



*Tiina Takkinen*  
*Kanteleen kanssa*  
*renessanssi- ja barokkimusiikin*  
*maailmassa*

*Opettajan opas*

# **Kanteleen kanssa renessanssi- ja barokkimusiikin maailmassa**

JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULUN JULKAISUJA 178

TIINA TAKKINEN

# Kanteleen kanssa renessanssi- ja barokkimusiikin maailmassa

*Opettajan opas*



JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULU  
JAMK UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULUN  
JULKAISUJA -SARJA

© 2014

Tekijät & Jyväskylän ammattikorkeakoulu

KANTELEEN KANSSA RENESSANSSIJA  
BAROKKIMUSIIKIN MAAILMASSA  
Opettajan opas

Kannen kuva • Tiina Heikkinen  
Ulkoasu ja taitto • Pekka Salminen

ISSN 1456-2332  
ISBN 978-951-830-331-5 (PDF)  
(2. Uudistettu painos)

Tämä teos on verkkoversio vuonna 2005  
ilmestyneestä samansisältöisestä JAMKIn sarjajulkaisusta

JAKELU

Jyväskylän ammattikorkeakoulun kirjasto  
PL 207, 40101 Jyväskylä  
Rajakatu 35, 40200 Jyväskylä  
Puh. 040 552 6541  
Sähköposti: [julkaisut@jamk.fi](mailto:julkaisut@jamk.fi)  
[www.jamk.fi/julkaisut](http://www.jamk.fi/julkaisut)

# Sisällys

Johdanto .....	7
<b>Katsaus renessanssin maailmaan .....</b>	<b>9</b>
Renessanssi ja muut taiteet.....	9
Renessanssin musiikki .....	10
<b>Tutustuminen renessanssin esityskäytäntöihin.....</b>	<b>13</b>
Rytmiä käsittely .....	13
Koristelu .....	14
<b>Katsaus barokin maailmaan .....</b>	<b>18</b>
Barokki ja muut taiteet.....	18
Barokin musiikki.....	18
<b>Tutustuminen barokin esityskäytäntöihin.....</b>	<b>20</b>
Rytmiä käsittely .....	20
Inegalisaatio .....	20
Hemiola .....	24
Tempon käsittely .....	24
Melodian koristelu .....	26
Musiikin välimerkit.....	28
Fraseeraus .....	29
Artikulointi .....	29
Dynamiikka .....	31
Säestys.....	32
<b>Barokin tyyliä.....</b>	<b>33</b>
Italialainen tyyli soitinmusiikissa.....	33
Ranskalainen tyyli soitinmusiikissa .....	34
Soitinmusiikki Saksassa.....	36
Soitinmusiikki Englannissa.....	38
<b>Nuottivihkon työstäminen kanteleelle .....</b>	<b>40</b>
Autenttiset soittimet ja kantele.....	40
Kosketinsoittimet .....	40
Luuttu.....	41
Harppu .....	41
Kanteleelle soveltuva musiikki .....	42

Sävellajit ja viritys .....	43
Moodit.....	43
Duuri–molli-tonaliteetti .....	44
Puhdas viritys.....	44
Keskisävelviritys.....	45
Tasavireinen viritys .....	46
Säveltaso .....	47
Nuottivihkon kappalevalinnat.....	47
Koristelu- ja ornamentointiohjeet nuottivihkossa .....	48
<b>Pohdinta.....</b>	<b>50</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>52</b>
<b>Liitteet.....</b>	<b>55</b>

# Johdanto

Renessanssin ja barokin musiikki on kiinnostanut jo vuosia monia kanteleensoittajia. Kanteleelle hyvin soveltuvaa materiaalia on kuitenkin ollut työlästä etsiä, sillä jo olemassa olevat kantelenuottijulkaisut eivät sisällä juuri lainkaan tuon ajan musiikkia. Muiden soittimien barokkinuottivihkoista löytyy yleensä vain muutama kanteleelle soveltuva kappale. Kanteleella hyvin toimivaa klassismin ja romantiikan ajan musiikkia löytyy paljon helpommin, sillä kantelistien käytössä on runsaasti esimerkiksi harpulle sävellettyä musiikkia. Musiikillisen kehityksen kannalta on kuitenkin tärkeä tutustua länsimaisen taidemusiikkiin mahdollisimman monipuolisesti.

Tämä opettajan opas on muokattu Jyväskylän ammattikorkeakouluun tekemäni opinnäytetyön pohjalta. Opinnäytetyö sisälsi sekä nuottivihkon että tämän teoriaosuuden. Opettajan opas on tarkoitettu kanteleensoiton opettajalle varsinaisen nuottivihkon tueksi. Oppaassa on selvitetty useimmat nuottivihkossa esiintyvät termit. Liitteinä on nuottiesimerkkejä yleisimmistä koristelutavoista.

Opettajan oppaassa keskitytään renessanssin ja barokin soitinmusiikin kehitykseen vuosina 1550–1750. Kyseinen ajanjakso sisältää musiikissa renessanssin loppuvaiheen ja koko barokin aikakauden. Nämä kaksi erilaista musiikkityyliä elivät pitkään rinnakkain 1600-luvulla. Oppaassa selvitetään, miten renessanssi- ja barokkimusiikki on sovellettavissa nykyaikaiselle konserttikanteleelle:

1. Mitkä ovat ne kriteerit, joiden perusteella musiikkia valitaan kanteleella soitettavaksi?
2. Mitkä ovat soittamisen kannalta tärkeimpiä elementtejä, jotka vaikuttavat vanhan musiikin tulkintaan?
3. Millaisia ohjeita soittaja tarvitsee luodakseen elävää renessanssi- ja barokkimusiikkia nykyaikaisella instrumentilla?

Lisäksi selvitetään, millaisia ohjeita soittaja tarvitsee pystyäkseen itsenäisesti soveltamaan tietoa esimerkiksi renessanssin ja barokin esityskäytännöistä myös muihin kyseisen aikakauden teoksiin. Renessanssin ja barokin soitinmusiikista käsitellään erityisesti Ranskassa, Saksassa ja Englannissa luutulle, harpulle ja kosketinsoittimille sävellettyä musiikkia, sillä niiden ambitus, sointiväri ja nuottikuva on luontevinta soveltaa kanteleelle.

Tavoitteenani oli etsiä kantelenuottijulkaisuun eri tasoisia kanteleelle sekä teknisesti että soinnillisesti hyvin soveltuvia kappaleita. Tavoitteena oli myös löytää ne oleelliset ”vinkit”, joiden avulla soittaja pääsee alkuun tutustuessaan renessanssi- ja barokkimusiikkiin. Monien kappaleiden yhteyteen on lisätty ”vinkkinurkka” kappalekohtaisista tärkeimmistä tyylillisistä asioista. Näin laajaa aihetta käsiteltäessä kaikkiin yksityiskohtiin ei ole mahdollista tämän oppaan puitteissa paneutua, ohjeet sekä kirjallisessa osuudessa että nuottivihkossa ovat vain pintaraapaisu renessanssi- ja barokkimusiikin maailmasta. Toivon että soittajalle herää kiinnostus kehittää omaa osaamistaan, ja jatkaa vanhan musiikin opiskelua vielä eteenpäin.

Nuottijulkaisu ja opettajan opas on toteutettu yhteistyössä Kanteleensoiton opettajat ry:n ja Jyväskylän ammattikorkeakoulun kanssa.

**Tiina Takkinen**

Jyväskylän ammattikorkeakoulu  
Kulttuuriala



# Katsaus renessanssin maailmaan

Historialliseen musiikkiin voi suhtautua kahdella eri tavalla. Historiallinen musiikki voidaan siirtää nykyaikaan, ja sovittaa tai modernisoida se nykyihanteiden mukaisesti. Toinen tapa on nähdä musiikki sen syntyajan silmin. Soittaja ikään kuin siirtyy menneisyyteen ja pyrkii esittämään teoksen sen oman syntyajan hengessä. (Harnoncourt 1986, 14–15.) Tällaisen teokselle uskollisen esityksen luomiseksi soittajan on hyödyllistä tutustua musiikin lisäksi aikakauden kulttuuriin ja muuhun taiteeseen.

## Renessanssi ja muut taiteet

Renessanssilla tarkoitetaan aikakautta, joka sijoittuu 1400–1500-luvulle. Renessanssi tarkoittaa ranskaksi ”syntyä uudestaan”. 1500-luku oli yksilöiden aikaa, ihmiset luottivat omiin kykyihinsä ja toteuttivat omat päämääränsä. (Stolba 1998, 149.) Yksi pääperiaatteista oli: ihminen on kaikkien asioiden mitta (Rizzi 2002). 1500-luku oli myös uudistusten ja keksintöjen aikakausi. Tieteen merkitys oli suurempi kuin koskaan aikaisemmin. Ihmiset valloittivat uusia mantereita ja lääketiede kehittyi. (Stolba 1998, 149.) Renessanssin suurimpia keksintöjä oli kirjalainon keksiminen 1440-luvun loppupuolella. Suuriin keksijöihin kuului Leonardo da Vinci, joka tunnetaan aikakauden suurimpana nerona. (Palas 1983, 14–16.) Renessanssin aikana ihannoitiin ihmisen sivistystä. Suomessa vuonna 1543 ilmestyneellä M. Agricolan ABC-kirjalla oli suuri merkitys suomenkielen ja suomalaisen kirjallisuuden kehittymiselle. (De Luca 2002a.)

1500-luvulla tapahtunut uskonpuhdistus vaikutti ihmisten uskonnolliseen ajatteluun. Ihmiset alkoivat kyseenalaistaa Rooman kirkon vahvaa asemaa ja sen rituaaleja. Kirkko ja uskonto haluttiin lähemmäksi tavallista ihmistä. Protestanttinen uskonto pyrki M. Lutherin johdolla löytämään jumalanpalveluksissa uskon syvimmän olemuksen. Esimerkiksi kuvataiteessa uskonpuhdistus näkyy kuvien yksinkertaisuutena, selkeytenä ja totuudenmukaisuutena. Taiteesta välittyy myös voimakas uskonnollisuuden tunne. (De Luca 2002a.)

1500-luvulla Euroopassa kulttuurin ihannointi, humanistiset arvot ja ajattelun vapaus olivat vallanneet tilaa teologialta ja hengelliseltä ajattelulta (Anderson 1996, 10–12). Myöhemmin 1500-luvun puolivälissä katolinen kirkko reagoi valtansa menetykseen vastauskonpuhdistuksella.

(De Luca 2002a.) Vastauskonpuhdistus elvytti uudelleen katolisen kirkon toimintaa ja ihmisiä kehoitettiin taas keskittymään uskonnolliseen ja henkiseen harmoniaan (Anderson 1996, 10–12).

Renessanssin aikaan monet kirjailijat, taiteilijat ja arkkitehdit ihannoivat antiikin taidetta. Antiikin Kreikan ja Rooman kulttuurit vaikuttivat sekä maalliseen että hengelliseen taiteeseen. (Stolba 1998, 149.) Esimerkiksi 1500-luvun lopulla kuvataiteessa korostettiin hienostuneisuutta, sivistystä, tietoista aistillisuutta, vihjailevaa leikittelyä ja yllätyksellisyyttä. (Rizzi 2002.) 1500-luvun täysrenessanssin aikana oli vaikuttanut jo poikkeuksellisen paljon hienoja taiteilijoita kuten Michelangelo (1475–1564), Tiziani (1477–1576) ja Leonardo da Vinci (1452–1519). Renessanssin kirjallisuuden suuria nimiä oli William Shakespeare (1564–1616). (Palas 1983, 15–16.) Arkkitehtuurissa näkyi antiikin ihannointi. Monet 1500-luvun rakennukset ovat saaneet vaikutteita kreikkalais-roomalaisesta arkkitehtuurista. (Carlin 1988, 56–57.) Pietarinkirkko Roomassa on yksi hienoista renessanssiarkkitehtuurin taidonnäytteistä. Kirkkoa alettiin rakentaa jo vuonna 1452 ja se vihittiin käyttöön vuonna 1626. Renessanssin arkkitehtuuri esittäytyy myöskin Venetsian kaupungissa. Suuri osa kaupungista on rakennettu renessanssin aikana. Rakennusten esikuvina on ollut antiikin Kreikan ja Rooman rakennustaide. (Sproccati 2002.)

## Renessanssin musiikki

Musiikin historiassa renessanssi ajoittuu noin vuosiin 1450–1600. Toisin kuin muissa taiteissa musiikki ei pyrkinyt jäljittelemään antiikin taidetta, sillä antiikin musiikista ei ollut jäljellä minkäänlaisia malleja. (Stolba 1998, 149.) Laulaminen ja soittaminen kuului olennaisesti ihmisten elämään. Musiikkia soitettiin pääasiassa kuulonvaraisesti, sillä painetut nuotit eivät olleet tavallisen kansan käytössä. (Strohm 1992.)

”Ennen barokkia soittimia käytettiin useimmiten vokaaliäänten tukena tai niiden täydennyksenä” (Palas 1983, 20). Useissa nuoteissa saattoi lukea: sopii laulettavaksi tai soitettavaksi (Stolba 1998, 212). Säveltäjät eivät yleensä kirjoittaneet nuottiin, mitkä äänet sopivat milläkin soittimella soitettavaksi. Muusikot valitsivat äänet instrumenttinsa mukaan ja soveltivat niitä tarvittaessa soittimelleen sopiviksi. (Carlin 1988, 8.)

Aluksi soittimille sävellettiin samoin periaattein kuin lauluäänelle, sillä vokaalimusiikki oli ainoa esikuva moniäänisestä musiikista (Palas 1983, 20). Motetit ja chansonat saivat soitinversioina nimet *ricercar* (ital. *ricercare*) ja *chanson* (ital. *canzona*). *Ricercar* on tyylliltään jäljittelevää

kontrapunktia ja muistuttaa motettia. Tämän tyyllisiä soitinsävellyksiä kutsuttiin myös nimillä capriccio, fuuga, verset ja fantasia. (Stolba 1998, 218–219.) Monet suositut laulut säestettiin gamballa, luutulla tai cembalolla. Laulumelodiat ja tanssisävelmät soitettiin usein siten, että aluksi teema soitettiin niin kuin se oli yleisesti totuttu kuulemaan, sen jälkeen teemaa muunneltiin. Lisäksi kappaleita sovitettiin tarpeen mukaan, esimerkiksi kolmelle laulajalle alunperin sävelletty polyfoninen teos soitettiin niin, että yksi laulaja laulaa ylimmän äänen ja esimerkiksi luutisti soittaa sekä basson että keskimmäisen äänen. Joillakin soittimilla oli mahdollista soittaa samanaikaisesti sekä säestystä että melodiaa, jolloin sävellyksestä tuli kokonaan instrumenttisoolo. (Lawrence-King 1992; Carlin 1988, 7.)

Soittimille sävelletty musiikki voidaan jakaa neljään ryhmään:

- 1) musiikki, jonka esikuvana on vokaalisävellykset,
- 2) tanssimusiikki,
- 3) variaatiot ja
- 4) improvisointiin pohjautuva musiikki.

(Stolba 1998, 218)

Renessanssin aikaan luuttu oli yhtä yleinen kotisoitin kuin piano nykyään. Ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluvat ihmiset soittivat musiikkia omaksi ilokseen. Soittotaito kuului sivistykseen. (Carlin 1988, 13.) Tärkeimpiä taiteen suojelijoita olivat kirkko, aatelistet ja myöhemmin myös kaupungin viranomaiset. Suojelija oli yleensä teoksen maksaja, joka määräsi usein musiikin luonteen ja käyttötarkoituksen. Säveltäjät ovat omistaneet monia teoksiaan suojelijoilleen tai muille henkilöille, joiden toivottiin antavan avustusta. (Anderson 1996, 15–16.)

Nuotteihin ei ollut tapana kirjoittaa tarkkoja tietoja säveltäjästä ja sovittajasta, niin kuin nykyisin tehdään. Monissa nuoteissa lukee säveltäjän tilalla anonymous, joka tarkoittaa: tekijä on tuntematon. Muutamia renessanssin tärkeitä säveltäjiä olivat muun muassa italialaiset Giovanni Palestrina (1525–1594) ja Girolamo Frescobaldi (1583–1643), joilta on säilynyt musiikkia meidän päiviimme asti. Englannissa vaikuttaneita muusikoita ja säveltäjiä olivat muun muassa William Byrd (1543–1623) ja John Dowland (1563–1626). (Carlin 1988, 12.)

1500-luvun lopulla Italia hallitsi Euroopan arkkitehtuuria, maalaustaidetta, kuvanveistoa ja musiikkia. Ajan poliittisten, sosiaalisten ja tai-

teellisten muutosten myötä uusi musiikillinen ajattelutapa alkoi levitä. (Anderson 1996, 17.) Monet säveltäjät alkoivat etsiä intensiivisempiä keinoja ilmaista musiikilla ajatuksia ja tunteita. Joitakin uusia tyyllisiä esimerkkejä löytyy jo 1540-luvulla Willaertin kokoamassa ja vuonna 1559 julkaistussa *Musica novassa*. Uutta tyyliä oli havaittavissa 1560-luvun Venetsiassa, josta uuden tyylin piirteet alkoivat levitä Pohjois-Italiaan ja sieltä vähitellen muualle Eurooppaan. Uusi tyyli, barokki, levisi Britanniaan 1620-luvulla ja vakiintui koko Euroopassa 1650-luvulla. (Stolba 1998, 226.)

