

S T a D I a

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

HAASTEENA J. S. BACHIN 2. LUUTTUSARJA BWV 997 - OPPIMISPROSESSI

Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
28.11.2006

Ilkka Salonen

Koulutusohjelma MUSIIKIN KOULUTUSOHJELMA		Suuntautumisvaihtoehto MUSIIKKIPEDAGOGI
Tekijä Ilkka Salonen		
Työn nimi HAASTEENA J. S. BACHIN 2. LUUTTUSARJA BWV 997 - OPPIMISPROSESSI		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Marraskuu 2006	Sivumäärä 39 + äänite (cd)
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tämä opinnäytetyö käsittelee Johann Sebastian Bachin toista luuttusarjaa Bwv 997 kokonaisvaltaisena oppimisprosessina. Tässä opinnäytetyössä reflektoin omaa tulkintaani kyseisestä teoksesta ja kerron kuinka tulkinta on saatettu muotoonsa ja miten olen onnistunut siinä. Pohdinnan kohteena ovat mm. se, miten rakennetta voidaan lähestyä, sekä mitkä seikat ovat esimerkiksi vaikuttaneet tempojen valintoihin, koristeluun sekä fraseeraukseen.</p> <p>Olen koonnut tähän työhön tarpeelliseksi kokemiani lainauksia barokkimusiikkia käsittelevästä kirjallisuudesta kuten Johann Matthesonin Der vollkommene Capellmeister vuodelta 1739, sekä C.P.E. Bachin Versuch über die wahre art das clavier zu spielen vuosilta 1753/1762. Jälkimmäinen teos on kuitenkin tulkittavissa aikakauden ulkopuoliseksi teokseksi. Kyseisen teoksen käyttöä perustellaan tämän työn kuluessa.</p> <p>Toivon että tätä työtä voidaan myös pitää johdantona barokkimusiikin esittämiskäytäntöön, sekä käyttää apuvälineenä esimerkiksi opetuksessa edistyneillä oppilailla. Työn kieli ja ulkoasu sekä käsiteltävät asiat on yritetty esittää mahdollisimman selkeästi ja ymmärrettävästi, jotta myös sen pedagoginen käyttö esimerkiksi musiikkiopistotasolla olisi mahdollista.</p> <p>Valitessani opinnäytetyön aihetta päädyin tekemään tämän työn siitä syystä, että en ollut aikaisemmin juurikaan perehtynyt barokkimusiikkiin. Tämän opinnäytetyön tekeminen tarjosi sopivat puitteet ”päästä kiinni” sekä barokkimusiikin soittamiseen että tiedon hakuun. Koska kyseinen teos on haastava, on työn määrä ollut suuri ja olen joutunut todella pohtimaan asioita. Työ on avannut silmiä uusille asioille ja opettanut paljon sekä soittamisesta että tiedon hakemisesta kyseisestä aiheesta sekä yleensä.</p> <p>Työni koostuu kahdesta osiosta, äänitteestä ja kirjallisesta työstä. Työn äänitysvaihe ja sen jälkityöstö tehtiin yhteistyössä Sibelius-Akatemian musiikkiteknologian opiskelijoiden kanssa.</p>		
Teos/Esitys/Produktio XXXXXX		
Säilytyspaikka Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia kirjasto/Ruoholahti		
Avainsanat J.S. Bach, Bwv 997, 2. luuttusarja, koristelu, fraseeraus.		



Degree Programme in Classical Music		Degree Music pedagogue	
Author Ilkka Salonen			
Title J.S. BACH'S 2 nd LUTE SUITE AS A CHALLENGE - THE LEARNING PROCESS			
Type of work Thesis	Date November 2006	Pages 39 + recording (cd)	
<p>ABSTRACT</p> <p>My thesis discusses the 2nd Lute Suite Bwv 997 by Johann Sebastian Bach as a comprehensive learning process. In my thesis I reflect on my own interpretation of this particular piece and describe how it took form, along with how well I succeeded in doing it. The matters I have reflected upon include how to approach the structure of the piece and what factors influenced the choice of tempo, ornamentation and phrasing.</p> <p>For this work I have compiled useful quotations from literature on baroque music and contemporary sources, such as Johann Mattheson's <i>Der vollkommene Capellmeister</i> (1739), and C.P.E. Bach's <i>Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen</i> (1753, 1762). The latter work is not strictly contemporary with the music in question, though in the thesis I argue for why I have included this particular source.</p> <p>I hope that this work can be also viewed as a introduction to performance practice and used in teaching advanced pupils. The language, layout and the topics discussed in this thesis have been chosen with a view towards making it as clear and understandable as possible in order to facilitate the pedagogical use of this work in music institutes.</p> <p>I chose this subject for my thesis partly because I had not examined baroque music in depth very much before. Working on this thesis offered me the opportunity to get a grip on playing baroque music as well as search for information about it. Because the piece is challenging, the amount of work involved has been large and I have really had to think things through. This process has opened my eyes to new things and taught me a lot both about playing and about searching for information, both on this particular subject as well as more generally.</p> <p>The thesis consist of two parts; a recording of the 2nd Lute Suite and a written work. The recording was made in co-operation with students of music technology at the Sibelius Academy.</p>			
Work / Performance / Project			
Place of Storage Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti			
Keywords J.S. Bach, Bwv 997, 2 nd Lute Suite, ornamentation, phrasing.			

Sisällys

1	<i>Johdanto</i>	1
2	<i>Barokki ja sen musiikki</i>	3
2.1	Affektioppi	3
2.2	Retoriikka	4
2.3	Esitystempo	4
2.4	Koristelu	5
3	<i>Johann Sebastian Bachin toinen luuttusarja Bwv 997</i>	6
3.1	Preludi - alkusoitto vai tanssiosa?	7
3.1.1	Preludi suurennuslasin alla.	8
3.1.2	Motiivit	10
3.1.3	Muut motiivit, teemat ja kuviot	12
3.1.4	Koristelu.....	14
3.1.5	Trillo	16
3.1.6	Preludin koristeet suurennuslasin alla	18
3.1.7	Lopputulos.....	19
3.2	Fuuga.....	19
3.2.1	Fuuga suurennuslasin alla.....	20
3.2.2	Motiivit	22
3.2.3	Koristelu.....	23
3.2.4	Lopputulos.....	24
3.3	Sarabande	24
3.3.1	Sarabande suurennuslasin alla.	25
3.3.2	Motiivit	25
3.3.3	Koristelu.....	27
3.3.4	Lopputulos.....	29
3.4	Gigue - Double	29
3.4.1	Gigue ja double suurennuslasin alla.	30
3.4.2	Motiivit	31
3.4.3	Koristelu.....	32
3.4.4	Lopputulos.....	35
4	<i>Loppuyhteenveto</i>	35
5	<i>Kiitokset</i>	37
6	<i>Äänitteen tekniset tiedot:</i>	38
7	<i>Lähteet</i>	39

1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee Johann Sebastian Bachin toista luuttusarjaa Bwv 997 kokonaisvaltaisena prosessina. Työssä pohditaan miten kyseessä olevaa teosta on lähestytty, ja miten asiat ovat toteutuneet äänitteellä. Koska kyseessä oleva sarja ei koostu kokonaisuudessaan tanssiosista, otan kantaa siihen, miten sitä voitaisiin tarkastella tanssisarjan näkökulmasta. Myös esitystempoja sekä koristeluja pohditaan.

Olen koonnut tähän työhön tarpeelliseksi kokemiani lainauksia barokkimusiikkia käsittelevästä kirjallisuudesta, kuten Johann Matthesonin *Der vollkommene Capellmeister* vuodelta 1739, sekä C.P.E. Bachin *Versuch über die wahre art des claviers zu spielen* vuosilta 1753/1762. Lainaukset on pyritty kokoamaan tiivistetysti käsiteltävien aiheiden tueksi. Koristelujen osalta lähteenä olen käyttänyt lähinnä C. P. E. Bachin tutkielmaa oikeasta tavasta soittaa klaveeria (*Versuch über die wahre art des claviers zu spielen*) vuosilta 1753/1762. Vaikka kyseisen teoksen aikakausi on verrattain myöhäinen verrattuna tämän työn aihepiiriin, olen siitä huolimatta päättänyt käyttää kyseistä teosta lähteenä koristelujen osalta.

Haluan korostaa, että tässä työssä ei pyritä löytämään absoluuttisia totuuksia barokkimusiikin esittämiskäytännöstä. Barokkimusiikki oli tämän opinnäytetyön työstövaiheessa aiheena minulle verrattain uusi, joten toteankin, että on mahdotonta yrittää saada laajaa käsitystä barokkimusiikin esityskäytännöstä lyhyen ajan sisällä. En voi pitää itseäni barokkimusiikin asiantuntijana ja tietoni ovat olleet tämän työn tekovaiheessa rajalliset. On myös selvää, että kyseessä olevaa sarjaa on soitettu monilla eri tavoin, sekä niin sanottujen asiantuntijoiden että muiden muusikoiden toimesta, hyvin erilaisin lopputuloksin. Monesti barokkimusiikista puhuttaessa herää helposti väittely siitä, mikä on ”opillisesti” oikein. Voidaankin kysyä, mitä asioita on otettava huomioon soittaessa barokkimusiikkia ja onko barokkimusiikki tarkoitettu soitettavaksi pilkuntarkoin säännöin? Eikö oman musikaalisuuden tulisi olla loppujen lopuksi se, joka ohjaa soittamistamme?

Vaikka en tarkastele kyseistä sarjaa analyttisesti affektiopin tai retoriikan valossa, koen tärkeäksi kuitenkin mainita näistä keskeisistä asioista juuri siksi, että olen tiedostanut ne, vaikka niiden osuus on jätetty tässä työssä vähemmälle. Sanoisin siis, että tämän työn olemus on lähempänä ”untuvikkoversiota”, joka ei pohjaudu asiantuntijuuteen ja

suureen määrään tietoa. Kuitenkin tämä työ on tarjonnut minulle hyvät puitteet tutustua barokkimusiikin esittämiskäytäntöön. Työllä voidaan ajatella olevan myös pedagogista arvoa, jolloin sitä voidaan hyödyntää myös opetuksessa edistyneillä oppilailta musiikkiopisto-tasolla.

2 Barokki ja sen musiikki

Sana barokki juontaa juurensa portugalinkielen sanasta *barroco* ja espanjalaisesta käsitteestä *barrueco*, joilla molemmilla tarkoitetaan muodoltaan epäsäännöllistä helmeä. Barokki vallitsi esimerkiksi maalaustaiteessa noin vuosina 1580-1715 sekä musiikissa pidemmälle 1700-luvulle (Nicholas Anderson, Barokin musiikki 1996, s. 10). Barokin tyyli hahmottui musiikissa ja maalaustaiteessa Italiassa, josta se levisi muualle Eurooppaan. Vuonna 1768 Jean- Jacques Rousseau kirjoitti barokkimusiikista kirjassaan *Dictionnaire de musique* seuraavasti (Claude V. Palisca, Baroque Music 1991, s.2): ”A Baroque music is that in which the harmony is confused, charged with modulations and dissonances, the melody is harsh and little natural, the intonation difficult, and the movement constrained”. Seuraavaan olen koonnut tärkeimpiä käsitteitä barokinajan musiikista. Selitykset eivät missään nimessä pyri olemaan tyhjentyviä, vaan suuntaa antavia.

2.1 Affektioppi

(Lat. affektus= mielentila, kiihtymys), 1600- ja 1700-luvuilla vallinnut esteettinen näkemys musiikissa. Käsitteen affekti yhteydessä voidaan puhua intohimosta tai voimakkaista tuntemuksista. Affektia ei pidä kuitenkaan sekoittaa tunteisiin. 1500-luvun kriitikko, Lorenzo Giacomini, määritteli affektit mielen henkiseksi liikkeeksi tai operaatioksi jossa mielen tuntemaan objektiin miellytään, tai se torjutaan. (Claude V. Palisca 1991, s.3); ”A sixteenth-century poetic critic, Lorenzo Giacomini, defined an affection as ”a spiritual movement or operation of the mind in which it is attracted or repelled by an object it has come to know”.

