



ISBN: 978-952-329-011-2 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-012-9 (PDF)

OY NORD PRINT AB
HELSINKI 2015

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU



Markus Malmgren

NUOTIN VIERESTÄ SOITTAMISEN TAITO
Näkökulmia kenraalibasson olemukseen

DOCMUS-TOHTORIKOULU



Nuotin vierestä soittamisen taito

Näkökulmia kenraalibasson
olemukseen



MARKUS MALMGREN

DOCMUS-
TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2015

Nuotin vierestä soittamisen taito
näkökulmia kenraalibasson olemukseen

Markus Malmgren
Kirjallinen työ
Musiikin tohtorin tutkinto /
Taiteilijakoulutus
DocMus-tohtorikoulu
Sibelius-Akatemia
Taideyliopisto
2015

Tiivistelmä

Markus Malmgren: Nuotin vierestä soittamisen taito – näkökulmia kenraalibasson olemukseen. Musiikin tohtorin tutkintoon sisältyvä kirjallinen työ Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Kevät 2015. 184 sivua + 11 liitesivua.

Tutkin tässä työssä urkujen funktiota erilaisten instrumentaalisten ja vokaalisten kokoonpanojen soinnillisesti yhdistävänä tekijänä. Tämä funktio ilmenee historiallisessa kenraalibassokäytännössä, joka tästä syystä on tutkimukseni keskeinen teema. Pohdin urkujen rakennuksen, esittämiskäytäntöjen, soittotekniikan ja notaation kysymyksiä urkurin ja musiikinjohtajan näkökulmasta. Problematisoin nykyajan periodi-instrumentaalisia käytänteitä historiallisten lähteiden valossa. Ennen muuta kuitenkin tarkastelen kenraalibassoa sen historiallisia, tyylillisiä ja teoreettisia merkityksiä laajempana musiikillisena ilmiönä.

Urkujen rakennuksessa tapahtui käänteentekevää kehitystä 1400-luvulla, jolloin uruista tuli universaali säestyssoitin. Tässä roolissa urut – jos niiden ominaisuuksia hyödynnetään tarkoituksenmukaisesti – ovat edelleen täysin ajankohtaiset musiikin tyylilajista riippumatta. Arvioin nykyisen urkurikoulutuksen painotuksia kriittisesti; sen suppean klaveristinen näkökulma urkuihin ja urkujensoittotekniikkaan on tutkimukseni perusteella historiakatsannossa yksipuolinen.

Ammattiurkurin toimenkuvahan oli aina 1900-luvun alkuun saakka nykyistä huomattavasti laajempi. Urkurilla oli keskeinen rooli julkisessa musiikkiympäristössä, ja hänen työhönsä liittyi usein niin kapellimestarin kuin säveltäjänkin tehtäviä. Erityisesti liturgisen musiikin toteutuksessa urkuri toimi koko yhtyeen äänenjohtajana. Kontrapunktin hallintaa ja musiikillisten resurssien organisoinnin taitoja pidettiin ensiarvoisina, mikä näkyi urkurin pätevyysvaatimuksissa. Tästä syystä korostuivat urkurien koulutuksessa ei solistinen ohjelmisto vaan kenraalibasso ja improvisointi. Vaikka harmoniaoppi vähitellen 1800-luvun kuluessa otti kenraalibasson paikan musiikinteorian yleisenä lähtökohtana ja perustana, kenraalibasson hallinta säilyi urkureita, säveltäjiä ja kapellimestareita yhdistävänä kompetenssina aina 1900-luvun alkuun saakka.

Laajasti ymmärrettynä käsitteenä ja erityisesti käytännön toimintona kenraalibasso ei ole sidoksissa mihinkään musiikin tyyliin. Tutkimukseni viittaa siihen, että 1600-luvun alussa luotu kenraalibasson käsite liittyi vakiintuneisiin kirkkomusiikin käytäntöihin. Vokaalipolyfoniaa säestettiin varsin yleisesti uruilla kautta 1500-luvun. Näin ollen kenraalibassoa ei ole perusteltua pitää tekijänä, joka erottaa barokin renessanssista.

Sellainen käsite kuin ”kenraalibassokausi” sekä sen synonyymiksi 1900-luvulla vakiintunut ”barokki” johtavat siis mitä ilmeisimmin harhaan. Kysymykseksi asettuukin, ovatko vanhan musiikin liikkeen, urkutaiteen ja kirkkomusiikin 1900-luvulla muotoutuneet ideologiset päämäärät itse asiassa rajoittaneet yleistä kiinnostusta ja sen myötä myös osaamista erityisesti 1700-lukua vanhempaa musiikkia kohtaan. Tämän työni päämäärät eivät kuitenkaan kohdistu periodisoitinkulttuuriin sinänsä: tutkimani historialliset käytänteet voivat olla monella tapaa ajankohtaisia nykyajan yhä useampimuotoisessa ja -sisältöisessä musiikkiympäristössä. ”Nuotin vierestä soittamisen taito” yhdistää nimittäin nykyäänkin muusikoita yli kaikkien generajojen.

Avainsanat: urut, monialainen muusikkous, musiikinjohto, polyfonia, kenraalibasso, historiallisen kirkkomusiikin käytännöt, periodisoitinkulttuuri.

Sammandrag

Markus Malmgren: Konsten att spela mellan noterna – aspekter på generalbasens väsen. Avhandling för musikkandidatexamen på den konstnärliga linjen vid DocMus-doktorsskolan. Konstuniversitetet, Sibelius-Akademien. Hösten 2015. 184 sidor + 11 bilagssidor.

I denna studie undersöker jag orgelns funktion som klangligt förenande element i olika vokala och instrumentala sammansättningar. Denna funktion är utmärkande för historisk generalbaspraxis, varför densamma också utgör det centrala temat i mitt skriftliga arbete. Jag behandlar frågor kring orgelbyggnation, uppföringspraxis, spelteknik och notation från organistens och dirigentens synvinkel. Jag ifrågasätter nutida periodinstrumentala kutymer mot bakgrunden av historiskt källmaterial. Men främst strävar jag efter att vidga begreppet generalbas i förhållande till dess traditionella konnotationer som ett historiskt fenomen, ett stilistiskt attribut och ett teoretiskt system.

Orgelbyggnationen genomgick ett omvälvande skede på 1400-talet, då orgeln utvecklades till ett universalt ackompanjemangsinstrument. I denna roll är orgeln – om dess potential utnyttjas ändamålsenligt – alltså fullt relevant, oberoende av musikalisk genre. Jag granskar kritiskt prioriteringar inom dagens organistutbildning; att man betraktar orgeln ur en snävt klaveristisk synvinkel står enligt min studie i bjärt kontrast med historisk orgelpedagogisk praxis.

Yrkesorganistens arbetsbild var ju ända fram till början av 1900-talet betydligt mångsidigare än nuförtiden. Organisten hade en central ställning i det offentliga musikaliska rummet; såväl kapellmästar- som kompositörsrollen ingick i hans tjänsteplikter. Särskilt inom den liturgiska musiken fungerade organisten som primus motor för hela den musikaliska apparaten. Kontrapunktisk expertis och förmåga att administrera musikaliska resurser var av högsta vikt. Därför prioriterades generalbas och improvisation högre än inövande av solistisk repertoar i organistutbildningen. Under 1800-talets gång kom visserligen harmoniläran att så småningom ersätta generalbasen som grund för gemene musikers teoretiska insikter. Generalbasen förblev dock en professionellt förenande länk mellan organister, kompositörer och kapellmästare ända till början av 1900-talet.

I begreppets vidaste bemärkelse och i synnerhet som praktisk funktion är generalbasen inte knuten till någon särskild musikstil. Min studie tyder på, att begreppet generalbas, när det skapades i början av 1600-talet, anslöt sig till en väl etablerad praxis: bruket att utnyttja orgeln till att ackompanjera vokalpolyfoni var allmänt utbrett under åtminstone hela 1500-talet. Det är således knappast befogat att betrakta generalbasen som en skiljelinje mellan renässans och barock.

Såväl begreppet ”generalbasepoken” som den motsvarande benämning som etablerade sig under 1900-talet, ”barocken”, är alltså uppenbart vilseledande. Möjligen har till och med rent ideologiska motiv hos respektive intressegrupp – periodinstrumentkulturen, orgelkonsten och kyrkomusiken – bidragit till att begränsa både det allmänna och det professionella intresset för historisk uppföringspraxis när det gäller musik från tiden före 1700-talet. Fokus för min studie ligger dock inte på periodinstrumentalism och historisk repertoar i sig: väsentligt är, att de historiska praxis jag utforskat på många sätt kan vara aktuella också i dagens ständigt mer pluralistiska musikkultur. ”Konsten att spela mellan noterna” förenar nämligen också idag musiker över alla genremässiga gränser.

Nyckelord: orgel, musikalisk multikompetens, dirigering, polyfoni, generalbas, historisk kyrkomusikpraxis, periodinstrumentkultur

Abstract

Markus Malmgren: *The Art of Playing between the Notes – Aspects on the Essence of Thorough Bass*. Written report presented as part of requirements for the Doctor of Music degree in the Art Study Program. University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School. Autumn 2015. 184 pages and 11 pages of appendices.

My report will look at the function of the organ as a sonorously unifying element in various instrumental and vocal ensembles. This function is apparent in the historical practice of thorough bass, which for that reason serves as the common theme of this work. I discuss organ building, performance practices, playing technique and notation from the point of view of an organist and music director. I question contemporary period instrumental practices in the light of historical sources. But first and foremost, my perspective on thorough bass as a musical phenomenon is broader than the historical, stylistic and theoretical meanings with which it is usually associated.

In the 15th century organ building underwent a dramatic development that transformed it into the universal accompaniment instrument. This role – if the capacity of the organ is used in a suitable manner – is still relevant today, regardless of musical style. I therefore take a critical view on contemporary organ pedagogy; its narrow keyboard-centric perspective on the organ and organ playing technique is, on the basis of my research, historically one-sided.

Until the beginning of the twentieth century, the work description of an organist was far broader than it is today. The organist played a central role in the public musical sphere, and his tasks usually included the role of composer and conductor in addition to that of performer. Particularly in the realization of liturgical music, the organist would act as principal player of the entire ensemble. Expert knowledge of counterpoint and ability to organize musical resources were considered essential skills for an organist, which is reflected in the qualifications required for a vacancy. For this reason, the study of improvisation and thorough bass was emphasized at the expense of learning solo repertoire in the organist's training. In the 19th century, a general theory of harmony gradually began to supersede thorough bass procedures as the foundation of practical music theory. For organists, composers and conductors, however, thorough bass remained a vital skill well into the twentieth century.

As a broad concept and especially as a practical function, thorough bass is not tied to any one musical genre. My study, in fact, indicates that the early 17th century concept of thorough bass is firmly rooted in well established church music practices. The organ was extensively used for the accompaniment of vocal polyphony throughout the 16th century. Therefore there is no reason to consider the concept of thorough bass as a division mark between stylistic periods such as the renaissance and the baroque.

'The thorough bass period' and its better-known twentieth century equivalent 'baroque', are obviously misleading concepts. The respective twentieth century ideologies of the Early Music Revival, the organ culture, and church music may possibly have actually limited general interest in, and expertise of music prior to the 18th century. The main focus of this report is not, however, the period instrument movement as such. The historical practices I have studied can in many ways be relevant in today's increasingly pluralistic musical environment. As ever before 'the art of playing between the notes' unifies musicians across all genres.

Keywords: organ, multidisciplinary musicianship, conducting, polyphony, figured bass, performance practice of historical church music, period instruments.

Sisällys

Saatteeksi	8
I TERMI	11
1. Johdanto	11
1.1 Minun kenraalibassoni	11
1.2 Alussa oli sana	12
1.3 Sormet solmussa – jalat ristissä	13
1.4 Nuoteita ja nuotin vierestä	14
1.5 Pallo haltuun	17
2 Kenraalibasson käsitteen synty	18
2.1 Kenraalibasso barokin keskeisenä käsitteenä	18
2.2 Kenraalibassoskepsismiä 1600-luvulla	21
2.3 Varhaisimmat kenraalibasso-lähteet	23
2.4 Urut ensisijaisena kenraalibassosoittimena	25
3 Polyfonian hahmottaminen - kenraalibasson punainen lanka	28
3.1 Kenraalibasson koordinaatit	28
3.2 Käytännöllinen kenraalibasso teorian pakkopaidassa?	29
3.3 Kohti systemaattista kenraalibassoteoriaa	32
3.4 Kenraalibasso kontrapunktin kielenä	35
II TAUSTA	38
4 Improvisoinnista intabulointiin	38
4.1 Improvisoitu kontrapunkti ja kenraalibassokäytäntö	38
4.2 Polyfoniaa pelastamassa	39
5 Idiomaattisen urkumusiikin arvoitus	43
5.1 Intabulointi ja polyfonian urkusäestys 1500-luvulla	43
5.2 Urkustemat 1500-luvun vokaalimusiikissa	47
6 Organum – primus inter pares	50
6.1 Urut – polyfoninen soitin?	50
6.2 Keskiaikaiset pienurut	51
6.3 Goottilaiset <i>blockwerk</i> -urut	52
6.4 Varhaisin urkurepertuaari – soolo- vai yhtymusiiikkia?	55
6.5 Urkujen ja vokaalipolyfonian symbioottinen suhde	56
6.6 Urkujen nousu tenorisolistista säestäjäksi	59
6.7 Pythagoralaisuudesta keskisävelisyyteen	60
6.8 Urkurakentaja vokaalipolyfonian harmaana eminenssinä	62
6.9 Kohti kolmisoinnun vallankumousta	65
7 Capellan maestrot	67
7.1 <i>A cappella</i> – <i>capellan</i> kanssa vai ilman?	67
7.2 Alta capella ja capella bassa	72
7.3 Kontrapunktin koordinoijat	74
7.4 Kirjoitettu kontrapunkti ja <i>contrapunto alla mente</i>	76
7.5 Concerto eli yhteisö	77

III TOIMINTA	81
8 Evankeliumia Praetoriuksen mukaan.....	81
8.1 Instrumentit vokaalimusiikin palveluksessa.....	81
8.2 Urut – <i>De Organographian</i> mittapuu.....	83
8.3 Urkuri musiikillisten resurssien organisaattorina.....	88
8.4 <i>Capellan</i> määritelmä	91
8.5 Kenraalibasso Praetoriuksen mukaan.....	93
8.6. Praetoriuksen jalanjäljissä: Werckmeisterin ohjeita kenraalibassonsoitosta.....	96
9 Hyvin hoidetun kirkkomusiikin haasteet.....	98
9.1 Urut figuraalimusiikissa – ammattisalaisuus vai itsestäänselvyys?	98
9.2 Äänenjohtajasta yhden miehen orkesteriksi	103
9.3 Urkulehteri kirkkomusiikin päänäyttämönä	104
9.4 Secco-resitatiivin alkuperä – historiallinen virhetulkinta?	110
9.5 Urkujen suunnittelu ja figuraalimusiikin tarpeet.....	112
9.6 Urkurinkoulutusta käytännön musiikin ehdoilla	115
IV TAITO.....	118
10 Polyfoninen soittotekniikka	118
10.1 Ei kolmatta ilman kahta.....	118
10.2 Orgelbüchleinin ongelma	120
10.3 Latvasta tyveen eli helppouden vaikeus	122
10.4 Vastaliike ja vuorottelu – urkujen rakenteen sanelema periaate	125
10.5 Inegalisoinnin idea ja toteutus	128
10.6 Vertikaalisuus laulullisen soittotavan vastakohtana.....	131
10.7 Ilmansyötön lopullinen ratkaisu – polyfonian lopullinen tuho	133
11 Taru tactuksen herrasta	136
11.1 Tactus, tempo ja suhteellisuuden taju.....	136
11.2 Proportioista tahtilajeihin	138
11.3 Tahtilajit tempomerkintöinä	140
11.4 Menuetti ja parilliset tahdit.....	143
11.5 Proportiot temponhallinnan käytännöllisenä välineenä	146
11.6 Rytmittömän musiikin soitin?	147
V TRADITIOT	149
12 1800-luvun kenraalibasson uusi tuleminen.....	149
12.1 Uudelleenarviointia	149
12.2 Hugo Riemann - modernin kenraalibassometodiikan edelläkävijä	150
12.3 Puolikuollut kieli?	152
12.4vai <i>lingua franca</i> ?.....	154
12.5 Kenraalibasson marginalisoituminen – 1900-luvun ilmiö	157
13 Urut periodisoittimena.....	159
13.1 Barokin synty	159
13.2 Barokki-ideologia ja vanhan musiikin yksipuolistuminen	160
13.3 Urku-continuo ulkoistetaan	163
13.4 <i>Capellan</i> kokoamisjärjestys	164
14 Yhteenveto.....	167

Lähteet	172
Kirjallisuus	172
Nuottijulkaisut.....	184
Arkistot	184
Internet-sivustot	184
Yksityiset tiedonannot	184
A. Koraalisoinnuttamisen lyhyt oppimäärä	185
B. Esimerkkejä liitteen A mukaan laadituista koraalisatseista	188

Saatteeksi

Mitä kenraalibasso on? Yhteisymmärrystä siitä, mitä kenraalibasso on, mihin sitä tarvitaan ja miten sitä pitäisi tulkita ja toteuttaa, ei koko sen historian aikana ole saavutettu. Osittain tämä johtuu siitä, että kenraalibasson käsite ilmaantui keskelle vakiintuneita, mutta myös olosuhteiden mukaan hyvinkin vaihtelevia käytäntöjä. Kenraalibasso oli kuitenkin ollut olemassa monenlaisissa hahmoissa jo kauan ennenkuin sitä alettiin kutsua kenraalibassoksi.

Yhä tänä päivänä kenraalibasso voi tarkastelijan näkökulmasta riippuen tarkoittaa ainakin historiallista ilmiötä, soittoteknistä välinettä, musiikillista tyylipiirrettä, esittämiskäytäntöä tai musiikinteoreettista järjestelmää. Tämäkään tutkielma ei pyri yksiselitteiseen kenraalibasson määritelmään. Se ei tarjoa kattavaa selvitystä sen enempää kenraalibasson kuin kenraalibasso-metodiikankaan historiasta. Se ei ole soittajalle suunnattu käytännön kenraalibasson ohjekirja, eikä siinä tarkastella kenraalibassoa teoreettisen analyysin välineenä. En pyri kiteyttämään näkemystäni kenraalibassosta, vaan yritän valottaa sen olemusta monesta näkökulmasta.