Vuosisadan vaihteessa (1500–1600) uuden tyylin myötä musiikki alkoi vähitellen siirtyä modaalisuudesta (kirkkosävellajeista) tonaalisuuteen (duuri-molli ajatteluun) (Anderson 1996, 20). ”Ikivanhat moodit, joita käytettiin jo gregoriaanisessa laulussa, pysyivät käytännössä muuttumattomina läpi 1500-luvun” (Anderson 1996, 20). Renessanssin musiikissa konsonoivia intervaleja olivat oktaavi, kvintti ja kvartti. Terssi oli siihen aikaan dissonanssi, sillä pythagoralaisen virityksen mukaan terssi soi huomattavasti suurempana kuin luonnonterssi. Vähitellen viritysjärjestelmät muuttuivat, ja kauniisti soivasta luonnonterssistä tuli konsonanssi. Luonnonterssin myötä duurikolmisoinnusta tuli sävellajissa tärkeä sointu, joka mahdollisti moniäänisyyden uuden kehityksen. (Harnoncourt 1986, 73, 91.) Uusi musiikkityyli ei syrjäyttänyt renessanssityyliä, vaan eri tyylit elivät 1600-luvulla rinnakkain. Italiassa entisestä tyylistä käytettiin nimitystä ”stile antico” ja ”stylus gravis” (ankara tyyli). Uutta tyyliä kuvailtiin termeillä ”stile moderno” ja ”stylus luxurians” (ylellinen, koristeltu tyyli). (Stolba 1998, 228.)

# Tutustuminen renessanssin esityskäytäntöihin

Tässä luvussa käsitellään soittajan kannalta tärkeimpiä tyyliseikkoja ja esityskäytäntöjä. Tavoitteena on auttaa soittajaa ymmärtämään tämän ajan musiikin välittämää sanomaa. Tutustumalla sekä soittaen että lukien tyyliseikkoihin ja lisäksi kuuntelemalla hyvää musiikkia soittajalle kehittyy vähitellen taito luoda elävää tyylinmukaista renessanssimusiikkia.

Musiikki kuului olannaisena osana ihmisten elämään. Musiikilla ei pyritty niin vahvasti ilmaisemaan ihmisen syvimpiä tunteja kuin myöhemmin barokkimusiikilla. Musiikki perustui sfäärien harmoniaan. Kaikki ihmiset, musiikki ja maailmankaikkeus kuuluivat yhteen. (Stolba 1998, 229.)

1500- ja 1600-lukujen musiikissa oli paljon elementtejä, joita ei ollut tapana kirjoittaa näkyviin nuotteihin (tempomerkinnät, dynamiikkamerkit, koristelut, *musica ficta* eli tilapäiset etumerkit, soittimen nimi sekä merkintä säveltasosta). Merkintöjä ei tarvittu, koska ihmiset ymmärsivät melodian viestin ilman ”käyttöohjeita”. Nuottikirjoitus oli vain luuranko, jonka soittaja ilman muuta osasi rakentaa eläväksi, persoonalliseksi musiikiksi. (Strohman 1992.)

## Rytmin käsittely

Renessanssin rytminkäsittely perustuu ihmisruumiin toimintoihin. Perustempo voitiin johtaa ihmisen kävelyrytmistä tai sydämen sykkeestä. (Harnoncourt 1986, 77.) Normaali sydämen syke sijoittuu metronomilukemien 60–80 välille. Kaikki tempot suhteutettiin tähän perussykkeeseen.

Useimmat renessanssin aikaisista nuotinnuksista on kirjoitettu ”valkoisella nuotinnuksella”. Tällöin kappaleen perussyke etenee puolinuotein tai kokonuotein (=60–80). (Segerman 1992.) *Alla breven* ja 4/4-tahtilajin C-merkintä ovat peräisin juuri tältä ajalta (Harnoncourt 1986, 77).

Melodian rytminkäsittelystä ei renessanssin ajalta ole niin selkeitä ohjeita kuin barokin aikakaudelta. Epätasaista soittotapaa on ilmeisesti käytetty myös renessanssin musiikissa. *Inegalisaatiota* (ja *lombardi rytmiä*) voi käyttää asteikkokuluissa, tahtilajin perusyksikköä pienemmissä aikarvoissa. Asteikkokulut vois siis soittaa joko nuottikuvan mukaisesti tai epätasaisesti artikuloiden. (McGee 1990, 211.) *Inegalisaatio* ja *lombardi rytmi* on selvitetty tarkemmin sivuilla 20–23

## Koristelu

Monet muusikot soittivat ilman nuotteja, koska nuottikirjoja ei ollut tavallisen kansan saatavilla. Nuotit olivat vain korkean yhteiskuntaluokan omaisuutta. Uudet kappaleet opeteltiin kuulonvaraisesti ja koristeltiin sitten omien mieltymysten mukaisesti. (Strohm 1992.) Koristelulla haluttiin korostaa musiikin viestiä. Usein melodian tärkeimpiin kohtiin soitettiin koruja. Yleisen käytännön mukaan uudessa fraasissa on hiukan enemmän koruja kuin edellisessä fraasissa. Eniten koristelua on kadenssissa. (Thomas 1992.) Koristelussa käytettiin 1520–1600 luvulla yleensä mordentteja ja trillejä, joiden laajuus oli puoli- tai kokosävelaskel (McGee 1990, 176). Erilaisia koristelutapoja on esitelty liitteessä 1. Koruja soitettiin joko tasaisella tai vaihtelevalla tempolla. Melodian koristeluun käytettiin lisäksi juoksutuksia eli intervallien täyttämistä. (McGee 1990, 176.) Kuviossa 1 on esitelty eri säveltäjien koristelutapoja samasta melodiasta (Lawrence-King 1992, 356). Renessanssin koristelua voi opetella vaiheittain (McGee 1990, 180–182):

- 1) Valitse sellainen kappale tai kohta kappaleesta, jossa on yksinkertaista rytmikkaa ja yksinkertainen melodia (katso kuvio 2). Soita yksi fraasi useaan kertaan oikeassa tempossa, niin kuin se on nuottiin kirjoitettu. Yritä muistaa melodia ulkoa.
- 2) Valitse fraasin kadenssista sellainen kohta, johon voi lisätä korun. Opettele soittamaan koru kyseiseen paikkaan (kohta c kuviossa 2).
- 3) Valitse kaksi kohtaa fraasin sisältä, johon voi lisätä yksinkertaisen korun käyttäen yläpuolista tai alapuolista ”naapurisäveltä” (kohdat a ja b nuottiesimerkissä).
- 4) Soita fraasi muutamia kertoja, niin että siihen on lisätty edellä mainitut korut. Soita fraasi niin monta kertaa, että korujen soitto alkaa tuntua helpolta ja kokonaisuus soi hyvin. Älä kirjoita koristelua nuottiin! Koristelun on tarkoitus olla spontaania.
- 5) Soita sama fraasi useita kertoja ja lisää samanlaisia koruja muihin paikkoihin.
- 6) Kun korujen soitto tuntuu helpolta, soita niitä eri paikkoihin niin,

ettei tempo kärsi. Aloita jälleen fraasi alusta, mutta kokeile erilaisten korujen käyttöä.

7) Kun hallitset erilaisten korujen soittotavat, kokeile sekoitella niitä.

8) Aloita vielä uudestaan, ja tällä kertaa lisää yksinkertaisia juoksutuksia ja läpimenoja esimerkiksi täyttämällä intervaleilleja.

9) Lisää juoksutukseen kaksi erilaista korua ja kadenssiin koru.

10) Ota käsiteltäväksi sävellyksen seuraava fraasi, ja aloita taas kohdasta 1. Koko kappale tulisi käsitellä tällä tavoin, fraasi kerrallaan.

(a) Paul Hofheimer, Lied 'Nach Willen dein'

1 Nach wil - - - - len  
Für all - - - - auff

Discantus  
Altus

Tenor

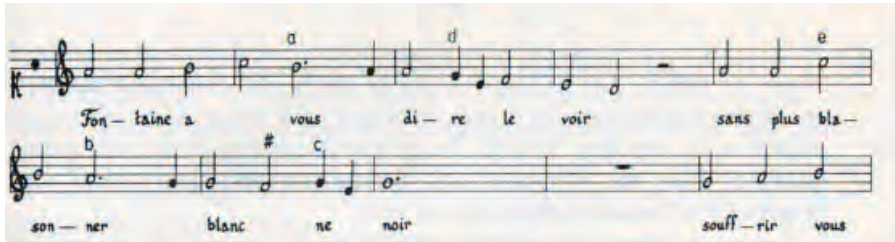
Bassus  
3 Le - - - - ben bey  
Ger oft der

(b) In a version for organ by Hans Kotter (1513)

(c) In an anonymous version for organ (1530)

(d) In a version for lute by Hans Neustädler (1536)

*Kuvio 1. Erilaisia koristelutapoja samasta fraasista (Lawrence-King 1992, 356).*



Kuvio 2. Mahdollisia korujen paikkoja (McGee1990, 180–182).

Kun soittaja hallitsee kappaleen koristelun kokonaan, taitoja voi soveltaa varsin helposti muihin teoksiin ja eri maiden tyyleihin. Renessanssin loppuvaiheessa (vuosina 1520–1600) eri kansoilla oli omat koristelutapansa. Mutta eri maiden tyyleistä huolimatta melodian koristelun pääperiaatteet ovat samanlaisia. Taulukossa 1 on esitelty muutamia eri maiden tyypillisiä koristelutapoja.

Taulukko 1. Koristelutapoja eri maissa (McGee 1990, 177; Kuusisaari 2004).

Maa	Koristelutapa
Italia	– vähän koruja – pitkiä juoksutuksia /läpimenoja, joissa rytmistä muuntelua, – dramatiikkaa
Ranska/Alankomaat	– enimmäkseen koristeltua – juoksutukset/läpimenot lyhyitä ja tasaisesti liikkuvia
Englanti	– joitakin koruja – pitkiä ja lyhyitä juoksutuksia/läpimenoja tasaisella – liikkeellä, pitkiä käytettiin kertauksissa
Espanja	– paljon koruja ja juoksutuksia/läpimenoja – erilaisia rytmejä, vaikutteita kansanmusiikista – sekä tasaisia että rytmisesti varioituja juoksutuksia
Saksa	– hillitysti koruja ja juoksutuksia/läpimenoja – tasainen rytmi

Nuottiin kirjoitettu musiikki oli kuin pienelle muistilapulle kirjoitettu puheen runko. Puhuja saattaa lyhyen rungon pohjalta puhua kuitenkin puoli tuntia. Puheessa on mukana ihmisen oma persoona kuten ilmeet, eleet ja sanavarasto. Tilan koko ja akustiikka vaikuttavat äänen voimakkuuteen. Joku toinen voi samasta aiheesta pitää aivan erilaisen esitelmän. Asia on sama, mutta esitystapa erilainen. Toinen voi puhua puisevasti kun taas toinen saa yleisön innostumaan aiheesta.



Musiikki oli useimmiten polyfonisia ja eri äänet olivat keskenään yleensä yhtä tärkeitä. Lauluääni oli mahdollista soittaa jollakin soittimella. Tekstin musiikkiin tuoma mielenkiinto toteutettiin soitossa hienovaraisella artikuloinnilla ja koristelulla. Pitkien aika-arvojen aikana tapahtuvat crescendot ja diminuendot pystyttiin toteuttamaan näppäily- ja kosketinsoittimilla siten, että pitkien nuottien tilalle soitettiin ryhmä lyhyempiä nuotteja.

Bassoa ei yleensä koristeltu. Liiallinen koristelu saattoi sotkea melodiaa. Basson pitäisi olla musiikin vahva runko, joka pitää kappaleen kassassa. Mitä korkeampi stemma on kyseessä, sitä enemmän voi koristella. (Lawrence-King 1992.) Bassolla on silti mahdollisuus leikkiä. Monissa kappaleissa basson soinnut soitetaan arpeggioina, ja basson säveliä on mahdollista kaksintaa. Esimerkiksi luutussa ja cembalossa ei ole mahdollista pitää yllä soitetun sävelen sointia samoin kuin puhaltimissa ja jousisoittimissa. Luutun ja cembalon soittajat ratkaisevat pitkien sävelten pysähtyneen tunnelman käyttämällä arpeggioita tai koristelemalla tahtia (Stolba 1998, 275.) Arpeggioiden soitossa on tärkeä muistaa, että ne alkavat aina vasta iskulta, ei koskaan etukäteen!

# Katsaus barokin maailmaan

Teokselle uskollisessa esityksessä soittaja pyrkii ymmärtämään säveltäjän ajatuksia. Meillä ei ole mahdollisuutta siirtyä aikakoneella 1600-luvulle, mutta perehtymällä barokin ajatusmaailmaan, kirjoituksiin ja muihin taiteisiin saamme arvokasta tietoa musiikin syntyajasta. Teokset avautuvat aivan uudella tavalla. Musiikki soi elävämmin, kun barokin musiikin voimavarat otetaan käyttöön.

## Barokki ja muut taiteet

Kansallisuusaate alkoi voimistua eri puolilla Eurooppaa. Ihmisten käsitys maailmankaikkeudesta mullistui Galilein ja Keplerin keksintöjen ja oivallusten myötä. (De Luca 2002b.) ”Barokin kulttuuri loi uuden tavan ymmärtää mittaamatonta ja jumalaista suunnitelmaa sekä kokonaan uuden uskonnollisen mytologian” (De Luca 2002b, 87). Ihmiset alkoivat tutkiskella suhdettaan tuonpuoleiseen maailmaan. Maalaustaiteessa tämä näky esimerkiksi kattomaalauksissa, joissa kuvataan ikuisuutta. (De Luca 2002b.)

Maalaustaiteessa barokki käsittää vuodet 1580–1715 (Anderson 1996, 10). Mielikuvituksen rajoja pyrittiin rikkomaan. Taidekäsitykseen kuului ajatus katsojan vetämisestä mukaan teoksen tunnelmaan. Maalaustaiteen suuria nimiä olivat muun muassa Rubens (1577–1640) ja Rembrant (1606–1669). (De Luca 2002 b.) Arkkitehtuurissa käytettiin paljon patsaita, koristeluja ja kaiveruksia (Carlin 1988, 55).

## Barokin musiikki

1600-luvulla musiikki oli valtavan monimuotoista. Osa säveltäjistä piti entisessä tyyliässä. Toiset halusivat etsiä musiikkiin uudenlaisia ideoita. Barokin ajanjaksona renessanssin polyfoninen kirjoitustapa säilyi edelleen uuden soinnullisen ajattelun rinnalla. Lisäksi monet uuden tyylin säveltäjät hyödynsivät jäljittelevää kontrapunktista kirjoitustapaa, mutta muotoilivat sen uudelleen hyödyntämällä tonaalisuuden antamia vapauksia. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat esimerkiksi Bachin fuugat. (Anderson 1996, 17, 20.)

1600-luvun alussa musiikin harmonisen materiaalin muutoksen myötä tärkeimmiksi musiikin elementeiksi nousivat sointujen liikkeet ja

melodinen vapaus. Melodiset vapaudet kuten dissonanssit vaikuttivat myös uuden soinnutuksen kehittymiseen. (Anderson 1996, 20.) Barokin musiikissa duurikolmisoinnusta tuli vähitellen tärkeä sointu, joka määräsi sävellajin ja tonaliteetin (Harnoncourt 1986, 91). Myöhemmin 1600-luvulla tonaalisuus laajentui jo niin paljon, että sävellajista oli mahdollista moduloida uusiin sävellajeihin. (Anderson 1996, 20.) 1600-luvulla säveltäjien oli tapana kirjoittaa kirkollinen musiikki edelleen vanhalla renessanssin tyyllillä (stile antico), vaikka käyttivätkin muissa sävellyksissä uutta tyyliä (Stolba 1998, 231).

Itsenäinen soitinmusiikki alkoi yleistyä. Länsimaisen taidemusiikin sanasto ja musiikin muotorakenteet, kuten sonaatit ja konsertot, alkoivat kehittyä. Säveltäjä pyrki musiikillaan luomaan aitoja tunteita eli affekteja. Musiikinteoriaan on vaikuttanut erityisesti R. Descartes (1596–1650), joka erotti toisistaan kuusi eri affektia: ihailun, rakkauden, vihan, ilon, surun ja kaipauksen. (Anderson 1996, 9, 13.) Vokaalimusiikissa säveltäjä pyrki löytämään, miten musiikilla voidaan kuvata tekstin tunteita. Affekteja käytettiin vokaalimusiikin lisäksi myös instrumentaalimusiikissa. (Stolba 1998, 229.) Musiikki alkoi ilmaista tunteita ymmärrettävämmiin kuin koskaan aikaisemmin. Lisäksi yleisön haluttiin tuntevan sen, mitä he kuulevat (Anderson 1996, 9, 11).

