

Uusi vanha musiikki

Musiikin esittämisen perinteinen kehityskulku joutui 1900-luvun loppupuolella suuren mullistuksen kohteeksi, kun historiatietoinen musiikin esittämisen liike (*Historically Informed Performance*, kutsun sitä tässä *Periodiliikkeeksi*) nousi miltei räjähdysmäisesti suureen suosioon. Annettiin ymmärtää, että vanhan musiikin esittäminen vanhanmallisin soittimin ja historiallisiin tapoihin nojautuvalla tavalla on ainoa tapa esittää aidosti vanhaa musiikkia.

On sanomattakin selvä, että romantiikan aikana yleistynyt pitkään legatolinjaan ja intensiiviseen ääneen pohjautuva esitystapa ei sellaisenaan tee oikeutta barokin ajan sävellyksille. Viime vuosisadan alkupuolella, ilmeisesti myös 1800-luvulla oli hyvin yleistä, että esittäjät muokkasivat säveltäjän tekstiä vapaasti omien mieltymystensä mukaan, mikä johti usein suoranaisiin mauttomuuksiin.

Ei ole epäilystäkään siitä, etteikö musiikin esittämisessä olisi ollut tyyllillisen uudistamisen tarvetta, ja etteikö sitä olisi edelleenkin.

Liikkeen alkuaikoina, runsaat kolmekymmentä vuotta sitten, monet perinteisesti koulutetut muusikot joutuivat kuitenkin hämmentyneinä seuraamaan vanhan musiikin "autenttisia" esityksiä, joissa historiallisten tapojen ja opinkappaleiden kirjaimellinen noudattaminen tuntui täydellisesti syrjäyttävän kaiken musikaalisen ajattelun. Yht'äkkiä oltiin täysin tietoisia siitä, kuinka vanhaa musiikkia aikanaan esitettiin ja kuinka sitä siis tänäänkin pitäisi esittää. Epäilijöille kerrottiin, että ainoastaan näin on mahdollista toteuttaa säveltäjän intentioita.

Sinänsä ymmärrettävä pyrkimys irtaantua liian romanttisesta esitystavasta johti toiseen äärimmäisyyteen, jossa historialliset opinkappaleet, sellaisina kuin niitä 1900-luvulla tulkittiin, nousivat pääosaan, ja esittävän taiteilijan oma musikaalinen intuitio joutui alistettuun asemaan. On kuvaavaa, että monet alkuaikojen huumassa voimakkaasti liioitellut opinkappaleet vanhoista soittotavoista ovat jo muutaman vuosikymmenen kuluessa ehtineet vaipua hiljaa unholaan.

Kehitystä on siis tapahtumassa, ja siitä lankeaa ansio monille eteville muusikoille, jotka ovat menestyksellisesti erikoistuneet vanhan musiikin esittämiseen ja uskaltaneet silti luottaa myös omaan musikaaliseen aistiinsa. Olemme saaneet kuulla monia antoisia vanhan musiikin esityksiä.

Periodiliike on tuonut mukanaan paljon uutta ajateltavaa vanhan musiikin esittämisestä, mutta myös monia laajalle levinneitä jäykkiä uskomuksia, joille ei löydy kunnollisia perusteita. Voi kysyä, pohjautuuko kaikki se historiallinen tieto, johon niin luottavaisesti nojaudutaan, todella vanhoihin lähteisiin, vai onko loppujen lopuksi kyse vain 1900-luvulla luoduista käsityksistä? Monet arvostetut musiikkieteilijätkin ovat asioista erimielisiä, mihin siis pitäisi uskoa?

Yksi periodiliikkeen piirissä alunalkaen käyttöön otettu opinkappale oli täydellinen vibratokiello, joka kohdistui ensisijaisesti jousisoittimiin. Sitä voi pitää kaikkein jyrkimpänä poikkeuksena 1900-luvulla vallinneisiin esityskäytäntöihin, ja se on levinnyt yleiseen tietouteen ikäänkuin vanhan musiikin itsestään selvänä tunnusmerkkinä. Vaikka tämän päivän periodisoittajat suhtautuvat jo paljon vapaammin vibraton käyttöön, monet suurta kuuluisuutta saavuttaneet specialistit ovat edelleen tiukan vibratokiellon kannalla.