Näkemykseni siitä, mitä kenraalibasso on ja miten sitä pitäisi toteuttaa, on muotoutunut käytännön kokemuksen perusteella. Tätä tutkielmaa kirjoittaessani olen kuitenkin monessa kohdin löytänyt itseni tarkastelemasta aiheittani yllättävistä näkökulmista; päätteiltä sivussa näkee usein asioita uusista ja mielenkiintoisista näkökulmista.

Urkurina näkökulmani kenraalibasson olemukseen kiteytyy ilmaisuun ”nuotin vierestä soittamisen taito”. Riippumatta musiikin toteuttamisen olosuhteista tai käytetystä notaatiosta urkuri joutuu yleensä aina joko poikkeamaan kirjaimellisesta notaatiosta tai ainakin lisäämään soittoonsa informaatiokerrostumia lukuisista muista lähteistä. Tämä johtuu jo urkujen rakenteesta: urut eivät ole toiminnallisesti ja soinnillisesti ennakoitava soitin. Jokaiset urut ovat täysin yksilölliset, mutta jopa samat urut voivat eri olosuhteissa olla sekä soittoteknisesti että soinnillisesti täysin eri soitin. Esimerkiksi akustiset muutokset yleisömäärän vaihdellessa vaikuttavat usein dramaattisesti urkujen sointiin. Joustava suhtautuminen nuottikuvaan on jo tästä syystä aivan keskeinen urkujensoittotekniikan elementti. Improvisoinnilla onkin kautta urkumusiikin historian – viimeistä puolta vuosisataa lukuunottamatta – ollut nuotinnettua musiikkia selvästi vahvempi asema. Suhtautuminen nuotinnettuun urkumusiikkiin on usein ollut vähintään ambivalentti, ajoittain suorastaan vähättelevä.

Kenraalibasso syntyi musiikkiympäristöön, jossa partituurin kaltaista nuottikuvaa ei nykyaikaisessa mielessä ollut olemassakaan. Kyky hahmottaa ja ymmärtää musiikkia aivan muista lähtökohdista kuin nuottikuvan perusteella oli 1600-luvun taitteessa kaiken muusikonkoulutuksen päämäärä. Toisin on nykyään: olen opetustoiminnassani pannut merkille, että jos oppilaan tausta on hyvin notaatiokeskeinen, tämä yleensä vaikeuttaa sellaisen nuotin vierestä soittamisen taidon omaksumista, jota vaivaton kenraalibassonsoitto – tai mikä tahansa säestäminen – edellyttää. Toisaalta kokemus esimerkiksi populaarimusiikin likiarvoisista nuotinnustavoista näyttää olevan eduksi myös kenraalibasson opiskelussa. Pyrinkin tässä tutkielmassa valottamaan sitä tosiseikkaa, ettei kenraalibasso ennen 1900-lukua ollut milloinkaan tiettyyn musiikin aikakauteen, tyyliin, kokoonpanoon tai edes notaatiotapaan sidottu idiom.

Liki 300 vuoden ajan kenraalibasso toimi universaalina musiikin hahmottamisen ja toteuttamisen keinona muuttuvista olosuhteista ja ihanteista huolimatta. Uskon kenraalibasson yleispätevyyteen nimenomaan käytännöllisenä toimintona tänäkin päivänä, musiikin tyyllilajista, kokoonpanosta ja olosuhteista riippumatta. Yksi tämän tutkielman keskeisistä oletuksista onkin, että kaikenlainen museaalinen ja rekonstruktiivinen suhtautuminen kenraalibassoon on anakronistista. Riittävän väljästi määriteltynä kenraalibasso voi edelleen olla sekä ajankohtainen ja yleispätevä soittotekninen asenne että käytännöllinen musiikin hahmottamisen väline.

Olen jakanut tutkielmani aihepiireittäin viiteen pääjaksoon, joten lukija voi valikoiden perehtyä käsittelemiini aiheisiin. Vaikka aihepiirit limittyvät monitahoisesti toisiinsa, toivon tämän jäsentelyn palvelevan eri aloja edustavaa lukijakuntaa: urkureita ja muita kosketinsoittajia, periodi-instrumentalisteja, musiikinjohtajia, kirkkomuusikoita ja korrepetiittoreita, ehkä myös teoreetikoita, säveltäjiä ja historiantutkijoita.

Ensimmäisessä pääjaksossa (I Termi) valotan kenraalibasson varhaishistoriaa ja sen liittymistä aikakauden vokaalipolyfoniaan. Luku 3 on katsaus kenraalibassonotaation kehitykseen käytännöllisestä työvälineestä teoreettisen havainnollistamisen keinovaraksi.

Toisessa pääjaksossa (II Tausta) tutkin, mitä kenraalibasso oli ennen kuin sitä alettiin kutsua kenraalibassoksi. Luvussa 6 käsittelen erityisesti urkujenrakennusta olettaen, että urkujen nopea kehitys 1400-luvulla merkittävästi vaikutti renessanssipolyfonian ominaispiirteiden vakiintumiseen. Luku 7 problematisoi nk. *a cappella* -ihannetta renessanssin kirkkomusiikin esittämisessä aikakauden käytännön realiteettien valossa.

Kolmas pääjakso (III Toiminta) valottaa urkujen roolia instrumentaalisesti rikkaan kirkkomusiikin toteutuksessa. Esittelen ja analysoin muutaman keskeisen 1600- ja 1700-luvun kirjoittajan ohjeita urkujen käytöstä liturgisessa musiikissa yleensä ja erityisesti kenraalibasson soitossa. Tässä tarkastelen erityisesti Michael Praetoriuksen, Andreas Werckmeisterin, Johann Jacob Adlungin, Johann Matthesonin ja Samuel Petrin kirkkomusiikin toteutusta koskevia kirjoituksia.

Neljännän pääjakson (IV Taito) luvussa 10 tarkastelen polyfonisen satsin notaation ja sen käytännön toteuttamisen välistä suhdetta. Pyrin osoittamaan, miten polyfonisen satsin edellyttämä soittotekniikka perustuu urkujen rakenteen ja kehon luontaisten liikeratojen sanelemille lainalaisuuksille. Luvussa 11 tutkin tempon ja aikamitan suhdetta. Pohdin mm. proportioiden eli temposuhteiden merkitystä kenraalibasson soittajan näkökulmasta.

Viidennessä pääjaksossa (V Traditio) valotan kenraalibasson asemaa 1800-luvun musiikkiympäristössä sekä tarkastelen nk. vanhan musiikin liikkeen, kirkkomusiikin ja urkutaiteen kehityslinjoja viimeisen vuosisadan aikana. Pohdin näiden alkujaan tiivisti yhteistyössä toimineiden taiteenalojen keskinäisiä suhteita, tarkoitukseni kannustaa yhteisten intressien tunnistamiseen sekä koulutuksessa että musiikkiympäristössä yleensä.

Useat tutkielmani aiheista ovatkin pitkään askarruttaneet minua urkurina, musiikinjohtajana, säestäjänä, orkesterimuusikkona, sovittajana, säveltäjänä ja pedagogina. Toiset aiheet muuttuivat tutkimukseni edetessä kiehtovista suorastaan välttämättömiksi.

Tämän tutkielman liitteissä esittelen kenraalibassoajattelun ja funktionaalisen tonaalisen ajattelun pohjalta kehittämäni *ex tempore* -koraalisoinnuttamisen metodin.

Sen teoreettiset perusteet on täysin integroitu käytäntöön; tavoitteena on ergonomisesti vaivaton mutta samalla soinnillisesti moitteeton soinnutus.

Jos paikoin käsittelen jotakin seikkaa vain pintapuolisesti, pyrin viittaamaan niihin lukuihin, joissa käsittelen kyseistä aihetta perusteellisemmin. Kaikki vieraskielisten lainausten käännökset sekä niihin hakasuluilla merkityt lisäykset ovat omiani, ellei toisin mainita.

Tämä tutkielma on käytännön muusikon puheenvuoro. Aineistoni ja sen käsittelytavan ensisijaisena valintakriteerinä on oma muusikon kokemukseni. Haluankin kiittää Opus X -yhtyettä ja sen taiteellista johtajaa Petri Tapio Mattsonia sekä kaikkia niitä lähes sataaviittäkymmentä muusikkoa, joita ilman en olisi voinut toteuttaa opinnäytekonserttejani tohtorintutkintoni tavoitteiden mukaisesti. Monet tämän musiikillisen yhteistyön antamista käytännön kokemuksista ja yhdessä tekemistämme oivalluksista ovat vaikuttaneet tämän tutkielman sisältöön.

Tutkielman työstämisessä minua ovat avustaneet monet henkilöt, joille kaikille lausun lämpimät kiitokset. Haluan tässä mainita heistä MuT Kati Hämäläisen sekä erityisesti MuT Timo Kiiskisen, joka on ahkeroinut paitsi kirjallisen työni ohjaajana myös tenorilaulajana, soitinvirittäjänä, roudarina ja rock-oopperan solistina. Jos onnistun ilmaisemaan asiani selkeästi ja ymmärrettävästi, kiitos siitä kuuluu kuitenkin ennen kaikkea suomalaisen sivistyksen väsymättömälle Työläiselle, Hannu Taanilalle.

Sibelius-Akatemian kirjaston henkilökunta on opastanut minua aineistonhakuun liittyvissä kysymyksissä ja urkujenrakentaja Helmuth Gripentrog on asiantuntevasti kommentoinut tutkielmani niitä osioita, joissa käsittelen urkujen rakennetta. Tämän työn ulkoasun viimeistelyssä näkyy MuM Håkan Wikmanin kädenjälki. Kannustavasta, innostavasta ja tarkkanäköisestä ohjauksesta haluan lopuksi kiittää MuT Marcus Castrénia ja sitä iloista taiteellisten tutkijoiden joukkoa, joka monen vuoden ajan auttoi minua rakentamaan tutkielmaani sen alkutekijöistä lähtien.

I TERMI

1. Johdanto

1.1 Minun kenraalibassoni

Muusikon toimenkuvassani vanha musiikki, kirkkomusiikki ja urkumusiikki ovat aina liittyneet toisiinsa niin saumattomasti, etten ole koskaan kokenut tarpeelliseksi erottaa niitä eri alueiksi. Yhteiseksi nimittäjäksi on noussut kenraalibasso. Se liittyy kaikkeen muusikontyöhöni, riippumatta siitä, toiminko soittajana, musiikinjohtajana, pedagogina vai sovittajana. Kenraalibassoajattelun muovaamat musiikilliset käytännöt ovat moneen kertaan ylittäneet toiminnassani kaikki mahdolliset genererajat: luen kenraalibassoon kuuluvaksi kaiken sellaisen soiton, johon ei liity itsenäistä solistista roolia vaan jonka tarkoitus on palvella ympäröivää musiikillista toimintaa ja tapahtumista. Toisaalta olen huomannut, että en enää pääse eroon kenraalibassosta edes solistina toimiessani sen enempää soittotekniikan kuin esittämäni musiikin hahmottamisen, analysoinnin ja jäsentämisen suhteen. Kenraalibasso on minulle siis ensisijaisesti käytäntö, eräänlainen musiikillinen elämäntapa.

Käsitteeseen kenraalibasso liittyy nykyisin hyvin monenlaisia merkityksiä. Maallikolle kenraalibasso saattaa assosioitua hyvinkin erityiseen musiikin lajiin, kuten esimerkiksi J.S. Bachin passioiden resitatiiveihin, tai stereotyyppisesti juuri näissä yleisimmin käytettyihin soittimiin, kuten cembaloon tai urkupositiiviin.¹ Moni muusikko sijoittaa ehkä kenraalibasson lähinnä musiikinteorian viitekehykseen – eikä aina kovin mieluisin etumerkein.² Jopa vanhan musiikin ammattilainen saattaa korvata Suomen kieleen luontevasti taipuvan kenraalibasso-termin paljon kömpelömmällä *basso continuolla* tehdäkseen pesäeroa ristiriitaisia tunteita herättävään kenraalibassoteoriaan. Tämä moniselitteisyys liittyy monella tapaa ns. historiallisen musiikin esittämisen problematiikkaan; kytkeytyyhän kenraalibasson historia viimeisen vuosisadan ajalta vahvasti vanhan musiikin liikkeen kehitysvaiheisiin. Seuraavassa kuvaan joitakin oman kenraalibassoretkeni vaihteita.

¹ Taannoisesta virkapaikastani tiedusteltiin minulta kerran, olinko mahdollisesti lainannut jollekulle seurakunnan kontrabasson, kun sitä ei mistään löytynyt. Ihmetykseni oli suuri, sillä tietääkseni seurakunta ei koskaan ollut omistanut kontrabassoa. Pian arvoitus kuitenkin selvisi: erään kuljetusfirman kantomiehet oli lähetetty noutamaan kirkosta cembaloa. Ilmeisesti toimeksiantajalla oli kuitenkin mennyt kenraalibasso ja kontrabasso sekaisin. Paikan päällä miehet kyllä olivat pähkäilleet, että mikä se semmoinen kontrabasso oli, jonka kantamiseen tarvittiin kahta miestä.

² Monelle ikäpolveni muusikolle muistuu mieleen Martin Wegeliuksen jo 1800-luvun lopulla kirjoittama ja Eino Linnalan 1940-luvulla suomentama ja uudelleentoimittama musiikinteorian oppikirja ”Kenraalibasso”. Kirjan alkuperäiset tarkoitukset eivät juurikaan liittyneet käytännölliseen musiikin harjoittamiseen. Tämä luultavasti teki sen sisällön vaikeaselkoiseksi suurelle osalle musiikkiopistojen oppilaista, joita motivoi musiikkiopintoihin lähinnä soittaminen ja laulaminen eli käytännön musisointi.

1.2 Alussa oli sana

Jonkin verran toisella kymmenellä törmäsin ensi kertaa juhlalliselta kuulostavaan käsitteeseen kenraalibasso. Nokkahuilunsoittoa opiskeleva siskoni alkoi tuoda soittotunneilta kotiin Händelin, Leclairin, Loilletin ja Telemannin sonaatteja. Sovituksia kaikin tavoin karsastavalla 1980-luvulla nuotit olivat ajanmukaisia *Urtext*-editioita, joiden säestyslaitosten oikeasta yläreunasta löytyi tunnollinen merkintä:

Generalbaßaussetzung von NN. Näistä merkinnöistä sekä klaveerisatsin oikean käden osuuden yleensä hieman pienemmästä nuottifontista päättelin melko pian, että säestys oli tältä osin kulloisenkin NN:n eikä säveltäjän omaa tekstiä.

Tämä tieto tulikin tarpeeseen, sillä ensi silmäyksellä helpohkoilta vaikuttavat säestykset osoittautuivat usein yllättävän hankaliksi. En osannut yksilöidä mistä tämä hankaluus johtui, eihän esimerkiksi nopeita nuottiarvoja esiintynyt oikean käden osuuksissa kuin harvoin. Pysyäkseen vikkeliin huilusoolojen vauhdissa, minun oli kuitenkin usein lähes pakko jättää sieltä täältä ääniä, jopa kokonaisia sointuja soittamatta. Lieviä tunnonvaivoja aiheuttivat nuottilaitosten esipuheet, jotka korostivat nuottijulkaisun uskollisuutta alkuperäisille käsikirjoituksille. Näin ollen esipuheet näyttivät velvoittavan myös tinkimättömään kenraalibassosovituksen nuottikuvan mukaiseen toteuttamiseen. Löysin kuitenkin pian perusteet epäortodoksiselle säestystavalleni: koska oikean käden satsi ei ollut säveltäjän omaa käsialaa, nuottikuvasta ottamani vapaudet eivät voineet olla täysin tuomittavaa.

Joskus kuitenkin myös bassostemma, joka nimenomaan oli säveltäjän alkuperäistä tekstiä, tuotti vasemmalle kädelle niin suuria vaikeuksia, että stemman yksinkertaistaminen tuntui ainoalta ratkaisulta. Mistä nyt riittävän hyvä tekosyy arvovaltaisesta nuottikuvasta poikkeamiselle? Onneksi malli löytyi eräiden sonaattien bassostemmoista, joihin erityisen hankalissa kohdissa oli toisinaan ”virallisesti” nuotintettu helpompi toteutusvaihtoehto. Esimerkiksi nopeissa 16-osakuluissa säveltäjät näyttivät toisinaan suosittavan bassostemman yksinkertaistamista siten, että tarvitsi soittaa vasemmalla kädellä vain tärkeimmät nuotit, yleensä neljäsosat.³

Ainakin jotkut barokin mestarit näyttivät näin itsekkin hyväksyneen myös vasemman käden osuuden helpottamisen erityisen hankalissa kohdissa. Katsoin siis voivani soveltaa samaa periaatetta aina kun bassostemma tuntui vallan mahdottomalta soittaa. Vasta paljon myöhemmin minulle valkeni, että vika ei ollut huonossa vasemman käden tekniikassani, vaan että monet jousisoittimelle tyypilliset ja luontevat bassokulut ovat kosketinsoittimelle erittäin vaativia. Bassostemmaa, joka modernissa painetussa editiossa näyttää vaativuudessaan hyvin velvoittavalta, sovitettiin aikanaan arkailematta kulloinkin käytössä olevan bassosoittimen ominaisuuksien mukaan.

Jos tällaiset helpotuskeinot olivat tarpeen pianolla säestäessäni, osoittautuivat ne aivan välttämättömiksi, kun toisinaan säestin siskoni nokkahuilusooloja uruilla – eivätkä ainoastaan soittoteknisistä syistä. Huomasin nimittäin, että hiljaakin soittaessani urkusäestys saattoi lähes peittää alleen nokkahuilusoolon, jos soitin niin kuin nuottikuva määräsi. Oikean käden osuutta oli pakko karsia; erityisesti korkeimpia ääniä piti jättää soittamatta tai siirtää alemmaksi, jotta huilustemma olisi kuulunut hyvin.

³ Ks. esimerkiksi C.P.E. Bach 1762 s. 252.

Bassostemmojakin koin uruilla soittaessani joskus välttämättömäksi yksinkertaistaa jo siitä syystä, että suuret bassopillit eivät nopeimmissa kuluissa ehtineet soida kunnolla, ja koko säestys näin uhkasi puuroutua.

