



**Johann Sebastian Bachin  
kosketinsoitinsovitukset  
Antonio Vivaldin viulukonsertoista**

**Bachin sovituseriaatteen ja niiden soveltaminen**



ILPO LASPAS

DOCMUS-  
TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2015

# **Johann Sebastian Bachin kosketinsoitinsovitukset Antonio Vivaldin viulukonsertoista**

**Bachin sovituseriaatteet ja niiden soveltaminen**

Ilpo Laspas  
Musiikin tohtorin tutkinnon  
kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
DocMus-tohtorikoulu  
Toukokuu 2015

ISBN 978-952-329-017-4 (painettu)  
ISBN 978-952-329-018-1 (pdf)

Grano Oy  
Tampere 2015

Ilpo Laspas

Johann Sebastian Bachin kosketinsoitinsovitukset Antonio Vivaldin viulukonsertoista.

Bachin sovituseriaatteet ja niiden soveltaminen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2015

110 sivua + 13 liitesivua

## Tiivistelmä

Kirjallinen työni koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa keskittyy Johann Sebastian Bachin kosketinsoittimille (uruille ja cembalolle) tekemiin Antonio Vivaldin viulukonserttojen sovituksiin. Tarkastelen Bachin käyttämiä sovitusteknisiä periaatteita. Toinen osa on käytäntöön soveltava. Tein oman Vivaldi-urkusovitukseni Bachin sovitusten yksityiskohtaisen tarkastelun näyttämien periaatteiden pohjalta. Kyseessä on ns. ”tyylisovitus”, joka pyrkii olemaan mahdollisimman paljon Bachin sovitusten kaltainen. Työssäni tarkastelen tätä sovitusprosessia ja siihen liittyviä peruskysymyksiä.

Vertasin yksityiskohtaisesti Bachin urku- ja cembalosovituksia Vivaldin konserttojen partituureihin. Näin oli mahdollista havaita niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Sovitusanalyysi oli pohjimmiltaan kaikkein pienimpienkin erojen havainnointia ja myöhemmin niiden kategorisointia.

Pienimpiä eroja Vivaldin viulukonserttojen ja Bachin niistä tekemien sovitusten välillä ovat yksittäiset poikkeavat nuotit, joskus vain yksi ainoa ääni laajemmassa melodisessa kontekstissa. Hiukan suurempia Bachin tekemiä muutoksia ovat yksittäisten kuvioiden muutokset, esimerkiksi sekvensseissä. Merkille pantavaa on myös harmonioiden tai sointukäännösten eroavaisuus joissakin yksittäisissä kohdissa. Sovitusteknisesti laajempia muutoksia ovat Bachin lisäämät kokonaan itsenäiset melodiset ja samalla kontrapunktit äänet Vivaldin yksinkertaisempaan tekstuuriin.

Bachin tekemiä sovitusteknisiä muutoksia esiintyy eniten detaljitasolla. Nämä muutokset ovat tavallisesti seurausta pyrkimisestä idiomaattisuuteen. Idiomaattisuudella tarkoitan tässä työssä uruille ja cembalolle ominaista ja luontevaa sovittamistapaa. Idiomaattisuuden voi jakaa karkeasti kahteen lajiin: tyylilliseen ja soittotekniseen. Tyylillinen idiomaattisuus on kyseessä silloin, kun sovitukseen tehdyt muutokset eivät olisi välttämättömiä. Tällaisia ovat esimerkiksi kontrapunktin tai koristeiden lisääminen. Soittotekninen idiomaattisuus puolestaan perustuu soittimen tai soittotekniikan rajoituksiin. Esimerkiksi soittimen ääniala pakottaa sovittajan joskus muuttamaan kuvioita niin, että ne ovat soitettavissa. Myös kosketinsoittimille epäluontevien kuvioiden, kuten repetitioiden tai laajojen arpeggioiden, muuttaminen johtuu ensisijaisesti soittoteknisestä idiomaattisuudesta.

Avainsanat: Sovitus, sovittaminen, kosketinsoittimet, urut, cembalo, idiomaattisuus, konsertto, Bach, Vivaldi

# Sisällys

## OSA 1

<b>1 Aiheen rajaus ja analyysissä käytetyt metodit</b> .....	1
1.1 Sovittaminen .....	3
1.1.1 Historiallista taustaa Bachin kosketinsoittimille tekemille konserttosovituksille .....	3
1.2 Antonio Vivaldin viulukonserttojen muodosta .....	5
1.2.1 Ritornello-muoto .....	5
1.2.2 Ritornello-taitteet .....	6
1.2.3 Soolotaitteet .....	6
1.2.4 Hitaat osat .....	7
1.2.5 Konserttojen päätösosien piirteistä .....	8
1.2.6 Vivaldin elinaikana julkaistut konserttokokoelmat .....	8
1.3 Bachin uruille ja cembalolle tekemät sovitukset muiden säveltäjien konsertoista .....	8
1.3.1 Tässä työssä tarkasteltavina olevat Bachin kosketinsoitinsovitukset Vivaldin viulukonsertoista .....	9
1.3.2 Bachin käyttämät lähteet hänen Vivaldi-sovitustensa pohjana .....	10
1.3.3 Bachin kolme Vivaldi-sovitusta uruille .....	10
1.3.4 Bachin kuusi Vivaldi-sovitusta cembalolle .....	11
1.4 Bachin Weimarin urkujen erityispiirteitä .....	11
1.4.1 Bachin urkumusiikin joitakin idiomaattisia piirteitä .....	13
<b>2 Bachin käyttämiä sovituseriaatteita Vivaldin viulukonserttojen sovituksissa uruille ja cembalolle</b> .....	16
2.1 Basso continuon harmonian realisointi urku- ja cembalotekstuurissa .....	17
<b>3 Ritornello-taitteiden keskeiset sovitustekniset periaatteet urkusovituksissa</b> ..	20
3.1 Kuvioiden muutokset .....	20
3.1.1 Kontrapunktin lisääminen .....	20
3.1.2 Rekisterien muutokset – oktaavisiirot imitoivassa tekstuurissa .....	23
3.1.3 Kaksinkertainen kontrapunkti – äänten asettelun muutokset oktaavisiirottojen avulla .....	24
3.1.4 Melodiahypyn muuttaminen idiomaattisemmaksi harmoniasatsissa ....	27
3.1.5 Repetitioiden korvaaminen muilla idiomaattisemmilla kuvioilla .....	28
3.1.6 Tekstuurin yksinkertaistaminen idiomaattisista syistä .....	29
3.1.7 Äänimäärän muutokset – äänimäärän lisääminen erityisesti kadensseissa .....	30
3.1.8 Kaikutehot – oktaavisiirotto kaikutehojen ja toistojen esiintyessä .....	33
3.1.9 Taukojen eliminointi tai täyttäminen .....	34
3.1.10 Unisonojen erikoistapauksia .....	36
<b>4 Soolotaitteiden keskeiset sovitustekniset periaatteet</b> .....	39
4.1 Kuvioiden muutokset .....	39
4.1.1 Imitoivan kontrapunktin lisääminen soolotaitteen bassoääneen .....	40
4.1.2 Kontrapunkittiset ja rytmiset muutokset .....	41

4.1.3	Motiivin ennakointi eri äänessä .....	42
4.1.4	Kaksinkertainen kontrapunkti .....	43
4.1.5	Rekisterin muutokset .....	44
4.1.6	Äänialasta johtuvat kuvioiden ja melodian muutokset .....	45
4.1.7	Äänialasta johtuvat oktaavisiirot .....	46
4.1.8	Laajojen kuvioiden sovittaminen kosketinsoittimille .....	47
4.1.9	Repetitioiden korvaaminen idiomaattisemmilla kuvioilla .....	49
4.1.10	Epäidiomaattisten säveltoistojen uskollinen sovittaminen .....	50
4.2	Harmonian muutokset .....	52
4.2.1	Harmonian muutokset kaksinkertaisen kontrapunktin seurauksena ....	52
4.2.2	Paikalliset harmonian muutokset .....	53
4.2.3	Kuvioiden muutoksista johtuvia harmoniaeroja .....	54
4.2.4	Suuria harmonian ja kuvioituksen muutoksia laajassa soolotaitteessa ..	55
4.3	Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ja jalkiolle .....	57
4.4	Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ilman jalkiota ....	59
<b>5</b>	<b>Hitaiden osien uloskirjoitetut koristelut .....</b>	<b>60</b>
<b>6</b>	<b>Sovitetun tekstuurin laajat muutokset .....</b>	<b>63</b>
6.1	Täysin itsenäisen kontrapunktisen äänen lisääminen kokonaiseen osaan .....	63
6.2	Lisätty kontrapunktinen ääni hitaan osan loppuun .....	64
6.3	Lisätty väliääni pitkän soolotaitteen loppuun .....	65
6.4	Monitasoiset ritornello–soolo-muodosta poikkeavat tekstuurin muutokset ....	66
6.5	Laajat alkuperäisestä poikkeavat tekstuuri muutokset .....	69
6.6	Laajat tekstuurin muutokset kokonaisen osan sisällä .....	71
6.7	Ritornellon erikoistapaus .....	74
<b>7</b>	<b>Yhteenvetoa Bachin käyttämistä sovittamisperiaatteista .....</b>	<b>76</b>
 <b>OSA 2</b>		
<b>8</b>	<b>Oman Bach-tyylisen urkusovituksen tekeminen Vivaldin konsertosta .....</b>	<b>77</b>
8.1	Tyylisovittaminen jonkin historiallisen mallin mukaan .....	77
8.2	Mallina Bachin sovittamistapa – mitä asioita sovittajan täytyy ottaa huomioon? .....	78
<b>9</b>	<b>Oman sovitusprosessin kuvausta .....</b>	<b>79</b>
9.1	Sovitettava Vivaldin konsertto ja perustelut valinnalle .....	79
9.1.1	Vivaldin konserton yleinen muotoanalyysi .....	80
9.2	Ritornellon erilaisten sovitusratkaisujen tarkastelua .....	82
9.2.1	Kontrapunktin lisääminen .....	83
9.2.2	Tekstuurin yksinkertaistaminen idiomaattisista syistä .....	85
9.2.3	Äänimäärän muutokset – äänimäärän lisääminen erityisesti kadensseissa .....	87
9.3	Erilaisten sovitusratkaisujen tarkastelua nopeiden osien soolotaitteissa .....	89
9.3.1	Kontrapunktin lisäämistä soolotaitteen bassoääneen .....	89
9.3.2	Oktaavisiiirrosta seuraava kaksinkertainen kontrapunkti .....	89
9.3.3	Laajojen kuvioiden sovittaminen sekä äänialasta johtuvat kuvioiden muutokset .....	90

9.3.4	Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ja jalkiolle .....	91
9.3.5	Intervallihypyn pienentäminen .....	92
9.4	Uloskirjoitettujen koristeluiden lisääminen hitaaseen osaan .....	93
<b>10</b>	<b>Oman valmiin Vivaldi-sovituksen analyysia</b> .....	<b>95</b>
10.1	Oma Bach-tyylinen sovitus Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) .....	95
10.2	Tehdyt sovitustekniset ratkaisut ja niiden perustelu .....	103
10.2.1	Ensimmäisen osan keskeiset sovitusratkaisut .....	103
10.2.2	Hitaan osan keskeiset sovitusratkaisut .....	104
10.2.3	Kolmannen osan keskeiset sovitusratkaisut .....	105
10.2.4	Lyhyt yhteenveto .....	106
<b>11</b>	<b>Yhteenveto koko kirjallisesta työstä</b> .....	<b>107</b>
<b>Lähteet</b>	.....	<b>108</b>
<b>Liite</b>	Partituuri Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) .....	<b>111</b>

# OSA 1

## 1 Aiheen rajausta ja analyysissä käytetyt metodit

Kirjallinen työni koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa keskittyy Johann Sebastian Bachin (1685–1750) cembalolle ja uruille tekemiin sovitukseen Antonio Vivaldin (1678–1741) viulukonsertoista. Tarkastelen Bachin näissä sovituksissa käyttämiä sovitusteknisiä periaatteita luvuissa 2–6 ja teen niistä yhteenvedon luvussa 7. Toinen osa on käytäntöön soveltava. Tein oman urkusovitukseni Bachin sovitusten yksityiskohtaisen tarkastelun näyttämien periaatteiden pohjalta. Kyseessä on ns. ”tyylisovitus”, joka pyrkii olemaan mahdollisimman Bach-tyylinen. Tarkastelen tätä sovitusprosessia ja siihen liittyviä peruskysymyksiä luvuissa 8–10.

Bachin sovittamista muiden säveltäjien konsertoista päätin keskittyä hänen tekemiinsä urku- ja cembalosoituksiin Antonio Vivaldin viulukonsertoista. Näistä yhteensä yhdeksästä konserttosoituksesta kolme Bach on sovittanut uruille ja kuusi cembalolle. Syy tähän rajaukseen oli sekä käytännöllinen että musiikillinen. Käytännöllisyyden kannalta oli oleellista, että sovitusten pohjana olevat Vivaldin konserttojen partituurit ovat helposti saatavilla. Myös yhden säveltäjän konserttojen suurehko määrä antaa monipuolisemman mahdollisuuden tarkastella Bachin sovittamistapoja kuin eri säveltäjien yksittäisistä konsertoista tehdyt sovitukset. Musiikillisesti Bachin kosketisoitinsovitukset nimenomaan Vivaldin konsertoista ovat monella tapaa kiinnostavia jo siksi, että Vivaldilla oli suuri vaikutus Bachin omaan sävellystyylisiin esimerkiksi ritornello-muodon osalta.

Sovitustekniikoita tarkasteltaessa on aina tärkeää verrata sovitusta alkuperäiseen teokseen. Vertasin yksityiskohtaisesti Bachin urku- ja cembalokonserttosoituksia Vivaldin konserttojen partituureihin. Näin oli mahdollista havaita alkuperäisten konserttojen ja niiden sovitusten yhtäläisyyksiä ja eroja. Sovitusanalyysi oli pohjimmiltaan kaikkein pienimpienkin erojen havainnointia ja myöhemmin niiden kategorisointia.

Pienimpiä eroja Vivaldin viulukonserttojen ja Bachin niistä tekemien sovitusten välillä ovat yksittäiset poikkeavat nuotit, joskus vain yksi ainoa ääni laajemmassa melodisessa kontekstissa. Hiukan suurempia Bachin tekemiä muutoksia ovat yksittäisten kuvioiden muutokset, esimerkiksi sekvensseissä. Merkille pantavaa on myös harmonioiden tai sointukäännösten eroavaisuus joissakin yksittäisissä kohdissa. Sovitusteknisesti laajempia muutoksia ovat Bachin lisäämät kokonaan itsenäiset melodiset ja samalla kontrapunktit äänet Vivaldin yksinkertaisempaan tekstuuriin. Viimeksi kuvatut muutokset sijoittuvat mielestäni jo sovittamisen ja säveltämisen rajamaille, koska itsenäisen melodialinjan lisääminen sävellykseen muuttaa usein sen harmonista, satsillista ja rytmistäkin jäsentymistä. Bachin sovitukset ovat kuitenkin enemmän soituksia kuin sävellyksiä, koska ne pääpiirteissään mukailevat Vivaldin konserttoja uskollisesti.

Bachin tekemiä sovitusteknisiä muutoksia esiintyy eniten detaljitason tasolla. Nämä muutokset ovat tavallisesti seurausta pyrkimisestä idiomaattisuuteen. Idiomaattisuudella tarkoitan tässä työssä uruille ja cembalolle ominaista ja luontevaa sovittamistapaa. Idiomaattisuuden voi jakaa karkeasti kahteen lajiin: tyyllilliseen ja soittotekniseen. Tyyllillinen idiomaattisuus on kyseessä silloin, kun sovitukseen tehdyt muutokset eivät olisi välttämättömiä. Tällaisia ovat esimerkiksi kontrapunktin tai koristeiden lisääminen. Soittotekninen idiomaattisuus

puolestaan johtuu suoraan soittimen tai soittotekniikan rajoituksista. Esimerkiksi soittimen ääniala pakottaa sovittajan joskus muuttamaan kuvioita, jotta ne olisivat soitettavissa. Myös kosketinsoittimille epäluontevien kuvioiden, kuten repetitioiden tai laajojen arpeggioiden, muuttaminen johtuu ensisijaisesti pyrkimisestä soittotekniseen idiomaattisuuteen.

Analyysipohjatyössäni, jossa vertailin yksityiskohtaisesti Vivaldin konserttoja Bachin urku- ja cembalosoituksiin, käytin Bachin sovitusten kohdalla Bärenreiterin editioita (Bach 2000, Bach 2009a, Bach 2009b ja Bach 2009c). Vivaldin op. 3 konserttojen analyysissä käytin apuna Doverin laitosta (Vivaldi 1999). Vertasin sitä myös näköispainoksen stemmakirjoihin (Vivaldi 1711). Opus 4:ään sisältyvissä konsertoissa turvauduin näköispainoksen stemmakirjoihin (Vivaldi 1716/1725) sekä moderneihin partituureihin (Vivaldi 2003 ja Vivaldi 2014). Myös konsertosta op. 7 nro 8 käytin partituuria (Vivaldi 1894). Konsertosta D-duuri, RV 208 ”Grosso Mogul” käytin poikkeuksellisesti kahta eri editiota: ensimmäisen ja kolmannen osan analyysipohjatyöni Eulenburgin pienoispertituurin avulla (Vivaldi 1961) ja toisen osan Malipieron edition avulla (Vivaldi 1977). Menettelin näin siksi, että Malipieron edition toinen osa on sama kuin Bachin sovituksessa, kun taas Eulenburgin editiossa julkaistu toinen osa on täysin erilainen.

Oman sovitukseni pohjana käytin Doverin editiota Vivaldin konsertosta op. 8 nro 7 (Vivaldi 1995). Vertasin sitä ensin yksityiskohtaisesti näköispainoksen stemmakirjoihin (Vivaldi 1725). Koska merkittäviä eroja ei ollut, Doverin partituuri oli luonteva valinta sovitukseni pohjaksi pelkkien stemmojen käyttämisen sijasta. Kyseinen partituuri on kirjallisen työni liitteessä.

Tekemissäni nuottiesimerkeissä olen systematisoinut Vivaldin soitinnuksen seuraavasti: sooloviulu tai -viulut on merkitty Vl. Solo tai Solo, muut viulut esimerkiksi Vl. 1–4, mikäli kaikki neljä viulua soittavat tai esimerkiksi Vl. 1, 3 silloin, kun viulut 1 ja 3 soittavat. Alttoviulun olen merkinnyt aina Vla., riippumatta siitä, onko niitä yksi vai kaksi.<sup>1</sup> Basso continuo on merkinnyt B.c.-lyhenteellä. Kenraalibassonumeroinnit olen ottanut sekä moderneista editioista että toisinaan myös näköispainosten basso continuo -stemmakirjoista. Olen merkinnyt muutamat, lähinnä kromaattisia muunnoksia ilmaisevat lisäykseni hakasulkuihin.<sup>2</sup> Joskus sello soittaa myös sooloja erillään basso continuoista. Tällöin olen merkinnyt sen Vc. Solo. Olen myös pelkistänyt partituuria niin paljon kuin mahdollista. Muun muassa Vivaldin opus 3:n konsertoissa on kahdeksan erillistä stemmaa, mutta käytännössä tekstuuri on harvoin yli 4-äänistä. Esimerkiksi 4-äänisen orkesterisatsin olen notatoinut neljälle viivastolle.

<sup>1</sup> Vivaldin op. 3 sisältää kaksi stemmakirjaa alttoviuluille. Nämä kuitenkin soittavat unisonossa, joten alttoviulujen määrällä ei ole satsin kannalta merkitystä.

<sup>2</sup> Nämä erilliset 1700-luvun alussa julkaistut basso continuo -stemmakirjat on varustettu kenraalibassonumeroinneilla, jotka eivät ole peräisin Vivaldilta vaan kustantajalta. Ne eivät aina ole täysin kattavia tai edes systemaattisia. Toisinaan niissä on numeroimattomia tahteja, joissa on selvästi tarkoitus soittaa esimerkiksi soinnun terssikäänöksiä (perusmuotoisen sijaan). Joissain soinnuissa ei ole kirjoitettu terssin kromaattista muutosta ilmaisevaa merkkiä silloinkaan, kun terssi on selvästi tarkoitus soittaa sävellajin etumerkeistä poiketen. Kriittistä tämä on kenraalibassonsoittajan näkökulmasta silloin, kun kromaattista muutosta ei ole mahdollista päätellä stemmasta ilman partituuria.

## 1.1 Sovittaminen

Sovitus (englanniksi arrangement ja transcription, saksaksi Bearbeitung) on käsitteenä hyvin monivivahteinen. Sovituksella tarkoitetaan usein uudelleenmuokkausta teoksesta siten, että sen alkuperäinen soitinkokoonpano on korvattu jollakin toisella. Joskus sovitus on tehty myös samalle soittimelle tai soitinryhmälle kuin alkuperäinen teos. Tällöin sovitus on eräänlainen teoksen vaihtoehtoinen versio. Keskeistä sovituksessa on olemassa olevan musiikillisen materiaalin työstäminen uuteen muotoon. Sovituksia on tehty aikojen saatossa hyvin eri tavoilla ja erilaisiin käyttötarkoituksiin. Esimerkiksi 1500–1600-luvuilla oli tavallista sovittaa vokaalimusiikkia soittimille. Näitä sovituksia kutsuttiin intabulaatioiksi. Niille oli tyyppillistä soittimellisten kuvioiden ja erilaisten ornamenttien runsas lisääminen sekä tekstuurin polyfonisen ja vakiona pysyvän äänimäärän vaihtelu muun muassa dynamiikan ja suuremman vaihtelun saavuttamiseksi. (Boyd 28.2.2013.)

Sovituksella on kontekstista riippuen hyvin erilaisia merkityksiä. Englannin kielessä sovitamiselle onkin kaksi usein synonyymeinä käytettyä termiä, transcription ja arrangement. Groven musiikkitietosanakirja kuitenkin määrittelee ne hiukan toisistaan poikkeaviksi seuraavasti: varsinkin USA:ssa on toisinaan tapana nimittää vapaita sovituksia termillä arrangement, kun taas transcription-termillä viitataan uskollisempaan sovitukseen alkuperäisestä teoksesta. (Arrangement 17.2.2011.)

Myöhäisbarokin aikana 1600–1700-lukujen vaihteessa sovittiin paljon soitinmusiikkia, erityisesti silloin muodissa olleita konserttoja. Soitinidiomaattisuuden kehityksen myötä säveltäjät alkoivat vähitellen säveltää teoksiaan tarkemmin määrätyille soittimille, minkä seurauksena niitä ei voinut aina suoraan siirtää jollekin toiselle soittimelle. Hyvä esimerkki tästä ovat Vivaldin viulukonsertot, jotka ovat usein niin idiomaattisia viululle, että niiden tekstuuria, erityisesti kuvioita, ei voi aina sellaisenaan siirtää esimerkiksi huilulle tai oboelle. Samaa musiikillista materiaalia sovittiin eri soittimille ja soitinkokoonpanoille. Hyvin tavallista oli myös, että säveltäjät lainasivat omia aikaisempia teoksiaan sovittaen niitä eri käyttötarkoituksiin sopiviksi. Monet säveltäjät sovittivat myös toisten säveltäjien musiikkia. Esimerkiksi Francesco Geminiani sovitti Arcangelo Corellin op. 3 triosonaatit ja op. 5 viulusonaatit concerto grossoiksi, ja Charles Avison puolestaan sovitti joitakin Domenico Scarlattin cembalosonaatteja konsertoiksi jousiorkesterille. (Boyd 28.2.2013.) Yleisesti musiikin ”lainaamista” toisilta säveltäjiltä pidettiin hyväksyttävänä ja jopa kunnioituksen osoituksena, toisin kuin vaikkapa nykyään. Seuraavassa luvussa tarkastelen hiukan Weimarin hovissa vallinnutta konserttojen sovitustraditiota.

### 1.1.1 Historiallista taustaa Bachin kosketinsoittimille tekemille konserttosovituksille

Weimarissa Johann Sebastian Bach ja Johann Gottfried Walther (1684–1748) tekivät uruille ja cembalolle sovituksia useiden eri säveltäjien konsertoista. Antonio Vivaldin Amsterdamissa vuonna 1711 julkaistu 12 viulukonserttoa sisältävä kokoelma *L'Estro armonico, op 3* kulkeutui nuoren prinssin Johann Ernstin (1696–1715) välityksellä Weimarin hoviin, jossa soitettiin paljon italialaista musiikkia. Johann Ernst oli helmikuusta 1711 heinäkuuhun 1713 saakka Utrechtissa ja poikkesi Amsterdamissa hankkimassa italialaista musiikkia Weimarin hoville (Williams 2008, 202). Christoph Wolff arvelee, että hän mahdollisesti tapasi Amsterdamissa sokean urkurin, Jan Jacob de Graafin, joka oli tunnettu uusimpien ja muodissa olevien italialaisten konserttojen urkusovituksistaan. Graafin tapa sovittaa konserttoja uruille saattoikin tarjota epäsuoran sovitusmallin

Weimarissa samaan aikaan toimineille Bachille ja Waltherille. (Wolff 2001, 126.) Prinssi oli selvästi innostunut italialaisista konsertoista, ja hän sävelsi monia omia konserttojaan italialaiseen tapaan. Bach puolestaan sovitti myös kaksi Johann Ernstin konserttoa. Werner Breigin mielestä Bach yrittikin hienovaraisesti opettaa nuorelle prinssille sävellystä korjaamalla tämän konserttojen sävellysteknisiä puutteita omissa sovituksissaan. (Breig 2010, 161–162.) Konserttojen sovittaminen näyttää Saksassa keskittyneen ennen kaikkea 1710-luvun Weimariin ja sen hoviin.<sup>3</sup>

Bach sovitti uruille viisi konserttoa ja cembalolle 16 tai 17 konserttoa. Kaksi Johann Ernstin konserttoa Bach sovitti sekä cembalolle että uruille (tosin C-duuri-konsertosta Bach sovitti vain sen ensimmäisen osan uruille). Bachin urkusovituksista kolme ja cembalosovituksista kuusi perustui Vivaldin konserttoihin. Waltherilta on säilynyt 14 konserttosovitusta kosketinsoittimille 11 eri säveltäjän konsertoista. Kiinnostavasti vain yksi näistä on sovitus Vivaldin konsertosta.<sup>4</sup> Bachin ja Waltherin sovittamistavat poikkesivat toisistaan selvästi. Vaikka molemmat olivat varsin uskollisia alkuperäisen teoksen rakenteellisille piirteille kuten harmonioille ja tematiikalle, oli Walther selvästi uskollisempi myös tekstuuria kohtaan. Waltherin konserttosovitukset näyttävätkin visuaalisesti usein lähes konserttojen kosketinsoitinreduktioilta. Bach sen sijaan muuttaa usein kuvioita kosketinsoittimille idiomaattisemmiksi, joskin myös Bachin konserttosovitusten tekstuuri poikkeaa ajan tavallisesta saksalaisesta kosketinsoitintekstuurista sisältäen paljon muun muassa repetitioita ja sormiovaihdoksia. Bach lisää sovituksiinsa usein kontrapunktisia elementtejä ja koristelee esimerkiksi joidenkin hitaiden osien yksinkertaisia melodioita kirjoittamalla diminuutiot ulos.

Erilaisia spekulatioita on aikojen saatossa esitetty erityisesti Bachin konserttosovitusten käyttötarkoituksesta ja syntyajankohdista. Ensimmäisen Bach-elämäkerran kirjoittaja Johann Nikolaus Forkel piti Bachin konserttosovituksia Vivaldin konsertoista lähinnä keinona, jolla Bach itse oppi säveltämisestä ja sovittamisesta. Forkelin mukaan Bach sai Vivaldin konserttoja tutkimalla musiikillisia ideoita niiden muodosta ja muista tyylipiirteistä.<sup>5</sup> Näiden teosten sovittaminen kosketinsoittimille puolestaan vaati Bachilta aivotyötä, jonka tuloksena hän saattoi itse soittaa näitä orkesteriteoksia kosketinsoittimilla. (Forkel [1802], 71.) Hans-Joachim Schulze (1972) puolestaan oli sitä mieltä, että Bach teki kaikki urku- ja cembalosovituksensa muiden säveltäjien konsertoista heinäkuun 1713 ja heinäkuun 1714 välillä prinssi Johann Ernstin toimeksiannosta. Hänen mukaansa nämä konserttosovitukset olivat käytännöllisiä virtuoositeoksia pikemminkin kuin oppisävellyksiä. (Williams 2008, 202.) Peter Williams pitää tätä Schulzen näkemystä

<sup>3</sup> Weimarin hovissa oli Klaus Beckmannin mukaan 99 konserttokokoelmaa (sykliä) painettuja teoksia ja vielä 37 muuta kokoelmaa saatavilla olevina käsikirjoituksina. Tämä selittää hänen mielestään Bachin ja Waltherin kosketinsoitinsovitusten suuren määrän. (Beckmann 1998, 6.)

<sup>4</sup> Walther väitti Johann Matthesonille 28.12.1739 lähettämässään kirjeessä tehneensä peräti 78 konserttosovitusta kosketinsoittimille. Klaus Beckmann laskee eri laskutavoilla puuttuvien konserttosovitusten määrää. Mikäli luku 78 viittaa kokonaisuun konserttoihin, niitä olisi hävinnyt 64. Jos Waltherin lukumäärä taas viittaa konserttojen yksittäisten osien summaan, silloin niistäkin olisi kadonnut 35. (Beckmann 1998, 6.)

<sup>5</sup> Christoph Wolff on tutkinut Vivaldin vaikutusta Bachiin juuri ”musiikillisen ajattelun” näkökulmasta. Hän päätyy siihen lopputulokseen, että Vivaldilla oli hyvin selkeärajainen ja omintakeinen sävellystyylily, joka ei rajoittunut teemojen ja motiivien tasolle vaan paljolti myös kontrapunktisuuteen ja muihin sävellystekniikoihin. Vivaldi hallitsi toisaalta yksinkertaisen ja toisaalta rationaalisen sävellystavan. Hän osasi yhdistää nämä puolet *L'Estro armonico* -kokoelmassaan siten, että balanssi tyylikkyyden ja sävellysteknisen korrektiuden välillä oli toimiva. Bach osasi puolestaan soveltaa tätä musiikillista ajattelua abstraktilla (tai absoluuttisella) tavalla, mikä tuotti puhdasta musiikkia musiikin omilla ehdoilla. (Wolff 1999, 83.)

epäuskottavana monesta syystä. Hänen mielestään on vaikea kuvitella, että Bach olisi tehnyt kaikki cembalo- ja urkusovituksensa 12 kuukauden aikana. Toiseksi hän ei usko, että musiikkimaku Weimarin hovissa olisi muuttunut yhtäkkiä vuonna 1713 siten, että siellä olisi alettu soittaa juuri silloin Vivaldia, ja vuotta myöhemmin prinssin lähtiessä jälleen matkalle, olisi italialaisen musiikin soittaminen loppunut kuin seinään. (Williams 2008, 202.) Williams spekuloi toisaalla myös sillä, että protestanttisissa Alankomaissa oli mahdollista kuulla uruilla soitettuna italiaisia konserttoja, ja Bach saattoi olla tästä tietoinen nuoren prinssin välityksellä. Prinssi mitä todennäköisimmin hankki konsertot erillisinä stemmakirjoina. Williams pitääkin varsin oletettavana, että prinssin opettaja Walther ja hoviurkuri Bach kirjoittivat nämä konsertot soittajan kannalta käytännöllisempään muotoon (sovitukseksi). (Williams 2009, 86–87.) Samoilla linjoilla on myös Klaus Beckmann, jonka mielestä konserttosovitukset olivat virtuoosisuudessaan vaikuttavia vaihtoehtoisia versioita konserttojen tavallisille orkesteriversioille (Beckmann 1998, 7). Werner Breigin mukaan Bachin hoviurkurin työnkuvaan kuului esittää kosketinsoitinsovituksia konsertoista (Breig 2010, 161). Mielestäni edellä mainitut spekulatiot toisaalta Bachin konserttojen syntyajankohdista ja toisaalta niiden käyttötarkoituksesta kuvastavat sitä epämääräisyyttä, joka liittyy näihin konserttosovituksiin. Tuntuu varsin todennäköiseltä, että Vivaldia soitettiin Weimarin hovissa jo ennen vuotta 1713 ja että Bach alkoi vähitellen sovittaa prinssin lähettämiä konserttoja cembalolle ja uruille. Näiden sovitusten suurehko määrä ja niiden sovitustekninen erilaisuus antaisi olettaa, että ne on tehty useamman kuin yhden vuoden aikana.

## 1.2 Antonio Vivaldin viulukonserttojen muodosta

Termillä konsertto oli Vivaldin aikana monia eri merkityksiä. Sillä voitiin tarkoittaa yhdessä soittamista kamarimusiikilliseen tapaan tai sitten iloista kilvoittelua solistin ja orkesterin välillä. (Talbot 2000, 107.)

Antonio Vivaldin konsertot ovat tavallisesti kolmiosaisia noudattaen järjestystä nopea – hidas – nopea. Seuraavassa käsittelen nopeissa ääriosissa tavallisesti vallitsevaa ritornello-muotoa hyvin yleisellä tasolla, nopeissa osissa vuorottelevien tutti- ja soolotaitteiden ominaisuuksia sekä hitaiden osien ja päätösosien yleispiirteitä. Esitetyt ajatukset pohjautuvat Michael Thomas Roederin Vivaldin konserttoja käsittelevään lukuun ja sen jaotteluun (Roeder 1994, 45–63).

### 1.2.1 Ritornello-muoto

Suurin osa Vivaldin konserttojen aloitusosista on ritornello-muotoisia.<sup>6</sup> Tällä tarkoitetaan ritornellojen ja soolotaitteiden vuorottelua toistuvien periaatteiden mukaisesti (ks. taulukko 1.1). Tässä taulukossa esitetty muoto ei ole kiveen hakattu, mutta se havainnollistaa tyypillistä Vivaldin ritornelloa hyvin. Ritornello-taitteet soitetaan tavallisesti tutina (myös solisti tai solistit soittavat mukana), kun taas soolo-taitteissa yleensä vain osa orkesterista säestää solistia. Ritornello- ja soolotaitteiden vuorottelu on siis tavallisesti tutti- ja soolovuorottelua, jolloin tekstuurikin on niissä erilaista.

<sup>6</sup> Ritornello-muoto oli lähes automaattinen muotoratkaisu Vivaldin konserttojen ensimmäisissä ja useimmissa viimeisissäkin nopeissa osissa. Vaihtoehtoja ritornello-muodolle oli tosin neljä: fuuga, läpisävelletty muoto, kaksiosainen muoto ja variaatiomuoto. (Talbot 2000, 111.)

Ritornellot koostuvat melko systemaattisesta musiikillisesta materiaalista, joka toistuu eri sävellajeissa. Ensimmäinen ja viimeinen ritornello ovat aina toonikasävellajissa (I). Sen sijaan keskellä olevat ritornellot ovat tavallisesti muissa, esimerkiksi dominanttisävellajissa (V) tai mollikonserittojen kohdalla rinnakkaissävellajissa (III). Ritornelloille on ominaista melko pysyvä tonaalinen jäsentyminen toisin kuin selvästi moduloivammille ja myös tekstuuriltaan vapaammille soolotaitteille. Tavallista on sekä temaattisen että tekstuurillisen (tutti-)materiaalin toistuminen.

**Taulukko 1.1.** *Vivaldin ritornello-muoto Roederin mukaan (Roeder 1994, 49)*<sup>7</sup>.

Taite	Ritornello 1 (tutti)	Soolo 1	Ritornello 2 (tutti)	Soolo 2	Ritornello 3 (tutti)	Soolo 3	Ritornello 4 (tutti)
Sävellaji (sointuaste)	I	I–V (III, jos teos mollissa)	V (III, jos teos mollissa)	moduloi-vaa	eri sävellajeja, joskin VI melko yleinen	VI–I	I

### 1.2.2 Ritornello-taitteet

Ritornellot soitetaan tavallisesti tuttina. Niiden temaattinen materiaali antaa koko osalle sen ominaisen luonteen. Ensimmäinen ritornello on vakaa sävellajin suhteen. Se muodostuu useimmiten kolmisointu- tai asteikkokuvioista tai näiden yhdistelmistä.

Ensimmäisen tutti-taitteen soitinnus vaihtelee Vivaldilla suuresti, vaikkakin tekstuuri on tavallisesti homofonista. Poikkeuksina ovat jotkut fuugamaiset alkutaitteet. Vivaldi käyttää esimerkiksi unisonoa ja erilaisia rytmisiä efektejä alkuritornelloissa. Melodiakulut perustuvat usein asteikoille ja kolmisoinnuille, usein vielä varsin monotoniseen ja jopa banaaliin tapaan.

Ritornellot ovat yleensä harmonisesti varsin vakaita. Ne ovat eräänlaisia tukipylväitä, jotka mahdollistavat soolotaitteiden vapaamman ja rönsyilevämmän tyylin.

