

SOITINNUKSESTA ESITYKSEKSI

J. S. Bachin *Ciacconan* BWV 1004 soitinnus traversolle

Ilkka Eronen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Vanhan musiikin aineryhmä, traverso

Kirjallinen työ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Soitinnuksesta esitykseksi – J. S. Bachin <i>Ciacconan</i> BWV 1004 soitinnus traversolle	24
Tekijän nimi	Lukukausi
Ilkka Eronen	Syksy 2023
Aineryhmän nimi	
Vanhan musiikin aineryhmä	
<p>Kirjallisen työn aiheena oli Johann Sebastian Bachin <i>Ciacconan</i> BWV 1004 soitinnus traversohuilulle. Tutkimuksen ytimenä oli se, mitä sovituksellisia haasteita traversosoitinnusta tehdessä tulee vastaan, ja kuinka ne ratkaistaan niin, että alkuperäisen teoksen eleet ja aiheet välittyvät mahdollisimman uskollisesti ja tarkasti traversolla soitettaessa. Pyrkimyksenä oli toteuttaa soitinnus niin, että se olisi mahdollisimman historiallisesti tiedostavan esittämisen (historically informed performance) käytännön mukainen. Tavoitteena oli siis mahdollisimman alkuperäiselle tyylille uskollinen soitinnus <i>Ciacconasta</i>, ei moderni versiointi siitä. Soitinnusta tehtiin kirjoittajan omaan instrumenttituntemukseen ja ammatilliseen soitto- ja esityskokemukseen sekä repertuaarintuntemukseen nojaten.</p> <p>Työssä tutkittiin sekä sovittamista ja soitintamista 1700-luvun kontekstissa että myöhempiä sovituksia kyseisestä kappaleesta. Siinä pohdittiin sovituksellisia haasteita, sävellajimuutoksen vaikutusta teoksen affektiin sekä akustisten elementtien vaikutusta soitinnusta esittäessä. Siinä kerrotaan myös sovitusprosessista sekä niistä sovituksellisista ratkaisuista, joita soitinnusta työstäessä jouduttiin tekemään.</p> <p>Kirjallisessa työssä näytetään nuottiesimerkein, millaisiin sovitusratkaisuihin on päädytty ja kuinka eri sovitukselliset haasteet on ratkaistu. Soitinnuksessa käytettiin seitsemää eri sovitusmetodia. Ne olivat: arpeggio-kuvioiden täyttö ja äänien lisääminen, <i>ciacconna</i>-bassolinjan säilyttäminen oktaavisiirrolla, variaation siirtäminen kokonaan tai osittain oktaavilla ylöspäin, asteikkokulkujen muuttaminen, arpeggiokulkujen kulkujen muuttaminen traversolle luontevammaksi, moniäänisen satsin muuttaminen yksiääniseksi ja pariäänien muuttaminen polyfoniseksi kuvioksi.</p>	
Hakusanat	
Soitinnus, sovitus, soittimellisuus, traverso, J. S. Bach, viulupartita, BWV 1004	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
[Tähän päivämäärä ja tarkastajan nimi]	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO

2 POHDINTAA JA TAVOITTEET

2.1 Sovitus vai transkriptio?

2.2 Omat tavoitteeni

3 SOVITTAMISEN TAUSTAA

3.1 Sovittaminen ja instrumentaation joustavuus barokin aikana

3.2 Muut sovitukset Bachin *Ciacconasta*

3.3 Muut historialliset sovitukset traversolle

4 SOVITUKSELLISET HAASTEET

4.1 Sovitukselliset haasteet Bachin *Ciacconassa*

4.2 Sävellajimuutos ja affekti Bachin *Ciacconassa*

4.3 Akustiset elementit ja niiden huomioiminen Bachin *Ciacconaa* esittäessä

5 TEOKSEN TAUSTOJA

6 SOVITUSPROSESSI JA -METODIT

6.1 Oma sovitusprosessini

6.2 Bachin *Ciacconassa* käyttämäni sovitusmetodit

6.2.1 Arpeggio-kuvioiden täyttö ja äänien lisääminen

6.2.2 Ciacconan bassolinjan säilyttäminen oktaavisirrolla

6.2.3 Variaation siirtäminen kokonaan tai osittain oktaavilla ylöspäin

6.2.4 Asteikkokulkujen muuttaminen

6.2.5 Arpeggiokulkujen kulkujen muuttaminen traversolle luontevammaksi

6.2.6 Moniäänisen satsin muuttaminen yksiääniseksi

6.2.7 Pariäänten muuttaminen polyfoniseksi kuvioksi

7 POHDINTA

KIRJALLISUUS

NUOTILÄHTEET

1 JOHDANTO

Kuulin ensimmäisen kerran Johann Sebastian Bachin (1685–1750) *Ciacconan* toisesta viulupartitasta BWV 1004 noin kymmenen vuotta sitten. Löysin sen Youtubesta, ja se oli sovitus (modernille) huilulle. Kuuntelin kappaleen useamman kerran ja olin jo silloin syvästi vaikuttunut sekä itse kappaleesta että sen ja huilistin virtuoosisuudesta. Ajattelin silloin, että jonain päivänä minäkin haluan soittaa ja esittää tuon kappaleen. Kymmenisen vuotta myöhemmin pääsoittimeni on muuttunut traversoon¹, ja nyt tämä sama *Ciaccona* on alkanut pyörimään uudelleen päässäni. Aloin miettiä, että voisikohan kappale toimia myös traversosovituksena. Omat opintoni Sibelius-Akatemiassa päättyvät tänä vuonna, ja tämä teos olisi oiva lopetus opintotaipaleelleni Taideyliopistossa.

Maisterityöni keskeisimpänä tutkimusmateriaalina on siis tietysti itse Johann Sebastian Bachin toinen sooloviulupartita ja siitä sen viimeinen osa *Chaconne*. Aion käyttää alkuperäistä käsikirjoitusta sovituslähteenäni, mutta käytän myös apunani Barnabás Dukayn ja Márta Ábrahámmin modernia editiota (2017). Tutustun myös Bachin omiin sovituksiin Ilpo Laspaksen tohturityön (2015) kautta. Siinä Laspas tutkii Bachin omia urkusovituksia Vivaldin viulukonsertoista. Onkin kiinnostavaa tutkailla, minkälaisia sovituksellisia ratkaisuja Bach itse teki.

Aion myös tutustua jo olemassa oleviin sovituksiin tästä teoksesta. On kiinnostavaa pohtia muiden sovittajien ratkaisuja ja miettiä, minkälaisia ratkaisuja itse haluan tehdä. Esimerkiksi Ferruccio Busonin (1866–1924) sovitus heijastaa hyvin omaa aikaansa ja tyyli-ihannetta 1900-luvun taitteesta, enkä itse halua sinällään ruveta modernisoimaan teosta omassa transkriptiossani. Haluan pysyä tyyllillisesti mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle teokselle.