Olin ymmärtänyt, ettei pianoa soittamiemme nokkahuilusonaattien syntyaikoihin ollut olemassakaan; kaiketi urut näin ollen olivat niille paljon alkuperäisempi säestyssoitin. Miksi siis arvovaltaiset *Urtext*-kenraalibassosovitukset tuntuivat toimivan niin huonosti uruilla? Tutustuttuani myöhemmin cembaloon olin jo omaksunut melko omavaltaisen tavan noudattaa – tai pikemminkin olla noudattamatta – nuottikuvaa kenraalibassoa soittaessani. Cembalolla barokkisonaattien kenraalibassosovituksia oli teknisesti huomattavasti helpompaa soittaa kuin uruilla, mutta jotenkin äänekkäiltä ja kömpelöiltä ne sellaisenaan nuotin mukaan soitettuina kuulostivat cembalollakin.

Opin siis kantapään kautta soittamaan kenraalibassoa "nuotin vierestä".⁴ Kun musiikkiopistossa alkoivat varsinaiset kenraalibasson opinnot, minulta oli aluksi sananmukaisesti pallo hukassa: nyt pitikin sijoittaa pallot täsmälleen oikeisiin kohtiin nuottiviivastolle. Teoriatehtävien kirjoittaminen vielä jotenkin sujui, mutta kenraalibasson soittotehtävät aiheuttivat lähes ylitsepääsemättömiä hankaluuksia. Jokaisen koskettimen piti painua täsmälleen oikeassa järjestyksessä alas, kuvitteellista neliäänistä partituuria uskollisesti seuraten. Tulin vakuuttuneeksi siitä, että jossakin oli koira haudattuna, ja siitä lähtien kenraalibassoon liittyvät ristiriitaisuudet ovat aina kiehtoneet minua.

1.3 Sormet solmussa – jalat ristissä

Jo ennen mainittuja huilusonaatteja olin vuosien ajan tietämättäni puuhastellut kenraalibasson käytännön problematiikan parissa. 8-vuotislahjaksi sain vanhan, koulujen ja kotien tarpeisiin laaditun Ruotsin kirkon koraalikirjan vuodelta 1917. Hiukan myöhemmin perin myös vuoden 1943 nk. Armas Maasalon koraalikirjan eli Suomen kirkon silloisen virallisen virsikirjan säestyslaitoksen. Kun 12-vuotiaana menin ensimmäiseen kesätyöpaikkaani kanttorin sijaiseksi, olin soittanut molemmat kirjat kannesta kanteen useita kertoja. Nyt oli ryhdyttävä opiskelemaan myös suomenruotsalaista nk. John Sundbergin koraalikirjaa.

Koska pianotunneilla soitettiin kaikkea muuta kuin koraalikirjaa, tulin myös virsisäestykseen kehittäneeksi varsin omintakeisia metodeja, ennen kuin varsinaiset koraalisoinnin opinnot alkoivat urkutunneilla muutamaa vuotta myöhemmin. Pianolla koraalisatsien soittamista helpotti suuresti legatopedaali. Sen avulla tiuhaan – vähintään neljäsosittain, toisinaan peräti kahdeksasosittain – vaihtuvat soinnut ehti edes jotenkin soittaa laulun vaatimassa tempossa, ilman että sormet menivät solmuun. Neliäänisen satsin jokaisen soinnun sävelen säntillinen soittaminen nuottikuvan mukaan tuntui kuitenkin turhalta ja vaivalloiselta. Keskityinkin lähinnä melodian ja basson oikeellisuuteen ja tingin väliäänissä aina kun sormet uhkasivat ”loppua kesken”.

Uruilla soitettaessa tämä käytäntö kävi täysin välttämättömäksi: kun uruissa ei ole legatopedaalia niin kuin pianossa, koraalisatsin melodia ja basso oli sidottava huolellisesti, jotta säestys ei olisi kuulostanut häiritsevän katkonaiselta. Tähän sormet

⁴ Tämä mainio sanonta tässä yhteydessä on Sibelius-Akatemian lehtorin Pekka Suikkasen keksimä, ja kuvaa mielestäni erinomaisesti minkä tahansa nuottikuvan luovaa, käytännöllistä ja joustavaa soivaa toteuttamista.

riittivät juuri ja juuri, mutta vain jos väliäännet jätti sitomatta ja toisinaan jopa kokonaan soittamatta. Kun aikanaan opin jalkiosoiton, koraalisatsin bassostemma siirtyi jalkojen vastuulle. Vaikka väliäännten tarkka sitominen näin helpottui, en koskaan oikein ymmärtänyt, mitä hyötyä tällaisesta sitomisesta olisi ollut. Se vei mielestäni aivan turhaan huomiota melodialta, häiritsi soittoni sujuvuutta ja teki siitä kömpelöä ja rytmisesti epävarmaa. Soitettaessa neliäänistä koraalisatsia uruilla väliäännten tarkka ja katkeamaton sitominen edellyttää nimittäin varsin monimutkaisia sormittamiskeinoja, kuten mykkiä sormenvaihtoja ja usein epämukavia sormen tai jalan liu'utuksia koskettimelta toiselle.

Varhaisimpia kokemuksiani sekä urkujensoitosta että kenraalibasson toteuttamisesta yhdistää siis juuri nuotin vierestä soittamisen tarve. Myöhemmin urkujensoiton opintoni etenivät kuitenkin varsin uskollisesti nuottien mukaan. Improvisointi tuli tosin jo varhain kuvaan mukaan, mutta siinä luonteelta tuntuva kehon liikeratojen sanelemaa soittotapaa en pitkään aikaan osannut soveltaa aina vain ankarammin kontrolloidun ohjelmistosoiton puitteissa. Välillä tuntui, kuin improvisoidessani olisin istunut aivan eri soittimen ääressä kuin urkukappaleita soittaessani. Mitä pitemmälle urkujensoiton opintoni etenivät, sitä vaikeammalta alkoi tuntua oman kehon ja soittimen ominaisuuksien välisen vuorovaikutustilan tavoittaminen ja hyödyntäminen – myös improvisoidessani. Nuottikuvan kautta, oman itseni ulkopuolelta määräytyvät mielikuvat, joita omaksuin laajenevan ohjelmiston myötä, alkoivat yhä enemmän kahlita motoriikkaani myös ilman nuotteja soittaessani.

Pitkäaikainen pyrkimykseni ymmärtää mistä kenraalibassossa on kysymys on avannut tien ulos aikaa myöten syntyneistä soittokyvyn ja -halun rajoituksista. Nykyään koen, että urkujen soinnillisten ominaisuuksien täysipainoinen hyödyntäminen kenraalibassonsoitossa edellyttää nimenomaan nuotin vierestä soittamisen taitoa. Pitää kuitenkin tietää, minkä nuotin vierestä kulloinkin kannattaa soittaa, sekä miten ja miksi. Tällaisen tiedon ja tietoisuuden omaksumisen suurimmiksi esteiksi ja hidasteiksi ovat, ehkä hieman yllättäenkin, osoittautuneet valmiin nuottikuvan perusteella muodostuneet ja muodostettavat mielikuvat musiikin soivasta olemuksesta.

1.4 Nuoteita ja nuotin vierestä

Kun vuosia harjoittelee nuotinetun klaveerisatsin realisoimista pelkästään siten, että siirtää sitä kirjaimellisesti nuotti nuotilta soivaksi kudokseksi, nuottikuvasta saattaa tulla eräänlainen motoriikan manuaali: nuottikuva alkaa ohjata ja säädellä kehon liikkeitä soittimen ääressä. Tällaisen taustan omaavasta soittajasta kenraalibassonotaatio saattaa näyttää ikään kuin vajaalta nuottikuvalta, johon hän kokee tarvetta lisätä ”puuttuvat nuotit”. Kenraalibasson soittaminen hahmotuu tällöin ehkä eräänlaisena velvollisuutena toteuttaa kuvitteellista partituuria soivassa muodossa: rekonstruoidaan mielessä kenraalibassostemma komplisoiduksi nuottikuvaksi ja käännetään tämä vuorostaan yhtä vaativaksi motoriikaksi, aivan kuten ”oikeaa” klaveeriteostakin soitettaessa. Vaivalloisuudestaan huolimatta tämä toimintatapa on tuttu ja turvallinen nuottikuvalla uskolliseen soittoon tottuneelle. Sen sijaan notaation sallima satsitekniinen vapaus – nuotin vierestä soittaminen – saattaa herättää soittajassa lähinnä väärin äänten pelkoa muistuttavaa stressiä, joka varmasti tuntuu kaikkea muuta kuin ergonomiselta yksinkertaisuudelta.

Arvelen, että tietoisuus urkujen ominaisuuksista ja taito hyödyntää tätä tietoisuutta kokonaisvaltaisesti on helpointa oppia kokonaan ilman nuottikuvaa. Tämä pätee luonnollisesti kaikkiin soittimiin, lauluäänestä puhumattakaan, ja näin nykyään käsittääkseni lähes poikkeuksetta alkeisopetuksessa toimitaankin. Urut ovat kuitenkin tässä suhteessa erikoistapaus. Aloittelevalla urkurilla on nykyään yleensä jo runsaasti muita musiikkiopintoja takanaan, toisin kuin useimpien muiden soitinten vasta-alkajilla. Perusteellisia pianonsoiton opintoja pidetään monin paikoin jopa urkujensoiton aloittamisen ehdottomana edellytyksenä.⁵ Ehkä tästä johtuu, että jo aloittelevan urkurin ohjelmisto on usein soittoteknisesti varsin vaativaa ja edellyttää melkoista nuottikuvan hahmotuskykyä sekä motorista valmiutta. Ajatellaanko kenties liian elementaarisen materiaalin turhauttavan pitkällä musiikinopinnoissaan olevaa? Pidetäänkö ehkä pedagogisesti perusteltuna siirtyä heti opintojen alkuvaiheessa mahdollisimman nopeasti musiikillisesti haastavan ohjelmiston pariin?

Oman kehon – kuulo- ja tuntoaistin – sanelemat viestit kulloinkin tarkoituksenmukaisesta motoriikasta ovat kuitenkin luotettavampia kuin aina pakostakin viitteellinen ja moniselitteinen nuottikuva. Kehon viestejä voi ja pitää oppia kuuntelemaan ja tunnistamaan, ja urut ovat poikkeuksellisen tehokas monitori näiden viestien tarkkailemiseen. Myös se, miten ympärillä soittavat ja laulavat muusikot reagoivat kenraalibassosta välittyviin viesteihin, tarjoaa olennaista informaatiota soittotavan tarkoituksenmukaisuudesta. Näinhän on aina kamarimusiikkia esitettäessä. Koska urkujen soinnilliset resurssit ovat poikkeuksellisen suuret, urkuri vaikuttaa kuitenkin soitollaan parhaimmillaan – ja pahimmillaan – erittäin suuressa määrin yhtyeen työskentelyyn.

Vuosia sitten soitin Genevestä radioidussa suorassa lähetyksessä Radion Sinfoniaorkesterin kanssa Richard Straußin mammuttiteosta *Also sprach Zarathustra*. Esitysolosuhteet olivat absurdia hipovat: kymmenien metrien etäisyydeltä piti yrittää seurata pikkuruiselta näyttävää kapellimestaria, valtaviin urkujen pauhatessa konserttisalin katon rajassa niin, ettei edes täydestä orkesterista kuulunut ylös lehterille yhtään mitään. Konsertin jälkeen purin epäonnistumisen tunnettani tutulle konkarille, joka lohdutti minua sanoen, että kyllä kaikki joskus pumppaavat. Tähän nuori, vasta orkesterin riveihin palkattu ensiviulisti totesi: ”Niin, mutta kun erät pumppaavat, se vaan kuuluu aika paljon paremmin kuin jos jotkut toiset pumppaavat.”

Oman kokemukseni mukaan hyvä kenraalibassonsoitto perustuu kokonaisvaltaisen yksinkertaisuuden tiedostamiseen. Oli käsillä oleva partituuri kuinka monimutkainen tahansa – kuten esimerkiksi polyfoninen satsi on aina – soitettavasta kudoksesta on osattava karsia kaikki motorinen kompleksiteetti, niin että soiva satsi on toteutettavissa mahdollisimman pelkistetyin ja yksinkertaisin liikkein. Tietoisuus oman kehon toiminnan ja soittimen ominaisuuksien välisestä vuorovaikutuksesta tarjoaa parhaan mahdollisen lähtökohdan kenraalibasson hahmottamisen ja sen soittotaidon omaksumiselle.

⁵ Kuuluin työryhmään, joka 2000-luvun alussa laati SMOL:in toimeksiantamana perustason 1-3 tasokokeiden sisältökuvaukset. Työryhmän tavoitteena oli perustella ja tukea urkujensoiton opetuksen ulottamista nuorimmille musiikkiopistojen oppilaille. Ennen näiden tasokuvausten voimaan tuloa vuonna 2005 urkujensoittoa saattoi virallisesti opiskella vain nk. opistotasolla, kuten yksinlaulua. Myös itse sain aloittaa varsinaiset urkujensoiton opinnot vasta suoritettuani pianonsoiton peruskurssin 3/3. Henri Sarametsän vuonna 2014 valmistuneen tutkimuksen mukaan (Turun AMK) SMOL:in voimassa olevia ohjelmistosuosituksia ei kuitenkaan ole tähän mennessä juuri lainkaan sovellettu urkujensoiton alkeisopetuksessa.

Koska kenraalibasson soitto niin olennaisesti perustuu korvan ja tuntoaistin yhteistoimintaan, se sijoittuu melko lailla täysin nuotittoman soiton, esimerkiksi improvisoinnin, ja yksityiskohtaisen nuottikuvan määrittelemän soiton välille. Parhaimmillaan kenraalibasso voi siis valmentaa sellaiseen rentoon ja paineettomaan soittoasenteeseen,⁶ jossa nuottikuvasta ei tule harjoittelun tavoite vaan jossa se pysyy ainoastaan lähtökohtana musiikin soivalle olomuodolle.

Viime kädessä kenraalibasson soitossa on kyse koko partituurin ja sitä kautta koko soivan koneiston – jopa kokonaisen orkesterin tai kuoron – hallinnasta. Kenraalibasson soittajan on siis tiedostettava sekä nuottikuva että sen soiva toteutus huomattavasti omaa nimenomaista osuuttaan laajemmin. Koko partituurin jokaisen yksityiskohdan soittaminen ei ole mahdollista eikä edes toivottavaa. Oma osuuttaan toteuttaessaan kenraalibassonsoittajan – ja kenen tahansa säestäjän – on kuitenkin huomioitava soivan ympäristönsä jokainen tapahtuma. On simultaanisti tehtävä tarkoituksenmukaisia valintoja käsillä olevien vaihtoehtojen välillä. On jatkuvasti muunneltava satsin rakennetta tai soittotapaa vaihtelevien ja usein ennalta arvaamattomien soivien tilanteiden mukaan. Tätä tarkoitan nuotin vierestä soittamisen taidolla. Sen hallitessaan urkuri – miksei myös kuka tahansa kenraalibassonsoittaja – pystyy kääntämään minkä tahansa nuottikuvan vaivattomasti sekä oman kehonsa että kulloinkin käyttämänsä soittimen kielelle.

Kenraalibasso ei siis ole orkestrointikysymys: kenraalibassoa ei lisätä tai liitetä yhtyeeseen tai orkesteriin, vaan se on lähtökohta ja kiintopiste, jonka ympärille koko yhtye rakentuu, kokoonpanosta riippumatta. Vaikka kenraalibasson ei tule kiinnittää itseensä mitään huomiota, sen on oltava kaikkialla läsnä. Se on musiikkia koossapitävä elementti, jonka mukaan yhtyeen muusikoiden – niin laulajien kuin soittajien – on joka hetki voitava orientoitua. Itse ymmärrän tämän siten, että kenraalibassoa on aina soitettava riittävän voimakkaasti, mutta kuitenkin siten että kuulija tuskin kiinnittää sen olemassaoloon mitään huomiota. Urkuja oivallisempaa mutta samalla haasteellisempaa soitinta tähän tehtävään on vaikea kuvitella: miten saada urut sulautumaan huomaamattomasti musiikilliseen ympäristöönsä radikaalisti toisistaan poikkeavissa tilanteissa? Soolosonaatissa hiljaisintakin urkusointia on säännösteltävä taiten, kun taas monikymmenäänisessä motetissa on tarvittaessa käytettävä suurten urkujen koko soinnillista kapasiteettia.

⁶ Käytän omassa opetuksessani käsitettä soittoasenne kuvaamaan sitä persoonallisuudesta, mielenilasta ja asenteista muodostuvaa lähtökohtaa, joka ohjaa suhtautumista motoriikkaan, soittoasentoon, teoreettiseen nuottikuvan hahmottamiseen tai soittimen ominaisuuksien hyödyntämiseen (äänenmuodostus, dynamiikka jne.). Tästä seuraa, että soittotekniikka on seurausta soittoasenteesta, ei päinvastoin. Soittoasenteen jonkinlaisena synonyymina pidän käsitettä fokus: miten muusikko näkee roolinsa musiikillisessa tapahtumassa ja mihin aspektiin tai aspekteihin hän ensisijaisesti keskittyy tässä valitsemassaan roolissa. Soittoasenteen skaalaa voisi kuvata sellaisilla vastakohtaisuuksilla kuin pyrkiä/tavoitella/tehdä – antaa tapahtua; soittaa – antaa soida/saattaa soimaan; tulkita/ilmaista – toteuttaa. Kokemukseni mukaan aktiivisuuden, tarkkaavaisuuden ja täsmällisyyden erottaminen energisyydestä ja fyysisestä voimankäytöstä on yhtä haasteellista kuin rentouden, vaivattomuuden ja vähäeleisyyden erottaminen passiivisuudesta, velttoudesta ja huolimattomuudesta.

1.5 Pallo haltuun

Kenraalibasso ei ole millekään soittimelle räätälöityä idiomaattista satsitekniikkaa. Kenraalibassostemmasta ei siis tehdä esimerkiksi urku-, cembalo-, luuttu, kitara- tai pianostemmaa. Tämä tarkoittaisi nimenomaan ylimääräisen obligatostemman lisäämistä sävellykseen – toisin sanoen eräänlaista uudelleenorkestrointia. Kaikki nk. uloskirjoitetut kenraalibassostemmat ovat tällaisia sovituksia, jotka sellaisenaan toteutettuina aina muodostavat sävellyksen soivassa olomuodossa ylimääräisen elementin. Tavalla tai toisella ne yleensä palvelevat huonosti, jopa häiritsevät yhteismusisointia ja herättävät sinänsä moitteettomastikin soitettuina usein kyseenalaista huomiota.

