



Vapautta ja poljentoa

Ranskalainen barokkimusiikki
pianonsoiton opetuksessa

YAMK (musiikki)
Musiikkipedagogi / Muusikko
Opinnäytetyö
16.5.2010

Päivi Rusko

Koulutusohjelma Musiikki (YAMK)		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi / Muusikko
Tekijä Päivi Rusko		
Työn nimi Vapautta ja poljentoa – Ranskalainen barokkimusiikki pianonsoiton opetuksessa		
Työn ohjaaja/ohjaajat Leena Unkari-Virtanen, MuT / Annamari Pöhlö, MuT		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Toukokuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 64 + 14 + CD-levy
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössäni olen selvittänyt ranskalaisen ennen 1700-luvun loppua sävelletyn musiikin käytömahdollisuuksia pianopedagogiikassa. Olen pyrkinyt käytännön opetustyön tukemiseen. Työssä on luetteloitu musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasoisia teoksia ja annetaan taustatietoa niiden soittamiseen.</p> <p>Ranskalainen musiikki ennen impressionismia on jäänyt suomalaisessa pianopedagogiikassa vähälle huomiolle. Työni on tehty piano-opettajille helpottamaan ranskalaisten barokin- ja galantinajan sävellysten käyttöä opetusmateriaalina. Olen valinnut esittelyn kohteeksi n. 1660–1720-luvuilla cembalolle sävelletyt <i>non mesuré</i> -preludit, koska muista aikakauden sävellyksistä poiketen ne soveltuvat hyvin pianolle. Tämä aiheutuu pääosin kahdesta syystä; preludeissa suositaan pianolle ominaista legato-maista soittotapaa, ja ne sisältävät vähemmän korukuviointia kuin aikakauden muut klaveerisävellykset, kuten esimerkiksi tanssit. <i>Non mesuré</i> -notaatio kertoo soittajalle vain sävelet ja niiden soivan keston ilman informaatiota tahtiosoituksesta, rytmeistä ja temposta. Nuottikuva on useimmille vieras, ja siksi olen työssäni pyrkinyt esimerkkien avulla auttamaan pianisteja ymmärtämään nuottikuvaa.</p> <p>Galanttisävellykset n. 1720–1770-luvuilta soveltuvat puolestaan opetusmateriaaliksi hyvin, koska ne ovat tyylillisesti lähellä pianisteille tuttua klassismia, ja koska niiden soittotekniikka on hyvin lähellä modernin pianon soittotekniikkaa muun muassa sormitusten ja säestyskuvioiden osalta. Osa sävellyksistä onkin cembalon sijaan sävelletty fortepianolle.</p> <p>Olen tutkinut aihetta hakemalla kirjallisuudesta tietoa aikakaudelle tyypillisimmistä esityskäytännöistä. Hyödyntämällä kokemustani soittajana ja pedagogina olen käynyt läpi runsaasti 1600–1700-luvuilla eläneiden säveltäjien tuotantoa ja valinnut niistä parhaiten pianolle sopivat sävellykset. Olen opettanut valitsemiani teoksia pääosin piano-oppilaille ja keskustellut musiikkiin liittyvistä esityskäytänteistä alan asiantuntijoiden kanssa.</p> <p>Työni tärkeimmät tulokset ovat kattavat ohjeet <i>non mesuré</i> -nuottikuvan lukemiseen sekä luettelo pianolle sopivista ranskalaisista barokki- ja galanttisävellyksistä, joita voidaan käyttää musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasolla.</p> <p>Työni antaa mahdollisuuden piano-opettajille käyttää kyseisen aikakauden sävellyksiä opetustyössään. Se myös toivottavasti rohkaisee opettajia ja sitä kautta myös oppilaita tutustumaan <i>non mesuré</i> -preludeihin.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjasto / Ruoholahti		
Avainsanat piano, opetus, ranskalainen barokkimusiikki, vapaamittainen preludi, <i>prélude non mesuré</i>		

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Education / Musician
Author Päivi Rusko		
Title Unmeasured and Metric – French Baroque Music in Piano Teaching		
Tutor(s) Leena Unkari-Virtanen, D. Mus. / Annamari Pöhlö, D. Mus.		
Type of Work Master's thesis	Date May 2010	Number of pages + appendices 64+14 + CD
<p>ABSTRACT</p> <p>This thesis studies the possibilities of using French harpsichord music composed before the end of the 18th century as teaching material for the piano. I provide practical advice for teachers to help them in their work. I have compiled a list of compositions suitable for young pianists and I give some background information about these compositions to help the player.</p> <p>The time before impressionism in French music has practically been forgotten in the Finnish piano repertoire. Therefore my thesis is written for piano teachers to help them use French Baroque and Galant music as new teaching material. I describe <i>non mesuré</i> preludes which are composed for the harpsichord between 1660s and 1720s. These unmeasured preludes are suitable for the piano – unlike other compositions of that time – because the preludes are played more with legato touch and they include less ornamentation than other compositions of the era, such as the dance movements. The unmeasured notation gives the player only the notes and their duration but no information on rhythms and time signatures. This notation is not commonly known and therefore I try to help pianists to understand it through various examples.</p> <p>The Galant style compositions composed between 1720s and 1770s are suitable for the piano, because they are close to the classic tradition and they contain techniques which are close to the modern piano, for example, some fingerings and the Alberti Bass. Some of the pieces have been composed for the new fortepiano instead of harpsichord.</p> <p>I have consulted a number of articles to learn about performance practice. Using my own experience as a pianist and as a music educator I have studied a lot of compositions from the 17th and 18th centuries and selected the pieces that are most suitable for the modern piano. I have taught these compositions to my students and discussed the performance practices in French Baroque music with many experts.</p> <p>The most important results of my thesis are comprehensive instructions to understand unmeasured notation and the list of repertoire of the French Baroque and Galant style compositions for young pianists.</p> <p>My thesis will enable piano teachers to use early French music in their own work. I hope that it will also encourage the teachers and furthermore students to explore the wonderful music of unmeasured preludes.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Library of Metropolia University of Applied Sciences / Ruoholahti		
Keywords piano, teaching, French Baroque music, unmeasured prelude, <i>prélude non mesuré</i>		

SISÄLLYSLUETTELO

OSA I - TAUSTAA

1	Johdanto	1
1.1	Opinnäytetyön sisällöstä	2
1.2	Havaitsemani ongelma ja ehdotus sen ratkaisemiseksi	3
1.3	Les goûts réünis – Yhdistettyjen makujen tyyli.....	3
1.3.1	Italia	4
1.3.2	Ranska	5
1.3.3	Les goûts réünis eli style galant.....	6
2	Preludin historiallisessa virrassa	7
2.1	Rytmisesti vapaat preludinomaiset sävellykset	7
2.1.1	Stilus fantasticus.....	8
2.1.2	Polyfoniset teokset.....	8
2.1.3	Tombeau.....	9
2.2	Non mesuré -preludin aika	10
2.2.1	Non mesuré -preludin kehittyminen	10
2.2.2	Toccata-tyylin kulkeutuminen Ranskaan.....	12
2.2.3	Non mesuré -notaation historiaa	13
2.3	François Couperinin preludit.....	15

OSA II – PEDAGOGINEN OSIO

3	Aikakauden nuottikuva	18
3.1	Korukuviot	18
3.2	Style brisé – Style luthé	20
4	Non mesuré -nuottikuva	22
4.1	Erilaisia non mesuré -notaatioita	22
4.2	Kaaret	26
4.3	Viivat	28
4.4	Korukuviot	29
5	Tekniset ja tulkinnalliset kysymykset	31
5.1	Affektioppi ja retoriikka	32
5.2	Fraseeraus ja artikulointi	33
5.3	Rytmin käsittely	35
5.3.1	Inegalisuus	35
5.3.2	Hemiola	37
5.3.3	Käsien myöhästyttäminen	38
5.4	Sormitukset	39
5.4.1	Sorminumerointikäytäntöjä	40
5.4.2	Sormitukset ja artikulaatio	41
5.5	Barokin tansseja	42
6	Non mesuré -preludiin tutustuminen	50
6.1	Harmonia	52
6.2	Polyfonia	52
6.3	Melodiset jaksot	52
6.4	Korukuviomerkit ja nuotinnetut ornamentit	53
6.5	Kaarien pituudet ja pidätykset	53
6.6	Kappaleen hahmottaminen kadenssien avulla	54
6.7	Erilaisten non mesuré -notaatioiden hahmottaminen	54
6.8	Musiikki kuin proosaa	55
7	Lopuksi	56

LÄHTEET

Lähteet.....	60
Nuottijulkaisut	64

LIITTEET

Liite A	Korukuviotaulukot.....	66
Liite B	Pianolle soveltuvia ranskalaisia cembalosävellyksiä.....	69
Liite C	Oheisäänite	74



La Leçon de musique
Jean-Honoré Fragonard (1732–1806)

OSA I - TAUSTAA



Marie Antoinette
Franz Xaver Wagenschön (1726–1790)

1 JOHDANTO

Suomalaisessa pianonsoitonopetuksessa barokkimusiikkia edustavat saksalainen ja italialainen musiikki, erityisesti Johann Sebastian Bachin ja Domenico Scarlattin teokset ovat suosittuja. Sen sijaan ranskalainen barokkimusiikki puuttuu ohjelmistosta. Yleisimmät käytössä olevat pianokoulut sisältävät muutamia ranskalaisia barokkisävellyksiä, muun muassa J.-Ph. Rameaun menuetteja, mutta usein pianistit tutustuvat ranskalaiseen musiikkiin vasta peruskurssi 3 -tasolla soittaessaan Claude Debussyn helpoimpia pianosävellyksiä.

SML:n ohjelmistoluettelossa ei ole mainintaa ranskalaisesta barokkimusiikista, vaikka useita J. S. Bachin ja D. Scarlattin teoksia on luetteloitu vaikeustason mukaan. Myöskään Sibelius-Akatemian ohjelmistoluettelo pianolle ei sisällä ranskalaista barokkimusiikkia.

Ranskalaisen barokkimusiikin puuttuminen ei ole historiallisen taustan valossa aivan ilmeistä, koska kuitenkin 1800- ja 1900-lukujen Ranska oli suomalaisellekin kulttuurille tärkeä innoituksen lähde. Vuosien 1880–1910 kultakauden taiteilijoista muun muassa Helene Schjerfbeck ja Albert Edelfelt opiskelivat Pariisissa (Holger 2005, 10).

Oma kiinnostukseni ranskalaiseen barokkimusiikkiin syventyi opiskellessani cembalonsoittoa Stadiassa (nykyinen Metropolia) vuosina 2004–2006. Erityisesti musiikin kauneus ja koristeellisuus J.-Ph. Rameaun teoksessa *Pièces de clavecin en concerts* nro 1 ja François Couperinin sävellyksessä Rakastunut satakieli (*Le Rossignol en amour*) viehättivät minua. En ole koskaan ollut suurikätinen oktaaveja vyöryttävä Liszt-pianisti, vaan olen saanut musiikillisen nautintoni wieniläisklassikkojen klaveerisävellyksistä sekä pienistä kuvioinneista barokin musiikissa. Toki minullakin on ollut Chopin- ja Skrjabin-vaiheeni, mutta jo vuosia olen havainnut raivaavani yhä enemmän tilaa kalenteristani erityisesti ranskalaiselle barokkimusiikille.

YAMK-opintojeni tavoitteena on ollut syventää omaa tuntemustani ranskalaisesta barokkimusiikista sekä etsiä sen parista uutta opetusmateriaalia musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasolle. Olen käyttänyt paljon aikaa etsimällä nuotteja ja soittamalla niitä pianolla. Käydessäni materiaalia läpi huomasin ajautuvani yhä syvemmälle *non mesuré* -preludien maailmaan. Tunsin preludeja jo ennalta ja olin soittanut niitä cembalolla, mutta en ollut

katsonut niitä pianistin ja pedagogin näkökulmasta. Koin löytöni hyvin mullistavana. Miksi en ollut soittanut preludeja aiemmin pianolla? Miksi en ollut kuullut niistä yhtä ainoatakaan pianolevytystä, vaikka sävellykset sopivat erinomaisesti pianolle? Löytöni innostamana olen käsitellyt työssäni *non mesuré* -preludien historiaa ja notaatiota.

1.1 OPINNÄYTETYÖN SISÄLLÖSTÄ

Olen jakanut työni kahteen osaan. Ensimmäinen osa keskittyy preludien historiaan sekä varhaisempien preludinomaisten sävellysten, kuten *toccatan* ja *tombeaun*, luonnehdintaan. Näiden lisäksi olen luvussa 1.3 kuvaillut italialaisen musiikin vaikutusta ranskalaiseen musiikkiin 1700-luvun kuluessa.

Laajempi toinen osa on pedagoginen osio, joka keskittyy ranskalaisista barokkisävellyksistä nousevien musiikillisten ja teknisten asioiden käsitteelyyn. Osio on tarkoitettu pianonsoitonopettajille opetustyön tukemiseen. Erityisen merkittävänä opettajien kannalta pidän *non mesuré* -nuottikuvan ymmärtämiseen liittyviä ohjeita sekä kuudetta lukua, jossa annan yksityiskohtaisempia neuvoja Gaspard Le Roux'n d-mollipreludin harjoitteluun. Osansa saavat myös kaikelle barokkimusiikille ominaiset aiheet, kuten affektioppi, retoriikka, rytminkäsittely sekä sormitukset. Näitä aiheita olen pohtinut sekä pianistin että cembalistin näkökulmasta.

Koska pikkupianistit aloittavat useimmiten barokkimusiikkiin tutustumisen tanssien avulla, olen luvussa 5.5 esimerkkien kautta selittänyt *menuetin*, *gavotin*, *sarabanden*, *bourréeen*, *rigaudonin* sekä *museten* karakterit ja poljennon. Esimerkkiteokset ovat musiikkikoulutasoisia alun perin cembalolle tai fortepianolle tehtyjä sävellyksiä, jotka soveltuvat myös pianolla soitettaviksi. Luku on tarkoitettu pikaoppaaksi pianonsoitonopettajille.

Liitteeseen B olen koonnut ranskalaisia barokkisävellyksiä musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasolle. Luettelo koostuu pääosin tansseista ja erilaisista karakterikappaleista. Liitteessä on myös luetteloitu *non mesuré* -preludeja.

Jotta kulttuuri *non mesuré* -preludien käytöstä pianonsoiton opetusmateriaalina voisi kehittyä, olen liittänyt työhöni cd-levyn, jolle olen tallentanut tulkintojani neljästä preludista sekä pianolla että cembalolla soitettuina. Toivon todellakin, että työni kirjallinen osio sekä cd-levy innostaisivat pianonsoitonopettajia tutustumaan ranskalaiseen barokkimusiikkiin ja erityisesti *non mesuré* -preludien maailmaan.

1.2 HAVAITSEMANI ONGELMA JA EHDOTUS SEN RATKAISEMISEKSI

Etsiessäni uutta opetusmateriaalia ranskalaisesta barokkimusiikista osoitautui musiikin runsas koristeellisuus ongelmalliseksi. Jotta sävellykset olisivat oppilaiden soitettavissa, tulisi suurin osa korukuvioista jättää pois. Tällöin musiikki muuttuisi huomattavasti.

Ornamentaation ongelma aiheutuu pianon ja cembalon mekanismien eroista. Cembalossa ääni syntyy kynnen näpätessä kieltä, pianossa vasaran lyödessä kieltä. Cembalon ääni syttyy terävästi ja selvällä alukkeella. Flyygelin monimutkaisessa koneistossa on huomattavasti enemmän hitausvoimia kuin cembalon yksinkertaisessa luistimekanismissa. Nämä tekijät tekevät cembalosta notkeamman soittimen nopeisiin korukuvioihin. Myös äänen sammuminen soittimissa on erilainen; cembalossa kielen värähtelyn pysäyttää pieni huopapala, kun taas pianossa sammuttaja laskeutuu kielelle.

Käytännössä pianistilta vaaditaan korukuvioiden onnistumiseen nopeita ja itsenäisiä sormia. Soittajan täytyy myös pystyä hallitsemaan nopeiden sormien tuottamaa äänen voimakkuutta. Koska tällainen tekniikka on vaativaa ja hyvin harvoin oppilaiden hallinnassa, päädyin etsimään opetusmateriaalia pääosin galantin ajan (n. 1720–1770) sävellyksistä. Nämä sävellykset ovat hyvin klaveristisia; ne sisältävät muun muassa Albertin basso -säestyskuviota ja homofonista tekstuuria. Tärkeimpänä kriteerinä oli kuitenkin korukuvioiden vähäinen määrä.

Osa luetteloimistani galantin ajan sävellyksistä kuulostaa jo lähestulkoon wieniläisklassisilta, vaikka niiden sävelkieli on erilaista kuin italialaisen ja saksalaisen musiikin. Jotta pianonsoitonoppilas pääsisi todella syvälle ranskalaisen barokkimusiikin maailmaan, toivon opettajia rohkeasti käyttämään myös *non mesuré* -preludeja opetustilanteissa. Ne sisältävät melko vähän ornamentteja ja säilyttävät omalaatuisuutensa ja ranskalaisuutensa, vaikka korukuvioista jättäisi osan pois.

Seuraavassa luvussa kuvailen ranskalaisen musiikin kehittymistä kohti uutta galanttia tyyliä. Tästä tyylistä on käytetty myös nimeä *les goûts réunis* eli yhdistettyjen makujen tyyli, sillä siinä kirjaimellisesti yhdistettiin piirteitä Ranskan ja Italian musiikista. Ennen kyseisen tyylin lopullista muotoutumista käytiin Ranskassa suurta kiistaa italialaisen musiikin vaikutuksesta maan omaan musiikkiin ja kulttuuriin.

1.3 LES GOÛTS RÉÜNIS – YHDISTETTYJEN MAKUJEN TYYLI

Keski-Euroopan kulttuurielämän ehkä suurin kilpailu vallasta ja paremmuudesta käytiin kahden kansakunnan, Italian ja Ranskan välillä. Nämä kulttuurit olivat kuin toistensa vastakohtia: italialaiset olivat spontaaneja ja ulospäin suuntautuneita, ranskalaiset puolestaan pidättyväisiä ja yksityiskohtia rakastavia. (Harnoncour 1982, 214.) Kulttuuriset erot heijastuivat myös

musiikissa; italialaiset ihailivat muodoltaan suureellisia teoksia, oopperaa ja konserttoa, pikkutarkat ranskalaiset puolestaan suosivat muodoltaan selkeitä, tanssillisia karaktäärikappaleita sekä oopperaa, jossa oli paljon erilaisia tanssiosia. (Harnoncour 1982, 215–216.)

Myös maiden sointi-ihanteet musiikissa olivat erilaiset. Italialaiset ihannoivat kirkkautta ja korkeutta, joka ilmeni muun muassa viulun sekä oopperan sopraanojen ja kastaattien ihannointina. Ranskalaiset puolestaan suosivat pehmeää sointia, mikä näkyi traverson ja viola da gamban suosiona. Myös ranskalainen cembalo soi italialaista laulavammin ja pehmeämmin.

Täysbarokin aikana 1677–1722 italialainen ja ranskalainen tyyli olivat kaikkein kauimpana toisistaan (Pölhö 1993, 1). Kuitenkin italialaisia piirteitä oli kulkeutunut Ranskaan vuonna 1646 Pariisiin muuttaneen italialaissyntyisen Jean-Baptiste Lullyn mukana. Lully sopeutui Ranskaan nopeasti ja muokkasi vähitellen vanhasta ranskalaisesta musiikkidraaman lajista *ballet de courista* tyypillisen ranskalaisen oopperan *tragédie lyrique*n, josta muodostui italialaisen oopperan selkeä vastakohta. (Harnoncour 1982, 282.) Ranskalaisen oopperan air-osat olivat rakenteeltaan tarkkoja laulettuja tansseja, joiden välissä olevissa resitatiiveissa rytmit oli määrätty tarkasti. (Harnoncour 1982, 218.)

Italialainen resitatiivi oli puolestaan esitettävä rytmisesti täysin vapaasti, ja laulajalle haluttiin antaa mahdollisuus esitellä ääntään ja taiturillisuuttaan myös da capo -aarioissa. (Harnoncour 1982, 283.) Italian oopperoiden sopraanot ja kastaattilaulajat olivatkin aikansa julkisuuden henkilöitä, joiden maine levisi ympäri Keski-Eurooppaa (Pölhö 1993, 7).

Voimakkaan italialaisen musiikin vaikutuksesta musiikkitermistö vaikiintui 1700-luvulle tultaessa italiankieliseksi kaikkialla Keski-Euroopassa, paitsi Ranskassa. Myöskään italialaiset kastaattilaulajat eivät saavuttaneet samanlaista suosiota Ranskassa kuin muualla Keski-Euroopassa (Harnoncour 1982, 284).

Valtataistelun vakavuutta on hyvin vaikeaa käsittää nykypäivän globaalissa yhteiskunnassa, ja siksi onkin mielenkiintoista lukea aikalaikirjoitusten väittelyjä, joissa kärjistetysti haukutaan toisen maan tyyliä ja kehuaan oman maan hyvää makua ja loistavia muusikoita. Ranskalainen Le Cerf de la Viéville de Freneuse kritisoi italialaisia muun muassa ornamenteista, jotka ”muistuttavat goottilaista rakennustyyliä, eikä niistä enää erota runkoa koristeilta”. Hän valitti myös liian monisanaisista sävellyksistä, joissa sama melodia toistetaan kaksikymmentä kertaa eri sävellajeissa palaten vielä da capoon. (Pölhö 1993, 12–13).

1.3.1 Italia

Italiassa tärkeimpänä soittimena pidettiin viulua, mihin todennäköisesti vaikuttivat kirkkaan sointi-ihanteen lisäksi Cremonan kaupungin viulunrakentajasuku Amatin vahvat perinteet jo 1550-luvulta. Suvun kuuluisin rakentaja Nicolò Amati välitti ammattitaitoaan kouluttamalla muun muas-

sa Rugerin, Stradivarin ja Guarnerin sukujen viulunrakentajia. (Montagu.) Italialaiset ihannoivat viulun mahdollisuuksia virtuoosisiin solistiosuuksiin sekä laveaan adagio-soittoon. Viulisteilla oli perinne improvisoida adagioiden kertauksissa runsaita korukuvioita, intervallien täyttöjä sekä asteikkojuoksutuksia. Sääntöjä oli vähän ja ideoiden runsaus äärimmäisen suositeltavaa, sillä säveltäjät kirjoittivat nuoteiksi vain yksinkertaisen version teoksesta.

