



Antti Ilvonen

J. S. Bachin luuttuteokset

Kohti autenttisuutta modernilla kitaralla

J. S. Bachin luuttuteokset

Kohti autenttisuutta modernilla kitaralla

Antti Ilvonen
Opinnäytetyö
Kevät 2012
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Antti Ilvonen

Opinnäytetyön nimi: J. S. Bachin luuttuteokset. Kohti autenttisuutta modernilla kitaralla.

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2012 Sivumäärä: 27 + 1 liitesivu

Työni tarkoituksena on tutkia Johann Sebastian Bachin luuttuteoksia ja tarjota modernin klassisen kitaran soittajalle tietopaketti teosten taustoista ja niiden soittamisen käytännön ongelmista. Tämän tiedon toivon auttavan soittajaa kohti autenttisempaa soittotapaa.

Esittelen työssäni barokkiluutun ja tabulatuurinuottikirjoituksen. Käyn läpi myös jokaisen seitsemästä säilyneestä luuttuteoksesta selvittäen niiden taustoja ja autenttisuutta.

Johann Sebastian Bachin luuttuteosten soittaminen modernilla kitaralla tuo soittajan eteen paljon haasteita, koska moderni kitara eroaa ominaisuuksiltaan barokin aikana käytössä olleesta barokkiluutusta. Yksikään Bachin luuttuteoksista ei sovi modernille kitaralle ilman sovittamista.

Tutkin työssäni, mitä ongelmia soittaja kohtaa teoksista tehtyjen editioiden kanssa sekä mitä soittaja voi oppia barokin aikana tehdyistä luuttutabulatuureista. Käsittelen myös teosten alkuperäisten sävellajien ongelmallisuutta barokkiluutulla ja modernilla kitaralla sekä nykyaikana yleisesti käytettyjä sävellajivalintoja.

Käytän työni lähdemateriaalina musiikkitieteellisiä julkaisuja ja teosten kitaraeditioiden esipuheita, mutta myös opiskeluaikanani soittotunneilla 2007–2011 opetettuja asioita ja nimettömänä pysyttelevän kitarapedagogin haastattelua.

Työni toi minulle paljon arvokasta tietoa luuttuteosten taustoista ja barokkiluutusta. Myös nykypäivän sovituskäytänteiden tutkiminen toi arvokasta tietoa omien valintojeni tueksi. Työtä tehdessäni oivalsin myös sen, että kohti autenttista soittotapaa pyrkiessä soittajan tulisi tuntea barokkimusiikin traditio kokonaisvaltaisemmin, eikä vain tyytyä tutkimaan Bachin teoksia.

Asiasanat:

Johann Sebastian Bach, luuttuteokset, barokkiluuttu, tabulatuuri

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Antti Ilvonen

Title of thesis: J. S. Bach's works for lute. Towards authenticity with modern guitar.

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2012

Number of pages: 27 + 1 appendix page

The aim of this thesis was to discover Johann Sebastian Bach's works for lute and offer a modern classical guitarist an information package on the background of these works and their practical problems in playing. I hope this information can help a player towards a more authentic playing style.

In the thesis the Baroque lute and tablature notation are presented. I also present all seven of preserved lute works discovering their background and authenticity.

Playing Johann Sebastian Bach's lute works with the modern guitar brings a player a lot of challenges because the modern guitar differs in its features from the baroque lute used in the Baroque period. None of Bach's lute works fits the modern guitar without arranging.

In this thesis it is studied the problems a player confronts with modern editions made from these works and what a player can learn from lute tablatures made in the Baroque period. I also deal with the problems of the original keys and how this problem is often solved among modern players.

As the thesis' sources musicological publications and prefaces of modern editions of these works are used, but also issues taught to me on my guitar lessons during 2007–2011 and an interview of a guitar pedagogue wanting to stay anonymous.

This thesis brought me lot of valuable information about the Baroque lute and the backgrounds of Bach's lute works. Discovering present day's arranging methods gave me a great support for my own choices. While doing this work i also realized that aiming for a more authentic playing style the player should better know the traditions of the Baroque music overall and not just settle on studying Bach's compositions.

Keywords:

Johann Sebastian Bach, lute works, baroquelute, tablature

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 J. S. BACH	7
2.1 Bachin suhde luuttuun	7
2.2 Barokkiluuttu	9
2.3 Tabulatuuri	10
3 J. S. BACHIN LUUTTUTEOKSET	12
3.1 Teosten esittely	12
3.2 Haasteena sävellajit	15
4 J. S. BACHIN LUUTTUTEOKSET MODERNILLA KITARALLA	17
4.1 Bachin uusi nousu	17
4.2 Moderni klassinen kitara	18
4.2.1 Sävellajivalinnoista	19
4.2.2 Oppia editioista	21
4.2.3 Apuna tabulatuurit	23
5 POHDINTA	24
LÄHTEET	26
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Työni tarkoituksena on tutkia Johann Sebastian Bachin luuttuteosten taustoja ja teosten soittamisen käytännön ongelmia. Suppea tietomäärä Bachin luuttuteosten taustoista ja käytännön ratkaisujen monet mahdollisuudet saavat teoksia soittavan soittajan helposti epävarmaksi valinnoissaan. Haluan tarjota työlläni näköaloja, joitten toivon auttavan modernin klassisen kitaran soittajaa omien valintojensa tekemisessä pyrkiessään kohti autenttisempaa soittotapaa. Työni motivoivana voimana on toiminut teosten toteuttamistavoissa näkemäni ja kuulemani erot ja teosten herättämät aktiiviset keskustelut ”oikeista” toteutustavoista.

Ensiksi selvitän Bachin omaa suhdetta luuttuun ja luutun asemaa barokin aikakauden musiikkimaailmassa. Tarkastelen barokkiluuttua ja luuttumusiikissa käytettyä musiikin merkitsemistapaa, tabulatuuria. Esittelen Bachin luuttuteokset ja tutkin teosten haasteellisuutta sävellajien näkökulmasta. Sävellajien haasteellisuuteen liittyy olennaisesti myös barokin ajan viritysjärjestelmien ja viritystasojen moninaisuus, jota myös selvennän.

Toiseksi selvitän Bachin luuttuteosten asemaa nykyaikana ja teosten toteutustapoja modernilla kitaralla. Käyn läpi nykyisin yleisesti käytettyjä sävellajivalintoja ja niitten perusteita. Tutkin nykyeditioiden hyötyjä ja haittoja, mutta myös Bachin aikakauden luutistien tekemien luuttutabulatuurien hyödyllisyyttä nykysoittajalle dokumentteina sen ajan sovituskäytännöistä.