### 1.2.3 Soolotaitteet

Vivaldin konserttojen nopeiden osien soolotaitteet ovat selvästi ritornelloja konsertoivampia. Niissä solisti tai solistit soittavat usein joko pelkän basso continuo säestyksellä tai esimerkiksi viulujen ja alttoviulujen säestyksellä ilman basso continuoa. Joskus soolotaitteissa voi paikallisesti säestää myös koko orkesteri, esimerkiksi erilaisten kaikutehujen yhteydessä. Soolotaitteet ovat monin tavoin ritornelloja vapaampia niin

<sup>7</sup> Tämä taulukko on suomennokseni Roederin taulukosta. Olen kuitenkin asetellut alkuperäisen taulukon eri lailla ja jättänyt kolmannen, motiiveja käsittelevän sarakkeen pois. Motiiveilla tarkoitetaan konserttojen yhteydessä sellaisia muodollisia rakennuspalikoita kuten erilaisesta kuvioituksesta ja tekstuurista koostuvia fraaseja, jotka toistuvat eri ritornelloissa. Kaikki ensimmäisen ritornellon motiivit eivät yleensä toistu, vaan Vivaldi ottaa niistä vain joitakin muihin ritornello-taitteisiin. Hän lyhentää ritornelloja myös jättämällä motiiveja välistä pois. Koska Bachin sovituseriaatteisiin keskittyvässä kirjallisessa työssäni Vivaldin konserton yksityiskohtaista analyysia tärkeämpää on keskittyä Vivaldin konserttojen ja Bachin niistä tekemien sovitusten tekstuurillisiin eroihin, jätän Vivaldin ritornello-muodon kannalta tärkeät motiivit tässä tarkemmin käsittelemättä. Yleisesti ottaen tutti- ja soolotaitteiden vuorottelu on näitä motiiveja paljon tärkeämpää työni kannalta.

kuvioinneiltaan kuin temaattiselta materiaaliltaankin. Kontrastina ritornelloille tämä soolotaitteiden temaattinen materiaali ei yleensä toistu kovin systemaattisesti soolotaitteesta toiseen, vaan sen tekstuuri on usein varsin vapaata ja vaihtelevaa. Yleisesti Vivaldin soolotaitteille on ominaista ritornello-taitteita selvästi suurempi virtuoosisuus soolosoittimilla. Tekstuuriltaan soolotaitteet ovat tavallisesti ritornelloja ohuempia, usein 2-äänisiä.

Toisinaan soolo- ja tutti-taitteet vuorottelevat jopa tahdeittain retorisesti painokkaissa kohdissa. Tällöin ne keskeytyvät hetkeksi koko orkesterin mukaan tullessa ja jatkuvat sen jälkeen.

Yksi Vivaldin keksinnöistä, jolla tuli olemaan suuri merkitys konserton myöhemmässä historiassa, oli soolokadenssin sijoittaminen juuri ennen viimeistä ritornelloa. Vivaldin nopeiden osien viimeisen soolotaitteen loppupuolella saattoi olla bassossa urkupiste, jonka ylle soolokadenssi rakentui. Tästä oli vain lyhyt matka esimerkiksi Pietro Locatellin säestyksettämiin, pitkiin soolokadensseihin. (Talbot 2005, 46.)

#### 1.2.4 Hitaat osat

Nopeista konserton ääriosista poiketen hitaat osat eivät yleensä ole ritornello-muotoisia. Hitailla osilla ei ole mitään vakiintunutta muotoa. Roeder esittää luvussaan neljä erilaista Vivaldin hitaan osan tyyppiä. Ensimmäinen näistä on pitkä cantabile- tai laulunomainen osa, jossa solistia säestää vain basso continuo. Toinen, hiukan yleisempi tyyppi on sellainen cantabile-sooloviulumelodia, jota kehystävät tutina soitettava alku- ja loppusoitto. Kolmas kategoria perustuu mottomaiseen alkuteemaan Albinonin tapaan. Viimeisenä tyyppinä Roeder mainitsee harvinaisemman, basso-ostinatolle tai groundille rakentuvan hitaan osan.

Vivaldin hitaiden osien harmoniat ja nyansoinnit ovat usein tunnelmallisia ja hienostuneita. Soitinnus on myös värikästä riippuen osan karakterista. Toisinaan hidas osa on musiikillisesti konserton painokkain. Usein sooloviulumelodiat ovat yksinkertaisia, sillä 1700-luvun viulitit osasivat improvisoida koristeita näihin melodioihin. Esittäjä ”loi” tällöin teoksen uudelleen esityksestä toiseen, oman musiikillisen makunsa mukaan. Nuottiesimerkissä 1.1 nähdään alkukatkkelma tyypillisestä Vivaldin hitaasta osasta, jossa yksinkertaista sooloviulun melodiaa säestää vain basso continuo.

**Nuottiesimerkki 1.1.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille g-molli, op. 4 nro 6 (RV 316), 2. osa, tahdit 1–5.

The image shows a musical score for Violin Solo and Basso Continuo (B.C.) from Vivaldi's Concerto for Violin and Orchestra in G minor, Op. 4 No. 6, measures 1-5. The Violin Solo part is in G minor, 3/4 time, and the B.C. part is in the same key and time. The score shows the beginning of the piece with a slow tempo. The B.C. part features a simple harmonic accompaniment with a bass line that includes a chromatic descent in the third measure.

### 1.2.5 Konserttojen päätösosien piirteistä

Konserttojen päätösosat ovat ritornello-muodon osalta ensimmäisten osien kaltaisia, mutta niitä tanssillisempia ja leikkisämpiä. Monet ovat hyvin nopeita ja lyhyitä osia, ja ne ovat usein 3-jakoisia. Tutti-jaksojen tekstuuri on kamarisonaattien tapaan usein 3-äänistä ja homofonista.

### 1.2.6 Vivaldin elinaikana julkaistut konserttokokoelmat

Vivaldi julkaisi yhteensä kaksitoista kokoelmaa, joista yhdeksän sisälsi konserttoja (ks. taulukko 1.2). Näistä yhteensä 53 oli sooloviululle, viisi kahdelle sooloviululle (joissa kahdessa on myös sello-obligato), neljä neljälle sooloviululle (näistä kolmessa on sello-obligato), kolme soolo-oboelle ja kaksi vaihtoehtoisesti sooloviululle tai -oboelle ja orkesterille. (Roeder 1994, 51.)

Erityisen merkittävä ja laajalle Eurooppaan levinnyt oli ensimmäinen julkaistu konserttokokoelma, *L'Estro armonico, op. 3*. Tämä kokoelman nimi viittaa harmoniseen keksintään tai kekseliäisyyteen. Toinen hyvin merkittävä konserttokokoelma oli op. 8, johon sisältyvät muun muassa *Neljä Vuodenaikaa*. Tämä opus sisältää useita ohjelmallisia konserttoja. Se on myös teknisesti op. 3:aa haasteellisempi, varsinkin solisteille.

**Taulukko 1.2.** Vivaldin elinaikana julkaistut yhdeksän konserttokokoelmaa (Roeder 1994, 47).

	Kokoelman nimi	Julkaisuaika ja -paikka ja kustantaja	Kokoonpano
Opus 3	L'estro armonico	Amsterdam: E. Roger, n. 1711–1712	12 konserttoa yhdelle, kahdelle ja neljälle viululle, jotkin varustettu sello-obligatolla
Opus 4	La Stravaganza	Amsterdam: E. Roger, n. 1712–1715	12 konserttoa sooloviululle
Opus 6	VI Concerti a 5 stromenti	Amsterdam: J. Roger, n. 1716–1717	6 konserttoa sooloviululle
Opus 7	Concerti a 5 stromenti	Amsterdam: J. Roger, n. 1716–1717	10 konserttoa sooloviululle ja kaksi soolo-oboelle
Opus 8	Il cimento dell'armonia e dell'invention concerti a 4 e 5	Amsterdam: Le Cène, n. 1725	12 konserttoa sooloviululle (joista kaksi vaihtoehtoisesti oboelle)
Opus 9	La cetra concerti	Amsterdam: Le Cène, 1727	11 konserttoa sooloviululle ja yksi kahdelle viululle
Opus 10	VI Concerti	Amsterdam: Le Cène, n. 1729–1730	6 konserttoa soolohuilulle
Opus 11	6 Concerti	Amsterdam: Le Cène, n. 1729–1730	5 konserttoa sooloviululle ja yksi soolo-oboelle
Opus 12	6 Concerti	Amsterdam: Le Cène, n. 1729–1730	5 konserttoa sooloviululle ja yksi ripienokonsertto

### 1.3 Bachin uruille ja cembalolle tekemät sovituksset muiden säveltäjien konsertoista

Bach sovitti saksalaisten ja italialaisten säveltäjien konserttoja uruille yhteensä viisi ja cembalolle laskutavasta riippuen joko 16 tai 17. Kahdesta konsertosta on versiot sekä

pelkälle sormiolle että kahdelle sormiolle ja jalkiolle.<sup>8</sup> Uruille Bach sovitti kolme Vivaldin ja kaksi prinssi Johann Ernstin konserttoa. Soolocembalolle Bach sovitti kuusi Vivaldin, kaksi Marcellon<sup>9</sup>, yhden Giuseppe Torellin, yhden Georg Philipp Telemannin ja neljä prinssi Johann Ernstin konserttoa. Kolmen konserton alkuperäiset säveltäjät ovat jääneet tuntemattomiksi. Seuraavissa luvuissa käsittelen Bachin uruille ja cembalolle sovittamien Vivaldin konserttojen joitakin yleispiirteitä.

### 1.3.1 Tässä työssä tarkasteltavina olevat Bachin kosketinsoitinsovitukset Vivaldin viulukonsertoista

Bach sovitti kosketinsoittimille kaiken kaikkiaan kymmenen Vivaldin yhdelle tai useammalle viululle säveltämää konserttoa. Kolme konserttoa hän sovitti soolouruille, kuusi soolocembalolle ja yhden neljälle cembalolle ja orkesterille.<sup>10</sup> Keskityn tässä kirjallisessa työssä näihin Bachin soolouruille ja -cembalolle sovittamiin konserttoihin (ks. taulukko 1.3). Annan taulukossa sekä Bachin sovituksen että Vivaldin konserton teostiedot. Viimeisessä sarakkeessa annan sävellajien vastaavuutta tai eroavuutta havainnollistavat tiedot.

#### *Taulukko 1.3. Bachin uruille ja cembalolle sovittamat Vivaldin viulukonsertot.*

Bachin sovitus	Soitin	Vivaldin konsertto	Sävellaji
Konsertto a-molli, BWV 593	urut	Konsertto a-molli kahdelle sooloviululle, op. 3 nro 8, RV 522	sama
Konsertto C-duuri, BWV 594	urut	Viulukonsertto D-duuri, lisänimeltään ”Grosso Mogul”, RV 208	D → C
Konsertto d-molli, BWV 596	urut	Konsertto d-molli kahdelle sooloviululle ja soolosellolle, op. 3 nro 11, RV 565	sama
Konsertto nro 1 D-duuri, BWV 972	cembalo	Viulukonsertto D-duuri, op. 3 nro 9, RV 230	sama
Konsertto nro 2 G-duuri, BWV 973	cembalo	Viulukonsertto G-duuri, op. 7 nro 8, RV 299	sama
Konsertto nro 4 g-molli, BWV 975	cembalo	Viulukonsertto g-molli, op. 4 nro 6, RV 316	sama
Konsertto nro 5 C-duuri, BWV 976	cembalo	Viulukonsertto E-duuri, op. 3 nro 12, RV 265	E → C
Konsertto nro 7 F-duuri, BWV 978	cembalo	Viulukonsertto G-duuri, op. 3 nro 3, RV 310	G → F
Konsertto nro 9 G-duuri, BWV 980	cembalo	Viulukonsertto B-duuri, op. 4 nro 1, RV 381	B → G

<sup>8</sup> Nämä molemmat ovat sovituksia prinssi Johann Ernstin konsertoista. Konsertto G-duuri on sovitettu uruille (BWV 592) ja cembalolle (BWV 592a). Konserton C-duuri Bach sovitti kokonaan vain cembalolle (BWV 984). Tämän konserton urkusovitus käsittää vain sen ensimmäisen osan (BWV 595).

<sup>9</sup> Marcello-nimi viittaa kahteen italialaiseen säveltäjään, Alessandro ja Benedetto Marcelloon. Mahdollisesti Bach ei konserttoja sovittaessaan edes tiennyt, että säveltäjiä oli kaksi. Konsertto nro 3 d-molli, BWV 974 on sovitus Alessandro Marcellon, ja konsertto nro 10 BWV 981 puolestaan sovitus Benedetto Marcellon konsertosta. (Schulenberg 2006, 130.)

<sup>10</sup> Viimeksi mainittu on konsertto a-molli, BWV 1065, joka on sovitus Vivaldin konsertosta neljälle sooloviululle ja orkesterille h-molli, op. 3 nro 10 (RV 580).

### 1.3.2 Bachin käyttämät lähteet hänen Vivaldi-sovitustensa pohjana

Bach käytti todennäköisesti vuonna 1711 Amsterdamissa julkaistuja Vivaldin op. 3 stemmakirjoja (yhteensä kahdeksan erillistä orkesteristemmaa). Opusten 4 ja 7 konserttoja ei ollut vielä julkaistu, mutta opuksen 7 konsertto nro 8 kiersi Weimarin muusikoiden keskuudessa. (Williams 2008, 201.) Bachilla on täytynyt olla viimeksi mainituista opuksista jotkin käsikirjoitusversiot (Schulenberg 2006, 123).

Vivaldin elinaikana julkaistuista konsertoista poikkeavat Bachin sovitukset ovat seuraavat: urkusovituksesta C-duuri ja cembalosituksesta nro 4 g-molli ja nro 9 G-duuri. C-duuri-urkusovitus poikkeaa julkaistusta Vivaldin op. 7 konsertosta erityisesti hitaan osan suhteen, joka on täysin erilainen. Siinä missä julkaistun konsertin hidas osa on *cantabile*-tyyppinen, on Bachin sovittamassa konsertossa erikoinen resitatiivimainen hidas osa. Myös ensimmäisen ja kolmannen osan uloskirjoitetut kadenssit puuttuvat tästä op. 7 julkaisusta.<sup>11</sup> Cembalositus nro 4 g-molli on ensimmäisen osan suhteen yhteneväinen Vivaldin julkaistun op. 4 konsertin kanssa. Toinen osa on hiukan erilainen ja kolmas täysin eri. Cembalositus nro 9 G-duuri on muodoltaan yhteneväinen vain ensimmäisen osan 28 alkutahdin osalta. Koko muu Vivaldin julkaistu konsertto on eri kuin Bachin käyttämä konsertin versio. (Schulenberg 2006, 124–127.)

Kiinnostavasti Bach poikkeaa op. 3 konserttojen sovituksissaan kahdessa kohdassa hieman Vivaldin muodosta. Urkukonsertossa d-molli Bach lisää ensimmäiseen osaan yhden tahdin imitaation seurauksena (tahti 10 Bachin sovituksessa, ks. nuottiesimerkki 6.7). Toinen konsertto, jossa Bach muuttaa hieman Vivaldin tahtirakennetta, on cembalositus C-duuri. Sen kolmannessa osassa Bach jättää yhden tahdin pois (Vivaldin konsertin tahdit 64–66 vastaavat Bachin sovituksen tahteja 64–65). Molemmilla on sama sointu näissä tahdeissa, joten Bachin tekemä muutos on merkittävä vain harmonisen rytmin kannalta, vaikkakin varsin huomaamaton.

### 1.3.3 Bachin kolme Vivaldi-sovitusta uruille

Bachin kolme uruille sovittamaa Vivaldin viulukonserttoa ovat tyyliltään varsin erilaisia. A-molli-urkukonsertto on tyyppinen 3-osainen konsertto. Sen hidas osa soitetaan kahdelta sormiolta ilman jalkiota. Ääriosat ovat nopeita ja sisältävät sormiovaihdoksia kaikille Bachin urkukonserttosovituksille ominaiseen tapaan.

C-duuri-urkukonsertto on kaikista Bachin sovittamista konsertoista pisin. Se on myös muodoltaan erikoinen ensimmäisen ja kolmannen osan pitkien ja hyvin epäurkumaisten soolokadenssien vuoksi. Molemmat kadenssit ovat pääasiassa 1-äänisiä. Toinen osa on resitatiivimainen lyhyine secco-sointuineen. Tämän konsertin rekisteröinnissä on Tagliavinin mukaan tarkoitus käyttää 4-jalkaista pohjaa soittaessa sivusormiolta (Rückpositivilta), jotta soiva ääniala on suhteessa ritornelloihin sama kuin Vivaldilla. (Tagliavini 2000, 243–248.) Tämä Vivaldi-urkusovitus on ainoa, jonka Bach on

<sup>11</sup> Luigi Ferdinando Tagliavini on tutkinut tämän ”Grosso Mogul” -viulukonsertin eri käsikirjoitusversioita. Niitä ovat Torinon, Schwerinin ja Friulin kirjastoissa olevat käsikirjoitukset. Näissä on lukuisia eroja sekä Vivaldin op. 7 nro 11 (RV 208a) julkaistuun konserttoon että Bachin sovitukseen verrattuna. Ainoa versio, joka vastaa kaikilta osiltaan Bachin sovitusta, on Torinon käsikirjoitus. Kiinnostavasti Schwerininin versiossa on konsertolle annettu lisänimi ”Grosso Mogul”. Tagliavini jopa arvelee, että konsertto ei olisi Vivaldin vaan toisen virtuoosin, Johann Georg Pisendelin, säveltämä. (Tagliavini 2000, 242 ja 252–253.)

transponoinut. Merkittävin syy transponoinnille lienee ollut viulun 3-viivaiseen oktaaviin sijoittuvien kuvioiden saaminen sopimaan paremmin urkujen äänialaan (ks. Bachin Weimarin urkujen erityispiirteitä käsittelevä alaluku 1.4).<sup>12</sup>

Bachin d-molli-urkusovitus on monin tavoin poikkeuksellinen hänen urkusovitustensa, ja yleisemminkin hänen urkuteostensa joukossa. Sen ensimmäisessä osassa Bach on antanut tarkkoja rekisteröintiohjeita urkukonserttosovitusensa sormiovaihdoiksi koskevien ohjeiden lisäksi (ks. alaluku 6.6 ja nuottiesimerkki 6.7 koko tästä ensimmäisestä osasta). Myös 5-osainen muoto on konsertolle epätavallinen. Toinen osa on vain 3-tahtinen transitiomainen Grave. Kolmas osa on puolestaan näyttävä ja kontrapunktinen fuuga.

#### 1.3.4 Bachin kuusi Vivaldi-sovitusta cembalolle

Bach sovitti kuusi Vivaldin konserttoa pelkälle sormiolle ilman jalkiota. Tämän voi tulkita tarkoittavan, että ne ovat sovituksia cembalolle, vaikkakin niitä voi soittaa myös uruilla. Myös nämä sovitukset ovat virtuoosisia. Osa niistä tosin on urkusovituksia vähemmän työstettyjä sovitusteknisesti. Esimerkiksi konserttojen nro 5 C-duuri ja nro 7 F-duuri hitaat osat Bach sovitti lähes sellaisinaan cembalolle. Toisaalta hän lisäsi tarkat uloskirjoitetut koristelut kahden muun Vivaldin konsertton hitaaseen osaan (konsertot nro 2 G-duuri ja nro 4 g-molli). Ensin mainittuun hän lisäsi uloskirjoitettujen ylä-äänien koristeluiden lisäksi myös koko osan käsittävän itsenäisen kontrapunktisen väliäänien.

### 1.4 Bachin Weimarin urkujen erityispiirteitä

Urut ovat kautta aikojen olleet yksilöitä. Erityisesti Saksassa urkujen rakennustavat vaihtelivat alueesta, rakentajasta ja soittimesta toiseen. Eteläsaksalaiset, keskisaksalaiset ja pohjoissaksalaiset urut poikkesivat ominaisuuksiltaan huomattavasti toisistaan Bachin aikaan. Bach soitti uransa aikana hyvin monenlaisia urkuja, joten yhtä ainoaa ”oikeaa” tai parhaiten sopivaa urkua Bachin koko urkutuotannolle olisi tuskin mahdollista löytää. Bach sävelsi suurimman osan urkumusiikistaan työskennellessään Weimarin hovissa vuosina 1708–1717. Kuten alaluvussa 1.1.1 nähtiin, myös Bachin uruille ja cembalolle tekemät sovitukset italialaisten ja saksalaisten säveltäjien konsertoista, mukaan lukien Vivaldi-sovitukset, ovat viime aikojen Bach-kirjoittajat ajoittaneet Weimarin vuoden 1713 puolivälin paikkeille (Schulenberg 2006, 118).

Bachilla oli Weimarissa käytössään mitä todennäköisimmin 24-äänikertaiset urut. Niissä oli kaksi sormiota ja jalkio. Ne sijaitsivat herttuan kappelissa korkealla parvella aivan katon rajassa, ns. Himmelsburgissa.<sup>13</sup> Urut oli alun perin rakentanut Ludwig Compenius vuosina 1657–1658. Niitä kuitenkin korjattiin ja muutettiin muun muassa vuosina 1707–1708 ja 1712–1714 muiden urkurakentajien toimesta. Urut tuhoutuivat Wilhelmsburgin palatsin palossa jo vuonna 1774, mutta niistä on kuitenkin säilynyt dispositio eli soittimen

<sup>12</sup> En käsittele joidenkin konserttojen transponoinnin syitä tässä työssä tämän tarkemmin, koska en joutunut transponoimaan omaa konserttosovitustani, jota käsittelem kirjallisen työni 2. osassa. Howard Shanet on kirjoittanut kiinnostavan, Bachin joidenkin sovitusten transponointia koskevan ja transponointiin johtaneisiin mahdollisiin syihin liittyvän artikkelin (Shanet 1950).

<sup>13</sup> Kappelin urkujen ääni oli historiallisten lähteiden mukaan vaikuttava. Ääni ikään kuin laskeutui taivaasta upeassa akustiikassa muistuttaen antiikin kuvitteellista enkelten konserttia. (Wolff 2001, 123.)

yleinen kuvaus sekä vuodelta 1658 että 1737.<sup>14</sup> Koska Bach teki sovituksensa Vivaldin konsertoista todennäköisesti näille uruille, on niiden erityispiirteitä syytä tarkastella lyhyesti. Taulukossa 1.4 oleva dispositio Weimarin uruista on otettu Christoph Wolffin ja Markus Zepfin kirjasta (Wolff & Zepf 2012, 93). Se on mielestäni luotettavimmalta vaikuttava saatavilla oleva dispositio näistä uruista.

**Taulukko 1.4.** *Weimarin urkujen dispositio Wetten mukaan vuodelta 1737 (II/24).*

<b>Im Unter-Clavier [I]</b>	<b>Im Ober-Clavier [II]</b>	<b>Im Pedal</b>
Principal 8´	Quintathön 16´	Gross-Untersatz 32´
Gedackt 8´	Principal 8´	Sub-Bass 16´
Violdigamba 8´	Gemshorn 8´	Violon-Bass 16´
Kleingedackt 4´	Gedackt 8´	Principal Bass 8´
Octava 4´	Octava 4´	Posaun-Bass 16´
Waldflöt 2´	Quintathön 4´	Trompetten-Bass 8´
Sesquialtera IV	Mixtur VI	Cornett-Bass 4´
Trompette 8´	Cymbel III	
	Glockenspiel	

Apulaitteet: tremolot sekä OW:llä että UW:llä, cymbeltähti  
Koppelit: sormiokoppeli ja jalkiokoppeli (OW/Ped)  
Ääniala (vuodesta 1708): sormioilla CD–c<sup>3</sup>, jalkiossa C–e<sup>1</sup>

Weimarin urkujen ääniala oli sormioilla CD–c<sup>3</sup>.<sup>15</sup> Jalkion ääniala oli aikakauden uruille poikkeuksellisen laaja, C–e<sup>1</sup>. Nykypäivään ei ole säilynyt yhtäkään saman ajan saksalaista soitinta, jonka jalkion ääniala olisi laajempi kuin C–d<sup>1</sup>. Kaikkein tavallisin ääniala esimerkiksi monissa Gottfried Silbermannin 2-sormioisissa uruissa oli sormioilla CD–c<sup>3</sup> ja jalkiossa vain CD–c<sup>1</sup>. Tällaisia säilyneitä soittimia on Saksassa edelleen useita.

Vaikka Weimarin hovin urut kokivat monia muutoksia Bachin Weimarin vuosien aikana ja niiden jälkeenkin, voitaneen vuoden 1737 dispositiosta päätellä ainakin jotain yleistä siitä soittimesta, jolla Bach soitti. Kaikkein silmiinpistäväntä on jalkion 32-jalkainen Gross-Untersatz<sup>16</sup>, joka tämän kokoluokan soittimessa on poikkeuksellinen.<sup>17</sup> Yleensä vain kaikkein suurimmissa soittimissa oli yksi tai joskus kaksi 32-jalkaista äänikertaa, eikä aina niissäkään. Muita pääpiirteitä ovat pääsormion (OW) perustuminen 16-jalkaiselle Quintathönille. Molemmilla sormioilla oli Principal 8´ ja Octava 4´, jotka ovat urkujen viulumaisia perusäänikertoja. Pääsormiolla oli mahdollista saada pleno-rekisteröinti, johon kuuluvat principal-perusäänikerrat ja sointikruunut (Mixtur VI ja Cymbel III). Sivosormiolla ei ollut ollenkaan sointikruunua, ainoastaan Sesquialtera IV. Sitä käytetään tavallisesti kuitenkin soolorekisteröinneissä, ei plenossa. Hieman silmiinpistävää on, että kummallakaan sormiolla ei ollut 2-jalkaista Octavaa tai edes kvinttiäänikertaa 2 2/3´.

<sup>14</sup>Weimarin herttuan kappelin urkujen vuoden 1737 dispositio Wetten mukaan (Wolff & Zepf 2012, 93).

<sup>15</sup> Merkintätapa CD–c<sup>3</sup> tarkoittaa sitä, että C:n ja D:n välistä puuttuu Cis-kosketin. Koskettimisto on kromaattinen vasta D:stä ylöspäin. Tämä oli hyvin tyypillistä Bachin ajan uruissa. Koska Cis-duurissa olevia sävellyksiä ei juuri ollut eikä Cis-ääntä olisi tarvittu edes sointukäännösten pohjana, olisi ollut turhaa käyttää paljon pillimateriaalia tätä matalaa ääntä varten.

<sup>16</sup> Huomio, jonka mukaan Schrammek (1985, 1988) arvelee, että Untersatz 32´ lisättiin urkuihin vuosien 1707–1708 uudelleenrakennuksen aikana (Wolff & Zepf 2012, 93).

<sup>17</sup> Yksi harvoista urkusävellyksistä, joissa Bach antaa tarkkoja rekisteröintiin liittyviä ohjeita, on d-molli-urkukonserton BWV 596 ensimmäinen osa. Siinä Bach ehdottaa lisäämään jalkioon 32-jalkaisen äänikerran tahdissa 20. Mitä ilmeisimmin tämä sovitus on tarkoitettu juuri Weimarin palatsin uruille.

Jalkiossa oli 32-jalkaisen äänikerran lisäksi kaksi 16-jalkaista ja yksi 8-jalkainen huuläänikerta (Principal-Bass 8´) sekä peräti kolme kieliäänikertaa (16´, 8´ ja 4´). Koppeleita uruissa oli kaksi: jalkiokoppeli pääsormioon (OW:lle) ja sormiokoppeli (sivusormio koplautui pääsormiolle).

Mielenkiintoista näiden urkujen dispositiossa Bachin konserttositusten kannalta on myös se, että niissä ei ollut selkäpillistöä eli Rückpositivia (RP). Vuoden 1658 dispositiossa<sup>18</sup> oli Seitenpositiv (sivupillistö) ja Oberwerk (yläpillistö tai pääpillistö). Vuoden 1737 dispositiossa sormiot on nimetty Unter-Clavier (1. sormio) ja Ober-Clavier (2. sormio). Urkukonserttosituksissaan (sekä kolmessa Vivaldi-sovituksessaan että kahdessa prinssi Johann Ernstin konserton sovituksessaan) Bach kuitenkin käyttää sivusormiosta miltei aina nimitystä Rückpositiv. Ainoa poikkeus on d-molli-urkusovituksen, BWV 596, ensimmäisessä osassa, jossa sivusormioksi on merkitty RP:n sijaan Brustpositiv. Peter Williams arvelee Klotziin (1975 P326) viitaten, että näihin urkuihin ei ehkä koskaan rakennettukaan selkäpillistöä. Mahdollisesti d-molli-urkukonserton rekisteröintiohjeetkaan eivät tarkasti viitanneet kaikilta yksityiskohdiltaan juuri tähän soittimeen. (Williams 2011, 125.) Williams jopa arvelee, että ensimmäisen osan 32-jalkaista äänikertaa ei olisi tarkoitus ottaa kirjaimellisesti. Bachin systemaattinen d<sup>3</sup>:n välttäminen tässä konsertossa viittaisi sormioiden äänialaan. Williams kuitenkin ihmettelee, miksi Bach käyttää tämän konserton viimeisessä osassa merkintää RP sivusormiosta, mikäli sovitusta on tarkoitettu juuri Weimarin uruille. (Williams 2011, 127.) Tosin sormiovaihtoksia koskevat esitysohjeet urkuri joutuu aina sopeuttamaan kuhunkin soittimeen. Olennaista Bachin kaikkien urkukonserttositusten soittamisen kannalta onkin nimenomaan se, että uruissa on kaksi sormiota ja jalkio.

#### 1.4.1 Bachin urkumusiikin joitakin idiomaattisia piirteitä

Suurin osa Bachin urkumusiikista on peräisin Weimarin vuosilta 1708–1717 eli samoilta ajoilta kuin konserttositustenkin on yleisesti oletettu olevan. Esittelen tässä lyhyesti muutamia Bachin urkutekstuurille ominaisia piirteitä. Useimmissa Bachin urkuteoksissa on jalkio-osuus. Se tarkoittaa käytännössä sitä, että tällaisia teoksia ei voi esittää ilman jalkiota. Tärkeää on myös, että jalkio on itsenäinen eli että sillä on omia äänikertoja. Bach antaa erittäin harvoin tarkkoja tai edes suuntaa antavia rekisteröintiohjeita. Rekisteröinnin urkuri valitsee toisaalta esitettävän teoksen karakterin ja toisaalta kulloinkin käytettävissä olevan soittimen mukaan.

Tavallinen Bachin urkuteksturi on 4-äänistä, jossa alin ääni soitetaan jalkiolla. Poikkeuksena ovat lähinnä sellaiset koraalit, joiden tenoriäänien cantus firmus -koraalimelodia soitetaan jalkiolla – sekä triosävellykset, kuten triosonaatit tai -koraalit, jotka perustuvat kolmiääniselle tekstuurille. Bachin urkutekstuurille on ominaista kontrapunktisuus, joka ilmenee monilla tasoilla: kaikki äänet ovat itsenäisiä ja enemmän tai vähemmän temaattisia. Bach kirjoittaa usein imitaatioita eri äänten välille. Kaksinkertaista kontrapunktiä hän käyttää usein teemojen toistuessa, esimerkiksi preludeissa ja fuugissa.

<sup>18</sup>Schrammekin vuonna 1988 kuvaama vuoden 1658 dispositio, joka poikkesi myöhemmästä vuoden 1737 dispositiosta sekä äänikertamäärältään (20 äänikertaa) että yksittäisten äänikertojen osalta (Wolff & Zepf, 2012, 92–93).

Nuottiesimerkissä 1.2 nähdään Bachin C-duuri-preludin, BWV 547, alkutahdit. Tämä ritornello-muotoinen preludi alkaa ylöspäisen asteikon oktaavi-imitaatiolla. Tekstuuri on huomattavan kontrapunktista. Siinä voidaan nähdä myös selviä Vivaldi-vaikutteita, jotka ilmenevät konserttomaisena karakterina. Yleisesti tämä preludi on hyvin orkestraalisen kuuloinen.

*Nuottiesimerkki 1.2. Bachin Preludi C-duuri, BWV 547, tahdit 1–7.*

Bachin preludissa G-duuri, BWV 541, on lukuisia konserttomaisia kohtia (ks. nuottiesimerkki 1.3 tahdeista 19–22). Erityisesti toistetut soinnut ovat tällaisia jossain määrin epäurkumaisia kuvioita, vaikkakin ne tässä preludissa ovat erittäin luontevasti soitettavissa. Idiomaattisista kuvioista mainittakoon jalkion useat vuorojalkatekniikalle<sup>19</sup> perustuvat kuviot, kuten nuottiesimerkin tahdeissa 21–22.

*Nuottiesimerkki 1.3. Bachin Preludi G-duuri, BWV 541, tahdit 19–22.*

<sup>19</sup> Vuorojalkatekniikka tarkoittaa nimensä mukaisesti jalkojen vuorottelua siirryttäessä ääneltä toiselle. Tämä oli kaikkein tavallisin soittotekniikka Bachin aikaan varsinkin Pohjois-Saksassa. Erityisesti tämän nuottiesimerkin 1.3 kaltaisten kuvioiden soittamiseen tämä tapa oli käytännössä ainoa mahdollinen.

Bachin Toccata, adagio ja fuuga C-duuri, BWV 564, on monin tavoin italialaisvaikutteinen. Erityisesti Adagio on kuin sovitus Vivaldin konserton hitaasta osasta (ks. nuottiesimerkki 1.4). Soolomelodia sisältää uloskirjoitetut koristelut. Väliäänit ovat kuin orkesterin jouset ja jalkio soittaa ostinatomaista kuviota, joka muistuttaa pizzicatona soitettavaa bassolinjaa. Erityisen italialainen piirre on napolilaisen sekstisoinnun esiintyminen 2. tahdin viimeisellä iskulla. Tekstuuri on hyvin homofonista, sillä ylä-äänien melodia hallitsee harmoniaa ja äänenkuljetusta.

*Nuottiesimerkki 1.4. Bachin Adagio-osa (Toccata, adagio ja fuuga C-duuri), BWV 564, tahdit 1–4.*

Adagio

## 2 Bachin käyttämiä sovituseriaatteita Vivaldin viulukonserttojen sovituksissa uruille ja cembalolle

Tarkastelen seuraavissa luvuissa Johann Sebastian Bachin uruille ja cembalolle tekemiä sovituksia Antonio Vivaldin viulukonsertoista. On selkeästi havaittavissa, että Bach muuttaa ritornello-taiteissa pääosin kuvioitusta. Sitä hän muuttaa usein Vivaldia kontrapunktisempaan suuntaan. Sen sijaan soolotaitteiden sovituksissa Bach muuttaa toisinaan radikaalistikin kuvioitusta ja joskus myös harmoniaa, joten nämä erot ovat usein monitasoisempia kuin ritornellojen sovitustavat. Hitaissa osissa Bach käyttää samantapaisia sovitustapoja kuin nopeissa osissa. Yksi sovittamisperiaate, joka on kuitenkin juuri hitaille osille ominainen, on soolomelodian koristeluiden uloskirjoittaminen. Tällaisia esimerkkejä on Vivaldi-sovituksissa kaksi, ja käsittelen molempien cembalositutusten koristeltuja hitaita osia lyhyesti luvussa 5.

Analysoin Bachin käyttämiä sovittamistapoja käsittelemällä keskeisiä sovituskategorioita neljän eri kokonaisuuden sisällä. Luvussa 3 käsittelen ritornelloja nopeissa osissa. Luvussa 4 tarkastelen nopeiden osien soolotaitteiden sovituseriaatteita. Luku 5 on omistettu hitaiden osien uloskirjoitetuille koristeluille. Näiden kolmen kategorian lisäksi on mielestäni oleellista nostaa vielä yksi kiinnostava ja tärkeä kategoria esiin. Viimeisessä neljännessä kategoriassa (luku 6) esittelen muutamia kohtia, joissa Bach on muuttanut Vivaldin tekstuuria radikaalisti. Vaikka Bach toisinaan muuttaa tekstuuria melko radikaalisti myös esimerkiksi soolotaitteissa, on kuitenkin tärkeää huomata, että Bach poikkeaa joskus puhtaasti musiikillisista (tai tyyllillisistä) syistä Vivaldin tekstuurista niin paljon, että näitä muutoksia ei voi laittaa selkeästi yhteen tai kahteen yksittäiseen kategoriaan. Otan esimerkkejä sekä urku- että cembalositutusten nopeista ja hitaista osista luodakseni mahdollisimman laajan kuvan siitä, miten Bach sovittaa Vivaldia kosketinsoittimille. Koska tarkoitukseni on ollut oman sovitukseni pohjatyönä tutkia, miten voin tehdä mahdollisimman Bach-tyylisen Vivaldi-sovituksen uruille, tarkastelen ritornello-taitteiden sovituseriaatteita vain Bachin kolmen urkusovituksen avulla. Jalkion rooli on näissä niin merkittävä, että ei olisi mielekästä tutkia cembalositutusten ritornelloja urkusovituksen tekemisen pohjana. Myös tekstuuri on varsin erilaista, johtuen paikoitellen cembalositutusten itsenäisemmästä vasemmalla kädellä soitettavasta bassolinjasta.

Päädyin ritornellojen ja soolotaitteiden jakamiseen eri lukuihin kahdesta syystä. Ensinnä on havaittavissa, että Bach säilyttää ritornellot usein melko uskollisina Vivaldille, mutta muuttaa selvästi enemmän erilaisia yksityiskohtia soolotaitteissa. Toinen syy tähän ritornellojen ja soolotaitteiden erottamiseen on se, että voidakseni tehdä oman Bach-tyylisen sovitukseni, minun täytyy erottaa toisaalta ritornelloihin ja toisaalta soolotaitteisiin luontevimmin soveltuvat sovitusratkaisut toisistaan. Myös hitaiden osien uloskirjoitetut koristelut ovat yksi Bachin tavaramerkeistä, joten on tärkeää tarkastella niitäkin hieman. Jotta Bachin luovaa ja kaikkea kaavamaisuutta karttavaa sovittamistapaa voisi ymmärtää paremmin, on tärkeää tarkastella myös joitakin perustavanlaatuisia sovitusteknisiä muutoksia, kuten kokonaan alkuperäisestä poikkeavaa tekstuuria. Nämä muutokset ovat useimmiten hyvin paikallisia, yhden lyhyen taitteen sisällä olevia. Poikkeuksena on vain jokin laaja tekstuurin muutos, kuten lisätty itsenäinen kontrapunktinen ääni kokonaiseen osaan. Yhteenvedossa, luvussa 7, tarkastelen lyhyesti Bachin käyttämien sovitustekniikoiden luonnetta idiomaattisuuden näkökulmasta. Nämä idiomaattiset sovitusratkaisut ovat jaettavissa karkeasti ottaen tyyllisiin (tai esteettisiin) ja puhtaasti soittoteknisiin.

Kuvaan nuottiesimerkkien avulla melko yleisluontoisesti Vivaldin tekstuurin piirteitä ja erityisesti Bachin sovituksissaan tekemiään muutoksia. Koska samassa kohdassa on usein monenlaisia päällekkäisiä sovitusteknisiä muutoksia (esimerkiksi sekä kuvioiden että harmonian muutoksia), kuvaan ensisijaisesti niitä muutoksia, jotka liittyvät käsiteltävänä olevaan kategoriaan.