Viulun ylivoiman vuoksi ei ole lainkaan ihme, että italialaisen musiikin suosiota Pariisissa edistivät juuri Arcangelo Corellin (1653–1713) trisonaattit opus 5, jotka julkaistiin 1700-luvulla Roomassa. Corelli kehitti viulunsoittotekniikan ennennäkemättömälle tasolle, ja hänestä tuli ensimmäinen ympäri Euroopan tunnettu viuluvirtuoosi. Hänen teoksistaan opus 5:stä tuli käsite aikaansa seuraavien musiikinharrastajien parissa. Nämä teokset olivat niin vaikeita, että Pariisista ei löytynyt yhtään viulistia, jonka soittotekniikka olisi yltänyt tarvittavalle tasolle. Siksi tehtävä jouduttiin antamaan laulajalle. (Pöhlö 1993, 6–9.)

1.3.2 Ranska

Tärkeimmäksi sävellysmuodoksi Ranskassa kehittyi sarja eli *Suite*. Sen perusrunkona olivat *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* ja *Gigue*. Sarjan aloitti preludi tai *Ouverture*, joista preludi oli notatoitu tavallisella nuottikirjoituksella tai kokonuuotteina *non mesuré* -tyyliin (katso luku 2.2). Kuitenkin ennen 1700-luvun puoltaväliä *non mesuré* -notaatio hylättiin kokonaan, ja samanaikaisesti tanssisarjaan liitettiin lisää osia, muun muassa *Menuetti*, *Gavotti*, *Chaconne*, *Passacaille*, *Rigaudon* ja *Rondeau*. (Kroll 2003, 131–132.)

Ranskassa oli 1700-luvulla vallalla ajatus siitä, että musiikin tulisi ilmaista tai edustaa jotakin muuta kuin itse musiikkia. Tähän tarkoitukseen sävelletyt karaktäärikappaleet pyrkivät kuvailemaan muun muassa luontoa, tunteita, maalauksia tai jopa poliittisia olosuhteita. Esimerkiksi François Couperin kuvailee asteikkokuluilla lainehtivia aaltoja teoksessaan *Les Ondes*. (Kroll 2003, 132.)

Ranskassa virtuoosisten korukuvioiden improvisointia pidettiin hillitömänä ja rahvaanomaisena. Säveltäjillä oli tapana kirjoittaa tarkasti lähes kaikki korukuviot nuotteihin sekä liittää kirjojensa esipuheisiin tarkat ornamenttitaulukot. Osa säveltäjistä ei tyytynyt pelkästään kirjoittamaan taulukoita, vaan he antoivat myös kirjallisia ohjeita ornamenttien soittamiseen. Ornamentteja käytettiin runsaasti, mikä tekee musiikista teknisesti virtuoosista. Kuitenkin tässä näennäisessä ylitsepursuamisessa vallitsi tiukka järjestys; hyvä maku, *bon goût*, määräsi lopulta kaiken. Ranska oli ainoa maa Euroopassa, joka ei omaksunut Italian barokkimusiikin kieltä, vaan asetti sitä vastaan oman, täysin toisenlaisen musiikillisen idiominsa.

1.3.3 Les goûts réünis eli style galant

Vasta 1700-luvun alussa italialainen musiikki alkoi vähitellen saada kannattajia myös Ranskassa. Italialaista A. Corellia ihaileva ranskalainen François Couperin (1668–1733) onnistui yhdistämään italialaisia piirteitä perinteiseen ranskalaiseen tyyliin ja pyrki rauhoittamaan eri osapuolten välistä kiistaa luoden uuden käsitteen *les goûts réünis* – yhdistettyjen makujen tyyli. Uudessa tyyliässä nimensä mukaisesti yhdistettiin piirteitä molempien maiden musiikista. Ranskalaiset säveltäjät omaksuivat italialaisilta muun muassa pitkät asteikkokulut, nopeat tempot, virtuoosisuuden, harmonioiden selkeyden sekä sekvenssien ja imitaation käytön. (Hämäläinen 1994, 242.)

Italialaisia ja ranskalaisia piirteitä yhdistävä aikakausi edustaa musiikissa galanttia tyyliä, jonka katsotaan olleen vahvimmillaan 1720–1770-luvuilla. Galantin katsotaan säilyneen tyylinä ainakin vuoteen 1790 asti. Kuvataiteessa ja arkkitehtuurissa aikakautta kutsutaan rokokooksi. Sille olivat leimallisia muun muassa koristeellisuus ja vaaleat värisävyt (Murtomäki). Rokokoon alku liitetään Aurinkokuninkaan (Ludvig XIV, 1638–1715) kuoleman jälkeiseen vapaampaan virtaukseen, jolloin hovikulttuuri Ranskassa alkoi hiipua ja tilalle nousi porvariston uusi arvomaailma. Barokin juhlava paatoksellisuus sai väistyä uuden miellyttämiseen tarkoitetun homofonisen tyylin tieltä. Sen ensimmäistä vaihetta, *style régencea*, edustavat muiden muassa Louis-Claude Daquinin pastoraalimaiheiset karaktäärikappaleet (Unkari–Virtanen).

Galanttia musiikkia leimaavat yksinkertaiset sävellajisuhteet ja harmoniat, säestyskuviot sekä kaksiäänisyys hallitsevana kudostyyppinä. Sävellys ei saanut olla liian työstetty, vaan luonnollisen tunteen ja hyvän maun tuote. Teos oli onnistunut, jos se oli helppotajuinen ja kosketti kuulijaa. (Murtomäki.)

Vaikka F. Couperiniä pidetään yhtenä tärkeimmistä tyylien yhdistäjistä, hänen musiikkinsa on kuitenkin meidän korviimme perin ranskalaista. Todellisen tyylien synteessin loivat vasta J.-Ph. Rameau (1683–1764) uudistamalla ranskalaista oopperaa 1730-luvulta lähtien (Pölhö 1993, 7) sekä Jean-Marie Leclair (1697–1764) säveltämällä italialaistyyllisiä sonaatteja ja konserttoja viululle (Anderson 2004, 205–206).

Musiikin uudistajana oli myös Jean-Baptiste Barrière (n. 1705–1747), joka sävelsi ensimmäisenä ranskalaisena sonaatteja kosketinsoittimelle. Nämä kuusi sonaattia julkaistiin vuonna 1740 kokoelmassa *Sonates et pièces pour le clavecin*. Kosketinsoitinsävellyksissä uutta yhdistettyjen makujen tyyliä voi kuulla muun muassa Louis-Claude Daquinin (1694–1772), Michell Corretten (1707–1795), Jacquet Duphlyn (1715–1789) ja Claude-Bénigne Balbastren (1727–1799) sävellyksissä. (Anthony 1997, 323.)

2 PRELUDIN HISTORIALLISSA VIRRASSA

Seuraavassa luvussa palaan galantin ajasta taaksepäin aina 1500-luvun Italiaan asti. Kuvailen aluksi ranskalaisiin *non mesuré* -preludeihin vaikuttaneita sävellystyylejä *toccatua*, *intonazionea*, *ricercarea*, *fantasiaa* ja *tombeau* -hautajaissävellyksiä. Luvussa 2.2 kirjoitan tarkemmin *non mesuré* -preludien ominaispiirteistä, notaatiosta sekä sävellystyylin kehittymiseen vaikuttaneista tekijöistä.

Italialaisten rytmisesti vapaiden sävellysten lisäksi ranskalaisella luutuperinteellä oli suuri merkitys cembalopreludien muotoutumiselle. Louis Couperinin uskotaan ottaneen mallia luutistien tabulatuureista luodessaan uutta notaatiota preludejaan varten. Muut preludisäveltäjät loivat oman muokatun nuotinkirjoitustyylin L. Couperinin kokonuoiteja sisältävän notaation pohjalta. He sisällyttivät sävellyksiinsä myös muita nuottiaikarvoja ja rytmejä. Englanninkielisissä lähteissä tällaisesta notaatiosta on käytetty nimeä *semi-measured*.

Olen katsonut aiheelliseksi mainita myös François Couperinin preludit luvussa 2.3. Vaikka nämä preludit on notatoitu tavallisella nuottikirjoituksella *non mesurén* sijaan, on niiden tarkoitus kuulostaa rytmisesti vapailta.

2.1 RYTMISESTI VAPAAT PRELUDINOMAISET SÄVELLYKSET

Ranskan verbi *préluder* sekä saksan verbi *präludieren* tarkoittavat improvisointia. Varhaisin säilynyt maininta improvisoiduista lyhyistä preludeista on Adam Ileborghin tabulatuurissa vuodelta 1448, jossa preludit ovat sijoitettu edeltämään muita kappaleita kokoelmassa *Incipiunt praeludia diversarum notarum* (Dean). Rytmisesti vapaat preludinomaiset sävellykset olivat yleisiä Euroopassa jo 1500-luvulla, jolloin niitä nimitettiin *intonazioneksi*, *ricercareksi* tai *toccataksi*.

Varhaisimmat ranskalaiset notatoidut preludit löytyvät Pierre Attaignantin julkaisusta vuosilta 1530 ja 1531 (Ledbetter.) Preludeista tuli 1620–1630-luvuilla soitinmusiikissa yleisin tanssisarjojen aloitusosa. Tässä omi-

naisuudessa preludi esiteltiin ensimmäistä kertaa Chancyn kokoelmassa *Tablature de mandore* vuonna 1629 (Ledbetter).

2.1.1 *Stilus fantasticus*

Stilus fantasticus -tyyli perustuu mielikuvituksen vapaaseen lentoon ilman tiukan rakenteen tai kontrapunktin tuomia rajoituksia. Teoksissa äänen määrä kasvaa ja vähenee vapaasti kappaleen aikana. Sävellys on tavallisesta notaatiosta huolimatta rytmisesti vapaa, pitkistä jaksoista voi puuttua selvä pulssi tai se vaihtuu yhtenäin. Näiden rytmisesti vapaiden jaksojen välissä on usein selkeän pulssin omaavia jaksoja, kuten Johann Jacob Frobergerilla ja myöhemmin myös osassa Louis Couperinin *non mesuré* -preludeja. (Hämäläinen 1994, 159.)

Toccata-sana tulee italian kielestä *toccare* eli koskettaa. *Toccata*-sävellyksen pääasiallinen tarkoitus on ollut esitellä soittajansa sorminäppäryyttä. *Toccatat* ovat usein muodoltaan vapaita, ja niitä on sävelletty lähes ainoastaan kosketinsoittimille. Ensimmäistä kertaa sana *toccata* esiintyy G. A. Castelionon kokoelmassa *Intabolatura de leuto de diversi autori* vuodelta 1536. Sperindio Bertoldon *toccatat* vuodelta 1591 ovat ensimmäisiä julkaistuja *toccattoja* kosketinsoittimille, mutta merkittävimpinä *toccattoina* pidetään Girolamo Dirutan ensimmäistä kokoelmaa *Il transilvano* vuodelta 1593. Kokoelmassa on *toccattoja* muun muassa Dirutalta itseltänsä sekä Claudio Merulolta, Andrea ja Giovanni Gabrielilta sekä Luzzasco Luzzaschilta. Muita tärkeitä *toccata*-kokoelmia ovat muun muassa Claudio Merulon kaksi *Toccate d'intavolatura d'organo* -kokoelmaa vuosilta 1598 ja 1604. Girolamo Frescobaldilta ilmestyi kaksi kirjaa *toccattoja* vuosina 1615 ja 1627. Ne sisältävät paljon kromatiikkaa sekä erittäin tarkasti notatoitua rytmiiikkaa. Kirjojen sävellykset muistuttavat eniten juuri Merulon *toccattoja*. (Caldwell.)

Intonazione-sävellykset ovat toimineet liturgisessa musiikissa välisoitoina sekä antaneet oikean sävellajin kuorolle. Koska urkureilla oli tapana improvisoida *intonazione*-tyyliset sävellykset, on nuotteja säilynyt nykypäivään hyvin vähän. Kirja *Intonazioni d'organo* vuodelta 1593 sisältää venetsialaisten urkureiden Andrea Gabrielin kahdeksan *intonazionea* ja neljä *toccattoa* sekä Giovanni Gabrielin yksitoista *intonazionea*. Kirjan *intonationet* on sävelletty kahteentoista eri moodiin, ja ne perustuvat psalmien melodioille. Nämä lyhyet kappaleet alkavat pitkällä soinnuilla ja jatkuvat loistokkailla molempien käsien juoksutuksilla loppuen aukikirjoitettuihin trilleihin. (Bradshaw.)

2.1.2 Polyfoniset teokset

Ricercare juontaa nimensä italiankielisestä etsimistä tarkoittavasta sanasta. Alun perin nimeä käytettiin preludimaisista sävellyksistä luutulle tai kosketinsoittimille. Sävellysmuoto syntyi Italiassa 1500-luvulla motetin soitti-

melliseksi vastineeksi. *Ricercareja* oli kahdenlaisia, imitatiivisia ja preludimaisia. Preludimaiset *ricercaret* saattoivat olla aluksi hyvin yksinkertaisia soittimen vireen tarkastamiseen liittyviä kokeiluja, mutta ne kehittyivät vähitellen monipuolisimmiksi sävellyksiksi. Imitatiivisissa *ricercareissa* saattoi olla yksi tai useampia teemoja, joita käsiteltiin fuugan¹ tapaan. *Ricercarea* voidaankin pitää fuugan edeltäjänä. Yhtenä hienoimmista kontrapunktisista² *ricercareista* pidetään Girolamo Frescobaldin (1583–1643) sävellyksiä uruille julkaisussa *Ricercari et canzoni* vuodelta 1615. Frescobaldin jalanjälkiä seurasivat Italiassa muun muassa Giovanni Salvatore (n. 1610–1688), Bernardo Storace ja Gregorio Strozzi (n. 1615–n. 1687). Saksaan *ricercaren* sävellystyylille kulkeutui Italiassa opiskelleen Johann Jakob Frobergerin mukana. Hän sävelsi yhteensä 14 *ricercarea* (Caldwell).

Fantasia-sävellykset olivat alun perin vokaaliteoksista polveutuvia kontrapunktisia teoksia. Ne olivat kuitenkin täysin vapaita laulujen teksteistä, ja niissä yhdistyivät imitaatiotekniikka sekä briljantti soittotapa. Italiassa ihailtiin erityisesti Francesco de Milanin sävellyksiä, joista yli 40 oli nimetty fantasioiksi. (Field.) *Fantasian* historiaan Englannissa, Italiassa, Saksassa ja Ranskassa voi tutustua Niina Huopaisen opinnäytetyössä *Fantasia sävellysmuotona vuosina 1535 - 1782* (Huopainen 2009).

2.1.3 Tombeau

Ranskassa oli tyypillistä säveltää edesmenneiden opettajien, ystävien, hallitsijoiden sekä kuvitteellisten henkilöiden muistolle *tombeau*-hautajais sävellyksiä. Sävellysten rakenne noudatti perinteisen hautajaispuheen muotoa. Tyyli kehittyi ensimmäisenä luutistien Ennemond ja Denis Gaultierin sävellyksissä 1600-luvulla (Satoh 1995), mutta niitä sävellettiin runsaasti myös cembalolle ja bassogamballe.

Allemande-grave- ja *pavane*-tyyliset kappaleet sisältävät usein *suspirans*-kuvion, eli kolmen sävelen kokotahdin, hitaasti vaihtuvia harmonioita ja pisteellisiä rytmejä. Monissa on myös neljän sävelen laskeva motiivi, surun metafora, jota John Dowland käytti sävellyksessään *Lachrimae* vuonna 1604. (Tilmouth & Ledbetter).

Ehkä tunnetuin *tombeau* cembalolle on saksalaisen Johann Jakob Frobergerin säveltämä teos *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher*. Froberger sävelsi teoksen ystävänsä luutisti Charles Fleury'n (Blancrocher) muistolle tämän kuoltua vuonna 1652. Sävellyksen myötä Froberger loi uutta ilmaisua cembalolle ottaen osittain mallia luutistien käyttämästä *style brisé* -tyylistä (katso luku 3.2) sekä käyttämällä italialaisia piirteitä muun muassa *tirata*-kuviota. Hän sävelsi myös muita *tombeau*-tyylisiä teoksia ni-

¹ Fuuga tarkoittaa sävellystekniikkaa tai moniäänistä sävellystä, joka perustuu jäljittelyyn eli imitointiin. Teema esitellään ensin yhdessä äänessä, minkä jälkeen muut äänet seuraavat vuorollaan joko samanlaisena tai hieman muuntuneena. 1400-luvulla fuugalla tarkoitettiin lähinnä jäljittelyn ankarinta muotoa kaanonina.

² Kontrapunkti eli äänenkuljetusta säätelevä oppi.

meten ne *Lamento, Lamentation* tai *Plainte* esitysohjeella *lentement avec discretion*. Sävellykset ovat hyvin koristeellisia ja sisältävät erikoisia modulaatioita. Ne edellyttävät soittajalta vapaata soittotapaa aivan *non mesuré* –preludien tapaan. (Tilmouth & Ledbetter).

Louis Couperinin *Prélude non mesuré* -sävellyksistä preludit numerot 2,4 ja 13 edustavat *tombeau*-tyyliä (Moroney).

2.2 NON MESURÉ -PRELUDIN AIKA

Non mesuré -preludit olivat yleisiä 1600-luvun ranskalaisessa kosketinsoitin- ja luuttumusiikissa. Näitä preludeja sävellettiin melko lyhyenä ajanjaksona noin 1660-luvulta 1720-luvulle (Tilney 1991, 1). Tosin Claude-Bénigne Balbastre (1724–1799) sävelsi tiettävästi viimeisen *non mesuré* -tyylisen preludin kosketinsoittimelle vielä vuonna 1777. Cembalopreludien tyyli juontuu 1500-luvun italialaisista improvisatorisista teoksista sekä ranskalaisesta luuttuperinteestä.

Preludit on notatoitu pääosin kokonuohteina ilman tempomerkintöjä, tahtiosoituksia ja rytmiiikkaa. Nuoteissa olevat kaaret merkitsevät tekstuurin muuttumista moniääniseksi, sillä sävelet soivat kaaren pituuden verran. *Non mesuré* -preludeille on ominaista vapaa pulssi, jolloin termi *non mesuré* tarkoittaa ”ei-määrärytmisen” tai ”ei määrä-tempoinen”. Toisaalta nimi tulee siitä, että preludin notaatio ei ilmaise rytmejä, jolloin sana *non mesuré* tarkoittaa ”ilman nuottiarvoja”. (Hämäläinen 1994, 160.)

Termistä *prélude non mesuré*, englanniksi *the unmeasured prelude*, on suomen kielessä käytetty muun muassa nimityksiä ”tahtilajiton preludi” (Anderson 2004, 95, suom. Laaksamo), ”vapaamittainen preludi” (Hovi) sekä ”vapaapulsatiivinen preludi” (Hämäläinen 1994, 160). Itse käytän mieluiten suomenkielistä termiä vapaamittainen, vaikka todellisuudessa musiikki ei ole koskaan täysin vapaa temposta tai mitasta, mutta preludeissa säveltäjät ovat jättäneet ne soittajan päätettäväksi.

Preludi on kuin proosaa; se ei noudata riimejä tai runomittaa³ ja on lähempänä arkipuhetta kuin mitallinen runous, jossa puolestaan on selkeä poljento ja runomitta. Soittajan ei ole tarkoitus tehdä preludeista barokin tanssien kaltaisia rytmillisesti tarkkoja selkeän iskutuksen omaavia kappaletta vaan pyrkiä luomaan tunnelma vapaasti virtaavasta musiikista, joka syntyy esityshetkellä.

2.2.1 Non mesuré -preludin kehittyminen

Vapaamittaisten kosketinsoitinpreludien kehittäjänä pidetään Louis Couperiniä (1626–1661), jonka koko säilynyt tuotanto, noin 250 teosta, on sävel-

³ Runomitta eli metrumi kuvaa mitallisessa runoudessa käytettävän kielellisen muodon. Erilaisten tavujen vaihteluista syntyy runomitan rytmi eli poljento.

letty pääosin cembalolle. L. Couperinin musiikki on säilynyt kolmen eri käsikirjoituksen kautta. Nämä käsikirjoitukset eivät tarkoita alkuperäisiä säveltäjältä säilyneitä nuotteja, vaan ne ovat tuntemattomien kopioijien käsialaa. *Bauyn* käsikirjoitus vuoden 1676 jälkeen sisältää lähes kaikki nykypäivänä tunnetut Chambonnièren ja Louis Couperinin cembaloteokset. Hieman tätä myöhäisempi on *Parvillen* käsikirjoitus, joka sisältää 50 yhteistä teosta Bauyn kanssa ja lisäksi viisi muuta cembaloteosta. Kolmas lähde on Guy Oldhamin yksityinen käsikirjoitus, jota on koottu säveltäjän elinpiirissä todennäköisesti jo hänen elinaikanaan. Osan Oldhamin käsikirjoituksen sävellyksistä epäillään olevan d'Anglebertin tai Chambonnièren säveltämiä. (Fuller&Gustafsson.)

Nykypäiville on säilynyt 16 Louis Couperinin säveltämää *non mesuré* -preludia. *Non mesuré* -preludeja cembalolle ovat säveltäneet ainakin taulukossa 1 mainitut säveltäjät. Heiltä sekä tuntemattomiksi jääneiltä säveltäjiltä on säilynyt yhteensä noin 50 vapaamittaista preludia. (Moroney.) Taulukon lukumäärät eivät välttämättä ole tarkkoja, koska eri lähteet antavat erilaisia lukumääriä.

Taulukko 1. Vapaamittaisten preludien säveltäjiä

Säveltäjä	preludien lukumäärä
Louis Couperin (1626–1661)	16
Nicholas Antoine Lebègue (Le Bègue) (n. 1631–1702)	5
Gaspard Le Roux (n. 1660–n. 1707)	4
Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (n. 1664–1729)	4
Jean-Henri d'Anglebert (1635–1691)	3
Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749)	2
Louis Marchand (1669–1732)	1
Jean-Philippe Rameau (1683–1764)	1
Nicolas Siret (1663–1754)	1
Jean-François Dandrieu (1682–1738)	1

Vaikka Louis Couperinin *non mesuré* -preludit ovat tämän kirjallisuuden laajimpia, ei Couperin musiikin painattamisessa käytetyn kaivertamisen kalleuden vuoksi julkaissut elinaikanaan yhtään sävellystä. Nykypäivänä onkin esitetty epäilyksiä siitä, oliko Louis Couperin itse säveltänyt teokset. Yhtenä vaihtoehtona on pidetty hänen veljeään Charles Couperinia. Ensimmäisenä vapaamittaisen preludin julkaisi painettuna nuottina Nicholas Antoine Lebègue kirjassaan *Premier Livre de clavecin* vuonna 1677.

