

PALOISTA KOKONAISEKSI

Basso continuo -osuuden rekonstruointi Cozzolanin sävellykseen

Seminaarityö

Syksy 2024

Kirsti Manninen

Taideyliopisto Sibelius-Akatemia

Vanha musiikki

TIIVISTELMÄ

Kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Paloista kokonaiseksi – Basso continuo-osuuden rekonstruointi Cozzolanin sävellykseen	28
Tekijän nimi	Lukukausi
Kirsti Manninen	Syksy 2024
Aineryhmän nimi	
Vanha musiikki	
<p>Tutkielman aiheena oli puuttuvan basso continuo -osuuden rekonstruointi Chiara Margarita Cozzolanin kappaleeseen <i>Amate o populi</i> kokoelmasta <i>Scherzi di sacra melodia</i>. Pyrkimyksenä oli tuottaa historiallisesti tiedostava rekonstruointi, joka pohjautuu Cozzolanin omaan sävellystyylisiin sekä historiallisiin lähteisiin 1600-luvun continuo-tekstuurista.</p> <p>Työn keskeisiä aiheita olivat rekonstruoinnin tuomat haasteet ja kysymykset, sekä continuan kirjoittaminen continuo-soittajan näkökulmasta. Rekonstruoinnin pohjana oli kirjallisten lähteiden lisäksi myös cembalistin ja basso continuo -soittajan käytännön praktiikka. Työssä myös käsiteltiin sitä, miten continuo-osuuden kirjoittaminen eroaa sen tulkitsemisestä, ja kuinka erottaa rekonstruointi- ja sävellystyöstä oma tulkinta pyrittäessä löytämään säveltäjän alkuperäinen kirjoitustyyli.</p> <p>Kirjallisessa työssä käsitellään sitä, minkälaisiin ratkaisuihin continuo-osuuksia kirjoittaessa päädyttiin, sekä havainnollistetaan sanallisesti ja nuottiesimerkein, mihin ratkaisut perustuivat.</p>	
Hakusanat	
basso continuo, continuo, Cozzolani, rekonstruointi, sovitus	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
Tarkastettu	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	4
2 TAUSTAA.....	5
2.1 Chiara Margarita Cozzolani.....	5
2.2 Cozzolanin <i>Scherzi di sacra melodia</i>	6
2.3 <i>Philomela angelica</i> ja Cozzolanin osittain säilyneet continuo-osuudet	7
2.4 Continuon historiaa ja käytäntöä 1600-luvulla	9
2.5 Kappaleen <i>Amate o populi</i> tekstianalyysia.....	10
3 CEMBALISTI SÄVELTÄJÄ-SOVITTAJANA	14
4 KIRJOITUSPROSESSI.....	16
5 POHDINTAA.....	24
LÄHTEET.....	25

1 JOHDANTO

Tämän työn tarkoituksena on rekonstruoida puuttuva basso continuo -stemma Chiara Margarita Cozzolanin (1602–n.1678) kappaleeseen *Amate o populi* käyttämällä tukena säveltäjän muita sävellyksiä ja myös ajalle tyypillisiä käytäntöjä.

Törmäsin Cozzolanin sävellyksiin ensimmäisen kerran joitakin vuosia sitten.

Hänen kauniit melodiansa ja taitavat sävellyksensä puhuttelivat heti.

Kiinnostuin tästä kohtalaisen tuntemattomasta säveltäjästä ja halusin tutustua hänen teoksiinsa lähemmin. Lukuisten erilaisille laulukokoonpanoille kirjoitettujen teosten joukosta erottui mielenkiintoinen poikkeus: kokoelma sävellyksiä soololaulajalle ja continuoolle, joiden alkuperäinen continuo-osuus oli kuitenkin kadonnut historian saatossa, ja vain laulustemmat olivat jäljellä.

Kokoelmaan, nimeltään *Scherzi di sacra melodia*, on kuitenkin olemassa sovituksia, joissa kappaleisiin oli rekonstruoitu bassolinja. Saatavilla on ainakin luutisti Lucas Harrisin tekemät sovituksen opuksen kaikista kappaleista, ja myös amerikkalainen 1600-luvun musiikkiin erikoistunut yhtye Magnificat on esittänyt konserteissaan omia versioitaan näistä kappaleista. Kiinnostuin ajatuksesta kokeilla tehdä itsekkin tällainen sovitus. Tarkoituksena on löytää tyyli, joka olisi mahdollisimman lähellä Cozzolanin itsensä sävellystyylä, ja myös hänen aikakautensa italialaista continuo-tyyliä, jota Cozzolanikin edustaa.

Tärkeimpiä lähteitä työssäni ovat luonnollisesti Cozzolanin omat säilyneet sävellykset ja erityisesti niiden basso continuo -osuudet. Lisäksi käytän lähteinä 1600-luvun continuo-oppaita. Vaikka aikalaislähteet ovatkin varsinaisesti soitonoppaita eivätkä sävellysoppaita, niistä saa kuitenkin käsitystä ajalle tyypillisestä satsista ja lähestymistavasta continuoon.

Cembalistina minulla on jo pitkä kokemus continuo-soitosta, mikä antaa hyvän pohjan lähestyä oman continuo-sovituksen tekemistä. Olen opinnoissani esittänyt muita Cozzolanin teoksia eri kokoonpanoille ja siten tutustunut hänen tyyliinsä. Olen myös soittanut teoksia useilta muilta hänen säveltäjäaikalaisiltaan, joten tuon ajan continuo-satsi ja sen soittaminen on minulle tuttua monesta eri lähtökohdasta. Uskon, että sovituksen tekemisen kautta saan myös soittamiseen uutta näkökulmaa. Cembalistina itselleni on luonnollisesti tuttua continuo-osuuksien numerointi partituurin ja musiikinteorian pohjalta. Täysin uuden ja tyylinmukaisen continuo-stemman tekeminen on kuitenkin uudenlainen haaste ja taito, josta voi myöhemminkin olla hyötyä. Continuo-soittajana musiikkia lähestyy bassosta käsin, ja tässä prosessissa onkin kiinnostavaa kääntää asetelma ikään kuin pääläelleen, kun käytettävissä onkin vain melodialinja, ja basso pitää keksiä sen pohjalta.

