

Barokkimusiikin matkaopas



METROPOLIA
AMMATTIKORKEAKOULUN
JULKAISUJA

SARJA B: OPPIMATERIAALIT 1

Petra Aminoff, Lauri Pulakka ja Annamari Pölhö

Petra Aminoff, Lauri Pulakka ja Annamari Pölhö

Barokkimusiikin matkaopas

METROPOLIA AMMATTIKORKEAKOULUN JULKAISUJA

SARJA B: OPPIMATERIAALIT 1 · 2008



©Tekijät

Julkaisu on tekijänoikeussäädösten alainen.
Teosta voi lukea ja tulostaa henkilökohtaista käyttöä varten.
Käyttö kaupallisiin tarkoituksiin on kielletty.

Julkaisija Metropolia Ammattikorkeakoulu
www.metropolia.fi/julkaisut

ISBN 978-955-5797-01-5
ISSN 1797-8181



Barokkimusiikin matkaopas

Barokkimusiikki syntyi Italiassa 1600-luvun alussa vastareaktionä monimutkaiselle renessanssipolyfonialle, *'prima pratticalle'*. Syntyi monodia, säestyksellinen yksinlaulu, *'seconda prattica'*, *'stile moderno'* eli uusi tyyli. Siihen liittyy olennaisesti kenraalibasson, tämän käytännöllisen säestysjärjestelmän syntyminen, jossa sointusoittajalle kerrottiin basson lisäksi tarvittavat soinnut sointunumeroin. Barokkimusiikin sijasta voitaisiinkin puhua monodian tai kenraalibasson aikakaudesta, jotka olisivat paljon valaisempia termejä; itse asiassa mitään yhtä yhtenäistä tyyliä ei barokin aikana ollut, vaan toisistaan poikkeavat kansalliset tyylit kukoistivat.

Ranskalainen ja italialainen tyyli olivat barokkimusiikin kaksi suurta vastakohtaa. Kun italialaiset virtuoosit kohahduttivat yleisöään kiihkeillä vastakohtilla, sonaattiansa Allegro-osien taiturillisilla murtoosointukuvioilla tai vuodattivat sydänvertaan laulavissa Adagioissaan, joita he koristelivat hetken inspiraation innoittamina trillein, asteikoin ja intervallitäytöin, ranskalaiset peräänkuuluttivat tanssisarjoissaan selkeyttä ja yksinkertaisuutta, rytmistä tarkkuutta, hienostuneisuutta ja hyvää makua. Säveltäjät merkitsivät näkyviin kaikki haluamansa koristeet; esittäjän tehtäväksi jäi "vain" symboli-in täsmällinen toteuttaminen. Saksalaiset ja englantilaiset napsivat vaikutteita vuoroin kummaltakin hallitsevalta tyyliltä sulauttaen ne omiksi sekoituksikseen. Kuten aikansa tunnetuimpiin muusikkoihin kuulunut Johann Joachim Quantz kiteyttää teoksessaan *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Tutkielma huilun soittamisesta, 1752; käännetty englanniksi nimellä *On Playing the Flute*): italialainen musiikki on sattumanvaraisempaa ja enemmän esityksestä riippuvaa kuin säveltäjän rajoittama ranskalainen. Hänen mielestään italialaiset kirjoittavat ennemmin taitureille, kun taas ranskalaiset sävellykset kelpaavat myös harrastajille. Italialaisten laulutapa on taidokkuudessaan ja espressiivisyydessään paljon arvokkaampaa, mutta ranskalaiset päihittävät tarkalla soittotyylillään "kummalliset" ja "sattumanvaraiset" italialaiset.

Se, mikä kaikille tyylielle oli yhteistä aina 1700-luvun jälkipuolelle asti, oli kenraalibasso-ajattelu. Musiikki pohjautuu bassolle, harmoniat ja koko kudus rakentuu basson päälle. Soolosonaateista isoihin orkestereihin basso continuo on kantava rytmisen ja harmonisen perusta, jonka vakaan pulssin päälle ylä-äännet soittavat. Ei niin, että melodiaääni on oikukas kuningatar tai primadonna, jota muut kumartavat ja parhaansa mukaan seurailevat. Tämä ajatus pätee luonnollisesti myös kosketinsoitin-musiikissa: basso harmonioineen on se kivijalka, jolle kappaleet rakennetaan: Melodia ja basso ovat tasavertaiset äänet, ja basso toimii kapellimestarina.



Sävellysmuodot

Varhaisbarokin aikana kehittyivät erilaiset luonteenomaiset sävellysmuodot ja -tekniikat. Näitä olivat instrumentaalimusiikissa ennen muuta tanssit ja tanssityyliset sävellykset. Jo mainittu vokaalimusiikin keskeinen tekniikka monodia, *'stile rappresentativo'*, jossa teksti ja puheen jäljittely olivat etusijalla, vaikutti myös soitinmusiikkiin. Erilaiset vapaamuotoiset ja improvisaatioon perustuvat soitinsävellykset, kuten erityisesti kosketin- ja näppäilysoittimille sävelletyt toccatat ja preludit, edustivat retorista ja puheenomaista lähestymistapaa. Paljon käytettiin myös polyfonista ja jäljittelyyn perustuvaa sävellystekniikkaa – tällä tekniikalla oli oma osansa sonaatin synnyssä. Tyypillisesti varhaisbarokin sonaateissa yhdisteltiin luontevasti kaikkia näitä tekniikoita, jolloin vaikkapa polyfonisen jakson päätteeksi kuultiin vapaata resitointia ennen seuraavaa tanssillista jaksoa.

Tanssit

Yksittäiset tanssit ja erilaiset tanssisarjat olivat säveltäjien suosiossa ympäri Eurooppaa. Osa tansseista oli jo renessanssin peruja, ja ne kokivat melkoisia muodon- ja temponmuutoksia ennen päätymistään tyypilliseen nykyään tuntemamme barokin tanssisarjaan, joka pelkistetyimmillään sisältää tanssit: allemande – courante – sarabande – gigue. Sarabanden ja giguen väliin voitiin sijoittaa useita 'keventäviä' tansseja kuten esimerkiksi gavotte, menuet, bourrée, rigaudon tai passepied. Sarjan alussa saattoi olla preludi tai alkusoitto. Paljon suosittiin myös variaatiosävellyksiä, jotka perustuvat toistuvaan bassokulkuun (kuten tanssit passacaglia tai ciaccona/chaconne), aikakauden suosituimpiin sävelmiin (esimerkiksi Ballo del Gran Duca, Pavana Lachrimae, John come kiss me now), tai soitunkiertoon (esimerkiksi folia, romanesca ja bergamasca).

Olennaista on löytää kunkin tanssin ydin: se fraseeraus ja poljento, tanssin rytmikkyys ja svengi, mikä tekee sen tunnistettavaksi. Ohessa muutamia aikalaisten tai maanmiesten kuvauksia tällä levyllä esiintyvistä tansseista:

Courante/ Corrente

Nelle Corrente, e Balletti, si dovrà osservare il tempo allegro
"Couranteissa ja ballettoissa on noudatettava iloista tempoa."

G. Scipione, *Intavolature di cembalo*, 1650

corantoës, are lessons of... a quicker triple-time...full of sprightfulness, and vigour, lively, brisk and cheerful.

"Courantet ovat nopeampia kolmijakoisia kappaleita täynnä eloisuutta, tarmoa, vilkkaita, reippaita ja hyväntuulisia."

T. Mace, *Musick's Monument*, 1650

Toisaalta ranskalaistyyppisestä courantesta sanottiin:

allerernstshafftes (Rhythmus) den man finden kann

"Kaikkein vakavin (poljento), jonka voi löytää"

J.G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732



Gavotte

gay
"iloisesti"

Monteclair, *Nouvelle Methode*, 1709

manchmal hurtig, bisweilen aber auch langsam
"toisinaan vikkellä, mutta joskus myös hidas"

J.G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732

Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude.
Niiden affekti on todella oikea riemuitseva ilo.

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739

Toys, or Jiggs, are Light-Squibbish things....are of any sort of time.
"Toyt ja giguet ovat kepeän sähäkkäitä kappaleita missä hyvänsä tahtilajissa."

T. Mace, *Musick's Monument*, 1650

Gigue/Giga

leger
"kepeästi"

Monteclair, *Nouvelle Methode*, 1709

gay
"iloisesti"

Monteclair, *Nouvelle Methode*, 1709

Menuet

Une danse fort gaye et fort vite.
"Hyvin iloinen ja hyvin nopea tanssi"

F. le Cocq, *Abrégé alphabetique*, 1729–1730

eine mässige Lustigkeit
"kohtuullisen hauska"

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739

Alunperin Latinalaisesta Amerikasta Eurooppaan kulkeutunut sarabande oli nopea ja hurja tanssi:
en danseurs de sarabandes, dont la souplesse du corps et la vitesse des pieds estonne les regardans
"sarabande-tanssijoiden kehojen notkeus ja jalkojen nopeus hämmästyttää katsojia"

Ballets des peuple d'Europe, 1626

Sarabande

are more toyish, and light, than Corantoes...
"ovat leikkisämpiä ja keveämpiä kuin courantet"

T. Mace, *Musick's Monument*, 1650

Mutta se hidastui ja vakavoitui Ranskassa vähitellen:
la sarabande, passacaille et courante doivent se battre gravement
"sarabandessa, passacaillessa ja courantessa pitää olla vakava syke"

C. Masson, *Nouveau traité des regles*, 1699

grave
"vakavasti"

Monteclair, *Nouvelle Methode*, 1709



Passacaille

... *passacaglio...le mouvement en est ordinairement plus grave que celuy de la chaconne, le chant plus tendre, et les expressions moins vifves.*
... "passacaglian tempo on tavallisesti hitaampi kuin chaconnen, sen melodia lempeämpi ja ilmaisu vähemmän nopeaa."
... "Chaconne: *gay* (iloisesti), Passacaille: *grave* (vakavasti)"
... Montclair, *Nouvelle Methode*, 1709

Improvisatoriset sävellykset

Monodiaan liittyi ajatus tekstin yliveritaisuudesta. Teksti oli "kaikkein tärkeintä" ja rytmi ja harmonia olivat sille alisteisia. Teksti määräsi kappaleen tunnelman, tunnetilan eli affektin, jota sitten vaihdeltiin tekstin mukaan teoksen edetessä. Tarkoitus oli saada myös kuulija tämän tunnetilan valtaan.

