



LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Lahti University of Applied Sciences

SECONDA PRATTICASTA BEL CANTOON

Barokkilaulun käsikirja

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikki- ja draamainstituutti
Musiikin koulutusohjelma
Instrumenttiopetus
Opinnäytetyö
Syksy 2013
Tia Svanberg

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

SVANBERG, TIA:

Seconda pratticasta bel cantoon
Barokkilaulun käsikirja

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 84 sivua, 3 liitesivua

Syksy 2013

TIIVISTELMÄ

Tässä opinnäytetyössä tutkitaan 1580-1750-luvuilla Italiassa, Englannissa ja Ranskassa julkaistuja musiikkia ja laulamista koskevia kirjoituksia. Näiden julkaisujen sekä nykypäivän barokkimusiikin keskeisten nykytutkimusten avulla tämä tutkimus pyrkii selvittämään, minkälaista eurooppalainen laulumusiikki oli barokin aikana. Lisäksi tämä opinnäytetyö pyrkii yksityiskohtaisesti antamaan nykypäivän laulajalle ja laulopedagogille ohjeita barokin ajan laulujen oikeanlaiseen esittämiseen ja koristeluun.

Vaikka näistä lähteistä näkyikin selviä suuntaviivoja barokin aikana erityisesti italialaisen ja ranskalaisen laulutyylin välillä, niin tuloksista voi myös nähdä suurta vaihtelua laulamissa ja laulumusiikissa sekä eri maiden että barokin eri kehitysvaiheiden aikana.

Asiasanat: barokkilaulu, bel canto, seconda prattica, oopperan historia, canto fiorito

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

SVANBERG, TIA:

From Seconda Pratica to Bel Canto
Baroque Singing Manual

Bachelor's Thesis in Instrument Education 84 pages, 3 pages of appendices

Autumn 2013

ABSTRACT

This study concentrates on looking into books on music and singing published in England, France and Italy between 1580-1780. By using these and also modern studies, this paper tries to draw a picture of what the vocal music of the Baroque period was like. This study aims at giving a modern-day singer and voice teacher a model of how to sing and ornament Baroque music correctly.

Even though the results indicate that there were distinctive forms of Baroque-style singing, especially in Italian and French music in the Baroque period, the results also show that there was a lot of variation also within countries and during different times of the baroque era.

Key words: singing Baroque style, bel canto, seconda prattica, history of opera, canto fiorito

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	BAROKKI HISTORIALLISENA AIKAKAUTENA (1600-1750)	4
3	BAROKKIMUSIIKKI	7
4	MITEN BAROKKIMUSIIKKIA TULISI NYKYPÄIVÄNÄ ESITTÄÄ?	14
5	BAROKIN LAULUMUSIIKKI	17
5.1	Barokkilaulun synty ja varhainen barokkilaulu	20
5.2	Kirkollinen musiikki	22
5.3	Ooppera	24
6	BAROKKILAULAJAT JA HEIDÄN LAULUÄÄNENSÄ	28
7	BAROKKILAULUN OPETTAMINEN JA OPISKELU	35
8	LAULUMUSIIKIN ORNAMENTAATIO	40
8.1	Melodiaa muuttavat kuviot	44
8.1.1	“Passagi”	44
8.1.2	“Intonatio”	46
8.1.3	“Accento”	46
8.1.4	“Ribattula di Gola”	47
8.1.5	“Appoggiatura”	47
8.1.6	“Tirata”	48
8.1.7	“Acciacatura”	49
8.1.8	“Mordent”	49
8.1.9	“Cadenza”	49
8.2	Dynaamiset muutokset	52
8.2.1	“Messa di voce”	53
8.3	Lauluäänen virtaukseen vaikuttavat muutokset	54
8.3.1	“Tremolo”	55
8.3.2	“Trillo”	56
8.4	Rytmiset muutokset	58
9	BEL CANTO	60
10	BAROKKILAULU ERI PUOLILLA EUROOPPAA	64
10.1	Italia	64

10.1.1	Italialainen ooppera	67
10.2	Ranska	68
10.2.1	Ranskalainen ooppera	71
10.3	Englanti	73
10.3.1	Englantilainen ooppera	75
10.4	Saksa	76
10.4.1	Saksalainen ooppera	78
10.5	Espanja	79
10.5.1	Espanjalainen ooppera	80
11	POHDINTA	81
	LÄHTEET	85
	LIITTEET	90

1 JOHDANTO

“Les bons Compositeurs disent que le chant doivent estre semblables aux corps composez des quatre Elemens, afin qu'ils ayent la fermeté de la terre dans leur mesure constant & reglee ; la netteté de l'eau, parce qu'il faut éviter toute forte d'embarras & de confusion dont l'oreille peut estre blessee ; la vistesse & la mobilité du feu par ses diminutions, ses passages, ses treblemens, & ses fredons ; & puis le bel air, qui est l'ame du chant. “

Marin Marseenne: *Harmonie Universelle (1636), Part I (6), Livre II : Des chants*, 103

Pohtiessani mahdollista opinnäytetyön aihetta olin jo ehtinyt opiskella laulua melko kauan. Olin ehtinyt suorittaa useita laulun kurssitutkintoja ja esittääkin barokin ajan lauluja eri konserteissa sekä tietysti juuri noissa kurssitutkinnoissa, joissa renessanssin ja barokin ajan laulut kuuluvat heti alusta lähtien pakollisiin suorituksiin. Olin laulanut Händeliä, Bachia ja tietenkin Mozartia – kukapa laulaja ei olisi – en ollut kuitenkaan saanut näistä kappaleista mitään sen kummempaa irti, vaikka barokkiharmoniat sinänsä saavatkin ihon kananlihalle. Ja sitä paitsi, eihän Mozart ole edes barokkimusiikin säveltäjä – vai...?

Kaikki tämä muuttui kuitenkin kesällä 2011, kun osallistuin barokkilaulun mestarikurssille Lempäälässä, jossa oli opettajina kaksi vanhan musiikin osaajaa: yhdysvaltalainen laulaja, laulupedagogi, harpisti Debra Gomez-Tapio ja cembalisti, urkuri, pianisti Ilpo Laspas. Kurssin ensimmäisenä aamuna kajautin ilmoille Lempäälän kirkon parvelta Ilpon urkusäestyksellä ensimmäisen osan Händelin *Gloriasta*. Koin itseni jo lähes valmiiksi ammattilaiseksi, koska olin tämän teoksen ehtinyt jo esittää ”suuren” yleisön edessä. Odotin siksi lähinnä kehuja loisteliaista koloratuurikuvioistani ja vahvasta laulutekniikastani. No, Debra ilmekään värähtämättä ilmoitti englanniksi, että ihan hyvä, mutta ei tällä minun versiollani ollut mitään tekemistä barokkimusiikin kanssa. Kaikki oli väärin: trillit olivat väärästä suunnasta tehtyjä ja puutteellisia ja kappaleesta puuttuivat koristelut ja kadenssit ja....

Tämä viikko Lempäälässä avasi silmäni ja korvani barokkimusiikin aarreaitalle. Sanamaalailut, dissonanssien painotukset, lukuisat eri trillivaihtoehdot eri aikoina, resitatiivitekniikka, erot ranskalaisen ja italialaisen barokkimusiikin ja esitystavan välillä, kaikkia näitä ehdimme vain hipaista. Runsaasti naurua, valtavasti itsesääliä

ja päättäväistä opettelua ja tietysti ihanaa yhteismusisointia oli tämä viikko täynnä. Sen seurauksena minussa heräsi valtava kiinnostus oppia lisää. Tuntui siltä, etten kehtaisi esittää tällä puutteellisella tietämyksellä ja osaamisellani enää yhtä ainoaa barokkikappaletta julkisesti. Seuraavana kesänä suuntasin taas tieni Lempäälään ja lisää tietoa tulvi. Halusin kuitenkin lukea itse ”kovaa teoriaa”, ja tietää vieläkin enemmän.

Ongelma oli vaan siinä, että mistä löytää tätä tietoa. Internetissä on useita sivustoja, joissa keskustellaan esimerkiksi barokkilaulun ”suorasta” tekniikasta, trilleistä ja varhaisista oopperoista, mutta tieto on sielläkin hajanaista ja usein vaikeaselkoista. Sibeliuksen Akatemian musiikkihistorian kursseilla sain hienoja tiedon helmiä barokkimusiikin opettajilta Marja Saarelalta ja Veijo Murtomäeltä. Mistään en kuitenkaan löytänyt pähkinänkuoressa tietoa siitä, millaista barokkilaulun pitää oikeasti ja yksityiskohtaisesti olla. Kukaan omista tähänastisista laulunopettajistanikaan ei ollut osannut opettaa barokkilaulua sen tarkemmin. Ja miksi he olisivatkaan osanneet, eihän barokkilaulutekniikka ollut kuulunut osana heidänkään koulutustaan. Suomesta en onnistunut löytämään kirjastoista tai kirjakaupoista mitään ”Barokkilaulua for Dummies” -kirjaa, josta kaikki tieto kätevästi löytyisi.

Surffaaminen kotona internetissä tuotti jonkin verran tulosta: löysin useita lehtiartikkeleita, joissa käsiteltiin barokkimusiikin eri ulottuvuuksia, lainasin pääkaupunkiseudun kirjastoista runsaasti kirjoja, joista löytyi hyödyllisiä sivuja sieltä täältä. Huomasin tätä tietoa läpikäydessäni, että barokkilaulun lisäksi termi *bel canto* esiintyi lähes jokaisessa lukemassani teoksessa. Olin aikaisemmin luullut, että ”bel canto” laulutyylinä liittyi pelkästään 1800-lukuun. Halusin nyt lukea lisää ja saada lisää tietoa sekä barokkilaulusta että *bel cantosta* ja siitä, mitä samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia niissä oli. Halusin oppia laulamaan oikein ja ”barokkityylisesti” ja tietämään tulevana musiikkipedagogina myös oppilaitani varten, millaista oikeanlainen *bel canto* -laulaminen on.

Syksyllä 2012 ja keväällä 2013 opiskelin Yhdysvalloissa oopperalaulua, ja tänä aikana tutustuin University of South Floridan musiikin laitoksen vanhan musiikin professorin John Robisonin johdolla erääseen keskeisimpään barokkilaulun oppiteokseen eli italialaisen Pier Francesco Tosin vuonna 1723 kirjoittamaan

Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers tai suomeksi lyhennettynä ”Huomioita koristeellisesta laulusta”) vuoden 1743, englanninkieliseen, käännökseen.

Koska tieto kuitenkin lisää tuskaa, halusin päästä penkomaan muitakin autenttisia lähteitä, ja tutkin siitä syystä internetistä löytyvästä IMSLP-tietokannasta löytyviä saksalaisten, englantilaisten, ranskalaisten ja italialaisten nuottijulkaisujen esipuheita, musiikin filosofisia teoksia ja muita sinne skannattuja ja siellä julkaistuja barokin ajan teoksia. Myös muilta internetsivustoilta löysin vastaavia autenttisia käsikirjoituksia. Jotkut näistä löytyivät lisäksi Englantiin tai Saksaan käännettynä versioina. Aikaisemmin suorittamani vieraisiin kieliin ja kielihistoriaan keskittynyt FM-tutkintoni onneksi helpotti näiden vanhojen tekstien tulkitsemista ja ymmärtämistä. Kaikesta aikaisemmin tehdystä työstä on joskus hyötyä! Lisäksi posti kantoi Yhdysvaltojen kotiosoitteeseeni runsaasti internetkirjakaupoista tilaamiani painavia barokkimusiikkia ja *bel cantoa* koskevia teoksia, joiden parissa tuli vietettyä palmujenkin alla runsaasti aikaa.

Päätin siis itse lähteä tietoa keräämään, ja kirjoittaa itselleni tällaisen barokkilaulua-rautalangasta-väännettynä -teoksen. Jos joku toinen tätä lukeva löytää täältä tarvitsemaansa ja toivomaansa tietoa, niin olen iloinen. Omat syyni tämän kirjoittamiseen eivät siis ole samat kuin englantilaisen säveltäjän John Careyn vuonna 1724 julkaiseman nuottikokoelman esipuheessa ilmoittamat:

*“To please my Friends,
To mortify my Enemies,
To get money,
And Reputation.”*

Barokkimusiikki on niin hienoa ja rikasta, että se ansaitsee sitä tuntevat esittäjät. Toivottavasti itse olen tämän opinnäytetyöni kirjoitettuaani edes jonkin verran parempi ja osaavampi barokkimuusikko.

2 BAROKKI HISTORIALLISENA AIKAKAUTENA (1600-1750)

Barokin aika sijoittuu Euroopan historiassa renessanssin ja uuden, kevyemmän galantin tyylin väliin. Tämä ajanjakso on monen mielikuvissa täynnä koukeroisesti koristeltuja palatseja ja puutarhoja, värikkäitä maalauksia, sotia, uskonnollista paatosta ja raskaita peruukkeja. Barokki oli kaikkea tätä. Kuitenkin se oli myös valoisaa optimismia, kauneuden ihailua sekä luonnollisuuden ja osaamisen arvostusta. Barokin aika oli yhdistelmä taaksepäin katsomista antiikin Kreikkaan ja toisaalta se oli uudenlaisten luonnontieteellisten kokeilujen sekä moraalisen ja uskonnollisen tutkiskelun aikaa. Tänä aikana Eurooppa etsi paluuta juurilleen ja takaisin henkilökohtaisen kokemuksen tuntemiseen ja löytämiseen (Carter 2012, XVI). Musiikki oli yksi väline tässä, ja siinä erityisesti uudenlainen barokin laulumusiikki, *stile moderno*.

Sanan ”barokki” alkuperä on edelleen hieman epäselvä. Sitä on haettu portugalinkielisen sanasta *barrocco* ja espanjalaisesta sanasta *barrueco*, joilla molemmilla tarkoitetaan epäsäännöllisen muotoista helmeä. Sanaa käytettiin vielä 1800-luvulle asti ”absurdin”, ”liioitellun” ja ”groteskin” synonyyminä (Anderson 1996, 9-10). Barokin nimi onkin omaksuttu taidehistoriasta, jossa se viittaa vastauskonpuhdistuksen aikana syntyneeseen, koristeelliseen ja dramaattisia aiheita suosineeseen maalaustaiteeseen, kuvanveistoon ja arkkitehtuuriin (Lord 2008, 24). Barokin jälkeinen aika suosi yksinkertaisempaa ja kevyempää tyyliä taiteessa. Sen tähden barokki ja senaikainen musiikki jäivät pitkäksi ajaksi unohduksiin.

Barokin ajan Eurooppa oli yhdistelmä uskonnollista fanatismia erityisesti katolisen kirkon ja luterilaisen kirkon pietistien taholta, yksinvaltiuden ylistystä ja toisaalta yksilöllisen ajattelun ja tieteellisen kokeilun nousua. Filosofian ja taiteiden alkulähteitä lähdettiin etsimään antiikin Kreikasta, mistä humanistit alkoivat ottaa esimerkkiä ja asettaa antiikin filosofien ajatuksia taiteiden lähtökohdaksi ja perustaksi. Vaikka Eurooppa barokin aikana olikin toisaalta täynnä sotia, uskonnollisia ristiriitoja, köyhyyttä ja sairautta ja taas toisaalta hallitsijoiden itsevaltiutta ja hovien yltäkylläistä loistoa, niin barokin ajan kaikki taidemuodot pyrkivät luomaan mielikuvituksen avulla maailman, joka oli kauniimpi ja runsaampi kuin jokapäiväinen arki maan päällä. Tätä uutta

ajattelutapaa ja barokin tyyliisuuntausta – niin maalaustaiteessa kuin musiikissakin – pidetään usein italialaisena keksintönä, mitä se ei kuitenkaan täysin ole. Kuitenkin juuri Italiassa tämä tyyli hahmottui, ja sieltä käsin levittäytyi ympäri Euroopan. (Anderson 1996,10)

Uskonnolla ja hartaudenharjoittamisella oli barokin aikaan suurempi merkitys ihmisten elämässä kuin nykyisin. Eurooppa oli jakautunut uskonnollisesti karkeasti ottaen siten, että pohjoisessa ihmisten elämää ja taiteita hallitsivat protestanttinen uskonto ja etelässä katolinen kirkko Vatikaanista käsin valtaa pitävän paavin johdolla. Renessanssiajan lopulla katolinen kirkko oli saanut avukseen jesuiitat (Wright 2005, 16-17), joiden opit vaikuttivat ratkaisevasti kulttuuria koskevien asenteiden muutokseen. Jesuiittojen opetukseen perustui se, että Kristuksen kärsimyksen mietiskely auttoi ihmisiä jakamaan Kristuksen tuskan, minkä kautta he saattoivat saada lisää voimaa. Tällainen toive saattaa kuulija ja yleisö osalliseksi, saada heidät tuntemaan näkemänsä ja kuulemansa, oli yksi olennaisempia eroja renessanssin ja barokin ajan välillä (Anderson 1996, 11). Pohjois-Euroopassa oli myös omia protestiliikkeitä, jotka korostivat yksilön uskonharjoitusta. Barokin aikana huomio keskittyi ihmisen henkilökohtaiseen ja tunneperäiseen osallistumiseen erilaisten keinojen avulla, mikä näkyi myös barokin aikaisessa taiteessa.

”All Things in the Church, and in its Service would be so contriv’d and order’d, that the Common-Poor-Ignorant-People might be so much capable as ‘tis possible of Apprehending, Discerning or Understanding; so, as they might unite their Voices, Hearts, and Affections together with the Congregation, and the Service....Now as to Musick, ‘tis known and observed by Experience that Short-Square-Even and Uniform-ayres are both Pleasant, and readily Apprehended and Learned by Most.”

Thomas Mace: *Musick’s Monument* (1676), Kappale I, 1

Kirkko yritti opettaa oikeanlaisia moraalikäsitteitä, ja usein ihmisen lihalliset himot verhottiin uskonnollisiin kertomuksiin ja symboleihin sekä maalaustaiteessa että musiikissa, esimerkiksi oratorioissa ja moteteissa. Taide pyrki vaikuttamaan ja koskettamaan sekä ihmisen mieleen että aisteihin, ja sitä myös käytettiin eräänä hartaudenosoituksen ja -harjoittamisen muotona.

”Let every Church give God what churches owe,

Sending up Hallelujahs from below.

For

Angels and we, assisted by this Art,

May sing together, tho' we dwell apart."

John Arnold: *Church Music Reformed: or the Art of Psalmody Universally explained unto all People* (1765, esipuhe, ix)

Renessanssin aikana taiteessa oli syntynyt ajatus valon ja varjon yhdistymisestä ja niiden erojen selventämisestä. Italiankielinen termi *chiaroscuro* (valoisa-pimeä), valon ja pimeän yhdistymisestä näkyi kaikessa barokin ajan taiteessa, kuten myös musiikissa, jossa koristeiden avulla dissonanssien korostaminen lisäsi valoja ja varjoja barokkimusiikkiin (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 14).

"As the proper mixture of light and shade (called by the Italians Chiaro-Oscuro) has a noble effect in painting and is, indeed, essential to the composition of a good picture; so the judicious mixture of concords and discords is equally essential to a musical composition: as shades are necessary to relieve the eye, which is soon tired and disgusted with a level glare of light; so discords are necessary to relieve the ear, which is otherwise immediately satiated with a continued and unvaried strain of harmony."

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752), 20-21

Barokin ajan maailmankuva ja taide olivat yhdistelmiä erilaisista vastakohtaisuuksista, kuten pyhä/maallinen, todellisuus/illuusio, yksinkertainen/koristeltu, yksilö/luonto (Tarasti 2003, 5-7), ja tänä ajanjaksona sävelletty musiikki heijastelee kaikkea tätä.

3 BAROKKIMUSIIKKI

“When you compose music to words, your chief endeavor must be that your notes do aptly express the sense and affections [humour] of them. If they be grave and serious, let your music be such also; if light, pleasant or lively, your music likewise must be suitable to them. Any passion of love, sorrow, anguish and the like is aptly expressed by chromatic notes and bindings. Anger, courage, revenge, etc., require a more strenuous and stirring movement. Cruel, bitter, harsh, may be expressed with a discord which, nevertheless, must be brought off according to the rules of composition.”

Christopher Simpson: *A Compendium of Practical Musick* (1667), 77

Barokin ajan katsotaan syntyneen Italiassa uudenlaisen yksinkertaisemman, tonaalisen laulumusiikin myötä. Tämä oli niin sanottua *basso continuo* -aikaa, joka huipentui ja jonka katsotaan päättyneen J. S. Bachin kuoleman aikoihin (Sadie 1998, xv). Esityksen tunnetila oli ollut tärkein tavoite jo renessanssiajan lopussa, jolloin koristeelliset moniääniset kokeilut ja musiikillinen ylenpalttisuus koettiin Italian humanistiyliymysten ja filosofien kokoontumisissa eli *cameratoissa* vääränlaiseksi musiikiksi. Musiikin ”todellisia” juuria ja ”oikeanlaista” esitystapaa lähdettiin etsimään antiikin Kreikan puhelaulusta ja yksinkertaisesta säestyksestä, ja pyrittiin luomaan yllättäviä dissonansseja, jotka purkautuessaan helpottivat jännitystä (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 12).

Vaikka barokin aika olikin erilaista eri puolilla Eurooppaa, seuraavien musiikillisten tekijöiden katsotaan kuitenkin yhdistävän tämän ajan: 1.) lauluäänien tärkeys ja malli instrumentaalimusiikin esittämiseksi, 2.) sanojen merkitys ja niiden merkityksen painottaminen kaikissa musiikin tyylilajeissa, 3.) basso continuo käyttö lähes kaikissa ensemblemusiikissa harmonisen pohjan ja tuen rakentamisessa (Cyr 1992, 24).

”BASSO-CONTINUO en Latin BASSUS CONTINUUS ou generalis. C’est une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l’an 1600, par un Italien nommé Ludovico Viadana, qui le premier il a donné un Traitté. On la joue avec les chiffrez marques au dessus des Nottes, sur l’Orgue, le Clavessin, l’Espinette, le Théorbe, la Harpe etc...”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique* (1703)

Barokin aika oli myös musiikkiin, sen oikeaan esittämistapaan, musiikkifilosofiaan ja -teoriaan liittyvien kirjoitusten kulta-aikaa. Suurin osa

kirjoittajista nosti jalustalle ihmisäänen, sen äänen värin ja ilmaisykyvyn, ja sitä pidettiin kaiken instrumentaalimusiikin perustana ja muiden soitinten tuli pyrkiä matkimaan sitä. Lauluäänen tehtävänä pidettiin barokin mielikuvitusmaailman toteuttamista mahdollisimman virtuoosimaisesti ja tunteita herättävästi, ja tämä oli italialaisen oopperan synnyn myötä myös perustana *bel canto* -laululle (Celletti 2001, 1-4).

Barokin aikakaudelle oli myös tunnusmerkillistä kehitys kohti tonaalisuutta, jossa vahvin tonaalinen keskus eli pääsävellaji, asetettiin vastakkain modulaatioiden kautta lähisävellajeihin. Myös pienet yksityiskohdat nousivat uudenlaiseen huomioon. Niitä muunneltiin ja kontrastit olivat merkityksellisiä (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 12). Myös uusia sävellysmuotoja syntyi, joista tärkeimmät olivat ooppera, resitatiivi ja aaria, soolokantaatti ja konsertto, joiden vaikutus jatkoi vielä pitkälle 1700-luvun puolivälin jälkeenkin (Lord 2008, 24).

”CANTATA ... C’est une grande piece, dont les paroles sont en Italien ; variée de Recitatifs, d’Ariettes, & de mouvemens différens ; pour l’ordinaire à Voix seule & une B-C souvent avec deux Violons ou plusieurs Instrumens, &c. Quand les paroles sont de pieté ou de morale, on les nomme Cantate morali ò spirituali ; quand elles parlent d’amour, ce sont Cantate amoresè. ”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique* (1703)

Barokin musiikissa, kuten tuohon aikaan monella elämän alueella, kaikki oli järjestetty hierarkisesti. Katsottiin, että oli olemassa ”jaloja/hyvä” (”*nobiles*”) ja ”epäjaloja/huonoja” (”*viles*”) säveliä. Erimerkiksi tahdin ensimmäistä nuottia pidettiin jaloimpana, jolloin sitä painotettiin enemmän kuin muita. Samaa perusrakennetta myös suurennettiin tahtiryhmiin ja kokonaiseen teoksiin, joista myös haettiin jännityksen ja purkautumisen rakenteet (Harnoncourt 1986, 54-55). Barokin aikana keskeinen kysymys oli kuitenkin se, että miten musiikki voisi korostaa paremmin puhuttua sanaa (Andersson 1994, 9). Tämän seurauksena syntyi ja kehittyi uusia musiikinmuotoja, kuten ooppera ja yksinlaulu säestyksen kanssa, monodia.

”L’articulation doit être plus ou moins exagérée dans de certains cas ; & il y a des règles sûres pour déterminer ces degrés : elles sont tirées de la distance où les personnes qui chantent font des Auditeurs : si l’on est loin de ces derniers, au théâtre, par exemple, l’Articulation doit être considérablement exagérée ; c’est que les sont perdent beaucoup de leur force pour se rendre au parterre ;... ”

Jean Blanchet : *L'art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 51

Barokin aikana myös soitinmusiikki kehittyi, kuten myös soitinrakennus. Tuolloin musiikissa myös syntyivät keskeiset, nykyisinkin käytössä olevat termit ja muodot. Muusikot ja taiteilijat halusivat etsiä rajojaan ja syntyi virtuoosimaisia tapoja ilmaista itseään ja esitellä omia kykyjään.

Myös nuottikirjoitus oli suurten muutosten alaisena vielä 1600-luvulla, ja vielä 1700-luvun lopulle saakka se ymmärrettiin usein hyvin eri tavoin (Harnoncourt 1986, 18). Myös jopa koko viritysjärjestelmä oli barokin aikana hyvinkin erilainen eri paikossa, ja se saattoi vaihdella jopa saman kaupungin sisällä. Samoin musiikin tyylilaji vaikutti viritukseen. Tämän takia nykyisin esitetään barokkimusiikkia yleensä virityksellä $a' = 415$, jota voidaan pitää hyvänä kompromissina erilaisille barokin aikana käytössä olleille viritystasojille, ja klassisen tyylin kappaleille taas käytetään viritystä $a' = 430$ (Cyr 1992, 60-65 ja Myers 2012, 375-389). Lisäongelmia nykyuusikolle tuovat myös muut notaatiossa tapahtuneet muutokset.

Barokin aikana käytettiin vielä erilaisia nuottikirjoitustapoja. Varsinaisia tempomerkintöjä ei yleensä käytetty, mutta säveltäjä saattoi kirjata joitakin sanallisia tunne- tai esitysmarkkintöjä kappaleeseen. Joskus saattoivat tahtiviivat kokonaan puuttua, ja esittäjä joutui tulkitsemaan säveltäjän toivoman tempon ja tunnetilan nuottien aika-arvoista ja laulutekstin affektista. Tanssiaskelten ja -kuvioiden tuntemus taas auttoi muusikkoja löytämään oikean esitystempon tanssimelodioihin. Tahdinlyönnin perustempona (*tactus*) oli sydämen leposyke $MM=60$. Tästä esiintyjät saattoivat poiketa sen mukaan, millaisia henkilöahmoja he esittivät, tai mitä sanoja he lauloivat ja mitä tunnetiloja he ilmensivät (Houle 2012, 347-364). Barokin ajan lähteistä käy yleensä ilmi, että ennen vanhaan käytettiin huomattavasti nopeampia tempoja kuin nykyisin ajatellaan, varsinkin hitaissa osissa. Myös nopeat osat esitettiin usein hyvin virtuoosimaisesti ja vauhdikkaasti (Harnoncourt 1986, 80). Tosin tempoon vaikuttivat myös monet muut tekijät, kuten esityspaikan akustiikka, käytettävissä olevat soittimet, ensemblen koko sekä esiintyjien tunnetila (Cyr 1992, 29-30). Erityisesti periodisoittimet olivat yleensä ketterämpiä kuin nykysoittimet, koska ne olivat

äänellisesti pienempiä ja olivat herkempiä ohjattavia, minkä vuoksi tempot helposti nopeutuivat (Sadie S. 1998, 442).

