

Barokkimusiikin opettamisesta musiikkiopistossa

Irina Kim

Examensarbete för musiker(YH)-examen

Utbildningsprogram för musik och scenkonst, flerform barock

Jakobstad 2022

DEGREE THESIS

Author: Irina Kim

Degree Programme: Music and Performing Arts, Pietarsaari

Specialisation: Baroque Music

Supervisor: Aira Maria Lehtipuu

Title: Teaching Baroque music in music schools.

Date: 14.11.2022 Number of pages: 18 Appendices: 3

Abstract

This thesis is about baroque music practice of performance and how to teach it at youth music schools as well as to adult amateur baroque musicians. This essay covers everything I learned about baroque music (style, history and instrumental technique) at The Novia University of Applied Sciences, and how I have applied my newly learned knowledge as a violin teacher at The Hyvinkää Music institute.

In the Baroque Era (1600–1750), there were many various styles in performance practices, depending on era, place or even composer. Thus, my thesis discusses the basic elements of a few selective performance practices and how to apply them in every-day music pedagogical practices. I also included my edition of Trio Sonata in G minor by Johan Helmich Roman (1694–1758) with analysis and summary of the teaching process of the work.

Language: Finnish

Key Words: performance practice, baroque, pedagogy, art music, music school, violin

Författare: Irina Kim

Utbildning och ort: Utbildningsprogram för musik och scenkonst, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Barockmusik

Handledare: Aira Maria Lehtipuu

Titel: Om att undervisa barockmusik i en musikskola.

Datum: 14.11.2022

Sidanta: 18

Bilagor: 3

Abstrakt

Mitt examensarbete behandlar uppförandep Praxis i barockmusik och hur man undervisar dessa för elever och amatörer som är intresserade av ämnet. Arbetets utgångspunkt är den lärdom och spelkunnande som jag erhållit under min studietid vid yrkeshögskolan Novia i Jakobstad och som jag anpassat till mitt arbete som lärare vid musikinstitut i Hyvinge.

Framförandet av barocktidens musik (1600–1750) är inte en enda stil, utan uppförandep Praxis varierar beroende på plats, tid eller kompositören. I det här examensarbetet behandlar jag utvalda grundelement inom uppförandep Praxis i barockmusik och anpassar mitt egna pedagogiska kunnande till dem.

Examensarbetet innehåller också en notutgåva av Johan Helmich Roman (1694-1758) av verket Trio Sonata in G minor, en analys av spelet och ett sammandrag av verkets undervisningsprocess.

Språk: Finska

Nyckelord: uppförandep Praxis, barock, musikpedagogik, konstmusik, musikleöroinrättningar, violin

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Irina Kim

Koulutus ja paikkakunta: Musiikin ja näyttämötaiteen koulutusohjelma, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto / Syventävät opinnot: Barokkimusiikki

Ohjaaja: Aira Maria Lehtipuu

Nimike: Barokkimusiikin opettamisesta musiikkiopistossa

Päivämäärä: 14.11.2022 Sivumäärä: 18

Liitteet: 3

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni aihe on barokkimusiikin esitystavat ja niiden opettaminen musiikkiopiston oppilaille ja barokkimusiikista kiinnostuneille harrastajille. Työn lähtökohtana on Noviassa oppimani barokkityylin tietämys ja soittotaito, joita sovelsin opetustyöhöni Hyvinkään musiikkiopistossa.

Barokin ajan (1600–1750) musiikin esittämisessä ei ole yhtä yhtenäistä tyyliä, vaan esittämiskäytännöt eroavat toisista riippuen paikasta, ajasta tai itse säveltäjästä. Tässä opinnäytetyössä käsittelen valitsemiani rajattuja barokin esityskäytäntöjen peruselementtejä ja sovellan niihin omaa pedagogista osaamistani. Opinnäytetyö sisältää myös nuottiedition Johan Helmich Romanin (1694–1758) teoksesta *Trio Sonata in G minor*, sen soittoanalyysin ja yhteenvedon kappaleen opetusprosessista.

Kieli: suomi

Avainsanat: esityskäytäntö, barokki, pedagogiikka, taidemusiikki, musiikkioppilaitokset, viulu

Sisällysluettelo

Sisällysluettelo.....	1
1 Johdanto.....	2
1.1 Omat lähtökohdat ennen barokkiopintoja.....	2
1.2 Novian opintojen vaikutus.....	3
2 Työn tekotavat.....	4
2.1 Barokkimusiikki musiikkiopistossa.....	4
2.2 Barokkimusiikin esityskäytännön elementtejä.....	5
2.2.1 Iskuhierarkia ja nuottien eriarvoisuus.....	6
2.2.2 Jousiartikulaatio ja kaarien soitto.....	7
2.2.3 Harmoninen fraseeraus ja dynamiikka.....	8
2.2.4 Intonaatio.....	8
2.3 Nuottieditio käytännön esimerkkinä.....	9
2.3.1 Kappaleesta ja editiosta.....	9
2.3.2 Luonne, osien rakenne, harmoninen kehys.....	9
2.3.3 Osa Largo.....	10
2.3.4 Osa Allegro.....	11
3 Opetusprosessin havainnoja.....	12
3.1 Opetukseen osallistujista.....	12
3.2 Havainnoja.....	12
4 Johtopäätökset.....	13
4.1 Haasteet.....	13
4.1.1 Partituurisoitto.....	13
4.1.2 Kirjoitusasu.....	14
4.1.3 Jousen keventäminen, ”banaani”.....	14
4.1.4 Painottomat ykkösiskun nuotit.....	14
4.2 Yhteenveto.....	15
4.3 Ehdotuksia.....	15
5 Lähdeluettelo.....	17
Liitteet.....	18

1 Johdanto

1.1 Omat lähtökohdat ennen barokkiopintoja

Olen suorittanut omat ammattiopinnot 1980-90 -lukujen taitteessa Venäjällä opettajanani Leonid Bulatov, joka kuului David Oistrachin kanssa samaan koulukuntaan. Valmistumiseni jälkeen muutin Suomeen perhesyistä. Musiikkiurani alkutaipaleella opetin viulunsoittoa Raaseporissa ja Hyvinkäällä, soitin erilaisissa projekteissa, kamariyhtyeissä ja orkestereissa. Nykyisen työprofiilini muodostavat opetustyö Hyvinkään musiikkiopistossa ja soitto Hyvinkään orkesterissa, olennaisena lisänä kamarimusiisointi kollegojeni kanssa.

Täällä Hyvinkäällä olen kuullut ensimmäistä kertaa barokkimusiikkia omana erikoisosaamisalueena, kun Markku Luolajan-Mikkola soitti gamballa konsertin Hyvinkään Vanhassa kirkossa. Silloin ensimmäistä kertaa kuulin ja näin gamban, käyrän barokkijousen ja suolikieliä. En muista mitä hän soitti, mutta muistan, että hänen kaunis soittonsa vangitsi, ihastutti ja kosketti suuresti. Sain myöhemmin eräältä kollegalta lainattua levyn, jossa Reinhard Goebel soitti H. Biberin (1644–1704) teoksen *Sonata Representativa* ja muita minulle tuntemattomia barokkisävellyksiä. Siitä lähti minun barokkimusiikin kuunteluharrastukseni. Kuuntelin barokkiviulistien ja barokkiorkestereiden levyäänitteitä, kävin ahkerasti barokkikonserteissa, mm. Vantaan barokkifestivaaleilla. Konserttien ja äänitteiden lisäksi näinä vuosina sain pieniä kokemuksia barokkimusiikin soittotyylistä osallistumalla Hyvinkään Musiikkiopistossa järjestettäviin barokkikursseihin. Osassa kursseista saimme seurata barokkiohjelmiston opetusta opiston oppilaille, mutta osassa kursseista myös itse opettajat saivat barokkityylin koulutusta. Niissä kursseissa kouluttajina toimivat Kreetta-Maria Kentala, Markku Luolajan-Mikkola ja Minna Kangas. Viimeisin barokkikoulutus toteutettiin Riihimäen musiikkiopiston kanssa, kouluttajana toimi opettajani Aira Maria Lehtipuu.