Varhaiset continuo-stemmat on usein kirjoitettu melko yksinkertaisiksi sekä harmonioiltaan että bassolinjoiltaan. Toisin kuin myöhemmin täysbarokin aikana, harmonioita ei myöskään usein kirjoitettu näkyviin edes painettuihin teoksiin, paitsi jos soinnutuksessa esiintyi jotain tavallisesta poikkeavaa. Continuo-soittajan täytyi osata lukea harmoniat partituurin ja sävellajin perusteella. Ajanmukaista stemmaa kirjoittaessa täytyy varmasti miettiä, kuinka paljon on oleellista kirjoittaa näkyville nuottiin. Tarkoitus on kuitenkin myös tehdä valmiista stemmasta sellainen, että siitä on nykyajan muusikon helppo soittaa, eikä suinkaan näköiskopioita alkuperäisestä stemmasta varhaisine notaatioineen. Toisaalta lopullisen stemman on myös tarkoitus näyttää uskottavalta varhaiselta italialaiselta continuoolta.

2 TAUSTAA

2.1 Chiara Margarita Cozzolani

Margarita Cozzolani (1602- n. 1676–1678) syntyi Milanossa varakkaaseen perheeseen. Hän teki jo nuorena luostarilupauksen, ja otti samalla etunimekseen Chiara. Vaikka varmaa tietoa Cozzolanin syistä ryhtyä nunnaksi ei olekaan, voidaan kuitenkin sanoa, että luostariin meneminen ei ollut mitenkään tavatonta erityisesti perheiden nuoremmille tyttärille, sillä heidän vanhemmillaan ei usein ollut varaa maksaa myötäjäisiä kaikille tyttärilleen. Hän siirtyi Pyhän Radegondan benediktiiniluostariin, missä hän myöhemmin yleni luostarin johtajattareksi asti. Pyhän Radegondan luostarin nunnat esittivät säännöllisesti musiikkia, muun muassa Cozzolanin omia sävellyksiä, erityisesti suurten juhlapyhien yhteydessä, mikä herätti huomiota myös luostarin ulkopuolella. Cozzolanin sävellyksiä myös julkaistiin, ja niitä levisi Alppien pohjoispuolelle Saksaan. Nunnien saama huomio herätti myös tyytymättömyyttä: 1660-luvulla Milanon arkkipiispa Alfonso Litta pyrki rajoittamaan nunnien musisointia ja yleensäkin kontaktia ulkopuoliseen maailmaan. Luostarin johtajattarena Cozzolani pyrki suojelemaan luostarinsa musiikillisia perinteitä. 1660- ja 70-luvuilla hänen tuotantonsa väheni, mahdollisesti iän ja luostarin johtajattaren viran tuomien kiireiden vuoksi. (Kendrick 2021).

Cozzolanin sävellyksistä osa on kadonnut, ja tässä työssä aiheena olevasta Scherzi di sacra melodia -kokoelmasta ovat säilyneet alkuperäisinä versioina

vain kappaleiden laulumelodiat. Osasta kappaleista on säilynyt Daniel Speerin 1600-luvun lopulla laululle ja jousille tekemät sovitukset, jotka hän julkaisi kokoelmassa *Philomela angelica cantionum sacrarum*. Näiden versioiden basso-osuuksien voidaan perustellusti olettaa olevan kopioitu alkuperäisistä Cozzolanin basso continuo -stemmoista. Tarkasteltaessa kokoelmassa olevia muiden säveltäjien teoksia, joiden alkuperäiset versiot ovat säilyneet nykypäiviin asti, voi huomata, että Speer on pääasiassa pitänyt continuo-osuutensa hyvin lähellä alkuperäisiä (Harris & Kendrick 2020, 136–141). Todennäköisesti hän on siis toiminut näin myös Cozzolanin kohdalla, erityisesti kun ne vaikuttavat tyyllillisesti Cozzolanin ajalle tyypillisiltä (Toffetti 2018, 120). Ne eivät kuitenkaan ole täysin alkuperäisessä muodossaan, vaan niihin on tehty jonkin verran lisäyksiä ja pieniä muutoksia (Harris & Kendrick 2020, 136–141). Ne antavat kuitenkin osviittaa Cozzolanin tyyliin, samoin kuin hänen kokonaisina säilyneet sävellyksensä.

2.2 Cozzolanin *Scherzi di sacra melodia*

Kokoelman *Scherzi di sacra melodia* sävellykset ovat, kuten opuksen nimestä voi päätellä, luonteeltaan uskonnollisia. Monet kappaleista, kuten työni aiheeksi valitsemani *Amate o populi* keskittyvät Raamatun naishahmoihin tai naispyhimyksiin. Daniel Speerin *Philomela*-kokoelmaan päätyivät kuitenkin vain Jeesukseen keskittyvät kappaleet. Mahdollisesti Speer halusi kokoelmaansa kappaleita, jotka vetoaisivat myös Saksan luterilaiseen väestöön, kun taas Neitsyt Marian ja pyhimysten palvonta on katolinen tapa. Laulujen tekstit eivät ole yleisesti käytettyjä uskonnollisia tekstejä, kuten Raamatuntekstejä. Mahdollisesti tekstit ovat säveltäjän itsensä kirjoittamia. Osassa kappaleista on hyvinkin voimakasta lyriikkaa, joka saattaa

nykyihmiselle tuntua yllättävältä. Cozzolani myös ottaa sanoitukset huomioon melodian kirjoituksessaan. Sen sijaan Speerin sovitusten perusteella continuossa hurjatkaan ilmaisut eivät juuri näy, esimerkiksi harmoniassa jännittävinä sointuina, tai bassolinjan liikkeessä. Oletettavasti tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että continuon soittaja ei olisi itse omalla soitollaan tukenut sanoitusten käännteitä. Tulkinta on kuitenkin jätetty enemmänkin soittajan asiaksi kuin sävelletty kovin alleviivaavasti bassolinjaan. Sen sijaan lauluosuuksissa on monenlaista sanoituksia tukevaa sävelmaalailua. Valitsemani kappale *Amate o populi* on aiheeltaan rauhallisemmasta päästä, eikä siinä ole sanoituksellisesti kovin dramaattisia hetkiä.