”La Mesure dans le Chant n’est autre chose que la règle de la durée des sons de la voix, & par conséquent, de leur vitesse ou de leur lenteur : d’où il fuit qu’on peut la considérer comme principe d’expression : la succession rapide des tons est très-propre à peindre les mouvemens physiques violens ou les passions vives : leur succession lente convient aux mouvemens foibles & aux passions tranquilles. ”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 105

Filosofit julkaisivat runsaasti kirjoituksia musiikin oikeanlaisesta esittämistavasta ja kuulijoiden sielun liikkeisiin vaikuttamisesta. Tunneoppiin kuului se, että säveltäjän vastuulla oli sopivien rytmisten ja harmonisten kokonaisuuden kirjaaminen, ja esiintyjän velvollisuutena taas oli tulkita tätä haluttua tunnetta ja korostaa sitä sopivilla koristeilla. Nämä yhdessä saivat aikaan kuulijassa haluttuja sielunelämään vaikuttavia tunne-elämyksiä (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 14).

”Amongst the Ancients, the true simplicity of melody, with, perhaps some mixture of plain unperplexed harmony, seems to have been that magic spell, which so powerfully enchanted every hearer. ”

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752), 41

Myös niin sanottu sävellajikarakteristiikka oli tärkeää barokin aikana. Osin tämä liittyi barokin affektioppiin, sillä jopa eri sävellajien katsottiin ilmaisevan erilaisia tunteita. Usein teoksen affektista ja sävellajista saatiin myös selville säveltäjän toivoma perustempo (Cyr 1992, 31). Useat barokkisäveltäjät ja musiikkifilosofit julkaisivat luetteloita erilaisista mahdollisista affekteista.

”...the Musician should observe to cast all such Psalms as are concerning Humiliation, Confession, Supplication, Lamentation or Sorrow &c into a flat, solemn, mournful Key; and on the Contrary, all such as are concerning Rejoycing, praising of God, giving Thanks, or extolling His wondrous Works or Goodness &c into a Sharp, sprightly, brisk Key...”

Thomas Mace: *Musick’s Monument* (1676), Kappale I, 2-3

Affektioppiin liittyi myös se, että barokkimusiikissa painotettiin aina dissonansseja ja esitettiin kevyemmin niiden purkaukset. Musiikissa koettiin olevan salaperäisiä mahdollisuuksia ja syvyyksiä, joista osan koettiin olevan

piilotettuina numerologiaan. Myös lukusuhdeopissa harmonisten intervallien katsottiin edustavan Jumalan järjestystä. Esimerkiksi duurikolmisoinnun katsottiin olevan täydellisen harmonian ja jaloimman soinnun, ja siten Pyhän kolminaisuuden symboli (Harnoncourt 1986, 88-89), ja jopa oktaavista löytyvät seitsemän säveltä saivat ajan musiikkifilosofit pohtimaan musiikin syvempiä merkityksiä:

“The seven plain degrees of sound, may be said to bear an allusion to the seven planets, taking the Sun for the center or basis; and then the Earth comes in for its share, to make up an Eighth; as also, the dividing into eight sounds into twelve degrees, alludes to the twelve Constellations of the Zodiac. Here is a very great mystery, which confounds all our Philosophy; and which time will hardly, I believe, ever account for.”

William Turner: *Sound Anatomiz'd in A Philosophical Essay on Musick* (1724), 13

Myös Bachin tiedetään piilottaneen teoksiinsa lukuja, jotka koostuvat säveltoistojen, tahtien tai sävelkorkeuksien numerosymboliikasta. Koska tähän aikaan lukusymboliikan ja numeroaakkosten osaaminen oli tavallista, hänen yleisöstään moni kykeni myös ymmärtämään hänen salakirjoittamiaan sanomia (Harnoncourt 1986, 89-90).

Myös luontoa ja äärimmäisiä luonnonilmiöitä käytettiin taiteessa ja erityisesti musiikissa inspiraation lähteinä. Monissa barokin ajan aarioissa, kantaateissa ja sonaateissa yritettiin kuvata luonnonvoimia, kuten myrskyävää merta, eläimiä, esimerkiksi lintujen laulua tai jopa sammakoiden kurnutusta ja kissojen naukumista. Eteenkin Ranskassa 1700-luvulla eräs tärkeimmistä musiikkiestetiikan peruseräkkeistä oli luonnon matkiminen (*“imiter la nature”*) (Harnoncourt 1986, 287).

“Comme celle ou la valeur de la noire est d’un temps, tient du vif & du gai, qualités que les Italiens appellent vivace ou allégro, elle est faite pour les mouvements légers & pour les passions aimables c’est-à-dire, le vol d’un papillon, la douce agitation des feuilles d’un arbre, l’espoir, le plaisir &c.”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 106

Instrumentalistin tehtävänä oli oman soittimensa äänellä ja virtuoosimaisella taidokkuudella toteuttaa nämä ja lisäksi improvisoida ja lisäkoristella ne. Yleisö odotti eri esityksissä erilaisia koristeluja ja versioita. Tämä näkyi erityisesti

uudesta italialaisesta monikuorokäytännöstä kehittyneessä *concertato*-tyylissä, jossa laulu- ja instrumentaalimusiikki vuorottelivat (Mangsen 1998, 391). Tämä asetti suuria paineita esiintyjille. Tästä syystä heidän koulutuksensa olikin usein pitkä ja perusteellinen.

”He that studies, let him imitate the ingenious Bee, that sucks its Honey from the most grateful Flowers. From those called Ancients, and those supposed Moderns, (as I have said) much may be learn’d; it is enough to find out the Flower, and know how to distill, and draw the Essence from it.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale X § 33*

Myös eri koristeilla oli omia, erityisiä merkityksiään. Barokin aikana oli sääntö, että toistettaessa samanlaista musiikillista fraasia esittäjän tuli muuttaa sitä jollakin tavalla (Harrington Heider 2012, 50). Tämä johti täys- ja myöhäisbarokin aikana virtuoosimaisiin mittasuhteisiin, mikä sai laulussa aikaan sen, että laulajien oli muutettava tekniikkaansa, jotta he saattoivat laulaa paljon korkeampia sävelkulkuja kuin aikaisemmin.

Barokin aikana musiikissa saivat alkunsa suurin osa nykyisistä musiikkitermeistä. Silti jäljelle jäi mutkikas ja moninainen usein kirjoittamatonkin koodisto, joka ilmeni eri tavalla ja vaihteli Euroopan eri kansakunnissa ja jopa saman maan sisällä eri kaupungeissa (Anderson 1996, 9). Kansallisten tyylien erot eivät näkyneet pelkästään nuotintamistavassa, vaan ne näkyivät myös esittämiskäytännöissä ja jopa soitinrakennuksessa. Suurin kiulu oli erityisesti italialaisen ja ranskalaisen barokkimusiikin välillä. Siinä missä italialaiset muusikot pyrkivät tulkinnoissaan virtuoosimaisuuteen ja suureen tulkintaan, niin ranskalainen musiikki taas pohjautui tanssimusiikkiin painottaen sen rytmisiä yksityiskohtia (Schott 1998, 409-410).

Vaikka uudenlainen ajattelutapa musiikista synnyttikin uudenlaisia musiikin muotoja, niin vanha renessanssipolyfonia ja madrigaalit olivat edelleen suosittuja. Myös renessanssin aikainen *cantus firmus*, eli ”kiinteä laulumelodia” jatkoi tätä vanhaa polyfoniaperinnettä vielä pitkälle 1600-luvulle, erityisesti kirkollisessa musiikissa (Mangsen 1998, 386-387). Kuuluisimmat säveltäjätkin saattoivat säveltää sekä uudenlaista monodiaa että vanhoja madrigaaleja, sekä *prima* että *seconda pratticaa*, riippuen sävellyksen tilaajan toiveista (Sadie 1998, xvi). Uusi

tyyli nostatti runsaasti tunteita ja herätti keskustelua musiikkipiireissä. Esipuheessaan viidenteen madrigaalikokoelmaansa (1605) eräs suosituimmista italialaisista säveltäjistä, Claudio Monteverdi (1567-1643) puolusti uudenlaista sävellystyyliä todeten, että oli olemassa uusi, yhtä järkipäiväinen sävellystekniikka, *seconda prattica*, jossa konsonanssi ja dissonanssi vaan ymmärrettiin toisin kuin ennen.” (Heikinheimo 1983, 122)

Tämä uusi yksinkertaisempi, mutta voimakkaita tunne-elämyksiä painottava laulutyylitys yksinkertaisella säestyksellä tuli lopulta jäädäkseen. Italialaisten säveltäjien, kuten Carlo Gesualdon (1560-1613) ja Claudio Monteverdin, madrigaalikokoelmista ja sävellyksistä voi nähdä, miten vanha ja uusi käytäntö, *prima* ja *seconda prattica*, pääsivät lopulta sopuisaan yhteiseloön keskenään (Anderson 1996, 22).

4 MITEN BAROKKIMUSIIKKIA TULISI NYKYPÄIVÄNÄ ESITTÄÄ?

”The 1st Thing to be considered, as to the Advantage of good Music, should be a Convenient, and fit Place to perform It in; such I would call a Music Room; and is considerable in a 4 Fold Respect, 1st. in Respect of the Instruments, 2d. the Musick, 3d. the Actors, and 4th. the Auditors.”

Thomas Mace: *Musick’s Monument* (1676), 238

Barokkimusiikki ja niin sanottu ”vanha musiikki” yleensäkin ovat viime aikoina tulleet uudenlaisen nousun ja kiinnostuksen kohteiksi. Barokkimusiikkia esitetään konserteissa ympäri Suomea ja ympäri maailman ”autenttisilla” soittimilla ja mahdollisimman ”autenttisilla” esitystavoilla ja -paikoilla. Nykymaailman kiire ja jatkuvat uudistukset ovat saaneet ihmiset kääntämään katseensa pysyvämpiin arvoihin ja syvempiin tunnekokemuksiin, mikä sopiikin hyvin, sillä olihan barokkimusiikin alkuperäinen ja keskeisin tavoite kuulijoiden tunteisiin, affekteihin vaikuttaminen.

”On doit doubler les consonnes plus ou moins fortement, plus ou moins de temps, selon que l’exigent les diverses espèces des passions, leurs degrés & leur mélange. Cette règle ne doit avoir lieu que pour les consonnes initiales, pour ne point introduire de lenteur & de désordre dans l’Articulation.”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 54-55

Barokkimusiikkia esitettäessä on tehtävä monenlaisia päätöksiä. Miten ”autenttisia” halutaan olla? Mistä haetaan nuottimateriaali, toisin sanoen, käytetäänkö mahdollisimman vanhoja käsikirjoituksia, vai käytetäänkö toimittajien mainostamia *Urtexejä* tai uudempia editioita, joihin on ehkä tehty ajanmukaisia koristeita ja kirjoitettu bassoharmoniat auki? Myös soitinten osalta on tehtävä päätöksiä. Käytetäänkö vanhoja soittimia, millaisella kokoonpanolla ja millaisella viritystasokolla? Tiedetään esimerkiksi, että Italiassa Monteverdin ajan instrumentit olivat melkein kaikki nykyisessä viritystasossa tai jopa hieman korkeammalla (Harnoncourt 84, 1986). Lisäongelmaksi voi muodostua se, käytetäänkö säveltäjän oman kotiseudun mukaista viritystä vai arvellun esityspaikan vai nykysoitinten omaa viritystä? Kokoonpanoista tiedetään nykyisin jo aika paljon. Tiedetään myös esimerkiksi se, että nykyisin niin sanottu barokin aikainen kuoromusiikki oli usein käytännössä ensemblemusiikkia (Harrington Heider 2012, 44).

Miten sitten tempot ja dynamiikat? Pitäisikö nykyesityksissäkin käyttää ensemblen yhtenäisen tempon saavuttamiseksi ranskalaiseen tapaan erillistä tahdinlyöjää (*batteur de mesure*) vai pitäisikö oikeaa tempoä pitää yllä lyömällä äänekkäästi jalalla lattiaan, kuten Saksassa oli tapana (Sadie S. 1998, 442)? Miten on teoksen syntyajan ja syntyhistorian kanssa? Entä sitten laulussa käytettävä ääntämys: käytetäänkö kyseisen kielen nykyääntämystä vai senaikaista ääntämystä? Miltä murrealueelta tuo esitettävä kappale on? Entä mitä soittimia käytetään? Varsinkin italialaisessa barokkimusiikissa nuotteihin oli harvoin merkitty tiettyjä soittimia, eli mihin kokoonpanoon siis päädytään?

Myös esityspaikalla on merkitystä, sillä barokkimusiikkia esitettiin yleensä pienehköissä, kivipintaisissa saleissa ja kirkoissa, joissa akustiikka oli kuivaa ja kirkasta (Rogers 1998, 353). Jopa barokkiajan teatteri- ja oopperasalien koristeluilla on sanottu olevan tietty merkitys akustiikan kannalta. Toisaalta varsinkin varhaisia ooppereita saatettiin myös esittää yhtä hyvin ulkonakin (Carter 2002, 75-76). Hyvä esiintyjä osasi barokin aikana – kuten nykyisinkin – ottaa huomioon esitystilan ja muokata artikulaatiotaan ja ääntään siihen sopivaksi.

”He should regulate his Voice according to the Place where he sings; for it would be the greatest Absurdity, not to make a Difference between a small Cabinet and a vast Theater.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale IX § 23

Myös esitettävän teoksen tyyli vaikutti: kirkkomusiikkia esitettiin erilaisella äänenmuodostuksella ja eri dynamiikalla kuin maallisia teoksia.

Barokkimusiikilla on siis paljon työsarkaa, jos hän haluaa esittää teoksia ”autenttisesti”.

Entä kappaleiden koristelu sitten, mikä erityisesti italialaisessa barokkimusiikissa jätettiin lähes kokonaan esiintyjien, ja varsinkin solistin vastuulle. Toisaalta, esiintyjän olisi myös tiedettävä, että Giulio Caccini halusi laulajien esittävän hänen kappaleensa juuri siten, kuin hän oli ne nuotteihin kirjannut (Fogelberg 1990, 27-34), samoin kuin Bach, joka myös merkitsi tarkat artikulaatio-ohjeetkin nuotteihin. Olivathan hänen teostensa esittäjät yleensä nuoria Tuomaskoulun kuoropoikia, jotka eivät vielä osanneet ajan laulutapoja (Harnoncourt 1986, 57).

Tyyllillisesti *bel canto* taas liittyy italialaisen oopperan synnyn ja suosion myötä barokkiajan keskeisimmän laulutyylin kukoistukseen ja arvostukseen ympäri Eurooppaa. Mutta miten ja kenen tulisi laulaa kastroateille sävelletyt teokset? Pitäisikö meidän pysyttäytyä barokin ajan rajoituksissa ja esittämiskäytännöissä, vai voiko nainen nykyisin esittää kaikkea barokin aikaista kirkkomusiikkia, vaikka se oli esimerkiksi katolisen kirkon piirissä kiellettyä?

Kirjallisuudessa keskustellaan laajalti barokki- ja yleensäkin vanhan musiikin esittämisen problematiikasta, ja yleensä päädytään siihen, että tärkeintä on saada esityksessä aikaan sellainen teoksen tunnetila, johon säveltäjä on pyrkinyt (esimerkiksi Harnoncourt 1986, 16-17, Donington 1982, 5 ja Cyr 1992, 23).

”For, as Musical Expression in the composer, is succeeding in the attempt to express some particular passion; so in the performer, it is to do a composition justice, by playing it in a taste and style so exactly corresponding with the intention of the composer, as to preserve and illustrate all the beauties of his work.”

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752), 89

Tämä voisi siis olla hyvä lähtökohta. Mutta koska tämän työn tarkoituksena on antaa runsaasti yksityiskohtaisempaa tietoa jokaiselle barokkilaulusta kiinnostuneelle, tämä on vain hyvä alku pidemmälle ja koukeroisemmalle tielle barokkimusiikin sekä etenkin barokkilaulun ja *bel canton* koristeelliseen ja tulkinnallisesti rikkaaseen maailmaan.

5 BAROKIN LAULUMUSIIKKI

Varhaisbarokin uudenlaisen laulumusiikin myötä syntyi puhetyylinen laulu, jota alettiin kutsua resitatiiviksi. Euroopassa ei kuitenkaan ollut 1600-luvulla mitään yhtenäistä laulun esittämistyyliä, vaan eri maissa oli erilaisia painotuksia. Selvimät erot olivat italialaisen ja ranskalaisen lauluperinteiden välillä, mutta myös saksalaisessa, englantilaisessa ja espanjalaisessa laulutavassa oli omat ominaispiirteensä (Sanford 2012, 3). Yhteistä näille kaikille kansallisille barokkilaulun esittämistavoille oli se, että laulajalle sallittiin yleensä enemmän vapauksia nuottikuvasta poikkeamisessa musiikin esittämisessä, kunhan tulkinta perustui luontaisen puheen tyyliin ja sen luonnollisiin painotuksiin. Poikkeuksena oli Ranska, jonka tarkemmista käytännöistä kerrotaan myöhemmin lisää.

Säveltäjä Claudio Monteverdi (1567-1643) alkoi kutsua tällaista puhetyylistä musiikkia nimityksellä *stile rappresentativo* (Cyr 1992, 111). Tämän uuden monodisen tyylin oli tarkoitus houkutella esiin tunteita, ja siinä esiintyjän tekemät kuviot tuli alistaa palvelemaan tekstiä (Anderson 1996, 18). Laulumusiikkia pidettiin soitinmusiikkia tärkeämpänä juuri sanojen merkityksellisyyden vuoksi.

”Si l’on observe que le Chant n’est qu’une déclamation plus embellie que la déclamation ordinaire, on concevra qu’on doit s’y soumettre au joug de la Prosodie Françoise. Les langues sont des Divinités : tout ce qui a rapport à elles est sacré. ”

Jean Blanchet : *L'art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 64

Voidaan sanoa, että 1600-luvun alussa oli kolmenlaista laulumusiikkia: sooloaarioita, resitatiiveja ja soolomadrigaaleja. Näistä soolomadrigaalit kuihtuivat vähitellen pois, kun taas resitatiiveista ja aarioista tuli pikku hiljaa laajempien kokonaisuuksien, esimerkiksi kantaattien osia (Järviö 2011, 17).

Renessanssimusiikissa sävellyksen eri äänet olivat tavallisesti yhtä tärkeitä, mutta tämä uusi yksinlaulutyyli korosti melodiaa ja bassoa. Varsinainen basso continuo oli barokin ajan soolo- ja ensemblemusiikin perusta, koska se piti sisällään kaikkien äänien harmoniat, jotka oli merkitty sointu- ja intervalleja kuvastavien numeroiden avulla (Anderson 1996, 19). Soittimien valinnassa, soittamiskäytännöissä ja eri säveltäjien välillä oli erilaisia käytäntöjä. Barokkilaulun säestys riippui monesta eri tekijästä: esimerkiksi käytössä olevista

soittajista ja soittimista, tilaisuuden ja laulun luonteesta. Monodian säestyssoittimena saattoi olla pelkästään jokin kielisoitin, pieni soitinryhmä, hieman suurempi orkesteri, tai niin sanottu *continuo*, jota soitettiin millä tahansa harmonian tuottoon kykenevillä soittimilla: uruilla, cembalolla, luutulla tai teorbilla usein yhdessä melodiabassoittimen, kuten gamban tai sellon kanssa (Lord 2008, 25). Kielisoitin improvisoi säveltäjän kirjaaman sointuharmonian ja ajan käytäntöjen lisäksi muut nuotit. Tosin varhaisbarokissa (1600-1650), basso continuoa soitti vain yksi kielisoitin, kuten cembalo, luuttu, theorbo tai chitarrone tai urut (Cyr 1992, 72). Joskus myös tekstin affekti määritteli säestyssoittimen. Renessanssista peräisin oleva soitinten symbolinen yhdistäminen eri jumalhahmoihin rajasi, mitä soitinta käytettiin. Esimerkiksi puupuhaltimet yhdistettiin Neptunukseen ja merihirviöihin, krumhorn Bacchukseen ja Orfeus luuttuun (Ashworth & O'Dette 2012, 333).

Vaikka laulajien tulikin tuntea tarkoin aikansa eri laulusäännöt, niin todelliseen taituruuteen vaadittiin siitä vapautumista ja omia koristeita. *Sprezzatura* – tai Caccinin *nobile sprezzaturaksi* kutsumaa vapautta - oli laulajan aristokraattista oikeutta ja tapaa muuttaa aika-arvoja, värittää tekstiä luomalla dissonansseja ja olla piittaamatta tarkoista kontrapunktin harmonioista (Rogers 1998, 353-354). Renessanssin ja barokin aikana *sprezzaturaksi* kutsutun kaltaista taitoa esiintyi myös laajemmin kuin vain musiikin esittämisessä. Tämä taidokkuus ilman taitoa, huolimaton huolellisuus, tarkkaamaton tarkkaavaisuus saattoi liittyä myös oikeastaan mihin tahansa taitoa vaativaan (Järviö 2011, 11-12).

”Stirred up by his own Desire, he will fly to his beloved Instrument, from which, by continued Application, he will find he has no Reason to sit down satisfied with what he has learn'd before. he will make new Discoveries, inventing new Graces, from whence after comparing them well together; he will chuse the best, and will make use of them as long as he thinks so; but, going on in refining, he will find others more deserving his Esteem. To conclude, from these he will proceed to an almost infinite Number of Graces, by the means whereof his Mind will be so opened, that the most hidden Treasures of the Art, and most remote from his Imagination, will voluntarily present themselves; so that, unless Pride blinds him, or Study becomes tiresome to him, or his Memory fails him, he will increase his Store of Embellishments in a Stile which will be entirely his own: the Principal Aim of one that strives to gain the highest Applause.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale X § 32

Barokin aikaista laulumusiikkia kutsutaan myös nimityksellä *canto fiorito*, juuri sen koristelujen takia.

”FIORITO ...Ainsi, Canto fiorito, c’est un Chant parsemé & rempli de diminutions, de passages, de fleurettes, &c. Contrapunto fiorito, autrement composto, est ce qu’on appelle par cette même raison Fleuritis....”

Sébastien de Brossard : Dictionnaire de musique (1703)

Barokin ajan uusi laulutyyli sai alkunsa Italiassa, jossa älymystö alkoi 1500-luvun lopulla pohtia renessanssin aikana virinneitä ajatuksia eurooppalaisen kulttuurin juurista. Firenzen cameratassa nämä uudet löydöt ja filosofiset pohdinnat herättivät ajatuksia. Siellä alettiin tehdä kokeiluja laulumusiikin esittämisestä siten, kuten draamaa arveltiin esitetyn muinaisessa Kreikassa eli puhelauluna. Alkuun barokkilaulu pyrki yksinkertaisen säestyksen ja yksinlaulun avulla herättämään ja nostattamaan kuulijoiden tunteita.

”Let a singer have a fund of knowledge sufficient to perform readily any of the most difficult compositions; let him have, besides, an excellent voice, and know how to use it artfully; he will not, for all that deserve a character of distinction, if he is wanting in a prompt variation; a difficulty which other arts are not liable to.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Johdanto § 6

Ajan kuluessa tämä laulumusiikki muuttui ja monipuolistui ja siitä tuli sekä tunteisiin vetoavaa että laulajien virtuoosimaista taituruutta osoittavaa, ja se jakautui myös esitettävän musiikin mukaan kahteen, kamarilauluksi (*canto da camera*) ja kirkkolauluksi (*canto da chiesa*) (Rogers 1998, 353).

”The different species of Music, for the church, the theatre, or the chamber, are, or should be, distinguished by their peculiar expression. It may easily be perceived, that it is not the time or measure, so much as manner and expression, which stamps the real character of the piece.”

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752), 107

Barokin laulumusiikki vaihteli vielä muodoltaan varhaisbarokin aikana, mutta 1700-luvulle mentäessä sen muodot alkoivat olla vakiintuneita (Mangsen 1998, 379).

Barokkilaulu kävi läpi vuosikymmenten aikana erilaisia käytäntöjä ja versioita. Eri puolilla Eurooppaa barokin ajan laulutyyli ja laulettava musiikki olivat osittain maantieteestä ja puhutusta kielestä johtuen erilaisia. Tästä syystä tässä kappaleessa käydään läpi eri aikoina eri puolilla Eurooppaa eläneiden musiikkipedagogien ja -filosofien keskeisiä ajatuksia, vaikka päähuomio onkin italialaisessa myöhäisbarokin laulutavassa. Tämä siitä syystä, että italialainen laulu- ja sävellystyyli levisi laajimmalle Alppien pohjoispuolelle saakka ja jopa kanaalin yli Englantiin, vaikka siellä ja jopa Saksassa myös Ranskan vaikutus oli huomattava. Vaikka italialaisia sävellyksiä ja laulupedagogisia teoksia onkin vähiten jäljellä nykyisin verrattuna esimerkiksi saksalaiseen, englantilaiseen ja ranskalaiseen kirjallisiin lähteisiin, niin italialaisen laulutyylin vaikutus barokin aikana oli kuitenkin muita maita suurempi (Sanford 2012, 4-24 ja Rogers 1998, 351-365).

5.1 Barokkilaulun synty ja varhainen barokkilaulu

”Les personnes qui excelleront dans toutes ces diverses parties approcheront peut-être de l’état sublime où s’étoit élevée la Musique instrumentale des Grecs, qui allumoit dans les coeurs de ceux-ci toutes les passions, & qui, puor dire plus que tout cela, armoit & défarmoit à son gré Alexandre. ”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 141

Vaikka varhainen barokkilaulu perustuikin pitkälti renessanssin madrigaaliperinteisiin, niin samanaikaisesti alettiin humanistien ja muusikkojen piirissä etsiä uudenlaista musiikin tulkintatapaa. Uudenlaisen sooloäänien ja yksinkertaisen bassolinjaisen säestyksen puolestapuhujia oli erityisesti Firenzen akatemiassa, joka kokoontui kreivi Giovanni da Bardin luona. Ajateltiin, että draamoja antiikin Kreikassa laulettu julistavammalla deklamaatiotyyllillä, mikä helpotti tekstien ymmärtämistä. Eräs Firenzen cameratan jäsenistä oli luutisti ja musiikkiteoreetikko Vincenzo Galilei (n. 1520-1591), joka jo vuonna 1581 julkaistussaan teoksessa *Dialogo* totesi, että ”polyfonia on vähempiarvoista kuin se musiikki, jota antiikin Kreikassa kuviteltiin harjoitetun, ja että se ei pysty esittämään tekstiä selvästi eikä hyödyntämään emotionaalisia mahdollisuuksia”. (Lord 2008, 25). Galileilla oli useita aikalaisia ja seuraajia, joista laulaja Giulio Caccini julkaisi vuonna 1602 kuuluisan teoksensa, *Le Nuove Musiche* (*Uusi*

musiikki). Tämä teos oli kokoelma madrigaaleja ja säkeistölauluja sooloäänelle ja numeroidulle bassosäestykselle, ja tällä kokoelmallaan Caccini varmisti musiikinhistoriassa paikkansa uuden monodisen tyylin ja puhuvan laulutyylin eli *stilo recitativo* luojana (Fogelberg 1990, 27).

Giulio Caccinin kokoelma sisälsi uudenslaisia, yksinkertaisempia madrigaaleja, joista eräs, *Amarilli, mia bella*, on varsinkin aloittelevien laulunopiskelijoiden usein laulama. Caccini kokoelman esipuhe on erityisen tärkeä barokkilaulusta kiinnostuneille, koska siinä hän selittää esityskäytäntöön liittyviä asioita tarkemmin. Hänen kaksi päätavoitettaan tässä uudessa musiikissa oli:

- a) *stile rappresentativo*: tarkoitus oli houkutella esiin tunteita kuulijassa.
- b) *sprezzatura*: luonnollisuus, jonka tuli palvella tavallisen puheen rytmiä.