Ennen barokkiviuluopintojani olin soittanut paljon barokkimusiikkia tunnetuimmilta mestareilta, niin sooloviuluteoksia, kamarimusiikkia kuin orkesteri- ja kirkkomusiikkiteoksia modernilla viululla. Työstäessäni barokkiteoksia modernilla viululla pyrin hyödyntämään kuuntelukokemuksia periodisoitintaitajilta ja vähäistä kokemustani barokkikoulutuksista. Epämääräisesti tunnistin jonkinlaista riittämättömyyttä omassa osaamisessani, jolle en voinut tehdä mitään, mutta samalla oli vaikeaa sopeutua siihen. Soittaessani barokkia olin

hyvin epävarma tekemistäni ratkaisuista, enkä ollut tyytyväinen yksittäisten valintojen toimivuuteen. Nopeasti soitettavissa osissa barokkiartikulaation matkiminen kuulosti kömpelöltä, hitaiden aarioiden soitto tuntui tuskaisen tylsältä. Janosin tietoa ja kokonaiskuvaa barokkityylin esittämisestä, varmuutta, miksi soitetaan tietyt kohdat tietyllä tavalla.

1.2 Novian opintojen vaikutus

Kun hain Noviaan, odotin saavani selkeitä ohjeita barokkimusiikin esittämiseen. Opettajien viisaita ohjeita ja yksityiskohtaisia huomioita kyllä tuli runsain määrin, joista olen loputtomasti heille kiitollinen. Mutta yllätyksekseni sain tietää, että yhtä yhtenäistä esittämistyyliä ei ollutkaan olemassa, itse barokki-termi on otettu käyttöön vasta tämän historiallisen kauden päätyttyä ja se kattaa laajan kirjon tyylejä varhaisesta barokista myöhäisbarokkiin. Musiikin käyttötarkoituksella ja maantieteellisellä sijainnilla oli myös suuri merkitys, musisointitavoissa oli paikallisia eroja. Barokkiohjelmiston laajuus on tunnetusti valtava, mutta on myös paljon tuntematonta unohdettua musiikkia kirjastojen ja yksityiskokoelmien kätköissä. Novian opiskelijoiden yhteisissä viikonloppusessioissa tutustuin barokkiohjelmistoon luentojen ja yhteismusisoinnin kautta, myös barokkitanssin askelia tuli harjoiteltua, yhtenä vuoden mittaisena oppimisprojektina oli barokkioopperan valmistelu ja esitys. Näissä harjoitussessioissa tarkastelin oman soittimen roolia eri genreissä ja vuorovaikutusta toisten osapuolten kanssa erilaisissa kokoonpanoissa.

Käytännön harjoittelua ja syventymistä teknisiin seikkoihin sain barokkiviulun yksityisopetuksessa. Alussa haettiin soittoasentoa ilman leuka- ja olkatukea (*chin off*) ja soitettiin F. Geminianin (1687–1762) viulukoulun jousiharjoituksia vapailla kielillä. Selkeän ja ehjän äänen tuottaminen tuntui haastavalta, jousikäden sormien jousto sai uuden tulemisen ja aseman- sekä kielenvaihdot joutuivat suurennuslasin läpi tarkasteluun. Opiskelun aikana soitettun ohjelmiston kautta opin itselleni uutta suhtautumista musisointiin, mielikuvan yhdistämistä selkeään soivaan muotoon, soiton vastuullista tiedostamista alusta loppuun asti. Poimin tänne muutamia asioita barokkiviulun soitosta, jotka pikkuhiljaa kirkastuivat opiskeluaikana ja jäivät ohjenuoraksi itsenäiseen jatkuon barokkiviulistina: täyteläisen puhtaasti resonoivan soinnin tavoittelu, iskuhierarkia, harmoniaan nojautuva jaottelu tärkeään ja vähemmän tärkeään, ajoitukset sekä rytmin käsittely pienistä eleistä virtaavaan etenemiseen.

Opiskelu Noviassa kehitti soittotaitojani barokkiviulistina, mutta olen vahvasti sitä mieltä, että opiskelu on vaikuttanut kokonaisvaltaisesti minun muusikkouteeni, lisännyt ja laajentanut kaikenlaisen musiikin ymmärtämistä. Barokkiopintojen vaikutus heijastuu myös opetustyöhöni musiikkiopistossa.

2 Työn tekotavat

Tässä opinnäytetyössäni olen analysoinut Novian barokkimusiikkiopintojeni perusteella itselleni tärkeimmiksi nousseet asiat vanhan musiikin esityskäytännöissä. Novian opinnot ovat suunnattu ammattimuusikoille ja oppiminen keskittyy barokkiohjelmiston harjoitteluun ja esittämiseen. Käytän oppimiani taitojani ensisijaisesti esiintyessäni. Opinnäytetyössäni olen tutkinut, miten tietojani ja osaamistani voisi soveltaa musiikkiopiston opetuksessa. Olen opettanut barokkityylin esityskäytännön elementtejä lähinnä kuutta vuotta tai sitä kauemmin soittaneille oppilaille. Opinnäytetyössäni käsiteltävät barokkimusiikin esityskäytännöt on opetettu oppilaille, jotka osaavat lukea nuotteja ja soittaa eri asemissa kohtalaisen sujuvasti, ovat tutustuneet ja soittaneet jonkin verran erilaisilla jousitavoilla, kuten *martelé* tai *staccato*, ja ymmärtävät tulkinnalliset käsitteet fraasien rakentamisesta, hengityspilkuista, dynamiikasta ja karaktereista.

2.1 Barokkimusiikki musiikkiopistossa.

Musiikkiopiston harjoitusohjelmisto on täynnä barokkimusiikkia, ihan aloittelijatasolla monet nuottikokoelmat sisältävät lukuisia *gavotteja* ja *menuettoja*. Varttuneille oppilaille tarjotaan soitettavaksi A. Vivaldin (1678–1741), A. Corellin (1653–1713) ja G. F. Händelin (1685–1759) viulusonaatteja ja G. P. Telemannin (1681–1767) soolofantasioita. Harrastajien kestopuosikkeihin kuuluvat A. Vivaldin ja J. S. Bachin (1685–1750) kaksoiskonsertot. Musiikkiopiston orkesterit ja kamarimusiikkiyhtyeet soittavat paljon barokkimusiikkia.

Vaikka oppilas muutaman soittovuoden jälkeen hahmottaa musiikin rakenteen, poljennon ja fraseerauksen, tietyt soittotavat ovat vielä aikaisessa kehitysvaiheessa. Monen pienen soittajan mielessä työntäjousella ja vetojousella ei ole juuri eroa ja monet eivät pidä tärkeänä soittaa kohotahtia työntäjousella. Monille opettajille on tuttua, että kuudestoistaosanuotit soitetaan tunnollisesti tasaisesti ”nurinpäin” tai fraasien

loppunuotit luonnottomasti täysimittaisina jne. En osaa määritellä tarkkaan, missä vaiheessa viuluopintoja on sopivaa opettaa barokkityylin esityskäytäntöjä, riippuu paljon oppilaan edellytyksistä, kiinnostuksesta ja motivoituneisuudesta. Kriteereinä opettamiselle voisi olla soittotaso, jolloin kappaleen nuottiteksti ei tuota suuria teknisiä vaikeuksia, oppilas on jo harjoitellut laajemmin erilaisia jousitapoja, kykenee ymmärtämään ja toteuttamaan painokkaan ja painottoman vuorottelun, äänen muodon ja jousen keventämisen. Soitto-opetuksessa teoreettiset käsitykset harmoniasta, dissonoivista intervaleista sekä pidätysten ja purkausten perustelut jäävät vähemmälle huomiolle, mutta musiikin rakenteellisia termejä on hyvä käyttää ja avata sopivissa määrin niiden sisältöä. Käytännössä barokkiartikulaatiota opetetaan soittamalla malliksi ja kirjoittamalla nuotteihin artikulaatio-, fraseeraus- ja dynamiikkamerkinnot.

