

Niklas Mellberg

Kitaristi luutistina

Johdatus historiallisiin näppäilysoittimiin

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Kulttuurialan ammattikorkeakoulututkinto (Musiikkipedagogi)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.5.2013

Tekijä	Niklas Mellberg
Otsikko	Kitaristi luutistina – johdatus historiallisiin näppäilysoittimiin
Sivumäärä	36 sivua + 1 liite
Tutkinto	Kulttuurialan ammattikorkeakoulututkinto (Musiikkipedagogi)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogia
Ohjaajat	Annamari Pöyhö, MuT Kai Lindberg, MuM
<p>Tämä opinnäytetyö on johdatus renessanssi- ja barokkiaikakausien keskeisiin näppäilysoittimiin, sekä niiden opiskeluun kitaristin näkökulmasta.</p> <p>Työssä keskitytään renessanssiluuttuun, teorbiin sekä barokkikitaraan, koska näillä soittimilla on laajin solistinen ohjelmisto ja ne ovat kitaristille teknisesti helpoiten lähestettävissä. Ne muodostavat lisäksi keskenään tyyllisesti monipuolisen kokonaisuuden.</p> <p>Näiden kolmen soittimen ohjelmiston historiaa ja kehitystä käsitellään yksitellen, ja näppäilysoittimien keskeisimpiä säveltäjiä esitellään. Erillisessä luvussa käsitellään yllä mainittujen soittimien eri notaatiotapoja. Viidennessä luvussa tuodaan esille kirjoittajan omia kokemuksia näistä soittimista opiskelijana ja kitarapedagogina. Tavoitteena on myös pohtia miten voisi ottaa huomioon kitaristin jo olemassa olevia tietoja ja taitoja historiallisten näppäilysoittimien opinnoissa.</p> <p>Työn tarkoitus on voida toimia referenssina, tietopankkina ja kurssimateriaalina ammatillisessa koulutuksessa esimerkiksi sivuaineopintojen yhteydessä, mutta myös keskustelupohjana luodessa ja kehittäessä opintosuunnitelmia kyseisten soittimien opiskelua varten.</p>	
Avainsanat	renessanssiluuttu, teorbi, barokkikitara, tabulatuuri, kitaristi

Author	Niklas Mellberg
Title	Guitarist in the Lutenist's Shoes – an introduction to early plucked instruments
Number of Pages	36 pages + 1 appendix
Degree	Bachelor of Culture and Arts (Classical Music Education)
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Classical Music Education
Instructor(s)	Annamari Pölhö, DMus Kai Lindberg, MMus
<p>This thesis consists of an introduction to the studying of three plucked instruments of the Renaissance and the Baroque periods.</p> <p>The Renaissance lute, the theorbo and the five-course Baroque guitar are chosen as subjects, because of all the historical plucked instruments, these three instruments have the most significant solo repertoires. Another reason is that the thesis is aimed at guitarists, and these three instruments are technically the most suitable early instruments for a guitarist to take up. Furthermore, together they cover a wide stylistic spectrum.</p> <p>The history, evolution and repertoire of each instrument are covered individually, and some of the most significant composers for early plucked instruments are introduced. Tablature notation is covered in a separate chapter. In the fifth chapter, the author introduces his own thoughts and experience as a student of these instruments, and as a guitar teacher. In this chapter emphasis is placed on how to make use of the technical and musical skills of an experienced guitarist in the studying of early plucked instruments.</p> <p>The aim for the thesis is to be used as a reference and course material, e.g., when these instruments are studied as secondary subject instruments. Also, the thesis may be used when developing future curriculums for these instruments.</p>	
Keywords	renaissance lute, theorbo, baroque guitar, tablature, guitarist

Sisällys

1 Johdanto.....	1
2 Kolmen keskeisen historiallisen näppäilysoittimen historia	2
2.1 Renessanssiluuttu.....	2
2.1.1 Soitin.....	2
2.1.2 Musiikki.....	6
2.2 Teorbi.....	11
2.2.1 Soitin.....	11
2.2.2 Musiikki.....	13
2.3 Barokkikitara.....	14
2.3.1 Soitin.....	14
2.3.2 Musiikki.....	17
3 Tabulatuuri ja alfabeto.....	21
3.1 Ranskalainen tabulatuuri.....	21
3.2 Italialainen tabulatuuri.....	22
3.3 Saksalainen tabulatuuri.....	23
3.4 Alfabeto.....	24
4 Eräiden luuttuoppaiden esittely.....	24
4.1 Diana Poulton: A Tutor for the Renaissance Lute (1991).....	25
4.2 Francesca Torelli: A Tutor for the Theorbo (2006).....	25
4.3 Andrea Damiani: Method for Renaissance Lute (1999).....	26
4.4 Stefan Lundgren: Method for the Renaissance Lute (2011).....	27
4.5 James Tyler: A Guide to Playing the Baroque Guitar (2011).....	27
5 Kitaristi luutistina – teknistä ja käytännöllistä pohdintaa.....	28
5.1 Oikea käsi ja äänenmudostus.....	28
5.1.1 Kynnet.....	28
5.1.2 Peukalon asento.....	29
5.2 Vasen käsi.....	31
5.3 Soittoasento.....	32
5.4 Eri soittimet, eri tekniikka?.....	32
5.5 Ornamentit.....	33
5.6 Miten pitäisi harjoitella?.....	34
6 Pohdintaa.....	35

Lähteet

Liitteet

Liite 1. Keskeinen ohjelmisto ja sen lähteet

1 Johdanto

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on tarjota kitaristeille helposti lähestyttävän johdannon kolmeen historialliseen näppäilysoittimeen ja niiden opiskeluun. Työ on jaettu kahteen osaan. Luvuissa 2 ja 3 tutustutaan renessanssiluutun, teorbin ja barokkikitaran historiaan ja kehitykseen, sekä näille soittimille sävellettyyn musiikkiin ja notaatiotapoihin. Esittelen soittimia yksitellen ja tuon esille niiden ominaispiirteitä mahdollisimman selkeästi. Lähestyttävyyden vuoksi olen pyrkinyt pysymään yleisellä tasolla ja käsittelen vain keskeisimpiä ilmiöitä. Kuitenkin toivon ja uskon, että olen onnistunut luomaan soittimista ja niiden musiikista kokonaiskuvan, joka on enemmän kuin pintaraapaisu. Olen painottanut soittimien eroavaisuuksia, ja käsitellyt niitä sekä kronologisesti että maantieteellisiä erityispiirteitä huomioon ottaen.

Työn toinen osa on sen varsinainen ydin, ja siinä käsittelen historiallisten näppäilysoittinten opiskelua. Luvussa 4 esittelen saatavilla olevia oppikirjoja, ja lukuun 5 olen koonnut omia kokemuksiani sekä opiskelijana että opettajana. Suomessa historiallisten näppäilysoittinten tavoitteellinen opiskelu on satunnaista, ja opintoja ei ole suunniteltu kitaristeja huomioon ottaen. Kuitenkin valtaosalla näistä soittimista kiinnostuneista on kitaristin tausta ja koulutus.

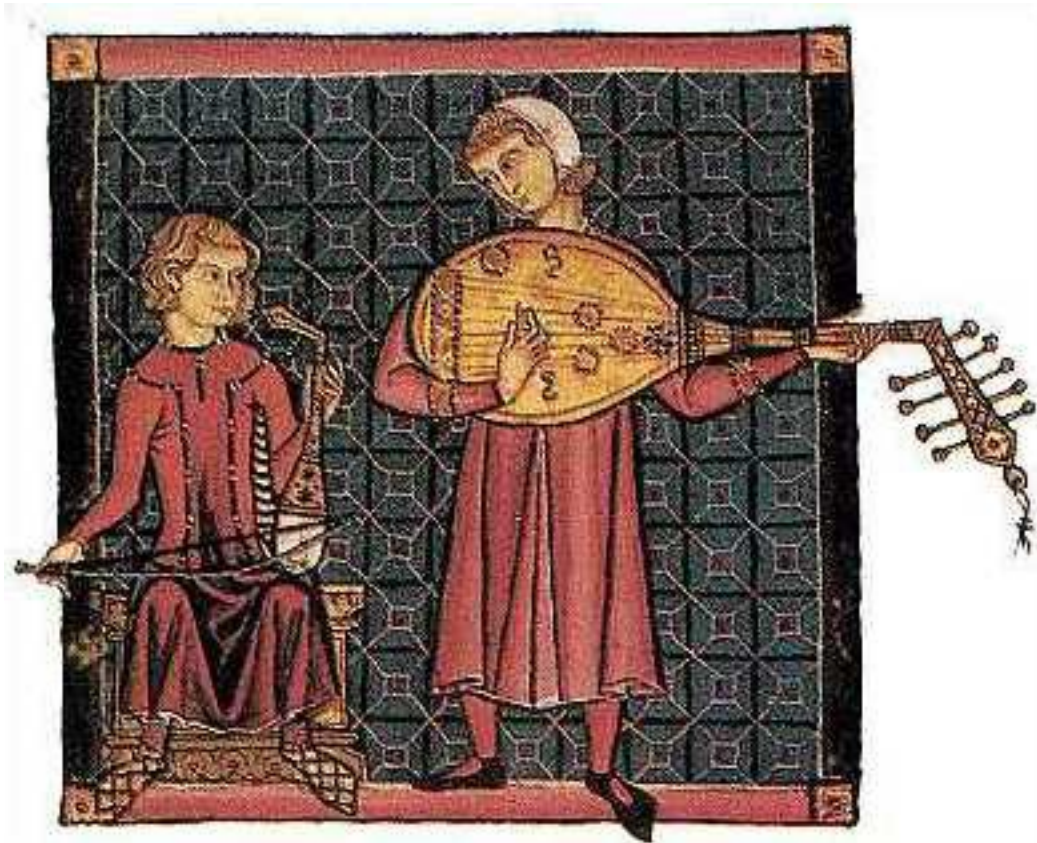
Toiveenani on, että työn jälkimmäinen osa voisi toimia keskustelun pohjana kun tulevaisuudessa laaditaan opintosuunnitelmia ja päätetään opintojen sisällöistä. Työssäni kitaransoiton ja pedagogiikan opettajana olen huomannut, että kiinnostus näihin soittimiin on lisääntynyt selvästi. Ehdotan luvussa 5 joitakin muutoksia opintojen painopisteisiin ja soitinvalintoihin. Uskon että näillä muutoksilla voisi saavuttaa hyviä tuloksia, ja päästä eroon joistakin niistä ennakkoluuloista jotka näitä soittimia ympäröi. Toiveenani on myös, että huolellisesti suunnitellut opintokokonaisuudet houkuttelisi enemmän kitaristeja tutustumaan näihin kiehtoviin soittimiin ja niiden musiikkiin.

2 Kolmen keskeisen historiallisen näppäilysoittimen historia

2.1 Renessanssiluuttu

2.1.1 Soitin

Eurooppalaisen luutun juuret ovat arabialaisessa kulttuurissa, ja luutun nimi tulee arabian kielen sanasta *al-'ud*, joka tarkoittaa ”puusta” tai ”puuta”, mutta myös luuttua. Tämä nimi muutettiin espanjaksi muotoon *laud*, ja edelleen muilla kielillä käytetään nimityksiä *lute*, *laute*, jne. Luuttuperheen soittimia saapui Eurooppaan maurien mukana ensin Espanjaan, ja 5-kuoroinen (kieliparinen) keskiaikainen luuttu levisi myöhemmin Iberian niemimaalta muihin Euroopan osiin (kts. kuvio 1).



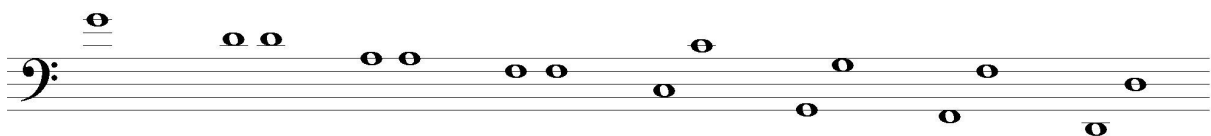
Kuvio 1. *Ud* -soittaja Alfonso el Sabion (1221-1284) kokoelmasta *Cantigas de Santa Maria* (van Edwards, 2013)

Ud on plektralla soitettava 5- ja myöhemmin 6-kuoroinen (suomeksi myös kieliparinen) soitin. 1400-luvun loppuun asti käytetty eurooppalainen luuttu oli luultavasti hyvin samankaltainen kuin sen ajan *ud*. Molemmat soittimet kehittyivät sitten omiin suuntiin, ja moderni 6-kielinen *ud* eroaa merkittävästi keskiaikaisesta luutusta. *Ud* on nykyään mm. isompi, eikä siinä enää käytetä nauhoja. Kuudes kielipari lisättiin luuttuun 1400-luvun lopussa, tarkkaa ajankohtaa ei tosin ole

tiedossa. Jopa seitsemäs kielipari mainitaan (Virdung, 1511), vaikka seitsemäs kieli yleistyi vasta 1580-luvulla. Merkittävää on, että luuttu oli pääasiassa melodiasoitin melkein 1400-luvun loppuun asti, ja siinä vaiheessa kun siirryttiin sormilla soittamiseen, ohjelmisto laajeni ja monipuolistui huomattavasti. Näyttää siltä, että sormi- ja plektratekniikat elivät rinnakkain jonkin aikaa. Johannes Tinctoris kirjoittaa 1480-luvun alussa että luuttua soitetaan sormilla tai plektralla, eikä hän mainitse sormilla soittamista uutuuksena (Baines 1950, s. 19-26).

Ensimmäiset säilyneet soitinsävellykset ilmaantuvat Italiassa samaan aikaan kuin yllä mainittu muutos soittotekniikassa ja ohjelmistossa. Tähän aikaan renessanssiluuttu syntyy, vaikka sen nimitys onkin peräisin 1900-luvulta. Luuttu oli klaveerisoittimien ohella ensimmäinen soitin jolla pystyttiin toteuttamaan polyfonista musiikkia, ja merkittävä osa varhaisesta ohjelmistosta koostuukin vokaaliteosten intabulaatioista sekä moniäänisistä *ricercare*-tyylisistä sävellyksistä. Intabulaatio tarkoittaa moniäänisen vokaali- tai instrumentaalisävellyksen sovittamista luutulle tai kosketinsoittimelle käyttäen tabulatuurikirjoitusta.

Varhaisimmat 6-kuoroiset renessanssiluutut kielitettiin niin, että ensimmäinen kuoro usein oli yksittäinen kieli ja muut pareittain. Normaali viritys on kvarteittain, paitsi kolmannen ja neljännen väli joka on suuri terssi. Toinen, kolmas ja neljäs kuoro olivat yleensä unisonoja, kuoroissa 5 ja 6 toinen kieli oli yleensä viritetty yläoktaaviin kirkkaamman äänen saavuttamiseksi. Luutussa oli aina suolikielet. Vakiokokoisena alttoluutun viritys on ylimmästä kielestä lähtien g1 – d1 – a – f – c – G. Alla olevassa esimerkissä näkyy lisäksi 1500-luvun lopussa yleistyneiden lisäbassojen normaaliviritys.