Joudun varmastikin transkriptioprosessini aikana kokeilemaan eri versioita eikä ensimmäinen tule olemaan omassa maisteriresitaalissani soitettava versio. Aionkin siis

¹ Traverso, eli barokkihuilu, on historiallinen poikkihuilu, jota käytettiin muun muassa barokin ajan musiikissa. Ne tehdään puusta, yleensä puksipuusta tai grenadillasta, ja niissä on kuusi sormireikää sekä yksi metallinen läppä.

kokeilla erilaisia sovitusratkaisuja ja esittää niitä myös opettajilleni. Aion myös videoida omia versioitani, jotta saan paremman käsityksen siitä, mitkä asiat todella toimivat käytännössä.

Käyttämieni lähteiden perusteella näyttää siltä, että aikalaissovitusta 1700-luvulta ei tästä *Ciacconasta* löydy. Teoksesta on kuitenkin myöhemmin 1800- ja 1900-luvuilla tehty useita sovituksia niin uruille, pianolle, cembalolle kuin pianon vasemmalle kädellekin. Modernille huilulle siitä löytyy useita eri sovituksia. Aionkin tutkia näitä jo valmiita sovituksia ja sitä kautta pohtia omaa rooliani teoksen sovittajana ja minkälaisia sovituksellisia ratkaisuja joudun tekemään.

Traverso soittimena aiheuttaa tiettyjä rajoituksia soituksen suhteen. Minun täytyy transkriptiossani ratkaista, kuinka saan alle huilun ambituksen menevän viulun bassolinjan mahdollisimman jouhevasti toimimaan myös huilulla. Todennäköisimmin joudun myös muuttamaan teoksen sävellajia. Vaikka teoksen alkuperäinen sävellaji d-molli onkin huilulle kelpo ja paljon käytetty sävellaji, transponointi e-molliin voisi olla toimivampi ratkaisu. E-molli on sävellajina huilulle paljon ketterämpi ja se tuo myös helpotusta äänialaongelmaan. Tosin kappaleen alkuperäinen duurijakso D-duurissa olisi loistava huilusävellaji, E-duuri taas tuo omat haasteensa. (Yksi mahdollisuus olisi soittaa teos *C-flûte d'amourilla*², jolloin soiva sävellaji olisi alkuperäinen d-molli. Tämä soitin on kuitenkin raskaampi, sillä suurempana soittimena se on hieman kömpelömpi sekä vaatii enemmän ilmapirtaa puhaltaessa, joten se aiheuttaa taas omat haasteensa, joten yleisempi (tenori)traverso lienee paras valinta). Tässä kohtaa on myös muistettava sävellajinvaihdoksen tuoma affektin ja sointiväriin muutos, jota on hyvä pohtia transkriptioprosessin aikana. *Ciacconan* keskivaiheen viuluarpeggiot ovat myös melko haastavia ja epäidiomaattisia soittaa huilulla, joten joutunen myös muuttamaan niitä huilulle sopivaksi. Yksi tärkeä seikka varsinaista esitystä huomioidessa on myös akustiikka. Huilulla ei samalla tavalla voi soittaa harmonioita, kuten viululla ja cembalolla, joten mahdollisimman kaikuisa tila, kuten kirkko, on parhain paikka esittää teos.

Maisterikonserttini paikkana tulee mitä todennäköisimmin olemaan Saksalainen kirkko Helsingissä, joten uskon, että teos sopii erittäin hyvin esitettäväksi sen kirkon akustiikassa.

² Flûte d'amour (Puhakka 2015) on tavallista poikkihuilua pidempi ja viritykseltään matalampi huilutyyppi. Sitä oli kolmea kokoa: B-, H- ja C-huiluja. Soitinta käytettiin lähinnä vuosina 1720–1820 (Puhakka 2015, 3).

Olen soittanut Bachin huiluteoksia (huilusonaatit, soolopartita) vanhan musiikin opintojeni aikana ja esittänyt säveltäjän suurempia teoksia ammattibarokkiorkestereissa (passiot, kantaatteja). Minulle on siis kertynyt laajempi näkemys hänen tuotannostaan, jota pystyn varmasti hyödyntämään sovellusprosessini aikana.

Koen, että transkription tekemisestä on tietenkin hyötyä itselleni, mutta myös muille huilukollegoilleni. Barokin ajan soolohuiluteoksia ei ole paljon (merkittävimmät teokset ovat Georg Philipp Telemannin (1681–1767) fantasiat, J. S. Bachin huilupartita sekä Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788) soolosonaatti), joten tällä tavoin soolohuilurepertuaaria saadaan vähän laajennettua. Vanhan musiikin alalla sovittaminen ja kappaleiden muunneltavuus on hyvin normaalia barokkimuusikon arjessa, joten näin saan myös kehitettyä omia taitojani tällä saralla. Uskon myös, että oma henkilökohtainen lähestymistapani teosta muokatessa on hedelmällinen niin itselleni traversistina kuin varmasti myös yleisölle, joka transkription pääsee kuulemaan.

2 POHDINTAA JA TAVOITTEET

2.1 Sovitus vai soitinnus?

Omaa sovitus- ja kirjoitustyötä tehdessäni aloin pohtia sovituksen ja soitinnuksen eroa. Halusin miettiä, mitä olenkaan itse oikeastaan suunnittelemassa ja tekemässä, ja kumpaan kategoriaan oma työni kuuluu.

Ero sovituksen ja soitinnuksen välillä on melko pieni ja joskus melko vaikea määrittää. Sulasolin määritelmän mukaan soitintaminen on sitä, kun ”tietylle kokoonpanolle tehty sävellys kirjoitetaan toisen kokoonpanon soitettavaan tai laulettavaan muotoon pysyen mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle teokselle”. Sovituksessa sovittaja sen sijaan ”tuo teokseen oman luovan panoksensa” ja muuntelee teosta omien pyrkimystensä mukaan. (Sulasol 2023.) Sovittamisessa ei kuitenkaan muuten ole mitään ongelmaa, sillä kyseessä on noin 300 vuotta vanha teos, joten tekijänoikeuskorvauksista ei tarvitse tässä tapauksessa huolehtia.