Ennen ritornello-taitteiden sovitusteknisiä periaatteita käsittelevää lukua 3 on mielestäni tärkeää nostaa esiin yksi keskeinen ja erittäin yleinen sovittamisperiaate. Se on basso continuo harmonian realisointi kosketinsoitinsovituksissa. Koska on mielekkäämpää keskittyä, varsinkin harmonian kohdalla, Bachin tekemiin muutoksiin tai sekvensseissä esiintyviin harmonisiin poikkeamiin Vivaldin tekstuurista, on mielestäni parempi esitellä seuraavassa johdannossa lyhyesti muutamia perusasioita basso continuo harmonian realisoinnista erityisesti ritornello-taitteissa.

## 2.1 Basso continuo harmonian realisointi urku- ja cembalotekstuureissa

Urut ja cembalo ovat sointusoittimia. Erona useimpiin soolosoittimiin, kuten viuluihin tai huiluihin, on se, että niillä voi soittaa moniäänisiä sointuja samanaikaisesti, sekä useita itsenäisiä melodialinjoja. Myös äänten määrää on luontevaa vaihdella esimerkiksi välillä 1–8. Äänimäärän vaihtelua varsinkin ritornello- ja soolotaitteiden välillä onkin usein nähtävissä Bachin konserttsovituksissa. Soitettujen äänten määrä on myös suoraan sidoksissa dynamiikkaan, koska uruilla tai cembalolla ei voi kosketuksen eri tavoilla juurikaan vaikuttaa äänen syttymisvoimakkuuteen. Näin ollen vaikkapa 5-ääninen tekstuuri soi automaattisesti voimakkaammin kuin 2- tai 3-ääninen.<sup>1</sup> Cembalo- ja urkusovitusten tekstuuri on jossain määrin erilaista, varsinkin bassolinjan osalta. Jalkion käyttäminen urkusovituksissa ei kuitenkaan tarkoita, että näissä sovituksissa olisi yksi ääni enemmän. Myös varsinkin joidenkin urkusovitusten kahta sormiota ja jalkiota käyttävien soolotaitteiden ja cembalosovitusten äänten asettelut poikkeavat selvästi toisistaan.

Kosketinsoitinmusiikissa pyritään usein täyteläiseen harmoniaan. Kolmisointuharmoniasta jätetään tarvittaessa kvintti pois, mutta harvoin terssiä. Septimisoinnusta ei jätetä soinnun septimiä eikä yleensä myöskään terssiä pois. Tarvittaessa siitä voidaan jättää pois kvintti, jonka puuttuminen ei muuta soinnun luonnetta radikaalisti varsinkaan sekvensseissä. Esimerkiksi 4-äänisessä tekstuurissa kolmisoinnut ovat tavallisesti täydellisiä sisältäen yhden soinnun äänen, usein sen pohjasävelen, kaksinnettuna. Viisi- tai useampiäänisessä tekstuurissa nelisoinnutkin ovat tavallisesti täydellisiä.

Vivaldin orkesteritekstuuri on ritornelloissa usein 3-äänistä, joten Bach yleensä realisoit sovituksissaan Vivaldin orkesteritekstuurista puuttuvat harmoniaäänet. Koska on itsestään selvää, että harmonioiden on orkesteritekstuurin toisinaan vajaista harmonioista huolimatta tarkoitus soida myös Vivaldilla continuo-soitinten täydentäminä, olisi turha kiinnittää sovitusteknisessä analyysissä huomiota kohtiin, joissa Bach yksinkertaisesti realisoit basso continuo soittamat harmoniat.

---

<sup>1</sup> Tosin soinniltaan urut ja cembalo ovat hyvin erilaisia. Siinä missä cembalon sointi sammuu nopeasti, uruilla soivan äänen luonne on pikemminkin crescendo. Cembalolla on, uruista poiketen, erittäin tavallista soittaa sointuja arpeggioina, minkä avulla moniäänisetkin soinnut voi halutessaan soittaa pehmeästi. Äänten alukkeet ovat kuitenkin molemmissa soittimissa hyvin tasaisia eikä niiden voimakkuuteen voi juurikaan vaikuttaa kosketuksen voimalla tai tavalla.

Vertailtaessa Bachin sovituksia Vivaldin partituureihin huomio kiinnittyy dominanttiseptimisoinnun lähes normimaiseen yleisyyteen Bachin konserttosovituksissa. Vivaldilla puolestaan kadenssin viimeistä toonikalle purkautuvaa sointua edeltää miltei aina perusmuotoinen dominanttisointu, ainakin orkesteritekstuuriin ja painettujen numeroitujen basso continuo -stemmojen perusteella. Tosin Vivaldi mitä ilmeisimmin oletti, että continuosoittaja soittaa dominanttisoinnuissa myös septimin. Michael Talbot pitää Francesco Gasparinin (1661–1727) basso continuosoiton oppikirjaa *L'armonico pratico al cembalo* (1708) parhaana yksittäisenä Vivaldin continuo toteutustyylin ohjekirjana (Talbot 2013b, 86. Gasparini-hakusana). Tämän kirjan 6. luvussa keskitytään erilaisiin kadenssien harmonisointiratkaisuihin (Gasparini [1708], 41–47). Näissä esiintyy usein dominanttiseptimisointu ennen toonikapurkausta. Septimi voi kontekstista riippuen olla joko lomasävelinen tai painokkaalla iskulla esiintyvä. Bachilla on näissä kohdissa yleensä septimillä varustettu dominanttisointu, jonka voi tulkita basso continuo soittamien harmonioiden realisoinniksi. Koska Vivaldin orkesteritekstuuri on usein vain 3- tai 4-äänistä, septimi jäisi äänenkuljetuksellisista syistä usein puuttumaan silloinkin, kun säveltäjä sen haluaisi. Bachin urku- ja cembalosovituksissa satsi on ritornelloissa usein vähintään 4-äänistä. Kadensseissa Bach myös lisää toisinaan äänimäärää paikallisesti. Tällöin on hyvin luontevaa lisätä kadenssin viimeiseen, toonikapurkausta edeltävään, dominanttisointuun septimi. Myös septimin valmistaminen on paljon luontevampaa esimerkiksi 5- kuin 3-äänisessä tekstuurissa.

Nuottiesimerkissä 2.1 nähdään tyypillinen Vivaldin kadenssi, jossa orkesteritekstuuri on 3-äänistä. Bachin sovituksen tekstuurin on 5-äänistä. Sen harmonia poikkeaa Vivaldin harmoniasta kahdessa kohdassa, ja molemmat harmoniset muutokset liittyvät septimin lisäämiseen (Bach-esimerkkiin hakasulkuihin merkityt kenraalibassonumerot). Tahdin 15 toisen tahdinosan loma-subdominanttisointu saa valmistamattoman septimin. Paljon merkittävämpi on kuitenkin seuraavan tahdin 2. tahdinosan septimi, jonka Bach valmistaa 1. tahdinosalla. Vastaavanlaisia kadensseja, joissa Bach lisää dominanttisoinnulle septimin, löytyy lukuisia kaikista Bachin kosketinsoitinsovituksista uruille ja cembalolle.

**Nuottiesimerkki 2.1.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 14–16.

The image displays a musical score for measures 14-16, comparing Vivaldi's original notation with Bach's figured bass notation. The Vivaldi section (top) includes staves for Violins 1-4, Viola, and Basso Continuo. The Bach section (bottom) shows the figured bass notation for the harpsichord/organ. The score includes handwritten annotations: 'Solo' for the Vivaldi parts and 'RP' for the Bach part. The figured bass notation includes numbers 6b, 7b, 6, #, 6, 5, #, and [7] and [7#] in brackets.

Tässä nuottiesimerkissä nähdään myös hyvin, kuinka Bach realisoi basso continuo harmonioita yleisesti. Esimerkiksi tahdin 16 kolmannella iskulla on avoin (terssitön) sointu Vivaldin orkesteritekstuurissa. Luonnollisesti basso continuo soittaisi terssillä varustetun toonikasoinnun tässä kohdassa kuten muuallakin. Kadenssitahtien 15–16 harmonia on Vivaldin tekstuurissa jossain määrin imaginääristä 3-äänisen kehyksen ja kenraalibassonumerointien suhteen. Bach ikään kuin realisoi koko tämän harmonian. Periaatteessa Bachin harmoniat voisi soittaa sellaisinaan Vivaldin konserton continuotekstuurissa. Kiinnostavaa Bachin sovituksessa on myös Vivaldin väliäänien (alttoviulu) äänenkuljetuksen muuttaminen. Tahdeissa 14–15 Bach ei seuraa tätä ääntä tarkasti vaan sijoittelee satsin uruille mielekkäällä (idiomaattisella) tavalla realisoiden samalla continuo harmonian täyteläisesti soivaksi.

### 3 Ritornello-taitteiden keskeiset sovitustekniset periaatteet urkusovituksissa

Tässä luvussa tarkastelen vain Bachin kolmea urkusovitusta (BWV 593, 594 ja 596) Vivaldin viulukonsertoista. Cembalositukset olen jättänyt pois, koska niiden ritornelloissa Bach käyttää melko erilaista tekstuuria, paljolti jalkion puuttumisen vuoksi. Erityisesti cembalositusten bassostemma on usein liikkuvampi kuin urkusovitusten jalkiostemma. Jalkion käyttäminen varsinkin urkusovitusten ritornelloissa on satsin kannalta erittäin keskeistä. Tämän vuoksi Bachin cembalositusten tarkastelu oman Vivaldi-urkusovituksen mallina ei tässä luvussa olisi mielekäästä.

Ritornello-taitteissa Bach on tavallisesti melko uskollinen Vivaldin tekstuurille, kuvioille ja harmonioille. Yksityiskohtaisella tasolla voidaan kuitenkin huomata, että Bach tekee monenlaisia pieniä muutoksia ja lisäyksiä Vivaldin tekstuuriin. Erityisesti kuvioituksessa voidaan nähdä monia poikkeamia. Toisinaan Bach lisää Vivaldin yksinkertaisempaan tekstuuriin kontrapunktia, kuten imitaatioita. Toisinaan taas Bach yksinkertaistaa tekstuuria idiomaattisemmaksi esimerkiksi oktaavisiirtojen avulla. Kolmessa Vivaldi-urkusovituksessaan Bach käyttää ritornello-taitteissa aina pääsormiota, Oberwerkiä (OW), ja jalkiota.

#### 3.1 Kuvioiden muutokset

##### 3.1.1 Kontrapunktin lisääminen

Vivaldin D-duuri-viulukonserton ensimmäisen osan pitkän alkuritornellon (tahdit 1–26) tahdeissa 14–18 on imitaatiota bassoäänien ja ylimmän viulustemman välillä. Laskevat murtosointumotiivit (merkitty Vivaldi-esimerkissä a-kirjaimella hakasiin, ks. nuottiesimerkki 3.1 tahdeista 15–18) vuorottelevat näiden ääriäänien välillä. Bach säilyttää sovituksessaan tämän imitaation, mutta lisää myös kuudestoistaosakuvioita väliäänien. Tämä väliääni voidaan tulkita ainakin kolmella tavalla. Ensinnäkin se lisää liikettä tekstuuriin. Toiseksi se eliminoi Vivaldin tekstuurin tauot, joskin enemmän kuulovaikutelman kuin notaation kannalta, sillä notaatio on ääriäänien suhteen uskollinen Vivaldille taukojenkin osalta. Kolmas ja ehkä tärkein tulkinta tämän lisätyn väliäänien funktiosta on sen kontrapunktinen luonne. Kuudestoistaosakuvion arpeggioita (merkitty b-kirjaimella Bachin sovitukseen) voi pitää kuvioituksen lisäämisinä, mutta alaspäiset asteikot (a<sup>1</sup> merkitty hakasella ja rengastetuilla arpeggion sävelillä) ovat selvästi imitoivaa kontrapunktia. Tässä väliäänessä yhdistyykin kaksi erilaista lisätyn kontrapunktin lajia. Imitaation havaitsemista tosin hämärtää se, että Bach ikään kuin täyttää ääriäänien murtosoinnut lomasävelillä. Kyseessä onkin koristeltua imitaatiota. Koska ylä-äänien melodia koostuu laskevista arpeggiosoinnuista, voisi jopa vasemman käden arpeggioita (b) pitää niistä johdettuina, vaikka niiden funktio ei olisikaan imitoiva.

**Nuottiesimerkki 3.1.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 1. osa, tahdit 15–18.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for Violin Solo, Violin 1, Violin 2, and Cello/Bass. The lower staff is Bach's organ arrangement. Both parts start at measure 15. The Vivaldi part features dynamic markings (f, p) and articulation (accents) on the violin lines. The Bach part features dynamic markings (f, p) and articulation (accents) on the organ lines, with some notes marked with 'a' and 'b'.

Vivaldin musiikissa esiintyy paljon pitkiä ja suorastaan maneerimaisia sekvenssejä. Amolli-viulukonserton ensimmäisen osan alkuritornellon keskivaiheilla tahdeissa 6–9 on yksi tällainen tyypillinen laskeva kvinttisekvenssi (ks. nuottiesimerkki 3.2). Viulut soittavat kahta erilaista motiivia rinnakkaisissa tersseissä. Ensimmäinen näistä motiiveista on tahtien alkupuolella esiintyvä sivusävelmotiivi (merkitty a-kirjaimella). Toinen on puolestaan laskeva murtosointu (merkitty b-kirjaimella).

Bach muuttaa sovituksessaan tätä kohtaa selvästi kontrapunktisemmaksi lisäämällä imitaatioita vasempaan käteen. Nämä imitaatiot ovat eri oktaavialassa, jolloin ne erottuvat selkeästi uruilla soitettuna. Edellä mainitut kaksi motiivia a ja b (sivusävelkuvio ja laskeva murtosointu) esiintyvät vuorotellen kummassakin kädessä siten, että molemmat soivat samanaikaisesti mutta eri kädessä. Bach yksinkertaistaa kuviota a jättämällä Vivaldin viulustemmojen rinnakkaisten terssien alemman äänen sivusävelet pois. Syy tähän on ensisijaisesti soittotekninen. Varsinkin vasemmalla kädellä olisi vaikeaa soittaa nopeassa tempossa rinnakkaisia terssejä. Toinen mahdollinen syy on myös se, että yksiviivaisen oktaavin alueella olevat väliäännet kuulostaisivat harmonisesti epäselviltä, mikäli rinnakkaiset terssit soitettaisiin kirjaimellisesti imitoituina. Näin sekä soittotekninen että myös soittimellinen (tai soinnillinen) idiomaattisuus yhdistyvät tässä kuvion yksinkertaistamisen myötä.

Eräänlaisena tekstuurin yksinkertaistamisena voi pitää myös sitä, että Bachilta puuttuu alttoviulujen puolinuotein etenevä sivusävelinen väliään. Myös tämä muutos on soinnillisesti ja tekstuurillisesti merkittävä, koska nämä pitkät nuotit luovat harmonista pysyvyyttä Vivaldilla. Huomiota kiinnittää Bachin tekemä harmonian muutos tahdissa 8, jossa hän korvaa Vivaldin melodisen mollin II asteen soinnun luonnollisen mollin II asteella. Äänenkuljetus on myös erilaista väliäänissä. Bach jättää alttoviulun soittaman

melodian kokonaan pois. Tämän melodisen liikkeen puuttumisen seurauksena siinä missä Vivaldilla on melodinen suuri sekunti johtosävelelle tahdissa 8 ( $f^1-gis^1$ ), on Bachilla imaginäärisessä kenraalibassoharmoniassa laskeva liike  $f^1-e^1$ , koska ylöspäinen ylinouseva sekunti ( $f^1-gis^1$ ) ei olisi äänenkuljetuksellisesti mahdollinen. Harmonianmuutos on siis seurausta sekvenssaalisen kuvion muutoksesta, koska Bachin sekvenssimalli poikkeaa Vivaldista väliäänien osalta.

Kolmaskin pieni sovitustekninen muutos on hyvä huomioida tässä kohdassa. Bach muuttaa usein jalkion oktaavialoja ja kuvioita silloinkin, kun sävelet ovat samoja. Olen merkinnyt c-kirjaimella Vivaldin bassostemman laskevat kahdesta sävelestä koostuvat oktaavit ja  $c^1$ -symbolilla Bachin jalkio-osuuden kuvaamat sovitustekniset muutokset. Sekä Vivaldin että Bachin bassokuviot ovat systemaattisia tässä sekvenssissä, mutta Bach toistaa tahdin mittaisia kuvioita Vivaldin puolen tahdin kuvioiden sijaan. Toisin sanoen Bach toistaa isompia yksiköitä kuin Vivaldi.

**Nuottiesimerkki 3.2.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 6–9.

The image shows a musical score for measures 6-9 of Vivaldi's Concerto for two violins and Bach's Organ Concerto. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features two violin parts (VI.1,3 and VI.2,4), a viola part (Vla.), a basso continuo part (B.c.), and a harpsichord part (Bach). The Vivaldi part shows a sequence of eighth-note patterns with accents 'a' and 'b'. The Bach part shows a similar sequence but with a different rhythmic grouping, marked with 'c1' and 'c'.

Vivaldin d-molli-konsertton fuuga-osan loppucodan edellä on dominanttiurkupisteelle rakentuva taite, jossa on paljon lyhyiden melodiamotiivien toistoa (ks. nuottiesimerkki 3.3). Bach säilyttää tahdeissa 55–58 ylä-äänien sellaisenaan, samoin rinnakkaiset terssit tahdistä 58 alkaen. Hän ei kuitenkaan noudata tarkasti Vivaldin väliäänien kuvioita (2. ja 4. viulu sekä alttoviulu) vaan lisää väliäänien itsenäisen kuudestoistaosaliikkeisen vastaäänien. Sen funktio on ennen kaikkea ylläpitää yhtenäistä liikettä. Vastaäänin muodostuu toisaalta rinnakkaisista tersseistä ja toisaalta vastaliikkeestä ylä-äänelle. Mitä ilmeisimmin Bach halusi välttää Vivaldin melko kaavamaisia rinnakkaisia terssejä ja toisaalta ristiin meneviä kahta ylintä ääntä luomalla uuden, selvästi eri rekisterissä olevan vastaäänien.

**Nuottiesimerkki 3.3.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 3. osa, tahdit 55–58.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for Violins 1, 2, 3 and 4, Viola, and Cello/Double Bass. It is in G major, 3/4 time, and includes dynamics like *p* and *f*. The lower staff is Bach's organ transcription, in D minor, 3/4 time, and includes a 'Tasto solo' marking and a 'OW' (one finger) marking. Both parts start at measure 55.

### 3.1.2 Rekisterien muutokset – oktaavisiirot imitoivassa tekstuurissa

Vaikka Vivaldin musiikki on yleisvaikutelmaltaan usein yksinkertaista ja ei-kontrapunktista, on Vivaldin konserttoissa usein esimerkiksi lyhyitä imitaatioita. Yksi tällainen on D-duuri-viulukonserton ensimmäisen osan alussa tahdeissa 1–4 (ks. nuottiesimerkki 3.4). Siinä sooloviulu ja 1. viulu soittavat säveltoistoista ja nousevista asteikoista koostuvia kuvioita, joita 2. viulu ja alttoviulu imitoivat aina puoli tahtia myöhemmin. Vivaldi kirjoittaa nämä imitaatiot samaan oktaavialaan. Se toimii vaikuttavasti orkesterilla, joka pystyy halutessaan korostamaan imitaatioita esimerkiksi dynamiikan avulla.

Bachin sovitus on malliesimerkki siitä, miten tällainen imitaatio on luontevaa sovittaa uruille. Bach siirtää tässä imitoivan äänen oktaavia alemmaksi, jolloin tekstuuri on uruilla huomattavasti selkeämpi ja polyfonisempi kuin se olisi samasta oktaavialasta soitettuna.<sup>1</sup> Käytännössä tämän tyyppisen asteikkokuvion imitaatio olisi lähes mahdoton soittaa luontevasti samalta sormiolta (OW) ja samasta oktaavialasta. Myöskään kahden sormion käyttäminen ei kovin paljon selkiyttäisi imitaatiota urkujen ei-dynaamisen luonteen vuoksi. Tämän kaltaisia oktaavisiirotta Bach tekee usein urku- ja cembalosovituksissaan, koska eri rekisterit<sup>2</sup> soivat eri tavalla ja selkiyttävät polyfoniaa.

<sup>1</sup> Samalla tavalla Bach menettelee tämän konserton kolmannen osan alkuritornellossa ja vastaavissa paikoissa, jotka perustuvat ensimmäisen osan tapaan viulujen priimi-imitaatioille. Oktaavisiiroilla onkin tässä Bachin C-duuri-urkukonserttosovituksessa tärkeä tehtävä tekstuurin imitaatioiden selkeyden kannalta.

<sup>2</sup> Rekisterillä en tarkoita urkujen äänikertoja vaan ainoastaan äänten oktaavisijoittelua.

Tässä esimerkissä nähdään myös, että Bach siirtää jalkion kuviot oktaavia alemmaksi. Jalkion paikalliset oktaavisirrot ovat hyvin tavallisia Bachin urkusovituksissa. Tässä kohdassa ne johtuvat mitä ilmeisimmin siitä, että tahdeissa 1–5 vasemman käden kuviot on siirretty oktaavia alemmaksi. Tällöin Bachin täytyi siirtää myös jalkio oktaavia alemmaksi päällekkäisyyksien välttämiseksi. Näin imitaation ja basson etäisyys pysyy samana kuin Vivaldilla. Tämän puolesta puhuu myös se, että tahdissa 5 Bach siirtyy jalkiolla Vivaldin alkuperäiseen oktaavialaan samaan aikaan, kun vasen käsi siirtyy oktaavia yleemmäksi.

**Nuottiesimerkki 3.4.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 1. osa, tahdit 1–5.

Vivaldi

Bach

### 3.1.3 Kaksinkertainen kontrapunkti – äänten asettelun muutokset oktaavisirtojen avulla

Vivaldin d-molli-konserton fuuga on Vivaldin konsertto-osaksi poikkeuksellisen kontrapunktinen.<sup>3</sup> Se on 4-ääninen kaksoisfuuga, jonka äänet risteilevät paikoitellen varsin paljon. Erityisesti tästä syystä Bach muuttaa useissa kohdissa oktaavialoja, jolloin kontrapunkti muuttuu käänteiseksi. Toisinaan Bach siirtää jotain ääntä jopa kahdella oktaavilla. Osittain nämä oktaavisirrot johtuvat soittoteknisistä syistä, kuten stemmojen päällekkäisyyksien välttämiseksi. Joillakin oktaavisirroilla taas tuntuu selvästi olevan tekemistä myös soinnillisten asioiden, kuten tiettyjen äänten kuuluvuuden kanssa.<sup>4</sup> Nuottiesimerkin 3.5 tahdeissa 25–28 Bach nostaa Vivaldin soolosellon kuviot oktaavia korkeammalle, jolloin ne voidaan soittaa oikealla kädellä. Korkeammassa rekisterissä

<sup>3</sup> Vaikka Vivaldia ei pidetä erityisen kontrapunktisena säveltäjänä, Michael Talbotin mukaan hän sävelsi fuugatekniikalla jopa yli sata osaa. Vivaldi hallitsi erittäin hyvin kontrapunktisen kirjoitustavan ja hän käytti fuugatekniikkaa erityisesti vuosina 1725–1735 muun muassa ripieno-konsertoissa, kaksoisviulukonsertoissa ja kirkollisissa vokaaliteoksissa. Toisinaan Vivaldi sävelsi fuugia myös soolokonserttoihin, kuten tässä käsiteltävään konserttoon d-molli, op. 3 nro 11. (Talbot 2013b, 84. Fugue-hakusana.)

<sup>4</sup> Ylä-ääni kuuluu urkutekstuurissa aina kaikkein selkeimmin. Myös jalkiolla soitettava basso yleensä erottuu, mikäli rekisteröinti sormion (OW) ja jalkion välillä on balanssissa. Sen sijaan väliäännet, varsinkin tenoriääni, jäävät helposti hieman kuulumattomiin, ellei niissä ole jotakin poikkeavaa rytmistä liikettä.

nämä kuviot myös kuuluvat paljon paremmin kuin pienen ja 1-viivaisen oktaavin rajamailla. Selloäänien lisäksi Bach muuttaa myös 2. viulun kuvioiden oktaavialaa. Joka toisen laskevan kolmisoinnun Bach sijoittaa oktaavia matalammalle ja joka toisen kaksi oktaavia matalammalle (ympyröidyt kolmen sävelen kuviot Bach-esimerkissä).

Edellä kuvatut väliäänien oktaavisiirrot ovat idiomaattisia sovitusratkaisuja sekä musiikillisesti että soittoteknisesti. Musiikillisesti Vivaldin soolosellon melodisten kuvioiden (a) imitaatio kuuluu uruilla paljon selkeämmin korkeammassa rekisterissä, ja toisaalta 2. viulun harmoniset kuviot (b) tulevat tarpeeksi kuuluviin oktaavia tai jopa kahta oktaavia matalampaa soitetuina. Silloin ne eivät rekisterinsä vuoksi myöskään korostu liikaa, ja toisaalta niiden rytmisen profiilin poikkeaa muusta tekstuurista. Soittoteknisesti tämä kohta on Bachin tekemien oktaavisiirtojen myötä myös luonteva, sillä 1. ja 2. viulun kuviot menevät Vivaldilla siinä määrin päällekkäin, että niitä olisi hankala soittaa yhdeltä sormiolta ja säilyttää molempien äänten itsenäinen luonne. Tahtiviivan yli sidotut puolinuotit tahdeissa 25 ja 26 joutuisi tällöin katkaisemaan neljännellä iskulla alemman äänen säveltoiston vuoksi soittaessa tekstuuria samalta sormiolta.

Tahdeissa 30–33 on kiinnostava oktaavisiirto. Niissä Bach siirtää 2. viulun kuvion (merkitty hakasella) oktaavia ylemmäksi, aivan koskettimiston yläreunaan. Näin tämä uruilla muuten helposti hiukan peittyvä kuvio kuuluu erittäin selkeästi kaikkein ylimmässä rekisterissä. Vaikka Bachin ensisijainen tarkoitus on ilmiselvästi ollut 1. ja 2. viulun sekä alttoviulun hankalasti ristiin menevien kuvioiden välttäminen, on sovitusratkaisusta johtuva muutos myös mitä suurimmassa määrin musiikillinen. Näin soittoteknisen idiomaattisuuden tavoittelu johtaa tekstuurin paikallisesti melko radikaaliin muutokseen, mikä puolestaan vaikuttaa erittäin paljon myös tämän kohdan kuulokuvaan.

**Nuottiesimerkki 3.5.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli op, 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 3. osa, tahdit 24–35.

The image shows a musical score for measures 24-35. The top part is Vivaldi's Concerto for two violins, cello, and double bass in D minor, Op. 3 No. 11 (RV 565). The bottom part is Bach's Organ Concerto in D minor, BWV 596, 3rd movement. The score is in 3/4 time. The Vivaldi section (measures 24-35) features a solo for Violin 1 and Violin 2, and a solo for Violoncello. The Bach section (measures 24-35) features a solo for the Double Bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'a', 'b', '8v', '15v', and 'inversio'.

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

Vivaldi

28

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

B.c.

VI. 1,3

Tutti

VI. 2,4

Tutti

(Solo)

Tutti

Bach

57

87

Vivaldi

32

VI. 1,3

VI. 2,4

Vla.

B.c.

Bach (87)

32

Saman fuuga-osan loppupuolella, tahdeissa 53–54, on Vivaldi lisännyt 2. ja 4. viulujen soittamalle pääteemalle yläpuoliset terssit (ks. nuottiesimerkki 3.6). Altoviulu soittaa näille ylä-äänille lähinnä vastaliikkeessä olevaa kuviota. Bach muuttaa tässä kohdassa kahta asiaa. Ensinnäkin hän kääntää oktaavisiirron avulla ylä-äänien rinnakkaiset terssit seksteiksi. Ensisijainen syy tälle oktaavisiirrolle on ollut  $d^3$ :n välttäminen. Oktaavisiirron seurauksena varsinainen fuugan (muunneltu) pääteema soi nyt ylä-äänessä. Toinen sovitustekninen muutos on väliäänessä. Bach käyttää siinä miltei jatkuvaa kuudestoistaosaliikettä ja muokkaa siitä Vivaldin altoviulujen kuvioita itsenäisemmän vastamelodian ylä-äänille. Myös tämän väliäänen ambitus on selvästi laajempi kuin

Vivaldilla. Koska jalkio on tarkoitus rekisteröidä 16-jalkaiselle pohjalle, eivät äänet kuitenkaan mene ristiin tahdeissa 53–54, vaikkakin tahdin 54 ensimmäisellä iskulla on priimi-intervalli.

**Nuottiesimerkki 3.6.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolospelolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 3. osa, tahdit 52–55.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for measures 52-55, featuring Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (B.c.). It includes markings for 'Solo' and 'Tutti' sections. The lower staff is Bach's organ arrangement for measures 52-55, with a 'Tavito solo' marking at the end.

### 3.1.4 Melodiahypyn muuttaminen idiomaattisemmaksi harmoniasatsissa

Vivaldilla on a-molli-viulukonsertton ensimmäisen osan tahdeissa 15–16 tyypillisiä hyppyjä viuluilla (ks. nuottiesimerkki 3.7). Tämä kadenssi on alkuritornellon viimeinen ennen ensimmäistä soolotaitetta, joten sen luonne on painokas ja päättävä. Hypyt ovat viuluille luontevia, mutta uruille usein vähemmän luontevia. Erityisesti silloin, kun melodian hypyt ja harmoniaäänet menevät ristiin, on urkusovituksessa usein muutettava tekstuuria siten, että äänenkuljetus on mahdollisimman ymmärrettävää. Käytännössä tämä tarkoittaa usein sitä, että äänet liikkuvat joko asteittain tai vain pienin hyppyin. Bach muuttaakin sovituksessaan Vivaldin seksti- ja septimihypyt niin, että harmoniset väliäänät sopivat samaan oktaavialaan melko ahtaassa asettelussa. Näin Bach saa uruille luontevaa tekstuuria 5-äänisten sointujen avulla. Melodian hypyt ovat tässä kohdassa Bachille vähemmän tärkeitä kuin harmonian täyteläisyys, mikä on erityisen luontevaa tämän kaltaisessa tärkeässä taitekohdassa. Tämän kohdan soinnillinen luonne poikkeaa radikaalisti Vivaldista. Siinä missä Vivaldilla on hyppyjä ylä-äänessä 3-äänisen asettelun ollessa hyvin hajanaista, on Bachin tekstuuri tiheää ja lähes koraalimaista kenraalibasson imaginäärisen harmonian realisaatiota. Myöskään orkesterin jousien ja harmoniasoitimen (cembalo tai urut) välistä sointiero ei voi uruilla saavuttaa soittaessa samalla sormiolla (OW). Se ei kuitenkaan vähennä tämän ritornellon päättävän kadenssin painokkuutta, vaikkakin sen soinnillinen luonne muuttuu.

**Nuottiesimerkki 3.7.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 14–16.

The image displays a musical score for measures 14-16. The top section is labeled 'Vivaldi' and includes staves for Violin I (VI. 1-4), Viola (Vla.), and Bass Continuo (B.c.). The bottom section is labeled 'Bach' and includes staves for Organ (OW) and Continuo (C.). The score shows the original notation for Vivaldi and the organ transcription for Bach, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

### 3.1.5 Repetitioiden korvaaminen muilla idiomaattisemmilla kuvioilla

Vivaldi tehostaa vahvaa ritornellon päättävää kadenssia alttoviulujen ja basso continuoan repetitioin d-molli-viulukonserton viidennen osan tahdeissa 11–13 (ks. nuottiesimerkki 3.8).<sup>5</sup> Orkesterille tämä efekti on hyvin luonteva ja vaikuttava. Uruille sen sijaan olisi erittäin epäluontevaa kirjoittaa tämäntyyppisiä nopeita repetitioita.<sup>6</sup> Bach muuttaakin tätä kohtaa yksinkertaistamalla bassoäänien repetitiot neljäsosanuoteiksi. Tenoriäänien repetition Bach muuttaa täysin erilaiseksi ryöpsähteleväksi kuvioksi, joka koostuu kuudestoista- ja kolmaskymmeneskahdesosanuoteista. Tämä on varsin idiomaattinen tapa saavuttaa orkesterin tremolomaisten repetitioiden efektiä uruilla. Rytminen liike on toki erilaista, mutta se ei jää pois, mikä muuttaisi perusteellisesti musiikillista vaikutusta. Kolmas muutos on Bachin lisäämä viides ääni oikeassa kädessä. Sen avulla Bach saa oikeaan käteen 3-äänistä harmoniatekstuuria kontrastina tenoriäänien nopeille kuvioille.

Lisätyn viidennen äänen myötä Bachin harmonia on Vivaldia dissonoivampaa. Siinä missä Vivaldi purkaa septimisoinnut sekstisoinnuiksi, Bach purkaakin ne terssikvarttisoinnuiksi. Nämä soinnut kuitenkin toimivat luontevasti heikoilla tahdinosilla.<sup>7</sup> Edellä mainittujen harmoniamuutosten voisi nähdä olevan seurausta paitsi lisäystä äänestä, myös tenoriäänestä, jonka kuvioihin nämä soinnun lisäsävelet sisältyvät lomasävelisinä. Näissä tahdeissa on myös kaksi lisättyä lomasävelistä septimiä. Jälkimmäinen, tahdin 13

<sup>5</sup> Tahteja 11–13 vastaava ritornellon päättävä kadenssitekstuuri toistuu tahdeissa 27–29 (V asteen sävellajissa a-mollissa) sekä kaksi kertaa peräkkäin eri oktaavialassa aivan tämän konserton lopussa tahdeissa 68–72.

<sup>6</sup> Tosin Bach säilyttää Vivaldin repetitiot sellaisinaan tämän samaisen osan tahdeissa 35–45. Jopa repetitioiden kaltaisten varsin epäidiomaattisten kuvioiden sovittamisessa konteksti tuntuu olevan Bachille tärkeää. Välillä hän muuttaa nämä kuviot idiomaattisemmiksi ja välillä taas ei. Katso nuottiesimerkki 4.13 tahdeista 35–38 seuraavasta soolotaitteita käsittelevästä luvusta 4.

<sup>7</sup> Bach soinnuttaa tämän osan kaikki vastaavat ritornellon kohdat samalla tavoin tahdeissa 28, 68–69 ja 71.

viimeisellä tahdinosalla, on tyypillinen kadenssin viimeiselle dominanttisoinnulle lisätty, joskin erittäin ohimenevä septimi (ks. alaluku 2.1). Ensimmäinen ohimenevä septimi on tahdin 11 kolmannella tahdinosalla, juuri ennen basson kromaattista kulkua.

**Nuottiesimerkki 3.8.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolospelolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 5. osa, tahdit 11–14.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for measures 11-14, featuring Violins 1, 2, 3, and 4, Viola, and Violoncello/Double Bass. The lower staff is Bach's organ transcription for measures 11-14, featuring Organ (OW) and Organ Right Pedal (RP). The Vivaldi score includes markings for 'Solo' and 'Tutti'. The Bach score includes markings for 'OW' and 'RP'. The bass line in the Vivaldi score shows a chromatic descent: 6, #, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, #.

### 3.1.6 Tekstuurin yksinkertaistaminen idiomaattisista syistä

Vivaldin orkesteritekstuurissa ovat tavallisia nopeat asteikkokuviot, säveltoistot ja toisinaan ristiin menevät äänet, kuten aiemmissa esimerkeissä on jo nähty. A-molli-viulukonsertton ensimmäisen osan tahdeissa 42–44 on tällaista tehokasta orkesteritekstuuria (ks. nuottiesimerkki 3.9). Tämän tyyppisen tekstuurin siirtäminen sellaisenaan uruille tuottaisi kuitenkin suuria soittoteknisiä haasteita, varsinkin Bachin ajan soittimilla.

Joskus Bach muuttaa alkuperäisen tekstuurin kuvioiteja melko paljon, jotta tuloksena olisi sekä soittoteknisesti että musiikillisesti mahdollisimman idiomaattinen urkusovitus. Tahdeissa 42–44 Bach muuttaa tekstuuria samanaikaisesti useilla eri tavoilla. Ensinnäkin hän muuttaa Vivaldin neliäänisen tekstuurin kolmiääniseksi. Silmiinpistäväntä on bassostemman kuudestoistaosien jättäminen pois. Basson Bach muuttaa ostinatomaiseksi käyttäen Vivaldin rytmimotiivia tahdissa 43.

Tahdin 44 alkupuoliskolla Bach muuttaa ylä-äänien kuvioinnin jatkuvaksi kuudestoistaosaliikkeeksi. Tätä kuviota ei Vivaldilla esiinny. Samassa kohdassa väliääni etenee rinnakkaisissa desimeissä ylä-äänelle. Bachin väliääni on aina rinnakkaisliikkeessä ylä-äänien asteittaisille kuvioille tahdeissa 42–44. Tahdin 43 kahdella ensimmäisellä tahdinosalla Bach käyttää Vivaldin 2. ja 4. viulujen asteikkokuvioita ja saman tahdin

kahdella jälkimmäisellä tahdinosalla alttoviulujen asteikkokuviota. Bach siirtää nämä kuviot oktaavia alemmaksi, jolloin asettelu muuttuu selvästi laajemmaksi kuin Vivaldilla. Näin rinnakkaisista tersseistä tulee rinnakkaisia desimejä ja seksteistä tresdesimejä. Tahdissa 42 Bach lisää samaan väliääneseen rinnakkaiset sekstit ylä-äänelle. Myös tahdeissa 44–46 Bach siirtää 2. ja 4. viulujen kuviot oktaavia alemmaksi. Näin nämä rinnakkaiset kuviot ovat idiomaattisemmin soitettavissa, vaikkakaan säveltoistoilta ei välttytä. Bach yksinkertaistaa Vivaldin tekstuuria hiukan jättämällä pois alttoviulujen harmoniaääniä tahdeissa 43–45.<sup>8</sup>

**Nuottiesimerkki 3.9.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 42–46.

### 3.1.7 Äänimäärän muutokset – äänimäärän lisääminen erityisesti kadensseissa

Vivaldin d-molli-konsertton fuuga-osa loppuu painokkaasti. 12-tahitisen basson dominanttiurkupisteen jälkeen seuraa toonikaurkupiste tahdeissa 67–68 (ks. nuottiesimerkki 3.10). Toiseksi viimeisessä tahdissa on vielä väliDominantisoitu dominanttisoinnulle ennen viimeisen tahdin toonikapurkausta. Vivaldin satsi on neliäänistä, kuten koko tässä fuugassa.

