



VAELLUKSELLA
VANHAN
MUSIIKIN
MAAILMASSA

ANSSI MATTILA

Päivi Järviö (toim.)

Vaelluksella vanhan musiikin maailmassa

34

Sibelius-Akatemian julkaisuja

VAELLUKSELLA VANHAN MUSIIKIN MAAILMASSA

Anssi Mattila
Päivi Järviö (toim.)

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2026



Anssi Mattila: *Vaelluksella vanhan musiikin maailmassa*
Päivi Järviö (toim.)

Sibelius-Akatemian julkaisuja 34

Julkaisija:
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

© Tekijät ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansikuva:

Anssi Mattilan cembalonsa sisäkanteen maalaama kuva,
Jan van Goyenin (1596–1656) maalauksen ”Vanha tammi” mukaan.

Valokuva Juhapekka Tukiainen.

Takakannen kuva: detalji kansikuvasta.

Kansi ja taitto:

Paul Forsell

Paino:

Grano

ISBN 978-952-329-415-8 (painettu)

ISBN 978-952-329-416-5 (pdf)

ISSN 0359-2308 (painettu)

ISSN 2489-7973 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston
sähköisessä julkaisuarkistossa. <https://taju.uniarts.fi/>

Helsinki, 2026

Sisällysluettelo

7	Kirjoitusten taustaa
10	<i>ALKUSOITTO: Autenttisuuden autuus – ja kaikki turhuus</i>
13	PUHUTTELEVAA MUSIIKKIA
15	Barokin maailma
18	Muusikko kohtaa yleisönsä – mietteitä konsertti-instituution kehityksen tiimoilta
23	Sateenkaaren päätä etsimässä – missä kohtaavat barokin ajan nuotit ja musiikki
31	KOSKETTIMET KERTOVAT
33	Cembalo, klavikordi, fortepiano, piano
39	Taskukokoinen cembalon historia
48	Pyhiinvaelluksella Ruotsissa – cembalonrakentaja Henk van Schevikhoven ja cembalisti-kapellimestari Anssi Mattila ihmeitä tekevän neitsyen jäljillä Ruotsin takamailla
55	<i>VÄLISOITTO: Musiikillinen eläinmuseo – retki niin sanotun vanhan musiikin eläinmaailmaan</i>
61	MUSIIKKI MATKUSTAA
	ITALIA
63	Elävää vettä
65	Venetsia
68	Napoli
73	Cembalon kieli I: Italialainen cembalomusiikki
79	Claudio Monteverdi
83	Domenico Scarlatti – 555 sonaatin mestari

ENGLANTI

- 87 Tasa-arvoista ja vähän restauroituakin musiikkia
 91 Cembalon kieli II: Shakespearen ajan englantilainen
 cembalomusiikki
 98 Henry Purcell ja hänen maailmansa
 108 Händel ja draaman ongelmat

SAKSA

- 113 Sanoista säveliksi ja takaisin – kertomuksia kantaateista,
 niiden säveltäjistä ja vähän muustakin
 126 Cembalon kieli III: Saksalainen cembalomusiikki
 134 Christoph Graupner
 137 Gluck ja uusi ooppera

RANSKA

- 142 Pastaa ja patonkia – Italia, Ranska ja muu maailma
 yhdistävät voimansa
 147 Cembalon kieli IV: Ranskalainen cembalomusiikki
 154 Marc-Antoine Charpentier
 158 Forquerayn musiikkisuku

163 JOHANN SEBASTIAN BACH

- 165 Bachin suku ja varhaisvuodet
 177 Weimar–Köthen
 188 Leipzig
 200 Bachin pojat
 205 Berliinin *Sing-Akademien* kirjaston salaisuus

211 *LOPPUSOITTO: Ennustajalintu*

214 Tieni musiikin maailmaan

220 Lukemisto

Kirjoitusten taustaa

Aloitin konserttiohjelmiin kirjoittelun ennen tietokoneaikaa kotona olleella mekaanisella kirjoituskoneella. Tämä tuntui silti heti hyvältä ja omalta hommalta. Sitten vuosien saatossa ohjelmatekstit siirtyivät erilaisten digitaalisten vehkeiden sisuksiin siten, että niitä saattoi muunnella hieman, kun samojen säveltäjien teoksia esitettiin milloin missäkin yhteydessä.

Intohimokseni osoittautui kirjoittaa musiikista – ei ammatti-ihmisille eikä musikologeille – vaan yleisölle. Halusin saada jokaisen konserttiin tulleen ihmisen nauttimaan musiikista samoin kuin olin itse lapsesta saakka tehnyt. Ei tarvitse tietää mitään, vaan ainoastaan nauttia. Siksi ajatukseni musiikista kirjoittamisessa on alusta saakka ollut kertoa niistä ihmisistä ja siitä maailmasta, missä tämä ihana musiikki oli syntynyt.

Käsiohjelmatekstejä pitempiä kirjoituksia syntyi sitten uran edetessä etenkin kesäfestivaalien ohjelmakirjoihin. Näitä olivat muun muassa Avanti!-yhtyeen Suvisoitto, Kangasniemen musiikkiviikot, Lahden urkupäivät, Kuhmon kamarimusiikki, Jyväskylän kesä ja Turun musiikkijuhlat. Minulta pyydettiin myös juttuja lehtiin kuten *Rondo*, *Classica*, *Finnish Music Quarterly*, *Sibelius-Akatemian tiedotuslehti*, *Helsingin Sanomat* ja – erityisen ylpeänä: *Elanto*-lehteen!

Tässä kirjassa julkaistaan esseinä myös joukko radio-ohjelmia. Isoja sarjoja olivat cembalomusiikin historiaa luotaava neliosainen *Cembalon kieli* sekä Johann Sebastian Bachin elämästä ja tuotannosta kertova kolmiosainen Bach-sarja. Näistä on muotoiltu tähän yhteyteen helpommin sulavia kokonaisuuksia luettavaksi. Näissähän oli radiossa tietysti soivia esimerkkejä, joita koskevat maininnat on tästä kirjasta poistettu. Cembalon kieli -sarjaan nauhoitin itse kaiken. Mukana on myös yksittäisiä esittelyjä radion erityisiin musiikkiohjelmiin.

Olen kirjoittanut samoista tai toisiaan sivuavista aiheista useampaan otteeseen. Esseissä olikin jonkin verran kierrätettyä tekstiä.

Vaikka suurimpia päällekkäisyyksiä on tästä kokoelmasta editoitu pois, jonkin verran samanasaisuutta esseistä löytyy kuitenkin edelleen.

Koska esseitä on kirjoitettu pääosin 1980- ja 1990-luvuilla, on osoitautunut lähes tai täysin mahdottomaksi rekonstruoida, mitä lähteitä olen tuolloin käyttänyt – ehkä LP- ja CD-levyjen esittelytekstejä, tietosanakirjoja, *Rondo*-lehden artikkeleita, jostakin kirjahyllyni uumenista tai kirjastoista löytyviä kirjoja, myöhemmin myös internetlähteitä. Olen liittänyt kirjan loppuun lukemiston, joka ei ole tieteellisen julkaisun lähdeluettelo vaan ikkuna siihen, millaisia lähteitä kaltaiseni musiikista kirjoittava taiteilija on saattanut käyttää käsiohjelmatekstejä, esitelmiä, lehtiartikkeleita tai radio-ohjelmia rakentaessaan – ja on ehkä käyttänytkin. Lista ei missään tapauksessa ole tyhjentävä. Sen tavoitteena on suoda lukijalle mahdollisuus tutustua esseitä sivuaviin lähteisiin, ei viitata lähteisiin yksiselitteisesti. Suomennokset ovat pääosin minun.

Kirjan kansikuva on Henk van Schevikhovenin minulle vuonna 1989 rakentaman cembalon kannen sisäpuolelta. Maalasin siihen vuonna 1993 – hieman ilotellen – varhaisbarokin hollantilaismestarin Jan van Goyenin (1596–1656) maalauksen ”Vanha tammi” mukaan. Soitinnan itse edustaa 1700-luvun lopun ranskalaista tyyliä. Joku voisi sanoa: eri maailmaa. Se, että kyseessä on meidän barokiksi kutsumanamme aikana Alankomaissa maalattu kuva leppoisista herrasmiehistä luonnon helmassa, kertoo osaltaan aikakausilaatikoiden ja kansallistyylien mahdottomuudesta: myös niin kutsuttu renessanssi on läsnä niin kutsutussa barokissa kuin myös meidän ajassamme. Toivon tämän kirjan tarinoiden vievän lukijan retkelle yleiseurooppalaisen kulttuurin ja musiikin luonnonläheiseen maailmaan – hoveja ja porvariskoteja unohtamatta.

Muutama vuosi sitten julkaistun *Vanhan musiikin liike Suomessa* -kirjan (2023) kirjoittajien pyynnöstä tein tarkan taulukon konserteistani vuosina 1985–2010. Niitä on aika tavalla... 726 kappaletta tällä aikavälillä. Mukana siinä on myös joukko opiskelijoideni konsertteja Sibelius-Akatemian piirissä. Suurin osa kuitenkin on omaa työskentelyä kapellimestarina ja kamarimuusikkona. Soolocembalokonsertteja urani aikana oli ehkä kymmenen kappaletta. Käytännöllisesti katsoen kaikkiin konsertteihin kirjoitin esittelytekstit itse. Seurauksena oli, että tämän kirjan aineisto piti kaivaa esiin käsittämättömän isosta määräs-

tä materiaaleja. Olin halunnut säilöä kirjoitukset paperilla kansioihin A4-arkkeina. Seuraus oli, että olin seota ja hukkaa niihin.

Käsittämättömän upeana apunani on ollut hyvä ystäväni ja musiikkokollegani, musiikin tohtori Päivi Järviö, joka on hartiavoimin kyennyt avustamaan tässä jättimäisessä työssä. Ilman häntä tästä ei olisi tullut yhtään mitään.

Oli upeaa aikoinaan päästä johtamaan Matteus-passiota. Silti valovuosia siitä edellä elämän onnessa merkityksellisempiä ovat olleet kolme tytärtäni. Heidän syntymänsä ja elämä heidän kanssaan on ollut syy, miksi olen ollut olemassa. Haluan omistaa tämän kirjan heille.

Kiitos Pieta, Pihla ja Roosa.

Alkusoitto: Autenttisuuden autuus – ja kaikki turhuus

Aina vain joku jaksaa puhua autenttisuudesta vanhan – ja yhä useammin myös keski- ja uudenaikaisen – musiikin esittämisen yhteydessä. Koskaan ennen ei esittävän taiteen ympärillä käydyssä keskustelussa ole käytetty niin ahkeraan sanaa, jonka merkitystä kukaan ei pysty selvittämään edes tyydyttävästi. Jokainen kyllä tietää, mikä on autenttinen maalaus tai autenttinen käsikirjoitus, ja ainakin aluksi jokainen tuntuu myös tietävän, mikä tai millainen on autenttinen musiikkiesitys.

Mutta mietitäänpä yhdessä hetkinen: Siis, millainen onkaan autenttinen musiikkiesitys?

Hieman väkisin kaivelemalla saamme raavittua esiin joitakin attribuutteja, jotka kuitenkin kimpoavat tuon mörön historiallisin, moraalisin, eettisin ja kaupallisin arvostuksin panssaroidusta pinnasta. Epäonnistuneen sanavalinnan juuret lienevät maailman levytuotantokoneistojen myyntiteknisessä kasvuturpeessa. Niinpä itse ilmiön mahdollisesti hedelmöittämät kultajyvät saattavat helposti valua kylväjään sormien lomitse hiekkaan. Niljakas nimeke ”autenttinen esityskäytäntö” puolestaan luikertaa limaisen särjen tavoin onnettoman määrittelijän käsistä. Kun korvaavaakaan termiä ei vielä ole kukaan keksinyt, herää epäily: Onko koko ilmiötä edes olemassa?

Tällaista kunnioitettavan kuumaa puuroa kierrellään kernaasti eufemismien suojassa. Monia määrittely-yrityksiä ja terminvenytelyjä elähdyttää makaaberin ajatus sellaisesta autuudesta, että jonakin päivänä kyetään luomaan aukoton säännöstö vanhan musiikin esittämiseksi. Tällaiset perversiot sekä epämuodostuneet määritelmät ovat omiaan herättämään – mahdollisesta hyvästä tarkoituksestaan

huolimatta – vilpittömässä, mielikseen soittavassa, usein selittämättömiä tuntemuksia kokevassa muusikossa ainoastaan pakokauhua. Mitenkäs Edgar Varèse (1883–1965) sanoikaan: ”Eipä kestä kauaa, kun joku musiikillinen maahanpanija alkaa muumioida elektronimusiikkia sääntöihin.”

Häveliäisyysyistä unohdettakoon näiden varmaankin vakavalla mielellä tehtyjen korvaavien ehdotusten lähteet:

1. Historiallinen esitys ja alkuperäissoittimet. Tästä nyt tulee mieleen vain Haydnin (1732–1809) *Ihmesinfonian* ensiesitys: Yleisön noustua paikoiltaan ja rynnättyä salin etuosaan säveltäjämestaria onnittelemaan putoaa monisatakiloinen kattokruunu katsomoon – *miracolo! miracolo!* – ei kuolonuhreja. Siinäpä historiallinen esitys!

Entä sitten soitinten salaperäinen alkuperä: Suomalaiset hauenleukalaiset lienevät leväperäisiä ja rysän perältä peräisin. Japanilaiset soittimet ovat puolestaan epäilemättä kotoperäisiä. Mutta kumpaisetko ovat alkuperäisempiä ja historiallisempia: nykyisten barokkiorkesteroiden¹ käyttämät 1980-luvulla rakennetut tyylikopiot vai omaa yksilöllistä historiaansa mukanaan kantavat modernisoidut Stradivariukset?

2. Historiallisesti asianmukainen esitys kuulostaa tulkintatahtaan pursuavan punaverisen barokkimuusikon korvissa aivan liian normatiiviselta ja korrektilta, kun taas

3. Historiallisesti tiedostava esitys tuntuu lipsahdavan poliittisen historian alueelle.

4. Historiallisesti tarkka esitys. Sen lisäksi että sormet, sävellet, korukuviot, painotukset, aksentit, nyanssit, jousitukset, hengitys, fraseeraus, artikulaatio, ansatsi, ynnä muu musiikkiterminologia on tarkasti oikealla paikallaan, myös tila, miljöö, kulttuuriympäristö, yleisö ja syöpäläiset ovat tarkasti autenttisten kaltaisia. Konserttiin

¹ Tässä – ja lukemattomassa muussa kohdassa kirjaa – käytetään barokki-termiä, joka on omiana aikanamme, usein kyseenalaistamatta, käytössä esimerkiksi käsitteissä barokkiorkesteri ja barokkimusiikki. Noin vuosien 1600–1750 välille sijoittuvasta musiikin historian ajanjaksosta sitä on kuitenkin ensimmäisenä käyttänyt vasta Kurt Sachs, vuonna 1919, ja totuttuun käyttöönsä se on vakiintunut vasta 1940-luvulla.

tullaan hevospelillä, ei peseydytä viikkoon, syödään sormin, röyh-täillään ja piereksitään. Rammoille ja juutalaisille ollaan ilkeitä, jollei suorastaan potkita. Mitä vanhempaa musiikkia, sitä sikamaisemmat tavat ja pahempi haju.

5. Historiallisesti todennäköinen esitys. Todennäköisesti kukaan ei haluaisi kuunnella tai ainakaan maksaa Beethovenin (1770–1827) *Eroican* esityksestä, joka olisi laadullisesti samanlainen kuin sinfonian ensiesitys: harrastelijoista kokoonkyhätyn soittoyhdistyksen epäryt-mistä kakofoniaa. Sen sijaan väistämättömästi historiallisesti toden-näköistä on se, että niin kutsuttua taidemusiikkia sisältävä konsertti tuottaa tappiota.

6. Kontekstuaalinen esitys. Yleensä näitä väännetään televisi-ossa. Musiikki sijoitetaan kulttuuriympäristöönsä, mikä tarkoittaa sitä, että barokkimusiikkia soitetaan pukeutuneena renessanssiasuun, johon kuuluvat herroilla eriväriset 60 denierin nailonsukkahousut kummassakin jalassa sekä Björn Wahlroos -silmälasit. Naiset puo-lestaan käyttävät piilolinsejä.

7. Rekonstruktiiivinen esitys. Tällainen määritelmä vivahtaa ar-veluttavasti restaurointiin ellei peräti jäljentämiseen. Eikä jäljennös useinkaan ole aito, siis autenttinen.

8. Esitys, joka toteuttaa säveltäjän tarkoituksen. Kuuntelemalla vaikkapa Igor Stravinskyn (1882–1971) johtavan omia teoksiaan voi kuka tahansa todeta millaisille hakoteille voikaan viedä säveltäjän tarkoitus – tai se, mitä hän luulee tarkoittavansa. Sitä paitsi kautta vuosikymmenien on joka ainoa muusikko väittänyt etsivänsä esityk-sessään säveltäjän tarkoitusta. Yksi puolustellakseen vaikkapa Bachin d-molliurkutocatan sovittamista suurelle sinfoniaorkesterille, toinen perustellakseen roskakorista ongittujen luonnoksien eli niin sanottu-jen varhaisversioiden esittämistä.

Säveltäjän tarkoitusperiä miettiessä tulevat kuitenkin Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784), Georg Friedrich Händel (1685–1759) ja Jean Sibelius (1865–1957) ensimmäisinä mieleen. Heidän tavoin soitta-jakin sovittaa usein taiteelliset ambitionsa palvelemaan syistä syvintä: Mistä rahat vuokranmaksuun/hartsiin/kankkus-paukkuun...

**Puhuttelevaa
musiikkia**

Barokin maailma

Yhtenä opettavaisimmista kokemuksistani kouluajoiltani muistan, kuinka näin kerran opettajanhuoneen avonaisen oven kautta äidinkielen lehtorin menevän vessaan. Yht’äkkiä tajusin, että opettajatkin olivat ihmisiä.

Jossakin vaiheessa havahduin samaan seikkaan barokin ajan musiikkimestareiden suhteen. Tottahan peruuokkimuotokuvien takana piili myös oikeita kaltaisiamme ihmisiä: Bach ja Händel söivät makkaraa, joivat olutta, röyhtäilivät ja hikoilivat. Vivaldi ja Corelli olivat tietenkin pieniä karvaisia ukkoja kuten italialaiset edelleenkin. Ja Aurinkokuninkaan hovimuusikoilla oli luultavasti herransa tapaan pahanhajuinen hengitys.

Ammatikseen barokkimusiikin kanssa työskentelevälle tuottaa silloin tällöin ylimääräistä tuskaa se onneton sattuma, että barokkimusiikkia kutsutaan – barokkimusiikiksi. Ensinnäkin siksi, että se on kammottava sana, joka herättää aivan vääriä miellelyhtymiä, mielikuvia raskaudesta, monimutkaisuudesta ja teennäisyydestä. Toisaalta siksi, että tuohon ahtaaseen tallelokeroon on yritetty tunkea sataviisikymmentä vuotta Euroopan kansojen kohtaloita, monen muotoisia kansallisia ja ylikansallisia taidetyylejä sekä suorastaan vastakohtaisia arvomaailmoja.

Mutta elämähän on tietenkin oikeasti monimuotoisempaa kuin tietosanakirjan määrittely antaa ymmärtää. Perustavaa laatua olevia yhteisiä linjoja tietenkin löytyy – ja ne ovat onneksi myönteisiä piirteitä niin taiteitten kuin muutenkin yhteiskunnan kehityksessä. Ajan taideteokset ovat yllättävän usein kertomuksia ihan tavallisen ihmisen elämästä. Kuvataiteen alalta päällimmäisenä tulevat mieleen herkän vähäeleiset alankomaalaiset mestarit Rembrandt (1606–1669) ja Vermeer van Delft (1632–1675).

Barokin ajan saavutukset niin taiteen kuin tieteen alalla ovat edelleen osa jokapäiväistä elämäämme. Esimerkiksi musiikillinen äidinkie-

lemme, kansanlaulut, joululaulut, lastenlaulut, virret, iskelmät, elokuväsävelmät jne. noudattelevat tuona aikana kehittyneitä keinoja. Senpä vuoksi barokkimusiikkia voikin kuunnella helposti kuka tahansa ilman kummempia ”käyttöohjeita”.

Nykyaikaisen orkesterin ytimen muodostavat soittimet ovat barokin ajan tuotteita. Niin viulut ja sellot kuin huilut, oboet, fagotit, trumpetit ja käyrätorvetkin kehitettiin huippuunsa. Toki soittimet ovat kehittyneet tai pikemminkin muuttuneet senkin jälkeen, lähinnä vastaamaan suurikokoisten salien vaatimuksiin. Mutta kukapa ei tuntisi esimerkiksi barokkiviulunrakentaja Stradivariusta?

Barokkimusiikin aineksista tärkein on kuitenkin tuntehikkuus. Peruukkiherrat mielletään helposti kovin akateemisiksi: Säveltäminen on lähes tiedettä. Kirkon virassa ollaan tietty hurskaita. Hovielämä on jäykkää ja seremoniallista. Mutta ajan mestareiden tärkeimpänä pyrkimyksenä oli liikuttaa kuulijain sielua. Oopperat, jotka olivat aikansa viihdettä, antoivat teennäisen etiketin vastakohtaksi mahdollisuuden käsitellä oikeita, vilpittömiä tunteita. Teatterikin kukoisti Aurinkokuningaan totalitäärisessä Ranskassa ankarasta kontrollista huolimatta. Molièren (1622–1673) tuolloin luomat pirullisen satiiriset henkilökuvat ovat edelleen ajankohtaisia.

Luonnon ihailu oli nupullaan. Puistot ja puutarhat edustivat myytistä metsää, ihanteellista kuin Paratiisi. Kun Aurinkokuningas seisoj terassillaan soittajaryhmä takanaan elävinä korvalappustereoina, hän näki suurenmoisen maiseman, jonka keskipisteenä itse oli. Sypressit olivat kilometrien päässä somasti symmetrisinä asetelminä ja järvetkin noudattelivat koristeellisia säännönmukaisia muotoja.

Tieteen yhteydessä tuskin koskaan mainitaan barokki-sanaa. Tuolloin kuitenkin luotiin nykyaikaisten tieteiden, niin matematiikan, kemian, fysiikan kuin biologiankin perusta. Yhtenä alkusysäyksenä muistetaan Isaac Newtonin (1643–1727) päähän pudonnut, painovoiman vaikutuksen alainen omena. Newton on yksi niistä lukuisista barokin ajan tutkijoista, joiden sukunimi on säilynyt nykykielenkäytössä fysiikaalisena mittayksikkönä. Meille pakkasen lapsille heistä tutuin taitaa olla ruotsalainen tiedemies Celsius (1701–1744).

Kuumeisen luonnontieteellisen tutkimuksen seurauksena syntynyt tiedon tulva ja luomiskertomukseen pohjautuva staattinen maailmankuva loivat perustan rohkealle uskolle ihmisen kykyyn hallita koko maailman tietoa. Suuria tietosanakirjoja julkaistiin, esineitä, asioita ja ilmiöitä keräiltiin ja järjesteltiin. Carl von Linnén (1707–1778) kivi-, kasvi- ja eläinkunnan luokitusjärjestelmä on tästä mainio esimerkki.

Entäpä barokin kuvataiteitten pintakerroksesta helposti silmille hyppäävä aatelispukumuoti? Joudun aina hieman hämmennyksiin, kun kohdalleni sattuu pyyntö tulla konsertoimaan barokkiasussa. Toisaalta ymmärrän hyvin tuon kaipauksen päästä nuuhkimaan tuulahdusta muinaisilta ajoilta, mutta silti... Ja tuulahduksesta puheen ollen, alkuperäiseen asuun kuuluisivat tietenkin useiden viikkojen pesemättömyys ja valikoima syöpäläisiä.

Olen ihan tavallinen oikea ja elävä nykyaikainen ihminen ja soitan barokkimusiikkia – jostain selittämättömästä syystä – musiikin vuoksi. En ”esitä” sitä vain yleisen mielenkiinnon takia, se on mielestäni ajankohtaista ja puhuttelevaa tässä ja nyt. Ei kai yleisökään tule paikalle vain katsomaan päältä – ja mahdollisesti vähän kuuntelemaankin – tällaista kuvaelmaa kuin näyttelykapistusta, elämättä esityksessä mukana, saamatta siitä oikeaa ravintoa sielulleen?

Rembrandtin maalaus puhuttelee edelleenkin nykyajan ihmistä välittömästi ilman että sille pitää ”tehdä” jotakin. Mutta toisin kuin kuvataide, musiikki vaatii aina välikappaleensa, lihaa ja verta olevan muusikon, jolla toivottavasti on myös sydän ja sielu. Hänen tehtävänsä on aineellistaa paperilla vain varjoina säilyneet soivat muodot, itse musiikki, ja jakaa sen tuottamat elämykset yleisönsä kanssa.

Vaatteet olivat aikansa muotia – loistavia käsityötaidonnäytteitä toki. Mutta kukapa pukeutuisi noihin pönkkähameisiin, korsetteihin, pussihousuihin, kauluksiin ja peruukkeihin samalla mielellä kuin menisi kuuntelemaan pääsiäisen passiota? Siinäpä pohdittavaa hetken muodin ja ajattoman taiteen eroista.

Muusikko kohtaa yleisönsä – mietteitä konsertti-instituution kehityksen tiimoilta

Muusikko muuttuu

Kirjassaan *Bach, Beethoven and the Boys* David W. Barber toteaa, että renessanssin aikakausi päättyi ja barokin aikakausi alkoi maaliskuun 25. päivänä vuonna 1600 klo 16.00. Mihin tämä erinomaisen mielenkiintoinen tieto perustuu, jää hieman epäselväksi, mutta joka tapauksessa tuona tärkeänä hetkenä otettiin ensi askel kohti nykyaikaista musiikkielämää. Muusikon ja hänen yleisönsä suhteen kehittymistä viimeisten kolmensadan vuoden aikana valottaa parhaiten konsertti-instituution muuttuvien muotojen tutkiskelu.

Renessanssin ja barokin murros oli todellakin ensi edellytys nykyaikaisen musiikki-ilmaston synnylle. Barokin säveltaiteen keskeiset elementit, tonaalisuus ja kuvailu antoivat kuulijalle ensi kerran mahdollisuuden musiikin subjektiiviseen kokemiseen niin tietoisella kuin tunteen tasolla, tilaisuuden astua äänimaailmaan kokevana yksilönä. Tonaalisuus, soiva perspektiivi sekä kuvailu, jäljittely ja symboliikka, musiikin visuaaliset elementit ovat äidinkieltämme vielä tänäkin päivänä.

Tällainen ilmastonmuutos loi kasvuedellytykset uudentyypiselle musiikkielämälle. Seuraavat merkittävät harppaukset kohti nykyaikaista konsertti-instituutiota muistuttavat puolestaan raivausta, maanmuokkausta ja lannoitusta.

Maanraivaajana toimi 1700-luvulle siirryttäessä puoliautomaattinen mekanismi, pohjoiseurooppalainen porvarillinen elämänmuoto. Merkittävimpiä jusseja ajan musiikillisessa suossa oli Georg Philipp Telemann (1681–1767), joka lakitieteen opiskelunsa ohella perusti Leipzigiin vuonna 1702 soitannollisen seuran, *Collegium musicumin*.

Ammattimuusikot olivat olleet tähän saakka kirkon nöyriä palvelijoita tai ruhtinashovien stereolaitteita. Nyt *collegiumin* jäsenet, muusikontaidoiltaan ammattilaisten kaltaiset ylioppilaat, toivat ruhtinaallisen musiikin ja iloisen yhdessäolon niin sanotun tavallisen kansan pariin, kirkon ja teattereiden ohella ennen muuta kahviloihin. Kahvilat olivat 1700-luvun henkisiä keskuksia – sanotaanpa, ettei Ranskan vallankumousta olisi tapahtunut ilman niitä. Telemann oli mukana luomassa myös vankkaa kotimuisisoinnin perinnettä, ja ahkerana musiikkinsa julkaisijana hänen vaikutuksensa oli kansainvälistä.

Vastaavanlaista vapaiden ihmisten kulturelliin yhdessäoloon perustuvaa hengenviljelyä tapaa tietenkin muuallakin ja muina aikoina, mutta meidän horisontissamme Telemannin puuhastelu on erityisen näkyvää. Myös suomalaisen elämänmuodon juuret ovat tukevasti pohjoissaksalaisessa kuppilakulttuurissa. Yhteydet Saksaan 1600- ja 1700-luvuilla olivat suurvalta-Ruotsin kautta erityisen tiiviit.

Sitten konserttielämän lannoitukseen. Siirtyminen nykyaikaan tapahtui vuonna 1829 – jälleen maaliskuussa! Felix Mendelssohn (1809–1847) järjesti ja johti Johann Sebastian Bachin (1685–1750) Matteuspassion esityksen. Tämä, ajanmukaiseen asuun suurelle orkesterille klarinettien kera sovitettu Matteus-passion versio toimi alkusoittona sille kehitykselle, joka on johtanut nykyiseen nurinkuriseen tilanteeseen, jossa nykymusiikin kuuleminen on mahdollista ainoastaan erityisponnisteluin.

Edellä hahmotellun konserttielämän kehityksen rinnalla on kiehtovaa pohdiskella, miksi muusikon stereotyyppiakuva on samana aikana muuttunut käsityöläisestä, maallisen tai kirkollisen ruhtinaan juoksupojasta romanttisen, kärsivän ja keuhkotautisen mutta vapaan taiteilijan kautta juopoksi apurahahainänsirkaksi. Samalla on tapahtunut muutos musiikin merkityksessä käyttötavarasta koriste-esineeksi. Nyt täytyy kuitenkin korostaa sitä, että tässä tietenkin puhutaan ainoastaan niin sanotusta taidemusiikista. Viimeisen parinsadan vuoden kuluessa toisenlaiset musiikin lajit ovat täyttäneet niitä sosiaalisia aukkoja, jotka ovat konserttimusiikin merkityksen muuttuessa jääneet tyhjiksi.

Muusikko kiipeää

Muusikon asema on ollut kaiken kaikkiaan enimmäkseen miellyttävä, se on useimmiten hienoisesti muistuttanut vapaan kansalaisen oloa. Ammattimaista muusikkoutta on yleensä arvostettu, se on usein suonut alhaista syntyperää olevalle lahjakkuudelle mahdollisuuden nousta ruhtinaitten vertaiseksi. Joskus on edellytetty soitteluun ohella ”kunnan ammattia”. Jotkut lukijat muistanevat ajan, jolloin parillakin suomalaisella Matteus-passion johtajalla oli tutkinto lääketieteessä. Minnelaulajat saattoivat olla yhtä hyvin aatelisia kuin vaatimattomammista lähtökohdista, *meistersinger*-perinne puolestaan eli käsityöläisammattien harjoittajain piirissä.

Muusikkous on yleensä ollut osa sivistyneistön kasvatusta. Näin esimerkiksi herrasmiesten Englannissa, jossa porvarishenkisellä demokratiolla on pitkät perinteet muinaisaikaisesta monarkiasta huolimatta – kuningashuoneen jäsenet kun ovat kerta toisensa jälkeen tehneet itsensä naurunalaisiksi. Shakespearen ajan Lontoossa parturinliikkeessä oli koirankorville luettujen apulehtien sijasta luuttu odottelun kulukkeeksi. Ja joka ei pystynyt laulamaan madrigaalia *prima vista* joutui helposti yleisen pilkanteon kohteeksi.

Uudenlaisen, myöhemmin barokkimusiikiksi kutsutun musiikin syntysijana pidetään Firenzen *Camerata*-seuraa. *Camerata*, joka oli eräänlainen joutilaan yläluokan klubi, edellytti – osin renessanssikulttuurin perinteen seurauksena – jokaiselta jäseneltään jonkinasteisia muusikontaitoja.

Muusikko opettaa

Cameratan keulahahmo Giulio Caccini (1551–1618), paitsi että (ainakin omasta mielestään) keksi uuden musiikin, pani alulle myös yleiseen levitykseen tarkoitettujen musiikillisten opaskirjojen vyöryn. Aikaisemmin oppikirjoja julkaisivat vain kirkonmiehet. Heidän lähestymistapansa oli tieteellinen, normittava ja luokitteleva. Muusikon, joka oli lähes aina myös säveltäjä, vapautuminen hovinarrin roolista aiheutti sen, että sanalliset musiikkimuistomerkit muuttuivat vähitellen äitellistä omistushymistyksistä ällöttävän omahyväisiksi ohjeiksi.

1700-luvun kirjoittavalle muusikolle tuskin olisi tullut mieleenkään ajatus yleisön, keskivertokuulijan koulumisesta. Kirjat ovat kutakuinkin aina suunnatut kollegoille tai opiskelijoille ja sisältävät siis ohjeita soittamisesta ja esittämisestä. Oletuksena oli todennäköisimmin, että yleisölle on aivan turhaa selittää yhtään mitään. Oppaat olivat usein dialogin muotoon puettuja. Kyseessä oli tällöin aateliselle suojelijalle omistettu teos. Ylempäänsä kun ei ollut soveliasta neuvoa, ohjeet suunnattiin kirjassa esiintyvälle vilpittömälle mutta toivottoman hölmölle kyselijälle.

Joskus teräväkynäinen muusikko-kirjailija ei malttanut olla pane-matta mukaan kömpelömmille kollegoille kohdistettuja keveitä pistoja. Leopold Mozart (1719–1787) viulukoulunsa esipuheessa kieltää ”viheliäisiä virheitä” esitellessään ajatelleensa joitakin nimenomaisia henkilöitä, mutta siteeraa kuitenkin muuatta herra Rabeneria: ”En tarkoita ketään muita kuin niitä, jotka tietävät, ketä olen tarkoittanut.” Caccini puolestaan heittää: ”[- -] näen laulujeni kiertävän vääristeltyinä ja silvottuina, samoin huomaa, että hyvään laulutapaan kuuluvia ornamentteja käytetään erittelemättä ja huonoa makua osoittaen.”

Kuten sanottu, ohjeet kuulijoille puuttuvat. Konserteissa taisikin olla pitkään sellainen perinne, että musiikki oli sivuseikka, seurustelun ja kahvinjuonnin säestystä. Muutama merkittävä muusikko kuitenkin sanoo sanasensa yleisön ottamisesta. François Couperin tyytyy huomauttamaan, että cembaloa soittaessa rintakehän pitäisi olla käännettynä kuulijoihin päin, mutta Carl Philipp Emanuel Bach uppoutuu syvemmälle. Hänen mukaansa muusikko ei voi liikuttaa, ellei hän itse liikutu. Tämän täytyy itse kokea ne tuntemukset, jotka hän haluaa yleisössään herättää. Näin myös, olipa hän itse säveltänyt esittämänsä teoksen tai olipa se jonkun muun säveltämä. Ruma ilmehdintä on tarpeetonta ja haitallistakin. Soittajan tehtävä on tyydyttää kykyjensä mukaan kaikenlaista yleisöä.

Carl Philipp Emanuel Bach lausukoon vielä kommenttinsa keskusteluun yleisön kouluttamisesta. Koettuaan muodikkaan maun ailahtelevaisuuden ja yleisön suosion riippumattomuuden taiteellisista ponnisteluista vanheneva mestari antaa nuorelle kollegalleen käytännön

ohjeen: Kun sävelletään julkaistavaksi, siis jokamiehelle, mukaan laitetaan vähemmän taidetta ja enemmän sokeria.

Sateenkaaren päätä etsimässä – missä kohtaavat barokin ajan nuotit ja musiikki

Perhejuhlissa ja muissa vastaavissa tilaisuuksissa, jossa musiko esiintyy enemmän tai vähemmän pahennusta herättävästi yksityishenkilönä, tulee silloin tällöin vastaan tilanne, jossa joku keksii, että ”sinä kun olet semmoinen soittoniekka niin voisitko soittaa jotakin...” Tässä vaiheessa vapaalla olevan muusikon selänpäähän ilmaantuu yleensä niin sanottu kylmä rinki.

”!! ... (Epäselvää muminaa) ... en oikein osaa mitään ... ainakaan ulkoa ... ei ole nuotteja ...” Henkisesti voi myös puolustautua selittämällä itselleen, että tämähän on juuri se tilanne, kun seurueeseen kuuluvalla lääkärielle kerrotaan yksityiskohtaisia kolotuskertomuksia ja odotetaan saatavan joitakin näppäriä ilmaisia neuvoja. Seurauksena on epäluuloista supattelua, ja hermostunutta musiikkia pidetään kaiken kaikkiaan epämiellyttävänä ihmisenä. Lopulta joku panee levyn soimaan.

Todellisuudessa pikku musiikkihetken järjestäminenhan olisi ainostaan mukavaa – ja alalle päätyneen egoismille vain mannaa. Rytmihäiriöitä aiheuttaa kuitenkin ristiriita pyynnön esittäjän ja toteuttajan käsitysten välillä. Vaikka tilanteessa riittäisi parin tutun laulelman kilkuttaminen kolmella soinnulla säestettynä, musikkoparan mielessä väikkyä tasokas vähintään puolen tunnin resitaali, jossa olisi sopivassa suhteessa sankaruutta, koskettavuutta ja virtuoosisuutta.

Omien puutteiden peittämiseksi voi aina syyttää systeemiä. Nuottikirjoitukseen visusti perustuva vuosisatamme taidemusiikkikulttuuri on vienyt useilta ammattimusikoilta improvisoinnin taidon. Monet meistä kantavat alitajuisesti ristiään: ”Pitää soittaa juuri niinkuin nuotteissa lukee.” Ja jos ei osaa mitään nuotilleen ulkoa – kuten cembalistien perinteeseen kuuluu – ei voi soittaa yhtään mitään.

Olen ymmärtänyt, että tilanne on onneksi muuttunut parempaan suuntaan viime vuosikymmeninä erilaisten korvakuuloon perustuvien musiikinopetusmetodien myötä. Itse muistan ensimmäisiltä pianotunneilta sen, että liikkeelle lähdettiin paperilla olevista pitkistä nuottiarvoista ja niiden aikana tapahtuvasta mantramaisesta laskemisesta. Tämähän vastaa sitä, että lasta opetettaisiin ensin lukemaan ja vasta kirjoituksen avulla puhumaan.

Onneksi omalla kohdallani teiniaikojen kitarabänditouhuilu antoi tilaisuuden tervehenkisempään analfabeettiseen musisointiin. Kitaransoitollani ja nuottikirjoituksella ei edelleenkään kaikkien näiden vuosien jälkeen ole mitään yhteyttä. Tosin – lieneekö sillä yhteyttä musiikkiinkaan?

Improvisointiin olenkin sitten koulunkäynnin jälkeen törmännyt moneen kertaan. Opiskeluaikojen urkujensoittoon liittyneet improvisoinnin opinnot käsittämättömän taitavan Kaj-Erik Gustafssonin (s. 1942) johdolla olivat luku sinänsä. Armelias aika, tuo suuri parantaja on onneksi jo tehnyt tehtävänsä, toivottavasti myös Kaitsun kohdalla. Mutta varsinaiseksi leipätyökseksi muodostunut barokkimusiikki onkin vaatinut eriasteista musiikillista keksintää suorastaan joka päivä.

Nuottikirjoituksen ja oikean, siis soivan musiikin korreloinnin ankaruus on vaihdellut vuosisatojen mukana. Klassisten ihanteiden ollessa päällimmäisinä ”muistiinpanojen” ja soiton välillä oli tiukempi yhteys. Tunteiden aikakausina taas soivan muodon vapaus vaati väljyyttä grafiikkaan: Barokin ja romantiikan nuottikirjoituksesta on turha etsiä rytmisiä erikoispiirteitä ja rubaton matemaattista esitystä, kaikki tämä kun opittiin kuultuna perintönä.

Näin nuottikirjoituksemme ituna olleista gregoriaanisista neumeista päästiin graafisesti taidokkaiden renessanssikäsikirjoitusten kautta pikakirjoituksenomaiseen barokkinuotinnukseen. Viime vuosisadan vaihteessa oli päädytty tilanteeseen, jossa nuoteilla yritettiin ilmaista mahdollisimman paljon soivasta lopputuloksesta – huippuina tulevat mieleen Hugo Alfvénin (1872–1960) ja Gustav Mahlerin (1860–1911) yksityiskohtaiset partituurit. Osasyynä tarkkaan nuotintamiseen oli esittäjän, siis tulkitsijan roolin kasvu sekä äänentallennuksen puuttu-

minen. Pikkutarkat nykertäjät halusivat teoksiinsa mahdollisimman vähän tulkinnallista liikkumavaraa.

Näihin aikoihin alettiin myös julkaista tarkkaan editoituja laitoksia muinaisten säveltäjien tuotannosta. Jokainen merkittävä muusikko kun halusi säilöä jälkimaailmalle oman käsityksensä maailman mestariteoksista. Omana aikanamme onneksi levytykset ovat korvanneet nämä sotkut, ja nuottimme saamme yhä useammin sellaisina kuin ne säveltäjän kynästä ovat lähteneet.

Edellä viittasin barokin ajan pikakirjoituksenomaiseen notaatioon. Kun muutama vuosikymmen sitten oivallettiin, että yksinkertaiset, vain sävelten keston ja korkeuden ilmaisevat nuotit olivat vain karkeita muistiinpanoja, seurauksena oli paitsi vapaus myös tilaisuus koulukuntasotiin.

On erittäin vaikea vetää rajaa siihen, mikä soittotapahtumassa todella on improvisaatiota. Esittäjän panos kun vaikuttaa niin monella eri tasolla yksittäisen sävelen värittämisestä korukuvioidinnin kautta kokonaisen preludin tai kadenssin *ex tempore* -tuottamiseen. Myös barokin ajan muusikko oli rajaton olento. Useimmiten hän esitti omia tuoreita sävellyksiään, eikä niitäkään kahta kertaa samalla lailla. Silloin harvoin, kun jonkun kollegan teos oli ohjelmassa, se oli muovailtu uuteen uskoon ehkä alkuperää mainitsematta – ei plagiaattina vaan kunnianosoituksena. Se, mitä viihdemusiikissa nykyään kutsutaan sovittamiseksi, oli tuohon aikaan pikemminkin säveltämistä. Musiikkia myös tarvittiin jatkuvasti suuria määriä, joten yksittäisen teoksen, kantaa-tin, sonaatin tai sinfonian painoarvo ei ollut niin suuri kuin nykyisin haluaisimme uskoa.

Barokin estetiikan keskeisin piirre on monitasoinen, jatkuva muutos: kaksi vierekkäistä säveltä eivät ikinä ole samanarvoisia, niin sävelessä kuin säkeessä pitää olla linja ja muutos. Mikään pienoisinkaan musiikillinen elementti, rytmi, trilli, vibrato ei ole kaavamainen, säännöllinen, kaikessa pitää olla muoto ja suunta. Tämähän on kaikki täysin mahdotonta esittää paperilla niin, että kaksi ihmistä sen samalla lailla soittaisivat, eikä se ole tarkoituskaan.

Niinpä barokin ajalle olikin tyyppillistä lukuisien oppikirjojen, oppaiden ja ohjeistojen julkaisu. Sadat säveltäjä-muusikot yrittivät pai-

nomusterautalangasta vääntää esitysohjeita aikansa musiikille. Oltiin kansainvälisiä, ja musiikkiharrastus oli leviämässä laajojen kansankerrosten piiriin. Yritettiin ajatella myös kaupallisesti. Jotkut oppaat muistuttivat tehokkuudessaan sähköurkumainosta: ”Opi soittamaan noin 3 sekunnissa!” Viulukoulussa ensimmäisellä sivulla näytettiin: ”Tämä on neljäsosanuotti, tämä puolinuotti.” Kahta sivua myöhemmin harjoiteltiin jo kaksoisotteita.

Ensimmäisiä ja edelleenkin tärkeimpiä ajan oppikirjoja oli Giulio Caccinin *Le nuove musiche* (1602). Omien sanojensa mukaan Caccini oli suorastaan keksinyt tuon sanojen ja sävelen yhteyttä hyväksikäyttävän taidelajin, uuden musiikin. Hänen ohjeensa koskevat monella tasolla musiikillista tapahtumaa. Useinhan aikamme muusikolle riittää korukuvion tulkinnaksi se, alkaako trilli ylhäältä vai alhaalta. Caccini käyttää aikaa ja vaivaa selostaakseen sanallisesti myös korujen rytmi- sen ja dynaamisen muodon.

Improvisointi toki oli myös varhaisemman ”vanhan musiikin” piirre, mutta kirjoitetun nuottikuvan toteutus oli kaavamaisempaa. Rytmikka oli kulmikkaampaa, sävelet vain jaettiin pienempiin osiin melko matemaattisesti. Käytettävissä oli taulukoita, joista saattoi luntata eri mahdollisuuksia toteuttaa kirjoitettu intervalli tai sävelkulku. Caccini meni huomattavasti pidemmälle, vaikka taustalla häivähtääkin tämä vanhakantainen pedantismi. Rytmisen ja dynaaminen vapaus oli uuden ajan airut.

Muu Eurooppa omaksui italialaiset aatteet pian, ensin kaavamaisemmassa muodossa, sitten luomalla omaa perinnettään. Ranskan osuudeksi lankesi erityisesti luuttu- ja cembalomusiikin improvisatorisen tyylin kehitys. Vaikka pohjan olivat luoneet Italian urkumestarit toccatoineen, ranskalaisen preludioinnin taito on hyvin yleisinhimillinen. Tuollainen soittimen hyväileminen ennen varsinaista asiaa on tuttu niin klassisesta intialaisesta musiikista kuin suomalaisesta kansanperinteestä.

Ranskalaiset säveltäjät hylkäsivät heti kättelyssä italialaisen tavon yrittää kirjoittaa tarkkaan rubatotyylisen musiikin rytmikkaa. Sävellykset merkittiin muistiin vain nuotinpäitä käyttäen ja keskinäiset kestot viitteellisesti kaarilla merkiten. Tämä *non mesurée* -merkintätapa

onkin tulkinnanvaraisuudessaan ollut oivallinen aikamme kiistakapula ja elättänyt jo useammankin musikologipolven. Kosmopoliitti Johann Jakob Froberger (1616–1667), Girolamo Frescobaldin (1583–1643) oppilas ja ranskalaisten arvostama kollega, yritti vielä toteuttaa nuottikirjoituksessaan italialaisia pikkutarkkoja ideaaleja, mutta jo tuolloin todettiin, ettei hänen sävellyksiään voinut soittaa, jollei ollut kuullut häntä itseään.

Kun ranskalainen melodiaimprovisointi jäi lähinnä korukuvioiden lisäälyyn, italialaisten pursuileva kadensointi etenkin sooloviulu- ja laulumusiikissa herätti yhä enemmän hämmennystä muualla Euroopassa. Esimerkkejä tästä runsaudensarvimaisesta loistosta on onneksi säilynyt, merkittävimpana ehkä Arcangelo Corellin (1653–1713) omat (ainakin kustantajan, amsterdamilaisen Rogerin mukaan) improvisaatiot op. 5:n sonaattien hitaisiin osiin.

Lähestyttäessä 1700-luvun puoltaväliä Eurooppa saa nauttia musiikista, johon hyvällä maulla on valittu mukaan eri kansallisten tyylien parhaat puolet. Ja säveltäjät julkaisevat ohjeitaan: Telemann Metodisissa sonaateissaan opastaa melodiaimprovisoinnin taidossa, Händelin Lontoossa kustannetut cembalosarjat esittelevät pikkunuottien avulla, miten soittaa yksinkertainen aaria, ja muistaapa itse isä Bach meitä omilla pikku namusillaan tällä saralla.

Barokkimusiikiksi kutsutusta tyylistä puhuttaessa aina jotenkin päädytään Bachiin. Hän hallitsi kaikki kansalliset tyylit, pystyi säveltämään mitä vain ja kuitenkin löi useimmiten määrittelemättömän leimansa kaikkeen. Muihin aikalaisiin verrattuna Bachin musiikin murhaava loogisuus tekee kuitenkin siitä niin universaalia, että loppujen lopuksi on aivan sama, millä soittopelillä ja miten sitä esitetään, aina se toimii. Vaikka Bachin musiikki sisältääkin barokille tyypillisen monitasoisen muuttujen kirjjon, onnistuu myös kirjoitetun nuottikuvan orjallinen toteutus. Tästä ovat todisteena lukuisat takavuosien elektroniset Bach-toteutukset tai Glenn Gouldin barokin estetiikan täysin unohtavat, mekanistiset esitykset. Tällöin ollaan jo paradoksaalisesti lähellä sitä, että paperille painetun nuottikuvan kahleissa olevasta soittajasta on tulossa jollei nyt aivan säveltäjä niin ainakin sovittaja.

Improvisaatiotaidostaan Bach on antanut meille muutamia esimerkkejä: Tallella on nuoruudenaikaisia urkujen äärestä virsien säkeiden väliin heitettyjä soivia kukkakimppuja (jotka herättivät tunteet pahennusta) ja myrskyisiä cembalotoccattoja, on konserttojen kadensseja ja melodiaimprovisointimalleja. Erinomainen Bachin kosketinsoitinsointia valaiseva esimerkki on kolmannen Englantilaisen sarjan *sarabanden* runsaasti koristeltu toisinto. Tällainen demonstraatio mahdollisesta tulkinnasta oli tyypillinen ranskalaisille mestareille. Kysymyksessä on malli mahdollisuuksista ja samalla yritys välineen rajoituksista huolimatta kuvata improvisoidun melodian rytmistä vapautta. Sen imitoiminen on kuin opettelisi matkimaan jonkun toisen käsialaa, mikä tietysti suuren mestarin kyseessä ollen onkin opiskelijalle välttämätöntä. Kokonaan toinen juttu ovat sitten ne lukuisat matemaattisesti korrekkit toteutukset, joita maailman sivu myös on tuotettu.

Barokkimusiikin esittäminen muistuttaa hyvin paljon aikamme viihdemusiikin ja ennen kaikkea jazzin soittamista. Variointi ja vaikkapa standardien omintakeinen tulkinta muistuttaa hämmästyttävän paljon niitä mekanismeja, jotka pari-kolmesataa vuotta sitten olivat muusikolle ajankohtaisia italialaista aariaa tai lampaanpolskatyyppistä *basso ostinato* -muunnelmasarjaa keksiessä.

Unohtaa ei sovi myöskään koko barokin ajan kantavaa voimaa, *basso continuo*. Sointumerkeistä soittaminen, solistin säestäminen tai kokonaisen teoksen improvisoiminen muutaman harakanvarpaan pohjalta elää edelleen.

Jazz- ja viihdemusiikin notaatio muistuttaa yksinkertaisuudessaan barokkinuotinnusta. Mutta nyt perinteen siirtämisen apuna ovatkin soivat dokumentit, joista mikrorytmiikka, yksittäisten sävelten painotukset ja väritykset, liu'ut, vibrato, artikulaatio ynnä muut voidaan napata käden käänteessä ja musiikille luonnollisimmalla tavalla, kuunnellen.

Ja – tässä tilanteessa on myös nykyajan barokkimuusikko. Tuskinpa kukaan enää väittää edes yrittävänsä jäljitellä kolmensadan vuoden takaisia kollegojaan. Elävä musisointi syntyy edelleen kuulemalla opitun perinteen voimalla. Nyt voi ammentaa innoitusta sinänsä mielenkiin-

toisten, mutta joskus hieman pölyisten kirjoitusten ohella myös usean sukupolven pituisesta soivasta perinteestä. Kuvitteellisen restauroinnin sijasta kauan sitten kuolleiden säveltäjien upeaa musiikkia esittävä taiteilija voi jälleen luoda itse oman käsialansa.

Koskettimet kertovat²

2 Otsikko on lainaus Jaakko Someron ja Martti Raution 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa toimittamasta kaksiosaisesta, nuorille pianisteille tarkoitettusta kokoelmasta suomalaisia pianosävellyksiä.

Cembalo, klavikordi, fortepiano, piano

*Dum vixi tacui: mortua dulce cano.
Elävänä vaikenin – kuolleena kauniisti laulan.*

Cembalo, klavikordi ja piano muistuttavat ulkonaisesti kovin toisiaan, ja soittaminenkin on päällisin puolin samankaltaisen näköistä. Äänen syntyvän vuoksi ne kuitenkin eroavat huomattavasti toisistaan ja kuuluvat siten näennäisestä sukulaisuudestaan huolimatta suorastaan eri soitinperheisiin.

Sosiaalinen historia niillä kuitenkin on yhteinen. Kaikki ovat omalla kukoistusaikanaan olleet paitsi suuren säveltaiteen välikappaleita myös hovin tai kodin musiikkikeskuksia. Moniääninen kielikosketinsoitin on oman soittimellisen ominaislaatunsa ohella aina myös suonut mahdollisuuden nauttia yksin mille tahansa soitin- tai lauluhytyeelle sävelletystä musiikista.

Jokainen aika kehittää tarpeensa ja keinonsa tyydyttää ne parhaimmaksi katsomallaan tavalla. Kehitys on muutosta – eikä aina välttämättä parempaan tai huonompaan suuntaan. Soittimen syrjäytyessä toisen tieltä kyseessä on useimmiten sosiaalinen tarve, ei niinkään arvoasetelma. Ajatellaanpa vaikkapa kotien musiikkielämän vaatimuksia omana aikanamme. Esimerkiksi pianolta vei kaiken kansan kosketinsoittimen roolin syntetisaattori.

Cembalo

Huonosti suomalaiseen suuhun sopivasta nimestään huolimatta cembalo on kovin kotoisan oloinen soitin: rakenteeltaan se on eräänlainen koskettimin varustettu kantele, jossa ääni syntyy linnunsulasta tehdyn tai nykyisin useimmiten muovisen kynnen heläyttäessä metallisia

kieliä. Soittajalla on suora yhteys kieleen. Sen sekä kynnen jousto tuntuvat sormenpäässä, jolloin näppäyshetkeä pystyy säätelemään hyvin herkästi.

Cemalossa kosketuksella ja etenkin sormen nopeusvaihtelulla soittaja pystyy yksittäisen äänen sävyyn vaikuttamaan jonkin verran, sävelryhmiin ja sointuihin sitäkin enemmän. Kosketuksen ohella merkittäviä cembalon ilmaisukeinoja ovat agogiikka eli rytminen muotoilu sekä säveltekstuurin hienovarainen käsittely ja muuntelu. Kaiken tämän tuloksena taitava soittaja saa aikaan myös voimakkuusvaihteluja, päinvastoin kuin yleensä luullaan. Tyypillistä hyvälle cembalokappaleelle kuitenkin on, että myös voimakkuuserot muun musiikillinen kehityksen ja kasvun ohella ovat teoksessa ”sisäänrakennettuina”.

Cemalossa on yleensä myös useampia kielisarjoja eli äänikertoja, joista soittaja voi valita vipujen avulla haluamansa yhdistelmän. Kahdella koskettimistolla varustetut soittimet ovat ikään kuin kaksi cembaloa samaan laatikkoon istutettuna.

Soittimen ulkonäkö on vuosien saatossa vaihdellut. Kun verrataan varhaisimpia italialaisia cembaloita – niitä on säilynyt jo 1500-luvulta – ranskalaisen 1700-luvun lopun rakennustaidon lähes ylikypsiin helelmiin, voi vain todeta kyseessä olevan suorastaan eri instrumenttien.

Kun italialaiset luottivat enemmän luonnonmateriaalien kauneuteen (puun ohella muun muassa norsunluu, helmiäinen ja kilpikonnanluu) Pohjois-Euroopan cembalonrakennuskeskuksen, Antwerpenin, mestarit syystä tai toisesta halusivat cembaloidensa näyttävän marmorista tai porfyyristä veistetyiltä. Takana lienee ollut alankomainen porvarillisuus ja siihen liittyvä arvotavaran ihailu yhdistyneenä terveeseen säästäväisyyteen. Näiden niin sanottujen flaamilaisten cembaloiden kaikupohjat joka tapauksessa koristeltiin taloudellisilla symboleilla, keinottelunkin välineinä käytettyjen sipulikasvien kuvilla.

Vaikkakin varhaisimmat ranskalaiset cembalot ovat muunnelmia italialaisesta teemasta, luonnonpuun kauneudelle perustuvia keveähköjä soinnillisesti värikkäitä soittimia, on täysbarokin ranskalainen soitinrakennustaito eniten velkaa Antwerpenin perinteelle.

Viimeistelyssä tosin ei säästely eikä bluffattu. Oikeata kultaa sen olla piti. Ja niin seslonkien kuin soittimien jalkojen kaartaa muutettiin aina kunkin kuninkaan maun mukaiseksi.

Klavikordi

Musiikkimatkailija ja -historioitsija Charles Burney (1726–1814) kertoo, miten Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) liikuttui kyyneliin asti soittaessaan klavikordiaan. Vaikka klavikordi olikin jo 1400-luvulla levittäytynyt ympäri Eurooppaa aina Ruotsia myöten, soitin koki kukoistuskautensa 1700-luvun loppupuolella ja juuri saksankielisessä kulttuuripiirissä.

Klavikordin laatikon muotoiseen runkoon poikittain kiinnitetyt kielet on toisesta päästä vaimennettu huopapunoksen avulla. Painettaessa kosketinta sen toisessa päässä oleva metallipuikko osuu kieleen ja saattaa sen vapaana värähtelevän osan soimaan. Klavikordin yksinkertaisen rakenteen vuoksi soittajalla on siis suora yhteys kieleen vielä äänen syttymisen jälkeenkin. Kosketuksella voi vaikuttaa voimakkuuden lisäksi sävelkorkeuteen ja saada aikaan vaikkapa vibrato.

Tällainen herkkä soitin olikin siis juuri omiaan tunteellisen tyylin aikakauden tulkiksi. Säveltäjä Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) kirjoitti vuonna 1786: ”Klavikordi on herkkä ja valmis vastaamaan soittajan sielun pieniinkin ailahduksiin, siitä löytyy kaikupohja sydämelle.”

Klavikordin sointi on siis vivahteikas mutta kovin hiljainen ja soveltuu siten vain yksinäiseen musisointiin. Soitin onkin koko historiansa ajan ollut erityisesti cembalistien ja urkureiden kotiharjoitussoittimena suosittu.

Cembaloiden ja klavikordien puutyö ja koristelu ovat kulkeneet vuosisatojen kuluessa rinnakkain. Käytetyt puulajit ovat vaihdelleet käyttötarkoituksen, saatavuuden, ja ulkokuoren kyseessä ollen muodinkin mukaan.

Maalattujen soittimien runkopuuna on käytetty muun muassa lehmusta, poppelia ja kuusta. Luonnonpuupinta on vaatinut yleensä sypressiä tai pähkinää, mutta on kotoinen leppäkin kelvannut. Viritystapit

on lyöty tukevaan tammilankkuun, kielet kiinnitetty toisesta päästä pyökkilistaan. Kielisilta on voinut olla pyökkiä tai päärynäpuuta. Koskettimiston ulkoasu on saattanut rakentua luun (ei norsun vaan lehmän) ja eebenpuun vastakohtaisuudelle. Yhtä usein nähdään kuitenkin soittajan sormien taustana kahden erisävyisen puun, vaikkapa puksin ja päärynän dialogi.

Soittimen sielu on kuitenkin sen kaikupohja. Amerikkalainen cembalonrakentaja Challis (1907–1974) teki 1930-luvulla uskomattomia kokeiluja muun muassa alumiinisten kaikupohjien kanssa. Mutta niin klavikordien, cembaloiden ja pianojen kuin viulujenkin kaikupohjamateriaalina kuusipuuta on mahdoton korvata.

Fortepiano

Soittajan koskettimiin kohdistamaan lyöntivoimaan herkemmin reagoiva cembalo keksittiin kolmella taholla yhtä aikaa jo 1700-luvun alussa. Äänen synty näissä fortepianoissa (”kovaa-hiljaa-cembalo”) perustui koskettimin ohjattaviin nahkapintaisiin vasaroihin, jotka nappasivat muuten täysin cembalon tapaan rakennetun soittimen kielistä noita kaivattuja voimakkaita ja hiljaisia ääniä. Monet barokkisäveltäjät, kuten Scarlatti ja Bach tutustuivat uutuuteen, mutta fortepianon mekaniikka oli valmis maailmanvalloitukseen – ja maailma vastaanottavaisempi – vasta myöhemmin. Kannattaa muistaa, että tehdessään soolokonserton Haydn valitsi orkesterin vastapainoksi tarvittavan intensiteetin ja voiman vuoksi hentoisen pianon sijasta aina majesteettisen cembalon.

