

MIMESIS

J.S. Fantasia super Dom heiliger geist. cant. fermo in Pedal. B. 1. 12

J.S. BACH: FANTASIA SUPER
KOMM HEILIGER GEIST

KÄSIKIRJOITUS

Enzio Forsblom
Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä

ISBN 978-952-329-173-7 (PDF)
[http://urn.fi/URN: ISBN 978-952-329-173-7](http://urn.fi/URN:ISBN/978-952-329-173-7)

KIRKKOMUSIIKIN OSASTON JULKAISUSARJA 7

ENZIO FORSBLOM

MIMESIS

BACHIN URKUTEOSTEN
AFFEKTI-ILMAISUA ETSIMÄSSÄ

COPYRIGHT ENZIO FORSBLOM

ISBN 952-9658-14-1

ISSN 0787-7838

HELSINKI 1994

YLIOPISTOPAINO

SISÄLTÖ

I	ALKUSANAT	1
II	MIMESIS	3
III	MUSIIKKITEOS, SEN MIELI JA MERKITYS	5
IV	RETORIikka JA MUSIIKKI	9
V	J.G.WALTHER JA "RAKKAAT VANHAT"	11
VI	J.S.BACH JA RETORIikka	15
VII	MUSIIKIN RETORiset KUVIOT	17
	1. TENDENSsit	18
	1.1. NOUSEVA / ANABASIS	19
	1.2. LASKEVA / KATABASIS	20
	1.3. KIERTÄVÄ / KYKLOSIS	21
	2. DIMINUOINTI	22
	2.1. Asteittaiset Diminuoiontikuvio	
	2.1.1. Etulyönti / ACCENTO	24
	2.1.2. BOMBO	32
	2.1.3. YMPYRÄ / CIRCOLO	33
	2.1.4. FIORETTO	35
	2.1.5. GROppo	36
	2.1.6. MORDENTTI	38
	2.1.7. RIBATTUTA DI GOLa	41
	2.1.8. TIRATA	42
	2.1.9. TRILLI	43
	2.2. Diminuoiontikuviot SUURISSA INTERVALLEISSA	
	2.2.1. FIGURA CORTA	51
	2.2.2. FIGURA SUSPIRANS	53
	2.2.3. MESSANZA	56
	YLEISTÄ	58

- 3. TOISTOT 60
 - 3.1. TOISTO / ANAPHORA 62
 - 3.2. TASOTOISTO / PALILLOGIA 63
 - 3.3. TASOVAIHTO / POLYPTOTON 64
 - 3.4. NOUSU / GRADATIO 66
 - 3.5. LAAJENNETTU TOISTO / PARONOMASIA 68
 - 3.6. VÄÄRISTYMÄ / HYPERBATON 69
 - 3.7. KERÄYMÄ / SYNONYMIA 70
 - 3.8. EPISTROPHE 71
 - 3.9. EPANALEPSIS 73
 - 3.10. ANADIPLOSIS 74
 - TOISTOJEN LUKUMÄÄRÄ JA RAJAT 75

- 4. DISSONANSSIT 77
 - 4.1. SYNCOPATIO-LIGATURA 78
 - 4.2. LOMASÄVELET / TRANSITUS 80
 - 4.3. SALTUS DURIUSCULUS 81
 - 4.4. PASSUS DURIUSCULUS 83
 - 4.5. PATHOPOEIA 84
 - 4.6. PARRHESIA 86
 - 4.6.1. POIKKITELA 86
 - 4.6.2. PARRHESIA 88

- 5. VASTAKOHDAT 89
 - 5.1. NOEMA 90
 - 5.2. ELLIPSIS 92
 - 5.3. MUTATIO 94

- 6. HILJAISSUUS 95
 - 6.1. APOSIOPESIS 96
 - 6.2. TMESIS 96
 - 6.3. HUOKAUS / SUSPIRATIO 98

- 7. MUITA KUVIOITA 100
 - 7.1. DISTENDENTE MANIERA 100

	7.2.	HUUDAHDUS / EXCLAMATIO	102
	7.3.	EPÄRÖINTI / DUBITATIO	104
	7.4.	VIIVYTTÄMINEN / SUSPENSIO	105
	7.5.	KOROSTAMINEN / EMPHASIS	107
VIII		AFFEKTIT	107
IX		SÄVELLYKSEN AFFEKTII-LMAISU	110
	1.	SÄVELLAJIT	112
	2.	INTERVALLIT, SOINNUT, KADENSSIT	115
	3.	ARTIKULAATIO	117
	4.	TAHTILAJIT, TEMPO	
	5.	KUVIOT JA SORMIJÄRJESTYS	125
	6.	MUUT PERUSELEMENTIT	127
	7.	URKUKORAALIEN TEKSTIT	129
	8.	ELEMENTEISTÄ JA NIIDEN SUHTEISTA	130
X		KUVIOT JA AFFEKTIT TULKINTAPROSESSISSA	136
XI		LOPUKSI	138
		KUVIDEN AAKKOSELLINEN HAKEMISTO	142
		LÄHTEET	144
		KIRJALLISUUS	149

P = PRELUDI
T = TOCCATA
Fa = FANTASIA
F = FUUGA
PF h 544 t. 1-3 =
Preludi ja fuuga h-molli
BWV 544 tahdit 1-3

AUS DER SEELE MUSS MAN SPIELEN,
UND NICHT WIE EIN ABGERICHTETER VOGEL

ON SOITETTAVA SUORAAN SYDÄMESTÄ
EIKÄ NIIN KUIN OPETETTU LINTU

C.Ph.E. Bach

I ALKUSANAT

Tämä kirja on saanut nimekseen Mimesis - esittää, kertoa, matkia - siksi, että Johann Sebastian Bach musiikissaan esittää jotakin hyvin olennaista. Hän tekee sen sävelin, ei sanoin. Näkyvä todellisuus ja näkyvät käsitteet siirtyvät taka-alalle. Me kohtaamme näkymättömän todellisuuden. Se on yhtä olemassaoleva kuin näkyvä todellisuutemme ja se vaikuttaa meihin voimakkaasti. Se vaikuttaa meihin musiikin ilmaisun kautta. Se tuo ilmi ajatuksia, tunteita, jopa toivomuksiakin. Siksi olen etsimässä Bachin musiikin affektisisältöä.

Olemme tottuneet ja kasvaneet tulkintatyylisiin, joka piti ensiarvoisen tärkeänä sävellyksen muotoa, sen arkkitehtuuria. Tämä vaihe tuli sen jälkeen kun subjektiivisesti romantisoiva tulkintatyylisi oli hylätty. Nyt nuottiteksti puhdistettiin kaikista myöhemmin lisätyistä esitysohjeista. Soitettiin "tyyli-
puhtaasti, niin kuin oli kirjoitettu". Soitettiin legatossa ja tahdissa, korostettiin suuria muotoja. Soittajat tekivät omia tulkintatyylejään, koska ei ollut tarpeeksi tietoa siitä tulkintatyylisestä, jonka Bachin ajan soittaja oli oppinut ja jonka hän hallitsi. Bachin aikana tiedettiin, mitä Bach nuottikirjoituksellaan tarkoitti. Nykyään me tiedämme siitä paljon.

Asenteen muuttumiseen on myös vaikuttanut tyyliurkujen tuleminen. Pitkään etsittyämme olemme löytäneet soitti-

men, joka tekee oikeutta nuottitekstille ja joka antaa mahdollisuuden käyttää hyväksi kaikkia niitä tietoja, jotka meillä on barokin ajan esityskäytännöstä.

Bachin ajan retoriikka on tärkeä osa esityskäytäntöä. Kuvioanalyysin avulla tunnistamme musiikin retoriset kuviot. Kun ne otetaan huomioon, se tuottaa tietysti sen, että saadaan selville musiikin luonnollinen lauserakenne. Mutta ne ja niiden tunteminen ovat ennen muuta tärkeitä siksi, että Bach itse käytti niitä luodessaan määrääffekteja, tunnetiloja. Soittajan ja kuulijan kokemat affektit syntyvät sävellysten ilmaisusta. Bachin musiikkiin ja sen affekti-ilmaisuihin ei ole muuta tietä kuin musiikillisen retoriikan kautta kulkeva tie. On aivan turhaa opiskella urkujensoiton oikeata kosketusta tai käyttää vanhoja sormijärjestyksiä, elleivät ne liity soitettavan musiikin retorisiin kuvioihin.

Retoriikasta, kuvioista, ilmaisusta, affekteista kertovat 1600- ja 1700-lukujen teoretikkojen kirjoitukset. Olen tähän kirjaan koonnut heidän määritelmiään ja lausuntojaan. Lainaukset annan alkukielisinä siksi, että pelkkä käänös kertoisi liikaa kääntäjän käsityksistä. Olen kuitenkin myös varustanut lainaukset omilla käänöksilläni. Lukija näkee lainauksen kahdessa hahmossa ja voi näin muodostaa siitä oman käsityksensä.

Tärkeämpää kuin esittää mitään tiettyjä teesejä on esitellä suuri määrä aiheita ja kysymyksiä ja miettiä niitä. Tärkeätä on keskustella avoimesti ja välttää yksiselitteisiä ratkaisuja. Sellaisia voidaan antaa aniharvoin, joten niitä on syytä välttää. Toivomukseni on, että lukija etsisi ja ajattelisi itse. Parhaimmassa tapauksessa hän löytää joitakin siruja Bachin sävelteoksen monimutkaisesta mosaiikista.

II MIMESIS

Barokin aika ei eroa meidän ajastamme vain siinä, että Bach ei pystynyt matkustamaan autolla, junalla tai lentokoneella, että hänellä ei ollut uruissaan sähkövaloa tai sähkömoottoria, että hänellä ei ollut levysoitinta, TV:tä tai videota. Bachin aika eroaa omastamme radikaalisti myös henkisellä tasolla. Renesanssin ja humanismin ansiosta ajan sivistysihanne oli hyvin lähellä antiikin ihanteita. Barokin ajan taidekäsitys lepää van- kasti antiikin taidefilosofian pohjalla.

Oma aikamme sijaitsee sekä ajallisesti että aatteittensa puolesta hyvin kaukana Bachin ajan uskonnollisista näkemyk- sistä, sivistysihanteista, taidekäsitteistä. Siksi meidän on tu- tustuttava antiikin ja barokin tärkeimpiin käsitteisiin ennen kuin voimme syventyä barokin musiikin kuvioajatteluun. Sy- ventyminen näihin kysymyksiin on hedelmällistä siksi, että niiden yksinkertainen, lähes eksoottinen näkemys voi näyttää tietä tulkitsijalle ja soittajalle.

Tunnumme PLATONIN ilmeisen kielteisen, joka ta- pauksessa ristiriitaisen taidefilosofian. Platon käsitti taiteen mimesiksenä: jäljittelemisenä, imitoimisena. Kun puuseppä val- mistaa tuolia, hän jäljittelee tuolin ideaa. Mutta kun taiteilija tekee tuolista maalauksen, hän jäljittelee tuolia, joka jo on tuolin idean jäljittelyä. Siksi taide tulee kolmannelle sijalle totuuden, idean jälkeen eikä sillä ole suurtakaan arvoa. Tämän lisäksi taiteella on kielteisiä piirteitä. Tragedia antaa surun laskeutua kaiken ylle, vaikka järki sanoo, että suru on kan- nettava rauhallisesti ja valittamatta. Siksi Platon kielsi kaiken sen kaltaisen ihannevaltiossaan.

Platon on, kuten sanottu, ristiriitainen. Mikä inspi- raatio ja "mielettömyys" löytyykään Sokraten ja rapsodi Ionin vuorokeskustelussa! Ehkä vastakohtaisuudet ovat keino kuva-

ta todellisuutta, jota ei voi kuvata toisin välinein. Platon osoittaa avointa halveksuntaa taideteosta kohtaan ja asettaa sen pintapuolisuuden ja viihteellisyyden vastakohtaksi filosofian vakavuuden ja yksiselitteisyyden. Mutta samalla Platon on runoilija: hänellä on voittamaton tarve kertoa ja esittää.

Myös ARISTOTELES puhuu mimesiksestä jäljittelynä, esittämisenä taitein keinoin eepoksessa, tragediassa, huilun- ja kitharansoitossa. Ihmisellä on luonteenomainen tarve imitoida, kuvata, kertoa. Tämän kyvyn ansiosta hän lapsuudesta asti hankkii itselleen taitoja ja tietoa todellisuudesta. Mimesis suo hänelle sekä tyydytystä että nautintoa. Näin tapahtuu myös silloin kun aihe on tuskallinen, jopa silloin kun se koetaan rumaksi ja vastenmieliseksi. Halu jäljitellä on syvällä olemuksessaamme. Taiteilijalle ei riitä että hän jäljittelee hyvin: hänen tulee pystyä jäljittelemään eläytyen ja tunteella. Taideteoksessa kuvataan jotakin uutta, jotakin sellaista jota ei ole ollut aikaisemmin olemassa. Tärkeä yksityiskohta Aristoteleen ajattelussa on, että runoilijan tehtävänä ei ole kuvata sellaista, joka on jo tapahtunut, vaan sellaista joka saattaa tapahtua, joka on todennäköistä tai väistämätöntä. Tässä hän puhuu tragediasta, mutta tulemme näkemään, että hänen ajatuksensa saattaa merkitä aiheemme käsittelyssä paljonkin.

Barokin ajan musiikkikirjoissa käytetään usein sanontaa "affectus exprimere": musiikin päämäärä oli luoda affekteja. Johann Gottfried Waltherin musiikkisanakirjassa käännetään "Expression"-sana "Vorstellung"-sanalla, joka tarkoittaa esittämistä (Walther 1732, 234). Renessanssin ja barokin säveltäjä eroaa myöhempien aikojen säveltäjistä siinä, että hän pyrki ESITTÄMÄÄN affekteja, inhimillisen tietoisuuden kaikkia liikkeitä ja intohimoja. Nämä affektit olivat enimmäksi osaksi hänen ulkopuolellaan: ne olivat objektiivisesti olemassa, ne olivat objektiivisia. Romantiikan myötä tuuli kääntyi: yhä enenevässä määrin ruvettiin ILMAISEMAAN omia affekteja. Romantiikassa affektit ovat subjektiivisesti olemassa: affektit ovat subjektiivisia. Ero on melkoinen.

Barokin ajan esittäminen on siis sama kuin antiikin mimesis. Miten tämä tapahtuu barokkisäveltäjän verstaassa?

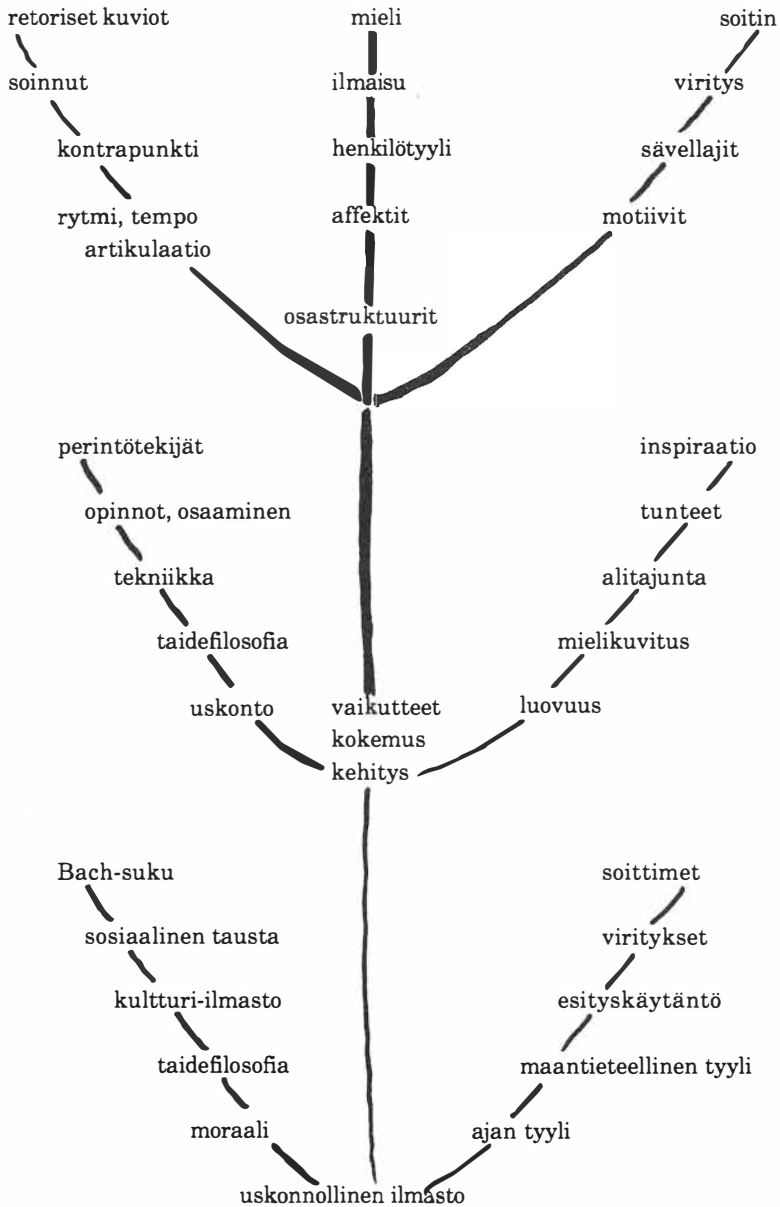
Ensinnäkin hänen oli valittava tietty affekti ja tunnet-

tava se hyvin. Itse sen esittäminen tapahtui niin, että hän valitsi tavoittamalleen affektille sopivia intervaleja, sointuja, kadensseja, rytmejä ja tempoja. Ennen muuta oli valittava kirjoitustapa, joka sisälsi tavoitellun affektin vaatiman oikean valikoiman musiikin retorisia kuvioita.

III MUSIIKKITEOS, SEN MIELI JA MERKITYS

Musiikkiteos jäljittelee jotakin, se hahmottaa, esittää, kertoo. Tragedia käsittelee konkreettisia tapahtumia, jotka ovat mahdollisia. Absoluuttinen musiikki antaa meille kokemuksia todellisuudesta moniselitteisten ja abstraktien tapahtumien muodossa. Voimme suurella todennäköisyydellä sanoa, että jokin sävellys ilmaisee surua. Mutta itse musiikki ei pysty konkreettisesti kertomaan meille, mikä on tämän surun aiheuttanut.

Kirjassaan *Musikvetenskap* Ingmar Bengtsson antaa erinomaisen selvityksen musiikkiteoksen mielestä ja merkityksestä (Bengtsson 1973, 300). Jos käsitämme sävellyksen kommunikaatioketjun alkuna, tiedottamisena, tämä tiedottaminen tuskin on vailla mieltä. Tiedottamisella on mieli, jonka ei tarvitse olla identtinen tiedottamisen subjektin, siis sävellyksen tekijän tarkoituksen kanssa, joka suurelta osin on tiedostamaton ja alitajunnallinen. Mieli ei ole psyykkistä laatua, se on säveltäjän ulkopuolella oleva objekti. Musiikin mieli käsittää sellaisia tekijöitä kuin ajan tyyli, säveltäjän uskonnollisuus ja kulttuuritausta, hänen henkilöhistoriansa, opintonsa ja tekniikkansa, vain joitakin mainitakseni. Itse näen tämän seuraavalla sivulla kuvattuna kanavasysteeminä. Näemme siinä, miten kanavien virtaukset lopuksi yhtyvät pääkanavaan. Pääkanava edustaa musiikkiteoksen struktuuria, johon sen mieli on kätkeytynyt. Tutkimalla pienempien kanavien osatekijöitä saamme tietoa teoksen mielestä. On selvää, että mieltä ei koskaan täysin voida kartoittaa eikä käsittää.



Tärkeää on olla sekoittamatta sävellyksen mieltä ja sen merkitystä toisiinsa. Musiikkiteoksen merkitys on se subjektiivinen sisältö, jonka jokainen sisällyttää teokseen: esittäjän tai kuulijan tapa kokea se, vastaanottaa se, antaa se eteenpäin tai suorastaan torjua se.

Jos ajattelemme jotakin Bachin vapaata urkusävellystä ja toteamme, että länsimainen ihminen assosioi urkumusiikin uskonnolliseen kenttään, tästä seuraa, että hän käsittää tämän urkuteoksen uskonnolliseksi. Urkuteoksella on oma mielensä, mutta tämä sen mieli ei voi olla uskonnollinen tai vähemmän uskonnollinen. Uskovainen kristitty kokee kaikella oikeutuksella teoksen uskonnolliseksi. Mutta yhtä suurella oikeutuksella ateisti kokee saman teoksen aivan toisin. Tässä on siis kysymys teoksen subjektiivisista merkityksistä, jotka teoksen "objektiivinen" mieli tuottaa. Teoksen merkitys on aina subjektiivinen ja subjektiivisen reseption ominaisuus.

Jos säveltäjä säveltää yksinomaan kirkkomusiikkia tai jos hän säveltää vain maallista musiikkia, emme voi siitä päätellä mitään hänen ajatuksistaan tai hänen uskonnollisuudesta. Lähtökohtana ei saisi olla se, mitä me otaksumme säveltäjän haluavan sanoa jossain sanattomassa sävellyksessään eli siis miten me itse sen koemme. Sävellyksen mieleen on vain yksi tie: struktuurit ja niiden keskinäiset suhteet.

Mieli ja merkitys ovat vain kaksi monesta tasosta, kaksi kerrostumaa joiden avulla voimme lähestyä sävellystä. Sävellyksen mieli liittyy paljolti mimesikseen: vastaanottamamme sanoma saapuu jäljittelemisen ja hahmottamisen muodossa. Sävellyksen merkitys on henkilökohtaisten ajatustemme ja tunteittemme tasolla. Se on musiikin kokemisen subjektiivinen puoli, jota vahvasti värittävät konventiot, tunne-elämykset, niiden muistot ja vuorovaikutukset, juuri niin kuin Marcel Proust asian kuvaa suuressa romaanisarjassaan "Kadonnutta aikaa etsimässä". Aristoteleen edellä mainittu ajatus on tässä yhteydessä tärkeä: että tragedian ei pidä esittää jotakin jo tapahtunutta, vaan jotakin joka saattaa tapahtua, toisin sanoen jotakin polttavan ajankohtaista.

Tämän kirjan keskeisiä termejä on musiikkiteoksen ILMAISU. Mitä tarkoitan tällä sanalla?

Lähden siitä, että musiikki puhuttelee meitä näkymättömänä todellisuutena. Se synnyttää meissä tunteita ja mielikuvia, jotka saattavat olla hyvinkin konkreettisia. Abstrakti musiikki saa aikaan konkreettisia elämyksiä. Sanomme, että musiikki ilmaisee jotakin. Oikeastaan musiikki voi vain soida, musiikki ei voi itsessään ilmaista mitään. Mutta sen, että "musiikki soi", me koemme ilmaisuksi. Otamme vastaan tämän ilmaisun - sen mitä musiikki ilmaisee eli siis sen mikä ilmaistaan - kukin oman luonteemme mukaan. Ehkä koemme sen hyvin mieluisaksi, niin että se lohduttaa meitä. Mutta saattaa myös käydä niin, että torjumme sen.

Bachin musiikin harvinaisen intensiivinen ilmaisu on osa sävellyksen mieltä. Se on syntynyt ankarien sääntöjen ja henkilökohtaisen lahjakkuuden onnellisena sulautumisena. Voisi puhua kurissa pidetystä ekstaasista, jossa laskelmoitu hahmottaminen luotsaa tunnetiloja, jotka jatkuvasti uhkaavat räjäyttää ankaran strukturoinnin. Voisi myöskin puhua saman jakamattoman kokonaisuuden kahden osan täydellisestä tasa-painosta. Bengtssonin mukaan jokainen tarkoituksenmukainen sanoma sisältää säveltäjälle tietoisia tai tiedostamattomia tunteita. Ne sisältyvät teoksen struktuureihin ja esiintyvät struktuurien ilmaisuna. Siksi on syytä tutkia struktuureja ja niiden ilmaisuja. Onko jollakin tietyllä struktuurilla yksiselitteinen affekti-ilmaisu? Onko samalla struktuurilla aina sama ilmaisu? Vastaukset näihin kysymyksiin ovat tärkeitä sekä tulkitsijalle että kuulijalle.

Vastaus tässä esittämiini kysymyksiin on kummassakin tapauksessa: ei. Siksi pitää kysyä, onko mitään järkeä etsiä ilmaisua, joka on niin vaikeasti määriteltävissä ja niin epäselvä. Vaikeudet johtuvat osin siitä, että musiikkia ei voi kääntää käsitteiksi, sanoiksi tai kielen lauseiksi. Toisaalta meidän on pakko käyttää juuri sanoja ja lauseita, jotta ylipäätään pystyisimme keskustelemaan asiasta. Pulma ei suinkaan ole uusi. Bachin aikana keskusteltiin vilkkaasti ilmaisusta ja affekteista. Tähän keskusteluun voimme osallistua mekin.

Musiikin ilmaisu on luonteeltaan moniselitteinen ja kokonaan riippuvainen siitä yhteydestä jossa se esiintyy. Monessa tapauksessa voidaan päätyä johonkin tiettyyn ilmaisu-

sukategoriaan. Ilmaisun INTENSITEETTI on sekin tärkeä. Se vaihtelee jatkuvasti ja luo sävellyksen psykologiset kohokohdat. Ja lopuksi kaiken lähtökohta: Bach käyttää tietoisesti tiettyjä aineksia ja tiettyjä retorisia kuvioita hahmotellessaan emotionaalisia ominaisuuksia, aineksia ja kuvioita, jotka kuulijassa voivat synnyttää vastaavia affekteja - edellyttäen että hän ymmärtää musiikin kielen.

IV RETORIikka JA MUSIIKKI

Sanallinen retoriikka on ylipuhumisen tekniikkaa. On temmatava kuulija mukaan, ajatuksenkulun on oltava perusteltu, on suostuteltava. Poliittisella areenalla ylipuhumisen tekniikka liikkuu huomaamattomasta ja varovaisesta perustelusta aina läpinäkyvään propagandaan ja puhtaaseen huiputukseen. Tilanteet ja tekniikat ovat tänään samat kuin antiikin ja Bachin aikoihin. Puhetta koristellaan retorisin kuvioin, joiden tarkoituksena on kuvin ja vertauskuvin herättää kuulijan mielenkiinto ja hänen tunteensa.

Musiikin retoriikka käsittää musiikin sointipuheeksi, sävelkieleksi, soivaksi puheeksi. Kielen retoriikka voi käyttää konkreettisia käsitteitä vakuuttaakseen kuulijan siitä, että jokin seikka on juuri niin kuin sanotaan. Musiikin retoriikka ei voi käyttää havainnollisia käsitteitä vaan työskentelee ilmaisun parissa. Siksi ei voida sanoa, että musiikin retoriset kuviot vakuuttaisivat kuulijan jostakin, vaan on sanottava, että kuulijaan voidaan vaikuttaa ei-käsitteellisellä tasolla.

Nikolaus Harnoncourtin mukaan renessanssin idea tehdä kielestä ja puheesta musiikin lähtökohta tuli kuin salama kirkkaalta taivaalta. Antiikki toimi tässä vain kättilönä. Tarkoituksena oli herättää henkiin antiikin tragedia, mutta

luotiinkin itse asiassa "Le nuove musiche", uusi, puhuva musiikki. Uuden musiikin vaikutus kuulijoihin on todennäköisesti ollut järisyttävä ja paljon voimakkaampi kuin atonaalisen musiikin vaikutus meidän vuosisadallamme (Harnoncourt 1982).

Uusi puhuva musiikki erottui aikaisemmasta objektiivisesta ja esoteerisesta musiikista siinä, että teksti nyt pakotti musiikin naturalistiseen ja intohimoiseen affekti-ilmaisuun. Tämä ei koskenut vain monodiaa, vaan yhtä hyvin polyfonisia muotoja. Contrapunctus luxurians oli jo 1500-luvun alusta pyrkinyt tyyliin, jossa ilmaisurikkaat sanat pakottivat musiikin määräkuvioihin, vapaampiin riitasointuihin, vapaampaan kontrapunktiin. Contrapunctus gravis jatkaa kuitenkin ole-massaoloaan ankarammin säännöin ja objektiivisesti ilmaisten. Bach käyttää molempia lajeja sen mukaan, mitä hän haluaa ilmaista.

Daniel Speer, joka itse edusti uutta puhuvaa musiikkia, luettelee sanoja ja käsitteitä, joiden pitäisi vaikuttaa musiikkiin: taivas, maa, korkea, syvä, hyvä, paha, pitkä, lyhyt, valkoinen, aina, ikuinen, vapaa, sidottu (Speer 1987, 284).