Työni lähdemateriaalina käytän Bachia ja barokin esityskäytäntöjä käsitteleviä musiikkitieteellisiä teoksia ja julkaisuja. Myös luuttuteosten nykyeditioiden esipuheet ovat olleet olennainen osa luuttuteosten taustojen ja käytännönratkaisujen tutkimisessa. Viittaan tekstissäni myös nimettömänä pysyttelevän kitarapedagogin haastattelussa esille tulleisiin asioihin sekä opintojeni aikana soittotunneilla 2007–2011 käymiini keskusteluihin.

2 J. S. BACH

Johann Sebastian Bach (1685–1750) oli saksalainen myöhäisbarokin säveltäjä ja muusikko. Säveltäjänä Bach sinetöi yhden musiikin mahtavimmista tyylikausista. Hän oli elinaikanaan klassismin tyylikauden kynnyksellä tyyliiltään jopa ajastaan jälkeen jäänyt barokin perinteen vaalija. Kuitenkin hän tiivisti musiikissaan koko barokin aikakauden estetiikan omalla loisteliaalla tyyllillään. (Lord & Snelson 2008, 38.) Bach oli kiinnostunut myös aikansa säveltäjien tuotannosta, joka vaikutti hänen ilmaisuvoimaiseen sävellystekniikkaansa (Tiensuu & Virtaperko 2011, 14).

2.1 Bachin suhde luuttuun

Tietomäärän suppeus Bachin luuttuteoksista ja hänen suhteestaan instrumenttiin jättää monia asioita avoimeksi ja vailla vastauksia. Tällä hetkellä tiedossamme on seitsemän säilynyttä soololuuttuteosta. Alan kirjallisuus ei juurikaan noteeraa luuttusävellyksiä. Ehkä tähän vaikuttaa luuttumusiikkiin tietyissä piireissä kohdistunut hyljintä vielä 1900-luvun alussa ja luutun katoaminen musiikkimaailmasta 1700-luvulla (Annala & Mätlik 1998, 24). Paolo Cherici (1980, 18) mukaan musikologi Alfred Dörffel (1821–1905) kielsi eräässä julkaisussaan jopa teosten olemassaolon. Cherici kumoaa väitteen viittaamalla Philipp Spittan tutkimukseen, jonka mukaan Bach omisti itsekin luutun ja todennäköisesti opetteli soittamaan sitä sekä tutki sen sävellysteknisiä mahdollisuuksia (em). Tämän lisäksi Bachin säilyneistä käsikirjoituksista g-molli luuttusarjassa BWV995 ja Preludi, Fuuga ja Allegrossa BWV998 on selvä merkintä "per liuto" tai "pour luth", luutulle.

Luuttua pidettiin barokin aikana kaikista "jaloimpana" soittimena, ja sitä soittivat useat ylhäisessä asemassa olevat henkilöt (Paterson 2005, Hakupäivä 23.1.2011). Bach oli tietävästi kontaktissa useisiin aikansa luutusteihin, kuten 1700-luvun tunnetuimpaan luuttuvirtuoosiin ja säveltäjään Sylvius Leopold

Weissiin (1686–1750). Myös osa Bachin oppilaista soitti luuttua ja hänen ystävänsä amatööriluutisti Johann Christian Weyrauchin nimi ilmenee monen luuttuteoksen sovituksessa. (Annala & Mätlik 1998, 48.) Weyrauchin tekemät luuttutabulatuorisovitukset antavat ymmärtää, että hän ainakin itse esitti Bachin luuttuteoksia. Muuten teosten esityksistä on vaikea saada tietoa.

Osa Bachin luuttuteoksista herättää kuitenkin epäilyksen, että ne ovat sävelletty luutun ääntä mukailevalle Lautenwerk-kosketinsoittimelle. Bachin kuoleman jälkeen kyseinen soitin oli luetteloituna hänen jäämistössään. Lautenwerk eli luuttucembalo toimi samalla periaatteella kuin cembalo, mutta siinä oli suolikielet ja näin sen äänenväri muistutti luuttua ollen myös hiljaisempi kuin cembalo. (Annala & Mätlik 1998, 48.) Bach luultavasti piti luutun äänenväristä, mutta Lautenwerkiä käyttämällä hän sai luutun äänenväriin ilman luutun sävellysteknisiä rajoitteita (Cherici 1980, 20).

On huomattavaa, että Bach käytti luuttua myös basso continuo-soittimena ainakin Johannes-Passiossa (BWV245a-c) ja Matteus-Passiossa (BWV244) sekä luutuntapaista soitinta, colascionea Trauerodessa (Hautajaisoodi BWV198) (Annala & Mätlik 1998, 48). Bach käytti luuttua teoksissa intiimin luonteen omaavissa aarioissa ja resitatiivissa (Cherici 1980, 19).

Bachin aikana barokkiluuttun soittoperinne eli viimeisiä vaiheitaan ennen klassismin tyylikautta ja luutun suosion ja luuttuteosten kysynnän hiipumista. Bach oli yksi viimeisistä säveltäjistä, joka vielä sävelsi luutulle. Bachin kuoleman jälkeen hänen teoksensa käsikirjoitukset siirtyivät hänen kahden vanhimman poikansa, Wilhelm Friedemannin ja Carl Philipp Emmanuelin, huostaan joista varsinkin Wilhelm Friedemannille päätyneistä teoksista on kadonnut valitettavan suuri osa. Tämän vuoksi voidaan olettaa, että säilyneet luuttuteokset ovat vain osa Bachin säveltämistä luuttuteoksista. (Cherici 1980, 13, 18.) Thomas Kohlhase (1973, 3) taas arvelee, ettei luuttuteoksia ole enempää kuin säilyneet, perustellen väitettään luutun soittoperinteen hiipumisella 1700-luvulla. Bachin kuolinvuonna 1750 menehtyi myös Sylvius Leopold Weiss, yksi suurimmista barokkiluuttusäveltäjistä. Pian tämän jälkeen luuttu ja luuttuteokset vaipuivat unohduksiin yli sadan vuoden ajaksi. (Cherici 1980, 18.)

2.2 Barokkiluuttu

Bachin luuttuteokset on todennäköisesti sävelletty 13-kieliselle barokkiluutulle, joka oli tyypillisesti d-mollivireinen. Ensimmäisestä kielestä lukien viritys oli f1-d1-a-f-d-A ja siitä alaspäin bassot laskeutuivat diatonisesti. Ensimmäinen ja toinen kieli olivat tyypillisesti yksittäisiä, kun matalemmissa kielissä käytettiin kaksinnuksia. (Cherici 1980, 14–15.) Diatonisesti laskeutuvat bassokielet viritettiin oktaaveiksi, mutta ääniä ei pidä tulkita oktaaveina, vaan ylemmän äänen on tarkoitus vain rikastaa perusäänen sointia (Paterson 2005, hakupäivä 23.1.2012).