Omana pyrkimyksenäni on pysyä mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle teokselle. En siis ole tekemässä vastaavanlaista versiota kuin Busoni teki 1900-luvun alussa, jossa hän

selvästi lisää teokseen oman aikansa ideaaleja ja muokkaa sävellystekstuuria vieläkin virtuoosisempaan ja romanttisempaan suuntaan. Joudun tietenkin soitintaessani tekemään paljon sävellyksellisiä ratkaisuja, jotka eroavat originaalista, mutta teos pysyy kuta kuinkin saman kuuloisena kuin lähtöteos. Pysin myös soitinnustyössäni ottamaan huomioon Bachin omat sovitustekniikat ja soittimeni traverson luonnolliset käyttömahdollisuudet, jotta sovitukseni teoksesta olisi mahdollisimman historiallisesti tiedostava.

Ehkä joskus myöhemmin voisin haastaa itseni ja tehdä tästä samasta kappaleesta ihan uudenlaisen sovituksen. Maisteriseminaarin aikana pohdimme kanssaopiskelijoideni ja opettajani kanssa mahdollisuudesta käyttää muun muassa multifoneja ja laulun ja soittamisen yhtäaikaista käyttöä ja jopa ihan uudenlaista nykymusiikillisesta lähestymistavasta esittää kappale. Nyt kuitenkin pysyttelen vielä mahdollisimman uskollisena alkuperäiseen *Ciacconaan*.

Käytän kuitenkin tässä kirjallisessa työssäni molempia termejä, vaikka kyseessä onkin oikeasti soitinnus.

2.2 Omat tavoitteeni

Barokin ajan soolokirjallisuutta traversolle on hyvin vähän. Suurimpia ja soitetuimpia soolohuiluteoksia ovat Georg Philipp Telemannin (1681–1767) 12 fantasiaa sekä Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788) soolosonaatti. Toki monet muutkin säveltäjät kirjoittivat pieniä kappaleita tai kapriiseja huilulle, kuten Johann Joachim Quantz (1697–1773) ja Jean-Daniel Braun (n. 1703–1740), mutta laajamuotoisia huilukappaleita ei muuten ole säilynyt meidän päiviimme asti.

Ennen kaikkea haluan kuitenkin päästä soittamaan tämän kappaleen omana versionani omalla pääinstrumentillani traversolla. Samalla saadaan uudempaa materiaalia barokin soolohuilukirjallisuuden kirjoon. Tähtäimenäni on esittää tämä kappale maisterikonsertissani marraskuussa 2023. Konserttini eräänlaisena teemana on soittaa historiallisilla huiluilla kaikkea muuta, kuin alun perin huilulle sävellettyä ohjelmistoa. Täten tämä *Ciaccona*-soitinnus sopii myös tähän opintojeni viimeisen konsertin teemaan täydellisesti. Samalla tämän teoksen esittäminen olisi parhaimmillaan tietynlainen

taidonnäyte omasta osaamisestani ja kyvyistäni. Toivon toki, että sovituksista tulee muutenkin toimivia, ja että pystyisin esittämään niitä jatkossakin tulevilla konserttiproduktioilla.

Teoksen sovittaminen on myös hyvää käytännön harjoitusta itselleni niin sovittajana kuin pedagoginakin. Uskon, että tämän teoksen sovittamisesta on hyötyä myös jatkossa instrumenttipedagogiikassa. Barokkiteosten sovittaminen ja soveltaminen uuteen käyttöön on osa barokkimuusikon työtä, joten tätä kautta pystyn hyödyntämään tätä sovitusprosessia myöhemmin opettajana.

3 SOVITTAMISEN TAUSTAA

3.1 Sovittaminen ja instrumentaation joustavuus barokin aikana

Sovittaminen ja teosten uudelleeninstrumentointi oli hyvin tavallinen käytäntö barokin aikana. Nykyisen kaltaisista plagiointisyöksistä ei tarvinnut silloin huolehtia, vaan säveltäjät saattoivat lainata ja suorastaan kopioida ideoita toisilta säveltäjiltä. Säveltäjät myös kierrättivät omaa materiaaliaan toisissa teoksissaan, esimerkiksi kopioidessaan melodioitaan oopperoista kamariteoksiinsa.

Muutenkin instrumentaatio oli tuona aikana hyvin joustavaa. Esimerkiksi viulukirjallisuutta oli paljon enemmän vaikkapa huiluun tai oboeen verrattuna, joten oli käytännöllistä soittaa muille instrumenteille sävellettyjä teoksia. Monien teosten esipuheissa, kuten François Couperinin (1668-1733) *Concert Royaux (1722)*- ja Jean-Philippe Rameaun (1683-1764) *Pièces de clavecin en concerts (1727)*- kokoelmissa, säveltäjät mainitsevat, että näitä teoksia voi soittaa useilla eri soittimilla. Esimerkiksi Couperin mainitseekin juuri näiden kuninkaallisten konserttojen esipuheessaan, että teokset soveltuvat muillekin soittimille kuin vain (soolo)cembalolle, ja että niitä voi soittaa viululla, huilulla, oboella, viola da gamballa ja fagotilla (Couperin 1722).

Myös huiluoppaissa mainitaan teosten sovittamisesta huilulle. Teoksessaan *Méthode pour apprendre à jouer la flûte (1740)* Michel Corrette (1707-1795) mainitsee melko huolettomastikin, että huiluilla voi hyvin soittaa muitakin kuin juuri huilulle sävellettyjä

teoksia. Teoksia tai niiden alkuperäistä instrumentaatiota ei siis pidetty koskemattomana. Siinä tapauksessa vain usein huilun äänialan ylittävät (tai pikemminkin alittavat) teokset voi paikoitellen nostaa oktaavilla ylöspäin.

3.2 Muut sovitukset Bachin *Ciacconasta*

J. S. Bachin sooloviuluteokset ovat suosittuja ja tunnettuja niin viulisteille kuin muillekin instrumentalisteille. Tätä toisen viulupartitan *ciacconaa* esitetäänkin usein, ja siitä on tehty lukuisia sovituksia. Yksi aikaisimmista kyseisen kappaleen sovituksista on jo 1800-luvulta, kun Johannes Brahms teki pianosovituksen vasemmalle kädelle. Muita 1800-luvulla tulleita sovituksia ja mukaelmia tuli säveltäjiltä kuten Felix Mendelssohn Mendelssohn (1809-1847) ja Franz Schubert (1797-1828).

Yksi mielenkiintoisimmista sovituksista on Busonin tekemä sovitus pianolle vuodelta 1893. Siinä Busoni irtaantuu jo paljon alkuperäisestä nuottikuvasta ja värittää teosta oman aikakautensa romanttisen tyylin pianollisella virtuoosisuudella. Teoksen ”säveltäjä” kulkeekin nimellä Bach-Busoni, sillä Busoni on sovittanut teokseen niin paljon omintakeisia elementtejä, joita Bach itse ei olisi kirjoittanut.

