

MARKUS SARANTOLA

Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa

Lectio praecursoria

Markus Sarantolan tohtorintutkinto (soveltajakoulutus) tarkastettiin 26.10.2019 Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Tohtorintutkinnon taiteellinen osuus: Kaksi kamarimusiikkikonserttia. Tutkinnon kirjallinen osuus: Kolmen artikkelin koelma sekä soveltajakoulutuksen raportti ”Runojaloista romantiikkaan. Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa”. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö, lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta luki MuT Veli-Markus Tapio, ja lausunnot kirjallisesta osuudesta lukivat Prof. Dr. Tomi Mäkelä sekä MuT Tommi Hyytinen.

Musiikkiesitys

Wolfgang Amadeus Mozart

Osat *Menuetto* ja *Andante*

Divertimentosta Es-duuri, KV 563

Linnea Hurttia, viulu, Markus Sarantola, alttoviulu, Jussi Seppänen, sello

Yizhak Schotten, hieno amerikkalainen alttoviulisti, meni 1960-luvun puolivälissä nuorena opiskelijana kuuluisan William Primrosen soittotunnille. Schotten muistellee tapaamista:

Toin tunnille Hindemithin sonaatin opus 11 numero 4 ja soitin sitä kaikesta sydämestäni – tein myös kaikki portamentot eli liukumiset. Mister Primrose kysyi: ”Miksi teette noin?” Vastasin: ”Olen kuunnellut teidän levytyksenne.” Primrose vastasi: ”*People don't play like this any more.*” [Ihmiset eivät enää soita tuolla tavalla.] (Potter 1998.)

Vuonna 1904 syntynyt Primrose tiesi, mitä tarkoittaa liukuminen, ja miten paljon sellaisia oli musiikissa aikaisemmin käytetty. Hän oli ehtinyt kokea rippeet aika-kaudesta, jolloin soittokulttuurissa oli tapahtunut fundamentaalisia muutoksia. Sitteeraan musiikkikirjoittaja Tully Potteria: ”1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä yleisessä soittamisen tavassa tapahtui seismisen kokoluokan vallankumous.” (Potter 2003, 76.) Vanhanaikainen liukuminen oli liittynyt oikeasti romanttiseen esitystapaan.

Ennen vanhaan on soitettu, sävelletty ja kuunneltu musiikkia eri lailla. Beethoven on kertonut, että Mozart soitti tylsästi ja vanhanaikaisesti. Kaikista on vuorollaan tullut vanhanaikaisia. Ehkä uuden galantin tyylin nopeasti omaksunut Telemann on joutunut sanomaan ystävälleen Johann Sebastian Bachille: ”*People don't play like this any more.*”

Lukemalla, soittamalla ja tutkimalla, kokeilemalla soittimia, kyselemällä veteraanimuusikoilta sekä kuuntelemalla mitä monenlaisimpia äänitteitä saamme tietoa menneisyydestä. Materiaalia löytyy loputtomasti. Bachin, Mozartin ja Hindemithin suurenmoinen musiikki ansaitsee tulla tutkituksi. (Hindemith muuten oli ensimmäisiä vanhan musiikin pioneereja Amerikassa.)

BRÜGGEN JA KUMPPANIT

Mitä tämä tarkoittaa sinfoniaorkestereiden kannalta? Frans Brüggen totesi vuonna 1969, että jokainen sävel, jonka Amsterdamin *Concertgebouw*-orkesteri esittää Mozartilta tai Beethovenilta, on valhe. Aikamoinen väite. Kuka oli Frans Brüggen? Hän oli eräs hollantilaisen vanhan musiikin liikkeen johtohahmoista, nokkahuilisti ja kapellimestari. Monien mielestä Brüggen oli suurin kaikista.