Sana ”barokki”, portugaliksi sekä italiaksi barocco ja epanjaksi barueco, tarkoittaa epäsäännöllisen muotoista helmeä. Sanaa käytettiin myös absurdin, epäsäännöllisen ja liioittelun synonyyminä. 1600–1750-lukua alettiin kutsua barokin aikakaudeksi vasta paljon myöhemmin. (Anderson 1996, 9–10.)

Musiikkimaku alkoi muuttua 1600-luvun alussa. Musiikista alkoi kuulua uusia virtauksia. Entisen tyylin edustajat kokivat uuden tyylin outona ja turmeltuneena. ”Konservatiivinen vanhan polven säveltäjä” Artusi (1540–1613) kuvailee ”nuoren kapinallisen” Monteverdin (1567–1643) musiikkia:

*Tekstuuri ei ollut vastenmielistä, mutta ... kun otettiin käyttöön uusia sääntöjä, uusia moodeja sekä uusia käännteitä säkeissä, niin ne olivat korville karkeita ja vähemmän miellyttäviä, eivätkä ne muuta voisi ollakaan; sillä niin kauan kuin ne häpäisevät hyviä sääntöjä -- jotka puolestaan pohjautuvat osaksi kokemukseen, kaikkien hyveiden äitiin, ja osaksi ilmenevät luonnossa, ja osaksi voidaan osoittaa demonstraatiolla -- meidän tulee nähdä ne luonnon ja aidon harmonian vääristyminä, mikä on kaukana musiikin päämäärästä, joka on -- kuten Teidän Ylhäisyytenne eilen mainitsi -- nautinto. (Anderson 1996, 22.)*

# Tutustuminen barokin esityskäytäntöihin

Barokin säveltäjät eivät säveltäneet musiikkia tulevia vuosisatoja varten, vaan musiikki kuului sen ajan ihmisten jokapäiväiseen elämään. Muusikot tiesivät, miten eri asiat tuli soittaa. Soittajat olisivat kokeneet liian tarkat esitysohjeet heidän ammattitaitonsa aliarvioimiseksi. Nykyajan muusikot elävät aivan erilaisessa kulttuurissa, joten barokkimusiikin esityskäytännöt eivät ole itsestään selviä. Barokin aikakaudelta ei ole olemassa äänitteitä, joita voitaisiin tutkia, joten ainoa mahdollisuus selvittää esityskäytäntöjä on tutkia ja vertailla saatavilla olevaa kirjallisuutta. Kirjallista aineistoa barokin esityskäytännöistä löytyy jo paljon enemmän kuin renessanssin aikakaudelta. Vanhaan musiikkiin perehtyneiden muusikoiden äänitteet ovat myös tärkeä apu tutustuttaessa barokin tyyllisiin seikkoihin.

Barokkimusiikin ymmärtämistä helpottaa ajatus siitä, että musiikki on kieli. Tarkemmin ajatellen vanha musiikki on meille vieras kieli, sillä me emme ole barokin ihmisiä. ”Aivan niin kuin meidän pitää oppia vieraan kielen sanasto, kielioppi ja ääntäminen, meidän pitää oppia musiikissa artikulaatio, harmoniaoppi sekä sävelten toisiinsa liittämisen ja niitten painottamisen oppi” (Harnoncourt 1986, 54). Kun soittaja hallitsee barokin esityskäytännöt, ja pystyy toteuttamaan ne soitossaan, soitto on vasta tavaamista. Vasta sitten, kun soittajan ei tarvitse ajatella kielen sääntöjä, musiikki muuttuu luontevaksi puheeksi. (Harnoncourt 1986, 53–54.) Uuden kielen oppiminen vaatii aina työtä, mutta se kannattaa!

## Rytminkäsittely

Barokkimusiikissa selkeä syke on rytmikan perusta, mutta sykejakson sisällä rytmikka on elävää (Donington 1978, 47). Rytminkäsittelyä voi verrata ihmisen puheeseen. Musiikki on elävää sävelten kieltä.

## Inegalisaatio

Inegalisaatiolla tarkoitetaan epätasaista soittotapaa, jota käytetään eniten ranskalaisessa musiikissa. Vaikka kaksi peräkkäistä nuottia on merkitty tasaiseksi, ne soitetaan epätasaisesti keinuen. Inegalisaatio toteutetaan esimerkiksi neljän 1/8-nuotin ryhmässä siten, että ensimmäistä nuottia venytetään, toista vähän kiirehditään, kolmatta taas venytetään ja nel-




jättä kiirehditään. Tämä kaikki tehdään kuitenkin hyvin hienovaraisesti ja kevyesti. Liian vähän on parempi kuin liian paljon. (Donington 1978, 254–255.)

*Taulukko 2. Ohjeita epätasaisen soittotavan käytöstä (Schmitz 1965, 28).*

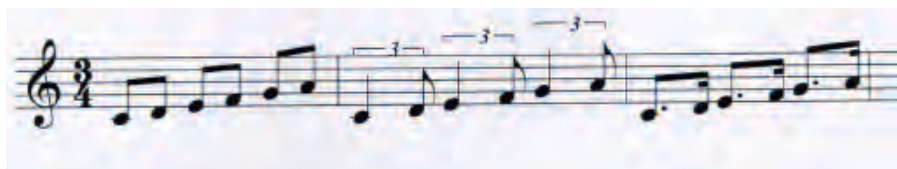
Tasainen soittotapa	Epätasainen soittotapa
hitaissa osissa	nopeissa osissa
surullisessa musiikissa	iloisessa musiikissa
polyfonisessa musiikissa	homofonisessa musiikissa
italialaisessa tyyliässä	ranskalaisessa tyyliässä

Epätasaista soittotapaa käytetään tahtilajin osoittamaa aika-arvoa pienemmissä nuoteissa. Esimerkiksi 3/4-tahtilajissa neljäsosanuotit soitetaan tasaisina ja 1/8-nuotit epätasaisina. 12/8-tahtilajissa kahdeksas osanuotit soitetaan tasaisina ja 1/16-nuotit epätasaisina. (Donington 1978, 258.) C-tahtilajissa kaksi peräkkäistä 1/8-nuottia voidaan soittaa esimerkiksi 3:2, 3:1 tai 5:7 riippuen kappaleen luonteesta (Mather 1989, 9). Epätasaista soittotapaa voidaan kuvata esimerkiksi sanarytmeillä: *vai-p-pa* (epätasainen) ja *va-pa* (tasainen).

*Taulukko 3. Esimerkki tahtilajeista ja nuottiaika-arvoista, joissa inegalisaatiota esiintyy (Schmitz 1965, 18).*

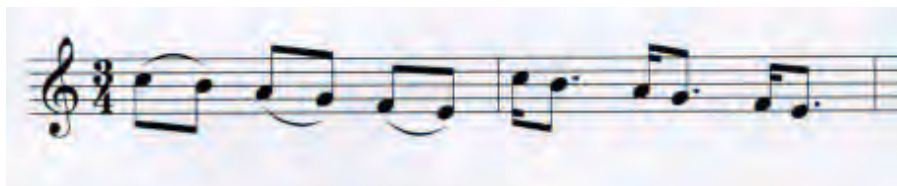
Tahtilaji	Aika-arvot, joissa inegalisaatiota esiintyy
6/8	
2/4	
2/2	

Inegalisaatiota käytetään tahdin sisällä sellaisissa kohdissa, joissa esiintyy lyhyt asteikkomainen kulku ja nuotit on merkitty pareittain. Inegalisaatiota ei siis käytetä esimerkiksi trioleissa. Epätasaista soittotapaa ei myöskään käytetä, jos nuotit ovat hyvin nopeita tai erittäin hitaita. Laulavissa kappaleissa inegalisaatio on hienovaraisempaa, kun taas tarmokkaissa kappaleissa inegalisaatio toteutetaan jopa pisteellisinä rytmeinä. (Donington 1978, 259–261.)



Kuvio 3. Kaksi esimerkkiä inegalisaatiosta 1/8-nuottien asteikkokulussa.

Yleisin inegalisaation soittotapa on sellainen, jossa ensimmäinen nuotti soitetaan hiukan pitempänä ja jälkimmäinen lyhyempänä, kuin nuottikuva osoittaa. Inegalisaatiota esiintyy toisinaan myös käännettynä. Silloin jälkimmäinen ääni soitetaan ”liian aikaisin” esimerkiksi sanarytmi *va-paa* (epätasainen) ja *va-pa* (tasainen). (Donington 1978, 259.) Käännettyä inegalisaatiota kutsutaan *lombardi*-rytmiksi (Engelke 1990, 37). Käännettyä inegalisaatiota käytetään usein alaspäisissä asteikkokuluissa (Donington 1978, 263).






Kuvio 4. Esimerkki lombardi-rytmistä alaspäisessä 1/8-nuottien asteikkokulussa.

Inegalisaatio vaikuttaa myös kohotahtin soittotapaan. Jos kohotahtia seuraavassa tahdissa käytetään epätasaista soittotapaa, kohotahti soitetaan samanlaisena. Jos kohotahtissa on vain yksi nuotti, se soitetaan saman mittaisena kuin epätasaisen soittotavan lyhyempi nuotti. (Donington 1978, 262.)

Barokkimusiikissa on myös sääntöjä, jolloin epätasaista soittotapaa ei käytetä. Jos kappaleessa esiintyy asteikkokulkua ja nuotteja on kaaritettu enemmän kuin kaksi yhteen, nuottikulku soitetaan tasaisena. Epätasaista soittotapaa ei käytetä myöskään silloin, kun nuotit on merkitty staccatoiksi tai nuotissa on ohjeena jokin seuraavista: *détachez*, *notes martelées*, *mouvement décidé*, *marqué* tai *notes égales*. Asteikkokulun yhteydessä esiintyvät hyppyt on mahdollista soittaa joko epätasaisina tai tasaisina. Mutta jos hyppyt muodostavat sointumaisia kulkuja, ne soitetaan tasaisina. (Donington 1978, 260, 262.)

Taulukko 4. Inegalisaatio.

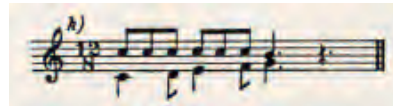
Inegalisaatiota ei käytetä:	
• trioleissa	
• silloin kun nuotteja on kaaritettu enemmän kuin kaksi yhteen	
• sointumaisissa kuluissa	
• hypyissä	
• jos nuotteihin on merkitty pisteet	
• jos nuotissa lukee:	
– détachez	
– notes marteléés	
– mouvement décidé	
– marqué	
– notes égales	

Pisteelliset rytmit on tapana soittaa korostetun pisteellisesti nopeissa ja energisissä kappaleissa (Mather 1989, 21). Lempeämissä kappaleissa pisteelliset rytmit soitetaan pehmeämmin (Donington 1978, 272). Katso esimerkki Händelin Passacaillesta kuvioista 5.



Kuvio 5. Korostetut pisteelliset rytmit (Donington 1978, 275).

Jos nuotissa esiintyy päällekkäin pisteellinen rytmi ja trioli, pisteellinen rytmi on mahdollista soittaa niin, että ensimmäinen ja viimeinen sävel soitetaan triolin rytmillä. Kappaleen luonne tietenkin vaikuttaa soittotapaan. (Donington 1978, 273; Quantz 1985, 68.)



Kuvio 6. Eri mahdollisuuksia soittaa trioli ja pisteellinen rytmii (*Quantz 1985, 68*).

Inegalisaatiota käytettiin ennen ja jälkeen barokin aikakauden. Sitä myös esiintyi kaikissa maissa. Ranskalaisessa tyyliässä inegalisaatiota käytettiin enemmän kuin italialaisessa tyyliässä. (Donington 1978, 255.)

## Hemiola

Yksi tärkeä barokin rytmikäsittelyyn liittyvä tyyliseikka on hemiolan aksentointi. Hemiolaa esiintyy usein kolmijakoisten tahtilajien kadensseissa, joissa kaksi kolmejakoista tahtia muuttuu yhdeksi pitkäksi tahtiksi. Hemiolassa näyttäisi silloin olevan tahtiviivat “väärässä paikassa”. Hemiolan voi tunnistaa esimerkiksi basson pulssin muuttumisesta. Pitkän tahdin 3. iskulla bassossa on oktaavihyppy alaspäin. Melodiassa esiintyy usein pisteellinen rytmii. Esittäjän on tärkeä tunnistaa hemiola ja tuoda se soitossaan selkeästi esille. (Donington 1978, 295–296.)



Kuvio 7. Hemiolan aksentointi, esimerkki Händelin *Courantesta*.

## Temponkäsittely

Barokkimusiikin perustana on selkeä syke. Syke on tässä musiikissa vielä tärkeämpi kuin esimerkiksi romanttisessa musiikissa. Selkeä syke ei tarkoita sitä, että tahdin kaikki neljäsosanuotit ovat täsmälleen paikoillaan. Sykkeellä tarkoitetaan isompaa aikayksikköä, esimerkiksi yhtä tahtia tai toisinaan jopa kahden tahdin jaksoa. Tempovaihtelut sykeyksikön



sisällä ovat sitä vastoin tavallisia. Joissakin kappaleissa tempomuutokset sykeyksikön sisällä ovat hyvin huomaamattomia, mutta toisissa taas erittäin selviä. Jäykkä, metronomin ohjaama temponkäsittely ei sovellu barokkimusiikkiin. (Donington 1978, 249–251.)

Toccatassa, chaconnessa, passacaillessa, variaatioissa ja joskus rondossa on mahdollista muuttaa tempoa eri osissa, jos osan luonne sitä vaatii. Tempon muutoksen yhteydessä kontrastia voi lisätä muuttamalla tyyliä ja tunnelmaa. Useimmissa hitaissa kappaleissa on luontevaa korostaa melodian ilmeikkyyttä ja harmonian jännitteitä käyttämällä enemmän aikaa sykkeen sisäpuolella. Pieniä, tuskin kuultavia rallentandoja voi käyttää silloin, kun melodian jännite laantuu tai harmonia laajenee. Hidastusta käytetään myös kadensseissa: hienovaraisia rallentandoja välikadensseissa ja selviä rallentandoja loppukadensseissa. (Donington 1978, 249–251.)

Barokkimusiikissa ei ollut tapana käyttää tempomerkintöjä kappaleen alussa samoin kuin nykyaikana. Soittaja osasi nuotin pohjalta päätellä, millainen tempo sopii mihinkin kappaleeseen. Haluttua tunnelmaa saatettiin joskus kuvata sanalla, joka voi tuoda mieleen tietyn tempon. Esimerkiksi sana *iloisesti* tuo useimmille mieleen nopean tempon, ja päinvastoin sana *hellästi* tuo mieleen hitaamman tempon. Tempon käsittely vaikuttaa olennaisesti kappaleen luonteeseen, mutta hyvä tempo on silti suhteellinen käsite. Sopivaan tempon valintaan vaikuttavat tila, dynamiikka ja tulkinta. Harvoin on olemassa vain yhtä ainoaa oikeaa tempoa. (Donington 1978, 243.) Poikkeuksena ovat tanssit, joissa sopiva tempo on kapeampi käsite. Musiikin tahdissa on pystyttävä tanssimaan. Sopiva tempo on helpompi löytää, jos soittaja tietää tanssin askeleet (Harnoncourt 1986, 43). Toisaalta osa tansseista on alunperinkin tarkoitettu vain soitettavaksi, jolloin tempokin on erilainen kuin alkuperäisessä tanssissa (Donington 1978, 246–247). Kappaleeseen sopiva tempo voidaan päätellä neljästä eri seikasta (Harnoncourt 1986, 80):

1. musiikin affektista eli musiikin sisältämästä tunteesta
2. tahtilajin merkinnästä
3. pienimmistä käytetyistä nuottiarvoista
4. tahdin iskujen määrästä.

Paikka ja aikakausi vaikuttavat myös temponkäsittelyyn. Esimerkiksi 1600-luvun Englannissa esiintyi nopeatempoinen sarabande, Italiassa sarabande saattoi olla moderato-tempossa ja ranskalaisessa tyyliässä erit-

täin hitaassa tempossa. Vastaavasti menuettien ja allemandien tempot olivat riippuvaisia ajasta ja paikasta. Monilla säveltäjillä oli tapana kuitenkin kirjoittaa ohjeet soittajalle kuten Allemande eloisasti tai allemande raskaasti. Italialainen coranto ja ranskalainen courante eroavat myös toisistaan tempon, luonteen ja rytmiikan suhteen. Italialainen coranto on tarkoitus soittaa eloisasti, reippaasti ja iloisesti. Ranskalainen courante on luonteeltaan raskaampi. (Donington 1978, 246–248.)