Vibraton käyttötapa on aina myös jokaisen taiteilijan oma ratkaisu ja makuasia, mutta on merkillepantavaa, että vibratokiello siinä laajuudessa kuin se periodiliikkeen piirissä omaksuttiin, on kokonaan vailla historiallisia perusteita.

Lukuisat vanhat kirjoitukset osoittavat kiistattomasti, että vibrato oli laulajien ja soittajien hyvin tuntema ja käyttämä esityskeino vähintään 1500-luvun alusta alkaen. Tämänhän miltei kaikki nykytutkijat ovat myöntäneet.

Lukemattomissa vanhoissa kirjoituksissa vibratoa on kuvattu luonnollisena lauluun ja soittoon kuuluvana ilmiönä, jota on mahdoton selittää sanoin tai nuotein. Monet varoitukset ja soimaukset vibraton liioittelusta käytöstä ovat olleet yleisiä, mutta se, miltä kulloinkin kuvattu vibrato olisi todella kuulostanut, jää ilman korvin kuultavaa havaintoa auttamatta vain kuvitelmien varaan. Vibratolle olennaiset herkäät laatuvahteet ja yhteys musiikin sisältöön jäävät kokonaan kirjoitetun sanan ulkopuolelle.

On täysi syy kysyä, onko käytettävissämme todella sellaista historiallista tietoa, jonka perusteella olisi mahdollista tehdä sitovia ja yleistettäviä johtopäätöksiä vibraton käytöstä aikakausina, joista ei ole olemassa vähäistäkään kuulohavaintoa. Noudattivatko barokin ajan kollegamme yksituumaisesti sellaista aikakauden estetiikkaa, joka on määritelty vasta 1900-luvulla?

Jo yli sadan vuoden ajalta on kuultavissamme monenlaisia persoonallisia tapoja käyttää vibratoa. Useat maineikkaat laulajat ja soittajat ovat saaneet kuuluisuutta erityisesti kauniin ja ilmeikkään äänensä ansiosta ja vibraton aistikkaalla käytöllä on tässä kiistaton osuus. Näin oli sata vuotta sitten ja näinhän on tänäkin päivänä. Tarkkojen johtopäätösten tekeminen pelkästään kirjoitettujen sanojen perusteella lepää erittäin hataralla pohjalla ja yleistäminen on mahdotonta. Tähän ongelmaan ovat monet 1900-luvun tutkijat törmänneet.

Tutkimusten ainoana lähtökohtana olevat kirjalliset lausunnot ovat pakostakin ylimalkaisia ja ilman kuulohavaintoa erittäin tulkinnanvaraisia. Ne edustavat usein myös toisistaan poikkeavia mielipiteitä ja makuasioita.

Niinpä tieteellisen tutkimuksen nimissä on yleisesti päädytty kaavamaiseen yksinkertaistukseen, jossa vastakkain on asetettu moderni jatkuva vibrato ja vanha vibrato vain ajoittain, ornamentin tapaan. Siinä kaikki. Kumpikin ääripää on vain muodollinen ja karkea yleistys. Olennaisimmat vibraton laatuun vaikuttavat tekijät jäävät kokonaan käsittelyn ulkopuolelle.

Legenda jatkuvasta vibratosta

3

Leopold Mozart kuvailee vibratoa v. 1756 mm. seuraavasti: *“Tremolo on koriste, jonka itse luonto on synnyttänyt ja jota hyvien instrumentalistien lisäksi taitavat laulajat voivat käyttää pitkien sävelten kaunistamiseksi”*. Kun hän samassa yhteydessä soimaa harmistuneena soittajia, jotka *“tärisevät lakkaamatta jokaisella nuotilla ikäänkuin heillä olisi ikuista kuumetta”*, emme itse asiassa lainkaan voi tietää, miltä tuo vibrato todella kuulosti. Mikä oli se ominaisuus, joka varsinaisesti teki sen niin sietämättömäksi. Oliko kysymys yksinomaan siitä, että se oli *“jokaisella äänellä”* eli jatkuvaa? Oliko Leopold hyväksynyt tuon kuumeisen vibraton, jos sitä olisi sellaisenaan käytetty vain silloin tällöin? Sitä emme voi lainkaan tietää.

