



Miten soittaa barokkia?

Matka huilistista traversistiksi

Tuulikki Paulasto

OPINNÄYTETYÖ
Marraskuu 2020

Musiikin tutkinto-ohjelma
Esittävä säveltaide

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma
Esittävä säveltaide

PAULASTO, TUULIKKI:
Miten soittaa barokkia?
Matka huilistista traversistiksi

Opinnäytetyö 45 sivua, joista liitteitä 2 sivua
Marraskuu 2020

Opinnäytetyöni koostuu kirjallisesta ja taiteellisesta osasta. Molemmissa tarkoituksena oli tutustua barokkimusiikkiin ja barokin aikaiseen huiluun, eli traversoon. Klassisen musiikin koulutuksessa barokkimusiikki kuuluu myös modernien soittimien ohjelmistoon, mutta siihen harvemmin syvennytään sen vaatimalla tavalla. Barokkimusiikki eroaa monilla tavoin myöhemmästä länsimaisesta taidemusiikista ja herättää näin helposti kysymyksiä siihen perehtymättömässä soittajassa.

Työn kirjallisessa osassa perehdyin barokin aikaisiin huilunsoitonoppaisiin sekä barokkimusiikin yleisteoksiin ja pyrin keräämään yhteen barokkimusiikin ja sen esityskäytäntöjen peruspiirteitä. Taiteellisena osuutena toteutin ensimmäisen barokkikonserttini, jonka soitin traversolla. Konsertin ohjelmassa oli saksalaista ja ranskalaista barokkimusiikkia eri kokoonpanoille traversosoolosta triosonaattiin.

Musiikin puhuvuus ja barokkinuotinnosten luonnosmaisuus nousivat aineiston ja taiteellisen työskentelyn perusteella erityisen tärkeiksi barokkimusiikin piirteiksi. Näiden lisäksi työssä käsitellään traversoa soittimena, vanhan musiikin esityskäytäntöjä sekä konserttiohjelman valmistamista ja lopullista konserttia.

Asiasanat: barokki, traverso, huilu

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Music Performance

PAULASTO, TUULIKKI:
How to Play Baroque Music?
A Journey from Flutist to Traversist

Bachelor's thesis 45 pages, appendices 2 pages
November 2020

This thesis consists of a written and an artistic part. The purpose of both parts was to learn about baroque music and the traverso – the flute of the Baroque era. Baroque music belongs to the repertoire of classical music education of the modern instruments, too, yet it rarely receives as elaborate a study as it would merit. Baroque music differs from the later Western art music in many ways. Therefore, it raises a lot of questions among musicians who have not deeply acquainted themselves with it.

In the written part of this thesis flute instruction books from the 18th century as well as general treatises on baroque music were examined. The purpose was to gather information on general characteristics of baroque music and its performance practices. As the artistic part of the thesis, the author organized her first baroque concert playing traverso. The programme of the concert consisted of German and French baroque music for varying ensembles, ranging from solo flute piece to trio sonata.

Based on the material and artistic working, the speech-like nature of music and the approximate character of the written music were found to be constitutive elements of baroque music. In addition to these themes, the thesis also examined the traverso as an instrument, the early music performance practices, the rehearsing process of the concert and the final concert itself.

Key words: baroque, traverso, flute

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	BAROKKIMUSIIKIN YLEISPIIRTEITÄ.....	7
	2.1 Affektit.....	7
	2.2 Melodian ja basson hallitsevuus, tonaalisuus ja kromaattisuus	8
	2.3 Improvisaatio ja muunneltavuus.....	9
	2.4 Soitinmusiikin nousu ja uudet teosmuodot	10
	2.5 Maantieteelliset erot.....	11
3	TRAVERSO SOITTIMENA	13
	3.1 Traverso.....	13
	3.2 Traverson asema barokissa.....	14
	3.3 Eroja modernin huilun ja traverson soiton välillä	15
4	BAROKKIMUSIIKIN PUHUVUUS.....	17
	4.1 Musiikin kehitys puhuvaksi.....	17
	4.2 Miten soittaa puhuvasti?	19
5	VANHAN MUSIIKIN ESITYSKÄYTÄNNÖISTÄ.....	21
	5.1 Historiallisesti tiedostava esitystapa.....	21
	5.2 Historialliset lähteet	24
6	OPINNÄYTETYÖKONSERTIN TEOKSET	26
	6.1 J.-M. Hotteterre: Premiere Suite op. 2: I Prelude	26
	6.2 G. P. Telemann: Metodinen sonaatti IV D-duuri: I osa Andante... ..	28
	6.3 M. Blavet: Recueil de Pieces: Rondeau de Blavet & Brunette – Double.....	30
	6.4 J. S. Bach: A-molli-partita soolohuilulle – III Sarabande.....	32
	6.5 J. A. Hasse: Triosonaatti op. 2 no. 1 e-molli: I Largo – II Presto ..	33
7	OPINNÄYTETYÖKONSERTTI	36
	7.1 Yhteisharjoittelu.....	37
	7.2 Konsertti ja sen vastaanotto	38
8	POHDINTA	40
	LÄHTEET	42
	LIITTEET	44
	Liite 1. Opinnäytetyökonsertin tapahtumakuva Facebookissa.	44
	Liite 2. Opinnäytetyökonsertin ohjelma.	45

1 JOHDANTO

Kaikki tiedämme, miten opitaan vierasta kieltä. Meillehän barokkimusiikki on vieras kieli, sillä emme ole barokin ihmisiä. Aivan niin kuin meidän pitää oppia vieraan kielen sanasto, kielioppi ja ääntäminen, meidän pitää oppia musiikissa artikulaatio, harmoniaoppi sekä sävelten toisiinsa liittämisen ja niitten painottamisen oppi. Mutta vaikka käytämmekin näitä oppeja musiikkia esittäessämme, ei se vielä likikään merkitse, että musisoisimme: se on pikemminkin sävelillä taivaamista, mutta musiikkia pystymme tekemään vasta sitten kun emme enää ajattele kielioppia emmekä sanastoa, kun emme enää käännä vaan yksinkertaisesti *puhumme* eli kun siitä tulee meille oma luonnollinen kieli. Se on päämäärä. (Harnoncourt 1986, 54.)

Opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta ja kirjallisesta osuudesta. Taiteellisena osuutena toteutin barokkikonsertin, jossa esiinnyin ensimmäistä kertaa traverso soittimenani. Tässä kirjallisessa osiossa pohdin barokkimusiikin erityispiirteitä ja sen esityskäytäntöihin sekä traverson soittoon liittyviä kysymyksiä erityisesti modernin soittimen koulutuksen saaneen muusikon näkökulmasta.

Aloitin traverso-opintoni syksyllä 2019 Sibelius-Akatemiassa pedagogiikan harjoitusoppilaana. Tavoitteenani oli perehtyä barokin aikaiseen huiluun ja syventyä barokkimusiikkiin, jotta voisin tulevassa barokkihuilumusiikkiin keskittyvässä opinnäytetyökonsertissani soittaa ainakin yhden kappaleen ajanmukaisella periodisoittimella. Opintojen edistyessä ja innostuksen kasvaessa päätin kuitenkin muuttaa konserttikonseptia ja opinnäytetyöni painotusta siten, että soittaisinkin koko konsertin traversolla. Näin myös kirjallisen työn näkökulmaksi muotoutui se, millaisen ymmärryksen kartuttamista ensiaskeleet barokkimuusikkona vaativat.

Barokkimusiikki kuuluu klassisen musiikin perusohjelmistoon, ja sitä soitetaan niin harrastaja-, opiskelija- kuin ammattilaistasolla. Se on kuitenkin monessa suhteessa laadullisesti erilaista musiikkia kuin esimerkiksi musiikin koulutusta ja sinfoniaorkesterien ohjelmistoa hallitseva 1800-luvun romanttinen musiikki. Barokin aikana esimerkiksi kappaleiden nuotinnus sisältää vähemmän tietoa sen soittoavasta kuin romanttiset kappaleet, joiden nuotteihin säveltäjät ovat usein ilmaisseet pienetkin yksityiskohdat. Barokin aikaan muusikolla oli usein enemmän vapauksia kappaleen esittämisessä, esimerkiksi koristelun tai soitinkokoonpanon

valinnan osalta, mutta samaan aikaan muusikoilta edellytettiin tiettyjen ajan soittoikäntöjen, kuten säännönmukaisen artikulaation hallintaa. Näitä ainakin tietyllä alueella yleisesti tunnettuja ja valliinneita soittoikäntöjä ei ole merkitty nuotteihin, koska muusikoiden oletettiin tuntevan ne ja soveltavan niitä soitossaan hyvän maun mukaisesti. Myös barokin ajan soittimisto eroaa selvästi nykyisistä, suurimmaksi osaksi juuri romantiikan aikana lähes nykyiselleen kehittyneistä soittimista. Siksi barokkisoittimien sointiestetiikan ymmärrys on tärkeää, vaikka barokkiteoksia soitettaisiinkin nykyisillä soittimilla.

Barokkimusiikki on ollut jo pitkään lempimusiikkiani. Sen soittamiseen on kuitenkin liittynyt tunne siitä, että sitä pitäisi ymmärtää paremmin. Barokkiteokset herättävät minussa keskimääräistä enemmän kysymyksiä, ja näihin kysymyksiin on ollut vaikea löytää päteviä ja perusteltuja vastauksia edes soitto-tunneilta. Kysymyksiä herää nimenomaan siksi, että nuotit sisältävät vähemmän tietoa kappaleen esittämiseen liittyen, eivätkä esimerkiksi barokin aikaiset artikulaatiokäytännöt ole enää nykymuusikoille tuttuja. Ylipäänsä barokkikappaleiden soittaminen on tuntunut vaativan muiden aikakausien musiikkiin nähden enemmän ajatus-työtä.

Tässä työssä pyrin siis nostamaan esiin ja etsimään vastauksia barokkimusiikin ja traverson soittoon liittyviin kysymyksiin, joihin olen törmännyt traverso-opintojeni aikana ja konserttiohjelmaa valmistaessani. Työssäni luon katsauksen barokkimusiikin yleispiirteisiin ja pohdin sen luonnetta ja esityskäytäntöjä. Lisäksi esittelen nykyisen poikkihuilun ja traverson eroja sekä traverson asemaa barokkimusiikissa. Lopuksi esittelen opinnäytetyökonserttini teokset ja nostan niistä esiin kohtaamiani musiikillisia kysymyksiä, joihin olen pyrkinyt löytämään ratkaisuja lähdekirjallisuuden avulla. Pohdin myös konserttini järjestämisen prosessia ja ennen kaikkea konserttia opinnäytetyöni huipennuksena.

2 BAROKKIMUSIIKIN YLEISPIIRTEITÄ

Barokki määritellään musiikissa yleensä ajanjaksoksi vuosina 1600–1750. Musiikillisten, kuten muidenkin, aikakausien määrittely on aina vaikeaa, eikä barokkiaakaan ole mahdollista rajata tarkasti ja yksiselitteisesti. Harva tyylikausi on myöskään alusta loppuun yhtenäinen. Opinnäytetyökonserntissani soitettavat kappaleet on kaikki sävelletty 1700-luvulla, eli ne ajoittuvat myöhäis- tai jopa jälkibarokin aikaan, jolloin musiikissa alkaa ilmetä jo barokin ja klassismin välisen galantin musiikin piirteitä (Murtomäki 2019a). Lisäksi alun perin Italiassa kehittynyt barokki sai eri puolilla Eurooppaa erilaisia kansallisia tyylipiirteitä, esimerkiksi italialainen ja ranskalainen barokki eroavat toisistaan huomattavasti. Tästä huolimatta on hyvä aloittaa erittelemällä muutamia barokin yleispiirteitä.

Barokin aikana musiikki sai uusia muotoja ja piirteitä, joista monia pidämme nykyään klassisen musiikin peruselementteinä. Tällaisia ovat esimerkiksi duuri-molli-tonaalisuus, melodian ja basson hallitseva asema, soitinmusiikin nousu vokaalimusiikin kanssa samanarvoiseksi sekä oopperan, konserton ja sonaatin synty. Näistä erityisesti oopperan synty on koko barokin olemuksen kannalta merkittävä, sillä yhtenä tärkeänä erona barokin ja sitä edeltäneen renessanssin musiikin välillä on barokkimusiikin draamallisuus ja tunteiden herättäminen (Burkholder, Grout et al. 2014, 292). Nicholas Andersonin (1996) mukaan siinä missä renessanssi pyrki *esittämään*, barokin pyrkimyksenä oli *liikuttaa*. Seuraavaksi esittelen muutamia barokkimusiikin keskeisiä piirteitä, joihin palaan myös myöhemmin konserttiohjelmistoni esittelyn yhteydessä.

2.1 Affektit

Barokkisäveltäjät pyrkivät musiikillaan herättämään tunteita, affekteja, jotka liikuttavat kuulijaa ja joilla uskottiin olevan niin psyykkisiä kuin fyysisiäkin vaikutuksia kuulijoihin. Erilaisilla musiikillisilla eleillä, kuten tietyillä melodisilla liikkeillä tai bassokuvioilla, pyrittiin saamaan kuulijassa aikaan tietty affekti. (Burkholder, Grout et al. 2014, 296-297) Aikalaisfilosofit kirjoittivat affekteista, ja esimerkiksi filosofi

René Descartes määritteli 40 erilaista mielenliikutusta, joiksi affekteja myös kutsuttiin. Näistä ”yksinkertaisia ja alkuperäisiä” on vain kuusi: rakkaus, viha, ilo, suru, halu ja ihmettely. (Murtomäki 2019b) Barokin aikana kehittyi konventionaalisia esitystapoja eri affekteille ja niitä on myöhemmin pyritty myös musiikin teorian ja historian kirjoituksissa teoretisoimaan (Burkholder, Grout et al. 2014, 297).

