

Juhani Holopainen

Jousenkäytön teoria ja todellisuus



Jositekniikan ja viulumusiikin
vastaavuuden systemaattinen tutkimus

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 71

Juhani Holopainen

Jousenkäytön teoria ja todellisuus

Jousitekniikan ja viulumusiikin
vastaavuuden systemaattinen tutkimus

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Musica-rakennuksen salissa (M103)
lokakuun 7. päivänä 2000 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2000

Juhani Holopainen
Jousenkäytön teoria ja todellisuus

Jousitekniikan ja viulumusiikin
vastaavuuden systemaattinen tutkimus

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Musica-rakennuksen salissa (M103)
lokakuun 7. päivänä 2000 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2000

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 71

Juhani Holopainen

Jousenkäytön teoria ja todellisuus

Jousitekniikan ja viulumusiikin
vastaavuuden systemaattinen tutkimus



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2000

Editors
Matti Vainio
Department of Musicology, University of Jyväskylä
Pekka Olsbo and Marja-Leena Tynkkynen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-9047-3
ISBN 978-951-39-9047-3 (PDF)
ISSN 0075-4633

Jyväskylän yliopisto, 2022

ISBN 951-39-0791-0
ISSN 0075-4633

Copyright © 2000, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore 2000

ABSTRACT

Holopainen, Juhani

The theory and reality of violin bowing: The systematic study of the equivalence between bowing technique and violin music.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2000, 323 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633;

ISBN 951-39-0791-0)

Summary

Diss.

The aim of this study is to prove the relationship between the theory and reality of violin bowing. The research subject is bowing during the history of violin playing about 1520-1990. The original documents and related literature have been studied by critical research of historical sources and qualitative analysis. The length of the temporal dimension has been restricted to the selection of sources of the 20th century. The early stages of bowing in the 16th century are almost unknown. The information during 1600-1750 is based mostly on the written music. Since then the teaching material of violin playing offers also textual sources to a variable extent. The study keeps to the systematic division and chronological lower-division. According to this the movements of a bow and bow arm have first been separately analysed. Secondly the influence of multiple stops and sound effects on a bow stroke have been examined. For the sake of systematic analysis the optimal movements of a bow have been approached first and subsequently the required movements of a bow arm. The bow movements have been investigated by the means of six parameters. The playing position of the bow means the parallelism to the bridge and inclination of a bow, the place of the bow on the string means the contact point, the direction of the movement means the relationship between down-bow and up-bow, the bow change means the boundaries of down-bow and up-bow, the string change means the turning of a bow from one string to another and the bow division means the part of the hair in use. The movements of a bow arm have been investigated separately regarding fingers, wrist, lower arm and upper arm. In connection of finger movements attention has been paid to the development of holding the bow. During its history of five hundred years violin bowing is characterized by vocalism, *la ballabilità* and virtuosity. The bowings have been analyzed according to this tripartition. The vocal bowings are *son filé*, *legato* and *portato*. The ballabile bowings are *détaché* and *martelé*. The virtuosic bowings are *spiccato*, *sautillé*, *staccato*, *ondulé*, *bariolage*, *arpeggio*, *tremolo*, and subspecies of the former, *ricochet*, *jeté*, *collé* and *lancé*. The bow technical problems of the multiple stops are divided into three categories according to the double stops, chords and polyphony. The effects of bowing are *sulla tastiera*, *sul ponticello* and *col legno*. It has become evident during the study that the ballabile and vocal bowings originate in the initial functions of violin in the 16th century. The virtuosic bowings established the idiomatic bow stroke since the beginning of the 17th century.

Key words: Violin bow, bowing, history, music, styles, performance, pedagogy

Author's Address

Juhani Holopainen
Kyröntie 378
21800 KYRÖ

Supervisor

Professor Matti Vainio
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Reviewers

Professor Tomi Mäkelä
Department of Musicology
University of Magdeburg, Magdebur, Germany

Dr. Sini Louhivuori
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Opponent

Dr. Sini Louhivuori
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

ALKUSANAT

Vuonna 1941 aloittamani elinikäisen viulusoittoharrastukseni vuoksi rohkaisu-
tuin vuonna 1973 pohtimaan, mikä vaivasi jousikättäni, kun se ei enää näyttä-
nyt toimivan haluamallani tavalla. Tuon vuoden jälkeen olen enää soittanut vä-
hän mutta tutkinut paljon. Unohdin kokonaan oman alkuperäisen ongelmani
kiinnostuttuani jousenkäytön historiasta. Aloin kysellä sen sijaan, mitä tietoa
voi saada viulunjousen käytöstä 1520-luvulta, viulun oletetusta syntyajasta,
omaan aikaani saakka. Luettuani kaiken, minkä käsiini noin 30 vuoden utte-
ran etsinnän kuluessa olen saanut ja sulatettuani sen omaksi todellisuudekseni,
olen nyt valmis julkaisemaan vastaukseni alkuperäiseen kysymykseen, millais-
ta on ollut jousenkäyttö noin vuosina 1520–1990. Vastaukseni on lyhykäisyy-
dessään: Yhtä hyvin kuin historioitsija ja – mikä kummallisempaa – arkeologi
hahmottaa menneen todellisuuden tieteen keinoin, saatan minä, ikäni viulun-
soittoa harjoittanut ja lähes puoli vuosisataa sinfoniaorkestereiden ensiviulun-
soittajana kaiken merkittävän ohjelmiston julkisesti esittänyt, tuntea lähteitteni
äärellä jousenkäytön todellisuuden. Todellisuus ei ole tässä asiassa juuri sen
hämärämpää kuin sitä koskeva teoria. Useimpien kollegojeni tapaan olisin voi-
nut säästää itseni siltä kolmenkymmenen vuoden vaivannäöltä, josta tuloksena
on tämä tutkimus. Sen todellisuuteen tähtäävä tarkoitus on, että sen lukijoiden
ei tarvitsisi harjoitella sokean yrityksen ja erehdyksen menetelmällä kaikkea si-
tä, mihin jousenkäytön historia sulatettuna teoriasta todellisuudeksi voi tarjota
apunsa. Jousikäden ongelmiin kariutuneita viulunsoittajia on maailmassa pal-
jon – enemmän kuin onnistuneita. Työmenetelmäni on ollut historian tutki-
muksen lähdekritiikki ja aineiston kvalitatiivinen analyysi. Olen tarkoitukselli-
sesti koettanut itse pysytellä taka-alalla ja antaa lähteitteni keskustella keske-
nään.

Aloittaessani tutkimukseni vuonna 1973 Lajos Garam oli juuri julkaissut
ensimmäisen suomenkielisen viulunsoiton oppaan Viulunsoiton peruskysy-
myksiä. Sen jälkeen on tapahtunut jo jonkin verran: olemme saaneet Suomessa
jo kolme alan väitöskirjaa ja jonkin verran muutakin tutkimusta. Lajos Garamin,
Sini Louhivuoren ja Merit Palaksen väitöskirjat kertovat omalle aiheelleni hie-
man kaukaisemmista asioista mutta viulunsoiton kysymyksistä kuitenkin.

Kirjoitin tämän tutkielman ensisijaisesti itselleni. Kolmikymmenvuotinen
tutkimusprosessi oli erittäin antoisa tutustuessani juurta jaksain viulunsoiton
puolivuosituhtaiseen historiaan. Tutkimustyöni edistyi epätavallisen verkkai-
sesti elämän moninaisten paineiden puristuksessa. Ilman ystävien henkistä tu-
kea ei valmista varmaankaan olisi tullut. Aineellista tukea työtäni varten en
saanut mistään – en liioin hakenut. Sen sijaan viulunsoiton historian spesifinen
asiantuntija-apu, jollaista ei Suomessa juuri ole saatavilla, olisi ollut monessa
tarpeen.

Turun yliopiston edesmennyt musiikkitieteen professori Jouko Tolonen
antoi minulle vankan pohjan ja auttoi myös löytämään tämän tutkimusaiheeni,
joka sattui olemaan suomalaisten musiikkitieteilijöiden piirissä hyvin outo. To-
losen poismeno pysähdyttikin tutkimukseni vuosikausiksi, kunnes kymmen-

kunta vuotta sitten löysin Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen professorista Matti Vainiosta uuden taitavan ohjaajan tutkimukselleni. Vain hänen ankaralla ohjauksellaan mutta myös viimeiseen saakka hellittämättömällä tuellaan sain kirjoitetuksi työni loppuun, mistä olen hänelle kiitollinen. Kiitän lämpimästi myös fil.tohtori Sini Louhivuorta hänen kollegiaalisesta asiantuntija-avustaan erityisesti työni loppuvaiheessa. Poikaani Markkua kiitän englanninkielisten tekstiosuusiini käännöstyöstä.

Siitä korvaamattomasta tuesta, jota olen saanut perheeltäni ja erityisesti vaimoltani Tainalta, en pysty kyllin kiittämään muutoin kuin omistamalla tämän kirjan heille.

Kuopiossa 7. elokuuta 2000

Juhani Holopainen

SISÄLLYS

ABSTRACT

ALKUSANAT

1	JOHDANTO	9
1.1	Tutkimusaihe ja sen ongelmat	9
1.2	Lähteet ja alan muu kirjallisuus	9
1.3	Tutkimusmenetelmät	13
2	VIULUNJOUSI	15
2.1	Jousen soittoasento	16
2.2	Jousen paikka kielellä	19
2.3	Jousen liikesuunta	24
2.4	Jousenvaihto	31
2.5	Kielenvaihto	35
2.6	Jousijako	50
3	JOUSIKÄSI	67
3.1	Jousiote ja sormiliikkeet	69
3.2	Ranneliikkeet	90
3.3	Kyynärvarren liikkeet	96
3.4	Olkavarren liikkeet	98
4	JOUSITUKSET	106
4.1	Laululliset jousitukset	117
4.1.1	Son filé	117
4.1.2	Legato	125
4.1.3	Portato	138
4.2	Tanssilliset jousitukset	147
4.2.1	Détaché	148
4.2.2	Martelé	169
4.3	Taiturilliset jousitukset	187
4.3.1	Spiccato	188
4.3.2	Sautillé	198
4.3.3	Staccato	210
4.3.4	Ondulé	231
4.3.5	Bariolage	235
4.3.6	Arpeggio	240
4.3.7	Muu jousenkäyttö	252
5	MONIÄÄNISYYS	264
5.1	Homofonia	267
5.2	Polyfonia	281
5.3	Bach-jousi	296

6	LOPUKSI	300
	SUMMARY	304
	LÄHTEET	317
	KIRJALLISUUS	321

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimusaihe ja sen ongelmat

Tutkimukseni kohde on viulunjousen käyttö. Kysyn, kuinka jousta on käytetty viulunsoiton historian kuluessa noin 1520-1990. Rajaan aiheen jousenkäyttöön, koska juuri se lopulta tuottaa viulumusiikin. Historia itse rajaa pois kuulohavainnot. Se on myös kätkenyt paljon tietoa jousenkäytöstä. Kaikki säilynyt tieto on tuskin vielä löydetty. Osa tiedosta on joskus löydetty ja jälleen kadotettu tai unohdettu. Kaiken merkittävän tiedon löytäminen on ollut tutkimukseni ensimmäinen tavoite ja suuri ongelma. En ole rajannut aiheitani esimerkiksi pedagogiseen näkökulmaan, vaikkakin tieto jousenkäytöstä usein löytyy juuri oppimateriaalista. Kirjoitetun musiikin tulkinnassa ovat ongelmansa. Käsikirjoitukset ja painetut alkutekstit ovat usein tarkoin varjeltuja rariteetteja, joiden tutkiminen on ollut mahdollisuuksieni ulkopuolella. Toisenkäden tietojen luotettavuus on kyseenalaista ja niihin on ollut suhtauduttava varauksellisesti. Olen omaksunut rohkean hypoteettisen asenteen ongelmalliseen tietoon pyrkiessä tukeutumaan ennen kirjoitettuun tutkimukseen. Koska juuri jousenkäytön lähtökohdat ja varhaisimmat kehitysvaiheet ovat käsittääkseni perustana myöhempien vaiheiden tulkinnalle, olen pyrkinyt sijoittamaan painopisteen sen mukaisesti. Siksi olen rajannut 1900-luvun jousenkäytön tutkimukseni olennaisimpaan, varsinkin kun vuosisadan jälkipuoliskon tieto on aikaisempaan verrattuna räjähdysmäisen suuri.

1.2 Lähteet ja alan muu kirjallisuus

Jousenkäytön vaiheet 1700-luvun puoliväliin saakka ovat pahimmin historian katveessa. Niitä koskevan tietouden on perusteellisimmin esittänyt David D. Boyden vuonna 1965 kirjassaan *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, jonka uudistettu painos

vuodelta 1979 on käsissäni lähes hajalle kulunut. Onneksi sen ohella käytettävissäni ovat olleet seuraavat, yleensä hyvin dokumentoidut teokset. Hans-Heinz Drägerin väitöskirja *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa bis zum Violinbogen des 16. Jahrhunderts* vuodelta 1937, Werner Bachmannin *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* vuodelta 1964 ja Hildemarie Peterin vuonna 1972 toimittama ja kommentein varustama faksimile Sylvestro Ganassin teoksesta, *Regola Rubertina che insegna Sonar de uíola darcho a Venezia anni 1542-43* käsittelevät viulua edeltävää jousenkäyttöä, jolle 1500-luvun alkuvaiheet perustuvat. Gustav Beckmannin *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700* vuodelta 1918 ja Rudolf Aschmannin väitöskirja *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels* vuodelta 1962, jotka nimistään huolimatta käsittelevät ansiokkaasti viulunsoittoa sen italialaisista alkuvaiheista lähtien.

Alkuvaiheista 1900-luvulle saakka ovat olleet arvokkaina lähteinäni Andreas Moserin *Geschichte des Violinspiels* vuodelta 1923, Walter Kolnederin *Das Buch der Violine*, kolmas painos vuodelta 1984 ja Boris Schwarzin *Great masters of the Violin from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* vuodelta 1983. Suppeammalta ajanjaksolta ovat antaneet merkittävää tietoa Sol Babitzin *Differences between 18th century and modern violin bowing* vuodelta 1957 sekä Robert Doningtonin teokset *The Interpretation of Early Music* vuodelta 1967 ja *String Playing in Baroque Music* vuodelta 1977.

Mainitut lähteet on valittu niiden tieteellisen painoarvon vuoksi ja tutkittu vuosien mittaan lähes suurennuslasin alla. Mutta vähemmän merkittäviä eivät ole olleet monet sporadista tietoa tarjonneet lähteet, joista 24 primaareinta luetelen tässä muiden näkyessä lähdeluettelosta:

- Leopold Auer, *Graded Course of Violin Playing*. New York 1926.
 Pierre Baillot, Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer, *Kleine Violinschule zum Gebrauch für Anfänger so wie zum Selbstunterrichte*. Alkuperäinen Paris 1803. Braunschweig sine anno. Myös Baillot'n toimittama uusi lisätty painos, Leipzig sine anno.
 Pierre Baillot, *L'art du violon*. [Paris 1834].
 Charles de Bériot, *Méthode de violon op. 102*. Mayence [1858]. Myös Neue durchgesehene und vervollständigte Ausgabe von Hugo Heermann. Mainz [1896].
 David. D. Boyden, *Bow, \$ II, Bowing*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3, 131-135. London 1980.
 David. D. Boyden, *Violin, \$ II, Technique*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19, 832-845. London 1980.
 Lucian Capet, *La technique supérieure de l'archet pour violon*. [1916.] Paris 1942.
 Aug. Casorti, *Bogen-Technik für Violine*. Opus 50. Leipzig sine anno [- 1906].
 Emery Erdlee, *The Mastery of the Bow*. Tamarac, Florida 1988.
 Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels I*. [1923] Uusintapainos Berlin 1978.
 Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels II*. [1928] Uusintapainos Berlin 1978.
 Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching*. N. J. 1962.
 Max Grünberg, *Methodik des Violinspiels*. Leipzig 1910.
 Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen...* Mainz 1829.
 Maximilian Hennig, *Leitfaden zur Technik und Methodik des Violinspiels*. Wilhelmshafen sine anno [1972-].
 Alfred Freiherr von Horn, *Die Technik des Violinspiels*. Berlin sine anno [1964].
 Robert Jacoby, *Violin-Technik im Aufbruch*. Originaltitel: *Violin Technique. A practical analysis for performers*. 1985. German version Frankfurt am Main 1989.
 Joseph Joachim, *Andreas Moser, Violinschule*. Berlin 1905.
 Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Translated by Editha Knocker. 2nd Edition reprinted 1967.

Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. [1752] Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789. Kassel et al. 1968.
 Otto Rupertus, Der Geiger. Dritte, verbesserte Auflage, Köln 1914.
 Louis Spohr, Violinschule. Wien 1832.
 Ottó Szende, Unterweisung in verschiedenen Stricharten auf der Geige. Wien 1985.
 Giuseppe Tartini, Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini ... Padova 1760. London 1779. Reprinted London 1913.

Nämä lähteet olen tutkinut ja niihin perustan käsitykseni jousenkäytön historiallisesta kehityskulusta tietoisena siitä, että lähteiden valinta olisi voitu suorittaa toisinkin. Joka tapauksessa olen päätenyt tähän aineistoon ottaen tasapuolisesti huomioon koko laajan kehityskaaren. Kuten lähteistä voi havaita, osa niistä on toisenkäden tietoa, osa alkuperäistä. Osa on enemmän tai vähemmän dokumentoitua tutkimusta, osa oppiteoksia ja osa yleistajuista kerrontaa viulunsoitosta. Viimeksi mainittua edustavat lisäksi musiikin ystäville kirjoitetut laajat teokset, joiden anti tässä tutkimuksessa on ollut verraten vähäinen, puhumattakaan runsaasta määrästä asiaa sivuavaa kirjallisuutta, johon olen joutunut perehtymään.

Dominic Gill, The Book of the Violin. New York 1984.
 Joachim W. Hartnack, Grosse Geiger unserer Zeit. Zürich 1977.
 Eduard Melkus, Die Violine. Bern 1975.
 Albrecht Roeseler, Große Geiger unseres Jahrhunderts. München 1987.
 Wilh. Jos. von Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. [1869] viides painos Leipzig 1910.

1.3 Tutkimusmenetelmät

Kuten kaikki historiantutkimus tämäkin on ennen kaikkea tapahtunut mainittujen teosten läpikotaisella ja tarkalla analysoinnilla ja vertailulla, tiedonjyväsien tulkinnalla ja palapelillä sekä lopuksi tutkimustulosten tiivistämisellä johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi. Suureksi kysymykseksi on tällöin noussut tulosten esittäminen loogisessa järjestyksessä. Pitkään harkitsin tulosten esittämistä joko kronologisen ja systemaattisen pääjaon välillä. Päädyin systemaattiseen jakoon, joka ei sekään ole ollut aivan ongelmaton. Pääperiaatteeksi nousi kahtiajako: 1) Mitä jousenkäytössä tapahtuu? 2) Mitä jousenkäyttö tuottaa? Tämän perusteella johduin jäsentelemään tulokseni tietoon tekniikasta ja musiikista eli tietoon teoriasta ja todellisuudesta. Todellisuudella en tarkoita korvin kuultavaa musiikkia, koska sitä ei enää ole mahdollista kuulla kuin äänentoistomahdollisuuksien suppealta ajalta ja senkin alkuvaiheista sangen epäluotettavien kuulohavainnoin. Tästä aiheesta ovat laajasti kirjoittaneet edellä mainitut J. W. Hartnack ja A. Roeseler. Minun todellisuuteni tarkoittaa kahta asiaa: ensiksi sitä aikalaisten todellisuutta, jonka kuulohavainnoista he kirjoittavat eri aikakausina, ja toiseksi sitä todellisuutta, jonka viulunsoittajaurani perusteella lukemastani hahmotan.

Alkuperäisen, laajaksi paisuneen raporttini jouduin kuitenkin katkaisemaan kahtia. Jotakuinkin puolet siitä käsitteli jousenkäytön audiaalisen tuotoksen, viulunäänen ja ilmaisua, jonka olen joutunut jättämään tämän tarkastelun ulkopuolelle. Jäljelle jääneen konkreettisen tapahtumisen tutkimusta olen mah-

dollisuuksien mukaan pyrkinyt vertaamaan pois jätettyihin tietoihin. Nyt ilmestyvä tutkimusraporttini on pelkistetty kahteen pääosaan: 1) liikkeet sekä 2) jousitukset, moniäänisyys ja tehokeinot.

Jousenkäytön liikkeitä olen tarkastellut kahdesta näkökulmasta. Voidaan näet ajatella, että periaatteessa jousen tulee liikkua tietyllä tavalla, jotta optimaalinen tuotos syntyisi. Miten siis jousen tulee toimia ja liikkua, on ensimmäinen kysymykseni, johon olen pyrkinyt tutkimuksessani pureutumaan. Jousen toiminnan olen jakanut kuuteen näkökohtaan, jotka esittelen eri lukuina. 1) Jousen soittosento tarkoittaa sen suuntaa kielen suuntaan verrattuna ja sen kallistuskulmaa. 2) Jousen paikka kielellä tunnetaan myös nimellä sointikohta (Kontaktstelle, Fleisch). 3) Jousen liikesuunta tarkoittaa vanhaa kysymystä veto- ja työntöjousen suhteista. 4) Jousenvaihto (Bogenwechsel, Fleisch) on vedon ja työnnön vaihtumista. 5) Kielenvaihto (Saitenwechsel, Fleisch) merkitsee jousen siirtymistä kieleltä toiselle. 6) Jousijako (Einteilung des Bogens, Fleisch) tarkoittaa jouhipinnan osaa, jolla jousi kulloinkin koskettaa kieltä. Toiseksi olen tarkastellut tietoa siitä, kuinka jousikäden tulee toimia, jotta jousi liikkuisi tarkoituksenmukaisella tavalla. Tutkimustulokset esitän neljässä luvussa: 1) Jousiote ja sormiliikkeet, 2) Ranneliikkeet, 3) Kynnärvarren liikkeet ja 4) Olkavarren liikkeet.

Kuinka nämä liikkeet ovat yhdistyneet eri aikoina? Kuinka niiden liikkeiden keskinäistä vaikutusta on kulloinkin kyetty kuvailemaan? Mihin kaikkeen näitä liikkeitä on eri aikoina sanottu tarvittavan? Näihin ja niitä sivuaviin komplisoituihin kysymyksiin pyrin tutkimusteni perusteella vastaamaan. Sen vuoksi olen joutunut kauan pohtimaan, kuinka kaikki tulisi esittää loogisessa järjestyksessä. Olen päätenyt ratkaisuun, jonka mukaan jousenkäytön liikkeiden seurauksena syntyvät ennen kaikkea erilaiset jousitukset. Toisaalta viulumusiikin moniäänisyyden, nimittäin kaksoisotteiden, sointujen ja polyfonian vaatimukset poikkeavat siinä määrin jousitusten edellyttämistä liikkeistä, että niitä tulee tarkastella erikseen. Vihdoin on myös olemassa niin sanottuja erikoistehoja, jotka poikkeavat suoritukseltaan kaikesta edellä mainitusta, joten ne ansaitsevat oman tarkastelunsa.

Jousituksista esitän ensin yleiskatsauksen. Pyrin rakentamaan lähteitteni avulla kokonaiskuvan jousitusten historiallisesta kehityksestä, jonka selvänä vedenjakajana on ollut niin sanotun vanhan jousen vakiintumattomien muotojen miltei syrjäytyminen Tourte-jousen kumouksellisesta vaikutuksesta. Vaikka jousitusten valtaosalla oli ennen tätä rajaa takanansa pitkä kehitys, syntyi uudistumisprosessissa uusi terminologia, jossa uusien nimikkeiden ohella entisten merkitys täsmentyi tai peräti muuttui. Tarkasteluani varten olen jakanut jousitukset kolmeen ryhmään osittain niiden luonteen vuoksi mutta osittain myös siksi, että ne juontavat juurensa viulunsoiton alkufunktioista: tanssista, laulusta ja taituruudesta.

Violin alkuperä viittaa vahvasti korvakuulopelimannien elämänpiiriin. He vaihtoivat vanhat, vakiintuneet soittimensa, rebekin, fiidelin ja lira da braccion 1500-luvun alkupuolella viuluun, jota he aluksi soittivat näiden edeltäjiensä vaihtelevanlaatuisilla jousilla. Näin jousenkäyttö alkoi tanssillisuuden merkeissä. Mutta varsin varhain, ehkä jo ennen vuotta 1550 viulu hyväksyttiin kuoroäänien kaksinnukseen, mistä alkoi laulullisen jousenkäytön kehitys. 1600-luvun alusta lähtien viulunsoitto alkoi kehittyä idiomaattiseen suuntaan, jolle luonteenomaista oli voimakas taituruuteen suuntautuva luonne.

2 VIULUNJOUSI

Viulunäänen tuottava väline, jousi, ei ole lähtöisin metsästysjousesta, vaikka sitä muistuttaakin, vaan niin sanotusta musiikkijousesta, monimuotoisesta näppäilysoittimesta, jota sittemmin alettiin soittaa toisella samanlaisella jousella hangaten. Elastisen hankauspinnan on jo varhain havaittu synnyttävän haluttuun pituuteen jatkuvan äänen, joka perustuu kielen keskeytymättömään värähtelyyn. Otaksun johdutus kokemusperäisesti vaihteittain äänellisiä ominaisuuksia parantaviin keksintöihin. Nykyisinkin korvaamattomaksi todetut hevosenjouhet otettiin käyttöön ajanlaskumme ensimmäisellä vuosituhannella. (Sachs 1977, 56. Bachmann 1964, 34ff. Kolneder 1984, 65-70.) Tosin jouhien määrä oli alkuun sangen niukka, eikä kiinnitystapa sallinut aluksi niiden nauhamaista muotoilua, joten hankauspinnan epätasaisuus ja narumainen muoto rajoittivat vielä äänenlaatua. Varhaisissa jousimuodoissa ryhdyttiin kokeilemaan kanta- ja kahvaulokkeita. Edellisen todettiin loitontavan hankauspintaa kaaresta ja jälkimmäisen havaittiin helpottavan jousenkäyttöä. Molemmat keksinnöt edistivät hankauspinnan tehokkaampaa käyttöä. (Dräger 1937, 15-21.)

Viulun syntymän aikoihin 1500-luvun alkupuoliskolla violajousi edusti kehityksen huippua (Dräger 1937, 13-14.), mutta viulua ryhdyttiin soittamaan vanhakantaisemmilla jousimuodoilla, jotka periytyivät viulun esimuodoilta, rebekiltä, fiideliltä ja lira da bracciolta. Niissä tosin oli usein jo jouhien kiilakiinnitys, minkä johdosta jouhipinta sai ääntä parantavan nauhamaisen muotonsa. Viulunjousen alkuvaiheiden tuntemusta hämärtää se, ettei jousia eikä kirjallista tietoa niistä ole säilynyt. (Boyden 1979, 45-46, 71.)

Vasta 1600-luvulla musiikilliset vaatimukset saivat aikaan varsinaisen viulunjousen kehittymisen. Merkittävimmät uudistukset koskivat jouhijännityksen säätöä, kun vuosisadan puolivälissä keksittiin crémaillère-jousi ja sen lopulla ruuvisäätö. (Kolneder 1984, 244.) Myös jousen muoto loiveni vuosisadan kuluessa siinä määrin, että 1700-luvun alussa viulunjouset olivat lähes suorina. Siltä ajalta on säilynyt hämmästyttävän moderni Stradivari-jousi. (Boyden 1979, 207-208, taulu 28.) Verrattaessa viulunjousen täydellistymisen aikataulua 1600- ja 1700-luvuilla tuon ajan viulumusiikkiin herättää ihmetystä, kuinka 1600-luvun jälkipuoliskolla kukoistanut saksalainen virtuositeetti ja sen huipentuminen 1720 J. S. Bachin sooloviulumusiikissa oli mahdollista, kun viulunjousi

vielä tuolloin oli vailla myöhempiä ominaisuuksiansa. Alan tunnetuimmat tutkijat, D. D. Boyden ja W. Kolneder, tunnustavat, ettei viulunjousen kehitysvaiheita vielä yksityiskohtaisesti tunneta.

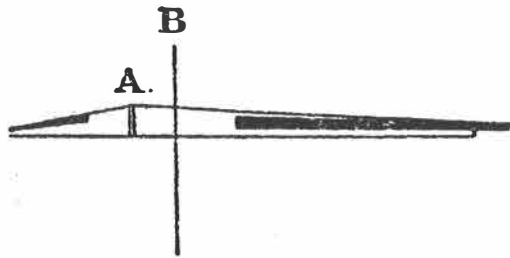
G. Tartinin tiedetään vaikuttaneen merkittävästi viulunjousen kehitykseen samanaikaisesti François Tourte le père'in (1740-1780) kanssa. Tuolloin jousi sai sisäänkaartuvan, konkaavin muotonsa ja jyrkän kirveskärkensä. Tourte vanhemman sanotaan keksineen myös säätöruuvien, mutta vain konkaavi kaari lieinee hänen keksintönsä. Hänen poikansa François Tourte (1747-1835) kehitti 1780-luvulla ihanteellisen viulunjousen, joka ei periaatteessa ole myöhemmin muuttunut. (Kolneder 1984, 244, 246-248. Boyden 1979, 330.) Kaaren pituus on 73-74 cm. Kärjen korkeus on 23 mm ja kannan kokonaiskorkeus jouhien kiinnityskohdasta 26 mm. Jouhinauhan pituus on 63-64 cm, leveys kannassa 11 mm ja kärjessä 10 mm. Jouhien määrä oli ensin 80-100, nykyisin 150-160 jopa 200 (Auer-Saenger 1926, I, 4.). Jouhet tulisi uusia kerran kuussa, jos soitetaan päivittäin 3-4 tuntia. Kuluneilla jouhilla soittaminen johtaa liialliseen painonkäyttöön. Liika hartsi saattaa tärvellä hyvänkin jousen äänen, kolme edestakaista sivelyä riittää. Jousi painaa 52-62 grammaa ja ihannepaino on 58 grammaa. Kevyen jousen kärkeä joudutaan liiaksi painamaan kieltä vasten ja painavan jousen käyttö on vaikeata kannassa. (Flesch 1923, 5, 64-65.) Tärkeintä on jousen painonjakauma, mikä antaa voimaa ja kimmoisuutta, painoa ja painottomuutta. (Kolneder 1984, 248-249.)

Tourte-jousen jouhet ovat entistä kireämmällä ja vahemman taipuisat. Seuraavat esimerkit valaisevat sitä, kuinka mielipiteet jouhien kireydestä ovat vaihdelleet. L. Spohrin mukaan sopivalla kireydellä jouhet koskettavat kaartaa painettaessa keskijousi kohtuullisesti kieltä vasten. Orkesterissa jousen on oltava hieman kireämmällä. (Spohr 1832, 25.) C. Fleschin mukaan jousen on oltava notkea mutta tukeva, ettei se vapise keskijousella soitettaessa. Liian jäykkä jousi haittaa äänen pehmeyttä ja liian veltto jousi irtojousituksia. Jouhien tulee olla kyllin löyhällä, jotta kaari voidaan painaa kiinni kiehellä lepääviin jouhiin suuremmilla ponnisteluilla, ja kyllin kireällä, jotta jousen kimmoisuus saa sen vapaasti ponnahtelemaan. (Flesch 1923, 35, 37.) A. F. von Hornin mukaan kireä jousi on epäedullinen äänen kannalta. Vain löyhällä jousella on mahdollista vaivattomasti säädellä viulunäänen pienimpiäkin vivahteita, mutta jousen on oltava kyllin kireällä, jotta 1) hyppyjousitus eli sautillé onnistuisi. 2) kaari ei koskettaisi kieliä fortessa ja 3) jotta jousi ei koskettaisi viereisiä kieliä kantajousen heittojousituksissa. (Horn 1964, 58.) D. D. Boydenin mukaan kireä jousi painee kielen värähtelemään heti, mikä on tarpeen esimerkiksi martelässä. (Boyden 1980b, 834.)

2.1 Jousen soittoasento

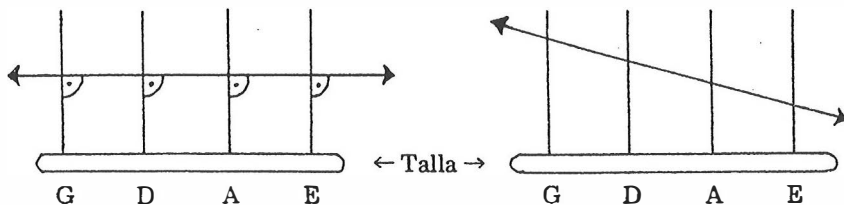
Viulunjousen suunnasta kieleen nähden on eri aikoina annettu hieman toisistaan poikkeavia ohjeita, vaikka useimmilla niistä on tarkoitettu samaa. Mutta ohjeisiin liittyy erilaisia kommentteja, joihin seuraavassa valikoimassa kiinnitetään huomiota. L'Abbé le filsin mukaan jousen tulee aina kulkea suorakulmassa

ääniaukkojen yli. (L'Abbé le fils 1761, 1.) P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n mukaan se ei saa joutua vinoon asentoon kielisiin nähden äänen puhtauden säilyttämiseksi. (Baillot 1803a, II, 4.) L Spohrin, P. Baillot'n, Ch. de Bériot'n, L. Capet'n ja R. Jacobyn mukaan jousen on kuljettava aina tallan suunnassa, kuten Capet'n kuva (kuva 1) osoittaa. Oikea jousensuunta on puhtaan, hyvin soivan äänen ensimmäinen ehto. (Spohr 1832, 25-26, 29, 42. Baillot 1834, 124. Bériot 1896, I, 10. Capet 1916, 11. Jacoby 1989, 10-11.)

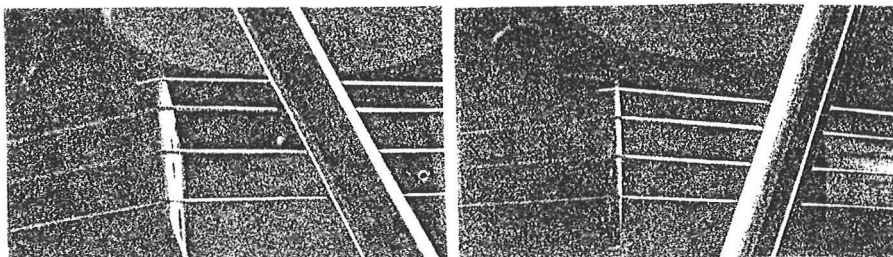


KUVA 1 Jousen (B) on kuljettava tallan (A) suunnassa Capet'n mukaan.

C. Fleschin mukaan jousen on kuljettava koko pituudeltaan tallan suuntaisena, jotta kielet värähtelisivät säännöllisesti ja keskeytyttä. (Flesch 1923, 35, 37, 40-41.) Kun jousi I. Galamianin mukaan kulkee tallan suuntaisesti, sointikohta ja äänenlaatu säilyvät muuttumattomina. (Galamian 1962, 51-54.) A. F. von Hornin mukaan vain tallansuuntainen jousenkulku voi tuottaa moitteettomalle äänelle välttämättömiä poikittaisvärähtelyjä. Tämä on hyvän viulunäänen ensimmäinen ehto. (Horn 1964, 26.) L. Garamin mukaan kirkas, ensiluokkainen ääni syntyy, kun jousenveto kulkee ehdottoman suoralinjaisesti kielen edellyttämää tasoa pitkin. (kuva 2) Poikkeus tästä suunnasta tapahtuu joissakin kaksoisotteissa, tyyliteltyssä détachéssa, diminuendossa ja monessa muussa tapauksessa. (Garam 1984, 84.) Mitä lienevät tyylitelty détaché ja monet muut tapaukset. E. Erdleen (1988) mukaan mitä tärkeintä on, että jousi kulkee tallan suuntaisesti. Suunnan poikkeamat aiheuttavat äänellisiä ongelmia. (Erdlee 1988, 42, 48.)



KUVA 2 Jousen oikea (B) ja väärä (B1) suunta Garamin mukaan.



KUVA 3 Jousen liioiteltu tallasta poikkeava suunta Diestelin mukaan.

Koko viulunsoiton historian ainoan poikkeuksen jousen suuntaa koskevasta säännöstä esitti H. Diestel: Täysin tallan suuntaisena jousi kulkee vain silloin, kun kielen värähtelevä osa on hyvin lyhyt ja värähtelykupu hyvin pieni, sillä jousen tulee kulkea kohtisuorassa kielen värähtelykupuun nähden. Mutta poiketessaan liikaa tallan suunnasta jousi voi liukua tallan ylitse tai otelaudan päälle. (kuva 3) (Diestel 1912, 95-99.)

Vastaus kysymykseen kaaren asennosta jouhien yllä vaihtelee voimakkaasti. Joidenkin mielestä kaaren tulee kallistua otelautaan päin. L'Abbé le fils, P. Rode'in, R. Kreutzerin, P. Baillot'n, L. Spohrin ja M. Grünbergin mukaan jousen on oltava hieman kallellaan otelautaan päin. (L'Abbé le fils 1761, 1. Baillet 1803a, II, 4. Spohr 1832, 18, 25. Grünberg 1910, 15.) A. Casortin mukaan jousi on hieman kallellaan otelautaan päin, mutta jouhet ovat kielessä koko leveydeltään. (Casorti -1906, 5.)

Toisten mielestä kaaren tulee olla jouhien yllä. L. Mozartin mukaan pystyjousella saadaan enemmän voimaa eikä kaari kosketa kieltä. (Mozart 1756, II, 6, V, 12, VII, I, 17.) Ch. de Bériot'n mukaan jousen pystyasento antaa äänelle suurimman voiman. Näin kielen tahaton kosketus vältetään paljon voimaa vaativissa sävelkuluissa ja kielestä irti ponnahtelevissa jousituksissa. (Bériot 1858, 6-7, 70.)

Joidenkin mielestä kaaren asento jouhien yllä ja kallistus otelautaan päin voi vaihdella. O. Bullin mukaan jousi on kallellaan otelautaan päin pianossa, jotta vain osa jouhista koskettaa kieltä. (Bull 1829-80/1981, 361-362.) L. Auerin ja G. Saengerin mukaan kantaa kohti jousi kallistuu otelautaan päin, kärkeä kohti se kääntyy pystyyn. (Auer-Saenger 1926, I, 13.)

A. F. von Hornin mukaan mezzoforte soi täydellä jouhinauhalla, piano pienemmällä ja pianissimo suuremmalla kallistuksella. Hänen mielestensä jouhinauha ei ole liian leveä, että sitä pitäisi kallistaa. Hän sanoi Tourte'in vakioineen renkaalla jouhinauhan muodon ja leveyden (noin 11,5 millimetriä), jotta korkeiden äänestien värähdyssolmut jäävät jouhinauhan alle ja viulun ääni tulee pehmeämmäksi ja täyteläisemmäksi. Horn on myös sitä mieltä, että on taiteilijoita, jotka soittavat jouhinauhan leveydeltä kallistaen jouta huomaamattoman vähän vain kantajousenvaihdossa painon keventämiseksi. Jos jouta kallistetaan paljon, sen on oltava hyvin kireällä, ettei kaari kosketa kieltä. Kun soitetaan jouhinauhan koko leveydellä, on jousen kireys osattava säätää tarkoin. (Horn 1964, 58.)

R. Doningtonin mukaan viulu soi täyteläisesti jouhien koko leveydellä, koska alemmat äänekset kuuluvat parhaiten. Jouhipinnan kavetessa äänen täyteläisyys vähenee ja ääni saa lisää väriä matalien äänesten vaihtuessa korkeammiksi. (Donington 1977, 28.) E. Erdleen mukaan jouhien tulee kärjessä levätä kielellä koko leveydellään. Työntöjousen aikana jousi kallistuu vähitellen soittajasta pois päin. Kantapuoliskolla vain jouhien ulkoreuna koskettaa kieltä. Pienellä painonlisäyksellä jouhinauha painuu sittenkin kieleen kokonaan. Oppilaalle tulisi antaa vapaus etsiä jousen oikea kallistuma. (Erdlee 1988, 36, 47, 67.)

Muutamit sanovat, että kaaren tulee kallistua myös talleen päin. L. Capet'n mukaan tulee syvää ja taipuisata ääntä varten harjoitella roulé-jousitusta, missä jousen pitkän liikkeen aikana kallistellaan kaarta vuoroin tallan ja otelaudan suuntaan harjoitukseen tarkoin merkityn ohjeen mukaisesti. (Capet 1916, 23-24.)

C. Fleschin mukaan venäläisen koulun löyhä jousi pidetään pystyssä, mutta pianossa se kallistetaan otelautaan päin, niin kuin ranskalais-belgialaisen koulun kireällä jousella tehdään aina. Tallan suuntaan jousta tulee kallistaa aina vetojousen staccatossa ja joissakin hyppyjousituksissa. (Flesch 1923, 35, 37, 40-41.)

I. Galamianin mukaan jousi kallistetaan kantaa kohti soitettaessa hiukan otelautaan päin, jotta jousen suunta säilyisi ja paino vähenisi. Tavoiteltaessa syvän, täyteläisen äänen tuottamista forseeraamatta on harjoiteltava myös jousen kallistusta vuoroin tallan ja otelaudan suuntaan kokojousen son filénä. Äänenlaadun tulee säilyä koko ajan hyvänä. (Galamian 1962, 52,104.)

R. Jacoby totesi kriittisesti, että jousta kallistetaan yleisimmin otelaudan suuntaan, millä vain haluttanee kaventaa kieltä hankaavaa jouhipintaa. Hänen mielestään tarmokkaaseen jousenkäyttöön tarvitaan jouhien koko leveys varsinkin kärkipuoliskolla, missä ongelmana yleensä on jouhien riittämätön kitka. Poikkeavuudessaan huomion arvoinen on Jacobyn käsitys, että hieno, pehmeä jousenkäyttö tapahtuu mieluummin jousen soittajan puoleisella syrjällä, jolloin kantajousen paino-ongelmat vältetään lähes tyystin. (Jacoby 1989, 10-11.)

Vaikuttaa siltä, että kaaren yksinomainen kallistus otelautaan päin olisi vanhakantainen tapa, joka päättyi noin 1910:n paikkeilla. Huomattavaa on, että jo L. Mozart totesi kaaren jouhien yllä tuottavan voimakasta ääntä. Tämä havainto onkin saanut useimmat kallistamaan kaarta kannassa ja kääntämään sen jouhien ylle kärjessä. Selvimmin tämä pääsuuntaus on ollut näkyvässä 1900-luvun ajan. Mutta eri syistä on myös ehdotettu kaaren kallistusta tallan suuntaan.

2.2 Jousen paikka kielellä

Jousen tulee kulkea tallan ja otelaudan puolivälissä hyvän äänen vuoksi. Tätä ohjetta on toistettu kautta viulunsoiton historian. Esimerkkien sanamuoto vaihtelee. Ei liian lähellä tallaa eikä liian kaukana siitä. (Falck 1688. Beckmann 1918, 38.) Ei otelaudan päällä eikä tallan lähellä, vaan sopivan matkan päässä tallasta. (Mozart 1756, II, 6.) Koko ajan samalla etäisyydellä tallasta ääniaukkojen pyö-

ristyksen yllä. (Baillot 1803a, II, 4.) Aluksi noin tuuman päässä tallasta. (Spohr 1832, 25.) Tallan ja otelaudan puolivälissä. (Joachim-Moser 1905, I a, 13. Grünberg 1910, 6. Auer-Saenger 1926, I, 15.) Millilleen tallan ja otelaudan puolivälissä, kun äänenvoimakkuus ja jousen liikenopeus pysyvät samoina. (Horn 1964, 26.) Paras sointi syntyy tallan ja otelaudan puolivälissä. (Erdlee 1988, 53.)

Sama ohje on kuitenkin jo vanhimmassa tunnetussa violakoulussa, johon S. di Ganassi 1542 kirjoitti, että tallan tienoilla ääni on raaka ja otelaudan lähellä epävarma ja soinniton. On myös huomattava, että jo Ganassi tunsii ilmaisulliset vaihtoehdot: musiikin kovuus (*durezza*) löytyi tallan tienoilta kun taas murhe ja haikeus (*mestizia*) otelaudan tienoilta. (Ganassi 1542, kpl 4. Peter 1972, 9-10.)

C. Farina kirjoitti 1627 viulumusiikin varhaisimmat tallan tienoon esitysohjeet: Noin sormen mitan päässä tallasta voi jäljitellä huilun ääntä ja vielä lähempänä sotilaspillejä, mutta kissannaukujaisia saadaan jousen liukuessa tallan molemmin puolin edestakaisin. (Farina 1627. Beckmann 1918, 16.)

L. Mozartin mukaan jousen paikkaa kielellä voidaan vaihdella neljästä syystä. 1) Hiljainen ääni soitetaan kauempana tallasta kuin voimakas. (Mozart 1756, V, 4.) Sama opetus toistui myöhemminkin. Etäisyys tallasta vaikuttaa sävelvoimaan. (Baillot 1803a, II, 4. Bériot 1858, 125.) Piano soitetaan lähempänä otelautaa ja forte tallan tienoilla. (Diestel 1912, 102.) Vain hiljaa soitettaessa jousi saa lähestyä otelautaa. (Auer-Saenger 1926, I, 15.)

2) G- ja d-kielillä soitetaan kauempana tallasta kuin a- ja e-kielillä, koska paksu kieli ei värähtele yhtä helposti kuin ohut ja väkisin yrittäen ääni on raaka. Ero on hiuksenhieno. Saman käsityksen esitti myöhemmin Spohr: On kuunnellen tutkittava jousen paikka kullakin kielellä, koska ohut kieli värähtelee paksua helpommin, joten jälkimmäisellä jousen tulee kulkea kauempana tallasta. (Spohr 1832, 26.)

3) Matalavireistä viulua soitetaan kauempana tallasta kuin korkeavireistä.

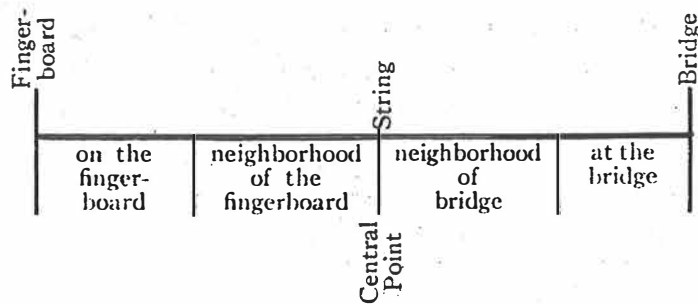
4) Viulu viululta vaihtelee heikon ja voimakkaan äänen virheettömän värähtelyn mukainen jousen paikka kielellä. (Mozart 1756, V, 11.)

1800-luvulla esitettiin asiasta lisäohjeita. P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n yhteisen viulukoulun mukaan pitkiä säveliä voidaan soittaa tallan lähellä puhtaan ja miellyttävän äänen rajoissa. (Baillot 1803a, IV, 4.) O. Bull totesi äänenväriin vaihtelevan siten, että tallaa kohti voimistuvat ylemmät äänekset tekivät äänestä trumpettimaisen ja otelautaa kohti voimistuvat alemmat äänekset käyrätorvea ja klarinettia muistuttavan. (Bull 1829-80/1981, 361.) P. Baillot'n mukaan hyvin voimakkaat, korkeat sävelet soitetaan lähellä tallaa, mutta kärkimartelé fortessa kaukana tallasta. (Baillot 1834, 89, 124.) Ch. de Bériot'n mukaan äänen pyöreys syntyy, kun melko pitkää jousta sysätään tietyllä etäisyydellä tallasta. Liian lähellä tallaa kieli viheltää. Jousen nopea liike lähellä tallaa aiheuttaa keinotekoiset huiluäänet (*sons harmoniques artificiels*) g-kielen korkissa asemassa. (Bériot 1858, 80, 125, 187.)

1900-luvulla jousen paikkaa kielellä on pohdittu niin paljon, että vain edellisestä poikkeavat pääkohdat voidaan koota tässä yhteydessä. A. Casortin mukaan jousi ei saa koskaan liikkua kielen suunnassa vaan samalla kohtaa, hieman lähempänä tallaa, ja sautilléssa jousi on siirrettävä lähemmäs tallaa. (Casorti -1906, 5, 15.) M. Grünberg täsmensi voimavaihtelun ohjeistoa: Ohuilla

kielillä on soitettava fortessa lähellä tallaa, mezzofortessa puolivälissä ja pianossa lähellä otelautaa. (Grünberg 1910, 15.)

H. Diestel sanoi, että jousen paikka kielellä on valittava halutun äänenvärin mukaan. Soittajan tulee hallita koko dynaaminen asteikko eri kohdissa kieltä, jotta kaikki äänenvärin ja nyanssien vivahteet olisivat käytettävissä. Sul ponticello ja flautato ovat äänenvärin äärirajat. Edellinen syntyy jousen kulkiessa kyllin nopeasti tallan lähellä, jolloin perusääni väistyy ja toinen äänes pyrkii esiin jopa kumoten perusäänen. Jälkimmäinen syntyy jousen kulkiessa kevyesti otelaudan päällä, jolloin perusäänen oktaavi tulee esiin ja ääni muuttuu huilumaiseksi, sillä otelaudan lähellä sammuvat ne äänekset, joiden värähdyskupu osuu jousen kohdalle. Käytännössä jousen paikka kielellä valitaan korvan avulla. (Diestel 1912, 98-102.)



KUVA 4 Otelaudan (Fingerboard) ja tallan (Bridge) välisen kielen (String) osan jako neljään sointialueeseen: otelaudalla (on the fingerboard), otelaudan läheisyydessä (neighborhood of the fingerboard), tallan läheisyydessä (neighborhood of bridge) ja tallan tuntumassa (at the bridge) Fleschin mukaan.

C. Flesch valitteli monien opettajien ajattelemattomuuksissansa vaativan, että jousen tulee aina kulkea kielen samassa kohdassa, vaikka hänen mielestään jousen ja kielen kosketuskohta vaihtelee lakkaamatta sävelkeston, äänenvoiman ja asemasoiton mukaan. Tallan läheisyyttä vaativat pitkät sävelet, forte ja korkeat asemat ja otelaudan läheisyyttä lyhyet kokojousen sävelet, piano ja matalat asemat. Käytännössä nämä vaatimukset yhdistyvät monin tavoin, jolloin vain kuulohavainto ratkaisee, missä jousen tulee kulkea. (Flesch 1923, 59-60.) Mutta harjoittelua varten Flesch laati oheisen kuvan (kuva 4), jonka avulla sointikoh-
taa koskevat periaatteet voidaan omaksua järjestelmällisesti. (Flesch 1934, 8.)

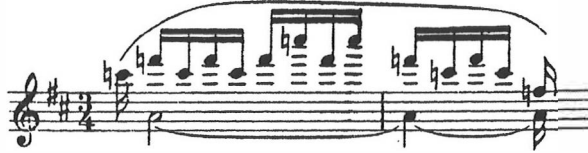
Kaksoisotteissa ja soinnuissa viereisten kielten värähtelevä pituus voi olla hyvin erilainen, vaikka yleensä nämä soitetaan tavallista lähempänä tallaa. (esimerkit 1-5) (Flesch 1928, 89.)



ESIMERKKI 1 Mozart, Viulukonsertto D-duuri, osa 3.



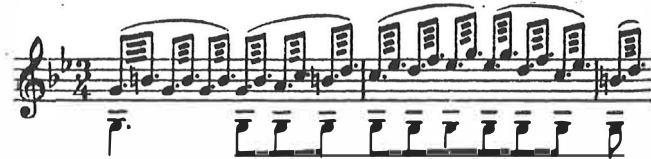
ESIMERKKI 2 Brahms, Viulukonsertto, osa 1.



ESIMERKKI 3 Joachim, Kadenssi Brahmsin viulukonserttoon.



ESIMERKKI 4 Joachim, Konsertto unkarilaiseen tapaan, osa 1.



ESIMERKKI 5 Paganini, Kapriisi 6.

O. Bullin ja H. Diestelin tavoin Flesch totesi, että jousen paikan valintaan kielellä vaikuttaa myös äänenväri. Tallan lähellä syntyy oboemainen, tallan ja otelaudan puolivälissä klarinettimainen ja otelaudan lähellä huilumainen ääni. (Flesch 1928, 74.)

I. Galamianin mielestä paras äänellinen tulos ratkaisee paikan, missä jousen on kosketettava kieltä. Asiaan vaikuttavat kieleen kohdistuva paino, jousen liikenopeus sekä värähtelevän kielen paksuus ja pituus. Jousen paikka kielellä on opittava löytämään, säilyttämään ja muuttamaan. Näihin taitoihin Galamian opastaa erinomaisin yksityiskohtaisin harjoitusohjein. Kaksoisotteissa jousen paikan valinta on ongelmallista, koska kahden kielen välillä on tehtävä kompromissi. (Galamian 1962, 58-61.)

A. F. von Horn sanoi jousen paikan kielellä määräytyvän sen painon ja nopeuden sekä värähtelevän kielen pituuden mukaan. (Horn 1964, 27.) R. Doningtonin tulkinta jousen paikasta kielellä: Mitä lähempänä tallaa jousi kulkee, sitä laajempi on kielen värähtely ja sitä vahvempi mutta vähemmän runollinen on ääni, kunnes tullaan niin lähelle tallaa, että alemmat äänekset häipyneet kuuluvista ja syntyy sul ponticellon pirullisen aavemainen ääni. Mitä kauem-

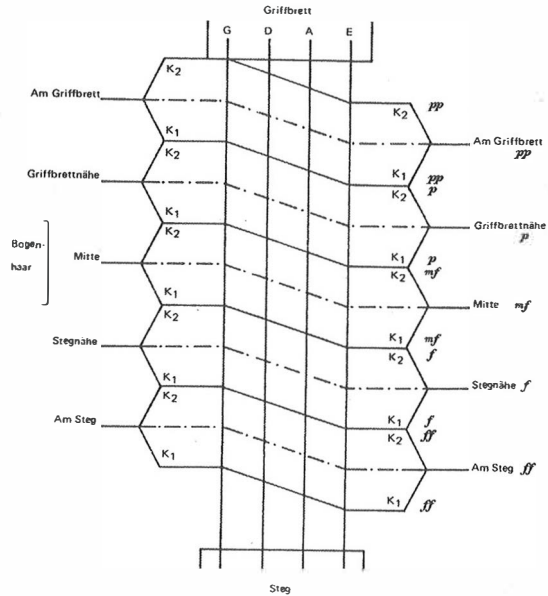
pana tallasta sitä kapeammaksi käy kielen värähtely ja heikommaksi mutta runollisemmaksi ääni, kunnes kyllin kaukana tallasta alemmat äänekset jälleen heikkenevät, niin että syntyy sul taston aineeton ääni. (Donington 1977, 28-29.)

O. Szende rakensi selostuksensa puheena olevasta ongelmasta A. Jahnin (1913), W. Trendelenburgin (1925), C. Fleschin (1923), A. F. von Hornin (1964), G. Mantelin (1972) ja J. Meyerin (1978) kirjoituksiin. Niin vaikuttavalta kuin lähdeaineisto näyttääkin, ei sointikohdan (Kontaktstelle) pohdiskelu ole rajoittunut näihin. Asiasta on olemassa laaja kirjallisuus, johon tässä tutkimuksessa ei ole tarvis kajota, koska suurin osa käytyä keskustelua on varsin kaukana soivasta todellisuudesta. Fleschin sanoin matemaattis-fysikaaliset laskelmat ovat käytännössä täysin tarpeettomia, sillä kokemusperäiset tiedot johtavat pikeminkin tavoitteeseen. (Flesch 1923, 37.) Tämä olisi ollut monien viuluteoreetikoiden hyvä muistaa. Paremmaksi vakuudeksi on tässä paikallaan Szenden kuva (kuva 5), jonka hän sanoo laatineensa Fleschin mukaan, mutta joka muistuttaa enemmän Eichornin esityksiä. (Szende 1985, 9-13. Vrt. Hopfer 1941, passim.)

E. Erdlee päätteli, että viidennestä asemasta alkaen kielen pituus lyhenee siten, että oikea sointikohta löytyy lähempänä tallaa. Painon vähetessä ja/tai liikkeen nopeutuessa jousen tulee siirtyä lähemmäs otelautaa ja päinvastoin. (Erdlee 1988, 53.)

R. Jacoby on aikaisemmasta poiketen todennut muun muassa, että useimmat maineikkaat taiteilijat omaavat luonnollisen kyvyn valita oikea sointikohta. Tämä kyky on tosin monilla vähemmän maineikkaillakin. Mutta Jacobyn mukaan sointikohdan lainmukaisuudet näyttävät yhä olevan täysin tuntemattomia suurimmalle osalle nykyaikaisia viulisteja. Vielä 50 vuotta sitten oli monilla opettajilla tapana nostaa oppilaan viulua ylemmäs voimakkaamman äänen toivossa, koska tällöin jousi luisui lähemmäs tallaa. Tätä yksisuuntaista pyrkimystä olisi voinut jalostaa jo silloin olemassa olevilla tiedoilla. Toisaalta Jacoby ulottaa opetuksensa sointikohdasta myös modernimpaan viulumusiikkiin, josta näytteenä (esimerkki 6) muutama kohta Schönbergin Fantasiasta opus 47. (Jacoby 1989, 30-33.)

Kokoavasti voidaan lopuksi todeta, että aloittelijan jousen tulee kulkea tallan ja otelaudan puolivälissä hyvän äänen vuoksi, koska jousen tahaton liukuminen tästä paikasta heikentää ääntä. Ääni tulee helposti tallan suunnassa ra'aksi ja otelaudan suunnassa epävarmaksi ja soinnittomaksi. Mutta jousta on opittava myös siirtämään kielellä siten, että nämä virheet vältetään. Jousen ja kielen kosketuskohtaa tulee kyetä vaihtelevaan lakkaamatta sävelkeston, asemasoiton, äänenvoiman ja äänenväriin mukaan. Koska paras äänellinen tulos ratkaisee paikan, missä jousen on kosketettava kieltä, taito opitaan harjoittelemalla ääntä kuunnellen.



KUVA 5 Sointikohtapunos (Die Verflechtung der Kontaktstellen) Szenden mukaan. Kuva esittää otelaudan (Griffbrett) ja tallan (Steg) välistä osaa viulunkielistä. Varauskohtana vasemmalla jousinauhan leveys (Bogenhaar). Sointialueet ovat otelaudan tuntumassa (Am Griffbrett), otelaudan lähellä (Griffbrettnähe), keskellä (Mitte), tallan lähellä (Stegnähe) ja tallan tuntumassa (Am Steg). Joka alueella on kova (K 1) ja pehmeä (K 2) sointikohta.

The image shows musical notation for A. Schönberg's Fantasia opus 47, specifically the 'Grave' section. It features two main examples of bowing techniques. The first example shows a sequence of notes with a dynamic marking of $[p]$ and a bowing technique of $[p]$. The second example shows a sequence of notes with a dynamic marking of $[f]$ and a bowing technique of $[f]$. Below these are two more examples: 'gedruckt:' (pressed) and 'besser:' (better), both showing a sequence of notes with a dynamic marking of $[ff]$ and a bowing technique of $[ff]$. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

ESIMERKKI 6 A. Schönbergin Fantasia opus 47, osa Grave, vaikeita sointikohtaongelmia Jacobyn mukaan. Yksi näyte on sekä painetussa (gedruckt) että Jacobyn ehdottamassa paremmassa (besser) muodossa.

2.3 Jousen liikesuunta

S. di Ganassi kirjoitti 1542-43 violakouluunsa, että vahva tahtiosa on soitettava laskevalla jousella, jolla myös pienistä aika-arvoista koostuvan sävelkulun tulee alkaa. Parittoman sävelmäärän vuoksi joudutaan käyttämään nousevaa joustaa

tai soittamaan peräkkäiset sävelet samaan suuntaan, siten että jousi hieman sei-
sahtaa irtoamatta kielestä. (Ganassi 1542, 6. Ganassi 1543, 15. Peter 1972, 10, 74.)
R. Rogniono julkaisi 1592 varhaisimmat tunnetut viulunsoiton ohjeet, joissa hän
korosti, että musiikin tulee yleensä alkaa vetojousella, mutta erityisesti pitkät
kahdeksas- ja kuudestoistaosakulut on aloitettava vetäen. Parittoman sävel-
määrän vuoksi voidaan peräkkäiset sävelet soittaa samaan suuntaan joko pa-
lauttamalla jousi lähtökohtaansa tahti jatkamalla jousen liikettä keskeytyksettä.
Boyden on soveltanut Rognionon ohjeita vanhimpaan tunnettuun viulumusiik-
kikatkelmaan (esimerkki 7) musiikista Ballet comique de la reine vuodelta 1582.
(Rogniono 1592. Boyden 1979, 82-83.)



ESIMERKKI 7 R. Rognionon ohjeet vanhimpaan tunnettuun viulumusiikkikatkelmaan
musiikista Ballet comique de la reine vuodelta 1582.

1600-luvulla Ganassin ja Rognionon mainitsemasta vetojousen säännöstä tuli
keskeisin pohdiskelun aihe viulunsoittoa koskevassa kirjallisuudessa. Oltiin
yhtä mieltä siitä että joka tahti tuli alkaa vetojousella, mutta sääntöä oli usein
vaikeata noudattaa varsinkin, jos tahdissa oli pariton määrä säveliä. Sääntöön
liittyvistä ongelmista kirjoitti muun muassa Rognionon poika Fr. Rognoni 1620
laajan esimerkkikokoelman, ja hänen työtänsä jatkoivat G. Zannetti 1645 ja J. A.
Herbst 1653. Varsinkin Zannettin jousitusohjeet ovat korvaamaton avain tuon
ajan jousenkäyttöön. Hänen tabulatuureissaan (esimerkki 8), jotka Boyden on
tulkinnut omalle notaatiollemme, T tarkoittaa vetoa ja P työntöä. (Rognoni
1620. Zannetti 1645, 6, 8, 16, 18, 20. Herbst 1653. Boyden 1979, 154 n7, 158-159,
161-162.)

Näin kehitetty vetojousen säännöstö koski tanssimusiikkia eikä tiedetä
tarkoin, missä määrin sitä noudatettiin taidemusiikissa. Siinä jousensuunnan
merkkejä ei yleensä näe, koska säveltäjä on jättänyt soittajalle vapauden tehdä
harkintansa mukaan. Siksi Beckmann arveli jousensuunnan ohjeiden vaatineen
runsaasti tilaa ajan oppikirjoissa. (Beckmann 1918, 44.)

ESIMERKKI 8 G. Zannettin jousimerkein varustamaa tabulatuurimusiikkia Boydenin
sulkeissa tulkitsemin lisäyksin. T on veto ja P on työntö.

J.-B. Lully (1655-1687) toteutti musiikissaan ja orkesterityössään järjestelmällisesti teoreetikkojen monimutkaisia sääntöjä. Hänen dominoivan vaikutuksensa vuoksi vetojousen säännöstö ohjasi ja kahlitsi hovimusiikin jousenkäyttöä kaikkialla Euroopassa, Ranskassa 1700-luvun puoliväliin saakka. (Boyden 1979, 243, 401.) Täysin ei säännöstö romuttunut sittenkään, vaan sillä on voimakas vaikutus vielä oman aikammekin jousenkäytössä.

G. Muffat (1698) on valaissut opettajansa, Lullyn, ratkaisuja joidenkin tanssien, kuten bourrée, courante, gavotte, gigue ja menuetto, jousitusongelmista. Ratkaisut määräytyivät yleensä tempon mukaan. Hitaassa musiikissa käytettiin palautusjousta, nopeammassa craqueria ja nopeimmassa jousensuuntaa ei vaihdettu lainkaan, vaan joka toinen tahti alettiin työnnöllä. Muffat osoitti myös taukojen vaikutuksen vetojousen sääntöön Lullyn musiikissa (esimerkki 9).

Palautusjousoi tarkoittaa, että vetoa seuraa toinen veto, joka jousta nostaen aletaan samasta kohdasta kuin edellinenkin. Usein palautusjousoella aloitettiin uusi tahti (esimerkki 10). Tahdin sisällä se järjestettiin yleensä jousen nostoon riittävän pitkälle aika-arvolle (esimerkki 11).

Craquer tarkoittaa kahta peräkkäistä työntöä. Sitä käytettiin lyhytkestoisen sävelparin soittamiseen (esimerkki 12). Boyden on korostanut craquerin portato-luonnetta, mutta Kolnederin tulkinnan mukaan se soitettiin spiccatoon tapaan nopealla kevyesti kielestä irtoavalla keskijousella, jolloin syntyy pehmeä kimmoisa sointi. (Moser 1923, 120. Aschmann 1962, 37. Boyden 1979, 261. Klingfors 1985, 171-172. Kolneder 1984, 302.)



ESIMERKKI 9 Taukojen vaikutus jousijärjestelyyn Lullyn musiikissa Klingforsin mukaan. Pystyviiva on veto ja v on työntö, kuten Muffat'n notaatiossa.



ESIMERKKI 10 Palautusjousoi tahdin alussa Lullyn musiikissa Moserin mukaan.



ESIMERKKI 11 Palautusjousoi tahdin sisällä Lullyn musiikissa Moserin (a-b) ja Klingforsin (c) mukaan.



ESIMERKKI 12 Craquer Lullyn musiikissa Moserin (a, c) ja Boydenin (b) mukaan.

Muffat osoitti myös, kuinka Lully jäsenteli menueton säerajat palautusjousella ja askeleet craquer'illa. (esimerkki 13) Vertailun vuoksi Muffat kirjoitti viivaston alle italialais-saksalaisen jousijärjestelyn. (Boyden 1979, 261.)



ESIMERKKI 13 Lullyn menuetto Muffat'n ranskalaisin (yllä) ja italialais-saksalaisin (alla) merkein Boydenin mukaan.

Sen sijaan Lullyn seuraavissa tansseissa (esimerkki 14) jousensuunta vaihtuu vain poikkeuksellisesti, koska tahdeissa on enimmäkseen parillinen määrä säveliä. (Moser 1923, 120-121.)

Courante.

Gigue

Bourrée

ESIMERKKI 14 Lullyn courante, gigue ja bourrée Moserin mukaan.

Muffat tahtoi esimerkeillään dokumentoida Lullyn ranskalaisen orkesterityön järjestelmällisen jousikulttuurin ja osoittaa sen etevämmyyden italialaisiin ja saksalaisiin verrattuna. Lullyn jousitusmerkit kelpaisivat johdonmukaisuudessaan myös nykyajan orkesterityöhön, ja niitä voidaan pitää perinteisen orkesterikäytännön varhaisimpana malliesimerkkinä. Ilman Muffat'n kirjoituksia Lullyn merkitys orkesterin jousikulttuurin edistäjänä olisi jäänyt unohtuksiin. Mutta lisäksi Muffat on antanut jälkimaailmalle korvaamattoman tyylioppaan, jonka jousitusohjeita voidaan soveltaa myös 1700-luvun alkupuoliskon suurten italialaisten ja J. S. Bachin musiikkiin.

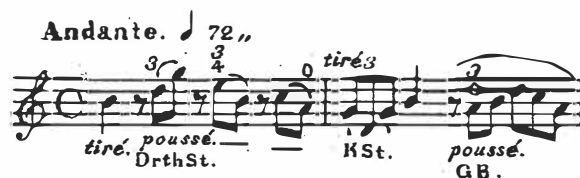
1700-luvun alussa A. Corellin orkesterissa Roomassa vallitsi täysin Lullyn vaatimuksia vastaava, tiukka jousituskuri. Kaikkien jousien tuli kulkea samansuuntaisesti. Hän keskeytti soiton heti nähdessään yhdenkään poikkeuksen. (Schwarz 1983, 53.) Samaan aikaan A. Vivaldi harjoitti Venetsian Ospedale della Pietàn tyttöorkesterin täsmällisyyteen, johon ei yltänyt Pariisin Oopperan orkesteri. (Schwarz 1983, 58.) Nämä asiat tunnettiin kautta Euroopan, joten pelkästään Lullyn esimerkki ei ohjaillut jousenkäyttöä 1700-luvun alkupuoliskolla. 1750:n jälkeen alkoi suhde perinteiseen vetojousen sääntöön muuttua. J. W. A. Stamitzin (1748-1757) luoman mannheimilaisen orkesterityylin olennaisin piirre oli kurinalainen yhteistyö, joka ilmeni muun muassa yhtenäisessä jousenkäytössä. (Kolneder 1984, 338-339.) J. J. Quantzin mukaan oli konserttimestarin vietävä jousensuuntaa rikkonut soittaja syrjään ja opetettava hänelle oikea esitystapa. (Quantz 1752, XVII, I, 9.) Kun Quantz on huomauttanut, että työntäjousen tulee tarvittaessa olla yhtä voimakas kuin vetojousen, voidaan päätellä hänen suhtautuneen vakavasti vetojousen sääntöön mutta myös rohjenneen poiketa siitä. (Quantz 1752, XVII, II, 10-11.)

Mutta Fr. Geminiani (1751) puhui jo kirotusta säännöstä, mikä kuvastaa oireita vapaampaan jousenkäyttöön. Ilmeisesti tässä oli havaittavissa jotakin yhteyttä Muffat'n käsitykseen italialaisen jousenkäytön vapauksista. S. Babitz oli kuitenkin sitä mieltä, ettei Geminiani kyennyt murtamaan perinteen kahleita, koska noin kolme neljännestä hänen sävellyksistensä on kirjoitettu vetojousen säännön mukaisesti. (Babitz 1957, 10.)

L. Mozartin mukaan jousitukset suunniteltiin siten, että joka tahdin alkuun tuli vetojousi. Hyvin nopeassa tempossa joka toinen tahti voitiin alkaa työnnöllä. Hyvän maun ja terveen päättelykyvyn turvin kaikki nuotit sai soittaa säännöistä piittaamatta. Orkesterisoitossa yhtenäinen jousenkäyttö oli välttämätöntä. (Mozart 1756, IV, 2, 4, 29, 32, 39; VI, 3.)

P. Roden, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulussa neuvottiin vetojouta käyttämään, 1) kun säe alkaa täydellä tahdilla, 2) laulun pitkällä sävelillä ja 3) säkeen päätesävelillä, ja työntäjousta kohotahdeissa ja päätesäveltä edeltävissä lopputrilleissä. Mutta turhantarkkuutta tuli varoa, koska se vain rajoittaa liikkeitä ja tekee soittamisen yksitoikkoiseksi ja väsyttäväksi. (Baillot 1803a, II, 10. Baillot 1803b, 5.)

L. Spohr (1832) opetti vanhan säännön ja uudemman soittotavan poikkeavuudet korostaen kuitenkin, että käden ja kielen läheisyys antaa vahvalle tahtiosalle tarpeellisen painotuksen. Kun vanha sääntö vaati, että heikot tahtiosat on soitettava työntäen, neuvoi Spohr seuraavassa harjoituksessa (esimerkki 15) irroittamaan jousen kieleltä tauon aikana ja palauttamaan sen käreen uutta työntöä varten. (Spohr 1832, 43, 49.)



ESIMERKKI 15 Spohr käytti ranskalaisia termejä, tiré, veto, ja poussé, työntö.

Orkesterissa tuli Spohrin mukaan pyrkiä yhtenäiseen jousenkäyttöön, missä hänen mielestään jopa parhaiten harjoitetuilla orkestereilla oli vielä paljon toivomisen varaa. Syynä Spohr piti, että 1) jousijärjestelyn merkintä oli huolimattontta ja puutteellista ja 2) soittajat eivät olleet saman koulun kasvatteja. Hän ihaili toki Pariisin, Prahan ja Napolin konservatorioiden orkestereissa jousenkäytön yhtenäisyyttä. Mutta muualla hän sanoi joka soittajalla olleen oman jousenkäyttötapsansa. Spohrin mielestä ei ole pelkkää silmäniloa vaan tärkeätä musiikille, että jouset kulkevat samalla tavoin. Vanha sääntö kunniaan! Konserttimestarin tulee täydentää puutteelliset merkinnät ajan tasalle! (Spohr 1832, 248.)

Ch. de Bériot korosti laulutaiteen esikuvallisuutta ja sanoi, että tulee pyrkiä aina soittamaan laulun pitkä tavu vedolla ja lyhyt tavu työnnöllä, koska vain runouden prosodian mukaisella veto- ja työntöjousen käytöllä voidaan saavuttaa viulumusiikin oikeat korostukset. Kohotahdin soittamista työntöjousella Bériot ei niinkään korosta kuin sitä, että se soitetaan erikseen tilanteen mukaan työntäen tai vetäen. Jos on tarpeen välttää kohotahdin vauhdikasta korostusta, on se parasta sitoa pääiskun kanssa samaan jouseen (esimerkki 16), mutta tästä ei saat tulla tarkoituksetonta maneeria. (Bériot 1858, 232, 234.)



ESIMERKKI 16 Kohotahdin ja pääiskun yhdistäminen Bériot'n mukaan.

C. Flesch totesi, että hänen aikansa viulunsoittajat takertuivat usein tiedottomasti sokeaan uskoon, että tahdin ensimmäinen sävel on soitettava vetojousella ja viimeinen sävel työntöjousella. (Flesch 1923, 121.) Tosin jousen paino on suurimmillaan kannassa, joten voimansäästön vuoksi vetojousi sopii hyvin aksentoiduille sävelille, jotka usein osuvat yksiin musiikin iskutuksen kanssa. Tästä oli suuri apu tarkoituksenmukaisen jousituksen valinnassa, mutta vanhaa vetojousen sääntöä se ei aina noudata. Myös nopea détaché-juoksumus onnistuu hyvin vain vetojousen säännön mukaisesti. Mutta säännön vastaisen menettelyn paremmuutta Flesch osoitti seuraavin näyttein (esimerkki 17). (Flesch 1928, 11, 17.)



ESIMERKKI 17 Kohotahdin ja pääiskun yhdistäminen Fleschin mukaan. C. Franck, Sonata, 4. osa (a). H. Wieniawski, Poloneesi A-duuri (b).

Tahtiviivat ovat tarpeellisia aloittelijalle, mutta suurimpana esteenä musiikin oikealle jäsentelylle. Lapsen tulee oppia tahtiviivojen merkitys, mutta taiteilijan tulee ne unohtaa, sanoi Flesch. Erityisesti kohotahdin erottaminen on suuri virhe oheisten mallien mukaisissa lukuisissa tapauksissa.

Fleschin mukaan Mozartin sinfonian 40 (esimerkki 18) kohotahti tulee vetää, koska lyhyen pääiskun sirous onnistuu luonnollisesti työnnöllä. Mendelssohnin viulukonserton kolmannessa osassa (esimerkki 19) jousen suunta tulisi vaihtaa siksi, että pitkälle legatolle saataisiin luontevampi jousijako. Saman konserton hitaan osan alussa (esimerkki 20) Flesch suosittelee iskutuksen vastaista työntöjousta pitkin matkaa oikean jäsentelyn ja dynamiikan vuoksi.



ESIMERKKI 18 W. A. Mozart, Sinfonia 40, osa 1. Flesch: Kohotahdilla veto.



ESIMERKKI 19 F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 3. Alla Fleschin ehdotus.

ESIMERKKI 20 F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 2. Flesch: Työntö alkuun.

ESIMERKKI 21 R. Schumann, Sonaatti opus 121, osa 4. Yllä oikea (Richtig) ja alla väärä (Falsch) jousijärjestely Fleschin mukaan.

R. Schumannin Sonaatin opus 121 4. osassa (esimerkki 21) on luonnollisinta soittaa crescendo työntäen ja diminuendo vetäen vastoin vetojousen sääntöä. (Flesch 1928, 36, 40, 184-185.) On myös tapauksia, joissa Fleschin mukaan vetojousen säännön vastainen jousenkäyttö on tarpeen jousiteknisistä syistä (esimerkki 22). (Flesch 1923, 121.)

ESIMERKKI 22 Fleschin epäortodoksia merkkejä. J. Brahms, Trio opus 8, osa 1 (a). C. Saint-Saëns, Viulukonsertto h-molli, osa 1 (b). M. Bruch, Viulukonsertto g-molli, osa 1 (c).

J. Szigeti huomautti 1969, että meillä on yhä taikausko pääiskun vetojouseen. Hän perusteli tätä katkelmalla G. Fr. Händelin viulusonaatista D-duuri (esimerkki 23), jonka tahdeissa 3-11 toistuu sama rytmikaava. Tavanomaisen jousijärjestelyn sijasta hän tarjosi vaihtelevamman, jossa pääiskulle osuu vuoroin veto ja työntö. Tämän järjestelyn hän sai aikaan tahdin sisäisellä portatomaisella katkolla. Mutta hän on todennut, että soittajat valitsevat yleensä vanhan, turvallisen vaihtoehdon, kun se on mukavampi. He eivät ajattele, että se on myös yksitoikkoisempi. (Szigeti 1969, 193.)

ESIMERKKI 23 G. Fr. Händel, Viulusonaatti D-duuri. Szigetin epäortodoksinen jousimerkintä alla ja tavanomainen merkintä yllä.

Mutta vielä vuonna 1988 Emery Erdlee piti tarpeellisena huomauttaa, että on syytä päästä irti väärän perinteen orjuudesta jousenkäytössä ja käyden lävitse koko viuluohjelmisto vaihtaa jousensuunta oikeinpäin. (Erdlee 1988, 62-63.)

Edellä olevasta päätellen yhä vahvasti vaikuttava vetojousen sääntö sai alkunsa 1500-luvulla tanssimusiikin vaatimuksista. 1600-luvulla tämä kehitys huipentui Lullyn orkesterityylissä. Vakavamman musiikin tiukka jousikuri valitsi ainakin Corellin, Vivaldin ja Stamitzin orkestereissa. Vaikka vanha sääntö säilyi vielä vuoden 1750 jälkeen Geminianin musiikissa sekä Quantzin ja L. Mozartin ohjeissa ripienisteille, niin heidän mielipiteissään alkoi näkyä sen kyseenalaistaminen.

2.4 Jousenvaihto

1500-luvun tanssimusiikki soitettiin sävel säveleltä jatkuvin rytmikkäin jousenvaihdoin. Varsinkin vetojoususta korostettiin, kuten juuri on todettu. On ilmeistä, että lauluvihkosta soittavat kuoroäänten kaksintajat joutuivat opettelemaan

aivan toisenlaisen jousenvaihtotekniikan. Laulavaa linjaa ei varmasti viulunsoittajan sopinut häiritä, vaikka hänen varsin alkeellinen jousensa sangen heikosti sopi legatolinjaan ja vain tekstin mukaiseen artikulointiin. Tästä kaikesta ei ole säilynyt tietoa, mutta sitä tukee varhaisin orkesterimusiikki, joka kumpusi suoraan lauluperinnöstä ja oli aluksi suorastaan sanatonta laulumusiikkia.

1600-luvun alussa sävelletystä musiikista voidaan selvästi päätellä kummankin kadonneen perinnön, 1500-luvun tanssimusiikin ja laulunkaksinnuksen, vaikutuksia. Kamarisonaatit olivat alkuun tanssisarjoja, joiden nopeat osat soitettiin jatkuvin tarmokkain jousenvaihdoin. Kirkkosonaattien hitaat osat olivat suoraan lainaa laulumusiikista. Niiden pitkän rauhallinen rytmikka sujui niin legatomaisen jousenvaihdon merkeissä, kuin se nyt silloisella jousella oli mahdollista. Mutta kumpaankin perinteeseen tuli vähä vähältä aluksi tehokkeina mutta yhä yleistyen legatokaarien käyttö. Näin jousenvaihdot harvenivat ja laimenivat. On yritetty väittää, että ennen Tourte-jousta ei ollut pyrkimystä pehmeään, huomaamattomaan jousenvaihtoon, vaan että päinvastoin pyrittiin kellomaiseen ääneen. (Babitz 1957, 8, 12. Boyden 1980b, 833-834.) Tätä oletusta ei tarkempi tutustuminen ajan musiikkiin tue. Tämän väärän käsityksen kannattajat perustavat tietonsa kestävämpiin epätieteellisiin kriteereihin. Yhtä yksinkertaista on väittää, että nykyisin jousenvaihto pyritään salaamaan kaikki keinoin. (Babitz 1957, 8.) Se pitää paikkansa tietyn suunnan tietyissä jousituksissa. Mutta mitä nämä saumattoman legato-linjan asiamiehet sanovat irtojousitusten tai akordien jousenvaihdosta?

On hätkähdyttävää kaiken pseudotieteen keskellä törmätä R. Doningtonin sanoihin, että barokin jousenvaihto noudatteli nykyisiä periaatteita ja että yleensä pyrittiin hyvin artikuloituun esitykseen paitsi *cantabile*-kuluissa. (Donington 1967, 474.) L. Mozart sanoi 1756: "Kun samaa kieltä soitetaan jousella monta kertaa peräkkäin, se joutuu aina uudenlaiseen värähtelyyn. Siksi on joka jousenliike aloitettava maltillisesti ja kevyesti ja liitettävä toiseen jousta nostamatta niin pehmeästi, että voimakkainkin jousitus muuttaa kielen liikkeen aivan huomaamatta kokonaan toisenlaiseksi". (Mozart 1756, V, 10.)

Jousenvaihtoa koskevia päätelmiä tehtäessä on huomattava, missä yhteydessä tieto kulloinkin esitetään. P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulussa laulavan jousenkäytön ohje kuuluu: Työntöjousoi on liitettävä vetojouseen taitavasti, niin ettei ääni katkea eikä ole havaittavissa pienintäkään sysäystä. (Baillot 1803a, IV, 4. Baillot 1803b, 15.) Koska ohjeessa ei ole mitään mieltä toisistaan selvästi irti artikuloitujen sävelten esittämistä varten, on ainoa järkevä päätelmä, että äänen tulee silloin kunnolla katketa jousenvaihdossa. Miksi sitä ei korosteta, johtune siitä, että jousenvaihdon suurin vaikeus ilmenee juuri laulavassa jousenkäytössä. Mutta se ei merkitse sitä, että kaikki jousenvaihdot tehdään saumattomasti.

Ch. de Bériot'n opetus poikkesi edukseen, kun hän sanoi, että äärimmäisen tiiviistä, saumattomasta esitystavasta, jossa ainoakaan jousenvaihto ei saa kuulua, johtaa lähes portaaton asteikko kohti enenevää taukojen käyttöä. Merkillä pantavaa on, että hänen näytteensä tarkoittavat laulavan musiikin eri asteista jäsentelyä. Vain koraalit soitetaan saumattomin jousenvaihdoin. Muut näytteet osoittavat melodian eriasteista artikulointia (esimerkki 24). (Bériot 1896, III, 36-37.)

Ohne Interpunktion
1te Violine

1te Stufe der Interpunktion
Andante

LA MUETTE de Portici
Auber

2te Stufe der Interpunktion
Andantino

OTHELLO
Rossini

3te Stufe der Interpunktion
Andantino

BARBIER de SEVILLE
Rossini

4te Stufe der Interpunktion
Adagio ma non troppo

8tes QUINTETT
Mozart

2te QUATOR
Mozart

Andante. 5te Stufe der Interpunktion

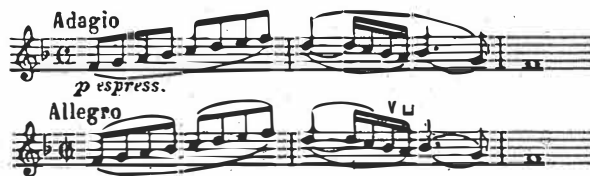
ESIMERKKI 24 Artikuloinnin asteet (Stufen der Interpunktion) Bériot'n mukaan.

1900-luvulla näyttää Bériot'n edistysellisyys täysin unohtuneen. On kuin viulun laulullisuuden pelättäisiin turmeltuvan, jos jousi tuottaisi myös tekstiä muistuttavan artikuloinnin pelkän vokaliisin sijasta. Pienin näytein osoitamme kehityksen vuosisadan alkupuoliskolla.

A. Casorti sanoi, että jouhien on aina pysyttävä kiinni kielessä, koska vedon ja työnnön välissä ei saa kuulua mitään aukkoa. Aksentoimattomassa kokojousen détachéssa sävelet soitetaan tauotta, tiiviisti toinen toisensa perään. Laulavassa jousituksessa (coup d'archet chantant) jousenvaihto ei saa vähimmäskään määrin kuulua. (Casorti -1906, 12.)

M. Grünbergin mukaan jousenvaihdon tulee tapahtua hälyttömästi. Kun sävel on päättynyt, tulee kielen välttyä kaikelta jousenpainolta. Hyvän jousenvaihdon tulee olla äänetöntä. (Grünberg 1910, 11.) H. Diestelin mielestä sekä kielen ja jousen [vaaka-] tasossa että jousenkääntötasossa [pystytasossa] liikkeet ovat kahdeksikon muotoisia. Tämän muodon kaaret ratkaisevat jousenvaihto-ongelman. (Diestel 1912, 113.) Diestelin vaikeaselkoiset käsitykset jousenkäytöstä ovat luonteenomaisia vuosisadan alun saksalaiselle tutkimukselle ja saksankielinen ilmaisu on omatekoista, joten sen tarkempi tulkitseminen täytyy jättää lukijan aktiivisuuden varaan. Käännös on pyritty tekemään mahdollisimman uskollisin ilmauksin. I. Barmas sanoi, että jousenkäyttötaito näkyy selvimmän huomaamattomassa jousenvaihdossa. (Barmas 1913, 8.)

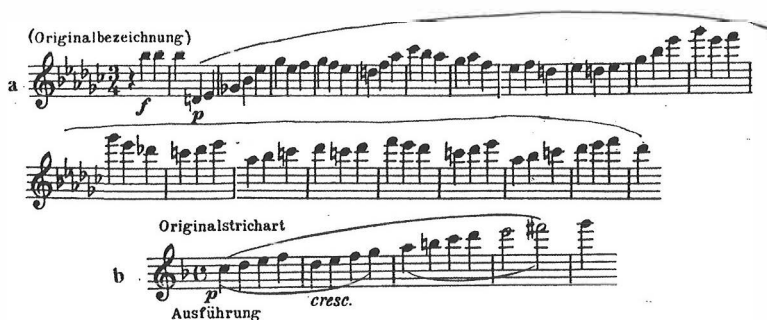
L. Capet'n mukaan legato-kuluissa tulee ahkeroida saavuttamaan mahdollisimman taitava jousenvaihto, niin ettei sitä lainkaan kuulu. Laulavassa détachéssa (détaché chantant) jousenvaihto ei saa kuulua, mutta notkeassa détachéssa (détaché souple) jousenvaihdon tulee korostua. Adagioissa jousenvaihtojen kuulumista tulee välttää, jotta saavutettaisiin sen vaatima ilmeikkyyttä. Sen sijaan allegrossa jousenvaihtoja tulee korostaa, jotta saavutettaisiin sille ominainen tarmokas luonne (esimerkki 25). (Capet 1916, 19-21, 34, 85, 88.)



ESIMERKKI 25 Capet'n mukaan jousenvaihtoja tulee adagiossa peitellä ja allegrossa korostaa.

C. Flesch on keksinyt sievän kertomuksen jousenvaihdon historiasta: Aluksi jousen suunta vaihdettiin äänekkäästi olkavarren liikkeellä aloittelijan tavoin. Lahjakkuudet alkoivat etsiä keinoa välttää äänihäiriöitä. Kun kyynärvarren liikkeistä ei ollut apua, ryhdyttiin jouta vaihtamaan ranteella, jota sitten kehiteltiin mahdollisimman notkeaksi. Tuloksena olivat käsivut eikä jousenvaihto parantunut. 1800-luvulla keksittiin jousenvaihto sormiliikkein, mutta häiriöt eivät lakanneet, kunnes opittiin yhdistämään ranne- ja sormiliikkeet. Näin täysin huomaamattoman jousenvaihdon ongelma oli ratkaistu. Hyvä jousenvaihto ei kuulu ja se on myös lähes näkymätön. (Flesch 1923, 42-43.)

Toisaalla Flesch pohti, että jousenvaihto on jousisoittajan elinkysymys, välttämätön paha, jonka mukaan on elettävä. Se on laulajien ja puhaltajien hengitystä vastaava, artikulointia rajoittava tekijä. Äänellisistä syistä mutta varsinkin oikean musiikillisen artikuloinnin vuoksi mahdollisimman kuulumaton jousenvaihto on ehdoton vaatimus. On pedanttista kunnianhimoa pyrkiä tulkitsemaan laajat jäsentelykaaret jousitusmerkeiksi (esimerkki 26), mikä ei suinkaan ole harvinaista viulistien elämässä. Seuraukset ovat äänellisesti kohtalokkaita. On kysymys urheilullisesta akrobatiasta eikä jousikulttuurista. (Flesch 1928, 13-14, 31.) Toisaalta on viulisteja, jotka kykenevät suureen ääneen vain aivan liian tiheillä jousenvaihdoilla. (Flesch 1923, 67.)



ESIMERKKI 26 Beethovenin jäsentelykaaria jousikvarteteissa opus 127, osa 3 (a) ja opus 59 numero 1, osa 1 (b). Alinna legatokaaret Fleschin mukaan.

I. Galamian mainitsi jousenvaihdon monet ongelmat, mutta kuittasi ne keskeisimmällä: pehmeä ja huomaamaton suoritus. Hän sanoi, ettei asia ratkea liikkeitä pohtimalla, vaan siinä auttaa kaksi seikkaa. Jousenliikkeen on hidastuttava ja painon kevennyttävä juuri ennen jousenvaihtoa Vertaa Bériot'n ajatuksiin edellä (Bériot 1858, 10.). Usein epäonnistumisen syyinä on pelkästään se, että jousen nopeus lisääntyy juuri silloin, kun sen tulisi vähetä. Soittajan on turvau-

duttava runsaampiin jousenvaihtoihin, mikäli salin huono akustiikkaa sitä vaa-
tii. (Galamian 1962, 9, 85-86.)

A. F. von Horn sanoi huomaamattoman jousenvaihdon tarkoittavan sitä, että jousensuunta vaihtuu äänen keskeytymättä ja häiriintymättä. Siinä ei tarvita lenkkejä, kurveja eikä puhetta liikkeen kuolokohdasta. On vain yksinkertaisesti ajateltava, että jousen on nyt kuljetettava takaisin! (Horn 1964, 59.) R. Doningtonin mukaan huomaamaton jousenvaihto luo parhaimmillaan vaikutelman rajattomasti jatkuvasta äänestä. Näin syntyy saumattoman legatosoiton ihanne. Kun hyvin pitkissä sävelissä tulee äänellisiä ongelmia, vaikka jousensäästö olisi taitavaa, tulee jousta vaihtaa mahdollisimman huomaamattomasti niin usein kuin on tarpeellista. Jousenvaihto on pienempi paha kuin liiallisen säästämisen äänellinen häiriö. (Donington 1977, 33, 36.) R. Gerle totesi jousella olevan rytmisesti dominoiva merkitys. Jousenvaihdon artikulointi edistää rytmistä hahmotusta. Mutta sen kuulumista on myös vaikeata tarvittaessa estää. Kuitenkin pehmeä, korostukseton jousenvaihto kuuluu jousitekniikan suurimpiin haasteisiin. (Gerle 1982, 74.)

Kokoavasti voidaan todeta, että viulumusiikin erilaisista jousenvaihto-ongelmista on kantajousen legato ollut niin suosittu keskustelun aihe, että se on syrjäyttänyt täysin muut. Olisi jo tarpeen saada tietoa jousenvaihdosta irtojousituksissa, kaksoisotteissa, akordeissa ja viulupolyfonian lukuisissa yksityistapa-uksissa. Ilahduttavia poikkeuksia kuorosta ovat ne kirjoittajat, jotka huomaavat mainita jousenvaihdon artikuloivasta merkityksestä.

2.5 Kienvaihto

Koska viulussa oli 1500-luvun puoliväliin saakka vain kielet g, d¹, a¹ ja g-kielen materiaalista johtuvan huonon soinnin vuoksi soitettiin enimmäkseen ylempillä kielillä (esimerkki 27), ei kienvaihdon tarve ollut yhtä suuri kuin myöhemmin. (Kolneder 1984, 266.) Kun e-kieli tuli viuluun 1500-luvun puolivälin tuntumassa, sen on jossakin määrin täytynyt lisätä kienvaihdon tiheyttä.



ESIMERKKI 27 Tunteamattoman säveltäjän a- ja d-kielille rajoittuvaa viulumusiikkia.

Mutta jo 1600-luvun alkupuoliskon viulumusiikissa on kaikkien kielten yli ulottuvia sävelkulkuja, kuten B. Marinin katkelma (esimerkki 28) vuodelta 1629 osoittaa.



ESIMERKKI 28 B. Marini, Sonata Terza, Variata per il Violino, opus 8. Nopea kulku yli neljän kielen Beckmannin mukaan (Beckmann 1918, Anhang 5.)

Tiheään toistuvat laajat intervallit vaativat jousen kääntymään yhtenäen kieleltä toiselle jopa väliin jäävien kielten yli kuten 1617/19 B. Marinin musiikissa *Affetti musicali opus 1* (esimerkki 29). (Boyden 1979, 171.) Toinen näyte laajoista kielenvaihtoista on Frantzin *Fantasiasta* (esimerkki 30). Säveltäjän etunimeä ei tunneta ja sävellys lienee 1640-luvulta. (Beckmann 1918, 31-32, Anhang 11.)

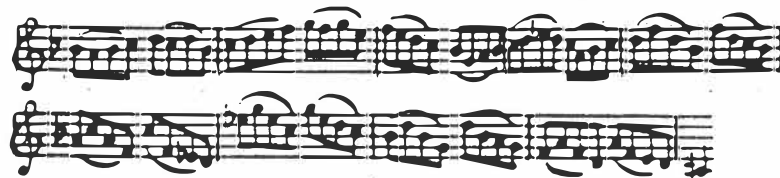


ESIMERKKI 29 Nopeita, laajoja kielenvaihtoja. B. Marini, *Affetti musicali opus 1* (1617/19). Näyte Boydenin mukaan.



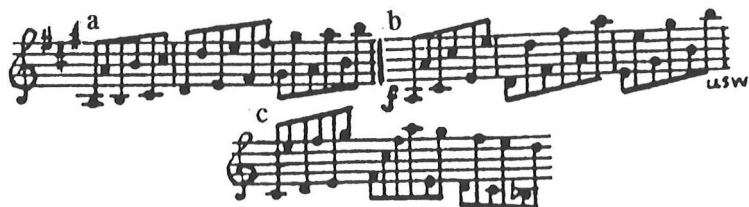
ESIMERKKI 30 Nopeita laajoja kielenvaihtoja. Frantz, *Fantasia* (noi 1640-luvulta) Beckmannin mukaan.

Vaikka jo 1500-luvun laulun kaksinnus saattoi vaatia melismojen vuoksi legatomaista kielenvaihtotekniikkaa, niin vain vähitellen 1600-luvun alkupuoliskolla yleistyi alkuun tehokeinona pidetty legato. Sillä oli täsmentävä, rajoittava vaikutuksensa myös kielenvaihtoon. C. Farinan musiikissa vuodelta 1627 (esimerkki 31) on yhdeksän tahdin mittainen nelisävelisten legatojen sävelkulku runsaine kielenvaihtoineen. (Beckmann 1918, Anhang 3.)

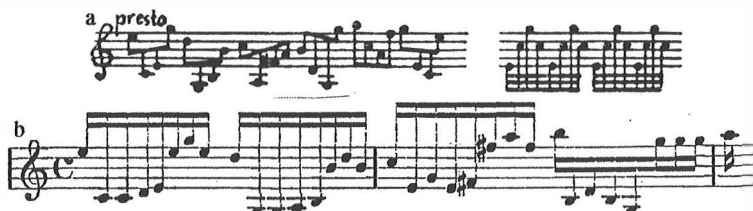


ESIMERKKI 31 Legatoa kaikilla kielillä. C. Farina, *Sonata della Franzosina* (1627) Beckmannin mukaan.

1600-luvun jälkipuoliskon keskieuropalaisen viulumusiikin monipuolinen kielenvaihtotekniikka saavutti tason, johon ei myöhemmin ole ollut juuri lisättävää edes Bachin ja paganinin kehittyneemmän sormitustekniikan ja näyttävämmän nuottikuvan myötä. Seuraavat esimerkit osoittavat aikakauden virtuosien, H. von Biberin (1674-76, 1681) ja J. J. Waltherin (1676, 1688) kielenvaihtotekniikan äärimmäisiä saavutuksia: nopeata non-legatoa (esimerkki 32, 33), legatoa (esimerkki 34), staccatoa (esimerkki 35), moniäänisyyttä homofonisena (esimerkki 36) ja polyfonisena (esimerkki 37). (Aschmann 1962, 39, 45, 96, 99. Beckmann 1918, Anhänge 20-21. Moser 1923, 132.)



ESIMERKKI 32 Non-legatoa. H. von Biber, *Sonatae violino solo*, I (a-b) ja II (c) (1681) Beckmannin mukaan.



ESIMERKKI 33 Non-legatoa. J. J. Walther, *Hortulus Chelicus*, 27. Capricci (1688) Beckmannin (a) ja Moserin (b) mukaan.



ESIMERKKI 34 Legatoa. H. von Biber, *Mysteeriensonaten*, Passacaglia sooloviululle (1674-76) Aschmannin mukaan.



ESIMERKKI 35 Staccatoa. H. von Biber, *Mysteeriensonaten*, Passacaglia sooloviululle (1674-76) Aschmannin mukaan (a), *Sonatae violino solo*, I (b), (1681) ja J. J. Walther, *Hortulus Chelicus*, XXIII (1688) (c) Beckmannin mukaan.



ESIMERKKI 36 Moniäänisyyttä homofonisena. J. J. Walther, Hortulus, 27. Capricci (1688) Beckmannin mukaan.



ESIMERKKI 37 Moniäänisyyttä polyfonisena. J. J. Walther, Scherzi da violino solo, III (1676) (a) ja Hortulus Chelicus (1688) (b) Aschmannin mukaan.

1700-luvun alkupuoliskon italialaisen viulumusiikin kielenvaihtotekniikka, joka ei tuonut aikaisempaan kehitykseen mitään uutta, näkyy parhaiten A. Vivaldin (1705-25) musiikissa (esimerkki 38). (Boyden 1979, 463. Kolneder 1984, 318.)

Scordatura (273) Cadenza (280) Vivaldi

(PV 154, 3. Satz) Sopra il Cantin
Allegro

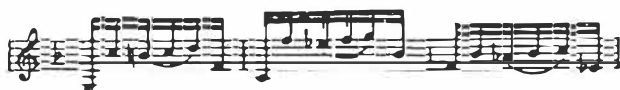
(PV 200, 1. Satz):
(Allegro) Sopra il Canto

(PV 270, 1. Satz)
(Allegro)

ESIMERKKI 38 Vivaldin kielenvaihtotekniikkaa. Viulukonsertton Pincherle nro 368 kadenssi Boydenin mukaan sekä viulukonsertot PV 154, 200 ja 270 Kolnederin mukaan.

J. S. Bachin (1720) sooloviulusävellykset ovat täynnä mitä hankalimpia kielenvaihtoja. Yksiäänisyyden vaikeita kielenvaihtoja ovat muun muassa seuraavat (esimerkki 39). (Flesch 1930, 14, 19, 20, 21, 24, 27, 30, 57, 89.)

Sonaatti 1, Presto, 35-37.



Partita 1, Double 1, 19-21.



Partita 1, Courante, 4-5.



Partita 1, Courante. 21-23.



Partita 1, Double 2, 55-56.



Partita 1, Double 3, 29-30.



Partita 1, Double 4, 12-13.



Partita 2, Gigue, 35.



Partita 3, Preludio, 17-18.



ESIMERKKI 39 Yksiäänisiä kielenvaihtoja J. S. Bachin sooloviulumusiikissa Fleschin alkutekstin mukaan.

Bachin moniäänisyys koostuu vaikeista kielenvaihtoista, joista on mahdollista tässä antaa vain pari vaikeimpiin kuuluvaa näytettä (esimerkki 40) (Flesch 1930, 72-73, 78.)

Sonaatti 3, Adagio, 20-23.



Sonaatti 3, Fuuga, 152-161.



ESIMERKKI 40 Moniäänisiä kielenvaihtoja J. S. Bachin sooloviulumusiikissa Fleschin alkutekstin mukaan.

L. Mozart oli hyvin harvasanainen kielenvaihdon suhteen. Musiikissa on kohtia, joissa vapaan kielen sijasta on käytettävä neljättä sormea, jotta säästytään jousen epämukavasta liikkeestä ja saadaan tasaisempi ääni. On kuvioita, joiden soittaminen ilman asemien käyttöä on hyvin hankalaa (esimerkki 41). (Mozart 1756, VI, 5; VIII, I, 13.)



ESIMERKKI 41 Kielenvaihto-ongelmien ratkaisua asemasoiton avulla L. Mozartin mukaan.

Monissa L. Mozartin esimerkeissä on hankalia kielenvaihtoja (esimerkki 42), mutta hän ei ole maininnut niistä sanallakaan. (Mozart 1756, VIII, I, 14; VIII, II, 9; VIII, III, 13, 18.)



ESIMERKKI 42 Hankalaa kielenvaihtoa ilman ohjeita L. Mozartin viulukoulusta.

G. Tartinin suppeassa opetuskirjeessä vuodelta 1760 on myös kielenvaihto-ohje näytteineen (esimerkki 43). Kyetäkseen soittamaan nopeita kulkuja helpommin, kevyesti ja huolitellusti on hyödyllistä totuttautua seuraavan mallin mukaisiin kielenvaihtoihin. (Tartini 1760, 5.)



ESIMERKKI 43 Tartinin kielenvaihto-ohjeisiin kuuluva malli.

Nicolò Paganinin kapriiseissa vuodelta 1820 on runsaasti kielenvaihto-ongelmia, joista olen poiminut vain muutamia vaikeimpia (esimerkki 44) sellaisina, kuin ne ovat C. Fleschin toimittamassa laitoksessa. (Flesch sine anno, 4, 5,

6, 30.) Itse asiassa kapriisit ovat täynnä kielenvaihto-ongelmia eri syistä. Esimerkiksi kapriisissa 1 on arpeggio-vaikeuksia, kapriisissa 3 pitkien nopeiden legato-kulkujen aiheuttamia ongelmia, kapriisissa 4 moniäänisyyden jousiongelmaa. Kaikkia niitä ei voida tässä huomioida.

Kapriisi 2, 29-31.

Kapriisi 2, 62-65.

Kapriisi 3, 37-38.

Kapriisi 16, 7-8.

ESIMERKKI 44 Kielenvaihto-ongelmia Paganinin kapriiseissa.

L. Spohr antoi viulukoulunsa alkuharjoituksiin kielenvaihto-ohjeita. (esimerkki 45) Viulua ei saa kallistella kielenvaihdon vuoksi, vaan se pidetään samassa asennossa liikkumattomana, soitettiinpa millä kielellä tahansa. Vaikeutena on muun muassa hyppääminen matalalta kieleltä korkealle kielelle, ilman että siinä välillä oleva tai olevat kielet soivat. (Spohr 1832, 27-28.)

ESIMERKKI 45 L. Spohrin kielenvaihtoharjoitus vasta-alkajille. Tiré on vetojousi.

Spohr painotti jousiharjoituksissa kädenliikkeitä, jolloin näistä johtuvat, kielen ja jouhien välisiä herkkiä kontaktivaihteluita säätelevät jousenliikkeet jäivät vielä vaille riittävää huomiota. (Spohr 1832, 46.) Martellé-harjoituksen ohjeessa Spohr joutui ilmaisuvaikeuksiin springen-verbin kanssa. Jousen tulee hypätä kielen yli koskettamatta sitä, mutta se ei saa irrota kieliltä (esimerkki 46). (Spohr 1832, 188.) Spohr oli kiihkeä irtojousitusten vastustaja.

ESIMERKKI 46 L. Spohrin viulukoulun martellé-kielenvaihto.

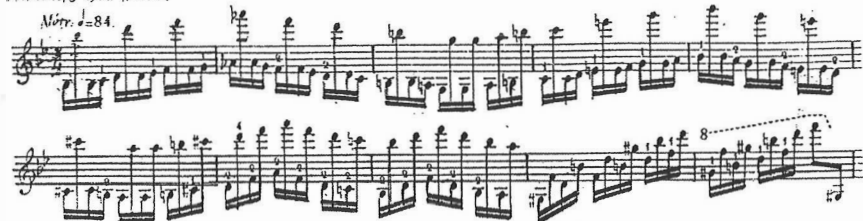
Ch. de Bériot'n mukaan (esimerkki 47) jousen tulee legatossa kääntyä kieleltä toiselle siististi ja niin nopeasti, ettei koskaan kuule kahden kielen soivan yhtä aikaa. (Bériot 1858, 24.)



ESIMERKKI 47 Bériot'n kielenvaihtoharjoitus vasta-alkajille.

Niin paljon kuin Bériot'n viulukoulussa onkin vaativaa kielenvaihtoa vaihtelevissa muodoissaan (esimerkki 48), ei siihen kiinnitetä erityistä huomiota. Kielenvaihdon ikäänkuin oletetaan itsestään selvyytensä onnistuvan. (Bériot 1858, 152.)

Andante con moto.



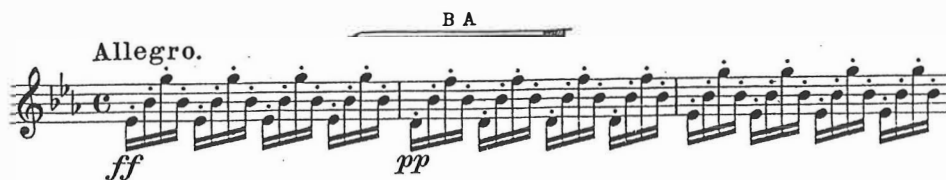
ESIMERKKI 48 Bériot'n viulukoulun vaikeita kielenvaihtoja ilman ohjeita.

A. Casortin ohjeet sivuavat ohimennen kielenvaihtoa, vaikka sitä esiintyy eri vaikeusasteissaan koko ajan. Ondulössä jousen aaltoliikkeen tulee jatkua koko jousen pituudelta siten, että jouhien tulee olla lähes samanaikaisesti kiinni molemmissa kielissä (esimerkki 49). Jatkuvan kielenvaihtoliikkeen tulee olla hyvin nopeata ja eloisaa. (Casorti -1906, 14.)



ESIMERKKI 49 Casortin hyvin nopeaa, hyvin hiljaista kokojousen onduléta.

Sautillé-harjoituksesta (esimerkki 50) Casorti sanoi, että sen vaikeutena on siirtyminen kieleltä toiselle hyvin kevyellä jousella. (Casorti -1906, 20.)



ESIMERKKI 50 Casortin sautillé-kielenvaihtoa suurin voimavaihteluihin.

L. Capet kohdisti runsaasti huomiota kielenvaihdon ongelmiin. Hän korosti helpoimmissakin kielenvaihdossa piileviä äänellisiä häiriötekijöitä. Yksinkertaista duuripentakordia sormituksin muunnellen Capet laati tehokkaan kielenvaihtoharjoituksen (esimerkki 51), jota hän tehosti myös rytmisin muunnoksin. (Capet 1916, 22.)

The image shows a musical score for Example 51, consisting of five staves of music in D major. The first two staves show a pentachord (D-E-F-G-A) with various fingerings (4 1, 0 3, 0 4 1 2, 0 2 1 4) and slurs. The third staff shows a similar pattern with a 'D' chord symbol and a sequence of numbers 1-8 below it. The fourth and fifth staves show the pentachord with 'B' and 'C' chord symbols and a '1' below each, indicating a first finger fingering.

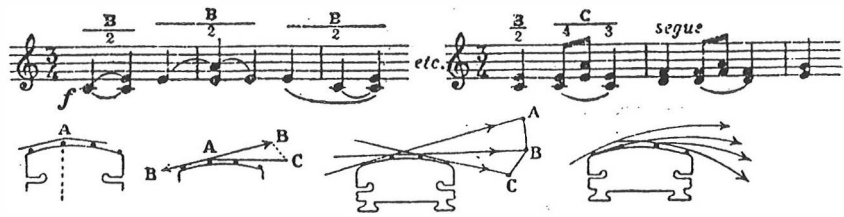
ESIMERKKI 51 Pentakordin kielenvaihtoharjoitukset asemanvaihdoiksi ja rytmisin muunnoksiksi legatossa Capet'n mukaan.

Kielenvaihdon äänihäiriöitä legatossa voidaan välttää myös asteikkoharjoituksin (esimerkki 52). Kielenvaihdosta huolimatta sävelkulun tulee kuulostaa samalta kuin se soitettaisiin yhdellä kielellä. Tätä harjoitellaan vaihtelevin sormituksin. (Capet 1916, 39-40.)

The image shows a musical score for Example 52, consisting of five staves of music in D major. The first two staves show a scale with fingerings (2 +, 2 0, 4 1) and a slur. The third staff shows a scale with fingerings (2 3 2 0 2 3 2 0) and a 'p' dynamic marking. The fourth staff shows a scale with fingerings (2 0, 2 3, 2 0, 2 3, 2 3 2 0 2 3 2 0) and a slur. The fifth staff shows a scale with fingerings (2 0 4 0, 0 0, 3) and a slur.

ESIMERKKI 52 Asteikon kielenvaihtoharjoitukset Capet'n mukaan.

Vierekkäisten kaksoisotteiden yhteistä kieltä jousen täytyy kielenvaihdon hetkellä painaa siten, että käänkökulma loivenee lähes oikokulmaksi. Näin pehmenetään jousen liikettä kielettä toiselle. Sama äärimmäinen pehmeys tulee saavuttaa myös useammalla kielellä soitettaessa, mihin viimeiset oheisista kuvista (esimerkki 53) tähtäävät. (Capet 1916, 28-29.)



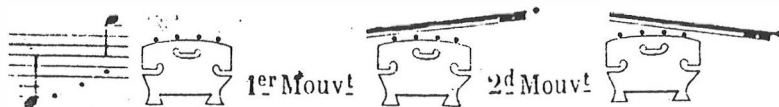
ESIMERKKI 53 Kielenvaihdon häivytysharjoituksia Capet'n mukaan.

Äärikielten välisiä yksiäänisiä kielenvaihtoharjoituksia (esimerkki 54) tulee aluksi tehdä annetuin nyanssein martelena jousen kantapuoliskon eri kahdeksanneksilla. Jousi pidetään koko ajan kiinteästi kielillä. Myöhemmin jousi nostetaan kieleltä joka sävelen jälkeen ja asetetaan rauhallisesti kielelle ennen seuraavaa säveltä. (Capet 1916, 27-28.)



ESIMERKKI 54 Kielenvaihtoa äärikielillä jousen kantapuoliskolla Capet'n mukaan.

Äärikielten välistä kielenvaihtoa voidaan harjoitella myös kärkejousen kahdeksanneksilla, jousen neljänneksillä, kolmanneksilla ja puolikkailla. Ensin jousi pidetään hyvin kiinteästi kielellä myös kielenvaihdon aikana. Kun laajan kielenvaihdon suoritustapa on oivallettu, on hyvä tehdä samat harjoitukset äänettömästi siten, että jousi kääntyy kuin liimattuna kieleltä toiselle. Jousen liikkeen tajuua paremmin tehdessään äänettömän harjoituksen sävelparilla seuraavaan tapaan (esimerkki 55). (Capet 1916, 74.)



ESIMERKKI 55 Capet'n äänetön kielenvaihtoharjoitus äärikielillä.

C. Fleschin mukaan kielenvaihdossa on vältettävä liian laajoja liikkeitä. Détachén jatkuva, varsinkin yli kielen tapahtuva kielenvaihto (esimerkki 56) tehdään lyhyellä keskijousella. (Flesch 1923, 122.)

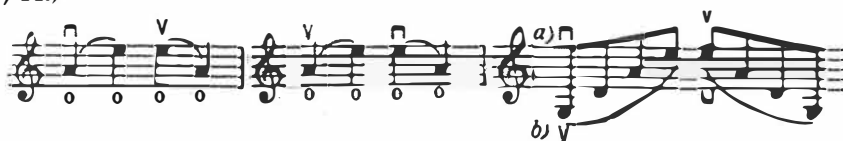


ESIMERKKI 56 Kielenvaihtoa détachéna Fleschin mukaan. J. Dont, Opus 35 numero 5 (a), J. S. Bach, Partita E-duuri (b), G. B. Viotti, Konsertto E-duuri, osa 1 (c).



ESIMERKKI 57 Kielenvaihtoharjoituksia arpeggiossa Fleschin mukaan.

Erilaisissa arpeggioissa jatkuva kielenvaihto tulee tehdä mahdollisimman niukalla jousella (esimerkki 57). Mikäli mahdollista legatton kielenvaihto tulee tehdä vetojousella nousevassa ja työntöjousella laskevassa kulussa (esimerkki 58), koska näin säästetään jousen pituutta noin senttimetri joka kielenvaihdossa. Päinvastaisessa tapauksessa jousen pituutta menetetään saman verran. (Flesch 1923, 44.)



ESIMERKKI 58 Kielenvaihto vedolla nousevassa ja työnnöllä laskevassa kulussa Fleschin mukaan.

Tämä ongelma korostuu pitkissä legatokuluissa (esimerkki 59), joissa on mahdollisuuksien mukaan soitettava nouseva kulku vetäen ja laskeva kulku työntäen. Nousevien ja laskevien intervallien enemmistön suunta ratkaisee jousensuunnan. (Flesch 1923, 120.)



ESIMERKKI 59 Pitkän legatton kielenvaihdot Fleschin mukaan. H. Wieniawski, École moderne, 2.

Vaikeiden kohtien kielenvaihdon Flesch harjoitteli vapailla kielillä jousikaavansa avulla (esimerkki 60). (Flesch 1923, 131, 134-135.)

The image contains four musical examples labeled a, b, c, and d. Example a shows a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1). Example b features a sequence of notes with accents and slurs, marked with 'v' and '4'. Example c shows a melodic line with slurs and accents. Example d is a more complex rhythmic passage with slurs and fingerings (0, 0, 0, 4, 0, 4).

ESIMERKKI 60 Fleschin jousikaava 1923. H. Wieniawski, Konsertto d-molli, osa 1 (a) ja Scherzo Tarantelle (b). J. S. Bach, Soolosonaatti 1, osa 4 (c). J. Joachim, Unkarilainen konsertto, osa 1 (d).

Leopold Auerin ja Gustav Saengerin alkuopetuksessa 1926 kielenvaihtosävelten loppu ja alku on soitettava tarkasti, että aika-arvot säilyvät, jousi ei aiheuta hälyä ja kielet eivät soi yhtäaikaan. Kielenvaihdon on oltava pehmeämpi ja nopeampi legatossa kuin jousenvaihdon yhteydessä. (Auer-Saenger 1926, I, 18, 20-21.)

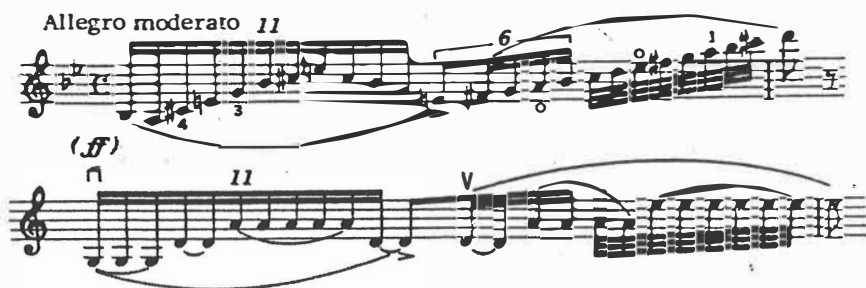
Ivan Galamian (1962) kallistaa jousen legato-kielenvaihdossa varovasti kieleltä toiselle ja sen jatkuessa edestakaisena jousi pysyy mahdollisimman lähellä kumpaakin kieltä (esimerkki 61). Legatoa profiloidaan tarvittaessa terävällä kielenvaihdolla (esimerkki 62). Galamian käyttää Fleschin jousikaavaa (esimerkki 63). (Galamian 1962, 65-66.)