Uutta tyyliä ei harrastettu vain Italiassa ja Saksassa. Ranskassa Marin Mersenne ajatteli samoin, ja Ranskan 1600-luvun säveltäjät kirjoittivat teoksia retoriikan lakien mukaan, esimerkiksi tombeau-sävellyksiä, musiikkia jonkun edesmenneen muistolle.

Myös soitinmusiikkia alettiin hyvin pian pitää soivana puheena, jossa katsottiin retoristen kuvioitten vaikuttavan samalla tavalla kuin vokaalisävellyksissä.

Aber / ob gleich bey Instrumental-Sachen keine eigentliche Worte zu finden sind; so muss dennoch eine Expression / eine gewisse Ausdrückung / ein vernünftiger Inhalt / auch in den freyesten und ungebundensten Concerten stecken / so / dass sie immer etwas sagen / und auch Worte sprechen. (Mattheson 1722, 199)

Johann Mattheson tähdentää tässä, että myös vapaimmissa soitinsävellyksissä täytyy olla järkevä ja järjellinen sisältö ja ilmaisu, niin että myös ne sanovat jotakin, puhuvat sanoin. Myöhemmin (Mattheson 1739, I:X §63) hän sanoo usein

lainatussa lauseessaan, ettei soitinmusiikki ole muuta kuin sävelkieltä ja soivaa puhetta. Soivan puheen tuli Matthesonin ja monen muun kirjoittajan mielestä seurata samaa dispositiota kuin oraattorin puheen: exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio ja peroratio. Jätän tämän asian tässä sikseen; sitä käsittelevät muiden muassa Unger (1941, 5), Kloppers (1966, 63) ja Jacobson (1982, 61).

(...) aber es soll weiter unten hell und klar erwiesen werden, dass alle, sowol grosse als kleine Spiel-Melodien ihre richtige Commate, Cola, Punkte etc., nicht anders, sondern eben so, als der Gesang mit Menschen-Stimmen haben müssen: weil es sonst unmöglich ist, eine Deutlichkeit darin zu finden. (Mattheson 1739, 2:V §73)

Mattheson korostaa tässä, miten tärkeätä on, että otetaan huomioon kaikki välimerkit, jotta musiikin puheessa syntyiisivät lauseiden ja sivulauseiden välille oikeat rajat.

V J.G. WALTHER JA "DIE LIEBEN ALTEN"

Jätän tässä sivuun ne kehitys- ja ajatuslinjat, jotka veivät Saksan barokkiin ja J.S.Bachiin. Tärkeintä on nyt käydä Johann Gottfried Waltherin (1684-1748) luona Weimarissa ja kysyä häneltä, mitä hän asiasta ajattelee. Näin tulemme hyvin lähelle Bachia, maantieteellisesti, ajallisesti ja henkilökohtaisesti.

Walther vaikutti vuodesta 1707 Weimarissa kaupunginurkurina ja hovimuusikkona ja prinssi Johann Ernstin musiikinopettajana. Hän oli Bachin läheinen sukulainen sekä erään Bachin lapsen kummi. Bach toimi hoviurkurina Weimarissa yhdeksän vuoden ajan, vuodesta 1708 vuoteen 1717, jol-

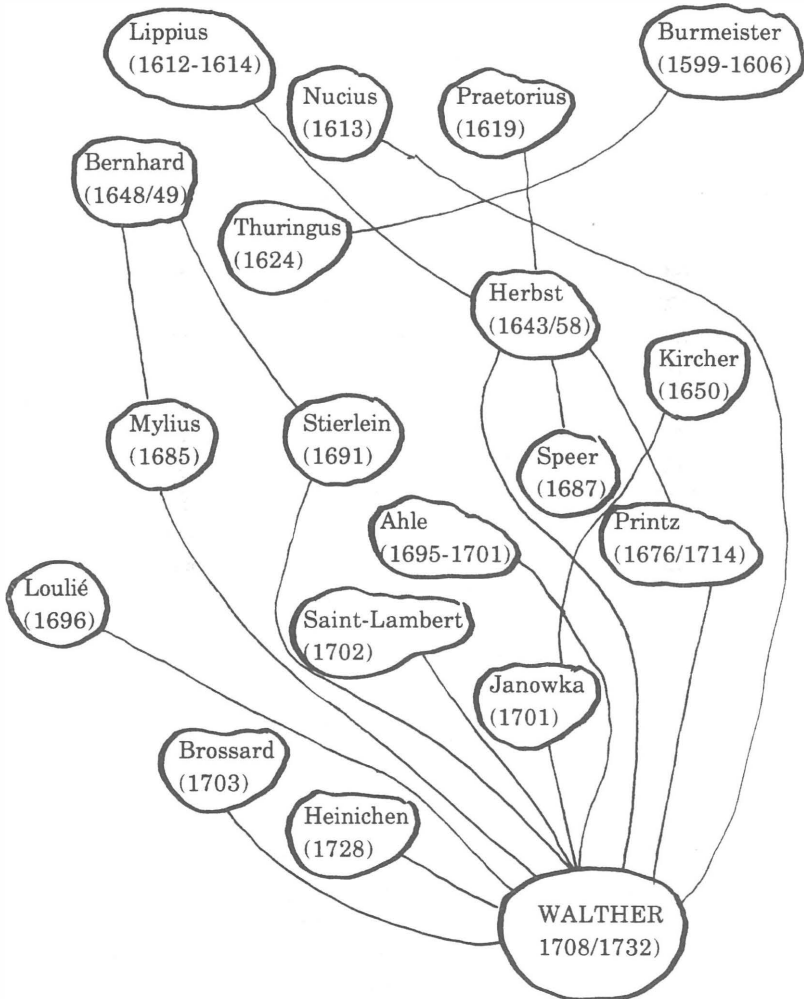
loin hän joutui epäsuosioon ja sai lähteä. Weimarissa toimi siis kaksi muusikkoa, jotka olivat lähisukulaiset, työtoverit ja kaikesta päätellen hyvät ystävät. Nämä tosiseikat antavat paljon pontta ja merkitystä sille, mitä Walther kirjoitti musiikista.

Maaliskuun 13. päivänä 1708 Walther lahjoitti prinssi Johann Ernstille syntymäpäivälahjaksi käsin kirjoitetun sävellyksen oppikirjan "Praecepta der musicalischen Composition". Kirja on 24-vuotiaan lahja 12-vuotiaalle. Vuonna 1732 Walther julkaisi musiikkisanakirjansa "Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek". Kumpaakin kirjaa oli Bachin lähiympäristössä. Sanakirja painettiin Leipzigin ja sitä voitiin ostaa muun muassa J.S.Bachin kautta. Weimarissa ollessaan sekä Bach että Walther kopioivat de Grignyn urkuteokset; samaan aikaan Bach kopioi d'Anglebert'in ornamenttitaulukon.

Waltherille on luonteenomaista, että hän aniharvoin esittää henkilökohtaisesti väritettyjä mielipiteitä. Hän kerää väsymättömän ahkerasti teoreetikkojen ja kirjoittajien antamaa tietoa 1600-luvun alusta asti. Tämä ei kuitenkaan rajoitu yksinomaan Saksaan. Lukeneisuutensa ansiosta Walther liikkuu yhtä taitavasti ranskalaisten kuin italialaistenkin parissa. Sanakirja käsittää lähes 3000 hakusanaa, ja Praeceptasta löytyy Saksan 1600-luvun musiikkioppi, toisin sanoen Bachin sävellysten musiikkiteoreettinen tausta. Tässä on koottu ja esitetty yhteen tärkeimmät niistä säveltäjistä ja teoreetikoista, joiden lausuntoja Walther on kirjoituksiinsa kerännyt. Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että Waltherin usein mainitsema Johann Georg Ahle oli Bachin edeltäjä Mühlhausenin urkurina. Huomion arvoista on myös, että kaikki Waltherin lainaamat kirjoittajat olivat humanistisen koulutuksen saaneita muusikoita.

Tässä kirjassa usein lainattu Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) oli säveltäjä ja kapellimestari. Hän julkaisi musiikin teoriaa käsitteleviä kirjoja sekä viisi romaania. Bachin ajan kuuluisimpia nimiä oli Johann Mattheson (1681-1764). Hän toimi monella alalla, muun muassa säveltäjänä, teoreetikkona, jopa diplomaatin tehtävissä. Johann Adolph Scheibe (1708-1786) taas tunnettiin säveltäjänä ja kirjoittajana.

Vuosina 1737-1740 hän julkaisi Critischer Musicus-nimisen teoksen. Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) oli ollut Bachin oppilaana Leipzigissa. Hän oli hyvin tunnettu säveltäjä, muusikko ja teoreetikko. Nykyään hänet tunnetaan temperointia koskevista näkemyksistään. Vuonna 1760 hän julkaisi kirjan "Construction der gleichschwebenden Temperatur".



Waltherin esittämä synteesi kahden vuosisadan musiikkitiedosta merkitsee samalla rikkaan ja pitkän kauden päättymistä. Waltherin ja Bachin elinaikana vanha traditio tulee yhä enemmän epäajanmukaiseksi. Sen filosofia ja estetiikka joutuvat väistymään valistuksen filosofian ja estetiikan tieltä. Valistuksen ajatukset ovat monessa mielessä jo tunkeutuneet sekä Matthesonin että Scheiben kirjoituksiin, vaikkakaan ne eivät vielä vie pohjaa musiikin retoriikalta. Mutta Johann Joachim Quantzilla ja Carl Philipp Emanuel Bachilla on jo affektista tulossa itsetarkoitus: heillä ei affektilla enää ole elävää yhteyttä retorisiin kuvioihin, vaan affekti on muuttunut "objektiivisesta" "subjektiiviseksi".

Walther ei varsinaisesti luo mitään uutta. Hän tuntee itsensä lujasti sidotuksi pitkään ja rikkaaseen traditioon. Siksi hän suurella kunnioituksella mainitsee "die lieben Alten".

Allein in 15 seculo, haben die Componisten allbereit angefangen, eines und das andere zu setzen, was denen vorigen unbekannt, auch denen unverständigen unzulässig geschienen; guten musical. Ohren aber annehm. gewesen: denn nachdem sie observiret, dass künstl. Sängler und Instrumentalisten von denen Noten hier und dort abgewichen, und also andere anmuthige Figuren angebracht, haben sie solche nachgehens auch gesetzet, dass nunmehr unsere heutige Music wegen Menge der Figuren fügl. einer Rhetorica zu vergleichen ist. (Walther 1708, 152)

Musica moderna (...) die heutige Music (...) die in der That moderna zu nennende aber, ist die, so man ohngefahr seit 50 bis 60 Jahren her zu perfectioniren, munterer, expressiver und dem Text convenabler zu machen angefangen hat. (Walther 1732, 433)

Walther mainitsee tässä musiikin uuden tyylin ja contrapunctus luxuriansin tuoneen mukanaan sen uutuuden, että diminuova improvisointi merkitsi musikaalisille korville retorista kuviointia. Siksi Walther katsoo, että musiikkia kaikella syyllä voitiin kutsua retoriseksi ennen muuta sen sisältämien kuvioiden perusteella. Uudella musiikilla Walther tarkoittaa sitä säveltaidetta, joka 1670-1680-luvuilta alkaen oli muodostunut entistä täydellisemmäksi, eläväksi ja ilmaisurikkaaksi.

VI J.S.BACH JA RETORIIKKA

Olemme nähneet, miten retoriikka ympäröi Bachia joka puolella. Koulunkäyntinsä aikana hän tutustui kristilliseen humanismiin. Lüneburgin koulussa oli luterilainen ortodoksia etualalla. Opiskeltiin kreikkaa ja latinaa, kreikkalaisia filosofeja, Vergiliusta, Horatiusta, Rooman retoriikan mestareita - muiden muassa Quintilianusta - sekä uudempia filosofisia ja pedagogisia töitä. Retoriikka kaikkine monimutkaisine terminologioineen oli oppiaineena sekä kouluissa että yliopistoissa. Aine oli osa yleissivistystä. Jokaisen koulutetun miehen piti olla myös koulutettu reettori - tämä oli sen ajan ihanne. Tämä sivistysihanne ympäröi Bachia vielä Leipzigin aikoihin, jolloin valistuksen ihanteet olivat voimistuneet. Tuomaskoulun rehtori, Johann Matthias Gesner, karakterisoi Bachia antiikin suureksi ihailijaksi:

Maximus alioquin antiquitatis fautor (...). (Bach-Dokumente II, 332)

Kun Johann Abraham Birnbaum vuonna 1739 vastasi Scheiben tunnettuun kritiikkiin, joka kohdistui Bachin "pöhöttyneeseen" sävellystyylisiin, hän muun muassa kirjoitti näin:

Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so voll-

kommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügung höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf der Aenlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben, in seinen Arbeiten. (Bach-Dokumente II, 352)

Birnbaum tuo tässä esiin Bachin perehtyneisyyden retorisiin ilmaisukeinoihin ja sen, miten hän tunsi puhetaidon ja musiikin välisen yhteyden täydellisesti. Siksi Birnbaum piti nautintona kuunnella Bachin puhuvan näiden kahden taidelajin samankaltaisuuksista ja ihaili hänen taitojaan käyttää tätä tietoa ja osaamista sävellyksissään. Birnbaum oli Leipzigin yliopiston retoriikan dosentti ja Bachin henkilökohtainen ystävä. Se antaa lisää painoa yllä lainatuille ajatuksille.

Myös Johann Nikolaus Forkel, Bachin ensimmäinen elämäkerrankirjoittaja, joka henkilökohtaisesti myös tunsi C.Ph.E. Bachin, kirjoittaa samaan henkeen:

Bei der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber ausser dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeiten in seinen Vortrag zu bringen, dass jedes Stück unter seiner Hand wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, tat er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, dass heisst: durch innere Kunstmittel. (Forkel 1802, 40. Vrt. C.Ph.E.Bach 1753 1:III §4.)

Forkel kertoo Bachin soittotyylistä ja siitä miten hän yleensä suosi nopeita tempoja. Bachin soittaessa jokainen kapale vaikutti puheen tavoin. Kun hän halusi ilmentää voimakkaita affekteja, hän ei tehnyt sitä niin kuin muut, liioitellun rajulla kosketuksella, vaan sisäisin taidekeinoin, sointujen ja melodioiden kuvioita käyttämällä.

Tätä Forkelin lausuntoa on ajan saatossa tulkittu monin eri tavoin. Mutta jos tunnemme retoriset kuviot ja niiden filosofian, lausunto ymmärtyy oikeassa yhteydessään ja merkityksessään. Se kuvastaa sitä käsitystä Bachin musiikista, joka oli olemassa vielä 1700-luvun lopulla muiden muassa Bachin oppilailla Kirnbergerillä ja Kittelillä.

Ylläolevat lausunnot ja tosiseikat osoittavat, että musiikin retoriikka on vakavasti otettava osa Bachin musiikkia. On syytä korostaa, että retoriset kuviot kuten muutkin musiikin elementit saavat Bachilla voimakkaasti persoonallisen ilmeen. Niistä tulee hänen henkilökohtaisen tyyliinsä toimiva ilmaisukategoria. Joissakin tapauksissa kuvioita värittää siirtyminen kohti tunteellisempaa tyyliä. Mukana ovat myös symbolein toimiva ajattelu ja lukusymboliikka.

VII MUSIIKIN RETORISET KUVIOT

Musiikissa retorinen kuvio on moniulotteinen käsite. Kuvio voi muodostua yksinkertaisesta intervallista, eripituisista sävelryhmistä, riitasoinnuista, yhdestä tai useasta toistosta, vastakohdista, jopa pelkästä hiljaisuudesta.

Barokin ajan kuvio-oppi ei ole opinkappale. "Rakkaat vanhat" saattoivat ajatella hyvinkin eri tavalla siitä, mitä sama kuvio ilmaisee. Tämä johtuu siitä, että oli olemassa eri traditioita, mutta se saatta myös johtua kunkin muusikko-teoreetikon henkilökohtaisista näkemyksistä. Kuviomääritelmiä on olemassa suuri määrä Burmeisterista aina Scheibeen ja Forkeleihin asti. Enin osa näistä määritelmistä on yksiselitteisiä, ja ne ovat olemassa koko tämän kauden ajan. Kuvioista osa esiintyy ainoastaan ajanjakson alussa, osa vain sen lopussa, ja silloin valistusajattelun värittäminä. Kuvioiden kielioppi saattaa joskus tuntua monimutkaiselta ja epäkäytännölliseltä. Mutta mikään dogmatiikka se ei ole.

Kuvio-oppi ei esiinny missään suljettuna järjestelmänä. Walther käyttää jakoperusteena *figurae fundamentales* ja *figurae superficiales*. *Figurae fundamentales* kuuluvat *stile anticoon* ja *contrapunctus gravikseen*. Niitä ovat *syncopatio-*

ligatura, transitus ja fuga. Uudemmat retoriset kuviot kuuluvat *figurae superficiales*-ryhmään. Waltherin musiikkisana-kirjasta löydämme termejä sellaisia kuin Wort-Figur, Rhetorische Figur ja Noten-Figur, kuitenkin vailla mitään systematisointia. Tästä voimme päätellä, että retoriset kuviot eivät esiintyneet suljetun oppijärjestelmän osina. Unger mainitsee 82 retorista kuviota. Meidän teemamme ja esityskäytännön kannalta riittää hyvin, jos otamme huomioon runsaat puolet tästä määrästä. Toisaalta kuvioiden suuri määrä kuitenkin pakottaa systematisointiin, joka samalla auttaa näkemään kuvioiden sukulaissuhteet. Systematisointi voidaan luonnollisestikin tehdä eri periaattein sen mukaan, mihin tarkoitukseen sitä käytetään. Seuraavassa esitettävä systematisointi on puhtaasti käytännöllinen: se pyrkii tarjoamaan soittajalle mahdollisimman suuren hyödyn Bachin urkuteosten esittämiseen.

1. TENDENSsit

Lähinnä tendensseiksi voidaan kuvio-opissa käsittää kolme tuttua käsitettä, nouseva, laskeva ja kiertävä suunta. Ne eivät ole sanan varsinaisessa merkityksessä kuvioita, vaan pyrkimyksiä hahmotella liikettä määräsuuntaan. Käsitteeni mukaan niiden juuret ovat antiikin kreikkalaisessa tonos-käsitteessä. Tonoksella tarkoitettiin jännitystä, joka ilmenee siinä, että musiikki liikkuu kasvavan jännityksen (*epitasis*, *intensio*) ja heikkenevän jännityksen (*anthesis*, *remissio*) välillä (J.Lohmann 1980,81).

Tonos-käsitteeseen ja kuvioiden tendenssit tulevat näkyviin etupäässä tiettyjen toistojen liikesuuntana ja lopulta sävellyksen intensiteettikäyrässä. Siksi on tärkeätä seurata, mihin suuntaan kuvio liikkuu ja miten se vaikuttaa ilmaisuun.

1.1. NOUSEVA SUUNTA Anabasis

KIRCHER

Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes exprimimus, ut illud Moralis (Ascendens Christus in altum &c.). (Kircher 1650 Tom.II, 145)

WALTHER

(...) ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigenden exprimiret wird. Z.E. über die Worte: Er ist auferstanden (...). (Walther 1732, 34)

Määritelmässä on esillä kuvion nouseva suunta. Samanlainen määritelmä on Janowkalla 1701, Vogtilla 1719 ja Spiessillä 1745. Nouseva tendenssi saa voimakkaimman ilmaisonsa nousun, gradation, toistokuvioissa. Ks. 3.4.

Nouseva suunta ilmaisee nousevaa jännitystä ja energiaa, iloa, ekstaasia. Tekstin yhteydessä se voi kuvata yksittäisen selviä tapahtumia, esimerkiksi " hän nousi taivasiin". Kuvio on yleensä ylevän, loistavan ja ylivoimaisen ilmaisu.



Esimerkki 1. Bach: P D 532:1-2.

Ks. myös P C 547:n ensimmäistä tahtia sekä Pièce d'Orguen (Fa G) bassoääntä 572: 129-144.

1.2. LASKEVA SUUNTA Katabasis

KIRCHER

Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atq, infimis rebus exprimendis (...).(Kircher 1650 Tom.II, 145)

Walther

(...) ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird. Z.E. Er ist hinuntergefahren. Ich bin sehr demüthiget u.d.g. (Walther 1732, 148)

Laskeva suunta ilmaisee vähenevää jännitystä. Kaikki teoreetikot kuvaavat tämän samoin määritelmin.

Teksti voi antaa aihetta laskevaan suuntaan: "olen hyvin nöyryytetty". Ilmaisua on lähinnä surua, valitusta, haikeutta, nöyryyttä, alentumista, sortoa, riippuvaisuutta, alistumista.



Esimerkki 2. Bach: P e 533: 3-5.

Ks. myös P f 534: 1-8.

1.3. KIERTÄVÄ SUUNTA Circulatio Kyklosis

KIRCHER

Kyklosis sive circulatio est periodus harmonica, qua voces quasi in circulum agi videntur, servitque verbis actionem circularem exprimentibus (...).(Kircher 1650 Tom.II, 145)

Kiertävä suunta on saman sävelen kiertämistä pienissä intervalleissa, usein ympyrästruktuureissa. Kircher mainitsee sana-sävel-suhteen: teksti antaa aiheen äänien kehäliikkeeseen. Kiertäminen saattaa olla tuloksena useammista perättäisistä ympyröistä. Kysymykseen saattavat tulla muutkin pienkuviot. Moniäänisessä satsissa suunta syntyy siten, että kudos kiertää samaa keskustaa.

Oma käsitykseni tästä on seuraava.

1.3.1. Kiertäminen ilmentää tuskallista sulkeutuneisuuden, paineen, epätoivon, toivottomuuden kokemista. Ilmaisua esiintyy vahvasti kromaattisessa tekstissä ja passus duriusculus-muodostelmissa. Ks. F c 575: 67,68 sekä partitaa O Gott, du frommer Gott 767, Var. VIII, erityisesti t. 13 ja 15.

1.3.2. Kevyt, usein tanssillinen eteneminen. Fuuga-teeman alku F D 532 muodostuu neljästä kehästruktuurista. Lähellä loppua kudos saa kokonaisuudessaan kiertävän luonteen t. 106-116.

1.3.3. Kiertäminen saattaa ilmentää epävarmuutta, päättämättömyyttä, epäröintiä. Ks. epäröinti (dubitatio) 7.3.

1.3.4. Kiertäminen on erittäin tehokas keino valmistaa tulevaa kohokohtaa viivyttämällä sitä. Ks. viivyttäminen (suspensio) 7.4.

Nämä kiertämisen ilmaisukategoriat saattavat osin korvata toisiaan.

2. DIMINUOINTI

PRINTZ

Dannenhero befleissigen sich alle die jenigen / so die Sinnen belustigen wollen / auff nichts mehr / als auff eine annehmliche Varietaet und Abwechselung: der Koch bereitet allerley Speisen / und der Kellermeister zappfet unterschiedliche Geträncke / den Geschmack zu erfreuen / und den Eckel / so aus steter Niessung einer einzigen Dinges entsteht / abzuwenden: Der Mahler gebrauchet mancherley Farben / und vielerley artig durch einander gezogene Linien / das Auge zu ergötzen. Dergleichen thun auch die jenigen / so den Geruch und dem Gefühle einen Gefallen erweisen wollen / welches / weil es iederman bekandt / zu beweisen gantz unnöthig ist.

Warumb solte denn nun nicht auch der Musicant, der das Gehör zu vergnügen beschäfftiget ist / gleichen Fleiss anwenden / alle und iede Varietaet und Abwechselung zu erfinden / umb seinem Ambe recht-schaffen vorzustehen / zumahl weil die Music an sich selbst in mera Varietate sonorum bestehet (...).(Printz 1696 II, 45)

"Niin kuin kokki valmistaa kaikenlaisia ruokalajeja suun iloksi, niin kuin maalari käyttää lukuisia värejä ja viivoja silmien iloksi, niin tulee muusikonkin käyttää kaikki ahkeruutensa saavuttaakseen vaihtelua, koska musiikki koostuu sointujen moninaisuudesta."

Näillä ajatuksin aloittaa Wolfgang Caspar Printz selos-

tuksensa diminuointikuvioista. Seuraan tässä pääasiassa hänen ajatuksiaan, koska ne antavat sekä ajallisesti että maantieteellisesti kuvan niistä diminuoinneista, jotka olivat yleisessä käytössä silloin kun Bach astuu musiikin näyttämölle. Walther on selvityksissään huomattavasti suppeampi ja saa tietonsa suoraan Printziltä.

Diminuointikuviolla sekä Printz että Walther tarkoittavat sävelryhmää, joka on muodostunut niin, että pitkä sävel on jaettu useampiin lyhyempikestoisiin säveliin. Printz kutsuu näitä eri tavoin muodostuneita sävelryhmiä yksinkertaisesti Figuraksi. Erotukseksi muista kuvioista Vogt kutsuu niitä Figurae simplices. Mutta rakkaalla lapsella on monta nimeä. Eri kirjoittajilta löydämme suurin piirtein samansisältöisiä termejä: Amplificatio, Broderie, Coloratura, Diminutio(ne), Manieren, Variatio.

Aluksi diminuointikuviot olivat improvisoituja koristeita. Musiikissa on aina koristeltu, toistettu, kierretty samaa säveltä tai täytetty intervaleja. Näin tapahtui myös varhaisessa moniäänisyydessä. Seuraava askel oli se, että koristelu merkittiin muistiin. Varhaisessa italialaisessa urkumusiikissa ovat kaikki käytössä olevat koristeet uloskirjoitetut. Italialaisia kiinnosti diminuointi sekä improvisoidussa että kirjoitetussa muodossa, kun ranskalaiset taas keskittyivät tarkasti merkityihin koristemuotoihin. Saksalaiset saivat vaikutteita kummaltakin taholta. Bachin urkuteoksissa diminuointi on merkitty nuotteihin ja ornamentit symbolein. Tarkastelemme nyt sitä diminuointikuvioiden varastoa, joka oli hänen käytössään. Käytän tässä Waltherin tekemää jakoa asteittäisiin ja suuremmissa intervaleissa eteneviin pieneniskuvioihin.

2.1. ASTEITTAISET DIMINUOINTIKUVIOT

2.1.1. ETULYÖNTI

Accento
Vorschlag
Anticipatio
Subsumptio

PRINTZ

Accentus ist / wenn die Stimme gar sanfft hinauff oder hinunter in die nechste Linie oder Spatium gezogen wird.

Er ist entweder auffsteigend oder absteigend / oder beydes zugleich. Der erste wird Intendens, der andere Remittens, und der dritte Varius oder Circumflexus genennet.

Ein ieder Accent gehet entweder in seine Principal Clavem, oder weicht ab von derselben / oder thut beydes zugleich.

Der erste wird in einem musicalischen Stück nimmermehr ausdrücklich geschrieben / sondern von dem Musico nur zu rechter Zeit angebracht / der andere oft / nich aber allezeit / und der dritte selten.

Exempla:



Esimerkki 3. Printz 1696 II, 47,48.

Ylläolevasta voimme tehdä kolme johtopäätöstä. Etulyönti on pääsävelen suuri tai pieni ylä- tai alasekunti. Pääsäveleen nähden se voidaan esittää kolmella tavalla:

- a) etulyönti ja pääsävel, esim. 3.1.
- b) pääsävel ja jälkilyönti, esim. 3.2.
- c) välilyönti, esim. 3.3.

Printz seuraa tässä Bernhardin ja Michael Praetorin Saksan tuottamaa käytäntöä. Kumpikin oli opiskellut Italiassa.

WALTHER 1708

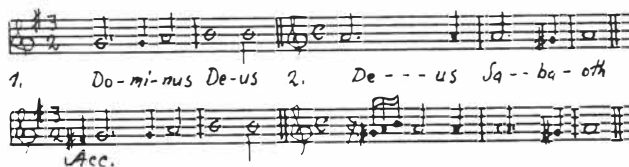
Es ist aber ein Accent diejenige Art zu singen oder zu spielen, dass, ehe und bevor man die auf dem Papier vorhandene Note (als bey welcher der Accent befindlich) exprimiret, die nächste entweder drüber oder drunter folgende Note dergestalt submitte gehöret wird, dass es scheint, als wenn beyde Noten nur eine zusammen wären.

The image shows a musical score for Walther 1708. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Lau-da, lau-da, lau-da Je-ru-sa-lem Do- - - - - mi-num,". The bottom staff is a lute accompaniment. The word "Resolutio" is written below the first few notes of the lute part. There are various musical markings, including accents and slurs, throughout the score.

Esimerkki 4. Walther 1708, 38,39.

The image shows a musical score for Walther 1708, specifically the section "Ser-vi-te Do-mi-no". It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ser-vi-te Do-mi-no". The bottom staff is a lute accompaniment. The word "Accent" is written below the first few notes of the lute part. There are various musical markings, including accents and slurs, throughout the score.

Esimerkki 5.



Esimerkki 6. Walther 1708, 152,153.