Yhtenä opinnäytetyöni lähteenä olen käyttänyt Johann Joachim Quantzin (1697–1773) teosta *On Playing the Flute* (saksankielinen alkuteos 1752), joka on järjestelmällinen 1700-luvun aikalaisopas traverson ja barokkimusiikin soittamiseen. Quantz (2001, 124–126) erittelee neljä eri musiikillista tekijää, jotka auttavat tunnistamaan kappaleen affektin. Näitä ovat duuri- tai mollisävellaji, intervallien suuruus tai pienuus sekä niihin liittyvät artikulaatio tai legato, dissonanssien laadut ja kappaleiden alussa olevat – nykyisin tempomerkintänä pidetyt – sanat, kuten *adagio*, *presto*, *lento* tai *affettuoso*. Quantzin mukaan esimerkiksi duurisävellaji ilmaisee yleensä iloa, rohkeutta, vakavuutta tai ylevyyttä, kun taas mollisävellaji viittaa tavallisesti melankoliseen, imartelevaan tai hellään affektiin. Hän muistuttaa, että jokaisesta affektista on olemassa erilaisia sävyjä ja että vaikka jokin affekti on yleensä kappaleessa hallitseva, sen kanssa esiintyy aina muitakin vaihtelevia affekteja, joihin soittajan on eläydyttävä.

2.2 Melodian ja basson hallitsevuus, tonaalisuus ja kromaattisuus

Yksi barokkimusiikin selkeistä eroista edeltäneeseen renessanssiin verrattuna on siirtymä monien tasa-arvoisten äänteen horisontaalisesta polyfoniasta kohti melodian ja basson hallitsemaa vertikaalista ja sointuihin nojaavaa kirjoitustapaa (Murtomäki 2019b). Tätä muutosta kuvastaa barokin yleinen kirjoitustapa *basso continuo*, jossa säveltäjä kirjoitti vain melodia- ja bassoäännet, ja puuttuvat väliäännet jäivät muusikoiden täydennettäviksi. Väliäännet pääteltiin basson päälle rakentuvista soinnuista, joiden käännökset säveltäjä ilmaisi numeroilla basson yläpuolella. Tyypillisesti basso- ja väliäännet soitettiin cembalolla, uruilla, luutulla tai teorbilla. 1600-luvun jälkipuoliskolla bassoääntä alettiin toisinaan vahvistaa esimerkiksi sellolla tai viola da gamballa, mikä on myös nykyään yleinen tapa barokkimusiikkia soittaessa. (Burkholder, Grout et al. 2014, 300-301)

Barokin aikana musiikissa tapahtui muutos kahdeksasta kirkkosävellajista kohti nykyisin vallitsevaa duuri-molli-tonaliteettia. Muutos tapahtui vähitellen, ja 1600-luvun alkupuolella musiikissa näkyy vielä modaalisia piirteitä. (Burkholder, Grout et al. 2014, 306.) Basso continuo -kirjoitustapa vaikutti siihen, että basson päälle rakentuvia intervalleja alettiin tarkastella useammin konsonoivien sointujen ja dissonanssien näkökulmasta. Tämän myötä dissonanssien käyttö vapautui vaikkakin sai oman säännöstönsä. Myös kromatiikka alkoi vapautua samaan tapaan, ja sitä käytettiin esimerkiksi korostamaan vahvoja tunteita lauluteoksissa. (Burkholder, Grout et al. 2014, 302.)

2.3 Improvisaatio ja muunneltavuus

Yksi suurimpia eroja barokkimusiikissa verrattuna sitä seuranneeseen musiikkiin on sen improvisatorinen luonne ja teosten muunneltavuus. Tämä on erityisesti modernin koulutuksen saaneelle muusikolle tärkeä asia ymmärtää, sillä useimmiten opimme ajattelemaan teosuskollisuuden ajatuksen kautta, eli että kappale on esitettävä mahdollisimman tarkasti säveltäjän intentiot ilmaisten ja partituuria kirjaimellisesti noudattaen. Tällainen *Werktreue*-estetiikka on kuitenkin lähtöisin romantiikan ajalta 1800-luvulta, jolloin säveltäjät todella kirjoittivat nuotit ”soitto-ohjeeksi” (Harnoncourt 1986, 36).

Barokkimusiikissa *teos* ja *esitys* ovat kaksi eri asiaa (Harnoncourt 1986, 51). Säveltäjä- ja teoslähtöisen näkemyksen sijaan barokkimusiikissa keskiössä on yleensä esittäjä ja esitys. Nuotit olivat barokin aikaan esityksen pohja – eivät koko esitys – ja esittäjän odotettiin tekevän kirjoitettuun musiikkiin lisäyksiä. (Burkholder, Grout et al. 2014, 303.) Tähän ohjasi jo pelkästään basso continuo -kirjoitustapa, jossa väliäänien soittajalla oli vapauksia toteuttaa säveltäjän viitoittamat soinnut haluamallaan tavalla. Lisäksi kappaleiden soitinnus tai edes soittajien määrä ei usein ollut tarkkaan määritelty, ja myös teosten kestoa voitiin muuttaa sopimaan esimerkiksi jumalanpalvelukseen. Kirjoitettu musiikki oli siis ennen kaikkea luonnos, jota voitiin muunnella muusikoiden ja esitystilanteen vaatimusten mukaan. (Burkholder, Grout et al. 2014, 304.) Muunneltavuudesta huolimatta muusikoilla ei kuitenkaan ollut täysin vapaat kädet, vaan soittamista ohjasivat

ajanmukaiset ja maantieteelliset musiikilliset konventiot, joiden tuntemiseen myös säveltäjät kirjoittaessaan saattoivat luottaa.

Improvisaation ja muusikoiden henkilökohtaisen luovuuden vapaus näkyy hyvin barokin koristelussa – ornamentoinnissa. Koristelua pidettiin vaativana taitona, joka vaati hyvää musiikillista makua ja mielikuvitusta. Koristeet tekivät jokaisesta esityksestä ainutlaatuisen. (Harnoncourt 1986, 83.) On tärkeää huomata, että ornamentoinnin tarkoitus ei ollut vain koristella tai esitellä muusikon virtuoosisuutta, vaan niillä pyrittiin ilmaisemaan ja vahvistamaan teoksen affekteja (Burkholder, Grout et al. 2014, 303; Harnoncourt 1986, 83). Koristelu voidaan jakaa kahteen lajiin: Pienet koristeet, kuten trillit, mordentit tai appoggiaturat (painolliset etuheet) korostavat melodian tiettyjä merkittäviä kohtia, kuten aksentteja tai kadensseja. Nämä merkittiin toisinaan valmiiksi nuottiin. Laajemmat koristeet, kuten asteikko- tai murtosointukulut, luovat kirjoitetusta fraasista vapaan ja taidokkaan muunnelman. Laajempaa koristelua käytetään erityisesti teosten hitaissa osissa. (Burkholder, Grout et al. 2014, 304.)

Nykymuusikoiden onneksi osa barokkisäveltäjistä kirjoitti teoksiinsa koristeet myös valmiiksi. Tällaisten esimerkkien avulla on mahdollista saada kuulokuvaa taitavasta ja tyylinmukaisesta aikalaisornamentoinnista. Tärkeää on toki muistaa, ettei yksittäisen säveltäjän tavasta koristella melodiaa voi johtaa yleisiä barokin koristelusääntöjä. Huilisteille esimerkkeinä toimivat muun muassa Johann Sebastian Bachin huilusonaattien hitaat osat ja Georg Philipp Telemannin metodisten sonaattien hitaat osat, joissa nuottiin on kirjoitettu sekä melodian pelkistetty versio, että laajasti koristeltu versio. Näiden lisäksi erittäin hyödyllinen lähde on Quantzin *On Playing the Flute* -teoksessa (2001, 136–161) julkaistut nuottiesimerkit. Quantz käy järjestelmällisesti läpi yleisiä muutaman äänen intervalli- tai asteikkokulkuja, ja antaa jokaiselle näistä lukuisia mahdollisia koristeluvaihtoehtoja.

2.4 Soitinmusiikin nousu ja uudet teosmuodot

Barokin aikana soitinmusiikki alkoi itsenäistyä tasavertaiseksi musiikin lajiksi laulumusiikin rinnalle niin määrällisesti kuin laadullisesti. Soitinmusiikkiin lainattiin

elementtejä laulumusiikista, ja toisaalta eri soittimille alkoi kehittyä idiomaattisia sävellystapoja. (Burkholder, Grout et al. 2014, 342). Kuten laulumusiikissa, myös soitinmusiikissa alkoi kehittyä virtuoosinen solistikulttuuri, joka kulminoitui erityisesti barokin viulumusiikissa (Harnoncourt 1986, 157-158).

Musiikki sai myös uusia teosmuotoja, vaikkakaan kaikki tutulta kuulostavat teostyyppit eivät vielä barokissa tarkoittaneet täysin samaa kuin mihin ne klassismin ja romantiikan aikana viittaavat. Uusien muotojen kehittymiseen vaikuttivat sekä instrumentaalimusiikin yleistyminen että siirtymä tonaaliseen musiikkiin. Uusia muotoja olivat esimerkiksi resitatiivi ja aaria, toccata ja fuuga, ranskalainen alku-soitto, neliosainen kirkkosonaatti sekä kolmi- tai neliosainen soitinkonsertto. (Anderson 1996, 20.) Suosittu oli myös Ranskasta lähtöisin oleva tanssisarja, eli *suite*, jota käsitellään alaluvussa 2.6.

Merkittävimpiä uusia musiikillisia keksintöjä oli ooppera, joka kehittyi Italiassa ja levisi sieltä ympäri Eurooppaa. Ooppera oli 1600–1700-lukujen johtava musiikin laji. Oopperan synty oli toisaalta yritys herättää eloon antiikin Kreikan tragedia, toisaalta yhdistelmä aikansa eri taidemuotoja, kuten teatteria, tanssia, runoutta, madrigaaleja ja näyttämöspektaakkeleita. (Burkholder, Grout et al. 2014, 306.) Italialaisilla Cameratoilla – kirjallisuuden, draaman, filosofian, tieteen ja musiikin ajattelijoiden akatemioilla – oli tärkeä rooli, kun musiikissa etsittiin tapoja läpisävelletyn draaman luomiseksi (Anderson 1996, 14, 31).

2.5 Maantieteelliset erot

Italiasta lähtenyt barokkimusiikki sai erilaisia muotoja eri maissa. Näistä kansallisista tyyleistä erityisesti italialainen ja ranskalainen olivat merkittäviä, ja tyylit myös kilpailivat keskenään. Italialaisen tyylin piirteitä ovat esimerkiksi rohkeat modulaatiot, runsas koristelu ja affektien ekspressiivinen esittäminen (Rose 2009, 12). Barokin Italiassa koristelu oli lennokasta ja improvisoitua ja musiikin muodot suurpiirteisiä ja suureellisia. Keskeisiä sävellysmuotoja olivat konsertto ja ooppera. (Harnoncourt 1986, 215–216.) Ranskalaista barokkia puolestaan leimaavat selkeät ja säntilliset muotorakenteet sekä yksinkertaiset ja lyyriset melodiat (Harnoncourt 1986, 216; Rose 2009, 13). Ranskassa myös ornamentointi oli

vähemmän vapaata: säveltäjä kirjoitti usein koristeet teoksiin ja vapaata ornamentointia ohjasi tarkka koodisto (Harnoncourt 1986, 217).

Ranskalaisen barokin ytimessä on tanssillisuus, joka on tätä kautta kulkeutunut myös laajemmalti barokkimusiikkiin. Tanssimusiikin kehitys lähti hovin teatterimusiikista, joten se linkittyi aluksi näyttämötansseihin. Musiikki oli alun perin sidottu nimenomaan tanssitapahtumaan, ja se oli lähinnä yhtye- ja orkesterimusiikkia. Myöhemmin tanssillisia kappaleita sävellettiin myös puhtaasti soitinmusiikiksi, ja eri tansseja alettiin liittää peräkkäin tanssisarjaksi, johon viitataan usein nimellä *suite*. Tämä muoto tuli suosituksi Saksassa, jossa se sai myös alkuperämaataan tarkemmin jäsennellyn muodon ja järjestyksen: Sarjan rungon muodostivat avauspreludin jälkeen tanssit *allemande*, *courante*, *sarabande* ja *gigue*. Näiden lisäksi väliin voitiin lisätä vapaavalintaisina tansseina esimerkiksi *menuetti*, *bourrée*, *passepied* tai *air*. (Murtomäki 2019c.)

Myös muita alueellisia tyyliä syntyi, mutta erityisesti 1600-luvulla Italian ja Ranskan ulkopuoliset säveltäjät joutuivat valitsemaan, kumpaa vastakkaisista noudattivat. 1700-luvulla Saksassa – siis Keski-Euroopan saksankielisellä alueella – kehittyi niin kutsuttu *sekoitettu tyyli*, joka yhdisteli italialaisen ja ranskalaisen barokin piirteitä. (Harnoncourt 1986, 215.) Saksalaiseen barokkiin liitettyjä piirteitä ovat lisäksi vakavuus, kontrapunktisuus sekä yhteydet luterilaiseen virsilauluun (Rose 2009, 13; Anderson 1996, 50).