The image shows two musical examples, a and b. Example a is a short melodic phrase. Example b shows a longer melodic line with slurs and a dynamic marking of (p). The line ends with 'etc.'.

ESIMERKKI 61 Galamianin legato-kielenvaihto (a), jatkuvana (b) 1962. L. van Beethoven, Viulukonsertto, osa 3 (b).

The image shows a musical example with the tempo marking 'Allegro non troppo' and a dynamic marking of (f). The music features a melodic line with slurs and a sharp change of articulation marked with an asterisk (*). The line ends with a dynamic marking of ff.

ESIMERKKI 62 Galamianin legaton profilointi terävällä kielenvaihdolla (*) 1962. E. Lalo, Symphonie Espagnole, osa 1.



ESIMERKKI 63 Galamianin jousikaava. M. Bruch, Viulukonsertto g-molli, osa 1.

Alfred Freiherr von Hornin (1964) mukaan on nopeassakin kielenvaihdossa sormen oltava paikallaan ennen jousenkääntöä. Non-legatossa jousi keinahtaa äänettömästi kielten varassa (esimerkki 64). Kokojouksen legato-kielenvaihtoa harjoitellaan vapailla kielillä (esimerkki 65). (Horn 1964, 59-60, 73.)



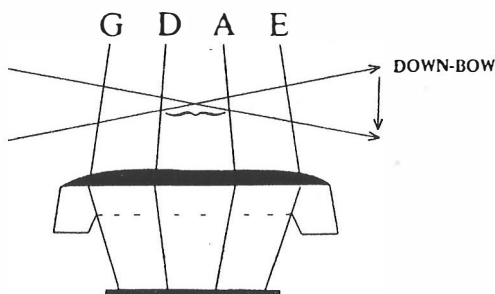
ESIMERKKI 64 Hornin non-legato-kielenvaihtoa. G. B. Viotti, Konsertto 22, osa 1.



ESIMERKKI 65 Kokojouksen legato-kielenvaihtoa vapailla kielillä Hornin mukaan.

Lajos Garam 1972: Kielenvaihdon on oltava aksentoimaton, huomaamaton, sekä mahdollisimman kapea ja pyöreä. Runsaat, laajat kielenvaihdot vaativat lyhyttä jouta. Ongelmatapauksissa on sormitusta muutettava. (Garam 1972, 27, 65, 67, 68.)

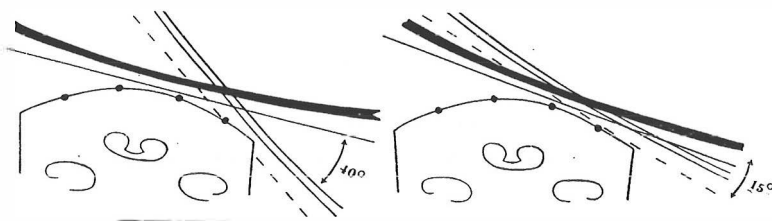
Robert Gerle 1982: Jousensäätö (kuva 6) ja jousikaava Fleschin tapaan. Sormitekniikan apu kielenvaihdossa L. Mozartin tapaan (esimerkki 66). (Gerle 1982, 59-60, 62.) Ottó Szende 1985: Jousi lähestyy kieltä vähitellen legato-kielenvaihdossa varsinkin hitaassa arpeggiossa ja liikkuu tallan kaarevuutta noudatellen. (Szende 1985, 23-25.)



KUVA 6 R. Gerlen jousensäätö Fleschin tapaan 1982.

ESIMERKKI 66 Gerlen sormituksen valinta kielenvaihtojen vuoksi L. Mozartin tapaan. N. Paganini, Moto Perpetuo (a) ja O. Novaček, Moto Perpetuo (b).

Emery Erdlee 1988: Tallan kaarevuuden mukainen, säännöstelty, pehmeä kielenvaihto. Joka kielen soittotason tuntemus. Kielenvaihdon oppii kaksoisotteilla vaihtaan jousen painoa vuoroin eri kielille, kunnes jousi juuri ja juuri irtoaa toiselta kieleltä. Vaihdoissa kielen yli jousen paino jatkuu kuin keskeytymättömänä lauluna samalla kielellä. Äärikielten kantakielenvaihto tapahtuu neljän tuuman korkuisella liikkeellä. (Erdlee 1988, 62, 89, 125, 129.)



KUVA 7 Kielenvaihdon liian laaja (40°) ja oikea (15°) kulma Jacobyn mukaan.

Robert Jacoby 1989: Kielenvaihtokulma on pieni (kuva 7). Kaksoisotteiden legato-kielenvaihto (esimerkki 67 a-c), varsinkin hitaassa tempossa (esimerkki 67 d-e), on soitettava portatona tai luopuen ylemmästä äänestä ennen kielenvaihtoa. (Jacoby 1989, 13-15.)

ESIMERKKI 67 J. Brahms, Viulukonsertto, osa 1 (a), portato-muunnos (b) ja alla Jacobyn ehdotus oikeasta suoritustavasta (c). L. van Beethoven, Viulusonaatti A-duuri opus 47, osa 1 (d) ja oikea suoritus Jacobyn mukaan (e).

Kokoavasti voidaan todeta, että 1500-luvun kolmikielisen alkuvuilun tanssillinen jousenkäyttö rajoittui a- ja d-kielten väliseen kielenvaihtoon, kunnes ilmeisesti laulullinen funktio vaati viuluun e-kielen sekä täsmensi ja rauhoitti kolmen ylimmän kielen kielenvaihtoa.

1600-luvun alussa taidemusiikki ulotti kielenvaihtovaatimuksensa myös g-kielelle ja edellytti taitavaa kielenvaihtoa ensin non-legatona, sitten myös legatona, nopeissa, laajoissa juoksutuksissa ja sointukuvioissa sekä äärikielillä nopeasti vuorottelevissa, kaksiäänisyyden murretuissa non-legato-kuluissa. 1600-luvun jälkikipuoliskolla taiturillinen jousenkäyttö sai lopulliset piirteensä. Aikaisemman kielenvaihtotekniikan täydensivät niin staccaton, arpeggion kuin myös homofonisen ja polyfonisen moniäänisyyden vaatimukset.

Kielenvaihdon keinot myöhemmän ajan suurelle viulumusiikille olivat jo olemassa, Vivaldista ja Locatellista Paganiniin ja Wieniawskiin sekä Corellista ja Bachista Brahmsiin, Tsaiikovskiin ja Sibeliukseen ei ole uutta kielenvaihdon alalla. Todelliset taitajat soittivat ja sävelsivät eivätkä kertoneet, kuinka sen tekivät.

Ennen 1700-luvun puoliväliä vain kirjoitettu viulumusiikki kertoo kielenvaihdosta. Kirjallisia ohjeita ilmestyi vähitellen 1750:n jälkeen. L. Mozart kielsi 1756 viulun kääntelyn kielenvaihtokeinona ja huomautti sormitustekniikan avusta epämukaviin jousiliikkeisiin ja viulunääneen. Spohr vaati 1832 jousen pysyvää kontaktia äärikielten välisissä kielenvaihdossa. Bériot puhui 1858 siistin, nopean legato-kielenvaihdon puolesta, missä kaksi kieltä ei koskaan saa soida yhtäkaaa. Ennen vuotta 1906 Casortin kielenvaihdon tuli olla legatossa

nopeaa ja eloisaa, sautilléssa hyvin kevyttä ja kokojousen onduléssa jouhien oli oltava lähes kiinni molemmissa kielissä.

1600-luvun saksalaisten virtuoosien musiikissa huipentuivat kielenvaihtovaatimukset ja 1916 L. Capet'n opetuksessa niiden ohjeet ja harjoitukset myöhemmin korjaamattomalle tasolle. Capet korosti helpoimmissakin kielenvaihtoissa piileviä äänellisiä häiriötekijöitä. Legato-kielenvaihdon tulee häipyä kuulumattomiin, ja jouhet painuvat äärimmäisen pehmeästi kieleltä toiselle myös äärikielten välisessä legatossa. Äärikielten välistä non-legato-kielenvaihtoa harjoitellaan sekä kiintojousella että irtojousella kaikilla mahdollisilla jousijaoilla ja nyansseilla aina äänettämiin kielenvaihtoihin saakka, joissa jousen hallinta viimeistellään.

Jo vuosisadan alusta sai alkunsa pedanttisuuteen ulottuva soittoliikkeiden tutkimus, joka käytätö usein jätettiin omaan arvoonsa. Siksi ei tässäkään yhteydessä sukella suohon, jota sitten Steinhausenin päivien ovat viimeisiin aikoihin asti kasvattaneet monet niin sanotut tutkijat. Niillä mikroskoopeilla ei ole käyttöä todellisuudessa. Käytännön asiantuntijoiden suppeat ohjeet ja harjoitukset korvan kontrolloimina ovat aina tehneet ihmeitä.

2.6 Jousijako

1500-luvun jousen lyhydestä johtuen myös jousenkäyttö oli lyhyempää kuin nykyisin. Kärkiulokkeen puuttuminen ja jousen painopisteen sijainti nykyistä lähempänä kantaa haittasivat jousenkäyttöä ja varsinkin kevyen kärjen käyttöä vältettiin. (Boyden 1979, 45-46, 71.) Sylvestro di Ganassin mukaan pitkät sävelet soitettiin pitkällä ja lyhyet lyhyellä jousella. (Ganassi 1542, luku 6.)

1600-luvun alkupuoliskolta on runsaasti mainintoja pitkästä jousenkäytöstä (C. Monteverdi 1607-1641, M. Praetorius 1618-20 ja F. Rognoni 1620.), joten nykyistä lyhyempi jousi tuli käyttää päästä päähän. Heinrich Schütz puhui 1647, että viulua tulisi soittaa aina venytetyllä jousenliikkeellä. (Boyden 1979, 156-157.)

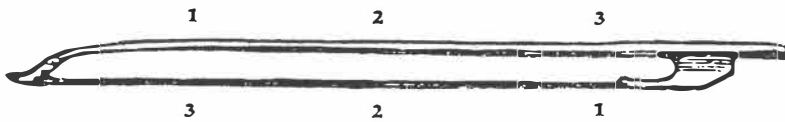
1700-luvun barokin allegro-kulut tulisi Doningtonin mukaan soittaa noin jousen kolmanneksen päässä kärjestä, sillä soittaminen nykyaikaisittain kanta-jousen puolella vasaroivalla tyylillä, siten että jousi irtoaa kieleltä joka sävelellä ja putoaa takaisin iskevällä voimalla, on täysin tyylitöntä. Se tekee levottoman vaikutuksen eikä huolimatta voimallisesta ilmaisutavasta suinkaan sitä loisteliasuutta ja voimaa, sitä huoletonutta mutta samalla tarmokasta sävelvirtailua, jota barokin ajan opettajat tarkoittivat. Lähempänä kärkeä sointi on hennohko ja lähempänä kantaa raskaanpuoleinen. (Donington 1967, 473.)

Babitzin mukaan lähes kaikissa 1700-luvun kuvissa soitetaan jousen kärkipuoliskolla. M. Corrette'in 1738 mukaan kahdeksas- ja kuudestoistaosat tuli soittaa kärkijousella. Fr. Geminiani sanoi 1751, että parhaat soittajat säästivät jousta, mikä Babitzin mielestä koskee vain pitkiä säveliä. (Babitz 1957, 14. Boyden 1979, 371.) J. J. Quantz huomautti, että kantajousta käytetään vain soinnun murtamiseen (esimerkki 68). (Quantz 1752, XVII, II, 18; Tab. XXII, Fig. 34, 35.)



ESIMERKKI 68 J. J. Quantzin ohje kantajousen käytöstä soinnun murtamiseen.

L. Mozartin neljän jousijaon tarkoituksena oli kehittää äänen puhtautta, ilmaisen vivahteikkua ja jousenhallintaa sen kaikissa kohdissa. (Boyden 1980a, 132.) Hän korosti, ettei pidä soittaa vain kärjessä, vaan koska melodia muodostuu pitkistä ja lyhyistä sävelistä, on oltava sääntöjä, jotka opettavat käyttämään jouta kunnollisesti, että pitkät ja lyhyet nuotit soitetaan säännönmukaisia jousituksia käyttäen helposti ja järjestelmällisesti. Äänen voiman ja virheettömyyden saavuttamiseen vaikuttaa eniten jousen oikea jakaminen hiljaiseen ja voimakkaaseen alueeseen. Lyhyesti Mozartin jousijako tarkoittaa kokojousen käyttöä erilaisin voimavaihteluin. Hän jakaa jousen kolmeen alueeseen (kuva 8), jotka kuvissa selvästi vastaavat kanta-, keski- ja kärkikolmanneksia. Mutta hän ei puhu näiden osien erillisestä käytöstä, kuten jousijaon myöhempi merkitys edellyttää. (Mozart 1756, II, 6, IV, 1, V, 2, 4-7.)



KUVA 8 Jousen kolmijako L. Mozartin mukaan.

G. Tartinin mukaan tuli oppia täysin hallitsemaan jousensa sen joka kohdassa, niin keskellä kuin ääriosissa, niin työntäen kuin vetäen. Staccatoksi nimeämäänsä jousitusta, joka soitettiin erillisjousin ja pienin välitauoin, Tartini käski harjoitella kärjessä, kärjen ja keskijousen välillä ja keskijousella. (Tartini 1760.) Hän käytti omissa jousiharjoituksissaan vuoroin kahta jouta, jotka hän oli liitumerkinnöin jakanut toisen kolmeen, toisen neljään osaan. (Kolneder 1984, 340.)

1800-luvulla jousijako ilmaisi sen, millä jousen osalla, kokojousi, kanta-puolisko, kärkikolmannes jne., tuli soittaa eri tempoissa, adagio, moderato, allegro jne., kun sillä aikaisemmin oli tarkoitettu keinoa nyanssoinnin ja yleensä jousenhallinnan saavuttamiseksi. (Boyden 1980b, 842.)

P. Roden, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulussa jouta opetetaan aluksi käyttämään päästä päähän. Soiton sirous ja äänen täyteys riippuvat tavasta, jolla jouta kuljetetaan, toisin sanoen mistä kohtaa jouta aloitetaan ja kuinka pitkälti jouta käytetään. Haluttaessa lisää voimaa ja sävelkestoa soite-taan pidemmällä jousella, mutta monen sävellyksen luonne vaatii lyhyttä jouta ja tietyissä tapauksissa on ilmaisun vaihtelevuuden vuoksi soitettava peräti lyhyellä ja terävästi korostetulla jousella. (Baillot 1803a, II, 7, IV, 1. Baillot 1803b, 10.)

L. Spohrin viulukoulussa jouta kuljetetaan aluksi kärkikolmanneksellaan hitaasti edestakaisin. Seuraavaksi harjoitellaan kokojousen käyttöä. (Spohr 1832, 25.) Kahden samanpituisen sävelen legatossa kokojousi on jaettava tasan

molemmille sävelille. Välissä olevat erilliset sävelet on soitettava kanta- tai kärkikolmanneksilla (esimerkki 69). (Spohr 1832, 30.)



ESIMERKKI 69 Kokojousi (G.B.), lyhyt jousi (K.St.) = kärki- tai kantakolmannes, veto (tiré) ja työntö (poussé) Spohrin mukaan.

Seuraavaksi Spohr ottaa käyttöön puolijousen kärjessä, kannassa ja keskellä (esimerkki 70) luvaten samalla, että myöhemmin opetetaan hienompi jousijako. (Spohr 1832, 42.)



ESIMERKKI 70 Puolijousi kärjessä (H. Bo.), kannassa (H. Bu.) ja keskellä (H. Bm.) Spohrin mukaan.

Spohr korostaa hyvän jousijaon merkitystä adagio-harjoituksen (esimerkki 71) nyanssoinnissa. Crescendo alkaa hitaalla jousenliikkeellä, joka nopeutuu vähitellen. Ensimmäisen tahdin vetojousi on jaettava tasan aika-arvon mukaisesti. Kolmannessa tahdissa kokonaisen vetojousen mittaisesta crescendosta soitetaan alkupuolisko kantakolmanneksella, jotta jousen voima riittäisi kärkeen saakka. (Spohr 1832, 125.)



ESIMERKKI 71 Nyansoidun adagion jousijakoharjoitus Spohrin mukaan.



ESIMERKKI 72 Jousijaon balansointia Spohrin mukaan, 14/16-nuottia kannasta jousen kahden kolmasosan vedolla, 1/16 lyhyellä työnnöllä ja 5/16 siitä kärkeen.

Adagio-harjoituksen toinen jousijako-ohje koskee eripituisten vetojen ja työntöjen välistä balansointia. (esimerkki 72) Tahdin 42 pitkä vetojousi soitetaan

jousen kahden kolmanneksen pituiseksi, jolloin lyhyen työnnön jälkeen jää seuraavalle vedolle jousen kärkikolmannes. (Spohr 1832, 129.)

Seuraavassa allegrossa (esimerkki 73) 18. jousituksen kolmen sävelen legato soitetaan vetäen kantakahdeksanneksella ja erillinen sävel aivan lyhyellä työnnöllä, joten vähitellen on tarkoitus siirtyä kohti jousen kärkeä. 19. jousitus tapahtuu vastaavasti kärjestä kantaa kohti. 20. ja 21. jousituksessa sävelvoima pysyy kokojousta säästellen muuttumattomana. (Spohr 1832, 133.)



ESIMERKKI 73 Spohrin allegro-harjoituksen neljä jousitusta. 18. ja 19. soitetaan vähitellen jousen päästä päähän siirtyen. Kokojousen mittaisista legatoista 20. on veto - työntö, 21. päinvastoin.

Hyvän, tarkoituksenmukaisen jousijaon merkitystä Spohr tähdensi konserttikappaleiden, kvartetisoiton ja orkesterimusiikin harjoitteluohjeissaan. Parhaiten harjoitettujen orkestereidenkin jousijaon yhtenäisyydessä hän sanoi vielä olevan paljon toivomisen varaa. (Spohr 1832, 245, 247, 248.)

P. Baillot'n mukaan jousijaon avulla määritellään kulloinkin parhaan tehon ja korostuksen tuottava jousen osa. Täysjärkinen oppii huomaamaan helposti, missä jokin juoksutus tai muu kulku soi ihanteellisimmin. Liian monimutkaista jousijakoa tulee välttää. Riittää, kun jousi jaetaan kolmeen osaan. Siihen ei tarvita harppia, vaan jousen oikea kohta löytyy ummessa silmin. Ohjeet kannassa, keskijousella ja kärjessä tarkoittavat, että on soitettava yleensä kunkin kolmanneksen puolivälissä. Siitä siirrytään harkitusti suuntaan, joka vastaa voimavaihtelun vaatimusta, crescendossa kannan suuntaan, diminuendossa kärjen suuntaan. Tarpeen mukaan siirrytään saumattomasti jousen osasta toiseen.

Kantajousi edustaa voimaa, korostaa tahtiosia, lyö soinnut ja tarvittaessa antaa pontta musiikille. Se säätelee myös pidäteltäviä voimaa esimerkiksi hitaassa jousenkuljetuksessa ja vastaa laulussa sisäänhengityksen (l'aspiration) antamaa voimanlisää. Keskijousella vallitsee voiman ja herkkyyden tasapaino. Se on ilmaisun keskus, missä on mahdollista täyteläinen painavuus ja joustava keveys. Keskijousi vastaa laulun sisäänhengitystä (la respiration). Kärkijousi on kaivimpana liikkeen alkukohdasta, mutta se ei silti merkitse tehokkuuden päättymistä. Koska kärjestä puuttuu kimmoisuus, se sopii hiljaisille sävelille ja martelén kaiuttomille aksenteille. Äärimmäisen kärjen luontainen keveys vaimentaa äänen lopullisesti laulajan uloshengityksen (l'expiration) tavoin. (Baillot 1834, 85.)

Myöhemmin pisterytmien yhteydessä Baillot sivuaa suhteutetun jousijaon ongelmaa. Kun pitkä sävel soitetaan pitkällä ja lyhyt sävel lyhyellä jousella, joudutaan nopeasti tilanteeseen, jossa jousi ei enää riitä pitkille sävelille. Siksi on soitettava myös pitkä sävel lyhyellä jousella pianossa ja lyhyt sävel hyvin nopeasti ja hyvin kevyesti. (Baillot 1834, 115.)

Ch. de Bériot esitti viulukoulussaan jousen kolmijaon (kuva 9) ja tarkensi kulloinkin tarvittavaa jousijakoa havainnollisin kuvin.



KUVA 9 Jousen kolmijako Bériot'n mukaan.

Esimerkiksi détachén ja martelén jousijaon hän esitti janoin ja kirjaimin (esimerkki 74). Myös tempon vaikutus détachén jousijakoon on näkyvässä. (Bériot 1858, 32, 76, 81.)

ÉTUDE EN GRAND DÉTACHÉ.

Métr. $\text{♩} = 78$. *Spitze.* *Milieu.* *Talon.*

Allegro moderato.

DU MARTELLÉ.

Métr. $\text{♩} = 84$. *Talon.*

Moderato.

Allegro.

The image shows musical notation for two exercises. The first is 'ÉTUDE EN GRAND DÉTACHÉ' in 2/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 78 beats per minute. It features a diagram of a violin bow with three sections labeled 'Spitze', 'Milieu', and 'Talon'. The second is 'DU MARTELLÉ' in 2/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 84 beats per minute. It includes a diagram of a violin bow with dynamic markings 'cresc.' and 'dim.'. The third is a musical score marked 'Moderato' and 'Allegro'.

ESIMERKKI 74 Détachén ja martelén jousijako ja tempon vaikutus siihen Bériot'n mukaan.

Legaton ja non legaton yhdistelmissä on pysyteltävä tarkoin keskijousella välttyäkseen epämiellyttävältä kokemukselta ajautua joko kärkeen tai kantaan. (Bériot 1858, 90.) Voimavaihteluun suhteutettua jousijakoa Bériot pyrki tähdentämään graafisin keinoin. Myös détachén voimavaihtelun jousijakoa hän esitti jousen liikettä kuvaavalla murtoviivalla (esimerkki 75). (Bériot 1858, 76.)

The image shows a musical score for Example 75. It includes a diagram of a violin bow with dynamic markings 'cresc.' and 'dim.'. The musical score is in 2/4 time, marked 'Moderato', and features a broken line indicating a change in dynamics from 'pp' to 'ff'.

ESIMERKKI 75 Voimavaihtelun vaikutus jousijakoon Bériot'n mukaan.

Bériot kirjoitti hyvin markkeeratun pisterytmin esitystavan alaviivastolle ja piirsi jousijaon jousen liikettä kuvaavin viivoin (esimerkki 76). (Bériot 1858, 116.) Kumpikin harjoitus soitetaan kokojousella, ensimmäisessä vain iskuinen

pitkä sävel, mutta toisessa kaikki sävelparit. Välitaukoja Bériot ei osannut merkitä kuvaan.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Moderato." and the bottom staff is labeled "Energico." Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The Moderato staff has dynamic markings *mf* and *mfz*, and performance instructions "an der Spitze Pointe" and "an Frosch Talon". The Energico staff has dynamic markings *mf*, *f*, *fz*, and *mf*, and performance instructions "T", "P", "T", "T", "P". Above each staff is a diagram of a violin bow with a horizontal line indicating the stroke position.

ESIMERKKI 76 Pisterytmin jousijako ja esitystapa Bériot'n mukaan.

Kokojousella soitettavan pitkän äänen nyanssointia Bériot pyrki havainnollistamaan jousijakoa osoittavalla asteikolla. (esimerkki 77) Vaikuttaa kuitenkin siltä, kuin jakopisteet eivät olisi aivan kohdallaan. Niiden olettaisi harvenevan crescendossa ja tihenevän diminuendossa. Harjoittelu tapahtuu metronomin kanssa, siten että nopeus on $MM\ 1/8 = 50$, ja jousijaon pykäläväli vastaa kahdeksasosanuottia. (Bériot 1858, 126.)

The image shows four musical staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The first staff has a whole note with a dynamic marking *mf*. The second staff has a whole note with a dynamic marking *f*. The third staff has a whole note with a dynamic marking *fz*. The fourth staff has a whole note with a dynamic marking *mf*. Above the first and third staves are diagrams of a violin bow with horizontal lines indicating the stroke position. The diagrams are labeled "Frosch. Talon." and "Spitzen. Pointe.".

ESIMERKKI 77 Bériot'n yritys havainnollistaa dynamiikan vaikutus jousijakoon.

Bériot antoi myös esimerkin crescendon vaikutuksesta kokojousen mittaisen legatoasteikon jousijakoon. Suurin osa kulusta soitetaan jousta säästellen sen kahdella kolmanneksella ja vasta viimeisellä kolmanneksella annetaan äänen kasvaa täyteen voimaansa. Tämän Bériot havainnollisti (esimerkki 78) sekä piir-

roksella, että jousijakoa vastaavin nuottivälein kirjoitetulla notaatiolla. (Bériot 1858, 266-267.)

Das Crescendo während der ersten zwei Drittheile des Verlaufes ungefähr anzubähen.

Ménagez le crescendo pendant environ $\frac{2}{3}$ du parcours.

während des letzten Drittheils alle Stärke zu entwickeln. déployez toute sa force pendant le dernier tiers.

ESIMERKKI 78 Bériot'n mukaan crescendo tehdään jousen kahden kolmanneksen aikana ja viimeisellä kolmanneksella kehitetään voima äärimmilleen. Diminuendoa koskevaa ohjetta ei ole, mutta nuottien tiheys puhuu päinvastaisesta suorituksesta.

L. Capet esitti jousijakokaavionsa (kuva 10) kirjaimilla viisi vaihtoehtoa: A = kokojousi, B = kahtiajako, C = nelijako, D = kahdeksasosajako ja E = kolmijako. (Capet 1916, 8.) Tähän kaavioon viittaavat merkinnät nuottikirjoituksen alla (kuva 11) osoittavat tarkasti, millä osalla jouta kulloinkin on soitettava. (Capet 1916, 12.)

A ————— | Tout l'Archet
B ————— 2 ————— 1 | la moitié
C ————— 4 ————— 3 ————— 2 ————— 1 | quarts
D ————— 8 ————— 7 ————— 6 ————— 5 ————— 4 ————— 3 ————— 2 ————— 1 | huitièmes
E ————— 3 ————— 2 ————— 1 | tiers

KUVA 10 Capet'n jousijakokaavio, joka on esimerkiksi hänen julkaisemistaan Kreutzerin ja Rode'in oppiteoksista tuttu monille soittajille.

Aika-arvojen mukaisella jousijaolla pyritään jousiliikkeen sopusuhtaisuuteen ja välttämään epätasaisesta jaosta johtuvaa äänen vaihtelua, kuten oheisista vedon ja työnnon esimerkeistä näkyy. (esimerkki 79)

1 ————— 2 ————— 3
E
Talon : E¹. Milieu : E². Pointe : E³.
B ————— B
2 ————— 1
C ————— C ————— C ————— C
4 ————— 3 ————— 2 ————— 1
D ————— D ————— D ————— D ————— D ————— D ————— D
8 ————— 7 ————— 6 ————— 5 ————— 4 ————— 3 ————— 2 ————— 1

KUVA 11 Capet'n jousijakomerkinntä, joita hän käyttää notaation yhteydessä.



ESIMERKKI 79 Kokojousten jakautuminen neljään tasaosan Capet'n mukaan.

Seuraavassa näytteessä (esimerkki 80) on saman kulun kolme jousijakoa. Jokainen niistä on merkitty ensin pelkistetysti ja sitten tarkennetusti. Jousen kärkineljännes (C4) on puolitettu (D7, D8) ja kärkipuolisko (B2) on jaettu neljään osaan (D8, D7, D6, D5). Kokojousi (A) on jaettu kahteen (B1, B2) ja kahdeksaan (D8, D7, D6, D5, D4, D3, D2, D1) osaan. Kantaneljännes (C1) on jaettu kahtia (D1, D2). Viimeisellä tahtiosalla on veto ja työntö osoitettu soitettavaksi jousen samalla osalla (D5 tai C1). Näin Capet'n merkintä voi osoittaa joko yhden tahi useamman samanpituisen liikkeen jousijakoa. (Capet 1916, 13.)

ESIMERKKI 80 Capet'n vaihtoehtoisia jousijakomerkintöjä 1) kärkipuoliskolla (B2) ja 2) kokojouksella (A = B1-2).

Nyanssoinnin vuoksi eri legato-ryhmät voidaan soittaa toisistaan riippumattomin jousijain, mutta ryhmän sisällä jousijakoa ei saa vaihtaa (esimerkki 81).



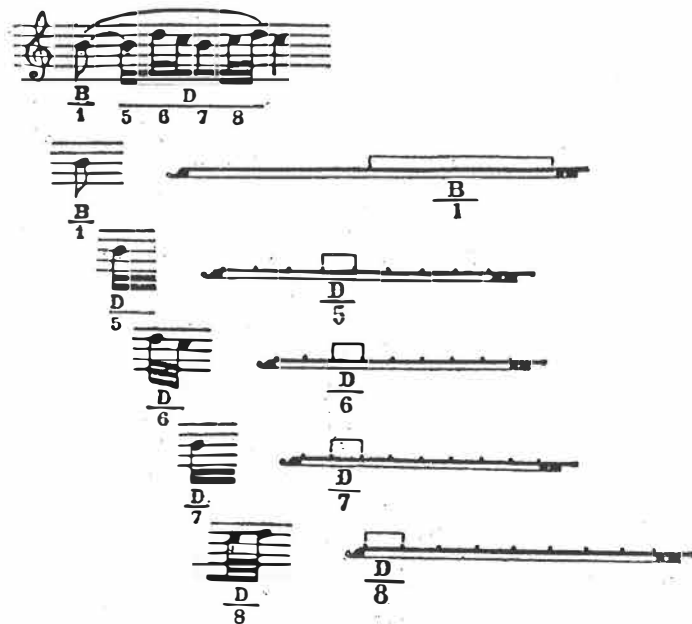
ESIMERKKI 81 Capet'n jousijako pianossa ja fortissimossa.

Yhdellä merkinnällä voidaan tarkoittaa useiden peräkkäisten jousen liikkeiden jousijakoa, jolloin jousen samalla pituudella on soitettava erikestoisia säveliä ja sävelryhmiä. (esimerkki 82) Tällöin jousijako ei noudatakaan aika-arvojen pituussuhteita. (Capet 1916, 14.)



ESIMERKKI 82 Capet'n jousijakomerkinän tulkintavaihtoehdot.

Capet jousijakojärjestelmän pedanttisuus ilmenee hyvin hänen esimerkissään Roden ensimmäisestä etydistä. (esimerkki 83)



ESIMERKKI 83 P. Rode, etydi eli kapriisi 1. Capet'n jousijakojärjestelmän yksityiskoh-
taisuus on tarpeettomasti rajoittanut sen käyttöä. (Kolneder 1984, 331.)

Mutta saman etydin alkutahti johti Capet'n hyväksymään aika-arvosuhteista poikkeavan jousijaon, kun vaihtelevan kestoiset jousenliikkeet sitä vaativat, kuten hän itse sen osoittaa (esimerkki 84). (Capet 1916, 16.)

The image shows a musical score for a 7/4 time signature. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with slurs and fingerings. Below the staff are four horizontal lines representing different rhythmic patterns or fingerings, labeled A, B, and C. Pattern A is a long horizontal line with a slur above it. Pattern B is a long horizontal line with a slur above it and a '2' below it. Pattern C is a long horizontal line with a slur above it and a '1' below it. There are also some smaller patterns labeled B/2 and B/1.

ESIMERKKI 84 Rode, etydi eli kapriisi 1. Capet'n järjestelmän vaihtelevan kestoisia jousenliikkeitä.

Vielä korostetummin Capet'n jousijaon tasaisten aika-arvosuhteiden vaatimus horjuu Vieuxtemps'in toisesta viulukonsertosta valitussa esimerkissä (esimerkki 85), missä vetojousen kesto on kolminkertainen työntöjousen kesto verrattuna.

The image shows a musical score for a 6/8 time signature. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with slurs and fingerings. Below the staff are four horizontal lines representing different rhythmic patterns or fingerings, labeled E, A, C, and B. Pattern E is a long horizontal line with a slur above it and '1 2 3' below it. Pattern A is a long horizontal line with a slur above it and '1 2 3' below it. Pattern C is a long horizontal line with a slur above it and '4' below it. Pattern B is a long horizontal line with a slur above it and '1 2' below it. There are also some smaller patterns labeled 3, 2, and 1.

ESIMERKKI 85 H. Vieuxtemps, Konsertto 2.

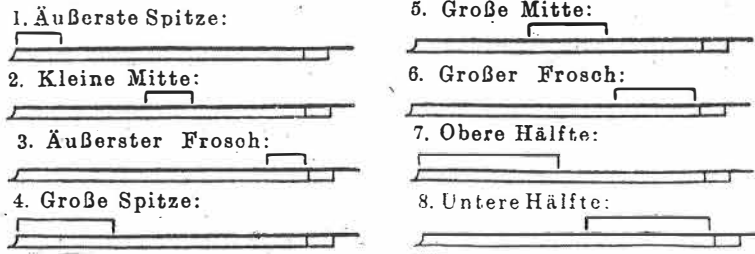
Capet'n mukaan tasaisen jousijaon tarkkailua voidaan helpottaa jouseen merkitäin jakopistein, jotka jakavat jousen kolmas- neljäs ja kahdeksasosiin. Jakopisteiden avulla pysyy jousen nopeus tasaisena päästä päähän ja vältetään helpommin järjettömät liikkeet ja niiden aiheuttama tarpeeton soinnin vaihtelu. Jakopisteet ovat hyödyllisiä sekä legatokuluissa että pitkiä ääniä soittaessa. (Capet 1916, 17.)

Myös Carl Flesch (1923) tunnusti, että Capet on analysoinnut mitä perusteellisemmin jousijakoa aika-arvojen mukaisessa suhteessa. Mutta Fleschin mukaan Capet'n teoksen arvoa vähentää se seikka, ettei hän ole ottanut huomioon riittävästi nyanssien vaikutusta jousijakoon. (Flesch 1923, 46-47.)

Flesch sanoi, että teknisesti helpolla ja äänellisesti hyvällä jousijaolla säädellään oikea fraseeraus ja vältetään väärät korostukset. Joka jousitus on kyettävä soittamaan jousen eri kohdissa, mutta käytännössä niillä on tarkoin rajattu jousijakonsa. Hyvä jousijako (kuva 12) ja sen oikea käyttö on seuraavanlainen:

1. Äärikärjessä nopea tremolo ja pieni martelé.
2. Pienellä keskijousella kaikki hyppy- ja heittojousitukset.
3. Äärikannassa nopea détaché g-kielellä ja seisova staccato.

4. Suurella kärkijousella kaikki détachéhen ja marteléhen liittyvät jousitusyhdistelmät.
5. Suurella keskijousella lentävä staccato ja détaché laajoin kielenvaihdon.
6. Suurella kantajousella hidas détaché g-kielellä, kaksoisotteet détachéssa väli-
tauoin ja ilman niitä, détaché ja siihen liittyvät jousitusyhdistelmät, jotka eivät
voi tulla kysymykseen kärkikolmanneksella fraseerauksen tai jousijaon vuoksi,
lyhyet jousennoston erottelemat sävelet ja lyhyet soinnut.
7. Kärkipuoliskolla leveä détaché ja martelé, niitä sisältävä jousitusyhdistelmät,
pitkät staccatot ja nopeat sidotut kielenvaihdot.
8. Kantapuoliskolla leveät soinnut ja hidas lentävä staccato. (Flesch 1923, 45-46.)



KUVA 12 Fleschin jousijako: 1. äärikärki, 2. pieni keskijousi, 3. äärikanta, 4. suuri kärki-
jousi, 5. suuri keskijousi, 6. suuri kantajousi, 7. kärkipuolisko, 8. kantapuolisko.

Oikean jousijaon valinta riippuu myös temposta, dynamiikasta, kielestä, jolla soitetaan. kaksoisotteista ja soinnuista (esimerkki 86). (Flesch 1923, 53.)



ESIMERKKI 86 Tempon, dynamiikan, soitettavan kielen, kaksoisotteiden ja sointujen vaikutus jousijakoon Fleschin mukaan. N. Paganini, Ikiliikkuja (a), C. Saint-Saëns, Rondo capriccioso (b), H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 3 (c) ja Ballade et Polonaise (d).

Viulumusiikki koostuu mitä erilaisimmista jousitusyhdistelmistä, joiden onnistuminen riippuu äänellisesti ja musiikillisesti moitteettomasta jousijaosta (esimerkki 87). Useimmiten ongelmana ovat pitkien sävelten tai legatokaarien lo-

maan sijoittuvat lyhyet, erilliset sävelet. (Flesch 1923, 125-126.) Niiden luonnetta on vaikea tasata, kun ne joudutaan soittamaan vuoroin kärjessä kiintojousella ja kannassa irtojousella (esimerkki 88). (Flesch 1923, 58. Flesch 1928, 34.) Legatossa jousi jaetaan tasan aika-arvojen mukaisesti, mutta voimavaihtelun vuoksi tasajaosta on luovuttava (esimerkki 89). (Flesch 1923, 46-47.)

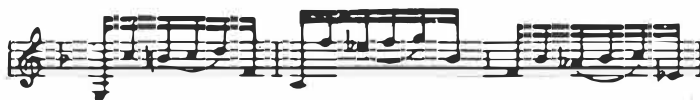
The image shows four staves of musical notation, labeled a, b, c, and d. Staff a is in 2/4 time and features a violin part with a 'v' marking. Staff b is in 3/8 time and includes a '3' marking. Staff c is in 3/8 time and includes a 'M.' marking. Staff d is in 3/8 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

ESIMERKKI 87 Jousijako-ongelmia viulumusiikissa Fleschin mukaan. E. Lalo, Espanjalainen sinfonia, osa 2 (a), C. Saint-Saëns, Viulukonsertto h-molli, osa 3 (b), J. S. Bach, Viulukonsertto E-duuri, osa 3 (c) ja Soolosonaatti 1, osa 4 (d).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked 'Moderato.' and 'G.B. Sp. G.B. Fr.'. The second staff is marked 'Fr. G.B. Sp. G.B. Fr. G.B. Sp.' and 'U.H. Besser:'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

ESIMERKKI 88 Kokojousi (G.B.) ja vuoroin kaksi kärjessä (Sp.) ja kannassa (Fr.). Jälkimmäiseen näytteeseen Flesch ehdotti paremman (besser) jousituksen kantapuoliskolla (U.H.).

Sonaatti 1, Presto, 35-37.



Partita 1, Double 1, 19-21.



Partita 1, Courante, 4-5.



Partita 1, Courante, 21-23.



Partita 1, Double 2, 55-56.



Partita 1, Double 3, 29-30.



Partita 1, Double 4, 12-13.



Partita 2, Gigue, 35.

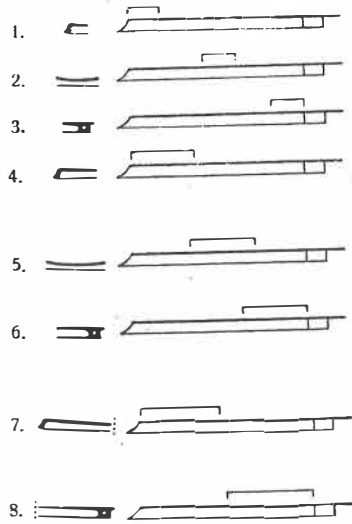


Partita 3, Preludio, 17-18.



ESIMERKKI 89 Tasainen jousijako, L. van Beethoven, Viulukonsertto, osa 1 (a). Voimavaihteluun suhteutettu jousijako, F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 3 (b) ja C. Saint-Saëns, Viulukonsertto h-molli, osa 1 (c).

Maxim Jacobsen omaksui Fleschin jousijaon ja käytti sitä 1930-31 teoksessaan. Hän esitteli omat Fleschin jousijaon mukaiset symbolinsa (kuva 13), jotka esitysmerkkien tavoin notaation yhteydessä opastivat soittajaa. (Jacobsen 1931, 3.)



KUVA 13 M. Jacobsenin jousijako.

Alfred Freiherr von Horn 1964: Jousen 66 senttimetrin pituista jouhinauhaa ei voi käyttää koko pituudeltaan, vaan sekä kärjestä että kannasta jätetään käyttämättä viisi senttimetriä, joten jouhien käyttöpituus on 56 senttimetriä. Tämän kokojousen Horn jakoi 14 senttimetrin pituisiin neljänneksiin oheisessa kaaviossaan (kuva 14), missä S tarkoittaa jousen painopistettä. (Horn 1964, Anhang II.)



KUVA 14 Hornin jousijako.

Robert Doningtonin jousijako ja sen luonnehdinta 1977:

Kokojousi

Hitaiden osien pitkissä sävelissä tulee käyttää tiivistä, täsmennettyä joustaa, sonfilätä, joka tasapainotetaan hyvin väliin tulevien lyhyempien sävelten kevennyksellä. Kaikkein pisimmät sävelet saattavat aiheuttaa taitavalle jousensäästäjällekin vaikeuksia äänellisesti, jolloin on rohkeasti vaihdettava joustaa. Joskus näin saavutetaan myös jatkossa sopivampi jousijako. Tällainen ennakoiti kuuluu olennaisena osana hyvään jousitekniikkaan.

Kantapuolisko

Kieleen kohdistuva luonnollinen paino on suurimmillaan vetojousella.

Kärkipuolisko

Kieleen kohdistuva luonnollinen paino on pienimmillään työntöjousella.

Keskijousi

Kieleen välittyvä keskimääräisin luonnollinen paino, joka on suurempi veto kuin työntöjousella.

Lyhyt kantajousi

Etuna on massiivinen voima ja katkonaisuus. Voiman säilyessä katkonaisuutta voidaan lieventää joutuksi neljänneksen päässä kannasta.

Lyhyt kärkijousi

Etuna on eloisa loistokkuus ja herkkyys. Loistokkuus voidaan säilyttää herkkyyttä vähentäen siirryttäessä noin neljänneksen päähän kärjestä.

Lyhyt keskijousi

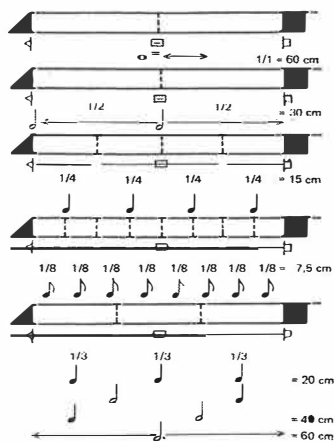
Etuna on voiman keskiverto ja suuri mukautuvuus. Pienellä voiman menetyksellä saavutetaan vielä suurempi mukautuvuus hieman keskijouselta kärkeen päin siirryttäessä.

Jousen kaikilla osilla on etunsa, jotka tulee hyödyntää. On valittava kulloinkin soinnin ja artikuloinnin kannalta paras osa jousesta, ellei soiteta kokojousella. Kun usein eripituiset aika-arvot vaihtelevat, ei aina ole mahdollista käyttää luonnostaan edullisinta kohtaa jousesta. Tässä hankalassa tilanteessa on yritettävä parhaansa mukaan estää kuulijaa havaitsemasta vaikeuksia. (Donington 1977, 31-33.)

Ottó Szende esitteli 1985 sekä tasaisen (kuva 15) että suhteutetun jousijaon vakuuttavasti ja totesi päätökseksi, ettei hän voi lähemmin porautua jousijaon problematiikkaan. (Szende 1985, 13-17.) Szenden jousijakoon tutustuminen olisi antoisaa. Jousenkäyttöön voidaan suhtautua monin tavoin. Szenden lähestymistapa lienee useimmille soittajille tarkkuudessaan liian vaativa, sillä hyviin tuloksiin jousijaon käytännöllisessä soveltamisessa päästään myös vähemmällä systemaattisuudella, korvan ja terveen järjen keinoin.

Emery Erdlee esitteli 1988 eri yhteyksissä kolme toisistaan poikkeavaa jousijakoa. Ensiksi hän antaa laajan yksityiskohtaisen, joskin epämääräisen jousijaon:

1. Kokojousella soitetaan pitkä legato, pitkä son filé ja pitkä marcato.
2. Kärkipuoliskolla soitetaan leveä détaché, martelé, ricochet ja tremolo.
3. Kantapuoliskolla soitetaan leveät soinnut, aksentit sekä raskaimmat sävelet kiinto- ja irtojousella.
4. Keskijousella soitetaan détachén kielenvaihto, spiccato, lentävä staccato ym.
5. Kärjessä soitetaan tremolo, staccato, ricochet ja martelé.
6. Äärikannassa soitetaan g-kielen nopea détaché ym.
7. Pitkällä keskijousella soitetaan kaikki hyppy- ja heittojousitukset.
8. Pitkällä kantajousella soitetaan lyhyet sävelet, lyhyet soinnut ja g-kielen hidas détaché.
9. Työntöjousella soitetaan crescendo, poimitut sävelet, pehmeä aluke ja tietyt legatot.
10. Vetojousella soitetaan diminuendo, raskaat aksentit, soinnut ja vahva ääni. (Erdlee 1988, 24.)



KUVA 15 Szenden jousijako.

Toiseksi hän jakoi jousitukset kokojousen hitaisiin ja puolijousen nopeisiin. (Erdlee 1988, 49.) Kolmanneksi jousi jaetaan tavallisimpien iskualojen mukaisesti: 2/2, 3/4 ja 4/4. (Erdlee 1988, 55.) Myöhemmin Erdlee totesi, että jousen säännöstely on aina tarpeen ja sitä tulee harjoitella. Usein riittää vain pari tuumaa jouta. (Erdlee 1988, 61.) Jouta ei osata yleensä harkitusti säästää, vaan sen annetaan kiittää kielellä huolettomasti, jolloin pian joudutaan tilanteeseen, ettei jousi riitä. On olemassa joitakin viulisteja, jotka tuskin koskaan käyttävät kantajousta, mikä rajoittaa huomattavasti jousen käyttöpituutta ja riittoisuutta. (Erdlee 1988, 75.)

Mitä graafiseen kuvaukseen vetovoimaa tunteva viulunsoittaja voi saada aikaan, siitä Robert Jacoby tarjosi 1989 erinomaisia näytteitä.

ESIMERKKI 90 E. Lalo, Symphonie Espagnole, osa 5. R. Jacobyn jousijako.

Hauskasti kulkee jousi vetojousella kannasta kärkeen, takaisin kantaa ja vihdoin hieman kaareutuen jälleen kärkeen (esimerkki 90). Toinen kuvaus on kulkukkaampi (esimerkki 91). (Jacoby 1989, 58-62.)

ESIMERKKI 91 C. Saint-Saëns, Havanaise. R. Jacobyn jousijako.

Käytännön yksityiskohdat jousijaossa ovat jääneet usein kirjoittamatta muistiin varhaisina aikoina, joilta ainoana todisteina ovat sporadiset maininnat pitkän tai lyhyen jousen käytöstä. On kuitenkin mahdotonta uskoa, että esimerkiksi 1600-luvun taiturillinen viulunsoitto olisi voinut kehittyä ilman jousijaon oivalluksia. Mutta vasta 1700-luvun kuluessa kirjoitettiin asiasta ne ohjeet, jotka me varhaisimmiksi tunnemme. 1800-luvulla oli jo yleisenä tapana kirjoitella notaatioon lyhennyksin tai termein, millä jousen osalla kulloinkin tulee soittaa. Viulukouluihin ilmentui jousijakoa havainnollistavia janoja ja jousen kuvia, kunnes L.

Capet 1916 julkaisi laajan järjestelmänsä ja käytti sitä erittäin runsaasti myös julkaisemassaan musiikissa, Bachin sooloviulumusiikissa sekä Kreutzerin ja monien muiden oppiteoksissa. Flesch kiinnitti 1923 huomiota suhteutettuun jousijakoon. On syytä uskoa, että jo kauan ennen mainittuja kirjoittajia taiteilijat ja opettajat kehittivät pitkälle samoja ajatuksia. Mutta viulunsoittotaito, kuten käsityöläisammattikin, on aina houkuttellut mestareita varjelemaan salaisuutensa. Siksi Capet ja Flesch ansaitsevat kunnioituksemme siitä, että he jakoivat ajatustyönsä tulokset kaikille meille vapaasti käytettäväksi. Myöhemmin on heidän innoituksestansa syntynyt suoranainen ammattikirjallisuus, jonka runsaita antoja on ollut vaikeata hyödyntää käytännön musisoinnissa. Mutta ne voivat silti antaa virkistäviä virikkeitä visaisen jousitaidon harjoitteluun.

3 JOUSIKÄSI

Mitä soittajan tulee tehdä, jotta viulunjousi toimisi yllä kuvatulla tavalla? S. di Ganassin mukaan violajousta tuli 1500-luvulla pidellä ja kuljettaa kevyesti suurullisessa ja voimakkaasti hilpeässä musiikissa. Hän sanoi, että käsivarren tulee tukea käden toimintaa, sillä jousta pidetään sormin, mutta sitä liikuttavat kämmen ja käsivarsi. Pitkät sävelet kuten kokonuotti, puolinuotti ja neljäsosa soitetaan käsivarren liikkeellä, kun taas kahdeksas-, kuudestoista- ja kolmas-kymmeneskahdesosissa saavutetaan hyvä vaikutus ranneliikkeellä. (Ganassi 1542, luvut 2 ja 6. Peter 1972, 9-10.) M. Mersennen mukaan oikean käden tulisi liikkua yhtä nopeasti kuin vasen, sillä hänen aikansa parhaat soittajat tekivät 16 jousiliikettä sekunnissa. (Mersenne 1636. Boyden 1979, 156, 164.)

1700-luvulla jousen nosto kieleltä sävelten välillä oli helppoa ja tavallista. Sitä suosittelivat monet kirjoittajat sekä kannassa että kärjessä myös soitettaessa tavanomaista non-legatoa pianissimossa. Jos staccatossa ja sen sukulaisjousituksissa tarvittiin voimallisempaa korostusta, täytyi käsivarren liikkeellä heittää jousi kielelle. Seurauksena ei suinkaan ollut jousen pystyliikkeen aiheuttama forseerausta, vaan voimaa lievensi jousen samanaikainen vaakaliike, mistä syntyvä viistoliike pehmensi vahvimman korostuksen. (Babitz 1957, 11, 15.)

Fr. Geminianin mukaan nopeat neljäs- ja kahdeksasosat ja niitä pienemmät aika-arvot soitettiin enimmäkseen ranteella, hiukan käsivarrella mutta ei lainkaan hartiavoimin. Babitzin mielestä ohje on täysin vastakkainen nykyiselle ranteen passiivisuudelle. (Geminiani 1751, IX, XX, XXIV. Babitz 1957, 13-14.)

L. Mozartin mukaan jousta ohjaillaan oikean käden määrätynlaisella säätelyllä ja erityisesti vuorottelemalla ranteen tietynlaista jäykentämistä ja pehmeää peräänantamista, minkä kylläkin voi selittää paremmin näyttämällä kuin kirjoittamalla. (Mozart 1756, V, 12.) Painavaa ja pitkä jousa on käsiteltävä kevyemmin ja pidäteltävä vähemmän, kun taas kevyttä ja lyhyttä jousa on painettava ja pidäteltävä enemmän. Oikeaa kättä on kaiken kaikkiaan tässä yhteydessä hiukan jäykistettävä ja sen jännittäminen ja hellittäminen on sopeutettava jousen painoon ja pituuteen. (Mozart 1756, VII, I, 17.) Jousta ei saa ohjata koko käsivarrella, mutta kyynärvarren tulee liikkua enemmän kuin olkavarren. Etu-

sormea kuroteltaessa jousenkuljetuksesta tulee vaivalloista ja kömpelöä ja jopa taitamatonta, koska se tehdään koko käsivarrella. (Mozart 1756, II, 5-6.)

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulun mukaan jousen liikkeiden voima riippui yksinomaan etusormesta, peukalosta ja ranteesta. (Baillot 1803a, II, 7.) O. Bullin (1829-80) mukaan jousen tulee olla kimmoisa, erittäin jäykkä ja painava, koska käden voimaa ei voi käyttää monissa kuluissa, kuten esimerkiksi tremolossa, arpeggiossa ja lentävässä staccatossa. Raskaalla jousella tarvitaan fortessa vain vähäinen käden voima, jolloin rannetta ei saa jäykistää. (Bull 1881, 361-362.) L. Spohr väitti, että paremmin kuin minkään teorian avulla oppilas tavoittaa oman korvansa turvin jousenkäytön sellaisen mekaniikan, jonka tuloksena on kaunis viulunääni. (Spohr 1832, 26.)

F. A. Steinhausen sanoi viulunjousta verrattain yksinkertaiseksi työkaluksi, mutta jousikäden monitahoiset liikkeet ovat vasemman käden tekniikkaan verrattuina hyvin ongelmallisia. Mutta juuri nuo liikkeet synnyttävää nivel- ja lihasjärjestelmää ohjaavat lainalaisuudet ovat aikojen kuluessa kehittäneet viulunjousten näennäisessä yksinkertaisuudessaan tarkoituksenmukaiseksi välineeksi, jonka hallinta vaatii aina uudelta soittajalta koko historiallisen taustansa mukaisen taitovaraston omaksumisen. Hienovivahteisen liikesuorituksen kehittämä väline toimii vain samanlaisen liikevalmiuden omaavan taitajan kädessä. (Steinhausen 1903, 1-3.)

Steinhausenin mielestä lukemattomat viulukoulut ja muut oppaat ovat antaneet vääriä ohjeita jousikäden liikkeistä. Niitä ei tulisi koskaan lukea eikä edes mainita, vaan ne tulisi täysin unohtaa. Ensimmäinen perusvirhe on jousenkäytön fyysisten liikkeiden suppeus. Kun kirjoittaminen ja monet muut käden taidot rajoittuvat ennen muuta sormien ja ranteiden hallintaan, jousenkäytön tulisi perustua kaikkiin niihin mahdollisuuksiin, jotka jousikäsi sallii. Iskulauseen tavoin Steinhausen kiteyttää ajatuksensa: Käsivarsi ohjaa ja kämmen seuraa sitä eikä päinvastoin. (Steinhausen 1903, 12-13, 130-131.)

Toisaalta Steinhausen suuntaa arvostelunsa lukuisiin voimistelumenetelmiin, jotka ilman viulunjousta pyrkivät mitä kummallisimmilla keinoilla, esimerkiksi kohtalaisen raskaan alppisauvan käsittelyllä, tarjoamaan apua jousitekniikan saavuttamiseksi. Kaikenlainen karkea lihastyöskentely vahingoittaa hienovivahteisen jousitekniikan edellytyksiä. (Steinhausen 1903, 16.)

Steinhausenin teoksen kriittisen järjellä lukija voi vielä nykyisinkin saada hyviä virikkeitä jousenkuljetuksen opiskeluun. Mutta kirjan perusteellisuus estää tässä yhteydessä enemmän pancutumasta hänen tutustumisen arvoisiin pohdintoihinsa.

A. Casortin mukaan jousenkuljetus tapahtuu pelkästään ranteen ja kyynärvarren eikä koskaan olkavarren ja hartian liikkeillä. Ranteen ja varsinkin sormien taipuisuus on tärkeätä. (Casorti -1906, 3, 5.) L. Capet'n mukaan olkavarsi, kyynärvarsi, ranne ja sormet osallistuvat yhtäläisesti jousenkuljetukseen kannasta kärkeen ja takaisin. Näiden liikkeiden keskinäiset suhteet tasapainotetaan tarkkailemalla, että jousi kulkee tallan suunnassa. Käsivarsi, kämmen ja sormet pitävät jousen kurissa, jotta henki voisi läpäistä aineen ja valaista sen. Silloin ei enää ruumis häiritse ajattelua musiikkia tulkittaessa. (Capet 1916, 11, 39.)

C. Flesch esitteli jousikäden kuusi perusliikettä: 1. Olkavarren pystyliike (Hebebewegung des Oberarms). 2. Olkavarren vaakaliike (Quasi-horizontale Bewegung des Oberarms). 3. Kyynärvarren pystyliike (Rollbewegung des Unterarms). 4. Kyynärvarren vaakaliike (Quasi-horizontale Bewegung des Unterarms). 5. Ranneliikkeet (Handgelenkbewegungen). 6. Sormiliike (Fingerstrich). Olkavarren pystyliikkeellä tapahtuu kielenvaihto jousen kärkipuoliskolla ja vaakaliikkeellä jousenkuljetus jousen kantakolmanneksella. Olkavarren vaakaliike pyrittiin ennen täysin korvaamaan kyynärvarren ja siihen suorakulmassa olevan, liioitellusti eteen työnnetyn kämmenen avulla. (Flesch 1911, 7-8. Flesch 1923, 38-40.)

I. Galamianin mukaan tekniikka on kykyä ohjailta henkisesti ja suorittaa fyysisesti kaikki tarvittavat käden liikkeet. (Galamian 1962, 5.) Oikean käden tekniikka perustuu joustinjärjestelmään. Fyysisten joustinten eli jousikäden nivelten tulee olla kunnossa ja niitä tulee säädellä tarkoituksenmukaisella lihastoiminnalla, jotta esineellisten joustinten eli jousen kimmoisuuden ja jouhijännityksen vaikutus pääsisi oikeuksiinsa. Hartiasta sormenpäihin jousikäden tulee toimia joustavasti ja kimmoisasti, muutoin kömpelö ja summittainen jousenkäyttö tuottaa vain kovaa ja rumaa ääntä. Jousenkäytön tulee vaikuttaa vaivatonta. (Galamian 1962, 44-45.) Jousenkäytön fyysiset liikkeet, sormiliikkeet, ranneliikkeet, kyynärliikkeet ja olkaliikkeet, ovat kaarevia, joten jousen suora liike syntyy vain liikeyhdistelmistä. (Galamian 1962, 8.) Ranteen ja kyynärvarren taipuisuuteen tähtäävänä harjoituksena Galamian esittelee kyynärkierron, pronaation ja supinaation, vaihtelun. Kannan kyynärkierto vaihtuu kärkeä kohti kämmenen pystyliikkeeksi. Fyysisten joustinten toiminnan parantamisen tavoitteena on syvän, täyteläisen äänen tuottaminen forseeraamatta. (Galamian 1962, 104.)

R. Gerlen mukaan käden liikeiden tulee olla sitä lyhyemmät, mitä nopeampaa jousenkäyttö on. Heiluriliikkeen nopeus riippuu käännekohtien välisestä matkasta. Koko jousikäsi on säädeltävä kolmiosainen heiluri, jonka pisin ja hitain osa, olkavarsi, riippuu olkapäästä, lyhin ja nopein osa, kämmen, riippuu ranteesta. Näitä yhdistää heilurin kolmas osa, kyynärvarsi, joka riippuu kyynärnivelistä. Sormet eivät osallistu heiluriliikkeeseen, vaan toimivat ikään kuin iskunvaimentimina. Tehokas ja vapautunut jousitekniikka voidaan saavuttaa, jos jousenpituus on kääntäen verrannollinen nopeuden suhteen. Jousen nopeus määrää myös sen, millä kohtaa jouta soitetaan. Mitä nopeampi jousenliike on, sitä vähemmän jouta käytetään, sitä lyhyemmällä osalla kättä ja lähempänä kärkeä soitetaan. Mitä hitaampi jousenliike on, sitä enemmän jouta käytetään, sitä pidemmällä osalla kättä ja lähempänä kantaa soitetaan. Dynamiikka ja tonaaliset syyt aiheuttavat muutoksia sääntöihin, jotka kuitenkin muodostavat kaiken hyvän jousenkäytön perustan. (Gerle 1982, 6.)

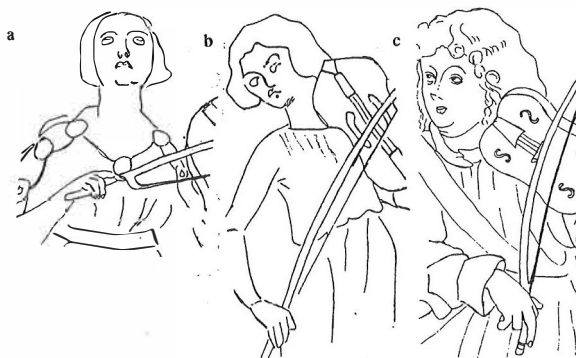
3.1 Jousiote ja sormiliikkeet

Aiemmin viulunjousta pidettiin kädessä milloin kaaren keskeltä milloin kannan jatkeena olevasta kahvasta, milloin kourassa milloin peukalon ja etusormen

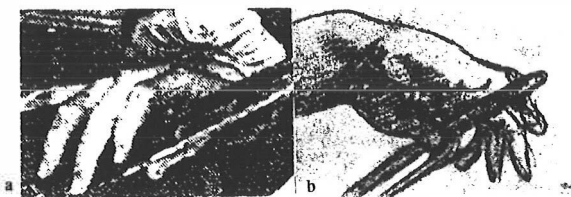
varassa, milloin kämmen ylöspäin milloin alaspäin. Toisen vuosituhannen alussa suurta, lähes puoliympyrän muotoista jouta pidettiin kiinni kaaren keskeltä ja matalaa, tuskin kaareutuvaa jouta aivan kannasta. Otetta varten jousessa oli 1100-luvulle saakka usein jopa jouta pitempi kahva. Keskiajan kuvissa jousi on yleensä kourassa eikä sormissa (kuva 16 a-b). (Bachmann 1964, 99, 105-106.)

Renessanssin kuvastossa alkoi näkyä kehittyneempiä otteita. Viissormiotteen ohella yleisimmässä kolmisormiottessa jousi oli peukalon, etusormen ja keskisormen varassa, muiden sormien ollessa irti jousesta sen ylä- tai alapuolella (kuva 16 c). Vaaka-asentoisia soittimia soitettiin aina yläotteella, kämmen alaspäin. (Dräger 1937, 72-75, 78-80.) Näitä olivat myös viulun edeltäjät, rebek, fiideli ja lira da braccio. (Boyden 1979, 11, 73.)

1500-luvulta lähtien, syntymästään saakka, viulua on soitettu yläotteella, peukalo jouhia vasten painettuna, muut sormet kaaren päällä, paitsi pikkusormi kaaren alla tai ilmassa sen yläpuolella. Tämä tanssimusiikkiote (kuva 17 a) antoi soittajalle suoran kontaktin jouhiin peukalon kautta, jolla säädeltiin jouhiin kireyttä. Se toi soittoon hienostelematonta ja vivahteetonta jämääkkyyttä, joten se oli hyvin tehokas tanssimusiikin mutkattoman rytmikkääseen ja artikuloituun jousenkäyttöön.



KUVA 16 Jousiotteita ennen viulua. Jousen kahva soittajan kourassa (a-b). Kolmisormiote (c). (Dräger 1937, 72, 78, 80.)



KUVA 17 Tanssimusiikkiote (a) ja sonaattiote (b). (Boyden 1979, taulut 16, 22.)

Kun viululla jo 1500-luvulla alettiin soittaa myös vakavampaa musiikkia, tuli käyttöön hennompi sonaattiote (kuva 17 b), jossa peukalo oli kaartaa vasten ja muut sormet kiinni kaaren päällä. Äänen voimaa säädeltiin etusormella, joka yleensä painoi jouta ensimmäisellä nivelellään. (Boyden 1979, 75-76, 90 n35, 152-153, taulu 3b.) S. di Ganassi antoi ensimmäisenä kirjallisia ohjeita jousiot-

teesta, jotka tosin koskivat liki pystyasennossa pidettävän violan alaotetta. Jous-ta tuli pitää kiinni peukalon ja keskisormen välissä ja etusormen tehtävänä oli jousen painaminen kieltä vasten. (Dräger 1937, 57-58.)

1600-luvun alussa Italiassa syntynyt taiteellinen ja siitä vuosisadan jälki-puoliskolla versonut keskieurooppalainen virtuoosinen viulunsoitto vaativat ehdottomasti kehittyneempää sonaattiotetta. Mutta 1600-luvun otteesta kerto-vat kirjalliset lähteet ovat peräisin Italian ulkopuolelta ja kertovat vain tanssi-musiikkioitteesta. Ranskassa ja Englannissa viululla soitettiin silloin vain tanssi-musiikkia. J. Playford kirjoitti, että peukalo nojaa kannan läheisyydessä jou-hiin ja kolmen sormen päät kaareen. (Playford 1654. Beckmann 1918, 42.) J.-B. Lullyn (1655-1687) hienostunut ja tarkoin säädelty musiikki soitettiin tanssimu-siikkioitteella. (Muffat 1698, Vorwort.) Saksassa amatööreille kirjoitetut soitto-oppaat tunsivat vain tanssimusiikkioitteen. Georg Falckin mukaan jouseen tar-tutaan siten, että peukalo painaa kevyesti jouhia lähinnä pikkuharpun tapaan, ja kaari pidetään sormien kahden ääri-nivelen välissä. (Georg Falck 1688. Beck-mann 1918, 38.) Daniel Merck kirjoitti 1695, että on jokaisen oma asia, kuinka pitää kiinni jousesta. (Beckmann 1918, 41.) Italiassa tanssimusiikkioite jäi täysin käytöstä ennen 1600-luvun loppua. (Boyden 1979, 153.)

1700-luvulla pitkän jousen ote saattoi joskus sijaita useamman tuuman päässä kannasta. Ranskassa tanssimusiikkioite säilyi ainakin 1725:n paikkeille, jolloin italialainen sonaatti vasta sai lujemman jalansijan siellä. Sen vuoksi tanssi-musiikkioitetta on sanottu sittemmin myös ranskalaiseksi otteeksi erotukseksi italialaisesta eli sonaattioitteesta, mistä kehittyi viulun nykyaikainen jousiote. (Boyden 1979, 75-76, 153.) Vielä 1738 M. Corrette kirjoitti, että Ranskassa pide-tään jousa kiinni aivan kannasta, peukalo jouhia vasten, kolme sormeaa kaaren päällä ja pikkusormi kaaren sisäkanttia vasten, mutta Italiassa peukalo on kaar-ta vasten, neljä sormeaa kaaren päällä ja käsi noin jousen neljänneksen päässä kannasta (kuva 18). (Kolneder 1984, 337. Boyden 1979, 372.)

Differentes manieres de tenir l'Archet.

Je mets icy les deux manieres differantes de tenir l'Archet. Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, A. et le pouce dessous, B. et les François le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxieme et troisié-me doigt dessus le bois, C. D. E. le pouce dessous le Crin F. et le petit doigt acoste du bois, G. Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépend — du Maître qui enseigne.

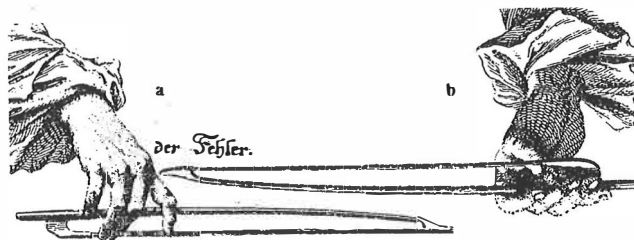


KUVA 18 M. Corrette'in selostus ja kuva jousiotteista 1738 Boydenin mukaan.

1700-luvun alkupuoliskolla jousiote ja jouhien puristus kieltä vasten eivät yleensä olleet yhtä lujat kuin nykyisin. Vanhalla saksalaisella otteella jousa pidettiin kädessä melko kevyesti. Hento jousiote keskittyi peukalon ja etusormen äärimmäisen tai keskimmäisen nivelen väliseen puristukseen. Kuitenkin par-haiden soittajien viulunääni oli miehekkään pontevaa, mikä nykyisten barokki-

viulistien olisi hyvä pitää mielessä, kuten D. D. Boyden sanoo. 1700-luvulla äänen voimakkuutta ryhdyttiin säätämään etusormen keskijäsenen, myöhemmin jopa tyvijäsenen välityksellä. Kantajousella soitettaessa pikkusormella säädeltiin jousen tasapainoa. (Boyden 1980a, 132. Boyden 1980b, 833-834, 841-842.)

L. Mozart antoi viulukoulussaan ensimmäiset täsmälliset ohjeet jousiotteesta. Kädellä ja etenkin etusormella on suuri merkitys ääntä säädeltäessä. Jousta sopivasti painamalla ja hellittämällä on etsittävä hyvää ja virheetöntä ääntä ja opeteltava se kärsivällisesti säilyttämään. Peukalolla ja etusormen keskinevelellä tartutaan jousen alimpaan kohtaan, ei kauaksi alla olevasta tyvestä. Jousta voi pitää etusormen ensimmäisellä tai toisella nivelellä, mutta sen kurottaminen liian kauaksi muista sormista on paha virhe (kuva 19). Niin tehtäessä käsi jäykistyy ja hermot jännittyvät liikaa. Etusormi säätää eniten äänen voimavaihtelua, mutta osuutensa siinä on myös pikkusormella, jota ei sen vuoksi saa irrottaa jousesta. Sekä ne, jotka pitelevät jousta etusormen ensimmäisellä nivelellä että ne, jotka irroittavat pikkusormen jousesta, tulevat huomaamaan, että tässä esitelty jousiote on paljon edullisempi kunnollisen ja voimakkaan viulunäänen saamiseksi. (Mozart 1756, II, 5-6.)



KUVA 19 Väärä (der Fehler) (a) ja oikea (b) jousiote L. Mozartin mukaan. (Mozart 1756, kuvat 4 ja 5.) Babitz huomautti, että kuvassa (b) on piirtäjän virhe, kun siinä peukalo pidetään modernilla tavalla aivan kannassa. Tätä hän perusteli muiden kuvien erilaisella otteella. (Babitz 1957, 5.)

L'Abbé le fils kuvaili viulukoulussaan vain italialaisen jousiotteen, mikä on selvä osoitus italialaisen tyylin leviämisestä ranskalaiseen viulunsoittoon. Hän mainitsi ensimmäisenä sormien tehtävästä jousenkuljetuksessa ja jousenvaihdossa. Jousta tulee pitää tukevasti mutta ei jäykin sormin. Sorminivelten tulee olla hyvin taipusat, jotta sormet saattavat aivan luonnollisesti tehdä huomattomia liikkeitä, jotka lisäävät suuresti äänen kauneutta. Peukalo on keskisormea vastapäätä ja kannattelee jousen painoa. Pääasiassa jousta säätää etusormi, jonka toisen nivelen keskikohta välittää jousipaineen. L'Abbé le fils pyrkii suurempaan voimaan myös loitontamalla hieman etusormea muista sormista. Pikkusormen kärki on asetettava jousen kantarakennelman kohdalle, jotta syntyisi tasapaino, joka on välttämätöntä jousiteknisten hienouksien suoritukselle, ja oikea käsi saisi yhä suuremman vetovoiman. (L'Abbé le fils 1761, 1.) Täten on kaartaa imien ympäröivällä otteella korvattu se elegantti jousiote (kuva 20), joka on kuvattu monissa kuvateoksissa aina 1700-luvun toiselle puoliskolle saakka. (Boyden 1979, 360, 373-374, 398, taulut 30, 31, 36, 37. Kolneder 1984, 366.)

Fr. Tourte suunnitteli noin 1780 jousensa käytettäväksi vanhanaikaisella otteella, siis muutaman tuuman päässä kannasta, minkä vuoksi monia niistä ei pidetä nykyisin hyvinä soittimina. G. B. Viottin jousiotteesta ei ole tietoja, mutta päätellen Tourte-jousen alkuperäisestä päällysteestä, joka peittää lähes puolet puusta, Viottin on täytynyt vanhan tavan mukaan pitää peukalonsa usean tuuman päässä kannasta. minkä vuoksi olisi sangen hyödyllistä nykyisinkin soittaa 1700-luvun musiikkia samalla tavoin. (Babitz 1957, 5.) On vaikeata yhtyä näihin S. Babitzin ajatuksiin.

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n yhteisen viulukoulun mukaan jousi on pidettävä kiinni kaikin sormin. Ne on pidettävä luonnollisessa asennossa, ei liian koukistettuina eikä liian ojennettuina. On varottava loitontamasta sormia toisistaan. Kieleen kohdistuva jousen paino riippuu vain etusormesta, peukalosta ja ranteesta. Peukalon pää pannaan keskisormea vasten. Etusormen keskinivel koskettaa kaartaa. Sormien puristus ei saa olla yhtä luja jousista kuin otelautaa vasten. Mutta vahvaa ääntä vedettäessä kaikki sormet on pidettävä lujasti kaareissa kiinni, erityisesti peukalo, jonka tehtävänä on vastustaa etusormen painetta kaartaa vasten. Kun kanta lähestyy tallaa, jousen koko paino kohdistuu pikkusormeen, jonka tulee tällöin tukea jousia. Loitonnettaessa kantaa tallasta pikkusormen tukityö lakkaa ja se lepää kaaren päällä muiden sormien tavoin vailla vähintäkään jäykkyyttä. (Baillot 1803a, II, 4, 6, 7. Baillot 1803b, 4, 15.)



Weigel c. 1720.



Corrette 1738.



Veracini 1744.



Geminiani 1752.

KUVA 20 Jousiotteita 1700-luvulta. (Boyden 1979, taulut 30, 31, 36, 37.)

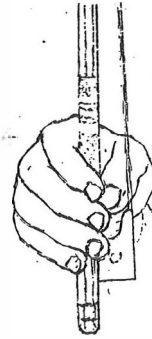
1800-luvulla sormet osallistuivat entistä enemmän sekä martelén kaltaisiin jousituksiin, jotka vaativat sforzandoa, että myös kokojousen käyttöön. Yleensä pidettiin jousia kiinni aivan kannasta, mutta poikkeuksellisesti myös N. Paganinin tavoin muutaman sentin päässä kannasta. (Boyden 1980b, 841-842.) Paganinin jousiote näkyy kuvasta (kuva 21).

L. Spohrin mukaan jousen alaosaan on kierretty silkkilankaa, jotta ote olisi lujempi ja varmempi. (Spohr 1832, 17.) Jouseen tartutaan oikean käden kaikilla

viidellä sormella. Taivutetun peukalon kärki asetetaan kannan tuntumassa kaartaa vasten keskisormen kohdalle. Neljä sormea asetetaan siten, ettei niiden väliin jää rakoja. Käsi saa näin kauniin pyöreuden, jossa ei ole nivelten kulmikuutta. Etu- ja keskisormi kiertyvät jousen ympäri, siten että se lepää sormien ensimmäisessä niveltaipeessa. Nimetön ja pikkusormi asetetaan kevyesti jousen päälle (kuva 20).



KUVA 21 N. Paganini.
(Diessel 1912, kuva 11.)



KUVA 22 Jousiote Spohrin mukaan.
(Spohr 1832, kuva 3, III.)

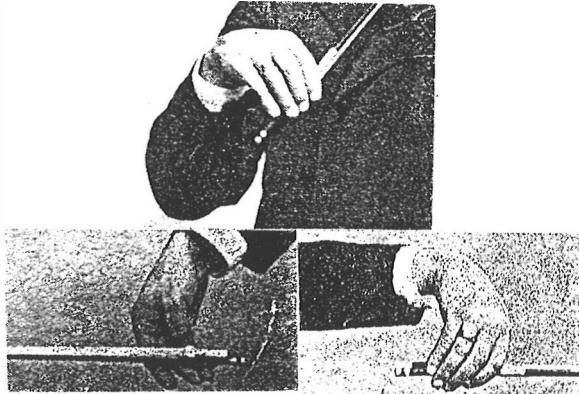
Spohr sanoi, että kokojousen liike säilyy tallan suuntaisena vain, jos jousi liikkuu peukalon ja keskisormen välissä edestakaisin. Jousta vedettäessä se lähenee vähitellen etusormen keskiniveltä, samalla kun pikkusormi vetäytyy siitä pois päin. Työnnettäessä jousi palautuu vähitellen etusormen ensimmäiseen niveltaipeeseen ja pikkusormen pää siirtyy hieman jousen yli. (Spohr 1832, 25, 29.)

Ch. de Bériot'n alkuopetuksessa jousi pidetään kädessä poikittain, siten että se kulkee etusormen ensimmäisen ja toisen nivelen sekä pikkusormen kärjen kautta. Peukalo lepää keskisormea ja nimetöntä vastapäätä, ei taipuneena eikä liian suorana vaan sivuttain, siten että kaari koskettaa peukalon kynnen keski-kohtaa. Sormet eivät saa olla liian supussa eivätkä liian hajallaan (kuva 23). (Bériot 1858, 6.)

Lisäksi Bériot valottaa paikoin otteen luonnetta eri tehtävissä. Niinpä yksi détachén kolmesta lajista (le détaché rebondissant ou élastique) vaatii otetta, jossa vain etusormi, nimetön ja peukalo pitävät jousesta muiden sormien asetuessa niin, että käden asento on luonnollinen ja miellyttävä. Tämän jousituksen nopeutuessa myös nimetön irtoaa jousesta, joten ote jää vain etusormen ja peukalon varaan. (Bériot 1858, 85.) Hyppivässä jousituksessa (le staccato ricochet), jota Bériot sanoo myös tremoloksi, sidotaan ranteen elastisella sysäyksellä kahdesta neljään säveltä samansuuntaisiksi. Tempon nopeutuessa riittävästi jousi alkaa ponnahtella itsestään, jolloin jousta pidellään vain peukalon ja etusormen välissä. (Bériot 1858, 160.)

1800-luvun jälkipuoliskon suurten viulutaiteilijoiden ja pedagogien jousiotteesta on niukasti tietoa. Ensimmäisten joukossa ellei ensimmäisenä H. Wieniawski keksi äänentuotolle tärkeän tekijän ryhtyessään käyttämään Fle-

schin myöhemmin venäläiseksi nimeämää jousiotetta, jossa etusormi puristaa kaarta toisella nivelellänsä. Näin kieleen kohdistuu suurempi paino, jota voidaan säädellä. Wieniawski on ollut pioneeri pikemminkin vaistomaisesti kuin tarkoituksellisesti. (Schwarz 1983, 224. Grove's 1966 9, 288.)



KUVA 23 Bériot'n jousiote. (Bériot 1896, I, kuvat 1 ja 8.)



KUVA 24 P. de Sarasate. (Diestel 1912, kuva 5.)

P. de Sarasaten jousiote näkyy selvästi hänen valokuvastansa vuodelta 1889 (kuva 24). Flesch kertoo nähneensä 1890 Pariisissa Ch. Danclan soittavan viulua jousiotteella, joka sijaitsi noin kolmen tuuman (Flesch 1939, 60.), Fleschin myöhemmän ilmoituksen mukaan noin 10-12 senttimetrin (Flesch 1961, 57.) päässä kannasta. E. Ysaÿe piti pikkusormeansa koko ajan irti jousesta, jonka kohottamisesta huolehtii nimetön sormi. Fleschin mukaan kukaan muu ei ole menetellyt samalla tavalla. (Flesch 1923, 38.) B. Hubermanin Flesch sanoo soittaneen samalla vanhentuneella jousiotteella kuin Joachim, mutta B. Schwarzin mielestä

Huberman on ilmeisesti Fleschin tavoin vaihtanut otetta myöhemmin, sillä valokuvassa vuodelta 1938 Huberman soittaa selvästi modernilla ranskalais-belgialaisella otteella (kuva 25). (Schwarz 1983, 315.)



KUVA 25 B. Huberman. (Schwarz 1983, 309 kuva.)

F. A. Steinhausen ymmärsi 1903 Fleschin mukaan ensimmäisenä teoreetikkona, että aina määrättömästi liioitellulla ranteella ja sormilla on vain välittävä tehtävä. Hänen näkemyksensä perustuu lujaan logiikkaan, mutta ennen muuta käytäntö osoittaa sen oikeaksi. Mutta Steinhausenin oppi kantajousella välttämättömästä tahallisesta supinaatiosta on Fleschin mukaan täysin väärä ja selittyy vain puutteellisesta käytännön kokemuksesta. (Flesch 1923, 37-38.)

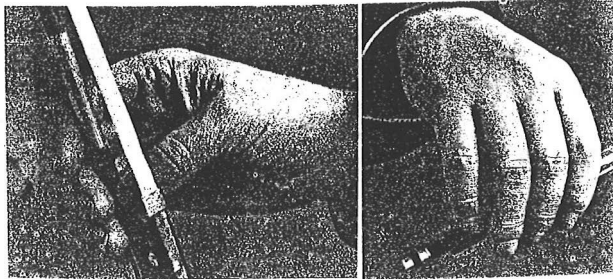
J. Joachimin ja A. Moserin yhteisen viulukoulun mukaan joususta pidetään kannasta keskisormen ääritaipeen ja vahvasti sisäänpäin taivutetun peukalon välissä kuin hohtimissa. Pikkusormen pää koskettaa kaartaa ja muut sormet asettuvat paikoilleen siten, että käden asento on pehmeän ja luonnollisen pyöreä. Sormia ei puristeta toisiansa vasten, vaan ne ovat mukavasti vierekkäin jotakuinkin suorakulmassa kaareen nähden. (Joachim-Moser 1905, I a, 12-13.)

A. Casortin mukaan joususta ei saa koskaan pitää jäykästi sormien välissä, jotta ranne, kämmen ja sorminivelet säilyisivät täysin notkeina. Hieman koukistettu peukalo pitää jousen tasapainossa. Vetojousella ja varsinkin kärjessä soitettaessa etusormen tulee hieman painaa kaartaa, jotta se pysyisi vakaana ja jouhet pysyisivät koko ajan kielessä kiinni. Työnnöllä pikkusormi painaa kaartaa ja kannassa soitettaessa sormet kannattelevat joususta, ettei käden paino kohdistu liiaksi kieliin. (Casorti -1906, 5-8.)

M. Grünbergin mukaan vähän koukistetun peukalon kärki asetetaan siihen, missä kanta alkaa. Keskisormen ylin nivel asetetaan peukaloa vastapäätä. Pikkusormen kärki koskettaa kaartaa. Etu- ja neljäs sormi ottavat hieman taipuneina ja vapaina luonnollisen paikkansa. Peukaloa puristetaan jouseen vain sen verran, kun muiden sormien puristus vaatii, sillä liika puristus häiritsee ranteen taipuisuutta. Jousen yllä olevat sormet tuottavat ääntä ja peukalo tukee niiden tehtävää. Kun keskijousi on kielellä, sormet ovat likimain suorassa kulmassa jouseen nähden. (Grünberg 1910, 5.) Kun kantajousi asetetaan kielelle, tulee pikkusormen kannatella jousen kärkeä ylhäällä. Joususta vedettäessä pikkusormen paine joususta vasten vähenee, kunnes se lakkaa kokonaan saavuttaessa keskijouselle, mistä alkaen kärkeä kohti kevenevän jousen painoa lisätään tasaisesti.

ti etusormella. Pikkusormen paine on suurimmillaan g-kielellä. Muut sormet eivät jää täysin toimettomiksi, koska tietty voimansiirto tapahtuu pikkusormesta etusormeen keskisormen kautta. (Grünberg 1910, 10.)

H. Diestel sanoi Steinhäusenin ilmaisuja käyttäen jousiotetta soittoniveleksi (das Spielgelenk), jonka muodostavat peukalo ja kaksi keskimmäistä sormea. Peukalon pää nojaa noin kolmanneksellaan kaareen ja muulta osin vasten kantakappaleen ulkonemaa, jota Diestel mieluummin hieman madaltaa kädelle mukavammaksi. Peukalo osoittaa juuri keski- ja nimettömän sormen väliin, joiden ensimmäinen nivel nojaa kaareen. Kun nämä keskimmäiset sormet kuuluvat yhteen anatomisesti ja toiminnallisesti, on joka suhteessa edullisempaa pitää niitä soittonivelel yhtenäisenä osana vastoin sitä käsitystä, että yksinomaan keskisormi asettuu peukaloa vastapäätä. Jousiotteen täydentää se, että pikkusormen pää ja etusormen keskijäsen nojaavat kaareen. Sarananivelensä vuoksi sormet, erityisesti peukalo, liikkuvat parhaiten, jos ne koukistetaan sopivasti ja neljä sormea pidetään samansuuntaisina vierekkäin. Sormien levittämistä erilleen toisistaan, mikä olisi paremman tasapainon vuoksi suositeltavaa, on ehdottomasti vältettävä, koska se estää sormien liikkuvuutta. (kuva 26) Otteen sisäkuvassa näkyy peukalon ja keskimmäisten sormien muodostama soittonivel. Otteen ulkokuvassa näkyy kämmenselän ja sormien pyöritys ja sormien yhdensuuntaisuus. (Diestel 1912, 105-107, kuvat.)



KUVA 26 Jousiote Diestelin mukaan.

Soittonivel eli jousiote on jousenkäytön keskus. Dynaamiset vaihtelut tapahtuvat kiertona sen ympäri. Liikevaihtelut tapahtuvat siinä jousen nostona, laskuna, vetona ja työntönä. Etu- ja pikkusormi eivät itsenäisesti vaikuta voimavaihteluun. Jousen oman painon vaikutus kieleen lisääntyy kantaa kohti ja heikkenee kärkeä kohti soitettaessa. Tarvittava vastavoima syntyy olkavarren lihaksiston aiheuttamasta kyynärvarren painevaikutuksesta ja välittyy jouseen joko etu- ja keskisormen tai pikku- ja nimettömän sormen kautta. (Diestel 1912, 110-111.) Hartialihaksiston ohjaamassa jousen liikkeessä käsivarren kokonaisliikettä täydentävät ranteen ja sormien liikkeet. Kämmenen suunta jouseen nähden muuttuu. Etusormen keskijäsen liukuu kaarta vasten työntöjousella ensimmäistä ja vetojousella toista niveltä kohti. (Diestel 1912, 115.)

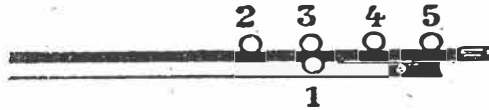


KUVA 27 Oikea (a-d) ja väärä (e-h) jousiote. (Barmas 1913, kuvat 3-10.)

I. Barmas'n mukaan ainoa luonnollinen jousiote (kuva 27 a) vaatii, että peukalonpään sisäpuolisko, etusormen äärijäsenen ja keskinivelen välinen osa sekä pikkusormenpää nojaavat kaareen. On täysin väärin, että koko peukalonpää nojaa jouseen (kuva 27 e). Keskisormi ja nimetön ottavat luonnollisen asentonsa (kuva 27 b-d). Näiden ohjeiden avulla sormien voima jakautuu tasaisesti. Tämän otteen etuna on suurempi kätevyys, se antaa varmuuden tunteen jousen hallintaan. Pikkusormi ei saa heilua ilmassa. Sormia ei saa puristaa toisiansa vasten, vaan ne on pidettävä irtonaisina (kuva 27 f). Barmas esitteli pari yleistä väärää jousiottetta (kuva 27 g-h). (Barmas 1913, 6-7.)

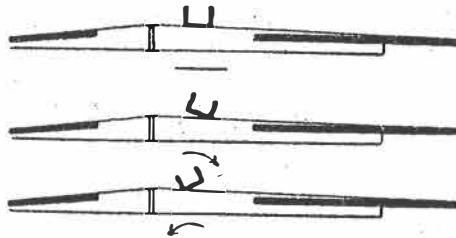
C. Flesch kertoi P. Baillot'n ja Fr. Habeneckin oppilaan, J. P. Maurinin, opettaneen Pariisin konservatoriossa melko kummallista periaatetta, että täy-

dellisen jousitekniiikan salaisuus piilisi sellaisen renkaan varassa, jonka muodostavat peukalo ja keskisormi. Renkaan molemmin puolin etu- ja pikkusormi toimisivat kärjen ja kannan jousenvaihdossa pronaaation ja supinaation vaikutuksesta. Tämän houkuttelevan teorian omaksui Maurin'in paras oppilas, L. Capet, käyttäen tätä pääperiaatteena viulukoulussaan. Flesch piti oppia vääränä ja harhaanjohtavana, koska jokapäiväisessä elämässäkään ei tartuta peukalon ja keskisormen avulla esineisiin. Tärkeintä on kuitenkin, ettei keskisormi pysty puristamaan jouta, vaan jousen ohjaus jää etusormelle. Flesch sanoi, että tämän opetuksen saaneet soittajat tuntee helposti ohuesta viulunäänestä ja voimavaihtelun puutteesta ja että Capet'n opin osakseen saamaa suosiota voitaneen pitää syynä ranskalaisen koulun tilapäiseen alennustilaan vuosisadan alussa. (Flesch 1939, 54.)



KUVA 28 Capet'n jousiote. Sormien paikkoja tarkoittavat numerot: 1. peukalo, 2. etusormi, 3. keskisormi, 4. nimetön sormi ja 5. pikkusormi.

Itsensä Capet'n mukaan (kuva 28) peukalo ja keskisormi pysyvät aina paikallaan liikkeiden keskuksena muodostaen kuin jouseen hitsatun renkaan, jonka tehtävänä on säädellä muiden sormien toimintaa. Peukalon ja keskisormen välissä pyöritellään kaarta akselinsa ympäri tarvittaessa kuten roulé-jousituksessa (kuva 29).



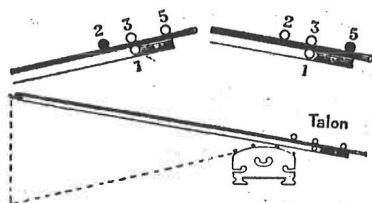
KUVA 29 Jousi pystyssä, otelaudan ja tallan suuntaan kallistettuna. (Capet 1916, 23.)

Etusormi nojaa jouseen toisella jäsenellään ja sen päätehtävänä on voiman säätely. Se myös tasapainottaa pikkusormen vaikutusta. Nimetön sormi on henkevyuden ohjain sormien jouseen välittämän yleisen herkkyyden alueella. Tarkkailijana taidokkaalla, hienolla läsnäolollaan se viimeistelee muiden sormien tehtävät ja lisää jousenkäyttöön tarvittavia ominaisuuksia, pehmeyttä, voimaa, tunteellisuutta ja päättäväisyyttä. Sen täytyy saada aikaan lopullinen herkkyyssormien arvoituksellisessa kanssakäymisessä, kun nämä kilpailevat rajattomasti vaihtelevan ihanteen toteuttamiseksi. Capet valitteli, että hänen sanansa ovat hyvin rajoittuneita verrattuna siihen, mitä voidaan saavuttaa huolellisella jousenkäytöllä.

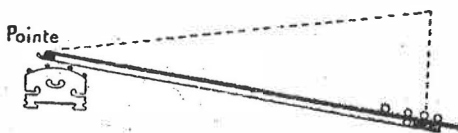
Jousenkäyttö riippuu periaatteessa sormivoimien pystysuorasta ja vaakasuorasta vaikutuksesta. Näiden vaikutusten keskinäistä osuutta tulee lakkaamatta analysoida, jotta ne vahvistuisivat ja hienostuisivat. Tämä työ johtaa

sormien itsenäiseen jousen ja koko raskaan käsivarren hallintaan. Käsivarsi näet painaa jouta vain yhteen suuntaan ja estää herkkyyden, syvän taiteellisen kosketuksen, mikä paljastaa taiteen tosi olemuksen.

Peukalon ja keskisormen muodostaman renkaan varassa etusormella ja pikkusormella on kolme tehtävää. 1) Etusormi vetää ja pikkusormi työntää jouta sen kulkusuunnassa. 2) Etu- ja pikkusormi painavat jouta pystysuunnassa. (kuva 30) Keveät jousitukset vaativat tätä pystyliikettä, joka on välttämätön tasapainottamaan jouta aina sen irrotessa kielestä lähinnä jousijaolla D 1 2 3 4 5 eli kanta- ja keskijousella. Pystyliikkeestä on kuitenkin eniten hyötyä kiintojousituksissa jousijaolla D 1 2 3 eli jousen kantapuoliskolla, mutta jousenvaihdon hetkellä varsinkin pitkissä aika-arvoissa siihen täytyy liittää 3) vaakaliike, jossa etusormi painaa jouta kohti tallaa ja pikkusormi kohti otelautaa. (kuva 31) Vaakaliikkeeseen perustuvat kaikki raskaat, voimakkaat jousitukset.



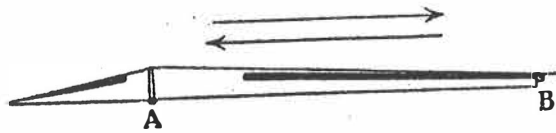
KUVA 30 Jousen pystyliike Capet'n mukaan. Peukalon (1) ja keskisormen (3) varassa painaa vuoroin etusormi (2) tai pikkusormi (5). Kannassa (Talon) peukalo, etusormi ja keskisormi tukevat jouta pikkusormen keventäessä jousen painoa.



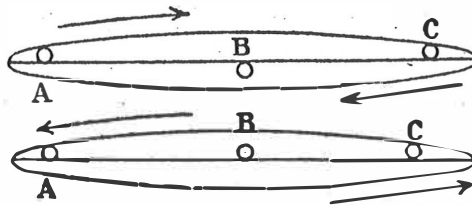
KUVA 31 Jousen vaakaliike kärkijousella soitettaessa Capet'n mukaan. Peukalo ja keskisormi puristavat kaarta, samalla kun jouta painetaan etusormella tallan ja pikkusormella otelaudan suuntaan.

Sekä vaaka- että pystyliike määräävät sormien vaikutuksen jouseen ja ovat sen vuoksi aina tarpeellisia, paitsi joissakin hyvin kevyissä ja hyvin nopeissa keskijousen jousituksissa. Nämä liikkeet ovat välttämättömiä jousen tyylin yhtenäisyyden vuoksi. (Capet 1916, 9-11.)

Capet'n ajatuksenjuoksua on joskus vaikea seurata. Niinpä hän antaa vaakaliikkeestä myöhemmillä sivuilla aikaisemmasta poikkeavan selityksen. Vaakaliike (kuvat 32 ja 33) syntyy, kun jousen painetta kieleen nähden lisätään ad libitum etu- ja pikkusormella, siten että ne vuorotellen peukaloa tukipisteenä käyttäen painavat jouta satulaa kohti. (Capet 1916, 28.)

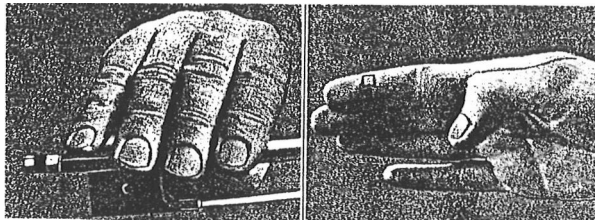


KUVA 32 Jousen vaakaliike Capet'n mukaan. Nuolet kuvaavat sormien vaikutusta jousen tallan (A) ja satulan (B) suunnassa.



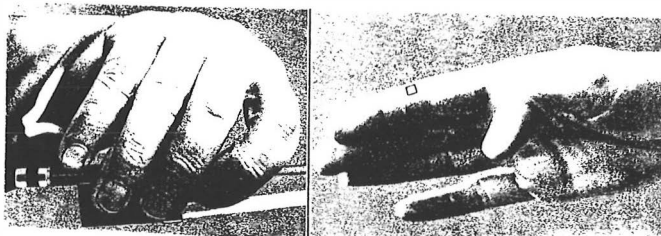
KUVA 33 Jousen vaakaliike Capet'n mukaan. Peukaloon (B) tukien etusormi (A) ja pikkusormi (C) painavat joustaa vuoroin tallan ja satulan suuntaan.

C. Flesch esitteli sanoin ja kuvin kolme jousiotetta: 1) vanhempi, saksalainen, 2) uudempi, ranskalais-belgialainen ja 3) uusin, venäläinen jousiote. Otteiden olennaisin ero on etusormen ja pikkusormen asennoissa. (Flesch 1923, 35-36.)



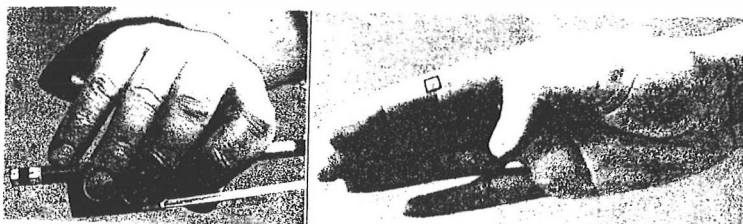
KUVA 34 Vanhempi, saksalainen ote Fleschin mukaan 1923.

Vanhemmassa, saksalaisessa otteessa (kuva 34) etusormen äärimmäisen niveltaipeen sisäpinta koskettaa joustaa. Jousen päällä olevat sormet ovat tiukasti vierakkain puristettuina. Peukalo on keskisormen vastaisella puolella. Vanhan koulun mukaan kyynärvarsi pidetään vaakasuorassa pianonsoiton tapaan. Muihin otteisiin verrattuna voimankäytön tarve on suurimmillaan saksalaisella otteella. Vanhan koulun oli tapana pitää pikkusormi jousessa pysyvästi. (Flesch 1923, 38.) Pikkusormen alituinen käyttö selittyy vanhan koulun jousiotteesta. Mutta sen ovat useimmat jo hylänneet, joten sillä on enää historiallista arvoa. Fleschin mielestä oli turha väittää, että musikaaliselle kyvyille ovat otteen tapaiset seikat samantekeviä ja että monista on tullut suuria taiteilijoita vanhentuneesta otteestaan huolimatta. Opettajat ovat tehneet toistuvasti sen virheen, että jonkun suuren viulistin täysin persoonallinen soittotapa on otettu yleispäteväksi ohjeeksi. On ryhdytty jättälemään sellaisia teknisiä ominaisuuksia, jotka eivät välttämättä ole esikuvallisia, vaikka niillä lieneekin suuri merkitys taiteilijalle itselleen. Näin on johduttu vain halpaan kopiointiin. Vasta Fleschin ja hänen vaimonsa kuoltua julkaisuluvan saaneen tiedon mukaan oli kysymys J. Joachimista ja hänen piiristänsä (Flesch 1961, 35-37.).



KUVA 35 Uudempi, ranskalais-belgialainen ote Fleschin mukaan 1923.

Uudemmassa, ranskalais-belgialaisessa otteessa (kuva 35) etusormen keskivälisen ääripää koskettaa jouta syrjällänsä, joten sormi ulottuu hyödyttömänä sojottaen huomattavasti ohi jousen kosketuskohdan. Etu- ja keskisormi ovat selvästi erillään toisistaan. Peukalo on keskisormea vastapäätä. Pikkusormi nostetaan äärikärkeen tultaessa. Jouhet ovat erittäin kireällä, ja jousi on kallistettu otelautaan päin. Uudemman koulun kyynärvarsi kiertyy noin 25 astetta sisäänpäin.



KUVA 36 Uusin, venäläinen ote Fleschin mukaan 1923.

Flesch piti parhaimpana uusinta, venäläistä otetta (kuva 36), jossa etusormi nojaa kaareen keskimmäisen niveltaipeensa ulkosyrjällä. Tämän saa aikaan noin 45 asteen kyynärkierto, pronaatio. Samalla etusormen äärinivel kiertyy kaaren ympärille. Näin etusormituntuma ohjaa jouta. Pikkusormen kärki koskettaa kaarta vain kantajousella soitettaessa. Flesch sanoi itse ruvenneensa kutsumaan otetta venäläiseksi, koska hänen käsityksensä mukaan vain Leopold Auer, aikaisemmin Pietarissa toiminut viulunsoiton opettaja, on opettanut tätä jousiotetta. Tosin Flesch sanoi perimätiedon mukaan myös Wieniawskin käyttäneen samaa otetta. Auerin oppilaiden viulunäänen ennenkuulumattomaan pehmeuteen ja pyöreyyteen oli Fleschin mielestä syynä se, että venäläiset viulistit työnsivät etusormensa jousen yli noin senttimetriä pidemmälle kuin ranskalais-belgialaiset viulistit (Flesch 1961, 149.). B. Schwarzin mukaan 1900-luvun viulistit ovat käyttäneet sekä venäläistä että perinteistä ranskalais-belgialaista otetta (Schwarz 1983, 224.).

Koska juuri sormet välittävät jousikäden muiden osien hienoimpia aikeitamme vastaavan vaikutuksen jousen kautta kielille, tulisi niiden olla kaikista taipuisimmat. Mutta juuri sormet oli Fleschin mielestä laiminlyöty ja sen sijaan tehty liioiteltuja ranneharjoituksia jäykin sormin. (Flesch 1911, 8. Flesch 1923, 35.) Periaatteessa etusormi tuottaa ääntä ja pikkusormi estää sitä. Etusormen

ääntä lisäävä ja pikkusormen ääntä vähentävä vaikutus antaa niille keski- ja nimetöntä sormeaa suuremman merkityksen, joilla on itseasiassa vain passiivinen osuus jousiotteessa. Jousta on painettava kärjessä etusormella ja kohotettava kannassa pikkusormella. Edellinen tapahtuu kyynärvarren pronaaation eli sisäkierron ja jälkimmäinen sen supinaation eli ulkokierron avulla. Kyynärkierron tulee olla täysin tahatonta. (Flesch 1923, 37-38.)

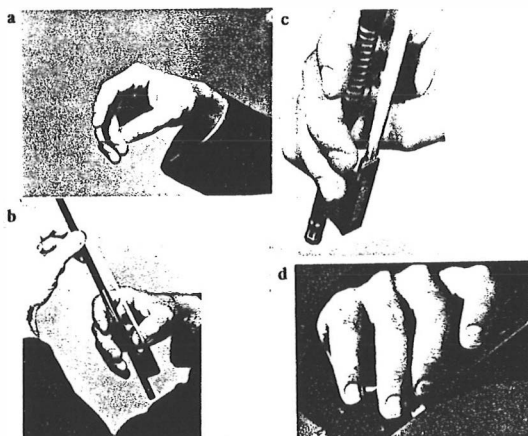
Fleschin jousikäden kuuteen perusliikkeeseen kuuluu myös sormiliike (Fingerstrich), jonka hän väitti jo 1911 olevan lukijoillensa ennestään tuntematon. Sormiliikkeitä käytetään vain ranteen pystyliikkeen yhteydessä kanta-jousenvaihdossa eikä niillä ole mitään itsenäistä käyttöä. Flesch sanoi 1923, että on vaikea tarkentaa ajankohtaa, milloin sormiliikkeet löydettiin, mutta uudistus alkoi hänen mielestään Belgiasta. Hänet perehdytti sormiliikkeiden salaisuuksiin joku hollantilainen viulisti Pariisissa vuonna 1892. Sen sijaan Flesch paheksui saksalaisen koulun monien viulistien sormiliikkeitä kokojousoilla kärkeen tultaessa sanoen niitä aivan tarkoituksettomiksi ja mielettömiksi. (Flesch 1911, 8-10. Flesch 1923, 38, 41.) Vuonna 1931 hän hämmästeli sitä, että jonkun myöhemmän, nimeltä mainitsemattoman pedagogin mielestä sormiliikkeillä on ratkaisevan tärkeä merkitys jousitekniikalle. (Flesch 1934, 14.)

L. Auerin ja G. Saengerin yhteisen viulukoulun mukaan fyysisten vaihtelujen vuoksi ei voida eikä saisi asettaa ehdottoman tarkkoja vaatimuksia jousiotteelle. Sen tulisi olla vain luja ja varma. Kuitenkin soittajan tulisi tuntea kunkin sormen tehtävä ja niiden yhteistyö pyrittäessä tuottamaan paras mahdollinen, kaunis, voimakas ja laulava viulunääni.

Niinpä peukalo vaatii suurimman huomion. Sen päätehtävänä on tukea jousta ja vastata muiden sormien puristukseen. Sen ensimmäinen nivel painetaan kaartaa ja kannan yläkulmaa vasten kiinteästi, mutta liiallinen puristus voi jäykistää jousikäden. Ensimmäistä niveltä ei saa painaa liian alas, koska se estää jousen oikeata käsittelyä ja aiheuttaa aina jäykkyyttä. Peukaloa vastassa oleva keskisormi on jousiotteen toiseksi tärkein sormi.

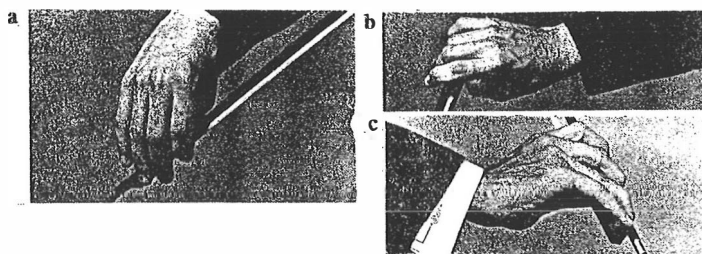
Etusormi ohjaa jousta. Se säätelee jousen kimmoisuutta vaihtelevanlaisissa jousitusongelmissa, samalla kun sen puristus kaartaa vasten ohjailee koko äänentuottoa. Etusormen syrjä painaa kaartaa kolmannen nivelensä alkupäällä, samalla kun ensimmäinen ja toinen nivel kiertyvät kaaren ympäri. Etu- ja keskisormen väliin jää pieni rako. Nimettömän sormen merkitys on vähäisempi.

Pikkusormen kärki koskettaa kevyesti kaartaa jousen kantapuoliskolla soitettaessa. Pikkusormen tulee olla hyvin tukeva sekä pianossa että fortessa lähestyttäessä jousen kantakolmannesta ja rentoutua taas kärkeä lähestyttäessä. Vanhempien koulujen mukaan sitä ei koskaan saanut irroittaa kaaresta. Nykyisistä soittajista varsinkin venäläisen ja ranskalais-belgialaisen koulun edustajat ovat hylänneet tämän vanhentuneen ja nykyisiin tarpeisiin sopimattoman ohjeen. (Auer-Saenger 1926, I, 12-13.)



KUVA 37 Galamianin neutraali perusote. Peukalon ja keskisormen kosketuskohta ilman jouta (a). Käden paikka lähellä kantaa (b). Otteen muoto (c, d).

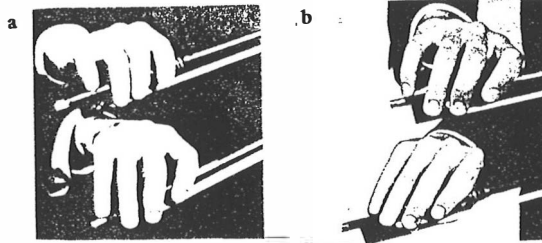
I. Galamianin mukaan ensin opitaan neutraali perusote (kuva 37). Peukalo ja keskisormi muodostavat hieman kallistuneen renkaan. Nimetön sormi ulottuu kannan yli. Sen tunteudessa pikkusormen kärki nojaa kahdeksankulmaisen kaaren toiseksi ylintä, tasoa vasten. Näin se kaaren yli luisumatta säätelee jousen painoa ja jousituksia. Hieman keskisormesta erillään etusormi nojaa kaareen keskijäsenen ääripäällä. Tämä asento suo jouselle paremman kosketuksen kielen alukkeissa varsinkin vetojousella. Käsi tuntee paremmin kielen ja jouhien vastuksen. Jousen päällä sormet ovat hieman erillään niinkuin ne ovat käden riippuessa rentona ranteen varassa. Vain etusormea loitonnetaan hieman. Näin ote on varmempi, ja sormet säätelevät suurempaa osaa jousesta. Liian laaja ote voi jäykistää koko käden. Pahinta on sormien puristaminen lähekkäin. Otteen on oltava mukava, niin että käden ja sormien joustimet toimivat.



KUVA 38 Perusotteen muunnoksia. Kuulakas sointi (a), leveämpi ääni (b) ja leveä, nopea détaché (c).

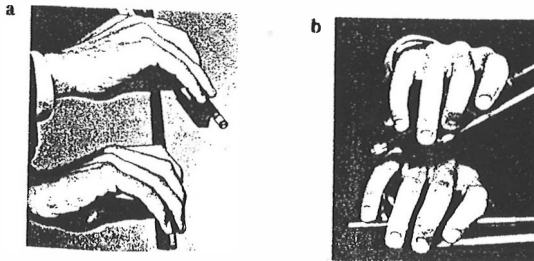
Perusotetta muunnetaan tarpeen vaatiessa. (kuva 38) Kuulakasta sointia varten etusormi työntyy kauemmas kaaren yli ja muut kaaren yllä olevat sormet irtoavat hiukan jousesta. Leveämpää ääntä varten perusasennossa etusormen kosketus tuntuu kiinteämmältä, ranne tuntuu vetävän jouta. Leveässä, nopeassa détachéssa etusormi työntyy myös kauemmas kaaren yli. (Galamian 1962, 45-47.)

Galamianin mukaan sormiliikkeet ovat pystyliike, vaakaliike, vaakakääntö, pystykääntö ja kiertoliike. Pystyliikkeellä noin kahden senttimetrin korkeudella olevaa jousia voidaan laskea kielelle ja nostaa takaisin (kuva 39 a). Näin sitä Galamianin mukaan tulisi harjoitella. Vaakaliikkeellä jousia voidaan kuljettaa kielellä (kuva 39 b).



KUVA 39 Sormien pystyliike (a) ja vaakaliike (b) Galamianin mukaan.

Erityisesti peukalon tulisi ojentua ja koukistua tehokkaasti. Harjoittelu aloitetaan hyvin lyhyellä keskijousella. Vaakakääntö tapahtuu peukalon kärjen ympäri pikkusormen ja etusormen avulla, ja sillä korjataan jousen liike tallansuuntaiseksi spiccatossa ja nopeassa détachéssa (kuva 40 a). Sormien vaakakääntö voi tarvittaessa liittyä myös suoraan jousenkuljetukseen keskeltä kärkeen. (Galamian 1962, 53.) Pystykääntö tapahtuu peukalon kärjen ympäri pikkusormen ja etusormen avulla (kuva 40 b). Sillä säädellään jousipainetta ja tehdään kannassa kielenvaihto, johon osallistuu rannekierto. Sormien kiertoliikkeellä säädellään jousen kallistumaa, vaikka yleensä tämä tapahtuu ranteen pystyliikkeellä. (Galamian 1962, 48-51.)



KUVA 40 Sormien vaakakääntö (a) ja pystykääntö (b) Galamianin mukaan.

A. F. von Hornin mukaan luonnollisen pyöreässä jousiotteessa peukalon paikka on etu- ja keskisormen välillä. Etusormen keskijäsenen tyvipää, keskisormen äärimmäinen niveltaive, nimettömän sormen äärijäsenen keskiosa ja pikkusormen kärki koskettavat kaarta. Etusormen kaksi ääriniveltä kiertyy kaaren ympärille. Myös keski-sormi ja nimetön sormi lepäävät kaaren ylitse viistossa asennossa kannan poikki. Tämän otteen sanoo Horn olevan sekä L. Mozartin viulukoulussa (Mozart 1756, kuva 4.) että O. Ševčíkin vihkossa School of Intonation opus 11 [1922], ja sitä on käyttänyt myös H. Wieniawski. Mutta Horn korostaa, että sillä ei ole mitään tekemistä C. Fleschin ja L. Auerin kanssa.

Kun jousiote on opittu, tulee jousella tehdä ilman viulua runsaasti kyynärkiertoa sisään ja ulospäin, että josta opitaan pitämään kiinni vähimmällä mahdollisella jännityksellä ja että varsinkin pikkusormi vahvistuu pitämään josta taspainossa. Edellisen lisäksi Horn esittelee Trendelenburgiin viitaten käsitteen Griffgelenk tarkoittaen sillä sormien luonnollisen ja jousen keinotekoisien osan muodostamaa kokonaisuutta, tartuntaniveltä, joka ei itse asiassa ole muuta kuin jousiote. Hornin mielestä kuitenkin juuri tämä Griffgelenk sallii kolmenlaisen liikkeen: 1) Josta voidaan kierittää pituusakselinsa ympäri peukalon liikkeellä. 2) Kämmentä voidaan liikuttaa ranteesta. 3) Etusormi voi liukua kaaren päällä, niin että joko äärijäsen tai keskijäsen koskettaa kaarta. (Horn 1964, 28-29.) Kun keskijousta pidetään noin senttimetrin korkeudella e-kielen yllä ja sitten lasketaan jousi kielelle koko jouhinauhan leveydellä, opitaan jousiotteessa tapahtuva tuntemusero jousen ollessa kielestä irti ja siinä kiinni.

Hornin mukaan myös sormiliikkeillä on merkityksensä. Kaikki viisi sormea osallistuvat tarvittaessa jousenkuljetukseen. Sormiliikkeitä tulee harjoitella Hornin ohjeiden mukaan, jotka muistuttavat suuresti Fleschin 1911 esittämiä. Horn viittaakin Fleschiin sanoessaan, ettei sormiliikkeitä saa koskaan käyttää itsenäisesti, vaan niitä tarvitaan esimerkiksi kantajousenvaihdossa. (Horn 1964, 31-32.) Parempaan tuntuman saavuttamiseksi Horn suosittelee Capet'n esittämää jousen pyörittelyä pituusakselinsa ympäri josta kuljetettaessa. (Horn 1964, 61.)

Myös L. Garam tarjosi Capet'n renkasotetta omin kielikuvin. Käytän tässä hänen ilmaisujaan. Jousi koskettaa etusormea toisen nivelen alapuolelta sormen päästä lukien, pikkusormen päätä ja keskisormen sekä nimettömän sisäpintaa. Etusormen syrjä koskettaa josta. Keskisormi ja nimetön lasketaan huomattavasti alemmas kuin pikkusormi. Ne eivät saa jäädä jousen sivulle.

Mutta myöhemmin Garam sanoi, että keskisormi ja nimetön lasketaan alemmas jousen sivulle ja että keskisormi taivutetaan jousen ympäri peukalon kohdalle. Peukalo siirretään pehmeästi pyöreänä keskisormen kohdalle, missä sen pää koskettaa josta. Sormet eivät ole supussa eivätkä levällään, vaan niiden välissä on pienet raot. Kaikki sormet ovat ehdottomasti pyöreinä. Sormien väliin jätetään kapeat raot. Kurottelu ja sormien puristaminen tiiviisti yhteen on haitallista. Kaikki sormet, nimenomaan peukalo ja pikkusormi, on välttämättä pidettävä pyöreinä, jotta niitä voitaisiin ojennella ja koukistaa vapaasti. Peukalon ja pikkusormen suora asento tekee jousenkäytön kulmikkaaksi ja jäykäksi. Tehdään voimakas rotaatioliike, kyynärvarren kiertoliike etusormeen päin, niin että tämä koskettaa josta 2. nivelensä alapuolelta sormen päästä lukien. Etusormen ja keskisormen pää painautuvat kiinni jouseen. Lasketaan pikkusormi pyöreänä jousen varrelle. (Garam 1972, 18-22.)

Kaunista ja täyteläistä ääntä varten etusormen on saatava aikaan kyllin paljon painetta josta ja kieliä vasten. Etusormikontakti merkitsee tuntumaa jousen ja etusormen syrjän välillä. Tämän kiinteän kosketuksen on ohjailtava jouseen ja kieliin nyanssit ja äänenvärien muutokset. Etusormikontakti saadaan aikaan kyynärvarren rotaatioliikkeellä vastapäivään. Etusormituntumaa ei saa kohentaa koko kädellä josta painamalla. (Garam 1972, 28.)