2.3 *Philomela angelica* ja Cozzolanin osittain säilyneet continuo-osuudet

Kokoelmassa *Philomela angelica cantionum sacrarum* vuodelta 1688 puolalais-saksalainen säveltäjä Daniel Speer julkaisi uusia, jousiorkesterille, continuolle ja laulajalle tehtyjä omia sävellyksiään sekä sovituksia useamman italialaisen säveltäjän teoksista, näiden joukossa Cozzolanin kuusi motettia kokoelmasta *Scherzi di sacra melodia*. Kokoelma tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman siihen, miten sävellykset levisivät ympäri Eurooppaa. Tässä tapauksessa se tarjoaa myös mielenkiintoisen mahdollisuuden tutkia itse sävellyksiä, jotka eivät muuten ole kaikki säilyneet kokonaisina. Kokoelma on itsessään myös todiste siitä, että esimerkiksi Cozzolanin teokset herättivät edelleen kiinnostusta hänen kuolemansa jälkeenkin, 40 vuotta julkaisemisen jälkeen. Speer on ehkä paremmin tunnettu itä-Euroopan maiden tyylejä jäljittelevästä kokoelmastaan *Musikalischer-Türkischer Eulen-Spiegel*. Lisäksi hän kirjoitti muun muassa matkakertomuksen, joka perustuu hänen matkoihinsa Unkarissa ja jossa hän

kertoo paikallisesti musiikkikulttuurista. (Kalinayová-Bartová 2018, 88–89).

Selvästi häntä siis kiinnostivat eri maat ja niiden musiikki.

Philomela angelica julkaistiin alun perin nimettömänä. Nimilehden allekirjoituksena oli Res plena Dei, jonka musikologi Hans Joachim Moser 1960-luvulla ensimmäisenä keksi olevan anagrammi Speerin nimestä. Kokoelman esittelytekstissä Speer kertoo alkupuolen kappaleiden olevan sovituksia muiden säveltäjien teoksista, mutta ei mainitse säveltäjien nimiä. Hän viittaa kuitenkin yhden säveltäjistä olevan nunna, joka sävelsi ja esitti itse omia teoksiaan. Teosten alkuperäiset säveltäjät pysyivätkin pitkään mysteerinä, sillä vasta 2000-luvulla Jana Kalinayová-Bartová sai selville kokoelmaa tutkiessaan, että kappaleista kuusi ensimmäistä olivat peräisin Cozzolanin *Scherzi di sacra melodiasta*. (Kalinayová-Bartová 2018, 88–90). Lisäksi kokoelmassa on kappaleita myös Maurizio Cazzatilta ja Isabella Leonardalta (Harris & Kendrick 2020, 131). Kaikkien kokoelman teosten säveltäjää ei ole vielä kukaan selvitetty.

Sovittaessaan kappaleita Speer on lisännyt niihin välisoittoja, joita alkuperäisissä kappaleissa ei ole. Esimerkiksi Cozzolanin melodioissaan usein käyttämissä sekvensseissä Speer saattaa erottaa sekvenssin toistuvat osat toisistaan jousien välisoitolla. Itse laulumelodioihin hän on kuitenkin tehnyt vain pieniä muutoksia. Hänen Cazzatilta sovittamiaan teoksia on myös mahdollista verrata alkuperäisiin, jotka ovat säilyneet kokonaisina. Niistä voidaan päätellä, että Speer on myös bassolinjan suhteen tehnyt kohtalaisen vähän muutoksia (Harris & Kendrick, 2020, 136–141). Sen sijaan bassolinjojen soinnutuksessa Speer on käyttänyt monimutkaisempia harmonioita kuin alkuperäisissä. Hän on mahdollisesti halunnut harmonisoida kappaleet tavalla, joka oli lähempänä hänen oman aikansa ihanteita. (Harris & Kendrick 2020, 136–141). Varhaisessa italialaisessa kirjoitustyyliä ei myöskään ollut välttämättä tapana kirjoittaa paljon sointunumeroita basson päälle, joten on

myös mahdollista, että Speer ei ole varmasti tiennyt, mitä alkuperäinen säveltäjä on tavoitellut.

2.4 Continuoan historiaa ja käytäntöä 1600-luvulla

Continuo on käsite, joka kehittyi 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa Italiassa.

Ensimmäisenä nimitystä *basso continuo* käytti tietävästi Lodovico da Viadana (n. 1560–1627) vuonna 1602 julkaisemassaan opuksessa *Cento concerti ecclesiastici*. Itse ilmiö oli kuitenkin jo olemassa ennen häntä. Se on eräänlainen harmonian pikakirjoitustapa, joka kehittyi alun perin erityisesti urkurien ja muiden kosketinsoittajien tavasta tuplata moniäänisen sävellyksen stemmoja. Koska partituurista soittaminen ei aina ollut käytännöllistä, alettiin bassostemman päälle merkitä numeroilla intervaleja, joista senhetkinen harmonia muodostuu. Continuoan kirjoituksessa ei kuitenkaan ollut yhteistä käytäntöä, vaan eri säveltäjät saattoivat numeroida bassostemmojaan hyvinkin erilaisilla tarkkuuksilla. Erityisesti alkuvaiheessa numerointi saattoi olla hyvin viitteellistä. (Arnold 2003, 6–9).

Jo 1600-luvun alkupuolelta on säilynyt continuo-oppaita. Varhaisimpia näistä ovat esimerkiksi Francesco Bianciardin *Breve Regola per imparar' a sonare sopra il Basso*, Agostino Agazzarin *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Varsinaisesti nämä oppaat on tarkoitettu opettamaan continuoan soittamista eikä suinkaan säveltämistä. Ne kuitenkin valottavat mielenkiintoisesti sitä, miten continuoan soittamista tuohon aikaan lähestyttiin.

Bianciardin oppaassa on enimmäkseen sääntöjä siitä, millä perusteilla kulloisenkin basson päälle soitettava harmonia valitaan. Säännöt ovat hyvin tarkkoja, mutta nuottiesimerkkejä on melko vähän. Bianciardi kuitenkin

teoksensa esipuheessa kuin ohimennen huomion, joka on nykysoittajalle mielenkiintoinen. Hän sanoo, että voidakseen ”soittaa basson päälle”, soittajan tulee tietää monia asioita: hänen tulee osata soittaa tabulatuureista ja partituureista riittävän sujuvasti ymmärtääkseen äänenkuljetuksen periaatteet ja lisäksi hänen tulee osata laulaa. (Bianciardi 1607, 4). Tämä Bianciardin tekemä oletus kosketinsoittajien taidoista on hyvin erilainen kuin nykyään. Vaikka äänenkuljetuksen säännöt ovat kyllä jossain määrin osa yleistä musiikinopiskelua ja erityisesti continuon opiskelua, harva kuitenkaan soittaa sujuvasti partituureista, tabulatuureista puhumattakaan. Mielestäni tämä pieni, mutta mielenkiintoinen huomautus kertoo paljon myös siitä, kuinka keskeinen osa musiikin opiskelua laulaminen oli, ja toisaalta myös siitä monipuolisuudesta, jota tuon ajan muusikoilta odotettiin.