Etenkin hyvin runsaasti koristellut kenraalibassorealisoinnit ovat kokonaisvaltaisen motorisen yksinkertaisuuden täydellinen vastakohta. On vaikea sanoa, ketä tai mitä niiden on ajateltu palvelevan.⁷ Onko urkureille ja cembalisteille pelkistettyjen soinnutusten sijaan kenties haluttu tarjota teknisesti yhtä haastavaa – toisin sanoen mielenkiintoista – soitettavaa kuin yhtyeen muille soittajille? Joka tapauksessa urkuri tai cembalisti näyttääytyy realisoidessaan kenraalibassoa tähän tapaan pikemminkin kärkipelaajana ja yksilösuorittajana kuin pelaavana valmentajana. Mielestäni tämänkaltaiset kenraalibassorealisoinnit heijastavat lukemattomien pianokoulujen ja muiden instrumenttiopetuksen oppikirjojen edustamaa ajattelumallia: musiikillinen kiinnostavuus määräytyy soitettavien nuottien lukumäärän perusteella. On vaikea kuvitella näkökulmaa, joka olisi jyrkemmin ristiriidassa kenraalibasson olemuksen kanssa.

Minulle itselleni on aina ollut tärkeä saada olla soittaja muiden joukossa, ja näen urut parhaimmillaan soittimena muiden soittimien keskuudessa. Hyvin vieraalta tuntuu ajatus, että urut ja urkurit olisivat olemassa ensi sijassa urkumusiikkia varten. Viimeisintä vuosisataa lukuunottamatta urkuja on aina käytetty pääasiallisesti kaikkeen muuhun kuin urkumusiikin soittamiseen. Koko urkumusiikin käsite – siinä merkityksessä, joka on määrittynyt urkutaiteen emansipaatiopyrkimysten myötä 1900-luvun kuluessa – on mielestäni uudelleenmäärittelyn tarpeessa. Urut ovat kehittyneet ominaisuuksiltaan verrattoman monipuolisiksi kaikkien niitten lukemattomien erilaisten tehtävien ja olosuhteiden myötä, joissa niitä on kautta aikojen tarvittu. Valtava osa urkujen potentiaalista jää käyttämättä, jos niiden ominaisuuksia ja soittotekniikan vaatimuksia tarkastellaan yksipuolisesti solistisen urkumusiikin näkökulmasta. Tällainen ajattelu sulkee myös aivan suotta urut monien musiikin tyylilajien ulkopuolelle historiallisesti ennenkuulumattomalla tavalla.

Minulle kenraalibasso on opettanut, miten saan urkumusiikin kuulostamaan ja tuntumaan musiikilta ainakin omassa korvissani ja omassa kehossani. Samalla on käsitykseni siitä, mistä kenraalibassossa on kysymys myös jatkuvasti laajentunut. Aikanaan urut tuntuivat nokkahuilusonaattien kenraalibassosovituksissa lähinnä koripallolta pöytätenniskisoissa. Nykyään kenraalibasso tarkoittaa minulle urkujen ominaisuuksien täysipainoista ja tarkoituksenmukaista käyttöä kaikessa kuviteltavissa olevassa musiikissa, jopa urkumusiikissa.

⁷ Esimerkiksi Bärenreiterin NBA-edition J.S. Bachin passioiden urkustemmat.

*Endlich soll auch der finis oder End-Ursache aller Music /
und also auch des General-Basses seyn /
nichts als nur Gottes Ehre und Recreation des Gemüths.* ⁸
Friedrich Erhardt Niedt

2 Kenraalibasson käsitteen synty

2.1 Kenraalibasso barokin keskeisenä käsitteenä

Käsitettä *basso continuo* (lat. *bassus continuus/ bassus generalis*; saks. *Generalbass*; ransk. *basse continue*; engl. *Thorough Bass / Continued Bass*, it. myös *basso generale* ja lat. *bassus per organo*) käyttää ensimmäistä kertaa Lodovico Grossi da Viadana (1560-1627) kokoelmansa *Cento concerti ecclesiastici* (1602) esipuheessa.⁹ Jo 1600-luvun alussa ilmaantuvat kenraalibassosanastoon myös *basso numerato* (it.), *bezifferter Bass* (saks.) ja *Figured Bass* (engl.). On kuitenkin huomattava, että kenraalibasso ja numeroitu basso eivät ole tarkkaan ottaen synonyymeja vaan edellinen tarkoittaa yleisesti ottaen käytäntöä säestää (polyfonista) musiikkia bassostemman perusteella ja jälkimmäinen rajatumminkin tähän käytäntöön liittyvää notaatiota.¹⁰

Kenraalibassokäytäntö ei sinänsä edellytä bassonumerointia, eikä esimerkiksi Viadanan continuostemmoissa ole bassostemman lisäksi ainuttakaan symbolia muutamaa #- ja b -merkkiä lukuunottamatta. F.T. Arnold huomauttaa, että osassa varhaisinta kenraalibassokäytäntöön liitettyä ohjelmistoa, nk. firenzelaissä monodioissa,¹¹ numeroidut bassostemmat eivät läheskään aina edes muodosta koko teoksen läpi jatkuvaa fundamenttia. Näin ollen firenzelaisten monodioiden numeroiduista bassoista ei Arnoldin mukaan pitäisi lainkaan käyttää käsitettä *continuo* Viadanan tarkoittamassa merkityksessä. Firenzen monodistit käyttivät bassonumerointia

⁸ Niedt 1706 s. 32. *Kaiken kaikkiaan musiikin tarkoitus ja näin ollen myös kenraalibasson olemassaolon perimmäinen syy on ainoastaan Jumalan kunnia ja mielen virkistys.*

⁹ Viadana 1605 [1602].

¹⁰ Arnold 2003 [1931] s. 6.

¹¹ Firenzelaäinen *camerata* (oik. *Camerata di Bardi*, ryhmän tukijan kreivi Giovanni Bardin mukaan) pyrki 1580-luvulla herättämään henkiin antiikin kreikan draamojen sävellystyyliä. Ryhmään kuului mm. G. Caccini, P. Strozzi, V. Galilei ja E. de Cavalieri. Nämä eivät koskaan itse kutsuneet sävellystyyliään monodiaksi. Tätä käsitettä käytti ensimmäisenä G.B. Doni 1630-luvulla, mutta 1600-luvun alun kenraalibassosäestyksellisen yksinlaulun yleisnimityksenä monodia on 1900-luvun keksintö (ks. Fortune & Carter: *Monody*, Grove Music Online sekä Palisca: *Bardi, Giovanni*, Grove Music Online).

*stile rappresentativo*¹² edustavissa teoksissaan jo muutamaa vuotta ennen Viadanan konserttoja. Arnold pitää kuitenkin mahdollisena, että firenzeläiset itse asiassa seurasivat Viadanan esimerkkiä, sillä he olivat kaikki toimineet Roomassa 1590-luvulla, jolloin Viadanan konsertot saavuttivat siellä suuren suosion.¹³

1900-luvun vanhan musiikin liikkeen piirissä sekä *stile rappresentativo* että *basso continuo* on usein yhdistetty myös *seconda prattican* käsitteeseen.¹⁴ Sitä käyttivät ensimmäisinä Monteverdin veljekset vastatessaan Giovanni Artusin kritiikkiin (*L'Artusi*, 1600), joka koski erityisesti Claudio Monteverdin eräissä teoksissaan oikeaoppisista äänenkuljetussäännöistä ottamia vapauksia.¹⁵ Samalla Monteverdin veljekset tulivat luoneeksi käsitteen *prima prattica*, jota kuitenkin vasta 1900-luvulla alettiin käyttää nk. renessanssipolyfonian tyylillisenä luonnehdintana. Sekä veljesten lausunnoista että erityisesti Claudio Monteverdin omasta sävellystuotannosta on pääteltävä, että he itse pitivät kontrapunktisesti oppinutta sävellysihannetta, *prima pratticaa*, korkeassa arvossa. Käsitteellä *seconda prattica* ei siis pyritty kumoamaan vakiintuneita sävellystekniikan hyveitä, vaan se oli ainoastaan osa argumentointia, jolla *prima prattican* säännöistä poikkeamiselle haettiin legitimizeettia.¹⁶ *Seconda prattica* on siis tosiasiallisesti täysin riippuvainen *prima pratticasta*.

1900-luvulla *seconda pratticasta* tuli kuitenkin käytännöllisesti katsoen barokin edistyspyrkimysten yleisnimike, jonka alle voitiin sijoittaa lähes mikä tahansa musiikilliseksi innovaatioksi tulkittu 1600-luvun ilmiö.¹⁷ Tärkeämmäksi muodostuivat renessanssin ja barokin väliset erot kuin niitä yhdistävät tekijät. Kuvaavaa on, että sekä *stile rappresentativo* että *firenzeläinen monodia* on yhdistetty Viadanan kenraalibassosäestyksellisiin soolomotetteihin, mutta samalla nähty jopa 1700-luvun *secco*-resitatiivien esikuvina. Kummallekaan näistä miellelyhtymistä ei löydy historiallisia perusteita.¹⁸ Todellisuudessa kyse oli vain 1500-luvun lopulla suurin piirtein samanaikaisesti esiintyneistä, mutta erillisistä ilmiöistä. Yhdessä nämä ilmiöt ja niihin liitetyt käsitteet kuitenkin vahvistivat mielikuvaa varhaisten barokkisäveltäjien määrätietoisesta pyrkimyksestä vapautua – niin kuin on yleisesti ajateltu – kirkon säätelemästä renessanssipolyfoniasta. Näiden käsitteiden ja niiden taustalla vaikuttavien ilmiöiden liittäminen toisiinsa yhtenäiseksi narratiiviksi on ollut monella tapaa tarkoitushakuinen prosessi. Toisen maailmansodan jälkeiseen barokki-ideologian musiikki- ja yhteiskuntapoliittiseen ohjelmaan sopi *stile rappresentativon*, *monodian*, *seconda prattican* ja *basso continuo*n kietoutuminen toisiinsa. Yhdessä ne muodostivat keskeisen todistusaineiston sen dramaattisen musiikillisen murroksen puolesta, joka oli koko barokin olemassaolon edellytys.

¹² Termi esiintyy ensimmäistä kertaa painettuna G. Caccinin *Euridicen* nimilehdessä v. 1600 (*composta in stile rappresentativo*).

¹³ Arnold 2003 [1931] s. 6.

¹⁴ Näin mm. von Heijne, Jacobs, Öhrwall & Klingfors 1985 s. 8 seur.

¹⁵ Monteverdi, Claudio 1608 sekä Monteverdi, Giulio Cesare 1607.

¹⁶ Carter & Chew, *Monteverdi, Claudio*, Grove Music Online.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Baron, John. H. 1968 s. 464.

Tosiasiallisesti kenraalibasso ei 1600-luvun alussa ollut millään tavalla radikaali uudistus. Vokaalimusiikin¹⁹ säestäminen uruilla ja/tai muilla soittimilla bassostemmasta tai vokaalisatsin stemmoista sovitetusta soitinSTEMMASTA oli vakiintunut käytäntö. Ei ole sattuma, että monet Viadanan *Cento concerti* -kokoelman soolomoteteista muistuttavat tekstuuriltaan 1500-luvun tyypillisiä polyfonian säestämiseen laadittuja kaksiaäänisiä urkustemmoja (ks. luku 4). Myös nk. *basso seguente* -stemmat yleistyivät erityisesti monikuoro-ohjelmistossa jo 1500-luvun puolivälissä.²⁰ Näissä eri kuorojen kulloinkin matalimpana soivista vokaalistemmoista on koostettu yhtenäinen instrumentaalibasso, jonka pohjalta urkuri soitti polyfonista kudosta tukevaa tai täydentävää satsia. Todennäköisesti *basso seguente* -notaatio perustuu vieläkin vanhempaan käytäntöön soittaa urkusatsia yksinkertaisesti suoraan vokaaliteoksen matalimmasta vokaalistemmasta.²¹ Heinrich Schützin *Psalmen Davids* -kokoelman (1619) monikuoroisten teosten *bassus continuus* -stemmat ovat käytännössä juuri tällaisia *basso seguente* -stemmoja. Nähdäkseni saksankielisillä alueilla yleisimmäksi vakiintunut käsite *Generalbaß* kattaakin luontevasti sekä *basso continuo* että *basso seguenten* merkitykset.

Viadanan argumentointi kenraalibassonotaation puolesta pohjautuu siis suurelta osin kritiikkiin ilmeisen yleistä polyfonisen musiikin esittämiskäytäntöä kohtaan. Polyfonisen liturgisen musiikin toteuttamisen yhden tai enintään muutaman laulajan ja soittajan sekä urkujen voimin on täytynyt olla varsin tavallista. Tärkein syy tähän lienee ollut alituinen henkilöstön puute; 1600-luvun alussa ei edes Rooman hyvävaraisemmissa kapelleissa ollut juuri enempää kuin kymmenkunta vakituista muusikkoa. Jokapäiväisten liturgisten velvoitteiden ohella heiltä vaadittiin tuon tuostakin osallistumista erilaisiin tilapäisesityksiin, kuten hovien korkea-arvoisten vieraiden kunniaksi järjestettyihin monikuoroesityksiin.²² Hyvin todennäköisesti tilanne on Rooman ulkopuolella ollut huonompi, eivätkä kokoonpanot luultavasti olleet yleisesti ottaen merkittävästi suurempia 1500-luvullakaan. Jo tavanomaisen kaksikuoroisen kahdeksanäänisen motetin esittäminen on siis kaikkialla Euroopassa usein edellyttänyt urkurilta huomattavaa panosta, vaikka keskivertokapellin koko kapasiteetti olisi ollut käytettävissä.

Tästä syystä motettien säestäminen oli ammattitaitoisen urkurin tärkeimpiä tehtäviä. Tämä tarkoitti urkuversion laatimista polyfonisen teoksen stemmoista koostamalla sekä tämän nk. intabulaation esittämistä yhdessä käytettävissä olevan laulajiston ja soittajiston kanssa. Kenraalibassonotaation ansiosta urkureiden ei tarvinnut enää koostaa polyfonisen teoksen erillisistä stemmoista itselleen intabulaatiota.²³ Musiikin rakenne kuitenkin säilyi entisellään, eikä urkurin rooli esitystilanteessa juurikaan

¹⁹ Käsite vokaalimusiikki on vähintään 1600-luvulle asti anakronistinen, mutta käytän sitä tässä tutkielmassa nuotintetun vokaalipolyfonian nimikkeenä erotuksena toisaalta improvisoidusta ja näin ollen tallentamattomasta musiikista ja toisaalta monofonisesta latinalaisesta kirkkolaulusta.

²⁰ Varhainen esimerkki *basso seguente* -stemmasta on Alessandro Striggio (1536-1592) 40-äänisen motetin *Ecce beatam lucem* urkustemma. Kun teos esitettiin Baijerin hovissa 1568, Striggio määräsi erityisesti, että laulustemmoja tuli vahvistaa soittimin. Kokoonpanoon kuului 8 huilua, 8 jousisoitinta, 8 pasuunaa, cembalo ja bassoluuttu. Urkuja ei mainita erikseen, luultavasti siksi että urut automaattisesti kuuluivat kirkkomusiikin esityskokoonpanoon. Kokoonpanon perusteella vaikuttaa todennäköiseltä, että *basso seguente* -ryhmässä on soittanut urkuri, cembalisti ja bassoluutisti.

²¹ Horsley 1977 s. 470.

²² Bassani 2012 s. 2.

²³ Polyfonisen musiikin intabulointikäytännöstä ks. luku 4.1.

muuttunut uudenlaisen notaation myötä: musiikki oli edelleen samaa polyfonista satsia kuin ennenkin ja kontrapunktin hallintaa tarvittiin näin ollen soittajalta entiseen malliin.

Selvää on, että kenraalibassonotaation yleistymistä edisti suuresti Viadanan kirkkokonserttokokoelma, josta seuraavan vuosikymmenen aikana ilmestyi useita uusintapainoksia eri puolilla Eurooppaa. Luonnollisesti kenraalibasso alkoi vähitellen vaikuttaa myös sävellystekniikoihin ja musiikillisiin käytäntöihin, mutta huomattavan hitaasti ja kaikkea muuta kuin johdonmukaisesti.²⁴

Kenraalibasson käsitteen ilmaantuminen musiikilliseen kielenkäyttöön vuoden 1600 vaiheilla ei siis näytä edustavan mitenkään erityisen uutta musiikillista ajattelutapaa. Sekä notaationa että toimintana kenraalibasso liittyy vahvasti jo täysin vakiintuneisiin käytäntöihin. Universaalina ilmiönä kenraalibasso juontaa juurensa ennen kaikkea kirkkomusiikista. Tämä on historiallisen lähdeaineiston valossa niin yksiselitteistä, että on vaikeasti selitettävissä, miksi kenraalibasso 1900-luvun kuluessa miellettiin nimenomaan maallisen musiikin keinovaraksi. Erityisesti ns. vanhan musiikin liikkeen piirissä kenraalibasso on ajoittain nähty jopa jonkinlaisena “kirkkomusiikin hegemonian” vastavoimana. Tällainen käsitys on hämmästyttävän anakronistinen, kun ottaa huomioon, kuinka syvälle 1500-luvun kirkkomusiikillisiin käytäntöihin kenraalibasso historiallisen lähdeaineiston valossa näyttää ankkuroituneen.

Ylipäätään kenraalibasson rooli barokin – renessanssiin nähden radikaalisti uudenlaisen musiikkityylin – tunnusmerkkinä on mitä ilmeisimmin viimeisen vuosisadan aikana ylikorostunut. Varhaisten kenraalibasso-ohjeiden kirjoittajat näkyvät päinvastoin pitävän itsestään selvänä, että muusikot hallitsevat perinteisen äänenkuljetussäännösten. Jopa itse kenraalibassonotaatio oli esityskäytännöllisessä mielessä toissijainen, suosittelvathan useat kirjoittajat aina Viadanasta lähtien vanhaan tapaan (urku)tabulatuurin laatimista vokaaliteksesta korrektiin äänenkuljetuksen turvaamiseksi. Sen enempää kenraalibassonotaatio kuin itse käytäntökään eivät näin ollen ole sinänsä ristiriidassa Gioseffo Zarlinon (1517-1590) jo teoksessaan *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) määrittelemän sävellystekniikan kanssa.²⁵ Ainakin 1600-luvun valistuneista näkökannoista päätellen laadukas kenraalibasso sijoittuu ensisijaisesti sen sävellyssidiomin yhteyteen, joka nykyään mielletään renessanssipolyfoniaksi eli *prima pratticaksi*.