Caccini muun muassa tuomitsi *passagien* eli improvisoitujen pitkien juoksutuskuviointien mielivaltaisen lisäämiseen musiikkiin, mikä oli yleistynyt 1500-luvun lopulla tarkoituksena tehdä vaikutus yleisöön. Jotta hänen sävellyksiään ei laulettaisi väärin, Caccini kirjoitti aikaisemmasta käytännöstä poiketen ulos kaikki tärkeimmät korukuviot: esimerkiksi passagit loppukadensseissa ja erityisen voimakkailla sanoilla, trillit ja lyhyet etuheleet (Fogelberg 1990, 28). Caccini itse opetti myöhemmin kehittelemänsä laulutyyliä usealle myöhemmin kuuluisuutta saavalle laulajalle levittäen tätä uutta laulutyyliä eri puolille Italiaa ja myöhemmin myös muualle Eurooppaa.

Tämä resitatiivinen puhelaulu oli saanut muitakin kannattajia, kuten Claudio Monteverdi (1567-1643), jonka teoksissa yhdistyi madrigaalisävellysten ilmaisutaidot ja uudenslainen, dramaattisempi ja rikkaampi sävelkieli (Lord 2008, 28). Monteverdin vaikutus ulottui Alppien yli Keski-Eurooppaan hänen säveltäjäkolleegojensa ja oppilaidensa, kuten Francesco Cavallin ja Heinrich Schützin avulla. Jopa Ranskan hovissa Jean-Baptiste Lullyn *tragédies en musique* -teoksissa ja Englannissa Henry Purcellin sävellyksissä näkyy hänen vaikutteitaan (Carter 2002, 4). Italialainen esimerkki uudesta laulumusiikista ja laulutavasta levisi laajalle muualle Eurooppaan, jopa pikku hiljaa kanaalin yli Englantiin.

”Concerning the Singers, their first care should be to sit with a decent erect Posture of their Body, without all ridiculous and uncomely gesticulations, of

Head, or Hands, or any other Part: ((that the Ditti/Text (which is half the grace of the Song) may be known and understood) to sing as plainly as they would speak: pronouncing every Syllable and Letter (specially the vowels) distinctly and treatably.”

Charles Butler: *The Principles of Musik in Singing and Setting* (1636), 97-98

Tämä uusi laulutapa muuttui hieman 1600-luvun lopulla, kun tekstipainotteisuudesta siirryttiin enemmän melodialinjaa korostavaksi. Tätä tyyliä tarkoitetaan pääosin nykyisin, kun puhutaan *bel canto* -laulusta (Baird 2012, 31).

5.2 Kirkollinen musiikki

”The first use of Music is in Divine service and worship of God: where unto the Holy Prophet, moved by the Spirit of God dooeth often invite and exhort God’s People.”

Charles Butler: *The Principles of Musik in Singing and Setting* (1636), 98

Vaikka barokin aikana olikin yleisesti otettuna tärkeää erotella pyhä ja maallinen, niin selkeää rajaa maallisen ja kirkollisen musiikin välillä ei kuitenkaan ollut. Erityisesti oopperasta ja teatterista lainattiin ilmaisukeinoja uskonnollisen tunteen ilmaisuun (Tarasti 2003, 7). Kirkollisessa musiikissa oli silti selkeä jako Euroopassa etelän (katoliset) ja pohjoisen (protestanttiset osat) välillä. Pääosin katolisen kirkon 1600- ja 1700-lukujen liturginen musiikki pitäytyi vanhassa *stile antico* -tyylissä soveltaen lähinnä Palestrinan musiikillisia näkemyksiä (Lord 2008, 32). Protestanttisessa pohjoisessa taas luterilaiseen, ja myös anglikaaniseen perinteeseen kuului tärkeänä osana yhteismusisointi. Koraaleja sävellettiin runsaasti käytettäväksi sekä seurakuntavirsinä että kotihartauksissakin. Aluksi koraaleja säestivät urut, myöhemmin säestykseen lisättiin muitakin instrumentteja. Tämän jälkeen niissä alkoi näkyä enemmän italialaisen *concertato*-tyylin vaikutteita (Lord 2008, 33). Uusi reformoitu oppi myös kieltäytyi hyväksymästä ihmisen ja Jumalan väliin asetettuja pyhimyksiä ja Neitsyt Marian palvontaa, kuten myöskään ylimääräistä teatraalisuutta tai lavastuksia (Tarasti 2003, 8-10). Siitä syystä musiikin tuli olla pelkistetympää ja yhteisöllisempää.

”Therefore by the Means of organ, clerk, and charity children, together with those who understand Music, the whole congregation might in a very short time be brought into a regular method of performing the psalm-tunes according to Music; which, provided an intire Reformation of this sort could be brought to

perfection (...) must inevitably give a much more pleasing satisfaction to all true lovers of Divine Harmony; and not only so, but will cause people to take a much greater Delight in this most excellent Art."

John Arnold: *Church Music Reformed or the Art of Psalmody Universally Explained unto all people* (1765), Esipuhe, v

Kirkollisessa laulutyyliässä jatkui renessanssin perintö kaikkien äänien tasavertaisuudesta, ja laulajien tulikin pitää äänenväri mahdollisimman tasaisena, jotta korkeat tai matalatkaan äänet eivät erottuisi liian selvästi. Perustana pidettiin kuitenkin renessanssin näkemykselle ”äänipyramidille” polyfoniassa: pohjasoinnin tuli olla täyteläinen ja voimakas, ja korkeampien äänten pehmeitä ja keveitä (Sanford 2012, 8). Tämän takia ylä-äänissä laulajat lauloivat mahdollisimman kevyesti, ja siksi he turvautuivat yleensä falsettiin, jotta sointiväri pysyi tasaisena. Pääosin kuitenkin kirkolliseen laulutyyliin kuului se, että laulajat lauloivat voimakkaammin kuin kamarityyliässä (Rogers 1998, 351-3):

*”...kuorolaulajat laulajat yleisölle täydellä äänellä,
kamarilaulajat pehmeillä, matalilla ja falsettoäänillä,
ja muuntelevat ääntään niin että on tasapaino lauluäänen ja säestyssoitinten -
urut, kitara, harppu ja muut – välillä”*

Pietro Cerone: *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (1613)

Katolisessa kirkossa keskeisessä roolissa olivat musiikin kannalta messut, jotka alkoivat tosin 1600-luvulta lähtien lyhentyä ja yksinkertaistua (Talbot 1998, 8). Eri maissa oli lisäksi erilaisia omia kirkkomusiikin käytäntöjä ja sävellystyypppejä, kuten kantaatteja, latinankielisiä motetteja, Jeesuksen kärsimyksistä kertovat passioita ja oratorioita. Oratorioita esitettiin sekä kirkoissa että niiden ulkopuolella ja erityisesti myös kansankielillä (italiaksi, englanniksi, ranskaksi ja saksaksi) (Lord 2008, 32-33).

”ORATORIO C'est un espece d'Opera spirituel, ou un tissu de Dialogues, de Recits, de Duos, de Trios, de Ritornelles, de Grands Choeurs, &c dont le sujet est ou de l'Ecriture, ou de l'Histoire de quelque Saint ou Sainte. Ou bien c'est une Allegorie sur quelqu'un des mysteres de la Religion ou quelque point de Morale...”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique* (1703)

5.3 Ooppera

”*OPERA...De-là sans doute, est venu tant en Italie qu’en France l’usage de nommer Opera, des Tragedies, les Pastorales, & autres Poésies mises en Musique & mêlées de Spectacles & de Danses, pour être représentées sur le Théâtre...*”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique* (1703)

Ooppera oli eräs barokin aikana syntyneistä uusista musiikinlajeista. Siihen käytettiin vaikutteita sekä konsertoista, mutta myös kantaateista ja moteteista (Mangsen 1998, 400). Oopperan varsinaisena pohjana olivat kuitenkin keskiaikaisiset uskonnolliset näytelmät, italialainen *commedia dell’arte* sekä *intermedit*, jotka olivat näyttämökappaleita jaksottavia madrigaaleja tai näytösten lopussa soitettavaa tanssimusiikkia. (Lord 2008, 25). Käsite ”barokkiooppera” pitää sisällään runsaan joukon erilaisia musiikkiteatterityylejä Firenzen, Venetsian, Napolin ja Rooman oopperoista, ranskan *tragédie lyriqueen*, englantilaisiin naamionäytelmiin ja espanjalaisiin puolioopperoihin ja *zarzueloihin* (Middleton 2012, 434-445). Hovinäytelmien pääasiallisena tarkoituksena oli kuitenkin esitellä ylhäisön rikkautta (Olsson 2012, 398).

Barokkiooppera pohjautui monessa kohdin vanhoihin keskiaikaisiin ja renessanssin ajan käytäntöihin, mikä näkyi monessa seikassa, esimerkiksi oopperan eri hahmojen laulutempoissa: Rosvot puhuivat aina nopeammin, ja mitä pyhempi hahmo oli, sitä hitaampaa oli myös rytmi. Esimerkiksi Kristuksen sanat resitoitiin erittäin hitaasti hymnin tavoin. Tämä näkyi erityisesti 1600-luvun resitatiivilaulussa (Harnoncourt 1986, 72).

Ensimmäinen ooppera oli firenzeläisen Jacopo Perin (1561-1633) säveltämä *Dafne* (1598). Mutta ensimmäinen meidän päiviimme asti säilynyt ooppera oli Perin säveltämä *Euridice* (1601). Varhainen ooppera perustui uudelleen, tunteita herättämään pyrkivään resitatiivimaiseen monodiaan. Jacopo Peri kuvaakin oopperansa *Euridice* esipuheessa, miten siinä puheen ja laulun välimuodolla musiikin rytmit ja melodian sävelkulun korkeuden vaihtelut kuvastavat ”luonnollista” puhetta, harmoniat ja bassolinja kuvaavat tunteita, ja rytmi taas korostaa runouden metristä painotusta (Carter 2002, 26). Aluksi

resitatiivit ja aariat eivät olleet selvästi erotettuja toisistaan, ja resitatiivienkin muoto vaihteli (Mangsen 1998, 379). Tosi luettelee kolme erilaista resitatiivityyppiä (Tosi 1723, Kappale V, § 1-7):

- 1) Kirkkoresitatiivi, jossa laulajan tuli ottaa huomioon paikan pyhä luonne. Laulajan tuli välttää turhia koristeita. Jonkin verran lauluun tuli silti käyttää *Messa di Vocea*, runsaasti *appoggiatura* ja laulaa juhlavasti.
- 2) Teatteriresitatiivi, jossa laulajan tuli liikehtiä ja laulaa mahdollisimman puheenomaisesti.
- 3) *Recitativo di Camera*, jossa laulajan tuli ottaa käyttöön mahdollisimman suuret tunteiden ilmaisut pelkällä laulutulkinnalla ilman trillejä, pitkien nuottiarvojen jakamista lyhempiin ja muita koristeita.

Yleisesti ottaen 1600-luvun alun resitatiivit tuli esittää hitaammassa, tunteita herättävässä puhetempossa (*stile rappresentativo*). Myöhemmin kuitenkin aarioiden ja resitatiivien eriydyttyä selvemmin resitatiivitkin esitettiin nopeammassa tempossa (Sanford 2012, 12). Siihen, mihin laulajan oli määrä lopettaa puherytmin mukainen vapaa resitointi, oli silloin yleensä merkitty ”*a tempo*” tai jotakin muuta vastaavaa. Se merkitsi, että sen edellä olevaa ei pitänyt esittää nuotteihin merkityssä, vaan vapaassa tempossa, ja että siitä eteenpäin oli taas otettava huomioon nuotteihin merkitty rytmi (Harnoncourt 1986, 49).

Aluksi oopperoita esitettiin hoveissa, mutta myöhemmin rakennettiin oopperataloja, jotka esimerkiksi Venetsiassa olivat ylhäisten sukujen omistamia. Talot kuitenkin oli yleensä vuokrattu yksityisyrittäjille (*impresario*), jotka hoitivat käytännön järjestelyt, oopperoiden roolitukset ja lavastussuunnitelmat. Koska impressaarit yrittivät säästää mahdollisimman paljon rahaa hyötyäkseen työstään itsekin, jätettiin kuoro usein pois ja myös 1600-luvun runsaat lavasterakennelmat yksinkertaistuivat (Talbot 1998, 11-12). Barokin italialaiset oopperatalot saleineen ja orkestereineen olivat muutenkin huomattavasti pienempiä kuin nykyisin. Esimerkiksi venetsialainen oopperaorkesteri koostui yleensä vain kahdesta viulusta ja suuresta continuo-ryhmästä (Sanford 1998, 11). Resitatiivissa laulajaa säesti yleensä pelkästään cembalo (Cyr 1992, 112).

Ranskassa taas tärkeänä osana hovijuhallisuuksia olivat hovitanssit. Siksi *comédie-ballet* ja *ballet de cour* olivat tärkeitä ranskalaisen vakavan oopperan merkittäviä edeltäjiä (Anderson 1996, 78). Myös 1500- ja 1600-luvuilla ranskalaisissa ylhäisön salongeissa esitettävät hovilaulut, (*airs de cour*) olivat pohjana ranskalaisille hovioopperoille (Sanford 2012, 13).

Myöhemmin 1700-luvun alussa oopperan kehitykseen vaikutti voimakkaasti myös niin sanottu affektioppi, jonka mukaan kaikki musiikki ilmaisi ihmisen affekteja (esimerkiksi ”ilo”, ”suru”, ”viha”, ”pastoraalinen”, ”sotainen”). Aarioissa oli lyhyt orkesterijohdanto, jonka ilmaisi ”mottona” sen, minkälaista tunnetta haluttiin ilmaista. Keskinertaiset säveltäjät latistivat tämän mottotekniikan kliseiseksi, mikä vaikutti italialaisen oopperan rappioon 1700-luvulla (Tarasti 2003, 10). Kaikkein voimakkaimmin yhden tunteen esittämistä ja tulkitsemista hyödynsi niin sanottu *da capo* -aaria, jossa vertauskuviin piilotettiin kyseisen ooppera- tai oratorioaarian esittäjän ilmaisevia tunteita. Myöhemmin, 1740-luvulta eteenpäin, samassa aariassa voitiin ilmentää jo useampiakin tunteita, mutta näissä eri aarian osat on ilmaistu selvästi modulaatiolla (Cyr 1992, 35). Laulajan tuli kyetä koristella *da capo* -aarian eri osat kertausten jälkeen eri tavoin:

”...the Manner in which all Airs divided into three parts are to be sung. In the first, they require nothing but the simplest Ornaments, of a good Taste and few, that the composition may remain simple, plain, and pure; in the second they expect, that to this Purity some artful Graces be added, by which the Judicious may hear, that the Ability of the Singer is greater; and, in, repeating the Air, he that does not vary it for the better, is no great Master.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale VII § 4*

Varhaisissa barokkioopperoissa keskeisintä oli liikuttaa kuulijoita musiikin ja tekstin kautta. Tällöin draamalla ja tulkinnalla oli suuri merkitys. Tältä ajalta löytyy useita painettuja ohjeita, miten laulajien tuli tulkita aarioita ja esiintyä kyseisissä oopperoissa. Tärkeää oli luonnollinen, mutta esitettävään tunteeseen sopiva näyttelemisen ja elehtiminen. Esimerkiksi koettiin, että resitatiivissa sai ja piti elehtiä runsaasti, mutta ei enää varsinaista aariaa laulettaessa.

”RECITATIVO...C’est un maniere de chanter qui tient autant de la Declamation que du Chant, comme si on declamoit en chantant, ou si l’on chantoit en declamant, par concequent ou l’on a plus l’attention à exprimer la Passion qu’à

suivre exactement une mesure réglée. Cela n'empêche pas qu'on ne note ces fortes de Chants en mesure réglée, mais comme on a la liberté d'alterer les temps de cette mesure... ”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique* (1703)

Myöhemmin barokin aikana melodiasta tuli tärkeämpää, ja myöhemmistä barokkioopperoista tuli pikemminkin ”konsertteja oopperalavalla” (Termini 1993, 146-154). Kuten Tosi valitteleekin 1700-luvun alussa:

”...the Moderns are arrived at the highest degree of perfection in singing to the Ear; and that the Ancients are inimitable to the Heart.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale V II § 22*

Italialaisesta oopperatyylistä tuli 1700-luvulla lopulta niin suosittua, että kuuluisimmat laulajat kiersivät ympäri Eurooppaa suosituimpien aarioidensa kanssa. Nämä matkalaukkuaariat (*arie di baule*) sitten yhdistettiin usein löyhällä juonella, tai sitten näillä aarioilla laulajat saattoivat jopa korvata säveltäjän oikeasti tiettyyn teokseen säveltämän aarian ja näistä muodostettiin vanhojen aarioiden uusia yhdistelmäoopperoita, joita kutsuttiin nimellä *pasticci* (Rogers 1998, 363 ja Talbot 1998, 12).

6 BAROKKILAULAJAT JA HEIDÄN LAULUÄÄNENSÄ

”Le the master attend with great Care to the Voice of the Scholar, which, whether it be di Petto, or di Testa, should always come forth neat and clear, without passing thro’ the Nose, or being choaked in the Throat; which are two the most horrible Defects in a Singer, and past all Remedy if once grown into a habit.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723)*, Kappale 1, § 18

Barokin aikana laulajaksi tuli helpoiten kirkon piirissä, sillä lähes kaikilla kirkoilla oli oma kuoronsa (*cappella* tai *coro*), joissa laulajat olivat nunnaluostareiden kuoroja lukuun ottamatta poikia. Nuoret pojat, falsetistit tai kastroatit lauloivat korkeat äänet. Lisäksi laulunopetusta tarjosivat yksityishenkilöt sekä seminaarit ja konservatoriot Napolissa että niin sanotut *ospidalet* Venetsiassa, joista jälkimmäiset oli tarkoitettu orvoille lapsille. Suuri osa Vivaldin teoksista oli sävelletty näille taitaville musiikkikoulutuksen *ospidalessa* saaneille tytöille (Talbot 1998, 3-14). Kuitenkin barokin ajan laulajat olivat useimmiten miehiä, sillä Paavin hallinnon alla olevissa osissa naiset eivät saaneet laulaa näyttämölläkään, joten siellä naisten roolit lauloivat pojat tai kastroatit. Naiset saivat kuitenkin laulaa edelleen maallista musiikkia, kuten oopperaa, ja varsinkin naisten laulamat madrigaalit olivat suosittuja (Rogers 1998, 352-6). Nunnaluostareissa naislaulajat lauloivat myös miehille sävellettyjä teoksia transponoiden eri stemmoja tai korvaten joitakin ääniä soittimilla. Lisäksi joitakin sävellyksiä kirjoitettiin nimenomaisesti sekä äänille että soittimille yhdessä (*colla parte*) (Towne 2012, 57-59). Myös yksityiskodeissa naiset saattoivat laulaa muutakin, kuten balladeja, virsiä ja sonetteja (Harrington Heider 2012, 45).

Kastraattien käyttö syntyi katolisessa kirkossa juuri tästä käytännön tarpeesta. Koska naisten ei sallittu laulaa kirkossa, ja koska renessanssin aikana moniäänisessä laulussa eri äänten tuli sointua samanlaisena kaikissa äänissä, tarvittiin ylä-ääniin laulajia, jotka kykenivät tuottamaan riittävän voimakkaan äänen. Falsettilaulamista usein halveksuttiin, ja varsinkin kun laulumelodiat vaikeutuivat 1500-luvun lopulla, alettiin turvautua veitseen. Kastroatit kykenivät tuottamaan äänen, joka oli sopraanon äänialalla oleva korkea lauluääni, mutta jolla oli yhtä suuri voima ja kantokyky kuin miehen rintaäänellä. (Rogers 1998, 352). Suuri yleisö ihaili kastroattien lauluäänen voimakkuutta, taipuisuutta ja

äänenväriä. Toisaalta kuitenkin usein kritisoitiin ulkomuodon ja äänen ristiriitaa. Tällainen kritiikki lisääntyi 1700-luvun loppua kohti (Termini 1993, 152). Kastraatien laulutaito ja suosio oli kuitenkin usein ansaittua, sillä heidän koulutuksensa oli pitkä ja monipuolinen. Esimerkiksi paavillisessa Napolin kastraattikoulussa tulevat laulajat opiskelivat ja harjoittelivat moni eri asioita: 1) nopeita, äänen ketteryyttä harjoittavia melodiakulkuja, 2) pitkiä, tasaisesti laulettuja nuottiarvoja, 3) säveltämistä ja laulujen rakennetta, 4) peilin edessä laulamista, sekä 5) kirjallisuutta ja vieraita kieliä (Baird 2012, 33).

Barokin aikana pojat tulivat murrosikään myöhemmin kuin nykyisin, ja jopa 18- tai 19-vuotiaat pojatkin saattoivat laulaa vielä sopraanoääniä. Murrosiän ja äänenmurroksen jälkeen korkeat äänet laulettiin yleensä falsetissa (Rogers 1998, 363). Falsettilaulaminen oli kuitenkin ankaran kritiikin kohteena, eteenkin 1600-luvulla (Sanford 2012, 7).

”...parendo pure al Autor sudetto cosa da ridere che un huomo con voce Feminina si metta a dir le sue ragioni, e dimandar pietà in Falsetto ala sua innamorata. ”

(...it seems laughable to the Author that a man should declare himself to his beloved with a feminine voice and demand pity from her in falsetto.)

Ballerofonte Castaldi: *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo* (1623), esipuhe

Yleensä yksinlaulut sävellettiin korkeille äänille (tenoreille/sopranoille), ja niitä transponoitiin vapaasti, ja sekä miehet että naiset tottuivat laulamaan rakkauslauluja miehelle tai naiselle ja miehet myös lauloivat yhtä vapaasti esimerkiksi neitsyen valituslauluja (Rogers 1998, 355). Kuoromusiikki oli usein käytännössä ensemblelaulamista, sillä yhdessä äänessä (*ripieno*) oli laulajia yleensä vain 2-4, ja solististemmaa (*favoriti*) saattoi laulaa 1-2 laulajaa. (Towne 2012, 56). Myös jotkin säestyssoittimet saattoivat tuplata ja vahvistaa ääniä tai soittaa niitä kokonaan. Poikkeuksena olivat suuret lauluteokset, kuten Ranskan hovissa suuret kirkkomusiikkimotetit, *grands motets* (Harrington Heider 2012, 44-46).

Barokkimusiikin aika kesti yhteensä oli 150 vuotta, ja siihen kuului erilaisia laulutyyplejä sekä saman maan että eri maiden sisällä. Nykyisin kuitenkin

katsotaan, että barokkiajan lauluperinne voidaan yleisesti ottaen jakaa kolmeen erilaiseen ääni-ihanteeseen (Rogers 1998, 351-354):

- 1.) Varhaisbarokin aikana ihannoitiin tasaväristä ääntä, joka pyrki koskettamaan yleisön tunteita. Siihen pyrittiin valitsemalla mahdollisimman yksinkertainen, puhelaulunomainen lauluääni, ja siihen lisäyksenä laulajan kyvyn ja oman hyvän maun rajoissa tekemiä, usein runsaitakin koristeita. Varhaiset barokkilaulajat keskittyivätkin enemmän äänen liikkuvuuteen kuin volyyymiin.
- 2.) Täysbarokin kauden voidaan katsoa olevan varsinaista italialaisen *bel canton* kulta-aikaa, jolloin melodian merkitys kasvoi ja laulajan tekemät omat koristeet vähenivät. Tällöin myös eri maiden omien laulutyylien erot alkoivat näkyä selvemmin.
- 3.) Myöhäisbarokissa eri maiden laulutyyli alkoivat yhdistyä ja samankaltaistua. Myös laulajien tekemät koristeet lisääntyivät selvästi.

”Les Agrémens sont dans le Chant ce que les figures sont dans la l'éloquence : c'est par elles qu'un grand Orateur temue à son gré les coeurs, les pousse là où il veut, & y jette successivement toutes les passions : les agrémens produisent les mêmes effets ; ... ”

Jean Blanchet : *L'art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 112-113

Koska tekstiä pidettiin musiikin lähtökohtana, niin tärkeimpänä pidettiin sitä, että yleisö sai esiintyjän tekstistä selvää. Varhaisessa puhetyylisessä barokkilaulamisessa suosittiin tekstin painottamista. Tällöin laulutekniikankin piti olla puheenomaista, jolloin kurkunpää oli rentona normaalissa puhemoodissa. Koska melodiakulut ja vaaditut koristeet olivat kuitenkin vaikeita laulaa, kuten myös selkeää tekstin artikulaatio, piti niitä varten olla erityinen laulutapansa. Tähän päästiin rennolla ja aukinaisella ääniväylällä, pää-äänen ja rintaäänien erottamisella, sekä pienemmällä ilmavirralla kuin nykyoopperoissa (Sanford 2012, 6-7 & 12-13). Laulajien artikulaatio ja tekstin painottaminen heikentyivät kuitenkin eri kirjoittajien mukaan barokkikauden kuluessa, erityisesti siitä syystä, että oopperamaiset virtuoosiaariat tulivat suosituiksi. Näissä teksti ja artikulaatio olivat vähempiarvoisia näyttävien koloratuurikuvioiden rinnalla.

“After having corrected the pronunciation, let him take care that the words be uttered in such a manner, without any affectation that they be distinctly understood, and no one syllable be lost; for if they are not distinguished, the singer deprives the hearer of the greatest part of that delight which vocal musick conveys by means of the words. For, if the words are not heard so as to be understood, there will be no great difference between a human voice and a hautboy. This defect, tho’ one of the greatest, is now-a-days more than common, to the greatest disgrace of the professors and the profession; and yet they ought to know, that the words only give the preference to a singer above the instrumental performer, admitting them to be equal judgement and knowledge. Let the modern master learn to make use of this advance, for never was it more necessary than at present.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale IV § 22*

Italialaisen tyylin rinnalla Euroopassa oli toisenlainen laulutyyli vallalla Ranskassa. Koska italialainen laulutyyli perustui usein kirjoittamattomiin sääntöihin ja vapaaseen improvisointiin, niin Ranskassa Jean-Baptiste Lully (1632-1687), joka tosin itse oli alun perin italialainen, kehitti ranskalaisten näyttelijöiden pateettisemmasta ja huolitellummasta puheesta eräänlaisen puherytmien koodiston, jotka Lully pyrki ilmaisemaan tarkasti nuottikirjoituksella (Sanford 2012, 13-17). Ranskalainen barokkilaulu painotti myös tarkkaa ja huoliteltua tekstin artikulaatiota, erityisesti konsonanttien osalta, yksityiskohtaisia koruja ja yleistä äänen harmoniaa. Näin syntyi erityisesti Ranskassa käytettyjä, monimutkaisia tahtilajeja (Harnoncourt 1986, 49-50).

Yleisesti ottaen kaikkialla Euroopassa kuitenkin ihailtiin sellaista lauluääntä, joka oli kaunis, loistelias, notkea ja liikkuva. Siinä piti myös olla samaan aikaan jotakin herkän koskettavaa suloisuutta (Sanford 2012, 16-17). Laulajan hyvällä maulla ja älykkäästi koristellut esitykset olivat kuulijoiden mielestä kaikkein ihailtavimpia (Duey 2007, 156).

Koska barokin aikana painotus oli bassolinjassa, niin tärkeimmät olivat teoksen matalat nuotit, ja niitä tuli laulaessakin painottaa. Moniäänisissä lauluissa erityisesti ylä-ääntä laulavien piti varoa, ettei äänten tasapaino saanut järkkyä tai jonkun äänen olla liian hallitseva, vaan bassolinjan tuli olla perustana muille.

”The Base, which is the lowest part and foundation of the whole Song, The Tenor, placed next above the Base: Next above the Tenor the Meane, or Counter Tenor, and in the highest place the Treble. These 4 parts by the learned are said to resemble the 4 Elements, the Base expresseth the true nature of the Earth, who being the gravest and lowest of all the Elements, is as a foundation to the rest. The Tenor is likened to the Water, the Mean to the Ayre, and the Treble to the Fire.”

John Playford: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654), of Counterpoint, 2

Barokin aikana laulajia opetettiin laulamaan korkeat äänet pehmeästi, kevyesti ja hiljempaa ja matalammat äänet taas voimakkaammin (Butt 1994, 71).