Barokkiluutun d-molliviritys tekee Bachin luuttuteosten esittämisen hankalaksi, koska kaikkien luuttuteoksen sävellaji ei näytä sopivan helposti yhteen d-mollivirityksen kanssa. Viritystä muutettiin aina teoskohtaisesti. (Annala & Mätlik 1998, 48.)

KUVA 1. Barokkiluuttu
(Klaus Jakobsen 2006)



NUOTTIESIMERKKI 1. Luutun viritys (The Lute Society of America)

Barokkiluutussa käytettiin suolikieliä. Suolokielet reagoivat kosteuden ja lämpötilan vaihteluihin paljon herkemmin kuin nykyisin käytössä olevat nylontai hiilikuitukielet. Tästä voidaan päätellä, että luutun virittäminen oli työlästä varsinkin, jos instrumenttia jouduttiin virittämään teoskohtaisesti. Luutun kaksoiskielitys kaksinkertaistaa myös virittämisen työmäärän. (Omat soittotunnit 2007–2011.)

Cherici (1980, 20) olettaa, että Bach oli tutkinut luutun sävellysteknisiä mahdollisuuksia, mutta ei välttämättä itse osannut sitä soittaa ja siksi jätti teosten tarkemman sovitustyön luutunsoittajille. Luutistit soittivat lähes 1700-luvun lopulle saakka mieluummin tabulatuureista kuin nuoteista ja siksi nämä luutistien sovitukset löytyvät yleensä luuttutabulatuurin muodossa (Annala & Mätlik 1998, 15).

2.3 Tabulatuuri

Tabulatuuri oli suosittu musiikin merkitsemistapa luutulle barokin aikana, mutta se on sitä myös nykypäivänä erityisesti sähkökitaran soittajien keskuudessa. Keskityn nyt kuitenkin tarkemmin barokin aikaisen tabulatuurikirjoituksen esittelyyn.

Barokin aikana oli käytössä kolme tabulatuurikirjoitustapaa: ranskalainen, italialainen ja espanjalainen. Suosituimmaksi kirjoitustavaksi tuli ranskalainen, johon törmää myös Bachin luuttuteoksista hänen aikalaisten luutistien tekemien tabulatuurisovitusten kohdalla. (Annala & Mätlik 1998, 15.)

The image shows a musical score for a piece titled 'FUGA'. The top part of the score is a lute tablature, consisting of a six-line staff with letters 'a', 'b', 'r', and '♭' placed on the lines to indicate fret positions. Above the tablature, there are some musical notations including a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The bottom part of the score is a standard musical notation in G major, 3/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The two parts are aligned, with vertical dashed lines indicating the correspondence between the tablature and the musical notation. A circled section in the musical notation at the end of the piece is also circled in the tablature.

NUOTTIESIMERKKI 2. Fuga BWV1000. Yllä luuttutabulatuuri, alla sama nuotteina (Cherici)

Tabulatuurin luku ei tarvitse perinteistä nuotinlukutaitoa vaan musiikki merkitään 6-viivaiselle viivastolle, jossa kukin viiva kuvastaa luutun kieliä ylimmän viivan ollessa ensimmäinen kieli ja alimman kuudes kieli. Diatonisesti laskevat bassot

merkittiin viivaston alle ja rytmi luettiin viivaston päältä. Soitettavat nauhavälit merkittiin viivastolle aakkosjärjestyksen mukaan a:n ollessa vapaa kieli, b:n ensimmäinen nauha jne. Nauhojen merkinnöissä ainoa poikkeus on toinen nauha, jota merkittiin c:n sijasta r:llä vanhojen saksalaisten aakkosten mukaan. (Cherici 1980, 15.) Tabulatuuri helpotti siis soittajaa tarjoamalla sormituksen, jonka monien variaatiomahdollisuuksien kanssa nykykitaristi taistelee jatkuvasti barokkimusiikkia nuoteista soittaessa. Nuottiesimerkistä 2 voimme todeta myös sen, että tabulatuurin ongelmana on, ettei siihen merkitystä rytmistä selviä kunkin nuotin aika-arvo erikseen vaan aika-arvot kuvaavat koko satsin liikettä.

3 J. S. BACHIN LUUTTUTEOKSET

Johann Sebastian Bachin tuotantoon kuuluu seitsemän säilynyttä teosta soololuutulle. Wolfgang Schmiederin (1901–1990) laatimasta Bach-teosluettelosta soololuuttuteokset löytyvät numeroilla BWV995-1000 ja BWV1006a. Seitsemästä teoksesta kolmesta on säilynyt Bachin omakätinen käsikirjoitus. Osa säilyneistä luuttuteoksista on säveltäjän sovituksia omista teoksistaan muille sooloinstrumenteille. Luuttuteokset sijoittuvat noin 30 vuoden aikavälille kattaen Bachin elinvuosia Weimarissa (1707–1717), Cöthenissä (1717–1723) ja Leipzigissa (1723–1750). (Kohlhase 1973, 3.)

Moni Bachin luuttuteoksista koostuu sarjasta tansseja. Varhaisbarokin aikana erityyppisiä suosittuja tansseja koottiin kokoelmakirjoihin samaan tapaan kuin nykyaikana pop-jazz-musiikkia kootaan fake book -kokoelmakirjoihin. Myöhemmin eri tansseista alettiin koota tanssisarjoja, joissa eri tyyllisiä tansseja yhdisti sävellaji. Tästä perinteestä myös Bach lienee saanut idean tanssisarjoihinsa. Tanssisarjat alkavat preludilla, joka oli muodoltaan vapaampi kuin sitä seuraavat tanssit. (Paterson 2005, hakupäivä 23.1.2012.)

3.1 Teosten esittely

Ensimmäinen luuttusarja e-molli BWV996 on hyvä esimerkki tanssisarjan muotoisesta teoksesta. Se on Bachin luuttuteoksista varhaisimpia, ajoitukseltaan 1707–1717 eli se on sävelletty Bachin asuessa Weimarissa. Teos sisältää osat (Preludio) Passagio - Presto, Allemande, Courante, Sarabande, Bourree ja Gigue. Siitä ei ole säilynyt Bachin omakätistä käsikirjoitusta, mutta Bachin oppilaan J. L. Krebsin kokoelmasta teos löytyy ja merkille pantavaa on merkintä "aufs Lautenwerk", joka viittaa ensimmäisessä kappaleessa mainittuun kosketinsoittimeen. Teoksen tekstuurin väitetään olevan sopivampaa kosketinsoittimelle kuin luutulle. (Annala & Mätlik 1998, 48.) Varsinkin sarjan Preludi ja Gigue täyttävät kaikki kosketinsoitinsävellyksen

tuntomerkit, tekstuurin kuitenkin ollessa ohuempaa kuin Bachin cembalosävellyksissä (Chericin 1980, 20).