Waltherin nuottiesimerkit antavat tietoa enemmän kuin hänen tekstinsä. Sekä Printz että Walther tähdentävät, että etulyönti on esitettävä "sanfft, submisse", hiljaa ja pehmeästi, niin että molemmat sävelet soivat kuin yksi ainoa.

Esim. 4 on ennakoiva etulyönti: etulyöntisävel saa aika-arvonsa sitä edeltävästä sävelestä, mutta kuuluu pääsäveleen. Se ei siis ole jälkilyönti.

Esim. 5 vastaa Printzin esimerkkiä 3.1., jossa etulyöntisävel on iskulla. Aika-arvonsa se saa pääsävelestä.

Esim. 6 Walther on kokonaisuudessaan lainannut Johann Christoph Stierlingiltä. Tämä esimerkki sekä etulyöntin eri hahmot vievät ajatukset italialaiseen käytäntöön. Stierlein on yhdyssiteenä Waltherin ja Bernhardin välillä; Printzin lausumat johtavat Herbstin kautta Praetoriukseen. Walther saa siis italialaiset vaikutteensa kahta tietä.

Vuonna 1708 Walther mainitsee ohimennen "die franzosen", mutta 24 vuotta myöhemmin ranskalaiset vaikutteet ovat saaneet hänen sanakirjassaan paljon enemmän painoa. Waltherin etulyönnin määritelmä jää kuitenkin melkein sana sanalta samanlaiseksi, mutta siihen liittyy tärkeä täydennys.

WALTHER 1732

Wobey zu merken: dass allerseits Arten nurgedachter Accente der folgenden Note an ihrer Geltung manchmal nur etwas wenig: als in den Grössern Noten; manchmal aber, und zwar in den kleinern, die Helffte abnehmen.



Esimerkki 7. Walther 1732, 5.

Walther tähdentää, että asteittain ylös- tai alaspäin etenevä *accento* voidaan esittää puolin tai kokonaisin sävelaskelein. Etulyönti saa aika-arvonsa seuraavasta pääsävellestä : "vain vähän" jos tämä on pitkä, "usein puolet aika-arvosta, jos se on lyhyt".

QUANTZ

Etulyönnit ovat Quantzin mukaan joko "Anschlagende" tai "Durchgehende":

Anschlagende (...) findet man vor einer langen Note im Niederschlage (...). Hier wird der Vorschlag halb so lange gehalten, als die darauf folgende Hauptnote (...).



Esimerkki 8. Quantz 1752, VII §7.

Tämä vastaa esimerkkejä 3.1. ja 7. Quantzin "durchgehende" etulyönnit asettuvat terssi-intervalleille.



Esimerkki 9. Quantz 1752, VIII §6.

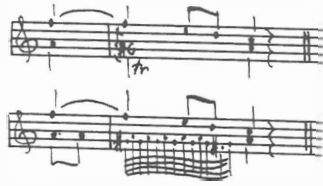
Etulyönti toteutetaan tässä kuten esimerkissä 9.2. Quantz huomauttaa, että tätä toteutusta ei saa vaihtaa esimerkkien 9.3. tai 9.4. toteutuksiin, koska tämä muuttaisi melodisen luonteen ja olisi lisäksi ristiriidassa ranskalaisen käytännön kanssa, josta nämä etulyönnot ovat kotoisin. Mutta tämä ei ole ainoa poikkeus esimerkin 8 lähtökohdasta.

Jos etulyöntinuotti on uloskirjoitetussa etulyönnessä lisäksi varustettu pienellä etulyöntinuotilla, on tämä pieni nuotti esitettävä ennakoivana ennen iskua (§ 6):



Esimerkki 10.

Jos etulyönti trilleineen on kirjoitettu riitasoinnulle, esitetään etulyöntisävel aivan lyhyenä ennen riitasointua, jotta riitasoinnun vaikutus ei heikentyisi (§ 10):



Esimerkki 11. (Summittainen ratkaisu: EF.)

Lyhyet etulyönnit esitetään hyvin lyhyinä ennen iskua (XVII, II §20):



Esimerkki 12.

Esimerkissä 12 on ratkaisu kohdassa 2 oikea, kohdassa 3 väärä.

Printzin ja Waltherin tavoin Quantz huomauttaa, että etulyönnit esitetään pehmeästi ja hillitysti. Muussa tapauksessa ne soivat niin kuin ne olisi kirjoitettu normaalinuotein.

Etulyöntiä käytetään usein mordentin tai trillin yhteydessä. Tästä lähemmin näiden ornamenttien yhteydessä.

Edellä olen käynyt läpi etulyönnin esittämistä, jotta Bachin kirjoittaman etulyönnin problematiikan tausta olisi riittävä.

J.S.BACH

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten.



Esimerkki 13. J.S.Bach: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720.

Bachin Explicatio on otettu d'Anglebertin ornamentitaulukosta teoksesta Pièces de clavecin 1689. Bach-Dokumente (III, 634) väittää Bachin kopioineen taulukon jo ennen vuotta 1713. Aluksi kannattaa todeta, että Bach käyttää ranskalaista merkitsemiskäytäntöä samoin symbolein kuin esimerkissä 7. Etulyönnin esitys on identtinen sen esityksen kanssa, joka on esitetty esimerkissä 7, ja tietysti d'Anglebertin esityksen mukainen.

Jos yksinomaan katselee Bachin ornamentitaulukkoa, on vain yksi ainoa ratkaisu: etulyöntisävel osuu iskulle ja saa aika-arvonsa päänuotilta. Sääntö saa lisää painoa C.Ph.E. Bachilta. Hän esittää aivan samaa kuin isänsä ja lisää, että sääntö pätee ilman poikkeuksia.

Jos lähemme esimerkistä 13, on otettava huomioon seuraavaa. Bachin niukka muistiinpanomerkinä Wilhelm Friedemannia varten ei voi yksityiskohtaisesti ratkaista etulyönnin esittämisen kaikkia kysymyksiä. Se antaa vain lähtökohdan. Kuten edellä näimme, esimerkin 13 ratkaisu ei ollut etulyönnin ainoa ratkaisu sen enempää saksalaisille kuin

ranskalaisille, sen enempää Printzille tai Waltherille kuin Quantzille tai Saint-Lambertille. C.Ph.E. Bach antaa puolestaan vain yhden ainoan ratkaisun ilman poikkeuksia.

Olisiko nyt niin, että tämänhetkiset tietomme eivät vielä riitä pulman selvittämiseen? Kysymykseksi jää esimerkiksi se, miksi Bach jossakin tapauksessa varustaa nuotin pienellä etulyöntinuotilla, toisessa taas kirjoittaa molemmat suurin nuotein. Fuugassa e 548 tapaamme edellisen notaatiotavan t. 8, 16, 21 ja 32, jälkimmäisen taas t. 47. Johtuuko se siitä, että Bachin käsikirjoituksesta on tallella vain fuugan 20 ensimmäistä tahtia ja että loppu on kopioijan jäljiltä? On otettava huomioon myös se mahdollisuus, että Bach ei ollut johdonmukainen.

"Rakkailta vanhoilta" opimme, että etulyönnin esittäminen tapahtuu niin, että kaksi säveltä yhdistetään niin kuin ne olisivat vain yksi. Etulyöntisävel liikkuu pääsäveleen. Sekä agogisesti että artikuloinnin kannalta sävelpari rajautuu kumpaankin suuntaan ja ryhmittyy niin, että se selvästi erottuu ympäristöstään.

Etulyönnin ilmaisu liikkuu hyvin laajalla asteikolla sävellyksen perusaffektin mukaan. Etulyönti saattaa olla pehmeäsävyinen, hellä ja mielitelevä. Siinä saattaa olla tuskaa ja kärsimystä, mutta myös uhmaa, vihaa ja ylevyyttä.

2.1.2. BOMBO
Figura bombilans
Schwärmer

PRINTZ

Figura Bombilans ist / wenn lauter schwermende Figuren zusammen gesetzt werden.



Esimerkki 14. Printz 1696, II, 61, 65.

Bombo on diminuointikuvio, joka mudostuu säveltoistoista. Se voi esiintyä myös rytmisesti muunneltuna.

Walther antaa sanakirjassaan sana sanalta saman määritelmän kuin Printz.

Tämä kuvio oli pohjois-saksalaisten säveltäjien runsaassa käytössä ennen Bachia. Se esiintyy muiden muassa Weckmannilla, Reinkenilla ja Bruhnsilla. Myös Buxtehude käyttää sitä: ks. P g BuxWV 148: 21-23. Bachilla kuvio esiintyy etupäässä reperkussioiteemana kuten F G 541 ja urkukoraalissa Dies sind die heiligen zehn Gebot 679. Ilmaisu on energinen, mutta myös kepeä. Schweitzerilla kuvio kuuluu "Tumultmotiv"-ryhmään.

2.1.3. YMPYRÄ Circolo

PRINTZ

Circolo mezo formiret im Schreiben einen halben Kreis / und bestehet in vier geschwinden ordentlich-gehenden Noten / derer andere und vierdte einerley / die erste und dritte unterschiedliche Stellen haben

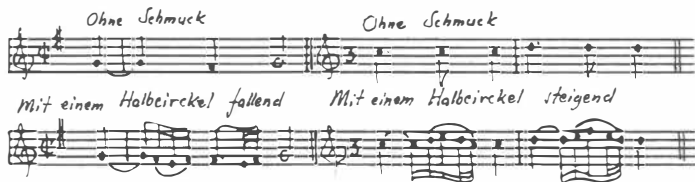


Esimerkki 15. Printz 1696, II, 49,61.

Neljä asteittaista säveltä muodostavat puoliympyrän, jossa toinen ja neljäs sävel ovat sama.

Waltherin (1732, 166) mukaan circolon muodostavat kaksi perättäistä puoliympyrää. Waltherin esimerkit ovat Printzin vuosilta 1689 ja 1696.

Mattheson antaa seuraavan esimerkin.



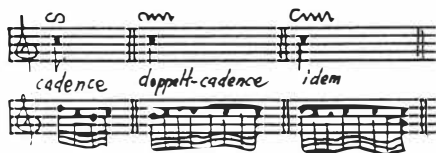
Esimerkki 16. Mattheson 1739, 2, III §42.

Quantz kirjoittaa seuraavat esimerkit.



Esimerkki 17. Quantz 1752, Tab. IX, Fig. 2, f, o.

Bachin ornamentitaulukossa puoliympyrä saa seuraavan muodon:



Esimerkki 18.

Selvimmässä muodossaan ympyrä esiintyy Bachilla D-duurifuugan 532 teemassa.



Esimerkki 19.

Vertaa kiertävä suunta 1.3.

2.1.4. FIORETTO

WALTHER

Fioretto, pl. fioretti (ital.) sind Diminutions-Arten, oder Ausschmückungen so gemeiniglich am Ende einer Cadenz pflegen gemacht werden.



Esimerkki 20. Walther 1732, 246.

Fioretto on kadenssin koriste.

2.1.5. GROPPO
Gruppo
Kugel
Walze

WALTHER

Gropo (...) ist in der Music eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechzehnteilen, deren erstes und drittes in einerley Tone, das zweyte und vierdte aber in verschiedenen Tönen sich befinden (...). Diese Diminution wird öfters auf der penultima einer Cadenz, um das trillo zu endigen, gebraucht.



Esimerkki 21. Walther 1732, 292.

Neljän kahdeksasosa- tai kuudestoistaosanuotin ryhmät muodostavat gropon niin, että ryhmän kolmas sävel on sama kuin sen ensimmäinen, ja sitä käytetään usein trillin päätteenä. Kysymyksessä on hyvin yleinen koriste, trilli jälki-lyönteinen, ja melkeinpä kliseemäinen koriste vanhassa italialaisessa musiikissa.

Printz antaa tämänmuotoisesta groposta, "figura compositasta", sekä sen rytmisesti muunnellusta muodosta seuraavan esimerkin.



Esimerkki 22. Printz 1696, II, 49, 61.

MATTHESON



Esimerkki 23. Mattheson 1739, 2:III §41.

Quantz mainitsee gropon erään artikulaatiomahdollisuu-
den.



Esimerkki 24. Quantz 1752, Tab XII, Fig 9 g.

2.1.6. MORDENTTI Mordant

WALTHER

Mordant (gall.) eine auf Instrumenten gebräuchliche Manier, zu deren expression man zu einer auf dem Papier befindlichen note die nechste drunter noch darzu nimmt, und beyde dargestalt touchiret, dass es lasset, als würde etwas hartes (z.E. eine Nuss) von einander gebissen und getheilet. (Walther 1732, 421)

MATTHESON

Gasparini aber schreibt: dieser Mordant hätte nur deswegen den Namen von beissen, weil er, wie ein ganz kleines Thier, kaum anfasse, und ohne Verwundung alsobald wieder loslasse. (...) Wenn das ganz kleine Thier davon bleiben könnte, so wolle ich das Wort noch lieber von einem verliebten Kuss herleiten. (Mattheson 1739, 2:III §53)

C.PH.E. BACH

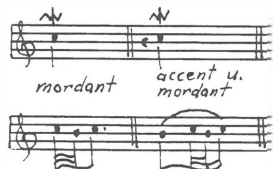
Der mordant ist eine nöthige Manier welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt. (C.Ph.E.Bach 1753, 2:V §1)

Tässä on kolme melko erilaista määritelmää. Kun Walther vertaa mordentin soinnillista vaikutelmaa pähkinän särkemisen terävään ääneen, Mattheson puhuu pienen eläimen pehmeästä näykkimisestä. Mattheson lainaa Gasparinin toteamista, että tämä ornamentti on saanut nimensä ranskan-kielen verbistä "purra" ja että tämä pureminen on tehtävä musiikissa yhtä pehmeästi kuin pieni sylikoira hellästi näykkii. Mutta mieluiten Mattheson haluaisi kokea mordentin rakastuneeksi suudelmaksi. C.Ph.E. Bach pidättyy ornamentin musii-

killiseen funktioon, jonka hän kokee yhteenliittävänä ja täytävänä, jotta sävelet saisivat loistokkuutta.

Edellä referoidut vertauskuvat ja näkökannat osoittavat, miten laaja mordentin ilmaisuasteikko on. Se ulottuu säihkyvästä terävyydestä aina hellään rakastuneisuuteen.

Mordentti esiintyy usein yhdistettynä etulyöntiin. Bachin ornamenttitaulukko antaa esimerkin kahdesta mahdollisuudesta.



Esimerkki 25.

Walther antaa seuraavan esimerkin.



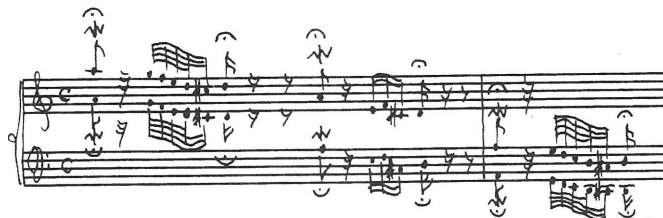
Esimerkki 26. Walther 1708, 38.

Mattheson



Esimerkki 27. Mattheson 1739, 2:III §56.

Mordentin esityksen on oltava yhteydessä sävellyksen luonteeseen. Sen on tehtävä ilmaisu intensiivisemmäksi siinä yhteydessä jossa se esiintyy tai johon soittaja itse lisää mordentteja. Mordenttia voidaan agogisesti pidentää ja muunnella.



Esimerkki 28. Bach: T d 565: 1.

Luonteensa puolesta edelläolevat mordentit kuuluvat selvästi pähkinänsärkijäkategoriaan. Ne ovat teräviä, pateettisia, kovia. Ei ole mitään syytä soittaa kaikki kolme samalla tavalla. Ensimmäinen voi esimerkiksi alkaa etulyöntisävelellä g, toinen voi esiintyä tavallisena lyhyenä mordenttina, kolmas vuorostaan viiden nuotin koristeena, jossa ensimmäinen sävel on agogisesti pidennettynä.

Yhteenliittävän, iskua korostamattoman luonteen mordentti saa ilmaisurikkaissa adagio-osissa. Näissä koriste on täynnä lämpöä.



Esimerkki 29. Bach: O mensch beweine dein Sünde gross.

2.1.7. RIBATTUTA DI GOLA

Tässä tarkoitetaan kahden viereisen sävelen vuorottelua pisteellisessä rytmissä alkuna trillille. Kirjoitustapa osoittaa, että ribattuta di gola etenee kokonaisuutena ja muodostaa accelerandon.



Esimerkki 30. Marpurg 1750, 57.

Bachin musiikin kohdalla tämä vie ajatukset hyvin pitkien trillien esittämiseen. Doorisessa toccatassa 538: 178-184 pitkää jalkiotrilliä valmistetaan ennakolta trillin sävelillä, jotka etenevät kahdeksasosanuoteissa. Samaa menetelmää voidaan käyttää myös muissa hyvin pitkissä trilleissä. Se on agogisesti tehokas keino aloittaa trillit hitaasti, mahdollisesti pitkällä alku-sävelillä kuten esim. F C 531: 70-71.

2.1.8. TIRATA
Tirade
Coulade
Cascata
Pfeil

PRINTZ JA WALTHER

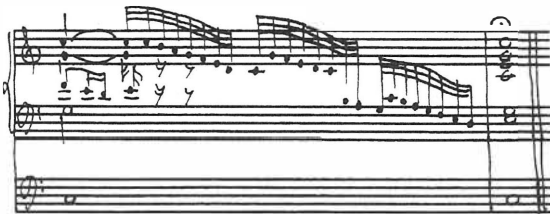
Tiratan muodostavat asteittain ylös- tai alaspäin liikkuvat sävelet. Tavallisesti kuvio esiintyy hyvin lyhyissä nuottiarvoissa, mutta sitä on joskus myös pitkin nuottiarvoin (Printz 1696, II, 64, Walther 1732, 609).



Esimerkki 31. Walther 1732, 609.



Esimerkki 32. Quantz 1752 Tab IX Fig 2y, Tab XVI Fig 24f.



Esimerkki 33. Bach: P C 531: 39-40.



Esimerkki 34. Bach: P Es 552: 33-35.

Huomaa tiratojen rajat esimerkissä 33; tästä lisää myöhemmin.

2.1.9. TRILLI

Trillo
Tremolo
Cadence
Tremblement

Tavallisimpiin ja eniten käytettyihin koristeisiin kuuluva trilli on kahden viereisen sävelen, pääsävelen ja sen yläpuolella olevan sekunnin välillä tapahtuvaa nopeaa vuorottelua. Koriste alkaa jommallakummalla sävelellä ja päättyy aina pääsäveleen. Trillin ensimmäinen sävel voi olla pidennetty tukisäveleksi (support, appuy).

Trillin tavallisin tehtävä on olla koriste. Mutta se voi olla myös kirjoitettu nuoteiksi, ja silloin se saa vahvemman

struktuurallisen leiman.

Jos korostetaan yläsekuntia, trilli muodostuu toistuvaksi pidätykseksi. Jos korostetaan pääsäveltä, tuloksena deko-ratiivinen vibrato.

Usein trilli lopetetaan jälkilyöntiin ja/tai aloitetaan sävelkululla alasekunnista pääsäveleen tai yläsekunnista pää-säveleen ja alasekunnin kautta pääsäveleen.

Praetorius antaa esimerkkejä puhtaasta italialaisesta trillikäytännöstä, jossa koriste alkaa pääsävelellä.



Esimerkki 35 a,b. Praetorius 1619, III, 235-237.

Sama käytäntö on Johann Andreas Herbstillä 1658, Wolfgang Michael Myliuksella 1685 ja Printzillä 1696.

1600-luvun lopulla ranskalaiset vaikutteet enenevät Saksassa. Ensimmäisiä kirjallisia todisteita tästä on Johann Caspar Fischerillä 1696. Musicalisches Blumen Büschlein-teoksen ornamenttitaulukossa on seuraava trillin esitys.



Esimerkki 36.

Tuntuu aivan luonnolliselta, että Frescobaldin oppilaat Froberger ja Kerll kuuluvat italialaiseen traditioon, samoin

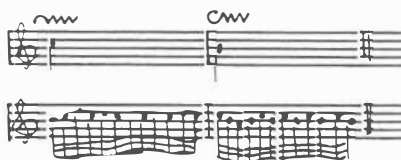
eteläsaksalainen Pachelbel. Mutta miten on Buxtehuden laita? Mahdollisuuksia on kumpaankin suuntaan. Soiton kannalta sopivat Buxtehuden trillit hyvin italialaiseen tyyliin, ja hänen urkuteoksissaan on uloskirjoitettuja trillejä jotka alkavat pääsävelestä.

Kaikki Waltherin antamat tiedot viittaavat Ranskaan.



Esimerkki 37. Walther 1708, 38.

Musiikkisanakirjassaan Walther tähdentää, että trilli alkaa ylemmästä sävelestä ja loppuu pääsäveleen (Walther 1732, 615). Ranskalaiset vaikutteet tulevat vahvasti esiin kahden termin kohdalla: "Appuyé" ja "Cadence doublée". Jälkimmäinen tarkoittaa Waltherin mukaan "kaksinkertaista tai varioitua trillii". Nuottiesimerkin hän lainaa d'Anglebertiltä.



Esimerkki 38. Walther 1732, 125.

Kysymyksessä on yhdistetty trilli. Mielenkiintoista on, että Bach noin 1713/1720 käyttää samaa ranskalaista lähdettä (Bach-Dokumente III, 634).

Bachin omakätisesti kirjoittama taulukko esittää seuraavat trillin mahdollisuudet.

The image displays eight examples of trills, numbered 1 through 8, arranged in two rows of four. Each example consists of a treble clef staff with a trill symbol above it and a corresponding musical staff below showing the trill's execution. The examples are labeled with their respective ornaments and mordants:

- 1. Trillo
- 2. trillo und mordant
- 3. accent u. trillo
- 4. idem
- 5. doppelt-cadence
- 6. idem
- 7. doppelt cadence u. mordant
- 8. idem

Esimerkki 39. Bach: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720.

Tiedämme, että kysymyksessä ovat d'Anglebertiltä lainatut trillit. Bach tunsikin hyvin ranskalaisen esityskäytännön Cellen ranskalaisen orkesterin kautta sekä Couperinin, Raisonin, Marchandin, de Grignyn, Niversin, d'Anglebertin samoin kuin Ranskasta vaikutteita saaneen Böhmin kautta. Mutta yhtä lähellä häntä olivat italialaiset säveltäjät. Hänen Ohrdrufin-veljensä Johann Christoph oli ollut Pachelbelin oppilaana. Bach tunsikin Frobergerin ja Kerllin musiikin, samoin Palestrinan ja Frescobaldin, Vivaldista puhumatta. Vuodesta 1712 lähtien hallitsevat Vivaldin vaikutteet.

Tässä yhteydessä on syytä muistuttaa siitä, että Bachin sävelkielessä eri maantieteelliset tyyliin sulautuvat yhteen. Bachilla erottuu italialaisia, ranskalaisia ja saksalaisia piirteitä, mutta hänen persoonallinen tyylinsä sulattaa kaikki tyyliin täysin erottamattomaksi, orgaaniseksi ja omaperäiseksi kokonaisuudeksi.

Seurasiko Bach koristekuvioitten esittämisessä aina ranskalaisia esikuvia? Vasta tutustuttuaan d'Anglebertin taulukkoon? Ehkä aluksi italialaista, myöhemmin ranskalaista

käytäntöä? Emme tiedä. Monet seikat viittaavat ranskalaiseen suuntaan: ornamenttitaulukko, Walther, eivätkä vähiten C.Ph.E. Bachin lausumat. Siispä trilli joka alkaa ylhäältä ja iskulla. Mutta onko poikkeuksia?

Käytännössä tekemisissä Bachin urkumusiikin kanssa huomaamme, että tästä pääsäännöstä on tehtävä poikkeuksia.

Kielletyt rinnakkaiset kvinttit ja oktaavit



Esimerkki 40. Bach: F C 564: 71.

Esimerkki osoittaa, että pääsääntö voi johtaa sekä rinnakkaisiin kvintteihin että oktaaveihin. Vastaavia tapauksia löytyy muun muassa Triosta d 583: 3, 42, urkukoraaleista Liebster Jesu wir sind hier 633: 4,9,10, Nun danket alle Gott 657: 2, Allein Gott in der Höh sei Ehr 663: 22, Canonische Veränderungen 769, var. 4: 38,39 sekä Fuugasta F 540: 43. Jos rinnakkaisintervalleja pidetään paheena, ne voidaan välttää alkamalla trilli ennen iskua tai alkamalla pääsäveleltä.

Trilli riitasoinnolla

Kysymys kuuluu: onko tarkoitus vaimentaa tai ehkä kokonaan poistaa riitasoinnun teho, kun trilliä ei aloiteta

dissonassi-intervallilla vaan yläsekunnilla? Välttyäkseen tästä soittaja voi aloittaa trillin pääsävelellä ja mahdollisesti pidennettynä tai liittää trillin eteen yläsekunnin.



Esimerkki 41. Bach: Sonata V C 529, osa 2: 12.

Ks. saman sonaatin t. 38 ja 52 sekä TAF C, adagio t.1.

Pitkät trilliketjut

Olen samaa mieltää niiden kanssa, jotka katsovat, että pitkät trillit ja erityisesti pitkät ketjut on aloitettava pääsävelestä. Lähtökohdaksi voidaan ottaa F d 538: 178-184, jossa trillin alku on uloskirjoitettu. Pitkän ketjun tapaamme urkukoraalissa Allein Gott in der höh sei Ehr 664: 39-43 ja 60-64. Samantapainen trilli on myös Sonatassa II c 526, osa 1: 66-70. Lisäksi on mainittava F c 537: 101-102. Eri tapaukset vaativat tietenkin ilmaisun huomioonottamista.

Koraalimelodian vuoksi voidaan noudattaa samaa menetelmää, jos cantus firmus on nuotinnettu pitkin nuottiarvoin. Ks. partitaa Sei gegrüsset, Jesu gütig 768, var. X: 13 sekä urkukoraalia Christe aller Welt Trost 670: 41. Huomaa myös Ribattuta di gola 2.1.7.

Trilli yhdistettynä edelliseen nuottiin

Hyvin usein Bach yhdistää kaarella trillin päänuotin sitä edeltävään ylempään nuottiin. Useasti kysymyksessä on suspirationkaltaisia pienoiskuvioita.



Esimerkki 42. Bach: Duetto IV 805: 18-20.



Esimerkki 43. Bach: P Es 552: 49.

Vastaavanlaisia kohtia löytyy Sonaatista IV e 528, osa 2: 24, 42, osa 3: 2, 4, urkukoraaleista Das alte Jahr vergangen ist 614: 6 sekä Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf 617: 5. Koska trillien ensimmäinen sävel on sidottu sitä edeltävään säveleen, trillin kolme viimeistä säveltä soitetaan heti iskun jälkeen.

Paljon on pohdittu kolmannen triosonaatin alkutahtia.



Esimerkki 44. Bach: Sonata III d 527, osa 1.

Jos tämä trilli soitetaan sääntöjen mukaan, syntyy rinnakkaisia oktaaveja ja dissonanssin teho katoaa.

Hyvin nopeissa kuluissa esittäjä ei ehdi soittaa enempää kuin kolme nuottia. Kolmen nuotin trilli on mordentin vastakohta. Siksi sitä voisi käyttää käännoksissä, joiden perusmuotona on mordentti.

Jälkilyönnin suhteen on syytä huomata kaksi eri muotoa.



Esimerkki 45. Bach: Schmücke dich, o liebe Seele.

Edellisessä tapauksessa on kysymys trillistä uloskirjoitetuine jälkilyönteineen. Toisessa tapauksessa esiintyy cortakuvio koristettuna ensimmäisen sävelen trillillä. Daktyylirytmii on siis säilytettävä.

On tärkeätä huomata, että yläsekunnilla alkavalla ja pääsävelellä alkavalla trillillä on olennainen ero. Edellisessä tapauksessa tuloksena on sarja pidätyksiä, jälkimmäisessä korostetaan pääsäveltä.

Etulyöntitrilli herättää huomion. Se on vahva ja värikäs. Sen ilmaisu ulottuu ilosta ja vallattomuudesta aina kovaan ja särmiikkääseen. Päänuotilta alkava trilli on hienotunteisempi ja plastisempi.

Usein on montakin tapaa esittää trilli. Hyvän maun ja luovan vapauden on silloin ratkaistava. Esityksen pitää korostaa sävellyksen luonnetta. Loppujen lopuksi kaikki riippuu siitä miten ratkaisu toteutetaan, miten se tehdään: kovan voi tehdä pehmeämmäksi ja pehmeän kovemmaksi.

Jo Quantz puhui siitä, miten trillin esittäminen riippuu monesta tekijästä. Hitaampi trilli sopii surullisiin affekteihin, kun iloinen affekti taas vaatii nopeaa trilliä. Huomioon on otettava myös akustiikka. Korkeat sävelet soivat paremmin nopeina, matalat ilmaisevat itsensä hitaasti ja arvokkaasti.