Kuvio 2. 8-kuoroisen renessanssiluutun normaaliviritys (n. 1580-luku), kaksi bassokieltä on lisätty kuuden perukielen lisäksi

Modernilla kitaralla soitetaan usein renessanssiluutun ohjelmistoa viritämällä kolmas kieli puolisävelaskeleen alas, jolloin saavutetaan renessanssiluutun viritys.

1500-luvun loppua kohti kielten määrä lisättiin bassopäässä, ja näiden lisäbassojen viritystä saatettiin muuttaa soitettavan kappaleen sävellajin mukaan. Renessanssiluuttu oli käytössä 1600-luvun ensimmäisille vuosikymmenille, tässä vaiheessa kieliparien määrä oli noussut jo kymmeneen. Varsinkin Ranskassa tehtiin kokeiluja erilaisilla uusilla virityksillä, ja niiden tuloksena syntyi soitin jota tänä päivänä kutsutaan barokkiluutuksi.

Tärkein keskus luutun rakentamiselle oli 1500-l. alkupuolella Bologna, ja varhaisimmat säilyneet soittimet ovatkin sieltä peräisin. Nämä soittimet, jotka edustavat ns. Bolognan koulukuntaa, ovat myöhäisempiin soittimiin verrattuna pitkiä ja kapeita, kopassa käytetään yleensä vain 9 rimaa (kts. kuvio 3). Tärkeimmät bolognalaisrakentajat ovat Laux(Luca) Maler ja Hans Frei. He olivat saksalaisia, jotka olivat muuttaneet Italiaan Füssenin seudulta Etelä-Saksasta, Alppien pohjoispuolelta. 1500-luvun alussa Füssenin alueen soitinrakennustoiminta keskittyi muutamaan perheeseen, ja kilpailua säädeltiin tarkasti. Tästä syystä monet rakentajat näkivät paremmat edellytykset toiminnalle vauraassa Pohjois-Italiassa. Luutunrakennus sai jopa teollisia piirteitä, ja jokaisessa soitinverstaassa työskenteli monta henkilöä. Laux Malerin jäämistössä mainitaan n. 1100 puolivalmista soitinta ja aihiota kun hän kuoli v. 1551 (Prior 2013, osio *the six-course lute*).



Kuvio 3. Malcolm Priorin rekonstruktio Hans Frein rakentamasta luutusta 1500-luvun alkupuolelta.

Bolognalaissoittimia, varsinkin Malerin pajan rakentamia, pidettiin arvossa vielä 1700-luvulle asti. Niistä maksettiin korkeita hintoja ja niitä muutettiin ja modernisoitiin vallitsevien makujen mukaan. Niinpä yksikään näistä varhaisimmista luutuista ei ole säilynyt alkuperäisessä asussaan, vaan yleensä 11-kielisenä barokkiluuttuna. Nämä muutostyöt sisälsivät yleensä vähintään kaulan ja pään (engl. *pegbox*) vaihtoa. Joskus alkuperäisestä soittimesta ei ole säilynyt muuta kuin kaikukoppa.

Venetsia ja Padova olivat myös soittinrakennuskeskuksia joissa toimi saksalaissyntyisiä luutunrakentamiseen erikoistuneita perheyriyksiä. Varsinkin 1500-luvun loppupuolella luutunrakennuksen painopiste siirtyi Bolognasta näihin kahteen kaupunkiin. Venetsiassa merkittävimmät rakentajat olivat Marx Unverdorben ja ennen kaikkea Tieffenbruckerin suku, joka hallitsi n. sadan vuoden ajan luutunrakentamista aina 1600-luvun puolelle asti. Osa Tieffenbruckereista asettui Padovaan, ja esimerkiksi modernien rakentajien paljon kopioitu rakentaja V(v)endelio Venere (kirjoitustapa vaihtelee) kuului myös Tieffenbruckerin piiriin. Toinen huomattava padovalainen rakentaja oli Michael Hartung.

Kun vertaa Venetsiassa ja Padovassa rakennettuja soittimia aikaisempiin Bolognan koulukunnan soittimiin, edellämänitut ovat muodoiltaan pyörempiä ja levempiä (kts. kuvio 4). Myös materiaalien käyttö muuttui. Kun aikaisemmin oli käytetty kopassa yleensä vaahteraa tai saarnia, ryhdyttiin nyt käyttämään marjakuusta tai eksoottisempia puita, kuten jakarandaa, eebenpuuta ja jopa norsunluuta. Varhaisrenessanssin soittimien kaulat oli usein tehty jostain kovasta puulajista, nyt siirryttiin käyttämään kevyempää puuta jota usein päällystettiin koristeellisella jalopuisella viilulla. Kaikukopat olivat myös usein ns. ”multi-rib” -tyyppiä, jossa saattoi olla jopa yli 40 rimaa. Luutun äänen kannalta näillä seikoilla ei ole mitään ratkaisevaa merkitystä, vaan ne ovat enemmän tyyllillisiä ratkaisuja. Äänen kannalta tärkein osa, kansi, tehtiin aina kuusipuusta.



Kuvio 4. Malcolm Priorin rakentama 9-kuoroinen kopio Tieffenbrucker-luutusta

Soittimen koko ja ulkomuoto vaikuttavat myös ääneen, ja säilyneissä soittimissa voi nähdä suurta variaatiota 1500-luvun loppupuolella. Silloin luuttuja alettiin rakentaa järjestelmällisesti eri kokoisina, vastaavalla tavalla kun muissakin soitinryhmissä oli tapana. Tältä ajalta löytyykin ensemblemusiikkia erikokoisille ja -vireisille luutuille. Soittimia oli pienestä oktaaviluutusta (n. 44 cm:n mensuuri) bassoluuttuun (jopa yli 80 cm). Näitä isompia malleja kehitettiin vuosisadan lopussa eteenpäin, ja ensimmäiset teorbit rakennettiin luultavasti bassoluutuista. Nykyisin vakiokokoisena pidettävä renessanssiluuttu on alttoluuttu, jossa on n. 60 cm:n mensuuri ja korkeimman kielen viritystaso on yksiviivainen g (A=440Hz). On kuitenkin mahdollista että hiukan isommat luutut, 64-67 cm, ovat olleet yleisempiä 1500-luvun lopussa, ja että niitä ei ole säilynyt yhtä monta osittain siksi että niitä on muutettu barokkiluutuiksi, tai ne on yksinkertaisesti kulutettu loppuun (Prior 2013, jakso *size and pitch*).

Seitsemäs kielipari otettiin käyttöön yleisesti 1580-luvulla, ja sen jälkeen karkeasti yksi kielipari lisättiin n. kymmenen vuoden välein. 1600-luvun toisella vuosikymmenellä oli jo 9 tai 10 kuoroa yleisessä käytössä, ja ranskalaisten uusien virituskokeilujen myötä renessanssiluuttu kehittyi 11-kuoroiseksi barokkiluutuksi. Italiassa vanha viritys jäi pidempään käyttöön, ja lisäbassojen mensuuria lisättiin vastaavalla tavalla kuin teorbita. Tämä niin kutsuttu arkkiluuttu jäi käyttöön 1700-luvulle asti, mutta sen solistinen ohjelmisto on suppea, ja sitä ei sen takia käsitellä tässä.

2.1.2 Musiikki

Musiikin kustannustoiminta vilkastui 1500-luvun alussa varsinkin Italiassa, ja tämä antoi edellytykset soitinkulttuurin kukoistukseen. Ottaviano Petrucci oli aikansa tuotteliain musiikkikustantaja ja julkaisi 1500-luvun alussa toistakymmentä luuttumusiikkia sisältävää kokoelmaa (Boorman 2013). Nämä kirjat muodostavat tärkeimmät lähteet varhaiselle italialaiselle ohjelmistolle ja osoittavat laadullaan että säveltäminen luutulle on täytynyt olla hyvin vakiintunutta jo 1500-luvun vaihteessa.

Myöhemmin samalla vuosisadalla Saksasta, Ranskasta ja Englannista tuli merkittäviä luuttumusiikin keskuksia. On selvää, että jokaisessa eurooppalaisessa maassa soitettiin luuttua ja sävellettiin sille musiikkia. Keskityn kuitenkin lähinnä edellämainittuihin maihin, koska niistä valtaosa alkuperäislähteistä ja säveltäjistä on lähtöisin. Käsittelen kuitenkin lyhyesti myös poikkeuksena espanjalaista vihuelamusiiikkia, sillä se on kuulunut jo pitkään kitaristien perusohjelmistoon. Vihuelan viritys on sama kuin renessanssiluutun, joten sille sävelletty musiikki on suoraan soitettavissa myös renessanssiluutulla.

Italia

Varhainen italialainen luuttuohjelmisto jakaantuu kolmeen ryhmään: vokaaliteosten intabulaatioihin, tansseihin sekä polyfonisiin sävellyksiin. Kaikki luutulle (ja kitaralle) sävelletty musiikki kirjoitettiin tabulatuurilla (kts. luku 3), vasta 1600-luvun vaihteessa continuokäytännön synnyttyä alettiin käyttämään tavallista nuotinkirjoitusta ensemblemusiikille, ja soolojen osalta vasta 1700-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Tärkeimpiin säveltäjiin ja sovittajiin kuuluvat Francesco Canova da Milano, Joanambrosio Dalza, Marco Cara, Marco dall'Aquila, Francisco Spinacino ja Vincenzo Capirola. Ei ole tarkoituksenmukaista kirjoittaa tässä yhteydessä jokaisesta säveltäjästä omaa biografiaa, niitä on vapaasti saatavilla luotettavista lähteistä, joista mainittakoon *Grove Dictionary of Music*.

Näistä varhaisista mestareista Francesco Canova de Milano (1497-1543) kuitenkin ansaitsee esittelyn. Hän oli luutisteista kaikista kuuluisin aikoinaan ja on sitä vielä tänä päivänä. Hänen musiikkiaan tutkittiin ja julkaistiin jo varhain muissa maissa, ja hänet mainitaan vielä 1600-luvun puolella. Hän saattaa olla musiikkihistorian ensimmäisiä supertähtiä, ja kutsuttiin lisänimellä ”// *Divino*” -Jumalallinen. Hän eroaa muista varhaisista luutisteista siinä että häneltä on säilynyt ainoastaan polyfonista musiikkia, n. 100 kpl omia *ricercareja* tai fantasiaioita, ja n. 30 intabulaatiota (tabulatuurilla kirjoitettuja sovituksia ja diminuutioita) mm. Josquinin vokaaliteoksista. Tanssimuotoisia teoksia häneltä ei ole säilynyt. Hänen tyyliinsä sijoittuu johonkin ensimmäisten julkaistujen luutistien (Spinacino, Capirola) vapaan improvisatorisen tyylin ja myöhempien mestareiden, esim. Dowlandin läpisävelletyn polyfonisen tyylin välimaastoon. Hieman aikaisemmin eläneen Marco dall'Aquilan tyyli on verrattavissa Francescon tyyliin.

Dalzan sävellykset taas ovat paljon kevyempiä tyyliiltään, ja niissä on selvästi kansanomaisempi karakteri. Hänen kappaleensa ovat myös teknisesti helpommin lähestyttävissä, ja niitä käytetään moderneissa luuttukouluissa (esimerkiksi Poulton 1991).

Myös 1500-luvun toisella puoliskolla sävellettiin erinoimaista italialaista ohjelmistoa renessanssiluutulle. Keskeisimpiä säveltäjiä olivat Simone Molinaro, Vincenzo Galilei, Diomedes Cato, Lorenzini ja Antonio Terzi. Heidän sävellystyyliinsä pitävät keskenään sisällään kaikki sen ajan tyypilliset elementit: johdonmukaisesti polyfonisesti sävelletyt teokset, groundit (toistuvaan bassolinjaan tai harmoniakulkuun pohjautuvat sävellykset), tanssit ja muuhun suosittuun musiikkiin perustuvat teokset sekä vokaaliteosten intabulaatiot. (Wachsmann, Klaus et al 2013)

Ranska

Ranskassa ensimmäiset painetut luuttukokoelmat ilmestyivät 1520-luvulla, ja nämä varhaiset Pierre Attaignant'in teokset muodostavat tärkeän osan ranskalaisesta ohjelmistosta yhdessä Guillame de Morlayen julkaisujen kanssa. Mainittakoon myös että Morlaye julkaisi myös kirjoja 4-kieliselle renessanssikitaralle. 1500-luvun puolivälin jälkeen julkaistiin Ranskassa alunperin

italialaisen säveltäjän Alberto da Ripan teoksia. Ripa (n. 1500-1551) kuuluu kuitenkin vielä tyylliltään aikaisempaan sukupolveen.

Seuraavalta vuosisadalta voidaan erityisesti mainita vielä kolme merkittävää ranskalaista säveltäjää ja kirjoittajaa ennen kuin renessanssiluutun aikakausi Ranskassa on ohi. Jean-Baptiste Besard julkaisi vuonna 1603 valtavan teoksensa *Thesaurus harmonicus*, joka sisältää 403 sävellystä luutulle. Mukana on suurin osa sen ajan ja aikaisemmista merkittävistä eurooppalaisista luutus säveltäjistä. Kirjassa on myös merkittävä ohje luutunsoitosta, joka käännettiin myöhemmin englanniksi ja julkaistiin Robert Dowlandin kokoelmassa *A Varietie of Lute Lessons*. Molemmat yllä mainitut teokset ovat hyviä esimerkkejä lisääntyneestä vuorovaikutuksesta muusikoiden välillä ja maantieteellisten rajojen vähentyneestä merkityksestä. Muita 1600-luvun alun ranskankielisiä julkaisuja ovat Robert Ballardin ja myöhemmin Alankomaissa toimineen Nicholas Vallet'n kirjat. Valtaosa sävellyksistä näissä kokoelmissa on sovituksia ja variaatioita tanssien ja muiden suosittujen sävelmien pohjalta. Vallet'lla on myös kokoelma psalmisovituksia.

Ranskalaisista hovibaleteista syntynyt laululaji *air de cour* voidaan katsoa kuuluvan luutistin perusohjelmistoon siinä missä englantilaiset luuttulaulutkin. *Air de cour* kukoisti n. 1570-1630, ja sisältää sekä tabulatuurilla että myöhemmin numeroidulla bassolinjalla kirjoitettuja sävellyksiä. (Wachsmann et al 2013)

Saksa

Ensimmäinen painettu saksalainen luuttujulkaisu on Arnold Schlickin kirja *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein* (1512), joka sisältää sekä lauluja että muutaman soolon (Wachsmann, Klaus et al 2013). Seuraavilla vuosikymmenillä Hans Jüdenkönig, Hans Gerle ja Hans Neusidler julkaisivat useita kirjoja luutulle, Neusidlerin kirja vuodelta 1536 oli pedagogisesti suunniteltu, se sisältää ohjeita molemmille käsille, ja kappaleet ovat järjestetty progressiivisesti. (Wachsmann et al 2013)

Saksalaista varhaista ohjelmistoa soitetaan vähän, ehkä koska se kirjoitettiin saksalaisella tabulatuurilla (kts. luku 3). Harva nykyluutisti osaa edes auttavasti lukea tätä monimutkaisena pidettyä tabulatuurikirjoitusta. Mahdollisesti sokea urkuri, harpun- ja luutunsoittaja Conrad Paumann keksi tämän tavan kirjoittaa tabulatuuria. Se jäi käyttöön melkein koko 1500-luvun ajaksi Saksassa. Sitä käytettiin myös muualla Keski- ja Itä-Euroopassa (Wachsmann et al 2013). Musiikki näissä varhaisissa kokoelmissa kertoo yhteyksistä Italiaan ja jakaantuu vastaavalla tavalla tansseihin, *ricercare*-tyyppiisiin sävellyksiin sekä vokaalimusiikin intabulaatioihin.