Meidän korvissamme esimerkiksi Claudio Monteverdin oopperoiden melodiat eivät kuulosta kovin laulullisilta. Niiden resitatiivit ovat pitkiä ja polveilevia, mutta äärimmäisen tarkkaan puherytmin ja sanapainojen mukaan rytmitettyjä. Kuulija ei voi aavistaa nuottikuvan tarkkuutta, koska hän kuulee vain sen puheenomaisuuden. Tätä retorisuutta ja voimakasta heittäytymistä affektien maailmaan tulisi tavoitella vapaamuotoisissa soitinsävellyksissä, preludeissa, toccatoissa ja myöhäisemmissä fantasiaissa, jotka edustavat instrumentaalimusiikissa resitoivaa, vapaata retoriikkaa.

Polyfoniset sävellykset

Kolmas sävellystyyppi, jota barokin aikaan suositettiin kaikkialla, oli polyfoniset teokset, ricercaret, capricciot ja fuugat, joita etenkin Englannissa kutsuttiin myös fantasiaiksi. Nämä kumpusivat suoraan renessanssin madrigaaleista, laulu- tai gambayhtymusiikista, jossa jokainen ääni piti fraseerata ja artikuloida itsenäisesti, yhtä elävästi; aivan kuin sitä laulaisi yksi ihminen, joka tekee kaikkensa tämän yhden äänen linjojen luomiseen puhutellakseen siten kuulijaansa. Tanssien ja toccatojen vertikaalisuuden sijaan nämä teokset vaativat horisontaalista lähestymistapaa.

Sonaatti

Neljäs sävellystyyppi on sonaatti, joka kehittyi varhaisbarokin canzonasta. Canzonat koostuivat tavallisimmin useista lyhyehköistä fuugamaista jäljittelyä sisältävistä jaksoista, joiden väleissä esiintyi resitoivia ryöpsähdyksiä. 1650-luvulla canzonista kehittyi neliosainen *sonata da chiesa*, kirkkosonaatti, jonka osien rakenne oli hidas-nopea-hidas-nopea. *Sonata da camera*, kamarisonaatti, sisälsi puolestaan tavallisimmin preludin ja joitakin tanssiosia. Termi sonaatti merkitsi alunperin mitä hyvänsä soitettua sävellystä. Varhaiset sonaatit ovat hyvin samantyyppisiä kuin canzonat, eikä varhaisbarokin sonaatteja omistettu millekään tietylle instrumentille, vaan samoja sonaatteja saatettiin soittaa niin viululla, nokkahuilulla kuin sinkillä. Vähitellen kun viulu nousi keskeisimmäksi soolosoittimeksi Italiassa, idiomaattinen, soittimelle luonteenomainen kirjoitustapa toi sonaatteihin trillejä, virtuoosisia juoksutuksia, kaksoisääniä ja improvisoituja koristeluja, *affetti*. Tavanomaisin kokoonpano oli aluksi kaksi viulua ja basso continuo (triosonaatti), mutta myöhemmin myös sonaatit soolosoittimelle ja basso continuolle yleistyivät.



Barokkimusiikin esittämiskäytännöistä

Barokkimusiikin – kuten kaiken musiikin – esittämiseen liittyvät tietyt, juuri tälle tyylille ominaiset soittotavat ja periaatteet. Niiden ymmärtämisen kautta oppii ymmärtämään myös musiikkia. Tyylin – musiikin esittämisen ”kieliopin” – vaatimukset eivät ole pakkopaita: ne sisäistettyään muusikko voi ilmaista itseään vapaasti musiikin avulla, kuin puhuen omaa äidinkieltään.

Barokin musiikkia on sanottu ”puhuvaksi musiikiksi”, jolla on paljon yhteistä kielen, puheen, puhumisen kanssa, kuten artikulaation tärkeys, ajatuksen selkeys, johdonmukaisuus, mielenkiinnon ylläpitäminen, tunteiden välittäminen äänenväreillä ja painotuksilla, erilaiset toistot ja vakuuttaminen. Näillä keinoin pyritään rakentamaan vaikuttava, mieleenpainuva kokonaisuus. Toisaalta myös tanssillisuus on mukana suuressa osassa barokin musiikkia. Seuraavassa on esitelty muutamia keskeisiä barokkimusiikin esittämiseen liittyviä periaatteita.

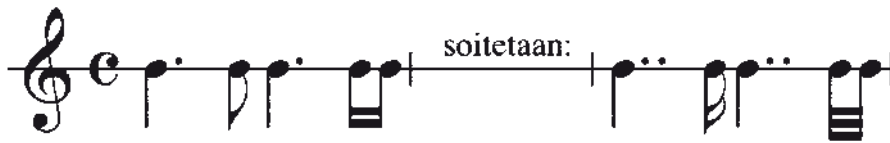
1. Fraseeraus, painotukset, ”hyvät ja huonot” -hierarkia (it. buona e cattiva)

Barokkimusiikissa kaikki tahdinosat eivät ole yhtä painokkaita, ja vaikka usein tasajakoisessa tahtilajissa painotetaan ykköstä ja kolmosta, voi aivan yhtä lailla ykkönen ollakin toisinaan fraasin loppuääni ja siis heikko. Mustavalkoiset yleistykset fraseerauksessa ovat siis vaarallisia, ja tärkeää onkin lähteä liikkeelle kulloinkin juuri kyseisestä fraasista: mikä on sen huippukohta, missä on jännittävin harmonia ja mihin se pehmeästi purkautuu. Usein juuri harmonia – barokkimusiikin kenraalibassoajattelusta johtuen – on ratkaisevan tärkeä tekijä fraseerauksen ja painotusten muotoilussa. Monilla tansseilla on oma luonteenomainen fraseerauksensa, josta kyseisen tanssin tunnistaa. Esimerkiksi arvokkaassa sarabande gravessa on painokkaat ensimmäinen ja toinen isku, jotka vievät kohti seuraavan tahdin ykköstä. Tai kepeässä gavottessa paino on vain joka toisen tahdin ykkösellä, jota edeltää kahden neljäsosan mittainen koho. Luontevuutta fraseeraukseen saa myös dynamiikalla: kun painokkainta tahdinosaa lähestyy crescendolla ja siltä poistutaan diminuendolla, muodostuu fraaseista kaarrosia yhtäkkisten osoittelevien painotusten sijaan.

Erityisesti ranskalaiseen esittämiskäytäntöön kuuluu olennaisena osana nk. ”inegalisointi” (ransk. inégalite=epätasaisuus), jossa tasaisiksi kirjoitetut asteittain liikkuvat nuotit tulkitaan kolmimuunteisina, ”svengaavan” keinahtelevina, toisinaan selkeän pisteellisinä. Miten voimakkaana inegalisointia tehdään, riippuu teoksen karakterista ja temposta; karkeasti yleistäen hitaassa ja lempeässä osassa inegalisoidaan vähemmän kuin nopeassa ja pirteässä. Huilulla inegalisointi tulee artikulaation kautta. Ranskalaisissa oppaissa, joista kuuluisin on J. Hotteterren *Principes de la Flute Traversiere*, asteikkokulut neuvotaan artikuloimaan tavuilla ’tu-ru tu-ru’, joka automaattisesti tuottaa hieman epätasaisen tuloksen. On ehkä syytä muistaa, ettei suomalainen ja ranskalainen ’r’ äänny aivan samalla tavalla, mutta tavutusta voi soveltaa eri kieliin sopiviksi, kunhan lopputulos on svengaavasti inégale. Viuluperheen soittimilla inegalisointi tehdään ilman kaartaa, veto-työntö-vuorotteluna, vetojousi painokkaana ja hieman pidempään soivana kuin työntöjousi.

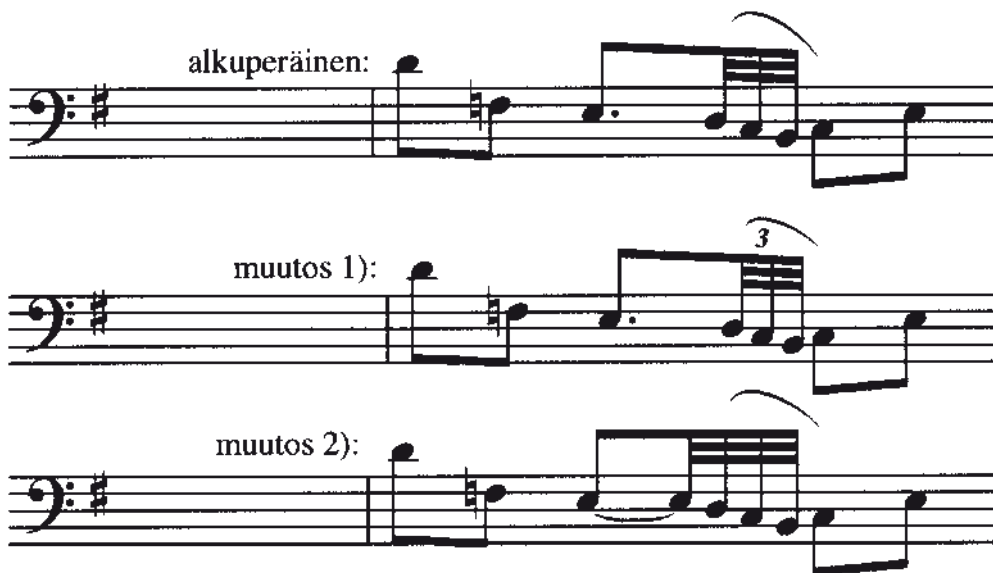


Toinen ranskalaisessa musiikissa syntynyt erityiskäytäntö on kaksoispisteellisyys, ns. ranskalaisen alkusoiton tyyli. Tyyli oli erityisessä suosiossa, paitsi Ranskassa, myös myöhäisbarokin ajan Saksassa. Siinä äänen pidennystä osoittava piste pidetään merkittyä pitempänä, ja seuraavat lyhyet äänet soitetään merkittyä lyhyempinä:



KUVA 1. Ranskalainen alkusoitto: pisteet

Ranskalaisen alkusoiton tyyli on hyvä esimerkki barokin nuottikirjoituksen tarkoituksenmukaisuudesta, jota myöhemmin on pedantisti pidetty epätäsmällisyytenä. Pisteellinen nuotti tarkoittaa pitkää ääntä, jonka jälkeen soitetään lyhyitä ääniä ennen seuraavaa iskua, tarvittavalla nopeudella. 1900-luvulla painetuissa nuoteissa tätä epätarkkana pidettyä notaatiota on saatettu mestaroida seuraavaan tapaan:



KUVA 2. Rytmien korjaus

Ensimmäisen esimerkki on J. S. Bachin G-duuri-sellosarjan sarabande-osan kolmas tahti alkuperäisessä asussaan, kaksi seuraavaa ovat useista nuottilaitoksista löytyvät "korjatut" versiot. Ajattelutavan ero ei voi olla heijastumatta esitykseen. Tässä tapauksessa Bachin oma nuottikuva antaa esittäjälle neljäsosan mittaisen vapauden, muutettu nuottikuva kahlitsee vähintään kahdeksasosan tarkkuudella.