Garamin paineiden säätelyä esittelevän luvun mottona on J. Heifetzin siitaatti: "Mitä voimakkaammin jousella painat, sitä vähemmän ääntä tulee viu-

lustasi!" Kirkkaan äänen vuoksi on sormien paine jouseen oltava tukeva ja varma, se ei saa olla hervoton eikä tiukka. Tärkeitä ovat etusormikontakti, keskisormi-peukalo-akseli sekä keskisormen ja nimettömän pään kontakti jousen syrjään, mikä vaikuttaa äänenväriin. Minkäänlainen puristaminen ei tule kysymykseen jousiotteessa. (Garam 1984, 35, 37.) Garam siteeraa S. Lucaa, Galamian oppilasta: On erittäin tärkeää pitää jouta keskisormen ja peukalon välissä. Ne muodostavat akselin, jonka ympärille muut sormet ryhmittyvät. Näin jouta on helppo vetää suoraan tallan suuntaisesti. Ääni syntyy pelkällä jousikäden omalla painolla. (Garam 1984, 83.)

Garamin mukaan kuudesta perusliikkeestä soitetaan yksi sormilla. (Garam 1972, 33.) Sormia liikutellaan voimakkaasti ja rytmikkäästi vuoroin koukuun vetäen ja suoriksi ojentaen. Tämä tehdään pitäen jouta 1) vertikaalisesti, 2) horisontaalisesti ja 3) tyvi kielellä sormet voimakkaasti koukussa ja vuoroin nopealla liikkeellä suoriksi ojentaen ja nopealla, energisellä liikkeellä koukuun vetäen. Liian hidas tempo on epäedullinen ja tekee suorituksen tarpeettoman hankalaksi. D. Oistrahin Garam sanoo pitävän usein pikkusormea ylhäällä tyvellä soittaessaan.

Liike keskeltä kärkeen ja takaisin suoritetaan kyynärvarrella, ranne rentona, sormien myötäillessä notkaina [!] jousenvaihdossa. Kun jousen tyvi lepää d- ja a-kielillä ja kyynärpäätä on vastaavalla korkeudella, jousi nostetaan jonkin verran kielen yläpuolelle. Tästä soitetaan g-kielillä työntäen lyhyt, napsahtava ääni ja sitten vuoroin g- ja e-kielillä, siten että kyynärvarrtta kierretään vuoroin vasta- ja myötäpäivään, olkavarsi liikkumatta, sormet notkauttelematta, tiukasti kiinni jousessa. (Garam 1972, 26-27, 29, 47.)

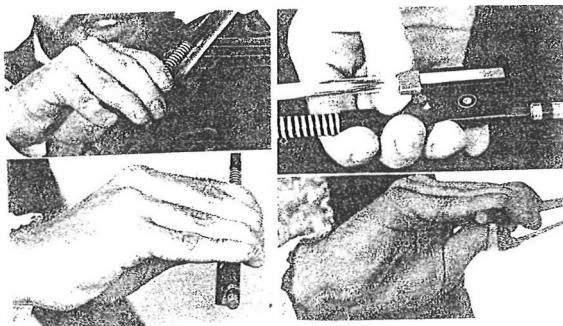
M. Hennigin mukaan aluksi opetellaan lyijykynällä sormien oikea asento. Etusormen toinen jäsen ja pikkusormen tyyny koskettavat jouta. Peukalo ja keskisormi ovat kohdakkain kiinni kaareissa. Sitten jousi tuetaan pöydälle vasemmalla kädellä kärjestä kannatellen, joten oikean käden ei tarvitse kannatella jouta lainkaan, kun siihen tartutaan äsken opitulla otteella.

Kun jousi pannaan kielille, nämä kannattelevat sitä, joten oikealla kädellä ei missään vaiheessa ole kannattelutehtävää eikä jouta siis tarvitse puristaa. Hennig pahoittelee sitä, että ennen opetettiin peukalon ja keskisormen lujaa pihtiötettä, mikä estää ranteen rentoutuneisuuden. Otteessa on tärkein osuus etu- ja pikkusormella sekä peukalolla. Nimettömän sormen äärijäsen pidetään tarkoituksellisesti kiinni kannan ulkosyrjässä, koska jousenkuljetus tulee rauhallisemmaksi varsinkin kärkipuoliskon détachéssa. Vain kantapuoliskolla soitettaessa taivutettu pikkusormi seisoo kaaren päällä jouta tasapainottaen. Jousi muodostaa peukalon molemmin puolin kaksivartisen vivun, jonka kärjenpuoleisen, pitkän varren vastapainoksi tarvitaan kannanpuoleiselle, lyhyelle varrelle pikkusormen tuki.

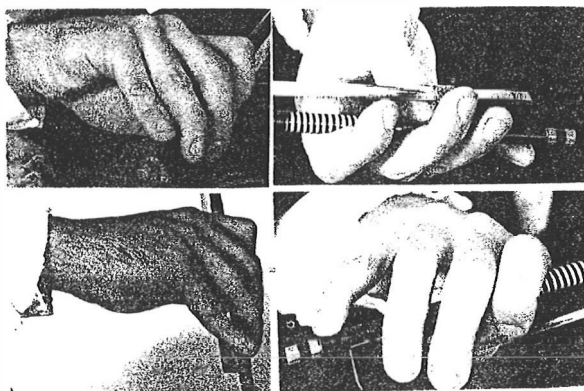
Hennigin mielestä joskus voi nähdä sellaisen otteen, jossa etusormen toinen jäsen lepää pysyvästi kaaren päällä, mikä saattaa olla jossakin määrin eduksi äänentuottamisessa, mutta se häiritsee ranteen liikuntavapautta ja erityisesti vaikeuttaa hyppyjousituksia. Etusormen tulee Hennigin mukaan liikkua kaaren päällä edestakaisin tarpeen mukaan. Kärkeen tultaessa etusormen toinen jäsen liukuu kaaren päälle. Esimerkiksi jousenvaihdon hetkellä sormet tekevät notkeina pienen sivuliikkeen kannan suuntaan. Tämän sivuliikkeen joh-

dosta etusormi käväisee lähes suorakulmaisessa asennossa jouseen nähden, mutta palautuu kohta vetojousen alettua normaaliasentoonsa. Äänenmuodostuksen kannalta on usein edullista kurottaa etusormea ulommas keskisormesta, koska rauhoittaa paremmin kaartaa ja tekee äänen laulavammaksi. Mutta keyissä jousituksissa etusormi on vedettävä jälleen normaaliin asentoonsa keskisormen viereen. (Hennig 1972-, 12-14, 16-18.)

E. Erdlee esitteli eri koulujen otteet sanoin ja kuvin lähes samoin kuin Flesch 1923. Saksalaisen koulun jousiotteessa (kuva 41) etusormen äärinivel pannaan jousen päälle. Neljä sormea puristetaan suorina hyvin yhteen. Puuttuvan pronaation vuoksi kämmen ei kierry. Jouhet pidetään kohtuullisen kireinä. (Erdlee 1988, 26-28.)



KUVA 41 Saksalainen ote Erdleen mukaan 1988.

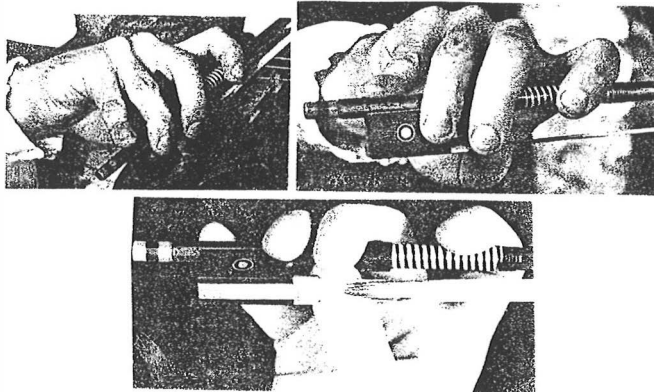


KUVA 42 Venäläinen ote Erdleen mukaan 1988.

Venäläisen koulun otteessa (kuva 42) etusormi ohjaa jousenkäyttöä ja sen tyvi-jäsenen ääripää koskettaa jouta. Pronaatio kiertää kämmenen luonnollisesti kärkeen päin. Pikkusormi koskettaa jouta vain kantapuoliskolla soitettaessa. Jouhet ovat löyhällä. (Erdlee 1988, 27-29.)

Ranskalais-belgialaisen koulun otteessa (kuva 43) etusormen keskijäsenen ääripää koskettaa jouta ja sormenpää työntyy kauas eteenpäin. Pronaation vuoksi kämmen on hieman kiertyneenä kärkeä kohti. Etusormi on hieman

muista sormista erillään. Jouhet ovat hyvin kireällä. (Erdlee 1988, 29-30.) Etusormen puristusta harjoitellaan erikseen, siten että ensin jouta painetaan etusormella, sitten jouta vedetään ja lopuksi paine löysätään. Aksentti tehdään lisätyllä etusormen painolla ja jousen nopeudella. (Erdlee 1988, 43.) Kantajousella pikkusormen avulla tuetaan jouta, jotta sen liiallinen paino ei häiritsisi ääntä. (Erdlee 1988, 67.)



KUVA 43 Ranskalais-belgialainen ote Erdleen mukaan 1988.

Erdleen huomauttaa, että jousiotteesta on olemassa monia muunnoksia, jotka perustuvat mainittujen kolmen koulun perusotteisiin. Siksi oppilaan tulisi aina kokeilla kolmea perusotetta ja ratkaista niiden perusteella, millainen ote sopii hänelle. Kriteerinä olkoon soiton kauneus, täydellinen vaivattomuus ja rentoutuneisuus. Erdleen mielestä keskustelu jousiotteesta on ollut kiivasta yli kahden vuosisadan ajan. Maailman johtavien taiteilijoiden otteet poikkeavat toisistansa. Useimmat heistä lienevät yhtä mieltä siitä, että käden tasapainoisen asennon vuoksi peukalon ja keskisormen tulee olla jotakuinkin kohdakkain jousen molemmin puolin. Hyvä opettaja sallii oppilaan etsiä sopivaa otetta. Otetta voi etsiä esimerkiksi soittamalla pitkää ääntä pitäen jouta peukalon ja eri sormien välissä: etusormi, keskisormi, nimetön, pikkusormi tai näiden erilaiset yhdistelmät muiden sormien ollessa irti jousesta. (Erdlee 1988, 32-36.)

Jousiotteen oikeaksi muotoamiseksi monet opettajat suosittelivat pallon puristelua. Erdlee sanoo opettajien olevan yhtä mieltä seuraavista seikoista: 1) Jouta pidetään peukalon ja keskisormen välissä. 2) Etusormen avulla muotoillaan ääntä. 3) Nimetön sormi lepää jousen päällä rentoutuneena ja vapaana. 4) Pikkusormi tasapainottaa jouta kaarevana ja tukevana rentouttaen ranteen. Erdlee luettelee lisäksi otteen yhdeksän yleisintä virhettä. Hän esittelee myös erilaisia materiaaleja liitettäväksi jouseen otteen tueksi. (Erdlee 1988, 39, 41.)

R. Jacobyn mukaan sormet ojentuvat ja koukistuvat sekä kiertävät jouta peukalon ympäri. Kantaa lähestyttäessä jouta kuljetetaan sormien ojennus- ja koukistusliikkeellä, jolloin käsivarsi jo lähtee työntöön. Jousi pidetään tallan suuntaisena kantapuoliskolla sormien avulla. Kantajousella soitettaessa sormien tehtäväksi annetaan jousen ohjaus. (Jacoby 1989, 10-11.)

Käsitykset oikeasta jousiotteesta ovat vaihdelleet viulun historia aikana. 1700-luvun puoliväliin saakka tieto otteesta perustuu kuviin. Mutta otteen sanalliset kuvauksetkaan eivät anna aina yksiselitteistä käsitystä yksityiskohdista. Yleensä jouseen om käsketty tarttua kaikin sormin. Otteen sijainti jousella on vaihdellut aina 1800-luvulle saakka. Myös peukalon paikka muihin sormiin nähden on vaihdellut, vaikka yleisimmin se on ollut keskisormea vastapäätä. Otteen luonnollisuutta on korostettu, mutta käsitys luonnollisesta on vaihdellut varsinkin jousen yllä olevien sormien suhteen: milloin ne on pidetty supussa, milloin hajallaan. Etusormen äänenmuotoilutehtävä on mainittu varhaisimmista lähteistä (Ganassi 1542) alkaen, mutta vasta 1900-luvulla tähän on liitetty ajatus kyynärkierrosta. Myös pikkusormen tukitehtävää on tähdennetty jo 1700-luvun lähteistä alkaen.

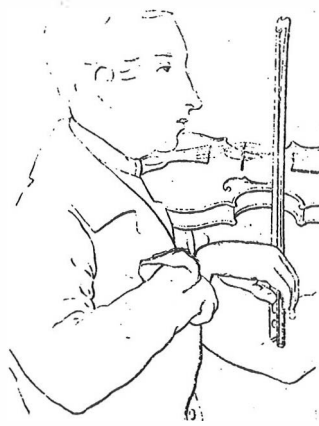
Yleensä on korostettu jousiotteen muuttumattomuuden vaatimusta. Poikkeukset ovat huomion arvoisia. L'Abbé le fils puhui 1761 sormien huomaamattomista liikkeistä. L. Spohr opetti 1832, että otteen tulee muuttua kokojousella soittaessa jousen oikean suunnan säilyttämiseksi. Ch. de Bériot neuvoi 1858 pitämään tietyissä jousituksissa jousesta vain peukalolla ja etusormella. Tästä syystä puhe eri koulukuntien erilaisista jousiotteista vaikuttaa keinotekoiselta. 1900-luvun asiantuntijoiden vaihtelevat ohjeet oikeasta jousiotteesta jättävät vahvasti koulumestariomaisen jälkivaikutuksen. Ne puhuvat jälkimaailmalle suuresta oikeassa olemisen tarpeesta. Verrattakoon vain esimerkiksi I. Barmas'n ja C. Fleschin opetuksia. Samalla aikaa soittavat lukuisat etevät taiteilijat orkestereissa ja solisteina kuka milläkin otteella.

3.2 Ranneliikkeet

S. di Ganassi opetti, että violansoittajan tulee soittaa lyhyet sävelet ranneliikkeillä. (Ganassi 1542, luvut 2 ja 6. Peter 1972, 9-10.) Vasta runsaan kahdensadan vuoden kuluttua ajatus ehti viulunsoiton oppaisiin. Fr. Geminianin mukaan nopeat neljäs- ja kahdeksasosat ja niitä pienemmät aika-arvot soitetaan enimmäkseen ranteella, hiukan käsivarrella mutta ei lainkaan hartiaivoimin. S. Babitz on huomauttanut, että tämä ohje on täysin vastakkainen nykyiselle ranteen passiivisuudelle. (Geminiani 1751, IX, XX, XXIV. Babitz 1957, 13-14.) L. Mozart kirjoitti, että jousta ohjaillaan erityisesti vuorottelemalla ranteen tietynlaista jäykentämistä ja pehmeää peräänantamista. Ranteen on liikuttava luontevasti ja vapaasti. Ei saa tehdä naurettavia ja luonnottomia mutkia eli taivuttaa rannetta liikaa ulospäin, mutta ei se saa olla jäykkänäkään. Vetojousella ranteen annetaan laskeutua ja työntöjousella sitä taivutetaan luontevasti ja pakottomasti, ei enempää eikä vähempää kuin jousenkuljetus vaatii. (Mozart 1756, II, 3, 5-6, V, 12, VII, I, 17.) G. Tartinin mukaan ranteen rytmikästä liikettä tarvittiin nopeassa jousenkäytössä. (Tartini 1760.) L'Abbé le fils opetti, että ranteen tulisi olla hyvin taipuisa ja sen pitäisi ohjata jousta suorakulmassa. (L'Abbé le fils 1761, 1.)

P. Roden, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n yhteisessä viulukoulussa on neuvo, että kämmentä pidetään vähän pyöristettynä, jotta se olisi jousta ylempänä. Kantajousella aloitettaessa on kämmentä vedettävä vähän lähemmäs leukaa

mutta ei liioitellen, koska tarkoituksena on vain pitää jousi oikeassa suunnassa kieleen nähden. (Baillot 1803a, II, 5.) N. Paganinin jousikädestä liikkui vapaasti vain hänen voimakkaasti koukistettu ranteensa, jota hän liikutteli sangen kevyesti ja nopeasti. (Guhr 1829, 4.) Ole Bullin mukaan Paganini piti ranteensa äärimmäisen taipuisana, mistä syntyi hänen elastinen jousenkäyttönsä. (Bull 1981, 371.) L. Spohrin mukaan (1832) ranne oli pidettävä ylhäällä, minkä hän yritti esittää myös viulukoulunsa kuvassa (kuva 44). (Spohr 1832, 25, kuva 2.)



KUVA 44 Ranteen asento Spohrin viulukoulun mukaan.

Ch. de Bériot'n mielestä jousenkäytön ensimmäinen vaikeutena oli, ettei ranteen paino rasita kieltä, varsinkin kun se lähestyy viulua. Ranteen tulee pysyä kyynärvarren kanssa suorassa linjassa pysyäkseen kyllin notkeana ja voidakseen hallita kaartaa. Kun jouta työnnetään ylöspäin, ranne kääntyy, kunnes se saavuttaa suun korkeuden. Bériot korosti ranteen osuutta monien jousitusten ohjeissa. (Bériot 1858, 6-7.)

F. A. Steinhausen arvosteli ankarasti aikansa viulunsoiton opettajia sanoen, että vallitsevan epävarmuuden ja tietämättömyyden vuoksi kaikki opettajat käyttävät jouta eri tavalla kuin opettavat. He soittavat koko jousikäellä, mutta opettavat vain sen, minkä tietävät, nimittäin ranteen kehittämisen. (Steinhausen 1903, 8.)

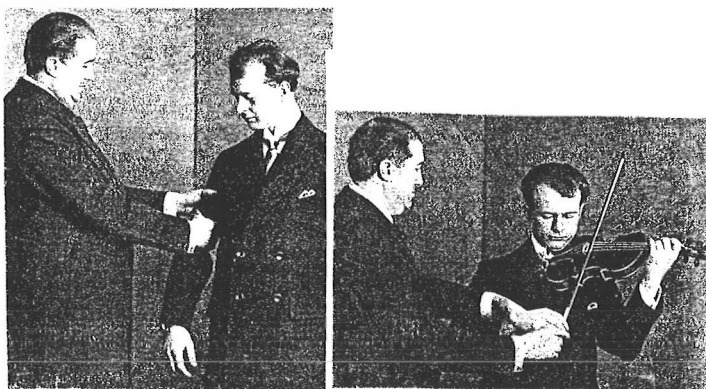
A. Casorti korosti ranteen merkitystä lähes jokaisessa harjoituksessa. Kannassa soitettaessa ranne pidetään tallan yläpuolella. Nopean, aksentoidun kokojousen détachéssa joka sävel aksentoidaan ranteella lujasti mutta kieltä ruusentamatta. Aksentoimattoman kokojousen détachéssa on rannetta työntöjouksella hieman kohotettava liiallisen jousenpainon välttämiseksi. Onduléssa ranteella aikaansaadun aaltoliikkeen tulee jatkua kokojousen pituudelta hyvin nopeasti ja eloisasti. Sautillé, tehdään hyvin täsmällisesti lyhyellä keskijousella ja ranneliikkeellä. (Casorti -1906, 6-11, 14-15.)

M. Grünbergin mukaan hyvä jousenkuljetus edellyttää ranteen taitavuutta, mihin kaikki huomio on kiinnitettävä. Hän sanoi, että ranne on kolmesta erillisestä nivelestä koostuva monimutkainen aparatti, jonka liikkuvuutta vain vähäisessä määrin sitoo sidemassa. Ranteen avulla tapahtuu kämmenen taivu-

tus ja ojennus eli liike ylös ja alas, samoin sivuttaisliike ulospäin (abduktio) ja sisäänpäin (adduktio). Nämä liikkeet yhdistyvät ranteen pyöryksessä, mikä on tarpeen kielenvaihdossa. Grünberg korosti toistuvasti notkean, taipuisan ja joustavan ranteen merkitystä. (Grünberg 1910, 9, 12-13, 47.)

I. Barmasin oppivihko, Viuluteknisen ongelman ratkaisu, rajoittuu jousitekniikan osalta ranneharjoituksiin, joita on kahdeksan suurta sivua. Alussa on ohje, että on soitettava käsivarsi täysin rauhallisena vain ranteella, ensin keskijousella, sitten kannassa ja kärjessä. Enimmäkseen ranneharjoitukset soitetaan vapailla kielillä. Harjoitukset vaikeutuvat siten, että käytetään yhä pitempiä legatokaaria ja nopeampia arpeggiomaisia neljän kielen vaihtoja. (Barmas 1913, 28-35.)

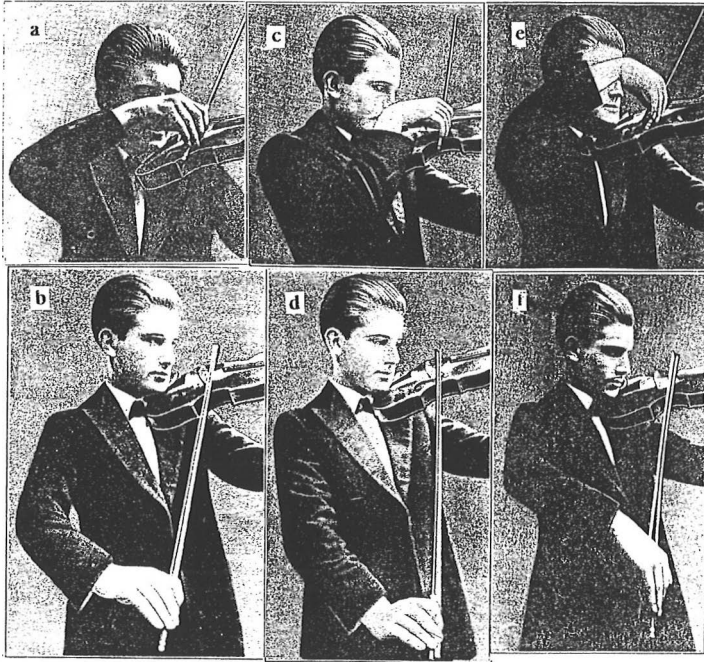
Barmasin mielestä vapaat, taipuisat ranneliikkeet ovat mahdottomia, jos jouta puristetaan sormilla kouristuksenomaisesti, jolloin ranne jäykistyy ja harjoitus on täysin hyödytöntä. Ranne liikkuu vaakasuunnassa yhdellä kielellä ja soikion muotoista rataa kahdella kielellä soitettaessa. Kahden kielen legatossa käytetään ranteen pystyliikettä. Opettajan olisi hyvä sitoa vasemmalla kädellään oppilaan käsivarsi ranteen yläpuolelta ja ohjata oikealla kädellään oppilaan kättä sisään- ja ulospäin (kuva 45 a). Samalla tulisi tarkkailla lihasten täydellistä irtonaisuutta tunnustellen käsin ylös alas oppilaan käsivartta hänen soittaessaan (kuva 45 b). Oppilas voi itsekin tunnustella kättään heti irroitettunsa otteensa jousesta. Vain näin voidaan saavuttaa kaikkien jousitusten luonnollinen hallinta. Ranneharjoituksista luovutaan vasta sitten, kun on päästy Kayserin etydeihin. Irtonainen ranne on todellinen ja varma todiste käsivarren irtonaisuudesta. (Barmas 1913, 6-7, 9, kuvat 1-2.)



KUVA 45 Opettaja ohjaa oppilaan rannetta ja hieroo käsivartta Barmasin mukaan.

C. Flesch korosti ranteen suoran asennon tärkeyttä kannassa ja kärjessä kuvasarjalla (kuva 46). (Flesch 1923, 41, kuvat 27-32.) Fleschin kuuteen jousikäden perusliikkeeseen kuuluvat ranteen pystyliike, jota käytetään jousenvaihdossa. Se korvaa nopeassa tempossa olkavarren liikkeet sekä kyynärvarren vaakaliikkeen. (Flesch 1923, 40.) Flesch arveli 1911 monien ihmettelevän, kun hän jättää huomiotta ranteen vaakaliikkeen. Hän sanoi kuuluvansa ranskalais-

belgialaiseen kouluun, missä käytetään vain ranteen pystyliikettä. (Flesch 1911, 8.)



KUVA 46 Ranteen oikea (a-b) ja väärä (c-f) asento Fleschin mukaan.

Vuonna 1923 Flesch teilasi avoimesti ranteen vaakaliikkeen luonnonvastaisena, koska ranteessa ei ole palloniveltä. Hän sanoi vanhan, saksalaisen koulun viime aikoihin asti käyttäneen ranteen vaakaliikettä jousenkuljetukseen, mutta onneksi koko nuorempi viulumailma näyttää viime vuosina hylänneen vanhan joussiotteen, joten myös ranteen vaakaliike varmasti lopullisesti katoaa näyttämöltä jäädäkseen vartaloon puristetun olkavarren kanssa ihmeteltäväksi kadonneen aikakauden fossiilijäänteinä. Hänestä oli mieletön erehdys, että vanhemmat sukupolvet pitivät ranneliikkeitä jousitekniikan tärkeimpänä osana ja harjoittivat niitä urheilun tavoin. Ranteen liioiteltu harjoitus oli pystyliikkeen osalta ajanhukkaa, mutta vaakaliikkeen osalta niin kohtalokasta, että ainakin kolme neljännessä käsikivuista johtui juuri siitä ja se tuhosi monen toiveikkaan uran. (Flesch 1923, 40.)

Kuitenkin hän tarjosi 1911 hämmästyttävän runsaasti ranneliikkeen harjoituksia (esimerkki 92): nopeata rytmisen tremolon tapaista liikettä keskellä, kärjessä ja kannassa ja vaihtelevanlaatuisia jatkuvia kielenvaihtoja nopeissa sävelkuluissa. (Flesch 1911, 8, 17-19.)

Mitte mit Handgelenk. | *Au milieu et du poignet.* | In the middle with the wrist.

Spitze mit Handgelenk. | *A la pointe et du poignet.* | At the point with the wrist.

Am Frosch mit dem Handgelenk. | *Au Talon du poignet.* | At the nut with the wrist.

An der Spitze m.d. Handgelenk. | *A la pointe et du poignet.* | At the point with the wrist.

sempre

segno

ESIMERKKI 92 Fleschin ranneharjoituksia.

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa kämmenen tulee riippua luonnollisesti oikean jousiotteen vuoksi etenkin kantajousella soitettaessa. Kärkeä kohti siirryttäessä jousi kääntyy vähitellen pystyyn ranteen tahattomalla ja huomaamattomalla painolla. Työntöjousella kaaren asento ja ranteen toiminta tapahtuu käänteisesti. (Auer-Saenger 1926, I, 12-13.)

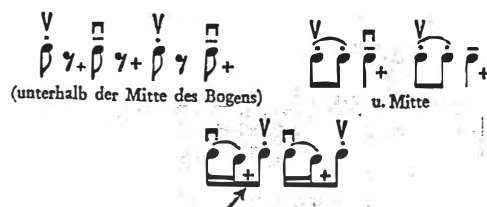


KUVA 47 Ranteen pystyliike Galamianin mukaan.

I. Galamian varoitti ranneliike-käsitteen epämääräisyydestä. Hänen mukaansa on kysymys käden pysty- ja vaakaliikkeestä. Pystyliike (kuva 47) aiheuttaa vuoroin matalan ja korkean ranneasennon. Vaakaliike vuoroin peukalon ja pikkusormen suuntaan on suppea mutta tärkeä monissa jousituksissa. (Galamian 1962, 48-51.)

L. Garamin mukaan ranteen on kärjessä soitettaessa päästävä taipumaan alas-päin, jotta jousi kulkisi tallan suunnassa. (Garam 1984, 84.) Terävällä ja nopealla ranneliikkeellä ylös alas soitetaan hyvin lyhyttä détachéta aivan jousen tyvellä, jolloin työnnön tulee olla erityisen aktiivinen. Rannetta lukuun ottamatta käsi pidetään liikkumattomana ja olkapää alhaalla. Ranne taipuu notkeana. Kun lihakset ovat kyynärvarren alla täydellisen rennot, ranne on automaattisesti taipuisa ja elastinen. Jousenkuljetuksessa käsi pysyy koko ajan sen sivussa. Sitä ei saa nostaa jousen yläpuolelle. Tyveen työnnettäessä rannetta ei käännetä eteenpäin soittajasta pois päin, pikemminkin sitä vedetään päätä kohden. Ranne päästetään kääntymään vain sen verran pois päin soittajasta kuin on fysiologisista syistä välttämätöntä ja luonnollista. Jos kyynärvarren lihaksia jännitetään, ranne ei taivu notkeana. Jos ranne pääsee esteettä taipumaan, jousen kiinteä, puristeeton imu säilyy ja viulusta saadaan kaunis, täyteläinen, kirkas ääni. Garam ihmettelee eräiden pedagogien selvitystä, että kärjessä ja tyvessä soitettaessa ranteen tulee olla suorana. Mutta samalla hän ilmoittaa, että Henryk Szeryng ja Leonid Kogan soittavat ranne suorana. David Oistrachin ranne taipuu erittäin elastisesti. (Garam 1972, 26-27, 29, 47.)

M. Hennigin mukaan kevyt, joustava jousenkuljetus hälyttömin alukkein opitaan kolmen ranneharjoituksen avulla, joihin kyynärvarsi ei saa osallistua. Ensimmäisessä harjoituksessa (esimerkki 93 a) jousi lepää kielellä hieman keskijousta alempana. Pelkällä ranteella soitetaan lyhyt työntöjousi, siten että jousi irtoaa vähän kielestä ja putoaa kielelle takaisin painovoiman vaikutuksesta jäädessä lepäämään ponnahtelematta. Jousi tekee vain pienen vääntö- ja väistöliikkeen siten, ettei kaari kosketa kieltä. Vedon ja työnnön välillä jousi lepää kielellä. Toisessa harjoituksessa (esimerkki 93 b) soitetaan kaksi peräkkäistä sysäystä ranteen työntöliikkeellä hyvin säästeliäällä jousella. Tämä on lentävän staccaton esiharjoitus. Kolmannessa harjoituksessa (esimerkki 93 c) jousi jää vedon jälkeen kielelle, mutta työnnöllä se irtoaa ja putoaa takaisin kielelle. (Hennig 1972-, 19.)



ESIMERKKI 93 Hennigin ranneharjoituksia.

E. Erdlee on jostakin nimeämättömästä lähteestä poiminut sitaatin, että jousen käytön sielu on täydellisen taipuisa ranne. Hänen mielestään opiskelun alkuvaiheessa tulisi harjoitella ranneliikettä, siten että jousi liikkuu parin tuuman pituudella vapaalla kielellä pelkästään ranteen toimesta. Tätä harjoitellaan erikseen keskellä, kärjessä ja kannassa. Erdlee tulkitsee Fleschin koulukuntaajattelua seuraavasti. Saksalaisen koulun jousiotteesta johtuen ranne pidetään yleensä alhaalla, mutta erityisesti kärjessä soitettaessa. Venäläisen koulun jousiotteesta johtuen ranne on muodostaa melko korkean kaaren helpottaen kovasti käsivarren painon käyttöä. Ranskalais-belgialaisen koulun otteesta johtuen

ranne kaareutuu kohtuullisesti ylöspäin. Erotukseksi edellisestä ranskalaisessa koulussa on käytetty melko vähän ranneliikkeitä. (Erdlee 1988, 26, 28, 30, 32, 52, 146.)

Lyhyiden sävelten soittaminen ranneliikkeillä on peräisin Ganassin violansoiton ohjeista vuodelta 1542. Viulunsoiton ranneliikkeistä alkavat merkittävät tiedot vasta 1700-luvun puolivälin tienoilta. L. Mozartista alkaen on korostettu ranteen luonnollista käyttöä. Toisin mielipiteet ranteen luonnollisista asennoista ja liikkeistä ovat vaihdelleet. Mozartin lisäksi L'Abbé le fils ja kolmikko Rode, Kreutzer, Baillot viulukouluissaan pitivät ranteen tehtävänä muun muassa ohjata jouta tallan suunnassa. Nuo Pariisin konservatorion ensimmäiset viulunsoiton opettajat sanoivat sen onnistuvan, jos kämmen pidetään vähän pyöristetynä jouta ylempänä ja kannassa vähän lähempänä leukaa. Ranteen korkeaa asentoa kannatti myös Rodea ihailnut, joskin ranskalaista jousenkäyttöä vieroksunut Spohr.

Paganini käytti uransa aikana 1798-1840 joustansa elastisesti pelkästään voimakkaasti koukistetun, äärimmäisen taipuisan ranteensa kevyellä ja nopealla liikkeellä. Ei siis ihme, että edellisen lumoama Bériot tähdensi 1858 ranteen tärkeyttä sanoen, että ranne hallitsee jouta pysyen kyynärvarren kanssa suorassa linjassa notkeana ja taipuu työnnöllä suun korkeudelle, ettei sen paino rasita kieltä. Jousen hallinta ranteella ja se korkea asento olivat vanhoja asioita, mutta suora linja kyynärvarren kanssa tuo mieleen Fleschin opetuksen, joka muuten oli ranskalais-belgialaisen koulun kasvatti.

Flesch täsmensi ranteen toimintaa puhuessaan sen pysty- ja vaakaliikkeestä. Koulutukselleen uskollisena hän pitäytyi pelkästään ranteen pystyliikkeeseen arvostellen kitkerästi vanhan saksalaisen koulun liioiteltua ranteenkäyttöä ja erityisesti sen vaakaliikettä. Samoja asioita oli Steinhausen kritisoinut jo parikymmentä vuotta aikaisemmin. Siitä huolimatta ranteen merkitystä korostivat monet merkittävät miehet kuten Casorti, Grünberg ja Barmas. Heille ranteen kehittäminen oli tärkeintä jousitekniikassa.

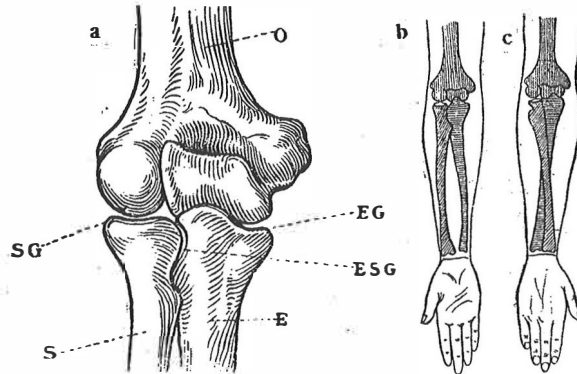
1900-luvun jälkipuoliskolla ovat mielipiteet ranteen merkityksestä vaihdelleet edellä kerrotun mukaisesti. Mitään merkittävää uutta ei ole esitetty, ellei oteta huomioon Galamianin tapaisia vaikuttajia. Hän näet halusi puhua epämääräisen ranneliikkeen sijasta käden pystyliikkeestä, joka aiheuttaa matalan ja korkean ranneasennon, ja vaakaliikkeestä, joka on suppea mutta tärkeä monissa jousituksissa. Mutta kuten huomataan, on kysymys vanhoista asioista, pysty- ja vaakaliikkeistä ja matalasta ja korkeasta asennosta, puhumattakaan Erdleen lausahduksesta parikymmentä vuotta sitten. kun hän opetti, että täydellisen taipuisa ranne on jousenkäytön sielu.

3.3 Kyynärvarren liikkeet

Tarkasteltaessa viulunsoiton vanhinta historiaa kiinnittyy huomio tosiseikkaan, että jousikäden liikkeistä on sangen vähän kirjallista tietoa. Ranneliikkeistä on toki joitakin irrallisia mainintoja, mutta kyynärvarren osuudesta jousenkuljetukseen on vaikeata saada tietoa ajalta ennen vuotta 1750. Sen jälkeenkin ovat

kyynärvarren liikkeitä vain vähän kiinnostaneet kirjoittajat. Geminiani kehoitti soittamaan nopeat sävelet ranteella ja kyynärvarrella. (Geminiani 1751, 2.) L. Mozartin mukaan kyynärvarren tuli liikkua enemmän kuin olkavarren. (Mozart 1756, II, 3, 5-6.) L'Abbé le filsin mukaan kyynärvarren tuli myötäillä rannetta kaikissa liikkeissä. (L'Abbé le fils 1761, 1.) Rode'in, Kreutzerin ja Baillot'n koulussa on maininta, että vain kyynärvarsi saa seurata rannetta jousenkuljetuksessa. (Baillot 1803a, 8-9.) Spohrin mukaan kärkikolmanneksella soitettaessa vain kyynärvarsi liikkui tallan suunnassa edestakaisin. (Spohr 1832, 25.)

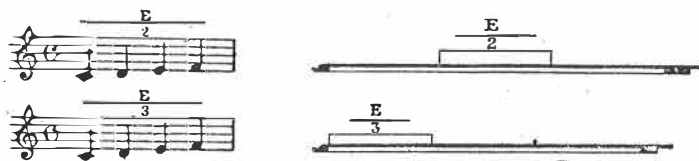
F. A. Steinhausen väitti, että ennen häntä kyynärkierto, jousenkäytön tärkein liike, oli täysin tuntematon. (Steinhausen 1903, 13.) Hän perusteli kantansa kyynärkierron merkityksestä sanoin ja kuvin (kuva 48)



KUVA 48 Kyynärniveli (a) ja kyynärkierto: supinaatio (b) ja pronaatio (c) Steinhausenin mukaan. Kyynärnivelen kuvassa O olkavarrenluu, E kyynärluu, S varttinäluu, EG kyynärniveli (sarananivel), SG varttinänivel (pallonivel eli kiertonivel), ESG kiertonivel.

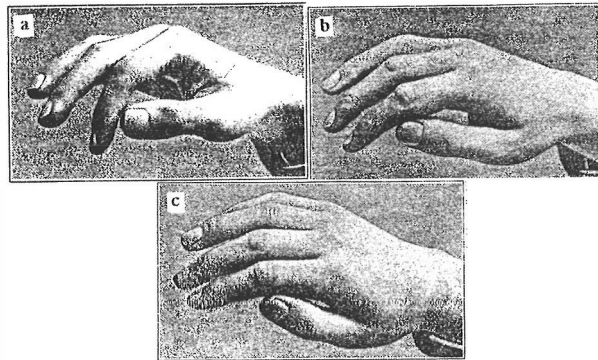
Steinhausen vakuuttaa, että kyynärvarren liikeyhdistelmä määrää jousenkuljetuksen koko mekanismin. Kyynärkierron 180 asteen kokonaislaajuudesta tarvitaan jousenkäyttöön korkeintaan 45 astetta. (Steinhausen 1903, 23-25.)

A. Casortin mukaan aksentoimattoman kokojousen détachéssa on tarkoitus kehittää kyynärvarren täydellinen, itsenäinen taipuisuus. (Casorti -1906, 10-11.) M. Grünbergin mukaan kärkipuoliskolla soitettaessa jouta pitää kuljettaa pääasiassa kyynärvarren liikkeellä. (Grünberg 1910, 11.) L. Capet pyrki osoittamaan (esimerkki 94), kuinka jouta on kuljetettava sen keskikolmanneksella kyynärvarren liikkeellä ja kärkikolmanneksella venytetyllä kyynärvarren liikkeellä. (Capet 1916, 11-12.)



ESIMERKKI 94 Kyynärvarren liike jousenkäytössä Capet'n mukaan.

C. Flesch esitti yksityiskohtaisia ohjeita kyynärvarren osuudesta jousenkäytössä. Kyynärvarren pystyliikkeellä tapahtuu kielenvaihto kantajousella ja vaakaliikkeellä jousenkuljetus jousen kärkipuoliskolla. G- ja d-kielillä soitettaessa olkavarren kahlinta johtaa kyynärvarren itsenäiseen liikkeeseen ja se joutuu lähes pystyasentoon, mikä on erittäin turmiollista. (Flesch 1911, 8. Flesch 1923, 38-40.) Vanhan, saksalaisen koulun mukaan kyynärvarsi pidetään vaakasuorassa pianonsoiton tapaan, millä Flesch tarkoitti kyynärkierron puuttumista. Kyynärvarren sisäänkierto eli pronaatio uudemmassa, ranskalais-belgialaisessa oteessa noin 25 astetta ja uusimmassa, venäläisessä oteessa noin 45 astetta. (kuva 49) Näiden uudempien koulujen pronaatio sallii ranteen pystyliikkeen käytön myös jousen suunnassa. (Flesch 1923, 36, 40, kuvat 20-22.)



KUVA 49 Saksalaisen (a), ranskalais-belgialaisen (b) ja venäläisen (c) koulun kyynärkierto Fleschin mukaan.

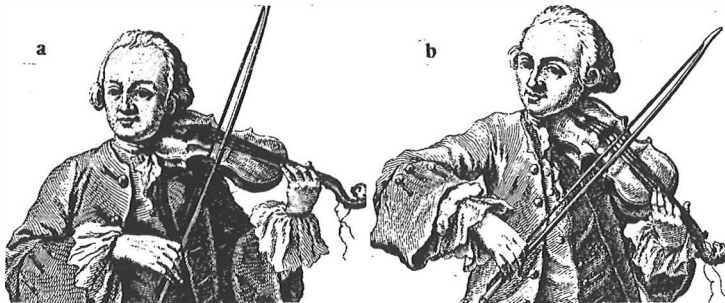
Muut 1900-luvun jousikäden kyynärvarrtta koskevat kirjoitukset ovat suppeita, joten vain keskeisimmät maininnan ansaitsevat huomion. I. Galamianin mukaan kyynärliikkeet ovat saranaliike (open-close motion) ja kierto (forearm rotation). Saranaliike lienee liikkeistä tärkein ja sitä käytetään lähes kaikissa jousituksissa. Kyynärkierto on jousitekniikalle tärkeä ja sen kahta suuntaa tarkoittavat sanat pronaatio, sisäänkierto, ja supinaatio, uloskierto. (Galamian 1962, 48-51.) E. Erdleen tulkinta kyynärkierron on hieman outo. Vetojousella hän kehottaa käyttämään pronaatiota eli kääntämään kyynärpäätä ulommas vartalosta, jolloin kämmen kallistuu lattiaan päin. Työntöjousella on taas käytettävä supinaatiota eli käännettävä kyynärpäätä lähemmäs vartaloa, jolloin kämmen kääntyy pois päin lattian tasosta. (Erdlee 1988, 67.)

3.4 Olkavarren liikkeet

Viulunsoiton historiaa valaiseva lähdeaineisto ei ole antoisa jousikäden liikkeistä kiinnostuneelle tutkijalle. Vain mielikuvitus voi tuottaa kuvan kaikesta siitä toiminnasta, jonka jokainen vakavasti soittotaitoon pyrkinyt henkilö on joutunut käymään lävitse. On selvää, että soiton harjoittelussa ajatukset ovat hellit-

tämättä joutuneet suuntautumaan myös jousikäden liikkeisiin. Jos edes yksikin lukemattomista taitajista olisi merkinnyt muistiin päivittäisen kokemuksensa, meillä olisi mahdollisuus oppia menneisyydestä paljon enemmän kuin olemassa olevat dokumentit sallivat. Mutta tästä huolimatta tietoa on säilynyt huomattavasti enemmän olkavarren kuin kyynärvarren liikkeistä. Tämä tosin johtuu myös siitä, että syystä tai toisesta kyynärpään asentoon on kohdistettu yllättävän suuri huomio. Niinpä 1600-luvun jälkipuoliskolla G. Falckin mukaan viulunsoittajan käsivarret eivät saaneet olla vartalon tuntumassa, vaan niiden oli liikuttava kauempana ylös alas, jotta ne voisivat vapaasti toimia. (Georg Falck 1688. Beckmann 1918, 37.)

1700-luvulla kyynärpää pidettiin melko vapaana, ei vartalon tuntumassa kuin 1800-luvulla eikä yhtä korkealla kuin nykyisin. Pitkissä sävelissä käytettiin vähän myös olkanivelen liikettä. (Boyden 1979, 393.) L. Mozartin mukaan olkavarsi sai liikkua vain vähän. Jousta ei saanut ohjata koko käsivarrella. Kyynärpää ei saanut kohota jousenkuljetuksen aikana liian korkealle, vaan se oli pidettävä aina, tosin vapaasti, melko lähellä vartaloa (kuva 50). Kääntämällä viulun e-kielen puoleista osaa hiukan enemmän rintaa kohden estettiin oikean käsivarren liiallinen nousu g-kielillä soittaessa. (Mozart 1756, II, 3, 5-6, kuvat 2-3.) L'Abbé le filsin mukaan koko käsivartta tuli käyttää vain kokojousella soittaessa. Kyynärpää tuli pitää aina irti vartalosta. (L'Abbé le fils 1761, 1.)



KUVA 50 Oikea (a) ja väärä (b) olkavarren asento L- Mozartin mukaan.



KUVA 51 Olkavarren asento Spohrin viulukoulussa 1832.

1800-luvulla oikea käsivarsi pidettiin lähempänä vartaloa kuin 1700-luvulla ja olkavarsi osallistui jousenkäyttöön vähemmän kuin 1900-luvulla. (Boyden 1980b, 842.) N. Paganini puristi oikean käsivartensa tiukasti vartaloa vasten eikä kohottanut sitä juuri koskaan. Vain vahvimmissa kantajousen akordeissa hän kohotti kyynärvarrtansa, jolloin kyynärpää loittooni vartalosta. (Guhr 1829, 4. Bull 1981, 371.)

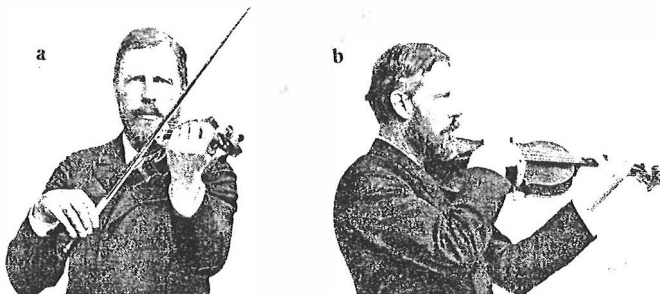
L. Spohrin mukaan kyynärpää pidettiin alhaalla, mahdollisimman lähellä vartaloa, vaikkei se näy hänen viulukoulunsa kuvasta (kuva 51). Kärkikolmanneksella soitettaessa olkavarsi pysyi täysin levollisena. Kokojoussella soitettaessa opettajan tuli valvoa, ettei kyynärpää erkane liiaksi vartalosta. (Spohr 1832, 25, 28-29, 42, kuva 2, 1.) J. Joachim'n nuoruuden kuvassa (kuva 52) vuodelta 1854 näkyy selvästi olkavarren matala asento. (Boyden 1980b, 842, kuva 7c.)



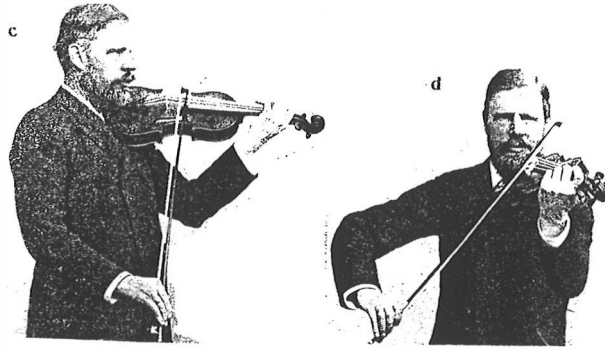
KUVA 52 Matala olkavarren asento J. Joachim'n nuoruuden kuvassa vuodelta 1854.

Ch. de Bériot'n mukaan (kuva 53) olkavarsi pysyy rauhallisena kärkipuoliskolla soitettaessa. Kantapuoliskolla se hieman liikkuu työnnöllä eteenpäin ja vedolla taaksepäin. (Bériot 1858, 6.) Kärkijousella soitettaessa kyynärpäähän tulee kohota ranteen kanssa samaan linjaan mutta ei koskaan sen ylitse. (Bériot 1896, I, 11, kuvat 1-4.)

J. Joachim'n ja A. Moser'in viulukoulun mukaan e-kielellä soitettaessa olkavarsi laskeutuu kevyesti kohti vartaloa ja g-kielellä soitettaessa se nousee noin 45 asteen kulmaan. Kaikin keinoin on vastustettava olkavarren ja kyynärpäähän syvää asentoa vastaan, joka esiintyy melkein kaikissa saksalaisissa viulukouluissa. Niihin se on joutunut väärinkäsitetyn ohjeen harkitsemattomana toistona.



(jatkuu)



KUVA 53 Oikea (a-c) ja väärä (d) olkavarren asento Bériot'n viulukoulun, H. Heermannin uudemman laitoksen, mukaan.

Joachim ja Moserin mukaan tämän ensimmäisen saksankielisen viulukoulun julkaisijan, L. Mozartin, ohje sataviisikymmentä vuotta sitten oli täysin oikea, koska silloin leukaa pidettiin vielä kielipitimen oikealla puolella. Siinä asennossa oli oikein pitää käsivarsi alhaalla, lähellä vartaloa. Mutta kun viulua pidetään nyt [1905] toisin, on tämä mieletön sääntö ollut vapaan jousenkuljetuksen pahimpia esteitä. E-kielillä soittaessa on luonnollista pitää olkavarsi alhaalla, kohti vartaloa taivutettuna. Mutta yhtä luonnoton ja väkinäinen tämä asento on soittaessa d-kielillä g-kielestä puhumattakaan. Se näyttää juuri siltä, kuin vain e-kielen käyttö olisi laillista, sitä vastoin soittaminen matalammilla kielillä välttämätön paha, joka olisi oikeastaan parempi hylätä. (Joachim-Moser 1905, I a, 13.)

A. Casortin mukaan kyynärpää tulee pitää aina jouta alempana, jotta käsivarren paino ei koskaan kohdistuisi kieleen ja näin vahingoittaisi äänenlaatua. Työntöjousella kyynärpää lähenee vähitellen vartaloa. Jousenkuljetus ei tapahdu koskaan olkavarren ja hartian liikkeillä. (Casorti -1906, 5.) M. Grünbergin mukaan jouta kuljetetaan kantapuoliskolla soittaessa ennen muuta olkavarren liikkeellä. Olkavarsi pyrkii usein olemaan kärjessä soittaessa liian korkealla ja kannassa soittaessa liian alhaalla. (Grünberg 1910, 11, 13.)

H. Diestelin mukaan työntöjousta kärjestä aloitettaessa käsivarsi on kokonaisuudessaan lähes pystysuorassa. Jotta jousen suorasuunta säilyisi, täytyy olkavarren aluksi kääntyä hieman taaksepäin. Sen jälkeen alkaa hartialihaksiston kantaan saakka ohjaama jousen työntöliike. Myös veto päättyy olkavarren vähäiseen kääntöön eteenpäin. (Diestel 1912, 115.) Korkea käsivarren taso tuo soittoon suurta keveyttä ja leijuvaa suloutta, matala taso suurinta mehevyyttä ja äänentäyteyttä. Ranskalainen koulu opettaa käsivarren korkean tason ja saksalainen koulu matalan tason käyttöä. Diestelin mielestä on varattava valinnanvapaus, koska kumpaakin tasoa käytettäessä saavutetaan arvoja, joista ei ole syytä luopua. (Diestel 1912, 125.)

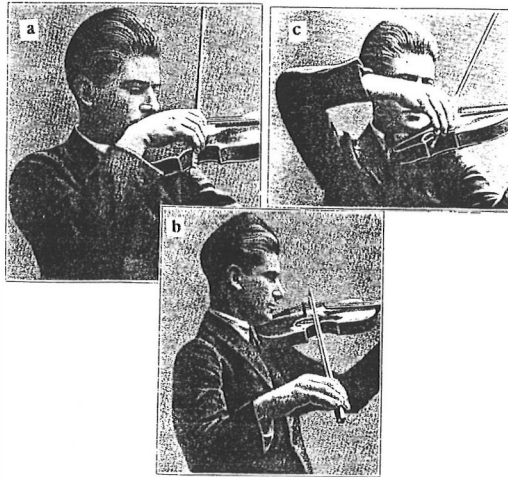
I. Barmasin mukaan on olemassa vain yksi luonnollinen käsivarren asento, jossa käsivarsi pidetään pakottomasti erillään vartalosta, ei liian korkealla eikä liian matalalla. Kaikki muu on luonnotonta ja rumaa sekä estää äänen vapaan kehittämisen. (Barmas 1913, 7.) L. Capet'n mukaan jouta kuljetetaan kantakol-

manneksella olkavarren liikkeellä (esimerkki 95). Kärkikolmanneksella olkavarsi lepää alallaan ja kyynärpäähän kohoamista tulee välttää. (Capet 1916, 11-12.)



ESIMERKKI 95 Olkavarren liike jousenkäytössä Capet'n mukaan.

C. Fleschin mukaan olkavarren pystyliikkeellä tehdään kielenvaihto jousen kärkipuoliskolla ja vaakaliikkeellä kuljetetaan jousta sen kantakolmanneksella. Flesch väitti ponnekkaasti vanhan, saksalaisen koulu saarnanneen, että olkavarren tulee olla alhaalla, jopa vartaloon puristettuna. Hän sanoi myös, etteivät oheiset kuvat selitystä kaipa (kuva 54 a,b). Mutta hänen mielestäänä g- ja d-kielillä soittaessa olkavarren kahlinta johtaa kyynärvarren itsenäiseen liikkeeseen ja se joutuu lähes pystyasentoon, mikä on erittäin turmiollista. Flesch kertoi, että olkavarren vaakaliike oli pyritty ennen täysin korvaamaan kyynärvarren ja siihen suorakulmassa olevan, liioitellusti eteen työnnetyn kämmenen avulla. On kuin joskus 1700-luvulla paha noita olisi kironnut olkavarren seitsemänten polveen sanoen: Sinun ei pidä toimia! (Flesch 1923, 38-40, kuvat 24-25.)



KUVA 54 Vartaloon kytketty olkavarsi kannassa (a) ja kärjessä (b) sekä liian korkea olkavarren asento (c) Fleschin mukaan.

Flesch totesi kuitenkin, että olkavarren vuosisatainen kahlinta on jo vaihtunut rajoittamattomaksi liikuntavapaudeksi. (Flesch 1923, 36.) Flesch huomautti jo 1911, että vuosisatojen ajan vaalittu mielettömyys pitää olkavarsi kämmentä alempana estää olkavarren pyörö- eli pystyliikkeen. (Flesch 1911, 8.) J. Thibaud'sta Flesch kirjoitti 1923, että liian korkean olkavarren asennon tunnusmerkkinä on terävästi ylös suuntautuva kyynärpää (kuva 54 c). Vaikka asento on ruma ja epätarkoituksenmukainen, se ei vahingoita ääntä, jos vain olkavarsi pystyy vapaasti kääntymään olkanivelestä. Olkavarsi on kuin keinotekoinen

tukipiste. Fleschin mielestä kokemus osoittaa, että näin soittavalla taiteilijalla on joskus harvinaisen kaunis viulunääni. Olkavarren korkea asento ei ole estänyt ketään tulemasta suureksi viulistiksi, mikäli liikkeet ovat luonnollisesti tapahtuneet ja muut edellytykset ovat olleet olemassa. (Flesch 1923, 39, kuva 26.)

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulun mukaan käsivartta ei saa pitää liian lähellä vartaloa eikä liian kaukana siitä. D- ja g-kielellä soitettaessa käsivarsi pidetään korkeammalla kuin a- ja e-kielillä soitettaessa. (Auer-Saenger 1926, I, 13.)

I. Galamianin mukaan jousikäden liikkeistä olkavarren radat ovat laajimmat, mutta jousitekniikassa käytetään rajoitetusti vain olkavarren pysty- ja vaakaliikettä. Kielenvaihdossa tarvitaan pystyliikettä, ja jousenkuljetukseen kantajousella vaakaliikettä. Olkapään nostoliike tulee täysin eliminoida jousenkäytöstä. (Galamian 1962, 48-51.) A. F. von Hornin mukaan olkavarsi ei saa olla alhaalla eikä ylhäällä, vaan sen tulee noudatella jousiotteen kulloinkin määräämää rataa. Niinpä kaksoisotteet mukaan lukien on olemassa seitsemän erilaista olkavarren liiketasoa. (Horn 1964, 31.)

L. Garamin mukaan jousen käänntö kärkijousella vuoroin e- ja g-kielelle suoritetaan pelkällä olkavarren nostolla ja laskulla, jolloin olkapää on pidettävä alhaalla. Tyveen siirtyminen ja sieltä palaaminen suoritetaan olkavarrella jousen kulkusuunnassa, olkapää alhaalla. Puolivälistä tyveen viimeisten 15 cm:n aikana olkavarsi työntää kyynärpään ja koko rennon jousikäden ylöspäin. Olkavarsi liikkuu jousen ja kyynärvarren jäljessä jousen liikkeen suunnassa. Kyynärpäätä ei työntäjousella nosteta eikä olkavarrella vedetä jouta perässä. Kyynärpää seuraa jouta ylöspäin ja laskeutuu sen edellä alaspäin. Kyynärpään nostoa tarvitaan vain silloin, kun ollaan siirtymässä korkeammalta kieleltä matalammalle. Olkapää on pidettävä ehdottomasti liikkumatta ja alhaalla. (Garam 1972, 26, 46.)

M. Hennigin mukaan tulee olkavarren, kyynärvarren ja kämmenselän olla samassa tasossa keskijousella soitettaessa, asetettiinpa jousi mille kielelle tahansa. Jos olkavarsi on kämmenselkää ylempänä, hyppyjousitukset vaikeutuvat, jos se on alempana, kärsii äänenmuodostus. Hennig mainitsee tämän vuosisadan alussa opetetun matalaa käsivarren asentoa, mikä johti ranteen luonnottomaan taivutukseen, kuten näkyy esimerkiksi Joachimien kuvasta. Vielä joitakin vuosikymmeniä sitten [ennen vuotta 1972] jotkut opettajat vaativat, että oppilaan on kyettävä pitämään vihko kainalossaan soittaessaan jousen kärkipuoliskolla pelkällä kyynärvarrella. Seurauksena oli yleensä lihasten kestojännitystä, ja olkavarsi jäi pysyvästi kiinni vartaloon. Monet jousitukset vaikeutuivat ja jotkin niistä kävivät mahdottomiksi soittaa. Kaikesta huolimatta vielä nykyisin saattaa nähdä näin luonnotonta jousenkäyttöä. Belgialaisen koulun soittajilla on ollut taipumusta pitää olkavarsi liian korkealla, mikä kenties auttaa äänenmuodostuksessa mutta on haitallinen hyppyjousituksissa. (Hennig 1972-, 14.)

E. Erdleen mukaan 1600- ja 1700-luvulla opetettiin kyynärpää pitämään alhaalla. Erdlee sanoi Campagnolin 1791 suositelleen, että oppilas sitoisi kyynärpänsä narulla takin nappiin. Tästä syystä jousikäden liike oli hyvin rajattu, mikä Erdleen mielestä selittää sen, miksi 1600- ja 1700-luvun jouset olivat verraten lyhyitä. (Erdlee 1988, 19.) Monet myöhemmän saksalaisen koulun soittajat pitivät käsivartensa hyvin alhaalla. (Erdlee 1988, 26.) Ranskalaisessa koulussa

on käsivarsi pidetty korkealla. (Erdlee 1988, 30.) Ranskalais-belgialaisen koulun soittajat näyttävät arvostaneen kummankin koulun ansioita valitessaan asennon, jossa kyynärpää, ranne ja keskisormen tyvirysty muodostavat yhtenäisen tason. Ševčík ja Auer kuuluvat niihin hienoihin opettajiin, jotka pitivät korkeata käsivarren asentoa parempana kuin vanhan saksalaisen koulun matalaa, riippuvaa käsivartta. (Erdlee 1988, 32.) Monet vasta-alkajat pyrkivät liioittelemaan olkavarren käyttöä, joka olisi rajoitettava vain kantakolmannekselle ja kielenvaihtoon. (Erdlee 1988, 47-48.)

R. Jacobyn mukaan koko käsivarsi liikkuu vartaloa kohti ja takaisin sekä viulua kohti ja takaisin. Jousenkuljetus eli Jacobyn sanoin neutraali jousiliike tapahtuu viulua kohti ja takaisin kyynärvarrella, mihin jousen kantapuoliskolla yhtyy olkavarsi. Kun kantaa lähestyttäessä josta kuljetetaan sormien ojennus- ja koukistusliikkeellä, käsivarsi jo lähtee työntöön. Jacoby kertoo, että 1800-luvulla yleensä pyrittiin kantajousenvaihtoa auttamaan korkealla ranteella ja matalalla kyynärpäällä, ja myöhemmistä opettajista varsinkin Flesch opettaneen, että koko käsivarren tulee liikkua samassa tasossa. Jacobyn mielestä koko käsivarsi oli nyt haitallisen korkealla ja hartian tuli kannatella näin lisääntyntä painoa, joka lepäsi kielellä ja uhkasi täysin tärvellä äänen. Jacobyn lääke kantajousen ongelmiin on mutkaton mutta ei toki uusi: Koko käsivarren tulee pysyä luontevana, vapaana ja mahdollisimman muuttumattomassa asennossa. Ranne pidetään alhaalla, kunnes koko jousikäsi on samassa tasossa mukavan luontevassa asennossa. Samalla käsivarren koko paino pidetään kielen tason alapuolella. Olkavarsi saa liikkua vain jousen suunnassa, ei pystysuunnassa. E-kielellä kantaa lähestyttäessä käsivarren kulma saa olla enintään 45 astetta vaakatasoon verrattuna, ellei tahdo koskettaa viulun sarjoja. (Jacoby 1989, 10-11.)

On ollut kiintoisaa todeta, että kyynärpään korkeus on ollut oman aikamme suosikkiaiheita niillä kirjoittajilla, jotka ovat halunneet todistella toisille omia käsityksiään. Kuitenkin paljon antoisampaa on ollut se pohdinta, mikä koskee olkavarren liikkeitä. Mutta se kysymys on jäänyt toistaiseksi valitettavasti taka-alalle.

4 JOUSITUKSET

There is almost as much confusion today with respect to terms for bow strokes and particularly their notation as there was in the eighteenth century and earlier. On the whole, modern terms are somewhat clearer than modern notation.

(Boyden 1979, 408, n13.)

Nykyaikaiselle viulunsoittajalle ovat tuttuja erilaisten jousenkäyttötapojen eli jousitusten nimitykset kuten arpeggio, bariolage, collé, détaché, fouetté, jeté, lancé, legato, martelé, ondulé, portato, ricochet, saltando, saltato, sautillé, son filé, spiccato, staccato ja tremolo. Näitä termejä käytetään yleisesti ja niillä oletetaan olevan tarkoin rajatut merkitykset. Olisi kuitenkin kiintoisaa tehdä haastatteluihin perustuva tutkimus siitä, mitä eri henkilöt tarkkaan ottaen näillä käsitteillä tarkoittavat. Oletettavasti määritelmien kirjo olisi suuri, ja mitä varmimmin kaikkia termejä ei kyettäisi tyydyttävästi määrittelemään. Tätä oletusta tukevat ne ristiriitaisuudet ja suoranaiset virheellisyudet, joihin törmää pyrkiessään perehtymään jousitusterminologian selityksiin parhaiden asiantuntijoiden laatimissa kirjallisissa lähteissä.

Oman aikamme jousitusvalikoima on pitkän historiallisen kehityksen synnyttämä. Aikojen kuluessa on kumuloitunut tietynlainen perinne, jonka logiikkaa ei ole kyetty säätelämään. Tämän perinteen kehitysvaiheita ei voida helposti analysoida eikä sen vuoksi myöskään terminologian ja sitä vastaavien jousitusten välisiä epäloogisuuksia seikkaperäisesti osoittaa ja oikaista. Mutta sen sijaan on mahdollista pyrkiä hahmottelemaan historiallista kokonaiskuvaa siitä, mitä termejä kulloinkin on käytetty ja mitä niillä on tarkoitettu. Tosin varsin pian käy ilmi, että jousitusterminologia on sangen nuorta. Käytännöllisesti katsoen vasta 1800-luvulta lähtien tavataan kirjallisissa lähteissä pyrkimystä täsmälliseen terminologiaan, vaikka jo 1600-luvulla erilaiset jousenkäyttötavat kehittyivät pitkälle. Viime vuosikymmenten kiinnostus barokkimusiikkia kohtaan on kohdistanut huomion varhaisten vaiheiden jousenkäyttöön ja sen tuloksena on olemassa jonkinlainen rekonstruoitu käsitys vuosisatojen takaisista jousituksista.

1500-luvulla tanssimusiikkia ja laulun kaksinnusta ammatikseen soittavat viulunsoittajat käyttivät vaistonvaraisesti yksinkertaisimpia jousituksia, (Boyden 1979, 95.) yleensä sävel säveleltä vuorotteleva vetoa ja työntöä non-legatoksi artikuloituna vanhan jousen ominaisuuksien vuoksi, mutta myös siksi, että oli tapana soittaa katkoen. (Boyden 1979, 78.) Viulumusiikki oli niin yksinkertaista, että sävel säveleltä vaihtuva veto ja työntö ei ollut ongelmallista.

Mutta jo S. di Ganassin 1542 mainitsema vetojousen sääntö johti ajan oloon kolmeen uuteen jousitukseen, legato, portato ja palautusjousi, joiden nimitykset ovat paljon myöhempää perua. Ganassin jousensuuntaa tarkoittavat pisteet vuodelta 1543 antavat hieman osviittaa siitä, tuliko sävelet soittaa yhteen vai erikseen, vaikka pistemerkinä on sattumanvaraista ja epäjohdonmukaista. (Boyden 1979, 77-78.)

1600-luvun lähteissä ei puhuta jousituksista, mutta valaistusta asiaan on pyritty luomaan nuottikirjoituksen ja harvojen sanallisten lähteiden avulla. Niinpä G. Beckmannin mukaan olisi väärin luulla, että vanhaa musiikkia soitettaessa siihen on lisäiltävä merkitsemättä jääneitä sidekaaria. Niin voi tehdä hyvän maun puitteissa. On huomattava, että vaikka esimerkiksi R. Rogniono jo 1592 kehoitti soittamaan diminuutiokuvioita sitoen, oli nopeat kirjoitetut kulut yleensä soitettava erillisjousituksella. (Beckmann 1918, 44-45.)

1600-luvun alkupuoliskon C. Monteverdin, B. Marinin ja C. Farinan edistyksestä jousituksista saadaan tietoa heidän viulumusiikistaan ja oheen kirjoitetuista suppeista ohjeista. Heidän kehittämänsä viulusoiton tekniikka edellytti vaihtelevaa jousenkäyttöä, mutta varsinaista jousitussanastoa ei vielä syntynyt. M. Mersenne puhui 1636 tuhannesta eri tavasta soittaa kieltä jousella, mutta hänen asiantuntemuksensa rajoittui enimmäkseen ranskalaiseen tanssimusiikkiin, mitä soitettiin yhä sävel säveleltä vaihtuvalla non-legatolla. Artikuloitua ei vielä osoitettu pistein tai viivoin. (Boyden 1979, 156-157.) Ihanteena oli kielellä pysyvä kiintojousitus. Niinpä italialainen Fr. Rognoni kirjoitti 1620, että hyvät soittajat painavat jousensa kiinni kieleen, ja varoitti ottamasta esimerkkiä niistä, jotka nostivat jousta rajusti aiheuttaen jousellaan hälyä niin paljon kuin viulusta lähtee. (Boyden 1979, 153.)

Vuosisadan jälkipuoliskon keskieuropalaisessa viulunsoitossa virtuoosinen jousenkäyttö kehittyi pitkälle, mutta jousitussanasto oli yhä puutteellista, mikä on aiheuttanut sekavuutta musiikin myöhemmässä tulkinnassa. J. H. Schmeltzerin, H. von Biberin, J. J. Waltherin ja J. P. von Westhoffin musiikissa vaihtelivat sidotut ja erillisjousitukset, staccatot ja spiccatot. (Beckmann 1918, 65, Anhänge 18-25.) D. Merckin mukaan edellä mainittujen virtuoosien musiikissa esiintyvät sanat spiccato ja harpegiato eivät olleet tarpeen hänen 1695 harrastelijoille suuntaamassaan oppaassa. (Beckmann 1918, 40.)

1700-luvun perusjousitukset olivat messa di voce eli nyanssoitu pitkä sävel (Babitz 1957, passim.) ja non-legato, jonka katkomista tarkoittivat détaché, staccato ja spiccato. (Boyden 1980b, 843.) Myöhäisbarokin legatoa tai säettä osoittavat runsaat kaaret olivat ja ovat yhä tulkinnanvaraisia ja harvoin kyllin johdonmukaisia kirjaimellisesti noudatettaviksi. Samalla jousella eroteltavia säveliä tarkoittava kaari pistein tai viivoin on myöhäisbarokin standarditavaraa. (Donington 1967, 407-408.)

J. S. Bachin jousitukset ovat askarruttaneet jälkimaailmaa. Makusuuntien vaihtelu on tuottanut moninaisia tulkintoja, mikä pahinta musiikin muokattuina laitoksina, jotka usein ovat kaukana alkuperäisestä. Legaton ja non-legaton suhteita on muuteltu. Non-legaton artikulointi vaihtelee, ja siitä on kiistelty tulisesti ainakin sata vuotta. Arpeggio-mallien tulkinta on villin mielikuvituksellista. Viulupolyfonian ongelmia on ratkottu sekalaisin perustein ja niistäkin on kinattu tuloksetta. (Esimerkiksi: Babitz 1957, 16-17. Donington 1967, 472.)

Fr. Geminiani puhui nykyistä *détaché* hieman katkotummasta kiintojousituksesta ja kieleltä irtoavasta *staccato*sta. jota hän piti vain tehokeinona. (Donington 1967, 472. Donington 1977, 38.) Hän antoi myös useita arpeggio-malleja. (Geminiani 1751, esimerkki XXI.)

J. J. Quantz sanoi voivansa esitellä monista jousituksista vain valikoiman niitä, joita säveltäjän merkinnät eivät selvästi osoittaneet. Monet esimerkit tarkoittavat vain sävelten korostusta ja katkomista, ei jousituksina nykyaikaisessa mielessä. (XVII, II, 7-11.) Quantz teroitti, ettei pidä sitoa erikseen sysättäviä säveliä eikä sysätä kaarin sidottuja. Ei ole myöskään tarkoitus liimata säveliä toisiinsa. Säveltäjän merkinnät on otettava todesta. (Quantz 1752, XI, 10-11.) Sävelkulku voidaan soittaa kokojousella tai sen osalla, säveliä korostaen tai korostamatta. Samana jatkuva jousitus soitetaan alkuun merkityn mallin mukaan. Merkittiinpä nuotit kaarella tai ei, niin nuottien yllä tai alla oleva piste tarkoittaa lyhyttä joustia ja pystyviiva sävelen katkontaa. Piste ja viiva korvataan sanalla *staccato* jos jousitus jatkuu pitempään. (XVII, II, 4-5, 12, 27.)

L. Mozartin mielestä joka nuotti on soitettava erikseen vetäen tai työntäen, pystyviivoilla merkityt nopeasti ja lyhyesti, kaarin sidotut samalla jousella ja viivakaari-yhdistelmät nostaen joustia samaan suuntaan. (Mozart 1756, VII, I, 19.) Juoksutukset soitetaan kielissä kiinni pysyvin, pitkin, pidättelevin jousin. (IV, 38; VII, I, 2.) Mozart esitteli myös taiturillisia arpeggio-muunnelmia. (VIII, III, 18.) Terävin sanoin hän totesi, että valitettavasti on yllin kyllin sellaisia säveltäjinä itseään pitäviä henkilöitä, jotka eivät joko itse pysty merkinnöin antamaan ohjeita hyvää esitystä varten tai panevat sitten paikatilkun reiän viereen, puhumattakaan tuhertelijoista, jotka jättävät jousitukset viulistin arvostelukyvyyn varaan. (VII, II, 1.)

G. Tartinin *L'Arte del'arco* vuodelta 1758 on jousitusten aareaitta, mutta sen tekstin puute antaa aiheita tulkinnan pidättyvyyteen, varsinkin kun painetut laitokset poikkeavat toisistansa. Käsillä oleva L. Lichtenbergin laitos vuodelta 1940 ei edes kerro suhteestaan alkutekstiin.

L'Abbé le fils otti käyttöön termin *son filé*. (L'Abbé le fils 1761, 1.) Hän merkitsi notaatioonsa nuotti nuotilta kirjaimin L (la longue) pitkän ja b (la breve) lyhyen sävelen sekä t (tiré) vedon ja p (poussé) työntöä, joiden avulla on helppo päätellä jousitus, vaikkei hän sitä nimeäkään. (L'Abbé le fils 1761, 3.) Hän opetti myös kolmen ja neljän kielen arpeggio-malleja. (L'Abbé le fils 1761, 50-51.) *Coup-d'Archet Articulé* tarkoittaa modernia *staccato*ta sekä työntäen että vetäen. (L'Abbé le fils 1761, 54.) Hän käytti myös bariolagea mainitsematta sitä kuitenkaan nimeltä. (L'Abbé le fils 1761, 27.)

1800-luvulla jousitussanasto muuttui Tourte-jousen myötä. Esimerkiksi *détaché*n, *staccato*n ja *spiccato*n merkitys vaihtui täysin. Osa vanhoista jousituksista jäi käyttöön, toisten sijaan syntyi uusia. (Boyden 1966, 1774.) Viulu-

kouluissa jousituksia ei yleensä esitelty järjestelmällisesti ja terminologia oli vielä puutteellista ja monenkirjavaa.

P. Rode, R. Kreutzer ja P. Baillot totesivat 1803, että erilaisilla jousilajeilla (esimerkki 96) esityksestä tulee monipuolisempi ja ilmeikkäämpi. (Baillot 1803b, 3-4.) Äänen kauneus ja pyöreys riippuu tavasta, jolla jousta kuljetetaan. Voiman ja venytyksen vuoksi jousitusta tulee pidentää, mutta usein sävellyksen luonne vaatii sitä lyhentämään, jopa vaihtelun vuoksi aivan lyhyesti ja terävästi korostamaan. Adagiossa kaikki sävelet soitetaan kokojousella pidätellyn pitkiksi ja sidotaan toisiinsa mahdollisimman paljon (a). Allegro maestosoissa ja Moderato assaissa jousituksen tulee olla nopeampi ja määrätietoisempi. Terävämpi korostus vaatii, että joka sävelen jälkeen pidetään pieni tauko (b). Allegro soiteaan lyhyemmällä jousituksella ilman taukoja ja prestossa jousitus on vielä lyhyempi (c). Vastakohtana melodian pitkille säveliille on erittäin vaikuttava jousitus [martelé] (d). Staccatossa soitetaan kiinteällä jousella useita säveliä samaan suuntaan sysäten. (e). Lisäksi on 124 nimeämätöntä jousitusmallia, joista 44 on arpeggio-variaatioita. (Baillot 1803b, 10-14.)

The image displays five musical staves, each illustrating a different bowing technique. Staff (a) is labeled 'Adagio' and shows a single, long, sweeping bow stroke across the staff. Staff (b) is labeled 'Maestoso' and shows a series of short, detached notes with visible gaps between them, indicating a 'martelé' or 'staccato' style. Staff (c) is labeled 'Allegro' and shows a series of short, detached notes with gaps, similar to (b) but at a faster tempo. Staff (d) is labeled 'Presto' and shows a series of short, detached notes with gaps, similar to (b) and (c) but at an even faster tempo. Staff (e) is labeled 'Moderato' and shows a single, long, sweeping bow stroke, similar to (a) but at a moderate tempo.

ESIMERKKI 96 Rode'in, Kreutzerin ja Baillot'n jousituksia 1803: adagio (a), maestoso (b), allegro ja presto (c), [martelé] (d), staccato (e).

N. Paganinin taiturijousituksia olivat muun muassa erilaiset staccatot ja arpeggiot. (Boyden 1980b, 838. Bull 1981, 371-372.) Hän käytti myös ranskalaisesta poikkeavaa marteléta. (Guhr 1829, 8, 11.)

L. Spohrin on sanottu käyttäneen aina vain kiintojousituksia (Moser 1923, 482.) ja vieroksuneen lapsellisina trikkeinä Paganinin ja Bullin soitossa ilmeneviä ja ranskalaisten suosimia irtojousituksia (Boyden 1966, 1768.) kuten spiccatoa, sautilléta, lentävää staccatoa ja ricochet'ta, joita käyttivät myös romantiikan säveltäjät Cherubini ja Mendelssohn. Spohrin vastenmielisyys irtojousituksia kohtaan liittyi laajempaan kokonaisuuteen, sillä 1800-luvun alussa käytiin laajaa lehtikirjoittelua irtojousitusten puolesta ja niitä vastaan. Pohdittiin näet, johtavatko irtojousitukset pitkän, sulavan jousenkäytön laiminlyömiseen, mutta kiista menetti merkitystensä, kun romantiikan säveltäjät ryhtyivät suosimaan kevyempiä jousituksia. Spohr oli kauhuissaan, jos joku käytti sautilléta Haydnin ja Beethovenin saati hänen omassa musiikissaan. (Schwarz 1983, 243, 254, 256.)

Viulukoulussaan Spohr sanoi, että harjoitus harjoitukselta monipuolistuvat jousitukset tulee soittaa tarkoin merkintöjen mukaan, koska epäonnistunut jousitus vääristää koko esityksen. (Spohr 1832, 42, 46.) Muihin soittimiin nähden jousisoitinten etuna ovat monipuoliset jousitukset, jotka elävöittävät esitystä ja rikastuttavat ilmaisuja. Soittajan on välttämättä hallittava mitä erilaisimmat jousenkäyttötavat. Aluksi Spohr perehdyttää soittajan tavallisimpiin ja tehokkaimpiin jousituksiin. Son filétä ja legatoa ei nimetä, mutta détaché, martelé, staccato, fouetté, Viotti-jousitus ja Kreutzer-jousitus nimetään. Lisäksi Spohr esitteli runsaan arpeggio-valikoiman. (Spohr 1832, 125-137, 149-153.)

P. Baillot jakoi 1834 jousitukset hitaisiin ja nopeisiin. Hitaissa jousta kuljetaan säästellen ja tukien, jolloin viulu laulaa ihmisen tavoin kannatellen ääntä sävelestä säveleen ilman sysäyksiä tai katkoksia. Nopeissa jousituksissa sävelet katkotaan irti toisistaan. Valtaosa näistä on keveitä jousituksia, mutta niihin kuuluvat myös pyöreät jousitukset, martelé ja staccato.

Nopeat eli katkotut jousitukset jakautuvat kolmeen ryhmään. I. Kaiuttomia ovat grand détaché, martelé ja staccato. II. Joustavia ovat pieni détaché, helmijousitus sautillé ja heitto-staccato. III) Venytyt jousitukset, huilumainen détaché ja enemmän tai vähemmän korostettu détaché, jonka väljään merkityspiiriin kuuluvat esimerkiksi tremulando ja stracinato, ovat oikeastaan hitaiden ja nopeiden välimuotoja, musiikin vilkkaissa kohdissa laulunomaisesti kieltä pitkin laahaavia sekajousituksia. Yhdistelmäjousoituksessa hitaaseen, laulavaan ääneen liittyy katkottu säestysääni. (Baillot 1834, 91-93.) Baillot'n nykäisyjousitus (saccade) muistuttaa Viotti-jousitusta, mutta jostakin syystä hän ei maininnut hyvän ystävänsä nimeä tässä yhteydessä. Bariolage kuuluu harvinaisiin jousituksiin. Edustavan arpeggio-valikoimansa Baillot esitteli eri säveltäjien viulumusiikista. (Baillot 1834, 117-121.)

Ch. de Bériot esitteli aluksi kokojousojen jousitukset: venytetyt (soutenus) ja terävät (coupés) jousitukset, legaton (coulé) ja grand détachén. (Bériot 1858, 10, 12, 24, 32, 90.) Katkotut jousitukset (détachés) ovat jatkuva jousitus (continu), terävä eli kaiuton détaché (détaché coupé ou mat), sen lyhyempi laji eli martelé ja ponnahtava eli kimmoisa détaché (détaché rebondissant ou élastique). (Bériot 1858, 76, 80, 81, 85.) Staccatoja ovat martelé-staccato, ondulé [portato], kanta-jousitus, ponnahtavat jousitukset, ricochet-staccato ja jatkuva ricochet eli tremolo. Bériot esitteli laajan valikoiman arpeggiosta, jolla hän tarkoitti yleensä kaikkea soinnun murtamista. (Bériot 1858, 118, 122, 123, 152, 153, 158, 160, 162-163, 166.)

Vuonna 1895 O. Ševčík esitteli 4000 jousiharjoituksessaan satamäärin erilaisia jousituksia, jotka tosin on palautettavissa järjelliseen määrään, koska lukemattomat variaatiot ovat yhden ja saman jousituksen sovelluksia. Aluksi hän jakaa jousitukset makaaviin ja hyppääviin. Näistä mainitaan nimeltä staccato, Viotti-jousitus, jeté, spiccato, sautillé, staccato volant, staccato jeté, frappé eli lyönti ja arpeggio (Ševčík 1901, I, 9-10, 13-14, 23.) martelé, détaché (Ševčík 1901, II, 4, 9.), legato ja staccato sautillant (Ševčík 1901, III, 3, 12.).

J. Joachim ja A. Moserin viulukoulussa todetaan, että säveltäjä ilmaisee tahtonsa nuottikirjoituksen merkein, joita on mahdollisimman tarkoin noudatettava. Kestoja ilmaisevien nuottien, taukojen, pisteiden ja kaarien säätelemät jousitukset on tarkoin pyrittävä toteuttamaan. On suuri ero vaihtaako jousensuuntaa joka säveleltä vai soittaako useamman sävelen samansuuntaisesti puhumattakaan jousenkäytön lukemattomista muista ominaisuuksista. (Joachim-Moser 1905, I a, 59.)

Jousituksista opetetaan martelé ja spiccato eli saltato eli hyppyjousitus esitellään ensimmäisinä. Näistä kahdesta tulee soittajan valita, kun hän näkee vanhemmassa musiikissa sanan staccato. Sitten tulevat staccato seriooso eli kiinto-staccato, staccato volant, Viotti-jousitus, fouetté (Joachim-Moser 1905, I b, 16, 22, 26, 28, 41-42.) ricochet, tremolo, arpeggio (Joachim-Moser 1905, II b, 170.)

A. Casortin perusjousitukset ovat: 1) nopea suuri détaché kokojousella, 2) laulava jousitus, 3) karkijousen martelé, 4) kyynärvarren détaché, 5) sautillé eli hyppyjousitus, 6) jeté eli heittojousitus. (Casorti -1906, 3.) Lisäksi Casorti korostaa joidenkin jousitusyhdistelmien merkitystä (Casorti -1906, 9.) ja esittelee Viotti-jousitusta muistuttavan nimettömän jousituksen. (Casorti -1906, 14-15.)

M. Grünberg käytti jousituksista nimeä jousen evoluutiot (die Evolutionen des Bogens), jotka jakautuvat kahteen ryhmään. 1) Makaavia ovat vedetyt jousitukset: venytetty [son filé] ja sidottu [legato], ja sysätyt jousitukset eli staccatot: venytetty, pisteellinen ja terävä [martellato] staccato. Makaavissa jousituksissa jousi ei irtoa kielestä. Hyppäävissä jousituksissa jousi irtoaa kielestä joka sävelen jälkeen elastisen ranneliikkeen vaikutuksesta.

Alalaji soitetaan kannassa, missä jousi on nostettava joka säveleltä. Kaukaisempaa sukua on jousitus, jossa sävelet soitetaan peräkkäisillä työnnöillä tai vedoilla samassa kohdassa jouta siten, että jousi palautetaan aina lähtökohtaansa. Välimuoto on leggiero, kevyt jousitus, jossa jousi ponnahtelee vain sen verran, etteivät jouhet selvästi irtoa kielestä. (Grünberg 1910, 48-51.) Sidotulla tremololla Grünberg tarkoitti rumpujousitusta.

Hän esitteli myös Viotti-jousituksen, Kreutzer-jousituksen ja Spohr-jousituksen (esimerkki 97). Nämä ovat jousitusten perusmuodot. Erilaisten muunnosten ja yhdistelmien määrä on loputon ja uusimmissa oppiteoksissa on esitelty jousituksia aivan liian paljon. (Grünberg 1910, 57-59.)

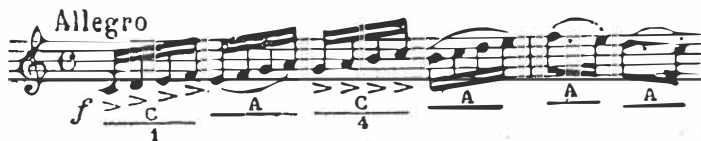


ESIMERKKI 97 Viotti-jousitus (a), Kreutzer-jousitus (b) ja Spohr-jousitus (c) Grünbergin mukaan.

H. Diestel sanoi jousituksia soittomuodoiksi (die Spielformen). Enimmäkseen ne kuuluvat kahteen ryhmään, legatoon ja non-legatoon. 1) Legatossa jousi liikkuu kielellä keskeytyksettä ja jokainen vähäisinkin poikkeus tästä sekoittaa joukkoon non-legato-luonnetta. 2) Non legatossa on kolme jousitusryhmää: a) détachéssa jousi liikkuu keskeytyksettä kielellä, b) marteléssa jousi pysähtelee kielellä pysyen ja c) spiccatoossa jousi irtoaa kieleltä. (Diestel 1912, 116-117.) Nämä jousitukset muodostavat portaattoman asteikon détachésta terävimpään spiccatoon ja tiukimpaan marteléhen. Pääjousitusten lisäksi on tremolo, staccato, saltando ja arpeggio. (Diestel 1912, 120.)

L. Capet jakoi jousitukset viiteen ryhmään: 1) legato (le lie), 2) notkea eli laulava (souple ou chanté) ja kova eli hyvin aksentoitu (rude ou très accentué) détaché, 3) martelé ja lancé, 4) aksentoimaton (sans accents), pureva (mordant), lentävä (volant) ja aaltoileva [portato] (ondulé) staccato sekä 5) kevyet jousitukset (les coups d'archet légers), jotka ovat spiccato eli pureva sautillé, jeté, lentävä staccato, ponnahteleva sautillé, kiinteä sautillé ja ricochet. (Capet 1916, 1-3, 88.)

Kuten järjestelmä niin on myös Capet'n teksti gallialaisen epäjohdonmukaista. Runsaan asi tiedon hän kätkee usein vertauskuvallisuuden verhoon. Niinpä détaché ja legato (le lié) ovat Capet'n mielestä yhtä tehokkaita jousituksia, vaikka ne eroavat toisistaan ilmaisun kannalta, sillä toinen on vettä, toinen maata, toinen kiinteä, toinen juokseva. Détaché ovat kuin paasia, joita legaton aallot syleilevät (esimerkki 98). (Capet 1916, 37.)



ESIMERKKI 98 Legaton aallot syleilevät détachén paasia Capet'n mukaan.

C. Flesch puhui aluksi jousitusten neljästä suurperheestä: pitkät ja lyhyet jousitukset, heitto- ja hyppyjousitukset ja jousitusyhdistelmät (die gemischten Striche). Pitkissä jousituksissa: son filé, legato, détaché ja tremolo, sävelet yhtyvät toisiinsa ilman pienintäkään taukoa. Lyhyitä jousituksia, joissa tauko erot-

taa sävelet toisistaan, ovat martelé, martelé-staccato, Viotti-jousitus ja portato eli ondulé. Heittojousituksissa soittaja irroittaa jousen ja laskee sen kielelle. Hyppyjousituksissa jousi irtoaa kielestä kimmoisuuksiensa voimasta. Ševčíkin 4000 muunnelmaa on tunnetuin kokoelma lukemattomista jousitusyhdistelmistä, joista yleisimpiä Flesch esittelee tusinan verran. (Flesch 1923, 46, 49, 52-53, 57.)

Vastoin Fleschin luokittelua hänen tekstinsä mukaan kaikki jousitukset ovat pitkiä tai lyhyitä, sillä teoksensa toisessa osassa hän sanoo: Jousisoittajien ongelmana on jousenvaihdon sallima mahdollisuus soittaa nopeissakin kuluissa non-legato-sävelet joko pitkinä tai lyhyinä (staccato, martelé, hyppy- ja heittojousitukset). (Flesch 1928, 32.) Toisaalta myös jako kiinto- ja irtojousituksiin on jäänyt Fleschiltä sanomatta, sillä son filé, legato, détaché, tremolo, martelé, martelé-staccato, Viotti-jousitus ja portato ovat hänen määrittelynsä mukaan kiintojousituksia, mutta heitto- ja hyppy jousitukset ovat irtojousituksia. Edellisissä jousi pysyy kiinni kielessä, jälkimmäisissä se irtoaa kielestä. Irtojousitusten luokittelu on muutenkin epäselvä, vaikka juuri epämääräisyyden vuoksi Flesch hylkäsi termit spiccato ja sautillé. Käytännössä hän sanoo tempon ratkaisevan, kummasta on kysymys. Hitaassa tempossa jousi heitetään, nopeassa se hyppii itsestään. Lisäksi irtojousitukset jakautuvat kaarellisiin ja kaarettomiin. Fleschin tekstin mukaan kaarellisia irtojousituksia ovat staccato ja arpeggio, jotka temposta riippuen ovat joko hyppy- tai heittojousituksia.

Fleschin mukaan 1700-luvun säveltäjät osasivat merkitä jousitukset vain kaarin ja pistein eli legatoksi ja lyhyiksi säveliksi. Vanhempien sävellysten osalta jää erillisten sävelten tulkinta pitkiksi ja lyhyiksi täysin soittajan vastuulle. Jossakin tapauksessa on paikallaan valikoidumman soinninvaihtelun vuoksi käyttää vaihdellen pitkää ja lyhyttä jousitusta. Useimmiten myöhemmät säveltäjät ovat osoittaneet jousituksen kyllin tarkasti, jotta soittajan osuus rajoittuu vain sormitusvalinnoista riippuviin kielenvaihtoihin ja tarkoituksenmukaiseen jousijakoon. Mutta vielä nykyisin [1923] merkittävät säveltäjät ottavat hämmästyttävän vähän huomioon jousitekniikan mahdollisuuksia tuntiessaan asiaa vain siinä määrin kuin ovat lukeneet Berliozin soitinnusoppaasta, mikä ei paljoakaan auta. Niinpä esittäjälle jää useimmiten lopullinen vastuu sopivista jousituksista. (Flesch 1923, 119-120.)

I. Auerin ja G. Saengerin viulukoulun seitsemännessä osassa on esitelty jousitukset ilman luokittelua seuraavassa järjestyksessä: 1) détaché, 2) martelé, 3) staccato, 4) piqué, 5) Viotti-jousitus, 6) semi-staccato (ondulé, portato, parlando), 7) legato, 8) legato-arpeggio, 9) kiinteä tremolo ja tremolo sautillant, 10) fouetté, 11) spiccato, 12) picchiettato, 13) staccato volant, 14) arpeggio sautillant, ja 15) staccato à ricochet, 16) son filé. Koko jousitekniikan perustana Auer piti détachéta ja son filétä. (Auer-Saenger 1926, VII, Contents, 1.) Kaikista jousituksista koostuvia yhdistelmiä on valtava määrä, sadoittain niitä löytyy oppimateriaalista, ja aikamme huomattavat opettajat ovat tuottaneet erityisiä jousiharjoituksia, joissa erilaiset jousitusyhdistelmät on käsitelty perusteellisesti. Tämän runsauden vuoksi Auer tyytyi vain muutamaan esimerkkiin. (Auer-Saenger 1926, VII, 39.)

I. Galamian sanoi parikymmensivuista esitystensä jousituksista vain tyyppillisimpien jousitusten yleiskatsaukseksi. (Galamian 1962, 64.) Galamianin 11

perusjousitusta ovat legato, détaché, fouetté, martelé, collé, spiccato, sautillé, staccato, lentävä staccato, lentävä spiccato ja ricochet. Jousitukset ovat toisilleen läheisempää tai kaukaisempaa sukua. Läheisiä sukulaissuhteita Galamianin mukaan ovat: 1) legato - portato, 2) eri détaché-lajit, 3) lyhyt ja pitkä martelé, 4) collé - spiccato, 5) lyhyt, nopea détaché - sautillé, 6) sautillé - spiccato, 7) kiinteä ja lentävä staccato, 8) spiccato - lentävä spiccato jne. Kun näiden vaihto käy hyvin, on harjoiteltava myös kaukaisempaa sukua olevien jousitusten vaihtoa. Galamian korosti, että täydelliseen jousitekniikkaan kuuluu taito siirtyä hiuksen hienosti mistä tahansa jousituksesta toiseen. (Galamian 1962, 84.)

TAULUKKO 1 Hornin jousitusjärjestelmä

1. Kokojousen jousitukset	legato, bariolage, suuri détaché, suuri martelé, portato
2. Osajousen jousitukset	puolijouset ja sitä pienemmät osat, détaché, jousitusyhdistelmät, painotettu détaché, sautillé, spiccato, lyhyt jousitus, martelé, Viotti-jousitus
3. Pisterytmit	viisi nimeltä mainitsematonta lajia
4. Soinnut ja arpeggiot	kolmi- ja neliääniset soinnut, kolmen ja neljän kielen arpeggio ja ricochet
5. Staccatot	lentävä staccato, seisova staccato, con fuoco, martelé-staccato ja virtuosistaccato

A. F. von Horn sanoi esittelevänsä vain jousitusten tyypilliset rajatapaukset viitenä ryhmänä (taulukko 1). Jousitusyhdistelmistä hän mainitsi vain, että niitä on lukuisa määrä viitaten *_ev_*ikin ja Casortin harjoituksiin. (Horn 1964, 73-78.)

D. D. Boyden jakoi jousitukset nuottikuvan mukaan (taulukko 2) kaarettomiin ja kaarellisiin, joista kummatkin jakaantuvat kiintojousituksiin ja irtojousituksiin sen mukaan, pysyykö jousi kielellä vai irtoaako se. Irtojousitukset ovat joko jousen kimmoisuudesta johtuvia hyppyjousituksia tahi tietoiseen nostoon ja laskuun perustuvia heittojousituksia.

Tavallisimmat jousitukset ovat kaarettomat kiintojousitukset, détaché ja martelé, kaareton hyppyjousitus, sautillé, kaareton heittojousitus, spiccato, kaarelliset kiintojousitukset, legato ja kiintostaccato, kaarelliset hyppyjousitukset, staccato volante ja ricochet sekä kaarellinen heittojousitus, spiccato volante. Tämä luokittelu on riippumaton jousijaosta ja nyanssoinnista. Irtojousitusten sanasto ja merkintätapa ovat vaikeatajuisinta ja epämääräisintä jousitusohjeistoa. Sanojen staccato, spiccato, sautillé, volante, ricochet, jeté, ym. merkitys vaihtelee, ja niiden merkintätapa on niin epämääräinen, että yleensä oheen on liitetty sanallinen ilmaisu. (Boyden 1966, 1774. Boyden 1980a, 133-134. Boyden 1980b, 842-843.)

TAULUKKO 2 Boydenin jousitusjärjestelmä.

Jousitukset	Kiintojousitukset	Irtojousitukset	
		Heittojousitukset	Hyppyjousitukset
Kaarettomat	détaché martelé	spiccato	sautillé
Kaarelliset	legato kiintostaccato	spiccato volante	staccato volante ricochet

L. Garamin jousilajit ovat: 1. détaché, 2. legato, 3. portato, 4. martelé, 5. staccato, 6. lentävä staccato, 7. spiccato, 8. sautillé, 9. ricochet, 10. arpeggio, 11. ns. pisteelliset jousilajit, 12. akordinsoitto, 13. tremolo, 14. col legno. Jokainen jousilaji voidaan johtaa systemaattisesti, kun ollaan selvillä sen luonteesta, joka vastavasti sävyttää esitettävää kappaletta. Garam pyrkii luonnehtimaan kunkin jousilajin ja johtamaan niin havainnollisesti kuin mahdollisesti. Niin sanotut pisteelliset jousilajit ovat nykivä, rummuttava ja Viotti-jousilaji. (Garam 1972, 48, 59.)

R. Doningtonin mukaan peräkkäisten sävelten eriasteinen yhdistely ja eroittelu määrää jousenkäytön luonteen ja on aikojen kuluessa kiteytynyt monimuotoiseksi jousitusjärjestelmäksi, missä 1) kiintojousituksia (bowings on the string) ovat legato, détaché, staccato ja joustin-détaché (the sprung détaché), kun taas 2) irtojousituksia (bowings off the string) ovat spiccato, jeté ja martelé. (Donington 1977, 36ff, 43ff.) Tässä järjestelmässä näkyy kyllä barokkimusiikin dominoiva vaikutus, sillä oman aikamme kannalta luettelo tuntuu puutteelliselta. Mutta barokkimusiikin valtaosa soitetaan Doningtonin mainitsemilla kiintojousituksilla, kun taas irtojousitukset ovat luonteenomaisia barokin virtuoosille jousenkäytölle. Aina on kuitenkin pidettävä mielessä barokin jousenkäytön keskeisin periaate, että soinnin on oltava läpikuultavan selvää ja artikuloitun euloisan terävää. (Donington 1977, 43.)

R. Gerle arvosteli esimerkein jousitussanaston sekavuutta ja ristiriitaisuutta. 1) Yleensä staccatolla ja legatolla tarkoitetaan artikuloititapaa, mutta jousenkäytössä niillä on tarkoin rajattu tekninen merkitys. 2) Jousenkäytön sanasto koostuu sekä italian- että ranskankielisistä sanoista kuten spiccato ja sautillé, jotka tarkoittavat samaa asiaa, vaikka niiden sanotaan olevan eri jousituksia. 3) Sellaiset sanat kuin louré, portato ja collé tarkoittavat vain perusjousitusten vähäisiä muunnoksia tai näiden rajatapauksia.

TAULUKKO 3 Gerlen jousitusjärjestelmä.

1 Détaché:

Kaareton jousitus, sävel/jousi, täysipituiset sävelet ilman välitaukoja.

Muunnoksia:

Porté, portato: Painotus joka détaché-sävelen alkuun.

Collé:

Collén pitkä muunnos, irto-détaché, jossa jouta nostetaan hieman pitkien sävelten välillä, soitetaan jousenkantapuoliskolla.

2 Legato:

Kaksi tai useampi sävel samalla jousella, tauoitta.

Muunnos:

Louré:

Joskus myös portatoksi kutsuttu, hieman artikuloitu, sykkivä (pulsating) legato.

3 Martelé, martellato:

Lyhyt, kaareton jousitus. Tauko sävelten välillä. Tavallisesti jousen liike on nopea ja se pysyy kielellä tauon aikana.

Muunnoksia:

Lancé:

Pitkähkö martelé tai lyhyehkö détaché. Jousen liike on nopeampi alussa.

Collé:

Irtomartelé, jolla lyhyet sävelet nipistetään (pinched) kielestä.

Fouetté, jeté:

Jousi lyödään, heitetään tai isketään (whipped, thrown, slapped) kielelle. Syntyy lyhyt sävel, joka tavallisesti esiintyy legaton yhteydessä, työntöjousi.

- 4 Staccato:
Katkottujen sävelten ryhmä samalla kiintojousella, toisin sanoen peräkkäisiä marteléita samaan suuntaan.
Muunnos:
Staccato volant(e):
Lentävä staccato eroaa tavallisesta staccatosta vain, siten että jousi irtoaa kieleltä joka sävelen jälkeen.
- 5 Spiccato, sautillé:
Edestakaisella ponnahtelevalla (bouncing) jousenliikkeellä syntyy lyhyitä säveliä, joiden välillä jousi irtoaa kielestä.
Muunnos:
Kiinto-spiccato:
Hyvin nopea spiccato, jossa jousi vain värähtelee vähän irtoamatta kieleltä.
- 6 Saltato, saltando, ricochet:
Alkusyäksestä jousi ponnahtelee kielellä samansuuntaisesti aiotun sävelryhmän.

Gerle tavoittaa varsin tyydyttävän jousitusjärjestelmän. Kuusi perusjousitusta jakautuvat kolmeksi kaarettoman (single note-bowings) ja kaarellisen (bowing of two or more notes) jousituksen pariaksi. Näistä ovat kiintojousituksia (on-string bowings) ovat 1) détaché ja legato sekä 2) martelé ja staccato mutta irtojousituk-
sia (off-string bowings) 3) spiccato ja saltato. Näistä détaché ja legato tuottavat täysimittaisia säveliä (sustained notes, notes of full sound duration, tenuto), mutta martelé, staccato, spiccato ja saltato lyhennettyjä säveliä (short notes, notes of shortened sound duration, staccato in musical meaning). Gerle esittää järjestelmänsä oheisen taulukon muodossa (taulukko 3). Perusjousitusten ohessa on esitelty myös niiden muunnokset. (Gerle 1982, 108-110.)

O. Szende on määritellyt jousitukset pituudeltaan ja kestoaltaan vaihteleviksi jousenliikkeiksi sekä näiden ryhmiksi ja yhdistelmiksi, joiden avulla toteutetaan teknillisesti sävelten yhdistely ja erottelu, ajan erittely, sointiväri ja korostukset. (Szende 1985, 7.) Szende pitää jousitusten tarkkaa luokittelua pedagogisesti tärkeänä. Hän esittelee lyhyesti Casortin, Fleschin, Selingin ja Sándorin luokittelun, ennenkuin ilmaisee oman valintansa. Hän jakaa jousitukset kolmeen ryhmään: kiintojousitukset (liegende), heittojousitukset (geworfene) ja hyppyjousitukset (springende). Mutta pelkästään jousitusten tuntemus ja hallinta ei riitä, vaan on myös 1) osattava soveltaa jousitukset kulloiseenkin musiikilliseen tarkoitukseen, 2) hallittava jousituksen sallima dynamiikan asteikko, 3) kyettävä siirtymään joustavasti jousituksesta toiseen.

Perusjousituksena Szende pitää makaaviin jousituksiin kuuluvaa son filétä. Muut makaavat jousitukset ovat legato, détaché, tremolo, portato, kiintoarpeggio, martelé ja martelé-staccato. (Szende 1985, 18-20, 25, 28.) Heittojousitukset ovat spiccato, lentävä staccato, seisova staccato ja heittoarpeggio. Hyppyjousitukset ovat saltato, ricochet, hyppyarpeggio ja rumpujousitus. (Szende 1985, 30-38.)

E. Erdleen kirja, *The Mastery of the Bow* By Professor Emery Erdlee, antaa hyvän kuvan jousituksia koskevan ajattelun epäsystemaattisuudesta. Erdleen perusjousitukset ovat 1) kymmenen sekunnin mittainen tasainen ääni, 2) kantajousi jousinahan syrjällä sormi- ja ranneliikkein, 3) kokojousen martelé ja 4) kärkikolmanneksen martelé.

Mutta toisaalla Erdleen jousitusten perustyyppit ovat 1) Lujat (decisive) jousitukset: suuri martelé, suuri détaché, lyhyt martelé, pisteelliset rytmit, staccatot, Viotti-jousitus etc. 2) Venytetyt (sustained) jousitukset: kokojousi, osajousi

(partial length), sidottu (slurred) legato, katkottu (interrupted) legato etc. 3) Kimmoiset (resilient) jousitukset: spiccato, lentävä staccato, ricochet, arpeggio ja tremolo. Kahdessa ensimmäisessä tyyppissä jousi pysyy kielellä ja kolmannessa se irtoaa.

Myöhemmin Erdlee paikkailee järjestelmää. Pitkiä jousituksia ovat 1) détaché, 2) legato ja 3) son filé eli kehrätty ääni (the spun note). (Erdlee 1988, 23-25.) Kimmoisissa jousituksissa jousi irtoaa kieleltä kuten 1) spiccatossa käden avulla, tai kuten 2) ricochet'ssa käden ja käsivarren avulla. (Erdlee 1988, 101.) Kiintojousituksia ovat marcato, martelé, martellato, lyhyt staccato, grand détaché etc, jotka kuitenkin heti vaihtuvat luetteloksi: lyhyt staccato, kaaristaccato, martellato, grand détaché ja kiinto-staccato. (Erdlee 1988, 113.)

Erdlee ottaa kantaa myös vanhempien kausien jousituksiin. Esimerkiksi Mozartin tai Bachin viulusävellyksiä harjoiteltaessa olisi pohdittava, käytettiinkö silloin jotakin erityistä jousitusta nykyistä vastaavalla tavalla. Olisi päästävä mahdollisimman lähelle alkuperäistä tulkintatapaa riippumatta musiikin käsillä olevan painoasun merkinnöistä. (Erdlee 1988, 68-69.)

R. Jacoby jakoi jousitukset kahteen ryhmään, kiinto- ja irtojousituksiin (die Stricharten auf der Saite und von/über der Saite). Kiintojousituksia ovat détaché, portato, sautillé, yksinkertainen martelé, Viotti-jousitus, staccato-martelé, collé, staccato, lentävä staccato, ricochet. Irtojousituksia ovat spiccato, palautus-spiccato ja rumpujousitus. Détaché ja portato ovat perusjousitukset, muita jousituksia käytetään poikkeuksellisesti. Jacoby korostaa, että yhä jousitussanastossa vallitsee hämmästyttävä epämääräisyys. Hänen mielestään olisi tärkeätä, että käytännössä vielä varsin väljästi käytetyt jousitustermit täsmennettäisiin mitä tarkimmin määritelmien. Tällöin tulisi analysoida kunkin jousituksen vaatimat fyysiset liikkeetkin. Esimerkillisellä järjestelmällisyydellä Jacoby esittelee eri jousitukset valaisten niitä piirroksin ja lukuisin nuottiesimerkein. (Jacoby 1989, 15-16.)

Mielestäni viulunjousen käytön historiallinen kehitys voidaan tiivistää kolmella sanalla: tanssillisuus, laulullisuus ja taituruus. Nämä funktiot ovat luoneet sen jousenkäytön, josta viulunäänen tunnistamme ja jota ihailimme. Viulunsoiton jousenkäyttötavat eli jousitukset (die Stricharten, die Striche, the bowings, les coups d'archet) ovat kehittyneet tanssin ja laulun säestyksestä. 1500-luvun lähtökohdat, non-legato ja messa di voce ja legato täydentyivät 1600-luvun aikana erilaisin taiturijousituksin. Sen jälkeen nämä ainekset ovat kehittyneet vaihdellen musiikin yleiskehityksen mukaan. Tourte-jousen myötä kehittynyt jousitusterminologia on vain tämän vanhan perinteen täsmennyksen tulosta, vaikka itse asiassa syntyi vain hämmentävä käsitteiden sekamelska, josta ei tunnu olevan ulospääsyä. Tradition voima on niin sitova, ettei jousitussanastoa kyetä enää korjaamaan. Viulunsoiton nykyaikaiset jousitukset ovat kehittyneet aikojen kuluessa laajaksi järjestelmäksi. Tämän järjestelmän tarkastelu historiallisesta näkökulmasta on kiintoisaa, koska kehitys on tapahtunut varsin oikullisella tavalla. Siihen ovat vaikuttaneet monet seikat, ei vähiten viulunjousen kehitys.

4.1 Laulliset jousitukset

Viulunsoittajat hyväksyttiin jo 1500-luvun alkupuoliskolla kirkolliseen palvelukseen säestämään kuoroääniä unisonokaksinuksin. Laulumusiikilla oli pitkät perinteet, joiden kehittämää taidetta viulunsoittajien tuli kyetä imitoimaan laulunuoeteista soittaen. Viulun-äänien laulavuus on eittämättä saanut alkunsa tästä funktiosta. Perusjousitukseksi tuli pitkä, laulava *messia di voce*. Ei ainoastaan laulava ääni vaan myös kaikki laulutaiteessa kehittyneet ilmaisukeinot sovellettiin viulunjousen käyttöön. Näin voidaankin puhua laulavuutta laajemmasta käsitteestä, laullisuudesta, kun puhutaan kaikesta siitä, minkä viulunjousen käyttö on laulutaiteesta omaksunut. Varmasti jo 1500-luvulla laulun säestäjät joutuivat soittamaan myös melismoja. Niinpä *legato* kuuluu varmasti pitkien äänien ohella jousenkäytön laullisuuden vanhimpaan perintöön. Kun laulun tuli mahdollisimman tarkoin ilmaista tekstin sisältöä, oli tekstillä voimakas vaikutus myös laulun artikulointiin. Tämä seikka kehitti jousenkäytön laullisuutta edelleen siten, että *legatosäveliä* ryhdyttiin tekstin korostusta imitoiden jäsentelemään. Näin päädyttiin portaton käyttöön, vaikka nimitystä ei vielä aikoihin tunnettu.

4.1.1 Son filé

1500-luvulla taiteellinen viulunsoitto rajoittui lauluäänien kaksintamiseen laulajan nuottikirjasta. Laulutaiteen pitkä traditio sääteli tarkoin viulistin jousenkäyttöä. Viulun ensimmäiseltä vuosisadalta alkaen on lauluääni ollut viulunsoittajan esikuvana. Laulajan hengitystekniikkaa ja artikulointia tuli viulunsoittajan mitä tarkimmin imitoida. Jousenkäyttö oli kaukana nykyaikaisesta saumattoman *legaton* maniasta. (Boyden 1979, 2, 3, 52, 71, 77.)

Alun perin viulunjousenkäyttö oli sävel säveleltä vuorottelevaa veto- ja työntöjousta myös laulunsäestyksessä. Niinpä myöhemmin *son filé* tunnettu jousitus kehittyi laulutaiteen säatelemänä vivahteikkaaksi jo viulun syntyvuosisadalla. Laulumusiikin pitkät aika-arvot vaativat pitkää, säästeliästä jousenkäyttöä, johon tarvittiin koko käsivarren rauhallista liikettä. (Boyden 1979, 77-78.) Laulun opetuksessa pitkien sävelten *messia di vocen*, siis *crescendo-diminuendon*, on täytynyt olla muodissa jo 1500-luvun lopulla päätellen G. Caccinin esipuheesta teoksessa *Le Nuove Musiche* vuodelta 1601. Niinpä viulunsoittajien on myös täytynyt omaksua tämä myöhemmin *son filé*hen läheisesti liittyvä esitystapa. (Boyden 1979, 92.)

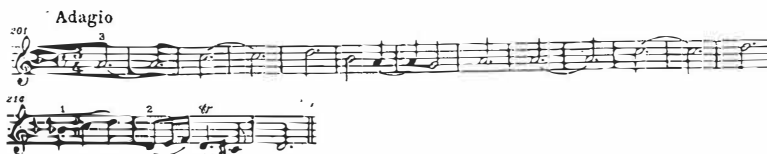
1600-luvun alussa italialaiselle musiikille keskeistä oli solistisen lauluäänien *cantabile*. jota korostivat ilmaisun kiihkeys ja pyrkimys kuvailla tekstiä musiikin keinoin. Viulunjousella näitä seikkoja opittiin ilmaisemaan niin hyvin, että viulusta tuli lauluäänien tasavertainen kilpailija. Laulumusiikista, lähinnä *canzonasta*, itsenäiseksi kehittynyt sonaatti ilmensi aluksi yksinomaan näitä laullisia ominaisuuksia. Niinpä juuri pitkinä aika-arvoina etenevä laulava jousenkäyttöä ilman *legatokaaria* tarvittiin sonaatteja soittavilta viulisteilta. G. Gabrielin sävellyksen *Sonata a tre violini* vuodelta 1615 viuluääni (esimerkki 99) on helposti myös laulettavissa. (Boyden 1979, 101-102, 125-126.)



ESIMERKKI 99 Laulavaa jousenkäyttöä ilman legatoa. G. Gabrieli, Sonata a tre violini, 1615.

Vasta 1600-luvun lopulta tunnetaan ensimmäiset kirjalliset ohjeet laulavasta jousenkäytöstä, kun D. Merck kirjoitti 1695 viulukouluunsa *Compendium Musicae Instrumentalis*, että soittajan on totuttauduttava soittamaan kaunis, pitkä veto kiirehtimättä työntöjouseen (sich schöne lange Striche angewöhnen/ bevo-rab den Aufzug nicht übereilen). (Aschmann 1962, 35-36.) Mutta tämä ohje on tarkoitettu amatööreille eikä sellaisena vastaa ajan ammattikäytäntöä.

A. Corelli osoitti monin tavoin arvostavansa pitkää jousenkäyttöä. Aika-laisarvion mukaan Corelli kykeni soittamaan loputtoman pitkän sävelen toisen-sa perään pidätellen niitä tarvittaessa asteittain kuulumattomiin häipyvään mo-rendoon saakka. (J. E. Galliard 1709. Schwarz 1983, 54.) Hänen orkesteriinsa pääsyn yhtenä edellytyksenä oli, että viulisti pystyi soittamaan yhdellä jousi-liikkeellä 10 sekunnin mittaisen, urkujen tapaa kiinteän ja voimakkaan kaksois-otteen silloisilla enintään 20 tuuman pituisilla jouhilla. Myös Corellin sävellyk-sissä on osoituksia pitkän jousenkäytön vaatimuksista. La Follian opus 5 nume-ro 12 vuodelta 1700 kokonainen muunnelma koostuu pitkistä sävelistä. (esi-merkki 100)



ESIMERKKI 100 Pitkät sävelet. A. Corelli 1700, La Follia opus 5 numero 12, tahdit 201-216.

Tässä yhteydessä helposti syntyvä väite, että pitkä aika-arvot ovat vain ohjeena improvisoidulle kuvioinnille, kumoutuu Corellin sanoilla *Arcate sostenute e come sta* hänen vuodelta 1714 olevan Joulukonserttinsa opus 6, numero 8 Gra-ven alussa (esimerkki 101). Hän tarkoitti ohjeellaan, että sävelet on soitettava tarkoin nuotin mukaan. (Boyden 1979, 255-256. Nuottiesimerkit: La Follia, Edi-tion Schott 4381. Grave, Dover edition 1988, 149-150.)



ESIMERKKI 101 Ohje: Soittakaa pidätellen ja niinkuin siinä seisoo. A. Corelli Joulukon-sertto opus 6 numero 8, osa Grave, 1714.

1700-luvun alkupuoliskolla taiturillisuuteen suuntautuvan jousitekniikan ohessa viulu jatkoi leveätä cantabile-linjaa varsinkin hitaissa osissa, jotka usein muistuttivat ooppera-aarioita. A. Vivaldi ulotti laulavan jousenkäytön myös konserttojensa nopeisiin osiin. Myöhemmin W. A. Mozartin musiikin tyypillinen laulava allegro on peräisin Vivaldilta. (Boyden 1979, 341, 343.) Ennen 1700-luvun puoliväliä pitkä sävel soitettiin yleensä aina *mesa di vocena* eli *crescendo-diminuendona*, vaikkakin yleisessä käytössä ollut termi *sostenuto* tarkoitti kirjaimellisesti vain sävelen pidättelyä ilman dynaamista merkitystä. (Boyden 1979, 256. Boyden 1980a, 132. Boyden 1980b, 834.)

1700-luvun puolivälin oppiteokset, Geminianin 1751, Quantzin 1752. L. Mozartin 1756, ja Tartinin 1760, kiinnittivät cantabilessa korostunutta huomiota viulun äänenlaatuun ja eri kielten äänenväriihin, mikä johti asemasoiton kautta uusiin jousitekniisiin vaatimuksiin, muun muassa sointikohdan tarkkailuun. (Boyden 1979, 364.) Geminianin mukaan pitkä sävel tuli aina soittaa vibraton kanssa alkaen pehmeästi, paisuttaen keskikohtaan ja hiljentäen loppua kohti. Tartini (*Traité... 1754/1771?*) kielsi vibraton käytön *mesa di vocen* yhteydessä, jotta sävelkorkeus säilyisi ehdottomasti oikeana. Hän tuli näin kumonneeksi pitkän laulunopetusperinteen vastoin Geminianin ja L. Mozartin opetusta. (Boyden 1979, 388-389.)

