongelmien käsittely opetuksessa alkoi kasvaa lähestyksen vuosisadan kuluessa jatkuvasti vasemman käden osuutta. Joissakin uusimmissa teoksissa jousikäden tekniikkaa opetetaan vasemman käden tekniikkaa enemmän.

Toinen mielenkiintoinen piirre lähestyttäessä nykyaikaa on tulkinnan osuuden väheneminen ja tekniikan lisääntyminen. Musiikin tulkinnan ja

tyylin opettaminen on vähentynyt jyrkimmin uusimmissa, Galamianin ja Szenden teoksissa. Molemmat pedagogit tuovat teoksessaan julki musiikin tulkinnan opettamisen vaikeuden tai jopa mahdottomuuden: tulkinta on liian henkilökohtainen asia opetettavaksi.

Luonnontieteiden ja ylipäänsä tieteellisen tutkimuksen voimakas kasvu 1800-luvun lopulta alkaen on vaikuttanut myös viulunsoittoon, jota on alettu tutkia tieteellisin menetelmin. Eniten viulupedagogiikkaan on vaikuttanut todennäköisesti fysiikan- ja fysiologiantutkimus: lihasten ja nivelten toiminta ja niiden liikkeet erityisesti jousikäden osalta ovat saaneet suuren huomion ja merkityksen viulunsoitossa. Myös psykologinen tutkimus ja kasvatustiede ovat vaikuttaneet mm. viulunsoiton didaktiseen kehitykseen.

Tämän tutkimuksen puitteissa viulupedagogiikan heijastaminen soitimen rakenteelliseen kehitykseen on jäänyt verrattain vähäiseksi. Kuitenkin on huomattavissa, että 1700- ja 1800-lukujen vaihteen kehitys, jolloin jousi oli kokenut ja viulu oli kokemassa rakenteellista uudistusta, tulee esiin myös viulukouluissa 1800-luvun alussa. Kaikkein silmiinpistävimmin tämä piirre näkyy Spohrin viulukoulussa. Tämä onkin ymmärrettävää, olihan hän yksi viulun rakenteellisen uudistuksen pääedustajista.

Soittimen rakenteen muuttumista pidän seurauksena tyyllissä ja yleensä musiikkielämässä ilmenneistä muutoksista. Esimerkiksi suuret konserttitalit ja yhä kasvavat orkesterit edellyttivät viulun äänen voimistamista. Viulun rakennetta pyrittiin muuttamaan myös niin, että se yhä paremmin vastaisi ajan musiikillisia tarpeita. Viulunsoiton oppikirjoissa soitimen rakenteen muutos heijastuu ennen kaikkea jousitekniikkaan. 1700-luvun jousen rakenteesta johtuen jousen kärkiosalla ei voinut soittaa voimakkaasti, mikä lisäsi tuon ajan viulupedagogiikassa jousen suuntaa koskevaa opetusta. Tästä on esimerkkinä aiemmin mainitsemani vetojousisääntö. Jousen tasapainopisteen siirryttyä kauemmas kannasta Tourte-jousen vakiintumisen myötä jousen suunnalla ei ollut enää teknisesti ja tulkinnallisesti yhtä suurta merkitystä kuin aiemmin. Jousitusääntöjen sijaan opetuksen painopiste on siirtynyt jousenkuljetukseen ja jousikäden perusliikkeisiin, äänenmuodostukseen sekä jousilajeihin.

Erityisen yllättävää oli havaita, että vapaata improvisointia opetettiin niinkin myöhään kuin 1850-luvulla. Myös tyylinmukaiseen ornamentointiin kiinnitetään huomiota oppikirjoissa vielä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, Selingin oppikirjassa vielä 1950-luvullakin. Koristelutekniikan ja improvisoinnin opettamiseen ei siis ainakaan tutkimukseni teosten perusteella tullut merkittävää katkoa viulunsoitossa, vaikka 1800-luvulla 1700-luvun musiikkia pidettiinkin usein epämuodikkaana. Lehtisen mukaan monet taiteilijapolvet jäivät täysin tietämättömiksi 1700-luvun tulkitsemisperinteestä tuona aikana (Lehtinen 1995). Selvä muutos vanhan musiikin esityskäytäntöön on nähtävissä vasta Auerin opetuksessa ja ajatuksissa 1920-luvulla, jolloin yhä selvemmin alkoi korostua musiikin esittämisen tulkitsijakeskeisyys.

Tutkimukseni kvantitatiivinen osa antaa yleiskuvan siitä, mihin viulupedagogit kiinnittävät opetuksessaan huomiota. Verratessani kvantitatiivista ja kvalitatiivista analyysia toisiinsa pidän antoisampana teoskohtaista

kvalitatiivista analyysia. Tämä analyysitapa antaa yksityiskohtaista tietoa teoksesta ja sen kirjoittajasta. Kirjoittaja saattaa tekstissään tuoda esiin merkittäviä soitonopetukseensa liittyviä seikkoja, joita ei voi mitata kvantitatiivisesti.

Tutkimukseni käsittää laajan aikavälin, johon sijoittuu useita satoja viulunsoittoon keskittyviä teoksia. Sisällönanalyysin neljätoista teosta muodostavat vain pienen osan koko viulunsoitonopetuksen historiasta, eivätkä ne siksi voi antaa tyhjentävää kuvaa viulupedagogiikan kehityksestä. Tutkimukseni ulkopuolelle ovat jääneet mm. viulutekniikan kehittämiseen tarkoitettut nuottipainokset, esimerkiksi etydikokoelmat, joissa tekstiosuus on usein hyvin suppea. Huomattakoon kuitenkin, että tekstiosuus on saattanut huomattavasti vähetä uusintapainoksissa. Merkittävistä etydikokoelmista mainittakoon mm. Fiorillon, Roden, Kreutzerin, Mazas´n, Dontin ja Gavines´n etydit sekä Sevcikin harjoitukset. Myös spesifi viulupedagoginen kirjallisuus, jossa on keskitytty vain yhteen osa-alueeseen viulunsoitossa, on jäänyt tutkimukseni ulkopuolelle. Erityiskysymyksiin keskittyvän kirjallisuuden määrä on kasvanut erityisesti kuluvalla vuosisadalla.