2.2 Barokkimusiikin esityskäytännön elementtejä

Barokkimusiikin esittämiskäytänteistä on melko mahdotonta antaa yksiselitteistä kuvausta ilman perehdyttämistä laajaan historialliseen taustaan. Myös käytännön harjoittelun sisällöstä on hankalaa puhua yksiselitteisistä säännöistä, koska barokkimusiikin säännöissä on erilaisia ja jopa ristiriitaisia ehtoja. Näistä syistä olen poiminut Noviassa oppimastani aiheet, jotka auttoivat minua omassa kehityksessäni barokkiviulun parissa. Valintani perustuu omaan harjoittelu- ja opetuskokemukseeni. Selvyden vuoksi olen jakanut oppimaani seuraaviin analysoinnin apuna oleviin kategorioihin.

Tässä yhteydessä haluaisin mainita kirjallisuutta, mihin olen perehtynyt Novian opiskelun aikana ja mistä voi saada laajemman ja kattavamman käsityksen barokkityylin esittämisen saloista. Judy Tarlingin merkittävä tietopaketti *Baroque String Playing for Ingenious Learners* (2000) on paras eri lähteitä kokoava yleisesitys barokkimusiikin esittämisestä, äänenmuodostuksesta jousitusperiaatteisiin, etuheleiden ja trillien soitosta, artikuloinnista jne. Tämän lisäksi hyödyllisiä neuvoja artikuloinnista ja fraseerauksesta löytyvät Leopold Mozartin Viulukoulusta *Gründliche Violinschule* (1756), C. P. E. Bachin Tutkielmasta *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1755) sekä Johann Joachim Quantzin Huilukoulusta *On Playing the Flute* (1752).

2.2.1 Iskuhierarkia ja nuottien eriarvoisuus.

Barokkimusiikin rytmi perustuu vahvan ja heikon vaihteluun. Se on melko huomaamaton ja näkymätön rytmin pohja, jota ei tarvitse soittaessa osoittelevasti alleviivata. Koen sen samanlaiseksi asiaksi kuten ihmisen askellus oikealla ja vasemmalla jalalla. Opettaessa en paljon selitä tätä sääntöä, mutta soitan oppilaille fraasin iskutuksen kanssa niin, että he tiedostamatta omaksuvat tavan, jopa kokevat sen aika luonnolliseksi asiaksi.

Jousikädelle on hyvin luontevaa soittaa vahvoja iskuja vetojousella ja heikkoja työntöillä. Olen monesti huomannut, että pienet oppilaat keskittyvät enemmän oikeaan nuottitekstin toistoon kuin oikeaan jousisuuntaan. Joskus kappaleen läpisoitossa oppilaalle voi sattua jousitusvirhe, jolloin oppilas ajautuu soittamaan vahvat iskut työntöjousella. Aika monelle pienelle soittajalle ei tule mieleen, että voisi palata mukavampaan jousitustapaan.

Olen opetuksessa alkanut huomioida enemmän vahva – heikko -ajattelua pienemmille oppilaille soiton kautta ja isommille perustelujen kanssa. Tavalla tai toisella pyrin kiinnittämään oppilaan huomion fraasin alkuun, eli alkaako se vahvalla vai heikolla iskulla tai veto- vai työntöjousella. Pyrin myös perustelemaan oppilaille minkä takia käytetään kahta peräkkäistä työntöjousta tai minkä vuoksi nostetaan jousi uudelle vedolle.

Toinen iskuhierarkiaan liittyvä asia, johon haluaisin kiinnittää huomiota opettaessani, on eriarvoisuus iskujen sisällä. Tarkoitin sellaisia lyhyitä rytmikuvioita, joista muodostuu suurempi kokonaisuus; fraasi. Oppilaan fraasien hahmotus ja esittäminen voi olla ihan kohdallaan, silti soitto voi kuulostaa monotoniselta ja tasapaksulta. Esimerkiksi jos musiikin syke mielletään neljäsosanuotteina, usein pienemmät nuottiarvot kuten kahdeksasosanuotit tai kuudestoistaosanuotit soitetaan kirjaimellisesti samanlaisina, joista ei erotu pääpaino vaan kaikki nuotit kuulostavat tasaisen painokkailta, ihan kuin lausuttaisiin sanojen sijaan tavuja. Koska nuottikirjoituksessa saman arvon nuotit näyttävätkin samanlaisilta, ne opitaan lukemaan ja soittamaan jakamalla metrisesti tasaisia kestoja. Barokkityyliä harjoitellessa joudutaan luopumaan nuottien samankaltaisuudesta ja mekaanisesta rytmisestä jaosta. Rytmien kahdesta kahdeksasosanuotista toinen voi olla vahva ja kovempi dynamiikaltaan ja toinen voi olla heikko, pituudeltaan lyhyempi ja dynaamisesti hiljaisempi. Opettaessani barokkityyliä, soitan oppilaille rytmikuviot vapaalla kielellä, joskus hitaammassa tempossa selkeästi tai jopa liioitellen painokkaita ja

painottomia osia rytmistä ja pyydän toistamaan pikkurytmit peräkkäin useamman kerran, jotta niille löytyisi luontevasti puhutteleva soittotapa.

2.2.2 Jousiartikulaatio ja kaarien soitto

Vaihto modernista viulusta barokkiviuluun on ollut minulle haasteellista. Se ei johtunut pelkästään soittoasentoon liittyvistä seikoista, vaikeinta oli selkeän ja lempeän äänen tuottaminen suolikielillä. Modernilla viululla äänen syttymiseen ei tarvinnut nähdä niin suurta vaivaa kuin barokkiviululla. Suolikielen "hitaus" on vaatinut jousikäden hidastamista ja jatkuvaa soinnin tarkkailua. Varsinkin opiskeluni alkuvaiheessa soitto rinnakkaisesti barokkiviululla ja modernilla viululla oli ongelmallista. Jos soittotuntien välissä soitin modernilla viululla, seuraavalla barokkiviulutunnilla soittoni ei kuulostanut eikä tuntunut hyvältä, tuntuma suolikieliin oli kadonnut ja sointia piti hakea uudestaan. Viulun asennon kulmaa säädettiin, haettiin jousen heilurimaista vauhtia ja etsittiin äänen aluketta. Utta oli, että ääneen laatu ja voimakkuus oli paljon kiinni viulun asennosta (alaspäin osoittavasta otelaudasta ei lähde ääntä vaan kohinaa), dynamiikkaan voi vaikuttaa liikuttamalla viulua pystysuunnassa ylös ja alas. On hyvin tärkeää löytää ja tuntea missä vuorovaikutuksessa ovat jousikäden paino ja kielten vastavoima. On löydettävä jouseen sopivaa hankausvoimaa, joka herättelee suolikieliet soimaan täyteläisesti. Tässä mielestäni on olennainen ero moderniin soittotapaan, jolloin ääni syttyy vaivattomasti ja pysyy tasaisena melkein pä itsestään. En lähde sen enempää vertailemaan modernin ja barokkiviulun sointieroja (paljonhan riippuu soittajan lahjakkuudesta ja soittotaidoista). Barokkiviulun soiton opiskelu herkisti korviani uusille vivahteille ja sointiväreille, se myös mahdollisti huomaamaan toisenlaista moninaisuutta nimenomaan suolikielten värähtelyjen ominaisuuksista. Barokkiviulutunneilla opin tunnistamaan ja tavoittelemaan sellaista eläväistä sointia, joka koskettaa ja joka tuntuu ihanalta.