Espanja

Maurien karkoituksen jälkeen vuonna 1492 luutusta ei juuri löydy espanjalaisia lähteitä, vaikka luuttu tulikin Eurooppaan Espanjan kautta (Wachsmann et al 2013). Espanjassa vihuela otti luutun roolin 1500-luvun aluussa. Vihuela on gamban sukulainen, ja sana *vihuela* (portugaliksi *violão* ja italiaksi *viola*) saattoi tarkoittaa sormilla näppäiltyä, plektralla näppäiltyä tai jousella soitettua saman soitinryhmän jäsentä (Poulton et al 2013). Vihuela on läheisesti kytketty myös luuttuun, koska niissä on sama viritys. Joskus samoja sävellyksiä oli tarkoitus voida soittaa kummallakin soittimella. Francesco da Milanon kirja vuodelta 1536 on nimeltään *Intavolatura da viola o vero lauto*, joten voimme olla varmoja siitä että vihuelaa soitettiin myös Italiassa ja että on täysin korrektia soittaa molempien soittimien ohjelmistoa ristiin.

Espanjalaisista vihuelamestareista mainittakoon Luis de Milán, Luis de Narvaez ja Alonso Mudarra. Varsinkin de Milánin kirja (*El Maestro*, 1536) on kiinnostava sen progressiivisen suunnittelun vuoksi. Moneen kappaleeseen on myös esitysohjeita, joten Milánin kirjalla on ollut selvä pedagoginen tehtävä. (Poulton et al 2013)

1900-luvun alkupuolen espanjalaiset kitaristit kuten Segovia, Yepes ja Pujol olivat kiinnostuneita tästä heidän omasta ohjelmistosta, ja vihuelan musiikki onkin siksi jäänyt melko hyvin kitaristien tietoisuuteen.

Englanti

Englannin osuus luuttumusiikin historiassa nojaa vahvemmin käsikirjoituksiin kuin painettuihin teoksiin. Poikkeuksen tässä muodostavat englantilaiset luuttulaulut. Ne ovat myös niin keskeinen osa ohjelmistoa, että ne käsitellään tässä lyhyesti.

Englantilainen luuttuelämä sai vauhtia Tudorien noustua valtaan 1500-luvun puolivälissä. Uudella kaupunkilaisella keskiluokalla oli mahdollisuus harrastaa taiteita. Myös Henry VIII:n kolme lasta saivat musiikkiopetusta, ja 1540-luvulta eteenpäin löytyy englantilaisia luuttukäsikirjoituksia. Ammattimusiikot olivat kuitenkin useimmiten flaameja tai italialaisia, ja myös ensimmäiset painetut teokset nojaavat ulkomaisiin teoksiin. Adrian Le Roy'n oppikirja *Tres breve et tres familière instruction* julkaistiin erilaisina englanninkielisinä versioina aina vuoteen 1596 asti. Ohjeiden ohella kirjat sisältävät tansseja ja fantasioita, ja myös intabulaatio-ohjeita. Esimerkkeinä käytetään Orlando di Lasson chansoneja. (Wachsmann et al 2013)

Robert Dowland julkaisi kokoelmansa *A Varietie of Lute Lessons* vuonna 1610, ja se oli viimeinen englanninkielinen luutun oppikirja. Se sisältää aikaisemmin mainitun Jean-Baptiste Besardin ohjeet käännettyinä englanniksi, ja myös Robert Dowlandin isä Johnin lisäohjeita mm. luutun virittämisestä ja kielten valinnasta. Kirjan sisältämä ohjelmisto on hieno läpileikkaus eurooppalaisen luuttutaiteen huippuja, luultavasti John Dowlandin matkoillaan keräämiä

kappaleita. Myös englantilaiset säveltäjät ovat tässä kokoelmassa hienosti edustettuina. Kirja on jaettu erityyppisten kappaleiden mukaan, esim. fantasiat, pavanet, almainet, jne. Tämä on harvoja luuttukokoelmia joka on ollut jatkuvasti saatavana kohtuuhintaisena *facsimile*-painoksena. Englanninkielisenä teoksena se on monelle myös helpommin lähestyttävissä kuin useat muut vastaavat teokset.

Englantilaisista säveltäjistä John Dowland oli ylivoimaisesti tuotteliain ja tunnetuin, ja kiistatta myös laadullisesti omaa luokkaansa. Dowland oli jo omana elinaikanaan tunnettu koko Euroopassa, ja hänen tuotantonsa sisältää ajan tyypillisiä tansseja ja fantasioita mestarillisesti toteutettuina. Useat hänen sävellyksistään ovat teknisesti erittäin vaativia. Ne osoittavat sekä säveltäjän taitoa että myös ajan soitinkulttuurin korkeaa tasoa. Dowlandin teokset ovat helposti saatavilla (Poulton 1978), ja niitä esitetään paljon myös kitaralla.

John Johnson , Francis Cutting, Richard Allison, Daniel Bacheler, Philip Rosseter, Robert Johnson ja Alfonso Ferrabosco ovat John Dowlandin lisäksi kaikki tutustumisen arvoisia englantilaissäveltäjiä 1500-1600 vaihteesta, jota sanotaan Englannin luutun kultaiseksi aikakaudeksi. Heidän tuotantonsa koostuu pääasiassa soolosävellyksistä, mutta joillakin heistä on myös luuttulauluja.

Luuttulaulut ovat ainutlaatuinen englantilainen ilmiö, jolla oli lyhyt mutta tuottelias kukostuskausi joka alkoi John Dowlandin laulukokoelmalla *The First Booke of Songes* (1597). Laulut oli usein tarkoitus esittää joko (laulajan omalla) luutun säestyksellä tai vaihtoehtoisesti moniääniseinä, madrigaalityylisinä lauluina. Viola da gamba käytettiin usein vahvistamaan bassostemmaa. Tämä mahdollisuus useampaan esitystapaan ja varsinkin luuttusäestyksellä tekstin yksinkertaisen tehokas esilletuominen tekee näistä lauluista omalaatuisen ja tärkeän osan luutistin ohjelmistoa. Varhaisissa teoksissa luuttuosuus on keskimäärin enemmän kontrapunkkinen. Myöhemmät sävellykset muuttuvat sointupohjaisemmiksi, lähestyen continuosäestyksellistä laulua. (Wachsmann et al 2013)

Luuttulaulujen mentyä pois muodista Dowlandin kuoleman aikoihin 1626 Englannin luuttutaide rapistui; uusi musiikillinen tyyli merkitsi myös muiden soittimien suosion kasvamista. Myös muissa maissa siirryttiin tähän aikaan barokkiluuttuun tai arkkiluuttuun (kts. 2.2.1). Luuttuperheen muista jäsenistä myös teorbi jäi vielä n. sadaksi vuodeksi käyttöön.

2.2 Teorbi

2.2.1 Soitin

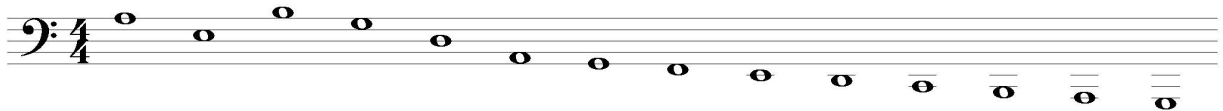
Teorbi kuuluu eurooppalaisiin luuttuihin, joista se on suurin. Teorbi kehitettiin luultavasti Firenzen Accademiassa 1580-luvulla, ja se syntyi kun haluttiin kehittää säestyssoitin uudelle monodiselle laulutyyliille. Soittimen etymologia on epäselvä, ja Italian kaksi sanaa *tiorba* ja *chitarrone* käytetään synonyymeinä samalle soittimelle (Spencer 1976). Myöhemmin 1600-luvulla *chitarrone*-sana jäi pois käytöstä, ja muilla kielillä käytetään *tiorbasta* peräisin olevia nimityksiä: Théorbe (ransk.), Theorbo (engl.), jne.

Ensimmäiset teorbit olivat mahdollisesti bassoluuttuja (kts. luku 2.1), joita viritettiin korkeammalle kirkkaamman äänen saavuttamiseksi. Pitkän kielenpituuden takia ylimpiä kahta kieltä laskettiin oktaavilla, koska ei pystytty valmistamaan niin ohuita suolikieliä että normaalin luutun viritys-suhteet olisi voitu säilyttää. Tämä erikoispiirre säilyi koko teorbin elinkaaren aikana. Kaulaan lisättiin jatko-osa jossa on toiset viritystapit pitkiä lisäbassokieliä varten. Nämä lisätyt pitkät kielet viritetään diatonisesti laskevana asteikkona, ja niiden viritystä voidaan muuttaa sävellajin mukaan. Säilyneiden teorbien koko vaihtelee paljon, mutta jonkinlaiseksi normaalikooksi vakiintui n. 82-90 cm pitkät kielet otelaudalla, ja n. kaksi kertaa pidemmät lisäbassot (kts. kuvio 5).



Kuvio 5. Malcolm Priorin tekemä Koch-mallinen teorbi. Alkuperäinen soitin on vuodelta 1650.

Syy pitkiin bassokieliin on, että metallilla päällystetyt kielet tulivat käyttöön paljon myöhemmin, vasta 1600-luvun puolenvälin jälkeen. Kun haluttiin continuosoittoa varten soitin tukevalla ja selkeällä alarekisterillä oli pidennettävä kielten pituus Teorbin viritys näkyy alla olevasta nuottiesimerkistä. Siinä on sama kvartteihin ja yhteen suureen terssiin pohjautuva viritys kuin renessanssiluutussa, lukuunottamatta oktaavilla laskettuja kahta ensimmäistä kieltä . Kuudennestä kielestä alaspäin kielet on viritetty asteittain laskevasti.



Kuvio 6. Teorbin normaaliviritys, huomaa 1. ja 2. kielen oktaaviala

Eräissä lähteissä mainitaan yhtä sävelaskelta matalammaksi (G) viritetty teorbi, ja tähän soveltuvia todella isoja soittimia on säilynyt useita. Kielten määrä vaihteli luultavasti aluksi, ja vakiintui myöhemmin neljääntoista. Normaalikäytäntö oli että 6 kieltä kulki otelaudan päältä, ja 8 pitkää bassoa sen vieressä. Nykyään yleensä kielitetään 7+7, jotta saataisiin käyttöön enemmän kromaattisia ääniä bassossa. Valtaosalla säilyneistä italialaisista teorbeista on ollut kaksioiskielitys otelaudan päällä, mutta nykyään suurin osa soittajista käyttää käytännön syistä yksittäiskielitystä. Ranskalainen teorbi oli luultavasti aina yksittäiskielitetty, ja Ranskassa lisäbassojen pituus oli vain n. puolitoistakertainen. Englantilaisissa lähteissä puhutaan sekä *single* että *double theorbosta* (Spencer 1976). Englantilainen teorbi, joka vakiintui 1600-luvun toisella puoliskolla omaksi soittimekseen, poikkesi ranskalaisesta myös siinä että se oli usein g-vireinen ja lisäbassojen pituus oli asteittain pitenevä, niin että samaa kielenpaksuutta voitiin käyttää useammassa kielessä. Englannissa saatettiin myös käyttää hiukan pienempää soitinta jossa laskettiin vain ensimmäinen kieli oktaavilla. Valitettavasti yhtään englantilaista tai ranskalaista soitinta ei ole tiettävästi säilynyt, joten tässä olemme täysin ikonografisten ja kirjallisten aikalaislähteiden varassa.

Teorbin ohella kehitettiin Italiassa myös pienempi luuttu lisäbassoilla, arkkiluuttu (ital. *arciliuto*). Lyhyemmän (n. 64-67 cm) mensuurin takia tässä soittimessa pystyttiin säilyttämään vanha renessanssiluutun g-pohjainen kvartti-terssiviritys. Arkkiluuttua käytetään lähes yksinomaan continuosoittimena, joskin sen lyhyempi versio *liuto attorbiato* oli Italiassa yleisesti käytetty soolosoitin. 1600-luvun alkupuolen italialainen luuttuohjelmisto, esim. Kapsberger, on yleensä 10-kieliselle soittimelle, Piccinini pitää vuoden 1623 kirjassaan 13-kielistä arkkiluuttua normisoittimena, mutta käyttää harvoin enemmän kuin 10 kieltä (Piccinini 1623).

2.2.2 Musiikki

Vaikka teorbi kehitettiin säestyssoittimeksi, sille kehittyi nopeasti myös soolo-ohjelmistoa. Ohjelmiston painopiste siirtyi 1600-luvun aikana Italiasta Ranskaan, ja tyylin muutos heijastaa hyvin yleistä kehitystä värikkäästä, kokeilevasta italialaisesta varhaisbarokista vakiintuneisiin ranskalaisiin tanssisarjoihin. Tässä kirjoituksessa en käsittele teorbin roolia continuo-soittimena, aihetta on käsitelty laajasti muualla (North 1987).

Ensimmäinen julkaistu soolokokoelma teorbille on Giovanni Girolamo Kapsbergerin *Libro Primo D'Intavolatura di Chitarone* vuodelta 1604 (Kapsberger 1604). Kapsberger (n.1580 – 1651) on tyylliltään värikkäin ja kokeilevin kaikista teorbisäveltäjistä. Hän oli syntyjään saksalainen, mutta vaikutti Venetsiassa ja Roomassa. Roomassa hän oli Barberinin perheen palveluksessa, ja työskenteli siellä mm. Girolamo Frescobaldin, Stefano Landin ja Luigi Rossin seurassa. Kapsberger julkaisi neljää kirjaa teorbille, joista kolme on säilynyt, ja paljon vokaaliteoksia, mm *Arie Passegiate* ja *Villanelle*. Sooloteokset koostuvat preludeista, hyvinkin vapaista toccatoista ja erilaisista tansseista ja lyhyistä karakterikappaleista. Varsinkin toccatoissaan ja neljännessä kirjassaan (1640) käy ilmi hänen harmoninen ja rytmisen kokeellisuutensa. Hän oli jo aikanaan tunnettu ja kiistelty henkilö. Täytyy kuitenkin muistaa, että 1600-luvun alkupuolella musiikkimaailma oli suurten mullistusten vallassa, ja että kokeilut, kiistat, ristiriidat ja erimielisyydet kuuluvat olennaisena osana aikakauden ilmapiiriin. Kapsbergeria myös ylistettiin, ja Athanasius Kircher jopa sanoi häntä Monteverdin seuraajaksi (Coelho 2013).

Muut keskeisimmät italialaissäveltäjät ovat Alessandro Piccinini (1566 – n.1638), jonka kirja vuodelta 1623 sisältää pitkän ja perusteellisen esipuheen. Se sisältää yksityiskohtaista tietoa soittotekniikasta, ilmaisusta ja soittimista. Piccininin musiikki kuuluu Kapsbergerin kanssa teorbin keskeiseen ohjelmistoon. Se on myös värikästä musiikkia ja käyttää tehokkaasti hyväkseen teorbin erityispiirteitä, kirkasta ääntä ja laaja alarekisteriä. Myös Piccininin sävellykset ovat joko vapaita toccatamuotoisia kappaleita, tai tansseihin ja groundeihin perustuvia teoksia. Erityisesti voidaan mainita joitakin laajoja ja vaativia groundeihin perustuvia variaatioita.