Yleisesti cembalopreludien kehittymiseen on vaikuttanut tarve tarkistaa preludin avulla soittimen vire ennen esitystä sekä tutustua soittimen kosketukseen ja tilan akustiikkaan. Urkuri-cembalisti Nicolas Antoine Lebègue on vähätellyt preludia sävellyksenä:

”Preludi ei ole muuta kuin valmistautumista tietyssä sävellajissa olevien kappaleiden soittamiseen. Sillä myös kokeillaan koskettimistoa ennen sävellysten soittamista ja sävellajia, jossa halutaan soittaa.” (Gustafson 1977, 9 Hämäläinen 1994, 158 mukaan.)

Myös François Couperin on puhunut samasta asiasta oppikirjassaan *L’Art de toucher le Clavecin* (1717):

”Paitsi, että nämä preludit johdattelevat miellyttävästi soitettavien kappaleiden sävellajeihin, ne ovat omiaan norjistamaan sormet, ja usein ne sopivat myös sellaisten cembaloiden kokeilemiseen, joilla ei ole vielä harjoiteltu.”(Hämäläinen 1994, 158. suom. Heikinheimo)

Vaikka 1600-luvun ranskalaiset cembalistit omaksuivat paljon tyyllisiä ja sävellysteknisiä asioita luutisteilta, *non mesuré* -tyyli todennäköisesti pohjautuu varhaisiin kosketinsoitinkappaleisiin, jotka olivat luonteeltaan vapaita, vaikka ne olikin kirjoitettu metriseen⁴ tyyliin. Davitt Moroneyn (Moroney) artikkelin mukaan suurin osa vapaamittaisista preludeista voidaan jakaa kahteen eri pääryhmään: Frescobaldin ja Frobergerin tyyliin *toccatoihin* tai ranskalaisiin surumielisiin *tombeau*-hautajaissävellyksiin. *Toccatas* ja *tombeausta* sävellysmuotoina voi lukea tarkemmin luvusta 2.1.

2.2.2 Toccatatyylin kulkeutuminen Ranskaan

Saksalainen säveltäjä Johann Jakob Froberger (1616–1667) oli vuosina 1637–1641 tunnetun italialaisen instrumentaalimusiikin säveltäjän Girolamo Frescobaldin oppilaana Roomassa. Froberger oli kosmopoliitti, jonka musiikissa voi kuulla vaikutteita italialaisesta, saksalaisesta ja ranskalaisesta musiikista. Opettajansa tavoin hän keskittyi säveltämään pääosin kosketinsoittimille. (Scott.) Froberger sävelsi Frescobaldin tyyliä italialaisia *toccattoja*, perinteisistä tansseista muodostuvia sarjoja sekä kontrapunktisia fantasioita ja *ricercareja*. (Katso luku 2.1.2.)

D. Moroneyn (Moroney 2004) mukaan Froberger vieraili Pariisissa vuonna 1649 ja tapasi mahdollisesti L. Couperinin vuonna 1652. C. Tilney (1991, 2) epäilee Frobergerin ja L. Couperinin olleen ystäviä ja tunteneen toistensa sävellyksiä. C. Tilneyn mukaan Frobergerin vaikutus on selvästi nähtävissä L. Couperinin *non mesuré* -preludien harmonioissa ja ornamenteissa.

⁴ Metri eli mitta ilmaisee musiikissa iskujen ja epäiskujen säännöllistä järjestäytymistä.

Louis Couperinin preludissa nro 6 *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* on jopa selkeä lainaus Frobergerin ensimmäisestä *toccatasta*. Näin on historiallisesti mielenkiintoista havaita, kuinka L. Couperinin preludit löytävät juurensa saksalaisen Frobergerin kautta Frescobaldin italialaisesta *toccatatyylistä*. Kyseistä tyyliä edustavat L. Couperinin preludit numero 1, 3, 6 ja 12. Nämä preludit rakentuvat kolmesta osasta, joissa ääriosat ovat vapaita preludeja ja keskimäinen osa perinteinen fuuga. (Moroney.)

2.2.3 Non mesuré -notaation historiaa

Ennen Louis Couperiniä *non mesuré* -preludeja sävelsivät ranskalaiset luutusäveltäjät. Preludityyli syntyi, koska luutun kielten viritys ja varsinkin nauhojen paikan määrittäminen oli tehtävä esitettävän teoksen sävellajin mukaan. Tulosta piti kokeilla ennen varsinaista esitystä, mistä arvellaan tyypillisen luuttupreludin saaneen alkunsa. (Hämäläinen 1994, 159.) Varhaisimmat vapaamittaiset luuttupreludit löytyvät Virginia Renatan käsikirjoituksista vuoden 1630 tienoilta. Nämä käsikirjoitukset sisältävät viisi lyhyttä preludia, jotka kaikki ovat eri viritysjärjestelmässä. Myöhemmin Denis Gaultier (1603–1672) sävelsi samanlaisia tahtilajittomia soolopreludeja luutulle. (Moroney.)

Non mesuré -tyylisiä preludeja sävellettiin myös gamballe. La Sieur de Machy sisällytti kahdeksan vapaamittaista preludia kokoelmaansa *Pièces de violle* (1685). Myös Monsieur de Saint-Colombe sisällytti monta vapaamittaista osaa gambasävellyksiinsä. (Moroney.)

Louis Couperin kehitti uuden tavan nuotintaa cembalopreludeita ottamalla todennäköisesti mallia luutistien tabulatuureista (esimerkki 1).



Esimerkki 1. Ranskalainen luuttutabulatuuri (*Manuscrit Milleran*, n. 1690/Hämäläinen 1994, 161).

”Luuttutabulatuurissa ei anneta nuottien korkeutta viivastolla sijaitsevilla symboleilla ... vaan siinä annetaan suoraan sormen positio (sijainti otelaudalla). Otelaudan kieliä kuvaavan viivaston yläpuolella annetaan rytmit ilman että ne on suoraan liitetty sävelen korkeuteen. Vaikka symboleina käytetään normaaleja nuottiarvoja, eivät ne aina ilmoita miten pitkään sävel jää

soimaan. [...] Tarvittaessa sävelen soiva pituus voidaan ilmaista kaarella.”(Hämäläinen 1994, 161.)

Kati Hämäläinen epäilee, että yhtenä osatekijänä cembalopreludien uuden notaation luomiselle on mahdollisesti ollut preludien luonteen tuoma notaatio-ongelma; preludeille tyypilliset välillä hitaasti ja välillä nopeasti soittavat murtosoinnut olivat hankalia kirjoittaa täsmällisesti nuoteiksi. Lisäksi soittaessa käsien viivästyttäminen⁵ ja murtosointujen ajoitus perustuvat viime kädessä esittäjän omaan tahtoon ja hyvään makuun (*bon goût*), jota ei voi ilmaista tarkasti nuotein. (Hämäläinen 1994, 161.)

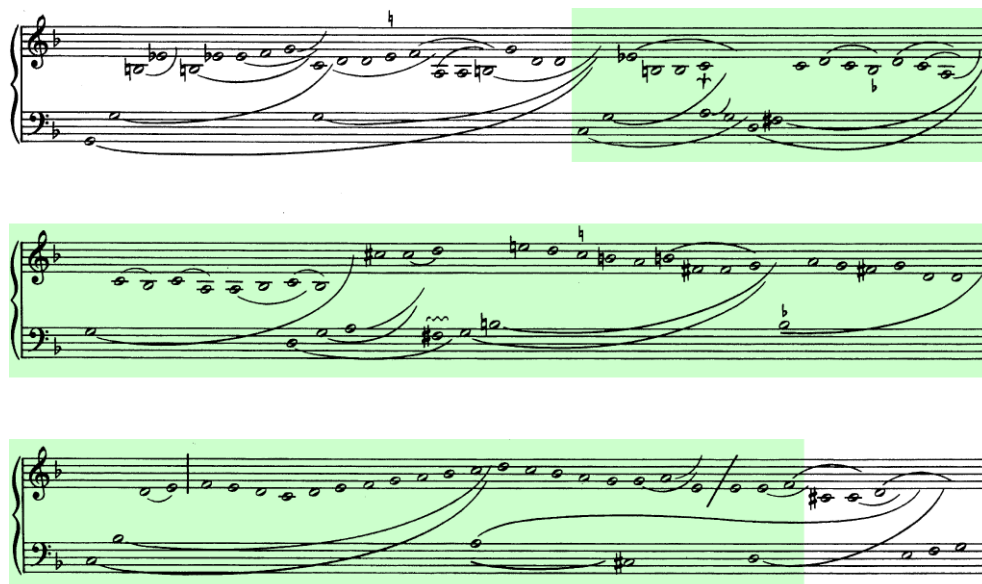
Seuraavista nuottiesimerkeistä voi vertailla tavallisen ja *non mesuré* -notaation eroja. Esimerkki 2 on J. J. Frobergerin *Tocatta V*, josta L. Couperin on ottanut suoran lainauksen (esimerkki 3) (Moroney 2004). Lainattu osuus on merkitty nuottiesimerkeissä vihreällä.

Esimerkkien 2 ja 3 nuottikuvaa tarkastellessa voi huomata, kuinka L. Couperin käyttää lainauksessaan samaa sävellajia ja harmonioita. Vertailemalla näiden teosten nuottikuvaa keskenään on mahdollista ymmärtää, miksi L. Couperin kehitti *non mesuré* -notaation vapaata tyyliä varten. L. Couperinin nuottikuva tukee improvisatorista otetta, Froberger on puolestaan tarkasti nuotintanut kaikki rytmit.



Esimerkki 2. J. J. Froberger *Tocatta V*, tahdit 11–16 (Schott 1977).

⁵ Käsien viivästyttämisellä tarkoitan cembalisteille tyypillistä soittotapaa, jossa oikeaa kättä viivästytetään tarkoituksellisesti vasemman käden iskulle soitetulta säveleltä.



Esimerkki 3. L. Couperin *Prélude* nro 13, rivit 10–12 (Moroney 2004).

2.3 FRANÇOIS COUPERININ PRELUDIT

Non mesuré -preludien lisäksi Ranskassa sävellettiin myös tavallisella nuotikirjoituksella notatoituja preludeja. Vaikka näiden sävellysten nuotteihin oli merkitty tarkasti tahtiosoitukset ja rytmit, niiden tarkoitus oli kuulostaa vapaalta.

Tavallisesti notatoituja preludeja sävelsi muun muassa François Couperin "le Grand" (1668–1733). Hän oli Ranskan tärkeimmän muusikkosuvun huomattavin edustaja ja aiemmin mainitun Louis Couperinin veljenpoika. F. Couperin sävelsi kahdeksan preludia ja liitti ne oppikirjaansa *L'Art de toucher le Clavecin* (1717). Hän kirjoittaa tarkoittaneensa preludit ensimmäisen ja toisen cembalokirjan sarjojen alkusoitoiksi. Tyyllillisesti F. Couperinin preludit kumpuavat G. Frescobaldin ja J. J. Frobergerin toccatoista. F. Couperin huomauttaakin oppikirjassaan, että tavallisesta notaatiotavasta huolimatta hänen preludiensa tyyli ja musiikinlaji on perinteinen, eli improvisatorinen ja vapaa. Hän perustelee notaatiotavan valintaa sekä opastaa preludien soittamista seuraavasti:

"Vaikka nämä preludit on kirjoitettu metrisesti, on siitä huolimatta seurattava vakiintunutta esitystyyliä. Selitän tarkemmin. Preludi on vapaa sävellys, jossa mielikuvoitus saa lentää vapaasti sen mukaan mitä mieleen juolahdtaa. Mutta, koska sellaiset lahjakkuudet, jotka pystyvät tuottamaan musiikkia suoralta kädeltä, ovat melko harvinaisia, on niiden soittajien, jotka turvautuvat näihin säännötelttyihin preludeihin, soitettava ne vapaasti pitäytymättä liiaksi tempojen tarkkuuteen, ellen ole nimenomaan merkinnyt sanaa mesuré. Voisinpa uskaltautua väittämään, että monessa suhteessa musiikilla kuten sanataiteellakin on oma proosansa ja runomittansa." (Hämäläinen 1994, 163–164, suom. Heikinheimo).

F. Couperin sävelsi neljä cembalokirjaa, *Pièces de clavecin*, jotka julkaistiin 1713, 1716 (tai 1717), 1722 ja 1730. Kirjat sisältävät yli 200 itsenäistä kappaletta, jotka on ryhmitelty *ordreiksi* eli sarjoiksi. Jokaisen ordren ensimmäinen ja viimeinen kappale on samassa sävellajissa, ja niiden välissä olevat teokset ovat läheisissä sävellajeissa. Nämä kirjat ovat olleet myöhempien säveltäjien, muiden muassa J. S. Bachin ja Richard Straussin, suosiossa.

*OSA II –
PEDAGOGINEN
OSIO*

3 AIKAKAUDEN NUOTTIKUVA

Seuraavassa käyn läpi ranskalaisen klaveerimusiikin yleisimpiä korukuvioita. Erityisen tärkeänä pidän useimmille pianisteille vieraiden sulkumerkkien näköisten ornamenttien selventämistä. Tällaisia korukuvioita ovat käyttäneet muun muassa Gaspard Le Roux, Jean-Henry d'Anglebert ja Jean-Philippe Rameau.

Koska ranskalaisen barokin korukuviokäytäntö on äärimmäisen laaja, käyn läpi vain yleisimmät ornamentit sekä niiden merkintätavat. Lisää ornamentteja löytyy liitteestä A. Hyvänä tietolähteenä voi käyttää myös Howard Fergusonin kirjaa *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*.

Luvussa 3.2 käsittelen ranskalaiselle cembalo- ja luuttumusiikille ominaista *style brisé* -nuottitekstuuria, jonka ranskalaiset cembalistit omaksuivat 1600-luvulla luuttusäveltäjiltä. Tyyli yleistyi myös muualla Euroopassa, ja kaikkia tyyliä nerokkaasti yhdistelevä J. S. Bach käytti *brisé*-tyyliä muiden muassa ranskalaisissa sarjoissaan. Esimerkiksi sarjan nro 2 (BWV 813) *Allemande* on kauttaaltaan kirjoitettu tällä tyylillä.





3.1 KORUKUVIOT

Ranskassa ei barokin aikana ollut yhtenäistä vakiintunutta käytäntöä merkitä korukuvioita, ja useimmat säveltäjät liittivät cembalokirjojensa alkuun oman korukuviotaulukkonsa, josta kävivät ilmi ornamentin kuva ja soittotapa. Eri säveltäjät käyttivät jopa samoja merkkejä osoittamaan eri korukuvioita. Tästä syystä ornamentin oikea soittotapa on varminta tarkastaa säveltäjän omasta korukuviotaulukosta. Koska säveltäjän alkuperäistä nuotia ei aina ole helposti saatavilla, olen koontanut yhteen eri säveltäjien korukuviotaulukoista yleisimmät oppilastasoisissa kappaleissa esiintyvät koruviomerkit sekä niiden soittotavat.

Pianisteille tutuimpia merkintätapoja ovat J. S. Bachin käyttämät koruviomerkit, jotka hän kirjoitti taulukoksi vuonna 1720 pojalleen Wilhelm Friedemannille tarkoitettuun kirjaan. Bach ei kuitenkaan ollut itse kehittänyt käyttämiään merkintöjä, vaan hänen taulukonsa oli lähes identtinen

kopio ranskalaisen Jean-Henry d'Anglebertin vuonna 1687 julkaisemasta taulukosta.

Liitteen A taulukot 1 ja 2 sisältävät L. Couperinin, Chambonnières'n, d'Anglebertin ja Lebèguen käyttämät korukuviomerkit sekä niiden soittotavat. Taulukoissa ovat myös L. Couperinin *non mesuré* -preludien nuotinnettut ornamentit. Liitteen A taulukko 3 sisältää kopion J.-Ph. Rameaun alkuperäisestä korukuviotaulukosta vuodelta 1724.

<p>Trilli / <i>Tremblement</i> / <i>Cadence</i></p>	
<p><i>Tremblement appuyée</i> / <i>Cadence appuyée</i></p>	
<p><i>Double</i></p>	
<p><i>Pincé</i></p>	

Tremblement soitetään iskulle aloittamalla pääsävelen yläpuoliselta säveleltä. *Tremblement*-merkkiin voi liittää pitkän appogiaturan eli *tremblement appuyée* (myös *cadence appuyée*). Trillin alkuun tai loppuun voi lisätä myös *doublén* eli *autre cadence* (myös *double cadence*).

Pincé (mordentti) soitetään iskulle pääsäveleltä alaspäin, joko lyhyenä tai pitkänä. Yleistä oli lisätä myös *pincé* trillin loppuun, jolloin ornamentista käytettiin nimeä *tremblement et pincé*. Käytännössä *double cadence* trillin loppussa on sama kuin *tremblement et pincé*. Näistä trillin variaatioista näytetään esimerkit liitteen A taulukoissa numerot 1 ja 2.

<p><i>Coulé</i> / <i>Coulé sur une tierce</i></p>	
<p><i>Coulé sur une tierce</i></p>	

Coulé eli terssin täyttö aloitetaan merkin mukaan joko alemmasta tai ylemmästä sävelestä. Terssin ensimmäinen sävel soitetään iskulle (yhtä aikaa basson sävelen kanssa).

Port de voix
/ *Cheute*
/ *Coulez*

Port de voix et pincé
/ *Cheute et pincé*

Port de voix eli appogiatura on iskulle soitettava dissonanssi, joka purkautuu pääsävelle. Appogiaturana käytetään kyseisen sävellajin säveltä, joka on joko välittömästi pääsävelen ylä- tai alapuoella. Soittajan tulee itse päättää affektin mukaan appogiaturan pituus. Tyyllillisesti on hyvä muistaa, että dissonanssi on dynaamisesti aina voimakkaampi kuin purkaussävel. Appogiatura voi jäädä hetkeksi soimaan samanaikaisesti pääsävelen kanssa (ylilegato).

Poikkeuksena appogiaturan iskulle soittamisesta on fraasin lopussa oleva laskevalle terssille kirjoitettu appogiatura, joka soitetaan ennen iskua. Esimerkissä 30 ensimmäisen rivin puolivälissä oleva appogiatura on tällainen; oikean käden a-sävel soitetaan ennen iskua ja sekä oikean että vasemman käden g-sävelet soitetaan iskulle.

Kun nuotti on ikään kuin piirretty sulkumerkkien sisään, soitetaan aluksi appogiatura iskulle ja heti sen jälkeen pääsävelle *pincé*. *Pincé* voi olla lyhyempi kuin nuottiesimerkissä yllä.

Arpègement

Arpègement eli arpeggio soitetaan merkin mukaan joko alhaalta ylöspäin tai ylhäältä alaspäin. Tärkeää olisi muistaa soittaa arpeggion ensimmäinen sävel yhtä aikaa vasemman käden kanssa tai hieman sen jälkeen. Ranskalaisilla oli tapana koristella arpeggioituja sointuja soittamalla intervallien väleihin nopeita lomasäveliä (ks. liite A, taulukko 2, numerot 12 ja 13).

3.2 STYLE BRISÉ – STYLE LUTHÉ

Ranskassa 1600-luvun puolivälin arvostetuin taidemusiikin soitin oli luuttu, joka monipuolisen soittotapansa ja intiimin luonteensa takia sopi uuden tunteisiin vaikuttamaan pyrkivän tyylin eli barokkityylin välineeksi (Hämäläinen 1994, 240). Aikakauden tärkeimpiä luuttusäveltäjiä olivat Gallotin ja

Gaultierin sukujen jäsenet (Anderson 2004, 93). Luuttusäveltäjät käyttivät teoksissansa arpeggioitua tekstuuria, jota kutsutaan nimillä *style brisé* (murrettu tyyli) tai *style luthé* (luuttutyylili). Tyyli perustui murtosointuihin, joissa luutun ylä-ääniä soitettiin niin sanotulla *suspension*-tekniikalla myöhästyttään bassosta, jolloin pidätyksiä tuli runsaasti (Hämäläinen 1994, 240).

Tyylin syntymiseen vaikutti noin 1630-luvulla uudistunut luutun viritysjärjestelmä, jossa kvarttien lisäksi käytettiin myös terssejä. Uusi viritysjärjestelmä teki sointujen soittamisesta helpompaa kuin vanha pelkkiä kvartteja käyttänyt viritys. (Sato 1995.)

Ranskalaisen cembalokoulun perustajana pidetty Jacques Champion de Chambonnières (n. 1601–1672) kehitti cembalosävellyksessä tyylin, joka oli samankaltainen kuin luutistien *style brisé* (Anderson 2004, 95). Tyyliässä soiteaan murrettuna soinnun säveliä niin, että peräkkäisten sointujen sävelet soivat osin samanaikaisesti, jolloin tuloksena on runsaasti pidätyksiä sisältävä tekstuuri. Esimerkissä 4 pidätyksiä muodostuu kaikissa kolmessa äänessä.



Esimerkki 4. Louis-Claude Daquin: *La Mélodieuse* (Hogwood 1982).

Useimmiten tällaista tekstuuria sisältävät sävellykset ovat affektiltaan herkkiä; kolmisoinnun sävelten jättäminen vuorotellen soimaan lisää huomattavasti cembalon sointia ja laulavuutta. Luuttumusiikin vaikutus cembalomusiikissa näkyy myös cembalolle sovitetuissa luuttusävelmissä. Tällaisia ovat muun muassa d'Anglebertin tekemät sovitukset Gautier'n kapaleista.

4 NON MESURÉ -NUOTTIKUVA

1600-luvulla Louis Couperin kehitti uuden *non mesuré* -tavan nuotintaa preludeja klaveerisoittimille. Todennäköisesti hän otti mallia luutistien tabulatuureista, joihin oli merkitty sormen sijainti otelaudalla ilman tarkkoja merkintöjä rytmeistä (katso esimerkki 1 luvussa 2.2.3). Nuottikuvalla pyrittiin luomaan tunnelma esityshetkellä syntyvästä vapaasti virtaavasta musiikista.