Vielä Bachin 2. luottusarjan säveltämisen aikoihin saksalainen maanmies, Johann Mattheson, käsittelee teoksessaan *Der vollkommene Capellmeister* (1739) affekteja musiikissa. Kuitenkin voidaan sanoa, että edellä mainitun Matthesonin teoksen julkaisun aikaan, n. 1740-luvulla, affektioppia pidettiin naiivina ja psykologia kääntyi hyvää vauhtia pois tästä vanhasta ajattelutavasta.

2.2 Retoriikka

Retoriikka (kreik. *rhêtorikê*), eli puhetaito, ja siihen liittyvät käsitteet ovat keskeisessä asemassa barokinajan musiikissa. Eduardo Fernández käsittelee kirjassaan, *Essays On J.S. Bach's Works For Lute*, kyseessä olevan luuttusarjan preludia retoriikan näkökulmasta. Fernández käsittelee kyseisen sarjan preludia jaettuna kuuteen eri retoriikan osa-alueeseen Aristoteleen kolmen retoriikkaopin sijaan (Eduardo Fernández, *Essays On J.S. Bach's Works For Lute* 2003, s. 20); 1. Introduction (johdanto), 2. Thesis (teesi, väittämä), 3. Arguments in favor of the thesis (väittämät teesin puolesta), 4. Arguments against the thesis (väittämät teesiä vastaan), 5. Refutation of the arguments against the thesis (teesin vastaväitteiden kumoaminen), 6. Conclusion re-establishing the thesis (johtopäätös, teesin uudelleen kokoaminen, näyttäminen toteen).

Retoriikka on keskeinen asia barokkimusiikissa ja se auttaa myös käytännön tasolla hahmottamaan ja tulkitsemaan tämän kaltaisia teoksia, jotka saattavat muuten olla hyvin hankalia lähestyä tai soittaa mielekkäästi. Kuitenkin retoriikkaa opetetaan musiikin opiskelijoille verrattain vähän tai ei laisinkaan. Jokaisen opiskelijan tulisi siis huolehtia itse retoriikan opiskelusta.

2.3 Esitystempo

Barokkimusiikissa aikamitta-> *tactus* (*lat.* *tactus* = kosketus, a *tactu*, 1400- ja 1500-luvuilla aikamitasta käytetty nimitys sekä perusyksikkö), tulisi pitää mahdollisimman harvana.

Kyseisestä sarjasta löytyy, riippuen soittajan näkemyksistä, useita eri käsityksiä aina tempoista lähtien. Koska tempoilla on hyvin suuri merkitys teoksen luonteen kannalta, niiden huolellinen valinta on tärkeää. Pidän Bachin toista luuttusarjaa, ja varsinkin sen ensimmäistä ja kolmatta osaa, enemmän vakavamielisinä ja näin ollen hitaina. Tempojen valinta voi joskus johtaa kompromisseihin, jotka johtuvat, varsinkin nopeissa tempoissa suurelta osin soittajan sekä instrumentin rajoitteista. Tässä vaiheessa todettakoon, että kaikkia suunniteltuja tempoja en onnistunut toteuttamaan äänitteelläni. Kyseisen sarjan fuuga on hyvä esimerkki hankalasta, muttei mahdottomasta,

tekstuurista soittaa ihanteelliseen nopeaan courante-tempoon. Esitystempoon vaikuttavat edellä mainittujen seikkojen lisäksi esitystilän akustiikka (Robert Donington, *Baroque Music- Style And Performance – A Handbook* 1982, s. 11) ”*In the first place tempo is affected by acoustic. A resonant acoustic causes so much overlapping sound that a good performer will probably feel the need to slow down the fast tempos a little to retain clarity. A dry acoustic, on the other hand, is an invitation to press on with the tempo in the attempt to overcome the lack of responsiveness.*” Toisin sanoen: suuressa tilassa ääni saattaa ”puuroutua” ja soittaja voi tuntea tarvetta hidastaa esitystempoja selkeyden nimissä. Toisaalta kuivassa akustiikassa tempo voi helposti nopeutua resonanssin puuttuessa. Musiikillisista lähtökohdista tempo voi määräytyä esityskäytännöllisistä, kuten historiallisista seikoista - eri aikakausina ovat vallinneet eri tempot.

2.4 Koristelu

Koristelu on barokin musiikissa välttämättömyys (Julie Anne Sadie, 1998 : *Companion To Baroque music*, s. 417); ”*Ornamentation is as necessary to Baroque music as clothing to the human body. A lucky few of us look our best with nothing but a bit of ribbon in our hair, and there are Bach fugues that need only a trill or two to point up the cadences; but in most of the music of this period ‘a Deficiency of Ornaments displeases as much as the too great Abundance of them’, to quote the celebrated castrato Pier Francesco Tosi*”. Koristelu on myös erilaista eri maissa, eri aikana (Eduardo Fernández, *Essays On J.S. Bach’s Works For Lute* 2003, s.7) ”*And the genre is important: we don’t decorate the same way, or use the same elements, in a bathroom or in a dining-room or in a bedroom. Similarly , you should not ornament in the same way in the French, Italian, German or English style, or in a dance or in a fast or slow movement or in church music or in chamber music or in a festive work, a tragic one, a funeral or a humorous one...*”- edellinen lainaus leikkisästä dialogista opettajan ja oppilaan välillä. Tässä opinnäytetyössä on koristelujen selitysten tukena käytetty, vaikkakin se on hieman ulkona aikakaudesta, C. P. E. Bachin teosta oikeasta tavasta soittaa klaveeria.

3 Johann Sebastian Bachin toinen luuttusarja Bwv 997

Bach sävelsi ja sovitti luutulle kaikkiaan neljä sarjaa. Kyseessä oleva toinen luuttusarja on alun perin sävelletty c-molliin, mutta transponoitu kitaralle soittoteknisistä syistä a-molliin. Kyseisestä sarjasta löytyy kaikkiaan noin 15 lähdettä. Tässä työssä on käytetty Frank Kooncen sovitusta, joka sisältää materiaalia mm. seuraavista käsikirjoituksista: Johann Friedrich Agricola vuosilta 1738-41, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berliini (mus. ms. Bach P 650) sekä Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berliini (mus. ms. Bach 2 an P 218). Huomautettakoon että J.S. Bachin alkuperäistä käsikirjoitusta kyseisestä teoksesta ei ole löytynyt tähän päivään mennessä.

Kyseisen teoksen tarkasta sävellysajankohdasta ei liene selvää käsitystä, sillä käsikirjoitusten vuosiluvut vaihtelevat. Esimerkiksi ensin mainitun käsikirjoituksen vuosiluku sijoittuu välille 1738–41, kun taas Malcom Boydin (Malcom Boyd, Bach 1983, s.314) mukaan teos on sävelletty 1737–41 välisenä aikana. Toisaalta jälkimmäinen mainittu käsikirjoitus ajoittuu jo vuodelle 1721, joten edellä mainituista ajankohdista saa sen käsityksen, että tarkkaa sävellysajankohtaa ei ole tiedossa. Myöskään käsikirjoituksen kopion kirjoitusvuosi ei tarkoita välttämättä sävellysajankohtaa. Sarjan sävellysajankohta kuitenkin ajoittuu luultavasti 1730- ja 1740-lukujen välille, joita voidaan pitää jo barokkityylin viimeisinä vuosina.

Ensisilmäyksellä kyseisestä sarjasta ei hahmotu perinteistä soitinsarjakaavaa, joka noudatti tuohon aikaan muotoa allemande, courante, sarabande ja gigue-double. Kuitenkin, lähemmässä tarkastelussa, sarjassa voidaan havaita tuon ajan perinteinen kaava. Sarjan aloittava tasajakoinen preludi voidaan ajatella myös hitaana allemandena, sekä toinen osa fuuga, nopeana courantena. Kyseinen lähestymistapa antaa sarjalle tanssisarjamaisen ilmeen.

3.1 Preludi - alkusoitto vai tanssiosa?

Preludin, (lat. praeludium, praeambulum) eli alkusoiton tarkoitus on esitellä kuulijalle sävellaji, sekä kiinnittää kuulijan huomio aiheeseen improvisoinnin tapaan. Varhaisimmat preludit ovat uruille ja toimivat laulumusiikin alkusoittona. Myöhemmin preludia käytettiin, sointusoittimilla kuten luutulla, virityksen tarkastamiseksi sekä ”verryttelykappaleena”. Preludit olivat myös tässä vaiheessa uloskirjoitettuja improvisoitujen sijaan. Preludien kehitys kärjistyy juuri Bachin preludeissa, ja systemaattisin esimerkki preludeista tyyllilajina on *Das wohltemperirte Clavier* vuodelta 1722 (David Ledbetter, Grove Music Online Article 2005, www.grovemusic.com, s.2). Bachin 2. luuttusarjan preludia voidaan tuskin pitää puhtaasti improvisoituna, joskin sitä leimaa progressiivisuus ja sitä kautta improvisaatio. Ajatukseni siitä, että preludin voisi pukea allemanden muotoon, sai alkunsa vierailevan luennoitsijan Andrew Lawrence-Kingin ideasta, jolla sarjaan saadaan tanssisarjan rakenne. Kyseistä ideaa A. Lawrence-King toteuttaa omalla levyllään *Secret of The Semitones*. Sarjan ensimmäinen osa on kohtuullisessa tempossa ja noudattaa juuri kyseistä ideaa tuon ajan allemandesta. Bachin aikalaisen, saksalaisen Johann Matthesonin, teoksessa *Der vollkommene Capellmeister* vuodelta 1739, mainitaan allemandesta seuraavasti (Johann Mattheson’s *Der vollkommene Capelmeister,- A revised Translation with Critical Commentary* 1981, s.464): *The Allemanda, as a true German invention, precedes the courante, as the latter goes before the sarabande and gigue, the sequence of which one calls a Suite. Now the allemande is broken, serious, and well-constructed harmony, which is the image of a content or satisfied spirit, which enjoys good order and calm.*” Se, mitä tyyneydellä tarkoitetaan, voidaan toki käsittää eri tavoin, eikä se välttämättä tarkoita nopeutta. Kuitenkin se tyyni, rauhallinen ja levollinen luonne, jonka olen halunnut preludiin, tulee mielestäni tempon kautta.

Yleisesti ottaen kitaristit soittavat preludia kohtuullisen nopeissa tempoissa. Tämä johtunee juuri leveämmän iskualan aikaansaamisesta. Kuitenkin omat valinnat tulisi voida aina perustella. Tähän äänitykseen valittu tempo on hidas, jopa joidenkin mielestä ääriarajoilla. Olen valinnut hitaamman tempon mm. osan vakavan luonteen takia - mielestäni osan kuuluu olla ensisijaisesti hidas, pikemmin kuin nopea (vrt. myös edellinen kappale). Toisaalta iskutus (-> vrt. tactus) hahmottuu hitaassa tempossa

neljän, kuin harvaan iskualtaan kahden iskun tahteihin. Koska tempo määrää luonteen, voidaan ajatella, että hitaammassa tempossa saadaan aikaan ”laulava” lähestymistapa, joka on myös retorisesti painokkaampi. Vaikka allemande ei tuona aikana ollut laulettu sävellys, ei tämä tarkoita, etteikö sitä voisi tulkita ”laulaen” (Johann Mattheson’s *Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary* 1981, s.464); ”*Allemandes are not sung, as far as I know,; Though I myself have at one time made words for singing to the allemande*”, Se, onko kyseessä lauluteos vai ei, vaikuttaa tempoon. Jos tempoasiaa ajatellaan retoriikan kannalta, joka tarkoittaa kykyä puhua ja saada yleisö vakuuttuneeksi ja puolelleen, niin eikö ole aivan eri asia soittaa hitaasti kuin nopeasti?

Mainittakoon myös, että olen vertaillut eri vanhan musiikin taiteilijoiden tempokäsityksiä omaani preludin kohdalla. Verrattavina olivat barokkiharpisti Andrew Lawrence-Kingin lisäksi luutisti Hopkinsson Smith. Preludin tempo oli tässä työssä jonkin verran hitaampi kuin edellä mainituissa, mutta fraseerauksessa oli paljon samaa.