Tahtilajit eivät olleet barokin aikana täysin yksiselitteisiä. Joskus C ja 2/2 saattoivat esiintyä jopa samassa osassa, mutta sillä ei ollut merkitystä tempoon. Alla breven oli tarkoitus edetä yleensä puolinuotein, kun taas 4/4-tahtilajissa yksikkönä olivat neljäsosanuotit. Tahtiosoituksena saattoi olla vain yksi numero tai vaikkapa 3/1. Tahtilaji 3/1 saattoi tarkoittaa samaa kuin nykyisin 3/4 tai 3/8, mutta yksikkönä ei ainakaan ole tarkoitus käyttää kokonuottia, kuten tahtilajimerkinnästä voisi päätellä. (Donington 1978, 245–246.)

## Melodian koristelu

Barokin koristeluun on vaikuttanut vanha improvisoinnin traditio. ”Improvisointia ja koristelua on vanhastaan pidetty suurta osaamista, mielikuvitusta ja hienoa makua vaativana taitona; se tekee jokaisesta esityksestä ainutkertaisen, sellaisen jota ei voi toistaa” (Harnoncourt 1986, 83). Tämän aikakauden musiikissa korostetaan melodiaa ja bassoa. Koristelun tulee olla ensisijaisesti melodista, mutta basson harmonia sitoo olennaisesti melodian koristelua. (Anderson 1996, 19; Donington 1978, 160.)

Säveltäjät alkoivat laatia enemmän sääntöjä koristelua varten, mutta koristelun toteutus jäi silti pääosin esittäjän vastuulle. Yleensä barokin nuotinnuksiin on merkitty vain pelkistetty melodia, jota soittajan oletetaan ilman muuta koristelevan tyylin suomissa rajoissa. Monet säveltäjät liittivät kappaleiden yhteyteen esimerkkejä suosittelavista koruista. Muutamia yleisohjeita korujen käytöstä on koottu taulukkoon 5 (Mather 1989, 57–58, 78–82; Hynninen & Vapaavuori 1994, 100–101; Brahms & Chrysander 1988, xiv; Quantz 1985, 103, 123).

Koristelun täytyi tapahtua hyvän maun ehdoilla, alkuperäinen melodia täytyi säilyttää ehjänä ja tunnistettavana. Muusikon ”hyvä maku” kehittyi vähitellen sääntöjä noudattaen. (Donington 1978, 160.)

Taulukko 5. Yleisohjeita korujen käyttöön barokkimusiikissa.

Korujen käyttö barokkimusiikissa
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kun melodia tulee ylhäältä päin, käytetään korussa pääsävelen yläpuolista säveltä, esimerkiksi kolmen tai neljän sävelen pralltrilliä ♩</li> <li>– kanteleensoittaja voi käyttää <i>kolmen sävelen pralltrilliin</i> esimerkiksi seuraavia sormituksia (1-sormi soitetään ylöspäin): 1 2 2 tai 2 3 3 tai 2 3 2</li> <li>– voit kokeilla <i>neljän sävelen pralltrilliin</i> esimerkiksi seuraavia sormituksia (1-sormi soitetään ylöspäin): 2 1 2 2 tai 2 2 3 3 tai 3 2 3 2</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kun melodia tulee alhaalta päin voit käyttää säveliä, jotka sitovat melodian ja korun yhteen</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mordenttia voit käyttää pralltrillin paikalla.</li> <li>– mordentin sormituksena voi käyttää sormitusta 2 2 3 tai 2 1 2 ♩</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trillit <i>tr</i></li> <li>– Trillit alkavat yleensä pääsävelen yläpuoliselta säveleltä iskulla.</li> <li>– Trillin ei tarvitse olla koko ajan samassa tempossa, se voi alkaa laiskemmin ja sitten kiihtyä. Kappaleen luonne vaikuttaa trillin soittotapaan: surullisissa kappaleissa hitaampia trillejä, hilpeissä ja nopeissa kappaleissa nopeampia trillejä.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kaikki korut alkavat aina iskulta.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Korujen ensimmäinen sävel on painavampi kuin muut, silloinkin kun se on joku muu kuin melodian pääsävel.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Päänuotteja koristellaan enemmän kuin muita.</li> </ul>

Taulukko 6. Ohjeita koristeluun (Schmitz 1965, 28).

Vähän koruja	Paljon koruja
nopeissa osissa	hitaissa osissa
iloisessa musiikissa	surullisessa musiikissa
matalassa äänessä	korkeassa äänessä
polyfonisessa musiikissa	homofonisessa musiikissa

Melodian koristeluun liittyi joitakin sääntöjä, jolloin koristelu ei ollut suotavaa. Tempoan liittyvistä sanoista *grave* tarkoitti ”vakavasti”. Silloin minkäänlaista koristelua ei saa käyttää. Esimerkiksi monien ranskalaisytylisten alkusoittojen (overture) johdannoissa lukee *grave*. Ne on tarkoitus soittaa vakavasti ja juhlallisesti, eikä koristelu ole suotavaa. Sen sijaan *largossa* ja *adagiossa* melodiaa saa koristella tai paremminkin pitää koristella. (Harnoncourt 1986, 82.)

Barokin aikana melodian koristelu ei ollut kaikkialla tyyliltään samanlaista. Italiassa ja Etelä-Saksassa pidettiin melodian ylenpalttisesta koristelusta, kun taas Pohjois-Saksassa ornamentointi oli selvästi hilli-

tyypää (Anderson 1996, 70). Ranskalaisessa barokissa on tyypillistä koristaa fraasin loppu ”ruusulla”, pitkän sävelen päätteeksi soitettavalla mordentilla tai pralltrillillä (Mather 1989,66). Barokin koristelutapoja on esitelty liitteessä 2 ja eri säveltäjien käyttämiä koruja on esitelty liitteessä 3.

Jotkut barokkisäveltäjät ovat antaneet nuotteihin hyvin tarkat koristeluohjeet. Nämä kappaleet oli tarkoitettu erityisesti pedagogiseksi materiaaliksi niitä oppilaita varten, joiden tyyllitaju ei ollut vielä kehittynyt riittävästi. Erityisesti ranskalaisessa barokkimusiikissa kaikki halutut koristelut oli tapana merkitä nuotteihin. Esimerkiksi ranskalainen F. Couperin varoittaa cembalokirjansa esipuheessa esittäjää:

*Nähtyäni niin paljon vaivaa merkitäkseni kappaleisiin sopivia ornamentteja ...olen aina yhtä yllättynyt kuullessani heitä, jotka esittävät kappaleita piittaamatta ohjeistani. Tämä on anteeksiantamatonta välinpitämättömyyttä, sillä kappaleisiin ei pidä lisätä mielivaltaisesti mitä tahansa ornamentteja vain haluaa. Tämän vuoksi julistan, että kappaleeni tulee esittää juuri siten kuin olen ne merkinnyt, sillä ne eivät tule tekemään vaikutusta henkilöissä, joilla on aitoa makua, ellei oteta huomioon pikkutarkasti kaikki merkitsemäni asiat, ilman ainuttakaan lisäystä tai poistoa. (Anderson 1996, 206.)*

Koristelu ja melodian muuntelu oli tyypillistä myös renessanssin ja barokin aikaisessa kansanmusiikissa. Esimerkiksi kelttiläisissä kansanmusiikkimelodioissa toistuvia samankaltaisia fraaseja oli tapana koristella ja muunnella. (Woods 1987, ii.) Lisäksi irlantilaiseen kansanmusiikkiin toi vaikutteita erityisesti italialainen barokkityyli. Monet kansanmuusikot ihastuivat tähän uuteen tyyliin. He jäljittelivät kuulemaansa ja yhdistivät ideoita perinteiseen kansanmusiikkiin. Monissa kansansävelmissä on kaksi osaa, joista ensimmäisessä esitellään melodia ja toisessa kehitellään teemaa barokkityyliä jäljitellen. (Weiser 1995, 9.)

## Musiikin välimerkit

Musiikillisen kokonaisuuden hahmottaminen on soittajan tärkeimpiä tehtäviä. Musiikillinen linja rakentuu hyvästä fraseerauksesta ja artikuloinnista. Hyvällä muusikolla on taito ymmärtää, mistä fraasi alkaa ja mihin se loppuu. Barokkimusiikissa selkeällä fraseerauksella on tärkeä merkitys.

## **Fraseeraus**

Barokkimusiikissa fraaseja ei yleensä ole merkitty nuotteihin. Ranskalaisessa barokkimusiikissa fraasit on joskus erotettu toisistaan ’-merkillä. Hyvään barokin fraseeraukseen kuuluu joustava temponkäsittely. Joustavuus ei kuitenkaan tarkoita ritardandoja ja rallentandoja, vaan fraasit erotetaan toisistaan selkeällä tauolla tai lisääjalla fraasien välissä. Seuraava fraasi voi alkaa hyvin pienen viivytyksen tai tauon jälkeen. (Donington 1978, 283–284.)

Fraasi rakentuu yleensä niin, että ääni voimistuu hiukan kohti fraasin huippua ja hiljenee fraasin loppua kohden. Musiikin intensiteetti yleensä vähenee fraasin lopussa. Vastaavasti intensiteetti lisääntyy uuden fraasin alussa. (Donington 1978, 283–284.)

## **Artikulointi**

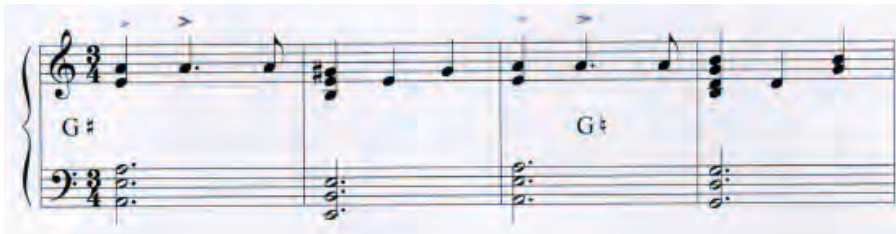
Selkeän fraseerauksen lisäksi on tärkeä se, mitä fraasin sisällä tapahtuu. Hienovaraista artikulointia tapahtuu nuotti nuotilta, esimerkiksi kahta peräkkäistä nuottia ei ole tapana soittaa täsmälleen samalla tavalla. Sävelten painotukset noudattavat samoja periaatteita kuin puhuttujen sanojen painotukset. Tahdin ensimmäinen sävel on painokkain, seuraava on kevyempi, sitä seuraa taas hiukan painokkaampi ja jälleen kevyempi sävel. (Harnoncourt 1986, 45.)



*Kuvio 8. Sävelten painotukset tahdissa (Harnoncourt 1986, 55).*

Kaikkia tahteja ei silti ole tarkoitus soittaa näin tarkkojen painotusohjeiden mukaisesti, musiikin on oltava elävää, ei monotonista (Harnoncourt 1986, 55). Tahdin painotussäännöt muuttuvat, jos tahdissa esiintyy selvä dissonanssi. Dissonanssia on painotettava, vaikka se olisi heikolla tahtiosalla. Purkaussävel soitetaan aina kevyemmin. Tämä tarkoittaa sitä, että jos dissonanssi on tahdin neljännellä iskulla, se painotetaan. Purkaus, joka on tahdin ensimmäisellä iskulla, soitetaan kevyesti häipyen. (Harnoncourt 1986, 45.)

On olemassa vielä pari poikkeusta, jotka poikkeavat peruspainotuksesta. Silloin kun lyhyttä säveltä seuraa pidempi nuotti, sitä on painotettava, vaikka se osuisi heikolle tahtiosalle (Harnoncourt 1986, 56). Tästä hyvänä esimerkkinä on Sarabanden painotus:



Kuvio 9. Esimerkki painotuksesta, kun jälkimmäinen nuotti on pidempi kuin tahdin ensimmäinen.

Lisäksi melodian korkeimpia säveliä on tapana painottaa. Peruspainotuksen rinnalla on siis paljon erilaisia ohjeita, jotka häiritsevät perusrakennetta. Näillä poikkeuksilla musiikki saadaan kuulostamaan mielenkiintoiselta ja elävältä. (Harnoncourt 1986, 56.)

Tavallinen soittotapa oli barokin aikana lähempänä portatoa (irro-tettuna) kuin legatoa (sitoen). Pikkukaaret soitetaan siten, että kaaren ensimmäistä säveltä painotetaan, ja muut nuotit soitetaan hiljaisemmin. 1800-luvun jälkeen kaarituksilla oli eri merkitys kuin aikaisempina vuosisatoina. (Harnoncourt 1986, 62.)

Nuotin päällä olevalla pisteellä on ollut monta erilaista merkitystä barokkimusiikin nuotinnuksessa. Yleensä pisteellä tarkoitetaan, että tässä kohdassa ei saa sitoa. ”Piste merkitsee lyhentämistä sellaisissa kohdin, missä soitettaisiin täysimittainen sävel; missä taas muuten soitettaisiin lyhyesti, piste tarkoittaa erityisesti painoa” (Harnoncourt 1986, 63). Kun kaarituksen yhteydessä on pisteet, nuotit soitetaan staccatona, elävästi painotettuina (Donington 1978, 284–285).

Yleisohjeet yksittäisten sävelten tai sävelryhmien artikulointiin ovat seuraavat:

- Soita suuren hypyn sävelet irti toisistaan (non legato).
- Soita saman sävelen toistot irrotettuina toisistaan (non legato).
- Soita asteittaiset kulut legatossa. Voit käyttää pitkissä asteittaisissa kuluissa epätasaista soittotapaa: *inegalisaatiota* tai *lombardi-rytmiä*. Tarkista vielä ohjeet (sivu 20–23, inegalisaatio) millaisilla aika-arvoilla epätasaista soittotapaa voi käyttää.

Soittimen ominaisuudet vaikuttavat kuitenkin olennaisesti soittotapaan. Erilaiset artikulointiohjeet täytyy soveltaa soittimelle luontevaksi. Vastuu artikuloinnista, hengityksistä ja sormituksista on viimekädessä soittajalla. (Donington 1978, 284–285.)

## Dynamiikka

Barokin aikana oli yleistä, ettei nuottiin merkitty esitysohjeita. Soittajan oletettiin ymmärtävän melodian antaman viestin ja sen pohjalta suunnittelevan esityksen dynamiikan monipuoliseksi. (Donington 1978, 291.) Valo ja varjo leikkivät musiikissa (Mattila 2001). Barokin ajan dynamiikka perustui puheen ja kielen dynamiikkaan. Tällainen dynamiikan toteutus ja artikuloinnin painotukset tekevät musiikin selkeäksi. (Hannoncourt 1986, 66.) Useat 1600-luvulta säilyneet kirjalliset lähteet kuvailevat, kuinka äänen dynaamista vaihtelua käytettiin barokkimusiikissa. Monissa kirjoituksissa kerrotaan, kuinka hyvä esittäjä tarjoaa erityisiä nautintoja kuulijalle soittamalla välillä aivan hiljaa ja välillä voimakkaasti. (Donington 1978, 290.)

Vasta barokin aikakauden loppupuolella nuottiin merkityt esitysohjeet alkoivat lisääntyä. Kirjoitetussa musiikissa alettiin käyttää yhä enemmän dynamiikkamerkintöjä. (Stolba 1998, 228.) Merkinnät eivät olleet kuitenkaan yhtenäisiä. Samat kirjainlyhenteet voivat eri säveltäjillä tarkoittaa aivan eri asioita, esimerkiksi p-kirjain saattoi tarkoittaa sekä pianoa (hiljaa) että ranskalaisessa gambamusiikissa työntöjousta (pousse = vahva suunta). (Donington 1978, 290.) Crescendoa ja diminuendoa kuvaavat ”hiuspinnit” tulivat käyttöön 1700-luvun alussa (Donington 1978, 292; Carlin 1988, 66).

Vähäisten merkintöjen takia 1900-luvun alussa syntyi väärinkäsitys, jonka perusteella yhtenä barokkimusiikin tyylipiirteenä pidettiin terassidynamiikkaa. Terassidynamiikalla tarkoitettiin sitä, että fortin ja pianon ohella ei käytetty muita äänenvoimakkuuksia. Asia on parem-

minkin päinvastoin. Barokin kieleen kuuluu jatkuva musiikin eläminen ja ”kolmiulotteisen” muodon luominen. (Mattila 2001.)

## **Säestys**

Kun musiikissa siirryttiin 1500- ja 1600-luvun taitteessa polyfoniasta homofoniaan, ylä-äänestä tuli hallitseva ja sitä säestettiin soinnuilla. Säestyksessä alettiin käyttää basso continuo eli kenraalibasso menetelmää. Säestäjä improvisoi annetun bassolinjan pohjalta. Ohjeena hänellä oli nuottien ylle tai alle merkittyjä numeroita, ja soittajan tuli noudattaa yleisesti hyväksytyjä periaatteita. (Stolba 1998, 230.)

Basso continuo ei käsitellä tässä oppaassa tämän enempää, sillä barokin ajan basso continuo tyylillisten seikkojen ja vapaan improvisoinnin opiskelu vaatii runsaasti aikaa ja perehtyneisyyttä barokin tyylillisiin seikkoihin. Lisäksi kenraalibassomerkintöjen opiskelu vaatii harjoitusta. (Anderson 1996, 19). Moni muusikko on opiskellut kenraalibasson perusteet musiikkiopiston kursseilla, joten basso continuo periaatteet ovat näiltä osin tuttuja.