Palataan barokkijousen tekniikkaan. Jos modernilla jousella ääni alkaa soimaan heti kun jousi lähtee liikkeelle, barokkijousella tarvitaan hyvää kontaktia kieleen ennen äänen syttymistä ja jousen painon säätämistä. Suurennuslasin alla yksittäisen äänen voisi jakaa kolmeen osioon: äänen alkuun, äänen keskisointiin ja äänen lopettamiseen. Selkeään alkuun tarvitaan kitkaa, joka vaihtelee äänen aikana, jousi liikkuu hitaasti. Täyteläisen keskisoinnin tavoittamiseen tarvitaan lisää jousen painoa ja nopeutta. Äänen lopussa jousi kevenee ja hidastuu. Nuotin pituudesta ja affektista riippuu, miten nopeasti saavutetaan

täyteläinen keskisointi ja kuinka pian kevennetään. Jousikäden liikerata voi kuvata banaania muistuttavalla merkillä, joka kehottaa hakemaan äänen ydintä ja välttämään suoraa viivaa. Oppilaille olen selittänyt jousikäden liikettä vertailemalla veistelyyn, jousi “veistelee lastuja”.

Seuraavaksi on hyvä puhua kahden tai kolmen nuotin kaarien soittamisesta. Nuotteja voi yhdistää niin monella tavalla, ei puhuta ainoastaan modernista legatosoitosta. Barokkitekstissä lyhyt kaari tarkoittaa useimmiten yhden nuotin jousiartikulaatiota, jousen liike vastaa yksittäisen äänen “banaania”. kaaria soitetaan niin, että jälkimmäisen nuotin kohdalla jousi on lopettamassa banaani- liikettä ja sen vuoksi kaaren viimeinen nuotti on kevyempi ja lyhyempi verrattuna kaaren alkuun.

2.2.3 Harmoninen fraseeraus ja dynamiikka.

Ennen Novian opintoja osasin mielestäni muotoilla musiikkia lauseiksi, tunnistaa fraasien alut ja laittaa pilkut oikeaan kohtaan katsomatta basson linjaa. Noviassa sain harjoitella uudenlaista lähestymistä fraseeraukseen ja musisointiin ylipäätään. Opin ymmärtämään partituurin tuntemuksen merkitystä, miten basson linja ja harmonia hallitsevat musiikin rakennetta. Esimerkiksi dominantin purkaus toonikaan on selvä pilkun paikka; fraasin tavoite, jota kohti kuljetaan, on harmonian kannalta merkityksellisin kohta; duurisoinnuilla ja mollisoinnuilla luodaan erilaisia sävyjä ja vivahteita. Harmonia ja intervallit vaikuttavat fraasin sisäiseen dynamiikkaan sekä määrittelevät voimistuvia ja heikkeneviä linjoja.

2.2.4 Intonaatio

Yksi tärkeimmistä ominaisuuksista jousisoittimen soitossa on hyvä sävelpuhtaus, joka vaatii soittajalta jatkuvaa tarkkailua ja säätämistä. Musiikkiopistoissa oppilaat soittavat suurimman osan ohjelmistostaan pianon kanssa, lukuun ottamatta sooloviulukappaleita ja kamarimusiikkia ilman pianoa. On totuttu, että viulisti sopeuttaa intonaatiotaan tasavireiseen pianoon. Tarkemmin ajatellen, on vaikea määritellä mikä on puhdasta ja mikä on epäpuhdasta.

Viulusoolokappaleissa tai yhtyemusiikissa ilman pianoa tarjoutuu mahdollisuus soittaa puhtaita intervaleja. Puhdas soitto jo sinänsä on hyvin ilmeikästä, soittimet soivat täyteläisemmin ja puhdasta soittoa on miellyttävä kuunnella. Opiskellessani barokkiviulua

jouduin opettelemaan itselleni uudenlaista soiton kuuntelua. Olen opetellut hakemaan bassosta pohjaa intervalleille ja kuuntelemaan melodian äänet harmonisina intervalleina. Puhtaan äänen korkeus yhdessä sävellajissa ei välttämättä ole enää puhdas toisessa sävellajissa. Vaikka L. Mozartin Viulukoulussa ei ole intonaatiosta omaa lukukappaletta, mutta hän käsittelee soiton puhtautta moneen otteeseen jousitekniikan yhteydessä, puhuu korotus- ja alennusmerkkien korkeuseroista ja puhtaiden intervallien resonoinnista.

2.3 Nuottieditio käytännön esimerkkinä

2.3.1 Kappaleesta ja editiosta

Valitsin oppilaille opetettavaksi materiaaliksi ruotsalaisen viulistsäveltäjän Johan Helmich Romanin (1694–1758) trionsonaatin kahdelle oboelle ja bassolle. Partituurin merkintä kahdelle oboelle ei ole ehdoton, yhden oboen stemma tai molemmat stemmat voi korvata toisella melodiasoittimella, kuten viululla tai huilulla. Ja vastaavasti basson stemman voi soittaa esimerkiksi cembalolla, sellolla tai fagotilla. Tässä opinnäytetyön osiossa tarkastelen sonaatin kahta ensimmäistä osaa barokkiviulun soiton näkökulmasta.

Olen kirjoittanut nämä osat modernilla nuottisovelluksella Musescape (ks. Liitteet A, B ja C). Liite A on kappaleen Urtext -editio. Liite B on esityseditio, johon olen lisännyt mielestäni puuttuvat kaaret ja trillit, liite B sisältää partituurin lisäksi myös erilliset stemmat. Liite C on kappaleen esityseditio, jossa avaan oppilaan kanssa työstettävät asiat. Siihen olen lisännyt esitysmarkit dynamiikasta ja jousitavoista punaisella värillä ja sinisellä värillä ympyröityt fraseerauksen kannalta tärkeimmät äänet.

2.3.2 Luonne, osien rakenne, harmoninen kehys

Osa Largo alkaa kauniilla surullisella melodialla, jonka esittää I viulu, neljännessä tahdissa keskusteluun liittyy II viulu toistamalla samaa melodiaa myötäilevän I viulun säestämänä. Keskustelun sävy muuttuu valoisammaksi ja ensimmäinen jakso loppuu B-duurissa. Keskustelun luonne muuttuu epävakammaksi, kun seuraavassa jaksossa viulujen repliikit kulkevat läpi nopeasti vaihtuvien harmonioiden: c-molli, d-molli, F-duuri, D-duuri. G-mollin myötä alkaa loppujakso, jolloin palataan alkutunnelmiin. Tällä kertaa keskustelun aloittaa II viulu, mutta I viulu liittyy keskusteluun jo seuraavassa tahdissa eikä 3 tahdin päästä kuten

Adagion alussa. Kaksiäänisenä tuttu teema kuulostaa täyteläisemmältä ja runsaammalta. Osa päättyy melodian jälkipuoliskon kertaukseen.

Roman käyttää stemmojen ristikkäistä vaihtoa enemmän sonaatin toisessa osassa. Pirteä ja lennokkaasti etenevä toinen osa on italialaistyyppinen Allegro, jonka kaksi jaksoa on rajattu kertaumerkillä. Pääteeman alkumotiivista tai sekvenssimodulaatioista tulee mieleen Vivaldin viulukonsertot. Esittelyjaksossa alkuteeman jälkeen liikutaan g-mollista valoisamman B-duurin kautta F-duurille ja jakso päättyy d-mollissa. Toisen jakson kehittelyvaiheessa harmoniat vaihtuvat tiheämmin ja loppujaksossa kaikki pääteemat ovat g-mollissa.

2.3.3 Osa Largo

Largon pääteeman runko muodostuu kolmesta ympyröidystä pisteellisestä neljäsosanuotista, niiden kehityskaaren huippu on toisen tahdin ykkösiskulla. Dynaamisen kehityksen vuoksi fraasin kannattaa aloittaa hiljaisessa nyanssissa. Alun ensimmäiset kahdeksasosanuotit tulee soittamaa pehmeästi erottelevasti, työnnölle osuva heikko kahdeksasosanuotti on lyhyempi ja hiljempi (merkitty pisteellä), hengityksen aikana jousi nostetaan lähelle tyveä, jotta seuraavalle pisteelliselle neljäsosanuotille riittäisi jousia.