Codan tahdissa 67 Bach lisää äänimäärää ensin viiteen ja seuraavissa kolmessa viimeisessä tahdissa kuuteen. Näin uruilla voidaan saavuttaa pitkän ja kontrapunkti-isen fuuga-osan näyttävä päätös. Myös Bachin lisäämät hajasäveliset dissonanssit tahdeissa 68–69 sekä viimeisen toonikasoinnun pikardinen tertiini antavat näille päätöstahdeille majesteettisen

<sup>8</sup> Samankaltaisia kuvioiden ja tekstuurin idiomaattisia muutoksia voidaan löytää esimerkiksi d-molli-urkukonsertton fuuga-osan tahdeista 28, 30–33 ja 42–47.

luonteen. Efekti olisi vaatimattomampi, mikäli Bach olisi tässä kohdassa tyytynyt sovittamaan Vivaldin 4-äänisen tekstuurin sellaisenaan.<sup>9</sup>

**Nuottiesimerkki 3.10.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 3. osa, tahdit 65–70.

Samaan tapaan kuin muutamissa äskeisen d-molli-urkukonsertton kadensseissa, Bach lisää äänimäärää usein muidenkin urku- ja cembalokonserttosovitustensa ritornellojen kadensseissa.<sup>10</sup> C-duuri-urkukonsertton 3. osan pitkän alkuritornellon viimeisissä tahdeissa äänimäärä kasvaa jopa 7–8-ääniseksi toonika- ja dominanttiseptimisoinnuilla<sup>11</sup> (ks.

<sup>9</sup> Myös muutamissa muissa tämän fuugan kadenssia valmistavissa tahdeissa Bach lisää äänimäärää neljästä viiteen. Näin hän menettelee tahdeissa 20, 38–39 ja 42. Kahdessa kohdassa (tahdit 34–38 ja 42–45) sormiotekstuuri on neliäänistä siten, että bassolinjakin soitetaan sormiolta. Nämä molemmat taitteet ovat sekvenssaalisia ja päättyvät kadenssiin ennen seuraavaa äänimäärän muutosta. Bachille tuntuu tämän fuugan kohdalla olevan tärkeää soittoteknisen idiomaattisuuden lisäksi myös soinnillinen idiomaattisuus ja vaihtelu, jota jalkion mukana olo ja sen ajoittainen poisjääminen tuo.

<sup>10</sup> Esimerkiksi G-duuri-cembalosovituksen (BWV 973) ensimmäisessä osassa Bach vaihtelee äänimäärää ritornello-taitteissa hyvinkin paljon. Äänimäärä vaihtelee yhdestä kahdeksaan. Vivaldin orkesteritekstuuri on ritornelloissa pääosin 3-äänistä. Erikoisimmat Bachin sovituksessa ovat lopputahdit 129–132. Vivaldilla on niissä samassa oktaavialassa laskevia G-duuriasteikkoja oktaaviunisonoissa. Bachilla puolestaan viimeisen tahdin 8-äänistä toonikasointua edeltää kolmen tahdin yksiääninen kuvio, joka muistuttaa oktaaviirroittoa G-duuri-toccatan (BWV 916) ensimmäisen osan lopputahteja. Äänimäärän vaihtelulla tuntuu olevan erittäin vahva soinnillinen ja dynaaminen funktio harmonisen lisäksi. Tekstuuri onkin eräänlaista uloskirjoitettua kenraalibassosatsia, jota on elaboroitu imitaatioiden ja erilaisten koristelujen avulla.

<sup>11</sup> Vivaldin basso continuo merkityt septimit lienevät alkuperäisiä, vaikka en ole voinut tutkia tämän konsertton käsikirjoituksia. Ainakin Eulenbargin ja Malipieron editioissa on septimit merkitty kadensseissa. Tosin septimi tulee myös melodiassa esiin, toisin kuin monissa muissa Vivaldin kadensseissa (ks. alaluku 2.1).

nuottiesimerkki 3.11). Bach näyttää painottavan dominanttiseptimisointuja myös dynaamisesti, koska niillä on äänimäärältään kaikkein suurimmat soinnut. Samalla tavalla Bach menettelee tämän kolmannen osan tahdeissa 178–181 ja aivan osan lopussa tahdeissa 289–290, joissa toistuvat samantapaiset, ritornellon päättävät soinnut.<sup>12</sup>

**Nuottiesimerkki 3.11.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 3. osa, tahdit 21–33.

Vivaldi

Bach

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

<sup>12</sup> Käytän tahtinumeroitua NBA/8:n mukaan (Bach 2009c).

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is by Vivaldi, featuring four staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (VIa.), and Cello/Bass (B.c.). The music is in 2/8 time and includes a 'Solo tr' (trill) in the first violin part. The bottom excerpt is by Bach, featuring two staves: the right hand (RH) and the left hand (LH). The music is in 2/8 time and includes a 'RP tr' (trill) in the right hand and 'RP' (piano) in the left hand.

### 3.1.8 Kaikutehot – oktaavisiirrot kaikutehojen ja toistojen esiintyessä

Vivaldin musiikissa esiintyy usein enemmän tai vähemmän selkeästi havaittavia kaikutehoja. Joskus kyse on vain lyhyestä toistetusta kuviosta, joskus taas pidemmästä fraasista. Toisinaan Vivaldi kirjoittaa toistettuun kuvioon nyanssimerkiksi pianon, kuten d-molli-konserton fuuga-osan tahdissa 60 (ks. nuottiesimerkki 3.12). Seuraavassa tahdissa nyanssimerkintänä on jälleen forte, mikä on Vivaldille hyvin tyypillinen tapa ilmaista kaikutehoja terassidynamiikan avulla.

Sovituksessaan Bach siirtää tahdissa 60 vasemman käden kahdeksasosamotiivin oktaavia alemmaksi. Samaan aikaan hän kääntää ylä-äänien oktaavisiirron myötä terssit seksteiksi, mistä seuraa erilainen sointi myös melodian asemanmuutoksen vuoksi. Kiinnostavaa on, että Bach tekee oktaavisiirrot samanaikaisesti vasemman käden oktaavisiirtojen kanssa eikä Vivaldin piano- ja forte-nyanssien mukaisesti. Tämä on erittäin idiomaattinen ja melko yksinkertainen tapa saavuttaa uruilla tekstuurillista ja samalla soinnillista vaihtelua vaihtamatta sormioita. Samalla sitä voi pitää hyvin paikallisena kontrapunktisena sovituskkeinona, jota Bach käyttää usein muun muassa toistuvien yksiköiden kohdalla.<sup>13</sup> Mitä ilmeisimmin samanaikainen tekstuurin suurehko muutos luo illuusion kaikutehosta.<sup>14</sup> Mikäli Bach olisi päättänyt kääntää terssit seksteiksi täsmälleen Vivaldin

<sup>13</sup> Esimerkiksi a-molli-konserton ensimmäisen osan 1. soolotaitteessa tahdeissa 16–19 Bach säilyttää Vivaldin rinnakkaiset terssit ylä-äänissä, mutta samalla tavalla alkavan seuraavan soolotaitteen alussa hän kääntää nämä kuviot ylä-äänien alaspäisen oktaavisiirron avulla rinnakkaisiksi seksteiksi tahdeissa 25–28 (ks. nuottiesimerkki 4.5 seuraavasta, soolotaitteita käsittelevästä luvusta 4). Vaikka tämä tunnistettavana toistuva soolotaitteen materiaali ei olekaan yhtä selkeä kaikuteho kuin käsiteltävänä oleva esimerkki d-molli-konserton fuugasta, on oktaavisiirroilla muodon kannalta kuitenkin suuri merkitys.

<sup>14</sup> Mielestäni voidaan jopa ajatella, että siirtyminen yhtä melodia-asemaa alemmaksi on uruilla eräänlainen terassidynamiikan vaihdos, koska diskantti soi kaikkein voimakkaimmin ja selkeimmin. Siinä mielessä tämä intervallimuutos (sekä melodia-aseman että intervallien vaihdos) on jossain määrin myös dynaaminen, vaikka äänimäärä ei muutuakaan.

nyanssivaihdoskohdissa, olisi tuloksena ollut soittoteknisesti epäidiomaattisempi sovitus. Erityisesti tahdin 60 neljännellä iskulla siirtyminen takaisin tersseihin olisi tällöin ollut hyvin epäluontevaa suuren hypyn vuoksi (hyppy sekstistä  $d^2-f^1$  terssiin  $a^2-f^2$ ).

**Nuottiesimerkki 3.12.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 3. osa, tahdit 59–62.

Vivaldi

Bach

### 3.1.9 Taukojen eliminointi tai täyttäminen

Vivaldi on säveltäjänä toisaalta kaavamainen ja helposti ennustettava, esimerkiksi sekvensseissään, ja toisaalta oikukas ja yllätyksellinen. A-molli-viulukonsertton kolmannen osan tahdeissa 59–63 on retorisesti merkittävä kohta, jossa on yllättävät tauot toistettujen sointujen välillä (ks. nuottiesimerkki 3.13). Tämä kohta on keskellä laajaa ritornello-taitetta (tahdit 51–86) ja poikkeaa täysin koko osan muusta, lähinnä kahdeksas- ja kuudestoistaosakuvioinneille perustuvasta tekstuurista. Vivaldi kirjoittaa myös kaikutehot merkitsemällä nuottiin forte–piano-vaihtelut.

Bach täyttää sovituksessaan Vivaldin painokkaat tauot lisäämällä jalkioon kuudestoistaosakuvion, jonka olen merkinnyt kirjaimella a (a tarkoittaa lyhyttä motiivia,  $a^1$  pidempää ja  $a^2$  kaikkein pisintä saman motiivin muotoa). Näistä motiiveista  $a^1$  on peräisin Vivaldilta tahdeista 69–70 ja 72–73. Bachilla jalkion tahtien 59–63 kuviot ovat eräänlaista ennakoitua myöhemmin, tahdista 69 ylä-äänessä alkavalle kuviolle, jota Bach imitoi soituksen tenoriäänessä kahdessa seuraavassa tahdissa. Vastaava kuvioitus toistuu tahdeissa 72–74, joissa Vivaldilla on jälleen vain toistetut soinnut. Kiinnostavasti kaikkein pisin motiivin muoto ( $a^2$ ) kytkeytyy Bachin soituksessa kadenssien valmisteluun, ensin e-molliin, sitten d-molliin ja lopulta C-duuriin tahdeissa 73–75. Tämän kuudestoistaosakuvion lisääminen on toisaalta rytmisen elementin lisäämistä ja toisaalta

myös lisättyä kontrapunktia, joka tulee ainakin analyttisesti ymmärretyksi, kun katsotaan laajempaa kontekstia. Tällainen lomasävelinen kuvio on myös hyvin idiomaattinen urkumusiikissa, erityisesti jalkiossa. Vuorojalkatekniikalla tämä kuvio on luontevasti soitettavissa nopeassakin tempossa.

**Nuottiesimerkki 3.13.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 59–75.

Vivaldi  
(Tutti)

59  
VI.1,3  
(P) f P f P f

VI.2,4  
(P) f P f P f

Vla.  
(P) f P f P f

B.c.  
(P) f P f P f

Bach

59  
(OW) RP OW RP OW

Vivaldi

65  
VI.1,3 Solo

VI.2,4  $\alpha 1$

Vla.

B.c.

Bach

65  $\alpha 1$   $\alpha 2$   $\alpha 1$

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

The image displays two musical staves. The upper staff is for Vivaldi's work, featuring parts for Violin 1 (VI. 1, 3), Violin 2 (VI. 2, 4), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (B. c.). It includes dynamic markings such as 'Tutti' and 'Solo', and a tempo marking of '70'. The lower staff is for Bach's work, featuring Violin (Vcl.) and Cello/Double Bass (B. c.). It includes dynamic markings like 'RP' and 'OW', and a tempo marking of '70'. Both staves show complex rhythmic patterns and articulation marks.

### 3.1.10 Unisonojen erikoistapauksia

Vivaldilla esiintyy ritornelloissa usein unisonoja. Ne ovat yleensä harmonisoimattomia, joskin poikkeuksiakin on.<sup>15</sup> Bach sovittaa unisonot yleensä uskollisesti, kuten a-molli-konsertin kolmannen osan alussa.<sup>16</sup> Muutamia poikkeuksia kuitenkin on.

Nuottiesimerkissä 3.14 nähdään tämän osan tahdit 82–85. Tätä sovitusteknistä muutosta on mielestäni jokseenkin vaikea perustella. Sitä ei voi pitää soittoteknisenä, joten sen täytyy olla tyyllillinen. Koristelevien kulkujen lisääminen väliääneen tässä kohdassa tuottaa musiikillisesti eräänlaisen tremoloefektin uruilla. Se tosin on hyvin epätavallinen, eikä Bachin omasta urkumusiikista löydy täysin vastaavaa. Varmaankin tätä efektiä voi verrata unisonojousien soittamiin kuvioihin, joissa jousien samanaikainen atakki voi tuottaa jonkinlaisen vyöryefektin. Kiinnostavaa on myös, että aivan samanlainen unisonon koristelu toistuu tahdeissa 114–117. Se todistaa, että kuviot eivät ole sattumanvaraisia vaan niillä on jokin funktio.

<sup>15</sup> Vivaldin a-molli-konsertin viimeisen osan ritornellon kadenssitahdeissa 10 ja 12, sekä vastaavissa paikoissa, on basso continuo -stemmassa II ja V asteen sointutehoilla numeroinnit, vaikka orkesteritekstuuri onkin unisonossa. Saman konsertin hitaan osan soolomelodiaa kehystävissä alku- ja loppututeissa (tahdit 1–4 ja 41–45), jotka myös soitetaan tuttiunisonossa, on kirjoitettu 6- ja 7-harmonioita basso continuo -stemmaan. Nämä ovat kustantaja Estienne Rogerin lisäämiä. Michael Talbot pitää näitä unisonoihin lisättyjä harmonioita suorastaan virheellisinä, osittain jo siksi, että Vivaldi ei koskaan soinnuttanut unisonoja. Mitä todennäköisimmin Vivaldi halusi continuosoittajan soittavan pelkkiä oktaaveja C. P. E. Bachin vuoden 1762 tutkielman suosittelemalla tavalla. (Talbot 2013a, XXXV.) Bach ei soinnuta mitään näistä edellä mainituista harmonioista, vaikka hänellä lienee ollut käytössään Amsterdamissa vuonna 1711 painetut stemmat, joissa nämä numeroinnit ovat. Mitä ilmeisimmin hän halusi noudattaa ”normaalia” tapaa sovittaa unisonot sellaisinaan ilman lisättyjä harmonioita.

<sup>16</sup> Myös C-duuri-urkukonsertin (Grosso Mogul) kolmannen osan tahdeissa 21–30, 174–179 ja 284–288 Bach sovittaa niissä esiintyvät tutti-unisonot uskollisesti, vaikka tekstuuri ei olekaan kaikkein tavallisinta jalkiolle.

**Nuottiesimerkki 3.14.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 82–86.

The image shows two musical staves. The top staff is for Vivaldi's Concerto for two violins and orchestra, measures 82-86, marked 'Tutti'. It features two violin parts (VI. 1,3 and VI. 2,4) and a basso continuo part (B.c.). The bottom staff is for Bach's Organ Concerto, measures 82-86, marked 'OW'. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a basso continuo part (B.c.).

Saman osan lopputahdeissa on Vivaldilla loogisesti oktaaviunisonot. Tahdeissa 142–144 Bach lisää erittäin poikkeukselliset rinnakkaiset 8/6/3-soinnut (ks. nuottiesimerkki 3.15). Olen lisännyt Bach-esimerkkiin kenraalibassonumerot havainnollistamaan tätä fauxbourdon-tyyppistä harmoniaa. Tämän unisonokohdan harmonisointi on ainutlaatuinen Bachin sovittamissa Vivaldin konsertoissa uruille. Bach on selvästi halunnut antaa tämän osan loppuritornellolle poikkeuksellisen luonteen, mikä ei olisi onnistunut pelkillä unisonoilla aikaisempaan tapaan. Kenties Bach myös halusi jatkaa näyttävän viimeisen soolotaitteen (tahdit 132–141) intensiteettiä korvaamalla uruilla laimeilta kuulostavat unisonot jollakin aivan odottamattomalla sovitusratkaisulla. Fauxbourdon-harmoniat ovat erittäin tehokas tapa lisätä paitsi äänenvoimaa, myös rinnakkaisliikkeelle perustuvaa harmoniaa laskeviin heksakordeihin tahdeissa 142–144. Vaikka nämä rinnakkaiset soinnut sisältävätkin rinnakkaisia oktaaveja, voi harmonian kuitenkin käsittää sekstisointujen rinnakkaisliikkeenä, jolloin oktaavit eivät olekaan rinnakkaisia perinteisessä äänenkuljetuksellisessa mielessä. Tahdeista 142–144 poiketen Bach ei olisi voinut soinnuttaa viittä viimeistä tahtia. Mikäli hän olisi soinnuttanut ne, olisi hänen täytynyt muuttaa ylä-ääntä ääriäänten välille syntyvien rinnakkaisten oktaavien välttämiseksi. Tämä taas olisi muuttanut tämän ritornellon lopun täysin tunnistamattomaksi. Bach siis loogisesti säilytti nämä oktaaviunisonot myös tässä kohdassa aikaisempaan tapaan.

Tässä esimerkissä nähdäänkin mielenkiintoisella tavalla kaksi erilaista tapaa sovittaa unisoja. Fauxbourdon-harmoniaa voi pitää lineaarisena satsillisena unisonon koristeluna. Sen sijaan oktaaviunisonot Bach halusi selvästi säilyttää sellaisinaan, vaikkakin Vivaldin julkaistussa basso continuo -stemmassa on annettu harmonian numeroinnit. Koska tahdit 144–148 päättävät koko konserton, on niiden musiikillinen profiilikin tavallista tärkeämpi. Tällöin on johdonmukaista säilyttää aivan viimeiset tahdit helposti tunnistettavina.



## 4 Soolotaitteiden keskeiset sovitustekniset periaatteet

Soolotaitteissa Bach muuttaa monia musiikin peruselementtejä selvästi vapaammin ja enemmän kuin ritornello-taitteissa. Syitä tähän on monia. Soolotaitteissa Vivaldin tekstuuri on usein vapaampaa ja virtuoosisempaa kuin tutti-taitteissa. Tämä virtuoosisuus puolestaan tarkoittaa usein viululle luontevia kuvioita, kuten laajoja arpeggioita tai nopeita repetitioita. Nämä eivät läheskään aina ole uruille ja cembalolle soittoteknisesti tai soinnillisesti kaikkein idiomaattisimpia. Tästä johtuen muun muassa edellä mainittuja kuvioita täytyy usein muuttaa paremmin kosketinsoittimille sopiviksi.

Tässä luvussa otan esimerkkejä sekä Bachin uruille että cembalolle sovittamista Vivaldin viulukonsertoista. Bachin käyttäessä yhtä sormiota soolotaitteissa ovat hänen sovitusratkaisunsa hyvin samanlaisia cembalo- ja urkusovituksissa. Tämän vuoksi haluan tarkastella myös Vivaldi-cembalosoituksia saadakseni laajemman näkökulman siitä, miten Bach käsittelee soolotaitteiden tekstuuria konserttosoituksissaan.

Urkusovituksissaan Bach näyttää pyrkivän sovittamaan soolotaitteet cembalosoitusten tapaan yhdelle sormiolle silloin, kun se on soittoteknisesti mahdollista. Tällöin soolotaitteet soitetaan aina sivusormiolta, Rückpositivilta.<sup>1</sup> Tosin Bach poikkeaa tästä periaatteesta huomattavan usein saavuttaakseen suuremman äänen itsenäisyyden. Varsinkin sellaisissa soolotaitteissa, joissa on sooloviulun tai -viulujen lisäksi muita päällekkäisiä kuvioiteja, Bach pyrkii mahdollisimman itsenäisiin melodialinjoihin. Tällöin hän käyttää kahta sormiota (Oberwerkiä ja Rückpositivia) ja jalkiota.<sup>2</sup> Yleisesti ottaen, mitä yksinkertaisempaa Vivaldin soolotaitteen tekstuuri on, ts. pelkkä soolomelodia ja basso continuo, sitä enemmän Bach yleensä ottaa vapauksia varsinkin bassoäänien sovittamisessa. Toisaalta monimutkaisemmassa ja polyfonisemmassa tekstuurissa Bach on usein yllättävänkin uskollinen alkuperäiselle tekstuurille sovittaen sen niin tarkasti kuin mahdollista.<sup>3</sup>

### 4.1 Kuvioiden muutokset

Käsittelen ensin sellaisia Bachin soolotaitteisiin tekemiä kuvioiden muutoksia, jotka eivät olisi olleet välttämättömiä, mutta jotka ovat oleellisia sovitusten musiikillisen luonteen kannalta. Tällaisia ovat lisätty kontrapunkti, kuten imitaatiot, nopeampi rytmien liike bassoäänessä ja oktaavisiiirroista seuraava sellainen kaksinkertainen kontrapunkti, joka ei olisi soittoteknisistä syistä välttämätön. Näiden jälkeen käsittelen tarpeellisempia ja osittain

<sup>1</sup> Tästä on Bachin Vivaldi-urkusovituksissa vain yksi poikkeus. D-molli-urkukonserton ensimmäisessä osassa lukee Brustpositiv (OW:n kanssa). Tosin Bach käyttää urkukonserttosoitustensa hitaissa osissa myös merkintöjä forte ja piano (OW:n ja RP:n sijaan). Näissä ei kuitenkaan vaihdeta jatkuvasti sormioita nopeiden osien tapaan vaan dynamiikkamerkinnot tarkoittavat vain sitä, että tarvitaan kahta sormiota. C-duuri-urkukonserton (Grosso Mogul) hitaassa osassa Bach antaa merkinnät ”Rückpositiv – forte” soolomelodialle ja ”Oberwerck – piano” säestyssoinnuille. A-molli-urkukonserton hitaan osan alussa lukee säestyskuvion kohdalla vain piano ja soolon kohdalla cantabile.

<sup>2</sup> Esimerkiksi a-molli-urkukonserton ensimmäisen osan tahdeissa 55–62 ja 71–78 Bach käyttää kahta sormiota ja jalkiota ylä-äänien ristiin menevien kuvioitien vuoksi. Luvussa 4.3 käsittelen kahden sormion ja jalkion käyttämistä soolotaitteissa, ja sitä seuraavassa luvussa 4.4 luettelen kaikki Bachin urkusovituksissa esiintyvät kahta sormiota käyttävät soolotaitteet.

<sup>3</sup> Esimerkiksi a-molli-urkukonserton kolmannen osan soolotaitteen tahdit 86–113 ovat tekstuurinsa puolesta hyvin uskollisia Vivaldille, vaikka joitakin pieniä kuvioituksellisia muutoksia esiintyykin.

välttämättömiäkin sovitusteknisiä muutoksia, joita ovat äänialan rajoituksista johtuvat oktaavisierrot sekä erilaisten kuvioiden, kuten arpeggioiden ja repetitioiden muuttaminen soittoteknisesti idiomaattisemmiksi kosketinsoittimille. Etenen siis asteittain tyyllillisistä käytännöllisempiin Bachin tekemiin sovitusteknisiin muutoksiin.

Merkille pantavaa on, että Bach kuitenkin usein säilyttää soolotaitteissa sooloäänien lähes sellaisenaan silloin, kun se on soittoteknisesti luonteva, mutta lisää kuviointeja bassoääneen silloin, kun se soitetaan vasemmalla kädellä. Tällöin soitettava tekstuuri on yleensä 2-äänistä.

#### 4.1.1 Imitoivan kontrapunktin lisääminen soolotaitteen bassoääneen

Vivaldin E-duuri-viulukonsertin ensimmäisen osan ensimmäinen soolotaite (tahdit 8–14) on säveltäjälle tyypillinen (ks. nuottiesimerkin 4.1 tahdit 8–12, joissa sooloviulua säestää vain basso continuo). Säestyskuviot koostuvat kahdeksas- ja neljäsosanuoteista sekä neljäsosatauoista. Nämä jättävät sooloäänelle hyvin tilaa, varsinkin kun se koostuu nopeammista kahdeksas- ja kuudestaosatauoista.

Bachin soolotaitteen sovitus poikkeaa jo visuaalisesti varsin paljon Vivaldista. Yhteneväistä tekstuureissa on 2-äänisyys (jätän huomiotta basso continuan realisoiman harmonian) ja itse soolomelodia. Jo ennen kuin sooloviulu aloittaa ensimmäisen soolonsa tahdissa 8, Bach kirjoittaa sille täsmällisesti ennakoivan kuvion, ylöspäisen G-duuri-arpeggion. Bach käyttää tätä imitoivaa murtosointumotiivia tahdeissa 8–11 viisi kertaa. Tahdissa 12 Bach imitoi inversion avulla ylä-äänien asteikkokuviota 3. ja 4. tahdinosalla. Bachin sovituksen bassostemma on siis sekä rytmisesti aktiivisempi että motiivisesti työstetympi kuin Vivaldilla.

**Nuottiesimerkki 4.1.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille E-duuri, op. 3 nro 12 (RV 265) ja Bachin cembalokonserttosovitus C-duuri, BWV 976, 1. osa, tahdit 8–12.

Myös saman Vivaldin konsertin osan toisessa soolotaitteessa (tahdit 18–31) sovitustapa on hyvin kontrapunktinen (ks. nuottiesimerkki 4.2 soolotaitteen ensimmäisistä tahdeista 18–21). Jo tahdin 18 viimeisellä tahdinosalla Bach käyttää bassoäänessä samanaikaisesti

soolomotiivin inversiota. Tämä käännetty motiivi esiintyy jatkuvasti koko tämän soolotaitteen ajan. Myös tahdin 19 viimeisellä tahdinosalla olevaa laskevaa tetrakordia (c–b–a–g) imitoidaan seuraavan tahdin toisella tahdinosalla. Vastaavia motiivilisäyksiä Bach tekee useita tämän soolotaitteen aikana. Myös ensimmäisen osan viimeistä ritornelloa edeltävässä soolotaitteessa (tahdit 74–87) Bach käyttää 2-äänisessä tekstuurissa hyvin samanlaisia imitaatioita kuin tässä soolotaitteessa.

**Nuottiesimerkki 4.2.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille E-duuri, op. 3 nro 12 (RV 265) ja Bachin cembalokonserttosovitus C-duuri, BWV 976, 1. osa, tahdit 18–21.

#### 4.1.2 Kontrapunktit ja rytmiset muutokset

Vivaldilla on D-duuri-viulukonsertton kolmannen osan ensimmäisen soolotaitteen alussa puolinuotein ja ajoittain taukojen erottamin neljäsosanuotein etenevä continuo-säestys sooloviulun melodioille (ks. nuottiesimerkki 4.3). Tämän poikkeuksellisen suurimuotoisen konsertton ritornello- ja soolotaitteet ovat pitkiä. Tämä soolotaite ulottuu tahdistä 32 tahtiin 63 saakka, ja siinä voi havaita rytmistä tihentymistä taitteen edetessä basson tilapäisiin kahdeksasosakulkuihin ja sooloviulun kuudestoistaosakuviointeihin.

Bach säilyttää tekstuurin 2-äänisyyden (jätän huomiotta basso continuan soittamat soinnut), mutta urkusovituksen sormiolta soitettava bassoääni on huomattavasti Vivaldin bassoääntä liikkuvampi. Se on myös luonteeltaan hyvin kontrapunkkinen. Esimerkiksi tahdissa 32 ensimmäisen kerran esiintyvä tirata on johdettu ritornellon alun päämotiivista, joka esiintyy myös kaksi tahtia aiemmin bassossa tahdissa 30 (merkitty kirjaimella a Bach-esimerkkiin). Tämän laskevalle murtokolmisoinnulle perustuvan teeman koristellusta bassoäänestä olen rengastanut teeman runkosävelet tahdissa 32 (hakasella ja  $a^1$ -symbolein merkityt kuudestoistaosakuviot). Tahdissa 39 oleva ylöspäinen G-duuri-asteikko on eräänlainen tästä motiivista johdettu inversio (merkitty  $a^2$ -symbolilla). Saman tahdin kolmannella iskulla oleva G-duuri-arpeggio on myös eräänlainen motiivin a muunnos (merkitty  $a^3$ :na esimerkkiin). Olen rengastanut molemmissa motiivimuunnoksissa teeman pääsävelet (kolmisoinnun).

**Nuottiesimerkki 4.3.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 3. osa, tahdit 30–45.

The image displays a musical score for two pieces: Vivaldi's Concerto for Violin and Orchestra in D major, RV 208, and Bach's Organ Concerto in C major, BWV 594, 3rd movement. The score is divided into four systems, each showing measures 30-45. The first system (measures 30-37) is Vivaldi's original score for Violin Solo (VI. 1, 2) and Cello/Bass (B.c.). The second system (measures 30-37) is Bach's organ transcription, featuring figured bass (a1, a2, a3) and trills (tr). The third system (measures 38-45) is Vivaldi's original score with trills and ornaments. The fourth system (measures 38-45) is Bach's organ transcription with trills and ornaments.

#### 4.1.3 Motiivin ennakointi eri äänessä

Vivaldilla esiintyy d-molli-viulukonsertton viidennen osan lyhyessä soolotaitteessa tahdeissa 47–49 imitaatioita ääriään ten välillä (ks. nuottiesimerkki 4.4). Tahdissa 47 sello soittaa paikallaan kiertävän sivusävelisen motiivin, jota 1. viulu imitoi puoli tahtia myöhemmin. Tämän motiivin olen merkinnyt a-kirjaimella kaikkiin kohtiin, joissa se esiintyy. B-kirjaimella olen merkinnyt sen inversion.

Bach säilyttää tässä kohdassa Vivaldin imitaation ylä-ään en ja basson välillä, mutta ennakoi tahdin 47 sellosooloa jo edellisen tahdin ylä-äänessä tahdin 46 viimeisellä tahdinosalla (a-kirjain Bach-esimerkin tahdissa 46). Tämä kuviomuutos on mielestäni puhtaasti tyyllillinen, kuten Bachin väliään en lisäämä kuudestoistaosaliikekin samassa tahdissa, eikä sillä ole soittoteknisen idiomaattisuuden kanssa mitään tekemistä. Esiimitaation lisäämistä voi pitää kontrapunktisuuden ja kuvioinnin systemaattisuuden lisäämisenä, tässä kohdassa tosin hyvin paikallisella tasolla. Tähän liittyy myös

kuviotuksesta se, että kuudestoistaosaliike jatkuu keskeytymättömänä. Jos Bach ei olisi lisännyt kuviota tahdin 46 loppuun, olisi tasainen rytmisen liike katkennut. Edellä olevissa tahdeissa 42–45 on kuudestoistaosarepetitioita samanaikaisesti eri äänissä, jotka Bach sovittaa poikkeuksellisen uskollisesti. Toinen nuottiesimerkin kohta, jossa Bach lisää kuviotusta Vivaldin tekstuuriin, on tahdin 49 jälkipuoliskolla oleva väliääni (kirjaimet a ja b). Tässäkin toteutuu sama rytmisen kuudestoistaosaliikkeen jatkaminen, joka Vivaldilla katkeaa samassa kohdassa. Väliäänien kuviot ovat suoraa imitaatiota saman tahdin alkupuolella olevista bassoäänien kuvioista. Tämä on Bachille ominainen tapa lisätä rytmistä liikettä, joka samalla perustuu Vivaldin kuvioita tarkasti imitoivaan kontrapunktiin.

**Nuottiesimerkki 4.4.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 5. osa, tahdit 46–50.

#### 4.1.4 Kaksinkertainen kontrapunkti

Vivaldin a-molli-konsertin ensimmäisen osan kaksi ensimmäistä soolotaitetta ovat miltei identtisiä kolmen ensimmäisen tahdin osalta (tahdit 16–18 ja 25–27). Näissä tahdeissa kaksi sooloviulua soittaa lähinnä rinnakkaisissa tersseissä. Vaikka Vivaldi kääntääkin sooloäänien toisinpäin jälkimmäisessä kohdassa (1. ja 2. sooloviulu vaihtavat äänen paikkaa keskenään), soivana tuloksena ovat täsmälleen samat nuotit.

Kiinnostavasti Bach säilyttää Vivaldin sooloviulujen kuviot niiden esiintyessä ensimmäisen kerran tahdeissa 16–18, mutta kääntää kuvioiden toistuessa tahdeissa 25–27 rinnakkaiset terssit seksteiksi siirtämällä 2. viulun kuviot oktaavia matalammalle (ks. nuottiesimerkki 4.5). Mahdollisesti Bach sai idean käänteisestä kontrapunktista Vivaldilta, vaikka tämän tekemä ylä-äänien kääntäminen keskenään ei tuottanutkaan säveltasojen

suhteen mitään eroa.<sup>4</sup> Oktaavisiirron seurausta on myös se, että aikaisempi ylä-ääni ei olekaan enää melodisesti ylin ääni vaan siitä tulee väliääni. Kääntäessään ylä-äänit Bach luopuu samalla hallitsevasta melodialinjasta. Tästä voi mielestäni päätellä, että kontrapunktisuus toistuvan yksikön variaatiokeinona on Bachille melodialinjaa tärkeämpää.

**Nuottiesimerkki 4.5.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 25–30.

The image displays two musical staves. The upper staff is for Vivaldi's Concerto for two violins and orchestra, measures 25-30. It features two violin parts (VI.1 and VI.2) and a basso continuo part (B.c.). The Vivaldi score includes markings for 'Solo', 'tr' (trills), 'Tutti', and 'Solo' again. The lower staff is for Bach's Organ Concerto, measures 25-30, featuring an Organ (OW) part with 'RP' (Ritardando) markings.

#### 4.1.5 Rekisterin muutokset

Erilaiset kaikuefektit ovat Vivaldille hyvin ominaisia. D-molli-konsertton viidennen osan tahdeissa 50–52 on tällainen selkeä kaikuteho (ks. nuottiesimerkki 4.6). Vivaldi toteuttaa kaikuefektin tutti–solo-vaihtelun avulla. Myös tekstuuri ohenee 4-äänisestä 3-ääniseksi tahdissa 51. Kaikuefektii toimii tässä kohdassa ilman dynaamistakin vaihdosta (fortesta pianoon), koska kaiku on tekstuurin muutoksen avulla orkestraatioon sisään rakennettu.

Paitsi imitaatiot ja päällekkäiset kuviot, myös kaikuefektin Bach sovittaa usein oktaavisiirron tai sormiovaihdoksen avulla.<sup>5</sup> Sovituksen tahdeissa 50–52 Bach käyttää

<sup>4</sup> Vivaldin tekemä soloäännten vaihdos päinvastaiseksi onkin mielestäni ennen kaikkea musiikillinen. Sillä, että solistit soittavat saman kuvion toistuessa eri materiaalia, olkoonkin, että tuloksena ovat täsmälleen samat nuotit, on ainakin esittämisessä oma merkityksensä. Kenties kyse on myös psykologisesta variaatiosta, koska molemmat solistit saavat näissä kohdissa soittaa molempia stemmoja vuorotellen. Bachin musiikissa tämänkaltaisen musiikillisen tekstuurin siirtäminen soittimelta toiselle on erittäin tavallinen esimerkiksi kamarimusiikissa, kuten obligato-säestyksellisissä viulu- ja gambasonateissa.

<sup>5</sup> Ainoastaan C-duuri-cembalosovituksessa on dynaamiset merkinnät forte ja piano, jotka voidaan tulkita sormiovaihdoskohdiksi. Muissa Vivaldi-cembalosovituksissaan Bach ei anna mitään dynaamisia ohjeita. Cembalosovituksissaan Bach muuttaakin tavallisesti samassa oktaavialassa olevat päällekkäiset kuviot oktaavisiirroin ja joskus myös sointuasemien vaihdoksin.

molempia keinoja. Tahdin 51 soolon kaiku toteutuu Bachin sovituksessa sekä tekstuuriin ohenemisen että sormiovaihdoksen myötä (Oberwerckilta Rückpositiville). Seuraavassa tahdissa 52 Bachin ei tarvitsisi tehdä muuta kuin palata Oberwerckille ja tahdin 50 kaltaiseen paksuun tekstuuriin. Hän kuitenkin siirtää tahdin 52 kuviot oktaavia alemmaksi. Vaikka tämä ei olekaan kaikkein tyypillisin esimerkki kaikutehon sovittamisesta, on tämä kohta kiinnostava siinä esiintyvien monitasoisten sovitusratkaisujen, kuten sormiovaihdosten, tekstuuriin muutosten ja oktaavisierrojen näkökulmasta.

**Nuottiesimerkki 4.6.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolospelolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 5. osa, tahdit 50–53.

The image shows a musical score for two systems. The first system is for Vivaldi's Concerto for Two Violins, Op. 3 No. 11, measures 50-53. It features two violin staves (VI. 1, 3 and VI. 2, 4), a viola (Vla.), and a cello/bass (B.c.) staff. The second system is for Bach's Organ Concerto, BWV 596, measures 50-53, featuring a grand staff with right and left hands. The Vivaldi score includes markings for 'Tutti', 'tr' (trills), 'VI. 1 Solo', 'VI. 2 Solo', and 'Tutti (VI. 1, 3)' and 'Tutti (VI. 2, 4)'. The Bach score includes markings for '(RP) OW' and 'RP'.

#### 4.1.6 Äänialasta johtuvat kuvioiden ja melodian muutokset

Vivaldin a-molli-viulukonsertton kolmannen osan tahdissa 104 toisen sooloviulun melodia kohoaa  $d^3$ :een (ks. nuottiesimerkki 4.7). Tämä melodinen kliimaksi on keskellä soolotaitetta. Bachilla tämä tahdin 104 melodinen kliimaksi toteutuu hyvin eri tavalla, sillä oikean käden melodiassa korostuu noonipidätys.