3 TRAVERSO SOITTIMENA

Opinnäytetyöni suurin haaste ja saavutus on ollut täysin uudella soittimella soittamaan opetteleminen. Barokin aikainen traverso on sukua nykyiselle Böhm-huilulle, mutta huilut ovat niin rakenteeltaan kuin soittotavaltaan kaukana toisistaan. Erityisen mielenkiintoisena osana oppimisprosessia olen pitänyt sitä, miten traverson soittotavan ja sointiestetiikan ymmärtäminen on laajentanut ymmärrystäni barokkimusiikista ja sen soittamisesta yleisesti. Barokkimusiikki on tehty aikansa soittimistolle hyvine ja huonoine puolineen, joten monet sen piirteet tulevat paremmin esiin aikalaissoittimilla. Tässä luvussa luon katsauksen traversoon soittimena ja vertailen eroja sen ja nykyhuilun soittotapojen välillä. Lisäksi kuvaan traverson asemaa barokkimusiikissa.

3.1 Traverso

Barokin aikaan sana huilu tarkoitti useimmiten nokkahuilua ja tämän vuoksi poikkihuiluun viitatessa käytettiin adjektiivia kuvaamaan huilun poikittaista soittoa. Traverso-nimitys on muotoutunut juuri näiden kuvailevien nimitysten pohjalta: *flauto traversiere*, *flûte traversière* tai vain *traversa*. (Carroll 2016, 62.) Huilu kehittyi barokin aikana merkittävästi: 1700-luvun huilut ovat ratkaisevasti erilaisia kuin huilut sata vuotta aiemmin, sillä niiden äänentuottamismekanismit ovat muuttuneet (Powell 2002, 68). 1600-luvun alussa soitettiin vielä renessanssihuiluilla, jotka olivat yksiosaisia. Moniosainen barokkihuilu alkoi kehittyä vuosisadan loppupuolella (Carroll 2016, 67). Koska opinnäytetyökonserttini ohjelmisto on 1700-luvulta, keskityn myös tässä luvussa kuvaamaan nimenomaan 1700-luvun huilun ominaisuuksia. Tämäkään kategoria ei ole yhtenäinen, vaan erilaisia huiluja rakennettiin eri puolilla Eurooppaa.

Barokin aikaan traversoja valmistettiin pääasiassa puksipuusta, eebenpuusta ja norsunluusta (Powell 2002, 74). Traversoissa on tyypillisesti vain yksi mekaaninen läppä $d^{\#}/e^b$ -äänelle. Sormireikiä on kuusi – vasen peukalo on näin ollen pelkästään tukisormi, kuten oikeakin – ja myös puhallusaukko on pelkkä reikä ilman

huulilevyä. Alkuun traverso koostui kolmesta osasta: suokappaleesta, keskiosasta sormireikineen sekä lyhyestä jalasta, jossa oli ainoa mekaaninen läppä. 1720-luvulla keskimäinen osa jaettiin kahtia, ja huilu muuttui neliosaiseksi (Carroll 2016, 70). Tällaisen neliosaisen huilun ylemmästä keskiosasta voitiin tehdä useita eri pituisia versioita, joita vaihtamalla huilisti saattoi vaihtaa huilunsa virettä sopimaan paikalliseen vireeseen, joka vaihteli huomattavasti (Powell 2002, 80).

3.2 Traverson asema barokissa

1600-luvulla nokkahuilu oli huiluista suosituin, mutta 1700-luvun vaihteessa asetelma kääntyi poikkihuilun hyväksi (Douglas 1983, 7–8). Suosion nousu ajoittuu samaan aikaan barokkihuilun kehityksen kanssa, jonka myötä se nousi yhtyesoitimesta soolosoittimeksi. Myös muut puupuhaltimet kehittyivät teknisesti samoihin aikoihin ja samalla niiden soittotekniset vaatimukset soittajia kohtaan nousivat. Tämän myötä puupuhallinsoittajat, jotka olivat aiemmin soittaneet useita eri puhaltimia, alkoivat erikoistua yhteen instrumenttiin. (Powell 2002, 68) 1700-luvun alussa julkaistiin myös ensimmäisen huilunsoiton opas, Jacques-Martin Hotteterren (1674–1763) *Principes de la Flûte Traversière, ou Flute d'Allemagne, de la Flute à Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois, Divisez par Traitez* (1707). Teoksessa Hotteterre (1983, 5) viittaa traversoon yhtenä miellyttävimmistä ja suosituimmista soittimista.

Barokin puupuhaltimista traversolla on kaikkein laajin ohjelmisto. Ennen 1700-lukua sille kirjoitettua musiikkia on vain vähän ja vanhin tunnettu traversolle kirjoitettu soolokappale (La Barre: *Pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue*) julkaistiin vuonna 1702. (Carroll 2016, 72) Huilumusiikkia sävellettiin erityisesti Ranskassa ja Saksan alueella – Italiassa huiluohjelmistoa syntyi Vivaldia lukuun ottamatta vain vähän (*ibid.*, 79). Huilua käytettiin niin kamari-, soolo- kuin orkesterimusiikissa. Yksi suosituimmista tavoista kirjoittaa huilulle oli säestävä rooli laulajien air-kappaleissa – tämä kirjoitustapa oli peräisin jo 1600-luvun alusta ennen barokkihuilun kehitystä (Powell 2002, 85). Orkesterimusiikissa huilu oli harvemmin pelkästään tuttisoin, useimmiten sitä käytettiin soolosoittimena tai sointiväriin luomiseen (Harnoncourt 1986, 167).

Traversolle sävelletty musiikki sai huipennuksensa Saksan alueella, jossa säveltäjät tutkivat syvällisimmin soittimen mahdollisuuksia. Huilumusiikin kehitys lähti alun perin Ranskasta, ja huilukulttuuri siirtyikin Saksaan paljolti Ranskasta tuotujen traversojen, sävellysten ja huilistien myötä. (*Ibid.*, 88.) Tärkeä inspiraation lähde saksalaisessa sekoitetussa tyyliässä oli kuitenkin italialainen virtuoosinen laulu- ja viulumusiikki (Powell 2002, 78). Myös opinnäytetyökonserttini ohjelmisto koostuu nimenomaan ranskalaisesta ja saksalaisesta barokista, joskin teoksista on löydettävissä myös italialaisia vaikutteita.

3.3 Eroja modernin huilun ja traverson soiton välillä

Aloittaessani traversotunnit en vielä tiennyt, kuinka erilainen soitin tämä modernin huilun sukulainen on. Erot soittotavoissa näiden kahden huilun välillä ovat suuret, ja olen joutunut haastamaan omaa soittotekniikkaani traverson kanssa jatkuvasti. Traverso-opintojen alkuvaiheessa aikaa vei uusien sormitusten opettelu – ensimmäisen oktaavin sormitukset ovat huilussa ja traversossa perussävelten kohdalla lähes samat, mutta ylemmissä oktaaveissa ja kromaattisissa äänissä traverson sormitukset eroavat täysin modernin huilun sormituksista. Lisäksi vapaat sormet on traversoa soitettaessa nostettava ylempäs kuin modernissa huilussa, sillä liian lähellä sormiaukkoja ne vaikuttavat intonaatioon. Alussa oli myös opetettava käsien erilainen asento. Puista traversoa on erittäin kevyt ja miellyttävä kannatella, mutta sen sormireiät ovat huomattavasti kauempana toisistaan kuin huilun läpät. Käsien asentoa oli jonkin aikaa etsittävä, jotta se olisi mahdollisimman rento. Toisaalta asennossa onkin enemmän muokattavuutta, sillä kumpikaan peukaloista ei ole sidottu tietyn läpän kohdalle, toisin kuin modernissa huilussa vasen peukalo on.

Puhallustekniikasta löytyi myös eroja. Traverso tarvitsee vähemmän ilmaa kuin huilu, muuten sen äänestä tulee kireä ja puskettu. Iso ero on myös vibraton käytössä: barokkimusiikissa vibratoa käytetään huomattavasti vähemmän kuin uudemmassa musiikissa ja traversolla se tehdään yleensä mekaanisesti sormivibratona. Traverson sointimaailma on vaatinut paljon opettelemista. Soittimessa on suuret sointierot perusasteikon (D-duuri) ja siitä poikkeavien

kromaattisten äänten välillä. Kromaattiset äänet soitetaan sormituksellisesti haastavilla haarukkaotteilla, ja niiden sävy on huomattavasti sumuisempi kuin normaaleilla otteilla soitettujen perusäänten. Soinnin vaihtelevuus on traverson tärkeä ja hieno ominaisuus, joka tuo jokaiselle sävellajille oman karaktäärinsä. Toisaalta on pyrittävä siihen, etteivät sointierot kasva liian suuriksi ja että sumuisemminkin soivat kromaattiset äänet saavat parhaan mahdollisen soinnin.

Suurimmat haasteet traverson soitossa ovat olleet intonaatio ja artikulaatio. Traverson soittaminen puhtaasti on vaikeaa, etenkin muissa sävellajeissa kuin D-duurissa. Erityisesti kromaattisten sävelten intonaatiota on jatkuvasti korjattava suun sisäisen tilan muuttamisella, huuliotteella ja jopa pään ja huilun kääntämisellä ylös- ja ulospäin tai alas- ja sisäänpäin. Haastetta lisää se, että osa perusäänistäkin vaatii jatkuvaa korjaamista, ja usein korjaus pitää tehdä moderniin huiluun verrattuna ”väärään” suuntaan. Erona moderniin huiluun traverolla soitetaan modernia viritystä matalammassa barokkivireessä 415 Hz.

Olen oppinut artikuloimaan modernilla huilulla tavuilla *dyy* tai *duu*. Kaikki erilaiset artikulaatiotavat toteutetaan huilulla samaa tavua käyttäen, paitsi nopea tuplakieli artikuloidaan tavuilla *du-gu*. Traverson kanssa oli opeteltava täysin uusi artikulaatiotapa ja samalla koko artikulaatio alkoi saada soitossa huomattavasti enemmän painoarvoa. Minulle traversolla opetettu artikulaatio perustuu tavujen *tu* ja *ru* tai *tu* ja *du* vuorotteluun. Kumpikin tavoista tuntui aluksi oudolta omassa suussa ja etenkin se, että soittaessa on jatkuvasti vaihdettava tavua, tuntui haastavalta. Vähitellen olen opetellut säännöstöä, jonka avulla voin käyttää tavuja barokkimusiikille luontevalla tavalla. Eri tavujen tarkoitus on antaa eri sävelille erilaiset painot, jolloin niiden välille syntyy jatkuvasti hierarkkinen rakenne. Tämä korostuu erityisesti ranskalaisessa barokissa, jossa *inégalité*, eli äänteen epätasa-arvoisuus, on tärkeä ominaisuus. Kuten modernin huilun artikulaatiossa, myös traverson artikulaatiossa on erilaisia koulukuntia. Kahdessa barokin aikaisessa lähdekirjassani, Hotteterren ja Quantzin huilunsoittoa-oppaissa, artikulaatio opetetaan eri tavalla. Hotteterre (Hotteterre 1983, 36) käyttää tavuja *tu* ja *ru*, Quantzilla (2001, 71) taas tavuyhdistelmiä on kaksi: *ti-di* ja *ti-ri*. Tuplakielilykselle on vielä omat artikulaatiotapansa, mutta toistaiseksi en ole traverso-ohjelmistossani tarvinnut tuplakieltä.

4 BAROKKIMUSIIKIN PUHUVUUS

Yksi eniten ymmärrystäni lisännyt oivallus opinnäytetyöprosessin aikana on musiikin puhuvuus barokkimusiikin ydinominaisuutena. Tästä saan kiittää lähes yksinomaan Nikolaus Harnoncourtin teosta Puhuva musiikki (1986), johon tutustumista onkin suositeltu useaan otteeseen ammattiopintojeni aikana. Ajatus musiikin puhuvuudesta on toisaalta tuonut paljon uusia ajatuksia siihen, miten barokkimusiikkia tulisi soittaa, ja toisaalta auttanut ymmärtämään, miksi barokkimusiikki on tuntunut niin erilaiselta verrattuna klassisen musiikin muuhun perusohjelmistoon. Tässä luvussa pyrin esittelemään lyhyesti kehitystä, jonka myötä puhuvuudesta tuli musiikin tärkeä ominaisuus ja pohdin, mitä puhuvuus tarkoittaa soittajan näkökulmasta.

4.1 Musiikin kehitys puhuvaksi

Nikolaus Harnoncourtin (1986, 189) mukaan länsimaisessa taidemusiikissa tapahtui 1600 vuoden aikoihin valtava käänne, jollaista ei sitä ennen tai sen jälkeen ole nähty. Tätä ennen musiikkia hallitsivat moniääniset, polyfoniset madrigaalit ja motetit, jotka olivat kuin sävellettyä runoutta. Runo toimi säveltäjän inspiraationa, ja antoi kappaleelle sen yleisen tunnesisällön, mutta musiikki ei pyrkinyt ilmaisemaan sen sisältöä tätä tarkemmin. Lauletuista sanoista ei usein edes saanut selvää polyfonian ja säveltoistojen vuoksi. Samoja vokaaliteoksia esitettiin myös erilaisilla soitinyhdistelmillä.