3.1.1 Preludi suurennuslasin alla.

Seuraavassa teen selkoa siitä, miten sarjan ensimmäinen osa on fraseerattu ja koristeltu. Loppupuolella pohdin myös, mitä olisin voinut tai mitä olisi täytynyt tehdä toisin. Soittajalla täytyy tietenkin olla jokin ”punainen lanka”, idea jota kuljettaa soittaessa. On selvää, että Bachin musiikki vaatii paljon tutkimista ja uusia asioita löytyy joka kerta kun teoksen ottaa uudelleen työstettäväksi. Esitettyäni tätä sarjaa muutaman kerran, sekä muutaman työstövaiheen jälkeen, sain preludista irti seuraavaa. Kyseinen osa on progressiivinen ja ikään kuin improvisoitu.

Kuitenkin yhteneväisyyksiä, tai toisin sanoen toistuvia elementtejä, löytyy jo nopealla silmäilyllä. Analyysissä on käytetty mukana osittain Eduardo Fernándezin analyysiä kirjasta *Essays on J. S. Bach’s works for lute*. Kuvasta 1 voimme tehdä havaintoja siitä, miten preludi jäsentyy. Preludi alkaa noin neljän tahdin mittaisella jaksolla, (*kohta 1.*) jota voisi luonnehtia alkusoitoksi. Fernández käyttää analyysissään, joka perustuu retoriikkaan, kyseisestä jaksosta nimitystä Introduction. Alkusoiton jälkeen seuraa aihe toisensa perään- Aiheille on tyypillistä niiden omaleimainen karaktääri tai affekti.

Preludi on siis
hyvin

progressiivinen ja
affektit vaihtuvat
alin omaa.

Kohdassa 2,
retoriikan
kannalta

katsottuna, on
Fernándezin

mukaan kyseessä

Thesis eli
väittäjä, kun taas

kohdassa 3 perustelu väittäjälle. On selvää, että kohdassa 3 affekti muuttuu. Myös kohdassa 2 tahdissa seitsemän vaikuttaa jo eri affekti, kuten myös Fernández analyysissään pohtii retoriikan avulla.

Kuten edellä mainitsin, löytyy preludista toistuvia elementtejä. Ensimmäisenä pistää silmään kertaus, jossa alkusoitto tai Introduction kerrataan eri korkeudelta, jonka jälkeen jatketaan jonkin matkaa samalla lailla kuten aiemmin, mutta jonka jälkeen lähdetään eri teille jälleen eri affektissa. Kuvissa kaksi (2) ja kolme (3) tahdista 17 lähtien voidaan nähdä kertaus ja sen kehittyminen.

SUITE, BWV 997

(Originally in C Minor)

Edited for Guitar by Frank Koonce

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludio

Alkusoitto/Introduction

Kuva 1 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Kadenssi/(Arguments against the thesis) Alkusoiton kertaus/ Refutation of the arguments against the thesis

Kuva 2 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Fernández käyttää alkusoiton kertauksesta nimitystä *Refutation of the arguments against the thesis*, joka tarkoittaa teesin vastaväitteiden kumoamista. On selvää, että kerrattu alkusoitto on painokkaampi ja "vakuuttavampi" kuin ensimmäisellä kerralla. Fernándezin analyysi toimii tuossa kohtaa hyvin. Kuvassa kolme (3), joka on jatkoa kuvalle kaksi (2), voidaan havaita, missä kohtaa kertaus ei noudata aiempaa kaavaa.

Tahdissa 22 tapahtuva poikkeama tuo esille uuden aiheen ja affektin. Suurpiirteinen analyysi osoittaa, että preludissa on ainakin yksi kertautuva jakso, sekä lukemattomia aiheita ja affekteja-. Retoriikan näkökulmasta katsottuna koko osasta voisi tehdä kattavan vuoropuhelun, jossa toteutuu Aristoteleen retoriset käsitteet, kuten *Introduction*: johdanto; esittely, *Thesis*: teesi; väittämä *Argumentation*: todistelu; väittäminen, *Conclusion*: loppu; johtopäätös (Eduardo Fernández, *Essays On J.S. Bach's Works For Lute* 2003, s. 20).

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two staves. The top staff begins at measure 19 and is labeled "Alkusoiton kertaus/ Refutation of the arguments against the thesis" and "Aiheen nro 2 kertaus". The bottom staff begins at measure 22 and is labeled "(poikkeavuus tahdissa 22)" and "Aihe". The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, with some measures marked with circled numbers like (8) and (5). There is also a circled number 2 in the bottom staff. A small asterisk is visible below the bottom staff.

Kuva 3 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Mainittakoon vielä uudelleen, että Eduardo Fernández käyttää retoriikan osalta Aristoteleen rakennetta tarkemmin sovellettuna; *1. Introduction (optional)*: johdanto; esittely, *2. Thesis*: teesi; väittäminen, *3. Arguments in favor of the thesis*: teesin puolesta puhuminen, *4. Arguments against the thesis*: väittämät teesiä vastaan, *5. Refutation of the arguments against the thesis*: teesin vasta-väitteiden kumoaminen sekä *6. Conclusion re-establishing the thesis (optional)*: Johtopäätös ja teesin uudelleen kokoaminen.

3.1.2 Motiivit

Lähemmässä tarkastelussa preludista löytyy omaleimaisia yksityiskohtia. Kuvassa 4 nähdään yksi preludille tyypillinen motiivi, motiivi "nro 1". Sana motiivi voi tarkoittaa hyvinkin pientä yksityiskohtaa (Keijo Virtamo, *Otavan musiikkitieto* 1997, s. 264): "(ital. *motivo* < myöhäislat. *motivum* = liikkeen syy) aihe, pienin selväpiirteisesti hahmottunut musiikillinen elementti, joka saa sävellyksessä rakenteellista merkitystä".

Kyseisestä sävelkulusta voitaisiin käyttää myös nimitystä *kuvio*, mutta tässä yhteydessä se on pikemmin motiivi sen toistuvuuden takia. Huomioimisen arvoinen on myös motiivin muuntelu, jota tapahtuu tahdissa 6. Kyseinen motiivi ei siis ole aina sama sävelkulku, mutta sen fraseeraus voidaan ajatella tapahtuvaksi yhdenmukaisella, samalla tavalla. Nuottiesimerkkiin on myös merkitty fraseeraus-ehdotus, jolloin motiivi saa ”huokaavan” ilmeen. Voisi ajatella, että tällä motiivilla on näin ollen oma affekti. Todettakoon myös, että nopeassa tempossa tämän motiivin luonne muuttuu. Tempovalinnat tulisi näin ollen tehdä huolellisesti. Yleisesti ottaen tempo vaikuttaa siihen, mitä asioita voidaan painottaa, ja tässä tapauksessa tempon ollessa hidas, on teoksesta mahdollisuus poimia esiin enemmän yksityiskohtia.

Kuva 4 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Tämän kaltaisten yksityiskohtien etsiminen on tietenkin soittajalle itsestään selvä asia. Kuitenkin se, miten ne tuodaan esille ja fraseerataan, on jokaisen soittajan henkilökohtainen asia.

Olen verrannut kyseisen osan omaa fraseeraustani myös edellä mainittujen tunnettujen vanhan musiikin soittajien fraseeraukseen. Huomiona voidaan todeta, että fraseerauksessa on perusasioita, jotka ovat yleensä yllättävän samoja eri soittajilla. Esimerkkinä aiheiden tai fraasien rajakohdat joissa yleensä tehdään kevyt ”niius” ylimenossa. Tämä oli minulle sinänsä yllätys- voiko

Kuva 5 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

universaaleja asioita käsittää näinkin samalla lailla? Vai onko kyse opitusta traditiosta? Vai kenties musikaalisuudesta ja sisäisestä intuitiosta, jotka joskus osuvat eri muusikoilla yhteen?

Tahdissa 10 (**Kuva 5**) motiivi jatkaa kulkuaan, intervallihypyn jälkeen, kahdella eri tavalla, sekä laskevana että nousevana sävelkulkuna, jolloin niille voidaan ajatella eri merkitys. Suuri intervallihyppy yhdistettynä ylöspäin etenevään sävelkulkuun esiintyy myös ensimmäisen kerran tahdissa 10, jolloin motiivi saa painokkaan merkityksen (kuva 5 tahti 10/ 3. isku). Huomioitakoon myös, että tässä vaiheessa kyseiselle motiiville on ominaista sidottu viimeinen nuotti, joka liittää ”huokauksen” seuraavaan iskuun.

Seuraavassa nuottiesimerkissä **kuvas** 6, voidaan havaita motiivin tihentynyt käyttö, joka ennustaa muutosta, ja näin ollen tuloa kadenssiin. Edellä mainitut seikat tekevät kyseisestä motiivista tärkeän.

Kuva 6 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

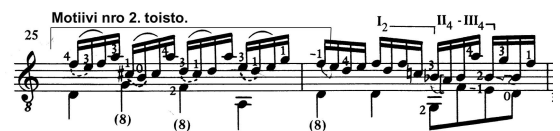
3.1.3 Muut motiivit, teemat ja kuviot

Motiivin ja teeman välinen ero voi olla hyvinkin häilyvä. Tässä yhteydessä motiiviksi mielletään pienet yksityiskohdat – sävelkulut, jotka saavat rakenteellista merkitystä. (Keijo Virtamo 1997, s. 264): ”Astetta laajemman ja motiivia itsenäisemmän -> **teeman** ja motiivin samoin kuin motiivin ja suhteellisen mekaanisena toistuvan hahmon **kuvi**on välinen raja usein vaikeasti määriteltävissä. Tavallisesti motiivi on lyhyt sävelkulku, joskus vain intervalli tai myös rytmiaihe, sointu, sointukulku tai sointiväri, joka saa motiivista merkitystä toistumalla sävellyksen kuluessa. Motiivilla on keskeinen merkitys laajempien muotoyksikköjen ituna; motiivinen työ tyypillistä erityisesti fuugassa ja sonaattimuodon kehittäessä.”

Seuraavassa esimerkissä tarkastellaan muita motiivisia tekijöitä, joilla on rakenteellista merkitystä kyseisessä osassa. Kuvissa 7 (tahti 7) ja 8 (tahti 25) voidaan havaita laajempi *motiivi* tai *kuvio*, joka toistuu kyseisessä osassa. Huomattakoon myös, että ensimmäisellä kerralla Bach ei ole merkinnyt kaaria kolmen nuotin ryhmiin, kuten jälkimmäisellä kerralla. Toisaalta J.F. Agricolan käsikirjoituksesta näkyy kaarimerkintä vain kahdelle ensimmäiselle iskulle (kuva 9). Herääkin kysymys onko kyse soittoteknisistä vai fraseeraukseen liittyvistä kaarista. Vai onko kyse kenties puhtaasti kopiointi- tai kirjoitusvirheistä? Kyseisen nuotin editori, Frank Koonce, on merkinnyt kaaret tahdissa 25 myös kolmannelle ja neljännelle iskulle.



Kuva 7 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".



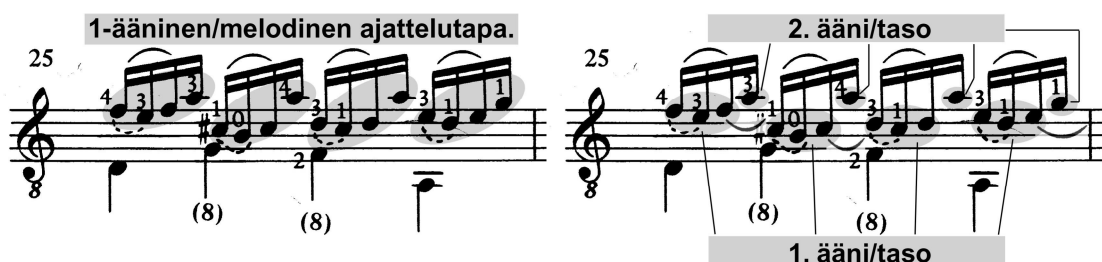
Kuva 8 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Fraseerauksessa kaarituksen voisi ajatella siten, että kaarelliset äänet ovat erotettu aina viimeisestä äänestä, jolloin kuvio on yksiääninen. Toinen vaihtoehto on



Kuva 9 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

käsitellä kuvio siten, että siitä syntyy kaksiääninen kudus, jossa kaarelliset äänet muodostavat oman linjan, sekä jossa kaarellisten äänten viimeinen ääni jää soimaan, jolloin viimeinen irtonainen ääni (16-osa nuotti) saa oman linjansa edellisen kaarellisen äänen päällä (kuva 10). Näin ollen kyseinen motiivi tai kuvio saa erilaisen merkityksen ja affektin jälkimmäisellä kerralla. Kaksiäänisen ajattelutavan sijaan kuvio voidaan soittaa myös *campanella* tyyliin, jossa yksiäänisessä tekstuurissa nuotit jäävät soimaan päällekkäin, jolloin sointi on kello- tai harppumainen.