Viulupartitoja soitetaan usein myös muilla jousisoittimilla, kuten alttoviululla ja sellolla. Tällöin näiden soittimien eri jousivirityksen takia myös kappaleen sävellaji lasketaan kvintillä alaspäin, koska tällöin kappale toimii paremmin näillä soittimilla soitettuna (viulun kielet g-d-a-e, alttoviululla ja sellolla c-g-d-a). Tällöin tietenkin kappaleen affekti ja sointikuva muuttuvat (kts. 4.2 Sävellajimuutos ja affekti Bachin *Ciacconassa*).

Ciacconasta on tehty myös muutamia sovituksia (modernille) huilulle. Youtubesta löytyykin usean eri huilistin versioita kappaleesta. Muutamia huilusovituksen tekijöitä ovat muun muassa olleet Pavel Táborský ja Denis Bouriakov (Beep 2009).

3.3 Muut historialliset sovitukset traversolle

Jo barokin aikana muusikot tekivät melko uskaliaitakin sovituksia huilulle. Tästä yhtenä mielenkiintoisimpana esimerkkinä on Jean-Jacques Rousseau'n (1712–1778) sovitus Antonio Vivaldin (1678-1741) viulukonsertosta ”Kevät” RV 269, jossa hän sovittaa ison

jousiorkesteriteoksen yhdelle huilulle. Tässä Rousseau ei kuitenkaan yritä lisätä huilustemman mitään ylimääräistä tai teknisesti haastavaa, vaan laittaa siinä tunnetun melodian yksin soitettavaksi huilulla.

Myös muuta viulukirjallisuutta sovitettiin 1700-luvulla huilulle. Tästä esimerkkinä on Arcangelo Corellin (1653–1713) hyvin tunnetut viulusonaatit op. 5. Nämä sonaatit julkaistiin Pariisissa huilulle ja continuoille sovitettuna vuonna 1754, julkaisijana Charles-Nicolas Leclerc. Siinä sonaatit ovat pääosin alkuperäisissä sävellajeissaan, mutta esimerkiksi sonaatti op.5 nro.3 on transponoitu C-duurista ylöspäin D-duuriin.

3.4 Bach sovittajana

Bach teki elämänsä aikana myös itse runsaasti omia sovituksia muiden säveltäjien teoksista. Hän muun muassa sovitti kymmenen Antonio Vivaldin (1678–1741) konserttoa kosketinsoittimille (Laspas, 2006). Sen lisäksi hän sovitti muun muassa Tomaso Albinonin (1671–1751) ja Benedetto Marcellon (1686–1739) musiikkia. Nämä teokset olivat pääosin viuluteoksia, joista hän teki sovituksia kosketinsoittimille. Bach kierrätti myös omaa materiaaliaan toisiin teoksiin esimerkiksi soitintamalla uudelleen kantaattejaan. Huilusovituksista mainittakoon Sonaatti kahdelle huilulle ja continuoille (BWV 1039), joka oli alunperin sävellys viola da gamballe ja (obbligato)cembalolle (BWV 1027).

Maisterintyössään Laspas (2006, 32) mainitsee, että Bach käyttää sovituksissaan kolmea sovituspäätettä. Ne ovat transponointi, soittimille idiomaattiset kuviot sekä kontrapunktin lisääminen (Laspas 2006, 32). Transponoidessa teos on yleensä muutettu kosketinsoittimille suopeampaan sävellajiin. Viulukonserttoja sovittaessa Bach on muuttanut viululle idiomaattiset ja virtuoosiset kuviot kosketinsoittimille sopivammaksi. Esimerkiksi samaa ääntä toistavat viulukuviot hän on muuttanut urkusovituksissaan murtosointukuvioiksi. Radikaalimmin hän muuttaa alkuperäistä tekstuuria muuttamalla harmoniaa tai muokkaamalla bassolinjaa. (Laspas 2015, 16.)

4 SOVITUKSELLISET HAASTEET

4.1 Sovitukselliset haasteet Bachin *Ciacconassa*

Bachin toisen viulupartitan viimeinen osa *Ciaccona*, jonka parissa olen työskennellyt soitintamisen parissa, on varmastikin yksi sooloviulukirjallisuuden haastavimmista teoksista. Eikä teos siitä ainakaan helpotu traversolla soittaessa. Vaikka teos onkin hyvin viulustinen, on se hyvin haasteellinen itsessään viulullekin jo alkuperäisenä.

Vaikka d-molli sävellajina onkin huilulle ihan kelpo ja soiva sävellaji, olen päätenyt soitinnustyössäni transponoimaan teoksen pykälällä ylöspäin e-molliin. E-molli on traverson yksi parhaimmista ja soivimmista sävellajeista sekä sormiteknisesti ketterin. Etenkin tämän takia tämän virtuoosisen kappaleen soittaminen lienee järkevämpää tässä sävellajissa. Tällöin toki d-mollin alkuperäinen sointiväri ja affekti muuttuu, mutta jo barokin aikana sävellajin muuttaminen ei ollut iso ongelma, jos sillä saatiin kappaleesta uudelle soittimelle käytännöllisempi soittaa. Tosin kappaleen keskivaiheella joudutaankin menemään D-duurin sijasta E-duuriin, joka on huilulle melko haastava sävellaji, etenkin, kun traverso on rakennettu juuri D-duuriasteikolle parhaiten soivaksi.

Yksi mielenkiintoinen mahdollisuus olisi soittaa teos harvoin käytetyllä *flûte d'amourilla*, tässä tapauksessa nimenomaan C-vireisellä *amour*-soittimella. Tällöin teos soi alkuperäisessä d-mollisävellajissa, vaikka huilisti lukee nuottia e-mollissa. En kuitenkaan usko, että se olisi käytännön kannalta järkevää, sillä *flûte d'amour* on soittimena isompi ja tätä myötä raskaampi soittaa. Silloin tämän 15-minuuttisen järkäleen soittaminen tulisi entistä raskaammaksi.

Sävellajin muuttaminen korkeammaksi auttaa myös ambituksen kanssa. Teos menee usein viululla g-kielen äänille, eli pieneen g:hen asti, kun taas traverson matalin ääni on d1 (tai tarvittaessa cis1, jos huilun matalinta ääntä muunnetaan ansatsilla ja soitinta sisäänpäin kääntämällä matalammaksi). Joudun siis tämän takia tekemään muutoksia teokseen. Ambituksen yläpäässä taas ei tule ongelmaa, vaikka toki korkealla kolmiviivaisessa rekisterissä soittaminen ei olekaan niin helppoa kuin modernilla huilulla.

Sävellyksessä on toki myös paljon viulustisia tekniikoita, joita on mahdoton sellaisinaan siirtää huilustemaan. Esimerkiksi teoksessa käytetään paljon pariääniä, jotka aion

soitinnuksessani pääosin purkaa arpeggioiksi, tai jättää jommankumman äänistä pois. Teoksen loppupuolella on myös saman äänen soittamista eri kielillä (tarkista termi), jolloin minun pitää pohtia, kuinka saan samanlaisen efektin tuotettua omalla soittimellani.