Nuottivihkoon on valittu ainoastaan sellaisia kappaleita, joissa basso on kirjoitettu valmiiksi. Tarkkojen esitysmarkintöjen puuttumisen vuoksi soittajan täytyy kappaleen luonteen mukaan ratkaista esimerkiksi se, soitetaanko soinnut arpeggioina vai ”suorina”. Alkuperäisen soittimen soittotekniikan tuntemisesta saattaa olla apua. Monet akordit on mahdoton soittaa viululla tai luutulla suorina, joten silloin ainoa vaihtoehto on soittaa sointu arpeggiona. Arpeggiosoittoa on käytetty paljon myös kosketinsoitinmusiikissa. Kappaleen luonne ja fraasin jännitteet määräävät arpeggion ”laajuuden”. Samassa kappaleessa voi hyvin käyttää sekä suorina että arpeggiosointuja. Soittajan tulee lisäksi muistaa, että arpeggio alkaa aina iskulta. (Harnoncourt 1986, 41.)

Musiikkielämä ei ollut barokin aikana kaikkialla samanlaista. Toisinaan esityskäytäntöjen säännöt tuntuvat ristiriitaisilta. Silloin soittajan on päätettävä, mitä sääntöjä noudatetaan. Mitkä ovat ne kaikkein tärkeimmät ohjeet tähän sävellykseen?



# Barokin tyylejä

Vaikka musiikki on yleismaailmallinen kieli, eri alueiden musiikilla on silti omat erityispiirteensä. Barokin eri musiikkityylien erilaisuus perustuu kansojen erilaiseen luonteenlaatuun ja temperamenttiin. Lisäksi kansakuntien puherytmi on varmastikin vaikuttanut musiikin luonteeseen. Erityisesti Italian ja Ranskan välillä oli eräänlainen kilpailu musiikin paremmuudesta, jossa molemmat korostivat omia erityispiirteitään. (Harnoncourt 1986, 176, 213.) Nuottivihkoon valitut kappaleet ovat pääosin ranskalaista, saksalaista tai englantilaista musiikkia. Italialainen barokki jätettiin pois nuottivihkosta, sillä suurin osa italialaista tyyliä edustavista kappaleista ei toiminut kanteleella runsaan virtuoosisen koristelun takia. Italialaista tyyliä käsitellään silti tekstiosuudessa, sillä italialaisethan ovat käytännössä luoneet barokkityylin (Harnoncourt 1986, 214).

## Italialainen tyyli soitinmusiikissa

Uuden musiikkityylin kehitys alkoi Italiasta 1500–1600-lukujen taitteessa (Carlin 1988, 55). Italialaisen barokkimusiikin vaikutus näkyi koko Euroopassa. Erityisen tärkeä osa italialaista barokkia on oopperan ja viulumuusiikin kehittyminen. (Carlin 1988, 55.) Monet italialaiset säveltäjät keskittyivät enemmän melodiaan ja harmoniaan ja välttivät polyfoniaa sävellyksiä, sillä ne vaikuttivat vanhanaikaisilta (Carlin 1988, 13–14).

Italialainen tyyli oli hyvin avoimesti tunteita ilmaisevaa, räiskyvää ja virtuositeettia korostavaa (Carlin 1988, 64, 68). Muusikon toivottiin käyttävän soitossaan kaikkia taitojaan, esimerkiksi ilmeikkäitä koruja ja muunnelmia sekä erilaisia sävyjä ja äänen voimakkuuksia ilmaistakseen säveltäjän musiikkia (Carlin 1988, 55, 66). Italialaisessa soitinmusiikissa viulutekniikan huikea kehittyminen kuuluu erityisesti melodian virtuoosisena koristeluna. Monet säveltäjät olivat myös itse taitavia muusikoita, ja he kirjoittivatkin usein sellaista musiikkia, jossa voivat esitellä omia taitojaan. (Carlin 1988, 61–64.)

Italialaisen virtuoosisen viulutekniikan suuria nimiä olivat muun muassa Arcangelo Corelli (1653–1713), Antonio Vivaldi (1678–1741) ja Francesco Geminiani (n. 1687–1762). Vivaldi oli erityisesti konserttumuodon mestari. Johan Sebastian Bachinkin tiedetään kopioineen työstä Vivaldin sävellyksiä ymmärtääkseen jotain tämän neroudesta. (Carlin 1988, 62–63.) 1600-luvun lopulla Corelli kehitti myös uuden

sävellystyylin, concerto grosson, jossa suuri orkesteri ja pieni solistiryhmä vuorottelevat. Italiassa opiskellut Händel lukeutuu myös concerto grosson mestareihin. (Carlin 1988, 61.)

Barokin vokaali- ja soitinmusiikin kehitys liittyi hyvin läheisesti toisiinsa. Soitinmusiikissa ilmaisukeinot täytyi löytää ilman tekstin apua. 1600-luvun alussa italialaisessa soitinmusiikissa suosittiin jäljittelyyn perustuvia kontrapunktisia kappaleita kuten *ricercare*, *canzona* (ostinato), *chaconne*, *passacaglia*), *capriccio* ja *fantasia* (Anderson 1996, 43–44). *Canzona* on monista lyhyistä jaksoista koostuva kontrapunktinen sävellys, joka johti myöhemmin sonaatin kehittymiseen. Sonaatissa jaksot kehittyivät pidemmiksi itsenäisiksi osiksi. (Anderson 1996, 46, 112.) “1600-luvulla alkoi hahmottua neliosainen kaava *hidas-nopea-hidas-nopea*, ja siinä *canzonan* avausjaksolle tyypillinen jäljittelevä kirjoitus-tapa säilyi usein sonaatin toisessa osassa” (Anderson 1996, 112). *Useat sonata da camera* (kamarisonaatit) muodostuivat pääasiassa eri tansseista, mutta avausosa oli kuitenkin preludi. Preludi toimi alkusoittona, jonka tarkoituksena oli virittää ihmisten korvat musiikin tunnelmaan. (Anderson 1996, 112.) Monissa tanssimelodioissa tunnettu *A-B-A* -muoto vaikutti myöhemmin myös sonaatin, konserton ja sinfonian kehitykseen (Carlin 1988, 9).

## Ranskalainen tyyli soitinmusiikissa

Italian uuden musiikkityylin kehitys vaikutti ranskalaiseen tyyliin. Ranskalaisen tyylin kehitystä johti ennen kaikkea Ranskan hovi ja sen “suurta vuosisataa” hallitsi Ludvig XIV vuosina 1642–1715. Aurinkokuninkaan palveluksessa oli 130–150 muusikkoa, joka olivat aina esiintymisvalmiudessa kuninkaan mielihalujen mukaan. (Häyrynen 2003a.) Kuninkaan hovissa Versailles’ssa työskenteli paljon italialaisia säveltäjiä ja muusikoita kuten vuosina 1632–1687 elänyt J.-B. Lully (Anderson 1996, 74–75). Lully oli erityisesti oopperasäveltäjä, mutta hänen vaikutuksensa näkyi myös ranskalaisessa instrumentaalimusiikissa. Esimerkiksi Lullyn kehittämän ranskalaisen alkusoiton muodon vakiintuminen vaikutti barokkisävellyslajeihin kaikkialla Euroopassa. (Anderson 1996, 90.)

Ranskalainen tyyli on selvästi rauhallisempaa ja hienostuneempaa kuin italialainen tyyli (Carlin 1988, 68). 1600-luvun ranskalaisessa musiikissa italialaisen tyylin käyttö oli tabu, sitä ei sopinut mainita eikä italialaisia teoksia saanut soittaa. “Ranskalaisten mielestä italialainen musiikki oli suurpiirteistä ja karkeaa, italialaisten mukaan ranskalai-

nen tylsää ja mitänsanomaton.” (Häyrynen 2003b, 35.) 1690-luvulle tultaessa italialaisen ja ranskalaisen tyylin sekoitus oli levinnyt muualle Eurooppaan ja kaikkialle Ranskaan. Monet säveltäjät kuten F. Couperin (1668–1733) ja M-A. Charpentier (1636–1704) saattoivat harkitusti yhdistellä kahta eri tyyliä keskenään esimerkiksi sekoittamalla italialaista kurinalaisuutta ja eloisuutta ranskalaiseen vivahteikkouteen, herkkyyteen ja viehättävyyteen. (Anderson 1996, 202; Häyrynen 2003b.) Ranskalaisen barokin suuriin nimiin lukeutuu Rameau (1683–1764), joka vaikutti säveltämisen lisäksi musiikin teoreetikkona. Hänen mielestään kaiken musiikillisen konsonanssin perustana on puhdas duuri- tai molliterssi, kun taas septimi-intervalli on kaiken riitasointuisuuden lähde. Vaikka hän käsitteli musiikkia tieteenä, sävellyksissään hän noudatti yleistä barokin estetiikkaa: “musiikin täytyy pyrkiä miellyttämään korvaa, olla ilmaisevaa ja täten liikuttaa tunteita.” (Anderson 1996, 218–219.)

Ranskalaisen tyylin ominaisia piirteitä ovat muun muassa: hidas avauskappale yhdistettynä nopeampaan musiikkiin, terävät pisteelliset rytmit, jota seuraa nopeampi fuugamainen jakso, jonka jälkeen palataan takaisin kappaleen aloittaneeseen musiikkiin (Anderson 1996, 90). Ranskalainen barokkimusiikki sisältää paljon tansseja, jotka yleensä esiintyvät instrumenttimusiikissa tanssisarjana. Monet tansseista pohjautuvat eri kansantansseihin, mutta barokkimusiikissa tanssien tyyli on muovautunut siroksi ja hallituiksi. (Häyrynen 2003a.) Varhaisissa ranskalaisissa sarjoissa osina olivat yleensä: allemande, courante ja sarabande, sekä myöhemmin sarjaan liitetty gigue (Stolba 1998, 271). Lisäksi käytössä oli muitakin tansseja kuten menuetti, gaillarde, gavotti, loure, passepied, canaria ja chaconne (Anderson 1996, 98). Tanssisarjassa esiintyvillä menueteille oli tyypillistä, että kaksi menuettia esitetään yhtenä kokonaisuutena. Ensimmäistä menuettia seuraa toinen menuetti, joka usein on luonteeltaan hiukan erilainen. Toisen menuetin jälkeen ensimmäinen menuetti soitetaan vielä kerran, yleensä ilman kertauksia. (Carlin 1988, 9.)

Monet ranskalaiset säveltäjät merkitsivät nuottiin kaikki esittäjältä toivomansa asiat. Improvisoinnille ei juuri jätetty tilaa, mutta todellisen taiteilijan ei odotettu noudattavan kaikkia sääntöjä. (Häyrynen 2003a.) Ranskalaisesta barokista on nuottivihkossa hyvänä esimerkkinä muutamia F. Couperinin sävellyksiä, jossa korut on valmiiksi merkitty nuottiin. Ranskalaistyylliseen koristeluun ei kuulunut runsas, virtuositeettia korostava melodian improvisointi kuten italialaiseen tyyliin. Ranskalaista tyyliä pidettiin eleganttina, rikkaasti koristeltuna ja selkeästi artikuloituna (katso liite 2). Hyvään makuun kuului noudattaa säveltäjän antamia

esitysohjeita, joita usein esiintyi nuoteissa. Ranskalaisen barokkimusiikin esitysmerkintöihin kuuluivat esimerkiksi eloisuutta ja keveyttä ilmaisevat sanat. Soiton lempeyttä kuvattiin muun muassa kehotuksilla soittaa sirosti, viehättävästi ja hellästi. Vakavampien tunteiden esitysmerkkeinä käytettiin sanoja: vakavasti, hallitusti, raskaasti ja ylevästi. (Häyrynen 2003b.)

Ranskassa 1600-luvulla kotoisessa, intiimissä musiikissa yleisimmin käytetty soitin oli luuttu. Monissa ranskalaisissa cembalosävellyksissä on käytetty samaa tyyliä kuin aikakauden luuttusävellyksissä, joissa suositaan arpeggiotekstuuria. (Anderson 1996, 96–98.) Soologambamusiikki kukoisti Ranskassa 1600–1700-lukujen taitteessa. Gambiaa pidettiin herkkien tunteiden tulkkina. Toisaalta gamballe sävellettiin paljon tanssisarjoja, joissa korostettiin nasevaa rytmikkaa, koristelua ja selkeää artikulointia. (Häyrynen 2003b.) Monissa cembalo-, gamba- ja luuttusävellyksissä esiintyy preludi, joka on kirjoitettu kokonuotein ilman säännöllisiä tahteja tai tahtiosoituksia. Rytmien hahmotus on jätetty esittäjän tehtäväksi. (Anderson 1996, 96–98.)

## **Soitinmusiikki Saksassa**

Taiteellinen elämä barokin aikakauden Saksassa oli hyvin hajanaista. Pohjoisessa vaikutti protestanttinen, etelässä katolinen uskonto. Poliittinen hajanaisuus sai esimerkiksi ruhtinaat ja piispat kilpailemaan vauraudellaan ja tärkeydellään. Kulttuurilla ei ollut selkeää keskuspaikkaa samoin kuin hovi Ranskassa. Saksalaiseen musiikkiin tuli vaikutteita sekä Italiasta että Ranskasta. Siitä huolimatta Saksasta löytyi täysin kotimainen elementti, luterilainen virsilaulu, joka vaikutti sekä hengelliseen musiikkiin että soitinmusiikkiin. (Anderson 1996, 231.) Uskonpuhdistus yksinkertaisti ja puhdisti saksalaista musiikkia (katso liitteet 2 ja 3). Lutherin (1483–1546) vaikutus vähensi melodian koristelua saksalaisessa kirkkomusiikissa. Saksalaisessa kirkkomusiikissa pyrittiin takaisin keskiaikaiseen tai kansanlaulunomaiseen yksinkertaiseen melodiaan. (Carlin 1988, 68.)

Euroopan eteläisissä saksankielisissä maissa katoliset säveltäjät omaksuivat italialaisen tyylin. Pohjoisessa, jossa protestanttinen uskonto oli hallitsevampi, omaksuttiin vaikutteita sekä italialaisesta että ranskalaisesta tyylistä. Vanha luterilainen virsilaulu sai enemmän vaikutteita venetsialaisesta concertanto-tyylistä, jonka pohjalta syntyi uudenlainen saksalainen hengellinen barokkimusiikki. (Anderson 1996, 50.) Keski- ja

pohjoissaksalainen soitinmusiikki sai vaikutteita myös englantilaisesta ja alankomaisesta musiikista (Anderson 1996, 65).

Saksassa 1650–1750-lukujen suosituimmaksi sooloinstrumentiksi nousivat urut, jolle sävellettiin sekä hengellistä että maallista musiikkia (Anderson 1996, 235–236). Urkumusiikki kehittyi korkealle virtuoosisuuden tasolle. Hengellisen barokkimusiikin lisäksi uruille sävellettiin paljon sarjoja, jotka perustuvat englantilaisiin, ranskalaisiin tai alankomaisiin lauluihin ja tansseihin. (Anderson 1996, 65, 236.) Monet virtuoosiset urkuteokset kuten toccatat, fuugat, fantasiat ja koraalipreludit sisälsivät taidokasta ornamentointia. Saksalaista cembalomusiikkia taas edustavat muun muassa sarjat (partitat), teemat variaatioineen ja sonaatit sekä soolokonsertot (Anderson 1996, 236.) Saksalainen kosketinsoitinsarja koostui yleensä allemandesta, courantesta, sarabandesta ja gigesta. Sarjaa laajennettiin ranskalaisilla tansseilla kuten menuetilla, bourreella, gavotilla ja chaconnella. Muunnelmat ja sarjan aloittava preludi tuli käyttöön vasta myöhemmin. Vähitellen monet urkusäveltäjät luopuivat koraalimelodioistaan muunnelmiensa lähtökohtana ja alkoivat käyttää tanssisävelmiä muunnelmiensa lähtökohtana. (Anderson 1996, 237.)