Kuva 10 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

3.1.4 Koristelu

Tässä osassa olen soittanut, nuottikuvaan kirjoitettujen koristeiden lisäksi, myös omat koristelut loppuun kadenssin yhteyteen. Koristeiden käyttöön liittyy tietenkin soittajan taitojen lisäksi hyvä maku sekä ajan tyyli. J. S. Bachin toiseksi vanhin muusikkopoika, C. P. E. Bach, kirjoitti koristelusta teoksessaan Oikeasta tavasta soittaa klaveeria seuraavasti (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.75): *”Niin paljon hyötyä kuin korukuvioista näin ollen onkin, yhtä suuri on niiden aiheuttama vahinko, milloin joko valitaan vähemmän hyviä koristetyyppejä tai käytetään oikeita taitamattomasti, väärällä kohtaa ja asianmukaisesta poikkeavin lukumäärin”*. Lisäksi C.P.E. Bach kirjoitti seuraavaa koristeiden merkityksestä (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.75): *”Kukaan ei liene epäillyt korukuvioiden [die Manieren] tarpeellisuutta; tämän puolesta puhuu havainto, että niitä kohtaa runsain määrin kaikkialla. Kun tarkastellaan koristeiden tuottamaa hyötyä, ne osoittautuvat joka suhteessa välttämättömiksi. Niinpä ne mm.:*

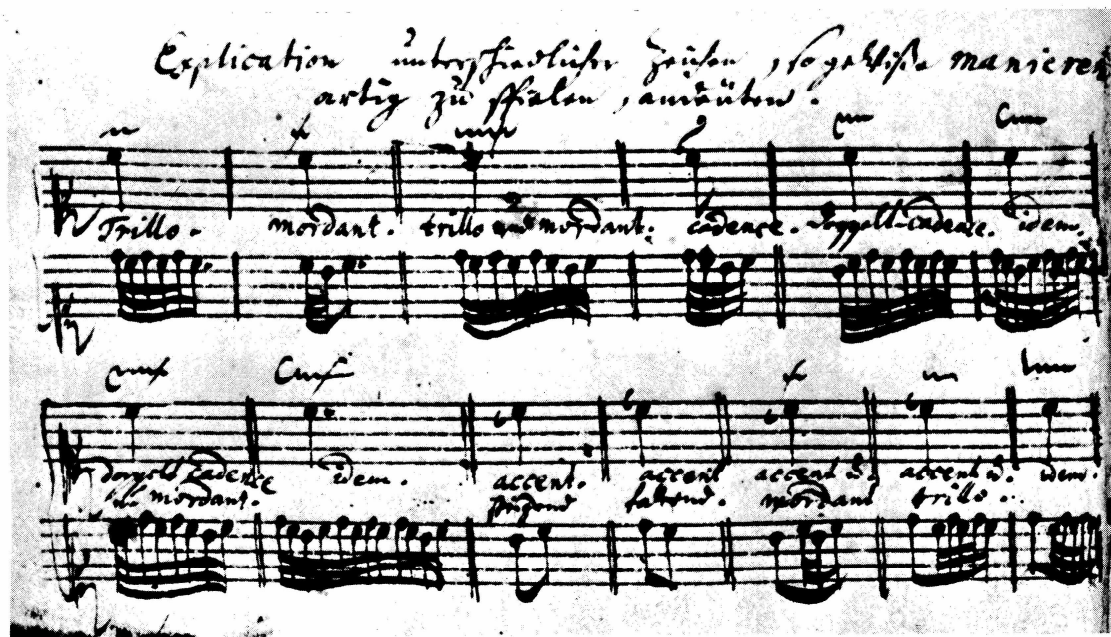
- lisäävät sävelten melodista yhteenkuuluvuutta,
- elävöittävät kantasäveliään ja antavat niille tarvittaessa erityistä mieleenjäävyyttä ja painavuutta,
- lisäävät sävelten viehätysvoimaa ja herättävät täten kuulijassa erityistä tarkkaavuutta sekä
- auttavat tulkinnallisesti oikeaan esitykseen: *olipa kappale sisällöltään surullinen, iloinen tai muuten minkäläatuinen tahansa, koristelut tuovat siihen aina oman, ilmaisua elävöittävän lisänsä.*

Huomattavalta osin juuri koristeiden käytössä meille tarjoutuu tilaisuus soveltaa oikean esitystavan vaatimuksia, ja ne antavat meille myös ainekset siihen. Keskinertaisen sävellyksen tekemää vaikutusta voidaan koristelujen avulla parantaa, kun sitä vastoin paraskin melodia kuulostaa ilman niitä tyhjältä ja köyhältä: sen selkeinkin ilmaissisältö jää kuulijalle pakostakin epäselväksi”.

Vaikkakin C.P.E. Bach edusti varsinaisesti eri tyylikautta, voidaan edellä mainittuja mietteitä pitää yleispätevinä toteamuksina koristeiden roolista sekä esityskäytännöstä barokkimusiikissa. Voidaan myös ajatella, että aikakausi jolloin C.P.E. Bach on

kirjoittanut kyseisen teoksen ensimmäisen osan (Berliini 1753), on verrattain lähellä kyseisen luuttusarjan sävellysajankohtaa (n. 1740). Lisäksi isä- Bachin vaikutus on varmasti ollut merkittävä C.P.E. Bachin ajatuksiin musikaalisuudesta että tavasta soittaa. Tätä voidaan pitää tietenkin spekulointina, mutta oletuslähtökohtana olkoon juuri oletus siitä, että perinteet ovat siirtyneet isältä pojalle ja vaikuttaneet vahvasti C.E.P. Bachin ajatusmaailmaan. C.P.E. Bach kirjoitti omaelämäkerrassaan mm. seuraavasti (suom. P. Soinne C.P.E. Bach: tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria, suom. kiel. laitoksen alkusan. 1995, s.4):”...Sävellyksessä ja klaveerinsoitossa minulla ei ole koskaan ollut muuta opettajaa kuin isäni”.

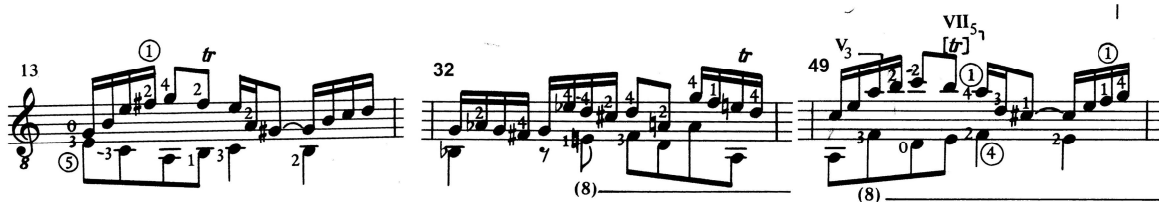
J. S. Bach kirjoitti vanhimmalle pojalleen, Wilhelm Friedemann Bachille, koristetaulukon uloskirjoituksineen (kuva 11). Kyseinen taulukko löytyy W. F. Bachin klaveerikirjasta, Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, vuodelta 1720 ja on näin ollen ainoa tiedossa oleva, J.S. Bachin omakätinen kirjoitus korusävelien selityksistä.



Kuva 11, Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andeuten. "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Taulukosta voidaan havaita kuinka Bach on tarkoittanut kunkin korukuvion soitettavan. Kuitenkin korun pituuteen vaikuttaa olennaisesti esitystempo - nopeammassa tempossa ei ehdi soittamaan kovinkaan pitkiä koruja. Näin ollen voidaan pohtia sitä ovatko J.S. Bachin ohjeiden mukaiset koristeet mahdollisia nopeammissa tempoissa, juuri esimerkiksi preludissa. Terveellä järjellä ajateltuna koristeluohjeet ovat lähinnä suuntaa

antavia ja koristeiden pituus sekä fraseeraus ovat sidoksissa aina tempoon. Seuraavassa on esitelty preludin sovitukseen merkityt koristeet sekä omat koristeet, jotka sijoittuvat loppupuolelle kadenssiin. Kuvasta 12 voidaan havaita, että sekä alkuperäiset että sovittajan koristeet ovat lähinnä ”trilloja” - eli trillejä. Sovittajan koristeet on merkitty hakasulkuihin *[tr]*. Huomioimisen arvoista on myös se, miten samankaltaisissa paikoissa koristeet esiintyvät - joko säerajoilla tai lopukkeessa. Näin ollen sovittajan koristeet ovat hyvin perustellut.



Kuva 12 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Mainittakoon, että tarkastelun alle on otettu äänitteellä esiintyvät trillit - toisin sanoen pois on jätetty yksi sovittajan ehdottama trilli toiseksi viimeisen tahdin (tahti 55) viimeisellä iskulla.

3.1.5 Trillo

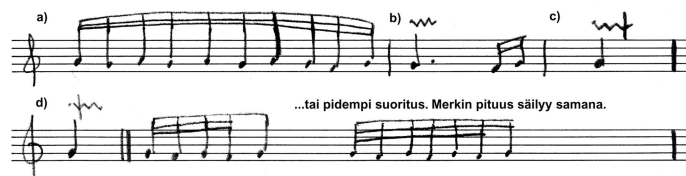
Trillo eli trilli. C.P.E. Bach kirjoitti trilleistä mm. seuraavaa (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.100): *"Trillit elävöittävät melodiaa ja ovat näin ollen välttämättömiä. Varhemmin niitä käytettiin etupäässä appoggiaturan jälkeen..."* Jälkimäinen lause on huomioimisen arvoinen sillä kyseisen preludin trillit voidaan ajatella sijoittuvaksi juuri appoggiaturan jälkeen jolloin myös trillin kuuluu olla selkeästi kevyempi sen sijoituessa päänuotille (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.86): *"§ 7 Kuvan 67 esimerkit opettavat meille samalla myös etusävelten esitystavan: ne soitetaan näet aina voimakkaammin kuin seuraava päänuotti ja siihen kuuluvat koristeet"*. Äänitteellä appoggiatura-ajatus ei toteudu ja tulkintani voidaan sanoa olevan väärä kyseisessä kohtaa (vrt. kuva 12).

C. P. E. Bach mainitsee klaveerin moitteettomaan soittoon kuuluvaksi neljä eri trillityyppiä: *tavallinen, alasävelalkuinen ja yläsävelalkuinen trilli sekä puoli- eli pralltrilli*. Jokaista trillityyppiä ilmaistaan omalla merkillään. *Tavallinen trilli* [der ordentliche Triller], joka ilmaistaan m-kirjaimen kaltaisella symbolilla (kts. J.S. Bachin taulukko, kuva 11, kohta *Trillo*) tai kirjainparilla *tr.* alkaa aina ylemmästä sivusävelestä.

C. P. E. Bach kirjoitti kirjassaan ohjeita myös trillin soittamisen suhteen mm. seuraavasti; trillin on oltava pääsääntöisesti nopea, mutta tarvittaessa muun muassa luonteeltaan surullisten kappaleiden trillejä voi mahdollisesti hiukan ”rauhottaa”. Kuitenkin, yleisesti ottaen, juuri nopea trilli lisää ”sävelaiheen vaikuttavuutta” Trilli tulee aina suhteuttaa ympäristönsä sen luonteen mukaisesti sekä myös dynaamisesti.

C. P. E. Bach mainitsee tavalliseen trilliin toisinaan liitettävän ns. jälkilyönnin. Jälkilyönti kirjoitetaan usein ulos nuotein (KUVA 13). Kohdassa a) näemme trillin suorituksen jälkilyönnin kanssa. Kohdassa b) näkyy uloskirjoitettu jälkilyönti sekä kohdassa c) vaihtoehtoinen merkintätapa jälkilyönnilliselle trillille.