Myöskään **toisesta luuttusarjasta c-molli BWV997** ei ole säilynyt säveltäjän käsikirjoitusta. Muita lähteitä on parikymmentä sekä luutisti Weyrauchin tekemä luuttutabulatuuri. Teos sisältää osat Preludi, Fuga, Sarabande ja Gigue-Double. Sarjan tekstuuri on epäcembalomaista ja siksi sitä pidetään yleisesti luuttusävellyksenä. Weyrauchin alkuperäisessä tabulatuuriversiossa lukee "Partita al liuto. Composta dal/Sigre J. S. Bach". Tästä versiosta puuttuvat osat Fuuga ja Double. (Annala & Mätlik 1998, 48.) Bach tarkoitti luultavasti sävellyksen olevan soitettavissa sekä cembalolla että luutulla. Hän jätti kuitenkin teoksen sovittamisen luutulle ystävälleen Weyrauchille, joka ei ilmeisesti ollut tarpeeksi taitava luutisti sovittaakseen Fuugan ja Doublen soittimelle. Kyseiset osat ovatkin teknisesti äärimmäisen vaikeita ja Bach on varmasti niitä säveltäessään ajatellut enemmän abstrakteja musiikillisia asioita kuin luutun soittoteknisiä ongelmia. (Cherici 1980, 20.) Teoksen Fuuga on Da Capo -muotoinen, joka on harvinainen piirre Bachin tuotannossa. Sama ilmiö toistuu kuitenkin myös Preludi, Fuuga ja Allegron Es-duuri BWV998:n fuugassa. (Kohlhase 1973, 4.)

Kolmas luuttusarja g-molli BWV995 on säveltäjän omakätinen sovitus 5. sellosarjasta c-molli BWV1011. Teos sisältää osat Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II en Rondeau, Gavotte I ja Gigue. Siitä on säilynyt alkuperäinen käsikirjoitus. Teoksen käsikirjoitus on ajoitettu vuosille 1727–31, josta voidaan päätellä, että luuttuversio syntyi sellosarjan jälkeen, koska sellosarjoista löytyy autenttiset kopiot ajoitukseltaan muutama vuosi ennen luuttusarjan ajoitusta. (Boyd 2000, 95.) Kohlhase (1973, 4) pääättelee teoksen otsikoinnista, että teos on sovitettu tiettyä tilaisuutta tai muusikkoa varten. Teoksen käsikirjoituksen otsikoinnissa lukee "Monsieur Schouster".

Myös **neljännestä luuttusarjasta E-duuri BWV1006a** on säilynyt säveltäjän käsikirjoitus. Teos sisältää osat Prelude, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I, Menuet II, Menuet I, Bourree ja Gigue. Sarja on sovitus 3. viulupartiiitasta E-

duuri BWV1006 ja se sijoittuu aikavälille 1735–40 eli säveltäjän Leipzigin vuosille. (Kohlhase 1973, 4.) Kohlhase (em, 5) ehdottaa, että sovitus on voinut syntyä, kun dresdeniläiset luutistit Sylvius Leopold Weiss ja Johann Kropffgans vierailivat musisoinnin merkeissä Bachin luona Leipzigissa Bachin pojan Wilhelm Friedemannin seurassa vuonna 1739.

Viidennen säilyneen luuttuteoksen, Preludi, Fuuga ja Allegro Es-duuri BWV998:n alkuperäisessä käsikirjoituksessa on maininta "Prelude pour la Luth. o Cembal. par J.S. Bach". Otsikointi viittaa siihen, että teos olisi soitettavissa sekä luutulla että cembalolla. Myöskin tekstuurinsa puolesta teos soveltuu molemmille instrumenteille. (Annala & Mätlik 1998, 48.) Teos on Bachin viimeisiä luuttuteoksia sijoittuen 1740-luvulle. Teoksen Fuuga on 2. luuttusarjan tapaan Da Capo -muotoa. (Kohlhase 1973, 4.)

Kuudes säilynyt luuttuteos Preludi c-molli BWV999 on luultavasti sävelletty samoihin aikoihin 1. luuttusarjan kanssa. Siitä ei ole olemassa alkuperäistä käsikirjoitusta, mutta J. P. Kellnerin kokoelmasta se löytyy otsakkeella "Prelude in C mol pour la lute di Johann Sebastian Bach". (Annala H. ym 1998, 48.) Teos sijoittuu aikavälille 1717–23, jolloin Bach asui Cöthenissä (Kohlhase 1973, 3).

Seitsemäs säilynyt luuttuteos Fuuga g-molli BWV1000 on sovitus 1. sooloviulusonaatin fuugasta BWV1001. Teoksesta säilyneen tabulatuorisovituksen on tehnyt amatööriluutisti Weyrauch. Se lienee kuitenkin tehty Bachin omakätisen version pohjalta, koska se sisältää joitakin muutoksia viulusonaatin fuugaan nähden. (Cherici 1980, 21.) Esimerkiksi alun fuugateeman kehittäminen on luuttuversiossa pidempi kuin viulusonaatin fuugassa. Se viittaa siihen, että sovituksen on alunperin tehnyt Bach itse. (Kohlhase 1973, 3–4.) Tästä fuugasta on olemassa myös anonymi urkuversio transponoituna d-molliin BWV539. Sitä pidetään kuitenkin epäautenttisena. (Annala & Mätlik 1998, 48.)

3.2 Haasteena sävellajit

Bachin luuttuteosten yhteiseksi haasteeksi sekä barokkiluutulla että modernilla kitaralla osoittautuvat sävellajit. Barokin aikana ja luutun ollessa kyseessä suosittiin varmaankin enemmän koko instrumentin virittämistä teoksen sävellajin mukaan, kun taas nykyaikana modernilla kitaralla suositaan teosten transponointia helpommin soitettaviin sävellajeihin (Annala & Mätlik 1998, 48).

Säveltäjät käyttivät barokin aikana eri sävellajeja tavoitellakseen tiettyjä sävellajeille tyypillisiä affekteja. Kullakin sävellajilla oli vahva symbolinen arvo. (Cyr 2003, 31.) Siksi nykykäytäntönä modernilla kitaralla teosten yleinen transponointi eri sävellajeihin vaikuttaa kyseenalaiselta, jos pyritään kohti autenttisuutta.

On myös huomattavaa, että Bach ei transponoinut E-duuri viulupartiitastaan sovittamaa luuttusarjaa BWV1006a mihinkään muuhun sävellajiin. Ongelmia tulee kuitenkin, koska luutun d-molliviritys soveltuu todella huonosti käytäntöön, jos teoksen sävellaji on E-duuri. Cherici (1980, 22) kommentoi tähän seuraavasti: *"It's hard to understand why Bach, usually so careful not to write music which would be impossible to play on the instrument for which it was written, did not transpose this piece into an easier key such as for example, F."* Oliko E-duurin symbolinen arvo sanellut Bachin tekemän ratkaisun? Varmasti näin on käynyt, jos luutun virittäminen eri sävellajiin ei aiheuttanut yleisenä käytäntönä ongelmaa. Samalla E-duurin symbolisesta arvosta voitiin pitää kiinni.