Musiikkiestetiikan historiaan tutustuminen osoittautui hedelmälliseksi. Musiikkiesteettinen ajattelu, erityisesti musiikkimaku- ja tyylikysymykset sekä käsitykset musiikin arvoista, näyttävät heijastuneen merkittäväällä tavalla viulupedagogiikkaan. Oli mielenkiintoista havaita, että monet viulukoulujen kirjoittajista ovat olleet vuorovaikutuksessa aikansa tunnettujen musiikkifilosofien kanssa. Näistä teoksista olikin löydettävissä vahvempi musiikkiesteettinen tausta kuin sellaisista teoksista, jotka eivät viittaneet kehenkään musiikkifilosofiin tai -esteetikoon. Tutkimukseni ajallisesti viimeisten teosten analyysi näyttää viittaavan siihen, että 1950-luvun jälkeen viulupedagogit nojaavat estetiikkaa enemmän muihin tieteenaloihin, mm. lääketieteeseen, fysiologiaan, fysiikkaan, psykologiaan ja kasvatustieteisiin.

säveltäjä (1700-luku)	esittäjä (1800-luku)	vastaanottaja (1900-luku)
--------------------------	-------------------------	------------------------------



KUVIO 47 Viulupedagogiikan painopisteen siirtyminen säveltäjästä vastaanottajaan.

Mielenkiintoa herätti myös kysymys musiikin arvoista ja arvonmäärittämisestä. Karkeasti ottaen tämä tutkimus näytti osoittavan eri vuosisadoilla, tarkemmin kunkin vuosisadan loppupuolella, painotuseroja musiikin arvohierarkiassa säveltäjän, esittäjän ja vastaanottajan välillä (kuviot 46 ja 47). 1700-luvulla arvostus kohdistui vahvimmin säveltäjään, jonka intentioiden noudattaminen oli esittäjän tärkein tehtävä. 1800-luvulla paino alkoi tasoittua säveltäjän ja esittäjän kesken, mutta 1900-luvun alussa esittäjä alkoi nousta keskeisimpään asemaan: esittäjän subjektiivisen tulkinnan merkitys korostui. Viime aikojen musiikkifilosofinen keskustelu antaa viitteitä siihen suuntaan, että oleelliseen asemaan olisi nousemassa musiikin vastaanottaja, kokija: musiikin esteettisen arvon määrää lopulta se, miten vas-

taanottaja sen kokee. Kokijakeskeisyys on löydettävissä mm. vuosisatamme fenomenologisesta filosofiasta.

Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulupedagogiikkaan on ilmennyt historiallisesti yleensä melko pitkällä, usein monien vuosikymmenien viiveellä. Nopeimmin vaikutukset ovat olleet nähtävissä sellaisissa teoksissa, joiden kirjoittaja on itse osoittanut olevansa kiinnostunut aikansa musiikkiestetiikasta. Koko tämän tutkimusalueeni aikajaksoa tarkasteltaessa oli mielenkiintoista havaita musiikkiesteettisten käsitysten aaltoilike, jonka voi karkeasti esittää seuraavasti: tyyllillistä murroskautta on seurannut voimakas uudistushalu, joka on raivannut tieltään vanhat käsitykset. Uuden tyylin vakiinnuttua ja saatua jopa yliampuvia piirteitä on alettu jälleen pohtia unohdettujen arvojen merkitystä, mikä on johtanut niiden elpymiseen. Viulupedagogiikan estetiikasta esimerkkeiksi sopivat mm. koristelu ja romantiikan ajan tulkintakeinot, vibrato ja portamento. Suurta mielenkiintoa herätti myös tutkimukseni ajallisesti ensimmäisten ja viimeisen teoksen yhtenevät käsitykset jousen suunnan merkityksestä musiikin tulkinnessa.

Kaikenkaikkiaan tutkimukseni osoitti, ettei viulupedagogiikka ole muista kulttuurielämän alueista irrallaan oleva saareke, vaan siinä heijastuvat niin yhteiskunnalliset ja kulttuurielämän muutokset kuin myös eri aikoina vallalla olleet näkemykset musiikin esteettisistä arvoista.

LÄHTEET

- Appelbaum, Samuel & Appelbaum Sada 1972. *The Way they Play* vol. 1. New York: Paganini Publications.
- Auer, Leopold 1921. *Violin Playing as I Teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Auer, Leopold (& Gustav Saenger) 1926. *Graded Course of Violin Playing I-VIII*. New York: Carl Fischer.
- Avison, Charles 1753. *An Essay on Musical Expression*. London. Facsimile Edition 1967. New York: Broude Brothers.
- Bach, Carl Ph. E. 1753/1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. I osa Berlin 1753, II osa Leipzig 1762.
- Bach, Carl Ph. E. 1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentaja Paavo Soinne. Sibelius-Akatemia. Hämeenlinna: Karisto.
- Baillet, Pierre 1834. *L'Art du Violon I-II*. Paris: B. Schott.
- Berger, 1910. *Théorie scientifique du violon*. Paris.
- Bériot, Charles de 1856. *Méthode de Violon I-III*. Paris: Mayence fils de B. Schott.
- Bériot, Charles de 1856. *Violin-Schule, osa I*. Julk. Friedrich Hermann. Leipzig: C.F. Peters.
- Boyden, David D. 1965. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London: Oxford University Press.
- Brüggen, Frans 1995. Yksinkertaisia asioita etsimässä. *Rondo* 7/1995, 5-7.
- Campagnoli, Bartolomeo 1824. *Neue Methode einer fortschreitenden Mechanik des Violin-Spiels*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Cardanus, Hieronymus 1574. *Writings on Music*. Englanninkielinen käännös, Clement A. Miller 1973. American Institute of Musicology.
- Corrette, Michel 1738. *L'Ecole d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement a jouer du violon dans le gout françois et italien*. Paris.
- Cowart, Georgia 1981. *The origins of modern musical criticism: French and Italian music 1600-1750*. Michigan: UMI Research Press.
- Dahlhaus, Carl 1967. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Diestel, Hans 1912. *Violintechnik und Geigenbau*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger

- Donington, Robert 1977. *String Playing in Baroque Music*. London: Faber Music.
- Eddy, Alexandra 1990. American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr. *American Music*, Summer 1990, 167-209.
- Einstein, Alfred 1958. *Nationale und universale Musik: Neue Essays*. Zürich: Pan-Verlag.
- Erdlee, Emery 1988. *The mastery of the bow*. Tamarac, Florida: Distinctive Publishing Corporation.
- Fischer, Simon 1997. *Basics. 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition Limited.
- Flesch, Carl 1924. *The Art of Violin Playing I-II*. New York: Carl Fischer.
- Flesch, Carl 1960. *Erinnerungen eines Geigers*. Zürich. *Toinen painos* 1961 (Freiburg: Atlantis Verlag).
- Galamian, Ivan 1962. *Principles of Violin Playing and Teaching*. London: Englewood Cliffs.
- Galamian, Ivan 1990. *Galamianin viulumetodi*. Suomentaja Seija Salmiala 1990. Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Garam, Lajos 1972. *Viulunsoiton peruskysymyksiä*. Helsinki: Fazer.
- Garam, Lajos 1984. *Viulunsoiton opetus*. Helsinki: Fazer.
- Garam, Lajos 1985. *Viulun mestareita*. Rajamäki: Hellasedition.
- Garam, Lajos 1990. *The Influence of the spatial-temporal structure of movement on intonation during changes of position in violin playing*. *Studia Musica* 1, Sibelius-Akatemia. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Garam, Lajos 1995. *Jousen taikaa*. EST-Julkaisusarja. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Geminiani, Francesco 1749. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London. Reprint Robert Donington 1967. Iowa: Da Capo Press.
- Geminiani, Francesco 1751. *The Art of Playing on the Violin*. London. Facsimile Edition: David D. Boyden 1952. Oxford: Oxford University Press.
- Gill, Dominic (toim.) 1984. *The Book of the violin*. New York: Rizzoli.
- Hanks, Jarvis F. 1846. *The American Violinist: A Complete System for the Violin*. New York: S.T. Gordon & Son.
- Havas, Kato 1961. *A new approach of violin playing*. London: Bosworth and Co.
- Havas, Kató 1964. *The twelve lesson course in a new approach to violin playing*. London: Bosworth & Co.
- Havas, Kató & Landsman, Jerome 1981. *Freedom to play. A string Class Teaching Method*. New York: ABI/Alexander Broude.
- Hedlund, Arvid 1926. *Viulunsoiton oppikirja*. Porvoo: WSOY.
- Holopainen, Juhani 1993. *Carl Flesch ja kolmen koulukunnan jousenkäyttö*. *Lisensiaatintyö*, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Horn, Alfred, von 1964. *Die Technik des Violin Spiels. Didaktischer Wegweiser für Lehrende und Lernende*. Berlin-Lichterfelde: Robert Lineau.
- Howe, Elias 1849. *The Violin Complete*. Boston: Elias Howe.

- Jaffa, Max 1986. How to play violin. London: Elm Tree Books.
- Joachim Joseph - Moser, Andreas 1905. Violinschule I-III. Berlin: N. Simrock G.M.B.H.
- Jusefowitsch, Viktor 1977. David Oistrach. Gespräche mit Igor Oistrach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Jonquiére 1898. Grundriss der musikalischen Akustik. Leipzig.
- Kaakinen-Lappalainen-Niemi-Näsänen-Tiainen 1974. Historian maailma 7. Keuruu: Otava.
- Kansanen, Heikki 1921. Viulutekniikan ohjeita Prof. Leopold Auerin koulun mukaan. Helsinki: Weilin & Göös.
- Kolneder, Walter 1972. Das Buch der Violine. Zürich: Atlantis-Musikbücher.
- L'Abbé le fils, Joseph Barnabé Saint-Sevin 1761. Principes du Violon. Paris. Reprint Minkoff, Geneve 1976.
- Le Huray Peter - Day, James 1981. Music and aesthetics in the eighteenth and early nineteenth centuries. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehtinen, Ilari 1994. Soitinmusiikin tyylin kehityslinjoja 1700-luvun Preussissa. Musiikki 1/1994, 214-234. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen seura.
- Lehtinen, Ilari 1995. Eräitä havaintoja vapaiden koristelujen määrästä 1700-luvun alkupuolen huilumusiikissa. Musiikki 4/1995, 349-372. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen seura.
- Linnankivi, M., Tenkku, L., Urho, E. 1981. Musiikin didaktiikka. Jyväskylä: Gummerus.
- Lippman, Edward A. 1986. Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume I. New York: Pendragon Press.
- Lippman, Edward A. 1988. Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume II. New York: Pedragon Press.
- Lippman, Edward A. 1990. Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume III. New York: Pendragon Press.
- Lippman, Edward 1992. A History of Western Musical Aesthetics. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Louhisola-Niemi-Louhisola 1982. Historian maailma 6. Keuruu: Otava.
- Louhivuori, Sini 1990. Viulopedagogiikan kehitys 1750-1980. Keskeisten viulunsoiton oppikirjojen kvantitatiivis-kvalitatiivinen sisältö-analyysi. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Louhivuori, Sini 1997. Viulopedagogiikan vaiheet. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1920-luvulle. Lisensiaatintyö, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Masin, Ronald and Kelemen, Maria 1982. Violin technique - the natural way. Culemborg: Princo bv.
- Mattheson, Johann 1739. Der vollkommene Capellmeister. A Revised Translation by Ernest C. Harris 1981. Michigan: UMI Research Press.
- Melkus, Edward 1973. Die Violine. Bern: Hallwag AG.
- Menuhin, Yehudi 1987. Kuusi viulutuntia. Suomentaja: Leena Siukonen-Penttilä. Juva: WSOY (alkuteos julk. 1971).