Non mesuré -preludit on notatoitu ilman tempomerkintöjä, tahtiosoituksia ja tarkkaa rytmiiikkaa. Sävelten soivat kestot suhteessa toisiinsa on merkitty kaarilla. Osa säveltäjistä käytti notaatiossa vain kokonuotteja, osa kirjoitti kokonuottien lisäksi myös muuta rytmiiikkaa. Tarkempia nuottiaikarvoja sisältävästä *non mesuré* -notaatiosta käytetään englanniksi termiä *semi-measured* (Anthony 1997, 306, 315.) Koska en ole löytänyt *semi-measured* sanalle suomenkielistä käännöstä, kutsun sitä nimellä ”osamittainen”.

Non mesuré -preludeista on käytetty suomenkielessä käännöksiä ”tahtilajiton preludi” (Anderson 2004, 95, suom. Laaksamo), ”vapaamittainen preludi” (Hovi) sekä ”vapaapulsatiivinen preludi” (Hämäläinen 1994, 160).

4.1 ERILAISIA NON MESURÉ -NOTAATIOITA

Seuraavassa käydään läpi esimerkkejä viiden eri säveltäjän *non mesuré* -notaatiosta sekä annetaan opastusta muiden merkintöjen ymmärtämiseen.

Louis Couperin

Esimerkissä 5 voi havaita, kuinka L. Couperin käytti preludiensa notaatiossa ainoastaan kokonuotteja sekä kaaria ilmaisemaan nuottien soivat kestot suhteessa toisiinsa. Kaaret kertovat soittajalle kappaleen harmoniat, joten esimerkipreludin voi havaita alkavan g-mollisoinnolla.

L. Couperin lisäsi notaatioon erilaisia viivoja havainnollistamaan harmonioiden vaihdoksia ja osoittamaan nuotin tarkan soittohetken suhteessa lähellä oleviin säveliin. Verrattuna muihin *non mesuré* -preludien säveltäjiin L. Couperin käytti viivoja monipuolisemmin kuin toiset säveltäjät. Koska L. Couperin ei elinaikanaan julkaissut sävellyksiään, emme voi tietää, olisiko

hän vielä muokannut nuottikuvaa toisenlaiseksi ennen lopullista nuottien kaiverrusta.

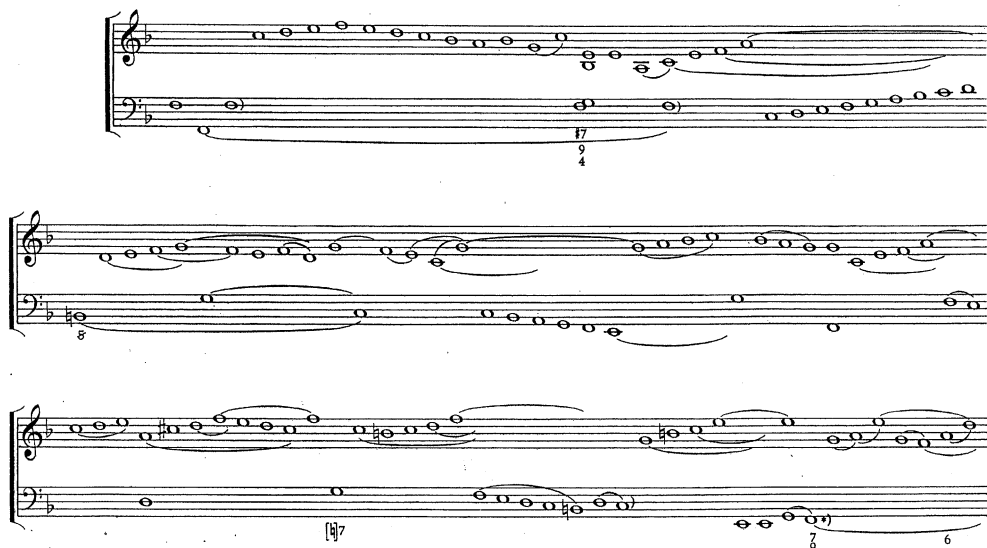


Esimerkki 5. L. Couperin: alku preludista nro 4 (Moroney 2004).

Gaspard Le Roux

Nykytiedon mukaan L. Couperinin lisäksi vain Gaspard Le Roux pitäytyi puhtaassa *non mesuré* -notaatiossa (esimerkki 6). Le Roux'n preludien nuottikuva on selkein ja yksinkertaisin verrattuna muiden säveltäjien *non mesuré* -notaatioon. Eri käsikirjoituksissa on kuitenkin säilynyt muutamia tuntemattomien säveltäjien *non mesuré* -preludeja, joista osa on notatoitu pelkin kokonuotein (Tilney 1991).

Gaspard Le Roux lisäsi osaan preludeistaan kenraalibassonumerot helpottamaan harmonioiden löytämistä. Tapa ei kuitenkaan yleistynyt muiden säveltäjien keskuudessa, vaikka se selkeästi auttaa soittajaa hahmottamaan nuottikuvaa.



Esimerkki 6. Gaspard Le Roux: *Prélude Suite V* (Fuller 1956).

Nicholas Lebègue

Lebègue valittaa cembalokirjansa *Les pièces de clavessin* (1677) esipuheessa, kuinka vaikeaa on notatoida preludeja ymmärrettävästi (Moroney).

Lebègue epäili cembalistien kykyä osata tulkita ainoastaan kokonuoitteja sisältävää nuottikuvaa, minkä vuoksi hän kehitti muokatun osamittaisen nuotinkirjoitustyylin. Hän käyttää rytmejä, eri nuottiaika-arvoja sekä vinoja "tahtiviivoja" auttaakseen soittajaa ymmärtämään preludejaan (esimerkki 7). Tällainen osamittainen nuotinkirjoitus tuli lopulta yleisemmäksi kuin L. Couperinin pelkkiä kokonuoitteja sisältävä notaatio.



Esimerkki 7. Nicholas Lebègue: alku preludista g-molli (Dufourcq 1956).

Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre

De La Guerre käyttää preludiensa notaatiossa kokonuoitteja kuvaamaan harmonioita ja nopeampia aika-arvoja kuvatakseen melodisia jaksoja (esimerkki 8) (Bates 1982, 14). Hänen *non mesuré* -notaationsa näyttää helpommalta kuin Lebèguen, sillä se sisältää vähemmän rytmiiikkaa. De La Guerre sävelsi neljä preludia, joista kolme on sävelletty ABA-muotoon. Näissä A-osa on *non mesuré* -tyyliä ja nimeä *mouvement* kantava B-osa tarkasti notatoitua tekstuuria. Yksi preludeista on otsikoitu nimellä *Tocade* viitaten varhaiseen italialaiseen *tocatta*-tyyliin (katso luku 2.1.1).

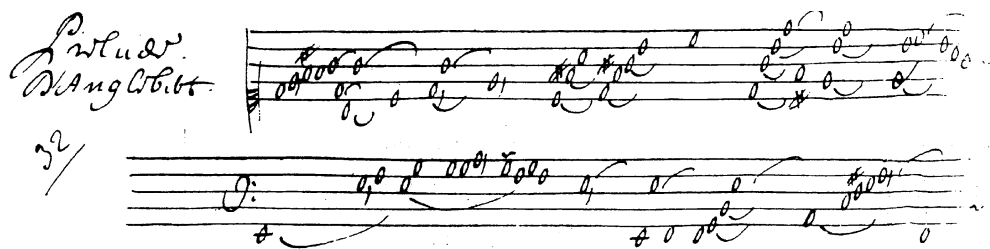


Esimerkki 8. E.-Cl. Jacquet de La Guerre: alku preludista d-molli (Bates 1982).

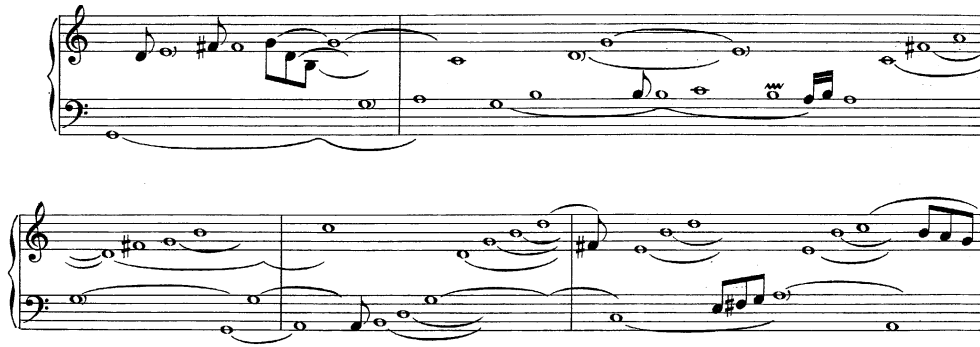
Jean-Henry D'Anglebert

Alun perin d'Anglebert notatoi preludinsa pelkästään kokonuuotteina ja kaarina L. Couperinin tapaan (esimerkki 9a). Kun hän myöhemmin kaiverutti preludinsa muiden soittajien käyttöön, hän muutti nuottikuvan sisältämään myös kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuotteja (esimerkki 9b).

Kokonuotit kuvaavat harmonioita, kahdeksasosanuotit melodisia jaksoja ja kuudestoistaosanuotit korukuvioita. (Moroney). Ilmeisesti d'Anglebert ei luottanut soittajien kykyyn tulkita pelkkiä kokonuuotteja sisältävää nuottitekstuuria.



Esimerkki 9a. Jean-Henry D'Anglebert: alku preludista G-duuri (Gilbert 1997).



Esimerkki 9b. Jean-Henry D'Anglebert: alku preludista G-duuri (Gilbert 1975).

Esimerkeistä voi nähdä, kuinka erilaisia tapoja säveltäjillä oli kirjoittaa *non mesuré* -notaatiota. L. Couperinin ja G. Le Roux'n nuottikuva näyttää selkeimmältä, ja sitä on helpointa ymmärtää. Tästä syystä olen käyttänyt opetusmateriaalina lapsille ja nuorille vain näiden säveltäjien *non mesuré* -preludeja.

Colin Tilney (1991) on koonnut ja editoinut yhteen *non mesuré* -preludeja kokoelmaan *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord France 1660–1720*. Kokoelma on laaja ja sisältää 65 preludia, joista osa on tuntemattomilta säveltäjiltä. Kokoelmasta saa kattavan kuvan ranskalaisesta *non mesuré* -preludin tyylistä ja notaatiotavasta sekä tietoa preludien historiasta. Kokoelma sisältää preludeista sekä faksimilet että modernit nuottieditiot. Näin lukija voi halutessaan vertailla käsinkirjoitetun sekä editoidun nuotin ulkoasua.

4.2 KAARET

Vapaamittaisissa preludeissa kaarien runsaus voi aluksi näyttää melko sekavalta. Kaaria on hyvin eripituisia, jopa lähes rivin pituisia tai vain kahden sävelen välisiä. Kaarien päätarkoitus on kertoa soittajalle, mitkä sävelet soivat samanaikaisesti. Vieraasta ulkoasustaan huolimatta kaaret ovat havainnollisia, kun niiden merkityksen sisäistää.

Preludien kaaret poikkeavat nykypäivän nuottikirjoituksessa käytettävistä kaarista. Kun kaari yhdistää kaksi samaa säveltä, tulee jälkimmäinen sävel soittaa uudestaan. Kun kaari yhdistää peräkkäiset erikorkuiset sävelet, se viittaa ylilegatoon⁶ (Moroney 2004, 14–15).

Säveltäjillä oli tapana merkitä kaarien lopetukset huolellisesti. Esimerkiksi Le Roux'n preludien faksimileistä (Éditions Minkoff Genève 1982) voi havaita kaarien tarkkuuden. Myös L. Couperin on kirjoittanut tarkasti sävelten kestot kaarilla myös rivien vaihtuessa (esimerkki 10).

⁶ Ylilegatossa peräkkäisten sävelten tulee soida hetki samanaikaisesti.



Esimerkki 10. L. Couperin: *Prélude* nro 1, rivit 3–4 (Moroney 2004).

Kaarien tarkoitus on myös selkeyttää melodisten jaksosten alkua ja loppuja. Esimerkissä 11 vasemman käden juoksutus G-säveleltä aloitetaan vasta, kun oikean käden kuvio on soitettu loppuun. (Moroney 2004, 12.) Tämän kaltaisia esimerkkejä löytyy useimmista L. Couperinin preludeista.



Esimerkki 11. L. Couperin: *Prélude* nro 3, viides rivi (Moroney 2004).

Kaarien tarkoitus on myös kuvata harmonisia sekvenssejä. Nuottikuvasa ei aina kirjoiteta yhtä aikaa soivia säveliä päällekkäin, vaan esimerkiksi L. Couperinin preludissa nro 4 (esimerkki 12) vasemman käden bassosävelet C, D ja G soitetaan vasta, kun oikean käden edellinen harmonia on soitettu loppuun. Tämä on nykymuusikon silmälle harhaanjohtavaa, sillä bassosävelet on piirretty nuottiin jo edellisen harmonian kohdalle. (Moroney 2009.) Esimerkin kaltainen tapahtuma on hyvin yleinen *non mesuré* -preludeissa. Kyseiset bassosävelet on merkitty esimerkkiin vihreällä.



Esimerkki 12. L. Couperin: *Prélude* nro 4, viimeinen rivi (Moroney 2004).

Kaarella (esimerkki 13) on Moroneyn mukaan korostettu melodisen jaksoston tärkeyttä (Moroney). Lähteet eivät kuitenkaan kerro, vaikuttaako kaari melodian artikulaatioon, esimerkiksi ylilegaton määrään. Melodista jaksoa kuvaava kaari on esimerkinuotissa vihreä.



Esimerkki 13. L. Couperin: *Prélude* nro 6, toinen rivi (Moroney 2004).

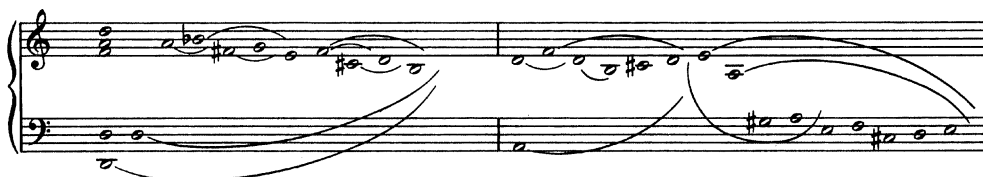
4.3 VIIVAT

Monet *non mesuré* -tyyliä käyttäneet säveltäjät piirsivät nuotteihinsa tahtiviivojen kaltaisia viivoja. Ne olivat useimmiten vinoja, ja niiden tarkoitus oli selventää harmonioiden vaihdoksia, kuten Lebèguen a-molli preludin loppuosassa (esimerkki 14).



Esimerkki 14. N. Le Bègue: *Prélude* a-molli, viides rivi (Dufourcq 1956).

Säveltäjien käytännöt eroavat selkeästi viivojen kohdalla. Esimerkiksi Gaspard Le Roux ei käyttänyt lyhyissä preludeissaan mitään muita merkkejä kaarien ja kenraalibassonumeroiden lisäksi. Louis Couperin käytti puolestaan paljon erilaisia viivoja. Hän käytti myös tahtiviivan kaltaista suoraa viivaa, joka ei yhdistä nuottiviivastoja (esimerkki 15). Tällaisen ”tahtiviivan” jälkeen tuleva sointu tai sävel on tärkeä ja painollinen (Moroney 2004, 13).



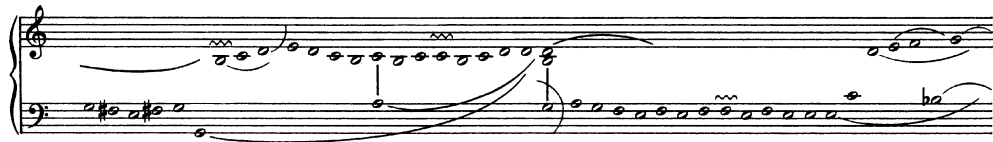
Esimerkki 15. L. Couperin: *Prélude* nro 1, ensimmäinen rivi (Moroney 2004).

L. Couperin ja d’Anglebert käyttivät myös lyhyttä suoraa viivaa aivan nuotin ylä- tai alapuolella (esimerkki 16). Nämä viivat näyttävät tarkoittavan vahvaa painoa kyseiselle nuotille (Moroney 2004,13).



Esimerkki 16. L. Couperin: *Prélude* nro 4, ensimmäinen rivi (Moroney 2004).

L. Couperin ja d'Anglebert yhdistivät viivalla oikean ja vasemman käden säveliä toisiinsa ilmaistakseen sävelten tarkkaa yhtäaikaista soittoa (esimerkki 17). Tieto on erityisen tärkeä, sillä aikakaudelle oli ominaista, että cembalistit soittivat oikean ja vasemman käden sävelet tarkoituksellisesti eriaikaan. Muun muassa Lebègue on kirjoittanut, kuinka hyvä cembalisti soittaa kaikki oikean ja vasemman käden sävelet toinen toisensa jälkeen. (Moroney 2004, 13.) Kyseisestä soittotavasta enemmän luvussa 5.3.3.



Esimerkki 17. L. Couperin: *Prélude* nro 10, neljäs rivi (Moroney 2004).

L. Couperin käytti myös kaltevia viivoja yhdistämättä viivastoja toisiinsa. Erityisen paljon hän on käyttänyt niitä preludissa nro 5 (esimerkki 18). Viivojen tarkoituksena on harmonioiden selkeyttäminen. (Vertaa esimerkki 14 Lebèguen pitkät, kaltevat viivat.)



Esimerkki 18. L. Couperin: *Prélude* nro 5, toinen rivi (Moroney 2004).

4.4 KORUKUVIOT

Säveltäjät kirjoittivat *non mesuré* -preludeihin ornamentaatiomerkkejä sekä nuotinnettuja korukuvioita. Nuoteiksi on kirjoitettu muun muassa trillejä (esimerkki 19), terssien täyttöjä, arpeggioitujen kolmisointujen koristeluita sekä *port de voix* ja *double*-korukuvioita. Ornamentaatiomerkeillä on ilmaistu *tremblement*, *pincé* ja *port de voix*.



Esimerkki 19. L. Couperin: *Prélude* nro 1, kolmas rivi (Moroney 2004).

Liitteen A taulukoissa 1 ja 2 ovat L. Couperinin *non mesuré* -preludien nuotinnetut korukuviot. Katso myös luku 3.1, jossa käsittelen yleisimpiä korukuvioita.

5 **TEKNISET JA TULKINNALLISET KYSYMYKSET**

Musiikissa on usein vaikeaa erottaa tekniset ja tulkinnalliset asiat toisistaan. Siksi olen käsitellyt affektioppia, retoriikkaa, fraseerausta, artikulaatiota, rytminkäsittelyä sekä sormituksia samassa luvussa. Kaikki nämä tähtäävät kappaleen ytimen löytämiseen ja toteuttamiseen. C. Ph. E. Bach ilmaisi asian seuraavasti:

”Laadukkaan esitystavan tuntee näin ollen oitis siitä, että kaikki nuotit niihin kuuluviine asianmukaisine koristeineen soitetaan täsmällisesti, sopivan voimakkaasti ja kepeästi kosketuksella, joka on sopusoinnussa sävellyksen todellisen sisällön ja luonteen kanssa.” (Bach 1753, suom. Soinne 1982, 201.)

Sävellyksen affekti vaikuttaa kaikkeen kappaleen tulkinnassa, kuten tempo, sointiin ja artikulaation määrään. René Descartes (1596–1650) eritteli barokin aikana kuusi ihmisen perusaffektia, minkä katsotaan vaikuttaneen affekti-käsitteen syntymiseen. Barokin aikana ei kuitenkaan ollut yhtä yhtenäistä affektien oppijärjestelmää, vaan säveltäjillä oli selkeitä eroja näkemyksissään.

Retoriikalla ja musiikilla oli läheinen suhde 1600- ja 1700-luvuilla. Musiikin sisällöille ja merkityksille haettiin esikuvia puheesta. Säveltäjät käyttivät lukuisia retorisia kuvioita, joita Johann Adolf Scheibe käsittelee vuonna 1745 ilmestyneessä kirjassaan *Critischer Musikus*.

Retoriikan lisäksi myös rytminkäsittely on hyvin olennainen osa barokkimusiikkia. Rytminkäsittely sisältää lukuisia näkökohtia ja soittajan tekemiä valintoja; sävelet voivat alkaa hieman kirjoitetun hetken jälkeen, ja niiden soiva pituus vaihtelee fraseerauksen ja artikulaation asettamien vaatimusten mukaan. Eri tahdinosien painotusten tuntemisella on huomattava merkitys erityisesti tanssillisten kappaleiden esittämisessä.

Ranskalaisen barokkimusiikin esittämiskäytäntöön kuuluu olennaisena osana *inegalisointi*, ranskaksi *inégalite* eli epätasaisuus, jolla tarkoitetaan tasaiseksi kirjoitettujen nuottien soittamista keinuvasti. Toinen cembalistien käyttämä rytmillinen ilmaisukeino on käsien myöhästyttäminen, jossa oikea käsi soittaa erityisesti pääiskuilla hiukan iskun jälkeen. Tällä tavoitellaan pehmeämpää sointia erityisesti hitaissa ja kauniissa kappaleissa.

Barokkimusiikissa sormituksilla on suuri merkitys artikulaatioon. Eri-tyisesti varhaisbarokin aikana cembalistit käyttivät hyvin erilaisia sormituksia kuin nykypäivän pianistit. Cembalon soittotekniikka poikkeaa huomattavasti pianosta, eivätkä kaikki cembalolle teknisesti perustellut ratkaisut — erityisesti sormitukset — ole pianolla mielekkäitä. Piano toisaalta tarjoaa mahdollisuuden ilmaista asioita dynamiikan avulla, mikä avaa uusia tulkintamahdollisuuksia. Olenkin pyrkinyt tässä luvussa esittämään asioita nimenomaan pianistin näkökulmasta.

Koska suuri osa liitteeseen B luetteloimistani ranskalaisen barokin kappaleista on tansseja tai tanssillisia karaktäärikappaleita, käsittelen luvussa 5.5 *menuetin, gavotin, sarabanden, bourréeen, rigaudonin* ja *museten* ominaispiirteitä. Luvun tarkoituksena on toimia pikaoppaana pianonsoitonopettajille.