Samat vaatimukset mainitsee myös Agazzari esipuheessaan. Hän kuitenkin kirjoittaa paljon myös kappaleen sanojen merkityksestä. Hän kirjoittaa, että vaikka numeroimattoman basson soinnuttamiseen voidaankin löytää monia suuntaa antavia sääntöjä, lopulta soittajan itsensä täytyy luottaa omaan korvaansa, ja että harmonia on aina alisteinen sanoille, joita soittajan täytyy tukea ja värittää kulloinkin sopivalla tavalla. (Agazzari 1607, 7–9). Tämä on mielestäni keskeinen huomio erityisesti Cozzolanin edustamassa tyylissä, jossa nuotiksi kirjoitettu basso on itsessään hyvin yksinkertainen, mutta antaa myös vapauden ja mahdollisuuden tukea tekstiä hyvin moninaisilla tavoilla.

2.5 Kappaleen *Amate o populi* tekstianalyysia

Valitsin työni aiheeksi *Scherzi di sacra melodian* kahdeksannen kappaleen *Amate o populi*. Kuten muidenkin *Scherzin* ja Cozzolanin kappaleiden yleensä, sen sanat

ovat latinaa. Koska laulettua musiikkia soittaessa on aina tärkeä tietää, mistä kappaleessa puhutaan, tein kappaleesta suomenkielisen käännöksen. Seuraavassa laulun teksti sekä käännös.

Amate o populi Mariam,

Mariam Sponsam,

Mariam Matrem:

Matrem pietatis,

Sponsam caritatis,

Mare gratiarum

populi amate.

Hæc est Mare quod vos ducit,

hæc est gratia quæ vos ditat,

hæc est Sponsa quæ vos vocat,

hæc est Mater quæ vos alit.

O Mater, o Sponsa, o Mare,

o Maria gratia plena,

tu tota pulchritudo,

tu tota gratiosa,

tu tota plenitudo,

tu tota speciosa.

Amate o populi Mariam,

Mariam Sponsam,

Mariam Matrem:

Matrem timoris,

Sponsam dilectionis,

Mare spei et fiduciae

Rakastakaa Mariaa, oi kansat,

Mariaa morsianta,

Mariaa äitiä:

Hyvyyden äitiä,

Rakkauden morsianta,

Armon merta,

Rakastakaa, oi kansat.

Hän on meri, joka johtaa teitä,

Hän on armo, joka rikastuttaa teidät,

Hän on morsian, joka kutsuu teitä,

Hän on äiti, joka ravitsee teidät.

Oi äiti, oi morsian, oi meri,

Oi Maria, armontäyteinen,

Olet pelkkää kauneutta,

Olet pelkkää armoa,

Olet kaikki täyteys,

Olet kaunis katsoa.

Rakastakaa Mariaa, oi kansat,

Mariaa morsianta,

Mariaa äitiä:

Pelon äitiä,

Rakkauden morsianta,

Toivon ja luottamuksen merta,

populi amate.

Hæc est Mare quod vos recipit,

hæc est spes quæ vos erigit,

hæc est Sponsa quæ vos adjuvat,

hæc est Mater quæ vos liberat.

O Mater, o Sponsa, o Mare,

o Maria gratia plena,

tu nullum respicis,

tu nullum despicias,

tu nullum rejicis, o benigna.

Properate filii ad Matris brachia,

venite flebiles ad Sponsæ gaudia,

currite profugi ad Maris undas,

confugite pauperes ad Mariæ gratias:

gratias quæ vos sublevent,

undas quæ vos salvificent,

gaudia quæ vos lætificent,

brachia quæ vos excipiant

errantes amate;

et ut foveant et firment

et solident amantes, amate.

Rakastakaa, oi kansat.

Hän on meri, joka teidät ottaa vastaan,

Hän on toivo, joka teidät kohottaa,

Hän on morsian, joka teitä auttaa,

Hän on äiti, joka teidät vapauttaa.

Oi äiti, oi morsian, oi meri,

Oi Maria, armontäyteinen,

Et muista ketään pahalla,

Et halveksi ketään,

Et hylkää ketään, oi hyvyys.

Rientäkää, lapset, äidin syliin,

Tulkaa, surevat, morsiamen iloihin,

juoskaa, pakenevat, meren aaltoihin,

turvautukaa, köyhät, äidin armoon:

armo tukee teitä,

aallot pelastavat teidät,

riemut ilahduttavat teitä,

syli ottaa teidät vastaan,

Oi, eksyneet, rakastakaa;

ja rohkaiskaa ja tukekaa

ja vahvistakaa heitä, jotka rakastavat,

rakastakaa.

Amate, o populi on laulu Neitsyt Marialle, jossa sekä samalla ylistetään Mariaa että kehoitetaan uskovia turvaamaan ja luottamaan häneen. Pidän mielenkiintoisena erityisesti tekstissä toistuvaa vertausta mereen. Taustalla on varmasti ainakin osittain latinan kieli, jossa Maria ja mare ovat foneettisesti hyvin lähellä toisiaan. Cozzolanilla on myös muun muassa kappale, jossa hän

rinnastaa sanat Eva ja Ave (*O quam tristis* samasta kokoelmasta), joten tällainen samankaltaisilla sanoilla leikkiminen ei ole hänelle vierasta. Joka tapauksessa meri kuvastaa tässä tapauksessa jotain, joka ympäröi, syleilee ja suojelee, eikä esimerkiksi jotain tuntematonta ja pelottavaa. Myös Marian, äidin, vertautuminen mereen on kiinnostavaa, koska usein mytologioissa äitiys liitetään maahan. Toisaalta ehkä tekstissä on haluttu tietoisesti erottautua pakanallisista mytologioista.