Toisen tahdin kolmannen iskulla muodostuu dissonanssi (pieni septimi), joka vaatii enemmän huomiota, eli pehmeän painon. I vl toisen iskun nuotti alkaa hiljaa ja voimistuu kolmen iskun alussa. Tämän artikuloinnin toteutetaan kuitenkin yleisesti laskevassa dynamiikassa, koska koko fraasin voimakkain kohta on ohitettu.

Toisen tahdin kolmannen ja neljännen iskun kaarilla olevista kahdesta kuudesosanuotista jälkimmäinen on lyhyempi ja hiljempi, huokaukset soitetaan pehmeästi poikki.

I viulun melodian kolmannen tahdin materiaali koostuu kahdesta huokauselementistä, jotka myöhemmin jatkossa jaetaan eri stemmoihin. Jos kutsuttaisiin ensimmäistä elementtiä kysymykseksi ja toista vastaukseksi, kysymys tulee soittaa nousevalla dynamiikalla ja vastaus laskevalla, eli crescendolla ja diminuendolla.

Tahdissa 7 ja 8 jatkuu sama keskustelu mutta duurissa, silloin sävy on valoisampi ja toiveikkaampi. Keskustelu kulminoituu aurinkoisen duuriteeman kadenssissa, eli huipennus on 9. tahdin 3. ja 4 iskulla. Ja kun I viulu lopettelee kadenssin purkauksen, II viulu

aloittaa jo epävakaa kehittelyjakson. Jos Largon alussa keskustelu on A- ja D- kielillä, Tahdin 12 koholla alkavat kysymykset- vastaukset ovat suurimmaksi osaksi E- kielellä, soivat kiireämmin ja kiihkeämmin. Tämä jakso huipentuu tahdin 14 laulavalla kvarttikululla: F-B, Es-A, D-G, tunnelma vähitellen rauhoittuu ja palaa alkuperäiseen g- molliin.

Loppujaksossa toistuu alkuteema, ja esitystavoissa ei ole paljon uutta verrattuna alkuun, teema toistuu molemmilla viululla. Paitsi tahdissa 21 ensimmäisellä iskulla syntynyt pieni sekunti voimistaa surullisen tunnelman, vie kipeämpään suuntaan. Viimeisissä tahdissa sama fraasi toistetaan, silloin osapuolilla vaihtuvat roolit, ylin ääni on II viulun stemmassa. Lopussa kaksi viimeistä ääntä voi soittaa vähän myöhemmin mutta yhtenä eleenä.

2.3.4 Osa Allegro

Largon melankolia vaihtuu aktiiviseen ja lennokkaaseen Allegroon. Alkuteemassa on kaksi motiivia, ensimmäinen on enimmäkseen julistava ja päättäväinen ja toinen on tunteellinen ja maalaileva. Ensimmäisessä motiivissa kehitystavoite on kolmannen tahdin alussa, eli fraasin jännite voimistuu kohti dissonanssia, jonka jälkeen jännite purkautuu ja hiljenee. Toisessa motiivissa melodia jatkuu II viulun hitaalla laskevalla kululla, I viulun rytmikäs täyte tukee ja viimeistelee fraasia. II viulun stemman kokonuottien loppuissa muodostuu sellon linjan kanssa septimi, tämän vuoksi korostetaan tahdin 5, 6 ja 7 alut. Myös I viulu voi painottaa tahtien 5 ja 6 alkua, sen sijaan 7. tahti alkaa ilman painotusta ja jatkuu crescendolla kohti seuraavan tahdin alkua.

Jos tempojen valinnoissa pyritään osien yhtenäisyyteen, Largon neljäsosanuotti voisi olla Allegron kokotahdin isku. Allegron soittotapa on napakkaan ryhdikäs, vähän erotteleva.

Tässä osassa sellon stemmassa on paljon kulkuja neljäsosanuotteina, kuten tahdeissa 3 ja 4. Käytännössä kulkuja jaetaan neljän nuotin ryhmiin, joista vain ensimmäinen neljäsosanuotti soitetaan painottaen melko kiinteällä jousella ja seuraavat kolme nuottia keventäen niin, että viimeinen nuotti on neljästä heikoin ja lyhyin. Puolinuotit soitetaan myös vahva–heikko -periaatteella. Fraasin viimeistä puolinuottia ei tarvitse soittaa täysimittaisena ja vaikka se on tahdin alussa, sitä ei tarvitse painottaa.

Allegron toinen teema luonteeltaan on iloisempi ja aurinkoisempi, se esiintyy osan alussa ja keskivaiheessa iloisesti duurissa. Tahdistä 27 alkaen viulujen keskinäinen sopu tilapäisesti

murenee ja kulminoituu tahdeissa 31–33. Kulminaatioissa voisi mutta jousiartikulaation irtonaisesta laulavaan. mutta löytyy uudestaan, lopetusmotiivi on taas pirteä ja päättäväinen. Mollisävellajista huolimatta musiikki täyttyy yhteismusisoinnin ilolla.

3 Opetusprosessin havainnot

3.1 Opetukseen osallistujista

Opinnäytetyöprosessin aikana olen opettanut nämä kaksi osaa muutamalle oppilaalle eli soitattanut materiaalin läpi ja testannut soittoanalyysin merkkien toimivuutta. Nuorin heistä oppilas "A" on 12-vuotias ja hän harjoittelee perustaso 3. ohjelmistoa. 15-vuotias oppilas "B" on juuri suorittanut pt 3. Vanhimmat oppilaat "C" ja "D" ovat soittaneet viulua musiikkiopistossa 12 vuotta ja opinnoissaan tehneet kaikki suoritukset.

Oppilas A innostui enemmän vikkellä etenevästä toisesta osasta, surumielisen hitaan osan haikeus tuntui hänestä vieraalta ja kaukaiselta. Hänen oli vaikea hahmottaa hitaan osan fraaseja ja lisäksi g-mollin alennusmerkkien väärinsoitto selvästi turhautti häntä. B, C ja D saivat kappaleiden ensisoitosta enemmän irti ja pitivät Romanin musiikkia kauniina ja hauskana. Varsinkin runsaat terssikulut herättivät heissä soiton riemua.

3.2 Havainnot

Fraseerauksen merkinnät kaikille kokeiluoppilaille olivat jo tuttuja ennestään. Crescendon ja diminuendon graafisilla symboleilla pystyy jäsenellä musiikkia, näkemään fraasin alun, kehityksen ja lopun. C ja D osasivat noudattaa merkintöjä yleisellä tasolla jo tutustumisen vaiheessa. Oppilaan A kanssa tarvitsin enemmän aikaa oikean nuottitekstin opetteluun, hänen soittotunnillaan en päässyt käsittelemään fraasien rakennetta. Oppilas B ymmärsi fraseerauksen merkkejä, mutta tarvitsi aikaa ja lisäharjoittelua niiden hiomiselle.

Kaarien soitto ja huokaukset olivat jo jonkin verran tuttuja C ja D oppilaille, A ja B tarvitsivat selitystä ja soittonäyttöä. Trion ensimmäisessä osassa on paljon kahden nuotin kaaria, ja oppilaiden soitettuina ne kuulostivat samanarvoisilta ja tasaisilta, koska nuoteissa ne näyttävätkin samanlaisilta. Oppilaille C ja D riitti pieni muistutus ja he pystyivät vaihtamaan

kaarien artikulaatiota. A ja B tarvitsivat soitettun esimerkin toisen nuotin lyhentämisestä ja keventämisestä. Soitin saman kuvion lyhennyksen kanssa ja ilman, jotta oppilas huomasi eron.

Iskutusta ja vahva–heikko vuorottelua ei tarvinnut paljon selittää, asia tuntui selkeältä ja luontevalta. Oppilaiden yllätykseksi sen toteutus on vaatinut paneutumista ja liioittelua. Monissa kohdissa oppilaat eivät soittaneetkaan heikkoja nuotteja niin, että ne oikeasti kuulostaisivat heikoilta tai peräkkäiset neljäsosanuotit kuulostivat hyvin samanlaisilta. Tehokkaaksi keinoksi havaitsin vahvan ja heikon vuorottelu osoittautui rytmin toisto vapaalla kielellä.