Kuten edellä kerrottiin, 1700-luvun lopulla niin sanottu tunteellinen tyyli alkoi asettaa uusia vaatimuksia myös klavikordia äänekkäämmille kosketinsoittimille. Kaivattiin äkillisiä voimakkuusvaihteluita vaikkapa kahdella vierekkäisellä, jopa samalla sävelellä. Cembalolla hankalaa soinnillista tasapainottelua tuotti soitinmusiikissa viljelty soolomelodian ja sointusäestyksen vastakkainasettelu. Cembaloita yritettiin ”korjata” lisäämällä niihin kaikenlaisia apuvempeleitä, polkimin käytettäviä avautuvia luokkuja ja käyttämällä mitä merkillisimpiä kynsimateri-

aaleja. Mutta täysbarokin ranskalaista cembaloa ei voi paremmaksi muuttaa: Yksi kehityspiste oli saavutettu, aika oli kypsä pianolle.

Ensimmäiset fortepianot olivat siis mekanismia lukuun ottamatta cembaloiden kaltaisia. 1700-luvun lopun maku vaati yleensä luonnonpuun pintaa näkyville. Soitinten runkorakenne perustui täysin puulle 1800-luvun puoliväliin saakka, jolloin yhä kasvavat voimakkuusvaatimukset sekä teknologian kehitys toivat alalle vihdoin metallirungot. Moderni piano oli syntynyt.

Piano

Modernia flyygeliä verrataan usein loistoautoon. Molemmat – ainakin laadukkaan merkin kyseessä ollen – vastaavat käsityksiämme oman aikamme huipputuotteista: Moderni teknologia, käsityötaito ja esinekulttuuri lyövät kättä suurenmoisella tavalla.

Modernin pianon kehitykseen on vaikuttanut eniten eurooppalaisessa musiikkielämässä 1800-luvulla tapahtunut muutos kohti yhä suurempia konserttisaleja. ”Suuren yleisön” värvääminen kulttuurin käyttövoimaksi kohdisti kaikkiin soittimiin ja laulutekniikkaankin aivan uuden tasoiset kantavuusvaatimukset: ”Nopeammin, korkeammalle, mutta ennen kaikkea – voimakkaammin!”

Flyygeliä peittää kiiltävä, musta pintakäsittely; vaikutelma on sama kuin vastavahatun tiukasti kiihtyvän turbon ääressä. Järeän metallirungon on kestettävä teräskielien aiheuttama jatkuva jopa 20 tonnin veto.

Flyygeli asettaa soittajalle aivan toisenlaisia vaatimuksia kuin cembalo, klavikordin ääressä nautiskelusta puhumattakaan. Massan vastuksen voittaminen on haaste, ja suuret pianistit ovat psykofyysisiä titaaneja, aikamme sankareita. Suuren sonaatin esitys on taiteellisen ja kulttuurisen aspektinsa lisäksi kuin urheilusuoritus, ruumiin ja hengen hallintaa.

Tosin piano on omimmillaan myös toisen musiikinlajin puitteissa, joka myös on aikamme kuva ja jossa soittajan ote, koulutus ja häneen kohdistuvat vaatimukset tuovat mieleen hänen pari-kolmesataa vuotta vanhemmat kollegansa: Voiko ajatella jazzklubia ilman pianoa?

Pianon ulkoasu kun on muodin eikä sointiominaisuuksien vaatimuk-
sien sanelema, runkopuuksi kelpaa viilutettu kimpilevy. Kaikesta tekno-
logian kehityksestä huolimatta (yksi pianon kosketin mekanismeimeen
kootaan lähes sadasta irrallisesta osasta, vrt. klavikordin kaksi osaa)
kuusipuu on kuitenkin edelleen kaikupohjan ainoa materiaalivaihtoehto.

* * *

Entä tästä eteenpäin? Viime vuosisadan alkupuolella sai alkunsa ke-
hitys, jonka seurauksena konserteissa on jo pitkän aikaa kuunneltu
pääasiassa kuolleitten säveltäjien teoksia. Tämä ajallemme tyypillinen
historistinen musiikkikulttuuri on mennyt viime vuosikymmeninä as-
kelen eteenpäin (?) ja herättänyt muidenkin soittimien kuin cembalon
ja klavikordin soinnin ruususenunestaan.

Ympyrä sulkeutuu, tai oikeammin kiertyy edelleen: Ensimmäiset
pianot perustuivat italialaisen cembalon keveään rakenteeseen ja olivat
kuin nuoruuden lupausta täynnä. Meidän vuosisatamme alun cembalot
olivat puolestaan pianon tukevaan runkoon kiristettyjä ja jo synty-
essään vanhoja. Niin sanotun vanhan musiikin uuden aallon ensi laineiden
lyödessä 1950-luvulla etsiytyivät monet rakentajat nimenomaan histo-
riallisten soitinten pariin. Elämän kiertokulku jatkuu: Soitinrakennus
ja elävä musiikkikulttuuri ovat edelleen kumpainenkin toistensa vält-
tämättömiä edellytyksiä.

Taskukokoinen cembalon historia

Introduktio

Huonosti suomalaiseen suuhun sopivasta nimestään huolimatta cembalo on kovin kotoisan oloinen soitin: rakenteeltaan se on eräänlainen koskettimin varustettu kantele, jossa ääni syntyy linnunsulasta tehdyn tai nykyisin useimmiten muovisen kynnen heläyttäessä metallisia kieliä. Soitin, josta valitettavan usein vieläkin liikkuu sellainen käsitys, että se on vain jonkinlainen pianon alikehitynyt esi-isä, ja josta orkesterikonsertissa – soittajan silmännähtävän ankarasta ponnistelusta huolimatta – irtoaa vain hädin tuskin kuuluttavaa kuivakasta rapsahtelua. Osasyylinen tähän on monien väärinkäsitysten tuloksena vuosisatamme alkupuolella syntynyt kaamea, flyygelin teräsrungon korsettiin kuristettu polkusingeri, tuo vaatekaapin kokoinen, näköinen ja kuuloinen cembalon nimen lainannut soitinhirviö, joka on ehtinyt pilata silmiähivelevien ja ruhtinaallisen rikkaasti soivien historiallisten esiäitiensä maineen. Toinen syylinen on yhä suurempiin konsertti- ja oopperasaleihin suuntautunut, viime vuosisadan lopun henkeen pohjautuva musiikkikulttuurimme. Cembalo kun ei kerta kaikkiaan pääse oikeuksiinsa kuin kunnollisessa kohtuukokoisessa kamariakustiikassa.

Parin-kolmenkymmenen viime vuoden aikana elpynyt soitinrakennustaito on herättänyt muidenkin vanhojen soittimien kuin cembalon todellisen soinnin kaksisataavuotisesta ruususenunestaan. Kehitys on muutosta – eikä aina välttämättä parempaan tai huonompaan suuntaan. Jokainen aika kehittää tarpeensa ja keinot tyydyttää ne parhaimmalla tavalla. Voiko kukaan tosissaan väittää, että Amatit, Guarnerit – tai cembalosta puheen ollen vaikkapa Antwerpenin Ruckersit eivät olisi olleet tyytyväisiä tuotteittensa ääneen? Että Antonio Stradivari (1644–1737) hämmästelisi kuinka upea hänen tekeleensä onkaan nyt,

kun sen kaula on vaihdettu ja väännetty jyrkemmäksi ja otelautaa pidennetty ja tallaa korotettu ja pantu oikein metallikielet. Että olisipa Mozartilla ollut kunnan Steinway ja Berliozilla syntikka ja Stravinskylla sämpleri (mitä ne nyt sitten ovatkaan).

Cemalon ja epäilemättä koko niin sanotun vanhan musiikin niin sanotun esityskäytännön mainetta on mustannut myös väärinymmärretty niin sanottu autenttisuushakuisuus. Historiallisten ”faktojen”, moniselitteisten kirjallisten ohjeiden ja muiden lähteiden tulkinnan ja soveltamisen härkämäinen pedanttius ja toisaalta väärään amatöörimäisyyteen usein liittyvä mielipiteiden kategorisuus ja kuvitteelliset taidot ovat edesauttaneet koko historiallisen pelimannikaartin siirtämistä tuohon helposti luokiteltavaan joukkoon: kirjatoukat ja puusormet, jotka eivät koskaan opi soittamaan kunnolla. Usean sukupolven vilpittömän raivaajatyön tuloksena ja yhä lukuisampien varteenotettavien ammattimusiikoiden ansiosta saamme yhä useammin nauttia tuosta uudesti syntyneestä vanhan musiikin esityksperinteestä, joka ei suoranaisesti väitä reprodusoivansa vuosisatojen takaisia esityksiä, mutta nojautuu kuitenkin historialliseen tutkimukseen, kaikkeen säilyneeseen materiaaliin ja tietoon, sekä osaavaan soitinten käsittelyyn tuloksenaan elävä, nykyaikaista ihmistä hänen omilla ehdoillaan puhutteleva tulkinta.

Vähän rakenteesta

Cemalon mekaaninen toiminta on nykyajan kaukosäädettävälle ihmiselle ihastuttavan yksinkertainen. Keskeltä tuettua kosketinta painettaessa sen toinen pää nousee ylös, suoraan tämän pään varassa lepäävä puinen tai muovinen puikko, *luisti*, nousee samalla ylös. Luistiin kiinnitetty kynsi näppää ylöspäin mennessään kieltä. Koska kynsi on kiinnitetty luistissa olevaan, vain toiseen suuntaan kääntyvään *linkkuun*, se livehtaa koskettimen vapautuessa kielen ohii näppäämättä sitä uudelleen. Samalla luistiin kiinnitetty huovasta leikattu *sammuttaja* vaimentaa kielen värähtelyn.

Yksinkertaisimmillaan cembalossa ei ole kuin yksi luisti ja kieli kosketinta kohden – siis yksi *äänikerta*, ja laajimmillaan samalla koskettimella voi olla kolmekin luistia ja kieltä. Kolme äänikertaa on kuitenkin

useimmiten jaettu kahden koskettimiston kesken, ja yleensä siten, että ylemmällä koskettimistolla voidaan soittaa yhtä ja alemmalla koskettimistolla kahta äänikertaa, joista toinen soi kirjoitetulta korkeudelta ja toinen oktaavia ylempää. Koskettimistot voidaan myös yhdistää, jolloin alemmalta koskettimistolta voidaan soittaa kaikkia soittimen ääniker-toja. Äänikerran sointi riippuu pääasiassa näppäyskohdan etäisyydestä kielen päästä: keskemältä kieltä saadaan huilumaisempi, lähempää kielen päätä nasaalimpi ääni. Soittimissa on usein myös niin sanottu luuttuäänikerta, joka ei ole itsenäinen kielisarja, vaan saadaan aikaan toisesta peruskorkeudella soivasta äänikerrasta siten, että erityisen vivun avulla asetetaan värähtelyä vaimentavat huopatilkut aivan kiel-ten juureen.

Sanaa cembalo (ruots. *cembalo*, engl. *harpsichord*, saks. *Cembalo*, *Kielflügel*, holl. *klavecimbel*, ransk. *clavecin*, ital. *cembalo*, *clavicembalo*, esp. *clavicordio*) käytetään soittimen yleisnimenä sekä erityismerkityk-sessä tavanomaisimman, konserttiflyygelin tapaan muotoillun perus-mallin nimityksenä. *Spinetti* tarkoittaa samaisen nykyterminologian mukaan pienehköä, lähinnä pieniin tiloihin soveltuvaa siiven muo-toista cembaloa, jonka kielet ovat koskettimistoon nähden vinottain. *Virginaali* puolestaan on cembalo, jossa kielet ovat soittajasta katsoen poikittain. Soitin on useimmiten muodoltaan nelikulmainen. Termit ovat eri aikoina ja eri paikoissa tarkoittaneet milloin mitäkin, soitinta yleensä jne., joten tässä on kyseessä vain tällainen SI-järjestelmän mu-kainen suositus – tarkempaa EU-direktiiviä odotellessa.

Enemmän historiasta

Seuraava vuodatus cembalon historiasta keskittyy ainoastaan yhteen teemaan, nimittäin soittimen rakennehistoriaan, ja siitäkin vain kar-keaan valtavirran seuraamiseen. Muut vähintään yhtä keskeiset tee-mat jäävät sivuamisen varaan, ja monta sivujuonnetta jää huomiotta. Sanomattakin on selvää, että soittimen rakenteen historiaa on mahdo-tonta erottaa soittimen musiikin historiasta, mutta tässä pienoises-sä tilassa tällainen elävältä silpominen lienee välttämätöntä. Itse asiassa yllättävän usein soitinrakennuksen historia ei seuraa yksi yhteen mu-

siikin historiaa: Elisabet I:n ajan Englanti ja Bachin ajan Saksa eivät olleet suurten soitinrakentajien aikoja ja paikkoja.

Varhaisin maininta cembalosta on vuodelta 1397, jolloin eräs padovalainen lakimies mainitsee jonkun Hermann Poll -nimisen henkilön väittäneen keksineensä *clavicembalumiksi* kutsutun soittimen. Varhaisin tunnettu kuva soittimesta on veistos Saksan Mindenissä sijaisevassa vuodelta 1425 peräisin olevassa alttarikaapissa. Cembalon kadotessa näyttämöltä, Ranskan suuren vallankumouksen nostattaman savun hälvettyä, tätä ensimmäistä historiallista jaksoa oli siis kestänyt ainakin 400 vuotta. Tällä hetkellä historistisen musiikkikulttuurimme myötä täysrenessanssia elävä soitin löydettiin uudelleen jo 1880-luvulla. Ja kun nykysäveltäjiäkin cembalon helähdykset ja perkussiiviset ominaisuudet tuntuvat kovasti viehättävän, on soittajalla valittavanaan ”autenttista” musiikkia jo yli viidensadan vuoden ajalta.

Alankomaista on peräisin varhaisin tekninen esitys eräänlaisesta cembalosta. Erään Henri Arnaut de Zwollen (noin 1400–1466) salamyhkäinen piirros vuodelta 1440 esittelee soittimen, joka näyttää samalta ja jota soitetaan samalla tavoin kuin mitä tahansa cembaloa mutta jonka mekanismi ei ainakaan yksityiskohtaisesta mutta käsittämättömästä kaaviosta päätellen mitenkään noudata edellä kuvattua toimintaperiaatetta. 1500-luvun renessanssicembaloita on kuitenkin onneksi säilynyt, ja ne ovat käytännöllisesti katsoen kaikki – mistäpä muualta kuin Italiasta.

Italia

Italialaisille soittimille on tyypillistä tasapaksuisen kielityksen fyysisenä seurauksena pitkä ja jyrkästi kapeneva, hoikka muoto: matalia ääniä saadaan yksinkertaisesti kasvattamalla kielen pituutta, ei paksuutta eli massaa kuten esim. viulussa. Toinen ominainen seikka näille eleganteille soittimille on rakenteen keveys: sointi on herkästi syttyvä ja värikäs. Samoin kuin sisäinen rakennustapa tuo mieleen ennemminkin viulun kuin pianon, italialaisten cembaloiden ulkonäkö perustuu useimmiten luonnonmateriaalien kauneuteen ja muodon harmoniaan. Hentoinen rakenne synnytti tarpeen rakentaa kuljetus- ja suojalaa-

tikko, jossa soitinta pidettiin useimmiten myös soittaessa. Rungas koristelu puu-, kilpikonnanluu- ja helmiäisupotuksin keskittyikin nimenomaan suojuslaatikkoon. Laatikossa oleva kansi tuettiin kepillä vinoon pystyyn soiton ajaksi, minkä todettiin auttavan äänen suuntauksessa ja kantavuudessa. Vähitellen siirryttiin kiinteään, soittimeen itseensä rakennettuun laatikkoon – joka aluksi yritti olla saman näköinen kuin erilliset soitin ja suojus. Tavanomaisin italialainen rekisterivalikoima oli kaksi unisonoäänikertaa yhdellä koskettimistolla. Soittajalle ei ollut suotu mitään vipstaakeja niiden käyttölemiseksi, ne olivat molemmat siis aina päällä.

Flanderi

Ennen vuotta 1590 Alppien pohjoispuolella rakennettiin pääosin virginaaleja ja klavikordeja. Cembaloita on jäljellä ainoastaan kolme kappaletta tältä ajalta, ja kaksi niistä ovat kömpelöitä ”lyhennettyjä laitoksia” italialaisista soittimista. Kolmas on ensimmäinen tunnettu uuden soitinrakennuskeskuksen, Antwerpenin, uljas tuote. Flanderi oli kaupankäynnin ja rahamaailman pohjoiseurooppalainen keskus, italialaisilla pankeilla ja kauppahuoneilla oli siellä konttoreitaan, ja kulkeutuipa sinne kaiken muun hyvän ja pahan ohessa Michelangelon madonna-veistos. Jos yksi ajan merkittävimmistä keksinnöistä, realistinen muotokuvamaalaus, olikin flaamilainen keksintö, muotokuvien mallit olivat kansainvälisen kaupan, pankkitoimen ja politiikan merkkimiehiä, italialaisia maailmankansalaisia. Alankomaissa on nykyisen markkinatalouskulttuurimme alkukoti, ja cembalosta eräänlaisena vaivattomana kulttuurin välineenä tuli yksi ajan statussymboleista. Soitinten jalat olivat usein niin korkeita, että oli soitettava seisten. Tämä kuvanee tuota huolettoman kiireetöntä, rahan voimalla hankittua joutilasta elämää, jossa soittimen ääressä pitempään viipyminen antaisi ehkä vaikutelman liiallisista ponnisteluista.

Antwerpenin ja samalla kaikkien aikojen merkittävin cembalonrakentajadynastia, Ruckers-suku hallitsi markkinoita 1500-luvun lopulta sadan vuoden ajan eteenpäin. Ja aivan kuten Stradivarius- ja Amati-

viuluja, heidän soittimiaan käytettiin ympäri Eurooppaa 1700-luvun lopulle asti, joskus vahvastikin uudelleen rakennettuina.

Italialaisiin soittimiin verrattuna nämä flaamilaiset cembalot ovat rakenteiltaan ja muodoiltaanakin tukevampia. Matalat kielet ovat suhteellisesti lyhyempiä ja massiivisempia, korkeat pitempiä ja ohuempia. Tästä johtuen soittimen kaareva sivu on loivempi kuin hoikkien italia-laisten. Soinnillisesti nämä seikat vaikuttavat siten, että äänikerran ylä-, keski- ja alarekistereillä on selvä ominaisuuteensa. Tällainen ominaisuus suosii polyfonista musiikkia, koska se selventää erillisten melodialinjojen jatkuvuutta. Klaviatuuria alaspäin mentäessä myös kynsien näppäyskohta kielellä muuttuu kielen pituuden suhteen jyrkästi; tämä edesauttaa omalta osaltaan polyfonian erottelua.

Cembaloon ilmestyi Antwerpenissä myös toinen koskettimisto, vaikka soitinverstaat valmistivatkin edelleen myös yksisormioisia soittimia ja virginaaleja. Alun alkaen kahden manuaalin merkitys oli aivan toinen kuin nykyään, klaviatuurit olivat nimittäin kvarttitranspositioissa keskenään. Tarkoituksena oli mahdollisesti liittää yhteen ikäänkuin kaksi soitinta tavallisimmissa standardisävelkorkeuksissa, mutta totuus jäänee ikuisesti arvailujen varaan. Joka tapauksessa 1620-luvulta eteenpäin alkaakin sitten kahden manuaalin käyttö olla tutunomaisempaa.

Flaamilaisten soittimien koristelu onkin luku sinänsä. Rakentajat kuuluivat samaan ammattikiltaan maalareiden kanssa, joten oli luontevaa, että soittimet maalattiin taidokkaasti. Koristemaalauksen kaikki taidonnäytteet ja silmänlumeet kuuluivat asiaan. Voimme tietysti ihmetellä sitä, miksi puisen soittimen haluttiin näyttävän marmorista tai porfyirikivestä veistetyltä, mutta tulos oli useimmiten häikäisevä vaikkakin pohjimmiltaan valheellinen. Siinäpä mielenkiintoinen sosiologisen tutkielman aihe! Mikäli kannen sisäpinnassa ei ollut muhevaa maisemaa tai rehevää Rubensia, se oli peitetty valemoirépaperilla tai keinopergamentilla. Tällöin koristeluun kuului myös jokin latinankielinen miete, kuten *Sic transit gloria mundi* (Niin katoaa mainen kunnia) tai *Musica donum Dei* (Musiikki, Jumalan lahja) tai *Musica lætitia comes, medicina dolorum* (Musiikki, riemun seuralainen, tuskien lievittäjä). Joskus oli paikallaan jopa varoitus *Noli me tangere indocta manu* (Älä koske minuun taitamattomin käsin), sekä toteamukset niin soittimen

materiaalista, *Dum vixi tacui: mortua dulce cano* (Elävänä vaikenin, kuoleena kauniisti laulan), kuin soittajasta (tai rakentajasta?), *Acta virum probant* (Teoistaan mies tunnetaan).

Välike

Kolmen suuren cembalonrakennuskulttuurin, Italian, Flanderin ja Ranskan lomaan jää hieman varjoon tilkkutäkkimäinen Euroopan keskus, pikkuruhtinaitten ja poroporvareitten Saksa. Sitä ei kuitenkaan voi ohittaa aivan muina miehinä, sillä Saksanmaalla asui aikanaan eräs tunnettu säveltäjä, Johann Sebastian Bach. Niinkin tunnetun miehen elinpiirin soittokoneista kannattanee mainita muutama sana. Joillekin saksalaisille rakentajille oli tyypillistä äänikertavalikoiman ylenpalttinen runsaus, esikuvat olivat pikemminkin urkupartelta kuin hovin juhlasalista. Parhaimpien soittimien erityispiirre on kuitenkin klassinen dispositio (siis äänikerrasto) yhdistyneenä laulavaan sointiin etenkin soittimen keskialueella. Tämä lienee osaltaan rohkaissut Bachia kirjoittamaan musiikkia aikanaan erikoisille yhtyeille – trioja obligatocembalolle viulun tai huilun kera – sekä sovittamaan viulukonsertoistaan cembalokonserttoja.

Ranska

Jos cembalo oli Alankomaissa yksi porvarillisen elämän perusarvojen mitoista, ranskalainen kulttuuri muovasi siitä ja sille sävelletystä musiikista kuningasvallan symbolin, joka vallankumouksen myötä talottiin ja kitkettiin juuriaan myöten. Pariisilaiscembalot sopeutuivat 1800-luvun yhteiskuntaan lähinnä polttopuina.

Vaikkakin varhaisimmat ranskalaiset cembalot ovat muunnelmia italialaisesta teemasta, luonnonpuun kauneudelle perustuvia keveähköjä soinnillisesti värikkäitä soittimia, on täysbarokin ranskalainen soitinrakennustaito eniten velkaa Antwerpenin perinteelle. Itse asiassa parhaimmat ja myydyimmät cembalot olivat nimenomaan flaamilaisia soittimia, joissa koskettimien lukumäärää oli kasvatettu, laatikon syvyyttä mahdollisesti suurennettu ja ulkonäkö muutettu salongin huone-

kalujen kulloiseenkin tyyliin sopivaksi. Tämä flaamilaisten sukujuurien statusarvo tietenkin synnytti myös soittimia, jotka tehtiin kokonaan itse omista laudoista, mutta sen näköisiksi ikään kuin niissä olisi osa vanhaa, sauma ja uusi laajennus. Koristelu ei sitten totisesti ollutkaan keinoitekoista – oikeata kultaa sen piti olla, eikä sitä säästely. Ranskalaisen cembalon nousua ja tuhoa voi parhaiten seurata Ruckersien ja perillisten veroisen pariisilaisdynastian, Blanchet- ja Taskin-sukujen kehityksen myötä. Heidän käsityötaitonsa hedelmästä, mehukkaasta, mutta ei vielä ylikypsästä flaamilais-ranskalaisesta soittimesta onkin tullut monipuolisuutensa vuoksi meidän aikamme suosikkicembalo.

1700-luvun loppu

Viimeisien aikojen, siis vallankumouksen kynnyksellä syntyneiden ranskalaissoittimien arsenaaliin kuuluivat erikoisefektit, häränahkaiset kynnet, polvin ja jaloin käytettävät crescendo-diminuendolaitteet ynnä muut. Samankaltaisia oireita oli havaittavissa niinkään Antwerpenin perinteeseen nojaavassa englantilaisessa soitinrakennuksessa. Aika oli kypsä pianolle: musiikilta kaivattiin ailahtelevampaa tunteellisuutta ja monipuolisempaa nyansointia, parin lähisävelen välisiä suuria voimakkuuseroja, rekisterien ”luonnonvastaisia” sointivärejä, soolomelodian ja sointusäestyksen, *cantabilen* ja Albertin basson herkempää erottelua, siis kaikkea, minkä kanssa cembalisti saa epätoivoissaan haroa harvenevia hiuksiaan.

Entä nyt?

Ympyrä sulkeutuu, tai oikeammin kiertyy edelleen: Ensimmäiset pianot perustuivat italialaisen cembalon keveään rakenteeseen ja olivat kuin nuoruuden lupausta täynnä. Oman vuosisatamme alun cembalot olivat puolestaan pianon tukevaan runkoon kiristettyjä ja jo syntyessään vanhoja. Kehitys on harhaillut Pleyelin ”Landowska”-mallin, Arnold Dolmetschin historiallis-modernistisien hybridikokeilujen, John Challisin alumiinicembaloiden ja saksalaisten teollisten, pedaalirivistölläänkin irvistävien, teräs-kimpilevy-puuviuluhirviöiden

(”Bach-malli”!) kautta takaisin kultakauden esikuvien luo. Niin sanottu vanhan musiikin uuden aallon ensi laineiden lyödessä 1950-luvulla etsiytyivät monet rakentajat nimenomaan historiallisten soitinten pariin. Elämän kiertokulku jatkuu – ja kuten munan ja kanan, vai oliko se kukon ja kanan tapauksessa, ovat soitinrakennus ja elävä musiikkikulttuuri olleet edelleen kumpainenkin toistensa välttämättömiä edellytyksiä. Mitenkäs entinen mies sanoikaan: ”Occultæ musicæ nullus est respectus” – vapaasti suomennettuna ”Vain kuultu musiikki on tärkeää”.

Pyhiinvaelluksella Ruotsissa – cembalonrakentaja Henk van Schevikhoven ja cembalisti- kapellimestari Anssi Mattila ihmeitä tekevän neitsyen jäljillä Ruotsin takamailla

Matkalla

Auto kääntyy Tukholman aamussa pohjoiseen vievälle moottoritiele. Ohitamme Hagan puiston. Syksyinen kahdeksankais-tainen pakokaasuränni ei houkuttele rauhalliseen ajeluun.

Varttitunnin ajon jälkeen alkaa tie kutistua liittymien kohdilta. Kaistat katoavat yksitellen. Tie kapenee, kunnes Uppsalan kohdalla olevien liikennevalojen jälkeen ollaan kuin syrjäseudun maantiellä. Asutus vähenee, on pitkiä pätkiä ohikiitävää hirviaitaa. Ennen Gävleä ollaan kuin Pohjois-Karjalassa. Gävlen tuolla puolen tuntuu jo kuin ajaisimme kaukana Pohjan perillä.

Jostain syystä tänne päin maailmaa ei koskaan ennen ole ollut asiaa. Ollaan suurin piirtein Hämeenlinnan korkeudella – Pohjois-Ruotsissa. Tajuan yhtäkkiä, että tässäkin suuressa maassa väki on tietenkin keskittynyt pääkaupunkiseudulle ja etelään. Toki nykyajan valtamaantie kiertää asutuskeskukset, mutta Nurmes–Kuhmo-tielläkin näkyy sentään tämän tästä yksinäisiä taloja. Täällä ei mitään, vain hirviaitaa.

Kolmensadan kilometrin ajon jälkeen olemme perillä. Lokakuun värit leiskuvat, vaikka muuten onkin harmaata ja tihkuista. Löydämme helposti etsimämme pyhätön, sijaitseehan se Storgatanilla, piskuisen Hudiksvallin kaupungin pääkadulla.

On vähän samanlainen olo kuin lapsena jouluaattona. Massunpohjassa tuntuu ihan mukavaa hyrinää. Pyhiinvaelluksemme kohde on tuolla sisällä, 1870-luvulla rakennetussa pankkirakennuksessa.

Emme kuitenkaan ole tulleet tänne palvomaan mammonaa.

* * *

Mitä tekevätkään hollantilaissyntyinen cembalonrakentaja ja suomalainen muusikko tässä maan kolkassa. Miksi he ovat kärsineet valittamatta ressukoille länsimaalaisille niin raskaita matkan vaivoja, öriseviä laivakumppaneita, hytin koneellista ”ilmastointia”, turhia tax-free-ostoksia, kuraisten huoltoasemien seisonutta kahvia ja pohjoismaista niin kutsuttua raikasta syysilmaa. Tässä vaiheessa emme myöskään tiedä, että pahin vielä odottaa: Hotelliyö Tukholman Söderissä metroaseman päällä, toisessa kerroksessa, ikkuna kadulle päin. Alkuasukkaiden yöllisten riittien seuraaminen voisi olla toisissa olosuhteissa ilahduttavaakin, mutta...

Kiipeämme portaat ylös, olemme perillä!

* * *

Pankkirakennuksessa toimii nykyisin museo, Hälsinglands museum. Kokoelmissa on pääasiassa tuollaista maalaispaikkakunnan kansatieteellistä säälää. On kolmannen polven kaupunkilaispojalle käsittämättömiä puisia vempelitä, joiden avulla muinaisajan osaavat kädet ovat loihdineet muita käsittämättömiä tarvikkeitaan, on naisten käsityötaidon näytteitä, nauhoja, kankaita, esiliinoja. Ihan kivaa, niinku.

Mutta nämäkin herkut muuttuvat kaipaavissa silmissämme tuhaksi. Missä se on? Missä se on?

Olemme etukäteen puhelimitse sopineet käynnistämme. Meidät ohjataan kaikkein pyhimpään, toisen kerroksen erään vitriinin luo.

Pyhänjäännös

Ja siinä! Sininen kaunotar, suloinen kuin itse Madonna (ei, ei se Madonna). Museon amanuenssi avaa lasioven kuin ortodoksi-isä ikonostaasin. Astumme sisään.

Näemme nyt ensi kertaa luonnossa vaelluksemme kohteen. Lumoavan kauniin cembalon.

* * *

Mustavalkoisen television aikaan julkkisten näkeminen kadulla oli häkellyttävää. Kalvakkaat harmaat hahmot olivatkin värikkäitä oikeita inehmoja. Koen saman tunteen nyt. Soitin on jotenkin niin oikean näköinen. Sen mittasuhteet ovat harmoniset, värit ja koristelut sopuisuudessa. Ajan hammas ei ole pureskellut cembalosta kimpaleita irti. Vuodet ovat tuoneet sen kauneuteen vain hämyistä ikälisää. Kaikki on niin OIKEIN.

Mikä ihme tekee juuri tästä cembalosta ylistyslaulun arvoisen. Onhan noita soittopeljä nähty, vanhoja ja uusia – peli kuin peli.

Vuonna 1991 ruotsalainen cembalisti ja soitinrakentaja Andreas Kilstrom teki oman vaelluksensa tänne – hän tosin vältti merimatkan ja tukholmalaisen hotelliön kauheudet. Oli tiedossa, että täällä on cembalo, mutta sen alkuperästä ei ollut vielä silloin mitään käsitystä. Kilstrom tutki soittimen huolellisesti, lähinnä löytääkseen uusia ideoita rakennustyöhönsä.

Irrotettuaan muutamia osia Kihlstrom teki elämänsä löydön. Toden totta, ylimmäisen koskettimen kyljestä löytyi signeeraus: ”Michael Mietke Instrumentmacher in Berlin Anno 1710”.

Kyseessä oli sensaatio. Paitsi että soitin oli sinälläänkin ihastuttava, se oli myös merkittävän soitinrakennustaidon mestarin ainutlaatuinen jalokivi. Ja sillä oli myös suora yhteys musiikinhistoriamme ehkä tärkeimpään säveltäjään.

Mietken nimi ei monellekaan välttämättä sano mitään. Jokainen musiikkitriviasta vähänkin kiinnostunut liittanee hänet kuitenkin oitis kokoelmiinsa, kun saa kuulla, että juuri häneltä Johann Sebastian Bach tilasi soittimensa Köthenin hoviin.

Ja mitähän Köthenissä Mietken cembaloiden ääressä sävellettiin ja soitettiin:

Inventioita, ranskalaisia sarjoja, preludeja ja fuugia cembalolle (*Das wohltemperirte Clavier I*), sonaatteja huilulle ja viululle obligatocembalon kanssa, sonaatteja gamballe ja cembalolle, viidettä Brandenburgilaista konserttoa...

* * *

Hudiksvallin pikku soittimen koko merkitys avautuu toden teolla vasta, kun tietää, että Mietken cembaloita ei ole loputtomien sotien runtelemassa keski-Euroopassa jäljellä yhtä ainoata, ei ainakaan alkuperäisessä asussaan. Berliinin Charlottenburgissa on tallella kaksi soitinta, joita tähän asti on vain arveltu mestari Michaelin tekemiksi. Mikäli hänellä oli tapana nimikoida soittimensa ylimpään koskettimeen, merkintä oli poistettu cembaloihin kohdistuneiden myöhempien aikojen laajennusoperaatioiden myötä.

Rakenteellisten erikoispiirteiden avulla voidaan todistaa, että Charlottenburgin, tai ainakin niiden pohjana olleet soittimet ovat Michael Mietken (noin 1656/71–1719) käsialaa.

Hudiksvallin soitin on siis käytännöllisesti katsoen koskematon. Kohta kolmesataavuotias kaunokainen on ollut piilossa kaukana Pohjolassa, pienoisessa Ruotsin itärannikon kalastajakylässä nimeltään Rogsta.

Miten cembalo sinne joutui, siitä ei ole kovinkaan kummoista tietoa. Museon luetteloissa mainitaan, että se ”ostettiin joskus vuosien 1900–1925 välissä kalastaja E. J. Arborenilta. Uskotaan, että soitin tuli Hudiksvalliin Saksasta ja että sen omisti Rogstan urkuri.”

Rogstan urkureista tunnetaan ennen 1850-lukua vain neljä. Heistäkin vain yhden jäämistöluettelo on säilynyt. Anders Odendalin (1753–1818) perukirja vuodelta 1818 mainitsee: ”Iste Symbal med pedal och stol.” Odendalin lesken jäämistössä sitä ei enää näy. Tässä salapoliisikertomuksessa on siis toistaiseksi reippaasti valkoisia alueita.

Voimme esittää vain arveluita. Tukholman musiikkielämässä esiintyi 1600-luvulta eteenpäin koko joukko saksalaissyntyisiä sävelmesta-

reita. Düben-suku lienee tunnetuin. Ehkä joku heistä toi mukanaan tai peräti tilasi vanhalta Berliinin-kamulta soittimen. Kotimaahan paluun tai rahapulan vuoksi hän sitten möi sen Keltaisessa Pörssissä Rogstan ukolle. Tai ehkäpä saksalaismuusikko porsastelun vuoksi karkotettiin syrjäseudulle kanttoriksi.

Madonnan palvonta

Olemme cembalomestari Henk van Schevikhovenin (1947–1999) kanssa saaneet museolta luvan tutkia soitinta, avata muutamia helposti irtoavia lautoja, mitata, kuvata. Koskettimiston ääressä istuva kustavilainen nukkeneito siirretään syrjään, saamme kunnon työvalaisimet. Käymme toimeen.

Kuinka voisikaan kertoa tunteista, jotka valtaavat mielen. Saan koskettaa puun pintaa, jossa näkyvät ja tuntuvat Mietken taltanjäljet, saan pitää kädessä sitä kosketinta, jossa tuo sensaatiomainen signeeraus on.

Cemalon alapuolelta paljastuu kanttori Odendalin perunkirjassa mainitun pedaalin arvoitus. Hän tai joku edeltäjästä on urkujenpolkijan palkkaamisen sijaan harjoitellut urkuläksyt kotona. Alapohjassa on karkeasti järsityt reiät lankoja varten, jotka ovat siirtäneet nyt jo kadonneen pedaalin liikkeet sormion alimpiin koskettimiin. Tämä onkin ilmeisesti ainoa muutos, joka Mestari Michaelin jälkeen on soittimeen tehty. Yhdessä toivomme hartaasti suojelusta pyhäinjäännökselle edelleenkin. Kunhan vain joku valopää ei keksisi ryhtyä niin sanottuihin restauraatiopuuhiiin. Siten on tuhottu suurin osa maailmamme soittimista, eikä tämä koske ainoastaan cembaloita.

Samalla sydäntä särkee: kunhan vain me emme tekisi korjaamaton-ta vahinkoa! Andreas Kilströmin lisäksi täällä on jo käynyt rakentajia ainakin Yhdysvalloista ja Hollannista. Ja aina kun tämä kaunotar tutkitaan, on vaara, että siitä irtoaa alkuperäinen koinsyömä sammuttajahuopa tai joku viritystapeissa olevista 1700-lukulaisista kielilanganpätäkistä tai jotain muuta ainutlaatuista. Jopa satoja vuosia nurkassaan istuneiden villakoirien hätistely tuskastuttaa.

Koska soitin ymmärrettävästi tulee kiinnostamaan yhä uusia rakentajia ja soittajia, kuulemme lohtuna, että suunnitteilla on cemalon

vieminen Tukholmaan musiikkimuseon laboratorioon piirustuksien valmistamiseksi. Toivottavasti suunnitelma toteutuu, ja Hälsinglandin museo voi vastaisuudessa hyvällä omallatunnolla käännyttää seuraavat jyräjät lyömällä heille valmiit piirustukset käteen.

* * *

Tässä yhteydessä lienee turhaa paneutua Hudiksvallin Mietke-soittimen rakenteellisiin yksityiskohtiin. Mieleen tulee kerettiläinen ajatus: Kun soitin on noin kaunis, on oikeastaan sama, miten se soi! Pyyhin nämä rumat sanat heti mielestäni, ja mietin oikeasti, auttaako tämä löytö nyt sitten ymmärtämään Bachin musiikkia enemmän. Soivatko kopiot tai tämän pikku soittimen innoittamat kaksisormioiset isot siskot siten kuin Bach halusi cembalon soivan?

Valitettavasti – heti perään tekee mieli sanoa onneksi – tämä on vain kuvittelua. Jokainen cembalo, olipa se kuinka tarkkaan tahansa mittoihinsa kopioitu, on aina erilainen kuin esikuvansa. Jokainen on yksilö, jokainen rakentaja antaa rakentamalleen tai restauroimalleen soittimelle kuitenkin oman äänensä.

Samoin jokainen soittaja kirvoittaa jokaisesta soittimesta omanlaisensa sävyt. Verkostossa on paljon muuttujia, mahdollisuuksia ääretön määrä. Absoluuttisen totuuden puuttuessa musiikkielämä voi edelleenkin kukoistaa ja kasvaa persoonallisten äänenpainojen voimalla.

On kovin vaikeaa kuvitella, miltä Bachin oman musisoinnin kuuleminen tuntuisi. Rohkenen kuitenkin väittää, että haluaisin silti soitossani säilyttää jotakin omasta itsestäni. Onhan meillä sitä paitsi aikamme säveltäjiltä omia esityksiä tallennettuna, mutta absoluuttisena totuutena niitäkään tuskin pidetään.

En malta olla jälleen siteeraamatta kaikkien vuosisatamme cembalistien esiäitiä Wanda Landowskaa:

Vaikkapa itse Rameau nousisi haudastaan vaatimaan minulta muutoksia Dauphinen tulkintaani, sanoisin hänelle: Synnytit sen, se on ihmeellinen. Mutta nyt anna minun olla rauhassa sen kanssa. Sinulla ei voi olla enää muuta sanottavaa, mene pois!

Vaikka en voikaan ottaa aivan todesta ”Die Wandan” esityksiä enkä hänen käyttämiään soittimia, en voi olla yhtymättä tähän mielipiteeseen. Sitä paitsi Rameaun tuntien hän tuskin olisi kelpuuttanut kenenkään tulkintaa.

* * *

Olin matkamme jälkeen pitkään kuin eri ihminen. Vaikea eritellä itse, mistä euforinen tunne kaiken kaikkiaan johtui. Tavanomaisen kyynisyyden sijaan sieluuni istahti ainakin joksikin aikaa innostus. Hudiksvallin soittimessa minua ihastutti paitsi sen kauneus myös kokemus siitä, kuinka yhtäkkiä sain suoran ja kouriintuntuvan yhteyden tuohon aikakauteen, jonka parissa arkinen aherrus päivittäin sujuu. Maalaukseen ja kultaukseen liittyvät käsityötaidot ovat minusta aina yhtä lumoavia, ja puusepän toimia on kovin helppo verrata muusikon vastaaviin. Harmonisessa soittimessa jo aivan esineenä yhdistyvät musiikin lailla käden, järjen ja sydämen taidot. Kun siihen sitten lisätään satojen vuosien musiikin mukanaan kuljettamat merkitykset...

Välisoitto: Musiikillinen eläinmuseo – retki niin sanotun vanhan musiikin eläinmaailmaan

Joulunpyhinä satuin näkemään televisiosta Uuden Guinean lintuja esittelevän dokumentin. Viidakon kätköistä paljastui huikea eläimellinen taidemaailma. Lintujen musisointihan on meille hyvinkin tuttu ilmiö, mutta nämä taiturit panivat parastaan aivan muilla taiteenaloilla. Paratiisilinnut esittelivät tanssitaitojaan parhaimpaan *Saturday Night Fever* -tapaan. Siivekkäät kuvataiteilijat, lavastajalinnut, puolestaan yrittivät hurmata elämäntovereitaan luomalla mitä taidokkaimpia visuaalisia taideteoksia. Hämmästyttävintä näissä suurella vaivalla valmistelluissa, kukkasin ja marjoin kaunistetuissa koristepylväissä ja huvimajoissa oli se, että varsinaisen pariutumisen käytännön kannalta ne olivat täysin merkityksettömiä, ne olivat vain katsottavaksi tarkoitettuja. Ja eksoottisen luonnon paratiisissa toteutui myös tuo myyttinen haavekuva: parhaat taiteilijat saivat parhaat pimut.

”Ihmisen ohella vain linnut lienevät luonnon ainoita muusikoita.” Näin todetaan kunnianarvoisassa englantilaisessa hakuteoksessa puolen vuosisadan takaa. Samalla todetaan myös, että lintujen laulu ei – toisin kuin yleensä uskotaan – liity vain pariutumiskäyttäytymiseen, vaan kuuluu elämän joka vaiheeseen elämänilon merkkinä. Tähän lisätään, että musisointi lintumaailmassa(kin?) edellyttää myös vapaa-aikaa. Laulut loppuvat lyhyeen, kun perhe-elämä alkaa viedä suurimman energian...

Linnut oppivat laulunsa kuultuna perintönä, lisäksi monilla muillakin lajeilla kuin papukaijoilla on matkimisen kyky. Seurauksena

on, että linnunlaulu on kuin inhimillinen kansanlaulu, vanhemmilta ja muilta sukulaisilta opittu. Paikallisen ”murteen” tai tyylin ohella mukana on myös muita ympäristön vaikutteita. Kanatarhan lähellä asuneet kottaraiset osaavat kaakattaa, ja kaupunkilaistintit titityttävät omalla urbaanilla tavallaan.

Yhden ihmispuheen syntyteorian mukaan kieli olisi aluksi ollut luonnonäänien matkimista. Musiikin syntyyn, joka tuskin on kielen syntyä yhtään myöhäisempi ilmiö, tämä näkemys tuntuu vähintään yhtä todennäköiseltä. Vapaan luonnon äänimaailma on ollut ihmisen akustinen koti vuosituhansia, siihen korvamme ovat ”suunniteltuja”. Jatkuvaan mölysaasteeseen totutettuina meidän olisi hyvä muistaa, millainen vaikutus on kuivuneen oksan risahduksella pimeässä metsässä tai vaikkapa juuri lintujen laululla aamuhämärissä. Myös monet muusikot ovat nauttineet luonnosta mielikuvituksen virikkeenä. Vihreät musiikilliset ajatukset ovat kautta aikojen vaihdelleet suoranaisesti matkimisesta hienovaraisempaan tunnelmointiin.

Säveltäjän eläimelliset innoittajat ovat luonnollisesti useimmiten olleet siivekkäitä. Eikä yhteys luontoääniin ole ollut kiinni aikakaudesta tai tyylistä, esimerkkejä lintumaailman jäljittelystä löytyy kaikkialta länsimaisenkin musiikin historian saatossa.

Suosikki numero yksi kautta aikojen on käki. Tosin jäljittely kulttuuripiirissämme on jäänyt hieman epätarkaksi, koska kesäinen kukahtelu useimmiten on lähempänä bluesia kuin tuttua tasavireistä terssiä. Tämä ei ole kuitenkaan estänyt satapäistä säveltäjän kuoroa kukkumasta käen tahdissa. Eturivistä mainittakoon vaikkapa tuntematon englantilainen *Sumer Is Icumen In* -kaanonin mestari, tai myöhäisemmät Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Louis-Claude Daquin (1694–1772) ja Antonio Vivaldi (1678–1741).

Vivaldi muuten on sisällyttänyt konserttoihinsa paitsi lintujen – käen lisäksi muun muassa tiklin, kyyhkyn ja viiriäisen ääntelyn ohella – myös joukon neli- ja kuusijalkaisten ystäviemme viestejä. Kevätkonserton toisessa osassa haukkuvat kylän koirat alttoäänellään, ja kesään päästyä pörisevät puolestaan uskolliset seuralaisemme kärpäset ja hyttyset.

Toinen suosikkityyppi – vähemmän luonnollinen tosin – on kana. Tunnetuin kuvaelma lienee Jean-Philippe Rameaun (1683–1764) cembaloteos *La Poule*, joka dramatiikaltaan on kuin Väiski Vemmelsääri-piirretty. Säveltäjä ei tyydy vain ääntelyn matkimiseen, vaan kuvaa kohtauksen kanatarhassa niin, että höyhenet vain pölisevät. Rameau on osuvasti vanginnut myös kahden lähipuissa kilpaa laulavan linnun pyrähtelyt toisessa muinaisessa ”musiikkivideossaan” *Le Rappel des Oiseaux*.

Persoonallinen säveltäjämestari Jacob Handl (1550–1591) sisällytti kokoelmaansa *Harmoniæ Morales* -kanamadrigaalin, jonka sanoissa terävästi huomautetaan, että kana kaakattaa ennen ja jälkeen munimisen. Säveltäjä tunnetaan ehkä paremmin lempinimellä Gallus eli kukko. Samassa julkaisussa onkin myös kukkolaulu, ehkäpä omakuva? Tekstissä joka tapauksessa todetaan, että kukko pitää lemmeleikeistä, ja kiekuu kukkurikuu ennen ja jälkeen tuota... suorituksen.

Varsinaisten lintukirjojen säveltäjinä mainitaan erityisesti pari muuta 1500-luvun mestaria, Clément Janequin (noin 1485–1558) ja Nicolas Gombert (noin 1495–noin 1560). Linnunlaulumadrigaaleissaan molemmat ennemminkin kuin realistisesti matkivat kanaa tai käkeä monipuolisempia siivekkäitä laulumestareita, käyttävät tilaisuutta hyväkseen kirjoittaa huippuvirtuoosista yhtyelaulumusiikkia.

1700-luvun ranskalaiset oopperasäveltäjät hyödynsivät reippaasti luonnonääniä ooppera-baleteissaan. Tapahtumaympäristönähän useimmiten oli jonkinlainen kreikkalais-roomalainen satumetsä. Lintujen laulelon ohella jokaiseen kunnan oopperaan kuului draamatyönsä huipennuksena myrskykohtaus, jossa äänirealismia korostettiin viuhuvien viulujen ohella mekaanisilla tuulikoneilla.

Kuten yllä selviää, lintumaailma on ollut säveltäjien keskeinen innoituksen lähde nimenomaan eläinääniä apinoinnissa. Myös cembalon suurmestarin François Couperinin (1668–1733) kokoelmassa esiintyy muutama lintunen sekä jokunen siivekäs pörisijä. Ranskalainen hyvä maku kuitenkin varjelee niissä kuulijaa alkeelliselta matkimiselta. Couperinin teokset ovat ennemminkin ”luonteenkuvauksia”.

Mehiläiset ahkeroivat ja hytтын melodia kiertelee kiusallisesti paikallaan hätistelyistä huolimatta.

Tutustuaksemme muuhun musiikilliseen eläinkuntaan on meidän käännyttävä 1600-luvun italialaisten viuluviikareiden puoleen. Viulunrakennustaito eli 1600-luvun alussa varhaisinta kultakauttaan, Amati-suvun keskipolvi kehitteli salaisia taitojaan, ja vanhimmat Stradivarit ja Guarnerit olivat vielä kapalovauvoja. Lukuisat italialaisvirtuoosit kehittivät viulun soittotekniikkaa ja soittimelle ominaista tyyliä. He kokeilivat kuin uuden leikkikalun saaneet pojanvintiöt, mitä sillä voikaan tehdä (ja mitä se kestää...!) keksien aina uusia ja taas uusia temppuja.

Musiikin tarkoitus ei ole ainoastaan miellyttää korvaa, vaan myös tulkita tunteita, kiihottaa mielikuvitusta, vaikuttaa mieleen ja ohjailla intohimoja. Viulunsoiton taiteen tehtävänä on ensinnäkin luoda soittimelle ääni, joka omalla tavallaan kilpailee täydellisimmän ihmisäänien kanssa, sekä toisaalta jokaisen kappaleen tulkitseminen tarkasti, asianmukaisesti ja tunteen herkkyydellä musiikin perimmäisen tarkoituksen mukaan. Mutta mitä tulee kukon, käen, pöllön ja muiden lintujen, rummun, käyrätorven tai *tromba marinan* jäljittelyyn säestettynä pään ja ruumiin vääntelyillä ja muilla sen kaltaisilla tempuilla, ne sopivat paremmin silmäkääntäjille ja ilveilijöille.

Näin nälväisee kansainvälisestikin tunnettu italialaisvirtuoosi Francesco Geminiani (1687–1762) muiden temppuilua viulukoulunsa esipuheessa vuodelta 1751. Hänen mielestään kyseessä on epäilyttävä ranskalainen tyylikeino, vaikka musiikillinen apinointi oli nimenomaan hänen maanmiestensä muualle Eurooppaan lanseeraama akrobatian laji. Geminianin päivittelemästä jäljittelystä paras esimerkki onkin edelleen Carlo Farinan (noin 1600–1639) *Capriccio stravagante* vuodelta 1626, jossa pakollisten kanojen ja kukkojen lisäksi seikkailevat kissat ja koirat. Mukaan mahtuvat myös kaikki mahdolliset ja mahdottomat soittimet uruista kitaran ja säkkipillin kautta rumpuihin – miten lie-nee itse viulunsoiton?

Musiikillisen eläinmuseon varhaisimmat kokoelmat koostuvat siis pääasiassa siivekkäistä lajeista. Sorkka- ja kavioläimet tulevat/pääsevät mukaan muutamassa metsästysmusiikissa ja taistelukuvauksessa. Tosin maalailun kohteina ovat ääntelyn sijasta eläinten ja joukkojen liikkeet sekä tilanteen yleinen jännite ja meteli. Eläintarhoista tuttuja suuria nisäkkäitä, elefanteja, kenguruita ja pianisteja meidän on etsittävä 1800-luvun osastolta.

Musiikki matkustaa

ITALIA



Elävää vettä

Italia – renessanssin ja barokin kohtu, kehto, lapsuudenkoti, sisäoppilaitos, asuntola, huvila, residenssi, vaivaistalo ja hautausmaa. Esimerkkejä italialaisen henkisen maaperän kyvystä luoda kasvualusta kokonaisille aikakausille, lannoittaa muita kehittyviä kulttuureja ja levittää siementään aina uudelleen yleiseurooppalaiseksi yhteisomaisuudeksi riittää loputtomiin. Syy tähän voimaan on selvä: Italia kun on Rooman valtakunnan kautta koko Euroopan henkinen alkukoti.

Italiasta tulvivan sävelvirran ja sen joka taholle haarautuvan soivan suiston väkevästä vaikutuksesta erityinen esimerkki on muutama pohjoissaksalainen musiikin suurmestari.

Dieterich Buxtehude (1637–1707) opiskeli ja työskenteli nuorempana Juutinrauman molemmin puolin. Hänet valittiin Franz Tunderin (1614–1667) seuraajaksi Lyypekin Mariankirkon urkurinvirkaan, jonka jälkeen tietoja on vain yhdestä matkasta – sekin Hampuriin. Johann Sebastian Bach (1685–1750) puolestaan eli ahkeraa, säästävää ja näkymätöntä pikkuhovien kapellimestarin, kanttorin ja perheenisän elämää matkustellen vain jonkin verran nykyisen Saksan alueella.

Kuitenkin on vaikeaa löytää kansainvälisempiä hahmoja, mitä tulee musiikin kieleen. Buxtehuden cembalomusiikki on ranskalaisempaa kuin ranskalaisten itsensä ja urkumusiikki italialaisten toccatan mestareiden, Frescobaldin ja kumppaneiden perintöä vaalivaa suurenmoista musiikkia.

Bach, kuten tiedetään, hallitsi kaikki tyylit – ainakin vanhemmiten. Lohduttavaa on tavata musiikin historian suurmies, joka ei ollut ihmelapsi, vaan joutui opettelemaan käsityöammattinsa oppipoikana

ja kisällinä kuin kuka muu kuolevainen tahansa. Ammatin kanssa tosin ei kai olisi ollutkaan valinnan varaa – koko suku kun aina oli ollut muusikoita.

* * *

Firenzen *Cameratan* joutilaiden aatelismiesten keksimän ”uuden” musiikin juju oli säestyksellinen soololaulu, ideaalinen kuva siitä, minkälaista he kuvittelivat kreikkalaisen näyttämötaiteen olleen. Kyseessä oli siis vastaisku vanhakantaiselle polyfonialle, moniääniselle laulusotkulle, josta niin sanottu sanoma jäi keskenään kiemurtelevien sävelkulkujen vuoksi hämäräksi. ”Uuden musiikin” haluttiin olevan sävelin siivitettyä runoutta.

Moniäänisyyden monisatavuotinen perintö onneksi oli kuitenkin niin elinvoimainen, että aikaa myöten onnistuttiin yhdistämään niin sanan ja sävelen ykseys kuin taidokas polyfoniakin. Polyfonian mestarit olivat italialaisia kirkkomusiikin taitajia. Eikä alankomaalainen Orlando di Lasso (noin 1532–1594) olisi pärjännyt alallaan muusikkona ilman opintoja Italiassa. Hänen seuraajansa Rooman San Giovanni in Laterano -kirkossa olikin sitten kontrapunktin taidon merkittävimpiä nimiä. Giovanni Pierluigi da Palestrinan (noin 1525–1594) opeilla on kiusattu musiikinopiskelijasukupolvien viimeiset 400 vuotta.

Mutta: opin sauna autuas aina – Palestrinan musiikki noudattelee luonnonlakeja, sen melodiat etsiytyvät luontevimmille reiteille kuin raikas virtaava vesi. Tämä logiikka ja kauneus yhdistettynä *Cameratan* sointuajatteluun huipentuu Bachin musiikissa. Häntä pidettiin pitkän aikaa ”vain” suurena synteetikkona, jonka musiikkiin kertyivät kaikki menneen ajan suuruus ja taito. Hänen taiteensa oli täydellinen päätös eräälle aikakaudelle, päätepiste, joka ei johtanut mihinkään. Nyt voimme vain todeta, että hänen musiikkinsa on kuin suuri järvi, johon todellakin kaikki joet ovat johtaneet, mutta joka onkin elähdyttänyt koko jälkimaailman musiikillista ja henkistä kasvua. Kukaan nykyajan muusikko ei saata valmistua ammattiinsa tuntematta tämän ehkä kaikkien aikojen suurimman säveltäjän musiikkia.

Venetsia

Vuosisadasta vuosisataan loiskui vihreä vesi palatsien perustuksia vasten, katonharjat rapautuivat, tuuli söi marmorin pintaa, mutta Venetsia eli ikuista nykyhetkeä oikullisena, kevytmielisenä, huolettomana kuten aina. Pääasia oli, että aurinko paistoi, pääasia oli, että huumaava, hurmaava sävel soi korvissa.

Istanbuliin matkalla olleen Mika Waltarin vaikutelmat ovat – tietenkin – edelleen ajankohtaisia. Venetsian mystinen, maaginen ilmapiiri ei voi olla vaikuttamatta matkailijaan, joita onkin tässä maailmanvallan keskuksessa riittänyt aina hunni Attilasta lähtien.

Kaupungin alkuvaiheet hukkuvat historian hämärään. Sen sijainti on houkutellut pysyviä asukkaita jo 100-luvulla, mutta suurvallan synty voidaan ajoittaa piispanistuimen perustamiseen vuonna 775. Alkaa tuhatvuotinen kultakausi.

Waltari toteaa, että Venetsian suunnattomia rikkauksia ei ole voinut ansaita kunniallisin keinoin. ”Venetsia oli kavala, ahne, julma ja sydämetön kaupunki. Kullan, jalokivien, marmorin ja porfyyrin loisto ympärilläni oli rosvoaalista.” Strategisesti mainio sijainti teki Venetsiasta kauppaja- ja sotilasmahdin jo 1100-luvulla. Maa-alueet laajenivat Gardajärvelle ja Balkanille saakka, ja hallussa oli myös suuri osa nykyistä Kreikan saaristoa Kreetaa ja Kyprosta myöten.

Hallintomalli oli tasavalta – valta oli tietenkin ajan tavan mukaan jaettu tasaisesti vain ylimystölle – ja suhtautuminen uskonasioihin oli vapaamielinen. Jotenkin voidaan ajatella, että tämänkaltaisella lenseydellä on helpompaa levitellä helmojaan laajemmaltikin – ja samalla houkutella kaikkien alojen parhaimmistoa aurinkoisen kaupungin syliin.

Olkoonkin, että kaupunki on täynnä ryöstöaalista aina Pyhän Markuksen kirkon pronssihevosiä myöten, mutta se on kautta aikojen myös ollut täynnä niin sanotun kulttuurielämän parhaimmistoa.

Venetsiassa aikojen saatossa vaikuttanut arkkitehtien, kuva- ja säveltaiteilijain kaarti on henkeäsalpaavan uljas.

Henkeä myös salpaa muuan ”entä jos?” -kauhukuva. Kuinka erilainen maailmamme olisi, jos turkkilainen maailmanvalta olisi levinnyt Bysantin valloituksen jälkeen niin pitkälle kuin he olisivat halunneet? Kävi Suleiman Suuri (1494–1566) kolkuttelemassa Wienin portteja vuonna 1529 ja suurvisiiri Kara Mustafa Pasha (1634/35–1683) vielä vuonna 1683.

Senaikuiset EU-voimat kuitenkin saivat etenemisen pysäytettyä. Ja vaikka Venetsia oli menettänyt suurvalta-asemansa, tässä kalanhajuisessa kehossa keinui kuitenkin suuri joukko meille merkittäviä muusikoita. Miten olisimmekaan pärjänneet ilman heitä!

Venetsian musiikkielämästä riittää innostuneita kertomuksia kautta vuosisatojen. Englantilainen Thomas Coryate (noin 1577–1617) väittää vuonna 1608 käyneensä erään venetsialaisen musiikkiesityksen (ja epäilemättä muunkin karnevaalihuuman) avulla Pyhän Pietarin luona kolmannessa taivaassa. Hänen maanmiehensä P. J. Grosley vuonna 1764 puolestaan hämmästelee Pyhän Markuksen torilla näkemäänsä kohtausta: Suutari ja seppä aloittavat aarian, ja useita muita saman kansanluokan edustajia liittyy mukaan moniäänisesti sellaisella tarkkuudella, herkkyydellä ja hyvällä maulla, jota pohjoisten kansojen joukosta harvoin tapaa.

Edward Wrightin (jälleen englantilainen, joka ei viihdy saarellaan) kertoman mukaan venetsialaiset kirkot ja luostarit kilpailivat musiikkiantinsa komeudella:

Sekä San Lorenzon että Santa Maria Celestian nunnat järjestävät juhlapäivänään, edelliset 10. ja jälkimmäiset 15. elokuuta suuria konsertteja lukuisissa kirkoissa. Nämä nunnat ovat ylimystönaisia, ja he kilpailevat siitä, kenellä on tarjota parasta musiikkia. Kirkot on koristeltu kallisarvoisin seinävaattein, ja pylväskäytävät, joita reunustavat pahvista ja kankaasta rakennetut tilapäispatsaat, johtavat silloilta kirkkojen oville. Ulkopuolella soittavat trumpetit ja oboet tykinlaukausten säestäminä.

Venetsia oli myös oopperakaupunki. Ja viimeistään meno venetsialaisen oopperatalon permannolla kertoi, että kysymys ei ollut eliittitai-teesta vaan kansanhuvista. Meteli katsomossa oli valtaisaa, puhuttiin ja naurettiin, päästeltiin eläinten ääniä sitä mukaa kun henkilöt astuivat näyttämölle tai sieltä pois. Aitioissa oli luukut, joiden avulla saatiin häiritsevä oopperaesitys suljettua ulkopuolelle tärkeämpien asioiden tieltä. Parvilta syljeskeltiin ja heiteltiin irtainta permantoyleisön niskaan.