2. Affektit, tempo ja dynamiikka

Teoksen affekti eli tunnetila vaikuttaa myös tempovalintaan; esimerkiksi menuetti on tavallisimmin kepeä ja elegantti tanssi, jossa ”lasketaan yhteen”, mutta toisinaan törmää myös haikeampiin menuetteihin, jotka kaipaavat hitaampaa tulkintaa. Tärkeää on myös reagoida tunnelmanvaihdoksiin, kun hilpeässä tanssissa moduloidaan molliin tai kun haikea sarabande vyöryykin yhtäkkiä dramaattisesti. Kun barokin ajan musiikkia alettiin vähitellen 1800-luvulta alkaen esittää, ei useinkaan ymmärretty sen tanssiluonnetta ja puhuvuutta. Tyypillistä oli, että nuottieditoissa tempo merkittiin huomattavasti hitaammaksi kuin tanssin tai puheen kannalta olisi ollut luontevaa.

Barokkisäveltäjät kirjoittivat harvoin äänenvoimakkuuksia näkyviin. On esittäjän vastuulla muotoilla musiikista myös dynamiikaltaan vaihtelevaa. Jotkut kustantajat ovat painaneet nuotteihin omia ehdotuksiaan, joita ei kannata automaattisesti hyödyntää, vaan päinvastoin miettiä omia persoonallisia ratkaisuja. Usein on esimerkiksi fraasin toisto merkitty hiljaa, vaikka retoriikassa, puheopissa, toisto tarkoittaa sitä, että asia sanotaan sitä painokkaammin mitä useammin se toistetaan.

3. Artikulaatio

Puhuvassa musiikissa artikulaatio on luonnollisesti ensiarvoisen tärkeässä asemassa – epäselvää mutinaa ei kukaan ymmärrä! Tämä koskee yhtä lailla kaikkia soittimia.

Jousisoittimet

Jousisoittimissa artikulaatio riippuu jousitekniikasta. Suuressa osassa barokkimusiikkia vetojousi ajateltiin työntöä painokkaammaksi. Jo 1600-luvulta on olemassa tätä koskevia sääntöjä. Pisimmälle nämä periaatteet vietiin ranskalaisessa musiikissa. Georg Muffat julkaisi *Florilegium secundum* -kokoelman (1698) esipuheessa yksityiskohtaiset jousitusohjeet, jotka koskevat ranskalaistyylistä, eri tansseihin perustuvaa musiikkia. Myöhemmin mm. Leopold Mozart antoi viulukoulussaan (1756) tarkat, vetojousisääntöön perustuvat jousitusperiaatteet, jotka ovat käyttökelpoisia yhä edelleen, myös modernilla soittimella soitettaessa. Italialainen Francesco Geminiani kritisoi vetojousisääntöä viulukoulussaan (1749); esimerkki siitä, että yhtä ainoaa – vaikkakin tärkeää – periaatetta ei voi nostaa ainoan oikean opin asemaan. Vetojousiperiaatteeseen liittyy ajatus työntöjousesta vetojousen palautusliikkeenä. Musiikillisesti nämä liittyvät tahdin sisäisiin, usein tanssirytmiiän määräämiin painotuksiin. Tahdin (ja kaaren) alku on yleensä aina jossain määrin painokas, tahdin loppu kevyt. Barokkijoussa, jonka kaarevuus on erilainen kuin nykyaikaisessa jousessa ja joka on tätä kevyempi, jousiote oli usein lähempänä jousen painopistettä kuin nykyään. Jotkut soveltavat tätä otetta myös moderniin jouseen saavuttaakseen suuremman keveyden ja artikuloivuuden. Myös jousisoittinten vasemman käden tekniikka vaikuttaa artikulaatioon. Sormitusvalinnoilla tähdättiin tekniseen yksinkertaisuuteen ja artikulaation selkeyteen. Vapaita kieliä käytettiin runsaasti.

Huilu

Muun muassa J. J. Quantz tarjoaa huilulle monenmoisia erilaisia artikulaatio-ohjeita, myös nykyisen tuplakielen vastineeksi (siis todella nopeisiin kulkuihin) esim. kielitystä ’diddle-diddle’, mikä puhuisi sen puolesta, että lähes kaikki sävelet artikuloitiin eikä ainakaan pitkiä tai toistuvia kaaria kovin usein käytetty.



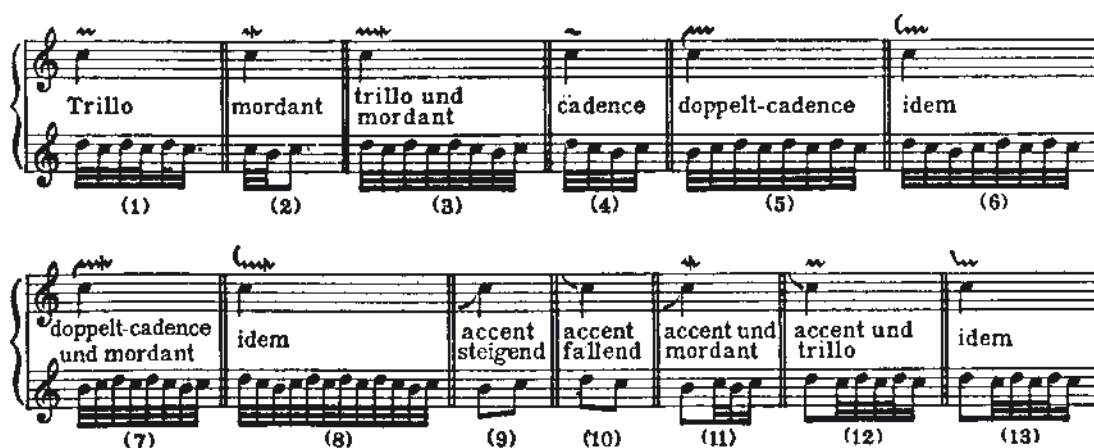
Cembalo

Artikulaatio on cembalon ilmaisukeinoista kaikkein tärkein, ja sen kehittäminen yhä vivahteikkaammaksi on cembalistin ikuinen työmaa. Tavoitteena kun on luoda valoja ja varjoja, crescendoja ja diminuendoja, saada soitin tarvittaessa laulamaan kauneinta cantabilea tai vyöryttämään iskeviä murtosointuja. Repertuaariin kuuluvat niin "ylilegato" eli meidän "sormipedaalimme" kuin rapea kuu-destoistaosienkin artikulointi ja kaikki mahdolliset niiden välimuodot. Se, mikä cembalolla ei toimi kuin erikoisefektinä, on hyvin lyhyt staccato, jolloin soitin ei ehdi reagoida eikä soi. Ylipäätään suurin haaste cembalonsoitossa on saada soitin laulamaan ja soimaan täyteläisesti. Johann Sebastian Bachin pojalleen kirjoittamissa preludeissa sointia harjoitetaan viisaasti yhä uusilla ja uusilla tavoilla eri tempoissa ja karaktereissa.

4. Koristelu ja vibrato

Barokkimusiikissa koristelu nousee helposti tärkeimmäksi keskustelunaiheeksi, vaikka se on esittämiskäytännön pyramidissa vasta kaikkein ylimpänä, se viimeinen silaus, ja ehostus fraseerauksen, tunnelman (affektin) ja artikuloinnin perusteiden päälle. Toisaalta barokin aikaan improvisointi oli esimerkiksi kosketinsoittajille jo kenraalibasson myötä aivan jokapäiväistä ja tavallista ja etenkin Italiassa nuottikuvaan suhtauduttiin hyvin vapaasti, se kertoi vain osan informaatiosta. Kun kertauksia rakastettiin, ja niitä sijoitettiin niin tansseihin kuin sonaatteihin, on toki piristävää niin soittajalle kuin kuulijalle muokata tekstuuria kerrattaessa. Yksinkertaisimmillaan se voi olla dynamiikan varioimista, jolloin poimitaan esille hieman eri asioita kuin ensimmäisellä kerralla.

Koristeissa on kaksi eri maailmaa: korukuviot (*graces*, ransk.), jotka ilmaistaan erilaisin symbolein, ja toisaalta erilaiset melodiset täytöt, asteikot ja diminuutiot (*passaggi*, it. tai *divisions*, engl.). On myös hyvä muistaa selkeät kansallisten tyylien erot. Ranskalaiset säveltäjät kirjoittivat haluamansa koristeet tunnontarkasti, ja kullakin säveltäjällä oli oma koristetaulukonsa, josta esittäjän tulee opiskella, mitä mikäkin koukero juuri tällä säveltäjällä tarkoittaa. Esimerkiksi Johann Sebastian Bach kopioi vain pienin muutoksin pojalleen Wilhelm Friedemanille tekemänsä nuottikirjan alkuun ranskalaisen Jean-Henri d'Anglebertin korukuviotaulukon.