Toisaalta yritän pitää mielessä, että teos ei todellakaan ole helppo viulistillekaan.

Keskustelimme vanhan musiikin seminaarissamme myös kehollisuudesta ja kuinka juuri esimerkiksi tämän teoksen virtuoosisuus ja vaativuus välittyvät myös kuulijalle.

Tarkoitukseni ei siis ole silottaa materiaalia liian helpoksi (mikä lienee muutenkin mahdotonta kyseisen teoksen kohdalla), vaan yrittää ymmärtää, kuinka teoksen vaativuus vaikuttaa myös omaan soittimeeni ja kappaleen tulkintaan. Säveltäjä siis asettaa soittajan tietyllä tavalla ”vaaralliseen tilanteeseen”. Myös säveltäjä André Campra (1660–1744) valitsee tarkoin, minkä sävellajin hän huilistille valitsee kantaatissaan *Arion* (1708); teos alkaa traversolle mukavassa ja hyvin soivassa e-mollissa, mutta myöhemmin yksi osa onkin E-duurissa. Siinä osassa Arionia ollaan murhaamassa, mutta hän saa viimeisenä toiveenaan laulaa yhden laulun. E-duuri on traversolle hyvin haastava ja epämukava sävellaji, joten Campran sävellajivalinta ei liene siis sattumaa. (Gomez 2017, 50–54.)

Yksi suuri haaste, mikä ei ole niinkään sovituksellisesti ratkaistavissa, on myös teoksen pituus. Teos kestää nimittäin 15 minuuttia, mikä ei ole pelkästään keskittymisen takia haastava, mutta nyt puhallinsoitinta soitettaessa myös fyysisesti hyvin raskas ja kestävyyttä vaativa.

4.2. Sävellajimuutos ja affekti Bachin *Ciacconassa*

Kuten edellisessä kappaleessa jo mainitsin, muuttuu sävellajin myötä myös kappaleen affekti ja karakteri. Barokkimusiikin merkittävä tekijä olikin affektioppi (*Affektenlehre*), jonka mukaan musiikilla välitettiin tiettyjä tunnetiloja ja liikutettiin kuulijaa. Jokaisella sävellajilla nähtiin olevan omanlainen affektikarakterinsä, joka usein määritteli kappaleen tai osan yleisluonnetta. Nämä affektit eivät kuitenkaan olleet universaaleja ja kaikille säveltäjille samanlaisia. Esimerkiksi Johann Mattheson (1681–1764) kuvailee e-mollia ”miellettiäväksi ja murehtivaksi”, kun taas Jean-Philippe Rameau (1683–1764) kuvailee sitä ”suloiseksi ja helläksi”. *Ciacconan* alkuperäissävellajia d-mollia Mattheson taas kuvaili ”hartaaksi, ylvääksi ja soljuvaksi”. (Tarling 2004, 77.)

Bach ei itse antanut tarkkoja kuvailuja omista affektinäkemyksistään, mutta jotain voidaan päätellä muun muassa hänen säveltämistä teoksistaan ja niiden sävellajivalinnoista.

Esimerkiksi Richard Troeger (Troeger 2003) mainitsee, että Bach käyttää muun muassa G-duuria näyttävissä ja virtuoosisissa kappaleissa (*Goldberg-variaatio* BWV 988), D-duuria juhlavissa (4. orkesterisarja BWV 1069)) ja h-mollia taas traagisissa ja majesteettillisissa teoksissa (h-mollimessu BWV 232) (Troeger 2003, 234–235).

4.3 Akustiset elementit ja niiden huomioiminen Bachin Ciacconassa

Kuten aikaisemmin mainitsin, on teoksen soitinnuksessa paljon haasteita. On myös riskinä, että osa toteutuksistani, kuten arpeggioinnit, eivät toimi, jos tila on huono. Huonolla tarkoitan tässä sellaista tilaa, jossa ei ole tarpeeksi kaikua eikä huilun ääni pääse soimaan kunnolla. Tällöin teosta esittäessä konserttipaikan valinnalla on myös suuri merkitys. Kirkot ja kappelit lienevätkin parhaita konserttipaikkoja tällaisia teoksia varten. Erityisesti pienehköt, korkeat ja kovalla materiaalilla tehdyt kirkot olisivat kaikkensa puolesta sopivimpia kappaleen esittämiseen. Liian isoissa kirkoissa, kuten vaikkapa Tuomiokirkossa, yksinäinen huilu ei välttämättä tuo konserttiesityksessä toivottua vaikutelmaa.

Onneksi pääsen esittämään kappaleen Saksalaisessa kirkossa, jossa on miellyttävä akustiikka soittaa barokkimusiikkia sekä tässä tapauksessa soolohuilumusiikkia. Uskon, että tällöin soitinnukseni saa tukea akustiikan suomasta kaiusta, jolloin teoksen moniääninen satsi pääsee yksiäänisenä paremmin esille.

Toki voisi pohtia myös äänentoiston käyttöä teosta esittäessä. Tällöin äänentoistolla ja elektronisesti tuotetulla kaiulla voisi saada myös vaikuttavan lopputuloksen.

5 TEOKSEN TAUSTOJA

Bach sävelsi sooloviulusonaatit ja -partitat BWV 1001-1006 vuonna 1720. Hän oli silloin 35-vuotias ja työskenteli vielä Köthenissä kapellimestarina (*Kapellmeister*). Tuolloin hänen työkuvaansa ei kuulunut kirkollisen musiikin säveltäminen, vaan hän keskittyi instrumenttimusiikkiin. Köthenin vuosinaan hän sävelsi muun muassa kuuluisat

Brandenburgin konsertot, *Das wohltemperierte Klavierin* ensimmäisen osan, kuusi ranskalaista klaveerisarjaa, viulu- ja gambasonaatit sekä soolospellosarjat. (Lester 1999, 6–7.)

Bachin sooloviuluteokset koostuvat siis kolmesta sonaatista ja kolmesta partitasta (sarjasta). Sonaatit ovat neliosisia *sonata di chiesa*- muotoisia teoksia, ja partitat koostuvat erilaisista tansseista ja ovat muodoiltaan toisistaan hyvin erilaisia. Työssäni käsittelemä *Ciaconna* on näistä Bachin toisen partitan viides ja viimeinen osa. Sen ensimmäiset tanssiosat ovat *Allemande, Courante, Sarabande ja Gigue*.