- Miettinen, Reijo 1984. Kognitiivisen oppimisnäkökymksen tausta. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Montclair, Michel Pignolet 1736. Principés de Music. Lähdetiedot: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, osa 17 (Owen Jander). London: Macmillan Publishers 1980.
- Moser, Andreas 1908. Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Berlin.
- Moser, Andreas 1923. Geschichte des Violinspiels I-II. 2. painos 1966 (Berlin: Max Hesses Verlag).
- Mostrass, K. 1953. Der Intonation auf der Violine. Leipzig: Hofmeister.
- Mozart, Leopold 1756. Versuch einer Gründlichen Violinschule. Augsburg, Translated in to English by Editha Knocker 1948. A Treatise on the fundamental Principles of Violin Playing. London: Oxford University Press. Second edition.
- Mozart, Leopold 1988. Viulunsoiton perusteet. Suomentaja Leena Siukonen-Penttilä. Helsinki: Valtion painatuskeskus (alkuteos julk. 1756).
- Mukhopadhyaya 1875. Bahoolina Tatwa or a Treatise on Violin. Calcuta.
- Nielsen, Oluf 1959. Violinspelets principer. Stockholm: Carl Gehrman's Musikförlag.
- North, Roger 1728. On Music. Edited by John Wilson 1959. London: Novello and Company.
- Ondricek/Mittelman 1909. Elementarschule des Violinspiels nach neuem System und auf wissenschaftlicher Grundlage. Leipzig.
- Playford, John 1674. Introduction To The Skill of Musick. London. Republished by Gregg Press 1966. New Jersey.
- Prelleur, Peter 1731. The Modern Musick-Master or the Universal Musician. Facsimile edition by Alexander Hyatt King 1966. Kassel: Bärenreiter.
- Pulver, Jeffrey 1924. Violin Methods Old and New. Proceedings of the Musical Association, April 8, Elmwood Lane, 101-127.
- Quantz, Johann J. 1752. On Playing the Flute. Translated by Edward R. Reilly 1966. London: Faber and Faber.
- Regelski, Thomas A. 1996. Prolegomenon To a Praxial Philosophy of Music and Music Education. Musiikkikasvatus Vsk 1 Nro 1, 23-40.
- Reimer, Bennett 1989. A philosophy of music education. London: Prentice-Hall International (UK) Limited.
- Rolland, Paul 1959. Basic Principles of Violin Playing. Washington: MENC Committee.
- Rolland, Paul & Mutschler, Marla 1974. The teaching of action in string playing. Developmental & remedial techniques. Urbana, Illinois: Illinois String Research Associates.
- Seling, Hugo 1952. Wie und Warum? Die neue Geigenschule. Lehrerheft & Hefte 1-6. Leipzig: Edition Peters.
- Soinne, Paavo 1982. Musiikin estetiikasta ja makukäsitteestä 1700-luvulla. Musiikki 1/ 1982, 1-25. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen seura.
- Spohr, Ludvig 1832. Violin-Schule. Wien: Tobias Haslinger.
- Steinhausen, Friedrich A. 1907. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten. Leipzig: Bärenreiter.
- Stowell, Robin 1985. Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Cambridge: University

- Press.
- Suzuki, Shinichi 1969. *Nurtured by love*. New York: Exposition Press.
- Szende, Ottó 1977. *Handbuch des Geigenunterrichts*. Düsseldorf: Musikverlag Friedrich Karl Sandvoss.
- Szende, Ottó 1981. *Zur Didaktik und Methodik der Instrumentalen Früherziehung. Mit Beispielen aus dem Geigenunterricht*. Wien: Universal Edition.
- Szilvay, Géza 1979. *Viuluaapinen (Opettajan opas)*. Helsinki: Fazer.
- Tartini, Giuseppe 1754. *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino*. Padua.
- Tartini, Giuseppe 1771. *Traité des Agréments de la Musique*. Facsimile edition by Erwin R. Jacobi 1961. New York: Hermann Moeck Verlag.
- Tosi, Pier Francesco 1723. *Observations on the Florid Song or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. Uusintapainos 1978. Geneve: Minkof.
- Veilhan, Jean-Claude 1977. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris: Alphonse Leduc & Cie.
- Wellek, Albert 1963. *Musikpsychologie und Musikästhetik, Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Whone, Herbert 1976. *The integrated violonist*. Southampton: The Camelot Press Ltd.
- Wieck, Friedrich 1993. *Kauniin soinnin jalo taide*. Suomentaja Tomi Mäkelä 1993. Helsinki: Yliopistopaino (alkuteos julk. 1853).
- Winberg, Liisa 1980. *Suzuki-soitonopetusmenetelmästä*. Helsinki: Hellas.

Liite 1 Esimerkki kvantitatiivisen sisällönanalyysin sivumäärien mittauksesta

Teos	Mitä opetetaan											
	Soittoas.		Oikea käsi						Vasen käsi			
			Äänenmuo		t-ja	v-jousi	jousit.	jousi	Muuta		Puhtaus	
MOZART	54	59	96	102	73	88	114	131	103	112	75	75
											83	83
											86	86
AUER	10	13	18	22			26	33			38	38
AUER GRADED C.	10	13	17	18	19	20	48	51	47	48	44	44
	2	3	25	25			1	10				
			41	41			45	47				
							17	17				
JOACHIM-M I-III	12	17	35	35			42	43			8	9
			49	50			170	171				
			60	62			176	176				
							32	32				
							26	27				
							22	22				
							16	17				
							8	9				
GALAMIAN	12	19	55	63			64	84	48	54	19	22
	45	47							84	92		
									44	44		
FLESCI	14	19	81	103	91	91	64	80			20	23
	51	54			94	95	150	156	54	64	103	103
									149	150		
GARAM	11	21	28	31			48	63	26	27	79	82
									46	47		
									65	68		
MENUHIN	30	37					80	102				
	50	55										
GEMINIANI	1	2	1	1			6	6			4	4
PLAYFORD	114	114					115	115			110	110
BAILLOT I-II	13	18	85	85	19	19	93	103	106	115		
			124	126			85	90	119	123		
SPOHR	24	25	25	26	27	28	124	133				
					42	42	136	137				
CAMPAGNOLI	2	5	6	6	5	5	8	8			5	5
			7	7	13	13	17	17			8	8
			8	8							12	12
			9	9								
			10	11								
			17	17								
L'ABBÉ LE FILS	1	1	1	1	2	2	10	10				
							54	54				

SUMMARY

The purpose of my study has been to clarify how the teaching of violin playing has changed since the 1750's and what are the general guidelines of the development. I have described the content of violin pedagogy during this period by comparing with each other the major violin schools that were written between 1751 and 1977. The reason for beginning my study in the 1750's is due to the fact that the first violin school that was meant for professional musicians appeared in 1751. I have also looked for reasons for why violin pedagogy has changed over time. The key hypothesis of my study is that musical aesthetic thinking and the general musical taste have had a significant influence on instrument pedagogy, which again has led to changes in its focus.

Structurally, my study has been divided into three parts. The first part provides the historical background for the study by dealing with the history of violin pedagogy and musical aesthetics. The second part comprises the content analysis of the violin pedagogic textbooks chosen for the study. This part includes both quantitative and qualitative analysis. In the third part the main lines of the development between violin pedagogy and musical aesthetics are compared, and conclusions were drawn on the common features of violin pedagogy and on the effects of musical aesthetics on violin pedagogy at different periods of time. An important motivation for my study has been my belief that the issues which have been felt to be at the core of violin playing have also been mentioned in the textbooks on violin playing of each time period.