KUVA 3: J. S. Bachin korukuviotaulukko

(kirjasta Hermann Keller: Die Klavierwerke Bachs, Edition Peters, Leipzig, 1950)



Italialaiset puolestaan vannoivat nimenomaan improvisoinnin ja esittäjän ratkaisujen nimiin: hitaat osat kirjoitettiin usein vain pitkin nuottiarvoin. Tarkoitus oli, että soittaja täytti ne omien taitojensa ja makunsa mukaan asteikoin, trillein ja diminuutioin. Jälkipolvien onneksi mm. Arcangelo Corellin viulu-sonaateista opus 5 on säilynyt versio säveltäjän itsensä koristelemiin hitain osin, jotka ovat lähes tunnistamattomia virtuoosisten koukeroiden jäljiltä. Erityisen silmiinpistävää on pitkien asteikkokulkujen asymmetrisyys ja se, ettei niitä ole selkeästi tahditettu, ne ovat todellakin spontaaneja purkauksia, jotka viulisti kutoo pulssia tasaisesti pitävän basso continuo on päälle.



KUVA 4: Ote Arcangelo Corellin sonaatista nro 3 op 5 (*Sonate a violino e violone o cimbalò, Troisième Edition ou l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr.A.Corelli, comme il les joue, Amsterdam, Estienne Roger, 1710*)

Koska aistikas, puhutteleva ja yleisöä ihastuttava koristelu kuului jokaisen itseään kunnioittavan muusikon ominaisuuksiin, monet säveltäjät julkaisivat koristeltuja teoksia myös opetusmielessä. Kuuluisin näistä opuksista lienee Georg Philipp Telemannin kokoelma *Methodische Sonaten für Violine oder Querflöte und Basso continuo* (1728–1734). Johann Joachim Quantz antaa myös erinomaisia esimerkkejä eri intervallien koristelumahdollisuuksista teoksessaan *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752).



FIG. 2



KUVA 5: Quantzin esimerkkejä kolmen säveln astekulun koristelusta
(*On Playing the Flute, Faber & Faber, 1985*)

Barokin aikana myös vibrato ajateltiin koristeeksi ja sitä käytettiin antamaan erityistä painokkuutta tai suloisuutta tarkoin valituille sävelille. Tässäkin toimii vertaus puheeseen: jos jokaista sanaa korostetaan värisevällä äänellä, voi viestin perillemeno oleellisesti vaikeutua. Vibraton käytössä oli varmasti silloin niin kuin nykyäänkin paljon yksilöllisiä eroja: mm. Leopold Mozart kritisoi värikkäästi sen jatkuvaa käyttöä: "On jo olemassa soittajia, jotka vapisevat lakkaamatta joka nuotin kohdalla ikään kuin heillä olisi ikuista kuumetta. [Vibratoa] on käytettävä vain sellaisissa paikoissa, jossa itse Luonto sen aikaansaisi". Omaperäinen Geminiani suosittelee sitä käytettäväksi "niin usein kuin mahdollista".

Tärkeintä koristelussa on kuitenkin taas kerran pitää mielessä kappaleen tunnetila. Niin säveltäjän jo valmiiksi kirjoittamat kuin esittäjän itse keksimät koristelut on esitettävä siinä tunnelmassa, missä kappaleessa muutenkin liikutaan: hitaassa ja lempeässä kappaleessa on hitaammat ja laulavammat trillit kuin rempseässä ja pirteässä kappaleessa. Erityisesti trillin aloittavan appogiaturan pituudella voi hyvin vaikuttaa tunnelmaan – mitä pitempi, sitä herkempi ja suloisempi. Tärkeintä ei siis suinkaan ole aina trillata "mahdollisimman nopeasti ja monella toistolla"! Toisaalta yksinkertainen menuetti ei edes kaipaa monimutkaisia koristuksia, vain jotakin pientä maustetta kertauksiin. Etenkin kosketinsoittajan on syytä muistaa, että korokuviot ja arpeggiot soitetaan iskulla tai sen jälkeen, ei ennen iskua. Cembalolla suorina soitettut soinnut kuulostavat helposti teräviltä tai aksentoiduilta, joten sointujen arpeggiointi ja arpeggioiden värittäminen sointuun kuulumattomin sävelin (*tierce coulée*) olivat niin itsestäänselvyksiä, ettei niitä aina edes kirjoitettu näkyviin.



Barokkisoittimista

Monet nykyäänkin käytössä olevat soittimet olivat olemassa jo 1600–1700-luvuilla. Koska soitinten rakenteessa on kuitenkin tapahtunut suuria muutoksia, on melko yleistä puhua barokki- tai periodisoittimista ja moderneista soittimista. Tällä viitataan soittimen malliin, ei sen ikään: joku saattaa soittaa pari vuotta vanhaa barokkiviulua, toinen yli 250-vuotiaasta modernissa trimmissä olevaa viulua.

Barokkisoitinten ääni on yläsävelinen, intiimi, usein myös modernia vastineettaan hiljaisempi. Sointi-ihanne suosi värikkyyttä; eri rekisterejä ei pyritty tasoittamaan samanvärisiksi. Viritystasoja oli monenlaisia, ja ne olivat usein – mutta ei aina – nykyistä standardia matalampia. Nykyaikana barokkimusiikkia soitetaan useimmin n. puoli sävelaskelta modernia matalammassa viritystasossa: yksiviivainen a = 415 Hz.

Huilut

Renessanssin aikana sekä nokkahuiluja että poikkihuiluja käytettiin moniäänisessä yhtymusmuusiikissa ja soittimia rakennettiin perheittäin sopraanosta bassoon. Barokin myötä soolosoittimiksi vakiintuivat f-vireinen alttonokkahuilu ja d-vireinen tenoritraverso. Mallitkin muuttuivat solistisempaan suuntaan eli äänellisesti kehittyneemmiksi ja sävykkäimmiksi.

Barokkipuhaltimet rakennettiin usein puksipuusta tai grenadillasta sekä joskus jopa norsunluusta, ja puisissa huiluissa oli useimmiten norsunluurenkaita. Nykyiset rakentajat pyrkivät käyttämään samoja puulaatuja, mutta renkaat ovat muovisia. Puinen materiaali on tietysti se, mikä tekee barokkihuilun äänestä paljon pehmeämmän kuin modernissa huilussa. Poraus, sormitusreiät sekä puhallusaukko ovat myös aika erilaiset ja vaikuttavat ääneen samansuuntaisesti. Poikkihuilu ei siis barokin jälkeisenä aikana syrjäyttänyt nokkahuilua suuremmalla äänellään vaan vivahteikkaammalla ja helpommin nyansseihin kykenevällä ilmaisullaan.



Traverso on d-vireinen eli D-duuri on se sävellaji, joka soi kaikista parhaiten ja puhtaimmin. Sormitukset muistuttavat nokkahuilun sormituksia ja sisältävät paljon ns. haarukkaotteita. Haarukkaotteissa yksi reikä jää auki sormitettavien lomassa ja se soi aina "huonommin" kuin muut. Mitä kauemmaksi D-duurista mennään sen pehmeämmäksi käy huilun sointi. Tämän ovat toki säveltäjät huomioineet sävellyksissään. Soolokonsertot ja sonaatit ovat usein kirkkaasti soivissa D- tai G -duurissa ja tummat b-merkkiset sävellajit säästettiin vain erityisiin tunnelmiin ja merkityksiin. Alttonokkahuilulle taas b-merkkiset sävellajit sopivat parhaiten.



Jousisoittimet

Renessanssin ja barokin aikana soittimia rakennettiin soitinperheittäin; kaikki äänialat bassosta sopraanoon käytettiin. Jousisoittimista olivat aluksi suosiossa viola da gamba -perheen soittimet. Viuluperheen soittimet syntyivät vähitellen 1500–1600-lukujen aikana. Vasta 1700-luvun alussa viuluperheen soittimet olivat ulkoisilta mitoiltaan vakiintuneet nykyisen kaltaisiksi. Kuitenkaan kehitys ei päättynyt tähän, sillä soitinten rakenteessa oli vielä oleellisia eroja nykyiseen verrattuna.

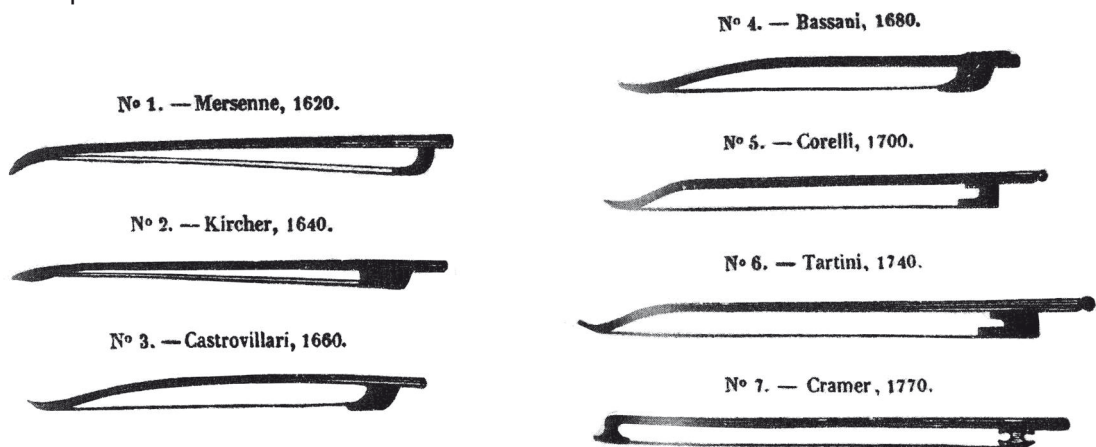
Barokin ajan viulusoitinten ja nykyviulun erot liittyvät bassopalkin kokoon ja soittimen kopan ja kaulan väliseen kulmaan. Soittimen kannen alapintaan, matalien kielten kohdalle liimattu bassopalkki oli nykyistä pienempi. Kaula oli istutettu koppaan suoremassa kulmassa, jolloin soitinten kanteen kohdistuva paine oli pienempi. Myöskään tällä ei ollut standardisoitunut nykyisen kaltaiseksi. Barokin viulusoitinten ääni on vivahteikas ja yläsävelinen.