Kuten monet aikansa säveltäjät ja muusikot, oli Bachkin multi-instrumentalisti. Hän siis soitti myös viulua ja tunsu soittimen varsin hyvin. Nuorempana Weimarissa työskennellessään hän toimi nimenomaan viulistina. Poikansa Carl Philipp Emanuel Bachin mukaan isä-Bach soitti viulua taidokkaasti lukuun ottamatta hänen viimeisiä vuosiaan. (Lester 1999, 9.)

6 SOVITUSPROSESSI JA -METODIT

6.1 Oma sovitustapokseni

Olen käyttänyt pääasiallisina sovitustapokseni Bachin omaa käsikirjoitusta sekä Barnabás Dukayn ja Márta Ábrahám editoimaa julkaisua (Dukay & Ábrahám, 2017). Siinä Dukay ja Ábrahám ovat numeroineet ja jakaneet *Ciaconna* 64 variaatioon. He ovat editiossaan myös liittäneet variaatiot pareiksi, kuten 1–2, 3–4 ja 34–35.

Ensimmäiseksi siirsin teoksen sellaisenaan nuotinkirjoitusohjelmalla d-mollista e-molliin. Olen käyttänyt *Musescore*-ohjelmaa transkriptiota tehdessäni. Soitinnustyöni aikana minulla oli alkuperäinen viulustemma ylemmällä rivillä ja sen alla tuleva oma sovitustapokseni uudessa sävellajissa. Näin pystyin vertaamaan soitinnustani alkuperäiseen helposti nuotinnustyötä tehdessä.

Soitinnustyöni aikana olen tietenkin kokeillut eri soitinnusratkaisuja traversolla soittaen. Monesti jotkut kohdat ovat tuntuneet aluksi toimivilta, mutta sitten kun on päässyt kokeilemaan näitä paikkoja soittamalla, on totuus yleensä paljastunut ja olen joutunut soitintamaan paikan uudelleen. Myös sovitustapoksen kuulokuva on paljastanut asioita, mitä ei välttämättä muuten huomaisi. Kun *Musescore* soittaa sovitustapoksen, huomaa helposti, mikä

särähtää korvaan ja mikä pitää muuttaa toimivammaksi. Tällä en niinkään tarkoita lyöntivirheitä, vaan harmoniakulkujen sulavuutta.

6.2 Bachin *Ciacconassa* käyttämäni sovitukset

Olen jakanut omat sovitukselliset ratkaisuni karkeasti seitsemään osaan. Nämä ovat:

- 1) Arpeggio-kuvioiden täyttö ja äänien lisääminen
- 2) *Ciacconan* bassolinjan säilyttäminen oktaavisiirrolla
- 3) Variaation siirtäminen oktaavilla ylöspäin
- 4) Asteikkokulkujen muuttaminen (efektin säilyttäminen)
- 5) Arpeggio-kuvioiden muuttaminen traversolle luontevammaksi
- 6) Moniäänisen satsin muuttaminen yksiääniseksi
- 7) Pariäänten muuttaminen polyfoniseksi kuvioksi

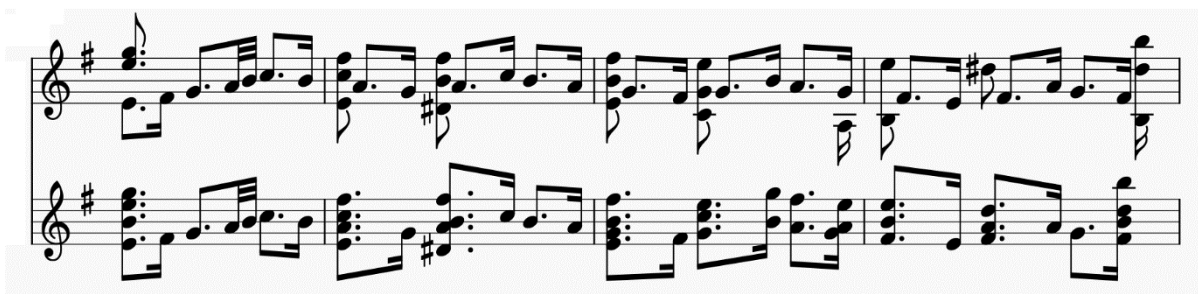
Käyn seuraavaksi nuottiesimerkein läpi, miten olen nämä sovitukselliset haasteet ratkaissut omassa työssäni. Osa esimerkeistä tai sovitustavoista toistuu usein kappaleen aikana, mutta tässä minulla on vain yksi esimerkki tapausta kohden. Olen transponoinut myös alkuperäisen viulustemman e-molliin (ylempi viivasto), jotta sitä on helpompi vertailla huilustemaan (alempi viivasto).

6.2.1 Arpeggio-kuvioiden täyttö ja äänien lisääminen

Eryteisesti teoksen alussa on runsaasti moniäänistä sointusatsia. Niitä ei voi sellaisinaan traversolla soittaa. Soitan ne siis murtaen soittaen ne alimmasta äänestä ylimpään. Usein bassolinja hieman muuttuu, sillä joudun siirtämään alkuperäisen bassoäänien soinnussa ylemmäksi.

Toisinaan viululla on merkattu soinnut niin, että kahden alimmaisesta äänestä välille muodostuu oktaavi, esimerkiksi (uuden sävellajin) e1-e2-g2 variaatiossa 3 ja 4 (kts. esimerkki 1). Oktaavihypyn soittaminen kaarittaen huilulla ei ole mitenkään tavatonta tai mahdotonta, mutta tässä yhteydessä se tuntuu kömpelöltä. Olenkin siis lisännyt sointuun kvintin, jolloin tulevat äänellä ovat e1-h1-e2-g2. Tällöin kuvio on traversolla luontevampi soittaa ja ehkä alkuperäinen viulun voimakas moniääninen sointu kuulostaa verrattaen samanlaiselta nyt traversolla.

Esimerkki 1. Variaatio 3, tahdit 9–12. Esimerkin ensimmäisen, toisen ja kolmannen tahdin alussa on lisätty ääniä satsiin, jolloin se on helpompi soittaa traversolla.



6.2.2 Ciaconna-bassolinjan säilyttäminen oktaavisirrolla

Lähes jokaisessa variaatiossa kulkee läpi koko kappaleen ciaconna-basso hieman varioituna. Usein joudun tämän bassokulun ”särkemään”, mutta joissain paikoissa pystyn säilyttämään tämän siirtämällä basson oktaavia korkeammalle pitäen muuten melodian alkuperäisellä korkeudellaan (kts. esimerkki 2).

Esimerkki 2. Variaatio 19, tahdit 73–74. Tahtien kolme viimeistä ääntä ei voi soittaa huilulla alkuperäisellä korkeudelta, joten basso on siirretty oktaavia ylöspäin. Näin alaspäin kulkeva bassolinja on selkeämmin kuultavissa.