Muodoltaan *Amate o populi* jakautuu ikään kuin kahteen osaan, joista ensimmäisessä toistuvat kolmijakoiset *Amate-* ja *O Mater-*jaksot ja niiden välissä on aina tasajakoinen jakso, jossa kuvaillaan ja ylistetään Neitsyt Mariaa (*Haec est...* ja *tu tota/nullum...* -jaksot). Näissä tasajakoisissa jaksoissa on musiikillisesti paljon samoja aineksia. Loppupuolella (*Properate filii* jne.), jossa sanoituksissa kehoitetaan suoraan kuulijoita turvaamaan Marian hyvyyteen, myös musiikillinen ilmaisu on erilaista. Tahtiosoitus vaihtuu jälleen tasajakoisesta kolmijakoiseksi, mutta musiikillinen materiaali ei enää olekaan tuttua aiemmista kolmijakoisista osioista. Myös aiemmin harras tunnelma vaihtuu riemukkaammaksi. Laulajan teksti ja rytmi tihentyvät, melodialinjat ovat uusia, eivätkä ole esiintynyt kappaleessa aiemmin. Tässä myös näkyy se, miten Cozzolani säveltää tekstiä musiikiksi. Laulajan nuottiarvot tihenevät selvästi, juuri kun tekstissä esiintyy sanoja kuten *properate* (rientäkää) ja *currite* (juoskaa). Pitkän kadenssaalisen *gratias*-juoksutuksen jälkeen, Cozzolani ikään kuin vielä kokoaa kappaleen lopullisen merkityksen ja sisällön (*Gratias quae vos sublevent...*). Aivan kappaleen lopussa tunnelma rauhoittuu lempeään *amate-*kehotukseen.

3 CEMBALISTI SÄVELTÄJÄ-SOVITTAJANA

Cembalistina olen luonnollisesti soittanut continuoa monissa eri rooleissa ja lukuisten eri kokoonpanojen kanssa niin orkesterissa kuin kamarimuusikkonakin. Olen esittänyt monenlaisia kappaleita varhaisbarokista galantiin tyyliin. Soittajana continuo on siis minulle hyvin keskeinen ja tuttu musisoinnin muoto. Tässä projektissa on kuitenkin kyse toisaalta olemassa olevan kappaleen sovittamisesta ja toisaalta taas suoranaisestä säveltämisestä, joten lähestyn tässä työssä itselleni varsin tuttua aihetta aivan uudesta näkökulmasta. Mielestäni tällainen asetelman kääntäminen toisinpäin, kun rakennan itse bassolinjan melodian perusteella eikä harmoniaa bassolinjan perusteella, laajentaa ymmärrystä continuoasta ja tuo siihen uuden näkökulman. Lisäksi Cozzolanin ja ajan tyyliin perehtyminen syvällisesti lisää omaa musiikillista ymmärrystä erityisesti varhaisbarokin continuo-soitosta.

Historiallisesti katsottuna ei ollut mitenkään epätavallista, että muusikoilla oli muitakin taitoja kuin pelkkä soittotaito, kuten jo tuon ajan soitonoppaista saattaa päätellä. Monet muusikot joko soittivat useita soittimia, lauloivat tai sävelsivät tai tekivät ehkä näitä kaikkia. Lisäksi tietenkin monet myös opettivat musiikkia, mikä on toki nykyäänkin hyvin tavallista. Mutta esimerkiksi esiintyvän muusikon ja säveltäjän ammattien jakautuminen niin voimakkaasti erilleen on paljon myöhäisempi ilmiö, vasta 1800- ja 1900-lukujen perintöä. 1600-luvulla myös esimerkiksi muiden säveltäjien teosten sovittaminen esimerkiksi eri soittimille tai kokoonpanoille oli täysin tavallinen käytäntö, josta aiemmin mainitsemani *Philomela angelica* -kokoelma on vain yksi monista esimerkeistä. Sikäli oma sävellys- ja sovitusprojektini tuntuu asettuvan osaksi tätä historiallista käytäntöä.

Siinä mielessä tämä projekti on kuitenkin erilainen historiallisista sovituksista, että tarkoitukseni on nimenomaisesti pyrkiä mahdollisimman lähelle Cozzolanin tyyliä. Historiallisesti muusikot ja säveltäjät tyypillisesti pyrkivät tekemään sovituksistaan sellaisia, että ne istuivat oman aikansa ja ympäristönsä vallitsevaan makuun. Tästä esimerkkinä Speerin *Philomela angelica*, jossa säveltäjä pitäytyy kyllä alkuperäisten stemmojen osalta säveltäjän omalle tyylille uskollisena, mutta sovittaa laulujen säestykseen jousisäestyksen continuo-stemman lisäksi sekä lisää omaa makuaan mukailen esimerkiksi jousille välisoittoja paikkoihin, jossa laulustemmassa ei alun perin ole taukoa. Jousisäestyksen lisääminen italialaisiin kappaleisiin oli jopa tapa, jota myös Michael Praetorius (n. 1571–1621) ehdotti varhaisessa oppaassaan *Syntagma musicum III* (1619), sillä hänen mielestään italialainen tapa esittää pelkästään continuo-säestyksellisiä lauluja kuulosti saksalaisista helposti ”liian tyhjältä” eikä niin miellyttävältä kuin jos mukaan lisättiin myös jousia. Hän myös huomauttaa, että harmonian kirjoittaminen auki eri soittimille auttaisi myös niitä urkureita, jotka ”eivät ole harjautuneita säveltämisen taidossa” ja siksi kokevat kenraalibasson soiton alkuun vaikeaksi joutuessaan miettimään harmonian kuljetusta. (Praetorius 1957, 200–204, 217–218) Tämä on mielestäni mielenkiintoinen huomio siitä, miten 1600-luvulla continuo-soitto rinnastettiin jo itsessään säveltämiseen ja sävellystaitoon, vaikka siinä tulkitaankin jonkin toisen kirjoittamaa bassostemmaa eikä tuoteta omaa. Katsottiin kuitenkin, että samoista tiedoista ja taidoista on hyötyä kummassakin toimessa.

Tämän työn tarkoituksena on siis päinvastoin koettaa löytää Cozzolanin tyylin lähteille ja tuottaa kappaleesta historiallisesti uskottava kokonaisuus bassostemmoineen. Tällaista käytäntöä ei esimerkiksi 1600-luvulla juurikaan esiintynyt. Toisaalta voidaan myös sanoa, että ylipäätään muun kuin oman ajan tai ainakin melko lähihistorian, musiikin laajempi esittäminen on verrattain

uusi käytäntö sekin, sillä suuren osan musiikin historiasta muusikot ovat keskittyneet oman aikansa säveltäjien musiikin esittämiseen.

4 KIRJOITUSPROSESSI

Ensimmäiseksi kirjoitin modernisoidun version *Amaten* alkuperäisen laulustemman pohjalta. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa ei ole tahtiviivoja, jotka nykymusiikolle auttavat jäsentämään musiikkia, joten lisäsin ne, kuten usein modernisoiduissa nuotinnoksissa on tapana. Laulustemmassa on myös käytetty C-sopraanoavainta, mutta päätin käyttää omassa versiossani G-avainta, joka on nykymusiikoille tutumpi ja helpommin lähestyttävä.