5.1 AFFEKTIOoppi JA RETORIIKKA

Affekti käsitteenä muodostui keskeiseksi ideaksi barokin taiteen estetiikassa. Barokin aikana musiikin tarkoitus oli herättää ja tyynnyttää affekteja eli tunnetiloja. Jo antiikin filosofit pohtivat musiikin vaikutusta ihmisen psyykeen. Barokin aikana aihetta käsitteli muun muassa René Descartes (1596–1650) teoksessaan *Les passions de l'âme* (1649). Descartes pyrki osoittamaan, kuinka järjen avulla on mahdollista hallita inhimillisiä tunteita ja ohjata niiden vaikutuksia. Hän erottaa toisistaan kuusi keskeistä perusaffektia: ihmettely, rakkaus, viha, ilo, suru ja halu. Descartes ajatteli löytäneensä rationaalisen, objektiivisen selityksen tunteille, mikä vaikutti affekti-käsitteen syntymiseen. (Anderson 2004, suom. Laaksamo, 12–13).

Tärkeimmät affektien pääryhmät musiikissa ovat Gunno Klingforsin mukaan ilo tai raivokkuus, rauha ja tasapaino sekä suru ja tuska (Klingfors 1985, 85). Periaatteena oli kuitenkin se, että barokin ajan säveltäjä pyrki tuomaan esille haluamansa affektin valitsemalla tietyn sävellajin, intervallit, soinnut, kadenssit, rytmin, tempon, diminuointikuviot, retoriset kuviot sekä sointiväriin ja artikulaation. (Forsblom 1994, 110.) Barokin aikana ei kuitenkaan ollut mitään yhtenäistä affektien oppijärjestelmää tai -menetelmää, ja säveltäjillä oli selkeitä eroja affektinäkemyksissään.

Eräs affektioppiin kiinteästi liittyvä asia on sävellajikarakteristiikka. Jokaisella sävellajilla katsottiin olevan oma, toisista poikkeava erityisluonteensa. Ennen tasavireisen viritysjärjestelmän yleistymistä käytössä oli erilaisia viritysjärjestelmiä, joissa yleisimmin temperoitiin eli viritettiin hie-man suppeiksi neljä kvinttiä, loput kvintit viritettiin puhtaiksi. Näin eri intervallit ja soinnut soivat hyvin eri tavalla eri sävellajeissa, ja ne alettiin kokea affektisisällöltään erilaisina. Paljon etumerkkejä sisältävät sävellajit soivat epäpuhtaimmin, jolloin niihin katsottiin sisältyvän kaikkein suurin tunnelataus. Hyvä esimerkki sävellajin affektisisällön muuttumisesta vuosisatojen kuluessa on H-duurisoinnun sekä E-duurisoinnun merkitys. Marc-Antoine Charpentier on kuvannut vuonna 1690 H-duurisoinnun rajuna ja valittavana sekä E-duurisoinnun riitaisana ja metelöivänä. (Hynni-

nen & Vapaavuori 1994, 91). Nykypäivän tasavireiseen viritysjärjestelmään tottuneelle pianistille tuskin tulee kyseisistä soinnusta samankaltaisia mielikuvia.

Affektiajattelu vaikutti säveltäjillä myös tempomerkintöjen valintaan. Tästä antaa viitteitä Johann Mattheson (1681–1764) teoksessa *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Hän mainitsee, kuinka esimerkiksi tempomerkintä *Adagio* ilmaisee huolta, surua ja murhetta, *Andante* toivoa, *Lento* helpotusta ja huojuennusta sekä *Allegro* lohdutusta. (Mattheson 1739, Oramon 2002, 12 mukaan.) Säveltäjillä ei kuitenkaan ollut yhtenäistä linjaa affektien ja tempomerkintöjen yhdistämisestä. Esimerkiksi Fiedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) liittää *Allegron* ilon affektiin. (Marpurg 1765, Oramon 2002, 18 mukaan.)

Retoriikka tarkoittaa yksinkertaistaen puhetaitoa. Termillä on aina antiikista saakka viitattu puheen kokonaisuuden jäsentymiseen ja erilaisiin vaikuttamisen tapoihin, joita puhuja voi käyttää. (Suurpää, 9.) Jo 1500-luvulla musiikkiin liitettiin yhä enemmän retorisia merkityksiä ja asiasisältöjä. Hyvältä puheelta ja sävellykseltä edellytettiin tiettyjä yhteisiä kvaliteetteja. (Palas 1999, 23.)

Barokin aikana sävellyksen rakenne jaettiin kolmesta jopa kahdeksaan retorisesta puheesta perustuvaan jaksoon. Johann Mattheson (1739) jakoi sävellyksen kuuteen pääjaksoon, jotka ovat *exordium* (johdanto), *narratio* (kerronta), *propositio* (käytettävän todistelun jäsenitys), *confirmaatio* (vahvistus), *confutatio* (vastaväitteiden kumoaminen), *peroratio* (yhteenveto). (Palas, 1999, 24.) Ranskassa sävellettiin 1600-luvulla retoriikan lakien mukaisia surumielisiä *tombeau*-sävellyksiä, joiden rakenne noudatti hautajaispuheen muotoa. (Katso luku 2.1.3.)

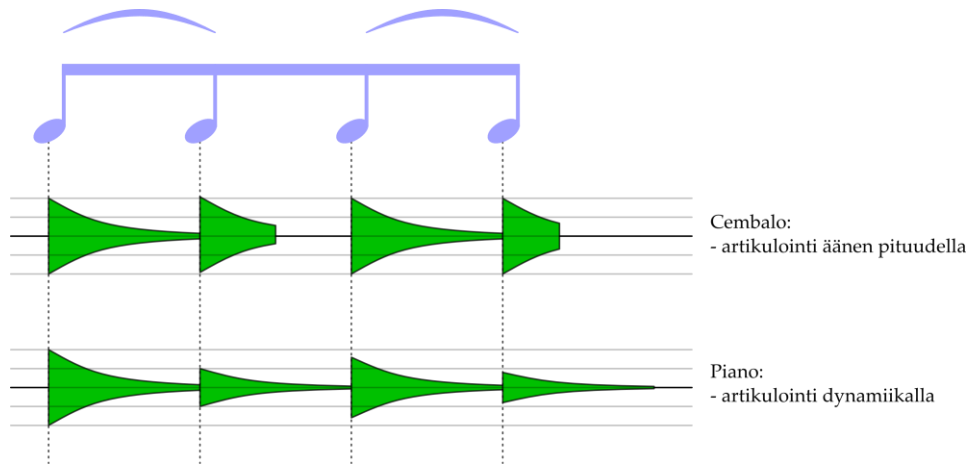
Musiikissa retorinen kuvio on moniulotteinen käsite. Kuvio voi muodostua yksinkertaisesta intervallista, eripituisista sävelistä, riitasoinnuista, yhdestä tai useasta sävelen toistosta, vastakohdista ja jopa pelkästä hiljaisuudesta. (Forsblom 1994, 17.)

Kuvio-oppi ei kuitenkaan ollut säveltäjillä yhtenäinen, ja kuvioiden merkityksistä oli erilaisia näkemyksiä, minkä vuoksi retoriset kuviot eivät ole täysin yksiselitteisiä, eikä musiikkia ole mahdollista kääntää suoraan puheeksi. Kuitenkin retoristen periaatteiden tunteminen auttaa soittajaa ymmärtämään musiikkia. Merit Palas on käsitellyt aihetta tutkielmassaan *Musiikin retoriikka editoimisen välineenä* (1999). Lisää aiheesta voi lukea myös Johann Adolf Scheiben vuonna 1745 ilmestyneestä kirjasta *Criticsher Musikus* sekä Assi Karttusen teoksesta *Humanismin perintö ranskalaisessa kantatissa vuosina 1700–1730* (2006).

5.2 FRASEERAUS JA ARTIKULOINTI

Pianistien ja cembalistien musiikillinen ilmaisu eroaa ehkä eniten artikuloinnin määrässä ja tavassa fraseerata. Cembalisti fraseeraa artikulaation

avulla eli vaihtelemalla sävelten pituuksia, sekä käyttämällä iskualan sisäistä agogiikkaa⁷. Pianisti puolestaan fraseeraa dynamiikan avulla. Tätä eroa on havainnollistettu kuvassa 1.



Kuva 1. Cembalon ja pianon artikulaatiotavat

Cembalonsoiton artikulaatiossa on kyse sävelten pituuksien säätelemisestä, ja artikulaatio onkin cembalisteille yksi soiton peruspilareista, jolle soittajan ilmaisu hyvin pitkälle perustuu. Tavoitteena on jäsenellä kuvioita painotuksin sekä selkeyttää ja elävöittää melodialinjaa sitomisen ja erotelun keinoin. Artikulaation skaala vaihtelee lyhyestä, irtonaisesta soittotavasta aina ylilegatoon asti.

Koska pianolla voi tehdä suuria dynaamisia vaihteluita, ei artikulaatio ole saanut samanlaista huomiota. Pianistit kokevat barokin artikulaation usein haastavaksi, koska siihen liittyviä alkuperäisiä esitysmerkkejä on nuoteissa hyvin niukasti. Cembalistinen artikulointi ei myöskään sellaiseenaan sovellu pianonsoittoon. Siksi olen kirjoittanut fraseeruksesta ja artikuloinnista pianonsoitonopettajan näkökulmasta ja annan muutamia ohjeita esimerkeiksi pianistille sopivasta artikuloinnista.

Dissonanssi kannattaa soittaa dynaamisesti voimakkaana ja kestoltaan pidempänä kuin purkaussävel. Purkaussävel soitetaan lyhyempänä, kuin nuotin kirjoitettu kesto. Lisäksi purkaussävelelle tehdään diminuendo ja se liitetään dissonanssiin legatossa.

Sävelten kestoja voi lyhentää heikoilla tahdinosilla, jos ne eivät ole harmonisesti tärkeitä. Sävelten kestojen lyhentäminen on aluksi helpointa fraasien loppuissa.

⁷ Agogiikka on musiikin esittämiseen liittyvä käsite, joka viittaa tempon pieniin vaihteluihin iskualan sisällä.

Asteittaiset kulut soitetaan enemmän legatossa kuin hyppyjä sisältävät jaksot. Kaikkia hyppyjä ei kuitenkaan ole tarkoitus soittaa staccatossa. Useimmiten soittaminen non legatossa kuulostaa paremmalta.

Ennen kuin oppilaan kanssa aloitetaan kappaleessa artikuloinnin harjoittelu, etsitään ensimmäisenä fraasit. Tavoitteena on selventää säerakenteita sekä erotella ja yhdistellä laajempia muotoyksiköitä. Barokin pienissä tansseissa on erityisen tärkeää tiedostaa fraasien alut ja loput, jotta tanssin poljento ja fraasien huippukohdat tulevat esille. Myös *non mesuré* -preludeissa fraasien etsiminen on ensimmäinen asia, vaikka tavoitteena ei ole tanssillisen poljennon etsiminen. Preludeissa fraasit etsitään harmonian rakenteen pohjalta, jonka kautta fraasien huippukohdat löytyvät ja dynamiikka muotoutuu luontevasti. (Katso luku 6.)

Pianisteilla on yleisimmin tapana keskittyä melodian kuuntelemiseen ja muotoiluun, cembalisti puolestaan aloittaa bassolinjasta. Koska barokkimusiikki rakentuu hyvin voimakkaasti bassolle, olisi pianistinkin suositeltavaa aloittaa kappaleen harjoittelu vasemmasta kädestä. Tämä vaatii hie- man ajattelutavan muutosta, mutta olen oppilaitteni kohdalla havainnut erityisesti tanssien poljennon tulevan parhaiten esille, jos harjoittelu on aloitettu bassolinjasta ja sen painotuksista. Myös *non mesuré* -preludeissa on hyödyllistä harjoitella pelkkää bassolinjaa. Se luo kappaleelle varman pohjan ja tuo soittoon vakautta. (Katso luku 6.)

5.3 RYTMINKÄSITTELY

5.3.1 Inegalisuus

Ranskalaiselle musiikille ominainen *inégalite* eli epätasaisuus on aihe, joka on monelle pianistille vieras. Käsittelem epätasaisuuden aihetta sekä pianistin että cembalistin näkökulmasta käyttämällä myös historiallisia lähteitä.

Suomen kielessä *inégalite*-sanasta on käytetty termejä inegalisuus, inegaliteetti, inegalisaatio ja epätasaisuus. Perusperiaate on, että tasaiseksi kirjoitetut asteittain liikkuvat sävelet soitetaan kolmimuunteisina⁸ keinuen tai toisinaan jopa selkeästi pisteellisinä. Kolmimuunteisina soitetaan vain tahtilajin perusaikayksikköä pienemmät nuottiaika-arvot. Esimerkiksi 2/4-, 3/4- ja 4/4-tahtilajeissa kolmimuunteisuutta voi käyttää 1/8- tai 1/16-

⁸ Kolmimuunteisuus (engl. triplet-feel), on notaatiotapa, jossa yhtä pitkinä kirjoitet- tujen nuottien iskutus jakaantuu niin, että ensimmäinen puolisko on painokkaampi ja kaksi kertaa niin pitkä kuin jälkimmäinen. Kolmimuunteisuutta käytetään rans- kalaisen barokkimusiikin lisäksi yleisesti rytmimusiikissa. Nuotteina ilmaistuna:

soitetaan kuten 

nuoteissa. Monsieur de Saint-Lambert käsittelee aihetta oppikirjassaan *Les Principes du Clavesin* (1702):

Vaatimaamme liikkeen tasaisuutta ei noudateta kahdeksasosanuottien kohdalla, milloin niitä on useita peräkkäin. Tapana on soittaa nuotit vuoroin pitkänä ja lyhyenä, koska tällainen epätasaisuus lisää niiden sulokkuutta. (Lambert 1702, engl. Harris-Warrick 1984, 46.)

Jacques Hotteterre kirjoittaa oppikirjassaan *Principes de la Flûte Traversière* (1707):

Kun kahdeksasosanuotteja on parillinen määrä, tulee ensimmäinen soittaa pitkänä, toinen lyhyenä ja niin edelleen. (Hotteterre 1707, 24, engl. Kroll 2003, 128.)

On myös hyvä tietää, milloin inegalisaatiota ei tule käyttää:

- sävelkuluissa, joissa on hyppyjä jotka muodostavat pikemminkin harmonioita kuin melodioita
- kun kappaleen alussa on esitysohjeena *notes égales, marteléés, détachées, mouvement décidé* tai *marqué*
- samaa säveltä toistetaan useampaan kertaan (repetitio)
- synkooppeja ja taukoja sisältävissä sävelkuluissa
- jos nuotit on sidottu kaarella
- pisteillä ($\dot{\cdot}$), kiiloilla (◡) tai viivoilla (—) varustetuissa nuoteissa
- erittäin nopeassa tempossa. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 99.)

Ongelmallisinta on kuitenkin epätasaisuuden määrä. Tulisiko nuotit soittaa pisteellisinä, trioleina, vai onko kyse artikuloinnista? Saint-Lambert (1702) on kirjoittanut aiheesta seuraavaa:

Päätös tulisiko niiden [nuottien] olla enemmän vai vähemmän epätasaisia, on makuasia. Joissakin kappaleissa on soveliasta tehdä niistä hyvin epätasaisia, toisissa vähemmän epätasaisia. (Lambert 1702, engl. Harris-Warrick 1984, 46.)

Inegaalisuuden epätasaisuus voidaan kääntää myös toisinpäin, jolloin ensimmäinen nuotti soitetaan lyhyenä ja jälkimmäinen pitkänä. Tällaista rytmistä aihetta kutsutaan nimellä *lombardialainen*. Sitä käytetään erityisesti asteittain laskevissa kahden tai neljän sävelen kuluissa, joissa sävelet on yhdistetty kaarilla kahden sävelen ryhmiin.

Jokaisen soittajan tulee päättää epätasaisuuden määrä kappaleen karakteriin ja tempon mukaan. Useimmiten hitaissa kappaleissa inegalisoidaan vähemmän kuin nopeissa. Lisäksi epätasaisuuden määrää voidaan tarvittaessa vaihdella kappaleen sisällä.

Tasaisiksi kirjoitettujen sävelkulkujen soittaminen kolmimuunteisina lisää hitaissa kappaleissa melodioiden pyöreyttä ja kauneutta, kun taas nopeissa kappaleissa inegalisaatio antaa tietynlaista ”draivia”. Cembalossa, jossa ääni syttyy nopeasti, inegalisaatio toimii hyvin; nopeissa ja iloissa

kappaleissa kuuleekin usein soitettavan hyvin pisteellisiä rytmejä. Nuorilla pianisteilla epätasaisuuden lisääminen nopeissa kappaleissa voi kuitenkin hidastaa tempoa sormiteknisistä tai nuottikuvan hahmotukseen liittyvistä syistä. Siksi inegalisaation harjoittelu kannattaa aloittaa hitaista kappaleista. Oppilaan pitää pystyä irrottautumaan nuottikuvasta ja oppia kuuntelemaan, kuinka kolmimuunteisuus vaikuttaa melodian muotoiluun.

Jos ranskalaisen musiikin rytminkäsittely tuntuu vaikeasti lähestyttävältä, voi lohduttautua lukemalla F. Couperinin harjoittelua oppikirjassa *L'Art de toucher le Clavecin* (1717):

"Käsitykseni mukaan meidän tavassamme käyttää nuottikirjoitusta on puutteita, jotka ovat yhteydessä siihen, miten kirjoitamme kieltämme. Nimenomaan siitä, että kirjoitamme toisin kuin esitämme, johtuu se, että ulkomalaiset soittavat meidän musiikkiamme huonommin kuin me heidän musiikkiaan. Italialaiset taas kirjoittavat musiikkinsa juuri sellaisin nuottiarvoin kuin minä he ovat sen ajatelleekin. Me esimerkiksi esitämme pisteellisiä peräkkäisistä kahdeksasosanuoteista muodostuvat asteikkokulut. Ja kuitenkin me kirjoitamme ne tasaisiksi; tämä käytäntö on orjuuttanut meidät, emmekä pääse siitä eroon." (Hämäläinen 1994, 221, suom. Heikinheimo.)

5.3.2 Hemiola

Hemiola on rytmikuvio, jossa kaksi kolmijakoista tahtia tai tahdinosaa korvataan tilapäisesti kolmella tasajakoisella tahdilla (tai tahdinosalla). Esimerkissä 20 tahdeissa 6-7 esiintyvä hemiola on merkitty vihreillä hakamerkinnoilla. (Esimerkissä olevat sormitukset ovat säveltäjän omia.)



Esimerkki 20. M. Corrette: *Menuetti* (Baumont 1984).

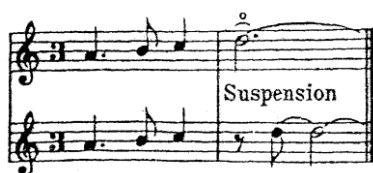
Hemiolat ovat yleisiä barokkimusiikin lopukkeissa. Niiden soittamisessa on syytä kiinnittää erityistä huomiota siihen, että painottomat sävelet soiteaan selvästi kevyemmin kuin painolliset. Painollisia säveliä ovat esimerkin mukaisesti ensimmäisen ja kolmannen hakamerkinän ensimmäiset sävelet.

Hemioloiden tunnistaminen ei aina ole helppoa, ja välillä vastaan tulee tulkinnanvaraisia tapauksia, joissa soittaja voi valita peruspoljennon ja hemiolan välillä. Esimerkin 20 tapaus on kuitenkin varsin selkeä, siinä barokille tyypillinen tapa asettaa korukuvioita painollisille äänille auttaa hemiolan löytämisessä.

5.3.3 Käsien myöhästyttäminen

Käsien viivyttäminen oli barokin aikana osa hyvän cembalistin ilmaisukeinoja. Soittajat myöhästyttivät oikeaa kättä erityisesti pääskuilla, mikä toi musiikkiin pehmeyttä. Pianonsoitossa myöhästyttämisen traditio on vuosien saatossa unohdettu, vaikka soittotapa sopisi erityisesti tempoltaan hitaisiin *non mesuré* -preludeihin.

Suspension eli viivyttämisen ornamentti esiintyi useiden ranskalaisten säveltäjien korukuviotaulukoissa. Esimerkiksi François Couperin (esimerkki 21) ja Jean-Philippe Rameau kuvasivat samaa *suspension*-ornamenttia korukuviotaulukoissaan.



Esimerkki 21. F. Couperinin ornamenttitaulukosta vuodelta 1717 (Linde 1933).

Hieman myöhemmin vuonna 1735 Louis-Claude Daquin yhdisti viivyttämisen *appoggiaturaan* ja *mordenttiin* (*port de voix et pincé*) (esimerkki 22) ja kirjoitti cembalokirjansa *Premier Livre de pièces de clavecin* esipuheessa:

Todella viehättävän cembalonsoiton salaisuus piilee mielestäni kosketuksessa, mikä on kaikkein vaikeinta oppia. Ilmaisuvoimaiset sävellykset ovat täynnä ornamentteja kuten Ports de Voix, Cadeces portées, ja Aspiration, jotka ovat hyvin tunnettuja. Mutta haluan mainita, että soittaakseen Port de Voix'n asianmukaisesti pikkunuotin ollessa sidottuna pääsäveleen, pitää bassosävel soittaa hieman ennen melodian pikkunuottia ja pitää pikkunuotti pohjassa hiukan pidempään ennen kuin soitetaan pincé. (Daquin 1735, engl. Hoqwood 1982.)



Esimerkki 22. L.-Cl. Daquin, faksimilesta vuodelta 1735 (Minkoff 1982).

Viivyttäminen ei kuitenkaan tarkoittanut pelkästään korukuviota, vaan se liitettiin cembalonsoitossa vahvasti kosketukseen ja hyvään soittoon yleensä. Se kuului olennaisena osana jokaisen hyvän cembalistin ilmaisukeinoihin erityisesti hitaissa ja kauniissa kappaleissa. Pierre-Claude Foucquet kirjoittaa toisen cembalokirjansa esipuheessa vuonna 1751 seuraavasti:

”Kaikissa kappaleissa, joiden esitystapa on suloinen tai herkkä, on basson sävel soitettava ennen sopraanon säveltä ilman, että tempoa muutetaan; tästä syntyy jokaiselle sopraanon sävelelle pidätys.” (suom, Hämäläinen 1994, 194).