Musiikin merkityksestä omalla tavallaan kertoo myös kaikille tuttu laitos, Ospedale della Pietà, ja sen musiikinjohtaja Antonio Vivaldi (1678–1741), eräs musiikin historian tunnetuimmista ja suosituimmista hahmoista. Pietà oli orpokoti, jonne sijoitettiin niin kutsutut ei-toivotut lapset. Pojista koulutettiin ammattimiehiä, mutta tytöillä oli kaksi vaihtoehtoa, mennä luostariin tai jäädä taloon loppuiäksi – ja saada musiikinopetusta, jos siihen oli rahkeita. Useimmat näin tekivätkin. Vivaldin suojateista puhutaan aina tyttökuorona ja -orkesterina. Tytöttelyä kannattaisi miettiä uudelleen, kun katsoo listaa naismuusikoista vuodelta 1715. Keski-ikä on siinä 40 paremmalla puolella, muun muassa sellisti Paulina on 60 ja viulisti Anzoleta 72.

Lopetelkoon Mika Waltari vielä:

Venetsiasta on yhtä monta mieltä kuin miestä. Siitä on kirjoitettu kirjoja ja romaaneja, sitä on ihannoitu taivasiin asti ja lukemattomat matkustajat ovat kironneet sitä, useimmat kai kuitenkin rakastaneet.

En tiedä, saattaisiko joku kirotta venetsialaismestareiden musiikkia – rakastaa sitä ainakin voi.

Napoli

Charles Burney (1726–1814), tuo mainio brittiläinen musiikki-matkailija ja -historioitsija, kertoo ihastuttavassa päiväkirjassaan vuodelta 1770 vaelluksestaan Ranskassa ja Italiassa. Tarkoituksena hänellä oli keräillä tietoja musiikin historian kirjaansa. Matka kesti kesäkuun alusta jouluaattoon. Muistiinpanoista selviää, miten niin sanottu turismi tuolloin oli vain mahdollisuus paikallisille asukkaille ryövätä pahaa-aavistamattomia kulkijoita enemmän tai vähemmän elegantein tavoin.

Napolin kuningaskunnan rajalla Burney seurueineen törmää rajamuodollisuuksiin:

Jouduimme laskeutumaan vaunuista ja menemään tullikamariin, missä matkatavaramme joutuivat ankaran tarkastuksen kohteeksi. Tämä kaikki oli vain näytelmää, jonka avulla meiltä lypsettiin rahaa. Maksoimme huomattavan summan kaikenlaisille virkailijoille ja kantajille sun muille. Kaiken kukkuraksi yöllä oli hirvittävä myrsky – ukkosta, tuulta ja sadetta.

Eikä tässä vielä kaikki:

Passimme tarkastettiin uudelleen Capuassa, ja ehdimme sinä aikana katsastaa kirkon. Maksoimme jälleen henkilölle, joka toi passimme takaisin, mutta kieltäydyimme antamasta enempää mukana olleille sotilaille, koska he ilmiselvästi vain yrittivät nylkeä meitä. [– –] Ennen kun pääsimme kaupungin porteille, meidät pysäytettiin vielä kahdesti tullivirkailijoiden toimesta. He vain yksinkertaisesti kiristivät rahaa meiltä. Matkatavaramme eivät kiinnostaneet heitä tippaakaan.

Noin sata vuotta myöhemmin amerikkalainen satiirikko Mark Twain kuvailee Napolin tuntojaan:

Pariisissa voi mennä läntisiin kaupunginosiin nähdäkseen muodikkaata pukeutumista, loistoa ja kimallusta ja sitten siirtyä toiselle puolella kaupunkia, jossa on vain paheita, ryysyjä, nälkää ja likaa. Napolissa kaikki tämä on sikin sokin. Yhdeksänvuotiaat nakupellet ja suloiset prinsessat, repaleet ja univormut, aasivankkurit ja loisteliaat vaunut, kerjäläiset, prinssit ja piispat kansoittavat joka ikisen kadun kaikkialla.

Joka tapauksessa tämä hullunmylly on oopperataiteen kultakaupunki, ja Burneyn kuvauksen mukaan aina vain vilkas musiikkikaupunki. Lieneekö Napoli muuttunut vieläkään...

* * *

Rooman valtakuntaan Napoli liitettiin vuonna 326 eaa. Kreikkalaiset olivat asettuneet paikalle parisen sataa vuotta aiemmin. Kaupunki oli roomalaisen ylimystön suosima lomakeskus, ja niinpä siellä oli jo tuolloin vilkasta teatteri- ja taide-elämää.

Keskiajalla Napoli oli Anjoun suvun hallintokeskus. Tämän seurauksena kaupungin kulttuurielämä oli niin ranskalaisten kuin erilaisien italialaisten vaikutteiden sulatusuuni. Renessanssin myötä alkoi Napolin merkitys yleiseurooppalaisessa musiikkielämässä saada yhä suurempaa painoarvoa. Ajan merkittävin teoreetikko, flaamilainen Johannes Tinctoris (noin 1435–1511) julkaisi keskeisen tuotantonsa Napolissa 1400-luvun lopulla. Näihin aikoihin hovissa kukoisti perinteisen moniäänisen musiikin ohella paikallinen erikoisuus: soitinsäestyksellinen yksinlaulu.

Itsenäinen Napolin kuningaskunta joutui Espanjan valtaan 1504. Yhteiskunnallinen mullistus, joka muistuttaa mitä tahansa tuoreempaa miehitystä, seurauksena maahan- ja maastamuuttoa, henkistä painostusta, väkivaltaa. Jostain syystä napolilainen musiikki kuitenkin aloittaa juuri tuolloin maailmanvalloituksensa. Napolin musiikkielämässä vilisee ulkomaisia mestareita, jotka tuovat ja vievät vaikutteita, nuotteja, aatteita. Aateliston merkitys oli myös huomattava. Paitsi maksavia ”asiakkaita” ja ”sponsoreita” suuri osa heistä oli myös ansiokkaita muusikoita. Heidän suojeleuksessaan Napolissa syntyi valtavat määrät

kirkkomusiikkia, madrigaaleja, soitin- ja laulumusiikkia virkistämään koko Euroopan kulttuurielämää. Oopperan aika oli vasta tulossa.

Ooppera oli Napolissa pitkään tuontitavaraa, ”venetsialaiseksi” mainittua. Termi ”napolilainen ooppera” lienee vuosisatojen myötä saanut suuremman merkityksen kuin mitä näin rajoittunut maantieteellinen määritelmä ilmentää. Kyseessä on koko eurooppalaista kulttuuria koskettava aatevirtaus, joka johtaa aina Gluckin (1714–1787) oopperauudistukseen. Ahtaimmassa ja perinteisimmissä merkityksissään ”Napolilainen ooppera” ja ”Napolin koulu” viittaavat kuitenkin joukkoon Napolissa syntyneitä tai vaikuttaneita muusikoita.

* * *

Alessandro Scarlatti (1660–1725) oli alun perin Sisilian Palermosta kotoisin. Roomassa, muun muassa Ruotsin entisen kuningattaren Kristiinan hovissa työskennellyt säveltäjä siirtyi Napoliin vuonna 1684. Roomassa vaikuttanut espanjalainen diplomaatti, markiisi del Carpio oli nimitetty Napolin varakuninkaaksi vuotta aiemmin, ja hän tarjosi Scarlattille houkuttelevaa kapellimestarin virkaa. Seuraavan kahdenkymmenen vuoden aikana Scarlatti uurasti – ja teki kaupungista uuden oopperan keskuksen. Yli puolet kaupungissa tuona aikana esitetyistä oopperoista oli Scarlattin käsialaa, mutta hän myös tarjosi yleisölle parasta muualtakin Italiasta.

Alessandro Scarlatti säilytti asemansa valtiollisesta mullistuksesta huolimatta, vaikkakin pienen mutkan kautta. Espanjan perimyssodan seurauksena Napoli siirtyi vuonna 1707 Habsburgien keisarikunnan alaisuuteen. Scarlatti oli tällä välin virkavapaalla Firenzessä ja Roomassa – jo vuodesta 1703! Kun hänestä ei pariin vuoteen kuulunut mitään, virka määrättiin avoimeksi, ja siihen valittiin muuan Veneziano ja tämän avustavaksi urkuriksi Francesco Mancini (1672–1737).

Tämä Mancini paljastuikin sitten kaikkien opportunistien keisariksi. Kun Itävallan joukot marssivat kaupunkiin, Mancini kerää orkesterin ja kuoron ja esittää uusien vallanpitäjien kunniaksi säveltämänsä Te Deumin. Ovelasti suunniteltuna seurauksena tuore itävaltalainen varakuningas nimittää Mancinin ylikapellimestariksi.

Tämä järjestely on voimassa kuitenkin vain vuoden, sillä seuraava Itävallan varakuningas káskee Scarlattin kotiin ja ottamaan takaisin kapellimestarin virkansa. Mancini määrätään apulaiseksi, tosin samalla palkalla kuin ennenkin, ja lupauksella periä virka, kun Scarlattista aika jättää.

Vuonna 1725 Mancinista tulee jälleen ylikapellimestari. Pitkän uransa aikana tämä suosittu mestari sävelsi lukuisia oopperoita, kirkkomusiikkia ja soitinsävellyksiä. Hänen musiikkinsa juuret ovat syvällä italialaisessa barokissa, mutta hänen tyyliinsä viittaa tulevaisuuteen, klassiseen aikaan.

* * *

Nicola Porpora (1686–1768) oli napolilaisen kirjakauppiaan poika, joka musikaalisuutensa vuoksi pian ansaitsi kaupungin konservatoriossa vapaaoppilaspaikan. Hänen ensimmäinen oopperansa *Agrippina* esitettiin Napolin kuninkaallisessa palatsissa vuonna 1708. Uusia oopperatilauksia tuli tiputellen, merkittävimpinä sponsoreina Itävallan armeijan komentaja, Hessen-Darmstadtin prinssi, sekä Portugalin suurlähettiläs.

Porpora tunnettiin myöhemmin merkittävänä opettajana, jonka kuuluisista oppilaista voi mainita säveltäjät Johann Adolf Hassen (1699–1783) ja Franz Joseph Haydnin (1732–1809) sekä koko maailmaa kohauttaneen laulaja Farinellin (1705–1782). Porpora vaikutti 1720-luvulla Roomassa, josta hänet tilattiin Englantiin erään oopperaintoilijajoukon toimesta. He halusivat kilpailla Lontoon silloisen oopperamestarin Georg Friedrich Händelin (1685–1759) kanssa. Muutaman vuoden Porpora kirjoittikin oopperan toisensa jälkeen lontoolaisyleisön syötiksi, mutta vaikka hänen esiintyjäkaartinsa oli mitä nimekkäin, ei Händelin ylivaltaa oikein voinut murentaa.

Nicola Porporan myöhemmät vaiheet veivät häntä ympäri Euroopan. Venetsia, Napoli, Dresden, Wien... ja vihdoinkin takaisin 1760 Napoliin, missä hän kuoli köyhyydessä.

* * *

Napolissa syntynyt Giuseppe Porsile (1680–1750) teki elämäntyönsä muualla. Vaikka joku hänen varhaisista oopperoistaan Napolissa esitettiin, hän oli jo 1600-luvun lopulla Barcelonassa Espanjan kuninkaan kutsumana. Hän toimi kuningattaren musiikinopettajana ja muusikkona vuoteen 1713, jolloin hän siirtyi Wieniin. Espanjan kuninkaasta Kaarle III:sta oli tullut pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan keisari, Kaarle VI.

Porsilen tuotanto Wienin hovissa sisältää parisenkymmentä oopperaa, toistakymmentä oratoriota sekä soitinmusiikkia.

* * *

Alessandro Scarlattin pojan, Domenicon (1685–1757) sonaattien laadusta ja runsaudesta saamme ilmeisesti kiittää Portugalin prinsessa Maria Barbaraa, sillä elämänikäinen yhteistyö tämän lahjakkaan oppilaan kanssa innoitti säveltäjää luomaan merkittävimmän osan tuotannostaan.

Sonaattien varhaisimpana musiikillisena kasvualustana ovat olleet italialaiset laulu- ja tanssimuodot. Taloudellisesti huoleton ja velvollisuuksista vapaa elämä Portugalin ja Espanjan hoveissa, mahdollisesti jonkinmoinen eristyneisyys suuren maailman valtaviirroista, sekä ilmeisen hedelmällinen vuorovaikutus kuninkaallisen oppilaan kanssa synnyttivät yhdessä uuden, vapautuneen ja kekseliään tyylin.

Suurin osa sävellysten käsikirjoituksista lienee tuhoutunut Lissabonin suuressa maanjäristyksessä vuonna 1755. Sonaattien tärkeimmät säilyneet lähteet ovatkin kopiot, jotka kulkeutuivat kuulun Farinellin mukana Venetsiaan ja Parmaan.

Scarlattin tuotanto käsitti kaikki musiikin lajit: hän sävelsi 15 oopperaa, 10 oratoriota, kaksi messua, 17 sinfoniaa. Yhdeksi suurimmista hänet kuitenkin nostaa 555 pientä suurta sonaattia.

Cembalon kieli I: Italialainen cembalomusiikki³

Esimerkkejä italialaisen henkisen maaperän kyvystä luoda kasvualusta kokonaisille aikakausille, lannoittaa muita kehittyviä kulttuureja ja levittää siementään aina uudelleen yleiseurooppalaiseksi yhteisomaisuudeksi riittää loputtomiin. Syy tähän voimaan on selvä: Italia kun on Rooman valtakunnan kautta koko Euroopan henkinen alkukoti. Firenzessä syntynyt uusi aatemaailma, renessanssi, sikisi rahan vallalla henkisesti vapautuneessa ilmanalassa antiikin tekstien ymmärtävästä tulkinnasta – muun muassa Boccaccio osasi kreikkaa – mutta Roomassa täysrenessanssin henki ammensi lisävoimansa roomalaisesta historiasta. Tieteellisen kirjoituksen kielenä oli vielä viime vuosisadoille asti latina. Turha meidän suomalaistenkaan on kieltää henkistä perimäämme: olipa kansamme vaeltanut mistä tahansa Uralilta tänne maan ääreen, kulttuurimme on Euroopasta, ja olemme siis mekin kreikkalaisen antiikin jälkeläisiä, muutamaaan kerataan suodatettuja roomalaisia.

Renessanssi – uudesti syntynyt antiikin kulttuuri – valtasi nopeasti muun maailman Italiaan ja Italiasta suuntautuneiden matkustajavirtojen ansiosta. Jos eräs ajan merkittävimmistä löydöistä, realistinen muotokuvamaalaus, olikin flaamilainen keksintö, muotokuvien mallit olivat kansainvälisen kaupan, pankkitoimen ja politiikan merkkimiehiä, italialaisia maailmankansalaisia. Italialainen sielun sivistys kiteytyneenä Baldassare Castiglioneen (1478–1529) kirjaan *Hovimies* levisi kaikkialle – kirja oli herrasmiehen käytöksen opas pitkälti toistasataa vuotta vielä 1528 tapahtuneen ilmestymisensä jälkeen. Erasmus, Dürer... kaikki kävivät henkisillä juurillaan Italiassa.

³ Cembalon kieli oli neliosainen, maittain etenevä sarja radioesitelmiä, jotka YLE tuotti vuonna 1991.

Näiltä ajoilta on sana toccata peräisin. Se viittaa sormiin, kosketeluun tai koskettimiin. Sävellysmuotona toccata ei ole mitenkään erityisesti italialainen vaan pikemminkin yleismaailmallinen. Kun Väinö otti kantelonsa esille vetäistäkseen muutaman tuhat säettä epiikkaa, hän varmaankin ensin kokeili hieman virityksen laatua, näppäili muutamien akordin päästäkseen tunnelmaan ja heläytti joitakin helmeileviä juoksutuksia vetristääkseen soutamisesta jäykistyneitä sormiaan. Soittajalle luontevasta tavasta istuutua soittimensa ääreen tai sovittaa se polvelleen, leukansa tai nenänsä alle on syntynyt enemmän tai vähemmän improvisoitu taideteos, jonka nimi on vaihdellut ajan ja paikan mukaan klassisesta intialaisesta *alapista* tai suomalaisesta virityksen koetuksesta italialaisen toccatan, ranskalaisen preludin ja wieniläisen fantasian kautta jazzpianistin *free rubato* -interoon.

Helpoin tapa jaotella cembalomusiikin historian kaltainen ylitsepur-suavan laaja aihe on pilkkoa – keinotekoisesti ja väkivaltaisesti – koko musiikillinen Euroopan yhteisö puolikuvitteellisten kansallisten tyylien mukaan. Todellisuudessa maanosamme musiikkielämä on aina ollut laidalta toiselle läikkyvä monivivahteinen virtauksien sulattamo. Koko musiikkimme historia on Italian ja muun Euroopan vuorovaikutuksen aaltoilua. Firenzen *Camerata*-seurassa luotiin perusta koko barokin säveltaiteelle. Tähän piiriin kuuluneiden säveltäjien laulut kulkeutui- vat painettuina mm. Elisabet I:n ja Shakespearen ajan Englantiin, ja ruokkivat siellä, monien italialaissyntyisten muusikoiden ohella ”kul- takauden” vireää henkistä elämää. Muutamat italialaiset taitajat toi- vat 1600-luvun alussa pohjois-Saksaan uuden soittimen, viulun sekä kehittämänsä uuden virtuoosisen soittotekniikan.

Kovin vastakkaisina pidetyt ranskalainen ja italialainen tyyli yh- distyivät useampaan kertaan. Itävaltalainen Froberger (1616–1667) vei Frescobaldilta (1583–1643) oppimansa toccatatyylin muusikkoystävil- leen Ranskaan ja oli siten kättilönä muun muassa ranskalaisen preludin syntymässä. Useiden ranskalaisten suurmiesten ensimmäisenä ansiona mainitaan mestaruus niin sanotussa makujen yhdistämisen taidossa, siis italialaisen ja ranskalaisen tyylin kombineerauksessa.

Saksalaiset veijarit ja musiikkikauppiaat Georg Friedrich Händel (1685–1759) ja Johann Christian Bach (1735–1782), Johann Sebastianin

kuopus viettivät hurjimman nuoruutensa Italiassa siirtyäkseen sitten Lontooseen muuntamaan italialaistyylistä musiikkiaan rahaksi. Peter Shafferin ja Milos Formanin ansiosta kaikki muistanevat erityisen hyvin erään Itävallan hovisäveltäjän, Antonio Salierin (1750–1825).

Eurooppalainen hovi ei todellakaan ollut hovi, jollei siellä häärännyt vähintään yhtä maestroa. Ei siis ole sattumaa, että edelleenkin käypä musiikkisanasto on kovin italialaisvoittoista. Hupaisa pikku seuraus tästä yksinvallassa oli havaittavissa vielä viime vuosikymmeninä: brittiläistä laulutaidetta vaivasi omituinen, kielen vastainen tapa ääntää ärrät voimakkaasti pärisyttäen. Syynä tähän oli yksinkertaisesti se, että Englannin laulunopettajat olivat kautta aikojen olleet italialaissyntyisiä.

Barokkikin siis syntyi, kasvoi ja kehittyi Italiassa. Sana barokki juontaa juurensa portugalin kielen epämuodostunutta helmeä tarkoittavasta sanasta *barroco*. Latinan kantasana on *verruca*: känsä tai pahka. Ranskan kieleen 1600-luvulla juurruttuaan sana merkitsi mitä tahansa vääristynyttä tai omituista, ja vielä Italiassa 1797 julkaistussa kaunotaideteiden sanakirjassa *barocco* määriteltiin eriskummallisuuden huipuksi sekä äärimmäiseksi naurettavuudeksi. Tämä ei taida oikein vastata käsitystämme barokin taiteesta – ei kuvataiteen eikä musiikin alalla.

Myöhäisrenessanssin manierismi oli saattanut kuvantekijät ankaran normiston alaisuuteen: muun muassa käsien ja jalkojen tuli olla aivan tietyissä asennoissa. Barokki mursi nämä kaaviot, ruumis ilmensi sielua, luonto ja taide vihittiin jälleen kerran yhteen.

Musiikin osalta renessanssin ja barokin murros merkitsee siirtymistä nykyaikaan. Erityisesti kaksi seikkaa, jotka erottavat nämä aikakaudet toisistaan, vievät itsestäänselvyydellään barokkimusiikilta kummallisuuden kyseenalaisen sädekehän. Ensinnäkin tonaalisuus: suomeksi sanottuna siis se, että lasten-, kansan- ja koululaulut, iskelmät, marssisävelmät ja muu helposti sulava sävelaarteisto, tuo tissimaidosta imemämme musiikkiperintö, perustuu musiikilliseen äidinkieleemme, barokin soinnutukseen ja rytmiiikkaan. Toinen seikka on musiikin kuvailevuus: Edellä mainitun *Cameratan*, 1500-luvun lopun Firenzessä kreivi Bardin luona kokoontuneen keskustelukerhon piirissä syntyi käsite ”uusi musiikki”. Tämän seurueen hengenviljelyn näkyvin hedelmä oli Giulio Caccinin 1602 julkaisema ja nopeasti laajalle levinnyt

laulukokoelma *Le Nuove Musiche*. Näppäränä sävelseppona ja juoheana kirjoittajana Caccini omi taitavasti nimiinsä koko uuden tyylin keksimisen. Tyylin, joka huolettoman ylevien luojien ja aatelisten kummiensa mukaan halusi vapauttaa musiikin kontrapunktin kahleista ja tuottaa sävelin siivitettyä runoutta. Tämä kaunis ajatus juontaa juurensa näiden ihmisten käsityksiin klassisesta kreikkalaisesta runoudesta ja sen esittämisestä – ja johtaa meille nykyajan eurooppalaisille itsestään selvään tulokseen: kun musiikki jostakin kertoo, se myöskin muistuttaa kuvattavaansa. Tämähän siis tarkoittaa sitä, että murheellisista asioista lauletaan murheellisella sävelellä, tai että myrskyisän intohimoisessa oopperan tai elokuvan lemmenkohtauksessa viulut soittavat *molto vibrato* viidennessä asemassa patarumpujen pakahduttavan jyrinän ja vaskien veneeristen törähdysten säestyksellä. Tällaiset ajatukset eivät todellakaan tulleet kenenkään mieleen vielä renessanssin ajalla – ei ainakaan julkisesti niin sanotun taidemusiikin alueella.

Ei ole olemassa kulttuuria, jossa ei olisi musiikkia – ja tanssia. Molemmat ovat aikojen alusta liittyneet erottamattomasti ihmisen lajia säilyttäviin perustarpeisiin: ravinnonhankintaan, lisääntymiseen, elintilan ylläpitoon (siis sotaan) ja maailmanjärjestyksen selittämiseen (siis uskontoon). Jokaisen aikakauden tanssit ovat jalostuneet rempsakasta kansanliikunnasta salonkikelpoiseksi seurustelumuodoksi ja näiden säestyksestä tyylytellyksi ei-tanssittavaksi soitinmusiikiksi. Tästä käyttötavarasta keräilyesineeksi -kehityksestä viimeisen neljän vuosisadan ajalta esimerkeiksi käyvät vaikkapa Dowlandin *pavanat* ja *galliardat*, Bachin *courantet* ja *sarabandet*, Chopinin valssit ja masurkat sekä Stravinskyn tangot ja *ragtimet*.

Chaconne-tanssin juuret saattavat ulottua Etelä-Amerikkaan asti, josta se espanjalaisten maailmanvalloittajien mukana tuli Eurooppaan. Vaikka espanjalaiseen jumalanpalveluselämään tanssiminen taitaa kuulua edelleenkin, *chaconnen* liikkeisiin sisältyi kuitenkin sen sortin lanteenhetkutusta, että kirkolliset piirit kielsivät sen heti. Musiikkitaideteoksena sen alati kertautuvat sointusarjat ja intensiivinen rytmiiikka ovat aina vietelleet säveltäjiä taidonnäytteiden tekoon. Bernardo Storacen (noin 1637–noin 1707) Venetsiassa vuonna 1664 painettu *Ciaccona* esittelee kahden tahdin mittaisen neljän soinnun kaa-

van rajattomat mahdollisuudet: yli sadan muunnelman ajan kuulijan kimppuun syöksähtelevät yhä uudet sävelet, soinnut, kuviot ja kudokset.

Valistuksen ajan hengen synnyttämä systematisoinnin tarve ei tietenkään jättänyt säveltaidettakaan rauhaan. Affektioppi, inhimillisten tunnetilojen systematiikka, jonka tieteellisen perustan loi filosofi René Descartes (1596–1650) 1600-luvun puolivälissä, hallitsi barokin musiikkitiedettä ja -estetiikkaa. Erilaiset musiikilliset puoskarit leikkelivät sävelteoksia elävältä ja loivat tunnontarkkoja säännöstöjä siitä, miten säveltäjien tulisi toimia herätelläkseen kuulijaparoissa tällaisia ja tuollaisia nimenomaisia tunteita. Selvää on, että näissä kirjallisissa tisleissä on säilynyt jälkimaailmalle ajan hengen ja metodien ydin – tosin desinfiotuna ja mahoksi jalostettuna. Suurten mestareiden teosten voima lieneekin tiedostamattomassa oivaltamisessa, vaistonvaraisesti oikeaan lopputulokseen päätyemisessä, säännöt tuntien, niiden hengesä – ja niistä huolimatta.

Täysbarokin kypsimmissä hedelmissä yhdistyvät kaikki edellä kokoon harsimani piirteet: tunnekuvailu, tanssirytmiiikka, ja vielä yksi barokin luomus: soittimien ominaisuuksien idiomaattinen hyödyntäminen. Domenico Scarlattin (1685–1757), Espanjan kuninkaan hovicembalisti Domingo Escarlattin 555 sonaattia täyttävät juuri nämä ehdot. Tässä jälleen muuten esimerkki italialaisen musiikin monipolvisesta ekspansiosta: Scarlatti loi oppilaittensa kautta koulukunnan niin Iberian niemimaalle kuin Brittein saarillekin.

Johann Mattheson (1681–1764) kirjassaan *Das Neu-Eröffnete Orchestre* vuodelta 1713 määrittelee f-mollin kuvastelevan epätoivoa, syvää ja painostavaa kuolemanhätää. Se on omiaan kuvaamaan mustaa, toivotonta murhetta ja aiheuttaa toisinaan kuulijoissa kauhua ja väristyksiä.

Esimerkiksi Scarlattin f-mollisonaatti, Kirkpatrickin luettelossa numero 239, luo ahdistavan maiseman: ajatukset kiertävät kehää, ylevä espanjalainen rytmiiikka etenee vääjäämättömästi kuin kohtalo, dissonanssit viiltävät valmistamatta ja purkamatta, helpotusta eivät su edes lyhyet, kireästi soivat duurijaksot.

Näin valittaa ensimmäisessä eklogissaan 1500-luvulla elänyt espanjalainen runoilija Garcilaso de la Vega (noin 1501–1536). Suomennos on Aale Tynnin:

[- -] minäkin laulan, murheellista mieltä
 huojentaa näin koetan tuskassani.
 Kovuutta kuolon laulan katkerana.
 Kätensä suoraan sydämeeni se pani
 ja riisti hennon armaimpani sieltä,
 pesästä, missä hän asui turvaisana.
 Oi kuolo! Lohduttomana
 vuoksesi itken yhä.
 Sen kuulee taivas pyhä.
 Maan piiri tummuu, tuskaani ei se siedä.
 Hillitön murhe rajoista ei tiedä,
 eikä mikään suruni valtaa estä.
 Minulta voidaan se viedä,
 vasta kun tunto häipyy sydäimestä.

Cembalon aikakauden viimeinen italialainen lahja Euroopan musiikille oli – wieniläisklassismi. Haydn, Mozart ja Beethoven eivät ponnistaneet tyhjästä. Euroopan hovien musiikkielämä oli 1700-luvun puoliväliä lähestyttyä italialaisten maestrojen käsissä, ja kaupallisesti menestyksekkäin musiikki oli joko italialaista, italialaiseen tyyliin sävellettyä tai vähintään lainatulla tai keksityllä italialaisella säveltäjänimellä varustettua. Titaanien, tässä tapauksessa Bachin ja edellä mainitun wieniläiskolmikön väliin on puristunut – Bachin poikien ohella – suuri taitavien italialaisten muusikoiden joukko, joiden musiikki oli klassikoiden kasvualue. Tällainen tapaus on esimerkiksi Bergamosta syntyisin oleva Giovanni Benedetto Platti (1697–1763). Hän palveli lähes koko ikänsä Würzburgin piispojen hovissa – tilikirjojen kertoman mukaan laulunopettajana, säveltäjänä, oboen, viulun, sellon, cembalon ja huilun soittajana sekä ”tarvittaessa tenorina”. Kaksi kokoelmaa cembalosonaatteja *sur le goût italien* – italialaiseen tyyliin – ilmestyivät 1740-luvulla. Sonaateissa yhdistyvät hämmästyttävällä tavalla melodikan, sointuvalikoiman ja -yhdistelmien beethoveniaaninen uudenaikaisuus juurevaan barokin tekstuuriin ja muotoiluun.

Claudio Monteverdi

David W. Barber ilmoittaa vuonna 1986 ilmestyneessä teoksaan *Bach, Beethoven and the Boys* näin: ”Renessanssin aikakausi päättyi, ja barokin aikakausi alkoi vuonna 1600 maaliskuun 25. päivänä kello 16.00.” Tämä kauan kaivattu täsmennys sisältyy Claudio Monteverdistä (1567–1643), Mantovan Gonzagojen hovin kautta Pyhän Markuksen kirkon urkuriksi päätyneestä musiikin suurmestarista kertovaan lukuun. Kyseisen totuuden tarkemmat perusteet jäävät hämäräksi, mutta joka tapauksessa Monteverdin tuotanto on parhaimpia esimerkkejä suuresta kulttuurimurroksesta. Hän viittasi itse vanhaan polyfoniseen tyyliin säveltämiinsä teoksiin mainiten niitä esiharjoituksiksi. Pitkän ja suurenmoisen hovisäveltäjä-kirkkomuusikko-uransa aikana hän kehitti melodian ja harmonian vastakkainasetteluun perustuvan varhaisbarokin tyylin ylittämättömään huippuunsa.

* * *

Monteverdin isä Baldassare Monteverdi oli rohdoskauppias, joka työskenteli luvattomasti lääkärinä, tai oikeammin parturi-välskärinä. Kaksi vanhinta poikaa saivat opetusta Cremonan tuomiokirkon *maestro di cappellalta* Marc’Antonio Ingegneriltä (noin 1535/36–1592) ja ilmeisesti yksityisesti, koska kumpikaan pojista ei laulanut kirkon kuorossa. Nuori Claudio julkaisi jo vuonna 1582 (15-vuotiaana siis) kokoelman kolmiäänisiä motetteja kuuluisan venetsialaisen Gardanen painamina ja luultavimmin rikkaan omistuskirjoituksen kohteen kustantamina. Parin nuorekkaan sävellyskokoelman jälkeen hän ehti julkaista vielä kaksi ensimmäistä madrigaalikirjaansa Cremonassa asuessaan, katse tosin jo suunnattuna muualle. Ennen kolmannen kirjan julkaisemista hän olikin jo päätenyt Mantegnan maalauksista tutun, uljaan Gonzagan perheen palvelukseen Mantovan kaupunkiin.

Gonzagan herttua Vincenzo piti yllä pientä mutta taitavaa muusikkoryhmää. Hovin maestro oli Giaches de Wert (1535–1596), jonka vaikutus onkin havaittavissa Monteverdin kolmannessa madrigaalikoelmassa. Monteverdi menestyi hovin muusikkona ja sai kyseenalaisen kunnian seurata herttuaa Itävaltaan ja Unkariin suuntautuneilla, turkkilaisia vastaan tehdyillä sotaretkillä. Mantovan musiikinjohtajan viran hän sai de Wertin jälkeen vuonna 1601. Neljäs ja viides madrigaalikirja ilmestyivät sen jälkeen parin vuoden välein. Ja vihdoin helmikuussa 1607 Monteverdi tarjoili suppealle, valikoidulle ja asiantuntevalle yleisölle oman käsityksensä ajankohtaisesta ja keskustelua herättävästä taidemuodosta, oopperasta. Kyseessä oli Alessandro Striggiion (noin 1573–1630) tekstiin sävelletty *favola in musica* eli musiikillinen tarina *L'Orfeo*. Aiheena oli siis tietenkin jokaisen muusikon ihanne: laulullaan ja soitollaan jopa manalan asukkaat lumoava Orfeus.

Keväällä 1608 Mantovan kaupungista tuli hetkeksi aikaa maailman teatteritaiteen keskus. Herttuanistuimen perijän Francescon ja Savoijin Margaretan poliittisista syistä solmittua avioliittoa juhlistettiin vertaansa vailla olevalla nykytaiteen tapahtumalla. Hovin palveluksessa oli jo ennestään lukemattomia taiteilijoita, mutta näitä festivaaleja varten tilattiin parhaimmistoa ja asiantuntijoita ympäri maan. Myös suuri Ottavio Rinuccini (1563–1621), musiikkidraaman keksijänä pidetty mestari tuli henkilökohtaisesti paikalle mukanaan kaksi librettoa Monteverdin sävellettäviksi. Toinen oli ooppera *Arianna*, josta vain kuuluisa lamento on säilynyt, ja toinen ranskalaistyylinen baletti *Ballo delle ingrate*.

Arianna sai innostuneen vastaanoton ensiesityksessään 28. toukokuuta. Näyttämöllepano siinä ja 4. kesäkuuta esitetyssä *Ballossa* oli ylitsepursuavan ylellinen. Venus ja Amor järjestettiin näyttämölle monimutkaisten koneiden avulla, ja tulta syöksevä, savuava manalan portti teki vaikutuksen jopa tähän taiteellisesti ylensyöneeseen yleisöön. Baletin keskeinen osa oli tanssi, johon paikalla ollut hoviväki liittyi – teoksen monikulmainen asetelma sitoo näin yhteen näyttämön henkilöt ja tapahtumat sekä yleisön ja todellisuuden.

Intensiivisen työskentelyperiodin jälkeen henkisesti romahtanut ja masennuksesta kärsivä Monteverdi palasi Cremonaan. Hänen isänsä

kääntyi Gonzagan perheen puoleen ja anoi pojalleen eroa virkatehtävästään. Kieltävän vastauksen jälkeen säveltäjä itse kirjoitti katkeran vuodatuksen herttuan hoviväkeä vastaan. Hän sai lisäpalkkaa, mutta jatkoi samalla uuden paikan etsimistä. 1610 hän viivähti Roomassa ja omisti Maria-vesperinsä, *Vespro della Beata Verginen* paaville, mahdollisesti paavillisen viran toivossa.

Vuonna 1612 vanhan Gonzagan kuoleman jälkeen Francesco varoittamatta erotti Monteverdin monen muun hovitaiteilijan ohella. Seuraavana vuonna Venetsian Pyhän Markuksen katedraalin *maestro di cappellan* Giulio Cesare Martinengon kuoleman jälkeen Monteverdi kutsuttiin Venetsiaan, jossa hän 19. elokuuta esitti muutamia kirkkomusiikkiteoksiaan lautakunnalle.

Hän sai paikan vuotuisella 300 tukaatin palkalla ja heti 30 tukaattia kulukorvausta. Hän palasi Cremonaan järjestelemään muuttoa – ja joutui matkalla takaisin Venetsiaan maantierosvojen uhriksi.

Alkuvuodet Venetsiassa menivät rappiolla olevan kirkkomusiikkityön organisointiin. Monteverdi oli tehokas ja järjestelmällinen: kuoron ja orkesterin asiat pantiin ensin järjestykseen, hankittiin uusia nuotteja, ryhdyttiin jälleen esittämään juhlapäivinä messuja, myös 1500-luvun mestareiden teoksia (Lasso, Palestrina). Hän myös siirsi vastuuta kirkkomusiikin tuottamisesta nuoremmille kollegoilleen.

Niinpä hänellä olikin tilaisuus ottaa vastaan tilauksia muualta, muun muassa Mantovasta, jossa hän oli taas arvossaan Francescon kuoleman jälkeen. Häntä jopa pyydettiin takaisin, mutta kielteisessä vastauskirjeessään hän kertasi jälleen kaiken katkeruutensa.

Ajallemme ominaista on taiteilijain laskeminen alas jalustalta ihmiseksi ihmisten keskuuteen – esimerkiksi käy vaikkapa 1990-luvun *Amadeus*-kuume. Taiteen jumalallinen kosketus on sitäkin koskettavampaa, kun taiteilija nähdään heikkouksineen inhimillisenä. Ihminen Monteverdin kirjeenvaihdosta löydämme viitteen hänen taiteellisesta uskontunnustuksestaan. Näin hän kirjoittaa joulukuussa 1616 libretisti Alessandro Striggiolle tarjolla olevasta oopperatekstistä:

Hyvä ystävä, koska tuulet eivät osaa puhua, kuinka ihmeessä voisin jäljitellä heidän puhettaan. Ja kuinka siis voisin liikuttaa kuulijain tuntei-

ta. Ariadne liikutti yleisöä, koska hän oli nainen, Orfeus samoin koska oli mies eikä tuuli. [- -] Tämä tarina ei kosketa minua lainkaan, eikä siis inspiroi sieluani, kuten Ariadne todelliseen murheeseen ja Orfeus vilpittömään rukoukseen.

Vuoden 1629 jälkeen seuraa säveltäjän elämässä hiljainen aika. Satunnaisten sävellysten ohella Monteverdi julkaisee ainoastaan retrospektiiviset kokoelmat maallista ja kirkollista musiikkia. Aivan viimeisinä vuosinaan häntä kuitenkin innostetaan oopperatyöhön. Tuloksena Odysseuksen ja Aeneaan tarinat, sekä hänen viimeiseksi teoksekseen jäävä ooppera *Poppean kruunaus*.

Poppean roolien skaala on modernilla tavalla laaja, jumaluuksien ohella henkilövalikoima on läpileikkaus eri säädyistä hallitsijasta palvelijoihin ja sotilaisiin. Teoksen visuaalisuus on sielullista, koskettavaa kuvausta Neron neuroottisuudesta tai vaikkapa rakkauden eri muodoista, palvelijain flirttailusta tai Neron ja Poppean avoimesta seksuaalisuudesta. Vanhentuneen mestarin jäähyväiset toisesta näytöksestä kuvastanevat ikääntyneen Monteverdin omia tunteja: Seneca, jonka Nero on määrännyt ottamaan hengen itseltään, hyvästelee ystävänsä ja valmistautuu kuolemaan. Ja mikä näky musiikin syvimmästä olemuksesta: Seneca kuolee hiljaisuuden vallitessa.

* * *

Monteverdin Maria-vesperinä tunnettu teos julkaistiin Venetsiassa 1610 – ei partituurina vaan kahdeksana stemmakirjana. Samoissa kansissa ilmestyi muutakin musiikkia. Aikamme tutkijat eivät tunnu pääsevän yksimielisyyteen tämän kokoelman varsinaisesta tarkoituksesta. Oliko kyseessä monimuotoinen suuri kokonaisuus johonkin tiettyyn liturgiseen tilanteeseen, vaiko kaikki ajan tyyllilajit hallitsevan mestarin taidonnäyte virkahakemuksen liitteeksi? Lieneekö tuolla loppujen lopuksi niin väliä – voimmehan silti nauttia tästä häikäisevästä runsaudensarvesta aikamme tapaan, musiikista musiikkina.

Domenico Scarlatti – 555 sonaatin mestari

Säveltäjämestari Alessandro Scarlattin ja vaimonsa Antonia Anzalonon kymmenestä lapsesta kuudes, 26.10.1685 syntynyt Giuseppe Domenico (1685–1757) osoittautui musiikillisesti niin lahjakkaaksi, että perheenpää otti hänet erityisen huolenpitonsa kohteeksi. Tästä isällisestä holhouksesta Domenico vapautui vasta yli kolmikymmenvuotiaana ja silloinkin virallisen asiakirjan turvin.

Musiikkikoulutuksesta huolehti ilmeisesti pappa Scarlatti itse, sillä minkään oppilaitoksen kirjoista ei Domenicon nimeä löydy. Viimeisen silauksen kasvatukselleen Domenico sai kierrellessään isän ajamana ja ruhtinaiden suosituskirjeiden saattamana ympäri Italian hoveja. Hän päätyi viimein Roomaan, ensin maanpaossa olevan Puolan kuningataren yksityisteatteriin oopperasäveltäjäksi, sitten Portugalin suur-lähettilään palvelukseen ja lopuksi Pietarinkirkon kapellimestariksi.

Roomassa hänellä oli myös tilaisuus tutustua taiteen uusimpiin virtauksiin kardinaali Ottobonin järjestämässä ”runollis-musikaalisissa” illanvietoissa. Siellä hän tapasi monia merkkimiehiä, muun muassa Corellin ja Händelin, jonka kanssa hänen myös kerrotaan soittaneen kilpaa. Händel peittosi Scarlattin urkujensoitossa, mutta cembalokilpailun jälkeen puntit olivat tasan.

Vuonna 1719 Scarlatti lähti Portugaliin, hovin palvelukseen. Tämän jälkeen hän vieraili Italiassa vain kolmasti, ensin kollegoja tapaamassa, sitten tervehtimässä vanhenevaa isäänsä viimeisen kerran ja lopuksi (menestyksekkäällä) kosiomatkalla. Lissabonissa Scarlattin velvollisuutena oli huolehtia kruununperillisten musiikillisesta kasvatuksesta. Sonaattien laadusta ja runsaudesta saamme ilmeisesti kiittää prinsessa Maria Barbaraa, sillä elämänikäinen yhteistyö tämän lahjakkaan oppilaan kanssa innoitti säveltäjää luomaan merkittävimmän osan tuotannostaan. Kun Maria Barbara avioitui vuonna 1728 Espanjan kruunun-

prinssi Fernandon kanssa, sai tämä muiden myötäjäisten ohella myös uuden hovicembalistin.

Scarlattilla oli ilmeisen arvostettu asema myös Espanjassa. Hän sai ritarinarvon ja esiintyi näkyvällä paikalla virallisissa hovipotreteissa. Ulkoisesta musiikkielämästä vastaamaan oli värvätty maailmankuulu kastraattilaulaja Farinelli, jonka velvollisuuksiin teatteriesitysten tuottamisen ohella sisältyi jokailtaisen univirren laulaminen vanhalle Filip-kuninkaalle. Farinellin laulu oli myös ainoa keino, millä ikääntynyt hallitsija saatiin ympäristöystävällisistä syistä silloin tällöin suostumaan tarpeelliseen vaatteiden vaihtoon.

Ensimmäisen vaimon, Italiasta noudetun Maria Caterina Gentilin kuoltua Scarlatti avioitui espanjattaren, Anastasia Ximenesin kanssa. Ensimmäisestä liitosta syntyi viisi lasta, jälkimmäisestä neljä. Tämän jälkimmäisen avioliiton solmimisen ajoilta on peräisin vasta jonkin aikaa sitten löydetty muotokuva charmikkaasta 55-vuotiaasta cembalon mestarista. Kuva todistaa vääräksi vanhan tarinan, jonka mukaan Scarlatti olisi vanhoilla päivillään ollut niin paksu, ettei pystynyt siirtämään koskettimistolla kättään toisen yli.

Domenico Scarlatti, arvostettu Espanjan kuninkaan hovicembalisti Domingo Escarlatti kuoli Madridissa 23.7.1757.

Scarlattin elämänvaiheiden ääriiviivat tunnetaan siis melko hyvin. Sen sijaan mestarin sielun tutkailemisessa voimme turvautua ainoastaan 555 sonaatin musiikilliseen sanomaan, sillä henkilökohtaiset dokumentit, kirjeet ja käsikirjoitukset ovat lähes täydellisesti kadonneet. Suuri osa lienee tuhoutunut Lissabonin suuressa maanjäristyksessä vuonna 1755. Scarlattista ei myöskään kerrota muiden säveltäjien kohdalla niin tyypillisiä perimätietona kulkeneita anekdootteja.

Ennen lähtöään Pyreneiden niemimaalle Scarlatti oli tunnustettu, ammattitaitoinen napolilainen oopperasäveltäjä. Valitettavasti heitä tuohon aikaan riitti kolmetoista tusinaan. Sonaattien sävelkieli kertoo uteliaasta, uutta etsivästä ja luovasta luonteenlaadusta, joten pelko joutua seuraamaan moneen kertaan tallattuja polkuja lienee ollut tärkeä syy maiseman vaihtoon. Myös ankaran isän holhous oli vähintään kiusallista, ellei johtanut suoranaiseen välirikoon – edellä mainittu

asiakirja saattaisi viitata siihen suuntaan. Joka tapauksessa Domenicon kohtalona oli vain olla suuren Scarlattin poika.

Vuoden 1985 kolmesta 300-vuotiaasta syntymäpäiväsankarista – Scarlatti, Bach, Händel – Scarlatti oli ehdottomasti modernein ja eniten tulevaisuuteen suuntautunut. Bach oli perinteessä lujasti sidoksissa oleva synteetikko, joka musiikissaan yhdisti kaikki suvereenisti hallitsemansa kansalliset tyylit. Hänen nuottikäsitelmänsä olivat huolellista työtä, jossa kaikki oli kohdallaan pienintä ornamenttia myöten. Händel oli musiikin kauppias, joka tarjosi kansalle (ja hoville) sitä mitä se halusi – nykyhetkessä elävä huolimaton sottapytty, joka pikapikaa kyhäsi tukun sävellyksiä sysätäkseen töherrykset sitten onnettomalle kustantajalle.

Voimme ajatella, että Scarlattin sonaattien varhaisimpana musiikillisena kasvualustana ovat olleet italialaiset laulu- ja tanssimuodot. Taloudellisesti huoleton ja velvollisuuksista vapaa elämä Portugalin ja Espanjan hoveissa, mahdollisesti jonkinmoinen eristyneisyys suuren maailman valtaviirroista, sekä ilmeisen hedelmällinen vuorovaikutus kuninkaallisen oppilapsen kanssa synnyttivät uuden, vapautuneen ja kekseliään klaveerityylin.

Scarlattin usein hämmästyttävän uudenaikaisen sävelkielen tärkein elementti on kaikilla musiikillisilla tasoilla tapahtuva toisto. Kyseessä ei ole kuitenkaan mekaaninen, vaan dynaaminen, usein metamorfoosimainen uutta luova tapahtuma. Huimaavia sävelrepetitioita, ahdistavia, loputtomia sointu- ja motiivitoistoja, kokonaisten säkeiden kertauksia – ei kaikuna, vaan uusin, voimakkaammin painotuksin, väkeviä riitasointuja, yllättäviä siirtymiä kaukaisiin sävellajeihin, näiden seurauksena värripintojen, valon ja varjon vaihtelua, kaikki tämä ryyditettynä paikallisilla aineksilla, maurilaissävelmillä, *saeta*-rytmeillä ja *flamenco*-soinnuilla – siinä ainekset uuteen ennenkuulumattomaan dramatiikkaan.

Scarlattin sävellyksiä julkaistiin painettuina jo hänen elinaikanaan. Ensimmäinen kokoelma sonaatteja, *Essercizi per gravicembalo* ilmestyi 1738 – Lontoossa! Roomassa kardinaali Ottobonin ”Akademioissa” Scarlatti oli tutustunut Roseingrave-nimiseen englantilaiseen, joka jo 1720-luvulla teki Scarlattin musiikkia tunnetuksi kotimaassaan. Sonaatit osoittautuivat myyntimenestykseksi, ja kustantajat käyttivät

tilaisuutta vapaamielisesti hyväkseen. Painokoneista vyöryi laillisten ja laittomien sonaattikokoelmien lisäksi Scarlattin nimellä varustettuja, epämääräistä alkuperää olevia sävellyksiä.

Samanlaisen merirosvouksen kohteeksi joutui samoihin aikoihin toinen italialainen mestari, Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Seurauksena oli täydellinen autenttisten ja seipitettyjen teosten välinen kaaos, joka ei ole selvinnyt vieläkään. Jokainen laulunopiskelija on niin kutsutuissa ”antiikin aarioissaan” törmännyt näihin hämäräperäisiin Scarlattin ja Pergolesin lauluihin.

Sonaattien tärkeimmät lähteet ovat Espanjan hovin laskuun tehdyt kopiot, jotka ilmeisesti Farinellin mukana kulkeutuivat Venetsiaan ja Parmaan. Ralph Kirkpatrickin luoma teosnumerointi perustuu kopiaoiden ja painettujen laitosten ajoitukseen, mutta sävellysten syntyhetkestä numerointi ei välttämättä kerro mitään. Scarlattin kootut sonaatit 1910-luvulla julkaissut Alessandro Longo, ajan tapaan lisättyjen esitysohjeiden vastapainoksi, poisti räikeimpiä riitasäveliä, mikä pianon sointia cembalon yläsävelrikkaaseen ja kuninkaalliseen sointiin verrattaessa onkin ymmärrettävää.

Scarlattin soittimista tiedämme sen, mitä Maria Barbaran soitin inventaario kertoo. Hovissa oli kunnioitettava määrä espanjalaisia, italialaisia, flaamilaisia ja ranskalaisia cembaloita, mainitaanpa kolme firenzelaista fortepianoakin. Ainakin kolme sonaateista (K287, 288, 328) on sävelletty uruille. Kahdeksassa sonaatissa on kenraalibassonumerointi, mikä viittaa siihen, että ne ovat tarkoitettut soolosoittimelle ja *basso continuo*lle.

Scarlattin musiikillinen perintö jakaantui kahtaalle. Pyreneiden niemimaalla syntyi hänen oppilaidensa muodostama koulukunta, nimikkään edustaja on Antonio Soler (1729–1783). Englannissa puolestaan puhuttiin jopa ”Scarlatti-lahkosta”, merkittävin nimi siellä oli ehkä Thomas Arne (1710–1778).

Scarlattin tuotanto käsitti kaikki musiikin lajit, hän sävelsi 15 oopperaa, 10 oratoriota, kaksi messua, 17 sinfoniaa. Yhdeksi suurimmista hänet kuitenkin nostaa 555 nopeasti ohikiitävää hetkeä, 555 pientä suurta sonaattia.

ENGLANTI



Tasa-arvoista ja vähän restauroituakin musiikkia

Englantilaiset latelivat jo vuonna 1215 *Magna Cartan* myötä kuninkaallisilleen käyttäytymissäännöt ja asettivat heidät näin paikoilleen kansakunnan mallinukeiksi. Runsaat neljäsataa vuotta myöhemmin Kaarle I yritti keplotella itseään irti tästä painiotteesta sillä seurauksella, että ainakin osa kansalaisista totesi vuonna 1649: ”Nyt täytyy kuninkaallisista päästä irrottamalla perinteikkäästi ruumis kuninkaallisesta päästä.”

Seurasi ankea kymmenvuotiskausi, jonka seurauksena englantilaisten käsitys tasavallasta vääristyi ikuisiksi ajoiksi. Oliver Cromwellin ankaran hallinnon aikana teatterit suljettiin, oluttupia vähennettiin, ja kukkotappelit sekä katusoitto olivat kiellettyjä.

Julkinen musiikkielämä oli ollut vaikeuksissa jo 1640-luvun alusta lähtien. Puritaaninen alahuone oli uskonnollisten periaatteittensa mukaan kieltänyt kaiken musiikin kirkoissa. Jotkut fanaatikot jopa ehättivät tuhoamaan katedraalien nuottikirjoja ja soittimia. Tosin on muistettava, että Cromwell itse oli musiikinystävä, joka mielikseen kuunteli jopa Richard Deeringin (noin 1580–1630), vanhemman polven katolisen kirkkomuusikon motetteja.

Musiikki soi sen sijaan kodeissa. Tasavallan aika oli musiikkijulkaisujen kulta-aikaa. Cromwellin tyttären häissä tanssittiin kertoman mukaan yötä myöten, ja varmaankin noudatellen John Playfordin (1623–1686) myyntimenestyksen, tanssikäsikirjan *English Dancing Master* ohjeita. Playford julkaisi myös musisoinnin oppaita kuten *Music's Recreation on the Lyra viol* ja *Brief Introduction to the Skill of Music*. Henry

Lawes (noin 1596–1662) julkaisi laulukokoelmansa *Ayres and Dialogues* ja Christopher Simpson (1602/1606–1669) kuuluisan gambakoulunsa *The Division-Viol*. Ahkerasta kotimuisoinnista kielivät myös lukuisat ajalta säilyneet yksityiskäyttöön kerätyt cembalosävellyskokoelmat. Elisabetin ja Jaakon ”Kultaisen ajan” madrigaaliperinteen sijalle astui kodikkaampi kaanonlaulu.

Yhteiskunnalliset muutokset eivät olleet katkaisseet perienglantilaisista naamionäytelmäperinnettä. Tässä herrasväen huvissa yleisön ja esittäjien raja oli häilyvä, musiikki usein sekalaisista aineksista koottu – ja lopuksi oli aina tunti tanssia!

Edellä kuvatun pohjalta tuntuukin äkkiä erikoiselta se, että tasavalta tuotti myös ensimmäisen englantilaisen oopperan. Sen juuret olivat tukevasti naamionäytelmissä, vaikka niissä olikin yleensä puhetta saman verran kuin musiikkia. *The Siege of Rhodes* oli viiden säveltäjän, muun muassa Henry Lawesin ja nuoren Matthew Locken (noin 1621–1677), yhteisponnistus. Libretosta vastasi Sir William Davenant, niin Kaarle I:n kuin Cromwellinkin hovirunoilija, ja kertoman mukaan Shakespearen avioton poika. Mitä ilmeisimmin tasavallan aivopoliisien mielestä näiden herrojen tuottama näyttämöteos oli omiaan kansakunnan moraalialia kasvattamaan. Sen lisäksi, että yleisö joutui kuuntelemaan koko illan oopperalaulua, mukaan oli ujutettu vielä moraalisia opetuksia. Ajatus, joka olisi herättänyt hilpeyttä oopperan kotimaissa Ranskassa ja Italiassa.

Cromwellin pojan hallittua kaksi vuotta oltiinkin valmiita palaamaan päiväjärjestykseen. Kansalaiset kaipasivat kuninkaallisiaan takaisin kansallisen saippuaopperansa päähenkilöiksi. Niinpä vuonna 1660 kruununperillinen sijoitettiin takaisin paikoilleen ja ”kuninkaanmurhaajat” teloitettiin.

Seurannut niin kutsutun restauraation aika olikin sitten henkisen vapautumisen ja tieteellisen edistyksen kulta-aikaa. Kun runsaat kymmenen vuotta oli hissuteltu enemmän tai vähemmän siivosti kotioloissa, tukahdutettu vapaudenkaipuu purkautui voimallisesti. Olutkapakat täyttyivät iloisista seuramiehistä. Teattereiden ovien lisäksi aukesivat myös tanssityttöjen miehustat. Restauraatian ajan näytelmäkirjaili-

joiden sukkeluudet aiheuttivat – ja aiheuttavatpa edelleenkin – levottomuutta puritaanisissa elimissä.

Kaarle II:n vaikutuksesta Englannin musiikkielämä muuttui kovin ulkomaalaisvaikutteiseksi. Hänen makutottumuksensa olivat pitkällisen Ranskan vierailun läpitunkemat. Hovimuusikkonsa hän hankki Keski-Euroopan ylijäämävarastoista. Kirkkomusiikissa turvattiin valankumousta edeltäneisiin mestareihin. Matthew Locken (noin 1621–1677) ja John Blown (1649–1708) ansiosta ooppera kuitenkin jatkoi kukoistustaan, ja mikä ehkä tärkeintä, muuan John Banister (1630–1679), kuninkaan eläkkeellä oleva soittoniekka pyöräytti julkisen konserttitoiminnan käyntiin.

Restaurationin ajasta on mahdotonta kertoa siteeraamatta Samuel Pepysin (1633–1703) päiväkirjaa. Elämäntyönsä Pepys teki meriministeriön virkamiehenä, mutta ehdottomasti merkittävin hänen aikaansaannoksistaan oli itse kehitetyllä pikakirjoituksella pidetty päiväkirja. Muistiinpanot kattavat vuodet 1660–1669, ja merkintöjä on joka ikiseltä päivältä. Päiväkirja antaa elävän kuvan muun muassa ajan suurista tapahtumista, restauraatiosta, Lontoon ruttovuodesta ja suuresta tulipalosta. Pepys selvästi teki – väliin estottomiakin – muistiinpanojaan vain omaksi huvikseen. Sen vuoksi hän marssittaakin joukon aikalaisiaan arkipäivän pikku yksityiskohtien myötä elävinä eteemme.

Pepys keinahtelee virkansa vuoksi laivassa Thamesilla lähes koko huhtikuun 1660. Maissa käydään armeijan, Lontoon kaupunginhallituksen ja tynkärparlamentin välisiä poliittisia neuvotteluja kuningasvallan palauttamisesta. Muistiinpanot huhtikuun 23. päivältä kertovat merilordin, virkamiehen ja palvelijan vapaa-ajanviettotavoista ja taidoistakin: Kannella pelatun keilapelin jälkeen

W. Howe ja minä menimme alas suureen hyttiin soittamaan kahdella diskanttigamballa. Kun herramme [Edward Mountagu, myöh. Sandwichin jaarli] kuuli tätä, hän illallisen jälkeen kutsui meidät seuraansa ja soitimme Lockin [Matthew Locke] sarjan kahdelle diskantille ja bassolle. Sen jälkeen hän innostui laulamaan tynkärparlamentista kertovaa pilkkalaulua, joka huvitti häntä itseään kovasti. Sävelenä oli *The Blacksmith* (Seppä).

Tasavallan ajan pysyvintä perintöä edustanee Izaak Waltonin 1653 julkaisema *The Compleat Angler*, (suom. *Oivallinen onkimies*). Teos heijastelee sympaattisesti syntyaikansa ihanteita, pienten elämän ilojen suuruutta. Se on säilyttänyt tuoreutensa näihin päiviin saakka johdattelemalla lukijansa niin luonnossa kuin hengessäkin puhtaitten vesien ääreen. Musiikkikin kuuluu onnelliseen pikku elämään: ”Musiikki, puhuja ihmeellinen, sanaton sanoma täydellinen.” Kirjansa Walton lopettaa yksinkertaiseen opetukseen – vai onkohan kyseessä selviytymisohje vuosisadan myrskyissä ja yhteiskunnan labyrinteissa liikkujalle: ”Opettele olemaan rauhallinen.”

Cembalon kieli II: Shakespearen ajan englantilainen cembalomusiikki

Pietari: Musikantit; hyvät musikantit! [- -] Vastatkaa minulle kuin miehet:

”Kun mieltä jäytää kärsimys

ja rintaa murhe ahdistaa,

niin soiton hopeahelkähdys” –

Miksi ”hopeahelkähdys”? Miksi ”soiton hopeahelkähdys”? Mitä sanotte, Simo Suolikieli?

1. soittaja: He, siksi, että hopealla on heleä sointi.

Pietari: Aika somasti! – Entäs te, Ville Viulu?

2. soittaja. Minä sanon ”hopeahelkähdys” siksi, että hopea saa soiton helähtämään.

Pietari: Somasti sekin! – Entä te, Jaakko Kaiku?

3. soittaja: Enpä totisesti tiedä mitä sanoisin.

Pietari: Ah, suokaa anteeksi: tehän olettekin laulaja. Minä vastaan puolestanne. ”Soiton hopeahelkähdys” sanotaan siksi, että soittajat eivät saa kultaa soitostaan.

— William Shakespeare: *Romeo ja Julia*, IV näytös, kohtaus 5
(suom. Yrjö Jylhä).

Romeon ja Julian tragedian kontrapunktina virtaa heti ensi kohtauksesta lähtien loputon sanaleikkien vuo. Ikuisten myyttien, kielletyn rakkauden ja kuoleman draama avautuu virtuoosisen, katukielisen sanailotulituksen säestämänä. Ja kun näytelmän lopullinen ratkaisu on tapahtunut, turhaan kokoontunut hääväki poistuu

järkyttyneenä Julia-morsiamen kuolemasta muusikoiden ammattisastoon nojautuvan komparyöpyyn saattelemana. Äskeinen katkelma oli vain osa tuosta hilpeästä hetulanheitosta, joka sisältää myös aina ajankohtaisen laulajavitsin. Yrjö Jylhän taidokkaasta suomennoksesta välittyy sanailun paljon kertova keveys: William Shakespearen (1564–1616) yleisö, Elisabet I:n ja Jaakko I:n ajan englantilainen rahvas ja aatelisto olivat musiikillisesti sivistyneitä.