Vähitellen 1700–1800-luvun vaihteessa viuluperheen soitinten rakennetta alettiin muuttaa nykyisen kaltaiseksi. Yhtenä syynä tähän lienee ollut konserttielämän kehitys: suuret salit tarvitsivat suuriääniä, selkeästi projisoivia soittimia. Muutoksen myötä kadotettiin osa barokkisoinnin intiimistä värikyydestä. Kaikki 1600–1700-lukujen mestariviulut ovat siis alun perin olleet ”barokkiviuluja”.

Muita, pienempiä muutoksia tapahtui vielä 1800- ja 1900-luvuilla. Leukatuki otettiin käyttöön vasta 1830-luvulla, olkatuki vielä myöhemmin. Päälystämättömästä suolikielestä luovuttiin yläkielten osalta vasta 1900-luvun puolivälin paikkeilla. Selossa piikki tuli yleiseen käyttöön 1800-luvun kuluessa.

Myös jousen rakenne muuttui ratkaisevasti barokin ja romantiikan välisenä aikana. Barokkijousi on suora tai vähän ulospäin kaareva, usein vähän – joskus paljonkin – lyhyempi kuin moderni jousi. Barokkijousi mahdollistaa tanssillisen ja puheenomaisen artikulaation, moderni jousi puolestaan tanssaisena säilyvän äänenvärin ja pitkän linjan. Muutos liittyy yleisessä musiikkimaussa tapahtuneeseen muutokseen: puhuvan musiikin tilalle tuli ”maalaava musiikki”.



KUVA 6: Barokkijousen kehitys Mersennestä (1620) Viottiin (1790) (David D. Boyden: *The History of the Violin playing from its origins to 1761*. London, Oxford University Press 1965; 1979)

Bachin sooloviulupartitojen ja -sonaattien polyfonian innoittamana syntyi 1900-luvun alussa ajatus erityisestä, sittemmin kadonneesta "Bach-jousesta", joka olisi erittäin kaareva ja jonka jouhien jännitystä voisi soittaessa säädellä. Tämä mahdollistaisi moniäänisissä soinnuissa kaikkien äänten yhtäaikaisen soimisen. Teoria on kauan sitten osoitettu vääräksi, mutta se on alkanut elää omaa elämäänsä ja putkahtaa silloin tällöin esiin. Aidolla barokkijousella ja -tyylillä soinnut soitetaan arpeggiona.

Cembalo

Vaikka cembalossa on koskettimet niin kuin pianossa, se on kuitenkin aivan eri soitin ja kuuluu eri soitinperheeseen. Koska ääni syntyy kynnen raapaistessa kieltä, ei kosketuksella voi vaikuttaa äänen voimakkuuteen yhtä selvästi kuin pianon vasarakoneiston avulla. Koskettimet ovat lyhyemmät ja kapeammat kuin pianossa, kosketus huomattavasti herkempi ja "nopeampi", joten sormen paino riittää äänen tuottamiseen. Myös vivahteikas artikulointi edellyttää voimankäytön minimoimista ja keskittymistä sormitekniikkaan. Cembalolla on siis helppoa soittaa nopeasti, selkeästi artikuloitujen sekä tehdä paljon erilaisia trillejä ja muita korukuvioita. Haasteellisempaa onkin saada hitaat osat kantamaan ja laulamaan, koska yksittäiset äänet kuolevat suhteellisen nopeasti. Hyvät kosketinsoitinsäveltäjät ovatkin huomioineet tämän kirjoittamalla nimenomaan hitaisiin osiin joko paksumpia sointuja tai jakaneet soinnut käsien välille rytmisesti murrettuina (nk. *style brisée* tai *style luthée*), jolloin äänten jatkuva katkeamaton virta saa soittimen soimaan täyteläisesti, mutta samalla myös hyvin pehmeästi.



Basso Continuo

Kosketinsoittajalle basso continuo soittaminen on mitä loistavin mahdollisuus päästä musisoimaan yhdessä muiden soittajien kanssa erilaisissa kokoonpanoissa aina soolosonaateista orkesteriin. Sen lisäksi, että yhteissoitto on hauskaa, "musiikkielämän suola", se myös kehittää korvaa, rytmijä ja harmoniantajua, reagointikykyä ja nimenomaan continuosoiton tapauksessa myös klaveristisia koordinaatitaitoja: kun "melodia" kulkeekin vasemmassa kädessä, on opittava kuuntelemaan nimenomaan sitä, artikuloimaan sitä mahdollisimman elävästi ja toki selviydyttävä sen usein varsin virtuoosisista kuvioinneista. Samaan aikaan oikea käsi tuottaa paksuja harmonioita, joiden muotoilulla (arpeggioinnilla) se tukee yhteistä fraseerausta. Tai toisinaan se tukee nimenomaan ylä-äänen fraseerausta basson kulkiessa omia polkujaan. Kätet oppivat siis toimimaan hyvin itsenäisesti, onhan niillä aivan eri roolit: vasen käsi ja basso edustavat tasavertaista melodiaa ja rytmistä pohjaa koko kokoonpanossa, kun taas oikea käsi harmonioineen toimii värittäjänä ja harmonioiden vahvistajana ja täydentäjänä seurailleen tarkasti affektin muutoksia. Mitä suuremmasta kokoonpanosta on kysymys, sitä tärkeämpi on cembalistin rytmisestä koossapitävä rooli.

Tärkeintä basso continuo soittamisessa onkin tiedostaa selkeästi oma roolinsa kussakin teoksessa ja kokoonpanossa. Valitettavan usein kustantajien valmiiksi kirjoitetuissa realisaatioissa oikea käsi on kirjoitettu aivan turhan korkealle ja ympäröity täyteen kuviointeja, jotka vain sotkevat yleisvaikutelmaa. Parasta olisi rohkeasti hylätä valmiit realisaatiot ja opetella soittamaan kenraalibassonnumeroista, jolloin cembalistille aukeaa kokonaan uusi ihmeellinen maailma, loppumaton aarreaitta barokin maailmassa.



Parhaiten tämä onnistuu hylkäämällä hidas käännösajattelu ja tulkitsemalla numeroita intervalleina bassosta ylöspäin – niin kuin barokin aikaankin tehtiin. Jos numeroiden lukeminen ei vielä suju riittävän nopeasti ja varmasti, voi tärkeimmät harmoniat merkitä itselleen reaalisoitumerkein. Olennaista on sitten päättää, miten paksuina soinnut soittaa, miltä korkeudelta ne soitetaan ja kuinka usein niitä toistetaan. Äänten lukumäärään vaikuttaa säestettävän ryhmän koko ja säestettävän soittimen tai laulajan volyyymi sekä toki juuri kyseisen fraasin dynamiikka: hiljaisimmassa pianissimossa cembalo voi jopa jättäytyä pois tai soittaa vain pelkkää bassoa, tasto solo, kun taas hurjimmassa fortissimossa täytetään molemmat kädet mahdollisimman paksuilla soinnuilla.

Siihen, miltä korkeudelta soinnut soitetaan, vaikuttaa jälleen säestettävä soitin (selloa säestettäessä suositaan matalampia asemia kuin viulun kanssa) sekä myös se, missä tekstuuri kulloinkin liikkuu – esimerkiksi traverson matala rekisteri soi hyvin pehmeästi, jolloin myös cembalon on syytä pysyä matalammalla ja soittaa ohuempia sointuja.

Sointujen soittotiheyteen vaikuttavat kaikkein eniten kappaleen tempo ja tunnetila; nopeissa osissa sointuja toistetaan harvemmin ja arpeggioita tarvitaan vähemmän, kun taas hitaissa osissa harmonisoidaan pienempiäkin nuottiarvoja ja hyödynnetään erilaisia sointujen murtamistapoja – ei aina alhaalta ylöspäin vaan myös ylhäältä alaspäin tai edestakaisin ja myös täyttämällä terssit tai kvartit lomasävelillä. Basson sävel tulee poikkeuksetta aina iskulle. Tekstuurin elävöittämiseksi voi cembalisti lisätä erilaisia koristeita, kuten trillejä, mordenteja ja appogiaturia. Hän voi tehdä myös pieniä vastamelodioita matkimalla säestettäväänsä tai hän voi yhdistellä sointuja toisiinsa lomasävelin. Näitä eri koristeita vaihdellen saa satsiin elävyyttä ja ikään kuin vahingossa huomaakin improvisoivansa oman säestyksensä juuri kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi.



Viritysjärjestelmät

Viritysjärjestelmät liittyvät äänen akustisiin ominaisuuksiin, joita ei tässä ole mahdollista käsitellä perin pohjin. Moniäänisessä musiikissa törmätään väistämättä viritysongelmiin. Lyhyesti sanottuna niissä on kyse harmonisen ja melodisen virittämisen välisestä sovittamattomasta ristiriidasta.

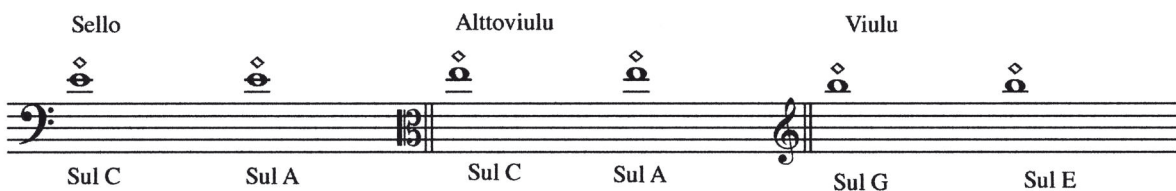
Jokaisessa sävelessä soi yläsävelsarja, joka tuottaa ns. luonnonpuhtaat intervallit.