Sävellajien ongelman tarkastelua hämmentää vielä se seikka, että viritystasot olivat 1700-luvun alussa ympäri Eurooppaa hyvin erilaiset. Ei ollut olemassa yleisesti hyväksyttyä viritystasoa tai viritysjärjestelmää. Siksi viritystaso voi vaihdella Bachin eri asuinpaikkojen välillä jopa pienen terssin verran. (Cyr 2003, 62.) Viritystason voidaan olettaa vaikuttavan kunkin sävellajin affektiin ja sointiväriin. Suurin sävellajin sointiväriin vaikuttava tekijä lienee kuitenkin ollut viritysjärjestelmä, joka määrittä sävelten suhteet toisiinsa.

Nykyisin käytössä olevassa tasavireisessä viritysjärjestelmässä sävelten suhteet toisiinsa pysyvät vakiona, kun taas barokin aikana käytössä olleessa viritysjärjestelmässä sävelten suhteet määritettiin tietyn keskisävelen mukaan. Tämä aiheutti sen, että eri sävellajit soivat väreiltään rikkaina ja toisiinsa nähden erilaisina, mutta toisaalta myös sävellajien dissonoivuus lisääntyi enemmän ylennys- ja alennusmerkkejä sisältävissä sävellajeissa. Tämä ilmeni tietysti lähinnä urkujen ja kosketinsoitinten keskuudessa. Nykyisin käytössä oleva tasavireinen viritysjärjestelmä soi joka sävellajissa samalla tavalla, koska sävelten suhde toisiinsa on aina vakio. Toisaalta tällä käytännöllä on menetetty juuri kullekin sävellajille ominainen väri. (Omat soittotunnit 2007-2011.)

Kun kyseessä on barokkiluuttu ja moderni kitara, voimme peritaatteessa haudata viritysjärjestelmän ongelmat. Koska kitaran äänenkorkeudet muodostetaan otelaudan nauhojen avulla, ovat kitaran vire ja sävelten suhteet aina tietynlaisessa kompromississa. Kitara ei ole tasavireinen eikä keskisävelen mukaan temperoitu. Olen Cyrin (2003, 65) kanssa samaa mieltä, että nykysoittajan tuleekin kiinnittää sävellajivalinnassaan ja viritystasossaan ensisijaista huomiota musiikin soivuuteen instrumentilla.

Myös viritystason laskeminen voisi olla suositeltavaa autenttisuutta kohti pyrittäessä. Modernin kitaran kohdalla en ole kohdannut tätä menettelyä ainakaan konserteissa. Konserteissa menettelyn ymmärtää, koska luuttuteoksia soitetaan usein konserttiohjelmien osana. Konserttiohjelmat sisältävät usein myös muun muassa modernia musiikkia, jonka yhteydessä alemman viritystason käyttö tuottaa ongelmia.

4 J. S. BACHIN LUUTTUTEOKSET MODERNILLA KITARALLA

Bachin kuoleman jälkeen 1700-luvun lopulla hänen tuotantonsa koettiin aikakauden tyyliin sopimattomaksi ja hänen musiikkinsa esittämiseen tuli yli sadan vuoden hiljaiselo. Kun Bachin tuotannon arvo alettiin taas noteerata 1800-luvulla, se siivilöityi romantiikan ajan esitystraditioiden kautta, joka ei tehnyt teoksille oikeutta. Vasta 1900-luvulla nähtiin oikea Bachin uudelleenlöytämisen. (Tiensuu & Virtaperko 2011, 18–19.)

4.1 Bachin uusi nousu

1800-luvun lopulla Bachin luuttuteosten uudelleen noustessa tietoisuuteen, sovituksia modernille klassiselle kitaralle tekivät ensimmäisten joukossa ainakin espanjalainen kitaristi ja säveltäjä Francisco Tarrega sekä paraguaylainen kitaristi ja säveltäjä Agustin Barrios Mangore. Viimeksi mainitun Bach-sovituksia ei ole säilynyt nuotteina, mutta säilyneistä konserttiohjelmista voidaan todeta, että Barrios Mangore esitti Bachia omissa konserteissaan. Myös hänen omasta sävellyksestään *La Catedral* voidaan aistia Bachin musiikin vaikutteita. (Tarrega 2007, 121–127 & Mangore 2003, 182, 224–233.)

Francisco Tarregan Bach-sovituksia modernille kitaralle on säilynyt myös nuotteina. Romantiikan ajan esitystraditioiden vaikutus voidaan nähdä nuottikuvasta esimerkiksi Fuugan BWV1000 sovituksista, jossa fuugan ensimmäiseen ääneen siirrytään häpeilemättömän romanttisella glissandolla. Fuugaa tarkastelemalla voi myös todeta, että se on mitä ilmeisemmin sovitettu suoraan 1. Sooloviulusonaatin BWV1001:n fuugasta. Tarregan sovittamassa fuugassa alun fuugateeman kehittäminen on lyhyempi kuin BWV1000:n fuugassa. Kyseinen fuuga on sovitettu a-molliin. (Tarrega 2007, 121–127.)

Myös suuren suosion 1900-luvulla saavuttanut espanjalainen kitaristi Andres Segovia soitti ja levytti paljon Bachia. Häntä pidetään avainasemassa klassisen

kitaran aseman parantamisessa 1900-luvulla ja Bachin luuttuteosten tuomisessa soittajien ja kuulijoiden tietoisuuteen ja nykykitaristien perusohjelmistoksi. Segovian levytyksiä kuunnellessa ei voi välttyä törmäämästä edellä mainittuun romanttiseen esitystapaan.

1900-luvulla musiikintutkimus on huomattavasti edistynyt ja vaikka Bachin luuttuteoksia soitetaankin pääosin modernilla klassisella kitaralla, on myös barokkiluuttu löydetty uudelleen ja useat huippuartistit pitävät luutunsoitonperinnettä hienosti yllä.

Bachin luuttuteokset muodostavat nykyisin keskeisen osan barokin ajan repertuaarista kitaristeille. Teosten haastavuuden takia niitä soittavat lähinnä ammattilaiset ja pitkälle ehtineet harrastajat sekä opiskelijat.