Olen tietoisesti jättänyt C.Ph.E. Bachin syrjään. En

nimittäin ole varma siitä, onko galantti ja tunteellinen tyyli jo ehtinyt vaikuttaa. Eikä poika Bach missään puhu, miten hänen isänsä soitti tai miten hänen isänsä aikana soitettiin.

2.2. DIMINUOINTIKUVIOT SUURISSA INTERVALLEISSA

2.2.1. FIGURA CORTA

PRINTZ

Figura corta besteht aus dreyen geschwinden Noten / deren doch eine so lang ist / als übrigen beyde zugleich. Die längere Note stehet entweder im Anfang oder in der Mitten / wiewohl sehr selten am Ende.



Esimerkki 46. Printz 1696, II, 54, 61.

Figura corta besteht aus dreyen geschwinden Noten / so entweder gleich / oder eine so lang / als die übrigen beyde.



Esimerkki 47. Printz 1689, Cap 5 & 19.

WALTHER

antaa sanakirjassaan samanlaisen määritelmän kuin Printz 1696. Hän ei kuitenkaan mainitse esim. 46.3 ja 4 kaltaisia tapauksia.

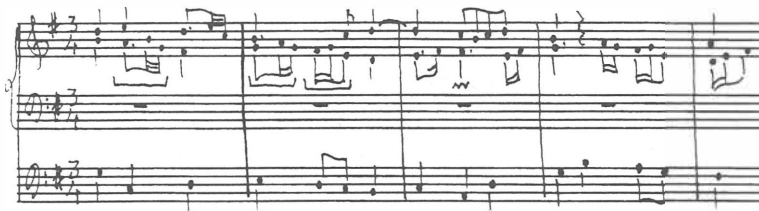
Printz määrittelee figura cortan kolmen sävelen ryhmäksi, joista yksi sävel on kestoaltaan yhtä pitkä kuin kaksi muuta. Pitkä sävel on ryhmän alussa, keskellä tai lopussa. Hän antaa esimerkkejä myös rytmisistä muunnoksista, esim. 46. 4. Jälkimmäisessä määritelmässään hän lisää triolin figura cortaan kuuluvaksi. Ensi näkemältä lisäys tuntuu hämmäntävältä. Miten trioli voi kuulua samaan diminuointikuviioon kuin rytmisesti voimakkaasti profiloitu daktyyli tai anapesti?

En löydä muuta selitystä kuin sen, että trioli lähen-telee daktyylimuotoa, kun sen ensimmäistä säveltä piden-netään. Se on silloin daktyylin varovaisempi, hillitympi muoto. Tämä merkitsee, että figura corta liikkuu laajalla rytmisellä asteikolla triolista aina pisteelliseen daktyyliin saakka. Jos ajatukseni on oikea, soittajalla on käytössään ilmaisullisesti rikas valikoima pienenisrytmejä halutun affektin luomiseen. Asia liittyy kysymykseen siitä, miten esittää trioleja toisen äänen pisteellistä rytmiä vasten. Ks. Collins 1966. Printzin esimerkit valaisevat hyvin tätä kysymystä; erityisen aktueelli se on preludissa c 546.

Figura corta on Bachin musiikin tyypillisimpiä pieneniskuvioita. Schweitzer antaa sen sekä daktyyli- että anapestimuodolle nimeksi "Freudenmotiv". Hän ajattelee voitonriemukkaita daktyyleja muun muassa urkukoraalissa Mit Fried und Freud ich fahr dahin 616. Mutta tässä niin kuin monessa muussakin tapauksessa olemme tekemisissä ilmaisun januskasvojen kanssa. Tuo urkukoraali voi - edellyttäen, että esityksen rytmi pidetään huomattavan pehmeänä ja rauhallisena - ilmaista hiljaista luottamusta ja rauhallista varmuutta. Kaikki riippuu siitä, mikä rytmihahmo teokselle annetaan. Asteikko on hyvin laaja: terävästä pisteellisyydestä trioliliikkeen pehmeästi lainehtivaan virtaan.

Sama koskee anapesteja. Ajattele iloa ja menoa urkukoraalissa Wachet auf, ruft uns die Stimme 645. Seuraavassa esimerkissä figura corta esiintyy kolmessa erilaisessa hah-

mossa.



Esimerkki 48. Bach: An Wasserflüssen Babylon 653: 1-4.

2.2.2. FIGURA SUSPIRANS

PRINTZ

Figura suspirans ist nicht anders / als eine Figura Corta, welche an statt der fördern längern Noten / eine halb so grosse Pause und eine denen andern beyden gleiche Noten hat.

Dannenhero seyn ihre Variationes sehr leicht zu haben: wenn man nemlich an statt der längern Noten im Anfang der Figura Corta, eine denen übrigen gleiche / mit einer gleichen Pause setzt.

Seyn also Variationes Figurae suspirantis (...) also in einer Summa 169. Aus diesem allen folget unfehlbar / dass ein Viertel-Schlag nur durch die in Fusen und Semifusen bestehenden Figuren 2897. mahl variiret werden kan.



Esimerkki 49. Printz 1696, II, 60.

Printz esittää figura suspiransin figura cortan daktyylimuodon muunnoksena siten, että ensimmäinen pitkä sävel korvataan tauolla ja sitä seuraavien sävelien aika-arvot vastaavilla aika-arvoilla. Hän esittää numeroin kaikki muuntelumahdollisuudet. Luku 2897 on kaikkien yhtä neljäsosanuottia vastaavien suspirans-muotojen summa. Figura suspiransin kohdalla Printz ei anna esimerkkejä rytmisistä muunnoksista. Mutta hän sanoo, että kaikista siihen sopivista kuvioista voidaan tehdä rytmimuunnoksia.

Määritelmästä ja esimerkeistä tiedämme, että figura suspirans (jota ei pidä sekoittaa suspiration 6.3.) on rytmisesti selvästi profiloitu diminuointikuvio. Intervallirakenteella ei ole merkitystä.

Waltherin niukka esimerkki näyttää suspirans-kuvion yksinomaan pienin intervallein.



Esimerkki 50. Walther 1732, 244.

QUANTZ

Bey den kurzen Pausen, welche anstatt der Hauptnoten im Niederschlage vorkommen, muss man sich wohl in Acht nehmen, dass man die Noten nach ihnen nicht vor der Zeit anfangt, Z.E. wenn man von vier Sechzehnteilen das erste zu pausiren ist; so muss man noch halb so lange als die Pause dem Gesichte nach gilt, warten: weil die folgende Note kürzer seyn muss, als die erste. Eben so verhält es sich mit den Zwey und dreyssigtheilen. (Quantz 1752, XII §12)

Quantz selittää, miten suspirans-kuvion alkanut tauko on pidettävä tarpeeksi pitkänä ja seuraavaa säveltä tämän vuoksi lyhennettävä.



Esimerkki 53. Bach: Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf 617: 1-2.

Sama rytmisen muotoilu tulee esiin myös niissä tapauksissa, joissa sävelryhmän ensimmäinen nuotti on sidottu edeltävään nuottiin. Joissakin tapauksissa on vaikeaa ratkaista, onko kyseessä *suspirans* vai pitkällä ensimmäisellä nuotilla varustettu *grosso*.



Esimerkki 54. Bach: F C 547: 1.

Figura *suspirans*in ilmaisu ulottuu pehmeästä ja harhasta affektista aina itsetietoiseen rytmiseen terävyyteen ja loistoon.

2.2.3. MESSANZA

PRINTZ

Messanza ist eine vermengte Figur, so aus vier geschwinden Noten bestehet / welche entweder zum Theil bleiben / und zum Theil sich bewegen / oder theils springen / und theils ordentlich gehen.



Esimerkki 55. Printz 1696, II, 58, 61.

Walther antaa kirjassaan sana sanalta saman määritelmän. Sen mukaan messanza on diminuointikuvio, joka muodostuu pienin tai suurin intervaleihin etenevistä, kestoiltaan lyhyistä sävelistä. Säveltoistokin tulee kysymykseen. Mutta messanza-kuviot eivät saa sisältää sellaisia piirteitä, jotka ovat luonteenomaisia gropolle, puoliympyrälle tai bombolle.



Esimerkki 56. Bach: P C 545: 14-15.

Mitä enemmän on suuria intervallihyppyjä, sitä enemmän kuvio lähenee Distendente manieraa 7.1. Ilmaisua on lähinnä pateettinen. Mutta messanzan puitteissa piilevät mahdollisuudet ovat niin monet, että ilmaisua voidaan selvittää vain yhdistämällä asiaan vaikuttavia eri tekijöitä.

Quantzilta löytyy seuraava artikulaatiomahdollisuus.



Esimerkki 57. Quantz 1752, Tab X, Fig 3n.

YLEISTÄ

Diminuointikuvioita voi pitää rakennekinä, jotka saavat merkityksen vasta kun ne liitetään yhteen suuremmaksi kokonaisuudeksi. Täyden merkityksen ne saavat sillä hetkellä kun pystymme hahmottamaan niistä rakennetun äänen kokonaisuuden osaksi. Osat, yksityiskohtat, pienoiskuviot liitetään yksityiskohtina suurempaan kokonaisuuteen.

Pienoiskuvioiden dekoratiivinen ja rakenteellinen hahmo on ensiarvoinen kysymys, sekä esityskäytännön että musiikkitieteen kannalta. Jos pienoiskuvioitten sarja toimii ainoastaan koristeellisena elementtinä, sillä on esityksen kannalta vapaampi luonne ja kevyempi ominaispaino kuin jos sarja on osa teoksen struktuuria, esimerkiksi rikkaasti koristeltu cantus firmus sopraanossa tai diminuointikuvioista rakennettu fuugan ääni. Tällainen tapaus on selvä, mutta on myös moniselitteisiä tapauksia, joissa ei muu auta kuin esittäjän hyvä maku ja hahmottamiskyky.

Tähän liittyy muitakin ongelmia. Tapaamme yhden Waltherilla.



Esimerkki 58. Walther 1708, 120.

Kysymyksessä on trillo-tyyppinen diminuointikuvio, joka on osa struktuuria, ei siis varsinainen trilli. Hieman aikaisemmin kirjoittaja on varoittanut rinnakkaisista kvinteistä, erityisesti sellaisista jotka ovat ääriään välillä. Jopa niitä voidaan määrätalanteissa sallia - mutta vain jos on kysymys surun affektista. Dekoratiiviseen tarkoitukseen voidaan hyväksyä rinnakkaisia kvinttejä väliäänissä ja lyhyissä nuottiarvoissa. Koristekuvion ja strukturaalisen kuvion välillä on siis ero.

Mitä olisi sanottava Scheiben Bachin musiikkiin kohdistuvasta kritiikistä? Niin kuin tiedetään, Scheibe arvostelee Bachia siitä, että hän merkitsee nuotein kaikki maneerit, koristetut, yleensä kaiken. Scheibe pitää kaikkien yksityiskohtien merkitsemistä syynä siihen pöhöttyneisyyteen ja luonnottomuuteen, joka hänen mielestään leimaa Bachin musiikkia. Ellei Scheibella ollut henkilökohtaisia syitä hyökkäykseen, kritiikki kertoo valistusajan vaikutuksesta musiikkimakuun. Scheiben hyökkäys sai voimakasta kritiikkiä, ei Bachilta itseltään, vaan Birnbaumilta, Bachin ystävältä, retoriikan dosenilta. Meidän kannaltamme on tärkeätä nähdä, että Bach todellakin kirjoittaa kaiken nuotteihin ja jättää näin esittäjälle suhteellisen vähän liikkumavaraa. Miksi hän tekee niin? Ehkä Quantz pystyy sanomaan jotakin asiasta.

Denn die Stücke im französischen Geschmache sind meistens charakterisiret, auch mit Vorschlägen und Trillen so gesetzt, dass fast nichts mehr, als was der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann. Bey der Musik nach italiänischem Geschmache aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen der Spieler, überlassen. (Quantz 1752, X; § 13)

Oman aikansa todistajana ja esittäjänä Quantz määrittelee ranskalaisen ja italialaisen nuotintamiskäytännön erot: ranskalaiseen tyyliin kirjoitetut sävellykset antavat esittäjälleen lisättävää hyvin vähän kun taas italialainen tyyli antaa esittäjälleen vapauksia paljon. Bachin kirjoitustapa on ranskalainen: hän on jättänyt yksityiskohtia kirjoittamatta vain vähän. Koristekuviot ovat nekin ranskalaiset.

3. TOISTOT

Tutustuttuamme pienoiskuvioihin on aika käsitellä toista tärkeää ryhmittämisen tendenssiä, nimittäin toistoja. Nämä musiikin retoriset kuviot ovat ilmaisun kannalta erittäin tärkeitä. On hyvä käsitellä kaikki toistokuviot yhdessä, koska ne näin hahmottuvat ja ymmärtyvät selvemmin.

Toistokuvio saattaa, niin kuin moni muukin kuvio, merkitä eri asioita. Seuraavassa käsittelen toistoja etupäässä käytännön esittämisen kannalta.

Toisto, muuntelu ja eteneminen ovat musiikin perusasioita. Jos käsitämme mimesiksen jäljittelemiseksi ja esittämiseksi, yhteys on jo selvä. Uruissakin toimii sama periaate. Rekisteröinti ei loppujen lopuksi ole muuta kuin eri sävelten toistoja eri oktaaveissa, erivärisiä toistoja.

Kun puhumme, toistamme sanoja antaaksemme niille enemmän painoa, korostaaksemme olennaista. Retoriikassa toisto oli ja on puheen tärkeimpiä tehokeinoja kuulijaan vaikuttamisessa. Ja kuten runoudessa voidaan myös musiikissa käyttää toistoja muodon rakentamiseen.

Jos toistetaan vain yhtä säveltä, syntyy bombo. Jos toistamme samaa teemaa tiettyjen sääntöjen mukaan, syntyy fuuga. Kaanon on ajallisesti mielenkiintoinen. Samaa ääntä toistetaan, mutta viivästäen. Passacaglian ostinatotekniikka perustuu toistoihin. Toistoja käytetään myös kansanmusiikin

eri lajeissa tai 1960-luvun musiikissa. Voisimme myös vaikka kuunnella Erik Satien Vexations ja sen 840 toistoa. Scheibe muistuttaa meitä siitä, että ei ole olemassa yhtään sävellystä ilman yhtään toistoa.

Toistojen graafinen esitys antaa seuraavan kuvan.

3.1.1. Toisto / Anaphora _ _ _ _ _

3.1.2. - " - x_ x_ x_ x_ x_

3.2. Tasotoisto / Palilogia _ _ _ _ _

3.3. Tasovaihto / Polyptoton _ _ _ _ _

3.4.1. Nousu / Gradatio _ _ _ _ _

3.5. Laajennettu toisto / Paronomasia _ _ _ _ _

3.6. Vääristymä / Hyperbaton _ _ _ _ _

3.7. Keräymä / Synonymia

— —

—

3.8. Epistrophe

— x — x

3.9. Epanalepsis

x — x

3.10. Anadiplosis

— x x —

WALTHER

Eine Fuga ist eine von den andern Stimmen geschene Wiederholung etlicher, oder aller Figuren und Noten, die man vor die anfängl. singende oder klingende Stimme aufgesetzt hat. (Walther 1708, 183)

Sävellysmuotona fuuga luettiin transituksen ja synco-patio-ligaturan ohella kuuluvaksi figurae fundamentales-ryhmään. Koska fuugan sävellystekniikka rakentuu imitaatiolle, on kysymys yhden tai useamman teeman monipuolisista ja moninkertaisista toistoista. Erityyppisten fuugien luettelossaan Walther mainitsee fuga pathetican, jonka hän katsoo merkittävän samaa kuin fuga grave. Tämän lajin fuugan on ilmaista erityistä affektia ansaitakseen nimen fugue passionnée, joksi sitä myös nimitetään (Walther 1732, 265-267). Kysymyksessä on siis intohimoinen affektisisältö.

3.1. TOISTO Anaphora Repetitio

KIRCHER

Dicitur anaphora sive repetitio, cum ad energiam exprimendam una periodus saepius exprimitur, adhibeturque saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus, uti videre est in illa cantilena nota: 'Ad Arma, Ad Arma'; &c. (Kircher 1650, Tom II, 144)

AHLE

Setzet er : Jauchzet dem Herren / jauchzet Ihm alle Welt / jauchzet und singet; so ist es eine Anaphora. (Ahle 1701 Sommer-Gespräch, 16)



Esimerkki 59. Mattheson 1739, 2:XIV §46.

3.2. TASOTOISTO Palilogia

BURMEISTER 1606

Burmeister määrittelee tasotoiston melodisen kuvion toistoksi samassa äänessä ja samalla tasolla.

Toisto tässä muodossa merkitsee toistetun melodisen kuvion korostamista. Usein muut äänet joko nousevat tai laskevat sen yhteydessä. Ks. P e 548: 19-20, 121-124. Yksiaänisenä se voi näyttää seuraavalta.



Esimerkki 60. Bach: F g 578: 1-4.



Esimerkki 62. Bach: P h 544: 4-6.

Kasvavan jännityksen eri asteita voi seurata tämän preludin t. 34-37 ja 78-80 sekä P c 546: 19-20.

Jännityksen laantumisesta ks. esim. 63 sekä P h 544: 14-15 ja 80-83, P f 534: 1-7 ja 33-40 sekä P c 546: 45-46.



Esimerkki 63. Bach: P e 548: 14-17.

3.4. NOUSU Gradatio Climax

AHLE

Setzet er aber: jauchzet und singet / singet und rühmet / rühmet und lobet; so ist es eine Climax. (Ahle 1701 Sommer-Gespräch, 17)

WALTHER

Climax, oder Gradatio, (...) (2 eine Noten-Figur, wenn nemlich zwo Stimmen per Arsin et Thesin, d.i. auf- und unterwärts gradatim Tertzenweise mit einandert fortgehen. (...) (3 wenn eine Clausul mit und ohne Cadentz etlichemal immediate nach einander immer um einen Ton höher angebracht wird (...).(Walther 1732, 172)

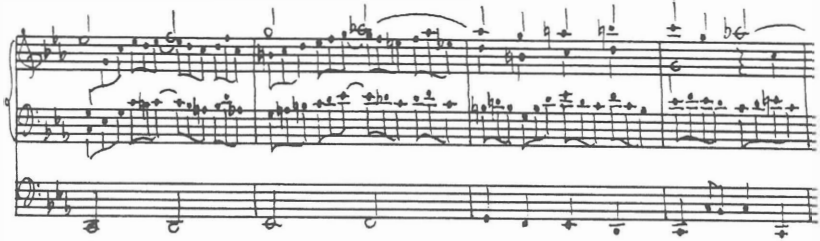
Nousuja on kahta lajia.

3.4.1. Sävelryhmä, jossa on kadenssi tai jossa ei ole kadenssia, toistuu välittömästi, joka kerta korkeammalla.

3.4.2. Kaksi ääntä etenee asteittain rinnakkaisissa tersseissä, seksteissä tai desiimeissä.

Periaatteessa nousu on sama kuin nouseva tasovaihto. Päämäärä vaikuttaa tässä kuitenkin rohkeammalta ja ilmaisu voimakkaammalta. Ilmaisullisesti nousu on hyvin dominoiva matkalla kohti huippua. Eteneminen tersseissä, desiimeissä tai seksteissä on hitaampaa, ilmaisu saa huomaamatta lisää intensiteettiä, mutta sen huippukohdan voima saattaa olla niin sietämätön, että se voi herättää tuskaa. Seuraava Kloppersilta

(Kloppers 1966, 108) lainatussa esimerkissä nousu etenee vastaliikkeessä. Päämääränä on kohokohta C - c3 esimerkin viimeisessä tahdissa.



Esimerkki 64. Bach: P c 546: 82-85.

Lisää esimerkkejä noususta rinnakkaisissa tersseissä ja seksteissä on Preludissa c 546: 53-54 ja P C 547: 50, 54.

Seuraavassa kaunis esimerkki noususta asteittain tapahtuvine toistoinen.



Esimerkki 65. Bach: P e 548: 27-31.

3.5. LAAJENNETTU TOISTO Paronomasia

FORKEL

Paronomasia (...) die einen Satz nicht bloss so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen, kräftigen zusätzen wiederholt. Diese Zusätze können teils einzelne Töne betreffen, teils aber auch durch einen stärkern oder verminderten Vortrag bewerkstelliget werden. (Unger 1941, 86)

Laajennettu toisto tarkoittaa toistamista uusin, voimakkein lisäyksin. Ne vahvistavat ilmaisuja.



Esimerkki 66. Bach: T d 538: 3-4.

Tämän toccatan viisi ensimmäistä tahtia muodostuvat puolen tahdin pituisesta kuviosta, neljästä tasovaihdosta sekä laajennetusta toistosta. Preludissa c 546: 21-24 on nousu sekä laajennettu toisto.

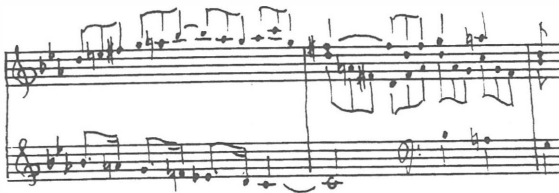
3.6. VÄÄRISTYMÄ Hyperbaton

SCHEIBE

Die IVte Figur kann die Versetzung (Hyberbaton) seyn. Sie geschieht, wenn man entweder einen Ton, oder auch einen ganzen Gedanken von seiner natürlichen Stelle an einen andern Ort versetzt. (...) in Ansehung einer grossen Gedanke aber geschieht diese Figur, wenn man mit mehr Stimmen, als mit einer Stimme arbeitet, und man verändert die Stellen, welche in diese Stimme gehören, das sie in eine andre Stimme zu stehen kommen.

(...) wie auch zur Erregung der Affecten auf das vortrefflichste geschickt. (Scheibe 1745, 688-689)

Vääristyminen tarkoittaa, että sävel tai sävelryhmä siirretään oikealta paikaltaan toiseen paikkaan. Se voi tapahtua äänestä toiseen kuten seuraavassa esimerkissä. Siinä sopraanon motiivi siirtyy t. 30 toisella kahdeksasosalla.



Esimerkki 67. Bach: P c 546: 29-30.

Kloppersin huomioima voimakkaampi vääristyminen tapahtuu, kun sävel viedään pois paikaltaan kuten esimerkissä 68. Tässä teeman pitäisi nousta c3:een sopraanossa, mutta ei

jaksa sinne, vaan jää säveleen b2.



Esimerkki 68. Bach: P c 546: 97-99.

Scheiben mukaan vääristyminen on tehokas tapa ilmaista ja herättää affekteja. Gottsched puolestaan sanoo kirjassaan "Kritische Dichtkunst", että vääristymisessä on kysymys "affektin voimakkuudesta johtuva sanan tai ajatuksen vaihtaminen silloin kun mielelle ei anneta aikaa muodostaa sanojen oikeata merkitystä"(Unger 1941, 80).

3.7. **KERÄYMÄ**
Synonymia
Congeries
Asyndeton

AHLE

Setzet er weiter: singet / rühmet und lobet; oder jauchzet / singet / rühmet und lobet; so ist es eine Synonymia. (Ahle 1701 Sommer-Gespräch, 16)

Keräymä on samantapaisten pienten sävelryhmien kasauma, jota toistetaan monen kertaan. Kuvio aiheuttaa ilmaisuuden tiivistymisen erityisesti nousevissa struktuureissa. Iskusut seuraa pienmotiivien struktuuria, joten iskut asettuvat tiheämmin. Keräymässä yhdistyy dekoratiivisuus ja hengäs-
tynyt into tuoda esiin tärkeä ajatus.



Esimerkki 69. Bach: P h 544:38-39.

Ks. myös saman preludin t. 79-80 ja P c 546: 59 sekä T d 538: 78-79.

3.8. EPISTROPHE Epiphora

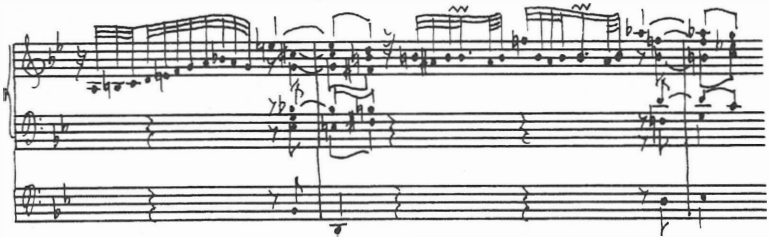
AHLE

Setzet er: singet dem Herren / rühmet den Herren / lobet den Herren; so ist es eine Epistrophe. (Ahle 1701 Sommer-Gespräch, 16)

WALTHER

Epiphora(...)oder Epistrophe(...)ist eine Rhetorische Figur, da ein oder mehr Worte der Commatum, Colorum, u.s.f. Wiederholet werden. (Walther 1732, 227)

Epistrophe tarkoittaa, että kadenssi tai loppukäänteä toistetaan kerran tai useamman kerran. Runoudessa tätä vastaa rakenne, jossa jokainen säkeistö loppuu samaan sanaan. Näin Epistrophe vahvistaa sen, joka jo on ilmaistu aikaisemman päätökseksi.



Esimerkki 70. Bach: Fa g 542: 14-16.

P Es 552: 17,19,51,190,192 olevan laskevan kuvion voisi käsittää epistropheen vapaammaksi muodoksi, mahdollisesti myös Sonata IV e osan 3: 2,4 pienen pidätyksen.

3.10. ANADIPLOSIS

AHLE

Singet und rühmet / rühmet und singet. (Ahle 1701 Sommer-Gespräch, 16)

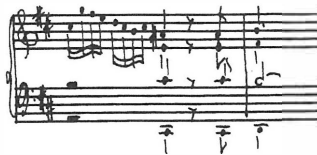
VOGT

Anadiplosis, cum initium facimus ex praecedentis fine, ut:



Esimerkki 72. Vogt 1719 Cap IV.

Anadiplosis tarkoittaa, että sävelryhmän päätös toistuu seuraavan alussa. Kuvio antaa sävelryhmän päätökselle enemmän painoa ja vaikuttaa samalla sitomalla alun ja lopun yhteen.



Esimerkki 73. Bach: Fa h 563:19.

Kuvion vapaammin toteutettu muoto on preludissa G 550:39-40 sekä F G 541:71.

TOISTOJEN LUKUMÄÄRÄ JA RAJAT

Jotta voi olla toistoa, täytyy olla jotakin jota toistetaan. Siksi ei ____ ____ ____ merkitse kolmea toistoa, vaan kysymyksessä on retorinen kuvio, jossa on kaksi toistoa. Toistettava kuvio on usein yksiääninen. Se saattaa olla teema, motiivi, säe tai mikä sävelryhmitys tahansa. Mutta toisto ei millään tavalla ole vain yhden äänen ominaisuus. Yhtä lailla voidaan toistaa sointua, dissonanssia, sointukulkua tai moniäänistä jaksoa.

Toistossa on hyvin helppoa nähdä toistetun kuvion rajat. Joskus se voi kuitenkin olla hankalaa, ja se voi johtua nuotinnuksesta. Harnoncourt antaa seuraavan esimerkin.



Esimerkki 74. Harnoncourt 1982, 59.

Nuotit on tässä ryhmitetty tavalliseen tapaan neljän nuotin ryhmiksi. Mutta varsinainen ryhmitys tulee näkyviin vasta kun huomaamme, että tässä ei toistu neljän vaan kolmen nuotin ryhmä. Tämä asia ei vaikuta pelkästään ryhmitykseen vaan myös iskutukseen ja artikulaatioon.

Kysymys pienoiskuvioiden rajoista tuli esille figura suspirans-kuvion yhteydessä. Problemaattisia tapauksia on paljon. Seuraava esimerkki näyttää ongelman päähkinäkuoressa.



Esimerkki 75. Bach: Die Kunst der Fuge 1080, 4:1-7.

Muodostavatko esimerkin kahdeksasosat ehkä groppokuvioita? Vai onko kysymys suspirans-kuvioista, koska kahdeksasosaryhmien ensimmäinen nuotti on sidottu edelliseen nuottiin? Nuotinnettu hahmo näyttää gropolta, mutta soiva tulos on selvästi suspirans, varsinkin kun tahtien toinen isku puuttuu. Rajojen suhteen on suuri ero sillä, alkaako kuvio iskulla vai alkaako se iskun jälkeen. Ks. esim. 65 ja 66. Toistojen lukumäärä on mielenkiintoinen kysymys. Printz varoittaa useammasta kuin kahdesta toistosta. Saman varoituksen ja saman lukumäärään mainitsevat Scheibe ja Quantz. Jos toistoja on useampia, saattaa Scheiben (1745, 690) mukaan käydä niin, että kuuliija menettää kärsivällisyytensä ja lopulta - ensin ahkerasti haukoteltuaan - nukahtaa.