On the basis of my earlier studies I have noticed that many ingenious insights and instructions can be found in the history of violin pedagogy, and they should be taken into consideration in the violin pedagogy of our day (Louhivuori 1990, 1997). In my view, historical knowledge of violin pedagogy can be of help in developing the violin pedagogy of our own time.

For the content analysis I have chosen fourteen most significant violin schools and pedagogical works from different historical periods: Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751); Leopold Mozart: *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (1756); L'Abbé le fils: *Principes du Violon*

(1761); Bartolomeo Campagnoli: *Neue Methode der Violin-Technik* (1824); Ludvig Spohr: *Violinschule* (1832); Pierre Baillot: *L'Art du Violon* (1834); Charles de Bériot: *Violinschule* (1856); Joseph Joachim - Andreas Moser: *Violinschule* (1905); Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach it* (1921); Leopold Auer: *Graded Course of Violin Playing* (1926); Carl Flesch: *The Art of Violin Playing* (1924); Hugo Selig: *Wie und warum? Die neue Geigenschule* (1952); Ivan Galamian: *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962); Ottó Szende: *Handbuch des Geigenunterrichts* (1977).

The works that were chosen for this study differ slightly both in their form and their content; a number of them are violin schools, i.e. they are exact and illustrative textbooks, while others are general works which do not intend to go into all the details of violin playing. Moreover, the date of publishing influences the nature of the works as well. This is particularly true for the 18th century textbooks which differ from the works of the later centuries in many respects, as not all the basic techniques of violin playing had been found yet, and the teaching of violin playing had not been organised in a systematic way. In the area of musical aesthetics I have leaned partly on the original sources and partly on major studies of musical aesthetics that have appeared over the past few decades.

Both quantitative and qualitative approaches are applied in this study. I have drawn up a classification system for a quantitative content analysis which is based on the classifications found in the textbooks analysed. These classifications differ from one to another, depending on the historical facts or the way the author emphasizes different areas in violin pedagogy. Yet there are a number of basic issues of violin playing which have been dealt with in all textbooks as well as in all the works that were selected for my analysis.

The classification contains the following sections: the main section includes, first, those topics which have been dealt with by all the authors, and, secondly, some subsections which have been dealt with by most of the authors but not all of them. And third, because the development of violin pedagogy was the main object of my study, I have chosen 'Teaching' as one the main categories, even though only a few works approach violin playing from the didactical point of view.

The classification of the content analysis is fairly rough, and therefore plenty of material on violin playing is left outside. Individual authors of the textbooks that were analysed have also written about issues which the other writers do not even mention. These points are dealt with in the qualitative content analysis. The quantitative content analysis comprises six main categories, all of which are divided into several subcategories.

The division into the main categories is the following: 'Playing position' (1st main category), 'Technique of the right hand' (2nd main category), 'Technique of the left hand' (3rd main category), 'Musical expression and style' (4th main category), 'Teaching, practise, performance' (5th main category), 'Other subjects of violin playing' (6th main category).

It is possible to discern some central themes in the development of violin pedagogy that are closely connected with the historical periods. At the time when systematic instrumental pedagogy was at the beginning of its

development it was still in a one-sided and undeveloped state. At this time, instrumental teaching focussed on the playing material, on technical questions and on problems which were related to the rules of performance practice. As violin pedagogy developed, the role of didactics became more prominent; for example, skills which were related to teaching, practice technique and performance practice were taken into account. Consequently, violin pedagogy acquired new substance and versatility. The general progress of sciences, especially in the fields of psychology, physiology and medicine, was one of the reasons why more attention was paid to the violinist's psychophysical condition and endurance.

Despite the fact that the violin schools of the 18th century which were analysed for this study were published at a time when the period of the baroque had ended, they were still strongly based on the baroque traditions; the main content of the works focuses on teaching performance practice rules. Mastery of the performance rules and the orthodox realisation of them thus constituted the essence of violin pedagogy.

The technique of the left hand was taught distinctly more than the technique of the bow hand. By looking at the technique of the left hand in the quantitative analysis it can be seen that it is discussed two or even three times more than the technique of the bow hand. This result is in line with the results of the qualitative analysis.

The content of the teaching before the 19th century was considerably different from the violin pedagogy of more recent times. In the 18th century, a significant part of the teaching was about performance practice rules. For the left hand this meant that the teaching of diminution technique and improvisation was emphasised; for the right hand, emphasis was on the most important bowings and instructions for the direction of the bow.

In the 19th century, institutions, such as conservatories started offering professional teaching of violin playing. During this time instrument pedagogy acquired new approaches, teaching methods, performance material and didactic content. The beginning of the century was the time of the 'great' violin schools. Violin playing took a great leap forward. The most important violin schools from the beginning of the previous century can still be counted among the few great achievements in the history of violin pedagogy.

In the 19th century violin playing technique was taught more systematically and more widely than in the previous century. Paganini developed the virtuoso technique to its height. Understandably, the renewed technique received a great deal of attention in the violin schools of the time. New ways of using the bow and new bowings appeared in the textbooks. Paganini's influence is also reflected in the need to develop the construction of the violin to meet the demands of the new technical standards. Paganini's influence is obvious in the violin schools in the latter part of the century. In the textbooks under study his influence is particularly visible in the violin school of Bériot. Neither Baillot nor Spohr seem to have been convinced of the worth of the virtuoso technique in the art of violin playing. Both emphasised the role of the basic professional skills for the orchestra or chamber musician.

Paganini's brilliant virtuoso technique and the practising methods for its

attainment, covered with the veil of secrecy, made the violin teachers think about the effectiveness of training methods more seriously than before. The first part of that century was the golden age of the most diverse teaching and training methods. The thorough and profound teaching methods of Spohr and Baillot can be seen as the other end of the continuum of the textbooks, while the amateurish, rather questionable, and sometimes physically risky methods as the other extreme.

The quick development of virtuoso technique during the first part of the 19th century consequently led to the violin schools focussing more than before on the teaching of the virtuoso technique. In the latter part of the century, virtuosity was emphasised particularly in the works of the French speaking area, but it did not leave the teaching of interpretation and expression in its shadow, on the contrary. In addition to these aspects, special attention was paid to questions of style. Expressive methods related to romanticism, such as vibrato, portamento and chromatic scales, can be found in the French and German violin schools in the latter half of the 19th century. Concerning the use of vibrato and portamento, there are, however, some geographical differences; the Germans have been more reserved and more economical than the French in using these effects.