Musiikki kuului päivään jokaiseen, oli itsestään selvä osa elämää, ja mitä sivistyneempi (tai siis ylhäisempi) kansalainen, sitä ammattimaisemmat olivat hänen muusikontaitonsa. Nuori, menevä mies, joka ei pystynyt osallistumaan moniääniseen yhtyelauluun *prima vista*, joutui oitis naurunalaiseksi. Parturin tuoliin odottelevalle oli nihkeiden, koirankorvaisten viimevuotisten kuvalehtien sijaan varattu luuttu näpelöitäväksi. Laulu kaikui kaduillakin taukoamatta – suureksi osaksi senkin vuoksi, ettei kenenkään mieleen olisi tullut käyttää vettä edes peseytymiseen juomisesta puhumattakaan, eikä teetäkään ollut vielä keksitty.

Mikäli lontoolainen kadunmies ei hoilannut arveluttavia perinnerenkutuksia, hän mitä todennäköisimmin hyräili jotain John Dowlandin (1563–1626) tarttuvaa melodiaa. Luuttuvirtuoosi Dowland, eräs kaikkien aikojen suosituimmista eurooppalaisista säveltäjistä, syntyi Dublinissa, toimi nuorukaisena Pariisissa viisi vuotta, suoritti sitten *Bachelor of Music* -tutkinnon Oxfordissa ja Cambridgessä, vieraili Braunschweigin, Hessenin, Nürnbergin, Venetsian, Firenzen ja Tanskan hoveissa – viimeksi mainitussa hän viihtyi kaikkiaan kahdeksan vuotta. Dowlandin teoksia julkaistiin ”kahdeksassa suurimmassa merentakaisessa kaupungissa”, ja siis muutkin kuin lontolaiset kadunmiehet laulelivat tai viheltelivät hänen tuttuja sävelmiään. Kaikesta tästä huolimatta hän koki itsensä syrjityksi Englannissa, ja tähän saattoi olla tottakin, Dowland kun vaihtoi uskontoa kuin paitaa, ja oli tietysti aina väärällä puolella. Vuonna 1612, 49-vuotiaana, hän vihdoinkin pääsi luutunsoittajaksi Lontoon hovikapelliin.

”Flow my Teares” eli *Lachrymæ* eli Kyynelet oli (ja on) Dowlandin lauluista suosituin. Sen lohduton, musta murhe ei voi olla edelleenkaan

koskettamatta ketään. Tästä euroviisusta noin vuodelta 1600 on tehty sovituksia ympäri Eurooppaa.

Yksi lukuisista 1500- ja 1600-lukujen taitteen englantilaisen musiikin ratkaisemattomista arvoituksista on muotisoittimen, virginaalin nimen alkujuuri. Nykyisen käytännön mukaan virginaaliksi kutsutaan nelikulmaisen laatikon muotoista cembaloa, mutta Elisabetin Englannissa sana tarkoitti minkä muotoista peliä hyvänsä. Olipa pohjana sitten latinan sana *virga*, sauva, tai *virgo*, neitsyt, tai mahdollisesti jotain muuta, soitin oli joka tapauksessa täten juuri sopiva neitsytkuningattaren, *the Virgin Queen*, valtakuntaan ja erityisesti hänen nuorille naispuolisille alamaisilleen. Valtakuntansa ohella kuningatar hallitsi myös nimikkosoittimensa salat, ja olipa muuten hänen tanssitaitonsakin erityisen ihmetyksen aihe.

Virginaalin kovin naisellisista painotuksista huolimatta vankka herrain joukko oli vastuussa niin englantilaisen musiikin kuin cembalokirjallisuudenkin keskeisen monumentin luomisesta, teosten, joita ilman emme olisi sitä, mitä olemme. Vaikka William Byrd (noin 1540–1623), John Bull (1562/63–1628), Orlando Gibbons (1583–1625), Giles Farnaby (noin 1563–1640), Peter Philips (noin 1560–1628) ja Thomas Tomkins (1572–1656), nimekkäimmät mainitakseni, sävelsivät niin maallista kuin taivaallistakin musiikkia laululle ja muille soittimille vähintään yhtä paljon kuin cembalolle, musiikin historia tuntee nämä herrat nimenomaan virginalistien nimellä.

Heistä ensimmäinen, William Byrd, eurooppalaiseen renessanssipolyfoniaan perustuvan kuorotaiteen mestari, virginalistien tyylin luoja ja kokonaisen muusikkosukupolven oppi-isä, pysyi vainoamisenkin uhalla itsepintaisena katolilaisena hamaan loppuun asti. Ilmeisen vaikeasta luonteestaan huolimatta – enimmät tiedot Byrdistä ovat nimitäin omaisuusasioita koskevista oikeudenkäyntipöytäkirjoista – hänellä oli runsaasti vaikutusvaltaisia ystäviä. Mitä ilmeisimmin Byrd nautti myös kuningattaren suosiota, sillä hän vapautui aina syytteistä, jotka koskivat niskurointia ja anglikaanisista kirkonmenoista kieltäytymistä. Hänen musiikkinsa juhlisti usein hovin virallisia tilaisuuksia, ja saipa hän yhdessä opettajansa Thomas Tallisin kanssa kruunulta yksinoikeuden painaa nuotteja ja nuottipaperia.

Virginalistit tapasivat säveltää lemmenlauluvariaatioiden ohella myös kunnianosoituksia kuolleille merkkihenkilöille. Kertoneeko tämä sitten Romeon ja Julian tai *Lachrymæen* heijastamien rakkauden ja kuoleman teemojen kokonaisvaltaisesta vaikutuksesta elämään, mene tiedä.

Myös William Shakespearellä on tarjottavanaan hyvin henkilökohtainen näkökulma virginalistien maailmaan. Sonetissaan 128 runoilija katselee cembalon ääressä istuvaa rakastettuaan ja haaveilee vaihtavansa paikkaa soittimen kanssa. Tässäkin vilahtaa muunnelma rakkauden ja kuoleman teemasta – ”kuollut puu elävän huulia on onnekaampi”. Käännös on Aale Tynnin:

Niin usein, sinä soittoni, kun soitat
ja helläin sormiesi alla liikkuu
autuas puu ja kielten sopusoinnun
kun hallitset ja korvan hämmennät,

kadehdin koskettimen hypähdystä,
hentoa kämmentä se suutelee,
kun huuleni, tuon sadon korjuumiehet,
puun julkeutta punastelevat.

Ne siitä hyväilystä vaihtaisivat
osaa ja arpaa palikoiden kanssa,
kun käsi niillä liukuu: kuollut puu
elävän huulia on onnekaampi.

Pitäkööt sormesi nuo palikat,
minulle huulesi jos ojennat.

Englannin kulta-aika, kuninkaallisen laivaston Espanjan voittamattomasta Armadasta saaman voiton aloittama *Golden Age* siunasi siis meitä muutaman suomalaistakin arkea autuuttavan ilmiön, perunan, tupakoinnin ja vesiklosetin, ohella hieman juhlavammilla eurooppalaisen kulttuuriperinnön aarteilla, Shakespearen teoksilla ja virginalistien musiikilla. Nämä herkut eivät ole rivikansalaiselle aivan jokapäiväistä

leipää, vaikka muutama Williamin lentävä lause on suomalaiseenkin tajuntaan sentään tunkeutunut. Mutta kielemme ja siis mielemmekin vilisee edelleen renessanssin aikaisia kielikuvia, kuten: kivi- kasvi- ja eläinkunta, leijona, eläinten kuningas, seitsemäs taivas, sfäärien harmonia, sappeni kiehuu, elämän liekki, jalopuu, terve sielu terveessä ruumiissa ja *diamonds are a girl's best friend*, muutaman ensinnä mieleen tulevan mainitakseni.

Uskonnosta oli Elisabetin isäpapan Henrik VIII:n käsissä tullut politiikan ja niin sanottujen perheneuvottelujen väline. Englannissa siis vallitsi hengellisten valtasuhteiden arvaamattomuuden vuoksi ainakin näennäisesti vapaamielinen ilmapiiri, vaikka maailmankuva olikin tiukasti jumalakeskeinen. Selkeä maailmanjärjestys, jossa oli paikka kaikille ja kaikki paikallaan yhdessä uskonnollisen sekasorron ja siis epäilyn luoman jonkinmoisen henkisen liikkumavaran sekä suurten löytöretkien mukanaan tuoman inhimillisen voiman tunteen kanssa, kypsytti maaperän suuren kirjallisuuden ja musiikin synnylle otolliseksi.

Maailman asiat olivat siis somasti järjestyksessä alhaisimmasta korkeimpaan. Alinna järjestelmässä olivat elottomat oliot, alkuaineet, nesteet, metallit – nekin arvotettuina. Vesi oli maata, rubiini topaasia, kulta vaskea jalompaa. Elottomista korkeimpana tuli oli askelma elollisuuteen. Elolliset oliot asettuivat sitten kauniiseen jonoon lisäominaisuuksiensa, aistien, liikuntakyvyn ja ymmärryksen mukaan. Ensinnä eliöt, joilla ei ole tuntoaistia, siis kasvit, sitten ne, joilla on tuntoaisti, mutta eivät kuule eivätkä liiku, kuten simpukat, sitten ne, jotka liikkuvat, mutta eivät kuule, esimerkiksi muurahaiset, jne. Näin siirryttiin korkeampien eläinten kautta ihmiseen, jolla kaikkien alempien olentojen ominaisuuksien lisäksi on ymmärrys. Ja lopulta elottoman luokan vastapainoksi tarvittiin myös kokonaan henkinen luokka, jossa ihmisen sielu oli alimpana, eriasteiset enkelit seuraavana ja Jumala itse ylimpänä.

No, vaikuttaako tämä nyt sitten niin vanhanaikaiselta ja alkeelliselta? Taitaa olla niin, etteivät mielikuvamme ole juurikaan muuttuneet – ihminen on luokitteleva olento, ja tämä jo kaukaa vanhalta ajalta juurensa juontava jaottelu perustuu inhimilliseen, käsinkosketeltavan selkeään ympäristön kokemiseen.

Toinen renessanssi-ihmisen maailmankuvan taso oli edellä hahmottelemani ketjun jäsenten ja niiden muodostamien järjestelmien vastavuus. Aurinko, keskus, lämmön ja elämän synnyttäjä makrokosmoksessa vastasi mikrokosmoksen eli ihmisen sydäntä. Tai samoin kuin planeetat kiersivät aurinkoa, kiertyi yhteiskunta hallitsijan ympärillä. Veri virtasi ihmisruumin suonissa ja onteloissa kuten vesi joissa ja järvisä maan päällä.

Ja vihdoin kolmas, suurenmoisin näky universumin järjestyksestä, jo kreikkalaisten luoma käsitys maailman liikkeistä ja suhteista musiikkina, sfäärien, siis taivaan kehien harmonian säestämänä kosmisena tanssina. Isidorus Sevillalainen, eräs keskiajan sivistyksen perustan laskijoista kirjoitti 600-luvulla: ”Ilman musiikkia ei ole mitään; sillä itse maailmankaikkeus on eräänlaisen äänten harmonian kehystämä ja itse taivas pyörii tuon harmonian sävelten mukaan. ”

William Byrdin Fantasian kautta voi kokea jotakin tästä suuresta harmoniasta. Fitzwilliamin virginaalikirjassa, ajan merkittävimmissä ja laajimmassa cembalomusiikin kokoelmassa säilynyt teos on suurenmoinen synteesi Byrdin koko musiikillisesta maailmasta. Kaiken olevaisen siemenestä, C-duuriasteikosta kehkeytyvä sävelten organismi on kuin suuri kuvakudos, johon kietoutuneina esittäytyvät niin perinteisen imitoiva vokaalipolyfonia kuin homofoninen madrigaali, idiomaattinen klaveerityyli ja *consort*-musiikki, *continuo*n varassa konsertoiva virtuoosinen sooloinstrumentalismi ja venetsialainen monikuoroisuus. Byrdin fantasiassa renessanssin maailman henki, universumin kosminen tanssi muutamaan katoavaan minuuttiin nivottuna.

Kaiken olevaisen ketju muodosti myös ravintoketjun: Saavuttaakseen sielun tasapainon täytyi ihmisen ruumiinnesteiden olla tasapainossa. Mitenkä Macbeth sanoikaan: ”Hyvä ruoansulatus riippuu hyvästä ruokahalusta ja hyvä terveys molemmista. ” Parasta ruokaa tämän jumalallisen järjestyksen mukaan oli siis liha. Luonto saattoi olla puhtaampi ja biodynaamisempi kuin nykyään, mutta kasvikset olivat, kuten Pohjanmaalla sanotaan ”itikootten ruokaa” – ja jos niitä syötäväksi tarjottiin, ne tarjottiin lihan ja sokerin sekä munien kanssa moneen kertaan keitettynä ja paistettuna, kuten *The Good Hous-Wives Treasurie* (1588) eli *Hyvän Emännän Aarraitta* lihapiiraan reseptissään kertoo.

Sielun tasapainon tavoittelun seurauksena Elisabetin pyylevät alamaiset tarvitsivat jatkuvasti kuppausta ja ulostuslääkkeitä. Yleisen kansantaudin, C-vitamiinin puutteesta johtuvan keripukin parannukseksi tai muuten vain lääkkeeksi vatsaa nipistellessä otettiin varmaankin Gogolin entisaikain talonpoikien tapaan hieman lisää munuaispiirasta.

Paitsi maailmankuvan, kulttuuriarasteiston ja englantilaisen keittiön perijöitä olemme myös virginalistien musiikillisia jälkeläisiä. Lievästi eristäytyneestä asemastaan johtuen saarivaltakunnan asukkaat olivat jo vanhalla ajalla kehittäneet omintakeisen terssilauluperinteen muun Euroopan kamppaillessa yksiaänisen tai rinnakkaiskvintteihin perustuvan musiikin viritysongelmien kanssa. Myöhäisrenessanssin Englanti oli tämän seurauksena ensimmäisenä modernin – siis barokin ajan – duuri-mollitonalityetin kynnyksellä. Toinen barokkimusiikin piirre, kuvailevuus, nosti myös jo päätään, joko alkimuodossaan jäljittelynä tai kehittyneempänä näkymien maalailuna, kuten vaikkapa John Bullin teoksessa *The King's Hunt*, Kuninkaan metsästys. Se on muunnelmamuotoinen, värikäs kuvaus kuninkaallisesta seurueesta, joka matkaa metsälle ylväänä fanfaarien soidessa, koirien juostessa hevosten jaloissa ja metsästyshaukkojen kaarrellessa taivaalla. Ajo kiihtyy, torvet kajahtelevat saaliin ja saalistajien syöksyessä peltojen ja niittyjen yli tai pujahdellessa puiden ja pensaiden lomitse.

Henry Purcell ja hänen maailmansa

Moniko tuntee George Bernard Shawn musiikkikriitikkona? Nimellä *Corno di Bassetto* hän kuitenkin ruoti Englannin musiikkielämää pitkään omalla värikkäällä tavallaan. Helmikuussa 1889 *The Star* -lehden päätoimittaja lähetti hänet Henry Purcellin (1659–1695) *Dido ja Æneas* -oopperan esitystä seuraamaan Lontoon hämäriin itäisiin osiin. Shaw ensin vastusteli, mutta kuuluttuaan, että Purcellin ihana musiikki jäisi ainoastaan kilpailevan kriitikon armoille (”jonka epänormaalit lahjat kaikilla muilla aloilla ovat sokaisseet hänet niin, ettei hän kykene näkemään täydellistä ymmärtämättömyyttään musiikin suhteen”) varustautui pistoolilla ja lähti urheasti kohti tuntematonta. Annamme Shawn itsensä jatkaa:

Päästyäni konserttisaliin olin häikäistynyt orkesterin ulkonaisen olemuksen suhteen. Lähes jokaisessa toisen viulun pultissa istui viehättävä nuori nainen. West Endin orkestereiden vahva puoli ei ole yksilöllinen kauneus, joten ajattelin tällaisen muutoksen olevan huomattavan parannuksen, kunnes esitys alkoi. Soreat soittajattaret harhailivat tahdista toiseen suloisella päättämättömyydellä, jolla tosin oli oma viehätöksensä, mutta joka ei ollut tarkalleen Purcellin tarkoituksen mukaista.

Ja kun totean, että esitys alkoi, en tarkoita, että se alkoi täsmällisesti. Muusikot alkoivat valua sisään noin kymmentä yli kahdeksan, ja yleisö ryhtyi jo esittämään vastalauseitaan; orkesterin johtajan, hra F. A. W. Dockerin anteeksipyyntöt saivat kuitenkin tilanteen rauhoittumaan.

Jos esityksen laadussa olikin toivomisen varaa, Shaw totesi, että Purcellin musiikki ei ollut 200 vuoden kulutuksessa huonontunut.

Saman voimme vain todeta mekin: Ikää on tullut Shawn ajoista jo sata vuotta lisää tälle Englannin ja koko Euroopankin musiikin historiassa yksilölliselle mestarille, mutta hänen persoonallinen sävelkielensä on edelleen tuoretta ja joka suhteessa ainutlaatuista.

* * *

Toisen suuren englantilaisen mestarin, William Shakespearen (1564–1616) tapaan Henry Purcellin elämänsä kaaren pääpiirteet on harsittava kokoon vain muutaman hajanaisen dokumentin hatarasti kannattelemalla. Tosiasioiden selvittelyä ei suinkaan helpota perienglantilainen tapana olla välittämättä edes oman nimen oikeinkirjoituksesta. Muusikkosuku Purcellin jäseniä näemme erilaisissa dokumenteissa mainittavan myös nimillä Purcel, Purcill, Pursal, Pursall, Pursel, Pursill tai jopa Persill.

Thomas Purcell, tenorilaulaja ja säveltäjä, kuninkaan hovimuusikko mainitsee eräässä kirjeessään vuodelta 1679 poikansa Henryn, joka säveltää. Kuninkaallinen soitinmestari John Hingston (1612–1683), jonka apulaisena Purcell toimi pitkään, puolestaan testamenttaa vuonna 1683 viisi puntaa kummipojalleen ”Henry Pursallille”, Henry Purcell vanhemman pojalle. Tämä toinen isäehdokas oli mainitun Thomas Purcellin veli, joka toimi myös erinäisissä kuninkaallisissa viroissa, muun muassa Westminster Abbeyn kanttorina.

Joka tapauksessa – vaikka vanhemmista ei olekaan tietoa – *Orfeus Britannicus*, englantilaisen musiikin suurmestari Henry Purcell syntyi vuonna 1659 todennäköisesti Lontoossa ja kuoli Lontoon Westminsterissä 21.11.1695. Hänellä myös tiedetään olleen kolme veljeä: Edward, Daniel ja Joseph.

Poikasena Henry lauloi kuninkaallisen kappelin kuorossa ja oli jo silloin ilmeisen lahjakas muusikko. John Playford julkaisi vuonna 1667 Purcellin kolmiäänisen laulun, ”Sweet Tyranness”. Säveltäjämestari oli tuolloin siis seitsemän tai kahdeksan ikäinen. Niin tavattomalta kuin tämä saattaa tuntua, mahdotonta se ei silti ole, sillä kuoron poikia todella rohkaistiin säveltämään.

Edellä mainitun John Hingstonin apulaiseksi Henry pääsi vuonna 1673 tapahtuneen äänenmurroksen seurauksena. Työ oli palkatonta ja

sisälsi kuninkaan kosketin- ja puhallinsoittimien ylläpitoa ja huoltoa. Vuosina 1674–78 Purcell vastasi Westminster Abbeyn urkujen virityksestä. Vuonna 1677 hän astui Matthew Locken (noin 1621–1677) seuraajana kuninkaallisen säveltäjän virkaan, ja vuonna 1679 hänestä tuli John Blown (1649–1708) seuraaja Westminster Abbeyn urkurina. Nyt hänellä oli virka-asema, joka palkan lisäksi oikeutti rahaan asunnon vuokraamista varten.

* * *

Säännöllisten tulojen myötä elämä vakiintui, ja Purcell meni naimisiin. Kuningas Kaarle II:lle omistettu trionsonaattikokoelma *Sonnata's of III Parts* ilmestyi vuonna 1683. Hän myös ilmoitti, että kokoelman saattoi hankkia suoraan häneltä itseltään osoitteesta St Ann's Lane, Westminster. Saman vuoden joulukuussa vanha mestari Hingston kuoli, ja Purcell peri hänenkin virkansa. Huomattavaa on, että virkaan sisältyi myös urkujen valmistus. Jaakko II:n kruunajaisiin hän toimittikin musiikin ohella toiset urut.

Pari vuotta myöhemmin päivätystä laskusta ilmenee, että kuninkaallisen kappelin urkujen puhdistus ja korjaus, cembaloiden viritys sekä hänen palkkansa yhteensä olivat 81 puntaa.

Parin kolmen vastaavan arkisen dokumentin ohella Purcellin loppuelämän vaiheista ei juuri tiedetä mitään. Välillisesti nähdään hänen lisääntyvä aktiivisuutensa säveltäjänä, erityisesti teatterin piirissä. Viimeinen kirkollinen tilaisuus, jonka musiikista hän vastasi, oli kuningatar Marian hautajaiset vuonna 1694. Testamenttinsa hän laati kuolinpäivänään, jolloin hän on jo niin heikko, että kynä tuskin pysyi hänen kädessään. Hänet haudattiin Westminster Abbeyhin 26. marraskuuta 1695. Vaimo Francesin ohella häneltä jäi kaksi lasta: tytär Frances ja poika Edward.

* * *

Muutamaa laulua lukuun ottamatta Purcellin varhaisimmat säilyneet teokset ovat vuodelta 1680. On kuitenkin selvää, että Purcell oli vaka-

vasti ahkeroinut säveltaiteen parissa jo usean vuoden ajan, sellaista taitoa nämä mestarinnäytteet, muun muassa musiikki näytelmään *Theodosius* sekä erityisesti 12 fantasiaa gambayhtyeelle osoittavat.

Tuolloin siis vasta 21-vuotiaan kuninkaallisen viranhaltijan fantasiat ovat paitsi kunnioittava kumarrus Elisabet I:n aikaisten mestareiden suuntaan, myös uskomaton näyte omintakeisesta melodisesta ja harmonisesta keksinnästä sekä pettämättömästä kontrapunktisesta taidosta. Teokset henkivät virkatehtävien vastapainoksi etsittyä sisäänpäin kääntynyttä ja sisäistynyttä rauhaa. Jumalten ja yleisön suosikki on näissä pöytälaatikkoon jääneissä, muodoltaan pienissä mutta täydellisissä helmissä rakentanut ajatonta, ohjelmallisuudesta puhdasta, mysteerin kautta sielun herkimpiä kieliä koskettavaa musiikkia.

Purcellin sävellysteknisen mestaruuden tyypillisiä osoituksia ovat myös lukuisat kaanonit ja toistuvaan basso-ostinatoon pohjautuvat teokset. Hänen vaivattoman taidokkuutensa seurauksena kuulija ei aina edes havaitse tällaista sävellyksen ”mekaanista” elementtiä. Merkillinen taidonnäyte on gambayhtyeelle kirjoitettu *Fantasia Upon One Note*, ”yhden nuotin fantasia”, jossa yksi soittajista vetelee koko kappaleen ajan samaa säveltä. Purcell on asettanut itselleen mahdottomalta tuntuvan tehtävän, ja ratkaissut sen mestarillisesti etsimällä kaikki yhden äänen määrittelemät melodiset, rytmiset ja harmoniset mahdollisuudet.

Leikkisimmillään mestari käytti lahjakkuuttaan muutamassa uskalletussa kaanonissa, joiden näennäisesti viattomat sanat niitä ketjulauluna esitettäessä muodostavat suorasukaisen rivoja lauseita.

Purcell ilmaisi suosivansa italialaista tyyliä, mutta huolimatta ajan niin kutsuttujen asiantuntijoiden avoimesta vastenmielisyydestä muodikasta ranskalaista musiikkielämää kohtaan jotakin Kanaalin yli silti siirtyi hänenkin sävelkieleensä.

Monien pohjoiseurooppalaisten säveltäjämestareiden tapaisesta yleiseurooppalaisesta yhdistettyjen makujen musiikista ei Purcellin kohdalla voi kuitenkaan puhua. Ei kai vaan omintakeisen englantilaisen tyylin syntymiselle ole syynä saarivaltakunnan asukkaille jossakin määrin ominainen viileähkö välinpitämättömyys muita kieliä ja kulttuureita kohtaan? Musiikkikustantaja John Playfordin (1623–1686) julkaisujen otsikoihin viitaten voi vain todeta, että jos Allemandesta tulee

Almond, Bourréesta *Borry* ja Rondeausta *Round O*, eivät vastaavassa musiikissakaan mannereurooppalaiset sävyt varmaankaan säily aivan koskemattomina.

* * *

Restaurationin jälkeisessä Lontoossa viihteennälkäinen yleisö tunki teattereihin. Haluttiin näytelmiä, näytelmiä ja näytelmiä. Italialaista oopperaa yritettiin maahantuoda 1660-luvulla useita kertoja laihoihin tuloksin. Niinpä Purcellin näyttämömusiikki muodostuu *Dido ja Æneas*-pienoisopperaa (1688/1689) lukuun ottamatta näytelmiin sävelletyistä alku- ja välisoitoista, tansseista sekä lauluista.

Muutamit suurimuotoiset näyttämöproduktiot, joihin sisältyi sereonioita hallitsijain kunniaksi sekä perinteisiä illan päättäviä naamionäytelmiä, sentään soivat Purcellille mahdollisuuden laajamittaisempiin musiikillisiin muotoihin. Neljä tällaista teosta, *Dioclesian* (1690), *The Fairy Queen* (1692), *The Tempest* ja *The Indian Queen* (1695) perustuivat uudelleen lämmitettyihin vanhoihin näytelmiin. Sen sijaan *King Arthur*-puolioopperan (1691), kuten näitä tuntitolkulla kestäviä sanan, sävelen, tanssin ja ylöspanon ilotulitusnäytöksiä joskus nimitetään, kirjoitti John Dryden (1631–1700) erityisesti Purcell mielessään. Dryden totesi vuonna 1690 *Amphitryon*-näytelmänsä esipuheessa, että vihdoinkin Englannissa on sävelten mestari, joka on ”parhaiten ulkomaisten vertainen”.

Joskus aikalaiset arvostelivat tätä muodikasta taidemuotoa siitä, että musiikki vei huomion itse pääasiasta. Italialaisen oopperan kannattajat taas kiusaantuivat siitä, että laulettu tekstistä hypättiin varoittamatta normaaliin puheeseen. Tavanomaista oli myös se, että näytelmän päähenkilöt eivät laulaneet – musiikki siis todellakin rakentui varsinaisen tarinan ympärille. Tästä on kuitenkin puoliau-tomaattisesti mielenkiintoinen seuraus, joka lohduttaa nykyaikaista Purcellin ihailijaa, joka tuskin koskaan saa tilaisuutta nauttia näistä mammuttimaisista produktioista luonnossa: Tällaisen puolioopperan musiikki muodostaa varsinaisesta näytelmästä irrotettuna oman erikoislaatuisen taideteoksensa. Se ikään kuin kertoo tarinan negaationa,

esittämällä sen, mitä tarina ei ole, tai heijastelemalla tapahtumia ja tunnelmia kuin peilin kautta.

King Arthur oli suosittu teos aikanaan, ja se tuotti Theatre Royalille mukavasti tuloja 1690-luvulla. Jo varhaisimmat kriitikot ihastelivat nimenomaan musiikkia, ja etenkin pakkaskohtaus kylmänhenkiseen löi jo ensimmäiset katsojat hämmästyksellä. Suggestiivisen musiikin teho ei ole kolmessasadassa vuodessa hälventynyt hiukkaakaan.

Drydenin ja Purcellin ooppera tuottaa pettymyksen niille, jotka odottavat näkevänsä kuningatar Guineveren, Sir Lancelotin sekä muut Pyöreän pöydän ritarit seikkailuissaan. Kyseessä on päivänpolitiikalta pohjaa hakeva tarina kuningas Arthurin yrityksestä yhdistää Britannia, ja tarinan sankaritar on Emmeline, Cornwallin herttuan sokea tytär.

Muuten teoksessa juhlivatkin sitten vakiokalusto, jolla yleisö saatiin innostumaan: paimenet, erilaiset henget, Kupido, sekä restauraation ajan teatterin vapaamielistä ja elämänmakuista ilmapiiriä kuvaavat, yläruumiit paljaana laulavat seireenit, joiden houkutusien kohteeksi Arthur tietenkin joutuu. Runoilija Thomas Gray (1716–1771), nähtyään oopperan vuosia myöhemmin, totesi: ”Näytelmän lumous ei syntynyt koneiden avulla vaan oikean taian voimasta.”

Dido ja Æneas poikkeaa, kuten edellä todettiin, Purcellin muusta näyttämötuotannosta. Se on läpisävelletty runsaan tunnin mittainen pienisooppera, joka esitettiin ensi kerran Josias Priestin johtaman koulun oppilaiden, nuorten neitosten toimesta, ”by Young Gentlewomen”. Muutama miesrooli todistaa, että esitykseen osallistui muitakin kuin koulun oppilaita. Priest oli itse tanssinopettaja, joten hänellä oli mainio tilaisuus huolehtia esityksen liikunnasta. *Dido ja Æneas* on ulkonaisesti pienestä mittakaavastaan huolimatta suuri ooppera, joka laajan tunteiden kirjonsa kautta mittailee rohkeasti ja verevästi inhimillisyyden rajoja.

* * *

Jo Kaarle II:n hallitusajan alussa vakiintui tavaksi säveltää hallitsijoille ja heidän perheensä jäsenille kunnianosoitukseksi oodeja ja musiikillisia

tervehdyksiä, ”welcome songs”. Näiden teosten tekstit olivat yleensä toivottoman kömpelöitä ja punastuttavan mairaita hymistyksiä, joiden sävelittäminen Purcelliltä kuitenkin kävi helposti, ehkä liiankin helposti.

Sen sijaan pyhän Cecilian päiväksi kirjoitetut oodit antoivat erinomaisen tilaisuuden musiikilliseen maalailuun ja syvällisempään runokuvitukseen. Tarkoituksena kun oli ylistää juuri musiikkia, tekstit sisälsivät houkuttelevia ja inspiroivia kielikuvia. Innoittunein Purcellin oodeista lienee vuoden 1692 Cecilian päiväksi sävelletty *Hail! bright Cecilia* Nicholas Bradyn runoon. Yleensä säveltäjällä oli oodejaan varten käytössään vain piskuinen hoviyhdye, mutta tätä teosta varten hän sai mahdollisuuden hyödyntää suurta ja monipuolista koneistoa. Tuloksena syntyikin musiikin kaikki ulottuvuudet kattava runsaudensarvi, joka pursuaa värejä ja muotoja loputtomasti vaihdellen. Purcellin taito, mielikuvitus ja persoonallisuus puhkeavat täyteen loistoonsa tässä musiikkien musiikissa.

* * *

Kirkon musiikkielämä hyödynsi lähinnä tasavaltaa edeltäneen ajan mestareiden sävellyksiä. Purcell ryhtyi jo varhain kopioimaan itselleen Tallisin, Byrdin, Gibbonsin ja muiden Elisabetin aikaisten mestareiden teoksia. Uutta perinnettä loivat muun muassa Matthew Locke (noin 1621–1677) sekä John Blow (1649–1708), jotka toivat englantilaiseen kirkkomusiikkiin italialaisia ihanteita sekä jousisoittimet. Purcellin oman sakraalimusiikin juuret olivatkin lujasti vanhojen taitajien luomassa kasvualustassa, mutta ravintonsa se imi uusista tyyleistä.

Vaikka Purcell toimi urkurina 18 vuoden ajan, hänen urkumusiikistaan tuskin kannattaa puhua. Ylipäätään hän kirjoitti yllättävän vähän musiikkia anglikaanista jumalanpalvelusta varten. Purcellin varteenotettavimmat hengelliset teokset ovat *anthem*-nimellä tunnettuja englantilaisia motetin tai kantaatin vastikkeita. Ainoa tuntemamme messu on käsikirjoitusten määrästä päätellen tosin ollut erittäin suosittu teos kirkoissa ympäri valtakuntaa.

Purcellin cembalomusiikki on vain ohimenevän maininnan arvoinen lisuke säveltäjän lyhyen elämänsä aikana luomassa huomattavan laa-

jassa tuotannossa. Prinsessa Annalle omistettujen miniatyyrisarjojen ohella cembalokappaleet ovat pääasiassa vain harrastelijoille suunnattuja pikku soitelmia tai sovituksia suosikkisävelmistä.

* * *

Lähikuvia Purcellin maailmasta on säilönyt lukuisissa kirjoituksissaan muuan Roger North (1653–1734), juristi, virkamies ja innokas amatöörimuusikko. North tunsikin henkilökohtaisesti lähes kaikki aikansa merkittävät säveltaiteilijat. Hän muovaili esseetyyppisiä kirjoitelmiaan rakkaudella yhä uudelleen ja uudelleen saatuaan lisää tietoa tai uutta oivallusta aiheistaan. Aihevalikoima onkin loputon: Säveltämisestä yleensä, Improvisoinnin loisteliä taito, Kosketinsoitinten viritys, Musiikin ilmeet, Koristelun taito, Kuningas Kaarle II ja ranskalainen tyyli, Laulunopetuksesta, Jalo bassogamba jne.

Northin kirjoituksista saa oivan kuvan musiikkimuodin muutoksista, jota myös kehitykseksi kutsutaan. Hänen laajan esseensä *Notes of Comparison between the Elder and Later Musick and Somewhat Historicall of both* (Muistiinpanoja vanhemman ja uudemman musiikin vertailusta ja hieman niiden historiasta, 1726) kautta lukijalla on tilaisuus jakaa hänen harvinaisen laaja näkökulmansa, olihan hän syntynyt jo vuonna 1651.

”Muistiinpanoissaan” hän esittelee mm. Thomas Baltzarin, saksalaissyntyisen viuluniekkan, joka opiskeli Tunderin johdolla Lyypekissä ja siirtyi sitten Tukholmaan kuningatar Kristiinan hoviin. Hän muutti vuonna 1655 Englantiin, missä hänet muutamaa vuotta myöhemmin nimitettiin Kaarle II:n ranskalaistyylliseen hoviorkesteriin ensi viulunsoittajaksi.

Näin Roger North:

Eräs ruotsalainen Baltazar [sic!] tuli Englantiin hieman restauraation jälkeen ja esitti sellaista mestaruutta viulunsa kanssa, että kaikki herrasmiehet, noudattaen myös hovin esimerkkiä hullaantuivat ja viskasivat diskanttigambansa menemään. Baltazarin käsi oli nopea kuin mikä,

ja hän käytti kaksoisotteita runsaasti, mutta meikäläisiin verrattuna hänen soittotapansa oli hänen kotimaansa kaltainen, kova ja karkea.

Henkilökuvat eivät kaiken kaikkiaan ole Northin muisteloissa keskeisintä ainesta, mutta kuten edellä nähtiin, jokunen maukas tuokio niistä kuitenkin löytyy. Mitä Purcelliin tulee, henkilökuva hänestä on niin harvinaista herkkua, että Northin kiusallisen pikaista mainintaa kannattaa ilman muuta maistella. North kehuu veljensä Francisin, kuninkaallisen sinetin hoitajan taitoja gamban soittajana ja jatkaa:

Koska työt veivät suurimman osan hänen ajastaan, hän ei ehtinyt riittävästi opiskella ylä-äänien soittamista, vaan tyytyi soittamaan yhtyeessä bassostemmaa. Mutta vielä silloinkin, kun hän oli Sinetin hoitajana, hän pyysi jumalaista Purcellia luokseen ja ottamaan mukaansa italialaistyylliset sävellyksensä; ja niin hän cembalonsa ääressä, minä ja toinen viulisti soitimme teokset useammin kuin kerran, mistä Hra Purcell oli erityisen kiitollinen.

Siinä elävä kuva innostuneesta seurueesta sinetin hoitajan virkasuunnossa nykyisen Great Queen Streetin varrella: nuori säveltäjä kädet koskettimilla, ympärillä Francis gambansa kera, Roger-veli sekä mahdollisesti Nicola Matteis (noin 1650–vuoden 1713 jälkeen) viuluineen.

* * *

Purcell eli aikana, jolloin Englannista muodostui Euroopan henkinen keskus. Oliver Cromwellin puritaanisen hallinnon aikana teatterit olivat suljettuina, kukkotappelut ja katusoitto kiellettyjä. Viidentoista vuoden ajan englantilaiset olivat kärsineet eristäytyneisyydestä ja ankarasta itsekurista. Kuningasvallan palauttamisen aiheuttama liikkumavapaus johti latautuneen energian purkautumiseen.

Vaikea sanoa, johtuiko yhtäkkinen monen alan neron ilmaantuminen juuri kukkotappelujen vapautumisesta, mutta aikakausi tuotti joka tapauksessa kemian isän Robert Boylen (1627–1691), mikroskoopin kehittäjän Robert Hooken (1635–1703), nimikkokomeetastaan tunnetun

tähtitieteilijä Edmond Halley (1656–1742) sekä Christopher Wrenin (1632–1723), joka aluksi toimi geometrikkona ja astronomina. Hän kiinnostui vasta kolmikymmenvuotiaana arkkitehtuurista, mahdollisesti halusta kokea matemaattiset ajatuksensa näkyvinä muotoina. Kun Lontoo paloi maan tasalle vuonna 1666 ”kekseliäs tohtori Wren” sai vihdoin tilaisuuden antautua täysin arkkitehtuurille.

Merkittävin ajan tiedemiehistä oli kuitenkin Isaac Newton (1642–1727), jonka maine on kulkeutunut yli kaikkien rajojen. Hänen matemaattinen maailmanselityksensä on ollut täyttävä asiaa meidän päiviimme asti, ja hänen kehittämänsä differentiaalilaskenta jatkaa voittokulkuaan abiturienttien päällimmäisenä päänsärkynä edelleen.

Matematiikka, mittaaminen, havainnointi – ajan hengen näkyvin ilmaus lienee siis Wrenin arkkitehtuuri. Entä runous ja musiikki? Samoin kuin suuren runoelman, mestarillisen sävel- tai kuvataideteoksen synnyn, myös suuren tieteellisen keksinnön edellytyksenä lienee samankaltainen leikin elementin sisältävä taiteellinen intuitio yhdistyneenä tekniseen taitoon ja selkäytimestä nousevaan kokemukseen. Niin Newtonin *Principia Mathematica* kuin Wrenin Saint Paulin katedraali, Miltonin *Kadotettu paratiisi* tai vaikkapa Purcellin *Fairy Queen* ilmentävät koko universumin kattavassa, pursuilevassa ja mielikuvitukseksessa runsaudessaan restauraation ajan Englannin elämäniloista, henkisen vapauden leimaamaa ilmapiiriä. Maailmaa, jossa me nykyajan rationaaliset ihmiset voimme myös tuntea olevamme kotonamme.

Händel ja draaman ongelmat

Barokkisäveltäjien tapaan Georg Friedrich Händel (1685–1759) helposti loksauttaa arvokkaiden ja hurskaiden peruuukkimestareiden kastiin. Mielikuvaa ruokkivat niin yleisessä levityksessä olevat muotokuvat kuin vuosikymmeniä, ellei -satoja maailmaa kierrelleet legendat. Niissähän yleensä nostetaan jumalten joukkoon kuolinvuoteellaan riutuvia sokeita mestareita, jotka viime hetken tullen ja ukonilman riehuessa johtavat – aikakaudesta riippumatta – Toscaninin elkein taivaallista sinfoniaorkesteria. Tällaisessa kulttuurin kurassa kahlaten ja masokistista nautintoa hakien voi Händelin sekä muutamien muiden taiteilija-nerojen kohtaloon samastua lukemalla vaikkapa Stefan Zweigin ihmiskunnan tähtihetkestä ”kiehtovalla tavalla” kertovaa teosta.

Monet aikalaiset, silmästä silmään lihallisen Händelin tavanneet kynäniekat ovat onneksemme kuvailleet tunnettua ja arvostettua hahmoa elävästi. Charles Burney (1726–1814), kaiken nähnyt ja kokenut musiikkihistorioitsija, -arvostelija ja -matkaaja kertoo:

Hän oli kiivas, karkea sekä jyrkkä niin tavoiltaan kuin kielenkäytöltään, kuitenkin vailla ilkeyttä ja pahantahtoisuutta. Kärsimättömänä tai ankarimmissa vihanpuuskissa paljastuivat hänen pohjimmainen, omintakeinen luonteenlaatunsa sekä huumorintajunsa. Tilanteen hullunkurisuuksiin vain lisäsi hänen murteellinen englannin kielensä. Hänellä oli luontainen taipumus sutkauksiin ja sukkeluuksiin sekä erinomainen kyky kertoa tavanomaisista asioista epätavanomaisella tavalla. Tämä soi hänelle mahdollisuuden asettaa henkilöitä ja asioita mitä huvittavimpaan valoon. Händel oli yleensä synkkä ja hapan, mutta kun hän sitten todella hymyili, oli kuin aurinko olisi purskahtanut esiin mustan pilven takaa.

Vaikka Burney näkikin säveltäjän inhimillisen puolen, alkoi Händelin musiikin arviointi vääristyä jo tuolloin. Vuosien vieriesä hänestä tehtiin – erityisesti Englannissa – ainutlaatuinen, syvästi harras ja uskonnollinen suurkuoroteosten suurmies. Jo vuonna 1784 Westminster Abbeyssä luotiin mammuttikuoro- ja mastodonttiorkesteriperinne, joka säilyi turpeana ja elinvoimaisena pitkälti toistasataa vuotta. Kun Händel ei ollut ilmeisesti tehnyt tarpeeksi oratorioita ollakseen riittävän suuri sakraalikuorotaiteen titaani, käytettiin säveltäjän omaa metodia: kyhäiltiin lisää suurteoksia vanhoista, niin maallisista kuin hengellisistä teoksista kokoilemalla. Tästä ei olekaan pitkä matka viktoriaaniseen käsitykseen, jonka mukaan ”kaikki Händelin italialaiset laulut ovat pohjimmiltaan hengellisiä”.

Näin Händelistä, ”vanhasta mukavasta pakanasta”, julkisesta viihdyttäjästä, joka nautiskellen kuvaili niin hengen kuin lihankin iloja, rakennettiin monumentti, joka korkeuksistaan tuomarillisessa peruukissaan muistuttaa korkean moraalin ja säntillisen siveyden siunauksista.

* * *

1700-luvun alkuvuosina nuori Händel, onnellisen tietämättömänä häntä odottavasta ruunauksesta ja synnin kuonan kaapimisesta, vietti aikansa Rooman iloissa. Useimmiten hänet tapasi erään markiisi Ruspolin hovista. Rooma oli tietysti juuri oikea paikka tavata ajan suurimpia mestareita, mutta mikä parasta, markiisi Ruspolilla oli aivan erinomainen keittiö! Säilyneet ruokalaskut kertovat, että Händel, lievästi ilmaistuna herkkusuu, antautui täysin sydämin pöydän antimille. Näin innostavassa ympäristössä sävellystyökin sujui. Oopperoiden ohella hän kirjoitti oratorioita, motetteja ja yli 150 kantaattia, joukossa nuo ”pohjimmiltaan hengelliset” italiankieliset teokset.

Rooman kirkko ei suhtautunut suopeasti oopperaan, ja niinpä oopperatyö muunnettiin näppärästi oratorion vaatimaan muotoon: valittiin hengellinen teksti. Ruspolin palatsissa järjestettyä *La Resurrezione* -oratorion esitystä varten rakennettiin näyttämö, lavasteet ja esirippu. Orkesterissa soitti viitisenkymmentä henkeä ja sitä johti itse Arcangelo Corelli (1653–1713). Librettoa painettiin yleisöä varten 1500 kappaletta.

Oratorio *da capo* -aarioineen, resitatiiveineen, enkeleineen, lucifereineen ja helvetin portteineen oli täysin yhtenevä minkä tahansa mytologiaan ja allegoriaan perustuvan italialaisen oopperan kanssa. Paavi katsoikin asiakseen ojentaa markiisin seuruetta siitä, että Maria Magdalena oli oratorion ensiesityksessä esittänyt aivan oikea nainen. Toisessa esityksessä kirkollisissa elimissä levottomuutta herättänyt sopraano Margherita Durastanti korvattiin teologisesti ortodoksisemmalla kastroidulla herrasmiehellä.

Italia oli musiikin syntymäkoti, ja Händel ammensi ahaasti ympäröivästä sävelten merestä. Italiassa hän loi perustan tyyliin, joka säilyi muuttumattomana aivan loppuun asti. Käytännöllisintä perustaa edustavat *La Resurrezione*akin varhaisemmat *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ja *Acis, Galatea e Polifemo*, jotka myöhemmin muuntuivat englanninkielisiksi musiikkikuvaelmiksi. *Acis and Galatea* mainitaan ”naamionäytelmänä” Chandosin herttuan luettelossa 1720. Shakespearen, Ben Jonsonin ja Inigo Jonesin ajoista *masque* – mimiikan, sanailun, musiikin, tanssin ja suurellisen ylöspanon synteesi – oli menettänyt kaiken speaktaakkelimaisuutensa ja supistunut intiimiksi pienisoopeeraksi. *Acis ja Galatea* oli Händelin suosituimpia teoksia, sitä esitettiin noin 70 kertaa säveltäjän elinaikana. Mozart orkestroi sen uudelleen paroni van Swietenin konsertteja varten, Mendelssohn esitti sen vuonna 1828, ja jopa Meyerbeer suunnitteli näyttämöversiota vuonna 1857. *The Triumph of Time and Truth* puolestaan oli Händelin viimeinen ”uusi” kuoroteos. Jotakin todella uutta hän sävelsi vielä sokeutuneenakin sanellen ystäväilleen Smith nuoremmalle, mutta *The Triumph* on pääosiltaan vain käännös *Il trionfo*.

* * *

Händelin sävellystyötä luonnehtivat kolme seikkaa: improvisointi, lainailu ja nopeus. Ne ovat osittain erottamattomia ilmiöitä, toistensa edellytyksiä, eivätkä missään tapauksessa Händelin kaltaisen taitajan käsissä negatiivisia, teosten arvoa tai laatua alentavia piirteitä.

Händel kykeni työskentelemään uskomattomalla nopeudella. *Salomo* valmistui kolmessa viikossa toukokuussa 1748. Paria viikkoa myö-

hemmin hän aloitti *Susannan*, joka oli kuuden viikon kuluttua valmis. Parissa kuukaudessa Händelin päästä virtasi paperille tuntikaupalla musiikkia suurelle kokoonpanolle.

Molemmat teokset hän esitti uudelleen viimeisenä elinvuotenaan, mutta pahasti silvottuina. Kaikkien Händelin teosten kohdalla törmäykkin tähän ongelmaan: Minkä version mukaan pitäisi teosta lähestyä? Händel retusoi aina teoksiaan uusintaesityksiä varten. Jos laulajat olivat vaihtuneet, säveltäjä mieluummin kirjoitti kokonaan uutta musiikkia kuin sovitti entistä, eikä uutuuden kaupallinenkaan merkitys ollut vähäinen. Ilmoituksissa muistettiin aina mainita, että teos esitettiin ”with new Additions and Alterations”- uusin lisäyksin ja muutoksin. Voidaan kai hyvällä omallatunnolla luopua ajatuksesta ”lopullisesta” versiosta, sillä jokainen versio oli lopullinen juuri kulloistakin esitystä varten. Sekaannusta lisäsivät myöhempien aikojen musiikkitirehtöörin muotoilemalla mielensä mukaan niin teoksia itseään kuin soitinnusta ja sanojakin. Viktoriaaninen moraali myös poisti oratorioiden teksteistä (myös painetuista laitoksista) sellaisia sanoja kuin: ”bloody”, ”awful”, ”embrace” ja ”lover”.

* * *

Kuningas Salomo loistossaan. Suurta hallitsijaa ympäröi käsittämätön loisto, palatsin yltäkylläisyys, valtava hovi ja sadat vaimot. Kuningas avaa suunsa. Holvien akustiikkaan nousee täyteläinen lämmin – alttoääni... mitä perhanaa! Viisaudesta kuulu suurmies onkin eräänlainen naispappi. Mitä ihmettä Saaban kuningatar on näkevinään tuossa...

Suuri sankari Orlando, Raivoisa Roland toikkaroi puutarhassa rakkaussurujen ja mustasukkaisuuden runtelemana. Hän ei suinkaan puhaltele olifantistaan muhkeita ja sotaisia törähdyksiä, vaan laulaa hysteerisesti korkealla äänellään. Entä profeetta Daniel tai Persian kuningas Xerxes – sopraanoja! Missä onkaan suomalainen basso, joka mylvii shamaanimaisesti ja jököttää sitten sankarillisesti näyttämöllä, kunnes lavamiehet siirtävät hänet sivuun kulissivaihdoksen ajaksi!

Händelin teokset asettavat nykyaikaiset musiikki-instituutiot, suuri yleisö mukaan luettuna, lieviin vaikeuksiin omalaatuisten äänialava-

likoimiensa suhteen. Händelin omaan väkeen kuului isoja ja komeita miespuolisia sopraanoita ja alttoja vaikka kuinka paljon. He olivat suosittuja virtuooseja ja kunnioitettuja taiteilijoita, siis juuri oikeaa tähtiainesta.

Parin vuosisadan aikana sankarin ääniala on siis laskenut. Mozartin rosmot olivat bassoja ja sankarit tenoreita. Tamino tosin juuri ja juuri toimii vielä nykyaikanakin, ellei ohjaaja ole saanut päähänsä pukea pyylevää tenoriparkaa länkisääristä ja pömppömahasta piittaamatta prinsillisiin sukka housuihin. Ja androgyninen Cherubino on epäilemättä ikuinen täysosuma, mitä herkullisin ja herkin epävarman, kehkeytyvän seksuaalisuuden ajaton ruumiillistuma.

SAKSA



Sanoista säveliksi ja takaisin – kertomuksia kantaateista, niiden säveltäjistä ja vähän muustakin

Laulettua asiaa

Suurin osa kantaattien säveltäjistä ei tiennyt säveltävänsä kantaatteja – koko termiä kun keksittiin käyttää tässä yhteydessä vasta 1800-luvulla Bach-Gesellschaftin ryhtyessä julkaisemaan Bachin tuotantoa. Bach-elämäkertoja Philipp Spitta (1841–1894) sovelsi sanaa sitten myös vastaavanlaatuisiin teoksiin taannehtivasti, aina Schützin aikoihin saakka. Kantaateista oli käytetty nimitystä *Kirchenstück* tai *Kirchenmusik*, samoin lainahepenet *concerto* tai *motetto* olivat tavallisia. Nämä sivistyssanat viittasivat tavallisimmin kantaatin ensimmäiseen osaan, mutta tarkoittivat samalla koko teosta aarioineen ja resitatiiveineen. Samankaltainen *pars pro toto* -merkityshän on myös esimerkiksi orkesterisarjaa tarkoittavalla *uvertyyrillä*.

Termi *cantata* on tietenkin Italiasta alun perin kotoisin, kuten eurooppalainen kulttuuriomaisuus useimmiten, ja viittaa luonnollisesti laulamiseen. Alessandro Grandin (1590–1630 jälkeen) kokoelma *Cantade et arie* vuodelta 1620 (sekin uusintapainos) on ensimmäinen kerta, kun tämä nupullaan oleva taidemuoto kantaatin nimellä varustettuna putkahtaa esiin musiikillisesta kasvustosta. Muutaman vuoden sisällä yht’äkkiä kantaateiksi kutsutaan muodikkaasti lähes kaikkea laulumusiikkia, *Madrigali concertati*, *Arie musicali* tai *Cantate diverse*

-kokoelmiin sisältyviä sekalaisia laulutuotteita, *canzonettoja*, *lamentoja*, *cantata in stile recitativoja* tai *lettera amorosoja*.

Kantaatti kehkeytyy toisen vokaalimusiikin keskeisen muodon historian kuteista: Etenkin tehtäviensä mutta osittain muotojensakin kautta kantaatti takertuu esiäitiinsä tai vanhempaan sisarensa *motettiin* väliin löyhemmin, väliin täydellisen erottamattomasti. Kun kantaatin ja motetin rajanveto on usein käytännössä mahdotonta, nopea katsaus niiden yhteiseen esihistoriaan lienee paikallaan.

Motetti on juuri niitä keskeisiä musiikkitermejä, joista musiikin keskivertokuluttajalla on jonkinmoinen käsitys tai joista ainakin hetken kuvittelee tietävänsä jotakin. Mutta kun asiaa tarkemmin tuumii, selitykset tuntuvatkin luikertelevan vikkellästi tiehensä. Keskiajan hämäristä esiin tunkeutuva motetin yli 800-vuotinen historia onkin niin monipolvinen ja -muotoinen, että termin yksiselitteinen määrittely kaatuu kohta omaan mahdottomuuteensa. Sitä paitsi sävellysmuodon tarina vilisee *trooppeja*, *conductuksia*, *clausuloita*, *organumeja*, *isorytmiikkaa*, *duplumeja*, *triplumeja* ja jopa *quadruplumeja* sellaisella intensiteetillä, että heikkohermoisempaa alkaa jo huimata.

Motetille on joka tapauksessa aina ollut ominaista tavalla tai toisella sanan ja sävelen kiinteä yhteys. Samaa sanaperhettä on ranskan *mot* (= sana) ja *motet* tai rinnakkaismuoto *motel*, joka ei suinkaan ole mikään majatalo vaan pikku runoelma tai mietelause. Motetin juuret imivät kasvuvoimansa varhaisen keskiajan liturgiasta. Moniäänisyyden myötä kehkeytyi edelleenkin viehättävältä tuntuva ajatus rakentaa teos raamatunlauseesta ja sitä selittävästä kansankielisestä 'säestysäänestä'. Keskiajan lopulla oli kuitenkin päädytty tilanteeseen, jossa säveltäjät taidokkaasti yhdistivät hengelliseen sävelmään ja tekstiin toisen ja kolmannenkin äänen (ja tekstin), jotka olivat niin maallisia, että paavi Johannes XXII:n oli bullan voimalla hyökättävä tällaista porsastelua vastaan.

Renessanssiajan myötä motetti palasi kirkon huomaan. Eri äänten välinen Baabel sulautui jälleen yhdeksi ja hartaaksi latinaksi. Suuret mestarit kuten Guillaume de Machaut (noin 1300–1377) ja Josquin (noin 1450–1521) hoivasivat ja kasvattivat tuota kukoistavaa taiteenlajia. He myös saattoivat sen tielle, joka johti lopulliseen vapautumiseen

tenoriäänien vallasta. Kun sävellyksen kantavana pohjana oli tähän asti ollut valmis, muualta lainattu tenoriääni (tenorihan sananmukaisesti tarkoittaa kannattelijaa), niin 16. vuosisadan suurmies Orlando di Lasso (1532–1594) jo luotti useimmiten vain omaan innoitukseensa, mielikuvitukseensa ja melodiseen keksintäänsä.

Soivia tunteita

Varhaisemman historiansa aikana motetti sivusi ajan muita laulumusiikin muotoja, kuten vaikkapa balladia tai madrigaalia – välillä lähes täydelleen yhtenevästi. Samoin oli barokin ajan vokaalimusiikin muotojen – kantaatin, passion, hengellisen konserton – ja motetin historia yhteinen. Maallistuminenkin nosti jälleen vaarallisesti päätään. Ooppera sekä soitinmusiikin muodot tunkeutuivat kirkolliseen sävelkieleen, mutta onneksemme hedelmöittäen sen kykeneväksi luomaan kasvualustan suurimuotoisille, koko ihmisyyttä syleileville teoksille, ranskalaisille ”suurille moteteille” ja saksalaisille passioille tai oratorioille, joiden arkkitehtuurin rakennuspuina olivat tilan, muodon sekä värin moninaisuus ja kylläisyys. Venetsialaisen monikuoroisen motettitaiteen perilliset Schütz, Prætorius ja Scheidt vaalivat osuuttaan Saksassa 1600-luvun alkupuolella, mutta kolmikymmenvuotisen sodan melskeissä tämä taiteenlaji katosi lähes täydellisesti. Barokin maailmalle ominainen tunteiden kuvailu siirsi kirkollisen musiikin painopisteen efektiivisen kantaatin suuntaan. Kun motetin musiikillisen sanonnan perustana oli tekstin muoto, kantaatti rakentui tekstin sisällön varaan.

Tunteiden, kuvien ja kokemusten kontrapunkti on barokin päälimmäistä kerrostumaa. Seikka, joka erottaa barokkimusiikin vanhemmasta säveltaiteesta ja jonka muutamat laulunikkarit Firenzessä 1500-luvun lopulla ainakin omien sanojensa mukaan keksivät, on meille itsestään selvä: musiikki kuvailee. Mainitut sävelsepot, Giulio Caccini (noin 1550–1618) etunenässä, halusivat vapauttaa musiikin kontrapunktin kahleista ja tuottaa sävelin siivitettyä runoutta. Ja siitä on tähän tultu: Kun laulun sanat ovat murheelliset, on sävelkin suruista tehty. Kun todetaan, että humma juoksee, niin hölkötteleepä musii-

kin tahtikin leppoisasti mukana. Moldaun sävelet virtaavat ensin pikku purosina levitäkseen Prahan luona valtavaksi (vai pitäisikö sanoa Vltavaksi) vuoksi. Länsimaisesta sävelaarteistostamme esimerkkejä löytyy karkeimmasta jäljittelystä, tykinlaukauksista, giljotiinin terän putoamisista ja Öljymäelle kiipeämisistä maisemamaalausten, suurten kanjonien, kyöpelinvuorten ja planeettojen sekä tunnetilojen kuvailujen, lemmenkuolojen, kisällien kaipausten, aamutunnelmien, inhimillisen kärsimyksen, barokkityyliin suoritettuna sappikivileikkauksen, Golgatan ja Hiroshiman kautta mystisiin, hienovaraisiin sisäisen maailman heijastuksiin, niihin salaisiin tuntoihin, jota niin kutsuttu puhdas musiikki meissä herättelee.

Ovatko muusikotkin osa kulttuuria?

Günter Grassin teoksen *Kirjailijakokous* päähenkilöksi nousee hieman yllätyksellisesti säveltäjä Heinrich Schütz (1585–1672). Kirja kertoo muutaman saksalaisen runoniekkan kokoontumisesta vuonna 1647; todellisten henkilöiden kuvitteellisesta tapaamisesta kolmikymmenvuotisen sodan runtelemassa henkisessä ja fyysisessä maisemassa. Kirjailijat keskustelevat, lukevat kirjoituksiaan, väittelevät kielen, uskonnon, ruoan ja politiikankin finesseistä, ryyppäävät, tappelevat – ovat sanalla sanoen yhtä inhimillisiä, lihallisia, tekotaiteellisia ja omasta arvostaan arkoja kuin kuka tahansa. Schütz liittyy sattumalta joukkoon ja esiintyy toisen taiteenlajin, musiikin, ja erityisesti runoilijain tuotteita hyväkseen käyttävän vokaalimusiikin taitajana, hieman etäisenä salatun tiedon haltijana.

Kirjailijan, siis Grassin, näkökulma on ymmärrettävä. Kyseessä on ironisen kollegiaalinen kuvaus kirjailijain maailmasta ja toisen maailmansodan jälkeisestä henkisestä tilanteesta, sekä lopulta kyseenalainen kunnianosoitus Hans Werner Richterin vuonna 1947 kokoamalle kirjailijaryhmälle, ”Ryhmä 47:lle”. Muusikon kannalta katsottuna tilanne voisi luontevammin olla päinvastainen. Kantaravintolan tupakansavussa esityskäytännön autenttisuudesta, musiikkikoulutusjärjestelmästä, taiteellisista musiikin tohtoreista, työntö- ja vetojousista, yläkajetoista, verovähennyksistä, kontratenoreista, alkoholin hinnasta,

alkuperäissoittimista, apurahoista, cantilenasta, pullistelusta, terasidynamiikasta, Mannheimin ja Darmstadtin koulukunnista, fortepianoista, pianoforteista, Glenn Gouldista, Avanti!n rahoituksesta, kaupunginorkesterin ylikapellimestarin lyöntitekniikan ja tilipussin suhteesta, romantiikan tunteellisuudesta ja barokin tieteellisyydestä, romantiikan valheellisuudesta ja barokin tunteellisuudesta, sekä muista keskeisistä kvasitaiteellisista ongelmista väittelevien kollegojen keskele ilmestyksenomaisesti aineellistunut Paavo Haavikko, tai jopa Juha Siltanen vaikuttaisi oitis ylivoimaisen ylipappimaiselta, Sarastrolta Monostatoksien, helmeltä sikojen joukossa.