Onko siis olemassa riittäviä perusteita rinnastaa Leopoldin kuvaama kauhistus sellaisenaan *“moderniin jatkuvaan vibratoon”*? Näinhän on lukuisissa kirjoituksissa tehty.

Fritz Kreisler mainitaan usein tyypillisenä esimerkkinä jatkuvasta vibratosta, mutta tarkkaavaisen kuulijan on helppo löytää äänitteistä monia kohtia, joissa ei ole vibratoa lainkaan. Yleinen käsitys hänen kaikkialle ulottuvasta jatkuvasta vibratostaan on yksinkertaisesti täysin liioiteltu, eikä ole lainkaan huomioitu sitä, että hänen aistikas vibraton käyttönsä tuotti niin kauniin ja ilmeikkään äänen, että se kelpaisi tänään, siis sadan vuoden kuluttua, malliksi kenelle hyvänsä. Kreisleria voi arvostella monista asioista, mutta kuuluuko vibrato lainkaan niihin?

Niinikään Jascha Heifetz ja muut Leopold Auerin oppilaat (hänen itsensä lisäksi) käyttivät sata vuotta sitten vibratoa menestyksellisesti äänen kaunistamiseksi ja ilmeittämiseksi, mutta pitäisikö sekin yhdistää siihen tottumuksenomaiseen maneeriin, jonka Auer itse niin karvain sanoin kirjassaan v. 1921 tuomitsi.

Heifetzin soitosta on olemassa myös pieni katkelma hidastettua filmiä, josta selvästi voi nähdä, että nopeissa kuluissa käsi on täysin värähtämätön, ja vasta hiukan pitemmän äänen kuluessa vibrato tulee esiin.

Jokainen jousisoitinopettaja joutuu tänäkin päivänä huolehtimaan siitä, että vibratoa käytetään hallitusti, eikä nopeimmissa kuluissa lainkaan.

Mitä on siis tämä kuuluisa jatkuva vibrato, jota niin hartaasti tarjotaan vastakohtaksi historialliselle vibraton käytölle.

Ornamentin tapaan

David Boyden julkaisi v. 1965 merkittävän teoksen *“Viulunsoiton historia alkuajoista vuoteen 1761”*. Vibratoa käsitellessään hän ilmoittaa lähtökohdaksi, että vibratoa noina aikoina käytettiin ornamentin tapaan, siis vain ajoittain. Tieteellisenä perusteluna on toteamus, että vibrato on aina sisällytetty ornamenttien luetteloon. Voi tietysti kysyä, mihin muualle se sitten voisi kuulua, ja oliko tällä muodollisuudella sellaisenaan yhteyttä muusikoiden soittotapoihin. Vanhoissa kirjoituksissa aina 1800-luvulle asti on toki suositeltu vibraton käyttöä vain ajoittain, musiikin ilmeen niin vaatiessa, mutta sen tarkempaan laatumäärittelyyn ei kukaan ole edes pyrkinyt.

Boydenin ajatus vibratosta nimenomaan ornamenttina on ymmärrettävissä tieteellisen ajattelun värityksenä, yleistyksenä, mutta sitä on sittemmin käytetty myös paljon jyrkempien johtopäätösten perusteena.

Greta Moens-Haenen

on noussut auktoriteetin asemaan julkaistuaan laajan tutkimuksen barokin vibratosta (Das Vibrato in der Musik des Barock 1988).

Teos on mittavin ja perusteellisin aiheesta kirjoitettu tutkimus ja sisältää suuren määrän arvokasta tietoa, mutta myös monia voimakkaasti tarkoitushakuisia mielipiteitä.

Moens-Haenen näkee barokin vibraton erittäin tiukasti ornamenttina, jota käytettiin vain tarkoituksellisesti affektiteorian ja retoriikan sääntöjä noudattaen. Vanhoissa kirjoituksissa usein kuvattu luonnollinen vibrato on hänen mukaansa kokonaan eri asia, ja se on verrattavissa nykykuulijan kokemaan suoraan ääneen. Modernin jatkuvan vibraton hän kuvaa vain tottumuksenomaisena tapana, joka sai jalansijaa vasta 1920-luvulla.

Kirjan varsinaisena johtoiheena on pyrkimys kaikin tavoin osoittaa, että barokin ajan vibrato ei ollut jatkuvaa ("nicht kontinuum").