Pianistien ilmaisukeinoissa on hyvin erilainen traditio. Hyvään pianistiseen soittotapaan liitetään kyky soittaa sävelet tarkasti yhtä aikaa, jolloin kosketuksen tarkkuus synnyttää soinnin kvaliteetin. Pikkupianistit harjoittelevat alusta asti kuuntelemaan ja tuntemaan sormissaan, kuinka sävelet syttyvät tarkasti yhtä aikaa, minkä vuoksi käsien myöhästyttäminen on nuorelle pianistille teknisesti ja ajatuksellisesti suuri asia. Siksi oppilaan tulee olla riittävän edistynyt ymmärtääkseen käsien myöhästyttämisen tarkoituksen.

5.4 SORMITUKSET

Barokin aikana sormituksia pidettiin tärkeinä artikulaation tuottamisessa. Aikakauden säveltäjistä muun muassa François Couperin ja Michel Corrette käsittelivät aihetta oppikirjoissaan hyvinkin perusteellisesti. Asiasta on varhaisempiakin kirjallisia lähteitä, joista tunnetuin lienee Girolamo Dirutan *Il Transilvano* vuodelta 1597. Vaikka cembalolle tarkoitettut sormitukset eivät sellaisenaan sovellu modernilla pianolla käytettäväksi, auttaa niiden tunteminen pianistia ymmärtämään sormitusten vaikutusta artikulaatioon.

Cembalisteilla on nykypianistien käyttämistä sormituksista poikkeavia sormijärjestyksiä. Peukalon vieminen sormien ali tai muiden sormien vieminen peukalon yli ei ole aivan tavanomaista. Cembalisteilla on yleisemmin tapana siirtää koko käsi uuteen asemaan, sillä jos kaikkia sormia käytettäisiin tasa-arvoisesti, joutuisivat pitkät sormet 234 epäkäytännöllisen syvälle kapeaan koskettimistoon.

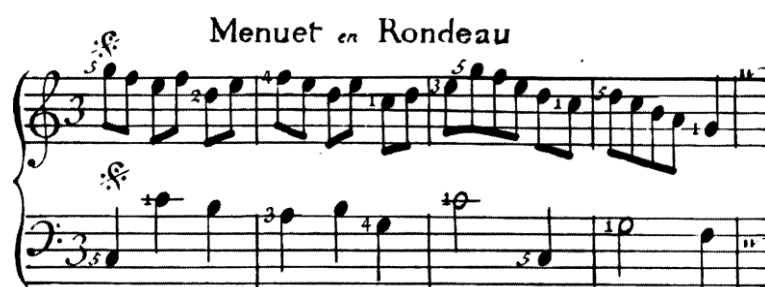
Barokin kosketinsoitintekniikka käyttää hyödykseen sormien pituuseroja, mikä näkyy asteikkojen sormituksissa. Oikeassa kädessä ylöspäisessä kulussa soitetaan sormituksilla (12)343434 ja alaspäin sormituksilla (54)323232. Vasemmalla kädellä soitetaan asteikkoa ylöspäin sormituksilla 5432121, alaspäin sormituksilla 1234345. (Hämäläinen 1994, 169.) Näissä sormituksissa on ajatuksena viedä pidempi sormi lyhyemmän yli. Tällainen sormitus toimii asteikoissa, joissa ei ole paljon ylennettyjä tai alennettuja säveliä.

Kati Hämäläinen käsittelee kirjassaan *L’Art de toucher le Clavecin – Cembalon soiton taito* (1994) François Couperinin opetusta monipuolisista sormijärjestyksistä myös musiikissa, joka sisältää runsaasti etumerkkejä. Esimerkiksi A-duuriasteikon F. Couperin sormittaa oikeassa kädessä ylöspäin 12342345 ja alaspäin 54324321. (Hämäläinen 1994, 179 esimerkki 1.)

Soittotekniikka ja musiikki kehittyivät jo myöhäisbarokin aikana suuntaan, jossa soittajalta vaaditaan kykyä hyvin nopeisiin ja pitkiin juoksutuksiin koskettimistolla. Samaan aikaan musiikissa yleistyivät runsaasti etumerkkejä sisältävät sävellajit, ja uusi soitin fortepiano tuli suosituimmaksi

kuin cembalo. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) on kirjoittanut, kuinka hänen isänsä Johann Sebastian oli omakohtaisesti elänyt ja kokenut ajan, jona musiikissa vähitellen tapahtui erikoislaatuinen maun muutos. Tämän vuoksi Johann Sebastian oli keksinyt uuden tavan käyttää peukaloa erityisesti hankalissa sävellajeissa, jolloin peukalo joutui teknisesti tärkeimmän sormen asemaan. (Bach 1753, suom. Soine 1982, 30.)

Esimerkkinä pianistin ja cembalistin käyttämien sormitusten eroista voimme tarkastella J.-Ph. Rameaun *Menuettia*, johon säveltäjä itse on kirjoittanut sorminumerot (esimerkki 23). Pianistit sormittavat oikeassa kädessä ensimmäisen rivin viimeisen tahdin yleisesti 21321, jolloin keskisormi vie-dään peukalon yli. Rameau ehdottaa kyseiseen tahtiin sormitusta 54321, jolla fraasin viimeiset viisi säveltä on helppo soittaa tasaisesti, ilman että ylimenevälle keskisormelle tulee painoa.



Esimerkki 23. J.-Ph. Rameau: alku teoksesta *Menuet en Rondeau* (Faksimile 1724 / Rampe 2003).

Molemmat sormitukset ovat toimivia, ja ymmärrän miksi nykypianistit sivuuttavat Rameaun ohjeen; pianistit harjoittelevat pienestä pitäen asteikkojen ja etydien avulla sulavaa peukalon alivientä sekä keskisormen ja nimettömän vientiä peukalon yli. Siksi on luonnollista, että opittu sormitus liitetään kappaleisiin.

5.4.1 Sorminumerointikäytäntöjä

Euroopan klaveerimusiikissa on ollut käytössä muitakin sorminumerointitapoja kuin nykypäivän numerointi (taulukko 1). Yleensä käytössä on ollut järjestelmä, jossa sormet numeroitiin symmetrisesti keskeltä ulospäin. Numerointi aloitettiin etusormesta, ja peukalo sai numeron tai merkin viimeiseksi tai erikseen todennäköisesti siksi, koska peukalo on muihin sormiin nähden käden sivussa, ja sen liikerata on hyvin erilainen. Englantilaisilla virginalisteilla oli muista sormituksista poiketen käytössä järjestelmä, jossa sormet numeroitiin molemmissa käsissä vasemmalta oikealle. (Hämäläinen 1994, 172.)

Taulukko 1. Eri sorminumerointikäytäntöjä (Hämäläinen 1994 mukaan)

1. Saksalainen järjestelmä Buchner (n. 1520)	4	3	2	1	5	5	1	2	3	4
2. Saksalainen järjestelmä 1500-luvun lopusta 1700-luvun puoliväliin	4	3	2	1	0	0	1	2	3	4
3. Englantilainen järjestelmä virginalis- teista Purcelliin	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
4. Uusi englantilainen järjestelmä: useat metodit 1700-luvun puolivälistä 1900- luvun alkuun	4	3	2	1	+	+	1	2	3	4
5. Espanjalais-ranskalainen ja moderni järjestelmä (Espanja 1500-luvulta, Rans- ka 1600-luvun puolivälistä, Saksa 1700- luvun jälkipuoliskolta)	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5

5.4.2 Sormitukset ja artikulaatio

Sormitusten myötä syntyy cembalonsoitolle ominainen artikulointi, joka on soittimen ilmaisukeinoista tärkein. Koska yksittäisen sävelen äänenvoimakkuuteen ei voi juurikaan vaikuttaa, saadaan voimakkuuden vaihteluiden illuusio artikulaation ja agogiikan avulla. Esimerkiksi käyttämällä oikean käden ylöspäisessä kulussa sormituksia 3434, tulee 3-sormen soittamasta sävelestä painollisempi, kuin 4-sormen soittamasta sävelestä. 4-sormen sävel on puolestaan kevyempi ja lyhyempi. Näin valittu sormitus vaikuttaa sekä sävelten pituuksiin että painoihin.

Tutkimalla Jean-François Dandrieun (n. 1682–1738) sävellykseen *Gavotte en Rondeau* tekemiä sormituksia voi havaita, kuinka säveltäjä ohjaa soittajaa artikuloimaan pidempiä melodisia aiheita (esimerkki 24). Säveltäjä on käyttänyt paljon 2-sormen viemistä peukalon ylitse sekä oikeassa että vasemmassa kädessä, jolloin kuusi säveltä muodostaa legatomaisen aiheen. Sormijärjestys edustaa jo uudempaa sormitustapaa.

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time, G major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents and slurs). The bass staff contains a supporting line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The piece is characterized by its use of 2-finger fingering and thumb-crossing techniques.

Esimerkki 24. J.-F. Dandrieu: katkelma teoksesta *Gavotte en Rondeau* (Hynninen-Vapaavuori 1994).

Artikuloinnin tulee palvella musiikkia, ja sormijärjestykset ovat vain yksi keino vaikuttaa sen määrään. Kuitenkin kokeilemalla vanhoja sormituskia myös oppilaan on mahdollista löytää uusia tulkintavaihtoehtoja ja ymmärtää artikulaation tarkoitus. Asiassa piilee sormitekniinen vaara; kun

oppilas käyttää sormituksia 3434 tai 3232, tulee 4- ja 2-sormen artikulaatiosta usein staccatomaisen lyhyt. Tämä ei kuitenkaan ole tarkoitus, vaan tavoitteena on soittaa melodista linjaa artikuloiden kevyesti ilman aksentteja. Olen etsinyt tähän ongelmaan ratkaisua käyttämällä opetustilanteessa mielikuvaa viulistista, joka soittaa kaksi ääntä samalla jousen vedolla, ja jousen vaihtaessa suuntaa liike on sulavaa eikä hyppivää. Useimmiten tällaisen mielikuvan ja runsaan esimerkkisoinnin myötä oppilas ymmärtää musiikillisen tarkoituksen.

Opetan oppilaita käyttämään vanhoja sormituksia erityisesti kappaleiden kadenssaalisissa kohdissa. Kadenssi on selkeä kohta, jossa harmonioiden jännitteet on helppo kuulla, jolloin on hyvä pyrkiä selkeään artikulaatioon. Tällaisissa kohdissa vanhojen sormitusten avulla hyvä artikulaatio löytyy aivan kuin ilmaiseksi. Vasemman käden 2121-sormitus toteutuu useimmilla pikkupianisteilla lähes automaattisesti.

En koe tarkoituksenmukaiseksi opettaa pianisteille vanhoja sormijärjestyksiä vain tiedon vuoksi, vaan ehdotan niitä kappaleissa sellaisiin kohtiin, joissa tiedän niiden helpottavan tyylinmukaista soittoa. Luonnollisesti oppilaiden hienomotoriikassa on suuriakin eroja, joten opettajan täytyy tiedostaa oppilaansa kehitysvaihe, jotta vanhojen sormitusten käyttämisestä saataisiin haluttu musiikillinen hyöty.

5.5 BAROKIN TANSSEJA

Pikkupianistit aloittavat barokkimusiikkiin tutustumisen useimmiten tanssien avulla. Liitteeseen B luetteloinistani teoksista osa on tanssien luonteisia karaktäärikappaleita, joiden nimi ei kerro mikä tanssi on kyseessä. Jotta pianistin olisi mahdollisimman helppo löytää sävellyksen perustana oleva tanssi, olen selittänyt *menuetin*, *gavotin*, *sarabanden*, *bourréeen*, *rigaudonin* sekä *museten* karaktäärit ja poljennon⁹.

Menuetti

Menuetti oli 1700-luvun alkupuolella suosituin tanssi monissa Euroopan hoveissa. Menuetti-sana juontuu italiankielisestä sanasta *minuetto*, joka tarkoittaa pientä ja kaunista. *Menuetti* on useimmiten luonteeltaan kepeä, ja painotus tulee joka toisen tahdin ensimmäiselle iskulle.

Menuetin, kuten muidenkin tanssien tempot, ovat olleet ilmeisen vaihtelevat. Tempoon on vaikuttanut muun muassa kuninkaan kyky tanssia. Kuninkaan ollessa vanhempi tempot ovat olleet hitaammat.

⁹ Poljento tarkoittaa haluttujen tahdinosien soittamista painollisina. Katso myös alaviite 3 luvussa 2.2.

J. J. Quantz (1697–1773) on kirjoittanut kuinka tansseja tanssittiin aamu-päivällä hitaammin kuin illan juhliissa. Hän on myös kirjannut met-ronomimerkinnän *menuetille*, neljäsosa 120. (Klingfors 1985, 127–128.)

Esimerkkikappaleena on Michel Corretten kolmesta *menuetista* koostuva *Bal* eli Juhlat (esimerkki 25). Sävellys on kirjasta *Premier livre de pièces de Clavecin* (1734). Kappale kannattaa soittaa melko vauhdikkaasti inegalisoi-den asteittaisia kahdeksasosakulkuja.

Bal. Menuet

2. Menuet

3. Menuet

au Pr

au Pr

Esimerkki 25. M. Corrette: *Bal* (Baumont 1985).

Gavotti

Gavotti on alkujaan ranskalainen kansantanssi, joka alkoi esiintyä hovitanssina 1500-luvulla. Siitä tuli erityisen suosittu Aurinkokuningas Ludvig XIV:n hallituskaudella. Tempoltaan se on suhteellisen nopea ja luonteeltaan miellyttävä ja eloisa. *Gavotti* on tasajakoinen, tahtiosoituksestaan useimmiten alla breve tai 2. Tavallisesti se alkaa puolen tahdin mittaisella kohotahdilla, jolloin painotus tulee joka toisen tahdin ensimmäiselle iskulle alkaen ensimmäisestä kokonaisesta tahdistä.

Johann Mattheson (1681–1764) on käsitellyt tanssien karaktereitä teoksessa *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). *Gavotti* on hänen mukaansa luonteeltaan riemuitsevan iloinen ja hyppivä, mutta ei kuitenkaan juokseva. (Klingfors 1985, 127.)

Esimerkkikappaleena on Michel Corretten *gavotti Badine* eli Leikinlasku (esimerkki 26).

Badine

The musical score for 'Badine' is presented in four systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The first system begins with a key signature change to D major (two sharps). The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a section with 'M.M.' (Mourmour) markings and triplets. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Esimerkki 26. M. Corrette: *Badine* (Baumont 1985).

Sarabande

Sarabande on todennäköisesti kotoisin Meksikosta, josta se tuli Espanjaan 1500-luvulla. Se oli alun perin nopea tanssi, johon kuului lantion keinutusta. Vähitellen se sai rauhallisemman luonteen, ja Ranskan hovitanssina sen tempo hidastui erityisesti 1600-luvun puolestavälistä lähtien. Matthesonin (1739) mukaan *sarabande* on luonteeltaan kunnianhimoinen, ylellisen komea ja vakava (Klingfors 1985, 129).

Sarabanden tahtilaji on kolmijakoinen, tahtiosoituksena 3/2, 3/4 tai 3. Ensimmäinen ja toinen isku ovat painokkaat ja vievät kohti seuraavan tahdin ykköstä. Tämän jälkeen on usein neljä tahtia kävelyä, jonka jälkeen samat

painotukset alkavat uudestaan. Esimerkkikappaleena (esimerkki 27) on Jean-Philippe Rameaun *Sarabande* kirjasta *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1705/1706).



Esimerkki 27. J.-Ph. Rameau: *2e Sarabande* (Rampe 2003).

Bourrée

Bourrée on alkujaan ranskalainen *gavottia* muistuttava tanssi. *Bourrée* alkaa neljäsosan pituisella kohotahdilla, ja se on tempoltaan hieman nopeampi kuin *gavotti*. Matthesonin (1739) mielestä *bourrée* on tyytyväinen, miellyttävä, huoleton, rento, vastuuton ja mukavan harmiton (Klingfors 1985, 127).

Esimerkkiteoksena (esimerkki 28) on Louis-Claude Daquinin rondo-muotoinen *bourrée La Ronde Bachique* kirjasta *Pièces de Clavecin* (1735). Kappaleessa on melko paljon korukuvioita, joista mielestäni suuren osan voi jättää pois, ilman että se vaikuttaa kappaleen luonteeseen oleellisesti.



Esimerkki 28. *Bourrée*-katkelma L.-Cl. Daquinin teoksesta *La Ronde Bachique* (Hogwood 1982).

Rigaudon

Rigaudon on alkujaan ranskalainen kansantanssi, joka saavutti suosion Aurinkokuninkaan hovissa. *Rigaudon* levisi Pariisista ja Versailles'ista myös Englantiin ja Saksaan. Muun muassa J.-Ph. Rameau käytti *rigaudon*-tanssia lähes kaikissa oopperoissansa (Little). Ranskalaisen *Rigaudonin* tahtiosoituksena on alla breve tai 2, joista tahtiosoitus 2 kertoo nopeammasta temposta.

Matthesonin (1739) mukaan *rigaudon* on sekoitus *bourrée*ta ja *gavottia*, ja se on hikkailevan leikkimielinen (Klingfors 1985, 129).

Rigaudon alkaa kohotahdilla, rakentuu neljän tahdin fraaseista ja on luonteeltaan nopeampi kuin *gavotti* ja *bourrée*. Painotus tulee fraasin toisen tahdin ensimmäiselle iskulle.

Esimerkkiteoksena (esimerkki 29) on Louis-Claude Daquinin rondo-muotoinen *Rigaudon* kirjasta *Pièces de Clavecin* (1735).

Musical score for "1er Rigaudon" by Louis-Claude Daquin. The score is in 2/2 time and features a treble and bass clef. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Key annotations include "on repeats only", "1er Couplet", "2e Couplet", "Fin", "[Dal]", and "Da Capo".

Esimerkki 29. L.-Cl. Daquin: *1er Rigaudon* (Hogwood 1982).

Musette

Musette oli Ranskassa suosittu säkkipillin kaltainen soitin, jonka voi kuvitella soivan esimerkkikappaleena olevan Louis-Claude Daquinin *Museten* vasemman käden stemmassa (esimerkki 30). Daquin on kirjannut kappaleensa esitysohjeeksi *tendrement* (herkästi), mikä johdattaa teoksessa legatomaiseen, laulavaan soittotapaan.

Sävellys rakentuu kohotahdilla alkavista kahden tahdin fraaseista, joissa painotus on ensimmäisen kokonaisen tahdin ensimmäisellä iskulla, aivan kuin *gavotissa*. Ensimmäisessä tahdissa on pikkunuoteilla kirjoitettu kaksi *coulés*-ornamenttia, jotka soitetaan yhtä aikaa vasemman käden kanssa, poikkeuksena toisen tahdin pikkunuotti *port de voix*, joka soitetaan juuri ennen vasemman käden g-säveltä. Tahdeissa 5, 9, 13 ja 17 on fermaatin näköinen ornamentti *suspension et aspiration*, jonka mukaan kyseiset sävelet tulee soittaa hieman iskun jälkeen kevyinä staccatoina.

Esimerkki 30. L.-Cl. Daquin: *Musette en Rondeau* (Hogwood 1982).

Kaikenlaiset tanssit ovat useimmiten lapsille ja nuorille mieluisaa soitettavaa. Koska myös barokin tansseja on suhteellisen paljon pianonsoitonopetusmateriaalina, on tärkeää löytää niille tunnistettava poljento. Se tuo soittoon mielekkyyttä ja hauskuutta. Poljennon toteuttamista teknisesti auttaa painottomien tahdinosien soittaminen lyhyinä ja kevyinä.

Michel Corretten (1707–1795) oppikirja *Les Amusemens du Parnasse, Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* sisältää paljon helppoja ja lyhyitä tansseja, joita voi käyttää pienillä oppilailla tanssin poljennon harjoittamiseen. Ainoa haittapuoli kirjassa ovat Corretten jokaiseen kappaleeseen lisäämät sornumerot, joista kaikki eivät sovellu pikkupianisteille.

Jotta pianistit ottaisivat ohjelmistonsa ranskalaisten barokkitanssien lisäksi jotakin aivan uutta, käsittelen seuraavassa luvussa *non mesuré* -preludin harjoittelua. Olen pyrkinyt antamaan selkeitä käytännön ohjeita, jotta erilainen nuottikuva ei olisi tutustumisen esteenä.

6 *NON MESURÉ -PRELUDIIN TUTUSTUMINEN*

Non mesuré -nuottikuva voi helposti aiheuttaa nykypianistille lieviä kauhun tunteita. Sama tunne saattoi olla syynä siihen, että jo 1700-luvun alussa kyseinen sävellystyylili hylättiin lähes kokonaan, ja useimmat kustantajat sivuuttivat *non mesuré* -preludit julkaistessaan cembalosävellyksiä. Vieraudesta huolimatta nuottikuva on looginen ja siihen pääsee helposti sisään.

Muutamissa moderneissa editioissa *non mesuré* -preludeja on notatoitu tavallisella nuottikirjoituksella. Tällä on pyritty helpottamaan nuotinlukua, mutta nämä nuottikuvat näyttävät äärimmäisen vaikeilta, enkä antaisi niitä omille oppilailleni. Modernin notaation myötä idea improvisatorisesta musiikista katoaa, eikä soittaja saa mahdollisuutta tutustua uuteen nuottikuvaan ja keksiä omia rytmejä.

Preludit ovat luonteeltaan melodisia sävellyksiä, joissa on hyvä suosia laulavaa sointia ja legatomaista soittoa, minkä vuoksi ne soveltuvat erityisen hyvin myös modernilla pianolla soitettaviksi. Ranskalainen cembalo poikkeaa italialaisesta sisarestaan huomattavasti sävelen soivan keston osalta; ranskalaisessa cembalossa on pidempi sointi ja pehmeämpi äänen aluke. Ranskalainen cembalo vastasi maassa vallitsevaa pehmeää sointi-ihannetta, joka näkyi myös traverson ja viola da gamban suosiossa. Italiassa sointi-ihanteena pidettiin kirkkautta ja korkeutta, joka ilmeni viulujen sekä oopperan sopraanojen ja kastrattilaulajien ihannointina. Myös viritystaso oli Italiassa korkeampi, a^1 oli 465 Hz, Ranskassa a^1 oli 392 Hz. Lisää italialaisen ja ranskalaisen tyylin eroista on kerrottu luvussa 1.3.