KUVA 7: Esimerkki yläsävelsarjasta

Esimerkissä on suuren oktaavin C-äänien yläsävelsarjan alku. Kaikkia yläsävelsarjan taajuuksia ei voi merkitä perinteisellä nuottikirjoituksella; esimerkissä tähdellä merkityt sävelet soivat epäpuhtaasti (b on matala, ns. luonnonseptimi, fis kutakuinkin f- ja fis-äänien puolivälissä ja as-ääneksi merkitty sävel as- ja a-äänien puolivälissä). Jousisoittaja voi mainiosti tutkia yläsävelsarjaa soittamalla luonnollisia huiluääniä. Kielen puolivälistä löytyy oktaavia korkeampi ääni; jos kielen jakaa suhteessa 2/3, löytyy edellistä säveltä kvinttiä korkeampi sävel, kohdasta 3/4 vapaata kieltä kaksi oktaavia korkeampi sävel ja kohdasta 4/5 tästä terssiä korkeampi sävel.

Viritysjärjestelmien ristiriitaa voi jousisoittimilla havainnollistaa seuraavalla kokeella: Viritä soitin puhtaastiin kvintteihin. Soita sitten seuraavat sävelet:



KUVA 8: Flageolettivertailu

Huomaat, että alimman kielen huiluäänen tuottama taajuus ei soi puhtaasti ylimmän kielen flageoletin kanssa. Ero johtuu siitä, että sävelet kuuluvat eri yläsävelsarjaan: alimman kielen ääni on luonnonpuhdas terssi vapaalle kielelle (kahta oktaavia ylempää), ylimmän kielen ääni puhdas kvintti vapaan kielen oktaavikerrannaiseen nähden.



Vielä helpompi koe on seuraava: viritä soitin puhtaisiin kvintteihin. Soita ylimmän vapaan kielen kanssa puhdas kvartti toiseksi ylimmän kielen ykkössormella. Älä muuta sormen paikkaa ja vertaa sitä seksti-intervallina alempaan vapaaseen kieleen. Huomaat, että saadaksesi seksti-intervallin soimaan puhtaasti ensimmäistä sormea täytyy laskea. Vertaa nyt tätä säveltä ylimpään vapaaseen kieleen. Huomaat, että kvartti on nyt epäpuhdas.

Näiden kahden taajuuden, ”kahden ykkössormen paikan” välistä eroa kutsutaan kommaksi. Eri viritysjärjestelmillä on pitkät historialliset juuret ja ne ovat syntyneet moniäänisen musiikin myötä, ratkaisuiksi ”kommaongelmaan”. Nykyään suositetaan tasavireistä viritysjärjestelmää, jossa komma on jaettu tasan kahdentoista kvintin alueelle. Tuloksena on ”siedettävän” puhtaita intervaleja – toisesta näkökulmasta latteita, toistensa kaltaisia, standardisoituja intervaleja. Osa barokkimusiikin viehättävästä värikyydestä liittyy siinä käytettyihin ei-tasavireisiin viritysjärjestelmiin.

Tasavireisessä viritysjärjestelmässä kaikki sävellajit kuulostavat samanlaisilta ja kaikki kvintit ja terssit ovat samankokoisia, kvintit suhteellisen puhtaita, kun taas terssit reilusti liian leveitä eli epäpuhtaita. Pitkään suositussa keskisävelvirityksessä valittiin tarvittavien sävellajien mukaan ne terssit, jotka viritettiin puhtaksi (esimerkiksi tarvitaanko dis vai es tai gis vai as), ja siinä kaikki kvintit olivat yhtä kapeita. Ne sävellajit, joiden terssit valittiin puhtaksi, soivat todella täyteläisesti, mutta muita ei voinut käyttää lainkaan. Moduloinnin lisääntyessä 1700-luvulla alettiin käyttää nk. ”epäsäännöllisiä” viritysjärjestelmiä, joissa 4–6 kvinttiä viritettiin hieman kapeiksi ja loput puhtaksi, jolloin systeemisestä riippuen tavallisimmat terssit säilyivät lähes puhtaina ja huononivat kvinttiympyrää edetessä. Eri sävellajit soivat siis hyvinkin eri tavalla. Ideaali ”puhtaasta terssistä” hallitsee edelleen barokkimusiikon korvia: johtosävelen ei ole tarkoitus olla mahdollisimman korkea vaan matala; puhdas vasten bassoa!



Nuottimateriaaleista

Kapellimestari Nicolaus Harnoncourtin, vanhan musiikin pioneerin, mukaan barokkimusiikki on pääosin kirjoitettu "teosnotaatiolla", josta ei selviä tulkinnan yksityiskohdat. Uudempi (n. vuodesta 1800 lähtien) musiikki kirjoitetaan tyypillisesti "esitysnotaatiolla", jossa nuottikuva on soitto-ohje. Jälkimmäinen periaate on hallinnut myös barokkimusiikista tehtyjä uusia nuottilaitoksia. Tyypillinen barokkieditio on viime vuosikymmeniin saakka ollut pitkälle työstetty nuotti, jossa alkuperäiset merkit ovat hautautuneet lukuisten erityismerkkien alle, jopa niin sanotuissa urtext-laitoksissa.

Nyrkkisääntönä voi pitää seuraavaa: Mitä yksinkertaisempi nuottikuva, sen varmemmin se on alkuperäinen. Koska aloittelija ei vielä osaa tulkita nuottikuvaa "tyylinmukaisesti", asiantunteva opastus on välttämätön. Muuten yksinkertainen nuottikuva voi johtaa tyyllisesti huonoihin ratkaisuihin siinä missä pitkälle työstettykin nuottikuva.

Barokkimusiikin soitossa kannattaa alusta pitäen korostaa kuuntelun, vapauden ja eri vaihtoehtojen merkitystä. "Korvalla soittaminen" on yksi tekijä, joka lähentää barokkimusiikin ja kansanmusiikin opetuskäyttöä. Muita ovat ainakin tanssillisuus, rakenteellinen selkeys ja tonaalinen yksinkertaisuus. Yhteissoitto, erityisesti bassolinjan mukaantulo uuden kappaleen opettelu varhaisessa vaiheessa on ensiarvoisen tärkeää. Tämä avaa paljon mahdollisuuksia esim. viulistien ja sellistien yhteissoitolle. Monet barokin viulusonaatit voidaan esittää täysipainoisesti viulu-sello-kokoonpanolla; usein tämä on parempi ratkaisu kuin huonosti toteutettu "pianosäestys".

Faksimilet

-useita kustantajia, mm: Performers Facsimiles, New York; Edition Minkoff, Sveitsi (kallis!); Editions J.M. Fuzeau, Ranska (melko edullinen); King's Music, Englanti (myös muita suositeltavia ja edullisia nuotteja kuin faksimileja)

+mahdollisimman alkuperäinen

-usein hankalalukuinen, asiaan perehtymättömälle hankalakäyttöinen

Urtext-laitokset

-eivät välttämättä aina nimensä veroisia. Esim. Henlen ja Wiener Urtext Editionin nuotit joskus tarpeettoman pitkälle työstettyjä. Toisaalta ns. tavallisten kustantajien luetteloissa saattaa olla tasoltaan urtexteja vastaavia nuottijulkaisuja.

+selkeys, helppokäyttöisyys, informatiivisuus

-eivät aina luotettavia



Lopuksi

Barokkimusiikki on nykyään suuren yleisön keskuudessa ehkä suositumpaa kuin koskaan. Tämä musiikki puhuttelee nykypäivän kuulijaa, sillä on meille yhä edelleen paljon annettavaa. Vaikka jo Felix Mendelssohn kaivoi Bachin teokset pölyttymästä, on n. 1950-luvulla alkanut syvällisempi historiallinen tutkimus, joka ulotettiin myös soittimiin, tuonut barokkimusiikin uudella tavalla lähellemme. Valitettavasti samalla muusikoiden keskuuteen syntyi ”barrikadi”, jonka toisella puolella (näkökulmasta riippuen) ovat stereotyyppisesti joko ”aidot muusikot” tai ”mitään kyseenalaistamattomat tunnesoittajat” ja toisella ”aidot muusikot” tai ”puritaaniset arkistojen tutkijat”. Barrikadi perustuu paljolti (puolin ja toisin) vanhentuneille tai suorastaan väärille näkemyksille. Nykypäivän ja uskoaksemme vielä suuremmassa määrin tulevaisuuden muusikko – joita me koulutamme tärkeän harrastajajoukon lisäksi – on mitä todennäköisimmin monipuolinen asiantuntija, joka välittää ja luovasti uudistaa erilaisia musiikin traditioita. Hän soittaa varhaisbarokkia erilaisella tekniikalla ja toisenlaisilla esteettisillä ihanteilla kuin Mozartia tai Tšaikovskia.

Musiikin harrastajien näkökulmasta barokkimusiikki on helposti lähestyttävää ja teknisesti sopivan tasoista. Se on myös erinomaista opetusmateriaalia eri ikäisille ja -tasoisille oppilaille.



Kirjallisuutta

Bach, Carl Philipp Emanuel: Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1995.

Sisältää mm. paljon tietoa korokuvioinnista, kenraalibassosta ja muusta esityskäytännöstä, vaikkakin suunnattu erityisesti kosketinsoittajille.

Barockboken. (Kirj. Ingemar von Heijne, René Jacobs, Gunno Klingfors, Anders Öhrwall). Ab Karl Germans Musiförlag 1985.

Ruotsinkielinen yleisesitys barokkimusiikin esittämiskäytännöistä. Sisältää usean kirjoittajan paikoitellen kaavamaisia mutta selkeitä näkemyksiä omilta erityisaloiltaan.

Boyden, David D.: The History of Violin playing form its origins to 1761. London, Oxford University Press 1965 (1979).

Perinpohjainen teos viulun ja viulunsoiton historiasta.

Burton, Anton (toim.): A performer's guide to music of the baroque period / Series editor Anthony Burton. London, Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002.

Iso-Britannian keskiasteen musiikkikoulutukseen tarkoitettu, alan parhaiden asiantuntijoiden kirjoittama opas, jossa aihetta käsitellään mm. eri soitinryhmien näkökulmasta. Sisältää näyte-CD:n. Sarjassa on myös klassismin ja romantiikan musiikin tyylinmukaiseen tulkintaan liittyvät oppaat.

Cyr, Mary: Performing Baroque Music. Amadeus Press, Portland, Oregon 1992 (1998).