4.2 Moderni klassinen kitara

Moderni klassinen kitara juontaa juurensa klassismin ajalta, jolloin kuusikielinen kitara alkoi yleistyä ja muodostua standardiksi. Modernin klassisen kitaran vire on ensimmäisestä kielestä alkaen e1, h, g, d, A, E. Samaan aikaan modernin klassisen kitaran yleistyessä 1700-luvun lopulla siirryttiin tabulatuureista nuottikirjoitukseen. (Annala & Mätlik 1998, 15.)

Luutusta moderni klassinen kitara eroaa siten, että siinä käytetään yksittäisiä kieliä eikä soittimessa ole lisäbassoja. Modernin klassisen kitaran matala rekisteri on siksi paljon suppeampi kuin barokkiluutussa. Tämä on aiheuttanut myös sen, että jotkut kitaristit eivät soita luuttuteoksia lainkaan modernin kitaran suppean äänialan vuoksi. Esimerkiksi suomalainen Timo Korhonen jätti 1990-luvulla luuttuteosten soittamisen kokonaan ja keskittyi nykyisin Bachin sooloviulu-sonaattien ja -sarjojen sovittamiseen ja esittämiseen perustellen ratkaisuaan viuluteosten kitaralle paremmin sopivalla äänialalla. (Tompuri 2012, 9.)

4.2.1 Sävellajivalinnoista

Modernilla klassisella kitaralla kaikkia Bachin luuttuteoksia ei yleensä soiteta alkuperäisissä sävellajeissaan, vaan osa teoksista transponoidaan muihin sävellajeihin, koska koko kitaran tiettyyn sävellajiin virittäminen on koettu hankalaksi jo siksi, että teoksia soitetaan konserttiohjelmien osana. Koko kitaran virittäminen erikseen kappaleitten välillä on työlästä ja vireen pysyminen uudessa viritystasossa on kyseenalaista. Tarkastelen tässä kappaleessa omia huomioitani nykyisin käytössä olevista yleisimmistä sävellajivalinnoista ja niiden toimivuudesta.

Osa teoksista sopii alkuperäisen sävellajinsa puolesta loistavasti kitaralle. Esimerkiksi **1. luuttusarja BWV996 (e-molli)** ja **4. luuttusarja BWV1006a (E-duuri)** soivat alkuperäisessä sävellajissaan modernin kitaran viritykselle kiitollisesti. Muitten luuttuteosten kohdalla päädytään kuitenkin usein transponointiin.

Esimerkiksi **Preludi, Fuuga ja Allegro BWV998 Es-duuri** soitetaan yleisesti transponoituna D-duuriin käyttäen kitaran matalimmissa kielissä viritystä D-A-D. Teos soi d-vireisenä erittäin hyvin. Klassisessa kitaramusiikissa kaikilta aikakausilta on yleistä, että kitaran matalin kieli viritetään e:stä d:hen d-pohjaisissa sävellajeissa. Olen kuitenkin nähnyt mm. David Russellin soittavan teosta Es-duurissa käyttämällä edellä mainittua viritystä sekä capoa kitaran ensimmäisellä nauhalla. Myös Narciso Yepes on levyttänyt teoksen Es-duurissa käyttäen 10-kielistä kitaraa.

Kolmatta luuttusarjaa BWV995 g-molli soitetaan yleisesti a-mollissa, mutta myös harvinaisempaa, alimpien kielten DGD-viritystä esiintyy esimerkiksi Jyrki Myllärisen levyttämänä. Tällä virityksellä teos voidaan soittaa alkuperäisessä sävellajissaan ja se soi mielestäni täyteläisesti.

Toista luuttusarjaa BWV997 c-molli tavataan nykyisin soittaa a-molliin transponoituna. Erikoisena huomiona teoksen kohdalla oli Otto Tolosen

konsernissa Oulussa keväällä 2011 teoksen soittaminen h-mollissa. Ratkaisuna hänellä on capon käyttö kitaran toisella nauhalla. Capoa käyttämällä teos transponoituu kokosävelaskeleen ylemmäs, mutta sormitukset voidaan tehdä a-molliversion mukaisesti soittamalla nuoteista a-mollista. Capon käyttöön lienee ollut myös se syy, että otelaudalla ylemmäs siirryttäessä nauhojen etäisyydet pienenevät ja sormien ylettyvyys paranee. Teknisesti vaikean luottusarjan maineessa olevan teoksen kohdalla käytännön ymmärtää. Capoa käytettäessä kannatta muistaa, että mitä ylempänä otelaudalla capo on, sitä ohuemmaksi kitaran sointi muuttuu. Capoa voidaan käyttää vain transponoidessa satsia ylöspäin.

Preludia c-molli BWV999 soitetaan yleisesti d-molliin transponoituna.

Fuuga g-molli BWV1000 on esityskäytännöiltään kirjava. Sitä soitetaan yleisimmin a-molliin transponoituna, mutta editioita on tehty myös e- ja g-molliin. Esimerkiksi Manuel Barrueco soittaa kyseistä (Lawrence 2010, DVD) fuugaa g-mollista, mutta hänen soittama fuuga on alkutahdeista päätellen suora sovitettu viulusonaatin fuugasta BWV1001. Luutulle sovitettu fuuga BWV1000 sisältää esimerkiksi alussa pidemmän fuugateeman kehittelyn kuin viulusonaatin fuuga.

Haastatteleman kitarapedagogi korostaa että, soitettavuuden lisäksi soittajan tulisi kiinnittää sävellajivalinnassaan ensisijaista huomiota myös sävellajin soivuuteen. Jos teoksen alkuperäistä sävellajia joutuu muuttamaan niin alunperin #-merkkistä sävellajia ei pitäisi vaihtaa b-merkkiseksi. Sävellajit, joissa kitaran vapaita kieliä voi hyödyntää, ovat otollisia sekä soitettavuuden että soivuuden näkökulmasta. Vapaitten kielten käyttö mahdollistaa joittenkin sormitusten helpottamista, kun vain muistaa, että vapaa kieli on äänenväritään erilainen kuin ääni, joka on soitettu painamalla otelaudalta. Äänenväriä voi kompensoida oikealla kädellä näppäilykulmaa muuttamalla. Vapaita kieliä suosiva sävellaji parantaa teoksen soivuutta, koska sävellajin yläsävelsarja saa vapaat kielet värähtelemään luonnollisella resonanssillaan. (Kitarapedagogi 28.9.2011, haastattelu.)

4.2.2 Oppia editioista

Melkein kaikki Bachin luuttuteokset tarvitsevat pientä hienosäätöä ollakseen soitettavissa barokkiluutulla tai modernilla kitaralla (Cherici 1980, 20). Hienosäädön tarve näkyy nykyaikana luuttuteoksista tehtyjen editioiden suuressa määrässä. Editiot on tietysti tarkoitettu ohjaamaan soittajaa oikealle tielle, mutta niiden suuri määrä voi turhauttaa, jos soittajalla ei ole tiedossa jotain tiettyä hyväksi havaittua editiota oman soiton pohjaksi.