2.2 Kenraalibassoskepsismiä 1600-luvulla

Epäilemättä kenraalibassoon liittyi alusta lähtien myös lieveilmiöitä; erityisesti sen uskottiin vaarantavan kunnollisen kontrapunktin hallintaa. Kaikkialla kenraalibasso ei näin ollen herättänyt varauksetonta innostusta. Etenkin Ranskassa ja Englannissa kenraalibassoon suhtauduttiin pitkään vastahakoisesti ja ensimmäiset sikäläiset kenraalibassoa käsittelevät ohjeet ilmestyivät vasta 1600-luvun loppupuolella.²⁶ Vuosisadan alkupuolen kenraalibassolähteet ovatkin järjestään joko italian- tai

²⁴ Williams & Ledbetter, *Continuo*, Oxford Music Online.

²⁵ Ks. Lang 2004 s. 8 seur.

²⁶ Varhaisia kenraalibassoa käsitteleviä ranskalaisia lähteitä: Nicolas Fleury: *Méthode pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la Basse continue* (1660); Guillaume-Gabriel Nivers: *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue* (1689); Jean-Henry d'Anglebert: *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1689); Matthew Locke: *Melothesia or certain general rules for playing upon the continued bass* (1673).

saksankielisiä.²⁷ Kuitenkin myös jotkut italialaiset ja saksalaiset kirjoittajat pitivät bassonumerointia tarpeettomana. Eräät pitivät kenraalibassoa suorastaan vahingollisena hyvän satsin hallinnan kannalta; mm. Girolamo Diruta (1554-1610) torjuu kategorisesti kenraalibasson hyvän urkujensoiton perustana. Hän pitää mahdottomana, että numeroilla voitaisiin merkitä riittävän tarkasti konsonanssit ja dissonanssit polyfonisessa tekstuurissa. Hän kehottaakin oppilaitaan mieluummin kopioimaan polyfonisen teoksen urkutabulatuuriin voidakseen soittaa virheettömästi. Edes korrektisti numeroidut bassosystemat eivät Dirutan mukaan riitä takaamaan sitä, että urkuri pystyy soittamaan kauttaaltaan moitteetonta urkusatsia.²⁸

Frank T. Arnold arvelee, että Dirutan kritiikin taustalla saattoi olla taitamattomien urkureiden säännöistä tietämätön tai piittaamaton kenraalibassonsoitto. Myös Banchieri, joka sinänsä suhtautuu kenraalibassoon myönteisesti, valittaa urkureiden huolimattomuutta ja kehottaa lukijoitaan perehtymään syvällisesti korrektin äänenkuljetuksen sääntöihin.²⁹ Myös Viadana itse suosittelee vakiintuneen käytännön mukaisen (urku)tabulatuurin laatimista konserttoihinsa niiden vokaalistemman tai -stemmojen ja kenraalibasson pohjalta.³⁰ Soittaako urkuri tabulatuurista vai suoraan kenraalibassosysteemistä on Viadanalta yhdentekevää; olennaista on, että uruilla ei hänen konsertoissaan ainoastaan täydennetä polyfonista tekstuuria vaan tarvittaessa toteutetaan se kokonaisuudessaan. Kenraalibassonotaatio on siis käytännöllinen apuväline, mutta ilman kontrapunktista ammattitaitoa siitä ei ole sellaisenaan hyötyä.

Teoksessaan *Historia der Auferstehung Jesu Christi* (1623) Heinrich Schütz hyödynsi ensimmäisten saksalaisten säveltäjien joukossa kenraalibassonotaatiota. Myöhemmin hän kuitenkin suhtautuu siihen penseästi ja huomauttaa useiden kokoelmiensa esipuheissa lisänneensä teoksiinsa kenraalibassosystemat vain kustantajan toivomuksesta.³¹ Vastahakoisuus kenraalibassoa kohtaan näkyy myös monien muiden säveltäjien kannanotoissa. Tästä päätellen Gregory Johnston pitää mahdollisena, että painettujen nuottikokoelmien kenraalibassosystemat saattoivat ainakin toisinaan syntyä jopa säveltäjien tietämättä, pelkästään muoti-ilmiöllä ratsastavien kustantajien aloitteesta. Johnston pohtii, yleistyikö kenraalibasso itse asiassa niinkään sävellystyylin ja -tekniikan kehityksen myötä, vai oliko nuottikustantajien toiminta vähintään yhtä tärkeä syy.³² Ehkä moni säveltäjäkin pyrki vain osoittamaan olevansa ajan hermolla hyödyntämällä kenraalibassoa markkinointimielessä. Tällaiseen opportunistiin näyttäisi viittaavan lukemattomien kenraalibassosysteemien heikko taso 1600-luvulla. Jopa alkeelliset numerointivirheet ovat niin yleisiä, että kysyä käy, voivatko ne olla pelkästään painovirheitä vai onko kenraalibassosysteemien laatijakaan – joko säveltäjä

²⁷ Vuosien 1600-1630 välillä ilmestyneitä kenraalibassolähteitä ovat mm. lähdeluettelossa mainitut Viadana 1602; Aichinger 1607; Agazzari 1607; Banchieri 1609 ja 1611; Praetorius 1619c ja Staden 1626 sekä lisäksi F. Bianciardi: *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso* (1607); G.P. Cima: *Concerti ecclesiastici*, jälkipuhe (1610); (1626); G. Sabbatini: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo* (1628); C. Demantius: *Isagoge artis musicae* (1632).

²⁸ Diruta 1983 [1593/1609] Libro quarto s. 16. Diruta käyttää sanaa *partitura*, tarkoittaen nk. italialaista urkutabulatuuria, joka 1600-luvulla oli käsitteen *partitura* (tai *spartitura*) yleinen merkitys. Kenraalibassonotaation yleistymisen myötä *partituraksi* alettiin myös kutsua kenraalibassosysteemää (ks. myös Arnold 2003 [1931], s. 6 alaviite 3).

²⁹ Banchieri 1638 [1611] s. 11.

³⁰ Arnold 2003 [1931] s. 34.

³¹ Ks. mm. Schütz 1948 s. VI-VII.

³² Johnston 1998 s. 51 seur.

itse tai kustantajan tehtävään palkkaama muusikko – ollut tehtävänsä tasolla. Myös tästä näkökulmasta vastustus kenraalibassoa kohtaan vaikuttaa varsin ymmärrettävältä.

Melko yleinen ja pitkään jatkunut kenraalibassoskepsismi haastaa käsitystä, että kenraalibasso oli ennen kaikkea musiikillisen uudistamisen keinovarana. Vastaavasti säveltäjää, joka suosi tabulatuurinotaatiota kenraalibasson sijaan, ei voi ilman muuta pitää tyyllillisesti konservatiivisena. Nämä notaatiomuodot yksinkertaisesti täydensivät toisiaan ja palvelivat samaa tarkoitusta.

2.3 Varhaisimmat kenraalibasso-lähteet

Usean vuosisadan ajan Viadanaa pidettiin kenraalibasson keksijänä, mutta tämä perustui historialliseen väärinkäsitykseen. Virhetulkinta juonsi juurensa Viadanan kirkkokonserttojen ensimmäisestä saksalaisesta painoksesta (1613), jonka esipuheessa kustantaja Nicholas Stein väitti kenraalibassoa Viadanan keksinnöksi. Erityisesti saksalaisessa musiikkikirjoittelussa tätä virheellistä tietoa pidettiin faktana aina 1900-luvulle saakka. Viadana itse toteaa kuitenkin vain ottaneensa joitakin vuosia aiemmin käyttöön uudenlaisen notaation eikä suoranaisesti väitä keksineensä sitä. Hänen voidaankin katsoa lähinnä uudistaneen tämän yleisen, joskin varsin monitahoisen käytännön kirjoitustapaa.³³

1600-luvun kenraalibassoa käsittelevät lähteet vaikenevat yleisesti ottaen soittoteknisistä yksityiskohdista täysin ja keskittyvät ensi sijassa satsitekniisiin aspekteihin. Äänenkuljetussääntöjen noudattamisesta kirjoittajat ovat kuitenkin kaikkea muuta kuin yksimielisiä: Viadana sanoo esimerkiksi rinnakkaisten kvinttien ja oktaavien välttämisen olevan kenraalibassoa soitettaessa tarpeetonta, kunhan itse teos on korrektisti sävelletty, toisin sanoen edellyttäen että polyfonisen tekstuurin itsenäiset stemmat ovat oikeassa suhteessa toisiinsa.³⁴

Kuten 1500-luvun *basso seguente*- ja *basso per organo* –stemmat, myös Viadanan kenraalibassostemmat ovat täysin numeroimattomia – vain duuri- ja molliterssit on merkitty #- ja b -merkein. Sitä vastoin Michael Praetorius pitää mahdottomana korrektein satsin soittamista ilman riittävän tarkkaa numerointia. Praetorius arvostelee erityisesti italialaisten säveltäjien tapaa olla merkitsemättä numeroita bassostemmoihin. Hän kehottaa myös numeroihin tottumaton urkuria laatimaan teoksistaan tarvittaessa tavanomaisen tabulatuurin hyvän urkusatsin varmistamiseksi.³⁵ Tätä keinoa tosin myös Viadana suosittelee, korostaen erityisesti, ettei laiskuuttaan ole korvannut tabulatuuria kenraalibassostemmalla, vaan koska monet urkurit pitävät tabulatuurista soittamista hankalana.³⁶ Pääasia ei siis sen enempää Praetoriukselle kuin Viadanallekaan ole kenraalibassonotaatio sinänsä, vaan urkujen funktio motetteja esitettäessä sekä urkurin valmiudet huolehtia tästä funktiosta.

³³ Lang 2004 s. 9.

³⁴ Lang 2004 s. 7.

³⁵ Praetorius 1619c s. 146 seur. (126 seur.). HUOM! *Syntagma* III:n sivunumerot on välillä 104-128 merkitty virheellisesti 20 numeroa liian korkeiksi. Viitatessani em. jaksoon ilmoitan sivunumerot alkutekstin mukaan. Selvyyden vuoksi todellinen sivunumero on merkitty sulkeisiin.

³⁶ Lang 2004 s. 6.

Kirjainnotaatioon perustuvalla urkutabulatuurilla oli vankka asema erityisesti saksankielisillä alueilla, missä se säilytti suosionsa aina 1600-luvun loppuun saakka.³⁷ Ehkä juuri mahdollista skepsismiä ennakkoiden Praetorius siteeraa Bernardo Strozziä, joka sanoo kuulleensa jopa Palestrinan motetteja säestettävän numeroidusta bassosta niin täydellisesti, että niitä olisi luullut soitettavan tabulatuurista eli uloskirjoitetuista urkusovituksista.³⁸ Imogene Horsley pitää mahdollisena, että kyse oli samaisista Palestrinan 5-äänisistä moteteista, joihin kustantaja Filippo Lomazzo oli vuonna 1610 julkaisemaansa uusintapainosta varten tilannut milanolaiselta urkurilta Alessandro Nuvalonilta urkustemat.³⁹ Ehkä tässä on nimenomaan esimerkki kustantajan pyrkimyksestä vauhdittaa painattamiensa teosten myyntiä päivittämällä ne muodikkailla kenraalibassostemmoilla.

Palestrinalta on kuitenkin säilynyt myös omakätinen *basso per organo* -stemma 6-ääniseen motettiin *Dum complerentur* vuodelta 1585.⁴⁰ Strozziin kuvauksen perusteella ei siis ole syytä olettaa, että Palestrinan motettien säestäminen uruilla oli kenraalibasson innoittama uusi keksintö. Päinvastoin: kun Strozzi toteaa, että olisi voinut luulla urkurin säestävän tabulatuurista, hän tulee vahvistaneeksi, että tapa säestää polyfonisia motetteja uruilla oli kaikille tuttu normaalitilanne. Vain itse kenraalibassonotaation erinomainen soveltuvuus kyseiseen tarkoitukseen ansaitsi Strozziin mielestä erityistä huomiota.

Juuri tällaista motettien säestyskäytäntöä Ludovico Viadana arvostelee kokoelmansa *Cento concerti ecclesiastici* esipuheessa. Kun polyfonisen motetin stemmoista vain muutama lauletaan ja puuttuvat stemmat soitetaan uruilla, jää teksti Viadanan mukaan usein fragmentaariseksi, josta sen ymmärrettävyys kärsii. Huoli tekstin yhtenäisyydestä onkin Viadanalta tärkeä perustelu *basso continuo* puolesta. Kun urkurin vastuulle uskotaan koko polyfoninen satsi, tekstin voi kokonaisuudessaan laulaa vaikkapa vain yksi ainoa laulaja, joka näin voi esittää sen yhtenäisenä ja selkeänä.⁴¹

Kuten Williams toteaa, kirkkomusiikin kenttä oli nuottikustantamojen markkinoinnin tärkein kohde.⁴² Koska Viadana kohdisti kenraalibassoa koskevat ohjeensa ensisijaisesti urkureille, kirkkomusiikkia käsittävä nuottikokoelma oli käytännöllinen viestintäkanava kenraalibassotietouden levittämiseksi. Viadanan esimerkkiä seurasivatkin 1600-luvun alkuvuosikymmenillä monet aikalaiset, kuten Agostino Agazzari (1578-1640),⁴³ Adriano Banchieri (1568-1634),⁴⁴ Gregor Aichinger (1565-1628)⁴⁵ ja Michael Praetorius (1571-1621).⁴⁶ Myös heidän kenraalibassoa koskevat huomionsa sisältyvät useimmiten kirkkomusiikkia sisältävien nuottikokoelmien esipuheisiin. Vaikka näitä ohjeita ei pidä tulkita yksinomaan kirkkomusiikin esittämistä koskeviksi, yhteistä

³⁷ Vielä J.S. Bachille saksalainen urkutabulatuuri oli kätevä nuottikirjoituksen komplementti, johon hän mm. *Orgelbüchleinissa* turvautui tilan säästämiseksi.

³⁸ Praetorius 1619c s. 129 seur. Praetorius siteeraa Strozziin esipuhetta tämän kokoelmasta *Affetuosi concerti ecclesiastici*, libro III.

³⁹ Horsley 1977 s. 490.

⁴⁰ Barbieri 1994 s. 587 seur.

⁴¹ Lang 2004 s. 4.

⁴² Williams 1969a s. 136 seur.

⁴³ *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, (1607).

⁴⁴ *Conclusioni nell suono dell'Organo* (1609) sekä teoksen *L'organo suonarino* 2. painoksen (1611) liitteenä postuumisti julkaistu *Dialogo musicale*.

⁴⁵ *Cantiones ecclesiasticae, Instructio* (1607).

⁴⁶ *Syntagma musicum III* (1619).

kirjoittajille on, että he pitivät urkuja itsestään selvänä *basso continuo*n perustana. Tämä ei tarkoittanut, että urut yksinään vastasivat kenraalibassosta. Kuitenkin mm. Agazzarin ja Praetoriuksen mukaan luutut, teorbit, chitarronet, harput, lironet, pandorat ja spinetit ovat nk. koristelusoittimia, joilla täydennetään kokoonpanoa tilanteen ja mahdollisuuksien mukaan. Vain siinä tapauksessa, että urkuja ei ole lainkaan käytettävissä, ne voidaan kokonaan korvata muilla soittimilla.⁴⁷

2.4 Urut ensisijaisena kenraalibassosoittimena

Urut näyttävät ylipäättään säilyneen huomattavan pitkään ensisijaisena continuosoittimena. Englantilainen Martin Peerson sallii motetteja (*Motects*, 1630) esittämisen muiden soitinten säestyksellä urkujen puuttuessa:

“[Motettejani] voidaan esittää virginaalilla, bassoluutulla, pandoralla tai irlantilaisella harpulla [...] ellei urkuja ole käytettävissä.”⁴⁸

Roomassa 1600-luvulla järjestettyjen monikuoroesitysten kokoonpanoluetteloiden mukaan jopa 8-kuoroisissa teoksissa on ollut urut jokaisessa kuorossa – useiden muiden soittimien lisäksi.⁴⁹ Vuonna 1608 englantilainen matkailija Thomas Coryate kuvailee Venetsian *Scuola Grande di San Roccossa* kokemaansa kolmetuntista esitystä:

”Salissa oli rivissä seitsemät melko suuret urut, ja joka kerta kun yhtyeet soittivat kaikki yhdessä, kaikkia seitsemää soitettiin niiden kanssa.”⁵⁰

Urkujen korostunut asema ei kuitenkaan koskenut ainoastaan vokaalimusiikkia, vaan yhtä lailla instrumentaalimusiikkia. Claudio Sartorin *Bibliografia della musica strumentale italiana* käsittää suuren määrän säveltäjiä vuosien 1647-1700 väliltä; edustettuina ovat mm. Venetsia, Bologna, Modena, Firenze, Lucca, Rooma ja Napoli. Valtaosassa Sartorin luettelon sisältämien sonaattien continuostemmoissa on merkintä *organo*; näin mm. Vivaldin kaikissa *concerto grossoissa* ja soolokonsertoissa. Denis Stevensin mukaan *organo*-merkintää on liian hatarin perustein tulkittu mitä tahansa kosketinsoitinta tarkoittavaksi yleisnimikkeeksi. Hän pitää sitä päinvastoin kirjaimellisena ja velvoittavana esitysohjeena, ja arvostelee cembalon hegemoniaa 1900-luvun lopun continuoikäytännöissä.⁵¹ Vivaldin järjestämistä konserteista *Ospedale della Pietàssa* on säilynyt myös aikalaiskertomuksia, jotka todistavat urkujen kuuluneen näiden konserttojen normaaliin esityskokoonpanoon:

⁴⁷ Peter Williams 1969a s. 136 seur.

⁴⁸ Williams 1969a s. 137. *[The motects] may be performed on Virginals, Base-Lute, Bandora or Irish Harpe [...] for want of organs.*

⁴⁹ Florian Bassani 2012 s. 20.