Paras lähde Cozzolanin continuo-tyylin tutkimiseen ovat luonnollisesti hänen omat säilyneet sävellyksensä. Hänen säilynyt musiikkinsa on vokaalimusiikkia, kuten tämän työn aiheena oleva kappalekin. Tähän on vaikuttanut hänen elämänsä luostarissa, jossa hän sävelsi musiikkia nunnille laulettavaksi jumalanpalveluksissa. Suuri osa näistä sävellyksistä on kirjoitettu useammalle kuin yhdelle laulajalle, toisin kuin kokoelman *Scherzi di sacra melodia* kappaleet, jotka on kaikki sävelletty yhdelle laulajalle ja continuoille. Siksi lähdin ensimmäisenä tutkimaan *Scherzin* niitä osia, joiden bassot ovat säilyneet Speerin kokoelmassa. Lisäksi tarkastelin myös muita säilyneitä Cozzolanin sävellyksiä, muun muassa hänen kokoelmaansa *Salmi a otto voci concertati*. Pääosa hänen teoksistaan on sävelletty useammalle laulajalle ja continuoille. Näissä tyypillisesti bassolinja toistaa, usein hieman yksinkertaistettuna, kulloinkin alinta laulustemmaa. Kappaleissa on kuitenkin myös hetkiä, joissa vain yksi tai

kaksi laulajaa on äänessä. Usein tällaisissa tilanteissa bassollakin on oma itsenäinen stemmansa.

Cozzolanin muiden sävellysten tutkiminen antoi hyvän pohjan omalle työskentelylleni, sekä tietynlaisia kiintopisteitä, joista käsin lähestyä sävellystyötä. Kun olin saanut hyvän teoreettisen pohjan työlleni, istuin soittimen ääreen kokeilemaan ja etsimään sopivia basso- ja harmoniakulkuja.

Cozzolanin sävellyksiä tutkiessani tarkastelin sitä, mitä kappaleiden bassolinjat liikkuvat suhteessa melodioihin ja minkälaisia rytmihahmoja ja harmonioita niissä esiintyy. Kuten usein varhaisessa continuossa, bassostemma on tyypillisesti rytmisesti melko yksinkertainen ja aika-arvot ovat pitkiä. Monessa kappaleessa on resitatiivinomaisia tai kadenssaalisia kohtia, joissa laulajalla on paljon nopeaa liikettä, juoksutuksia tai paljon tekstiä. Näissä kohdissa basso saattaa pysyä pitkäänkin paikallaan (Kuva 1). Toisaalta silloin, kun laululinjassa on pitkiä nuotteja, bassossa on usein enemmän liikettä (Kuva 2 ja Kuva 3). Jonkin verran myös esiintyi tilanteita, joissa laulumelodia ei juurikaan liiku, vaikka tekstiä onkin paljon. Myös tällaisissa tapauksissa usein continuossa oli enemmän liikettä (Kuva 4).

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The vocal line features a complex, fast-moving melody with many sixteenth notes. The bass line consists of four long, stationary notes (half notes) on a single pitch, illustrating the concept of the bass staying in one place while the vocal line moves. The lyrics 'O a - - - quae sub-mer-gi-te' are written below the vocal line, with hyphens indicating the long duration of the notes.

Kuva 1. Esimerkki kohdasta, jossa basso pysy paikallaan laulustemman kuvioidessa. Ote kappaleesta *Quis mihi det, Scherzi di sacra melodia nro. 10*.

O, o, o, o, o, a - mo - rispran - di - um!

Kuva 2. Esimerkki kohdasta, jossa laulajalla on vähän laulettavaa ja bassossa on paljon liikettä. Ote kappaleesta *Venite qui esuritis, Scherzi di sacra melodia nro. 3*.

at - ten - - - di - te

Kuva 3. Samantapainen esimerkki basson liikkeestä. Ote kappaleesta *Venite ad me omnes, Scherzi di sacra melodia nro. 5*.

Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi - ne in to-to cor-de me - o

Con

6 7 6 7 5

Kuva 4. Lyhyt ote, jossa laulustemma pysyy melodisesti paikoillaan, vaikka tekstiä onkin paljon. Continuolla hyvin liikkuvaa tekstuuria. Kappale *Confitebor tibi Domine*, kokoelmasta *Salmi a otto voce concertati*.

Kappaleissa on paljon kohtia, joissa sama melodia toistuu sekvenssinä eri korkeuksilta. Tämä tyypillisesti näkyy myös bassossa, joka myös toistaa uskollisesti omaa kuviotaan. Tyypillisesti jos toistuva kuvio esimerkiksi nousee asteittain, silloin myös basso nousee asteittain, yleensä terssiä matalammalta (Kuva 5). Hyödynsin tätä myös omassa työssäni (Kuva 6 ja Kuva 7).

et te, et te, et te et te, et te, et te,

Kuva 5. Yksinkertainen nouseva sekvenssikuvio, jossa basso nousee asteittain. Sama ajatus toistuu myöhemmin niin, että laulu varioi melodiaa, mutta basso pysyy samana. Ote kappaleesta *Venite qui esuritis, Scherzi di sacra melodia, nro. 3*

Ma-ri-am spon-sam Ma-ri-am Mat-re

Kuva 6. Samantapainen asteittain nouseva kulku *Amatessa*.

A - ma - te o po - pu - li A - ma - te o po - pu - li

Kuva 7. Heti *Amaten* alussa melodia toistuu lähes täysin samanlaisena korkeammalta.

Ryhtyessäni kirjoittamaan bassostemmaa, aloitin siitä, että ensin analysoin mihin sävellajiin yksittäiset fraasit kadensoivat. Kadensseissa toistuu usein samoja melodisia kuvioita, ja harmonisia vaihtoehtoja on rajoitetusti, joten ne ovat helppo kiinne kohta. Seuraavassa esimerkkejä erilaisista tyypillisistä kadensseista, jotka toistuvat moneen kertaan eri kappaleissa ja joita olen käyttänyt apuna kirjoittaessani omaa bassolinjaani. Monet näistä esimerkeistä ovat yleisesti hyvin tyypillisiä kadenssien melodialiikkeitä erityisesti barokkimusiikissa.



Kuva 8. Usein pidemmän osion lopusta löytyvä kadenssi. Pitkä viides aste antaa mahdollisuuden soittaa *cadenza doppia* (mikä olisi varhaisbarokin tyyliin sopivaa), vaikka usein numeroinnissa lukee vain kvarttipidätys.