Mutta mutta, siis Schützistä piti puhuman. Günter Grass kertokoon:

[– –] nuori Schütz, josta hänen vanhempansa toivoivat lakimiestä, oli opiskellut sävellystä Venetsiassa kuulun Gabrielin johdolla, aluksi Kasselin maakreivin, sitten itse vaaliruhtinaan suosion turvin; olisi-pa hänestä voinut tulla tämän seuraajakin Markuksenkirjon kaksien urkujen urkurina, mutta paluu isänmaahan oli tuntunut hänestä tärkeämmältä. Vasta paljon myöhemmin, sodan jo käännyttyä murhaavaksi, Schütz oli taas lähtenyt Italiaan jatkaakseen opintojaan kuulun Monteverdin luona, minkä jälkeen hän oli mestarinsa veroisena palannut tuoden mukansa uusinta musiikkia ja nyt jo niin taitavana, että oli kyennyt sävelin ilmaisemaan niin ihmisten ilon kuin surkeudenkin: heidän pelokkaan hiljentymisensä ja heidän vihansa, heidän uupuneen valvomisensa ja heidän ahdistuneen unensa, heidän kuolonkaipuunsa ja jumalanpelkonsa, niin myös Jumalan kiitoksen ja ylistyksen.

Näin Schütz Grassinkin mukaan oppi barokin tavoille. *Symphoniarum Sacrarum* -kokoelmien kieli kertoo yhtä selvän sanoin tästä muutoksesta: säveltäjän ja samalla koko Euroopan kehityksen yli kahdenkymmenen vuoden kaari jännittyy teosten tukipisteiden varaan. Grass jatkakoon vielä:

[– –] Schütz vielä puuttui huolenaiheisiinsa. Hän sanoi joutuvansa Dresdenissä työskentelemään surkeissa oloissa. Toisaalta hän toivoi paluuta kotiseudulleen Weissenfeliin, toisaalta häntä halutti matkus-

taa Hampuriin ja edelleen Glückstadtiin, missä hän toivoi saavansa sanoman Tanskan hovilta, kutsun Kööpenhaminaan: oopperain, balettien, hilpeiden madrigaalien pariin . . . Lauremberg oli valanut häneen toivoa: kruununperijä suhtautui taiteisiin suopeasti. Ja Schützzillä olikin jo painettuna mukanaan toinen osa teoksesta *Symphoniae sacrae*, ja se oli omistettu ruhtinaalle. Sitten Schütz taas pani maata, ei kuitenkaan sulkenut silmiään.

Dresdenissä Schütz kuitenkin vaikutti kuolemaansa asti. Lukuisista anomuksista huolimatta hän pääsi eläkkeelle vasta vanhan vaaliruhtinaan kuoltua 1657. Nyt hän saattoi viipyä rakkaassa Weissenfelsissä, mutta oli kuitenkin velvollinen vierailemaan Dresdenin hovissa säännöllisesti. Vuonna 1670 Schütz vastaanotti tyytyväisyydellä Christoph Bernhardilta tilaamansa viisiäänisen sovituksen ”Palestrinan kontrapunktityyliin” psalmista 119, tekstistä, jonka hän oli valinnut hautajaisseremoniansa motoksi. Näiden sanojen saattelemana hänet haudattiin Dresdenin Frauenkircheen 1672. ”Sinun käskysi ovat minun ylistysvirteni.”

Uni sympaattisista säveltäjistä

Unessa usein avaan oven. Saman vieraan oven. Astun saliin, tuttuun ja tuntemattomaan. Olen kapakassa, ruskeansävyisessä keskieurooppalaisessa keskiolutkapakassa, jonka sisustus paljastaa kaavamaisuuteni ja mielikuvituksettomuuteni: näkymä on kuin Mainostelevisiion tuottamasta historiallisesta näytelmästä. Joka tapauksessa paikalla olevat ja ilakoivat henkilöt ovat sitäkin todellisempia – ja valloittavampia. Olen vuosien saatossa ja usein tavatessa oppinut tuntemaan monet heistä hyvin. Ystäviä? No, monilla heistä oli jo ennestäänkin ylen suuri seurapiiri, ystäviäkin... en tiedä. Salin keskivaiheilla seisoskelee vilkkaan mielihiteidenvaihdon ympäröimänä Johann Sebastian Bach, joka ei itse pahemmin osallistu keskusteluun. Kaikki tuntevat hänet, ja hän tuntee kaikki. Hieman matkaa taaempaan touhua vähintään yhtä vilkkaan seurueen keskipisteenä Telemann. Vaikka onkin mieltäkiinnittävässä väittelyssä muutaman hartaan amatöörin kera, häneltä saa sydämel-

lisen tervehdyksen henkeväen kokkapuheen saattelemana kuten aina. Kolmas ankarasti käsillään viittilöivä ryhmä on kerääntynyt istumaan Vivaldin ympärille. Vivaldi viipyy aina mielellään seurassa ja pursuaa sukkeluuksia ja muuta tärkeää asiaa, mutta ei änkytykseltään saa koskaan sanottua oikein mitään. Händel istuu nurkassa – kauniisti sanottuna ajatuksissaan. Scarlatti istuu häntä vastapäätä ja tekee mietteissään sormiharjoituksia pöydän pintaa vasten. Omastakaan mielestään hän ei oikein kuulu tähän rahvaanomaiseen ympäristöön.

Kas, onkos tuossa ollut aina oviaukko? Sivuhuoneesta, jota en ole aikaisemmin huomannut, kuuluu sisään kehoittavia huudahduksia. Pöydän ääressä istuu joukko miellyttävänäoloisia miehiä. Istahdan itsekin. Tilataan lisää paksua tummaa olutta, tarinat soljuvat helposti näiden herrojen huulilta. Ilta vierähtää joutuisasti, olen hyvällä, tyyneellä mielellä. Tunder tovereineen ovat omien sanojensa mukaan olleet täällä joka ilta, ovi on aina ollut auki. Pari kuukautta sitten joku urkuri oli käynyt kyselemässä jotakin sormijärjestyksistä ja poistunut pettyneenä, mutta muuten he yleensä ovat saaneet olla omissa rauhassaan...

* * *

Franz Tunderin (1614–1667) vaiheet kietoutuvat löyhästi Schütziin ja tiiviimmin Buxtehudeen. Gottorfin herttuatar Maria Elisabeth, jonka hovissa Tunder toimi urkurina, oli Schützin oppilas, ja niinpä Schützin piirin säveltäjät olivat hovin vakiovieraita. Entä Buxtehude? Hän puolestaan sai Tunderilta Lyypekin Mariankirkon viran hoitaakseen ja yhden tyttären vaimokseen, jotka seikat olivat kirkkomuusikon virantäytön kyseessä ollen erottamattomat.

Matthias Weckmann (noin 1616–1674) oli itse Schützin oppilas ja seurasi häntä muun muassa Dresdeniin ja Nykøbingiin, Tanskaan. Tunder oli sulhaspoikana hänen häissään ja hänen poikansa Jacob oli muun muassa Leipzigin Tuomaskirkon kanttorina.

Myös Johann Schelle (1648–1701) oli Tuomaskanttori. Hänenkin musiikkiopintonsa tapahtuivat Schützin välittömässä vaikutuspiirissä, aluksi Dresdenissä kuoropoikana, sittemmin Wolfenbüttelissä, josta Schütz tosin oli virkavapaalla. Schellen tie kulki sitten Tuomaskoulun

oppilaasta kanttoriksi ja opettajaksi. Kunnalliset virkamiehet katsoivat tuohon aikaan asiakseen sotkeutua kirkonmenoihin: Schellellä oli kahnauksia pormestari Adlersheimin kanssa koskien jouluisten musiikkiesitysten kieliasua. Schellen ansioksi on kuitenkin luettava tässä yhteydessä tapahtunut muutos: latina korvattiin saksan kielellä vastoin pormestarin tahtoa, mutta raatimiesten (ja siis kanttorinkin) ajatusten mukaisesti.

Edellisiä herroja kanttoreita eläväisempi ja kansainvälisempi hahmo on Johann Philipp Krieger (1649–1725). Kriegerin varhaisimmat opinnot tapahtuivat Nürnbergissä Johann Jakob Frobergerin (1616–1667) oppilaan Johann Drechselin ja ”kuuluisan Schützin” johdolla. Tämä jälkimmäinen kuuluisuus – yllätys, yllätys – oli muuan Gabriel Schütz, joka puolestaan ei ollut edes sukua suurelle Heinrichille.

Törmäämme Kriegeriin sittemmin Bayreuthissa, Venetsiassa, Roomassa, Wienissä, Frankfurtissa ja Hallessa. Hallen hovi siirtyi 1680 Weissenfeliin, ja siellä Krieger kapellimestarina vaikutti kuolemaansa saakka. Weissenfelsissä syntyi merkillinen dokumentti: Krieger keräsi yhteen tiedot kaikista vokaaliteoksista, joita hovissa oli esitetty hänen aikanaan. Hänen poikansa jatkoi tuota listaa vielä isän kuoleman jälkeen, joten hovin musiikkielämästä on siis säilynyt erinomaisen tarkka kuva. Sen lisäksi tämä luettelo kertoo Kriegerin hämmästyttävästä tuotteliaisuudesta. Kun Bach kirjoitti noin 325 kantaattia ja Buxtehude 400, Kriegerin teosluettelossa niitä on yli 2000 kappaletta. Kahdeksantoista oopperaa ja kamarimusiikki jää hieman tämän suorituksen varjoon. Kriegerin musiikillisesta perimästä kertoo mainitun luettelon muut säveltäjänimet. Hänellä oli selvästi oma linjansa: mukana ovat saksalaiset mestarit Erlebach, Kerll, Theile, italialaiset Carissimi, Legrenzi, Palestrina, mutta listasta puuttuvat Schütz, Buxtehude, Weckmann, di Lasso, Andrea ja Giovanni Gabrieli.

Maailmanmaineen salaisuus:
viisi konserttia vuodessa

Dietrich Buxtehude (1637–1707) useimmin muistetaan urkusävellyksistään ja rumista tyttäristään sekä siitä, ettei hänen naamaansa ole

ikuistettu mihinkään. Sitäpaitsi häntä usein pidetään vain eräänlaisena vähäpätöisenä Johann Sebastian Bachin esi-isänä. Muotokuvan vihdoin löydyttyä on samalla tämän värikkään, ja kuten mielellämme miellämme, pohjoismaisen muusikon taitelijaprofilikin selkiytynyt. Kantaatit, triosonaatit ja cembalosävellykset kertovat urkuteosten ohella merkillisen omaleimaisesta ja taitavasta keski- ja eteläeurooppalaisen musiikkiperinnön kehittäjästä.

Hampurissa 1707 ilmestynyt *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis* toteaa vasta manan majalle menneestä mestarista: ”hän piti kotimaanaan Tanskaa, ja sieltä hän tälle seudulle saapuikin; hän eli noin 70-vuotiaaksi.” Buxtehuden suku oli alun perin kotoisin Hampurin lounaispuolella sijaitsevasta Buxtehuden kaupungista, mutta esi-isät olivat jo varhain asettuneet Holsteinin Oldesloehen. Sieltä Buxtehuden isä, urkuri ja koulumestari Johann, siirtyi perheensä kanssa ja yksivuotias Dietrich mukanaan ensin Helsingborgiin, nykyisen Ruotsin puolelle ja paria vuotta myöhemmin salmen toiselle rannalle Helsingøriin.

Dietrich todennäköisimmin kävi Helsingørin latinakoulua ja sai musiikkioppinsa isältään. Nuorena miehenä hän työskenteli Juutinrauman molemmiin puolin, ja hänet valittiin vuonna 1668 yhdentoista hakijan joukosta Franz Tunderin seuraajaksi Lyypekin Mariankirkon urkurinvirkaan. Kolme kuukautta myöhemmin Buxtehude vei vihille Anna Margarethe Tunderin, edeltäjänsä nuorimman tyttären. Tunderin vanhempi tytär, Augusta Sophie, oli jo naimisissa kirkon kanttorin, Samuel Franckin kanssa. Lyypekkiin Dietrichiä seurasivat sittemmin isä-Johann ja velipuoli Peter, parturi ammatiltaan.

Buxtehuden velvollisuuksiin Mariankirkossa kuuluivat aamu- ja iltapäiväjumalanpalvelusten musiikki sunnuntaisin ja juhlapyyhinä, sekä vesper aina edeltävänä iltana. Eniten kuuluisuutta hän saavutti jo tuolloin kuitenkin jatkamalla Tunderin aloittamaa *Abendmusik*-perinnettä, siis järjestämällä säännöllisiä kirkkokonsertteja. Tunder piti konserttinsa viikolla, mutta Buxtehude siirsi ne sunnuntaihin iltapäiväjumalanpalveluksen jälkeen. Näillä konserteilla oli suuri merkitys, kuten hyvin muun muassa Johann Sebastian Bachiin liittyvistä tarinoista tiedämme. Musiikki-iltojen ominaispainoa kasvattaa vielä sekin seikka,

että niitä järjestettiin vain viisi vuodessa, kahtena viimeisenä kolminaisuuden jälkeisenä sunnuntaina ja kolmena adventtipyhänä.

Buxtehude huolehti velvollisuuksistaan sääntillisesti neljäkymmenen vuoden ajan. Tietoja on säilynyt ainoastaan yhdestä hänen tekemästään matkasta, sekin Hampuriin tarkastamaan Nikolainkirkon uusia Schnitger-urkuja.

Buxtehude haudattiin Mariankirkkoon 1707 isänsä ja neljän tyttärensä viereen. Johann Christian Schieferdecker, hänen apulaisensa, suostui viran perimiseen liittyvään ehtoon ja vei elokuussa samana vuonna vihille Anna Margareta Buxtehuden.

Seisovaa vettä

Bachien heimo on yksi historian käsittämättömistä salaisuuksista. Miten niin kovin rajoittuneella alueella vaikuttanut suku, jonka jäsenet opiskelivat käytännöllisesti katsoen yksinomaan sukulaistensa johdolla, saattoi tuottaa parinsadan vuoden aikana satamäärin merkittäviä soittoniekkvoja pelimanneista ja kylämusikanteista kanttorien ja urkureiden kautta hovimuusikoihin ja kapellimestareihin. Kun Johann Sebastianin ikäpolvessa oli läheisempiä ja kaukaisempia muusikkoserkkuja jo parisenkymmentä, tuli seuraavassa polvessa kolmisenkymmentä Bachia lisää sävelaarteistoamme rikastuttamaan.

Heinrich Bach (1615–1692) oli suvun kantaisän, leipuri Veit Bachin pojanpoika ja Johann Sebastianin isoisän, Christoph Bachin veli. Hän toimi kaupunginmuusikkona Schweinfurtissa, Erfurtissa ja Arnstadtissa, jossa hoiti myös Barfüsser- und Liebfrauenkirchen urkurinvirkaa. Heinrichin hautajaissaarnassa mainitaan hänen olleen koraalien, motettien, konserttojen sekä preludien ja fuugien mestarillinen säveltäjä. Jälkipolville säilyneet teokset voidaan toistaiseksi laskea yhden käden sormilla, ja yksi niistä on Uppsalan yliopiston kirjaston aarteisiin kuuluva lamento ”Ach, daß ich Wassers gnug hätte”.

Johann Christoph Bacheja sukuun kuului kymmenkunta, mutta merkittävin heistä ja samalla koko suvun merkittävin hahmo ennen Johann Sebastiania oli 1642 Arnstadtissa syntynyt Johann Christoph (1642–1703). Hän toimi Eisenachin urkurina ja Eisenachin hovin cem-

balistina kahdenkymmenen ikäisestä nuorukaisesta kuusikymmenvuotiaaksi, 1703 tapahtuneeseen kuolemaansa saakka. Hän oli Sebastianin isän serkku, edellä mainitun Heinrich Bachin poika ja erittäin arvostettu sukunsa keskuudessa. Sebastian mainitsi hänen olleen säveltäjänä ”syvällisen”. Samoin vielä vanha Carl Philipp Emanuel (1714–1788) tarjoi ystävälleen, Johann Sebastianin elämäkerturina tunnetulle Johann Nikolaus Forkelille (1749–1818) muutamia tämän kaukaisen isosedän merkkiteoksia maisteltavaksi ja ihmeteltäväksi.

Pikkupoikana Johann Sebastian Bach sai mitä ilmeisimmin ensikosketuksensa urkuihin juuri Johann Christophin, isänsä serkun ja työtoverin kautta. Tämän vanhemman sukulaisen vaikutusta ja häntä kohtaan tunnettua arvostusta kuvaa myös se, että Sebastian säilytti huolella Christophin sävellyksiä, käytti niitä omiin tarpeisiinsa – ja sävelsipä muutamaan myös jatkoa. Seurauksena olikin, että joukko Christophin sävellyksiä pääsi pajahtamaan Wolfgang Schmiederin kokoamaan Sebastianin teosluetteloon. Sävelkielen ohella näiden sukulaisten luonteenpiirteet ja käytöstavat vivahtivat samaan suuntaan. Johann Christophilla oli vaikeuksia tulla toimeen kunnanisien kanssa – ja tulla toimeen yleensäkin. Yleinen levottomuus, nahistelu esivallan kanssa ja velkaantuminen värittivät hänen työskentelyään Eisenachin pikku yhteisön musiikkielämän keskuksena. Vaikka olikin ilmeisen epämiellyttävä ihminen, joka viis veisasi mitä alamaismasta käytöksestä, Johann Christoph koettiin tarpeelliseksi ja haluttiin kaikesta huolimatta pitää omassa kylässä: Kun hänelle avautui paikka Schweinfurtissa, häntä yksinkertaisesti kiellettiin lähtemästä.

Johann Bernhard Bach (1676–1749) opiskeli isänsä Johann Aegidius Bachin (1645–1716) johdolla (tietenkin), tuli urkuriksi 19-vuotiaana Erfurtin Kaufmannskircheen ja peri edellä mainitun Johann Christophin paikan Eisenachin kaupunginurkurina ja hovicembalistina tämän kuoltua 1703. Johann Sebastian ilmeisesti arvosti tämän pikkuserkkunsa töitä, ja kopioi muun muassa muutamia hänen uvertyyrejään Leipzigin *collegium*-konserttejaan varten; nekrologikin kertoo hänen ”säveltäneen useita kauniita alkusoittoja Telemannin tyyliin”.

Musiikkiarvostelun karikot

Kun Georg Philipp Telemann (1681–1767) 12-vuotiaana oli kokeillut kykyjään oopperasäveltäjänä, hänen äitinsä ja muut neuvonantajansa kielsivät häneltä kaiken sekaantumisen musiikkiin ja kiikuttivat kaikki hänen instrumenttinsa (joita hän oli ehtinyt opetella hallitsemaan jo lukuisia) piiloon. Yleisesti oltiin sitä mieltä, että tämä kyllä johdattaisi eksyneen lampaan takaisin oikean kutsumuksensa luo. Kyseinen kutsumus oli monen polven ajan sukurasitteena kulkenut, kirkolliseen virkaan johtava yliopistoura. Siispä nuori Telemann lähetettiin yliintendentti Caspar Calvoerin (1650–1725) huomaan Zellerfeldiin. Yliintendentti osoittautui kuitenkin lampaaksi kaalin vaatteissa: hän oli innokas musiikin ystävä ja syvensi oppilaansa ymmärrystä eritoten säveltaiteen tieteellisen puolen suhteen.

Vuonna 1701 Telemann aloitti yliopisto-opintonsa Leipzigissa. Omien sanojensa mukaan hän oli visusti päättänyt omistautua lakitieteelle eikä ollut ottanut mukaansa soittimiaan, nuottejaan ja sävellyksiään. Tarina kertoo, että Telemannin huonetoveri oli jotenkin saanut käsiinsä erään hänen kantaattinsa nuotit ja järjesti teoksen esityksen Tuomaskirkossa. Seurauksena pormestari tilasi oitis lupaavalta säveltäjältä kantaatin tästä eteenpäin joka toiseksi sunnuntaiksi. On helppo arvata, että juridiikka jäi pian taka-alalle. Telemannin aloitteesta 1702 syntyi opiskelijoiden *collegium musicum*, jonka kaupungin porvaristolle suunnatut säännölliset julkiset konsertit kahvin säästyksellä loivat perustan nykyaikaiselle konserttikäytännölle. Samaisena vuonna hänestä leivottiin Leipzigin oopperan johtaja: hallinnollisten tehtävien ja taiteellisen johtamisen ohella hän sävelsi heti neljä oopperaa. Kaksi vuotta myöhemmin hän haki myös Leipzigin Uuden kirkon urkurin virkaa ja saikin sen, kun lupasi, että järjestäisi ilman eri korvausta *collegiuminsa* kera konsertteja sunnuntaisin ja juhlapyhinä.

Telemann sai Leipzigin perinteisen musiikkielämän muutamassa vuodessa aivan sekaisin. Musiikkia tulvi joka taholta enemmän tai vähemmän virallista tietä. Johann Kuhnau (1660–1722), joka tuolloin oli Tuomaskanttorina ja siis vastuussa kaikesta kaupungin musiikista, joutui toteamaan tilanteen hieman luisuneen hallinnasta. Lakitieteen

opiskelijat olivat saaneet aikaan sen, mihin kaupungin virkamiehen kyvyt ja hänelle suodut taloudelliset mahdollisuudet eivät riittäneet. Katkera paikka!

Kuhnaun kuoltua vapaaksi jäänyttä Tuomaskirkon virkaa haki usean muun kapellimestarin ohella Telemann, Christoph Graupner (1683–1760) ja Johann Sebastian Bach. Ja tässä järjestyksessä heitä nimenomaan suositeltiin virkaan. Kun Telemann ja Graupner sitten kieltäytyivät saatuaan entisistä paikoistaan houkuttelevia palkankorotustarjouksia (eikä niissä tarvinnut opettaa latinaa), raati joutui oman arvionsa mukaan, ”kun parhaat miehet eivät olleetkaan käytettävissä, tyytymään keskinkertaiseen”.

Aikamme historiankirjoitus pitää 1700-luvun alkua Bachin aikakautena. 1700-luvulla Saksassa elettiin kuitenkin Telemannin aikaa. Waltherin musiikkitietosanakirjassa suodaan muodikkaalle mestarille neljä kertaa enemmän palstatilaa kuin Tuomaskanttorille. Aikalaisten silmissä Telemann oli Leipzigin, Frankfurtin ja Hampurin kulttuurielämän keskushahmo, kansainvälisesti tunnettu ja tunnustettu säveltäjä, ja jälkimaailman silmissä hänen olisi tullut olla musiikin materiaalsen ja ideologisen murroksen onnistuneesti läpikäynyt muuntautumiskykyinen taiteilija. Kun Bach vihdoinkin 1800-luvulla ”löydettiin”, oli helppoa työntää tuottelias, helppotajuinen, seurallinen ja usein vähemmän vakava Telemann muotisäveltäjän paarialuokkaan. Hänen valtavan tuotantonsa luetteloinnin, julkaisun ja siis myös uudelleenarvioinnin aika on nyt käsillä. Ja – niin Telemannin kuin muidenkin musiikkia arvostellessa – kannattanee pitää Leipzigin raati mielessä.

Cembalon kieli III: Saksalainen cembalomusiikki

Tieto ja taide ovat siis muiden ihmiselämän ruttotautien tavoin levinneet yli koko maailman. [- -] Tätä kaikkea oppinutta rihkamaa menneen ajan yksinkertaiset ihmiset eivät tunteneet, he elivät onnellisina luonnon ja omien vaistojensa varassa. Mitä virkaa oli kieliopilla, kun kaikki puhuivat samaa kieltä, eikä kenenkään tarvinnut etsiä sanaa tehdäkseen itsensä ihmisveljelleen ymmärrettäväksi. Mitä virkaa loogiikalla, koska ei milloinkaan syntynyt kiistaa merkityksistä? Ja mitä puhetaidolla aikana, jolloin kukaan ei käynyt kärkeä? Entä lainsäädäntö, oliko se tarpeen yhteiskunnassa, missä ei tunnettu huonoja tapoja, joiden varalle hyvät lait on juuri laadittu? [- -] Vähä vähältä tuon kultaisen ajan puhdasmielisyys kuitenkin katosi, sillä pahanilkiset henget keksivät kuten sanottu tieteet ja taiteet, tosin ensi alkuun vain vähäisen määrän ja vain harvoja ja valituita varten. Mutta sitten jatkossa taikauskoiset kaldealaiset ja laiskat, kevytmieliset kreikkalaiset keksivät lukemattomia muita hengen kiusoja ja vaivoja, yksin jo kielioppi on enemmän kuin riittävä tekemään koko elämän alituiseksi piinaksi.

Näin Erasmus Rotterdamilainen tunnetuimmassa teoksessaan *Tyhmyyden ylistys*.

Tämänkertaista aihettamme, saksalaista cembalomusiikkia, lähestymme varoen kahdelta taholta, ensin kielialueen luoteiselta rajaseudulta, Alankomaista, ja sitten lopuksi etelästä, Itävallasta. Alankomaat on kerrassaan erinomainen lähtökohta retkelle pitkin yhtä Euroopan kulttuurihistorian juonetta, ja alankomaalainen Erasmus, aikaansa edellä ollut nero, vapaamielisyyden ja suvaitsevaisuuden apostoli mitä loistavin johdattelija tämän tien alkuun.

1500- ja 1600-lukujen taitteen porvarillisen onnelan, kulta-ajan Hollannin aineellisen ja henkisen rikkauden perusta, edelleenkin jokseenkin elävä kaupallis-demokraattinen ja maallistunut yhteiskuntäkäsitys oli aistittavissa samoilla seuduilla jo sata vuotta aikaisemmin, *Tyhmyyden ylistyksen* julkaisemisen aikoihin: Teoksesta otettiin jo Erasmusksen elinaikana yli 70 painosta.

Johan Huizinga (1872–1945), myös alankomaalainen ja yksi aikamme merkittävimmistä historiantutkijoista, huomauttaa Erasmusksen erittelevän kirjassaan kahdenlaista tyhmyyttä: negatiivista eli yhteiskunnallis-kirkollista ja positiivista eli sydämen yksinkertaisuutta. Jälkimmäisestä esimerkkinä vaikkapa tuo edellä oleva katkelma, joka koskettelee esihistoriallisen ihmisen autuasta tietämättömyyttä, eli myyttiä niin sanotusta Kultaisesta Ajasta. Samaa myyttiä helli povellaan luonnonfilosofi isolla ällällä, ranskalainen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) 1700-luvun lopulla. Voltairen arvio Rousseauun aatekehelmästä on häkellyttävä: ”Kukaan ei ole koskaan käyttänyt näin paljon älyä taivuttaakseen meidät olemaan typeriä. Kirjanne luettuaan tuntee, että pitäisi kävellä neljällä jalalla. ” Näin luonto ja tyhmyys yhdistävät renkaaksi koko cembalon aikakauden kulttuurihistorian, Erasmussesta valistusfilosofeihin.

Luonnosta ja luonnollisuudesta lienee osannut nautiskella myös Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), kulta-ajan Amsterdamin vanhan kirkon urkuri, joka muun muassa kauniina ajankuvana teoksessaan ”Onder een Linde groen” kertoo, miten loikoilee lemmittynsä kanssa viheriän lehmuksen lehvistön alla.

Eläköön välitön kokemus, kokeellinen tutkimus ja tosiasioiden havainnointi, alas ennakkokäsitykset ja totutut tavat! Siinä René Descartesin (1596–1650), Hollantiin asettuneen ajattelevan epäilijän iskusanoja. Asettuminen on tosin huonosti valittu sana, sillä Descartes vaihtoi maahan saavuttuaan asuntoa 24 kertaa. Oliko Sweelinckin musiikki tällaisen mielentilan soiva kuva, sitä emme vajavaisin aisteinemme ehkä uskalla mennä arvioimaan, mutta entäpä Vermeerin värivalokuvamaisen realistiset, tyyllisesti kaunistelemattomat näkymät, Frans Halsin taidokkaat ryhmäkuvat, tai Rembrandtin eläväksi to-

dellisuudeksi muovautuvat hahmot, ajatukset ja tunteet paljastavat kasvot, kädet, asennot.

Sweelinck oli maineikas pedagogi, ja opinhaluisia muusikoita vaelsi Amsterdamiin matkojen takaa. Hänen vahvasti englantilaisten virginalistien perinteeseen nojautuva kosketinsoitintyyhinsä kukoisti ja kasvoi edelleen maineikkaitten oppilaitten, esimerkiksi Samuel Scheidtin (1587–1654) ja Heinrich Scheidemannin (noin 1595–1663) käsissä. Heidän ja heitä seuraavien pohjoissaksalaisten mestareiden luoma musiikillinen vuo muodosti vihdoin Johann Sebastian Bachin monikansallisen taiteen toisen pääjuonteen.

Hollannissa kun olemme, kurkistetaanpa hieman myös Utrechtin unionin, vuonna 1581 tapahtuneen vapausjulistuksen ulkopuolelle jääneeseen Alankomaiden osaan, Espanjan hallitsemaan katoliseen Flanderiin. Flaamilainen cembalo oli pitkään Alppien pohjoispuolella se ainoa oikea cembalo. Niin Englannin kuin Espanjankin hovit suosivat Antwerpenin rakentajamestareiden taidonnäytteitä, ja lähetettiinpä sellainen aina Etelä-Amerikkaan saakka eräälle intiaanihallitsijalle lahjaksi, epäilemättä murhattujen sukulaisten, hoviväen ja alamaisien muiston aiheuttaman murheen lievitykseksi. Saksan, Ranskan ja Englannin cembalonrakennustaito perustui juuri flaamilaisten mestareiden perinteeseen.

* * *

Toinen tulviva sävelvirta joka taholle haarautuvine soivine suistoineen keräsi voimansa tietenkin etelästä, Italiasta. Jousisoittimista kyseen ollen muutoista ja kuljetuksista vastasivat muutamat Pohjois-Euroopan hoveihin siirtyneet italialaiset viuluviikarit. Kosketinsoitinmusiikin välittäjä numero yksi oli sen sijaan eteläsaksalainen kosmopoliitti Johann Jakob Froberger (1616–1667), suuren Girolamo Frescobaldin (1583–1643) oppilas, hoviurkuri Wienissä, usein nähty vieras Alankomaissa, Englannissa ja Ranskassa.

Frescobaldin toccatakokoelmien esipuhe on yksi merkittävimmistä barokin ajan soittotaitoa käsittelevistä kirjallisista lähteistä. Siinä virtuoosina laajalti tunnettu säveltäjä koettaa sanallisesti lähestyä ai-

heista vaikeimpia: miten esitetään improvisatorisia ja suurelta osin vapaarytmisiä fantasiakappaleita. Nuottitekstuuri on myös rohkea yritys tehdä mahdoton mahdolliseksi, kirjoittaa affektiivista ja efektiivistä rubatotekstuuria mahdollisimman tarkasti. Frobergerin toccatat ovat Frescobaldin teosten kanssa ulkoisesti aivan samankaltaisia. Frobergerin oppilas Sibylle de Montbéliard kirjoittaa hollantilaiselle säveltäjälle Huygensille näin:

Hänen nuottitekstistään on vaikea saada oikeaa käsitystä, niin huolellisesti kuin se onkin kirjoitettu. Jollei ole saanut henkilökohtaista opetusta Frobergeriltä itseltään, on mahdotonta soittaa hänen teoksiaan oikealla tavalla.

Jaa jaa, no niin... kuitenkin tätä väkevää ja värikästä musiikkia ovat kaikki cembalistit kautta aikain rohjenneet soittaa.

Frobergerin kaltaisia tyylien naittajia oli riittämiin jo ennen suurinta synteetikkoa, Bachia, jonka sublimoitunein musiikki, *Die Kunst der Fuge* hyvänä esimerkkinä, alkaa parhaimmillaan – tai pahimmillaan – olla niin syntetisoitua ja henkistynyttä, että henki on paeta. Joka tapauksessa myös pienempien profettojen joukossa oli lukuisia tyyliniekkvoja, jotka hallitsivat niin pohjoiset kuin eteläiset virtaukset, joka taholta leyhyvät muodin tuulet, yhtä hyvin italialaisen taidokkuuden kuin ranskalaisen henkevyuden.

Yksi heistä oli Georg Böhm (1661–1733). Hän kuuluu juuri siihen musiikinhistorian kiinnekohtien, niin sanottujen titaanien väliseen harmaaseen massaan, jota ilman nämä niin sanotut titaanit eivät voisi olla niin sanottuja titaaneja. Viimeisiksi töikseen Lüneburgissa urkurina toiminut Böhm oli yksi Johann Sebastian Bachin suurista esikuvista. Erityisesti cembaloteokset osoittavat hänen olleen kansainväliset virtaukset tunteva nerokas muusikko. Preludista, fuugasta ja postludista g-molli toteaa Bachin elämäkertojana parhaiten tunnettu Philipp Spitta seuraavaa:

Sellainen tunnelma, niin syvä, niin omintakeisen murheellinen, unelmoiva ja katkeransuloisissa harmonioissa hekumoiva kuin vain saksala-

laiselle mielenlaadulle on mahdollista, ja kuitenkin samalla sellainen eleganssi (varsinkin mitä fuugaan tulee), että tuohon aikaan vain ranskalaiset olisivat siihen kyenneet.

Missäpä muualla 1700-luvun saksalainen maailma esittäytyisi edustavimmillaan kuin Preussin valistuneen yksinvaltiaan, Fredrik Suuren hovissa. Kuninkaan päiväohjelma on tiukka, muuttumaton ja käsittämätön: varhaisia herätyksiä inhoava hallitsija nousee joka aamu kello neljältä – palvelijoita jopa vaaditaan armeijaan joutumisen uhalla läiskimään kuningastaan kylmillä pyyhkeillä kasvoihin. Samalla kun Fredrikin tukkaa käherretään hän säveltää spinetin ääressä musiikkia, jota aikoo soittaa jokailtaisessa musiikkihetkessään. Hän harjoittelee huilunsoittoa vähintään neljästi päivässä, ja sanoo, että parhaat poliittiset ajatukset tulevat soittaessa mieleen. (Tämä tietysti asettaa Charles Burney'n ja monien muiden mielipiteen musiikista harmittomana ajankuluna aivan uuteen valoon.)

Aamutoimien jälkeen on postin käsittelyn vuoro: Kirjeitä on monta korillista. Päältäpäin kiinnostamattoman näköiset tuleen, ystävien kirjeisiin henkilökohtainen vastaus, loput sihteeri tiivistää kunkin yhteen lauseeseen, kuningas vastaa yhdellä lauseella, jonka sihteeri jälleen venyttää kirjeeksi. Päiväkäskey kenraalille, sotilaallisia harjoituksia, kirjan ja koirien kanssa kävelyllä, ateria kirjailija-, filosofi- ja sotilasseurassa. Jne., jne., jne. Kuningas juo päivän mittaan määrättömästi kahvia ja vedellä sekoitettua samppanjaa, pitää aina saappaita jalassaan, ja mikä käsittämättömintä, pitää myös englantilaista kokkia. (Tosin keittiössä hyörii yksitoista muuta.) Illallinen tarjoillaan kello kymmeneltä, jonka jälkeen on konsertti. Kuningas sekä hänen musiikkimestarinsa Johann Joachim Quantz (1697–1773) soittavat huilua parin viulun, alton ja sellon kera. Klaveerin ääressä istuu Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Kun kuningas soittaa yksin, Quantz huutelee 'Bravo!' onnistuneille taidonnäytteille. Hän myös köhii kohteliaasti mutta päättäväisesti ja äänekkäästi epäonniseampia käänteitä peitelläkseen. Eräänä iltana toukokuussa 1747 konsertti peruutetaan: Vanha Bach on saapunut.

Sota (ja rakkaus!) on peliä. Peluri Fredrik suhtautuu Bachiin kuin taikuriin: tässä on mies, joka satumaisella tavalla osaa sommitella mu-

siikin palasia yhteen. Kuningas esittelee soittopelejänsä ja vaatii jokaisen kohdalla kuin uutta leikkikalua: improvisoikaa kolmiääninen fuuga! – nyt neljä ääntä! – entäpä krapukaanon! – tässä teema, tehkää neliääninen imitaatio, olkaa niin hyvä! – kuusi ääntä! – kahdeksan! Mestari jakelee musiikillisia namujaan minkä kykenee, ja lupaa lähettää myöhemmin kuninkaalle taitonsa jalostetumpia hedelmiä. Nämä saapuvatkin sitten pähkinöiden kera: *Ein Musikalisches Opfer* sisältää kolmi- ja kuusiäänisen klaveerifuugan ohella kokoelman nerokkaita arvoituskaanoneita sekä suuren sonaatin huilulle, viululle ja continuolle.

Opfer edustaa omalla, tyyllisesti sekalaisella tavallaan Bachille tyypillistä musiikillista ensyklopedistä kokonaisuutta. *Die Kunst der Fuge*, *Clavierübung*-kokoelmat, Brandenburgilaiset konsertot, messu h-molli, viulu-, sello- ja cembalosarjat ovat kukin oman genrensa mahdollisuuksien täydellisiä ja perusteellisia tutkielmia.

Tällainen järjestelyn, keräilyn ja systematisoinnin tarve, joka ei ollut vain Bachille ominainen, heijastelee ajan henkeä, tuota halua puristaa koko universumi kansien väliin, ja jonka näkyvimpiä ilmauksia olivat vaikkapa Isaac Newtonin (1642–1727) *Principia Mathematica* (1687), Carl von Linnén (1707–1778) kivi-, kasvi- ja eläinkunnan luokitusjärjestelmät sekä ennen kaikkea Denis Diderot'n (1713–1784) 28-osainen *Encyclopédie* (1751–1772). Kuumeisen luonnontutkimuksen seurauksena syntynyt tiedon tulva ja luomiskertomukseen pohjautuva staattinen maailmankuva loivat perustan rohkealle uskolle ihmisen kykyyn hallita koko maailman tietoa.

Kun ensyklopedismi antaa teoskokonaisuuksille suurimman muodon, määrittää universumin rajat, teosten sisältö sijoittaa ihmisen omaan ympäristöönsä ja kokemuspiiriinsä, soivaan todellisuuteen. Olkoon sitten ohjelmallista tai puhdasta ja abstraktia, laulettua tai soitettua, Bachin musiikki on aina teeskentelemätöntä ja vilpitöntä, totta joka sana. Se ei vaikuta kuvaamalla vaan olemalla tapahtumia, kokemuksia, tunteita.

Fredrik Suuren hovissa tapaamaamme Johann Sebastianin vanhimpaan poikaan, Carl Philipp Emanuel Bachiin törmäämme uudelleen Hampurissa. On vuosi 1784, ja luemme Christian Friedrich Daniel Schubartin (1739–1791) arviota:

Hänen teoksiaan arvostellessa kiinnittyy huomio omapäiseen makuun, useihin kummallisuuksiin, varta vasten haettuihin vaikeuksiin, omaperäiseen nuotintamiseen. [– –] Hän myös järkähtämättömästi kieltäytyy mukautumasta muodikkaaseen makuun.

Samana vuonna Bach itse kuitenkin todistettavasti neuvoo nuorta kollegaa: ”Kun aiot julkaista jotakin myyntiin, siis jokamiehelle, laita mukaan vähemmän taidetta ja enemmän sokeria!”

C. P. E. Bach koki myöhäisinä vuosinaan, ehkä kipeästikin, tämän makutottumusten muutosten aiheuttaman ristiriidan sävellystyössään. Vaikka niin Mozart kuin pappi Haydnkin tunnustivat olevansa vain poikasia suuren Bachin (siis Philipp Emanuelin) rinnalla, Schubartin toteamukset vastasivat kuitenkin juuri tuon harmaan jokamies-haamun keskimääräisiä mielipiteitä vanhenevasta säveltäjästä.

Edellä mainittu musiikkimatkailija Charles Burney (1726–1814) tapasi vanhan Philipp Emanuelin ja kertoo tämän liikuttuneen kyyneliin improvisoidessaan rakkaalla klavikordillaan. Tätä kykyä Bach myös vaati jokaiselta muusikolta. Bachin omaleimainen sävelkieli, hämmästyttävän omaperäinen yhdistelmä barokin värikkyyttä, galanttia ekspressiivisyyttä ja moderneinta soittotekniikkaa, ainutlaatuinen uuden ja vanhan synteesi, lakia lukeneen taiteilijan tunteiden subjektiivisuuden ja juristin objektiivisuuden summa, hämmästyttää nykyisen kuulijan yhdistämällä Johann Sebastian Bachin ja ensimmäisen romantikon, Beethovenin näennäisesti kaukaiset maailmat.

Carl Philipp Emanuel Bachin monimutkaiseen barokin harmoniaan perustuva ailahtelevan tunteikas, romanttinen sanonta saa sittemmin väistyä puhtaamman ja viileämmän luonnontuotteen tieltä. Saksalaisen kielialueen kaakkoisella rajaseudulla, ruhtinas Esterházyin kesälinnassa maistellaan kahdesti viikossa ”Pöytämusiikin” tai ”Musiikillisen Akatemian” myötä valistuksen ajan kuulaita musiikillisia hedelmiä. Hovin Herr Ober-Kapellmeister Haydn on, kuten Johann Sebastian Bach paria sukupolvea aikaisemmin, säveltäjälle onnellisessa asemassa: hänellä on taloudellisen huolettomuuden, muusikolle epätavallisen vapaan elämän ja runsaiden erikoisoikeuksien ohella tilaisuus kuulla teoksensa heti tuoreeltaan. Täällä kuullaan myös jo ennen kesälinnaan

muuttoa sävellettyjä cembalosonaatteja, eli partitoja tai divertimentoja, kuten Haydn niitä itse nimittää. Ajan hengen, ihmissuhteiden kaavamaisuuden, militarismin ja viileän järjen alta näistä viihdyttävistä teoksista henkii vilpitön herkkyys, koskettava kuin ballerinanuken ja tinasotamiehen onneton rakkaus.

Christoph Graupner

Aikamme musiikinhistoriankirjoitus pitää 1700-luvun alkua Johann Sebastian Bachin aikakautena. Saksassa elettiin tuolloin kuitenkin Georg Philipp Telemannin aikaa. Bachin serkun, Johann Gottfried Waltherin maineikkaassa musiikkietosanakirjassa vuodelta 1732, suodaan muodikkaalle Hampurin mestarille neljä kertaa enemmän palstatilaa kuin Tuomaskanttorille. Kuten seuraavasta selviää, Bachia suurempia mestareita oli ehkä muitakin.

Telemann aloitti lakitieteen opintonsa Leipzigin yliopistossa vuonna 1701, mutta perusti heti seuraavana vuonna opiskelijain musiikkiiyhdistyksen. Tämän *collegium musicum* kaupungin porvaristolle suunnatut säännölliset julkiset konsertit kahvin säästyksellä loivat perustan nykyaikaiselle konserttikäytännölle. Musiikkia tulvi joka taholta enemmän tai vähemmän virallista tietä. Lakitieteen opiskelijat olivat saaneet aikaan sen, mihin silloisen Tuomaskanttorin Johann Kuhnaun kyvyt ja hänelle suodut taloudelliset mahdollisuudet eivät riittäneet.

Kuhnaun kopistina ja amanuenssina toimi myös toinen lakitieteen opiskelija, jonka opinnot katkesivat vuonna 1706 Kaarle XII:en johtaman suomalais-ruotsalaisen ”matkailijaryhmän” vierailuun. Kuten pohjoismaiseen maaottelutapaan kuuluu, paikkoja hieman rikottiin... Kyseinen juristinalku, joka monen muun leipzigilaisen lakitieteen opiskelijan taivoin tietenkin omistautui sittemmin kokonaan musiikille, katsoi parhaaksi häipyä Hampuriin. Kyseessä oli Christoph Graupner (1683–1760), Telemannin henkiystävä ja tuleva kymmenen oopperan, sadan sinfonian ja tuhannen kantaatin säveltäjä.

Christoph Graupner syntyi kankurien ja vaattureiden sukuun pienoisessa Hartmannsdorf bei Kirchberg -nimisessä kylässä Saksissa vuonna 1683. Hänen ensimmäiset oppi-isänsä musiikin saralla olivat paikallinen kanttori Michael Mylius sekä setä, urkuri Nikolaus Küster. Nuori Christoph seurasi setäänsä Reichenbachiin, kunnes siirtyi Leipzigin Tuomaskoulun oppilaaksi 1696.

Leipzigissa Graupner opiskeli musiikkia Tuomaskanttoreiden Johann Schellen (1648–1701) sekä tämän seuraajan Johann Kuhnaun (1660–1722) johdolla. Ja pakeni siis hakkapeliittoja Hampuriin. Siellä hän toimi Oper-am-Gänsemarktin cembalistina Reinhard Keiserin (1674–1739) johdolla ja intoutui siten myös säveltämään itse oopperoita. Orkesterissa muuten soitti viulua nuori Georg Friedrich Händel. Työ oopperoiden parissa jatkui myös Graupnerin siirryttyä maakreivi Ernst Ludwigin palvelukseen Darmstadtin vuonna 1709. Nimityksen hovikapellimestariksi hän sai vuonna 1711, jolloin hänen päätehtävänsä oli huolehtia hovin maallisen soitinmusiikin ja hengellisen vokaalimusiikin tuotannosta.

Darmstadtin hovin taloudellinen tilanne kuitenkin huononi merkittävästi 1710-luvulla. Oopperanäyttämö suljettiin, ja hovin muusikot joutuivat tyytymään palkanalennuksiin. Tämä lienee vaikuttanut siihen, että Graupner haikaili paikanvaihtoa. Viran hakeminen Tuomaskirkosta kuitenkin sai säveltäjän työnantajan tarkistamaan tämän palkkaa, ja niinpä Graupner – ”Bachia parempi säveltäjä” – viihtyikin sitten Darmstadtissa kuolemaansa 1760 saakka. Hän sokeutui vuonna 1754, mutta ehti tehdä samassa hovissa lähes puolivuosisataisen merkittävän elämäntyön. Oopperoiden säveltäminen siis hiipui kantaattien, orkesteri- ja kamari- sekä kosketinsoitinmusiikin viedessä voiton.

Suurimman osan Graupnerin tuotannosta muodostavat hämmästyttävät yli 1400 kantaattia. Orkesterimusiikkia on noin 240 nimikettä. Oopperoiden ja cembalomusiikin ohella valtavan tuotannon täydentävät kuutisenkymmentä kamarimusiikkiteosta.

Kuten orkesterikonsertoissa ja -sarjoissa, myös kamarimusiikissaan Graupner suosii usein erikoisia soitinyhdistelmiä. Hänen suosikkejaan olivat erityisesti viola d’amore sekä *chalumeau*. Viola d’amore on alttoviulun kokoinen ja hieman näköinenkin soitin, jossa kuitenkin jousella soitettavien (yleensä) seitsemän kielen lisäksi on saman verran itsestään soivia resonanssikieliä. *Chalumeau* puolestaan on eräänlainen klarinetin esiäiti ja Graupner varmaankin sen merkittävin säveltäjä. Klarinetti syrjäytti äänialaltaan suppeahkon *chalumeaun* jo 1700-luvun puolilta välin. Christoph Willibald Gluck (1714–1787) kuitenkin antoi

soittimelle merkittävän roolin vielä *Orfeus ja Eurydike* -oopperansa ensimmäisessä versiossa Wienissä 1762.

Entäpä Christoph Graupnerin sävelkieli? Lieneekö syynä puoli vuosisataa omassa hovissa nyhjäyttämisen ja äärimmäisen runsas tuotanto, mutta tuntuu siltä, että Graupnerin musiikki on alkanut elää omasta ajasta hieman irrallaan olevaa omaa elämäänsä. Erikoiset soitinratkaisut ovat tavallaan vain pintakerrosta, johon ovat todennäköisesti vaikuttaneet kulloinkin paikalla olleet soittajavoimat – kuvataidevertauksena kuin käytetyt värit. Joka tapauksessa: erikoiset soittimet sekä nykyaikainen pyrkimys tyylikkääseen soittoon tarjoavat nykyihmiselle ennen kokemattoman sointimaailman.

Merkittäväntä Graupnerin sävelkielessä on kuitenkin poikkeuksellinen melodia- ja sointumaailma – siveletimenkäyttö ja sommittelu – joita ei oikein voi verrata kenenkään muun ajan mestarin tyyliin.

Christoph Graupnerin elämä ja tuotanto kaipaavat tarkempaa ja syvällisempää tutkimusta. Hänen elämäntyönsä oli pitkään saavuttamattomissa Hesse-Darmstadtin hallitsijoiden sekä Graupnerin perikunnan välisen riidan vuoksi. Perikunta hävisi oikeusjutun, eikä päässyt käsiksi hänen käsikirjoituksiinsa. Onnekasta tässä on se, että mestarin sävellykset ovat käytännöllisesti kaikki tallella Darmstadtin yliopiston kirjastossa.

Gluck ja uusi ooppera

Christoph Willibald Gluck syntyi 1714 Erasbachissa, saksalais-tšekkiläisellä rajaseudulla. Hänen isänsä toimi metsänvartijana ja jahtimestarina useiden böömiläisten hovien, muun muassa ruhtinas Lobkowitzin palveluksessa. Nuori Gluck kirjoittautui Prahan yliopistoon 1731 ja hankki opiskelurahat vapaana muusikkona. Hänen opintonsa ja varhaiset musiikilliset vaiheensa ovat valitettavasti jääneet hämärän peittoon.

Vuonna 1735 tapaamme Gluckin soittamassa ruhtinas Lobkowitzin hovikapellissa Wienissä. Seuraavana vuonna hän matkaa Milanoon opiskellakseen Giovanni Battista Sammartinin (1700–1775) johdolla. Viiden vuoden kuluttua hän debytoi suuren Metastasion librettoon sävelletyllä oopperallaan *Artaserse*. Muutaman seuraavan vuoden aikana hän kirjoittaa lisäksi seitsemän oopperaa Milanon ohella Venetsian, Cremonan ja Torinon näyttämöitä varten.

Vuonna 1745 Gluck saa kutsun Lontooseen, missä hän muutaman tilapäisoopperan lisäksi konsertoi yhdessä Georg Friedrich Händelin kanssa sekä saavuttaa suosiota – lasiharmonikan taitajana! Seuraavat vuodet kuluvatkin ympäri Eurooppaa kierrellessä, kunnes joulukuussa 1752 hän asettuu Wieniin.

Wienissä hän työskenteli paitsi Saksi-Hildburghausenin hovikapellin konserttimestarina myös lukuisien oopperasävellystilausten parissa. Keisarillisen hovin musiikinnälkkää tyydyttämään Gluck sävelsi pienten ja suurten italialaisten oopperoiden ohella ranskalaisen mallin mukaan koko joukon vaudeville- ja *opéra comique* -tyyppisiä teoksia sekä baletteja.

Gluckin Wienin vuosien huippuna pidetään kuitenkin kolmea italialaistyylistä, niin kutsuttua reformioopperaa, jotka syntyivät ilman hovin tilausta vapaana yhteistyönä libretisti Raniero de Calzabighin (1714–1795) kanssa: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) ja *Paride ed Elena* (1770).

Gluckin italialaisoopperat ennen vuotta 1760 noudattelivat kovin perinteistä ja tavanomaistakin linjaa. Ennen kolmea edellä mainittua, uudistushenkistä teosta Gluck pääsi kokeilemaan uusien ainesten sekoittelua realistis-koomisissa ranskalaisissa töissään. Hänellä oli tilaisuus yhdistää eri tyylejä draaman palvelukseen ja johdatella yleisöään sisälle tapahtumiin etenkin kehittämällä ensemblenumeroiden käsittelyä.

Varsinaisessa ”oopperareformissaan”, jonka Gluck toteutti yhteistyössään Calzabighin kanssa, säveltäjän ideaalina oli käyttää musiikkia vain draaman palveluksessa sekä heittää yli laidan kaikki ylimääräinen lasti. Calzabighin libretot toteuttivat tuota kauniin yksinkertaisuuden – *una bella semplicità* -ihannetta: musiikki kannatteli mutkattoman juonen esille tuomia yleisinhimillisiä aatteita.

Meillä on tilaisuus lukea myös säveltäjän omia ajatuksia aiheesta. *Alcesten* esipuheessa Gluck selostaa uudistusajatuksiaan:

Alkaessani säveltää musiikkia *Alcesteen* oli tarkoitukseni poistaa kaikki ne väärinkäsitykset, jotka olivat päässeet pesiytymään italialaiseen oopperaan osaksi laulajien turhamaisuuden tähden, osaksi säveltäjien halusta vetää yleisön huomio puoleensa. Täten oli juhlatin ja kaunein kaikista näytelmistä muodostunut mitä ikävimmäksi ja naurettavimmaksi taidemuodoksi, joka siten oli jo kauan elänyt suoranaudessa alennustilassa. Tarkoitukseni oli asettaa musiikki jälleen sille kuuluvalla sijalle täyttämään omaa tehtäväänsä: palvelemaan runoteosta kohottamalla tunteiden ja tilanteiden ilmeikkyyttä silti keskeyttämättä toimintaa tai rasittamatta sitä ylimääräisin koristuksin. Tarkoitukseni oli antaa musiikille sama sija runouteen nähden, kuin mikä väreillä ja onnistuneella valojen ja varjojen yhdistelmällä on hyvän ja virheettömän piirustuksen kohottajana – toisin sanoen valaa henkilöhahmoihin elävyyttä muuttamatta ääriviivoja. Sen tähden en halunnut keskeyttää näyttelijöitä kesken kiihkeintä kaksinpuhelua pakottaakseni heidät kuuntelemaan ikävää orkesterivälisoittoa enkä myöskään pysähdyttää laulajaa kesken sanaa edullisesti soivan vokaalin kohdalla vain, jotta hän saisi tilaisuuden kadenssin avulla näyttellä kaunista ääntään.

Tahdoin lisäksi antaa näytelmälle koruttoman arvokkuuden leiman. Sen tähden vältin loisteliaita ja monimutkaisia kohokohtia, jos ne oli

saatava aikaan selvyiden kustannuksella, enkä ole milloinkaan koettanut ehdoin tahdoin etsiä uutta käännettä paitsi siinä kohdin, missä itse tilanne sitä vaati ja missä se näytti vastaavan ilmennettävää asiaa. Eikä mikään sääntö ole tuntunut minusta niin ehdottomalta, etten olisi voinut sitä rikkoa, jos se oli välttämätöntä halutun vaikutuksen saavuttamiseksi.

Nämä olivat periaatteitani. Onneksi libretto sopi erinomaisesti aikeisiini. Kuuluissa kirjoittajakin halusi löytää uuden draaman muodon ja asetti sen vuoksi synkkien tilanteiden ja ylenmääräisten kuvausten, henkevien mietelauseiden tilalle sydämen kielen, voimakkaita intohimoja, mielenkiintoisia tilanteita ja vaihtelevaa toimintaa. Saavuttamani menestys on osoittanut periaatteeni oikeiksi. Samoin on Wienin vaativa ja asiantunteva yleisökin todistanut, että teokseni on laskettu totuuden ja luonnollisuuden pohjalle, joka onkin jokaisen aidon taideteoksen ainoa kauneuden perustus.

Näin on jälleen käyty ympäri ja yhteen tultu. Samankaltaiset ideaalit sanan ja sävelen yhteydestä innoittivat jo barokin alkuunpanijoita, Firenzen *Camerata*-seuran henkeviä aatelismiehiä. Nämä joutilaat kulttuurinviljelijät halusivat jo parisataa vuotta aiemmin ”vapauttaa musiikin kontrapunktin kahleista ja tuottaa sävelin siivitettyä runoutta”.

Tässä mainoslausemassaan lujasti perinteessä kiinni ollut Gluck halusi näin nostaa kissanhäntänsä ylös ja pöydälle. Olihan hän kuitenkin ehtinyt säveltää jo parisenkymmentä (alennustilassa olevaa?) perinteistä italialaista oopperaa ja niistä peräti 17 Pietro Metastasion (1698–1782) teksteihin. Ja nämä olivat täynnä noita arveluttavia *secco*-resitatiiveja, koloratuureja ja *da capo* -aarioita sekä muuta draaman kannalta turhaa säälää.

Kolmannen uudistusoopperan, *Paride ed Elenan* jälkeen Gluck eleli muutaman vuoden eristyksissä Wienissä samalla etsiskellen uusia työmahdollisuuksia. Libretisti Marie-François-Louis Gand-Leblanc du Roullet (1716–1786) tuli apuun ja halusi Gluckilta ”musique propre à toutes les nations”, musiikkia kaikille kansoille. Tuloksena syntyi *Iphigénie en Aulide*, jonka menestyksekkäs ensi-ilta oli Pariisiin *Academie Royale de Musiquessa* 1774. Samana vuonna Pariisissa esitettiin myös *Orphée*

et Eurydice kokonaan musiikillisesti uudistettuna ja nuoren runoilijan Mollinen ranskantamana versiona.

Orfeus ja Eurydike on virstanpylväs niin oopperan kuin Gluckin henkilökohtaisessa historiassa. Jo Wienin ensiversiossa ovat mukana kaikki uudistuksen ainekset: Kuorolla on poikkeuksellisen merkittävä osuus tarinaa eteenpäin vievänä voimana. Resitatiivi soljuu jousien säestämänä, tekstuuriltaan vaihtelevana ja värikkäänä noudatellen kiinteästi sanojen ja tunnelmien sävyjä. Aariat on sijoitettu kohdalleen draaman puhuttelevimpiin hetkiin.

Vaikka Orfeus onkin italialainen ooppera, on se paljon velkaa ranskalaisille vastineilleen. Niin Pariisissa usein oleskellut Calzabighi kuin tuoreen *opéra comiquen* mestari Gluck olivat sinut ranskalaisen tyylin kanssa.

Tästä eteenpäin Gluck olikin entisen oppilaansa Marie Antoinetten erityissuosiossa ja keisarillis-kuninkaallisena hovisäveltäjänä tuotti Pariisissa 1780-luvulle saakka lukuisia oopperaesityksiä. Kiistatonta Gluckin suosio ei ollut. Napolilaisen oopperan kannattajien ”piccinnistien” ja uudistusmielisten ”gluckistien” riidat kävivät kuumina. Marie Antoinette kirjoitti sisarelleen Wieniin tästä paikallisesta oopperasodasta:

Emme osaa puhuakaan mistään muusta. Voit tuskin kuvitella, minkälainen jännitys on vallannut kaikkien mielet tämän tapauksen johdosta. Jokaisella on oma kantansa ja he hyökkäävät toisiaan vastaan aivan kuin olisi kysymys uskonnosta.

Gluckin suosiota kuvanee kuitenkin se, että vuosien 1777–1780 aikana Pariisissa nähdystä 555:stä oopperaesityksestä 164 oli hänen säveltämiään.

Viimeiset vuotensa Gluck vietti hiljaiseloa Wienissä. Työskentelynsä Pariisissa hän oli lopetellut parin halvauskohtauksen jälkeen jo 1780-luvun alussa. Kolmas kohtaus vei hänet hautaan vuonna 1787.

Hänen musiikillisen perintönsä sävyt ovat meille tutuimpia erityisesti Mozartin oopperoiden kautta. Ja valtavasta tuotannosta huolimatt-

ta juuri nuo muutamat edistykselliset oopperat ovat tehneet Gluckista yhden musiikin historian suurimmista.

RANSKA



Pastaa ja patonkia – Italia, Ranska ja muu maailma yhdistävät voimansa

Toscanassa hakataan, tänne lastut lentelee

Päivän sana on Euroopan yhdentyminen. Aikaisemmat EU:t, kelttien tai roomalaisten valtakunnat jäävät helposti nykykaisen ”oikean” yhteis-Euroopan varjoon.

Tämän viimeisimmän yhdentymiskehityksen alullepanijana kai voidaan pitää Kaarle Suurta. Hän eli aikana, jolloin kuninkaalta vaadittiin valtiotaitojen sijasta ennemminkin amerikkalaisen jalkapallon pelaajan ominaisuuksia. Ja vaikka hän jotenkuten oppi lukemaan, ei kirjoittamisesta koskaan tullut yhtään mitään. Hän kuitenkin ymmärsi kulttuurin arvon, jäljennytti käsikirjoituksia, keräsi kirjoja ja taideteoksia.

Keisarin matkamuistot ovat luonnollisesti toista luokkaa kuin tavallisen seiväsmatkalaisen. Roomasta Kaarle toi tuliaisiksi muun muassa arkkitehtonisia ajatuksia ja rakennutti kotiinsa Aacheniin Italian innoittaman kappelin.

Koko antiikin kirjallisuuden tuntemuksemme perustuu Kaarlen aloittamaan kirjastotoimintaan. Hänen ansiostaan voimme sanoa olevamme kreikkalaisten ja roomalaisten henkisiä perillisiä. Ilman häntä antiikin kirjailijoiden ja filosofien viisaus olisi kadonnut iäksi pyhän hävitysvimman tieltä. Jopa musiikki-isämme, paavi Gregorius Suuri tuhosi yksittäisten klassisten mestariteosten ohella kokonaisia ”ihmismieliä vietteleviä” kirjastoja.

Vaikka Kaarlen valtakunta hajosikin miltei heti hänen kuolemansa jälkeen, hän kuitenkin ehti – viime hetkessä – luoda yhteyden Välimeren vanhojen kulttuurien ja pohjoisen Euroopan välille.

* * *

Merkillistä miten kulttuurin puutarhoissa käyskennellessään törmää jatkuvasti tuotteiden välimerelliseen, ja erityisesti italialaiseen alkupe-
rään. Tuntuu, että kaikki länsimaista ihmistä muovanneet suuret aja-
tukset renessanssista pankkitoimintaan ovat saaneet alkunsa Italiassa.