L. Mozart opetti, että alun perin on totuttava pitkään, keskeytymättömään, pehmeään ja sujuvaan jousenkuljetukseen. (Mozart 1756, II, 6.) Kokojousen käyttöä on harjoiteltava hitaasti, pidätellen jouta mahdollisimman paljon, jotta oppisi soittamaan adagion pitkiä säveliä virheettömästi ja siroasti kuulijoiden suureksi tyydytykseksi. Tämä on yhtä suurenmoisen liikuttavaa kuin laulajan aikaan saama pitkä sävel, jonka hän laulaa voimavahvuuksia vaihdellen kauniisti yhdellä hengenvedolla. Joka sävelen tulee alkaa ja päättyä pehmeästi ja sitä varten tulee tuntee jousen voimakas ja hiljainen alue. L. Mozart esitteli kokojousen pituisen sävelen nyanssointitavat (*die Abteilungen*): 1) *mesa di voce* 2) *diminuendo*, 3) *crescendo* ja 4) jatkuva voimavaihtelu. Lisäksi hän pitää hyvänä harjoituksena kokojousen tasavoimaista säveltä, jolloin jousen kulkua on kaikin keinoin pidäteltävä. Mitä pidemmäksi ja tasaisemmaksi sävel saadaan, sitä varmimmin soittaja jousensa hallitsee. (Mozart 1756, V, 3-4, 6-9.)

L'Abbé le filsin mukaan viulunjousen tehtävänä on tuottaa sävelet, pitää ne soimassa pitkään sekä voimistaa ja hiljentää niitä. Hän täsmensi verbiä *filer* sanomalla, että ääntä tulee pitää soimassa määrääjän tasavoimaisena. Ilmeisesti ensimmäisenä viulunsoiton historiassa l'Abbé le fils käytti ilmaisua *filer le son* tasavoimaisesta pitkästä sävelestä, jota oli aikaisemmin tarkoitettu sanalla *sostenuto*. *Messa di voce* hän tarkoitti ilmaisullaan *enfler et diminuer le son*. (L'Abbé le fils 1761, 1.)

Nykyiseen verrattuna 1700-luvun viulisti käytti vibratoa harvemmin ja vähemmän tehokkaasti ja hänen jousenkäyttönsä ei ollut nykyisen intensiivistä vaan artikuloitumpaa ja nyanssoitumpaa. (Boyden 1979, 391.) Vasta Fr. Tourten noin 1780 täydellistämä moderni viulunjouso teki mahdolliseksi uudenlaatuisen cantilenen, jonka voimantäyteydellä solistin oli mahdollista kilpailla suurentuneen orkesterin kanssa. (Boyden 1979, 312.)

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n yhteisessä viulukoulussa hämärtyivät pysyvästi l'Abbé le filsin selvästi määrittelemät rajat *son filén* ja voima-

vaihteluiden välillä. Siitä lähtien on käsitys son filéstä vaihdellut paljon, kuten jatkossa useaan otteeseen tullaan havaitsemaan. Mainitun viulukoulun tekijät ilmaisivat tasavoimaisuutta termillä sons soutenus ja messa di vocea termillä sons filés. (Boyden 1979, 397, n 6.)

L. Spohr teki aikalaisiinsa suuren vaikutuksen ennen muuta vanhojen italialaisten bel cantoa muistuttavalla äänenkehräyksellään [son filé] alkaen hennoimmasta pianissimosta ja paisuttaen sen vähitellen vibraton kera voimakkaammaksi. (Moser 1923, 482.) Viulukoulunsa hän alkoi pitkien sävelten harjoituksilla ensin jousen karkikolmanneksella ja sitten kokojousella. (Spohr 1832, 25-29.) Myöhemmin hän pani paljon painoa kokojousen mittaisten sävelten nyanssoinnille. (Spohr 1832, 125-126.)

P. Baillot opetti kokojousen mittaista ääntä fortessa ja pianossa, crescendona ja diminuendona (sons soutenus fort ou piano, sons enflés et sons diminués). mutta myös venytettyinä sävelinä (son filés), joiden alkupuoli tuli soittaa crescendona ja loppupuoli diminuendona kuten messa di vocessa. Baillot käytti son filétä myös nopeassa tempossa vaihtelevan pituisilla sävelillä, joita ei välttämättä soitettu kokojousella. Son filétä tuli harjoitella asteikkojen ja melodioiden avulla. (Baillot 1834, 126-128.) Myöhemmin Baillot mainitsi, että vasemman käden keinoin tapahtuvaan aaltoiluun [vibratoon] voidaan liittää tietynlaista jousen aaltoilua, jolla hän ei kuitenkaan tarkoittanut porttoa vaan son filétä, pitkän sävelen crescendoa ja diminuendoa. (Baillot 1834, 133-134.)

Ch. de Bériot opetti, että virheettömän jousenvaihdon vuoksi son filén alkua tulee sopivasti painottaa ja sen lopussa hidastaa jousenkulkua. (Bériot 1858, 10, 12.) Hän esitteli G. B. Viottin mestariharjoituksena mykän asteikon (gamme muette), missä on soitettava vähintään minuutin pituisia säveliä vain yhdellä jouhella jousen liukuessa yli kielten niin hitaasti, että sävel tuskin kuuluu. Harjoituksen tarkoitus oli kehittää käden rauhallisuutta ja estää vapina. Sen täydellinen hallinta edellytti, että pitkät sävelet soitettiin aina hitaammin ja hitaammin, vähemmällä ja vähemmällä jousenpainolla. (Bériot 1858, 187.)

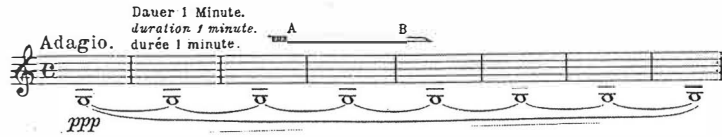
1900-luvun jousenkäytön oppaista vanhin, yhä uusina painoksina kaupan oleva, A. Casortin Bogentechnik esittelee laulavan jousituksen (coup d'archet chantant) détachén ja son filén välimuotona, missä jousenvaihto ei saa vähimmäskään määrin kuulua (esimerkki 102). Jouhien tulee olla kielessä kiinni koko leveydeltään. (Casorti -1906, 12.)



ESIMERKKI 102 Casortin laulava jousitus kokojousella kaksoisäänillä ja jyrkästi nyanssoituna.

Casortin tekstissä ovat son filén saksan ja englannin kielen vastineet, der gesponnene Ton ja the sustained tone, siis kehrätty ja veytetty ääni. Hänen mielestään son filé on vaikein ja tärkein kaikista jousituksista. Sitä on harjoiteltava niin, että viulunääni on pelkkää suhinaa (avec un soufflé de son), mutta myös täydellä äänellä aina 30 sekunnin keston saakka. Pisimmillään Casortin son

filé on minuutin pituinen (esimerkki 103). Esiintymispelkoa potevien on välttämättä ennen esitystä harjoiteltava son filétä, koska se edistää suuresti jousenkäytön rauhallisuutta ja varmuutta. (Casorti -1906, 24.)



ESIMERKKI 103 Casortin minuutin pituinen son filé kokojourella piano pianissimossa.

ESIMERKKI 104 Casortin käsitys son filéstä ulottuu myös legatoon. Sormiharjoitus son filénä g-kielillä (a), melodia minuutin pituisena son filénä (b), kaksoisotteita puolen minuutin pituisena sonfilénä (c), sama sormiharjoituksen kera (d).

Casorti laski son filéksi myös legaton (esimerkki 104). Son filässä saattoi olla sormiharjoituksia yhdellä kielellä, melodista kulkua kielenvaihdoin sekä kaksoisotteita kielenvaihdoin ja vaihtelevin aika-arvoin. (Casorti -1906, 24-27.)

G. Eberhardt suositteli rauhallisen jousenkuljetuksen harjoitukseen äänen kehräämistä (Tonspinnen) tarkoittaen son filéllä vain mykkää harjoitusta, jossa jouta kuljetetaan hyvin hitaasti ja tasaisesti jatkuvalla liikkeellä muutamia kertoja päästä päähän edestakaisin kahden senttimetrin korkeudella kielestä. Liike tapahtuu käden ja käsivarren lujasti jännitetyillä lihaksilla. (Eberhardt 1907, 43.)

L. Capet ei määritellyt son filétä, mutta harjoituksista päätellen hän tarkoitti sillä kokojouksen hyvin pitkää ja hidasta käyttöä riippumatta siitä, mitä muuta sen aikana tapahtui. Esimerkiksi kaksoisotteiden vibratoton son filé mezzofortessa (esimerkki 105) on tehokkain tapa tavoittaa kahden kielen tasapaino ja korjata soinnillisia vikoja. (Capet 1916, 30, 76.) Myöhemmin tulevat yksiaäniset son filé-harjoitukset (esimerkki 106), mutta edelleen Capet'n son filé tarkoittaa kokojouksen legatoa.

Très lent sons filés

Très lent

Très lent

Très lent LE MEME EXERCICE ENCORE PLUS LENT

ESIMERKKI 105 Hyvin hidasta (très lent) son filétä kaksoisotteilla Capet'n mukaan.

ESIMERKKI 106 Capet'n son filé vasemman käden juoksutuksin.

sur trois cordes

Très lent SONS FILÉS AVEC DES NOTES D'ACCOMPAGNEMENT

espress.

ESIMERKKI 107 Capet'n son filé säestävän äänin.

Capet'n harjoituksissa on myös rytmisesti säestävää ääntä molemmin puolin son filétä (esimerkki 107). Tähän hän lisää voimavaihtelut (esimerkki 108). Lopuksi Capet antaa runsaasti äänettömän son filén harjoituksia (esimerkki 109). Jousen on kuljettava koko ajan kielten yläpuolella ehdottomasti tallan suuntaan ja mahdollisimman hitaasti. Saman voi soittaa myös jousi kielessä kiinni, mutta liikkeen tulee olla niin hidasta, ettei korva erota ääntä laisinkaan. (Capet 1916, 80-82.)

Très lent

ESIMERKKI 108 Capet'n son filé säestävän äänin ja voimavaihteluiin.

L'archet au dessus des cordes

Très lent

ESIMERKKI 109 Capet'n äänetöntä son filétä.

C. Flesch määritteli son filén kokojousen mittaiseksi, laulavaksi säveleksi, jonka kesto viulumusiikissa vaihtelee noin 1-15 sekunnin välillä. Yhtä sekuntia lyhyempi sävel on détaché ja yli 15 sekunnin pituista säveltä ei tarvita. Son filé vaatii tasaisen jousijaon ja mahdollisimman kuulumattoman jousenvaihdon. Vain voimavaihtelu voi olla synnä suhteutettuun jousijakoon. Kantajousen välttely rajoittaa äänen voimaa ja kantavuutta, koska lyhyempi jousenkäyttö vaatii painon lisäystä. Siitä kärsii myös soiton vauhdikkuus, jonka teknisenä edellytyksenä on juuri kantaneljänneksen oikea käyttö. Tätä Flesch korostaa vanhalla hokemalla: Jouta, jouta ja yhä jouta! (De l'archet, de l'archet et encore de l'archet!) (Flesch 1923, 46.)

Alkuaksentti vaatii Fleschin mielestä aina vetojousen. Pianossa voidaan soittaa paljon pitempi son filé kuin fortessa. Viulumusiikissa son filétä käytetään, kun jousenvaihdot eivät saa keskeyttää sävelvirtaa (esimerkki 110).



ESIMERKKI 110 Fleschin näytteitä son filéstä viulumusiikissa. L. Spohr, Viulukonsertto 9, Adagio (a), J. S. Bach - A. Wilhelmj, Aria (b).

Jousen riittoisuutta on pyritty lisäämään myös käsivarren keinotekoisella, aaltomaisella pystyliikkeellä, missä ajatellaan vuorenrinnettä kiipeilevän serpentiinitien periaatetta, että mutkitellen tie pitenee. Flesch varoitti kuitenkin tämän oudon tavan maneerivaarasta. (Flesch 1923, 120.) Viulumusiikissa tulee myös kyetä katkaisemaan liian pitkä sävel jousenvaihdolla, jos äänenkauneus on vaarassa. Soittaja, jonka kunnianhimon on soittaa mahdollisimman pitkä son filé äänenlaadusta piittaamatta, osoittaa taiteen sijasta taipumusta urheiluun. J. S. Bachin viulukonsertton E-duuri Adagion 7. tahdissa alkava, pitkä son filé (esimerkki 111) on soitettava jouta vaihtaen äärimmäisen hitaan tempon, 1/8 = noin 48, vuoksi, koska muuten äänenkauneus on vaarassa. (Flesch 1923, 67.)

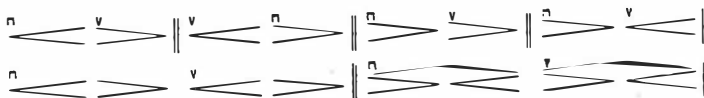


ESIMERKKI 111 Viulumusiikin pitkässä son filéssä on vaihdettava jouta. J. S. Bach, Viulukonsertto E-duuri, Adagio.

Vanhimpana, tunnetuimpana, suosituimpana ja tarkoituksenmukaisimpana ääniharjoituksena son filén kesto on fortessa noin 6-24 ja pianissimossa jopa 60 sekuntia. Son filé on soitettava tallan tuntumassa myös pianossa. Äänettömässä son filéssä jouta kuljetetaan aivan tallan vieressä ilman vähäisintäkään painoa, niin että jousi juuri ja juuri koskettaa kieltä saaden aikaan huokauksen ohuen äänen. Tällä tuskin kuuluvalla ponticellolla ei ole mitään tekemistä terveen äänen kanssa. Tätä viulutekniikan kärsivällisyyttä kysyvintä harjoitusta on sanottu yleislääkkeeksi kaikkiin jousivaivoihin, vaikka sen liioiteltu harjoitus tuo soittoon pysyvän ponnettomuuden leiman. (Flesch 1923, 73. Flesch 1934, 15.)

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulun ensimmäisessä osassa harjoitellaan pidätelyä legatoa vapailta kielillä, kokonuotit kokojousella, puolinuotit puolijousella, tavoitteena tasaisesti jatkuva, täysi, pyöreä ääni eri voimakkuuksilla. (Auer-Saenger 1926, I, 48.) Auer pitää son filätä vain harjoituksena, jolla ei ole käyttöä viulumusiikissa. Son filänä voi olla yksi sävel tai useamman sävelen legato, pidätelty, hyvin hiljainen, tuskin kuuluva, henkäyksen omainen ääni, jonka pituus vaihtelee yhdestä kuuteenkymmeneen sekuntiin. Täysin tasaista ääntä tulee varjella kaikelta voimavaihtelulta. Jouta tulee kuljettaa aivan päästä päähän siten, että vain pari jouhta koskettaa kieltä. Sävelten välillä jousi tulee pysäyttämään kielelle edeltävän sävelen pituiseksi ajaksi. Son filén etuihin Auer sanoo jo G. B. Viottin ensimmäisenä kiinnittäneen huomiota. Sen harjoituksella saavutetaan äärimmäisen täsmällinen jousenkäyttö ja jousikäden lihaksiston hallinta. Jousen ja kielen välistä kontaktia tulee valvoa tarkasti ja jousen tulee koko ajan kulkea ilman pienintäkään vapinaa. Samalla keskittyminen ja tahdonsuuntaus hälventävät hermostuneisuutta. (Auer-Saenger 1926, VII, 44.)

I. Galamian pitää son filätä, pitkään jatkuvaa ääntä, jousitekniikan perusharjoituksena. Kuten laulaja säätelee hengityksellään pitkää keskeytymätöntä säveltä, samoin viulunsoittaja harjoittelee son filén avulla soittamaan mahdollisimman pitkää yhtäjaksoista, virheetöntä ääntä aina vain hitaammalla liikkeellä. Äänenlaatuun vaikuttavaa kitkaa ja jousenpainoa opetellaan säätelemään etusormella. Galamian sanoo son filäksi myös yksi- ja kaksiaänisten asteikoiden legatoa erilaisin voimavaihteluin (esimerkki 112).



ESIMERKKI 112 Galamianin son filé-asteikkojen voimavaihteluharjoituksia.

Son filätä hyödyllisemmäksi Galamian sanoo kuitenkin pitkien sävelkulkujen legatoharjoituksia, joissa on paljon myös kielenvaihtoja, mutta selvää eroa son filén ja legaton välillä ei osoiteta. (Galamian 1962, 103-104.)

R. Doningtonin mukaan sävelen aukoton jatkuvuus on verraton ilmaisukeino, joka edellyttää harjoiteltua taitoa silloin, kun sävelen pituus ylittää kokojousen mahdollisuudet. Sen vuoksi on tarpeen kyetä jouta hyvin hitaasti kuljettaen tuottamaan hiljaista, laulavaa viulunääntä, ilman että syntyy ahdistavaa pidättelyn vaikutelmaa. Mutta kaikella on rajansa, minkä vuoksi Donington painottaa toistuvasti, että huomaamaton jousenvaihtotaito on hyvä varokeino tarvittaessa. Hän varoittaa myös peräkkäisten säveltoistojen liittämistä yhteen silloin, kun niiden selvällä artikuloinnilla on musiikkia jäsentävä merkitys. (Donington 1977, 36-37.)

O. Szende pitää son filätä perusjousituksena, johon perustuu viulun koko äänenmuodostus. Siihen perustuu viulun laulullisuus. Tämä on tärkeää, koska viulu on laulava soitin, mikä valitettavasti useimmiten unohtuu ylen määrin käytettyjen, ja opetuksessakin liiaksi korostuneiden taiturikeinojen vuoksi. Niinpä legatoakin perustuu ennen kaikkea son filén hallintaan. Szende siteeraa Fleschiä ja Kuchleria son filé-ohjeissaan. Edellisen tavoin hän määrittelee son

filén yhdellä jousenkuljetuksella soitettavaksi 1-15 sekunnin mittaiseksi säveleksi. Se soitetaan kokojousella, jolloin tasavoimainen ääni vaatii tasaisesti muuntuvan painon kieltä vasten. Szenden mukaan koko käsivarren tulee osallistua son filén hallintaan alusta loppuun. Luontevimmin tapahtuu crescendo työnnöllä ja diminuendo vedolla. (Szende 1985, 19-20.)

Yhteenvetona totean, että pitkän, laulavan sävelen soittaminen on saanut alkunsa 1500-luvun laulun kaksinnuksesta. Laulumusiikin messa di vocesta tuli viulunsoiton perusjousitus. Son filéksi pitkää säveltä sanoi ensimmäisen kerran l'Abbé le fils 1761. Käsitukset son filéstä ovat kahdensadan viime vuoden kuluessa monella tavoin vaihdelleet. Toiset ovat pitäneet sitä jopa äänettömänä jousiharjoituksena, toiset sanovat sitä tarvittavan myös viulumusiikissa. Toiset tarkoittavat son filéllä yhtä säveltä, toiset legatoa. Toiset liittävätkin sen vain adagioon, toiset eivät tunne sen temporajoituksia. Toisille se on kokojousen mittainen sävel, toisten mielestä sen voi soittaa myös lyhyemmällä jousella. 1923 C. Flesch määritteli son filén kokojousen mittaiseksi, laulavaksi säveleksi, jonka kesto viulumusiikissa vaihtelee noin 1-15 sekunnin välillä. Yhtä sekuntia lyhyempi sävel on détaché ja yli 15 sekunnin pituista säveltä ei tarvita. Viulumusiikissa son filétä tarvitaan, kun jousenvaihdot eivät saa keskeyttää sävelvirtaa. Mutta on myös kyettävä katkaisemaan liian pitkä sävel taitavalla jousenvaihdolla, jos äänenkauneus on vaarassa. Puoli vuosisataa myöhemmin 1977 R. Donington yhtyi tähän käsitykseen.

4.1.2 Legato

1500-luvulla legatoakaari kuului poikkeuksellisiin koristelukeinoihin. Kahden tai useamman sävelen sitomista esiintyi jo varhain, mutta sitä käytettiin säästeliäästi. Vaikka legato ja non-legato esiintyvät ensi kerran jo noin 1517 V. Capirolan luuttukäsikirjoituksessa, ei S. di Ganassi käyttänyt 1542-1543 legato-kaaria viola-koulussaan. Kun legato-kaaria alettiin merkitä nuotteihin, D. Ortiz salli 1553 kahden tai kolmen kahdeksasosan legaton yhdellä jousella. R. Rogniono mainitsi 1992 kahden sävelen sitomisesta yhteen jouseen. Kun oli päämääränä saada vetojousi järjestetyksi jokaisen tahdin alkuun ja kun tahdissa oli pariton määrä säveliä, jousensuuntaa alettiin säädellä muun muassa legatokaarin. (Boyden 1966, 1760. Boyden 1979, 78, 92, 129, 164. Boyden 1980b, 834.) Beckmannin mukaan jo Rogniono teroitti myöhemmin usein toistettua ohjetta, että diminuutiokuviot tulisi soittaa yhdellä jousella (s'intende sempre a far una Diminutione longha, perche l'Arco sopra il tutto ha d'hauere il suo dritto). (Beckmann 1918, 44.)

1600-luvun alusta alkaen legatokaaret tulivat yleisemmin käyttöön viulumusiikissa. Jos melisimat piti sitoa lauluääntä kaksinnettaessa (esimerkki 113), niin äänenvoimakkuus jäi pianoon. (Boyden 1979, 164. Boyden 1980b, 832.)



ESIMERKKI 113 Monteverdin pitkän melisman säestäminen legatona on arvoitus.

Beckmann oletti, että J. W. Gerhard on tarkoittanut 1613 viulutabulatuureissaan viivaston ylle piirtämillään palkeilla sävelten sitomista (esimerkki 114). Beckmann väitti myös, että Gerhard käytti jatkuvasti tätä merkitsemistapaa neljän samanpituisen sävelen yhteen jouseen sitomiseksi. 1600-luvulla käytettiin tästä tavasta nimitystä schleiffen tai schleiffeln, liukua, mistä tulee myös myöhempi muoto geschleift, legato. (Beckmann 1918, 7, Anhang 2.)



ESIMERKKI 114 J. W. Gerhardin saksalainen viulutabulatuuri ja sen transkriptio Danntzin laulusta Luonani sydämeni (Bey mir mein hertz). G. Beckmann tulkitse 1918 tabulatuurin palkit legatokaariksi.

B. Marinin ensimmäisessä sävellyskokoelmassa Affetti musicali opus 1 vuodelta 1617 tai 1619 kolmiääninen sonaatti La Foscarina con il Tremolo tuo ensimmäisen kerran esiin viulunsoitossa sävelten sitomisen samaan jouseen, vaikkei nuottikirjoitus vielä sitä ilmennäkään. Tosin on vaikeata ratkaista, ovatko kahdessa viulustemmassa esiintyvät erot tarkoituksellisia vai painoteknillisiä epä-tarkkuuksia. (Beckmann 1918, 20. Moser 1923, 55-56.)



ESIMERKKI 115 Fr. Rognonin legatoa 1620 synkopoituna (a, b) ja portatomaisena (c) Bodendenin mukaan. T (tirare) on vetojousi.

Fr. Rognoni käytti 1620 legatosta nimitystä lireggiare ja satoi nuottiesimerkeissään kaarella 2-15 sävelen ryhmiä. Erikoistapauksia (esimerkki 115), jotka ansaitsevat huomiota tulevan kehityksen vuoksi, ovat synkopoitu legato (a, b) ja säveltoisto legatokaaren alla (c). (Rognoni 1620, II, 5.) Vuonna 1621 D. Castello satoi 12 säveltä legatokaarella (esimerkki 116). (Boyden 1979, 164-166.) O. M. Grandi käytti 1628 ensimmäisenä koko tahdin mittaisia sidekaaria. (Beckmann 1918, 19.)



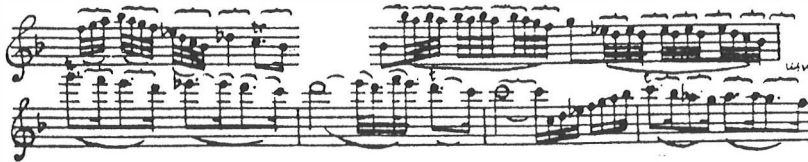
ESIMERKKI 116 D. Castellon legatoa vuodelta 1621. (Moser 1923, 58.)

C. Farina opasti 1627 sävellyskokoelmassaan *Capriccio stravagante* (esimerkki 117) soittajaa sitomaan säveliä liran, viulua vanhemman jousisoittimen, tapaan: Kahden päällekkäisen äänen päälle merkityllä kaarella tarkoitetaan, että sävelet on liitettävä toisiinsa liran tapaan. Skalmelijan imitoinnissa Farina käytti legatoa synkooppijousituksena. (Boyden 1979, 165-166. Beckmann 1918, 16, Anhang 3.)



ESIMERKKI 117 C. Farinan kaksiäänistä legatoa liran tapaan (a) ja synkooppi-legatoa skalmelijan tapaan (b) Beckmannin mukaan.

Käsikirjoitusten ja painettujen nuottien vertailu osoittaa, kuinka nuotinpainotus vain vähitellen mukautui soitinmusiikin nopean kehityksen vaatimuksiin. M. Uccellini käytti 1642-1649 käsikirjoituksissaan pitkäköjä sidekaaria, mutta niiden painoasussa kaaret on korvattu lyhyemmällä perättäisillä, vaakasuorilla kaarisulkumerkeillä (esimerkki 118). Oheisessa esimerkissä Beckmann havainnollistaa asiaa asettamalla painoasun kaaret viivaston yläpuolelle ja käsikirjoituksen kaaren sen alapuolelle. (Beckmann 1918, 27, Anhang 6.)



ESIMERKKI 118 M. Uccellinin musiikkia, missä on painoasun kaarisulut yllä ja kassellilaisen käsikirjoituksen kaaret alla Beckmannin mukaan.

1600-luvun jälkipuoliskolla legato-kaarten puutuessa nuoteista ei säveliä saanut sitoa kuin hyvästä syystä. Syyksi kelpasi esimerkiksi nopea sävelkulku. (Boyden 1979, 163.) J. Playford opetti 1674, että notaatiossa kaarella yhdistetään tahtiviivan molemmiin puolin sijaitsevat nuotit samaksi säveleksi ja eritasoiset sävelet soitettavaksi samalla jousella. (Playford 1674, 36. Donington 1967, 407.)

J. J. Walther käytti jousitustensa runsaassa valikoimassa paljon myös vaihtelevanlaista legatoa, kuten näyttöet (esimerkki 119) hänen kokoelmansa *Hortulus Chelicus* numeroista 10-12, 18, 22 ja 28 vuodelta 1688 osoittavat. (Beckmann 1918, Anhang 20.)

ESIMERKKI 119 Legato-valikoima J. J. Waltherin kokoelmasta Hortulus Chelicus vuodelta 1688 Beckmannin mukaan: kanan kotkotus alarivillä ja kukon kieunta ylarivillä (b), legato-arpeggion lyhennetty merkintä (c), 12 sävelen asteikkokulku, murtosointu, bariolage ja nyanssoitu synkooppi-legato (d), satakielen synkooppi-legato (e), säkkipilli-legato ja kaksoistrilliksi kiihtyvä synkooppi-legato (f).

1700-luvulla kaaren käyttö viulumusiikissa lisääntyi. Kaari saattoi osoittaa todellista legatoa tai sävelten kuulumista samaan fraasiin. Kaari piirrettiin pisteiden tai viivojen ylle, jos haluttiin soittaa erillissäveliä samalla jousella. Myöhäisbarokin musiikissa runsaat kaaret jäivät yleensä esittäjän tulkinnan varaan, koska ne ovat harvoin kyllin johdonmukaisia kirjaimellisesti noudatettaviksi. Yleensä pitkät legatokaaret ja monimutkaisemmat legatoesiintymät tulivat kysymykseen vain taiturisooloissa. Tavallisessa orkesteri- ja kamarimusiikissa saatettiin liittää yksinkertaiseksi legatoksi enintään neljä säveltä eikä synkooppikaaria ei yleensä esiintynyt. Tosin esittäjän vapaus oli kohtalaisen suuri. (Donington 1967, 407-408, 474.)

Legato muutti musiikin ilmettä niin suuresti, että sitä pidettiin aluksi koristelu- ja tehokeinona. Legaton ensimmäisen sävelen pidennys on kautta musiikin historian vallinnut luonnollinen tapa. On näyttöä siitä, että säveltäjät pitivät tätä itsestään selvänä. Niinpä myös vanhalle jouselle ominainen alku-crescendo osui legatossa yksinomaan ensimmäiselle sävelelle, joka poikkeuksetta soitettiin pidemmäksi. Tästä johtuen non-legaton joka sävelelle annettu messa voce sulautui legatossa yhdeksi dynaamiseksi kaareksi (esimerkki 120). (Babitz 1957, 10-11.)



ESIMERKKI 120 Barokkimusiikin messa voce-legato Babitzin mukaan.

A. Vivaldi kirjoitti vuosina 1705-1725 myöhäisbarokin tapaan pitkiä kaaria, jotka tarkoittavat varmasti fraseerausta eivätkä legatoa. (Donington 1967, 408.) J. S. Bachin musiikissa 1717-1723 on legatotremoloa, jossa säveltoistoa soitetaan samalla jousella kevyesti katkoen. (Boyden 1979, 407, 422.) Usein Bach irroitti pitkästä, 1/32-sävelten legatoryhmästä ensimmäisen sävelen antaakseen sille näin riittävän painotuksen.

Myös J. J. Quantz piti legatoa koristelukeinona ajan tavan mukaan ja tähdensi legatoryhmän ensimmäisen sävelen pidentämistä. Sävelet eivät saa soida kuin toisiinsa kiinni liimattuina. Hän tunsikin myös soittajien taipumuksen nostaa jouta legatoksi merkityissä pisteellisissä rytmeissä, mistä hän tarpeen tullen varoitti sanalla *sostenuto*. (Quantz 1752, XI, 10; XVII, II, 12, 26.)

L. Mozart kirjoitti viulukouluunsa, että sidotut nuotit tekevät esityksen lämpimäksi, laulavaksi ja miellyttäväksi. (Mozart 1756, VII, II, 2.) Sidontamerkkiin monet kiinnittävät varsin vähän huomiota. Nuotit, jotka sillä yhdistetään, soitetaan samalla jousenvedolla tai -työnöllä, siten että jousi liukuu sävelestä toiseen niitä painottamatta tai erottamatta. (Mozart 1756, I, III, 16.)

Mozartin mielestä äänen tasaisuus ja kauneus paranevat huomattavasti, jos osaa sijoittaa paljon säveliä samaan jousenvetoon tai -työntöön. Voidaanpa sitä pitää suorastaan luonnonvastaisena, jos jousen kulkusuuntaa ollaan yhtenäisen vaihtamassa ja säveliä erikseen soittamassa. Jos sävellyksen laulava jakso ei vaadi taukoja, on huolehdittava paitsi jousen kulkusuunnan vaihtojen tapahtumisesta kielen tunteesta sävelten näin sitomiseksi tiiviisti yhteen, myös siitä, että soittaa saman veto- tai työntövaiheen aikana useita säveliä. Tällöin toisiinsa kuuluvien sävelten on liityttävä saumattomasti yhteen ja jossain määrin erotuttava toisistaan pelkän *forten* ja pianon avulla. (Mozart 1756, V, 14.)

Mozart varioi kuudestoistaosakulkua legatossa (esimerkki 121). Parin ensimmäistä nuottia korostetaan ja pidennetään hiukan toinen nuotti soitetaan aivan hiljaa ja hiukan myöhästyen (a). Tämä esitystapa kehittää laulavuudessaan hyvää makua, ja pidättelemisen estää kiirehtimisen. Sama koskee synkooppiareja (b). Pitemmissä legatoissa (c-f) joka neljäsosan ensimmäistä nuottia korostetaan aksentilla. Jousenkäytön mestarisuoritukseksi Mozart sanoi 32 kuudestoistaosan sitomista samaan suuntaan, vaikka L'Abbé le filsin legatossa

(esimerkki 122) oli jopa 36 säveltä (L'Abbé le fils 1761, 79.). (Mozart 1756, VII, I, 3, 9-13.)



ESIMERKKI 121 Kuudestoistaosakulun legato-variointia L. Mozartin mukaan.



ESIMERKKI 122 L'Abbé le filsin 36 sävelen legato.

L. Mozart opetti, että jos kaksi laulavasti soitettavaksi tarkoitettua triolia alkaa tauolla, ne voidaan esittää erittäin siroasti ja hyväilevästi käyttämällä väärän-suuntaisia jousituksia (esimerkki 123), siten että ensin kolme nuottia soitetaan työntäen, sitten kaksi vetäen. Työnnön ensimmäinen nuotti on soitettava hiukan voimakkaammin ja muut myös jousen kulkusuuntaa vaihdettaessa on liitettävä siihen asteittain hiljentäen. (Mozart 1756, VI, 13.)

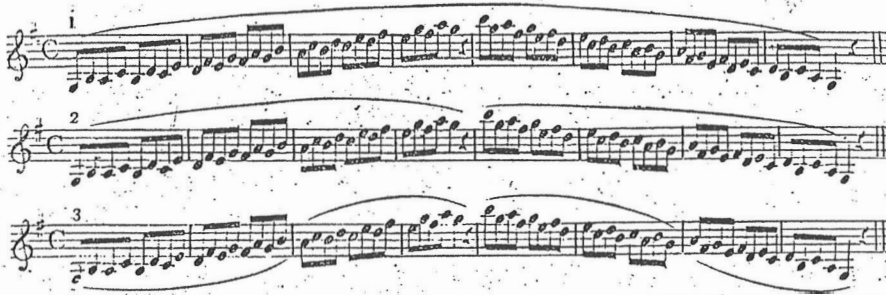


ESIMERKKI 123 Työnnöllä alkava trioliryhmä L. Mozartin mukaan.

1800-luvulla legatosta tuli Tourte-jousen myötä tärkeä jousitus, vaikka jo 1700-luvun puolivälin jälkeen, kuten edellä huomattiin, useampien sävelten sitominen legatoksi oli tullut suosituksi. Vanhan jousen non-legato vaihtui Tourte-jousen saumattomaksi legatoksi, ihanteeksi, joka on pyritty saavuttamaan mahdollisimman huomaamattomalla jousenvaihdolla. Varsinkin kannassa jousenvaihdon sormiliikkeillä on merkittävä osuus, mitä erityisesti ranskalais-belgialainen koulu on korostanut. Legato-kaaren käyttö liittyy monenlaisiin tapauksiin aina kahden sävelen sitomisesta nykyaikaiseen staccatoon saakka,

joka muodostuu peräkkäisistä samansuuntaisista marteleista. Tällöin ei suinkaan enää voida puhua legatosta. (Boyden 1966, 1773, 1775. Boyden 1980a, 134.)

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulussa sanotaan, että venytettyjen ja sysättyjen nuottien lisäksi on nuotteja, jotka täytyy sitoa toisiinsa, jotta soitin todella laulaisi (esimerkki 124). Adagion kaikki sävelet sidotaan toisiinsa pehmeästi mahdollisuuksien mukaan. (Baillot 1803a, IV, 1. Baillot 1803b, 12.)



ESIMERKKI 124 Legatoa P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n mukaan.

L. Spohr ei puhunut mitään legatosta käskiessään aloittelijan soittaa opettajan opastuksella kaarin sidottuja kokonuotteja liukuen sävelestä toiseen, siten että joka sävel saa tarkallaan saman määrän joustaa (esimerkki 125 a-b). (Spohr 1832, 30-31, 33.)

ESIMERKKI 125 Legaton alkuopetusta (a, b) ja jatko-opetusta (c) Spohrin mukaan.

ESIMERKKI 126 Spohrin sävellyksille tyypillistä legatoa hänen viulukouluksensa.

Sata sivua myöhemmin (esimerkki 125 c) jousitus 15 soitetaan kolmannesjousella, siten että joka kaaren viimeinen sävel painotetaan ja katkaistaan. Puoli-jousella soitettavan jousituksen 16 jousenvaihto ei saa kuulua, vaan kaikkien sävelten tulee soida tasavoimaisina. Kokojousen jousituksen 17 sävelvoima tasataan tarkalla jousijaolla. (Spohr 1832, 132.) Jatkossa Spohrin sävellyksille tyypillisiin, pitkiin legatoihin (esimerkki 126) ei juuri ohjeita anneta. (Spohr 1832, 188-189.)

Myöskään P. Baillot ei viulukouluksaan 1834 puhunut mitään legatoista, jota on kuitenkin eri yhteyksissä. Jousen pidättelyvoimaa tarvitaan erityisesti jousen kantakolmanneksella (esimerkki 127). (Baillot 1834, 86.) Jousen keskikolmanneksella tulee käyttää laulussa täyteläisen voimakkaasti (esimerkki 128) edellistä liikkuvammissa melodioissa. (Baillot 1834, 87.) Kärkikolmanneksella soimitaan kaksi pitkää, hitaasti häipyvää näytettä (esimerkki 129). (Baillot 1834, 89.) Jousta hitaasti kuljetettaessa sitä tulee pidätellä ja tarvittaessa painaa, mutta viulun tulee laulaa ihmisen tavoin erittelemättä säveliä toisistaan (esimerkki 130). Nopeaa jousta joudutaan käyttämään myös hitaassa tempossa (esimerkki 131). (Baillot 1834, 90-91.) Jousitusten esittelyssä on myös nimeltä mainitsematon legato (esimerkki 132). (Baillot 1834, 106.) Lopulta käy ilmi, että säveliä voidaan sitoa toisiinsa sormin [portamento] tai jousella. Jälkimmäisessä tapauksessa on kysymys virtaavista sävelistä, jotka artikuloidaan sormin. (Baillot 1834, 153.)

ESIMERKKI 127 Jousen pidättelyvoima [legatossa] Baillot'n mukaan. G. B. Viotti, Viulukonsertto 22, Adagio, MM1/8 = 69.

a Moderato 108 = ♩

b Andante con moto .
Mezza voce .

Mit Kraft .
Respiration .

ESIMERKKI 128 Voimakasta [legatoa] keskijousella Baillot'n mukaan. G. B. Viotti, Viulukonsertto 22 (a), J. Haydn, Jousikvartetto 71, Andante con moto (b).

Erlöschen.
Respiration.

p pp Morendo .

ESIMERKKI 129 Häipyvää [legatoa] kärkijousella Baillot'n mukaan.

Adagio .

ESIMERKKI 130 Hitaan [legaton] pidättelyvoima Baillot'n mukaan. J. Haydn, Jousikvartetto 26, Adagio.

sf p sf p sf p

ESIMERKKI 131 Nopea [legato] hitaassa musiikissa Baillot'n mukaan. W. A. Mozart, Jousikvintetto 8, Adagio non troppo.

a Moderato .

b Moderato .

ESIMERKKI 132 Hyvin tarmokasta keskijousen (a) ja pehmeätä, laulavaa (b) [legatoa] Baillot'n mukaan. G. B. Viotti, Viulukonsertto 28, Moderato.

Ch. de Bériot'n viulukoulussa 1858 on otsikko Des coulés (Bériot 1858, 24.). Tämä monikon partitiivi on couler-verbin partisiipin perfekti, valunut, juossut, virrannut, kun italiankielinen legato on legare-verbin sama muoto, sidottu, jonka vastineita ranskassa ovat ligoté ja lié. Bériot'n mukaan coulén tavoitteena on sävelten tarkka samankaltaisuus. Ääni ei saa keskeytyä jousenvaihdossa. Son filén tavoin on myös legaton alkua hieman painotettava, jotta sävelen loppuun ei tulisi sysäystä. Erilaisissa legaton ja erillisjousitusten yhdistelmissä on pysytel-

tävä keskijousen tuntumassa, jottei ääriosiin ajautuminen tuottaisi ikäviä yllätyksiä. (Bériot 1858, 90.)

1900-luvun suurista viulutaiteilijoista G. Enesco varoi sitomasta useita säveliä pitkäksi legatoksi jakaen säkeet mieluummin tiheillä jousenvaihdoilla pienempiin osiin ja saaden näin jousenkäyttönsä leveyttä ja jäsentelyynsä eloa. N. Milstein omaksui saman tavan. D. Oistrach pani merkille Enescon poikkeuksellisen artikuloititavan, josta jokainen sävel tai sävelryhmä sai lausunnalle ominaisen ilmeikkyyden. Samaa Oistrach sanoi huomanneensa myös Y. Menuhinin soituksessa. (Schwarz 1983, 366.)

A. Casortin mukaan legatoa harjoitellaan aluksi hyvin lyhyellä jousella kannassa, kärjessä ja keskellä, pelkästään ranneliikkeellä, sitoen sävelet pehmeästi ja tasaisesti. Harjoitus aloitetaan sekä vedolla että työnnöllä. Vaikka harjoituksessa korostuu nopeasti jatkuva edestakainen kielenvaihto, Casorti ei mainitse siitä sanallakaan. Kannassa soitettaessa ranne pidetään tallan yläpuolella ja sormet pitävät jouta keveästi, sillä käsivarren paino ei saa kohdistua kielisiin. Kärjessä soitettaessa etusormella painetaan vähän kaarta, jotta jouhet pysyisivät koko ajan kielessä kiinni. Keskijousella tämä harjoitus edistää suuresti ranteen riippumattomuutta. (Casorti 1906, 6-8.) Muissa harjoituksissa hän puhuu legaton sijasta laulavasta ja aaltoilevasta jousituksesta sekä son filéstä. (Casorti - 1906, 12, 14, 25-27.)

L. Capet'n mukaan legato (le lié) liittyy minkä tahansa sävelmäärän samaan käsivarren liikkeeseen, vetoon tai työntöön. Sen tärkein ominaisuus on notkeus, vaikka voimakkuuttakaan ei saa unohtaa. Meren aaltojen kaltaiset vähittäiset voimavaihtelut ovat legaton vahva puoli. Viulunäänen tulee legatossa olla syvä, salaperäinen, vaihteleva, taipuisa, viehkeä, raaka ja rauhallinen kuin meri. Sitten hän intoutuu vertaamaan legatoa luonnon kaikkiin mahdollisiin vesi-ilmiöihin. Capet'n mielestä äänenlaatua tulee harjoitella kaikissa hiljaisimmisakin nyansseissa. Jousi tulee aina jakaa tasan legatoon merkittyjen aika-arvojen kesken. (Capet 1916, 39-40.)

C. Fleschin mukaan legatolle on son filén tavoin ominaista keskeytymätön jousenliike, jolla yhdistetään saumattomaksi kokonaisuudeksi 2-100 säveltä. Son filéstä poikkeavasti legato vaatii yleensä mahdollisimman huomaamattoman kielenvaihdon. Brahmsin pianokvartetton opus 25 ensimmäisessä osassa (esimerkki 133) on legaton jatkuva kielenvaihto kärkipuoliskolla. Tasavoimaisen legaton jousijako määräytyy sävelkestojen suhteessa, mutta voimavaihtelu aiheuttaa muutoksia jousijakoon (esimerkki 89). (Flesch 1923, 45-47.)



ESIMERKKI 133 Jatkuvaa kielenvaihtoa legatossa. J. Brahms, Pianokvartetto opus 25, osa 1.

Brahmsin trion opus 8 ensimmäisessä osassa (esimerkki 134) legaton kahdeksasosat on soitettava vetojousella, koska työntö olisi kannan läheisyydessä liian raskassoutuinen. Jousijaon merkitys korostuu, kun seuraavan näytteen (esi-

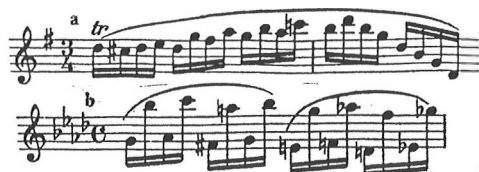
merkki 135) seitsemän kiinteätä ääntä on soitettava jousen kärkineljänneksellä, jotta huiluaänille jäisi kolmeneljännes jousta. (Flesch 1923, 120-121.)



ESIMERKKI 134 Fleschin käänteisjousitus legaton keveyden vuoksi. J. Brahms, Pianotrio opus 8, osa 1.



ESIMERKKI 135 Huiluaännten vaikutus legaton jousijakoon Fleschin mukaan. H. Vieuxtemps, Konsertto a-molli, osa 2, kadenssi.



ESIMERKKI 136 Pitkää legatota, P. Rode, Kapriisi 3 (a), ja legatota suurin intervaleihin, N. Paganini, Kapriisi 12 (b).


Sointikohta vaihtuu ilman voimavaihteluakin varsinkin nopeassa ja voimakkaassa legatossa koko ajan. Siihen vaikuttaa legaton pituus ja värähtelevän kielen pituusvaihtelu (esimerkki 136). Hyvin vaikeaksi muodostuu sointikohdan vaihtelu silloin, kun legatossa esiintyy suuria melodisia intervaleja. (Flesch 1923, 46, 68.)

Soittajan tulee tarvittaessa kyetä soittamaan samalla jousella suuri määrä säveliä tai tahtiosia. (Flesch 1928, 31.) Pitkissä kokojousen legatojuoksutuksissa (esimerkit 59 ja 137) on tehtävä oikean jousijaon vuoksi nouseva kielenvaihto vetojousella ja laskeva työntöjousella. C. Fleschin mielestä säveltäjän kaaret ovat usein jäsentelyn eivätkä jousituksen merkkejä ja niiden noudattaminen tuottaa tarpeettomia hankaluuksia. Joskus on syytä katkoa säveltäjän liian pitkiä legatokaaria äänellisistä syistä (esimerkki 138). Samoista syistä on usein jousenvaihto (esimerkki 139) pyrittävä tekemään kielen- ja asemanvaihdon kohdalla. Beethovenin kirjoittama neljän sävelen sidonta johtaa erittäin epämukavaan détachéhen (esimerkki 140). (Flesch 1923, 119-121.)




ESIMERKKI 137 Nouseva kielenvaihto soitetaan vetojousella Fleschin mukaan. Oikea jousitus yllä ja väärä alla. A. Dvořák, Viulukonsertto, osa 1.

Notierung



Ausführung



ESIMERKKI 138 Yllä säveltäjän ja alla Fleschin kaaret. H. Wieniawski, l'École moderne, 2.



ESIMERKKI 139 Kielenvaihto asemanvaihdon kohdalle Fleschin mukaan. C. Saint-Saëns, Viulukonsertto 3, osa 1.



ESIMERKKI 140 L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 30 numero 3, osa 3. Yllä säveltäjän ja alla Fleschin jousitus.

Lyhyiden legatoryhmien päätössävel on jousenkäytön kannalta ongelmallinen. Joskus sen kuulee soitettavan pianistien tapaa katkaistuna. (esimerkki 141) Nopeassa tempossa tämä voi tapahtua vain pelkän jousenvaihdon keinoin, kun taas hitaammassa tempossa legato voidaan päättää jousen nostoon. Joskus lyhyen legatokaaren alle on viimeiselle sävelle merkitty piste, jonka tulkinta ei ole itsestään selvää. Brahmsin viulukonserton tunnettu kohta (esimerkki 142) on Fleschin mielestä tulkittava pelkällä jousenvaihdoilla. Toinen näyte Brahmsin musiikista (esimerkki 143) tulee Fleschin mukaan tulkita selvällä tauolla. Mutta Beethovenilla (esimerkki 144) on vastaavanlaisessa paikassa tarkka rytmien merkintä. (Flesch 1928, 34-35.)



ESIMERKKI 141 Lyhyt legato säveltäjän merkein (a) ja pianistin soittamana (b) Fleschin mukaan. L. van Beethoven, Jousikvartetto opus 18 numero 4, osa 4.



ESIMERKKI 142 Lyhyttä pisteeseen päättyvää legatota. J. Brahms, Viulukonsertto, osa 1.



ESIMERKKI 143 Pisteeseen päättyvää legatoa säveltäjän mukaan ja Fleschin tulkintana alla. J. Brahms, Viulusonaatti opus 100, osa 2.



ESIMERKKI 144 Säveltäjän tarkka legato-merkintä. L. van Beethoven, Jousikvartetto opus 130, osa 4.

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa ranneharjoituksilla saavutetaan legaton vapaus ja pehmeys, taito yhdistää pienempi tai suurempi määrä säveliä ja siirtä helposti kieleltä toiselle. Legatokulkujen kielenvaihto tulisi harjoitella vapailla kielillä, niin että se olisi mahdollisimman huomaamatonta ja täysin taastaista ja ettei kaksi kieltä soisi koskaan yhtäikaa. (Auer-Saenger 1926, VII, 16.)

S. Babitz pohdiskeli 1957 terävin sanoin nykyaikaista legato-ajattelua. Vastoin 1700-luvun luontaista esitystapaa ei legato nykyaikaisen détachén saumattomuuden vuoksi muuta sanottavasti jonkun sävelkulun luonnetta. Toisaalta nykyisen legatomaisen jousenkäytön vuoksi vanhan musiikin julkaisijat ja esittäjät voivat vapaasti poistaa tai lisätä legato-kaaria ilman, että se haittaa ketään. Quantzin ohje, ettei säveliä saa liimata kiinni toisiinsa, olisi terveellistä kritiikkiä vanhan musiikin nykyisille esittäjille. (Babitz 1957, 10-11.)

I. Galamianin mielestä sävelten sitomista samaan jousenliikkeeseen häiritsevät vasemman käden toiminta ja kielenvaihto. Ennen kielenvaihtoa sormi voi irrota kieleltä liian aikaisin tai kielenvaihdon jälkeen sormi voi pudota kielelle liian myöhään. Laajan asemanvaihdon aikana on vähennettävä jousen nopeutta ja painetta sekä etsittävä uuden aseman mukainen sointikohta legaton häiriintymättä. Viereisten kielten jatkuva, nopea vaihto legatossa (esimerkki 61 b) edellyttää jousen mahdollisimman niukkaa kääntöä selvän artikuloinnin häiriintymättä varsinkin kantajousella. Kielenvaihdon tulee myös tarvittaessa olla energisempää (esimerkki 62).

Legatossa jousikäden tuntuman on säilyttävä samana kuin vapaalla kielellä soitettaessa (esimerkki 63). Kun on vaikeuksia sävelkulun soinnissa, soiteaan ensin kulun alkavaa vapaata kieltä tai sen ensimmäistä säveltä hakien täyteläistä, pyöreätä ja sujuvaa sointia. Sitten siirrytään välittömästi ongelmalliseen kulkuun ja koetetaan säilyttää jousenkäyttö samanlaisena. (Galamian 1962, 64-67.)

Laulumusiikissa legato kehittyi jo ennen viulun syntymää jopa pitkiksi melismoiksi, joita ensimmäisten kuoroääniä kaksintavien soittajien oli varmasti vaikeata jousellansa sitoa. Ainakin 1750:een saakka legato kuului poikkeuksellisiin tehokeinoiniin. Tosin jo 1500-luvun lopulla pari säveltä voitiin yhdistää ve-tojousen säännön vuoksi.

1600-luvun alusta legaton käyttö viulumusiikissa yleistyi vähitellen. Käsikirjoitusten legatokaaria ei tosin vielä kyetty painamaan. Viulutabulatuureissa niiden sijasta on käytetty palkkeja ja uudessa notaatiossa jopa lyhyitä kaarisulkuja. Legaton sijasta käytettiin termejä *lireggiare*, *schleiffen*, *schleiffeln* tai *geschleiff*, ellei sitten ohjeita kuten *liran* tai *skalmeijan* tapaan. Nuottiesimerkeissä oli jopa 15 sävelen kaaria ja synkopoitua legatoa. Myös tahtiviivan yli ulottuvilla kaarilla sidottiin saman sävelen jatkuvuus tai eri sävelten legato. Saksan virtuoosit käyttivät legatoa *arpeggiossa*, *bariolagessa* ja *moniäänisyydessä*.

Kaaren käyttö sekä legaton että säkeen merkinä on aiheuttanut soittajille paljon pään vaivaa omaan aikaamme saakka, vaikka aina esittäjän vapaus on ollut kohtalaisen suuri. 1700-luvun puolivälistä alkoivat legaton sanalliset luonnehdinnat Quantz varoitti liimaamasta säveliä toisiinsa. L. Mozart sanoi sidottuja säveliä lämpimiksi, laulaviksi ja miellyttäväiksi. Hän satoi kaarella 32 nuottia ja *L'Abbé le fils* jopa 36.

1800-luvulla legatosta tuli Tourte-jousen myötä tärkeä jousitus. Sävelet tuli sitoa liukuen pehmeästi ja laulavasti. Viulukoulujen legato-ohjeet rajoittuivat yhä enimmäkseen alkuopetukseen. Legato-sanaa ei mainita. Jousijaon merkitystä painotetaan. Jousta tulee tarvittaessa pidätellä tai painaa. Legatoa luonnehditaan muun muassa täyteläisen voimakkaaksi ja virtaavat sävelet artikuloidaan sormin. *Bériot*'n termi on *coulé*.

1900-luvulla Capet käytti sanaa *le lié*, jonka luonnehdinnassa ei häntä kukaan ole ylittänyt. Hän vertasi sitä meren aaltoihin ja luonnon muihin vesiiilmiöihin. Legaton tulee olla syvä, salaperäinen, vaihteleva, taipuisa, viehkeä, raaka ja rauhallinen kuin meri.

Fleschin ohittanutta ei ole legaton asiallisen analysoinnin tarkkuudessa. Hän ulotti legaton aina 100 säveleen saakka. Hän pohti legaton suhdetta jousen ja käden liikkeisiin, sointikohtaan, vetoon ja työntöön, jousenvaihtoon, kielenvaihtoon, jousijakoon, muihin jousituksiin, varsinkin *son filéhen*, värähtelevän kielen pituuteen, suuriin melodisiin intervaleihin, asemanvaihdoksiin, nousevaan ja laskevaan sävelkulkuun, voimavaihteluun, säekaariin, sekä musiikin artikulointiin ja jäsentelyyn. Hänen jälkeensä legatosta ei ole kirjoitettu olennaisesti uutta.

4.1.3 **Portato**

Vuodelta 1543 on portaton tapaisesta jousenkäytöstä yhä olemassa S. di Ganassin ohjein varustettu tabulatuuri-näyte, jonka nykyaikainen tulkinta (esimerkki 145) on ohessa. Vetojousta tarkoittaa numeron alla oleva piste, jota ilman olevat numerot soitetaan työntöjousella. Peräkkäiset pisteet soitetaan peräkkäisillä vetojousilla, siten että jousi pysyy tiiviisti kielellä ja joka sävel alkaa pienellä painalluksella. Samaa koskee perättäisiä työntöjousia. Jousitus sopii vain kohtuulliseen tempoon. (Ganassi 1543, luvut 15, 18. Peter 1972, 74, 87.)

ESIMERKKI 145 Ganassin portatomainen violajousenkäyttö 1543 Peterin mukaan.

ESIMERKKI 146 Ganassin ja Peterin notaatio Boydenin vetojousi-portatosta.

Ganassi-tulkintoissaan Boyden oli 1979 arveluttavan lennokas, varsinkin kun hänellä olisi ollut jo vertailukohtana H. Peterin pidättyvämpi tutkimus vuodelta 1972 monine facsimile-sivuineen. Boydenin kaksi arviota Ganassin portatomaisista jousituksista asetetaankin nyt vertailtavaksi Ganassin ja Peterin notaatioiden kanssa. Ensimmäisessä näytteessä (esimerkki 146) Boyden löysi vetojousi-portaton, jota ei tue facsimile eikä Peterin tulkinta. (Ganassi 1543, luku 20, Recercar Primo, tahdit 23-24. Peter 1972, 95-96. Boyden 1979, 81.) Toisessa näytteessä (esimerkki 147) Boyden osoittaa työntöjousi-portaton, jota on syytä verrata Ganassin ja Peterin nuottikuviin. (Ganassi 1543, luku 15, R[ecercar] S[econdo], tahdit 8-9. Peter 1972, 76-77. Boyden 1979, 82.)

ESIMERKKI 147 Ganassin ja Peterin notaatio Boydenin työntöjousi-portaatosta.

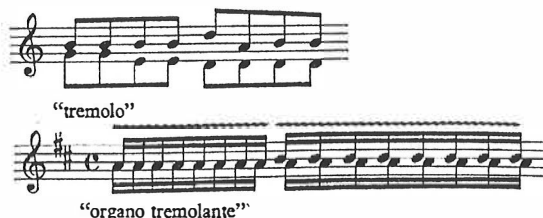
1600-luvulla tremolo tarkoitti useimmiten legato-kaarella yhdistettyä samanorkuisten kahdeksasosa- tai kuudestoistaosasävelten sarjaa, joka oli soitettava

jotakuinkin nykyisen portaton tapaan. Varsinkin laulutaiteen koristelukeinona tämä oli hyvin suosittu. Esimerkiksi L. Allegri käytti 1618 tätä tremoloa runsain sidekaarin. A. Hammerschmidt antoi 1629 portatomaisesta jousenkäytöstä selvän ohjeen, että neljä säveltä tulee soittaa samalla jousella, (sollen vier in einen Strich seyn). (Beckmann 1918, 17. Boyden 1979, 130.) H. Schütz käytti 1647 legato-kaaren yhteydessä termiä tremulus (esimerkki 148) tarkoittaen jonkinlaista legato-portataa. (Boyden 1979, 170-171.)



ESIMERKKI 148 H. Schützin tremulus on ilmeisesti legato-portato Boydenin mukaan.

1600-luvun jälkipuoliskon portatosta Boyden käytti nimitystä legato-tremolo erotukseksi tremolo-sanasta merkityksistä. Kun kahden samankorkuisen nuotin yhdistäminen kaarella tarkoitti yhtä säveltä, niin Boydenin mukaan tuolloin useamman samankorkuisen nuotin yhdistäminen kaarella ja/tai aaltoviivalla tarkoitti juuri legato-tremoloa eli portataa, mikä tuli soittaa samalla jousenkuljetuksella kevyesti artikuloituen. J. J. Walther ilmaisi tämän jousituksen (esimerkki 149) joko pelkällä sanalla tremolo tahi aaltoviivalla ja termillä organo tremolante. H. Albicastron konserttojen näytteet (esimerkki 150) tarkoittanevat samaa jousitusta. G. Muffatin craquer on Boydenin mukaan kahden sävelen portatomainen yhdistelmä. Toisessa Muffatin näytteessä on nelisävelinen portato. (esimerkki 151) (Boyden 1979, 261, 266-269.)



ESIMERKKI 149 J. J. Waltherin tremolo ja organo tremolante portato-merkityksessä Boydenin mukaan.



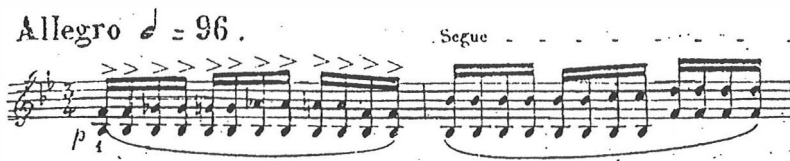
ESIMERKKI 150 H. Albicastron portataa Boydenin mukaan.



ESIMERKKI 151 G. Muffatin craquer ja pitempi Boydenin portatoksi tulkitsema näyte.

1700-luvulla jatkuivat edellä osoitetut portaton merkintätavat. Usein on vaikeata päätellä, oliko kysymys portatosta, legatosta vai staccatosta. (Boyden 1979, 422-424.) Teoreetikot käyvät kysymyksestä loputonta keskustelua Geminianin, Quantzin, L. Mozartin ja muiden 1700-luvun kirjoittajien ajatuksiin vedoten. Ajan painettu viulumusiikki tarjoaa kaiken kirjavana uutuuslaitoksina runsain määrin portatolta näyttäviä nuottiesimerkkejä. Vasta 1800-luvulta saadaan ensimmäiset varteen otettavat alkuperäistiedot portatosta eli, niinkuin sitä usein on kutsuttu, ondulésta. Jälkimmäisellä termillä näyttää olevan alusta alkaen pysyvästi kaksi merkitystä, jotka sekaannuksen välttämiseksi tulee aina pitää mielessä. Ondulé tarkoittaa toisaalla portatoa ja toisaalla jatkuvaa kielenvaihtolegatoa kahdella kielellä eli ondeggiandoa.

P. Baillot esitteli nimeltä mainitsemattomia jousituksia antaen myös ohjeen (esimerkki 152): sitoen ja aaltoillen (lié et ondulé). Hän ei tässä yhteydessä täsmäntänyt sanaa ondulé, mutta ilmeisesti oli kysymyksessä portato. (Baillot 1834, 113.)



ESIMERKKI 152 Lié et ondulé on ilmeisesti jonkinlainen portato. P. Baillot, *Air varié* opus 31.

Baillot esitteli jatkossa aaltoilevat sävelet (sons ondulés), joissa jousen painetta kieleen lisätään ja vähennetään vuorotellen eri nopeuksin. Yleensä jousen aaltoilua (esimerkki 153) käytetään rauhallisessa ilmaisussa hitaana, kohtuullisena liikkeenä ja se merkitään aaltoviivalla tai kaareen liitetyin pistein. Tietyllä nopeudella jousen aaltoilu käy sietämättömäksi, joten sitä tulee käyttää vain säveltoistoissa (esimerkki 154). On myös varottava käyttämään aaltoilua liian usein. (Baillot 1834, 131-134.)



ESIMERKKI 153 Baillot'n ondulén merkintä yllä ja tulkinta alla. L. Boccherini, Kvintetto 75.



ESIMERKKI 154 Baillot'n nopea ondulé. J.-M. Leclair, Sonaatti 9, osa Chasse, opus 5, kirja 3.



ESIMERKKI 155 Ondulé g-kielellä Bériot'n mukaan.

Ch. de Bériot'n mukaan aaltomainen jousitus (le coup d'archet ondulé) on sukua staccatolle ja tehdään sen kanssa lähes samanlaisella liikkeellä ja ranteen sysäyksellä. Staccatosta tämä ondulé eroaa vain siinä, että jouhet pidetään lujasti kiinni kielessä ja ettei sävelten välissä kuulu lainkaan taukoa. Ondulé on parhaimmillaan g-kielen leveässä laulavuudessa (esimerkki 155). Se merkitään nuottien ylle tai alle hakasilla tai viivoilla, jotka yhdistetään kaarella. (Bériot 1858, 122.)

1900-luvun portatolta puuttuu paljolti sen vanha, laaja dynaaminen asiteikko, vaikka nykyjousella aikaan saatu portato vastaisikin vanhan jousen pehmeätä, ilmeikästä korostusta. (Babitz 1957, 15.)

L. Capet'n sanastossa aaltomainen jousitus (l'ondulé, le staccato ondulé) tarkoittaa portatota. Hän johdattaa siihen harjoituksin (esimerkki 156), joissa joka sävelelle annetaan pieni jousen notkahdus sormien kaareen kohdistamalla painalluksella. Jousi ei saa välillä pysähtyä. Kaaren notkahdusta harjoitellaan myös kaksoisottein. Viimeisen harjoituksen Capet sanoo edistävän koko jousitekniikkaa, kun siinä ondulé-kaaren ensimmäinen sävel soitetaan neljännesjousen mittaiseksi ja sille annetaan aksentti, joka on vahvempi kuin ondulé-painallus.

ESIMERKKI 156 Capet'n ondulé-harjoitukset.



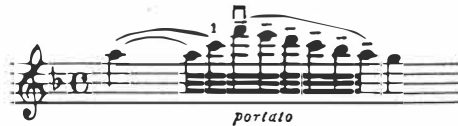
ESIMERKKI 157 Tällä näytteellä Capet halusi osoittaa, että ondulé on staccato-laji. L. van Beethoven, Jousikvartetto 9.

Ondulén tulee kuulostaa samanlaiselta kuin aksentoimaton détaché (détaché souplé) ja se johtaa vähitellen hitaaseen staccatoon, (Capet 1916, 38-39.) Myöhemmillä sivuilla Capet toteaa, että oikeastaan ondulé onkin staccato-laji, jossa jousi ei pysähdy, mutta kaaren painalluksella korostetaan kutakin säveltä tai sävelryhmää (esimerkki 157). (Capet 1916, 54.)

C. Flesch piti aallonmuotoista jousitusta, onduléta eli portatoa, staccaton erinomaisen tärkeänä johdannaisena, vaikkakin hän sanoo sen olevan legaton ja staccaton välimuodon, jonka sitomat sävelet erotellaan tuskin havaittavin tauoin. Säveliä korostetaan vain etusormen elastisin, huomaamattomin painalluksin mutta ei koskaan ranteella. Jousituksella on kaksi merkintätapaa (esimerkki 158), joista jälkimmäinen tarkoittaa sävelten selvempää erottelua. (Flesch 1923, 52.)



ESIMERKKI 158 Portaton eli ondulén kaksi merkintätapaa Fleschin mukaan.



ESIMERKKI 159 Portato eli puoli-staccato Fleschin mukaan. L. van Beethoven, Romanssi F-duuri.

Viulumusiikissa (esimerkki 159) portatoa eli, kuten hän nyt sanoo, puoli-staccatoa voidaan käyttää varsinkin lyhyiden sävelten artikuloitikeinona. (Flesch 1928, 32.) Pianistisäveltäjän notaatiota (esimerkki 160) tulkitessaan viulisti yleensä soittaa puolipitkän portaton liian terävästi. (Flesch 1928, 35-36.)

(jatkuu)



ESIMERKKI 160 Alkuperäiset (Notierung, Not., Or.-Not, statt) ja Fleschin (Ausführung, Ausf.) jousitukset. L. van Beethoven, Jousikvartetot opus 127, osa 1 (a), opus 18 numero 5, osa 3 (b), opus 131 (c), opus 74, osa 2 (d) ja Viulukonsertto, osa 3 (e).

Flesch piti portatoa hyvänä ääniharjoituksena. Se on myös jousen riittämättömästä kielikontaktista johtuviin äänihäiriöihin tärkein hoitokeino. Se tuottaa kyllä pitoa, vaikka Flesch väittikin, ettei vastaavaa ranskalaisen koulun ilmausta, l'archet à la corde, pysty muille kielille kääntämään. Portato-harjoittelun avulla voidaan saavuttaa oikea etusormituntuma karkijouselle tarpeelliseen painonlisäykseen. Legatoon kirjoitettua musiikkia voidaan käyttää portato-harjoituksena (esimerkki 161). Tällöin portaton tulee olla luonteelta pehmeää ja laulavaa ja vailla puristustaukoja. (Flesch 1923, 63.)



ESIMERKKI 161 Legatoa voi soittaa portato-harjoituksena Fleschin mukaan.

Portatoa tulee harjoitella myös asteikkojärjestelmän (das Skalensystem) yhteydessä. (Flesch 1923, 85.) Portato vaatii aina sointikohdan huolellista tarkkailua, ja se tulisi pyrkiä löytämään tallan suunnasta. Vibreeratun portaton (esimerkki 162) avulla voidaan myös lisätä pitkän sävelen dynaamista ilmeikkyyttä. (Flesch 1923, 73. Flesch 1934, 19.)



ESIMERKKI 162 Pitkän sävelen vibreeratun portaton harjotusta Fleschin mukaan. Kokojousoi (WB), tallan tuntumassa (Br), tallan ja normaalin sointikohdan puolivälissä (Brn.).



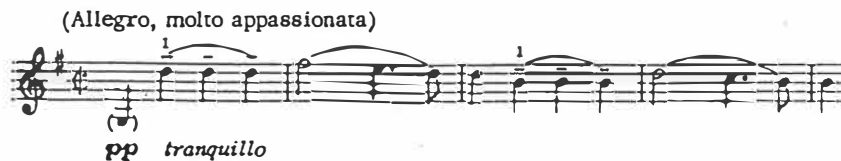
ESIMERKKI 163 Portato-vaara Fleschin mukaan. L. van Beethoven, Viulukonsertto.

Flesch varoitti perustelemattoman, tavaksi pinttyvän portaton vaaroista, jotka vaanivat varsinkin hitaissa legato-paikoissa (esimerkki 163). Portato-maneeri on hänen mielestään piinallista kuunneltavaa. Hyvä esitys voi turmeltua vähäisestäkkin väärästä portatosta. Portato-maneerista irti pääsemiseksi tulee soittaa hitaita legato-harjoituksia hyvin tarkoin kuunnellen sävelten täysin saumatonta liitosta. (Flesch 1923, 72.) Muistelmissaan Flesch tunnustaa omaksuneensa itse-

kin portato-maneerin, joka esti kaiken legaton. Tämän kiusan hän sanoi vallinneen wieniläistä viulunsoittoa silloin, kun hän 1886 pääsi J. M. Grünin oppilaaksi Wieniin. Flesch sanoi vasta M. P. Marsickin Pariisissa vuonna 1890 vapauttaneen hänet portato-maneerista. (Flesch 1961, 28, 59.) Saman vian hän sanoi sittemmin vaivanneen monia L. Auerin ja J. Hubayn oppilaita. (Flesch 1928, 64. Flesch 1961, 106.)

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa portatoa sanotaan semi-staccatoksi, josta käytetään myös nimityksiä *ondulé* ja *parlando*. Sitä pidetään staccaton muunnoksena legaton suuntaan, josta se poikkeaa siten, että sävelet painotetaan joustavalla etusormen painalluksella jousen liikkussa koko ajan hitaasti. (Auer-Saenger 1926, VII, 15.)

I. Galamian esittelee portaton eli *lourén détaché*-lajina, koska se poikkeaa hänen *détaché porté*-jousituksesta vain siten, että peräkkäiset sävelet soitetaan samansuuntaisella jousella. Tosin hän myöntää samalla, ettei portato kuulu *détaché*-jousituksiin. *Détaché porté*n tavoin portatossa joka sävel paisutetaan ja häivytetään. Mikäli tämä tehdään ilman vähintäkään katkosta, on portaton tarkoituksena vain korostaa legatosäveliä. Mutta varsinaisessa portatossa (esimerkki 164) sävelet erottuvat jossakin määrin toisistansa. Tämän mukaan jousi joko pysyy kielellä tahi irtoaa siitä pehmeästi. (Galamian 1962, 68.)



ESIMERKKI 164 Portatoa. F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 1.





A. F. von Hornin mukaan portatolla on suuri merkitys intensiivisen laulavuuden kehittämässä. Jousi kulkee keskeytymättä päästä päähän, mutta sävelet erotellaan toisistaan hyvin lyhyin jousen kannatteluin, ilman että jousi irtoaa kielestä. Joka sävel alkaa etusormen painalluksella, joka tulee juuri sävelelle eikä edellä sitä niinkuin staccatossa ja martelässä. Sointikohta on lähempänä tallaa kuin muutoin. (Horn 1964, 74.)

R. Doningtonin mielestä on tarkoituksenmukaisuussyistä joskus soitettava kaksi säveltä samaan suuntaan, koska siten voidaan parhaiten saavuttaa seuraavien sävelten oikea paikka jousesta. Ei kuitenkaan ole kysymys legatosta vaan portatosta, jota on käytetty jo barokkimusiikissa erityistehona. Kahdesta kuuteen jopa useampiakin säveliä on saatettu soittaa samalla jousella selvästi erotellen. Portatolla on sangen liukuvat rajat legatoon ja *détaché*hen. Legatoa voidaan jäsenellä jousen painovaihteluin lähes portatoon saakka. *Détaché* voidaan artikuloida haluttaessa portatoa muistuttavalla tavalla. Mutta portatolle antaa sen oman luonteen jousen jatkuva samansuntainen liike, joka johtaa jousen kohdasta toiseen ja näin sävelet saavat korostuksensa siitä, millä osalla jousi ne kulloinkin joudutaan soittamaan. (Donington 1977, 51-52.)

L. Garam tulkitsi portaton pitkäksi säveleksi, johon muodostetaan pyöreitä, voimakkaita aksentteja rotaatioliikkeellä. Aksentit soitetaan fortessa ja nii-

den välinen pitkä sävel pianossa. Jousen tulee liikkua koko ajan. Olkavarsi pidetään rentona. (Garam 1972, 50.)

R. Gerle tarkoitti portatolla kahta jousitusta (esimerkki 165). Se on détachén muunnos, porté eli portato, joka eroaa détachésta siten, että joka sävel alkaa korostuksella tai äänen vaihtelulla (inflection). Gerlen mielestä myös legaton hieman artikuloitua, sykkivää muunnosta, *louré*ta, sanotaan joskus portatoksi. (Gerle 1982, 109.)

(1) Détaché (Fr.): (No It. used)		Variants: Porté (Fr.) or Portato (It.):	
(2) Legato (It.): (No Fr. used)		Variant: Louré (Fr.): (sometimes also Portato, It.)	

ESIMERKKI 165 R. Gerlen kaksi portatoa.

O. Szenden mielestä portato ja legato ovat son filén kaltaisia siinä, että nämä jousitukset vaativat pitkää jousenkäyttöä. Toisaalta portato on kuin samaan jousenkuljetukseen kytketty détaché-sarja. Legaton tavoin portato on laulava jousitus, koska sävelten väliin ei jää puristustaukoa. Mutta portato-sävelille tarpeellisen painalluksen tähden sointikohdan tulee olla hieman lähempänä tallaa kuin legatossa. Kielenvaihdossa tulee välttää äkkinäistä kulmikkuutta. (Szende 1985, 23.)

E. Erdlee sanoo portatoa hyödylliseksi ääniharjoitukseksi, jonka avulla saavutetaan jousen puhuvuus, parlando ja leveän laulava kaunis ääni. Portato on legaton ja staccaton välimuoto, jossa legatosäveliä korostetaan etusormen painalluksin. (Erdlee 1988, 65.)

R. Jacoby piti perusjousituksina vain détachéta ja portatoa, joilla on suuri merkitys ja laaja käyttö viulunsoitossa. Portato on hänen mielestään détaché, jonka sävelet soitetaan samalla jousenkuljetuksella. Portato-säveliä voidaan erottaa mielin määrin toisistaan. Käytännössä tämä tapahtuu jouseen kohdistetulla pianonvaihtelulla neutraalin jousenkuljetuksen aikana. Normaalia détaché-jousenvaihdon äänellistä vaikutusta voidaan täysin jäljitellä portato-sävelten crottellulla. Portatossa jousen kontakti kieleen säilyy koko ajan. Jousikäden perusliikkeet ovat samat kuin détachéssa. Portatoa voidaan käyttää vain hitaissa ja keskinopeissa sävelkuluissa. Dynaaminen asteikko ulottuu pianosta forteen. (Jacoby 1989, 16-17.)

Portatoa käytettiin violansoitossa jo viulun syntyaikoihin vetojousen säännön vuoksi, kun kaksi säveltä soitettiin samalla kiinteällä jousella hieman katkaisten. 1600-luvulla portatoa kutsuttiin tremoloksi, joka oli suosittu varsinkin laulutaitteessa. Sen merkinä oli yleensä aaltoviivaa.

1800-luvulla portatoa ryhdyttiin sanomaan onduléksi, mikä on aiheuttanut sekaannusta, koska ondulé eli ondeggiando tarkoittaa myös kahdella kielellä nopeasti vuorottelevaa legatoa. Portatossa katsottiin jousen aaltoilevan, siitä sana ondulé, aaltoillut, lainehtinut. Jo Baillot ja Flesch ovat varoittaneet

ondulén liiallisesta käytöstä. Bériot korosti portaton staccato-luonnetta ja piti siitä erityisesti laulavassa melodiassa g-kielellä.

Babitz totesi valittaen, että 1900-luvun portatolta puuttuu sen entinen laaja dynaaminen asteikko. Capet kirjoitti portaton järjestelmällisen harjoitusohjelman ja totesi ondulén sukulaisuuden staccaton lisäksi myös détachéhen. Flesch puolestaan piti portatoa legaton ja staccaton välimuotona. Hän pyrki täsmentämään sen merkintätapaa ja käyttöä erityisesti kamarimusiikissa, kun säveltäjän merkinnät eivät tue oikeata tulkintaa. Flesch piti portatoa hyvänä ääniharjoituksena, mutta varoitti omana aikanaan varsinkin Keski-Euroopassa hyvin laajalle levinneestä portato-maneerista. Auer kutsui portatoa myös parlandoksi ja semi-staccatoksi ja Galamian louréksi pitäen sitä jonkinlaisena détaché-lajina. Vastoin Fleschin varoitteluja Horn korosti portaton merkitystä intensiivisen laulavuuden kehittämisessä. Donington perusteli portaton käyttöä tarkoituksenmukaisuussyillä, kun sen avulla voidaan korjata hankalaa jousijakoa. Garam on sanonut portatoa pitkäksi hiljaiseksi säveleksi pyörein forte-aksentein. Gerle kutsui portatoa myös portéksi ja Galamianin tavoin louréksi. Szende tähdensi son filén ja legaton kanssa portaton laulullisuutta ja Erdlee sanoi Hornin tavoin portaton edistävän kaunista, leveän laulavaa viulunääntä. Jacobyn mielestä portato oli detachén kanssa ainoita perusjousituksia.

4.2 Tanssilliset jousitukset

Kun rebek, fiideli ja lira da braccio entisen suosionsa jälkeen menettivät viimeisenkin asemansa rahvaan pelimannisoittimina jäädessään jälkeen uudesta, voimakasäänisestä sukulaisestaan, viulusta 1500-luvun alkupuoliskolla, niiden niiden rappiotilan funktio tanssimusiikissa ja kauan kumuloitunut soittotekniikka periytyivät tulokkaalle. Silloin alkoi viulun vanhakantaisin, tanssillinen jousenkäyttö nimenomaan non-legatona, jota parhaiten kuvaa ranskalainen termi détaché. Viulunsoiton tanssillisuus kehittyi Pohjois-Italiassa, alunperin alueella, joka voidaan piirtää Milanon ympärille ympyräksi noin 50 kilometrin laajuisella harpilla. Sieltä olivat vilkkaat kulttuuriyhteydet Lyoniin, missä tanssillinen viulunsoitto kohtasi hedelmällisen maaperän.

Kun italialaisten eliittiviulistit olivat jo soittaneet paavillisissakin kuoroissa lauluäänen kaksinuuksia ja hakeutuivat ajan hienoimpiin orkestereihin, kuten ensin O. di Lasson vakavaan ensembleen ja sitten C. Monteverdin radikaalimpaan oopperaorkesteriin, niin 1600-luvun ranskalainen viulunsoitto rajoittui lähes täysin tanssimusiikkiin. (Boyden 1979, 102.) Ranskassa säilyi siten myös viulun vanhakantaisin jousenkäyttötapa, lyhyt aksentoitu tanssityyli vanhoine jousiotteineen, jossa peukalo puristettiin jouhia vasten. (Boyden 1979, 152-153.) Alkuperäinen tanssillinen non-legato hienostui sitä mukaa, kun soittajille avautuivat ovat aivan ylimpien piirien tanssisaleihin. (Boyden 1979, 192.) Hovihäissä tanssittiin varhaisinta tunnettua viulumusiikkia, joka on painettu Pariisissa 1582.

Ranskassa 1321 perustetun soittajien ammattikunnan päämiestä sanottiin 1500-luvulta lähtien viulistikuninkaaksi (le roi des violons). Ammattikunnan

parhaimmisto soitti vuodesta 1626 lähtien kuninkaan orkesterissa, mistä tarkasti valvottu hierarkia ulottui alimpiin yhteiskuntakerrokseen saakka. Ammattikunnan valvonnassa kehittyi hienostunut, joskin teknillisesti varsin alkeellinen soittotyyl.

Tähän suljettuun piiriin pääsi kuitenkin 1600-luvun puolivälissä tunkeutumaan firenzeläinen J.-B Lully, joka Ludwig XIV:n suosikkina saavutti rajoittamattoman auktoriteettiaseman Ranskan musiikin yli-intendentiksi nimittettynä. Hän perusti 1655 kuninkaallisen valio-orkesterin, Les petits violons de Lully, jonka soittotyylin hän kehitti niin hienostuneeksi, että sitä jäljiteltiin vuosisadan loppupuoliskolta alkaen Euroopan kaikissa hoveissa. (Kolneder 1984, 297-300.) Lullyn tanssimusiikkityylistä on säilynyt yksityiskohtaista tietoa jälkimaailmalle G. Muffatin teoksessa *Florilegium Primum/Secundum* vuosilta 1695 ja 1698. (Boyden 1979, 227-228.)

Tanssiaskelta kestoltaan vastaavasta non-legatosta tuli kaikiksi ajoiksi viulunsoiton perusjousitus, jolla ei koskaan ole ollut yleisesti hyväksyttyä nimeä! Tourte-jousta edeltävänä aikana non-legaton oheen syntyi hienomprien tarpeiden mukaisesti katkotut *détaché*, *staccato* ja *spiccato*. Nämä poikkeusjousitusten nimet olivat lähes synonyymeja. Niitä alettiin merkitä nuottien pisteillä ja pystyviivoilla, joiden tulkintatavoista jälkimaailmalle on koitunut mielenkiintoista joskin hyödytöntä päänvaivaa.

Tourte-jousen vakiinnuttua lähes yksinomaiseen käyttöön pian 1780-luvun jälkeen non-legato jäi edelleen vaille nimeä, mutta *détaché*, *staccato* ja *spiccato* eriytyivät. *Détaché* oli vielä 1800-luvulla moni-ilmeinen yleisnimitys, kuten Baillot ja Bériot osoittivat. Mutta 1900-luvulla *détaché*lla on tarkoitettu merkitykselleen, katkottu, irroitettu, täysin vastakkaista jousitusta. *Staccato* menetti Tourte-jousen myötä alkuperäisen merkityksensä ja sillä tarkoitettiin legaton sävelet terävästi katkovaa virtuoosijousitusta. *Spiccato* merkitys painottui non-legaton mahdollisimman lyhyeen keston, jolle oli ominaista jousen criasteinen kohoaminen kieleltä. Tälle jousitukselle tuli myös uusia ilmaisuja, jotka olivat joko *spiccato* synonyymeja tai eri syistä siitä poikkeavia. 1900-luvulla non-legaton lyhytkestoisista irtomuunnelmista on käytetty nimityksiä *spiccato* ja *sautillé*. Näille sanoille ei kuitenkaan näytä löytyvän täysin yksiselitteistä määritelmää. Niillä on tarkoitettu yhä samaa jousitusta tai niiden merkityserot ovat vaihdelleet jousitekniikan mukaan.

4.2.1 *Détaché*

1500-luvun viulumusiikille luonteenomaisinta oli tanssimusiikin rytmikäs erillisjousitus. Viulu sopi tanssisoittimeksi juuri rytmikkään artikuloinninmahdollisuuden ja vahvan eloisan äänensä vuoksi. Ensimmäiset viuluniekat soittivat tanssiaisissa peräti hyvin aksentoitua *détaché*ta, vaikkei termiä käytettykään vielä aikoihin. Ensimmäinen painettu viulumusiikki (esimerkki 166) vuodelta 1582 antaa tästä havainnollisen kuvan. (Boyden 1979, 3, 51, 56.) S. di Ganassin mukaan vilkas musiikki vaati tarmokasta jousenkäyttöä ja lyhyet aika-arvot piti soittaa lyhyellä jousella ranneliikkein. (Ganassi 1542, kpl. 6.)



ESIMERKKI 166 Vanhin tunnettu viulumusiikki tanssisarjasta Balet comique de la Royne, Paris 1582.

1600-luvun Italiassa viulu tosin säilytti asemansa tanssimusiikkisoittimena. Mutta kehitys johti kuitenkin pian siihen, että tansseja ryhdyttiin soittamaan pelkästään korvan viihteeksi. Näin syntyi tanssisarjoja, joista sitten kiteytyi kamarisonaatti. (Boyden 1979, 148 n2.) Tämä johti samalla jalostuneempaan jousitekniikkaan, jossa myös tanssimusiikin robusti non-legato hienostui ja siitä tuli taiteellisen viulumusiikin perusjousitus. Tosin tähän kehitykseen vaikuttivat olennaisesti myös laulumusiikki ja aikaisemman soitinmusiikin taiturilliset keinovarot.

C. Monteverdi kehitti voimakkaasti viulunsoittoa, mikä käy ilmi hänen oopperoittensa ja madrigaaliensa partituureista. Niiden viuluäänissä on paljon vanhaa laullista ja tanssillista perinnettä, mutta paikka paikoin tätä perintöä komplisoi uusi taiturillinen kirjoitustapa, Juuri näissä yhteyksissä on havaittavissa, kuinka tanssillinen non-legato muuntuu tässä idiomaattisessa viulukiellessä uudeksi, pelimannityylistä täysin poikkeavaksi ilmaisutavaksi. Vuonna 1609 esitetyn oopperan Orfeo partituurista poimituissa näytteisä (esimerkki 167) on kaksi viuluääntä. Toisen näytöksen sinfoniassa on tanssillista erillisjousitusta. Ritornellossa on détachémaista obligatoa, ja tenoriaarian välisoitossa obligaton détaché kiihtyy nopean taiturimaiseksi terssijuoksutukseksi.

(11) *sinfonia I* **ZWEITER AKT**

ESIMERKKI 167 Monteverdi 1609, L'Orfeo, 11. Sinfonia I, tahdit 1-18, 37-44; 16. Orfeo: Possente spirto, tahdit 36-40. Klavierauszug, bearbeitet von August Wenzinger. Bärenreiter-Ausgabe 2031a. Kassel 1967.

Monteverdi kokosi venetsialaiseen orkesteriinsa aikansa etevimpiä viulutaiteilijoita. Konserttimestari D. Castellon *Sonate concertate in stilo moderno* vuodelta 1621 tarjoaa näytteen (esimerkki 168) hämmästyttävän vaativasta détaché-tekniikasta. (Moser 1923, 57.)



ESIMERKKI 168 D. Castellon italialaista non-legatoa 1621.

Toinen Monteverdin orkesteriviulisti, B. Marini sävelsi 1629 kokoelman *Sonate Symphonie Canzoni, Pass'emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde, & Retornelli, Per ogni sorte d'Instrumenti opus 8*, jota on sanottu tärkeäksi kulmakiveksi viulunsoiton historiassa. Sen kappaleesta *Sonata Terza Variata per il Violino* on seuraava détaché-näyte (esimerkki 169). (Beckmann 1918, 20, 22, Anhang 5.)



ESIMERKKI 169 B. Marinin italialaista non-legatoa 1629.

Saksassa ei suinkaan jääty jälkeen Italian edistyksellisestä viulutekniikasta. J. W. Gerhardin kokoelma lauluja ja tansseja vuodelta 1613 on kirjoitettu saksalaisella tabulatuurilla. Käsikirjoituksen saksalaisesta tabulatuurista nykyaikaiseksi notaatioksi muunnettu diminuutio H. L. Hasslerin *Intradasta* tarjoaa näytteen (esimerkki 170) varhaisesta détaché-tekniikasta. (Beckmann 1918, 6, Anhang 2.)



ESIMERKKI 170 W. Gerhardin saksalaista non-legatoa 1613.

Gerhardin vaatimattomaan tekniikkaan rajoittuvan kokoelman rinnalla hansalaisen viulukoulukunnan perustajan, W. Braden, diminuutiot vuodelta 1617 sisältävät seuraavanlaisia détaché-kulkuja (esimerkki 171). (Moser 1923, 90-91.)



ESIMERKKI 171 W. Braden saksalaista non-legatoa 1617.

1600-luvun puolivälin saksalaisesta détaché-tekniikasta näytteitä tarjoavat Breslaun kaupunginkirjaston käsikirjoitukset (esimerkki 172). Huomion arvoisia ovat détachén tiheät ja vaikeat kielenvaihdot, hankalat vedon ja työnnön vaihtelut sekä paikka paikoin nopeat kaksoisotteet. (Beckmann 1918, 30-32 58, Anhang 7-11.)



ESIMERKKI 172 Saksalaista non-legatoa noin 1650. S. Hau, Fantasia (a). Frantz, Fantasia (b).

Sama juoksutustekniikan vaatima, komplisoitu erillisjousitus monine variaatioineen käy ilmi Englantiin siirtyneen suuren saksalaisen virtuoosin T. Baltzarin musiikista (esimerkki 173), josta näytteitä on säilynyt J. Playfordin kokoomateoksessa Division Violin vuodelta 1685. (Beckmann 1918, 34, Anhang 12.)



ESIMERKKI 173 T. Baltzarin saksalaista non-legatoa 1685.

1700-luvulla, ennen Tourte-jousen tuloa, perusjousitus oli nykyisen ilmaisun mukaisesti non-legato, erillisjousitus, jolle oli ominaista suuri voimavaihtelu vastoin nykyistä tapaa, jonka mukaan détaché soitetaan tasavoimaisena, mikäli muuta ei ole toivottu. Vanhanaikaisen jousen mahdollisuuksien rajoissa tuotti non-legato nopeissa sävelkuluissa paljon loisteliaamman ilmaisun kuin legato. (Boyden 1966, 1759-1760, 1774-1775. Boyden 1980a, 132. Boyden 1980b, 834.)

Barokkimusiikin tavallisella voimalla soitettavat nopeat kulut vaativat hyvin rentoutunutta ja kevyttä jousenkäyttöä. Jousenpainon tulee keventyä joka sävelellä kimmoisuuden vaikutuksesta, ilman että jousi silti irtoaisi kielestä. On kysymys jota kuinkin nykyisin détachén ja spiccato välimuodosta, sillä nykyinen détachéhan on itse asiassa vain legato erillisin jousin ja spiccatoissa jousi hyppää selvästi. Donington ehdotti tämän barokki-jousituksen nimeksi joustin-détachéta (the sprung détaché), mikä hänestä on verraton jousitus kaikissa barokin allegroissa. Joustin-détachéta voidaan käyttää myös hieman hitaammissa kuluissa, mutta tempon hidastuessa alkaa jousitus hyvin pian saada laulavan legaton luonnetta. (Donington 1967, 473.) Hän kritisoi taipumusta soittaa barokkimusiikkia 1) liian artikuloitusti voimaperäisellä staccatolla ja vailla musiikillista linjaa, mutta yhtä lailla myös 2) liian heikosti artikuloitujen nykyisellä détachélla, mikä ei ole lainkaan oikea détaché. (Donington 1967, 414.)

G. Tartini opetti jousiohjeissaan kahta tyyliä, laulullista (cantabile) ja soittimellista (sonabile). Laulullinen tyyli, jossa vallitsee astekulku, tulee soittaa legatona. Soittimellinen tyyli, jossa esiintyy melodisia hyppyjä, tulee soittaa katkotusti, détachéna. (Tartini 1728-1754, Trattato di musica, luku Regole per le Arcate. Boyden 1979, 361-362, 405, 511.) Opetuskirjeessään vuodelta 1760 Tartini kehotti oppilastaan soittamaan päivittäin yhden Allegron Corellin sonaateista. Harjoituksen tavoitteena oli kevyt syke, ja ranneliikkein jousituksen tuli nopeutua kerta kerralta. Sävelet tuli soittaa staccatona siten, että sävelet eroteltiin toisistaan. Harjoitus tuli soittaa kärjessä, kärkipuoliskolla ja keskijousella. Oli myös harjoiteltava nämä tehtävät alkaen työntöjousella. Nopeiden kulkujen huoliteltuun osaamiseen johtavana Tartini suositteli seuraavaa harjoitusta laajoin kielenvaihdoin (esimerkki 43). (Tartini 1760.)

Fr. Geminiani suositteli, että kohtuullisessa ja nopeassa tempossa etenevä juoksumus soitettaisiin kiinteällä, nykyistä détachéta hieman katkotummalla jousituksella. Tällaista détachéta Donington piti barokkimusiikkiin sopivana jousituksena, jolle on vain osattava antaa oikea painotus. (Donington 1977, 38.)

J. J. Quantzin mukaan fortissimo tuli soittaa jousen kannassa ja pianissimo kärjessä, mutta tuli myös muistaa, että näiden välille mahtuu sanomattoman hieno asteikko muita nyansseja. (Quantz 1752, XVII, VII, 20.) Quantz opasti orkesteriviulisteja soittamaan vilkkaat kappaleet mieluummin ranskalaisittain lyhyellä, artikuloitulla jousella kuin italialaisittain pitkällä, laahaavalla jousella. Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto ja Vivace tuli säestää pikeminkin leikitellen kuin vakavasti, eloisalla, keveällä, lyhyellä jousella. Allegron kuudestoistaosat ja Allegron kahdeksasosat tuli soittaa aivan lyhyellä jousella ja ranneliikkeellä. (Quantz 1752, XVII, II, 26.) Ranskalainen tanssimusiikki piti Quantzin ohjein soittaa enimmäkseen vakaasti, raskaalla, lyhyellä ja terävällä jousella, pikemmin katkoen kuin laahaten. Nopeat kappaleet oli soitettava iloisesti, aivan lyhyesti ja joka säveltä korostaen. (Quantz 1752, XVII, VII, 56.)

Quantz antoi myös tarkkoja ohjeita eri tanssien jousenkäytöstä ja esitysnopeuksista sydämenlyöntiin verrattuna. (Quantz 1752, XVII, VII, 58.)

1800-luvulla Tourte-jousen vakiinnuttua yleiseen käyttöön on détachéksi sanottu perusjousitusta, missä jousensuunta vaihtuu sävel säveleltä. Vaikka sana détaché tarkoittaa irrallista, erillistä, korostettua, selvästi erottuvaa, jousituksella détaché ymmärretään päinvastoin mahdollisimman saumatonta sävelten yhteen liittämistä, mihin pyritään äärimmäisen huomaamattomalla jousenvaihdoilla. Näin ollen selvästi erottuvin jousenvaihdoin tapahtuvalle kiintojousitukselle ei ole jäänyt omaa nimitystä, vaikka puhutaankin useista détachén muunnoksista, kuten le grand détaché, détaché porté ja fouetté. Tämän vääristyneen kehityksen vaiheet ovat seuraavan tarkastelun kohteena. (Boyden 1966, 1774-1775.)

P. Roden, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulun mukaan allegro maestosossa ja moderato assaissa sävelet sysätään mahdollisimman pitkinä nopealla ja päättävällisellä keskijousella, jotta kieli täysin värähtelisi ja syntyisi pyöreä ääni. Sekä veto että työntö tehdään vilkkaasti, niin että joka sävelen väliin jää jonkinlainen pieni tauko. Sen sijaan allegro soitetaan hieman lyhyemmällä jousella ja aloitetaan jousen kolmannen neljänneksen paikkeilta, ilman että säveliä erotelleen tauolla. Presto vaatii vielä reippaampaa, vilkkaampaa ja lyhyempää joustusta noin kolmannen neljänneksen alueella. Liian lyhyt jousenkäyttö ei kuitenkaan tule kysymykseen, koska kieli ei silloin värähtele. Ylipäätänsä tämä jousitus, jota käytetään vain juoksutuksissa, tekee hyvin käytettynä suurenmoisen ja loisteliaan vaikutuksen. (Baillot 1803a, IV, 1.)

L. Spohrin viulukoulussa 1832 on ohje, jonka mukaan ranskalaiset sanovat détachéksi jousitusta, jossa jousen suunta vaihtuu sävel säveleltä. Olkavarssi liikkumattomana soitetaan mahdollisimman pitkällä karkijousella. Sävelten keston ja voiman tulee säilyä muuttumattomana ja jousenvaihdon on oltava huomaamattoman aukoton. Tätä jousitusta käytetään aina, kun muuta mainintaa ei ole. (Spohr 1832, 130.)

P. Baillot'n viulukoulun détaché-käsite häkellyttää laajuudessaan nykylukijan. Détaché näyttää olevan jonkinlainen yleisilmaisuu mitä erilaisimmille jousituksille. Opetus alkaa siitä, että détaché merkitsee hitaan ja nopean jousituksen välimuotoa. Hitaan jousituksen tapaan détachéssa jousi pysyy kielellä, vaikka sitä käytetään nopeissa sävelkuluissa.

Seuraavaksi Baillot käyttää sanaa détaché adjektiivisesti otsikossa Coups d'archet détachés, Erillisjousituksia, joita on kolme pääluokkaa. Nyt sana on substantiivina: les détachés, par rapport a leur effet sur la corde, sont: mats, élastiques, trainés eli erillisjousitukset kieleen kohdistuvan vaikutuksensa puolesta ovat: kaiuttomat, joustavat ja venytetyt.

Kaiuttomissa détaché-jousituksissa (détachés mats) annetaan jousen levätä kielellä kevyesti. Sävelet artikuloidaan vaihtelevan pituisella ranne- ja kynnärliikkeellä ja hyödynnetään kaaren kimmoisuutta. Kun jouhet pysyvät kielellä soiton aikana, ne rajoittavat kielen värähtelyä, mistä johtuu äänen kaiuttomuus ja näiden jousitusten nimi. Näihin jousituksiin kuuluu suuri détaché (grand détaché), joka soitetaan jousen keskikolmanneksella (esimerkki 174). Kieltä survaistaan vetojousella (attaquez la corde en tirant) vähän painaen kaukana talasta hyvin nopeasti. Jousi pysäytetään aivan lyhyeksi hetkeksi kielelle pakot-

tomasti (sans force). Työntöjousi tehdään samalla tavalla. Jousituksen pituus vaihtelee tempon mukaan. Baillot antaa alaviitteessä tempovaihtelun mukaisia ohjeita. (Baillot 1834, 92-95.)



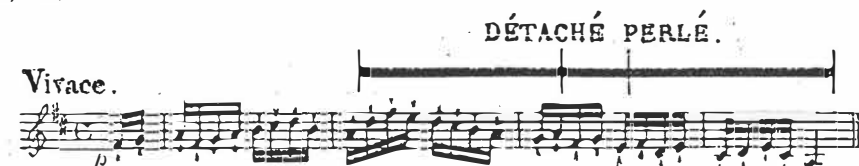
ESIMERKKI 174 Baillot'n grand détaché soitetaan jousen keskikolmanneksella. Notaatio ja sen tulkinta.

Joustavat détaché-jousitukset (détachés élastiques) poikkeavat kaiuttomista runsaamman jousenkäytön ja joustavuuden puolesta. Joskus vain tietyissä sävelkuluissa käytetään sopivasti kieleltä irtoavaa, hyppivää joustaa. (Baillot 1834, 93.) Joustaviin détaché-jousituksiin kuuluu kevyt détaché (détaché léger), joka kuten edellinenkin soitetaan jousen keskikolmanneksella (esimerkki 175). Sävelet erotellaan toisistaan pitäen jousi kielellä hyvin kevyesti ja käyttäen hyödyksi kaaren kimmoisuutta, siten että jousi hypähtelee huomaamattomasti ja hieman venyvämmin kuin grand détaché.



ESIMERKKI 175 Baillot'n détaché léger soitetaan jousen keskikolmanneksella. Notaatio ja sen tulkinta.

Helmi-détachéssa (détaché perlé) erotellaan sävelet samoin kaaren kimmoisuuden avulla (esimerkki 176), mutta tempon vuoksi joustaa ei käytetä yhtä paljon. (Baillot 1834, 101.) Jousitus vaatii kaaren kimmoliikettä hyvin lyhyellä jousella. Sävelten, jotka erotellaan toisistaan selvästi, tulee olla pyöreyydessään toistensa kaltaisia kuin helmet. Siksi jousituksen nimi on le perlé, "helmeillen". (Baillot 1834, 88.)



ESIMERKKI 176 Baillot'n détaché perlé soitetaan nopealla, lyhyellä keskijousella.

Venytettyjä eli painokkaita détaché-jousituksia (détaché trainé ou appuyé) Baillot sanoo myös sekajousituksiksi. Monien nykyaikaisesta détaché-käsityksestä täysin poikkeavien jousitusten ohessa tähän ryhmään kuuluu painokas détaché (détaché appuyé), joka soitetaan kärjessä joskus, kun musiikin luonne vaatii martelétakin kaiuttomampaa ääntä, jolloin jousi on pidettävä jat-

kuvasti kielellä. Tämä Rodelle ominainen jousitus (esimerkki 177) on hyvin harvinainen muiden säveltäjien musiikissa, ja on makuasia, pidetäänkö sitä nykyaikaisittain martelén vai détachén piiriin kuuluvana.



ESIMERKKI 177 Baillot'n détaché appuyé soitetaan jousen kärjessä.

Samaa jousitusta käytetään tavallisesti batterie-nimisessä arpeggio-lajissa, jolloin soitetaan mahdollisimman lyhyellä, kiinteällä keskijousella, siten että sävelet artikuloidaan hyvin nopeasti ja hyvin selvästi (esimerkki 178). (Baillot 1834, 102-103.)



ESIMERKKI 178 Baillot'n détaché appuyé keskijousella batterie-arpeggiona.

Ch. de Bériot'n erilliset jousitukset (des coups d'archet détachés) ovat jatkuva (le coup d'archet continu), katkaistu eli kaiuton (le détaché coupé ou mat) ja ponnahteleva eli kimmoisa (le détaché rebondissant ou élastique) jousitus. (Bériot 1858, 76.) Viimeiseksi mainittu on irtojousitus, jota détaché-nimestään huolimatta tarkastellaan tuonnempana.

Jatkuva jousitus (esimerkki 179) syntyy, kun hitaassa tempossa soitetaan toistensa kaltaisia, pitkiä säveliä katkeamattomalla vedon ja työnnon vaihtelulla. Harjoitus aloitetaan pitkillä leveillä sävelillä. Tempoa kiihdytetään vähitellen, kunnes kuudestoistaosia soitetaan tempossa $MM1/4 = 138$. Mitä nopeammaksi tempo käy, sitä lyhyemmällä jousella soitetaan. Tällä jousituksella voidaan viulun ääntä säädellä hiljaisimmasta voimakkaimpaan mielin määrin. Bériot osoittaa sopivan jousijaon nuottiesimerkkeihin liittyvillä havainnollisilla kuvilla, joiden mukaan tämä jousitus soitetaan keski- ja karkijousella. Mutta sitä voidaan käyttää myös kantajousella soittaessa g-kielellä. (Bériot 1858, 76.)

COUP D'ARCHET CONTINU.



Moderato. Allegro. ♩ = 138.



4. Corde.

cresc.

dim.

pp ff

ESIMERKKI 179 Bériot'n jatkuva jousitus vastaa käsitystämme détachésta.

Bériot antoi jo koulunsa alkulehdillä pari harjoitusta, jotka viittaavat tähän jatkuvaan jousitukseen. Aikaisemmassa harjoituksessa hän ei nimeä jousitusta. Ohje kuitenkin viittaa selvästi détachéhen (esimerkki 180). Neljäs- ja kahdeksasosat on aluksi soitettava hitaasti kokojousella, niin että joka sävel saa täyden keston. Harjoitus voidaan soittaa myös nopeammassa aikamitassa nopein sysäyksin, niin että sävelten väliin jää lyhyt tauko. Kuva osoittaa, että on soitettava jousen runsaalla kärkipuoliskolla. (Bériot 1858, 30.)

BEISPIEL.
EXEMPLE.



Spitze, Pointe. Fench, Taton.



ESIMERKKI 180 Bériot'n nimetön jousiharjoitus on selvästi détaché runsaalla kärkipuoliskolla A-B.

Jälkimmäisessä harjoituksessa Bériot ilmaisee selvästi harjoituksen aiheen, grand détaché (esimerkki 181) ilman muita ohjeita kuin jousijakoa osoittava kuva ja kaksi metronomilukemaa. (Bériot 1858, 32.)

ÉTUDE EN GRAND DÉTACHÉ.

Métr. $\text{♩} = 78.$
 $\text{♩} = 116.$ *Poinc.* B A Tutu.

Allegro moderato.

ESIMERKKI 181 Bériot'n grand détaché, jonka pituus vaihtelee tempon mukaan.

Katkaistussa, kaiuttomassa détachéssa (esimerkki 182) melko pitkää jouta sätään rajusti tietyllä etäisyydellä tallasta tavoitteena äänen pyöreys, niin että sävelten väliin jää tauko, jonka aikana jouta ei paineta. Tämä jousitus soi leveimmin keskijousella. Se sopii hyvin moderatossa liikkuviin kuudestoistaosiin konserttojen suurenmoisissa, juhlallisissa juoksutuksissa, joissa on kahden kielien ylitse tapahtuvia kielenvaihtoja. Harjoituksen metronomimerkintä $MM1/4 = 100$ on paljon puhuva jousituksen kannalta. (Bériot 1858, 80.)

Moderato. Mét. $\text{♩} = 100.$ DU DÉTACHÉ COUPÉ OU MAT.

ESIMERKKI 182 Bériot'n katkaistu, kaiuton détaché pitkällä keskijousella.

A. Casortin ensimmäinen perusjousitus (esimerkki 183) on nopea kokojousen détaché (grand détaché rapide). Sen vaikeutena on hyvin nopea kokojousen liike aivan päästä päähän jouta nostamatta. Liikkeen lopussa käsivarren tulee pysähtyä levollisena paikalleen. Joka sävel aksentoidaan ranteella lujasti mutta kieltä rusentamatta. Jousi pidetään kevyesti sormien välissä. Harjoitus suoritetaan aluksi vapain kielin. (Casorti -1906, 8-9.)

A B

Adagio. *f* *segue*

ESIMERKKI 183 Casortin nopea, aksentoitu grand détaché kokojousella.

Myöhemmin sama jousitus soitetään aksenteita ja tauoitta (esimerkki 184) tarkoituksena kehittää kyynärvarren täydellinen, itsenäinen taipuisuus ja täyteläinen viulunääni ilman liioiteltua jousenpainoa. Työntöjousella rannetta on hieinan kohotettava liiallisen jousenpainon välttämiseksi. Vetojousella käsivarsi oikaistaan täyteen pituuteensa mutta koko ajan alempana kuin jousi. Jousitus tehdään tarmokkaasti ja vauhdikkaasti varoen äänen keskeytymistä. (Casorti -1906, 10-11.) Casortin jatkuvat laajat kielenvaihdot tuottavat vaikeuksia.



ESIMERKKI 184 Casortin grand détaché ilman aksentteja ja taukoja kokojousella.

Lyhyt kantajousen détaché (esimerkki 185) on erillisen harjoittelun kohteena. Sitä ei saa aksentoida ja jouta tulee käyttää hieman enemmän kuin kantajousen martellessa. Ranne pidetään hyvin taipuisana. (Casorti -1906, 9.)



ESIMERKKI 185 Casortin lyhyt détaché kantajousella.



ESIMERKKI 186 Kyynärvarren détaché Casortin mukaan.

Casortin neljäs perusjousitus (esimerkki 186) on kyynärvarren détaché (détaché de l'avant-bras), joka soitetaan täydellä jousenpituudella, vaikka kuvaan on merkitty jousen kärkipuolisko. Jousen tulee olla kielessä tiiviisti vaikkakaan ei raa'asti. Ranteen ja sorminivelten on oltava taipuisat. Jouta pidetään kevyesti sormissa ja kuljetetaan leveästi, tarmokkaasti ja vauhdikkaasti fortissimossa. (Casorti -1906, 12-13.)

H. Diestelin mukaan leveä, makaava détaché, joka täyteläisenä ja tasaisena imeytyy kieleen, oli säveliä yksi tai useampia, kuuluu non-legato-jousituksiin. Se voidaan soittaa kokojousella tai tarkemmin määrittelemättömällä pitkällä jousella sen eri osissa. Tavallisesti détaché soitetaan jousen keskikolmanneksella eikä kärkipuoliskolla. Tempon nopeutuessa détaché lyhenee kärjen puoleisesta päästä. (Diestel 1912, 117-118.)

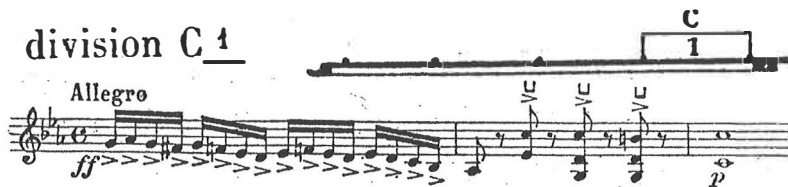
L. Capet puhuu kahdesta détaché-lajista, sujuvan notkeasta (détaché souple) ja kovasta (détaché rude) détachésta. Myöhemmin hän tosin mainitsee myös laulavan détachén (détaché chanté), jossa jousenvaihto ei saa kuulua. Détaché souplessa (esimerkki 187 a) korostetaan jousenvaihtoa sormin jouseen kohdistetulla pikku painalluksella, jonka tarkoituksena on taivuttaa jouta jousenvaihdossa eikä korostaa säveltä. Jousi ei irtoa kieliltä. Esimerkistä näkyy détaché souplessa merkintätapa. Kuvan mukaan se soitetaan jousen kärkipuoliskolla, mutta myöhemmin Capet sanoo, että se soitetaan kärjen neljänneksillä tai kolmanneksilla.

Détaché rude (esimerkki 187 b) merkitään aksenteilla ja joka sävel soitetaan nopealla ja kovalla alukkeella. Se saadaan aikaan détaché souplessa sormipuristusta tuntuvasti voimistamalla. Sävelten välissä jousi kohoo kielen ylä-

puolelle tai ainakin ponnahtelee kovasti jouhien yllä. Capet sanoo, että *détaché rude* soitetaan kokojousella, mutta nuottiesimerkin mukaan se tapahtuu jousen kärkipuoliskolla. Myöhemmin hän sanoo, että se soitetaan yleisimmin jousen jommalla kummalla kantaneljänneksellä. Hyvin kova *détaché* (*le détaché plus rude*) voidaan soittaa kärkineljänneksellä (esimerkki 187 c) tai nopeammassa tempossa kantaneljänneksellä (esimerkki 188). (Capet 1916, 34-35, 88.)



ESIMERKKI 187 Capet'n *détaché souple* (a), *rude* (b) ja *plus rude* (c).



ESIMERKKI 188 Capet'n nopea *détaché plus rude* jousen kantaneljänneksellä.

Yleensä *détaché* soitetaan kärkipuoliskolla allegrossa ja jommalla kummalla kärkineljänneksellä *allegro molto vivossa*. Kun tempo nopeutuu johdutaan pienen *détachéen*, joka soitetaan aksentoimatta jousen jommalla kummalla keskikahdeksanneksella, jolloin se jo muistuttaa sautilléta. On hyvä harjoitella myös jousen kaikilla kahdeksanneksilla (esimerkki 189) pitäen huolta siitä, että jousi pysyy koko ajan kiinni kielessä. (Capet 1916, 35, 88, 130.)



ESIMERKKI 189 Capet'n pieni *détaché* kielen kaikilla kahdeksanneksilla.

Mitä nopeammaksi tempo käy, sitä lyhyempi *détaché* tulee kysymykseen. Kuitenkaan *détachéen* leveä ja tehokas luonne ei saa muuttua sautilléta muistuttavaksi keveydeksi. Kohtuullisessa tempossa *détaché* voidaan soittaa myös kahden kärkikolmanneksen pituisena, mutta se vaatii hyvin kehittynyttä käsivartta. On myös hyvä kehittää käsivarren nopeutta kokojousen *détachélla*, vaikkei sellaista käytännössä useinkaan kohtaa. *Détachéssa* tulee olla jotain maskuliinista ja feminiinistä sekoittuneena sopivassa suhteessa. Mutta liian kauas maskuliinisuuden suuntaan edettäessä vaihtuu *détaché* marteléksi. (Capet 1916, 34-35, 37.)

C. Flesch sanoi, että pianonsoittajilla, laulajilla ja puhaltajilla ei ole jousisoittajien ongelmaa, jousenvaihtoa. Kuitenkin juuri se mahdollistaa musiikin muotoilun artikuloitikeinolla, joka sijoittuu legaton ja staccaton väliin, nimittäin non-legatolla eli *détachélla*. Sillä voidaan soittaa pitkätkin sävelet prestisimossa. (Flesch 1928, 32.) Se on tärkein perusjousitus, jonka erottaa legatosta

vain edellä mainittu, sävel säveleltä toistuva jousenvaihto. Siitä johtuu väistämätön, ajassa tuskin mitattavissa oleva tauko ilman tahallista pysähdystä.



ESIMERKKI 190 Fleschin kokojousen détaché. Pugnani-Kreisler, Preludi ja allegro (a). C. Saint-Saëns, Viulukonsertto 3, osa 1 (b). C. Franck, Sonaatti, osa 4 (c). R. Kreutzer, Etyydi 2 (d).



ESIMERKKI 191 Fleschin suuri, leveä détaché. L. van Beethoven, Viulukonsertto, osa 1 (a). H. Vieuxtemps, Konsertto a-molli, osa 2 (b).

Kokojousen détaché (esimerkki 190) on son filén ja détachén välimuoto. Sille on ominaista vauhdikkuus (Schwung), jonka Flesch määritteli jousen liikenopeuden avulla aikaansaaduksi alkukorostukseksi. Hänen mielestään tämän jousituksen opetus oli sopimattomalla tavalla laiminlyöty. Hänen opettajansa M. P. Marsick oli suosittelut veltoille oppilaille tätä jousitusta soitettavaksi äärimmäisen nopeassa tempossa.

Suuri, leveä détaché (esimerkki 191) soitetaan vähintään puolijousella ja se tulee kysymykseen vain hitaassa tempossa. Tekniikan kannalta edullisinta on käyttää jousen kärkipuoliskoa kolmella ylimmällä kielellä ja kantapuoliskoa g-kielellä. Joidenkin vanhempien sävellysten pateettinen luonne vaatii välttämättä leveää détachéta (esimerkki 192) (Flesch 1928, 33.)



ESIMERKKI 192 Fleschin leveää détachéta. J. S. Bach - F. David, Sonaatti e-molli.

Pieni eli varsinainen détaché, jota Flesch sanoo myös saksalaiseksi détachéksi, on tärkein ja käytetyin kaikista jousituksista. Sen täydellinen hallinta jousen eri osissa on hyvän jousiteknikan välttämätön ehto, vaikka se on vaivattominta kärkipuoliskolla keskijousen tuntumassa. Tempon kiihtyessä sointikohta loitto-

nee tallasta. Flesch huomauttaa, että tähän saakka opetusmenetelmissä on ollut kaksi pahaa virhettä. Sekä esityksissä että harjoituksissa oppilasta on aina vaadittu soittamaan tämä jousitus äärikärjessä ja tuskin koskaan sitä on harjoiteltu kannassa.

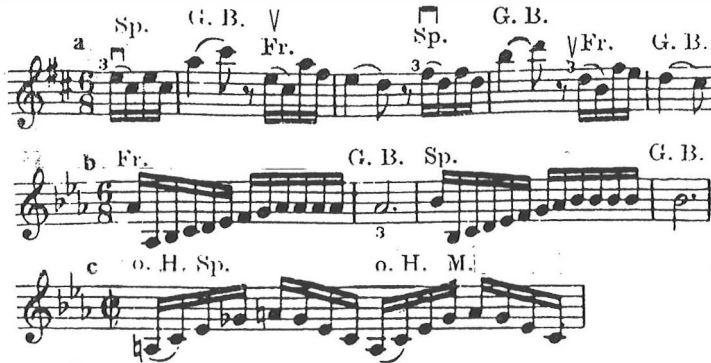
Koska kokojousen détachéssa korostuu vauhdikkuus, se vaikuttaa rauhattomalta pianossa ja mezzofortessa, jolloin pidättävämpi détaché on paikallaan (esimerkki 193). Tällöin yleensä käytetään jousen kärkipuoliskoa.



o.H. G.B. G.B.

ESIMERKKI 193 Fleschin pidättävästä détachésta. M. Bruch, Viulukonsertto g-molli, osa 2.

Kokojousta vaativien son filén tai legaton yhteydessä lyhyempi détaché joudutaan usein soittamaan jousen eri kohdissa (esimerkki 194), mistä helposti seuraa tahattomia aksentteja. Useimmilla viulisteilla kärki- ja kantapuoliskon äänen tuotossa ilmenee suuri ero, joten tämän tasaamiseen on kohdistettava korostettua huomiota. Lyhyt kanta-détaché on paikallaan monissa g-kielen voimakkaissa kuluissa (esimerkki 195). Keski-détaché (esimerkki 196) on paras ratkaisu, kun joudutaan soittamaan jatkuvin tihein kielenvaihdoin. (Flesch 1923, 121-122.)