On kiinnostavaa verrata Bachin sovituksen vastaavaa kohtaa Vivaldiin. Urkujen äänialan takia Bachin täytyi muuttaa tahdin 104 kuviota jollakin tavalla. Hän lisää rytmistä elementtiä Vivaldin melodian viipyilevään kohtaan. Melodian luonne on varsin erilainen, koska paitsi kuviointu myös harmonia saa sovituksessa dissonoivamman sävyn. Tahdin 104 ensimmäisellä iskulla olevan  $a^2$ :n voi tulkita appoggiaturaksi  $b^2$ :lle. Toinen tulkinta

harmoniasta on, että tahdissa 104 on kvarttipidätys  $c^3$ :lta  $b^2$ :lle. Näin sekä kuvioitus että harmonia muuttuvat, tosin hyvin paikallisella tasolla.

**Nuottiesimerkki 4.7.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 103–108.

The image shows a musical score for two systems. The first system is for Vivaldi, with parts for Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Violins 3 and 4 (VI.3,4), and Cello/Bass (B.c.). The second system is for Bach, with parts for Organ (OV) and Cello/Bass (B.c.). The Vivaldi part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Bach part features a more melodic line with some rests. The Cello/Bass part shows a bass line with various chords and intervals. The key signature is one flat (A minor).

#### 4.1.7 Äänialasta johtuvat oktaavisiirrot

Vivaldi kirjoittaa viulukonserttojensa soolotaitteissa kuvioita usein melko korkeaan rekisteriin, toisinaan 3-viivaisen oktaavin alueelle. D-molli-konsertossa on useita kohtia, joissa sooloäänit kohoavat  $d^3$ :een. Loppuritornelloa (tahdit 68–73) edeltää nuottiesimerkissä 4.8 nähtävä soolotaitteen huippukohta, jossa 1. sooloviulu kohoaa  $d^3$ :een tahdissa 65.

Äänialasta johtuen (ks. Weimarin urkuja käsittelevä luku 2.1) Bach tekee tahdissa 64 oktaavisiirron. Tämän äärimmäisen hienovaraisen ja lähes huomaamattoman oktaavisiirron Bach toteuttaa vain kolmannella tahdinosalla olevan dominanttisoinnun alaspäisen arpeggion avulla siirtämällä seuraavien tahtien (tahdit 65–68) kuviot sellaisinaan oktaavia alemmaksi.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En käsittele tässä kohdassa Bachin väliääneneen lisäämää kahdesta nuotista koostuvaa rytmimotiivia, jonka voi nähdä eräänlaisena takapotkuna basson motiiveille.

**Nuottiesimerkki 4.8.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 5. osa, tahdit 64–67.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Vivaldi, with a Violin I part (VI. 1) and a Cello part (B.c.). The second system is for Bach, with an Organ part (OW) and a Cello part (B.c.). The Vivaldi part is marked with a '64' and a '64' above the staff, indicating a specific tempo or measure count. The Bach part is marked with a '64' and 'RP' above the staff, and 'OW' below the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

#### 4.1.8 Laajojen kuvioiden sovittaminen kosketinsoittimille

Jo aiemmin käsittelemäni nuottiesimerkin 4.7 tahdissa 106 oli kiinnostava kuviomuutos. Siinä missä Vivaldilla on kuudestoistaosadesimi-murtoja ( $a^1-c^2$ ), on Bachilla tässä asteittain laskeva, melodisempi linja vasemmassa kädessä. Ensisijainen syy muutokselle on soittotekninen idiomaattisuus, sillä murretujen desimien soittaminen edestakaisina ei olisi ollut Bachin ajan kosketinsoitintekstuurissa luontevaa. Myös tämä muutos on detaljitasolla merkittävä, koska se ei ole vain intervallin tai kuvion muutos vaan melodinen ja samalla harmoninen silta soolomelodian seuraavalle kaarrollselle. Itse asiassa tämä kuvio on ennakoitu tahdin 107 melodian inversio, joskin lomasävelin koristellussa muodossa.

Vivaldin viulukonserttojen soolotaitteissa on usein erilaisia virtuoosisia kuvioita. Niihin lukeutuvat laajat, oktaavi-intervallin ylittävät arpeggiot, kuten nuottiesimerkissä 4.9 nähtävässä E-duuri-viulukonsertin ensimmäisen osan katkelmassa.

Bach muuttaa tavallisesti yli oktaavin laajuiset hyppyt tai arpeggiot. Näin hän menettelee cembalosovituksensa ensimmäisen osan tahdeissa 47–50 muuttamalla tahtien 47–48 desimin laajuiset arpeggiot sekstin laajuisiksi ja kääntämällä seuraavien kahden tahdin ensimmäisillä tahdinosailla olevat kuviot ylöspäisiksi noonisoinnuiksi. Nämä tahtien 49–50 kuviomuutokset, toisin kuin edellä mainitut laajat arpeggiot, eivät niinkään tunnu soittoteknisesti idiomaattisemmilta. Bach olisi hyvin voinut jättää nämä kuviot muuttamatta. Ilmeisesti Bach halusi vain välttää terssiä suurempia hyppyjä kirjoittamalla murretun ylöspäisen noonisoinnun. Bachin kuvio on loogisesti samanlainen tässä sekvenssissä tahdeissa 49–50. Tämän pitkän soolotaitteen (tahdit 45–68) muita kuviointeja Bach muuttaa selvästi vähemmän, vaikkakin jonkin verran. Ne koostuvat edestakaisista kuudestoistaosanuoteista, asteikoista sekä arpeggioista.

**Nuottiesimerkki 4.9.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille E-duuri, op. 3 nro 12 (RV 265) ja Bachin cembalokonserttosovitus C-duuri, BWV 976, 1. osa, tahdit 47–50.

Toinen erilainen arpeggioesimerkki on Vivaldin a-molli-viulukonsertton kolmannessa osassa. Vaikka nuotissa ei lue arpeggiota, on selvää, että nämä kolmoisotteet täytyy jotenkin murtaa viululla. Nuottiesimerkissä 4.10 on soolotaitteesta tahdit 43–50, joissa soittavat vain kaksi sooloviulua. Kuviointi on päällekkäistä, ja tahdeissa 45–50 arpeggiot ovat laajahkoja (yli oktaavin). 1. viulun arpeggioita ei ole uloskirjoitettu vaan Vivaldi tiivistää otteet annettuihin sointuihin. Tämän seurauksena useatkin erilaiset edestakaiset arpeggion toteutustavat ovat mahdollisia.<sup>7</sup>

Bach realisoii 2. viulun arpeggiot sovituksessaan systemaattisesti aina samalla kuviolla vasemman käden osuudessa. Laajat oktaavin ylittävät arpeggiot hän muuttaa soittoteknisesti idiomaattisemmiksi pienentämällä intervaleja. Arpeggioiden laajuuden muutosten seurauksena myös sointukäännökset muuttuvat näissä tahdeissa muutamissa paikoissa. Olen merkinnyt sekä Vivaldiin että Bachiin kenraalibassonumerot niihin kohtiin, joissa harmoniat eroavat toisistaan (hakasuluissa olevat numeroinnit). Tahdissa 42 Bachilla on perusmuotoinen septimisointu Vivaldin sekuntikäännöksen sijaan. Tämä johtuu Bachin tekemästä arpeggion sijoittelusta ylempään rekisteriin. Samankaltainen sointukäännöksen muutos on tahdissa 45, jonka kahdella jälkimmäisellä tahdinosalla on Vivaldilla 6/4-käännös ja Bachilla perusmuotoinen sointu. Tahdissa 46 Vivaldilla on dominanttitehoinen terssikvarttisointu, Bachilla toiselta kahdeksasosanuotilta lähtien perusmuotoinen sointu. Tahdissa 47 Bach jättää kiinnostavasti 4–3-pidätyksen kokonaan pois. Tyypilliseen tapaan Bach lisää kadenssin viimeiselle, toonikapurkausta edeltävälle dominanttisoinnulle septimin tahdissa 50. Tahdissa 51 olen lisännyt basson e:n kuvaamaan basso continuon sisääntuloa seuraavassa ritornello-taitteessa.

<sup>7</sup> Vivaldilla oli tapana käyttää lukuisia erilaisia lyhenteitä käsikirjoituksissaan ajan, paperin ja musteen säästämiseksi. Näihin lyhenteisiin lukeutuivat unisonojen, repetitioiden ja arpeggioiden kirjoittaminen erilaisin symbolein tarkan suoritusteknisen notaation sijaan. Arpeggiot Vivaldi merkitsi usein vain sointuryppinä, jotka oli mahdollista toteuttaa monella eri tavalla. (Talbot 2013b, 17. Abbreviations-hakusana.)

**Nuottiesimerkki 4.10.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 41–51.

The image shows a musical score for two violins and organ. It is divided into two systems. The first system covers measures 41-51, and the second system covers measures 46-51. The top staff of each system is for Violin 1 (VI.1) and the bottom staff is for Violin 2 (VI.2). The organ part is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes handwritten annotations: 'Vivaldi' and 'Bach' are written above the staves. Fingering numbers are written in brackets below the notes. Dynamic markings like 'RP' and 'Ped.' are also present. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

#### 4.1.9 Repetitioiden korvaaminen idiomaattisemmillä kuvioilla

Vivaldin a-molli-viulukonsertin ensimmäisen osan soolotaitteen tahdeissa 71–78 on 1. viululla tyypillistä säveltoistoille perustuvaa kuvioitusta (ks. nuottiesimerkki 4.11 tämän soolotaitteen neljästä ensimmäisestä tahdistista). Sen funktio on ensisijaisesti rytmisen, sillä samat harmoniaäänet kaksintuvat 3. ja 4. viuluilla. 1. sooloviulu on myös ainoa soitin, joka soittaa jatkuvaa kuudestoistaosakuviointia. Vivaldin tekstuuri on periaatteessa 4-äänistä: alttoviulut soittavat alinta ääntä, 3. ja 4. viulut harmoniaääniä ja 2. sooloviulu solistista melodialinjaa. 1. sooloviulu soittaa käytännössä samoja harmoniaääniä 3. ja 4. viulujen kanssa.

Edellä kuvatut 1. viulun säveltoistot olisi melko epäidiomaattista siirtää sellaisinaan uruille, varsinkin yhdellä kädellä soittaessa. Bach muuttaakin tämän kuvion uruille tyypilliseksi sivusävelkuvioiksi. Hän olisi myös voinut yksinkertaisesti kirjoittaa kahden nuotin edestakaisen kuudestoistaosatremon, joka olisi harmonisesti paljon uskollisempi Vivaldin tekstuuriin sovitusratkaisu. Nyt dissonoivat sivusävelet rikastavat harmoniaa.

Kenties Bach ei halunnut tehdä tästä säestyskuviosta huomaamatonta vaan nimenomaan korostaa sen profiilia. Sivusävelten dissonoiavuuden ansiosta kuviot erottuvat tässä 3-äänisessä tekstuurissa mahdollisimman selkeästi.

**Nuottiesimerkki 4.11.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 71–74.

The image shows a musical score for measures 71-74. The top system is for Vivaldi's Concerto in A minor for two violins and orchestra. It includes staves for Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Violins 3 and 4 (VI. 3,4), and Viola/Contrabass (Vla. B.c.). The Vivaldi part has a 'Solo' marking and a '6' (trill) marking. The bottom system is for Bach's Organ Concerto in A minor, BWV 593, 1st movement, measures 71-74. It includes staves for Organ (OW) and Organ Pedal (RP).

#### 4.1.10 Epäidiomaattisten säveltoistojen uskollinen sovittaminen

Vivaldin viulukonsertoissa esiintyy usein erilaisia nopeita repetitioita ja tremoloja. Useimmiten Bach muuttaa ne kosketinsoittimille idiomaattisemmiksi kuvioiksi, kuten näimme nuottiesimerkissä 4.11. Kiinnostava säveltoistojen sovitusratkaisu on a-molli-urkukonserton tahdeissa 75–81. Nuottiesimerkissä 4.12 on tämän repetitiotaitteen neljä ensimmäistä tahtia. Vastaavalla tavalla Bach sovittaa tahdit 118–124, joissa Vivaldilla on samanlaiset repetitiot sooloviuluilla. Niitä olisi hankala soittaa kahdella kädellä niin, että sama käsi toistaisi kustakin neljästä kuudestoistaosanuotista muodostuvien kuvioden keskimmäiset sävelet. Bach menetteleeikin tämän kohdan sovituksessa hyvin käytännöllisesti jakaen kuviot kahdelle sormiolle. Tosin säveltoistoilta ei välttyä, mutta kuviot ovat jopa soittoteknisesti varsin idiomaattisia. Myös kuvioden rytmisen profiilin uuden ilmeen sovitusteknisen, ja samalla soittoteknisen, muutoksen myötä. Jos ne soitettaisiin samalta sormiolta, ei eroa Vivaldin kuvioihin käytännössä olisi, vaikka käsijaot toteutettaisiinkin Bachin notatoimalla tavalla.

Mielenkiintoista tämän soolotaitteen kohdalla on myös se, että kun se esiintyy ensimmäisen kerran tahdeissa 74–81, Bach käyttää kahta sormiota seuraavasti: oikea käsi soittaa OW:lta ja vasen RP:lta. Vastaavan urkutekstuurin toistuessa tahdeissa 118–124 Bachin sormiojaot ovat päinvastaiset, ts. oikea käsi soittaa RP:lta ja vasen OW:lta. Sormiojaon muutokselle materiaalin toistuessa ei ole mielestäni mitään soittoteknistä

syitä, kuten näitä taitteita edeltävät tai seuraavat kuviot. Bach olisi aivan hyvin voinut säilyttää molemmilla kerroilla saman sormiojaon, tai vaihtaa sen juuri päinvastoin kuin hän teki. Efekti on lähinnä musiikillinen. Urkurille tämä sormiojaon muutos asettaa haasteita OW:n ja RP:n rekisteröintien välisen balanssin suhteen, jotta vaihtelu toimisi hyvin molemmilla kerroilla.<sup>8</sup>

**Nuottiesimerkki 4.12.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 75–78.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for two violins (VI.1 and VI.2) and basso continuo (B.c.), starting at measure 75. The lower staff is Bach's organ arrangement, starting at measure 75, with the right hand (RP) and left hand (OW) parts. The Vivaldi score features a 'Solo' marking and a '7' time signature change. The Bach score features a 'Solo' marking and a '7' time signature change.

Vivaldin d-molli-viulukonsertton viidennen osan soolotaitteen tahdeissa 35–42 sooloviulu soittaa nopeita repetitioita, joita säestävät kaikki muut jouset basso continuota lukuunottamatta (ks. nuottiesimerkki 4.13 tahdeista 35–38). Tavoistaan poiketen Bach ei sovituksensa tässä kohdassa muuta epäidiomaattisia sooloviulun kuvioita mitenkään. Sovitus on soittoteknisesti jopa vielä uskollisempi kuin edellisessä esimerkissä 4.12, jossa Bach muutti sormiojakoja säveltoistoissa. Bach ei myöskään muuta säestysharmonioiden oktaavialaa vaan käyttää kahta sormiota voidakseen säilyttää nämä päällekkäiset kuviot. Soittoteknisesti epäidiomaattisista oikean käden repetitioista huolimatta tämä kohta toimii uruilla varsin hyvin. Se myös todistaa, että kosketinsoitinsoituksen ei tarvitse aina olla mahdollisimman idiomaattinen toimiakseen hyvin soittoteknisesti ja musiikillisesti toimiva.

<sup>8</sup> Soinnillinen kontrasti on toki mahdollista ja väistämätöntäkin eri sormioiden pillistöjen sijoittelun ja äänityksen vuoksi. Selkäpillistön sointi on prinipaaleissa hiukan viulumaisempi ja ohuempi kuin pääsormion vastaavissa, täyteläisemmin soivissa äänikerroissa. Sormioiden välillä ei kuitenkaan voi olla ainakaan kovin suurta dynaamista kontrastia tällaisessa kohdassa, koska silloin kuviot kuulostaisivat jommallakummalla kerralla liian epätasaisilta. Tällöin esittäjän tulisi mielestäni ”sovittaa” uudestaan Bachin sormiojaot siten, että oikean käden säveltoistot soivat voimakkaammin kuin vasemman käden säveltoistot.

**Nuottiesimerkki 4.13.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 5. osa, tahdit 35–38.

35 Vivaldi

VI. 1

VI. 2, 4

pp

VI. 3

pp

VI. a.

pp

Bach

35 OW

RP

## 4.2 Harmonian muutokset

Joskus Bach muuttaa sovitusten soolotaitteiden harmoniaa paikallisesti. Nämä harmoniset muutokset voivat olla seurausta kaksinkertaisesta kontrapunktista, kuvioituksen muutoksista tai tekstuurin laajemmista muutoksista. Seuraavissa alaluvuissa käsittelen muutamaa yksittäistä tapausta.

### 4.2.1 Harmonian muutokset kaksinkertaisen kontrapunktin seurauksena

Aiemmin nuottiesimerkissä 4.5 käsittelin Vivaldin a-molli-konserton ensimmäisen osan tahteja 25–27 ylä-äänten kaksinkertaisen kontrapunktin vuoksi. Nyt tarkastelen saman kohdan harmonian ja sointukäynnösten muutoksia, jotka johtuvat paljolti kaksinkertaisesta kontrapunktista (ks. nuottiesimerkki 4.14). Olen lisännyt hakasuluissa kenraalibassonumeroinnit sekä Vivaldi- että Bach-esimerkkiin havainnollistamaan sointukäynnösten eroja. Tahdeissa 28–29 Bach muuttaa Vivaldin harmonioita ylä-äänien septimipidätysten ja sointukäynnösten avulla. Ylä-äänten känteisyys jatkuu näissä tahdeissa siten, että 2. viulun soittama ylin ääni pysyy Bachin sovituksessa väliäänessä. Bachin ylä-ääni on oikeastaan johdettu Vivaldin bassoäänestä, mutta synkopoituna, minkä seurauksena Bachilla on kolme Vivaldilta puuttuvaa septimipidätystä. Bach siirtää Vivaldin 1. viulun rytmis-melodiset laskevat motiivit bassoääneseen, joskin sävelet ovat poikkeavat. Tahdin 28 viimeisellä ja seuraavan tahdin toisella ja viimeisellä tahdinosalla Bachilla on perusmuotoiset soinnut Vivaldin terssikäynnösten sijaan.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Myös seuraavissa tahdeissa 30–32 Bach muuttaa Vivaldin harmoniaa. Vivaldilla on tässä sekvenssissä 7–6-pidätykset, Bachilla sen sijaan aina terssikäynnöksiin varustetut harmoniat.

**Nuottiesimerkki 4.14.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 25–30.

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is from Vivaldi's Concerto for two violins and orchestra, measures 25-30. It features two solo violin parts (VI.1 and VI.2) with trills (tr) and a tutti section (Tutti) starting at measure 28. The lower excerpt is from Bach's Organ Concerto, measures 25-30, showing the organ part (OW) and the cello/double bass part (RP). Both excerpts include figured bass notation at the bottom of the staves.

#### 4.2.2 Paikalliset harmonian muutokset

Myös cembalosovituksissaan Bach muuttaa usein soolotaitteiden harmoniaa. Erityisen tavallista on lomasävelkulkujen lisääminen rytmisesti staattisempaan bassolinjaan. Toisinaan Bach lisää sekä rytmistä liikettä esimerkiksi murtosoinnuin että lomasävelkulkuja samaan bassolinjaan (ks. nuottiesimerkki 4.15). Samalla harmonia muuttuu rikkaammaksi, muun muassa lukuisten lomasävelisten sointujen ansiosta. Tahdissa 41 Bachille on ollut tärkeää bassoäänien asteittain laskeva melodialinja, jonka seurauksena harmonia poikkeaa Vivaldista. Tyypilliseen tapansa Bach säilyttää soolomelodian periaatteessa sellaisenaan. Ainoat erot koskevat johtosävelten korotuksia tahdeissa 42–45. Korotettua johtosäveltä voi mielestäni pitää jonkinlaisena harmonian kromatisointina, vaikka sivusäveliset johtosävelet eivät olekaan mitenkään poikkeuksellisen dissonoivia.

**Nuottiesimerkki 4.15.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille G-duuri, op. 3 nro 3 (RV 310) ja Bachin cembalokonserttosovitus F-duuri, BWV 978, 1. osa, tahdit 41–45.

The image shows a musical score for measures 41-45. It is divided into two parts: Vivaldi and Bach. The Vivaldi part consists of three staves: VI.1 (Violin 1), VI.2 (Violin 2), and VI.3/4 (Violin/ Viola). The Bach part is for Cembalo (B.c.). The Vivaldi section is marked 'Solo' and 'Tutti', with dynamics 'p' and 'f'. The Bach section is marked 'B.c.'.

#### 4.2.3 Kuvioiden muutoksista johtuvia harmoniaeroja

Vivaldin D-duuri-viulukonsertin kolmannen osan soolotaitteen tahdeissa 58–68 on sooloviululla säveltoistoille perustuvaa kolmaskymmeneskahdesosakuviointia muiden viulujen unisonosäestyksellä (ks. nuottiesimerkki 4.16 tämän soolotaitteen tahdeista 65–69). Nuottiesimerkin tahdit ovat tämän kromaattiselle bassolle perustuvan sekvenssin lopusta. Tämäntyyppisen tekstuurin siirtäminen suoraan kosketinsoittimille olisi varsin epäidiomaattista, erityisesti nopeassa tempossa. Bach muuttaakin oikean käden kuviot arpeggio-kuvioiksi, jolloin niiden soittaminen on luontevaa.

Silloin kun Bach lisää vasempaan käteen esimerkiksi lomasävelkulkuja, myös harmonia usein muuttuu samalla. Bachilla on tahdeissa 65–69 paitsi idiomaattisempi kuvio oikeassa kädessä, myös selvästi Vivaldia liikkuvampi ja itsenäisempi bassotemppa. Tässä kohdassa on kaksi selkeää harmonian muutosta: lisätty dominanttiseptimi tahdissa 66 ja II asteen soinnun septimiharmonia tahdissa 68. Nämä harmoniamuutokset johtuvat pikemminkin vasemman käden kuvioista kuin kontrapunktin lisäämisestä. Myös sointukäännökset poikkeavat näissä tahdeissa kuvioiden vuoksi. Vivaldin bassoäänien kromaattinen liike on Bachilla kuitenkin imaginäärisenä kuvioiden harmonioissa.

**Nuottiesimerkki 4.16.** Vivaldin viulukonsertto D-duuri, op. 3 nro 9 (RV 230) ja Bachin cembalokonserttosovitus D-duuri, BWV 972, 3. osa, tahdit 65–69.

The image displays two musical staves. The upper staff is for Vivaldi's Violin I (VI. 1), marked 'Solo' and '(f)'. It features a series of sixteenth-note patterns. Below it are the staves for Violins II-IV (VI. 2-4) and Cembalo (B. c.), marked 'Tutti VI. 1-4' and '(p)'. The lower staff is for Bach's Cembalo (Cemb.), marked '65' and 'Bach', showing a more complex texture with multiple voices.

#### 4.2.4 Suuria harmonian ja kuvioituksen muutoksia laajassa soolotaitteessa

Vivaldin D-duuri-viulukonsertin kolmannen osan pitkän soolotaitteen (tahdit 76–111) jälkipuoliskolla on tekstuurillisesti mielenkiintoinen kohta. Nämä tahdit 96–111 ovat tekstuuriltaan melko staattisia (ks. nuottiesimerkki 4.17). Edeltävät sooloviulun kuudestoistaosakuviot ja sekvenssit saavat hyvin kontrastoivan, e-urkupisteen ylle rakentuvan jakson. Sooloviululle on notatoitu kaksoisotteita tahdista 96 soolotaitteen loppuun saakka. Basso continuolla on pitkä dominanttiurkupiste ja viulut 1–2 soittavat samaa urkupisteääntä kahdeksasosarepetitioin vuorotahdein.

Bachin sovitus tästä kohdasta on huomattavasti monimutkaisempi, sekä kuvioitukseltaan että harmonioiltaan. Bach lisää motiivisen ja hyvin melodisen bassoäänän vasempaan käteeseen. Erityisesti tahdeissa 104–111 bassoääni on oikean käden paikallaan pysyviä kuvioita profiloitunut. Bachin tekstuurin musiikilliset painotukset ovatkin hyvin erilaiset kuin Vivaldilla.

Bach muuttaa myös sooloviulun kaksoisotteet laajemmiksi, 3-äänisiksi arpeggioiksi, tahdista 102 eteenpäin. Harmoniaa Bach rikastaa vasemman käden lomasävelisillä kuvioilla tahdeissa 104–109. Soolotaitteen kahdessa viimeisessä kadenssaalisessa tahdissa (tahdit 110–111) on Bachille ominaiseen tapaan dominanttiseptimiharmonia Vivaldin dominanttiharmonian sijaan.

**Nuottiesimerkki 4.17.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 "Grosso Mogul" ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 3. osa, tahdit 96–112.

Vivaldi

96

VI. Solo

VI. 1

VI. 2

B.c.

Bach

96

RP

Vivaldi

102

VI. Solo

VI. 1

VI. 2

B.c.

Bach

102

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

Vivaldi

107

VI. Solo

VI. 1

VI. 2

B. c.

Tutti

f

f

f

f

Bach

107

OW

Ped.

#### 4.3 Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ja jalkiolle

Kuten aiemmin tämän soolotaitteiden sovituseriaatteita käsittelevän luvun 4 johdannossa mainitsin, voidaan Bachin urkukonserttosovitususten jonkinlaisena yleisperiaatteena pitää pyrkimystä sovittaa soolotaitteet sivusormiolle (Rückpositiville) ilman jalkiota aina kun mahdollista. Tällöin soolotaitteiden tekstuuri on hyvin samantapaista kuin cembalosovituksissa, joissa ei käytetä jalkiota. Bach tosin sovittaa myös useita urkusovitustensa soolotaitteita kahdelle sormiolle ja jalkiolle, erityisesti a-molli- ja C-duuri-urkukonserttosovitusensa nopeissa osissa. Poikkeuksena on d-molli-konserton fuuga-osa, jossa Vivaldilla olevat tutti–soolo-taitteet Bach jättää kokonaan huomioimatta. Bach käsittelee tämän fuugan tekstuuria melko vapaasti ainakin konserttomuodon näkökulmasta. Fuugan koko sormiotekstuuri soitetaan samalta sormiolta, ja jalkiolla soitetaan lähinnä yksinkertaiset teeman sävelet ja painokkaiden kadenssien bassosävelet.<sup>10</sup>

Yksi esimerkki kahden sormion ja jalkion käyttämisestä löytyy a-molli-urkukonserton ensimmäisen osan tahdeista 55–62 (ks. nuottiesimerkki 4.18 tahdeista 56–59). Tämän soolotaitteen tekstuuri on Bachilla 3-äänistä. Bach käyttää tekstuurin ylä-äänien päällekkäisyyden vuoksi kahta sormiota. Vivaldin 1. viulun stemmasta suoraan otettu albertinbasso-motiivi vasemmassa kädessä korvaa tässä kohdassa jousien soittamat harmoniaäänet. Jalkiolla soitetaan alttoviulujen bassostemmaa usein oktaavia alemmaa, mikä johtuu lähinnä jalkion äänialasta.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Tässä näkyy selvästi Bachin ajan saksalainen tapa soittaa fuugat yhdellä rekisteröinnillä alusta loppuun. Vaikka sormiomerkitä ei ole nuotissa annettu, soitetaan koko fuuga käytännössä OW:ltä samaan tapaan kuin kaikki konserttojen tutti-taitteet. Tämä fuuga on muutenkin poikkeuksellinen Bachin soittamissa Vivaldin konsertoissa muun muassa kontrapunktiluonteensa vuoksi.

<sup>11</sup> Bachin aikana Saksassa oli tapana rekisteröidä jalkiolla soitettava bassoääni 16-jalkaiselle pohjalle, jolloin se soi kirjoitetusta oktaavia matalampana. Tosin tähän 16-jalkaiseen äänikertaan lisättiin tavallisesti normaalikorkuinen 8-jalkainen ja tarvittaessa myös oktaavia korkeampi 4-jalkainen äänikerta. Varsinkin konserttosovituksissaan Bach tekee lukuisia oktaavisirtoja erityisesti jalkiossa, jolloin soiva pohjataso poikkeaa Vivaldista paikoitellen kahdellakin oktaavilla. Myöskin ääriäänien äänenkuljetus on Bachilla toisinaan Vivaldista poikkeavaa johtuen joko jalkion äänialasta tai myös Bachin mieltymyksestä käyttää vastaliikettä ääriäänien välillä.

**Nuottiesimerkki 4.18.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 56–59.

The image shows a musical score for measures 56-59. The first system is for Vivaldi's Concerto in A minor, Op. 3 No. 8. It features two solo violins (VI.1 and VI.2), violas (VI.3,4), and a cello/bass (Vla.). The second system is for Bach's Organ Concerto in A minor, BWV 593, featuring a grand piano (OW) and a cello/bass (Vla.).

Toinen samankaltainen kohta löytyy saman a-molli-konsertton kolmannen osan tahdeista 86–113 (ks. nuottiesimerkki 4.19 tahdeista 86–90). Myös tässä pitkässä soolotaitteessa sooloviulut soittavat samassa rekisterissä, mistä johtuen Bachin täytyy käyttää kahta sormiota voidakseen säilyttää nämä ylä-äännet samassa oktaavialassa. Sovitusteknisesti vieläkin kiinnostavampaa ja melko poikkeuksellista on kaksoisjalkion<sup>12</sup> käyttäminen. Bach on tässä selvästi pyrkinyt sovittamaan Vivaldin tekstuuria mahdollisimman uskollisesti, mikä ei olisi onnistunut 3. ja 4. viulun repetitioiden osalta muulla tavalla luontevasti kuin kaksoisjalkiota käyttämällä.

<sup>12</sup> Kaksoisjalkiolla tarkoitetaan kahden samanaikaisen äänen soittamista, ts. soitetaan kummallakin jalalla yhtä itsenäistä ääntä.

**Nuottiesimerkki 4.19.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 3. osa, tahdit 86–90.

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled 'Vivaldi', consists of four staves: Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Violins III & IV (VI.3,4), and Cello/Double Bass (B.c.). The Violin I part is marked 'Solo' and 'pp'. The Violin II part is marked 'Solo' and 'f e cantabile'. The lower system, labeled 'Bach', shows the Organ part (OW) with 'RP' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

#### 4.4 Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ilman jalkiota

Bach sovitti muutamat soolotaitteet kahdelle sormiolle ilman jalkiota. Kolmessa Vivaldi-urkusovituksessaan Bach menetteli näin seuraavissa kohdissa: a-molli-konserton ensimmäisen osan tahdeissa 48–51 ja 86–89 sekä saman konserton kolmannen osan tahdeissa 37–50, d-molli-konserton viidennen osan aiemmin käsitellyssä repetitiokohdassa tahdeissa 35–43 (ks. nuottiesimerkki 4.13) ja C-duuri-konserton ensimmäisen osan tahdeissa 64–80 ja 118–126 sekä saman konserton kolmannen osan tahdeissa 76–88 ja 130–140.

Yleisesti voidaan todeta Bachin soolotaitteiden sormiojaoista, että ne riippuvat ensisijaisesti Vivaldin tekstuurista ja lisäksi siitä, miten uskollisesti Bach on halunnut sitä noudattaa. Silloin kun on ollut luontevaa soittaa 2- tai 3-äänistä tekstuuria sormiolta (yksi tai kaksi sooloääntä sekä bassoääni), Bach on päätenyt käyttämään sivusormiota (RP) kontrastina tutti-taitteiden soittamiselle pääsormiolla (OW) ja jalkiolla. Toisaalta silloin, kun tekstuuri on päällekkäistä, mutta toteutettavissa kahdelta sormiolta, Bach on käyttänyt kahta sormiota ilman jalkiota. Niissä kohdissa, joissa sooloääni tai -äännet ja säestyskuviot menevät Vivaldilla päällekkäin ja lisäksi tarvitaan itsenäistä bassolinjaa, Bach on päätenyt käyttämään kahta sormiota ja jalkiota saavuttaakseen mahdollisimman itsenäiset eri äänten melodialinjat.

## 5 Hitaiden osien uloskirjoitetut koristelut

Konserttojen hitaissa osissa Bach käyttää paljolti samoja sovittamistapoja kuin nopeissa osissa muuttaen muun muassa melodiaa, kuvioita, tekstuuria ja harmoniaa. Uloskirjoitetut koristelut liittyvät kuitenkin erityisen kiinteästi juuri hitaisiin osiin. Kolmessa uruille sovittamassaan konsertossa Bach ei juurikaan lisää koristeluja hitaiden osien soolomelodioihin. A-molli- ja d-molli-konserttojen hitaat osat ovat kuviointien yksinkertaisuudessa silmiinpistävästi uskollisia Vivaldin vastaaville osille. C-duuri-konserton resitatiivimainen hidas osa puolestaan on jo alun perin poikkeuksellisen täyteen koristeltu. Vaikka Bach muuttaakin joitakin koristeluja ja lisää muutamia kuvioita, ovat nämä lisäykset kontekstissaan varsin pieniä. Käsittelen seuraavaksi kahta Bachin Vivaldi-sovituksissa olevaa hidasta osaa, joihin Bach on uloskirjoittanut koristelut. Molemmat hitaat osat sisältyvät Bachin cembalolle sovittamiin konserttoihin.

Bachin g-molli-cembalosoituksen toinen osa poikkeaa muutamissa kohdissa merkittävästi Vivaldin hitaasta osasta. Bachilla on selvästi ollut käytössään jokin eri versio tästä konsertosta kuin nykyään tunnettu Vivaldin konsertto RV 316a, koska saman konserton kolmas osa poikkeaa Vivaldin julkaistusta konsertosta täysin (ks. alaluku 1.3.2 Bachin käyttämistä lähteistä Vivaldi-sovitusten pohjana). Toisen osan muutamit selkeät rakenteelliset eroavuudet eivät kuitenkaan ole niin merkittäviä, että ne eivät mahdollistaisi yleisluontoista melodian ja harmonian analyysia. Nuottiesimerkissä 5.1 voidaan nähdä, miten Bach koristelee ylä-ääntä lukuisilla diminuutioilla, hajasävelillä ja appoggiaturilla toisen osan alkutahdeissa. Vivaldin yksinkertaisen melodian runkosävelet Bach kuitenkin säilyttää jopa rytmisesti hyvin samankaltaisina alkuperäisen kanssa. Samaan tapaan Bach menettelee koko toisessa osassa.

Toinen merkittävä sovitustekninen muutos melodian koristelun lisäksi on säestyskuvion muuttaminen liikkuvammaksi. Bach käyttää albertinbasson kaltaista kahdeksasosakuviota, joka realisoi basso continuon harmoniaa. Tässä oletan, että Bach halusi harmonioiden soivan sormipedaalin avulla, kuten tahtien 7 ja 8 kaaret antaisivat olettaa. Bach ei ole tätä ylilegatoa notatoinut tässä sovituksessa, mutta Bachin ajan cembalomusiikissa, varsinkin ranskalaisissa sävellyksissä nuottien ylle tai alle kirjoitetut kaaret tarkoittavat harmoniaäänien soimaan jättämistä. Bach myös lisää kromatiikkaa bassoon tahdeissa 1–4, mikä on omiaan lisäämään harmonista jännitettä 7–6-pidätysten avulla.

**Nuottiesimerkki 5.1.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille g-molli, op. 4 nro 6 (RV 316) ja Bachin cembalokonserttosovitus g-molli, BWV 975, 2. osa, tahtit 1–8.

Vivaldi

Bach

Vivaldi

Bach

Vivaldin G-duuri-viulukonsertton hitaan osan kuviointi on säveltäjälle tyypillisen yksinkertaista (ks. nuottiesimerkki 5.2 toisen osan alusta). Tekstuuri on ohutta, vain 2-äänistä koko toisen osan ajan. Melodia on pisteellisistä rytmeistään huolimatta melko yksinkertainen ja se jättää runsaasti tilaa solistin improvisoimille koristeluille. Viulut 1 ja 2 sekä alttoviulu soittavat unisonossa alääntä. Se on ostinatomainen ja harmoniselta liikkeeltään hyvin yksinkertainen, pääasiassa neljäsosanuoteista koostuva.

Bach koristelee ylä-äänien melodiaa erilaisin lomasävelkuluin säilyttäen kuitenkin melodian runkosävelet, joskin ne ovat toisinaan metrisesti eri kohdassa kuin Vivaldilla. Lomasävelisiä ovat tahtien 1–2 ja 4–7 intervallitäytöt. Tahdin 3 koristelut voi jakaa kahteen lajiin. Ensimmäisellä iskulla oleva laskeva arpeggio dominanttiharmoniolla pehmentää Vivaldin kovalta vaikuttavaa alaspäistä septimihyppyä. Toinen elementti on saman tahdin 2. ja 3. iskulla oleva ylöspäinen tirata, jonka voi myös katsoa täyttävän septimihyppyä, tällä kertaa ylöspäin. Bach muuttaakin Vivaldin kulmikasta melodiaa laulavammaksi asteittaisilla kuvioilla. Bachin lisäämää kontrapunktista väliääntä käsittelen alaluvussa 6.1.

**Nuottiesimerkki 5.2.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille G-duuri, op. 7 nro 8 (RV 299) ja Bachin cembalokonserttosovitus G-duuri, BWV 973, 2. osa, tahdit 1–7.

Vivaldi



VI. Solo

VI. 1, 2  
Vla.

Bach



## 6 Sovitetun tekstuurin laajat muutokset

Toisinaan Bach muuttaa Vivaldin tekstuuria niin paljon tai niin poikkeuksellisilla tavoilla, että muutoksia ei voi lukea kaikkein tyypillisimpiin sovituseriaatteisiin. Tällaisia muutoksia ovat esimerkiksi lisätty itsenäinen kontrapunktinen ääni kokonaiseen osaan tai laajahkoon taitteeseen, tekstuurin muuntaminen alkuperäisestä lähes tunnistamattomaan muotoon ja tutti–soolo-rakennetta radikaalisti rikkova kosketinsoitintekstuuri.