Kun kappaleessa loppuu joku pidempi jakso, se päättyy usein yllä olevan (Kuva 8) tapaiseen kadenssiin, jossa viidennen asteen sävel bassossa kestää neljän iskun ajan (tässä tapauksessa yhden kokonaisen tahdin, mutta alkuperäisessä käsikirjoituksessa ei tahteja ole tietenkään lainkaan). Tämä antaisi aikaa soittaa erityisesti varhaisessa musiikissa tyypillinen pidempi kadenssi, jossa dominanttisävelelle tulevat sointuasteet: $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{5}{4} \frac{5}{3}$. Tutkimissani teoksissa soinnutukseksi on usein merkitty vain kvarttipidätys (4-3 tai 4-#), mutta koska bassojen numerointi oli usein hyvin vähäistä, sitä ei välttämättä voi pitää tarkkana totuutena. (Gasparini 1963, 42).

Seuraava kuva (Kuva 9) esittää kadenssia, joka toistuu hyvin useasti monissa kappaleissa ja erityisesti *Amate o populin* kolmijakoisissa jaksoissa. Siinä dominanttisointua edeltää toiselle asteelle muodostuva septimi.



Kuva 9. Yksi esimerkki kadenssityypistä, joka toistuu useissa Cozzolanin teoksissa.

Vaikka enimmäkseen kappaleet ovat harmonisesti melko selkeitä, ajoittain niissä esiintyy myös lyhyitä kromaattisia kulkuja. Näissä tapauksissa

kromaattiset sävelet usein muodostavat basson kanssa septimin, joka purkautuu sekstiin (Kuva 10). *Amatessa* kromaattiset kohdat ovat vain lyhyitä, yhden tai kahden sävelen mittaisia (Kuva 10 ja Kuva 11), mutta muissa kappaleissa saattaa esiintyä pidempiäkin kromaattisia pidätysketjuja.

Venite ad me omnes

ec - ce spi-ro. re-ji-cis o - be-nig - na

Kuva 10. Esimerkki kromaattisesta kadenssista, ja sen sovellus *Amatessa*.

Mat-re Mat-trem pie-ta - tis

Kuva 11. Toinen hyvin lyhyt kromaattinen septimi *Amatessa*.

O praeclara dies

al - le - lu - ia. a - ma-te a-ma - te

Kuva 12. Samantapainen kadenssikulku, mutta eri tahtiosoitus. *Scherzi di sacra melodia no. 12*.

Yllä olevassa esimerkissä (Kuva 12) olen soveltanut löyhästi samantyyppistä melodiakulkua tapauksessa, jossa purkausta edeltävä ääni pysyy pitkään paikallaan.

Selvitettyäni kunkin fraasin lopun, etenin kadenssista taaksepäin analysoimalla, mitkä harmoniat sopisivat kulloiseenkin melodiankohtaan ja pyrin rakentamaan mahdollisimman yksinkertaisen ja toimivan bassolinjan. Jos melodialinjassa oli paljon liikettä tai koristeita, oleellista oli keskittyä erityisesti iskulla oleviin säveliin, jotka ovat yleensä sointusäveliä. Bassolinjaa nuotiksi kirjoittaessani jouduin miettimään sitä, kuinka tarkasti kirjoitan soittamiani asioita nuottiin ja mitä jätän tulkinnan varaan. Tässä pohdinnassa oli paljon apua siitä, että tutustuin Cozzolanin kirjoitustyyliin. Yleensä päädyin kirjoittamaan yksinkertaisesti ja pelkistetyksi, mikä antaa soittajalle paljon tilaa omalle tulkinnalle. Jos esimerkiksi kokonainen tahti on samaa harmoniaa, ja bassossa on vain yksi koko tahdin nuotti, ei se välttämättä tarkoita sitä, etteikö continuon soittaja voisi toistaa sointua haluamassaan rytmissä.

Esimerkiksi kappaleen loppupuolella on kohta, jossa Cozzolanin melodia yhtäkkiä kesken kolmijakoisen jakson meneekin kahteen, niin melodialinjan kuin sanapainojenkin puolesta (Kuva 13). Mietin, pitäisikö bassostemmaankin kirjoittaa kaksi iskua tahtiin, mutta lopulta päätin jättää sen soittajan ratkaistavaksi. Työni tarkoitus on kuitenkin kirjoittaa Cozzolanin tapainen continuo-osuus eikä aukikirjoitettua nuotinnosta omasta soitostani. Lopulliseen toteutukseen kun vaikuttavat myös esimerkiksi se, millaisen tempon esittäjät ovat valinneet tai millaista tunnelmaa tai nyanssia he haluavat mihinkin kohtaan haluavat.

Kuva 13. Esimerkin kolmas tahti jakautuu selvästi kahteen.

Kappaleissa esiintyy myös jonkin verran paikkoja, joissa continuo-stemma soittaa yksinään. Näissä kohdissa basso saattaa jäljitellä jotain laulumelodiassa esiintyvää teemaa (Kuva 15) tai erityisesti, jos kyseessä on hyvin lyhyt tauko, soittaa vain lyhyen täytön (Kuva 14). *Amaten* lauluosuudessa ei ollut kovin pitkiä taukoja, joten pitkiä välisoittoja en päätenyt tällä kertaa säveltämään. Lyhyet yksittäiset tauot ratkaisin melko yksinkertaisella bassokululla (Kuva 16).

O Jesu meus amor
be - a - bis. Quo fu - gis,

The image shows a musical score for the piece 'O Jesu meus amor'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has a short rest (indicated by a vertical line with a flag) after the lyrics 'be - a - bis.' and before the lyrics 'Quo fu - gis,'. The bass line provides a simple accompaniment during this rest.

Kuva 14. Esimerkki lyhyestä välisoitosta kappaleessa *O Jesu meus amor*. *Scherzi di sacra melodia no. 2*.

97 Quis mihi det
fe - li - ci - a vul - ne - ra, be - a - ta mors.

The image shows a musical score for the piece 'Quis mihi det'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has a short rest (indicated by a vertical line with a flag) after the lyrics 'fe - li - ci - a vul - ne - ra, be - a - ta mors.'. The bass line imitates the vocal line during this rest, playing the same notes as the vocal line.

Kuva 15. Basso lainaa lyhyesti edeltävää laululinjaa.

hec est ma-requod vos

The image shows a musical score for the piece 'Amatessa'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has a short rest (indicated by a vertical line with a flag) before the lyrics 'hec est ma-requod vos'. The bass line provides a simple accompaniment during this rest.