C ja D:n kanssa pääsin työstämään erilaisia **jousiartikulaatioita**, rytmisiä kuvioita ja painottelua. Heistä oli hauskaa ja luontevaa yhdistää viiden nuotin rytmisiä kuvioita yhdeksi eleeksi esim. Allegron T. 5 ja 6 tai T. 15–18. He myös osasivat etsiä toistuvista neljäsosanuoteista painokkaimman ja artikuloida sen laulavammin kuin muut neljäsosanuotit (esim. T. 27–29) Artikulaation vaihtoa terävästä laulavaan esimerkiksi T. 30–33 tai T. 75 oppilaat pitivät helppona mutta mielekkäänä keinona rikastuttaa soittoaan.

Tässä triossa opetin kahta erilaista **trillin** soittotapaa. Largossa trillit ovat merkitty aina pisteellisen rytmin ensimmäiselle sävelelle. Ne alkavat etuheleellä ylhäältä ja pysähtyvät pääsävelelle. Etuheleen soitto iskulle osoittautui jonkin verran haastavaksi A ja B oppilaille. Heidän oli vaikea sisäistää, että etuheleen sävel on voimakkaampi ja pääsävel on heikompi.

Allegrossa neljäsosanuotille merkitty lyhyt trilli onnistui sujuvasti kaikilta oppilailta.

4 Johtopäätökset

4.1 Haasteet

4.1.1 Partituurisoitto

Partituurisoitosta on paljon hyötyä ja Noviasa pääsääntöisesti soitetaan partituurista. Mutta oppilaiden kanssa partituurista soitto osoittautui hankalaksi, oman rivin etsiminen vaati ylimääräistä aikaa. Myös valmiiksi merkattu soittoanalyysi ei tuonut hyötyä, vaan aiheutti oppilaissa hämmennystä. Jouduin luopumaan tästä ideasta ja tulostamaan erilliset

stemmat ja työn alussa ilman soittomerkinlöjä. Lisättiin merkinnät vähitellen sen mukaan, mitä käsittelimme oppilaan kanssa soittotunnin aikana.

Oman stemman nuotteja oli helpompi lukea, mutta vaikeampi seurata musiikkia tyhjien tahtien aikana ja laskea, milloin pitää soittaa.

4.1.2 Kirjoitusasu

Tavanomaisessa musiikkiopisto-ohjelmistossa oppilaat ovat tottuneet siihen, että nuottien isompia kestoarvoja tarkoittavat rauhallista tempoa ja pienempi kestoarvoltaan nuotteja tietävät nopea tempoa. Kirjoitusasu oli oppilas B:n mielestä myös hämmentävä. Hitaassa osassa kuudestoistaosat ovat aika rauhallisia, oppilaan mielestä hänellä on koko ajan kiire. Ja toisen osan puolinuotit ja kokonuotit olivat aika vauhdikkaita, mikä vaatii totuttelua.

4.1.3 Jousen keventäminen, "banaani"

Allegrossa on paljon lyhyitä neljäsosanuotteja, jotka olin merkinnyt pisteellä nuotin päällä. Tässä tapauksessa merkillä on tarkoitus ohjata soittamaan nuotit hieman erilleen toisistaan, jolloin jousi pehmeästi irtoaa kielestä. Jousen liike muistuttaa tulitikun sytyttämistä. Ellei jousi irtoa kielestä, soitto muistuttaa enemmän kuivaa staccatoa, jolloin kuuluu jousiliikkeen pysähdys, mikä ei ole toivottavaa. Peräkkäisten banaani- liikkeiden soitto vaatii kehittyneitä jousikäden tekniikkaa, joustoa ja ketteryyttä jousikäden sormissa.

4.1.4 Painottomat ykkösiskun nuotit.

Iskuhierarkian lisäksi oppilaiden kanssa on hyvä hahmotella fraasien ja pidempien linjojen kehitystä, jäsentää kehityksen alkua, tavoitetta ja loppua. Silloin huomataan, että kehityksen alkua painotetaan liikaa tai aksentoidaan harmonian purkausta fraasin lopussa. Musiikin jatkuva virtaus häiriintyy ja soitosta jää raskas vaikutelma. Vaikka loppuääni osuu vahvalle iskulle, fraasin rakenteen kannalta se on vähiten tärkeä. Tämän vuoksi loppuääni on edellistä ääntä heikompi. Merkitsin nuotit tällaisissa paikoissa diminuendolla, joka ei ollut kovin tehokas tapa. Ilman painoa soitolle kaipaisin toimivaa merkintätapaa, joka tarkoittaisi "ei aksenttia". Oppilaat A ja B soittivat säännöllisesti loppuäänit tarmokkaan vahvasti ja täyteen keston. Ja vaikka oppilailta C ja D on jo enemmän fraseerauksen osaamista, silti piti monesti muistuttaa, ettei fraasin viimeistä nuottia tarvitse painottaa.

B, C ja D oppilaat pitivät fraseerauksen hiomista mielekkäänä asiana. He kokivat onnistumisen riemua, kun huomasivat muutoksia omassa soitossa. Opetusprosessin lopussa oppilas B halusi jatkaa kappaleen harjoittelua, hänen ensireaktionsa Romanin musiikkiin "ihan ok" muuttui prosessin aikana. Nyt tämä musiikki oli hänestä hienoa, kaunista ja koskettavaa.

4.2 Yhteenveto

Barokkimusiikin tyylietietoisuutta on hyvä lisätä musiikkiopiston oppilaille, koska musiikkiopistoissa harjoiteltava ohjelmisto sisältää paljon barokkiaikakauden musiikkia. Barokkimusiikin esityskäytänteiden laajuuden ja monimutkaisuuden vuoksi on järkevä valikoida yksinkertaisimmat elementit ja integroida ne opetukseen musiikkiopiston oppilaille. Esityskäytänteiden tulee olla sopivasti haastavia mutta kuitenkin omaksuttavia. Tyylikäytänteiden opetus monipuolistaa oppilaan osaamista, kiinnittää oppilaan huomiota tarkempaan kuunteluun ja jousen käyttöön, lisää äänenmuodostuksen huolellisuutta ja säästää oppimasta ei-toivottuja manereita. Tyylikäytänteiden harjoittelu ja hallinta lisää oppilaiden soittoon mielekkyyttä, sisältöä ja iloa.

4.3 Ehdotuksia

Oppilaiden kanssa musisoinnilla on monta positiivista ulottuvuutta. Soitin heidän kanssaan toista viulua tai bassoääntä heti opetusprosessin alusta, jotta kappale tuli nopeammin tutuksi. Oppilas omaksuu soittoseikkoja ottamalla mallia opettajan soitosta ilman pitkiä puheita. Oppilaalla on oiva mahdollisuus tehdä omia havaintoja, koska tässä triossa viulut soittavat vuorotellen samat teemat ja motiivit. Soittamalla moniäänistä musiikkia oppilas harjoittelee myös yhteismusisoinnin taitoja, ottamalla johtavan roolin tai antamalla tilaa toiselle.

Olisi myös hyvin kiinnostavaa nähdä, mitä tyyliseikkoja voisi opettaa jo aloittelijoille, ja mitkä asiat tuntuisivat heistä luontevalta ja helpolta. Vasta-alkajat soittavat mielellään lyhyitä rytmikuvioita, kun löytävät niihin sopivia sanoja. Ainakin omien oppilaitteni kohdalla olen huomannut, että kun he oppivat lukemaan ja soittamaan nuoteista, soiton puhuttelevuus helposti unohtuu. On hyvä pitää mielessä, että musiikissa rytmi ei tarkoita

pelkästään mekaanista toistoa vaan rytmi yhdistettynä artikulaatioon lisää soiton ilmeikkyyttä.