1600-luvun taitteessa syntyi täysin uusi ajatus, kun kielestä ja dialogista alettiin muotoilla musiikin perustaa. Kehityksen taustalla oli antiikin ihailu ja pyrkimys herättää henkiin kreikkalaisten draamojen perinne – näitä draamoja uskottiin esitetyn laulaen. Uudet ajatukset muotoutuivat erityisesti Firenzessä Corsin ja Bardin kreivien Cameratassa, jossa muusikkoina vaikuttivat Caccini, Peri ja Galilei. Alkoi syntyä yksiäänisiä lauluteoksia, jotka pyrkivät seuraamaan puheen melodiaa ja rytmiä erittäin tarkasti. Pyrkimyksenä oli ennen kaikkea esittää teksti hyvin selkeästi ja ilmaisurikkaasti, musiikki sen sijaan jäi taka-alalle, sillä se oli toissijaista tekstiin nähden. Esimerkiksi kontrapunktia paheksuttiin, sillä sen katsottiin pilaavan tekstin ymmärrettävyyden. Säestyksen piti olla

mahdollisimman huomaamaton ja musiikillisia ilmaisukeinoja käytettiin ainoastaan korostamaan tiettyjä erityisen ekspressiivisiä kohtia tekstissä. (Harnoncourt 1986, 190–191.)

On selvää, että puhuvan musiikin kehitys ei jäänyt tähän vaiheeseen, jossa musiikin asema oli hyvinkin vaatimaton. Puhuvaa musiikkia kehitti merkittävästi edelleen muun muassa mestarisäveltäjä Claudio Monteverdi (1567–1643), joka ei suostunut jättämään musiikkia ainoastaan taka-alalle tai hylkäämään kontrapunktia. Sen sijaan hän etsi uuden ajattelutavan inspiroituna uusia musiikkidramaattisia ilmaisukeinoja niin affekteille kuin yksittäisille sanoille ja kielen kuvioille. (Harnoncourt 1986, 193.)

Syntynyttä uutta musiikillista tyyliä kutsutaan myös nimellä *seconda prattica*, edeltänyttä polyfonista tyyliä taas nimellä *prima prattica*. Keskeinen ero tyylien välillä on musiikin ja tekstin suhde: prima pratticassa musiikki hallitsee tekstiä, seconda pratticassa taas teksti on ensisijainen ja musiikki palvelee sitä – konventionaalisista säännöistä esimerkiksi dissonanssien käytössä voidaan poiketa, jotta musiikki voi vahvistaa tekstin ekspressiivistä ilmaisua (Burkholder, Grout et al. 2014, 299–300). Seconda pratticassa keskiössä on monodia, eli säestyksellinen yksinlaulu, jonka erilaisia muotoja ovat esimerkiksi aaria, resitatiivi ja soolomadrigaali (*ibid.*, 315). Näin nouseekin esiin myös puhuvan musiikin yhteys oopperan syntyyn. Ei ole sattumaa, että ooppera kehittyi juuri aikana, jolloin puhe ja dialogi olivat musiikin keskiössä. Draamallisuus tuli olennaiseksi osaksi musiikkia puheen ja dialogin mukana, ja samaan aikaan kehittyi musiikillisia keinoja tekstin ilmaisemiseksi. Oopperan synty on luonteva jatkumo tälle antiikin draamojen ihailusta lähteneelle kehitykselle.

Uuden suuntauksen myötä musiikissa alkoi vähitellen kehittyä musiikillisten kuvioiden varasto, sillä tietyt madrigaali- ja oopperateoksissa toistuvat sanat sävellettiin aina samoin sävelkuviin. Tästä vakiintuneesta sävelkuviojärjestelmästä tuli laaja ja niin vakiintunut, että vähitellen sitä voitiin alkaa käyttää myös instrumentaalmusiikissa ilman sanoja. Sivistyneet kuulijat tunsivat sävelkuviot, ja ymmärsivät niiden viittauskohteet jopa ilman sanoja. (Harnoncourt 1986, 195–196.)

4.2 Miten soittaa puhuvasti?

Miten sitten löytää keinot, joilla oman soittonsa saa puhumaan? Puhuminen ei ole itselleni täysin uusi ajatus musiikillisena lähtökohtana, mutta tähän mennessä se on ollut lähinnä keino hahmottaa jotakin tiettyä fraasia tai artikulaatiotapaa – ei koko soiton perusta. Lähdeoteoksia tutkiessani löysin onneksi esimerkkejä siitä, mitä puhuva soittaminen käytännössä tarkoittaa. Samalla huomasin, että tietyt traversotunneilla oppimani tulkinnalliset seikat ovat nimenomaan puhuvaa soittamista.

Harnoncourtin (1986, 28–29) mukaan barokkimusiikki perustuu ajatukseen musiikista ”sävelten kielenä”, jossa dialogi ja draamallisuus ovat avainasemassa. Myös Quantz (2001, 120) kuvaa huilukoulussaan musiikkia keinotekoisena kielenä, jonka avulla yritämme tutustuttaa kuulijan musiikillisiin ideoihimme. Hän myös vertaa musiikillisen tulkinnan taitoa puhujan esitystaitoon, sillä molemmissa on tavoitteena nostaa tai rauhoittaa tunteita ja johdattaa kuulija eri mielentiloihin (*ibid.*, 119).

Yksi olennaisimpia keinoja saada soittaminen puhuvaksi vaikuttaisi olevan artikulaatio. Opettaessaan artikulaatiota Quantz (2001, 71) kirjoittaa siitä, miten saada huilun ääni *puhumaan*. Hänen mukaansa nimenomaan kielityksellä elävöitetään eri affektien ilmaisu. Myös Harnoncourt (1986, 66) kirjoittaa, että barokin aikaan piendynamiikka, joka luettiin artikulaation piiriin, oli tärkeässä asemassa. Perinteisen forte-piano-dynamiikkaa ei barokissa juuri kirjoitettu musiikkiin. Sen sijaan dynamiikkaa olivat puhe ja kieli: yksittäiset sävelet ja sävelryhmät saivat nyanssit, kuten puheessa tavut ja sanat. Harnoncourt kutsuu tätä piendynamiikkaa myös ”ääntämiseksi” ja ”sointipuheeksi”. Jatkuvaan piendynamiikkaan olen törmännyt myös traversotunneilla ja se on tuntunut hämmentävältä. Modernin huilun opetuksessa artikulaatio ei ole koskaan saanut yhtä paljon huomiota, eikä ollut yhtä tärkeä ilmaisu- ja fraseerauskeino. Opettajani lukuvuonna 2019–2020 toiminut traverso-opiskelija Ilkka Eronen haki jatkuvasti soittooni yksityiskohtaisempaa – siis puhuvampaa – artikulaatiota. Alkuun koin niin yksityiskohtia täynnä olevan soiton vaikeaksi, ja pidemmät fraseerauslinjat tuntuivat katoavan. Opettelen parhaillaan, miten

yksityiskohtaisen, puhuvan artikulaation saisi liitettyä pitkiin linjoihin niitä rikkomatta.

Puhuva soittaminen liittyy myös taitoon osata liittää yhteen tai erottaa oikeat musiikilliset kuviot tai yksittäiset sävelet. 1702 ilmestyneessä cembalon soiton oppikirjassaan *Les Principes du Claveçin* Monsieur de Saint-Lambert vertailee retoriikkaa ja musiikkia: Samalla tavoin kuin retorinen kappale on kokonaisuus, joka rakentuu lauseista, fraaseista, sanoista ja kirjaimista, myös musiikissa kappaleen melodia on kokonaisuus, joka rakentuu useista osioista. Melodian lauseita ovat kadenssit, jotka taas koostuvat fraaseista, fraasit tahdeista ja tahdit nuoteista. Näiden ymmärtämiseksi tarvitaan musiikillista koulutusta. (Saint-Lambert 1984, 32 (ref. Irving 2009, 436).) Samaa musiikin retorista olemusta kommentoi myös Johann Mattheson, jonka mukaan yleinen virhe laulamissa on hengittää liian usein ja huonosti ajoitetusti. Tällöin esityksen sanat ja ajatukset erkaantuvat ja musiikin virtaus häiriintyy tai katkeaa. Toinen virhe on sitoa asiat, jotka pitäisi erotella, tai erotella asiat, jotka tulisi sitoa yhteen. (Mattheson 1981, II.3.10. (ref. Irving 2009, 436).)

Myös Quantz (2001, 87) tunnistaa saman ongelman ja varoittaa, että on yhtä paha virhe erottaa hengityksellä toisiinsa kuuluvat nuotit kuin on hengittää lukiessa keskellä monitavuista sanaa tai merkityksen ollessa kesken. Hänen mukaansa iso osa esityksen ilmaisusta riippuu nimenomaan oikeanlaisesta fraasien ja nuottien yhteen liittämistä ja erottelusta, ja siksi on opeteltava näkemään tarkasti, mitkä asiat musiikissa kuuluvat yhteen, mitkä taas erilleen (*ibid.*, 90). Quantz antaa myös yksityiskohtaisia esimerkkejä hyvistä hengityspaikoista, mutta niihin palataan luvussa 6, jossa käsitellään yksityiskohtaisemmin opinnäytetyökonserttini kappaleita.

Puhuva soitto vaatii siis jatkuvaa piendynamiikkaa, joka syntyy musiikillisia sanoja ja tavuja ”ääntämällä”. Artikulaation on heijastettava kulloinkin vallitsevaa affektia ja muututtava sen vaihtuessa. Lisäksi on pyrittävä huolellisesti tutkimaan musiikin eri rakenteellisia tasoja, jotta voi erottaa ja liittää yhteen oikeat asiat. Hengityspaikat pitää suunnitella näiden löydettyjen musiikillisten lauseiden perusteella. Ennen kaikkea tärkeää on, että artikulaatio on elävää ja vaihtelevaa.

5 VANHAN MUSIIKIN ESITYSKÄYTÄNNÖISTÄ

Barokkimusiikin soittamiseen liittyy aina kysymyksiä siitä, miten historiallista musiikkia pitäisi esittää tänä päivänä. Tässä luvussa pohdin historiallisesti tiedostavan esitystavan tarkoitusta ja sitä vastaan esitettyä kritiikkiä ja kuvaan omaa suhdettani tähän vanhan musiikin esittämistä leimaavaan näkökulmaan. Lopuksi tarkastelen myös haasteita, joita liittyy barokin aikaisten lähteiden käyttämiseen.

5.1 Historiallisesti tiedostava esitystapa

Historiallisesti tiedostava esitystapa, johon viitataan usein lyhenteellä HIP (historically informed performance), tarkoittaa musiikin esittämisen tapaa, jossa esimerkiksi käytetään säveltäjän aikakauden soittimistoa, pyritään sävellysajankohdan esityskäytäntöihin, käytetään tietyn teoksen alkuperäislähteiden ohjeita ja/tai pyritään uudelleen luomaan alkuperäisen esityksen konteksti. Tällainen lähestymistapa vanhaan musiikkiin nousi vahvasti 1970-luvulla. (Butt 2001) Ero aiempaan tapaan soittaa esimerkiksi barokkia on huomattava – sen voi havaita esimerkiksi kuuntelemalla vanhoja levytyksiä, joissa barokki kuulostaa melko romanttiselta ja sitä soitetaan moderneilla soittimilla, suurella orkesterilla ja runsaalla vibratolla. Historiallisesti tiedostava esitystapa on saanut osakseen paljon kritiikkiä. Erityisesti sen pyrkimystä autenttisuuteen on kritisoitu, mutta autenttisuutta ei olekaan painotettu HIP-liikkeen alkuvuosikymmenten jälkeen. (Butt 2001.) Richard Taruskin on esimerkiksi esittänyt, että niin kutsutuissa historiallisissa esityksissä on vain vähän aidosti historiallista, sillä monet esityksen ominaisuudet on keksittävä tai omaksuttava nykyisten käytäntöjen pohjalta. Samoin nykyinen tyyli vaikuttaa historiallisten lähteiden tulkintaan. (Taruskin 1995; Butt 2001 mukaan.) Myös Nicholas Cook (2014) esittää HIP-liikkeen kriittisessä valossa esimerkkinä siitä, miten musiikki alistetaan tekstille – tässä tapauksessa niin, että musiikkitieteilijöiden tutkimukset sanelevat sen, miten musiikki tulisi esittää.

Keskustelu historiallisesti tiedostavan esitystavan ympärillä vaatisi paljon enemmän perehtymistä kuin mihin tämän opinnäytetyön puitteissa on

mahdollista. Tutustumani aineiston perusteella vaikuttaa nimittäin siltä, että näkökulmaa kritisoivien – pääosin akateemikkojen – ja sen mukaan musiikkia tekevien muusikoiden välillä on huomattava ero siinä, mitkä asiat nähdään kyseisen esitystavan tavoitteena. Esimerkiksi Society for Historically Informed Performance kuvaa verkkosivuillaan historiallisesti tiedostavan esitystavan tavoitteena olevan kiinnittää erityistä huomiota teoksen sävellysajankohdan esityskäytäntöihin ja aikalaisteknologiaan ja käyttää alkuperäislähteitä barokin ajalta. Samalla kuitenkin todetaan, että myös modernilla pedagogialla ja esityskäytännöillä on roolinsa, sillä vanhan musiikin esittäjät ovat herättäneet henkiin perinteitä, jotka ovat pitkään olleet unohduksissa ja että suuri osa historiallisesti tiedostavista esityksistä on spekulatiivisia ja perustuvat parhaaseen mahdolliseen saatavilla olevaan lähdemateriaaliin. (SOHIP n.d.) Myös Suomalaisen barokkiorkesterin verkkosivuilla kuvataan historiallisesti tiedostavan esittämistavan lähtökohtia: ”tutkimustiedon karttuessa koettiin, että musiikki puhuttelee syvemmin, kun barokin ajan musiikillinen kielioppi kuuluu tulkinnoissa ja soittimiston äänenväri vastaa teosten sävellysajankohtaa” (FiBo n.d.). Kumpikaan taho ei siis esitä tavoitteeksi autenttisuutta ja historiallisen tiedon ja sen tulkinnan rajallisuus myönnetään.