Huomattakoon että C. P. E. Bachin kuvaukset ja merkinnät verrattuna J.S. Bachin taulukkoon (kuva 11) eivät aivan täsmää nimityksiltään. Toisaalta voidaan ajatella että C. P. E. mainitsema jälkilyönnillinen trilli sama asia kuin J.S. Bachin taulukon *trillo und mordent-* trilli ja mordentti. Suoritukset ovat joka tapauksessa lähellä toisiaan. C. P. E.



Kuva 13 (C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen* 1753)

Bach mainitsee myös c) kohdan merkintätavan sekaantumisesta pitkään mordenttiin, joka kuitenkin on suoritukseltaan erilainen kuin jälkilyönnillinen trilli, ja on näin ollen

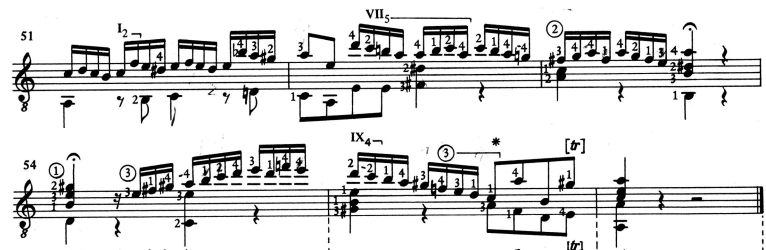
vakuuttunut tavanomaisen ja yksiselitteisen trillimerkinnän paremmuudesta. Kohdassa d) (kuva 13) näemme C. P. E. Bachin kuvaileman pitkän mordentin suorituksen. Huomioitakoon vielä, että C. P. E. Bach kirjoitti useita tarkkoja ohjeita liittyen tavallisen trillin ja sen jälkilyönnin käsittelyyn, joita ei tässä työssä ole huomioitu siltä osin kuin ne on nähty tarpeettomiksi tässä yhteydessä.

3.1.6 Preludin koristeet suurennuslasin alla

Seuraavassa pohditaan ja verrataan miten koristeet ovat toteutuneet äänitteellä, ja mitkä asiat ovat vaikuttaneet valintoihin. On selvää, että J.S. Bachin ja C.P.E. Bachin ohjeet ovat vain suunta antavia eivätkä absoluuttisia ohjeita. Kuten edellä huomattiin, preludi on kohtuudella koristeltu ja äänitteelle valitut koristeet ovat alkuperäisiä sekä sovittajan hyvin perusteltuja lisäyksiä. Preludissa tärkeäksi jaksoksi muodostuu lopun kadenssi jota voi pitää enemmän tai vähemmän soittajan koristelutaitojen näytösoituksena. Lopun kadenssi on se, mikä voi radikaalisti erottaa eri soittajat toisistaan persoonallisten koristelujen ansiosta. Sinänsä loppukadenssin koristelua ei voi pukea mihinkään muottiin, vaan kyseessä on improvisaatiollinen kohta. Kiteytetysti äänitteen koristelut muodostuvat kuvasta 12 näkyvistä trilleistä sekä loppu-kadenssin koristeista.

Koska preludin on pääasiassa liikkuvaa 16-osa nuotein etenevää tekstuuria, on selvää että pitkiä trillejä, lukuun ottamatta lopun kadenssia, ei ole mahdollista soittaa luontevasti häiritsemättä sykettä. Tahtien 13, 32 ja 49 trillit jäävät äänitteellä hiukan J.S. Bachin esimerkkiä lyhyemmiksi. Itse asiassa preludin trillit vastaavat suoritukseltaan pikemmin C. P. E. Bachin kuvaamaa prall- eli puolitrilliiä, joka on lyhyempi, ja joka esiintyy hänen mukaansa mm. yksinomaan laskevalla sekunnilla sekä lyhyillä aika-arvoilla.

Kuvassa 14 näemme loppukadenssin nuottikirjoituksen sekä kuvassa 15 äänitteellä toteutuneen koristellun version. Tahdin 53 fermaattisointua, dominantin dominantti (H-duuri septimisointu), levennetään arpeggio-



Kuva 14 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".



Kuva 15 tahtien 53 ja 54 koristeluesimerkki.

kululla, jota seuraa ko. sävelalan dominanttia (E-duuri) vahvistava asteikkojuoksutus seuraavalle, ko. sävelalan dominanttifermaattisoinnulle. Tahdin 54 dominanttiseptimisointua levennetään arpeggio-kuviolla sekä trillillä.

3.1.7 Lopputulos

Tempon osalta soittaisin preludin, nyt, kun äänityksestä on kulunut hieman aikaa, hiukan nopeammin. Myös fraseerauksen suhteen olisin voinut tehdä edellä mainittujen asioiden puitteissa enemmän, ja dynaamista kehittelyä olisi voinut olla lisää koska jännitteet eivät välity riittävän selkeästi - tämä vaikuttaa myös kuulijan mielenkiinnon säilymiseen. Lisäksi äänenmuodostuksessa ilmenee jonkin verran epätasaisuutta. Koristeluihin olen sinänsä tyytyväinen enkä niitä muuttaisi, jättäisi pois tai lisäisi. Harmittavaa on, että trillejä edeltävä appoggiatura ei toteudu, koska en tiedostanut sitä soittovaiheessa. Puutteista huolimatta pidän preludia kokonaisuutena verrattain hyvänä. Kuitenkin kehitettävää on sekä teknisesti että musiikillisesti, ja barokkimusiikin tutkiminen myös jatkossa avaa varmasti uusia näkökulmia kyseisen teoksen opiskeluun.

3.2 Fuuga

Fuuga, (lat. *fuga*), joka juontaa terminä juurensa 1300-luvulta, jolloin sillä tarkoitettiin jäljitteleviä sävellysmuotoja *caccia ja kaanon*. Latinankielen sana fuga on sukua sanoille fugere: paeta ja fugare: ajaa takaa. Fuuga syntyi 1700-luvun alkupuolella ja se saavutti huippunsa J.S. Bachin sävellysten myötä. J.S. Bach liitti klaveerifuugat usein yhteen preludien kanssa.

Tempon osalta kyseinen fuuga voidaan mieltää courantena, joka ajatuksena on lähtöisin myös A. Lawrence-Kingiltä, tai toisaalta myös giguena, joka puoltaa niin ikään nopeaa tempoa (The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company, s.15): ” Thus, the Fuga that opens the Suite in C Minor is actually a 6/8 Gigue... The (designated) Giges of the Suites in C Minor and G Minor are of the canari type...” Todettakoon että soittajilla on myös tässä kohtaa eriäviä mielipiteitä.. Johann Mattheson kirjoitti courantesta seuraavaa (Johann Mattheson’s Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary 1981, s.462): “The courante, or Corrente. There are those for dancing, for the clavier, lute etc., for the violin, and for singing”. Sekä luutulle sävelletystä courantesta:” The Lutenists’ masterpiece, especially in France, is generally the courante, on which his labor and art can be employed to advantage. The passion or affection which should be

*performed in a courante is sweet **hopefulness**. For there is something of the hearty, something of longing, and also something of the cheerful in this melody: only those things from which hope is composed".* Mattheson viittaa selkeästi affektiin, joka courantessa tulisi olla. Edellinen, sekä seuraavassa esitetty lainaus, viittaa myös siihen että courante luuttumusiikissa on yleensä ranskalaista tyyppiä (The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company, s. 15):” *The lute music shows only the French variety of courante. (The Italianate corrente is usually in 3/8 or 3/4, much faster, and more straightforward rhythmically.) Surviving choreographies often suggest a stress on the third beat of 3/2 and this is often suggested in the music of courantes, but $\underset{\sim}{\downarrow} \downarrow \underset{\sim}{\downarrow}, \circ \downarrow, \downarrow \circ,$ and $\downarrow. \downarrow.$ are all possible stress patterns”.*

3.2.1 Fuuga suurennuslasin alla.

Kyseinen fuuga on koko sarjan haastavin osa teknisesti mutta myös musiikillisesti. Miten muotoilla näinkin pitkä osa kertauksineen? Fuugan pukeminen couranteksi sai alkunsa roolistaan allemanden seuraajana, mutta myös tempokäsityksestä, jossa juuri nopeampi tempo auttaa mielekkäämmän iskualan (-> vrt. tactus:en) aikaansaamiseksi. Myös nopeampi tempo helpottaa tässä tapauksessa fraseerausta. On selvää että iskuala hahmottuu mielekkäästi kahteen. Kyseisen fuugan valmistaminen ja sen soittaminen oli tässä vaiheessa työlästä eikä ollut itsestään selvää, miten saada musiikki toimimaan ja esimerkiksi eri äänten linjat ulos selkeästi. Vaikka tämä osio ei keskity fuuga-analyysiin, on välttämätöntä käydä perusasiat läpi, kuten teema (dux) ja sen vastääni (comes), joka esiintyy yleensä alakvartissa tai yläkvintissä.

Kuvassa 16 voimme havaita kyseessä olevan fuugan teeman. Kyseinen fuuga ei rakenteeltaan ole aivan ”perustyyppiä”, jossa fuugan dux ehtii loppuun ennen comesin sisääntuloa. Fuugan aloituksessa voidaan havaita ikään kuin pienimuotoinen ahto alakvartissa jo heti alussa, jossa duxin ainesta tuodaan sisään (comes) toisessa tahdissa. Kuvassa 17 vertailun vuoksi J.S. Bachin fuuga bwv 998, jossa dux esiintyy kokonaisuudessaan yksin ennen comesin sisään tuloa. Kuvassa 16 voidaan myös havaita mistä, fuugan kannalta tärkeistä, motiiveista dux ja comes koostuvat. Motiivi nro 1 toistuu alinomaa ja kuvasta 16 voidaan huomata kuinka comes alkaa kyseisellä

motiivilla. Toinen tärkeä motiivi nro 2. on niin ikään hyvin hallitseva kyseisessä fuugassa. Kyseinen motiivi voidaan havaita myös ahtomaisesti käytettynä, joskin muunneltuna, tahteissa 12–16. Dux ja comes esiintyvät tahtien 1-5 ja 2-6 lailla myös tahteissa 7-11 sekä 8-12. Motiivit yksi ja kaksi ovat hyvin tärkeitä temaattisesti kyseisessä fuugassa ja ne toistuvat läpi fuugan. Kuvassa 17, fuuga bwv 997, voidaan havaita yksinkertaisempi rakenne, jossa comes alkaa niin ikään alakvartista vasta duxin loputtua. Comesia säestää myös vasta-aihe ns. kontrasubjekti.

The image shows the first system of a musical score for a fugue. It is titled 'Fuga' and 'Teema (dux)'. The score is in G major and 3/8 time. It features several motifs: 'motiivi nro 1.' (measures 1-3), 'motiivi nro 1. toisto' (measures 4-5), 'motiivi nro 2.' (measures 6-8), and 'motiivi nro 2. var.' (measures 9-11). There are also annotations for 'vastaään (comes)' and various figured bass symbols like II₃, II₅, III₃, IV₄, and II₆. The score is divided into measures 1-5, 6-8, 9-11, 12-16, and 17-19.

Kuva 16 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

The image shows the second system of the musical score. It is titled 'Fuga' and 'dux'. The score is in G major and 3/8 time. It features several motifs: 'comes' (measures 2-3), 'vasta-aihe' (measures 4-5), 'II₃' (measures 6-7), 'IV₄' (measures 8-9), and 'II₄' (measures 10-11). There are also annotations for 'comes' and various figured bass symbols like II₃, III₃, and II₃. The score is divided into measures 4-5, 6-7, 8-9, and 10-11.

Kuva 17 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

3.2.2 Motiivit

Koska fuuga perustuu jäljittelyyn kontrapunktin keinoin, on juuri tämänkaltaisen motiivien etsiminen ja löytäminen, duxin ja comesin lisäksi, avainasemassa kyseisessä fuugassa. Edellä mainitut asiat vaikuttavat myös oleellisesti fraseeraukseen.