J. S. Bachin (1685–1750) musiikkiin vaikuttivat eniten pohjoissaksalainen perinne, mutta hän käytti sävellyksissään myös italialaista ja ranskalaista tyyliä (Anderson 1996, 237). Bachin kosketinsoitinmusiikissa, erityisesti cembalolle tai klavikordille sävelletyissä sarjoissa, on selvästi ranskalaisia vaikutteita, kuten keveys ja ilmava tekstuuri. Bachin sarjat voidaan jakaa kahteen osaan: ranskalaisiin sarjoihin, joissa on vaikutteita ranskalaisen Couperinin musiikista, ja englantilaisiin sarjoihin, jotka ovat luonteeltaan tyynempiä kuin ilmavat ranskalaiset sarjat. Saksalainen vaikutus kuuluu teeman käsittelyssä ja harmoniassa. Bachin sarjat esiintyvät usein nimellä partitat. Bachin orkesteri- ja erityisesti viulumusiikissa kuuluu italialainen tyyli, varsinkin Vivaldin vaikutus. (Carlin 1988, 76–77.) Bachin aikainen ja ystävä G. F. Telemann (1681–1767) sai elinaikanaan vielä suurempaa tunnustusta työstään kuin Bach. Telemannin musiikkia sanotaan tyylien sekoitukseksi, sillä hänen musiikissaan on vaikutteita saksalaisesta, ranskalaisesta ja italialaisesta tyylistä. Lisäksi Telemannin musiikista löytyy piirteitä puolalaisen kansanmusiikin rytmeistä. (Anderson 1996, 258.) Sekoitettua tyyliä kuvaili saksalainen säveltäjä ja huilisti Quantz (1697–1773) seuraavasti:

*Kun harkitusti ja arvostelukykyisesti valitaan parhaimmat ainekset eri maiden tyyleistä, niin lopputuloksena syntyy sekoitettu tyyli, jota – ylittämättä lainkaan*

*vaatimattomuuden rajoja – voidaan hyvin nimittää saksalaiseksi tyyliksi. Saksalaiset eivät nimittäin ainoastaan aloittaneet tyyliä ensimmäisenä, vaan se on ehtinyt vakiinnuttua asemansa Saksassa monien vuosien aikana, ja kukoistaa siellä edelleenkin, eivätkä Italia, Ranska tai muutkaan maat voi olla mieltymättä siihen. (Anderson 1996, 259.)*

## Soitinmusiikki Englannissa

Englanti omaksui uusia tyylejä hitaammin kuin muut Euroopan kansakunnat. Monet vaikutteet saapuivat Englantiin noin puoli vuosisataa myöhemmin. (Anderson 1996, 144–145.) Musiikin kehitys 1600-luvun Englannissa oli varsin hajanaista ja ristiriitaista. Purcell kuvaa englantilaisen musiikin kehitystä eräässä omistuskirjoituksessaan vuonna 1690:

*Musiikki on vasta lapsenkengissään, mutta varhaiskypsä lapsi antaa toiveita siitä, mitä saattaa piakkoin esiintyä Englannissa, kunhan musiikin mestarit vain tulevat löytämään lisää rohkaisua. Se kuuntelee nyt italialaisia esikuviaan, mitkä ovatkin parhaimpia opettajia, mutta kuuntelee hieman myös ranskalaisia suuntauksia, saadakseen jossain määrin enemmän iloisuutta ja tyylikkyyttä. Koska olemme etäällä Auringosta, niin me kypsämme hitaammin kuin naapurimaamme. Meidän täytyy olla valmiita ravistelemaan sivistymättömyytemme vähitellen pois. (Anderson 1996, 168.)*

1600-luvun alkupuolella laulumusiikki oli Englannissa suositumpaa kuin instrumentaalinen yhtymusmusiikki. Erittäin suosittuja olivat kappaleet, jotka oli tehty lauluäänille ja soittimille. Niitä saatettiin esittää pelkästään laulettuina tai soitettuina. Varhaisen 1600-luvun soolokappaleet esitettiin usein sillä soittimella, joka sattui olemaan käsillä. Tietysti osa kappaleista soveltui toisille soittimille paremmin ja toisille huonommin. (Anderson 1996, 151.)

Soitinmusiikki 1600-luvun alun Englannissa oli pääosin polyfonista, esimerkiksi fantasiaita. Basso continuo -tyyli vakiintui Englannissa vasta 1630-luvulla. (Anderson 1996, 152.) H. Purcell (1659–1695) oli yksi englantilaisen barokkimusiikin mestareita. Hänen instrumentaalimusiikkinsa on saanut vaikutteita pääasiassa englantilaisesta ja italialaisesta musiikista. (Anderson 1996, 159, 167.)

1700-luvun ensimmäisellä puoliskolla englantilaiset suosivat enemmän italialaista kuin ranskalaista tyyliä (Anderson 1996, 169). Osittain vaikutteet siirtyivät säveltäjien mukana. Monet englantilaiset säveltäjät opiskelivat uutta tyyliä Italiassa (Anderson 1996, 174). Esimerkiksi saksa-

laissyntyinen G. F. Händel (1685–1759) käytti sävellyksissään enemmän loisteliasta italialaista tyyliä ja homofonista kirjoitustapaa, vaikka hallitsi myös polyfonisen sävellystavan (Palas 1983, 52).

1700-luvun alkupuolella soitinmusiikin tärkeimmät muodot olivat kosketinsoitinsarjat, sonaatit yhdelle soolosoittimelle sekä triosonaatit kahdelle soolosoittimelle ja basso continuolle. Lisäksi suosiossa olivat orkesterille sävelletyt concerto grossot ja soolokonsertot. (Anderson 1996, 185–186.) Musiikki ei enää rajoittunut vain hoviin, vaan sitä esitettiin teattereissa, konserttisaleissa, yksityiskodeissa ja huvipuistoissa. Myös monet festivaalit, musiikkiyhdistykset ja kustantamot aloittivat toimintansa 1700-luvun alussa. (Anderson 1996, 169–170.)

# Nuottivihkon työstäminen kanteleelle

Nuottivihkon kappaleita valitessa pyrittiin ottamaan huomioon kanteleen ominaisuudet (ääniala, äänenväri, pitkä jälkikaiku, soittotavat ja luonteenomaiset soittotekniikat) mahdollisimman hyvin. Renessanssi- ja barokkimusiikista etsittiin sävellyksiä, jotka toimisivat kanteleella luontevasti. Kappalevalikoiman oli tarkoitus olla mahdollisimman monipuolinen. Vihkoon etsittiin myös vaikeustasoltaan erilaisia sävellyksiä, jotta jokainen aivan pienestä soittajasta ammattilaiseen asti löytäisi itselleen mielekästä soitettavaa.

## Autenttiset soittimet ja kantele

### Kosketinsoittimet

Tärkeimpiä kosketinsoittimia barokin aikana olivat cembalo, urut ja klavikordi (Stolba 1998, 228). Cembalo oli yksi suosituimmista soittimista, ja monet nykyaikana pianolla esitettävät barokkikappaleet oli alunperin sävelletty cembalolle (Carlin 1988, 41). Klavikordissa on hiljaisempi ääni kuin cembalossa, siksi se sopii erityisen hyvin instrumentiksi huoneisiin tai pieniin saleihin. Yleisön on oltava poikkeuksellisen hiljaa. Korvan on ensin totuttava hiljaiseen ääneen, jonka jälkeen rikkaat sävyt tulevat esiin. (Donington 1978, 108.) Klavikordi on hyvin soinnukas ja ilmeikäs instrumentti. Hyvällä klavikordilla on mahdollista tuottaa erilaisia sävyjä ja äänenvärejä, mikä ei juurikaan onnistu cembalolla. (Carlin 1988, 42.) Kun cembalo ja klavikorditekstuuria soitetaan nykyaikaisella pianolla, on parempi ottaa soittoon mukaan pianon edut, esimerkiksi laaja dynaaminen skaala, kuin yrittää matkia pianolla cembalon sointia (Donington 1978, 104). 1600-luvulla cembalo- ja urkumusiikki alkoivat eriytyä (Stolba 1998, 228). Uruilla soitettiin paljon hengellistä musiikkia, kun taas cembalolla esitettiin maallista musiikkia (Carlin 1988, 40).

Kosketinsoittimien tekstuuri on paljon saman tyylistä kuin kanteletekstuuri, ja sitä on suhteellisen helppo soveltaa suoraan kanteleelle. Monille barokin kosketinsoittimille tyypillinen non legato -soittotapa on kuitenkin vaikea toteuttaa kanteleella. Kanteleelle ominainen pitkä jälkikaiku joudutaan silloin väkisin katkaisemaan. Non legaton soittaminen kanteleella on hidasta, sillä soittajan täytyy erikseen sammuttaa jokainen ääni. Kosketinsoittimilla soittotapa on taas hyvin ketterä. Kanteleella voi



olla mahdoton toteuttaa samankaltaista sointikuvaa kuin alkuperäisellä instrumentilla. Siksi nuottivihkoon valittu kosketinsoitinohjelmisto ei sisällä pitkiä non-legato jaksoja.

## **Luuttu**

Luuttu (tarkoitetaan myös vihuela da manoa ja kitaraa) on hyvin ilmaisuvoimainen soitin. Vaikka luuttu on äänenvoimakkuudeltaan varsin hiljainen, sen ilmaisuvoima löytyy herkkyydestä ja hiljaisesta soinnista. Soittaja tuottaa äänen koskettamalla suoraan soittimensa kieliä toisin kuin jousisoittimissa, joissa ääni tuotetaan jousen välityksellä tai kosketinsoittimissa, joissa ääni syttyy vasta koskettimen välityksellä. Luutisti säätölee sormenpäillään äänen voimakkuutta, -väriä, intensiteettiä ja puhtautta (Smith 1992.) Kieliä voitiin soittaa myös kynsillä, jos haluttiin saada aikaan terävämpi ääni (Donington 1978, 96).

Suurin osa 1500-luvulla luutulle sävelletystä musiikista oli polyfonista, kuten fantasiat ja ricercarit. Yli puolet teoksista on vokaalimusiikista luutulle tehtyjä sovituksia. Osa sovituksista muistuttaa hyvin läheisesti alkuperäisiä vokaaliversioita, mutta osaan sovituksista on lisätty runsaasti koristelua, eri rekistereitä tai harmonisempaa säestystä polyfonisen linjan sijaan. Renessanssin luuttumusiikkiin kuuluvat monet tanssit (esimerkiksi galliardit ja pavanet), joista osa on muotoutunut instrumentaaliversiona niin taidokkaiksi ja rytmisesti monimutkaisiksi, ettei niitä juurikaan voi tanssia. Osa tansseista on ainoastaan kuunneltavaksi tarkoitettua soitinmusiikkia. Sooloteosten lisäksi luuttua käytettiin paljon laulun säestyssoittimena sekä yhtyekokoonpanoissa. Suuremmissa yhtyeissä saattoi olla useampiakin luuttuja. (Donington 1978, 96; Smith 1992.)

Kanteleessa ääni syntyy samoin kuin luutussa, soittajan suoralla kosketuksella kieleen. Yhteistä näillä kahdella instrumentilla on myös hiljainen, herkkä sointi. Molemmille soittimille on luonteenomaista jälkikaiku, joka on kuitenkin kanteleessa selvästi pidempi kuin luutussa.

## **Harppu**

Harppua soitettiin lähinnä Ranskassa, Irlannissa, Skotlannissa ja Walesissa, mutta monien soittajien taidot olivat tunnettuja muuallakin Euroopassa. (Weiser 1995, 6; McGee 1990, 68.) 1400-luvulta alkaen harppu oli hyvin suosittu erityisesti laulujen säestyssoittimena. Harppua käytettiin

eniten kelttiläisessä kansanmusiikissa ja ritareiden rakkauskertomuksissa. (Lawrence-King 1992.) Harpistia pyydettiin usein soittamaan häihin, hautajaisiin, messuihin ja muihin tilaisuuksiin. Erityisen suosittu harppu, samoin kuin luuttu, oli vakavien laulujen säestyssoittimena (Weiser 1995, 6.)

Renessanssin ja barokin aikana oli käytössä eri kokoisia harppuja. Kieliä oli yleensä 24–43. Irlantilaisen harpun kielet olivat tavallisesti metallia ja skottilaisen harpun suolikieliä. (Weiser 1995, 6; McGee 1990, 68.) Muun muassa erilaisista kielistä johtuen barokkiharput olivat soinniltaan kuulaampia ja kaikuisampia kuin nykyajan konserttiharput. Barokin aikana harppua käytettiin soolosoittimena, laulujen säestyssoittimena sekä erilaisissa orkesterikokoonpanoissa. (Donington 1978, 96.) Harpun suosio alkoi vähitellen hiipua, kun diatonisella harpulla ei pystytty enää soittamaan uusinta musiikkia. Vähitellen viulu ja muut soittimet korvasivat harpun sekä soolo että orkesterisoitossa. (Weiser 1995, 6.)

Kanteleella soitetaan paljon harppumusiikkia. Monille kanteleensoittajille ovat tuttuja Barokin aikana eläneen kuuluisan harpistin Turlough O'Carolan (1670–1738) säveltämät kappaleet (Weiser 1995, 9). Monet asiat yhdistävät näitä kahta soitinta. Kanteleen soittotapa on samantyylinen kuin harpun. Kanteleen kielet ovat metallia, joten äänen väri on lähellä metallikielisen irlantilaisen harpun sointia. Diatonisen soittimen mahdollisuudet ja ongelmat ovat tuttuja molemmille soittimille.

## Kanteleelle soveltuva musiikki

Useat vanhaan musiikkiin perehtyneet muusikot ovat pyrkineet käyttämään autenttisia soittimia, esimerkiksi valitsemalla pianon tilalle cembalon tai sellon tilalle gamban. Autenttisten soittimien käyttö vaikuttaa erityisesti sointiin, mutta myös monet tyyliseikat on helpompi toteuttaa aikakauden instrumenteilla. Musiikillisesti tärkeämpi on kuitenkin se, kuinka instrumenttia käytetään. Sekä renessanssin että barokin aikana oli yleistä, että jollekin soittimelle sävellettyä musiikkia soitettiin myös muilla sen ajan soittimilla. Vaikutus oli tietenkin silloin erilainen, mutta ei välttämättä huonompi. Jokainen voi itse miettiä, onko tämä soitin sopiva ilmaisemaan kyseistä musiikkia. (Donington 1978, 38–40.)

On mielenkiintoista leikkiä ajatuksella: olisiko J. S. Bach säveltänyt musiikkia kanteleelle, jos konserttikantele olisi silloin keksitty? Millaista musiikkia kanteleelle olisi syntynyt? Nykyaikaisessa konserttikanteleessa on paljon samoja ominaisuuksia kuin edellä mainituissa soittimissa. Ääni

tuotetaan näppäilemällä kieliä sormenpäillä samoin kuin luutun ja harpun soitossa. Kantele ei ole niin ketterä soitin koristeluun kuin esimerkiksi viulu ja cembalo. Kantele on äänenvoimakkuudeltaan yhtä hiljainen soitin kuin klavikordi, luuttu ja harppu. Soittaja ei voi vaikuttaa ääneen enää sen syttymisen jälkeen toisin kuin jousisoittimien soittajat tai puhaltajat. Myöskään vibratoa ei ole mahdollista toteuttaa. Nuottitekstuuri on samankaltaista kuin kosketinsoittimien ja harpun nuottikirjoitus. Kanteleen äänenväri on sekoitus klavikordia, cembaloa, harppua ja luuttua.

Äänenväriin, soittotekniikan, nuottikuvan ja ambituksen perusteella nuottivihkoon valitut kappaleet on etsitty alun perin luutulle, kosketinsoittimille ja harpulle sävelletystä musiikista. Nuottivihkoon pyrittiin löytämään sellaisia kappaleita, joissa sävellyksen luonne ei radikaalisti muuttuisi, kun se soitetaan kanteleella. Läheskään kaikki luutulle ja kosketinsoittimille sävelletyt kappaleet eivät olleet käyttökelpoisia kanteleelle. Esimerkiksi monissa barokkikappaleissa esiintyi niin paljon kromatiikkaa, että kanteleensoittaja olisi tarvinnut kolmannen käden selvitäkseen vivun väännöistä. Vaativammissa kappaleissa kromatiikkaa esiintyy, mutta vivuista huolimatta ne on mahdollista soittaa kanteleella kappaleen luonteen mukaisessa tempossa. Osa vihkoon valituista kappaleista on täysin diatonisia, jotta aloitteleva kotikanteleensoittajakin voi tutustua vanhan musiikin maailmaan.

## **Sävellajit ja viritys**

Renessanssin ja barokin aikana ei vielä ollut käytössä vakiintunutta viritystasoa. Viritystaso vaihteli esimerkiksi soittimen, soittajan ja paikkakunnan mukaan. Sävellajijattelussa sen sijaan tapahtui suuri muutos renessanssin aikakaudelta barokkiin siirryttäessä. Moodeista siirryttiin vähitellen duuri–molli-tonaliteettiin. Erilaiset viritysjärjestelmät loivat mielenkiintoisen sointimaailman.