⁵⁰ Stevens 1991 s. 627. *Every time that every severall musicke played, the Organs, whereof there are seven faire paire in that room, standing al in a rowe together, plaied with them.*

⁵¹ Stevens 1991 s. 629.

“Joka sunnuntai ja pyhäpäivä siellä on musiikkiesitys [...]. Urkustemmoja, niinkuin kaikkia muitakin soitinSTEMMOJA, soittavat nuoret naiset”.⁵²

Vivaldin ja hänen aikalaistensa sonaattien continuostemmojen *organo*-merkintä ei kuitenkaan tarkoita että teoksia olisi välttämättä tarkoitettu pelkästään liturgiseksi musiikiksi. Urkujen käyttö ei rajoittunut ainoastaan kirkkomusiikkiin: urut olivat etenkin ruhtinaskodeissa varsin tavallisia.⁵³ Erityisesti italialaiset sonaatit olivat monikäyttöisiä, yhtä lailla maalliseen kuin kirkolliseenkin käyttöön tarkoitettuja. 1600-luvun loppupuolella yleistyneet käsitteet *Sonata da chiesa* ja *sonata da camera* eivät siis yksittäisten sävellysten käyttötarkoituksen suhteen olleet lainkaan yksiselitteisiä. Myös saksalaisessa ja englantilaisessa instrumentaalimusiikissa (*consort*-ohjelmistossa) joko kirjain- tai nuottitabulatuuriin kirjoitetut urkustemmat ovat yleisiä läpi koko 1600-luvun.⁵⁴

Ensimmäinen ranskalainen numeroiduilla bassostemmoilla varustettu sävellyskokoelma oli Henri Dumontin Pariisissa painettu *Cantica Sacra* (1652). Ranskassakin kenraalibasson yleistyminen alkoi siis kirkkomusiikista, jossa urut luonnollisesti olivat ensisijainen continuosoitin.⁵⁵ Cembaloa ja muita vastaavia kielisoittimia käytettiin Englannissa ja Ranskassa pitkään nähtävästi lähes yksinomaan soolosoittimina. Samuel Pepys kertoo G.B. Draghin lauluesityksestä cembalon säestyksellä jo vuonna 1667. Peter Williamsin mukaan kyseessä lienee kuitenkin ollut poikkeustapaus, sillä cembalo yleistyi continuosoittimena Englannissa vasta 1680-luvulta lähtien.⁵⁶

Vaikka jo Praetorius lukee cembalon kirkkomusiikin normaalisoitimistoon,⁵⁷ sen rooli liturgisessa musiikissa näyttää vasta reilusti 1700-luvun puolella vahvistuneen urkuihin verrattavaksi. Dresdenin katolisen hovikapellin continuoryhmään kuului Heinichenin ja Zelenkan virkakausilla useita selloja sekä fagotit, violonet ja teorbit. Cembaloa käytettiin kuitenkin kirkkomusiikissa ainoastaan hiljaisen viikon aikana, jolloin urkujen käyttö oli katolisilla alueilla yleensä kielletty.⁵⁸ Erikokoiset luutut näyttävät aina 1700-luvun alkuun saakka olleen cembaloa huomattavasti suositumpia urkujen seuralaisina continuoryhmässä. 1730-luvulla cembalo oli kuitenkin jo syrjäyttänyt luutut: J.A. Hassen johdolla Dresdenin orkesterissa soittaneen luutusti Silvius Leopold Weissin continuosoiton erinomaisuus johtui David Kellnerin mukaan vain Weissin ihmeellisistä soittajanlahjoista, ei hänen soittimestaan, jota Kellner pitää kenraalibassoon sopimattomana.⁵⁹

J.S. Bachin kirkkomusiikissa cembalon ei pitkään 1900-luvulla katsottu kuuluvan continuoryhmään lainkaan. Tähän käsitykseen jo Philipp Spitta päätyi, lähinnä

⁵² Wright 1764 [1730] s. 80. *Every Sunday and holiday there is a performance of musick[...]. The organ-parts as well as those of other instruments, are all performed by the young women.*

⁵³ Williams & Ledbetter *Continuo, 4. Instruments*. Grove Music Online.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Praetorius 1619c s. 140 (120).

⁵⁸ Williams & Ledbetter *Continuo, 4. Instruments*. Grove Music Online. Urkujenkäyttökielto koski kuitenkin yleensä kirkon pääurkuja, jotka voitiin korvata urkuposiitivilla. Suuremmissa kokoonpanoissa cembalon ja muiden harmoniasoitimien tuki continuossa on tällöin luultavasti ollut välttämätön.

⁵⁹ Kellner 1737 s. 1.

ideologisista syistä, koska päätteli cembalon olevan yksinomaan maallisen musiikin soitin.⁶⁰ Kuitenkin 1900-luvun Bach-tutkijoista mm. Arnold Schering (1930-luvulla), Arthur Mendel (1950-luvulla) ja vielä Alfred Dürr (1970-luvulla) katsoivat, että myös säilyneiden alkuperäisten stemmojen tutkimus tuki Spittan teesiä. Bachin katsottiin käyttäneen kirkkomusiikissaan cembaloa ainoastaan poikkeustapauksessa, esimerkiksi urkujen ollessa epäkunnossa.⁶¹ Laurence Dreyfus sen sijaan katsoo lähdeaineiston päinvastoin osoittavan, että Bach käytti sekä cembaloa että urkuja Leipzigin kirkkomusiikissaan. Myös Dreyfus toteaa kuitenkin urkujen olleen Bachille ilmeisesti ensisijainen continuo soitin.⁶² Viimeistään J.S. Bachin jälkeisen sukupolven aikana cembalo löi itsensä läpi kirkkomusiikissa: C.P.E. Bach ei enää pidä edes mahdollisena, että suurta kokoonpanoa edellyttäviä kirkkomusiikkiteoksia voisi kunnollisesti esittää ilman cembaloa.⁶³

Cembalon hegemoniaa nykyaikaisen continuo soiton ensisijaisena referenssisoitina selittää jossain määrin se, että ylivoimaisesti enin osa ns. periodisointiohjelmistosta on 1700-luvun musiikkia. Historiallinen tosiasia on kuitenkin, että kenraalibassokäytäntö juontaa juurensa ennen kaikkea urkujen ja urkurin roolista kirkkomusiikissa. Vaikka cembaloa ja muita kosketin- ja kielisoittimia epäilemättä käytettiin yleisesti continuo soitina yksityisoloissa, julkisen musiikin pääsoittimena urut olivat erityisasemassa ainakin 1700-luvun alkuun saakka.

⁶⁰ Spitta 1921 [1873] s. 717-718; 827 seur.

⁶¹ Ks. mm. Mendel 1950 s. 339-362. Mendel tosin pitää hypoteettisena mahdollisuutena, että puuttuvat cembalostemmat Bachin kirkkomusiikissa voisivat viitata siihen, että hän johti musiikkinsa cembalon äärestä, soittaen partituurista (ibid. s. 347).

⁶² Dreyfus 1987. Ks. myös Williamsin arvio Dreyfusin teoksesta julkaisussa *Journal of American Musicological Society*, 41/2 1988 s. 349-355. Williams suhtautuu skeptisesti Dreyfusin teoriaan urkujen ja cembalon yhdistelmästä continuo ryhmässä J.S. Bachin kirkkomusiikissa.

⁶³ Bach 1762 s. 1 seur.

*Wir haben die Theorie eines Kontrapunkts anzustreben, der stark harmonisch, aber nicht harmonisch fundiert ist; das ist zweierlei. Die Konstitution des kontrapunktischen Satzes ist eine lineare, nicht eine akkordische.*⁶⁴

Ernst Kurth

3 Polyfonian hahmottaminen - kenraalibasson punainen lanka

3.1 Kenraalibasson koordinaatit

Michael Praetorius ylistää urkuja, koska niillä voi yksi muusikko toteuttaa sen, mihin muutoin tarvittaisiin lukuisia soittajia tai laulajia.⁶⁵ Tämä on tietenkin illuusio, joka ei pidä kirjaimellisesti paikkaansa. Heti kun stemmoja on enemmän kuin kaksi, urkuri joutuu tinkimään niiden lineaarisesta itsenäisyydestä (ks. luku 10.1). Soitettavien stemmojen enetessä lineaarisuus vähenee ja vertikaalisuus vastaavasti kasvaa – polyfonia muuttuu yhä enemmän homofoniaksi, yksittäisten stemmojen kuljettamisesta pystysuoraan hahmottuvien sointujen jatkumoksi.

Teoriassa kenraalibassonotaatio on täysin polyfoninen: sillä voidaan ilmaista neliäänisen – ei kuitenkaan tätä moniäänisemmän – satsin äänenkuljetus varsin yksityiskohtaisesti. Käytännön toteutuksena kenraalibasso sijoittuu kuitenkin aina, käytetystä soittimesta riippumatta, joko lähemmäksi polyfoniaa (x) tai homofoniaa (y). Soittajan on valittava strategiansa näiden satsitekniikoiden välillä: mitkä satsin elementeistä ovat äänenkuljetuksellisesti luovuttamattomia, missä kohdin taas harmonian täysiyäänisyys vaatii polyfoniasta tinkimistä?

Mitä useampi satsin stemmoista soitetaan erillisillä soittimilla tai lauletaan, sitä suurempi vapaus on kenraalibasson toteutuksessa. Jos kaikki stemmat lauletaan tai soitetaan, kenraalibasso voidaan toteuttaa jopa täysin homofonisesti. Tällöin soitetaan vain tärkeimmät vertikaaliset harmoniat ja jätetään valtaosa numeroiden osoittamista lineaarisista sävelkuluista, kuten loma- ja vaihtosävelistä, itsenäisten stemmojen soittajien tai laulajien huoleksi. Harvakseltaan soitettujen sointujen vertikaaliset impulssit korostavat musiikin rytmiä lähinnä perkussiivisesti. Jos kuitenkin vain yksi satsin stemmoista esitetään esimerkiksi soolosoittimella tai laulaen, kenraalibassossa on mahdollisuuksien mukaan täydennettävä soolostemman ja basson muodostamaa kaksiaäänisyyttä melodisilla kuluilla, jotka vähintään luovat vaikutelman polyfonisesta satsista.

⁶⁴ Kurth 1922 s. 142. *Meidän täytyy pyrkiä sellaiseen kontrapunktin teoriaan, joka on vahvasti harmoninen, mutta ei perustu harmoniaan; nämä ovat kaksi eri asiaa. Kontrapunktisen satsin rakenne on lineaarinen, se ei muodostu [vertikaalisista] soinnuista.*

⁶⁵ Praetorius 1619b s. 84 seur.

Kummassakaan yllä kuvatuista tilanteista kenraalibasson käytännön toteutusta ei voi eristää koko sävelkudosta säätelevästä kontrapunktista. Oli kenraalibasson toteutus kuinka homofoninen tahansa, vertikaalisten harmonioiden sijoittelu ja dynaaminen kvaliteetti määräytyvät ympäröivän polyfonian ehdoilla, vaikka tämä polyfonia koostuisi pelkästään melodian ja basson muodostamasta kaksiäänisestä kudoksesta. Toisaalta lineaarinen kenraalibassototeutus ei tarkoita maneerisen kuvioinnin mielivaltaista lisäämistä basson ylle, vaan jatkuvaa ja huolellista valintaa motorisesti toteutuskelpoisten ja polyfonisen vaikutelman kannalta olennaisten melodisten kuljetusten välillä. Sisäistetty kontrapunktin hallinta tekee mahdolliseksi tällaisten simultaanisten valintojen tekemisen sekä tietoisesti että intuitiivisesti.

3.2 Käytännöllinen kenraalibasso teorian pakkopaidassa?

Kenraalibasson jakautuminen toisaalta ankaraksi äänenkuljetusteoriaksi ja toisaalta kontrapunktisesta ajattelusta lähes täysin irralliseksi sointujen soitoksi on 1900-luvun ilmiö. Etenkin historiallisesti orientoituneessa musiikkiympäristössä on nk. riemannilaiseen kenraalibassoteoriaan viime vuosikymmeninä suhtauduttu varsin kriittisesti.⁶⁶ Vanhan musiikin ammatillisen koulutuksen organisoituessa 1900-luvun jälkipuolella continuosoitosta tuli suorastaan konservatiiviseksi mielletyn kenraalibassoteorian vastavoima. Syntyi osin mielikuvituksellisia ja jopa mielivaltaisia ”historiallisiksi” miellettyjä kenraalibassonsoiton konsepteja.⁶⁷ Jonkinlaisena vastareaktiona voinee pitää sitä, että viime vuosituhanen vaihteesta lähtien kenraalibassotutkimuksissa on alettu taas painottaa kontrolloidun äänenkuljetuksen tärkeyttä continuorealisoinneissa.⁶⁸

Musiikinhistorian kirjoituksessa vakiintui toisen maailmansodan jälkeen käsitys, että kenraalibasso muuttui 1700-luvun lopulla pelkäksi teoreettiseksi järjestelmäksi, joka samalla menetti käytännöllisen merkityksensä. Tällä perusteella mm. Hannu Apajalahti pitää C.P.E. Bachin tutkielman *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* kenraalibassoa käsittelevää toista osaa (1762) jo ilmestyessään vanhentuneena.⁶⁹ Paavo Soinne toteaa kenraalibasson vajonneen 1800-luvulla "harmoniaopin valmentavaksi esikurssiksi, jollaisena on siitä pitäen elänyt varjoelämää konservatorioiden jatkuvasti

⁶⁶ Hugo Riemannin merkityksestä modernin kenraalibassopedagogiikan uranuurtajana tarkemmin luvussa 12.2.

⁶⁷ Anekdotin mukaan eräs 1990-luvulla aktiivisesti Suomessa kirkkomusiikin suurteoksia johtanut saksalainen laulaja-kapellimestari alkoi tuoda continuistin kotimaastaan johtamiinsa produktioihin, ”koska suomalaiset continuistit eivät osaa improvisoida”. Korvinkuulijan todistuksen mukaan Saksasta hankittu ”improvisointitaitoinen” continuo-urkuri soitti bassostemman päälle lähinnä 16-osista ja korukuvioista muodostuvaa diskanttistemmaa kuorosatsin ylle. Visuaalisesti juuri tämänkaltaisia ovat mielestäni varsin kyseenalaiset 1970-luvulla laaditut Bärenreiter-Verlagin NBA-edition continuorealisoinnit J.S. Bachin suurten kirkkomusiikkiteosten urkustemmoissa. (Petri Koivusalo, yksityinen tiedonanto. 2.4.2012).

⁶⁸ Mm. Jesper Bøje Christensen: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert* (1992); Thérèse de Goede: *‘Del sonare sopra ‘l basso’, The Theory and Practice of Basso Continuo Accompaniment in the Seventeenth-century* (2014).

⁶⁹ Apajalahti 1995.

lisääntyvien tiedollisten tukiaineiden puristuksessa”.⁷⁰ Tähän käsitykseen myös Hannu Apajalahti yhtyy ja arvostelee 1900-luvun musiikinteorianopetuksessa yleistä suhtautumista kenraalibassoon harmoniaopin alkeiskurssina. Suomessa tämä näkökulma kenraalibassoon juurtui Martin Wegeliuksen oppikirjan *Lärobok i homofon sats, generalbas* (1897) myötä. Wegeliuksen teosta ja sen suomennosta (Eino Linnala: *Kenraalibasso*, 1947) käytettiin lähes sadan vuoden ajan musiikinteorian perusteoksena; vielä vuonna 1993 Linnalan suomennoksesta julkaistiin muuttamaton uusintapainos. Turhautuminen kenraalibassopedagogiikan jähmettyneisyyteen näyttäytyy Apajalahden kannoissa. Vanhan musiikin liikkeen hengessä hän pyrkii rehabilitoimaan kenraalibassoa ja korostaa sen merkitystä historiallisen musiikin käytännöllisenä työvälineenä jähmeän teoreettisen järjestelmän sijaan.⁷¹

Kahden vastakkaisen kenraalibasson – teoreettisen ja käytännöllisen – muodostumisen historia sisältää eräitä mielenkiintoisia ristiriitoja. 1900-luvun lopulla arkkikonservatiiviseksi leimatun kenraalibassoteorian isähahmo oli Hugo Riemann (1849-1919). Tutkijana Riemann oli kuitenkin myös orastavan vanhan musiikin liikkeen tärkeimpiä vaikuttajia. Jopa itse käsite kenraalibassokausi – sen aikakauden nimityksenä, jota 1920-luvulta lähtien alettiin kutsua barokiksi – on Riemannin lanseeraama. Teoksensa *Kathechismus des Generalbaßspiels* (1889) ensimmäisen painoksen esipuheessa Riemann korostaa haluavansa palauttaa kenraalibasson historiallisesti keskeisen roolin yleisessä musiikkikasvatuksessa. Vaikka ns. historiallisen musiikin esittämisen edistäminen ei ensisijaisesti ole hänen tähtämässään, hän arvelee käsikirjansa saavan ystäviä myös sen musiikin harrastajien joukosta.⁷² Teoksen toisessa painoksessa⁷³ (1903) Riemann vastaa voimakkaasti kasvaneeseen vanhan musiikin tutkimus- ja harrastustoimintaan lisäämällä harjoitustehtäviensä joukkoon historiallisia esimerkkikappaleita. Hän toivoo myös kasvavan kysynnän rohkaisevan julkaisemaan suppeaa käsikirjaansa perusteellisempia ja historialliseen materiaaliin perustuvia käytännöllisiä kenraalibassokouluja.⁷⁴

Riemannin toive toteutui: historiallisen musiikin kasvanut julkaisutoiminta johti mm. F.T. Arnoldin ja Hermann Kellerin urauurtaviin kenraalibassotutkimuksiin.⁷⁵ Näistä 1930-luvulla ilmestyneistä teoksista lähtien aina tuoreimpiin continuo-oppaisiin⁷⁶ saakka kenraalibasso on pyritty sijoittamaan nk. kenraalibassokauden omaan kontekstiin historiallista lähdeaineistoa hyödyntämällä. Näiden käytännöllisten kenraalibassometodien ja Riemannin ensisijaisesti musiikinteorian opetukseen tarkoittaman teoksen välillä on luonnollisesti olennainen näkökulmaero. ”Käytännöllisyys” ilmenee kuitenkin viime vuosikymmenten historiallisesti

⁷⁰ Soinne 1985 s. 83 seur. Sointeen käsitys kenraalibasson roolista 1800-luvun konservatorio-opetuksessa on ristiriidassa sen kuvan kanssa, jonka H. Riemann välittää kenraalibasso-oppikirjassaan (1889). Riemann suostuu konservatorioita siittä, että nämä täysin laiminlyövät kenraalibassoa. Selvää on, että kenraalibassoa ei 1800-luvulla luettu valmentaviin opintoihin, vaan päinvastoin sen katsottiin kuuluvan korkeimmin koulutettujen muusikoiden kompetenssiin (ks. luku 12).