”Let him take care, however, that the higher the notes, the more it is necessary to touch them with softness, to avoid screaming.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Kappale I, § 14 (1723)

Varhaisbarokin aikana painotettiin sitä, että laulajan tuli laulaa selvästi eri rekistereissä ja mitä enemmän laulaja kykeni vaihtelevaan ja muuttamaan ääntään, sen enemmän hänen katsottiin tekevän laulutekstistä ja sen kertomasta tarinasta värikkäämmän ja koskettavamman. Tällöin suosittiin tekstin runomitan, rytmiiikan ja sanojen tärkeiden tavujen painottamiseen. Pääpainon tuli olla sanojen pitkillä tavuilla. Renessanssiin verrattuna uutta oli melodian koristelu sekä vaihtelevampi ilmavirran käyttö laulaessa, mikä mahdollisti painotukset kielen ominaispiirteissä (Sanford 2012, 7).

Vaikka barokin aikana olikin käytössä renessanssista alkanut erityinen kurkkulaulutekniikka (*dispositione*), niin silti lauluääni ei saanut olla kurkkusointinen tai suun puristeinen, vaan sen tuli voida virrata vapaasti. Äänielinten ja ääniväylän tuli olla rentona, ja lauluäänessä sai olla vain häivähdys vibratoa (Towne 2012, 61).

”In the expressing of your Sounds, let it come cleare from your throat, and not through your teeth, being shut together, but let your Sound have a cleare passage.”

John Playford: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654), 10

Tätä kurkkulaulutekniikkaa käytettiin erityisesti koristeiden ja nopeiden juoksutusten laulamiseen Harrington Heider 2012, 52). Äänentuoltaan se

muistutti kimeää naurua tai kikatusta, ja siinä ilmavirta törmäsi pehmeään kurkunpäähän. Tämä tyyli jäi kuitenkin pois käytöstä suurempien oopperasalien ja suuremman volyymitarpeen myötä (Baird 2012, 31-32).

Barokkilaulu vaati erilaista laulutekniikkaa kuin nykylaulu. Tärkeässä osassa oli sekä puhtaasti laulaminen, hyvä korva sekä äänen oikea sijoitus (*dispositione di voce*), tietynlainen kurkkulaulutekniikka (*modo di cantare con la gorga*), joka mahdollisti nopeiden juoksutusten (*passagi*) laulamisen siten, että vatsa pysyi rentona (Harrington Heider 2012, 52). Tämä laulutekniikka mahdollisti hihitykseltä kuulostavan laulamisen siten, että laulaja pystyi samalla muuttamaan äänensä voimakkuutta sekä laulamaan nopeitakin vibrato- ja melodiakulkuja (Baird 2012, 38). Oikeanlaiseen laulutekniikkaan kuului myös oikea suun asento, jonka piti olla niin sanotussa hymyilevässä asennossa (*bocca ridente*), suun tuli olla vain vähän auki, leuan rento ja hieman eteenpäin suuntautuneena. Myös kilpirusto oli hieman eteenpäin työnnettynä, kun taas nykyisin pyritään laskemaan kurkunpäättä (Baird 2012, 39-41).

Myös äänen voimakkuus oli erilaista eri musiikkityyleissä. Kirkoissa tuli yleensä laulaa voimakkaammin, ja kamarimusiikissa kevyemmin ja hiljemmin. Monet 1600-luvun kirjoitukset kuvasivat kamarilaulutyylejä pehmeäksi, hiljemmäksi ja kevyemmäksi, ja kirkkolaulua taas voimakkaammaksi, tunteikkaammaksi ja julistavammaksi ja ”täydellä äänellä” lauletuksi (Rogers 1998, 353). Myös barokin ajan niin sanottu terassidynamiikka – eli pianon ja fortin käyttö ilman niiden välimuotoja - oli laulaessa otettava huomioon erityisesti *allegro*-osuuksissa (Baird 2012, 34).

Barokin ajan oopperalaulajille ensisijaisen tärkeää oli kaunis lauluääni, hyvä intonaatio, ja hyvä tuki laulaessa. Mutta erinomainen sanojen lausunta, tunteiden ilmaiseminen laulaessa ja hyvä näyttelemineen olivat myös merkittäviä tekijöitä valittaessa laulajia oopperoihin. Huonosti näytteleviä laulajia saatettiin jopa yrittää piilottaa esiintymislavalla suurten, koristeltujen lavasteiden taakse (Termini 1993, 148-9).

Myöhäisbarokin aikana melodioiden säveltaso nousi instrumenttien kehittyessä, tämä melodian tärkeyden painottaminen bassolinjan sijaan johti siihen, että

laulajien tuli hallita yhä korkeampien äänien laulaminen. Myös esityssalien kasvaessa, laulajienkin äänen tuli kantaa riittävällä voimalla säestyksen yli (Rogers 1998, 364). Koska keskiäänille sävellettyjen laulujen tessitura nousi, niin siitä syystä myös rintarekisterin käyttö laajeni ylöspäin. Vaikka laulunopettajat olivatkin varoittaneet laulajia 1700-luvulla laulamasta korkeita nuotteja rintarekisterissä, niin yleisen tessituran noustessa, myös rintaäänellä alettiin laulaa entistä korkeampia säveliä (Toft 2013, 92). Nämä seikat yhdessä johtivat myös pikku hiljaa laulutekniikan ja -ihanteen muuttumiseen.

7 BAROKKILAULUN OPETTAMINEN JA OPISKELU

”From the first lesson to the last, let the master remember, that he is answerable for any omission in his instructions, and for the errors he did not correct. Let him be moderately severe, making himself fear’d, but not hated.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale I, § 8-9

Vuosi 1600 merkitsi rajapyykkiä musiikissa sekä laulunopiskelussa. Tällöin muutaman vuoden sisällä syntyi ja kehittyi uusi monodinen laulutyyli, ooppera ja oratorio. Lisäksi tällöin kehittyi yhtäkkinen kiinnostus ihmisanatomiaan ja kurkunpään fysiologiaan (Duey 2007, 15). Erityisesti 1700-luvulla julkaistiin useita laulutekniikkaa ja -anatomiaa koskevia ohjekirjoja.

”Quand il est question de corriger des voix aigres, on doit faire monter le larinx par degrés insensibles ; & ainsi les lévres de la glotte seront moins tendues, & les sons moins aigus ; par la raison des contraires, lorsqu’il s’agit de former des sons graves, il faut bien faire descendre le larinx parcequ’alors des rubans sonores seront plus relâchés par conséquent les sons plus graves.”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 34-35

Äänentuoton eri rekisterit oli tunnistettu jo keskiajalla, ja 1600-luvun kirjoittajat mainitsevat yleensä kaksi erilaista, ”luonnollisen” ja falseton. Poikkeuksena oli Lodovico Zacconi (1555-1627), joka mainitsee kolme, pää-äänen (*voce di testa*), rintäänen (*voce di petto*) ja niiden sekoituksen, *voce obtuse*. Hän itse piti näistä rintääntä parhaimpana (Sanford 2012, 8). Kuitenkin kaikkien laulajien tuli hallita rekisterinvaihdoskohdan tasainen äänentuotto. Mikäli nykylaulaja yrittää laulaa barokkiteosten korkeita säveliä raskaammalla laulutekniikalla, niin silloin seurauksena on niin sanottua beltttausta, joka kuulostaa enemmän huutamiselta kuin laululta (Baird 2012, 39).

”A diligent master, knowing that a soprano, without the Falsetto, is constrained to sing within the narrow Compass of a few notes, ought only to endeavour to help him to it, but also to leave no means untried, so to unite the feigned and the natural voice, that they may not be distinguished; for if they do not perfectly unite, the voice will be of divers registers, and must consequently lose its beauty.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale I, § 21

Vasta 1800-luvun puolivälissä alettiin ymmärtää paremmin ihmisen anatomiaa. Siihen saakka laulunopetus perustui kokeiluun, yritykseen ja erehdykseen. Se oli epätieteellistä ja hajanaista, ja se siirtyi opettajilta oppilaille pääosin suullisena perinteenä. Myös lauluoppaita kirjoitettiin runsaasti eri maissa. Lauluopetusta ja laulamista verhosi usein tietty salamyhkäisyys, ja epäiltiin, että opettajat halusivat usein salata oman ja oppilaidensa menestyksen avaimet ja oppinsa. Tärkein asia laulutekniikan opettamisessa ja oppimisessa oli kuitenkin sekä opettajan että oppilaan tarkka korva (Manén 1987, 3-4).

Laulua opettivat yleensä kuuluisat laulajat, joista muutamasta tuli huomattavia pedagogeja itsekin. Eräs kuuluisimmista oli italialainen kastrattilaulaja ja säveltäjä Pier Francesco Tosi (1653-1732), joka kierteli ympäri Eurooppaa esiintymismatkoillaan ja kuuli myös aikansa toisten kuuluisimpien laulajien laulamista. Tämä kokemuksensa pohjalta hän kirjoitti Bolognassa vuonna 1723 erään myöhäisbarokin kuuluisimmista laulupedagogisista julkaisuista *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (*Huomioita kuviolaulusta*). Tosin laulu-uran aikana oli Euroopassa tapahtunut jo muutoksia sekä musiikki- että laulutyyliin, mikä näkyy siinä, että hän yleensä muistelee kaiholla varhaisemman barokin selkeämpää lausuntaa ja suurempia tunteenilmaisuja laulutavassa.

Laulumusiikin opettamista pidettiin tärkeänä siitä syystä, että lauluääntä pidettiin tärkeimpänä ja pyhimpänä soittimena. Samalla kuitenkin uudenlaisen, rationalistisemmän ajattelutavan myötä koettiin, että laulamisen terveysvaikutusten laulajalle itselleen katsottiin olevan tärkeitä:

”It also conduceth much to the health of the body for singing is a speciall means to clear and strengthen the Lungs for such as often exercise their voice and Lungs need not feare Asthma or Consumption, and it is also a knowne remedy against the impediment of speech, as stammering and bad atterance.”

John Playford: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654), Esipuhe, 2

Barokin aikana laulunopetus aloitettiin jo varhain, ja sitä jatkettiin aina siihen saakka, kunnes oppilas oli valmis esiintymään. Yleensä opetus oli yksityisopetusta kirkkokuoroissa, ja jopa nunnaluostareissa, joissa miesopettaja

tosin yleensä aiheutti ristiriitoja naislauman keskellä (Towne 2012, 60-61).

Myöhemmin, *bel canto* varsinaisena kulta-aikana 1700- ja 1800-luvuilla, nuoret laulajatähdet esiintyvät yleensä ensimmäistä kertaa jo varhaisessa teini-iässä vain muutaman vuoden laulunopiskelun jälkeen (Toft 2013, 10).

Oppilaille painotettiin nöyrää asennetta laulunopiskeluun.

“Abhor the example of those who hate Correction; for like lightning to those who walk in the dark, tho’ it frightens them, it gives them light.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale X, § 36

Vaikka barokin aikana pyrittiin tarkkaan ja pitkäjänteiseen työskentelyyn, niin laulunpetukseen liittyi usein epätieteellisiä neuvoja ja arveluita. Lauluoppilaita saatettiin muun muassa kehottaa laulamaan auringonnousun aikaan. Tärkeimpänä pidettiin kuitenkin perusteellista ja jatkuvaa opiskelua.

“The best time for study is with the rising of the sun; but those, who are obliged to study, must employ all their time which can be spared from their other necessary affairs.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale VI, § 28

Aivan kuten nykyisinkin, oikeanlainen ruokavalio ja terveelliset elämäntavat koettiin kuitenkin laulajille tärkeiksi. Sopraanojen, falsettilaulajien ja tenorien oli joidenkin mukaan hyvä sekoittaa vettä viiniinsä. Tämä päti myös tenoreihin ja bassoihin kesäaikana, kun taas talvella heidän tuli juoda puhdasta viiniä (Tarasti 2003, 15). Jotkut kehottivat laulajia juomaan runsaasti vettä, toiset taas käyttivät muita keinoja. Kasveista (kuten unikonsiemenistä, pippurista, sinililjoista ja eri puulajien pihkasta), hunajasta ja viinistä tai vedestä tehtiin imeskeltäviä pastilleja, joiden annettiin sulaa kielen alla (Duey 2007, 19).

Barokin aikana laulajat esiintyivät ja harjoittelivat yleensä ilman nuotteja.

Ääniharjoitukset pohjautuivat solfaamiseen ja erilaisten melodiakulkujen ja ornamenttien, sekä keskeisten laulujen harjoitteluun. Näin kertoo laulunopettaja Gesualdo Lanza (1779-1859), miten hän opetti kuuden vuoden ajan nuorta laulajakuuluisuutta Catherine Stephensia (1794-1882) laulamaan. Nuori tyttö aloitti laulutuntinsa Lanzan johdolla kolmentoista ikäisenä (Toft 2013, 10):

”Miss Stephens went through, with me, all the principles of vocal music. She went through not only all the gradations of Solfeggios, but through a whole course of vocal exercises, designed to give facility of execution in modulations, cadenzas, and every style of ornament. Under my direction, she also studied nearly two hundred pieces of music, English and Italian, selected from the best English and Italian operas, and from oratorios”.

Myös oikeanlainen puhetapa luonnollisine painotuksineen oli erittäin tärkeässä osassa. Tästä syystä oppilaiden tuli harjoitella luonnollisen puheen rytmiä, painotuksia, oikeanlaisia tauotuksia, erilaisten tunteiden tulkintaa muun muassa *messa di vocen* ja muiden koristeiden avulla (Toft 2013, 11-51).

Lauluasennon tuli olla ryhdikäs ja laulajan tuli seistä mieluiten peilin ääressä, jotta hän pääsisi eroon vääristä tavoista, kuten kummallisista ilmeistä.

”When he studies his lesson at home, let him sometimes sing before a Looking-glass, not to be enamoured with his own person, but to avoid those convulsive motions of the body, or of the face (for so I call the grimaces of an affected singer) which, when once they have took footing, never leave him.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale VI § 27

Eri puolilla Eurooppaa laulopedagogiikan perusteina olivat samat lähtökohdat ja tavoitteet, vaikka jonkinlaisia eroavaisuuksia eri maiden kesken olikin. Kaikkialla vannottiin esimerkiksi oikeanlaisen kauniin (*sweet/belle*) lauluäänen, äänen puhtauden, selvän artikulaation ja oikeanlaisen hengitystekniikan nimeen.

”Premierement, je mets une grande difference entre une belle & une bonne Voix. La belle Voix est celle qui d’une seul ton peut etre agreable à l’oreille, à cause de sa netteté & de sa douceur & sur tout de la belle cadence, qui d’ordinaire l’accompagne : Mais la bonne Voix au contraire, est celle qui bien qu’elle n’ait pas toute cette douceur & cette cadence naturelle, ne laisse pas de charmer par sa vigueur, sa fermeté, & par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l’ame du Chant...”

Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (1668), 38

Kaikkialla äänen tuli kuitenkin olla riittävän kantava ja soinnikas, jotta se kantaisi ja koskettaisi soinnillaan. Italialainen laulaja ja myöhemmin laulopedagogina toimiva Giambattista Mancini (1714-1800) kertoi eräästä 13-vuotiaana hänelle

oppiin tulleesta poikaoppilaasta, jolle aikaisemmat lauluopettajat olivat valitelleet tämän heikkoa lauluääntä ja rintakehää:

“For a length of time I never forced his voice, but only trained him to a perfect intonation, and union of registers and graduation of the voice. Following this method for a certain length of time, and by his growth in years and strength, he improved continually to such a point that his voice became florid, robust and rich in its range and he was capable of going without any effort to the high Re (D) and consequently to avail himself of the honor of singing with success in all the noble theatres.”

Giambattista Mancini: *Pensieri, e Reflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato (Practical Reflections on the Figurative Art of Singing) (1777)*, 104

Tärkeimpänä tavoitteena laulajilla pidettiin vankkaa teknistä osaamista ja jatkuvaa opiskelua, ei aplodien tai suuren suosion havittelemista.

“One who sings with a Desire of gaining Honour and Credit, cannot sing ill, and in Time will sing better; and one, who thinks on nothing but Gain, is in the ready way to remain ignorant.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723)*, Kappale IX § 16

Myöhäisbarokin ja varsinkin jälkibarokin aikana painotus tuntui siirtyvän erityisesti Tosin itsensä mielestä laulupedagogisesti hyödyllisistä hitaista ja tunteita nostattavista (*pathetick*) kappaleista nopeisiin ja virtuoosimaista äänenkäyttöä vaativiin ooppera-aarioihin.

8 LAULUMUSIIKIN ORNAMENTAATIO

“La cadence, le Port de voix, et le Coulé sont les trois principaux agréments du chant. “

Michel Pignolet de Montéclair : *Principes de musique* (1736), 11

Periaatteessa esittäjän vastuulla olevalla musiikin koristelulla oli kaksi erilaista tarkoitusta: vahvistaa tekstin tunnelmaisua ja esitellä laulajan osaamista (Harrington Heider 2012, 51). Barokin ajan sävellyksessä saattoi olla kahdenlaisia koristeita: 1) Pakolliset, jotka säveltäjä oli merkinnyt itse suoraan nuotteihin, tai jotka olivat niin yleisiä, että ne oli solistin pakko lisätä esityksessä (esimerkiksi loppukadenssit ja trilli ennen kadenssin päättävää nuottia), 2) esittäjän itsensä improvisoimat koristeet (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 15).

Ylimääräisten nuottien lisäksi teosta voitiin koristella myös muillakin tavoilla, muun muassa dynaamisin vaihteluin sekä muuttamalla rytmiikkaa ja äänentuottoa. Improvisaatiota pidettiin barokin aikana muusikon perustaitona. Hyvän muusikon tuli kyetä koristelemaan aistikkaasti, mutta teoksen perusaffektisäily ei saanut silti särkyä. Laulajan tuli ilmaista yksinkertaisesti melodian ilmaisema tunne, ja vahvistaa sitä käyttämällä oikeita ja spontaanisti keksittyjä koristeita, siten, että teoksen sanoma tuli persoonallisella tavalla vahvistetuksi (Harnoncourt 1986, 83). Sellaisia laulajia ihailtiin barokin aikana eniten, jotka muuttivat kappaleiden koristuksia eri esityskertoina (Cyr 1992, 140).

“He knows, that a deficiency of ornaments displeases as much as the too great abundance of them; that a singer makes one languid and dull with too little, and cloyes one with too much; but, of the two, he will dislike the former most, though it gives less offence, the latter being easier to be amended.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale IX §52

Ornamentit voitiin kirjata melodiaan joko pienin lisänuotein, jotka yleensä loivat kappaleeseen dissonanssia, erityismerkin varsinaisen päänuotin yläpuolelle tai sitten sarjana pienellä painettuina lisänuotteja (*fioritura*) ennen päänuottia (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 9).

Vaikka varsinkaan 1600-luvun alussa säveltäjät harvoin kirjasivat poikkeavia nuotteja tai koruja nuotteihin, niin tästäkin oli poikkeuksia. Barokin aikana oli

tiettyjä yleisiä sääntöjä, kuten se, että tilapäiset etumerkit eivät koskeneet koko tahtia, vaan pelkästään sitä seuraavaa nuottia. Kuitenkin tästäkin säännöstä oli runsaasti poikkeuksia (Donington 1982, 69). Barokin aikana säveltäjät vain harvoin merkitsivät nuotteihin koristeita, sillä sen katsottiin olevan liian loukkaavaa esittäjille tai heidän improvisointikykyjensä aliarvioimista. Esimerkiksi italialaisten laulajien sanottiin lisäävän lähes joka tahtiin portamentoja, kun taas Englannissa tällaista esittämistapaa paheksuttiin (Toft 2013, 63). Selvin poikkeus koristeiden kirjaamisessa oli Ranska, jossa oli omat tarkat esittämisen- ja merkitsemiskoodinsa eri koruille. Barokin kuluessa tämä käytäntö kuitenkin muuttui, ja säveltäjät alkoivat pääosin yhä enemmän kirjata tarkkaan toivomansa nuotit suoraan nuottikuvaan.

Barokkimusiikissa teoksen perusharmonian katsottiin olevan sävellyksen keskeisin ja tärkein osa. Tästä syystä perusharmoniat tuli esittää ja artikuloida painokkaammin, kun taas koristeet tuli tehdä liikkuvammalla tempolla ja kevyemmällä dynamiikalla. Säveltäjät merkitsivät yleensä osan pakollisista kuvioista, mutta suurin osa kuvioista oli esittäjien vastuulla. Kuvioden tuli olla esittäjän itsensä spontaanisti keksimiä ja niissä sai joidenkin mielestä olla rytmistä vapautta (Neumann 1978, 4). Toisaalta osa ajan laulopedagogeista taas oli tiukasti sitä mieltä, että kuviot tuli pääsääntöisesti laulaa tiukasti kappaleen perustempossa:

”The presumption of some singers is not to be borne with, who expect that an whole Orchestre should stop in the midst of a well-regulated Movement, to wait for their ill-grounded caprices, learned by heart, carried from one theatre to another, and perhaps stolen from some applauded female singer, who had better luck than skill, and whose errors were excused in regard to her sex.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), Kappale VIII, § 19

Eniten koristeita lisättiin italialaisen sonaatin hitaissa osissa sekä *da capo* -aarian A-osan kertauksessa. Italialaisessa musiikissa vain jotkut yksittäiset trillit olivat yleensä ainoat korut, jotka säveltäjät merkitsivät valmiiksi nuotteihin (Cyr 1992, 124, 128).

Eri barokin ajan laulopedagogit ja musiikkiteoreetikot ovat teoksissaan luetelleet erilaisia koristeita. Jotkut näistä ovat olleet vain johonkin tiettyyn aikaan käytössä,

osa on ollut käytössä eri maissa. Yleisimmin käytettiin italialaisia koristeita, kun taas Ranskassa pitäydettiin yleensä säveltäjien suoraan nuottikuvaan kirjaamiin koristeisiin. Muun muassa italialainen, jo renessanssin aikana syntynyt kurkkulaulutekniikka (*dispositione*) oli pohjana monelle muullekin myöhemmin käytettävälle korulle (Sanford 2012, 5-6).

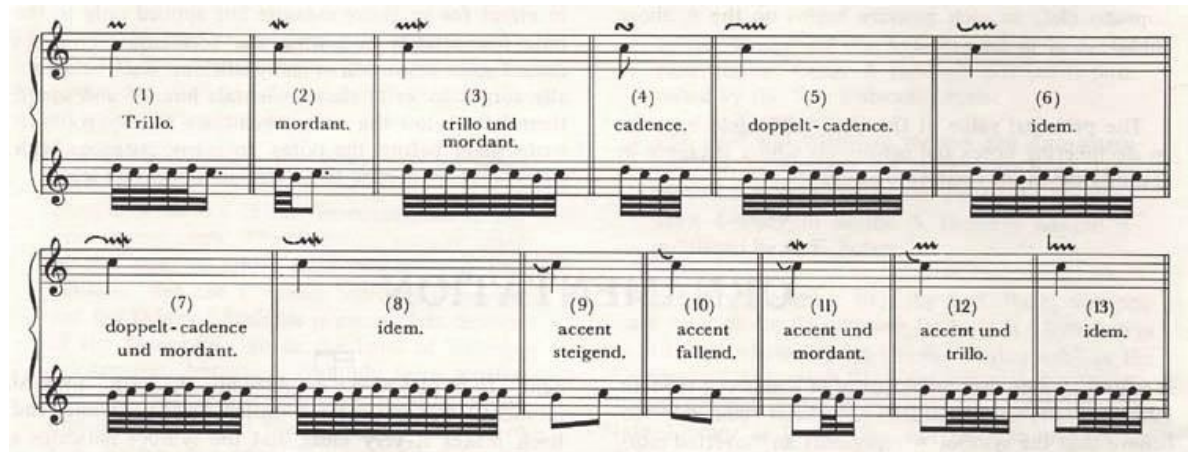
”La Cadence se marque dans tous les pays Etrangers, et dans la Musique imprimée en France, par un, t . apparemment que la negligence d’arrondir le, t , par en bas, a formé la petite, + , ou, x , dont les Francois seuls se servent dans la Musique manuscrite et dans la Musique gravée, pour designer cet agrément.

Le port de voix (=appoggiatura) se marque par V ... ”

Michel Pignolet de Montéclair: *Principes de musique* (1736), 11

Yleisesti ottaen 1600-luvun koristelu oli sekoitus renessanssin aikaisia perinteisiä koruja sekä uusia laulutekniikoita, joita oli syntynyt uuden monodian synnyn myötä (Dickey 2012, 293). Barokin kuluessa lauluornamenteista tuli runsaampia, niissä käytettiin laajempia sävelkulkuja, enemmän appoggiaturia ja trillejä. Tällainen runsas kuviolaulu jatkui pitkälle 1800-luvulle saakka (Rogers 1998, 364). Klassiselle kaudelle siirryttäessä itse kuviot pysyivät aivan samanlaisina, vaikka niiden merkitsemistapa saattoikin muuttua ja vaihdella, erityisesti appoggiaturan osalta (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 40). Vielä 1800-luvun alussa *bel canto* -laulajat usein ”modernisoivat” Mozartin, Händelin ja Haydnin sävellyksiä aikaisempaa käytäntöä runsaammin ja virtuoosimaisemmin koristein. Vaikka monet musiikikriitikot olivat tätä vastaan, niin suuri yleisö tulvi kuitenkin oopperataloihin kuuntelemaan heitä. Vuonna 1813 kuitenkin erään oopperansa ensi-illassa Rossiinin kerrotaan kuitenkin kyllästyneen siihen, että hänen säveltämästään yksinkertaisesta aariasta ei ollut lähes mitään alkuperäistä nuottia jäljellä, kun esittäjä sitä oli koristellut. Tämän jälkeen Rossinin sanotaan päättäneen säveltää niin koristeellisia melodioita, etteivät laulajat enää voineet niitä omalla turhamaisuudellaan muuttaa (Toft 2013, 109).

Johann Sebastian Bachin (1685-1750) keskeinen myöhäisbarokin ajan koristekoodisto löytyy aukikirjoitettuna hänen pojalleen vuonna 1720 kirjoittamastaan soitto-oppaan, *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, alkusivuilta. Myös nykymuusikko voi tästä saada apua barokkoristeiden opetteluun.



Kuva 1. Barokkiornamentit Johann Sebastian Bachin kirjasta: *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720)

Barokin aikana artikulaation katsottiin tuovan eloa nuoteille ja antavan lisätunnetta musiikin henkeen ja sieluun. Yleensä artikulaatio perustui nuotin sijaintiin (enemmän painostusta ”hyville” ja ensimmäisille nuoteille) sekä fraasin melodiselle muodolle. Artikulaatioon kuuluivat dynaamiset vaihtelut ja ornamentaatio (Cyr 1992, 106). Sen sijaan kaikkein tärkein asia kappaleessa oli puhuttuun kieleen perustuva iskujen ja painotusten hierarkia. Kielen painotuksen periaatteen mukaan vahvaa seurasi heikko, painavaa kevyt, ja tätä ilmennettiin myös instrumentin avulla (Harnoncourt 1986, 43-46). Barokin ajan ihanteellinen artikulaatio oli niin kutsuttua ”keskivertoartikulaatiota”, joka poikkea nykylaulajien artikulaatiosta. Se ei ollut legatoa, eikä liaksi tavuja ja iskuja erottelevaa, vaan jotakin siltä väliltä (Donington 1982, 31). Kuitenkin laulajien tuli keskittyä oikeanlaiseen retoriikkaan ja tekstin painotukseen ja värittämiseen, mitä lauluoppilaat harjoittelivat opettajiensa kanssa heti alusta lähtien (Toft 2013, 47).

Laulajia kehoitettiin 1600-luvulla koristelemaan erityisesti sellaisia sanoja, jotka kuvastivat jotakin erityistä tunnetta tai asiaa, joka herätti kuulijassa tunteita. Tällaisiksi keskeisiksi valittuja sanoja tuli mieluiten koristella esimerkiksi ornamenteilla kuten *accenti* tai *esclamationi*, *crescendolla*/*diminuendolla*. Laulajat saattoivat myös tehdä tulkinnasta alakuloisen tai surumielisen, aina sen mukaan, mitä tunnetilaa tekstissä kerrottiin ja tavoiteltiin (Carter 1989, 10).