Brüggen, sekä cembalisti Gustav Leonhardt, sellisti Nikolaus Harnoncourt ja myös monet muut olivat alkaneet 1900-luvun puolivälissä tutkia kauan sitten sävelletyn musiikin esittämistä. He olivat tehneet suunnattoman määrän tutkimustyötä lähteiden ja alkuperäisten barokin soittimien parissa. Jo ennen heitäkin oli suuri joukko pioneereja tehnyt samanlaista perustyötä. Saatujen uusien tutkimustulosten myötä menneiden vuosisatojen musiikista tuli nyt koskettavampaa, viihdyttävämpää ja konkreettisempaa. Barokin sävellysten pintataso muuttui kolmiulotteisemmaksi, merkitystasot puolestaan syvenivät. Vanhasta musiikista tuli, paradoksaalista kyllä, nykyaikaisempaa. Tutkimus laajeni koskemaan myös klassismin ja romantiikan ajan musiikin esittämistä. Vähitellen syntyi ”periodityyli”, uusi tapa esittää *vanhaa* musiikkia, ja se alkoi levitä laajalle – myös tavallisiin orkestereihin.

Brüggen oli ehtinyt esittää *Concertgebouw*-kärjistyksensä aikana, jolloin sinfoniaorkestereissa vielä kovasti vierastettiin ajatusta barokkimusiikin tutkimisesta. Sitten tilanne alkoi muuttua: Brüggenin lisäksi muun muassa Harnoncourt, John Eliot Gardiner ja Roger Norrington kutsuttiin johtamaan merkittäviä orkestereita. Näiden kapellimestareiden levytyksiä kuunneltiin ja jäljiteltiin. Oikeastaan jokainen moderni orkesterinjohtaja kuunteli jossain vaiheessa heidän levytyksiään. Barokkimusiikin pioneerien tekemän tutkimustyön tuloksista oli pikkuhiljaa tulossa hyväksyttävä asia. ”Periodityylistä” oli tulossa suosittua.

TUTKIMUKSENI

Lähtökohtana esittämiskäytäntöjä tutkivan soveltajaprojektin aloittamiselle oli siihenastinen kokemukseni orkesterimuusikkona. Olen työskennellyt noin 30 vuoden ajan sekä moderneissa orkestereissa että keskeisissä periodiyhtyeissä. Minulla on ollut erinomaiset mahdollisuudet seurata historiallisesti tiedostavien esitystapojen saapumista ja leviämistä Suomeen. Aloitin vuosina 2011 ja 2012 tutkimukseni pohtimalla, miten nykyorkestereissa suhtaudutaan HIP:iin (*Historically Informed Performing Practice*). Pian oli kuitenkin välttämätöntä alkaa ottaa selvää siitä, mitä alkuperäiset vanhat käytännöt konkreettisesti tarkoittavat. Tämä oli se suunta, johon tutkimukseni kääntyi ja ajan myötä myös asettui. Oli keskityttävä itse asiaan, eli vanhan musiikin esittämisen perusteisiin.

Barokin, klassismin ja romantiikan ajan sävellysten toteuttaminen tarkoittaa tietämystä historiasta sekä esitettävästä musiikista. Tämän ajattelutavan verbalisoimisesta muodostui loppujen lopuksi jatkotutkintoni ydin, ja nämä terveiset halusin lähettää myös modernille orkesterikentälle. Musiikin esittäminen – myös kaikkein innovatiivisin, kuulijan sisintä koskettava sekä tässä nyt-hetkessä syntyvä – ei nimittäin ole vapaata tieteellisen tai taiteellisen tutkimuksen tekemisestä.

Tutkimukseni on koskenut moderneja orkestereita sekä 1700- ja 1800-lukujen musiikin esittämisen tapoja niissä. Siis kaksi tasoa, kaksi tutkimuksen kohdetta: Historiallisen musiikin esittämisen käytännöt ja nykyaikaiset orkesterit. Miten käytännöt on aikaisemmin otettu vastaan ja miten ne otetaan vastaan juuri tänään? Miten tilanteen muuttuminen tiedostetaan?

OPINNÄYTEKOKONAISUUS

Jatkotutkintoni opinnäytekokonaisuus koostuu seuraavista elementeistä: artikkelikokoelma, kaksi kamarimusiikkikonserttia sekä soveltajaprojektin raportti. Lisäksi tutkinto tuotti barokkimusiikin kurssin, lukuisia erityyppisiä kirjoituksia ja useita esitelmiä.