Monet editiot on tehty teoksia kunnioittamatta ja niiden alkuperäistä tarkoitusta laiminlyöden (Cherici 1980,13). Haastattelussa tuli ilmi, että editiot tuottavat ongelmia myös opetustyössä (Kitarapedagogi 28.9.2011, haastattelu). Saamme siis olla editioiden kanssa tarkkana. Esimerkiksi edellämainittujen Francisco Tarregan tekemien romantiikan aikaisten kitarasovitusten ei voida katsoa olevan suositeltavia käytettäviksi, jos pyritään kohti autenttisuutta.

Yhteisiä piirteitä editioitten välillä voidaan kuitenkin erottaa. Yksi piirteistä on, että bassoääniä on jouduttu paikoitellen nostamaan oktaavia ylemmäksi, koska modernin kitaran matala rekisteri ei ylety yhtä matalalle kuin barokkiluutun rekisteri lisäbassoineen. Tämä aiheuttaa sen, että esimerkiksi asteittaiset madaltuvat bassokulut joudutaan joskus katkaisemaan oktaavihypyllä kitaran matalan rekisterin loppuessa kesken.

Oman kokemukseni mukaan Bach kirjoittaa tietyissä kohdissa niin paksua satsia, että soitettavuuden kannalta joudutaan satsista tarkkaan harkitusti karsimaan joku ääni, tai joitakin ääniä ei soiteta niin pitkänä kuin niiden aika-arvoksi on alunperin kirjoitettu. Näin käsi saadaan otelaudalla hiukan vapaammaksi, kun kaikki sormet eivät ole jatkuvasti otelaudassa kiinni.

Voimme päätellä, että barokin aikana sormitusongelman luutisteilla ratkaisi pitkälti tabulatuurit, joiden mukaan sormituksen sai nopeasti kuntoon. Todettakoon kuitenkin, että moderni kitara, kuten barokkiluuttukin, sallii monien musiikillisten asioiden soitettavan usealla eri sormituksella ja eri korkeuksilta

otelautaa. Yhtä oikeaa sormitusta on vaikea antaa. Sormituksia laadittaessa tulee mielestäni ottaa huomioon mahdollisimman ergonominen liikkuminen paikasta toiseen, ettei hyppimistä otelaudalla ylös ja alas esiintyisi kesken fraasin.

Haastatteleman kitarapedagogi tuo esille nykyisin paljon puhuttavan "pedaalisen" ja "melodisen" soittotavan, joka on myös hyvä ottaa huomioon sormituksia laadittaessa. Pedaalisessa soittotavassa melodian peräkkäiset äänet jätetään soimaan, jolloin saadaan aikaan niin kutsuttu Campanella-vaikutelma. Tällöin peräkkäiset äänet muodostavat sointuja. Melodisessa soittotavassa taas vältetään äänten ylipitkää sointia. (Kitarapedagogi 28.9.2011, haastattelu.) Voidaan todeta, että editioiden laatijat ovat pitkälti määrittäneet haluamansa soittotavan antamallaan sormituksilla, mutta soittajan kannattaa olla tietoinen eri soittotapojen mahdollisuuksista.

Haastateltavani mielestä parhaaksi ratkaisuksi nykykitarille jää alkuperäisen käsikirjoituksen tutkiminen ja sen vertaileminen saatavilla oleviin editioihin ja lopulta oman edition tekeminen näitten pohjalta (Kitarapedagogi 28.9.2011, haastattelu).

Teosten esityskäytäntöjä ja sovittamista tutkiessa on hyvä pitää mielessä barokin aikana vallinnut suhde musiikin sovittamiseen. Barrueco kommentoi tähän osuvasti haastattelussaan (Lawrence 2010, DVD) sanomalla, että nykyaikana monet soittajat suhtautuvat Bachin musiikkiin liian ahdasmielisesti eivätkä ole tietoisia barokin ajan perinteestä, jolloin teosten sovittaminen toisille intrumenteille ei ollut ongelma. Musiikki oli käyttöä varten. Sovittihan Bach itsekin omia viulu- ja sellosarjojaan luutulle käyttötarpeen mukaan.

Barokin aikakaudella säveltäjät jättivät tulkinnat paljolti soittajan varaan, kun eivät kirjoittaneet nuotteihin tarkkoja esitysmerkintöjä. Soittajan tyylietietoisuus teki musiikkiin sen tyylinmukaiset yksityiskohdat ja heiltä myös odotettiin enemmän, mitä säveltäjä on nuottiin kirjoittanut. Soiva lopputulos riippui soittajan teknisestä taidosta, mausta ja kokemuksesta. (Paterson 2005, hakupäivä 23.1.2012.)

4.2.3 Apuna tabulatuurit

Bachin luuttuteosten editoinnin tarve näkyy myös esimerkiksi Bachin aikalaisen, amatööriluutisti Weyrauchin tekemistä barokkiluuttutabulatuureista, joihin hän on tehnyt joitakin helpotuksia. C-mollisarjan BWV997 ollessa kyseessä hän on jättänyt jopa kaksi osaa sovittamatta ilmeisesti niiden soittoteknisen vaikeuden vuoksi (Cherici 1980, 20).

Tabulatuurit ovat kuitenkin arvokkaita dokumentteja nykykitaristille, koska barokin ajan luutistit ovat merkinneet niihin myös esitysmarkintöjä, kuten koristekuvioita ja näin saamme vihjeitä teosten esityskäytännöistä barokin aikana. Kun kyseessä ovat Bachin luuttuteokset, niitä luutulle sovittanut luutisti on joutunut myös tekemään pieniä helpotuksia satsiin soitettavuuden parantamiseksi. (Cherici 1980, 19.) Aikansa tradition edustajien ratkaisuinä nämä yksityiskohdat voivat auttaa nykysoittajaa omien ratkaisujensa tekemisessä ja antaa vihjeitä autenttisesta soittotavasta. Sinänsä luuttutabulatuuria ei modernin kitaran ja luutun rakenteellisen ja virityksellisen eron takia voi sellaisenaan soittaa modernilla kitaralla.

5 POHDINTA

Olen tutkinut työssäni Johann Sebastian Bachin luuttuteosten taustoja ja esityskäytäntöjä tarkastellen teoksia barokkiluutun ja modernin kitaran näkökulmista. Työtä tehdessäni olen saanut arvokasta tietoa luuttuteoksista ja ajan tyylistä omien valintojeni tueksi.