Tästä muutama kuvaava sitaatti:

s.23 *"Tämä luonnollinen vibrato (mm. W.A.Mozartin kuvaama) on todennäköisesti hyvin pieni, jolloin sen voi nähdä pohjana siitä rakennetulle ornamenttivibratolle (Verzierungs-vibrato). Tässä katsannossa luonnollinen vibrato olisi verrattavissa vibratottomaan instrumenttisointiin."*

s.67 *"Vibrato ei kuitenkaan kuulunut viulunsoiton perustekniikkaan (vain se selittää, että se ei lainkaan esiinny niinkin tärkeissä oppikirjoissa kuin Le Fils tai Herrando); kaikki opettajat, jotka siitä kirjoittavat sijoittavat sen ornamentteihin."*

s.68 *"-Se mitä vibrato nykypäivän soittajalle tarkoittaa, olisi barokin ja romantiikan aikana, vieläpä "ekspressiivisellä" 1800-luvulla toteutettu yksinomaan jousitekniikalla (Der Bogen ist die Seele der Musik); se että kaunis sointi olisi vaatinut vibratoa oli tässä katsannossa vähintään omalaatuista. -"*

s.153 (yhteenvetoa): *"-Tästä päätellen on ilmeistä, että jatkuva vibraton käyttö oli kielletty, koska tarkoituksellisen vibraton vaikutus siten heikkenisi merkittävästi. Hyvin vähäisin poikkeuksin pätee seuraava sääntö: mitä retorisempi musiikki, sitä tarkemmin tulee käyttää vibratoa - ääntä kaunistava vibrato olisi sellaisessa musiikissa haitaksi. Kuitenkin esiintyy säännöllisesti valituksia ja varoituksia sellaisesta liian runsaasta vibratonkäytöstä, joka ei sovi affektiteorian sääntöihin."*

s. 194 (Jean Rousseau'n Gambakoulusta 1674)

"Jatkuvasta vibraton käytöstä ei siis voi puhua, vaikkakin J.ROUSSEAU käskee käyttämään sitä kaikkialla, missä nuotin arvo sen sallii (on le pratique en toutes rencontres quand la valeur de la Note le permet.). Rousseau'n säännölle ei ole lainkaan vahvistusta musiikkiteoksissa: vaikka se olisi teknisesti mahdollista, ei kaikilla pitkällä nuottiarvoilla vibreerata."

Näin siis Greta Moens-Haenen. Vastaavanlaisia johtopäätöksiä kirja on tulvillaan.

Vanhan musiikin tutkijat ovat kiitettävästi löytäneet ja tuoneet luetta-
vaksemme monipuolisen kokoelman historiallisia kirjoituksia musiikin esittämi-
sestä. Yhteistä näille on, että yhdessäkään lausunnossa ei edes yritetä esittää
tarkkoja määrityksiä vibraton laatuksymyksistä. Vasta 1900-luvun tutkijat
ovat tehneet yksityiskohtaisempia johtopäätöksiä vibraton muinaisesta käytös-
tä, ja näin on usein jouduttu ilmeiseen ristiriitaan alkuperäisten lähteiden
kanssa.

Seuraavassa muutamia merkittäviä vanhoja lausuntoja ja niiden tulkintoja:

Marin Mersenne (Harmonie Universelle 1636)

on luutunsoiton yhteydessä määritellyt kahdeksan ornamenttia, joille hän
antaa nimityksen "tremblements", ja jotka ovat sovellettavissa myös viululle.

Näistä no 5 on päivänselvä kuvaus vibratosta ja sen suorittamisesta:

*"Verre cassé , lisään sen tähän, vaikkakaan sitä ei käytetä nykyään niin paljon kuin ennen,
varsinkin kun se on erittäin viehättävä sopivasti toteutettuna ; ja yksi syy, miksi
nykyaikaiset ovat sen hylänneet, on ehkä se, että vanhat käyttivät sitä melkein kaikkialla.
Mutta kun on yhtä paha olla käyttämättä sitä lainkaan, kuin käyttää sitä liian usein, sitä on
käytettävä kohtuullisesti, sen merkki on pilkku jota seuraa piste.*