⁷¹ Ks. mm. Apajalahti 1995.

⁷² Riemann 1917 [1903] s. III-IV.

⁷³ Toisesta painoksesta lähtien teoksen uusintapainokset ilmestyivät nimellä *Anleitung zum Generalbaßspielen*.

⁷⁴ Riemann 1917 [1903] s. X-XI.

⁷⁵ F.T. Arnold: *The Art of Accompaniment* (1931) ja H. Keller: *Schule der Generalbass-Spiels* (1931).

⁷⁶ Mm. P. Williams: *Figured Bass Accompaniment* vol. I+II (1970); D. Ledbetter: *Continuo Playing According to Handel* (1990); J. B. Christensen: *Eighteenth Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics* (2002); G. Nuti: *The Performance of Italian Basso Continuo* (2007).

orientoituneissa continuometodeissa lähinnä pyrkimyksenä vastata seuraaviin kahteen kysymykseen:

- 1) Miten kenraalibassonotaatiota tulisi minkäkin aikakauden musiikissa lukea ja tulkita?
- 2) Miten soitetun kenraalibassosatsin tekstuuri eroaa eri kansallisten ja historiallisten tyylien välillä?

Soittotekniikkaa ei käytännössä käsitellä lainkaan, niin kuin ei kyllä historiallisissa kenraalibassolähteissäkään. Näyttää ilmeiseltä, että kenraalibassoa koskevien soittoteknisten kysymysten oletetaan nykyään ratkeavan itsestään klaveeriteosten opiskelun kautta.

Ylimalkaisimmasta oppaasta kaikkein yksityiskohtaisimpaan kokonaisesitykseen modernit kenraalibassometodit tähtäävät historiallisen lähdeaineiston tarjoaman satsitekniisen informaation kokoamiseen, analysointiin ja tulkintaan. Nuottien – uloskirjoitettujen tai kuviteltujen – lukumäärä vaihtelee eri kirjoittajien esityksissä, mutta yleisesti ottaen nuottitekstuuri hallitsee selvästi soittotekniisen informaation kustannuksella.⁷⁷ Tässä mielessä ero Riemannin kenraalibassokäsikirjan ja myöhempien nk. käytännöllisten kenraalibassometodien välillä on melko näennäinen. Sisällyttäähän myös Riemann jo käsikirjansa toiseen painokseen (1903) useita historiallisia esimerkkikappaleita, mm. Vitalin, Corellin, Telemannin, Händelin ja J.S.Bachin sävellyksiä. Muutenkin Riemann viittaa monin paikoin historialliseen lähdeaineistoon, mm. Matthesonin, C.P.E. Bachin ja Rameaun teoksiin.⁷⁸ Riemannin tapaan myös myöhemmät kirjoittajat näyttävät siis kenraalibassoesityksissään vastaavan lähinnä kysymykseen mitä pitäisi soittaa. Soittajaa ensisijaisesti askarruttavaan kysymykseen, miten pitäisi soittaa, näkyy olevan huomattavasti vaikeampaa vastata riippumatta siitä, missä määrin kenraalibassometodi nojautuu historialliseen lähdeaineistoon.

Yllämainittuun problematiikkaan kiteytyy varmasti yksi kenraalibasson olennaisimmista piirteistä kautta aikojen. Varhaisimmista kenraalibassoa käsittelevistä kirjallisista lähteistä saakka kysymys siitä, miten pitäisi soittaa, pakenee kirjoittajan kynää: käytäntö ei anna muotoilla itseään yksiselitteisiksi soittoteknisiksi ohjeiksi. Verrattuna 1600-luvun alun muusikoihin nykysoittaja on valitettavan huonossa asemassa, kuten Gloria Rose huomauttaa.⁷⁹ Me yritämme luoda soivaa ja konkreettista käytäntöä teoreettisten ja viime kädessä kovin arvoituksellisten kirjallisten ohjeiden pohjalta. Kun nuo ohjeet aikanaan kirjoitettiin, jokaisen lukijan tiedostamat ja sukupolvien ajan jatkuneet soittamisen itsestään selvät reaaliset käytännöt antoivat sen sijaan viitteellisellekin informaatiolle täysin konkreettisen sisällön.

⁷⁷ Esimerkiksi D. Ledbetterin *Continuo Playing According to Handel* (1990) nojautuu Händelin kenraalibassoharjoitusten kokoelmaan (julkaistu Bärenreiterin Händelin teosten kokonaislaitoksessa nimellä *Exercises in Thorough Bass* (Hallische Händel -Ausgabe, Supp. Vol. 1, 1978). Händel ei itse kommentoi näitä harjoituksia sanallakaan. Sitä vastoin Ledbetterin toimittama editio muodostuu valtaosaltaan erilaisten äänenkuljetusratkaisujen vertailusta ja selityksistä sekä harjoitustehtävien realisointiehdotuksista.

⁷⁸ Riemann 1917 [1903].

⁷⁹ G. Rose 1966 s. 28 seur.

3.3 Kohti systemaattista kenraalibassoteoriaa

Kenraalibassolla on alusta lähtien – jopa ennen itse käsitteen vakiintumista – ollut kaksi eri olomuotoa. Toisaalta se on säännönmukaisen kontrapunktin havainnollistamisen väline ja toisaalta käytännön musiikinharjoittamisen työkalu. Molemmat ulottuvuudet ovat aina kuuluneet kenraalibassoon, eikä toista voi olla olemassa ilman toista. Ne ovat niin kiinteästi sidoksissa toisiinsa, että käy kysyä, voiko kenraalibassoa ylipäätään tarkastella joko teoreettisena tai käytännöllisenä. Se kenraalibasso, josta Viadana puhuu, perustuu säestyskäytäntöön, joka oli muotoutunut Zarlinon oppien säätelemän polyfonian puitteissa. Silti Viadana, kuten myös hänen aikalaisensa Agostino Agazzari,⁸⁰ sallii kenraalibasson soitossa jopa rinnakkaiset kvintit ja oktaavit. Samalla molemmat kuitenkin tähdentävät, että itse satsin eli sen polyfonian, jota uruilla säestetään, on kaikilta osin oltava korrektilä. Tämä tarkoittaa, että urkurin on hallittava kontrapunkti jotta hän osaisi tarvittaessa soittaa vaikka rinnakkaisia kvinttejä ja oktaaveja siten, ettei niistä ole haittaa säestettävälle polyfoniselle kudokselle.⁸¹

Itse tulkitsean tämänkaltaiset satsitekniset epäjohdonmukaisuudet kenraalibasso-ohjeissa viitteeksi siitä, että soitettava satsi on aina toteutettava motoriikan ja käytetyn soittimen ominaisuuksien ehdoilla. Tämä tarkoittaa monessa tilanteessa muuta kuin oikeaoppisen neliäänisen satsin kirjaimellista soittamista. Luultavasti monien 1600-luvun kirjoittajien varoitukset kenraalibassonotaation haitallisuudesta liittyvätkin juuri siihen, että sekä itse notaatiota että sen pohjalta mahdollisesti laadittuja realisoiteja pidettiin huonoina esimerkkeinä kontrapunktin opiskelun kannalta.

Mitä suuremmalta osin urkuri yksin vastaa sävelkudoksesta, sitä tärkeämpää tietenkin on äänenkuljetuksellisesti moitteettoman satsin toteuttaminen urkusäestyksessä. Äänenkuljetuksen lainalaisuuksia kunnioittava polyfoninen satsi on kenraalibasson ensisijainen referenssi riippumatta siitä, kuinka säännönmukaista polyfoniaa käytännön toteutus sellaisenaan muodostaa. Juuri tästä syystä oikotie pelkästään numeroista soittamiseen ilman syvällistä tietoisuutta säestettävän satsin rakenteesta oli ilmeisesti tuomittava. Schütz näkikin kaikesta päätellen jo 1600-luvun puolivälissä merkkejä liian pinnallisen kenraalibassotaidon varaan rakennetusta puutteellisesta sävellystekniikasta ja koki siksi tarvetta muistuttaa kunnollisen kontrapunktin tärkeydestä.⁸²

1700-luvulla, ennen kaikkea saksalaisessa musiikkiympäristössä, kenraalibassoa aletaan enenevässä määrin pitää musiikinteorian ja sävellystekniikan havainnollistamisen keinona. Mm. J.D. Heinichen (1683-1729),⁸³ J. Mattheson (1681-1764),⁸⁴ F.W. Marpurg (1718-95)⁸⁵ ja J.P. Kirnberger (1721-83)⁸⁶ pyrkivät kenraalibassoesityksissään kontrapunktin lainalaisuuksien ohella määrittelemään myös aikansa sävellystyylin ominaispiirteitä. 1700-luvun musiikinteorian uudistajien joukossa

⁸⁰ Viadana: *Concerti ecclesiastici* (1602) § 9; Agazzari: *Del suonare sopra l'basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto* (1607) kolmas nuottiesimerkki, tahti nro 7 (ks. myös Arnold 1965 s. 71).

⁸¹ Erityisesti modaalisessa polyfoniassa yksittäisten stemmojen ristiin kuljettaminen johtaa soitettaessa satsia kosketinsoittimella usein rinnakkaisliikkeisiin.

⁸² Schütz 1955 [1648] s. VI-VII.

⁸³ *Der General-Bass in der Composition* (1728).

⁸⁴ *Grosse General-Baß-Schule* (1731).

⁸⁵ *Handbuch bey dem Generalbasse und dem Composition* (1757–1762).

⁸⁶ *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774).

ylitse muiden kohoaa Jean-Philippe Rameau (1683-1764) teoksellaan *Traite d'harmonie* (1722), joka vaikutti vahvasti myös monien saksalaisten teoreetikoiden, mm. Marpurgin teoreettiseen ajatteluun. Rameaun *basse fondamentale* -teoriaansa puitteissa identifioimat kadenssisoinnut, toonika, subdominantti ja dominantti, ennakoivat Hugo Riemannin vasta 150 vuotta myöhemmin kiteyttämää funktionaalista teoriaa. Mainitunkaltaisten musiikinteoreettisten kokonaisesitysten ohella 1700-luvulla ilmestyi kuitenkin edelleen lukuisia käytännön muusikoille suunnattuja kenraalibasso-oppaita.⁸⁷ Näiden kirjoittajat pyrkivät ensisijaisesti numeroidun basson lukutaidon edistämiseen ja vastasivat siis yleistyvän kenraalibassonotaation herättämään kysyntään muusikoiden keskuudessa.

Täysin erityisasemassa 1700-luvun kenraalibassoesitysten joukossa on nähdäkseni C.P.E. Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (osa I 1753, osa II 1762). Teos on lajissaan ensimmäisiä valistuneen porvariston itseopiskeluun tarkoitettuja klaveerikouluja, jotka yleistyivät 1700-luvun lopulla. Näissä soittotekniikalla on huomattavasti tärkeämpi rooli kuin aiemmissa ammatillisille suunnatuissa oppikirjoissa.⁸⁸ Bach taiteilee musiikkielämän murroksen rajapyykillä: toisaalta hän kirjoittaa vielä perinteiseen tapaan tasavertaisille kollegoilleen ja asiantuntijoille (*Kenner*), toisaalta harrastajille (*Liebhaber*),⁸⁹ joita kiinnostavat arvostetun muusikon yksityiskohtaiset neuvot. Äärimmäisen tarkat sormijärjestykset ja esimerkiksi ornamenttien toteutustapojen kuvaukset eivät nähdäkseni palvele pelkästään tuolloisen modernin musiikkityylin vaatimuksia. Niiden myötä Bach pyrkii välittämään lukijoilleen sellaista yksityiskohtaista soittoteknistä tietoa, joka aiemmin siirtyi suoraan mestarilta kisällille.

Vasta tutkielmansa toisessa osassa, joka esipuheen mukaan viivästyti painoteknisistä systä, Bach käsittelee nimenomaan kenraalibasso. Se luulo, että kenraalibasso 1700-luvun loppupuolella jäi pois muodista, on saanut aikaan, että Bachin tutkielman kenraalibasso-osa on saanut osakseen teoksen ensimmäistä osaa huomattavasti vähemmän huomiota. Samalla teoksen ensimmäisestä osasta on tullut hyvin yksipuolisesti pianistin tai cembalistin käsikirja. Bachin teoksen ensimmäinen osa on kuitenkin mielestäni nähtävä toisen osan eli kenraalibassometodin valmentavana osana. Bach näyttäisi tutkielmansa ensimmäisen osan esipuheessa käsittelevän klaveristilta vaadittavaa ammattitaitoa ensisijaisesti teoksen toisen osan sisällön näkökulmasta. Se näkökulma ei ole pelkästään klaveerinsoitajan vaan kokonaisvaltaisen muusikon, josta W.A. Mozart saattoi hyvinkin lausua: ”Hän on isä, me olemme poikasia. Se, joka meistä ylipäätään saa jotakin kunnollista aikaan, on oppinut sen häneltä.”⁹⁰ Haydn puolestaan

⁸⁷ Mm. J-H. D'Anglebert: *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1689); E.D. Delair: *Traité D'accompagnement Pour Le Theorbe, Et Le Clavessin* (1690/1723); M. Saint-Lambert: *Nouveau traité de l'accompagnement* (1707); J-F. Dandrieu: *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1718); D. Kellner (1732), G.P. Telemann: *Singe- Spiel- und Generalbaßübungen* (1733) J.F. Lampe: *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737); J.F. Daube: *Generalbaß in Drey Accorden* (1756); F. Geminiani *The Art of accompaniment, or A new and well digested Method to learn and perform the Thorough Bass* (1756); A.F.C. Kollmann: *A Practical Guide to Thorough Bass* (1801).

⁸⁸ Muita vastaavia ovat mm. G.S. Löhlein: *Clavier-Schule oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie* (1765); D.G. Türk: *Klavierschule* (1789); J.P. Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797); M. Clementi: *Instruction to the Art of Playing the Pianoforte* (1801).

⁸⁹ Bach 1753 s. 3 seur.

⁹⁰ Rochlitz 1832 s. 309. *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt.* Friedrich Rochlitzin mukaan Mozart olisi lausunut näin Leipzigin Tuomaskanttori J.F. Dolesille 1789. Lausuman todenperäisyydestä ei ole varmuutta.

toteaa: ”Joka minut hyvin tuntee, huomaa kyllä, että olen paljosta kiitollisuudenvelassa Emanuel Bachille ja että olen ymmärtänyt [hänen opetustaan] ja ahkerasti tutkinut [sitä].”⁹¹

Viadanan pelkistetyt kenraalibassoa koskevat ohjeet *Cento concerti* -kokoelman esipuheessa edellyttävät lukijalta ammattitasaista soittimen hallintaa, perusteellista kontrapunktista pätevyyttä ja polyfonian säestämisen taitoa. Lukijan oli siis täydellisesti tunnettava se säestyskäytäntö, johon Viadanan ohjeet liittyivät. Hän tarkoittikin ohjeensa ilmeisesti korkeimmin koulutetuille muusikoille, lähinnä urkureille ja kapellimestareille, jotka olivat vastuussa liturgisen musiikin organisoinnista. Samalla tavoin on järjestään 1600-luvun kenraalibassoa käsittelevän lähdeaineiston kohdalla, ja se koskee myös monia 1700-luvun alkupuolella ilmestyneitä nk. käytännöllisiä kenraalibassotuutoreita. J.P. Kirnbergerin *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781) on sen sijaan jo lähtökohdiltaan satsitekniikan perusteiden oppikirja. Esipuheessaan Kirnberger sanoo tällä teoksellaan tarjoavansa kaivatun satsitekniikan alkeiskurssin johdatukseksi perusteelliseen kontrapunktiin oppikirjaansa *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774). Kirnberger myös torjuu voimallisesti sen yleisen käsityksen, ettei lapsille voisi opettaa kenraalibassoa ja puhuu voimakkaasti mahdollisimman varhain aloitetun perusteellisen teoriaopetuksen puolesta.⁹²

Kun siis Viadanan näkökulmasta kenraalibasson toteutus edellytti perusteellista säveltäjän kompetenssia, parisataa vuotta myöhemmin kenraalibasso on musiikinteorian alkeiden ymmärtämisen perusta. Kuten Viadanalta myös Kirnbergerille teoria ja käytäntö kuuluvat kuitenkin erottamattomasti yhteen – teoriaa opitaan käytännön kautta ja päinvastoin. Ilmeisesti Kirnberger luottaa kenraalibassokäytännön olevan niin yleisesti tiedostettua, että jokainen opettaja vaivatta voi hyödyntää hänen oppikirjaansa jopa lasten alkeisopetuksessa.

Nykylukijasta Kirnbergerin *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* vaikuttaa kaikkea muuta kuin lapsiystävälliseltä, ja kirja lieneekin tarkoitettu opettajan käsikirjaksi. Kirnberger tuntuu haluavan auttaa lukijaansa systematisoimaan kenraalibassotaitojaan, jotta tämä voisi johdonmukaisesti ja ymmärrettävästi hyödyntää osaamistaan musiikinteorian alkeisopetuksessa. Tähän kuuluu ehdottomasti klaveerinhallinta, aivan ensimmäisistä perusteista lähtien. Mm. sormijärjestykset Kirnberger toteaa alunperin aikoneensa jättää pois, koska pitää C.P.E. Bachin esitystä tässä suhteessa täydellisenä. Lopulta hän kuitenkin sanoo päätyneensä lisäämään ne kaikkiin duuri- ja molliasteikkoihin, jotta sointuprogressioiden soitto voisi alusta lähtien perustua moitteettomiin sormijärjestyksiin.⁹³ Mielestäni nämä Kirnbergerin perustelut selittävät tyhjentävästi myös C.P.E. Bachin tutkielman rakenteen; ne vahvistavat näin ollen käsitystäni, että Bachin teoksen ensimmäistä osaa tulisi tarkastella tutkielman toisen osan valmentavana osiona.