The rapid development of sciences since the end of the previous century can also be seen in the field of violin playing at the turn of the century. Psychology, medicine, physics and the study of the acoustics in particular had an influence on the study of violin pedagogy.

Generally speaking, the most significant violin pedagogic works of the first part of the 20th century were broader and more versatile than the textbooks of the previous century. The effectiveness of teaching, sensible practising methods and problems related to the performance practice were discussed more profoundly than before.

The overall development of scientific research in the 1900's has led to the specialisation of the study of violin playing. For example, scholars have studied the muscle activity of the arm in moving the bow; the technique of the accurate finger tip dropping, as well as the strengthening of the fingers; problems of tone production; and many other specific problems. The growing interest in the problems of tone production led to more attention being directed at the technique and movement mechanisms of the bow hand. There is an increasing tendency to devote proportionately more attention to the technique of the bow hand in relation to the technique of the left hand, something which can be clearly seen in violin schools especially at the end of this century.

In the 1920's, philosophical ideas that emphasised rational thinking and reasoning gained ground, particularly in Germany. The continuing increase of empirical and analytic scientific studies also led to an increasing faith in man's ability to measure everything and explain things in quantitative terms. The emphasis on technique and rationality was getting more evident also in violin pedagogy, although this can be seen more clearly in those violin schools which have appeared in the latter half of the 20th century.

The supremacy of teaching technique compared to the teaching of

interpretation is clearly seen in both the analysed works and other source material which have appeared in the latter part of this century. According to my study, this phenomenon is a consequence of the growing aspiration for perfectionism and the ever wider interest in competitions. Moreover, competition is getting harder with the growing number of violinists of a high international standard. This again is the result of a sustained and well organized systematic music education. We must not forget, however, that violin pedagogy is being directed more and more at the problems of teaching skills and teaching methods while the age for starting to play instruments has lowered.

Over the past few decades the study of child psychology which Piaget started at the first half of this century has thus found resonance in violin pedagogy, too. Moreover, individualism and the idea of the subjective nature of the musical experience have highlighted the role of the receiver. In the most recent textbooks emphasis is on the difficulty, or even impossibility, of teaching the interpretation of music.

One of the goals of my study was to clarify the musical-aesthetical background of the authors of the works analysed. Geminiani and Mozart followed clearly the idea which dominated the 1700's, i.e. that music had to imitate the human voice. Furthermore, according to them, one had to follow the general and objective musical taste that leaned on the doctrine of affects. Mozart was strongly influenced by the German musical aesthetics, 'Musica poetica'. He was in favour of basic musical education, and criticised any exaggerated emphasis on virtuosity in art. The philosopher Sulzer, who was a member of the same German musicological association as Mozart, was also strongly opposed to virtuosity.

Geminiani's pedagogy shows features of the idea of music as an expressive art, which was common among English philosophers at the time. For Geminiani, emotions had an important place in the interpretation of music. In violin technique this feature is revealed, among other things, in the acceptance of the natural, constant vibrato. All in all, Geminiani stressed the significance of expression and feelings more than Mozart. Geminiani taught music to the philosopher Charles Avison, and was influenced by his aesthetical ideas. In his philosophy Avison stresses expression and emotions. Concerning the performance rules, Geminiani was more tolerant than Mozart. This foreshadowed the rise of a subjective musical taste alongside the objective taste.

Since L'Abbé does not formulate explicitly his musical aesthetic ideas in his textbooks his musical aesthetic thinking must be studied on the basis of the musical material and violin technical instructions that are contained in his work. The book by L'Abbé gives an impression that the author has an advanced violin technique of a high standard, and there is also evidence of great versatility of the musical means of expression. From the point of view of his violin technique L'Abbé can be called an "Italian". This is because of his technical mastery and his emphasis on the importance of the bow hand.

French features are an integral part of L'Abbé's work: Rousseau's ideology seems to have had a strong influence on L'Abbe's thinking. This is evident

e.g. in the use of Rousseau's phrase 'The bow is the soul of the violin'. This phrase became one of the central themes in the pedagogy of L'Abbé. The pedagogic and systematic method that Rousseau was known for is also characteristic of L'Abbé's textbook.

Despite the fact that the text section in the textbook by Campagnoli is fairly brief, it includes a lot of information about his musical aesthetics and musical taste. The characteristics of early romantic philosophy are already evident, such as the appreciation of beauty, expression and subjective feelings in music. Moreover, Campagnoli allowed the performer's own taste in the interpretation of music to be taken into account. The views of Campagnoli refer to the aesthetics of feelings (Gefühlsästhetik) of Daniel Schubart that emphasise the role of emotional style (Empfindsamer Stil).

The absolute idealism of the German philosophers (one should look for the deeper ideas in music, the spirit, instead of the imitation of nature) has obviously had an influence on Campagnoli. He stressed vocality and the significance of bel canto style also in violin playing. Furthermore, he seems to emphasize the close relationship between music and poetry in his praise of the human voice as the supreme musical instrument.

Spohr was the representative of the German tradition, and unlike the romanticists he did not spend his time contemplating the deepest essence of music or its task as the expression of man's subjective feelings. One of his few musical aesthetic statements was that the goal and purpose of music was to be noble. Spohr does not really discuss the question of musical expression or interpretation. According to him, the balance of melody and harmony was important. This was typical for German musical aesthetics at the time. Spohr was against virtuosity, and there he shared his views with Sulzer and Gelbcke among others. While leaning on German musical aesthetics, Spohr admired the French violin school, especially Rode, who was his teacher and taught him the use of the long and strong bow movement.

In spite of some conservative features and restrictions concerning the interpretation of music, Spohr was innovative in developing the violin, especially its volume. He understood the demands of the modern times concerning the performance, and started to develop both the bow technique and the structural properties of violin in order to increase its volume. As for early music, he was not worried about its future or preservation, on the contrary, Spohr composed new music and arranged existing violin literature.

Baillot's thinking was influenced by the French Age of Enlightenment and especially by Rousseau. Baillot advocated systematic music education and its firm establishment in music schools. His compatriot, Leclerc, also wanted to develop wide music education and institutional teaching. A systematic approach and a strong pedagogic method are typical of Baillot.