Barokin esityskäytäntöjen tutkimus on musiikkitieteilijöiden ja muusikoiden jatkuva prosessi ja mielipiteet musiikin autenttisista toteutustavoista vaihtelevat. Vaikka Bachin musiikkia ja elämää on tutkittu laajalti, paljon on silti jäänyt arvailun varaan. Tutkimusta vaikeuttaa osin, ettei Bach itse elinaikanaan selitellyt teoksiaan tai musiikillisia näkemyksiään. Hän tarjosi vain puhdasta lähdevettä musiikkinsa muodossa.

Uskon, että jokaisen Bachin luuttuteoksia soittavan tulee käydä läpi teosten taustoja ja vetää niistä omat johtopäätöksensä, jotka sitten auttavat ”oikeiden” tai autenttisempien ratkaisujen löytämisessä käytännön musisoinnissa. On asioita, jotka teosten taustoista varmasti jäävät aina arvailun varaan. Esimerkiksi barokin aikaisten sävellajien ja viritystasojen moninaisuuden suhde nykypäivänä käytettyihin standardeihin jää herättämään epätietoisuutta.

Lähemmäs autenttisuutta nykysoittaja pääsee Bachin musiikin kanssa mielestäni myös tutustumalla muuhun aikakauden musiikkiin ja esitystraditioihin. Bach oli aikakautensa barokkitradition yhteenkokoaja ja siksi ajanmukaisen tyylin tunteminen on avainasemassa, jotta soittaja voisi nähdä nuottikuvan taakse ja ymmärtää musiikkia. Tämän tietoisuuden tarve korostuu myös siksi, että barokin aikana säveltäjä luotti esittäjään ja jätti esitys- ja tempomerkinnet nuottikuvassa minimiin. Oikeiden tempojen löytäminen esimerkiksi luuttusarjojen eri tanssiosiin edellyttää eri tanssien tyylin ja luonteen tuntemista.

Musiikkipiireissä Bach dominoi mielestäni nykypäivänä soitettavaa barokkiohjelmistoa todella paljon. Se saattaa olla myös negatiivinen asia ja saada muusikot kapeakatseisiksi. Bach koetaan helposti ylivertaiseksi, kun häntä verrataan muihin barokin ajan säveltäjiin. Olen huomannut tämän ajattelun itsessänikin. Tämän työn tekeminen on kuitenkin ruokkinut omaa mielenkiintoani myös muita barokkisäveltäjiä kohtaan yhtään vähentämättä Bachin arvostustani.

Mielestäni soittotavan autenttisuus ei tarvitse välikappaleekseen autenttista soitinta eikä välttämättä alkuperäistä sävellajiakaan vaan autenttisuus syntyy enemmänkin siitä, että soittaja tulee musiikin sisällön kanssa yhdeksi. Meidän on loppujen lopuksi muistettava Bachin suhde musiikin tekemiseen. Musiikki on käyttöä varten. Tai kuten Bach itse musiikin tarkoituksen ilmaisi: *“Musiikin tehtävä on olla Jumalan kunnia ja mielen virvoitus. Missä näitä ei ole, on vain pirullista vitkutusta”*.

LÄHTEET

Annala, H. & Mätlik, H. 1998. Kitara- ja luuttusäveltäjiä. Jyväskylä: Gummerrus.

Boyd, M. 2000. Bach. New York: Oxford University Press, inc. Alkuperäisjulkaisu 1984.

Cherici, P. 1980. Johann Sebastian Bach - Opere complete per liuto. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Cyr, M. 2003. Performing Baroque Music. Farnham: Ashgate Publishing Limited. Alkuperäisjulkaisu 1992.

Kitarapedagogin haastattelu 2011. Sähköpostihaastattelu 28.9.2011. Tekijän hallussa.

Kohlhause, T. 1973. J. S. Bach: Works for lute. Esipuhe äänitessä Johann Sebastian Bach: Works for lute; Narcico Yepes, guitar. Hamburg: Polydor International GmbH.

Lawrence, M. 2010. Bach & Friends DVD. Baltimore: Michael Lawrence films.

Lord, M. & Snelson, J. 2008. Musiikin tarina antiikista nykypäivään. Alkuperäisen teoksen The Story on Music from Antique to the Present suomentanut Tarja Braun. Postdam: Ullmann publishing.

Mangore, A. 2003. The Complete Works of Agustin Barrios Mangore vol. 1. Barking: Mel Bay Publications, inc.

Paterson, R. 2005. The Validity of transcribing Bach's lute music.

Hakupäivä 23.1.2012,

<http://www.robpaterson.com/writings/essay-the_validity_of_transcribing_bachs_lute_music.html>.

Tarrega, F. 2007. The Collected Guitar Works. Heidelberg: Chanterelle Verlag.
Alkuperäisjulkaisu 1992.

Tiensuu, J. & Virtaperko O. 2011. Jukka Tiensuun ajatuksia Bachista.
Haastattelijana Olli Virtaperko. Kuhmon Kamarimusiikki: Iltasoitto 2011
konserttiohjelma. Kuhmo: Kuhmon Musiikkiyhdistys ry

Tompuri, V. 2012. Kitaralla barokin ytimeen. Rondo Classic-lehti 2012 (3) s.8-9.

LIITTEET

Kysymykset kitarapedagogille

1. Tämän päivän esitystraditiot ja autenttisuus Bachin luuttuteosten kohdalla. Missä mennään mielestäsi nykyaikana? Miten teosten esitystraditio on muuttunut urasi aikana?
2. Kaikki muut Bachin soolosoitinsarjat soitetaan alkuperäisissä sävellajeissaan, mutta luuttuteosten kohdalla päädytään usein transponointiin. Onko sävellajilla mielestäsi suurta merkitystä? Mitä soittajan mielestäsi pitäisi huomioida, jos päädytään transponointiin?
3. Editioiden hyödyt ja haitat. Bachin luuttuteokset ovat tuottaneet suuren määrän eri tasoitua editioita, joitten kanssa on tietämättömällä pää pyörällä. Miten nykysoittajan tulisi suhtautua saatavilla oleviin editioihin? Mitä ovat mielestäsi editioiden hyödyt ja haitat?
4. Auttaako luuttutabulatuurien tutkiminen modernin kitaran soittajaa?
5. Olen soittanut Bachin luuttuteoksia 8-kielisellä kitaralla. Voisitko kertoa instrumentin mahdollisuuksista ja tekemistäsi käytännön ratkaisuista.
6. Olet tehnyt myös kaksi Bach-levytystä 10 vuoden ajanjakson välein, jos oikein muistan. Voisitko kertoa jotain oman soiton ja teoksiin suhtautumisen muuttumisesta tuon ajanjakson välillä?
7. Tulisiko Bachin luuttuteosten soittajan tutustua barokkiluuttuun? Miten instrumenttitietämys vaikuttaa nykysoittajan ratkaisuihin?
8. Miten suhtaudut teoksiin opettajana? Mikä on mielestäsi teosten asema kitararepertuaarissa nykypäivänä?