Muista italialaisista lähteistä merkittävimpiä on Bellerofonti Castaldin (1580-1649) ehkä hiukan eksentrisen kirja *Capricci a due Stromenti cioe Tiorba e Tiorbino*, jossa osa kappaleista on sävelletty duolle, joista toinen soitin on oktaavia ylemmälle viritetty teorbi, *tiorbino*. Pietro Paolo Melli (1579-1623 jälkeen) sävelsi lähinnä luutulle, mutta hänen viidennessä kirjassaan (1620) on myös sävellyksiä teorbille. (Harwood et al 2013)

Ranskalainen ohjelmisto keskittyi 1600-luvun jälkipuoliskolle, ja keskeisin säveltäjä on Robert de Visée (n.1655-1732/33). De Visée mainitaan ensin vuonna 1680 teorbin ja kitaran soittajana (Grove: de Visée, Robert). Hänet oli kiinnitetty hoviin, ja hän oli myös kuninkaan Ludvig XIV kitaraopettaja. De Viséen teokset teorbille koostuvat osittain samasta materiaalista kuin hänen kitara- ja luuttuteoksensa. Hän kuitenkin sovittaa teorbille idiomaattisesti ja käyttää hyväksi teorbin soinnillisia ominaisuuksia. Hän sovitti myös kollegojensa, mm. Couperinin ja Lullyn, teoksia

teorbille. Tärkein lähde hänen musiikilleen on *Vaudre de Saizenay*-käsikirjoitus. Se sisältää yli 400 sivua tabulatuuria 11-kieliselle barokkiluutulle ja teorbille, suurin osa de Viséen musiikkia.

Muu ranskalainen teorbiohjelmisto ei laadultaan eikä määrältään yllä de Visée tasolle, mutta on kuitenkin tärkeä lisä muuten aika suppeaan valikoimaan. Osa muista painetuista lähteistä sisältää myös ohjeita continuosoittoon teorbilla.

2.3 Barokkikitara

Barokkikitaran kehitys eroaa usealla tavalla muista tässä työssä käsitellyistä soittimista. Sen syntyä ei voida ajoittaa kovin tarkasti, ja barokkikitaran viritys 4. ja 5. kielen osalta ei koskaan vakiintunut soittimen olemassaolon aikana; se vaihteli ajan ja paikan mukaan. Toisin kuin luuttuperheen soittimet, kitara on myös ollut jatkuvassa käytössä meidän päiviimme saakka. Eri kitaratyypit pääasiassa korvasivat toisensa, eivätkä olleet olemassa rinnakkain. Tämä tarkoittaa että sekä soittimen että soittotekniikoiden kehitys on helpommin seurattavissa. Tosin tiedämme, että barokin aikana kitaristit soittivat yleensä myös luuttua ja teorbia, joten eri soittimien soittotavat varmasti vaikuttivat toisiinsa.

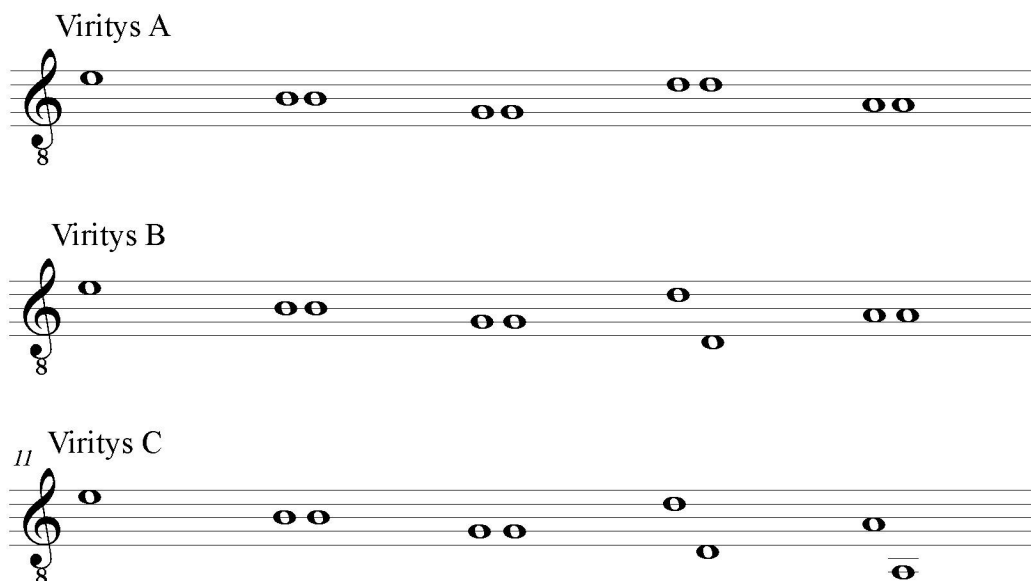
Barokkikitara on yleisesti käytetty nimitys 5-kuoroiselle, (kieliparilliselle) kitaranmuotoiselle soittimelle, joka oli käytössä Euroopassa ja eteläamerikkalaisissa siirtomaissa n. 1600-1770. Nykyinen nimitys on peräisin 1900-luvulta, soittimen ensimmäisenä elinaikana sen nimitys vaihteli jonkin verran, niin kuin kohta näemme.

2.3.1 Soitin

Jotta saisimme selkeän kuvan barokkikitaran synnystä ja kehityksestä, meidän on lyhyesti tarkastettava sen edeltäjää, 4-kuoroista renessanssikitaraa. Tämä soitin oli pieni, normaali kielten pituus oli noin 55 cm. Sen viritys oli n. kvartin korkeampi kuin modernin klassisen kitaran. Kitaran varhainen historia ei liity korkeakulttuuriin samalla tavalla kuin *udīn*, renessanssiluutun ja vihuelan. Siksi on vaikeampaa selvittää soittimen ensimmäisiä vaiheita. Tyydyn tässä yhteydessä toteamaan, että kirjallisia viitteitä kitarantapaisiin soittimiin löytyy Euroopassa ainakin 1300-luvulta eteenpäin, kovalähteitä vielä varhaisemmalta ajalta. Kitaran läheinen sukulaisuussuhde vihuelaan tekee myös asian monimutkaisemmaksi. Välillä kitaran on katsottu olevan pieni vihuela. Vihuelassa oli toisaalta sama viritys kuin renessanssiluutussa, mutta kitaran ulkomuoto, ja vihuela luokitellaan gamban sukulaiseksi... Tämä sekava tilanne osoittaa vain, että soittimien kehitys ei koskaan ole suoraviivainen, ja että eri soittimet vaikuttavat toisiinsa, varsinkin kun samat soittajat soittavat niitä kaikkia. Joka tapauksessa, kun renessanssikitaraan lisättiin viides kielipari ja kokoa kasvatettiin, syntyi barokkikitara. (Tyler ja Sparks 2002, johdanto)

Barokkikitaran nimitys on mielenkiintoinen osa sen historiaa. 1500-1600-lukujen vaihteessa sen italiankielinen nimitys oli *chitarra spagnola*, espanjalainen kitara. 4-kuoroista renessanssikitaraa varten sen sijaan käytettiin nimiä *chitarrino* (pieni kitara), *chitarra italiano* (italialainen kitara), tai *chitarra napolitano* (napolilainen kitara) (Tyler ja Sparks, 2002. Osa I, johdanto). Nämä eri nimitykset saattavat kuvastaa soittimien alkuperiä, tähän kysymykseen ei kuitenkaan lopullista vastausta ole vielä löytynyt.

5-kuoroinen barokkikitara tuli suosituksi 1500-luvun lopussa Pohjois-Italiassa. Sen suosio liittyy uuteen monodiseen laulutyyliin. Muistettakoon, että torbi syntyi samassa yhteydessä. Kitaran koko vaihteli, mutta säilyneiden soittimien perusteella normaali kielten pituus oli n. 63-70 cm, ja useimmat lähteet antavat virityksen e-h-g-d-a, alkaen korkeimmasta äänestä. Tämä viritys on sama kuin modernin kitaran 5:llä ensimmäisellä kielellä. Ensimmäinen kuoro oli yleensä yksittäinen, ja muut parillisia. D- ja a-kielit erosivat kuitenkin modernista kitarasta niin, että niiden oktaavia vaihteli. Pääasiassa käytössä oli kolme viritystapaa. Huomaa kuviossa 7 kitaranotaatioissa yleisesti käytetty transponoiva kirjoitustapa.



Kuvio 7. Barokkikitaran kolme keskeisintä viritystapaa. Nimitykset viittaavat James Tylerin luokitustapaan (Tyler, James 2011, s. 5)

Viritys mainitaan kokoelmien esipuheissa kiusallisen harvoin yksiselitteisesti. Siksi joudumme usein päättelemään tabulatuurista mikä ylläolevista vaihtoehdoista soveltuu parhaiten soitettavaan musiikkiin.

Ulkonäöltään barokkikitara eroaa modernista kitarasta siten että se on huomattavasti kapeampi ja pitkänomaisempi (kts. kuvio 8). Barokkikitarassa tällä sijaitsee usein lähempänä kannen reunaa.

Rakenne on kevyempi, kaikukopan sisällä on vähemmän tukirimoja . Kansi on sen sijaan saattanut olla jopa paksumpi kuin modernissa kitarassa. Kaikki nämä ominaisuudet tuottavat äänen, joka on nopeasti syttyvä, lyhytsointinen ja sisältää runsaasti ylä-säveliä. Näin ollen kitarassa ei ollut lainkaan sitä tummaa, pehmeää ja bassovoittoista sointia joka on tyypillinen modernille kitaralle. Säveltäjät käyttivät näitä erityispiirteitä taitavasti hyväksi sekä solistisessa musiikissa että continuoäestyksessä.



Kuvio 8. Barokkikitaroita. Vasemmalla Matteo Sellas (Venetsia, n. 1640), oikealla Alexandre Voboam (Pariisi, 1670)

Barokkikitaran pohja saattoi olla joko suora tai kupera. Säilyneet kuperapohjaiset soittimet on yleensä rakennettu Italiassa 1600-luvun alkupuolella, ranskalaiset ja espanjalaiset soittimet ovat lähes poikkeuksetta tasapohjaisia. Kooltaan ja konstruktioltaan barokkikitarra pysyi lähes muuttumattomana vuosina 1600-1750. Eroavaisuudet säilyneissä soittimissa eivät osoita jatkuvaa kehitystä, vaan eri alueiden ja rakentajien tyylipiirteitä. Alla olevasta kuvasta käy ilmi, että osa säilyneistä soittimista on hyvin koristeellisia ja rakennettu eksoottisista materiaaleista, ja ne ovatkin säilyneet osittain juuri sen takia. On todennäköistä, että suurempi osuus soittimista on ollut alunperin muusikoille tehtyjä laadukkaita mutta vähemmän koristeellisia soittimia.

2.3.2 Musiikki

Barokkikitaran ohjelmisto jakautuu tyyllisesti vastaavalla tavalla kun renessanssiluutun eri alueiden ja aikakausien mukaan. Museoissa ja kirjastoissa säilynyt 1600-luvun ohjelmisto ylittää määrältään ohjelmiston sekä kosketinsoittimille että luutulle. Pelkästään Italiasta on säilynyt 180 eri painettua teosta tai käsikirjoitusta soolokitaralle 1600-luvulta ja vokaalimusiikkia kitarasäestyksellä n. 250 kokoelmaa lisää (Tyler ja Sparks, 2002. Osa II, johdanto). Suuri osa näistä lähteistä on vielä tutkimatta. Kitaraa soitettiin luultavasti kaikkialla Euroopassa, mutta tässä keskitytään niihin maihin missä tärkeimmät kokoelmat julkaistiin: Italia, Ranska ja espanjankielinen maailma. Näiden maiden välillä tapahtui myös huomattava vuorovaikutus, joka osaltaan vaikutti kitarakulttuurin kukoistukseen 1600- ja 1700-luvuilla.

Italia

Varhaisin ohjelmisto liittyy olennaisesti italialaisen varhaisbarokin ja monodian syntyyn, ja käyttää usein alfabeto-notaatiota (kts. luku 3). Tämä tapa kirjoittaa sointumerkkejä säestystä varten pysyi käytössä koko 1600-luvun ajan. Se oli käytössä sekä kitaraan keskittyneillä säveltäjillä että yleisesti tunnetuilla säveltäjillä. Sigismondo d'India, Stefano Landi, sekä jopa Francesco Cavalli, Girolamo Frescobaldi ja Claudio Monteverdi käyttivät kitara-alfabetoa, mikä osoittaa kuinka keskeinen säestyssoitin kitara oli 1600-luvun Italiassa.

Pian julkaistiin myös soolosävellyksiä barokkikitaralle, ja Giovanni Paolo Foscarini (aktiivinen 1629-1647) yhdisti alfabeton ja luuttutyylisen tabulatuurikirjoituksen n. vuonna 1630 kirjassaan *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola*. Tämä ovela notaatiotapa on englanniksi *mixed tablature*, ”sekatablature”. Siinä yhdistyi yksinkertaisempi *battuto*-rämpyttely luuttutyyliseen näppäilyyn. Tämä notaatio- ja soittotapa jäi pysyvästi käyttöön ja levisi muihin maihin. Foscarini on tärkeimpiä italialaisia kitarasäveltäjiä 1600-luvun alkupuolelta. Toinen italialainen Francesco Corbetta (n. 1615-1681) julkaisi ensimmäisen kirjansa vuonna 1639, mutta hänen tärkeimmät sävellykset syntyivät vasta myöhemmin Ranskassa. Kolmas merkittävä italialaissäveltäjä on Angelo Michele Bartolotti (1600-l. -1668 jälkeen), jonka sävellykset ovat todella korkealuokkaisia. Bartolottilla on laajoja tanssisarjoja eri sävellajeissa ja mm. *passacaglia*-sarja, jonka jokainen osa

moduloi seuraavan osan sävellajiin käyden läpi kaikki sävellajit. Hän on myös ensimmäinen säveltäjä, joka käyttää *campanela*-tekniikkaa, josta myöhemmin tuli espanjalaisen Gaspar Sanzin tunnusmerkki. *Campanela*-tekniikassa käytetään vapaita kieliä hyväksi niin, että melodiakulun äänet jäävät soimaan päällekkäin antaen kellomaisen vaikutelman. Bartolotti on lisäksi mielenkiintoinen pohjoismaiselle kitaristille, koska hän oli teorbinsoittaja kuningatar Kristinan hovissa Tukholmassa ja Uppsalassa vuosina 1652-54. (Tyler ja Sparks 2002, s. 69)

Yleisesti ottaen valtaosa varhaisesta italialaisesta kitaraohjelmistosta koostuu usein yksinkertaisista tansseista, esim. La Monica, Tenor di Napoli ja Ciaccona mutta säveltäjät käyttivät myös samoja sävellysmuotoja kuin sen ajan teorbi- ja luuttuohjelmistossa. Näihin kuuluvat vapaat toccatat ja capricciot, mutta myös muodollisemmat tanssit, esimerkiksi correntet ja allemandat. Säveltäjiä on lukuisia, ja kiinnostuneelle barokkikitaristille riittää tutkittavaa, niin kuin yllä mainittiin. Arvokas apu tässä tutkimustyössä on James Tylerin ja Paul Sparksin kirja *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era* (kts. lähdeluettelo).