ESIMERKKI 194 Fleschin lyhyttä détachésta jousen eri kohdissa. W. A. Mozart, Viulukonsertto D-duuri, osa 3 (a). L. van Beethoven, Trio opus 70 numero 2, osa 1 (b) ja Jousikvartetto opus 74, osa 1 (c).



ESIMERKKI 195 Fleschin lyhyttä kanta-détachésta. J. Sibelius, Konsertto, osa 1 (a). H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 1 (b).



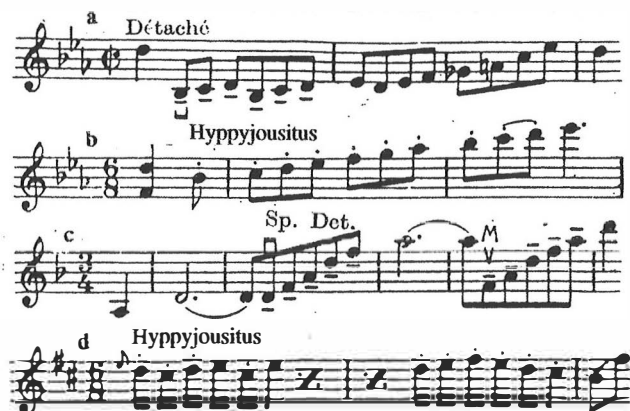
ESIMERKKI 196 Fleschin keski-détachéta. J. Dont, Kapriisi 5, opus 35.



ESIMERKKI 197 Fleschin détachéta ja hyppyjousitusta. J. S. Bach, Sooloviulupartita 3, osa1.

Mitä hiljaisemmaksi détaché-kulku käy, sitä lähempänä kärkeä se on soitettava. Toinen vaihtoehto, keskijousen hyppyjousitus, on varsinkin kaikuvaikutelman vuoksi parempi ratkaisu (esimerkki 197). Yleensä kamarimusiikissa (esimerkki 198) on laskelmoitava tarkasti, onko lyhyen détachén sijasta käytettävä hyppyjousitusta. (Flesch 1923, 122-123.)

Flesch mainitsee vielä niin sanotun ranskalaisen détachén, joka on pitkien ja lyhyiden jousitusten välimuoto. Saksalaisesta détachésta poiketen sävelet katkaistaan kevyesti. Fleschin mukaan tätä Baillot'n viulukoulussa vielä yksinomaaisesti käytettyä détachéta on jo kauan pidetty vanhentuneena ja modernien teosten esitykseen kelpaamattomana jousituksena myös Ranskassa. (Flesch 1923, 47-49.)



ESIMERKKI 198 Fleschin détachéta ja hyppyjousitusta kamarimusiikissa. R. Schumann, Pianokvintetto, osat 1 (a) ja 3 (b). F. Mendelssohn, Trio opus 49, osat 1 (c) ja 3 (d).

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulun mukaan détaché yhdessä son filén kanssa muodostaa kaiken jousitekniikan perustan. Ihanteellisen détachén tulisi ta-

pahtua keskeytymättömänä heilahteluna ilman pienintäkään jousenvaihdon aiheuttamaa katkosta. Huomaamaton jousenvaihto ja äänen pehmeä jatkuvuus tekevät détachen jousituksista vaikeimmaksi. Yleisesti käytetään jousen kärki-puoliskon lyhyttä détachéta, vähintään puolijousen leveää détachéta ja kokojousen suurta détachéta. On harjoiteltava eri osissa jousta, mutta käytännössä sopivin osa on kärkipuolisko. Joka sävel alkaa ranneliikkeellä, jolla kanta-détaché yksinomaan suoritetaan. Muutoin kyynärvarsi ja olkavarasi osallistuvat tähän heiluriliikkeeseen. (Auer-Saenger 1926, VII, 1.)

S. Babitz huomautti, että détaché merkitsee katkoen, mutta nykyisin se soitetaan legatona. Niinpä Bachin e-duuri-konserton katkelma (esimerkki 199) kuulostaa virheellisesti legatolta, ellei säveltoistoa vahvasti artikuloida. Nykyisin pidetään säveltoistoja vain pitkän musiikillisen linjan osana. Käsitys on peräisin 1800-luvun ilmaisutavasta eikä sillä ole sijaa affektiopin aikaisen, voimavaihtelua korostavan tyylin musiikissa. (Babitz 1957, 9, 11.)



ESIMERKKI 199 Nykyaikaisen détachén (a) kuulovaikutelma (b). J. S. Bach, Viulukonsertto E-duuri, osa 1.

I Galamian antoi näytteen (esimerkki 200) tasaisena jatkuvan sävelkulun yksinkertaisesta détachésta, jolla ei ole merkintätapaa. Jousenvaihdon tulee tapahtua saumattomasti. Jousitus voidaan soittaa jousen eri osissa halutun pituisena kokojousesta lyhimpään mahdolliseen. Yksinkertaisen détachén suoritus vaihtelee jousenpituuden, nopeuden ja dynamiikan mukaan. Mitä nopeampi jousenliike on, sitä vähemmän käsivarsi osallistuu suoritukseen.



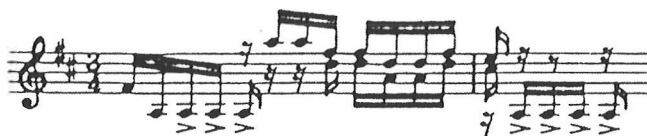
ESIMERKKI 200 Galamianin détaché. J. S. Bach, Sooloviulupartita 1, viimeinen Double.

Seuraavan näytteen (esimerkki 201) détachéssa jatkuva kielenvaihto tapahtuu ranteen pystyliikkeellä, kyynärkierrolla tai molemmilla yhdessä riippuen jousen kohdasta, jolla jousitus tapahtuu. Jatkuvaa kielenvaihtoa on harjoiteltava paljon ranteen joustavuuden kehittämiseksi. (Galamian 1962, 67.)



ESIMERKKI 201 Galamianin détachén kielenvaihto. J. S. Bach, Sooloviulupartita 3, osa 1.

Aksentoidun eli artikuloitun détachén (esimerkki 202) merkintätapa on: $\overset{\text{z}}{\text{f}}$. Joka sävel alkaa aksentilla eli artikuloidaan lisätyllä paineella ja nopeudella, nipistämättä kuitenkaan martelén tapaan (Galamian 1962, 71.). Yleensä sävelten väliin ei jätetä katkoksia.



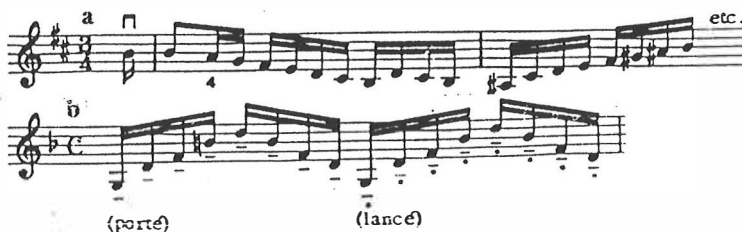
ESIMERKKI 202 Galamianin aksentoitu eli artikuloitu détaché. J. S. Bach, Sooloviulupartita 2, Chaconne.

Détaché portén (esimerkki 203) merkintä on: $\overset{\cdot}{\text{f}}$. Jokaisen sävel alkaa kevyellä korostuksella, jota seuraa soinnin vähittäinen keveneminen portaton eli lourén tapaan. Alkukorostus tapahtuu varovasti jousen painetta ja nopeutta lisäten ilman aksentointia. Sävelten väliin voi myös haluttaessa jäädä pieni katkos. Tällä tavoin korostetaan détaché-säveltä tai -sävelryhmää.



ESIMERKKI 203 Galamianin détaché porté. S. Prokofjev, Viulukonsertto 2, osa 1.

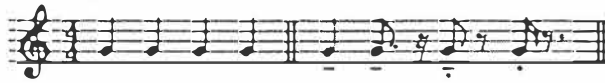
Détaché lancé (esimerkki 204) on lyhyehkö, nopea jousitus, jonka merkintä on: $\overset{\cdot}{\text{f}}$. Sille on luonteenomaista suuri alkunopeus, joka hidastuu sävelen loppua kohden. Yleensä sävelten väliin jää selvä katkos, mutta joskus se jää pois nopeassa kulussa. Sävelen alkuun ei tule aksenttia eikä korostusta, vaan se soitetaan samoin kuin aksentiton martelé. Tätä jousitusta voidaan käyttää oheisten näyttöiden tapaan, kun tarvitaan lyhyitä säveliä ilman äänenvaihtelua.



ESIMERKKI 204 Galamianin détaché lancé. J. S. Bach, Sooloviulupartita 1, Double 2 (a) ja Sooloviulusonaatti 1, osa 2 (b).

Yleisemmin ja tehokkaammin tämä jousitus esiintyy détaché portén yhteydessä, korostettujen sävelten välillä. Siirtyminen jousituksesta toiseen tässä tapauksessa kuten muidenkin jousitusten välillä tapahtuu asteittain, joten siirtymän sävelillä on kummankin jousituksen luonnetta. Varsinkin laajoissa détaché-kuluissa soittajan tulee vaihdella jousituksen luonnetta kekseliäästi musiikin jäsentelyn ja ilmeikkäämmän nyanssoinnin vuoksi, jotta esitys tulisi värikäemmäksi ja elävämmäksi. Détaché lancéssa ja portéssa olevia sävelkatkoksia

tulee kyetä vaihtelevasti muuntelemaan (esimerkki 205). Tarkoin tahdissa alkavat sävelet voidaan vaihtelevin katkoksin saada kuulostamaan rubatomaisilta seuraavan näytteen tapaan. (Galamian 1962, 67-69.)



ESIMERKKI 205 Galamianin rubato-détaché.

A. F. von Horn sanoi, että tavallinen détaché vaihtelee tempon ja voimakkuuden eri asteissa lyhyestä cantilene-pituudesta vauhdikkaaseen allegro-juoksutukseen asti. Jousi asetetaan kielelle jo ennen sävelen alkua. Sävelet nivotaan yhteen tauottomasti. Veden ja työnnön tulee olla toistensa kaltaiset, minkä vuoksi détaché-kulkua täytyy harjoitella sekä vedolla että työnnöllä alkaen. Käsivarsi seuraa irtonaisesti pyöreitä kielenvaihtoja. On harjoiteltava ennen muuta sointuisaa mezzofortea ja fortea, jolloin jousi kulkee jouhinahan täydellä leveydellä. Notkeasta lihastyöskentelystä huolimatta jousiotteen tulee olla verrattain tiukka, ja sormissa tulee olla tarkka kontakti kieleen. Kyynärvarren osuuden tulee olla hyvä. Jousen pituuden ja nopeuden tulee olla tarkassa suhteessa. Suotuisin jousenkohta on keskijousen yläpuolella.

Horn mainitsi erikseen painotetun détachén, joka poikkeaa tavallisesta détachésta siten, että sävelet erottuvat hieman toisistaan ja joka säveltä korostetaan vähäisellä martelé-alukkeella, mutta jousen tulee kulkea kielellä leveästi äänen muistuttaessa kellon kaikua. Esimerkkinä hän mainitsi Beethovenin f-duuri-romanssin c-duuri-fanfaarin.

Suuri détaché soitetaan kokojousella aksentoidulla alukkeella tai ilman sitä. Vartalon tulee liikkua jousen vastaiseen suuntaan. Olkavarren tulee olla vetojousella lähinnä ylemmällä kielen tasolla ja työntöjousella lähinnä alemmalla kielen tasolla. Jousenkuljetuksen on oltava vauhdikasta. Forte soitetaan intensiivisellä äänellä ja piano kevyesti kannatellen. Harjoitustempo on MM $1/4 = 88-100$. (Horn 1964, 73-75.)

L. Garamin mukaan détaché on jousilajien äiti, sävelen soittamista yhdellä jousenvedolla, ilman katkoa sävelten välillä, normaalisti jousen yläpuoliskolla, mutta myös kokojousella, jousen keskustalla ja tyvellä. Détaché muovautuu ensiluokkaiseksi tukevalla etusormituntumalla, voimakkaalla rotaatioliikkeellä. Jouseen on nojattava, sitä ei saa painaa. Jousi pidetään kallellaan, riittävä määrä jouhia kieltä koskettaen. Kärjessä kaikki jouhet koskettavat kieltä. Jousikäsi on niin rento, että ranne taipuu esteettä. Jousta käytetään tarpeeksi paljon, aktiivisella, reippaalla liikkeellä. Käden paine pidetään muuttumattomana samassa nyanssissa. Käsien täydellinen synkronointi on détachén ehdoton edellytys. Détaché jousen tyvellä soitetaan olkavarrella ja ranteella tilanteen ja tempon mukaan. Puhuvassa, ilmentävässä ranskalaisessa détachéssa tulee sävelten väliin pieni katko. (Garam 1972, 49.)

R. Doningtonin mukaan détachéksi kutsutaan sävelten legatomaista sitomista peräkkäisin vedoin ja työnnöin, kun nuotteja ei yhdistä legatokaari. Vastoin détaché-sanan merkitystä niitä ei saa katkoa vaan ne on sidottava mahdollisimman saumattomaksi legatoksi. 1800-luvun klassismin ja etenkin romantiikan musiikista alkanut détachén virhetulkinta on huipentunut oman aikamme

äärimmilleen vietyyn vääristymään. Toisin oli asia barokin ja vielä osittain klassisminkin aikana. Kun nykyisin peräkkäisten kaarettomien nuottien eroiteltu tulkinta on poikkeustapaus, se oli barokin aikana sääntö, joka ei merkinnyt legatoa eikä staccatoa vaan tulkinnanvaraista ilmaisua niiden väliltä. Siksi nykyaikaista *détaché*a ei tulisi käyttää barokin *allegroon*, joka edellyttää tanssahtavaa eloisuutta ja vaivattomuutta.

Donington käytti barokin tavallisimmasta non-legato-jousituksesta nimeä *joustin-détaché* (the sprung *détaché*), jossa jousenvaihtoa edeltävä puristuksen vähennys melkein irrottaa jousen kielestä mutta ei aivan. Tämän saa aikaan jousen kimmoisuus. Jousitusta ei voida käyttää pitkissä sävelissä, vaan se vaatii jousen määrätyllä nopeudella jatkuvaa edestakaista liikettä. *Joustin-détaché* soi parhaiten keskijousen ylemmällä neljänneksellä. Tällä jousituksella saadaan loihdittua pehmeä portato-luonne. Se tosin syntyy huomattavasti helpommin barokkijousella kuin nykyaikaisella jousella, jonka jäntevyys pyrkii tuomaan esiin *spiccatoluonte*n, kun taas ponnahtelun estäminen loitontaa *joustin-détachén* pehmeiden vaikutelmasta. (Donington 1977, 37-41.)

O. Szende sanoi *détaché*a jousisoitinten yleisimmäksi jousitukseksi. Se on laulava jousitus eli legato erillisin sävelin. On olemassa kaksi *détaché*a, leveä ja pieni. Grand *détaché* kuuluu kokojousen jousituksiin. Niin sanottu ranskalainen *détaché* on siirtymälaji *martelén* suuntaan. Leveä *détaché* soitetaan jousen jommallakummalla puoliskolla. Pieni, nopea *détaché* soi parhaiten keskijousen yläpuolisella alueella. (Szende 1985, 21.)

E. Erdleen mielestä *legaton* vastakohta, *détaché*, tärkein perusjousitus soitetaan eroittain sävelet toisistaan jousenvaihdoin ja tauoin. (Erdlee 1988, 25.) Mutta myöhemmin Erdlee sanoo, että tällä yksinkertaisimmalla jousituksella soitetaan joka sävel erikseen, niin että jousi pysyy aina kielellä eikä taukoja synny sävelten väliin. Sana *détaché* tarkoittaa eroteltua, pehmeätä jousitusta, jonka säveliä ei aksentoida. Useimmat muut jousitukset ovat *détachén* johdannaisia. Erdlee käyttää *détaché*stä myös samaa ilmaisua kuin *son filé*stä, *sustained tone*.

Nopea *détaché* soitetaan vajaan kahden tuuman pituisella jousella ja ranneliikkeellä jousen eri kohdissa. Jousta tulisi pidellä siten, että tämän pyyhkimäliikkeen jokainen alkuimpulssi tuntuu keskisormessa ja peukalossa. Kun tämä lyhyt *détaché* hallitaan, ei myöskään nopeassa *spiccatossa* tai *sautilléssa* synny ihmeempiä ongelmia. Kaikki nämä jousitukset tulisi yleensä soittaa keskijousella. Samanpituisella jousella hitaampi *détaché* tehdään ranteella ja kyynärvarrella.

Leveä *détaché* tulee tehdä samalla tavoin, kuin maalari maalaa seinää. Mutta aina tulisi ajatella vain työntöjousta. Leveätä *détaché*a soitettaessa on pidettävä mielessä 1) kyynärvarren sisäkierto ja kyynärpään loitontaminen, 2) luonnollinen, jännittämätön käsivarsi, 2) sormien rentous ja 4) pehmeä, huomaamaton jousenvaihto kärjessä ja kannassa.

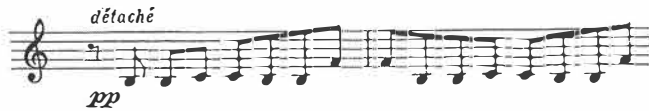
Kehiteltäessä *détaché*a hienommaksi pyritään aloittamaan joka sävel ranteella käyttäen kokojousta kohtuullisessa tempossa ja tavoitellen tasaista ääntä. Työntöjousta korostetaan. Jousenvaihdon tulee olla mahdollisimman huomaamaton. Harjoitusta soitetaan myös jousen eri osissa kannassa, keskellä ja kärjessä. Kannassa *détaché* soitetaan pelkästään ranteella, jolloin pikkusormi

tukee jousen tasapainoa kiinteästi. Tätä on suositeltu harjoiteltavaksi siten, että kaksi keskimmäistä sormea irroitetaan jousesta. Kokojouksen détaché on nimeltään grand détaché. (Erdlee 1988, 82-84.)

R. Jacoby huomautti détachén (gestoßen) harhauttavasta merkityksestä katkaistu, kun sillä kuitenkin tarkoitetaan tasaisena jatkuvaa viulunäntä jousenvaihdosta huolimatta. Détaché soitetään yksinomaan kyynärvarren liikkeellä, joten se on mahdollista vain jousen sillä alueella, joka ei vaadi olkavarren liikettä, eli jousen kärkipuoliskolla, Tavallisimmin se tapahtuu jousen kolmanneksella tai neljänneksellä keskijousella tai juuri sen yläpuolella. Kuitenkin erityisistä syistä voidaan muunnettua détachéta soittaa myös jousen kantapuoliskolla, jopa aivan kannassa. Tällöin oikea liikerata tasataan ranteella eikä olkavarrella. Ohessa ovat Jacobyn näytteet poikkeustapauksista (esimerkki 206).



ESIMERKKI 206 Jacobyn poikkeus-détaché kantapuoliskolla. J. S. Bach, Sooloviulupartita 1, Bourrée (a). E. Elgar, Viulukonsertto, osa 2 (b).



ESIMERKKI 207 Jacobyn katkottu détaché. D. Šostakovič, Viulukonsertto, Passacaglia.

Jacoby tarkastelee suppeasti détachén historiaa todeten Tartinin 1760 oppikirjeessä mainitseman ohjeen, jonka mukaan détaché tulisi soittaa katkottuna. Niinpä Jacoby arveleekin, että détachén on täytynyt tuolloin merkitä jota kuinkin löyhää (schlaff) marteléta. Jacoby väittää myös, että tämä oli détachén merkitys vielä 1800-luvun alkupuoliskolla etenkin ranskalaisilla, P. Rode'lla, R. Kreutzerilla ja P. Baillot'lla. Heidän tarkoin toteuttamansa jousenkäytön vivahteikkuus on vain 1900-luvun suurissa konserttisaleissa soitettaessa jäänyt unohduksiin. Virhetulkintoihin johtavat myös uudempien säveltäjien merkinnot. Kun D. Šostakovič kirjoitti détachén oheiseen musiikkiinsa (esimerkki 207), hän Jacobyn mielestä tarkoitti todella katkottua esitystapaa, mutta tavanomaisena tulkintana vaikutus olisi lattea. Jacobyn mielestä olisi kuitenkin täysin mahdollista soittaa nykyaikainen détaché jousen painoa ilmeikkäästi vaihdellen (esimerkki 208) vaikkapa seuraavassa Beethovenin viulukonsertton näytteessä. (Jacoby 1989, 16-17.)



ESIMERKKI 208 Jacobyn vaihtelevailmeinen détaché. L. van Beethoven, Viulukonsertto, osa 1.

Détachén alku on 1500-luvun tanssimusiikin non-legato, joka sellaisena vallitsi Ranskassa 1700-luvulle saakka. Italiassa 1600-luvun alussa tämä jousitus kaiken muun soittotekniikan ohessa jalostui tanssisarjojen ja kamarisonaatin tarpeisiin. Non-legatosta tuli taiteellisen viulumusiikin perusjousitus, jota jalostivat myös laulumusiikki ja aikaisemman soitinmusiikin taiturilliset keinovarot. Saksassa ei suinkaan jääty jälkeen Italian edistyksellisestä viulutekniikasta. 1600-luvun alkupuoliskolta on runsaasti näyttöä saksalaisesta non-legato-aidosta.

Ennen Tourte-jousta vallinneelle perusjousitukselle, non-legatolle, oli ominaista suuri voimavaihtelu ja ilmeikkyyys vastoin nykyisen détachén tasa-voimaista legato-maniaa. Tartini opetti musiikin soittimellinen tyyli (sonabile) tuli soittaa katkotusti, détachéna, kevyellä sykkeellä. Sitä piti harjoitella kärjessä, kärkipuoliskolla ja keskijousella myös työntöjousella alkaen.

Tourte-jousten myötä alettiin käyttää sanaa détaché, mutta sen merkitys vaihteli suuresti. Siksi on sangen vaikeata saada selkoa nykyaikaisen détachén vaiheista. Epämääräisen kielen tulkinnassa tulee olla varovainen. Rode, Kreutzer ja Baillo opettivat détachén kaltaista jousitusta, jossa sävelten väliin jää pieni tauko. Spohrin opetti, että détaché on ranskalaisten käyttämä nimitys jousituksesta, joka soitetaan olkavarsi liikkumattomana mahdollisimman pitkällä kärkijousella, niin että jousenvaihto on huomaamattoman aukoton. Hänen mielestään tätä jousitusta käytetään aina, kun muuta mainintaa ei ole.

Länsieurooppalaisten opettajien, Baillo'n ja Bériot'n détaché oli laaja yleiskäsite, jonka sijasta käytettiin muitakin nimityksiä. Nykyiseen viittaavista Baillo'n grand détaché soitetaan jousten keskikolmanneksella kaukana tallasta hyvin nopeasti ja jousi pysäytetään sävelten välillä lyhyeksi hetkeksi kielelle. Kevyt détaché soitetaan jousten keskikolmanneksella erotellen sävelet jousten kimmoisisuuden avulla. Painokas détaché soitetaan kärjessä tai mahdollisimman lyhyellä, kiinteällä keskijousella,

Bériot puhui détachén sijasta jatkuvasta jousituksesta, jolla hitaassa tempossa soitetaan toistensa kaltaisia, pitkiä säveliä pysähtymättömin vedoin ja työnnöin. Mitä nopeammaksi tempo käy, sitä lyhyemmällä jousella soitetaan. Tällä jousituksella voidaan viulun-ääntä säädellä hiljaisimmasta voimakkaimpaan. Se soitetaan keski- ja kärkijousella, mutta sitä voidaan käyttää myös kantajousella soittaessa g-kielellä. Nopeassa tempossa sävelten väliin jää lyhyt tauko. Katkaistussa, kaiuttomassa détachéssa melko pitkää jousta sysätään rajusti tietyllä etäisyydellä tallasta, niin että sävelten väliin jää tauko, jonka aikana jousta ei paineta. Tämä jousitus soi leveimmin keskijousella.

Casorti esitteli kokojousten, kantajousten ja kyynärvarren détachén. Diestei puhui leveästä, makaavasta détachésta, joka kuuluu non-legato-jousituksiin. Capet'n kolme tyyppiä ovat sujuvan notkea (souple) ja kova (rude) ja laulava (chanté) détaché. Hänen mielestään détachéssa tulee olla yleensä jotain maskuliinista ja feminiinistä sekoittuneena sopivassa suhteessa. Mutta liian kauas maskuliinisuuden suuntaan edettäessä vaihtuu détaché marteläksi.

Fleschin mukaan non-legato eli détaché sijoittuu legato- ja staccaton väliin. Se on tärkein perusjousitus, jonka jousenvaihdossa kuuluu väistämätön, ajassa tuskin mitattavissa oleva tauko. Kokojousten détaché on son filén ja détachén välimuoto. Suuri, leveä détaché soitetaan vähintään puolijousella. Pieni eli varsinainen saksalaiseksi détaché on tärkein ja käytetyin kaikista jou-

situksista. Ranskalainen *détaché* on vanhentunut, pitkien ja lyhyiden jousitus-ten välimuoto.

Auerin ja Saengerin mukaan *détaché* on keskeytymättömää heilahtelua ilman pienintäkään jousenvaihdon aiheuttamaa katkosta. Babitz oli kuin nykyajan omatunto, joka huomautti, että *détaché* soitetaan *legatona*, vaikka se merkitsee katkottua. Galamianin mukaan jousenvaihdon tulee tapahtua saumattomasti. Hänen tyyppejänsä ovat artikuloitu *détaché*, *détaché porté*, *détaché lancé*, jonka sävelten väliin jää usein selvä katkos. Hornin mielestä *détaché* vaihtelee lyhyestä *cantilene*-pituudesta vauhdikkaaseen *allegro*-juoksutukseen. Sävelet nivotaan yhteen tauottomasti. Painotetussa *détachéssa* sävelet erottuvat hieman toisistaan. Garamin mukaan *détaché* on jousilajien äiti. Doningtonin mukaan *détachéksi* kutsutaan sävelten *legatomaista* sitomista peräkkäisin *vedoin* ja *työnnöin*, kun nuotteja ei yhdistä *legatokaari*. 1800-luvun klassismin ja etenkin romantiikan musiikista alkanut *détachén* virhetulkinta on huipentunut oman aikamme tietynlaiseen vääristymään. Szenden mielestä *détaché* on laulava jousitus eli *legato* erillisin sävelin. Erdleen mielestä *legaton* vastakohta, *détaché*, tärkein perusjousitus soitetaan eroittaen sävelet toisistaan jousenvaihdoin ja tauoin. Leveä *détaché* tehdään kuin maalari maalaa seinää. Jacoby huomautti *détachén* (*gestoßen*) harhauttavasta merkityksestä katkaistu, kun sillä kuitenkin tarkoitetaan tasaisena jatkuvaa viulunääntä jousenvaihdoista huolimatta. Vanhan non-*legaton* vivahteikkuus on 1900-luvun suurissa konserttisaleissa jäänyt unohduksiin.

4.2.2 Martelé

1500-luvulta, historiansa alusta lähtien viulun olennaisena tehtävänä ollut tanssin säestys on vaatinut tarmokkainta mahdollista jousen käyttöä. Tanssisävelmän piirtyminen tanssijan tajuntaan ylitse jalkain töminän ja muuan elämöinnin on vaatinut sävelten aksentointia ja erottelua fortissimossa. J. J. Quantzia vapaasti lainataksemme: Olisipa tanssijoilla ja orkesterilla koko ajan yhdenlainen tempo, jotta he säästyisivät paljolta harmilta. Mutta useimmat tanssijat eivät ymmärrä musiikista mitään, eivätkä tajua edes oikeata sykettä. Aamulla harjoituksissa vesiselvän tanssijan veri on kylmää ja hän laahaa soittajan perässä. Illalla hän hyvin syöneenä ja juoneena, yleisön ja kunnianhimon huumaamana syttyy tuleen ja kiiruhtaa musiikin edelle. Tempo tuntuu hänestä aina liian hitaalta. Sen vuoksi onkin alituinen sotatila tanssijan ja soittajan välillä. Tanssimusiikki tulee aina soittaa raskaalla kädellä lyhyeksi katkotuin, terävin sävelin. (Quantz 1752 XVII, VII, 56.) Martelén oivallinen kuvaus sopii myös 1500-luvun jousenkäyttöön.-

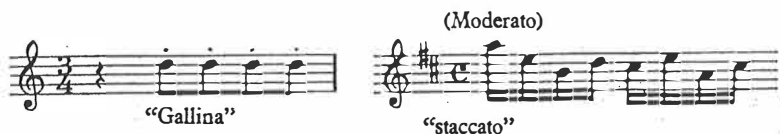
1600-luvun ranskalainen tanssimusiikki tuli soittaa lyhyellä jousella. Non-*legatoa* lyhyempi jousi ilmaistiin sanoilla *staccato* ja *spiccato*, ellei käytetty nuotin yllä tai alla pistettä tai pystyviivaa. Termeillä ei ollut nykyisiä merkityksiänsä. Samassa kappaleessa esiintyessään pystyviiva usein tarkoitti sävelten tuntuvampaa katkomista kuin *piste*. Kohtuullisessa tempossa *staccato* tarkoitti sävelen katkontaa puoleen kirjoitetusta aika-arvosta, jonka toinen puoli jäi tauoksi. *Pisteet* ja *viivat* *staccatomerkkeinä* esiintyvät edistyneimpien soittajien musiikissa vuoden 1675 jälkeen. G. Muffat käytti 1698 sanaa *détachement* sä-

velten katkomisesta. Hän antoi sen merkiksi myös pystyviivan, vaikka käytti musiikissaan vain pistettä (esimerkki 209).



ESIMERKKI 209 G. Muffat'n détachment 1698 ja sen tulkinta Boydenin mukaan.

J. J. Walther muiden muassa ilmaisi sävelten tilapäisen katkomisen pistein ja jatkuvana jousituksena sanalla staccato (esimerkki 210). (Boyden 1979, 263-264.)



ESIMERKKI 210 J. J. Waltherin pisteet ja staccato Boydenin mukaan. Gallina on kana.

1700-luvulla ei Boydenin mielestä martelén kaltaista jousitusta ollut olemassa-kaan ennen Tourte-jousen käyttöön vakiintumista jälkeen 1780. Toisen kerran hän sanoo, että 1700-luvun alun ja nykyisen normaalijousituksen alkuatkin välillä ei ole suurtakaan eroa ja että vanhan ajan staccatoon liittyy tietty aksentti tunne. Kolmas kohta kertoo, elleivät modernit serré ja martelé sovi lasin-kaan barokkimusiikkiin, koska 1700-luvun staccaton aksentti ei ollut uudenai-kaisen martelén purevasta painosta ja äkillisestä laukeamisesta johtuvan räjähdysmäisen alukkeen kaltainen. Eikö siis martelén tapainen jousitus olisi voinut olla täysin mahdollinen varhaisimmassakin tanssimusiikissa, varsinkin kun Boyden neljänneksi toteaa, että vanhan staccaton merkitys ja suoritustapa vaihteli vivahteikkaasti. Nyky-marteléstä hän sanoo, että katkottu jousitus, jossa jousi pysähtyy kielelle sävelten välillä, ei tarkoita marteléta. Olisi syytä lukka L. Capet'n ajatuksia martelén vivahteikkuudesta. Kuitenkin Boyden sanoo staccaton merkinneen 1700-luvulla jotakuinkin samaa kuin spiccato, détaché, piqué ja pointé. (Boyden 1979, 394, 399, 408-409, 415.) Luetteloon mahtuisi myös martelé!

A. Corelli ei ilmaissut lainkaan sävelten katkomista, vaan jätti sen soittajan harkintaan. A. Vivaldin musiikista Boyden on poiminut ilmaisuja, joilla hän väittää olevan jotakin tekemistä staccaton kanssa. Con l'arco attaccato alle corde neljäsosien yhteydessä tarkoittanee raskasta, katkottua kiintojousitusta fortessa. Sciolto on staccato. Molto forte e strappato merkitsee hyvin voimakasta ja terävästi aksentoitua joustia. Fr. M. Veracini (1744) käytti ilmaisua Largo e staccato sonaateissaan opus 2 tarkoittaen cantabile ja staccaton vuorottelua. Vastaavia merkintöjä kohtaa usein 1700-luvun musiikissa. Vielä L'Abbé le fils (1761) käytti staccatosta nimitystä détaché, minkä hän merkitsi nuotteihin pystyviivalla. (Boyden 1979, 263-264, 409, 426.)

J. S. Bachin kaksoisviulukonsertton desiiimihypyistä (esimerkki 211) Moser oli sitä mieltä, että musiikin kannalta on yhdentekevää, soitetaanko ne hyppyjousituksella kannassa vai vasaroiden kärjessä, kunhan sävelet vain artikuloidaan lyhyesti ja terävästi. Marteléta, col punto d'arco, hän kuitenkin piti pa-

rempana, koska spiccato fortessa kovin helposti vaikuttaa liian rosoiselta ja raa'alta. Sitä paitsi martelé vaikuttaa laajoissa hyppyissä energisemmältä ja musiikin luonteelle paremmin sopivalta kuin, Spohrin sanoin ilmaistuna, kevytmielinen hyppyjousitus (windbeuteligen Art des Springbogens). (Moser 1923, 309.)



ESIMERKKI 211 Moser suositteli marteléta näytteen kahdeksasosille. J. S. Bach, Kaksoisviulukonsertto.

Kolmannen soolopartitan Preludion alussa martelén pääominaisuus on terävä rytmi. Hitaassa tempossa (!) lyhyet sävelet soitetaan mieluummin marteléna kuin heittospiccatoa. (Flesch 1923, 123.)

Martelé



ESIMERKKI 212 Flesch suositteli marteléta kahdeksasosille. J. S. Bach, Sooloviulupartita 3, osa 1.

J. J. Quantzin mukaan kappaleessa, jonka alkuun on kirjoitettu staccato, tulee kaikki nuotit soittaa lyhyesti, jousella katkoen. Mutta jos vain jotkut sävelet on katkottava, ne merkitään tavallisesti pikku viivalla. Adagiossa ei nuotteja sovi katkoa liiaksi, ettei vaikutus olisi kuiva ja laiha. Erillinen staccato-nuotti, jota seuraa lyhempiä aika-arvoja, tulee korostaa jousen painalluksella. Adagiossa joudutaan säästystehtävissä käyttämään myös niin sanottua puoli-staccatoa, vaikkei sitä viivoin merkittäisikään. Tällöin sävelten välissä tulee kuulua pieni tauko. (Quantz 1752, XVII, II, 27.)



ESIMERKKI 213 L. Mozartin voimakkaat, lyhyet sysäykset.

L. Mozart käytti katkotuista sävelistä nimityksiä recht abgestossen ja abgesondert. Hän pohti myös, että jos oheinen kuvio (esimerkki 213) halutaan soittaa hyvin halveksien ja häikäilemättömästi, sysättäköön jokaista nuottia voimakain ja lyhyin erillisin jousentyönnöin ja -vedoin. Mozartin mukaan säveltäjä osoittaa pienillä pystyviivoilla (esimerkki 214), että nuotit on soitettava hyvin terävästi kukin omalla jousenvedolla tai työnnöllä ja irrallaan muista. (Mozart 1756, I, III, 20; VI, 12.)



ESIMERKKI 214 Pystyviivat terävän jousituksen merkkeinä L. Mozartin mukaan.

1800-luvulla Tourte-jousen aikaisempaa kireämmät jouhet panivat Boydenin mukaan kielen puhumaan välittömästi, joten todellinen martelé, jolle on ominaista sforzando-efekti, on moderni jousitus ja täysin vanhalle jouselle ominaisen pehmeähkön alukkeeseen vastakohta. Hän on siis sitä mieltä, että Tourte-jousen myötä syntyi uusi kaareton, vasaroitu kiintojousitus, martelé. Se tapahtuu käden jouseen kohdistamalla äkillisellä, lujalla puristuksella, joka heti laukeaa. Martelé voidaan soittaa jousen eri osissa, mutta se onnistuu parhaiten kärkipuoliskolla. Sen suoritusnopeutta rajoittaa puristustauko. Martelé on käännetty muille kielille kirjaimellisesti vasaroiduksi. Sitä on merkitty pisteellä tai kiilalla. (Boyden 1966, 1775. Boyden 1980a, 134. Boyden 1980b, 834, 842.)

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulun vanhassa laitoksessa puhuttiin martelén sijasta sysäämisestä (vom Abstossen). Tämä jousitus tehdään kärkijousella lujasti artikuloiden. Jotta ääni ei olisi liian kova eikä liian laiha, sysätään joka nuotti nopeasti ja tartutaan kieleen vilkkaasti. Josta kuljetetaan kuitenkin kyllin pitkään, jotta syntyisi täysi, pyöreä ääni. Kaikkien nuotien tulee myös olla toistensa kaltaisia. Siksi annetaan enemmän voimaa työntöjouselle, jolla on muutoin vähemmän painoa kuin vetojousella. (Baillot 1803a, IV, 2.) Uudessa laitoksessa tämä jousitus tehdään varmasti ja lujasti aksentoiden, jolloin se antaa kontrastin venytetyin äänin esitetyille melodialle. Jotta jousitus ei korostuisi liian kovana ja kuivana, on joka nuotti sysättävä terävästi (esimerkki 215). (Baillot 1803b, 10-11.)



ESIMERKKI 215 Terävää sysäystä Rode'in, Kreutzerin ja Baillot'n viulukoulussa.



ESIMERKKI 216 Spohrin martelé-harjoitus.

L. Spohrin mukaan oheisessa näytteessä (esimerkki 216) olevaa jousitusta sanotaan ranskalaisessa koulussa marteléksi, vasaroiduksi. Se syntyy sävelen terävästä sysäyksestä jousen yläosassa. Sitä ei saa soittaa liian lyhyeksi, koska sävel voi jäädä ra'aksi ja kuivaksi. Sävelet erotetaan toisistaan, siten että jousen annetaan pysähtyä joka sävelen jälkeen hetkeksi kielelle, niin että sen värähtely katkeaa. Sävelten tulee olla samankestoisia ja tasavoimaisia. Sana segue, jatkuu, tarkoittaa, että osoitettu kuvio tai, kuten tässä, jousitus jatkuu edelleen. (Spohr 1832, 136.)

Spohrin seuraavassa näytteessä on desimikulkuja (esimerkki 217), joissa jousita joudutaan kääntämään väliin jäävän kielen ylitse. Suoritus on vaikea ja vaatii paljon harjoitusta, mikä aloitettava hyvin hitaasti. Jousita ei saa irroittaa kieliltä, vaan se käännetään nopeasti kielen yli sen pysähdysten aikana, mikä

kuuluu martelé-jousitukseen. On syytä aluksi suorittaa hidastettuna vaihe kerrallaan: pysähdys, kääntö ja uusi martelé. (Spohr 1832, 188.)



ESIMERKKI 217 Spohrin desiimikulkuja martelena.

P. Baillot'n mukaan martelé kuuluu kaiuttomiin détaché-jousituksiin. Se soiteetaan jousen kärkikolmanneksella (esimerkki 218). Peukalo puristetaan kaarta vasten ja joka sävel tikataan (piquer) nopeasti ja samankaltaisesti ranteella, jota kyynärvarsi vähän myötäilee, jos tempo on hitaahko ja jousi siitä johtuen pitempi. Joka sävelen väliin tulee pieni lepotauko, jonka aikana jousi pidetään kielellä pakottomasti. E-kielellä marteléta pidennetään vähän, jotta korkeiden sävelten laihuus paranisi. (Baillot 1834, 94.)



ESIMERKKI 218 Baillot'n martelé jousen kärkikolmanneksella 1834.

Baillot puhui myös jousijaon yhteydessä martelésta, jonka kaiuton aksentti luontuu hyvin juuri kärkijousella sen puutteellisen kimmoisuuden vuoksi. (Baillot 1834, 85.) Hän antaa martelésta peräti neljä näytettä ja sanoo, että ne on soitettava kärjessä. Ensimmäisessä näytteessä on fortin lisäksi ohje: hieman venytetty martelé kaukana tallasta (esimerkki 219). Kummalliselta tuntuu, että forte soitetaan kaukana tallasta! Toisessa näytteessä on ohje: vielä venytetympi martelé kuin ensimmäisessä esimerkissä ja aina täyteläisesti (esimerkki 220). Kolmannessa näytteessä on ohje: hyvin lyhyt ja hyvin eloisasti artikuloitu martelé (esimerkki 221). Neljännen näytteen ohje kuuluu: vähän venytetty martelé ja joukossa laulavia säveliä (esimerkki 222). (Baillot 1834, 89-90.)



ESIMERKKI 219 Baillot'n hieman venytetty martelé kaukana tallasta. G. B. Viotti, Konseritto 17.



ESIMERKKI 220 Baillot'n edellistä venytetympi, täyteläinen martelé. G. B. Viotti, Trio 3.



ESIMERKKI 221 Baillot'n hyvin lyhyt ja eloisa martelé. P. Rode, Kapriisi 1.

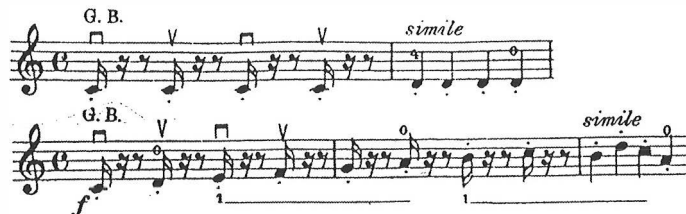


ESIMERKKI 222 Baillot'n vähän venytetty martelé. Oma Konsertto 3, opus 7.

Fr./H. Ries (1840) kuuluu 1800-luvun puolivälin lukuisten viulukoulun kirjoittajiin, joiden diletanttiset yritykset levittivät Kolnederin mukaan yhtä diletanttista viulunsoittoa. Näiden alimman tason harrastelijoiden tuotteet ovat sittemmin levinneet eri kielille käännettyinä ympäri maailmaa aina omaan aikaamme saakka. (Kolneder 1972, 470, 475.) Mistään ei käy ilmi, oliko tekijä Franz Ries (1755-1846) vai hänen poikansa Hubert Ries (1802-1886). Suomessa Riesin viulukoulu tunnetaan Oy Fazerin Musiikkikaupan kustantamana nimellä Ries-Sitt, Viulukoulu Violinskola. Ainoa bibliografinen tieto on: Originalverlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Ries-Sittin viulukoulun martelé-ohjeet eivät ansaitsisi sijaa tässä tutkimuksessa, mutta ne sattuvat olemaan lapsuuden tuttuja ja siksi alkuperäisimpiä syitä tämän tutkimuksen syntyyn: Jousittelut. A. Survaisujousittelu. (esimerkki 223) Jousi survaistaan hyvin nopeasti koko pituudeltaan kannasta kärkeen saakka ja päinvastoin, päästämättä sitä tauon aikana irtautumaan kieliltä, ja kiinnitetään tällöin päähuomio jousen suorasuuntaiseen kuljetukseen. (Ries-Sitt sine anno, II, 43.)

B. Lyhyt vasaroiva jousittelu (martelé). (esimerkki 224) Tätä jousittelua käytetään sekä kärjessä että kannassa, äänen alkuunpanon tulee olla sekä veto-että työntöjousessa yhtä terävä ja kiinteä. Jousittelu suoritetaan kärjessä ranteen ja kyynärvarren, kannassa sitävastoin ainoastaan ranteen avulla. Kannassa käytetään vieläkin lyhyempää jouta kuin 1-2. (Ries-Sitt sine anno, II, 44.)



ESIMERKKI 223 Ries-Sittin kokojousen survaisujousituksia malleineen.

B. Lyhyt vasaroiva jousittelu (martelé).

ESIMERKKI 224 Ries-Sittin vasaroiva jousitus kärjessä ja kannassa.

Ch. de Bériot neuvoi mainitsematta mitään marteléstä aloittelijaa soittamaan asteikkoja kokojousen nopeilla ja voimakkailla sysäyksillä (esimerkki 225). Joka sävelen jälkeen loppuu liike ja voima täydellisesti. Jousi ei irtoa kieleltä. (Bériot 1858, 12.)

EN COUPS D'ARCHET COUPÉS.

ESIMERKKI 225 Bériot'n martelén esiharjoitus kokojousella.

DU MARTELLE.

Moderato. **A B** Talon.

Métr.: $\text{♩} = 84$.

ESIMERKKI 226 Bériot'n martelé kärkijousella.

Bériot'n martelé (esimerkki 226) eroaa katkotusta, kaiuttomasta détachésta vain siten, että se tehdään kärkijousella ranteen lyhyellä, nopealla ja lujalla sysäyksellä. Kiintoisa kielellinen piirre on, että Bériot käytti marteléstä otsikossa muotoa Du martellé, mutta tekstissä le coup d'archet martelé ja rinnakkaisessa saksankielisessä tekstissä on muoto Der Martellato-Strich. Harjoituksen metronomimerkintä $\text{MM}1/4 = 84$ antaa osaltaan valaistusta martelén suoritukseen. (Bériot 1858, 80-81.)

J. Joachim ja A. Moserin viulukoulussa käytetään Bériot'n tavoin termiä martellé, jonka sanotaan johtuvan latinankielisestä sanasta martellus, vasara. Niinpä on kysymys vasarointia muistuttavasta jousituksesta. Martellé on vaikea mutta usein käytetty jousitus, josta johtuvat monet taidokkaammat jousitukset. Josta painetaan lähinnä etusormella kieltä vasten ja jousi päästetään sitten nopealla, voimakkaalla sysäyksellä liukumaan kieltä pitkin, jolloin syntyy hyvin lyhyt käyttökelpoinen sävel, jota tekijät havainnollistivat kiilan kuvalla (kuva 55).



KUVA 55 Martelén vertauskuva Joachimín ja Moserin mukaan.

Kiilan pystyviiva tarkoittaa martelén alkua, sen maksimaalista sävelvoimaa, joka kiilan tavoin häipyä. Tämä suoritus tapahtuu vuoroin vetäen ja työntäen. Puristuksen, nopeuden ja sysäysvoiman tulee olla jousen pituuteen nähden oikeassa suhteessa, jotta syntyisi täsmällinen ja kaunis ääni. Siksi martelléta tulee alkuun harjoitella elastisella ranneliikkeellä aivan hitaasti ja hiljaisella äänellä lyhyellä karkijousella, koska kaaren vastus on siellä vahvimmillaan. On myös huolehdittava siitä, ettei jousi värähtele pysähtyessään kielelle.

Kun martelé sujuu pianossa, on vähitellen lisättävä voimaa ja jousenpituutta: 1. karkineljännes, 2. karkikolmannes, 3. karkipuolisko ja 4. kokojousi hyvin kohtuullisessa tempossa ja täydellä äänellä. Martellén tulee soida samanlaisena vedolla ja työnnöllä, mihin auttaa alkukorosteinen triolirytmí. Martellén harjoitus vahvistaa jousikättä ja jousen hallintaa, mutta liiasta harjoituksesta voi seurata käden yllirasitus, josta seuraa usein pysyviä hallitsemattomia virhetoimintoja. Muutaman minuutin päivittäinen harjoitus on turvalisinta. (Joachim-Moser 1905, Ib, 16-17.) Martellén erikoistapauksena esiintyy usein oheinen pisterytmi (esimerkki 227), joka alkaa luontevimmin työntöjouksella. Painotuksen tulee säilyä työntö-martellélla. (Joachim-Moser 1905, Ib, 32.)



ESIMERKKI 227 Pisterytmi, martelén erikoistapaus Joachimín ja Moserin mukaan.

A. Casortin mukaan martelléta harjoitellaan hyvin lyhyellä ja aina samanpituuisella kanta- tai karkijousella (esimerkki 228). Kaikki sävelet aksentoidaan yhtä lujasti mutta ei raa'asti. Tämä tehdään kaareen kohdistetulla vähäisellä sormipuristuksella ilman, että ranne jäykistyy. Lyhyt kärki-martelé on Casortin kolmas perusjousitus ja se suoritetaan ranteella ja kyynärvarrella. (Casorti -1906, 8.)



ESIMERKKI 228 Martelén jousijako Casortin mukaan.

H. Diestel kuvasi marteléta, karkijousen vasaroivaa jousitusta, kulmikkaalla kahdeksikkokäyrällä, jonka vahvuuden vaihtelu kuvaa kieleen kohdistuvaa painevaihtelua. Martelé alkaa vahvalla pronaatiolla, johon välittömästi liittyy vaihtelevan kiivas kyynärvarren heilahdus. Liike pysähtyy nopeasti supination aiheuttamaan painonvähennykseen, ja jousi jää kielelle lepäämään seuraavaan säveleen saakka. Martelén alalajina Diestel pitää jousen karkikolmanneksen pituista tiukkaa jousitusta, jota P Rode 9. etyydissään käyttää ilmaisua lyhyt ja terävä détaché ilman, että jouta silti nostetaan kielestä. (Diestel 1912, 118.)

O. Rupertus puhui pelkästään vasaroidusta jousituksesta, joka tekee pienen vasaranlyönnin vaikutuksen. Sen merkinä nuoteissa on venytetty piste. () Jousesta käytetään kärkineljännes. Liikkeen tulee olla nopea. Jousi pysähtyy pian ennenkuin aika-arvoa on täysin soitettu. Kyynärvarsi ei saa lainkaan jännittyä ja ranteen tulee hieman joustaa. (Rupertus 1914, 24-25.)



KUVA 56 Martelén jousijako Capet'n mukaan.

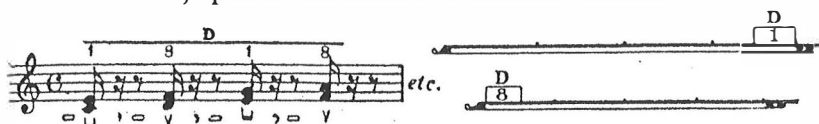
L Capet'n mukaan marteléssa jousi laukaistaan liikkeelle suuntaan tai toiseen hyvin nopeasti ja pysäytetään äkkiä. Pysähdys vaatii hyvin lujan sormipuristuksen, samalla kun käsivarren liike äkkiä pysähtyy. Martelé voi tulla kysymykseen sekä kanta- että kärkineljänneksellä (kuva 56).



ESIMERKKI 229 Martelén merkintä ja tulkinta. L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 47.

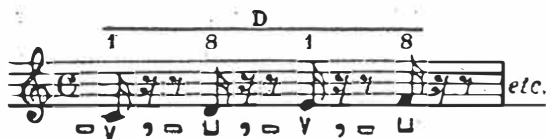
Martelén tarkoitus on ilmaista voimaa ja tahtoa. Se ei saa olla kireän jännittynyt ja epämiellyttävä, vaan sen on oltava mahtava ja jalo. Äänen tulee säilyä kauniina alun aksentista pysähdykseen asti. On turha ponnistella liikaa martelén luontaisen voimakkuuden vuoksi, koska se katoaa heti, kun ääni sortuu. Beethoven-sitaatin martelé (esimerkki 229) voidaan soittaa kärjessä ja kannassa. Capet osoittaa nuotein myös, miltä martelén tulee kuulua. (Capet 1916, 41.)

Voimavaihtelua tulee käyttää kaikkien jousitusten tavoin myös marteléssa, mutta se ei koskaan saa sen vuoksi menettää luonnettansa. Martelén oikean luonteen omaksuminen vaatii valmistavia harjoituksia, jotka kohdistuvat sormien vaikutukseen ja alukkeen nopeuteen. Näytteen martelé soitetaan vuoroin kanta- ja kärkikahdeksanneksilla (esimerkki 230). Suorakaiteen kohdalla jousi painetaan kielelle ja pilkun kohdalla se nostetaan kieleltä.



ESIMERKKI 230 Capet'n täsmällinen martelé-ohje vuoroin kannassa ja kärjessä.

Ennen ensimmäistä säveltä kielelle asetettu kantajousi valmistautuu alukkeeseen, joka on nopea, tarmokas ja kuuluva. Sävelen jälkeen jousi siirretään hyvin nopeasti kielen ylitse ja asetetaan kärki kielelle seuraavan työnnön valmistamiseksi. Samaa jatketaan vuoroin kannassa vetäen ja kärjessä työntäen ja aina asettaen jousi etukäteen kielelle. Sama harjoitus voidaan tehdä myös kannassa työntäen ja kärjessä vetäen (esimerkki 231).



ESIMERKKI 231 Capet'n sama harjoitus työntöjousella alkaen.



ESIMERKKI 232 Capet'n outo martelé-harjoitus, missä kokonuotti tarkoittaa, että jousi kuljetetaan merkittyjen taukojen aikana päästä päähän juuri kielen yläpuolella.

Toinen martelén esiharjoitus (esimerkki 232) on Capet'nkin mielestä hieman erikoinen. Se poikkeaa edellisestä harjoituksesta vain siinä, että jousi kuljetetaan kannan ja kärjen välillä hyvin hitaasti aivan kielen yläpuolella huolehtien samalla jousen tallansuuntaisuudesta. Martelén seuraavassa esiharjoituksessa (esimerkki 233) kaksoisäänet survaistaan hyvin tarmokkaasti jousen kärkineljänneksellä, ja jousi siirretään nopeasti uuteen asemaan sävelten välisen tauon ajaksi.



ESIMERKKI 233 Capet'n martelé kaksoisääninä.

Marteléta tulee harjoitella myös pianossa. Jousi asetetaan kielelle ilman sitä puristusta, joka tarvitaan martelén alkuaksenttiin, ja soitetaan martelé ilman aksenttia. Myös tätä hiljaista marteléta Capet harjoituttaa monin muunnelmin. (Capet 1916, 43-45.)

ESIMERKKI 234 Tyypillistä marteléta Fleschin mukaan. H. Vieuxtemps, Konsertto 4, osa 4 (a). L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 47, osa 1 (b).

ESIMERKKI 235 Martelén alkuharjoitus jousen karkikolmanneksella (a), suurin nopeus (b) ja jousijako Fleschin mukaan. Puristustauko on Dr (Druckpause).

C. Fleschin mukaan martelé kuuluu lyhyihin kiintojousituksiin, kuten staccato ja portatokin. Martelé on luonteeltaan raskas, juhlallinen, massiivinen jousitus (esimerkki 234). Tavallisesti se soitetaan kohtuullisessa tempossa karkijousella. Sen sijaan kanta-marteléta ei voi suositella missään tapauksessa. (Flesch 1928, 32-34.) Jousitekniikan kannalta on martelé yhtä tärkeä jousitus kuin détaché, vaikka sen musiikillinen merkitys on vähäisempi. Martelélle (esimerkki 235) on ominaisinta sävelten välinen puristustauko ja sitä seuraavan sävelen alkava puristusaksentti. Edellinen sävel päättyy ja tauko alkaa kyynärvarren pronaation lukitessa pysäytetyn jousen puristukseen kieltä vasten. Tauko päättyy supinaation laukaistessa jousen puristuksesta nopeaan liikkeeseen, joka saadaan aikaan kyynärvarren vaakaliikkeellä. Fleschin mukaan martelén äärimmäinen suoritusnopeus on neljä säveltä neljäsosan aikana tempossa $MM1/4 = 66$. (Flesch 1923, 49.)

Martelén ensisijainen tunnusmerkki on terävä rytmikkyys. Sen perusteella on harkittava, valintaanko hitaan tempon lyhyihin säveliin martelé vai joku irtojousitus. Jo aikaisemmin puheena olleen J. S. Bachin Sooloviulupartitan 3 ensimmäisen osan lisäksi martelé on parempi ratkaisu myös seuraavissa tapauksissa (esimerkki 236). (Flesch 1923, 123.)



ESIMERKKI 236 Marteléta viulumusiikissa Fleschin mukaan. J. S. Bach, Sooloviulupartita 3, osa 1 (a). H. Vicuxtemps, Konsertot E-duuri, osa 1 (b) ja a-molli (c).

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulun ensimmäisessä osassa ei mainita sanaa martelé vaan the hammered stroke. Se on soitettava lujalla, hyvin aksentoidulla kärkejousella. Erityisen tärkeätä on ranteen notkeus. Mikäli jousitus ei aluksi ole kyllin tarmokasta, soittaja voi käyttää hieman kyynärvarren voimaa apuna. (Auer-Saenger 1926, I, 50.) Koulun seitsemännän osan mukaisesti martelé eli vasaroitu jousitus kuuluu vaikuttavimpiin ja loisteliaimpiin jousituksiin ja se on täydellisen jousenkäytön kehittämisessä yhtä tärkeä kuin détaché. Edullisimmillaan martelé on jousen kärjessä, mutta sitä tulee harjoitella myös keskijousella ja kannassa, koska se usein tulee kysymykseen jousitus-yhdistelmissä. Tällöin martelén tulee soida samanlaisena eri osissa jousta. Luonteenomaista martelélle on jousen nopea, voimakas liike ja pysähdys joka sävelen jälkeen. Hälyä aiheuttavaa liioittelua on vältettävä. Auer puoltaa pelkkää ranteen käyttöä marteléssa. Vain poikkeuksellisesti saa käyttää myös kyynärvarren mutta ei missään tapauksessa olkavarren ja hartian voimaa. Martelén hallinta on tärkeä edellytys staccaton onnistumiselle. (Auer-Saenger 1926, VII, 4.)

I. Galamianin mukaan tärkeimpiin jousituksiin kuuluu martelé. Sen hallinta on hyödyksi koko jousenkäytölle ja muille jousituksille, kuten collé, staccato ja erityisesti détaché. Tälle iskevälle jousitukselle on ominaista terävä, konsonanttimainen alkuaksentti ja selvä tauko sävelten välissä. Säveltä edeltää jousen nipistys kielelle. Nipistystä ei kuitenkaan saa pidentää tarpeettomasti. Paineen tulee olla voimakkaampi nipistyksessä kuin sävelen aikana. Paineen vähennys juuri oikealla hetkellä on tärkeätä. Sävelen pituuden mukaan erotetaan kaksi martelé-tyyppiä, yksinkertainen ja pitkitetty martelé.

Yksinkertainen eli nopea martelé voidaan soittaa millä jousikohdalla tahansa kokojousta lyhimpään mahdolliseen. Paineen säätely on mitä tärkeintä äänenlaadun vuoksi. Vetojousen lopussa riittämätön paine saattaa hellittää jousen tuntuman kielestä. Liiallinen paine aiheuttaa hälyjä sekä sävelen että tauon aikana. Työnnön päättyessä aivan kantaan jousta on hieman irroitettava kieleltä.

Kärjessä martelén alkupaine vaatii lievän pronaation lisäksi sekä ranteen että sormentyvirystysten matalamman asennon. Kannassa jousta on hyvin kannateltava ylipaineen vuoksi. Suoritus tapahtuu käsivarrella lukuunottamatta

pienimpiä liikkeitä. Sormien ja ranteen tulee luonteensa mukaisesti toimia notkeina ja taipuisina joustimina. Näiden osuus suorituksessa kasvaa, mitä lyhempiä jouta ja hiljaisempaa nyanssia tarvitaan. Lyhin mahdollinen martelé soiteetaan yksinomaan sormilla ja ranteella. Martelén suoritukseen osallistuvat 1) käsivarren liike, 2) sormien vaakaliike ja 3) sormien paine kaareen alkupuraisua varten. Ennen alkuaksenttia sormet ovat kannassa koukussa ja kärjessä suorina koukistuen hieman heti liikkeen alettua.

ESIMERKKI 237 Galamianin martelé. Alkuharjoitus, R. Kreutzer, Etyydi 7 (a). Kokojourella, C. Saint-Saëns, Viulukonsertto h-molli, osa 1 (b), Puolijousella, P. Rode, Kapriisi 11 (c). Aivan lyhyellä jousella, J. Brahms, Viulukonsertto, osa 1 (d).

Paineen säätely alkuaksentissa sekä sävelen ja tauon aikana on opittava kokemuksen kautta. Alkuaksentille tarpeellinen paine pyrkii säilymään myös sävelen aikana aiheuttaen äänihäiriöitä ja sävelen lopussa hallitsematonta jousiliikettä. Alkuaksentin jälkeen myös käsivarren lihaksien tulisi lauetta paitsi aivan nopeassa martelässä, jolloin paineen laukeamista ei ehdi tapahtua. Tällöin on äänenlaatuun kiinnitettävä erityistä huomiota. Laajassa martelé-liikkeessä tallan suunta ja sointikohta on säilytettävä. Niinpä äänenlaadun tarkkailuun on kiinnitettävä kylliksi huomiota paine- ja rytmikysymysten ohessa.

Säveltä edeltävän paineen välttämättömyys rajoittaa martelén suoritusnopeutta. Kärjessä nopeutta voidaan lisätä jousen kallistumalla tallan suuntaan. Mutta tempon lisääntyessä martelén sijaan tulee staccato, collé, fouetté tai aksentoitu détaché. Martelén harjoittelu aloitetaan pitkin sävelkatkoin enintään neljännესjousella. Kielenvaihto tehdään heti edellisen sävelen lopussa. Viulumuusiikissa nopea martelé voidaan soittaa kokojourella, puolijousella ja aivan lyhyellä jousella (esimerkki 237).

Ilmeikästä détaché-jousitusta martelé-alukkein sanotaan pitkitetyksi marteléksi. Aluke tuotetaan edellä kuvattuun tapaan, mutta jousenkulku hidastetaan välittömästi kulloinkin tarvittavaan nopeuteen (esimerkki 238). (Galamian 1962, 70-73.)



ESIMERKKI 238 Galamianin pitkitettyä marteléta. J. Brahms, Viulukonsertto, osa 3.

A. F. von Horn tarkoitti niin sanotulla lyhyellä jousituksella sävelkestoja, jonka jousitus vaatii, kehoittaen harjoittelemaan asteikoita puolijousella, jousen kolmanneksella ja neljänneksellä tuskin aksentoiden ja siten, että jousi pysyy koko ajan kielellä ja sävelet erottuvat toisistaan pienin tauoin. Tämä sinänsä merkitykseltömältä tuntuva ohje, on kuitenkin lähtökohtana varsinaiselle martelélle, joka syntyy tuosta lyhyestä jousituksesta aksentoinnin avulla. Hornin mukaan on hyvin vaikeata soittaa martelé ilman hälyjä. Ennen säveltä kuormitetaan kieltä etusormen painolla, joka löysätään heti hyvin nopean, vauhdikkaan ja elastisen mutta energisen liikkeen alussa. Liikkeen päätyttyä jousi pysähtyy täysin hälyttömästi kielelle. Tauon aikana kieli kuormitetaan jälleen etusormen painolla. Jousitusta on harjoiteltava kannassa, keskellä ja kärjessä, vaikka käytännössä martelé soitetaan enimmäkseen vain kärkijousella. Nopeimmillaan martelé voidaan soittaa kuudestoistaosina tempossa MM $1/4 = 66$. Nopeammissa tempossa martelén sijasta soitetaan edellä mainittu lyhyt jousitus. (Horn 1964, 76.)

Suuri martelé soitetaan kuin varsinainen martelé, mutta kokojousella, suurimmalla nopeudella, riittävin tauoin jousenvaihdossa, kielenvaihdon käsivarsiliikkeen aikana. Jousitus on lähinnä voimisteluharjoitukseksi tarkoitettu, mutta se on sängen tärkeä koko jousikäden lihasten ja jänteiden yhteistyön kannalta. Sähköisen eloisa terävä puristusaksentti aloittaa sävelen ja se päättyy jousen pysähtyessä kielelle rahallisen liikkumattomaksi ilman hälyjä ja lihasten täydelliseen rentoutumiseen. Jousen kimmoisuudesta johtuvaa värähtelyä vastaan tulee taistella. (Horn 1964, 73.)

D. D. Boydenin mukaan sforzato-efektille perustuvassa martelé-jousituksessa sormilla on huomattava merkitys. (Boyden 1966, 1773.) Yksinkertainen martelé on erillisjousitus, joka uudenaikaisen jousen ominaisuuksien vuoksi syntyy käden nopeasta, energisestä sysäyksestä ja laukeamisesta. Myös uudenaikainen notaatio on usein ongelmallinen jousitusmerkkien puolesta. Martelé merkitään yleensä pistein, mikä saattaa tarkoittaa myös spiccatoa tai sautilléa. (Boyden 1966, 1775.)

Sananmukaisesti martelé tarkoittaa vasarointia. Se onkin iskevä kiintojousitus, joka syntyy lujan jousikontaktin, nopean liikkeen ja sitä seuraavan lihasvoiman äkillisen laukeamisen keinoin. Tuloksena on terävän purevan sforzando-aluke ja tauko. Vanhanaikaisella jousella ei tämä jousitus voinut onnistua kyllin tehokkaasti. Martelé voidaan soittaa jousen eri osissa, mutta jousen kärkipuoliskolla se onnistuu parhaiten. Jousitus tulee kysymykseen vain kohtuulli-

nessa tempossa, koska jokainen sävel tulee huolellisesti valmistaa ennakoivalla jousikontaktilla. Martelé merkitään joko pistein tai nuolenpäin. (Boyden 1980a, 134.)

L. Garamin mielestä martelé on iskevä, nopea ja napakka jousenveto, jota seuraa selvä katko ennen seuraavaa riuksaa vetoa. Jousi lepää koko ajan kielellä. Katkon aikana melkoinen paine kieleen syntyy rotaatioliikkeellä. Kun jousi vetäistään liikkeelle, löysätään jonkin verran painetta rotaatioliikkeellä päinvastaiseen suuntaan kuin katkossa. Martelé soitetaan normaalisti kärkipuoliskolla, mutta myös koko jousen marteléta on syytä harjoitella. Ranne pidetään hyvin alhaalla, ja kaikki jouhet koskettavat kieltä. Tempoa ei voi mielin määrin lisätä. Eräät keskieuropallaiset ekspertit sanovat martelén käyvän vähitellen vanhanaikaiseksi ja ennustavat sen jäävän ennen pitkää käytöstä. (Garam 1972, 51.)

L. Donington vertasi marteléta jetéhen, josta se eroaa vain siinä, että jousen ponnahtelu estetään harkitusti. Tämä vaikuttaa oudolta, koska jatkossa hän sanoo, että martelén jousenvaihtoa edeltävä puristus tuottaa painavan isku- alukkeeseen vuoksi voimallisen staccaton. Edelleen hämmästyttää, että irroitettaessa jousi sävelten välillä martelé saa yhä iskevemmän luonteen. Pianossa ja pianissimossa martelé vaikuttaa Doningtonin mielestä eriskumalliselta, mutta fortessa se on oivallinen jousitus. Edelleen hämmästyttävää, on että martelé on voimakkaimmillaan kantajousella soitettuna. Donington viittaa Boydeniin, jonka mukaan marteléta alettiin käyttää vasta 1700-luvun jälkipuoliskolla. Tartinin Donington sanoo tuominneen martelén nimeltä kirjeessään sanoessaan, että joka sävelen tulee alkaa pelkästään kielen aiheuttamasta kitkasta eikä kuin vasaralla lyöden. Barokkimusiikista martelén käyttö tulisi kitkeä pois perusteellisesti, sillä paremmin se sopii Brahmsin ja parhaiten Bartókin musiikkiin. (Donington 1977, 46-47.)

O. Szenden mukaan martelé on vaudikas jousitus, jolle tunnusomaista ovat sävelten välinen tauko ja voimakas aluke. Välitauko voi olla säveltä pidempi ja sen aikana valmistutaan seuraavaan liikkeeseen. Teknisen suorituksen Szende jakaa neljään vaiheeseen. 1. Jouhet pureutuvat kieleen ennen liikettä. 2. Nopea, vauhdikas liike ja puristuksen laukeaminen. 3. Nopea pysähdys. 4. rentoutuminen. Martelé soi parhaiten jousen kärkipuoliskolla, hitaassa tempossa myös kokojousella. Martelé äärimmäinen tempo on noin MM $1/4 = 66$. Yleensä martelé soitetaan koko käsivarren heilahduksella, jolloin jousta ohjaavat sormet toimivat etenkin liikkeen alussa ja lopussa elastisina joustimina. Akseptti tehdään lähinnä etusormella. (Szende 1985, 26-27.)

E. Erdleen mukaan perusjousitukseen kuuluvan martelén eli marcaton hallinnasta on hyötyä myös détachén, staccaton, collén ynnä muiden jousitusten käytössä. Martelé on sarja lyhyitä vetoja ja työntöjä purevin alukkein kärjessä tai kärkipuoliskolla. Se soitetaan yleensä fortessa. Martelé vahvistaa rannetta. Luonteenomainen aluke syntyy siten, että sävelten välisellä tauolla jousi puristetaan kieleen kyynärkierron avulla ja aluke syntyy puristuksen laukeamisesta. Erdleen mukaan marteléssa keskisormi on tärkeämpi kuin etusormi, joka saattaa aiheuttaa äänen liiallista kireyttä. Olisi hyvä harjoitella marteléta myös kantapuoliskolla. Työntöjousta tulee aksentoida enemmän kuin vetoa.

Erdleen mukaan martelén sukuisia jousituksia ovat pidennetty martelé, collé ja piqué. Pidennetty martelé on martelén ja détachén välimuoto. Collén aksentoitujen sävelten välillä jousi irroitetaan kielestä. Lyhimmillään collé soitetaan sormilla ja ranteella, mutta sen pidentyessä myös käsivarsi osallistuu liikkeeseen. Piqué on lyhyt ja terävä martelé-alue, joka soitetaan ranteella siten, että jousi irtoaa kielestä sävelten välillä. Sitä käytetään lentävän staccaton esiharjoituksena. Lopuksi Erdlee suosittelee naapureiden vuoksi äänetöntä kokojouksen marteléta, jossa jousi kulkee koko ajan puolen tuuman päässä kielestä! Grand détachéta muistuttava grand martelé soitetaan Erdleen mukaan palautusjousella, siten että joka sävel saa kokojouksen pituisen vedon. (Erdlee 1988, 94-95, 97-99.)

R. Jacoby puhui yksinkertaisesta martelésta ja staccato-martelésta, mikä ei tarkoita staccatoa, niinkuin Fleschin mukaan voisi luulla. Yksinkertainen martelé on mahdollinen hitaassa ja kohtuullisessa tempossa voimavälillä mf - ff (esimerkki 239).



ESIMERKKI 239 Jacobyn yksinkertainen martelé. G. Fr. Händel, Viulusonaatti D-duuri, osa 2.

Yksinkertainen, leveä martelé on oikeastaan luja, nopea détaché täysinmittaisella kyynärvarren liikkeellä, jolloin kämmenen liike jää mahdollisimman pieneksi. Liikkeen lopussa jousi pysähtyy äkkiä ja siihen kohdistetaan paino, jotta se lepäisi kielellä rauhallisesti seuraavaan liikkeeseen saakka. Sysäys ja puristus ovat jousitekniikan alkeellisimmat osat, joita yleensä käytetään liiallisesti. Mutta ne ovat paikallaan yksinkertaisessa marteléssa ja yleensä barokkimusiikissa, jossa tarvitaan markanttia, voimakasta artikulointia kohtuullisissa ja hitaissa tempoissa.

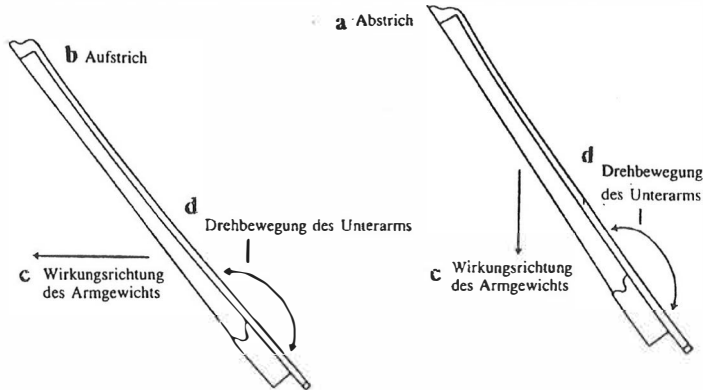


ESIMERKKI 240 Marteléta peräkkäisillä työntöjousilla Jacobyn mukaan. J. S. Bach, Soolo-viulupartita 1, Bourrée.

Barokin aikana, 1600-1700-luvuilla, marteléta Jacobyn mukaan käytettiin vähän vain siksi, koska se oli tarpeetonta silloisella jousella, jolla muutenkin joka sävel artikuloitui selvästi. Sentähden hyvä, karkeutta vailla oleva, moderni martelé on suureksi hyödyksi tavoiteltaessa barokin tyyppillistä lyhyttä jousenkäyttöä. Staccatoa muistuttavaa peräkkäisten martelé-sysäysten sarjaa voidaan työntöjousella käyttää siirryttäessä kärjestä kantaan (esimerkki 240), mutta tällöin on huomattava, että jousi tulee jakaa staccatosta poiketen tarkoin sysäysten mukaisessa suhteessa. (Jacoby 1989, 23-24, 91 a66.)



ESIMERKKI 241 Jacobyn staccato-martelé. L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 47, osa 1.



KUVA 57 Vetojousi (a), työntöjousi (b), käsivarren painovaikutuksen suunta (c) ja kyynärvarren kierto (d) Jacobyn mukaan.

Staccato-martelé (esimerkki 241) voidaan soittaa kohtuullisessa ja hitaassa tempossa voimakkuudella *p* - *mf*. Se eroaa täysin yksinkertaisesta marteléstä. Kädenpaino säilyy sävelten välillä. Sävel syntyy puristuksen vähenemisestä eikä sen lisäämisestä. Siksi jousitus on mahdollinen vain hiljaisissa nyansseissa. Vaikeutena on sopivan kädenpainon säätely, jotta ilmeikäs ääni syntyisi hetkessä kyynärvarren lyhyellä liikkeellä, parin senttimetrin pituisella jousella (kuva 57). Jousitus voidaan soittaa jousen eri osissa, mutta kannassa painoa tulee varoa (esimerkki 242).



ESIMERKKI 242 Jacobyn staccato-martelé vuoroin kannassa ja kärjessä. Fr. Schubert, Viulufantasia.

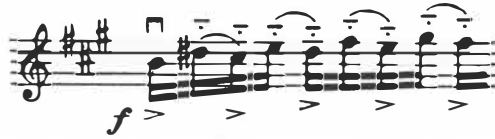
On myös mahdollista soittaa yksinkertaisen martelén lyhennetyllä muodolla, joka siis eroaa staccato-marteléstä puristusluokkeensa puolesta. Tämä sopii hyvin esimerkiksi pisteelliseen rytmiiin (esimerkki 243). (Jacoby 1989, 25-26.)



ESIMERKKI 243 Jacobyn yksinkertaisen martelén lyhennetty muoto. J. Sibelius, Konsertto, osa 3.

Jacobyn mukaan nykyisin harvinaisessa Viotti-jousituksessa yksinkertainen, leveä martelé saa jatkeeseen pienen jousiliikkeen päinvastaiseen suuntaan

(esimerkki 244). Jousen annetaan palautua ilman eri sysäystä toivotun matkan takaisin, jolloin syntyy martelén saumattomasti liittyvä lyhyt sävel. (Jacoby 1989, 24.)



ESIMERKKI 244 Viotti-jousitus on martelén muunnos Jacobyn mukaan. G. B. Viotti, Konseritto 22, osa 1.

Sana martelé kuvaa kuulohavaintoa, aksentoitua ja katkottua säveltä, jota joku joskus on verrannut vasaranlyöntiin. Sanaa on ruvettu käyttämään jousituksen nimenä, vaikka vasaroimisella ei ole sen kanssa mitään tekemistä. Martelén esi-historia ennen Tourte-jousta osoittaa seuraavia martelén viittaavia piirteitä.

Alusta lähtien viulun olennaisin tehtävä, tanssin säestyks, on vaatinut martelélle ominaisia, sävelten aksentointia ja erottelua fortissimossa. 1600-luvun ranskalainen tanssimusiikki soitettiin, martelélle ominaisella, lyhenne-tyllä non-legatolla, jota sanottiin staccatoksi tai spiccatoiksi ja merkittiin, mar-telén tavoin, pisteellä tai pystyviivalla. Tämä staccaton merkitys ja suoritustapa vaihteli vivahteikkaasti, kuten martelé Baillot'sta Capet'hen.

1700-luvun puolella Bachin musiikissa on kohtia, jotka Moserin ja Fleschin mielestä soivat parhaiten martelénä, vaikka jousitusta ei Bachin aikana ollut-kaan. Mutta Quantz ja L. Mozart tähdensivät, martelélle ominaisia, staccaton terävyyttä ja katkontaa. minkä säveltäjä osoittaa pienillä pystyviivoilla. Quant-zin sanoin, tanssimusiikki tulee aina soittaa raskaalla kädellä, martelén tapaisin, lyhyeksi katkotuin, terävin sävelin.

1800-luvulta alkava varsinaisen martelén historia koostuu valikoimasta käsityksiä ja soitto-ohjeita, joiden kokoavakin uudelleen esittäminen veisi tilaa useamman sivun. Rode'in, Kreutzerin ja Baillot'n viulukoulun niukoissa ohjeis-sa todetaan, että on kysymyksessä nopea, terävä sysäys karkijousella. Spohr sanoi ranskalaisten käyttävän sanaa martelé. Baillot esitteli eri martelé-lajeja ja hän teroitti ranteen merkitystä kuten sitten Bériotkin, joka käski harjoitella marteléta myös kokojousella.

1900-luvulla Casorti antoi ensimmäiset ohjeet ja harjoitukset kantajousen marteléstä, jota Capet peräti monipuolisesti harjoitti yhdessä kärki-martelén kanssa. Capet korosti sormipuristuksen osuutta martelé-tekniikassa. Martelén tuli vivahteikkudessaan ilmaista voimaa ja tahtoa, mahtavuutta ja jaloutta, mutta tarpeen tullen tulee käyttää myös voimavaihtelua aina aksentomatto-maan pianoon saakka.

Fleschin luonnehti martelén raskaaksi, massiviseksi ja juhlalliseksi ja kielsi ehdottomasti kanta-martelén. Hänen mukaansa martelélle on suuri merkitys jousitekniikassa mutta ei viulumusiikissa. Sävelten välinen puristustauko alkaa kyynärvarren pronaation lukitessa pysäytetyn jousen puristukseen kieltä vas-ten. Tauko päättyy supinaation laukaistessa jousen puristuksesta nopeaan liik-keeseen, joka saadaan aikaan kyynärvarren vaakaliikkeellä. Auerin ja Saengerin mukaan martelén tulee soida samanlaisena eri osissa jousta. Auer puoltaa pelk-kää ranteen käyttöä marteléssa.

Galamianin kaksi martelé-tyyppiä ovat yksinkertainen eli nopea ja pitkitetty martelé. Edellinen voidaan soittaa millä jousikohdalla tahansa kokojousesta lyhimpään mahdolliseen. Martelén suoritukseen osallistuvat käsivarren liike, sormien vaakaliike ja paine kaareen alkupuraisua varten. Tempon lisääntyessä martelén sijaan tulevat staccato, collé, fouetté tai aksentoitu détaché. Galamianin pitkitetty martelé on ilmeikästä détaché-jousitusta martelé-alukkein. Hornin mukaan martelé syntyy, kun jousi pysyy koko ajan kielellä ja toisistaan pienin tauoin erottuvat sävelet aksentoidaan.

Boydenin mielestä 1700-luvun alun ja 1800-luvun normaalijousitusten alku-atakeilla ei ole suurtakaan eroa, mutta 1800-luvun todelliselle martelélle ominainen sforzando-efekti on vanhan, pehmeähkön alukkeen vastakohta, joten martelé syntyi Tourte-jousen myötä. Garamin perustelemattoman tiedon mukaan jotkut keskieuropalaiset ekspertit sanovat martelén käyvän vähitellen vanhanaikaiseksi ja ennustavat sen jäävän ennen pitkää käytöstä. Donington sanoi, että martelé on voimakkaimmillaan kantajousella.

Szenden mielestä tauko voi olla marteléta pitempi ja yleensä martelé soitetaan koko käsivarren heilahduksella, sormet toimivat joustimina. Erdlee sanoi marteléta myös marcatoksi. Keskisormi on etusormea tärkeämpi. Martelén sukusista jousituksista pidennetty martelé on martelén ja détachén välimuoto. colléssa ja piquéssä jousi irtoaa kielestä.

Jacobyin mukaan sysäys ja puristus ovat jousitekniikan alkeellisimmat osat, joita yleensä käytetään liiallisesti. Mutta ne ovat paikallaan yksinkertaisessa marteléssa ja yleensä barokkimusiikissa, jossa tarvitaan markanttia, voimakasta artikulointia kohtuullisissa ja hitaissa tempoissa. Barokin aikana, 1600-1700-luvuilla, martelélla ei ollut käyttöä siksi, että silloisella jousella joka sävel artikuloitui selvästi. Sentähden hyvä, karkeutta vailla oleva, moderni martelé on suureksi hyödyksi tavoiteltaessa barokin tyyppillistä lyhyttä jousenkäyttöä.

4.3 Taiturilliset jousitukset

Kun laulunsäestyksiä ryhdyttiin jo 1500-luvun puolella esittämään pelkästään soitinyhtyeillä, syntyi tältä pohjalta varsin pian itsenäinen soitinmusiikki. Siihen omaksuttiin pian vaikutteita laulutaiteen ulkopuolelta. Pitkälle kehittynyt viola-, luuttu- ja kosketinsoitinmusiikki tarjosi valmiita aineksia myös viulun-jousen virtuoositekniikkaa varten. Syntyi jousenkäytön kolmas perusjuonne, taituruus, jonka italialaisten esikuvien mukaan 1600-luvun jälkipuoliskon viulusäveltäjät kehittivät periaatteessa täydellisyyteen. Niin vähän kuin nykyisin tunnetaankaan tätä virtuoosisuuden tärkeintä kehitysvaihetta, tosiasiasi jää, että silloin legato ja portato jäsenyivät yhä korostuneempaan muotoon. Syntyivät monenlaiset staccatot, joita ei kuitenkaan tällä nimellä tunnettu. Staccatot merkittiin aivan nykyaikaisella tavalla, nimittäin legatokaaren alla olevin pistein tai pystyviivoin. Näiden taiturijousitusten vaihtelevat suoritustavat tunnettiin tuolloin samassa laajuudessaan kuin konsanaan omana aikanamme. On suuri harha pitää jousenkäytön taituruutta Paganinin keksintönä. Niinpä 1600-

luvun jälkipuoliskoa seuraava viulunsoiton historia on pelkästään taiturijousitusten tunnetuksi ja hyväksytyksi tulemisen vaihetta.

Rajaa tanssillisten ja taiturillisten jousitusten välillä ei sovi tiukasti määrittellä. Voidaan näet ajatella, että *détachén* ja *martelén* lisäksi tanssillisuutta edustavat myös muut erillisjousitukset, siis lyhyt jousenkäyttö vailla erityistä aksentointia sekä kiinto- että irtojousituksina. Toisaalta nämä jousitukset kuuluvat virtuoosisen viulumusiikin perustekniikkaan, joten lienee tarkoituksenmukaisinta pitää niitä taiturillisina jousituksina. Joka tapauksessa *spiccato* ja *sautillé* saattoivat enintään poikkeuksellisesti tulla kysymykseen vanhimmassa tanssimusiikissa. Sen sijaan niille luonteenomainen jousen irtautuminen kielestä viittaa viuluidiomien synty aikaan, 1600:n tienoilla alkavaan barokkiin, jolle ominaista oli uusi taituruus. (Boyden 1979, 99.)

4.3.1 Spiccato

1600-luvun tiedot *spiccato*sta ovat varsin niukat. Tiedetään Fr. Rognonin 1620 paheksuneen sitä, että jotkut nostivat jousen rajusti irti kielestä aiheuttaen yhtä paljon hälyä jousesta kuin viulusta. (Boyden 1979, 153.) J. Waltherin arvellaan käyttäneen nuottikirjoituksissaan pistettä *spiccato*n merkinä. (Beckmann 1918, 65.) Merckin 1695 aloittelijoille ja harrastelijoille kirjoittamassa ensimmäisessä varsinaisessa viulukoulussa, *Compendium Musicae Instrumentalis*, on *spiccato*sta vain maininta, että sitä käyttävät taidoistaan kuuluisat soittajat Biber, Walther ja Westhoff. (Aschmann 1962, 35-36.)



ESIMERKKI 245 Muffat'n palautusjousi, joka periaatteessa muistuttaa *spiccato*ta.

Muffat antoi 1698 J.-B. Lullyn musiikista kiintoisan näytteen, missä ilmeisesti irroitetaan jousi kieleltä vetojousen säännön vuoksi (esimerkki 245). On kysymys palautusjousesta, joka periaatteessa muistuttaa *spiccato*ta. Joka tapauksessa termiä *spiccato* käytettiin jo 1600-luvulla *staccato*n synonyymina. Niinpä kyllin pitkät sävelet katkaistiin jousta nostamalla *spiccato*n tapaan. (Boyden 1979, 260-261, 263-264.)

1700-luvulla italialaisten viuluvirtuoosien sävellyksissä esiintyvät sanat *staccato*, *spiccato* ja *spiritoso* ilmaisevat eriasteista aksentointia. Doningtonin mielestä *spiccato* on barokkimusiikissa mainio tehokeino, kunhan sitä ei vain käytetä tavallisissa kuluissa, joissa tarvitaan rentoa joustin-*détaché*ta. eikä yhtä yleisesti kuin myöhemmin on tullut tavaksi. (Donington 1967, 429, 473-474.) Boydenin mukaan 1700-luvun *staccato* tuli soittaa hitaassa tempossa jousta kontrolloidusti nostaen, mutta nopeassa tempossa se ilmeisesti muistutti kevyesti ponnahtelevaa *spiccato*ta. Vastoin myöhempää käsitystensä Boyden sanoo tässä *sautillé*ta *spiccato*ksi. (Boyden 1979, 411.)

Fr. Geminiani ilmeisesti tarkoitti *spiccato*ta puhuessaan *staccato*sta, jossa jousi irroitetaan kielestä joka sävelellä. Virtuoosien virtuoosina hän piti tätä jou-

situsta arvokkaana joskin harkintaa vaativana verraten lyhyitä säveliä koskevana erikoistehona. (Donington 1977, 45.) J. J. Quantzin ohjeista ei kaikistellen saa täyttä selvyttä, mutta ainakin se käy ilmi, ettei allegron kahdeksasosia eikä allegreton kuudestoistaosia saa soittaa jousa nostaen, koska niissä ei jää riittävästi aikaa jousen kielelle laskemiseen, joten seurauksena olisi vain hätäistä hakkaamista tai pieksämistä. Boydenin mukaan Quantz tarkoitti termillään abgesetzt sormien ja ranteen avulla säädelyä irtojousitusta [spiccato]. (Quantz 1752, XVII, II, 27.) L. Mozartin vastaavia termejä olivat Aufheben ja Erheben. Hän huomautti, että iloiset ja leikkisät sävelkulut tulee soittaa kevyesti lyhyellä irtojousituksella, siis jousen tietoisella nostolla kuten spiccato. (Mozart 1756, XII, 18.)

1800-luku oli virtuoosisen jousenkäytön suurta aikaa. Tuolloin ei spiccaton tapainen, itsestäänselvä jousitaito kuulunut kunnianhimoisiin keinoihin, vaikka luonnollisesti jousen hallittu nosto ja lasku ovat tuolloin kuten aina kuuluneet jousenkäytön perusvaatimuksiin.

Werfend. (Métr: ♩ = 132)
Jeté.
 Отскр. см.
Stroke as if thrown.
 Balzato.
 Fr. (f) sciolto
 M. (p) sciolto balzato

213 (Métr: ♩ = 112)
 215
 M. 3
 M.

Springend. (Métr: ♩ = 160)
Sautillé.
 Прыгающимъ см.
Hopping.
 Saltellato.
 M.
 221 (Métr: ♩ = 160)
 222
 M.
 sautillé
 sautillé.

Erste Note nicht werfen. | Do not throw the first note.
 Ne jetez pas la première note. | Non saltellare la prima nota.
 Первую ноту не бросать.

ESIMERKKI 246 Ševčíkin spiccaton ja sautillé'n vertailua.

O. Ševčíkin 4000 jousiharjoituksen kokoelmassa on oikeassa merkityksessään spiccato eli heittojousitus, geworfen, jeté, thrown, sciolto (balzato). Ero sautilléhen näkyy selvästi vertailtaessa oheisia harjoituksia (esimerkki 246) ja niiden metronomilukuja. (Ševčík 1895, 2-3, 13.)

6^{me} coup d'archet fondamental. Coup d'archet jeté. A B

ESIMERKKI 247 Casortin heittojousitus on oikea spiccato, jonka jousijako tosin on yksi-puolinen verrattuna myöhempiin opetuksiin.

A. Casortin kuudes perusjousitus on heittojousitus (der geworfene Strich, the thrown stroke, coup d'archet jeté), jolla hän tarkoittaa spiccatoa, vaikkei käytä

tuota sanaa. Sautillén hän opettaa aivan erikseen. Heittojousitus tehdään pelkästään käsivarren liikkeellä, samalla kun jousi nostetaan kieleltä ja annetaan pudota takaisin joka sävelen jälkeen. Säveliä korostetaan selvästi jouta jossakin määrin puristamalla. Näytteessä (esimerkki 247) on oikea jousikohta ja nuottiesimerkki. (Casorti -1906, 21.)

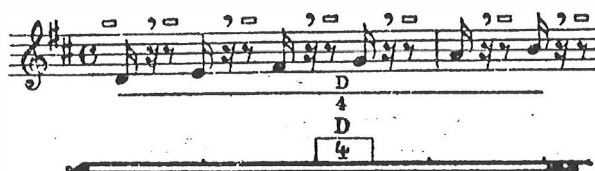
M. Grünbergin hyppyjousituksen alalaji, jota hän sanoo saltatoksi, soite-taan kannan tuntumassa. Siinä tarvitaan luja sormiote ja hyppyjousitusta laa-jempi jousenliike, joka tapahtuu ranteella kyynärvarren myötä. Koska jousi ei voi ponnahtella, tulee jousi tietoisesti nostaa kielestä joka sävelen jälkeen (esi-merkki 248). (Grünberg 1910, 50-51.)



ESIMERKKI 248 Grünbergin hyppyjousituksen alalaji, saltato. Ch. de Bériot, Etyydi (a). N. Paganini, Konsertto 1, osa 1 (b).



ESIMERKKI 249 Capet'n spiccatoa. L. van Beethoven, Jousikvartetto 7.



ESIMERKKI 250 Capet'n spiccato-harjoitus ja jousijako.

L. Capet'n mukaan spiccato on sautillén muunnos, terävä jousitus, jota ei voi käyttää kuinka nopeassa tempossa tahansa (esimerkki 249), koska joka sävelen jälkeen jousi nostetaan kieleltä ja asetetaan siihen takaisin. Lyhyesti sanoen spiccaton on kaikkein terävin sautillé, jota voidaan käyttää vain, kun tempon kohtuullisuuden vuoksi on mahdollista tehdä tahdonalaista liikettä. Spiccatoon Capet perehdyttää oheisin harjoituksin (esimerkki 250) hitaassa tempossa ja jousen keskikahdeksanneksilla. Jousi nostetaan kielestä (') joka sävelen jälkeen ja annetaan pudota kielelle (□) tarkoin oikealla hetkellä. (Capet 1916, 49-50.)

C. Fleschin mielestä spiccato on epätarkka sana, jonka hän korvaa sanalla heittojousitus. (Flesch 1923, 53.) Viisi vuotta myöhemmin teoksensa toisessa osassa hän käskää käyttää Bachin Chaconnen (esimerkki 251) arpeggiokuvioissa pehmeää puoli-spiccato ja toisessa kohdassa pehmeää spiccatoa vuorotellen

détachén kanssa. Huomion arvoinen on myös tämän jousituksen merkintätapa. (Flesch 1928, 138, 141-143.)

ESIMERKKI 251 Fleschin pehmeä puolispiccato (a) ja pehmeä spiccato (b). J. S. Bach, Sooloviulupartita 2, Chaconne.

Wurfbogen

♩: 60

ESIMERKKI 252 Heittojousituksen nopeusrajoitus on neljä kuudestoistaosaa tempossa MM 1/4 = 60.

Spiccaton lisäksi heittojousituksia ovat lentävä ja seisova staccato sekä heittoarpeggiot, joita tarkastellaan myöhemmin. Heittojousituksessa soittaja irrottaa jousen kielestä ja laskee sen takaisin sävel säveleltä. Suoritustavan vuoksi ei liian nopea tempo voi tulla kysymykseen (esimerkki 252). Heittojousitukset muuttuvat hyppyjousituksiksi, kun tempo riittävästi nopeutuu.

ESIMERKKI 253 Fleschin heittojousitusta kärjessä, L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 24, osa 3 (a), ja keskijousella: J. S. Bach, Sooloviulusonaatti 1, osa 2 (b). J. Brahms, Trio opus 8, osa 2 (c). L. van Beethoven, Viulusonaatti G-duuri, osa 1 (d).



ESIMERKKI 254 Fleschin heittojousitusta kantajousella. J. Brahms, Pianokvartetto opus 25, osa 4 (a). W. A. Mozart, Viulusonaatti e-molli (Köchel numero 304), osa 1 (b). J. Brahms, Viulukonsertto, osa 1 (c) ja osa 3 (d-e). J. Suk, Neljä kappaletta, 4 (f).

Heittojousituksilla on yleisyytensä vuoksi tärkeä asema jousitekniikassa. Niiden täydellinen hallinta on ainakin orkesterisoittajalle ehdottoman välttämätöntä. Pikkusormi pidetään tukevasti jousessa kiinni, koska sen aiheuttama supinaatio on omiansa irrottamaan jouta kielestä. Heittojousitus onnistuu jousen kaikissa osissa, mutta yleensä se soitetaan keski- tai kantajousella. Oikean kohdan valinta riippuu temposta ja musiikin luonteesta. (Flesch 1923, 53-57, 124. Flesch 1928, 32.) Pianissimo onnistuu myös kärjessä ja pianossa heittojousitus on parhaimmillaan keskijousella (esimerkki 253). Kantajousella soitettuna (esimerkki 254) heittojousitus tulee kysymykseen vain rytmikkäässä musiikissa, kohtuullisessa tempossa. Forte voi vaatia jopa kantakolmanneksen pituisen heittojousituksen. (Flesch 1923, 56, 124. Flesch 1928, 34.)

Heittojousitus on luonteeltaan täsmällinen, taipuisa ja ilmava (Flesch 1928, 33.), mutta sen luonne saattaa vaihdella hyvin paljon. Joskus voidaan jousijaon tai iskutuksen vuoksi sitoa useampi sävel samansuuntaiseksi heittojousitukseksi, ilman että se saa staccatoluonnetta, ja joskus se on aivan lyhyttä (esimerkki 255).



ESIMERKKI 255 Fleschin heittojouset voivat olla samansuuntaisia ilman staccatoluonnetta. W. A. Mozart, Viulukonsertto D-duuri, osa 3 (a). A. Dvořák, Dumky-trio, osa 2 (b). L. van Beethoven, Viulusonaatti opus 12 numero 2, osa 1 (c).

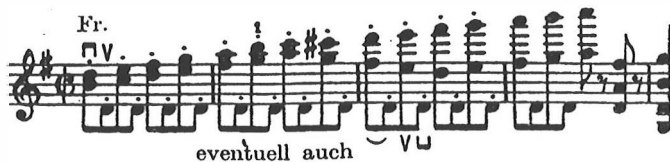


ESIMERKKI 256 Fleschin venytettyä ja pehmeätä heittojoustu. L. van Beethoven, Viuluromanssi F-duuri (a-b). J. S. Bach, Sooloviulupartita 2, Chaconne (c).



ESIMERKKI 257 Flesch korvaa martelén heittojousella. L. van Beethoven, Trio opus 70 numero 1, osa 1.

Joskus heittojousitusta voidaan myös venyttää ja joskus se tulee tehdä tavallista pehmeämmin (esimerkki 256). Nopeassa tempossa martelé on korvattava heittojousituksella (esimerkki 257). Flesch pitää jousituksista vaikeimpiin kuuluvana heittojousituksen, johon liittyvät jatkuvat kielenvaihdot ja kaksoisotteet (esimerkki 258). (Flesch 1923, 56, 123, 125.)



ESIMERKKI 258 Fleschin heittojousitusta kaksoisottein ja jatkuvien kielenvaihdoin. M. Bruch, Viulukonsertto g-molli, osa 3.

I. Galamian antoi spiccaton suorituksista vähän erivivahteisia ohjeita. Aluksi hän sanoo, että spiccatoissa jousi pudotetaan ilmasta ja irtoaa kielestä joka sävelellä. Myöhemmin ohje muuntaa luonnetta: Jousi heitetään alas kielelle ja nostetaan ylös joka sävelellä. Galamian lisää, että lyhyessä ja melko nopeassa spiccatoissa jousi ponnahtaa irti kielestä, mitä voidaan tarpeen mukaan auttaa nostamalla. Spiccatoilla on tietty liikesuorituksen sallima nopeusrajoituksensa, koska joka sävel tulee soittaa jousen tahallisuudella pudotuksella.

Galamianin spiccato-liikkeen analyysia ei voi sanoa selkeäksi ja yksiselitteiseksi, vaikka hän viittailee kirjansa kuviinkin. Jousi joudutaan lihastyöllä kannattelemaan ilmassa. Pikkusormella on hyvin tärkeä osuus jousen kannattelemisessa. Käsivarsi ja ranne tulee pitää hieman ylempänä, siten että kynänpää heilautetaan loitommas vartalosta nostamatta hartiaa. Käsivarresta tulee

spiccaton pääimpulssi, mihin liittyvät aktiivisesti ja passiivisesti kämmenen pysty- ja vaakaliikkeen yhdistelmä sekä sormien pystyliike ja tarvittaessa myös vaakasaranaliike. Nopeuden lisääntyessä liike keskittyy käsivarresta kämmeen ja sormien suuntaan. Kielenvaihto tehdään käsivarrella ja kyynärvarren käännöllä, mihin kämmen ja sormet vähän osallistuvat.

Lisäksi Galamian kuvaa spiccaton jousiliikettä kaarella, joka voi olla loivempi tai jyrkempi. Kaariliikkeen pohjan tienoilla jousi koskettaa kieltä. Liikkeessä vaikuttavat vaaka- ja pystykomponentti. Vaakakomponentti korostuu leveässä ja hitaassa spiccatossa. Äärimmillään Galamian puhuu laulavasta spiccatosta, kun jousitus on hyvin leveä ja ääni kyllin pitkä. Tavallisen spiccaton jäsentelykeinona laulavalla spiccatolla ja détachélla voidaan korostaa haluttuja säveliä. Äänenlaadun vuoksi vaakakomponenttia tulisi aina korostaa, koska se lisää äänen vokaalisointia ja kantavuutta suuressa tilassa. Spiccaton harjoittelun tulisi alkaa vaakakomponentista jousen kantapuoliskolla, siten että vähitellen keskijousta kohti siirryttäessä lisätään pystykomponentin osuutta. Mitä leveämpi ja hitaampi spiccaton tulee olla, sitä lähempänä kantaa se on soitettava.

Jo spiccaton määrittely-yrityksissään Galamian tulee korostaneeksi spiccaton pystykomponenttia, kun jousi pudotetaan tai heitetään alas kielelle ja se irtoaa, kimpoaa tai nostetaan kieleltä. Jousen pudotuskorkeudella säädellään äänenlaatua ja voimaa. Terävyyttä tavoiteltaessa pystykomponentti tuottaa konsonanttisointia. Iskevää spiccatoa käytetään tavallisen spiccaton muunnoksena tarvittaessa. Nopea ja lyhyt spiccato soitetaan keskijousella tai siitä kärkeen päin. Lisäksi Galamian puhuu erityisen lyhyestä ja terävästä kanta- ja kärkispiccatosta. Jälkimmäistä käytetään vasemman käden pizzicaton yhteydessä. Kielenvaihdoissa pystymomenttia tulee rajoittaa eli jousi on pidettävä kieliä lähellä jousikontrollin säilymiseksi. Myös jousen kallistus eli kieltä koskettavien jousien määrä tulee säilyttää samana kielenvaihdossa.

The image shows two musical staves. Staff (a) is titled 'Allegro giocoso ma non troppo vivace' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, ending with 'etc.'. Staff (b) is titled 'Allegro con brio' and shows a similar rhythmic pattern with accents and slurs, ending with 'collé'.

ESIMERKKI 259 Galamianin collé voi korvata raskaan spiccaton. J. Brahms, Viulukonsertto, osa 3 (a). L. van Beethoven, Viulusionaatti opus 32 numero 2, osa 1 (b).

Galamianin mukaan collélla voidaan korostaa yksityisiä säveliä spiccatossa ja siihen voidaan siirtyä täysin spiccaton hidastuessa. Käsivarren ohjaama leveä collé voi mainiosti korvata raskaan spiccaton. Collé on hyvin tärkeä harjoitus jousituntuman parantamiseksi eri jousikohdissa. Se on myös hyvin hyödyllinen musiikillisesti, koska siinä yhdistyvät spiccaton keveys ja viehkeys martelén purevuuteen (esimerkki 259). Collélla voidaan myös korvata kevyt kärkimartelé, jos tempo on liian nopea.

Colléssa tapahtuu nopeasti peräkkäin seuraavaa. Jousi asetetaan kielelle, kieltä nipistetään kevyesti ja terävästi, sävel alkaa ja jouta nostetaan hiukan kieleltä, jotta seuraava sävel voidaan soittaa samalla tavalla. Martelé-aluketta muistuttava nipistys on mahdollisimman lyhyt. Kantapuoliskolla soitettavan jousituksen pituus vaihtelee äärimmäisen lyhyestä kohtuullisen pitkään. (Galamian 1962, 73-77.)

ESIMERKKI 260 Détachén, spiccaton ja sautilléen vertailu Hornin mukaan.

A. F. von Horn sanoi, että vastoin sautilléta spiccatoissa eli heittojousessa soittaja joutuu heittämään jousen kielelle joka sävelellä matalassa kaaressa, minkä jälkeen jousi ponnahtaa itsestään takaisin kielestä. Vedon ja työnnön vuorottelu muistuttaa vauhdikasta heiluriliikettä, joka tehdään kyynärkierrolla, johon yhdistyy sormiliike. Sen tähden pikkusormen tulee olla pysyvästi kiinni jousessa. Spiccaton luonne voi vaihdella lumihitaleen pehmeystä piiskaaviin rakeisiin, mikä säädellään loivemmalla tai jyrkemmällä heittokaarella. Forte soittetaan kannan tuntumassa ja piano keskijousella. Horn havainnollistaa spiccaton suhdetta détachéhen ja sautilléhen (esimerkki 260). (Horn 1964, 75-76.)

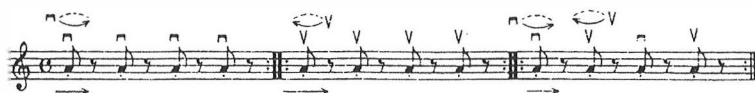
D. D. Boydenin mukaan spiccato on kontrolloitu, ranteen ja sormien avulla säädely irtojousitus. Sitä on merkitty pistein, nykyisin yhä useammin käytetään nuolenpäämerkintää, mikä saattaa tarkoittaa myös sautilléä. Vain asiayhteydestä tai termin avulla voidaan päästä perille, kummasta on kysymys. Spiccatoa on käytetty sautilléen synonyyminä, mutta sillä on tarkoitettu myös kontrolloitua heittojousitusta, joka muistuttaa staccatoa ennen 1700-luvun puoliväliä. Lentävä spiccato on samansuuntaisia spiccatosäveliä yhdistävä heittojousitus ja se eroaa lentävästä staccatosta oikeastaan vain kohtuullisemman tempon vuoksi. Sille ovat ominaista työntöjousi ja se, että suoritus tapahtuu lähes samalla kohdalla jouta ikäänkuin palautusjousena. (Boyden 1966, 1775. Boyden 1980a, 134-135. Boyden 1980b, 843.)

L. Garamin mielestä spiccato on hyppivä jousilaji. Vuoroin jousi koskettaa kieltä ja irtoaa siitä. Lähtöasema on kielen yläpuolella. Jouta kannatetaan ilmassa, päästetään putoamaan kielelle ja nostetaan pois jousen kimmoisuutta hyödyntäen. Samalla jouta liikutetaan horisontaalisesti, ja vertikaalinen liike tehdään kyynärvartta kiertämällä. Spiccatoissa ovat rystyset hyvin alhaalla. Lähellä tallaa äänen laatu käy kuivaksi. Työntöjousen on oltava kyllin aktiivinen. Olkavarsi pidetään rentona ja kyynärtaive vapaana, vailla lukkoa. Forte soite-

taan tyvellä, horisontaaliliike olkavarrella, jousi hyvin kallellaan ja suhteellisen lähellä otelautaa, liioittelematta vertikaaliliikettä. Mezzoforte soitetaan painopisteellä, olkavarrella, jousi lievästi kallellaan. Mezzopiano soitetaan jousen keskustalla, olka- ja kyynärvarren liikkeellä, jousi lievästi kallellaan. Piano soitetaan kärjellä, kyynärvarrella, jousi hyvin kallellaan. Kyynärkierto lisääntyy kärkeä lähestyttäessä. Äänen laatu vaatii horisontaaliliikkeen lisäystä. (Garam 1972, 54-55.)

M. Hennig esitteli kaksi spiccatoa: 1) nopea spiccato = sautillé, 2) hidas spiccato = heittojousitus. Hitaassa spiccatoissa joka sävel soitetaan tahallisuella kädenliikkeellä, jota ei saa, vastoin yleistä käsitystä, käyttää nopean spiccaton harjoituksena. Hidasta spiccatoa harjoitellaan siten, että hieman keskijousen alapuolella oleva kohta lepää kielellä, mistä se irtoaa kämmenen pienellä työnöllä, jota seuraa lyhyt veto. Jousen laskeutuessa kielelle tulee jousista hieman kiertyä sormissa, jotta vältettäisiin liian terävä aluke. Kun hallitaan sekä nopea että hidas spiccato, on siitä paljon hyötyä koko jousitekniikalle. On myös opeteltava saumattomasti siirtymään spiccatoista toiseen. (Hennig 1972-, 22-24.)

O, Szende esittelee heittojousitukset Fleschin tapaan ja häneen viitaten. Tarkasti ottaen Szenden opetus tosin poikkeaa esikuvastaan. Szende sanoo, että jousi jättää kielen joka sävelen jälkeen ja se heitetään kielelle seuraavan sävelen muodostusta varten, ja kuitenkin aktiivinen soittaja heittää jousen ja passiivinen jousi putoaa kielelle. Suurin ero Fleschin opetukseen on, että jousitus alkaa ilmassa. Se tapahtuu koko käsivarren kaariliikkeellä (kreisende Bewegung). Syntyy jousen soikean puolikaaren muotoinen liike, jonka keskitangentin kohdalla jousi kohtaa kielen. Soikion muoto voi olla loivempi tai jyrkempi, jolloin kontaktikohdan pituus vastaavasti vaihtelee. Tästä johtuen ääni on terävämpi tai pehmeämpi. Äänenlaatu muuttuu myös sen mukaan, millä jousen kohdalla soitetaan. Kantakolmanneksella forte, puolilyhyt, tiivis ääni, keskijousella piano, lyhyt ääni (grazil), kärkessä aivan lyhyt pianissimo. Spiccato tulee verbistä spiccato, repiä. Ääni todella repäistään kielestä. Szende siteeraa Kuchlerin spiccato-opetusta (esimerkki 261). (Szende 1985, 30.)



ESIMERKKI 261 Kuchlerin spiccato-opetusta.

a

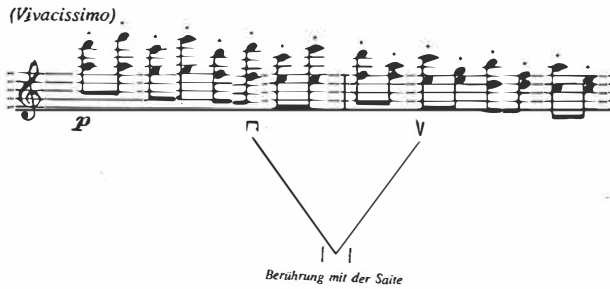
ff

b (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)

f

Berührung mit der Saite

ESIMERKKI 262 Kantajousen forte-spiccatoa ja jouhien kielikontakti Jacobyn mukaan. E. Lalo, Espanjalainen sinfonia, Rondo (a). J. Brahms, Viulukonsertto, osa 3 (b).



ESIMERKKI 263 Kärkijousen piano-spiccato ja jouhien kielikontakti Jacobyn mukaan. S. Prokofjev, Viulukonsertto D-duuri, osa 2.

R. Jacobyn mukaan spiccato (spikkato) on poikkeusjousitus, joka pikemminkin heitetään kielelle sen sijaan, että se saisi hypätä kieleltä. Joka sävelellä jousen annetaan pudota kielelle. Seurauksena on juuri keskijousen alapuolella eli painopisteen kohdalla piano ja kannassa forte. Edellisessä tapauksessa ilmaisuasteikko on laaja hienon pehmeästä terävään riippuen myös siitä, millä jousen kohdalla soitetaan. Sen sijaan kantajousen forte on ilmaisultaan rajoitetumpi. Tästä näytteet Lalon Espanjalaisen sinfonian ja Brahmsin konserton finaaleista ja piirros, josta näkyy jouhien kontaktipinnan pituus (esimerkki 262). Prokofjevin D-duuri-konserton toisesta osasta ottaa Jacoby esimerkin hiljaisesta spiccatoista, joka soitetaan kärkijousella piirroksen osoittamalla tavalla (esimerkki 263). Spiccato on yleisimmin käytetty hyppyjousitus. Sen joka sävel on muodostettava tietoisesti säädellen vastoin tahattomia jousituksia, kuten sautillé, ricochet jne. Tempon kiihtyessä spiccato on opittava vaihtamaan sautilléksi. On kuitenkin hallittava myös nopeusasteikon rajatapaukset, sillä nopein spiccato on nopeampi kuin hitain sautillé. (Jacoby 1989, 18-20.)

Spiccato on jousitus, jossa soittaja irroittaa jousen kielestä sävelen jälkeen ja laskee sen jälleen seuraavaa säveltä varten kielelle. Tällaista jousitusta Fr. Rognoni paheksui 1620 mutta sitä käyttivät virtuoosit Biber, Walther ja Westhoff 1600-luvun jälkipuoliskolla. Boydenin mukaan aikamme kontrolloitu heittojousitus muistuttaa staccatoa ennen 1700-luvun puoliväliä. Geminiani puhui jousen irrottamisesta kielestä joka sävelellä. Quantz sanoi, ettei allegron kahdeksasosia eikä allegretton kuudestoistaosia saa soittaa josta nostaen, koska niissä ei jää riittävästi aikaa jousen kielelle laskemiseen eli siis spiccaton soittamiseen. L. Mozartin huomautti, että iloiset ja leikkisät sävelkulut tulee soittaa kevyesti lyhyellä irtojousituksella, siis jousen tietoisella nostolla kuten spiccatoissa.

1800-luku oli virtuoosisen jousenkäytön suurta aikaa. Tuolloin ei spiccaton tapainen, itsestäänselvä jousitaito kuulunut kunnianhimoisiin keinoihin, vaikka luonnollisesti jousen hallittu nosto ja lasku ovat tuolloin kuten aina kuuluneet jousenkäytön perusvaatimuksiin. Ševčík esitteli 1895 spiccato oikeassa merkityksessään, heittojousituksena, jolla soitetaan forte kannassa ja piano keskijousella.

1900-luvulla spiccaton opetus on ollut sangen vaihtelevaa. Keskeisintä on, että jousi irtoaa kieltä ja palaa takaisin sävel säveleltä. Casortin sanoin jousi nostetaan kieleltä ja annetaan pudota takaisin. Capet'n sanoin jousi 1) nostetaan

kieleltä ja asetetaan takaisin, 2) nostetaan kieleltä ja annetaan pudota takaisin. Fleschin sanoin soittaja irroittaa jousen kielestä ja laskee sen takaisin. Galamiannin sanoin 1) jousi pudotetaan ja irtoaa kielestä, 2) jousi heitetään kielelle ja nostetaan ylös, 3) jousi ponnahtaa kielestä, mitä voidaan auttaa nostamalla, 4) joka sävel soitetaan tahallisella pudotuksella, 5) jouta kannatellaan, missä pikkusormella on tärkeä osuus. Hornin sanoin jousi heitetään kielelle matalassa kaaressa ja se ponnahtaa takaisin. Garamin sanoin 1) jousi koskettaa kieltä ja irtoaa siitä, 2) jouta kannatetaan, päästetään putoamaan kielelle ja nostetaan pois kimmoisuuutta hyödyntäen. Hennigin sanoin jousi lepää kielellä, irtoaa kämmenen työnnöllä ja laskeutuu kielelle. Szenden sanoin jousi jättää kielen ja se heitetään kielelle. Jacobyn sanoin jousi 1) heitetään kielelle, 2) putoaa kielelle. On ohjeita joka makuun. Samoin vaihtelevat mielipiteet siitä, millä osalla jouta on soitettava kulloinkin, mistä lähtee forte, mistä piano, mistä pianissimo. Fyyristen liikkeiden valikoima on myös edustava. Jousitusten kategoriat ja sukulaissuhteet ovat myös olleet puheaiheina. Tuntuu siltä, että jokaisen kynnelle kykenevän on ollut kirjoitettava asiaan puumerkinsä.

Flesch vieroksui sanaa *spiccato* ja sanoi mieluummin heittojousitus, mikä ilmeisesti on syynä siihen, että jotkut kuvailevat *spiccato*ta heittoliikkeenä. Todellisuudessa taituri tekee *spiccato*n korvansa ja liikeaistinsa ohjaamana piittaamatta kirjallisista ohjeista.

4.3.2 Sautillé

1600-luvun alusta voisi olettaa kiinnostuksen heränneen sautillé'n tapaista jousitusta kohtaan, kun ryhdyttiin käyttämään rytmillistä tremoloa. Ei olisi näet lainkaan ihme, että nopean, rytmisen jousiliikkeen kestäessä myös jonkinlaista jousen ponnahtelua kielellä olisi tapahtunut. Tästä eivät kuitenkaan lähteet kerro. Mutta siitä huolimatta pidän sautillé'n lähtökohtana sitä, kun B. Marini 1617, Fr. Rognoni 1620 ja C. Monteverdi 1624 alkoivat käyttää rytmistä tremoloa. Sitä paitsi jos on totta M. Mersennen maininta 1636-1637, että parhaat soittajat saattoivat tehdä jopa kuusitoista käden liikettä sekunnissa, minkä Boyden toteaa taitoa vaativaksi nykyajan soittajallekin, on ilmeistä, että noin nopea sävelsarja muistutti hyvinkin nykyisen sautillé'n vaikutelmaa. (Boyden 1979, 129, 133, 164, 170.)

G. Beckmann huomautti painokkaasti, ettei 1600-luvun parhailta soittajilta suinkaan puuttunut taitoa soittaa pitkiä nopeita kulkuja kevyellä, lyhyellä jousituksella, jollaista nykyisen painojakaumaltaan aikaisemmasta poikkeavan jousen avulla olemme tottuneet kuulemaan. Hänen mielestensä vanha jousi oli joka tapauksessa erittäin sopiva väline hyppyjousituksiin. (Beckmann 1918, 45, 58.)

J. J. Waltherin virtuoosiseen jousitusvalikoimaan kuului myös sautillé'n kaltainen staccato. Hän käytti pistettä *spiccato*n [sautillé?] merkkinä, kuten jo J. H. Schmeltzer ennen häntä 1664. (Beckmann 1918, 65.) Boyden kiinnitti huomionsa Waltherin jousitukseen *arpeggiando con arcate sciolte* (esimerkki 264), että se ilmeisesti esitettiin kevyellä, ponnahtelevalla jousella. (Boyden 1979, 268.)