Valitsemalla käytännön esimerkiksi Romanin musiikkia haluaisin rohkaista musiikkiopistolaisia laajentamaan barokkirepertuaaria, tunnettujen kappaleiden rinnalle ottamaan käyttöön vähemmän tunnettujen säveltäjien teoksia. Romanilla on laaja tuotanto, muun muassa 12 triosonaattia, neljä viulukonserttoa ja 20 Assaggiota sooloviululle ovat vähintäänkin tutustumisen arvoiset.

5 Lähdeluettelo

Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Suomennos Soinne, Paavo (1995). *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Helsinki: Sibelius Akatemia

Geminiani, Francesco (1751). *The Art of Playing the Violin*. London: Travis & Emery Music Bookshop

Mozart, Leopold (1756). *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. Suomennos Siuhkonen - Penttilä, Leena (1988). *Viulunsoiton perusteet*. Helsinki: Sibelius Akatemia

Quantz, Johann Joachim (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Käännös englanniksi Edward R. Reilly. (1985) *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber limited

Tarling, Judy. (2001). *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. St Albans: Corda Music Publications

Liitteet

Nuottieditiot teoksesta

Johan Helmich Roman: trionsonaatti g-molli (1768) BenR T24.101 (BeRI 101)

Linkki käsikirjoituksen digitoituun versioon:

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP189123-PMLP216401-BeRI101.pdf>

Liite A

Urtext-editio, osat Largo ja Allegro

Perustuu lähteeseen S-Skma Ro 50a, 50b

Liite B

Esityseditio, osat Largo ja Allegro

Käsikirjoituksessa legato -kaarien ja trillien käyttö ei ole aina loogista. Tässä editiossa olen pyrkinyt yhtenäistämään nämä merkit, jotta nuottia voi käyttää soittamiseen sellaisenaan. Olen lisännyt kaaria ja trillejä nojaten jo olemassa oleviin esitysmerkkiin käsikirjoituksessa. Perusteluissa käytettyjä lyhenteitä:

T. = tahtinumero

i. = isku, tahdinosa (monesko neljäsosa tahdin sisällä)

I vl, II vl = stemman tunniste

1) säveltäjän käyttämä kaaritus löytyy vastaavassa kohdassa

T. 3 i.1 I vl: lisätty kaari on vastaavassa kohdassa II vl T.6

T. 4 i.2 II vl: lisätty kaari on I vl stemmasta T. 1 i.2

T. 5 i.3 ja i.4 II vl: kaaret otettu T. 2 i.3 ja i.4 I vl

T. 6 i.2 I vl: kaari on vastaavassa motiivissa T. 3 i.2.

T. 8 i.4 I vl: kaari löytyy alkuteemassa T.1 i.2

T. 12 i. 2 II vl: kaari löytyy edellisen tahdin i.4

T. 12 i. 4 II vl: kaari löytyy edellisen tahdin i.4

T. 16 i. 4 II vl: sama kaari on T. 1 i.2 vl I
T. 17 i. 4 I vl: sama kaari on T. 1 i. 2 vl I
T. 18 i.1 ja i.2 II vl: lisätyt kaaret löytyy T. 2 i.3 ja i.4 I vl
T. 19 i.1 ja i.2 I vl: lisätyt kaaret löytyy T. 2 i.3 ja i.4 I vl
T. 20 i.1 I vl: lisätty kaari on vastaavassa kohdassa II vl T.6
T. 20 i.2 II vl: lisätty kaari on T. 3 i.2
T. 22 i.2 ja i.4. I vl: lisätty kaari on T. 3 i.2 ja i.4 I vl
T. 22 i.3 II vl: lisätty kaari on saman tahdin alussa i.1
T. 39 i.1 II vl: kaari lisätty T. 32 mukaisesti
T. 78 i.1 I vl: kaari lisätty T. 32 mukaisesti
T. 85 i.1 II vl: kaari lisätty T. 32 mukaisesti
T. 60, 65, 109 ja 111: kaaritus lisätty T.155 -159 mukaisesti

2) jos molemmissa stemmassa on samantapainen kulku eri korkeudelta ja kaaria on vain toisessa stemmassa

T.5 i.3 ja i.4 I vl

T. 8 i.2 II vl: kaari lisätty I vl T.3 i.4 mukaisesti

T. 19 i.1 ja i.2 II vl

3) T. 13 i.3 I vl: kuulostaisi oudolta ja sekavalta, jos artikulaatio muuttuu kesken fraasia, lisätty 2 kaarta

4) Trilli lisätty koska

T. 24 ja 168: säveltäjä merkkasi molemmille äänille trilliä

T. 32 säveltäjän laitettu trilli, vastaavat lopukkeet ovat T. 39, 78 ja 85.

Liite C

Analyyysi kappaleesta opettamista varten

Trio i G-moll

för 2 oboer och Bass

Johan Helmich Roman (1694-1758)

Largo

Measures 1-4 of the Trio in G minor. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble clef part begins with a half note G, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Measures 5-8 of the Trio in G minor. The treble clef part continues with a melodic line, including a trill in measure 7. The bass clef part maintains its accompaniment.

Measures 9-12 of the Trio in G minor. The treble clef part features a trill in measure 10. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 13-16 of the Trio in G minor. The treble clef part has a trill in measure 14. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 17-20 of the Trio in G minor. The treble clef part has a trill in measure 18. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 21-24 of the Trio in G minor. The treble clef part has a trill in measure 22. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Allegro

Musical score for measures 1-11. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked *Allegro*. The score consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines in the treble and bass clefs and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

12

Musical score for measures 12-22. The piece continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. The grand staff continues to provide a steady accompaniment. The treble and bass clefs have more active melodic lines.

23

Musical score for measures 23-33. The music maintains its *Allegro* tempo and key signature. The melodic lines in the treble and bass clefs become more intricate, while the grand staff accompaniment remains consistent.

34

Musical score for measures 34-45. This section includes a first ending bracket (1.) at the end of the system. The melodic lines in the treble and bass clefs show some chromatic movement. The grand staff accompaniment features some longer note values.

46

Musical score for measures 46-56. This section includes a second ending bracket (2.) at the beginning of the system. The melodic lines in the treble and bass clefs continue to develop. The grand staff accompaniment provides a solid harmonic base.

57

Musical score for measures 57-66. The music continues with its characteristic rhythmic and melodic motifs. The treble and bass clefs have active lines, and the grand staff accompaniment is consistent.

67

Musical score for measures 67-77. This is the final system on the page. The melodic lines in the treble and bass clefs conclude the piece. The grand staff accompaniment provides a final harmonic resolution.

77

Musical score for measures 77-86. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with multiple voices and various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

87

Musical score for measures 87-96. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music continues with intricate melodic and harmonic development.

97

Musical score for measures 97-107. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music features a mix of rhythmic values and rests.

108

Musical score for measures 108-117. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music includes various melodic lines and rests.

118

Musical score for measures 118-127. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music features a complex texture with multiple voices.

128

Musical score for measures 128-137. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music includes various melodic lines and rests.

138

Musical score for measures 138-147. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' with repeat signs.

Triosonaatti g-molli

2:lle viululle ja cellolle

Johan Hemlich Roman (1694-1758)

Largo

Violin

Violin

Violoncello

Measures 1-5 of the first system. The top violin part features a melodic line with various ornaments and trills. The second violin part is mostly rests, with some notes in measure 4. The cello part provides a steady bass line.

Vln.

Vln.

Vc.

Measures 6-10 of the second system. The first violin part continues with its melodic line, including a trill in measure 10. The second violin part has more active lines with trills. The cello part continues its bass line.

Vln.

Vln.

Vc.

Measures 11-15 of the third system. The first violin part has a trill in measure 11 and a triplet in measure 13. The second violin part has trills in measures 12 and 14. The cello part continues its bass line.

Vln.

Vln.

Vc.

Measures 16-20 of the fourth system. The first violin part has a trill in measure 16 and a triplet in measure 18. The second violin part has trills in measures 17 and 19. The cello part continues its bass line.

Allegro

Vln.

Vln.

Vc.

Measures 21-25 of the fifth system. The first violin part has trills in measures 21 and 23. The second violin part has a trill in measure 22. The cello part continues its bass line. The tempo changes to Allegro at measure 21.