Mielestäni osasyynä historiallisesti tiedostavan esitystavan kritiikkiin voi olla Nikolaus Harnoncourtin (1986, 35–36) kuvaama virheellinen käsitys teosuskollisuudesta. Jos nimittäin historiallisesti tiedostavan esityksen lähtökohdaksi otetaan se, että teos esitetään autenttisesti juuri niin kuin nuoteissa lukee ja pyritään näin olemaan mahdollisimman uskollisia sen teokselle ja sen säveltäjälle, tällöin barokkimusiikin kohdalla päädytään tulokseen, joka ei nykytiedon mukaan ole lähelläkään sitä, miten musiikkia barokin aikaan soitettiin. Kuten luvussa kaksi kuvasin, barokin aikana nuotit olivat esityksen runko ja monesti hyvinkin runsaasti esittäjien muokattavissa esimerkiksi kokoonpanon tai koristelun suhteen. Myös moni säveltäjän esitykseen oletama perusasia jätettiin kirjoittamatta nuotteihin, sillä soittajien odotettiin osaavan soveltaa vallitsevia esityskäytäntöjä.

Yllä kuvatussa lähestymistavassa on Harnoncourtin (1986, 36–37) mukaan kyse nuottiuskollisuudesta, ei uskollisuudesta teokselle tai sen säveltäjälle. Tällaiseen tapaan voidaan kuitenkin päätyä siksi, että teosuskollisuuden ajatus syntyi

romantiikan aikana, jolloin myös säveltäjät alkoivat kirjata nuotteihin pienetkin yksityiskohdat – tällöin nuottiuskollisuus ja teosuskollisuus olivat siis hyvin lähellä toisiaan. Aito teosuskollisuus barokkimusiikissa tarkoittaa esimerkiksi sen huomioimista, että kirjoitettu nuottikuva ei sisällä kaikkia esityksen osatekijöitä, ja pyrkimystä ymmärtää, miten nuottia on tulkittu aikanaan. Sen sijaan että musiikkitieteen tutkimus siis sanelisi tarkan historiallisen tulkintaohjeen, historiallisesti tiedostava esitystapa voi antaa muusikolle vapauksia, joita myöhemmässä musiikissa ei yleensä ole. Toki vapauksia pyritään ottamaan tietyissä tyylillisissä raameissa, mutta niidenkin sisällä muusikon oma ääni pääsee kuuluviin.

Harnoncourtin (1986, 20) mukaan oikeasti teosuskollisesti esitetyt teokset ”eivät pelkästään soi historiallisesti korrektimmin vaan myös elävämmin, koska ne esitetään niihin kuuluvien keinoin, ja niin saadaan aavistus niistä hengen voimista jotka ovat tehneet menneisyyden hedelmälliseksi.” Mikäli vanhaa musiikkia halutaan esittää tässä ajassa siten, että sen sanoma edes suurimmalta osin välittyy, on Harnoncourtin (1986, 28) mukaan välttämätöntä yrittää ymmärtää ja opiskella musiikkia sen omista lähtökohdista. Tähän tarvitaan tunteen ja intuition lisäksi myös historiallista tietämistä. Liike kohti historiallisesti tiedostavaa esitystapaa on Harnoncourtin (1986, 178179) mukaan lähtenyt muusikoiden kokemasta ristiriidasta barokkimusiikin itsensä ja sen esitystyylin välillä. Hänen mukaansa kaiken länsimaisen taidemusiikin soittamista leimaa vahvasti romanttinen tyyli, ja koska barokin musiikki eroaa laadullisesti niin huomattavasti romantiikan musiikista, on ristiriita herättänyt muusikot etsimään barokin musiikille omaa kieltä.

Pyrin omassa soitossani kohti historiallisesti tiedostavaa esitystapaa. Tiedostan historiallisen tiedon rajallisuuden ja sen, ettemme pysty tulkitsemaan sitä muutoin kuin tämän ajan näkökulmasta. En pyri autenttisuuteen – mikä ei tietenkään olisi edes mahdollista – enkä tavoittele museomaisia esityksiä, joissa yrittäisin toisintaa jotakin aiempaa esitystä mahdollisimman tarkasti. Uskon kuitenkin, että on hyödyllistä ja omaa musiikillista hahmotusta rikastuttavaa yrittää opiskella kunkin ajan – myös muiden kuin barokin – musiikkia sen omista lainalaisuuksista lähtien. Lähtökohdat musiikille ovat vaihdelleet runsaasti historiassa, ja niiden pohjalta on eri aikakausina syntynyt hyvin erilaista soivaa materiaalia. Näihin

lähtökohtiin tutustumalla voi ehkä päästä hieman lähemmäksi sellaista esitystä, jollaiseksi musiikki on alun perin sävelletty. Samalla voi ylipäänsä oppia uudenlaisia musiikillisen ajattelun tapoja, jolloin oman soiton hallitseva tyyli tulee haastetuksi.

5.2 Historialliset lähteet

Opinnäytetyössäni olen hyödyntänyt kahta barokin aikaista lähdeosta. Jacques-Martin Hotteterren *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* (ranskankielinen alkuteos 1707) ja Johann Joachim Quantzin *On Playing the Flute* (saksankielinen alkuteos 1752) ovat molemmat huilunsoitonoppaita, mutta etenkin Quantzin teos on nykyisin erittäin tärkeä barokkimusiikin lähde kaikkien soittimien soittajille, sillä se käsittelee musiikkia ja soittamista laaja-alaisesti ja yksityiskohtaisesti. Valitsin kyseiset teokset ennen kaikkea huiluteeman vuoksi. Näin käytössäni oli kaksi erimaalaista teosta, joista toinen on julkaistu barokkihuilun alkuaikoina ja toinen noin 50 vuotta myöhemmin.

Historiallisten lähteiden käyttöön liittyy tiettyjä haasteita. Tutustuessa esimerkiksi Quantzin kattavaan teokseen on vaarana se, että sitä alkaa pitää yleispätevänä ohjeena barokin soittamiseen. On kuitenkin muistettava, että jokainen barokin aikainen teos heijastelee aina tekijänsä subjektiivisia musiikillisia näkemyksiä, paikallista tyyliä ja tietyn ajanjakson käytäntöjä. Ne eivät siis ole suoraan sovellettavissa kaikkeen barokkimusiikkiin. Tämän vuoksi pitäisi tutustua mahdollisimman moniin eri lähteisiin, ja etsiä niistä löytyviä yhdistäviä tekijöitä. Lisäksi lähteiden tulkintaa mutkistaa se, että esimerkiksi tempoihin tai affekteihin viittaavat sanat sekä muut musiikilliset ilmaukset ovat muuttaneet merkityksiään ajan saatossa, emmekä ymmärrä niitä samoin kuin barokin ajan muusikot. (Harnoncourt 1986, 35, 41–43)

Opinnäytetyöni myötä olen aloittanut tutustumiseni barokin alkuperäislähteisiin. Työssäni käytin vain kahta lähdetä, ja tiedän, etteivät niiden ohjeet sovellu suoraan suurimpaan osaan soittamastani ohjelmistosta. Koska jokaiselle vuosikymmenelle, tyylille ja maantieteelliselle alueelle ei kuitenkaan ole omaa aikalaistutkielmaa, hyödynnän näitä lähteitä esimerkkeinä siitä, miten barokkihuilumusiikkia on soitettu. Pyrin suhtautumaan niihin traversotunneilta omaksumallani ajatuksella: lähteistä voi saada viitteellisiä ohjeita, mutta aina on

myös mietittävä itse ja ennen kaikkea kokeiltava ja kuunneltava, mikä vaihtoehto kuulostaa parhaalta missäkin kohdassa. Koska korvani eivät ole vielä kovin harjaantuneita ratkaisemaan barokkimusiikin pulmia, voin lähteiden esimerkkien avulla saada tarvittavaa kuulokuvaa mahdollisista vaihtoehdoista esimerkiksi koristelusta tai artikulaatiosta. Yksityiskohtaisten artikulaatio- tai etuheleohjeiden lisäksi erittäin tärkeitä ovat yleisluontoisemmat soitto-ohjeet, joiden avulla myös tarkempia sääntöjä on helpompi tulkita joustavasti ja tapauskohtaisesti. Quantz (2001, 124) esimerkiksi kirjoittaa, että hyvän esityksen kuuluu olla vaihteleva: valon ja varjon on oltava jatkuvasti läsnä.

6 OPINNÄYTETYÖKONSERTIN TEOKSET

Tässä luvussa esittelen opinnäytetyökonsertissa soittamani teokset ja erittelen niissä ilmeneviä barokkimusiikin piirteitä, joita olen aiemmissa luvuissa käsitellyt. Nostan myös jokaisesta teoksesta esiin jonkin musiikillisen kysymyksen tai teeman, jonka parissa olen työskennellyt konserttiin valmistautuessani. Musiikillisia ratkaisuja etsiessäni olen tukeutunut erityisesti Quantzin ja Hotteterren huilunsoitonoppaisiin sekä traversotunneilla saamaani ohjaukseen, joiden avulla olen omassa harjoittelussani etsinyt sopivia vaihtoehtoja. Esittelen kappaleet konserttijärjestyksessä. Halusin aloittaa konsertin preludilla Hotteterren sarjasta, sillä preludi muotona on luonteeltaan aloittava. Konsertin loppuun valitsin Hassen trionsonaatin, sillä tuntui mukavalta lopettaa kappaleella, jossa kaikki konsertin soittajat soittavat yhdessä. Välissä olevat teokset järjestin siten, että saksalaiset ja ranskalaiset kappaleet vuorottelevat ja kokoonpanot vaihtelevat.

6.1 J.-M. Hotteterre: *Premiere Suite op. 2: I Prelude*

Ranskalainen Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) on tärkeä henkilö barokin huilumusiikin historiassa: hän pyrki urallaan vakiinnuttamaan huilun pedagogiikkaa, esityskäytäntöjä ja ohjelmistoa (Giannini 2001). Kuten jo luvussa kolme mainittiin, hän kirjoitti myös ensimmäisen huilunsoitonoppaan. *Premiere Suite* kuuluu Hotteterren alun perin 1708 julkaistuun kokoelmaan *Pièces pour la flûte traversiere*, josta hän julkaisi uudistetun painoksen vuonna 1715 otsikolla *Premier livre* (ensimmäinen kirja). Kokoelman ensimmäinen sarja D-duurissa on tyypillinen tanssisarja. Se sisältää kuusi erilaista tanssikappaletta, joita edeltää sarjan avaava preludi.

Preludi kuuluu barokkimusiikin vapaisiin, improvisatorisiin muotoihin. Hotteterren preludissa tämä näkyy muun muassa rytmien vapaana käsittelynä sekä runsaana koristeluna. Vaikka osa eteneekin selkeästi cembalon tai continuoryhmän sointujen rytmittämänä, tanssikappaleiden rytmikkästä poljennosta ollaan kaukana. Hotteterren preludiin on ikään kuin rakennettu ennakoivasti tanssisarjan kontrasteja: seesteisen preludijakson sisällä on nimittäin rytmikäs ja

nopea jakso. Näin tanssisarjassa tyypillisesti peräkkäin esiintyvien hitaan nelijakoisen ja nopean kolmijakoisen osan välinen jännite toteutuukin jo sarjan aloittavan osan sisällä.

Preludissa eniten kysymyksiä herättivät lukuisat erilaiset ornamentit ja sormivibraton käyttö. Hotteterre on kirjoittanut koristeet valmiiksi, joten preludi ja koko sarja toimii hyvänä oppikirjana ranskalaiseen koristeluun. Hotteterre on myös liittänyt *Premier livre*-kokoelman esipuheeseen nuottiesimerkin, jossa jokainen eri ornamentti selitetään (kuva 1). Kaikilla koristeilla on oma merkintänsä ja nimensä. Nuottiesimerkissä jokaisesta korukuviosta annetaan myös aukikirjoitettu esimerkki, joka kertoo, miten koru soitetään. Taulukko on hyvä lähtökohta korukuvioiden opetteluun, mutta niiden sujuva ja luonteva soittaminen on vienyt aikaa. Malliesimerkitkään eivät ole tyhjentyviä, sillä korut voi soittaa lukuisilla eri ajoituksilla, painotuksilla ja tempoilla. Soittotunneilla saamani ohjauksen perusteella olen kiinnittänyt huomiota erityisesti siihen, että jokainen koru olisi selkeästi artikuloitu, eikä kiirehtisi turhaan. Lisäksi pää-ääntä edeltävät korut tulisi aloittaa iskulla.



KUVA 1. Hotteterren ornamentointitaulukko (1715)

Huilunsoitonoppaassaan Hotteterre (1983, 45) antaa myös joitakin lisäohjeita koristeiden soittoon: *Battement* soitetään sulkemalla reikä nopeasti yhdesti tai kahdesti, mahdollisimman lähellä soitettavaa pää-ääntä. *Accent* puolestaan voidaan Hotteterren (*ibid.*, 43) mukaan lisätä tietyille nuotille lisäämään sen ekspressiivisyyttä. Tämä on tärkeä huomio, sillä muiden kuvioden kohdalla vastaavaa mainintaa ilmaisun voimistamisesta ei ole. Tavallisissa trilleissä ohjeistetaan ennen kaikkea olemaan kiirehtimättä, sillä etenkin hitaissa osissa trillin aloittava appoggiatura venytetään puoleen väliin nuotin kestoja (Hotteterre 1983, 20). Myös Quantz (2001, 101) antaa ohjeita trillien soittoon: kaikkia trillejä ei tule soittaa samalla nopeudella, vaan on huomioitava soitettava teos ja tilan

akustiikka. Suuressa ja kaikuisassa tilassa hidas trilli toimii paremmin, kun taas pienempään ja kuivempaan tilaan sopii nopeampi trilli. Olennaista on myös tunnistaa soitettavan kappaleen karaktääri ja sovittaa trillin nopeus siihen – melankolisissa kappaleissa trillien tulee olla hitaampia, iloisissa taas nopeampia.