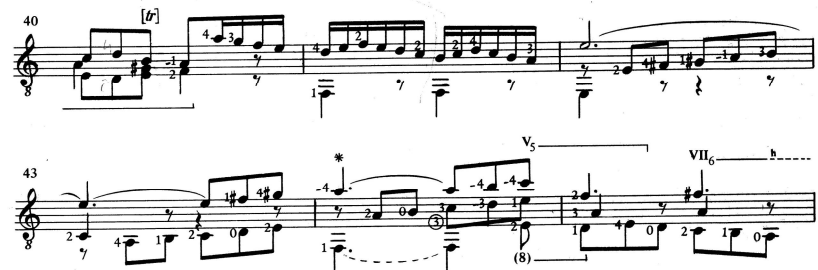
Seuraavassa esimerkissä pohditaan, miten edellä mainitut motiivit vaikuttavat fraseeraukseen. Kyseiselle fuugalle on tyypillistä motiivin nro 1 käyttö, joka tietenkin aloittaa duxin, mutta joka myös jättää sen kesken (kuva 18). Tahdista 42 eteenpäin

voidaan havaita kuinka duxin motiivi nro 1 huipentuu ahtoon. On selvää, että fraseeraus muuttuu väistämättä käsittelemään

pienempiä jaksoja, joskin eri linjojen äänten käsitteleminen on hankalaa kitaralla leveiden ja kompleksisten vasemman käden otteiden takia. Kitaran

soittoteknisen haasteellisuuden vuoksi legatosoiton

tärkeys korostuu eritoten fuugassa. On tärkeää ottaa huomioon kitaran rajoitteet, jotka saattavat tulla hyvin voimakkaasti ilmi juuri fuugassa. Kaikki on soitettavissa olevaa materiaalia, mutta fraseeraaminen voi muodostua ongelmaksi. Tahdit 42 – 45 kuvassa 19 ovat hyvä esimerkki tärkeästä kohdasta, jossa eri äänet täytyisi voida pitää



Kuva 18 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Kuva 19 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

mahdollisimman hyvin. Kitaralla ääni sammuu luontaisesti näppäyksen jälkeen ja asiaa ei suinkaan auta vasemman käden hyppy otteista toiseen siirryttäessä, sekä mahdolliset aseman vaihdokset juuri tärkeissä legatoa vaativissa kohdissa. Toisaalta, olisi mielenkiintoista tietää, miten luutulla asiat toteutuvat alkuperäisessä sävellajissa saati miten helppo tai vaikea kyseinen fuuga on ollut toteuttaa juuri J.S. Bachin luuttuklaverilla, jota apuna käyttäen teos on sävelletty.

3.2.3 Koristelu

Fuugassa ei tässä sovituksessa ole juurikaan koristeita ja omat on jätetty tästä työstä pois. Toisaalta fuugaan olisi voinut liittää koristeita, mutta jo sen kompleksisuuden takia ne eivät ole välttämättömiä. Tässä työssä koristeet sijoittuvat taiterajalle sekä loppuun, tahdissa 48. Kuvassa 20 voidaan havaita sovittajan lisäämä trilli kohdassa A), jonka soitan ulos äänitteellä, sekä oma fuugan lopetukseen liitetty koristelu kohdassa B), jonka J.S. Bach ilmaisi merkillä *Cresc.*, ja josta C.P.E. Bach käytti nimitystä *der Triller von oben* – ylempällä sivusäveleltä alkava trilli (suom. Paavo Soinne, C. P. E. Bach, tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria 1995).

A) sovittajan trilli

B) Lopun kadenssin koristelu

Kuva 20 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".
Tahdin 48 loppukadenssin koristelu.

3.2.4 Lopputulos

Tämän työn kirjoitushetkellä sanoisin, että nyt soittaisin fuugan vielä hiukan liikkuvammin, jotta iskuala olisi luonteva kahteen laskettavana. Toisaalta, ottaen huomioon fuugan teknisen vaikeuden, ei kyseinen versio ole huono. Myös koristeiden, joiden suunnitteluun tässä työssä ei aika riittänyt, käyttöä voisi harkita muutamissa paikoissa, lähinnä kertauksessa. Muistan harjoitelleeni nimenomaan fuugaa paljon juuri sen teknisten vaikeuksien takia. Lopputulos ei aivan tyydyttänyt fraseerauksen suhteen, jossa eri linjojen erottelua olisi voinut olla enemmän. Myös legatosoitto kärsi jonkin verran teknisten vaikeuksien takia. Toisaalta tämä fuuga on juuri sellainen, joka vaatii pitkän ajan kehittyäkseen parhaaksi mahdolliseksi, enkä itse kyennyt saavuttamaan huippua tämän työn aikana. Myös dynamiikan selkeämpi käyttö, sekä kitaran monipuolisemmat sävyt olisivat olleet suotava asia. Kuitenkin fraseeraus on verrattain onnistunutta lukuun ottamatta muutamia teknisesti hankalia kohtia, joissa teeman käsittely kärsii, eikä näin ollen toteudu parhaalla mahdollisella tavalla.

3.3 Sarabande

Alkuperältään meksikolainen 3-jakoinen tanssi, joka levisi Espanjaan ja Ranskaan, jolloin se muuttui hitaaksi ja juhlalliseksi. Sarabande löysi sijansa soitinsarjoissa 1600-luvun puolivälissä. Johann Mattheson kirjoitti sarabandesta seuraavaa (Johann Mattheson's *Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary* 1981, s.461)”: *The Sarabanda, with its types for singing, playing and dancing: This has no other emotion to express but **ambition**; Yet it differs from the above-mentioned types in the fact that the sarabande for dancing is stricter and yet much more bombastic than the others; so that it permits no running notes, because Grandezza abhors such, and maintains its seriousness.* Mattheson jakaa sarabanden kolmeen tyyppiin: laulettu, soitettu ja tanssittu sarabandet, joista jälkimmäinen on tarkempi ja kontrolloidumpi sekä mahtipontisempi kuin muut tyypit, ja joka ei salli nopeita aika-arvoja säilyttääkseen vakavuutensa.

3.3.1 Sarabande suurennuslasin alla.

Tämä osa mahdollisti parhaiten omien koristeiden käytön osan hitaan luonteen ja osittain harvan rytmityksen ansiosta. Sarabanden painotus iskutuksessa sijaitsee 1. tai 2. iskulla. Osan molempien puoliskojen kertaukset olen soittanut siten, että ensimmäinen kerta on kuten kirjoitettu, ja kertaus koristeltu versio. Haasteellisena pidän sarabanden tempoalintaa - liian nopea tempo pilaa karaktääriin ja liian hidas vaikeuttaa luontevuutta, sekä tekee siitä laahaavan. Päädyin tässä työssä hitaaseen tempoon, joka on ääri rajoilla. Soittaisin tällä hetkellä sarabanden hiukan nopeammin, sekä miettsin uudestaan koko osan tempoa ja sen käsittelyä. Kyseisen sarabanden on tuskin tarkoitus olla jäykkä tai metrinen, mutta toisaalta liian vapaa käsittely horjuttaa sykkeen ja tempon tasapainoa. Juuri edellä mainitun tavoin on mielestäni käynyt tässä äänitteessä, enkä voi pitää sitä tässä suhteessa täysin onnistuneena. Voisin sanoa, että puutteita on tärkeimmissä musiikillisissa perusasioissa. Ajatukseni olisi soittaa sarabande hitaasti mutta joustavasti, olematta kuitenkaan laahaava. Mielestäni kyseinen sarabande on hyvin passionaalinen ja koko sarja kulminoituu affektiivisesti tähän osaan. Tästä syystä esittäjän on tärkeää miettiä tarkasti osan tempoa ja suhteuttaa se koko sarjan muiden osien tempoihin - sarabande on selvästikin sarjan hitain osa. Myös koristelun käyttö antaa osalle ilmettä, jota ei muilla osilla ole, ja on vain soittajasta kiinni miten sarabande elää ja hengittää, sekä täyttää tärkeän paikkansa tässä sarjassa.

Mainittakoon myös, että sarabanden motiivista löytyy yhtäläisyyksiä J.S. Bachin Matteus Passiosta. (The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company, s. 7): ” *It should also be noted here that the initial motive of the Sarabande is remarkably close to that of Bach’s final chorus in the St. Matthew Passion, “Wir setzen uns mit Thranen nieder...,” an earlier work dating from 1729*”.

3.3.2 Motiivit

Kyseinen sarabande on luonteeltaan hyvin laulava, ja näin ollen tempoltaan enemmän hidas kuin nopeaa. Sarabanden askelten paino sijaitsee ensimmäisellä tai toisella iskulla yleisten rytmien $\frac{3}{2}$ ♩ ♩. ♩ sekä $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ osalta. (F. Koonce The Solo Lute Works of

Johann Sebastian Bach 1989, Neil A. Kjos music Company, s. 15.) Ensimmäinen osa koostuu kahdesta taitteesta, joilla on erilainen luonne. Ensimmäinen taite on kahdeksan tahdin mittainen ja laulava, kun taas toinen taite, niin ikään kahdeksan tahtia, sekvenssaalinen sekä huokaava, siinä vallitsevan huokaavan motiivin johdosta (kuva 21). Kumpikin kahdeksan tahdin taite jakautuu selkeästi kahtia neljään, jolloin alkava nelitahtinen osuus on aiheen käsittelyä sekä jälkimmäinen nelitahtinen lopettava osuus. Lisäksi kuvassa 21 voidaan havaita, kuinka moniäänistä ajattelutapaa voidaan soveltaa tahteissa kuusi sekä seitsemän. Ensimmäinen taite jakautuu fraseerauksen osalta tahteihin 1-2 sekä 2-4, jossa säesolmu sijaitsee tahdissa 4 toisen iskun ensimmäisellä 1/16-osa nuotilla, josta fraasi jatkaa kulkuaan taitteen loppuun, tahtiin 8.

Sarabande

1+1 1+5 x 1/16

1. ääni/taso

2. ääni/taso

"huokaus"-
motiivi

sekvenssi / motiivien toisto

1. 2.

Kuva 21 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

3.3.3 Koristelu

Kuvassa 21 sekä 22 näkyvät sarabanden koristeeton versio, sekä kuvassa 23 ensimmäisen taitteen koristeet eriteltyinä. Kuvassa 24 näkyy toinen taite koristeltuna, sekä kuvassa 25

samaisen taitteen koristeet eriteltyinä. Ensimmäisen taitteen kertauksen koristelun aloittaa 1. iskun amollisoinnun

arpeggio, jonka suoritus alkaa jo edellisellä iskulla siten, että ylimeno

kertaukseen ei häiriinny ja ensimmäinen isku on

kohdallaan (vrt. kuva 24 tahti nro 1/äänite). Mainittakoon tässä vaiheessa, että

suurin osa sarabanden

koristeista, omien muunneltujen fraasien lisäksi, on trillejä, joita ei erikseen käsitellä yksitellen. Trillit ovat pääsääntöisesti lyhyille aika-arvoille osuvia sekä suoritukseltaan lyhyitä, C. P. E. Bachin kuvaaman, prall-trillin kaltaisia. Huomattakoon myös, että toisen taitteen kertauksen trilli tahdissa 22 on äänitteellä virheellinen ja sen suorituksen tulisi alkaa ylempältä sidotulta c-säveleltä. Mainitsemisen arvoisia koristeita ovat tahdeissa 4 ja 5 näkyvien kaltaiset asteikkokulun ”täytöt”, jotka elävöittävät kertausta sekä lisäävät liikkeen tuntua luoden jopa kiihtynyttä affektin tuntua. Varsinkin tahdissa 6 täytöt korostavat entisestään kromaattista melodian käsittelytapaa sekä kiihtynyttä affektia. Samankaltaiset täytöt tahdeissa 10 ja 12 sijoittuvat säkeen loppuun. Toisaalta

Kuva 22 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

edellä mainitun kaltainen koristelu voidaan hylätä koskien sarabanden painotusta, jossa paino ei ole koskaan kolmannella iskulla. Toisin sanoen kyseinen koriste voidaan ajatella painottavaksi tekijäksi, jolloin se ei sovi kyseiseen kohtaan. Kyseinen koriste esiintyy myös tahdissa 20. Vielä huomioimisen arvoisena koristeena voidaan mainita tahdissa 20 esiintyvä ”kaksoistrilli”, joka on suoritukseltaan niin ikään lyhyt ja molemmilla sävelillä (vrt. kuva 25 t. 20 2. isku/äänite).