## **Moodit**

Renessanssin musiikki pohjautui suurelta osin moodeihin. Monet kirkkosävelmien melodiat pohjautuvat moodeihin, jonka vuoksi moodeja kutsutaan myös nimellä kirkkosävellajit. Moodit eivät ole sidottuja tiettyyn säveltasoon vaan ne perustuvat intervaleihin tai koko- ja puolisävelaskeleiden järjestykseen. (Carlin 1988, 27–28.) Jokainen renessanssin aikana käytetyistä moodeista (doorinen, fryyginen, lyydinen ja miksolyydinen)

koostuu kahdesta osasta: kvintistä ja kvartista. Kun kvintti ja kvartti ovat pääsävelen yläpuolella, sanotaan moodia autenttiseksi. Kun asteikko liikkuu kvartin pääsävelen alapuolella ja kvintin sen yläpuolella sanotaan asteikkoa plagaaliseksi moodiksi. Moodin edessä käytetään silloin etuliitettä: hypo, esimerkiksi hypolyydinen. Autenttisten moodien sanottiin olevan luonteeltaan iloisia ja valoisia, kun taas plagaalisia sanottiin tummemmiksi ja synkemmiksi. Jokainen moodeista on myös luonteeltaan erilainen, johtuen sen sisäisistä intervallisuhteista. Esimerkiksi plagaalista doorista eli hypodoorista asteikkoa oli tapana käyttää surullisissa teksteissä. (Curtis 1992.) Soittajille ja laulajille annettiin ohjeeksi, että heidän täytyy ensin opiskella soitettavan kappaleen moodi, jotta he voisivat taidokkaasti ilmaista kyseistä musiikkia (Meier 1988, 27). Moodin vaihtaminen toiseksi oli myös mahdollista. Esimerkiksi fryygisen moodin tilalla käytettiin usein hypomiksolyydistä asteikkoa. Moodin muutos vaikutti kappaleen tunnelmaan. (Curtis 1992.)

### **Duuri–molliteetti**

1600-luvun alussa musiikin harmoninen materiaali muuttui. Vuosisadan lopulla moodeista jäi jäljelle enää duuriasteikko. Jotta duuri–molliteettiin perustuva musiikki ei olisi liian yksitoikkoista, asteikkoa transponoitiin alkamaan eri sävelestä. *Keskisävelvirityksen* (ks. 45–56) ja *hyvin temperoidun virityksen* (ks. 46–47) eri kokoisten intervallien myötä sävellajit saivat oman erityisluonteensa. Kun eri sävellajien intervallit ja soinnut soivat eri tavoin, sävellajit saivat omat tunnesisällöt eli affektit. Yleinen ajattelutapa oli, että mitä ”epäpuhtaampi” sävellaji sitä voimakkaampi tunnelataus sävellajista välittyy. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.)

Duurikolmisoinnuista muodostui jaloin sointu, täydellinen konsonanssi, pyhän kolminaisuuden symboli. Mollikolmisointua pidettiin vähempiarvoisena, ponnettomana sointuna, joka edusti kaaosta. Kappaletta ei tietenkään saanut päättää kaaokseen, joten siksi jokainen kappale tuli päättää duurikolmisointuun (pikarditerssiin). (Harnoncourt 1986, 89–90.)

### **Puhdas viritys**

1500–1700-luvuilla soittimien viritys pohjautui suhdelukuoppiin, jonka perustana oli yläsävelsarja (Harnoncourt 1986, 87). Soittimet viritettiin useimmiten puhtaaseen (kvintti-terssi) viritykseen tai keskisävelvirityk-

seen. Puhtaan kvintti-terssivirityksen pohjana on osasävelsarjan viisi ensimmäistä säveltä. (Otavan musiikkitieto 1997, 481.) Erityisesti puhtaan kvintin tarkka viritys (n. 702 cent) oli tärkeää, sillä siihen pohjautuivat muiden pienempien intervallien viritys. Puhtaassa virityksessä puhdas duuriterssi on suppeampi kuin tasavireisessä virityksessä. Molliterssi taas on laajempi kuin tasavireinen molliterssi. (Covey-Crump 1992.) Puhdas viritys toimii hyvin kaikissa moodeissa, mutta se ei ollut käyttökelpoinen viritystapa kaikille renessanssi-instrumenteille. Taulukossa 7 kuvattu viritys toimii kanteleessa hyvin silloin, kun kaikki vivut ovat perusasennossa (C-duurin tai a-mollin mukaan).

*Taulukko 7. Intervallien koot puhtaassa virityksessä.*

*(Covey-Crump 1992, 325; Manthey, s.17, sovellettu kanteleelle).*

Intervalli	Viritys poikkeaa tasavireisyydestä (cent)
oktaavi (C)	0
suuri septimi (H)	- 12 (?)
suuri seksti (A)	- 15 (?)
kvintti (G)	+ 2
kvartti (F)	- 2
duuriterssi (E)	- 14
sekunti (D)	+ 4
(C)	0

## Keskisävelviritys

Monia soittimia, kuten kosketinsoittimia, ei ole mahdollista virittää täysin puhtaisiin intervalleihin. Keskisävelviritys on eräänlainen kompromissi puhtaasta virityksestä. Viritys perustuu puhtaisiin tersseihin. Siinä viritetään puhtaaksi niin monta suurta terssiä kuin mahdollista. Viritys toimii hyvin, jos ylennyksiä tai alennuksia on vain muutama. (Stolba 1998, 213.) Kvintti viritetään puhtaasta ja tasavireisestä kvintistä poiketen suppeammaksi. Sen pohjalta säädetään muut intervallit. Erilaiset viritysjärjestelmät ovat olleet käytössä samanaikaisesti. Oikea viritys on saatu kokeilemalla eri virityksiä käytännössä. Käyttämällä tasavireisestä virityksestä poikkeavaa viritystä saadaan renessanssi- ja barokkimusiikista sävellajien ja kappaleiden luonne paremmin esille. (Covey-Crump 1992.) Taulukkoon 8 on merkitty, miten keskisävelviritys poikkeaa tasavireisestä virityksestä.

Taulukko 8. Intervallien koot keskisävelvirityksessä.  
(Covey-Crump 1992, 325 pohjalta sovellettu kanteleelle)

Viritettävä sävel, cent (viritys poikkeaa tasavireisyydestä)	Ylennykset	Alennukset
H - 6		B + 15
A 0		As + 21
G + 6	Gis - 15	
F + 12	Fis - 9	
E - 3		Es + 18
D + 3		
C + 9	Cis - 12	

Kantele on suhteellisen helppo virittää jompaan kumpaan näistä viritysjärjestelmistä. Suosittelen kokeilemaan puhdasta viritystä silloin, kun kappaleessa ei tarvita ylennyksiä eikä alennuksia. Muissa kappaleissa voi käyttää keskisävelviritystä. Renessanssin ja barokin aikana käytetyt viritysjärjestelmät antavat sen ajan musiikista uudenlaisen elämyksen. Erilainen viritysjärjestelmä saa myös kanteleen soimaan aivan eri tavalla. Tasavireisyyteen tottunut korva vaatii aluksi totuttelua, sillä toisenlainen viritys voi kuulostaa epävireiseltä, vaikkei se sitä olekaan. Esimerkiksi puhtaan virityksen puhtaat (suuret) terssit kuulostavat tasavireisyyteen tottuneesta liian suppeilta (Harnoncourt 1986, 92).

### Tasavireinen viritys

Ensimmäisiä merkkejä tasavireisestä viritysjärjestelmästä on jo vuodelta 1518. Tällä *hyvin temperoidulla* virityksellä tarkoitettiin viritystapaa, jossa osa intervalleista viritetään tietoisesti falskeiksi, niin että kaikissa sävellajeissa soittaminen olisi mahdollista. Näitä uusia viritysmahdollisuuksia tutkittiin laajemmin 1600-luvun alussa, mutta hyvin temperoitu viritys hyväksyttiin yleisesti vasta vuosina 1740–1780. (Stolba 1998, 213–214; Harnoncourt 1986, 94.) J. S. Bach toimi eräänlaisena uudisraivaajana käyttämällä kaikkia sävellajeja kokoelmassaan *Das Wohltemperierte Klavier I-II* (Stolba 1998, 276, 317). Nykyisin käytetyssä *tasavireisessä* virityksessä oktaavi jaetaan kahteentoista yhtä suureen puoliaskeleeseen. Tasavireisessä virityksessä oktaavit ovat puhtaita, kvinttejä on supistettu ja muutkin intervallit ovat hiukan epäpuhtaita. Kaikki sävellajit ovat käyttökelpoisia, mutta intervallien suhteet eivät tule enää niin selvästi

esille. (Otavan musiikkitieto 1997, 481.) Barokin aikana tasavireistä viritysjärjestelmää pidettiin huonona vaihtoehtona, sillä sävellajit menettävät oman yksilöllisen luonteensa. Kaikki sävellajit soivat samalla tavalla, sävelkorkeus on ainoastaan erilainen. (Harnoncourt 1986, 94.)

Ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa viritysjärjestelmää. Se, mikä jossakin viritysjärjestelmässä soi puhtaasti, onkin toisen järjestelmän mukaan epäpuhdas. Tasavireisyyteen tottuneena olemme opettaneet korvamme yhteen viritysjärjestelmään. Toisen viritysjärjestelmän korvilla kuunneltuna tasavireisyys kuulostaa epäpuhtaalta. (Harnoncourt 1986, 87.)

## **Säveltaso**

Renessanssin ja barokin aikana ei ollut mitään vallitsevaa säveltasoa, kuten nykyisin a1 viritetään 440 tai 442 Hz:iin. Lisäksi transponointi oli yleistä. (Donington 1978, 44.) Soittimet saatettiin viritää yhden kiinteäviritteisen soittimen mukaan. Viritystaso saattoi olla jopa puoli sävelaskelta nykyistä säveltasoa matalampi (a1 = 415 Hz). Monet nykyajan luutistit, cembalistit ja viulistit viritävät soittimensa 415 Hz:iin soittaessaan renessanssin ja varhaisbarokin musiikkia. (Kreitner 1992.) Toisaalta viritystaso oli Italiassa Monteverdin aikana korkeampi kuin nykyinen säveltaso (Harnoncourt 1986, 84).

Konserttikanteleellakin on helppo kokeilla, millainen vaikutus esimerkiksi puolisävelaskelta matalammalla virityksellä on sointiin. Virituksen voi toteuttaa monissa sävellajeissa kääntämällä vipuja puoli sävelaskelta alemmaksi. Esimerkiksi C-duuriin kirjoitettu kappale on mahdollista soittaa ”matalassa C-duurissa”.

## **Nuottivihkon kappalevalinnat**

Nuottivihkon materiaalin keräämistä varten lähetin sähköpostia kanteleensoiton opettajille. Pyysin heitä lähettämään tietoja opetuskäytössä olleista renessanssin ja barokin aikakauden kappaleista. Kyselyn perusteella sain kokoon noin 20 eri tasoista kanteleella soitettua kappaletta. Lähes kaikki edustivat barokkimusiikkia. Kyselyn lisäksi tutustuin itse soittamalla kahdeksantoista nuottijulkaisuun, jotka sisälsivät luutulle, harpulle ja cembalolle sävellettyä musiikkia. Mukana on monia sellaisia kappaleita, joita ei tiettävästi ole aikaisemmin soitettu kanteleella. Keräsin nuottijulkaisuista kanteleelle soveltuvat kappaleet ja kirjoitin alun perin yhdellä viivastolla olleen musiikin kahdelle viivastolle, jotta se olisi luon-

tevaa lukea kanteleensoittajan silmin. Seuraavaksi kokosin kanteleensoiton opettajilta saamani nuotit ja itse etsityn materiaalin yhteen. Lajittelin kappaleet erikseen renessanssi- ja barokkimusiikkiin, jonka jälkeen karsin vielä joitakin teoksia pois eri syistä. Esimerkiksi harppumusiikki jätettiin pois tästä vihkosta siksi, että kanteleensoittajat voivat suhteellisen helposti hankkia itselleen harppunuottijulkaisuja. Valittuani nuottivihkoon tulevat kappaleet kirjoitin kaikki nuotit tietokoneella puhtaaksi.

Muutamien kappaleiden kohdalla on päätetty vaihtaa alkuperäinen sävellaji johonkin toiseen, kanteleelle paremmin sopivaan sävellajiin. Osa barokkiteoksista on transponoitu C-duuriin tai a-molliin, koska silloin nuottivihkoon saatiin enemmän myös kotikanteleelle soveltuvaa barokkimusiikkia. Transponointi oli yleistä myös barokin aikana. Moodeissa ja tasavireisessä viritysjärjestelmässä säveltasolla ei ole juurikaan merkitystä, koska eri sävellajien intervallisuhteet pysyvät samoina. Sävellajin ominaisluonne ei välity tasavireisyydessä ollenkaan kuulijalle. Kanteleen soinnista voi kuitenkin aistia sen, onko sävellajissa paljon ylennyksiä tai alennuksia. Siksi turhia transponointeja on pyritty välttämään.

Nuottivihkoon ei ole tarkoituksella lisätty esitysmerkintöjä, elleivät ne ole oletettavasti säveltäjän itsensä merkitsemiä. Muutamiin kappaleisiin on laitettu hengitysmerkkejä (') soittajan avuksi, jotta fraasien hahmottaminen olisi helpompaa. Niihin kappaleisiin, joihin hengitysmerkkejä ei ole merkitty, on soittajan itse mietittävä luonteva fraseeraus. Alkuperäisistä nuottikuvista poiketen tahtilajit ja tempomerkinnät on merkitty nuottivihkoon nykyisin ymmärrettävään muotoon.

## **Koristelu- ja ornamentointiohjeet nuottivihkossa**

Tyylinmukaisessa musiikissa soittajalta vaaditaan aikakauden esityskäytäntöjen muistamista, ymmärtämistä ja taitoa soveltaa ohjeita käytäntöön. Kaikkien tyyliseikkojen muistaminen on aluksi vaikeaa, joten nuottivihkon kappaleet on valittu niin, että kappaleiden vaikeustaso kasvaa vähitellen. Koruja ja ornamentointia on vähemmän yksinkertaisemmissa kappaleissa. Nuottivihkon kappaleissa on käytetty kolmea erilaista tapaa koristeiden merkintään:

- 1) Joissakin kappaleissa kaikki säveltäjän merkitsemät korut on tarkasti merkitty nuotteihin. Esimerkiksi F. Couperinin sävellyksissä kaikki korut on valmiiksi merkitty, ja ne on lisäksi kirjoitettu auki liitteessä 3.



- 2) Joihinkin kappaleisiin on merkitty + symbolein ne kohdat, joihin koruja voi soittaa. Soittajan täytyy kuitenkin ohjeiden pohjalta itse miettiä, millainen koru mihinkin paikkaan sopii. (ks. s. 27)
- 3) Osa kappaleista on kokonaan ilman koristelumerkkejä. Soittaja saa itse miettiä korut ohjeiden perusteella. Esimerkiksi koruja käytetään korostamaan tärkeitä kohtia melodiassa, ylhäältä päin tulevassa melodiassa käytetään tavallisesti pralltrilliä ja alhaalta päin tulevassa melodiassa mordenttia.

Melodian koristeluohjeista on erilliset liitteet opettajan oppaan lopussa (liitteet 1–3). Eri maiden tyyleille on omat ohjeensa luvussa *barokin tyylejä*, joten soittajan on syytä tarkistaa, minkä maalaisen säveltäjän kappaleesta on kyse.

# Pohdinta

En näe ristiriitaa sille, että nykyaikaisella instrumentilla soitetaan vanhaa musiikkia. Renessanssi- ja barokkimusiikista löytyy kanteleelle paljon sopivaa soitettavaa, kun vain jaksaa sinnikkäästi etsiä. Tutustuin vanhaan musiikkiin sekä perehtymällä uusimpiin kirjallisiin tutkimustuloksiin että soittamalla paljon eri soittimille sävellettyä musiikkia. Valitsemalla laaja alue (200 vuotta, kaksi eri aikakautta ja eri maiden tyyliuuntauksia) nuottivihkoon saatiin mahdollisimman paljon eri tyyllisiä sävellyksiä.

Kirjallisten lähteiden ja omien soittokokemusten perusteella päädyin siihen tulokseen, että kanteleelle on luontevinta soveltaa renessanssin ja barokin harppu-, luuttu- ja kosketinsoitinmusiikkia. Näiden soittimien ohjelmistoista löytyi sopivia, eri kriteerit täyttäviä sävellyksiä. Kappalevalinnoissa otettiin huomioon sekä alkuperäisen soittimen että kanteleen sointi, äänenväri, soittotekniikka ja ambitus. Tavoitteena oli, ettei alkuperäisen soittimen luoma sointikuva radikaalisti muuttuisi, kun sama kappale soitetaan kanteleella. Nuottivihkoon valitut kappaleet pystytään toteuttamaan tyylinmukaisesti kanteleella oikeassa tempossa.

Vanhan musiikin esityskäytäntöihin perehtyminen vaatii työtä ja paljon harjoittelua, mutta se on antoisa matka uudenlaiseen musiikkielämykseen. Vanhan musiikin tulkinnassa on otettava huomioon musiikin historiallinen tausta. Esityskäytännöt poikkesivat nykyisistä esitys- ja merkintätavoista. Musiikki rinnastettiin puhuttuun kieleen. Rytmikäsitteily, tempo, artikulointi, fraseeraus ja koristelu pohjautuvat musiikin ja kielen samankaltaisuuteen. Musiikin tulkintaan vaikuttaa myös eri maiden tyylien ominaispiirteet.