Miten historiallisesti tiedostava esittäminen voi tai etenee tämän päivän orkestereissa? Tein runsaasti kenttätöitä asioiden tilan selvittämiseksi. Ratkaisin kysymyksen tutkimisen soittamalla useissa suurissa ja pienissä kokoonpanoissa, esittämällä samaa klassista ohjelmistoa sekä teräs- että suolikielillä, niin moderneilla soittimilla kuin periodisoittimillakin. Tämä tarkoitti arkista käytännön työskentelyä eli fyysistä soittamista. Se tarkoitti osallistuvaa havainnointia kuukaudesta ja vuodesta toiseen. Samoina vuosina kirjoitin soittamisen perusparametrejä koskevat artikkelini.

FRASEERAUS

Kun vanhempaa musiikkia soitetaan orkestereissa, on tarkastelun kohteena usein niin sanottu fraseeraaminen. Kyse on musiikin muotoilusta ja monenlaisista hienodynaamisista artikulaatioista.

”Älkää fraseerako! Hugo Riemann keksi fraseerauksen vuonna 1884!” Tällaisilla sanoilla evästi ansioitunut continuo-urkuri Markus Malmgren Opus X -yhtyettä loppuvuodesta 2010. Olin mukana soittamassa. Veret seisauttava kärjistyksen jäi kerralla mieleen. Meillä oli työn alla Johann Hermann Scheinin teos 1600-luvun alusta. Musiikkia oli toki elävöitettävä, mutta Malmgren toivoi, että emme kuitenkaan tekisi niin paljon varsinaisia crescendoja. Hän toivoi käytettävän muunlaisia painottamisen ja muotoilun tapoja. Mitä tällainen esitystapa tarkoittaa? Tällaisiin kysymyksiin täytyi alkaa perehtyä tarkemmin.

Varhaisbarokin musiikin esittämisen tutkimiseen ei riitä varhaisen barokkimusiikin tutkiminen, vaan meidän on otettava selvää myös siitä, miten vanhoja sävellyksiä kohdeltiin romantiikan ja varhaisen modernismin aikana. On pyrittävä tuntemaan monta eri estetiikkaa – muuten ymmärrys jää pintapuoliseksi. On raaputettava usean eri aikakauden kerroksia, sieltä alta saattaa sitten löytyä tietoa alkuperäisestäkin esittämisen tavasta.

Paljon puhutaan romanttisesta soittotavasta. Tällaisiin asioihin merkittävä osa tutkimuksestani kohdistui. Romantiikan murros oli aikanaan kokonaisvaltainen ja aivan kaiken musiikin esittämisen kannalta merkittävä. 1800-luvun tyylinmuutos kulminoitui dynaamis-agogisessa fraseerauksessa, jonka vaikutusvaltainen saksalainen musiikkitieteilijä Hugo Riemann (1849–1919) kehitti – tai ennemminkin virallisti – sekä asetti vanhoja käytäntöjä vastaan. Myös tällaisista myöhäisromantiikan ajan käytännöistä meidän tulisi ottaa selvää, mikäli haluamme ymmärtää barokkimusiikin esittämistä.

Vielä 1800-luvun alkupuolellakin avainasemassa oli ollut niin sanotun puhuvan musiikin kannalta olennainen painotusten järjestelmä. Sen sijaan nykyään yleinen minkä tahansa aikakauden musiikkiin sovellettu käsitys, että tulisi tehdä aina crescendo kohti seuraavaa iskua tai seuraavaa tahtia, on käytäntö, joka kehittyi vasta 1800-luvun jälkipuolen aikana. Kyseessä on uusi käytäntö, jota Hugo Riemann puolesti kaunopuheisen propagandansa avulla Freudin ja Mahlerin ajan Euroopassa. Tarkennan kuitenkin hieman: ei Riemann tietenkään yksin koko musiikin muotoilun käytäntöä muuttanut, mutta hän oli ensimmäinen, joka puki systemaattisen teorian muotoon romantiikan aikana yleistyneen esitystavan.