Harjoitteluprosessini aikana olen huomannut kiinnittäneeni ennen trilleihin liian vähän huomiota ja soittaneeni ne liian usein samalla tavalla huomioimatta kappaleen kontekstia. Usein olen myös kiirehtinyt appogiaturalta varsinaiselle trillille. Harjoittelussa olenkin nyt pyrkinyt antamaan trillin aloittavalle appogiaturalle sille kuuluvan painon ja ajan, ja etsimään trilleille erilaisia luonteita. Trillin nopeus voi vaihtaa sen tunnelmaa huomattavasti. Samalla trillien soittaminen vaihtelevilla nopeuksilla haastaa myös sormitekniikkaa.

Vibratoa vaativia ääniä ei ole merkitty preludin nuottiin, mutta soitonoppaassaan Hotteterre (1983, 47) ohjeistaa, että sitä käytetään yleensä pitkillä äänillä, kuten koko- ja puolinuoteilla sekä pisteellisillä neljäsosilla. Traversolla vibrato tehdään mekaanisesti sormivibratona: trillin tapaisesti sormi sulkee ja avaa tiettyä reikää nopeahkossa tempossa. Vibratoa voi soittaa eri nopeuksilla tai sen voi esimerkiksi aloittaa hitaammin ja kiihdyttää vähitellen. Trillistä poiketen vibrato tuotetaan pää-ääntä alemman äänen sormituksella, eikä reikää peitetä kokonaan, sillä näin syntyisi alapuolinen trilli. Sen sijaan sormella vuorotellen peitetään ja avataan reiän reuna. Tällaisesta vibratosta käytetään myös ranskankielistä nimitystä *flattement*. Perinteiseen modernin huilun vibratoon verrattuna sormivibrato tuottaa hyvin erilaisen efektin, jota pidin alkuun lähinnä koomisena. En vielääkään tunne oloani kotoisaksi sormivibratoa käyttäessäni, enkä toistaiseksi hallitse sen nopeutta tai äänenvärejä tavoittelemallani tasolla, mutta olen alkanut pitää sen tuomasta efektistä. Se sopii erittäin hyvin ranskalaisten korukuvioiden seuraan ja on onnistuessaan elegantti.

6.2 G. P. Telemann: Metodinen sonaatti IV D-duuri: I osa Andante

Georg Philipp Telemann (1681–1767) oli erittäin tuottelias barokkisäveltäjä, joka kirjoitti myös runsaasti ohjelmistoa huilulle. Hänen musiikkinsa edustaa erittäin rikasta sekoitettua tyyliä, jossa on vaikutteita Ranskan, Italian ja Saksan barokin

lisäksi monista eurooppalaisista kansanmusiikkityyleistä, joihin hän tutustui työskennellessään ympäri Eurooppaa (Harnoncourt 1986, 238). Telemann soitti useita eri soittimia – myös huilua – ja hänen sävellyksilleen onkin leimallista taitava, idiomaattinen kirjoitustapa eri soittimille (Carroll 2016, 88).

D-duuri huilusonaatti kuuluu Telemannin Metodisiin sonaatteihin. Näissä sonaateissa näkyy pedagoginen ote, sillä sonaattien hitaissa osissa on nuotinnettuna sekä yksinkertainen melodiarunko että runsaasti koristeltu versio. Ne voi esittää kokonaan koristelua versiota seuraten, mutta on myös mahdollista soittaa paikoitellen yksinkertaista melodiaa ja valikoida mukaan vain osa koristeista. Tällainen kirjoitustapa auttaa myös nykymuusikoita hahmottamaan barokin koristelua. Konsertissani soitin vain sonaatin ensimmäisen osan, Andante, ja soitin sen kokonaan koristeltuna versiona.

Harjoittelussani pohdin erityisesti kahta asiaa: artikulaatiota ja sävellajivaihdoksia. Telemannin ornamentoitu versio on täynnä yksityiskohtia, jotka heräävät eloon vasta huolellisesti artikuloituina. Lähes kaikki koristeet ovat pääosin melodisia ja ne on kirjoitettu legatossa, useimmiten kahdesta neljään ääntä on sidottu yhteen. Erityisen paljon Telemann käyttää 16-osatrioleja, joita on yleensä useita peräkkäin. Harjoitteluprosessini alussa soitin legatokuviot tasaisella äänellä ja erotin peräkkäiset kuviot ainoastaan kielityksellä, muuten sointi ei katkennut. Tällainen laulava soittotapa on tyypillinen romanttisessa musiikissa.

Soittotunneilla pääsin tutustumaan ilmiöön, jonka myöhemmin tunnistin osaksi *puhuvaa* soittamista: Jokainen pieni legatokaari sävelineen on oma kokonaisuutensa, jolla on dynaaminen kaari. Yleensä kuvio aloitetaan hyvällä artikulaatiolla ja soinnilla, mutta kevennetään kohti kaaren päätä. Keventämisen myötä peräkkäiset kuviot erkanevat toisistaan, kun jokainen kaaren alku tulee vahvemmin esiin. Myös Quantz (2001, 123) kuvaa erottelua päänuotteihin (Hauptnoten) ja läpikulkeviin (durchgehende) nuotteihin. Päänuotit tulee soittaa hieman pidempinä ja painokkaampina kuin läpikulkevat. Tämä soittotapa koskee erityisesti kappaleen lyhyimpiä aika-arvoja. Esimerkiksi kuudestoistaosakuluissa, jotka on kaaritettu kahden nuotin kaarilla, päänuotteja ovat ensimmäinen, kolmas, viides ja seitsemäs. Läpikulkevia nuotteja ovat puolestaan toinen, neljäs,

kuudes ja kahdeksas. Kolmijakoisille kuvioille on oma säännöstönsä. Tällainen soittotapa tuntui aluksi pilkkovan fraasit liian pieniin yksityiskohtaisiin paloihin, jolloin pidemmät linjat katosivat soitostani. Olen kuitenkin opetellut kuljettamaan näitä kahta tasoa rinnakkain.

Toinen Andante-osan tulkinnan kannalta oleellinen tekijä on sävellajivaihdokset. Melodia tekee toistuvasti lyhyitä modulaatioita eri sävellajeihin. Useamman kerran sama fraasi esiintyy sekvenssin omaisesti kahdessa eri sävellajissa peräkkäin. Barokin aikaan viritysjärjestelmistä ja soitinteknisistä ominaisuuksista johtuen eri sävellajeilla oli luonteenomaiset karaktäärisä. Traversossa sävellajien eri sävyt syntyvät ennen kaikkea sormitusten seurauksena. Suuri osa kromaattisista äänistä soitetaan niin kutsutuilla haarukkasormituksilla, jotka soivat sumuisemmin ja heikommin kuin perusottein soitettut D-duurin sävelet. Monilla äänillä on myös taipumusta olla hieman epäpuhtaita, mikä voi soittajan intonaation korjaamisesta huolimatta tuoda oman sävynsä osaan sävellajeista. D-duuri soi traversolla kaikkein puhtaimmin ja kirkkaimmin – mitä kauemmaksi siitä mennään kvinttiympyrässä, sitä epätasaisemmin tai *luonteikkaammin* sävellajit soivat. Telemann tunsu huilun soittimena hyvin, joten on mahdollista, että hän haki sävellajinvaihdoksilla tiettyjä sävyjä.

Barokin ajalta löytyy erilaisia musiikinteoreettisia kirjoituksia, joista osassa myös luokitellaan sävellajeille erilaisia karaktäärejä (kts. esim. Murtomäki 2020). Eri kirjoittajat ovat toisinaan luokitelleet sävellajit täysin vastakkaisesti, vaikka yhtäläisyyksiäkin löytyy. Olen hakenut tulkintaani inspiraatiota Johann Matthesonin, Jean-Philippe Rameaun ja Jean-Jacques Rousseauin luokittelusta (Murtomäki 2020; Ranum 2001, 320–321), mutta en käyttänyt mitään niistä sellaisenaan. Yksittäisten henkilöiden sävellajikategorisointeja tärkeämpänä pidin yleisempää ajatusta siitä, että sävellajit ovat eri sävyisiä ja niiden vaihdokset on tuotava esiin.

6.3 M. Blavet: Recueil de Pieces: Rondeau de Blavet & Brunette – Double

Michel Blavet (1700–1768) oli ranskalainen säveltäjä ja puupuhallinsoittaja. Hänet tunnettiin erityisesti taitavana huilistina. (van Boer 2012, 85.) Blavet’lla on

useita kokoelmia (Recueil de Pieces) huilumusiikkia. Soittamani kappaleet ovat ensimmäisestä kokoelmasta, jossa on pieniä kappaleita kahdelle traversolle. Konsertin kappaleet ovat hyvä esimerkki kokoelman monipuolisuudesta.

Rondeau, eli ranskalainen muoto sanasta rondo, on muotorakenteeltaan tyypillinen ABACA. Blavet on kuitenkin kirjoittanut toistuvan pääteeman vain kerran alkuperäisessä muodossaan, toistuessaan se esiintyy aina koristeellisemmin varioituna. Rondeua on nopea ja tunnelmaltaan kepeä, mihin myös kappaleen alkuun merkityt ohjesanat *leger et gracieux* – kevyt ja siro – viittaavat. Brunette on puolestaan suosittu ranskalainen laulumuoto 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun ajoilta. Laulutyyppille ovat ominaisia hellät tunteet ja melodian variointi myöhemmissä säkeistöissä, mikä toteutuu myös Blavet'n double-osassa. Tunnelmaltaan brunette on elegantti, mitä korostavat erityisesti runsaat ranskalaiset koristeet. Blavet on merkinnyt nuotteihin valmiiksi hengityspaikat, mikä helpottaa erityisesti double-osan hahmottamista. Doublessa brunetten melodiaa on varioitu ja koristeltu niin runsaasti, etteivät fraasirajat ole kovin selkeitä. Hengityspaikoilla Blavet kuitenkin ilmaisee, mitkä kuviot kuuluvat yhteen ja mitkä taas tulee erottaa (kuva 2).



KUVA 2. Double-osan hengityspaikat, tahdit 5–11.

Sekä brunetessa että doublessa olen joutunut pohtimaan erityisesti heleiden soittamista. Molemmissa on paljon yhden sävelen etu- ja jälkiheleitä. Monesti etuhelettä edeltävä sävel tai jälkihelettä seuraava sävel on sama kuin heleen sävel. Etuheleet ovat useimmiten dissonoivia appoggiaturia, jotka purkautuvat pääsävelelle. Quantzin (2001, 73–74) mukaan appoggiatura on erotettava sitä edeltävästä äänestä erityisesti näiden sävelten ollessa sama. Vaikka kyseessä on laulava osa, heleitä ei voi soittaa pelkästään laulavasti, vaan ne on artikuloitava huolellisesti ja saman sävelen toistuessa erotettava siitä. Tärkeää on myös sisäistää yksi barokin keskeisistä kirjoittamattomista säännöistä:

dissonanssia painotetaan ja siihen liitettävä purkausääni puolestaan häivytetään (Harnoncourt 1986, 45).

Double-osassa haastavaa on ollut myös löytää tapa käsitellä sen runsaita pieniä melodisia koristeita. Otin aluksi kirjoitetut rytmit hieman liian kirjaimellisesti, mutta soittotunneilla saamani ohjauksen myötä aloin suhtautua niihin enemmänkin eleinä, joiden lopullisen soivan muodon voi etsiä vapaammin. Toinen huilu soittaa doublessa lähinnä tasaisia neljäosa- tai puolinuotteja, joten melodian soittajalla on mahdollisuus rytmiseen vapauteen, kunhan ensimmäinen ja kolmas isku pysyvät selkeinä kohtaauspaikkoina.

6.4 J. S. Bach: a-molli-partita soolohuilulle – III Sarabande

Johann Sebastian Bachin (1685–1750) musiikki on itselleni kaikkein tärkeintä musiikkia ja siksi halusin haastaa itseni ja ottaa opinnäytetyökonserttiin pienen kappaleen häneltä. a-molli-partita on huilistien barokkiohjelmiston haastava helmi, josta valitsin konserttiini ainoastaan hitaan kolmannen osan. Bach edustaa saksalaista sekoitettua tyyliä, jossa yhdistyvät niin ranskalaisen ja italialaisen barokin piirteet kuin myös saksalaiset musiikilliset tyylit, kuten pohjoissaksalainen, harmonisesti monimutkainen stylus fantasticus -perinne. Bachin musiikkia leimaavia piirteitä ovat tanssikarakterit, runsas ja taidokas polyfonian käyttö, harmonian ekspressiivisyys ja retorisuus. (Murtomäki 2019d) Huilupartitan rakenne Allemande – Corrente – Sarabande – Bourrée Angloise mukailee tyypillistä tanssisarjaa. Lisäksi soolopartita on monin paikoin mahdollista hahmottaa kaksiaänisenä, eli teoksesta löytyy myös polyfonisia piirteitä.

Kappaletta harjoitellessani olen kiinnittänyt erityistä huomiota sen tanssilliseen muotoon. Sarabande on luultavasti Espanjasta tai Meksikosta peräisin oleva kolmijakoinen tanssi, jonka luonne on muuttunut barokin aikana huomattavasti. Tanssi tunnettiin eroottisena tanssilauluna Euroopassa jo noin vuonna 1600. Sarabande oli alkuun kielletty, mutta pian sitä tanssittiin myös hoveissa Ranskassa ja Espanjassa. 1600-luvun puolivälissä Ranskan barokin keskushenkilö Jean-Baptiste Lully (1632–1687) muunsi tanssin hitaaksi ja

juhlavaksi. Tämä vakava muoto sarabandesta levisi myös Saksaan. (Harnoncourt 1986, 275.)