6.2.3 Variaation siirtäminen kokonaan tai osittain oktaavilla ylöspäin

Variaatiossa 11 (tahdit 41–44) siirsin koko melodian oktaavilla ylöspäin kahdessa ensimmäisessä tahdissa (kts. esimerkki 3). Tällöin alkuperäinen matala ja tumma sävy muuttuu hieman, mutta se toimii korkeammalla soitettuna paremmin huilulla. Sen lisäksi tässä variaatiossa olen muuttanut muutamia ääniä kolmannessa ja neljännessä tahdissa. Muuten kolmannessa tahdissa tulisi kömpelösti kaksi a1-ääntä peräkkäin, ja neljännessä tahdissa h-ääntä ei pysty soittamaan.

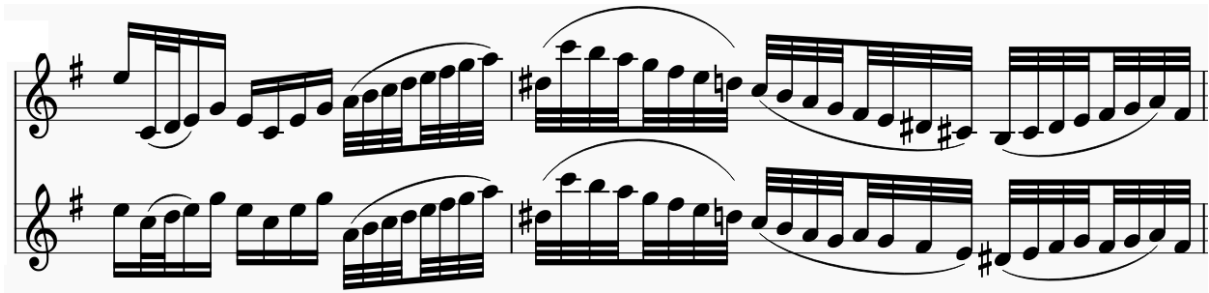
Esimerkki 3. Variaatio 11, tahdit 41–44. Melodialinja on siirretty osittain oktaavia korkeammalle. Myös muutamia ääniä on vaihdettu sujuvuuden takaamiseksi.



6.2.4 Asteikkokulkujen muuttaminen

Muutamissa pitkissä asteikkokuluissa mennään huilun ambituksen alapuolelle. Näissä kohdissa en kuitenkaan haluaisi nostaa koko variaatiota oktaavilla ylöspäin. Variaatiossa 18 (kts. esimerkki 4) olen muuttanut loppua hieman pyrkien kuitenkin säilyttämään vastaavanlaisen muodon kuin alkuperäisessäkin.

Esimerkki 4. Variaatio 18, tahdit 71–72. Toisessa tahdissa viimeisessä asteikkokulussa saadaan pienellä muutoksella hyvin samankaltainen asteikkokuvio kuin alkuperäisessäkin.



6.2.5 Arpeggiokulkujen kulkujen muuttaminen traversolle luontevammaksi

Soitinnuksen vaikein osuus oli valtavan pitkien ja teknisesti haastavien viuluarpeggioiden muuttaminen traversolle soitettavaksi niin, että ne saataisiin kuulostamaan mahdollisimman lähelle alkuperäistä, mutta ollen kuitenkin samalla toteutettavissa huilulla. Tämä koskee variaatioita 26–30 (tahdit 101–120) ja 51–52 (tahdit 201–208). Etenkin tahdeissa 141–148 laajat intervallit ovat lähes mahdottomia soittaa nopeasti huilulla, jolloin joudun hieman kaventamaan satsia traversolle sopivammaksi (kts. esimerkki 5).

Esimerkki 5. Variaatio 27, tahdit 105–108. Arpeggiolinjoja on muutettu ja samalla soinnun asettelukin paikoitellen muuttuu.

The image displays a musical score for Variation 27, measures 105-108. It consists of eight staves of music, arranged in four pairs. Each staff contains arpeggiated lines with triplets, indicated by the number '3' below the notes. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and articulations, such as slurs and accents, to guide the performer. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a variation on a theme.

Myös osa viulun alimmista äänistä on siirretty oktaavia ylemmäs ja ääniryppään kahden ensimmäisen äänen paikkaa on vaihdettu (esimerkin toisen rivin alussa). Viimeisessä tahdissa pidin basson äänen samana, vain oktaavia korkeammalla, tällöin sointukulussa ylin ääni muuttuu (viimeinen rivi, fis2 muutettu h2:ksi). Toisteiset äänet tuntuvat tässä

tapauksessa liian kömpelöiltä soittaa traversolla, ja siksi päädyin lopputulokseen, että sointumatto koko ajan vaihtuvalla äänikuviolla on helpompi ja luontevampi toteuttaa.

Esimerkki 6. Variaatio 29, tahdit 113–115. Sointukulkua on muutettu traversolle sopivammaksi, kuitenkin basson säilyessä samanlaisena alkuperäiseen verrattuna.

Esimerkissä 6 olen pitänyt basson koko ajan samana. Halusin säilyttää satsin ”laajuuden”, vaikka satsin suppeuttaminen (1. tahdin e1 nostaminen oktaavilla ylöspäin) olisikin helpompi soittaessa toteuttaa. Pidin koko ajan mielessä, miten tämä sointukulku toimii traversolla, siksi päädyinkin täyttämään satsia äänillä, jotta siirtyminen ääneltä toiselle olisi helpompaa ja sujuvampaa.

6.2.6 Moniäänisen satsin muuttaminen yksiääniseksi

Ciacconan duurijaksossa on muutama kohta, jossa kaksi ääntä kulkee viululla rinnakkain. Näissä kohdissa olen päätenyt yksinkertaisesti vain jättämään alemman äänen kokonaan soittamatta (kts. esimerkki 7). Tällöin vaikutelma lienee traversolla soitettuna hieman

kevyempi, mutta tällöin pystyn pitämään alkuperäisen rytmisen hahmon samanlaisena. Olen myös joutunut siirtämään tahtien perättäiset h-äänit oktaavia.

Esimerkki 7. Variaatio 43, tahdit 169–172. Moniääninen satsi on muutettu yksiääniseksi ja basson h-äänit on siirretty oktaavia korkeammalle.



Usein Bach käyttää tällaista laskevaa kuudestoistaosakuviota kuvatessaan kyynelpisaroita, kuten *Matteuspassion* BWV 244 *Buss und Reu* -ariassa. Tätä kohtaa soitintaessa tuli myös mieleeni, että traversolla soitettuna motiivi muuttuu soinniltaan kellomaiseksi. Bach käyttääkin muutamissa kantaateissaan juuri traversoja, jotka soittavat staccatomaisia, toistuvia, kellomaisia ääniä, imitoiden kuolinkelloja. Näitä ovat muun muassa kantaatit *Liebster Gott, wenn werd ich sterbe*, BWV 8 sekä *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV 198. Näin koenkin tämän pienen muutoksen soitinnuksessa sopivaksi, sillä Bach on käyttänyt vastaavaa motiivia muissakin teoksissaan.