Vanhan musiikin esittäminen perustuu tietoon. Johannes Brahms on todennut, että muusikon tulisi käyttää yhtä paljon aikaa lukemiseen kuin soittamiseen. Pöhinä ja hyvä fiilis eivät riitä, kun vanhaa musiikkia esitetään asianmukaisesti ja antaumuksella. Historiaa on tutkittava ja tämä tutkiminen tapahtuu kirjastoissa.

Käsite ’taiteellinen tutkimus’ nousee aina välillä esiin Sibelius-Akatemiassa. His-

toriallisiin soittimiin perehtyminen jos mikä on taiteellista tutkimusta. Esimerkiksi Mendelssohnin aikaisella biedermeier-jousella Beethovenin musiikki toimii eri lailla. Wagnerilla olisi tässä kohden ollut huomautettavaa. Häntä harmitti (vuonna 1869 ilmestyneessä esseessä *Über das Dirigieren*), että ääniä ei ole orkestereissa tapana soittaa täyteen mittaan muuttumattomalla voimakkuudella. Wagnerin esitysohje esimerkiksi Beethovenin viidennen sinfonian alkuun olisi: ”purista se fermaatti viimeiseen veripisaraan!” (*bis auf seinen letzten Blutstropfen!*)

Wagnerin sostenuto-ideaali on mainiosti toteutettavissa nykyaikaisella jousella. Modernit *Tourte*-malliset jouset saapuivat kuitenkin esimerkiksi Dresdenin hoviorkesteriin vasta noin vuonna 1850. Beethovenin viidennen sinfonian kantaesityksen aikoihin, vuonna 1808, kaikilla soittajilla ei vielä välttämättä ollut käytössään sellaista jouta, jolla olisi ollut mahdollista toteuttaa Wagnerin toivoma sostenutomainen ”viimeiseen veripisaraan” soittaminen.

Wagnerin visiot olivat jo myöhäisromanttisia ja ne poikkesivat Mendelssohnin ja varsinkin varhaisempien säveltäjien, kuten Beethovenin, esittämishanteista ratkaisevalla tavalla. Vasta Hugo Riemann oli se henkilö, joka puki myöhäisromantiikan fraseerausihanteet teorian muotoon. Tämän murroksen ymmärtäminen on vanhan musiikin esittämisen peruseriaatteiden kannalta ensisijaista. Siteeraan Antto Vanhalaa, suomalaista vanhan musiikin tuntijaa ja tutkijaa, aiheena barokin ja klassismin ajan fraasin muotoilu:

Kyse on musiikillisen ajattelun kuvaamisesta ennen Hugo Riemannia, ja hänestä poiketen. Kyse on yhteydestä puheeseen, eli fraasin sisäisestä dynamiikasta. Se pyysi vielä [varhaisen] romantiikan ajanakin voimissaan. Tämän asian ymmärtäminen (eli miten kokonaisuus rakentuu yksityiskohdista teos- ja jaksotasolla) on koko HIP-homman kovaa ydintä, koko historiallisesti tiedostavan esitystavan ydintä, ja sitä tuskin voi korostaa liikaa. (Vanhala 2018.)

Musiikissa oli pitkälle 1800-luvulle voimassa hierarkioihin perustuva painotusjärjestelmä. Tärkeintä ei vielä ollut soinnin tasaisuus. Silti Wagner nimenomaan toivoo ja vaatii tasaista ja muuttumattomalla voimakkuudella soitettavaa ääntä. Se on hänelle jo kaiken orkesterisoiton perusta. Se on kuitenkin vastakohta ”fraasin sisäiselle dynamiikalle”; se on vastakohta musiikin barokinaikaiselle yhteydelle puhuttuun kieleen.