Unlike Spohr, Baillot attached a great deal of attention to musical expression and interpretation. However, just like Spohr, he did not appreciate virtuosity. This was the opinion of many music philosophers of the time. He differed from Spohr in that he was concerned about the disappearance of early music and about the breaking off of the old performance traditions. The French philosophers Fétis and Thibaut, who were active at Baillot's lifetime,

emphasised the value of early music which had been forgotten by the New Romanticists in particular. Baillot focussed a great deal of attention on teaching the diminution technique and the old performance practice, which can be seen as a direct consequence of his concern about the disappearance of the old performance practice. Baillot was known as a reformer of the bow technique.

Bériot reports that he received his most powerful musical aesthetic influences from the French Romanticism. He paid a great deal of attention to musical expression, interpretation and stylistic issues. An outstanding feature of his pedagogy is his idea of comparing music with rhetorics as well as applying the terminology of rhetorics to his instrumental pedagogy. Bériot's playing material carries implications of the importance for him of poetry and vocal art, as a considerable share of performance practices have been derived from vocal repertoire.

In his textbook Bériot does not make any clear statements about his relationship to God or religion, but the idea to divide music into three parts refers to the Christianity (the Father, the Son, the Holy Spirit). Bériot found the Trinity in the smallest details of music as well as in the very large musical forms. The primary goal of music had to be the pursuit of goodness and beauty.

Joachim was a man with a wide general education, which was reflected in his pedagogy in many ways. Eminent composers and musicians of the time, such as Liszt, Berlioz, Wagner, Mendelssohn, Robert and Clara Schumann, Brahms, and many famous philosophers and writers, such as Goethe, have been mentioned as Joachim's friends. Joachim had received a solid German violin pedagogic education, but he was attracted to the new ideas of the Romantic Movement due to the influence of Wagner, Liszt and Berlioz among others. Joachim struggled between the romanticism that emphasises content and classicism that emphasises the role of form in aesthetic experience.

Through his teacher David, Joachim learnt to appreciate early music, so often forgotten in the 19th century. He also esteemed highly composers of the baroque and classical periods. His respect for early music also highlighted problems related to the performance practice: was the performer of music allowed to interpret music according to the spirit of his own time, or should he take into account the style of the historical period concerned, as well as the composer's intentions? The textbook by Joachim-Moser brings out the fact that Joachim considered knowledge of the style as well corresponding performance as very important.

Nationalism, which grew in strength in the 1850's in Germany's cultural life, had its repercussions in the material of Joachim-Moser's violin school; as an example one can give the German folk songs and patriotic songs that can be found in it. The philosopher Herbert Spencer's ideas had an influence on the nationalistic potential of music and its sociological meaning.

Auer's musical aesthetic writings show that he had a tolerant and individualistic attitude toward the interpretation of music. Auer emphasised the importance of nature and naturalness in music, which influenced his way of teaching expression and interpretation. His close ties with nature refer to the phenomenological philosophy of Schopenhauer, according to which music will be at its best when it bears a one to one relationship with nature and the

natural phenomena. Auer taught musical expression both in programme music and in absolute music, considering the latter more difficult. In his book he also quotes Berlioz. This refers to a positive attitude towards neoromanticism. Auer paid tribute to David and Joachim for reviving the compositions of early music, especially of Bach. In his writings about music and the fidelity of style Auer emphasised the performer's right to interpret music according to the style of his own time; the effect of music will be strongest when it is interpreted in the spirit of the current time and musical taste. This attitude has reference points with the philosophy of Hegel which emphasises subjectivity and the independence of music among the arts. The musical aesthetics of Schenker may also have influenced Auer's ideas about the independence of music.

At the date of publication of the book by Flesch scientific research was undergoing a powerful and rapid phase of development. His emphasis on anatomy and physiology is particularly marked in connection with the technique of the bow hand, practice and performance. The well known work of Steinhausen on the physiology of the bow hand has given to Flesch reason to discuss thoroughly the endurance and physical wellbeing of the violinist. The psychologist and aesthete Dessoir was a close friend to Flesch and helped him in publishing his violin school. Flesch was influenced by Dessoir's ideas about the value of music and its significance. Neither Flesch nor Dessoir accepted the idea of absolute music, which was reflected in the musical language of several composers particularly in the 1920's. These viewpoints followed the doctrines of Kretschmar.

Flesch has a very broad-minded and humane view on the performance of music and the various styles. He allowed for diverse approaches concerning the rules of specific styles, e.g. in performing early music, while stressing the importance of the teaching of the diminution technique.

Flesch also brought up the question of style when he wrote about the relationship between music and nationality. Spencer, who represented expressionism, had emphasised the significance of nationality in the composition and interpretation of music. Spencer established the relationship of music and nationality on the union between music and language. Flesch discusses seven different national styles in his book.

Flesch demonstrates a broad-minded view to questions about musical aesthetics for example by accepting differences. Judging by his textbook Flesch does not emphasise the differences of the geographical schools, nor does he place them in any order of superiority. Instead, he removes the borders between them by highlighting the achievements of each school, and by showing his appreciation towards the most important representatives of different schools.

In his work Selig proved to be a progressive and broad-minded pedagogue, whereas his ideas concerning the hereditary properties and preconditions of the children are rather strict and outspoken; for example, he says that the violin is only for talented children. Such an attitude refers to the formalistic ideas in the philosophy of music education.

Selig's work has no references to any specific musical aesthetics or music

philosophical trend or person. He considered the progress of scientific study to be extremely valuable, especially that of physiological research activity, also from the point of view of the violin pedagogy. In his view the study of muscle activity needed in violin playing can be better understood with the help of research, especially in the field of physiology. Seling was well acquainted with the history of violin pedagogy, which he also made use of in his own teaching. Seling demonstrates a great deal of knowledge and appreciation of the history of music in teaching the diminution technique of the 18th century carefully. After him this area is not discussed any more in any of the textbooks or other source books included in my study.

Galamian's teaching method is strongly based on learning how to practice effectively; the teacher's most important task is to teach his pupil to practise in a right way. He considered the connection between the brain work and motor coordination as well as the player's own mental control to be the essence in efficient and successful practice. He drew up the training programme by varying it so that it was not possible to carry it out without concentrating on the task. Galamian focussed particularly on the quality of practice instead of its quantity.

Galamian was strictly opposed to methods which lean on tight rules and which he considered to be a damaging although a fairly widespread phenomenon in violin pedagogy. For example, in his view a natural playing position was extremely important, which meant that attention had to be paid to individual characteristics. The underlying stress on keeping violin playing natural was also prevalent in the Russian pedagogy of Auer.