Vuonna 1435 firenzeläinen humanisti Leon Battista Alberti (1404–1472) julkaisi maalaustaiteen teoriaa koskevan kirjansa *De Pictura*, joka nopeasti mullisti koko länsimaisen kuvataidekäsitteilyn. Renessanssiajan italialainen sielun sivistys kiteytyneenä Baldassare Castiglione (1478–1529) kirjaan *Hovimes* levisi aikanaan kaikkialle. Kirja oli herrasmiehen käytöksen opas pitkälti toistasataa vuotta vielä 1528 tapahtuneen ilmestymisensä jälkeen. Barokin tilailluusot saapuivat Ranskaan muutaman Italiassa opiskelleen kuvataiteilijan mukana. Alankomaalaiset maalarit saavat kiittää Tiziana ja Caravaggiota kas-
ken raivauksesta. Rubens, joka oli jo valmis, Saksassa opiskellut mes-
tari, kypsytteli lopullisen tyylinsä vasta Italiassa vietettyjen vuosien
jälkeen. Aatteiden viennin ohella Italia onkin houkutelut alusta asti
kaikenkarvaisia pyhiinvaeltajia, ja varsinkin taiteilijoita aina Topeliusta
ja Sibeliusta myöten.

Herääkin kysymys, eikö pohjoisilla kansoilla ole mitään keksinnän
kykyä. Onko kulttuurimme vain etelän hedelmien hilloamista? Onko
meillä ollut mitään alkuperäistä annettavaa Välimeren kansoille? Onko
joku joskus kuullut saksalaisesta musiikkimestarista italialaisessa ho-
vissa? Eikö Massimolle maistuisi sibeliaaninen puolukkasurvos?

Ranskalainen hymy

Eräässä P. G. Wodehousen riemastuttavassa novellissa päähenkilö kär-
sii vatsavaivoista. Modernin tieteen keinot hallitseva lääkäri määrää
potilaalle rohdoksi hymyilyn. Ihmeekseen sankarimme huomaa pop-

pamiehen olleen oikeassa: hymy ja positiiviset ajatukset karkottavat poltteen kuin taikaiskusta.

Hänen hymynsä erikoispiirteenä on kuitenkin tietty merkitsevä sävy. Jos jollakin läsnäolijoista on jotakin salailtavaa, hän kokee ennenkuulumattoman omantunnon kolkkkeen tuon kaikkietävän hymyn edessä ja katuu hermostuneesti hihitellen.

Päähenkilömme sattuu tällä kertaa liikkumaan englantilaisen ylimystön piirissä. Englantilainen ylimystö — tarinan mukaan — muistuttaa suomalaista poliittista eliittiä, yhdelläkään ei ole puhtaita jauhoja pussissaan. Yksi pettää korttipelissä ja toinen harrastaa näpistelyä häälahjapöydiltä. Sankarimme tarina päättyy onnellisesti. Hän tulee tietämättään kiristäneeksi vastahakoiselta lordilta tyttären ja puolet kreivikuntaa.

* * *

Ranskalainen filosofi Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757) vakuutti, ettei ollut koskaan nauranut ääneen. Voltaire puolestaan ei kertomansa mukaan ollut koskaan juossut eikä menettänyt malttiaan. Mitä Ranskassa oli tapahtunut 1600-luvulla, ei itse asiassa olisi naurattanutkaan ketään. Vuosisadan vaihteen lähestyessä oli totisesti aika hieman rauhoittua. Voltaire istuu nykyisin patsaana *Comédie Française*n eteisessä ja hymyilee tuota valistuksen ajan pikku pistelyä aiheuttavaa, kaikkietävää hymyä.

Suvaitsevaisuus ja luonnonlakien tarkoituksenmukaisuuden oivaltaminen soivat ranskalaisfilosoifeille ja taiteilijoille oikeuden hymähdellä ymmärtäväisesti vähäisemmille veljilleen ja naapureilleen. Niinpä muu Eurooppa yhtäkkiä hermostuneesti hihitellen opetteli ranskalaisia hyveitä, käytöstapoja ja kieltä. Niin kolmikymmenvuotisen sodan äkeän Pohjolan leijonan Kustaa Aadolfin kuin hirmuisen Iivana Julman jälkeläiset puhuivat kotioloissaan ranskaa. Jokaisen eurooppalaisen aatelispojan kasvatukseen kuului säädetyn ajan viettäminen hymyilevien filosofien maassa. Jopa Yhdysvaltain presidentti Thomas Jefferson lähetti tyttärensä Pariisiin sivistymään.

Tässä vaiheessa Ranskasta oli siis tullut maailman henkinen keskus. Vain musiikin alalla edelleen kummittelivat italialaiset. Eurooppalainen hovi ei todellakaan ollut hovi, jollei siellä häärännyt vähintään yhtä maestroa. Denis Diderot (1713–1784), valistuksen ensyklopedisti antaa säveltäjä Rameaun veljenpojan laukoa totuuksia:

Meillä on yksi runoilija, nimittäin Voltaire, ja meillä on toinen runoilija, nimittäin Voltaire. Entä kuka on kolmas: Voltaire. Ja neljäs: Voltaire. Ja säveltäjä on Rinaldo Capualainen, Hasse, Pergolesi, Albertini, Tartini, Locatelli, Terradoglias, setäni, ja pikku Duni [- -]

Näistä muukalaissäveltäjistä ”veljenpojalla” riitti mielipiteitä:

Pitäisi poliisiasetuksella kieltää säätyyn ja asemaan katsomatta kaikki Pergolesin *Stabat mater* -esitykset. Koko *Stabat* joutaisi polttoroviolle. Pahus vieköön, nuo kiroitut *buffo*-säveltäjät eivät ole muuta kuin takapuolen potkijoita, ajatelkaapa vain sellaisia oopperoita kuin *Piika emäntänä* tai *Tracallo*. Ennen muinoin sellaisia teoksia kuin *Tancredi*, *Issé*, *Europe galante*, *Les Indes*, *Castor* ja *Heben juhlat* esitettiin neljä viisi kuusi kuukautta yhteen menoon. *Armidan* esityksistä ei tahtonut tulla ollenkaan loppua. Nämä nykyiset oopperat sen sijaan tippuvat toinen toisensa päälle kuin luhistuva korttitalo. Rebel ja Francoeur syytävät tulta ja tulikiveä. He julistavat, että kaikki on hukassa, että he ovat perikadon partaalla, että jos tuollaista laulavaa markkinailveilijain joukkoa vielä kotvan suvaitaan, niin koko kansallinen musiikkielämä menee päin seiniä ja Kuninkaallinen Akatemia kirjaimellisestikin umpikujassaan joutuu panemaan lapun luukulle.

Diderot sai vaivoin pantua menetetyn malttinsa kirjallisen hahmonsa tiliin. Säveltäjämestari François (1668–1733) oli huomattavasti sovinnoellisempi, kun hän esipuheessaan *Les goûts-réunis* -kokoelmaansa vuonna 1725 totesi:

Italialainen ja ranskalainen tyyli ovat pitkään jakaneet musiikin valtakunnan Ranskassa. Omasta puolestani olen arvostanut teoksia sen

kummemmin ajattelematta säveltäjää tai kansallisuutta. Ensimmäiset italialaiset sonaatit, jotka ilmestyivät Pariisissa yli 30 vuotta sitten ja jotka innoittivat minut säveltämään itse, eivät mielestäni asettaneet M. de Lullyn tai edeltäjäni sävellyksiä huonoon valoon [– –]

* * *

Tämä vain puoliksi vakava kirjoitelma liikuskelee vaarallisesti eräänlaisen kulttuurirasismien rajoilla. Sallittakoon kuitenkin puolikuvitteellisten kansallisten ominaispiirteiden tarkastelu, onhan se kuitenkin aina ollut ihmisten perusajanvietettä. Jokainen meistä osaa muutaman ruotsalainen-suomalainen-ja-venäläinen-tarinan, hollantilaisilla on belgialaisvitsinsä ja norjalaisilla juttunsa suomalaisista.

Italialaisen ja ranskalaisen musiikin ominaisuuksista on kirjoitettu maailman sivu sivukaupalla. Samoja ominaisuuksia molempien kansallisuuksien kulloisessakin musiikissa on pidetty milloin hyveenä, milloin pahenuksen aiheena. Viisainta lienee siis nautiskella sen kummemmin miettimättä Couperinin tapaan kaikessa rauhassa yhteisestä eurooppalaisesta perinteestä, niin oman maan tuotteista kuin tuontihedelmistä ja jatkojalosteista. Vaikka esimerkiksi ranskalainen keittotaito meneekin jäyhän suomalaisen mielestä joskus epäilyttävästi ruualla leikkimisen puolelle, parasta on vain opetella iloitsemaan niin Savonan, Savoijin kuin Savonkin perinneruuista. Ja jos mikään ei näistä maistu, voi aina maistella pakastepizzaa, joka tosin valintamyymälän tiskillä lojuessaan panee vakavasti miettimään koko kulttuurimme tulevaisuutta.

Cembalon kieli IV: Ranskalainen cembalomusiikki

Ranskalainen 1700-luvun puolivälin maailma on hämmentävä sekoitus elämän eri alueiden ilmiöitä, joiden keskinäinen yhteensovittaminen näyttää täysin mahdottomalta. Kaikki tuntuu olevan irrallaan ja hajalla kuin koteloituneen perhostoukan elimet: Valistus, ensikuulemalta vahvan ja järkkymättömän tuntuinen maailmankuva, jopa uskonnon järjellistävä aate, ja siihen kutoutunut, luomisteoriaan pohjautuva empiirinen tieteellinen tutkimus. Yksinvaltiut, joka ajatuksena tuntuu sotivan kaikkia valistuksen periaatteita vastaan mutta jonka puolestapuhujia löytyi valistusfilosofien joukosta suurimmista pienimpiin. Rikkaus, joka oli jakaantunut kovin epätasaisesti tuossa jälkifeodaalisessa sääty-yhteiskunnassa. Rokokoo, kepeä, leikittelevä, elämäniloinen ja nautiskelevakin taidesuunta, jota valistuksen profeetat ankarasti arvostelivat.

Valistus ei ollut kiinteä filosofia tai kiteytynyt ajatusrakennelma, vaan eräänlainen kulttuuriliike, luonteeltaan hajanainen ja monitahoinen. Sitä ruokkineena voimana oli osittain alitajuinen pyrkimys hahmottaa elämän kokonaisuutta uudenlaisesta näkökulmasta. Aavisteltavissa olevaa kokonaistotuutta ikään kuin koputeltiin tutkivasti usealta taholta ja erilaisin välinein. Tuloksena syntyikin joukko irrallisen oloisia aatteita, asenteita ja käsityksiä, joiden merkitystä ei kuitenkaan voi missään tapauksessa vähätellä. Positiivisesti arvotava nimi herättää helposti ajatuksen, että valistus olisi suoranaisesti johtanut vallankumoukseen. Tilanne lienee todellisuudessa aivan toisenlainen. Vallankumouksen synnytti Ranskan maaseudun kuiviin puristetun maanviljelijäväestön hätä, eivät Pariisin salonkien joutilaiden älyniekkojen sanalliset pistot.

Valistuksen aika henkilöityy Voltairen (1694–1778) hoikkaan, hillitysti hymyilevään hahmoon. Voltaire, jolla nimellä François Marie Arouet

paremmin tunnetaan, kävi kaikella älynsä, henkevyytensä ja terävän kynänsä voimalla uskonnollisen suvaitsevaisuuden, henkisen liikku-
matilan, terveen järjen, inhimillisyyden ja sananvapauden puolesta
kirkkoa, uskontoa, ennakkoluuloja, väärinkäytöksiä ja oikeudenkäytön
julmuuksia vastaan. Hän ei ollut filosofi vaan ajattelija, monipuolinen
kaunokirjailija, lyriikko, prosaisti, draamatikko, pamfletisti, journa-
listi ja tietosanakirjantoinittaja, historioitsija, piikki uskonnollisten ja
poliittisten auktoriteettien lihassa.

Jouduttuaan heti kirjallisen uransa alkuvaiheessa esivallan kanssa
peruuttamattomiin ristiriitoihin Voltaire majoitettiin parikin kertaa
Bastiljiin ja häädettiin lopulta maanpakoon Englantiin. Ranskaan pa-
lattuaan hän pyrki ahkeralla kirjoittelullaan vaikuttamaan yleiseen
mielipiteeseen ja siten myös olojen muuttumiseen. Hän osallistui aktii-
visesti oikeudenkäynteihin, suomi mitä radikaaleimmalla tavalla kirk-
koa, papistoa sekä kristillisiä opinkappaleita – ja hoiti mittaamattoman
laajaa kirjeenvaihtoa, mikä olikin hänen puuhasteluistaan ehkä merkit-
tävintä. Viranomaisia pakoillessaan hän sukkuloi sujuvasti ulkomailla
kirjeystäviensä, Euroopan merkittävimpien hallitsijoiden, valistuneiden
yksinvaltioiden hoveissa. Ylevät aatteet eivät tietenkään estäneet
häntä käyttämästä terävää päätään myös omaksi hyväkseen. Voltaire
hankki omaisuuden finanssikeinottelulla ja osti linnan läheltä Sveitsin
rajaa – näin oli helppo livahtaa Ranskan maaperältä sen alkaessa hie-
man lämmetä.

Voltairesta kehkeytyi vainoista huolimatta ylikansallinen sankari.
Suosio huipentui kunnianpalautukseen Ranskassa vuonna 1778, jolloin
jo hauras vanhus raahattiin riemusaatossa Sveitsin rajalta Pariisiin.
Hän kuolikin sitten pian samana vuonna. Hänet haudattiin uudelleen
Panthéoniin 1791 ja kolmannen kerran kaatopaikalle 1814. Merkittävä
mies!

Voltairen tunnetuin sankari, vilpitön Candide, löytää pitkän tien-
sä Westfalenilaisen paroni Thunder-ten-tronckhin linnasta viljele-
mään konstantinopolilaista puutarhaansa bulgaarien ja abaarien
maan, Lissabonin, Buenos Airesin, Paraguayn, Surinamin, Ranskan
ja Englannin kautta – käypä hän jopa satumaisessa Eldoradon maassa.
Tällainen maailmanmatkailu yhden kertomuksen puitteissa ilmentää

mitä parhaimmin 1700-luvun voimallista maailmankuvan avartumista. Syynä tähän ei ollut ainoastaan maantieteellisen näkökulman laajeneminen vaan valistuksen muista kulttuureista avoimemmin kiinnostunut ja uskonnollisesti vapaampi, kansainvälinen henki.

Jean-Philippe Rameaun menestysoppera-baletti *Les Indes galantes* (1735) kertoo omalla arkaaisella ja lievästi pönäkällä tavallaan pariisilaisten avartuneesta horisontista. Teoksen osat esinäytöksen ohella ovat *Le Turc généreux* – Jalomielinen turkkilainen, *Les Incas du Pérou* – Perun inkat, *Les Fleurs* – Kukat – sekä *Les Sauvages* – Villi-ihmiset. Tämä kaikesta päätellen muhkealla tavalla ylöspantu musiikinäytös esitettiin vuosina 1735–1773 Pariisin oopperassa Salle du Palais Royalissa 320 kertaa. Oopperan, virallisesti Académie royale de Musique, näyttämömiehet eivät olleet aivan ketä tahansa, ja muun muassa suuri maalari François Boucher työskenteli lavasteiden kimpussa edellä mainittuna aikana useamman vuoden jaksoissa ainakin kolme kertaa.

Oopperat yleensä tarjottiin suuren yleisön musiikkiharrastuksen aineksiksi eräänlaisen supistetun partituurin muodossa. Sitä hämmästyttävämpi onkin Rameaun itsensä julkaisema (ja myös ainoa 1700-luvulta säilynyt) versio tästä hänen menestyksekkäimmästä oopperastaan. Säveltäjä päätyi ratkaisuun, jossa speaktaakkelin musiikki – ilman resitatiiveja – oli koottu neljäksi niin kutsutuksi niin sanotuksi ”konsertiksi” täysin alkuperäisestä järjestyksestä poiketen, ja *symphonies* eli instrumentaalikappaleet olivat cembalosooloiksi sovitettuja. Draamallinen jännite tästä tuskin kärsi, sillä juonesta ei oikeastaan kannattanut puhua: tarkoituksena oli ollut vain tuottaa toinen toistaan ylitsepursuavampia näyttämöasetelmia.

Pohjantuulen ja pakollisen myrskykohtauksen, ruusujen, Hébén, Fatiman, Osmanin, sotilaiden ja rakastavaisten, puolalaisten ja marsivien persialaisten ohella teoksessa esittäytyvät myös valistuksen henkeen huonosti sopivat vieraan kulttuurin edustajat, nimittäin afrikkalaiset orjat, sekä antiikista ammennetut amoriinit.

Rameau joutui osittain syyttään 1700-luvun puolivälissä riehuneen oopperariidan uudistusmielisen siiven maalitauluksi. Vastakkain olivat vanhan ranskalaisen, juhlanan barokkioopperan, ja uuden, arkielämää

lähestyvän italialaisen buffa-oopperan kannattajat. Hyökkäyksen kärkijoukkona olivat niin sanotut ensyklopedistit ja heistä erityisesti suuren tietosanakirjan päätoimittaja Denis Diderot (1713–1784) sekä musiikki-toimittaja Jean-Jacques Rousseau (1712–1778).

Kirjassaan *Rameaun veljenpoika*, joka on kuvitteellinen dialogi todellisen henkilön, Rameaun deekiksellä olevan veljenpojan Jean-François'n kanssa, Diderot kuvaa säveltäjämestaria seuraavasti:

Kuuluisa säveltäjä, joka on vapauttanut meidät Lullyn virsistä, joita olimme veisanneet jo toistasataa vuotta; joka on kirjoittanut musiikin teoriasta käsittämättömiä näkemyksiä ja hämäriä totuuksia, joista ei hän itse eikä kukaan muukaan ole koskaan ymmärtänyt yhtään mitään; jolta olemme saaneet lukuisia oopperoita täynnään sulosointuja, laulunpätkiä, hajanaisia aatteita, melua, hyppelyä, riemukulkueita, keihäitä, kunniaa, kuiskutusta, voittoja henkijieveriin asti ja ikuisesti kestäviä tanssisävelmiä; joka haudattuaan Firenzeläisen [= Lullyn] jou-tuukin itse italialaisten virtuoosien hautaamaksi, mikä on omiaan ma-sentamaan ja tekemään hänet murheelliseksi, synkäksi ja katkeraksi. Sillä happamampi kuin kaunotar, joka herätessään huomaa näppylän nenässään on vain taiteilija, joka aavistaa elävänsä pitempään kuin maineensa.

Diderot antaa sitten veljenpojan sättiä setäänsä ja jatkaa hetken kuluttua itse:

[– –] hän on kova ja karkea mies, epäinhimillinen, saita, huono isä, huono aviomies, huono setä, mutta onko hän myös nerokas ihminen, joka on kehittänyt taiteensa pitkälle ja jonka teoksista puhutaan vielä kymmenen vuoden päästä?

Vastoin Diderot'n otaksuntaa Rameaun maine elää edelleen, jopa (valitettavasti) hänen kehittämänsä hämärä sointuteoriakin.

Aurinkokuninkaan mukana katosi Ranskan valtaistuimelta todellinen monarkkius ja yksinvaltius. Ludvig XV tuli lapsosena hallitsijaksi ja antautui aikuisenakin täysin neuvonantajien ja rakastajattariensa

ohjailtavaksi. Päättämätön Ludvig XVI olisi pärjännyt parhaiten arkisissa pikku askareissa tavallisena Louis Capet'na, millä nimellä vallankumoustuomioistuimien häntä kutsui ennen kuin katkaisi hänen kaulansa.

Hovi jäi Versaillesiin jähmettyneenä naurettaviin kaavamaisiin tapoihinsa, ja älymystö siirtyi vähin äänin Pariisiin vieden ranskalaisen kulttuurin mukanaan porvariston koteihin, kahviloihin ja henkevien ja älykkäiden naisten ylläpitämiin salonkeihin. Nämä salongit tekivät Pariisista suorastaan koko Euroopan kulttuurin keskuksen. Naisellisen vaikutuksen merkitys henkisen elämän tervehdyttäjänä näkyy vaikkapa maalaustaiteen todellisuudessa, ei niinkään fyysisen vaan henkisen kauneuden kuvauksessa sekä itse salongeissa: huoneiden koko oli inhimillisten mittojen mukainen, huonekalut kauniita ja mukavia.

Oppaanamme täällä älykköjen Pariisissa olkoon edelleen Diderot:

Olipa kaunis tai ruma sää, on tapanani lähteä kello viiden tienoissa ilta-päivällä astuskelemaan Palais Royaliin. Siellä olen aina, ja haaveilen yksikseni d'Argensonin penkillä. Tutkiskelen mielessäni politiikkaa, rakkautta, hyvän maun ja filosofian kysymyksiä. Suon hengelleni täyden vapauden seurata ensimmäistä mielijohdetta, olipa se sitten viisas tai typerä, aivan kuten Foyn puistokujalla voi nähdä nuorten elostelijain seurailevan jokaista silmäänsä vilkuttelevaa, nauravaista ja nykerönäistä kokottia [- -] Kas, ajatukseni, ne ovat minun hempukoitani. Kun sää on liian kylmä tai sateinen, vetäydyn Café de la Régenceen. Siellä huvittelen katselemalla shakinpelaamista. Näet Pariisi on se paikka maailmassa ja Café de la Régence se paikka Pariisissa, jossa tuota peliä pelataan parhaiten. Siellä [- -] ottelevat syvämietteinen Légal, terävä-älyinen Philidor, vakaa Mayot. Siellä nähdään hämmästyttävimmät siirrot ja kuullaan huonoimmat vitsit, sillä ihminen voi olla samalla kertaa henkevä ja taitava pelaaja kuten Légal, tai olla taitava pelaaja ja tomppeli kuten Foubert ja Mayot.

Musiikkihistorioitsija ja -matkailija Charles Burney (1726–1814) halusi vieraillessaan Pariisissa 1770 ehdottomasti tavata kuuluisan Balbastren. Hän poistui erään ystävänsä luota kesken päivällisen ”ennen toista ruokalajia” ja kiiruhti St. Rocque -kirkkoon kuullakseen mes-

tarin urkujensoittoa. Burney vieraili myös Balbastren kotona ja näki siellä suurten urkujen ohella ”hienon Ruckers-cembalon, jonka mestari itse oli maalannut sisältä ja ulkoa yhtä taidokkaasti kuin Pariisin hienoimmat kiesit tai nuuskarasiat”.

Claude-Bénigne Balbastre (1724–1799) oli erinomaisen suosittu opettaja ja esiintyjä. Hänen oppilaisiinsa lukeutui muun muassa kuningatar Marie Antoinette sekä suuri joukko pariisilaisten ja Pariisissa vaikuttavien ulkomaisten merkkihenkilöiden, esimerkiksi Thomas Jeffersonin tyttäriä.

Balbastrella oli tapana vuosittain soittaa jouluyön messussa omia joululauluvariaatioitaan. Tilaisuudet keräsivät niin suuria väkijoukkoja, että arkkipiispan oli vihdoinkin kiellettävä häntä esiintymästä. Kuitenkin tämä hovin ja kansan suosikki kuoli köyhänä ja unohdettuna – mutta, toisin kuin moni muu, hän säilytti vallankumouksen melskeissä tärkeimmän pääomansa: oman harmaantuvan päänsä.

Balbastren kappaleen *La Lamarck* nimi viittaa herttuatar de la Marckiin, joka muun muassa tunnettiin taitavana cembalistina. Myös ystävällämme Diderot’lla on sanasensa sanottavana hänestä sekä Nicolas Bergieristä, teologista, joka kärkkäästi arvosteli ensyklopedisteja. Siteeraan edelleen Rameaun veljenpoikaa:

Kas, pylyä voi suudella sekä varsinaisella että kuvaannollisella tavalla. Kysykääpä vaikka tuolta pyylevältä Bergieriltä, joka suutelee rouva de la Marckin pakarointa sekä varsinaisella että kuvaannollisella tavalla, jotka totta totisesti ovat tässä tapauksessa molemmat yhtä vastenmieliset.

Jos cembalo oli Alankomaissa yksi porvarillisen elämän perusarvojen mitoista, ranskalainen kulttuuri muovasi siitä ja sille sävelletystä musiikista kuningasvallan symbolin, joka vallankumouksen myötä tallottiin ja kitkettiin juuriaan myöten. Pariisilaiscembalot sopeutuivat 1800-luvun yhteiskuntaan lähinnä polttopuina.

Yksi esimerkki uusista kosketinsoittimien ilmaisuvoimaan kohdistuneista vaatimuksista on opportunisti-Balbastren nimenomaan fortepianolle säveltämät muunnelmat *Marseljeesista* taistelukohtauksen ja

tykinlaukausten kera, ja joihin liittyy rienaavana loppuhuipennuksena vallankumousrenkutus *Ça-ira*. Sen myötä aristokraattien entinen suosikki ja opettaja toivottaa heidät lyhtypylvääseen roikkumaan.

Marc-Antoine Charpentier

Ranskan musiikkielämän konstellaatio 1600-luvun lopussa ja 1700-luvun alussa pyöri käytännössä Aurinkokuninkaan ympärillä. Merkittävät säveltäjät, jopa muusikkosuvut, kiersivät hovissa loputonta kehäänsä. Tällaista taustaa vasten tuntuu Marc-Antoine Charpentierin (1643–1704) komeetan kaltainen ura kuninkaan välittömän vaikutusvallan tuolla puolen sitäkin hämmästyttävämmältä. Kyvykäs, persoonallinen muusikko työskenteli näkyvillä paikoilla ja ansaitsi niin aikalaisten kuin jälkipolvienkin arvostuksen taidokkaan ja syvällisen taiteensa ansiosta.

Charpentierin varhaisvaiheet ovat jääneet historian hämärän peittoon. Perimätieto kertoo, että hän olisi parikymmppisenä mennyt Roomaan opiskelemaan arkkitehtuuria. Mutta tallella noista Italian oppivuosista on vain musiikillisia dokumentteja, omakätisiä kopioita niin Giacomo Carissimin (1605–1674) kuin muidenkin roomalaisten musiikin suurmiesten teoksista.

Italialaisvaikutteinen tyyli onkin todennäköisimmin ollut suurin este päästä kuninkaallisen hovin sisäpiiriin. Sinne Ludvig XIV:n musiikkirehtööri Jean-Baptiste Lully (1632–1687) – itsekin alunperin Firenzen poikia ja oikealta nimeltään Giovanni Battista Lulli – oli onnistunut luomaan oman ”ranskalaisen” musiikkivaltionsa. Hänen kehittämänsä oopperatyylin seurauksena yleisesti ottaen kauhisteltiin italialaisten äärimmäisyyksiä pullistelevaa soitantoa ja oltiin väkevästi ”puhtaan” ranskalaisen taiteen puolesta. Kuninkaan musiikillinen superintendentti Lully oli jopa saanut hallitsijan myöntämään itselleen säveltämonopolin, jonka avulla hänellä oli välineet hallita koko valtakunnan musiikkielämää.

Charpentierin palattua Roomasta kotiin Guisen herttuatar Marie de Lorraine palkkasi hänet vuonna 1670 palvelukseensa laulajaksi ja kapellimestariksi. Tässä virassa hän toimi herttuattaren 1688 tapahtuneeseen kuolemaan saakka. Herttuatar oli kuninkaan serkku, joka piti

yllä monipuolista yksityistä musiikkielämää talossaan Marais'n kaupunginosassa. Muutaman maallisen draamateoksen ohella Charpentier sävelsi lukuisia hengellisiä teoksia hovin pienehkölle, Lullyn määrittämälle muusikkojoukolla.

Säveltäjän huolellisissa käsikirjoituksissa esityskoneisto on merkitty tavanomaisesta poiketen. Äänialojen sijasta kunkin stemman kohdalla selviää asianomaisen muusikon henkilöllisyys. Vaikkakin mamsellit Brion, Isabelle ja Grandmaison tai mösjojöt Carlié ja Beaupuy ovat meille vain nimiä, antaa partituuri kuitenkin väläyksen herttuatarhovin musiikkielämän inhimillisestä puolesta. Samalla selviää myös, että säveltäjä itse lauloi *haute-contrea*, tuota ranskalaiselle vokaalimusiikille tyypillistä, alton korkeuksiin nousevaa miesääntä. Nunnaluostarilaitos oli hurskaan herttuattaren sydäntä lähellä. Niinpä hovisäveltäjä saikin tehdä koko joukon naisäänille tarkoitettua kirkkomusiikkia.

Varhaisvuosinaan Charpentier eksyi myös teatterin maailmaan. Pian Roomasta kotiutumisen jälkeen hän osallistui jatkuvasti Molièren teatteriryhmän toimintaan. Molière oli ollut aiemmin yhteistyössä itse Lullyn kanssa. Mutta kun tämä siirtyi hovin korkeuksiin ja ryhtyi samalla kontrolloimaan teattereidenkin musiikkipuolta, heidän välinsä katkesivat. Näin vapautui paikka kekseliäälle nuorelle näyttämömuusikolle ja säveltäjälle. Alkoi yhteistyö, jonka kruunasi Charpentierin prologilla ja välinäytöksillä jalostettu kirjailijan viimeisen näytelmän, *Luulosairaan* esitys.

Charpentierin kaksi muuta maallista musiikkivirkaa liikuskelivat lähempänä Aurinkokuninkaan hovin paistetta, jääden kuitenkin askelen periferian puolelle. Philippe, Chartresin herttua, myöhemmin Orleansin herttua ja vuosia Charpentierin kuoleman jälkeen sijaishallitsija, oli jonkin aikaa hänen oppilaansa. Tälle hän kirjoitti pienen säveltämisen käsikirjan sekä yhteenvedon kenraalibasson säännöistä.

Myös parikymmenvuotias Grand Dauphin eli kruununprinssi Louis – joka isorokon surmaamana ei koskaan ehtinyt valtaistuimelle – piti Charpentieriä palveluksessaan 1680-luvun alkupuolella. Tältä ajalta ovat peräisin muun muassa kuningatar Maria Teresian muistoksi sävelletyt laajamuotoiset kuoroteokset. Samassa yhteydessä Charpentier myös pyrki kuninkaallisen kappelin apulaiskapellimestariksi mutta

sairauden vuoksi ei voinutkaan osallistua vaalinäytteeseen. Parin kuukauden kuluttua kuningas kuitenkin myönsi hänelle eläkkeen palveluksista kruununperilliselle. Tämän lähemmäksi hovia Charpentier ei koskaan päässyt.

Varsinaisen elämäntyönsä Charpentier teki hengellisen musiikin piirissä. Vuonna 1684 hän astui Pariisin Jesuiittain kirkon palvelukseen. Kyseinen temppele (nykyinen Saint-Paul-Saint-Louis) tunnetaan aikalaiskirjoituksissa nimellä ”Oopperan kirkko”. Partituurit paljastavat muutaman oopperalaulajan osallistuneen Charpentierin muusikkona myös hengelliseen elämään. Näiltä vuosilta onkin peräisin säveltäjän ainoa suurimuotoinen ooppera, Thomas Corneillen (1625–1709) librettoon pohjautuva *Médée*. Jesuiittakirkon jumalanpalveluselämään liittyvän valtaisan teosmäärän ohella Charpentier sävelsi myös jesuiittain kollegioille koko joukon hengellisiä draamoja.

Keväällä 1698 Charpentier valittiin hovin ulkopuolisen Pariisin hengellisen musiikin huipulle. Hänestä tuli ikiaikaisen ja ajattoman kauniin Sainte-Chapellen musiikinjohtaja. Tässä virassa hän pysyi kuolemaansa saakka, ja sävelsi tänä aikana ehdottomasti suurenmoisimmat kirkkomusiikkiteoksensa. Charpentierin huikeasta noin 550 opuksen tuotannosta on enemmän kuin viisi kuudesosaa kirkkomusiikkia. Painoon asti siitä päätyi hänen elinaikanaan tuskin mitään. Onneksi säveltäjä pedantin huolellisesti keräsi tuotantonsa niin sanotusti ”yksiin kansiin” – 28 paksuun niteeseen. Ne ostettiin vuonna 1727 kuninkaalliseen kirjastoon. Ja vallankumoukset sun muut katastrofit kestäneinä ne ovat edelleen Ranskan kansalliskirjastossa tallessa halullisten tarkasteltaviksi. Ai niin – ja nykyään myös netissä...

Ihastukseni Marc-Antoine Charpentierin musiikkiin syttyi jo opiskelijana sattuman kaupalla. Vuonna 1976 jostakin levyalennusmyyntilaatikosta löytyi muutama vinyyli mitä sekalaisinta vanhaa musiikkia. Joukossa oli valikoima Charpentierin paastonajan meditaatioita. Kovin vaatimattomasti soivasta materiaalista huolimatta itse musiikki puraisi minua syvältä. Tosin tämä kohtaaminen mestarin kanssa ei sitten ollutkaan ihan ensimmäinen kerta. Olinhan jo lapsena kuullut televisiosta Euroviisujen tunnussävelmää tietämättä, että se on Charpentierin *Te Deum* -teoksen alkusoitto.

Kauan opiskeluaikojen jälkeen vuonna 1988 valmistelimme barokista innostuneiden muusikkoystävien kanssa esityksen Charpentierin oopperasta *Les Arts Florissants*. Vielä tuohon aikaan sen nuottien hankkiminen vaati erityistä aktiivisuutta. Paperikopiot mikrofilmeille talletetuista säveltäjän käsikirjoituksista piti tilata sieltä Ranskan kirjastosta. Niiden pohjalta tein sitten partituurin ja stemmat tuon ajan linnunpönttötietokoneella. Ja yhden sivun tulostaminen kesti yli kymmenen minuuttia...

Voimme olla tavallaan iloisiakin Lullyn kaikkialle ulottuvan kouran puristuksesta. Charpentieristä kehittyi hyvinkin rajoitettujen esityskoneistojen värimaailmat hallitseva mestari. Hänen musiikkinsa perustuu melodian kauneudelle ja puhdistavalle harmonialle. Se noudattelee luonnon järjestystä ja siten lääkitsee edelleenkin myös meitä, nykyajan puristuksessa kipristeleviä ihmisparkoja.

Forquerayn musiikkisuku

Aurinkokuningas makaa kuolinvuoteellaan. Hänen huoneensa Versaillesissa on kuin kirkko, jonka harras musiikki ja rukousten hyrinä täyttävät taukoamatta. Syyskuun ensimmäisenä päivänä 1715 Ludvigin henki pakenee. Ludvig XIV eli lähes kahdeksankymmenvuotiaaksi ja hänen lähipiirissään oli yllättävän paljon virkeitä vanhuksia. Tosin jos lääkäreiden toimenpiteistä huolimatta lapsena selvisi taudeistaan, aikamiehenä sodasta ja naisena synnytyksistä, edessä olikin vireä niin sanottu kypsä ikäkausi. Ranskan onneksi maallinen rikkaus oli niin epätasaisesti jakautunut, ettei suurimmalla osalla kansaa ollut varaa lääkäreiden palveluihin. Lapsikuolleisuus oli aateliston piirissä huippuluokkaa – oikeudenmukaisempi tulonjako ja kyseenalaisten lääkäripalvelujen ulottuminen myös niin kutsuttuun rahvaaseen olisi varmaan saattanut ranskalaiset sukuputtoon.

Ludvig XIV:n kuolemaa säesti musiikki aivan kuten koko hänen elämänsäkin. Kuningas oli kyltymätön musiikin harrastaja – yleensä kuulomatkan päässä oli aina jonkinlainen orkesteri. Aamulla hän heräsi soittoon, päivällä linnan puutarhassa pasteeraillessa häntä seurasi elävinä korvalappuina yhtye, ja illalla lipuessaan venetsialaisilla lahjagondoleillaan pitkin tekojärvien kanaaleja hänen perässään tasapainoili musiikkimestari Lullyn johtama jousisto kelluvalla lavalla.

Hovin ympärillä kuhisi siten jatkuvasti muusikoiden heinäsiirkkalauma, ja joukkoon mahtui myös huomattavia ja merkittäviä taiteilijoita loputtomiin. Muusikkoushan on usein sukuvika, niinpä kuninkaalliset virat tapasivat kulkea muusikkodynastioiden perintöosuuksina. Aatelisia korvia hivelivät usean sukupolven ajan esimerkiksi Couperinit, Champion de Chambonnièresit, Rebelit, Clérambaultit – ja Forquerayt.

Huhtikuussa 1682, kun Antoine Forqueray (1672–1745) oli vasta noin kymmenen vuoden ikäinen, *Mercure galant* kirjoittaa:

[– –] jo varhaisessa iässä, kun hänellä oli tilaisuus soittaa kuninkaalle, hänen majesteettinsa oli niin ihastunut, että määräsi hänelle opetettavaksi gamban soittoa. Se on erittäin vaikea instrumentti. Opetuksen ansiosta hän kuitenkin edistyi niin, että tällä hetkellä vain harva on hänen vertaisensa.

Vuonna 1689, vuoden viimeisenä päivänä Forqueray nimitettiin kuninkaan hovimuusikon virkaan. Erään aikalaiskuvauksen mukaan gamba oli Ludvig XIV:n lempisoittimia, ja hän kuuntelikin mielellään, kun Forqueray aterioiden aikana soitti kappaleita italialaiseen tyyliin.

Helmkuussa 1697 Forqueray avioitui Henriette-Angélique Houssun kanssa. Myös vaimo oli muusikko, kanttorissuvun jälkeläinen. Forquerayn ystävä ja suosija Comte de Picon kertoo: ”Pysyäkseen soitto-kunnossa [Forqueray] piti tapanaan antaa konsertteja. Hän soitti gambaa ja vaimo cembaloa.” Avioliitto osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi, ja puoliset erosivat pitkällisten oikeustoimien jälkeen vuonna 1710.

Forqueray ’le père’ palveli kuningastaan vuoteen 1720 saakka, jonka jälkeen hovin eläkeläisenä vetäytyi loppuiäkseen maaseudulle. Viimeisinä vuosinaan hän nautti vielä hovimuusikon palkkaa ilman velvollisuutta esiintyä hovissa.

Forquerayn tiedetään työskennelleen monen huomattavan aikalaismuusikon, muun muassa François Couperinin ja Robert de Viséen, kanssa. Hänen merkittävää rooliaan Ranskan musiikkielämässä kuvaa vaikkapa artikkeli *Mercure de France* -lehdessä 1738 ilmestynyt artikkeli:

Hän esittäytyi maailmalle hetkellä, jolloin Ranska kuhisi italialaisia muusikoita. Hän halusi tehdä gamballa kaiken sen, mitä italialaiset viulullaan, ja onnistuikin siinä. Hän tuntee sitä paitsi soittimensa ominaisuudet ja parhaiden italialaisten säveltäjien tyylin läpikotaisin. Siten hänen teoksensa ovatkin täynnä älyllistä henkevyyttä ja soinnillista purevuutta, jota ei monimutkaisimmisakaan Marais’n teoksissa ole. Kun jälkimmäinen tyytyy luonnolliseen sulokkuuteen, edellisen keinot ovat kauempaa haettuja ja siten kirpaisevia [– –] Jos jostakin häntä voi moittaa, niin vain siitä, että hänen sävellyksensä ovat liian vaikeita muille kuin hänelle itselleen ja hänen pojalleen.

Tiedämme, että isä Antoine Forqueray usein esiintyi yhdessä paitsi cembalisti-vaimonsa myös toisten gambistien kanssa. Hubert Le Blanc kertoo, että ylittämättömiä nautintoja maailmassa oli kuulla Marais'n teoksia säveltäjän ja M. de St. Félixin esittäminä, tai kun "Forcroi-le Père ja Mr. de Bellemont" esittivät italialaistyyllisiä sonaatteja.

Pariisissa ilmestyi vuonna 1747 postuumisti kaksi kokoelmaa Antoine Forquerayn sävellyksiä. Toinen kirja sisälsi sarjoja gamballe ja continuolle, toinen samat teokset cembalolle sovitettuina. Forqueray "le pèren" sävellystyön ohella teoksissa näkyy vahvasti toinenkin ellei kolmas kädenjälki. Antoine Forqueray jätti jälkeensä viisi gambasarjaa, jotka hänen hulttiopoikansa Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782) sovitti myös cembalosarjoiksi, lisäsiä yhteensä kolme omaa osaa. Mutta – cembaloversiot ja -sävellykset tuskin olisivat valmistuneet ilman Jean-Baptisten taitavana cembalistina tunnetun vaimon Marie-Rosen s. Dubois'n panosta.

Forqueray "le fils" oli vähintään isänsä veroinen gambataituri. Jostain syystä heidän suhteensa olivat kuitenkin niin tulehtuneet, että isä panetti parikymmenvuotiaan poikansa vankilaan ja jopa yllytti vuonna 1725 hallitusta maastakarkoitukseen. Jean-Baptisten ystävien kirjelmien ansiosta – niissä viitattiin isän julmuuteen ja kateuteen – pahimmalta kuitenkin säästyttiin.

Soittajana ja opettajana suurta mainetta jo varhain niittänyt nuori mestari peri isänsä paikan kuninkaan hovissa vasta 1742. Ja joitakin vuosia vanhan Forquerayn kuoleman jälkeen hän siis julkaisi tämän sävellyksiä näinä kahtena versiona.

Gambavihkon esipuheessa kiinnittää huomiota lausahdus: "Olen tarkoituksellisesti tehnyt basson hyvin yksinkertaiseksi välttääkseni [äänten välistä] sekaannusta. Cembaloversioissa olen sen sijaan koristellut bassoa niin paljon kuin mahdollista." Merkillinen toteamus monessa suhteessa: Kuinka paljon Forqueray nuorempi muutti isänsä musiikkia? Oliko alun perin mukana ollenkaan toista gambaa, cembalosta puhumattakaan?

Antoine Forquerayn tuotannosta on jälkimaailmalle säilynyt vain nämä kolmekymmentäkaksi nuoremman Forquerayn julkaisemaa teosta. Muuan muistokirjoitus mainitsee vainajalta jääneen kolmisensataa

sävellystä, samoin Jean-Baptiste esipuheessaan viittaa muihin hallussaan oleviin sävellyksiin. Toista kokoelmaa ei kuitenkaan koskaan ilmestynyt.

Sävellykset ovat useimmiten arvostettujen kollegojen (Couperin, Belmont, Leclair, Rameau, Guignon), suosijoiden (Régente) ja muiden näkyvien pariisilaisten (Latour, Ferrand) musiikillisia muotokuvia. Mukana on myös omakuva, ja muutamat teokset ovat muuten kuvailevia (*Le Carillon de Passy, Jupiter*).

**JOHANN SEBASTIAN
BACH**

Bachin suku ja varhaisvuodet

Musiikinhistoria tuntee lukuisia muusikkosukuja, ja puusta pudonneista omenista niiden yhteydessä liiankin usein puhutaan. Merkillinen Bachien heimo antanee kuitenkin hyvän syyn turvautua vielä kerran tähän kuluneeseen vertaukseen. Bachit nimittäin eivät maantieteellisestikään katsoen pudonneet kauas toisistaan, ja sukulaisten lukumääräkin vastaa tuollaista terveen maati-aispuun onnekkaan kesän jälkeistä reipasta satoa.

Bachien tapauksessa koko muusikkosukukäsite tuntuu räjähtävän käsiin. Johann Sebastian Bach, suvun kiistattomasti merkittävin jäsen, kirjasi itse kotitekoiseen sukuselvitykseen viitisenkymmentä musikaalista sukulaistaan aina 1500-luvun lopulta lähtien. Nykyisten musiikkitietokirjojen esittelemä pitkälle 1800-luvulle ulottuva sukupuu kannattelee oksillaan lähes sataa muusikko-Bachia, joista viitisentoista on ansainnut painoarvollaan ikioman hakusanansa ainakin tukevimpään teoksiin.

Kerrassaan erikoista on myös se, että suku todellakin edellä mainittujen omppujen tavoin pysytteli tiiviisti pienoisella tontillaan Thüringenissä, Saksan sydämessä – kolmensadan vuoden ajan. Suvun jäsenten ammattihistorioissa vilahtelee tasaisin välein muutamat samat kaupungit. Sitä paitsi hankittujen musikaalisten ominaisuuksien suhteen Bachit aina turvautuivat sukulaisiin. Mieleen nousee merkillinen näky epämääräistä elämää kuhisevasta seisovasta vedestä... mikä on tietenkin hieman epäonninen vertaus – Bach kun merkitsee puroa!

Suvun kantaisä – päähenkilömme isoisan isoisa – oli muuan Veit Bach (noin 1550–1619), leipuri ja mylläri ammatiltaan. Johann Sebastianin muistiinpanojen mukaan hän joutui pakenemaan luterilaisen uskonsa vuoksi ”Unkarista”. Tämä on hieman vapaasti tulkittua maantietoa – Veitin lähtöpaikka oli Slovakiassa lähellä nykyistä

Bratislavaa. Hän asettui Thüringenin Wechmariin. Veit näppäili mielellään ajankulukseen rakasta luutunsukuista soitintaan (jonka suomenkielistä nimeä en uskalla tässä lähteä edes arvailemaan) – myös myllyssä ollessaan jauhinkivien säestyksellä – ja hankki näin – jälleen Sebastianin omien sanojen mukaan – suvussa sittemmin periytyneen vankan rytmitajun.

Jo Veitin poika, Johannes Bach (noin 1580–1626) sai muusikkokoulutuksen. Vaikka jatkoikin ensin isänsä ammattia, hänet otettiin jo nuorukaisena Gothan kaupungin piiparin oppipojaksi. Johann Bach oli siitä erikoinen Bach, että hänen oppi-isänsä ei ollut Bach – ja siitä tavanomainen Bach, että hänen etunimensä oli Johann. Mitä pidemmälle Bachien sukusuossa tarvotaan, sitä tiheämmäksi Johann-ryteikkö tiivistyy, seurauksena musiikkimatkailijan mielen täyttävä Sadan vuoden yksinäisyys...

Johann Bach kiersi muusikon ammattinsa myötä Thüringenin kaupunkeja: Arnstadt, Erfurt, Eisenach... Hänen poikansa Christoph (1613–1661) oli ensin hovimuusikkona Weimarissa, sittemmin kaupunginmuusikkona Erfurtissa ja Arnstadtissa.

Christophilla oli kaksospojat, vuonna 1645 syntyneet Johann Christoph (1645–1693) ja Johann Ambrosius (1645–1695). Edellinen toimi kaupunginmuusikkona ensin Erfurtissa ja sitten Arnstadtissa, jälkimmäinen puolestaan kaupunginmuusikkona ensin Arnstadtissa sitten Erfurtissa.

Niinpä niin, sukutarinan juoni alkaa saada todella surrealistisia piirteitä...

Johann Ambrosius asettui 1671 Eisenachiin. Säilynyt aikalaiskuvaus seuraavalta vuodelta hämmästelee: ”Kaupungin musiikinjohtaja esitti pääsiäisenä musiikkia uruille, jousille, lauluäänille, trumpeteille ja patarummuille, jonka kaltaista Eisenachissa ei ole koskaan aiemmin kulttu.”

Johann Ambrosiukselle tarjottiin työtä 1684 – yllätys, yllätys – Erfurtista, mutta hän ei saanut herttualtaan lupaa lähteä. Seuraavana vuonna, 21. maaliskuuta, syntyikin Eisenachissa sitten musikaalisen Bach-klaanin merkittävin vesa, Johann Ambrosiuksen neljäs poika, Johann Sebastian (1685–1750). Vanhin veli Johann Christoph (1671–

1721) opiskeli jo tuona vuonna Pachelbelin johdolla Erfurtissa. Siellä hän myös myöhemmin työskenteli urkurina. Toinen veli Johann Balthasar (1673–1691) oli isänsä oppipoikana – Eisenachissa siis.

Kolmas veli, Johann Jacob (1682–1722), on kronikkamme virkistävä poikkeus, aikansa satunnainen matkailija. Opiskeltuaan Eisenachissa Johann Heinrich Hallen (siis ei Bachin!) johdolla, hän liittyi 1704 oboistiksi Ruotsin armeijaan. Kaarle XII johdolla hän kiersi Venäjät ja Turkit, opiskeli ohimennen Konstantinopolissa huilunsoittoa ranskalaisen Buffardinin johdolla, selvisi hengissä ja päättyi loppuiäkseen Tukholmaan hovimuusikoksi.

Johann Sebastian Bachin äiti oli Maria Elisabeth Lämmerhirt, erfurtilaisen turkkurin tytär. Myös tätä kautta Sebastianilla oli musikaalisia sukulaisia, toinen Lämmerhirtin tytär oli säveltäjänä ja musiikkisanakirjailijana myöhemmin tunnetun Johann Gottfried Waltherin äiti. Walther, sivumennen mainiten, opiskeli Sebastianin pikkuserkun, Johann Bernhard Bachin (1676–1749) johdolla. Tämä Johann Bernhard oli opiskellut puolestaan isänsä Johann Aegidius Bachin (1645–1716) johdolla (tietenkin), ja tuli 19-vuotiaana ensin urkuriksi Erfurtin Kaufmannskircheen. Hän siirtyi sitten Eisenachin kaupunginurkuriksi ja hovicembalistiksi edeltäjän Johann Christoph Bachin kuoltua 1703. Johann Sebastian ilmeisesti arvosti tämän pikkuserkkunsa töitä, ja kopioi muun muassa muutamia hänen uvertyyrejään Leipzigin *collegium*-konserttejaan varten; nekrologikin kertoo hänen ”säveltäneen useita kauniita alkusoittoja Telemannin tyyliin”.

Thüringenin musiikkielämä 1600–1700-lukujen taitteessa oli pieni-muotoista mutta moninaista. Osin kolmikymmenvuotisen sodan seurauksena pikkuruhtinaitten kokonaisilla ja – Grimmin saduista tutuilla – puolilla valtakunnilla tilkutetulla seudulla ei ollut suuria keskuksia, suuria hoveja orkestereineen tai oopperaseurueineen. Musiikkialan ammattilaiset olivat lujasti kiinni jokapäiväisessä elämässä, he olivat käsityöläisiä vailla minkäänlaista tähteyden hohtoa. Ammattitaito siirtyi mestarilta oppipojalle ja samalla usein isältä, enolta tai sedältä pojalle, veljelle tai serkulle.

Samoin Johann Sebastian Bachin lukuisien oppilaiden joukossa oli peräti kuusi sukulaisnuorukaista, sekä tietysti hänen omat poikansa.

Luultavinta onkin siis, että hänkin(?) sai varhaisimman oppinsa musiikin ja erityisesti viulunsoiton perusteista isältään. Sebastianin varhaislapsuus on kovin sumeasti dokumentoitu, mutta sen verran ainakin tiedetään, että hän kävi samaa latinakoulua kuin Martti Luther parisataa vuotta aiemmin.

Lapsuusvuosiin hämärää valoaan tuo Sebastianin pojan Carl Philipp Emanuelin ja oppilaan Johann Friedrich Agricolan (1720–1774) heti mestarin kuoleman jälkeen kirjoittama nekrologi. Mainitaan muun muassa, että pojalla oli harvinaisen hieno sopraanoääni. Niinpä onkin todennäköistä, että hän oli Eisenachin kirkkomusiikkielämässä jatkuvasti mukana. Kirkon urkurina oli siis äsken mainittu Johann Bernhardin edeltäjä, isän serkku Johann Christoph Bach (yksi kymmenestä sukutaulussa mainitusta Johann Christophista! – hän oli muuten ollut virassa Arnstadtissa ennen tätä). Sebastianin muistiinpanoissa on erinomaisen arvostavia lausuntoja juuri hänestä: ”Suuri ja syvällinen säveltäjä.”

Kuolema oli tuolloin perheissä tavallisempi vieras kuin meidän suojatuissa oloissamme. Vaikea kuitenkin uskoa, ettekö monien läheisten menettäminen lyhyessä ajassa olisi vaikuttanut pieneen Sebastianpoikaan. Veli Johann Balthasar kuoli 1691, setä, isälle erityisen läheinen kaksoisveli Johann Christoph 1693, ja äiti Elisabeth 1694.

Isä kiiruhti saman vuoden syksyllä, ilmeisesti pienten lastensa huollosta huolestuneena, uusiin naimisiin – kaiken uhallakin – jo kahdesti lyhyen avioliiton jälkeen leskeksi jääneen Barbara Margaretha s. Keulin kanssa. Kuten sanottu, kuolema oli tavallinen vieras, mutta yhtä kaikki, kun Johann Ambrosius itse kuoli jo seuraavana keväänä, herää kysymys, olisiko tässä aineksia pikku salapoliisitarinaan? Leski anoi kaupungilta mahdollisuutta huolehtia miesvainajan virasta apulaisten ja oppipoikien avulla, mutta lupaa ei myönnetty. Niinpä perhe hajosi ja äidittömät, isättömät Sebastian ja Jacob lähetettiin isovelji Johann Christophin luo Ohrdrufiin. Hän oli hoitanut Mikaelinkirkon urkurin virkaa jo viisi vuotta, oli naimisissa – ja nuori pariskunta odotti ensimmäistä lastaan.

Näissä väistämättä ahtaissa ja vaatimattomissa oloissa nuoremmat veljet kuitenkin pärjailivät neli-viisitoistavuotiaiksi. Useammaltakin

taholta kerrotaan, että Sebastian loi pohjan loisteliaalle kosketinsoitintaidoilleen juuri isovelji Christophin johdolla. Siksi onkin niin epäoikeudenmukaista, että Christoph muistetaan yleensä vain mahdollisesti perättömän tarinan heittäjänä, joka kielsi pikkuveljeä käpälöimästä cembalokappaleita sisältävää nuottivihkoaan ja lukitsipa sen vielä yöksi kaappiin. Musiikinnälkäinen Sebastian kuitenkin ujutti vihkon kaapin oviristikon läpi ja kopioi utterasti sen sisällön kuutamoöiden valossa. Vilppi paljastui ja veli vanhemman oikeudella otti suurella vaivalla tehdyn kopionkin itselleen. Vihko sisälsi kuuluisien eteläsaksalaisten mestareiden Frobergerin, Johann Kaspar Kerllin (1627–1693) ja Johann Pachelbelin (1653–1706) musiikkia.

Nuoremmat veljekset pantiin kaupungin lyseoon, jonka edistykseen lukujärjestykseen sisältyi perinteisten latinan ja teologian lisäksi maantietoa, historiaa, matematiikkaa, luonnontieteitä ja musiikkia. Johann Sebastian oli menestyksekkäs koululainen, hän oli jatkuvasti luokkansa parhaimmistoa.

Ylimmällä luokalla hänen opintonsa kuitenkin katkeavat kesken. Koulun rekisterissä on merkintä eron johtuvan tilanpuutteesta. Epäselväksi on jäänyt, oliko kysymys tilanpuutteesta koulun vai kortteerin kannalta. Ehkäpä veljen perheen kasvaessa – kolmas lapsi oli jo tulossa – paikkaa ei enää ollutkaan tilaa vievälle 14-vuotiaalle koltiaiselle.

Kovin yllättävää – varsinkin edellä pyöritetyn Arnstadt–Erfurt–Eisenach-piirileikin valossa – on se, että Johann Sebastian siirtyi yllättävän koulukeskeytyksensä jälkeen Lüneburgiin, kolmensadan kilometrin päähän kotoisasta Thüringenistä.

Mahdollisesti lyseon kanttori ja koulumestari Elias Herda suositteli veljesten tilaongelman ratkaisuksi Sebastianin lähettämistä omaan vanhaan opinahjoonsa. Hän oli luultavimmin myös vakavasti sitä mieltä, että koulussa menestyvän pojan pitäisi tähdätä yliopisto-opintoihin. Sebastianilla oli myös kohtaloveri, Georg Erdmann, ja yhdessä nuorukaiset vaelsivat Lüneburgiin. Niin, ja iloinen uutinen oli se, että Sebastian sai suurella vaivalla kopioimansa nuottivihkon mukaansa.

Poikien nimet löytyvät Lüneburgin koulun valiokuoron nimilistalta huhtikuulta 1700. Molemmat olivat taitavia sopraanoja, mutta tarinan

mukaan kuorolaisen lupaavan uran pilasi pian äänenmurros. Edellä mainittu muistokirjoitus kertoo hauskasti, kunka kahdeksan päivän ajan Sebastian puhui ja lauloi kaksiaänisesti oktaaveissa, jonka jälkeä ääni lopullisesti murtui ja hän samalla menetti kauniin lauluäänensä. Tarina kuitenkin pitää napata suolan kera, sillä tuohon aikaan poikien äänenmurros tuli usein vasta aikuisiän kynnyksellä – toveri Erdmannilla esimerkiksi kahdeksantoistavuotiaana. Saattaa olla, että Sebastian pitkäänkin lauloi kuorossa. Tämä oli myös edellytys varattomien oppilaiden opiskelulle – säilyneiden koulun sääntöjen mukaan yksiselitteisesti.

Koulu omisti loistavan musiikkikirjaston. Kokoelmassa oli yli tuhat käsikirjoitusta sekä suuri määrä painettuja nuotteja. Säveltäjänimiä olivat muun muassa Lasso, Monteverdi, Carissimi, Buxtehude, Kerll, Scheidt, Schein, Schütz, Tunder – sekä tietysti Bach! Ainakin isosetä Heinrichin ja Johann Christophin (jonkun heistä!) teoksia sisältyi tähän suurenmoiseen kokoelmaan, joka kaikeksi onnettomuudeksi paloi vuoden 1800 tienoilla.

Heinrich Bach oli suvun kantaisän, leipuri Veit Bachin pojanpoika ja Johann Sebastianin isoisän, Christoph Bachin veli ja tuon suvun keskuudessa arvostetun, ”henkevä” Johann Christophin isä. Hän toimi kaupunginmuusikkona Schweinfurtissa, Erfurtissa ja Arnstadtissa, jossa hoiti myös Barfüsser- und Liebfrauenkirchen urkurinvirkaa. Heinrichin hautajaissaarnassa mainitaan hänen olleen koraalien, motettien, konserttojen sekä preludien ja fuugien mestarillinen säveltäjä. Jälkipolville säilyneet teokset voidaan toistaiseksi laskea yhden käden sormilla, ja yksi niistä on Uppsalan yliopiston kirjaston aarteisiin kuuluva lamento ”Ach, daß ich Wassers gnug hätte”.

Merkittävä kontakti ja esikuva Lüneburgissa oli myös Johanneksen kirkon urkuri Georg Böhm. Hän oli nerokas, kansainväliset musiikkivirtaukset tunteva muusikko, ja hänkin Thüringenistä, läheltä Ohrdrufia kotoisin.

Mahdollisesti Böhmin kehotuksesta Johann Sebastian matkusti useammankin kerran Hampuriin kuulemaan aikoinaan Sweelinckin johdolla opiskelleen, jo 70-vuotiaan Johann Adam Reinckenin (1643–1722) virtuoosista soittoa Katariinankirkon suurilla uruilla. Tapasiko

hän Reinckenia vielä tuolloin henkilökohtaisesti, sitä emme tiedä, mutta muutaman vanhan mestarin teoksen hän kuitenkin työsti kosketinsoittimille. Kaupungissa asui myös serkku Johann Ernst, joka mahdollisesti opasti maalaisserkkua suurkaupungin huveihin, niin musiikillisiin kuin muihinkin.

Johann Sebastianilla oli tilaisuus kullata musiikillista sivistystään ranskalaisella henkevyydellä Cellen kaupungissa, joka sijaitsee noin 80 kilometriä Lüneburgista etelään. Braunschweig-Lüneburgin herttua Georg Wilhelm ylläpiti siellä Versailles'n tyylistä hovia pääosin ranskalaisista muusikoista koostuvine orkestereineen kaikkineen. Bach oli ilmeisesti tutustunut Lüneburgin aateliskoulun tanssinopettajaan ja Cellen orkesterin muusikkoon Thomas de la Selleen, ja pääsi hänen mukanaan ehkä soittamaankin ranskalaista musiikkia tuohon frankofiiliin pohjoissaksalaiseen hoviin.

Vuoden 1702 tienoilla kypsä päätös antautua musiikkialalle. Yliopisto-opintoihin Bachilla ei ollut varaa – eikä haluakaan? Hän pyrki Thüringenissä sijaitsevan Sangerhausenin Jaakobinkirkon urkurinvirkaan. Ja hänet yksimielisesti valittiinkin. Asiaan kuitenkin sekaantui yksinvaltiaan oikeudella Saksi-Weissenfeldin herttua Johann Georg, joka ties mistä syystä ajoi oman suosikkinsa Johann Augustin Kobeliuksen virkaan Bachin ohi. Tämä jäi katkeroittamaan nuoren muusikon mieltä, ja hänellä olikin tilaisuus vedota tähän seikkaan yli kolmekymmentä vuotta myöhemmin. Hänen poikansa Johann Gottfried Bernhard (1715–1739) haki samaa virkaa vuonna 1736. Suosituskirjeessään pormestarille hän vähemmän kainosti toteaa, että raadilla olisi nyt oiva tilaisuus täyttää tuo muinoin täyttämättä jäänyt lupaus.