Käsittelen seuraavaksi näitä laajoja ja rakenteellisesti poikkeuksellisia Bachin tekemiä muutoksia muutaman esimerkin avulla. Pohdin samalla myös niitä mahdollisia syitä, joiden vuoksi Bach on päättänyt sovittaa tekstuuria vapaammin ja radikaalimmin kuin olisi ollut tarpeen. Nyt käsiteltävät esimerkit ovat luonteeltaan aikaisempien lukujen kategorisia esimerkkejä huomattavasti yksittäisempiä poikkeustapauksia. Siitä huolimatta ne ovat merkittäviä, sillä niistä nähdään, että Bach välttää sovituksissaan kaavamaisuutta tekemällä toisinaan yllättäviltä vaikuttavia sovitusratkaisuja. Soitinidiomaattisuuden kannalta nämä yllättävät muutokset ovat kuitenkin keskeisiä, koska ne paljastavat jotain Bachin ajattelutavasta sovittajana: tärkeintä ei ole sovittaa kirjaimellisesti kaikkea vaan luoda mahdollisimman tyylikäs ja myös soittoteknisesti toimiva sovitus. Joskus tämä tarkoittaa alkuperäisen tekstuurin radikaalia muokkaamista, kuten seuraavissa esimerkeissä voidaan nähdä.

### 6.1 Täysin itsenäisen kontrapunktisen äänen lisääminen kokonaiseen osaan

Käsittelin luvussa 5 Bachin uloskirjoittamia koristeluja tähän Vivaldin G-duuri-viulukonserton hitaaseen osaan (ks. nuottiesimerkki 6.1). Tässä luvussa keskityn vain Bachin koko osaan lisäämään kontrapunktiseen väliääneen, joka on Bachin Vivaldi-sovituksissa ainoa kokonaiseen osaan lisätty ääni. Tavallisesti Bach menettelee samaan tapaan hyvin paikallisesti esimerkiksi kadensseissa lisäämällä äänimäärää. Kyse onkin tässä tapauksessa obligato-kontrapunktin lisäämisestä tekstuuriin, jota voi jo pitää eräänlaisena uudelleen säveltämisenä tai vähintään muokkaamisena, koska se muuttaa alkuperäisen teoksen luonnetta merkittävästi sekä harmonisesti että rytmisesti. Tämän hitaan osan viimeistä tahtia edeltävissä kahdessa tahdissa (tahdit 23–34) Bach lisää äänimäärää kadensseilleen tyypilliseen tapaan neljään ja jopa viiteen (tahdin 24 ensimmäisellä tahtiosalla).

Syy tähän koko osan laajuiseen lisättyyn väliääneen on mielestäni ensisijaisesti harmoninen. Mikäli Bach olisi vain koristellut ylä-äänien, mutta jättänyt aläänen sellaiseksi kuin se Vivaldilla on, olisi tuloksena ollut jokseenkin vaatimattomalta kuulostavaa 2-äänistä klaveeritekstuuria. Silloin Bach olisi todennäköisesti vähintäänkin lisännyt rytmistä variaatiota, kuten albertinbassoa (ks. nuottiesimerkki 5.1), alääneen ellei peräti johtanut siihen imitaatioita ylä-äänestä. Kuitenkin on vaikea kuvitella, miten tämä hidas osa voisi olla vielä vaikuttavampi ja tyylikkäämpi kuin se Bachilla jo on. Samaan aikaan siinä vallitsee tasapaino kolmen selvästi itsenäisen ja funktioltaan täysin erilaisen äänen kesken.

**Nuottiesimerkki 6.1.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille G-duuri, op. 7 nro 8 (RV 299) ja Bachin cembalokonserttosovitus G-duuri, BWV 973, 2. osa, tahdit 1–7.

Vivaldi

Bach

## 6.2 Lisätty kontrapunktinen ääni hitaan osan loppuun

Vivaldin D-duuri-viulukonsertton hitas osa on monin tavoin poikkeuksellinen. Yksi erikoisuus on sen resitatiivimaisuus. Sooloviululle Vivaldi on uloskirjoittanut poikkeuksellisen tarkat koristelut. Säestyksestä vastaa ainoastaan basso continuo soittamalla resitatiiveille ominaisia harvoin vaihtuvia harmonioita (ks. nuottiesimerkki 6.2).

Bach noudattaa Vivaldin kuvioiteja ja harmonioita hyvinkin uskollisesti, joitakin pieniä rytmisiä ja metrisiä muutoksia lukuunottamatta. Kolmessa viimeisessä tahdissa (tahdit 21–23) Bach muuttaa kuitenkin Vivaldin yksinkertaista, hitaasti soinnusta toiseen vaihtuvaa tekstuuria lisäämällä kontrapunktisesti itsenäisen vastaäänän vasempaan käteen (tahdin 21 koholta alkava kuvio). Olen merkinnyt sekä Vivaldin että Bachin nuottiin hakasilla imitoitavan melodiapätjän sekä Bach-esimerkin vasemman käden soittaman imitaation tenoriäänessä. Tämä ääni on soolomelodian yksinkertaistettua unisonoimitaatiota tahdissa 21. Seuraavassa tahdissa lisätyn äänen luonne muuttuu itsenäisemmäksi vastaääneksi laskevan liikkeen ja kromatiikan myötä. Viimeisessä tahdissa Bach lisää vielä toisenkin itsenäisen äänen (vasemman käden ylempi ääni). Tällä on kuitenkin ensisijaisesti harmoniaa täyttävä funktio osan aikaisempien resitatiivisoitujen tapaan.

**Nuottiesimerkki 6.2.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 2. osa, tahdit 19–23.

The image displays musical notation for two systems. The first system, measures 19-23, features Vivaldi's Violin Solo (VI. Solo) and Basso Continuo (B. c.) parts, and Bach's Organ (OW) part. The second system, measures 21-23, features Vivaldi's Violin Solo and Bach's Organ parts. Handwritten annotations in Finnish describe musical features: 'tasto solo' (tasto solo), 'koristettu melodia' (decorated melody), and 'yksinkertai stelli imitatio' (simple staccato imitation).

### 6.3 Lisätty väliääni pitkän soolotaitteen loppuun

Nuottiesimerkissä 6.3 nähdään, miten Bach lisää itsenäisen väliäänän soolotaitteen loppukadenssiin tahdeissa 79–80. Tämä on kahden edellisen esimerkin tapaan selvästi kontrapunktin lisäämistä Vivaldin paikalliseen 2-ääniseen tekstuuriin, jossa 2.–4. viulut soittavat unisonossa säestystä soolostemmalle. Bachin tekemä tekstuurimuutos on merkittävä, koska samalla harmonia muuttuu täyteläisemmäksi. Kyse ei ole tavallisesta realisoidusta basso continuoasta, koska tässä kohdassa basso continuo puuttuu. Merkille pantavaa on, että Bach lisää myös sivusävelisen septimin väliäänänen tahdin 80 neljännellä tahdinosalla. Väliäänänen lisäämistä tämän soolotaitteen kahdessa viimeisessä tahdissa voi mielestäni pitää seuraavan ritornellon ennakointina. Efekti on samankaltainen kuin jos basso continuo tulisi mukaan jo tässä kohdassa, ennen varsinaista tuttia. Erityisesti dominanttiseptimisointu suorastaan huutaa toonikapurkausta, mikä on tämän soolon ja ritornellon välisen taitekohdan jännitteen muutoksen kannalta merkittävää. Toinen tulkinta

tästä lisätystä väliäänestä on se, että tekstuuri pysyy Bachilla samankaltaisena tahdista 79 eteenpäin, Vivaldin unisonojen sijaan. Tästä seuraa tekstuurin suurempi yhtenäisyys.

**Nuottiesimerkki 6.3.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille D-duuri RV 208 ”Grosso Mogul” ja Bachin urkukonserttosovitus C-duuri, BWV 594, 1. osa, tahdit 74–81.

Vivaldi

74

VI. Solo

VI. 1,2

Vla.

B.c.

Bach

74

OW

RP

Vivaldi

78

VI. Solo

VI. 1,2

Vla.

B.c.

Bach

78

OW

Ped.

VI.1 Tutti

VI.2 f

f

f

f

tr

6 5 4 3

~

#### 6.4 Monitasoiset ritornello–solo-muodosta poikkeavat tekstuurin muutokset

Vivaldin G-duuri-viulukonsertin kolmannen osan tahdeissa 43–49 on koko ajan samankaltaista ritornello-tekstuuria (ks. nuottiesimerkki 6.4). Bachin vastaavan kohdan sovitus poikkeaa jo visuaalisesti hyvin selvästi Vivaldista. Tahtien 43–45 oikean käden 3-

ja 4-ääniset paksut soinnut vielä tunnistaa samaksi materiaaliksi, mutta vasemman käden kuudestoistaosakuviot poikkeavat täysin Vivaldin tekstuurista. Tahdista 45 eteenpäin Bachin tekstuuri on yhtäkkiä vain 2-äänistä, kuin kyseessä olisi soolotaite. Bachin sovituksen vaikutelma tässä onkin kieltämättä soolotaitteen kaltainen. Kuitenkin Vivaldin ritornello jatkuu tahtiin 49 saakka. Vasta sen jälkeen orkesteritekstuuri ohenee 2-ääniseksi (sooloviulu ja basso continuo). Bachin tahdissa 45 tekemää radikaalia tekstuurin ohentamista voisi pitää suorastaan harhaanjohtavana, sillä se ei millään tavalla edes yritä jäljitellä orkesterin tehoja. Myös ero ritornellon ja sitä seuraavan soolotaitteen välillä (tahdista 49 eteenpäin) on Bachilla lievämpi kuin Vivaldilla, sillä sovitukset jatkuu 2-äänisenä. Tosin kuudestoistaosaliike siirtyy ylä-ääneseen ja kahdeksasosaliike alääneeseen. Tämä soolotaite onkin edeltävästä ritornellosta poiketen selvästi alkuperäiselle uskollisempi.

Kenties Bach halusi välttää monotonista vaikutelmaa, joka olisi saattanut syntyä, mikäli hän olisi yrittänyt sovittaa erityisesti tahdit 46–49 uskollisesti. Se olisi ollut vieläkin erikoisempaa edeltävien tahtien basson kuudestoistaosakuvioiden jälkeen, joten oikeastaan Bachin tapa ohentaa tekstuuri 2-ääniseksi on hyvin luonteva ratkaisu, jolla saavutetaan tekstuurillista variaatiota Vivaldin hiukan varioidun toistetun fraasin tapaan (tahdit 43–45 ja 46–48). Juuri tämä tekstuurin muutos onkin ensisijainen kriteeri muutokselle, ei niinkään se, että seuraava, tahdista 49 alkava soolotaite on myös 2-ääninen. Siinä basson rytmisen liike muuttuu joka tapauksessa (kuudestoistaosista pääosin kahdeksasosaliikkeeksi), joten ritornellon ja soolon rajalla tapahtuu tekstuurin rytmisen muutos myös Bachilla, vaikka se onkin selvästi Vivaldista poikkeava.

**Nuottiesimerkki 6.4.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille G-duuri, op. 7 nro 8 (RV 299) ja Bachin cembalokonserttosovitus G-duuri, BWV 973, 3. osa, tahdit 42–53.

The image displays two musical staves. The upper staff is Vivaldi's original score for Violin 1 (Vi. 1), with parts for Violin 2 (Vi. 2), Viola (Vla.), and Cello/Bass (B.c.). The lower staff is Bach's cembalo arrangement. The Vivaldi section is marked 'Solo' and 'Tutti'. The Bach section is marked '4a'. The score is in G major and common time. The Vivaldi section shows a transition from a 6/8 time signature to a 2/4 time signature. The Bach section shows a transition from a 6/8 time signature to a 2/4 time signature.

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

Vivaldi

46

VI. 1

VI. 2

Vla.

B. c.

Solo

Bach

46

50

VI. Solo

B. c.

Bach

50

Myös saman, kolmannen osan viimeisissä ritornello-tahdeissa 59–64 Bach muuttaa Vivaldin varsin konventionaalista orkesteritekstuuria suorastaan scarlattimaisen räiskyväksi ja virtuoosiseksi (ks. nuottiesimerkki 6.5). Niiden edellä tahdeissa 56–57 Bach lisää bassoääneen kuudestoistaosaliikettä, joka on ylä-äänen kuvioiden imitaatiota. Kuudestoistaosaliikkeellä on sekä kontrapunktinen että jatkuvaa kuudestoistaosaliikettä ylläpitävä funktio. Lopputahdeissa 62–63 Bach käyttää hyvin erikoisia oktaavikaksinnuksia ylä-äänen laskevassa asteikossa. Vaikka tämä kohta ei olekaan soittoteknisesti mitenkään epäidiomaattinen, on se kuitenkin tekstuuriltaan hyvin erikoinen Bachin tuotannossa. Viimeisessä tahdissa Bach muuttaa vielä Vivaldin harmoniaakin. Siinä missä Vivaldilla on liike subdominanttiteholta (II asteen kvinttisekstisoinnulta) dominantin kautta toonikasoinnulle, on Bachilla valmistamaton dominanttiseptimisointu, jossa valmistettu kvartti purkautuu jälkimmäisellä soinnulla terssiin. Myös tämä harmoninen muutos on kiinnostava, varsinkin, kun se on aivan tämän konsertin lopussa. Bach varmaankin halusi mahdollisimman vahvan kadenssitehon kaiken sen kuvioinnin jälkeen, mitä edellisissä tahdeissa ja koko kolmannessa osassa on ollut.

**Nuottiesimerkki 6.5.** Vivaldin konsertto viululle ja orkesterille G-duuri, op. 7 nro 8 (RV 299) ja Bachin cembalokonserttosovitus G-duuri, BWV 973, 3. osa, tahdit 55–64.

55 Vivaldi *Tutti* *Solo*

VI. Solo  
VI. 1, 2  
Vla.  
B. c.

55 Bach

60 Vivaldi *Tutti*

VI. Solo  
VI. 1, 2  
Vla.  
B. c.

60 Bach

### 6.5 Laajat alkuperäisestä poikkeavat tekstuurimuutokset

Vivaldin D-duuri-viulukonsertin kolmannen osan loppupuolella tahdeissa 69–78 on kaksi harmonisesti identtistä viiden tahdin fraasia (ks. nuottiesimerkki 6.6). Ensimmäinen tuttina soitettava sekvenssimäinen fraasi on tahdeissa 69–73. Sen orkesteritekstuuri on 3-äänistä. Tätä seuraa saman fraasin toisto tahdeissa 74–78, mutta tällä kertaa 2-äänisenä (sooloviulun ja basso continuon soittamana). Jälkimmäistä 5-tahdistista fraasia voi pitää edellisen kaikuna, vaikka Vivaldi ei merkitsekään piano-nyanssia. Diminuendoteho on orkestraatioon sisäänrakennettu.

Bachin sovitus edellä mainituista tahdeista on jo visuaalisesti niin erilainen, että sitä ei uskoisi ainakaan ensi silmäyksellä samaksi kohdaksi. Bach jatkaa tahtia 69 edeltävää ylä-äänien kolmaskymmeneskahdesosakuviotusta aina tahtiin 78 saakka. Siinä missä orkesterin tutin intensiteetti tahdissa 69 riittää muuttamaan karakteria, Bach päättää tehostaa tekstuuria jatkuvilla alaspäisillä kolmaskymmeneskahdesosa-asteikoilla. Niillä tuntuukin olevan ensisijaisesti karakterinen funktio. Toisaalta mitä nopeampia (jopa yksiaänisiä) kuvioita cembalolla soitetään, sitä voimakkaammalta soittimen sointi kuulostaa. Jos Bach olisi Vivaldille uskollisesti siirtynyt tutti-taitteen alussa kolmaskymmeneskahdesosista kuudestoistaosiin, olisi tämän kohdan luonne täysin erilainen, pikemminkin diminuendo kuin crescendo. Kiinnostava on myös tämän 5-tahtisen fraasin toiston sovitusratkaisu tahdeissa 74–78. Niissä Bach säilyttää ylä-äänien miltei sellaisenaan (lyhyitä kolmaskymmeneskahdesosakuviota tahdeissa 74–77 lukuunottamatta). Näissä tahdeissa Bach siirtää kolmaskymmeneskahdesosakuviot vasempaan käteen.

Bachin tekemiä sovitusratkaisuja tämän cembalosoituksen tahdeissa 69–78 ei voi mitenkään perustella ainakaan soittoteknisen idiomaattisuuden tavoittelulla, sillä varsinkin viiden jälkimmäisen tahdin fraasin kolmaskymmeneskahdesosakuviot ovat melko epäluontevia soittaa vasemmalla kädellä. Edellä kuvatut tekstuurin muutokset tuntuvatkin olevan soinnillisidiomaattisia. Varsinkin soitettaessa vain yhdeltä sormiolta ovat cembalotekstuurissa kaikki kuvioituksen, äänen asettelun, rytmien ja rekisterien hienoudet merkitseviä. Bachin sovitusteknisesti radikaaleilta näyttävät sovitusratkaisut tuottavatkin lopulta ennen kaikkea idiomaattiselta kuulostavan ja dynaamisestikin värikkään sointipaletin, joka vastaa ehkä jopa paremmin Vivaldin orkesterin sointitehoja kuin uskollinen ja korrekti sovitus.

**Nuottiesimerkki 6.6.** Vivaldin viulukonsertto D-duuri, op. 3 nro 9 (RV 230) ja Bachin cembalokonserttosovitus D-duuri, BWV 972, 3. osa, tahdit 65–85.

The image shows a musical score for measures 65-85. The top part is Vivaldi's original manuscript, and the bottom part is Bach's cembalo arrangement. The Vivaldi part includes staves for Violin 1 (VI. 1), Violin 2-4 (VI. 2-4), and Cembalo (B. c.). The Bach part is for Cembalo. The Vivaldi part starts with a 'Solo' marking for VI. 1 and a 'Tutti VI. 1-4' marking. The Bach part starts with a 'Solo' marking. The score shows the transition from the original Vivaldi manuscript to the Bach arrangement, with the Bach part starting at measure 65 and the Vivaldi part continuing to measure 85.

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

70 Vivaldi Solo

VI.1-4

Vla.

B.c.

70 Bach

75 Vivaldi

VI. Solo

B.c.

75 Bach

81 Vivaldi Solo

VI. Solo

Vla.

B.c.

81 Bach

## 6.6 Laajat tekstuurin muutokset kokonaisen osan sisällä

Yksi Bachin kekseliäimmistä tekstuurin muutoksista on d-molli-urkukonserton ensimmäisen osan urkusovitus (ks. nuottiesimerkki 6.7). Tahdeissa 1–20 Bach muuttaa

Vivaldin 2-äänisen sooloviulujen imitaatiolle perustuvan tekstuurin 3-ääniseksi siirtämällä d-urkupisteen jalkioon ja lisäämällä taukoja ylä-ääniin. Bach jopa lisää yhden tahdin (tahti 10 Bachin sovituksessa) saavuttaakseen mahdollisimman täydellisen kaanonin Vivaldin alkuperäisen idean pohjalta. Soiva korkeus on Bachin soituksen tahdeissa 1–20 sama kuin Vivaldilla, sillä Bachin rekisteröintiohjeiden mukaan käytettäessä 4-jalkaisia äänikertoja molemmilla sormioilla tekstuurin soiva korkeus on sama kuin Vivaldilla.

Bachin soituksen tahdeissa 21–29 (Vivaldilla tahdit 20–28) Bach realisoii oikeaan käteen basso continuo on soinnut vasemman käden soittaessa soolosellon kuvioita. Tahdeissa 30–31 Bach lisää sellostemmalle lähes kirjaimellisen inversion.

**Nuottiesimerkki 6.7.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle, soolosellolle ja orkesterille d-molli, op. 3 nro 11 (RV 565) ja Bachin urkukonserttosovitus d-molli, BWV 596, 1. osa kokonaan (tahdit 1–31 Vivaldilla ja tahdit 1–32 Bachilla).

Vivaldi

VI. 1 Solo

VI. 2 Solo

Bach

OW Octava 4'

BW Octava 4'

Principia 8'

Vivaldi

VI. 1 Solo

VI. 2 Solo

Bach

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

Vivaldi

11  
VI.1  
Solo

VI.2  
Solo

Bach

12a

Vivaldi

16

VI.1  
Solo

VI.2  
Solo

Vc. Solo

B.-c.

Bach

17

BW

OVV Principal 8et Octava 4'

Subbap 32'

(Nuottiesimerkki jatkuu seuraavalla sivulla)

21 Vivaldi

22 Bach

26 Vivaldi

27 Bach

## 6.7 Ritornellon erikoistapaus

Ainoa ritornello, jonka toistuessa Bach muuttaa tekstuuria radikaalisti alkuperäisestä poikkeavaksi, on a-molli-konserton ensimmäisen osan keskivaiheilla oleva IV asteen ritornello (ks. nuottiesimerkki 6.8). Vivaldin teksturi on samanlaista kuin aina tämän ritornellon ensimmäisen motiivin esiintyessä. Bach puolestaan sovittaa tämän kohdan niin, että viulujen teema soitetaan oktaavi-unisonoissa pääsormiolta oktaavia alemmaa ja ilman mitään harmonioita. Ylä-äänien oktaaviirto johtuu luonnollisesti  $d^3$ :n välttämisestä. Tekstuurin radikaalia muutosta ei kuitenkaan voi tässä kohdassa perustella pelkästään äänialan rajoituksilla. Bach on selvästi halunnut korostaa tätä ritornello-motiivia kokonaan alkuperäisestä poikkeavalla tekstuurilla. Tällaisella toistuvan materiaalin yllättävällä variaatiolla on ilmeisesti oltava jokin merkitys. Tämä merkitys täytyy jokaisen tulkitsijan kuitenkin itse löytää.

**Nuottiesimerkki 6.8.** Vivaldin konsertto kahdelle sooloviululle ja orkesterille a-molli, op. 3 nro 8 (RV 522) ja Bachin urkukonserttosovitus a-molli, BWV 593, 1. osa, tahdit 51–55.

51 Vivaldi

(Solo) Tutti Solo

VI.1,3 VI.2,4 VI.1,2 VI.3,4

VIa. B.c.

51 Bach

OW Organo pleno RP

Organo pleno RP Ped.

## 7 Yhteenvedoa Bachin käyttämistä sovittamisperiaatteista

Olen käsitellyt edellä kategorioittain Bachin kosketinsoitinsovituksissaan käyttämiä sovituseriaatteita. Vaikka onkin ollut mahdollista koota yhteen useita selkeitä kategorioita erilaisista tavallisista (ja joistakin poikkeuksellisistakin) sovitusratkaisuista, ei mielestäni ole kuitenkaan mahdollista tai edes järkevää väittää, että Bachilla oli jokin tietty metodi. Musiikillisesti Bachin sovituksia ei voi yksiselitteisesti tiivistää jollakin metodilla tehdyiksi. Tästä kertovat jo ne lukuisat poikkeukselliset sovitusratkaisut, kuten yllättävät epäidiomaattiset ratkaisut, jotka eivät sopisi ”Bachin sovittamismetodeihin”. Muutenkaan Bachin tekemiä sovitusratkaisuja (siis poikkeamia Vivaldin tekstuurista, kuvioista tai harmoniasta) ei voi aina edes yhden ainoan konserton sisällä ”systematisoida”. Vaikka Bach onkin sovittajana varsin systemaattinen ja systematisoi monia Vivaldin yksityiskohtia, hän ei tee sitä kuitenkaan kaavamaisesti.

Bachin sovituksissaan tekemät muutokset ovat miltei aina selitettävissä joko tyyllillisin tai soittoteknisin perustein. Tärkeätä Bachille on toisaalta soinnillinen ja toisaalta soittotekninen idiomaattisuus. Ensin mainittu ilmenee esimerkiksi äänimäärän vaihteluna. Suurempi äänimäärä tarkoittaa suurempaa äänenvoimaa uruilla tai cembalolla soitettuna. Jälkimmäinen, soittotekninen idiomaattisuus, on puolestaan helposti havaittavissa erityisesti suurien hyppyjen tai epäluontevien kuvioiden muuttamisena klaveristisemmiksi.

Tyyllilliset tai esteettiset sovitustekniset ratkaisut, kuten kontrapunktin lisääminen, taukojen täyttämisen, harmonian muutokset, uloskirjoitetut koristeet, sekvenssien muuttaminen systemaattisiksi, sormiojaot urkusovituksissa ja niiden suhde tutti- ja soolotaitteisiin, ovat sellaisia sovitusratkaisuja, jotka eivät olisi olleet välttämättömiä. Erityisesti tekstuurin laajat muutokset (ks. luku 6) ovat seurausta sovittajan taiteellisista valinnoista. Bach on halunnut muuttaa tekstuuria radikaaliksi saavuttaakseen jonkin musiikillisen efektin pelkän tarkan sovittamisen sijaan. Tästä käy esimerkkinä vaikkapa nuottiesimerkissä 6.6 esitetty D-duuri-cembalosoituksen kolmannen osan lähes täysin Vivaldistä poikkeava teksturi.

Toiseen, selvästi teknisempään, ryhmään kuuluvat puhtaasti soittotekniset tai soitinidiomaattiset ratkaisut, jotka ovat selitettävissä esimerkiksi soittotekniikan tai soittimen äänialan rajoituksilla. Näiden rajoitusten seurauksena esimerkiksi melodian ylimpiä ääniä on pitänyt muuttaa siten, että kuviot voidaan soittaa kosketinsoittimella. Toisaalta Bach on muuttanut monia kuvioita, kuten laajoja arpeggioita tai hyppyjä sellaisiksi, että ne ovat luontevammin soitettavissa. Nämäkin sovitusratkaisut ovat siinä mielessä vapaavalintaisia, että Bach olisi voinut muuttaa kuviot monella eri tavalla. Ei voi sanoa, että Bachin tekemät ratkaisut olisivat olleet ainoita mahdollisia, vaikka ne olivatkin enemmän tai vähemmän tarpeellisia. Tässä ollaankin sovittamisen ytimessä: sovittajalla on tavallisesti lukuisia vaihtoehtoisia tapoja muuttaa tekstuuria tai kuvioita paremmin kosketinsoittimille sopiviksi. Hänen omasta maustaan ja sovitustyylistään (soitussoittimen ohella) riippuu, millaisiin ratkaisuihin hän lopulta sovituksessaan päätyy.

## OSA 2

### 8 Oman Bach-tyylisen urkusovituksen tekeminen Vivaldin konsertosta

Alaluvuissa 8.1 ja 8.2 pohdin toisaalta tyyli-sovittamista jonkin mallin, kuten tässä työssä Bachin Vivaldi-sovitusten, mukaan ja toisaalta muutamia asioita, joita sovittajan on tärkeää ottaa huomioon Bach-tyylisen sovituksen tekemisessä. Tämä luku 8 on pohjaa luvuille 9 ja 10, joissa tarkastelen tarkemmin sovitettavakseni valitsemani Vivaldin konserton sovitusprosessia ja varsinaista sovitustani.

#### 8.1 Tyyli-sovittaminen jonkin historiallisen mallin mukaan

Sovittamisessa on mielestäni oleellista erottaa paitsi alkuperäinen teos sen sovituksesta myös näiden välinen tyyllinen suhde. Käytännössä mistä tahansa teoksesta voi tehdä mille tahansa soittimelle tai soitinryhmälle sovituksen, joka voi joko yrittää mukailla uskollisesti alkuperäisen teoksen tyyliä tai sitten tarkoituksella poiketa siitä. Esimerkiksi Bach ja Vivaldi olivat aikalaisia, mutta silti Bachin sovitukset Vivaldin konsertoista edustavat ennen kaikkea Bachin omaa tyyliä muun muassa kontrapunktisuudessaan eivätkä niinkään alkuperäistä, italialaista Vivaldin tyyliä. Yleisemminkin barokkisäveltäjät (muiden muassa Vivaldi ja Händel) lainasivat musiikillista materiaalia itseltään ja muilta säveltäjiltä muokaten sitä omaan käyttötarkoitukseensa sopivaksi. Myöhemmin esimerkiksi Ferruccio Busoni sovitti Bachin urkuteoksia pianolle. Tällöin sekä sovitussoitin että sovitamistyyli poikkesivat alkuperäisistä teoksista. Ajallisesti historiallinen musiikki on usein ”päivitetty” sovittajan ajan soittimille ja musiikkityylille sopivaksi eikä niinkään ole pyritty uudelleen tuottamaan säveltäjän teoksen alkuperäistä tyyliä ja esittämistapaa. Yleisesti voidaan todeta, että sovitus palvelee ennen kaikkea sovittajan tavoitteita, olivatpa ne sitten käytännöllisiä, esteettisiä tai pedagogisia.

Bach-tyylisen sovitukseni tekoprosessissa itseäni kiinnostavaa on ollut nimenomaan saada oma sovitukseni kuulostamaan mahdollisimman samanlaiselta kuin Bachin tekemät. Tässä prosessissa oleellinen osa on ollut Bachin sovitusten analysoiminen ja vertailu niiden pohjana oleviin Vivaldin konserttoihin. Keskeinen kysymys onkin ollut se, mikä tekee Bachista juuri Bachia, jopa silloin, kun teoksen pohjana on toisen säveltäjän teos. Tähän kysymykseen liittyy mielestäni läheisesti myös teoskäsite ja teoksen identiteetti, joka todennäköisesti muuttuu aina kun musiikkia sovitetaan. Koska oma tarkasteluni on ollut käytännöstä nousevaa, en ota tässä kantaa laajemmin käsitteelliseen kysymykseen siitä, mitä on teoksen identiteetti.

Teoskäsite on yksi pohdinnan arvoinen asia sovitusten kohdalla. Onko sovitus sama teos kuin alkuperäinen? Tai onko sovittaja uskollinen alkuperäiselle teokselle ja sen säveltäjän intentioille? Teosuskollisuutta voi mielestäni kyseenalaistaa varsinkin silloin, kun joku toinen kuin alkuperäinen säveltäjä tekee teoksesta sovituksen eri soittimelle. Uskollisinkin sovitus poikkeaa aina jollain tavalla alkuperäisestä teoksesta (muun muassa soitin, harmonia, kuviot, esitysmerkinnät ja tyyli). Tarkastikin alkuperäisen teoksen yksityiskohtia noudattavien sovitusten välillä on erilaisia aste-eroja, puhumattakaan tietoisesti vapaammista sovituksista, jotka etäännyvät joskus hyvinkin kauas alkuperäisistä teoksista.

Bachin uruille ja cembalolle tekemien Vivaldi-sovitusten kohdalla alkuperäinen soitin (jousiorkesteri) muuttuu, ja teosten monet sävellystekniset yksityiskohdat eroavat toisinaan huomattavastikin alkuperäisistä teoksista. Näin ollen kyseessä on vähintäänkin idiomaattinen ja persoonallinen sovitus, joskus lähes eri teos, joka tosin noudattaa uskollisesti alkuperäisen teoksen rakennetta. Mielestäni säveltäjän teoksen estetiikan voikin erottaa sovittajan tekemän sovituksen estetiikasta.

Sovittamisen estetiikka on kiinnostava ja samalla melko vaikeasti määriteltävä asia. Estetiikka tuntuu kiinteästi liittyvän tyyliin ja tyylipiirteisiin. Säveltäjän valitsemat sävellystekniset tyylikeinot määrittävät teosta. Kun sovittaja tekee tästä sävellyksestä oman sovituksensa, muuttuu myös teoksen alkuperäinen estetiikka aina jollain tavalla. Tämä on usein hyvinkin asia. Sovittaja voi tietenkin halutessaan yrittää häivyttää oman osuutensa mukaillemalla mahdollisimman uskollisesti sävellyksen estetiikkaa.

Bachin sovituksissa myös sovittamisen ja säveltämisen välinen suhde on kiinnostava ja oleellinen kysymys. Bach työstää Vivaldi-sovituksissaan temaattista materiaalia monella eri tasolla niin, että tuloksena on vähintäänkin työstetty versio alkuperäisestä teoksesta. Toisaalta Bachin sovitukset eivät ole kuitenkaan hänen omia sävellyksiään, koska ne pohjautuvat vahvasti alkuperäisiin teoksiin.

## **8.2 Mallina Bachin sovittamistapa – mitä asioita sovittajan täytyy ottaa huomioon?**

Koska tarkoitukseni oli sovittaa Vivaldin konsertto uruille Bachin tapaan, oli ensiksi tärkeää käyttää samanlaisia periaatteita kuin Bach sovituksissaan. Sovitus pitää myös pystyä soittamaan Bachin ajan uruilla, joten soittotekninen idiomaattisuus oli yksi toimivan sovituksen kriteereistä. Lisäksi monet tyyllilliset tai esteettiset sovitusratkaisut, kuten kontrapunktin lisääminen ja kuvioiden muutokset, ovat oleellisia, jotta sovitus voisi kuulostaa bachmaiselta. Soittoteknisesti olikin luontevaa käyttää kahta sormiota ja jalkiota Bachin tapaan siten, että ritornellot soitetaan pääsormiota (OW) ja jalkiota käyttäen, ja soolotaitteet usein sivusormiolta (RP). Tällä sormiojaolla on tärkeä merkitys muodon jäsentymisen kannalta, ja sen noudattaminen omassa sovituksessani oli oleellista. Tosin poikkesin Bachin tapaan eri syistä tästä periaatteesta varsin usein soolotaitteiden sovittamisen kohdalla käyttämällä niissä kahta sormiota ja jalkiota. Myös Bachin ajan urkujen äänialojen noudattaminen on tärkeää, koska ne ohjaavat sovittajaa muuttamaan kuvioitusta joissain kohdissa. Nämä muutokset puolestaan tuottavat alkuperäisestä poikkeavaa tekstuuria, jossa näkyy myös sovittajan kädenjälki.

## 9 Oman sovitusprosessin kuvausta

Tässä luvussa tarkastelen sovituksen tekoa prosessin näkökulmasta. Esitän muutamia erilaisia soitusvaihtoehtoja joistakin kohdista ja perustelen niissä tekemiäni ratkaisuja. Alaluvussa 9.1 perustelen sitä, miten päädyin soittamaan juuri sen konserton, jonka lopulta soitin. Alaluvussa 9.1.1 esitän valitsemastani Vivaldin konsertosta karkean muotoanalyysin, mikä on tarpeellista myöhemmin luvussa 10 kuvaamieni soitusratkaisujen ymmärtämiselle.

Alaluvussa 9.2 tarkastelen muutamia ensimmäisen osan ritornellon mahdollisia sovitustapoja uruille ja alaluvussa 9.3 muutamia soitusmahdollisuuksia molempien nopeiden osien soolotaitteiden kohdalla. Alaluvussa 9.4 tarkastelen lyhyesti uloskirjoitettujen koristeluiden lisäämistä konserton hitaan osan melodiaan tämän osan kertautuvissa puoliskoissa.

### 9.1 Sovitettava Vivaldin konsertto ja perustelut valinnalle

Ensimmäinen valintakriteerini oli löytää sellainen Vivaldin viulukonsertto, jota Bach ei ole sovittanut. Valinnanvaraa olikin jopa Vivaldin elinaikana julkaistuissa konsertoissa runsaasti. Valitsin pitkällisen pohdinnan ja kokeilun jälkeen sovitettavakseni uruille Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242). Tämä konsertto julkaistiin muun muassa *Neljä Vuodenaikaa* sisältävässä 12 konserton kokoelmassa noin vuonna 1725, joten se on Bachin sovittamia konserttoja joitakin vuosia myöhäisempi. Tosin konsertto on todennäköisesti ollut olemassa jo ennen vuotta 1720. Se on omistettu Vivaldin oppilaalle Johann Georg Pisendelille, joka miltei varmasti sai ensimmäisen osan käyttöönsä Dresdenin käsikirjoitusluonnoksena ollessaan Venetsiassa vuosina 1716–1717. Mahdollisesti Vivaldi muokkasi d-molli-konserttoa joitakin vuosia myöhemmin uudestaan opus 8 -kokoelmansa julkaisua varten. (Everett 2006, 20.) Konserton sävellystyylillä ei mielestäni poikkeaa liikaa Bachin sovittamista Vivaldin konsertoista. Näin ollen oli luontevaa soittaa tämä viulukonsertto Bachin soitusperiaatteita käyttäen.

D-molli-konserton ääriosat perustuvat selkeälle ritornello-muodolle useimpien Bachin sovittamien Vivaldin konserttojen nopeiden osien tapaan. Tämän konserton ritornellot ovat riittävän rikkaita tekstuuriltaan, eivätkä toistu liian mekaanisesti, mikä oli yksi kriteerini sopivan konserton löytämiselle. Varsinkin sovitettavaksi tarkoitettujen konserttojen ritornello-tekstuurin täytyy olla riittävän idiomaattisesti sovitettavaa, jotta Bachin periaatteita voisi käyttää luontevasti. Myös soolotaitteiden täytyy sellaisinaan olla riittävän kiinnostavia ja samalla sen verran ”tyhjiä tai väljiä”, että niihin voi lisätä paikallisesti esimerkiksi kuvioitusta vasempaan käteen.

Tämän konserton hidas osa poikkeaa kaksiosaisen muotonsa puolesta Bachin sovittamista Vivaldin konsertoista. Se ei kuitenkaan ole mikään este Bachin soittamisperiaatteiden soveltamiselle myös tähän osaan. Kummankin puoliskon kertauksiin oli mahdollista kirjoittaa ulos koristelut Bachin kahden Vivaldi-cembalosoituksen tapaan.

### 9.1.1 Vivaldin konsertin yleinen muotoanalyysi

Esitän tässä karkean yleisanalyysin Vivaldin konsertosta d-molli, op. 7 nro 8. Partituuri löytyy kirjallisen työn liitteestä.

1. osa:

Taulukossa 9.1 esitän konsertin ensimmäisen osan muotokaavion. Ensimmäiseen sarakkeeseen olen merkinnyt kunkin taitteen, toiseen sarakkeeseen sen tahdit, kolmanteen sävellajeja koskevat tiedot ja neljanteen joitakin tekstuuria koskevia huomioita.