Galamian set both absolute and relative values to the art of violin playing. For example, a perfect playing technique and a perfect knowledge of the structure of the composition to be performed belong to absolute values. Those which are related to the interpretation and expression of music he considered to be relative, because they contain a strong subjective element. Galamian stressed the significance of the performer's personal values and musical taste in the interpretation of music. According to Galamian this is the reason why interpretation cannot really be taught. A strong individualistic, pupil-oriented approach can be seen in the teaching of Galamian; the teacher's foremost goal is to support the pupil to become independent.

Compared to the musical ideals of the first part of our century Galamian seemed to resist a strong emotional expression. He avoided such effects as glissando and portamento by choosing such fingerings or positions which facilitate a clear expression. In order to reach tonal clarity in chromatic scales Galamian favoured a changing finger order presented already by Geminiani.

In his pedagogy Szende utilises the possibilities and means offered by modern scientific research, particularly the areas of physiology and physics. On the basis of the results of his investigations Szende emphasises the significance of the constant movement, i.e. the lability of the muscles. Szende obtained interesting results when studying the relation between breathing and the bow use; the results supported the use of the down-bow with the down beat when respirating, and correspondingly the use of the up-bow with up beat. This idea is interesting especially in connection with the baroque bowing rules.

Like Galamian, Szende represents an individualistic and subjective attitude to the interpretation of music. Szende considers the teaching of interpretation to be difficult for the same reason as Galamian, i.e. the interpretation of music is a very subjective issue. Szende makes his strongest statements concerning expression when teaching bowings. According to him bowings should be primarily chosen on the basis of musical arguments.

In his work Szende demonstrates an interest in preschool education in violin playing. He says that the teaching examples of his textbook are well suited to group teaching and with young children. Szende is in favour of an open minded and democratic music education. For example, he does not separate children on the basis of their musical talents. This refers to absolute expressionism in the philosophy of music education.

Both quantitative and qualitative analysis showed that the main topics of violin pedagogy have changed during the time period of my study. The violin pedagogy of the 18th century concentrated on the technique of the left hand, and, above all, on the rules of diminution. One of the key tasks of the pedagogy was to teach those performance rules that were generally accepted. In the 19th century the pedagogues began to pay more attention than before to the style and interpretation of music, and gradually the idea of a personal subjective taste was accepted. The interpretation of music was mainly determined by the general, objective taste, but also by the interpreter's own, subjective taste. Another feature was the fact that technical virtuosity had reached its height which shifted the focus on pedagogy and the teaching methods.

As the 20th century approached, the pedagogues saw a growing need for a qualitative improvement of the sound of the violin, and attention was directed to the bow hand and its technique. The teaching of the problems of the bow hand began to gain ground. During this century the same amount of attention has been paid to the left hand and to the right hand technique. In some of the most recent works the technique of the bow hand receives even more attention than the technique of the left hand.

Another interesting feature is the decrease in the teaching of the interpretation of music and the increase in teaching technique. The teaching of the interpretation and style of music has diminished sharpest since the 1950's. On the whole, violin playing has been strongly influenced by the strong growth of natural sciences and the interest in scientific study since late 19th century.

Within the framework of this study the influence of violin pedagogy on the structural development of the instrument has not been discussed to a great extent. I consider the change of the structure of the instrument to be a consequence of changes in style and in musical life in general. For example, big concert halls and growing orchestras required a more powerful sound. An attempt was made to change the structure of the violin so that it would better correspond to the musical needs of the time.

In the textbooks of violin playing the change in the structure of the instrument is reflected, above all, in the bow technique. Due to the structure of the 18th century bow it was not possible to play forcefully with the top of the

bow. This was one reason for teachers to take up the question of the direction of the bow. When the balance point of the bow moved more far from the frog (Tourte-bow), the direction of the bow did not have so much technical or musical significance as it used to have. Instead of the bowing rules concerning performance practice, the focus of teaching moved towards the movements of the bow and the bow hand, tone production and specific bowings.

A particularly surprising result of my study was the fact that improvisation was taught as late as in the 1850's. The textbooks paid attention to ornamentation as late as the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century. Seling deals with these questions as late as the 1950's. According to my study, there is no significant break in teaching diminution technique and improvisation. A clear change in the performance practice of the early music could not be seen until in the pedagogy of Auer in the 1920's.

The quantitative part of my study gives a general idea about the main emphasis in the violin pedagogy as reflected in the textbooks that were analysed. In comparing the quantitative and qualitative analysis, I consider the results of the qualitative analysis to be more rewarding, as it gives much more rich and detailed idea of the textbooks and their writers. In his text the author may bring out many significant points about his pedagogy which cannot be measured quantitatively.

My study consists of an extensive period of time during which several hundreds of works about violin playing were published. The fourteen works included in the content analysis represent only a small, although significant portion of the whole history of violin pedagogy. For example, the etude collections in which the section of text is often very short, and which have been intended for developing and improving violin technique have been left outside the scope of my study. Similarly, my study did not include such specific violin pedagogic literature which has its focus on some very limited sector of violin playing only.

The musical aesthetical thinking, especially the questions concerning musical taste, style and ideas of the value of music seem to have been reflected in a significant way in violin pedagogy. It was interesting to see that many of the writers of violin schools have been in a close interaction with famous music philosophers. In these books there was a stronger musical aesthetic background than in the books which did not refer to any music philosopher or music aesthetician. The analysis of the most recent books in my study shows that after the 1950's the violin pedagogues tended to lean more on other fields than aesthetics, particularly those of medicine, physiology, physics, psychology and pedagogy.

Historically, the influence of musical aesthetic thinking on violin pedagogy has taken a long time, often many decades. The influence has become evident most quickly in those textbooks where the writer has clearly been interested in the musical aesthetics of his time.

It was interesting to identify a wave-like motion of musical aesthetic ideas which can be roughly presented as follows: a period of stylistic break has been followed by powerful ideas of reform, clearing away the old aesthetic ideas. After a new style has been established, sometimes carrying even exaggerated

features, violin teachers returned to the forgotten values, having become aware of their significance.

On the whole my study showed that violin pedagogy is not something which is totally isolated from other areas of cultural life. Changes in the social and cultural life as well as the prevalent ideas on the aesthetic value of music are clearly reflected in the violin pedagogy of different times.