6.2.7 Pariäänten muuttaminen polyfoniseksi kuvioksi

Useissa moniäänisissä kohdissa olen päätenyt arpeggioimaan muuttamatta alkuperäistä nuottikuvaa sen kummemmin, mutta joissain paikoissa koin pienen muutoksen tarpeelliseksi niin soittajan kuin kuulijankin kannalta. (kts. esimerkki 8). Tämä on myös samalla ikään kuin uloskirjoitettua koristelua.

Esimerkki 8. Variaatio 46, tahdit 183–184. Pariäänet on muutettu polyfoniseksi kuvioksi.



Tuollainen seksteissä kulkeva kuvio on hyvin barokkimainen ja ajalleen tyypillinen, ja sitä käytettiin myös huilukirjallisuudessa. Esimerkiksi Telemann kirjoittaa samankaltaista polyfonista kudosta traversolle omissa soolofantasioissaan, kuten 3. fantasian *Vivace*-osassa (siinä tosin desimeissä) ja 8. fantasian *Spiritoso*-osassa.

7 POHDINTA

Koen, että tämän Bachin *Ciacconan* kanssa työskentely on kehittänyt minua muusikkona ja laajentanut näkökulmaani omaan taiteilijuuteen liittyen. Olisin tietysti voinut käyttää jo jotain olemassa olevaa versiota ja soveltaa ja muokata sitä omalle soittimelleni soitettavaksi, mutta nyt tämän oman soitinnuksen kautta pääsin tekemään omia johtopäätöksiä ja pohtimaan kappaleen luonnetta ja yksityiskohtia paremmin. Koen siis hyvin

merkityksellisenä sen, että saan tehdä ja esittää nimenomaan itse tekemäni ja omannäköiseni sovituksen, niin kuin monet muutkin muusikot ovat tästä teoksesta tehneet.

Pidän kiehtovana sitä, kuinka instrumentaatiota muuttamalla kappaleen sointiväri ja kuulokuva muuttuvat. Sovitukseni myötä haluan myös kyseenalaistaa ja puskea traverson rajoja. Traverso ei mielestäni ole vain kaunis melodiasoitin, vaan siitä löytyy runsaasti muitakin eri värejä ja tehoja.

Toivon, että pääsen soittamaan tätä *Ciacconaa* muuallakin, kuin vain omassa maisteriresitaalissani. Haluan lisätä sen omaan ohjelmistoon ja päästä esittämään sitä yleisölle muuallakin kuin Helsingissä. Kuten aikaisemmin mainitsinkin, voisin joskus tulevaisuudessa myös jalostaa teosta pidemmälle yhdistämällä siihen elektroniikkaa ja lisäämällä siihen moderneja soittotekniikoita.

Uskon myös, että tälle sovitukselle on myös kysyntää ja kiinnostusta niin traversistien kuin modernien huilistien keskuudessa. Haluan laittaa sovituksen omille nettisivuilleni, josta halukkaat voivat sen sitten ladata itselleen käyttöönsä.

Sovituksen tekemisestä on ehdottomasti hyötyä jatkossa myös pedagogina. Kehittyessäni sovittajana voin luoda uutta materiaalia oppilailteni ja tarjota heille uudenlaista materiaalia soitettavaksi. *Ciacconaa* sovittaessa olen jatkuvasti miettinyt, kuinka teoksen saisi istumaan hyvin huilulle, joten tämän kautta saan yhä paremman ymmärryksen soittimeni käyttömahdollisuuksista (ja -mahdottomuuksista). Uskon tämän auttavan hahmottamaan ja sanoittamaan paremmin soittimen haasteita ja niihin sopivia ratkaisuja omille oppilailteni. Tällöin pystyn myös helpommin säätämään sovituksen vaikeustasoa oppilaan tasoon sopivaksi.

Tätä kirjallista työtä viimeisteltäessä sovitukset on vielä keskeneräisiä. Se on jo kuitenkin aivan loppusuoralla ja valmistuu viimeistään elokuun alkuun mennessä. Tämän jälkeen pääsen kunnolla harjoittelemaan kappaletta kokonaisuutena marraskuussa pidettävää maisteriresitaaliani varten ja toivottavasti vielä sen jälkeen muissa konserteissa.

KIRJALLISUUS:

Sulasol. Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto. Muuntelu.

<https://sulasol.fi/puhtaasti/tietopankki/milloin-tarvitaan-lupa-teoksen-kayttamiseen/milloin-on-kyse-teoksen-muuntelusta>. Viitattu 7.6.2023.

RISM. Corelli, Arcangelo <1653-1713>, Sonatas.

<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=00000990011258&db=251&View=rism&Language=en>. Viitattu 7.6.2023.

Gómez, F. 2017. The characters of the flute. The Royal Conservatoire the Hague.

Laspas, I. 2006. Aika ja sovitus: J. S. Bachin sovituksia sekä Bachin vaikutus muihin sovittajiin. [Helsinki]: [I. Laspas].

Laspas, I. 2015. Johann Sebastian Bachin kosketinsoitinsovitukset Antonio Vivaldin viulukonsertoista: Bachin sovituseriaatteet ja niiden soveltaminen. [Helsinki]: [I. Laspas]

Lester, J. 1999. Bach's works for solo violin: Style, structure, performance. New York: Oxford University Press.

Puhakka, J. S. 2015. Flûte d'amour: Musiikki ja soittimet = the instrument and its music. Helsinki: [J. S. Puhakka].

Tarling, J. 2004. The weapons of rhetoric: A guide for musicians and audiences. St Albans: Corda Music.

Troeger, R. 2003. Playing Bach on the keyboard: A practical guide. Pompton Plains, N.J: Amadeus Press.

NUOTTILÄHTEET:

Bach, J. S., Ábrahám, M. & Dukay, B. 2017. Ciaconna: BWV 1004. Budapest: BioBach-Music Book and Music Publishing.

Couperin, François. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP60621-PMLP124164-couperin.pdf> . Viitattu 7.6.2023.

Corrette, Michel.

[https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_%C3%A0_jouer_la_fl%C3%BBte_\(Corrette,_Michel\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_%C3%A0_jouer_la_fl%C3%BBte_(Corrette,_Michel)) . Viitattu 7.6.2023.

Rameau, Jean-Philippe. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau - Pieces de Clavecin en Concerts.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf) . Viitattu 7.6.2023.