Seuraavaan on koottu yleisimmin ja laajimmin Euroopassa opetetut laulajien esittämät lauluornamentit. Vaikka italialaiset ja ranskalaiset ornamentit erosivatkin toisistaan, niin niissäkin oli useita samankaltaisuuksia. Ranskalaisen Jean-Philippe Rameaun (1683-1764) käyttämät koristeet löytyvät lopun liitteestä 1. Barokkiornamentit muuttuivat varhaisbarokin jälkeen hieman, kun erityisesti ranskalaisen barokkimusiikin vaikutus ulottui Italiaan (Dickey 2012, 313). Myös yleinen musiikkimaku muuttui erityisesti oopperan vaikutuksesta, jolloin tekstin tunnepitoisuuden korostamisesta siirryttiin melodialinjan korostamiseen ja virtuoosimaisuuden ihailuun.

8.1 Melodiaa muuttavat kuviot

”Division, according to the Opinion, is of two Kinds, the Mark’d, and the Gliding; which last, from its Slowness and Dragging, ought rather to be called a Passage or Grace, than a Division.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale IV § 3

Melodiaa muuttaviin kuvioihin kuului suuri joukko erilaisia koruja ja niiden yhdistelmiä. Suurin osa niistä oli peräisin jo renessanssin ajalta ja käytössä koko barokin ajan, vaikkakin osa koki barokin kuluessa jonkin verran muutoksia. Koska laulajan perustaitoon kuului laulun improvisatorinen koristelu esitystilanteessa, korujen osaaminen oli tärkeää. Laulajien tuli kuitenkin pyrkiä kohtuuteen niiden käytössä, jotta tekstin tärkeys säilyi:

”That they be performed with an equal regard to the Expression of the Words, and the Beauty of the Art.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale X § 11

8.1.1 “Passagi”

”DIMINUTIONE...c’est lorsqu’on partage par exemple une Ronde, ou une Blanche en plusieurs Noires ou Croches, ou autres Nottes de moindre valeur. Il y en a de plusieurs manieres. On en fait par degrés conjoints, comme les Trilli, Tremolo, Tremoletti, Groppi, Circoli mezzi, Fioretti, Tirate, Ribattute di gola &c... ”

Sébastien de Brossard : Dictionnaire de musique (1703)

Pitkien nuottiarvojen jakaminen useisiin lyhyisiin nuotteihin (englanniksi 'division' ja ranskaksi 'diminution') oli tapa, joka oli periytynyt renessanssista barokkiin. Varsinkin 1590-1630 julkaistiin runsaasti käsikirjoja, joissa neuvottiin laulajia koristelemaan melodialinjaa monipuolisesti jakamalla pitkiä nuotteja lyhyisiin kadensseissa ja jopa kokonaisissa lauluissa. Zacconi teoksessaan (1592) kehotti laulajia opettelemaan hyvin *gorgia*-kurkkulaulamisen tekniikan, koska se helpotti heitä myös oppimaan nopeat passagit (Sanford 2012, 6). Myös Tosi kertoo kirjassaan, miten pitkät nuottiarvot tuli jakaa osiin oikealla tavalla.

"The sole and entire Beauty of the Division consists in its being perfectly in Tune, mark'd, equal, distinct, and quick."

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale IV § 19*

Tätä monimutkaista koristelutapaa kutsuttiin nimellä *passaggi* tai *gorgie*. *Passagit* olivat painotukseltaan voimakkaiden ja heikkojen tavujen virtaa (Douglass 2012, 194), ja ne tuotettiin todennäköisesti liikuttamalla kurkunpäätä (Rogers 1998, 354-355). Näissä ohjekirjoissa oli luetteloita ja malliksi nuotinnettu esimerkkejä erilaisista melodialinjoista ja säännöistä. Näihin kuului esimerkiksi se, että oktaavihyppyjä saattoi tehdä vain ylöspäin, tai että alkuperäisen nuotin oli kuuluttava aina korun alussa, keskellä ja lopussa (Dickey 2012, 295-298). Laulajia kehoitettiin myös varomaan ja välttämään liiallista passagien käyttöä, jotta ne eivät pilaisi kappaleen perusharmoniaa (Carter 1989, 10).

"Divisions have the like Fate with the Shakes; both equally delight in their Place; but if not properly introduced, the too frequent Repetition of them becomes tedious if not odious."

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale IV § 20*

Tällaista pitkien nuottiarvojen jakamista pienempiin osiin käytettiin laulussa vielä pitkälle 1800-luvullekin (Carter 1989, 33).



Kuva. 2. Esimerkki pitkien nuottiarvojen jakamisesta Giovanni Luca Conforton teoksesta *Breve et facile maniera* (1593), s. 8

Erilaisia nuottikoristeluita voitiin tehdä eri tilanteissa. Muun muassa laskevia lisänuottikulkuja suosittiin erityisesti hitaissa, surullisissa kappaleissa ja nousevia melodiakulkuja suositeltiin käytettäväksi kevyempiä tunteita, kuten toivoa ja iloa, ilmaistessa (Toft 2013, 139).

8.1.2 “Intonatio”

Intonatio on koriste, joka tehtiin teoksen tai fraasin ensimmäiselle nuotille. Siinä aloitettiin melodia varsinaisen nuotin sijaan terssiä alemmaa, laulettiin tai soitettiin se pisteellisenä, ja noustiin sävelaskel kerrallaan oikealle sävelelle. Säveltäjistä esimerkiksi sekä Giulio Caccini että Claudio Monteverdi käyttivät tätä koristetta runsaasti (Dickey 2012, 304).

8.1.3 “Accento”

“L’accent exige qu’après avoir soutenu ou enflé le son, on sasse monter le larinx d’un degré ou d’un demi-dégré, & qu’on sasse sortir l’air intérieur avec une douceur extrême, afin de caresser le son de la dernière note. ”

Jean Blanchet: *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 126

Accento (ranskaksi 'l'accent') muistutti melodiarakenteeltaan *intonatiota*. Tässä koristeessa täytettiin yli sekuntia suurempia intervaleja lisäsävelillä. *Accentoa* voitiin käyttää sekä ylös- että alaspäisissä melodiakuluissa, ja monin eri versioin. Yksinkertaisin, kenties yleisin ja suosituin oli se, että toistettiin lähtösävel pisteellisenä kahdeksasosanuottina ja soitettiin seuraava välisävel joko sävelaskel ylempää tai samalla korkeudelta kuin edellinen, mutta kuudestoistaosanuotin pituisena. Tätä koristetta suositeltiin barokin ajan oppaissa käytettäväksi erityisesti silloin, kun laulaja ei ollut lahjakas käyttämään *dispositiota* eli laulamaan nopeita koloratuureja, tai jos kappale käsitteli syviä surun tai tuskan tunteita (Dickey 2012, 304-305).

8.1.4 “Ribattula di Gola”

Tämä koriste liittyi sekä laulutekniikkaan että melodialinjan koristeluun. *Ribattula di gola* tarkoitti ”kurkun lyömistä”. Toinen nimitys tälle samalle koristeelle oli *zimbelo*. Tässä koristeessa oli kaksi peräkkäistä ylöspäistä appoggiaturaa ennen varsinaisen lähtösävelen toistoa. Tätä samaa koristetta saatettiin myös käyttää myös muun muassa yhdistettynä trilliin (Dickey 2012, 307).

8.1.5 “Appoggiatura”

“Among all the embellishments in the Art of singing, there is none so easy for the Master to teach, or less difficult for the Scholar to learn, than the Appoggiatura. This, besides its beauty, has obtained the sole privilege of being heard often without tiring, provided it does not go beyond the limits prescrib'd by professors of good taste.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale II § 1*

Appoggiatura oli yksi barokin peruskoristeita. Siinä päänuotin (nuottikuvassa oleva perusnuotti) eteen tehtiin joko ylempää tai alemmaa lähtevä lisänuotti, joka nojaa varsinaiseen nuottiin. Tästä tämä koriste oli myös saanut nimensä; se tuli italian kielen sanasta nojata, *appoggiare*. Tätä ylempää alkavaa koristetta käytettiin erityisesti suurta huolta, surua tai murhetta esittävässä lauluissa, koska se muistutti ihmisen huokausta (Lloyd-Watts & Biggler 1995, 10). Alhaalta ylöspäin nouseviin appoggiatuuriin liittyi yleensä äänen voimistamista, ja ylhäältä

alaspäin laskeviin taas äänen hiljentämistä (Toft 2013, 110-111). Koska appoggiaturassa tuli barokin aikana painottaa dissonanssia, voidaan se laskea myös osittain kuuluvaksi dynaamisiin koristeluihin (Cyr 1992, 52).

”If the Scholar be well instructed in this, the Appoggiatura’s will become so familiar to him by continual Practice, that by the Time he is come out of his first lessons, he will laugh at those Composers that mark them, with a Design either to be thought Modern, or to shew that they understand the Art of Singing better than the Singers.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale II § 16*

Appoggiaturan pituus vaihteli barokin kautena aina varhaisbarokin puolipitkästä appoggiaturasta myöhäisbarokin harkitun lyhyestä harkitun pitkään. Näistä jälkimmäinen oli suosittu, koska se vaikutti dramaattisemmin harmoniaan ja siten myös tulkintaan (Donington 192, 110-118).

8.1.6 “Tirata”

“TIRATA ...en Francois TIRADE. C’est ainsi que les Italiens apellent en general toutes ces suites de plusieurs Notes de même figure ou valeur, qui se suivent par degrez conjoints, tant en montant, qu’en descendant.”

Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de musique* (1703)

Tämä koriste muistutti *glissandoa*. Siinä ääntä liuutettiin alas tai ylös melodiakulusta liikkuen samalla korostaen sitä dynaamisilla vaihteluilla. Tätä keinoa käytettiin usein erityisesti pateettisessa tyyllissä, ja siihen liittyi usein kromaattisia nuotteja vahvistamaan tunnetta (Baird 2012, 35).

“The use of the Slur is pretty much limited in Singing, and is confined within such few Notes ascending or descending, that it cannot go beyond a fourth without displeasing. It seems to me to be more grateful to the Ear descending than in the contrary Motion.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale IV § 7*

Pidempää liukua kutsuttiin *tirataksi*. Liuku saattoi olla laskeva tai nouseva. Mikäli *tirata* tehtiin ennen iskua, siihen liittyi yleensä eleganssia ja hienostuneisuutta, ja mikäli se tehtiin iskulle, niin silloin siihen yhdistyi enemmän ilmaisuvoimaa (Donington 1982, 121). *Strascino* oli kahden kaukana toisistaan olevan nuotin

väliin lisättyjen asteikkonuottien yhdistelmä, mikäli kyseessä oli liukuminen alaspäin (Smith Porter 1834, 298).

8.1.7 “Acciaccatura”

Tämä nuottikuvan koriste sai nimensä italiankielisestä sanasta *acciaccare* eli murskata. Siinä nuottiin lisättiin dissonanssi, joka purkautui nopeasti konsonanssiin. *Acciaccatura* merkittiin barokkiaikana nuotteihin vinolla yliviivauksella varsinaiseen nuottiin. (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 29). Barokin aikana tunnistettiin kaksi erilaista *acciaccatura*a: a) Dissonoiva nuotti, joka lisättiin päänuotin eteen. Tämä dissonanssi tuli laulaa varsinaisella iskulla, mutta lopettaa se nopeasti ja b) dissonanssi, joka lisättiin kahden nuotin väliin (Donington 1982, 123-124).

8.1.8 “Mordent”

Mordentti (*mordent*) on alemmalta lähtevän appoggiaturan ja varsinaisen nuotin yhdistelmä. Sana on peräisin latinankielisestä sanasta *mordere*, joka tarkoittaa puremistä, ja ajatuksena se lisää rytmistä aksenttia ja loisteliaisuutta nuottikuvaan (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 11). Mordentti saatettiin myös lisätä kappaleen tai fraasin ensimmäiseen nuottiin. Tällöin parhaana pidettiin, jos melodian peruskuvio liikkui alhaalta ylös (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 39).

Mordentti oli trillin peilikuva: Siinä missä trilli lähti varsinaista nuottia ylempää, niin mordentti lähti päänuottia alemmaksi. Erona näiden kahden välillä oli kuitenkin se, että siinä missä pidempi trilli antoi erityistä lisätehoa dissonanssiin, niin lyhyt mordentti taas oli tehokkaampi. Täten mordentin päämerkitys oli sen rytmisessä painottamisessa (Donington 1982, 139-141).

8.1.9 “Cadenza”

”Cadences in Music, are the same as stops in speaking or writing; being, in like manner, the proper terminations, either of a part, or of the whole of a composition.”

Charles Avison: *Essay on Musical Expression* (1752), 3

Kadenssista (*cadenza*) tuli tärkeä osa laulumusiikkia erityisesti 1700-luvulla. Alun perin kadenssi tarkoitti pieniä nuotteja, joilla laulaja koristeli kappaleen toiseksi viimeisen nuotin. Myöhemmin 1700-luvun kuluessa näistä kehittyi pidempiä ja monimutkaisempia sävelkulkuja, arpeggioita, *messe di voce* -koristeita sekä muita efektejä, joilla laulaja päätti aarian (Rogers 1998, 364).

Da capo -aarioissa laulajilla oli tapana koristella jokaisen osan loppu yhdellä tai kahdella kadenssilla. Pääsääntöisesti kuitenkin katsottiin, että pitkissä kappaleissa laulajien odotettiin tekevän pidempiä kadensseja ja lyhyissä lyhempiä (Toft 2013, 153).

”Every Air has (at least) three Cadences, that are all three final.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale VIII § 5*

Joskus lisäkadensseja tehtiin myös osien sisään (Cyr 1992, 130).

”The Cadences, that terminate the Airs, are of two Sorts. The Composers call the one Superior, and the other Inferior. To make myself better understood by a Scholar, I mean, if a Cadence were in C natural, the Notes of the first would be La, Sol, Fa; and those of the second Fa, Mi, Fa. In Airs for a Single voice, or in Recitatives, a Singer may chuse which of these Closes or Cadences pleases him best, but if in Concert with other voices, or accompanied with Instruments, he must not change the Superior for the Inferior, nor this with the other.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale VIII § 1*

Tosi oli kuitenkin sitä mieltä, että 1700-luvulla niitä tehtiin jo liian usein, ja ne olivat usein liian pitkiä.

”On peut étendre l’usage de mes règles jusqu’ à l’agrément que nous appellons point d’orgue (=fermaatti), & que les Italiens nomment cadenza ; ils le placent ordinairement au milieu & à la fin d’une ariette : cet agrément exige des sons délicats & des inflexions extrêmement déliées ; aussi les chanteurs qui le sont avec grace, & tout d’une haleine, sont-ils surs des applaudissements des auditeurs. ”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant (1756), 31*

Kadenssit pitenivät kuitenkin vielä 1800-luvulle tultaessa. Pisin tunnettu laulajan tuolloin esittämä kadenssi oli Gaetano Crivellin vuonna 1815 Milanon La Scalassa esittämä. Tämä kadenssi kesti peräti 25 minuuttia (Rogers 1998, 365). Kadenssien pituutta tärkeämpää oli kuitenkin muunnella niitä.

”And is it not worst of all, to torment the Hearers with a thousand Cadences all in the same Manner? From whence proceeds this Sterility, since every Professor knows, that the surest way of gaining Esteem in Singing is a Variety in the Repetition?”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale VIII § 13*

Kadenssit tuli yleensä tehdä hieman hitaammin kuin edeltävä musiikki, jotta kuviot eivät sekoittuisi toisiinsa, ja jotta saatiin lisättyä niiden vaikuttavuutta kuulijoiden tunteisiin. Laulajat yleensä aloittivat kadenssin *messa di vocella* (Toft 2013, 154).

”Kadenssit on soitettava hyvin pidätellen, vaikka ne olisikin kirjoitettu pienin nuottiarvoin, ja kun lähestytään kuvioiden tai kadenssien päästöstä on tempo hidastettava.”

Girolamo Frescobaldi: *Toccate e partite d’intavolatura di cimbalo... (1616)*
esipuhe (suom. Markku Heikinheimo)

Esittäjä sai vapaasti valita, millaisen kadenssin halusi tehdä. Tällaisten kadenssien lisäksi oli renessanssin ajalta periytynyt muunkinlaisia osien ja kappaleiden lopetuksia, joita yleisö oli tottunut kuulemaan. Näihin kuului muun muassa niin sanottu *grosso*, joka oli suuressa suosiossa varsinkin 1500-luvun lopussa (Dickey 2012, 302-303). Siinä kappale lopetettiin siten, että tehtiin kaksi peräkkäistä mordenttia alaspäin, laskeuduttiin vielä yksi sävel alaspäin, ennen kuin noustiin sävel kerrallaan ylös uudestaan loppusäveleeseen. Tästä perusversiosta tehtiin lisäksi useita erilaisia ja monimutkaisempia versioita, aivan kuten kaikissa muissakin kadensseissa.

Säveltäjät eivät yleensä merkinneet mitään erityisiä merkkejä kadensseille. Kadenssit tehtiin kuitenkin yleensä aina niihin kohtiin, joihin oli merkitty fermaatti tai tauko (Toft 2013, 154).

8.2 Dynaamiset muutokset

Barokkimusiikkiin ei kuulunut yleensä varsinaista sävellettyä dynamiikkaa. Jo ennen vuotta 1600 laulajat olivat käyttäneet dynaamisia värityksiä lauluäänellä, mutta barokin aikana uutta olivat harkitusti tehdyt dynaamiset koristeet tiettyjen efektien luomiseksi sekä näiden korujen rakentaminen yleiseksi käytännöksi (Dickey 2012, 308). Vasta 1750 jälkeen alkoi dynamiikka olla tarkemmin säveltäjän määrittelemää ja osana itse sävellystä. Barokin ajan dynamiikka perustui puhuttuun kieleen ja tekstin esittämien tunteiden vahvistamiseen. Barokin ajan dynamiikka oli piendynamiikkaa, joka toteutui yksittäisissä sanoissa ja tavuissa. Siitä syystä sen voidaan katsoa liittyvän myös artikulaatioon, koska se koskee yksittäisiä säveliäkin ja pieniäkin sävelryhmiä (Harnoncourt 1986, 66).

Eräs kaikkein aikaisimmista kuvauksista tulkinnallisesta lauludynamiikasta löytyy Caccinin teoksesta *Le Nuove Musiche* (1602), jossa hän kuvailee uudenlaisen laulutyylin erilaisilla nyansseilla. Caccinin ajatuksia seurasi ja otti käyttöön moni muukin säveltäjä Italiassa ja jopa Englannissa ja Ranskassa, joissa tulkintaa tehostava paisutus ja pitkän nuotin *diminuendo* kuuluivat molemmat 1600-luvun alusta lähtien sekä laulu- että instrumentaalimusiikkiin. Vasta 1700-luvulta lähtien otettiin käyttöön nykyisin käytössä olevat *crescendo* ja *diminuendo* osoittavat symbolit, tosin joskus ranskalaisissa nuoteissa saattoi olla rinnakkain sekä Ranskan omia koristekoodeja, että italialaisia käytäntöjä (Cyr 1992, 50-52). Joskus taas säveltäjä saattoi jo 1600-luvulla kirjata yksittäisiä toiveita nuotteihin, kuten *piano* tai *forte*. Yleensä näihin kohtiin säveltäjä toivoi jonkin kaikuefektin, tai muun vastaavan dynaamisen koristeen käyttöä. Myös niin sanottu *esclamazione*, eli neljäsosanuotteihin lisätty tremoloefekti kuului näihin barokin ajan dynaamisiin koruihin (Dickey 2012, 308-310).

Koska lauludynamiikka oli tärkeä ornamentaation kannalta, laulunopiskelijoiden oli opeteltava hyvä hengitystekniikka, jolla he pystyivät kannattelemaan pitkiä fraaseja. Harjoitukset aloitettiin yleensä ”ah”-vokaalilla. Muun muassa *crescendo* ja *decrescendo* harjoiteltiin ylöpäisillä ja alaspäisillä skaalarajoituksilla siten, että jokaista ääntä laulettiin ensin kahdeksan sekunnin ajan *crescendona* ja sitten toiset kahdeksan *decrescendona*. Riittäväällä

harjoituksella oppilaat kykenivät laulamaan jopa yli 20 sekuntia kestäviä *mesa di voce* -koruja (Toft 2013, 52).

8.2.1 “Messa di voce”

”...let him teach the Art to put forth the Voice, which consists in letting it swell by Degrees from the softest Piano to the loudest Forte, and from thence with the same Art return from the Forte to the Piano. A beautiful *Messa di Voce*, from a Singer that uses it sparingly, and only on the open Vowels, can never fail of having an exquisite Effect.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale I § 29

Yhden nuotin voimistaminen ja hiljentäminen eli *mesa di voce* oli koristelu, joka oli otettu käyttöön jo 1600-luvulla, vaikkakin sen suosio kasvoi vasta 1630-luvun jälkeen (Dickey 2012, 308). Tätä ornamenttia käytettiin aina yhden nuotin kohdalla lisäämään jonkin tietyn sanan kohdalla tunnetta. Sitä ei kuitenkaan yleensä koskaan merkitty erikseen nuotteihin (Cyr 1992, 52). *Messa di voce* oli äänen voimistamista ja hiljentämistä (*crescendo-decrescendo*) pitkällä nuotilla. Siihen saattoi myös liittyä vibraton käyttöä *crescendon* korkeimmassa kohdassa. Tämän dynaamisen korun vastapainona oli niin sanottu *fermar la voce*, eli pitkän nuotin tasainen laulaminen (Baird 2012, 33).

Messa di voce nousi varsinaiseen suosioon myöhäisbarokin aikana, jolloin siitä tuli *bel canto* -laulutavan keskeisin ornamentti. Lauluoppaissaakin esiteltiin kuvina erilaisia *mesa di voce* -tapoja, joissa oli eripituisia *crescendoja* ja *decrescendoja* riippuen siitä, millaista tunnetta haluttiin missäkin tapauksessa tavoitella. Tällöin voitiin painottaa joko tiettyä yksittäistä sanaa tai kokonaista lausetta Kuten kuuluisan kastroattilaulajan Farinellin eli Carlo Broschin (1705-1782) esityksestä vuodelta 1734 kerrotaan (Toft 2013, 50):

”Farinelli moved his audience to a state of ecstasy by the manner in which he commenced his famous son ‘*Son qual nave*’, the first note of which was taken with such delicacy, swelled by minute degrees to such an amazing volume, and afterwards diminished in the same manner to a mere point, that it was applauded for five minutes.”

8.3 Lauluäänen virtaukseen vaikuttavat muutokset

”The Shake then, being of such consequence, let the Master, by the means of verbal Instructions and Examples vocal and instrumental, strive that the Scholar may attain one that is equal, distinctly mark’d, easy, and moderately quick, which are its most beautiful Qualifications.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale III §*

Lauluäänen virtaukseen vaikuttavat muutokset voidaan laskea myös melodiaa muuttaviin kuvioihin, koska monen tutkijan mielestä (esim. Lloyd-Watts & Bigler 1995) ne ovat vain peräkkäisiä appoggiaturia. Koska niissä painotus on kuitenkin erilaisessa äänen tuottamistavassa, luokitellaan ne tässä erikseen.

”Questo modo di cantare, & queste vaghezze dal Volgo comunemente vien chiamata gorgia: la qual poi non è altro che un aggregato, & collettione di molte Chrome, & et Semichorme sotto qual si voglia particella di tempo colligate : Et è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure; molto meglio si impara con l’audito che con gli’esemplii.”

(This manner of singing, and these ornaments are called by the common people gorgia; this is nothing other than an aggregation or collection of many eights and sixteenths gathered in any one measure. and it is of such nature that, because of the velocity into which so many notes are compressed, it is much better to learn by hearing it than by written examples.)

Ludovico Zacconi: *Prattica di musica (1592), 58*

Barokin aikainen nykylaulua hiljaisempi ja ”suorempi” ääni vaati erinomaista hengitystekniikkaa ja hyvää tukea. Laulajat eivät kuitenkaan laulaneet tällä tavalla koko ajan, vaan he yhdistivät siihen runsaasti erilaisia ornamentteja, joista yksi oli erilaisten vibratotekniikoiden käyttö (Harrington Heider 2012, 51). Barokin aikana ei tunnettu vielä varsinaista vibratoa. Sana ”vibrato” mainitaan ensimmäisen kerran vasta 1800-luvulla. Sitä ennen äänen värähtelystä käytettiin erilaisia termejä ja sitä käytettiin melodialinjan koristeluun sekä yksin, että yhdistettynä erilaisiin muihin ornamentteihin (Dickey 2012, 310). Laulajat käyttivät myös erilaisia tekniikoita sen tuottamiseksi. Italiassa 1580-90 -luvuilla suuressa suosiossa oli niin sanottu *gorgia*-tyyli laulujen koristelussa. Kaikki laulajat: naiset, miehet, nuoret pojat ja kastraatit käyttivät tätä laulutekniikkaa,

jolla avattiin ja suljettiin äänirakoa. Italialaiset laulajat käyttivät selvempää kurkunpään liikuttelua ja siitä seuraavia voimakkaampia kurkunpään paukauksia kuin esimerkiksi ranskalaiset. (Sanford 2012, 5).

Italialaisilla oli monia erilaisia termejä kurkkulaululle *gorgian* lisäksi. ”*Battuto*” tarkoitti erityistä kurkunpään ylös-alas -liikettä trilliä lauletaessa pitäen ilmavirtaa samalla tasaisena. Mikäli taas trillillä laulettava intervalli oli puolta sävelaskelta pienempi, mikäli ilmavirta ei ollut tasainen, ja mikäli kurkunpäässä ei muodostunut liikettä, silloin tällaista trilliä kutsuttiin ”vuohitrilliksi” (*caprino, cavallino, goat trill*) (Baird 2012, 36).

Vibraton tuli olla koristeena riittävän selvää, jotta kuuliija kiinnitti siihen huomiota, mutta laulajat käyttivät sitä vain muutamissa erityisissä kohdissa halutessaan niihin lisää tulkintaa (Donington 1982, 36). Yletön vibraaton käyttö oli häiritsevää, ja mielipiteet vibraaton liiallisesta käytöstä saattoivat olla voimakkaitakin.

”He will have a still greater detestation for the invention of laughing in singing or that screaming like a hen when she is laying her egg. Will there not be some other little animal worth their imitation, in order to make the profession more and more ridiculous?”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723)*, Kappale IX §66

8.3.1 “Tremolo”

Eri aikoina käytetyt käsitteet sekoittavat helposti nykylaulajaa, joka yrittää opetella barokin aikaisia esittämiskäytäntöjä. Esimerkiksi saksalaiset säveltäjät ja musiikkifilosofit kutsuivat 1600- ja 1700-luvuilla trilliä *tremoloksi* (Sanford 2012, 19). Kuitenkin *tremolo* saattoi esiintyä monessa erilaisessa muodossa. Se saattoi olla yksinkertaisimmillaan äänen ”tärisemistä” tai ”värisemistä”, mutta se saattoi myös olla saman nuotin nopeaa toistamista (Dickey 2012, 311). Tätä äänielimistön ”nyyhkintää” käytettiin kuvaamaan äärimmäistä surua, tuskaa, vihaa, kosta, häpeää tai suuttumusta (Toft 2013, 94).

8.3.2 “Trillo”

Trilli eli *trillo* on yksi jo Caccinin *Le Nuove Musichessa* (1602) mainitsema koriste, jonka tarkoitus oli lisätä tunnetta laulussa. Trilli voidaan katsoa kuuluvaksi myös melodiaa muuttaviin koristeisiin, koska se oli itse asiassa sarja peräkkäisiä ylemmältä lisänuotilta lähteviä appoggiaturia. Lisäksi trilli vaikutti myös ilmaisuväriin ja harmoniaan. Myöhäisbarokin aikana trillistä tuli enemmän harmoninen ornamentaatio ja siten dramaattisempi teholtaan (Donington 1982, 125-138). Trilliä kutsuttiin aluksi Italiassa “ryhmäksi” (*gruppo*), mistä sai alkunsa sen nykytermi “*gruppetto*”. Ennen vuotta 1680 termi “*trillo*” tarkoitti äänen pulssimaista voimistamista ja hiljentämistä. Myöhemmin tätä pidettiin kuitenkin vanhanaikaisena, ja termiä alettiin käyttää sen nykymerkityksessä. Englannissa taas trilliä kutsuttiin 1600- ja 1700-luvuilla termillä ”*shake*”. (Howlett, 2012).