30

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 30 through 41. It features two violin staves and a cello/bass staff. Measure 30 has a trill (tr) in the first violin. Measure 39 has a first ending trill (1) tr in the second violin. The music is in a minor key with a complex rhythmic pattern.

42

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 42 through 53. It continues the musical texture with two violin staves and a cello/bass staff. The violin parts have a more active melodic line, while the cello/bass provides a steady accompaniment.

54

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 54 through 65. It features two violin staves and a cello/bass staff. Measure 54 has a first ending trill (1) in the first violin. Measure 65 has a first ending trill (1) in the second violin. The music is highly rhythmic and melodic.

66

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 66 through 76. It features two violin staves and a cello/bass staff. Measures 66-67 have trills (tr) in both violin staves. Measures 68-69 are marked with first and second endings (1. and 2.). The music is in a minor key with a complex rhythmic pattern.

77

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 77 through 88. It features two violin staves and a cello/bass staff. Measure 77 has a first ending trill (1) tr in the first violin. Measure 88 has a first ending trill (1) tr in the second violin. The music is in a minor key with a complex rhythmic pattern.

89

Vln. Vln. Vc.

This system contains measures 89 through 99. It features two violin staves and a cello/bass staff. The music is in a minor key with a complex rhythmic pattern. The violin parts have a more active melodic line, while the cello/bass provides a steady accompaniment.

100

Vln. Vc.

This system contains measures 100 to 112. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 112 includes first endings marked with '1)'.

113

Vln. Vc.

This system contains measures 113 to 125. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat. Measure 113 includes trills marked with 'tr'. The music continues with rhythmic patterns and some melodic lines.

126

Vln. Vc.

This system contains measures 126 to 137. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat. The music features more complex rhythmic patterns and melodic lines.

138

Vln. Vc.

This system contains measures 138 to 148. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat. The music continues with rhythmic patterns and melodic lines.

149

Vln. Vc.

This system contains measures 149 to 161. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat. The music features rhythmic patterns and melodic lines.

162

Vln. Vc.

This system contains measures 162 to 173. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat. Measure 162 includes trills marked with '1) tr'. The system concludes with first and second endings marked with '1.' and '2.'.

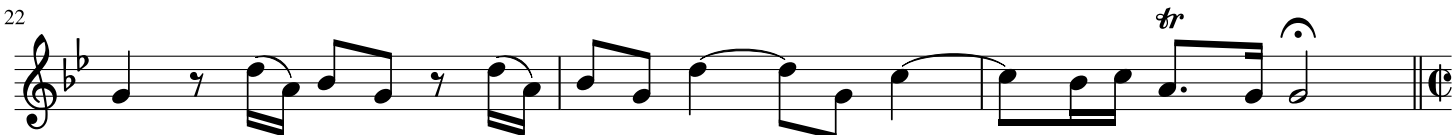
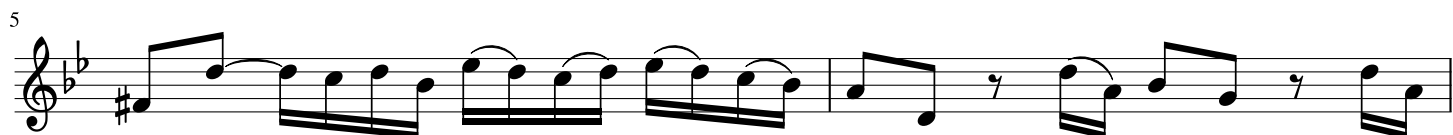
Violin I

Tríosonaatti g-mollí

2:lle viululle ja cellolle

Johan Hemlich Roman (1694-1758)

Largo



102



109



116



126



133



141



147



154



160



166



25 *Allegro*
3

36 *tr*

43

50

58

64 *tr* 1. 2.

71 3

81 *tr*

88

95 3

105

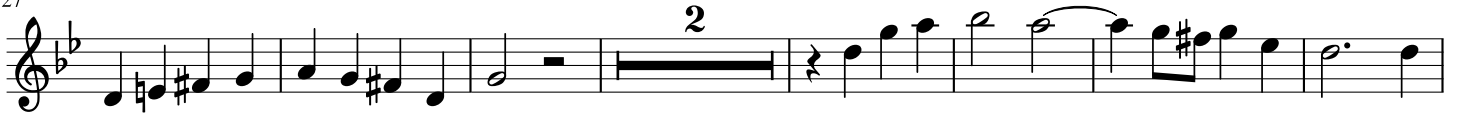
112



120



127



136



143



150



157



164



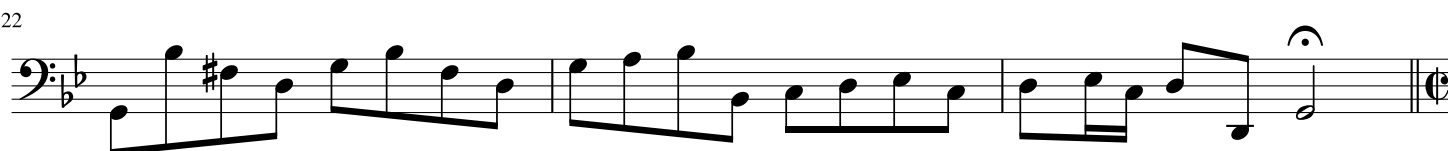
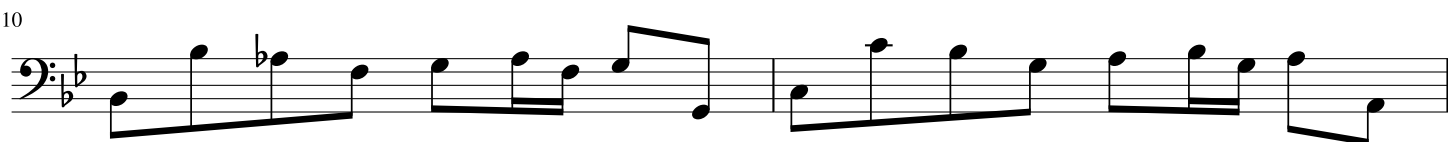
Violoncello

Tríosonaatti g-mollí

2:lle viululle ja cellolle

Johan Hemlich Roman (1694-1758)

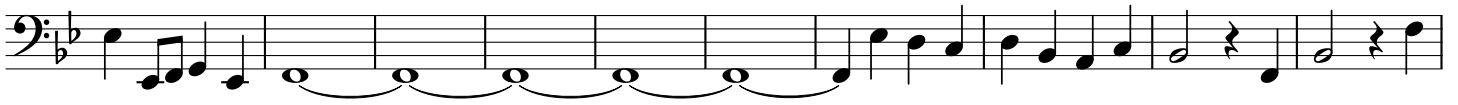
Largo



103



108



118



123



133



140



146



152



161



168



Trio i G-moll

för 2 oboer och Bass

Johan Helmich Roman (1694-1758)

Largo

The musical score is presented in six systems, each containing three staves: a piano part (treble and bass clef) and two oboe parts (treble clef). The tempo is marked *Largo*. The key signature is G minor (two flats). The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*, *p*), phrasing slurs, accents, and trills. Blue circles are used to highlight specific notes in the oboe parts across the score.

Allegro

mf

mf

mf

p

mp

mf

f

p

p

mf

mf

p

mf

mf

p

mf

mf

p

77

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (mp, p, mf) are present. Blue circles highlight specific notes in the treble and bass staves. A red arrow points from the top of the system to the right.

87

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (mf, p, tr) are present. A red arrow points from the top of the system to the right.

97

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (mp, p, mf) are present.

108

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (mf, tr) are present.

118

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (f, p) are present.

128

Handwritten annotations: blue circles highlight notes in the treble and bass staves. Red slurs, accents, and dynamic markings (p) are present. A red arrow points from the top of the system to the right.

138

Handwritten annotations: red slurs, accents, and dynamic markings (f, p, tr) are present. The system concludes with first and second endings.