**Taulukko 9.1.** Vivaldin viulukonsertto d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan muotokaavio.

Taite	Tahdit	Sävellaji	Tekstuuri
Ritornello 1	1–13	d-molli	3-äänistä, melko kontrapunktista
Soolotaite 1	13–25	moduloi d-mollista a-molliin	2-äänistä, alkaa samalla imitaatiolla kuin 1. ritornello
Ritornello 2	25–33	a-molli	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa
Soolotaite 2	33–41	a-molli	2-äänistä, sekvensaalista
Ritornello 3	41–42	a-molli	lyhyt ritornellon katkelma
Soolotaite 3	42–52	moduloi a-mollista g-molliin	1. viululla laajoja arpeggioita, koko orkesteri säestää urkupistesoinnuin
Ritornello 4	52–58	moduloi g-mollista d-molliin	tahdeissa 52–55 uutta ritornellotekstuuria
Soolotaite 4	58–68	d-molli	soolokadenssin kaltainen, dominanttiurkupiste bassossa tahdeissa 63–68
Ritornello 5	68–76	d-molli	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa

Ensimmäinen ritornello (tahdit 1–13) alkaa imitaatiolla tahdeissa 1–2, jolla on muodon jäsentymisen kannalta merkitystä, koska myös ensimmäinen soolotaite alkaa samalla imitaatiolla. Ensimmäinen soolotaite (tahdit 13–25) sisältää 2-äänistä, suurelta osin sekvensoivaa tekstuuria. Toinen ritornello (tahdit 25–33) on dominanttisävellajissa a-mollissa ja sen teksturi on samanlaista kuin ensimmäisessä ritornellossa. Suurin melodinen muutos on tahdeissa 31–32, joiden synkopoidut kuviot Vivaldi sijoittaa oktaavia ylemmäksi kuin alkuperäisessä ritornellossa. Syy on mitä ilmeisimmin se, että Vivaldi haluaa lopettaa ritornellon 1-viivaisen oktaavin alueelle eikä pieneen oktaavialaan. Toinen soolotaite (tahdit 33–41) sisältää jälleen 2-äänistä tekstuuria ensimmäisen soolotaitteen tapaan. Soolotaite pysyy a-mollissa tahtien 36–39 sekvenssistä huolimatta. A-mollissa oleva kolmas ritornello (tahdit 41–42) keskeyttää soolotaitteen hetkeksi. Kolmas soolotaite (tahdit 42–52) on staattinen perustuen sooloviulun laajoihin arpeggioihin, joita säestää koko orkesteri urkupisteharmonioiden. Tämä soolotaite moduloi a-mollista g-molliin. Neljäs ritornello (tahdit 52–58) koostuu sekä uudesta sekvenssimateriaalista tahdeissa 52–55 että aiemmin kuullusta materiaalista (tahdit 56–57). Tämä g-mollissa alkava ritornello-taite päättyy d-molliin, jossa pysytään käytännössä koko

ensimmäisen osan loppuun saakka. Neljännessä soolotaitteessa (tahdit 58–68) sooloviulu soittaa kuudestoistaosakuvioita enimmäkseen 1. viulun ja basso continuon säestyksellä. Tahteja 63–68 voi pitää jonkinlaisena soolokadenssina, jonka pohjalla soi dominanttiurkupiste bassossa. Viides ja samalla viimeinen ritornello (tahdit 68–76) on ensimmäisen ritornellon lyhennetty versio.

2. osa:

Sooloviulu soittaa cantabile-melodiaa säestysostinaton yllä. Muoto on 2-osainen, ja molemmat 8-tahtiset puoliskot kerrataan. Tämän osan harmoninen kliimaksi on mielestäni napolilaisen sekstisoinnun sisältävä tahti 14. Erityisesti soinnun purkautuminen suoraan perusmuotoiseen toonikasointuun (tai oikeastaan kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun käännökseen) seuraavassa tahdissa on teholtaan vaikuttava.

3. osa:

Taulukossa 9.2 esitän konsertin kolmannen osan muotokaavion samaan tapaan kuin ensimmäisestä osasta (taulukko 9.1).

**Taulukko 9.2.** Vivaldin viulukonsertto d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 3. osan muotokaavio.

Taite	Tahdit	Sävellaji	Tekstuuri
Ritornello 1	1–17	d-molli	lähinnä 4-äänistä, imitoivaa tekstuuria
Soolotaite 1	17–43	moduloi d-mollista a-molliin	vaihtelevaa tekstuuria, sooloviululla paljon kaksoisotteita
Ritornello 2	43–55	a-molli	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa
Soolotaite 2	55–81	moduloi a-mollista F-duuriin	vaihtelevaa tekstuuria, sooloviululla koko ajan kaksoisotteita
Ritornello 3	81–92	F-duuri	alku 1. ritornellon kaltainen, tahdit 85–92 oktaaviunisoissa
Soolotaite 3	92–115	d-molli	sekvensaalista, sooloviulua säestää vain basso continuo, loppuu soolokadenssiin
Ritornello 4	115–127	d-molli	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa

Ensimmäinen ritornello (tahdit 1–17) sisältää enimmäkseen 4-äänistä orkesteritekstuuria toonikasävellajissa d-mollissa. Viulujen välillä on imitaatioita tahdeissa 5–14. Ensimmäinen soolotaite (tahdit 17–43) alkaa kahden viulun triolikuviolla. Tekstuuri vaihtelee usein. Sooloviulu soittaa miltei koko soolotaitteen ajan kaksoisotteita. Tämä soolotaite moduloi dominanttisävellajiin a-molliin. Toinen ritornello (tahdit 43–55) on dominanttisävellajissa a-mollissa. Tekstuuri vastaa ensimmäisen ritornellon tekstuuria. Toisessa soolotaitteessa (tahdit 55–81) sooloviululla on koko ajan kaksoisotteita. Tekstuuri koostuu muun muassa sekvensseistä ja vaihtelee paljon tämän soolotaitteen aikana. Soolotaite loppuu fanfaareja muistuttaviin kuvioihin medianttisävellajissa F-duurissa tahdeissa 73–81. Kolmas ritornello (tahdit 81–92) pysyy koko ajan F-duurissa. Se alkaa samaan tapaan kuin aikaisemmat ritornellot, mutta tahtien 85–92 oktaaviunisonot

esiintyvät vain tässä ritornellossa. Kolmas soolotaite (tahdit 92–115) alkaa samalla tavalla kuin ensimmäinen soolotaite (tahdeissa 17–20). Koko soolotaite on toonikasävellajissa d-mollissa, vaikkakin sekvenssit hämärtävät sävellajituntumaa hetkittäin. Tahdit 110–115 muistuttavat tämän konserton ensimmäisen osan viimeistä ritornelloa edeltävää soolokadenssia. Myös tässä kolmannen osan soolokadenssissa on eräänlainen dominanttiurkupiste bassossa (tahdit 110–112), tosin tauotettuna. Neljäs ja samalla viimeinen ritornello (tahdit 115–127) on alkuritornellon tapaan toonikasävellajissa d-mollissa. Tässä se esiintyy kuitenkin hieman lyhennettynä, sillä alkuperäisen ritornellon neljä ensimmäistä tahtia puuttuvat.

## 9.2 Ritornellon erilaisten sovitusratkaisujen tarkastelua

Ennen omassa sovituksessa tekemiäni sovitusratkaisujen analysointia ja perustelua on mielestäni tärkeää tutkia muutamia peruskysymyksiä, joita Bach-tyylisen sovituksen tekeminen asettaa. Käsittelen seuraavissa alaluvuissa kategorioittain muutamia keskeisiä ja tarpeellisia sovitustapoja, joita olen soveltanut myös lopullisessa sovituksessa. Tämä ei ole siis vielä varsinaisen sovituksen analyysia vaan sovitusprosessissa esiin nousseiden kysymysten pohtimista ja perustelua nuottiesimerkkien avulla. Kaikkia Bachin kolmessa urkusovituksessaan käyttämiä sovituseriaatteita ei ole myöskään ollut mahdollista soveltaa yhteen ainoaan konserttoon, sillä yhden teoksen sisällä on harvoin niin monenlaisia tekstuureja, että siihen voisi soveltaa kaikkia Bachin omissa sovituksissa esiintyviä kontrapunktisia, kuvioituksellisia ja harmonisia sovituseriaatteita.

Seuraavaksi käsittelen joidenkin Vivaldin d-molli-konserton op. 8 nro 7 ensimmäisen osan alkuritornellon yksittäisten kohtien erilaisia sovituseriaatteita. Koska ritornelloissa esiintyy usein tekstuurinsa puolesta samankaltaista musiikillista materiaalia eri sävellajeista ja kontekstista riippumatta, on mielestäni hyödyllistä tässä kohdassa tarkastella muutamia sovituseriaatteita vain ensimmäisen ritornellon avulla. Samankaltaiset sovituseriaatteet ovat sovellettavissa myös kolmannen osan ritornelloihin. Yleensä Bach sovittaa Vivaldilla samanlaisena pysyvän ritornello-tekstuurin myös samalla osan alussa valitsemallaan sovitustavalla. Silloin kun Bach on valinnut hyvin uskollisen alkuritornellon sovitustavan, myös seuraavat ritornellot yleensä noudattavat samaa tekstuuria. Jos Bach on päättänyt lisätä esimerkiksi imitaatioita ritornello-tekstuuriin, nämäkin toistuvat yleensä ritornello-materiaalin toistuessa. Ainoa Bachin urkusovituksissa oleva radikaali poikkeus tästä periaatteesta on a-molli-konserton ensimmäisen osan tahdeissa 51–55 (ks. nuottiesimerkki 6.8).

Nuottiesimerkissä 9.1 on kirjoitettuna koko alkuritornello (tahdit 1–13). Ainoa notaation muutos on se, että olen kirjoittanut väliäänänen g-avaimelle helpottaakseni vertailua seuraaviin nuottiesimerkkeihin. Kuten nuottiesimerkistä nähdään, Vivaldin ritornellotekstuuri on 3-äänistä (jätän huomiotta basso continuon soittamat harmoniat). Jos tämän tekstuurin siirtäisi tällaisenaan, siis 3-äänisenä, uruille, olisi tuloksena urkutriosonaatin kaltainen tekstuuri, joka poikkeaa varsin paljon Bachin sovitusten täyteläisin harmonioin varustetuista ritornello-taiteista.



tarkoitus rekisteröidä 16-jalkaiselle pohjalle, eivät tenori- ja bassoääni toisen tahdin alussa mene ristiin.<sup>1</sup>

Versio b samoista alkutahdeista on astetta elaboroidumpi ja kontrapunktisempi. Ensimmäinen sointu on painokkaampi hetkellisen 5-äänisen tekstuurin vuoksi. Merkittävin tekstuurillinen muutos versioon a verrattuna on luopuminen Vivaldin väliäänien tarkasta noudattamisesta. Ääriäänit ovat samanlaiset kuin versiossa a, mutta väliäänien kuvioitus ja äänenkuljetus on vapaampaa. Esimerkiksi ensimmäisen tahdin 3. iskulla alttoäänien vastaliike ylä-äänelle luo kontrapunktista vaikutelmaa. Tahdin viimeiseltä iskulta alkava ylä-äänien ja molempien väliäänien rinnakkaisliike on lineaarista kuvioitusta. Sen seurauksena lomasäveliset kulut muuttavat Vivaldin harmonista rytmiä tiheämmäksi. Lähinnä heikoille tahdin osille sijoittuvat lomasäveliset kulut ja harmoniat ovat omiaan lisäämään tekstuurin kontrapunktisuutta. Tuloksena on jo varsin kontrapunktista tekstuuria, sillä molemmat väliäänitkin ovat itsenäisiä sekä rytmiseltä että melodiselta profiililtaan. Edellä mainitut muutokset ovat ensisijaisesti tyyllillisiä tai esteettisiä, eivät soittoteknisiä. Soittoteknisesti ne ovat kuitenkin siinä mielessä idiomaattisia, että uruilla on luontevaa soittaa neliäänistä kontrapunktista tekstuuria.

**Nuottiesimerkki 9.2.** *Urkusovituksen versiot a ja b Vivaldin viulukonsertton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan tahdeista 1–3.*

a)

b)

<sup>1</sup> Bach käyttää muutamassa konserttosovituksensa kohdassa sellaista harmonisointia, jossa vasemman käden soittama tenoriääni näyttäisi menevän jalkion alapuolelle. Koska jalkio on ainakin konserttojen nopeissa osissa ilmeisesti tarkoitettu rekisteröidä 16-jalkaiselle pohjalle (ja sormiot 8-jalkaiselle), eivät äänet kuitenkaan mene ristiin. Soinnillisesti on kuitenkin merkitystä sillä, että näissä muutamissa yksittäisissä kohdissa vasemman käden tekstuuri ei ole selvästi ylempänä kuin jalkio (tai on priimi-intervallissa sen kanssa). Tämän esimerkin 9.2 kanssa samankaltaisia äänenkuljetukseltaan ovat d-molli-konsertton fuuga-osan tahdeissa 53–54 (ks. nuottiesimerkki 3.6) ja loppukadenssissa tahdissa 67 (ks. nuottiesimerkki 3.10), C-duuri-urkukonsertton ensimmäisen osan tahdissa 12 ja 175 sekä saman konsertton kolmannen osan tahdeissa 125 ja 127 tavattavat, näennäisesti ristiin menevät tenori ja bassoääni.

### 9.2.2 Tekstuurin yksinkertaistaminen idiomaattisista syistä

Tahtien 8–10 sekvenssaalisessa kohdassa on urkusovittajan tavalla tai toisella yksinkertaistettava ainakin bassostemman kuvioita, jotta ne olisivat soitettavissa jalkiolla (ks. nuottiesimerkki 9.1). Vivaldin kuvioitusta ei muutenkaan ole erityisen idiomaattista sovittaa uruille. Se on paikoitellen hyvin kulmikasta erityisesti eri äänten intervallihypyistä johtuen.

Nuottiesimerkissä 9.3 on myös kaksi toisistaan poikkeavaa versiota tämän kohdan sovittamiseen. Tekstuurin olen muuttanut Bachin tapaan neliääniseksi. Versiossa a olen muuttanut jalkion kuudestoistaosakuviot kahdeksas- ja neljäsosista koostuviksi, jolloin ne ovat teknisesti huomattavasti idiomaattisempia. Sovituksen altoääni on itse lisäämäni. Sen funktio on toisaalta rytmisen ja toisaalta harmoniaa täydentävä. Sovituksen tenoriäänien olen säilyttänyt suurelta osin uskollisena Vivaldin väliäänelle. Tahdin 8 viimeisellä iskulla olen kuitenkin säilyttänyt kuudestoistaosaliikkeen ja lisännyt rinnakkaisliikettä ylä-äänelle tahdissa 10 (myös kuudestoistaosia). Tässä tahdissa esiintyy Bachin sovituksille tyypillinen septimi, jota voi pitää basso continuo harmonian realisaationa (ks. alaluku 2.1). Tahdin 9 toisella iskulla olen muuttanut kuviota välttääkseni Vivaldilla esiintyvän piilotetun ylinousevan sekunnin (b–cis<sup>1</sup>), joka kuulostaisi erityisen huonolta tässä sovituksessa, kun b-sävel on myös asteittain laskevassa altoäänessä.

Versio b samasta kohdasta poikkeaa tekstuuriltaan muutamissa kohdissa versiosta a. Jalkiostemma sisältää jatkuvaa kahdeksasosaliikettä. Se myös jäsenyy selkeämmin neljän nuotin kuvioiden vuoksi tahtien 8 ja 9 loppupuoliskoilla sekä tahdin 10 alkupuoliskolla. Tämän tyyppinen sekvenssinomainen kuvioitus luo tekstuurille myös harmonista pysyvyyttä. Väliäänien kuudestoistaosaliikkeen aloitan jo tahdin 8 toiselta iskulta, ja se jatkuu keskeytymättömänä kadenssin loppuun, tahtiin 10 saakka.

Melodian alaspäisen septimihypyn olen muuttanut terssihypyksi tahdin 9 kolmannella iskulla. Syy tähän on toisaalta harmoninen ja toisaalta myös melodinen. Harmoninen tämä muutos on siksi, että altoäänen a<sup>1</sup>:tä ei toisteta ylä-äänessä, vaan siinä on dominanttisoinnun kvintti. Melodinen tämä muutos on siinä mielessä, että intervallien supistaminen muuttaa hypyn profiilia melodisemmaksi, vaikkakaan ei aivan asteittaiseksi liikkeeksi. Hiukan samankaltainen tilanne melodiahypyn ja harmonian välillä on Bachin a-molli-konserton ensimmäisen osan tahdeissa 15–16, vaikkakin itse konteksti on siinä hyvin erilainen ristiin menevän melodian ja säestysäänien vuoksi (ks. alaluku 3.1.4). Käyttämäni melodiahypyn muutoksen periaate on kuitenkin sukua Bachin ratkaisulle äänten päällekkäisyyden välttämiseksi. Jokaisella äänellä on siis oma rekisterinsä, jolloin ne profiloituvat mahdollisimman selkeästi.

*Nuottiesimerkki 9.3. Urkusovituksen versiot a ja b Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) 1. osan tahdeista 8–10.*

Tahdeissa 5–6 on Vivaldilla selkeä sekvenssi. Sen sovittaminen sellaisenaan uruille edes kolmiäänisenä ei kuitenkaan ole erityisen luontevaa käytettäessä yhtä sormiota (OW). Koska ylöspäiset rinnakkaiset arpeggiot ylä-äänien ja väliäänien välillä ovat vierekkäisissä sointuasemissa, olisi soittoteknisesti epäluontevaa sovittaa ne uskollisesti, kuten nuottiesimerkin 9.4 versiossa a, jossa noudatan uskollisesti Vivaldin väliääntä lisäämästäni neljännestä äänestä huolimatta.

Versiossa b on kolme merkittävää kuvioituksellista muutosta versioon a verrattuna. Ensinnäkin väliäänien arpeggion olen sen epäidiomaattisuuden vuoksi jättänyt kokonaan pois väliäänestä, millä on merkitystä ainoastaan kuvioituksen kannalta, ei harmonian. Toinen muutos koskee molempien tahtien kahta ensimmäistä alttostemman neljäsosanuottia, ylöspäistä terssiliikettä. Ylä-äänien synkkooppien vuoksi sille muodostuu johtosävelen kaksinnus väliäänien kanssa molempien tahtien ensimmäisellä iskulla. Myöskään ylä-äänien synkkoopin viimeistä ääntä toisella tahdinosalla ei pureta äänenkuljetussääntöjen mukaan kolmannella iskulla. Vivaldilla tämäntyyppinen hiukan brutaali äänenkuljetus ei ole mitenkään tavaton, mutta Bach tuskin olisi säilyttänyt sitä sellaisenaan. Olen muuttanut soitusversiossani altoäänien synkopoiduksi inversioksi ylä-äänelle, jolloin johtosävelen hetkelliset kaksinnukset ja dissonanssien purkaminen toisen iskun jälkeen jäävät kokonaan pois. Kolmas muutos on tuon väliäänien rytmittäminen bassoäänien mukaan kolmannella ja neljännellä iskulla. Yleisesti voidaan todeta, että sekvenssin kuvioitus on varsin erilaista näissä kahdessa versiossa. Hiukan samankaltaista ritornellotekstuuriin yksinkertaistamista voidaan nähdä Bachin a-molli-konserton tahdeissa 42–46, joissa Bach jättää joitakin Vivaldin väliäänten kuvioita pois ja toisaalta muokkaa niitä omaan kuvioitukseensa sopivammiksi (ks. alaluku 3.1.6). Vaikka kuvioitus onkin hyvin erilaista kuin tässä käsiteltävässä soitusversiossa b, on ilmiö samankaltainen. Oleellista on saada sovituksesta idiomattinen sekä soittoteknisesti että soinnillisesti.

**Nuottiesimerkki 9.4.** Urkusovituksen versiot a ja b Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) 1. osan tahdeista 5–6.

a)

b)

### 9.2.3 Äänimäärän muutokset – äänimäärän lisääminen erityisesti kadensseissa

Alkuritornellon päättävässä kadenssissa on luontevaa lisätä äänimäärää esimerkiksi neljästä viiteen, kuten Bach menettelee esimerkiksi d-molli-fuugan muutamissa kadensseissa (ks. alaluku 3.1.7). Äänimäärän lisäämisen myötä tekstuuri muuttuu paksummaksi, ja hajasävelisiä kulkuja on luontevaa lisätä väliääniin. Näin myös kadenssin viimeiselle dominanttisoinnulle on helppo lisätä septimi joko valmistettuna tai lomasävelisenä (ks. alaluku 2.1).

Sovitusversio a nuottiesimerkin 9.5 kadenssitahdeista 11–12 on edelleen neliääninen. Vivaldin alttostemman olen säilyttänyt melko uskollisena, vaikkakin se risteilee väliäänten välillä. Ainoastaan tahdin 12 jälkipuoliskolla se poikkeaa alkuperäisestä. Oleellisin muutos siinä on hajasävelisen septimin lisääminen altoääneen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla. En käsittele tässä muita väliäänten melodisia muutoksia, koska lisätty neljäs ääni on luonteeltaan täydentävä, mikä johtuu pyrkimyksestä säilyttää Vivaldin väliääni mahdollisimman uskollisena.

Versio b poikkeaa edellisestä kolmessa suhteessa. Ensinnäkin äänimäärä kasvaa tahdin 11 viimeisellä kahdeksasosalla neljästä viiteen. Tämän seurauksena koko kadenssi on viisiääninen. Äänen asettelu on edelleen varsin hajanaista, johtuen ylä-äänien ja basson suurehkosta etäisyydestä. Toinen, äänimäärää merkittävämpi sovitustekninen muutos on kuitenkin tekstuurin suurempi poikkeavuus Vivaldista. Kontrapunktisia lisäyksiä ovat tahtien 11 ja 12 viimeisillä iskuilla olevat lomasäveliset kuudestoistaosakulut, joita voi pitää pienimuotoisina imitaatioina ylä-äänelle. Edellinen olisi tällöin ylä-äänien kuvion esi-imitaatiota, jälkimmäinen puolestaan ylä-äänien kolmannen iskun retroinversio. Myös harmonisesti nämä kaksi kuviolisäystä ovat huomionarvoisia, koska molemmissa on

lomasävelinen septimi. Erityisesti tahdin 12 viimeisellä iskulla oleva septimi on merkittävä, koska se on kadenssin viimeisellä toonikapurkausta edeltävällä dominanttisoinnulla.

Kolmas sovitustekninen ratkaisu on kontrapunktin sijaan rytmillinen. Tahdissa 11 olen rytmittänyt väliäännet basson mukaan kahdesta syystä. Ensinnäkin säestysäänten samanrytmyisyys korostaa rytmistä kontrastia ylä-ääneen. Vaikka säestysäänet ovat tällöin vähemmän itsenäisiä, on rytmisyys tässä kohdassa mielestäni tärkeämpää kuin lineaarinen tekstuuri. Toinen syy on ylä-äänien synkopointi, joka tulee paremmin esiin, jos muilla äänillä on taukoa, esimerkiksi sidottujen pisteellisten äänten sijaan. Samankaltainen ratkaisu Bachilla on a-molli-konserton ensimmäisen osan kadenssitahdissa 15, jossa hän tauottaa väliäännet tahdin kolmannella iskulla (ks. nuottiesimerkki 2.1). Jalkio tosin soittaa tasaista kahdeksasosakuviointia, mutta rytmisen vaikutelma on varsin samankaltainen kuin tässä tarkastellussa soitusversiossa b. Olisin myös voinut säilyttää Vivaldin basson pisteelliset neljäosot sellaisinaan ja tauottaa vain väliäännet Bachin a-molli-konserton esimerkin tapaan. Konteksti on tässä kuitenkin hiukan toisenlainen, sillä kyseessä ei ole vielä itse kadenssi. Myöskin basson ja ylä-äänien välinen rytmien ja melodinen dialogi tulee mielestäni paremmin esiin, jos basson tauottaa väliäännet kanssa. Tämän tyyppiset sovitusratkaisut liittyvät etupäässä soinnilliseen idiomaattisuuteen liittyviä. Vaikka harmonia olisikin tauotetussa kohdassa sama kuin soinnun sisältävällä tahdinosalla, on tauoilla aina jokin retorinen merkitys, jota ei voi selvittää pelkästään kuvio- tai harmonia-analyysin avulla. Soiva lopputulos on ilman muuta ollut Bachille ensisijainen lähtökohta ja tehdyt sovitusratkaisut ovat vain välineitä musiikillisesti toimivan soituksen tekemiseen. Tämän tyyppinen lähestymistapa on olennainen myös tehtäessä Bach-tyylistä sovitusta.

**Nuottiesimerkki 9.5.** *Urkusovituksen versiot a ja b Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan tahdeista 11–13.*

a)

b)

### 9.3 Erilaisten sovitusratkaisujen tarkastelua nopeiden osien soolotaitteissa

Seuraavissa esimerkeissä sovellan muutamia Bachin soolotaitteiden sovituseriaatteita Vivaldin d-molli-konserton soolotaitteisiin. Luonnollisesti tässä ei ole mahdollista käsitellä kaikkia keskeisiäkin sovituseriaatteita tai sovitusteknisiä muutoksia, joita varsinaisessa sovituksessa on. Poimin vain muutaman esimerkin havainnollistamaan sitä, miten Bachin sovituseriaatteita voi soveltaa käytäntöön Vivaldin eri konserton kohdalla.

#### 9.3.1 Kontrapunktin lisäämistä soolotaitteen bassoääneen

Nuottiesimerkissä 9.6 on Vivaldin d-molli-konserton kolmannen osan soolotaitteen tahdit 104–108 (a) sekä yksi mahdollisen urkusovitus (b), jonka olen sovittanut sivusormiolle (RP). Ylä-äänien kuviot olen Bachin useiden soolotaitteiden sovitusten tapaan säilyttänyt sellaisenaan (kaksoisotteet tosin olen jättänyt pois tahdin 104 jälkeen, sillä nämä sävelet kaksintavat bassossa kuultavan soinnun perussävelen). Sen sijaan bassoääneen olen lisännyt itsenäisiä kuudestoistaosa-asteikkokuvioita, joiden tehtävänä on toisaalta ylläpitää jatkuvaa kuudestoistaosaliiikettä jommassa kummassa äänessä ja toisaalta toimia vastaäänenä ylä-äänelle. Tämän liikkuvan bassoäänien funktio on myös täyttää Vivaldin bassotekstuurin taukoja. Bach menettelee samaan tapaan esimerkiksi C-duuri-urkusovituksensa kolmannen osan tahdistä 32 alkavassa soolotaitteessa (ks. alaluku 4.1.2 sekä nuottiesimerkki 4.3).

*Nuottiesimerkki 9.6. Vivaldin viulukonsertto d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 3. osan tahdeista 104–108 (a) ja yksi mahdollinen urkusovitus (b).*

The image contains two musical staves. The top staff, labeled 'a) Vivaldi', shows measures 104-108 of the original score. The upper part is marked 'Vi. Solo' and the lower part is marked 'B.C.'. The bottom staff, labeled 'b)', shows a reimagined organ accompaniment for the same measures, marked 'RP'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The organ part in (b) features a complex, rhythmic bass line with sixteenth-note patterns.

#### 9.3.2 Oktaavisiiirrosta seuraava kaksinkertainen kontrapunkti

Vivaldin d-molli-konserton kolmannen osan tahdeissa 17–20 on tekstuuria, joka toistuu samanlaisena myöhemmässä soolotaitteessa tahdeissa 92–95. Nuottiesimerkki 9.7 on otettu jälkimmäisestä kohdasta. Molemmat versiot ovat sovituksia uruille. Näistä a on Vivaldin tekstuurille uskollinen. Ainoa sovitustekninen ratkaisu koskee sormiojakojen merkitsemistä. Sormiojaot voisivat olla myös toisinpäin, mutta olen päättänyt

soittoteknisistä syistä säilyttää oikean käden samalla sormiolla (OW) kuin edeltävän ritornellon, koska vasemmalla kädellä on enemmän aikaa siirtyä sivusormiolle (RP).

Verrattaessa versiota b versioon a voidaan huomata vasemman käden kuvioden oktaavisiirto alaspäin. Sen seurauksena ylä-äänien rinnakkaiset terssit muuttuvat rinnakkaisiksi seksteiksi eli kontrapunkti muuttuu käänteiseksi. Tämä on luonteva tapa sovittaa kyseiset tahdit uruille. Bach muuttaa esimerkiksi a-molli-konserttonsa ensimmäisen osan soolotaitteen materiaalin toistuessa kontrapunktin käänteiseksi tahdeissa 25–27 (ks. alaluku 4.1.4 ja nuottiesimerkki 4.5). Vastaavalla tavalla voi menetellä myös tämän d-molli-konserton kolmannessa osassa: kuvioden esiintyessä ensimmäisen kerran tahdeissa 17–20 ne voi säilyttää sellaisinaan ja niiden toistuessa tahdeissa 92–95 vasemman käden soittaman äänen voi siirtää oktaavia alemmaksi, kuten versiossa b.

**Nuottiesimerkki 9.7.** *Urkusovituksen versiot a ja b Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) 3. osan tahdeista 92–95.*

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different versions of measures 92-95. Both staves are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth-note triplets. In version 'a', the left hand plays a sequence of notes that are an octave higher than in version 'b'. The right hand plays a similar sequence of notes. The notation includes slurs, triplets, and dynamic markings such as '(OW)' and 'RP'. The bass line is shown in a lower register, with notes that are consistent between both versions.

### 9.3.3 Laajojen kuvioden sovittaminen sekä äänialasta johtuvat kuvioden muutokset

Nuottiesimerkissä 9.8 on Vivaldin d-molli-konserton ensimmäisen osan soolotaitteen tahdit 35–38 (a) ja yksi tämän kohdan mahdollisista sovitusratkaisuista (b). Koska tekstuuri on Vivaldilla 2-äänistä, on luontevaa siirtää tekstuuri kaksiäänisenä sivusormiolle (RP). Tässä esimerkissä yhdistyy kaksi erilaista sovituskategoriaa. Tahdissa 35 nähdään, kuinka Vivaldin kuviot käyvät 3-viivaisen oktaavin alueella. Bachin ajan urkujen äänialan rajoitusten vuoksi (ks. alaluku 1.4) kuvioitusta joutuu muuttamaan siten, että ne eivät ylitä  $c^3$ :a. Olen esittänyt yhden mahdollisen tavan sovittaa kuviot äänialaan sopiviksi (ks. alaluku 4.1.6).

Toinen nuottiesimerkissä 9.8 nähtävä sovitustekninen muutos koskee tahtien 36–38 ensimmäisillä tahdinosailla esiintyviä desimin laajuisia arpeggioita. Olen supistanut näitä kuvioita sekstin laajuisiksi, jolloin ne ovat luontevasti soitettavissa uruilla (ks. alaluku 4.1.8 ja nuottiesimerkki 4.9 Bachin vastaavanlaisesta menettelytavasta).

Olen muuttanut edellisistä soittoteknisistä ja soitinidiomaattisista syistä riippumatta tahtien 36 ja 37 neljännen tahdinosan ensimmäisen kuudestoistaosan sävelen terssiä yleemmäksi. Tämä kuvion muutokseen johtava yksittäisen sävelen vaihdos on puhtaasti tyyllinen; Vivaldilla ylä-ääni ja basso soittavat unisonon, joka on septimisoinnun terssi, ja sitä seuraa molempien äänten vastakkaisliike kvintti-intervalliin tahtien viimeisellä kahdeksasosalla. Sävelen vaihdoksen myötä  $a^2$  ikään kuin pysyy paikallaan, mutta basso vaihtuu. Samalla voidaan sovituksen tahdissa 36 havaita rinnakkainen ylöspäinen terssiliike äänten välillä,  $d-f$  bassossa ja  $f^2-a^2$  ylä-äänessä. Tämä eräänlainen basso continuon harmonian erittäin paikallinen realisointi (tai pikemminkin ehkä sen rekonstruointi) kuvion muutoksen avulla tuottaa mielestäni paremman harmonisen lopputuloksen kuin kirjaimellinen Vivaldin kuvion sovittaminen, jonka seurauksena harmonia jäisi köyhäksi basso continuon harmonian puuttuessa. Vastaavasta kenraalibasson harmonian realisaatiosta johtuen olen muuttanut tahtien 37 ja 38 ensimmäisillä iskuilla olevat soinnut septimisoinnuiksi yhden arpeggion sävelen avulla. Tämä on helppo ja luonteva tapa rikastaa harmoniaa vain kuvion intervaleille hiukan muuttamalla ilman äänimäärän lisäämistä.

*Nuottiesimerkki 9.8. Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan tahdit 35–38 (a) ja yksi mahdollinen urkusovitus (b).*

a) Vivaldi

The image displays two musical staves for measures 35-38 of Vivaldi's Violin Concerto in D minor, Op. 8 No. 7. Part (a) is the original score, featuring a Violin Solo part in the upper staff and a Basso Continuo (B.c.) part in the lower staff. The B.c. part includes figured bass notation: # 6 # 6 7 7 7 7. Part (b) is a suggested harpsichord arrangement, showing the same melodic lines for the violin and harpsichord, with a dynamic marking of *RP* (Ritardando Piano) at the beginning of measure 35.

#### 9.3.4 Urkusovituksen tekstuurin sovittaminen kahdelle sormiolle ja jalkiolle

Ensimmäisen osan tahdista 58 alkava soolotaite sisältää päällekkäisiä kuvioiteja ylä-äänien välillä (ks. sovitus nuottiesimerkistä 9.9). Yksi tapa olisi siirtää jompikumpi kuvioista oktaavia alemmaksi Bachin cembalosovitusten tapaan. Koska tarkoitukseni on kuitenkin tarkastella uruille sovittamista, on tämän kohdan sovittamisessa luontevinta käyttää kahta sormiota ja jalkiota Bachin tapaan (ks. alaluku 4.4). Tällöin on mahdollista

säilyttää päällekkäinen tekstuuri usein sellaisenaan, kuten tässä sovitusversiossani. Tahdin 58 ensimmäisellä iskulla olevaa kenraalibassoharmonian realisointia lukuunottamatta tekstuuri on täsmälleen sama kuin Vivaldilla.

**Nuottiesimerkki 9.9.** *Urkusovitus Vivaldin viulukonsertton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan tahdeista 58–60.*

### 9.3.5 Intervallihypyn pienentäminen

Edellisen nuottiesimerkin 9.9 tahtien 59 ja 60 rajalla on klaveristisesti epäluonteva kuvion tasovaihto. Septimihyppy  $g^1$ :stä  $fis^2$ :teen olisi oikealla kädellä soitettuna epämuukava. Yksi tapa pienentää tätä suurehkoa hyppyä on nostaa edellä oleva kuvio yhtä sointuasemaa ylempiä, jolloin tasovaihtokin on pienempi (ks. nuottiesimerkki 9.10). Olen ratkaissut tämän asemanvaihdon siten, että tahdin 59 kaksi ensimmäistä kuviota ovat samalta korkeudelta kuin Vivaldilla, mutta kaksi seuraavaa ovat yhtä sointuasemaa ylempänä, jolloin harmonia pysyy samana. Olen tämän kuvion asemanmuutoksen myötä muuttanut vasemman käden kuvioitusta tahdin toisen iskun jälkimmäiseltä kahdeksasosalta lähtien tahdin loppuun saakka erityisesti  $cis^2$ -johtosävelelle muutoin muodostuvia kaksinnuksia välttääkseni. Vaikka kuvioitus muuttuu sekvenssimallista poikkeavaksi, on sen funktio edelleen sama kuin Vivaldilla: se täydentää ylä-äänien arpeggion harmoniaa.

**Nuottiesimerkki 9.10.** *Urkusovitus Vivaldin viulukonsertton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), 1. osan tahdeista 59–60.*

#### 9.4 Uloskirjoitettujen koristeluiden lisääminen hitaaseen osaan

Vivaldin d-molli-konsertton hidas osa perustuu laulavaan melodiaan ja melko motoriseen säestysostinatoon. Nuottiesimerkissä 9.11 on tämän osan neljä ensimmäistä tahtia sovitettuna uskollisesti uruille (nuottiesimerkissä d). Kahden sormion välttämättömyyttä havainnollistavat lisäämäni merkinnät *forte* melodian yllä ja *piano* vasemman käden yllä. Samaa merkintätapaa Bach käyttää C-duuri- ja d-molli-urkusovitustensa hitaissa osissa ilmaisemaan kahden sormion käyttämistä.

Kolme ylintä nuottiviivastoa (nuottiesimerkissä merkityt a, b ja c) puolestaan havainnollistavat kolmea asteittain monimutkaistuvaa melodian koristelutapaa (ks. luku 5). Version a koristelut ovat varsin yksinkertaisia. Melodian runkosävelet on säilytetty paikoillaan. Vain ensimmäisen tahdin 2. iskulla sekä kolmannen tahdin kahdella ensimmäisellä iskulla on lomasävelisiä, melodiaa koristelevia, kulkuja. Lisätyt trillit voi tulkita appoggiaturiksi tahdeissa 2 ja 4, joskin trillin lisääminen näihin kohtiin olisi ollut itsestäänselvyys sekä Vivaldille että Bachille.

Version b uloskirjoitetut koristelut ovat edellistä monipuolisempia. Myös nämä kuviot ovat luonteeltaan lomasävelisiä, erityisesti tahdissa 3. Ensimmäisen tahdin viimeisen iskun terssin täyttäminen  $g^2$ :sta  $b^2$ :teen johtuu vasemman käden säestyskuvioiden laskevasta terssistä  $b^1-g^1$ . Ylä-äänien eteneminen Vivaldilla  $g^2$ :sta suoraan  $b^2$ :teen, joka on samaan aikaan kaksinnettuna oktaavia alempana väliäänessä, tuottaa hieman kovan vaikutelman, varsinkin kun melodia etenee vähennetyllä kvartilla  $fis^2$ :teen. Toisen tahdin pisteellistä  $fis^2$ :ta koristelen lisäämällä sivusävelisen kuvion tahdin toiselle iskulle. Sitä voi pitää melodisesti edeltävää rajua vähennettyä kvarttia kompensoivana ja tasoittavana ennen laskevaa liikettä  $d^2$ :lle saakka.