Monipuolinen perusteos barokkimusiikin esittämisestä. Sisältää mm. barokkimusiikin sointia, tempoa, dynamiikkaa, basso continuota, artikulaatiota, rytminkäsittelyä ja ornamentointia käsittelevät luvut.

Forsblom, Enzio: Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Helsinki 1994, Yliopistopaino. Kirkkomusiikkiosaston julkaisusarja 7.

Erityisesti urkureille ja retoriikasta kiinnostuneille. Sisältää mm. sävellajikarakteereja ja affekteja käsitteleviä kohtia.

Geminiani, Francesco: The Art of Playing on the Violin /1751). Facsimile Edition, Oxford University Press , London 1952.

Tekstiosaltaan suppea ja omaperäinen, tulevaisuuteen tähtäävä. Esimerkit (erityisesti continuoasteikot) kiinnostavia.

Harnoncourt, Nicolaus: Puhuva musiikki. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki/Keuruu 1986.

Erinomainen perusteos, josta voi löytää sekä esteettisen että käytännön näkökulman barokkimusiikin esityskäytäntöön liittyviin ongelmiin. Ei pyri olemaan "ainoa totuus", vaan kokoelma yhden muusikon valistuneita mielipiteitä.



Mozart, Leopold: Viulukoulu (1756). Suom. Leena Siukonen-Penttilä: Viulunsoiton perusteet , Valtion Painatuskeskus, Helsinki, 1988

1700-luvun viulumusiikin perusteos, suosittu jo omana aikanaan. Sijoittuu musiikinhistorialliselle vedenjakajalle suunnaten katseensa 1700-luvun alkupuolen soittotyyliin.

Pöyhö, Annamari: Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta. Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos 1993.

Eryyisesti kosketinsoittajille, mutta sisältää tietoa myös mm. kansallisten tyylien eroista ja continuosoittajan roolista.

Quantz: On Playing The Flute (alkuteos: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen). Faber and faber, London 1985.

Huilisteille, mutta myös orkesterimuusikoille, jousisoittajille, kapellimestareille. Paljon tietoa mm. korukuvioinnista ja muista esityskäytäntöön liittyvistä asioista.

Tarling, Judy: Baroque String Playing for ingenious Learners. Corda Music Publications, Guildford and King's Lynn, 2000.

Perinpohjaisesti barokin jousisoittamista käsittelevä teos. Sisältää paljon alkuperäisiä sitaatteja ja barokin yleistä esittämiskäytäntöä käsittelevän osuuden sekä yksityiskohtaisia soittoteknisiä ohjeita.



Internet-sivustoja

<http://www.shipbrook.com/jeff/bookshelf/index.html?sort=bytitle>

<http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/digmus/1700/>

http://elib.tu-darmstadt.de/ulb/fach/handschriften/mus_hs.htm?sid=alaqsvjvrw&mainfolder=Sonder

<http://melledeguisse.free.fr/charpentier.htm>

<http://aaswebsv.aas.duke.edu/wlscm/WLSCMcatalogue.html>

<http://pagesperso-orange.fr/bea.violedegambe/partitions.htm>

<http://pagesperso-orange.fr/tony.c/fretful/ViolPage.htm>

http://www.cpdل.org/wiki/index.php/Main_Page

<http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/>

<http://icking-music-archive.org/>

<http://www.musik.uu.se/duben/Duben.php>

<http://www.musicaviva.com>

Isompia vanhan musiikin sivustoja

<http://www.earlymusic.net>

<http://www.btinternet.com/~earlymusic/nema/Links.htm>

<http://www.goldbergweb.com>

<http://www.baroquemusic.org/index.html>

Suolikielien valmistaja

<http://www.torostrings.it/english/index.html>

<http://www.savarez.fr/>

<http://www.freewebs.com/baroco/>

<http://gamutstrings.com/>



<http://www.kuerschner-saiten.de/>

<http://www.damianstrings.com/>

http://www.liuteria-antica.com/Universale_strings/index.html

<http://www.baldock.de/>

<http://www.aquilacorde.com/>

<http://www.nrinstruments.demon.co.uk/Guide.html>

<http://www.jpj.dk/coppini.htm>

<http://www.gallica.bnf.fr>

http://www.upv.es/coro/victoria/mas_partituras.html

Also University of North Texas' Lully collection:

<http://www.digital.library.unt.edu/browse/department/music/jbhc/>

<http://sitelully.free.fr>

Vanhan musiikin internet-kauppoja

<http://www.baerenreiter.de>

<http://www.fuzeau.com>

<http://www.musikemoi.com>

<http://www.editionlilac.com>

<http://www.urtexteditions.com>

<http://www.kings-music.co.uk>

<http://www.omifacsimiles.com>

www.ancientgroove.co.uk



Soittajat



Petra Aminoff opiskeli Sibelius-Akatemiassa nokkahuilu pääaineenaan. Suoritettuaan nokkahuiludiplomin vuonna 1986 hän jatkoi opintojaan Haagin konservatoriossa ja aloitti myös traverson soiton. Lukuvuonna 1989–1990 hän opiskeli traversoa Utrechtin konservatoriossa Marten Rootin johdolla. Sibelius-Akatemiasta hän valmistui musiikin maisteriksi vuonna 1991, ja traversoen-sikonsertin aika oli vuonna 1996.

Aminoff soittaa lukuisissa niin sanotuissa vanhan musiikin yhtyeissä ja orkestereissa silloin, kun huiluja tarvitaan, muun muassa Kuudennen kerroksen orkesterin Beethoven-sarjassa soolohuulistina. Erilaiset kamarimusiikkikokoonpanot (Opus X, Battalia ja viimeisimpänä Sama-yhtyeen uudet barokkiviulukonsertot -projekti) ovat lähellä sydäntä. Hän toimii Espoon musiikkiopiston nokkahuilunsoiton lehtorina ja opettaa traversonsoittoa Metropolia Ammattikorkeakoulussa ja Sibelius-Akatemiassa.

70-luvulla kävin monta kertaa viikossa Helsingin Konservatoriolla soitto- ja teoriatunneilla. Soitonopettajani Ove Lundell oli oikein mukava, ja soitin sekä poikki- että nokkahuilua hänen tunneillaan. Soittotunneiltani on parhaiten jäänyt mieleen se, kun huiluni suukappaleessa oleva korkki oli väärässä paikassa ja Ove korjasi sen hakkaamalla suukappalettani Konsan seinään! Toinen mieleenpainunut tunnelma on se miten aina odotin että päästäisiin niistä kuolettavan tylsistä hitaista osista nopeisiin ja kivoihin Allegroihiin. En kertakaikkiaan voinut ymmärtää, miksi niitä puolinuotteja piti soittaa monta riviä, kun niissä ei tuntunut olevan päätä eikä häntää. Näin jälkepäin ymmärrän, etteivät ne ehkä tarkoittaneet opettajalleenikaan sen enempää. Meillä ei tunneilla myöskään ollut säästymahdollisuutta helpottamassa tilannetta, joten esimerkiksi Händelin sonaatin 3. osan muutamit fraasit jäivät todelliseksi kysymysmerkeiksi. Ovathan ne nopeat osat vieläkin kivoja, ja varsinkin nuorten mielestä, mutta toivottavasti ne Adagiotkin löytävät paikkansa hieman helpommin tänä päivänä...



Minna Kangas on varttunut musisoivassa perheessä Multialla ja opiskellut viulunsoittoa Sibelius-Akatemiassa sekä mestarikursseilla mm. Paavo Pohjolan, Kaija Saariketun, Monica Huggetin ja Ana Chumanchenkon johdolla. Hän valmistui musiikin maisteriksi Kreeta-Maria Kentalan ohjauksessa Sibelius-Akatemiasta, pääaineenaan barokkiviulu.

Kangas on monipuolinen freelance-muusikko. Hän on soittanut mm. Helsingin Juniorijousten, Tapiola Sinfoniettan, Drottningholmin teatteriorkesterin, Katariina Suuren orkesterin, Avanti!n ja Suomen Kansallisoopperan orkesterin riveissä. Viime aikoina Kangas on musisoinut kamarimuusikkona sekä Kuudennen kerroksen orkesterissa ja Helsingin Barokkiorkesterissa konserttimestarina ja äänenjohtajana.

Hän työskentelee säännöllisesti studio- ja teatterimuusikkona sekä kouluttajana, opettaa Metropolia Ammattikorkeakoulussa, Sibelius-Akatemiassa ja kesäkursseilla. Hän sai Helsingin Muusikot ry:n Jaska-palkinnon syksyllä 2004.



Eletään kevättä 1985, J.S. Bachin syntymästä 300 vuotta, olen lukion toisella luokalla. Olemme treenanneet Helsingin Kamarijousissa Sibelius- Akatemiassa koko lukuvuoden Bachin orkesteriteoksia moderneilla soittimilla Rabbe Forsmanin ja Anssi Mattilan johdolla. Tutuiksi ovat tulleet niin Brandenburgilaiset kuin konsertot ja orkesterisarjatkin. Barokkikärpänen on kai purrut kaikkia! Bach-viikon aikana esitämme oppimaamme ja Ritarihuone täyttyy ilta toisensa jälkeen ikkunautoja myöten (nykyään siellä ei enää istuskellakaan). Tämän ja Monica Huggetin barokkiviulukurssien jälkeen ei ole epäselvää, olenko oikealla tiellä.



Lauri Pulakka on opiskellut sellonsoittoa Keski-Pohjanmaan musiikkiopistossa Jouko Paavolan johdolla ja Sibelius-Akatemiassa professori Erkki Raution oppilaana. Hän valmistui musiikin kandidaatiksi 1986 ja musiikin lisensiaatiksi 1992. Musiikin tohtoriksi hän valmistui Sibelius-Akatemiasta keväällä 2003 aiheenaan sellon käyttötavat italialaisessa 1600-luvun soitinmusiikissa. Lisäksi hän on opiskellut sellonsoittoa Iso-Britanniassa Steven Isserlisin ja Jane Cowanin johdolla sekä barokkisellon soittoa mm. Pariisissa Christophe Coinin ohjauksessa. Viola da gamban soittoa hän opiskellut mm. Timo Junturan, Sarah Cunnighamin ja Laurence Dreyfusin johdolla.