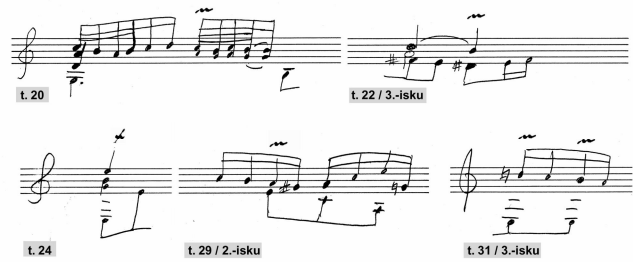
Kuva 23 ”1. taitteen koristeet”

Figure 23 displays six examples of ornaments (t. 1, t. 3/3. isku, t. 4/2. isku, t. 6, t. 10, t. 12, t. 14) on a treble clef staff. Each example shows a specific rhythmic pattern and fingering (e.g., 6, 3, 2, 1) for the ornament.

Kuva 24 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Figure 24 shows a sequence of lute works (measures 17-31) with various ornaments and fingerings. The notation includes measures 17, 20, 23, 25, 27, 29, and 31, with specific markings for ornaments (e.g., III₅, II₄, I₅) and fingerings (e.g., 8, 3, 2, 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

Kuva 25 “2. taitteen koristeet”



3.3.4 Lopputulos

Kyseinen osa osoittautui ongelmalliseksi, enkä voi pitää sitä täysin onnistuneena juuri tempon käsittelyn vuoksi. Tempo saisi olla hiukan nopeampi. Lisäksi äänitteellä olevalla versiolla on hiukan taipumusta epästabiilisuuteen, jolloin syke häiriintyy ja soitosta tulee vellovaa ja levotonta. Tämän osan vaikeus piilee juuri siinä että se pitäisi osata soittaa hitaasti mutta stabiilisti, samalla kudoksen eläessä. Staattinen kyseinen osa ei missään mielessä ole. Sykkeen sisällä tapahtuva fraseeraus ei ole toimivaa tässä versiossa. Kuitenkin olen koristeluihin tyytyväinen, joskin muutamat asiat, liittyen sarabanden painotuksiin, askarruttavat (vrt. edellä mainittu 3.-iskun koristeet). Lisäksi dynamiikan käyttö voisi olla monipuolisempaa sekä asteikko laajempi. Jotkin trillit eivät teknisesti ole aivan hiottuja, ja ne tulisi myös suhteuttaa sillä hetkellä vaikuttavaan affektiin.

3.4 Gigue - Double

Nopea seurapiiritanssi gigue on alun perin peräisin 1500-luvun lopulta ja se yleistyi soitinsarjan osana 1600–1750. Giguelle on ominaista sen muista barokinajan tansseista poikkeavat tahtilajit, joihin lukeutuvat 2/2-, 4/4- sekä kolmijakoiset, että yhdistelmätahtilajit (vrt. F. Koonce *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach* 1989, Neil A. Kjos music Company, s. 15.)

Johann Mattheson jakaa gigen teoksessaan *Der vollkommene Capelmeister*, neljään tyyppiin. (Johann Mattheson’s *Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary* 1981, s.457); “*The Gigue, with its types, which are the common one, the Loure, the Canarie, the Giga. The common or English giges are characterized by an **ardent and fleeting zeal**, a passion which soon subsides. The Loures or slow and punctuated ones reveal on the other hand a **proud, arrogant nature**:*

*for this reason are very beloved by the Spanish: **Canaries** must have great **eagerness** and **swiftness**; but at the same time must sound with a little **simplicity**. Finally the Italian Gige, which are not used for dancing, but for **fiddling** (from which its name may also derive), force themselves to extreme **speed** or **volatility**; though frequently in a flowing and uninterrupted manner: perhaps like the smooth arrow-swift flow of a stream.”*

Vapaasti suomennettuna tavanomaiset tai englantilaiset *giguet* omaavat pian laantuvan, hetkellisen kiihkeän, karaktäärin. *Loure* tai hidas *gigue* puolestaan ovat luonteeltaan ylpeitä ja ylimielisiä, kun taas Canariet innokkaita sekä nopeita, mutta samalla yksinkertaisia. Italialainen *Gige*, jota ei tanssittu, on äärimmäisen nopea tai ailahtelevainen.

Giguen affekteista Mattheson kirjoitti seuraavanlaisesti. (Johann Mattheson’s *Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary* 1981, s.458); *”Merely with the gigue style I can express four principal affects: passion or zeal; pride; foolish ambition and the volatile spirit”*. Vapaasti suomennettuna neljä affektia tarkoittaa seuraavaa: intohimo tai kiihko, ylpeys, ”järjetön kunnianhimo/päämäärä” sekä ”ailahteleva henki/sielu”. Kyseessä oleva *gigue* edustanee Canarie-tyyppiä sen rytmityksen takia.(F. Koonce *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach* 1989, Neil A. Kjos music Company, s. 15.): *”The (designated) Giges of the Suites in C Minor and G minor are of the canari type, characterized by the recurrent $\sqrt{\text{J}}$ rhythm”*.

Giguen seuraaja *double* (alun perin ranskalainen termi, jota käytettiin nimityksenä 1600- ja aikaisin 1700-luvuilla variaatiotekniikasta), on tässä tapauksessa *giguen* koristeltu versio, jossa harmonia säilyy samana.

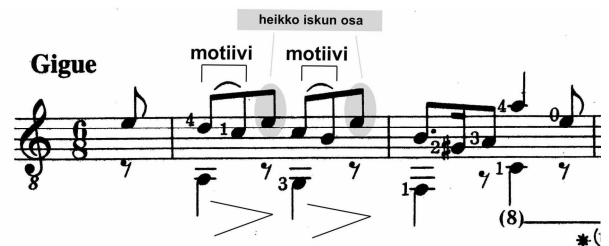
3.4.1 Gigue ja double suurennuslasin alla.

Kuten aikaisemmin todettiin, on *giguesta* useita tyypejä joiden affektit ja luonteet vaikuttavat niiden esittämiseen. Kuitenkin soittajan omat mieltymykset ratkaisevat viime kädessä minkälaiseksi esimerkiksi tempo ja fraseeraus muodostuvat. Koen itse kyseessä olevan *giguen* hillitymmäksi sekä tempon että affektien kannalta. Mielestäni

mikään edellä mainituista affekteista ei kuvaile täysin tämän gigen affektia. Tempo on hillitty, ei liioin hidas eikä äärimäisen nopea. Toisaalta soittotekniset syyt rajoittavat myös tempoa, jos aiotaan soittaa double samassa nopeudessa. Valittu tempo ei myöskään huomattavasti eroa yleisesti käytetyistä tempovalinnoista. Äänitteellä toteutunut tempo on hyvä, joskin se olisi voinut olla hiukan liikkuvampi. Koska double liittyy kiinteästi gigueen, voidaan tiettyjä asioita, kuten dynamiikka, soveltaa sellaisenaan myös siihen. Tarkempaa analyysiä doublesta ei ole tehty tässä työssä, koska säerakenne noudattaa kutakuinkin gigen rakennetta ja tahtimäärät ovat samat, jolloin jäljelle jäävät harmonioiden eroavaisuudet.

3.4.2 Motiivit

Giguen hallitsevin motiivi on lähes koko osan läpi toistuva, huokaava ele (appoggiatura), joka koostuu pääosin sekuntikulusta (kuva 26). Motiivi on esitystavaltaan appoggiatura, jossa jälkimmäinen nuotti (appoggiaturassa päänuotti) on heikompi. Näin ollen esitettäessä paino on aina iskun ensimmäisellä nuotilla, joskin nopeassa tempossa tämän kaltainen fraseeraus voi olla vaikea toteuttaa. Joka tapauksessa jokainen isku keventää itseään viimeiselle nuotille (vrt. kuva 26). Jos kyseinen appoggiatura toteutetaan vasemman käden legatolla,



Kuva 26 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music Company".

Kuva 27 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music

toteutuu kevennys luonnostaan. Rakenteellisesti fraseerauksen kannalta säkeet muodostuvat juuri appoggiaturan kaltaisesta eleestä sekä muiden rytmisten ja harmonisten ainesten vuorottelusta. Appoggiatura-motiivin harmoniasävelet ovat iskun heikompi toinen nuotti, sopraanossa, sekä sitä vastaan soiva basso (vrt. kuva 27). Kuvasta voidaan myös havaita motiivinen kehitys, jossa motiivista ainesta lisätään - ensimmäisessä säkeessä yksi tahti, kolmannessa motiivisessa säkeessä kaksi tahtia, mutta loput säkeet ovat ainoastaan motiivisia lukuun ottamatta kadenssia. Yleisesti ottaen tämän kaltaista fraseerausta voi soveltaa koko giguessa.

3.4.3 Koristelu

Tämä osa ei välttämättä tarvitse lisäkoristeita, sillä Bachin alkuperäisiä voidaan pitää riittävinä. Kuvasta 28 voidaan havaita alkuperäiset sekä sovittajan koristeet. Tässä osassa esiintyy neljää eri koristetyyppiä; ns. *liukuheleet* (Schleifer), *etusävelet-appoggiaturat*, *trilli* sekä *mordentit*.

The image displays seven musical excerpts from Johann Sebastian Bach's Solo Lute Works, each illustrating a different type of ornamentation. The excerpts are labeled as follows:

- t. 3. ja 4. (Measures 3 and 4): Shows a liukuhele (Schleifer) ornament.
- t. 7. ja 8. (Measures 7 and 8): Shows an appoggiatura ornament.
- t. 15. ja 16. (Measures 15 and 16): Shows a trill ornament.
- t. 20. (Measure 20): Shows a mordent ornament.
- t. 24. (Measure 24): Shows a mordent ornament.
- t. 31. (Measure 31): Shows a trill ornament.
- t. 39. ja 40. (Measures 39 and 40): Shows a liukuhele (Schleifer) ornament.
- t. 47. ja 48. (Measures 47 and 48): Shows a trill ornament.

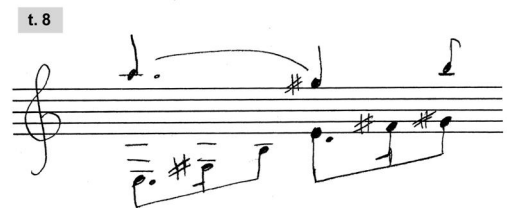
Kuva 28 "The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, editor Frank Koonce 1989, Neil A. Kjos music

Tahdin 3 (kuva 28) koristeet ovat ensimmäisellä iskulla C.E.P. Bachin kuvaama *liukuhele* (Schleifer), sekä toisella iskulla pikkunuotilla merkitty *etusävel* – *appoggiatura*. C. P. E. Bach on kirjoittanut seuraavaa pikkunuotein ilmaistuista etusävelistä (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.85 ja 86):

”§ 4 Pikkunuotein ilmaistut etusävelet ovat joko kestoltaan vaihtelevia tai ne soitetaan aina lyhyinä.” sekä

” § 5 ...Varhemmin kaikki etusävelet sitä vastoin oli tapana merkitä kahdeksasosan näköisillä nuoteilla. Silloin ei vielä ollut käytössä niin monia erikestoisia etusäveliä kuin nykyisen makusuunnan mukaisessa säveltyylissä, jossa emme enää voi tulla toimeen ilman niiden tarkkaa rytmistä merkintää...”