Kuva 16. *Amatessa* ei ollut tilaa pitkille välisoittoille, joten päädyin yksinkertaiseen asteikkokulkuun.

5 POHDINTAA

Kirjoitusprosessissa on ollut mielenkiintoista pohtia oman säveltämisen ja toisaalta toisen tyylin imitoinnin välistä suhdetta. Toisaalta kirjoittaessani bassostemmaani lainasin suoraan joitain kohtia tai kuvioita Cozzolanin omista teoksista, tyypillisesti esimerkiksi kadensseja tai muita hyvin toistuvia kaavamaisia kohtia. Toisaalta taas monesti kirjoitin melko vapaasti, toki tukeutuen tekemiini huomioihin Cozzolanin tyylistä ja tietooni ja kokemukseeni varhaisbarokin italialaisesta continuo-tyylistä. Tämänkaltaisen työskentely eroaa kuitenkin selkeästi tavanomaisesta sävellystyöstä. Jos olisin lähtenyt kirjoittamaan valitsemaani kappaleeseen bassostemmaa täysin puhtaalta pöydältä tutkimatta ensin Cozzolanin tyyliä ja tietämättä mitään ajalle tyypillisestä continuosta, olisi lopputulos todennäköisesti hyvin erikuuloinen. Sekin voisi toki olla mielenkiintoinen kokeilu: yhdistää täysin vapaa säveltäminen ja vanha melodia.

Tutkiessani vanhoja aikalaislähteitä continuosta minua kiinnosti paljon se, miten eri tavalla soittamiseen, ja erityisesti continuon soittamiseen ja muusikkona olemiseen suhtauduttiin 1600-luvulla. Puhuttiin äänenkuljetuksen ymmärtämisestä, partituurisoitosta, säveltämisestä ja laulamisesta. Toki oppaiden kirjoittajat myös mainitsivat, että kaikilla soittajilla ei tällaista osaamista ole, mutta silti niitä tunnuttiin pitävän keskeisinä taitoina pystyvälle muusikolle. Nykyään kun muusikot ovat hyvin erikoistuneita juuri omaan instrumenttiinsa, harvemmalla on niin laajaa pohjaa muista musiikin puolista.

Tämä työ sai minut myös pohtimaan sitä, kuinka paljon jää vielä muusikon vastuulle, kun valmis continuo-stemma on edessä. Toisin kuin myöhemmässä kosketinsoitinmusiikissa, jossa kaikki kirjoitettiin auki myös säestysstemmassa,

continuo-soittajalla on hyvin vapaat kädet tulkita musiikkia. Sointuja voi varioida lukemattomilla tavoilla, ja mukaan voi lisätä melodia- tai asteikkokulkuja tai acciaccatura (sointuun kuulumattomia säveliä), joilla voi tukea tekstiä ja kappaleen tunnelmaa. Tämä korostuu erityisesti Cozzolanin edustamassa tyyliässä, jossa itse bassostemma on melko yksinkertainen, eikä harmonioitakaan ole välttämättä merkitty esiin. Niinpä sama kappale voi kuulostaa todella erilaiselta eri soittajien tulkitsemana. Continuo sanana myös mahdollistaa laajan valikoiman soitinnusvaihtoehtoja, ja harmoniasoitinmenetysten tukena voi hyvin olla myös jokin bassosoitin. Tuntuukin siltä, että stemma on oikeastaan työkalu, jota osaava soittaja hyödyntää musiikkia parhaiten tukevalla tavalla.

LÄHTEET

Agazzari, A. 1607. *Del suonare sopra'l basso con tutti'l stromenti e dell' uso loro nel concerto*. Siena, Falcini. Engl. käännös A. O'Donnell 2003. Saatavissa www-muodossa (haettu 10.10.2024):

<http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.pdf>

Arnold, F. T. 1931/2003. *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass as Practised in the 17th and 17th Centuries*, Vol. 1. Mineola, New York: Dover Publications.

Bianciardi, F. 1607. Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'instrumento. Siena. Engl. käännös B. Lang 2004. Saatavissa www-muodossa (haettu 10.10.2024):

<http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.pdf>

Gasparini, F. 1708/1963. L'Armonico pratico al cimbalo. Venetsia. Engl. käännös F. Stillings. New Have: Yale University Press.

Harris, L. G., & Kendrick, R. L. 2020. Of nuns fictitious and real: revisiting "Philomela angelica" (1688). *Recercare*, 32(1/2), 129–152. Saatavissa www-muodossa (haettu 10.10.2024):

<http://www.jstor.org/stable/45401169>

Kalinayová-Bartová, Jana 2018. Italian sacred monody north of the Alps: from Chiara Margarita Cozzolani's Scherzi di sacra melodia (1648) to Daniel Speer's Philomela angelica (1688). *Musicologica Brunensia*. 53(2), 87-104. Saatavissa www-muodossa (haettu 9.9.2024):

<https://digilib.phil.muni.cz/node/32790>

Kendrick, R. 2021. Cozzolani, Chiara Margarita. *Grove Music Online*. Haettu 21.9. 2024

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006762>.

Praetorius, M. 1619. Syntagma Musicus III. Engl. käänös H. Lampl 1957.

Saatavissa www-muodossa (haettu 15.10.2024):

<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Lampl1957.pdf>

Toffetti, M. 2018. Deconstructing Daniel Speer's *Philomela angelica* (1688) to reconstruct Chiara Margarita Cozzolani's *Scherzi di sacra melodia* (1648).

Musicologica Brunensia 53(2), 105-127. Saatavissa www-muodossa (haettu 16.10.2024):

<https://doi.org/10.5817/MB2018-2-6>

Nuottilähteet:

Cozzolani, Chiara Margarita:

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP164433-WIMA.e3b5-Cozzolani.pdf>

https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP849988-PMLP1337303-O_Dulcis_Jesu_-_complete_score.pdf

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP454694-PMLP739029-COZZOLANI_Salmi_a_8_voci_op._3_Venezia_1650.pdf

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP31582-PMLP71902-Cozzolani_Scherzi_di_sacra_melodia_Op3tiff.pdf

Työssä käytetyt nuottiesimerkit, jotka ovat Cozzolanin kokoelmasta *Scherzi di sacra melodia* on kirjoitettu puhtaaksi Cozzolanin alkuperäisen version (laulumelodia) ja Speerin *Philomela angelican* (continuo) pohjalta.