KONSERTIT

Keskeisen osan opin- ja taidonnäytettäni muodostivat kaksi kamarimusiikkikonserattia. Ensimmäisessä konsertissa oli tavoitteena esittää klassismin ajan jousikvartettoja niin historiatietoisesti kuin se kohtuudella on mahdollista. Pyrimme lähestymään teoksia niiden sävellysajankohdasta sekä niitä edeltävistä vuosikymmenistä ja tyylikausista käsin. Toisessa konsertissa (Schumannin *Märchenerzählungen* sekä

Brahmsin jousikvintetto F-duuri) lähestymistapamme oli laveampi: yhtälöön mahdutettiin enemmän vasta 1900-luvulla vakiintuneita esittämisen elementtejä.

Ratkaisimme autenttisuuden ja anakronistisuuden rajapintojen koetteluun seuraavalla tavalla: Pyysin ensimmäiseen konserttiin soittajiksi sellaisia korkeatasoisia vanhan musiikin ammattilaisia, jotka eivät ole koskaan säännöllisesti työskennelleet modernissa orkesterissa – rutiinia romanttisen perusohjelmiston parissa ei ole voinut syntyä. Tällä tavoin Schubertin kvartettoa voitaisiin lähestyä barokin ja klassismin suunnasta ikään kuin se olisi vastikään sävellettyä, aivan upouutta musiikkia. Brahmsin kvinteton esittämisessä pidin keskeisenä asiana puolestaan tätä: 1800-luvulla portamento eli sävelten välinen liukuminen on ollut tärkeämpi koriste kuin vibrato. Jatkotutkintokonserttiin oli siis löydettävä soittamaan sellaisia asian tuntijoita, joille runsas portamentojen viljely ja esimerkiksi suolikeilet ovat tuttuja. Seikkailullisen intensiiviperiodin edetessä löysimme musiikista monenlaisia merkityksellisiä tasoja.

YHTEENVETOA

Vielä William Primrosen kommentista Yizhak Schottenille: Miksi soitatte tuolla tavalla?

Niin – miksi me emme voisi soittaa aina vain nykyaikaisemmin? Sehän olisi kehitystä se. Unohtaisimme liukumiset, vanhojen soittimien laajan kirjon, eri viritysjärjestelmien tarjoaman vivahteikkouden sekä vaihtelevat artikulaatiot ja hienovaraiset painotukset. Sivuuttaisimme Descartesin 40 mielenliikutusta, Quantzin tavan määrittää sävellyksen tempo ihmisen sydämenlyönneistä ja niin edespäin.

Me perehdymme historiaan, koska alkuperäiset esittämistavat tarjoavat meille ymmärrystä musiikista, sen peruseräisistä, vallinneista sointi-ihanteista sekä säveltäjien intentioista. Tieto tarjoaa meille ymmärrystä siitä, miten musiikki toimii. Ilman alkuperäiseen tietoon perehtymistä olisimme loitontuneet säveltäjien aivoituksista jo perin merkillisiin sfääreihin. Bachin esittäminen kun ei jatkunut yhteiskunnassa Klempererin tai Stokowskin viitoittamalla suurellisella tiellä: 1900-luvun alkupuolella vanhaa musiikkia oli editoitu, romantisoitu ja megalomanisoitu joskus lähes tunnistamattomaan muotoon. Edeltävien vuosisatojen musiikki on kuitenkin niin suurenmoista, että sen ei oikein voi antaa muuttua tai vääristyä loputtomiin. Musiikki toimii ja vaikuttaa, kun sen peruseräisiin perehtyy.

Entä esittämiskäytäntöjen tutkimisen tulokset sinfoniaorkestereissa? Miten tulokset ovat havaittavissa modernien yhtyeiden soitossa? Muusikot eivät aina näytä olevan selvillä siitä, että se mitä tavoitellaan, on tulosta vanhan musiikin pioneeri-työn hedelmistä. Monista kyseisistä hyveistä on kuitenkin luontevasti ja puolihuomaamatta tullut ajankohtaisia musiikin toteutumisen elementtejä.