Ranska

Ranskassa ensimmäiset julkaisut 5-kuoroiselle kitaralle liittyvät lisääntyneisiin espanjalasvaikutteisiin, kun Ludvig XIII meni naimisiin espanjalaisen kruununprinsessa Annan kanssa vuonna 1615 (Tyler ja Sparks, 2002, s. 100). Annan seurassa oli ilmeisesti suuri määrä seuralaisia, ja yksi näistä oli mahdollisesti Luis de Briceño (elinaika tuntematon). Hän julkaisi Pariisissa vuonna 1626 espanjankielisen kitaraooppaan, joka sisälsi hänen versionsa italialaisesta alfabetosta. Kirja koostui lähinnä espanjalaisten tanssien sovituksista. Tämä tyyli on hyvin erilainen verrattuna sen ajan vallitsevaan, hyvin hienostuneeseen luuttukulttuuriin.

Kuitenkin nämä tyylit sulivat ajan myötä yhteen, ja myöhemmin 1600-luvulla voidaan havaita sama ilmiö kun aikaisemmin Italiassa kun ranskalaiset luutistit julkaisivat musiikkia myös kitaralle. Estienne Moulinié (1599-1676) sävelsi *air de cour* -lauluja, ja hänen tuotantoonsa kuuluu myös italian- ja espanjankielisiä lauluja. Säestykset on kirjoitettu tabulatuurilla, ilman alfabetokirjaimia. On mielenkiintoista huomata, että viittauksia *battente*-soittoon löytyy näistä lauluista, mutta myös luutulle sävelletyissä lauluissa. Näyttää siis siltä, että soittimien tyylit vaikuttivat toisiinsa.

Varsinainen kitaran kulta-aika oli Ranskassa vasta 1600-luvun jälkipuoliskolla. Foscarini oli Pariisissa ainakin vuonna 1647, ja oli mahdollisesti tulevan kuninkaan Ludvig XIV:n kitaraopettaja. Myös Corbetta saapui Pariisiin 1650-luvulla, ja hänen tyyliinsä muuttui hänen kahdessa *Guitarre Royale* -kirjassaan (1671 ja 1674) vastaamaan täysin ranskalaisia ihanteita. Näistä ensimmäinen on omistettu Englannin kuningas Kaarle II:lle, ja se on taiteellisesti kunnianhimoisempi kun jälkimmäinen, joka taas on omistettu Ludvig XIV:lle, ja koostuu lähinnä *battuto*-tyylisestä musiikista, mikä ehkä vastasi enemmän kuninkaan omaa makua. Kitara oli hovipiireissä hyvin suosittu, ja sitä käytettiin myös runsaasti näyttämöllä baleteissa ja oopperoissa.

Ranskalainen aatelismies Antoine Carré 'le Sieur de la Grange' julkaisi myös 1670-luvulla kaksi kitarakokoelmaa, jotka kumpikin sisältävät korkealuokkaista musiikkia. Toinen näistä sisältää myös kamarimusiikkia melodiasoittimelle, bassolle ja kahdelle kitaralle.

Robert de Visée on monipuolisin ranskalaisista 1600-luvun loppupuolen näppäilysoitinsäveltäjistä. Edellisessä luvussa käsiteltiin hänen tuotantoaan teorбилle. Hän oli myös tuottelias säveltäjä barokkiluutulle, ja omana aikanaan tunnettu myös laulajana, gambistina ja kitaristina. Nykykitaristille De Visée on tunnetuin barokkikitaristi. Hänen teoksiaan sovitettiin modernille kitaralle jo 1900-luvun alkupuolella, ja ne ovat jääneet pysyväksi osaksi ohjelmistoa. Barokkikitaralla hänen ja muiden säveltäjien musiikki pääsee kuitenkin paremmin oikeuksiinsa soittimen yllämainittujen ainutlaatuisten ominaisuuksien ja erikoisteknikoiden takia. Toisaalta de Visée sovitti myös itse musiikkinsa eri soittimille, ja kitarakirjoissa osa kappaleista on kirjoitettu myös tavallisella notaatiolla vaihtoehtoisesti esitettäväksi triona, esimerkiksi viulun ja gamban kanssa. De Viséellä oli pitkä kiinnitys kuninkaan kamarimuusikkona, ja hänen kollegoihinsa kuuluivat mm. François Couperin, Antoine Forqueray ja Jean-Fery Rebel. De Viséella oli hyvin kiinteä suhde kuninkaan lähipiiriin, ja aikalaislähteiden mukaan soitti usein kitaraa tämän makuuhuoneessa iltaisin. De Visée julkaisi kaksi kitarakokoelmaa, *Livre de Guittarre* (1682), ja *Livre de Pieces pour la Guittarre* (1686).

Yksi ranskalainen säveltäjä on vielä mainittava: de Viséen nuorempi kollega François Campion (n. 1685-1747). Campion oli toinen *Académie Royale de Musique*:n kahdesta teorbinsoittajasta 1700-luvun alkupuolella (Tyler ja Sparks, 2002, s. 115). Hän julkaisi continuo-oppaan näppäilysoittimille, ja vuonna 1705 kitarakirjan *Nouvelles découvertes sur la guitarrre*, "uusia löytöjä kitaralle". Nämä löydöt koostuvat kokeiluista *scordatura*-virityksillä, jonka avulla hän parantaa kitaran sointia myös sille epätavallisissa sävellajeissa. *Scordaturalla* tarkoitetaan jonkun soittimen poikkeavaa viritystapaa. Koska musiikki on kirjoitettu tabulatuurilla, soitto vaihtelevilla virityksillä ei tuota soittajalle ongelmia. Campion jatkoi kitarakirjansa laajentamista aina vuoteen 1731 asti ja hän on kitaristeista viimeinen ranskalaisen myöhäisbarokin edustaja. Hänen musiikkinsa tyyli ennustaa jo uutta galanttia tyyliä. (Tyler ja Sparks 2002)

Espanja ja Amerikka

5-kuoroista kitaraa kutsuttiin 1600-luvun alussa Italiassa "espanjalaiseksi" kitaraksi, joten voisimme olettaa, että sen historia on vanhempi Espanjassa. Kuitenkin ensimmäinen espanjalainen painettu julkaisu on vasta vuodelta 1596, eikä varhaisempia käsikirjoituksia ole säilynyt.

Juan Carlos Amat (n. 1572-1642) julkaisi vuonna 1596 kirjansa *Guitarra española de cinco ordenes la qual enseña de templar, y tañer rasgado todos los puntos...* ("Viisikuoroinen kitara, joka opettaa virityksen sekä rämpyttämään kaikki soinnut"). Tästä kirjasta tuli todellinen hitti, ja sitä

julkaistiin Espanjassa ja Portugalissa monena versioina aina vuoteen 1819 asti! (Tyler ja Sparks, 2002, s. 148). Amat keksi oman *cifras*-nimisen versionsa *alfabeto*-järjestelmästä. Kirja onkin lähinnä opas yksinkertaista rämpyttelevää soittotyylillä varten, vastaavalla tavalla kuin monet nykyiset säestyskirjat kitaralle.

Yllä mainittu Luis de Briceñon espanjankielinen kirja julkaistiin Pariisissa vuonna 1626, ja portugalilaisen Nicolao Doizi de Velascon kirja Napolissa vuonna 1640. Joitakin käsikirjoituksia on säilynyt myös 1600-luvulta Espanjasta ja Keski-Amerikasta. Kesti kuitenkin vuoteen 1674 ennen kuin seuraava kitarakokoelma julkaistiin Espanjassa. Tämä oli zaragozalaisen papin Gaspar Sanzin *Instruccion de musica sobre la guitarra española...* Sanzin kirja on monessakin mielessä merkittävä. Hän kaiversi musiikin itse, luultavasti siksi että Espanjassa tähän aikaan ei juuri julkaistu musiikkia. Kirja on todellinen aarre-aitta; ennen varsinaista musiikkia Sanz selittää viritystä, sointuja, molempien käsien tekniikkaa, ornamentteja ja rytmiä, sekä basso continuo-soittoa. Hän mainitsee matkustaneensa Italiaan ja tunteneensa kaikkien italialaiskitaristien musiikkia. (Tyler ja Sparks, 2002, s. 152)

Sanzin kirjan ensimmäinen painos vuodelta 1674 sisältää ajalle tyypillisiä espanjalaisia ja italialaisia tansseja ja groundeja, esimerkiksi *Villano*, *Jacaras*, *Españoleta* jne. Näitä on kirjoitettu sekä *alfabeto*- että *punteado*- (näppäily-)tyylissä, sekä myös italialaisella sekatabulatuurilla. Seuraavan vuoden toiseen painokseen Sanz lisäsi toisen osan. Sen musiikki on monimutkaisempaa, ja Sanzin kehittyneempi sävellystyylillä hyödyntää kitaran idiomeja vielä paremmin. Varsinkin *campanelas*-kirjoitus on hyvin pitkälle vietyä, ja Sanz käyttääkin siksi viritystapaa ilman ala-oktaaveja d- ja a-kielillä. Sanzin musiikkia soitetaan paljon myös modernilla kitaralla, mutta sillä soitettuna suuri osa hänen käyttämistään erikoistehoista täytyy joko tuottaa eri tavalla tai jättää toteuttamatta. Saman vuoden kolmanteen painokseen Sanz vielä lisäsi 13 Passacallea.

Francesco Guerau (1649-1717/22) sävelsi luuttutyylisiin, ilman alfabeto- tai cifrasmerkintöjä. Hänen musiikkinsa pohjautuu kokonaan espanjalaisiin groundeihin ja tansseihin, kuten Sanzinkin, mutta hän käsittelee teemat täysin eri tavalla. Musiikki on hyvin hienostunutta ja runsaasti koristeltua, ja vaatii matalia oktaaveja sekä d- että a-kielillä. Siksi se on myös soitettavissa suoraan tabulatuurista modernilla kitaralla. Sanzin ohella Guerau onkin useille nykykitaristeille tuttu säveltäjä.

Santiago de Murcia (n.1682-n.1740) oli tuottelias kitaristi-säveltäjä-sovittaja, joka tunsikin hyvin varsinkin ranskalaisen ohjelmiston. Hänen kirjansa *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...* (1714/1717) on ehkä tärkein säilynyt continuo-opas kitaristeille (Tyler ja Sparks, 2002, s. 159). Kirja sisältää runsaasti ranskalaisia kontratansseja ja menuetteja, ilmeisesti koska Murcia oli tähän aikaan kinnitetty Espanjan hoviin missä nämä olivat muodissa. Hän kuitenkin käyttää myös espanjalaisia tanssimuotoja, niinkuin Sanz, ja käsittelee tätä kaikkea hyvin monipuolisesti. Hänen

musiikissaan yhdistyy ranskalainen melodisuus, italialainen tekniikka ja espanjalainen kekseliäisyys. (Tyler ja Sparks, 2002, s. 159)

Kaksi Murcian omaa käsikirjoitusta löytyi Meksikosta, ja hänen oman musiikkinsa lisäksi niissä on de Viséen, Corbetta, Campionin ja muiden tunnettujen kitaristien musiikkia. Mielenkiintoista on, että Murcia saattoi säveltää oman preludin, johon hän lisäsi tanssiosia sarjoiksi useilta muilta säveltäjiltä. Ajan hengen mukaisesti hän ei yleensä muistanut mainita alkuperäistä säveltäjää. Näin Murcia toimii kokoavana voimana, ja myös ajallisesti barokkikitaran aikakauden eräänlaisena loppuhuipennuksena.

3 Tabulatuuri ja alfabeto

Tabulatuurikirjoituksella luodaan kuva siitä soittimen osasta missä äänenkorkeus määritellään, näppäilysoittimissa siis kielet ja otelauta. Tabulatuuriin kirjoitetaan miten ääni pitää toteuttaa soittimella. Äänenkorkeutta ei tabulatuurilla voida määrittää absoluuttisesti, vaan se on aina soitinkohtainen kirjoitustapa. Luuttu- ja kitaratabulatuurissa on viivasto, jonka jokainen viiva edustaa yhtä kieltä. Viivoille kirjoitetuilla kirjaimilla tai numeroilla näytetään minkä nauhan kohdalla pitää painaa. Rytmisen eteneminen kirjoitetaan viivaston yläpuolelle nuoteilla. Moniäänisessä musiikissa äänen kesto on hankala noteerata tarkasti, sen sijaan säveltäjä pystyy tarkasti määrittelemään mistä kohtaa otelautaa soitetaan. Tämä on olennaista, koska näppäilysoittimissa saman äänen voi soittaa useasta kohdasta.

Vanhimmat säilyneet luuttutabulatuurit ovat peräisin 1400-1500-lukujen vaihteesta, mutta ovat suunniteltuja 5-kuoroiselle soittimelle. Tämä viittaa siihen, että kirjoitustapa on huomattavasti vanhempi.

Tabulatuuria on käytetty myös muille soittimille, mutta ainostaan näppäilysoittimissa tämä notaatiotapa on säilynyt käytössä meidän päiviin saakka. Näppäilysoittimille on kolmentyyppistä tabulatuurikirjoitusta: ranskalainen, italialainen ja saksalainen. Näiden lisäksi on muutamia paikallisia variantteja. Napolilainen tabulatuuri pohjautuu italialaiseen tabulatuuriin ja vihuelasäveltäjä Luis de Milánin (n.1500-1561) käyttämä kirjoitustapa vastaa ranskalaista tabulatuuria, mutta käyttää numeroita kirjainten sijaan. Milánin järjestelmä on sama kuin sähkökitaristien tuntema tabulatuurikirjoitus. (Dart et al 2013)

3.1 Ranskalainen tabulatuuri

Ranskalaisessa tabulatuurilla luutulle ja teorbille käytetään 6-viivaista viivastoa, missä ylin viiva edustaa ensimmäistä, viritykseltään ylintä kieltä tai kieliparia. Alin viiva edustaa kuudetta kieliparia. Mahdolliset lisäbassot merkataan alimman viivan alapuolelle vinojen apuviivojen avulla. Barokkikitaralle käytetään vain viisi viivaa.

Vapaa kieli merkataan viivalle kirjaimella a, ensimmäisellä nauhalla sijaitseva ääni kirjaimella b, jne. Kirjainten ulkonäkö muutettiin, jotta niitä olisi helpompi erottaa toisistaan ja mahdollisista korumerkeistä.

Ranskalainen tabulatuuri oli käytössä ensin Ranskassa ja Englannissa. Myöhemmin sen suosio kasvoi, ja sitä käytettiin Italiaa lukuun ottamatta kaikissa Euroopan maissa (Dart et al 2013).

The Schoole of Musicke.



GIGVE.

Kuvio 9. Ranskalainen tabulatuuri. *Gigue* Thomas Robinsonin kokoelmasta *The Schoole of Musicke*. Huomaa että äänien kestoja merkitään ainoastaan tahdin alkuun ja keston muuttuessa.