Kolmannessa versiossa c on jälleen monimutkaisempi uloskirjoitettu melodian koristelu. Harmonisesti merkittävimpiä siinä ovat appoggiaturat tahdin 2 kolmannella iskulla ja tahdin 4 ensimmäisellä iskulla. Tahdissa 3 on Vivaldin yksinkertainen arpeggiomelodia täytetty asteittaisella kuudestoistaosakuviolla. Yleisesti rytmisen ja harmonisen rakenne poikkeaa jo varsin paljon alkuperäisestä melodiasta. Sen runkosävelet ovat kuitenkin edelleen löydettävissä koristeluista, toisinaan metrisesti eri kohdasta, kuten ensimmäisen tahdin  $b^2$ , joka sijoittuu vasta tahdin viimeiselle kahdeksasosalle. Bachilla on samantapaista melodian koristelua kahdessa uloskirjoitetussa koristeluita sisältävässä konserttojen hitaassa osassa (ks. nuottiesimerkit 5.1 ja 5.2).

**Nuottiesimerkki 9.11.** Kolme erilaista melodialinjan koristelua (a, b ja c) ja Vivaldin viulukonserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) tekstuurin sovitus uruille (d) 2. osan tahdeista 1–4.

a)

b)

c)

d) Largo forte

piano

## 10 Oman valmiin Vivaldi-sovituksen analyysia

Aluvussa 10.1 on koko oma sovitukseni Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242). Aluvussa 10.2 raportoin lyhyesti keskeisimmistä tekemistäni sovitusteknisistä ratkaisuista.

### 10.1 Oma Bach-tyylinen sovitus Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242)

#### *Urkukonsertto d-molli*

*sovitettu Bachin tyyliin*

*Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242)*

Sov. Ilpo Laspas

1. Allegro

OW

6

11

RP

RP

16

20

25

*OW*

30

*RP*

35

39

*OW*

*RP*

43

48

Musical score for measures 48-52. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment with sustained notes and chords.

52

Musical score for measures 52-57. The right hand continues with sixteenth-note patterns, including some slurs. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A dynamic marking "OW" is present.

58

Musical score for measures 58-62. The right hand has a dense sixteenth-note texture. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment. A dynamic marking "RP" is present.

63

Musical score for measures 63-67. The right hand features a very dense and fast sixteenth-note passage. The left hand has a simple accompaniment.

68

Musical score for measures 68-71. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking "OW". The left hand continues with eighth-note accompaniment.

72

Musical score for measures 72-76. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking "OW". The left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

2. Largo

Koristettu melodia

forte

forte

piano

6

forte

piano

11

forte

piano

3. Allegro

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is written for piano with three staves: treble clef, grand staff (treble and bass clefs), and bass clef. The first measure contains the dynamic marking 'OW'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 7-13. The music continues with the same rhythmic patterns and key signature. The grand staff continues to be used for the upper parts, while the bass clef staff provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 14-19. This section introduces triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both the treble and bass clefs. The dynamic marking 'RP' (Ritardando Piano) is present in the middle of the system.

Musical score for measures 20-26. The music features a series of sixteenth-note chords in the treble clef, with a dynamic marking 'RP' at the beginning of the system. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 27-33. The treble clef part continues with sixteenth-note chords, while the bass clef part has a more active line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 34-39. The music concludes with a final system. The dynamic marking 'OW' appears in the bass clef staff in the final measure. The piece ends with a sustained chord in the treble clef.

40

40

ow

Musical score for measures 40-45. The system includes a treble and bass clef. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking 'ow' is present above the staff in measure 43. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

46

46

Musical score for measures 46-53. The system includes a treble and bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity. The bass line remains active with eighth notes.

54

54

RP

Musical score for measures 54-59. The system includes a treble and bass clef. A dynamic marking 'RP' (Ritardando Piano) is placed above the staff in measure 54. The music shows a change in texture with more prominent chords in the treble.

60

60

Musical score for measures 60-64. The system includes a treble and bass clef. The music continues with a consistent rhythmic pattern.

65

65

Musical score for measures 65-69. The system includes a treble and bass clef. The music continues with a consistent rhythmic pattern.

70

70

Musical score for measures 70-75. The system includes a treble and bass clef. The music concludes with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

77

Musical score for measures 77-83. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a fermata over a note in measure 80. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *OW* (piano) above the right hand in measures 80 and 81, and *y* (accents) below the right hand in measures 80 and 81.

84

Musical score for measures 84-90. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. The key signature changes to one flat (B-flat major) in measure 88.

91

Musical score for measures 91-98. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with triplets and rests. Dynamic markings include *RP* (piano) below the right hand in measure 91 and *RP* above the right hand in measure 95. The key signature changes to two flats (B-flat major) in measure 95.

99

Musical score for measures 99-104. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The key signature changes to one flat (B-flat major) in measure 102.

105

Musical score for measures 105-110. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat major) in measure 108.

111

Musical score for measures 111-116. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a fermata over a note in measure 114. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *OW* (piano) above the right hand in measure 114 and *f* (forte) above the right hand in measure 115. The key signature changes to one flat (B-flat major) in measure 115.

117

Musical score for measures 117-123. The score is written for piano in a three-staff system (treble, middle, and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by dense, flowing lines in all three staves, with some melodic fragments in the upper voice.

124

Musical score for measures 124-127. The score is written for piano in a three-staff system. It begins with a double bar line and a repeat sign. The music continues with a similar rhythmic density to the previous system, featuring intricate patterns in the piano accompaniment and some melodic lines in the upper voice. The key signature remains one sharp (F#).

## 10.2 Tehdyt sovitustekniset ratkaisut ja niiden perustelu

Seuraavissa alaluvuissa 10.2.1, 10.2.2 ja 10.2.3 käsittelen lyhyesti keskeisimpiä Vivaldi-urkusovituksessani tekemiäni sovitusratkaisuja. Alaluvussa 10.2.4 on näistä sovitusratkaisuista vielä tiivis yhteenveto.

### 10.2.1 Ensimmäisen osan keskeiset sovitusratkaisut

Taulukossa 10.1 esitän oman urkusovitukseni ensimmäisen osan sovitusratkaisuja havainnollistavan kaavion. Ensimmäiseen sarakkeeseen olen merkinnyt kunkin taitteen ja toiseen sarakkeeseen sen tahdit, kuten aiemmissa luvun 9 kaavioissa. Kolmanteen sarakkeeseen olen merkinnyt sormiojakoja koskevat tiedot ja neljänteen joitakin sovitukseni tekstuuria, kuten äänen lukumäärää ja yleisiä soitusperiaatteita koskevia huomioita.

**Taulukko 10.1.** Kaavio oman urkusovitukseni 1. osassa tekemistäni sovitusratkaisuista Vivaldin viulukonsertosta *d*-mollin, op. 8 nro 7 (RV 242).

Taite	Tahdit	Sormiojaot	Sovituksen tekstuuri
Ritornello 1	1–13	OW ja jalkio	pääasiassa 4-äänistä
Soolotaite 1	13–25	RP	2-äänistä, joitakin kuviomuutoksia
Ritornello 2	25–33	OW ja jalkio	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa
Soolotaite 2	33–41	RP	2-äänistä, joitakin kuviomuutoksia
Ritornello 3	41–42	OW ja jalkio	4-äänistä, 1. ritornellon kaltaista
Soolotaite 3	42–52	kaksi sormiota ja jalkio	urkupistesoinnut RP:lla ja jalkiolla, muunnetut arpeggiot OW:llä
Ritornello 4	52–58	OW ja jalkio	4-äänistä, lisätty imitoivaa kontrapunkkia
Soolotaite 4	58–68	kaksi sormiota ja jalkio	päällekkäistä tekstuuria samassa oktaavialassa
Ritornello 5	68–76	OW ja jalkio	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa

Ensimmäisen osan ensimmäisen ritornellon olen sovittanut pitkälti edellisessä, soitusprosessia käsittelevässä luvussa 9 kuvaamalla tavalla. Tekstuuriin olen pitänyt lähinnä 4-äänisenä. Poikkeuksena ovat 5-ääniset kadenssitahdit 11–13 sekä alkuritornellon tahdit 3–4, joiden lyhyissä soinnuissa esiintyy napolilainen sekstisointu. Kun vastaava tekstuuri toistuu tahdeissa 27–28 (ritornello 2), on satsi 4-äänistä. Syynä tähän on korkeampi rekisteri sekä tavallinen II asteen vähennetty sointu napolilaisen sekstisoinnun sijaan. Tämä ei siis ole täysin samanlainen ritornello-taite Vivaldillakaan. Muuten toistuva ritornello-taitteiden tekstuuri on pääpiirteissään samanlaista, joten en selitä ritornelloja 2–5 sen tarkemmin.

Ensimmäisen soolotaitteen (tahdit 13–25) alun imitaation sooloäänien ja basson välillä olen säilyttänyt sellaisenaan, samoin kuin ritornellosakin. Tämän soolotaitteen olen merkinnyt soitettavaksi RP:ltä, koska tekstuuri on 2-äänistä. Tekstuuri on pääosin uskollista Vivaldille. Joitakin eroja kuitenkin esiintyy, erityisesti ylä-äänien kuvioituksessa. Esimerkiksi tahtien 17–19 viimeisillä tahdinosilla olevat kuviot olen muuttanut siten, että asemanvaihto seuraavien tahtien alkuun ei tuota hyppyjä kuten Vivaldilla. Näin nämä kuviot ovat soittoteknisesti idiomaattisempia. Tahdissa 24 olen lisännyt dominanttisointuun septimin pienellä kuvion muutoksella.

Toisessa soolotaitteessa (tahdit 33–41) olen muuttanut laajat arpeggiot teknisesti helpommin soitettaviksi kuvioiksi. Tahdin 38 viimeisellä iskulla olen muuttanut II asteen harmoniaa ylä-äänien kromaattisella kvintin korotuksella välttääkseni muutoin syntyvän ylinousevan sekunnin ylä-äänessä.

Kolmannen soolotaitteen (tahdit 42–52) tekstuuri olen sovittanut kahdelle sormiolle ja jalkiolla voidakseni säilyttää säestyssointujen oktaavialan samana kuin Vivaldilla. Myös tässä soolotaitteessa olen muuttanut varsin radikaalisti oikean käden arpeggio-kuvioiteja saadakseni niistä idiomaattisemmin soitettavia.

Viimeisen soolotaitteen (tahdit 58–68) olen jakanut kahdelle sormiolle ja jalkiolla säilyttääkseni päällekkäiset kuviot mahdollisimman uskollisina Vivaldille. Soolotaitteen loppupuoli (tahdit 63–68) on luonteeltaan kadenssimainen. Olen säilyttänyt tahdit 63–64 sellaisinaan, koska ne toimivat kuvioitukseltaan luontevasti myös uruilla. Sen sijaan tahdeissa 65–68 olen muuttanut kuvioitusta ja oktaavialoja monin tavoin. Puhtaasti tekninen syy on  $cis^3:n$  ja  $d^3:n$  välttäminen tahdin 65 viimeisellä ja seuravan tahdin ensimmäisellä iskulla. Olen muuttanut ylä-äänien melodiaa kuitenkin jo tahdin 65 toiselta iskulta lähtien. Seuraavan tahdin 66 kuviot ovat samat kuin Vivaldilla, mutta siirrettynä oktaavia alemmaksi. Tahteihin 66–68 olen lisännyt kontrapunktisen väliäänien. Tahdissa 67 harmonia koostuu dominantin ja toonikan vaihtelusta sekä heikosta subdominantista tahdin viimeisellä kahdeksasosalla.

### 10.2.2 Hitaan osan keskeiset sovitusratkaisut

Hitaan osan olen sen tekstuuri puolesta säilyttänyt mahdollisimman uskollisena Vivaldille. Olen tarkoittanut sovituksen soitettavaksi kahdelta sormiolta, jota havainnollistavat merkinnät *forte* ja *piano*. Ainoa keskeinen rytmien muutos on bassolinjan perustuminen neljäsosaliikkeelle kahdeksasosäveltoistojen sijaan. Tämä on lähinnä soitinidiomaattinen ratkaisu. Uruilla on luontevampaa soittaa pitkiä tai pitkähköjä nuotteja varsinkin bassossa, jotta äänet ehtivät rauhassa syttyä. Muuten bassolinja ja harmoniatkin ovat miltei samat kuin Vivaldilla koko tässä osassa. Ainoastaan tahdeissa 7 ja 15 olen hieman muuttanut harmoniaa lisäämällä molempiin kadensseihin lomasävelisen septimin. Myös kuvioitus on näissä kohdissa Vivaldista poikkeavaa.

Soolomelodiassa olen muuttanut kahta tahtia (tahdit 9 ja 11). Näistä ainoastaan ensimmäinen oli  $d^3:n$  vuoksi välttämätön. Olisi kuitenkin epäjohdonmukaista muunnella kahden tahdin mittaista sekvenssiä, joten olen muuttanut melodiaa molemmissa kohdissa samalla tavalla.

Väliäänten kuvioita olen muuttanut enemmän. Vivaldi kaksintaa toisinaan melodian tai basson säveliä siten, että ne kuulostaisivat ainakin Bach-tyylin kontekstissa aika brutaaleilta. Olen pyrkinyt melko täyteen harmoniaan, vaikka monilla iskuilla puuttuikin joku kolmisointuharmonian sävelistä. Tahdeissa 9–13 olen siirtänyt Vivaldin 2. viulun kuviot oktaavia alemmaksi ja muuttanut myös 1. viulun kuvioiden asemaa. Tällä tavoin olen pyrkinyt eriyttämään säestysääniä soolomelodian rekisteristä.

Kaikkein näkyvin muutos Vivaldiin on lisäämäni soolomelodialinja uloskirjoitettuihin koristeiluineen kummankin puoliskon kertauksessa. Nämä koristelut rikastavat harmoniaa lukuisten sivusävelisten kuviointien vuoksi. Rytmisesti tämä uloskirjoitettu melodian koristelu on melko vaihteleva. Tahdit 1–2 ja 9–10 ovat varsin maltillisia koristeluiltaan. Tahdissa 13 olen ennakoanut seuraavan tahdin napolilaista sointua synkopoinnin avulla.

### 10.2.3 Kolmannen osan keskeiset sovitusratkaisut

Taulukossa 10.2 esitän oman urkusovitukseni kolmannen osan sovitusratkaisuja havainnollistavan kaavion.

**Taulukko 10.2.** *Kaavio oman urkusovitukseni 3. osassa tekemistäni sovitusratkaisuihin Vivaldin viulukonsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242).*

Taite	Tahdit	Sormiojaot	Sovituksen tekstuuri
Ritornello 1	1–17	OW ja jalkio	4-äänistä lukuunottamatta tahtien 16–17 kadenssia
Soolotaite 1	17–43	useita sormiovaihdoksia	vaihtelevaa tekstuuria ja eri sovituseriaatteita
Ritornello 2	43–55	OW ja jalkio	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa
Soolotaite 2	55–81	kaksi sormiota ja jalkio (tahdit 55–59), RP (tahdit 59–81)	oikean käden kuviot melko uskollisia, bassoäänessä lisättyä kontrapunktia
Ritornello 3	81–92	OW ja jalkio	tahtien 85–92 unisonot idiomaattisesti sovitettuina
Soolotaite 3	92–115	kaksi sormiota ja jalkio (tahdit 92–95), RP (tahdit 96–115)	oikea käsi melko uskollinen, bassoääni kontrapunktinen
Ritornello 4	115–127	OW ja jalkio	samanlaista tekstuuria kuin 1. ritornellossa

Ritornellon tekstuuri on ensimmäisen osan ritornello-tekstuurin tapaan palatessaan aina samanlaista. Vivaldin ritornello-tekstuuri on pääosin 4-äänistä. Olen paikoitellen pikemminkin realisoinut basso continuon harmonioita kuin yrittänyt kirjaimellisesti sovittaa väliääniä uruille. Olen yksinkertaistanut basson kuvioita jättämällä kaikki lomasäveliset kuudestoistaosakulut pois. Oktaavisiiroja olen tehnyt jonkin verran kuvioituksen ja äänenkuljetuksen vaatimalla tavalla. Myös väliäänten tekstuurin olen sovittanut enemmän kenraalibassoharmonian kuin orkesteristemmojen pohjalta, vaikka suuri osa väliäänistä onkin löydettävissä orkesteristemmoista joko samalta korkeudelta tai oktaavia korkeammalta. Erityisesti imitaatiot kahden ylimmän viulustemman välillä tahdeissa 11–14 olen jättänyt pois Vivaldin karkean äänenkuljetuksen vuoksi, sillä cis-johtosävelen kaksintaminen ei kuulostaisi urkutekstuurissa hyvältä.

Ensimmäisen soolotaitteen alun (tahdit 17–20) olen jakanut kahdelle sormiolle ja jalkiolle säilyttääkseni tekstuurin samanlaisena kuin Vivaldilla. Tässä soolotaitteessa on useita erilaisia tekstuureita. Tahdit 20–37 olen sovittanut samalle sormiolle (RP), koska tekstuurin voi soittaa ilman jalkiota. Soolotaitteen loppu (tahdit 37–43) vaatii kuitenkin kuvioden päällekkäisyyksien vuoksi kahta sormiota. Tämän konserton soolotaitteissa on huomattavan paljon kaksoisotteita, jotka olen halunnut säilyttää mahdollisimman uskollisesti. Tämän seurauksena soolotaitteiden tekstuuri on usein vähintään 3-äänistä. Näin on myös seuraavassa soolotaitteessa tahdeissa 55–81. Olen lisännyt kuudestoistaosaliikettä vasempaan käteen tahdeissa 55–73. Sen sijaan olen halunnut säilyttää fanfaarimaisen kohdan (tahdit 73–76) sellaisenaan. Tämän fanfaarin toistuessa seuraavissa tahdeissa 77–80 olen lisännyt jälleen kuudestoistaosaliikettä bassoääneen. Näin toisto ei ole mekaaninen vaan se on ikään kuin dimинуoitu versio ensimmäisestä fraasista.

Tahdeissa 81–92 olevan III asteen ritornellon toinen vaihe (tahdit 85–92) koostuu Vivaldilla oktaaviunisonoista. Olen säilyttänyt nämä unisonot oktaaveissa sormiolla (OW), mutta yksinkertaistanut kuviointia jalkiossa jättämällä kaikki kuudestoistaosakulut pois.

Viimeinen soolotaite (tahdit 92–115) alkaa samalla tavalla kuin ensimmäinen soolotaite. Koska kyseessä on toistuva muotoyksikkö, olen käyttänyt käännteistä kontrapunktia ylääänissä. Tämän seurauksena aikaisemmat rinnakkaiset terssit ovat nyt rinnakkaisia sekstejä. Tahdeissa 99–103 olevat bassoäänen kuudestoistaosakulut koostuvat lisätystä kontrapunktista. Sivusävelmotiivi näiden tahtien kahdella jälkimmäisellä tahdinosalla on eräänlaista esi-imitaatiota tahtien 104–109 ylä-äänien sivusävelkuvioille. Tahdeissa 110–115 on tämän konserton ensimmäisen osan viimeisen soolotaitteen tapaan soolokadenssin omainen kohta. Tahtien 110–111 kaksoisotteet ovat viululla vaikuttavia. Olen lisännyt näiden kuvioden äänimäärää kolmeen saavuttaakseni samankaltaista dynaamista efektiä uruilla. Sointuasemia olen hiukan muuttanut välttääkseni suuria hyppyjä, kuten Vivaldilla tahdissa 111. Tahdeissa 112–113 olen lisännyt dominanttiharmoniaan septimin. Tahdin 112 ylä-äänien kuviota olen imitoinut kahta oktaavia alempana. Seuraavien kahden tahdin ylä-äänien kuvioita olen jälleen muuttanut (ensimmäisen osan vastaavan soolokadenssin tapaan) välttääkseni  $d^3$ :a. Vivaldilla basso continuo tulee uudelleen mukaan jo tahdissa 114. Vasemman käden kuudestoistaosien bassofunktiosta johtuen olen päättänyt aloittaa jalkion kuviot vasta seuraavasta tahdistä, jossa ritornello palaa vielä viimeisen kerran.

#### 10.2.4 Lyhyt yhteenveto

Kuten edellä olemme nähneet, ovat tekemäni sovitusratkaisut olleet toisaalta soittoteknisestä idiomaattisuudesta johtuvia, kuten arpeggioiden ja hyppyjen muuttaminen luontevammiksi kuvioiksi ja toisaalta puhtaasti tyyllisiä, kuten kontrapunktin lisääminen soolotaitteiden vasemman käden kuvioihin. Harvat muutokset ovat olleet välttämättömiä, kuten puuttuvien  $cis^3$ :n ja  $d^3$ :n välttäminen. Kuitenkin monet basso continuon kuviot olisivat olleet sellaisinaan varsin epäluontevia jalkiolle (suuria hyppyjä ja kuudestoistaosia). Tämä sovitukseen ei suinkaan ole ”ainoa oikea” tapa sovittaa tätä Vivaldin d-molli-konserttoa Bachin tyyliin. Siinä voidaan kuitenkin nähdä, kuinka Bachin käyttämiä periaatteita voi soveltaa käytäntöön siten, että tuloksena on sekä soittoteknisesti että tyyllisesti mielekäs sovit.

## 11 Yhteenveto koko kirjallisesta työstä

Olen käsitellyt tässä kirjallisessa työssäni Johann Sebastian Bachin käyttämiä sovitamisperiaatteita hänen Vivaldi-sovituksissaan uruille ja cembalolle sekä näiden periaatteiden soveltamista käytäntöön omassa Vivaldi-sovituksessa uruille. Kuten kirjallisen työn ensimmäisessä osassa nähtiin, on Bachilla ollut monia erilaisia sovituseriaatteita, joita hän on soveltanut samalla sekä loogisesti että luovasti, ja toisinaan jopa odottamattomilla tavoilla (ks. tekstuurin laajoja muutoksia käsittelevä luku 6). Nämä sovituseriaatteet voidaan jakaa paitsi erilaisiin kategorioihin (muun muassa kontrapunktin lisääminen ja kuvioituksen muuttaminen) myös laajempiin hierarkioihin, kuten puhtaasti soittoteknisiin ja toisaalta tyyllisiin tai esteettisiin muutoksiin. Kuten olen luvuissa 2–7 todennut, on Bachilla runsaasti molempiin ryhmiin kuuluvia muutoksia. Soittoteknisiä tai soittimen rajoituksista johtuvia sovitusteknisiä muutoksia kiinnostavampia ovat mielestäni kuitenkin juuri sellaiset tyylliset ja esteettiset muutokset, joita ei voi perustella vain ”pakon sanelemina”. Näissä muutoksissa (esimerkiksi kontrapunktin lisääminen ja tekstuurin muuttaminen) nähdään toisaalta idiomaattisen kosketinsoittimille sovitamisen periaatteita ja toisaalta myös Bachin omaa tyyliä. Bach luonnollisesti sovitti Vivaldin konsertot omaan tapaansa, olematta täysin uskollinen kaikille Vivaldin tekstuureille ja harmonioille.

Vaikka Bachin sovituseriaatteita voikin analysoida ja kategorisoida sekä löytää selkeitä perusteluita tekniikoille, on niiden soveltaminen kuitenkin monella tapaa haasteellista. Tämä haasteellisuus johtuu osittain siitä, että jokainen Vivaldin konsertto on sekä tekstuuriltaan että muodoltaan hiukan erilainen, joten eri teoksia ei voi sovittaa kaavamaisesti samojen periaatteiden mukaan. Esimerkiksi sovittamani Vivaldin konserton d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242) ensimmäisen osan ritornellon äänenkuljetus ja kontrapunkti on paikoitellen varsin erilaista kuin Bachin tekemissä Vivaldi-sovituksissa. Sovittaessani Vivaldin konserttoa Bachin tyyliin jouduin usein pohtimaan juuri soveltamisen merkitystä täydellisten vastaavuuksien puuttuessa. Tämä oli sekä kiinnostavaa että toisinaan haastavaa. Miten soveltaa tiettyjä periaatteita erilaisessa tekstuurillisessa ja muodollisessa kontekstissa siten, että ne ovat kuitenkin palautettavissa Bachin sovituseriaatteisiin? Näitä sovitamisprosessiin liittyviä kysymyksiä tarkastelin muutamien nuottiesimerkkien avulla luvussa 9. Luonnollisesti läheskään kaikkia tärkeitäkään sovitamisen periaatteita ei ollut mahdollista purkaa auki. Luvussa 10 puolestaan analysoin omassa sovituksessa tekemiäni sovitusratkaisuja erillään itse sovitusprosessin vaihtoehtoisten mahdollisuuksien kuvauksesta.

Koko tämän kirjallisen työn kantavana ajatuksena oli tehdä ”tyylisovitus” Bachin Vivaldi-sovitusten tapaan. Pohjatyönä oli tärkeää tutkia perusteellisesti Bachin omia sovituksia Vivaldin konsertoista. Sen jälkeen täytyi luonnollisesti soveltaa Bachin periaatteita tietyn ”tyylin” puitteissa. Lopputuloksena syntyikin yksi monista mahdollisista urkusovituksista.

## Lähteet

### Kirjallisuus

Arrangement 17.2.2011. *Grove Music Online. The Oxford Dictionary of Music. Oxford Music Online.* <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e561>. Kirjautumispäivä 17.2.2011.

Beckmann, Klaus 1998. Esipuhe nuottijulkaisuun *Johann Gottfried Walther: Sämtliche Orgelwerke Band I*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Boyd, Malcolm 28.2.2013. Arrangement. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01332>. Kirjautumispäivä 28.2.2013.

Breig, Werner 2010. Composition as arrangement and adaptation. Translated by Stewart Spencer. Teoksessa *The Cambridge Companion to Bach*. Edited by John Butt. 11. painos. Cambridge: Cambridge University Press, 154–170.

Everett, Paul 2006. *Vivaldi. The Four Seasons and other concertos, Op. 8*. Cambridge Music Handbooks. Digitaalinen painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Forkel, Johann Nikolaus [1802]. Johann Sebastian Bach. His Life, Art, and Work. Translated from the German with notes and appendices by Charles Sanford Terry. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920. Bibliolife [2009].

Gasparini, Francesco [1708]. The Practical Harmonist at the Harpsichord. (*L'armonico pratico al cimbalo*) Translated by Frank S. Stillings. Edited by David L. Burrows. Uusintapainos 1968. New Haven: Yale University Press.

Roeder, Michael Thomas 1994. Antonio Vivaldi and the mature baroque concerto. Teoksessa *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 45–63.

Schulenberg, David 2006. *The Keyboard Music of J. S. Bach. 2.* [uud.] painos. New York: Routledge.

Shanet, Howard 1950. Why did J. S. Bach Transpose His Arrangements? *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 2 (Apr., 1950). Oxford University Press, 180–203. <http://www.jstor.org/stable/739815>. Kirjautumispäivä 19.9.2013.

Tagliavini, Luigi Ferdinando 2000. Bach's Organ Transcription of Vivaldi's "Grosso Mogul" Concerto. Teoksessa *J. S. Bach as Organist. His instruments, music, and performance practises*. Edited by George Stauffer and Ernest May 1986. 1. nid. painos 2000. Bloomington: Indiana University Press, 240–255.

Talbot, Michael 2000. *Vivaldi*. [1. painos 1978. 1. nid. painos 1984.] The Master Musicians series. Edited by Stanley Sadie 2000. Oxford: Oxford University Press.

Talbot, Michael 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Concerto*. Edited by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 35–52.

Talbot, Michael 2013a. Esipuhe kriittiseen nuottijulkaisuun *Antonio Vivaldi: L'Estro armonico Op. III*. Milano: Ricordi.

Talbot, Michael 2013b. *The Vivaldi Compendium*. Uusintapainos (nid.). Woodbridge: The Boydell Press.

Williams, Peter 2008. *The Organ Music of J. S. Bach*. [Volumes 1 and 2 in one volume]. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Peter 2009. *J. S. Bach. A Life in Music*. Uusintapainos. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Peter 2011. *The Organ Music of J. S. Bach. [Vol.] III. A Background*. Cambridge Studies in Music series. General editors John Stevens and Peter le Huray. Uusintapainos. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolff, Christoph 1999. *Bach. Essays on His Life and Music*. 4. painos. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Wolff, Christoph 2001. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. 1. nid. painos. New York: W. W. Norton.

Wolff, Christoph & Zepf, Markus 2012. *The Organs of J. S. Bach. A Handbook. [Orgeln J. S. Bachs. English]*. Translation by Lynn Edwards Butler. Introduction by Christoph Wolff. Published in cooperation with the American Bach Society. [Tarkistettu, korjattu painos]. Urbana: University of Illinois Press.

## **Nuottijulkaisut**

Bach, Johann Sebastian 2000. *Sämtliche Klavierwerke. Band 4*. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Bach-Archiv Leipzig. Kassel: Bärenreiter.

Bach, Johann Sebastian 2009a. *Orgelwerke. Band 5. Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I*. Herausgegeben von Dietrich Kilian. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. 13. painos. Kassel: Bärenreiter.

Bach, Johann Sebastian 2009b. *Orgelwerke. Band 6. Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II*. Herausgegeben von Dietrich Kilian. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. 13. painos. Kassel: Bärenreiter.

Bach, Johann Sebastian 2009c. *Orgelwerke. Band 8. Bearbeitungen fremder Werke*. Herausgegeben von Karl Heller. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. 13. painos. Kassel: Bärenreiter.

Vivaldi, Antonio 1711. *L'Estro armonico Op. 3. 12 Concertos, Libro primo & Libro secondo*. Amsterdam: Estienne Roger. Näköispainos 2013. Saatavilla osoitteesta: [http://imslp.org/wiki/L%27estro\\_armonico,\\_Op.3\\_%28Vivaldi,\\_Antonio%29](http://imslp.org/wiki/L%27estro_armonico,_Op.3_%28Vivaldi,_Antonio%29). Luettu 5.5.2015.

Vivaldi, Antonio 1716/1725. *La stravaganza, Op. 4*. Amsterdam: Estienne Roger & Le Cene, n.d. [1725]. Näköispainos 2013. Saatavilla osoitteesta: [http://imslp.org/wiki/La\\_stravaganza,\\_Op.4\\_%28Vivaldi,\\_Antonio%29](http://imslp.org/wiki/La_stravaganza,_Op.4_%28Vivaldi,_Antonio%29). Luettu 5.5.2015.

Vivaldi, Antonio 1725. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione, Op. 8*. Amsterdam: Michel-Charles Le Cène, No. 520, n. d. [1725]. Näköispainos 2013. Saatavilla osoitteesta: [http://imslp.org/wiki/Il\\_cimento\\_dell%27armonia\\_e\\_dell%27inventione,\\_Op.8\\_%28Vivaldi,\\_Antonio%29](http://imslp.org/wiki/Il_cimento_dell%27armonia_e_dell%27inventione,_Op.8_%28Vivaldi,_Antonio%29). Luettu 5.5.2015.

Vivaldi, Antonio 1894. *Violin Concerto in G major, RV 299 (Op. 7, No. 8)*. Complete Score. Edited by Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Saatavilla osoitteesta: [http://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_in\\_G\\_major,\\_RV\\_299\\_\(Vivaldi,\\_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_G_major,_RV_299_(Vivaldi,_Antonio)). Luettu 5.5.2015.

Vivaldi, Antonio 1961. *Concerto for Violin, Strings and Basso continuo D major Op. 7/11 (P151)*. Edited by Felix Schroeder. London: Eulenburg.

Vivaldi, Antonio 1977. *Concerto in Re maggiore per Violino, Archi e Cembalo*. F. I no. 138. Revisione ed elaborazione di Gian Francesco Malipiero. Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Tomo 314. Uusintapainos. (PR964). Milano: Ricordi.

Vivaldi, Antonio 1995. *"The Four Seasons" and Other Violin Concertos in Full Score. Opus 8, complete*. Edited by Eleanor Selfridge-Field. Mineola, New York: Dover Publications.

Vivaldi, Antonio 1999. *L'Estro armonico Op. 3, in Full Score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra*. Edited by Eleanor Selfridge-Field with Edmund Correia Jr. Mineola, New York: Dover Publications.

Vivaldi, Antonio 2003. *Concerto in B-flat major, RV 383a*. Full Score. Edited by David Rothschild. Aragain: The Frobozz Magic Sheet Music Company. Saatavilla osoitteesta: [http://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_in\\_B-flat\\_major,\\_RV\\_383a\\_\(Vivaldi,\\_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_B-flat_major,_RV_383a_(Vivaldi,_Antonio)). Luettu 5.5.2015.

Vivaldi, Antonio 2014. *Violin Concerto in G minor, RV 316a. From La stravaganza, Op. 4*. Edited by Mohamed Sayegh. Saatavilla osoitteesta: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP331384-PMLP536065-complete\\_score.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP331384-PMLP536065-complete_score.pdf). Luettu 5.5.2015.

## Liite

Partituuri Vivaldin konsertosta d-molli, op. 8 nro 7 (RV 242), Doverin editio (Vivaldi 1995).

## Concerto No. 7 in D Minor

## I.

Allegro (Op. 8, No. 7 / RV 242)

*Violino principale*

*Violino 1*

*Violino 2*

*Viola*

*Violoncello; Basso continuo*

7 6 2 7 7 6 5 7 6 5 #

5 # 4 5 6 6 6 7 6 5 # 6 6 7 7 7 6 7

10 6 4 # 6 7 6 5 4 3 7 4 # 7 6 2 7 7 6

15

Musical score for measures 15-18. The system includes a grand staff with five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle three staves are mostly empty, with some rests. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers (6, 4, 3) are visible below the bass line.

19

Musical score for measures 19-21. The system includes a grand staff with five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle three staves are mostly empty, with some rests. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers (6, #, 6) are visible below the bass line.

22

Musical score for measures 22-25. The system includes a grand staff with five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle three staves are mostly empty, with some rests. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers (6, 4, 5, #, 7, 6) are visible below the bass line.

26

4 7 7 6 6 6 6 6 7 7 6

30

7 7 7 # 6 7 4 3 7 4 # 6

35

# 6 # 6 7 7 7 7

39

7 # 6 7 6 7 6 7 # p

43 \*

7 # 7 # 7 # #

46

7 # 7 # 7 # # #

50 \*

7# 7# 7# f 6

54

6 b 6b 6 # 6 6 # 6 6 #

59

# # # 6

63

Musical score for measures 63-66. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 63 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 64-66 show a more regular rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (6, 4, #, 6, 4, 7) are written below the bottom staff.

67

Musical score for measures 67-71. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. The music continues with eighth and sixteenth notes. A *sr* (sforzando) marking is present above the first staff in measure 68. Fingering numbers (6, 4, #, 7, 6, 4, 2, 7, 6, 6, 5, 7, 7, 7) are written below the bottom staff.

72

Musical score for measures 72-76. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. The music continues with eighth and sixteenth notes. *sr* markings are present above the first staff in measures 73, 74, 75, and 76. Fingering numbers (7, 6, 7, #, 4, #, 6, 7, 6, 2, 5, 4, #) are written below the bottom staff.

## II.

Largo

*Violino principale*

*Violino 1*

*Violino 2*

*Viola*

*Violoncello;  
Basso continuo*

This system of music is for the first section of the second movement, marked 'Largo'. It features five staves: Violino principale, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello/Basso continuo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violino principale part has a melodic line with some grace notes. The Violino 1 and 2 parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello/Basso continuo parts play a steady eighth-note accompaniment. There are some performance markings like '7' and '8' below the strings.

This system continues the musical score from the first system. It features the same five staves: Violino principale, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello/Basso continuo. The key signature and time signature remain the same. The Violino principale part continues its melodic line. The Violino 1 and 2 parts continue their rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello/Basso continuo parts continue their steady eighth-note accompaniment. There are some performance markings like '9', 'b', '7', '6', 'b6', and '8' below the strings.

### III.

*Allegro*

*Violino principale*  
*Violino 1*  
*Violino 2*  
*Viola*  
*Violoncello; Basso continuo*

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Violino principale, followed by Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello/Basso continuo. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 7 in the lower staves. The score is divided into three systems, with measures 7, 14, and 14 marked at the beginning of each system.

20

Musical score for measures 20-26. The system includes a piano (p) dynamic marking. The music features a complex rhythmic pattern in the upper staves and a steady bass line in the lower staves. Measure numbers 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated at the bottom of the system.

27

Musical score for measures 27-33. The system includes a piano (p) dynamic marking. The music continues with complex rhythmic patterns in the upper staves and a steady bass line in the lower staves. Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33 are indicated at the bottom of the system.

34

Musical score for measures 34-40. The system includes a piano (p) dynamic marking. The music continues with complex rhythmic patterns in the upper staves and a steady bass line in the lower staves. Measure numbers 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated at the bottom of the system.

Musical score system 1, measures 41-46. The system includes five staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Measures 41-42 show a melodic line in the treble staff with a forte (*f*) dynamic. Measures 43-46 continue the melodic development with various rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 4, #, 6, 7, 6, # below the bass staff.

Musical score system 2, measures 47-53. The system includes five staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The music continues in 3/4 time with a key signature of one flat. Measures 47-53 feature a more complex melodic line with slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 7, 7, 47, 7, 7, 7 below the bass staff.

Musical score system 3, measures 54-59. The system includes five staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The music continues in 3/4 time with a key signature of one flat. Measures 54-59 feature a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 6, #, 6, #, 6, #, 6 below the bass staff.

Musical score for measures 61-67. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. Measure numbers 61, 62, 63, 64, 65, 66, and 67 are indicated above the first staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers 6, 7, 6, 5, 4, and 7 are written below the bottom staff.

Musical score for measures 68-73. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. Measure numbers 68, 69, 70, 71, 72, and 73 are indicated above the first staff. The music continues with similar rhythmic complexity. A fingering number 4 is written below the bottom staff.

Musical score for measures 74-79. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. Measure numbers 74, 75, 76, 77, 78, and 79 are indicated above the first staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamics markings *p* and *f* are present. Fingering numbers 4 and 3 are written below the bottom staff.

82

6 7 16 6

90

6 4 3

98

#





ISBN: 978-952-329-017-4 (PAINETTU)  
ISBN: 978-952-329-018-1 (PDF)

GRANO OY  
TAMPERE 2015

**SIBELIUS-  
AKATEMIA**

**X TAIDEYLIOPISTO**

TAITEILIJAKOULUTUS  
DOCMUS-TOHTORIKOULU