*Ja jotta se tehtäisiin hyvin, on asetettava vasemman käden sormi merkittyyyn kohtaan; ja
samanaikaisesti kun näpätään kieltä oikealla kädellä, on ravistettava vasenta kättä hyvin
rajusti, ylöspäin luutun päätä kohti ja alaspäin tallaa kohti nostamatta lainkaan sormen
päätä kieleltä. Mutta vasemman käden peukalo ei saa koskea luutun kaulaa, kun
suoritetaan mainittu ravistus, jotta käden liike olisi siten vapaampi."*

Mersenne ylistää myös viulua soittimena mm. seuraavin sanoin: *"--Niinpä ne
kauniit ja jalot sävyt, joita sillä tuotetaan, ovat niin lukuisia, että sen voi
asettaa kaikkien muiden instrumenttien edelle, sillä sen jousenvedot ovat
joskus niin ihastuttavia, että tuntee suorastaan tyytymättömyyttä, kun ne
loppuvat, erityisesti silloin kun niihin liittyy vasemman käden väristyksiä ja
hyväilyjä (tremblements et flatements), jotka pakottavat kuulijat
tunnustamaan, että viulu on soitinten kuningas."* (Allev.TH)

Sekä David Boyden että Greta Moens-Haenen ymmärtävät tässä sanan
"tremblements" yksinomaan terminologisessa merkityksessä. Boyden kääntää
tämän kohdan vain "ornaments of the left hand", ja Moens-Haenen toistaa ne
sellaisenaan (tremblements et flatements). Näin se mahdollisuus, että sana
tremblements tässä esiintyisikin alkuperäisessä merkityksessään "väristystä,
tärinää" ja kuvaisi siis vibratoa, on jostain syystä jätetty kokonaan huomiotta.
Moens-Haenen jopa soimaa joitakin muunlaisia käännöksiä epätieteellisiksi:
" - tarkoituksena vain löytää mahdollisimman aikainen todiste vibraton käytöstä"

Sivulla 69 hän päätyy lopulta toteamaan: *"-on suorastaan syytä kysyä, onko
Mersennen teoksessa ylipäänsä kysymys vibratosta".*

6

Francesco Geminiani (Treatise of Good Taste in the Art of Musick, Rules of
Playing in good Taste n. 1740- ja The Art of playing on the Violin 1751)

antaa selviä suoritusohjeita vibraton käytöstä ja kuvailee kaunopuheisesti
mahdollisuuksia ilmentää vibratolla erilaisia tunnetiloja. Voimakasta
hämmennystä on herättänyt erityisesti viimeinen lause *"-ja kun sitä (vibratoa)*

käytetään lyhyillä äänillä se vain auttaa tekemään äänen miellyttävämmäksi ja siinä tarkoituksessa sitä pitäisi käyttää niin usein kuin mahdollista.” (TH)

Tämä lause on monissa yhteyksissä nähty poikkeuksellisena kehotuksena (“broad mandate”) käyttää jatkuvaa vibratoa kaikkialla. Geminianin yksinkertainen viittaus äänen kaunistamiseen niin usein kuin mahdollista on joutunut laajan kirjaimellisen spekuloinnin kohteeksi.

Esimerkiksi Arnold Dolmetsch kirjoittaa 1916: *”Tässä taas osoitus epäilyttävästä neuvosta, koska sehän johtaisi jatkuvaan vibratoon, ja kuinka se silloin voisi ilmaista majesteettisuutta, pelkoa tai surua oikeissa kohdissa, jos sitä käytetään koko ajan”*

Moens-Haenen siteeraa (s.174) erästä Geminianin lausetta (Rules of Playing in Good Taste)- *”- I have omitted also the Close Shake which can be made on any Note whatsoever”* ja jatkaa sitten: *”Tuskinpa Geminiani tässä tarkoittaa jatkuvaa vibratoa (on any note ei välttämättä tarkoita samaa kuin every note).”*

Tämä sanojen nakertelu pohjautuu pahaan erehdykseen. Siteeratussa kohdassa Geminiani ei suinkaan tarkoita vibratoa (Close Shake), vaan vibraton merkkiä (the Mark of the Close Shake). Sanat “on any note” esiintyvät kyllä trillin yhteydessä, mutta eivät laisinkaan vibraton kohdalla.