Seuraavassa pyrin antamaan selkeitä käytännön ohjeita pianisteille siitä, kuinka aloittaa *non mesuré* -preludiin tutustuminen. Esimerkkiteoksena (esimerkki 31 ja 34) käytän Gaspard le Roux'n (n. 1660–1707) preludia sarjasta nro 1 kirjasta *Pièces de Clavecin* (1705). Ohjeet on helpompi ymmärtää, jos on lukenut aiemmin kirjoittamani *non mesuré* -preludin nuottikuvaa käsittelevän luvun 4. CD-levyllä kappale on pianolla soitettuna raidoilla 5 ja 6 ja cembalolla soitettuna raidalla nro 11.

Esimerkki 31. G. Le Roux: *Prélude, Suite I* (Fuller 1956).

Esimerkkipreludi on ulkonäöltään selkeä. Se on melko lyhyt ja sopii teknisen vaikeutensa puolesta edistyneelle peruskurssi kahden tasoiselle soittajalle. Teos sopii hyvin myös edistyneemmälle soittajalle *non mesuré* - tyyliin tutustumista varten. Sävellys on musiikillisesti haasteellisempi kuin teknisesti, mikä käy ilmi muun muassa nuotintetuista *port de voix* - korukuvioista. Ne eivät sinänsä ole sormiteknisesti vaikeita, mutta soittajan tulee osata varioida niiden pituuksia ja sointia affektin mukaan. Siksi kappale vaatii soittajalta mielikuvitusta sekä taitoa kuunnella omaa soittoa. Preludissa ei ole teknisesti vaikeita korukuvioita tai yli oktaavin ulottuvia intervaleja, kuten useissa L. Couperinin preludeissa. Asteittain kulkevat melodiset jaksot ovat lyhyitä, enimmillään seitsemän säveltä, joten pianistin sormilla ei ole suurta kompastumisvaaraa. Harmoniat on helppo löytää, sillä säveltäjä on merkinnyt kenraalibassonumerot vasemman käden nuottien alapuolelle.

Ennen kappaleen harjoittelemista suosittelen oppilaalle kirkkosävellajien – etenkin aiolisen ja doorisen – opettelemista tai kertaamista, sillä nuoret pianistit ovat tottuneet harjoittelemaan molliasteikot harmonisina. Barokin ajan musiikissa käytettiin kuitenkin paljon aiolista (luonnollinen molli) sekä doorista (kuin molli, jossa 6. sävel korotettu) sävelasteikkoa. Esimerkkikappale alkaa aiolisella asteikolla, ja kolmannen rivin alussa oikea käsi soittaa vasemman käden d-mollisoinnun päälle doorista sävelasteikkoa: a, h, c, d.

Kappaleeseen tutustuminen kannattaa aloittaa kuuntelemalla liitteenä olevasta cd-levystä eri versioita sekä pianolla että cembalolla soitettuna. Soiva mielikuva helpottaa usein nuottikuvan tutkimista.

6.1 HARMONIA

Ensimmäisenä on hyvä etsiä kappaleen harmoniat ja harjoitella soittamaan pelkät soinnut. Sointujen soittamisen kautta löytyvät kappaleen fraasit, rakenne alkaa hahmottua ja vieras nuottikuva tuntuu helpommin lähestyttävältä. Erityisesti dominanttitehoisten sointujen löytäminen auttaa rakenteen ymmärtämisessä ja vaikuttaa sen myötä myös tulkintaan.

Harmonioiden etsiminen on oppilaalle usein vaikeaa, sillä hänen tulisi osata selvittää, mitkä sävelistä muodostavat kolmisoinnut ja mitkä ovat loma- ja sivusäveliä.

6.2 POLYFONIA

Polyfonian tutkiminen on hyvä aloittaa vasemman käden bassolinjasta. Bassolinjalla tarkoitan vain niitä basson säveliä, joiden päälle harmoniat rakentuvat. Bassolinjaan tukeutuminen tuo soittoon vakautta. Olen merkinnyt basson sävelet nuottiin (esimerkki 31) vihreällä värillä.

Vasemman käden stemma on ajoittain kaksiaänistä, jolloin on hyvä kiinnittää huomiota näiden äänikerrosten erilaiseen voimakkuuteen. Myös oikea käsi on sävelletty pääosin kaksiaäniseksi. Erityisen tärkeät sopraanon sävelet on värjätty esimerkissä sinisiksi. Nämä on hyvä kuunnella huolellisesti ja erottaa ne alttostemmasta.

6.3 MELODISET JAKSOT

Melodisten jaksojen etsiminen nuotista tuo lisää selkeyttä nuottikuvaan. Joissakin *non mesuré* -preludeissa on melodisten jaksojen ylle piirretty kaari, kuten esimerkkipreludin kahdessa ensimmäisessä alaspäin liikkuvassa melodiassa, jotka alkavat d^2 - ja d^1 -sävelistä. Myöhemmästä a^2 -sävelestä alkavasta imitaatiosta puuttuu kaari, mikä ei kuitenkaan vaikuta nuottikuvan tulkintaan. Melodiat on hyvä harjoitella mahdollisimman sujuviksi, jotta niiden tempoja, rytmejä sekä artikulaation ja ylilegaton¹⁰ määrää olisi helppo varioida esityshetkellä. Tilapäiset etumerkit ovat voimassa vain kyseisen nuotin ja sitä välittömästi seuraavan nuotin kohdalla.

¹⁰ Ns. sormipedaali, jossa useampi peräkkäinen sävel voidaan jättää soimaan yhtäaikaaisesti.

6.4 KORUKUVIOMERKIT JA NUOTINNETUT ORNAMENTIT

Olen käsitellyt korukuviomerkkejä aiemmin luvuissa 3.1. ja 4.4. Katso myös liitteen A taulukosta 1 ornamentti nro 2 *pincé*, nro 3 *port de voix*, nro 4 *coulé* ja nro 5 *harpegement*. Näitä korukuvioita esiintyy esimerkkikappaleessa. Ihanteellisinta olisi soittaa korut mahdollisimman laulavina. Jos koruja on vaikeaa saada syttymään pianolla halutulla tavalla, kannattaa kokeilla niiden soittamista hieman hitaammin. Hyvällä flyygelillä soitettaessa repetitiot on huomattavasti helpompi saada onnistumaan kuin pianolla.

Trillit tulee aloittaa pääsävelen yläpuolelta sekä varioida niiden pituuksia. Lisää ilmeikkyyttä trilleihin voi saada muuttamalla tempoa ja dynamiikkaa trillin sisällä sekä vaihtelemalla apoggiaturan¹¹ pituutta.

Esimerkkipreludissa on arpeggioitu d-mollisointu kappaleen lopussa. Kaarien mukaan soinnun kaikki sävelet tulee jättää pohjaan. Viimeiset sävelet muodostavat d-mollisoinnun, johon tulee lisätä vasempaan käteen mordentti (*pincé*) sekä oikeaan käteen trilli (*tremblement*). Mordentin toinen sävel on cis.

Ranskalaiset soittivat välillä puoli- ja kokonuoteille pitkiä mordentteja (katso liite A, taulukko 3, Rameaun pitkä *pincé*), mutta esimerkkikappaleen loppusointuun sopii myös lyhyt mordentti. Oppilailla on usein vaikeuksia soittaa korukuvioita molemmilla käsillä yhtä aikaa, joten vasemman käden mordentin voi soittaa ensin kokonaan ja sen jälkeen oikean käden trillin.

Preludin keskellä olevalle A-duurisoinnulle Le Roux on kirjoittanut terssin täytön eli *coulén*. Tässä terssin sävelten väliin kirjoitettu h-sävel tulee soittaa ikään kuin ohimennen painottomana ja vapauttaa sormi heti kosketimelta. Näin sormiin jäävät soimaan vain sävelet a ja cis.

Esimerkkikappaleessa on runsaasti nuotinnettuja *port de voix* -korukuvioita. Sama korukuvio esiintyy ensimmäisellä rivillä myös sulkumerkin näköisenä korukuviomerkkinä. Koska kuvio toistuu useasti, kannattaa dissonanssin pituutta vaihdella halutun affektin mukaan. Jos kappaleen tunnelma on melankolinen ja valittava, voi dissonanssit soittaa pitkinä. Tunnelman ollessa iloinen ja tempon nopea, dissonanssit voi soittaa lyhyinä. Kappaleen kaikkia ornamentteja on mielekästä muunnella varioiden niiden tempoja ja dynamiikkaa.

Tyyllillisesti on hyvä muistaa, että dissonanssi on dynaamisesti aina voimakkaampi sävel ja purkaussävelelle tulee diminuendo. Pianolla on mahdollista myös varioida diminuendon määrää.

6.5 KAARIEN PITUUDET JA PIDÄTYKSET

Kaarien pituudet tulisi lukea huolellisesti ja kuunnella, että sävelet soivat niin pitkään kuin kaari on piirretty. Selkeintä on pitää kosketin pohjassa

¹¹ Appogiatura eli valmistamaton pidätys tarkoittaa trillin aloittavaa dissonoivaa säveltä tai *port de voix* -korukuvioita.

kaaren loppuun asti sormella eikä käyttää pedaalia. Pedaalia voi halutesaan lisätä pieniä määriä kappaleen värittämiseksi.

Joskus pitkillä kaarilla merkityt sävelet muodostavat pidätyksen, jonka purkaussävel tulee vasta monen muun sävelen jälkeen. Tällöin tulee kuunnella huolellisesti purkaussävelen voimakkuus, jotta se olisi dissonanssia hiljaisempi.

Esimerkkikappaleen viimeisellä rivillä sävel b^1 muodostaa kvarttipidätyksen, joka purkautuu vasta alkuperäisen g -mollisoinnun ja vähennetyt e -soinnun jälkeen F -duurisoinnun terssiksi. b^1 -sävel on myös teknisesti haastavaa pitää pohjassa, ja se kannattaa soittaa 2-sormella, jotta sormet 5 ja 4 voivat soittaa samanaikaisesti ylempiä säveliä. Tällöin purkausääni on helppointa soittaa kevyenä legatossa 1-sormella. Kyseinen pidätys ja sen purkaussävel on merkitty nuottiin punaisella.

6.6 KAPPALEEN HAHMOTTAMINEN KADENSSIEN AVULLA

Pidemmissä preludeissa kannattaa huomioida kappaleen kadenssit; ne auttavat hahmottamaan rakennetta. Myös fraseeraus on selkeintä perustaa niiden pohjalle. Dominanttien purkautuminen toonikalle tai harhapurkauksena kuudennelle asteelle vaikuttavat luonnollisesti tulkintaan.

Käytän tässä yhteydessä termejä dominantti ja toonika, vaikka musiikki oli vielä modaalista, eikä näitä termejä ollut vielä keksitty.

6.7 ERILAISTEN NON MESURÉ -NOTAATIOIDEN HAHMOTTAMINEN

Luvussa 4.1 esittelin erilaisia *non mesuré* -notaatioita. Säveltäjät ovat muokanneet hieman toisistaan poikkeavia tapoja kirjoittaa *non mesuré* -tyyliin. Osa säveltäjistä on käyttänyt ainoastaan kokonuuotteja, kuten L. Couperin ja G. Le Roux. Osa on lisännyt nuotteihinsa muita aika-arvoja. Käytän nimitystä osamittainen erilaisia aika-arvoja sisältävästä *non mesuré* -notaatiosta.

Osamittaisissa preludeissa säveltäjät ovat käyttäneet kokonuuotteja kuvaamaan harmonioita. Kahdeksasosanuuotteja ja kuudestoistaosanuuotteja on käytetty kuvaamaan melodisia jaksoja ja korukuvioita. Osa säveltäjistä, kuten Lebègue, on käyttänyt myös rytmisiä aiheita (esimerkki 7).

Osamittaisen ja kokonuuotein notatoidun *non mesuré* -preludin soiva lopputulos on kuitenkin sama. Vaikka osamittaisessa notaatiossa on merkitty eri nuottiaika-arvoja ja joitakin rytmejä, ei soittajan ole tarkoitus soittaa kaikkia kappaleessa olevia nuottiaika-arvoja samassa tempossa ja samanpituutuisina. Musiikin tulee kuulostaa yhtä vapaalta osamittaisissa preludeissa, kuin kokonuuotein notatoiduissa.

Voisi ajatella, että osamittaiset preludit ovat oppilaille musiikillisesti helpompia, kuin pelkästään kokonuotein notatoidut preludit, sillä ne antavat enemmän visuaalista informaatiota. Nuotista näkee selvemmin harmoniat ja melodiat. Olen kuitenkin havainnut asian olevan juuri päinvastoin. Osamittaiset preludit ovat useimmiten teknisesti vaikeampia, ja oppilas alkaa soittaa kappaleen aika-arvoja huolellisesti osaamatta vapautua nuotistikuvasta. Oppilaan on vaikeampaa ymmärtää *non mesuré* -preludin vapaata luonnetta soittaessaan nuotista, joka sisältää eri aika-arvoja ja tahtiviivojen kaltaisia viivoja.

6.8 MUSIIKKI KUIN PROOSAA

Jotta musiikki alkaisi avautua, kannattaa kappaletta soittaa monta kertaa kokeillen erilaisia tempoja ja vaihdellen dynamiikkaa. Preludin voi kuvitella olevan kuin proosaa, joka on kielellisesti vapaata kirjoittamista. Se ei noudata riimejä tai runomittaa ja on lähempänä arkipuhetta kuin runous, jossa puolestaan on selkeää poljento ja runomitta. Preludeista ei tarvitse tehdä barokin tanssien kaltaisia ”runoja”. Tempon voi antaa elää ja soittaja voi rohkeasti antaa aikaa erikoisemmille harmonioille ja melodioille.

Esimerkiksi Le Roux’n preludissa voi mielestäni hyvin pysähtyä kuuntelemaan toisen rivin A-duurisointua rauhassa ennen jatkamista eteenpäin. Dominantille tulo on melko selkeä, sillä sitä edeltää oikean käden trilli. Trilli ikään kuin purkaa jännitteensä dominantille. Viimeisen rivin voi soittaa rauhassa kuunnellen *port de voix* -korujen valittavia dissonansseja tai antaa tempon kiihtyä kohti loppua ja lopettaa kappale loistokkaaseen d-mollisointuun.

7 LOPUKSI

Ranskalainen barokkimusiikki klaveerille ja sen laaja kirjo ovat muotoutuneet minulle opintojeni myötä huomattavasti ymmärrettävämmäksi kokonaisuudeksi. Musiikin kehityskaari 1600-luvun *non mesuré* -preludeista aina 1700-luvun lopun galanttisävellyksiin on tullut paljon selkeämmäksi. Olen etsinyt tietoa monista historiallisista lähteistä, joista mielenkiintoisimpia ovat olleet Rebecca Harris-Warrickin käännös Saint Lambertin cembalonsoiton oppikirjasta *Les Principes du Clavecin* sekä Robert L. Marshallin kokoamat artikkelit kirjassa *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Pidän myös tärkeänä sitä, että olen käynyt läpi runsaasti eri säveltäjien teoksia ja löytänyt niistä paljon hyvää opetusmateriaalia.

Tämän antoisan ja opettavaisen työn pohjalla ovat kuitenkin olleet oma kiinnostukseni ranskalaista barokkimusiikkia kohtaan sekä aikakauden sävellysten soittaminen pianolla ja cembalolla. On ollut kiehtovaa löytää *non mesuré* -preludeista harmonioita, jotka limittyvät toisiinsa impressionistisen maalauksen värien tavoin. L. Couperinin ja C. Debussyn sävelkielten väliset yhtäläisyydet tarjoavat mielenkiintoisen tutkimusaiheen.

Lukuvuoden aikana olen käyttänyt ranskalaista barokkimusiikkia opetusmateriaalina enemmän kuin ennen ja olen kokenut sen hyvin piristävänä. Vaikka olen opettanut pianonsoittoa vasta yksitoista vuotta, huomaan helposti ajautuvani käyttämään opetusmateriaalina tuttujen pianokoulujen teoksia. Uskon, että muutkin opettajat ottavat tyytyväisenä vastaan tietoa teoksista, joita ei ole luetteloitu ohjelmistoluetteloihin ja joita harvoin kuulee oppilasmatineoissa.

Olen opettanut myös Gaspard Le Roux'n helpoimpia *non mesuré* -preludeja piano-oppilailleni, ja huomaan jatkuvasti löytäväni niistä uusia ulottuvuuksia ja pedagogisia mahdollisuuksia. Jotta opinnäytetyöni ei kasvaisi liian suureksi, olen jättänyt *non mesuré* -preludien opettamisesta tulleiden kokemusten kirjaamisen opinnäytetyöni ulkopuolelle. Kappaleiden improvisatorisen luonteen vuoksi teokset haastavat minut opettajana uusille urille, ja on ollut jännittävää havaita, kuinka eri tavoin oppilaat käsittelevät teoksia ja suhtautuvat musiikkiin. Osalle oppilaista vapaus keksiä omia rytmejä ja tempoja on ollut vaikeaa, lähes mahdotonta. Toiset ovat puolestaan innostuneet vapaudesta saada itse päättää ja kokeilun kautta etsiä mieluisinta tulkintaa. Myös kyky hahmottaa fraaseja harmonian kautta on osoittanut eroja oppilaiden välillä.

Ymmärrän vapauden tuoman vaikeuden preludien soittamisessa. On haastavaa luoda omaa tulkintaa, jos ei ole minkäänlaista soivaa mielikuvaa musiikista ja sen tyylistä. Osittain tästä syystä liitin työhöni cd-levyn, jolla on tulkintojani neljästä eri preludista. Tavoitteenani on luoda uutta kulttuuria pianistien keskuuteen esittelemällä ranskalaisia *non mesuré* -preludeja pianolla soitettuna. Myös pedagogina uskon, että *non mesuré* -preludien soittaminen voi avata oppilaille aivan uuden näkökulman musiikkiin. Parhaimmillaan ne voivat toimia kanavana monen uuden asian, muun muassa improvisaation alkeiden, oppimiselle.

Opinnäytetyöni pedagogisesta osiosta tuli suhteellisen laaja. Se ehkä kertoo pedagogisesta luonteestani. Tavoitteenani on ollut selventää ranskalaiseen barokkimusiikkiin kohdistuvia epäselvyyksiä rytminkäsittelyssä ja korukuvioiden soittamisessa. Olen antanut selkeää tietoa muun muassa sorminumerointikäytännöistä ja tanssien karaktääreistä. Kaikkein yksityiskohtaisemmin olen käsitellyt *non mesuré* -notaatiota ja siinä olevia kaaria ja viivoja. Jotta pianistien olisi helppoa aloittaa *non mesuré* -preludeihin tutustuminen, kirjoitin luvussa kuusi oman näkemykseni siitä, mihin asioihin olisi syytä kiinnittää huomiota *non mesuré* -preludin harjoittelua aloitettaessa.

Yhtenä työni tärkeimmistä lopputuloksista pidän liitteeseen B luetteloimiani musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasoisia sävellyksiä. Vaikka suurin osa läpikäymistäni teoksista soveltui vaikeutensa vuoksi vain musiikin ammattilaisille ja edistyneimmille harrastajille, onnistuin löytämään myös lapsille ja nuorille sopivaa ohjelmistoa.

Pianistien ohjelmistoon kuuluu laajamittaisia sävellyksiä, yleisimmin wieniläisklassisia sonaatteja ja sonatiineja. Tyypillisesti melko pitkät ranskalaiset barokin ajan klaveerisävellykset sopisivat hyvin näiden rinnalle.

Koska vuosi on lyhyt aika käydä läpi perusteellisesti aikakauden säveltäjiä, paljon hyviä sävellyksiä on jäänyt tekemäni luettelon ulkopuolelle. Ohjelmiston etsintään sain apua cembalonsoiton lehtori Annamari Pöhlöltä. Tulevaisuudessa tulen varmasti jatkamaan ohjelmiston kartuttamista ja laajentamaan sen koskemaan myös pidemmällä olevia soittajia. Sibelius-Akatemian lukusali on täynnä säveltäjien faksimileja, jotka vain odottavat löytämistään!



Catherine Fouques Dasnie du Beaubenard
Michel Hubert-Descours (1707–1775)

LÄHTEET

LÄHTEET

- Anderson, Nicholas 2004. *Barokin musiikki Monteverdistä Händeliin.*
suom. Laaksamo, Jouko. Suomi: Oy UNIPress Ab.
Alkuperäisteos: *Baroque music From Monteverdi to Handel.*
London: Thames and Hudson.
- Anthony, James R 1997. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau.*
Portland, Oregon: Amadeus Press 1997.
- Bach, Carl Philipp Emanuel 1753. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*
suom. Soinne, Paavo 1982. Suomen musiikkitieteellinen seura. Helsinki 1982.
Alkuperäisteos: *Vesuh über die wahre Art das Clavier zu spielen.*
Leipzig 1957.
- Bates, Carol Henry 1982. *E.-Cl. Jacquet de la Guerre / Pièces de Clavecin.*
Paris: Heugel.
- Bradshaw, Morray C. *Intonazione.*
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/13869> >.
Luettu 11.2.2010.
- Caldwell, John. *Ricercare.*
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/23373> >.
Luettu 2.2.2010.
- Caldwell, John. *Toccata*
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/28035> >.
Luettu 29.12.2009.
- Daquin, Louis-Claude 1735. Nuottikirja *Premier Livre de pièces de clavecin.*
Paris 1735.
Editoinut ja kääntänyt englannin kielelle Hogwood, Christopher.
Faber music 1982.
- Dean, Jeffrey. *Prelude*
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/opr/t114/e5334> >.
Luettu 6.1.2010.