Quantz taas antaa esimerkin siitä, miten melodisen kuvion kolmea toistoa tulisi muunnella niin, että musiikki ei herätä inhoa.



Esimerkki 76. Quantz 1752, XV §11.

Miten Bach suhtautui näihin varoituksiin? Hänen urkuteoksiaan ei tarvitse kauan selailla, kun jo tulee sävellys jossa on peräti seitsemän toistoa! Teos on P f 534. Se on vastoin kaikkia vuosien 1696 ja 1752 välisenä aikana annettuja sääntöjä. Lienee melko selvää, että yhtä vähän Scheiben valistusajan filosofia kuin Quantzin galantti tyyli kestivät kovinkaan monta toistoa. Mutta Bachin ainutlaatuisen persoonallinen tyyli sietää sen hyvin - usein huimaavin tuloksin. Saman musiikillisen ajatuksen itsepintainen toistaminen vaikuttaa maaniselta. Tässä saattaa olla yksi selitys Bachin musiikin hypnotisoivaan, jopa jähmettävään vaikutukseen. Edellä oleva esimerkki osoittaa myös, miten erilaisen ilmeen musiikki saa sen mukaan, miten toistot on hahmoteltu. Pf 534:n seitsemän toistoa saavat alistetun traagisen ilmeensä voimakkaasti laskevasta suunnasta, jota lisäksi vahvistaa distendente maniera (7.1.).

4. DISSONANSSIT

BERNHARD

Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonantzen zu gebrauchen, dass dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen. (Bernhard 1648/49 Cap XVI §3)

Toisin sanoen: tietyt dissonanssit katsottiin kuvioiksi siihen aikaan, jolloin dissonanssin käyttö tuli vapaammaksi tiettyjen affektien aikaansaamiseksi. Tämä vapaampi käsittely johtuu kontrapunktin väljemmistä säännöistä, jonka tuloksena

oli *contrapunctus luxurians*. Kuten edellä mainitsin, tämä kontrapunkti synnytti *figurae superficiales*-kuviot. Kysymyksessä on uusi, suurempia ilmaisumahdollisuuksia sisältävä ryhmä kuvioita. Dissonanssien käyttö tarkoitti siis affektien ilmaisemista.

Dissonanssin ja dissonoivien intervallien ympärille syntyy ilmaisultaan tärkeitä kuvioita. Monessa tapauksessa niitä on vaikea erottaa toisistaan, koska määritelmät ovat epämääräisiä ja ristiriitaisia.

Samoin kuin eivät toistot ja kaikki kuviot yleensä ei myöskään yksi ainoa dissonanssi riitä tuottamaan mitään ilmaisua. Vasta kaikkien ympärillä olevien tekijöiden yhteisvaikutus antaa aavistuksen ilmaisusta ja affektista.

Barokkiajan dissonanssien käyttö ja niiden ilmaisu on yhteydessä ajan virityssysteemiin. Koska se ei ollut tasavireinen, saivat riitasoinnut eriasteista kireyttä sen mukaan, mitä viritystä käytettiin. Tämä on tärkeätä pitää mielessä, koska se väärittää koko sointukudoksen.

4.1. SYNCOPATIO - LIGATURA Syncope

WALTHER

Nota syncopata wird bissweilen ganz dissonirend gesetzet, wenn neml. der Text eine Härteigkeit andeutet (...) (Walther 1708, 149)

S y n c o p a t i o c a t a c h r e s t i c a tarkoittaa vanhemmassa musiikin teoriassa sitä, että synkoopilla oleva pidätysdissonanssi ei purkaudu alaspäin, vaan ylöspäin, tai

toisen kauempana olevan sävelen kautta. Purkaus voi siirtyä myös seuraavalle dissonanssille. Ks. Walther 1732, 148, 590.

Tirata di legature: pitkissä nuottiarvoissa esiintyvä tirata esiintyy joskus syncopationa. Ks. tirata 2.1.8.

Syncopatio tarkoittaa valmistettua, synkoopilla olevaa pidätysdissonanssia, mutta myös synkopoimista ilman pidätysdissonansseja. Se kuuluu kontrapunktisääntöjen vanhimpaan osaan. Kuvio on stilo anticolle tyypillinen, mutta se on myös contrapunctus luxuriansin pohjana. Sen ilmaisu riippuu dissonanssien ja niiden purkausten "miellyttävyydestä ja rakastettavuudesta" tai "kovuudesta". Teksti tai tarkoitettu affekti ovat määrääviä.

Bach kehittää pidätysdissonanssien ilmaisuskaalaa ennen kokemattomaan rikkauteen pehmeästä ilmaisusta aina kovimpaan asti. Syncopatiota esiintyy ennen muuta hänen stile antico-tyylisissä sävellyksissään.



Esimerkki 77. Bach: Pièce d'Orgue 572, 2:1-6.

Ks. urkukoraalia Aus tiefer Not 686.

Tässä esiintyvää kirjoitustapaa kutsuttiin myös "gebundener Stil" tai "gebundene Schreibart". Nämä käsitteet on myöhemmin virheellisesti tulkittu legatoksi (Lohmann 1982, 272).



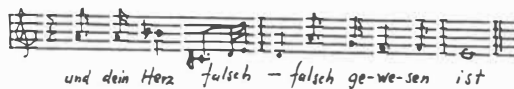
Esimerkki 79. Walther 1708, 151.

Lomasävelet kuuluvat figurae fundamentales-ryhmään. Jos dissonanssit osuvat heikolle tahtiosalle, kysymyksessä on transitus regularis, muussa tapauksessa transitus irregularis.

4.3. SALTUS DURIUSCULUS

Saltus duriusculus on käännettynä "jokseenkin kova hyppy". Kysymyksessä on intervallihyppy ylös- tai alaspäin.

Bernhardin mukaan contrapunctus luxurians-sävellyksissä saattoi tulla kysymykseen vähennetty kvartti, vähennetty kvintti alaspäin, pieni seksti ylöspäin, vähennetty septimi alaspäin, suuri ja pieni septimi, nooni sekä kaksoisoktaavi alaspäin. Bernhard antaa vähennetystä septimista seuraavan esimerkin, joka hänestä antaa oikean ilmaisun sanalle "falsch", kavala.



Esimerkki 80. Bernhard 1648/49 Cap 30.

WALTHER

Die Secunda superflua ist descendendo im Gebrauch, einen Affectum tristitiae zu exprimiren. (Walther 1708, 97)

Walther kokee laskevan ylinousevan sekunti-intervallin surun, synkän tunnelman, masennuksen ilmaisuksi.

Sanan "katumus" Bach ilmaisee seuraavalla saltus duriusculuksella.



Esimerkki 81. Bach: Matteuspassio 244, osa 10: 29-32.

Ehkä vielä ilmaisurikkaampi on seuraava kohta, jossa on kaksi saltus duriusculusta ja secunda superfluaa sanoilla "weinen und heulen", itkeä ja valittaa.



Esimerkki 82. Bach: Kantaatti 103, osa 1: 27-32.

Urkuteoksissaan Bach käyttää saltus duriusculusta usein ja tehokkaasti. Tunnetuin kohta lienevät jalkion laskevat vähennetyt septimit Orgelbüchleinin Durch Adam's Fall-urkoraalissa.



Esimerkki 83. Bach: Durch Adam's Fall 637: 1.

Vähennetyt septimi-intervallit antavat sävellykselle kovan luonteen. Paljon pehmeämmässä muodossa laskevat duriusculus-intervallit esiintyvät koraalissa In dich hab ich gehoffet, Herr 640. Mutta sama intervalli voi myös saada terävän ja itsepäisen ilmaisen.



Esimerkki 84. Bach: Sonata II c 526, osa 3: 58-61.

Esimerkit osoittavat miten venyvä saltus duriusculus saattaa olla ilmaisultaan. Mutta on syytä varoittaa käsittä-
mästä tätä kuviota liian suppeasti. Teologisista perusteluista on
liiankin helppoa liittää kuvio ainoastaan synnin ja katu-
muksen aihepiiriin. Tosiasiassa kuviolla on paljon laajempi
ilmaisuasteikko.

4.4. PASSUS DURIUSCULUS

Passus duriusculus on "jokseenkin kova kohta" eli kro-
maattinen kohta.

WALTHER

Walther ei käytä termiä passus duriusculus, vaan
"Cromatico ist (...) die beste Zierde der heutigen Music" (Walther
1732, 162).

Niin sanottu lamento-basso on passus duriusculuksen
yksi muoto.



Esimerkki 85. Bach: Crucifixus t. 1-4 h-molli messusta.

Tässä esimerkissä kuten niin monessa muussakin tapauksessa passus duriusculuksen kehysintervallina on kvartti. Varsinainen alkuperä lienee löydettävissä antiikin ja keskiajan tetrakordista. Albert Schweitzerin "Schmerz motive" täsmää ylläolevan kanssa.

Ks. lisäksi Pathopoeia 4.5 esimerkkeineen.

4.5. PATHOPOEIA

BURMEISTER

Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos. (Burmeister 1606, 61)

THURINGUS 1624

Pathopoeia (...) est, quae dictionis affectum doloris, gaudii, timoris, risus, tremoris, terroris et similes ita ornant, ut tam cantores quam auditores moveat (...).(Unger 1941, 86)

Pathopoeia herättää Thuringiuksen mukaan surun, kaihon, alakuloisuuden, pelon, levottomuuden, kauhun, kammon ja sielunhädän affektit. Sävelkulusta tai soinnusta lähtevät dissonantit puolisävelliikkeet synnyttävät tämänlaatuiset affektit.

Mielenkiintoista Thuringiuksen lausunnossa on, että hän - toisin kuin muut - ei puhu yksinomaan kuulijan kokemista affekteista. Huomionarvoista myös on, että hänen luettelemansa affektit ovat samat kuin muilla mutta että hän niiden lisäksi mainitsee ivallisen naurun ja - ilon. Tässä olisi mahdollista ruveta pohtimaan ilon erilaisia muotoja vihansekaisesta ilosta ja vahingonilosta tai ilosta itkemiseen.

Pathopoeian ja passus duriusculuksen välillä ei liene suurtakaan eroa.



Esimerkki 86. Bach: Partita O Gott, du frommer Gott 767, var. VIII.

Ks. myös F e 548 teemaa, Fa g 542: 48, F c 537: 57-60, Canzona d 588 toista osaa sekä Das alte Jahr vergangen ist 614 kokonaisuudessaan.

Peter Williams osoittaa mielenkiintoisen yhteyden kromaattisten elementtien ja napolilaisen sekstisoinnun välillä. Tämän soinnun voimakkaasti subdominanttinen leima tekee siitä ilmaisullisesti painokkaan (Williams 1980, I, 340). Ks. esimerkiksi Adagio 564: 18 ja P c 546: 19-20.

Kromaattisen tetrakordin tapaan myös Quantzilla. Hän huomauttaa, että kromaattisissa, asteittaisissa sävelkuiluissa erilliset sävelet vaativat voimaa enemmän kuin niitä ympäröivät sävelet.

4.6. PARRHESIA

4.6.1. POIKKITELA

Edellä mainittiin, että poikkitelaa ei voi pitää retorisenä kuviona. Kysymyksessä on äänenkuljetusta ja dissonanssikäsittelyä koskeva sääntö. Mutta on aloitettava poikkitelasta jotta voisi ymmärtää parrhesian.

BROSSARD

Les excellentes fausses relations sont pour les expressions tristes, tendres, affectueuses (...).(Brossard 1703, 112)

WALTHER

Relatio non harmonica (...): wenn zweene Soni, welche in dem Progressu oder Veränderung einer Concordanz in die andere qverüber stehen, dissoniren. (Walther 1732, 519-520)

Heutiges Tages aber (...) findet man (...) mehrere Relationes Non-Harmonicas hinter einander hergesetzt, es muss aber behutsam damit umgegangen werden, damit die unter solchen liegende Affectus animi, als Traurigkeit, Andacht, Liebe, Furcht, Verlangen etc: nicht zur Widerwärtigkeit und Verdruss, ja gar zum musical. Teuffel werden mögen. (Walther 1708, 156)



Esimerkki 87. Mattheson 1739, 3:IX §32,33,43.

Printz ja Walther puhuvat kahden lajin poikkitelasta: "tolerabilis", siedettävä ja "intolerabilis", ei-siedettävä, sietämätön. Edellinen saadaan aikaan tietyillä äänenkuljetussäännöillä sekä silloin kun halutaan ilmaista määrääffektia. Jälkimmäisessä tapauksessa saattoi poikkitela mitätöntää halutun affektin, joten se on ei-siedettävä. Jos poikkitela vahvisti haluttua affektia, sitä pidettiin jopa suositeltavana.

Suosittelava poikkitela "pakottaa mielen" miellyttävään affektitunnelmaan. Affekteina mainitaan tunteikkuus, kaipuu, hellyys, rakastunut tai harras suru, pelko. Surusta puheen ollen: soitinmusiikki pystyy hyvinkin esittämään surun affektia, mutta ei koskaan ilmaisemaan mistä suru johtuu.

Soll's ja so sein, dass Straf' und Pein auf Sün-den fol-gen müs - - sen

Esimerkki 88. Bach: Kantaatti 48, osa 3: 1-4.

Esimerkki 89. Bach: Alle Menschen müssen sterben 643:12.

4.6.2. PARRHESIA

Parrhesia määritellään aika lailla samoin kuin poikkitelakin.

WALTHER

Parrhesia heisset beyrn Thuringo Part.2. Opusc.Bipart. wenn das mi contra fa in einer musicalischen Composition also angebracht wird, dass es keinen Übellaut verursacht. (Walther 1732, 463)

Parrhesia kuuluu ilmaisullisesti väkevimpiin kuvioihin. Kuten muutkin se liikkuu hyvin laajalla skaalalla. Se saattaa esiintyä erittäin uskalletuin ja kovin dissonanssein.



Esimerkki 90. Bach: F C 547: 62-65.

On syytä tutustua myös Fa g 542, erityisesti t. 35-38 sekä P c 546.

Ilmaisun kategoriat ovat samat kuin poikkitelan, eli intohimoiset, hyvin dramaattiset ja usein erittäin traagiset.

Dissonanssien esittämisestä Quantz sanoo, että ne on

soitettava voimakkaammin kuin konsonanssit sekä kukin eri asteen voimalla (Quantz 1752, XVIII, VI §12-13). C.Ph.E. Bach esittää samankaltaisia ajatuksia (C.Ph.E. Bach 1753 1, III §29).

J.S.Bachin harmonista kontrapunktia on puitu liiankin paljon, jotta siihen olisi mitään lisätä. Nykypäivän atonaaliseen musiikkiin ja tasavireisyyteen tottuneiden kuulijoiden ja esittäjien suurimpia pulmia on se, että he ovat menettäneet herkkyytensä tajuta sitä rohkeutta, jopa röyhkeyttä, jota parrhesia voi saada aikaan Bachin musiikissa ja vanhoilla virityksillä.

On hyvä muistaa mitä Abbé Vogler kirjoitti Bachin sävelkielestä Tukholmassa vuonna 1798:

Katson velvollisuudekseni varoittaa kaikkia niin kauhistuttavasta auktoriteetista sekä ilmoittaa, ettei Seb. Bachin koraalisäestyksissä (joita pidetään kaikkein oppineimpina, koska häntä pidettiin aikansa ja kaikkien aikojen ylimpänä soinnuttajana) ole erotuksella ja harkinnalla tehtyä pienintäkään koraaliin sopivaa harmoniaa, mutta kylläkin kovia sävelkuluja, jotka ovat keinotekoisia ja korvaa loukkaavia käännöksiä, poikkiteiloja sekä dissonansseja, joita tyrkytetään ilman valmistelua ym. ym. (Bach-Dokumente III, 562).

5. VASTAKOHDAT

Antitheton
Antithesis

Vastakohta on musiikin ilmaisun peruselementtejä. Se esiintyy kaikilla tasoilla ja kaikissa ajateltavissa olevissa yhteyksissä.

Tavallisimmat vastakohdat ovat teema/vastateema, teema/teeman käännös, polyfonia/homofonia, duuri/molli, no-

pea/hidas, kolmijakoinen/nelijakoinen, konsonanssi/dissonanssi sekä kaikki mahdolliset odottamattomat ja yllättävät käänteet. Bachin teoksista esimerkkejä voisi antaa loputtomiin. Mainitsen vain P c 546: 1-4 ja 49-52 esimerkkeinä sävelryhmän kääntöksen tuottamasta dramatiikasta.

Walther

Antitheton, ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair und entgegen sind, exprimirt werden sollen. Z.E. ich schlaffe, aber mein Herz wachet u.d.g. (Walther 1732, 40)

5.1. NOEMA

WALTHER

(...)d.i. ein solcher Satz, worinn lauter Consonanzen auf einmal gehört und hervorgebracht werden. (Walther 1732, 443-444)

Noema tarkoittaa puhtaasti homofonista, usein konsonansseja käsittävää, jaksoa. Se erottuu ympäröivistä jaksoista tyyliltään. Burmeister 1606 erottaa neljä erilaista noeman tyyppiä: Anadiplosis, Analepsis, Mimesis ja Anaploce (Buelow 1980,799).

Noema retorisenä kuviona kuuluu ennen muuta voikaalimusiikkiin, niin kuin myös Bachilla. Urkuteoksissa noema voidaan tulkita voimakkaasti kontrastoivaksi, toisenlaiseksi jaksoksi. Vastakohta syntyy äkillisestä käänteestä polyfonia/homofonia/ polyfonia, mutta myös siksi, että noema usein on yhdistetty muihin retorisiin ilmaisukeinoihin.

Bachin varhaisissa urkusävellyksissä voimme nähdä

homofonisia Buxtehudentyyllisiä jaksoja preludin ja fuugan välillä. Niissä etusijalla on siirtymisluonne. Näitä sointujaksoja voidaan koristella diminuointikäytännön mukaisesti. Ks. PF a 551: 32-39 ja PF C 550: 59-61.

Preludissa 549 on neljän ja kahdeksan soinnun sointuryhmiä. Niitä leimaavat myös huudahdus, korostaminen ja tasovaihto, muun muassa F C 547: 64-66 ja 77-79. Preludissa c 546: 1-4 ja F d 568: 219-222 voisi puhua kahden kuoron dramaattisesta dialogista.

Seuraavaa kohtaa pidän erityisen tärkeänä. Fuugassa c 546 on jaksoa t.121-137 yleensä pidetty sivutaitteena ja siksi soitettu se hillitymmin jollakin heikommalla sormiolla. Sitä on jopa jaettu kaikutehoihin. Musiikin retoriikan tunteminen osoittaa kuitenkin, että kysymyksessä on koko fuugan dramaattinen huippukohta. Peruskuvio on seuraava:



Esimerkki 91. Bach: F c 546: 121-123.

Kuvio etenee ensin nousuna, sitten laskuna. Peruskuvio toistetaan ensin samalla tasolla. Kolme seuraavaa toistoa nousevat, sävelaskel kerrallaan. Kun huippu on saavutettu, toistot laskevat sävelaskelen kerrallaan, nyt lyhyempinä.

Äkillinen tyylivastakohta ja noeman rakenne tekevät jaksosta keskeisen tärkeän. Huomionarvoista on, että toistojen lukumäärä tässä ylittää kaikki normaalirajat. Kaikki ilmaisukeinot saavat aikaan huikkeen affektiräjähdyksen.

5.2. ELLIPSIS

WALTHER

Ellipsis (...) ist eine Auslassung oder Verschweigung einer Consonanz, und entsteht, wenn anstatt dieser eine Pause gesetzt wird, worauf eine Dissonanz folgt. (Walther 1732, 224)



Esimerkki 92. Walther 1732, 224.

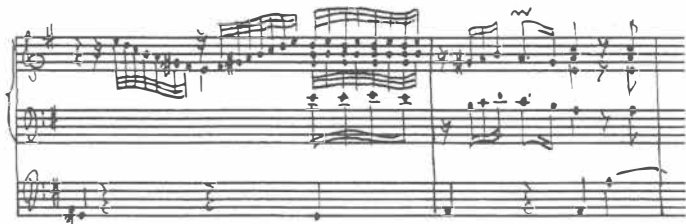
SCHEIBE

(...) Das Verbeissen, (Ellipsis,) oder das abbrechen eines Satzes, den man nur anhebet, aber nicht völlig endiget. Sie geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlusston verändert, und in einen ganz fremden und unwarteten Ackord fällt. (...) Je heftiger aber der Affect ist, oder seyn soll, desto fremder muss auch der Ackord seyn, in den man die gewöhnliche Cadenz verändert. (Scheibe 1745, 687)

Tämän mukaan ellipsis-kuvion versioita on kaksi.

5.2.1.

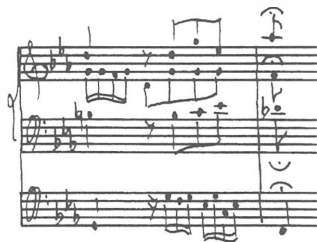
Musiikki keskeytetään odottamatta joko jättämällä jotakin pois tai korvaamalla poisjätetty tauolla. Sen jälkeen seuraa edellisen vastakohtaksi "täysin vieraita ajatuksia".



Esimerkki 93. Bach: P e 533 10-11.

5.2.2.

Kadenssin normaali loppusointu korvataan täysin vieraalla ja odottamattomalla soinnulla. Mitä vieraampi ja odottamattomampi korvaava sointu on, sitä voimakkaampi on affektin vaikutus.



Esimerkki 94. Bach: Passacaglia c 582: 116-117.

Esimerkissä 93 äkillinen tyhjyys vaikuttaa dramaattiselta yllätykseltä. Tarkkaavaisuus terästyy, samoin tulevien "vieraiden ajatusten" odottaminen. Kuulija on kyllä kuullut tä-

mänlaisen kohdan useaan kertaan, mutta silti hän yllättyy, vaikka "ajatukset" ovat ennestään tunnettuja. Tämä johtuu siitä, että hän joka kerran seisoo uuden todellisuuden edessä.

Ellipsis-kuvion vähemmän tyypillisiä muotoja voi tutkia Toccatassa F 540: 203-203 ja Fantasiassa a 543: 138-139. Kumpikin kuuluu ryhmään 5.2.2.

5.3. MUTATIO

WALTHER

(...) Mutatio (lat.) bedeutet (...)

a) Da man das Genus verändert, d.i. aus dem Genere Diatonico ins Chromaticum oder Enharmonicum und umgekehrt, aus dem Chromatico ins Diatonicum gehet, diese heisset Mutatio per genus.

(...)

c) Wenn, um einigen Affect zu exprimiren, aus einem Modo in einen andern gegangen wird; z.E. aus dem Modo minore in majorem, & vice versa. Dieses heisset: Mutatio per Modum aut Tonum. (Walther 1732, 435)

Mutatio tarkoittaa odottamatonta siirtymistä diatonisesta kromaattiseen tai mollista duuriin ja päinvastoin. Kaikki mutation muunnokset ilmentävät vastakohtaa, kontrastia, jonka voima riippuu siitä, miten yllättäen tai miten varovasti vastakohta toteutetaan. Hyvin voimakas affekti saattaa syntyä pelkästään siirtymisestä duurista molliin.



Esimerkki 95. Bach: F C 531: 71-72.

Odottamatonta siirtymistä diatonisesta kromaattiseen voisi luonnehtia dramaattiseksi.



Esimerkki 96. Bach: O Lamm Gottes 656: 134-135.

6. HILJAISSUUS

Musiikissa hiljaisuus saattaa merkitä vastakohtan kokemista. Soivan musiikin jälkeen seuraa hiljaisuus: soiva saa vastakohtakseen ei-soivan. Mutta hiljaisuudessa on muutakin kuin pelkkä vastakohta. Siksi olen yhdistänyt samaan lukuun kaikki ne kuviot, jotka liittyvät hiljaisuuteen.

Hiljaisuus on musiikillisessa hahmottamisessa olennainen ilmaisukeino ja yksi tärkeimmistä poluista mielekkääseen tulkintaan. Esittäjällä on käytettävänä laaja skaala pitkästä, taukomerkeillä merkitystä hiljaisuudesta lyhimpään soimattomuuden viiltoon. Asiaan kuuluu täten oikeastaan myös kysymys non legatosta ja artikulaation eri asteista.

6.1. APOSIOPESIS

WALTHER

Aposiopesis (...) heisset in der Music: wenn eine Pausa generalis, oder ein durchgängiges Stillschweigen in allen Stimmen und Partien zugleich vorkommt; welches auch zweyerley Art geschehen kann (...). (Walther 1732, 41)

Aposiopesis tarkoittaa kenraalitaukoa. Kuvion tarkoitus on herättää kuulijan huomio. Unger (1941, 70-72) näkee kuviossa kuoleman ja ikuisuuden kuvaamisen.

Ks. tmesis-kuvion esimerkkejä.

6.2. TMESIS

Tmesis tarkoittaa katkoa ja taukoa. On vaikeaa nähdä eroa tmesiksen ja muiden taukokuvioiden välillä. Yleensä tmesis-kuvio ymmärretään tauoksi, kun aposiopesis tarkoittaa kenraalitaukoa. Myös on vaikea tietää, onko kysymyksessä kirjoitettu tauko vai esityksessä oleva tauko, esimerkiksi suuri sointujen esittämisen yhteydessä.

Esimerkit puhuvat selvemmin kuin määritelmät. Li-

hiljaisuutta:



Esimerkki 100. Buxtehude: P e BuxWV 143: 94-97.

Vielä on mainittava ne hyvin lyhyet loppusoinnut, joita Bach joskus käyttää kuten esimerkiksi F A 536 ja F C 547.

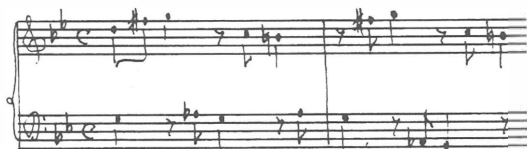
6.3. HUOKAUS Suspiratio

BROSSARD

Cette manière de couper les Sons fait souvent un très bel effet, sur tout dans les expressions de douleur, pour exprimer des Soupirs, des Sanglots, &c. Dans les expressions d'étonnement & d'admiration, dans les Cérémonies magiques & terribles, &c. (Brossard 1703, Tronco)

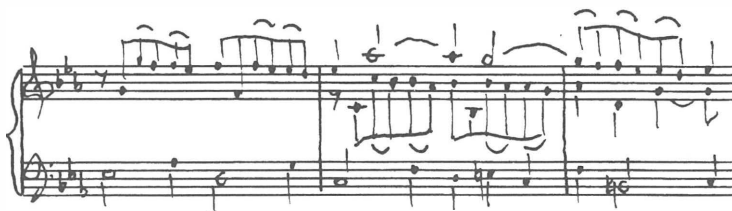
HEINICHEN

"Seufzende Liebe"



Esimerkki 101. Heinen 1728, 64.

Tämä kuvio ei ole sama kuin suspirans-kuvio, johon se usein sekoitetaan. Suspiratio kuuluu hiljaisuuden kategoriaan sen toistuvien, artikulaation aiheuttamien pikkutaukojen vuoksi. Bachilla huokauskuvio esiintyy yleisimmin kaarilla yhdistettyjen kahden nuotin ryhminä, ilman noteerattuja taukoja. Pienet tauot syntyvät esityksessä.



Esimerkki 102. Bach: Fa c 537: 12-14.

Urkukoraalissa O Lamm Gottes 618 huokauskuviot dominoivat läpi sävellyksen.

Seuraavassa esimerkissä asia saattaa olla toinen. Affekti tuntuu kevyeltä ja pastoraaliselta. Mutta vaikutelma on aivan toinen, jos sävellajia - Es-duuria - pidetään vähiten puhtaana sävellajina.



Esimerkki 103. Bach: Sonata II c 526, osa 2: 1-2.

Mutta surulla on monet kasvot. Se voi liittyä rakkautteen, kaipuuseen tai levottomuuteen ja saa siitä erikoispiirteitä. Nämä nyanssit eivät näy sävellyksen struktuurissa - ne kuuluvat tulkinnan puolelle.

Suspiratiolla on myös muita kuin surun ilmaisukategorioita. Sellaisia on muun muassa Preludissa h 544: 56-59, P c 546: 8-9 ja urkukoraalissa Dies sind die heiligen zehn Gebot 678: 5-7.

7 MUITA KUVIOITA

7.1 DISTENDENTE MANIERA

WALTHER

Distendente maniera (...) heisset: (...) wenn im Genere diatonico so wol durch grosse intervalla, als auch durch einen weiten ambitum, und demnach pathetisch procediret wird. (Walther 1732, 212)

Distendente maniera tarkoittaa etenemistä laajoissa intervalleissa, jossa äänten väli on suuri. Waltherin mukaan ilmaisu on pateettinen (Walther 1732, 434).

Seuraavan esimerkin jalkioäänessä on laajoja intervaleja ja äänten välinen etäisyys on suuri.



Esimerkki 104. Bach: P f 534: 1-2.