Tremoloon verrattuna trilli muutti enemmän varsinaista nuottikuvaa, ja se myös muodostettiin enemmän kurkussa, samalla tavoin kuin nopea *passaggi* (Dickey 2012, 311). Barokin aikana trilli lähti aina päänuotin yläpuolelta, vaikka nykyisin trilliä opetetaan lähteväksi aina varsinaiselta nuotilta ylöspäin. Tämä käytäntö tuli käyttöön vasta barokin jälkeen, ja romantiikan ajan trillit saattoivat alkaa joko lisänuotista tai varsinaisesta nuotista (Llody-Watts & Bigler 1995, 11).

Trilliä pidettiin usein tärkeimpänä kaikista koristeista, koska sillä oli tärkeitä sijaintipaikkoja kappaleessa.

”...to the end of Cadence, where for the most part it is very essential; and who wants it, or has it imperfectly, will never be a great singer, let his Knowledge be ever so great.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), *Kappale III § 3*

Pienistä nuottiarvoista koostuva trilli johti yleensä pitkään päätössäveleeseen. Myös myöhäisessä barokkimusiikissa käytettiin erityisesti trilliä nivomaan trilli päätössäveleeseen (Heikinheimo 1983, 136-137). Niihin kohtiin, joihin säveltäjä erityisesti halusi trilliä käytettäväksi, hän merkitsi sen nuotteihin. Trillin merkinä käytettiin joko *t*, + tai *tr* -merkkejä (Cyr 1992, 128).

Tosi mainitsee teoksessaan kahdeksan erilaista trilliä: 1) Iso trilli (*trillo maggiore*), 2) Pieni trilli (*trillo minore*), 3) Mezzo-Trillo tai Lyhyt trilli (*mezzotrillo*), 4) Nouseva trilli (*trillo cresciuto*), 5) Laskeva trilli (*trillo calento*), 6) Hidas trilli (*trillo lento*), 7) Kaksinkertainen trilli (*trillo raddoppiato*), 8) *Trillo-Mordente*. Joista *trillo cresciuto*, *trillo calato* ja *trillo lento* olivat Tosin aikana jo jääneet vanhanaikaisina pois käytöstä (Baird 2012, 37). Näistä kaksi ensimmäistä olivat Tosin mielestä tärkeimmät (Tosi 1723, kappale III § 5-13). Huonoja trillejä olivat muun muassa seuraavanlaiset:

”That Shake which is too often heard, be it ever so fine, cannot please. That which is beat with an uneven motion disgusts; that like the quivering of the goat makes one laugh; and that in the throat is the worse: That which is produced by a tone and its third, is disagreeable; the slow is tiresome; and that which is out of tune is hideous.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723)*, Kappale III § 16

Barokin aikana trilli tehtiin selvemmin ja terävämmin (*spiccate bene*) kuin nykyisin ja se tuotettiin ilmeisesti kurkunpäästä liikuttamalla (”lyömällä kurkkua”), eikä nykyiseen tapaan vatsalihasten ja pallean nopeilla liikkeillä.

”TRILLO ...qu’on trouve souvent marqué en abregé par un T. ou par Tr. ou simplement par un petit t. tant pour les Voix que pour les Instruments. C’est souvent la marque qu’on doit battre fort vite alternativement ou l’un après l’autre deux Sons en degré conjoints comme fa, mi, ou, mi, re, &c. De maniere qu’on commence par le plus haut, & qu’on finisse par le plus bas, & c’est le proprement la Cadence ou le Tremblement à la Francoise. Mais c’est aussi tres-souvent sur tout dans les Musiques Italiennes une marque qu’on doit rebattre plusieurs fois sur le même degré, le même Son ; d’abord un peu lentement, & sur la fin avec autant de vivacité & de vitesse que le gosier le peut faire. ”

Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique (1703)*

Trillin pituuteen vaikuttivat monet eri tekijät, kuten varsinaisen nuotin aika-arvo, kappaleen ja tahdin tempo sekä esittäjän tekninen osaaminen ja henkilökohtainen mielipide (Lloyd-Watts & Bigler 1995, 29). Myöhemmin 1700-luvulla tällainen varhaisbarokin kurkkutrilli (*gorghe*) jäi lähes pois käytöstä. Tähän olivat syynä muun muassa musiikin melodiakulkujen vaikeutuminen, soitinten äänten ja laulumusiikin voimistuminen, joiden takia laulajien piti etsiä uusia laulutekniikoita (Rogers 1998, 354-355). Perustrilli jäi kuitenkin elämään, ja laulajat käyttivät sitä myöhemminkin runsaasti. Siitä voitiin muokata eripituisia ja

vaihdella sen voimakkuutta ja tärinää eri tunteiden tulkintaan sopivaksi (Toft 2013, 132-133).

8.4 Rytmiset muutokset

Barokin aikana sekä nuottikirjoitukseen että rytmisiin esittämiskäytäntöihin liittyi runsaasti hankaluuksia ja epäselvyyksiä. Joskus säveltäjän kirjoittamat nuotit mahdollistivat tai joskus jopa edellyttivät esiintyjän muuttavan niitä jollakin tavalla. Vaikka eri puolilla ja eri aikoina käytännöt olivatkin erilaisia, niin joitakin yleisiä sääntöjä oli kuitenkin käytössä (Donington 1982, 42). Barokkimusiikissa tapa pidentää ja painottaa nuottiparien ensimmäistä nuottia oli yleisesti käytössä 1600- ja 1700-luvuilla lähes kaikkialla, ja esittäjä saattoi tulkita pisteitä kappaleen affektin mukaan. Ranskalaisessa esittämistyylissä tämä vietiin paljon pidemmälle (Schott 1998, 410). Varhaisessa italialaisessa barokkimusiikissa laulaja saattoi myös painottaa jälkimmäistä nuottia ensimmäisen sijaan, kunhan painotus oli nopea ja selkeä. Myös Englannissa tällainen esittämistapa oli yleistä erityisesti Henry Purcellin (1659-1695) musiikissa (Cyr 1992, 116-117).

Ranskalaisten käyttämä painotustapa (*inégalité*) taas poikkesi hieman italialaisten käyttämästä tavasta. Ranskalaiset painottivat yleensä nuottiparin lyhyempää nuottiarvoa, etenkin silloin, kun kyseessä oli kahdeksasosanuotteja (Schott 1998, 41). Myös nuottiparien ensimmäisen nuotin piti yleensä saada enemmän painoa kuin jälkimmäisen (Sadie, S. 1998, 436-437). Erityisesti sopivia tällaiseen uudelleenpisteyttämiseen olivat kohtuullisen rauhalliset kappaleet, mutta eivät kovin nopeat tai hitaat kappaleet (Cyr 1992, 117).

Piste oli tärkeä artikulaatiomerkki barokin aikana. Yleensä piste merkitsee lyhentämistä sellaisessa kohdassa, missä soitettaisiin tai laulettaisiin täysmittainen sävel. Missä taas muuten soitettaisiin lyhyesti, piste tarkoittaa erityistä painoa. Varsin usein pisteitä voi pitää eräänlaisina painottamisen merkkeinä, jolloin ne voivat merkitä jopa nuotin pidentämistä. Jos taas nuottien päällä on pisteet, silloin kaikki kyseiset nuotit tuli esittää samanpituisina (Harnoncourt 1986, 63).

Joskus taas pisteellisiä nuotteja lyhennettiin, ja pisteellistä nuottia seuraava nuotti esitettiin puolta lyhyempänä. Tällaista ”ylipisteellistämistä” (*overdotting*)

käytettiin erityisesti joko juhlavissa ja ylevisissä kappaleissa tai nopeissa ja terävästi artikuloituissa (Cyr 1992, 119). Erityistä huomiota kiinnitettiin synkooppeihin, joita korostettiin poikkeavalla painotuksella siten, että synkooppia edeltävä nuotti soitettiin hieman normaalia lyhempänä ja painottamalla synkoopin ensimmäistä nuottia (Donington 1982, 39).

Eri rytmiset painotukset ja kuvioinnit jopa tahdistasta toiseen lisäsivät ihmisten huolta siitä, että tekstistä tuli liian epäselvää ja vaikeasti ymmärrettävää. Tästä syystä koristelutapa muuttui ja pitkien nuottien jakamisen ja rytmisten vaihteluiden sijaan tuli yksinkertaisempia eri korujen yhdistelmiä, jotka olivat tunnepitoisempia ja monipuolisempia kuin varhaisbarokin *passagi*-juoksutukset (Dickey 2012, 301-302).

9 BEL CANTO

”If you look at the technique of Gigli and Pertile, you find an almost fathomable command of the vocal apparatus and every aspect of it. Equally important, they never – NEVER – divorced said apparatus from the character of the music they were singing at any given moment. That is a required ingredient of the Belcanto technique.”

Ciampa, Leonardo: *The Twilight of Belcanto* (2005), 21

Bel canto -terminä liittyy sekä laulamisen historiaan että laulopedagogiikkaan ja kattaa ajallisesti lähes kolme vuosisataa. Kaikki tämä yhdessä saa aikaan sen, että itse termin merkityksestä tutkijat eivät ole yksimielisiä (Stark 2008, 16).

Varsinaisesti kuitenkin *bel canto* (eli suomeksi ”kaunis laulu”) liittyi käsitteenä 1800-lukuun, jolloin haluttiin tehdä ero entisenlaisen italialaisen laulutavan ja uudemman ranskalaisen ja saksalaisen laulutavan välillä. Nykyisin tätä termiä käytetään lähinnä 1600—1700-lukujen italialaisesta laulumetodista, kun halutaan painottaa kauniin äänen ja virtuoosisuuden keskeisyyttä laulutaiteessa (Murtomäki 2004). Kuitenkin, vaikka viimeisen sadan vuoden aikana onkin pääosin ajateltu, että *bel canto* -laulaminen keskittyi kauniiseen ja tasaiseen legatolinjaan sekä korukuvioihin, niin aikalaislähteet kuitenkin kuvaavat lauluesityksiä, jotka olivat vaihtelevia ja taiturimaisia. Esiintyjät käyttivät laajaa teknistä valikoimaa laulujen tarinoiden tulkitsemiseen: aksentteja, painotuksia, äänen eri värityksiä, eri rekistereitä, fraseerausta, legatoa, *staccatoa*, *portamentoa*, *messa di voce*, tempon vaihteluita, vibratoa, ornamentaatiota sekä vartalon eleitä ja liikkeitä (Toft 2013, 4).

Italialaisessa laulutavassa tapahtui suuri muutos 1600-luvulla puhetyylisen laulun tultua suosioon. Tämän jälkeen tämä laulutyyli levisi ympäri Eurooppaa, mikä myös liittyi voimakkaasti kastaattien, oopperoiden ja kantaattien suureen suosioon. Virtuoosimaisesti laulavat kastaatit olivat palvottuja alun perin Italiassa, mutta myöhemmin myös ympäri Euroopan hoveja ja salonkeja (Duey 2007, v-vi). Tämä 1600-luvun alun teksti- ja tunnelähtöinen laulutyyli muuttui melodiaa painottavaksi ja koruja, lyyrisyyttä ja virtuoosimaisuutta korostavaksi (Sanford 2012, 9). Nämä kaikki loivat yhdessä pohjan *bel canto* -laululle.

Bel canto -perinteessä yhdistyivät myös virtuoosimaisesti laulavat ja suurta kuuluisutta saavat laulajapersonat, soololaulun kehittyminen sekä oopperan

synty 1600-luvulla. Tuolloin syntyi ero kuorolaulajien ja solistien välillä, mikä näkyi uudenglaisessa laulutavassa (Stark 2008, 17). Tämä kehitys vaati myös instrumenttien ja lauluäänen yhteistyötä, sillä kilpailu soittajien ja laulajien välillä ja mahdollisimman monen äänenvärin, virtuoosimaisten kuvioiden hallinta sekä tulkinnan erilaiset sävyt saivat aikaan uudenglaisia tekniikoita (Celletti 2001, 5-6).

Alun perin tämä uudenglainen laulutapa syntyi 1600- ja 1700-luvuilla oopperamusiikkiin, jossa laulajan edellytettiin voivan laulavan pitkiä korukuviota nopeasti ja selkästi. Tällaiseen laulutapaan sopi paremmin ääni, jossa ei ollut vibratoa (Tarasti 2003, 13). Lyyrinen italialainen laulutapa saavutti erityisesti konservatorioissa toimivien lauluopettajien avulla kukoistuksensa 1700-luvulla. Tämä laulamisen tyyli sai alkunsa Firenzestä, Roomasta ja Napolista, ja myöhemmin se levisi myös Bolognaan ja Milanoon ja täältä ympäri barokin ajan Eurooppaa (Manén 1987, 3). Italialainen termi *bel canto* pitää siis sisällään sekä lauluäänen teknillisen huipentuman, lyyrisen laulutavan että lauluäänen kauneuden. Lisäksi siihen liittyi sekä rinta- että pää-äänen sekoittaminen tasaisen ja suoran äänen aikaansaamiseksi, erilaisten korujen tekeminen, myös laulajan fyysiset eri asennot, hyvät näyttelijäntaidot, sekä erinomainen laulutekniikka.

Mozartin ja Ranskan vallankumouksen jälkeisessä musiikissa dramaattisempi, puhumiseen pohjautuva musiikki hävisi yhä enemmän musiikista. Vaikka Mozartin sävellysten ei katsotakaan kuuluvaksi enää barokkiin, vaan pikemminkin klassismiin, niin hänen sävellyksissään on silti nähtävissä myöhäisbarokin lähes koko musiikillinen kirjo aina italialaisesta *opera seriasta* ranskalaiseen barokkioopperaan (Harnoncourt 1986, 198-199). Tästä syystä myös 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun musiikkia esitettäessä on laulajien syytä pitää mielessään tämän ajan eri laulu- ja esityskäytännöt.

Moni laulunopettaja vannoi *bel canto* -tekniikan nimeen vielä pitkälle 1800-luvullakin, vaikka *bel canton* kulta-aikana pidetäänkin perinteistä barokkilaulun aikaa. Silloin sitä ei vaan kutsuttu sillä nimityksellä, vaan se oli eri maissa hieman erilaista. Klassista italialaista laulutapaa ihannoitiin laajalti muualla Euroopassa, ja varsinkin kastaattilaulajien kykyä laulaa pitkiä kuviokraaseja ihailtiin, vaikka varsinkin Ranskassa kastaattien ”luonnottomuutta” myös halveksuttiin.

Mitä tämä ns. *bel canto* -tekniikka sitten oikein oli? Barokkiaikana oli laulua opetettu monin tavoin eri puolilla Eurooppaa. Kuten olemme jo havainneet, niin eri puolilla ja eri aikoina oli runsaasti erilaisia käsityksiä siitä, millainen hyvä lauluääni oli ja miten se saavutettiin. *Bel canto* -laulutapa perustui kuitenkin selkeään tekstin artikuloimiseen siten, että laulusointi pysyi mahdollisimman kauniina.

”Pure vowels, legato and shadings – the components of Belcanto singing.”

Leonardo Ciampa: *The Twilight of Belcanto* (2005), 19

Tässä barokin aikaisessa italialaistyypisessä laulutavassa laulun tuli olla sijoitettuna eteen, aivan kiinni ylös maskiin. Keskihartalon tuli kannatella ja tukea hyvin laulamista, ja matalien äänten piti käyttää hyväksi koko rintarekisterin alaa aivan alhaalta saakka. Ylärekisterissä taas äänen tuli soida kirkkaana ja korkeana pää-äänenä. Laulajien tuli kyetä hyvällä tekniikalla yhdistämään nämä eri rekisterit. Tällainen laulutekniikka helpotti hyvää tekstausta, laulun kuuluvuutta sekä ketteryyttä (Donington 1982, 168). Tällainen eri rekistereiden käyttö myös mahdollisti erilaisten tunteiden ja sävyjen ilmaisua laulujen tarinoiden tulkinnassa (Toft 2013, 6).

Vielä 1800-luvun lopulla moni laulaja herätti laajalti ihastusta ja saavutti maailmanlaajuista mainetta perinteisellä *bel canto* -tekniikalla. Eräs heistä oli ruotsalainen sopraano, ”ruotsalainen satakieli”, Jenny Lind, joka ääniongelmiensa takia muutti Pariisiin opiskelemaan parempaa laulutekniikkaa monen muunkin kuuluisan laulajan (esimerkiksi Pauline Viardot) opettajan Maestro di Canto Manuel Garcían (1805-1906) johdolla. Tämän itsekin laulajana toimineen vanhan italialaisen laulukoulun ja uuden keksintönsä eli laryngoskoopin peilien ja täten uudenlaisen modernin foneettisen tietämyksensä avulla Manuel García hioi Jenny Lindin laulutekniikkaa, ja tämän äänen ylläkirjoitusongelmat katosivat. Manuel Garcían skaalaharjoitukset ja nopeaan ja kokonaisvaltaiseen hengitystekniikkaan ja selkeään tekstiin perustuva lauluopetus – eli juuri tämä perinteinen luonnollisen äänen eli *bel canton* -tekniikka - saivat aikaan sen, että tämän jälkeen oli Jenny Lindistä ”mahdotonta havaita, milloin ja miten hän laulaessaan hengitti”(Rockstro 1894, 8).

“Those who had the good fortune to hear Mdlle Jenny Lind sing, either on the Stage on in the Concert-Room, after her artistic ideal had been fully matured, and while her voice was in its fullest perfection, cannot fail to remember the beautiful Cadenze which lent so distinctive a charm to many of her songs, or the passages of the brilliant fioritura with which some of her masterpieces of Italian vocalisation were embellished.”

Rockstro W. S.: *Jenny Lind – A Record and Analysis of the “Method” of the Late Madame Jenny Lind-Goldschmidt* (1894), 5

1860-luvulla italialaiset alkoivat esittää huolensa laulajiensa heikosta tasosta ja vanhojen, kunnioitettujen lauluperinteidensä katoamisesta. He olivat myös huolissaan saksalaisen *stile parlanten*, puhuvan tyylin yleistymisestä (Tarasti 2003, 13). Tällöin termi ”*bel canto*” ilmenee usein kirjoituksissa, joissa ihmetellään sitä, että lauluopettajien määrä on lisääntynyt, mutta että laulajat eivät enää yltäneet kauniin ja koristellun laulutyylin perinteiden tasolle, vaan että painopiste oli dramaattisessa, julistavammassa laulamissa (Duey 2007, 4-6).

Muutokset oopperamusiikissa ja säveltäjien musiikillisissa pyrkimyksissä vaikuttivat myös *bel cantoon* ja laulutyyliin. Aikaisemmin romantiikan ajan säveltäjät, kuten Rossini, Donizetti, Bellini ja Verdi, olivat kirjoittaneet teoksensa joillekin tietyille virtuoosimaisille laulajille. Mutta lopulta Wagnerin dramaattisten teosten, puhetyylimäisemmän (*Sprechgesang*) oopperan ja valtaviin orkestereiden ja oopperasalien saadessa jalansijaa myös laulajien oli muutettava laulutapaansa. Ja usein tämä dramaattisempi laulutapa tapahtui oikeanlaisen ääntä luonnollisesti säästävän laulutekniikan kustannuksella (Marafioti 1949, 27-33).

10 BAROKKILAULU ERI PUOLILLA EUROOPPAA

Italialaista laulutyyliä pidettiin arvostetussa asemassa, joten sitä haluttiin opiskella myös muiden maiden musiikillisia tarpeita varten. Soittajat ja laulajat matkustivat varsinkin Roomaan, Venetsiaan ja Firenzeen opiskelemaan sitä. Matkustavat virtuoosit tekivät oman kotiseutunsa esittämistapaa tunnetuksi laajemminkin muualla Euroopassa, ja matkustavaisilla musiikin harrastajilla oli mahdollista kuulla musiikin eri tyylejä eri maissa ja verrata niitä toisiinsa. Toisaalta myös Ranskan kuninkaallinen hovi kiehtoi monia nuoria eurooppalaisia ylimyksiä, jotka matkustivat sinne ottamaan mallia ranskalaisesta kuninkaallisesta loistosta. Samalla myös ranskalainen barokkityyli levisi ulkomaisiin hoveihin. Vaikka barokinaikainen musiikki Euroopassa oli suurimmaksi osaksi jakautunut kahteen eri leiriin, italialaiseen ja ranskalaiseen, niin muualla Euroopassa ratkaisi kulloisenkin ruhtinaan oma maku, kummalle musiikille annettiin etusija (Harnoncourt 1986, 213-222). Protestanttisessa Keski-Euroopassa taas luotiin omia yhdistelmiä käyttämällä pohjana omia kansankielisiä musiikiperinteitä sekä italialaista ja ranskalaista tyyliä (Schott 1998, 409-416).

Eri puolella Eurooppaa oli vallalla erilaisia käytäntöjä, jotka ehkä aluksi saattavat näyttää selkeiltä ja johdonmukaisilta, kun alkaa lukea aikalaislähteitä. Tarkemmin katsottuna niissä oli kuitenkin runsaasti epäsäännönmukaisuutta, jopa yhden ja saman säveltäjän (esimerkiksi Georg Friedrich Händelin) sävellyksissä, continuo-säestyksessä tai ornamentaatiossa (Sadie S. 1998, 435-445).

10.1 Italia

”Samaan aikaan kun Firenzessä kukoisti maineikas Camerata herra Giovanni Bardin Vernion kreivin johdolla, jäseninä ei vain suuri osa ylimystöstä vaan myös kaupungin parhaat muusikot, oppineet, runoilijat ja filosofit, minäkin olin läsnä. Ja voin totisesti sanoa saaneeni enemmän niistä oppineista keskusteluista kuin yli 30 vuoden kontrapunktiopinnoista. Nuo mitä tietäväisimmät herrasmiehet nimittäin vakuuttivat minut siitä, ettei pidä säveltää kontrapunktin (runouden raatelijan!) vaatimuksille alistettua musiikkia, jossa tekstin muoto ja sisältö pirstoutuvat tavujen välistä pidentyessä, välistä lyhentyessä, vaan tulee säveltää toteuttaen Platonin ja muiden filosofien ylistämää periaatetta: musiikki on puhetta, vasta sitten rytmejä ja säveliä. Näin syntyy musiikkia, joka tunkeutuu ihmisten mieliin ja saa aikaan niitä ihmeellisiä tehoja, joita filosofit ihailivat.”

Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* -kokoelman (1602) esipuheesta

(suom. Nina Fogelberg)

Barokin ajan Italia ei ollut yhtenäinen valtio, kuten nykyisin, vaan se oli yhdistelmä paavin, Espanjan ja eri herttuakuntien ja kaupunkivaltioiden hallinnoimia alueita. Osittain näiden kansainvälisten kontaktien takia italialainen musiikki levisi niin nopeasti ja niin laajalle Euroopassa barokin aikana (Talbot 1998, 3-5). Italialaisilla akatemioilla oli suuri merkitys tämän uudenlaisen musiikillisen retoriikan opettamisessa ja levittämisessä. Italialainen renessanssimusiikki oli pyrkinyt ”esittämään”, kun taas uusi barokin monodinen laulutyyli pyrki liikuttamaan. Tästä syntyi keskeinen, uusi idea barokin taiteen estetiikassa (Anderson 1996, 13-15). Giulio Caccini halusi estää laulajia pilaamasta hänen laulujaan vääränlaisilla laulutavoilla, ja hänen uusi tyylinsä oli esitelty hänen uuden sävellyskokoelmansa esipuheessa seuraavasti (Dickey 2012, 293):

- 1.) Laulutekstin tunteisiin piti kiinnittää enemmän huomiota.
- 2.) Laulajan piti huomioida rytmisen vapaus (*sprezzatura*), joka otti huomioon normaalin puheen luonnolliset painotukset ja rytmiset muutokset. Näiden tuloksena syntyi ”puhetta laulun sisällä” (*recitar cantando*).
- 3.) Laulajan tuli ottaa käyttöön uusia tai uudella tavalla käytettyjä ornamenteja.

Italialainen barokkilaulutyylit muuttui 1600-luvulla tunnelähtöisyydestä enemmän kuvioita ja melodiakulkuja sekä dynaamisia vaihteluita korostavaksi (Sanford 2012, 5-13). Toisaalta oli Firenzen cameratan alulle paneva ajatus tunteiden esittämisestä ja herättämisestä laulavan puheäänien eli resitatiivitehtävien avulla ja toisaalta Venetsian ja Rooman oopperoiden myötä laajemmalla ja virtuoosimaisemmat melodiat. Italiassa haluttiin antaa laulajalle tilaisuus esitellä ääntään ja 1600-luvun puolivälistä lähtien esittää *bel cantata* ja omaa taiturillisuuttaan (Harnoncourt 1986, 283).

Italiassa olikin siten aluksi kaksi erilaista laulutyylit: Firenzelaisten yksinkertainen, koristelematon tai ainakin lähes koristelematon ja pelkistetty

laulutyylillä, *stile spianato*, ja toisaalta äänen ketteryyttä vaativa ja runsaasti koristeltu laulutapa (*fioriture*). Tässä jälkimmäisessä tyyliin ei pyritty pelkästään kuvastamaan luonnollisuutta, vaan myös pyrittiin tuottamaan ja vaikuttamaan tunteisiin ja herättämään intohimoja (Celletti 2001, 6). Uuden puhelaulutyylin rinnalla säilyi kuitenkin vanha madrigaaliperinne vielä pitkään.

Italiassa muusikoilla ja laulajilla oli mahdollista työskennellä joko kirkon palveluksessa, jonkun kuninkaallisen tai ylimyksen hovissa tai sitten oopperalavalla. Ylimysten palatseissa tai kirjallisissa akatemoissa (*accademie*) taas esitettiin eniten uusia kantaatteja. Näissä esitykset ja laulutapa olivat hienostuneempia ja hillitympiä kuin esimerkiksi oopperoissa tai kirkoissa (Rogers 1998, 356). Lisäksi syntyi 1650-luvulla oopperan lisäksi muitakin uusia musiikinmuotoja, kuten *serenatat*, joita esitettiin ulkona tähtitaivaan alla (*sereno* = ital. kirkas yötaivas). Nämä esitykset olivat solistien, kuoron ja orkesterin musiikillisia puhenäytelmiä, joissa hyödynnettiin tarinassa ympärillä olevia rakennuksia, järviä, puutarhoja ja muita vastaavia (Talbot 1998, 9-10).

Eri maiden muusikoilla oli usein myös erilaisen musiikkityylin lisäksi käytännön ongelmia toistensa musiikin esittämisessä. Esimerkiksi Italiassa esitettävän musiikin viritystaso oli yleensä korkeampi kuin muualla Euroopassa. Myös Italian sisällä eri kaupungeissa oli erilaiset viritystasot, ja jopa eri soittimissa, esimerkiksi monissa italialaisissa uruissa viritys oli jopa korkeampi kuin nykyisin. Niissä viritys saattoi olla jopa kolmanneksen ylempänä kuin $a^{\circ}=440$ (Towne 2012, 62-63). Toisaalta katolisen kirkon kuorot sekä Italiassa että Saksassa käyttivät usein selvästi matalampaa viritystasoa (*tuono corista*) (Myers 2012, 377-381). Laulajien oli tämän suuren vaihtelun takia hallittava kappaleiden transponoiminen ja eri rekisterin käyttö, ja usein Venetsiassa käytetty korkeampi viritys oli suosituin harjoittelussa.

”Let him (the teacher) always use the Scholar to the Pitch of Lombardy (= Venetsia), and not that of Rome, not only to make him acquire and preserve the high Notes, but also that he may not find it troublesome when he meets with instruments that are tun’d high; the Pain of reaching them not only affecting the Hearer, but the Singer.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale I § 27

10.1.1 Italialainen ooppera

Varhainen 1600-luvun italialainen ooppera noudatti uutta Firenzen cameratan *seconda pratticaa*, jossa musiikin tuli seurata tekstiä mahdollisimman tarkasti (Mangsen 1998, 380). Oopperasäveltäjät Antonio Cesti (1623-1669) ja tämän aikalainen Francesco Cavalli (1602-1676) hallitsivat oopperamaailmaa Claudio Monteverdin jälkeen. Heidät tunnetaan pääasiassa lyyrisestä vokaalityylistä (*bel canto*), joka syrjäytti varhaisemman deklamaatiotyylin (Lord 2008, 28).