- Field, Christopher D. S. *Fantasia*
 < <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/40048> >.
 Luettu 11.2.2010.
- Forsbom, Enzo 1994. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä.*
 Kirkkomusiikin osaston julkaisusarja 7.
 Helsinki: Yliopistopaino.
- Fuller, Davit & Gustafson, Bruce. *Louis Couperin.*
 < <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/40182> >.
 Luettu 11.3.2010.
- Harnoncourt, Nikolaus 1982. *Puhuva musiikki.*
 Suomentanut Taanila, Hannu 1986. Keuruu: Otava.
 Alkuperäisteos: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuem Musikverständnis.*
 Salzburg: Residenz Verlag.
- Holger, Lena 2005. *Helen Schjerfbeck – Elämä ja taide.*
 Otava.
- Hovi, Minna *Kokoelma: Länsimainen taidemusiikki / Säveltäjän työkalupakki 1640–1690*
Täysbarokki
 < <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/MuHi/ListInfos?c=1&l=9&p=4> >.
 Luettu 13.2.2010.
- Hynninen, Hannele, Vapaavuori, Pekka, 1994. *Barokkipianisti.*
 Oulu: Pohjoinen.
- Hämäläinen, Kati 1994. *L'Art de toucher le Clavecin – Cembalon soittamisen taito.*
 EST-julkaisusarja n:o 2.
 Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Klingfors, Gunno 1985. *Instrumental praxis.*
 Teoksessa *Barokboken.*
 Spångbergs Tryckerier AB, Stockholm, 80–220.
- Kroll, Mark 2003. *French Masters.*
 Teoksessa *Eighteenth-century keyboard music* (Marshall, Robert L., toim.)
 New York: Routledge, 124–153.
- Lambert, Michel de 1702. *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint-Lambert.*
 Translated and Edited by Harris-Warrick, Rebecca.
 Cambridge: University Press 1984.
 Alkuperäisteos: *Les Principes du Clavecin.*
- Little, Meredith Ellis 2010. *Rigaudon.*
 <<http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/23459>>.
 Luettu 31.1.2010.

- Montagnier, Jean-Paul. *Daquin Louis-Claude*.
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/07208> >.
Luettu 31.1.2010.
- Montagu, Jeremy. *Violin*.
<<http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/opr/t114/e7163>>.
Luettu 4.4.2010
- Moroney, Davitt. *Prélude non mesuré*.
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/22290> >.
Luettu 2.10.2009.
- Moroney, Davitt 1984. L. Couperin: *Pièces de clavecin* -nuottikirjan esipuhe.
Monaco: l'Oiseau-Lyre 2004.
- Murtomäki, Veijo. *Artikkelisarja: Johdatus musiikin klassismiin*.
< http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/klas_klassismi >.
Luettu 13.2.2010.
- Oramo, Anna-Maaria 2002. *Affektioppi vai affekti-ilmio*.
Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma.
Vanhan musiikin seminaarityö.
Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Palas, Merit 1999. *Musiikin retoriikka editoimisen välineenä. Johann Sebastian Bachin sooloviulusonaattien BWV 1001 ja 1003 käsikirjoitus tarkasteltuna musiikin retoriikan valossa*.
Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pöhlö, Annamari 1993. *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*.
Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12.
Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Satoh, Toyohiko 1995. *'Style brisé' – Gaultier & the French Lute School*.
CCS 8795, CD-levyn esittelyteksti.
Amsterdam: Channel Classics Records.
- Schott, Howard. *Johann Jakob Froberger*.
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298> >.
Luettu 10.3.2010.
- Suurpää, Lauri. *Sonaattimuoto ja retoriikka Haydnin c-mollipianosonaatin Hob. XVI/20 ensimmäisessä osassa*.
< http://sate.siba.fi/attach/SML_LSuurpa_a_06.pdf >
Luettu 3.3.2010.
- Tilmouth, Michael & Ledbetter David. *Tombeau*.
< <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/28084> >.
Luettu 10.3.2010.

Tilney, Colin 1991. *The art of the unmesured prelude for harpsichord, France 1660-1720*.
London: Schott & co.

Unkari-Virtanen, Leena. *Kokoelma: Länsimainen taidemusiikki / Yleisilme. 1720–1770 Rokokoo, galantti*.
< <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/MuHi/ListInfos?c=1&l=1&p=5> >.
Luettu 13.2.2010.

NUOTTIJULKKAISUT

- Bates, Carol Henry 1982 (toim.) E.-Cl. Jacquet de la Guerre / *Pièces de Clavecin*.
Paris: Heugel.
- Baumont, Oliver 1985 (toim.) M. Corrette / *Premier livre de pièces de clavecin*.
- Baumont, Oliver 1984 (toim.) M. Corrette / *Les Amusemens du Parnasse*.
Paris: Henry Lemoine.
- Daquin, Louis-Claude 1735 *Premier livre de pièces de clavecin*.
Geneve: Minkoff (faksimile 1982).
- Dufourcq, Nordbert 1956 (toim.) Nicolas Lebègue / *Oeuvres de clavecin*.
Monaco: Éditions de L'oiseau-lyre, cop. 1956.
- Fuller, Albert 1956 (toim.) Gaspard Le Roux / *Pieces for harpsichord*.
Alpeg editons.
- Gilbert, Kenneth 1975 (toim.) Jean-Henry d'Anglebert / *Pièces de clavecin: Premier volume*.
Paris: Heugel, cop 1975
- Gilbert, Kenneth 1997 (toim.) Jean-Henry d'Anglebert / *Pièces de clavecin: Deuxième volume*.
Paris: Heugel: Leduc, 1997.
- Hogwood, Christopher 1982 (toim.) L.-Cl. Daquin / *Pièces de clavecin*.
Faber Music.
- Hynninen, Hannele, Vapaavuori, Pekka, 1994. *Barokkipianisti*.
Oulu: Pohjoinen.
- Moroney, Davitt 2004 (toim.) Louis Couperin / *Oeuvres de clavecin*. 2nd modern edition.
Monaco: l'Oiseau-Lyre.
- Rampe, Siegbert 2004 (toim.) Jean-Philippe Rameau / *Pièces de clavecin*. Nouvelle édition
intégrale II: Les Livres de 1726/27 et 1741.
Kassel: Bärenreiter
- Schott, Howard 1977 (toim.) J. J. Froberger / *Oeuvres completes pour clavecin*.
Paris: Heugel.

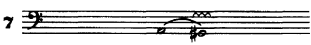


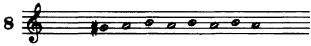

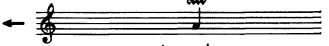






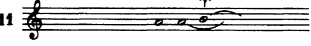




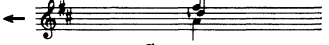


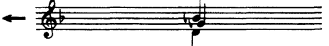
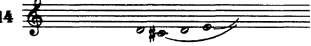


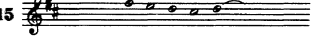

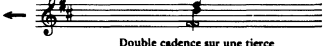



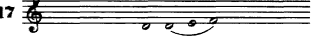
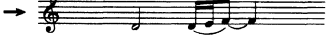
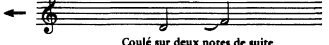
LIITTEET

Liite A *KORUKUVIOTAULUKOT*

Taulukko 1. Korukuviotaulukko Louis Couperinin, Chambonnières'n, d'Anglebertin ja Lebèguen merkinnöistä (Moroney 2004).

LOUIS COUPERIN		CHAMBONNIÈRES (1670) LEBÈGUE (1677)		D'AN- GLEBERT (1689)	
Notation :	Interpretation :	Notation :			
1	Préludes Pièces	Cadence (Chambonnières) Cadence ou tremblement (Lebègue)	Tremblement simple		
2	d'Anglebert's 2 nd way :	Fincement	Fincé		
3	Chambonnières : d'Anglebert :	Port de voix (Chambonnières) (not in Lebègue)	Cheute ou Port de voix, en montant		
4		Coulé	Coulé sur une tierce		
5	Chambonnières : Lebègue : d'Anglebert :	Harpegement	Arpégé		
6		(no name)	Tremblement et pincé		

Taulukko 2. Korukuviotaulukko Louis Couperinin ja d'Anglebertin merkinnöistä (Moroney 2004).

LOUIS COUPERIN		D'ANGLEBERT (1689)	
<i>Notation :</i>	<i>Interpretation :</i>	<i>Notation :</i>	
7 	→ 	← 	Tremblement appuyé
8 	→ 	← 	Autre cadence
9 	→ 	← 	(*)
10 	→ 	← 	Cheute ou Port de voix en descendant
11 	→ 	← 	Cheute et pincé
12 	→ 	← 	Cheute sur une note
13 	→ 	← 	Cheute sur deux notes
14 	→ 	← 	Double cheute à une tierce
15 	→ 	← 	Double cadence sur une tierce
16 	→ 	← 	Autre coulé sur une tierce
17 	→ 	← 	Coulé sur deux notes de suite

Taulukko 3. J.-Ph. Rameau'n alkuperäinen korukuviotaulukko vuodelta 1724 (Rampe 2004).

<i>NOMS et figures des agrements</i>	<i>NOMS et expressions des agrements</i>
<i>Cadence</i> 	<i>Cadence</i> 
<i>Cadence appuyee</i> 	<i>Cadence appuyee</i> 
<i>Double Cadence</i> 	<i>Double Cadence</i> 
<i>Double</i> 	<i>Double</i> 
<i>Pince'</i> 	<i>Pince'</i> 
<i>Port. de voix</i> 	<i>Port. de voix</i> 
<i>Coulez</i> 	<i>Coulez</i> 
<i>Pince' et port de voix</i> 	<i>Pince' et port de voix</i> 
<i>Son Coupe'</i> 	<i>Son Coupe'</i> 
<i>Suspension</i> 	<i>Suspension</i> 
<i>Arpegement simple</i> 	<i>Arpegement simple</i> 
<i>Arpegement figure</i> 	<i>Arpegement figure</i> 
	

Liite B **PIANOLLE SOVELTUVIA RANSKALAISIA CEMBALO- SÄVELLYKSIÄ**

Seuraavassa on luettelo sävellyksistä, jotka soveltuvat musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasolle. Numerot 1, 2 ja 3 tarkoittavat musiikkikoulun perustasoja. D tarkoittaa musiikkiopistotasoa, jota ennen kutsuttiin I-tasoksi.

Suurin osa sävellyksistä edustaa galanttia (1720–1770) tyyliä, jolloin klaveeritekniikka oli jo paljon lähempänä nykypianistin soittotekniikkaa, sisältäen muun muassa kolmisointukuviointia, juoksutuksia ja huomattavasti vähemmän ornamentteja, kuin varhaisemmat barokkisävellykset.

Olen luetteloinut myös *non mesuré* -preludeja, joista useat ovat niin sanottuja osamittaisia-preludeja, sisältäen rytmikkaa. Koska pianisteilla ei ole traditiota preludien soittamisessa, koin vaikeustason määrittelyn haasteelliseksi. Sävellys saattoi olla teknisesti helppo, mutta musiikillisesti vaikea sisältäen muun muassa erikoisia harmonioita.

Preludeihin tutustuminen on mielestäni helpointa aloittaa L. Couperinin kolmesta luetteloimastani preludista sekä Le Roux'n neljästä preludista. Näiden teosten musiikki ja nuottikuva on helppoiten lähestyttävää. Myös muutamien anonyymeiksi jääneiden säveltäjien preludit ovat musiikillisesti selkeitä, vaikka osasta sävellyksiä puuttuvat sävelen soivan keston kertovat kaaret.

Olen luetellut sävellykset yhdestä kirjasta kerrallaan esiintymisjärjestyksessä, jotta samannimiset sävellykset on mahdollista erottaa toisistaan, ja sijoittanut ne mielestäni sopivalle vaikeustasolle. En ole luetteloinut kaikkia kirjojen teoksia, vaan olen valinnut niistä parhaiten pianolle sopivat. Koska aina ei ole yksiselitteistä mille tasolle kappale kuuluu, olen antanut kaksi vaihtoehtoa, esimerkiksi 2, 3.

Pianisteilla on ohjelmistovaatimuksena laajamuotoisia sävellyksiä. Useimmiten tällaisina käytetään wieniläisklassisia sonatiineja ja sonatteja. Osa luetteloimistani teoksista on pitkiä, sisältäen variaatioita, ja ne sopisivat hyvin laajamuotoisten sävellysten ohjelmistoksi.

Michel Corrette (1707–1795) *Premier livre de pièces de clavecin* (1734)
Baumont, Oliver 1985.

Corretten sävellykset ovat musiikillisesti mielenkiintoisia ja hauskoja. Suurin osa soveltuu hyvin lapsille ja nuorille, vain muutama teos on C-kurssitasoa. Osa sävellyksistä sisältää harmonioita, jotka saavat musiikin kuulostamaan lähes romanttiselta.

Suite I

<i>Prelude</i>	D	
<i>Les Giboulées de Mars</i>	3	
<i>Rondeau. Les jumelles</i>	3	Teos on pitkä. Soveltuisi laajamittaiseksi teokseksi ohjelmistoon.
<i>Les Amants Enchantés</i>	D	Jos ornamentteja vähentää, teos pk-3.
<i>Feste Sauvage, Tambourin</i>	2	Edistyneelle pt-2 soittajalle
<i>La Babillarde</i>	2, 3	
<i>Le Courier</i>	3	

Suite II

<i>Le Grondeur. Allemande</i>	D	
<i>Badine</i>	2, 3	
<i>Les idées heureuses.</i>	3	
<i>Feste Milannoise</i>	2	
<i>Bal.</i>	2	Rakentuu kolmesta menuetista

Suite III

<i>Prélude</i>	D	
<i>L'Héroïne. Allemande</i>	D	
<i>La dégourdie</i>	D	Teema ja viisi muunnelmaa
<i>Les Etoiles. Rondeau</i>	3	

Suite IV

<i>Les Fanatiques</i>	2, 3	
<i>La Prise de Jéricho</i>	D	

Michel Corrette *Les Amusemens du Parnasse* (1749).
Edition Henry Lemoine, Paris. Baumont Oliver 1984.

Corrette opetti cembalonsoittoa perustamassaan musiikkikoulussa. Kirja onkin pienimuotoinen cembalonsoiton oppikirja vasta-alkajille, minkä vuoksi se sisältää paljon helppoja kappaleita.

<i>Menuet C</i>	1	
<i>Musette Rondeau</i>	1	
<i>Jardins que la Nature</i>	1	
<i>Menuet C</i>	1	
<i>A la facon de Barbari</i>	1	

<i>Les Folies d'Espagne</i>	2	Sisältää neljä variaatiota
<i>Menuet G</i>	2	Melko pitkä
<i>Menuet G</i>	1	
<i>Menuet Allemand</i>	2	
<i>Le Marche du Roy de Prusse</i>	1, 2	
<i>Fanfare</i>	1	Teema ja yksi variaatio
<i>Air Anglois</i>	1	
<i>Prend ma Philis</i>	2	Teema ja etydimäinen muunnelma
<i>Le Sabotier Hollandois</i>	3	
<i>La Furstenberg</i>	3	Teema ja neljä variaatiota

Louis-Claude Daquin (1694–1772) *Pièces de clavecin* (1735)

Faber Music. Editoinut Christopher Hogwood 1982.

Daquinin sävellykset ovat hyvin klaveristisia. Ne ovat huomattavasti pidempiä kuin esimerkiksi J. S. Bachin inventiot. Ajoittain ne kuulostavat enemmän ranskalaisilta, kuin M. Corretten teokset.

<i>1^{er} & 2^e Rigaudon</i>	3	
<i>Musette en Rondeau</i>	2	
<i>Tambourin en Rondeau</i>	2	
<i>La Guittare</i>	2, 3	
<i>Les Vents en couroux</i>	3	Sisältää paljon etydimäisiä juoksutuksia ja kolmisointukuviointia
<i>Les Bergères</i>	D	Pitkä, rondomuotoinen
<i>La Ronde Bachique</i>	D	Pitkä, rondomuotoinen
<i>Les Enchainemens Harmonieux</i>	3, D	
<i>L'Hirondelle</i>	3, D	
<i>Le Coucou</i>	3	
<i>La Joyeuse</i>	3	
<i>L'Amusante</i>	D	Pitkä, kaksiosainen
<i>La Mélodieuse</i>	3	
<i>1^{er} & 2^{me} Menuet</i>	2	
<i>Marche</i>	2	
<i>L'appel des chiens</i>	1	
<i>La Curée: Fanfare</i>	1	
<i>Réjouissance des Chasseurs</i>	2	Sisältää kaksi menuettia, jotka toimivat myös yksittäin. Tällöin taso 1.
<i>Suite de la Réjouissance</i>	D	Teema ja neljä variaatiota

Jacques Duphly (1715–1789) *Pièces pour clavecin*.
Troisième Livre (1756) & Quatrième Livre (1768)
Heugel – Paris.

Duphly toimi cembalon- ja fortepianonsoitonopettajana Pariisissa. Hän asui vaatimattomassa asunnossa, eikä omistanut omia soittimia. Hänen sävellyksistään ei ole jäänyt tietoa ovatko ne tehty cembalolle vai fortepianolle. Erityisesti neljännen Livren teokset ovat hyvin klaveristisia ja todennäköisesti sävelletty fortepianolle.

Troisième Livre

<i>La Forqueray</i>	D, C	
<i>Chaconne</i>	D, C	Edistyneelle D-tasoiselle soittajalle laajamuotoiseksi teokseksi.
<i>La de Belombre</i>	D	
<i>Menuets</i>	3	
<i>La de La Tour</i>	D	
<i>Menuets</i>	2, 3	
<i>La de Chamlay</i>	3	

Quatrième Livre

<i>La de Juigné</i>	D	Edistyneelle D-tasoiselle soittajalle
<i>La de Sartine</i>	D	
<i>La de Drummond</i>	3	
<i>La de Vaucanson</i>	D	Laajamittainen

Claude-Bénigne Balbastre (1727–1799) *Pièces de clavecin, d'orgue, de forte piano*.
Heugel – Paris.

Balbastren ura oli mittava. Hän toimi urkurina ja cembalistina Ranskan hovissa sekä urkurina Pariisin *Notre Damen* kirkossa. Häntä pidettiin myös yhtenä Pariisin parhaista soitonopettajista Jacques Duphlyn ohella.

Luettelossa olevat kappaleet soveltuvat hyvin modernilla pianolla soitettaviksi. Kappaleissa on melko paljon trillejä ja mordenteja, joista osan voi tarvittaessa jättää pois.

<i>La d'Héricourt</i>	D
<i>La Castelmoré</i>	D
<i>La Bellaud</i>	D
<i>La Genty</i>	D
<i>La Malesherbe</i>	D

PRÉLUDES NON MESURÉS

Louis Couperin (1626–1661) *Pièces de clavecin*.

Éditions de l'Oiseau-Lyre, uudistettu painos (2004)

<i>Preludi a-molli</i> (nro 7)	D
<i>Preludi c-molli</i> (nro 128)	D
<i>Preludi G-duuri</i> (nro 129)	3

Jean François Dandrieu (n. 1682–1738)

Hynninen – Vapaavuori: *Barokkipianisti*.

<i>Preludi D-duuri</i>	2, 3
------------------------	------

Gaspard le Roux (n. 1660–n. 1707): *Pieces for Harpsichord* (1705).

Alpeg editions (1956).

Kyseinen painos on loppu, mutta sitä voi löytää kirjastoista. Nuotteja löytyy internetistä osoitteesta <http://icking-music-archive.org/>. Kirjasta on saatavilla faksimile eli näköispainos alkuperäisestä käsikirjoituksesta ISBN 2-8266-0783-9. Preludit ovat myös Tilneyn (1991) kokoelmassa.

<i>Suite I, Preludi d-molli</i>	2–3
<i>Suite III, Preludi a-molli</i>	2–3
<i>Suite V, Preludi F-duuri</i>	3–D
<i>Suite VII, Preludi g-molli</i>	3–D

Seuraavat *non mesuré* -preludit ja niiden numerointi ovat Colin Tilneyn kokoelmasta *The Art of the Unmeasure Prelude for Harpsichord, France 1660–1720* (1991). ISBN 0-946535-15-9.

<i>nro 20 Lebègue</i>	D	
<i>nro 32 ja 33 d'Anglebert</i>	D	
<i>nro 34 ja 35 Clerambault</i>	D–C	Molemmat preludit ovat tekniikaltaan D-tasoa, mutta edellyttävät aikaisempaa tuntemusta vapaamittaisista preludeista.
<i>nro 41 Rameau</i>	D	Hieno, selkeät harmoniat
<i>nro 43 anon.</i>	3	Lyhyt ja kaunis
<i>nro 44 anon.</i>	3	Selkeä
<i>nro 46 anon.</i>	3	Selkeä, kohtalaisen helppo
<i>nro 48 anon.</i>	3–D	Kaunis, selkeä
<i>nro 56 anon.</i>	3	Kaunis, selkeä
<i>nro 58 anon.</i>	3–D	Selkeät harmoniat, juoksutuksia
<i>nro 60 anon.</i>	2–3	Teknisesti helppo
<i>nro 61 anon.</i>	2–3	Teknisesti helppo, lyhyt
<i>nro 64 anon.</i>	3	Kaunis, lyhyt

Liite C *OHEISÄÄNITE*

Tähän työhön kuuluu osana äänite, jolle olen soittanut neljä *non mesuré* – preludia. Kaikista preludeista olen soittanut kaksi affektiltaan erilaista versiota pianolle sekä yhden version cembalolle. Äänitteellä on seuraavat raidat:

Pianolla esitetyt:

Louis Couperin:

- 1, 2 Prélude a-molli (esimerkki 32)
- 3, 4 Prélude G-duuri (esimerkki 33)

Gaspard Le Roux:

- 5, 6 Prélude, Suite I, d-molli (esimerkki 34)
- 7, 8 Prélude, Suite III, a-molli (esimerkki 35)

Cembalolla esitetyt:

Louis Couperin:

- 9 Prélude a-molli (esimerkki 32)
- 10 Prélude G-duuri (esimerkki 33)

Gaspard Le Roux:

- 11 Prélude, Suite I, d-molli (esimerkki 34)
- 12 Prélude, Suite III, a-molli (esimerkki 35)

Pianoäänitys on tehty 11.4.2010 Metropolian konserttisalissa Steinway D-274 -flyygelillä. Cembalokappaleet on äänitetty Jukka Ollikan vuonna 1999 rakentamalla kaksisormioisella cembalolla (Blanchet 1730) 23.4.2010.

7
Prélude

2

3

4

Esimerkki 32. L. Couperin: *Prélude* a-molli (Moroney 2004).

129
Prélude

2

3

4

Esimerkki 33. L. Couperin: *Prélude* d-molli (Moroney 2004).

Prelude

Esimerkki 34. G. Le Roux: *Prélude, suite I* (Fuller 1956).

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes quarter notes, eighth notes, and slurs. A fermata is placed over a note in the upper staff. A double bar line is present. A dynamic marking 'mf' is located above the first staff.

Prelude

The second system continues the two-staff notation. It features similar rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking 'mf' is placed above the first staff. A double bar line is present.

The third system continues the two-staff notation. It includes performance markings such as 'mf' and 'ff'. A double bar line is present. A fermata is placed over a note in the upper staff.

Esimerkki 35. G. Le Roux: *Prélude, suite I* (Fuller 1956).