Joitakin tahteja myöhemmin sopraano on seuraavanlainen.



Esimerkki 105. Bach: P f 534: 8-10.

Muutamia distendente maniera käyttäviä sävellyksiä: P C 545, P e 548, Duetto 802, Jesus Christus unser Heiland 688.

7.2. HUUDAHDUS

Exclamatio

Inclamatio

Ekphrasis

SCHEIBE

Die erste Figur ist also der Ausruf. (Exclamatio.) Die Eigenschaften desselben sind so verschieden, als die Ursachen, wodurch er entsteht, oder als die Wirkungen, die ihn vorbringen. Inzwischen ist diese überhaupt dabey zu merken, dass er insgemein aufwärts geschehen muss, und das er bey freudigen Begebenheiten, oder Gemüthsbewegungen durch konsonierende Sätze, bey traurigen aber durch dissonierende auszudrücken ist. Dieses ist nun, so wohl in Ansehung der Melodie, als in Ansehung der Harmonie, zu verstehen. (Scheibe 1745, 686)

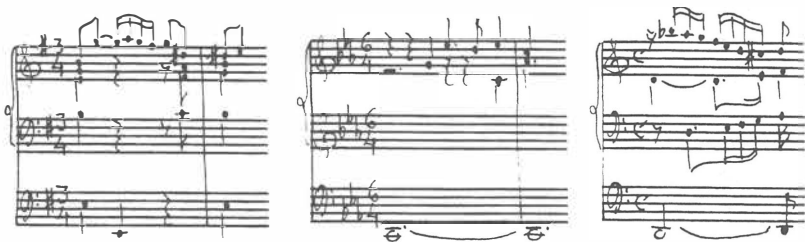
Huudahduskuvio esiintyy kirjallisuudessa suhteellisen myöhään Ehkä se on aikojen kuluessa kehittynyt jostakin toisesta kuviosta? Huudahduskuviota on mahdollista hahmottaa monin eri tavoin, mikä ehkä on myöhästyttänyt sen kodi-fiointin. Siksi Scheibe kirjoittaakin: huudahduksen ominaisuudet ovat yhtä erilaiset kuin sen syyt ja vaikutukset.

Siksi saammekin tyytyä Scheiben toteamukseen, että huudahduksen intervalli yleensä liikkuu ylöspäin, jolloin iloinen huudahdus on konsonanssi, surullinen taas dissonanssi. Muilta kirjoittajilta kuulemme, että pieni seksti on erittäin sopiva huudahduksen aikaansaamiseksi ja että tämä huudahdus ilmaisee surua.

Edellä oleva saattaa vaikuttaa yllättävältä sen vuoksi, että olemme - niin kuin Kloppers (1966, 103) - tottuneet kuulemaan suuret soinnut huudahduksina. Hän nojaa Ungerin

kautta joihinkin myöhäisempiin kirjoittajiin. Todennäköisesti Matteus-passion alkukuoron pateettiset huudahdukset "Wen? Wie?" ovat aiheuttaneet heidän käsityksensä. Miksi ei yhtä hyvin motetin Komm, Jesu, komm 229 ja kantaatin 47, Wer sich selbst erhöhet, alkusoinnut? Näistä esimerkeistä matka on hyvin lyhyt P c 546 alkusointuihin tai F d 538 loppusointuihin. Nehän ovat kaikin puolin huudahduksia. Mutta yhtä hyvin ne voisi lukea suureen korostamisen ja painottamisen ryhmään. Tai ehkä tämäntapaisten huudahdussointujen aikanaan katsottiin niin luonnollisesti kuuluvan exclamation piiriin, että niitä ei edes mainittu.

Mutta nouseva pieni seksti on sekin kaiken huomion arvoinen voimakkaan affektin, valituksen, surun, kaipuun, epätoivon ja tuskan ilmaisijana. Eniten voimaa siinä on silloin, kun se aloittaa sävellyksen.



Esimerkki 106. Bach: P e 548: 1, Fa c 537: 1, Christum wir sollen loben schon 611: 1.

Seuraavissa esimerkeissä pientä sekstiä on muunneltu eri tavoin.



Esimerkki 107. Bach: Sonata VI G 530, osa 2: 1;
Sonata V C 529, osa 2: 1;
F c 575: 1.

Walther (1708, 99) kuulee nousevan pienen sekstin pehmeänä, lempeänä, alakuloisena ja masentuneena, Kirnberger (1776, 102-104) puolestaan puhuu alakuloisesta, anovasta tai imartelevasta intervallista.

7.3. EPÄRÖINTI Dubitatio

FORKEL

Sie sind in der Musik auf zweierlei Art ausgedrückt:

1) durch eine zweifelhafte Modulation, z.B.



Esimerkki 108.

2) durch einen Stillestand auf einer gewissen Stelle eines Satzes,

z.B.



Esimerkki 109.

Scheiben (1745, 686-687) mukaan dubitatio ilmaisee

epäröintiä ja epäilyksiä. Kuulijassa se synnyttää epätietoisuuden siitä, mihin suuntaan musiikki on kehittymässä.

Epäröintikuvion tapaa usein kiertävänä muodostelmana.



Esimerkki 110. Bach: F D 532: 60-63.

7.4 VIIIVYTTÄMINEN Suspensio

SCHEIBE

(...)Das Aufhalten, (Suspensio.) wenn man einen Satz ganz von weitem anfängt, und eine gute Weile durch viele Umschweife fortführet, dass der Zuhörer nicht gleich weis, was des Componisten eigentliche Meynung ist, sondern den Schluss erwarten muss, wo sich die Auslösung von sich selbst zeigt. (Scheibe 1745, 694-695)

Suspensio tarkoittaa musiikillisen ajatuksen viivyttämistä, siirtämistä. Sitä pidätellään, kuulija on epätietoinen säveltäjän tarkoituksesta ja ymmärtää sen vasta sävellyksen lopussa.

7.4.1.

Viivyttäminen saattaa esiintyä myös sävellyksen alussa. Musiikki alkaa, mutta sellaisella tavalla että se ei kerro mitä on odotettavissa. Tiedämme sen vasta hetkeä myöhemmin. Suspensio saattaa myös esiintyä nopeissa osissa, jotka alkavat hitaalla jaksolla. Ks. esimerkiksi Bachin Sonata IV e 528 (Adagio-Vivace).

7.4.2.

Kloppers (1966, 109) mainitsee suspension yhteydessä teoksen kohokohdan viivyttämisen, esimerkiksi P c 546: 97-101. Tässä viivyttäminen syntyy vääristelyn ja urkupisteen ansiosta.

Voimakkaan nousun esittämisessä on tärkeitä käyttää viivyttämistä. Se syntyy usein pitkälle venyneen kiertävän liikkeen ansiosta. Parhaimpia esimerkkejä tästä on Bachin passacaglia c 582: 153-169. Pitkälle venyntyttä nousua estetään siinä niin kauan, että varsinainen kohokohta siirtyy valtavan fuugan loppupuolelle. Tässä viivyttäminen kannattaa koko fuugaa.

Vrt. myös ranskalaista termiä "suspension": yhden äänen esittämisen viivyttäminen.

7.5. KOROSTAMINEN Emphasis

Korostaminen ei ole varsinainen retorinen kuvio, vaan tarkoittaa tahallista alleviivaamista, ilmaisun selventämistä. Siksi korostaminen kuuluu paremminkin elocution: esittäjän tehtävänä on korostaa tärkeitä säveliä ja sävelryhmiä. Tämä edellyttää tietenkin sitä, että tuntee kuviot hyvin.

Korostamista käsittelevät muun muassa Vogt, Mattheson, Spiess, C.Ph.E. Bach ja Forkel.

VIII A F F E K T I T

Retoriset kuviot ovat affektien kieli. Siksi oli syytä ensin käsitellä kieltä.

Kuulee usein puhuttavan affektiopista. Sana on huono, sillä milloinkaan ei ole ollut olemassa mitään yhtenäistä affektien oppimenetelmää tai -järjestelmää, yhtä vähän kuin musiikillisen retorikankaan menetelmää tai -järjestelmää.

Filosofit ovat antiikin ajoista asti pohtineet miten musiikki vaikuttaa ihmisen psykeen. Tätä pohtivat Platon, Aristoteles, Augustinus. Tarkemmin asiaa selvitteli 1600-luvulla Descartes teoksessaan "Les passions de l'âme" ja hänen jäl-

keensä Leibniz. Mutta affekteista kirjoittivat myös ne, jotka kirjoittivat kuvioista. Kaikkien yhtenäinen näkemys on, että musiikin tarkoitus on herättää ja tyyntyttää affekteja, tunteita. Sellaista musiikkia, jolla oli tämä ominaisuus, sanottiin *Musica Patheticaksi*.

Barokin mielenkiinto luonnontieteisiin ja lääketieteeseen kuvastuu ajan musiikkikäsitelmästä, siitä miten musiikki vaikuttaa kehoon ja mieleen. Mattheson (1739, 1:III § 42) kertoo, miten musiikki pystyy lieventämään raskasmielisyyttä, jopa parantamaan tauteja. Tajuttiin musiikin terapeuttinen voima.

Kircher (1650, I, 551) selittää yhteyden kosmoksen, matemaattisten suhteiden ja sielun välillä niin, että musiikin luku-suhteiden, *proportio numerorum*, ja sielun välillä on vastaavuus. Intervalleilla ja soinnuilla on tarkat matemaattiset arvonsa. Kun nämä ääniaaltojen mukana korvan kautta kohtaavat ihmisen psyyken, ne vaikuttavat vain siihen osaan, joka vastaa soivia luku-suhteita. Nämä saavat aikaan vastaavan liikkeen sielussa, mielenliikutuksen, affektin. Luku-suhteet hallitsevat sekä ihmistä että musiikkia. Tästä huolimatta intervallit ja soinnut vaikuttavat eri tavoin eri ihmisiin. Kircherin mukaan tämä johtuu siitä, että ihmiset kuuluvat eri temperamenttien tyyppeihin. Temperamenttiryhmiä oli neljä: sangviininen, koleerinen, melankolinen ja flegmaattinen. Tässä yhteydessä on hyvä muistuttaa Leibnizin kuuluisasta määritelmästä: "*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*": musiikki on sielun reaktio musiikin luku-suhteisiin, se on tiedostamaton laskemista (Forsblom 1957, 31).

Kun antiikin tragediasta aikanaan tuli renessanssin ooppera, traaginen kategoria oli valmiina olemassa. Sen vuoksi olivat niin paljon käytössä, niin ajankohtaisina surua ilmentävät retoriset kuviot, varsinkin dissonanssit. Eikä mikään ihme: kaikki traagiseen liittyvä on taiteissa paljon käyttökelpoisempaa kuin ilon sunnuntaisoma. Onhan konsonanssi itsessään jotakin valmista ja lopullista, kun taas dissonanssi on mielenkiintoisempi ja puoleensa vetävämpi, koska se edellyttää jatkoa, purkautumista. Siksi Andreas Werckmeister saattoi luoda erinomaisen aforismin: surumielisillä ihmisillä on dissonantti ominaispaine.

Mitkä ovat affektit ja mitkä niistä olivat ajankohtaisia Bachin aikaan?

Traktaatissaan "Les passion de l'âme" vuodelta 1649 (§ 69) René Descartes puhuu kuudesta yksinkertaisesta ja alku-peräisestä perusaffektista, nimittäin ihailusta, rakkaudesta, vihasta, halusta, ilosta ja surusta. Vuotta myöhemmin Kircher (1650, I, 598) mainitsee kahdeksan perusaffektia: rakkaus; suru ja valitus; ilo ja riemu; viha ja mielihaha; sääli; pelko ja onnettomuus; upeus ja röyhkeys; hämmästys ja ihailu. Kircherin luetteloa seuraa sen jälkeen moni kirjoittaja, muiden muassa Janowka (1701,2) ja Walther (1732, 11). Vielä 1745 Spiess (Dammann 1967, 215) puhuu samoista kahdeksasta affektista. 1700-luvulla kirjoitetaan aiheesta jatkuvasti. Ei ole liioiteltua kutsua Euroopan 1700-lukua affektien vuosisadaksi.

Suru ja ilo ovat affekteista tärkeimmät. Niissä heijastuvat ihmisen tajunnan ja mielen negatiivinen ja positiivinen todellisuus. Siksi on jokainen inhimillinen mielenliikutus jollakin tavoin yhteydessä jompaankumpaan.

Kaikesta päätellen renessanssin ja barokin ihminen koki musiikin kuohuvana tunnelatauksena, ei suinkaan rationaalisesta ja fysiologisesta, mielenliikutuksia koskevan näemyksen perusteella, vaan ration ja sensuksen eli "järjen" ja "tunteen" synteessinä. Tähän kokemiseen vaikutti paljolti se, mihin kansalliseen kulttuuriin ihminen kuului.

Bachin elämän loppuvaiheessa affektin käsite saa vähitellen uuden merkityksen. Kuviokäsityksen ja affektinäemyksen kohdalla valistuksen tendenssit alkavat vaikuttaa hajottavasti.

Ensin reagoidaan kaanonin ja fuugan vastaan. Niitä pidetään pöyhöttöinä ja keinotekoisina (Scheibe 1745, 889). Kontrapunktin keinovarot halutaan korvata "luonnollisuudella" ja viehättävyydellä, kauniilla melodisuudella. Vanha koetaan vaikeaksi, keinotekoiseksi ja monimutkaiseksi. Uusi oli yksinkertaista ja helposti ymmärrettävää. Se oli musiikkia aina kasvavalle maallikkjoukolla. "Die Alten klagen über die melodischen Ausschweifungen der Neuern, und die Neuern ver-lachen das trockene Wesen der Alten" (Quantz 1752, XVIII § 6). Taiteilija ja hänen henkilökohtaiset tunne-elämyksensä tulevat

yhä useammin niiden affektien sijaan, joita säveltäjä oli esittänyt. Retoriikka ohentuu. Ei liene liioiteltua väittää, että Scheibe kuvaa tunteilla ladattuja kuvioita paljon enemmän kuin hänen edeltäjänsä, jotka käsittävät kuviot puhuvina ja esittävinä. Teologiset ja mytologiset assosiaatiot kuolevat nekin. Samaa tietä katoavat lukusymboliikka, allegoriat ja symbolit. Kuvio-opin strukturointiperiaatteet muuttuvat subjektiivisiksi ilmaisuhahmoiksi.

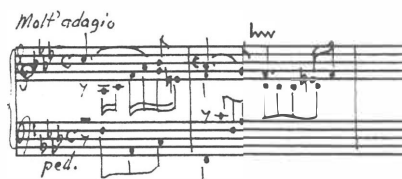
IX SÄVELLYKSEN AFFEKTI-ILMAISU

Kuvioiden yksityiskohtainen käsittely tässä kirjassa saattaa helposti antaa sen kuvan, että Bachin jonkin sävellyksen affekti-ilmaisu voidaan tarkoin määritellä kuvioista käsin. Näin ei ole. Kircher (1650, I, 600) huomauttaa, että säveltäjän on eläydyttävä siihen affektiin, jota hän haluaa esittää. Jos on kysymyksessä kärsimys ja tuska, hänen tulee tutustua kumpaankin ennen työn alkamista. Hänen luova mielikuvituksensa saa ravintonsa tästä eläytymisestä. Affektin valitseminen riippuu tekstistä tai sävellyksen päämäärästä. Mimesis, esittäminen, aiheuttaa ja tuottaa affekti-ilmaisu.

Tämän teoksen alussa esittelin sävellyksen mielen ja merkityksen yhteydessä näiden käsitteiden taustaksi kanavajärjestelmiä. Osa näistä kanavista muodostaa ilmaisun lähdesuonet. Valitsemalla muun muassa sävellajin, intervallit, soinnut, kadenssit, tempon, rytmin, diminuointikuviot, retoriset kuviot sekä sointiväriin ja artikulaation barokin ajan säveltäjä pyrki hahmottamaan haluamaansa affektia näiden tekijöiden avulla. Se, onnistuiko säveltäjä affektin hahmottamisessa ja onnistuiko hän herättämään kuulijan mielenliikutukset, riippui tietenkin säveltäjän taidosta ja lahjakkuudesta sekä kuu-

lijan mahdollisuuksista identifioida sävellyksen eri elementit. Jos jollakin niin Bachilla oli kyky ja taito spontaanisti ja tietoisesti luoda voimakkaita affektitilauksia sisältäviä struktuureja. Mutta hänen aikansa tuotti myös vähemmän onnistuneita säveltäjiä, jotka vain poimivat tarvikkeita kuviohyllyköstä, niin että tuloksena oli hengettömiä konstruktioita.

Voi olla hyödyksi tässä viitata pieneen yksityiskohtaan Bachin Orgelbüchleinin alkuperäisessä käsikirjoituksessa. Sivulla 33 Bach on alkamassa urkukoraalia O Traurigkeit, o Herzeleid. Nuottikirjoitus käsittää vain kaksi ensimmäistä tahtia: säveltäminen jäi siihen. Sävellaji on f-molli ja tempo-merkintä *molt'adagio*.



Esimerkki 111. Bach: O Traurigkeit, o Herzeleid.

Kuten jäljempänä näemme, sekä f-molli-sävellajilla että tempomerkinällä on suorat yhteydet surun affektiin. Tässä on tärkeätä havaita ja ymmärtää, että Bach on ensin määritellyt haluamansa affektin valitsemalla sävellajin, tahtilajin ja tempomerkinän.

Nuottitekstistä voimme lukea muutakin: kaikkia niitä elementtejä, jotka yhdessä saavat aikaan teoksen affekti-ilmaisun.

Affekteista käsittelen tässä ainoastaan kahta: surun ja ilon affektia. Suurin osa affekteista voidaan lukea jompaan kumpaan pääryhmään. Koska käsittelemme soitinsävellyksiä, tuntuu paremmalta keskittyä vain kahteen pääryhmään kuin hukkua hedelmättömiin selvityksiin affektinyansseista. Surun ja ilon asemesta voisi puhua miellyttävästä ja epämiellyttävästä tai negatiivisesta ja positiivisesta, ehkäpä mustasta ja

valkoisesta sektorista.

Vielä eräs tärkeä affekti-ilmaisun täsmennys. Struktuurin perusosat (kuviot, sävellaji, rytmi jne.) ilmaisevat

- 1) affekteja (surua, iloa jne),
- 2) affektien eriasteista intensiteettiä ja
- 3) intensiteetin kasvamista tai vähenemistä

1. SÄVELLAJIT

Voisi helposti kuvitella, että renessanssi ja barokki myös sävellajien luonteiden ja niiden ilmaisun suhteen olisi seurannut antiikin vakaata uskoa niiden vaikutukseen ihmisen psyykeen. Esikuvaksi voisi kuvitella Platonin halua sensuroida sävellajien käyttöä. Samoin saattaisi kuvitella, että 1700-luvun tie kohti tasavireisyyttä olisi poistanut kaiken kiinnostuksen sävellajikarakteristiikkaan. Mutta antiikin käsitys sävellajeista oli toinen kuin barokin, ja ihmeellisintä on, että esimerkiksi Kircher ei lainkaan uskonut sävellajien karakterisointimahdollisuuksiin, kun Kirnberger puolestaan vielä vuonna 1776 uskoi niihin vakaasti. Quantz puolestaan epäröi.

Tiedämme, että barokin muusikot ja kirjoittajat edustivat eri näkökantoja, että tasavireinen temperointi löi läpi paljon myöhemmin kuin yleensä uskotaan ja että kaikki Bachin aikaiset urut olivat keskisävelvireisiä tai "hyvin" temperoituja tai esiintyivät jossakin välimuodossa. Tunnettu myös Gottfried Silbermannin radikaalin temperointisysteemin. Mutta emme tiedä, mitä temperointia Bach suosi.

Sävellajien luonne on tietenkin riippuvainen temperoinnista. Jos temperointi on tasavireinen, on helppoa kieltää sävellajien erilaisuus, mutta vaikeampaa muissa viritysjärjestelmissä (ks. Kloppers 1966, 129-131 ja Peltö 1980).

sävellajikarakteristiikkansa. Matthesonin (1713, 236-251) käsitys on seuraava.

C-duuri	iloinen, kyltymätön	c-molli	surullinen, synkkä rakastettava
D-duuri	iloinen, terävä, suuri, itsepäinen, herkullinen	d-molli	rauhallinen, miellyttävä, suuri
Es-duuri	pateettinen, vakava, valittava		
E-duuri	kuollettavan surullinen, epätoivoinen	e-molli	surullinen, syvämietteinen
F-duuri	jalomielinen, kestävä rakkaus	f-molli	musta, avuttoman melankolinen, kuolemankauhu
G-duuri	sekä iloinen että vakava	g-molli	kaunein sävellaji, aika vakava mutta rakastettava, hieman iloinen
A-duuri	valittava, mutta voi loistaa	a-molli	valittava, kunniallinen, nukuttava
B-duuri	vahva, komea	h-molli	melankolinen, haluton

Kirnberger (1776,70-72) toteaa, että kaikki duuri-sävellajit eroavat toisistaan kuten mollisävellajitkin ja että kaikki suuret säveltäjät taidolla ovat käyttäneet hyväkseen näitä eroja luodakseen erilaisia affekteja. Kirnberger jakaa

sävellajit kolmisointujen puhtauden perusteella kolmeen ryhmään.

1. Puhtaimmat
C, F, G, D d,e,a,h
2. Vähemmän puhtaita
E, Fis, A, H cis,dis,fis,gis
3. Vähiten puhtaat
Des, Es, As, B c, f, g, b

Kirnberger katsoo, että ensimmäisen ryhmän sävellajit sopivat parhaiten surullisiin affekteihin ja että ryhmissä kaksi ja kolme on enemmän luonnetta kuin ryhmässä yksi, joka pian tekee väsyttävän vaikutuksen.

Emme myöskään tunne Bachin suhtautumista sävellajien luonteisiin. Matthesonin sävellajiluonnehdinta julkaistiin jo 1713, mutta on vaikeata tietää, missä määrin se vastasi yleistä mielipidettä. Sama koskee Kirnbergeriä. Hän oli ollut Bachin oppilaana ja oli tämän ihailija elämänsä loppuun saakka. Voidaan hyvällä syyllä uskoa, että Kirnberger "säveltäjillä" on tarkoittanut myös Bachia. Eikä ole syytä epäillä, että Bachin käsitykset sävellajeista olivat ainakin samansuuntaiset kuin Matthesonilla ja Kirnbergerillä.

Molempien ajatuksissa on selvästi taustalla temperointi, joka ei ole tasavireinen. Eivät he muuten puhuisi sävellajien puhtaudesta ja luonteista. On hämmästyttävää, miten hyvin kummankin luonnehdinnat sopivat Bachin vapaisiin urkusävellyksiin, niissä erityisesti C- D- ja G-duuriin sekä d- e- f- a- ja h-molliin.

Nykyajan lukija hämmästyy Matthesonin luonnehdintaa Es-, E- ja A-duuri-sävellajeista. Nämä sävellajit ovat Kirnbergerillä vähemmän puhtaitten sävellajien ryhmässä. Kirnberger väittää myös, että juuri näissä ryhmissä on enemmän luonnetta ja että kolmas ryhmä on sovelias ilmentämään

surua. Tässä sekä Mattheson että Kirnberger ovat yhtä mieltä.

Quantz (1752, XIV §6,7) sanoo, että c-, f-, g- ja a-molli sekä Dis-duuri (!) ilmentävät surua, erityisesti jos ne esiintyvät adagiolla merkityssä sävellyksessä. Näiden sävellajien yhteydessä adagiosta tulee hitaampi kuin muissa sävellyksissä.

Edellä oleva näyttää viittaavan siihen, että Matthesonin ja Kirnbergerin sävellajikarakteristiikka suuressa määrin pätee Bachin urkusävellyksiin. Ks. esim. s. 111 joka lisäksi kertoo tietyn sävellajin, adagio-merkinnän ja surun välisestä yhteydestä.

2. INTERVALLIT, SOINNUT, KADENSsit

Sävellyksen oppikirjassaan Walther (1708, 99) luonnehtii konsonansseja seuraavasti.

T ä y d e l l i s e t k o n s o n a n t i t

puhdas kvintti	miehekäs, kiinteä, vahva
puhdas kvartti	juhlava, totinen

E p ä t ä y d e l l i s e t k o n s o n a n t i t

pieni terssi	pehmeä, herkkä, surullinen, rauhallinen
suuri terssi	iloinen, vilkas, liikkuva
pieni seksti	alakuloinen, pehmeä, herkkä
suuri seksti	iloinen, ylevä

Mattheson (1739, 1:III § 56) kirjoittaa, että suuret intervallit ilmaisevat iloa.

Kirnberger (1776, II, 102-104) antaa seikkaperäisen selostuksen erikseen kaikista nousevista ja laskevista inter-

valleista sen vuoksi, että sama intervalli voidaan kokea eri tavoin riippuen sen liikesuunnasta. Hänellä nouseva seksti on iloinen ja kiiwas, mutta laskeva seksti hyvin rauhoittava. Kirnberger näkee jokaisessa intervallissa määrällämaisun, mutta tietää, että se voi muuttua aina kulloisen soinnun johdosta. Siksi hän ei ota intervalliluonnehdissaan huomioon sointuja eikä rytmitekijöitä. Näistä hänen mielipiteistään on käytännön hyötyä erittäin vähän.

Quantzin lausunto (1752, XI §16) antaa yksinkertaisuudessaan käyttökelpoisen neuvon, joka pätee kaikissa yhteyksissä: pienet intervalliliikkeet ilmaisevat surua, herkkyyttä ja imartelua, suuret liikkeet puolestaan iloa ja loistonalua.

Barokin ajan musiikkiajattelussa kolmisointu, trias harmonica, on absoluuttinen keskus. Se on kaiken musiikin ikuinen perusta ja samalla pyhän kolminaisuuden symboli. Se on teosentriinen. Konsonoivassa muodossaan se koostuu sävelistä, "die rein zusammen klingen. z.E. c-e-g, oder c-es-g; d-fis-a, oder d-f-a" (Walther 1732, 615).

Kolmisointu edustaa itsessään lepäävää ja täydellistä. Mutta konsonoiva kolmisointu saa varsinaisen merkityksensä vasta dissonanssin kautta. Emme tajua valoa ilman pimeyttä, emme makeata ilman hapanta emmekä valkoista ilman mustaa (Printz 1696, 92). Ilman konsonanssien ja dissonanssien sekoitusta musiikilla ei olisi mahdollisuuksia herättää ja jälleen rauhoittaa erilaisia affekteja.

Intervallien osalta on tärkeitä ottaa huomioon distendente maniera 7.1., huudahdus 7.2. sekä saltus ja passus duriusculus 4.3. ja 4.4., ja sointujen osalta kaikki dissonanssikuviot. Ne edustavat eri ilmaisukvaliteetteja sen mukaan, miten niihin liittyvä sointu etenee. Ilmaisuun vaikuttaa myös se, ovatko - ja millä tavalla - dissonanssit valmisteltuja, tapahtuuko niiden purkautuminen yksinkertaisesti ja lopullisesti vai lykätäänkö se tai siirtyykö dissonanssi toiseen dissonanssiin.

Affektin intensiteetti riippuu soinnun dissonanssin asteesta: mitä voimakkaampi dissonanssi, sitä voimakkaampi ilmaisuus. Mitä rajumpia modulaatioita, sitä voimakkaampi affekti.

Myös kadenssien muotoilu oli osa ilmaisua. Odotta-

maton progressio herättää kuulijassa kummastusta. Tämä vie halutun affektin äärimmäisyyteensä (Quantz 1752, XV §18).

3. ARTIKULAATIO

Tiedämme, että Bachin urkuteoksissa artikulaatiomerkit ovat hyvin harvinaisia. Pitäisikö urkuteoksissa artikuloida samalla periaatteella kuin kantaateissa? Ovatko Bachin harvalukuiset artikulointimerkit periaate vai poikkeus? Miten on ymmärrettävissä se tosiasia, että Bach artikuloi samoja sävelryhmiä tai samaa motiivia eri tavalla eri paikoissa?

Nämä ja muut samantapaiset kysymykset ovat väärin asetettuja, koska ne lähtevät Bachia myöhempien aikojen käsityksestä, jossa urut ovat legatosoitin ja jossa hyvässä uskossa ajatellaan kaiken artikuloinnin perustuvan legatosoitolle.

Tilanne muuttuu täydelleen, jos lähdemme siitä vielä muutama vuosikymmen sitten tuntemattomasta tosiasiasta, että barokkiajan soittaja ei käyttänyt legatokosketusta (ks. Lohmann 1982, 361). Tästä asiasta todisteet ulottuvat Kircherin "Cylindrum phonotacticumista" (Kircher 1650,II, 315, 322-323, 327-328) aina Père Emgramellen vastaavaan selontekoon yksityiskohtaisine piirroksineen (Bedos de Celles 1778, kuvitus).