Ensimmäinen oopperatalo rakennettiin Venetsiaan vuonna 1637, ja tämän jälkeen niitä pystytettiin lukuisia eri puolille Italiaa ja jopa muualle Eurooppaa. (Sadie S. 1998, 439). Venetsian suosio perustui pitkälti kaupungissa vuosittain järjestettäviin karnevaaleihin, jotka toivat 1700-luvulla kaupunkiin vuosittain jopa 30 000 muualta saapuvaa vierailijaa (Talbot 1998, 4).

Myöhemmin italialaisen oopperan pääkeskus siirtyi Venetsiasta Napoliin, jossa kuuluisimmat libretistit, Apostolo Zeno (1668-1750) ja Pietro Metastasio (1698-1782), jäntevöittivät barokin oopperan perinteistä draamaa ja yksinkertaistivat sen rakennetta vuorottelemalla juonta eteenpäin kuljettavia resitatiiveja (*recitativo secco*) ja aarioita, jotka olivat usein virtuoosimaisia ja melodisia sekä nostivat yleisölle tunteet pintaan (Lord 2008, 30). Varhaisissa barokkioopperoissa resitatiivit ja aariat eivät olleet vielä olleet selvärajaisia. Pääsääntö oli kuitenkin se, että resitatiivi vei eteenpäin oopperan juonta ja tulkintaa (Donington 1982, 23). Kuitenkin vielä 1600-luvun aikana aarioiden rakenne alkoi olla A-B-B tai A-B-A, muodoissa, joista jälkimmäinen tuli *da capo* -aariat vallitsevaksi käytännöksi varsinkin Alessandro Scarlattin (1660-1725) oopperoiden myötä (Mangsen 1998, 382). Näiden niin sanottujen *da capo* -aarioiden alkujen kertaukset koristeltiin uusien lauluornamentein.

Italialainen oopperatyylit jakautui varhaisbarokin resitatiivisen laulutavan jälkeen koomiseen oopperaan (*opera buffa*), jonka menestyksekkäimpiä säveltäjiä oli Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), sekä sankarioopperaan (*opera seria*). Oopperat pyrkivät pikku hiljaa hämmästyttämään yleisöä entistä enemmän, mikä asetti suurempia vaatimuksia myös laulajille.

”Really, I am astonished, O beloved Singers, at the profound Lethargy in which you remain, and which is so much to your Disadvantage. ‘Tis You that ought to

awaken, for now is the Time, and tell the Composers of this Stamp, that your Desire is to Sing, and not to Dance.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura* (1723), Kappale VII § 34

Oopperatyö ja laulutekniikka alkoivat suurempien oopperatalojen ja lauluhanteen myötä hitaasti muuttua, ja Euroopan musiikillinen valta siirtyikin siirtyi pikku hiljaa Italiasta Saksaan (Talbot 1998, 17).

10.2 Ranska

”Cet homme a une belle voix, chante bien, cependant il me plaint moins que cet autre qui, quoique moins favorisé de ces dons, met de l'ame dans toutes ses expressions.

Jean-Philippe Rameau : *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique...avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760), 13

Ranskassa 1600-luvun taidetta on pidetty aivan viime aikoihin saakka Ranskan klassisena ja ihailtavana kautena, ja ”barokkia” ja kaikkea siihen liittyvää on pidetty kummallisena ja groteskina (Schott 1998, 410). Barokin aikana Ranskassa suosittiin ja nostettiin esiin kaikkea omaan maahan liittyvää taidetta, ja siten myös musiikkia.

Ranska oli barokin aikana neljän eri kuninkaan itsevaltaisesti hallitsema. Koska Ranskassa musiikkielämä keskittyi Pariisin salonkeihin ja kuninkaan hoviin, niin musiikki ei levinnyt yhtä laajasti esitettäväksi ylhäisön maaseutulinnoihin ja hoveihin Englannin ja Saksan tavoin. Tästä syystä ranskalainen barokkimusiikki säilyi tiukemmin säännönmukaisena ja yhdenmukaisempana (Rogers 1998, 360) Vaikka ranskalainen barokkimusiikki ei omaksunutkaan kovinkaan paljon piirteitä italialaisesta tyylistä ennen 1700-lukua, niin Ranskassa kuitenkin tunnettiin italialaisten käytännöt, ja lähinnä niitä halveksuttiin ja moitittiin liian ylenpalttisina ja huonon maun vastaisina. Myöskään italialaista äänipyramidi-periaatetta matalien äänien hallitsevuudesta ei suosittu, vaan sen sijaan ranskalainen barokkimusiikki painotti tasaisuutta ja selkeyttä kaikissa äänissä (Sanford 2012, 13-17).

Ranskalaisessa musiikissa pidettiin yleisesti ottaen italialaista musiikkia ja sen esittäjien vapaata improvisointia ja yleistä säännöttömyyttä paheksuttavana ja suorastaan kiellettyinä. Ranskassa olivat siitä syystä voimassa monimutkaiset korukuviosäännöt niiden käyttämisestä (Harnoncourt 1986, 217). Ranskassa noudatettiin Aurinkokuninkaan Ludvig XIV musiikkimestarin, Jean-Baptiste Lullyn (1632-1687), luomaa tiukkaa laulukoodistoa, johon oli merkitty kaikki sallitut ja vaaditut koristeet. Myös ranskalaisen laulun nuottien kestojen painotukset (*inégalité*) ja rytmikka olivat hieman erilaisia kuin muualla Euroopassa. Ranskalaiset halusivat laulujensa noudattavan italialaisia tarkemmin muinaisen Kreikan puherytmin sääntöjä. Musiikin tuli olla hienostunutta tunnetta ja hienostuneesti virtaavia koristeita (Rogers 1998, 357). Laulaja oli hyvä tai erinomainen vain, mikäli hän myös osoitti laulaessaan ”hyvää musiikillista makua”.

”Disons donc qu’il y a dans le Chant une Methode generale que l’on peut apprendre ; mais la particuliere qui est l’application de cette Methode à cet air particulier, à ce Mot, à cet Syllabe, c’est une chose si difficile, qu’il n’y a souvent que le bon goût qui en soit la Regle...”

Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (1668), 29

Ranskassa oli myös tärkeätä vangita kuulijan huomio jopa filosofisella rauhallisuudella, joka oli peräisin hovielämän säännöllisyydestä sekä jansenilaisesta filosofiasta. Musiikissa tuli olla yllättäviä ornamentteja ja rytmisiä pysähdyksiä ja nopeutuksia siellä täällä, jotka tekivät mahdolliseksi musiikin ennakoimisen (McClary 2010).

Ranskalaista barokkimusiikkia pidetään usein kaikkien vaikeimpana laulettavana sekä erilaisen kielen että esittämiskoodiston takia, jotka tulee hallita. Suurin ero laulullisesti on siinä, että ranskalaista musiikkia ei voi esittää pitkiä vokaaleja korostavan *legato*- tai *bel canto*-laulutavan avulla. Normaalien laulumusiikin koristeiden lisäksi ranskalainen barokkimusiikki painottaa sanojen konsonatteja ja erityisesti sanojen tärkeitä tavuja erityisten koristeiden, kuten *tremblements*, *ports de voix* ja *coulés*, avulla.

”On doit doubler les consonnes plus ou moins fortement, plus ou moins de temps, selon que l’exigent les diverses espèces des passions, leur degrés & leur mélange.”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 54

Ranskalaisessa barokkilaulussa laulajan tuli ymmärtää ja sisäistää lauserakenne ja sanojen tärkeät painotettavat tavut. Näitä koristeluja ja painoituksia tehtiin siitä syystä, että esittäjien teksti voitiin kuulla ja ymmärtää kauempaakin (Christie 1993, 263). Tarkkoja luetteloita ranskalaisten käyttämistä koristeista löytyy muun muassa Jean-Henri D’Anglebertin (1629-1691) teoksesta *Pièces de clavecin* (1689) ja Francois Couperinin (1668-1733) teoksesta *L’art de toucher le clavecin* (1713) I osasta. Ranskalaisen laulumusiikin aikalaislähteitä ovat muiden muassa Bénigne de Bacillyn (1625-1690) *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (1668), Jean-Antoine Bérardin (1724-1778) Ranskan kuninkaan Ludwig XV rakastajattarelle Madame de Pompadourille omistama *L’art du chant* (1755) sekä Michel Pignolet de Montéclairin (1667-1737) *Principes de Musique* (1736).

Ranskalainen barokin aikainen laulutyylä jatkoi selvästi renessanssin aikaista tekniikkaa erityisesti hengitystekniikkaan ja ilmavirran käyttöön liittyen.

”Les observations apprennent que le larinx monte tout entier pour les sons aigus, & qu’il descend pour les sons graves, & que son élévation & son abaissement sont dans une exacte proportion avec ses espèces de sons.”

Jean Blanchet : *L’art, ou les principes philosophiques du chant* (1756), 15-16

Tässä tyylissä ilmavirran tuli olla jatkuvaa ja tasaista, myös laulutempo oli hitaampaa ja dynaamiset vaihtelut olivat pienempiä. Myös Ranskassa oli barokin aikana käytössä 1500-luvun kurkkulaulutekniikka (*disposition de la gorge*) erityisesti koroissa (Sanford 2012, 13).

Ranskassa suosittiin yleensä matalampaa viritystä. Oopperassa käytettiin yleensä kuitenkin hieman korkeampaa viritystä kuin kamarimusiikissa ja matalimpia virityksiä suosittiin erityisesti Pariisin Kuninkaallisen musiikkiakatemian oopperoissa, joissa viritykset vaihtelivat 392-420 välillä. Tästä on todisteena cembalorakentaja Pascal Taskinin käyttämä äänirauta (Cyr 1992, 63-64).

Ranskassa oli useita omia laulumusiikin lajeja, kuten kirkolliset motetit (*grand/petit motet*), mutta muuten vaikutteita otettiin myös ulkomailta, jopa

Italiasta. Ranskalaiset yksinlaulut – *airs de cour* – olivat yleensä myös tekstilähtöisesti sävellettyjä. Monesti niistä puuttuivat kokonaan tahtiviivat, ja niissä korostettiin puhetekstin luonnollista rytmiä. (Rogers 1998, 357).

Ranskalainen laulutapa painotti huoliteltua, oikeanlaista sanojen ääntämystä - erityisesti konsonanttien oli oltava korostettuja – ja tavujen painostusta. Äänen eri rekisterit tunnettiin myös Ranskassa, mutta todennäköisesti vain yhtä rekisteriä käytettiin laulaessa. Ranskassa erityisesti korkeita ääniä ihailtiin, mistä syystä myös korkeille miesäänille (*haute-contre*) sävellettiin runsaasti teoksia (Sanford 2012, 16-17). Ranska oli ainoa Euroopan maa, jossa italialaiset laulajat, ja varsinkaan kastraatit, eivät olleet hallitsevassa asemassa. Myös äänialat jaettiin siellä eri tavalla kuin muualla. Naisrooleja lauloivat joko naissopraanot tai mezzot aina roolihenkilön luonteen mukaan. Miesrooleja olivat todennäköisesti falsetissa laulavat erittäin korkeat tenorit (*hautes-contres*), matalat tenorit (*tailles*) / korkeat baritonit ja bassot (Harnoncourt 1986, 284).

Koska 1600- ja 1700-luvuilla puhuttu ranskan kieli poikkeaa nykyranskan ääntämyksestä, tulisi tämän ajan ranskalaista laulumusiikkia esittävän tarkistuttaa ääntämys. Huomioitavaa on esimerkiksi –*oi*-tavun vokaaliäänne, joka tähän aikaan ja Ranskan vallankumoukseen saakka äännettiin *oé* tai *oué* (Sanford 2012, 13-14).

10.2.1 Ranskalainen ooppera

Ranskassa oopperoita esitettiin lähinnä Pariisin ympäristössä sekä kuninkaallisissa linnoissa, ja eteenkin Versailles'n palatsissa (Sadie 1998, 91). Ranskalaisissa barokkioopperoissa näkyi 1600-luvun ranskalaisten pyrkimys järkeen, säännöllisyyteen ja järjestykseen (Anderson 1996, 79). Ensimmäiset oopperaesitykset Ranskassa olivat Italiasta tuotuja oopperoita. Ensimmäisen ranskalaisen oopperan, *Pomone* (1671), sävelsi Robert Cambert (1628-1677). Kuitenkin varsinaisen oopperan isänä pidetään italialaissyntyistä, kuningas Ludvig XIV:n hovissa toiminutta Jean-Baptiste Lullyä (1632-1687), joka oli tätä ennen ehtinyt säveltää jo monia baletteja ja *comédies-ballets*-teoksia, jotka olivat jo olleet sekoitus laulua, tanssia, resitaatiivia ja puhuttuja dialogeja (Lord 2008, 29). Vaikka Lullyn luoman ranskalaisen barokkioopperan lähtökohtana oli

italialainen ooppera, niin hän onnistui kehittämään siitä omaperäisen ranskalaisen oopperatyylin, joka säilyi vallitsevana yli sata vuotta. Tämä traditio jatkui 1700-luvulla Jean-Philippe Rameaun (1683-1764) teoksissa (Tarasti 2003, 10-11). Silti Ranskassakin oli nouseva joukko heitä, jotka pyrkivät suosimaan italialaisia oopperakäytäntöjä. Eräs heistä oli Abbé Ragueneau (1660-1722), joka vuonna 1702 julkaisi italialaista oopperaa suosivan ja Lullyn ranskalaista oopperaa halventavan esseensä *Parallèle des Italiens et des Francois*. Tämä julkaisu sai suurta huomiota ja hänen ajatuksensa saivat useita kannattajia sekä Ranskassa että Saksassa. Vaikka Lullylla ja hänen hovioopperoillaan olikin vankka kannattajajoukkonsa, niin Ranskan oopperamaailma oli kuitenkin jakautunut kahtia, mikä jatkui aina 1700-luvun loppuun saakka (Schott 1998, 411).

Jean-Baptiste Lullyn oopperamuoto oli tarkkaan määritelty. Esimerkiksi aarioiden ja resitatiivien ero ei ollut niin selkeä kuin italialaisessa oopperassa. Aariat olivat yleensä lyhyitä, ankaramuotoisia laulettuja tansseja. Niiden välissä oli resitatiivit, joiden rytmi oli aina tarkasti määrätty. Resitatiiveja oli kahdenlaisia: bassocontinuo säestämä *récitatif simple*, joka kuljetti juonta eteenpäin, ja orkesterin säestämää *récitatif à noté* tai *obligé*, joka sisälsi enemmän ilmaisullisuutta (Anderson 1996, 79-80). Molempia säesti pieni kamariyhtye (*petit choeur*) ja resitatiiveja yleensä cembalo, theorbo, viola da gamba tai sello (Cyr 1992, 114) tai vain cembalo ja sello (Harnoncourt 1986, 218).

”De tous les Instrumens, ceux qui sont à prefent le plus on usage, pour souûtenir la Voix, c’est le Clavessin, la Viole, & le Theorbe...”

Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (1668), 17

Myös resitatiivien esittämisessä ranskalaisessa oopperassa oli barokin aikana muihin Euroopan maihin verrattuna omat perinteensä. Ranskalaiset lauloivat resitatiivit yleensä italialaisia hitaammin, myös korut olivat yleensä hitaampia ja huolitellumpia kuin italialaisilla (Cyr 1992, 114).

Ranskalaisen hovin oopperakuoro oli jaettu kahteen osaan: pieneen kuoroon (*petit choeur*), johon kuuluivat solistit, ja suureen kuoroon (*grand choeur*), johon kuuluivat muut. Naiset lauloivat sopraanoääniä, korkeat miesäänit korkeaa tenoria (*haute-contre*), tenoria tai bassoa. Ranskalainen *haute-contre* ei laulanut

falsettitekniikalla, vaan oli äänenä korkea, kevyt tenori (Harrington Heider 2012, 47).

Ranskalaiset ottivat Italiasta vaikutteita hitaammin kuin monet muut Euroopan maat. Tästä syystä myös muualla suosioon noussut *da capo* -aariamuoto lainattiin Ranskaan vasta 1700-luvulla. Ranskassa se sai uuden nimen, *ariette* (Mangsen 1998, 383).

Pääsääntöisesti ranskalaiset olivat muita tarkempia kiinnittämään huomiota laulajien esiintymiseen ja näyttelemiseen oopperoissa. Kun muissa maissa julkaistuissa ohjeissa lähinnä kehoitettiin oopperalaulajia esiintymään luonnollisesti tulkitessaan jotakin tiettyä tunnetta, niin Ranskassa kiinnitettiin huomiota jopa laulajien silmien ja käsien liikkeisiin, erityisiin poseerauksiin ja eleisiin, jotka yleensä piti yhdistää tiettyihin tekstin sanoihin (Termini 1993, 154-155).

10.3 Englanti

“But I have endeavored in those my late compositions, to bring in a kind of music, by which men might as it were talk in harmony, using in that kind of singing a certain noble neglect of the song (as I have often heard at Florence by the actors in their singing operas) in which I endeavored the imitation of the conceit of the words, seeking out the chords more or less passionate.... “

John Playford: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654), 38

Kuten ylläoleva lainaus osoittaa, barokin ajan Englanti otti musiikilliset mallinsa lähinnä Italiasta ja Ranskasta, joissa muun muassa John Dowland (1563-1626) matkusti ja asui. Aivan kuten ranskalaiset, niin englantilaisetkin käyttivät barokkimusiikissa matalampaa viritystasoa, todennäköisesti korkeintaan $a^2 = 400$ (Rogers 1998, 362).

Kaiken kaikkiaan barokin aika alkoi Englannissa paljon myöhemmin kuin Manner-Euroopassa. Varsinaisesti barokkimusiikki rantautui Englantiin vasta sisällissodan (1642-1651) jälkeen. Siihen saakka musiikki oli Englannissa vielä täysin renessanssityylistä (Holman 1998, 261). Englantilaiset ottivat italialaisesta barokkimusiikista kuitenkin vaikutteita nopeammin kuin ranskalaiset, vaikka 1600-luvun alku olikin Englannissa vielä lähinnä madrigaalien ja parin

oopperakokeilun aikaa. Myös englantilainen 1600-luvun laulutyyli muistutti italialaista sen tekstilähtöisyyden, huolellisen artikulaationsa ja intonaationsa ja hyvän hengitystekniikan takia (Sanford 2012, 20-21). Myöhemmin 1700-luvulla myös englantilainen musiikki noudatti italialaista esimerkkiä melodian ja harmonian korostamisessa.

Englantilainen laulumusiikki myös lainasi Italiasta vaikutteita eniten 1600-luvun puoliväliin saakka. Nämä italialaiset vaikutteet näkyivät muun muassa teatterimusiikissa, ja jopa Henry Purcellin (1659-1695) ja John Blow'n (1649-1728) kirkkoteoksissa (Schott 1998, 412). Tämän jälkeen Ranskan hovissa maanpaossa ollut Kaarle II toi maahan ranskalaisvaikutteita. Myöhemmin taas noin vuodesta 1680 eteenpäin italialaiset vaikutteet levisivät Englantiin uudestaan (Harrington Heider 2012, 51).

Italialaisen ja ranskalaisen laulumusiikin lainoista huolimatta englantilaiset barokin ajan yksinlaulut (*ayres*) säilyivät omaperäisinä, ja ne muistuttivat rytmisesti monipuolisempina resitatiivin ja aarian sekoitusta, ja laulajat lisäsivät niihin italialaiseen tapaan koristeita, kuten *passagi* ja käyttivät pitkien nuottiarvojen jakamista pienempiin (*divisions*) (Rogers 1998, 361).

Englannissa kastraatteja alettiin käyttää oopperoissa vasta myöhäisbarokin aikana. Myös kirkkomusiikissa falsetistit (tai altot) jatkoivat ylempien äänien laulamista kastraatien sijasta. Oopperalavoilla kastraatteja nähtiin Lontoossa vasta 1700-luvulla (Rogers 1998, 362).

Oopperamusiikin lisäksi englantilainen musiikki oli yhdistelmä musiikillisia puhenäytelmiä, kirkollisia hymnejä, huvipuistojen ja teattereiden konsertteja, maallisia lauluja sekä monia muita laulumuotoja, jotka muodostivat yhdessä englantilaisen barokin ajan laulumusiikin.

Koska myös englannin kieli, kuten suuri osa eurooppalaisista kielistä, koki muutoksia erityisesti ääntämisen suhteen 1600- ja 1700-luvuilla, tämä on syytä ottaa huomioon tämän ajan laulumusiikkia esitettäessä.

10.3.1 Englantilainen ooppera

Ennen sisällissotaa Englannissa oli ollut kahdenlaista teatteriperinnettä: kaupallisten teatterien puhenäytelmiä, joissa saattoi olla satunnaisia laulukappaleita tai väliaikamusiikkia, sekä hovissa naamionäytelmiä ja pastoraaleja (Holman 1998, 265). Erityisesti 1600-luvulla, aivan kuten muuallakin Euroopassa, suosittuja olivat niin sanotut naamionäytelmät, jotka olivat puhenäytelmiä, joihin kuului tanssia, laulua ja pantomiimia. Kokonaisuudessaan sävelletyt oopperateokset alkoivat vallita Englannissa vasta 1700-luvulla (Lord 2008, 32).

Englantilainen 1600-luvun lopun näyttämömusiikki huipentui Henry Purcellin musiikinäytelmiin tai niin kutsuttuihin ”puolioopperoihin” (*semi-opera*), joita olivat muun muassa *The Fairy Queen* (1692) ja *Dido and Aeneas* (1689) (Holman 1998, 265-266). Purcellin jälkeen Thomas Arne (1710-1778) oli yhdessä Händelin kanssa Englannin tärkein 1700-luvun alkupuolen säveltäjä (Lord 2008, 35).

Vaikka muutamia englantilaisia oopperoita kirjoitettiinkin ja sävellettiin 1700-luvulla, niin vasta saksalaisen Georg Fridrich Händelin (1685-1759) tulo Lontooseen herätti valtavan kiinnostuksen oopperaa ja italialaista virtuoositaidetta kohtaan (Holman 1998, 266). Vaikka Händel olikin Englannissa äärimmäisen suosittu, niin 1700-luvun puolivälissä alkoi myös kuulua italialaista äärimmäistä virtuoosikulttia ja *da capo* -aarioiden rakennetta vastustavia ääniä.

”It has been justly enough alleged, with regard to the Italian operas, that there are also many improprieties in these, which offend even the most common observer; particularly that egregious absurdity of repeating, and finishing many songs with the first part; when it often happens, after the passions of anger and revenge have been sufficiently expressed, that reconciliation and love are the subjects of the second, and, therefore, should conclude the performance.”

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752), 72-73

Vaikka englantilainen huumoripitoinen ja italialaista oopperaa pilkkaava balladiooppera *The Beggar’s Opera* (1728) saikin useita seuraajia, niin Händelin valtaisa suosio oli kuitenkin jo ehtinyt edesauttaa italialaistyypin oopperan ja oratorion suosion kasvua Lontoossa. Erityisesti keskiluokkainen yleisö piti oopperaa turmeltuneena, ja oratorion näennäinen uskonnollisuus tyydytti siellä draamallisen musiikkihuvituksen tarpeen (Lord 2008, 32-34).

10.4 Saksa

Kansallisen hajanaisuutensa takia 1600-luvun Saksa oli erittäin vastaanottavainen ulkomaisille vaikutteille kaikilla taiteen eri alueilla, myös musiikin (Webber 1998, 157). Saksalainen musiikkikenttä laajeni 1600-luvulla kasvavien kaupunkien, vaurastuvien porvareiden ja protestanttisen kirkon uskonkorostamispyrkimysten vuoksi. Säveltäjiltä tilattiin runsaasti maallisia ja kirkollisia teoksia. Kuten Italiassa, myös Saksassa jatkoi vanha *stile antico* -tyyli uuden monodian rinnalla esimerkiksi Heinrich Schützin (1585-1672) teoksissa (Towne 2012, 55). Saksassa julkaistiin runsaasti musiikkia ja laulua koskevia julkaisuja 1600-luvulla, joista voi nähdä, miten barokin ajan saksalainen laulutyyli kehittyi. Tekstin merkitys oli laulamissa myös Saksassa, kuten muissakin maissa barokin aikana, musiikin lähtökohtana. Kirjoittajat, kuten Michael Praetorius (1571-1621) ja Wolfgang Michael Mylius (1636-1713), painottivat erityisesti hyvää hengitystekniikkaa sekä pitkien fraasien ja harmonioiden ymmärtämistä että koristeiden ja kurkkulaulutekniikan hallintaa. Myös vokaalien painottamiset, oikeanlaiset harmoniat ja tasainen mutta silti eläväinen (*belebende*) ja kimalteleva (*schwebend*) lauluääni olivat mainittuja. Saksalaisessa barokkiajan laulutekniikassa tunnistettiin myös trillit eri nimityksin, kuten *zittern*, *trillo*, *trillette* ja *tremolletto* (Sanford 2012, 17-19).

Saksassa ornamenttiikka sai vaikutteita sekä Ranskasta että Italiasta. Kuitenkin korukuviot yleensä kirjoitettiin näkyviin ja vaadittiin rakenteellisesti tärkeiden pääsävelten selvää esiintulemistä ornamenttiikan keskeltä (Tarasti 2003, 9).

Saksankielisissä maissa, ja erityisesti Wienissä, italialaisen ja ranskalaisen musiikin ohella vaikutteita otettiin unkarilaisesta, böömiläisestä ja itävaltalaisesta kansanmusiikista, niin että viimein kaikki erilaiset tyylit sulautuivat yhteen (Harnoncourt 1986, 227). Esimerkiksi Georg Philipp Telemann (1681-1767) lainasi sävellyksiinsä teemoja slaavilaisesta perinteestä (Schott 1998, 413). Pitkän ja taloudellisesti raskaan 30-vuotisen sodan (1618-1648) loputtua, Saksa alkoi parantaa välejänsä entisen vihollisensa Ranskan kanssa, ja sieltä otettiin runsaasti vaikutteita saksalaisten ruhtinaiden hoveihin. Italialaisesta laulumusiikista tuotiin Saksaan myös runsaasti vaikutteita. Jopa kastaatit tulivat Saksassa niin

suosituiksi, että Saksa ja Itävalta olivat Italian ja Espanjan ohella ainoat maat, joissa suoritettiin poikalaulajille leikkauksia (Rogers 1998, 362).

Barokin ajan saksan kieli oli vielä pääosin puhekieltä, ja sen kirjallinen ilmaisumuoto vaihteli vielä alueesta toiseen. Saksan kielen kirjakieli standardoitiin teattereissakin vasta 1800-luvun lopulla (Sanford 2012, 5), joten nykypäivän barokkilaulajan olisi hyvä tarkistuttaa esittämiensä tekstien oikea ääntämys asiantuntijalla etukäteen.

Saksalainen kirkkomusiikki perustui koraaliperinteeseen, mikä jatkoi suosiotaan myös barokin aikana erityisesti pohjoisosien protestanttisilla alueilla. Koraalityyli ei ole suuremmin havaittavissa Händelin musiikissa, mutta muut Saksan kuuluisat säveltäjät, Johann Sebastian Bachin (1685-1750) ja Telemannin, sekä useat muutkin barokin ajan säveltäjät jatkoivat tätä perinnettä (Schott 1998, 413).

Johann Sebastian Bachin musiikki oli yhdistelmä barokin ajan estetiikkaa esitettynä loogisella ja elegantilla musiikilla (Lord 2008, 38). Bach yhdisti sekä italialaista että ranskalaista barokkityyliä ja molempien maiden erilaisia koristeluja. Bach sävelsi runsaasti laulumusiikkia, lähinnä kanttorina ja urkurina toimiessaan. Vaikka hän sävelsikin lähes kaikenlaisia musiikinlajeja, niin hän ei kuitenkaan säveltänyt yhtään oopperaa. Hänen lukuisissa passioissaan ja kantaateissaan on kuitenkin runsaasti oopperavaikutteita, näihin kuuluu muun muassa *da capo* -aariarakenne (Mangsen 1998, 401).

Saksassa musiikin koristelu sai vaikutteita sekä Ranskasta että Italiasta, mutta korukuviot yleensä kirjoitettiin näkyviin nuotteihin. Lisäksi vaadittiin rakenteellisesti tärkeiden pääsävelten selvää esiin tulemistä ornamenttien keskeltä (Tarasti 2003, 9). Esimerkiksi Johann Sebastian Bachin (1685-1750) sävellyksiinsä merkitsemät koristeet ovat yhdistelmä ranskalaisia, italialaisia ja saksalaisia perinteitä, ja joskus jopa samassa teoksessa voi olla usean eri maan käytäntöjä (Cyr 1992, 138).