Kolmijakoisessa sarabandessa on usein paino toisella iskulla, joka on tyypillisesti pisteellinen nuotti (Bellingham 2011). Bachin Sarabandessa tätä ominaisuutta ei kuitenkaan ole ja perinteisen poljennon puuttuessa myös tempoa täytyy tarkastella tarkemmin. Vihjeitä tempon löytämiseen voi saada kappaleen affektista – johon liittyy myös sävellaji – tahtilajimerkinnästä ja teoksen nuottien aika-arvoista. A-molli sävellajina viittaa Quantzin (2001, 164) mukaan melankoliseen affektiin. Sarabandea tanssina taas luonnehditaan juhlavaksi, vakavaksi ja arvokkaaksi (Harnoncourt 1986, 275). Nämä kaikki viittaisivat suhteellisen hitaaseen tempoon. Toisaalta Quantzin (2001, 165) mukaan 3/4-tahtilaji tarkoittaa yleensä liikkuvampaa tempoa kuin esimerkiksi 3/2 tai 2/2. Bachin Sarabandessa on enimmäkseen kahdeksas- ja neljäsosanuotteja, mutta myös puoli- ja kuudestoistaosanuotteja. Pysin etsimään sellaisen tempon, jossa sarabanden tunnelma säilyy nopeimmissakin nuoteissa, mutta toisaalta hitaimmat nuotit eivät tunnu liian raskailta. Juhlavuus ja vakavuus ovat myös tärkeitä kiinnekohtia tulkinnalleni. Bachin Sarabande on ekspressiivinen, mutta en halunnut, että siitä tulee liian subjektiivinen ilmaisultaan.

Vaikka soitinmusiikin tanssikarakterikappaleet ovat harvoin oikeasti tanssittavissa, pidän tanssillisuutta tärkeänä näkökulmana niihin. Bachin Sarabandea varten katsoin videoita, joissa barokkitanssijat esittävät sarabandeja. Hitaudesta ja vakavuudesta huolimatta tanssiin kuuluu myös hyppyjä. Lisäksi ranteiden ja nilkkojen huolelliset ja yksityiskohtaiset liikkeet kiinnittivät huomioni. Tanssin yleisilme ilmeni videoissa vakavana ja hienostuneen huolellisena. Pysin pitämään tämän tanssillisen kuvaston mielessäni tulkintaani rakentaessani.

6.5 J. A. Hasse: Triosonaatti op. 2 no. 1 e-molli: I Largo – II Presto

Johann Adolf Hasse (1699–1783) oli saksalainen säveltäjä, joka tunnetaan erityisesti italialaisen tyylin oopperoistaan. Hän oli yksi suosituimmista ja menestyneimmistä oopperasäveltäjistä 1720–1770-luvuilla ja erityisesti hänen

vakavia oopperoitaan (*opera seria*) arvostettiin (Burkholder, Grout et al. 2014, 483–484). Hasse eli aikana, jolloin barokista alettiin siirtyä kohti klassismia ja hänen musiikkinsa, etenkin myöhäistuotannon, katsotaankin usein edustavan varhaista klassismia (kts. esim. *ibid.*; (Nichols, Hansell 2001). Konsertissa soittamani triosonaatti on sävelletty 1739 ja ajoittuu siis Hassen varhaisempaan tuotantoon. Etenkin ensimmäisessä osassa voi kuitenkin kuulla vivahteita uusista tyyli-ihanteista: laulava melodia etenee selkeissä fraaseissa ja säestys on yksinkertainen.

Triosonaatissa keskeistä on luonnollisesti yhteismusisointi, mitä käsittelen lyhyesti seuraavassa luvussa. Itsenäisessä työskentelyssäni puolestaan olennaista oli pohtia erityisesti toisen osan artikulaatiota. Hasse on merkinnyt partituuriin vain muutaman legatokaaren, joten loput päätökset jäävät soittajan vastuulle. Quantzin (2001, 71) mukaan nimenomaan artikulaatiolla elävöitetään affektien ilmaisu. Hän esittää, että allegron – jonka käsitteeseen hän tässä tapauksessa sisällyttää kaikki nopeat kappaleet – pääasialliset karakterit ovat iloisuus ja eloisuus. Toisaalta myös nopeissa kappaleissa affektit voivat vaihdella säännöllisesti ja soittajan on pyrittävä ilmaisemaan ne kaikki sopivalla tavalla. (*ibid.*, 129, 133.) Olenkin pyrkinyt löytämään Hassen Presto-osaan vaihtelevia artikulaatiotapoja, jotka toisivat sen eri tunnelmat esiin.

Kirjoittaessaan huilun artikulaatiosta Quantz (2001, 71–73) ohjeistaa, että tavua *ti* käytetään lyhyisiin, tasapituisiin, eloiisiin ja nopeisiin nuotteihin. Tavua *di* käytetään puolestaan hitaissa melodioissa ja myös iloisissa, mikäli ne ovat silti miellyttäviä ja pidätettyjä. *Di* sopii hitaille ja pidätetyille äänille, jotka halutaan artikuloida lempeästi. Nopeassa Prestossa pääasiallinen artikulaatiotapa on siis lyhyt *ti*. Soitan itse ajatellen *tu*-tavua, joka Hotteterrellä vastaa samaa asiaa. Pehmeämpää *di*-artikulaatiota käytän jaksoissa, jotka poikkeavat tunnelmaltaan pääteeman iloisuudesta. Näihin jaksoihin olen myös lisännyt legatokaaria tuomaan laulavuutta. Pidempää ja pehmeämpää artikulaatiota halusin käyttää erityisesti kohdissa, joissa on poikkeavaa kromaattisuutta, jotta se nousisi esiin kuulokuvassa (kuva 3). Iloisiakaan jaksoja ei tietenkään ole mielekästä soittaa pelkästään lyhyellä ja terävällä artikulaatiolla, sen sijaan niihin voi lisätä painotuksia pidemmällä *di*-tavulla. Erityisesti tämä sopii tahtien ensimmäiselle neljäsosalle, jossa tahdin paino yleensä on.



KUVA 3. Kromaattinen fraasi laulavalla artikulaatiolla, tahdit 68-71.

Prestossa on kertauksia ja paljon rytmistä toistoa. Pysin elävöittämään osaa muuntelemalla artikulaatiota toistuvissa rytmikuvioissa: esimerkiksi A-osan kertauksessa soitan lähes kokonaan lyhyellä *ti*-artikulaatiolla, kun ensimmäisellä kerralla painotan tahtien ensimmäisiä iskuja pidemmällä *di*-tavulla (kuva 4). Prestossa on myös paljon synkooppeja, jotka mahdollistavan rytmisen leikkittelyn. Ne voi soittaa välillä neutraalimmin ja välillä keskimmäistä ääntä aksentoivasti korostaen, jolloin tahdin rytmisen perushierakia rikotaan.



KUVA 4. Preston A-osan artikulaatiomuutokset, tahdit 1-5.

7 OPINNÄYTETYÖKONSERTTI

Valmistumisvuodekseni sattui koronapandemiavuosi. Poikkeustilassa eläminen heijastui opinnäytetyössäni erityisesti konsertin järjestämiseen. Konserttia syksyllä valmistellessani en voinut olla varma, saako loppusyksystä pitää minkäänlaista konserttia. En halunnut tehdä liian aikaisin tarkkoja suunnitelmia, sillä rajoitukset saattoivat muuttua milloin tahansa. Toisaalta myöhemmin aloitetut järjestelyt tuottivat aikatauluhaasteita, kun konserttipäivä ja harjoitukset piti sopia nopeammalla aikataululla. Tarkempia järjestelyitä tehdessä erityisen hankalaksi osoittautui cembalollisen tilan varaaminen.

Oma harjoitteluprosessini konserttia varten on tavallaan alkanut jo syyskuussa 2019, jolloin aloitin traversotunnit Sibelius-Akatemian pedagogiikan harjoitusoppilaana. Konserttiin valikoitui ohjelmistoa traversotunneilta lukuvuoden varrelta sekä muutamia omatoimisesti etsittyjä kappaleita. Tilanteeni huilistina on se, että valmistumisesta huolimatta olen vaihtamassa alaa pitkään vaivanneiden muusikon käsiongelmien vuoksi. Näin ollen oma harjoitteluni on ollut aikamäärältään erittäin niukkaa, mutta tällaiseen harjoitteluun olen toisaalta ehtinyt jo tottua käsiongelmien kanssa painiessani. Aloitin myös syksyllä 2020 uudet yliopisto-opinnot, jotka veivät luonnollisesti suurimman osan ajastani. Suurena apuna omassa harjoittelussani ovat olleet traversotunnit, joita jatkoin myös syksyllä 2020. Ensimmäisen vuoden opettajani toimi Ilkka Eronen ja toisen vuoden opettajani on Anni Ranta. Molempien traverso-opiskelijoiden ohjaavana opettajana on toiminut Sibelius-Akatemian vanhan musiikin lehtori Jari Puhakka.

Pienen yllätyksen viimeisten viikkojen harjoitteluun toi päätökseni ostaa oma traverso, kun toistaiseksi olin soittanut Sibelius-Akatemian lainasoittimella. Minulle tarjoutui tilaisuus ostaa laadukas, vähän käytetty traverso, johon ihastuin täysin saadessani sen kokeiluun. Ostopäätöksen jälkeen oli tehtävä päätös myös sen suhteen, kummalla soittimella soitan opinnäytetyökonsertin. Lainatraverso oli minulle hyvin tuttu soitin, mutta uusi traversoni on huomattavasti lainasoitinta parempi. Traversoissa erot eri soittimien välillä ovat huomattavia erityisesti intonaation suhteen. Päätin kuitenkin ottaa riskin ja soittaa konsertin uudella soittimella, sillä koin saavani sillä toteutettua monet asiat paljon paremmin, ja sen

yleissointi on kauniimpi. Käytin siis viimeisinä harjoitteluviikkoina aikaa erityisesti uuden soittimen intonaation harjoitteluun. Konsertin aikaan soitin oli minulle edelleen hyvin uusi, mutta olen silti tyytyväinen päätökseeni. Minulla olisi ollut intonaatiopulmia myös tutun lainasoittimen kanssa, sillä traverson soitossa intonaatio on ollut suurimpia haasteitani.

7.1 Yhteisharjoittelu

Konsertissa soittivat kanssani cembalisti Jouko Laivuori ja ensimmäisen vuoden traverso-opettajani Ilkka Eronen. Aikatauluhaasteiden, koronaturvallisuuden ja sairastapauksen vuoksi pidimme erittäin tiiviin harjoitusjakson – yhteisharjoituksia oli vain kahtena päivänä ennen konserttia. Tämä oli itselleni haaste, sillä en ole traversolla soittanut juurikaan muiden kanssa, paitsi traversoduettoja soittotunneilla. Pysin siihen, että olin itse valmistautunut yhteisharjoitukseen mahdollisimman kattavasti, jolloin pystyin käyttämään kaiken energiani yhteissoiton harjoitteluun.

Yhteisharjoituksemme sujuivat mukavasti, ja sain kanssani soittaneilta muusikoilta hyviä ohjeita. Yhdessä soittaminen oli ihanaa mutta paikoitellen hyvin haastavaa. Vaikka olin valmistautunut omalta osaltani hyvin, erityisesti cembalon kanssa soitetut kappaleet heräsivät aivan uudella tavalla eloon yhdessä soittaessa, ja tämä vaati muutoksia omassa soitossani. Huomasin myös, että esimerkiksi Hassen trionsonaattiin suunnittelemani artikulaatiotavat tuntuivat yhdessä soitettuina liian kankeilta. Tuntuikin paremmalta idealta sopia muutamia yhteisiä linjoja mutta muuten artikuloida vähemmän sovitusti, mikä mahdollisti suuremman varioinnin. Tämä edellytti toki jatkuvaa aktiivista kuuntelua traversostemmojen välillä ja toisaalta sen hyväksymistä, että välillä päällekkäin osui erilaisia artikulaatiotapoja.

Työskentelin ensimmäistä kertaa ammattiopintojeni aikana cembalistin kanssa. Soittamissamme kappaleissa cembalostemmaa ei ollut kirjoitettu kokonaan auki, vaan se piti improvisoida kenraalibassomerkintöjen avulla. Oli erittäin mielenkiintoista seurata cembalisti Jouko Laivuoren tapaa rakentaa soittoaan ja kokeilla eri versioita harjoitusten aikana. Oli myös itselleni uudenlainen

lähtökohta soittaa niin, etten koskaan tiedä tarkkaan, millaisena cembalostemma soitetaan. Tämä tarkoitti toisaalta erittäin tarkkaa kuuntelua ja reagointivalmiutta, toisaalta myös oman pään pitämistä ja itsevarmaa oman stemman soittamista.