Keskeisiä ja kaikille itsestään selviä ja tunnettuja käsitteitä olivat "quantitas notarum extrinseca" ja "quantitas notarum intrinseca" (Printz 1696, I, 18-20, Walther 1732, 507, Quantz 1752, 105, 112-114, C.Ph.E.Bach 1753, 1, III §17,18, Adlung 1758, 206).

Käsite *quantitas intrinseca* tarkoittaa sävelten sisäistä aika-arvoa, *quantitas extrinseca* sävelten ulkoista aika-arvoa. Jälkimmäinen tarkoittaa sävelten matemaattista arvoa nuottitekstissä, edellinen sävelten vaihtelevaa pituutta reaalissa esityksessä. Dom Bedos'n terminologian mukaan jokainen sävel

muodostuu kahdesta osasta, soivasta osasta, "tenue", ja sävelten välisestä hiljaisuudesta, "silence d'articulation". Sävelten välissä on aina oltava jonkinpituisen hiljaisuus. Jos sitä ei ole, "musiikissa ei ole artikulaatiota lainkaan" (Bedos de Celles 1778, 599, 665).

Sävelten sisäisen aika-arvon pituus riippuu tahti-iskuista sekä eräistä muista tekijöistä. Puhuttiin hyvistä ja huonoista tahtiosista, thesiksesta ja arsiksesta. Soittimesta riippuen hyvät tahtiosat esitettiin voimakkaampina ja/tai pitempinä, huonot heikompina ja/tai lyhyempinä (Lohmann 1982, 53). Tämän mukaan 4/4 tahtilaji näyttäisi tältä:



Kaksoisviiva näyttää ulkoisen aika-arvon, sävelen soivan osan + tauko-osan, yksinkertainen viiva sisäisen arvon, vain sävelen soivan osan. Urkujensoitossa asia on tärkeätä, koska se soitossa voi tuoda esille iskut ja tahtilajin. Vanhan terminologian mukaan kysymyksessä ovat KIELIOPILLISET iskut.

Puhuttiin myös ORATORISISTA tai LOOGISISTA iskuista, sellaisista jotka poikkeavat kieliopillisesta säännöstä. Niitä ovat synkooppien ja hemiolien aiheuttamat iskut. Käsitökseni mukaan niihin pitäisi lukea myös sellainen poikkeava iskutus, joka syntyy silloin kun kuvioita, useimmiten yksiaänisiä, toistetaan. Kysymyksessä on tärkeä artikulaatiokeino sävelryhmien ja struktuurin selventämiseksi.

Käytettiin myös PATEETTISIA iskuja. Ne liittyvät suoraan tiettyihin retorisiin kuvioihin kuten huudahdus 7.2., ellipsis 5.2., korostaminen 7.5. ja saltus duriusculus 4.3., sekä dissonasseihin. Pateettinen isku syntyy näistä kuvioista ja

ilmaisee aina affektin. Se saattaa muuttaa rytmirakenteen, esimerkiksi kun dissonanssi esiintyy heikolla tahtiosalla tai suurissa intervallihyppyissä ylöspäin heikolle tahtiosalle (huudahdus, saltus duriusculus).

Tätä taustaa vasten näyttäisi siltä, että Bachin urku-teoksissaan käyttämät artikulointimerkit tarkoittavat käytännöstä poikkeavaa artikulointia. On syytä huomata intervallin ja artikulaation välinen yhteys. Urkukoraali *Allein Gott in der Höh* 677 ja FG 550 näyttävät suurten intervallihyppyjen ja staccaton välisen yhteyden. Esimerkissä näkyvät legatokaaret suspiratiokuvioden sekunti-intervalleilla. Staccato kohdistuu iloiseen ja energiseen ilmaisuun legaton soveltuessa paremmin surun ja hellyyden affekteihin. Tästä puhuu myös Dom Bedos (1778, 599). Quantzin mukaan (1752, XI, §16) pisteellinen rytmi ilmaisee suurten intervallihyppyjen yhteydessä iloa ja loistokkuutta. Pitkien sävelten pisteellisyys ilmaisee jotakin vakavaa ja pateettista, pitkät sävelet ja nopea liike taas ylevää ja suurenmoista.

4. TAHTILAJIT TEMPO

Esittäjän valitsema tempo vaikuttaa luonnollisesti sävellyksen ilmaisuun. Mutta miten soittaja voi tietää valinneensa oikean tempon, kun hän vain aniharvoin löytää Bachin sävellyksistä tempomerkintöjä? Onneksi on olemassa muita merkkejä, jotka antavat sävellykselle ilmaisukategorian. Valitsen pääasiassa Kirnbergerin todistajaksi sen vuoksi, että hän on käsitellyt asiaa kirjoituksissaan ja siksi, että hänen kertomansa vaikuttaa uskottavalta myös Bachin musiikin suhteen.

Italiankielisillä termeillä kuten allegro, adagio jne. ei vielä Bachin aikaan ollut sitä absoluuttista merkitystä, jonka ne ovat myöhemmin saaneet. Itse nuottiteksti valaisi asiaa tarkemmin. Italialaisilla tai ranskalaisilla temposanoilla oli pikemminkin modifioiva ja havainnollistava merkitys. Puhuttiin Tempo giusto'sta.

Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stückes bestimmt. (Kirnberger 1776, II, 107)

Tempo giusto tarkoitti "luonnollista tahtiliikettä", jonka määrasivät tahtilaji ja nuottiarvot. Sävellyksen nuottiarvot eivät ainoastaan määränneet kappaleen nopeuden, vaan myös sen luonteen (Walther 1708, 33). Pitkiä nuottiarvoja sisältävä sävellys oli raskaampi kuin lyhyitä sisältävä. Tämä soittajan piti ottaa huomioon. Jokaisella tahtilajilla oli oma ilmaisunsa ja oma tempo giustonsa. Tempoon vaikuttivat lisäksi myös sävellyksessä esiintyvät pienimmät nuottiarvot. Niihin ei tietenkään luettu tilapäisiä diminuointeja ja koristeita. Italialaiset sanalliset tempomerkinnot antoivat modifiointimahdollisuuksia (ks. Talsma 1980, 15, 32).

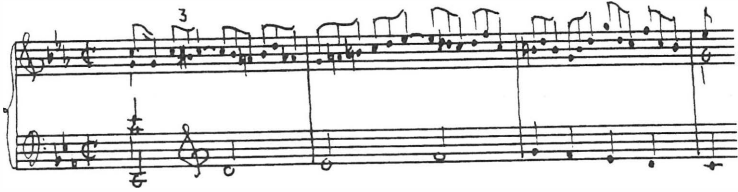
Kirnberger osoittaa seuraavissa esimerkeissä, miten tahtilaji ja nuottien aika-arvot vaikuttavat sävellyksen luonteeseen.

Der zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beiden Tackarten ist zu fühlbar als das man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in C oder $2/4$ gesetzt sey. Man sehe z.B. folgenden melodischen Satz in beyden Tackarten:

Tempo giusto



Vrt. seuraavia esimerkkejä:



Esimerkki 112. Bach: P c 546: 25-27.



Esimerkki 113. Bach: PC 547: 1-3.

Tässä yhteydessä on syytä palata figura cortaan 2.2.1. Printzin esimerkissä oli nimenomaan kysymys trioleista, ei kahdeksasosista. Kirnbergerin sanat triolien kepeästä ja painottomasta esityksestä sanovat samaa kuin Printz. Tämä käsitys sallii lisäksi suuren määrän erilaisia ilmaisullisesti rikkaita esitysmuotoja.

Brossard ja Walther toteavat musiikkisanakirjoissaan, että 4/4 (C)-tahtilajissa nuotit soitetään oman luonnollisen aika-arvonsa mukaisesti. Allabreve-merkinnästä ei ole löydettävissä yhtäpitävää ja yksityiskohtaista tietoa. Brossard ja

Walther ovat sitä mieltä, että allabre vessä jokainen sävel saa 4/4-tahtilajiin verrattuna vain puolet aika-arvosta (Brossard 1703, 154, Walther 1732, 598). Kirnbergerin mukaan kahdeksasosa on pienin nuottiarvo; tämä tahtilaji on raskas ja soitetaan alleviivaten. Tempo voidaan hidastaa grave- tai adagio-merkinnöillä.

Toiset kirjoittajat sanovat, että allabreven tempo on "hieman nopeampi" kuin 4/4. Ranskalaiset kirjoittajat esittävät puolestaan, että allabre vessä on vain kaksi iskua tahdissa erotukseksi 4/4-tahtilajin neljästä iskusta.

2/4-tahtilajissa on sama liike kuin allabre vessä, mutta esitys on paljon kepeämpi. Tämä tahtilaji sopii ilmaisemaan kevyitä ja mieluisia affekteja.

3/4-tahtilajin tempo giustosta Kirnberger sanoo, että se on menuetin tahtilaji ja sen esittäminen paljon kevyempää kuin 3/2. Siksi sitä ei juuri käytetä kirkkotyyllissä, mutta sitä useammin kamari- ja teatterimusiikissa. Se esiintyy tempon kaikissa asteissa aina allegrosta adagioon. Se on lempeän pehmeä, joskus ylhäisen ylevä (Kirnberger 1776, 128).

6/8-tahtilaji on syntynyt 2/4-tahtilajista ja nuotintetaan samoilla aika-arvoilla kuin se, ellei tempomerkintä muuta asiaa.

24/16-tahtilaji tarkoittaa, että kuudestoistaosat soitetaan kevyesti ja ohikiitävästi ilman että tahtiosien ensimmäisellä sävelellä on pienintäkään painoa

Kirnberger selventää kirjoittamaansa sanomalla, että pitkiin nuottiarvoihin kirjoitettu sävellys soitetaan vakavammin kuin pieniä arvoja sisältävä. Näin ollen on 4/4 vähemmän iloinen kuin 4/8, 3/2 raskaampi kuin 3/4, joka puolestaan ei ole yhtä iloinen kuin 3/8. Juhlaviin ja pateettisiin sävellyksiin sopii allabrevetahtilaji erinomaisesti. Siksi sitä käytetään moteteissa ja juhlavassa kirkkomusiikissa. Myös 3/2 on raskas, jos ei sen sisällä ole liikaa pieniä nuottiarvoja. 4/4 sopii parhaiten liikkuviin ja virkistäviin sävellyksiin. 3/4 vaikuttaa hiljaiselta ja jalolta. 3/8 kuvastaa iloisuutta joka ei ota syttyäkseen (Kirnberger 1776, II, 133).

Bachilla tempomerkinnät ovat harvinaisuuksia. Kun jätetään trisonaattien ja konserttojen tempomerkinnät sivuun,

niitä on seuraavissa sävellyksissä:

V a p a a t s ä v e l l y k s e t

P D 532	Adagio viimeisessä jaksossa
PG 541	Vivace
FG 550	Alla breve & staccato
Fa G 572	Très vitement-Grave-Lentement

O r g e l b ü c h l e i n

Jesu, meine Freude 610	Largo
Christum wir sollen loben schon 611	Adagio
O Lamm Gottes, unschuldig 618	Adagio
O Mensch, beweine dein Sünde gross 622	Adagio assai
Esimerkki 111 edellä	Molt'adagio

L e i p z i g i n k o r a a l i t

Allein Gott in der Höh sei Ehr 662	Adagio
Allein gott in der höh sei Ehr 663	Cantabile
Jesu, meine Freude 713	Dolce (3/8)

Nämä tempomerkinnät merkitsevät siis tempo giuston modifiointia raskaampaan tai kevyempään suuntaan.

Lähdekirjallisuudessa ei puututa yksityiskohtiin. Mutta kaikki kirjoittajat ovat samaa mieltä siitä, että hidas tempo ilmaisee surua ja nopea iloa (Kircher 1650, I, 600, 608, Walther 1708, 29, Mattheson 1739, II:12 §34).

5. KUVIOT JA SORMIJÄRJESTYS

Bachin elinaikana tapahtui sormijärjestysten käytössä suuria muutoksia. Musiikin tyylien muuttuessa oli pakko muuttaa käytössä olevia sormijärjestyksiä muun muassa sen vuoksi, että "mustien" koskettimien käyttö voimakkaasti yleistyi. Erityisesti Bachin kirjoittama tekstuuri vaati modernisointia. Kaikesta päätellen Bach oli ensimmäisiä, joka käytti peukalon viemistä muiden sormien alitse. Ainoa Bachilta säilynyt sormijärjestys on teoksessa *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Neue Bach-Ausgabe V/5). Applicatio-nimisessä pienessä harjoitelmassa Bach merkitsee oikean käden ylöspäisen liikkeen 3434, alaspäisen 3232 sekä vasemman käden ylöspäisen liikkeen 32121. Vanhoja sääntöjä noudatettiin kuitenkin hyvin pitkään. Pääsääntö oli, että peukalo ja kolmas sormi olivat hyvät sormet, eli niillä soitettiin hyvät tahtiosat, sekä että peukaloa ei käytetä mustalla koskettimella. Mykkä vaihto oli tuntematon käsite. C.Ph.E. Bach selostaa kirjassaan 1753 sekä vanhaa että uutta menetelmää.

Jalkiosoitossa ei käytetty kantapäitä, koska niitä oli kosketinten lyhyiden vuoksi mahdoton käyttää. Bach itse käytti soitotapaa, jossa jalat soittivat vuorotellen (Lohmann 1982, 183). Niissä kohdissa, joissa tämä ei käynyt, käytettiin samaa jalkaa, kuitenkin niin, että se tapahtui heikolta vahvalle tahtiosalle.

Sormijärjestykset ovat tärkeitä myös kuvioden esittämisen kannalta. Tämä koskee etupäässä toistoja. Toistot, jotka mahtuivat yhteen käteen, soitettiin mikäli mahdollista samoilla sormilla siirtämällä kättä kuviolta toiselle.



Esimerkki 114. Bach: Fa c 562: 59-60.

Käden siirtäminen ja sormijärjestys antavat kuviolle mahdollisuuden erottua toisistaan ja ympäristöstään luonnollisella tavalla. Hyvin usein ovat kysymyksessä suspirans ja figura corta.

Figura corta:



Esimerkki 115. Bach: Fa C 570:16-18.

Myös suspirans-kuviota lähellä olevat kuviotoistot tulevat kysymykseen:



Esimerkki 116. Bach: Valet will ich dir geben 736: 10-12.

Huokaus:



Esimerkki 117. Bach: O Lamm Gottes 618: 2.

Kaikissa tapauksissa kuvio ei erotu ensi silmäyksellä.



Esimerkki 118. Bach: Kesken-
eräinen fuuga c 562: 13-17.

6. MUUT PERUSELEMENTIT

Sävellajit, soinnut, kuviot, artikulaatio, rytmi ja tempo ovat elementtejä, jotka voimakkaasti vaikuttavat sävellyksen ilmaisuun. Kaikki ovat riippuvaisia esityskäytännön kysymyksistä. Se, mitä sävellajit ja soinnut ilmaisevat, riippuu temperointikysymyksistä. Artikulaatio ja rytmi ovat taas riippuvaisia nuottien sisäisestä ja ulkoisesta arvosta.

Ilmaisuun vaikuttavat myös soitintyyppi ja säveltäjän käyttämät sointivärit. Bachista tiedämme, että hän, joka omana aikanaan oli enemmän tunnettu urkujensoittajana kuin

säveltäjänä, soitti barokkiajan saksalaisia urkuja. Paljon on pohdittu, mikä hänen soitinhanteensa oli, olivatko ne pohjois-saksalaiset Schnitger-urut, eteläsaksalaiset Silbermannit vai keskisaksalaiset soittimet. Kysymys on mielenkiintoinen, mutta ei aiheemme kannalta ensisijainen. Bachin urkuteosten affektiivisuus on kätkeytyneenä struktuuriin, jonka affektikategoria ja affekti-intensiteetti muuttuvat suhteellisen vähän, esitetään teos Schnitgerin tai Silbermannin uruilla. Bachin struktuurilla on se ominaisuus, että se sietää transkribointia paremmin kuin esimerkiksi Buxtehuden. Soittimen suhteen uskon, ettei Bach tuntenut itsensä sidotuksi kenenkään yksittäisen rakentajan soittimiin, mutta kylläkin barokin urkusointiin.

Bachin itsensä antamat rekisteröintiohjeet ovat harvassa. Urkukoraalissa Gott durch deine Güte hän merkitsee sormiolla principal 8', jalkiolla trumpet 8'. Joissakin Schüblerkoraaleissa jalkioäänen jalkaluku on annettu. Bachin kirjoittamat organo pleno-merkinnät ovat erittäin merkitseviä ilmaisen intensiteetin, eivät ilmaisukategorian suhteen. Suuri plenorekisteröinti sopii yhtä hyvin syvästi traagisiin kuin iloisesti energisiin affekteihin. Bachin aika koki eri sointivärit samalla tavalla kuin mekin ne koemme. Harnoncourt sanoo, että renessanssin ja barokin aikana oli kysymys assosiaatiosymboliikasta, jossa trumpetti tarkoitti jumalia, hallitsijoita, juhlaa. Nokkahuilut ja skalmeijat kuuluivat pastoraaliseen piiriin, huilut traagiseen ja eroottiseen, pasuunat manalan ja meren piiriin (Harnoncourt 1984, 44).

Suurten preludien ja fuugien sormiovaihdokset ovat asia sinänsä. Palaamme siihen intensiteettikäyrän yhteydessä.

7. URKUKORAALIEN TEKSTIT

Urkukoraaliin kuuluva teksti ei sinänsä ole sen affektisisällön elementti. Mutta tekstin ja affektin välillä vallitsee kiinteä yhteys siinä mielessä, että teksti voi antaa arvokasta tietoa ja ennen muuta vahvistaa teoksen affekti-ilmaisun. Miten me voimme tietää tästä yhteydestä? Yksinomaan Schweitzerin sana-sävel-tulkinnoistako koska olemme tottuneita niihin?

Bachin omalta ajalta on kaksi tähän liittyvää lausuntoa. Helmikuun 1. pnä 1746 J.G. Ziegler kirjoittaa näin:

Was das Choral betrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: dass ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele. (Bach-Dokumente II, 423)

Ziegler kertoo tässä, että Bach opetti häntä esittämään koraalit niin, että hän ottaisi huomioon sen affektin, jota teksti ilmensi.

Vuonna 1771 kirjoittaa A.F. Agricola urkukoraaleista, että Bach, hänen opettajansa, piti huolta siitä, että musiikin ilmaisu oli yhtäpitävä tekstin sisällön kanssa. Nykyään voisimme lisätä tähän: jo pintapuolinen kuvioanalyysi osoittaa tämän yhteyden.

Schweitzerin suuri ansio on siinä, että hän antoi täysin uuden selityksen tekstin ja musiikin suhteesta ja loi pohjan tulevalle affektien tutkimiselle. Hänen käsityksensä (1908) oli, että Bach maalasi tekstisisällön sävelin. Schweitzer pyrki etsimään ne "motiivit", jotka vastasivat tekstin tiettyjä sanoja tai käsitteitä. Olen kuvioden yhteydessä maininnut joistakin

Schweitzerin "motiiveista" kuten Freudenmotiv, Seligkeitsrythmus ja Schmerzmotiv. Schweitzerin Bachin sävelmaalailua koskevassa menetelmässä on kuitenkin se heikkous, ettei hän ota huomioon kokonaisuutta eikä erilaisia yhteyksiä. Tulokseksi tulee usein käsitys, joka vastaa Schweitzerin omaa teologista käsitystä.

Ensinnäkin lienee selvää, että teksti kokonaisuudessaan on sävellykselle annetun affekti-ilmaisun lähtökohtana. Walther (1708, 158) kirjoittaa, että säveltäjän on etsittävä sellainen affekti, joka vastaa tekstisisältöä kokonaisuudessaan, eikä tyytyä yksityiskohtiin.

Toiseksi on huomioitava ne tapaukset, joissa urkukoraalin motiivit ovat syntyneet koraalin cantus firmuksesta. Tämä ei sulje pois sitä, että teksti samanaikaisesti voi antaa virikkeitä affektisisällölle. Mutta kokonaisuudessaan tämäntapainen urkukoraali on sävellystekniikan vuoksi vähemmän sidottu tekstiin.

Vaikuttaa oudolta ajatella, että Bach vapaissa urkusävellyksissään ei olisi ollut kiinnostunut affektisisällöstä, kun hän tekstiin sidotuissa teoksissaan on niin tietoisesti ja johdonmukaisesti siitä kiinnostunut. Mielenkiintoinen kysymys tässä yhteydessä on hänen parodiamenetelmänsä. Sama koskee kysymyksiä symboleista, lukusymboliikasta ja allegorioista. Näitä kysymyksiä emme voi käsitellä tässä kirjassa.

8. ELEMENTEISTÄ JA NIIDEN SUHTEISTA

Ennen kuin käsittelemme elementtien keskinäisiä suhteita, on syytä selvyiden vuoksi tehdä yhteenveto affekti-ilmaisun kategorioista ja intensiteetistä. Seuraava yhteenveto on monessa suhteessa summittainen. Tunnepohjat ja tunteen laatu ovat

liian moniselitteiset ja vaikeat nähdä ja todeta, jotta niitä voisi puristaa kaavioihin.

AFFEKTIEN KATEGORIA

Suru

Molli- ja eräät duurisävelläjät, pienet intervalliliikkeet, passus duriusculus, ylinouseva sekunti, saltus duriusculus, dissonanssit, rinnakkaiset kvintit, hidas tempo, laskeva suunta 1.2., kiertävä suunta 1.3., pathopoeia 4.5., poikkitelä 4.6.1., parrhesia 4.6.2., huokaus 6.3., huudahdus 7.2.

Ilo

Duuri- ja eräät mollisävelläjät, suuret intervallihyppyt, konsonanssit, nopea tempo, nouseva suunta 1.1., kiertävä suunta 1.3.

AFFEKTIN INTENSITEETTI

Suuri tai kasvava

Vastakohtat, dissonanssit, modulaatiot, kadenssit, laskeva suunta 1.1., tasotoisto 3.2., tasovaihto 3.3., nousu 3.4., laajennettu toisto 3.5., vääristyminen 3.6., keräymä 3.7., epistrophe 3.8., epanalepsis 3.9., anadiplosis 3.10., noema 5., ellipsis 5.2., mutatio 5.3., aposiopesis 6.1., tmesis 6.2., huokaus 6.3., distendente maniera 7.1., huudahdus 7.2., viivyttäminen 7.4., korostaminen 7.5.

Pieni tai vähenevä

Konsonantit, kadenssit, laskeva suunta 1.2., tasovaihto 3.3., epäröinti 7.3.

Yhteenveto osoittaa, miten suuri määrä elementtejä kuuluu surun ja kasvavan intensiteetin ryhmiin. Ilon ja vähe-

nevän intensiteetin luokissa tilanne on vastakkainen. Miksi näin?

Selitykseksi ei riitä pelkästään aikaisemmin todettu barokin mieltymys traagisuuteen. Asia on pikemminkin niin, että sunnuntaikorea ilo liiankin helposti muuttuu väsyttäväksi, kun taas suru kaikissa tilanteissa antaa enemmän inspiraatiota, on problemaattisempi ja vastaa paremmin ihmisen ajankohtaisia elämäntilanteita. Suru on mielenkiintoisempi ja antaa paremman pohjan taiteelliselle hahmottamiselle. Mitä eri ilmaisujen intensiteettiin tulee, vaaditaan enemmän ja voimakkaampia keinoja aikaansaamaan suurta ja kasvavaa intensiteettiä kuin pientä ja vähenevää. Viimemainittu esiintyy helposti itsestään, varsinkin silloin kun voimakkaat ilmaisukeinot eivät enää toimi. Mielenliikkeitä herätetään tehokkaammin hahmottamalla surullisia ja epämiellyttäviä affekteja, ja ne rauhoitetaan helposti, kun esitetään iloisia ja onnellisia affekteja.

Edellä on usein käynyt ilmi, että osa kuvioista on ilmaisullisesti moniselitteisiä ja että ne saavat lopullisen ilmeensä siitä kokonaisstruktuurista, jossa ne esiintyvät. Lopujen lopuksi ja viime kädessä ratkaisevat elementtien suhteet toisiinsa. Kaikki elementit yhdessä muodostavat sävellyksen affekti-ilmaisun. Suhteilla tarkoitetaan yhteyksiä, kosketuksia, yhteenkuuluvuutta. Koska kuvioiden ja elementtien lukumäärä on suuri, kombinaatiomahdollisuuksia on erittäin paljon. Seuraavassa joitakin esimerkkejä.

SURU - enimmäkseen suspirans-kuvioita asteittaisessa liikkeessä monin dissonoivin intervaleihin, mollisävellaji.

ILO - enimmäkseen corta-kuvioita duurissa, nouseva suunta.

KASVAVA INTENSITEETTI - nousu ja vastaliike tai nousu ja laajennettuja toistoja.

Kircher (1650, I, 600, 608) esittää mielenkiintoisella tavalla surun ja ilon affektien elementtejä. Suruun hän liittää vähennettyjä tai ylinousevia ja rajusti synkopoivia intervaleja, poikkitelaa, kromatiikkaa, rohkeita synkopoituja dissonansseja hidastetuin purkauksin, voimakkaita modulaatioita, paljon sekstisointuja, pieniä terssejä, hidasta tempoa, vastaanpanevaa

rytmiä, laskevaa suuntaa. Iloon kuuluu intervallihyppyjä, kvartteja ja kvinttejä, suuria terssejä, vähän synkooppeja, eloisa rytmi, pieniä koristeellisia nuottiarvoja, kokosävelaskelia, rauhallisia sointuja, vilkas tempo, nouseva suunta.

Voivatko DIMINUOINTIKUVIOT ilmaista jotakin? Eräät termit kuten *circolo*, *tirata* ja *grosso* kuvastavat kuvion kirjoitettua muotoa. *Bombolla* on alkuaan ollut hyvin onomatopoeettinen sisältö: suriseva tai mörisevä ääni. Ainoa kuvio, joka sinänsä voi ilmaista jotakin, on *suspirans*: vetää henkeä, huoata, mutta myös kaivata ja himoita. Siksi tauko onkin *suspiratiossa* hyvin tärkeä. Muilla *diminuointikuvioilla* ei ole ilmaisua lainkaan.

Tässä on yhteydellä ja kokonaisuudella ratkaiseva osansa. Kysymykseen tulee lähinnä intervallien merkitys. As-teittaiset intervallit ilmaisevat jotakin pehmeätä, herkkää, hienostunutta. Suurissa taas on enemmän energiaa ja vauhtia. Merkitsee tietenkin paljon, ovatko intervallit konsonoivia vai dissonoivia. Tässä on syytä ajatella kuvioita sellaisia kuin *disendente maniera*, huudahdus sekä *passus* ja *saltus durisculus*. Jos ajattelemme pienoiskuvioista koostunutta struktuuria, sen ilmaisu riippuu eri intervallien laadusta ja määrästä sekä struktuurin tendenssistä nousta, laskea tai kiertää. Lopulta rytminen profilointi antaa oman lisänsä pehmeästä hengityksestä aina kovimpaan pisteellisyyteen.

Monimerkityksisyydestään huolimatta muodostavat *diminuointikuviot* huomattavan osan kuvion tai struktuurin affekti-ilmaisua. Näin *diminuointikuvio* saa ilmeensä vallitsevasta affektista ja värinsä ympäröivistä elementeistä. Siksi se ei pelkästään ole vain struktuurin rakennuskivi, vaan vaikuttaa profilointiin ja lisää siten intensiteettiä. Siksi samalla *diminuointikuvioilla* saattaa olla niin erilainen luonne sävellysten affekti-ilmaisuissa.

Bachin sävellyksiä leimaa YHTENÄINEN AFFEKTI-ILMAISU, häntä seuraavien säveltäjäsukupolvien musiikkia ja erityisesti romantiikkaa taas alituisesti muuttuva. Rinnastuksia on helppoa löytää sekä antiikin ajoilta että ajalta ennen Bachia. Esimerkiksi Corneillen ja Racinen tragediat rakentuvat antiikin säännölle ajan, paikan ja juonen yhtenäisyydestä.

Ajallisesti tragedia sai kuvata vain yhden vuorokauden ajan tapahtumia. Bachin sävellysten yhtenäisyys sopii juuri hänen sävellystyylilleen, joka rakentuu sille, että hän maanisella tavalla toistaa samoja asioita ensimmäisestä sävelestä viimeiseen asti, melkein hypnoottisella voimalla.

Näihin aikoihin asti ei ole osattu pitää erillään ilmaisua ja intensiteettiä. Tämä on saanut paljon sekaannusta aikaan. Siksi haluan korostaa, että edellä sanottu tarkoittaa vain ilmaisua, ei intensiteettiä. Bachin sävellyksiä leimaa siis yhtenäinen ilmaisu alusta loppuun, mutta ilmaisun intensiteetti vaihtelee suuresti.