Saksalaista barokkimusiikkia esittäessä on hyvä huomioida, että Bachin elinaikana Saksassa oli kaksi eri viritystä: *Chor-Ton* (käytettiin myös nimityksiä *Zinck-Ton* tai *Cornet-Ton*) sekä *Cammer-Ton*, joista *Chor-Ton* oli ylempi. Nämäkin viritykset vaihtelivat eri paikoissa ja eri aikoina. *Chor-Ton* oli

todennäköisesti noin 445-490 välillä, ja *Cammer-Ton* tätä sävelaskeleen tai kolmanneksen sen alapuolella. *Chor-Ton* oli Urut ja vaskisoittimet oli yleensä viritetty sen mukaan, kun taas puupuhaltimet ja viulut alempaan *Cammer-Toniin*. (Cyr 1992, 61-62). Saksan luterilaisessa kirkkomusiikissa kastraattien käyttö oli kuitenkin kielletty, joten kuoropojat lauloivat kaikkia stemmoja, ja varsinkin murrosiän jo ohittaneet lauloivat todennäköisesti falsetissa tai pää-äänellä (Rogers 1998, 363).

Myöhemmin 1700-luvulla myös saksalaiset seurasivat italialaisten esimerkkiä ”äänipyramidin” käytössä, ja kevensivät korkeiden äänien laulamista mataliin verrattuna. Tämän he tekivät yhdistämällä falsetin korkeissa äänissä hyvin tuettuun rintarekisteriin. Näin saksalaisesta ääni-ihanteesta tuli tekstin selvään artikulaatioon, hyvään hengitystekniikkaan perustuva kaunis, kevyt, ketterä ja kimmeltävä italialaistyyppinen lauluääni (Sanford 2012, 19-20).

10.4.1 Saksalainen ooppera

Ensimmäinen saksalainen ooppera oli Heinrich Schützin (1585-1672) säveltämä, ja sittemmin kadonnut, *Dafne* (1627). Saksalaisessa oopperassa, kuten myöhemmin vielä W. A. Mozartinkin oopperoissa (esimerkiksi vuonna 1791 ensi-iltansa saaneessa *Taika-huilussa*), on nähtävissä tyypillinen saksalainen *Singspiel*-traditio, mikä näkyy muun muassa puhutun dialogin käytössä. Italialaisten säveltäjien tuotannolla oli vahva vaikutus Keski- ja Pohjois-Euroopassa, ja heidän teoksensa hallitsivat Münchenin, Hampurin, Wienin ja Dresdenin oopperataloja (Lord 2008, 28).

Napolilainen oopperatyö valtasi alaa myös Saksassa, jossa erityisesti Hampurin ooppera oli 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa merkittävä (Tarasti 2003, 11). Saksalainen ooppera joutui 1650-luvun jälkeen hyökkäyksen kohteeksi erityisesti kalvinistien ja pietistien osalta, erityisesti käyttämiensä maallisten ja mytologisten aiheidensa takia. Toisaalta monet luterilaiset toivottivat oopperan tervetulleeksi Saksaan, ja lauloivat katolisia motetteja ja jopa ooppera-aarioita uudelleensanoitettuina. Jopa jotkut säveltäjät yrittivät tehdä uusia oopperoita uskonnollisilla teemoilla. Silti uusi musiikinlaji, ooppera, kohtasi kuitenkin niin runsaasti vastarintaa Saksassa, että se jäi suosituimpien kantaattien ja oratorion

jalkoihin. Tästä syystä 1700-luvun kuuluisimmat saksalaiset oopperasäveltäjät, Johann Adolf Hasse (1699-1783) ja Georg Friedrich Händel (1685-1759) menestyivät parhaiten ulkomailla (Webber 1998, 155-6).

10.5 Espanja

Suurin osa Euroopan valtioista otti barokin aikana mallia italialaisesta uudesta musiikkiperinteestä. Näin oli myös Espanjan kohdalla, vaikkakin uuden italialaisen barokkilaulutyylin vaikutukset saapuivat Espanjaan muita maita myöhemmin. Espanjan hovin konservatiivisuuden vuoksi espanjalaisen musiikin kehitys kulki muun Euroopan perässä niin oopperan kuin muidenkin tyyllilajien kohdalla (Lord 2008, 30). Tärkeimmät musiikki-instituutit Espanjassa olivat kuninkaallisen hovin lisäksi katedraalit, suuret kirkot sekä suurimpien kaupunkien teatterit. Kuninkaallisen hovin ja vastareformaation tiukat käskyt yhdenmukaistivat musiikkityylejä ja estivät laulumusiikinkin uudistumista. Vielä 1600-luvun alkupuolella kirkollinen musiikki oli vielä vanhaa kontrapunktista renessanssimusiikkia usein latinaksi esitettynä ja maallinen musiikki oli pääosin tuttujen melodioiden polyfonista esittämistä. Myös kansankielinen *villancico* oli suosittu tyyllilaji. Se saattoi olla yksi- tai moniäänisesti esitettyä, säestettyä tai *a cappella* -laulua. Vaikka se oli itse asiassa katolista propagandaa, niin monet uskonmiehet kuitenkin kritisoivat sitä sen liiasta maallisuudesta (Stein 1998, 327-329).

Espanjalainen barokin aikainen laulumusiikki perustui muiden Euroopan maiden tavoin vanhan kurkkulaulutavan (*cantar de garganta*) jatkamiseen, tekstin selkeyden, tuetun hengitystekniikan käyttöön suuren ilmanpaineen sijaan, sekä keveän laulutyylin käyttöön (Sanford 2012, 23-24).

Espanja piti myös kiinni omaperäisestä, monimutkaisesta musiikillisesta rytmikastaan. Kaiken kaikkiaan barokin ajan espanjalainen laulumusiikki oli kevytrakenteista, kontrapunktista ja retorista musiikkia, joka säilyi yllättävän yhdenmukaisena 1750-luvun puoliväliin saakka tiukan uskonnollisuuden ja voimistuvan nationalismin takia, ja jopa monet espanjalaiset säveltäjät puolustivat vanhaa *stile antico* -tyyliä. Kuitenkin italialaiset vaikutteet, kuten *da capo* -aariamuodot ja kantaatit, saapuivat myös Espanjaan pikku hiljaa. Tätä

edesauttoivat muun muassa Scarlattin oleskelu ja sävellystyö Espanjan hovissa ja kastraattien, kuten Farinellin, suosio. (Stein 1998, 331-333). Kuninkaiden henkilökohtaiset mieltymykset ja tarpeet edesauttoivat italialaisen musiikkityylin suosioon. Esimerkiksi Espanjan kuningas Filip V kiinnitti kastraatti Farinellin laulamaan joka ilta samat kolme aariaa, jotta hän parantuisi masennuksestaan (Lord 2008, 31).

10.5.1 Espanjalainen ooppera

Espanjassa, aivan kuten Englannissakin, oli jo ennen barokin aikaa esitetty runsaasti puhe- ja laulunäytelmiä Madridin ja muiden kaupunkien teattereissa. Tästä syystä espanjalaisista hovioopperoista tuli myös yhdistelmiä laulua ja puhetta. Näissä oopperoissa oli usein mytologisia aiheita (Middleton 2012, 444) tai sitten ne olivat niin sanottuja pastoraalisia *zarzueloja*, jotka olivat näytelmiä, jossa oli sekä puhuttuja vuorosanoja että musiikkia, ja jotka usein käsittelivät pastoraalisia aiheita (Lord 2008, 30). Vaikka espanjalainen musiikki ottikin pikku hiljaa vaikutteita Italiasta, niin sama päti toiseenkin suuntaan: Italia oli ottanut vaikutteita Espanjasta esimerkiksi kastraattien käytössä, sekä erityisesti *opera buffon* uskotun palvelijaroolin ja muiden sosiaaliluokkien edustajien roolien rakentamisessa (Sanford 2012, 23).

Pastoraaliset *zarzuelas* ja puhenäytelmät omivat vaikutteita *opera seriasta* ja muista italialaisista oopperamuodoista aiheuttaen usein ristiriitoja sekä kirkonmiesten että kuninkaallisten ja oopperayleisön välillä. Näin ollen barokin musiikillinen kuva Espanjassa myös espanjalaisen oopperan kannalta oli sekoitus maallista ja kirkollista, omaperäistä espanjalaista tyyliä sekä ulkomaisia vaikutteita, kansantyylistä sekä ylhäisempää ja hienostuneempaa laulumusiikkia (Stein 1998, 334-336).

11 POHDINTA

*”All hallow’d Acts should be perform’d with Awe,
and Reverence of Body, Mind, and Heart;
We’ve Rules to pray; but those who never say
Rules how to sing, how should thy bear the Part?
T’avoid therefore a disagreeing Noise,
This will unite the Organ and the Voice.”*

John Arnold: *Church Music Reformed: or the Art of Psalmody Universally explained unto all People*, esipuhe (1765)

Jotta nykypäivän laulaja pystyisi esittämään barokkimusiikkia, hänen tulisi tuntea perussäännöt eri maiden ja eri barokin ajan laulumusiikin esittämisestä. Myös Euroopan yleisen historian sekä kulttuurihistorian tuntemus, kuten myös säveltäjän elämäkerran tunteminen olisi hyväksi, sillä eri aikoina sävelletyt teokset kuvastavat aina jollakin tavalla omaa aikaansa sekä teoksen syntyhistoriaa. Säveltäjän aikomuksista kiinnekohtia tarjoavat muun muassa esitysmarkinnat, soitinnus sekä musiikin esittämiseen liittyvät lukuisat käytännön tavat, jotka ovat kaiken aikaa muuttuneet ja joiden tuntemista säveltäjät tietenkin edellyttivät aikalaisiltaan (Harnoncourt 1986, 17). Vaikka siis barokkimusiikki salliikin esittäjälle vapautta kappaleiden omanlaiseen tulkintaan, niin tämän vapauden mukana tulee vastuu tuntea ajan käytännöt, joiden rajoissa voi ja pitää liikkua (Donington 1982, 6).

Barokin ajan antiikin Kreikasta inspiraationsa saanut uudenlainen laulumusiikki syntyi Italiassa keskelle sotia, sairauksia, voimakasta uskonnollisuutta, kiinnostusta luontoon ja filosofiaan, sekä halua kokea ja koskettaa henkilökohtaisesti muita ihmisiä musiikilla. Sieltä se levisi nopeasti eri puolille Eurooppaa, missä se muuttui ja kehittyi lähes kahdensadan vuoden aikana eri maissa erilaiseksi. Välillä suosittiin mahdollisimman yksinkertaista laululinjaa, välillä taas ihannoitiin mahdollisimman runsaita ja omaperäisiä koristeluja (Rogers 1998, 365). Barokin aikana musiikin ornamentointi tarkoitti joko yksittäisten sävelten koristelua nuottikuvaan merkittyjen symbolien avulla tai soittajan tai laulajan tapaa vapaasti varioida nuottikuvaa omin koristein (Tarasti

2003, 9). *Bel canton* varsinaisella kulta-ajalla laulajien edellytettiin myös hallitsevan kappaleisiin sopivat äänenpainot, koristeet ja jopa kasvojen ja kehon eleet, liikkeet ja ilmeet (Toft 2013, 164-165).

Säveltäjän toivoman oikeanlaisen tunnetilan tulkitseminen barokkisävellyksessä katsotaan yleisesti tärkeämmäksi kuin oikean tempon saavuttaminen. Vaikka varsinkaan laulumusiikissa ei yleensä tempomerkintöjä ollut, niin oikeanlaiseen tunteeseen löytää vihjeitä kappaleen tekstistä, sävellajista, harmonioista, dissonanssien määrästä, koristeluista ja nuottien kestoista (Cyr 1992, 36).

Barokin aikana laulajan esitystaide muistutti puhujien selkeää ja hyvin artikuloitua tekstin tuottamista, jossa esittäjän tuli myös ymmärtää tekstin rakenne ja kyetä välittämään sanojen tunteet ja merkitykset yleisölle. Tavat tämän tekemiseen vaihtelivat hieman eri maista toiseen kielten erilaisten painotusten, kulttuurien, kuten myös esitettävän musiikin erilaisten tyyli- ja laajuuksien vuoksi. Esimerkiksi italialaiset painottivat laulaessaan vokaaleja ja pitkiä ja pyöreitä vokaalilinjoja, kun taas ranskalaiset ilmaisivat kyseisen laulun tunnelmaa pidentämällä ja painottamalla konsonantteja (Sanford 2012, 5-15). Myös muusikon ”hyvä maku”, *buon gusto*, tuikkii eräänlaisena johtotähtenä läpi koko barokin musiikin esityskäytännön (Heikinheimo 1983, 141).

Millainen lauluääni pitäisi sitten nykypäivän barokkilaulajalla olla? Seuraava lainaus valottaa hyvin eräänlaista näkemystä asiasta.

”Ajattelenkin, että perusteellisesti koulutettu lauluääni on keskeinen lähtökohta barokkimusiikin laulamiseksi. Kokemukseni mukaan barokkimusiikin laulaminen ei missään nimessä merkitse luopumista joistakin klassis-romanttisen musiikin parissa koulutetun äänen ominaisuuksista (esimerkiksi suuresta volyymista tai vibratosta). Pikemminkin se merkitsee tuon tasaiseksi kehitetyn instrumentin kaikkien ilmaisukeinojen ottamista käyttöön ja sen dynaamisen ja väriasteikon laajentamista äärimmilleen, jotta Monteverdin resitatiivien kaltainen, musiikkina usein melko epäkiinnostavaksi koettu laulaminen voisi muuttua kuulijan kannalta kiehtovaksi ja koskettavaksi. Tämä musiikki ei vaadi mitään tietynlaista, ”vanhan musiikin ääntä”. Sen sijaan hyödyllisiä ominaisuuksia ovat täydellinen laulutekniikka, erinomaiset tekstin laulamisen valmiudet, kiinnostus laulettavan tekstin merkityksiä kohtaan sekä uskallus venyttää äänensä dynaamista ja muuta ilmaisuasteikkoa myös kauniin laulamisen ulkopuolelle.”

Päivi Järviö: *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta* (2011), 24

Vaikka barokin ajan laulamista onkin tutkittu runsaasti, niin etenkin laulutekniikan kohdalla on vielä monia vastaamattomia kysymyksiä erityisesti eri rekisterin käyttöön liittyen. Se kuitenkin tiedetään, että barokin aikana lauluäänen erilaisiin väreihin ja dynaamisiin vaihteluihin kiinnitettiin runsaasti huomiota (Sanford 2012, 7-8). Tiedetään myös, että barokkilaulajat eivät käyttäneet yhtä paljon vibratoa kuin nykyisin, että he lauloivat hiljempaa ja että heidän nykylaulajia kevyemmät äänensä olivat myös ketteriä (Sadie S. 1998, 441). Laulajien tuli kuitenkin ottaa teksti ja normaalin puheäänen painotukset huomioon. Tämä sama tekstikeskeisyys näkyi myös kuoromusiikissa, jossa jopa eri ääniä ryhmissä laulavien tuli ääntää teksti selvästi, löytää siitä eri vivahteita ja merkityksiä, painottaa sitä erilaisilla sävyillä ja dynaamisilla vaihteluilla sekä lisätä siihen koristeluja (Harrington Heider 2012, 49-50).

Runsaasta tiedosta huolimatta barokin aikaisia musiikki- ja lauluoppaita tutkiva kokee helposti turhautumista, pettymystä ja epätoivoa, koska sekä tiedon puute että tiedon epäselvyys saavat aikaan sen, että barokkimusiikin kaikkia koristelukäytäntöjä ja muita on mahdotonta hallita (Fuller 1998, 433). Barokkimusiikin esittäminen nykypäivänä on aina yhdistelmä erilaisia kompromisseja. Joskus samassakin esityksessä kompromissit voivat olla erilaisia eri kappaleiden osalta (Harrington Heider 2012, 53). Monet tutkijat ja muusikot ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, kuten tässäkin työssä on jo aikaisemmin mainittu, että nykymusiikon tulisi pyrkiä barokkimusiikkia esittäessään noudattamaan teoksen säveltäjän toiveita. Nykymusiikko voi kuitenkin yrittää pyrkiä myös tarkoin siihen, että teoksen esittämisessä saavutettaisiin barokkimusiikin ja kappaleen rikkaus, monisävyisyys ja tunne (Towne 2012, 63). Parhaiten ehkä barokkimusiikkiin pääsee sisälle tutustumalla mahdollisimman tarkkaan teoksen musiikkityyliin ja historialliseen taustaan, sekä siihen, millaisia muutoksia tässä tyylilajissa tapahtui. Tämän jälkeen voi alkaa tehdä työtä eri yksityiskohtien kanssa, ja vain musiikon omalla intuitiolla ja asiantuntemuksella voi päästä hyvään lopputulokseen (Douglass 2012, 169).

Barokkimusiikki ja barokin aikainen laulumusiikki on valtava aarreaitta, joka yhä suurelta osin odottaa löytäjänsä ja sitä, että se päästetään ilmoille yleisön

nautittavaksi. Aivan kuten omana aikanaan, niin myös nykyisin barokkilaulu voi liikuttaa kuulijoidensa tunteita. Barokin ajan musiikki oli täynnä oman aikansa muusikkojen oppimia ja oman aikansa sääntöjen raameissa toteuttamia improvisointeja ja koristeita. Vaikka tieto saattaakin lisätä tuskaa nykymusiikolle, ja lukijasta saattaa ehkä tuntua siltä, ettei hän enää uskalla esittää barokkimusiikkia monien erilaisten sääntöjen ja käytäntöjen ristitulessa, niin tuokoon seuraava lainaus kuitenkin lohtua ja kannustusta jokaiselle laulajalle, joka on riittävän rohkea noustakseen estradille:

”Though the way to the heart is long and rugged, and known but to few, a studious application will, notwithstanding, master all Obstacles.”

Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figura (1723), Kappale IX §45*

Barokkimusiikki oli omana aikanaan täynnä valoa ja varjoja, joten olkoon se sitä myös nykypäivän esityksissä.

LÄHTEET

Anderson N. 1973. Barokin musiikki Monteverdistä Händeliin, Kustannusosakeyhtiö Puijo, Kuopion yliopiston painatuskeskus.

Ashworth J. & O'dette P. 2012. Basso Continuo. Teoksessa: A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, 2nd edition, Indiana University Press.

Baird, J. 2012. The Bel Canto Singing Style. Teoksessa: A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, 2nd edition, Indiana University Press.

Butt, J. 1994. Music Education and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge: University Press.

Carter, S. 1989. *Francesco Rognoni's "Selva de varii passagii" (1620): Fresh Details concerning Early-Baroque Vocal Ornamentation*, Berkeley Electronic Press, Performance Practice Review, Vol. 2, No. 1, Art.12.

Carter, S. (toim.). 2012: A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, 2nd edition, Indiana University Press.

Carter, T. 2002. Monteverdi's Musical Theatre, Yale University Press.

Celletti, R. 2001. A History of Bel Canto, Oxford: Clarendon Press.

Ciampa, L. 2005. The Twilight of Belcanto, Bloomington, Indiana: AuthorHouse.

Christie, W. 1993. The Elusive World of the French Baroque, *Early Music* Vol. 21, No. 2, French Baroque I, Oxford University Press.

Cyr, M. 1992. Performing Baroque Music, Hong Kong: Amadeus Press, Hong Kong.

Dickey, B. Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music. Teoksessa: A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, 2nd edition, Indiana University Press.

Donington R. 1982. *Baroque Music – Study and Performance: A Handbook*, New York: W. W. Norton & Company.

Douglass, D. 2012. *The Violin: Technique and Style*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Duey, P. 2007. *Bel Canto in Its Golden Age – A Study of Its Teaching Concepts*, Duey Press.

Fogelberg N. 1990. Giulio Caccinin *Le Nuove Musiche* (1602) – näkymiä varhaisbarokin vokaalimusiikin estetiikkaan, teoksessa: Kurkela Karri (toim.): *Näkökulmia musiikkiin*, Valtion painatuskeskus.

Fuller, D. 1998. *Ornamentation*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Harnoncourt, N. 1986. *Puhuva musiikki – Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*, Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Harrington Heider, A. 2012. *Choral Music in France and England*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Holman, P. 1998. *The British Isles – Private and Public Music*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Houle, G. 2012. *Meter and Tempo*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Howlett, N. *The Trill*. [viitattu 9.5.2013] Saatavissa: <http://neilhowlett.com/articles/the-trill/>.

Heikinheimo, M. 1983. *Kuvioita ja soivia affekteja: Girolamo Frescobaldin toccatakokoelmien esipuhe*, Sic: Sibelius-Akatemian vuosikirja.

Järviö, P. 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, Tampere: Juvenes Print.

Lloyd-Watts, V. & Carole L. Bigler. 1995. *Ornamentation – A Question & Answer Manual*, California: Alfred Publishing Co., Inc.

Lord, M. 2008. *Musiikin tarina antiikista nykypäivään*, Tandem Verlag.

Manén, L. 1987. *Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*, Oxford University Press.

Mangsen, S. 1998. *Forms and Genres*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Marafioti M. P. 1949 *Caruso's Method of Voice Production: The Scientific Culture of the Voice*, New York: Dover Publications.

McClary, S. *Temporality and Ideology – Qualities of Motion in Seventeenth-Century French Music*, ECHO: a music-centered journal, Volume 2 Issue 2 (Fall 2000), [viitattu 9.6.2013] saatavissa: <http://www.echo.ucla.edu/Volume2-Issue2/mcclary/mcclary.pdf>.

Middleton, J. 2012. *Theatrical Productions*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Murtomäki, V. 2004. *Kauniin laulun nousu ja tappio*, *Rondo Classica* 9/2004 (vol. 41).

Myers, H. 2012. *Tuning and Temperament & Pitch and Transposition*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Neumann, F. 1978. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music – With Special Emphasis on J. S. Bach*, New Jersey: Princeton University Press.

Rockstro W. S. 1894. *Jenny Lind – A Record and Analysis of the "Method" of the Late Madame Jenny Lind-Goldschmidt*, London & New York: Novello, Ewer & co.

Rogers, N. 1998. *Voices*. Kirjassa Sadie, J. A. (toim.): 1998: *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Sadie, S. 1998. *The Idea of Authenticity*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Sanford, S. 2012. *National Singing Styles*. Teoksessa: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Schott, H. 1998. *National Styles*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Simpson, C. *The Division Viol, or the Art of Playing upon a Ground* (1659), viitattu: Whitwell, s. 5.

Smith Porter, W. & Loring J. 1834. *Musical Cyclopedia or the Principles of Music*, [viitattu: 11.6.2013] saatavissa:

<https://play.google.com/store/books/details?id=vmT0AAAAMAAJ>.

Stark, J. 2008. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, Toronto: University of Toronto Press.

Stein, L. K. 1998. *The Iberian Peninsula and its New World Colonies*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Talbot, M. 1998. *An Italian Overview*. Teoksessa: Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Tarasti, E. 2003. *Musiikin todellisuudet – Säveltaiteen ensyklopedia: Kirjoituksia vuosilta 1980-2003*, Helsinki: Yliopistopaino.

Termini, O. 1993. *The role of Diction and Gesture in Italian Baroque Opera*, *Performance Practice Review*, Vol. 6 [1993], No. 2, Art. 7, The Berkeley Electronic Press, 1993, [viitattu 12.5.2013] saatavissa:

<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/7> .

Toft, R. 2013. *Bel Canto – A Performer’s Guide*, Oxford University Press.

Towne, G. 2012. *Choral Music in Italy and the Germanic Lands. Teoksessa: A Performer’s Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd edition, Indiana University Press.

Webber, G. 1998. *Northern Europe – German Courts and Cities*. Teoksessa:

Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Wollenberg, S. 1998. *Central Europe – The Austro-German Courts*. Teoksessa:

Sadie, J. A. (toim.) 1998. *Companion to Baroque Music*, California: University of California Press.

Wright, J. 2005. *God's Soldiers: Adventure, Politics, Intrigue, and Power-A History of the Jesuits*, Doubleday, Random House Inc.

LIITTEET

LIITE 1 Jean-Henri d'Anglebertin käyttämät ranskalaiset ornamentit teoksessa
Pièces de clavecin (1689)

Table of Ornaments

The image displays a table of ornaments from Jean-Henri d'Anglebert's *Pièces de clavecin* (1689). The ornaments are presented in a 4/4 time signature, with each ornament shown in two staves: a treble clef staff for the melodic line and a bass clef staff for the accompaniment. The ornaments are numbered 1 through 20 and labeled as follows:

- 1. Tremblement simple
- 2. Tremblement appuyé
- 3. Cadence
- 4. autre
- 5. Double cadence
- 6. Autre Double cadence
- 7. sans tremblement
- 8. Sur un tierce
- 9. Pincé
- 10. autre
- 11. Chute ou port de Voix en descendant
- 12. Chute ou port de Voix en montant
- 13. Chute & Pincé
- 14. Tremblement & Pincé
- 15. Coulé sur une tierce
- 16. autre
- 17. Chute sur une note
- 18. Chute sur 2 notes
- 19. Arpege
- 20. autre

LIITE 2 Barokkimusiikin teoriaa ja esittämiskäytäntöä koskevia, barokin aikana julkaistuja teoksia

- Aurelio Virgiliano: *Il dolcimelo* (n. 1590)
- Riccardo Rognoni : *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire* (1592)
- Lodovico Zacconi : *Prattica di musica* (1592)
- Giovanni Luca Conforto: *Breve et facile maniera* (1593)
- Giulio Caccini: *Le nuove musiche* (1602)
- Francesco Rognoni : *Selva de varii passagii* (1602)
- John Dowland: *A Musicall Banquet* (1610)
- Pietro Cerone: *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (1613)
- Antonio Brunelli: *Vari exercitii* (1614)
- Michael Praetorius: *Syntagma musicum* (1614-20)
- Girolamo Frescobaldi: *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo...*(1616)
- Ballerofonte Castaldi: *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo* (1623)
- Charles Butler: *The Principles of Musik in Singing and Setting* (1636)
- Marin Mersenne: *Harmonia Universelle* (1636)
- Henry Lawes: *Ayres and Dialogues* (1653)
- John Playford: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654)
- Christopher Simpson: *The Division Viol, or the Art of Playing upon a Ground* (1659)
- Christoph Bernhard: *Von der Singe-Kunst oder –manier, Tractatus compositionis augmentatus* (n. 1660)
- Christopher Simpson: *A Compendium of Practical Music* (1667)
- Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668)
- Thomas Mace : *Musick's Monument* (1676)
- Wolfgang Caspar Printz : *Musica modulatoria* (1678)
- Wolfgang Michael Mylius : *Rudimenta musices* (1685)
- Jean-Henri D'Anglebert : *Pièces de clavecin* (1689)
- Georg Muffat : *Florilegium primum* (1695), *Florilegium secundum* (1698)
- Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de musique* (1703)
- Francois Couperin : *L'art de toucher le clavecin* (1716)
- Johann Beer : *Musicalische Discurse* (1719)
- Johann Sebastian Bach: *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720)
- Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)

- Pier Francesco Tosi : *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723)
- William Turner: *Sound Anatomiz'd in A Philosophical Essay on Musick* (1724)
- Martin Heinrich Fuhrmann: *Das in unsern Opern-Theatris und Comædien-Buñnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum, auf Veranlassung zweyer wider den musikalischen Patrioten sich empoërenden Hamburgischen Theatral-Malcontenten, Musandri und Harmonii, betrachtet, und zur Schau udn Scheu ... in einem Gespräch vorgestellt von Liebhold und Leuthold* (1728)
- Michel Pignolet de montéclair : *Principes de musique* (1736)
- Charles Avison: *An Essay on Musical Expression* (1752)
- Johann Joachim Quantz : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752)
- Carl Philip Emmanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753-62)
- Jean Blanchet : *L'art, ou les principes philosophiques du chant* (1756)
- Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756)
- Johann Friedrich Agricola : *Anleitung zur Singkunst* (1757)
- Jean-Philippe Rameau: *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique...avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760)
- John Arnold: *Church Music Referred: or the Art of Psalmody Universally explained unto all People* (1765)
- Giambattista Mancini : *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774)