Tapaamme Bachin seuraavan kerran dokumenttien himmeässä valossa Weimarissa, herttua Johann Ernstin hovissa. Rahastonhoitajan rekisterissä on pari merkintää palkanmaksusta ”lakeija” Baachille. Nimi on kirjoitettu kahdella a:lla tässä kuten lukuisissa muissakin dokumenteissa, mikä viittaa siihen, että nimi todella lausuttiin pitkällä vokaalilla. Lakeija Bachin (ehkä kuitenkin tutummin näin lyhyellä a:lla) tehtävät Weimarissa kuuluivat musiikin piiriin. Sukuselvityksessään hän itse mainitsee olleensa siellä ”Hoffmusicus”.

Tämä ensimmäinen virallinen pistäytyminen Weimarissa oli kuitenkin vain pieni välisoitto ennen ensimmäistä varsinaista musiikkivirkkaa. Kesällä 1703 Arnstadtin konsistorin merkintöjen mukaan Saksi-Weimarin prinssin hoviurkuri Johann Sebastian Bach kutsuttiin tarkastamaan vasta valmistuneet urut kaupungin Uudessa kirkossa. Oliko Bachin soitto tarkastustilaisuudessa niin ylivertaista, että Arnstadtin päättäjät halusivat napata nuoren mestarin heti itselleen? Urkuriksi oli nimittäin vain puolitoista vuotta aikaisemmin nimitetty muun Börner. Hänet siirrettiin tyyliin muihin töihin, ja Bachin kanssa tehtiin sopimus elokuussa, vajaa kuukausi tarkastuskäynnin jälkeen. Nimityksen takana toki saattaa olla hieman kiusallinen henkilösuhteiden verkosto, sillä kaupungissahan oli muusikko-Bacheja ollut jo 1500-luvun lopusta lähtien.

Sopimuksen edellyttämä työtahti oli kovin keveän tuntuista. Bachin odotettiin aluksi vain säestävän virsiä jumalanpalveluksissa sunnuntaisin, maanantaisin ja torstaisin. Näin hänelle jäikin aikaa urkujensoiton ja sävellystaidon hiomiselle. Hän syventyi muun muassa pohjoissaksalaisten ja ranskalaisten mestareiden musiikkiin.

Bachin varhaisimman sävellyskerrostuman arviointi on todella mutkallista. Perinteisiin Bach-julkaisuihin ja teosluetteloihin kirjatut varhaisteokset tuppaaavat epäaitoina putoamaan pois tutkimuksen edessä. Jotakin sentään on vielä jäljellä, kauniina esimerkkinä huolehtivaiselle vanhimmalle veljelle omistettu *Capriccio* – Ohrdrufin vuosien muistoksi.

Hän myös jäljensi ja sovitti vanhojen mestareiden musiikkia omiin tarkoituksiinsa opiskellen näin perustaa ylivertaisille taidoilleen. Varhaisimpien teosten joukosta löydämme muun muassa fuugia Giovanni Legrenzin (1626–1690) ja Tomaso Albinonin (1671–1751) teoista, sekä sovituksia Hampurin mestarin Reinckenin sonaateista.

Kuten edellä kerrotusta olemme huomanneet, nuoren Bachin toimia kuvaillessa joudutaan kovin usein turvautumaan sanoihin: ehkä – todennäköisesti – luultavimmin – varmaankin. Niinpä onkin erinomaisen mielenkiintoista tutustua Arnstadtin konsistorin pöytäkirjoihin, joissa nuori ja kiivas sankarimme esiintyy eloisana hahmona.

Kesällä 1705 Bach oli joutunut käsiryöpyyn kauppatorilla keskellä yötä. Hän oli pikkuserkkunsa Barbara Catharinan kanssa kohdannut joukon torilla vetelehtineitä opiskelijoita. Yksi heistä, Geyersbach nimeltään, oli astunut Bachin eteen ja vaatinut selitystä aiemmin päivällä tapahtuneeseen nimittelyyn, joka koski hänen ilmeisen kömpelöä fagotinsoittoaan. Vaihdettiin kirpeitä sanoja, joita konsistori ei ole kirjaimellisesti kehdannut kirjata: Geyersbachin mukaan Sebastian oli ”likaisen koiran jne. jne.” Seuraavassa jo vaihdetaan iskuja ja Bach tarttuu herrasmiehen asuun kuuluneeseen tikariinsa. Painitaan maassa. Erään silminnäkijän mukaan Bachilla oli aluksi piippu hampaissa – tässä vaiheessa viimeistään se lienee pudonnut.

Bachin harvinaisen vähän henkilökohtaisia piirteitä sisältävässä elämäkertaa-aineistossa tämä tapaus onkin suurenmoinen kohtaaminen. Viides evankelista oli siis nuoruudessaan varsinainen lättähattu. Konsistori kuunteli todistajana myös serkkutyttö Barbaraa, kun oli ensin todennut, että hänen lausuntoaan voidaan pitää pätevänä, vaikka hän onkin nainen.

Kaupunginisät olivat innolla ottaneet Bachin leipiinsä, mutta yhteiselon vuodet olivat täynnä ristiriitoja. Sebastian ei onnistunut saamaan kuria silloin tällöin kirkkonsa musiikkielämän apuna toimiviin koululaisiin ja opiskelijoihin. Auktoriteetin puute – osa opiskelijoista oli Bachia vanhempia – ja kuten edellä kuvatusta tappelustakin käy ilmi, Bachin kärsimätön ja ivallinenkin asenne taitamattomia apumuusikoita kohtaan johti väistämättä selkkauksiin. Bach vaati useaan otteeseen konsistoria nimeämään avukseen kuoroa kouluttamaan jonkun toisen.

Viimeinen naula kanttorin ja konsistorin suhteiden arkkuun oli tuo ehkä parhaiten tunnettu sattumus Bachin elämässä: Matka Lyypekkiin jalan. Hän otti virkavapaata niin kutsuttua opintomatkaa varten neljä viikkoa, mutta palasi vasta neljän kuukauden jälkeen. Lyypekissä kiinnostusti tietenkin suuren Dieterich Buxtehuden (1637–1707) musiikki ja loistelijas urkujensoitto. Sitä paitsi tiedossa oli myös mahdollisuus päästä tämän Mariankirkon urkurin seuraajaksi ja loistokkaan soittimen isännäksi. Ehtona oli kuitenkin avioliitto Buxtehuden tyttären kanssa. Miesten kirjoittama musiikin historia toteaa aina, että kauniisti sanottuna vähemmän viehättävä tytär karkotti kaikki seuraajaehdokkaat,

kuten Händelin ja hänen ystävänsä Matthesonin kahta vuotta aiemmin. Nykyaikaisen musiikintutkimuksen mukaan toverukset Händel ja Mattheson tuskin olisivat naineet tytärtä, vaikka hän olisi ollut itse Miss Lyypekki.

Syystä tai toisesta myöskään Bach ei innostunut viranhakuun. Hän kuitenkin jäi omalle lomalle seuraamaan Buxtehuden kuuluisia iltamusikkejä, joita järjestettiin viitenä viikonloppuna ennen joulua.

Dokumentoimattomuuden armelias hämärä peittää Johann Sebastianin humputtelut seuraavien kuukausien ajan. Tuhlaajapoika saapuu kotiin Arnstadtin vasta helmikuussa 1706. Konsistori vaatii selitystä, mutta Bach toteaa vain tietääkseen hoitaneensa sijaisen eikä anna mitään syytä ylimääräiselle poissaololleen. Seuraa myös toruja huonosti hoidetusta kuorotoiminnasta ja arvostelua kummallisen virsi-säestyksen vuoksi.

Ote konsistorin pöytäkirjasta: ”Kun urkuri Bachille huomautettiin, että hän soittaa liian pitkään, hän siirtyi heti toiseen äärimmäisyyteen ja ryhtyi soittamaan aivan liian lyhyeen.”

Vaikea tietää, mitä konsistori lausumallaan tarkkaan tarkoittaa, mutta tästä selvinnee kuitenkin Bachin näsäviisas luonne ja ärsyttävä asenne. Kun nuori kanttori oli vielä viettänyt urkuparvella aikaa tunte mattoman neitokaisen seurassa, niin konsistori kuin kanttori olivatkin valmiit seuraamaan omia teitään. Tuo neito muuten ei ollut serkkutyttö ja tuleva vaimo, kuten usein väitetään. Maria Barbara kun oli pormestarin vaimon sisarentytär ja asunut Arnstadtissa jo pari vuotta, joten tuntematon hän ei missään tapauksessa ollut.

Seuraavan vuoden, siis 1707, kesällä Johann Sebastian valittiin yksimielisesti keisarillisen vapaakaupungin, Mühlhausenin Blasiuksenkirkon urkuriksi. Viran edellinen haltija Johann Georg Ahle (1651–1706) oli kuollut jo joulukuussa, ja Bachin pyyntöön saada sama palkka kuin Arnstadtissa, joka oli huomattavasti suurempi kuin edeltäjän, suostuttiin ilman muuta. Kauppaan kuuluivat myös perinteiset luontoisedut, viljaa, polttopuita ja risukimppuja. Arnstadtin muuten seuraajaksi valittiin Hampurista tuttu serkku Johann Ernst (1683–1739).

Vakituinen ja turvattu paikka sekä yllättävä perintö Tobias Lämmerhirtin kuoleman jälkeen soivat mahdollisuuden avioitua Maria

Barbara Bachin kanssa. Hän oli isän serkun, Johann Michael Bachin (1648–1694) tytär. Kantaatti 106, *Actus Tragicus*, sävellettiin mitä ilmeisimmin juuri Tobias-enon hautajaisia varten. Todennäköisesti varhaisin säilynyt kantaatti on kuitenkin numero 131, ”Aus der Tiefen rufe ich”. Se liittyy kaupunkia tuhonneen suurpalon jälkeisiin surujuhlallisuuksiin.

Pietistinen ja porvarillinen Mühlhausen osoittautui kuitenkin pian Johann Sebastianin musiikillisille mittasuhteille liian ahtaaksi paikaksi. Kirkkomusiikin alueella vierastettiin kaikkea uutta ja virsiä monimutkaisempaa. Yrmeys uudistuksia vastaan oli ilmeisen syvään juurtunutta tässä vapaakaupungissa, sillä vuoden 1720 paikkeilla Bachin oppilas Gerber moitti Mühlhausenia paikaksi, jossa musiikillinen pimeys peittää maan, ja – toden totta – vielä 1762 urkuri Johann Lorenz Albrecht arvosteleo kaupunkia musiikillisesta vanhoillisuudesta!

Tilaisuutta kirkkomusiikin kehittelyyn siis ei ollut. Mühlhausenia hallitsi vaaleilla valittu raati, ja sen virkaanastujaiset olivat kaupungin tärkeimpiä juhlallisuuksia. Kantaatti 71 on sävelletty tähän tilaisuuteen vuonna 1708.

Näihin aikoihin Bachilla oli tilaisuus esiintyä Saksi-Weimarin herttua Wilhelm Ernstille, ja seurauksena oli houkutteleva tarjous siirtyä Weimarin hoviin muusikoksi. Palkka oli parempi, ja samalla hän saattoi astua musiikillisesta pimeydestä hovin kirkkaaseen loistoon. Bachilla oli kuitenkin hyvät suhteet Mühlhausenin johtoon, ja hän huolehti vielä jälkeempäinkin Weimarista käsin muutamasta tärkeästä tehtävästä, kuten urkujen korjauksesta ja raadinvaalikantaattien säveltämisestä.

Johann Sebastian Bachin oppiaika oli Mühlhausenin jälkeen ohi. Varsinaista opettajaa hänellä ei koskaan ollut, mutta esikuvien malleja sekä sukulaisten opastusta sen sijaan riittämiin. Musiikin- ja tiedonnälkä ajoivat häntä kointiin, jäljittelyyn, sovittamiseen. Hän oppi työnsä kuin käsityöläinen ainakin. Mozartin tavoin hän imi kaiken kuulemansa – mutta vain niin kovin paljon työläämmin, sillä ihmelapsi hän ei todellakaan ollut, eivätkä varhaisteokset ole millään mittapuulla mestarillisia. Meille kaikkein tutuimman Bach-tyylin kehittyminen vei siis vielä aikansa. Mahdollisuudet siihen tulivat Weimarin ja Köthenin laajojen musiikillisten mahdollisuuksien ja näköalojen myötä. Edellytyksenä oli

myös tutustuminen muinaisten mestareiden ja suvun esi-isien sijasta kansainvälisten aikalais- ja ikätoverikollegojen työhön.

Weimar-Köthen

Viehättävä Weimar on kulttuurikaupunki jos mikä – ja on ollut sitä muulloinkin kuin vuonna 1999.⁴ Johann Sebastian Bachin ohella kaupunkiin liitetään muun muassa Goethen, Schillerin ja Lisztin nimet. Kun näihin herroihin liittyviä muistomerkkejä ja rakennuksia nykypäivän matkailijalle riittää enemmän kuin ihailtavaksi asti, säveltäjämestarin työ- ja asuinpaikat ovat puolestaan tehokkaasti tuhotut niin tahattomasti kuin tahallisesti. Hänen pääverstaansa, 1600-luvun puolivälissä rakennettu herttuan palatsi Wilhelmsburg paloi vuonna 1774. Perheineen Bach asui kauppatorin varrella, hotelli Elefantin vieressä olleessa talossa, joka pommitettiin hajalle vuonna 1945.

Bach oli siis pistäytynyt Weimarin ruhtinashuoneen palveluksessa jo 1703, kuten muistamme, ”lakeijan” ominaisuudessa. Kesällä 1708 hänet nimitetään Weimarin herttuan Wilhelm Ernstin kapellin kamarimuusikoksi ja hoviurkuriksi, jolla virkanimikkeellä häntä useimmin mainitaan. Bach oli toiminut jo edellisen työsuhteensa aikana tiuhaan edeltäjänsä sijaisena. Nyt urkuri Johann Effler oli kuitenkin jo niin vanha ja hauras, että pian siirtyi täydellä palkalla eläkkeelle.

Bachin palkka muuten oli huomattavasti suurempi kuin Efflerin. Tosin hänen velvollisuuksiinsa kuului myös viulun ja alttoviulun soittaminen hoviorkesterissa – ja kaiken kukkuraksi husaariunivormuun pukeutuneena. Palkka maksettiin vuosineljänneksittäin, ja siihen sisältyi käteisen – 150 floriinia – ohella aimo annokset vehnää, ohraa, hyvälaatuista joen yläjuoksun vuorilta uitettua puuta, sekä olutta linnan panimosta – litrakaupalla päivää kohti.

Bachin tärkein työtila oli palatsin kappeli ”Himmelsburg” ja työkaluna siellä kaukana korkeuksissa alttarin yläpuolella sijaitsevat kaksi-

⁴ Weimar oli Euroopan kulttuuripääkaupunki vuonna 1999.

sormioiset urut. Toki hänellä oli tilaisuus päästä myös kaupunginkirkon urkujen ääreen, siellä nimittäin oli virassa hänen sukulaisensa äidin puolelta, Johann Gottfried Walther (1684–1748). Näiden kahden merkittävän urkurin ystävyys, yhteistyö ja vuorovaikutuksen merkitystä musiikilliselle perinnöllemme ei kannata vähätellä.

Muuan perimätietona kulkeutunut tarina kertoo, kuinka Walther lempeästi ojensi ystäväänsä tämän omahyväisestä suhteesta omaan *prima vista* -soittoonsa, siis taitoon soittaa suoraan nuoteista. Walther oli kotonaan jättänyt cembalon telineelle muka huolimattomasti jonkun uuden nuotin, koska arvasi, ettei Bach malttaisi olla näpläämättä soitinta sillä aikaa, kun Walther oli – jaa, mitä hän nyt olisi tehnyt – ollut keittiössä laittamassa kahvia kenties? Ja kuten hän oli oikein arvellut, pian alkoi kuulua sujuvaa soittoa, joka kuitenkin kohta katkesi umpikujaan ajautuneena. Uusista yrityksistä huolimatta Sebastian-serkku ei päässyt mutkikkaimmasta paikasta läpi, ja Walther saattoi hirnuua hyväntahtoisesti muistuttaen ystäväänsä siitä, kuinka hän muka soittaisi mitä vain harjoittelematta. Ikävä kyllä, kutkuttavaksi arvoitukseksi jää, minkälaisia piikkilankaesteitä Walther oli musiikilliseen labyrinttiinsä istuttanut.

Huomattavin osa Bachin urkumusiikista syntyi juuri Weimarin vuosina. Tosin heti perään on sanottava, että teosluetteloissa lähes joka ikisen urkuteoksen ajoituksen perässä on kysymysmerkki. Lähteet ovat usein epämääräisiä, sillä Bach ei ollut vielä kehittänyt myöhempien aikojen tapaansa kerätä teoksiaan huolellisesti kokoelmiksi. Hän tietenkin myös – vaikka ei koskaan Weimarin jälkeen urkurinvirassa ollutkaan – käytti vanhoja sävellyksiänsä uudestaan, korjaili ja sovitti niitä uusiin tarkoituksiin. Jokunen teos ilman kysymysmerkkiä Weimariin kuitenkin sijoittuu, kuten loisteliaan konserttomainen toccata, adagio ja fuuga C-duuri. On mukava muistaa näitä teoksia kuunnellessa, että Bachin omat urut olivat esimerkiksi Mühlhausenin soittimeen verrattuna pienet. Massiivisen voiman sijasta tärkein elementti niiden soinnissa oli säihkyvä, monipuolinen värikkyys.

Bachin maine urkurina kasvoi, ja hänen ympärilleen alkoi kerääntyä opetuslapsien lauma. Joitakin oppilaita hänellä oli ollut jo Mühlhausenissa. Heistä Johann Martin Schubart jatkoi Weimarissa

opintojaan, ja tulipa aikanaan myös opettajansa seuraajaksi hoviurkurin virkaan. Hänen seuraajansa puolestaan oli Johann Caspar Vogler (1696–1763), joka oli ilmaantunut Bachin luo jo kymmenvuotiaana Arnstadtissa ja jatkanut opintojaan Mühlhausenissa. Schubartin, Voglerin ja Johann Tobias Krebsin ohella oppilapsien joukkoon mahtui myös muutama Bach.

Johann Sebastianin lapsista kuusi syntyi Weimarissa. Esikoinen oli tyttö, Catharina Dorothea, joka kastettiin ensimmäisen virkavuoden, siis 1708, joulukuussa. Enteellisesti musiikin suojelijan, pyhän Cecilian päivänä 1710 syntyi vanhin poika, nerokas, lahjakas Wilhelm Friedemann (1710–1784). Helmikuussa 1713 tulivat kaksoset Maria Sophia ja Johann Christoph maailmaan viipyäkseen täällä vain hetken.

Kaksosten syntymäpäivä oli myös Saksi-Weissenfelsin herttuan Christianin syntymäpäivä, ja Bach olikin kutsuttu merkkipäiväkantaatin myötä osallistumaan juhlallisuuksiin tuohon Weimarista noin 50 km päässä sijaitsevaan linnaan. Bachin lahja ruhtinaalle oli Metsästyskantaattina tunnettu niin sanottu maallinen kantaatti no 208, ”Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”.

Vuoden 1713 aikana Bach joutui jonkinmoiseen pinteeseen Hallen kaupunginisten kanssa. Hallen Liebfrauenkirchessä oli suuret urut, jotka luonnollisesti kiinnostivat Bachia jo aivan ammatillisessa mielessä. Kirkon vanha urkuri Zachow, Händelin opettaja, oli kuollut edellisenä vuonna, ja seuraajaa etsittiin kuumeisesti. Bach ei virkaan virallisesti hakenut, mutta ilmeisesti kirkkoherran pyynnöstä suostui vaalinäytteeeseen, siis säveltämään ja esittämään kantaatin. Kirkko muuten maksoi kaikki vaalinäytteestä johtuvat kulut. Hupaisaa kyllä, Kultaisen sormuksen majatalon lasku on säilynyt. Siitä selviää, että herra Pach (kovalla P:llä) on lämmön, valon ja asumisen ohella nauttinut ruokaa, olutta ja paloviinaa sekä vetänyt tupakkaa runsaan 7 riikintaalerin edestä. Eipä ole muusikko muuttanut miksikään kolmessasadassa vuodessa!

Hallen valtuusto tarjosi Bachille virkaa ja jäi käsitykseen, että hän myös suostuisi sen ottamaan. Mutta kun virallinen sopimus joulukuussa tuli, Bach vastasi siihen vasta tammikuussa kierrellen ja totesi, ettei häntä ole vielä vapautettu Weimarista, ja palkkakin siellä teillä on vähän heikonlainen...

Hallesta ilmeisesti tiedotettiin (kirje on kadonnut), että palkka on se mikä on ja sillä hyvä, mutta onhan meillä sentään ainakin kaksi kertaa isommat urut kuin Weimarissa. Bach kääntyi herttuansa puoleen – ja nimitettiin kapellin konserttimestariksi huomattavan palkankorotuksen myötä. Tämän vedon seurauksena Hallesta singahti ilmeisen myrkyllisiä kirjeitä, joissa vihjailtiin Bachin käyttäneen heitä vain vipukeppinä oman arvonsa nostamiseen. Tuore konserttimestari lähetti nyt pikimmiten Liebfrauenkirchen yhteyshenkilölleen, lainopineelle August Beckerille nöyrän kirjeen, jossa hän vakuutti vilpittömyyttään. Vetoamus ilmeisesti valoi öljyä laineille – vertaus, joka ei nykymaailmassa enää tunnukaan niin rauhoittavalta – Bach kutsuttiin sittemmin yhdessä Tuomaskanttori Johann Kuhnaun (1660–1722) sekä erään Christian Friedrich Rollen (1681–1751) kanssa tarkastamaan ja vihkimään Liebfrauenkirchen uudistetut suuret urut. Vieraita pidettiin hyvänä, ja juhlapäivällisillä heille tarjoiltiin *Bœuf à la mode*, haukea, savukinkkua, herneitä, perunaa, pinaattia ja salaattisikuria, paahdettua lammasta, paahdettua vasikkaa, keitettyä kurpitsaa, lämmintä tankoparsasalaattia, lehtisalaattia, retiisejä, tuoretta voita, hillottua sitruunankuorta, munkkeja sekä säilöttyjä kirsikoita. Ah!

Aikansa ehkä tunnetuin ja suosituin saksalainen säveltäjä Georg Philipp Telemann (1681–1767) oli aloittanut konserttimestarina Bachin syntymäkaupungissa Eisenachissa samana vuonna kuin Bach Weimarissa. He olivat läheiset ystävät, ja olikin luonnollista, että toisen pojan, Carl Philipp Emanuelin (1714–1788) synnyttyä maaliskuussa 1714 Telemannia pyydettiin kummiksi. Hän vaikutti jo tuolloin Frankfurt am Mainissa. Kummien kautta muutenkin saadaan kuva Bachien sosiaalisesta piiristä, mukana on sukulaisia ja ystäviä Eisenachin ohella tietenkin Arnstadtista ja Ohrdrufista, mutta myös Mühlhausenin virkamiehiä ja Weimarin muusikkokollegoja.

Bachin ensimmäisiä aikaansaannoksia konserttimestarin ominaisuudessa oli kantaatti nro 182 ”Himmelskönig, sei willkommen”, joka esitettiin hieman ennen Philipp Emanuelin syntymää, palmusunnuntaina 1714. Teksti oli Salomo Franckin käsialaa, kuten niin monissa Weimarin ajan kantaateissa. Franck oli runoilija, joka töikseen huolehti herttuan kirjastosta ja rahakokoelmasta.

Toukokuussa 1715 syntyi perheeseen jälleen poika, Johann Gottfried Bernhard (1715–1739), joka kahden vanhemman veljensä tavoin omistautui musiikille. Isälleen hän kuitenkin tuotti runsain mitoin tuskaa – tuesta huolimatta nuorukainen ajautui reippaasti deekikselle ennen varhaista kuolemaansa.

Saksi-Weimarin hallinto oli jo 1600-luvun alusta lähtien järjestetty perinteisestä yksinvallasta poikkeavalla tavalla. Kun Bach viipyi tuon lyhyen jakson vuonna 1703 Weimarissa, herttuakuntaa hallitsivat veljekset Johann Ernst ja Wilhelm Ernst yhdessä. Edellisen kuoltua vuonna 1707 Wilhelmin kanssahallitsijana oli vanhin veljenpoika Ernst August. Herttuoilla oli kummallakin oma linnansa, jotka oli yhdistetty katetulla käytävällä toisiinsa. Nuori Ernst August, samoin kuin hänen nuorempi veljensä Johann Ernst olivat ihastuneita italialaistyylliseen musiikkiin. Sekä Walther, joka oli nuoren prinssin opettaja, että Bach sovittivat näihin aikoihin koko joukon italialaisia konserttoja cembalolle ja uruille. Onpa Bachin sovitusten joukossa säilynyt jokunen nuoren Johann Ernstin oma, italialaisten mallien mukaan sävelletty konsertto.

Wilhelm-setä ei katsonut suopeasti elostelua nuorukaisten linnassa. Hän oli ankara ja hurskas ruhtinas, joka komensi oman hoviväkensä kello yhdeksältä nukkumaan – talvella jo kahdeksalta. Tämä isällisen huolehtiva asenne heijastui toisaalta kauniilla tavalla siten, että hän oli perustanut alamaisilleen aineelliseksi ja henkiseksi turvaksi muun muassa orpokodin, seminaarin ja kirjaston.

Jo ennen Bachin syntymää hovin musiikkielämästä oli ollut vastuussa kapellimestari Johann Samuel Drese (noin 1644–1716). Kun Drese vuonna 1716 kuoli, seuraajaksi olisi ollut tarjolla tämän poika Wilhelm (1677–1745), kapellin varajohtaja. Tämä ei muusikkona kuitenkaan ollut ihan pätevimmästä päästä, sillä herttua yritti houkutella isä-Dresen seuraajaksi Telemannia. Kun tämä ei ollut kiinnostunut tehtävästä, herttua nimitti virkaan nuoren Dresen. Sitä paitsi, olihan virkaa hoitanut jo suvun isoisäkin.

Bach oivalsi, ettei tässä hovissa ylenemisen mahdollisuuksia olisi, ja alkoi nuuhkia muualta arvostetumpaa asemaa. Tammikuussa 1716 hän oli osallistunut Ernst Augustin ja Anhalt-Köthenin ruhtinaan sisaren häihin. Seuraavan vuoden kesänä Köthenin prinssi Leopold tarjosi

Bachille houkuttelevaa paikkaa hovinsa kapellimestarina. Palkkakin olisi kolmanneksen enemmän kuin Weimarissa.

Mutta herttua Wilhelm Ernst – se porsas – kieltäytyi ehdottomasti irtisanomasta konserttimestariaan. Köthenin ruhtinas aloitti palkanmaksunkin Bachille jo elokuussa 1717, mutta tämä vain joutui virumaan herttuan linnan vankina, ensin kuvaannollisesti ja sitten oikeastikin.

Syksyn aikana Bachille suotiin kuitenkin tilaisuus käydä Dresdenissä. Siellä oli järjestetty ajalle tyypillinen musiikillinen kaksintaistelu kaupungissa kohutun ranskalaisen virtuoosin Louis Marchandin (1669–1732) ja herra hovisäveltäjä Bachin välille. Tuttu tarina kertoo, että ”muutoin niin kuuluisa ranskalainen” livisti kilpailuaamuna positiivisuudella lipettiin.

Palattuaan Weimariin Bach ilmeisesti sai käytöksellään Wilhelm Ernstin repimään pussihousunsa lopullisesti. Herra konserttimestari istui putkassa kuudennesta marraskuuta toiseen joulukuuta, jonka jälkeen hänelle annettiin potkut. Johann Sebastian Bach oli uransa huipulla.

Bachin uusi työnantaja, Köthenin prinssi Leopold oli musiikillisesti lahjakas ja muutenkin harmoninen nuori mies. Hänen ja Bachin välille syntyi yhteisten vuosien myötä lämmin ystävyys. Isä Emanuelin kuollessa vuonna 1704 Leopold oli vasta kymmenen vanha, joten äiti Gisela Agnes, vaikka olikin luterilainen, hallitsi kalvinistista Anhalt-Köthenin ruhtinaskuntaa pojan täysi-ikäisyyteen saakka. Hovissa ei ollut alun perin minkäänlaista orkesteria, mutta musiikista innostunut poikanen sai taivuteltua äitinsä palkkaamaan kolme muusikkoa vuonna 1707. Näin Leopoldille gambansa kera järjestyi tilaisuus ahkeraan kamarimusiisointiin. Opiskellessaan seuraavina vuosina aateliskoulussa Berliinissä hän tutustui Augustin Reinhard Strickeriin (noin 1685–vuosien 1718 ja 1723 välillä), jonka hän vuonna 1714 kiinnitti kapellimestariksi hoviinsa. Tätä ennen Leopold kuitenkin ehti kiertää Alankomaissa, Englannissa, Ranskassa ja Italiassa silaamassa sivistystään.

Vuoteen 1716 mennessä Köthenin *Collegium musicum*, kuten prinssi itse halusi hoviorkesteriaan kutsua, oli kasvanut käsittämään 18 muusikkoa. Kun Strickerin kolmivuotinen sopimus päättyi, kapellimestarin paikka vapautui sopivasti Bachia varten. Hän pääsi siis putkasta juuri

ajoissa juhlimaan Leopoldin 23-vuotissyntymäpäivää 10. joulukuuta 1717, ja – mikäli epävarma ajoitus pitää paikkansa – sai häthätää kasatuksi kokoon onnittelukantaatin, ”Durchlauchtster Leopold” (BWV 173a).

Ruhtinaskunnan ankaran kalvinistisesta suuntautumisesta johtuen konsertoivalla kirkkomusiikilla ei ollut hovielämässä minkäänlaista sijaa. Köthenin Jaakobinkirkon urut olivat sitä paitsi pienet ja huonossa kunnossa. Kaupungissa oli myös luterilainen kirkko, ja siellä jonkinmoiset urut. Vaikea uskoa, ettei Bach olisi urkujen ääressä silloin tällöin istunut, mutta minkäänlaisia virallisia tehtäviä hänellä ei kuitenkaan kummassakaan kirkossa ollut. Mikään dokumentti ei myöskään paljasta, että hän olisi osallistunut muunlaiseen kuin maalliseen musiikki-ilotteluun koko Köthenin aikana.

Toukokuussa 1718 prinssi Leopold vietti viisi viikkoa kylpylässä Carlsbadissa, Böömissä, nykyisen Tšekin Karlovy Varyssa. Tämän kunnan aatelismiehen tärkeimpiin lomavarusteisiin kuuluivat cembalo, Bach ja viisi muuta muusikkoa. Saman vuoden syksyllä syntyi Maria Barbaran viimeinen lapsi, joka sai nimen Leopold Augustus ylhäisen kumminsä mukaan. Pienokainen ei ikävä kyllä elänyt vuottakaan.

Seuraavana vuonna Bach kävi Berliinissä neuvottelemassa uuden cembalon hankkimisesta mestari Michael Mietken (kuoli vuonna 1719) kanssa. Tämän hovisoitinrakentajan töistä on vain kaksi säilynyt manner-Euroopan tulimyrskyjä uhmaten, tosin pahoin uudisrakennettuna – ja kolmas yllättäen Ruotsissa, turvassa pienessä kalastajakylässä lähellä Sundsvallia. Samaisella Berliinin reissullaan Bach tutustui Brandenburgin rajakreiviin Christian Ludwigiin, joka ohimennen, sen kummemmin ehkä asiaa ajattelematta kehotti Bachia lähettämään itselleen näytiksi jotain musiikkia. Hän pani näin alulle erään musiikin historian elinvoimaisimmista ilmiöistä ja teki samalla karhunpalveluksen pikku valtakunnalleen muuttamalla sen nimen musiikkitermiksi.

Bach toimitti kokoelman Köthenin orkesterin musiikkia Brandenburgin kreiville – tosin vasta parin vuoden kuluttua tapaamisesta. Kun prinssi Leopold itse oli taitava gambisti ja orkesterissa oli lisäksi soittimen kuuluisa taitaja Christian Ferdinand Abel, oli luonnollista, että konserttokokoelmaan sisältyi teos kahdelle gamballe. Orkesteriteoksesta

ei voida puhua, kyseessä on hienostunutta kamarimusiikkia kahdelle alttoviululle, kahdelle gamballe, sellolle ja continuoille. Niin, sehän merkitsee seitsemää henkeä – ehkäpä juuri tämä konsertto on soinut Carlsbadin terasseilla...

Leopoldin joukkio vieraili Carlsbadissa jälleen toukokuussa 1720. Matkalla viivytettiin pitkään. Ja kun oltiin vihdoinkin kotona Bachia odotti järkyttävä uutinen: rakastettu vaimo Maria Barbara oli kuollut ja jo haudassa.

Köthenin iloinen, musisoinnin täyttämä huoleton elämä muuttui tämän ennenaikaisen kuoleman varjossa kertaistakista murheeksi ja ahdistukseksi. Ehkä paetakseen ympäristön herättämiä kipeitä muistoja Bach yritti hakeutua vuoden lopussa kauas Hampuriin, Pyhän Jaakobin kirkon urkurin virkaan. Hän esiintyi kaupungissa marraskuussa, ja hämmästytti muun muassa nyt jo 97-vuotiasta nuoruuden esikuvaansa Johann Adam Reinckenia (1643–1722) improvisointitaidolla. Koesoittoon hän ei kuitenkaan ilmestynyt, ja paikan sai muuan Johann Joachim Heitmann, Johann Matthesonin (1681–1764) mukaan varakkaan kauppiaan poika, joka osasi soittaa taalereilla paremmin kuin sormilla. Heitmann lahjoittikin kirkolle heti valintansa jälkeen 4000 markkaa. Lähes kaikki paheksuivat tällaista kaupankäyntiä, ja joulusaarnassaan kirkkoherra Neumeister antoikin kaupunginraadille kaunopuheista kyytiä: ”Vaikka taivaasta laskeutuisi yksi Beetlehemin enkeleistä, ja haluaisi urkuriksi Jaakobinkirkkoon, ilman rahaa hän saisi vain kiireen vilkkaa lentää takaisin.”

Oliko Bachin annettu ymmärtää, että häneltäkin odotettiin pikku voittoa valinnan yhteydessä, vai palasiko hän Kötheniin prinssin käskystä tai muuten vain elämän epävarmuuden hämmentämänä? Mahdollisesti hän teki surutyötä kokoilemalla Brandenburgilaissarjaa, sooloviulu- ja sooloselloteoksiaan, sonaatteja cembalolle ja viululle sekä cembalolle ja gamballe. Hän hoiti musiikillisen puutarhansa tuotteita nimilaputtamalla ja järjestelemällä niitä kauniiksi kuuden yksilön asetelmiksi. Hän hioi soitinsävellysmuotoja huippuunsa, ja etsi niiden ääripisteitä.

Tällainen järjestelyn, keräilyn ja systematisoinnin tarve, joka ei ollut vain Bachille ominainen, heijastelee koko aikakauden henkeä,

halua puristaa koko universumi kansien väliin. Sen muita ilmauksia olivat Isaac Newtonin *Principia Mathematica* (1687), Carl von Linnén (1707–1778) kivi-, kasvi-, ja eläinkunnan luokitusjärjestelmät sekä viimeisenä huippuna Denis Diderot'n (1713–1784) 28-osainen *Ensyklopedia*. Kuumeisen luonnontutkimuksen seurauksena syntynyt tiedon tulva ja luomiskertomukseen pohjautuva staattinen maailmankuva loivat perustan rohkealle uskolle ihmisen kykyyn hallita koko maailman tietoa.

Myös kymmenvuotiaalle Wilhelm Friedemannille omistettu nuotistikirja on tuolta murheen vuodelta 1720, samoin *Kromaattinen fantasia ja fuuga*. Mikäli tässä olisi kysymys romanttisesta musiikkielokuvasta Bachin elämästä, säveltäjän tuskaa Maria Barbaran kuoleman johdosta takuulla kuvitettaisiin musiikillisesti juuri tämän teoksen kivuliain sävelin.

Mutta kun tunteikas romantisointi ei välttämättä ole kaikkien mielestä tietoyhteiskunnassamme muodissa, voimme kuulla *Kromaattisessa fantasiassa* myös säveltäjän rajankäynnin harmonian mahdollisuuksien kanssa.

Silti, vaikka ensyklopedismi antaakin teoskokonaisuuksille suurimman muodon, määrittää universumin rajat, teosten sisältö sijoittaa ihmisen omaan ympäristöönsä ja kokemuspiiriinsä, soivaan todellisuuteen. Olkoon sitten ohjelmallista tai abstraktia, laulettua tai soitettua, Bachin musiikki on aina teeskentelemätöntä ja vilpitöntä, totta joka sana. Se ei vaikuta *kuvaamalla* vaan *olemalla* tapahtumia, kokemuksia, tunteita.

Vuoden 1721 syksyllä linnan kirkon rekisteristä, hovin laulajien joukosta löytyy neiti Anna Magdalena Wilcken nimi. Joulukuun kolmantena samainen rekisteri todistaa herra Johann Sebastian Bachin ja neiti Anna Magdalenan, Hänen Korkeutensa Saksi-Weissenfelsin prinssin hovitrumpetisti Johann Caspar Wilcken nuorimman tyttären avioliittoon vihkimisestä.

Jälleen Köthenin onnella ei tuntunut olevan rajoja: Vain viikko tämän jälkeen vietettiin toiset, monella tavoin merkittävät häät. Prinssi Leopold vei vihille serkkunsa Anhalt-Bernburgin prinsessan Friederican. Tähän tietysti pitäisi kuulua lause: ”Ja he elivät onnellisina elämänsä loppuun asti.” Mutta niin vain ei käynytäkään. Friederica

osoittautui musiikin vihaajaksi – ehkäpä häntä erityisesti pänni se, että Leopold edelleen tuntui viihtyvän paremmin bändinsä poikien kanssa. Bachin asema Köthenissä muuttui tukalaksi.

Puolisen vuotta häiden jälkeen, kesällä 1722 Leipzigin Tuomaskanttori Johann Kuhnau (1660–1722) kuoli, ja arvostettua virkaa haki iso joukko merkittäviä muusikoita, muun muassa Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Christian Friedrich Rolle (1681–1751), Georg Balthasar Schott (1686–1736) ja Georg Philipp Telemann (1681–1767), joka siten tehtävään yksimielisesti valittiin. Hampurin kaupunginisät eivät Telemannia kuitenkaan vapauttaneet sikäläisestä virasta, korottivatpa hänen palkkaansakin. Sitä paitsi Telemann oli jo kieltäytynyt Leipzigin virkaan sisältyvästä latinan opetuksesta ja perui siis hakemuksensa. Vaali siirtyi myöhäiseen syksyyn, ja mukaan oli tullut uusia ehdokkaita, muun muassa Christoph Graupner (1683–1760) ja Johann Sebastian Bach. Leipzigin raadin suosikki oli Graupner, ja virkaa tarjottiin hänelle. Sama kaava toistui, häntä ei päästetty lähtemään paikastaan Darmstadtissa, ja palkkaakin korotettiin.

Oltiin jo vuoden 1723 helmikuussa. Bach esitti kaksi kantaattia Tuomaskirkossa: ”Du wahrer Gott und Davids Sohn” (BWV 23) sekä ”Jesus nahm zu sich die Zwölfe” (BWV 22).

Raati äänesti nyt yksimielisesti Bachia virkaan. Toukokuussa hän allekirjoitti neljäntoista kohdan sopimuksen koskien kanttorin velvollisuuksia ja muita säännöksiä. Usein tässä yhteydessä epäillään niin Bachin kuin raadin olleen hieman vastentahtoisia yhteistyöhön, mutta muutama seikka puhuu tätä olettamusta vastaan. Leopoldin hovin harmonian rikkonut Friederica oli jo tässä vaiheessa kuollut, joten Bach oli ilmiselvästi tosissaan päättänyt hakeutua Leipzigin virkaan. Raati olisi toivonut uuden viranhaltijan suostuvan opettamaan latinaa, mutta kukaan parhaimmista musiikkimiehistä ei tähän suostunut, Bach mukaan lukien. Niinpä raati ensin oli ajatellut palkata jonkun keskinkertaisuuden (mitä Bach ei missään tapauksessa raadin mielestä ollut), joka suostuisi tähän rasitteeseen. Mutta päätyi sitten kompromissiin – valitsemaan oivan muusikon, jolla olisi oikeus palkata sijainen latinan tunteja hoitamaan.

Toukokuun lopulla 1723 Bachin perhe muutti useiden vaunujen ja vankkureiden avulla Köthenistä Leipzigiin, Tuomaskoulun tiloihin.

Leipzig

Leipzig on ollut jo lähes vuosituhannen merkittävä kaupan ja kulttuurin keskus. Edelleen elinvoimaiset kaupalliset messut, joihin keisari Maximilianus I antoi kaupungille yksinoikeudet vuonna 1497, periytyvät jo 1100-luvulta. Leipzigista on mainintoja varhain 1000-luvun alusta, ja kaupunkioikeudet sille myönnettiin 1165. Kaupungin kirkkomusiikkielämää ylläpitämään perustettiin Tuomaskoulu 1212 ja henkisen viljelyn tyyssijaksi yliopisto 1409. Kirjakaupan ja kirjapainotaidon keskuksiksi Leipzig kehittyi 1500-luvun lopulla.

Tuomaskanttorin perinteikäs ja arvostettu virka, jossa Johann Sebastian Bach vuonna 1723 aloitti työnsä, oli nimenomaan Tuomaskoulun virka, ei siis -kirkon. ”Cantor zu Sankt Thomæ et Director Musices Lipsiensis” – eli Pyhän Tuomaan kanttori ja Leipzigin musiikinjohtaja – oli kaupungin merkittävin muusikko ja koulun virka-asteikossa rehtorin ja apulaisrehtorin jälkeen kolmantena. Hänen tehtäviinsä kuului opettaa koulun oppilaille musiikin ohella muitakin aineita, valvoa kaupungin neljän kirkon musiikkitoimintaa, urkurien ja muiden muusikoitten työtä sekä vastata nuoteista ja soittimista. Hänen piti johtaa koulun ”ykköskuoroa” – johon oli noin kuudestakymmenestä oppilaasta valittu parhaat viitisentoista laulajaa – vuoroviikoin jommassakummassa pääpyhäkössä, siis Tuomaan- tai Nikolainkirkossa. Lisäksi tulivat häät ja hautajaiset sekä joka neljäs viikko sisäoppilaitoksen valvojan tehtävät. Tällaisena viikkona kanttorin tuli huolehtia koko koulun herätyksestä aamuviideltä, lukea rukoukset aamuin illoin, valvoa ateriointia ja vastata muutenkin kurista ja järjestyksestä.

Lisää työvelvollisuuksia tuotti kanttorin asema kaupungin palveluksessa. Musiikinjohtaja ”Lipsiensis” vastasi myös maallisten juhlatilaisuuksien musiikista. Tällainen luterilainen työtahti lienee Köthenin leppoisan hovimusiisoinnin ja kylpyläreissujen jälkeen ollut kuin mojova isku märällä rätillä. Bachilla olikin melkoisia sopeutumisvaikeuksia

nimenomaan koulumestarin tehtäviin, ja ennen pitkää hän ryhtyikin maksamaan 50 taaleria vuodessa eräälle Carl Friedrich Pezoldille siitä, että tämä huolehtisi niiden aineiden opetuksesta, jotka eivät liittyneet musiikkiin. Kun tiedämme, että Tuomaskanttorin peruspalkka oli vain 87 taaleria ja pennejä päälle, siitä selviääkin, kuinka kipeästi Bach pyristeli irti koulun koltiaisten kovistelusta.

Tuo vajaat 90 taaleria ei kuitenkaan ollut se summa, jolla kanttorin odotettiin selviytyvän elämisestään. Merkittävimmän osan tuloista muodostivat luontaisetujen ohella kaikenlaiset rahalliset lisät, muun muassa häistä ja hautajaisista saadut korvaukset. Bachin oma arvio vuodelta 1730 ansioiden rahallisesta kokonaissummasta oli 700 taaleria.

Kuten myöhemmin tutkittavasta kirjeestä selviää, juuri hautajaiset väikkyivät Bachin mielessä merkittävänä tulonlisänä. Vaikea arvioida, miten taalerinkuvat ovat hänen silmissään kiiluneet kuolinmotetteja säveltäessä. Tällaisia kulttuuriperintökalleuksia kun on mahdotonta arvioida rahassa. Minkä arvoinen olikaan motetti ”Der Geist hilft unser Schwachheit auf” (BWV 226), joka esitettiin Tuomaskoulun vanhan rehtorin Johann Heinrich Ernestin ruumiinsiunaustilaisuudessa?

Yksi merkittävä ylimääräinen tulolähde oli myös yliopiston juhla-jumalanpalvelusten musiikista huolehtiminen. Perinteeseen kuului, että Tuomaskanttori organisoisi neljästi vuodessa, jouluna, pääsiäisenä, helluntaina ja reformaatiojuhlanä musiiKin Paavalinkirkkoon. Työn vaiva oli kohtuullisen vähäinen, koska tapana oli esittää sama musiikki kuin tuntia paria aikaisemmin pääkirkossa. Korvaus oli kuitenkin ihan mukava lisä vaihtelevan kirjajaan kanttorin palkkaan.

Bachin edeltäjän Johann Kuhnaun kuoleman jälkeen yliopisto oli ennättänyt luvata oikeudet näihin juhla-jumalanpalveluksiin Nikolainkirkon urkurille Johann Gottlieb Görnerille (1697–1778), joka hoiti myös yliopiston vuonna 1710 aloittamaa jokapyhäistä jumalanpalvelusta.

Tässä olivatkin heti alkajaisiksi ainekset – tyypilliselle – Bachin ja viranomaisten väliselle kahnaukselle: Jo ensimmäisen virkavuotensa syyskuussa Bach vaatii perinteisiä oikeuksiaan takaisin – yliopisto hylkää vaatimuksen suoralta kädeltä. Bach itsepintaisesti jatkaa tais-telua – hänelle tarjotaan neljää juhla-jumalanpalvelusta ja puolta palk-

kaa. Tässä vaiheessa – eletään vuotta 1725 – Bach kirjoittaa jo aivan mahdollottoman monisivuisen ja lukuisia numeroituja pykälää sisältävän perinpohjaisen valituskirjeen vaaliruhtinaalle Dresdeniin ja on sitä mieltä, että hänelle kuuluisivat perinteisen tehtävän lisäksi oikeudet tuohon viikoittaiseen jumalanpalvelukseenkin. Rehellisesti sanottuna, tämä ihanan harmonian ja sulavan kontrapunktin mestari ja ainakin minun maailmani merkittävin säveltäjä on ollut ilmeisesti kerrassaan epämiellyttävä ja sietämätön ihminen.

Vaaliruhtinas Friedrich August, joka tunnetaan paremmin Puolan kuninkaana August Väkevänä, kuitenkin jaksoi antaa armollisimman – ja oikeamielisen – vastauksensa tähän. Hän totesi, että Bachille kuuluvat vanhat velvollisuudet, ja niistä hän on oikeutettu täyteen palkkaan, mutta ei muuta. Ja näin mitä ilmeisimmin myös tapahtui. Muusikkona hän osallistui useaan otteeseen myös yliopiston muihin juhlatilaisuuksiin.

Kirkkokantaattivuosikerrat

Kuuden ensimmäisen Leipzig-in-vuoden merkittävin saavutus oli kuitenkin kirkkokantaattivuosikertojen säveltäminen ja kokoaminen. Bach antautui kuumeisesti ja perusteellisesti kirkkomusiikin pariin. Viikoittaiset jumalanpalvelukset ja kaikki juhlapyhät huomioon ottaen vuoden aikana tarvittiin kuutisenkymmentä kantaattia. Kaksi ensimmäistä sarjaa syntyivät heti kahtena ensimmäisenä virkavuotena. Jo pelkästään sävellystyön määrä on huikaiseva, mutta lisäksi oli tietysti nuottien puhtaaksikirjoitus ja kopiointi – puhumattakaan kaikesta muusta edellä kuvatusta kanttorin työsarasta.

Jumalanpalvelus alkoi kello 7 aamulla ja kesti noin kolme tuntia. Kantaatti seurasi evankeliumitekstiä ja tilaa sille oli enintään puoli tuntia, jonka jälkeen seurasi uskontunnustus laulettuna. Muuten jumalanpalvelusmusiikki koostui urkujensoitosta, seurakunnan veisuusta ja moteteista, jotka usein olivat vanhaa musiikkia, 1500-luvun mestareitten tekosia. Kantaattien esittäjäkoneisto käsitti tavallisimmin runsaat kolmekymmentä henkeä, joista alle puolet laulajia. Urkujensoitosta huolehti kirkon vakituinen urkuri Tuomaskanttorin johtaessa.

Leipzigin ensimmäisten vuosien työn kruunasi Bachin yhteistyö Christian Friedrich Henricin (1700–1764) kanssa, joka käytti kirjailijanimeä ”Picander”. Tämän libretistin kanssa syntyivät niin passiot kuin maallisiin tilaisuuksiin tehdyt juhlakantaatit. Picanderin kirjoittama kantaattitekstivuosikerta julkaistiin Leipzigissä 1728. Sävelsikö Bach sen kokonaan, on jäänyt arvoitukseksi – tallella on vain seitsemän. Viimeisin niistä on helluntaikantaatti ”Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte” (BWV 174) kesäkuulta 1729.

1720-luvun loppua leimaavat jatkuvat ristiriidat niin kaupungin virkamiesten kuin Tuomaskoulun kollegojen kanssa. Bach onnistui riitelemään tämän tästä, aiheena mikä milloinkin. Tosin on muistettava, että säilyneet, vain virallisuonteiset dokumentit, antavat tietenkin näkymän vain yhdeltä taholta hänen persoonallisuuteensa. Henkilökohtaisia tunteita on kovin vaikea arvioida kapulakielisten syyte- ja valituskirjelmien sekä pöytäkirjojen kautta. Bach ja kumppanit joka tapauksessa onnistuivat synnyttämään aimo painin jopa kuninkaallisen ruumiin ääressä. Yliopiston johto oli mennyt tilaamaan Bachilta musiikin August Väkevän kuningatarvainajan Christiane Eberhardinen muistotilaisuuteen. Tämän seurauksena Bach joutui taas kerran napit vastakkain yliopiston ”oman” urkurin Johann Gottlieb Görnerin kanssa, joka tunsu itsensä syyttä syrjäytetyksi. Hän napisi vielä jälkeinkin päin, vaikka nauttikin suruseremoniaan osallistuneista suurinta tuntipalkkaa: hänelle maksettiin 12 taaleria siitä hyvästä, että hän ei säveltänyt tilaisuuteen musiikkia. Görnerin syntymättömän mestariteoksen sijasta kuultiin Bachin *Trauer Ode*, kantaatti 198.

Onneksemme näiltä riitaisilta ajoilta on tallella muuan kirje, jonka kautta meillä on ehkä ainoa tilaisuus tavata Bach itse, kuulla hänen omimpia tuntojaan. Kirjeen vastaanottaja, Georg Erdmann oli tuo lapsuudenaikainen koulutoveri Ohrdrufista, jonka kanssa yhdessä taivallettiin Lüneburgiin. Erdmann oli jatkanut opintojaan yliopistossa, valmistunut lakimieheksi ja tehnyt sen jälkeen loistavan uran diplomaattina, ensin Liettuassa ja sitten Venäjällä. Toverukset olivat tavanneet viimeksi Weimarissa 1717, ja kirjeitä oli vaihdettu 1726.

Nyt, vuonna 1730, kun Erdmann on Venäjän lähettiläänä Danzigissa, joka nykyisin tunnetaan Puolan Gdanskina, Bach kääntyy vanhan

ystävänsä puoleen tiedustellakseen mahdollisuuksia uuteen työpaikkaan. Kirjeessään Bach pohtii ja katuukin päätöstään siirtyä Köthenin kapellimestarin paikalta kanttoriksi Leipzigiin. Näin hän kirjoittaa:

Tunnette elämäni vaiheet nuoruudesta siihen asti, kun sallimus vei minut Köthenin kapellimestariksi. Siellä minulla oli armollinen ruhtinas, joka sekä rakasti että ymmärsi musiikkia, ja hänen palvelukseensa aion pysyä elämäni loppuun asti. Hänen Korkeutensa kuitenkin nai Berenburgin prinsessan, jonka jälkeen ruhtinaan musiikillinen mielenkiinto tuntui haalenevan, varsinkin kun prinsessa osoittautui epämusikaaliseksi. Jumalan tahdon mukaan minut kutsuttiin tänne Tuomaskouluun musiikinjohtajaksi ja kanttoriksi. Aluksi minusta ei tuntunut ollenkaan sopivalta siirtyä kapellimestarista kanttoriksi, ja niinpä siirsin päätöstäni neljännesvuoden ajan. Mutta kun paikkaa kuvailtiin minulle niin suotuisaan sävyyn, ja varsinkin, kun poikani näyttivät olevan kiinnostuneita opinnoista, jättäydyin Herran huomaan ja matkustin Leipzigiin, suoritin näytteen ja otin viran.

Tämän jälkeen Bach kuvailee raha- ja henkilösuhdevaikeuksiaan, joiden vuoksi hän tunteeikin olevansa pakotettu etsimään onneaan muualta. Hän tilittää pennilleen palkkioitaan, päivittelee kaupungin kalleutta ja valittelee sitä, että kun terveelliset tuulet puhaltavat, hautajaisia on vähemmän ja niistä saatavat lisäansiot vastaavasti pienemmät. Bach pyytääkin, mikäli Erdmann sattuisi Gdanskissa jonkun sopivan viran tietämään, sanomaan puolestaan muutaman suosituksen sanan. Lopuksi hän kertoo myös perheasioistaan, vaimostaan ja lapsistaan, selvästi ylpeänä heidän musikaalisuudestaan. Kuten nyt tiedämme, tämä avunpyyntö ei johtanut mihinkään. Bach pysyi Leipzigissa kuolemaansa saakka.

Bachin *Collegium Musicum*

Leipzigissa ilmestyvä lehti *Nachricht auch Frag und Anzeiger* ilmoittaa tammikuussa 1733: ”Tänään klo 8 on *Bachische Concert* – Bachilainen konsertti – Zimmermannin Kahvihuoneessa Katariinankadulla.”

Toinen ilmoitus kesäkuulta kertoo omalla tavallaan August II Väkevän vuonna 1733 tapahtuneen kuoleman jälkeisen suruajan päätymisestä:

Hänen kuninkaallisen korkeutensa annettua armollisen luvan jatkaa tilapäisesti keskeytettyjä *Collegium musicum* -konsertteja, huomenna keskiviikkona kesäkuun 17. Bachin *Collegium musicum* aloittaa hienolla konsertilla Zimmermannin puutarhassa, Grimmische Steinwegin varrella. Niitä jatketaan viikoittain ennen kuulemattoman, uuden cembalon kanssa. Paikalla ovat niin musiikinystävät kuin virtuoosit.

Kyseinen ”Bachin” *collegium musicum* oli vanhan tuttavamme oikeustieteen ylioppilas Georg Philipp Telemannin jo aivan 1700-luvun alkuvuosina perustama opiskelijain musiikkiseura, joka viikoittaisin konsertein huolehti Leipzigin musiikinnälkäisen ja kahvinhimoisen porvariston tarpeista. Ohjelmisto koostui ”uvertyyreistä, konsertoista ja kamarimusiikista eri kokoonpanoille, sekä cembalosooloista”.

Bach oli ilmeisen mielellään ottanut huolehtiakseen seuran toiminnasta. Soivathan nämä leppoiset kahvikonsertit hänelle vapauttavan tilaisuuden laajentaa musiikillista toimintaansa kirkon ulkopuolelle. Sitä paitsi aikalaiskuvauksen mukaan *Collegiumin* musisoinnista vastanneet ”Herrat Opiskelijat” olivat, toisin kuin Tuomaskoulun kova-päiset koltiaiset, ”aivan erinomaisia muusikoita, tulevia virtuooseja”.

Konserttien ohjelmista ei ole tarkkoja tietoja, mutta Bach mitä ilmeisimmin hyödynsi Köthenin aikaista instrumentaalimusiikkiaan sellaisenaan ja sovituksina. Herra Zimmermannin kahvihuoneen – ke-sällä puutarhan! – vapautuneessa tunnelmassa ovat muun muassa kaikki Bachin viitisentoista cembalokonserttoa saaneet ensiesityksensä. Hämmästyttävää kyllä, joka ikinen niistä on sovitus jostakin varhaisemmasta teoksesta.

Jälkimaailma on ollut liikuttavan yksimielinen Bachin suuruuden edessä. Jokunen virkistävä särö kuitenkin konsensusta rikkoo. Hector Berlioz (1803–1869), kuultuaan vuonna 1838 Chopinin, Lisztin ja Hillerin esittävän Bachin kolmoiskonserttoa totesi:

Sydäntäni käänsi, kun näin nämä kolme niin ihailtavaa lahjakkuutta, täynnä tulta ja loistavaa nuoruuden elinvoimaa, olivat yhteisvoimin tuottamassa tällaista naurettavaa ja typerää virrenveisuuta.

Varhaisista juuristaan huolimatta cembalokonsertot edustavat Bachin kypsintä luomiskautta. Soolosoittimen mahdollisuudet säveltäjä on tuntenut läpikotaisin, ja materiaali on monessa tulessa koeteltua. Tuloksena onkin hioutuneita taideteoksia, säveltäjämestarin tuotannon sädehtiviä jalokiviä. Toisaalta kysymyksessä ovat musiikin historian ensimmäiset klaveerikonsertot. Työtä jatkoivat pojat Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann ja Johann Christian. Heidän ja heitä seuraavan säveltäjäsukupolven käsissä tästä isän perinnöstä muovautui klassinen pianokonsertto, sävellysmuoto, joka on edelleenkin ajankohtainen.

Vuonna 1731 ilmestyi painosta – uskomatonta kyllä – Johann Sebastian Bachin opus 1. Kyseessä oli *Clavier-Übung* kokoelman ensimmäinen osa: Kuusi partitaa cembalolle. Alkanut vuosikymmen oli niin *collegium*-konserttien kuin julkaisutoiminnan myötä itsenäisen, vapaan säveltäjä-Bachin aikaa.

Suuret kirkkomusiikkisävellykset

Kirkkomusiikkia mestari oli ilmeisesti tuottanut kuutena ensimmäisenä Leipzigin vuotenaan mielestään jo aivan tarpeeksi, sillä suurin osa 30-luvun kantaateista edustaa niin kutsuttua parodiatekniikkaa, joka vähemmän kauniisti sanottuna tarkoittaa vanhojen sävellysten uudelleen lämmittelyä.

Tähän arveluttavan kuuloiseen kategoriaan sijoittuvat esimerkiksi h-molli-messu ja Jouluoratoriona tunnettu kokoelma vuodenvaihteen ympärille sijoittuvia kantaatteja. Tässähän on siis kyse ihanimmasta musiikillisesta perintöosastamme!

Niin, onko parodiointi, vanhojen sävellysten sijoittaminen uuteen yhteyteen, sittenkään niin kovin arveluttava tai tuomittava tapa. Sehän on kuin upeaksi hiotun jalokiven tai virheettömän helmen irrottamista vanhasta ja sijoittamista uuteen koruun. Tietenkin Bachilla oli myös

useita tilanteita, jossa kiire kantapäällä piti äkkiä saada valmiiksi niin sanotusti uutta musiikkia. Tai hän sovelsi jo kertaalleen käytettyä ainesta – jota monikaan ei muistanut tai tuntenut – ja oliko silläkään nyt niin väliä!

Jouluoratorion ja suuren messun synnyssä on takana paitsi aika-kauden ensyklopedinen ote myös Bachin halu tallentaa omaa parasta tuotantoaan. Joulukuun, luterilaisen kirkon suurin juhla, antoi erinomaisen tilaisuuden ikuistaa innoittunutta ja herkullista, mutta alun perin hävyttömän maallista ja kovin tilapäisluontoista juhlamusiikkia arvoiseensa asuun.