On myös vaikea tietää missä tarkoituksessa Moens-Haenen kääntää (s.150) Geminianin sanat “may express” ja “may denote” saksaksi “soll - sein” ja “soll ausdrücken” lyhentäen mainitun viimeisen lauseen vain: *”it’s made on short notes”*.

Lopulta hän päätyy lausumaan: *”Missä menee siis jatkuvan vibraton raja, kun Geminianikin sen torjuu”*.

W.A.Mozart Kirjeessä Leopoldille 12.7.1778 Mozart soimaa ankarasti laulaja Meissneria mauttomasta vibraton käytöstä, jota ei ole koskaan voinut sietää: *”-se on todella hirveätä, se on täysin vastoin luontoa. Ihmisääni värisee jo itsessään - mutta niin - sellaisella tavalla, että se on kaunis - se on äänen luonto. (die Natur der Stimme). Sitä käytetään ei ainoastaan puhallinsoittimilla vaan myös jousisoittimilla-jopa klaveerilla-mutta niin pian kuin ylitetään raja, se ei ole enää kaunis, koska se on vastoin luontoa -.*

Moens-Haenen vertasi siis tätä luonnollista vibratoa vibratottomaan soitinääneen, niinkuin jo aikaisemmin tuli siteeratuksi (s.4).

Myös Neal Zaslaw on kirjassaan Mozartin sinfonioista (1989) ottanut kantaa vibratoon. *”Kaikissa kommenteissa (paitsi Geminiani) on samat ideat”*, ja sitten hän luettelee yksinomaan löytämiänsä negatiivisia sanoja. Mozartkin kuulemma kirjoitti kolme kertaa (!) , että vibrato on vastoin luontoa.

Olisiko tämänkin lausunnon pohjana jokin “good historical evidence”, johon

7

hän käsityksissään vetoaa.

Tällaiset oudot tulkinnat ovat vain jäävuoren huippu, eivätkä ne rajoitu pelkästään vibratoon. Kertovatko siis tämänlaatuiset tieteelliset lausunnot meille, kuinka muusikot menneinä aikoina esittivät musiikkia?

Loppulause

Jokainen musiikkiesitys sisältää rytmiin, dynamiikkaan ja äänen väriin liittyviä hienovaraisia, nuotteihin merkitsemättömiä vapauksia, jotka pohjautuvat ensisijaisesti esittäjän musikaaliseen aistiin ja ammattitaitoon, ja joiden yksityiskohtainen sanallinen kuvaaminen on mahdotonta.

Ne ovat taiteellisen suorituksen osia, jotka tekevät esityksestä elävän ja vaikuttavan, ilman että kuulijan tarvitsisi tiedostaa yksityiskohtia erikseen. Juuri tällaisiin keinoihin kuuluu myös vibrato. Se on erittäin herkkä tehokeino, jonka vähäinenkin liioittelu voi olla pahasti häiritsevää.

Vanhoissa lähteissä esitetään toistuvasti, että vibratoa olisi käytettävä musiikin sisältöön sopivalla tavalla. Toteutuuko tämä, jos vibrato jätetään kokonaan pois?

Vielä 1900-luvun loppupuolelle asti vibratosta ei juuri puhuttu. Se oli yksi musiikin esittämiseen kuuluva luonnollinen keino, joka pohjautui jokaisen muusikon henkilökohtaiseen aistiin ja makuun.

Vasta periodiliikkeen räjähdysmäisen nousun ja suosion mukana vibratokieltäisyyden teesi nousi esiin kuin tyhjästä, vaikka useimmat tutkijatkaan eivät löydä sille historiallisia perusteita.

Sen käyttö tai käyttämättömyys erilaisissa musikaalisissa yhteyksissä on viime kädessä jokaisen muusikon oma ratkaisu.

Vai onko?

Ei voi välttyä vaikutelmalta, että historiallinen tieto, sellaisena kuin sitä on 1900-luvulta alkaen tulkittu, on noussut vanhan musiikin esityksissä niin määräävän asemaan, että esittäjän musikaaliseen aistiin pohjautuvat asiat ovat usein joutuneet väistymään sen tieltä.

On täysi syy kysyä, voidaanko tällaista muusikoille tarjottua historiallista tietoa pitää riittävän luotettavana musiikkiesitysten pohjana.