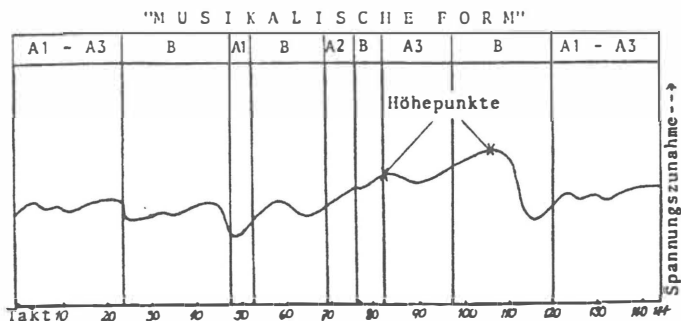
Edellä on tullut esille sana INTENSITEETTIKÄYRÄ. Kun puhumme nousevasta intensiteetistä, näemme sen nousevana liikkeenä. Vastaavasti koemme vähenevän intensiteetin laskevana liikkeenä. Eihän affekti-ilmaisu ole mitään staatista, paikallaan olevaa, vaan struktuurin jatkuvaa liikettä. Tämä ilmenee intensiteetin jatkuvana muuttumisena joko ylöspäisenä, nousevana, tai alaspäisenä, laskevana liikkeenä. Muuttuminen leimaa kaikkea musiikkia aina antiikin ajoilta. Se heijastuu voimakkaasti yksiaänisestä gregoriaanisesta laulusta ja saavuttaa uusia huippuja renessanssin ja barokin musiikissa.

Knud Jeppesen on sattuvasti ja kauniisti kuvannut Bachin sävelkäyrien vaihteluja.

Bach derimod elsker at lade sine melodiske Kurver begynde i det dybe og derefter langsomt og i stadigt tiltagende Spaending arbeide sig op mod Kulminationpunktet for, naar detta er naaet, pludseligt naesten eksplosivt at bryde sammen. Opstigningen er her langt den staerkest interessebetonede, ligesom det ogsaa er den, der udfolder sig bredest i Tiden - Motsaetningen til denne for Bach saa karakteristiske Kurve-type finder man ofte i gregoriansk Sang, hvor Melodien let og hurtigt stiger til Vejrs, for derefter langsomt svaevende, som en Fugl paa brede vinger, naesten ubevaegelig at glide nedad. (Jeppesen 1946, 82,83)

Jeppesenin osuva huomio sai jatkoa Kloppersin tutkimuksissa (Kloppers 1966). Kloppers puhuu "musiikillisesta muodosta", jopa piirtää sellaisen Bachin c-molli preludista

(Kloppers 1966, 74).



Kloppersin käsitys rakentuu sille toteamukselle, ettei Bachin vapaita urkusävellyksiä pidä jakaa osiin ja sitten esittää osat eri sormioilla; tämän oli aikaisemmin oivaltanut jo Anton Heiller. Ellei säveltäjä ole muuta määrännyt, sävellykset on soitettava samalla sormiolla ja samalla rekisteröinnillä alusta loppuun. Tämä on sopusoinnussa Bachin orkesteriteosten soitinnuksen kanssa sekä yhtenäisen affekti-ilmaisun periaatteen kanssa. Bachin myöhäisbarokin tyyli rakentuu enemmän synteessille kuin vastakohdille. Lisäksi on otettava huomioon, että struktuuri itsessään jo sisältää dynaamisia vivahteita, jotka häviävät, jos sointiväriä muutetaan. Pahimmassa tapauksessa häviää myös sävellyksen kohokohta, jos se sattuu olemaan sivujaksossa. Mainitsen vielä kerran c-molli-fuugan 546: 121-137. Siinä kohokohta sattuu jaksoon, jossa ei ole jalkioääntä. Tämä on johtanut moneen väärinkäsitykseen, koska jaksoa, jossa ei ole pedaaliääntä, on pidetty sivujaksona. Jos sävellyksessä on kohokohta, se on useimmiten lähellä teoksen loppua, usein ennen viimeistä pääjaksoa (Forsblom 1979, 80-81). Romantiikan tulkintatyylille oli ominaista nähdä Bachin jokaisen sävellyksen huipennus vasta viimeisillä tahdeilla ja loppusoinnulla.

Edellä esitettyä käyrää on mielenkiintoista verrata Karl Strauben tulkintoihin vuodelta 1913. Olen väitöskirjassani (Forsblom 1957, 134) piirtänyt samantapaisen käyrän h-molli-preludin 544 Strauben tulkinnan dynaamisesta kehityksestä. Ensi silmäyksellä käyrät muistuttavat toisiaan. Tämä

on kuitenkin sattumaa. Useimmissa muissa sävellyksissä Strauben käyrä saa aivan toisen muodon, koska hänen tulkintansa rakentuu hänen 1800-luvun loppupuolen romantiikan estetiikan mukaiseen näkemykseensä.

Olemme nyt 1900-luvun lopulla tulleet siihen kehitysvaiheeseen, että emme enää näe Bachin urkusävellyksiä kullikkaina, pää- ja sivujaksojen vastakohtaisina vuorotteluina. Nyt voimme syventyä jatkuvasti muuttuvaan ilmaisuintensiteettiin, sävellyksen intensiteettikäyrään. Ei ole mikään ihme, että se käyrä niin ilmiselvästi muistuttaa elämän ja orgasmin omaa intensiteettikäyrää.

X KUVIOT JA AFFEKTIT TULKINTAPROSESSISSA

Bachin urkuteosten tulkinta kuuluu oikeastaan tämän kirjan aiheen ulkopuolelle; sanottakoon siitä kuitenkin jotakin. Sävellysten affekti-ilmasun etsimisen ja etenkin sen löytämisen pitäisi kaiken järjen mukaan tehdä tulkinta eläväksi. Eihän esittäjän tärkein motiivi voi olla pelkkä kuvioiden identifiointi, vaan se, että hän antaa kaiken tiedon inspiroida itsensä persoonalliseen tulkintaan.

Tämä päämäärä ei voi toteutua, ellei esittäjällä ole tietoa Bachin ajan retoriikasta ja affektiopista. Ne kuuluvat esityskäytäntöön. Sitä koskeva tietomme on ja tulee aina olemaan rajallista. Lisäksi moni tähän liittyvistä kysymyksistä voidaan ymmärtää ja tulkita monella tavalla. On pakko ottaa kantaa ja tehdä vaikeitakin ratkaisuja. Mutta juuri tässä on

viime kädessä musiikin tekemisen houkutteleva ja viehättävä puoli: että ei pelokkaasti sitoudu liian moneen sääntöön, että ei tarvitse kaavamaisesti esittää samaa sävellystä samanlaisena ja samalla tapaa vuodesta toiseen, että saa kokeilla voimiaan ja luovaa kykyään.

Kuulee usein puhuttavan tyylipuhtaasta soitosta ja autenttisesta tulkinnasta. Olisi aika jättää kumpikin termi historian hyväntahtoiseen huomaan. Olisi parempi puhua esityskäytännön syvällisestä hallitsemisesta, tyyliin eläytymisestä ja oikeista valinnoista, jotta vihdoinkin loppuisi puhe siitä, että "autenttinen tulkinta" on samaa kuin Bachin oma tulkinta. Tulkinta, tulkitseminen on loppujen lopuksi esittäjä-subjektin kyky valita, valita lukemattomista mahdollisuuksista niin, että syntyy elävä taideteos tyylin ja esityskäytännön puitteissa.

C.Ph.E. Bach on kirjoittanut seuraavat ajattelemisen arvoiset rivit:

(...) zu dem Rührenden Spielen gute Köpfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind. (1753, II § 1)

"(...) että koskettavaan esitykseen vaaditaan hyviä päitä, jotka pystyvät alistumaan järjellisiin sääntöihin ja sen jälkeen esittämään kappaleensa."

XI LOPUKSI

Eikö pikkutarkka analysoiminen, yksityiskohtien ruotiminen, kaikki pohdiskelu - eikö se tiedä suurta vaaraa? Sehän tuo mieleen lapsen joka hajottaa rakkaimman lelunsa palasiksi nähdäkseen minkälainen se on sisältä. Haluan puolustaa tätä lasta jähmettyneitä vanhempia vastaan: milloinkaan ei voi tajuta asian kokonaisuutta ja sen toimintoja tuntematta sen osia, tietämättä miltä ne näyttävät ja miten ne toimivat. Mutta leikissä ei ole mieltä, jos sen päätyttyä jäljellä on vain kasa osasia, jotka ovat menettäneet merkityksensä. Eihän tämä ole tarkoitus: tarkoituksena on rakentaa osasista uusi kokonaisuus ja näin tajuta niiden funktiot ja niiden merkitys. Yksityiskohdalla on merkitystä vain sen suhteessa kokonaisuuteen. On suuri ero sellaisella kokonaisuudella, joka muodostuu huolimattomasti kyhätyistä yksityiskohdista, ja sellaisella, joka syntyy yksityiskohtien tarkoituksenmukaisuudesta. Loppujen lopuksi mikään kokonaisuus ei muodostu yksityiskohdista, vaan niiden suhteista. Niitä ei voi hajottaa palasiksi. Kirjassaan *Min första krets* Olof Lagercrantz kuvaa tilanteen tällaiseksi:

Runoudesta tulee mieleeni ajatuksia, jotka eivät ole sopusoinnussa järkeni kanssa. Tekstejä lukiessani olen joskus kokenut tunteen, joka muistuttaa aineen muuttuvaisuudesta. Olen kuvitellut katsovani alas runoilijan sanakudokseen. Tartun peukalolla ja etusormella sanaan nostakseni sen pois yhteydestään. Silloin huomaan, että se istuu maaperässä lujasti kuin hyvin juurtunut kasvi. En saa juuria irti, ja kun ne

lopulta alkavat irrota, ne vuotavat verta niin kuin salaperäinen mandragora, joka avasi tien manalaan.

Toinen näkökohta: miksi etsiä musiikin ilmaisua, kun se osoittautuu niin epämääräiseksi, niin vaihtelevaksi ja niin pakenevaksi?

Mutta mitä ilmaisee ignudo, Michelangelon maalaama alaston ihmishahmo Sikstiiniläiskappelin katossa? Sitä ympäröivät vanhasta testamentista aiheensa saaneet kuvat ovat merkitykseltään selviä - mutta nuo ignudot ovat siellä ikään kuin incognito. Vain koristeita, täytteitä? Tuskinpa. Koemme näiden hahmojen ilmaisun erittäin voimakkaasti: ne ovat ilmeikkäitä ja tunnelatausta täynnä. Niin kuin joka ainoassa ajankohtaisessa taideteoksessa niissä on jatkuvaa vetovoimaa niiden tunnesyvyiden vuoksi. Joskus tuntuu kuin meillä ei olisi kykyä tunkeutua pintakerrosta syvemmälle. Kun terästämme katsettamme, jokunen yksityiskohta ehkä erottuu, mutta katoaa jälleen. Esiin astuu toinen yksityiskohta ja katoaa saman tien menneisyyden pimeyteen. Nämä mysteerit, tuo arvoituksellinen syvyys ei jätä meitä rauhaan. Tästä syvyydestä, mielen vilauksista, nousevat tulkinnan ja esittämisen loputtomat mahdollisuudet. Tulkinnan syvyys.

Ponnistelemme enemmän nähdäksemme enemmän. Muutamme näkökulmaa. Valitsemme uuden tavan nähdä, uuden suhtautumismuodon taideteoksen tulkinnassa. Suhtautumisen jokainen uusi muoto muuttaa ympäristöä, koska uusi suhtautuminen vaikuttaa mullistavalta. Kun soittotraditio kivettyy, uusi ilmaisukeino vaikuttaa energiasäteen tavoin. Se räjäyttää vallitsevat tulkintajärjestelmät. Nämä ovat taiteen luonne ja ehdot.

Valitsemme uuden tavan nähdä. Mutta asia on pikemminkin niin, että vain luulemme valinneemme. Uudet ideat ovat sisäisten tarpeiden seurauksia, kuplia alitajunnasta, muistojen ja assosiaatioiden yhdistelmiä. Prosessi tapahtuu yksityisellä ja persoonallisella tasolla. Se tapahtuu yksinäisyydessä. Jos ollaan kahden, ideat häviävät. Seurassa ne eivät näyttäytyä lainkaan.

Aiemmin oli puhe Aristoteleen siitä ajatuksesta, että

tragedian ei pidä kuvata jotakin jo tapahtunutta, vaan jotakin joka saattaa tapahtua, jotakin todennäköistä, väistämätöntä, jotakin polttavan ajankohtaista. Kaksituhattakolmesataa vuotta myöhemmin musta amerikkalainen kirjailija James Baldwin romaanissaan "Just above my head" piirtää seuraavan kuvan.

Niggers can sing gospel as no other people can because they aren't singing gospel - if you see what I mean. When a nigger quotes the Gospel, he is not quoting: he is telling you what happened to him today, and what is certainly going to happen to you tomorrow: it may be that it has already happened to you, and that you, poor soul, don't know it. In wich case, Lord, have mercy! Our suffering is our bridge to one another. Everyone most cross the bridge, or die while he still lives - but this is not a policital, still less, a popular apprehension. Oh, there was n't no room, sang Crunch, no room! at the inn! He was not singing about a road in Egypt two thousand years ago, but about his mama and his daddy and himself, and those streets which you and I both walk and which we are going to walk until we meet.

Baldwin sanoo tässä, että mustaihoinen on paras gossPELLaulaja siksi, että se mitä hän kertoo, sisältää myös hänen oman polttavan elämäntilanteensa. Hän kertoo, mitä hän kokee juuri kertomisensa hetkellä ja mitä myös hänen kuulijansa ehkä tulevat kokemaan. GossPELLaulaja ei kerro vain kauan sitten sattuneista tapahtumista, vaan myös itsestään ja lähimmaisistään ja heidän teistään. Teoksen mieli löytyy tässä persoonallisen vaikean elämäntilanteen monista haaraumista, vivahteista ja vihjauksista.

Baldwinin asenne on tänäkin päivänä ajankohtainen, ei vähiten Bachin sävelkielen suhteen, joka sekkin on ankaraan muotoon puettua palavaa tunnustusta. Kuulijalle samoin kuin esittäjällekin tämä asenne merkitsee musiikkiteoksen ajankoh- taista sisältöä, joka on riippumaton teoksen syntymäajasta. Se antaa hedelmälliset mahdollisuudet. Edellä oli puhe myös siitä, että epämielyttävä saatetaan kokea miellyttäväksi silloin kun taideteos käsittelee traagisia, jopa vastenmielisiä tapahtumia. Tässä tulee kuvaan Aristoteleen tunnettu katharsiskäsite, kat- harsis kommunikaatioketjun päätteenä.

Katharsis tarkoittaa puhdistumista, lääketieteellisesti lähinnä vatsahuuhtelua, kehon puhdistamista myrkyllisistä aineista. Aristoteles käyttää termiä esteettisessä merkityksessä: herättämällä pelkoa ja sääliä tragedia saa aikaan tunteiden puhdistumisen. Aristoteleen kääntäjän, Pentti Saarikosken mukaan ihminen ei suinkaan vapaudu näistä tunteista. Mutta tragedia, taideteos voi puhdistaa ne. Ihminen oppii mieteliääksi, harkitsevaksi ja vakavaksi, hänen mielensä on tasapainossa. Ja koska hyvän yhteiskunnan tulisi koostua tasapainoisista ihmisistä, taiteella on myös tärkeä sosiaalinen tehtävä.

Itse asetan katharsis-termin kernaasti myös Bachin yhteyteen. Toisinaan hän kirjoitti nuottiensa nimisivulle sanat "Gemüths Ergoetzung" tai "Recreation des Gemüths". Puhdistuminen vaikuttaa siis sekä virkistävästi että uudistavasti.

Puhdistumisen ja harkinnan ohella voisi myös puhua impulsseja antavasta, parantavasta tai lohduttavasta taide-elämyksestä. Jotta kokeminen voisi saavuttaa syvimmit persoonalliset kerrostumamme, ei restauroiva asenne tulkintaan ja esittämiseen riitä. Sellainen tulkinta ja esittäminen saattaa olla hyvinkin mielenkiintoinen. Se voi heijastaa talviyön kylmää kauneutta ja täydellisyyttä. Mutta siinä ei ole sitä, jota me lähdimme etsimään: ilmaisun lämpöä, järkyttävää kokemusta, kaikkea sitä joka voi herättää ja rauhoittaa levottomuuttamme.

KUUIOIDEN AAKKOSELLINEN HAKEMISTO

- Accento 2.1.1.
Adjunctio = Epizeuxis
Abruptio 6.1.
Anabasis 1.1.
Anadiplosis 3.10.
Analepsis = Noema
Anaphora 3.1.
Anaploce = Noema
Antitheton = Vastakohtat
Apocope = Abruptio
Aposiopesis 6.1.
Asyndeton = Synonymia
Bombo 2.1.2.
Cadence = Trilli
Cascata = Tirata
Catabasis = Katabasis
Catachresis = Syncopatio
Celer progressus = Transitus
Cercar della nota = Accento
Circolo 2.1.3.
Circulatio = Kyklosis
Climax = Gradatio
Commisura = Transitus
Complexio = Epanalepsis
Congeries = Synonymia
Coulade = Tirata
Distente maniera 7.1.
Dubitatio 7.3.
Ekphonesis = Exclamatio
Ellipsis 5.2.
Emphasis 7.5.
Korostaminen 7.5.
Kyklosis 1.3.
Laajennettu toisto 3.5.
Laskeva suunta 1.2.
Lomasävelet 4.2.
Messanza 2.2.3.
Mimesis = Noema
Mordentti 2.1.6.
Mutatio 5.3.
Noema 5.1.
Note mutate = Transitus
Nousu 3.4.
Nouseva suunta 1.1.
Palilogia 3.2.
Paronomasia 3.5.
Pathopoeia 4.5.
Pfeil = Tirata
Polyptoton = Epizeuxis
Relatio non harmonica 4.6.1.
Repetitio = Anaphora
Ribattuta di gola 2.1.7.
Saltus duriusculus 4.3.
Sospiro = Suspiratio
Subjunctio = Epizeuxis
Subsumptio = Accento
Suspensio 7.4.
Suspirans 2.2.2.
Suspiratio 6.3.
Syncopatio - Ligatura 4.1.
Syncope = Syncopatio
Symploce = Epanalepsis

Epanadiplosis = Epanalepsis	Symploce = Epanalepsis
Epanalepsis 3.9.	Synonymia 3.7.
Epanodos = Epanalepsis	Tasotoisto 3.2.
Epiphora = Epistrophe	Tasovaihto 3.3.
Epistrophe 3.8.	Tirade = Tirata
Epizeuxis 3.3.	Tirata 2.1.8.
Epärointi 7.3.	Tmesis 6.2.
Etulyönti 2.1.1.	Toisto 3.1.
Exclamatio 7.2.	Transitus 4.2.
Figura corta 2.2.1.	Tremblement = Trilli
Figura muta = Abruptio	Tremoletto = Trilli
Figura suspirans 2.2.2.	Tremolo = Trilli
Fioretto 2.1.4.	Trilletto = Trilli
Gradatio 3.4.	Trilli 2.1.9.
Gropo 2.1.5.	Vastakohdat 5.
Hiljaisuus 6.	Viivyttäminen 7.4.
Huokaus 6.3.	Vääristymä 3.6.
Huudahdus 7.2.	Ympyrä 2.1.3.
Hyperbaton 3.6.	
Inclamatio = Exclamatio	
Katabasis 1.2.	
Keräymä 3.7.	
Kiertävä suunta 1.3.	

LÄHTEET

ADLUNG, J. (1758)

Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt.
Kassel 1953.

AHLE, J.G. (1695-1701)

Musikalisches Fruehlings-, Sommer-, Herbst- und Winter Ge-
spräche. Muehlhausen.

ARISTOTELES

Runousoppi. Suomentaja Pentti Saarikoski.
Keuruu 1967.

BACH, C.Ph.E. (1753)

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I. Berlin.
Leipzig 1957.

BACH-DOKUMENTE (I 1963, II 1969, III 1972)

Hrsg. von Bach-Archiv. Leipzig.

BEDOS DE CELLES (1778)

L'ART DU FACTEUR D'ORGUES IV. Paris.
Kassel 1966.

BERNHARD, C. (1648-49)

Tractatus compositionis augmentatus. Müller-Blattau: Die
Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines
Schülers Christoph Bernhard.
Leipzig 1926. Kassel 1963.

BROSSARD, S. DE (1703)
Dictionnaire de Musique. Paris.
Amsterdam 1964.

BURMEISTER, J. (1606)
Musica poetica. Rostock.
Kassel 1955.

FORKEL, J.N. (1788)
Allgemeine Geschichte der Musik.
Göttingen.

FORKEL, J.N. (1802)
Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig.
Basel 1946.

GOTTSCHED, J.C. (1730)
Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst.
Leipzig.

HEINICHEN, J.D. (1728)
Der General-Bass in der Composition. Dresden.
Hildesheim 1969.

HERBST, J.A. (1643)
Musica poetica. Nürnberg.

HERBST, J.A. (1658)
Musica moderna prattica. Frankfurt / Main.

JANOWKA, T.B. (1701)
Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Prag.
Amsterdam 1973.

KIRCHER, A. (1650)
Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni. Rom.
Hildesheim 1970.

KIRNBERGER, J. Ph. (1776)
Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin und Königs-
berg. Hildesheim 1964.

LIPPIUS, J. (1612)
Synopsis musicae nova. Strasbourg.

LIPPIUS, J. (1614)
Philosophiae verae et sincerae Synopticae.

LOULIÉ, É. (1696)
Éléments ou principes de musique. Paris.

MARPURG, W.F. (1750)
Der Critische Musicus. Berlin.

MARPURG, W.F. (1754)
Abhandlung von der Fuge. Berlin.

MATTHESON, J. (1713)
Das neueröffnete Orchestre. Hamburg.

MATTHESON, J. (1722)
Critica musica. Hamburg.

MATTHESON, J. (1739)
Der vollkommene Capellmeister. Hamburg.
Kassel 1954, 1969.

MYLIUS, W.M
Rudimenta musices. Mühlhausen.

NUCIUS, J. (1613)
Musices practicae. Neisse.

PLATON.
Teokset.
Keuruu 1977-1982.

PRAETORIUS, M. (1619)

Syntagma musicum III. Wolfenbüttel.
Kassel 1958.

PRINTZ, W.C. (1676/77)

Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist. Quedling-
burg. Leipzig 1696.

PRINTZ, W.C. (1689)

Compendium musicae signatoriae & modulatariae. Dresden.

QUANTZ, J.J. (1752)

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.
Berlin.

Kassel 1953.

SAINT-LAMBERT, M. de (1702)

Les principes de clavecin. Paris.
Genève 1972.

SCHEIBE, J.A. (1737-1740)

Critischer Musicus. Hamburg. Leipzig 1745.

SPEER, D. (1687)

Grund-richtiger/kurz/leicht und nöthiger Unterricht der Musi-
calischen kunst. Ulm.

Leipzig 1974.

SPIESS, M. (1745)

Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg.

STIERLEIN, J. C. (1691)

Trifolium musicale, consistens in Musica Theoria, Practica &
Poëtica. Stuttgart.

THURINGUS, J. (1624)

Opusculum bipartitum. Berlin.

WALTHER, J. G. (1708)
Praecepta der musicalischen Composition.
Käsikirjoitus. Weimar.
Jenaer Beiträge zur Musikforschung II.
Leipzig 1955.

WALTHER, J. G. (1732)
Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek. Leipzig.
Kassel 1953.

WEISSENBORN, C. (1713)
Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie.

VOGT, M. (1719)
Conclave thesaure magnae artis musicae. Prag.

KIRJALLISUUS

ALBRECHT, T. (1980)

Musical rhetoric in J.S. Bach's Organ Toccata BWV 565.
The Organ Yearbook 1980.

BACH-SYMPOSIUM 1980. (1981)

Bachforschung und Bachinterpretation heute.
Kassel.

BENESTAD, F. (1978)

Musik och tanke.
Ystad.

BENGTSSON, I. (1973)

Musikvetenskap.
Stockholm.

BUDDAY, W. (1977)

Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs
Orgelchoral "Durch Adams Fall ist ganz verderbt".
Bach-Jahrbuch 1977.

BUELOW, G.J. (1980)

Rhetoric and music. Musical figures.
The New Grove Dictionary of Music.
London.

COLLINS, M.B. (1963)

The performance of coloration, sesquialtera and hemiola 1450-
1750.
Stanford University.

DAMMAN, R. (1967)

Der Musikbegriff im deutschen Barock.
Köln.

EMERY, W. (1953)

Bach's ornaments.
London.

EPPSTEIN, H. (1975)

J.S.Bach.
Sohlmans musiklexikon.

FORSBLOM, E. (1957)

Studier över stiltrohet och subjektivitet i J.S.Bachs orgelkompositioner.
Åbo.

FORSBLOM, E. (1979)

Tieni Bachin retorisiin sävelkuvioihin. Chorus et psalmus.
Juhlakirja H. Andersénille 4.4.1979.
Helsinki 1979.

FORSBLOM, E. (1982)

Klassinen urkujensoitto 1980-luvulla.
Organum 2/1982.

HAMEL, F. (1951)

Johann Sebastian Bach. Geistige Welt.
Göttingen.

HARNONCOURT, N. (1986)

Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Suomentanut Hannu Taanila.
Keuruu.

HARNONCOURT, N. (1984)

Der musikalische Dialog.
Salzburg und Wien.

JACOBSON, L. (1980)
Musical figures in BWV 131.
The Organ Yearbook 1980.

JACOBSON, L. (1982)
Musical Rhetoric in Buxtehude's Free Organ Music.
The Organ Yearbook 1982.

KLOPPERS, J. (1966)
Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs.
Frankfurt/Main.

KLOPPERS, J. (1976)
A criterion for manual Changes in the Organ Works of Bach.
The Organ Yearbook 1976.

LOHMANN, J. (1980)
System und Element. Über die wissenschaftsgeschichtliche
Bedeutung der Rekonstruktion der "Orgel von Aquincum".
Orgelwissenschaft und Orgelpraxis.
Murrhardt-Hausen.

LOHMANN, L. (1982)
Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstru-
menten des 16.-18. Jahrhunderts.
Regensburg.

LÖHLEIN, H.-H. (1981)
Orgelbüchleinin näköispainoksen esipuhe.
Leipzig.

NEUMANN, F. (1978)
Ornamentation in baroque and postbaroque music. With
special emphasis on J.S.Bach.
Princeton.

- NEUMANN, F. (1982)
Essays in performance practice.
Michigan.
- PELTO, P. (1980)
Virityksen historiaa ja nykypäivää. Pro Organo Pleno. Juhla-
kirja Enzo Forsblomille 14.3.1980.
Helsinki.
- SCHLOEZER, B. (1947)
Introduction à J.-S. Bach.
Paris.
- SCHMITZ, A. (1952)
Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gott-
fried Walthers.
Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang 9.
Trossingen.
- STAUFFER, G.B. (1980)
The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach.
UMI Research Press.
- TALSMA, W.R. (1980)
Wiedergeburt der Klassiker.
Innsbruck.
- UNGER, H.-H. (1941)
Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in 16.-18.
Jahrhundert.
Würzburg. Hildesheim 1969.
- WOLFF, C (1968)
Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs.
Wiesbaden.

VOGELSÄNGER, S. (1972)

Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J.S.Bachs
"Orgelbüchlein".

Bach- Jahrbuch 1972.

WILLIAMS, P. (1980-1984)

The Organ: Music of J.S.Bach.

Cambridge.

- MIMESIS Mitä Bach on urkuteoksiinsa kirjoittanut? Ensi näkemältä vain sen mikä siinä "on". Mutta meidän silmämme ovat 1800-luvun silmät.
- MIMESIS Näemme paremmin ja enemmän, jos opiskelemme Bachin oman ajan filosofiaa, estetiikkaa ja musiikin tekemisen tapaa. Kysymys on musiikin retoriikasta ja affekti-ilmaisusta. Se avaa silmämme: Bachin tekstissä on paljon muuta ja enemmän kuin siihen näkyy kirjoitetun.
- MIMESIS Tämä kaikki on selvää, loogista ja luonnollista. Siinä ei ole mitään mystiikkaa. Mutta se on työn takana.
- MIMESIS Kohta alkaa 2000-luku. 1800-luku saa mennä. Bach saa tulla.
- MIMESIS Enzo Forsblomin kirja ei ole tie, totuus eikä elämä, mutta eipä paljon puutu. Yhdentyneessä Euroopassa ei Bachia pysty soittamaan enään kukaan, joka ei ole lukenut tätä käänteentekevää tutkimusta.
- MIMESIS Zur Ergötzung der Seele. Sielun virkistykseksi.



ISBN 952-9658-14-1
ISSN 0787-7838
Helsinki 1994
Yliopistopaino



9 789529 658145