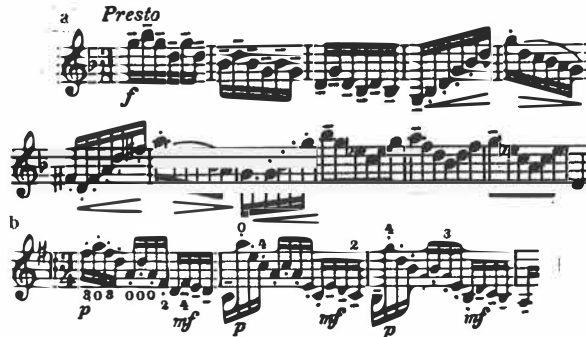


ESIMERKKI 264 J. J. Waltherin arpeggiando con arcate sciolte Boydenin mukaan.



ESIMERKKI 265 J.-J. C. de Mondonvillen articulées Boydenin mukaan.

1700-luvulla ennen Tourte-jousta keskijousen nopea non-legato muistutti nykyaikaista sautilléta, vaikka vanhanaikainen jousi ominaisuuksien vuoksi ei Boydenin mielestä irronnutkaan kieleltä. (Boyden 1966, 1760.) Vuosisadan puolivälin tienoille saakka sautillé näyttää olleen staccaton synonyymi, mutta ilmeisesti jo sitä ennen nykyisen sautillé'n tapaista jousitusta käytettiin ilman erityistä termiä. Tästä jousituksesta ja sen yleisyydestä ei vain ole luotettavaa tietoa. Joka tapauksessa jo Tourtea edeltävät jousimuodot saatiin ponnahtelevaan kieleltä. (Boyden 1980a, 133.) A. Piani käytti 1712 sonateissaan ensimmäisenä termiä sautillé merkityksessä ponnahteleva jousitus (notes égales articulées et un peu détachées). Tähän verrattava on J.-J. C. de Mondonvillen termi articulées vuoden 1738 tienoilta (esimerkki 265). (Boyden 1979, 414.)



ESIMERKKI 266 Fleschin ehdotus sautilléksi Bachin musiikkiin. Sooloviulusonaatti 1, Presto (a), Sooloviulupartita 2, Chaconne (b).

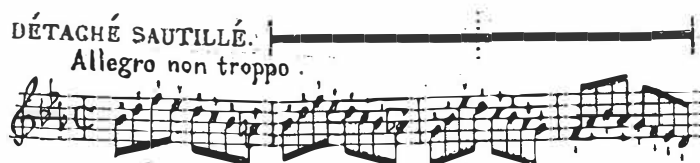
Flesch ihmettelee, miksi hyppyjousituksia ei sallittaisi J. S. Bachin musiikin sopivissa kohdissa (esimerkki 266). Vaikkapa hyppyjousitukset olisivat olleet hänen aikanaan tuntemattomia, ei se velvoita nykyajan soittajia tyytymään samoihin rajoituksiin tarvittaessa. Fleschin mielestä lyhyttä jousitusta voidaan joskus käyttää jäsentelykeinona pitkän jousituksen välissä tai päinvastoin. (Flesch 1928, 33.)

C. Guhr kertoi 1829 Paganinin soittaneen hyppivällä jousella käyttäen siihen keskijousta juuri niin niukasti, että kieli saattoi värähdellä. Äänenvoima oli tuskin mezzoforte, mutta vaikutus oli tehokas. Guhr liitti oheen kaksi näytettä Paganinin kapriiseista (esimerkki 267).



ESIMERKKI 267 Paganinin sautilléta Guhrin mukaan 1829. Kapriisit 16 (a) ja 2 (b).

P. Baillot'n joustaviin détaché-jousituksiin (détachés élastiques) kuuluu hyp-päävä détaché (détaché sautillé). Jousen annetaan hypähdellä sillä kohdallan-sa, missä se irtoaa kielestä kevyesti ja vähän (esimerkki 268). Baillot sanoo Pai-siellon vaatineen sautilléta laulun säestyksenä olevaan viuluääneen sävellyk-sessä Judicabit. (Baillot 1834, 101.)



ESIMERKKI 268 Baillot'n détaché sautillé.

Ch. de Bériot'n détaché-lajeista le détaché rebondissant ou élastique on irto-jousitus, joka jotenkin vastaa käsitystä sautilléstä (esimerkki 269). Jousi irtoaa kielestä joka sävelen jälkeen ranteen elastisella sysäyksellä. Tämä tehdään kohtuullisin liikkein jousen ensimmäisellä ja toisella kolmanneksella. Jousa pidellään etusormella, nimettömällä ja peukalolla. Mitä nopeammin ja kevy-emmin halutaan soittaa sitä lähempänä kärkeä se on teiltävä, samalla kun ni-mettömän ote vähitellen heltiää. Kun jousitus tehdään aivan kärjessä, pidetään jousa vain etusormella ja peukalolla. Muut sormet ovat siten, että käden asento on luonnollinen ja miellyttävä. (Bériot 1858, 85.)



ESIMERKKI 269 Bériot'n le détaché rebondissant ou élastique.

O. Ševčík käytti nimityksiä sautillé, saltato, saltellato, springend ja hopping. Ensimmäistä säveltä ei saanut heittää. Harjoitus alkoi keskijousen ranneliik-kein lyhyellä détachélla tempossa MM $1/8 = 160$ (esimerkki 270). Sautilléen merkinä on kiila kuten spiccatollakin. Kumpaakin jousitusta tuli harjoitella détachén kanssa vuorotellen. (Ševčík 1895, 2-3, 13-14.)

Vorübung. Préparation. Preparatory exercise. Preparazione. *saltellato*
 221 (Métr.: ♩ = 160) *sautillé.*
fp fp fp fp
 M. Handgelenk. Poignet. Кисть. Wrist. Polso.
 M. Erste Note nicht werfen. Do not throw the first note.
 Ne jetez pas la première note. Non saltellare la prima nota.
 Нельзя допустить, чтобы первая нота была брошена.

saltellato *staccato* *saltellato* *staccato*
 224 *sautillé* *détaché* *sautillé* *détaché*
 M.

ESIMERKKI 270 Ševčikin sautillé-harjoitusta.

J. Joachim ja A. Moserin viulukoulussa spiccato ja sautillé rajat hämärtyvät. He käyttävät sanoja spiccato ja saltato synonyymeinä selittäen, että spiccato tarkoittaa esiintyntyvää (hervorstehend) ja saltato hyppäävää ja heitettyä (gehüpft, gesprungen, geworfen), mutta molemmilla sanoilla tarkoitetaan hyppyjousitusta (der springende Bogen) (esimerkki 271). Spiccatoon vivahtavasti, keskijousi heitetään tai pudotetaan vähäiseltä korkeudelta kielelle, niin että kuuluu vain hiljainen ääni. Kun tähän yhdistetään joustavan ja vapaan ranteen elastinen liike, jolla kieli saatetaan värähtelemään, saa ääni käyttökelpoisen kauniin soinnin. Tätä liikettä vuoroin vetäen ja työntäen jatkamalla syntyy hyppyjousitus. Nyt opetuksessa tuntuu sautillé maku. Sen heiluriliikkeen tulee olla täysin säädeltävissä eikä suinkaan sattumanvaraista. Jousen tulee kulkea oikeassa suunnassa ja pudota aina samalta korkeudelta samaan kohtaan kielelle. Fortessa pudotus tapahtuu korkeampaa kuin pianossa. Sangen tarkoin on huolehdittava pikkusormen tehtävistä tasapainottaen jousen painoa ja säädellä pudotuskorkeutta. Jousen tulee olla kyllin pystyssä, ettei kaari kosketa kieltä tuottaen puisevaa hälyä. Pianossa spiccato soitetaan melko tarkasti keskijousella, fortessa hieman lähempänä kantaa. Voiman ja vauhdin vaihteluiden vaikutukset jääkööt soittajan huoleksi, koska spiccaton onnistuminen riippuu myös jousen laadusta. (Joachim- Moser 1905, Ib, 22-23.)

Milieu.
 Mi tre (middle)
p leggiero *segue*

Allegretto.
 Milieu. Mitte (middle)
p legg. *segue*

ESIMERKKI 271 Joachim ja Moserin spiccato eli saltato.

Spiccato eli saltato on Joachim ja Moserin mukaan klassikkojen, romantikkojen ja uudempienkin säveltäjien musiikissa tärkeämpi sija kuin martelé. Myös kamarimusiikissa sillä on runsaasti käyttöä. Tuskinpa Mendelssohnin ja Joachim viulukonserttoja voidaan esittää ilman spiccatoa, uudemmista sävellyksistä puhumattakaan. (Joachim- Moser 1905, Ib, 26.) Varsinkaan klassikkojen musiikista ei tiedä, pitäisikö soittaa martelé vai spiccato (esi-

merkki 272). Joachim'in opetuksen mukaan spiccato on kuin lunta, sadetta ja rakeita. Beethovenin *col punto d'arco* on kvartetin opus 132 finaalin codassa *presto* tähden soitettava kantajousen rakeisena spiccatonä. Toisaalta Beethovenin Viuluromanssin G-duuri *sempre staccato* tulisi soittaa untuvaisena spiccatonä. (Joachim- Moser 1905, III, 12-13.)



ESIMERKKI 272 Spiccatoa eli saltatoa viulumusiikissa Joachim'in ja Moser'in mukaan. L. van Beethoven, Jousikvartetto opus 132 (a) ja Viuluromanssi G-duuri (b).



ESIMERKKI 273 Casortin sautillé-harjoitus.

A. Casortin viides perusjousitus on sautillé, josta hän käyttää englanniksi ja saksaksi ilmaisua hyppäävä jousitus (esimerkki 273). Se tehdään hyvin täsmällisesti lyhyellä keskijousella ja ranneliikkeellä. Jousi on kevyesti sormissa, jotta se saattaa hypätä kielillä. Jousi täytyy siirtää lähemmäs tallaa ja kyynärpäätä lähemmäs vartaloa. Hieman epätasällisen ohjeen mukaan harjoitukset on soitettava sautilléna ja détachéna kyynärvarren liikkeellä. Ilmeisesti on kysymys vaihtoehtoisesta kyynärvarsi-détachésta, vaikkakin jousijako-ohje osoittaa käytettäväksi vain lyhyen keskijousen, vaikka tämä jousitus muuten vaatii koko kärkipuoliskon. (Casorti -1906, 15)

M. Grünberg selitti makaavien jousitusten vastakohtaksi hyppäävät jousitukset, joissa jousi irtoaa kielestä joka säveleltä ranteen jousitavan sysäyksen vaikutuksesta. Makaavien ja hyppäävien jousitusten välimuotona Grünberg piti *leggieroa*, kevyttä joustua, jossa kaari vain osittain ponnahtelee ja jousi tuskin irtoaa kielestä. Sitä käytetään vain kohtuullisessa tempossa kahdeksas- ja kuudestoistaosakuluissa. Pianossa soitetaan keskijousella ja fortessa lähempänä kantaa. Tempon nopeutuessa siirrytään lähemmäs kärkeä. Käsivarren on oltava joustava, ranteen peräksiantava ja sormien rauhalliset. *Leggierolle* sukua on hyppyjousitus (esimerkki 274), jolle on ominaista jousen tarmokas ponnahtelu kieleltä ja terävä putoaminen takaisin, niin että aika-arvot lyhenevät tuntuvin tauoin (a). Tempon kiihtyessä hyppyjousitus soitetaan lähempänä kärkeä. Pikkusormi ja nopeimmassa tempossa myös nimetön sormi lähes irtoavat kaaresta. Jousi ponnahtelee kimmoisuutensa vuoksi elastisella ranneliikkeellä (b). (Grünberg 1910, 49-50.)

ESIMERKKI 274 Grünbergin hyppyjousitus moderatossa (a) ja prestossa, Ch. de Bériot, Etyydi (b).

H. Diestel sanoi spiccatoksi eli hyppyjouseksi heilurimaista jatkuvaa liikettä, kun jousi putoaa kielelle ja ponnahtaa takaisin kimmoisuudesta, joka on suurimmillaan jousen painopisteen kohdalla. Sormipuristuksella säädellään tätä heiluriliikkeen nopeutta ja pituutta. Tempon nopeutuessa suoritus tapahtuu vastaavasti lähempänä kärkeä ja hidastuessa lähempänä kantaa. (Diestel 1912, 119.)

L. Capet'n mukaan jousi heitetään kielelle, jolloin jouhien ja kaaren samanaikainen kimmoisuus ponnahtuttaa jousen takaisin kuin kumipallon, joka heitetään maahan. Capet'n mielestä on erittäin tärkeätä, että ponnahtelu on tahdonalaista ja että sen nopeutta voidaan säädellä. Tämä onnistuu vain, jos hallitaan kaikki jousenliikkeet. On myös kyettävä yhdistämään sautilléen kaikkein tehokkaimmat ja herkimät nyanssit. Sautillén ei toki tarvitse aina olla kevyttä ja eloisaa, konemaista ranneliikettä. On kyettävä korostamaan mitä tahansa säveltä. Sautillén tulee toteuttaa käyttäjänsä toiveita. Hidas sautillé muuttuu spiccatoksi, jolle on siis annettava sille kuuluva aksentointi. Tietyissä tapauksissa sautillén tulee olla terävä huolimatta melko nopeasta temposta.

Oikeastaan sautillé on hyvin lyhyt détaché, joten ennenkuin jousen annetaan ponnahtella, on joka sävelelle opittava antamaan samanlainen painallus kuin détachéssa, vaikkakin yhä lyhyemmällä ja lyhyemmällä jousella. Jousi ei saa irrota kielestä. Mitä hitaampi tempo, sitä lähempänä kantaa on soitettava. Pääasia on tottua painamaan jousi kieleen hyvin. Tavoitteena on vahvistaa kaaren eikä jouhien kimmoisuutta. Näin saavutetaan sautillén hallinta. Tällaista jousitusta voisi sanoa kiinto-sautilléksi, jota harjoiteltaessa jousenkäyttö tulee vapaammaksi ja jouhet voivat vähitellen irrota kielestä. Sautillén harjoitukseen sopivimmat kohdat ovat jousen 3.-5. kahdeksannes, kolmas kohtuullisessa tempossa, neljäs Allegrossa ja viides nopeassa tempossa (esimerkki 275).

ESIMERKKI 275 Sautillén jousijako Capet'n mukaan. D₃ moderato, D₄ allegro, D₅ presto. C. Saint-Saëns, Rondo capriccioso.

ESIMERKKI 276 Hidas tempo, L. van Beethoven, Jousikvartetto 7 (a) ja nopea tempo, C. Saint-Saëns, Rondo capriccioso (b) Capet'n mukaan.

ESIMERKKI 277 Sautillé'n harjoitus Capet'n mukaan.

Nopeimmassa tempossa jouhet voivat irrota kielestä, mikäli tarvitaan suurta keveyttä. Jos tarvitaan aksentteja tai tempo hidastuu, on sautillé siirrettävä jousta siirrettävä kannan suuntaan. Tahdonalaisuus vähenee tempon kiihtyessä. Niinpä sautillé'n olemuksen tulee vaihdella vapaasti tarpeen mukaan. Vaihtelun äärirajoja edustanevat seuraavat näytteet (esimerkki 276).

Seuraava harjoitus soitetaan kiintojousella jousen toisella neljänneksellä (esimerkki 277). Näin opitaan käyttämään hyödyksi pelkästään kaaren kimmoisuutta, ilman että jouhet irtoavat kielestä. Samaa harjoitusta on jatkettava myös eri rytmeissä. Neljässä ensimmäisessä harjoituksessa ei saa unohtaa kaaren sormipainallusta jokaisen merkityn (-) sävelen alussa, mutta ei myöskään pidä yrittää siten irroittaa jousta kielestä, koska on kysymyksessä kiinto-sautillé. Sen sijaan kaksi viimeistä harjoitusta voidaan soittaa myös jousen viidettä kahdeksannesta käyttäen, mikä tulee kysymykseen vain nopeissa tempoissa ja pianossa, jolloin jouhet ponnahtelevat kielestä. (Capet 1916, 47-49.)

C. Flesch sanoi nopealla keskijousella soitettavaa lyhyttä irtojousitusta hyppyjousitukseksi tavanomaisen sautillé'n sijasta, jota hän piti epämääräisenä (esimerkki 278). (Flesch 1928, 32.) Muita hyppyjousituksia ovat erilaiset hypypistacatot ja hyppyarpeggiot. Hyppyjousitukset syntyvät jousen ponnahte-

lusta. Soittajan tulee vain luoda edellytykset jousen ponnahtelulle. Tempon tulee olla riittävän nopea (esimerkki 279).



ESIMERKKI 278 Fleschin hyppyjousitus keskijousella. J. Haydn, Jousikvartetto D-duuri, osa 4.



ESIMERKKI 279 Hyppyjousituksen tempo Fleschin mukaan.

Hyppyjousitus onnistuu vain keskijousella. Painopisteen kohdalla kyllin nopea ja lyhyt détaché alkaa muuntua ponnahteluksi ellei jousta paineta etusormella. Näin syntyy détachésta hyppyjousitus. Ponnahtelukohta vaihtelee painopisteen lisäksi liikenopeuden, dynamiikan, kielen ja moniäänisyyden mukaan (esimerkki 280).

ESIMERKKI 280 Fleschin sautillén jousijakoon vaikuttavat tempo, N. Paganini, Ikiliikkuja (a), nyanssit, C. Saint-Saëns, Rondo capriccioso (b), kielet (c-d) ja moniäänisyys, H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 3 (e) sekä Balladi ja poloneesi (f).

Mitä vähemmän jouhet irtoavat kielestä, sitä parempi on sointi. Jousta ei saa kallistaa, vaan kaaren tulee olla jouhien yllä. Ensimmäisen näytteen tempossa MM 1/4 = 60 hyppyjousitus tehdään lähes täysin hartialiikkeellä, tempossa MM 1/4 = 90 ranneliike dominoi ja tempossa MM 1/4 = 140 käytetään vain

ranneliikettä. Jousen hyppäämistä auttaa pikkusormen irroittaminen jousesta. (Flesch 1923, 53-55.)

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa sautilléta sanotaan spiccatoksi, jonka valmistava harjoitus tapahtuu trioleina vapailla kielillä keskijousen lyhyellä, kevyellä détachélla. (Auer-Saenger 1926, I, 51.) Tämän koulun mukaan spiccato kuuluu hyppyjousituksiin. Kun jousen painopisteen kohdalla détachéssa etusormen painetta vähennetään ja otetta kevennetään, jousi alkaa ponnahtella. Jousitusta säädellään ranteella. Alusta alkaen harjoittelussa kiinnitetään huomiota joka sävelen laatuun ja välitaukoihin. Tällöin on tärkeitä, että sointikohta säilyy samana. Kun asia hallitaan ensin yhdellä kielellä, on erikseen harjoiteltava kielenvaihtoa. Äänenvoimaa lisättäessä joustaa kallistetaan nimettömän sormen pienellä liikkeellä siten, että noin kolme neljänestä jouhipinnan leveydestä koskettaa kieltä. Kämmenen tulee pysyä rauhallisesti samassa asennossa ja ranteen tulee toimia häiriintymättä. Jousen ponnahtelua helpottaa pikkusormen irroitus kaaresta. Kyynärvarsi osallistuu spiccatossa vain kielenvaihtoon ja voimavaihtelun vaatimaan sointikohdan vaihdokseen. Joidenkin mielestä jousia on hieman kiristettävä spiccaton vuoksi. (Auer-Saenger 1926, VII, 26-27.)

Auerin mukaan Paganini käytti spiccatoa taitavasti monissa sävellyksissään, esimerkiksi *Perpetuum mobile* opus 11. Hänen 16. kapriisissansa spiccatoon on lisätty voimakkaita aksentoituja säveliä. C. Guhr mainitsee, että joskus Paganini käytti äärimmäisen nopean spiccatonsa yhteydessä vahvoja työntöjousen aksentteja. Spiccatoa ovat myös kaksoisotteissa käyttäneet muiden muassa Paganini ja *Vieuxtemps*.

Picchietato on spiccaton raskaampi muunnos, joka usein sekoitetaan spiccatoon tai sautilléhen. Picchietatoa käytetään, jos spiccaton äänenvoima ei riitä. Koko jouhinahan leveys pannaan kielelle jousen painopisteen ylä- taikka alapuolelta. Jousi ei saa ponnahtella liikaa. Tempoa ja voimakkuutta voidaan säädellä rajattomasti. (Auer-Saenger 1926, VII, 30-31.)

I. Galamianin mielestä sekä spiccato että sautillé ovat hyppyjousituksia. Sautilléssa joustaa ei nosteta eikä pudoteta tahallisesti joka sävelellä, vaan jousi ponnahtelee pääasiallisesti kimmoisuuksiensa voimasta. Tämä tapahtuu parhaiten keskijousella tai siitä hieman kantaan päin riippuen nopeudesta ja äänen voimakkuudesta, mutta myös kunkin jousen ominaisuuksista. Galamianin mielestä vastoin yleistä käsitystä sautillé voidaan soittaa eri nopeuksilla, vaikka hitaassa tempossa spiccato on parempi vaihtoehto.

Lyhyt détaché voi usein menestyksellisesti korvata sautilléen varsinkin nopeassa tempossa, sillä juuri lyhyestä détachésta aloitetaan sautilléen harjoittelukin. Ponnahteluvaikeuksien vuoksi on syytä aina palata lyhyeen détachéhen. Galamian analysoi sautillé-liikettä: Keskijousen lyhyessä détachéssa jousi käännetään jouhien ylle pystyyn, niin että jouhinaha koskettaa kieltä koko leveydellensä. Kevyellä jousiotteella toiminta keskittyy sormien pysty- ja vaakaliikkeiden väliseen viistolikkeeseen, mihin yhdistetään kämmenen vastaavanlainen viisto liikeyhdistelmä ja kyynärvarren sisäkierto, pronaatio. Käden painopiste on täysin etusormen varassa. Keski- ja nimetön sormi koskettavat kevyesti joustaa ja pikkusormi on täysin passiivisena.

Näiden sormien aktiivisuus on usein syynä sautillén epäonnistumiseen. Etusormella tasataan jousen liiallinen ponnahtelu. (Galamian 1962, 77-78.)

A. F. von Hornin mukaan on tärkeätä, että sautillé perustuu détachén liikesuoritukseen. Hyvin nopea, muutaman senttimetrin pituinen détaché soitetaan keskijousen alapuolella kuormitusta niin paljon keventäen, että jousi alkaa ponnahtella kimmoisuutensa vuoksi. Näin syntyy erikoinen hyppyjousitus, sautillé, jossa jousen tulee kuitenkin pysyä hyvin kielen tuntumassa, ja jouhet tuskin irtoavat kielistä. Kuormituksen minimointi vaatii, että jousiote on hyvin höllä. Tempon kiihtyessä normaali kyynärvarren liike vaihtuu ranneliikkeeksi. Jousen laadulla on ratkaiseva merkitys sautillén onnistumiseen. Suotuisin jousenkohta on jokaisen etsittävä. Sautillé soitetaan jouhinauhan täydellä leveydellä. Erityisesti on varottava vetojousen painavuutta ja korostusta. (Horn 1964, 75.)

D. D. Boyden selitti, että sautillé kuuluu irtojousituksiin, vaikka jousi tuskin irtoaa kieleltä, kun se nopeasti liikkuu edestakaisin keskikohdallansa. Liike syntyy jousen kimmoisuuden vaikutuksesta. (Boyden 1966, 1775.) Tämä nopea irtojousitus soitetaan keskijousella, siten että jousi ponnahtelee kieleltä kimmoisuutensa vaikutuksesta. Sautillé merkitään pistein tai nuolenpäin. Kaareton hyppyjousitus, sautillé, soitetaan nopealla keskijousella siten, että jousi kimmoisuutensa vuoksi tuskin havaittavasti ponnahtelee kieleltä ilman, että soittaja nostaa ja laskee jouta. (Boyden 1980a, 133, 134. Boyden 1980b, 843.)

M. Hennig sanoi nopeata spiccatoa myös sautilléksi erotuksena hitaasta spiccatoista, joka on heittojousi. Se perustuu lähinnä keskijousen ponnahteluun, jolloin saattaa ainakin alkuun olla tarpeen jättää jousi kallistamatta otelautaan päin ellei peräti kallistaa sitä hieman talleen päin. Aluksi spiccatoa harjoitellaan ilman jouta. Olkavarren kanssa suorakulmassa olevalla kyynärvarrella tehdään lyhyttä, nopeata jousenkuljetusliikettä tarkoituksena saada velttona roikkuva kämmen heilahtelemaan hervottomasti hieman kyynärliikkeestä myöhässä. Kun tämä liike osataan, tehdään se myös keskijousella, joka lepää a-kielellä, ilman että jouta tahallisesti ohjailaan. Se pidetään vain herkin sormin pystyssä eli kaari jouhien yllä ja pikkusormi irti kaaresta. Kun ranne ja koko jousikäsi on rentona, voidaan kyynärvarren liikettä tehostaa, jolloin jousi alkaa pomppia kielellä. Siinä on koko spiccaton perustekniikka. Vastoin usein kuultua ei spiccato ole vaikea jousitus, koska oikein jännitetty jousi pomppii itsestään, kun ranne on kyllin rentona. Spiccato toimii vain tasaisessa tahdissa, johon sormien on sopeuduttava. Kielenvaihto spiccatoissa tapahtuu olkavarrella. Kielten jatkuvasta vuorottelusta aiheutuva alituinen kielenvaihto vaatii myös hieman kämmenen kiertoa oikealle [supinaatio]. Hyvää spiccatoharjoitusta ovat Paganinin ja Riesin ikiliikkujat. Mitä nopeampi on tempo, sitä vähemmän kyynärvarren ravistusliikettä tarvitaan. (Hennig 1972-, 22-24.)

L. Garamin mukaan sautillé on pienellä edestakaisella horisontaalisella ranneliikkeellä soitettava nopea détaché, jossa elastinen jousi päästetään itsestään pompahtelemaan. Lähtöasema on kielellä. Tukeyvuutta lisätään pienellä kyynärvarren liikkeellä. Ranne on melko matalalla, jousi hieman kallellaan ja suhteellisen lähellä otelautaa. Kielenvaihdot ovat mahdollisimman kaapeita, ettei sautillé häiriidy. Sautillén liike on niin pieni, ettei sitä nähdä. Etu-

sormen kontaktia löysennetään, että jousi pompahtelee mahdollisimman vapaana. Jousta ei pakoteta hyppimään. Mitä nopeampi rannedétaché on, sitä lähempänä kärkeä jousi pomppii. Jousen kohta riippuu temposta. Nopeutta huomattavasti vähennettäessä on usein pakko siirtyä spiccatoon. (Garam 1972, 56.)

R. Donington selitti, että joustin-détachén tavoin spiccato syntyy jousen luontaisesta kimmoisuudesta. Erona edelliseen on vain se, että kimmoisuuden sallitaan spiccatoissa ponnahtuttaa jousi irti kielestä. Jousen ponnahtelua voidaan ja tulee säädellä ilmaisutarpeen mukaisesti. Joustin-détachén tavoin spiccatonkin on sidottu tietyn kestoisten sävelten peräkkäisyyteen. Se ei tule kysymykseen pitkillä aika-arvoilla, vaan jousitus on varsin temposidonnainen. Se on viulistin kauneimpia ja monipuolisimpia jousituksia, herkän hieno pianisimossa ja häikäisevä fortessa. Se soi parhaiten keskijousella tai hieman sen yläpuolella. Donington suosittelee spiccaton käyttöä barokkimusiikissa joustin-détachén vaihtelukeinona varsinkin virtuoosisen luonteen niin vaatiessa. (Donington 1977, 44-45.)

Donington puhuu toisaalla myös spiccatoista, jossa peräkkäiset sävelet soitetään samansuuntaisella jousella eli jousen annetaan ponnahtella kielellä useamman kerran vetäen tai työntäen. Tästä jousituksesta Donington siteeraa sekä J. Rousseaut (1687) että M. Marais'ta (1701), jotka puhuivat violansoitosta. Mutta hän arvelee myös Leopold Mozartin tarkoittaneen tätä spiccatoa sanoessaan, että kaaren alla pystyviivojen merkityt sävelet tulee soittaa samalla jousella, jota nostetaan joka säveleltä. (Donington 1977, 52-53. Mozart 1756, I, III, 16.)

R. Gerle samaisti spiccaton ja sautillén ponnahtelevaksi jousitukseksi, jossa jousi irtoaa kieleltä sävel säveleltä tapahtuvan jousenvaihdon aikana. Tämän muunnokseksi hän nimesi kiinto-spiccaton (on string spiccato), jota käytetään nopeassa tempossa. Tällöin jouhet eivät ehdi irrota kielestä. Vain kaari värähtelee kevyesti ylös alas. (Gerle 1982, 109.)

O. Szende käytti sautilléstä nimitystä saltato. Se kuuluu hyppiviin jousituksiin, jotka perustuvat kaaren ja jouhien kimmovoimaan. Fleschin tapaan Szende totesi, että hyppyjousituksissa jousi on aktiivinen ja soittajan osaksi jää vain panna jousi liikkeelle ja säädellä sen liikettä. Koska jousitukset tulevat kysymykseen vain nopeissa tempoissa, on niitä myös harjoiteltava nopeasti. Oikeastaan on kysymys aivan pienestä détachésta, jossa jousi ponnahtelee. Helpoimmin tämä onnistuu keskijousella, joten sitä tulee harjoitella lähinnä keskijousen ja painopisteen välisellä alueella. Jousta ei saa kallistaa, jotta jouhien koko kimmoisuus pääsisi vaikuttamaan. Kimmoisuutta lisää jousen vähäinen kallistus tallan suuntaan. Ääni soi parhaiten, jos jousen ponnahtelu kielellä on tuskin havaittavaa. Koska ponnahtelu on vaikeasti säädeltävissä, tulee vasemman käden sormien sopeutua jousirytmiiin. Jousitus onnistuu helpommin, jos pikkusormi irroitetaan kaaresta.

Saltato tulee italiankielisestä sanasta saltare, hyppiä. Vain alkusävel soitetetaan heittojousella. Sen jälkeen jousen kimmoisuuden tulee saada aikaan ponnahtelu. Tasaisimmillaan saltato on keskijousen ja karkikolmanneksen välillä, mutta paras suorituskohta vaihtelee jousen ominaisuuksien mukaan. Pianossa ja ohuilla kielillä jousitus onnistuu parhaiten lähempänä kärkeä.

Kaksoisotteissa on valittava keskijousi. Mitä kireämmällä jouhet ovat, sitä enemmän jousi pomppii. (Szendé 1985, 33-34.)

Erdleen mukaan siirryttäessä lyhyestä détachésta spiccatoon ei jousta tule pakottaa ponnahtelemaan, vaan käsivarsi tulee vain rentouttaa ja kyynärvarren ja ranteen liikettä tulee hidastaa. (Erdlee 1988, 82-83.) Spiccato on välttämättömyys viulunsoittajalle. Se soitetaan ranteella keskijousella tai hitaampana vähän siitä kantaan päin, siten että jousi irtoaa kielestä sävelten välissä. Erdlee esittelee eri näkemyksiä spiccatoista ja sanoo, että spiccaton ja sautillé käsitteet pyrkivät sekoilemaan. (Erdlee 1988, 101.) Nopeata spiccatoa sanotaan usein sautilléksi, saltatoksi, saltandoksi tai piquéksi, kun hidas spiccato perustuu lyhyeen marteléhen. Erdlee jakelee erilaisia ohjeita perätysten ilman, että selvästi käy ilmi, kenen käsityksistä kulloinkin on kysymys. Niinpä eräs opettaja sanoo, että spiccatoissa jousta ei kallisteta, ranne ja kyynärpää pidetään alhaalla. Nykyisin spiccatoissa käytetään kyynärvarrtta enemmän kuin aikaisemmin, jolloin spiccato soitettiin peräti ranteella. Nykyisin rannetta käytetään vain hyvin nopeassa spiccatoissa ja äänenvoiman laskiessa pianoon. (Erdlee 1988, 103-104.) E. Erdlee kuvailee sautilléta hyppiväksi liikkeeksi, nopeaksi spiccatoiksi, jossa jousi ei kuitenkaan irtoa kielestä. Äänenlaatu on sama kuin spiccatoilla, mutta suoritus poikkeaa hieman. Sautillé soitetaan ranteella keskijousella. (Erdlee 1988, 110.)

R. Jacobyn mukaan sautillé on nopea jousitus, jonka dynaaminen asteikko ulottuu pianosta mezzoforteen. Spiccatoista se eroaa olennaisesti. Jousikäden liikkeet ovat erilaiset, olkavarsi ei osallistu sautilléhen eikä jousi juuri irtoa kielestä. Muutaman senttimetrin pituisestä détachésta tulee joustavalla ranne-
liikkeellä automaattisesti sautillé, jos vain soitetaan sillä jousen kohdalla, missä sen kimmoisuus voi vaikuttaa. Kieltä koskettavien jouhien määrä vaikuttaa ponnahteluun ja äänenlaatuun. Tempo määrää sen, missä jousen kohdassa ääni on parhain. Tätä voi etsiä eri nopeuksin. Huomiota tulee kiinnittää kielenvaihtoon (esimerkki 281). Sormitus on valittava siten, että sävelkorkeudeltaan matalampi kieli soitetaan vetojousella ja korkeampi kieli työntöjousella (a). On tosin musiikkia, jossa mikään sormitus tai jousijärjestely auta, vaan hankaluuksiin on tyydyttävä (b), mutta nämä tapaukset ovat onneksi harvinaisia. Joskus tulkinnalliset seikat (c) vaativat yllä mainitusta poikkeavaa jousijärjestelyä. (Jacoby 1989, 21-23.)

The image shows three staves of musical notation, labeled a, b, and c. Staff a shows a sequence of notes with various bowing techniques indicated by symbols like (V) and (V) with a square, and a fingering '1' in a square. Staff b is marked '(nicht:)' and 'p leggiero', showing a continuous sixteenth-note pattern with fingering '0' and '1'. Staff c shows a similar pattern with a '0' fingering. The notation is in treble clef and includes dynamic markings like 'p' and 'etc.'.

ESIMERKKI 281 Sormituksen vaikutus sautillén kielenvaihtoon Jacobyn mukaan. N. Paganini, Ikiliikkuja (a). J. Brahms, Kaksoiskonsertto, osa 3 (b). J. S. Bach, Sooloviulupartita 2, Giga (c).

Olisi houkuttelevaa väittää, että 1600-luvun alussa suosiota saavuttanut uutuus, rytmisen tremolo, pani nopeana vanhan veltohkonkin jousen hivenen värähtelemään kielellä. Kun Marinin kaltainen virtuoosi ja innovaattori 1617 kirjoitti rytmistä tremoloa, on melko varmaa, että hän teki myös havainnon jousen ponnahtelusta. Ainakin Beckmannin ajatukset rohkaisevat uskomaan tähän väitteeseen. Viimeistään J. J. Walther, joka kaiken mahdollisen kokeilun osoitti sävellyksissään, löysi myös jousen punnevoiman.

1700-luvun puolivälin tienoille saakka sautilléta käytettiin staccaton synonyymina, mutta jo sitä ennen nykyisen sautillén tapainen jousitus oli käytössä ilman erityistä termiä, koska myös Tourtea edeltävät jousimuodot saatiin ponnahtelemaan kieleltä. Joten perusteita on Fleschin hyppyjousituksille J. S. Bachin viulumusiikissa. Soittihan Paganinikin sautillén tunnetusti Tourtea vanhemmalla jousimallilla, jollainen hänen kuvassaan on.

Vaikka Spohr olikin vannoutunut kiintojousen mies, niin Baillot'lla ja Bériot'lla ei näyttänyt olevan mitään sitä vastaan, jos jousi vähän ponnahteli silloin tällöin. Joka tapauksessa 1800-luvun lopussa Ševčík harjoitutti vakavissaan sautilléta. Casorti, jonka tekstin ajankohtaa eivät valitettavasti mitkään lähteet tunne, oli Ševčíkin tavoin täysin yksiselitteinen sautillén suhteen.

1900-luvun alussa Joachim ja Moser pohdiskelivat Ševčíkin sanattomasti mutta selvästi ilmaiseman sautillén olemusta sangen pyöreästi saaden sen ja spiccaton rajat todella hämärtyämään monien tulevien sanaseppojen luettavaksi, sillä auktoriteettia heiltä ei puuttunut. Grünberg oli tyypillinen Joachim-Moser-fani ja Diestel sanoi sautilléta spiccatoksi, kuten Auer ja Saenger myöhemmin.

Capet avasi sautillén historiassa uuden selkolehden. Pikkudetaljeihin porautuvalla analyysillä hän selvitteli sautillén olemuksen ja neuvoi sen mahdollisuudet jälkimaailmalle tavalla, johon ei ole lisäämistä. On vain kummallista, että sittenkin, ehkä lukutaidon tai ymmärryksen puutteesta johtuen nimimiehetkin ovat sekoilleet selvässä asiassa. Fleschin taipumus saksan kielen puhdistamiseen pani hänet hylkäämään hyvän termin, sautillé, ja korvaamaan sen hyppyjousituksella, joka alkoi elää tulevissa selitysyrityksissä. Niinpä Galamianin mielestä sekä spiccato että sautillé ovat hyppyjousituksia.

4.3.3 Staccato

1600-luvun alkupuoliskolla sidotuksi staccatoksi luokiteltavien jousitusten määrä oli huomattavan suuri ja se lisääntyi vielä vuosisadan jälkipuoliskolla nopeasti. (Boyden 1966, 1760.) Fr. Rognoni käytti 1620 arvoituksellista lireggiare affettuoso-jousitusta (esimerkki 282), jossa hän sanoi tarvittavan jousikäden sysäystä joka sävelelle ikäänkuin hyppien eteenpäin saltellando säveleltä toiselle. On vaikeata tehdä tämä niin hyvin, että sävelet vastaavat nuottien aika-arvoja ja ettei jousen aiheuttama häly peitä säveltä. Boyden ihmettelee, mahtoiko Rognoni tosiaan tarkoittaa nykyaikaista staccatoa tai kenties sautilléa. (Boyden 1979, 165.)



ESIMERKKI 282 Fr. Rognonin lireggiare affettuoso 1620 Boydenin mukaan.

1600-luvun jälkipuoliskolla saksalaiset virtuoosit kehittivät nykyaikaisen staccaton korkealle tasolle. Koulun perustajana pidetty wieniläinen J. H. Schmelzter käytti 1664 kokoelmassaan *Sonatae unarum fidium seu a violino solo* taitavasti irtostaccatoja. Beckmannin mukaan kohtaamme oheisen näytteen *Adagio*ssa ensimmäistä kertaa pitemmän nykyaikaisen staccaton (esimerkki 283), vaikka on epävarmaa vastaako merkintä nykyistä käsitystämme. Todennäköisesti kysymyksessä on *ricochet*. (Boyden 1979, 270. Beckmann 1918, 57-58, Anhang 18. Schwarz 1983, 42.)



ESIMERKKI 283 J. H. Schmelzterin staccatoa 1664 Beckmannin mukaan.

H. von Biber käytti 1681 sonaattiansa taiturillisissa kohdissa termiä *staccato*, jonka suoritustavasta ei olla varmoja. (Schwarz 1966, 1726-1727.) Boydenin mukaan Biber kuuluu ensimmäisiin säveltäjiin, jotka kirjoittivat pisteitä ja/tai viivoja staccaton merkeiksi. Tällaisia staccato-säveliä esiintyy hämmästyttävän laajoina kaarin yhdistettyinä ryhminä. Biber kirjoitti kahdenkymmenen sävelen kaari-staccaton. (Boyden 1979, 270.) Näistä Beckmann antaa näytteitä (esimerkki 284), vaikka hänen mielestään Biber ei ollut viulutekniikan uudistaja, vaan hän sai kaiken valmiina Waltherilta. (Beckmann 1918, 69, Anhang 21-22.)



ESIMERKKI 284 Biberin staccatoa 1681 Beckmannin mukaan.

Moserin mukaan Biber tunsu hyvin niin lentävän staccaton kuin myös kiinteän staccato serioson päätellen hänen merkintätavastansa kaaren alle kirjoitetuin pistein. Mutta Moser pitää vaikeana ratkaista, kuinka tulisi soittaa näyte (esimerkki 285) seitsemännen sonaatin *Adagion Presto*-välikkeestä. Seitsemännen sonaatin *Ciaconassa* ovat seuraavat tahdit (esimerkki 286), jotka Moserin mukaan soitetaan joko heitto-staccatona tahi lentävänä staccatona. (Moser 1923, 129-130.)



ESIMERKKI 285 Biberin staccatoa Moserin mukaan. Sonaatin 7, Adagio (a) ja Ciacona (c), Sonatti 2, Arian muunnelmat (b), 1681.

J. J. Waltherin sävelkielelle ominaisia olivat pitkät staccato-kulut. Waltherin sävellykset, Scherzi 1676 ja Hortulus 1688 osoittavat hänen teknisen arsenaalinsa, muun muassa kiinto- ja irto-staccatot. (Schwarz 1966, 1727. Schwarz 1983, 43.) Walther osoitti erityistä mieltymystä erilaisiin katkojousituksiin, joista näyte (esimerkki 286) Allemandasta. (Moser 1923, 131.)



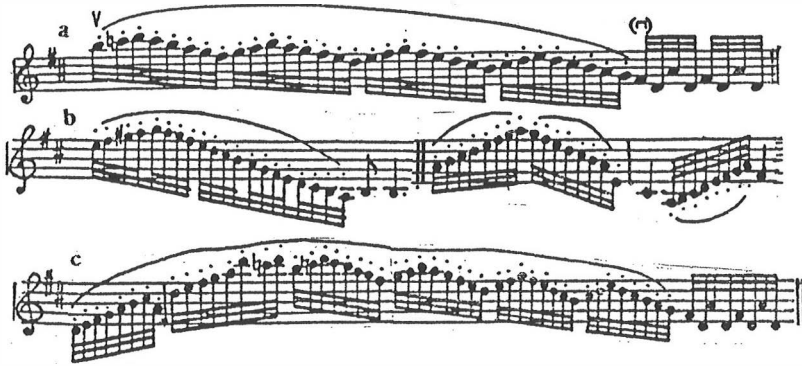
ESIMERKKI 286 J. J. Waltherin staccatoa 1676 Moserin mukaan.

Waltherin Scherzoissa (esimerkki 287) olevan kaari-staccaton Beckmann tulkitse *ricochet*'ksi (a). Scherzossa 11 (b) on pisteiden ja kaarien sijasta termi *staccato*. Vailla tarkkaa suoritusohjetta on ensimmäisen Scherzon Allemandesta näyte (c), jossa on runsaasti lyhyitä kaari-staccatoja. (Beckmann 1918, 65, Anhang 19.)



ESIMERKKI 287 Staccatoa J. J. Waltherin Scherzoissa 1676 Aschmannin (a) ja Beckmannin (b-d) mukaan.

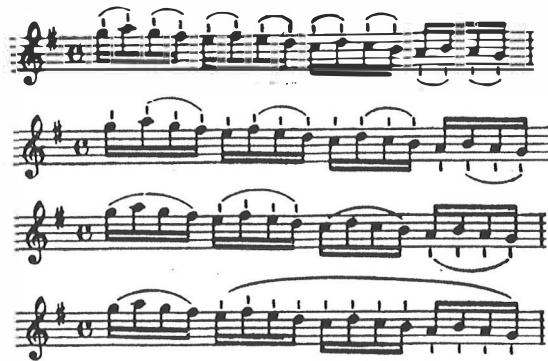
Waltherin pääteoksessa *Hortulus Chelicus* muun muassa pitkät staccatot (esimerkki 288) leimaavat teknisiksi koetinkiviksi luonnehdittuja osia. Numerossa 18 on 20 sävelen, numerossa 24 on 32 ja numerossa 23 peräti 48 sävelen pituiset kaari-staccatot. (Beckmann 1918, Anhang 20. Boyden 1979, 270. Moser 1923, 133.)



ESIMERKKI 288 J. J. Waltherin pitkiä staccatoja Hortulus Chelicus-kokoelman numeroissa 18 (b), 24 (a) ja 23 (c) Boydenin (a) ja Beckmannin (b,c) mukaan.

1700-luvulla staccato merkitsi kuten jo todettu pikemminkin veto/työntöjousitusta kuin kaari-staccatoa, minkä soittaminen silloisella jousella oli erilaista kuin nykyisin. Kaari-staccatoa käytettiin yleensä nopeissa tempoissa irtojousituksena, mutta myös jonkin verran andantessa ja adagiossa portatomaisena kiintojousituksena, josta myöhemmin käytettiin nimitystä *louré*. Sitä vastasi Muffatin *craquer* nopeammassa tempossa. (Boyden 1979, VI; 1980b, 834-835.) A. Vivaldin hyvin kehittynyttä jousitekniikkaa osoittavat esimerkiksi jopa 24 sävelen pituiset kaari-staccatot. (Kolneder 1984, 318.)

L, Mozart opetti 1756, että on harjoiteltava myös soittamaan kielestä irtavalla jousella samaan suuntaan 2-12 lyhyttä nuottia (esimerkki 289). Kaksoista nuottia on soitettava työntäen ja irroitettava toisistaan jousta nopeasti nostaten. Tällainen soittotapa voi olla aloittelijalle melko vaikea. Siinä tarvitaan oikean käden tiettyä hallintaa sekä jousen pidättelemistä. Jousen painolla ja pituudella on suuri merkitys. Oikeaa kättä on hiukan jäykistettävä ja sen jännittäminen ja hellittäminen on sopeutettava jousen painoon ja pituuteen. Nuotit on soitettava samassa tempossa ja tasaisen voimakkaasti. Jousta on osattava säädellä niin, että loppupuolella on vielä jäljellä tarpeeksi voimia. (Mozart 1756, VII, I, 14-17.)



ESIMERKKI 289 L. Mozartin irto-staccatoa 1756.

Mozart kirjoitti nykyisin harvinaisen staccato-kulun (esimerkki 290), jossa neljän sävelen ryhmiä soitetaan vuorotellen vedoin ja työnöin (a). Hän sanoi kaaren ja nuottien välissä olevien pisteiden tarkoittavan, että nuotit soitetaan samalla jousella staccatona, painottaen niitä jonkin verran jousella, koska niiden täytyy kuulua toisistaan hiukan erillään. Jos sidontakaaren alla on pystyviivoja (b), jousta nostetaan joka nuotin kohdalla. Sävelet soitetaan samansuuntaisella jousella, mutta täysin irralleen toisistaan. Tässä ensimmäinen nuotti vedetään, mutta kolme muuta työnnetään nostaen jousta joka säveleltä ja irroittamalla ne toisistaan voimakkaalla aksentilla. (Mozart 1756, I, III, 17.)



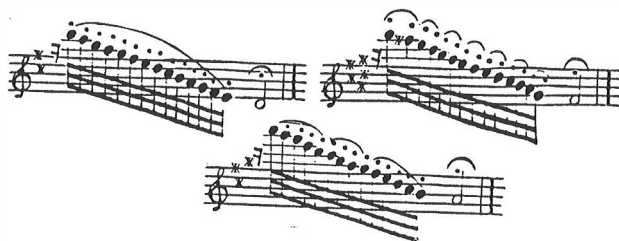
ESIMERKKI 290 L. Mozartin staccatoja 1756. Pistein merkitty kiinto-staccato (a) ja kiiloin merkitty irto-staccato (b).

Seuraavan näytteen viiden nuotin ryhmät voidaan soittaa työntöjousella erottamalla nuotit toisistaan lyhyellä painalluksella. Kun näiden nuottien sitominen kuulostaa hellyttävältä, tuntuu tässä esitetty jousitus (esimerkki 291) rohkeammalta ja eloisammalta, varsinkin kun sitä koristellaan voimavaihteluin. (Mozart 1756, VI, 11.)



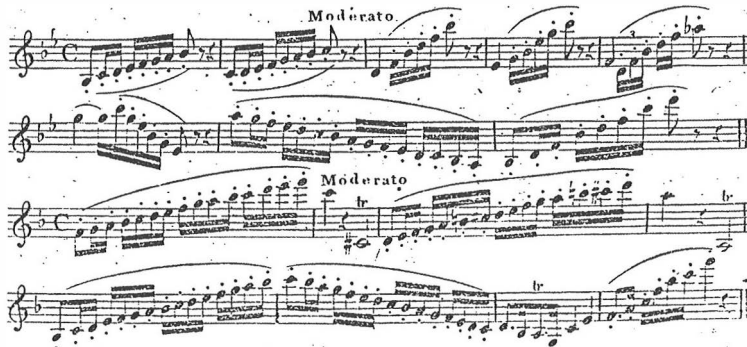
ESIMERKKI 291 L. Mozartin nyanssoitua staccatoa työntöjousin.

L'Abbé le fils selitti, että jos jonkin juoksutuksen (roulade) tai muun kuvion pistein merkityt sävelet on sidottu kaksittain, kolmittain etc. (esimerkki 292), on kysymys artikuloidusta jousituksesta (coup d'archet articulé). Sen hyvä suoritus vaatii hyvin vapautunutta rannetta ja joka sävelen yhtäläistä artikulointi sekä vedolla että työnöllä. (L'Abbé le fils 1761, 54.) Myös hänen kuudessa sonaatissaan opus 8, jotka tuskin on sävelletty ennen vuotta 1770, on kiinteätä ja lentävää staccatoa. (Moser 1923, 374.) Myös M. Corrette korosti staccato-kulkuja molempiin suuntiin 1782 vanhempaa viulumusiikkia sisältävässä kokoelmassaan *L'Art de se perfectionner sur le violon*. (Kolneder 1984, 358, 368.)



ESIMERKKI 292 L'Abbé le filsin staccato-opetusta 1761.

P. Rode'in, R. Kreutzerin ja P. Baillot'n viulukoulussa opetetaan (esimerkki 293), että staccatossa sysätään useita nuotteja samaan suuntaan lyhyellä kärkijousella. Jousi ei irtoa kieleltä, jotta joka sävel erottuisi selvästi ja tarkasti. Ensimmäinen ja viimeinen nuotti soitetaan lujasti. Vältetään kaikkea jäykkyyttä. Annetaan jouselle soittotilaa [?] kämmenessä ja puristetaan peukaloa vähän jousta vasten. Staccaton oppii helpoimmin, kun harjoittelee hitaasti ja pysäyttää jousen joka sävelellä. Staccaton voi soittaa myös vetojousella, jolloin se aloitetaan keskijousesta tai hieman sen yläpuolelta sen mukaan, montako nuottia staccatoon kuuluu. (Baillot 1803b, 10-11.)



ESIMERKKI 293 Staccato-opetusta Rode'in, Kreutzerin ja Baillot'n koulussa 1803.

Vuonna 1834 F. Mendelssohn kuuli L. Spohrin soittoa ja ihastui hänen kiinto-staccatoonsa. Spohr kirjoitti tuolloin päiväkirjaansa, että Mendelssohnia miellytti erityisesti hänen Concertinonsa E-duuri, jonka uutuutta, pitkää staccatokulkua, hän ei ollut kuullut kenenkään aikaisemmin soittaneen. Spohr kertoo myös, ettei Mendelssohn väsynyt kuulemasta tuota ihmettä, vaan pyysi kuulla sen yhä uudestaan huudahtaen sisarelleen: Katso, tuo on Spohrin kuuluisa staccato, johon kukaan muu viulisti ei kykene! Moserin mukaan Spohrin kiinteä staccato serioso onnistui häneltä hänen pitkien käsivarsiensa ja voimakaiden mutta äärimmäisen notkeiden niveliensä vuoksi. (Moser 1923, 481-482.)

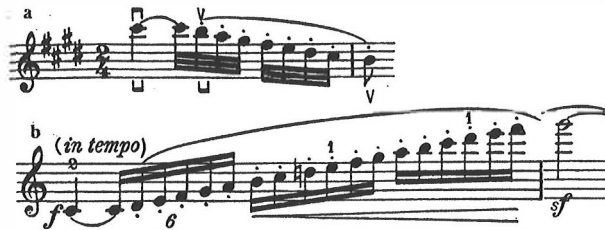
Spohr itse sanoo viulukouluunsa, että yhdellä jousenkuljetuksella staccatossa sysätään teräviä säveliä työntäjousen kärkipuoliskolla. On alun alkaen totuteltava soittamaan pisimmätkin staccatot mahdollisimman lyhyellä jousella, kunhan vain sävelet soivat hyvin. Jousta sysätään ranteella käsivarren pysyessä rauhallisena ja joka sävelelle annetaan etusormella tuntuva painallus, jotta koko jouhileveys purisi kieleen. Sävelet erotellaan jousta hieman kohohtaen, mutta jousi ei saa irrota kielestä. Staccaton kauneus piilee ennen muuta siinä, että sävelet erotellaan toisistaan säännönmukaisesti, selvästi ja terävästi mitä tarkimmassa tahdissa. Hyvin tehtynä staccato on loisteliaa efektiä ja soolosoiton kauneimpia tehoja. Siihen tarvitaan tietystä määrin synnynäiset taipumukset. Kokemuksen mukaan jotkut taitavimmatkaan viulistit eivät opi sitä edes ahkerimmalla harjoituksella, kun taas monet vähäpätöisemmätkin viulistit suoriutuvat siitä ilman harjoitusta. Kuitenkin myös luonnollinen lahjakkuus kaipaava ahkerää, jatkuvaa harjoittelua, jotta hallitsisi staccaton täydellisesti kaikissa tempoissa. Staccato voidaan soittaa myös vetojou-

sella (esimerkki 294). Se on vaikeampaa kuin työntö-staccato ja kuulostaa nopeassa tempossa kömpelöltä. Loisteliaaseen allegroon se ei oikein sovi, mutta laulavassa soitossa sen kantava pehmeä luonne on vaikuttava. Suoritus on samantapainen kuin työntö-staccatossa. Jousituksessa 11 kantajousi pannaan kielelle ja staccato soitetaan lyhyinä terävinä sysäyksinä kärkeen saakka. (Spohr 1832, 134-135.)



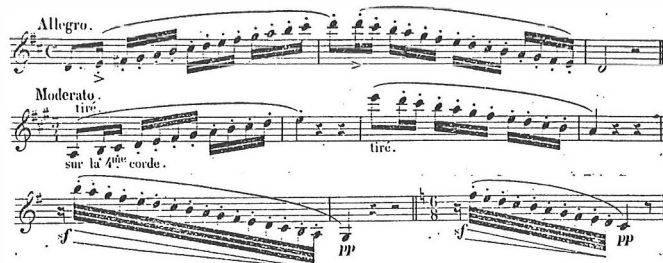
ESIMERKKI 294 Staccatoa vetäen (tiré) ja työntäen (poussé) Spohrin koulussa 1832.

C. Fleschin mukaan Spohrin musiikin tyyli puhtaaseen esittämiseen kuuluu taito soittaa aito, kiinteä martelé-staccato rytmisen tarkasti kaikissa tempoissa (esimerkki 295). Fleschin mielestä veto-staccaton viimeinen sävel on aina soitettava työntäen vaikka vastoin notaatiota. Oheisen näytteen (a) Flesch soittaisi myös työntö-staccatona, koska päätesävel on muita pitempi. (Flesch 1923, 124.)



ESIMERKKI 295 Spohrin staccatoa viulukonsertoissa 9 d-molli, osa 1 (a) ja 8 a-molli, osa 1 (b).

Toisessa näytteessä (b) on samalla työntöjousella soitettava fortesta alkavana crescendona 17 sävelen staccato ja sf-alkuinen, puolinuotin ja 1/16:n pituinen g^3 , jota seuraa legato-jousenvaihto. Fleschin mukaan koko staccato on soitettava äärimmäisessä kärjessä, että jouta jää vapaasti käytettäväksi voimakkaalle, aksentoidulle puolinuotille. (Flesch 1928, 180-181.)



ESIMERKKI 296 Paganinin staccatoa Guhrin mukaan 1829.

N. Paganinin C. Guhr sanoi soittaneen staccaton (esimerkki 296) sangen harvoin Rode'in, Spohrin ja muiden mestareiden tavoin kärkijousella (a). Usein Paganini soitti sen kielissä kiinni pysyvällä vetojousella korostaen säveliä vain

peukalolla ja etusormella (b). Mutta vielä useammin hän käytti omaa hämmästyttävää staccatoansa heittäen jousen kielelle hyppimään asteikon uskottomalla nopeudella helmeilevin sävelin (c). Heitto tapahtui työntöjousella noin kolmen tuuman päässä kärjestä. Hän piti oikean kätensä täysin vapaana, vain pikkusormi toimi jousen ponnahtelulle tarpeellisena vastapainona. Guhr sanoo, että sen voi oppia (esimerkki 297), jos harjoittelee ensin neljän sävelen ryhmiä samalla kielellä ja lisää säveliä vähitellen (a). Suurin vaikeus on kielenvaihto, jolloin jousi lakkaa helposti ponnahtelemasta. Mutta kun on oppinut hallitsemaan oktaavin, on mahdollista soittaa jousitus kaikilla neljällä kielellä (b).

ESIMERKKI 297 Paganinin staccaton opiskelu Guhrin mukaan. N. Paganini, Kapriisi 7 (b).

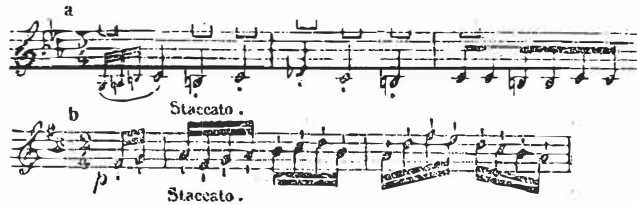
Sangen vaikuttava on myös Paganinin pyöreä, nopea staccato, joka suoritetaan ranne ja käsivarsi jäykkänä vain kämmenen aiheuttamin sysäyksin (esimerkki 298). Loisteliaisuus on juuri staccaton nopeudessa. (Guhr 1829, 9-11.)

ESIMERKKI 298 Paganinin loistelias, jäykkä staccato Guhrin mukaan.

O. Bullin muistelmien esipuheessa W. E. Colton sanoo, että tällä oli oma erityinen, kertakaikkisen täydellinen staccatonsa. Työntipä hän josta värähtele-
vin ponnahtuksin tai katkottuna martelena, joka sävel sykähteli sangen selvästi. (Bull 1981, 347.) Bull itse sanoo, että jousen on oltava kimmoisa, erittäin jäykkä ja painava, jotta se ponnahtelisi kielillä nopeasti ja voimakkaasti. Sen tulee myös olla painava, jotta ponnahteluun tulisi voimaa, sillä käden voimaa ei voi käyttää monissa kuluissa, kuten esimerkiksi tremolossa, arpeggiossa ja lentävässä staccatossa. Lentävässä staccatossa kielille heitetyn jousen tulee

kulkea pienin ponnahduksin pitkin pituuttaan, ilman että sormilla tai ranteella on osuutta asiassa. (Bull 1981, 361.)

P. Baillot käytti staccato-termiä viulukoulussaan osaksi vielä vanhanaisella tavalla (esimerkki 299), kuten oheisen näytteen (a) nopeat palautusjouset kannassa osoittavat. Toisessa näytteessä (b) termi staccato tarkoittaa helmijousitusta nopeassa tempossa. (Baillot 1934, 86, 88.)



ESIMERKKI 299 Baillot'n staccato nykyisestä poikkeavassa merkityksessä kannan palautusjouset (a) ja helmijousituksen (b). J. Haydn, Jousikvartetti 56 (a) ja 63 (b).

ESIMERKKI 300 Staccaton jousijako (a) ja hidas staccato (b) Baillot'n mukaan.

Baillot'n mukaan varsinainen staccato eli artikuloitu détaché (détaché articulé) kuuluu kaiuttomiin détaché-jousituksiin (esimerkki 300). Hän on liittänyt jousijakoa osoittavan janan nuottiesimerkkiensä yläpuolelle (a). Sen mukaan lyhyt staccato soitetaan keskijousella, mistä soittokohta laajenee kumpaankin suuntaan sävelmäärän kasvaessa. Esimerkeissä on joka harjoituksen alkusävel, erillinen vetojousi merkitty omituisesti staccaton loppusävelen alle siksi, että jousijako koskee myös sitä. Nuolen mukaan alkusävelen vedolle käytetään josta saman verran kuin staccaton työnnölle. Kappaleen luonteen vaatiessa (b) staccato soitetaan joskus hitaammin ja pidemmällä jousella. Staccatossa annetaan ranneliikkeellä kevyt aluke joka sävelle. Näitä erottaa jousen pieni pysähdys, jonka aikana tapahtuu peukalon avulla jousen vähäinen höltyminen. (Baillot 1934, 95.)

Staccaton harjoittelun (esimerkki 301) aluksi jousi pannaan kevyesti kielelle ja peukalo painetaan kaartta vasten, jotta joka tahdin ensimmäinen nopea sävel korostuisi vahvasti ja staccato-sävelille järjestyisi kyllin jouta. Staccatossa jousi pysähtyy joka sävelellä hieman kielelle. Staccato onnistuu helpoimmin liioittelemalla sekä sysäystä että pysähdystä, kunnes oppii suorittamaan jousituksen nopeammin ja keveästi. Viimeinen sävel työnnetään voimakkaasti ja hyvin nopeasti kuten alkusävelkin. Mutta usein loppusävel myös häivytetään, mitä on syytä harjoitella. Kun ensin harjoitellaan vuorosävelillä jousen purevuutta ja keveyttä (a), opitaan tasalaatuinen staccato soittamaan rytmisesti hallittuna tempoissa $MM1/4 = 112-152$ (b-c). Opiskelun avulla saavutettava staccato syntyy purevuudesta ja pehmeystä.

ESIMERKKI 301 Staccaton alkuharjoitus (a) sekä jatkoharjoitukset tempoissa $MM 1/4 = 112$ (b) ja 152 (c) Baillot'n mukaan.

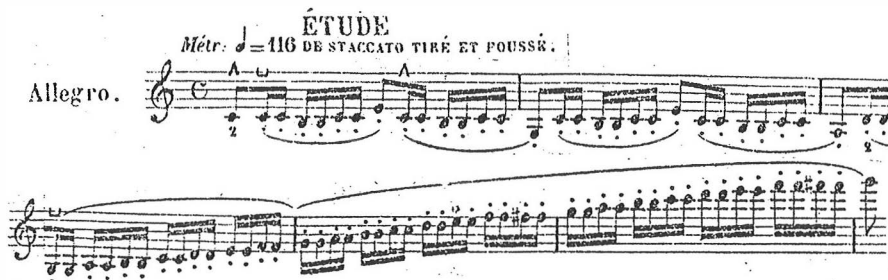
Päätteeksi Baillot antaa 24 staccato-esimerkkiä eri säveltäjiltä, Beethoven, Bériot, D'outrepont, Fiorillo, Kreutzer, Lafont, Rode ja Viotti. Niissä staccatoa harjoitellaan yhdellä sävelellä, yhdellä kielellä, nousevassa ja laskevassa asteikossa, nousevana ja laskevana murtoisointuna, vähillä sävelillä, suurella sävelmäärällä yhdellä kielellä ja eri kielillä, arpeggiona, siroasti, kohtuullisesti, nopeasti, hyvin nopeasti, laulavasti, leveästi ja täyteläisesti, leveästi crescendona, vetojousella, vaihtelevasti, vuoroin työntäen ja vetäen sekä ricochet'na. Staccatoa on hyödyllistä harjoittaa vetojousella eri tavoin ja jousen eri kohdissa, jotta se sujuisi taipuisasti, nopeasti ja kevyesti.

Baillot sanoo, että joillakin on lahja soittaa ilman harjoittelun vaivaa hyvin nopeita staccato-kulkuja jäykistetyin ranteen ja kyynärvarren jonkinlaisella värinällä, jolloin kaikki sävelet syntyvät hyvin helposti. Mutta vain harvoin he onnistuvat soittamaan staccatoa tahdissa tai yleensä vaihtelevin tavoin, elleivät noudata tässä annettuja sääntöjä. (Baillot 1834, 95-100.)

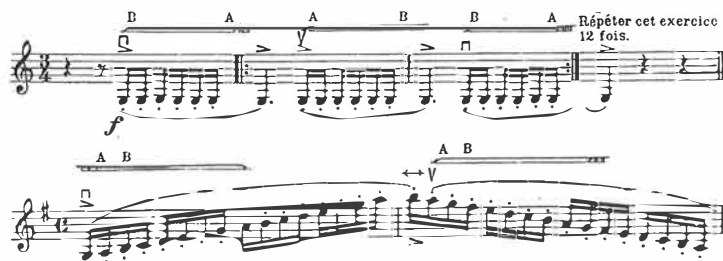
H. Wieniawskin erikoisuuksiin kuului hyvin nopea staccato, jonka hän myönsi suorittavansa epätavallisin keinoin. Poikasena hän ei kyennyt soittamaan staccatoa Massartin ohjeiden mukaan rennolla kyynärnivelellä. Kyvyttömyys teki hänet epätoivoiseksi, koska hieno staccato on suuren taiturin tuntomerkki. Tuntien harjoitteluista uupuneena Wieniawski kävi levolle ja unessa hän soitti nopean staccaton olkanivelellä. Hän ponnahti pystyyn ja alkoi kokeilla jännittäen hartiansa ja jäykistäen kyynärpänsä. Pian hän kykeni suorittamaan hämmästyttävän staccaton hyvin nopeasti. Hän oppi säätele-

mään tätä liikettä ja käytti jousitusta monissa sävellyksissään. (Schwarz 1983, 224-225.)

Ch. de Bériot'n mukaan staccato on viulun loistavin ja rohkein jousitus. Sitä käytetään luonteeltaan lujissa ja päättävissä sävelkuluissa. Kauniin staccaton edellytyksiä ovat rytmin samankaltaisuus, keveys ja tarkkuus alusta loppuun. On olemassa kaksi staccato-lajia, martelé-staccato eli martellato ja ricochet-staccato. Jälkimmäistä tarkastellaan jatkossa. Martelé-staccato tehdään ranteen peräkkäisillä, samansuuntaisilla, pienillä, nopeilla, lujilla, vasa-roivilla sysäyksillä jousen irtoamatta kielestä. Mainitsematta asiasta enempää Bériot tarjoaa etydin veto- ja työntö-staccatoin (esimerkki 302). (Bériot 1858, 118, 122.)



ESIMERKKI 302 Bériot'n veto- ja työntö-staccatoa 1858.



ESIMERKKI 303 Casortin staccato-harjoituksia jousijako-ohjein.

A. Casortin mukaan staccatossa tulee heti aksentoidun alkusävelen jälkeen jousenkulku hillitä (zurückhalten, hold back, retenir) ja pitää jousi kevyesti sormissa, ranne täysin taipuisana. Staccatoa ei saa koskaan tehdä olkavarrella eikä hartiaivoimin. Tärkeintä on soittaa staccato allegrossa tarkoin tahdissa ja lyhyellä jousella. Eikä pidä huolestua, jos kaikki sävelet eivät aluksi korostu, tämä korjaantuu ennen pitkää itsestään. Näiden neuvojen jälkeen Casorti antaa pari sivua staccato-harjoituksia jousijako-ohjein (esimerkki 303). (Casorti - 1906, 21-23.)

M. Grünbergin mielestä staccatoa kuulee usein sanottavan syntymälahjaksi, jota ei voi harjoittaen saavuttaa. Tämä voi pitää paikkansa nopean virtuoosi-staccaton osalta, mutta jokainen voi oppia hyvän ja käyttökelpoisen staccaton, vaikka toinen oppiikin sen helpommin kuin toinen. Monasti staccaton mutkallinen selittely peljästyyttää oppilaan niin, että jo ranteen ja sormien nopean liikkeen näkeminen ehkäisee staccaton oppimisen. Tärkeintä on kuten

kaikissa muissakin jousituksissa, että jousta ei saa painaa hartiavoimin. Usein luontainen staccato syntyy ilman opetusta, mutta yhtä usein se rajoittuu tiettyyn nopeahkoon tempoon, jonka ulkopuolella taito pettää, vaikkakin nopea staccato on todella loistelias

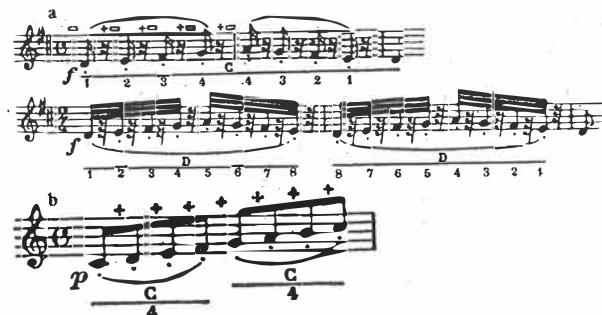
Muun muassa Spohrin ja Bachin musiikissa tarvitaan kiinteätä staccatoa. Jousen lyhyet sysäykset tehdään ranteella ja ääni syntyy sävel säveleltä toistuvalla etusormen painalluksella muiden sormien pysyessä toimettomina. Usein varsinkin aloittelijan kiinto-staccatoa vaivaa jousen taipumus nykiä liikkeen vastaiseen suuntaan, minkä eliminointi suuresti selkeyttää täsmällisyyttä. Mitä vähemmällä jousella kiinto-staccato soitetaan, sen parempi. Työntöjousella kärjessä sävelten terävyyttä voidaan lisätä kallistamalla jousta otelautaan päin. Vetojousen staccatossa saadaan jousen tarpeellinen kallistus talleen päin ranteen madalluksella. Mikäli kiinto-staccato ei onnistu harjoituksesta huolimatta, syy voi olla käden rakenteessa tai soittotavan epätarkkuudessa. On myös hyväksyttävä sellainen staccato, jonka joku oppii täysin sääntöjen vastaisesti. Hyppivä staccato perustuu jousen kimmoisuuteen. Jousi heitetään kielelle pomppimaan ja sitä kuljetetaan kevyellä käsivarren liikkeellä siten, että koko suoritus vastaa sävelten nopeutta ja lukumäärää. Virtuosoimusiikissa on myös hyvin pitkiä staccatokulkuja. (Grünberg 1910, 51-54.)



ESIMERKKI 304 Grünbergin näyte pitkästä taituri-staccatosta. H. Wieniawski, Faustfantasia.

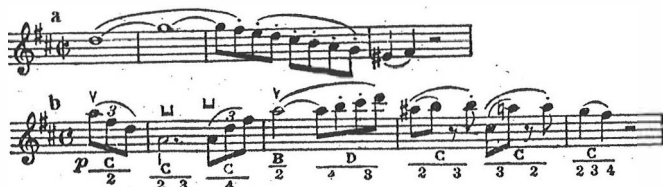
H. Diestelin mukaan staccato on paljon puhuttu ja ihailtu, loistelias jousitus, joka tapahtuu kyynärvarren ravistelulla kyynärpään vääntönivelestä. Kun jousen kärki asetetaan kiinni kieleen, kyynärvarren sisäkierto painaa kaartaa. Samalla käsivarsi alkaa siirtyä ulkokierron voimasta, ja kämmen liikkuu ranteesta jousen suunnassa eteenpäin. Veto-staccatoa pitävät useimmat viulistit vaikeampana. Siinä belgialainen koulu suosittelee ranteen matalaa asentoa. Monilla taitureilla on tapana soittaa tavanomaisen staccaton lisäksi myös äärimmäisen nopeaa, helmenkirkasta ja loisteliasta staccatoa. Siinä kuten lentävässä staccatossakin liikkeelle paneva voima lähtee selkälihasten lähes kouristuksenomaisesta jännityksestä. Harvat hallitsevat molempia staccatoja. (Diestel 1912, 121-122.)

L. Capet sanoi tavallista staccatoa purevaksi staccatoksi (le staccato mordant). Siinä jousi pysyy kielessä kiinni ja joka sävelelle annetaan tarmokas aksentti. Se on loistelias ja tietyissä kuluissa ehdottoman tarpeellinen jousitus (esimerkki 305). Aluksi sitä harjoitellaan kokojousella (a), sitten kärkineljänneksellä erilaisin rytmisin muunnoksina ja kaksoisottein (b). (Capet 1916, 53, 55-56.)



ESIMERKKI 305 Purevan staccaton harjoituksia kokojousella (a) ja kärkineljänneksellä (b) Capel'n mukaan.

Lentävä staccato (le staccato volant) soitetaan melko nopealla liikkeellä keski ja kärkijousella (D 4 5 6 7 8.) mezzofortessa tai pianossa pelkällä jousen ponnahtelulla, samaan tapaan kuin sautillé, spiccato ja ricochet. Lentävää staccatoa voidaan käyttää esimerkiksi Mendelssohnin konserton finaalissa. Viulumuusiikissa on monia kohtia, joissa lentävää staccatoa ei voi korvata (esimerkki 306). (Capet 1916, 51.)



ESIMERKKI 306 Lentävää staccatoa Capet'n mukaan. L. van Beethoven, Jousikvartetto 3 (a-b).



ESIMERKKI 307 Capet'n aksentoimatonta staccatoa. L. van Beethoven, Jousikvartetto 2.

Aksentoimaton staccato (le staccato sans accents) on käytännössä verraten harvinainen. Siinä jousi pysäytetään sävelten välillä, ilman että jouhia painetaan kieleen seuraavan sävelen alussa. Jousitus on mahdollinen vain dolce-nyanssissa. Oheisessa näytteessä (esimerkki 307) lentävä staccato ja jeté ovat kevytmielisen pinnallisia. Ondulé, jossa jousia painalletaan joka sävelellä kieleen ilman pysähdystä, on liian mahtipontinen. Purova staccato (le staccato mordant) on liian loisteliaa ja voimakas. Niinpä ainoa mahdollinen jousitus tässä tapauksessa on yksinkertainen aksentoimaton staccato. Vuorottelevan sautillé'n ja aksentoimattoman staccaton tulee tuottaa samanlainen kuulohavainto (esimerkki 308). Tämä kymmenen sävelen aksentoimaton staccato soitetaan jousen kärkipuoliskolla. (Capet 1916, 52-53.)



ESIMERKKI 308 Capet'n aksentoimaton staccato ja sautillé. J. S. Bach, Sooloviulupartita 1, Double.

C. Fleschin mukaan martelé-staccato eli tavallinen kiinto-staccato kuuluu martelén ohella niin sanottuihin lyhyihin jousituksiin, joissa erotukseksi legatosta ja détachésta sävelten väliin jää selvä tauko. Flesch sanoo monien opettajien pitävän staccatoa hyvän jousitekniikan avaimena, mutta hänen mielestään se on tervetullut vaikkakaan ei välttämätön viulistisen taidon somistuskeino. Toisaalta staccato sopii mainiosti myös kamarimusiikkiin (esimerkki 309). Fleschin mukaan staccaton täydellinen hallinta puuttuu kolmelta neljännekseltä ammattiviulisteista, joiden joukossa on myös eturivin taiteilijoita. Joachim ja Sarasate eivät hallinneet normaalia staccatoa, mutta he kykenivät korvaamaan puutteensa muilla keinoilla, mikä on todistus siitä, ettei viulunsoiton tarvitse kariutua staccato-vaikeuksiin. (Flesch 1923, 49. Flesch 1928, 34, 58.)



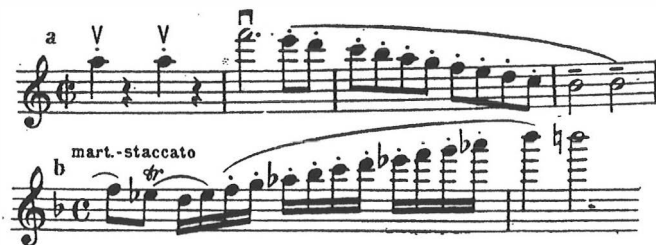
ESIMERKKI 309 Staccatoa kamarimusiikissa Fleschin mukaan. R. Schumann, Jousikvartetto opus 29, osa 4.

Flesch johtaa kiinto-staccaton oikean suoritustavan marteléstasta. Staccatossa kyynärvarren vaakaliikkeen aikana tarvitaan niin monta puristusaksenttia, kuin staccatossa on säveliä (kuva 58).



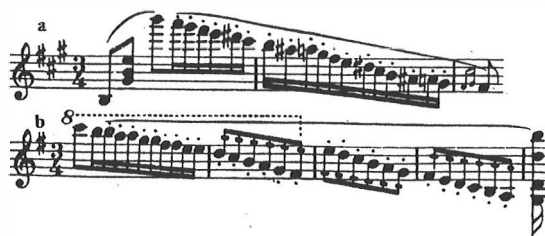
KUVA 58 Martelé-staccato Fleschin mukaan. Druckakzent (Dr) on puristusaksentti.

Kun musiikin tempo on martelélle liian nopea, on sen sijasta valittava kiinto-staccato (esimerkki 310). Nopean tempon vuoksi ei kyynärvarren vaakaliikettä voida pysäyttellä puristustauoin, vaan kaksi samanaikaista liikettä sulautuvat yhdeksi tasaisesti värähteleväksi détachéksi. Tämä oikeaoppinen kiinto-staccato soitetään työntöjousella ja se on hallittava määrärytmisenä kaikissa mahdollisissa tempoissa. (Flesch 1923, 50, 123. Flesch 1928, 32.)



ESIMERKKI 310 Fleschin kiinto-staccato martelén sijasta. R. Schumann, Kvartetto a-molli, osa 4 (a). L. Spohr, Viulukonsertto 9, osa 1 (b).

Käytännössä tavataan mitä erilaisimpia staccaton suoritustapoja, esimerkiksi 1) kärkipuoliskon veto-staccato tallan suuntaan kallistetulla jousella, 2) kanta-puoliskon veto-staccato, otelautaan päin kallistaen, 3) lentävä staccato työntäen keskijousella, 4) jäykkä staccato, jossa koko käsivarren lihaksistoa jännittäen väristetään jousta hyvin nopeasti. Jäykkää staccatoa ei Fleschin mukaan voi käyttää hitaassa tempossa, joten se ei sovi Spohrin musiikin esittämiseen. Virtuosoisen viulumusiikki ei yleensä vaadi tasarytmistä staccatoa, vaan loisteliasuuteen kuuluu tietty nopea rubato (esimerkki 311). (Flesch 1923, 50-52, 123.)



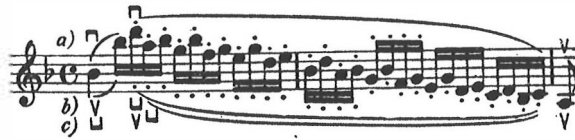
ESIMERKKI 311 Virtuosisista rubatoa Fleschin mukaan. H. Wieniawski, Poloneesi A-duuri (a). H. Vieuxtemps, Balladi ja poloneesi (b).

Staccatossa kienvaihto tulee harkita huolellisemmin kuin legatossa. Jousen säästämisen kannalta on helpompaa soittaa nouseva sävelkulku vetojousella ja laskeva työntöjousella (esimerkki 312). Kuitenkin veto-staccaton käyttöä rajoittaa sen onnistuminen yleensä vain jousen keskikolmanneksella. Sen sijaan työntö-staccato on mahdollinen kokojousella. (Flesch 1923, 52, 124.)



ESIMERKKI 312 Nouseva kulku vetäen ja laskeva kulku työntäen Fleschin mukaan.

Veto-staccatoa edeltävillä sävelillä on tarkoin kyettävä sijoittamaan staccaton alku oikeaan kohtaan jousta. Tällöin joudutaan harkitsemaan erilaisia vaihtoehtoja, jotka saattavat pakottaa poikkeamaan säveltäjän merkinnöistä. Flesch pitää seuraavassa kohdassa parhaimpana b-vaihtoehtoa (esimerkki 313). Staccaton päätesävel tulee mieluummin soittaa erisuuntaisella jousella (esimerkki 314). (Flesch 1923, 124.)



ESIMERKKI 313 Vaihtoehtoja staccaton jousijaon vuoksi. H. Wieniawski, Konsertto d-molli, osa 1.

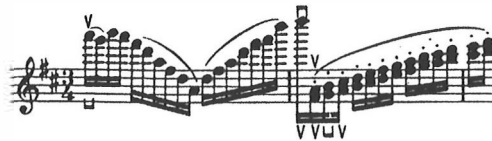


ESIMERKKI 314 Staccaton päätössävel erisuuntaisella jousella Fleschin mukaan. L. Spohr, Viulukonsertto d-molli, osa 1 (a). H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 3 (b).

Kielenvaihtojen runsaus vaatii vaikeutensa vuoksi hyviltäkin soittajilta irtostaccatoa tai peräti edestakaista jouta (esimerkki 315).



ESIMERKKI 315 Vaihtoehtojousituksia kielenvaihtojen vuoksi Fleschin mukaan. H. Wieniawski, Konsertto d-molli, osa 3.



ESIMERKKI 316 Vaihtoehtojousituksia kaksoisotteiden vuoksi Fleschin mukaan. J. Sibelius Konsertto, osa 3.

Myöskään Sibeliuksen viulukonserton staccato kaksoisottein (esimerkki 316) ei ole Fleschin mukaan jokamiehen asia. Se korvataan vaikeutensa vuoksi usein hyppyjousituksella. (Flesch 1923, 123-124.)

Flesch sanoo Viotti-jousitusta (esimerkki 317) kaksiosaiseksi toistuvaksi staccatoksi, jonka mahdollinen suoritusnopeus on martelén ja kiinto-staccaton välillä. Jousen kärkipuoliskolla pitkää ja vahvasti korostettua säveltä seuraa tauottoman jousenvaihdon jälkeen hyvin lyhyt sävel ja puristustauko seuraavaa samanlaista sävelparia. (Flesch 1923, 52.)



ESIMERKKI 317 Viotti-jousitus Fleschin mukaan. Jousijako 7/8 + 1/8 jousesta.

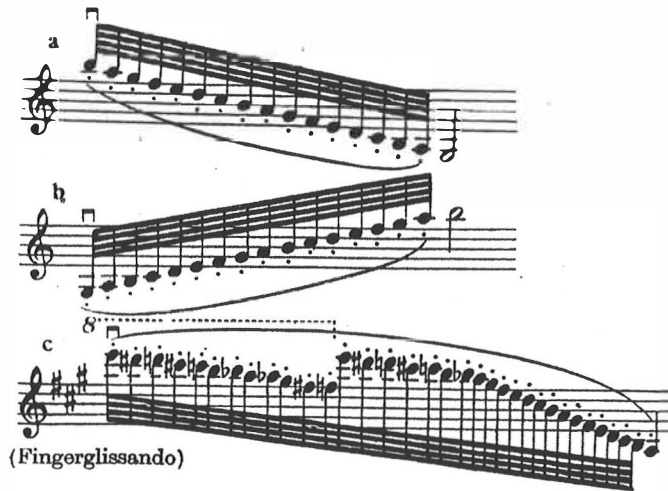
Martelé-staccaton lisäksi Fleschin termejä ovat hyppy- ja heitto-staccatot. Hyppy-staccatoista ensimmäisenä hän mainitsee rumpujousituksen (Trom-

melstrich), jonka muodostaa kahden tai useamman sävelen ryhmä jatkuessaan vuoroin vetäen vuoroin työntäen. Jousta kallistetaan talleen päin, ja tempon tulee olla mahdollisimman nopea. Fleschin mukaan rumpujousitus oli 1800-luvun alkupuoliskolla virtuoosisen jousitekniikan yleisimpiä ja menestyksellisiä tehoja, mutta 1923 se kuului vain täydellisen jousitekniikan harjoitusaineistoon. Rumpujousituksen alussa tulee jousta heittää tavallista korkeampaa, minkä vuoksi Flesch täsmentää sen kuuluvan hyppy- ja heittojousitusten välimuotoihin (esimerkki 318). (Flesch 1923, 54-55.)



ESIMERKKI 318 Fleschin rumpujousitusta. H. Wieniawski, *L'École moderne* 1 (c). N. Paganini, *Kapriisi* 5 (d).

Hyppy-staccatoihin kuuluvat myös pitkät saltatot (esimerkki 319), joissa suurempi määrä nopeita ponnahtelevia säveliä soitetaan yhdellä jousenkuljetuksella. Sävelten määrästä riippuen käytetään kärkineljännessä tai -kolmannesta. Vain alussa jousi heitetään kielelle, jolloin kaarta ei kallisteta, mutta myöhemmin jousi kallistuu tallan suuntaan, jotta ponnahtelu jatkuisi pitempään. (Flesch 1923, 55.)



ESIMERKKI 319 Fleschin pitkiä saltatoja. H. Wieniawski, *Faust-fantasia* (c).

Saltandi; Wurfsaltato (langsam)

Springsaltato (*rasch*)

b

c Spring- und Wurfsaltato
p *gliss.*

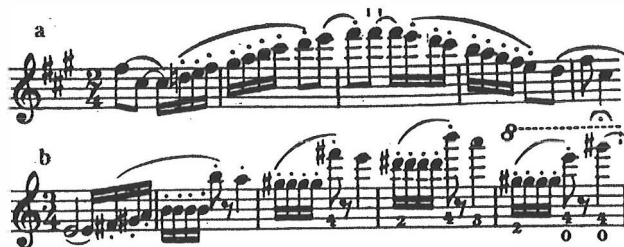
ESIMERKKI 320 Saltando hitaana heittojousituksena, H. W. Ernst, Ungarische Weisen (a), nopeana hyppyjousituksena, N. Paganini, Kapriisi 10 (b) sekä hyp-
py- ja heittojousitusten yhdistelmänä, A. Bazzini, La Ronde des Lutins
(c) Fleschin mukaan.

Teoksensa toisessa osassa 1928 C. Flesch käyttää vuoroin termejä saltando ja saltato samasta staccatosta, joka voi olla luonteeltaan hyp-
py- tai heittojousitus (esimerkki 320). Hän sanoo saltandon sopivan hyvin myös kamarimusiikkiin
(esimerkki 321). (Flesch 1928, 32, 34.)

saltando

ESIMERKKI 321 Fleschin mukaan saltando sopii hyvin myös kamarimusiikkiin. Fr.
Schubert, Jousikvartetto opus 29, osa 4.

Lentävä staccato (esimerkki 322) on martelé-staccaton ja irto-staccatojen väli-
muoto. Merkittävä seikka on, että jousi irtoaa kieleltä sävelten välillä ja ääni
saa voimansa jousen putoamisliikkeestä. Lentävä staccato soitetaan lähes aina
keskijousella, sillä kannassa jousi ei pompi ja kärjessä se pomppii liikaa. Tästä
johtuen lentävällä staccatolla soitetaan verraten lyhyitä kulkuja. Yleensä kiin-
to-staccato korvataan lentävällä staccatolla aina kevyttä, siroa ilmaisua vaati-
vissa paikoissa. Staccaton lopussa on usein jousijakovaikeuksia, kun sitä seu-
raava sävel on aloitettava kannasta. Tällöin on yritettävä pitkän staccaton vii-
meiset sävelet soittaa kannassa, staccatolle erittäin epäsuotuisassa kohdassa,
hiukan hidastetulla lentävällä staccatolla (esimerkki 323). (Flesch 1923, 56, 123.
Flesch 1928, 32.)

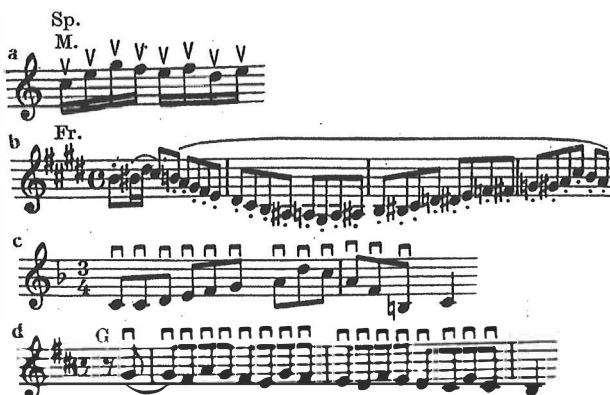


ESIMERKKI 322 Fleschin lentävää staccatoa. C. Saint-Saëns, Havanaise (a). H. Vieuxtemps, Fantasia-kapriisi (b).



ESIMERKKI 323 Pitkän staccaton hidastettu loppu Fleschin mukaan. H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 3.

Heitto-staccatoista kohtalaisen hidas on seisova staccato (esimerkki 324). Ihmetellen itsekkin keksimäänsä ilmaisua Flesch kiirehtii selittämään, että se tarkoittaa ranneliikkeellä tapahtuvaa palautusjousta, missä jousi nostetaan joka sävelen jälkeen lähtökohtaansa takaisin. Tämä kohtuullisen tempon jousitus soitetaan joko peräkkäisin työnnöin tai vedoin. Fleschin mukaan tällainen jousitus oli jo 1923 hieman vanhentunut ja tuli tuskin kysymyksiin sen ajan uudemmissa sävellyksissä. Seisova staccato voidaan soittaa kannassa, kärjessä tai keskellä tapauksesta riippuen. Aikaisemmasta luokittelusta poiketen Flesch esitteli 1928 sekä lentävän että seisovan staccaton itsenäisinä lyhyinä irtojousituksina ilman sidonnaisuutta enempiä hyppy- kuin heittojousituksiin. (Flesch 1923, 56-57. Flesch 1928, 32.)



ESIMERKKI 324 Fleschin seisovaa staccatoa. F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 3 (b). H. Wieniawski, Poloneesi A-duuri (c). C. Saint-Saëns, Viulukonsertto h-molli, osa 3 (d).

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa sanotaan, että mikään muu jousitus ei ole aiheuttanut yhtä pitkällistä keskustelua kuin staccato. Minkään muun jousituksen suorituksesta eivät opettajat ja solistit ole esittäneet yhtä eriäviä mielipiteitä kuin staccaton. Viulukoulun tekijät väittävät, että Kreutzer, Rode, Spohr ja Joachim monien muiden tavoin soittivat staccaton ranteella, Vieuxtemps käytti rannetta ja kyynärvartta ja Wieniawski, loistavan ja nopean staccaton mestari, teki kaiken olkavarrella jäykistäen ranteensa lähes kokonaan. Ranskalais-belgialaisen koulun edustajien, H. Léonardin, Ch. de Bériot'n, H. Vieuxtempsin ja H. Wieniawskin sävellyksissä olevat taiturilliset staccatot soitetaan juuri Wieniawskin tavoin. Paganini-asiantuntija Carl Guhr mainitsee juuri saman staccato-tavan. Myös Auer sanoo tarvittaessa soittavansa samoin. (Auer-Saenger 1926, VII, 7.)

Auerin ja Saengerin mukaan piqué on erikoislaatuinen staccaton sukui-nen jousitus, jossa joka sävel noukitaan kieleltä erikseen samansuuntaisella jousella hyvin taipuisan ranneliikkeen avulla käsivarren pysyessä levollisena. Jousitus voidaan suorittaa työntäen tai vetäen keski- tai kantajousella. (Auer-Saenger 1926, VII, 12.)

Lentävän staccaton parhaimmat esimerkit ovat Vieuxtempsin, Bériot'n, Saint-Saënsin ja Sarasaten musiikissa. Siinä jousi pidetään löyhästi sormissa ja sen annetaan taipuisalla ranneliikkeellä säädellen hyppiä irtoamatta kieliltä juuri lainkaan. Suotuisin sointikohta on otelaudan ja tallan puolivälissä. Kummallista kyllä Auer valitsi lentävän staccaton esimerkiksi J. S. Bachin Doublen (esimerkki 325). (Auer-Saenger 1926, VII, 32-33.)



ESIMERKKI 325 Lentävä staccato Auerin mukaan. J. S. Bach, Sooloviulupartita 1, Double.

I. Galamianin sanoin tavallinen staccato artikuloidaan konsonatinomaisesti. Kun jousi painetaan tiiviisti kieleen ja puristus löysätään joka sävelelle tulevan aksentin jälkeen, ei yleensä opita soittamaan staccatoa juuri marteléta nopeammin. Galamian toteaa, että nopeampaa staccatoa varten on esitetty useita suoritustapoja. Hänen mielestään opettajan tulisi kuitenkin olla kajoamatta oppilaan staccatoon, mikäli se luonnostaan tuottaa oikean tuloksen, koska kysymys on henkilökohtaisten taipumusten mukaisesta jousituksesta. Oikea tulos taas riippuu siitä, millä nopeudella kukin staccaton vaatiman värähtelevän lihastoiminnan suorittaa. Lisäksi ongelmana on koordinointi vasemman käden ja kielenvaihdon kanssa. Staccato-ongelmiin Galamian tarjosi erilaisia hoitokeinoja, jotka tuottanevat tuloksen tapaus tapaukselta henkilökohtaisessa ohjauksessa, mutta joiden oivaltaminen kirjallisessa muodossa tuskin ketään auttaa. (Galamian 1962, 78-79.)

Galamianin mukaan lentävän staccaton alkusysäyksen vaikutus välittyy hallitusti kaikille staccatosävelille, mikä erottaa jousituksen ricochet'sta. Lentävä spiccato eroaa edellisestä siten, että joka sävel soitetaan tietoisella pудо-

tuksella ja nostolla. Tämä voi tapahtua myös samalla kohtaa jouta tai peräti siirtämällä jouta päinvastaiseen suuntaan kuin jousitus tehdään. Siis työntös-piccato siirtyykin aina lähemmäs kärkeä, mikäli tämä on tarkoituksenmukaista. (Galamian 1962, 80-82.)

A. F. von Hornin mielestä jokainen voi oppia soittamaan staccaton, mutta yleensä ei olla täysin selvillä siitä, että on olemassa kaksi kiinto-staccaton lajia, martelé-staccato ja virtuoosi-staccato. Martelé-staccato soiteetaan eteenpäin liikkuvien kyynärkiertosysäyksin. Työntöjousen lähtökohta on muutaman senttimetrin päässä kärjestä, sillä jouhet ovat aivan kärjessä liian kireällä, jotta jousen elastisuus pääsisi vaikuttamaan. Jousituksen täydellinen hallinta mahdollistaa 48 sävelen soittamisen kärjen ja keskijousen välillä. Harjoitus tapahtuu metronomin avulla. Viikkojen jopa kuukausien harjoitusjaksossa edetään tempo kasvattaen: MM 1/4 = 60, 84, 96, 100, 110, 120, 126. Virtuositstaccatoa ei koskaan soiteta kyynärkierrolla vaan ranteella siten, että jousiote joustaa sormiliikkein ja ranne on matalana. Työntöjousi aloitetaan kärjestä ja soitetaan vain pianissimossa.

Hornin mukaan irto-staccatoja ovat lentävä staccato, seisova staccato ja con fuoco. Lentävä staccato on heittojousitus, jonka ensimmäinen sävel lähtee kieleltä. Sen luonne voi vaihdella hiutaleen ohuesta terävään. Seisova staccato on heittojousitus, jota soitetaan vain työntöjousella kannassa fortina ja keskijousella pianona. Con fuoco on lyhyt, voimakas ja vauhdikas kantajousitus, joka soitetaan vain vetojousella. (Horn 1964, 77-78.)

M. Hennigin mukaan kuulee usein sanottavan, ettei kiinto-staccatoa pysty oppimaan, vaan se saadaan vain syntymälahjana, mutta hänen mielestään se voidaan oppia ainakin johonkin nopeuteen saakka. Myös niin sanotut luonnonlahjakkuudet kykenevät soittamaan staccaton vain määrättyllä nopeudella. Hennig esitteli lentävän staccaton, eleganttina jousituksena, joka tuli käyttöön vasta viime vuosisadan vaihteessa solistien, lähinnä Willy Burmesterin toimesta, joka käytti sitä sekä kirjoitetuissa sovituksissaan että omassa soitossaan. (Hennig 1972-, 21, 27.)

Vaikka staccato, kuten Auer sanoi, on ollut muita jousituksia suuremman mielenkiinnon kohteena iät ja ajat, sen varhaisvaiheet lienevät useimmille tuntemattomat. Eikä sitä sovi ihmetellä, sillä koko viulunsoiton historiaa tunnetaan lopultakin varsin vähän. Varhaisvaiheet ovat meiltä unohduksen kätkössä. Onkin sen vuoksi yllättävää, että Boyden sanoi 1600-luvun alkupuoliskolla sidotuksi staccatoksi luokiteltavien jousitusten määrän olleen huomattavan suuren ja lisääntyneen vielä vuosisadan jälkipuoliskolla nopeasti, kun saksalaiset virtuoosit kehittivät nykyaikaisen staccaton korkealle tasolle. Kirjoittihan J. J. Walther peräti 48 sävelen pituisen kaari-staccaton.

Tähän verrattuna tuntuu verraten triviaalilta, että L. Mozart vielä 1756 opetti, että on mestarisoritus, kun vain kaksitoista nuottia on soitetaan työntäen ja irroitetaan toisistaan jouta nopeasti nostaen. Mutta hänen ansiostaan tiedämme ensimmäiset tarkat ohjeet staccaton suoritustavasta: Siinä tarvitaan oikean käden tiettyä hallintaa sekä jousen pidättelemistä. Oikeaa kättä on hiukan jäykistettävä ja sen jännittäminen ja hellittäminen on sopeutettava jousen painoon ja pituuteen. Nuotit on soitettava samassa tempossa ja tasaisen voi-

makkaasti. Jousta on osattava säädellä niin, että loppupuolella on vielä jäljellä tarpeeksi voimia. Siihen ei myöhemmin olisi ollut paljoakaan lisäämistä.

Samoihin aikoihin tulivat kuuluisiksi Spohr kiinto-staccatoistaan ja Paganini irto-staccatoistaan. Kummankin edut on pyritty selittämään heidän fyysisten ominaisuuksiensa avulla. Spohrin kiinteä staccato serioso onnistui häneltä hänen pitkien käsivarsiensa ja voimakkaiden mutta äärimmäisen notkeiden niveliensä vuoksi ja Paganinin fysiologiaa on tunnetusti selitelty kautta aikojen. Kun Paganinin yritys viulukoulun kirjoittamiseksi jäi työntäyteisen ja rasittavan karriäärin vuoksi, niin Spohr kirjoitti pikkutarkat ohjeet muun muassa staccaton harjoittelusta. Hänen mielestään staccatoon tarvitaan tiettyssä määrin synnynnäiset taipumukset. Kokemuksen mukaan jotkut taitavimmitkaan viulistit eivät opi sitä edes ahkerimmalla harjoituksella, kun taas monet vähäpätöisemmätkin viulistit suoriutuvat siitä ilman harjoitusta.

Myös Baillot sanoi, että joillakin on lahja soittaa ilman harjoittelun vaivaa hyvin nopeita staccato-kulkuja jäykistetyn ranteen ja kyynärvarren jonkinlaisella värinällä, jolloin kaikki sävelet syntyvät hyvin helposti. Mutta vain harvoin he onnistuvat soittamaan staccatoa tahdissa tai yleensä vaihtelevin tavoin, elleivät noudata hänen ohjeitaan, joita hän tarjosi viulukouluunsa runsaasti. Wieniawskin myönsi olleensa kykenemätön soittamaan tavallista staccatoa. Hänen jäykästä mutta loisteliaasta staccatostansa on keskusteltu puolesta ja vastaan, mutta siitä tuli hänen symbolinsa, jota omaan aikaamme saakka on jäljitelty. Bériot opetti selkeästi ja tasapuolisesti sekä martelé- että ricochet-staccatoa vedoin ja työnnöin.

Capet sanoi tavallista staccatoa purevaksi staccatoksi (le staccato mordant). Sen lisäksi hän opetti lentävää staccato (le staccato volant), jota hän käytti jopa suuresti ihailemansa Beethovenin jousikvartetoissa, kuuluisa kamarimuusikko kun oli. Utta oli myös Capet'n puhe aksentoimattomasta staccatosta (le staccato sans accents), jota hän käytti muun muassa Bachin sooloissa.

Flesch kokosi aikansa staccato-tuntemuksen laajaksi selonteoksi, jota ei voi tiivistää pariin sanaan, mutta jota ei myöskään sovi syrjäyttää. Niin paljon kuin myöhemmin onkin osoitettu Fleschin virheitä, pysyy tosiasiana, että yksin hän on kyennyt työteliään elämänsä aikana kiteyttämään olennaisimman viulunsoitosta riveiksi, joita on vuosikymmenet luettu ahkerasti monilla kielellä, ei tosin suomeksi. Monet katkerat yrityksen ja erehdyksen umpikujat olisi vältetty, jos olisi ollut suomenkielistä tietoa viulunsoiton perusteista. Suullisen opetuksen hetkellisyys ja kontrolloimattomuus vaatii ehdottomasti tuekseen todellisen asiantuntijan käsikirjaa. Sellainen on Carl Fleschin Die Kunst des Violinspiels. Siihen myös päättyi luku staccatosta, vaikka tutkisimme Auerin, Galamianin ja muut merkittävät lähteet.

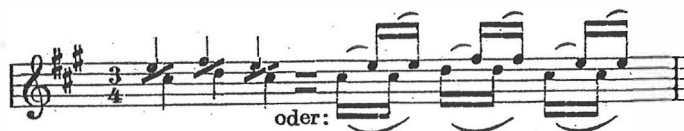
4.3.4 Ondulé

1600-luvun jälkipuoliskolla oli tapana merkitä nuottien ylä- tai alapuolelle aaltoviivaa joko kaaren kanssa tai ilman sitä (a, b) osoittamaan, että kuvio on soitettava kahdella kielellä vuorottelevalla jousen aaltomaisella liikkeellä, ondulé (esimerkki 326). Ilman aaltoviivaa kuvio olisi soitettu yhdellä kielellä.

Sana *ondeggiando* saattoi merkitä samaa mutta myös arpeggiota useammalla kielellä (a, c). *Onduléta* soitettiin siis *legatona* tai *non-legatona*. (Boyden 1979, 265-266.) H. von Biberin säveltämästä *ondulésta* Moser on antanut alkuperäisnotaation ja sen tulkinnan (esimerkki 327). (Moser 1923, 129.)



ESIMERKKI 326 *Ondulé* eli *ondeggiando* 1600-luvun loppupuolella Boydenin mukaan.



ESIMERKKI 327 Biberin *ondeggiandoa* Moserin mukaan.



ESIMERKKI 328 J. J. Waltherin *ondeggiandoa* Beckmannin mukaan.

J.J. Walther käsitteli sointuaineistoa esimerkiksi kaksiaänisenä arpeggio-*ondeggiando*na, jota Moser sanoi bariolageksi. (Moser 1923, 132.) Hänen tulkintaansa viittaa myös Beckmannin kirjoittama näyte (esimerkki 328) Biberin *Scherzosta* vuodelta 1676. Siinä termi *ondeggiando* on yhdessä kaaren ja aaltoviivan kanssa, joten informaatio on kolminkertainen. (Beckmann 1918, Anhang 19.)

Vaikka *ondulé*mainen jousenkäyttö on myöhemmin yleistynyt ja esimerkkejä siitä löytyisi paljon, ei sen merkitystä erityisenä jousituksena ole tunnutta korostettavan juuri laisinkaan. Sen vuoksi tässä yhteydessä vain jokin esimerkki on tarpeen. Niinpä A. Corelli käytti 1700 *onduléta* esimerkiksi oheisen näytteen osoittamalla tavalla (esimerkki). (Kolneder 1984, 305.)



ESIMERKKI 329 Corellin *non-legato-onduléta* vuodelta 1700 Kolnederin mukaan. So-naatti 3, osa 2, tahdit 42-45.



ESIMERKKI 330 Vivaldin non-legato-onduléta Nachèz'n mukaan.



ESIMERKKI 331 Vivaldin synkooppi-onduléta non-legatona (a) ja yhdistelmäjäousituksi-
na (b-c) Respighin mukaan. Sonaatti D-duuri, osa 2.

Kun suuret viulukoulut vaikenevat ondulésta, jää osa mittavasta todellisuu-
desta lukijan ja, mikä pahinta, oppilaan tietämyksen ulkopuolelle. Kuitenkin
voidaan muutamain esimerkein osoittaa, kuinka merkittävästä jousiteknisestä
asiassa käytännössä on kysymys. On suorastaan runsauden pula ondulé-
esimerkeistä muun muassa A. Vivaldin musiikissa. Seuraavassa kaksi näytet-
tä. Konsertossa kahdelle viululle opus 3 numero 8 on sooloäänessä onduléta
non-legatona (esimerkki 330). (Vivaldi-Nachez 1926, I, 60-61.) Sonaatissa D-
duuri ovat muun muassa seuraavat ondulé-muunnelmat (esimerkki 331), joille
yhteistä on kielenvaihdon synkooppiisuus. Tavallista non-legatoa (a) seuraavat
yhdistelmäjäousitukset (b-c). (Vivaldi-Respighi 1921, II, 32-33, 40-41, 46-47.)

Niin ongelmallinen kuin Tommaso Vitalin säveltämäksi väitetyyn Ciaccan
alkuperä onkin, sen merkitys viulumusiikissa on kiistaton, koska sitä yhä
esitetään, eikä syyttä. Siinä on legato-onduléta tasajakoinena ja trioleina (esi-
merkki 332). On paljon kiistelty musiikin alkuperäisyydestä. Mutta siitä välit-
tämättä liitän oheen ondulén sellaisena kuin se esiintyy M. Jacobsenin laitok-
sessa vuodelta 1930. (Vitali-Jacobsen 1930, 21-22, 25-26.)



ESIMERKKI 332 T. Vitalin legato-onduléta tasajakoinena (a) ja trioleina (b) Jacobsenin
mukaan. Ciacona, tahdit 21-22, 25-26.

Kävisi todella pitkäksi esitellä erilaisia näytteitä ondulén käytöstä sekä musiikissa että oppimateriaalissa varsinkin 1800-luvun puolelta. Jokainen viulunsoittaja joutuu onduléta harjoittelemaan muun muassa Kreutzerin etyydeissä. Sitä esiintyy mitä monimuotoisimpana Paganinin, Vieuxtempsin, Wieniawskin ja muiden virtuoosisäveltäjien musiikissa. Myös orkesteri- ja kamarimusiikki tarjoaisi paljon erilaisia ondulé-muotoja. Näistä vain yksi tunnettu esimerkki riittänee. J. Brahmsin kolmannessa viulusonaatissa on hieno legato-ondulé (esimerkki 333). (Brahms-Flesch 1926, III, I, 120-127.)



ESIMERKKI 333 Brahmsin legato-onduléta Fleschin mukaan. Viulusonaatti 3, osa 1, tahdit 120-127.

Niin oudolta kuin kuulostanee, vain yhdestä oppiteoksesta olen löytänyt nieltä mainittuja ondulé-ohjeita, ottaen huomioon, että kielenvaihdosta muun muassa ondulén kaltaisissa tapauksissa on ohjeita paljon. Mutta niistähän on jo aikaisemmin ollut puhetta. A. Casorti käytti onduléta (esimerkki 334) ilmaisuvoimaa aaltoileva jousitus (coup d'archet onduleux). Ranneliikkeellä aikaansaadun aaltoliikkeen tulee jatkua kokojousen pituudelta. Kielenvaihto ei saa olla havaittavaa, vaan jousien tulee olla lähes samanaikaisesti kiinni molemmissa kielissä. Käsivarren osuutta liikkeeseen tulee välttää. Jatkuvan kielenvaihtoliikkeen tulee olla hyvin nopeata ja eloisaa. Nyanssiksi on merkitty pianissimo. (Casorti -1906, 14.)



ESIMERKKI 334 Casortin kokojousen onduléta.

Käsitteiden sekaannus on ilmeinen myös ondulén ja sille sukua olevan bariolagen välillä. Niinpä Boyden vaikuttaa olleen sangen empivällä kannalla kummasta kulloinkin on kysymys, eikä sillä todellisuudessa ole merkitystä. Jos rajaa täytyisi vetää näiden kahden välille, sanoisin, että ondulé on jatkuvaa kielenvaihtoa kahden kielen välillä joko legatona tai non-legatona. Bariolageille on luonteenomaista vapaan kielen tavantakainen toistuminen sointiväriin vuoksi ja se ei suinkaan ole ondulén tavoin pelkästään kahden kielen vuorotteluun rajoitettu, vaan sen luonne saatta usein olla lähempänä arpeggioa, kuten jatkossa selviää.

4.3.5 Bariolage

1600-luvun loppupuoliskolla käytettiin erikoista ondulé-lajia, jolle vasta myöhemmin annettiin nimi bariolage. Jousikäden aaltoilevalla liikkeellä soitettiin legato tai non-legato siten, että vapaa kieli ja sormitettu kieli soivat vuorotellen. (Boyden 1979, 265-266.) H. von Biberin bariolage'ista on näyte vuodelta 1674 *Mysterisonaattien* kymmenennen sonaatin neljännessä muunnelmasta (esimerkki 335). (Kolneder 1984, 295.)



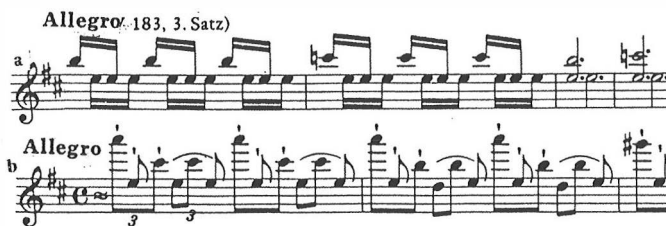
ESIMERKKI 335 Biberin scordatura-bariolage'ia non-legatona Kolnederin mukaan. *Mysterisonaatti* 10, variaatio 4.

Bariolage kuuluu niihin taituritehoihin, jotka leimaavat J. J. Waltherin pääteoksen *Hortulus Chelicus* vuodelta 1688 teknisiksi koetinkiviksi luonnehdittuja osia. Erikoista on, että teoksen runsaaseen bariolage-valikoimaan liittyy myös kaksoisotteita. (Schwarz 1981, 54. Aschmann 1962, 40.)

1700-luvun alkupuoliskolla bariolagen käyttö yleisty. A. Vivaldin runsaat bariolage'it osoittavat hänen hyvin kehittyntä jousitekniiikkaansa. (Kolneder 1984, 318.) Moser piti bariolagea Vivaldin keksintönä, mikä kummututtaa, koska hänen piti lukeneena miehenä tuntea esimerkiksi Beckmannin 1918 jälkai-sema teos, jossa yksityiskohtaisesti runsaiden esimerkkien kanssa kerrotaan 1600-luvun virtuositeetista. (Moser 1923, 145.) Boyden toteaa, että Vivaldi otti käyttöön non-legato-bariolagen matalilla kielillä (esimerkki 336). (Boyden 1979, 407.) Kolneder on valinnut kaksi kaunista näytettä Vivaldin bariolagesta (esimerkki 337), jollaisia hän ei käyttänyt vain sooloissa vaan myös orkesteri-ritornelloissaan. (Kolneder 1984, 317-318.)



ESIMERKKI 336 Vivaldin bariolage'ia kahdella alimmalla kielellä Boydenin mukaan.



ESIMERKKI 337 Vivaldin bariolage'ia Kolnederin mukaan. PV 183, osa 3 (a) ja PV 200, osa 1 (b).

J. S. Bach on kirjoittanut kolmannen sooloviulupartitansa Preludioon merkittävän bariolage-kulun (esimerkki 338), jossa ensimmäisellä kerralla vapaa e-kieli ja toisella kerralla a-kieli soivat pitkänä urkupisteenä. Tämä ensimmäisen kerran 17. tahdista alkava détaché ja sävel säveleltä jatkuva kielenvaihto kolmella kielellä on soitettava äärimmäisen lyhyellä jousella. (Moser 1923, 145. Flesch 1923, 44, 122.)



ESIMERKKI 338 Bachin détaché-bariolage'ia kolmella kielellä Fleschin mukaan. Sooloviulupartita 3, osa 1.

P. Locatellin L'Art du violon, 25 Viottille omistettua kapriisia vuodelta 1733, sisältää runsaasti erilaisia bariolage-kulkuja (esimerkki 339). (Locatelli-Nadaud sine anno, kapriisit 2, 12, 21, 23, 25.)

ESIMERKKI 339 Locatellin bariolage'ia Ed. Nadaud'n mukaan. Kapriisit 2 t. 1-6, 12 t. 1-2, 21 t. 28-30, 23 t. 44-45 ja 25 t. 125.

Boyden arveli sanan bariolage olevan peräisin 1700-luvun loppupuoliskolta ja sanoi sen merkitsevän värien omituista sekoitusta. Sellaisena se ei kuitenkaan esiinny vielä 1700-luvun sanakirjoissa kuten J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon* (Leipzig 1732.) ja J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768.) ja sitä on yleensä tulkittu varsin vaihtelevin määritelmien. (Boyden 1979, 265-266.)

L'Abbé le fils esittelee legato-bariolage'in, jossa kuvioinnin yllä on ikäänkuin sopraanon pedaaliääni. Aikaansa edellä olevin sormituksin hän myös mahdollisesti oheisen bariolage-sekvenssin (esimerkki 340). (L'Abbé le fils 1761, 27, 55.)



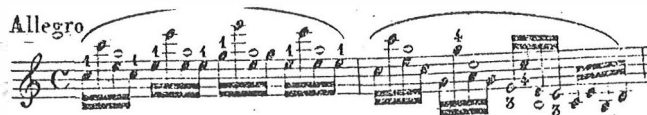
ESIMERKKI 340 L'Abbé le filsin bariolage'ia.

L. van Beethovenin viulusonaateista poimin kaksi bariolage'ia osoituksena suuren säveltäjän tavasta käyttää hyväkseen viulunjousen erikoisuuksia (esimerkki 341). Ne ovat verraten vaatimattoman näköisiä irrallaan yhteyksistään, mutta kertovat myös tekijänsä viulunsoittotaidosta. Ensiksi on pistein merkittyä irtojousitusta tasajakaisena (a), toiseksi triolirytmisiä jousitusyhdistelmiä. Jälkimmäisessä on eroa H.-M. Theopoldin ja M. Rostalin (b) sekä J. Joachim'n (c) laitosten välillä. Joachim oli tunnetusti uskollinen alkuteksteille. (Beethoven-Theopold-Rostal 1978. Beethoven-Joachim 1901.)



ESIMERKKI 341 Beethovenin bariolage'ia. Viulusonaatit opus 23 osa 3 (a) ja opus 24 osa 4 (b), H.-M. Theopoldin ja M. Rostalin mukaan 1978 sekä jälkimmäinen J. Joachim'n mukaan 1901 (c).

P. Baillot sanoi bariolage'in tarkoittavan näennäisen sekavaa ja kummallista sävelkulkua (esimerkki 342), jonka säveliä ei soiteta tavanomaisin sormituksin, vaan käytetään tavantakaa vapaita kieliä äänenvärien vaihteluksi. Bariolage'ia ei ole aina merkitty. Sitä on käytettävä pidättyvästi vain kulkuihin, joihin se hyvin luontuu. Ratkaisevampaa kuin sävelten järjestys on musiikin luonne. Bariolage sopii paremmin keveään kuin vakavaan tyyliin. (Baillot 1834, 120-121.)



ESIMERKKI 342 Baillot'n bariolage'ia.

F. Mendelssohnin vuodelta 1844 olevan viulukonserton finaalissa on lyhyt bariolage (esimerkki 343). (Mendelssohn-Sauret 1915.) Hänen elinikäinen kumppaninsa F. David julkaisi vuosina 1867-1872 vanhan musiikin kokoelman, jota on paljon soitettu mutta ainakin yhtä paljon parjattu. Ajoittamatta jäänyt anonyymi sonaatti a-molli tarjoaa kuitenkin niin hienoja esimerkkejä bariolage'ista (esimerkki 344), ettei niitä henno syrjäytä. Kertovathan ne ainakin Davidin harrastaman vanhan musiikin jousenkäytöstä. (David-Petri sine anno, II, 30, 33.)