7.2 Konsertti ja sen vastaanotto

Opinnäytetyökonserttini pidettiin Sibelius-Akatemian R-talon Pikkusalissa keskiviikkona 18.11.2020. Koronatilanteen vuoksi saliin pääsi vain muutamia kuulijoita yleisöön, mutta lähetin konsertista Facebook Live -lähetyksen tekemässäni Facebook-tapahtumassa. Tapahtuman nimenä oli *Ensiaskeleet – pieni barokkikonsertti*. Sekä konsertin tapahtumakuva että ohjelma ovat työn liitteinä (liitteet 1 ja 2). Tapahtumaan olin kutsunut ystäviäni, sukulaisiani ja huiluopettajiani. Lisäksi konsertti tallennettiin perinteisin keinoin kuvaamalla ja äänittämällä. Tällainen tapa toteuttaa konsertti ei ole toki ihanteellisin, mutta toisaalta näin toteutettuna konsertin kuuli luultavasti laajempi yleisö kuin perinteisesti, sillä se ei ollut paikkaan eikä aikaan sidottu. Livelähetystäni katsottiin ympäri Suomea ja jopa Ruotsissa ja Saksassa. Oli kuitenkin tärkeää saada myös saliin muutamia ihmisiä paikalle, sillä pienikin yleisö luo tunteen konserttitilanteesta. En yleensä pidä konsertissa puhumisesta, mutta livelähetyksen katsojia ajatellen päätin tällä kertaa aloittaa konsertin toivottamalla yleisön tervetulleeksi lyhyellä puheenvuorolla.

Olin melko yllättynyt, kuinka mukavaa olikaan pitää tällainen korona-ajan konsertti. Epäilin alkuun, katsooko kukaan livelähetystäni reaaliajassa, mutta ennen konserttia sain tiedon, että useat ihmiset aikovat seurata konserttia nimenomaan suorana. Tämä vahvisti huomattavasti omaa tunnettani konserttitilanteesta, ja tieto yleisöstä ruutujen takana lisäsi myös jännitystäni. Konsertti meni omasta mielestäni hyvin. Konserttitalenteella voi kuulla paljon keskeneräisyyksiä, mutta kyseessä olikin ensimmäinen traversokonserttini koskaan, joten se on enemmän kuin ymmärrettävää. Ehdin konsertin aikana nauttia musiikista, yhteissoitosta ja esiintymistilanteesta. Vaikein hetki oli soolokappaleen soittaminen. Yksin soittaminen jännitti eniten, sillä siinä olin traversistina kaikkein paljaimmillani. Jos soittaisin konsertin uudelleen, haluaisin hakea Bachin Sarabandeen vielä lisää itsevarmuutta ja hyödyntää myös

akustiikkaa ja sen tuomaa kaikua paremmin. Eniten nautin viimeisenä soitetusta Hassen triosonaatista, jossa soittivat kaikki konsertin soittajat.

Sain konsertista erinomaista palautetta niin salissa paikan päällä olleelta yleisöltä kuin livelähetyksen katsojiltakin. Facebook-tapahtumassa konserttia oli seurannut suorana noin 15 ihmistä ja konsertti-illan aikana sitä katsoivat vielä useat ihmiset lisää, samoin konserttia seuraavina päivinä. Osa katsojista kertoi katsoneensa konsertin useita kertoja. Paljon kiitosta sai traverson kaunis sointi, ja kappaleista erityisen suosittu oli myös oma suosikkini Hassen triosonaatti. Osa yleisöstä oli kokenut konsertin erityisen merkityksellisenä juuri poikkeusajan vuoksi, kun konserteissa ei tule käytyä normaaliin tapaan. Oli suuri ilo huomata, kuinka moni katsoi konserttilähetyksen ja kuinka monet myös lähettivät kiitoksia ja kommentteja joko yksityisesti viestillä tai Facebook-tapahtuman kommentteissa. En ollut uskonut, että etäkonsertti voisi tuottaa näin lämminhenkisen kokemuksen sekä yleisölle että esiintyjille.

Opinnäytetyökonserttini on kuunneltavissa osoitteessa

<https://www.youtube.com/watch?v=AEf3eolO15w>.

8 POHDINTA

Opinnäytetyöni aihe on laaja, mikä asetti etenkin kirjalliselle työlle haasteita. Suhteellisen lyhyeen työhön oli saatava mahtumaan monia eri aihekokonaisuuksia ja näkökulmia. Halusin kuitenkin lähestyä barokkimusiikkia nimenomaan kokonaisuutena ja lähteä perusteista, joiden pohjalta voi sitten myöhemmin syventyä tarkemmin rajattuihin yksityiskohtaisempiin aiheisiin. Työni kirjallinen ja taiteellinen osuus toimivat hyvin yhdessä toisiaan täydentäen, ja molempia tehdessäni opin paljon. Kaikkein suurin saavutus opinnäytetyöprosessissani oli kuitenkin se, että opin soittamaan itselleni täysin vierasta soitinta. Reilun vuoden päästä ensimmäisestä traversotunnistani pidin kokonaisen konsertin uudella soittimellani.

Koen edelleen olevani hyvin alussa barokkisoittajana, mutta samaan aikaan olen opinnäytetyömatkallani oppinut paljon. On toki luonnollista, että tiedon ja osaamisen karttuessa oppii samalla myös tunnistamaan, kuinka paljon asioita on vielä oppimatta. Matkani barokkimusiikin maailmaan on vahvistanut käsitystäni siitä, että barokkimusiikki eroaa ratkaisevasti klassisen musiikin myöhempien aikakausien musiikista ja että sen kunnollinen ymmärtäminen vaatii sekä kirjallisiin lähteisiin paneutumista että mielellään myös vanhaan musiikkiin erikoistunutta opetusta. Kuten jo aiemmin olen tuonut esille, tämä johtuu erityisesti barokin ajan runsaista kirjoittamattomista soittokäytänteistä, jotka eivät ole nykymuusikoille tuttuja. Jo klassismin musiikissa nuottikuva kertoo paljon enemmän todellisesta soivasta lopputuloksesta, romantiikasta puhumattakaan.

Barokkia soittaessa on luovuttava monista modernien soittimien soittajille lähes automatisoituneista soittotavoista ja opeteltava toisaalta täysin uusia. Huilistina hyvä esimerkki tästä on vibraton käyttö, joka on aivan olennainen osa modernin huilun ilmaisua. Barokin huilumusiikissa ei kuulu käyttää modernin huilun vibratoa, vaan ainoastaan mekaanista sormivibratoa ja sitäkin vain harvoissa ja valituissa paikoissa. Tämä on aivan ratkaiseva ero koko äänenkäytössä ja ilmaisussa. Yksi olennaisimmista barokkimusiikillisistä oivalluksista itselleni oli musiikin puhuvuuden ja sitä kautta erityisesti artikulaation merkitys soitossa. Puhuvaa ilmaisua tulen etsimään ja hiomaan paljon vielä jatkossa. Seuraavaksi

haluaisin alkaa perehtyä myös barokin vapaaseen koristeluun, sillä uskon sen avaavan entisestään barokin olemusta ja auttavan löytämään oman äänen barokkimuusikkona. Tähänastinen kirjallinen ja musiikillinen opiskeluni antaa hyvän pohjan alkaa opetella myös tyylinmukaista improvisointia. Poikkeusolojen joskus hellittäessä toivon lisäksi voivani harjoitella yhteissoittoa, sillä kuten opinnäytetyökonserttini osoitti, monet kappaleet löytävät todellisen olemuksensa vasta soittajien välisessä musiikillisessa vuoropuhelussa. Tämä pätee toki kaikkeen musiikkiin mutta erityisesti barokkiin, jossa nuotit ovat epätarkempia ja luonnosmaisempia, ja muotoutuvat näin muusikoiden käsissä enemmän.

Barokkimusiikin opiskelu on ollut antoisaa myös modernin huilun opiskelun kannalta. Huiluopinnot antoivat traverson opiskelulle hyvän soittoteknisen ja musiikillisen hahmotuksen pohjan. Traverso-opinnot kuitenkin haastoivat soittotekniikkaani tavalla, josta voin hyötyä paljon myös huilistina. Samalla barokin musiikkiin syventyminen laajensi musiikillisia ajattelu- ja ilmaisutapojani, esimerkiksi ilmaisurikas artikulaatio ja eri sävellajien karakterit tulivat merkityksellisimmiksi. Toivon, että työni voisi innostaa useampia modernin soittimen koulutuksen saaneita perehtymään barokkimusiikkiin ja periodisoittimiin. Vaikka vanhan musiikin maailma on täynnä haasteita, alkuun pääsee lyhyessäkin ajassa. Verrattuna aikaan ennen traverso-opintojani, tiedän ja osaan jo huomattavasti enemmän. Itselleni barokkimusiikki on ollut jo pidempään kytevä intohimo, johon olen päässyt nyt vihdoinkin paneutumaan enemmän. Näen kuitenkin, että jokainen muusikko hyötyisi barokkimusiikillisesta yleissivistyksestä ja periodisoittimiin tutustumisesta, sillä ne voivat laajentaa musiikillista ajattelua ja ilmaisua.

LÄHTEET

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki: Monteverdista Händeliin. Suom. Laaksamo, J. Kuopio: Puijo. Alkuteos Baroque Music: From Monteverdi to Handel 1994.

Bellingham, J. 2011. Sarabande. The Oxford Companion to Music, Oxford University Press. Grove Music Online. Luettu 1.11.2020. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5891>.

Boer, B. v. 2012. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham, Md: Scarecrow Press.

Burkholder, J.P., Grout, D.J. and Palisca, C.V. . 2014. A History of Western Music. 9. painos. New York ; Lontoo: W. W. Norton & Company.

Butt, J. 2001. Authenticity. Grove Music Online. Luettu 15.8.2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587?rskey=c8aH3F>.

Carroll, P. 2016. Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique. 2. painos. New York: Routledge.

Cook, N., 2014. Between art and science: Music as performance. Journal of the British Academy 2, 1–25.

Douglas, P.M. 1983. Translator's Introduction. Teoksessa Principles of the Flute, Recorder and Oboe. New York: Dover Publications.

FiBo Suomalainen barokkiorkesteri. n.d. Orkesterin historiaa. Luettu 15.8.2020. <https://fibo.fi/orkesteri/orkesterin-historiaa/>.

Giannini, T. 2001. Hotteterre family. Grove Music Online. Luettu 9.11.2020. <https://www-oxfordmusiconline-com.libproxy.helsinki.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013401#omo-9781561592630-e-0000013401-div1-0000013401.4>.

Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Suom. Taanila, H. Helsinki: Otava. Alkuteos Musik als Klangrede 1982.

Hotteterre, J. 1983. Principles of the Flute, Recorder and Oboe. New York: Dover Publications. Alkuteos Principes de la Flûte Traversière, ou Flute d'Allemagne, de la Flute à Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois, Divisez par Traitez 1707.

Irving, J. 2009. Performance in the eighteenth century. Teoksessa S.P. Keefe (toim.) The Cambridge History of Eighteen-Century Music. New York: Cambridge University Press, 435-454.

Mattheson, J. 1981. Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary. Ann Arbor: UMI Research Press. Alkuteos Der Vollkommene Capellmeister 1739.

Murtomäki, V. 2020. Sävellajikarakteristiikka. Sibelius-Akatemia. Julkaistu 28.1.2020. Luettu 10.11.2020. <https://muhi.uniarts.fi/savellajikarakteristiikka/>.

Murtomäki, V. 2019a. Barokin jäsenitys musiikissa. Sibelius-Akatemia. Julkaistu 26.2.2019. Luettu 1.8.2020. <https://muhi.uniarts.fi/barokin-jasennys-musiikissa/>

Murtomäki, V. 2019b. Retoriikka, affektit, kuvio-oppi. Sibelius-Akatemia. Julkaistu 26.2.2019. Luettu 30.7.2020. <https://muhi.uniarts.fi/retoriikka-affektit-kuvio-oppi/>.

Murtomäki, V. 2019c. Suite ja barokkitanssit. Sibelius-Akatemia. Julkaistu 9.3.2019. Luettu 4.8.2020. <https://muhi.uniarts.fi/suite-ja-barokkitanssit/>.

Murtomäki, V. 2019d. Johann Sebastian Bach. Sibelius-Akatemia. Julkaistu 10.3.2019. Luettu 18.8.2020. <https://muhi.uniarts.fi/johann-sebastian-bach/>.

Nichols, D.J. and Hansell, S. 2001. Hasse family. Grove Music Online. Luettu 8.11.2020. <https://www-oxfordmusiconline-com.libproxy.helsinki.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040232#omo-9781561592630-e-0000040232-div1-0000040232.3>.

Powell, A. 2002. The Flute. New Haven; Lontoo: Yale University Press.

Quantz, J.J. 2001. On Playing the Flute. repr. 2. painos. Lontoo: Faber and Faber. Alkuteos Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert 1752.

Ranum, P.M. 2001. The harmonic orator: The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. Hillsdale, NY: Pendragon.

Rose, S. 2009. The musical map of Europe c. 1700. Teoksessa S.P. Keefe (toim.) The Cambridge History of Eighteenth-Century Music. New York: Cambridge University Press, 3–26.

Saint-Lambert, M.d. 1984. Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuteos Les Principes du Claveçin 1702.

Society for historically informed performance. n.d. What is Historically Informed Performance? Luettu 15.8.2020. <http://www.sohipboston.org/what-is-hip>.

LIITTEET

Liite 1. Opinnäytetyökonsertin tapahtumakuva Facebookissa.



Liite 2. Opinnäytetyökonsertin ohjelma.

Ohjelma

Jacques-Martin Hotteterre: Premiere Suite op. 2 (1708):

I Prelude

Georg Philipp Telemann: Metodinen sonaatti IV D-duuri (1728):

I Andante

Michel Blavet: 1. Recueil de Pieces (1744):

Rondeau de Blavet

Brunette & Double

Johann Sebastian Bach: A-molli partita soolohuilulle (n. 1720):

III Sarabande

Johann Adolf Hasse: Triosonaatti op. 2 no. 1 e-molli (1739):

I Largo

II Presto

Tuulikki Paulasto, traverso

Ilkka Eronen, traverso

Jouko Laivuori, cembalo