Historiallisten esittämiskäytäntöjen tiedostaminen on Suomessa vuonna 2020

jännittävässä rajatilassa. Meillä on tietenkin muutamia barokkiorkestereita. Varsinaisista moderneista ammattiorkestereista kolme tai neljä antaa vanhemmalle musiikille nimen. Ne sanallistavat periodikäytäntöjen olemassaolon konkreettisesti. Olennaista on, että tiedostavien käytäntöjen musiikillista ajattelua kehittävä merkitys lausutaan ääneen.

On kuitenkin myös orkestereita, joiden ohjelmistoissa (barokki)spesialistivierailijoiden nimiä esiintyy vain harvoin. Käsite tyylinmukaisuus nousee esiin juhlapuheissa ja joskus esimerkiksi koesoitoissa, mutta konkreettisenä tavoitteena tyyllitöisyyden johdonmukaisempi edistäminen antaa edelleen odottaa itseään. Mistä ailahtelu periodikiinnostusta kohtaan johtuu? Miksi HIP ei etene nopeammin? Kenties vastaus lienee tilanteen kaksijakoisuudessa: on enemmän ja vähemmän tiedostavia muusikkoyksilöitä. Historiallinen tiedostaminen etenee muusikoiden keskuudessa hyvin erilaisin tavoin.

Onhan HIP – esitystapa, joka ei ole vapaa tiedosta – toki mennyt valtavasti eteenpäin. Hämmästyin kuunnellessani Yleisradion lähettämää konserttia syyskuussa 2019: Baijerin radion sinfoniaorkesteri soittaa jo Haydnia niin, ettei sitä auditiivisesti oikeastaan pysty erottamaan periodiorkesterista. On samantekevää, johtaako heitä (sittemmin edesmennyt) Maris Jansons vai John Eliot Gardiner.

Brüggenin, Harnoncourtin ja Norringtonin kehittäjätyö on edennyt. Heidän työnsä tuloksia on mahdollista arvioida nyt, kun suurta laivaa on käännetty vuosikymmenten ajan. Näiden pioneerien suuri soveltajaprojekti kantaa hedelmää: Baijerin ja Suomen radioiden orkestereiden sointikuvat muuttuvat, ja muuallakin soitto solakoituu yleisesti. Oman soveltajaprojektini tulosten arvioiminen on puolestaan vielä liian varhaista, ja hankkeeni muodostaa tietenkin vain pikkuruisen osa-alueen, kun analysoidaan maailman orkestereiden soittotapojen muutoksia.

Onko jokainen modernin orkesterin soittama sävel valhe? Ei varmaankaan. Eihän musiikissa mitään muutakaan totuutta ole kuin soiva nykyhetki. Vuonna 1969 Frans Brüggen liioitteli, mutta noiden sanojen lausumisen jälkeen sinfoniaorkestereiden soitto on muuttunut huomattavan paljon. Muutos ei kuitenkaan tapahtunut hetkessä, eikä lopullista tulosta ole vielä pitkään aikaan mahdollista arvioida.

Suomalaisten orkestereiden intendenteille lähettäisin terveisinä havainnon, jonka mukaan periodiasiantuntijoiden vierailut näyttävät jostain syystä olevan vähenemässä ohjelmistoista. Mistä tämä johtuu? Vanhempaa musiikkia ei tulisi eristää omaan karsinaansa. Kaikki voivat sitä aivan hyvin esittää – aiheeseen täytyy vain hieman paneutua. On kysymys orkestereiden musiikillisen ajattelun kehittämisestä.

Musiikkia on eri aikakausina – myös aivan viime vuosikymmeninä – soitettu hyvin erilaisten periaatteiden mukaisesti. Näiden periaatteiden tutkimiseen on olemassa kaikki syyt ja perusteet.

LÄHTEET

Potter, Tully 1998. Playing like Hindemith. Yizhak Schotten on Primrose and Fuchs. *The Strad* 109 (1293), 16–21.

Potter, Tully 2003. The Concert Explosion and the Age of Recording. Teoksessa Robin Stowell (toim.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 60–94. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521801942.005>

Vanhala, Antto. Sähköposti kirjoittajalle 29.1.2018.