3.2 Italialainen tabulatuuri

Italialainen luuttutabulatuuri käyttää numeroita kirjainten tilalla, ja kielten sijoitus on toisin päin ranskalaiseen verrattuna. Ylin viiva edustaa siis kuudennetta kieliparia, ja alin viiva ensimmäistä. Lisäbassot merkataan numeroilla 7-14 viivaston yläpuolelle. Barokkikitaralle käytetään viisi viivaa. Italialasten luutistien lisäksi useimmat espanjalaiset vihuelasäveltäjät käyttivät tätä nuotinnustapaa.



Kuvio 10. Italialainen tabulatuuri. *Corrente* Alessandro Piccininin kokoelmasta *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone*, 1623.

3.3 Saksalainen tabulatuuri

Saksalaista tabulatuuria pidettiin vaikealukuisena, ja se jäikin nopeasti pois käytöstä. Siinä ei käytetä viivastoja, vaan jokaiselle otelaudan kieli-nauha -yhdistelmälle on oma merkinsä (kts. kuvio 11).

Saksalainen tabulatuuri on luultavasti vanhin, ja sen keksi mahdollisesti urkuri Conrad Paumann (1410-1473) (*Virdung* 1511). Nykyään suurin osa varhaisista saksalaisista tabulatuurijulkaisuista on saatavilla ranskalaisella tabulatuurilla kirjoitettuna.

Nun volgt ein anders sin
dament / das vil kunstrey-
cher / ist / aber ein wenig
schwerer dann das erst.

The image displays German lute tablature. It consists of two systems of six-line staves. The first system has five measures, and the second system has five measures. Each measure contains a set of six vertical lines representing the strings. Symbols are placed on these lines to indicate fretting. The symbols include letters (c, n, d, o, p, g, i) and numbers (3, 4, 5, 2, 3, 2, 4, 1, 2, 3, 2, 4, 1, 2, 3, 2, 4, 1). Some symbols are accompanied by small circles or dots. The text above the first system reads: "Nun folgt ein anders sin / dament / das vil kunstrey- / cher / ist / aber ein wenig / schwerer dann das erst." The text below the second system is: "4 d o s / e s e p e o s e / p g 2 g 3 c 3 g 2 / p e s o i o 4 i / e s o d".

Kuvio 11. Saksalainen tabulatuuri, Hans Neusidlerin kirjasta *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt*, 1536. Huomaa suuri määrä erilaisia merkkejä, viivaston puuttuminen sekä jokaisen äänen keston kirjoittaminen.

3.4 Alfabeto

Alfabeto on barokkikitaralle kehitetty notaatiotapa. Se on eräänlainen harmoninen pikakirjoitus, joka vastaa modernia kitaran tai pianon reaalisoitukirjoitusta. Erona on kuitenkin, että alfabetossa kirjaimilla ei ole funktiota, vaan toimivat puhtaasti symboleina tietyille otteille jotka käyvät ilmi erillisestä taulukosta (kts. Kuvio 12).



Kuvio 12. Francesco Corbettan alfabeto -taulukko. Jokainen kirjain vastaa tiettyä sointua, mutta ei liity mitenkään soinnun luonteeseen. Soinnut eivät myös etene asteittain tai muutenkaan loogisesti. Ensimmäiset neljä sointua ovat: X: e-molli, A: G-duuri, B: C-duuri, C: D-duuri.

Alfabetokirjoitus liittyy barokin syntyyn ja continuoon, mutta edeltää basso continuo -kirjoitusta. Vanhimmat säilyneet alfabetot ovat peräisin 1580-luvulta (Tyler ja Parks 2002). Alfabetoa käytettiin ensin yksinkertaisia säestyksiä varten, mutta myöhemmin myös soolokirjallisuudessa. Silloin käytettiin niin sanottua sekatabulatuuria (engl. *mixed tablature*), missä tavallisen *punteado* -tyylinen tabulatuurin sekaan sijoitettiin *battutona* soitettavia alfabeto -sointuja. Tämä kirjoitustapa esiintyy sekä italialaisilla että ranskalaisilla kitarasäveltäjillä. (Kts. luku 2.3.2)

4 Eräiden luuttuoppaiden esittely

Tässä jaksossa käsitellään lyhyesti muutamia historiallisten näppäilysoitinten oppaita joita on viime vuosikymmeninä ilmestynyt. Renessanssiluuttu on pitkään ollut näistä soittimista yleisin, ja se heijastuu myös oppaiden valikoimaan. Osa kirjoista soveltuu kokeneelle muusikolle myös itseopiskeluun, mutta tavoitteelliseen opiskeluun on ensisijaisen tärkeää hakeutua osaavalle ja vastuulliselle opettajalle. Tämä koskee aivan erityisesti kitaristeja, soittimien samankaltaisen mutta eroavan tekniikan takia.

4.1 Diana Poulton: *A Tutor for the Renaissance Lute* (1991)

Diana Poulton (1903-1995) on englantilaisen luuttutaiteen grand old lady, ja 1900-luvun ensimmäisiä englantilaisia luutun ammattilaisia. Hän oli myös *Royal College of Musicin* ensimmäinen luuttuprofessori vuodesta 1971, ja on julkaissut John Dowlandin kootut luuttuteokset, sekä Dowlandin biografian.

A Tutor for the Renaissance Lute on todella kattava teos, ja pohjautuu Poultonin aikaisempaan teokseen *An Introduction to Lute Playing* (1961). Kirja alkaa pitkällä johdannolla, jossa käydään läpi soittimen hankintaa ja kielten valintaa. Myös virittämistä ja kielten kinnittämistä käsitellään johdannossa. Myös tabulatuuria selitetään lyhyesti ja annetaan esimerkki ranskalaisesta tabulatuurista. Lopuksi on lyhyt kappale soittoasennosta.

Kirja on jaettu oppitunteihin ja alkaa oikean käden soittoasennolla ja äänenmuodostuksella. Vuoronäppäily peukalolla ja etusormella käsitellään, ja oletuksena on että käytetään varhaisempaa asentoa jossa peukalo on sisällä ja muut sormet edessä. Kirja jatkuu vasemman käden harjoituksilla ja yksinkertaisilla kappaleilla. Istuma-asentoa käsitellään valitettavan lyhyesti, ja lukija jää kaipaamaan kuvia sekä käsien asennoista että istuma-asennosta.

Myöhemmin käsitellään mm. erilaisia tabulatuurikirjoitustapoja ja ornamentteja. Poulton syventyy myös tyylillisiin yksityiskohtiin, ja esim. espanjalainen vihuelakirjallisuus ja ranskalainen *air de cour* saavat omat lukunsa. Musiikkiesimerkeissä käytetään sekä facsimilejä että puhtaaksi kirjoitettuja tabulatuureja, mielestäni hyvä oivallus lukutaidon kehittämiseksi.

Poultonin kirja on erittäin huolellisesti strukturoitu, ja sitä voidaan käyttää joko soitto-oppaana kannesta kanteen tai siitä voi hakea vastauksia johonkin tiettyyn yksityiskohtaisempaan kysymykseen. Valittu musiikki on pedagogisesti hyvin valittu, ja kirjan lopussa on kattava bibliografia lähteineen.

4.2 Francesca Torelli: *A Tutor for the Theorbo* (2006)

Torelli on italialainen luutisti, ja kirja onkin käänös italiansuomalaisesta alkuteoksesta. Tämä on tietääkseni ainoa oppikirja teorbia varten, ja tämän Torelli toteaaakin alkupuheessaan. Teorbin tekniset vaatimukset ovatkin erilaiset kun renessanssiluutun tai barokkikitaran. Kirja on suunnattu soittajille joilla on jo kokemusta jostain muusta näppäilysoittimesta, ja siksi siinä ei käsitellä esim. tabulatuurikirjoitusta perinpohjaisesti, vaan viitataan muuhun kirjallisuuteen.

Kirja alkaa johdannon jälkeen muutamalla mekaanisella harjoituksella, jossa käsitellään molempien käsien tekniikkaa. Tärkeä oikean käden peukalo käsitellään erikseen, ja sitä varten on oma harjoituksensa. Tästäkin kirjasta puuttuvat kuvat soittoasennosta, mutta asiaa selitetään kyllä tarkasti tekstissä. Harjoitukset ovat pitkiä ja puuduttavia. Olisi voinut selittää niiden tarkoitusta tarkemmin ja kirjoittaa lyhyempiä harjoituksia esimerkkeinä.

Teorbille tyypillisiä soittotapoja käsitellään hyvin, esimerkkeinä arpeggiot ja vasemman käden legatoketjut. Myös asteikkosoitto vapaita kieliä hyväksikäyttäen saa oman lukunsa. Tässäkin olisi kuitenkin voinut supistaa esimerkkien määrää.

Tyyllisesti kirja käsittelee sekä ranskalaista että italialaista musiikkia, ja esimerkkeinä käytetään tunnetuimpien säveltäjien teoksia. Muutaman alun kappaleen on tätä kirjaa varten säveltänyt Ian Fowler.

Teorbille tyypilliset notaatiotavat tulevat esiin esimerkeissä: ranskalainen ja italialainen tabulatuuri sekä f-avaimella kirjoitettu normaali nuotinkirjoitus. Kirja ei ole opas continuosoittoon, mutta asia käsitellään kuitenkin muutamalla sivulla. Kahden sivun mittainen sointutaulukko toimii tässä esimerkkinä, mutta valitettavasti se koostuu pelkästään perusmuotoisista kolmisoinnuista.

4.3 Andrea Damiani: *Method for Renaissance Lute* (1999)

Damiani on italialainen luutisti joka opiskeli Diana Poultonin johdolla. Hänen kirjansa on Poultonin kirjan tapaan hyvin huolellisesti suunniteltu. Perustekniikkaa käsitellään kattavasti, ja varsinkin oikean käden näppäilyä ja liikeratoja käydään läpi paljon tarkemmin kuin muissa tässä mainituissa kirjoissa. Damiani käyttää myös piirrustuksia apuna. Kirjassa on myös kappale jossa selitetään oikean käden tekniikan kehitystä 1500-luvun aikana. Damiani käsittelee myös ongelmaa joka syntyy, kun eri aikakausien ja soittimien tekniikkaa pitää yhdistää. Hän perustelee uskottavasti, että useampia soittoasentoja voi oppia ja käyttää rinnakkain (Andrea Damiani: *Method for Renaissance Lute*, s. 132-133).

Kirja on rakennettu puhtaasti teknisestä näkökulmasta, ja etenee yksiaänisestä äänenmuodostuksesta moniäänisyyteen. Jokainen luku on progressiivisesti järjestetty, mutta niin että seuraavan luvun ensimmäiset harjoitukset saattavat olla helpompia kuin edellisen viimeiset.

Kirjan lopussa käsitellään renessanssiajan esittämiskäytäntöjä. Alkuperäiskirjoitusten lainausten lisäksi käytetään musiikkiesimerkkejä englantilaisista ja italialaisista lähteistä. Viimeinen luku käsittelee viritysjärjestelmiä ja niiden käyttöä luutussa renessanssin aikana.

Damianin kirja on hyvin vakuuttava esitys renessanssiluutun tekniikasta ja sen kehityksestä. Lähdeluettelo siinä valitettavasti ei ole, mutta varsinkin yhdistettynä Poultonin kirjaan se kattaa melko tyhjentävästi 1500-luvun luutunsoiton kaikki tärkeimmät osa-alueet.

4.4 Stefan Lundgren: *Method for the Renaissance Lute* (2011)

Stefan Lundgrenin kirja ei sisällä mitään tietoja sen tekijästä. Kirja on myös suppeampi kuin Damianin ja Poultonin kirjat ja nojautuu enemmän musiikkiesimerkkeihin ja kuviin kuin selittäviin teksteihin. Kirjassa on kiitettävän runsaasti valokuvia, joissa selkeästi käy ilmi käsiteltävät tekniset yksityiskohdat. Se sisältää myös runsaasti perusohjelmistoa ja voisi toimia hyvin nuoremmalle soittajalle joka opiskelee osaavan pedagogin johdolla. Valitettavasti lähdeluettelo ei ole. Lopussa on lyhyt luku jossa käsitellään kielten ja nauhojen vaihtoa.

4.5 James Tyler: *A Guide to Playing the Baroque Guitar* (2011)

James Tyler on amerikkalainen musiikkitieteilijä joka on erikoistunut näppäilysoittimiin ja niiden historiaan. Hän on kirjoittanut useita barokkikitaraa käsitteleviä kirjoja (kts. lähdeluettelo).

A Guide to Playing the Baroque Guitar on tietääkseni ainoa kirja joka käsittelee barokkikitaraa käytännön näkökulmasta. Kirja on kirjoitettu pitkän tutkimustyön tuloksena ja tuntien soitinta myös käytännön näkökulmasta. Se on jaettu kahteen osaan, joista ensimmäinen on käsikirja. Erilaiset tabulatuurikirjoitustavat ja alfabeto-notaatio esitetään selkeästi. Ornamenttien eri käytänteet ja niihin liittyvät notaatiotavat käsitellään myös samassa luvussa. Battuto-tekniikka ja muut barokkikitaralle tyypilliset soittotavat tuodaan esille ja käsitellään sekä kirjailijan omin esimerkein että sävellysten avulla, ja myös continuosoitto mainitaan lyhyesti, viitaten muihin lähteisiin.

Kirjaa ei kuitenkaan ole tehty varsinaiseksi soittokouluksi. Siinä ei ole teknisiä harjoituksia, eikä sen rakenne ole progressiivinen. Luulen että Tyler suuntaa kirjan jo kokeneelle kitaristille, ja sellaiselle se toimiikin varmasti erinoimaisesti pohjana opinnoille.

Kirjan jälkimmäinen osa on ohjelmistokokoelma. Ohjelmisto on jaettu kolmeen osaan, barokkikitaran kolmen viritystavan mukaan. Jokaista sävellyksryhmää edeltää kattavat tiedot sävellyksestä ja sen säveltäjästä. Tyler antaa myös hyvin yksityiskohtaisia neuvoja tulkinnasta ja jopa suosittelee esitystempoja.

Kirjassa on esimerkillisen kattava lähdeluettelo ja aakkosellinen sisällysluettelo. Nämä tekevät kirjasta monipuolisen ja helposti lähestyttävän.

5 Kitaristi luutistina – teknistä ja käytännöllistä pohdintaa

Jokainen kitaristi kokee varmasti historiallisen näppäilysoittimen opiskelun eri tavalla. Tuon tässä esille niitä ajatuksia, mitä luutun ja teorbin opiskelu on minussa herättänyt. Uskon, että jokainen joutuu ottamaan kantaa tiettyihin teknisiin ja äänentuottamiseen liittyviin asioihin, ja haluaisin tässä luvussa kannustaa lukijaa pohtimaan näitä kysymyksiä perusteellisesti. Tarkoituksena ei varsinaisesti ole antaa vastauksia niihin, vaan asettaa ne näkyville. Kerron ongelmista joita olen kohdannut ja niistä ratkaisuista joihin olen itse päätenyt.

5.1 Oikea käsi ja äänenmuodostus

Ensimmäinen modernille kitaristille ratkaistava ongelma on äänenmuodostus. Historiallisia soittimia varten pitäisi luoda oikean käden ja äänenmuodostuksen tekniikka joka kattaa useita soittimia, ja noin 250 vuoden ajan muuttuvat ilmaisutavat ja tyyli.