Esityskäytäntöjen ja tyylien opiskelu kannattaa aloittaa vähitellen. Kaikkea ei ole tarkoitus kokeilla ja omaksua kerralla. Nuottivihkoon lisättiin useimpien kappaleiden yhteyteen ”vinkkinurkka”, jossa annetaan kappalekohtaisesti ohjeita musiikin tulkintaan. Tyylin opiskelun voi aloittaa esimerkiksi harjoittelemalla epätasaista soittotapaa niihin kappaleisiin, joiden vinkkinurkassa kehoitetaan niin tekemään. Toinen hyödyllinen harjoitus on opetella soittamaan yksinkertaisia koruja. Pikku hiljaa harjoittelemalla tyylliset seikat alkavat tuntua luontevilta ja korva kehittyy. Lisäksi erilaisiin vityskäytäntöihin tutustuminen tuo soittoon mukaan uudenlaisen sointimaailman.

Vanhaan musiikkiin tutustuessani huomasin, että renessanssi- ja barokkimusiikilla ja suomalaisella kansanmusiikilla on paljon yhteisiä

piirteitä. Kansanmusiikissa vapaampi ilmaisu antaa mahdollisuuden omalle luovuudelle, esimerkiksi soittaja voi itse koristella ja muunnella melodiaa tiettyjen sääntöjen mukaan (miten on kuultu, totuttu tai neuvottu tekemään). Renessanssi- ja barokkimusiikki pohjautuu pitkälti samanlaisen idean pohjalle. Nuotti on vain luuranko, joka soittajan on puettava tiettyjä sääntöjä noudattaen. Saman soittajan esitykset samasta kappaleesta voivat olla aivan erilaisia. Kansanmusiikin ja renessanssi- ja barokkimusiikin muuntelussa on paljon yhteisiä piirteitä, mutta myös eroja esityskäytännöissä.

Opettajan oppaassa on tiiviisti esitelty omasta mielestäni soittajalle keskeisimpiä vanhan musiikin tulkintaan liittyviä asioita. Aihe on niin laaja, että täysin kattavaa ohjeistusta on mahdoton laatia, eikä kaikista asioista ole olemassakaan varmaa tietoa. Toisaalta täysin autenttisiin esityksiin pyrkiminen ei ole tarpeellista, eikä edes mahdollista. Mielestäni soittajan on tärkeää ymmärtää, mitä esityserkinnät tarkoittavat ja miten ne toteutetaan kanteleella. Ohjeiden viidakko voi tuntua sekavalta ja joskus ristiriitaiseltakin. Uuden opettelu vaatii työtä. Kaikkein tärkeintä on kuitenkin nauttia hienosta musiikista, luoda eläviä kokemuksia ja tunnelmia. Haluan kannustaa soittajia etsimään itse lisätietoa: kuunnella vanhaa musiikkia, käyttää mielikuvitusta siihen, millaista kulttuuri- ja musiikkielämä oli satoja vuosia sitten, miksi asiat oli tapana tehdä niin kuin ne tehtiin. Tarkoitus on myös rohkaista soittajia vapautumaan nuottien kahleista. Soittaja voi tehdä rohkeasti kokeiluja ja tuoda oman persoonansa musiikkiin renessanssi- ja barokkimusiikkia tyyliä kunnioittaen.

Uskon, että tämä opettajan opas ja nuottivihko tuovat toivotun lisän eri aikakausia käsittelevään kanteleohjelmistoon. Uusien asioiden omaksuminen avaa ovia uudenlaiseen musiikkimaailmaan. Renessanssin ja barokin kätköistä löytyy hienoa musiikkia nykyajan ihmisille. Musiikilla on paljon annettavaa ja soittajalla paljon opittavaa.

# Lähteet

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki. Monteverdista Händeliin. London: Thames and Hudson.

Brahms, J. & Chrysander, F. (toim.) 1988. F. Couperin. Complete Keyboard Works. Series One: Ordres I-XIII. New York: Dover Publication, Inc.

Carlin, R. 1988. The World of Music. European Classical Music 1600–1825. New York: Facts On File Publications.

Cholij, I. 1992. Borrowed music. “Allez regret’s” and the use of pre-existent material. Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. s. 165–176. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Covey-Crump, R. 1992. Pythagoras at the forge: tuning in early music. Knighton, T. & Fallows, D. (ed.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. s. 317–326. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Curtis, L. 1992. Mode. Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. s. 255–264. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

De Luca, E. 2002a. Uskonpuhdistus ja vastauskonpuhdistus. Kirjassa: Opas taiteen maailmaan. Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään. (toim.) Sproccati, S., Ermini, F. & Menini, R. s. 77–85. Helsinki: WSOY.

De Luca, E. 2002b. Barokki. Kirjassa: Opas taiteen maailmaan. Länsimäinen taide varhaisrenessanssista nykypäivään. (toim.) Sproccati, S., Ermini, F. & Menini, R. s. 86–97. Helsinki: WSOY.

Donington, R. 1978. A Performer’s Guide to Baroque Music. London: Faber and Faber.

Engelke, U. 1990. Music and Language. Interpretation on Early Baroque Music According to Traditional Rules. Zürich: Pan AG.

- Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Helsinki: Otava.
- Hynninen, H. & Vapaavuori, P. 1994. Barokkipianisti. Oulu: Pohjoinen.
- Häyrynen, A. 2003a. Kuninkaan ja valtion taidetta. Ranskalaisen barokin tausta I. Rondo 8, 36–39.
- Häyrynen, A. 2003b. Todellisuus yksityiskohdissa. Ranskalaisen barokin tausta II. Rondo 9, 34–37.
- Kreitner, K. 1992. Renaissance pitch. Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. s. 275–283. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Kuusisaari, H. 2004. Hengen ristiretkeläiset. Rondo 3, 20–23.
- Lawrence-King, A. 1992. “Perfect” instruments. Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. Companion to Medieval and Renaissance Music. s. 354–364. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Mantthey, S. (Julkaisematon lähde, 1990-luku). Historische Stimmungen und ihre Anwendung auf die heutige Praxis. Zur Frage der Temperatur auf der VIOLA DA GAMBA in den Traktaten des 16.–17. Jahrhunderts. Oppimateriaali. Kirjoitus koottu avuksi viritysongelmiin.
- Mather, B. B. 1989. Zur Interpretation französischer Musik zwischen 1675 und 1775. Zürich: Musikverlag Pan AG.
- Mattila, A. 2001. Barokin syvin olemus-lyhyt oppimäärä. <http://webusers.siba.fi/amattila/barokki.html> <8.9.2003>
- McGee, T. J. Medieval and Renaissance Music. Performer’s Guide. Hampshire: Scolar Press.
- Meier, B. 1988. The modes of classical vocal polyphony. trans. Beebe, E. S. New York.
- Otavan musiikkitieto. 1997. Toim. K. Virtamo. Helsinki: Otava.
- Palas, R. 1983. Kuuntelen musiikkia. Helsinki: Otava.

Qantz, J. J. 1985. *On Playing the Flute. The classic of baroque music instruction.* London: Faber and Faber.

Rizzi, A. 2002. *Manierismi. Kirjassa: Opas taiteen maailmaan. Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään.* (toim.) Sproccati, S., Ermini, F. & Menini, R. s. 67–75. Helsinki: WSOY.

Schmitz, H.-P. 1965. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und Vokale musizierpraxis in Beispielen.* Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Segerman, E. 1992. *Tempo and tactus after 1500.* Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music.* s. 337–336. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Smith, H. 1992. *Plucked instruments: silver tones of a golden age.* Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music.* s. 135–137. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Sproccati, S. 2002. *Täysrenessanssi. Kirjassa: Opas taiteen maailmaan. Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään.* (toim.) Sproccati, S., Ermini, F. & Menini, R. s. 55–65. Helsinki: WSOY.

Stolba, K. M. 1998. *The Development of Western Music.* Boston: McGraw-Hill.

Strohm, R. 1992. *Unwritten and written music.* Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music.* s. 228–233. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Thomas, B. 1992. *Divisios in Renaissance music.* Kirjassa: Knighton, T. & Fallows, D. (toim.) 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music.* s. 345–353. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Weiser, G. 1995. *Celtic Harp Music of Carolan and othet for Solo Guitar.* Fullerton CA: Centerstream Publishing.

Woods, S. 1987. *Irish dance tunes for all harps.* Los Angeles: Woods Music and Book Publishing.

# Liitteet

## Liitteet

### Liite 1. Koristelutapoja renessanssimusiikissa (1 A, B, C, D).

1A Kadenssin koristelu, melodia alhaalta päin (McGee1990, 152)

a) koristelu 1400- ja 1500-luvun musiikissa

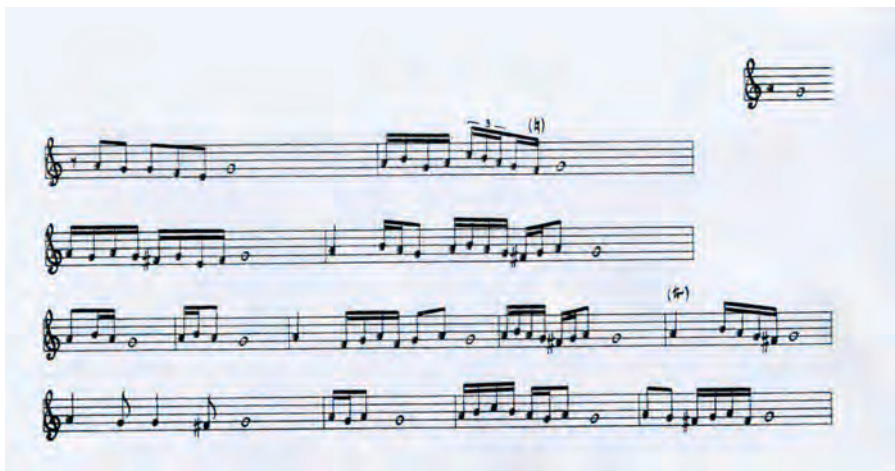
b) koristelu 1600- luvun musiikissa

c) koristelu näillä kaikilla vuosisadoilla

The image displays a musical score for '1A Kadenssin koristelu, melodia alhaalta päin' (McGee 1990, 152). It features three examples of ornamentation, labeled a, b, and c, each presented on a single staff with a treble clef. Example 'a' shows a melodic line with various ornaments, including grace notes and mordents. Example 'b' shows a similar melodic line with different ornamentation patterns. Example 'c' shows a melodic line with more complex ornamentation, including triplets and grace notes. Above the main staff, there is a small diagram showing a treble clef followed by the word 'or' and a musical staff with a single note and a grace note, indicating the notation for ornaments.



1B Kadenssin koristelu, melodia ylhäältä päin (McGee1990, 153)



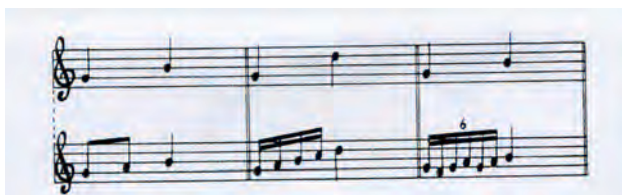
The image shows a musical score for exercise 1B, consisting of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with a trill ornament marked with a '3' and '(tr)'. The third staff features a dynamic marking of '(f)'. The fourth staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and ornaments.

1C Alaspäisen asteikkokulun koristelu (McGee 1990, 169)



The image shows a musical score for exercise 1C, consisting of three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. Each staff shows a descending scale with various ornaments. Staff 'a' has a trill ornament. Staff 'b' has a trill ornament. Staff 'c' has a trill ornament.

1D Intervallien täyttö (McGee 1990, 151)

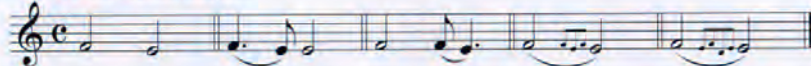


The image shows a musical score for exercise 1D, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line. The bottom staff continues the melody with various rhythmic patterns and ornaments.

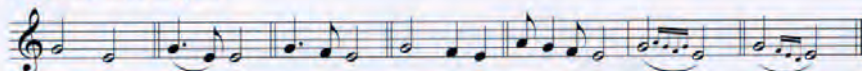
*Liite 2. Koristelutapoja barokkimusiikissa*

Esimerkkejä ranskalaisen barokin koristelusta  
(Mather 1989, 57-58, 78-82)

melodiassa sekunti alaspäin:

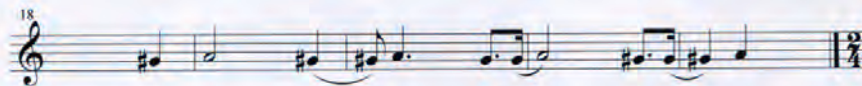
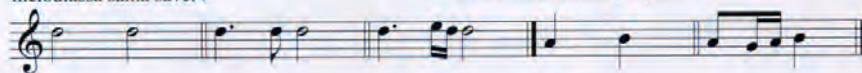


melodiassa terssi alaspäin:

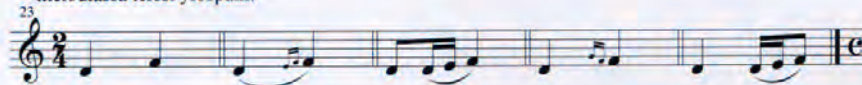


melodiassa sama sävel :

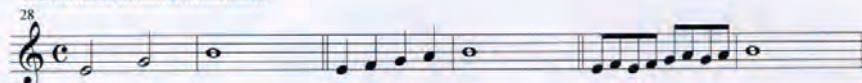
melodiassa sekunti ylöspäin:



melodiassa terssi ylöspäin:



melodiassa kolmisointukulku:



Koristeluesimerkkejä saksalaisessa musiikissa  
(Engelke 1990, 43-53)

MELODIASSA SAMA SÄVEL

tasaisia aika-arvoja ylös- tai alspäin:



eti aika-arvoja:



pisteellisiä rytmejä:



MELODIAN LOPUSSA SUURI HYPPY, silloin koristelunkin lopussa sama hyppy:

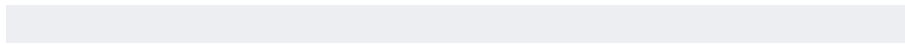


ei siis näin:



MELODIASSA SEKUNTI YLÖS:





47 "KVINTIN TÄYTTÖ"

53

59

63

## Liite 3. Tavallisimmat korukuviot

Tavallisimmat korukuviot  
(Hyvvinen & Vapaavuori 1994, 100-101)

Purcell 1696

J.S.Bach 1720

Rameau 1724

Koristeluesimerkki Couperinin musiikista  
(Brahms & Chrysander 1988, xiv)

The image displays a musical score for a decorative exercise in 3/4 time. It is divided into three systems. The first system is labeled 'kirjoitettu' (written) and 'soitetaan' (performed). The 'kirjoitettu' part consists of two measures of a single chord with a fermata. The 'soitetaan' part consists of two measures of a rhythmic pattern: a quarter note followed by eighth notes. The second system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both with fermatas. The third system shows a melodic line with trills in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The final system is labeled 'kirjoitettu' and 'soitetaan', showing the written chord and the performed rhythmic pattern.

# JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULUN

## *Julkaisuja*



### MYYNTI JA JAKELU

Jyväskylän ammattikorkeakoulun kirjasto

PL 207, 40101 Jyväskylä

Rajakatu 35

40200 Jyväskylä

Puh. 040 552 6541

Sähköposti: [julkaisut@jamk.fi](mailto:julkaisut@jamk.fi)

[www.jamk.fi/julkaisut](http://www.jamk.fi/julkaisut)

### VERKKOKAUPPA

[www.tahtijulkaisut.net](http://www.tahtijulkaisut.net)



JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULU  
JAMK UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

PL 207, 40101 Jyväskylä  
Rajakatu 35, 40200 Jyväskylä  
Puh. 020 743 8100  
Faksi (014) 449 9700  
[www.jamk.fi](http://www.jamk.fi)

AMMATILLINEN OPETTAJAKORKEAKOULU

HYVINVOINTIYKSIKKÖ

LIIKETOIMINTA JA PALVELUT -YKSIKKÖ

TEKNOLOGIAYKSIKKÖ





JYVÄSKYLÄN  
AMMATTIKORKEAKOULU

Kanteleen kanssa renessanssi- ja barokkimusiikin maailmassa on kaksiosainen julkaisu, joka sisältää nuottivihkon ja erillisen opettajan oppaan. Vanhan musiikin esityskäytännöt poikkesivat paljon nykyisistä esitystavoista.

Opettajan oppaasta löytyy apua nykyajan muusikolle renessanssi- ja barokki-musiikin tulkintaan ja esityskäytäntöihin. Ohjeita esimerkiksi koristelusta, rytmikasta ja artikuloinnista on havainnollistettu nuottiesimerkein. Lisäksi eri maiden tyyleille on omat ohjeensa. Oppaassa on kerrottu myös erilaisista viritysjärjestelmistä, joita soittaja voi kokeilla tulkitessaan vanhaan musiikkiä kanteleella. Opettajan oppaassa pohditaan myös sitä, miten nykyaikainen instrumentti muovautuu vanhan musiikin tulkiksi. Toivotan mielenkiintoista matkaa!

ISBN 978-951-830-331-5 (PDF)

*Tämä teos on verkkoversio v. 2005  
ilmestyneestä samansisältäisestä  
JAMKin sarjajulkaisusta*