ESIMERKKI 343 Mendelssohnin bariolage'ia Sauret'n mukaan. Viulukonsertto, osa 3.



ESIMERKKI 344 Bariolage'ia F. Davidin kokoelmassa Die hohe Schule des Violinspiels 2. Anonyymi, Sonaatti a-molli, osa 2 (a), osa 4 (b).

J. Brahmsin kolmannessa sonaatissa viululle ja pianolle opus 108 vuodelta 1889 on bariolage'ia käytetty aidon viulumaisesti (esimerkki 345).



ESIMERKKI 345 Brahmsin bariolage'ia Fleschin mukaan. Viulusonaatti 3, osa 1.

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Both are in treble clef and common time (C). Staff 'a' is marked 'Allo.' and 'Bariolage.' with a dynamic marking 'p'. It features a sequence of notes with fingerings '4 0' and '0' indicated below. Staff 'b' is also marked 'Allo.' and 'Bariolage.' with a dynamic marking 'pp'. It features a sequence of notes with fingerings '1 0 1', '4 3', '4', '0 4 0 2 4', and '0 4 0' indicated above the notes.

ESIMERKKI 346 Bariolage'ia Moserin mukaan. H. Léonard, *Étude harmonique 1* (a). G. B. Viotti, *Konsertto 23*, osa 1 (b).

A. Moser kertoo sanan bariolage olevan alkuisin latinalaisesta sanasta, variolagium, vaihtelu, lisäten, että ranskalaiset tarkoittavat sanalla musiikissa sointivärien muuntelua, eri värien kirjavaa täplikkyyttä ja umpimähkään sekaisin heittelyä, kun korkeampi sävel soitetaan matalammalla kielellä. Mutta edelleen Moserin mukaan sanalla myös toinen merkitys. Se tarkoittaa legato-kulkua alituisine kielenvaihtoineen esimerkiksi oheisessa H. Léonardin etyydissä. Hän viittaa myös yhdessä Joachimien kanssa kirjoittamansa viulukoulun näytteisiin (esimerkki 346). (Moser 1923, 145. Joachim-Moser 1905, III, 9.)

A. F. von Hornin mukaan bariolage on vain kaksoisotteiden kokojousten jousitus, jolla harjoitellaan terssi-, seksti-, oktaavi- ja desimi-asteikkoja. Nopea edestakainen kielenvaihto tehdään jousen kärkipuoliskolla kevyellä ranneliikkeellä ja kantapuoliskolla kyynärkierrolla. (Horn 1964, 60, 73.) Näin musiikkisanaston merkitys vaihtelee. Bariolagelle ominainen sointivärien vaihtelu ei siis ole aikojen kuluessa säilynyt käsitteen mukana, vaan sanalla on tarkoitettu pelkästään tiheästi toistuvaa edestakaista kielenvaihtoa. Sen nimitys on ondulé. Bariolage opettaa myös historialliseen kehitykseen kuuluvan toisen yleisen ilmiön. Ensimmäinen syntyy todellisuutta, esimerkiksi nimetön jousitus, jonka käyttö yleistyy. Vasta kauan myöhemmin jousitukselle annetaan nimi, joka saattaa ilmaista jousituksen täsmällisesti ja jäädä sellaisena pysyvästi tarkoittamaan tuota vanhaa jousitusta. Mutta nimi saattaa syntyessäänkin olla siinä määrin epämääräinen ja hämärästi määritelty, että sen merkitys myöhemmin vaapuu eri tahoille ja pahimmassa tapauksessa sanalla voidaan eri tahoilla tarkoittaa suorastaan vastakkaisia asioita. Niinpä ondulén, bariolage'in ja seuraavaksi esille tulevan arpeggion käsitteet ovat jääneet vaille täsmällistä, yksiselitteistä ja yleisesti hyväksyttyä määritelmää. Tämä kirjoitetulle sanalle ominainen epävakaisuus ei välttämättä koske jousen käytön todellisuutta muulloin kuin opiskeluvaiheessa. Viulunsoiton opiskelija saattaa saada täysin virheellistä informaatiota, jota hän sitten virheellisesti jakaa edelleen. Näin on syntynyt se traditio, jota aika ajoin on kiusaantuneina hämmästely, mutta jota ei ole kyetty korjaamaan.

4.3.6 Arpeggio



ESIMERKKI 347 Symbaalikuviointia noin 1650 Beckmannin mukaan. Anonyymi, Von Himmel hoch da komm (a). Frantz, Fantasia (b).

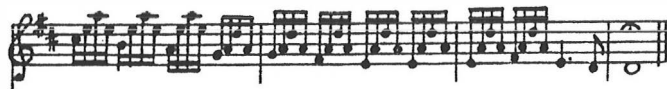
H. Schützin 1619 säveltämän Gloria sei dir gesungen mit Cimbeln viulujen säestyskuviossa ilmenevää symbaalimaista säveltoistoa on pidetty viuluarpeggion alkumuotona. Sama kuviointi esiintyi myös 1600-luvun puolivälin tienoilta säilyneen breslaulaisen käsikirjoituksen kahdessa viulukappaleessa (esimerkki 347). Cimbel-variaatiossa koraalin Von Himmel hoch da komm oheen piirtyy toinen melodia kaksiaänisenä symbaalikuviointina, murtosointuisuutena, jonka kolmi- ja neliaänisiä muotoja mestarit kehittivät myöhemmin monin tavoin. Käsikirjoituksen toisessa näytteessä on Frantzin arpeggiomaista symbaalikuviointia. (Beckmann, 32, Anhang 8, 11.)

Vielä 1650-1700 vain arpeggio-sana ja ehkä mallitahti osoittivat, että pitkät soinnut on soitettava harpun tapaan murtaen (esimerkki 348). Yleensä soittaja tajusi pelkistä soinnuista arpeggion ja soitti sen taitonsa ja makunsa mukaan vaihtelevin jousituksin. Arpeggioa soitettiin legatona ja non-legatona. (Boyden 1979, 268, 276-277.)



ESIMERKKI 348 Arpeggioa 1650-1700 Boydenin mukaan.

J. H. Schmelzter käytti 1664 sonaateissaan arpeggioa (esimerkki 349), mikä tosin rajoittui yhä cimbelin tavoin kahden kielen sointukuvioihin. (Beckmann 1918, 57, Anhang 18.)



ESIMERKKI 349 Schmelzterin arpeggioa Beckmannin mukaan. Sonaatti 3.

H. von Biber käytti 1674 Passacagliansa ja 1688 sonaattiansa harpeggioissansa, nimen silloinen muoto, myös hyppyjousituksia ja laajoja intervaleja, vaikkakaan nuottokuva ei vasta yleistä käsitystämme arpeggiosta (esimerkki 350). (Beckmann 1918, 69. Aschmann 1962, 45.)



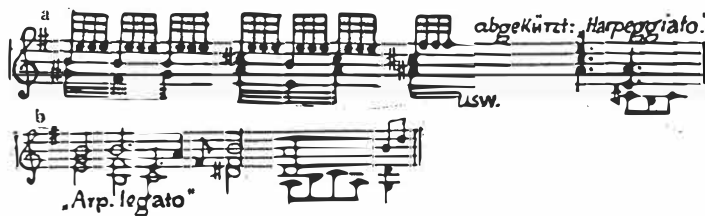
ESIMERKKI 350 Biberin arpeggioa Aschmannin mukaan. Passacaglia 1674.

J. J. Waltherin 1676-1688 kirjoittama notaatio (esimerkki 351) ei noudata soittavuuden vaan musiikillisen ajattelun vaatimuksia, kun hän käytti muun muassa seuraavanlaisia lyhennyksiä arpeggiokuluista. (Aschmann 1962, 100.)



ESIMERKKI 351 J. J. Waltherin arpeggioa Aschmannin mukaan.

Walther oli merkittävimmillään murrettujen sointujen käsittelyssä, mistä osoituksia ovat esimerkiksi kaksiääninen arpeggio-ondeggiando ja kolmiääninen heitto-arpeggio eli con arcate sciolte. Beckmann mukaan juuri Walther kehitti ensimmäisenä tällaisen tekniikan viimeistellen sen elinaikanaan hämmästyttävään valmiuteen (esimerkki 352), mistä tässä on näytteenä harpeggiato (a), Waltherin termiä käyttäksemme, ja arpeggio legato (b), lyhennysmerkintä, jonka soivaa toteutusta ei tunneta. (Beckmann 1918, 66, Anhang 19.)



ESIMERKKI 352 Waltherin harpeggiato Beckmannin mukaan, Scherzo 3 (a) ja arpeggio legato, Scherzo 12 (b), 1676.



ESIMERKKI 353 Waltherin arpeggiando con arcate sciolte. Scherzi, 1676 (a) Boydenin mukaan ja Hortulus Chelicus 27 Capricci, 1688 (b) Beckmannin mukaan.

Waltherin jousitekniikan on täytynyt olla tavaton, koska hän kirjoitti viululle muun muassa kolmaskymmeneskahdesosina eteneviä, suhteellisen nopea-tempoisia heittoarpeggioita. Kevyesti artikuloidusta, jonkin verran ponnahtelevasta arpeggiando con arcate scioltesta ovat seuraavat nopeatempoiset näytteet (esimerkki 353), jotka tosin voitiin soittaa myös legatossa. Moser sanoi niiden olevan varhaisimpia esimerkkejä irto-arpeggioista. (Boyden 1979, 268. Kolneder 1984, 296-297. Moser 1923, 132. Beckmann 1918, Anhang 20.)

Myös J. P. von Westhoff käytti 1683 soolosonaatissaan arpeggioa. (esimerkki 354). (Aschmann 1962, 48. Moser 1923, 135.)



ESIMERKKI 354 Westhoffin arpeggioa Aschmannin mukaan. Sooloviulusonaatti, Preludin Double, 1683.

Daniel Merck mainitsi viulukoulussaan 1695, että harpeggiatoa eli arpeggiatoa käyttävät vain kuuluisat viulunsoittajat kuten Walther, Biber ja Westhoff. (Boyden 1979, 246.) Vielä 1700-luvun alkupuoliskollakin arpeggio merkitsi soinnun muuntamista melodiseksi kuluksi sitoen tai sitomatta ja vasta paljon myöhemmin se on eriytynyt nimeltä mainituiksi jousituksiksi. (Boyden 1979, 406.) Fr. Duval liitti 1715 V kirjansa sonaattiin 7 ohjeen, että kappale voidaan arpeggioida eri tavoin mutta kaikki tulee soittaa arpeggiona. Huomion arvoisia ovat hänen soinnun ylimmästä sävelestä alkavat mallinsa (esimerkki 355). (Boyden 1979, 438-439.)



ESIMERKKI 355 Duvalin käännettyä arpeggioa 1715 Boydenin mukaan. Kirja 5, sonaatti 7.

Fr. Couperin sanoi 1716, että batteries, arpègemens ja laajalle levinnyt tapa kirjoittaa jatkuva arpeggio-kulku esitystä vastaavaan muotoon ovat lähtöisin Italiasta. (Boyden 1979, 406.) Mutta ainakin A. Corelli kirjoitti vielä arpeggionsa äänenkuljetusta osoittavin aika-arvoin ja yhdyskaarin (esimerkki 356). (Boyden 1979, 274.)



ESIMERKKI 356 Corellin arpeggioa Boydenin mukaan.

A. Vivaldi liikkui vaivatta korkeissa asemissa, mihin hän yhdisti taitavasti erilaisia arpeggioita (esimerkki 357), jolloin sormet usein pysyvät kiinteissä

sointuotteissa jousen tehdessä mitä taidokkaimpia liikkeitä. Scordatura-arpeggioissa e-kieli viritetään fis:ksi (a). Cimento-konserton 8 vuodelta 1725 arpeggio ja soitetaan Locatellin tapaan kuudennessa asemassa molemminpuolisoin kurotuksin vapaan d-kielen soidessa urkupisteenä. Cetra-konserton 8 vuodelta 1727 arpeggioa (b) Moser ja Flesch ovat verranneet Bachin a-mollin konserton arpeggioon (c). (Kolneder 1984, 318. Schwarz 1983, 63. Moser 1923, 205-206. Flesch 1928, 165.)

ESIMERKKI 357 Vivaldin scordatura-arpeggioa, PV 154, osa 3 (a) Kolnederin mukaan ja arpeggio-vertailu, Vivaldin Cetra opus 9, konsertto 8, osa 3 (b) ja Bachin Viulukonsertto a-molli, osa 3 (c) Fleschin mukaan.

J. S. Bachin soolosoonaatin 1, fuugan tahdeissa 35-41 (esimerkki 358) ei arpeggio-sanaa ole kirjoitettu, vaikka kulku melko varmasti tulisi soittaa arpeggiona. (Boyden 1979, 439.) Flesch kirjoitti kaksi arpeggiomallia. (Flesch 1930, 6.)

ESIMERKKI 358 Bachin arpeggio ilman ohjetta alla ja Fleschin mallit yllä. Sooloviulusonaatti 1, osa 2, tahdit 35-39.

Flesch lausahti 1928: Kuinka moninaisia ovatkaan Bachin sooloviulusonaatit ja -partitat Hellmesbergerin, Davidin, Joachim-Moserin, Auerin, Hubayn, Buschin, Rosén ja Capet'n laitoksina. (Flesch 1928, 139.) Itse hän perusteli tarkoin omat ratkaisunsa liittäen oheen Bachin alkuperäistekstin. Varsinkin toisen sooloviulupartitan Chaconne on ollut jos jonkinlaisten tulkintojen kohte-

na. Flesch on analysoinut sen kokonaisuudessaan. (Flesch 1928, 135-145.) Sen tahdeissa 62-63 arpeggion viivoin merkittyjä bassosäveliä tulee korostaa (esimerkki 359).

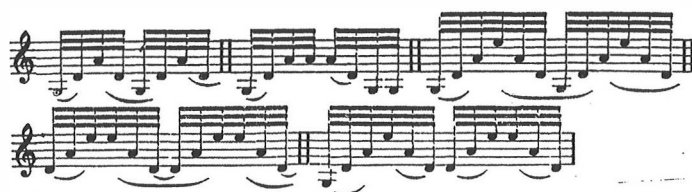


ESIMERKKI 359 Bachin nousevaa non-legato-arpeggioa. Chaconne, 62-63.

Chaconnessa on laaja, 32 tahdin mittainen arpeggiojakso, tahdit 88-119, jotka Bach on kirjoittanut pitkinä aika-arvoina ja antanut puolen tahdin mallin perään ohjeen arpeggio (esimerkki 360).

ESIMERKKI 360 Bachin arpeggiojakso, jonka alussa malli. Chaconne, tahdit 88-119. Dover 1978, 32.

Fleschin mukaan Bach ei ole voinut tarkoittaa jaksoa soitettavaksi yhdellä ai-noalla arpeggiomallilla. Siksi Flesch on käyttänyt jokaisessa neljästä muun-nelmasta eri mallia. Malli vaihtuu säerajalla tahdin puolivälissä vastoin kaik-kia hänen mainitsemiansa laitoksia. Arpeggiomallit hän esitti vapaiden kielten jousikaavoilla (esimerkki 361). Chaconne-teeman vajaatahtisuudesta johtuen Flesch vaihtaa arpeggiomallia johdonmukaisesti vasta toisella tahtiosalla, vastoin kaikkia edellä mainittuja aikaisempia sovituksia (esimerkki 362).



ESIMERKKI 361 Fleschin neljä arpeggiomallia jousikaavoina Bachin Chaconnen tahtiin 88-119.

a *ff*

b *dim.* *p*

c *mf*

d *p*

e *f*

f *ff*

g *allargando*

ESIMERKKI 362 Fleschin arpeggiomallit. Bach, Chaconne, tahdit 88 (a), 95-96 (b), 104 (c), 108 (d), 112 (e), 116 (f), 119 (g).

Fleschin ensimmäinen muunnelmä (a) alkaa fortissimossa vastoin useimpien laitosten pianissimoa. 1/32-sävelet soitetaan neljän sävelen synkooppi-legatona vastoin Bachin mallia ja terävät dynaamiset ja agoogiset aksentit korostavat chaconne-rytmiä legaton sisällä. Toiseen muunnelmaan (b) laskeudutaan diminuendolla ja tämä piano-muunnelmä poikkeaa myös muista yhdistelmäjousoituksensa puolesta. Kahden sävelen legato ja kaksi puolispiccatoa vuorottelevat. Kolmas muunnelmä (c) alkaa sekstoli-rytmillä, mikä jatkuu jakson loppuun. Alkupuoli soitetaan kuuden sävelen synkooppi-legatona mezzo-fortessa ja loppupuolella (d) alkaa pianosta kolmen sävelen legatoina pitkä dynaaminen nousu kohti loppuhuipeennusta. Neljäs muunnelmä (e) alkaa synkooppi-legatona fortessa bassosävelten dynaamisilla korostuksilla ja lopussa kolmen legato-ryhmä (f) soitetaan fortissimossa viimein allargandolla tehostettuna (g). Bassoja ei saa soittaa monotonisesti ja niihin lisätään lopussa Cha-

conne-rytmistä muistuttava agooginen korostus. Bassot soitetaan jousen kan-
tapuoliskolla ja muut sävelet keskijousella. (Flesch 1928, 138-141.)

ESIMERKKI 363 Bachin nelisointukulku ilman mallia alla ja Fleschin tulkinta yllä, Chaconne, tahdit 200-207 (a). Bachin trioli-arpeggio Fleschin nyanssoimana, Chaconne, tahdit 240-244 (b).

Chaconnessa on vielä kaksi arpeggio-kohtaa (esimerkki 363). Nelisointukulus-
sa (a) ei ole mallia, vaan Flesch on sen valinnut. Bach on kirjoittanut kol-
misävelisen sointukulun triolirytmisissä murrettavaksi (b), siten että sointu al-
kaa aina alimmasta sävelestä. Se aiheuttaa nopeata kielenvaihtoa joka triolin
jälkeen seuraavalle bassosävelelle, jota Fleschin mukaan tulee korostaa voi-
makkaasti. (Flesch 1928, 142-145.)

Doningtonin mukaan myöhäisbarokin virtuoosisessa viulumusiikissa
esittäjällä on täysi vapaus kuvioinnin ja jousenkäytön suhteen eikä hän ole
edes sidottu sointusäveliin, kunhan hän vain pysyy oikeassa soinnussa, jos
säveltäjä ei ole esittänyt kirjoittanut kulun alkuun esitysmallia. (Donington
1967, 215.)

Fr. Geminiani antoi 1751 viulukoulunsa esimerkissä XXI kolmen tahdin
sointukulkuun 18 arpeggiotapaa, joista ensimmäinen on sointukulun kanssa
oheisessa näytteessä (esimerkki 364). Viimeistä mallia lukuun ottamatta Ge-
minianin arpeggiot alkavat alimmasta sävelestä. (Boyden 1979, 439.)



ESIMERKKI 364 Geminianin arpeggio-harjoitus ja sen ensimmäinen malli.

L. Mozartin mukaan murrettuja sointuja sanotaan arpeggioiksi ja soinnun sävelet soitetaan peräkkäin harpun tapaan, arpeggiare, osittain säveltäjä merkintöjen, osittain esittäjän oman maun mukaan. Mozartin arpeggio-näytteissä on kummankin käden osalta vaikeudellaan yllättäviä (esimerkki 365). (Mozart 1756, VIII, III, 18-19.)

ESIMERKKI 365 L. Mozartin arpeggioa.

L'Abbé le filsin 1761 ja L.-G. Guillemainin 1762 arpeggiot eivät olennaisesti poikkea L. Mozartin näytteistä. (L'Abbé le fils 1761, 50-51. Boyden 1979, 439-440.) Filosofin J.-J. Rousseau kirjoitti sanakirjassaan 1765, että viulun kaarevan tallan vuoksi on ainoa mahdollisuus soittaa sointu arpeggiona. Batterien hän määritteli jatkuvaksi arpeggioksi, jonka kaikki sävelet soitettiin erillisinä eikä sidottuina kuten arpeggiossa. (Babitz 1957, 19. Boyden 1979, 406.)

Rode, Kreutzer ja Baillot antoivat 1803 viulukoulussaan ilman kirjallisia ohjeita arpeggiomalleja, joista 30 on kolmiäänistä ja 14 neliäänistä sointujaksoa varten. (Baillot 1803b, 14.) 1800-luvun alkupuoliskon virtuoosien arpeggiosta on vähän tietoa. Paganini soitti arpeggiot taitavasti ja pyöreästi, ei aivan keskijousella. (Guhr 1829, 11.) O. Bull ei arpeggiossaan koskaan sitonut säveliä yhteen. Mutta alimman ja ylimmän sävelen korostus antoi hänen arpeggiolensa hyvin rytmikkään vauhdikkuuden. Bull sanoi, että jousen tulee olla vahva, erittäin jäykkä ja painava, että se ponnahtelisi nopeasti ja voimakkaasti kielillä, sillä käden voimaa ei voi käyttää apuna arpeggiossa. (Bull 1981, 348, 361.)

L. Spohrin viulukoulussa 1832 on runsaasti erilaisia arpeggioharjoituksia, mutta ohjeet ovat sangen ylimalkaisia: Harjoitukset vaativat kevyttä ja taitavaa jousenkuljetusta. Liikkeet suoritetaan vain oikealla käsivarrella vartalon pysyessä rauhallisena. Sävelten on oltava samankertoisia. Annettuja nyansseja on tarkoin noudatettava. (Spohr 1832, 149-153.)

P. Baillot sen sijaan antoi 1834 persoonallisempia ohjeita arpeggiosta (esimerkki 366). Hyppyarpeggiossa painavakärkinen jousi hypähtelee itsensä, mutta yleensä sen onnistumiseksi on soitettava keskijousella tai peräti kannassa, jolloin nouseva kielenvaihto tehdään pienellä ranneliikkeellä. Yleensäkin arpeggio soitetaan mitä kevyimmin, joten se vaatii mitä joustavinta rannetta, mutta kyynärpään ja olkavarren tulee pysyä liikkumattomina. Soinnun alin sävel soitetaan joissakin arpeggioissa tavallista täyteläisempänä ja pehmeämpänä. (Baillot 1834, 116.)

E erityisesti Baillot tähdensi arpeggiossa staccatoa eli artikuloitua détachéta (a). (Baillot 1834, 97.) Batterie-nimisessä arpeggiossa käytetään tavallisesti painokasta détachéta (b). Se soitetaan mahdollisimman lyhyellä, kiinteällä keskijousella, siten että sävelet artikuloidaan hyvin nopeasti ja hyvin selvästi. (Baillot 1834, 103.) Roden 8. konserton näytteessä (c) vetojousen lopussa oleva 1/32-sävel soitetaan eloisasti. Sitä sekä seuraavaa säveltä kuin myös alimpia säveliä korostetaan hyvin voimakkaasti. Baillot'n Air varién opus 24 näytteessä (d) soitetaan korostukset täyteläisesti ja päättäväisesti ja nouseva kielenvaihto päättyy eloisaan ja hyvin kevyeen heittoon. Muut sävelet soitetaan pianissimossa. Habeneckin Tyrolienne variéessa on näyte arpeggiosta (e), jossa sävelet soitetaan hyvin tasavoimaisesti ja täsmällisesti. (Baillot 1834, 118.)

ESIMERKKI 366 Baillot'n arpeggioa. Baillot, Etyydit 1 (a) ja 12 (b). Rode, Konsertto 8 (c). Baillot, Air varié opus 24 (d). Habeneck, Tyrolienne variée (e).

Ch. de Bériot tähdensi 1858, että viulun arpeggio on musiikin harmoniaa erilaisin jousituksin ilmaistuna ja siinä pääsee esille kummankin käden koko tekniikka. Hän puhui yhden, kahden, kolmen ja neljän kielen arpeggioista, joiden esimerkit ovat pikemminkin kolmisoinnun erilaajuisia harjoituksia. Hänen arpeggio-käsitteensä laajuutta osoittavat ne 24 jousitusmuunnelmaa, jotka hän kirjoitti juuri mainittuihin harjoituksiin. (Bériot 1858, 162-163, 166.) Bériot'n arpeggio tarkoittaa yleensä kaikkea moniäänisyyttä, jota viululla voidaan esittää, eikä ainoastaan arpeggiosta tavanomaisessa mielessä.

J. Joachim ja A. Moser korostivat viulukoulussaan 1905 ricochet-tyyppisen kolmi- tai neliäänisen arpeggion hyvän hallinnan riippuvan otteen puhtauden lisäksi siitä, että toisistaan erottuvat sävelet soivat selvästi ja mitä tarkimmassa rytmissä. Taidon saavuttamiseksi on ensin soitettava keskijousella vaaksanpituista legato-arpeggiota. Nivelet pidetään täysin jännittämättöminä, olkavarsi nousee ja laskee vain sen verran, kuin jousen kääntäminen äärimmäisten kielten vuoksi on välttämätöntä. Tämän jälkeen harjoitellaan soinnut soittamaan hyvin kohtuullisessa tempossa ponnahtelevalla jousella. Tämä tapahtuu sävel säveleltä ranteen pienellä mutta hyvin tarkalla heitto- liikkeellä. Tämä harjoitus edistää olennaisesti jousen hallintaa.

Arpeggio työntöjousella vaikuttaa hankalammalta ja vaikeammin hallittavalta kuin vetojousella. Tähän auttaa jousenvaihdon jälkeen tapahtuva tarkomakas aksentti, jolla jousen ponnahtelevaa liikettä lisätään. Samalla korostuvat sekä ylä-äänien melodiasävelet että sointutajulle tärkeät bassosävelet. Tempon nopeutuessa jokaiselle sointusävelelle tarkoituksellisesti kohdistetut heittoliikkeet sulautuvat ranteen yhdeksi nykäykseksi kutakin vetoa ja työntöä

kohti. Kauneimman taiteellisen hyötynsä tämä jousitus osoittaa Mendelssohnin konserton kadenssissa. (Joachim-Moser 1905 IIb, 171, 176.)

A. Casorti esitteli sautillé-arpeggion, jonka vaikeutena on erityisesti jatkuva kielenvaihto hyvin kevyellä jousella. Hänen arpeggio-harjoituksissaan on hyvin suurta voimavaihtelua. Hieman hämmästyttävältä tuntuu, että forte on soitettava kyynärvarsi-détachéna ja piano sautilléna, kun kuitenkin jousija on mukaan on koko ajan soitettava lyhyellä keskijousella. Sitä paitsi neljän kielen arpeggiossa on fortissimo-kohtaa osoittava ohje sautilléen käytöstä. (Casorti -1906, 20-21.)

G. Eberhardt suositteli 1907 arpeggioa harjoitellaan ensin hitaassa tempossa siten, että jousi pudotetaan joka sävelellä kielelle kohtalaisen lujasti. Ranne ohjaa liikettä ja työntöjousen ensimmäistä säveltä korostetaan erityisen voimakkaasti. Tempoa kiihdytetään vähitellen. Harjoittelu jatkuu neljän kielen saltato-arpeggiona, siten että jokaisen vedon ja työnnön jälkeen pidetään kahdeksasosatauko, jota vähitellen lyhennetään, kunnes jousitus jatkuu yhtäjaksoisesti, siten että aina korostetaan työntö

M. Grünberg kirjoitti 1910. että arpeggiot ovat yli kielten soitettavia kuvioita. Työnnöllä arpeggio soi huonommin, koska jousen hyppivää liikettä on vaikeampi säännöstellä. Syynä on kantaa ja jousen vaaka-asentoa kohti lisääntyvä jousenpaino. Painonsiirron tasaamiseksi ja punnevoiman säilyttämiseksi viimeiseen säveleen asti on ensimmäinen sävel vahvasti aksentoitava. Käsivarren tulee pysyä taipuisana, mikä on arpeggion onnistumisen välttämätön edellytys. Jotta jousi ponnahtelisi kunnolla, on myös vetojouta hieman aksentoitava ranneliikkeellä. Jouta tulee käyttää säästellen kuten aina. Eri-tyistä huomiota ansaitsevat välikielten sävelet jotka jäävät helposti heikomiksi ja epäselvemmiksi kuin äärisävelet, elleivät jouhet kosketa niitä kyllin lujaa. (Grünberg 1910, 55-56.)

H. Diestelin mukaan 1912 arpeggio yhdistää kulloisenkin jousituksen jatkuvaan kielenvaihtoliikkeeseen ja taivuttaa jousituksen arpeggio-rakenteen mukaiseen, säännölliseen kaarevuuteen kolmen tai neljän kielen ylle. Kaikkien nivelten kaikki liikkeet osallistuvat suoritukseen. Kun kielenvaihdot seuraavat toisiansa tasaisin välein samansuuntaisesti, niin ranneliike ei pysähdy joka kielenvaihdossa vaan vasta kielenvaihtosarjan lopussa. Tällöin tämä liike liittyy jousenkuljetusta säätelevien ranneliikkeiden ja kyynärvarren kiertoliikkeiden kanssa vahvaksi kaarrokseksi, enemmän tai vähemmän aksentoiduksi jousenvaihdoksi. Tämä détaché-arpeggio vaihtuu spiccato-arpeggioksi, kun ensimmäisestä jousiliikkeestä voimakkuusasteen mukaisesti alkava käsivarsilihaksiston jännitys kohoaa ja kun sävelten vaihtumisnopeus on oikeassa suhteessa jousen heiluriliikkeen pituuteen. Arpeggio kehittyy parhaiten, kun jouta kuljetetaan yhdellä kielellä arpeggion tarpeen mukaan ja liike laajennetaan vähitellen kielenvaihdoin kahdelle, kolmelle ja neljälle kielelle. Jousen pituus ja tempo säilyvät tarkasti samana. (Diestel 1912, 123-124.)

C. Flesch kirjoitti 1923, että kielenvaihdon täydellisin esiintymä on arpeggio. Se voidaan soittaa legatona, détachéna, hyppy- ja heittojousituksina kaarin ja ilman kaaria sekä erilaisina jousitusyhdistelminä. Arpeggiossa yhtyvät kyynärvarren vaakaliike ja olkavarren tasaisesti edestakaisin jatkuva pystyliike. Kokemuksen mukaan arpeggio-säännöt ovat seuraavat: 1) Käytä

mahdollisimman vähän jouta. 2) Pyöritä olkaniveltä keskeytymättä ja niin säännöllisesti kuin mahdollista. 3) Yhdistä tarkoin kyynärvarren ja olkavarren liikkeitä *détaché*-arpeggiossa. 4) Soita *legatossa* nouseva kielenvaihto vedolla ja laskeva työnnöllä, mikäli nopea tempo ja siitä johtuva kiihtyvä olkavarren liike sitä vaativat. Mikäli tempo on kohtuullinen ja arpeggio saa laulavuutta, voidaan soittaa myös päinvastaisin vedoin ja työnnöin. Arpeggion soittaminen eri jousituksin oli Fleschin mukaan parasta oikean käden harjoitusta. Muunnelmien ilmeinen määrättömyys tarjoaa ehtymättömän lähteen jousitekniisiä ongelmia, joiden ratkaisemisessa riittää kylliksi vaikeuksia myös niin sanotulle valmiille viulistille. Flesch viittasi Ševčíkin jousitekniikan harjoitusten 5. ja 6. vihkoon. (Flesch 1923, 44-45.)

Hyppyarpeggiossa on tärkeitä jousen painopisteen toteaminen, sopivin kohta on etsittävä kokeillen. Jousen tulee olla joko pystyssä kielten yllä tai hieman kallistuneena talleen päin. Kielenvaihto tapahtuu vain hartianivelen pyörytysliikkeellä. Kämmen ja kyynärvarsi pysyvät samassa muuttumattomassa linjassa. Varsinkaan ranne ei saa liikkua itsenäisesti. Jousen tulee ponnahtella itsestään eikä sitä heitetä tietoisesti. Hyppyarpeggiossa pikkusormi irroitetaan jousesta, mutta heittoarpeggiossa se pidetään kiinni jousessa, mikä on olennainen ero näiden arpeggio-lajien välillä. Heittoarpeggio tulee kysymykseen vain suhteellisen hitaassa tempossa. Fleschin mukaan Paganinin 1. kapriisi soitetaan heittoarpeggiona korkeintaan tempossa $MM\ 1/4 = 60$, sitä nopeampi tempo vaatii hyppyarpeggion. (Flesch 1923, 55-57.)

I. Galamian esitteli arpeggion jotenkin ohimennen näin: Mendelssohnin viulukonserton kadenssista puheen ollen tämä nelisävelinen arpeggioitu sointu on yleisin ja helpoin *ricochet*-muoto. Sen helppous on siinä, että kielenvaihdot auttavat jousen ponnahtelua. Pääsäsäys annetaan bassonuotille sormien ja kämmenen pystyliikkeellä. Usein varsinkin nopeammissa tempoissa sysäyksen vaikutus tuntuu vielä työnnölläkin. Mutta joskus tarvitaan uusi sysäys työnnön alkuun. Kielenvaihdot tehdään täysin käsivarrella, jonka liike nopeassa tempossa muodostaa yhden ainoan pehmeän ja keskeytymättömän kaaren. Lisäksi Galamian suosittelee arpeggion iskutuksen vaihtoa harjoituksen vuoksi. (Galamian 1962, 83.)

L. Garamin mukaan arpeggiossa jousi pompahtelee kimmoisuutensa ansiosta vuoron perään jokaisen kielen yli lähtien *g*-kieleltä ja palaten sille. Siinä yhdistyy jousen kääntö kielen yli sekä pieni jousenveto ja -työntö. (Garam 1972, 59.)

M. Hennig kirjoitti, että arpeggio merkitään *staccato*n tavoin kaarella ja pisteillä ja soitetaan viistolla keskijousella verrattain nopealla olkavarren pystyliikkeellä. Kämmen heilahtelee hieman mukana. Nopeassa arpeggiossa jousen ponnahtelu pienenee. Pelkin kaarin yhdistetyt sointukuviot eivät ole arpeggioa, koska harppu on näppäilysoitin, jonka säveliä ei voi sitoa. (Hennig 1972-, 26.)

O. Szenden mukaan arpeggio on sävel säveleltä samaan suuntaan jatkuvien kielenvaihdoin soitettava murrettu sointu. Se vaatii moitteetonta kielenvaihtotekniikkaa. Koko jousikäden toiminta on koordinoitava tallan kaarevuutta mukailevaan, enemmän tai vähemmän puolikaarta muistuttavaan olkavarren liikkeeseen. Mykkä arpeggioharjoitus korjaa olkavarren toimintahäi-

riöt: Jousen painopiste asetetaan g-kielelle ja kiintojousella tehdään äänetöntä arpeggio-liikettä kaikilla kielillä. Szenden mukaan on olemassa makaava arpeggio, heittoarpeggio ja hyppyarpeggio. Heittoarpeggiossa tallan suuntaan kallistunut jousi heitetään kielelle eli jousi nostetaan joka sävelten välissä. Hyppyarpeggiossa otetta löysätään sen verran, että kielten yllä pystyssä oleva jousi voi hyppiä. (Szende 1985, 25-26, 33, 38.)

E. Erdleen mukaan arpeggio soitetään irtonaisella ranteella, käsivartta sisään kiertäen joskus kiintojousella joskus irtojousella. Legatossa arpeggio soitetään kämmentä jännittämättä jousen kärkipuoliskolla, g-kielellä hieman tallaan päin kallistuneella jousella mutta e-kielellä täydellä jousileveydellä, jotta ylimmän kielen suhteellisen ohut ja heikko ääni tasoittuu. Jos arpeggiossa vaaditaan paljon ääntä, se on soitettava jousen kantapuoliskolla unohtamatta kyynärvarren sisäkiertoa. Epäilemättä arpeggion päivittäinen harjoittelu vaihtelevin jousituksin on hienointa jousitekniikan kehittämistä. Yritä myös arpeggio työnnöllä alkaen, niin yllätyt äänenlaadusta. Spiccato- ja sautillé-arpeggiossa soitetään äärisävelet ranneliikkeellä, jolloin jousi ponnahtelee myös pelkästään käsivarren liikkeestä syntyvillä välisävelillä. Heittoarpeggiota käytetään, kun tempo on liian hidaskäyttöä sautillé-arpeggiolle. Arpeggion onnistuminen riippuu siitä, kuinka hyvin tunnetaan tallan leikkauksen ja kielten väliset mittasuhteet. (Erdlee 1988, 126-128.)

On olemassa laajoja oppaita (Jacoby 1989), joissa ei arpeggiosta puhuta lainkaan. On myös oppikursseja runsain, monipuolisin arpeggio-harjoituksin (Ševčík 1895) ja hyvin tunnettuja arpeggioja viulumusiikissa (Paganini 1820, Mendelssohn 1844), jotka kaikki ovat tässä jääneet vaille ansaitsemaansa huomiota. Sen sijaan tutkimuksella on pyritty valottamaan arpeggion vähemmän tunnettua alkuhistoriaa ja myöhemmin, etenkin 1900-luvulla esitettyjä monitahoisia ja ristiriitaisiakin käsityksiä arpeggiosta. Verraten laajaan kokonaisuuteen helpposti hukkuu sen punainen lanka. Arpeggio on tunnettu omalla nimellensä alusta lähtien. Vain käsitykset siitä, mitä arpeggio on, ovat vaihdelleet. Aina sillä on tarkoitettu soinnun murtamista, joskus vain yhdellä tai kahdella, mutta useimmiten kolmella tai neljällä kielellä, joskus vain irtojousituksena, mutta useimmiten vaihtelevin jousituksin, joskus vaihtelevassa määrin samanaikaisin soinnuin, mutta useimmiten täysin murtosointuisesti. Arpeggion merkintätavoissa ei ole ollut yleensä riittävästi mielenkiintoa, jotta siitä olisi peittä taitettu. Kokoavasti voikin sanoa, että sekä säveltäjät että musiikista kirjoittavat henkilöt ovat esittäneet tietonsa arpeggiosta sellaisina kuin heidän kokemuksensa sallii ilman tietoista paneutumista tiedon koko kenttään.

4.3.7 Muu jousenkäyttö

Laulullisen ja tanssillisen jousenkäytön ulkopuolelle kuuluvat edellä käsitellyn lisäksi kolme jousitusta, fouetté, ricochet ja jeté sekä niin sanotut tehokeinot, tremolo, sulla tastiera, sul ponticello ja col legno. Mainitut jousitukset ja tehokeinot ovat keskeisen jousenkäytön ääri-ilmiöitä ja sen vuoksi niille on tässä varattu vain yleiskatsauksellinen asema. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että niiden historia olisi nopeasti kerrottu.

Fouetté eli piiskajousitus on saattanut hyvinkin kuulua jo 1600-luvun virtuosien monipuoliseen valikoimaan, mutta autenttisten tekstilähteiden puuttuessa niistä ei voida tietää. Sen sijaan Spohr kirjoitti 1832 viulukouluunsa, että ranskalaiset käyttävät fouetté-nimistä jousitusta nostaen jousen kieleltä ennen säveltä ja paiskaten työntöjousen äärikärjessä ehkäisten näin jousen värähtelyä (esimerkki 367). Lyönnin jälkeen jouta vedetään kolmisen tuumaa rauhallisesti. Vaikeutena on, että lyönnin tulee tapahtua aina samalta korkeudelta ja jousen tulee kulkea sama matka. Hyvin tehtynä jousituksen vaikutus on hämmästyttävä. (Spohr 1832, 137.)



ESIMERKKI 367 Spohrin fouetté 1832.

J. Joachim ja A. Moserin viulukoulussa opetetaan fouetté karkijousen energisenä ja elastisena lyöntinä yleensä heikolla tahtiosalla vetäen tai työntäen (esimerkki 368). (Joachim-Moser 1923, 42.)

ESIMERKKI 368 Joachim ja Moserin fouetté. P. Rode, Konsertot 8 (a), 7 (b) ja 11 (c). B. Moliq., Konsertto 5 (d). R. Kreutzer, Konsertto 19 (e). L. Spohr, Konsertto 2 (f).

L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa 1926 harvinainen jousitus, fouetté, tarkoitti lyhyttä palautusjousta eli peräkkäisiä vetoja tai työntöjä jousen samalla kohdalla pianona kärjessä ja fortana kannassa. Auer arveli Spohrin ensimmäisenä kiinnittäneen huomionsa tähän jousitukseen, vaikka Joachim esimerkit Roden ja Kreutzerin konsertoista eivät tätä olettamusta tue. (Auer-Saenger 1926, 25.) I. Galamianin mukaan 1962 fouetté on jousen nopean paiskauksen ja noston keinoin soitettu pureva korostus détachéssa ja sitä käyte-

tään martelén sijasta nopeissa tempossa. Sitä käytetään yleensä työntöjousena kärkipuoliskolla. (Galamin 1962, 73.) R. Gerlen mukaan 1982 fouetté eli jeté, joka tavallisesti esiintyy legaton yhteydessä, on työntöjousi, jossa jousi lyödään, heitetään tai isketään kielelle, jolloin syntyy lyhyt sävel. (Gerle 1982, 108-110.)

Jeté kuului A. Casortin perusjousituksiin (esimerkki 369). Hänen mielestään se eroaa kaikista muista jousituksista siinä, että se tehdään käsivarren liikkeellä. Jousi nostetaan kielestä joka sävelellä ja pudotetaan samaan kohtaan joustaa. Sävelet tulevat artikuloida selvästi puristaen joustaa hieman sormilla. Jousijako näkyy kuvasta. (Casorti -1906, 21.)



ESIMERKKI 369 Casortin jeté.

L. Capet'n mukaan jeté oli palautusjousi, kuin samalla jousen kohdalla soitettava spiccato pelkästään työntäen tai vetäen. (Capet 1916, 49.) Jetén tulee olla terävää ja kevyttä. Se soitetaan keskijousen tuntumassa ehkä vähän lähempänä kärkeä. Voimakkaimmillaan sen alukkeet vaativat äärikärkeä. (Capet 1916, 50.) Jousen kärkineljänneksen jeté fortessa on Wieniawskin Scherzo tarantellan pääteeman sopivin jousitus (esimerkki 370). Capet sanoi, että on vahinko, kun useimmiten tätä kohtaa ei vaivauduta soittamaan jeténä. Tämän musiikin luonne korostuu parhaiten, jos jousi nostetaan kieleltä kahden legatosävelen jälkeen ja paiskataan voimakkaasti työnnöllä iskuiselle sävelelle. Tätä E. Ysayelta saamaansa neuvoa Capet piti arvossa. (Capet 1916, 51.)



ESIMERKKI 370 Capet'n jeté H. Wieniawskin Scherzo tarantellassa.

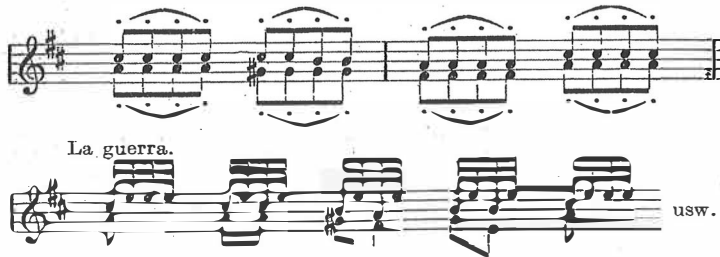
R. Doningtonin mielestä vastoin joustin-détachéta ja spiccatoa jeté ei synny pelkästään jousen kimmoisuuden keinoin, vaan soittajan tulee nostaa jousi kielen yläpuolelle ja heittää se kielelle hallitulla liikkeellä, jonka jälkeen jousen kimmoisuuden annetaan vaikuttaa. Doningtonin mukaan jeté ei ole mahdollista pianissimossa, mutta pianossa se on pirteä, fortessa kova ja fortissimossa läpitukenava. Barokkimusiikissa jetellä ei juurikaan ole sijaa, sillä se kuuluu lähinnä romantiikan jousituksiin. (Donington 1977, 45-46.)

Ricochet'n vaiheet alkavat 1600-luvulta. J. H. Schmeltzer kirjoitti 1664 sooloviulusionattiinsa kaari-staccatoa, jonka Beckmann ja Boyden ovat tulkinneet ricochet'ksi (esimerkki 371). (Beckmann 1918, 57-58, Anhang 18. Boyden 1979, 270.)



ESIMERKKI 371 Schmelzerin ricochet 1664 Beckmannin mukaan.

Sekä H. von Biber että J. P. von Westhoff (esimerkki 372) käyttivät 1600-luvun jälkipuoliskolla ricochet'ta. J.-J. Rousseau kirjoitti 1687, että ricochet'ksi mainitulla ponnahtelevalla jousituksella soitettuja juoksutuksia tulisi välttää niiden sietämättömyyden vuoksi. (Schwarz 1966, 1726-1727. Moser 1923, 134. Donington 1967, 473-474.)



ESIMERKKI 372 Westhoffin ricochet'ta Moserin mukaan.

P. Baillot sanoi ricochet'ta sekä heitto-détachéksi että ponnahtelevaksi staccatoiksi, joka voidaan soittaa työntäen mutta useammin vetäen jousen kantakolmanneksen alemmassa päässä. Jousi heitetään noin kahden tuuman korkeudelta kielelle, jolloin se jää pomppimaan. Hän kertoo nähneensä ainakin Paganinin, Kreutzerin ja Bériot'n soittavan näin. (Baillot 1834, 100.)

Ch. de Bériot'n staccato ricochet'ssa lyödään kärkijousi pomppimaan kielelle. Parin nuotin kaaria voidaan soittaa peräkkäisillä vedoilla ja työnöillä, jolloin Bériot käyttää nimitystä tremolo, mutta pitkä ricochet soitetaan vain työntöjousella. Ricochet'ta voidaan käyttää myös arpeggiossa. Tremolossa jouta pidetään vain etusormen ja peukalon välissä. (Bériot 1858, 118, 158, 160-161.)

L. Capet'n mielestä ricochet on täysin akrobaattista fantasiaa. Sillä on vähän käyttöä muutoin kuin tietyissä pikkukappaleissa. Enintään se kelpaa jousiharjoitukseksi, kun jousen ponnahtelua säädellään pikkusormen painolla, joka nostaa jousen heti ylös sen pudottua kielelle. Ricochet'ta Capet piti huolimattomana jousituksena, joka osoittaa viulutaiteessa huonoa kasvatusta ja kuuluu yleisöä kosiskelemaan pelleilyyn. (Capet 1916, 57.)

L. Auer ja G. Saenger puhuivat staccato à ricochet'sta eli heitto-staccatosta, jolla on viulumusiikissa paljon käyttöä. Pitkistä ricochet-kuluista Auer mainitsi esimerkkejä Paganinin konsertosta 2 ja Nel cor più non mi sento-muunnelmista. (Auer-Saenger 1926, 37-38.)

D. D. Boydenin mukaan ricochet eli jeté on hyppyjousitus, jossa nopea, rytmisesti täsmällinen sävelkulku soitetaan yhdellä jousen kärkikolmanneksen pituisella ponnahtelulla. (Boyden 1966, 1773.) M. Hennig sanoi ricochet'ta saltandoksi. Siinä etusormen kevyt paino säätelee ponnahtelun nopeutta. (Hen-

nig 1972-, 25-26.) R. Gerlen mukaan *ricochet* eli *saltato* eli *saltando* on jousitus, jossa jousi ponnahtelee alkusysäyksestä kielellä samansuuntaisesti aiotun sävelryhmän verran. (Gerle 1982, 108-110.) E. Erdleen mukaan *ricochet* eli *saltato* soitetaan siten, että jousi pudotetaan noin puolen tuuman korkeudelta kielelle ponnahtelemaan. (Erdlee 1988, 108-109.) Mielestäni *ricochet*'sta on aikojen kuluessa annettu ohjeita, joita ei mielellään kirjoittaisi yhteen ja samaan ohjekirjaan niiden kirjavuuden vuoksi.

Tehokeinot ovat vaihdelleet musiikinhistorian kuluessa. On jo tullut ohimennen todetuksi, että monia jousituksia on kauan pidetty vain poikkeuksellisina tehoina. *Legato* sai alkunsa *lireggiaresta*, *ondulé* *ondeggiandosta* ja *arpeggio arpeggiandosta*, jotka kaikki olivat kauan vain tilapäisiä esitysohjeita kuten sulla *tastiera*, sul *ponticello* ja *col legno* vielä nykyisinkin, vaikka niidenkin keksimisestä on kulunut neljännessä vaille neljä vuosisataa. Vuonna 1627 C. Farinan käytti pilaillakseen näitä tehoja kokoelmassaan *Capriccio stravagante*. Samasta sävellyksestä on lähtöisin myös nykyaikainen *tremolo*, vaikka sen aikaisemmat muodot ovatkin paljon vanhemmat. Suhtautuminen tehokeinoin on aina vaihdellut ihmisen musiikillisen asenteen mukaan. Farinan tapaiset humoristit eivät koskaan ole kaihtaneet kokeilevaa asennetta. Mutta heidän iloksensa ja joskus mielipahaksensa on monien nimekkäiden joukossa ollut sellaisiakin, jotka ovat omaksuneet säveltaiteen makutuomarin tehtävän. Tällainen purismi on riistänyt Farinalta ansaitun innovaattorin aseman. Boyden mielestä Farinan keksinnöt edistivät viulutekniikkaa, vaikka niillä ei ollut käyttöä pitkiin aikoihin. Kun ne eivät hänen mielestään aiheuta soittajalle ongelmia, ansaitsevat ne huomiota vain tekijänsä kekseliäisyyden vuoksi. (Boydén 1979, 130, 132, 171-172.) R. Aschmann pitää Farinaa viulunsoiton merkittävänä edistäjänä, jonka rohkeat tehokeinokokeilut palvelivat ohjelmamusiikkia ja ovat yhdessä korukuvioinnin ja *diminuutio*-tekniikan kanssa edistyneet olennaisesti viulunsoiton tekniikkaa. (Aschmann 1962, 20.) A. Moser sanoi 1923, että on halpaa huvia pilkata Farinan kaltaisia siksi, että olemme kehityksessämme jo niin ihanan kaukana hänen tasoltaan. Moser kysyy, miksi R. Straussin säveltämä vauvan jokeltelu, avainnippun helistely ja luiden kalina olisivat parempia. (Moser 1923, 97-98.) Samaan aikaan E. Varèse luopui lähes kaikesta traditionaalisesta sävelkielestä ja kuinka hienoin keinoin (*Amérique - Ionisation*).

Tremolon varhaisia esimerkkejä on 1500-luvun laulu- ja soitinmusiikissa. Ne ovat kaikki rytmisiä, kuten 1600-luvun idiomaattisessa viulukielessäkin aluksi. B. Marini kirjoitti 1617 sonaattiinsa *La Foscarina con il Tremolo* rytmistä *tremoloa*, jota sitten runsaasti jäljiteltiin. (Beckmann 1918, 20. Moser 1923, 55-56. Aschmann 1962, 20. Boyden 1979, 129.) C. Monteverdi käytti 1624 rytmistä *tremoloa* *stile concitato*nsa teknisenä keinona, sanoen: On hyvä tietää, että tämän säveltaiteelle niin tärkeän esitystavan keksiminen ja ensimmäinen käyttö on minun ansioni. Ilman sitä jää taide epätäydelliseksi, koska se on tähän asti kyennyt ilmentämään vain rauhallista ja hiljaista. (Moser 1923, 52-54.) Paljon useammin *tremololla* tarkoitettiin tuolloin portatoa samalla sävelellä. (Beckmann 1918, 17.)

C. Farina sävelsi 1627 ensimmäisenä modernia rytmitöntä *tremoloa* kokoelmassaan *Capriccio stravagante* ja sanoi, että on kysymys *tremolon* tuot-

tamisesta sykkivällä jousikädellä urkujen tremoloa jäljitellen. (So wird das Tremuliren mit pulsirender Hand, darinnen man den Bogen hat, auff art des Tremulanten in den Orgeln imitiret.) (Beckmann 1918, 16. Moser 1923, 97. Boyden 1979, 130.)

J. J. Walther käytti ensimmäisenä tremoloa kaksoisotteissa. Boyden tosin tulkitsi tämän tremolon portatoksi, vaikkei säveltäjä yhdistänyt nuotteja kaarella. (Moser 1923, 132. Boyden 1979, 266-267.)

Boydenin mukaan tremoloa käytettiin ennen 1800-luvun puoliväliä vain orkesterimusiikissa ja vasta sen jälkeen kamarimusiikissa ja myöhemmin soolomusiikissa. (Boyden 1980a, 135.) Käsitys kaipaisi laajaa täsmennystä, mihin tässä yhteydessä ei ole tilaa. Lausunto pitänee jossakin määrin paikkansa rytmittömän tremolon osalta. Mutta rytmisestä tremolosta ennen 1800-luvun puoliväliä saisi upean valikoiman, ajateltakoon 1700-1750 Italian klassikoita, Bachia ja Händeliä, 1750-1800 Haydnia, W. A. Mozartia ja Beethovenia sekä 1800-1850 Rossinia, Donizzettia, Belliniä ja Verdiä muista puhumattakaan.

P. Baillot'n mukaan tremulando voitiin soittaa keskijousella tai kärjessä painaen kieltä siten, että sävelet soivat tauottomasti. Hän sanoi jousitusta käytettävän kuudestoistaosina sinfonioissa (esimerkki 373), missä vaikutusta parantaa soitinten suuri määrä. (Baillot 1834, 102.) Ch. de Bériot esitteli tremolon nimellä jatkuva ricochet (le ricochet continu). (Bériot 1858, 160-161.)



ESIMERKKI 373 Baillot'n näyte tremolosta. J. Haydn, Sinfonia 97.

Sekä J. Joachim ja A. Moser kuin myös M. Grünberg esittelivät tremolon rumppujousituksena. (Joachim-Moser 1905, II b, 173. Grünberg 1910, 57.) Sama merkitys oli myös L Auerin ja G. Saengerin irto-tremololla, tremolo sautillant. (Auer- Saenger 1926, VII, 22.) Mutta tavanomaisesta tremolosta kirjoitti H. Diestel omalla, ajalle tyypillisellä, konstailevalla kielellänsä, että se on lyhyimmän mahdollisen jousenkuljetuksen nopeata toistoa, joka syntyy pelkästään pronaation ja supinaation vuorottelusta eli kyynärpään vääntöniveleen ravistelusta. Tremolo voi olla kielellä kiinteästi pysyvä détachén tai lihasjännityksellä aikaan saadun hyppäävän spiccaton surkastuma (das Rudiment). Hiljaista nyanssia varten irrotetaan jousesta kaksi jopa kolmekin sormea siksi, että soittonivelellä olisi parempi kiertomahdollisuus ja että jousen suora suunta säilyisi. Voimakkaammin soitettaessa noudattaa tremolo détachén ja spiccaton periaatteita. (Diestel 1912, 120-121.)

C. Fleschin mielestä tremolo kuuluu pitkiin jousituksiin, vaikka hän uskoo sen tuntuvan paradoksaaliselta. Hän pitää tremoloa mahdollisimman nopeasti jatkuvana, äärimmäisen lyhyenä détachéna, joka onnistuu parhaiten

venäläisellä otteella vain peukalon ja etusormen avulla äärikärjessä siten, että jousi kallistetaan tallan suuntaan. (Flesch 1923, 47-49.)

L. Auerin ja G. Saengerin kiintotremolo, jousensunnan erittäin nopea vaihtelu, on yleisempi yhteissoitossa kuin varsinaisessa viulumusiikissa. Se on vetojousella alkava, kiinteä, äärimmäisen lyhyt détaché, joka syntyy jatkuvas- ta, värisevästä ranneliikkeestä. Tässä koulussa tremoloa harjoitellaan dynaamis- in vaihteluihin sekä yksiäänisenä että kaksoisotteilla. Kiintotremolo voi olla nopeata rytmitöntä mutta myös rytmistä. (Auer-Saenger 1926, VII, 21.)

O. Szende huomautti, että tremolosta on erilaisia käsityksiä. Hän arvosteli esimerkiksi Fleschin käsitystä, jonka mukaan tremolo olisi détachén alalaji, koska sävelet seuraavat toisiansa tauottomasti molemmissa jousituksissa. Szenden mukaan tremolon tekniikka on täysin détachésta poikkeava muistuttaen pikemminkin saltatua. Musiikillisesti tremolo muodostuu hyvin nopeiden ja lyhyiden sävelten jatkuvasta toistumisesta, mikä ei suinkaan tapahdu tarkassa rytmissä. Se on usein orkesterimusiikissa esiintyvä tehokeino. Teknillisesti tremolo tapahtuu nopeasti värähtelevällä ranneliikkeellä aivan äärikärjessä, muutoin jousi alkaa ponnahtella. Juuri tästä syystä tremolo poikkeaa détachésta. Jousi pidetään kiinni vain peukalolla, etusormella ja keskisormella. Varsinkin pikkusormen on oltava irti jousesta. Nopean jousen- vaihdon vuoksi sormien tulee olla täysin elastiset. Vaikka käsivarsi pidetään täysin ojennettuna, ei se kuitenkaan saa olla jäykkänä, koska kielenvaihdot on tehtävä koko käsivarrella. Sen vuoksi tremoloa tulisikin harjoitella hyvin var- haisessa vaiheessa oheisen mallin mukaan (esimerkki 374) äärikärjessä, ensin äänettömänä neljän kielen arpeggiona (a), toiseksi sama nopeina tremolo- katkelmina ääneti ja kuuluvasti (b) sekä kolmanneksi pitempinä tremolino eri kielillä (c). (Szende 1985, 21-23.)



ESIMERKKI 374 Szenden arpeggio-tremolon harjoitus vapailla kielillä.

Sulla tastieraa C. Farina käytti 1627, mutta kirjalliset lähteet vaikenivat sen käytöstä (Boyden 1979, 171, 444.) aina siihen saakka, kunnes P. Baillot 1834 opetti, että venytettyihin détaché-jousituksiin kuuluu huilu-détaché (détaché flûté, flautato, stracinato, flûté, traîné). Tämä hyvin kevyt jousitus tekee parhaimman, huilua jäljittelevän vaikutuksen keskirekisterissä, a- ja d-kielillä, kirkkijousella noin tuuman verran otelaudan päällä. Pianossa soittaen joka säveltä venytetään vähän, tasaisesti ja jotenkin huolettomasti. Jos halutaan vaimentaa äärikielten ääntä flautatolla äänialan sallimissa rajoissa, on varottava satuttamasta jousi viulun kulmiin ja varsinkin e-kielillä siirrettävä jousi lä-

hemmäs otelaudan päätä. Paikka paikoin Baillot antaa myös ohjeen sur la touche, otelaudan päällä. (Baillot 1834, 103, 120, 123.)

C. Fleschin mielestä sulla tastiera on ponticelloa paremmin puolusteltavissa äänenvärien erikoisuutta tavoiteltaessa, koska siihen ei liity ponticellon ikävää hälyä. (Flesch 1923, 74-75.) L. Auerin ja G. Saengerin viulukoulussa sulla tastieraa sanotaan mieluummin flautatoksi. Kun jousta kuljetetaan otelaudan tuntumassa, jopa sen yllä, syntyy vaimea, huilumainen ääni. Se on jokseenkin heikko mutta käyttökelpoinen esimerkiksi kaikuvaikutelmia varten. Auerin kannalta modernissa viulumusiikissa siitä on lähes luovuttu, mutta sitä kohtaa usein vanhemmassa musiikissa, sanoo Auer. Harjoittelussa Auer käskee käyttää pianissimossa jousen kärkipuoliskoa, vaikka myös kantapuoliskoa tulisi harjoittaa, mikä on vaikeampaa. Joka tapauksessa otteen tulee olla herkkä eikä ranteella saa aiheuttaa painetta kieleen. (Auer-Saenger 1926, VII, 46.)

H. Kunitz sanoi soitinnsoppaassaan 1960 termien sul tasto ja am Griffbrett tarkoittavan sitä, että jousen tulee hangata kieliä otelaudan pään kohdalta, jolloin ääni ei ole ainoastaan tavallista heikompi vaan myös pehmeämpi ja verhotumpi, koska sen terävät, ylemmät äänekset puuttuvat. Hän oheisti näytteen Puccinilta (esimerkki 375). (Kunitz 1960, XII, 1260.)

ESIMERKKI 375 Sul tasto Kunitzin soitinnsoppaasta. G. Puccini, Turandot, 2. näyttös.

Sul ponticellon selvät esitysohjeet antoi C. Farina 1627 (esimerkki 376): Huilua jäljitellään noin sormen leveyden päässä tallasta liran tapaisella legatolla. Sotilaspillin ääni soitetaan vain vähän voimakkaampana ja lähempänä tallaa. Kissannaukua kuvaavan glissandon yhteydessä täytyy kuudestoistaosuanoitit soittaa mahdollisimman vihaisesti ja nopeasti vuoroin molemmin puolin tallaa. (Beckmann 1918, 16, Anhang 3.)

ESIMERKKI 376 C. Farinan sul ponticello 1627 jäljitteli huilun (a) ja sotilaspillin (b) ääntä ja kissan naukumista (c) Beckmannin mukaan.



ESIMERKKI 377 Sul ponticelloa 1800-luvun viulumusiikissa. Paganini, Mooses-fantasia, variaatio 3 (a). Wieniawski, Venäläinen karnevaali opus 11 (b).

Sul ponticello kuului myös 1800-luvun virtuoosien tehovarastoon (esimerkki 377) muun muassa N. Paganinin Mooses-fantasian kolmannessa muunnelmassa ja H. Wieniawskin Venäläisessä karnevaalissa opus 11. (Auer-Saenger 1926, VII, 47-48.) Ch. de Bériot'n ohjeiden mukaan lähellä tallaa soitetaan niin sanottuja keinoitekaisia huiluaääniä (sons harmoniques artificiels), jotka ovat mahdollisia g-kielen korkeissa asemissa jouta nopeasti kuljettaessa. (Bériot 1858, 187.)

C. Flesch piti monien säveltäjien suosimaa salaperäisen tunnelman keinoa, sul ponticelloa, täysin käyttökeltottomana viulumusiikissa, koska se voi tuottaa yksinomaan vastenmielistä hälyä kielen epämääräisen värähtelyn ja häälyvien äänesten vuoksi. Sitä voitane puolustaa joissakin virtuoosinumeroissa outouden vaikutelman vuoksi ja säveltäjän vaatimuksesta orkesterisoi-tossa monien muiden viulunsoitolle vieraiden kummallisuuksien tavoin. (Flesch 1923, 74-75.)

L. Auerin ja G. Saengerin mielestä ponticellossa syntyy ohut, lasimainen ääni, johon helposti sekoittuva häly hälvenee, jos ote on erityisen herkkä ja jouta kuljetetaan kevyesti ranneliikkeellä. Se sopii hyvin orkesterimusiikkiin, mutta toki sitä tavataan usein menneen ajan virtuoosien musiikissa. (Auer-Saenger 1926, VII, 47.)

H. Kunitzin mukaan sul ponticello tai am Steg tuottaa fortessa lasinterävän jopa vihlovan äänen ja pianossa välkehtivän, kimaltelevan äänen ylääänesten korostuessa kielen äärimmäisessä päässä. Usein teho yhdistetään orkesteri-tremoloon villin, salaperäisen vaikutuksen vuoksi (esimerkki 378). Sillä voi olla pelkästään tunnetusta laveeraava vaikutus (a), mutta myös melodisessa, hyvin tiheässä pianissimo-tremolossa ponticello tekee vahvan sävöksen (b). Tehon päättyminen on ilmaistu sanoilla, luonnollinen asento, position naturale, mikä saksaksi kirjoitetaan gewöhnlich tai natürlich. (Kunitz 1960, XII, 1258-1259.)

a Langsam

(sul ponticello) Wie schwarz es da drunten ist!

f tremolo *dim.* *p*

Andante sostenuto
al ponticello

ppp *p* *div.*

pos. nat.

ESIMERKKI 378 Sul ponticello Kunitzin soitinnusoppaasta. R. Strauss, Salome (a). G. Puccini, Turandot, 3. näytös (b).

G. Read antoi 1976 seitsemän sivun verran ohjeita nykyaikaisen jousenkäytön sul ponticellosta. Niiden yksityiskohtiin ei ole syytä tässä syventyä. Mutta ohjeiden olemassaolo osoittaa, että mielenkiinto tätä tehokeinoa kohtaan ei ole suinkaan laantunut, kun musiikki yleensä on kääntynyt loitommaksi traditio-naalisista keinovaroista. Read toteaa, että noin neljännesvuosisadan ajan 1900-luvun alusta säveltäjät tyytyivät sul ponticellon perinteiseen käyttöön, kun sen jälkeen on käsitettä laajennettu äärimmilleen soitettaessa tallan päällä ja sen ja kielipitimen välissä. Tavanomaiseen ponticelloon on yhdistetty non-vibrato. Monet säveltäjät ovat ihastuneet tallan päältä löytyvien hämäävien äänten vaikutukseen. Read luettelee 20 sävellystä, joissa tätä tehoa on käytetty. Menneiden aikojen puristien olisi vaikeata hyväksyä esimerkiksi D. Copen ohjeet vuodelta 1971 (esimerkki 379). (Read 1976, 212-214.)

L.H. FINGER I PIZZ. 2.

ARCO - OTHER SIDE OF BRIDGE

ARCO P. PONTICELLO

L.H. SLAP STRINGS

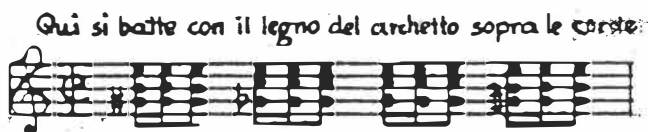
BOW ON BRIDGE LONGA

(NO PITCH) BLOW - HISS

ESIMERKKI 379 Nykyaikaista, liioiteltua sul ponticelloa Readin mukaan. D. Cope, Angel's Camp II, s. 6.

Col legnoa moniäänisyyden yhteydessä käytti T. Hume 1605 lira violalle kirjoittamassaan musiikissa. (Boyden 1979, 172.) Samanlaista käyttöä varten oli

vat myös C. Farinan ensimmäiset viulunsoittoa koskevat col legno-ohjeet (esimerkki 380) vuodelta 1627: Nuotit, jotka ovat alakkain kuin urkutabula-tuurissa, lyödään jousen puulla symbaalin tapaan, mutta jouta ei jätetä kie-lille, vaan se nostetaan välittömästi ylös. (Weiter findet man andere Noten übereinander gesetzt, gleich als in der Orgel Tabulatur, diese werden mit dem Holtze des Bogens gleich eines Hackebrets geschlagen, doch daß man den Bogen nicht lange stille halte, sondern immerdar fortfahre.) (Beckmann 1918, 16, Anhang 3.)



ESIMERKKI 380 Farinan col legnoa 1627 Beckmannin mukaan.

Ennen vuotta 1800 col legno oli käytännössä harvinainen ja vielä 1819 Allgemeine Musikalische Zeitung mainitsi, että on säädytöntä esittää ruhtinaallisille henkilöille sellaista kuin col legno. (Kolneder 1984, 286.) Ei siis ihme, jos ohjeet sen käytöstä ovat vähissä. Vasta 1900-luvulta saadaan hieman valaisua asiaan. L. Auerin ja G. Saengerin mukaan col legno synnyttää ohuen, melko hauraan äänen, jolla ei ole käyttöä viulumusiikissa. Se kuuluu orkesterimusiikin tehokeinoihin. Viulumusiikin harvinainen poikkeus (esimerkki 381) on Fr. Prumen kolmiääninen bolero-etydi. (Auer-Saenger 1926, VII, 48.)



ESIMERKKI 381 L. Auerin ja G. Saengerin col legnoa. Fr. Prume, Bolero-etyydi.

Col legnon tärkeyttä orkesterimusiikissa kuvastaa se, että H. Kunitz 1960 salli sille soitinnusoppaassaan tilaa peräti viisi sivua. Hän piti col legnoa muita tehoja voimakkaampana ja selitti tarkoin, kuinka se suoritetaan sekä lyöden että hangaten (esimerkki 382). Lyöntitekniikka tuottaa pizzicatoa muistuttavan tehon. Lyöden col legno sopii parhaiten rytmin korostamiseen. Col legnon dynaaminen asteikko on suppeampi kuin pizzicatossa ja normaalissa jousenkäytössä. R. Strauss on kirjoittanut fortissimo-col legnoa, mutta vain hyvin suuri jousisektio voi saada aikaan säveltäjän toiveen. Toisaalta hänen pianissimo-col legno-tremolonsa on erittäin vaikuttava (a). Hangattava col legno on parhaimmillaan keskijousella esimerkiksi R. Straussin katkelmassa (b), johon hän on määrännyt esittäjiksi 16 ensiviulun ja 16 toisen viulun soittajaa, jotta col-legno-hankaus saavuttaisi fortin ja fortissimon. (Kunitz 1960, XII, 1262-1266.)

Sehr langsam Etwas weniger langsam

a *trem.* *col legno*

Viol. II *pp*

(Sehr lebhaft)

(*col legno, aber restrichen*)

Viol. I. II *ff*

unisono

ESIMERKKI 382 R. Straussin *col legno*a Kunitzin soitinnusoppaan mukaan lyöden pianissimo-tremolona, Also sprach Zarathustra (a) ja hangaten fortissimoon saakka, Salome (b).

Tehokeinojen nykyaikaisesta käytöstä ajassa taaksepäin tarkasteltaessa tuntuu kummalta, kuinka joskus legato tai nyanssointi ovat voineet olla säästellen ja hyvää makua vaatiin käytettyjä poikkeuskeinoja, silloin kun musiikki oli vielä musiikkia, puuskahtaisi kenties puristi. Olemme tähän mennessä pyrkineet tutkimaan mahdollisuuksien mukaan viulunjousen laulullisen, tanssillisen ja taiturillisen käytön kehitysvaiheita sellaisena kuin niiden vaatima tekniikka ja sen sovellutuksina jousitukset ovat osoittaneet. Viimeksi on tutustuttu muutamiiin jousituksiin ja tehokeinoihin. Toiset niistä ovat osoittautuneet verraten vanhoiksi lähtökohdiltaan, kuten tremolo. Joidenkin kohdalla vanhoista lähtökohdistaan huolimatta vasta nykyaika on tehnyt oikeutta niiden kehittämiseksi, kuten sulla tastiera, sul ponticello ja *col legno*. Sen sijaan fouettén, ricochet'n ja jetén tapaiset jousitukset ovat verraten nuoria ainakin todistettavasti. Ne ovat ilmeisesti syntyneet Tourte-jousen uusien ominaisuuksien kirjoittamina ja päässeet suosituiksi erityisesti 1800-luvun virtuoosien ansiosta. Kaiken kaikkiaan jousenkäytön koko kenttä viulunsoitossa on laaja ja komplisoitu. Sen historiallinen kehitys on koukeroinen ja sen jälkeensä jättämä perintö siitä syystä melko epäsystemaattinen. Olisi tietenkin hyvä, jos tulevaisuuden viulistit voisivat vähin selityksin ymmärtää toinen toistansa näissä ammatille keskeisissä asioissa riippumatta siitä, mistä vaikutteensa on omaksumut. Ehkäpä eniten ovat mielipiteet hajonneet, kun on tullut puhe viululla soitettavasta moniäänisyydestä. Oman vuosisatamme alussa lienevät kiihkeimmät keskustelijat pyrkineet jopa välttämään henkilökohtaisia tapaamisia erilaisten käsitystensä vuoksi. Kysymys on onnettomasta haamujoudesta, jota tuskin lienee ollut olemassa.

5 MONIÄÄNISYYS

Moniäänisyydellä on jousenkäytössä vanhat perinteet. Keskiaikaisia jousisoittimia soitettiin enimmäkseen moniäänisesti, koska vasemman käden sormien matala asento ulottui yleensä kahden, kolmen kielen ylitse. Soittimet olivat laakeita ja niistä puuttui sarjojen keskikavennus. Mahdollinen talla oli loiva, ellei se puuttunut peräti. Jousi kosketti siis esteettömästi kaikkia kieliä. (Bachmann 1964, 108.) Koska 1100-luvulla vallitseva makusuunta suosi bordunatyylisiä, hangattiin yleensä useampia kieliä samanaikaisesti. Bordunasoittimia, rebekkiä ja fideliä, pidettiin 1200-1300-luvuilla suuressa arvossa, mutta 1300-luvun lopulla niiden arvostus laski, koska ne eivät vastanneet alkaneen polyfonian, vaatimuksia. Pian ne jäivät vain pelimannien ja kerjäläisten käyttöön. (Kolneder 1984, 70, 74-75.) Sen sijaan violasoittimet saavuttivat 1400-luvulla suuren suosion, minkä ne säilyttivät vielä kahden sadan vuoden ajan viulun ohessa. Nykyisin viuluidiomiiin kuuluva moniäänisyys kehittyi kauan ennen viulua luutun- ja violansoitossa. Tinctoris kirjoitti noin 1487 luuttutaitureiden soittavan jopa neliäänisesti. Violalla ja erityisesti lira da bracciolla soitettiin myös moniäänisesti. (Boyden 1979, 14, 90, 166-167.)

S. di Ganassin mukaan violan moniäänisyyttä vaikeutti luuttuun verrattuna jousenkäyttö. Kuitenkin hän edellytti nuottiesimerkeissään violansoittajalta kaksi- ja kolmiäänistä soittoa. Lisäksi soittajan tuli kyetä säestämään lauluaan jopa neliäänisesti. Siihen tarkoitukseen tuli hankkia erityisen pitkä jousi, jota ei saanut jännittää liiaksi kyetäkseen soittamaan soinnut. Kaksiäänisessä säestyksessä tätä ei tarvinnut ottaa huomioon. (Ganassi 1543, 16. luku.)

1600-luvun alusta lähtien viulun moniäänisyys kehittyi Italiassa nopeasti, vaikkakin B. Marinin ja O. M. Grandin jälkeen italialaiset hylkäsivät sen noin puoleksi vuosisadaksi. Englantiin matkustaneista italialaisista viulunsoittajista N. Matteis vanhempi julkaisi ennen vuotta 1688 kokoelman viulukappaleita, joissa on hyvin kehittynyttä moniäänisyyttä. Saksalaisten varhainen taipumus virtuositeettiin ilmeni 1600-luvun loppupuoliskolla erityisesti moniäänisyyden taitavassa käytössä. Tämä antoi saksalaiselle viulunsoitolle italialaisesta poikkeavan leiman. 1600-luvun vain harrastelijoille suunnatuissa viulukouluissa,

Speer 1687, Falck 1688, Merck 1695, anonyymi 1695 ja Muffat 1698, ei esiinny moniäänisyyttä. (Aschmann 1962, 33, 37. Schwarz 1966, 1726, 1728. Boyden 1979, 131, 167.)

B. Marinin kokoelmassa *Sonate Symphonie Canzoni...* opus 8 vuosilta 1626-1629 on havaittavissa viulunsoiton valtava edistys. Kokoelma poikkeaa hänen muusta tuotannostaan juuri moniäänisyytensä vuoksi, vaikka hän rajoituikin enimmäkseen homofoniaan. Joka tapauksessa Marini osasi taitavasti mukailla saksalaisten mieltymystä moniääniseen soittoon. Ensimmäisellä Saksan matkallaan 1623-1626 hän omaksui saksalaisten moniäänisyyden ja toisella matkallaan 1640-1645 hänestä tuli uuden saksalaisen virtuoosikoulun edelläkävijä. (Beckmann 1918, 22-23. Moser 1923, 94. Aschmann 1962, 79, 82. Boyden 1979, 135. Schwarz 1983, 36.)

Kun Marini sävelsi lähinnä yhtyesoittoa varten, niin sooloviulumusiikin moniäänisyys sai alkunsa C. Farinan kokoelmasta *Ander Theil newer Paduanen*, jonka hän julkaisi Dresdenissä 1627. Donington olettaa, että Farinan eikä Marinin vaikutuksesta Saksassa tuli muotiin tämä sävellystapa, joka huipentui sitten J. S. Bachin sooloviulumusiikissa. (Donington 1967, 475.)

J. B. Lullyn musiikissa ei esiinny lainkaan moniäänisyyttä. Sen sijaan jo saksalaisen virtuoosikoulun perustajana pidetyn, J. H. Schmelzlerin, sävellyksissä kohtaamme runsaasti moniäänisyyttä. Uppsalan yliopiston kirjastossa olevan käsikirjoituksen (Ms. Caps. 8/20) *Aria* on saksalaisen viulumusiikin kauneimpia näytteitä. H. von Biberin *Mysteeri-sonaattien Passacagliassa* sooloviululle noin vuoden 1675 paikkeilta kolmi- ja neliäänisyys syntyy sekä melodiaa tukevinä sointuina että polyfoniana. (Aschmann 1962, 89-91, 96.) Sonaateissaan viululle ja continuoille vuodelta 1681 hän osoittautui sekä musiikillisen sisällön että virtuoosisen muotoilun mestariksi edellyttäen soittajalta muun muassa taitavaa moniäänisyyden hallintaa. (Schwarz 1966, 1726-1727.)

Perisaksalaiseen tapaan ja Bachiin viittaavasti J. J. Walther osoitti suurta mieltymystä moniäänisyyteen. Hän oli teknisesti Biberiä rohkeampi kirjoittaessaan 1688 kaiken silloisen, saksalaisen viuluvirtuositeetin teokseensa *Hortulus Chelicus*, missä hämmästyttää moniäänisyyden valtava paljous. Tässä 28-osaaisessa sävellyksessä hän käyttää moniäänisyyttä homofonisesti ja polyfonisesti. Monet akordit vaativat vasemmalta kädeltä kurotuksia, mitkä heijastuvat vaikeuksina myös jousikäteen. Waltherin ansiota on myös moniäänisyyden ulottaminen korkeisiin asemiin. (Aschmann 1962, 39, 98. Schwarz 1981, 54. Kolneder 1984, 296-297.) Moniäänisyys oli myös J. P. von Westhoffin vahvimpia puolia. (Moser 1923, 134-135.)

Moniäänisen viulunotaation kirjaimellinen toteutus on suuri ongelma. Notaatio on viitteellistä eikä kaikkea voi soittaa merkinnän mukaisesti. 1700-luvun puoliväliin asti tekstit eivät tarjoa mitään opastusta. Ilmeisesti jokainen tiesi, miten on meneteltävä ongelmien kanssa. Varmaa kuitenkin on, että moniäänisyyden esitystapa oli ennen 1700-luvun puoliväliä huomattavasti nykyisestä poikkeavaa. (Boyden 1979, 168.)

A. Vivaldi kirjoitti suhteellisen harvoin kaksoisotteita ja varsinaista viulupolyfoniaa tuskin lainkaan. Hän oli täysin ajan saksalaiselle viulunsoitolle vastakkaisen, vuosikymmenten perinteen lumoissa. Hänen vahva mieltymyksensä

soinnulliseen kirjoitustapaan ilmeni sen sijaan mitä monipuolisimpana arpeggio- ja bariolage-tekniikkana, kuten jo on havaittu. (Kolneder 1984, 317.)

J. S. Bach tuns epäilemättä vanhojen viulumestareiden, Biberin, J. J. Waltherin ja Westhoffin, moniäänisyyden, mutta hän täydellisti sen harjaantuneena viulunsoittajana hämmästyttävällä tavalla. Hän käytti kuudesta soolosoonaatistaan nimeä Sei Solo. Kaunis käsikirjoitus on vuodelta 1720, mutta sen julkaisu alkoi vasta vuonna 1809. Jäljennöksinä nämä soolot tunnettiin ammatti-piireissä jo aikaisemmin. Fuuga C-duuri oli ilmestynyt jo vuonna 1798 Cartier'n kokoelmassa *L'Art du Violon*. (Schwarz 1966, 1728-1729.) Bachin sooloviulusävellyksissä on nerokas ja hämmäntävä moniäänisyyden valikoima täynnä tulkinnallisia arvoituksia. Varsinkin Chaconne on koetinkivi nykyaikaisellekin soittajalle. (Boyden 1979, 339. Kolneder 1984, 327.)

Bach-renessanssin alettua tulkitsijat ja tiedemiehet ovat tutkineet hänen sooloviulumusiikissaan ilmenevää kirjoitetun ja soivan viulupolyfonian eroa. Muiden muassa L. Capet käsitteli ongelmaa 1916. Kolnederin mukaan jokaisen Bach-soittajan tulisi tutustua Capet'n ohjeisiin, koska Bachin sooloissa kuulee usein harkitsemattoman, holtittoman jousijaon vuoksi vääriä aksenteja ja tahatonta dynamiikkaa. Capet'n ohjeiden mietiskely saattaisi vapauttaa monet kehityksen esteenä olevasta lapsellisuudesta ja kevytmielisyydestä. Suureksi avuksi ovat myös C. Fleschin tulkintaohjeet hänen pääteoksensa toisessa osassa. Vaikka tekisi ratkaisunsa vastoin Fleschin ehdotusta, on näiden tunteminen vaivan arvoista. Parasta Kolnederin mukaan olisi kuitenkin tutustua mahdollisimman moniin laitoksiin, jotta voisi saada todellisen näkemyksen kaikista ehdotetuista mahdollisuuksista ja näin päätyä terveen eklektismin mukaiseen ratkaisuun. Pelättyjä fuugia varten pitäisi tutkia Ernst Kurthin (Kurth 1917, 313ff ja muut kohdat.) C-duuri-fuugan analyysia päästäkseen perille, mitä Bach halusi ilmentää näissä sävellyksissään. Esityksessä joudutaan viulunsoiton perimmäisiin kysymyksiin olkoonkin, että viulunsoitto on pitkälle kehittynyt sitten Bachin päivien. (Kolneder 1984, 328, 330-331.) Vaikka sointuja ja polyfoniaa sisältävää viulumusiikkia sävellettiin muuallakin, on juuri Bachin musiikki lajissaan vaikeinta ja ongelmallisinta. Siinä on runsaasti täysiä sointuja ja polyfonia on lähes keskeytymätöntä. Tämän musiikin esittäminen merkitsee aina taiturisuoritusta. (Donington 1967, 475.)

Moniäänisen viulunsoiton mahdollisuudet lisääntyivät huomattavasti 1800- ja 1900-luvuilla. Tämä johtui lähinnä vasemman käden tekniikan avartumisesta Paganinista alkaneen virtuoosilinjan kautta. (Boyden 1966, 1776.) O. Bull loivensi moniäänisyyden vuoksi tallaa, mutta yksiaäninen soitto keskimäisillä kielillä kärsi tästä. (Boyden 1980b, 838.) L. Spohrin mukaan viulun etuna on puhaltimiin verrattuna, että sillä voidaan soittaa kaksi-, kolmi- ja neliäänisesti nopeitakin kulkuja, siten että sävelet soivat lähes samanaikaisesti. Kolmi- ja neliäänisyys viulunsoitossa on mahdollista murrettuina sointuina tai selvästi erillisinä sävelinä, arpeggiona. (Spohr 1832, 138.)

Romantiikan äärimmilleen kehitettyjen, traditionaalisten ilmaisukeinojen viimeisimpiin ilmiöihin kuuluvat muun muassa E. Ysaÿen soolosoonaateissa olevat, täyteen ahdetut soinnut ja komplisoitu nuottikuva. Mutta kromatiikan ääri-ilmiöiden kautta alkoi näkyä komplisoitu vaikutus myös viulun moniäänisyydessä. Se johti lopulta sävellajittoman musiikin erittäin ongelmallisiin soin-

nullisiin rakennelmiin, joista 1900-luvun viulumusiikissa on ylen määrin osoituksia. Periaatteessa moniäänisyyteen tarvittava jousenkäyttö ei näistä syistä ole enää pystynyt mutkistumaan. Uudemmista säveltäjistä muiden muassa A. Schönberg ja B. Bartók ovat yhä laajentaneet moniäänisen soiton mahdollisuuksia. Merkittävää työtä ovat myös monet viulunsoittajat tehneet moniäänisyyden jousiongelmia ratkoessaan uudenaikaisen jäykän jousen kannalta katsoen. (Boydin 1966, 1776.)

Luodun yleiskatsauksen turvin pyrin jatkossa erittelemään homofonisen ja polyfonisen moniäänisyyden kehitystä viulunsoitossa. Homofoninen osa jakautuu karkeasti ottaen kaksoisotteiden ja sointujen aiheuttamiin jousitekniisiin seikkoihin. Polyfonisuudessa on sen sijaan kysymys itsenäisten äänten samanaikaisuudesta. Rajoja näiden moniäänisyyden osien välillä ei viulumusiikissa voida tarkoin määrittellä, koska soittimen yksiaänisen luonteen vuoksi moniäänisyys lähes kauttaaltaan on sovellettua varsinkin polyfoniassa. Näitä ongelmia on Rudolf Aschmann 1962 väitöskirjassaan käsitellyt lähinnä saksalaisen viulumusiikin osalta erittäin ansiokkaasti.

5.1 Homofonia

Kaksoisotteet kuuluivat alusta asti viuluidiomiin, jonka loivat lähinnä B. Marini, O. M. Grandi ja C. Farina. Marinin kokoelmassa *Sonate Symphonie Canzoni...* opus 8 vuosilta 1626-1629 uutta ja vaativaa olivat kaksoisotteet sekä kolmi- ja neliääniset soinnut. Marinin merkitys saksalaisten edelläkävijänä korostuukin ennen muuta runsaassa ja taiteellisessa kaksoisotteiden käytössä. Myös C. Farina käytti 1627 kokoelmassaan *Capriccio stravagante* kaksoisotteita. (Beckmann 1918, 22, Anhang 5. Aschmann 1962, 20. Boydin 1979, 131,167-168.)

1600-luvun viulumusiikin käsikirjoituksista saa kuvan, että kaksoisotteet kuuluivat ilman muuta viulumusiikkiin, vaikka niitä saa useimmiten turhaan etsiä painetuista nuoteista. Moniäänisyyden painaminen viulumusiikkiin näyttää monasti olleen lähes mahdotonta, jolloin kaksoisotteet jätettiin painamatta. Säveltäjä saattoi myös jättää kaksoisotteiden soittamisen soittajan harkintaan, minkä yleensä voi tarkistaa vain käsikirjoituksista. Farinan kaksoisotteet on kirjoitettu käsin nuotteihin jälkeinpäin siten, että yksiaänisen nuotin yläpuolella on tähti ja alapuolella soituintervallia osoittava numero (esimerkki 383). Tämä käytäntö vallitsi usein vielä 1600-luvun jälkipuoliskollakin. (Beckmann 1918, 18-19. Moser 1923, 95.)



ESIMERKKI 383 Farinan kaksoisäänien merkintää Moserin mukaan. *Capriccio stravagante*, kirja 5, *Sonata detta la disperata*.

1600-luvun puolivälissä kehittivät saksalaiset mestarit Marinin ja Farinan luomalta perustalta virtuoosien viulutekniikan, jolle on tunnusomaista runsas kaksoisotteiden käyttö. (Beckmann 1918, 29.) Tuon ajan saksalaisesta viulunsoitosta on vain vähän tietoa. Arvokkaaksi osoittautui Breslaun kaupunginkirjaston käsikirjoituskokoelma, joka tuhoutui toisessa maailmansodassa. Mutta sen esimerkein Beckmann ehti 1918 valaista niitä lähtökohtia, joihin vuosisadan loppupuoliskon suuret saksalaiset virtuoosit taitonsa rakensivat. Käsikirjoitukset muodostavat sillan Marinista ja Farinasta Schmeltzeriin, Biberiin ja Waltheriin.

Beckmannin mukaan J. H. Schmelzerin kokoelmasta Sonata unarum fidium seu a violino solo vuodelta 1664 puuttuu viulupolyfonia. Vain kokoelman kolmannessa sonaatissa on pari kaksoisotetta. Moserin mukaan taas sonaatin adagiossa viulun moniäänisyys on erinomaista. Aschmannin mielestä sonaatin homofoninen moniäänisyys, kaksi-, kolmi- ja neliäänisyyden moninainen vaihtelu, tavoittelee lähes oopperamaista täyteläisyyttä. H. von Biber ohittaa varsinkin kaksoisotteillaan ajan italialaiset mestarit. Hän erikoistui scordaturan käyttöön. Kaksiäänisyyttä esiintyy sekä laulavana että nopeana homofoniana kuin myös polyfoniana. J. J. Waltherin sävellykset Scherzi 1676 ja Hortulus 1688 osoittavat hänen teknisen arsenaalinsa, muun muassa kaksoisotteet. Walther erottui aikalaisistaan erityisesti kaksoisäänien runsaan käytön vuoksi. Kaksiäänisyyden laatu vaihtelee homofonisuudesta, jossa säestävällä äänellä on harmoninen funktio, imitaatiotekniikan kautta todelliseen polyfoniaan. J. P. von Westhoffin tekniikkaan kuuluivat taidokkaat kaksoisotteet. Varsinkin hänen sonaattien toisessa ja viimeisessä osassa on huomattava osuus myös aitosaksalaisella moniäänisyydellä. Tosin tämä on useimmiten melodiaa täydentävää harmonista struktuuria. (Beckmann 1918, 57, 63. Moser 1923, 127. Aschmann 1962, 43, 88, 95-96, 111-112. Boyden 1979, 226-227. Schwarz 1983, 42-43.)

Aikansa suurin ranskalainen viulun mestari J.-M. Leclair julkaisi vuosina 1723-38 viuluseksoettinsa, jotka osoittavat virtuoositasoa kaksoisotetekniikkaa ja jousitusten käyttöä. Fr. Benda postuumisti julkaistuissa soolokapriiseissa ilmenee solidi kaksoisotetekniikka. J. J. Quantz kirjoitti elämäkertansa 1723, että nopeissa ja hitaissa osissa G. Tartini soittaa runsaasti kaksoisotteita. P. Locatellin sonateissa opus 6 vuodelta 1737 on niin kehittyntä kaksoisotetekniikkaa, etteivät aikalaiset säveltäneet sellaista edes konserttoihinsa. (Moser 1923, 226. Schwarz 1966, 1730, 1732. Schwarz 1983, 69-70. Kolneder 1984, 325.)

Kun L. Mozart esittelee kaksoisotteiden sormituksia, hän jättää esimerkkeihin sisältyvät jousiongelmat täysin huomiotta. (Mozart 1756, VIII, III, 10-11.) Leclairin oppilas L'Abbé le fils esitteli ensimmäisenä Ranskassa kaksoisotteet (Schwarz 1983, 129.), joiden täydellinen hallinta vaatii, että 1) paino jakautuu tasan kummallekin kielelle, 2) jousi kulkee aivan suoraan, jotta kumpikin kieli värähtelisi yhtä hyvin, 3) josta nostetaan vain, jos détaché on erityisesti mainittu. (L'Abbé le fils 1761, 64-65.)

L. Spohrin soiton ja sävellysten tuntomerkkeihin kuului runsas kaksoisotteiden käyttö. (Schwarz 1983, 244.) Hän neuvoi viulukoulussaan, että kaksoisotteissa joudutaan soittamaan kahdella kielellä samanaikaisesti. Siksi jousenpainon on jakauduttava tasan kummallekin kielelle, jotta sävelet soisivat tasavoimaisina. (Spohr 1832, 27.) Tämä on vaikeata eri voimakkuuksilla fortesta pianoon. Kaksoisotteita on myös vaikeata sitoa toisiinsa aukottomasti. On mitä

huolellisimmin huomioitava kaikki, mitä on sanottu jousijaosta ja jousenkuljetuksesta yleensä. (Spohr 1832, 138.)

Ilman sanallisia ohjeita monet Ch. de Bériot'n etyydit sisältävät runsaasti vaihtelevan laatuista kaksoisotteiden käyttöä. Niinpä ponnahtelevien jousitus-ten harjoituksissa on muun ohessa nopeita kaksoisotekulkuja, joiden jousenkäytössä ilmenevät esimerkiksi kielenvaihdon ja äänten painotuksen ongelmat, ilman että niistä lainkaan mainitaan. (Bériot 1858, 152-153.)

O. Ševčíkin jousitekniikan harjoituksessa 36 kaksoisotteiden kanssa vuorottelee yksi sävel ensin otteen ylemmällä kielellä ja sitten alemmalla kielellä. Näitä kumpaakin tapaa harjoitellaan 174 muunnelmassa eripituisilla jousilla sen eri kohdissa *détachéna*, *legatona*, *staccatona*, *spiccato* ja *sautilléna*. Harjoituksessa 37 on kolmiäänisestä teemasta 1040 jousitusmuunnelmaa ja harjoituksessa 38 neliaäänisestä teemasta 726 jousitusmuunnelmaa. (Ševčík 1895, harj. 36-38.) Tämä järjestelmällisyys on ainutlaatuista viulunsoiton historiassa.

A. Casorti harjoituttaa aksentoimatonta kokojousen *détachéna* myös kaksoisottein, jotka soitetaan tauoitta tiiviisti toinen toisensa perään. Jousitus tehdään tarmokkaasti ja vauhdikkaasti varoen äänen keskeytymistä. Jouhet ovat lujasti kiinni molemmilla kielillä ja jousta kallistetaan tavallista enemmän ote- laudan suuntaan, jotta kielten värähtely ei keskeytyisi. Harjoitus tulee soittaa sekä *fortessa* että *pianissimossa*. Kaikki ohjeet huomioon ottaen harjoitus on äärettömän vaikea. Casorti ei anna mitään ohjeita laajoihin kielenvaihtoihin eikä vaihtelevien sävelkorkeuksien suhteesta sointikohdan valintaan ja äänenlaatuun. (Casorti -1906, 11.)

L. Capet'n mukaan jousen tasapainottaminen kahdelle kielelle opitaan parhaiten soitettaessa son *filé*tä *mezzofortessa*. Yleensä jouhia on painettava enemmän matalan kuin korkean sävelalueen kieliä vasten. Kaksoisotteiden *vibrato*ton son *filé* on tehokkain tapa korjata soinnillisia vikoja. Siten voidaan selvimmän havaita samanaikaisesti soitettavien kielten värähtelyerot intervallien vaihdellessa.

Seuraavaksi Capet ottaa tarkasteltavakseen katkelman Bachin *Chaconnes*-ta (esimerkki 384) ja sanoo, että siinä *vibrato* on ehdottomasti hylättävä. Nyanssi vaatii virheetöntä äänenlaatua ja jousen hallintaa. Kaksoisotteet edellyttävät jousen pienen pientä painonsiirtoa kieleltä toiselle intervallista riippuen. Mitä suurempi on kielten värähtelevän pituuden ero, sitä enemmän jousenpainon on siirryttävä lyhyemmän kielen puolelle.



ESIMERKKI 384 Capet'n jousenpainon tasaamisesimerkki. Bach, Chaconne.

Capet osoittaa jousen painojakauman eri intervalleissa (kuva 59). Kvintissä kumpikin kieli värähtelee samanpituisena, joten jousen paino jakaantuu tasan niille. Kumpaankin suuntaan intervallit vaativat aina suurempaa jousen kallistusta lyhyemmän värähtelevän kielen puolelle. Painojakauman tarkkuusvaati-

mus kasvaa, mitä lyhyemmäksi värähtelevä kieli käy, toisin sanoen mitä ylemmissä asemissa kaksoisotteet soitetaan. (Capet 1916, 30-32.)



KUVA 59 Jousenpainon siirtyminen eri kielille kaksoisotteissa Capet'n mukaan: seconde = sekunti, tierce = terssi, quarte = kvartti, quinte = kvintti, sixte = seksti, septième = septimi, octave = oktaavi, neuvième = nooni, dixième = desiimi. Vasen ympyrä on matala kieli ja oikea ympyrä on korkea kieli. Yläjanan kaltevuus tarkoittaa jousenpainon määrää.

C. Fleschin mukaan kärki-martelé ei yleensä sovi kaksoisotteisiin kohtuuttoman voimantarpeen vuoksi, varsinkin kun se aivan mukavasti on korvattavissa kantajousella. Poikkeuksista tunnetuimpiin kuuluu seuraava näyte (esimerkki 385), joka ennen muuta kuvastaa säveltäjän yksilöllistä jousitekniikkaa. (Flesch 1928, 34.)



ESIMERKKI 385 Kaksoisotteiden poikkeuksellinen kärki-martelé Fleschin mukaan. H. Vieuxtemps, Konsertto E-duuri, osa 1.

Fleschin mukaan kaksoisotteisiin ei tunnu liittyvän jousenkäytön ongelmia, mutta esimerkiksi Mendelssohnin konserton hitaan osan pitkä kaksoisäänikulku (esimerkki 386) on vaativa myös jousen kannalta. Siinä tulee jousen keinoin kohottaa melodia esiin alla olevasta sormi-tremolo-säestyksestä. Asemavaihdokset aiheuttavat äänellisiä ongelmia, joita tulee ratkoa jousen keinoin. Sointikohdan jatkuva muuttuminen ja jousijaon ja jousenpainon säännöstely, ovat tehtäviä, jotka vain harvoilta onnistuvat. (Flesch 1928, 184-187.)

The image displays a musical score for a double bassoon part, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above or below notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also some specific performance instructions like 'V' and 'p' at the beginning of staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

ESIMERKKI 386 Jousiongelmiä tremoloiduissa kaksoisäänissä. F. Mendelssohn, Viulukonsertto, osa 2.

Kaksoisotteiden soittaminen vaatii tavallista suurempaa jousen painoa, mutta fortessa painoa on entisestäänkin lisättävä. Kantajouseen verrattuna kärkijousella soittaessa vaaditaan kolminkertainen määrä ponnistelua. Legatossa kaksoisotteet vaativat kaksinkertaisen painon tavalliseen yksiäänisyyteen verrattuna. Kaksoisotteet tulee yleensä soittaa lähempänä tallaa kuin yksiääninen soitto. Mutta ongelmia syntyy, kun kahden kielen värähtelevän pituuden erot ovat huomattavan suuria. Mitä lyhempi värähtelevä kieli on, sitä lähempänä tallaa on optimaalinen sointikohta. Mutta jos yhtäaikaan soitettavien kielten paras sointikohta sijaitsee siten, että jousen tulisi kulkea viistossa, kuinka on meneteltävä? Flesch suosittelee kompromissia, kultaista keskietä, mutta onko sellaista? Sitä hän ei kerro. (Flesch 1923, 60-61, 68, 73.)

Jos kaksoisotteisiin liittyy jatkuvaa, nopeaa kielenvaihtoa, joudutaan suurten vaikeuksien eteen, joista selviäminen vaatii monien seikkojen harkintaa. Seuraavassa tapauksessa tulee ratkaistavaksi muun muassa sopiva jousitus (esimerkki 387). Parhaana ratkaisuna Flesch pitää heittojousitusta kannassa, mutta hän toteaa myös, että lyhyt détaché kärkipuoliskolla saattaa tulla kysymykseen. (Flesch 1923, 125.) Laajoja kaksoisotteita soittaessa on valittava sointikohta mieluummin korkeamman sävelen mukaan. (Flesch 1934, 12.)



ESIMERKKI 387 Kaksoisotteiden nopeaa kielenvaihtoa heittojousituksella kannassa Fleschin mukaan. M. Bruch, Viulukonsertto g-molli, osa 3.

Brahmsin viulukonserton ensimmäisessä osassa Fleschin mukaan kaksoisotteet on soitettava kantapuoliskolla (esimerkki 388). Kärjessä niiden voimakkuuden säilyttäminen vaatisi moninkertaista voimankäyttöä. Myös jousensuunnan vaihto muuttaisi esityksen luonnetta. (Flesch 1923, 122.)



ESIMERKKI 388 Kaksoisotteita voimakkaassa legatossa kantapuoliskolla Fleschin mukaan. J. Brahms, Viulukonsertto, osa 3.

Kaksoisotteiden historia olisi kiintoisa vasemman käden kannalta. Niiden soittamista ilman vähäisintäkään polyfonista vivahdetta on ilmeisesti kauan pidetty siksi ongelmattomana ja itsestäänselvänä, ettei siihen ole juuri ohjeita tarvittu. Kuitenkin jo Ševčík osoitti, kunka paljon vaihtoehtoisia suoritustapoja liittyy tavallisen homofonisen moniäänisyyden jousenkäyttöön. Ei siis ihme, että järjestelmällisyyteen pyrkivä Flesch selvitteli kaksoisotteisiin liittyvät jousitekniset ongelmat niin perusteellisesti, ettei mitään olennaista ole siihen lisättävänä. Ei myöskään sovi vähätellä Capet'n pohdintoja jousenpainon jakautumisesta eri intervalleissa. Mutta edelleen homofonisessa moniäänisyydessä pysyäksemme, joudumme pian toteamaan, että useamman äänen soittaminen viulunjousella on ollut suuren mielenkiinnon kohteena.

1600-luvulla soinnut murrettiin alkaen alimmasta sävelestä, minkä resonanssi ja liikkeen nopeus saivat aikaan soinnun samanaikaisuuden vaikutelman. Vain soinnun ylin ääni soi täyden aika-arvon loppuun. Nykyistä loivemman tallan ja löyhempien jousien vuoksi onnistui kolmiäänisyyden samanaikainen soitto fortessa. Varhaisin kolmiääninen viulusatsi (esimerkki 389), B. Marinin tour de force, oli erikoista, kokeellista, jatkuvaa kolmiäänisyyttä kokoelman opus 8 kappaleessa *Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di Lira*, jonka alkutahdit ovat näytteessä. (Beckmann 1918, Anhang 5. Boyden 1979, 169, 436.)



ESIMERKKI 389 Varhaisin kolmiääninen viulusatsi Beckmannin mukaan. B. Marini, *Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di Lira*, 1629.

Todellinen kolmi- ja neliäänisyys ei ole onnistunut sen paremmin Marinin aikana kuin myöhemminkään kaarevan tallan ja jouhijännityksen vuoksi. Siksi Marini liitti kapriisiin ohjeen, että paksut kielet g ja d täytyy asettaa lähekkäin (bisogna che le due corde grosse siano vicine). Näin kolmea alinta kieltä saattoi soittaa samanaikaisesti murtamatta sointua. Tosin näin syntyvä merkillinen sointivaikutelma muistuttaa pikemmin urkujen kuin viulun ääntä. Lisäksi tämän erikoisjärjestelyn vuoksi kapriisin keskiosan yksiääninen cantilena on kirjoitettu kahdelle ylimmälle kielelle. (Beckmann 1918, 23. Moser 1923, 93-94.) C. Farinan kolmiäänisyyteen on tutustuttu jo col legnon yhteydessä (esimerkki 381).

M. Mersennen mukaan täysiä sointuja soitettaessa viulun tallan pitäisi olla tavallista matalampi, sillä jäljiteltäessä liraa, jolle soinnut ovat luontaisia, viululla voidaan soittaa sointuja vain kahdella kielellä. (Donington 1967, 466.) Silti jo 1600-luvulla kirjoitettiin viululle jopa viisiäänisiä sointuja (esimerkki 390), kuten Beckmannin tulkitsemat näytteet J. H. Schmeltzeriltä ja J. Playfordilta osoittavat. Jälkimmäisen neliääninen sointu on kirjoitettu kolmen alimman kielen sävelalueelle. (Beckmann 1918, 79, Anhang 25, p, q.)



ESIMERKKI 390 1600-luvun viisiäänisten sointujen esitystapa Beckmannin mukaan. J.H. Schmeltzer, Ms. 8:20 (a), J. Playford, Divion Violin 18, Pauls Steeple (b).

Merkittävä osuus J. J. Waltherin viulumusiikissa on murretuilla soinnuilla, joista esimerkkejä on runsaasti. Hortulus Chelicus-kokoelman 1688 numero 27, Capricci sisältää muun muassa neliäänisiä akordikulkuja (esimerkki 391), joista jo arpeggion yhteydessä on ollut puhetta. (Beckmann 1918, 66, Anhang 20.)



ESIMERKKI 391 J. J. Waltherin neliäänisyyttä Beckmannin mukaan. Hortulus Chelicus 27.

Hortuluksen viimeisessä numerossa 28 on muun muassa sooloviululle kirjoitettu Coro di Violini, jonka soinnut (esimerkki 392) on Beckmann merkinnyt soitettavaksi fortessa Aschmannista poiketen. (Beckmann 1918, Anhang 20. Aschmann 1962, 101.)



ESIMERKKI 392 J. J. Waltherin homofonista sointukulkua Aschmannin (a) ja Beckmannin (b) mukaan. Hortulus Chelicus 28,

J. P. von Westhoffin sooloviulusarja vuodelta 1683 sisältää runsaan polyfonian ohessa myös homofonista soinnunkäsittelyä (esimerkki 393) Préludessa, Allemandessa ja Sarabandessa. (Aschmann 1962, 48-49. Moser 1923, 135.) Vuoden 1694 sonaateissa nopeata jousenliikettä edellyttävät soinnuin varustetut juokсутukset, kuten ensimmäisen sonaatin katkelmasta näkyy. (Beckmann 1918, Anhang 23.)



ESIMERKKI 393 Westhoffin homofonista sointukulkua 1683 sooloviulusarjan Préludessa Achmannin mukaan (a) ja Allemandessa (b) ja Sarabandessa (c) Moserin mukaan. Sointuja juokсутusten välissä, Sonaatti 1, 1694, Beckmannin mukaan (d).

J. S. Bachin Sei solo eli sooloviulusonaatit, oikeammin sonaatit ja partitat, ovat täynnä homofonisen moniäänisyyden esimerkkejä, joita on hankalaa esittää systemaattisesti. Kaikkien annettujen ohjeiden kokoelma olisi sangen laaja. Tässä tutkimuksessa Bachin tulkinnat esitetään myöhemmin siinä historiallisessa järjestyksessä, kuin ne ovat syntyneet.

J. J. Quantz kirjoitti 1752, kaksi vuotta Bachin kuoleman jälkeen, erittäin selvää kieltä soinnunkäsittelystä viulunsoitossa. Temposta riippumatta sointu on aina murrettava siten, että sointusävelet soitetaan peräkkäin nopeasti alimasta alkaen. Mikäli ei ole kysymys erillisestä akordista, ylin ääni soitetaan merkityn aika-arvon mukaisesti. Melodian jatkuessa soinnun ylin ääni jää soimaan aika-arvon loppuun saakka. (Quantz 1752, XVII, II, 18.)

1800-luvulta alkaen moniäänisten otteiden valikoima kasvoi kurotuksien ja supistuksien kautta. Peräkkäiset soinnut on soitettu peräkkäisillä vetojousilla, mikäli aika sen sallii. Nopeampi suoritus on tehty vuoroin vedolla ja työnöllä. Varsinkin Tourte-jousen jäykkyys vanhaan jouseen verraten on aiheuttanut soinnun murtamiseen kohdistuvaa päänvaivaa. On myönnetty, että normaali-

tallan ja modernin jousen keinoin kolmi- ja neliääniset soinnut on murrettava tavalla tai toisella. Vain kaksoisotteet voidaan soittaa aika-arvonsa mukaisesti. Sointujen esitystapa on vaihdellut huomattavasti. Jotkut ovat murtaneet soinnun nopeasti ennen merkittyä tahtiosaa korukuvion tapaan. Jotkut ovat pyrkineet soittamaan varsinkin kolmiäänisen soinnun mahdollisimman samanaikaisesti. Jotkut ovat murtaneet soinnun alimmat sävelet iskulla ja jatkaneet mahdollisimman nopeasti ylemmillä. Jotkut ovat murtaneet soinnun vanhanaikaisella tavalla arpeggiomaisesti iskulle ja jättäneet melodiasävelen soimaan aika-arvon pituudelle. (Boyden 1966, 1776. Boyden 1980a, 135. Boyden 1980b, 843-845.)

Appoggiatura, joka soitettiin 1700-luvulla iskulle, siirtyi 1800-luvulla iskun edelle samoin kuin soinnun murrettu osa ennen iskulle osuvaa pitkää osaa. Niinpä kun Bachin sooloviulusävellykset löydettiin uudestaan 1800-luvun puolivälissä, oli vanha esitystapa unohdettu. Uusien esitystapojen joukossa oli myös edellä mainittu, ennen iskua tapahtuva, jaettu soinnun murtaminen. Ei ihme, että oli myös niitä, jotka valittaen totesivat esitystavan sopimattomuuden. Hanslick sanoi, että tällaiset soinnut repivät viulun kahtia. (Hanslick 1886, 156ff. Babitz 1957, 19.)

N. Paganinin talla oli tavallista loivempi, jotta hän saattoi soittaa kolmella kielellä samanaikaisesti murtamatta, epätavallisen voimakkaan otteen mahdollistaman atakin avulla. (Guhr 1829, 3, 11.) Samanlaiseen jousitekniikkaan on omana aikanamme päätyntä Spivakovsky. (Boyden 1966, 1776.)

O. Bullin viulunsoittoa koskevien muistiinpanojen esipuheessa Walter E. Colton on sanonut, että viulua ei ole tarkoitettu neliäänisten kulkujen voimallisia vaatimuksia varten, minkä vuoksi tällainen soitto voi isossa salissa kuulostaa heikolta ja epämääräiseltä. Tästä syystä ei kuitenkaan pitäisi vähätellä esitystavan vaatimaa suurenmoista taitoa. (Bull 1981, 347.) Bull itse sanoo, että nelikielinen soitto ja monet tours de force-kulut vaativat vahvan, raskaan, kaksi tuumaa tavallista pitemmän jousen. (Bull 1981, 361.)

L. Spohrin viulukoulussa neliääninen soitto soitetaan siten, että kantajoussi asetetaan kahdelle alimmalle kielelle, jousi reväistään ylemmille kielille vahvalla painalluksella ja vedetään rauhallisesti kärkeen asti. Vaikka alimmat sävelet on kirjoitettu neljäsosiksi, ei jousi saa viipyä alimmilla kielillä kuudestoistaosaa kauemmin. Seuraava soitto soitetaan työntöjousella ja kolmas jälleen vetojousella. Mutta tarpeen vaatiessa soinnut soitetaan vetäen aivan kantajousella, vahvalla painalluksella ja leveästi lepävin jouhin, mahdollisimman samanaikaisesti repäisten. Jousi asetetaan huolellisesti paikalleen ennen jokaista soittoa. Vedot eivät saa olla liian lyhyitä, jotteivät soinnut jää liian teräviksi ja kuiviksi. (Spohr 1832, 147-149.)

P. Baillot sanoi, että soinnut lyödään kantakolmanneksella. Esimerkiksi Beethovenin viidennen sinfonian finaalissa kaikki soinnut on soitettava kantajousella vetäen. Huomion arvoista on myös pitempien sointujen merkintätapa. Vain ylin ääni on kirjoitettu täyteen kestoonsa, mikä tarkoittanee sitä, että soinnun muut sävelet eivät soi yhtä kauan. Baillot suositteli kolmen kielen samanaikaista soittamista kannassa painaen keskimmäistä kieltä niin lujasti, että muutkin kielet soivat. Näin voi soittaa vain fortessa. (Baillot 1834, 85, 87.)

Ch. de Bériot sanoi viulukoulussaan kaikkia soittimia koskevan periaatteen, että soinnun selvyuden ja voiman vuoksi sen sävelet tulisi jossakin määrin murtaa. Mutta ennen kaikkea viulunsoitossa tämä on hänen mielestään paras tapa, koska neljän jopa kolmenkin kielen samanaikainen soittaminen sointua ruhjomatta on mahdotonta. Voimankäytön seurauksena soinnun pyöreys ja täyteläisyys katoaa. Soinnun koko tarmokkuuden tulee painottua ylimmälle sävelelle, jonka on osuttava juuri merkitylle tahtiosalle, kun taas alemmat sävelet soitetaan sitä ennen etulyönnin tapaan. Bériot'n nuottiesimerkeissä soinnun sävelten voimakkuusero näkyy nuottien koosta. (Bériot 1858, 88.)

A. Moser pohdiskeli 1923 Bachin musiikin homofonista jousenkäyttöä. Hänen mukaansa toisen sooloviulusionaatin Adagiossa hiljaisesti kolkuttava rytmien aihe voimistuu tahti tahdilta liittyen aina runsaammaksi käyvään harmoniaan. Ensinäkemältä helppo tehtävä vaikeutuu vähitellen äärimmillen, kun rytmien aihe liittyy milloin mihinkin ääneen sangen hankalissa soinnuissa (esimerkki 40). Saman sonaatin Andantessa on legatolinja ja sitä säestävä kahdeksasosa-ostinato (esimerkki 394), joka täytyy esittää musiikin luonnetta vastaavalla herkkyydellä. Sonaatin Largossa samanlaisen yhdistelmän säestys on myös melodian yläpuolella. Kolmannen sooloviulupartitan toisessa Menuetossa on samantapaista kahden itsenäisen äänen notaatiota. (Moser 1923, 141-142, 146.)



ESIMERKKI 394 Legatolinja ja sitä säestävä ostinato Bachin sooloviulusionaatin 2 Andantessa.

C. Fleschin mukaan kolmiäänisen soinnun murtamaton soittaminen vaatii kolmen kielen samanaikaista hankausta, lisättyä painoa ja tallan läheistä sointikohtaa, mutta kun kielten vastus on suurimmillaan juuri liki tallaa ja vähäisempi otelaudan tienoilla, joudutaan kompromissi etsimään kuuntelun ja katseen avulla. Samanaikainen kolmiääninen sointujakso voidaan Fleschin mukaan soittaa myös hyppyjousituksella (Flesch 1923, 53.). Flesch pohtii kolmiäänisen soinnun murtamista ja päättyy vaihtoehtoon, jossa aluksi soitetaan soinnun kaksi alinta ja murtamisen jälkeen kaksi ylintä säveltä, joten keskimäinen sävel soi täysipituksena. Neliääninen sointu on Fleschin mielestä parasta murtaa siten, että kolme alinta säveltä soitetaan ennen murtamista ja kaksi ylintä murtamisen jälkeen. Näistä murtamistavoista joudutaan poikkeamaan polyfonian temaattisista syistä tai dynamiikan vuoksi. (Flesch 1923, 61-62.) Fortessa sointujen vaatima jousen paino verrattuna yksiääniseen soittoon on yleensä yhtä moninkertainen kuin kulloinkin samanaikaisesti soitettavien kielten määrä. Niinpä murtamattomissa kolmiäänisissä soinnuissa jousen painon tulee olla kolminkertainen yksiääniseen soittoon verrattuna. (Flesch 1923, 68.) Kolmiäänisen soinnun murtamisesta on luovuttava silloin, kun se aiheuttaa liiallista rytmien horjumista. (Flesch 1923, 127.)

Bachin homofonisen moniäänisyyden jousenkäytön kysymyksiin Flesch otti innokkaasti kantaa. Tosin hän suhtautui ajan kuumiin Bach-keskusteluihin ihmeen pidättyvästi, mikä käy ilmi seuraavastakin ohjeesta. Flesch näet sanoi,

että mikäli luovutaan niin sanotun Bach-jousen käytöstä, joudutaan sointujen murtamiseen etsimään jokin kompromissiratkaisu, ja osoittaa käsityksensä kolmi- ja neliäänisten sointujen murtamisesta (esimerkki 395). (Flesch 1930, Vorwort.)



ESIMERKKI 395 Soinnun murtaminen Fleschin mukaan.

Bachin soolojen esipuheessa Flesch mainitsee, että hän on ensimmäisenä pyrkinyt osoittamaan sointujen esitystavan tarkoin aika-arvoin esimerkiksi ensimmäisen soolopartitan Allemanden alussa (esimerkki 396). (Flesch 1930, Vorwort. riviä.)



ESIMERKKI 396 Fleschin tulkinta aika-arvojen esittämisestä. Bach, Sooloviulupartita 1, osa 1, tahti 1.

Bachin Chaconnen nopeat sointuparit yksiäänisen kulun keskellä (esimerkki 397) tulee soittaa vuoroin veto- ja työntöjousella murtaen mezzofortessa. (Flesch 1928, 142-143.)



ESIMERKKI 397 Sointuparit vaihtuvin suunnin murtaen Fleschin mukaan. Bach, Chaconne, tahdit 148-151.