Jos vertaamme moderniin klassiseen kitaraan, niin voimme todeta että sen ääni-ihanne on muuttunut radikaalisesti sen lyhyen historian aikana. Kynsiä on käytetty yleisesti vasta noin sadan vuoden ajan. Sama pätee kieliin ja muihin äänentuottamiseen liittyviin tekijöihin. Nykyään monet ammattikitaristit käyttävät tavalla tai toisella vahvistettuja kynsiä, tai jopa tekokynsiä. Myös kynnen muoto ja sen vaikutus äänenmuodostukseen ja sormen liikkeeseen tiedostetaan ja sitä tutkitaan nykyään tarkasti. Menemättä tässä yhteydessä sen syvempälle modernin klassisen kitaran kehitykseen tydyn toteamaan, että minkään soittimen tai soitinryhmän ääni-ihanne ei ole pysynyt vakiona. Moderni kitaristi soittaa kuitenkin kaiken ohjelmiston samalla perustekniikalla ja oikean käden asennolla.

Mielestäni historiallisia näppäilysoittimia pitää lähestyä samalla tavalla, ja kehittää yksi perustekniikka jota voi käyttää useita soittimia varten. Erona moderniin kitaraan on nimenomaan se, että on useita soittimia joita pitää sovittaa yhteen. Lisäksi on tärkeää ymmärtää miten ja miksi oikean käden tekniikka muuttui näiden soittimien olemassaolon aikana. Seuraavaksi erottelen niitä osatekijöitä jotka vaikuttavat äänenmuodostukseen ja oikean käden tekniikkaan.

5.1.1 Kynnet

Niin kuin yllä todetaan, niin klassisessa kitaransoitossa on itsestään selvää että kynsillä on olennainen rooli äänenmuodostuksessa. Kitaristi joka haluaa kokeilla historiallisia soittimia joutuu valinnan eteen, soittaako kynsillä vai ilman. Voidaan varmuudella todeta että luutun ja sen sukulaissoittimien aikakausina näppäily on tapahtunut pääosin sormenpäillä.

Ainoa tietämäni lähde missä selvästi suositetaan kynsillä soittamista on esipuhe Alessandro Piccininin tabulatuurikokoelmaan *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo* (1623). Diana

Poulton kuittaa omassa luuttukoulussaan tämän toteamalla, että Piccininiä voidaan pitää jokseenkin eksentrisenä henkilönä (Poulton 1991). Kuitenkin mielestäni tämä ei riitä perusteluksi väittää ettei luuttua olisi soitettu tai voisi soittaa kynsillä. Oma kokemukseni osoittaa että yksittäiskielistä teorbia hyvinkin voi soittaa ainakin lyhyillä kynsillä. Ongelmaksi muodostuu lähinnä oikean käden peukalo, jonka kulma kieliin nähden vaihtelee paljon sen mukaan, soitetaanko yläkielillä vai matalaa lisäbassoa. Tässä asiassa en itse löytänyt muuta tyydyttävää ratkaisua kun soittaa ilman peukalon kynttä. Tämä on sattumalta sama johtopäätös mihin Dionisio Aguado kitarakoulussaan (1843) kertoo päättäneensä kuultuaan ystävänsä Fernando Sorin kitaransoittoa (Aguado 1843, s. 10).

Luin eräästä lähteestä että Silvius Leopold Weiss olisi suosinut kynsillä soittoa continuotehtävissä, ja mahdollisesti silloinkin vain isoissa kokoonpanoissa. Tätä tietoa en kuitenkaan ole pystynyt varmistamaan. Muistan myös kuulleen että Francesco da Milano olisi käyttänyt jonkinlaisia hopeisia sormiplektroja. Myöskään tätä tietoa en ole pystynyt varmistamaan. Kuitenkin voimme olla melko varmoja että kynsillä soittaminen ei ole ollut täysin tuntematonta renessanssin ja barokin aikakausina.

Luovuin sittemmin kynsillä soittamisesta, koska mielestäni se ei tuottanut hyviä tuloksia renessanssiluutulla, joka on aina kaksoiskielitetty. Yksi ratkaisu voisi olla jaksottaa harjoittelunsa niin että välillä voisi soittaa kynsillä ja välillä ilman. Käytännössä tämä kuitenkin on hankalaa, ja harva ammattiin pyrkivä tai ammatissa jo oleva soittaja pystyy niin itsenäisesti ja tarkasti suunnittelemaan harjoittelunsa. Oma kokemukseni myös osoittaa, että paras ratkaisu on kehittää soittotapa joka on mahdollisimman yleispätevä. Näin päädyin lopulta soittamaan kokonaan ilman kynsiä. Tietääkseni yksikään levyttävä luutisti ei soita kynsillä.

5.1.2 Peukalon asento

Peukalon asento on kynsien lisäksi toinen aihe mihin on syytä paneutua huolella. Kun 1400-luvun lopussa siirryttiin plektralla soittamisesta sorminäppäilyyn, jäi oikea käsi entiseen asentoonsa, ikään kuin se olisi edelleen pitänyt plektraa etusormen ja peukalon välissä (kts. Kuvio 13, vasemmalla). 1500-luvun aikana tämä kuitenkin muuttui, ja varsinkin 1600-luvulle tultaessa oikean käden asento oli säilyneiden kuvien perusteella usein varsin lähellä modernia kitara-asentoa (kts Kuvio 13, oikealla). Syy tähän muuttuneeseen käsiasentoon ei ole täysin selvä. On väitetty että lisääntynyt kielimäärä olisi johtanut käden kulman vaihtoon, mutta koska Jean-Baptiste Besard mainitsee tämän soittotavan jo vuonna 1610 (kts lainaus alla), niin mielestäni tämä argumentti on hiukan ontuva. Siihen aikaan oli korkeintaan 10 kieliparia luutussa, ja 6-kuoroinen luuttukin oli vielä käytössä. Todennäköisempää on, että muuttunut musiikillinen tyyli johti luutistit muuttamaan käden asentoa. Tekstuuri siirtyi pois polyfonisesta tyylistä, missä melodiat liukuivat tasa-arvoisesti koko

soittimen rekisterissä. Tilalle tuli musiikki joka oli enemmän sointupohjainen, ja missä bassolla oli itsenäisempi rooli harmonisena pohjana. Bassolinjaa soitettiin peukalolla ja muut äänet muilla sormilla. Tällaiseen asetelmaan peukalo edessä -asento on teknisesti toimivampi. Tosin voidaan myös todeta, että moni nykyluutisti on aloittanut peukalo sisällä -tekniikalla, ja käyttää sitä menestyksekkäästi kaikilla soittimilla, myös isoa teorbia soittaessaan. Besard kirjoitti että voi käyttää kumpaakin tekniikkaa, ja jos on lyhyt peukalo niin vanha tapa on helpompi (Dowland 1610).

”stretch out your Thombe with all the force you can, especially if thy Thombe be short, so that the other fingers may be carryed in the manner of a fist, and let the Thombe be held higher than them, this in the beginning will be hard. Yet they which have a short Thombe may imitate those which strike the strings with the Thombe under the other fingers, which though it be nothing so elegant, yet to them it will be more easie.”

(Jean-Baptiste Besard, *Varietie of Lute Lessons*, 1610)

Selvästikin molemmat soittotavat olivat käytössä 1600-luvun alussa, ja Besard ei halua suositella kumpaakaan täysin kategorisesti. Tämä voisi olla hyvä lähtökohta myös modernille luutistille. Kaikkien kädet ovat erilaisia, ja jos on kokemusta kitaristina niin on järkevää pitää luuttu- ja kitaratekniikkaa lähempänä toisiaan. Tässä yhteydessä on myös pohdittava mitä soittimia ja minkä aikakauden musiikkia haluaa opiskella. Karkeasti ilmaistuna on syytä valita peukalo sisällä -tekniikka jos tietää soittavansa ainoastaan 1500-luvun alkupuolen musiikkia renessanssiluutulla. Kaikkiin muihin tehtäviin peukalo edessä -tekniikka on historiallisesti oikea ja kitaristille helpommin omaksuttavissa. Tämä näkemys ei ole vielä yleisesti hyväksytty, mutta keskusteltuani näistä seikoista luutisti ja kitaristi Xavier Diaz-Latorren kanssa, olen vakuuttunut siitä, että yleisesti ottaen kitaristille paras vaihtoehto on soittaa peukalo edessä.

Tässä yhteydessä on muistettava että peukalo sisällä tai edessä ei ole yksinomaan käteen ja sormiin liittyvä kysymys, vaan kokonaisuus johon liittyy myös käsivarren kulma soittimeen ja kieliin nähden sekä sen myötä soittimen asento ja viime kädessä istuma-asento. Kuviossa 13 tämä seikka käy selvästi ilmi.

Historiallisissa näppäilysoittimissa pikkusormi pidetään kannessa kiinni aina kuin tämä on mahdollista. Kielet kulkevat lähempänä kantta kuin modernissa kitarassa, ja pikkusormen tukeen tottuu nopeasti. Se pitää käden tukevammin paikoillaan, ja auttaa myös pitämään soittimen vakaana. Se vaikuttaa muiden sormien käyttöön niin, että nimetöntä käytetään vain poikkeustapauksissa. Teorbinsoitossa joutuu nostamaan pikkusormen irti kannesta kun soittaa matalimpia bassokieliä. Vaikka käden asento muuttui ajan saatossa, niin pikkusormen käytöstä ei luovuttu ennen 1800-lukua.



Kuvio 13. Oikean käden soittoasento muuttui radikaalisesti 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa. Vasemmalla Jan van Scorelin (1495-1562) Luutistin mutokuva. Oikea käsivarsi on lähes luutun keskiliinjan mukainen ja peukalo muiden sormien sisällä. Lisäksi 6-kuoroisen luutun kapea kaula mahdollistaa vasemman peukalon käyttöä kielten painamiseen. Oikealla François de Troyn muotokuva Charles Moutonista vuodelta 1690. Oikean käden asento on hämmästyttävän samanlainen kuin modernissa kitaransoitossa. Huomaa myös käden sijoitusta tallan lähellä.

5.2 Vasen käsi

Vasemman käden tekniikka on perusteiltaan historiallisissa soittimissa samankaltainen kuin kitarassa, ja tuottaa yleensä vähemmän ongelmia kuin oikea käsi. Erona mainittakoon luutussa johdonmukainen neljännen sormen käyttö kahden yläkielen kolmannella nauhalla. Vasemman käden sormituksia näkee harvoin elävässä musiikissa. Silloin kuin niitä on, niissä käytetään samaa sorminumeroitinta kuin kitaransoitossa. Etusormi 1, keskisormi 2, nimetön 3, ja pikkusormi 4. Toinen sormitukseen liittyvä seikka on hankalampi selittää, mutta liittyy luutun sointiin. Kitaran ääni jää pidempään soimaan näppäilyn jälkeen kuin luutun. Siksi kitaralla pyritään varsinkin polyfonisessa musiikissa usein sormittamaan niin, että voidaan pitää vasemman käden sormet painettuna niin kauan kuin äänen pitäisi soida äänenkuljetuksen mukaan. Luutunsoitossa useammin päädytään ratkaisuihin, missä luotetaan enemmän soittimen jälkikaikuun ja yläsävelien sointiin. Vosi sanoa että luutulla pyritään sormittamaan ”kevyemmin” vasemmalle kädelle, ja luodaan linjaa ja äänenkuljetusta soinnin ja painotusten kautta. Tällainen lähestymistapa heijastuu myös varhaisissa *ricercare* -tyyppisissä sävellyksissä, missä polyfonia osittain on vain näennäisesti

läpiviety. Häivyttämällä luodaan illuusio useammasta äänestä kuin mitä oikeasti soi. Hieman runollisesti sanottuna luutussa luodaan äänimaisemaa varjostamalla, kitarassa valaisemalla.

5.3 Soittoasento

Lähtökohtaisesti täytyy hyväksyä se tosiasia, ettei luuttu tai teorbi pysy niin tukevasti sylissä kuin klassinen kitara. Se sijaan barokkikitara on muotonsa ja kokonsa vuoksi helpompi saada vakaaksi. Historiallisesti on suositeltu monenlaisia tapoja tukea soitinta, esim jalkakorokkeella, olkahihnalla, tai tukemalla soitinta pöytää vasten. Pyrkimys tässä on joka tapauksessa vapauttaa kädet tukemasta soitinta, ja löytää asento, jossa voi istua pitkään väsymättä.

Barokkikitara on usein paras pitää olkahihnassa suhteellisen korkealla. Se antaa hyvän liikkumavapauden oikealle kädelle *battuto*-(”rämpyttely”-)tyylisille jaksoille, jotka yleensä soitetaan oikea käsi lähellä otelautaa.

Renessanssiluuttua pidetään usein olkahihnalla, jotta se tulisi tarpeeksi korkealle matalaa oikean käden asentoa varten. Itse olen tässä päätenyt ratkaisuun, jossa pidän matalaa jalkatukea oikean jalan alla, jotta se tukisi luutun kaikukoppaa. Luutun pää ja kaula pysyvät sopivalla korkeudella hihnalla, joka kulkee luutun päästä lenkinä yläselän ympäri ja oikean kainalon alla. Tämä vakauttaa mielestäni luuttua paremmin kuin pelkän tavallisen olkahihnan käyttö. Ongelmana on lähinnä luutun pyöreä takaosa, joka helposti jää ”pyörimään” vatsaa vasten. Luuttujen profiili vaihtelee tietysti, niin kuin soittajienkin. Tässäkin asiassa ennakkoluuloton kokeilu on paras tie ratkaisuun.

Teorbi muodostaa tässä omat haasteensa pitkän ja suhteellisen painavan kaulan takia. Yleisin ratkaisu on kiinnittää olkahihna kaikukopan päätyruppiin ja kaulan puoliväliin. Toinenkin hihna kiinnitetään päätyruppiin, tämän hihnan päällä soittaja istuu ja tukee soitinta omalla painollaan. Tämä ratkaisu vakauttaa soittimen hyvin, ja vapauttaa molemmat kädet täysin.

5.4 Eri soittimet, eri tekniikka?

Jokainen historiallinen näppäilysoitin vaatii periaatteessa oman tekniikkansa. Tässä haluaisin kuitenkin erottaa kunkin soittimen omat vaatimukset yleistekniikasta. Yleistekniikkaan kuuluvat tässä mielessä käsien asento ja vasemman käden tapa painaa ja soittaa esim. korusäveliä. On kuitenkin vaikeaa analysoida esimerkiksi omaa näppäilytekniikkaansa. Vaikka oikean käden asento onkin sama soittaessa renessanssiluuttua ja teorbia, niin sormen liikerata ja nopeus on erilainen teorbin pitkällä yksittäiskielellä kuin luutun lyhyehköllä ja nopesti syttyvällä kieliparilla.

Niin kuin aikaisemmin mainittiin, niin suurimmat eroavuudet ovat oikeassa kädessä. Tämä pätee sekä kronologisesti, että eri soitinten välillä. Olen kokeiltuani erilaisia soittotapoja eri soittimilla tullut

siihen tulokseen ettei ainakaan minä pysty pitämään yllä erilaisia oikean käden tekniikoita eri aikakausille ja soittimille. Sen sijaan kokeiltuani erilaisia lähestymistapoja luulen saavuttaneeni jonkilaisen synteetin missä on elementtejä sekä pitkäästä kokemuksestani kitaristina, että harjoittelujaksoista ennen kaikkea renessanssiluutulla ja teorbilla. Jos olisin alusta asti keskittynyt pelkästään yhteen soittimeen, niin lopputulos olisi varmasti ollut erilainen. Soitan peukalo edessä, mutta käteni rakenteen takia, niin oikean käteni asento on silti matala ja melko lähellä peukalo sisällä-asentoa.