Pulakka on monipuolinen muusikko, joka toimii orkesteri- ja kamarimusikkona, solistina, kapellimestarina, sovittajana ja äänitystuottajana. Tärkein Pulakan muusikkoprofilia muovannut yhteisö on Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteri. Hän on toiminut orkesterin (aluksi K-P:n musiikkiopiston kamariorkesterin) soolosellistinä vuodesta 1973 lähtien. Tässä ominaisuudessa hän on konsertoinut useissa Euroopan maissa, Japanissa ja Yhdysvalloissa, tehnyt nelisenkymmentä äänilevyä ja kantaesittänyt yli sata sävellystä. Pulakka esiintyy myös aktiivisesti Kokkolassa toimivan kamarimusikkiyhdistyksen, Chydenius-kapellin, konserteissa ja vastaa erityisesti yhdistyksen vanhan musiikin yhtyeen, Camerata Chydeniuksen, ohjelmistosuunnittelusta.

Hän on toiminut opettajana Keski-Pohjanmaan Konservatoriossa, Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulussa ja Sibelius-Akatemiassa. Barokkimusiikkikursseja hän on pitänyt Keski-Pohjanmaan Konservatoriossa, Keski-Pohjanmaan Ammattikorkeakoulussa, Sibelius-Akatemian koulutuskeskuksessa, Oulun Ammattikorkeakoulussa, Svenska Yrkehögskolanissa Pietarsaareissa ja Sibelius-opistossa Hämeenlinnassa. Lisäksi hän on esitelmöinyt Suomen jousisoitinopettajien liiton päivillä. Hänen opetusaineisiinsa kuuluvat sellonsoitto, barokkisellon ja viola da gamban soitto, kamarimusiiikki, orkesterisoitto, musiikin historia ja esittämiskäytäntöjen historia.

Ensimmäinen omakohtainen kosketukseni barokkimusiikkiin taisi tulla tälläkin levyllä soivan Telemannin viulusonaatin parissa. Olin noin 10-vuotias ja kokeilin, osaisinko säestää isoveljeäni, jolla sonaatti oli läksynä. Melodian ja basson soiminen yhdessä tuntui suorastaan maagiselta! Vähän myöhemmin aloitin Keski-Pohjanmaan musiikkiopiston kamariorkesterissa, jonka ohjelmistossa oli runsaasti barokkimusiikkia. Joukossa oli harvinaisuuksiakin, kuten 1600-luvulla sävelletty Biberin Battalia, jonka esitimme joskus 1970-luvun alkupuolella, ilmeisesti ensimmäisinä Suomessa. Tämä värikäs teos, josta löytyy mm. "Bartók-pizzicatoja" (300 vuotta ennen Bartókia), kakofonista kontrapunktia ja kielen alle asetettavalla voipaperilla preparato kontrabasso, opetti minulle jo varhain, että barokkimusiikin parissa voi tehdä innostavia ja hauskoja löytöretkiä.





Annamari Pöyhö aloitti musiikkiopintonsa pianonsoitolla, mutta kiinnostui cembalosta 15-vuotiaana toimien lukioaikanaan Helsingin Juniorjoustun cembalistina. Hän opiskeli cembalonsoittoa Sibelius-Akatemiassa Anssi Mattilan johdolla ja Utrechтин Konservatoriossa Glen Wilsonin ja Siebe Henstran oppilaana. 1989 hän suoritti solistidiplomin molemmissa oppilaitoksissa ja valmistui musiikin maisteriksi. Hän jatkoi opintojaan vielä Mitzi Meyersonin ja Jesper Christensenin johdolla ja valmistui Sibelius-Akatemiasta musiikin tohtoriksi 1994 aiheenaan italialainen ja ranskalainen kenraalibasson soittotyylit.

Ensikonserttinsa Pöyhö piti 1991 ja on sittemmin esiintynyt ahkerasti sooloresitaalein ja kamarimusiikkona erilaisissa yhtyeissä ja orkestereissa pääkaupunkiseudulta napapiirille. Vakituisesti hän toimii duona huilisti Petra Aminoffin kanssa ja kosketinsoittajana Battaliassa, Kuudennen kerroksen orkesterissa ja The Harp Consortissa konsertoiden eri puolilla Eurooppaa sekä kiertueilla Egyptissä, Kanadassa ja Yhdysvalloissa.

Pöyhö on tehnyt lukuisia soolo- ja kamarimusiikkinauhoituksia, suoria konserttilähetyksiä Yleisradiolle, FST:lle ja TV1 musiikkiohjelmille sekä nauhoittanut Alba-yhtiölle 11 levyä, joista useat palkittuja: Battalian Vuoden levy- ja Janne-palkinnot voittanut Italian Early Baroque, Markku Luolajan-Mikkolan Janne-palkinnon saanut Trang, sekä Helsingin Sanomien vuoden parhaat levyt -luettelossa huomioitu Storacen cembalomusiikkia sisältävä Una Sera Siciliana.

Hän on toiminut cembalon- ja continuosoiton opettajana useissa Helsingin seudun musiikkioppilaitoksissa 1987–99 sekä Sibelius-Akatemiassa 1990–2003 ja 2006 alkaen. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian (nyk. Metropolian) vanhan musiikin lehtorina hän aloitti 2001. Lisäksi hän toimii aktiivisesti luennoitsijana ja kouluttajana eri puolilla Suomea. Hän sai Vantaan Barokki Energia-palkinnon 2004.

Ihastuin 7-vuotiaana Mozartin musiikkiin ja monta vuotta olisin halunnut vain soittaa ja ainoastaan Mozartia – erityisesti Anna Magdalena Bachin nuottikirjan Menuetit olivat mielestäni kamalan tylsiä! Bachista innostuin vasta kuultuani hänen d-molli cembalokonserttonsa 15-vuotiaana, jolloin halusin ruveta soittamaan cembaloa. Pohdin tosin, kuulostaako kaikkien cembalistien soitto samanlaiselta, kun cembalolla ei voi tehdä dynaamisia vaihteluita samalla tavalla kuin pianolla ja kyllästynkö, kun soitan "vain Bachia, Händeliä ja Scarlattia". Cembalotuntien myötä aukesikin sitten kokonainen uusi aarreaitta musiikkia, jota en ollut aiemmin kuullut, ja ihastuin erityisesti Jean-Philippe Rameaun oopperoihin ja Pièces en concerts -trioihin. Kaikkein hauskinta oli kuitenkin continuosoitto, jonka avulla pääsin soittamaan paljon kamarimusiikkia ja jopa orkesteriin!



Louna Hosia opiskeli barokkisellonsoittoa Sibelius-Akatemiassa opettajinaan Markku Luolajan-Mikkola ja Lauri Pulakka ja suoritti ensimmäisenä Suomessa barokkisellon A-tutkinnon keväällä 2007. Sellonsoiton opintojaan hän on täydentänyt mm. Laurence Dreyfusin, Gaetano Nasillon, Phoebe Carrain ja Roel Dieltiensin mestarikursseilla sekä kevätlukukaudella 2006 Barcelonan musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Bruno Cocset.

Hosia soittaa Kuudennen kerroksen orkesterissa, Helsingin Barokkiorkesterissa, Barokkiorkesteri Opus X:ssä sekä yhtyeissä Ensemble Recordanza, Harmoniset oikut, Le Fiabe ja Trio Zipoli. Hän on konsertoinut näiden kokoonpanojen jäsenenä kotimaassa mm. Helsingin Juhlaviikoilla, Vantaan barokissa ja Helsingin vanhan musiikin viikolla sekä ulkomailla mm. Lontoon Wigmore-salissa, Brüggen vanhan musiikin festivaalilla ja Dresdenin musiikkijuhlilla.

Ensimmäiset barokkikokemukseni ovat musiikkiopistosta kamarimusiikin yhteydessä, kun olin noin kymmenenvuotias. Vanhan musiikin lehtori Pekka Silén ohjasi kamarimusiikkitoimintaa aktiivisesti; pääsimme paljon esiintymään ja saimme heti ainutlaatuisia esiintymiskokemuksia ammattimuusikoiden kanssa, mm. silloin jo nopeilla juoksutuksillaan meitä häikäisi luuttumieheksi kutsumamme muusikko Eero Palvianen. Muistan, kun 13-vuotiaana sello-osuudet eli basso continuo tuntuivat joskus liian helpoilta, ja niin pyysin Pekalta vaikeampaa kappaletta. Sitten harjoiteltiinkin Corellin trionsonaattia pitkään, erityisesti bassolinjan kuudestoistaosista muodostunutta nopeaa osaa...

Mieleenpainuvien esiintymisten minulla oli 12-vuotiaana musiikkiopiston järjestämässä barokkibakkanaaleissa Tuomiokirkon Kryptassa. Esiintymisvaatteet olivat barokkityyliset, ja esiintymisen jälkeen syötiin runsas illallinen hienoissa puvuissa ja barokkimusiikin soidessa taustalla. Barokkibakkanaalien riehakkaaseen tunnelmaan olen palannut usein aikuisena, kun soittaessa vastaan tulee rempseä tanssia. Ja niitähän barokkimusiikissa riittää!

Käytetyt soittimet

Traverso: grenadillainen traverso C. Palancan mukaan n. 1760, Martin Wenner, 2006

Alttonokkahuilu: puksipuinen alttonokkahuilu P. Bressanin mukaan 1700-luvun alusta, Fred Morgan 1990-luvulta

Viulu: Sebastian Kloz, MittenWald, 1754

Jousi: Luis Emilio Rodriguez Carrington, Haag, 2004

Barokkisello (Pulakka): David Rubio 1986

Jousi: Luis-Emilio Rodriguez Carrington

Barokkisello (Hosia): Storck, Strasbourg, 1779

Jousi: Luis-Emilio Rodriguez Carrington

Cembalo: 2-sormioinen cembalo Dulckenin mukaan 1745, Henk van Schevikhoven, 1992

Kiitokset saamastamme tuesta

Helsingin Konservatorio, Okka-säätiö, Suomen Kulttuurirahasto (Finnish Cultural Foundation)