Fleschin mukaan Bachin soolojen useimmat sovittajat ovat jättäneet Chaconnen tahtien 1-6 kahdeksasosat vaille sointua vastoin Bachin kirjoittamia puolinuotteja. Flesch kirjoitti kahdeksasosille täydet soinnut (esimerkki 398), joista vain neliääniset joudutaan murtamaan.



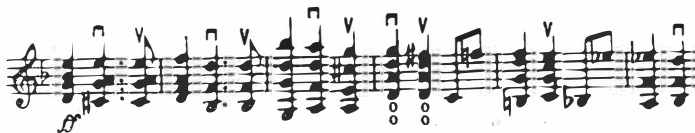
ESIMERKKI 398 Kahdeksasosat täysin soinnuin Fleschin mukaan. Chaconne, tahdit 4-7.

Tarvittaessa neliääniset soinnut (esimerkki 399) on soitettava kolmella kielellä murtaen, siten että soinnun väliäänät soitetaan samalla kielellä. (Flesch 1928, 140, 142-143.)



ESIMERKKI 399 Neliääniset soinnut kolmella kielellä murtaen Fleschin mukaan. Bach, Chaconne, tahdit 128, 188-189.

Jatkuvasta neliäänisyydestä koostuva homofoninen muunnelmä (esimerkki 400) täytyy soittaa Fleschin mukaan fortissimossa ja samalla varoa viulun kesatorajoja. Murtamisesta hän ei anna ohjeita, mutta soinnut on varustettu suuntamerkeillä, joiden mukaan neliääniset neljäsosat soitetaan vuoroin vetäen ja työntäen. (Flesch 1928, 140-141.)



ESIMERKKI 400 Homofonista neliäänisyyttä fortissimossa Fleschin mukaan. Bach, Chaconne, tahdit 125-130.

1900-luvun ensimmäisellä neljänneksellä vireästi käynyt keskustelu viulunsoitosta yleensä ja jousenkäytöstä erityisesti tuntui jollakin tavoin laantuvan. Tuli pitkä hiljaisuuden aika, mihin löytynee myös yleisempiä ihmiskuntaa järkyttäviä syitä. Vuonna 1957 julkaisi S. Babitz suppean tutkielman, jonka näkökohdat ovat sittemmin paljon vaikuttaneet mielipiteen muodostumiseen. Babitz arvosteli jyrkästi aikamme jousenkäyttöä, mutta hänen sanansa perustuvat vahvaan asiantuntemukseen. Tässä yhteydessä vain pieni, mutta pureva moniäänisyyttä koskeva sitaatti: Vaikka 1900-luvun viulistit soittavat soinnut yhtä väkivaltaisesta ja väärin kuin 1800-luvulla, ei kritiikin ääntä enää kuule yhtä usein kuin silloin, koska sointujen repiminen ei ylitä muutenkin suureksi paisutettua ääntä. (Babitz 1957, 20.)

1960-luvulla tulivat julkisuuteen painettuina I, Galamianin opetus ja D. D. Boydenin laajat tutkimukset, joihin tutustuminen antoi tällekin tutkimukselle pontta 1700-luvun alussa. Galamianin mukaan sointujen soittamisessa oli huomio kiinnitettävä kolmeen seikkaan, joista intonaatio ja soinnun rakentaminen kuuluvat vasemman käden tekniikkaan, kun taas äänentuotto on jousikäden ongelma. Näitä osatekijöitä tulisi Galamianin mukaan harjoitella ensin erikseen. Jousenkäytön kannalta soinnut jakaantuvat kolmeen ryhmään: 1) murtamattomat, 2) murretut ja 3) käänteismurretut. Käänteismurretussa soinnussa jokin muu kuin ylin sävel nousee esille soinnun lopussa, mutta niihin palataan tuonnempana. (Galamian 1962, 88.)

Murtamattomalla soinnulla Galamian tarkoittaa sointua, jonka sävelet soitetaan samanaikaisesti tai alemmat sävelet iskulla ja ylemmät hiuksenhienosti viivästyen (esimerkki 401). Ohessa Paganinin kolmiäänisen murtamattoman soinnun kaikki sävelet soivat alusta loppuun (a) ja Bachin samanaikaisesti alkavista sävelistä vain ylin soitetaan täyteen aika-arvoonsa (b). (Galamian 1962, 89.)



ESIMERKKI 401 Murtamattomia sointuja Galamianin mukaan. Paganini, Kapriisi 24 (a). Bach Sooloviulusonaatti 1, fuuga (b).

Kolmiäänisissä soinnuissa jousen pudotus keskimmäiselle kielelle antaa sille sopivasti painoa, jolla keskimmäisen kielen vastus voitetaan, niin että viereisetkin kielet soivat. Mikäli jousi asetetaan kielille etukäteen joudutaan jouta tuhmaamaan kolmen kielen vaatiman painon aikaansaamiseksi. Pudotusliike on tehtävä notkein joustimin oikein valittuun sointikohtaan. Jousenkuljetus tapahtuu koko käsivarrella. Varsinkin pitempään jatkuva murtamaton sointu soi parhaiten otelaudan tunteissa, mutta sävelvoima rajoittuu tällöin pianoon.



ESIMERKKI 402 Murtamattomia kolmiäänisiä sointuja pianossa Galamianin mukaan. Bach, Sooloviulusonaatti 2, fuuga.

Voimakkaamman nyanssin toivossa on sointikohtaa pyrittävä siirtämään lähemmäs tallaa, missä kuitenkin on vaarana äänen särkyminen. Useimmiten murtamaton sointu soitetaan kannassa, mikä myös helposti rikkoo äänen liian suuren painon vuoksi. Hiljaisemmissä nyansseissa murtamattomat kolmiääniset soinnut voidaan soittaa keskijousella tai kärkipuoliskolla, vetäen tai työntäen (esimerkki 402). Kolmiääninen sointu murretaan yleensä niin, että keskimäinen sävel soi koko ajan, kun alin sävel alkaa ennen iskua ja ylin iskulla. Neliäänisessä soinnussa yleensä kaksi alinta säveltä alkavat ennen iskua ja kaksi ylintä iskulla, mutta rauhallisemman ilmaisuuden vuoksi murtaminen voidaan tehdä myös arpeggiomaisemmin (esimerkki 403).

Murrettu sointu voidaan alkaa myös pudottamalla jousi kielelle. Murtaminen tapahtuu koko käsivarrella, missä on myös kyynärvarren supinaatio mukana. Korkealla kyynärpään asennolla soinnun murtaminen ei onnistu yhtä hyvin kuin matalalla. Kyynärpään on jopa pudottava alas ennen murtamista. (Galamian 1962, 88-90.)



ESIMERKKI 403 Neliäänisen soinnun arpeggiomainen murtaminen Galamianin mukaan.

1900-luvun loppupuoliskolla on ilmestynyt paljon kirjoituksia soinnun murtamisesta kaiken muun viulutietouden ohessa, mutta keskeisin tieto on esitetty

yllä ja lopuksi voidaan parilla esimerkillä tarkastella uudempia käsityksiä Bachin homofonisen moniäänisyyden esittämistavoista.



ESIMERKKI 404 Bachin Chaconnen avausointu ja 22. muunnelman alku Boydenin mukaan.

Laajassa historiallisessa kokonaisuudessaan Boyden on käsitellyt myös Bachin viulumusiikin ongelmia. Bach ei kirjoittanut viulumusiikkiansa tarkoin tekniikan vaatimusten mukaisesti (esimerkki 404). Bachin aikaisella viulunjouksella ei myöskään voitu soittaa hänen kirjoittamiensa kolmi- ja neliäänisiä sointuja merkityin aika-arvoin. (Boyden 1979, 429.) Bachin kirjoittama Chaconnen avausointu (a) on Quantzin mukaan soitettava vetojousella murtaen, d-f-a, jolloin ylin sävel soi aika-arvon loppuun asti, kun taas seuraava a-sävel soiteetaan yksin työntöjousella. Tämä saattoi olla todella Bachin tarkoitus, koska Chaconnen 22. muunnelman vastaavassa paikassa sointu on kirjoitettu molempien melodiasävelten alle (b). Quantzin mukaan olisi nyt soitettava kaksi vetojousista murtaen alhaalta ylöspäin. (Boyden 1979, 440.)

Kolnederin mukaan Chaconne alku (esimerkki 405) ei ole kirjaimellisesti toteutettavissa. Aprikoidessaan, mitä viulisti Bach mahtoi notaatiollaan sanoa, Kolneder esitti kaksi mahdollista tulkintaa (a-b) ja kaksi saivartelijan vaihtoehtoa (c-d). (Kolneder 1984, 330.)



ESIMERKKI 405 Chaconnen alku Kolnederin (a-b) ja saivartelijan (c-d) mukaan.

Viulunsoiton homofonisen moniäänisyyden jousitekniisiä ongelmia on toki pohdittu paljon perusteellisemmin. Monet harjoituskokoelmat (Kreutzer, Gaviniès, Dont, Ševčík, Jacobsen etc.) sisältävät ylen määrin hyödyllistä aineistoa. Mutta edellä olevan perusteella on mahdollista muodostaa käsitystä ilmiön historiallisesta tausta, mikä onkin tutkimuksen tarkoitus. Lähtökohdat ovat 1600-luvun alussa. Tiedot pitkästä alkuhistoriasta ovat hypoteettisia. Ne perustuvat kirjoitettuun musiikkiin, jonka avulla myöhemmät tutkijat ovat pyrkineet luomaan kuvaa, joka silti jää sängen aukkoiseksi, ikäänkuin siluettiä joskus vallinneesta todellisuudesta. Myös myöhempien vaiheiden nykytuntemus on puutteellista semminkin, kun pitkään esimerkiksi 1800-luvun esityskäytäntöä kohtaan on tunnettu jonkinasteista vierautta ylenmääräisen barokkiinnostuksen vuoksi, joka sekin on ryöstäytynyt melkoisessa määrin vähemmän asiaan perehtyneiden subjektiivisiksi arvioinneiksi. Tieteen lahjomaton tehtävä on oikaista mahdollisia vääriä uskäytäntöjä, joille on ominaista tiettyihin ste-

reotypioihin kangistuminen, mikä suuressa määrin koskee myös seuraavaa aihepiiriä, jousenkäytön polyfonisia ongelmia.

5.2 Polyfonia

Kaksiäänisyyden jousiongelmat alkavat äänten eriytmisyyden myötä. Nuottikuvasta ei aina voi päätellä esitystapaa. 1600- ja 1700-lukujen nuottikirjoitus on likimääräistä. Heräte polyfoniseen äänenkuljetukseen viulunsoitossa oli nähtävästi peräisin luutunsoitosta. Jo sangen varhain olivat luutunsoittajat soittaneet moniäänistä kuoromusiikkia, mistä tapa siirtyi gambansoittajille. Vaikka viululla itsenäisten äänten samanaikainen esittäminen on aina ollut rajoittunutta, kehitystä on tapahtunut harrastuksen jatkuessa. Nuottikuvan ja esitysmahdollisuuksien vastakohtaisuus on tuottanut paljon päänvaivaa tulkitsijoille kautta viulunsoiton historian. Monet kohdat B. Marinin tuotannossa 1626-29 osoittavat, että alusta alkaen on viulupolyfoniassa vallinnut huomattava juopa nuottikuvan ja sen toteutuksen välillä (esimerkki 406). Pitkällä aika-arvolla merkitty sävel joudutaan katkaisemaan lyhytkestoisen äänen vuoksi, mutta kuulohavainnossa tapahtuu pitkän sävelen hahmotus, mihin säveltäjä ilmeisen tahallisesti nuottikuvallaan pyrkii. (Kolneder 1984, 283.)

Näyte Marinin sävellyksestä Sonata IV per il Violino per sonar con due corde (a) osoittaa parhaiten hänen aitoa polyfonista äänenkuljetustaan. Tosin jo sävellyksen nimi on harhaanjohtava, koska vain pieni osa siitä on kaksiäänistä. Marinin kappaleessa Capriccio per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira (b) on kolmiäänisen notaation tulkintaongelmia puuttuvien kaarien vuoksi ja lopussa neliääninen sointu, jonka soittaminen viululla on mahdotonta. (Aschmann 1962, 81-82.) Marinin sävellyksessä Capriccio che le due Violini Sonano quattro parti (c) on neliäänistä kaanonina kahdelle viululle. (Beckmann 1918, Anhang 5.) Jo tässä yksinkertaisessa muodossaan viulupolyfonia osoittautuu ongelmalliseksi. Toisessa tahdissa aläänen puolinuotin kanssa on merkitty soitettavaksi kaksi neljäsosaa, joita ei ole sidottu kaarella. Käytännössä esitystapa oli varmaan kaikkien tiedossa, koska sitä ei tarvinnut kirjoittaa merkein eikä ohjein. Vai lieneekö ollut sama käytäntö kuin nytkin ammattiviulisteilla, että ex tempore soitetaan ensimmäisellä mieleen tulevalla tavalla! Siinä tapauksessa a) soitetaan neljäsosat legatoksi tai b) katkaistaan puolinuotti tai c) katkaistaan puolinuotin soidessa hiukan ensimmäistä neljäsosaa. Kolmannessa tahdissa on sama ongelma kahdesti. Neljännessä tahdissa on vielä ongelmallisempi tilanne. Ylä-äänen kaksi samankorkuista puolinuotti a) soitetaan kokonuotiksi tai b) katkaistaan pehmeästi melodisista syistä ja äänten rytmisen kontrastin vuoksi. Alääni voidaan soittaa a) legatona tai b) pehmeästi katkoen.

ESIMERKKI 406 B. Marinin viulupolyfoniaa opus 8, 1626-29, Aschmannin (a-b) ja Beckmannin (c) mukaan. Sonata 4 (a) ja kaksi Capriccioa (b-c).

O. M. Grandin teoksen *Sonate per ogni sorte di stromenti* vuodelta 1628 kaksi ensimmäistä sonaattia on sävelletty sooloviululle. Näistä ensimmäisessä on kaksoisotepolyfoniaa (esimerkki 407). Boydenin mukaan tuolloin oli tapana kirjoittaa musiikki vain viitteenomaisesti, jolloin soittajan edellytettiin suoriutuvan taidollansa nuottien tulkinnasta joko lisäten legatokaaria tai katkoen kirjoitettuja aika-arvoja. (Boyden 1979, 168. Beckmann 1918, Anhang 4.)

ESIMERKKI 407 O. M. Grandin kakeiäänistä polyfoniaa 1628 Beckmannin mukaan. Sooloviulusonaatti 1.

ESIMERKKI 408 H. von Biberin viulupolyfoniaa Aschmannin mukaan. Passacaglia, 1674 (a) ja Mysterisonaatti 8, 1675 (b).

H. von Biberin sävellyksissä on runsaasti polyfoniaa, mistä pari näytettä (esimerkki 408). Passacaglian, varhaisimman laajan sooloviulusävellyksen vuodelta 1674, kaksoisotepolyfonia osoittaa hämmästyttävää jousitekniikkaa. Basso-ostinato, laskeva tetrakordi, esiintyy yhtäaikaan eri äänissä ahtokulkuna (a). Mysterisonaatin 8 näyte (b) vuodelta 1675 on tarkoitettu yhdelle viululle, vaikka äänet on kirjoitettu eri viivastoille. (Aschmann 1962, 43-44, 95-96.)

J. J. Walther sävelsi vuosina 1676-1688 viulupolyfoniaa, jonka vaikeus ja tulkinanvaraisuus eivät jää jälkeen Bachin soolonaateista. Äänten liikkuvuus vaatii merkinnästä poikkeavaan tulkintaa. (Beckmann 1918, 79, Anhang 25 l, m, o.) Kaksiäänisenkään polyfonian (esimerkki 409) oikea painottaminen ei ole itsestään selvää. Jo viulupolyfonian varhaisemmissa vaiheissa todettu, erirytmisten äänten keskenään ristiriitaisista jousitusvaikeuksista johtuva hankaluus vaatii turvautumaan kompromisseihin. Aschmann 1962, 39, 99.



ESIMERKKI 409 J. J. Waltherin kaksiäänistä polyfoniaa Aschmannin mukaan. Scherzi 1676 (a-c) ja Hortulus Chelicus 1688 (d-f).

Waltherin kolmiäänisyyden (esimerkki 410) kurotustekniikkaa, ennen tuntemattomat otteet laajentavat moniäänisyyden mahdollisuuksia ilman scordatura. (Aschmann 1962, 99.) Waltherin kolmi- ja neliiäänisyydessä on äänenkuljetusta vuoroin eri äänissä, joten pitkiä aika-arvoja ei voida soittaa murtamatta. Seuraavassa kaksi näytettä Beckmannilta ja kaksi Aschmannilta. He ovat kumpikin osaltaan tutkineet näitä ilmiöitä laajasti ja monipuolisesti, mistä tässä on mahdollista antaa vain viitteenomainen käsitys. Beckmannin näytteissä (a-b) on hänen tulkintansa mahdollisesta esitystavasta. (Beckmann 1918, Anhang 25 l-m. Aschmann 1962, 39, 99.)

ESIMERKKI 410 J. J. Waltherin kolmi- ja neliäänistä polyfoniaa Beckmannin (a-b) ja Aschmannin (c-d) mukaan. Scherzi 1676 (a-b, d) ja Hortulus Chelicus (c).

ESIMERKKI 411 J. P. von Westhoffin polyfoniaa Moserin mukaan. Suite pour le Violon sans basso, 1683.

J. P. von Westhoff, Waltherin pulttikaveri Dresdenissä, oli viimeinen 1600-luvun keskieurooppalaisista virtuooseista. Philipp Spitta mainitsi nuoren J. S.

Bachin kuulleen 1703 Weimarissa vanhenevan Westhoffin soittoa, millä saattanee olla vaikutuksensa Bachin soolosoonaatteihin. Moser on sanonut häntä viulupolyfonian suurimmaksi mestariksi ennen Bachia. Westhoffin sooloviulusarjalle, joka ilmestyi 1683 Pariisissa Ludvig XIV:n tahdosta, on ominaista runsas polyfonia (esimerkki 411). (Moser 1923, 134-136.) Vuosikymmen myöhemmin hän sävelsi pitkät viulusonaattinsa, viisi viisiosaista ja yhden kuusiosainen. Näiden polyfoniasta poimin asiaan tarkoin paneutuvalta R. Aschmannilta viisi edustavaa näytettä (esimerkki 412). Jousenkäytön kannalta ensimmäiset näytteet, joista jälkimmäisessä kaksiaänisyys liikkuu huomattavan korkeissa asemissa, (a-b) ovat kiintoisia, koska sekvenssien liikkuvaa ääntä ei ole lainkaan kaarilla jäsennelty. Jää avoimeksi kysymys, tuleeko pitkät aika-arvot katkoa aläänen vuoksi. (Aschmann 1962, 111-112.)

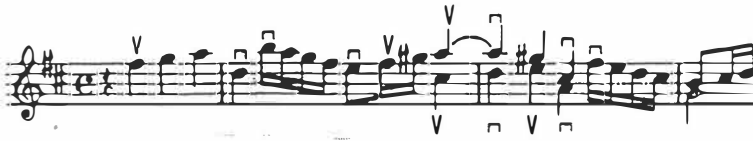


ESIMERKKI 412 Westhoffin polyfoniaa Aschmannin mukaan. Sonate a Violino solo con basso continuo, 1694.

1700-luvun viulupolyfonian notaatio aiheuttaa tulkintaongelmia, joista sen ajan kirjoittajat vaikenivat. Ne on ratkaistava tapauskohtaisesti oman harkinnan mukaan. Alusta alkaen on kahden itsenäisen äänen jousenkäyttö säveltäjän kirjoittamalla tavalla ollut usein mahdotonta. Vaikeinta on tietää, tuleeko soittaa sidekaarien kanssa sävelet aika-arvojensa mukaisiksi vaiko katkoa kaaria varsinkin pidätysketjuissa. Kuten on jo todettu, arpeggiomaisesti murretun soinnun ylin sävel yleensä soitettiin merkittyyn aika-arvoon. Tästä poikettiin äänenkuljetuksellisista syistä, ja siitä aiheutui soinnunkäsittelyn jousiongelmia, joihin ilmeisesti oli olemassa kirjoittamattomat ammatilliset ratkaisut. Melodian ollessa alimmassa äänessä sointu murrettiin ylhäältä alkaen, mutta väliäänten melodiasävelten korostuksesta ei ole selviä ohjeita. Boyden on huomauttanut, että vanhanaikaisen jousen taipuisuus teki soinnun murtamisen nykyistä helpommaksi eikä soinnun soittaminen ollut yhtä altis hälyille kuin nykyaikaisella jousella soittaessa. (Boyden 1980a, 131, 134.)

Babitzin mukaan pitkällä 1700-luvun jousella oli mahdollista pidättää kolmiääninen sointu soimassa vain 1_ sekuntia nykyjousen kolmen sekunnin sijasta, koska jälkimmäisellä tarvittavaa voimaa on enemmän. Kummallakaan jousella ei sointuja voi soittaa kirjoitettujen aika-arvojen mukaisesti. (Babitz 1957, 17-18.)

A. Corellin sonaattien fuugaosat vuodelta 1700 erovat saksalaisesta viulupolyfoniasta siinä, että hän alisti viulutekniikan musiikillisten näkökohtien palvelukseen. Kaikkea myöhempää viulupolyfoniaa leimaa voimakkaasti Corellin esikuva. (Kolneder 1984, 306.) Polyfonian kaksoisotteet ovat ongelmallisia jousenkäytön kannalta, eivätkä ajan teoreetikot kerro sitä, kuinka tietyt kohdat oli tapana soittaa. Fuugan teemaesiintymien johdonmukainen jousenkäyttö (esimerkki 413) on ristiriidassa kontrapunktin jousivaatimusten kanssa. Näytteessä on Boydenin ehdotuksia.



ESIMERKKI 413 Corellin polyfonian jousitusongelmia Boydenin mukaan.

Tässä fuugassa on kaksi kohtaa (esimerkki 414), joissa sama sävelkulku on kirjoitettu erilaisin jousituksin. Mikäli ensimmäisen näytteen (a) tahtien 2 ja 3 alääni aiotaan soittaa aika-arvojen mukaisesti, on ylä-ääneen lisättävä kaaria. Kolmannessa tahdissa tämä johtaisi äkilliseen asemanvaihdokseen, mikä tuskin tuli kysymykseen Corellin aikana. Boydenin mukaan puolinuotit soitetaan neljäosiksi ja kolmanteen tahtiin lisätään kaari. Toisen näytteen (b) tahdeissa 3 ja 4 sama sävelkulku soitetaan edellisestä poikkeavasti mahdollisesti vetojousen säännön vuoksi.



ESIMERKKI 414 Corellin viulupolyfonian ongelmia Boydenin mukaan.

Kaksoisotteiden jousenkäyttöongelmia on myös viisipolvekkeisessä pidätysketjussa (esimerkki 415). Sitä ei voi soittaa notaation (a) mukaisesti. Yksi jousenkuljetus voisi tulla kysymykseen vivacen vuoksi, mutta myös siten, että neljä ensimmäistä tahtia soitetaan samalla jousella, jolloin jousenvaihto tapahtuu viidennen tahdin alussa kolmiäänisen soinnun vuoksi. Todennäköisemmin jousenvaihto tapahtuu joka tahdissa joko katkomalla alääniä (b) tai jomman-

kumman äänen mukaisesti (c-d). Legatokaaren katkaisua voidaan välttää joskus murtamalla tahdin alussa oleva kolmisävelinen akordi alaspäin (e), vaikka ratkaisu ole musiikillisesti tyydyttävä. (Boyden 1979, 273-274, 442-443.)



ESIMERKKI 415 Corellin sekvenssin jousitusongelmia Boydenin mukaan.

J. S. Bachin viulupolyfonia lienee alan tutkituimpia alueita. Mielenkiinto sen ongelmiin on tuottanut 1900-luvulla kokonaisen kirjallisuuden, johon on mahdotonta ja varovasti sanoen hyödytöntä kokonaisuudessaan tutustua. Tunteukseni nojalla pidän merkittävimpinä C. Fleschin (1923, 1928, 1930, 1934), S. Babitzin (1957), R. Doningtonin (1967) ja D. D. Boydenin (1979) tekstejä. Bachiin huipentuu ja päättyy viulupolyfonian kehitys. Myöhemmät säveltäjät ovat oman sävelkielensä mukaa rakentaneet tälle perustalle kykenemättä siihen lisäämään mitään olennaista. Olisi luonnollisesti kiintoisaa tarkemmin perehtyä myös viulupolyfonian myöhempisiin vaiheisiin.



ESIMERKKI 416 Kaksoismurto äänenkuljetuksen ja chaconne-rytmin vuoksi Fleschin mukaan Bachin Chaconnen tahdeissa 8-10.

Vuonna 1923 C. Flesch kirjoitti, että polyfonisen tematiikan yhteydessä kysymys soinnunmurtamisesta joudutaan ratkaisemaan tapauskohtaisesti ja usein vaikeiden kompromissien avulla. Tarpeetonta murtamista tulisi periaatteessa välttää. Tavanomaisen murtamissäännön mukaan Bachin Chaconnen tahdeissa 8-10 aläänessä esiintyvä melodia ei pääse oikeuksiinsa. Ylhäältä alkavan murtamisen sijasta Flesch ehdottaa tietynlaista kompromissiratkaisua, kaksoismurtoa (esimerkki 416), jossa ei täysin vältytä leveän melodian katkaisulta. Menet-

tely on tarpeen myös chaconne-rytmin säilymisen vuoksi. (Flesch 1923, 127. Flesch 1928, 137.)

Vuonna 1928 Flesch kirjoitti, että viulupolyfonia on suhteellinen käsite verrattuna esimerkiksi urkumusiikin mahdollisuuksiin. Bachin Chaconnessa on muunnelmia, joissa voisi sanoa olevan polyfoniaa, mutta sen luonne on piilevää laatua (esimerkki 417). Oheisia tahteja (a) voisi sanoa polyfoniaksi, jonka melodia vaihtelee eri äänissä muun aineksen jäädessä fragmentaariseksi. Toisessa näytteessä (b) Flesch on merkinnyt fragmentaariset sävelet forteen ja näiden väliin jäävän kontrapunktin pianoon. Aluksi melodia on bassossa ja kontrapunkti diskantissa, muunnelman loppupuoliskolla päinvastoin. Dynaaminen vaihtelu vaatii suhteutettua jousijakoa, siten että legaton alkavalle soinnulle annetaan jousen kolme neljänestä ja muille kahdelle kahdeksasosalle yhteensä yksi neljännes. (Flesch 1928, 136, 142-143.)

The image displays two musical examples, (a) and (b), from Bach's Chaconne. Example (a) is a complex polyphonic texture in G major, 4/4 time, featuring multiple voices with various rhythmic patterns and articulations. Example (b) is a similar texture in G major, 4/4 time, with dynamic markings (f, p) and articulation (accents, slurs) indicating the intended performance style. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ESIMERKKI 417 Bachin piilevää viulupolyfoniaa Fleschin mukaan. Chaconne, tahdit 7-12 (a) ja 140-147 (b).

Vuonna 1930 julkaisemassaan Bachin soolojen laitoksessa Flesch pyrki osoittamaan selvän ja oikean äänenkuljetuksen muuttamalla Bachin kirjoittamia aikarvoja (esimerkki 418) esimerkiksi ensimmäisen sonaatin fuugan 2. tahdissa (a). Mutta se ei ole aivan ongelmaton, varsinkaan kun teema esiintyy alemmissä äänissä, kuten kolmannen sonaatin fuugan tahdeista 24-25 (b). (Flesch 1930, Vorwort.)

ESIMERKKI 418 Fleschin tulkintaa Bachin äänenkuljetuksesta yllä, alkuperäisteksti alla. Sooloviulusonaatit 1, fuuga, taudit 2-3 (a) ja 3, fuuga, taudit 24-25 (b).

Vuonna 1934 Flesch suositteli soinnun käänteismurtoa, kun melodia kulkee neljäänisen sointujakson alimmassa äänessä (esimerkki 419). Seuraava kolmiääninen sointujakso soitetaan tempossa MM $1/8 = 100$ otelaudan läheisyydessä murtamatta, mutta tempossa MM $1/8 = 50$ murrettuna. (Flesch 1934, 13.)

ESIMERKKI 419 Soinnun käännetty murtaminen aläänen melodian vuoksi Fleschin mukaan. Bach, Sooloviulusonaatti 1, fuuga.

S. Babitz kirjoitti 1957, että Bach ei tarkoittanut sooloviulusävellystensä sointuja soitettavaksi notaation mukaisesti vaan lyhennettyinä vanhan jousen mahdollisuuksille sopivalla tavalla, niin että polyfonian äänenkuljetus tulisi esiin. Bachin sooloviulumusiikissa on esimerkkejä, joiden kirjaimellinen esittäminen on mahdotonta millä jousella tahansa (esimerkki 420). On mahdotonta soittaa kaksiaäänisesti 1) yhdellä kielellä, 2) muilla kuin vierekkäisillä kielillä, 3) lisäksi ja poistaen kaaria, jotka tarvelevät musiikin, artikuloinnin ja jäsentelyn. Koska esimerkkejä on sadoittain ja ne esiintyvät samanlaisina kaikissa käsikirjoituksissa, ei niitä voi hylätä erehdyksinä. Esimerkin ensimmäisessä näytteessä 2. ja 3. tahdin neljäsosat voidaan soittaa vain kahdeksasosina. Bach oli tunnetusti hyvin tarkka notaation yksityiskohdista. Kirjoittaessaan pitempiä aika-arvoja hän tiesi soittajan lyhentävän säveliä.

ESIMERKKI 420 Bachin viulupolyfonian jousenkäyttöongelmia Babitzin mukaan.

Bachin sooloviulupolyfoniassa on myös esimerkki, jossa säveliä lyhennetään ja kaksoisotteista luovutaan polyfonian hyväksi. Mitä vähemmän kaksoisotteita, sitä enemmän polyfoniaa. Babitz asetti jopa kitaransoiton viulupolyfonian esikuvaksi (esimerkki 421). (Babitz 1957, 20-22.)

ESIMERKKI 421 Babitz otti kitaransoiton viulupolyfonian esikuvaksi, Sen mukaan hän tulkitsevi Bachin sooloja.

B. Schwarzin mukaan (1966) kolmessa da chiesa-tyyppisessä sonaatissa perinteinen polyfonia kohoaa huippuunsa suurissa fuugissa. Kolmessa partitassa on tansseja Double-variaatioineen, joissa polyfonia saa sijaa lähinnä sarabandeissa ja ennen muuta valtavassa Chaconnessa. (Schwarz 1966, 1728-1729.)

R. Donington kirjoitti vuonna 1967, että modernia hieman loivempi viuluntalla on eduksi Bachin sooloviulusävellyksiä soittaessa. Muussakin barokkimusiikissa loiva tulla on jyrkkää sopivampi mutta ei suinkaan välttämätön. Nykyisillä korkealle kaartuvalla tallalla ja kireillä kielillä ei ole mahdollista soittaa useammilla kuin kahdella kielellä samanaikaisesti, ellei jousta paineta lujasti kieliä vasten. Tästä syystä on olemassa vain kaksi vaihtoehtoa Bachin sooloviulomusiikin sointujen esittämiseen. 1) Soinnut murretaan ja polyfonia toteutuu vain viitteellisenä, jolloin suurin osa siitä jää mielikuvituksen varaan. 2) Soinnut pyritään soittamaan lähes samanaikaisesti, jolloin polyfonian aukot täyttyvät ja se piirtyy selvempänä esiin, mutta samalla esitystapa tulee ras-

kaammaksi. Paras suoritustapa on näiden vaihtoehtojen, luonnonmaisena murtoisointuisuuden ja leveämmän esitystavan välinen kompromissi. (Donington 1967, 466, 475.)

D. D. Boyden on pitkään pohtinut Bachin viulupolyfonian ongelmia. Bachin sooloviulusävellysten ongelmana ovat polyfonian suuret vaikeudet. (Boyden 1979, 348.) Boydenin mukaan on väärä luulo, että aidon viulupolyfonian vaatimuksiin kuuluu kirjoitettujen aika-arvojen soittaminen täysipituisina urkujen tapaan. On esimerkiksi yllättävää, sanoo Boyden, kuinka selvästi ensimmäisen soolosoonaatin g-molli fuugan polyfonia kuuluu Bachin laatimassa luuttuversiossa. Periaatteessa viulu- ja luuttupolyfonia ovat toistensa kaltaisia, vaikka näppäilysoittimena luutunäni muodostuu vain hetkellisestä alukkeesta, kun taas viululla on mahdollisuus jatkaa äänenmuodostusta jousella. Viulunäni sen sijaan ei jää resonoimaan soittimeen yhtä selvästi ja pitkään kuin luutun. Tästä johdutaan kiintoisaan kysymykseen, kuinka kauan eri kielisoittimissa voivat resonoida sammuttamattomat sävelet, joiden jälkeen soittimesta on jo soitettu muita säveliä. Tästähän on itse asiassa kysymys silloin, kun johdutaan teknisistä syistä keskeyttämään pitkä sävel, jonka olemassaolo kuitenkin pitäisi saada jatkumaan muiden sävelten ohessa. Kykeneekö viulun resonointi selvästi välittämään pitkän sävelen kuuluvuuden, vaikka sitä ei enää teknisesti voida jatkaa?



ESIMERKKI 422 Bachin äänenkuljetukselliset tauot Boydenin mukaan.



ESIMERKKI 423 Bachin kulkuja, joita ei voi soittaa kirjaimellisesti Boydenin mukaan.

Bach ilmaisi aikanaan selvästi, että viulumusiikissa melodian artikulointi on paljon tärkeämpää kuin pitkien säestysäänten tai sointujen. Boyden näytteessä on merkitty tähdellä kohtia, joissa Bach on jättänyt säestysäänen pois, jotta melodiassa esiintyvä soinnun purkaus tulisi selvästi esiin (esimerkki 422). (Boyden 1979, 436.) Bach kirjoitti monia kulkuja, joita ei voi soittaa kirjaimellisesti (esimerkki 423). (Boyden 1979, 430.)

Chaconnen 9. tahdissa on pisteellinen melodia neliäänisten akordien väliäänessä (esimerkki 424). Tämä ei Boydenin mukaan tuota ongelmia, koska ajan tavan mukaan pisteellinen sävel tulee katkaista. Tällöin hänen mielestään voidaan soittaa alhaalta ylös murtaen. (Boyden 1979, 441.)



ESIMERKKI 424 Väliäänien pisteellinen melodia katkotaan ja sointu murretaan ylöspäin Boydenin mukaan. Bach, Chaconne, tahti 9.

Boyden ongelmoi Quantzin murtamisohjeen kanssa, kun kahden itsenäisen äänen alla on bassoääni (esimerkki 425). Chaconnen tahdissa 187 (a) on kaksi ääntä, joiden tulee soida täysikestoisina sävelinä. Samanlaisia kohtia on Chaconnen tahdin 191 toisella tahtiosalla (b) sekä ensimmäisen soolosoonaatin Adagion tahdeissa 1 (c) ja 10 (d). (Boyden 1979, 441.)



ESIMERKKI 425 Boydenin ongelmat Quantzin murtamisohjeen kanssa. Bach, Chaconne, tahdit 187 (a) ja 191 (b) sekä sooloviulusonaatti 1, Adagio, tahdit 1 (c) ja 10 (d).

Vuonna 1962 julkaistun I. Galamianin opetusmenetelmän ohjeiden mukaan viulupolyfoniassa sointujen soittaminen on ongelmallista äänenkuljetuksellisista syistä. Jos melodiasävel on jommassa kummassa ylemmistä äänistä, se korostuu riittävästi, kun säestävä ääni soitetaan lyhyemmäksi kuin melodiaääni (esimerkki 426).



ESIMERKKI 426 Alinna olevat säestysäänet lyhennetään Galamianin mukaan (c). Bach, Sooloviulusonaatti 1, osa 1, tahdit 21 (a) ja 2 (b).



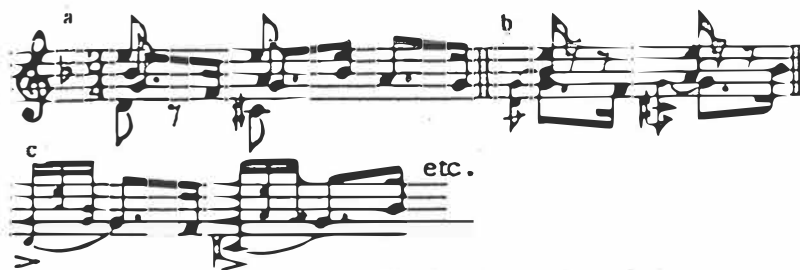
ESIMERKKI 427 Käänteismurto Galamianin mukaan (b). Bach, Sooloviulusonaatti 1, osa 2, taudit 20-21 (a).



ESIMERKKI 428 Säesolmun murtaminen Galamianin mukaan (b). Bach, Sooloviulusonaatti 1, osa 3, tahti 4 (a).

Murtamattoman kolmisävelisen soinnun aläänessä oleva melodiasävel jätetään soimaan muita pitemmäksi (esimerkki 427). Säesolmun vuoksi tulee kolmisävelinen sointu murtaa, niin että edeltävän säkeen päätesävel soitetaan ensin ja seuraavan säkeen alkuävel sitten erikseen (esimerkki 428).

Mikäli neliäänisen soinnun melodiasävel on d-kielellä, olisi parasta murtaa sointu siten, että melodia sävel soi alusta loppuun. Tällöin joudutaan soittamaan kaksi alinta ääntä ennen iskua ja kolme ylintä iskulla samanaikaisesti, minkä jälkeen melodiasävel jatkuu yksin täyteen aika-arvoon. Kun tämä murtamistapa vaatii voimaa, on vaihtoehtoinen ratkaisu murtaa sointu siten, että melodiasävel katkeaa, mutta silti voi soida mahdollisimman pitkään (esimerkki 429). Neliäänisen soinnun murtamisesta, kun melodia on bassossa, Galamian esittelee kolme suoritustapaa (esimerkki 430) ja sanoo, ettei yksikään näistä ole ihanneratkaisu varsinkaan sointusarjassa.



ESIMERKKI 429 Tenoriäänien vaikutus murtamiseen Galamianin mukaan (b-c). Bach, Chaconne, tahti 10 (a).



ESIMERKKI 430 Bassoäänien vaikutus murtamiseen Galamianin mukaan (b). Bach, Sooloviulusonaatti 2, osa 2, tahdit 40-41 (a).



ESIMERKKI 431 Basson murtaminen etusäveleksi Galamianin mukaan edellisen esimerkin näyte.

Sen sijaan hän suosittelee bassosävelen soittamista ennen iskulla tapahtuvaa murtamista aksentoituna ennakkosävelenä, joka pyritään pitämään vibraton avulla soimassa aika-arvon loppuun saakka (esimerkki 431). Pitempään jatkuvassa bassokulussa Galamian suosittelee erilaisten murtamistapojen vuorotte-
lua (esimerkki 432). (Galamian 1962, 90-92.)



ESIMERKKI 432 Bassoäänien vuoksi vaihtelevia murtoja Galamianin mukaan (b). Bach, Sooloviulusonaatti 3, osa 2, tahdit 56-58 (a).

Viulupolyfonian jousitusongelmat jäävät iäksi vaille lopullista yksimielistä ratkaisua. Suurin syy tähän on, ettei ole olemassa säveltäjien ohjeita kulloistakin tapausta varten. Kun olisi edes yleisluonteisia ohjeita, ei pääsisi syntymään pahoja kömmähdyksiä tulkinnoissa. Mutta asian kiehtovuus on houkutelut esittämään uudestaan ja uudestaan erilaisia ratkaisuja. Siinä on myös ilmiön rikkaus, tyhjentyvät lähde, jonka äärellä viulunsoittajat ammentavat niin kauan kuin maailmassa viulupolyfoniaa soitetaan.

Yhteenvedon omaisesti voi todeta, että kirjoitetun musiikin ja sen, mitä on todellisuudessa mahdollista tehdä ja mitä todellisuudessa erilaisina ratkaisuina kuulee, välillä on syvä juopa, jota säveltäjien aikalaiset eivät ole pitäneet on-

gelmana, mutta joka on tullut vaikeaksi ongelmaksi jälkimaailmalle. Tästä ongelmallisuudesta on ollut monenlaisia seurauksia. Niistä levinnein lienee tarunomainen kertomus ns. Bach-jousesta.

5.3 Bach-jousi

Gustav Beckmann 1918

A. Schering esitti 1904 teorian moniäänisyyden samanaikaisesta soittamisesta jousia vasten painetun peukalon painevaihtelun avulla vanhan jousen muotoon ja kaksoisotenotaatioon perustuen. A. Schweitzer kannatti tätä teoriaa innokkaasti Bach-kirjassaan 1908. Schweitzer puhui jousien kaareutumisen kielten ylitse siten, että niillä voidaan soittaa useampaa kieltä yhtäikaa. Mutta sen vuoksi jousen olisi pitänyt olla hyvin kaareva, jotta jouhet eivät olisi koskettaneet soitettaessa puuta. Bachin aikaisessa kuvastossa kantajousi on useimmiten suora ja vain kärki taipuu jossakin määrin jouhiin päin. Schering perusteli teoriaansa Muffat'n vuonna 1698 kirjoittamalla sanoilla, että saksalaiset pitävät peukaloa jousia vasten. Muffat ei puhu mitään jousen muodosta. Schering esitelti jopa Waltherin neliäänisyyttä soitettavaksi samanaikaisesti. Waltherin monien yksiaänisten virtuoositaitojen tekniset vaatimukset eivät vahvista Scheringin oletuksesta, että tällä olisi tuolloin ollut nykyistä loivempi. Nopeassa tempossa on usein kyettävä soittamaan jatkuvasti kielenvaihdoin yksiaänisiä juoksuksia, jotka asettavat jousenkäytölle suuret vaatimukset. Tämä olisi mahdotonta loivan tallan kanssa. Entäpä erilaiset arpeggiot? (Beckmann 1918, 76-78.)

Andreas Moser 1923

A. Scheringin ehdottama Bachin soolojen esitystapa on torjuttava siksi, että ne eivät koostu pelkistä soinnuista vaan paljosta muusta jousitekniikasta. Yhden edun vuoksi ei todellakaan voida kärsiä suuria menetyksiä. (Moser 1923, 147.) Lieneekö Bach tarkoittanutkaan akordinsa kirjaimellisesti nuottikuvan mukaan soitettaviksi, sopii kysyä esimerkiksi Tartinin D-duuri-konserton kolmiäänisyyttä ajatellen. Fr. Kreisler on tulkinnut esimerkiksi d-molli-sooloviulupartitan Sarabandessa esiintyvän neliäänisen akordin siten, että kaksi alinta ääntä soiteetaan vapailla d- ja a-kielillä etulyöntinä ennen a- ja e-kielillä soitettavia yläääniä. (Moser 1923, 318.)

Carl Flesch 1923

Useimpien viulistien kyvyttömyys soittaa kauniisti murtamattomia akordeja on saattanut viulun moniäänisenä soittimena huonoon huutoon. Jotkut ovat syyttäneet tästä uudenaikaisen viulunjousen muotoa ja koettaneet saada aikaan paluuta vanhanaikaiseen jouseen, jonka jousia säädeltiin peukalolla. Mutta 1600- ja 1700-luvuilta puuttuvien kuulohavaintojen vuoksi ei voida vakuuttua sen ajan soittajien etevämmyydestä. Sen sijaan nykyisellä jousella voidaan hyvän jousitekniikan avulla lyhyehköt kolmiääniset soinnut soittaa murtamatta, kun taas neliäänisenkin soinnun murtaminen voidaan tehdä niin, ettei kuulija sitä juuri havaitse (Flesch 1923, 61.)

David D. Boyden 1966

Scheringin väärät johtopäätökset G. Muffat'n kirjoituksista on aikoja sitten oikaistu, mutta Bach-jousella ovat edelleen kannattajansa. Todellisuudessa suoralla, ranskalaisella tanssimusiikkijousella ei olisi voinut soittaa moniäänisesti murtamatta eikä moniäänisyys kuulunut ajan ranskalaiseen viulumusiikkiin. Kun viulupolyfonia kehittyi aluksi italialaisessa sonaattityylissä, oli käytössä pitkä, suora jousi ja italialainen ote, jossa peukalo tuettiin kaartta vasten. Eivät myöskään saksalaiset, viulupolyfoniaa ahkerasti suosineet viulunsoittajat käyttäneet jouta, jolla olisi voitu soittaa yhtäkään kolmea neljää kieltä. Anatomisesti mahdotonta olisikin ollut pelkästään peukalon puristuksella säädellä jouhijännitystä polyfonisen musiikin vaihtelevien vaatimusten mukaisesti. Tästä syystä 1900-luvun uutuuteen, Bach-jouseen, tuli suunnitella erityinen säädeltävä laite, jolla ei ole vastinetta viulunsoiton aikaisemmassa historiassa. (Boyden 1966, 1762-1763.)

Robert Donington 1967

A. Schering uskoi löytäneensä ratkaisun Bachin moniäänisyyden esitysongelmiin ja että peukalon puristusta säätelemällä jouhet voitiin kiristää ja löyhätä siinä määrin, että saatettiin soittaa joko yhdellä tai useammalla kielellä samanaikaisesti. Valitettavasti hän ei tutkinut asiaa kokeellisesti ennen ajatuksen julkaisemista. Vaikka hän sittemmin perui julkisesti olettamuksensa, ei kiehtovan asian kohtalokkaita seurauksia voinut enää välttää. Albert Schweitzer ajoi innokkaasti Scheringin esittämää asiaa, joka vyöryn tavoin sai aikaan lukuisia rekonstruktioyrityksiä jousesta, jota ei koskaan todellisuudessa ollut olemassa. Syntyi Bach-jousien valikoima. Pisimmälle pääsi asiassa Emil Telmanyi, joka Vega-jousellaan esitti Bachin sooloviulumusiikkia menestyksellisesti. Koko vuosisadan ajan on kriittinen tutkimus kerran toisensa jälkeen osoittanut Scheringin Bach-jousen mielettömyyden, mutta turhaan. Muffat ei sanoin eikä nuotiesimerkein käsittele soitujen soittamista eikä polyfoniaa. (Donington 1967, 475-477.)

Walter Kolneder 1984

Albert Schweitzer alkoi yhdessä viulisti Ernst Hahnemannin kanssa kokeilla Bach-jouta. Schweitzerin paljon luettu Bach-kirja (1905) sai aikaan sen, että suurin osa ammattiväkeä ja harrastelijoita hylkäsi Bach-soitossa sekä normaali-jousen että 1700-luvun aikaisemmat jousiversiot. Jo G. Beckmann (Beckmann 1918, 76ff.) todisti kuva-aineiston ja teoreettisten kirjoitusten pohjalta Scheringin teorian kestävämmäksi. Luotettava asiantuntija Andreas Moser (1923) kiisti pisteliäin perusteluin Bach-jousen olemassaolon. Myös Schering itse pyrki kirjallisesti luopumaan ideastaan. Kaikki oli hyödytöntä, sillä puhe Bach-jousesta ei loppunut. Scheringin oli todettava, kuinka suuri suosio väärillä ideilla on, kun ne iskevät ajan toiveisiin.

Kolnederin mukaan yli 50 vuoden ajan monet viulistit ovat yhdessä jousentekijöiden kanssa pyrkinet rekonstruoimaan jousen, jota ei koskaan ole ollut olemassa. Vain aniharvat yritykset ovat edenneet kokeilua pidemmälle. Berliiniläisen Hermann Berkowskin Polyphobogen salli jouhijännityksen säädön soiton keskeytyttä, ja Hans Baumgart hankki tämän mallin parantelusta

kaksi patenttia vuonna 1925. Keskustelu innosti Rolph Schröderin vuonna 1930 seuraavaan yritykseen. Sitten seurasi Hellwigin Polyphoner Barockbogen. Rudolf Gutmann kehitti jouhien ja kaaren väliin kumivalmisteisen joustimen. Myöhemmin on Emil Telmanyi kehitellyt Schröderin ideaa ja rakennuttanut Arne Hjorthilla ja Knud Vestergaardilla Vega-jousen. Siinä on hyvin konvekssi kaari, joka ei kosketa kieliä voimakkaallakaan puristuksella. Peukalo pidetään metallirengaassa, missä se säätelee jouhijännitystä toivotulla tavalla. Kolmi- ja neliääniset soinnut soivat pitkinä, mutta ne vaikuttavat siltä kuin soittajia olisi useampia. Viulun sointi on omalaatuinen, harmonikkamainen ja voimaton. On kuin viulun ilmaisumahdollisuudet katoaisivat sointujen vuoksi.

Vanheneva Schweitzer puolusti vielä 1950 innokkaasti Scheringin haamujousta, jota vastaan Kolneder esittää seuraavat perustelut: 1) 1700-luvulta säilyneiden jousien joukossa ei ole yhtään Bach-jousen kaltaista. 2) Bach-jousesta ei ole kuva-aineistoa. 3) Ei oppiteoksissa eikä muussa kirjallisuudessa ole mainintaa Bach-jousesta tahi sen otteesta. J. S. Bachin musiikki antaa kuitenkin parhaat perusteet Scheringin jousta vastaan. Schering ja Schweitzer eivät ole tulleet ilmeisesti ajatelleeksi kaikkea sitä, mitä Bachin soolosävellykset vaativat. Eduard Melkus (Zur Frage des Bachbogens und der historisch getreuen Wiedergabe der Bach-Solosonaten) esitteli Bachin musiikin kyseisiä kohtia, joita Kolneder (esimerkki 433) siteeraa. E. Melkuksen mukaan Bach-jousella soitettaessa syntyy erittäin vaikeita vasemman käden otteita, joista pahimmat ovat mahdottomia toteuttaa. Bach-jousen tarkoitus oli päästä näiden sävellysten mahdollisimman uskolliseen toteutukseen, mutta todellisuudessa esimerkiksi teemaesiintymät hukkuvat polyfonian kudokseen, koska jousella voidaan saada aikaan vain homofonista sointusatsia. (Kolneder 1984, 331-333.)



ESIMERKKI 433 E. Melkuksen näytteitä siitä, mihin Bach-jousi ei kelpaa.

Kuinka sitkeästi erehdykset pysyvät hengissä, osoitti saksalainen radio-ohjelma vuodelta 1968. Siinä siteerattiin Schweitzeria suunnilleen seuraavasti: Olivatko Bachin aikaiset soittajat suuria virtuoosijamme taitavampia? Eivät olleet, mutta he käyttivät toisenlaista jousta kuin nämä. Konveksilla kaarella voitiin jouhet painaa neljälle kielelle samanaikaisesti. Niinpä polyfoniselle soitolle ei olisi esteitä. Otto Büchner onkin kehitellyt Albert Schweitzerin restauroimaa, historiallista pyöräjousta, Rundbogen, siten, että se soveltuu nykyaikaisen viulistin käyttöön ja tuottaa suurten konserttisalimme vaatiman suuren äänen. Jousen kantaa on paranneltu ja ennen muuta kaari on tehty yhä konveksimmaksi vastaamaan nykyistä, kaarevampaa tallaa. (Kolneder 1984, 333.)

Lajos Garam 1972

Vielä parisenkymmentä vuotta sitten murrettiin kaikki akordit. Jos polyfonisessa musiikissa, esimerkiksi Bachin fuugissa, akordit murretaan, rytmi menee

helposti pilalle. Siihen aikaan kun käytettiin ns. Bach-jousta, jota soittaja saattoi kiristää ja löysentää peukalollaan esityksen aikana, kyettiin soittamaan neljäkin ääntä samanaikaisesti. (Garam 1972, 62.)

On turvallisinta seurata keskustelua loitommalta. Kuinka A. Schering ihmettelisikään sitä, että lähes sata vuotta myöhemmin vielä väitetään Bach-jousen olleen todellisuutta. Tietenkään sitä ei sovi kiistää, etteikö Emil Telmanyi olisi esiintynyt ympäri maailmaa Vega-jousellaan, mutta "Bach-jousi" se ei varmastikaan ollut.

6 LOPUKSI

Jousenkäytön vaiheet on näin tulleet tutkituiksi viulun historian ajalta, noin 1520-1990. Kronologia ei tosin näy dispositiosta, koska tutkimus on edennyt systemaattisessa järjestyksessä. Mutta joka aihetta olen käsitellyt samassa kronologisessa järjestyksessä. Tarkoituksena oli siis selvittää teorian ja todellisuuden väliset suhteet viulunjousen käytössä eli jousitekniikan ja viulumusiikin vastaavuudet. Sen vuoksi oli välttämätöntä tehdä selväksi mistä kaikesta viulunjousen käyttö koostuu. Tuntui itsestään selvältä aloittaa perusteista ja edetä systemaattisesti kohti äärimmäisiä kysymyksiä. Tältä perustalta syntyi perusteidenkin analyysi. Inhimillisen aspektin poissulkeminen tutkimuksen alkuvaiheesta tuntui ehdottoman tarpeelliselta. Oli ensin päästävä perille siitä, mitkä ovat jousenkäytössä tapahtuvat jousen itsensä ideaalitoiminnot, joihin inhimillisellä toiminnalla tähdätään. Siksi eliminoitiin tarkastelusta mahdollisuuksien mukaan kaikki jousikäden liikkeet. Näin päästiin perille jousen toiminnalle asetettävien vaatimusten historiallisesta kehityksestä.

Tämän jälkeen ryhdyttiin tarkastelemaan jousenkäyttöä eli jousikäden toimintoja. Jousen ja soittajan kontakti eli jousiote on luonnollinen lähtökohta. Viulun historian aikana sormien osuuteen jousenkuljetuksessa on kiinnitetty huomiota. Sen vuoksi sormiliikkeiden tarkastelun tuli kuulua jousiotteen yhteyteen. Ranneliikkeet ovat myös olleet koko historian ajan erittäin keskeisen huomion kohteena. Sen sijaan kyynärvarren liikkeisiin on varsin vähän kiinnitetty huomiota kirjallisissa lähteissä. Mutta on selvää, että juuri kyynärvarsi on ollut merkittävin jousikäden liikkuva osa, kenties myös niin itsestään selvän tehtävänsä vuoksi vailla suurempaa mielenkiintoa. Sen sijaan olkavarren osuutta on korostettu enemmän, joskin yleensä kielteisessä mielessä, sillä sen käyttöä on vuosisadat pyritty estämään, kunnes viimeksi kulunut vuosisata toi siihen muutoksen.

Viulunjousen historia juontaa juurensa musiikkijousesta, joten sieltä ovat peräisin myös varhaisimmat jousitekniset lähtökohdat. Jousen pystyliike kieltä vasten aiheutti lyhyen äänen ja vaakaliike kielellä toi esiin kestojen variointimahdollisuuden. Nämä kaksi jousen liikettä ovat jousitekniikan vanhimmat ilmiöt. Äänenlaatu ja voima paranivat, kun hankauspinnaksi keksittiin virittää hevosenjouhet. Laaduntarkkailu toi tuntemattomassa kaukaisuudessa mukaan

sointiin vaikuttavat jousen vaatimukset, nimittäin tallansuuntaisuuden, kallistuksen ja sointikohdan tarkkailun. Emme tiedä, miten kehitys kulki, mutta varmaa on, että nämä asiat askarruttivat soittajia. Myös jousijaon on täytynyt tulla kuvaan mukaan varsin varhain, koska käsityksemme mukaan varsin puutteelliset jouset tuottivat tyydyttävän äänen vain rajoitetulla jouhipinnalla. Myös vedon ja työnnön suhteet on täytynyt oivaltaa varhain, koska alun alkaen on työntöjousi maan vetovoiman vastaisena ollut vetojousta työläämpi. Nämä alkeet olivat valmiina, kun viulu syntyi noin 1520-luvulla.

Myös jousen toimintaa säätelevät käsiliikkeet kehittyivät luonnollisesti vuorovaikutuksessa jo mainittujen seikkojen kanssa. Edelleenkin emme voi saada tietoomme, miten jouta käsiteltiin. Mutta voimme olettaa, että käden harjoitus askarrutti soittajia. Voimme rakentaa mielessämme intuitiivisesti jousenkäytön todellisuuden ja sen vaikutuksesta syntyneen jousisoitinmusiikin näillä perusteilla, joille rakentuu viulunjousen käyttö.

Kun viulu sitten melko lyhyen ajan kuluessa syrjäytti ensin pelimannisoittimet, rebekin, fiidelin ja lira da braccion ja melko pian sen jälkeen alkoi kilpailla hienostosoittimen, violan, kanssa asemasta hengellisen kuoromusiikin säestystehtävissä, perustui sen menestys kilpakumppaneittensa välityksellä periytyneeseen soittotekniikkaan. Vanhojen pelimannisoittinten ja jalon violan jousilla soitettiin viulua 1500-luvulla. Ensimmäisestä jousisoitinoppaasta 1542-43 voimme melkoisella varmuudella päätellä, kuinka tanssi- ja kuoroviulistien jousi liikkui. Vilkas musiikki vaati lyhyttä energistä jouta, hidas musiikki pitkää ilmeikästä laulavuutta. Jousen tuli kulkea tallan suunnassa sopivalla kohtaa kieltä. Sointikohtaa tosin tuli vaihdella ilmaisuuden mukaan.

Jousen ja jousikäden liikkeistä on syntynyt vuosisatojen kuluessa sangen komplisoitunut jousitusten järjestelmä. Tietoa sen alkuvaiheista ei juurikaan ole. Vasta 1600-luvun runsas viulumusiikki on kirjoitetussa muodossa hahmotanut jälkimaailmalle kuvaa silloisten jousitusten määrästä ja laadusta. Mutta tekstilähteiden puuttumisen johdosta ovat etevimpien tutkijoiden ponnistelut jousitusten tulkitsemiseksi johtaneet melko ristiriitaisiin käsityksiin. Enimmäkseen on päädytty melko yksioikoisiin käsityksiin tuon ajan jousen suomista mahdollisuuksista. Siitä johtuen on myös tullut maneeriksi puhua niin sanotun vanhan jousen puutteellisuuden aiheuttamasta jousitusten köyhyydestä verrattuna Tourte-jousen ansioksi luettujen uudenaikaisten jousitusten runsauteen ja erinomaisuuteen. Tällöin joutuvat kummalliseen valoon 1600-luvun jälkipuoliskon keskieuropallaiset virtuoosit, Italian viulunsoiton kulta-ajan mestarit ja suuri sooloviuluperinteen huipentaja, J. S. Bach.

Mutta teorian ja käytännön välisen kuilun ensimmäiset halkeamalinjat piirtyivät viulunsoiton historiaan jo 1600-luvun alkupuoliskolla. Kun teoreetikot, etunenässä R. Rognioni ja G. Zannetti askartelivat vetojousen säännön ahtaissa kuvioissa, tekivät viulunsoiton todellista historiaa muiden muassa B. Marini ja C. Farina edistyksellisillä sävellyksillänsä, jotka loivat pohjan viulun idiomaattiselle sävelkielelle ja jossa ei teoreetikkojen kuivista sääntökokoelmista näy piirtoakaan. Mainittujen uranuurtajien virtuoosiselle linjalle rakensivat huiman tekniikkansa J. H. Schmeltzer, H. von Biber, J. J. Walther ja J. P. von Westhoff 1600-luvun jälkipuoliskolla, jolloin ensimmäiset, harrastelijoille suunnatut viuluoppaat esittelivät teoriaansa. Näiden oppaiden neuvoista ei ollut

mitään apua, kun J. S. Bach suoraan Westhoffin viimeistelemälle taituriteknikalle loi 1720 monumentaaliset viulusoolonsa. Niiden jousitekniikkaa ei ole vielä pohjiansa myöten tutkittu, vaikka peistä on taitettu siitä lähtien kun ne noin sata vuotta Bachin kuoleman jälkeen alkoivat voittokulkunsa Mendelssohnin myötävaikutuksella.

1600-luvun kuluessa siis rävähti esiin koko virtuoosinen jousenkäyttö, jonka todellisuuden voimme hahmottaa kirjoitetun, joskin yhä enimmäkseen käsikirjoituksina uinuvan viulumusiikin avulla. Kiitos G. Beckmannin ja R. Aschmannin jälkimaailmalla on mahdollisuus avartaa näkemystään siitä, miten jousenkäyttö kehittyi 1600-luvulla. Tuon musiikin renessanssi ei vain vielä ole päässyt vauhtiin.

A, Corelli, A. Vivaldi, Fr. M. Veracini, P. Locatelli ja G. Tartini soittivat vanhalla jousella ja sävelsivät vanhalle jouselle. Corelli jo ennen vuotta 1700 vaati suurorkesteriltaan ehdotonta jousikuria. Vivaldi kohotti orpopyttöjen orkesterin silloisen maailman maineeseen ohi Pariisin Oopperan soittajien. Veracini niitti mainetta ympäri Eurooppaa kauniin klassisen jousenkäyttönsä ansiosta. Tartini eli Padovassa pitkän elämänsä, mutta sai opetustyönsä vuoksi nimen kansojen mestari. Locatelli oli vuosisatansa Paganini samoin virtuoosisin taidoin, jotka kirjoitettuna musiikkina viimeksi mainittu tarkoin tutki ja tunsu ennen uransa alkua. Paganini ei luopunut Tourtea vanhemmasta jousimuodostansa elämänsä aikana.

Laulullinen jousenkäyttö kehittyi Italiassa todistettavasti ainakin paavi Paavali III:n milanolaisten viuluniekkojen ensimmäisestä vierailusta Rooman kuorokonsertin säestäjinä 1538 alkaen aina Tartinin ja Somisin cantabilehen. Tanssillinen jousenkäyttö sai alkunsa Milanoa ympäröivän maaseudun pelimanneista ja siirtyi sitten Lyonin kautta ympäri Ranskan maan, missä se huipentui ja kangistui italialaisen, J.-B. Lullyn auktoriteetin vaikutuksesta 1600-luvun jälkipuoliskolla. Marinista ja Farinasta alkanut taiturillinen jousenkäyttö ei päättynyt Paganiniin, vaan kansainvälistyi H. W. Ernstin, H. Vieuxtempsin, H. Wieniawskin, Ch. de Bériot'n, P. de Sarasaten, E. Ysaÿen, A. Wilhelmjin, W. Burmesterin, Fr. Kreislerin, J. Heifetzin ja monien muiden vaikutuksesta. Jousenkäytön todellisuus huipentui heidän ja kaltaistensa soitossa, mistä laaja sävellystuotanto kertoo yhä.

Mitä tapahtui jousenkäytön teoriassa samana aikana? Kaiken kunnoituksen ansaitsevat suuret viulukoulut 1750-luvun puolivälistä alkaen. Eikä niiden suhde esitystodellisuuteen ole ammottava. Juuri niiden kautta meille välittyy yksityiskohtaisin ja kiistattomin tieto muun ohessa myös jousenkäytöstä ensinnäkin sellaisena kuin se ilmeni tuhtin ammattisoittajan taidoissa. Mutta tämän lisäksi valottavat viulukoulujen sivut myös sitä aluetta, jolla juuri mainitut suuret jousitaidon kehittäjät maailman valloittivat. Aikakausien vaihteleva kirjallinen ilmaisutapa on kuitenkin juuri viulukoulujen kautta päässyt sekoittamaan käsityksiämme jousenkäytön yksityiskohdista. Etenkin jousitusten terminologia ja merkintätapa on päässyt pahasti sekaisin. Vielä 1700-luvun oppaissa sanasto on sangen puutteellista. Yleensä erilaiset jousitukset selitetään tarkastikin ja esimerkkivalikoimat ovat verraten runsaita. Mutta vielä eivät jo aikaisemmin käytössä olleet termit, kuten *détaché*, *staccato*, *spiccato*, *arpeggio*, esiinny selvästi määriteltyinä olletikin vanhan jousen vaikutuksesta. Sama puute vai-

vaa vielä Spohrin laajaa viulukouluu 1832. Sen sijaan L'Abbé le filsistä 1761 alkaa uusi ranskankielinen terminologia, joka kulminoituu Baillot'n kouluun 1834. Spohrin, Baillot'n ja Bériot'n kouluista alkaa versoa todellinen käsitteiden sekameslska, joka jatkuu Capet'n ja Fleschin kautta omaan aikaamme. Kirjoitettu teoria ei vastaa todellisuutta siinä mielessä, että tiedämme lähteiden valossa tarkoin jousitaiteen suuren kehityksen juuri silloin, kun sen kirjalliseen asuun kiteyttämisyrietykset kaiken hyvän ohessa tuottivat täydellisen käsitteiden hämärtyymisen. Ei ole kysymys siitä, etteivätkö esimerkiksi Capet'n ja Fleschin kirjoittamat arvokkaat neuvot olisi täysin paikallaan. Mutta jousenkäytöstä kommunikointi olemassa olevin sanoin johtaa yleensä väärinkäsityksiin ja ristiriitoihin.

Suuret säveltäjät, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tsai-kovski ja Sibelius ovat osoittaneet tunteneensa jousenkäytön todellisuuden, koskapa heidän viulusävellyksensä ovat yhä erittäin hyväksytyjä esittävien taiteilijoiden taholla. Jokainen esittäjä muokkaa tulkintansa ilman käsikirjoja ja terminologiaa, todellisella taiteellisella toiminnalla. Ja kun heidät on valmennettu tähän tehtävään, eivät tulokset ole teoreettisen selvittelyn tuloksia, vaan harjoituksen ja oivalluksen todellisuuden.

Vastaisuuden suurena haasteena jousenkäytön tieteellisessä tutkimuksessa on uuden teorian luominen, teorian, jonka käsitteistö on yksiselitteisen määriteltä ja todellisuutta vastaavaa. Vain tällaisen teorian kautta on mahdollista myös käytännön musiikkikentässä toimivien tuntea omakseen kaikki se asia-runsaus, jota oikein orientoitunut viulunsoiton tutkimus tuottaa.

SUMMARY

Having played violin for almost the whole of my life since 1941 I was at the 1973 encouraged to start investigating what afflicts my bow arm. Since then I have played a bit and studied a lot. After becoming interested in the history of violin bowing I forgot my initial question. I asked instead, what information about violin bowing could I get from the 1520, the hypothetical conceiving decade of a violin, until to my own time. After reading everything concerning this subject that I have managed to pick up during the assiduous search of thirty years and after encapsulating it as a result of brainwork to my own reality, I am ready to announce my answer to the question on hand, what is the theory and reality of violin bowing during 1520-1990. The counterquestion of my colleague has already been heard: How can You know the reality of 1520-1990? This is my answer: As well as a historian and, even peculiar, an archeologist perceives the reality of the past by the aids of science, can I, after playing violin for almost my whole life and after serving almost half a century as a first violinist in the symphony orchestras performing in public all the remarkable repertoire, at my sources know the reality of violin bowing. All the needed is facts and imagination. The reality of this subject is barely more fuzzy than the theory concerning this subject. As most of my colleagues, I could have saved myself from the thirty years effort resulting today this research. The real aim of this study is that the readers don't have to train by the blind method of trying and making mistakes all the things for which the history of violin bowing encapsulated from the theory to the reality can offer its help. There are more violinists broken down by the problems of bow arm than successful ones. For this reason, I emphasize, I have abandoned my pomposity and given up all the opacity. The burden of the theory I just have encapsulated to a reality will I by no means adopt as a part of my research report. Readers would not understand if I would use cultured theoretical terminology. To summarize: My methods have been a critical of sources historical research and qualitative analysis of the source material. I stay in the background and let my sources discuss together without disturbing them even if they don't keep to the point, because I want You to hear their knowledge and manner of representation.

When I began my examination in 1973, L. Garam had just published his guide *Fundamental issues of violin playing (Viulunsoiton peruskysymyksiä)*, about which I then wrote a newspaper commentary at his instance. Lots of things have happened after those days. We have already two doctoral theses and an exhilarating amount of other research reports on this discipline in Finland. The doctoral theses of Lajos Garam and Sini Louhivuori deal with issues slightly remote from my subject. The former comments barely at all the long development history of violin bowing. The pedagogical and esthetic point of view of the latter, its temporal scope of 1751-1977 and its date of publication, when I already had achieved a certain overall view of my subject, brings the examination on hand apart from it. Instead I have utilized many essential international research reports.

The stages of bowing until the middle of the 18th century have been narrated by David D. Boyden's *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music* (1965), Hans-Heinz Dräger's doctoral thesis *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa bis zum Violinbogen des 16. Jahrhunderts* (1937), Werner Bachmann's *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* (1964), a facsimile sent and commented by Hildemarie Peter *Sylvestro Ganassi, Regola Rubertina che isegna Sonar de uíola d'archo a Venezia anni 1542-43* (1972), Gustav Beckmann's *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700* (1918) and Rudolf Aschmann's doctoral thesis *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels* (1962).

Development phases from the early stages till the 20th century have been described by Andreas Moser's *Geschichte des Violinspiels* (1923), Walter Kolneder's *Das Buch der Violine* (1972) and Boris Schwarz's *Great masters of the Violin from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (1983). Remarkable information about a more constricted period have been reported by Sol Babitz's *Differences between 18th century and modern violin bowing* (1957) and Robert Donington's *The Interpretation of Early Music* (1967) and *String Playing in Baroque Music* (1977).

The research report on hand is divided to the two main parts: 1) the movements and 2) the bowings, effects and multiple stops. The movements of bowing consist of the movements of the bow and the movements of the bow hand. I have considered the movements of the bow in the six chapters: 1) The playing position of bow means the parallelism to the bridge and inclination of a bow. 2) The place of bow on the string is also known as a contact point (Kontaktstelle, Flesch). 3) The direction of the movement means the old issue of the relationship between down-bow and up-bow. 4) The bow change (Bogenwechsel, Flesch) means the boundaries of down-bow and up-bow. 5) The string change (Saitenwechsel, Flesch) means the turning of a bow from one string to another. 6) The bow division (Einteilung des Bogens, Flesch) means the part of the hair in use. The movements of a bow arm have been described in the following chapters: 1) Bow grasp and finger movements, 2) Wrist movements, 3) Movements of lower arm and 4) Movements of upper arm.

Different types of bowings consist of the movements of violin bowing. The violin playing in multiple stops has also its own requirements on the movements, namely double stops, chords and polyphony and so called special effects, including *sulla tastiera*, *sul ponticello* and *col legno*. The overview of the historical development of the bowings is followed by systematic examination, which is divided to the three parts related to the initial functions of violin playing: the vocal, ballabile and virtuosic bowings. The division has formed on the basis of the sources and projected onto reality. I am of the opinion that violin music has always consisted of these elements, even if the idea with its newness may seem to be artificial. However, this tripartition is the basic idea of my examination. In a simplified manner violin bowing consists of the vocalism, *la ballabilità* and virtuosity. As a matter of fact the latter includes also the multiple stops and the effects of bowing, in general everything that is not needed in bowing of vocal and dance music. The division of bowings to these parts is to some extent a matter of opinion. According to my own solution

the vocal bowings are *son filé*, *legato* and *portato*, the ballabile bowings are *détaché* and *martelé* and the virtuosic bowings are *spiccato*, *sautillé*, *staccato*, *ondulé*, *bariolage*, *arpeggio*, *tremolo*, and subspecies of the former, *ricochet*, *jeté*, *collé* and *lancé*.

The violin bow originates from the musical bow (Sachs 1977, 56), the string of which is replaced by horsehair long before the advent of violin. In those days the viola bow represented the top of the development, but the violin was originally played with the early bows of the rebec, fiddle and *lira da braccio*. The actual violin bow was developed during the 17th century in the interaction with the idiomatic composition. The slow development process ended finally about 1780 in the entrenchment of the Tourte bow, which displaced almost perfectly the diverse shapes of the old bow. Thereafter the violin bow has remained basically unchanged.

The playing position of bow means the parallelism to the bridge and inclination of a bow. Since the first stringed instrument guide, Ganassi, has always been emphasized that for the tone reasons the bow must move parallel to the bridge. This instruction has, since the late 18th century, been repeated in the violin guides. The opinions concerning the inclination of a bow have divided in several parts. The most common instruction has been that the bow must incline towards the bridge. Others are of the opinion that the stick must be upright above the hair. According to the third instruction these alternatives should be conformed when necessary for various reasons, for example: Inclination with *piano* and upright position with *forte* (Bull 1829). Inclination at the nut and upright position at the point (Auer 1926). The newest instruction is that the bow may incline also towards the bridge (Capet 1916, Flesch 1923, Jacoby 1989). According to Jacoby a sophisticated, soft bowing is best achieved with the edge of the hair on the player's side.

The place of bow on the string has already been defined in the viola guide of Ganassi. The bow must move in the middle of the space between the finger-board and the bridge. This instruction has been repeated in violin guides since the beginning (Falck 1688). But already Ganassi's advice concerning the alternation of contact point according to the scale of expression has appeared in the violin guides (Farina 1627, L. Mozart 1756, Spohr 1832, Baillot 1834, Bériot 1858). In the 20th century the contact point became a very essential issue influenced especially by Flesch. The debate has at the worst ended in the theoretical accuracy drawing away from the reality (Diestel 1912, Hopfer 1941, Horn 1964, Szende 1985). The nearest to the reality is Jacoby: In most cases the player has a natural ability of choosing the right contact point.

The direction of movement of bow has exercised minds already before the violin. According to Ganassi a strong bar should be played with a downward bow. From the bow arrangements caused by the intransigence of the requirement arised bowings differing from the basic bowing, *non-legato*. But from the same reason originated the wide theoretic writing in the 17th century (Rognoni 1620, Zannetti 1645, Herbst 1653). So called down-bow rule was not only the most essential advice of bowing but it ruled due to the authoritarian influence of J.B. Lully (1655-1678) chaining the practical exercising of music far to the 18th century. The rule arised originally from the requirements of the

dance music was thus passed also to the more serious music, which basically is natural in consideration of gravity. Especially in orchestral work this rule has been important since the days of A. Corelli (1700). Bériot (1858) emphasized the significance of down-bow within the vocal bowing: The long syllable of a song has to be played with down-bow and the short syllable with up-bow. Similarly the accent of prosodia with down-bow and the unaccented syllable with up-bow. But since Gemiani (1751) the rule was criticized until Flesch rubbished it totally.

The bow change was carried out in the dance music of the 16th century rhythmically note by note, but soon the accompaniment of the vocal music changed the matter. It was inappropriate to disturb the singing line by the change of bow. These two extremes have coloured the theoretical discussion all the violin history long. The closest to the reality hit Bériot: The extremely condensed, smooth manner of performance, without any audible change of bow, leads almost inevitably to increasing use of pauses. After him have not much appeared writings about the necessary breaking of many bowings but the mania for the endless bow of *détaché* (Capet 1916, Flesch 1923, Galamian 1962, Horn 1964). Only the organizers of so called Baroque-renaissance (Babitz 1957, Donington 1967/77) have strived to prove the absurdity of glued *détaché*.

The problems of string change don't exist when playing the monochord, the fundamental form of stringed instruments. They came up within the technics of the instruments with two strings. The violin arised with three strings and the e-string was added not until about 1550. Dance music was originally played for practical reasons only with a- and d-strings, the material of g-string was still bad on the point of view of audibility. The accompaniment of the choral music was generally calm and limited. But since the beginning of the 17th century have the violin music been written with the requirements of the string change which have not altered later. The knowledge about the change of string is from far later years (Capet 1916, Flesch 1923). Capet emphasized the exercises aiming to eliminate the sound faults and problems with the outer strings. Flesch paid attention among other things to the sparing of bow and minimizing the movements at the string change and the use of the bowing pattern of the open strings in the problem cases.

With the bow division I mean the respective part of the hair surface in use. The dance music of the 16th century was played with the lower part of the short bow, which was however constrained by the thumb pushed against the hair. There are advices from the 17th century concerning the long stroke (Monteverdi 1607-41, Praetorius 1618-20, Rognoni 1620, Schütz 1647), but in practise the short bow didn't permit so much length compared to the present-day standard. According to the later evaluation even the head of bow was used in playing in the 18th century (Babitz 1957, Donington 1967). However L. Mozart and Tartini stressed the use of the whole bow. The classical division of bow into three parts arised then. Baillot characterized the expressional facts of the thirds of bow, but drastically pointed out: A sensible person learns easily to observe which part of bow gives the best sound of violin. Bériot adduced the proportional bow division and emphasized the significance of considering the sufficiency of bow. He described the bow division by graphical means in connection with the

notation. Capet introduced the five alternatives of bow division and used the system of signs generated by himself in almost all the music he wrote as far as the edition of the solos of J. S. Bach he published. Afterwards the significance of the division of bow has been particularized by many talented persons (Flesch 1923, Horn 1964, Dinington 1977, Szende 1985, Jacoby 1989).

In the overview of movements of the bow arm I have presented the information within which the manner of representation of my classification would have fragmented each entity in a disruptive way. Since Ganassi have the short notes been played mainly with the wrist and the long notes with the arm. L. Mozart warned about controlling the bow with whole arm. Spohr (1832) gave an advice congruent with the reality: Better than by means of any theory a trainee finds with his own ear the bowing mechanics which results in a fine violin sound. However, exactly he has been blamed for the bondage of the upper-arm pressed against the body. Steinhausen introduced the debate on the upper-arm pressed against the body and the exaggerated significance of the wrist. This became a hot potato between Flesch and the lecturers of the College of Berlin. Flesch introduced the six fundamental movements of the bow arm. He abandoned the horizontal movement of the wrist as unnatural and stressed the significance of the finger movements especially for the sake of the seamless of the bow change. Flesch became also an eager advocate of the pronation-supination-concept launched by Steinhausen.

The bow grip has varied long before the violin playing from the the palm grip to the thumb-forefinger-grip, between the nut and the middle. Originally the violin has been played with the palm-downward-grip against the viola where the hand was upturned and the thumb above the stick like in the German double bass grip still at present. In the original dance music grip of the violin the thumb was pressed against the hair and the little finger was very often either free in the air or below the stick. With this grip the violin was played commonly in France still in the 18th century. In Italy, from the requirements of the accompanying of voices, evolved the so called sonata grip, where the thumb was pressed against the stick and the other fingers were above the stick. This became an original form of the modern bow grip. L. Mozart and L'Abbé le fils emphasized the significance of the forefinger in controlling the sound and the supporting function of the little finger. The latter discussed also the imperceptible movements of the fingers. The violin methods of the 19th century described the natural bow grip, each in its own way. According to Spohr the grip must adjust to the preservation of direction required by the whole bow. Bériot advised in the certain bowings to hold the bow only by the thumb and the forefinger. Capet had adopted the circle grip, based on the axis of the thumb and the middle finger, from his teacher Maurin. Capet regarded the circle grip as the premiss of the entire bowing technique, which then was highly recommended by Galamian, the disciple of Capet, even if Flesch disapproved it as unnatural. He introduced the hierarchy of three grips according to age and nationality. He hoped that the oldest German bow grip would disappear, the own French-Belgian grip he accepted and the Russian grip of Auer's disciples he elevated to the paragon. Galamian developed the

doctrine of five finger movements: the vertical and horizontal movements, the vertical and horizontal turnings and the rotation.

Concerning the wrist movements in addition to the preceding should be mentioned, that in the violin methodes of the 1750's the significance of the wrist was emphasized and remained that down to the days of Steinhausen. He said that because of the prevailing ambivalence and ignorance the bowing styles of all teachers differ from the bowing styles they teach. They play with the whole bow arm, but teach the only thing they know, namely the development of the wrist. It was waste of his breath (Grünberg 1910, Barmas 1913, Auer 1926, Henning 1972, Erdlee 1988). Flesch was the only one announcing clearly his denying attitude: The exaggerated exercise of the vertical movement of the wrist is waste of time, but exercise of the horizontal movement is fatal, because it has destroyed the careers of many optimists.

The proportion of the lower arm in the textual sources has remained slight, even if it has in reality had an essential significance. Only Steinhausen added the rotation of lower arm, which has been taken into consideration since Flesch.

There are only a little early information concerning the movements of the upper arm. Falck said that the arms of violin player must not be in contact with the body, but they should move farther up and down in order to be able to work freely. According to L. Mozart the elbow had to be kept always freely quite close to the body and by inclining the violin was the excessive rising of the arm prevented while playing with the g-string. Also according to L'Abbé le fils the elbow had to be kept always free of the body. Paganini kept his right arm very close to his body and hardly ever rised it. According to Spohr the elbow was kept down as close to the body as possible. The radical change happend during the first decades of the 20th century. Diestel and Barmas spoke for the more free position of the upper arm. Capet advised to stroke with the lower third of bow by the movements of the upper arm. Flesch claimed that the Germans had pontificated that the upper arm must even be pressed against the body as if some bad witch during the 18th century had cursed the upper arm to the seventh generation by saying: You must not function. More reservedly he took a view of Thibaud's high position of the upper arm. Flesch's opinion was that the vertical movement of the upper bow is required in the change of string and the horizontal movement in stroking with the nut.

In the terminology of the bowings and especially in the notation prevails nowadays always the same confusion as in the 18th century and before that (Boyden 1979). Our assortment of bowings is a result of a long historical evolution. The bowing tradition has cumulated without anything to be capable of controlling its logic. That is also why it is so toilsome to analyse the history of bowings. Both the terminology and the notation concerning the bowings are still very young. The interest for specifying the terminology started not until the 19th century. The theory trailed badly behind the reality. The real premisses of the vocal and ballabile bowings, *messa di voce* and *non-legato*, are from the 16th century. The virtuosic bowings, *spiccato*, *sautillé*, *staccato*, *ondulé*, *bariolage*, *arpeggio* arised in the 17th century during the clarification of violin idiom, but their current names had still fluid meanings for long. Accordingly

détaché, staccato and spiccato stood for the broken variations of non-legato still in the 18th century. Consequently no wonder, that the solos of J. S. Bach have caused a lot of trouble for the posterity. Two of the most known facts about the violin playing in the 19th century are Spohr's adherence to the stroke on the string and Paganini's penchant for the stroke off the string. Baillot divided the bowings to the slow and fast bowings, the latter of which divided to the flat, elastic and sustained bow stroke. In addition to these there existed also besides the more unknown vocabulary (tremulando, stracinato, saccade, bariolage) the more familiar expressions (détaché, martelé, staccato and arpeggio). Subsequently have the bowings been classified in various ways which I have investigated in detail in my research. One of the clearest categories is the bowing classification of Flesch: 1) the long strokes, 2) the short strokes, 3) the thrown strokes, 4) the springing strokes and 6) the mixed bowings. He aimed for getting rid of the concepts spiccato and sautillé, even if he used them every now and then due to the force of habit.

Playing the long singing tone originated from the doubling of the vocal part in the 16th century. From the *messa di voce* of the vocal music became the fundamental bow stroke of the violin music. It was called *son filé* for the first time by L'Abbé le fils. Opinions about *son filé* have afterwards varied. Sometimes it has denoted one tone, another time it has meant legato, or a mere bowing exercise, or the singing performance of violin music. Flesch defined that *son filé* is a singing tone length of which is the whole bow and the duration of which varies in the range 1-15 seconds.

Legato developed in the vocal music already before the nativity of violin and certainly caused serious difficulties for the accompanists of voices in the 16th century. Down to the 1750's legato belonged however to the exceptional special effects of violin music. Terms *lireggiare* and *schleiffen* was used then. As a matter of fact the virtuosi of the 17th century used already legato among other things in arpeggio, bariolage and multiple stops. In their notation examples used L. Mozart 32-note and L'Abbé le fils 36-note slurs. The violin methods of the 19th century are high in legato, but it is discussed relatively little as if it was a matter of course. Capet compared legato to the various water phenomenons of the nature, pre-eminently to the waves of sea. Flesch defined that legato is binding 2-100 tones to the same stroke and considered in detail its relationship to the movements of bow and arm, the distance from the bridge, the down-bow and up-bow, the change of bow and change of string, the division of bow, the other bowings, the length of the vibrating string, the great melodic intervals, the shiftings, the ascending and descending passage, the dynamics, the phrasing slurs and the articulation and phrasing of music.

Portato was used already in the viola playing because of the rule of down-bow. In the 17th century it was called *tremolo* and marked by the wavy sign. In the 19th century for the name of the portato became *ondulé* which caused lots of confusions, because the same term had already meant the alternation of two strings in legato and non-legato. Portato belonged to the exercising program of Capet and he stated its relationship to *détaché* and *staccato*. Flesch regarded portato as an intermediate form of legato and staccato. He warned of the common mania for the portato, from which he also had suffered in his youth,

but he regarded it as a good tonal exercise. Gerle called portato as porté and Galamian as louré.

Non-legato, corresponding to the dance step by its duration, became the fundamental stroke of violin playing for ever without having a generally accepted name. Before the Tourte-bow the broken form of non-legato was called among other things détaché, the meaning of which was ambiguous still in the 19th century. The meaning of détaché was settled in the 20th century when it changed to stand for a seamless legato-like stroke totally against the literal meaning of the word. Also staccato loosed on account of the Tourte-bow its original meaning of the broken variant of non-legato. The bow stroke that later was called staccato had developed far without name already in the 17th century. The old meaning of spiccato was also abandoned for the Tourte-bow, but the boundary between it and sautillé seems to have left totally undefined for good. The words are still and obviously forever used as synonyms for each other, and worst of all, exactly in the inverse meaning.

The cudgels have taken up about martelé. It is generally considered to have arisen due to the Tourte-bow, because only that enabled its biting attack. I am of the opinion that the same stroke, whatever the name is, has been necessary in the music of the early violinists when an extraordinary beating and loud music was needed because of hard noise and stumping. I believe that also Quantz meant the same while saying that the dance music have to be played with a heavy hand and shortened sharp notes. Jacoby stated still about twenty years ago that in the Baroque music, in the 17th and 18th centuries there was no use for martelé because with the then bow every note articulated anyhow clearly. That is why the modern martelé is very useful when reaching for the short bow stroke typical for the Baroque.

It is not appropriate to very strictly define the boundary between the virtuosic and ballabile bowings. However, spiccato and sautillé in their modern, right meaning could only exceptionally be used in the oldest dance music. The detachment of bow from the string characterizing them refers to the nativity time of the violin idiom round 1600.

Spiccato is a bow stroke in which the player disconnects the bow from the string and puts it again against the string. It was used already by the virtuosi of the 17th century. Gemiani and L. Mozart refer to the short notes, in which the bow is lifted up from the string. The textual sources don't directly narrate spiccato in the 19th century, but Ševčík presented spiccato in its right meaning in the 1895. After all the definition of spiccato in the 20th century is really miscellaneous. The definition mentioned at the beginning of the paragraph is Flesch's with the difference that instead of spiccato he used the term the thrown stroke which in its part noticeably obscures the clear definition. The definitions of Capet, Galamian, Horn, Szende and Jacoby are very diverse.

When Szende says that tremolo must be played with the extreme tip in order that the bow would not begin to bounce like in saltato or sautillé, it is easy to assume vice versa that tremolo, an innovation which achieved popularity at the beginning of the 17th century, made also quite a slack bow tremble a little bit. Nor is it in the newest practise necessary to allow the bow to disconnect from the string. However, there are evidences already before the

middle of the 18th century about the existent of the bowing like *sautillé*. Even if Baillot and Bériot seemed to have nothing against the bouncing of bow, Ševčík advised seriously to exercise totally unequivocally *sautillé*. Casorti agreed with him about the meaning of *sautillé*. Capet clarified by a conscientious analysis the right meaning of *sautillé* and Flesch defined it as the springing stroke: In that the bow bounces by force of its flexibility and the player has only a passive role.

The number of the bowings in the 17th century characterized as the modern *staccato* is really great. Walther wrote even the slurring *staccato* of 48 notes. L. Mozart's violin *methode* includes also playing instructions for the present-day *staccato*. Spohr has been regarded as the master of the *staccato* on the string, and not without reason. Paganini astonished the world at the same time with his numerous *staccato*-variations. A couple of decades later *staccato*-crippled Wieniawski discovered a personal fashion, which became his symbol, namely the stiff virtuoso-*staccato*, which he studiously used also in his compositions. Generally *staccato* belonged in the obligatory armory of all the virtuosi in the 19th century. There has also always been discussion about capability of playing *staccato*. It has been claimed to be a native talent, which can not be obtained otherwise, but also, that anyone can achieve some kind of *staccato*, at least, by exercising. No wonder that Flesch regarded as his responsibility to remind that *staccato* is only a decoration of violin playing, and not the key factor of bowing technique, as he said many others to claim.

Ondulé, *bariolage* and *arpeggio* are relatives. Their historical origins are in the 17th century when they were verifiably developed to extremely versatile. Terms *odulé* or *ondeggiando* and *arpeggio* or *harpeggiato* originate from the infancy of these bowings. But *bariolage* is of later origin, even if the stroke was known earlier. The common features of these bowings are the frequent change of string and the manner of performance alternating from non-*legato* to *legato*, and in respect of *arpeggio* as far as to the thrown and springing strokes. The meaning of the term *odulé*, as already taken in the open, is still confusing, because it means also *portato*. There are lovely instances of *bariolage* from Biber, Walther, Corelli and a very good deal from Vivaldi. Very well known is the twice appearing difficult *bariolage* of Bach's third Partita. Baillot defined *bariolage* to be a confused peculiar passage in which the free strings are used frequently for the sake of the tone colour. *Bariolage* of the third Violin Sonata of Brahms is authentic violinlike.

Arpeggio appears in the music of Schütz in 1619 and thereafter often in the music of various composers. Often in the latter half of the 17th century the term *arpeggio* was written in the notation to point out that the chords of triple or quadruple stops written with the long note values have to be played as figured. In most cases the initial measure of this kind of period was however marked as the model for *arpeggio*. Especially J. J. Walther has written plenty of *arpeggio*. The other early *arpeggio*-master was Vivaldi. Perhaps the most famous are Bach's *arpeggios* of Chaconne, the manner of performance of which is a plentiful printed selection in various editions. L. Mozart said that the manner of performance of the broken chords is determined partly by the composer and partly by the player to his own taste. Baillot spoke about the springing *arpeggio*

in addition to the batteries or the emphatic detached arpeggio. Bériot comprehended arpeggio very broadly, because he used the term in general for all types of chord breaking. The guides of the beginning of the 20th century discuss exclusively about the off-string-arpeggio (Joachim-Moser 1905, Casorti - 1906, Eberhardt 1907, Grünberg 1910). For Capet arpeggio meant as extensive bow stroke as for Bériot. Flesch defined clearly that there are five types of arpeggio: the detached, springing and thrown arpeggio with and without slurs, legato and the mixed arpeggio. He regarded the types of arpeggio also as good bowing exercises referring to the plentiful exercises of Ševčík. About arpeggio has been written a lot afterwards and there are incredible amount of almost alike instruction of its manners of playing. Perhaps the most detailed instructions have been written by Szende.

Tremolo is the most common but also the most exceptional of the other virtuosic bowings. It originates from the vocal and instrumental music of the 16th century (Jannequin, A. Gabrieli). But the beginning of the rhythmic tremolo in the violin music is in dispute. Monteverdi has claimed it to be his invention. But among others Marini used tremolo already before him. The modern non-rhythmical tremolo arised in 1627 in the music of Farina. Walther used tremolo in the double-stops. In the 18th century already in other respects ambiguous term of tremolo meant in addition to non-legato also legato, then it became more difficult to distinguish from portato. Baillot's tremolo or tremulando could be played with an up and down quick bow either at the tip or the middle. Bériot called tremolo as ricochet. Flesch regarded tremolo as a subtype of détaché. Auer and Saenger discussed about two tremolos. Tremolo on the string was this conventional tremolo, which however was in the exercises marked to be played also rhythmically. Additionally there was also tremolo off the string, which Flesch named as the drum stroke. Afterwards have these meanings remained to some extent in use causing in their own respect the general obscurity of terminology.

Fouetté is a rare bowing, which for example Spohr mentions in his violin methode as a bowing favoured by French. Later the most attention to it have been invited by Auer and Galamian. The terminology of the latter includes also collé which settles itself between martelé and spiccato. With lancé Capet meant in fact quick martelé of the whole bow. Capet's opinion is that jeté is related to spiccato, differing from it only so that jeté is always played with the down-bow or up-bow. Thus it is the continuous replaced bow, which Flesch called as the standing staccato. Totally differently is jeté expounded by Donington. It is a bowing of Romantic music caused by the springiness of the bow thrown onto the string and it is used to play a varying number of short notes to the same direction. Finally we have achieved the last mixture of terms. Ricochet appeared already in the 17th century in the music of Schmeltzer, while he wrote quick notes played with the bow bounding to one direction on the strings, consequently Donington's jeté. The same stroke was used also by the other virtuosi of that time. According to Baillot the name of bowing is either staccato à ricochet or détaché jetté. He said that Paganini was the first to play like this. Bériot gives lots of various exercises related to staccato ricochet, but confuses it with the concept of tremolo, by which he meant the drum stroke like Auer.

Capet regarded ricochet as totally acrobatic fantasy, which is very seldom useful. He recommended instead the flying staccato. Like Baillot and Bériot also Auer calls ricochet as the thrown staccato. Boyden discusses about ricochet or jeté. Hennig's opinion is that ricochet is the same as saltando, Erdlec regards it same as saltato. With these names Flesch called on the one hand the off-string-staccato and on the other hand sautillé.

The multiple stops has old traditions in the violin playing. The stringed instruments of the Middle Ages were played even in multiple stops, because the prevailing trend of taste favoured the bourdon style and instruments had been made for this purpose so, that the unison playing wasn't too easy. But the violin playing in multiple stops originates from the lute and viola playing, within which it achieved already in the 15th century quite remarkable grade. However, in the violin technique the multiple stops appeared not until the 17th century. Marini and Grandi developed it far, but then it was left out of the Italian fashion and continued its development in Central Europe. The multiple stops appear in plenty in the music of Schmeltzer, Biber, Walther and Westhoff. But from the violin methodes of the time (Speer 1687, Falck 1688, Merck 1695) it was totally missing. Instead the solos of Bach include an inexhaustible number of examples of the multiple stops. At the same time wrote Leclair plenty of violin music with the multiple stops. The multiple stops have also a considerable role in Tartini's music. But the actual new wave of the multiple stops came in support of Paganini. His music together with the solos of Bach constitute the most famous essence of the multiple stops of violin. There aren't many playing instruction concerning the multiple stops before the 20th century. Capet and Flesch have examined the multiple stops of violin and also indicated very detailed their proposed solutions, knowing of which would not be bad for any enlightened violin player. All the documents written later include very little new.

The two-voicing violin music have been written during all the 17th century and it developed very far in the playing and music of the virtuosi of the time. Bach's, Leclair's and Tartini's music include the two-voicing in plenty. L. Mozart teaches the two-voicing playing, but fails to give the bowing instruction. The first instructions are given by L'Abbé le fils: The pressure of bow must be divided equally on both of the strings, the bow must move straight in order to make both of the strings to vibrate equally and the bow is not lifted off the strings until détaché [sic] is especially indicated. The same instructions are repeated seventy years later in the violin methode of Spohr, but he remarks also that the double-stops are very difficult to bind together with the bow, consequently a remark concerning the change of bow. According to Capet the hair have to be pressed more on the side of lower string. The double-stops require also a minor change of pressure from a string to another depending on the interval. The larger the interval is the more the pressure of bow changes to the side of the shorter vibrating string. He advised the division of the bow pressure in various intervals in the form of a table. The two strings vibrate with equal length only in quinte. The demand on exactness of the division of the bow pressure increases towards the higher positions. Flesch observed that seemingly there are no bowing problems related to the double-stops. But he points out

things control of which is not easy. An example is a melody in the course of which legato-tremolo is played with another string. The choice of the contact point in the shiftings is another difficult bowing problem. It changes for the worse in the case when the difference in length between the vibrating strings increases. In general the double-stops must, according to Flesch, be played more close to the bridge than the unison playing requires. The quick changes of bow related to the double-stops are very problematic.

Marini's tour de force from the year 1626 is the earliest triple stops violin part even with the related playing instruction: the g-string had to be placed very close to the the d-string, in order to play three strings simultaneously. Otherwise the three stops playing had been impossible at Marini's time as well as nowadays for the sake of the curved bridge and the tenseness of hair. Farina wrote during the next year the triple stops violin part to be played as *col legno*. In the music of J. J. Walther the broken chords have a remarkable role. His caprices from the year 1688 include among other things the quadruple stops consecutive chords. Also in the music of Westhoff there are continuous three stops courses with down-bows and up-bows and quick passages with constantly played chords. The three and quadruple stops chords of the 18th century written with the whole note values have usually intended to be played in a way or another broken chords or even completely as arpeggio. Usually the chord was broken so that at first the lower note was slightly accented and the actual note value was played, after the break of chord, with the highest note. However, Babitz gives examples of the upside down breaking of chords from that time. The instructions of Quantz for breaking the chord have been assiduously on the desks of the researchers especially for the reason that the problematic chords of the solos of Bach have been tried to clarify by means of them. It would be the value of an own examination to collect all the propositions and applications, which these solos have arised during the 20th century. It would also be interesting to examine the relation between these and the existing played interpretations, which is out of the question in this overall historical examination. The virtuosic technique of the chord-playing was represented by Paganini and Bull in the early 19th century. The former is said to been played the sustaining triple stops without breaking by the means of the flat bridge and the strong bow grip. The latter explains that his playing in quadruple stops requires a strong, heavy bow, which is two inches longer than a usual bow. According to Beriot the chords should always be broken and the highest note of the chord must fall to the beat, thus the breaking of chord must happen before the beat. At the beginning of the 20th century arised a passionate discussion exactly about the playing of chords, the waves of which have not yet ceased. A. Schering stated his theory of the so called Bach bow, which divided the violin world into two parts, for and against. And it didn't make it easier even if Schering enunciated that he made a mistake. It is possible that as long as violin will be played, there will be also debate on the practise of breaking the chords, about which there are a prominent sample in my research.

The so called violin polyphony has also been examined in plenty. It originates very strongly from the beginning of the 17th century. Grandi and Marini composed already a very far developed polyphony, typical for which

from the beginning was a deep cleavage between the notation and the played execution. The facts of the voice leading with an unison instrument are problematic even in the simplest case. The main problem is, of course, the natural accentuation on the occurrence of the subject, but in addition there are the problems caused by the counterpoint. Very often the pedal points complementing the texture have been written into the polyphony with long note values. The execution of these concurrently with the voice leading is totally impossible in most cases. Consequently the research result is that only a directive meaning should be given for the notation, so that the player could perceive the balance between various notes and make his ing technical choices and applications accordingly. However, it is the fact that the written music has not been followed by side instructions for respective problems, which has caused extensive variations to the later interpretations. There has also been an assumption that an unwritten impression of the manner of performance of the polyphony have belonged in the professional skills of the players at the nativity time of the music.

Finally I have reached the moment of truth at the long complex research work and I feel my limitations as a researcher. However, I have bravely strived to recurrently prove in my extensive research report that there is always a gap between the theory and the reality. There still exist a concrete proof of that, because the interpreters of music, soloists and orchestral players have almost without exception taken distance to the researchers and their output. I have found out this while serving more than ten years as a full-time orchestral player and also later in many discussions with my former colleagues. It would certainly be very reasonable to start investigating the possibilities to bring the theory and the reality closer to each other. But concurrently we have to keep in our minds also that a serious research is not popularizing the knowledge, which is very enticing for various reasons. On the contrary, concurrently with applying the results of fundamental research to the practical needs, must also the research work be continued intransigently in order to solve the secrets still remaining in the hiding places of the past.

LÄHTEET

- l'Abbé le fils/Saint-Sévin, J. B. 1761. Pricipes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les differends agrémens dont il est susceptible. Paris. Reprint 1976. Genève: Minkoff.
- Aschmann, R. 1962. Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels. Zürich: L. Speich.
- Auer, L., Saenger, G. 1926. Graded Course of Violin Playing. Prefatory and Incidental Text, Additional Exercises and Duets, and Systematic Grading of all Material by Gustav Saenger. Books 1, 7, 8. New York: Fischer.
- Babitz, S. 1957. Differences between 18th-century and modern violin bowing, The Score.
- Bachmann, W. 1964. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig: Breitkopf.
- Baillot, P., Rode, P., Kreutzer, R. 1803a. Kleine Violinschule zum Gebrauch für Anfänger so wie zum Selbstunterrichte. Braunschweig: Litolff.
- Baillot, P. 1803b. Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot, herausgegeben von Baillot, Von dem Conservatorio der Musik in Paris bey dem Unterricht eingeführt. Neue vermehrte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf.
- Baillot, P. 1834. L'art du violon.
- Barmas, I. 1913. Die Lösung des geigentechnischen Problems. Ein rationeller Weg zur Erlangung einer sicheren, zuverlässigen Technik der linken und rechten Hand. Neue vermehrte Auflage. Berlin: Bote & Bock.
- Beckmann, G. 1918. Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. Leipzig: Simrock.
- Bériot, Ch. de 1858. Méthode de violon (Violin-Schule) op. 102. Parties 1 - 3. Mayence: Schott.
- Bériot, Ch. de 1896. Violin-Schule Op. 102. Neue durchgesehene und vervollständigte Ausgabe von Hugo Heermann. Mainz: Schott.
- Boyden, D. D. 1966. Violinspiel. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 13, 1754-1781. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter.
- Boyden, D. D. 1979. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. Reprinted 1979 (First published 1965). London: Oxford University Press.
- Boyden, D. D. 1980a. Bow, § II, Bowing. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 3, 131-135. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Boyden, D. D. 1980b. Violin, § II, Technique. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 19, 832-845. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Bull, S. C. 1981. Ole Bull. A Memoir. An unabridged republication of the edition published in 1886 by Houghton Mifflin & Co., Boston. New York: Da Capo Press.
- Capet, L. 1916. La technique supérieure de l'archet pour violon. Jälkipainos 1942. Paris: Salabert.

- Casorti, A. sine anno. Bogen-Technik für Violine. Opus 50. Leipzig: Peters.
- Diestel, H. 1912. Violintechnik und Geigenbau. Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaues. Leipzig: Kahnt.
- Donington, R. 1967. The Interpretation of Early Music. Second reprinted Edition. First published 1963. London: Faber.
- Donington, R. 1977. String Playing in Baroque Music. London: Faber.
- Dräger, H.-H. 1937. Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa (bis zum Violinbogen des 16. Jahrhunderts). Berlin: Tritsch.
- Eberhardt, G. 1907. Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psychophysiologischer Grundlage. Dresden: Kühnemann.
- Eberhardt, G. 1912. Gymnastik des Violinspiels. Schule der violinistischen Technik. Leipzig: Kahnt.
- Erdlee, E. 1988. The Mastery of the Bow. Complimentary Copy. Tamarac, Florida: Distinctive Publishing Corporation.
- Fechner, J. 1954. Moderne Violintechnik. Mainz: Schott.
- Flesch, C. 1911. Urstudien für Violine. Uusintapainos sine anno. Berlin; Ries & Erler.
- Flesch, C. 1923. Die Kunst des Violinspiels. I. Band: Allgemeine und angewandte Technik. Toisen painoksen (1929) uusintapainos 1978. Berlin: Ries & Erler.
- Flesch, C. 1926. J. Brahms, Sonaten für Klavier und Violine opus 108 herausgegeben von Arthur Schnabel und Carl Flesch. New York: Fischer.
- Flesch, C. 1928. Die Kunst des Violinspiels. II. Band: Künstlerische Gestaltung und Unterricht. Uusintapainos 1978. Berlin: Ries & Erler.
- Flesch, C. 1930. J. S. Bach, Sonaten und Partiten für Violine Solo. Neue Ausgabe von Carl Flesch. Renewal 1948. New York: Peters.
- Flesch, C. 1934. Problems of Tone Production in Violin Playing. English Text by Gustav Saenger. Alkuteos Carl Flesch, Das Klangproblem im Geigenspiel. (Baden-Baden 1931.) New York: Fischer.
- Flesch, C. 1939. The Art of Violin Playing. Book One. Technique in General. Applied Technique. English Text by Frederick H. Martens. Second Revised Edition (First published 1924). Alkuteos Carl Flesch: Die Kunst des Violinspiels, I. Band: Allgemeine und angewandte Technik, 1923. New York: Fischer.
- Flesch, C. 1961. Erinnerungen eines Geigers. 2. durchgesehene Auflage (C 1960 Atlantis Verlag AG / Zürich). Zürich: Rombach.
- Flesch, C. sine anno. N. Paganini, 24 Capricen für Violine Solo Opus 1 herausgegeben von Carl Flesch. New York: Peters.
- Galamian, I. 1962. Principles of Violin Playing & Teaching. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Ganassi, S. di 1542-1543. Regola Rubertina. Teil 1 und Teil 2. Lehrbuch des Spiels auf der Viola da Gamba und der Laute. Venedig 1542 und 1543. Herausgegeben von Hildemarie Peter. Deutsche Übersetzung von Dr. Emilia Dahnk-Barof fio (Novara) und Hildemarie Peter, 1972. Berlin: Lienau.
- Garam, L. 1972. Viulunsoiton peruskysymyksiä. Helsinki: Fazer.

- Garam, L. 1984. Viulunsoiton opetus. Helsinki: Fazer.
- Gerle, R. 1982. The Art of Practising the Violin With Useful Hints for All String Players. London: Stainer & Bell.
- Grove's 1966. Grove's Dictionary of Music and Musicians. Volumes I - X. Fifth Edition edited by Eric Blom. Reprinted. London: Macmillan.
- Grünberg, M. 1910. Methodik des Violinspiels. Systematische Darstellung der Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. Handbücher der Musiklehre V. Leipzig: Breitkopf.
- Guhr, C. 1829. Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen... Mainz: Schott.
- Hennig, M. 1972-. Leitfaden zur Technik und Methodik des Violinspiels. Musikpädagogische Bibliothek, Band 12. Wilhelmshafen: Heinrichshofen.
- Horn, A. F. von 1964. Die Technik des Violinspiels. Didaktischer Wegweiser für Lehrende und Lernende. Berlin: Lienau.
- Hubay, J. 1909. Pierre Rode, 24 Caprices Violino solo. Revues par Jenö von Hubay. Wien: Universal.
- Jacobsen, M. 1930/1931. 120 Technische Paraphrasen über höchsten Ausbildung der Bogentechnik. Band II, Technik der rechten Hand. Hefte 1-2. Leipzig: Zimmermann.
- Jacoby, R. 1989. Violin-Technik im Aufbruch. Aus dem Englischen übertragen von Kurt-Christian Stier, Theo Rosendorfer. Originaltitel: Violin Technique. A practical analysis for performers. Novello & Company Limited, 1985. Frankfurt am Main: Zimmermann.
- Joachim, J., Moser, A. 1905. Violinschule I-III. Berlin: Simrock.
- Klingfors, G. 1985. Instrumental praxis. Ingemar von Heijne, René Jacobs, Gunno Klingfors, Anders Öhrwall, Barockboken. Stockholm.
- Kolneder, W. 1984. Das Buch der Violine. Bau Geschichte Spiel Pädagogik Komposition. 3. Auflage (1. Auflage 1972). Zürich: Atlantis.
- Kunitz, H. 1960. Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch. Teil XII: Violine / Bratsche. Leipzig.
- MGG 1951-1986. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Bände 1-17. Kassel: Bärenreiter.
- Moser, A. 1923. Geschichte des Violinspiels. Berlin: Hesse.
- Mozart, L. 1756. Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Translated by Editha Knocker. 2nd Edition, reprinted (1st Edition 1948). London: Oxford University Press.
- Muffat, G. 1698. Florilegium secundum. Passau 1698.
- Otava 1978-1979 Otavan iso musiikkitietosanakirja. Osat 1-4 (1978) 5 (1979). 2. painos. (1. painos 1976.) Helsinki: Otava.
- Quantz, J. J. 1752. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Documenta musicologica, erste Reihe, II. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, herausgegeben von Hans-Peter Schmitz (1. Auflage, Berlin 1752). 4. Auflage (1. Auflage 1953). Kassel: Bärenreiter.

- Read, G. 1976. *Contemporary Instrumental Techniques*. New York: Schirmer.
- Rupertus, O. 1914. *Der Geiger*. Kurzgefaßte Zusammenstellung der wichtigsten Fragen der Geigentechnik, sowie allgemeiner, den Geiger interessierender Abhandlungen. Dritte, verbesserte Auflage. Tonger's Musikbücherei Band 3. Köln: Tonger.
- Schwarz, B. 1966. *Violinmusik*. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 13, 1720-1754. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter.
- Schwarz, B. 1983. *Great Masters of the Violin from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. New York: Simon & Schuster.
- Ševčík, O. 1901. *Die Schule der Bogentechnik*. 4000 systematisch fortschreitende Bogenstrichübungen in 3 Abtheilungen für Violine, Op. 2. Original-Ausgabe Leipzig 1895. Bruxelles: Bosworth.
- Spohr, L. 1832. *Violinschule*. Wien: Haslinger.
- Steinhausen, Fr. A. 1903. *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten*. Vierte Auflage herausgegeben von Arnold Schering 1920. 1. Auflage 1903. Leipzig: Breitkopf. 1920.
- Szende, O. 1985. *Unterweisung in verschiedenen Stricharten auf der Geige*. Beiträge zum Geigenunterricht Nr. 5. Wien: Universal.
- Szigeti, J. 1969. *Szigeti on the Violin*. London: Cassell.
- Tartini, G. 1760 *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino*. Padova 1760. London 1779. Reprinted 1913. London: Reeves.

KIRJALLISUUS

- Axelrod, H. R. 1976. Heifetz. New Jersey.
- Bériot, Ch. de 1867. Ecole transcendante du violon. Annexe de la Méthode (Schule der höheren Ausbildung im Violinspiel. Anhang zu der Violinschule) dédiée à ses élèves par Ch. de Bériot. op. 123. Mayence: Schott.
- Berlioz, H. 1843. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne. Paris.
- Biber, H. I. Fr. von 1954. 15 Mysterien-Sonaten für Violine und Basso continuo (Klavier). 3 Bände. Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Gustav Lenzewski. Frankfurt am Main: Wilhelmiana.
- Biber, H. I. Fr. von 1983. "Die Rosenkranz-Sonaten". Fünfzehn Mysterien für Violine und Klavier und eine Sonate für Violine solo nach Kupferstichen biblischer Historien. Levyseloste. EMI, LC 0761. Freiburg: Harmonia mundi.
- Biber, H. I. Fr. von 1988. Reinhard Goebel, Biber: Mensa sonora. Levyseloste. Hamburg.
- Boyden, D. D. 1971. An Introduction to Music. Second edition. London.
- Burney, Ch. 1776-89. General History. London.
- Campbell, M., Greated, C. 1987. The Musician's Guide to Acoustics. London.
- David, F. 1904. Violin-Schule. Alkuperäin 1863. Neuausgabe von M. Dello. Braunschweig: Litolff.
- David, F. sine anno. Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte arrangiert und herausgegeben von Fredinand David. Neue revidierte Ausgabe von Henri Petri. Leipzig: Peters.
- Dolmetsch, A. 1915. The Interpretation of the Music of the XVIIth an XVIIIth Centuries. London.
- Fétis, Fr. 1856. Antonio Stradivari. Paris.
- Ganassi, S. di 1535. La Fontegara. Venezia.
- Garam, L. 1985. Viulun mestareita. Rajamäki: Hellas.
- Garam, L. 1990. The Influence of the spatial-temporal structure of movement on intonation during changes of position in violin playing. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Geminiani, Fr. 1751. The Art of Playing on the Violin. London.
- Gill, D. 1984. The Book of the Violin. New York: Rizzoli.
- Hanslick, E. 1886. Concerte, Componisten und Virtuosen, 1870-1885. Berlin.
- Hartnack, J. W. 1977. Grosse Geiger unserer Zeit. Überarbeitete und ergänzte Neuausgabe (1. Auflage 1967). Zürich: Atlantis.
- Havemann, G. sine anno. Was ein Geiger wissen muss. Leipzig: Peters.
- Heijne, I. von 1985. Inledning. Ingemar von Heijne, René Jacobs, Gunno Klingfors, Anders Öhrwall, Barockboken. Stockholm.
- Herbst, J. A. 1653. Musica Moderna Prattica. Frankfurt.

- Hopfer, M. 1941. Die Klanggestaltung auf Streichinstrumenten. Das Naturgesetz der Tonansprache. Kurze Einführung in "Die gestaltende Dynamik der Bogenmechanik" von August Eichhorn. Leipzig: Kistner & Siegel.
- Jahn, A. 1913. Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf die Violine. Leipzig.
- Jeans, J. 1968. Science & Music. New York.
- Koeckert, G. 1904. Les Principes rationnels de la technique du violon. Leipzig: Breitkopf.
- Kulenkampff, G. 1952. Geigerische Betrachtungen. Nach hinterlassenen Aufzeichnungen bearbeitet und herausgegeben von Gerhard Meyer-Sichtung. Regensburg: Bosse.
- Kurth, E. 1917. Grundlagen des linearen Kontrapunkts.
- Küchler, F. 1914. Praktische Violinschule. Zürich.
- Laurila, L. 1930. Musiikkisanasto. Helsinki: Fazer.
- Louhivuori, S. 1998. Viulupedagogiikan vaiheita. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoiton opetuksessa 1750-luvulta 1970-luvulle. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Mayer, D. M. 1981. The Forgotten Master. The Life & Times of Louis Spohr. New York.
- Melkus, E. sine anno. Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels. Stuttgart.
- Menuhin, Y. 1971. Kuusi viulutuntia. Alkuteos Violin, Six Lessons with Yehudi Menuhin. London 1971. Suomentanut Leena Siukonen-Penttilä, 1987. Juva: WSOY.
- Mersenne, M. 1636. Harmonie Universelle. Paris.
- Meyer, J. 1978. Physikalische Aspekte des Geigenspiels. Ein Beitrag zur modernen Spieltechnik und Klanggestaltung für Berufsmusiker, Amateure und Schüler. Sine loco: Verlag der Zeitschrift Instrumentenbau.
- Peterlongo, P. 1976. Die Streichinstrumente und die physikalischen Grundprinzipien ihres Funktionierens. Deutsche Übersetzung Silvia Kincel. Frankfurt/Main.
- Rangel-Ribeiro, V. 1981. Baroque Music. A Practical Guide for the Performer. New York.
- Riechers, A. 1893. Die Geige und ihr Bau. Göttingen.
- Roeseler, A. 1987. Große Geiger unseres Jahrhunderts. München: Piper.
- Rognionno, R. 1592. Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminalamente con ogni sorte d'instromenti. Venezia.
- Rognoni, Fr. 1620. Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno. Milano.
- Rühlmann, J. 1882. Die Geschichte der Bogeninstrumente... Braunschweig.
- Sachs, C. 1929. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin.
- Sachs, C. 1977. The History of Musical Instruments. Reprinted. London.
- Schultze, C. 1901. Stradivaris Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaus. Berlin.
- Schwarz, V. 1975. Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart. Wien: Universal.
- Suomalainen, Y. 1936. Viulu ja viulun mestarit. Helsinki: Otava.

- Szigeti, J. sine anno. *A Violinist's Notebook. 200 Music Examples with Notes for Practice and Performance.* London: Duckworth.
- Tartini, G. 1758. *The Art of Bowing For the Violin. Fifty Variations on a Gavotte By Corelli.* Edited and Revised by Leopold Lichtenberg. [Alkuteos *L'Arte del'arco ou l'art de l'archet.* Paris 1758.] Uusintapainos 1909, renewal assigned 1940. New York: Schirmer.
- Trendelenburg, W. 1925. *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels.* Berlin.
- Wasielewski, W. J. von 1910. *Die Violine und ihre Meister. Fünfte, wesentlich veränderte und vermehrte Auflage von Waldemar von Wasielewski.* Leipzig: Breitkopf.
- Vidal, A. 1876/78. *Les instruments à archet...* Paris.
- Zannetti, G. 1645. *Il Scolaro di Gasparo Zannetti per imparar a suonare di violino et altri stromenti.* Milano.