H-mollimessu puolestaan on kypsän mestarin kirkkomusiikin testamentti: tarkasti hiottu, pöytälaatikkoon koottu teos, jonka latinankielinen teksti korostaa teoksen universaalia luonnetta. Kaksi ensimmäistä osaa, Kyrie ja Gloria ovat 1730-luvun alkuvuosilta, nekin osin parodioita. Nämä jopa esitettiin Dresdenissä, jonne Bach ne lähetti hovisäveltäjän arvonimi mielessään. Varsinaisen keräilyn hän teki vasta viimeisinä vuosinaan. Messun käsikirjoitus muodostuu neljästä otsikkosivujen erottamasta, huolellisesti yhteen sidotusta osasta. Bach ei antanut teokselle kokoavaa nimikettä, vaan vasta Johann Sebastianin vanhimman pojan, Carl Philipp Emanuel Bachin jäämistön luettelossa tähän niteseen viitataan nimellä ”Suuri katolinen messu”. Bach ei itse koskaan esittänyt teosta kokonaisuutena, eikä luterilaisessa liturgiassa siihen olisi ollut mahdollisuuttakaan.

Vuonna 1736 Bach toteutti samoja ihanteita korjailemalla, viimeistelemällä ja kirjoittamalla puhtaaksi jo lähes kymmenen vuoden ikäisen *Matteus-passionsa*. Kolme vuotta myöhemmin hän aloitti samaan tapaan vielä varhaisemman *Johannes-passion* viimeistellyn partituurin kirjoittamisen, mutta ei koskaan jatkanut tai ehtinyt jatkaa sitä kahtakymmentä sivua pitemmälle. Näitä korjauksia ei kuitenkaan sisällytetty vuosia myöhemmin tapahtuneen neljännen uusintaesityksen nuotteihin, joten syystä tai toisesta Bachin elinaikana tällaista olettamaamme – ja toivomaamme – ”lopullista” versiota ei esitetty.

Monumentaalisena *Matteus-passion* dialektiikka syntyy kaksoiskuoron maalaamasta valtavasta freskosta, jota paremminkin katsotaan, seurataan, hukutaan sen pakahduttavaan syleilyyn. *Johannes-passion*

suhde seurakuntaan, kirkkokansaan, yleisöön on intiimimpi. Lukuisien koraalien voimalla se ottaa kuulijan aktiivisesti mukaan kärsimyshistorian tapahtumiin, pakottaa hänet lempeästi kannanottoon ja myötäelämiseen. Matteus-passio on henkeäsalpaavassa visuaalisuudessaan enemmän keskiaikaisen mysteerin perillinen kuin Johannes-passio, jonka koraalien tiheä esiintyminen ja niiden yhteisyyttä korostava, lähimmäisten yhteyttä tiivistävä sanoma vie ajatukset alkukirkon aikoihin, vainotun yhteisön voimakkaaseen yhteenkuuluvaisuuden tunteeseen. Paljon on pohdiskeltu sitä, lauloiko Leipzigin seurakunta passioiden koraaleissa mukana. Yleisin käsitys lienee, että näin ei tehty – tai ei ollut ainakaan tarkoitus, joskaan mukana hyräilemistä ei kai oikein voinut estääkään. Koraalien vaikutus on kuitenkin jo alitajuisesti koettua, olivatpa ne yhteislauluja tai eivät. Ne ovat luonnollinen yhteislaulun ja siten myös yhteisön symboli, sisältä päin nähty kuva myötäelävästä seurakunnasta.

Unimusiikkia kreiville

Bach tutustui ilmeisesti jo 1730-luvun lopulla musiikin ihmelapseen, Johann Gottlieb Goldbergiin (1727–1756). Tämä Danzigissa syntynyt soitinrakentajan poika oli kiinnittänyt edellä mainitun Venäjän lähettilään Erdmannin seuraajan kreivi Keyserlingkin huomion. Hän otti pojan hoiviinsa muuttaessaan Dresdeniin ja toi hänet usein Leipzigiin isä-Bachilta tai pojalta Wilhelm Friedemannilta oppia saamaan. Kreivillä oli unettomuuden kanssa ongelmia, joten hän keksi pyytää säveltäjämestarilta jotain rauhoittavaa musiikkia, jota Goldberg saisi soittaa hänelle.

Tässä Goldberg-variaatioina tunnetun *Clavier-Übung IV*-teoksen syntyvaiheisiin liittyvää tarinaa ensimmäisen Bach-elämäkerturin Johann Nikolaus Forkelin (1748–1818) kynästä:

Tästä esikuvasta, jonka mukaan kaikki muunnelmasarjat tulisi tehdä – tosin helposti ymmärrettävistä syistä ei ainoatakaan ole sen jälkeen tehty – saamme kiittää kreivi Keyserlingkiä. Hän oli aiemmin Venäjän lähettiläs Saksin vaaliruhtinaan hovissa. Hän viipyi usein Leipzigiissä

ja toi aina mukanaan Goldbergin, niin että tämä saisi opiskella Bachin johdolla. Kreivi sairasteli tämän tästä ja vietti siten unettomia öitä. Tällaisina aikoina Goldbergin, joka asui samassa talossa kreivin kanssa, täytyi viettää yönsä viereisessä huoneessa ja soittaa jotakin.

Erään kerran kreivi sanoi Bachille haluavansa joitakin klaveerikapaleita Goldbergilleen. Kappaleita, jotka olisivat suloisia ja kuitenkin eloisia luonteeltaan, niin, että ne ilahduttaisivat häntä unettomina öinä. Bach ajatteli, että parhaiten hän täyttäisi kreivin toiveen muunnelmasarjalla, joka harmonian jatkuvan samankaltaisuuden vuoksi oli hänestä tähän asti tuntunut epäkiitolliselta tehtävältä. Tähän aikaan kaikki Bachin säveltämä oli esimerkillistä taidetta, ja sellaista näistäkin muunnelmista hänen käsissään tuli. Kreivi puhui myöhemmin teoksesta pelkästään ”omina muunnelminaan” eikä koskaan väsynyt kuulemaan niitä. Unettomain öiden koittaessa hänellä oli tapana sanoa: ”Parahin Goldberg, soittakaapa minulle joku muunnelmistani.”

Bach sai palkkion, jonka vertaista hän ei ollut koskaan saanut: Kreivi lahjoitti hänelle kultaisen maljan, joka oli täytetty sadalla kultarahalla. Taideteoksena muunnelmien arvoa ei olisi voinut maksaa tuhatkertaisellakaan summalla.

Tämä Forkel oli syntynyt Göttingenissä 1749 suutarin perheeseen. Hän opiskeli lakia ja musiikkia ja toimi kotikaupunkinsa yliopiston urkurina. Hän teki kuitenkin merkittävimmän elämäntyönsä aatehistoriallisen musiikintutkimuksen parissa. Hänen Bach-elämäkertansa vuodelta 1802 on edelleenkin kaiken Bach-tutkimuksen perusta. Teoksensa Forkel perusti ensi käden tietoihin, Bachin poikien Wilhelm Friedemannin ja Carl Philipp Emanuelin kanssa käymiinsä keskusteluihin ja kirjeenvaihtoon. Monissa tämän tarinan elävissä yksityiskohdissa voimme luottaa vain Forkelin sanaan. Sävellyksen alkuvaiheisiin liittyviä varmoja tosiasioita ovat seuraavat:

- Marraskuussa 1741 Bach vieraili Dresdenissä kreivi von Keyserlingkin luona.
- Teos ”Aria mit verschiedenen Verænderungen” painettiin 1741–42 Nürnbergissä.

- Painetun nuotin alkulehdiltä ei löydy minkäänlaista omistuskirjoitusta, joten tilaustyöstä ei liene kysymys.
- Bach lahjoitti yhden painetun kappaleen kreivi Keyserlingkille.

Tosiasiata on myös se, että suuri ensyklopedisti Bach sai aikaan jälleen yhden täydellisen musiikillisen sanakirjan, universaalin muunnelma- ja kaanonkokoelman. Yksinkertaisen, vaikkakin barokin ornamenttien verhoaman melodian, ”teeman”, esittelyn jälkeen Bach johdattaa soittajan ja kuulijan tuosta alkuperäisestä siemenestä versoavaan, loputtomaan muotojen ja värien puutarhaan, harmonisen rikkauden ja rajattoman mielikuvituksen maailmaan. ”Esikuvallinen” ja kuitenkin jäljittelemätön muunnelmasarja saavuttaa universumin mittasuhteet, luo oman todellisuutensa – kuinka kukaan voisikaan sanoa enempää...

Ein Musikalisches Opfer ja Die Kunst der Fuge

Johann Sebastian Bachin elämän viimeiselle vuosikymmenelle sijoittuu vielä kaksi muuta suurta musiikkisanakirjaa, *Ein Musikalisches Opfer* ja *Die Kunst der Fuge*.

Värikkäimpiä tapahtumia kanttori Bachin harmahtavassa elämässä oli vierailu Fredrik Suuren hovissa Potsdamissa 1740-luvun lopulla. Kuninkaan musiikillisissa illanvietoissa vanha mestari jakeli musiikillisia namujaan, minkä kykeni, ja lupasi lähettää myöhemmin kuninkaalle taitonsa jalostetumpia hedelmiä. Nämä saapuvatkin sitten pähkinöiden kera: *Ein Musikalisches Opfer* sisältää kolmi- ja kuusiäänisen klaveerifuugan ohella kokoelman nerokkaita arvoituskaanoneita, sekä suuren sonaatin huilulle, viululle ja continuolle, jossa vanha mestari osoittaa hallitsevansa moderneimman, galantin tyylin, menettämättä kuitenkaan mitään musiikin syvällisyydestä. Seurauksena jälkimaailma sai perinnökseen merkillisen kokoelman irrallisen oloisia musiikillisia taidonnäytteitä ja arvoituksia. Teosta painettiin sata kappaletta myyntiin, sekä yksi kappale paremmalle paperille, ylhäiselle omistuksen kohteelle omaksi.

Bachin näkö oli huonontunut harmaakaihin vuoksi koko 1740-luvun ajan. Viimeiset käsikirjoitukset ovat toukokuulta 1749 ja osoittavat

työskentelyn olleen tuolloin ylipääsemättömän vaikeata. Tästä voimme myös päätellä, että Carl Philipp Emanuel osoitti isältä perittyä draaman tajua lisäämällä keskeneräiseen *Kunst der Fugen* kolmoisfuugaan sanat: ”Tämän fuugan, jossa kontrastijohdinto on nimi B-A-C-H, kanssa työskennellessään tekijä kuoli.” Bach ei mitenkään voinut aivan viimeisinä vuosinaan kirjoittaa yhtään mitään, koko *Kunst der Fuge* oli peräisin vuosikymmenen puolivälistä ja painettukin lähestulkoon kokonaisuudessaan jo 1749.

Jos h-molli-messu latinankielisine teksteineen irtautuu luterilaisen seurakunnan lihasta, *Die Kunst der Fugen*, fuugan taidon universaalisuus nousee jo aivan uudelle tasolle. Teoskokonaisuus on soittimellisuudesta, maisen musiikintekemisen materiaaleista irrallaan olevaa kirkastettua musiikillisen hengen ilmentymää. Mittava runoelma, joka ei välttämättä kaipaa ääneen lukemista...

Maaliskuussa 1750 Bach antautui englantilaisen puoskarin – anteeksi – silmäspesialistin John Taylorin potilaaksi. Mainittakoon, että samainen Taylor teki muutama vuosi myöhemmin veitsellään selvää myös Georg Friedrich Händelin silmistä. Leikkaus epäonnistui ja piti uusia. Bachin näkö palasi yhtäkkiä eräänä heinäkuun päivänä hetkeksi. Hänen kuntonsa oli kuitenkin huonontunut viimeisten kuukausien aikana niin, että hän muutaman tunnin kuluttua sai halvauskohtauksen, sinnitteli vielä pari viikkoa ja, nekrologin sanoin:

28. heinäkuuta 1750, hieman jälkeen neljännestä yli kahdeksan illalla, elämänsä kuudennellakymmenennellä kuudennella vuodella hän, Lunastajansa ansiosta, hiljaa ja rauhallisesti erkani tästä elämästä.

Bachin pojat

Musiikin historian kahden suuren kolumbaarion, barokin ja klassismin väliin jää niin yleisesityksissä kuin tavallisen musiikinkuluttajan tajunnassakin kappale rakentamatonta ja perkaamatonta maata. Titaanien, suurten myyttisten taiteilijahahmojen välimaastoon on kadonnut joukko mestareita, joita tutkimaton sallimus ei ole valinnut Parnassoksen suuren palkintopallin näkyvimille paikoille. Kuvaamme valistuksen ajan musiikista varjostavat toisaalla polyfonian ja kristinuskon pyhä vuori, apostoli Johann Sebastian Bach, toisaalla taas sairaan ja väärinymmärretyn nuoren Mozartin sekä huonokuuloisen mutta vapaan taiteilijan Beethovenin traagiset hahmot. Romanttisperinteisen historioinnin arvotuksissa säveltäjältä ilmeisesti vaaditaan sopivassa suhteessa lahjakkuutta ja ammattitaitoa, luonnevikoja, piittaamatonta käytöstä sekä huonoa tuuria.

Barokki ja klassismi ovat äkkiseltään katsoen siis kuin kaksi marjaa: mansikka ja mustikka. Lienee uskaliaista arvioida, aiheuttivatko Voltaire ja valistus (tai valaistus, kuten muissa kielissä tavataan sanoa), Rousseau ja vihreä liike, Fredrik Suuri ja militarismi, Watteau ja rokokoo sekä autoritäärisen hallinnon mureneminen ja kristinuskon haurastuminen suoranaisesti musiikissa tapahtuneet muutokset. Kahdeksantoista vuosisadan murros ja henkinen ilmapiiri loivat joka tapauksessa uudet makutottumukset. Emotion kukkapohjuksesta hovietiketin apulannan voimalla turvonnut epähedelmä sai väistyä uuden ajan kuulaan ja viileän luonnontuotteen tieltä. Aikakausien etäisyys saattaa näyttää suurelta, mutta muutoksen tukena oli kuitenkin sukupolvien välinen hedelmällinen vuorovaikutus, perinteen pellon vuoroviljely.

Euroopan hovien musiikkielämä oli 1700-luvun puoliväliä lähestyttäessä italialaisten maestrojen käsissä, ja kaupallisesti menestyksekkäin musiikki oli joko italialaista, italialaiseen tyyliin sävellettyä tai vähintään lainatulla tai keksityllä italialaisella säveltäjänimellä varus-

tettua. Sammartini, Geminiani, Platti, Locatelli, Clementi, Paradies, Pergolesi, Martini... – italialaisten vaikuttajien lista on loputon. Johann Sebastian Bachin vanhentuneena pidettyä musiikkiakin tutkittiin ja ihailtiin ainakin jonkin verran ammattimuusikkojen piirissä, mutta lopullisesti tämän toistensa lomitse kiertyvien musiikillisten säikeiden sidoksen lujittivat Bachin pojat. Kahden äidin voimin kertyneen lapsilauman jäsenistä viisi menestyi musiikkialalla.

Kansainvälisiksi merkkihenkilöiksi heistä erottui kolme: kaksi vanhinta, Wilhelm Friedemann (1710–1784) ja Carl Philipp Emanuel (1714–1788), sekä nuorin, Johann Christian (1735–1782). Vaikka he olivat mestareita niin sinfonian kuin kirkkomusiikin alueilla, heidän antinsa oli korvaamaton nimenomaan klaveerimusiikin muotojen ja tyylin kehitykselle. Isä-Bach oli luonut – omalla aataminaikuisella tyyllillään – uuden sävellysmuodon, klaveerikonserton. Hän oli myös muovannut barokin *continuo*n kannattelemaa viulu- tai huilusonaattia klassisen sonaatin suuntaan, tosin barokin triosonaattien hengessä. Tätä perintöä pojat vaalivat ja kehittivät ja samalla loivat musiikin muotoja, jotka ovat edelleen ajankohtaisia.

Wilhelm Friedemann Bach? Jaa jaa, puhdasotsainen musiikin historian polkujen samoilija ei voi kuin pudistella päätään ja naksutella paheksuvasti ”tsk, tsk”. Tämän hulttion tietä reunustivat jo varhain sopeutumattomuus, päättämättömyys, oikuttelu, vehkeily ja huijaukset.

Vanhimman pojan syndroomako? Wilhelm Friedemann oli poikkeuksellisen lahjakas ja siksi otollista materiaalia isän toiveita silmällä pitäen. Hän oli jo pikkupoikana pätevä klaveerin taitaja ja opiskeli myös viulunsoittoa. Päästyään 1729 Tuomaskoulusta hän jatkoi matematiikan, filosofian ja lakitieteen parissa Leipzigin yliopistossa.

Ensimmäisessä työssään Dresdenin Sofian kirkossa hän pääsi tutustumaan myös kaupungin pursuilevan ylelliseen hoviin. Tunsiko hän itsensä ulkopuoliseksi, jopa mitättömäksi? Kaikki oli toista kuin kotona: hovimuusikoiden palkkiot olivat isä-Bachin tuloihin verrattuna moninkertaisia. Vuonna 1746 Wilhelm Friedemann siirtyi Halleen. Kaupungin ahdistava pietismi johti valistuksen viekoittelevaa hedelmää maistaneen kirkkomusiikon sopeutumisvaikeuksiin. Hän haki paikkaa toisensa jälkeen, saikin, mutta ei ottanut vastaan. Lopulta hän lähti kävelemään

työstään Liebfrauenkirchessä sanaakaan sanomatta. Tästä eteenpäin hän eleli freelancerina: opetti mamselleja Hallessa, yritti mustamaalata ystäväänsä Johann Philipp Kirnbergeriä (1721–1783) saadakseen tämän viran Berliinissä, myi perintönä saamiaan Johann Sebastianin sävellysten käsikirjoituksia jopa väärentäen joihinkin oman nimensä. No, kukapa meistä voisi ensimmäisen kiven heittää, mutta valitettavasti tällä onnettomalla oli hallussaan suuri osa isä-Bachin Köthenin aikaisista sävellyksistä: kantaatteja, konserttoja ja sonaatteja...

Wilhelm Friedemann Bach siis muutti historiaa hävittämällä teoksia, jotka nyt olisivat rakkaimpia aarteitamme, mutta myös lahjoittamalla tilalle omaa, ihmeellistä musiikkiaan. Isä-Bachin polyfonian ja tonaalisen harmonian ääri rajoja mitannut maailma hajoaa Wilhelm Friedemannin nerokkaassa musiikissa pirstaleiksi. Rohkeimmillaan euforiset, hillittömät, pateettiset, ahdistuneet, lohduttomat hetket vievät kuulijan tielle, jolta ei ole paluuta – tielle, jonka päässä odottaa Skrjabin.

Kun wieniläisklassikot puhuivat ”Bachista”, he tarkoittivat Carl Philipp Emanuel Bachia. Niin Mozart kuin pappi Haydnkin tunnustivat olevansa vain poikasia hänen rinnallaan. Mozart totesi, että kaiken kunnollisen osaamansa he ovat oppineet Bachilta. Elämäkerta vuodelta 1810 kertoo puolestaan nuoren Haydnin menneen kirjakauppaan kysymään hyvää musiikin teorian oppikirjaa:

Kauppias suositteli C. Ph. E. Bachin kirjoituksia uusimpina ja parhaimpina. Nähtyään kirjan Haydn ymmärsi löytäneensä juuri sen mitä halusikin, ja poistui tyytyväisenä.

Haydn itse kertoo:

Kun sain käsiini Bachin kuusi ensimmäistä sonaattia, en noussut soitinieni äärestä ennen kuin olin soittanut ne kannesta kanteen, ja kuka tahansa, joka tuntee minut käsittää, kuinka paljosta olen velkaa Emanuel Bachille, ja että ymmärsin häntä ja opiskelin hänen teoksiaan huolellisesti.

Edellä Haydnin mainitsemat, isä-Bachin Goldberg-muunnelmien kanssa samana vuonna ilmestyneet Preussilaiset sekä kaksi vuotta myöhäisemmät Württembergiläiset sonaatit ennakoivat jo 1800-luvun sointimaailmaa. Ne ovat hämmästyttävän omaperäinen yhdistelmä barokin värikkyyttä, galanttia ekspressiivisyyttä ja moderneinta soittotekniikkaa. Philipp Emanuelin kerrotaan liikuttuneen kyyneliin omasta soitostaan ja vaatineen samaa kykyä jokaiselta muusikolta. Siinäpä romantikko *par excellence!* Isänsä toivomuksesta pitkään lakia lukeneen säveltäjän tematiikan erityisominaisuuksia ovat läikähtelevä tunteellisuus ja tapa ikään kuin arvella asioita eri puolilta – tuloksena erikoinen tunteiden subjektiivisuuden ja juristin objektiivisuuden summa. Kaiken kaikkiaan Philipp Emanuelin sävelkieli on vaikeasti lokeroitavaa ja hämmästyttää nykyaikaisen kuulijan silloittamalla Johann Sebastian Bachin ja ensimmäisen romantikon, Beethovenin näennäisesti toisistaan etäiset maailmat.

1760-luvun alussa Lontooseen saapuu Milanosta muuan Johann Christian Bach. Vaikka hän on Johann Sebastian Bachin nuorin poika ja hänen varhaisimmat oppinsa isän ja vanhimman veljen peruja, tuomisenaan hänellä on nimenomaan italialaistyylistä, muodikasta ja myyväää musiikkia. Tämä Händelin työn jatkaja, saksalainen, italialaistunut musiikillinen kaupparatsu osaa taidon muuttaa nuotteja punnan seteleiksi. Ennestään tunnettuna nimenä hän hankkii vaivatta merkittävän aseman hovissa ja luo myös oitis maanmiehensä, gambisti Karl Friedrich Abelin (1723–1787) kanssa tilauskonserttisarjan, joka vetää maksavaa yleisöä puoleensa 25 vuoden ajan. Monien muiden tavoin tiensä tämän arvovaltaisen musiikkitirehtöörin luo vainua Leopold Mozart (1719–1787) pikku Wolfgang mukanaan. Kohtaamisen merkitystä ei voi liioitella: Mozart (1756–1791) omaksuu täällä sävelkielensä perusteet. Mannermaalle palattuaan hän sovittaa muutamia ”Lontoon Bachin” klaveerisonaatteja konsertoiksi. Ja kuinka käykään: 9-vuotiaan pojannappulan (likaisissa?) käsissä setä Bachin pikkukappaleista muovautuu sopusuhtaisia klassisia taideteoksia.

Jos vanhimpien veljien perimä tuntuu hyppäävän joskus sukupolven tai useamman yli, Johann Christianin galantti ja aistikas, kerrassaan

syötävä musiikki on raivannut näyttämön nimenomaan wieniläisklassikoille.

Berliinin *Sing-Akademien* kirjaston salaisuus

Carl Friedrich Christian Faschin (1736–1800) vuonna 1791 perustama Berliinin *Sing-Akademie* näytteli heti merkittävää roolia Preussin pääkaupungin musiikkielämässä. Akatemia muun muassa esitteli kaupunkilaisille aluksi Mozartin *Requiem*in ja myöhemmin Mendelssohnin oratorioiden kaltaista nykymusiikkia. Sen suojissa laitettiin myös idulle nykyaikainen konsertti-instituutio: Vuonna 1829 Felix Mendelssohn (1809–1847) järjesti ja johti Johann Sebastian Bachin Matteus-passion esityksen. Suurella yleisöllä oli poikkeuksellinen tilaisuus kuulla muutakin kuin nykymusiikkia ja käyttää henkisen kasvunsa ravinnoksi jo aikaa sitten kuolleen säveltäjän jäämistöä.

”Laulu-Akatemian” johdossa tuolloin oli Mendelssohnin opettaja Carl Friedrich Zelter (1758–1832), jonka johdolla laitos muutenkin nousi kukoistukseen. Hänen aikanaan Akatemiaan myös luotiin pohja kirjastolle, josta tulisi yksi merkittävimmistä saksalaisen musiikin monumenteista. Kokoelman ytimen muodosti Carl Philipp Emanuel Bachin jäämistö, joka pian hänen kuolemansa jälkeen tuli Zelterin haltuun. Bach nuoremman nuotisto sisälsi valtaosan hänen omasta tuotannostaan, nelisensataa teosta – muun muassa 20 passiota ja 50 klaveerikonserttoa – kaikki omakätisinä tai muuten arvovaltaisina kopioina. Mukana oli myös 17 isän, Johann Sebastianin käsikirjoitusta, 29 Wilhelm Friedemann -veljen teosta sekä niin kutsuttu *Altbachisches Archiv*, ”vanha Bach-arkisto”, joka sisälsi 27 Bach-suvun vanhempien jäsenten teosta.

Akatemian koko arkisto käsitti lopulta yli 5000 nimekettä, jotka pääosin olivat erinomaisessa kunnossa olevia alkuperäiskäsikirjoituksia. 1700-luvun säveltäjänimien joukosta mainittakoon muun muassa Georg Philipp Telemann (yli 200 kantaattia), veljekset Carl Heinrich (1704–1759) ja Johann Gottlieb Graun (1702/03–1771) (noin 150 vokaali-

ja yli 400 soitinteosta), Franz (1709–1786) ja Georg Benda (1722–1795) (noin 120 teosta) sekä Johann Adolf Hasse (1699–1783) (yli 200 teosta). Kaiken kaikkiaan kokoelmassa on edustettuna merkittävä osa 1700- ja 1800-lukujen Preussin hoviin ja Berliiniin läheisesti liittyviä muusikoita.

Hämmästyttävää kyllä, mutta tämä mittaamattoman arvokas musiikkikirjasto oli lähes tuntematon maailmalle vielä ennen toista maailmansotaa. Summittaisia luetteloita arkiston materiaaleista tehtiin heti Zelterin kuoleman jälkeen 1830-luvulla ja uudelleen 1930-luvulla. Luetteloita ei kuitenkaan koskaan julkaistu, ja Akatemian yksityisen luonteen johdosta muusikot eivätkä tutkijat koskaan löytäneet kokoelman aarteita. Julkaisematta jäi siksi myös suurin osa kirjaston sävellyksistä.

Yritys täydelliseen luettelointiin tehtiin vasta 1966, *Sing-Akademien* 175-vuotisjuhlan kunniaksi. Työssä oli kuitenkin pienoinen ongelma: se piti perustaa Zelterin luetteloon, koska itse kirjasto oli kadoksissa.

Liittoutuneiden ilmavoimien aloittaessa Berliinin pommitukset vuonna 1943 Saksan viranomaiset ryhtyivät laajaan operaatioon kulttuuriesineiden evakuoimiseksi. Osa aarteista sijoitettiin muun muassa suolakaivoiksiin Saksin alueelle, osa Sleesiaan, Böömiin ja sudeettialueille, jotka pahaksi onneksi jäivät sodanjälkeisen Saksan ulkopuolelle. Nykyisin Puolaan kuuluva Sleesian nimellä tunnettu alue oli myös *Sing-Akademien* kirjaston kokoelmien uusi osoite. Yhdeksänkymmentä kolia kallisarvoisia nuottikäsikirjoituksia sijoitettiin Ullersdorfin linnaan lähelle Glatzia, nykyistä Puolan Kozkoa, noin 80 kilometriä etelään Breslausta, nykyisestä Wrocławista.

Kulttuuriaarteiden sodanjälkeiset kohtalot vaihtelivat. Osa löysi tiensä miehitettyiltä alueilta alkuperäisiin koteihinsa, osa jäi paikoilleen uusille isännille. Ja osa kulkeutui miehittäjien mukana kauas pois.

Puna-armeija kuljetti suurimman osan Sleesiasta löytyneistä aarteista sotasaaliina vaivihkaa Moskovaan, jonne ne haudattiin hiljaisuudessa puolen vuosisadan ajaksi. Ullersdorfin yhdeksästäkymmenestä nuottipaketista ei yhtäkkiä ollut enää tietoakaan.

Sing-Akademien korvaamattoman kirjaston siis uskottiin lopullisesti kadonneen. Bach-suvun historiaan perehtynyt Harvardin yliopiston professori, musikologi Christoph Wolff kuuli kuitenkin 1970-luvun puo-

livälin tienoissa huhuja, että ainakin osa kokoelmasta olisi Ukrainassa, Kiovassa. Wilhelm Friedemann Bachin huilukonsertto D-duuri, jonka tiedettiin sisältyvän Akatemian nuotistoon, oli nimittäin esitetty jo 1969 Kiovassa ja myöhemmin Leningradissa.

Wolffin avuksi tullut Harvardin yliopiston Ukraina-instituutin tutkija Patricia Grimsted yritti kysellä Akatemian nuottien kohtalosta niin Ukrainan viranomaisilta kuin Kiovan konservatoriosta. Vastauksena saatiin vain kieltäviä vastauksia, heillä kun ei ollut kuulemma minkäänlaisia käsikirjoituksia kokoelmissaan.

Salaisuus säilyi viranomaisten välttelyyn kätkeytyneenä parikymmentä vuotta. Vuonna 1996 ilmestyi saksankielinen laitos Neuvostoliiton kulttuuriministeriön julkaisusta vuodelta 1957, jossa lyhyesti kuvailtiin eri puolilla Neuvostoliittoa sijaitsevia, sotasaaliina saatuja kulttuuritaiteita. Joukosta löytyi myös maininta, että Kiovan Valtionkonservatoriossa säilytetään nuottikokoelmaa, joka sisältää ”5170 nimekettä Berliiniläisestä musiikkikirjastosta”.

Ukrainan viranomaiset epäilivät tämän raportin olevan sodanjälkeistä saksalaista propagandaa. Moskovasta heille kuitenkin sanottiin, että tällainen raportti oli olemassa, mutta se oli salainen.

Päästään huhtikuuhun 1999. Ilmapiiri on vapautuneempi, ja Ukrainan tiedeakatemian apulaisjohtaja Gennadi Boriak tulee apuun. Muuan jo eläkkeellä oleva konservatorion virkailija uskaltaa vihdoinkin kertoa hänelle nähneensä raportin suuresta ulkomaisesta nuottikirjastosta, joka on siirretty Konservatoriosta Ukrainan valtiolliseen kirjallisuus- ja taidearkistoon. Tässä on vihdoinkin ensimmäinen todellinen vihje *Sing-Akademien* nuottien olemassaolosta ja sijainnista.

Pitkällisten neuvottelujen jälkeen Christoph Wolff ja Patricia Grimsted saavat luvan tutustua ukrainalaiseen arkistoon. Perillä on kuitenkin vielä hidasteita, epärointiä ja vaikeuksia. On pyhäpäivää, taloremonttia ja inventaariota.

Vihdoinkin päästään kuitenkin varastoon, josta arkiston johtaja vetää sattumanvaraisesti esiin laatikon, yhden lukuisista. Koko valtavan laatikkopinon hieman harhaanjohtava luettelo-otsikko kuuluu: ”Kokoelma käsikirjoituksia, jotka edustavat länsieurooppalaista kirjallisuutta ja taidetta 1600-luvulta 1800-luvulle.” Mutta kun laatikko avataan, sen

sisällä onkin ohuita nuottivihkoja – ja päällimmäisenä punainen leima: ”Sing-Akademie zu Berlin”.

Löytö aiheutti luonnollisesti maailmanlaajuisen sensaation, ja erityisesti Ukrainan lehdistö pursusi hämmentyneitä kommentteja löytöretkeilijöiden ulkomaisuudesta. ”Miksi vaaditaan ulkomaisia tutkijoita löytämään aarteita kirjastoistamme?” ihmeteltiin – kriittisinä ukrainalaisen hallinnon salailumentaliteettia kohtaan.

Syksystä 1999 eteenpäin Christoph Wolff ryhtyi yhdessä leipzigi-läisten kollegojensa kanssa valmistelemaan alustavaa musikologista analyysiä kokoelman materiaaleista sekä sen mikrofilmaamista.

Tammikuussa 2001 Ukrainan presidentti Leonid Kutshma ojensi liittokansleri Gerhard Schröderille Johann Sebastian Bachin omakätisen partituurin – *Sing-Akademien* kokoelmista. Samalla allekirjoitettiin sopimus koko kirjaston palauttamisesta Berliiniin.

Berliiniin *Sing-Akademie* toimii edelleen. Ja nyt on aloitettu suurtyö juuri tämän kuuluisan kokoelman saattamiseksi maailmalle. Tarkoituksena on julkaista painettuina kaikki 26 000 käsikirjoitus-sivua. Ensi hätään kirjaston herkut kuitenkin tarjoihtiin kahdeksalla CD-ROM-levyllä.

Altbachisches Archiv

Sing-Akademien kokoelmassa erityisen kiinnostuksen kohteena on luonnollisesti ollut niin kutsuttu Altbachisches Archiv, Johann Sebastian Bachin hallussa ollut kokoelma Bach-suvun vanhempien jäsenien sävellyksiä.

”Vanhan Bach-arkiston” oletettiin aiemmin olleen Bachin isän, Johann Ambrosiuksen perintöä, tai sen ajateltiin tulleen perheeseen Maria Barbaran, Bachin ensimmäisen vaimon kautta. Hänen isänsä kun oli Gehrenin urkuri, Johann Michael Bach (1648–1694). Viimeisin tutkimus on todennut vain pienen osan olevan sukuperintöä, suurimman osan on kopioinut vuosina 1651–1724 elänyt Arnstadtin kanttori Ernst Dietrich Heindorff. Näitä nuotteja hän on mitä ilmeisimmin käyttänyt omassa työssään kirkkomuusikkona. Muutama teos on

Heindorffin edeltäjän Jonas de Fletin (1610–1665) sekä tämän kollegan Heinrich Bachin (1615–1692) käsialaa.

Heindorffin kuoleman jälkeen joku, mahdollisesti Johann Ernst Bach, on ottanut talteen hänen jäämistöstään nimenomaan Bach-sukuun liittyvien teosten materiaalit ja yhdistänyt niihin joukon muualta hankittuja teoksia, joukossa muun muassa perhekohtaista musiikkia kuten syntymäpäiväkantaatteja. Johann Ernst oli Arnstadtissa vaikuttava kirkkomuusikko Heindorffin kuoleman aikoihin. Hän teki tämän iskun Bach-jäämistöön todennäköisesti Johann Sebastianin pyynnöstä.

Johann Sebastian Bachin suhde esi-isien perintöön oli hellän rakastava. Hän kirjoitti tuoreita nimiösivuja kokoelman nuotteihin, teki niihin korjauksia, täydensi tekstejä ja myös esitti niitä työtehtävissään Leipzigissa.

Suurin osa Bach-kokoelman sävellyksistä on Johann Christoph Bachin käsialaa. Tämä tosin ei vielä kerro mitään, Johann Christophen kun sukuun kuului kymmenkunta. Tässä on nyt kuitenkin kyseessä koko suvun merkittävin hahmo ennen Johann Sebastiania, vuonna 1642 Arnstadtissa syntynyt Johann Christoph, Johann Sebastianin ”syvälliseksi” mainitsema säveltäjä.

Toinen Bach-kokoelman keskeinen säveltäjä on edellä mainittu Johann Michael Bach (1648–1694), Johann Christophin nuorempi veli ja Maria Barbara Bachin isä. Häneltä mukana on joukko nuoruudenaikaisia kantaatteja. Kokoelmassa on myös yksi kantaatti, jonka säveltäjä on Georg Christoph Bach (1642–1697). Hän oli Johann Sebastianin isän veli ja toimi Schweinfurtissa kanttorina.

Loput sävellyksistä ovat enemmän tai vähemmän arvoituksellisia. Yksittäisten teosten mahdollisina säveltäjinä mainitaan isoisa Christophin ja Heinrichin veli Johann Bach (1604–1673), Jonas de Fletin (1610–1665) sekä Adam Drese (1620–1701), kaikki Arnstadtin liittyviä muinaisia muusikoita.

Mukana on myös motetti, jonka säveltäjänä pidetään nuorta Johann Sebastian Bachia.

Vaikka sensaatiomaista löytöä ei tätä kirjoittaessani vielä ollutkaan julkaistu nuottipainoksena, oli se kuitenkin ehditty levyttää. Harmonia mundi on julkaissut kuluvana vuonna [2003] äänitteen, jolla *Cantus*

Cölln- ja *Concerto Palatino* -yhtyeet esittävät koko Altbachisches Archiv-aarteiston.⁵

Kelpo esityksiä kuunnellessa voi vain hämmästellä Bach-suvun tuntemattomampien jäsenten herkkäilmeistä sävelkieltä ja musiikin tekemisen taitoa. Johann Sebastian Bach mitä ilmeisimmin vaali rakkaudella ja kunnioituksella tätä vanhempien sukupolvien jäämistöä. Hän varmaan myös itse ymmärsi, ettei hänestä olisi voinut kasvaa merkittävää säveltäjää ilman esi-isien työtä ja perintöä.

5 Kustantamo de Gruyter on julkaissut luettelon *Sing-Akademien* arkistosta vuonna 2009. Kiovasta löytyneiden teosten mahdollisista 2000-luvun editioista ei tällä hetkellä ole tietoa.

Loppusoitto: Ennustajalintu

Olen polttopisteessä. Tai pikemminkin *Camera obscuran* aukossa. Tulevaisuus puristuu lävitseni menneisyyteen tämän hetken ja paikan muodostaman neulanreiän kautta. Yritän katsoa tulevaisuuteen katsomalla taaksepäin. Näkymää on vaikea hahmottaa – tulevaisuus on takanani – ja ylösalaisin.

Oikeasti elämän kuteethan nousevat esiin näkyvän ja näkymättömän maailman kankaasta säännöttömästi, muutama vuorollaan, alkaen aavistamatta, hehkuen hetken, suurin osa vaipuen kadoksiin jo kauan sitten ennen tätä hetkeä. Mutta optisen harhan ja symmetrisen kauneuden vaatimusten vuoksi kuvittelen, että jos näen sata vuotta taaksepäin, näen myös saman verran eteenpäin.

Sillä tässä hetkessä on taika, vääjäämätön tieto siitä, että ihminen on teoissaan saavuttanut huippupisteen, lopullisen täyttymyksensä, ja turha, vanhentunut osa maailmaa on hiipumassa, kuolemassa oikeastaan ilman ihmisen suoranaista vaikutusta, pelkkää luonnollista tarpeettomuuttaan. Polttopiste on sekä huippu- että päätepiste, eikä mitään muuta.

* * *

Ennustajat usein ja mielellään ennustavat tuhoa. ”Tästä ei hyvää seuraa – teille käy vielä huonosti – mihin tällainen elämänmeno oikein johtaa – ylpeys käy lankeemuksen edellä!”

Haa – saan rikottua symmetrian: Ennen oli hyvin, tai ainakin paremmin. Neulanreikäni läpi virtaa ainakin yksi kattava juonne, joka muuttuu kuulaan kirkkaan menneisyyden tuolla puolen, nopeasti olan yli tulevaisuuteen taaksepäin vilkaistessani likaisiksi vastaväreiksi.

Lopullista katastrofia kohti kulkeva kehitys ei ole alussa tai lopussa, vaan täydessä vauhdissa. Nyt on tärkeätä sekä liike että päämäärä.

Niin, tässäpä yksi VARMA ennustus, joka sitä paitsi tuottaa suurenmoista misantrooppista nautintoa. Toivottamalla kanssaeläjät, siis koko ihmiskunnan hornan tuuttiin – siinäpä oiva tilaisuus maistaa valtaa ja ylemmyyttä. Ja mielelläänhän sitä huuhtoutuu itsekin vedenpaisumuksen mukana, kunhan osansa saavat pois-pilatut kännykkä-kakarat pokemoneineen, ylimieliset wappinulikat lamborghineineen, kaksinaismoraaliset keski-ikäiset äijät, laupiaat uskovaiset, vihreät, turkulaiset... kaikki, joiden arvomaailma on jotenkin perverssi – toisin sanoen joka ainoa toinen ihminen maapallolla.

* * *

Eiei, kadun jo apokalyptistä nautiskeluani. Periaatteessa maailma on ihan kliffa paikka, turkulaisistakin huolimatta. Täytyyhän tulevalle olla jotain iloistakin annettavaa. Jotakin, mitä odottaa. Käännyn ja katson eteenpäin. Yritän nähdä tulevaisuuteen vielä silmissäni menneisyys jälkikuvana. Laivassakin on parempi katsoa eteenpäin jo ennen kuin kotisataman piirteet häipyvät lopullisesti. On hyvä säilyttää yhteys niin menneeseen kuin tulevaan.

Mutta, mutta, iloiset ennusteet, mitä ne ovat? Suomalaista optimismia ja tulevaisuususkkoa pursuavia lauseparsiaiko – kuten:

”Tämän huonommin eivät asiat voisi olla.”

”Tästä on vain yksi suunta – ylöspäin.”

Vai toteamus, joka antaa vain vähän toivoa, eikä niinkään asioiden paranemisesta vaan pikemminkin kaikkeen tottumisesta: ”Kyllä se siitä.”

Jotenkin tyypillistä, että suomen kielessä ei ole futuuria: Ollaan tässä ja katotaan, mitä tulee.

* * *

Ennustamiseen varattu aika alkaa olla jo loppuillaan. Tämänkertainen lintu on jaarittelunsa seurauksena aivan äimän käkenä, eikä ole

nähty musiikkitaivaan horoskoopissa yhtään mitään. Yritetäänpä vielä pinnistää...

(Tässä vaiheessa Ennustajalintu tiirailee likinäköisillä silmillään kaukoputkeensa ja ähkii happamana sadatellen kehoja silmälasejaan. Huomaa jotakin mielenkiintoista – ja VALAISTUU.)

Suomalaisen musiikin tulevaisuus: Näen Satumaan – sieltä en linnun lailla lähtis pois.

Maailman musiikin tulevaisuus: – jaa, edellyttäen tietenkin, että ihmiskunta säilyy hengissä. Siis yksi varma ennustus koskien kaikkea musiikkielämää kymmenen, sata, tuhat vuotta ja vielä siitähän eteenpäin. Lause, joka on tosi aina ja kaikkialla, taivaassakin. Ihminen laulaa ja soittaa rumpua.

Tieni musiikin maailmaan

Synnyin lokakuussa 1953 Helsingissä Bulevardin ja Fredrikinkadun kulmassa sijainneessa Professori Boijen Naistentautien sairaalassa. Oliko raskaus tuohon aikaan siis naistentauti? Ei, vaan sairaalassa oli myös synnytysosasto.

Ensimmäiset kolme vuottani asuin vanhempien kanssa kerrostalossa Helsinginkadun ja Pengerkadun kulmassa. Isäni oli ammatiltaan kauppaedustaja ja äitini käsityönopettaja. He olivat musikaalisia ihmisiä, lauloivat yhdessä kaksiaänisesti ja isä komppasi kitaralla. Isä myös soitti viulua, jonka oli perinyt isoisä Toivolta. Kuulin vasta vuosien jälkeen, että viulu oli isoisän itse rakentama. Hän oli ammatiltaan vossikkakuski. Ja kun äiti tapasi omia siskojaan, he lauloivat usein yhdessä moniäänisesti.

Näiltä varhaisilta vuosilta on säilynyt valokuva, jossa esitän orkesterinjohtajaa. Mysteeri on, mistä olen saanut mallin tähän, koska televisiota ei ollut emmekä käyneet konserteissa. Taustalla lienee joku ulkoilmatapahtuma esimerkiksi Espan lavalla tai sotilassoittokunta Presidentinlinnan edessä. Tai ehkä elokuva – Disneyn *Fantasia?* – isän kanssa. Mutta ei mitään hajua.

Ollessani kolmivuotias muutimme Pohjois-Haagaan. Siellä asuin 15-vuotiaaksi. Näinä vuosina löysin musiikin. Muita musiikkilähteitä ei kotonamme ollut kuin radio. Varhaisimmat musiikilliset muistoni ovat tyyliin Pieni ankanpoikanen, Putte-possun nimipäivät jne... Mutta sitten tapahtui jotain – Marssi elokuvasta *Kwai-joen silta* – siitä tuli lempikappaleeni pitkäksi aikaa.

Opin lukemaan 4-vuotiaana, ja vanhempani olivat niin edistyksellisiä, että laittoivat minut Helsingin Englantilaisen koulun lastentarhaan 5-vuotiaana. Kansakoulun kävin englanniksi – paitsi äidinkielen ja uskonnon tunnit.

Sitten meille ostettiin levysoitin, ja kummitädiltäni sain levyn, jossa oli Mozartin *Pieni yösoitto*. Nyt jokin nakshti päässäni, ja sekosin vajaa



Anssi Mattila noin 3-vuotiaana. (Anssi Mattilan arkisto.)

kymmenvuotiaana niin kutsuttuun klassiseen musiikkiin. Vanhempani pitivät tätä tosi omituisena. Mutta ostivat meille kuitenkin pianon ja laittoivat minut pianotunneille. Tällöin muuten selvisi, että äitini osasi soittaa pianolla kaksi kappaletta: ”Lorelei” ja ”Sua kohti Herrani”. Sain luvan ostaa silloin tällöin Concert Hall -nimisestä levykerhosta ”kuukauden levyn”. Ensimmäinen oli upea Chopin-levy, mutta sitten taas tapahtui: Beethovenin *Eroica-sinfonia* järjestytti maailmani. Vähitellen, kun soittotaitoni kehittyi ja olin saanut pikkuhiljaa lisää Beethovenin sinfoniaita levyillä, halusin niitä myös pianosovituksina. Soitin niitä niin innolla koko ajan, että äiti, joka nyt teki töitä käsityötaiteilijana kotona, käski lopettamaan sen kamalan pimputtamisen.

Samalla kasvoi halu käydä konserteissa. Ensimmäiseen konserttiin 10-vuotiaana minut vei isäni työkaveri, joka tunsu henkilökohtaisesti ison joukon maamme muusikoita. Kyseessä oli Radion Sinfoniaorkesterin konsertti Yliopiston juhlasalissa. Ohjelmassa oli Beethovenin *Egmont-alkusoitto*, Paganinin viulukonsertto solistina Heimo Haitto ja Dvořákin sinfonia ”Uudesta maailmasta”. Sama työkaveri myös vei meidät, koko perheen, eräänä iltana Kallion kirkkoon, jossa hän kävi soittamassa. Siellä hän istutti meidät sivuparvelle ja soitti sitten uruilla Mozartin A-duuri-pianosonaatin ihanan teeman. Tämä varmaan vaikutti tuleviin soitinvalikoiteihini. Ja koettiin se myös isän ja äidin kanssa yhdessä! Muistan tämän hetken niin hyvin edelleen.

Kävin siis ahkerasti konserteissa. Hupaisaa on, että vanhempani eivät suostuneet tulemaan mukaan. Isä kyllä kuskasi minua mielellään. Kuulin Mattheus-passion moneen kertaan. Istuin yksin (no, olihan kirkko tietysti täynnä väkeä, mutta ketään ei ollut kaverina) Johanneksen kirkossa Suomen Laulun esityksessä. Pällimmäiset muistot ovat mahdavat turba-kuorot (joita aina odotin kuin palkkioina pitkien ja hitaiden osien jälkeen), Jorma Huttusen Kaikkivaltias Ääni, jonka selkeä diktio tuntui täyttävän koko katedraalin (näin mielessäni Humpty Dumpty -tyyppisen henkilön, jolla oli vähintään koko urkufasadin kokoinen pää) sekä Heikki Klemetin suomennos, josta koulupoika ei saanut lukemalakaan tolkkua tuon taivaallista.

Kävin myös usein oopperassa. Äitini nuoruuden ystävättären aviomies oli Kansallisoopperan konserttimestari. Sain alennus- ja vapaa-lippuja mielin määrin. Mutta sielläkin istuin yksin. Ainoa, mihin isä suostui tulemaan mukaan, oli Gershwinin *Porgy and Bess*. Muuten hän vain heitti minut oopperalle ja haki pois. Ja kotiin ajaessa pysähdyttiin ravintola Perhon edessä olevalle nakkikioskille ja ostettiin ”Porilainen”.

Päätin 15-vuotiaana lopettaa pianonsoiton ja käydä urkujen kimp-puun. Olin jo silloin haltioitunut barokkimusiikista, ja urut tosiaan houkuttelivat monella tavalla. Aloitin opinnot Helsingin konservatoriossa. Tunnit olivat oppilaitoksen tiloissa Fredrikinkadulla ja opettajan koto-na Munkkiniemessä. Pääsin myös harjoittelemaan Alppilan kirkkoon kanttorin ystävällisellä suostumuksella, kunhan joskus auttaisin seurakunnan tilaisuuksissa.

Into kuitenkin opetuksen vastaanottoon hieman hiipui pikkuhiljaa. Mieleni nimittäin täytti ihan uusi maailma: progressiivinen rockmusiikki. Ensimmäisen sähkökitaran rakensin itse 15-vuotiaana perheemme kesäpaikassa. Vanhemmat eivät suostuneet ostamaan sellaista. Mutta isäni oli myös taitava puuseppä, joten hän auttoi valmistamaan kelvollisen soittopelin, joka muuten on edelleen soittokunnossa. Lukioaika siis meni sähkökitaran varressa.

Pyrin sitten ylioppilaskeväänä 1972 Sibelius-Akatemiaan. Pääaineeksi valitsin urut, mutta en halunnut kirkkomusiikkiosastolle, joten olin kummallinen ”maallinen” urkuri sen ajan yleisellä osastolla – sittemmin termi oli solistinen osasto. En ollut käynyt vuoteen urkuttuneilla, mutta mitäpä siitä. Ja... minut hyväksyttiin sisään! Aloitin urkuopinnot syksyllä Janne Raition johdolla.

Isäni olisi halunnut, että ryhtyisin insinööriksi, joten pyrin myös Teknilliseen korkeakouluun sähkölinjalle mieltymyksieni mukaan. Sinne en päässyt mutta rakennusosastolle kyllä. En mennyt. Mutta Akatemian ohella aloitin syksyllä opinnot Helsingin yliopistossa pääaineena ”Tietojenkäsittelyoppi”.

Olin siellä mukana kolmisen vuotta tehden ohjelmointiharjoituksia reikäkorteilla ja opiskellen myös matematiikkaa ja fysiikkaa. Mutta oli kivempaa jäädä Sibelius-Akatemian kuppilaan kavereiden kanssa kuin matkustaa toiselle puolelle kaupunkia laskuharjoituksiin, joten yliopisto-opinnot hiljaa hiipuivat.

Sibelius-Akatemiassa oli ihanaa! Kivoja kavereita, upeita opettajia ja todella toisenlainen kulttuuri kuin nykyään. Kävin Matti Raution teoriatunneilla, joilla niin opettaja kuin oppilaat polttivat tupakkaa tunnin aikana vapaasti. Urkuopettaja kertoi jälkikäteen kauhistelleensa olkapäille valuvia hippihuksiani. Hän oli erittäin helpottunut, kun jonakin kesänä olin ne leikannut miehekkäämmiksi. Samoin kuin konservatorion urkuopintojen aikana, täälläkin piti opiskella pianonsoittoa. Minulle tämä sitten osoittautuikin tärkeäksi. Jossakin vaiheessa tajusin, että pelkällä urkujensoitolla ei elantoa tienata. Upeimpia kokemuksia oli paneutuminen pianonsoiton opetuksen salaisuuksiin Suzuki-metodin uranuurtajien Meri Louhoksen ja Ritva-Tuuli Ahosen johdolla. Opiskelin myös sekä säveltapailun että musiikinteorian opet-

tajaksi. Ja vuonna 1976 tuli mahdollisuus opiskella cembaloa. Aloitin opinnot silloin Kuhmon kesäkursseilla Kati Hämäläisen johdolla. Ja siinä tähän tämä ura sitten urkeni. Olimme niihin aikoihin aloittaneet myös muutaman opiskelutoverin kanssa barokin kamarimusiikin tekemisen *All'Antico*-nimisenä yhtyeenä.

Työt Sibelius-Akatemiassa alkoivat teoriapedagogiikan myötä jo opiskeluaikoina. Paitsi säveltäjä ja teorian opettajana toimin hetken aikaa myös urkujensoiton opettajani assistenttina. Urkujensoiton diplomoin tein vuonna 1979, ja sain pitää ensikonsertin vuonna 1980 Helsingin tuomiokirkossa. Noihin aikoihin alkoi myös vakavampi työskentely barokkimusiikin parissa. Helsingin barokkiyhtye, pääosin Helsingin kaupunginorkesterin muusikoista Pekka Helasvuon johdolla toimiva kokoonpano esiintyi ahkerasti.

Suuri käännekohta oli lukukausi 1984–85. Nuoret muusikot, joiden tausta oli Helsingin Juniorijousissa ja Sibelius-lukiossa, olivat perustaneet Helsingin Kamarijouset -nimisen orkesterin. Osa orkesterilaisista oli juuri aloittanut opintonsa Sibelius-Akatemiassa, osa oli vielä koulu-laisia. Harjoittelu ja konsertit muodostivat osan heidän opinnoistaan. Keväällä 1985 tämä orkesteri esitti Johann Sebastian Bachin koko orkesterituotannon viidessä konsertissa Ritarihuoneella. Bach-viikko oli yleisö- ja arvostelumenestys, ja siitä alkoi suomalaisen barokkisoiton nousu. Jälkikäteen tuntuu hupaisalta, että opiskelin samaan aikaan Hollannissa Utrechтин konservatoriossa cembalonsoittoa. Käytännössä huitelin Suomen ja Hollannin väliä vuodet 1984–87. Yhden vuoden sain sentään apurahalla rauhoitettua.

Seuraava merkkivuosi oli 1989, jolloin alkoi ”Kuudennen kerroksen” aika. Tämän muusikkoryhmän ytimen muodosti joukko Sibelius-Akatemian opiskelijoita ja opettajia, jotka olivat paneutuneet erityisesti niin sanotun vanhan musiikin esittämiseen. Kevään kuuden kamarikonsertin sarja huipentui syksyllä Yleisradion konserttiin, jossa ”Kuudennen kerroksen orkesteri” teki debyyttinsä. Vuonna 2009 orkesteri vaihtoi nimensä Suomalaiseksi Barokkiorkesteriksi.

Olin erityisesti 1990-luvulla barokki- ja varhaisklassisen ohjelmiston parissa toimiva kapellimestarivieras niin kotimaan orkestereissa kuin ulkomaillakin. Kamarimusiisointia myös riitti. Jonakin vuonna oli var-

sin tiivistä: Uudenvuodenpäivänä ei ollut mitään. Seuraava vapaapäivä olikin sitten äitienpäivä. Konsertteja ei ollut joka päivä, mutta pitihän niitä harjoitellakin.

Toimin silloin Sibelius-Akatemiassa vanhan musiikin lehtorina. Levytin soolocembalomusiikin ohella muun muassa Kuudennen kerroksen orkesterin sekä Battalia- ja Avanti!-yhtyeiden kanssa.

Myöhäisempinä vuosina tein vanhoihin musiikkilähteisiin pohjautuvaa nuottimateriaalien kokoamis- ja täydennystyötä. Jean-Féry Rebelin *Ulysse*-oopperan partituurin kokosin Uppsalan yliopiston kirjastosta löytyneiden vanhojen painosten ja käsikirjoitusten pohjalta. Rekonstruoin myös kadonneet 2. viulun stemmat Erik Tulindbergin kuuteen jousikvartettiin. Viimeisimpiä töitä tällä saralla oli Innsbruckissa vuonna 1692 esitetty Carlo Agostino Badian ooppera *Merirosvokuningatar Alvilda*, jonka tapahtumat oikeasti sijoittuvat Suomen Turkuun. Badian teokseen pohjautuva *Alvilda in Abo* -ooppera esitettiin Turun linnan pihalla osana Turun kulttuuripääkaupunkivuoden 2011 ohjelmaa.

Eläkkeelle jäin Sibelius-Akatemiasta vuonna 2019.

Lukemisto

- Bach, Carl Philipp Emanuel 1753 ja 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/59566> [Myös suomeksi: Bach, Carl Philipp Emanuel 1995. *Tutkielma Oikeasta Tavasta Soittaa Klaveeria*, suom. Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.]
- Barber, David W. 1986. *Bach, Beethoven and the Boys. Music History As It Ought To Be Taught*. Toronto: Sound and Vision Publishing Limited.
- Boyd, Malcolm 1991 [1983]. *Bach*. Suom. Kati Hämäläinen. Helsinki: Otava.
- Burney, Charles 1776–1789. *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period*. London: [omakustanne].
- Caccini, Giulio 1602. *Le nuove musiche*. [Myös suomeksi: Esipuhe kokoelmaan *Le nuove musiche*. Suom. Nina Fogelberg. *Laulupedagogi 1988*.]
- Castiglione, Baldesar 1957 [1528]. *Hovimies*. Suom. J. A. Hollo. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Couperin, François 1724. *Les goûts réünis, ou Nouveaux Concerts*. Paris. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/29449>
- Diderot, Denis 1970 [1760–62]. *Rameaun veljenpoika*. Suom. Kauko Kare. Näkökulma-sarja. Hämeenlinna: Karisto. [*Le Neveu de Rameau*.]
- Erasmus Rotterdamlainen 1974 [1509]. *Tyhmyyden ylistys*. Hämeenlinna: Karisto. [*Stultitiae laus*.]
- Forkel, Nikolaus 1802. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/68208>
- Geminiani, Francesco 1751. *The Art of Playing on the Violin Containing All the Rules [- -]* London: [omakustanne]. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/5501>
- Gluck, Christoph Willibald 1769. *Alceste*. Wien: Giovanni Tomaso di Trattnern. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/511234>
- Grass, Günter 1980 [1979]. *Kirjailijakokous*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi. [*Das Treffen in Telgte*.]
- Griesinger, Georg August 1810. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Landowska, Wanda 1964. *Landowska on Music*, toim. Denise Restout, Robert Hawkins. New York: Stein & Day Publishers.
- Mattheson, Johann 1713. *Das Neu-Eröffnete Orchester, oder Universelle und gründliche Anleitung [- -]*. Hamburg. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/81577>
- North, Roger 1959. *Roger North on Music. Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695–1728*. Toim. John Wilson. London: Novello and Company Ltd.
- Pepys, Samuel 1966. *Päiväkirja*. Toim. ja suom. Jouko Linturi. (Henry B. Wheatleyn toimittamasta laitoksesta *The Diary of Samuel Pepys* valikoitua ja suomentanut Jouko Linturi). Helsinki: Tammi.
- Purcell, Henry 1986. *Didò and Æneas*. Toim. Curtis Price. New York, NY: W. W. Norton & Company.

- Schubart, Christian Friedrich Daniel 1806. *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen.
<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10599461?page=10%2C11>
- Shakespeare, William 1963 [1597]. *Romeo ja Julia*. Suom. Yrjö Jylhä. Helsinki: Otava.
- Shakespeare, William 1965 [1609]. *Sonetit*. Suom. Aale Tynni. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Spitta, Philipp 1899. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*. Trans. Clara Bell ja John Alexander Fuller-Maitland. London: Novello, Ewer & Co.
- Stevens, Denis (toim.) 1995. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Oxford: Clarendon Press.
- Twain, Mark 1980 [1869]. *The Innocents Abroad*. A Signet Classic. New York: New American Library, Inc.
- Waltari, Mika 2008. *Lähdin Istanbuliin. Totta ja tarua Euroopasta 1947*. Helsinki: WSOY.
- Walton, Izaak 1974 [1676]. *Oivallinen onkimies*. Helsinki: Otava.
- Wright, Edward 1730. *Some Observations Made in Travelling Through France, Italy, &c: In the Years 1720, 1721, and 1722*. London: Tho. Ward and E. Wicksteed.



Kapellimestari, pedagogi ja vanhan musiikin vaikuttaja Anssi Mattilan kokemus musiikin – erityisesti barokkimusiikin – tekemisestä on kypsynyt pitkän ja vaikuttavan uran kuluessa 1980-luvulta nykypäivään. Hän on johtanut kaikkia Suomen kaupunginorkestereita ja vienyt tyylietoisien barokkimusiikin sanomaa kaikkialle kotimaahan ja lukuisiin muihin maihin, joissa on konsertoinut. Mattila on jatkuvasti kehittänyt ajatteluaan ja oppineisuuttaan myös tuottamalla kirjoituksia vanhasta musiikista ja sen ympäriltä niin ohjelmakirjoihin, erilaisiin aikakausjulkaisuihin kuin puheohjelmiksi radioon.

Kokoelmaan valituissa teksteissä Mattila käsittelee laaja-alaisesti kaikkea mahdollista alaansa liittyvää vanhan musiikin esittämisestä sekä musiikin maailmasta muinoin ja nyt. Hän antautuu analyttisiin pohdintoihin soittimista, säveltäjistä ja teoksista. Rehevä ilmaisutyyli vaihtelee pakinasta matkakertomuksen ja tutkimuksen kautta yleiseen taivasteluun. Kirjaa voi nimittää vaikkapa esseekokoelmaksi, jonka ydin on musiikin merkityksissä ja sen roolissa yhtenä elementtinä satojen vuosien mittaisessa eurooppalaisen taide-elämän kehityksessä.

Mestarillista alan tuntemusta ja taiteilijan uteliaisuutta pursuava teos on kirjoittajansa rakkaudenosoitus musiikin historialle. Se on kirjoitettu kiinnostuneelle konserttiyleisölle, musiikin kuuntelijoille ja oikeastaan kenelle tahansa kulttuurista kiinnostuneelle ihmiselle.



**TAIDE-
YLIOPISTO**
X SIBELIUS-AKATEMIA

ISBN 978-952-329-415-8
ISSN 0359-2308