Tekniikat, jotka liittyvät kunkin soittimen luonteeseen tai ominaisuuksiin koskevat myös lähinnä oikeaa kättä. Teorbissa suuri kielimäärä vaatii peukalolta tarkuutta ja liikkuvuutta, käden asento on ajatuksena ankkuroitu peukaloon, kun se renessanssiluutussa on enemmän pikkusormen varassa. Myös teorbissa pidetään pääasiassa pikkusormea kantta vasten. Käytännössä sitä joutuu kuitenkin siirtämään välillä pois, jotta peukalo ulottuisi mataliin bassokielisiin asti. Tämä koskee ainakin pienehköllä kädellä varustettuja henkilöitä, kuten itseäni. Pitkien kielten vuoksi joudutaan teorbilla myös tekemään vasemman käden sormitusratkaisuja eri tavalla kun lyhyemmällä soittimella. Jos muilla soittimilla soittaisi trillin sormilla 3-1-3, niin teorbilla luontevin ratkaisu saattaa olla 4-1-4.

Barokkikitaran oikean käden tekniikka on muita näppäilysoittimia monipuolisempi, ja sisältää näppäilyn lisäksi erilaisia *battuto* -tekniikoita. *Campanela* -soitto ja näppäily vain kieliparin toisella kielellä kuuluvat myös barokkikitaran erikoisteknikoihin (Tyler 2011). Nämä tekniikat ovat luonteltaan lähellä modernin klassisen ja myös flamencokitaran vastaavia tekniikoita. Kuitenkin toteutustapa on erilainen soittimen luonteen ja ominaisuuksien vuoksi (kts. luku 2.3.1). Muutenkin tulee usein vastaan tilanteita, missä jokin asia muistuttaa jotakin modernissa kitaransoiton ilmiötä. Kun tarkastelen asiaa syvemmin, huomaan kuitenkin että päädyn usein eri ratkaisuihin kuin mitä olisin tehnyt jos kyseessä olisi ollut moderni kitara. Näitä tilanteita ovat esimerkiksi sormituksia tehdessäni ja äänenkuljetuksen esilletuomista pohtiessani.

5.5 Ornamentit

Eri aikakausina oli erilaisia tapoja toteuttaa koristeluja, eikä ole tämän työn tehtävä selvittää niitä. Sen sijaan voisi hiukan yleistäen väittää että johtuen historiallisten soitinten matalammasta kielten jännityksestä ja niiden herkemmin ja nopeammin syttyvästä äänestä täytyy käyttää näissä soittimissa vähemmän voimaa vasemmassa kädessä verrattuna klassisessa kitarassa. Kitaristina kuitenkin selvästi hyötyy siitä jos on harjoitellut voimakkaita ylös- ja alaspäisiä legatoja ja trillejä. Liike ja tekniikka on sama, mutta ilmaisu ja sen vaatima hienosäätö erilainen. Myöhempiin aikakausiin verrattuna ornamenttien käyttö on enemmän sidoksissa aikakauden ja paikan sääntöihin. Teknisinä suorituksina korukuviot eivät eroa niistä mitä modernilla kitaralla tehdään, mutta opiskelija joutuu syventymään niihin, jotta niistä tulisi luonteva osa aikakauden tyylin ja soittimen ilmaisua. Koristelun pitäisi aina olla saumaton osa esitystä ja seurata sävellyksen karakteria, ja samaa korukuviota pitää oppia käyttämään vaihtelevasti ja intuitiivisesti.

Alkuperäislähteistä voidaan usein selvittää mitkä koristelut soveltuvat sen säveltäjän ja ajan teoksiin. Näitä korutaulukoita kannattakin opiskella erikseen. Varsinkin ranskalaisilla kitarasäveltäjillä on selkeät taulukot, ja samoja kuvioita voi soveltaa myös teorbille. Osa ranskalaisesta ja espanjalaisesta kitaraohjelmistosta on hyvinkin runsaasti koristeltu, ja usein on helpompi opiskella kappaletta ensin ilman koristeluja.

5.6 Miten pitäisi harjoitella?

Kitaristina on tottunut soittamaan aina samaa soitinta. Jos haluaa opiskella historiallisia näppäilysoittimia ammattimaisesti, niin tulee ajankohtaiseksi opetella useita soittimia. Koska soittimet eroavat toisistaan yllämainituilla tavoilla, jottuu miettimään miten opiskelu ja harjoittelu kannattaisi jaksottaa. Omissa opinnoissani aloitin renessanssiluutulla, ja soitin sitä melkein yksinomaan pari vuotta, kitaransoiton opettajan työni ohella. Renessanssiluuttu on tästä soitinryhmästä yleisin, ja sillä on ajallisesti sekä ehkä myös tyylillisesti laajin ohjelmisto. Siinä on myös vähiten yllämainittuja erikoisteknikoita, ja tämän vuoksi sen avulla voisi kuvitella että on helpompi keskittyä hyvän perustekniikan kehittämiseen.

Jos kitaristina haluaa opiskella näitä kolmea soittimia, pitäisin kuitenkin parempana vaihtoehtona aloittaa teorbilla tai barokkikitaralla. Syy tähän on että näissä soittimissa on enemmän piirteitä, jotka ovat yhteisiä modernin kitaran kanssa. Luulen, että olisin pystynyt paremmin hyödyntämään kaiken jo osaavani jos en olisi aloittanut opiskelun muuttamalla oikean käden tekniikkani täysin. Teorbin yksittäiskielitys ja oikean käden asennon samankaltaisuus on kitaristille lyhyempi askel kuin varhaisrenessanssin luuttutekniikkaan siirtyminen. Myös nuotista lukeminen A -vireisellä soittimella on helppoa kitaristille, ja sointuotteet ovat käytännössä samat kuin kitaralla. Näin ollen voisi aloittaa continuosoiton heti opintojen alkuvaiheessa samalla soittimella kuin opiskelee solistisesti.

Barokkikitaran soveltuvuus aloitussoittimeksi on itsestään selvä yllämainituista syistä. Se on kaksoiskielitystä ja tiettyjä erikoisteknikoita lukuun ottamatta hyvin helposti lähestyttävissä modernille kitaristille.

Historiallisten soittimien tekniikka ja soittotapa on niin lähellä kitaran, että kitaristille saattaa olla houkuttelevaa siirtyä jo varhaisessa vaiheessa liian vaativiin kappaleisiin. Tähän kuoppaan putosin myös omissa opinnoissani. Kuitenkin äänenmuodostuksessa ja muissa perusteknisissä asioissa on niin paljon eroavaisuuksia, että hitaammasta etenemisestä olisi voinut olla hyötyä omassa tapauksessani. On helppo lipsahtaa kitaristisiin ratkaisuihin kun soittotavat muistuttavat toisiaan, mutta kuitenkin eroavat. Uuden opettelu on helpompaa kun tiedostaa mikä oikeasti on uutta ja mikä on vanhaa. On mielestäni ensisijaisen tärkeää, että rauhassa voisi eritellä soittimien eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia. Tällä tavalla luulen että kitaristi parhaimmalla mahdollisella

tavalla voisi hyödyntää omia jo olemassa olevia taitoja, ja kehittää historiallisten soittimien vaatima tekniikka kitaratekniikkansa varaan.

6 Pohdintaa

Aloittaessani tämän työn halusin tehdä oppaan kitaristille joka haluaa tutustua historiallisiin näppäilysoittimiin. Työn edetessä huomasin että näitä oppikirjoja on jo olemassa, mutta ettei niitä juuri käytetä Suomessa. Näille kirjoille yhteistä on, että ne yleensä keskittyvät renessanssiluuttuun, ja vieläpä sen varhaisempaan tekniikkaan. Kirjat ovat luonteeltaan lähes poikkeuksetta aloittajan oppaita, ja niissä ei oteta huomioon jo mahdollisesti olemassa olevia taitoja. Näin kitaristille tulee itse ratkaistavaksi eräitä teknisiä kysymyksiä, joista keskeisin on oikean käden soittoasento. Mielestäni ristiriita, joka syntyy siitä että on jo taitava soittaja, mutta että täytyy aloittaa kaiken alusta on turha ja vältettävissä. Teesi joka muotoutui työn aikana on, että koulutetulle kitaristille olisi hedelmällisempää aloittaa historiallisten soittimien opiskelun toisesta päästä, käyttäen kaikki jo olemassa olevat taitonsa, ja lisäen siihen tarvitsemansa uusi tieto ja taito.

Olen tyytyväinen faktapohjaisiin lukuihin soitinten historiasta ja niiden musiikista. Mielestäni on hyvä, että on olemassa tiivin muotoinen tietopaketti suomeksi. Saatavilla oleva informaatio on usein kovin erikoistunutta ja hajanaista.

Toivon, että tämä työ voisi olla hyödyksi historiallisten näppäilysoittimien opintosuunnitelmia laadittaessa, ja opintojen rakennetta ja sisältöjä suunnitellessa. Historialliset näppäilysoittimet on pieni soitinryhmä, mutta se oli keskeinen osa renessanssin ja barokin soitinvalikoimaa. Olen näkevinäni liisäntyvän kiinnostuksen kitaristien keskuudessa näitä soittimia kohtaan, ja tähän kiinnostukseen olisi mielestäni tärkeää vastata tarjoamalla monipuolista ja tehokasta koulutusta.

Lähteet

- Aguado, Dionisio: *New Guitar Method* (1843), Lontoo 1981
- Baines, Anthony: *Fifteenth-Century Instruments in Johannes Tinctoris's De inventione et usu musicae*, *Galpin Society Journal*, 3, 1950
- Boorman, Stanley: "Petrucci, Ottaviano."
Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 19.5.2013
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21484>>
- Coelho, Victor Anand: "Kapsberger, Giovanni Girolamo."
Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 19.5.2013
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14695>>.
- Damiani, Andrea: *Method for Renaissance Lute. Bologna*, 1999
- Dart, Thurston et al. "Tablature." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. 19.5.2013 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27338>>.
- Dowland, Robert: *A Varietie of Lute Lessons*, Lontoo 1610
- van Edwards, David: *A History of the Lute* 19.5.2013 <http://www.vanedwards.co.uk/history1.htm>
- Harwood, Ian, et al.: "Theorbo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. 19.5.2013 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27808>>
- Kapsberger, Giovanni Girolamo: *Libro Primo D'Intavolatura di Chitarone*, Rooma 1604
- Lundgren, Stefan: *Method for the Renaissance Lute.* Lübeck, 2011
- North, Nigel 1987: *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo.* Lontoo, 1987
- Petrucci, Ottaviano (Wikipediassa): http://en.wikipedia.org/wiki/Ottaviano_Petrucci 19.5.2013
- Piccinini, Alessandro: *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo.* Bologna, 1623
- Poulton, Diana: *A Method for the Renaissance Lute.* Lontoo, 1991
- Poulton, Diana: *The Collected Lute Music of John Dowland.* Lontoo, 1978
- Poulton, Diana ja Alcalde, Antonio Corona: "Vihuela."
Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 19.5.2013
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29360>>.
- Prior, Malcolm 2013: <http://malcolmprior.co.uk/the-six-course-lute-an-introduction>. 19.5.2013
- Spencer, Robert 1976: *Chitarrone, Theorbo and Archlute.* 19.5.2013
<http://www.vanedwards.co.uk/spencer/html/spencer.htm>
- Torelli, Francesca: *A Tutor for the Theorbo.* Bologna, 2006
- Tyler, James: *A Guide to Playing the Baroque Guitar.* Bloomington, 2011
- Tyler, James ja Sparks, Paul: *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era.* Oxford, 2002
- Wachsmann, Klaus, et al.: "Lute." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. 19.5.2013
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074pg8>>
- Virdung, Sebastian: *Musica Getutscht.* Basel, 1511

Keskeinen ohjelmisto ja sen lähteet

Alkuperäislähteiden saatavuus on mullistunut Internetin myötä. Monet kirjastot julkaisevat nykyään ilmaiseksi korkeatasoisia skannattuja versioita kokoelmistaan. Koska tekijänoikeudet eivät koske näin vanhaa materiaalia, niin sen levittäminen edelleen ilmaiseksi on myös yleistynyt. Nämä ilmiöt heijastuvat myös tähän luetteloon. Olen koonnut tähän lähinnä työssäni mainittuja keskeisimpiä teoksia. En tässä yhteydessä ota kantaa yksittäisten sävellysten soveltuvuudesta eri tasoisille soittajille, jääköön se jokaisen opettajan ja opiskelijan harkinnan varaan. Alla olevien lähteiden lisäksi luvussa 4 mainitut oppikirjat sisältävät runsaasti keskeistä ohjelmistoa. Internetin tärkein ohjelmistolähde renessanssiluutulle on gerbode.net, jossa on yli 7000 sävellystä luutulle vapaasti ladattavissa. Barokkikitaralle vastaava lähde on <http://www.guitareclassiquedelcamp.com/partitions/facsimile.html>, johon on koottu kaikki keskeiset kitarakirjat skannattuina pdf-muodossa.

Renessanssiluuttu

dall'Aquila, Marco: *Opera Omnia*. <http://mysite.verizon.net/vzepq31c/marcodallaquila/>

Besard, Jean-Baptiste: *Thesaurus harmonicus*. Köln, 1604. Tree Edition, Lübeck

Canova da Milano, Francesco: *Ricercaret ja fantasiat*. Useita lähteitä internetissä, esim. gerbode.net

Capirola, Vincenzo: *Capirola Lute Book*. Tree Edition, Lübeck

Dalza, Joanambrosio: *Tanssit*. Useita lähteitä internetissä, esim. gerbode.net

Dowland, John: *The Collected Lute Music of John Dowland*. Lontoo, 1978

Dowland, Robert: *A Varietie of Lute Lessons*, Lontoo 1610. Facsimilepainos: Schott, Lontoo, 1958

Teorbi

Kapsberger, Giovanni Girolamo: *Intavolatura di Lauto e di Chitarone*, sisältää kirjat 1 luutulle sekä 1 ja 4 teorбилle. Facsimilepainos: SPES, Firenze 1982

Piccinini, Alessandro: *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*. Bologna, 1623. Facsimilepainos: SPES, Firenze 1983

De Visée, Robert: *Vaudre de Saizenay* -käsikirjoitus. Tree Edition, Lübeck. Myös <http://culture.besancon.fr/ark:/48565/a011284026247S0XA9H/1/1>

Barokkikitara

Corbetta, Francisco: *La Guitarre Royale* (1671).

http://www.delcamp.net/pdf/francisco_corbetta_la_guitarre_royalle_paris_1671.pdf

De Visée, Robert: *Kitarakirjat* (1682 ja 1686). http://gerbode.net/facsimiles/de_vissee/

Bartolotti, Angelo Michele: Kitarakirjat 1 ja 2.

<http://www.guitareclassiquedelcamp.com/partitions/facsimile.html>

Sanz, Gaspar: Instrucción de Música sobre la Guitarra Española

<http://www.guitareclassiquedelcamp.com/partitions/facsimile.html>