Edellä mainitut asiat viittaavat siihen, että barokin aikana etusävelet (appoggiaturat) merkittiin poikkeuksetta kahdeksasosa-nuotein ja soitettiin ympäristöstä riippuen hitaana tai nopeana – tässä tapauksessa tietenkin nopeana, jotta iskun rytmikka ei häiriinny. Huomattakoon myös, että etusävel soitetaan aina voimakkaammin kuin kanta/päänuotti ja sitä seuraavat mahdolliset koristeet. Etusävel myös sidotaan kantanuottiin aina poikkeuksetta, oli kaarta tai ei – kyseisessä tapauksessa J.S. Bach on merkinnyt kaaren etusävelille. C.P.E. Bach käytti kyseisestä sävelilmaisusta, eli toisin sanoen ilmiöstä, jossa painollista etusäveltä seuraa hiljainen koristeeton nuotti, nimitystä *Abzug* (kevenne). Usein etusävelet myös toistavat edellä olevan sävelen, kuten kyseisessä giguessa tapahtuu (C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen* 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.86):” § 6 Edellä olevasta kuvasta (67) havaitsemme niin ikään, että etusävelet joskus toistavat edellä olevan nuotin (kohta a), joskus taas eivät tee sitä (kohta b), sekä samoin, että eteneminen seuraavaan nuottiin voi tapahtua asteittain tai hypyllä, joko ylös- tai alaspäin”. Mainittakoon vielä C.P.E. Bachin yleiset ohjeet appoggiaturan keston suhteen (C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen* 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.89):” § 11 Tavanomaisen yleissäännön mukaan käsittelemiemme etusävelten kesto on puolet seuraavan nuotin aika-arvosta, mikäli tämä on jaollinen kahdella (kuva 71, kohta a). Kolmella jaollisen nuotin edellä sen pituus on kaksi kolmasosaa kantanuotin kestosta (kohta b). Tämän lisäksi ovat kuvan 72 esittämät tapaukset huomionarvoisia”.



Kuva 29, Giguen tahdin 8 appoggiaturan suoritus.

Jälkimmäinen lause viittaa mm. siihen miten appoggiaturaa tulisi käsitellä jos siihen liittyy sidottu nuotti, kuten tahdissa kahdeksan, jossa sopraanoääni gis on sidottu seuraavaan iskuun (vrt. kuva 28 ja 29). Kyseinen appoggiatura tulisi soittaa siten, että appoggiaturan vahva nuotti (tässä tapauksessa a) vaikuttaa seuraavaan sidottuun nuottiin asti, joka on purkaussävel (tässä tapauksessa toisen iskun ensimmäinen nuotti gis) – vrt kuva 29. Appoggiaturan suhteen tulisi myös huomioida äänenkuljetus, jolloin on varottava mm. rinnakkaisia kiellettyjä liikkeitä kuten kvintit sekä peitetty kvintit.

Liukuhelettä, joka esiintyy tässä osassa *kolmisävelisenä*, C.E.P. Bach kuvaa seuraavasti (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.148 ja 149):

”§ 1 Liukuheleet esiintyvät rytmiltään sekä tasaisina että pisteellisinä. Niiden esitystavasta antaa viitteen jo sana itse. Ne lisäävät sävelkuluissa melodisen sujuvuuden vaikutelmaa.

§ 2 Tasarytmiset liukuheleet muodostuvat kahdesta tai kolmesta pikkunuotista, jotka soitetaan pääsävelen edellä.

§ 4 Kaksisäveliset liukuheleet eroavat kolmisävelisistä kahdella tavoin: 1) Ne esiintyvät aina intervallihypyn kohdalla, jota ne melodisesti täyttävät (kuva 154). Kolmisäveliset puolestaan, kuten pian näemme, esiintyvät myös muunlaisissa yhteyksissä. 2) Kaksisäveliset liukuheleet soitetaan aina nopeina (kohta b), kolmisävelisiä sitä vastoin ei.”

Lisäksi kolmisävelisestä liukuheleen suorituksesta C.P.E. Bach kirjoitti seuraavaa... ” § 5 *...Sen nopeus määräytyy sävellyksen sisällöllisen luonteen ja aikamitan mukaan. Koska kyseinen koriste, jolla ei vielä ole vakiintunutta tunnusta, on suoritukseltaan kaksoislyönnin tarkka peilikuva, olen ilmaissut sen kohdan b osoittamalla tavalla...”*

Mainittakoon vielä muutamalla sanalla mordentista, jonka suoritus näkyy kuvassa 11. C. E. P. Bach kirjoitti mordentista mm. seuraavasti (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.136): ” § 1 *Mordentti on tärkeä koriste, joka liittää sävelet kiinteästi toisiinsa ja antaa niille täyteläisyyttä ja loistoa. Se on milloin pitkä, milloin lyhyt...”* sekä

” § 4 Mordentti esiintyy erityisen mielellään ylöspäisillä sävelkuluilla, olivatpa nämä asteittaisia tai hyppäyksiä eteneviä. Alaspäisten intervallihyppyjen yhteydessä se ei esiinny yhtä usein, laskevan sekunnin edellä ei milloinkaan. Mordentin voi tavata sävellyksen alusta, keskeltä ja lopusta”.

Muistettakoon vielä, että kuvassa 13 kohdassa d, voidaan havaita pitkän mordentin suoritus sekä merkintätavan ohjeita – suoritusta voidaan tarvittaessa pidentää, merkkiä sen sijaan ei. Mainittakoon selvyiden nimissä myös, että J.S. Bachin mordentti vastaa lähinnä C. P. E. Bachin lyhyttä mordenttia, joskin suoritukset eivät ole identtiset (vrt. J.S. Bachin Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andeuten kuvassa 11, sekä C.P.E. Bach Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753, suom. P. Soinne 1995, s.136/kuva 138).

3.4.4 Lopputulos

Jälleen totean, että tempo, joka on sama sekä giguessa että doublessa, olisi voinut olla hiukan nopeampi ja dynamiikan käyttö parempaa – nopeamman tempon osa ”svengaa” ja huolellinen dynamiikan käyttö antaa suuntaa fraaseille. Toisaalta gigue ja double eivät ole aivan epäonnistuneet ja jonkin asteista ”svengiä” on havaittavissa. Giguen hallitseva motiivinen appoggiatura onnistui mielestäni kohtuullisen hyvin – toisaalta tekninen vasemman käden legato on luonnostaan appoggiaturamainen, joten toteutus ei ole vaikea kitaralla.

4 Loppuyhteenveto

Tämä opinnäytetyö on ollut haastava prosessi, jonka aikana olen oppinut paljon. En ole äänitteen lopputulokseen kuitenkaan tyytyväinen – mieleni tekisi äänittää koko sarja uudestaan. Toisaalta käytettävissä olevan ajan puitteissa työtä voidaan pitää kohtuullisena – näinkin vaativien Bachin sarjojen soittamiseen vaaditaan vuosien kokemus, jota minulla äänityshetkellä ei ollut. Päätin kuitenkin tehdä tämän työn sen haasteellisuudesta huolimatta. En voi täysin ”allekirjoittaa” äänitteen osalta kaikkea mitä olen tehnyt, sillä tekisin tällä hetkellä paljon toisin, mutta työ on kuitenkin rehellinen ja lähestymistapa oppimispainotteinen – tästä on hyvä jatkaa. Myöskään vanhan musiikin tutkiminen ei ole helppo tehtävä, minkä huomasin tämän työn aikana, sillä materiaalia on paljon ja tieto on hajanaista ja toisinaan vaikeasti saatavaa. Lisäksi se tosiasia, että kirjallisuus on usein muulla kuin äidinkielellä, ei ainakaan helpota tai nopeuta prosessia. Barokkimusiikki alueena oli minulle verrattain uusi, joten työmaata riitti enemmän kuin tarpeeksi. Vaikka soittamisessa on monissa asioissa kyse valinnoista ja makuasioista, on hyödyllistä ja tarpeellista tietää siitä, mitä aikalaiset ovat kirjoittaneet musiikista tuohon aikaan – on tietenkin pohdittava mikä on korrektia ja järkevää toteuttaa omassa soitossa sen ollessa hyvin monisyinen ja kokonaisvaltainen asia, niin mentaalisesti kuin fyysisestikin. Hyödylliseksi ja erittäin mielenkiintoiseksi lähteeksi osoittautui C.P.E. Bachin teos oikeasta tavasta soittaa klaveeria, jossa Bach on kirjoittanut auki monia asioita siitä, mitä liittyy käsitteeseen musikaalisuus. Olematta vanhan musiikin asiantuntija, sanoisin, että monia edellä mainitun teoksen asioita

voidaan soveltaa Bachin luuttusarjoihin niiden yleismaailmallisen lähestymistavan vuoksi.

Tämä työ sai myös lopulta mielessäni pedagogista arvoa – työtä voi pitää myös johdantona siitä miten kyseistä teosta sekä Bachin sarjoja yleensä voi lähestyä, ja antaa ideoita ja vinkkejä siitä miten tutkia ja tulkita kyseisen aikakauden musiikkia. Tarkoitukseni on soveltaa tätä työtä tulevaisuudessa omilla edistyneillä oppilaillani, joskin kehittämistä tarvitaan.

Loppujen lopuksi en osaa itse sanoa kuinka väärä tai oikea työni lopputulos on, sillä tuntuu siltä että monilla asiantuntijoillakin on omat mielipiteensä asioista ja oikeaa ”kaavaa” siitä miten soittaa kyseinen sarja ei ole – kuten ei yleensä ole kun puhutaan musiikista. Rohkaisen kaikkia opiskelijoita, joiden käsiin tämä työ ajautuu tutkimaan itse asioita ja tekemään omat johtopäätöksensä. Tämän työn lähdeluettelo antaa vinkkejä siitä mistä aloittaa. En yritäkään tarjota absoluuttisia totuuksia, koska en ole asiantuntija enkä ole tutkinut asioita kovin pitkään. Olen ehdottomasti rohkaistunut jatkossa tutkimaan lisää kyseistä Bachin sarjaa sekä barokin ajan musiikkia.

Lopuksi haluan tuoda esille C.P.E. Bachin innoittavat neuvot, jotka löytyvät hänen mainiosta teoksestaan, koskien esiintymistä vuodelta 1753: *”Koska muusikko ei voi koskettaa kuulijoitaan, ellei hän ole itse vastaavan tunnetilan koskettama, hänen tulee kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän haluaa kuulijoissaan herättää. Hän pukee tunteensa muotoon, jossa nämä saattavat ne ymmärtää ja aktivoi heidät näin parhaiten myötätuntemiseen...”* (C.P.E. Bach, Versuch über die wahre arts das clavier zu spielen 1753/1762, suom. P. Soinne 1995, s.167)

5 Kiitokset

Haluan ilmaista suuret kiitokseni vaimolleni sekä muulle perheelleni, jota ilman tämä työ ei olisi ollut mahdollinen. Haluan kiittää myös pääaineen opettajaani, kitarataiteilija Petri Kumelaa, hänen korvaamattomista neuvoistaan sekä avustaan äänitystilanteessa. Sydämelliset kiitokset myös Sibelius-Akatemian musiikkiteknologian opiskelijoille Jon-Patrik Kuhlefeldille sekä Matti Strahlendorffille heidän suurenmoisesta panoksestaan tämän työn äänitteen teknisen toteutuksen osalta.

6 Äänitteen tekniset tiedot:

Äänitetty Helsingin konservatorion konserttisalissa 31.5.2005.

Mikrofonit: Neumann TLM-103

Etuaste: Rme Octamic

Hd-tallennin: Alesis HD24

Jälkityöstö/ Sibelius- Akatemia: Pro Tools | HD

7 Lähteet

- Andersson, Nicholas 1996. Barokin musiikki. Kustannusosakeyhtiö Puijo, Kuopion yliopiston painatuskeskus 1996
- Bach, Carl Philipp Emanuel 1753/1762. Versuch über die wahre art das clavier zu spielen, suom. Paavo Soinne 1995. Sibelius-Akatemia, Karisto Oy:n kirjapaino Hämeenlinna.
- Boyd, Malcom 1983. Bach. Otava, Otavan kirjapaino Oy Keuruu
- Donington, Robert 1982: Baroque music- style and performance – A handbook. Faber Music London.
- Fernández, Eduardo 2003. Essays on J.S. Bach's works for lute. Art Ediciones.
- Koonce, Frank 1989. The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach. Neil A Kjos Music Company.
- Ledbetter David & Ferguson Howard 2005. Grove Music Online. www.grovemusic.com.
- Mattheson, Johann 1739. Der vollkommene Capelmeister- A revised Translation with Critical Commentary by Ernest C. Harriss 1981. UMI Research press
- Sadie, Julie Anne 1998. Companion to baroque music, foreword by Christopher Hogwood. Oxford University Press ,
- Virtamo Keijo 1997. Otavan musiikkieto. Kustannusosakeyhtiö Otava, Otavan Kirjapaino.