⁹¹ Griesinger 1810 s.13. *Wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studiert habe.*

⁹² Kirnberger 1781 s. I seur.

⁹³ Ibid. s. IV.

3.4 Kenraalibasso kontrapunktin kielenä

Polyfonisen satsin hahmottamisen taito kulkee kuin punainen lanka kenraalibassokäytännön kehityksessä 1600-luvun alusta aina 1800-luvun taitteeseen saakka. Kenraalibasso itsessään ei ole kontrapunktin perusta, vaan kontrapunktin hallinta on Viadanasta Kirnbergeriin saakka hyvän kenraalibassonsoiton edellytys. Monet 1600-luvun kirjoittajat opastavat oppilasta kaavamaisilla äänenkuljetusesimerkeillä, kuten kadenssiformuloilla ja bassoasteikkojen standardinomaisilla soinnutusratkaisuilla, päättämään pelkän bassostemman äänenkuljetuksesta, miten sen ylle rakentuu korrekti polyfoninen satsi. Tällainen opetusmetodi oli modaalisessa kontekstissa varsin toimiva: kun *cantus firmus* tai bassostemma jaetaan muutaman sävelen mittaisiin standardinomaisiin melodisiin moduuleihin, niistä on mahdollista johtaa vain varsin rajallinen määrä äänenkuljetuksellisesti tyydyttäviä vastamelodioita poistumatta ko. moodista, mistä yleisesti ottaen ankarasti varoitetaan.⁹⁴

Myös Gasparini (1708) toteaa kenraalibassonsoiton harjoittelun numeroiduista bassostemmoista tähtävään siihen, että oppilas oppii soittamaan virheettömästi numeroimattomista stemmoista.⁹⁵ Kykyä päätellä polyfonisen satsin rakenne pelkän bassostemman perusteella näyttää siis Gasparinikin selvästi vaativan hyvältä kenraalibassonsoittajalta. Vielä vuonna 1732 David Kellner huomauttaa, että numeroimattomasta bassosta säestäminen on vaikeaa ilman perusteellista kenraalibasson hallintaa.⁹⁶ Harmonisen kompleksiteetin kasvaessa käytäntö soittaa numeroimattomasta bassosta alkoi kuitenkin heiketä: C.P.E. Bach pitää kaikkia numeroimattomasta bassosta säestämistä varten laadittuja säännöstöjä puutteellisina ja jopa virheellisinä.⁹⁷ Toisin kuin mm. Dreyfus pidän epätodennäköisenä, että J.S. Bachin kirkkomusiikkiteoksissa soitti numeroimattomista urkustemmoista kukaan muu kuin säveltäjä itse.⁹⁸ Teoksissa, joihin on olemassa alkuperäinen numeroitu urkustemma, Bach on ehkä olosuhteiden pakosta – esimerkiksi erityisen suuren kokoonpanon ollessa kyseessä – johtanut esityksen viululla tai cembalon äärestä.

Rinnan kehittyvän kenraalibassoteorian kanssa Gioseffo Zarlinon *Le istituzioni harmoniche* -teoksessaan (1558) määrittelemä kontrapunktin säännöstö – *prima prattica* – säilyi ajankohtaisena aina 1700-luvulle saakka. Johann Joseph Fux tukeutuu teoksessaan *Gradus ad parnassum* (1725) pitkälti Zarlinon oppeihin ja pyrkii selittämään klassisen kontrapunktin periaatteet aikansa lukijalle ymmärrettävässä muodossa. Käytännössä Fux päivittää Zarlinon modaalisen ajatteluun tukeutuvaa säännöstöä oman aikansa harmonista kieltä vastaavaksi.⁹⁹ Sitä mukaa kuin yhä vertikaalisemmin hahmottuva tonaalisuus haastaa lineaarista modaalisuutta, tarvitaan jatkuvasti yksityiskohtaisempaa kenraalibassonotaatiota äänenkuljetuksen lainalaisuuksien havainnollistamiseen. Heinichenin *Der General-Bass in der*

⁹⁴ Vastaaavia, nykyaikaisista vapaan säestyksen käytännöistä tuttuja esimerkkejä standardinomaisista ja ennakoitavissa olevista soinnutusratkaisuista ovat tonaaliset kadenssiformulat (I-IV-V-I; I-VI-IV-II-VII6-I jne.) sekä nk. kvinttikierto.

⁹⁵ Gasparini 1722 [1708] (ks. myös Gasparini 1963 [1708] s. xii).

⁹⁶ Kellner 1732 s. 29.

⁹⁷ Bach 1762 s. 11.

⁹⁸ Dreyfus 1987 s. 54.

⁹⁹ Monet myöhemmät kontrapunktin perusteokset tukeutuvat vuorostaan pitkälti Fuxin *Gradukseen*, mm. Knut Jeppesenin *Kontrapunkt* (1930).

Composition (1728) ei siis ole käytännön opas kontrapunktinsa perusteellisesti hallitsevalle soittajalle ja musiikinjohtajalle vaan nimensä mukaisesti sävellystekniikan ja satsin hallinnan oppikirja.¹⁰⁰

Kenraalibasson soitto ei kuitenkaan edelleenkään ole ensisijaisesti sointujen soittoa, vaan kirjaimellisesti äänen tai äänten kuljettamista sointuteholta seuraavalle siirryttäessä. Tästä näkökulmasta on ymmärrettävä usein siteeratut aikalaiskuvaukset J.S. Bachin kenraalibassonsoitosta:

”Sen, joka haluaa saada oikean käsityksen siitä, mitä hienostunut kenraalibasson soitto ja erinomainen säestäminen tarkoittaa, tarvitsee vain vaivautua tänne kuuntelemaan kapellimestariamme Bachia. Hän säestää jokaista sooloa sellaisella kenraalibassolla, että luulisi kyseessä olevan konsertoiva teos, jossa oikean käden melodia on valmiiksi sävelletty.”¹⁰¹

“[...]kun hän oli hilpeällä tuulella, ja tiesi, ettei [...] säveltäjällä ollut mitään asiaa vastaan, hän siltä istumalta ja vieläpä kehnosti numeroidun bassostemman pohjalta saattoi muuntaa trion täydelliseksi kvartetoksi, niin että kappaleen säveltäjänkin tästä hämmästyti.”¹⁰²

”Hän sai säestyksellään soolostemman elämään, jos se oli tässä suhteessa puutteellinen. Hän osasi joko oikealla tai vasemmalla kädellä imitoida sitä tai vaivihkaa luoda sille vastaäänen niin taitavasti, että kuulija olisi voinut vannoa, että musiikki oli varta vasten juuri sillä tavalla sävelletty. Kuitenkaan ei varsinainen säestys tästä lainkaan heikentynyt. Ylipäätään hänen säestyksensä oli aina kuin mitä huolellisimmin sommiteltu konsertoiva osuus, jonka hän yhdisti soolostemman kumppaniksi siten, että soolostemma sai juuri oikeaan aikaan loistaa.”¹⁰³

Näistä kommentteista välittyy kunnioitus J.S. Bachin kenraalibassonsoiton viimeistelyä äänenkuljetusta kohtaan. Bachin säestys ei siis ollut sointujen soittamista basson ylle, vaan polyfonisen satsin toteuttamista annettujen koordinaattien – melodian tai melodioiden sekä basson – ehdoilla. Käsitettä konsertoiva (saks. *concertierend*) on syytä täsmentää. Sillä ei tarkoiteta runsaasti koristeltua, solistista ja virtuoosista klaverismia, kuten nykyaikaisesta perspektiivistä voisi kuvitella. Konsertto tarkoittaa

¹⁰⁰ Heinichen 1728. Vorrede.

¹⁰¹ Mizler 1738 s. 48. *Wer das Delicate im General-Bass und was sehr woll accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General-Bass zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden.*

¹⁰² Bach 1972 [1774] s. 285. *[Weil] er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, [hat er] aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.*

¹⁰³ Daube 1756 s. 204. *Er gab ihn [die Oberstimme] durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig gekürzt. Ueberhaupt sein accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und die Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brillieren mußte.*

1600–1700-luvun kielenkäytössä tasavertaisista stemmoista sommiteltua, merkittävilta osin polyfonista musiikkia. Kaikki ylläolevat sitaatit tuntuvat korostavan, että Bachin säestys ei ollut missään suhteessa alisteista soolostemmaan nähden, eikä hierarkista kilpailutilannetta soolon ja säestyksen välillä syntynyt: Bach pelastaa jopa heikonpuoleisen sävellyksen sommittelemalla soolostemman osaksi tuottamaansa täysipainoista säestyssatsia.

1700-luvun saksalaisessa kenraalibassokirjallisuudessa alkaa näyttäytyä teorian ja käytännön välinen dualiteetti toisella tavalla kuin aiemmin. Heinichenin, Matthesonin, Kirnbergerin ja Marpurgin järkälemäiset kenraalibasso-esitykset eivät tarkoita, että kenraalibasso muuttuu teoreettiseksi, menettäen – kuten 1900-luvulla on yleisesti ajateltu – lopulta kokonaan käytännöllisen merkityksensä. Soittajan tarpeita palveleva käytännöllinen kenraalibasso elää edelleen rinta rinnan kenraalibassokäsitteistöä hyödyntävän musiikinteorian rinnalla. Sellaiset kenraalibassonsoittajat, jotka J.S. Bachin tavoin kykenivät täydellisesti hyödyntämään kontrapunktista osaamistaan *ex tempore* -säestyksessä, ovat varmasti aina olleet harvinaisia. Kuitenkin kontrapunktin hallinta kuului läpi koko 1700-luvun jokaisen ammattitasoisen klaveristin kompetenssiin niin kuin 1600-luvun alussakin. Viimeaikainen tutkimus osoittaa vieläpä, että kenraalibassokäytänteet säilyivät sekä säveltämisen että musiikin käytännön toteutuksen keskeisinä välineinä läpi 1800-luvun (ks. luku 12).

II TAUSTA

*Nicht alle, die den Generalbaß verstehen,
sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten.
Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung,
und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.*¹⁰⁴
Johann Joachim Quantz

4 Improvisoinnista intabulointiin

4.1 Improvisoitu kontrapunkti ja kenraalibassokäytäntö

Säännönmukaisen kontrapunktin extemporisointi¹⁰⁵ yhden ainoan stemman pohjalta saattaa nykysoittajasta vaikuttaa huikean utopistiselta. Kuten Robert C. Wegman toteaa, ainakin 1500-luvun puoliväliin saakka kontrapunktia opiskeltiin kuitenkin ensisijaisesti suullisesti. Kirjalliseen muotoon tallennetut äänenkuljetussäännöt palvelivat käytännön muusikkoa tarvittaessa lähinnä hakemistona. Wegman arvelee, että myös nuotinnettu stemma on ainakin myöhäiskeskiajan lopulle asti saattanut toimia lähinnä muistin ja korvakuulon tukena muusikoiden toteuttaessa polyfonista kudosta tuttuja ja suurelta osin ennakoitavia äänenkuljetusreittejä seuraten.¹⁰⁶

Urkurin tai luutistin tilanne poikkesi tästä, koska hänen oli simultaanisti kyettävä toteuttamaan useampia stemmoja. Samalla hänen oli tarvittaessa, ainakin tulkinnanvaraisissa kohdissa, pystyttävä ohjaamaan soitollaan laulajien ja soittajien äänenkuljetuksellisia valintoja. Tähän tarkoitukseen tabulatuuri oli korvaamaton väline. Syystäkin Bernardo Strozzi siis hämmästeli urkuria, joka pystyi pelkän bassostemman perusteella luovimaan polyfonian karikkojen läpi niin taitavasti, että olisi luullut tämän soittavan tabulatuurista.¹⁰⁷

Vuonna 1597 Thomas Morley toteaa, että kuten Englannissakin muinoin, muualla Euroopassa suuri osa liturgisesta polyfoniasta edelleen improvisoidaan *cantus firmuksen* pohjalta (*singing upon a plainsong*).¹⁰⁸ Banchierin verraten myöhäinen kuvaus

¹⁰⁴ Quantz 1983 [1752] s. 223. *Eivät kaikki, jotka ymmärtävät mitä kenraalibasso on, ole silti välttämättä hyviä säestäjiä. Toinen opitaan sääntöjen perusteella, toinen kokemuksen ja aistihavaintojen kautta.*

¹⁰⁵ Extemporisointi (lat. *ex tempore* = hetkessä tapahtuva) tarkoittaa äänenkuljetuksellisesti säädellyn satsin toteuttamista ennalta valmistamatta. Extemporisointi sisältää siis sekä improvisoinnin että prima vista -soiton elementtejä, mutta ei tarkkaan ottaen ole kummankaan synonyymi.

¹⁰⁶ Wegman 1996 s. 450 seur.

¹⁰⁷ Praetorius 1619c s. 129 seur. (ks. myös luku 2.3).

¹⁰⁸ Wegman 1996 s. 425.

contrapunto alla mente -tekniikasta (*Essempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo*) on mielenkiintoinen; hän esittää kymmenen ohjetta siitä, miten tämän kontrapunktisen improvisointikäytännön tapaista satsia voidaan nuotintaa.¹⁰⁹ Ehkä Banchieri pyrki ohjeillaan edistämään Manner-Euroopassakin hiipuvan *contrapunto alla mente* -tekniikan opetusta ja näin pelastamaan sitä unohtumasta kokonaan.

Polyfonian improvisointi – sekä laulaen että soittaen – lienee siis ainakin 1600-luvun taitteeseen saakka kuulunut kutakuinkin jokaisen muusikoiden koulutukseen ja ammattitaitoon. Vaikka kirjoitetun kontrapunktin asema 1500-luvun kuluessa jatkuvasti vahvistui, se ei siis suinkaan syrjäyttänyt kuulonvaraisesti toteutetun yhteimprovisoinnin traditiota. Varhaisen kenraalibassokäytännön edellyttämä polyfonisen tekstuurin päättelyminen pelkästä bassostemmasta ja sen toteuttaminen joko uruilla tai muulla harmoniasoittimella on siis nähtävä vain yleisen muusikonkompetenssin laajenuksena.¹¹⁰

On tärkeää tiedostaa, että improvisointi – täsmällisemmin ilmaistuna extemporisointi – ei tässä yhteydessä tarkoita vapaasti assosioivaa ja subjektiivista musiikin tuottamista, vaan tarkoin ehdollistettua ja yhtenäisiin käytäntöihin perustuvaa toimintaa. Ilmeisesti niin urkurin kuin kenen tahansa laulajan tai melodiasoittajan oletettiin esimerkiksi vaivatta tunnistavan käytetyn moodin saneleman *musica fictan* eli asteikon sävelten tilapäisen korottamisen ja alentamisen tarpeen. Milloin esimerkiksi seksti tai septimi tuli korottaa, milloin alentaa, ilmeni kontrapunktin lähtökohtana toimivan stemman – kenraalibasson tapauksessa siis bassostemman – äänenkuljetuksesta. Terssin korottamisen tai alentamisen tarvetta on sitä vastoin usein vaikeampaa päätellä pelkän basson tai edes basson ja diskantin perusteella, etenkin jos *musica fictaa* on sovellettava kudoksen väliäänissä. Varmaankin tästä syystä Viadana korostaa merkinneensä juuri terssejä koskevat etumerkit huolellisesti bassostemmaan.¹¹¹ Terssietumerkit kenraalibassostemmoissa ovatkin nähdäkseni ensimmäisiä viitteitä siitä, että säveltäjät pyrkivät aiempaa tarkemmin itse säätelemään *musica fictan* toteuttamista äänenkuljetuksessa.

4.2 Polyfoniaa pelastamassa

1600-luvun lopulle saakka polyfoniaa ei nuotinnettu partituuriin vaan yksittäisinä stemmoina. Urkurin tai luutistin vokaaliteksesta tabulatuuriin kirjoittama nk. intabulaatio oli näin ollen käytännössä ainoa notaatiomuoto, josta sävellyksen koko polyfonisen kudoksen saattoi hahmottaa yhdellä silmäyksellä. Neliääniset intabulaatiot toimivat siis kontrapunktin oppimateriaalina tavalla, johon kenraalibassonotaatio ylsi vasta Heinichenin ja Matthesonin esityksissä 1700-luvulla. Yksityiskohtaisen teoreettisen ohjeistuksen voimakkaasti kasvava määrä 1700-luvun kenraalibasso-oppaissa onkin nähdäkseni seurausta siitä, että kenraalibassokäytännön yleistymisen vanavedessä syntyi myös lieveilmiöitä. Tällaista kehitystä ennustaa jo Banchieri 1600-luvun alussa. Hän pelkää urkurikunnan jakautuvan toisaalta varsinaisiin urkureihin, jotka osaavat sekä soittaa partituurista – eli tabulatuurista – että improvisoida, ja

¹⁰⁹ Banchieri 1614 [1601] s. 230 seur.

¹¹⁰ Ks. myös Lang 2004 s. 8 seur.

¹¹¹ Viadana 1605 [1602].

toisaalta bassonsoittajiin, jotka laiskuuttaan vaivautuvat ainoastaan soittamaan kenraalibassoa.¹¹²

Mitä ilmeisimmin intabulaatio ja kenraalibassonotaatio eivät kuitenkaan olleet millään muotoa kilpailuasetelmassa, vaan päinvastoin täydensivät toisiaan. Kun Schütz useiden kokoelmiensa esipuheissa ilmaisee suosivansa tabulatuurin laatimista kenraalibassostemmasta soittamisen sijaan, tätä ei siis pidä tulkita urkusäestyksen vastaiseksi kannanotoksi. Schützin huoli kohdistuu ennenkaikkea siihen, että kenraalibassoon suhtaudutaan pinnallisesti, ja luullaan sen korvaavan kunnollisen kontrapunktin taidon:

”Vaivalloisista kontrapunktin opinnoista ovat kaikki hyvin koulutetut muusikot epäilemättä samaa mieltä. Kukaan ei opi kunnolla hallitsemaan muita sävellystyylejä ja käsittelemään niitä asianmukaisesti, ellei hän ensiksi ole riittävästi harjoitellut kenraalibassottoman satsin säveltämistä, ja siten perusteellisesti sisäistänyt, mitä säännönmukainen sävellystyylili vaatii.”¹¹³

Tabulatuurin suosijat ja kenraalibassonotaation kannattajat eivät kuitenkaan näytä millään tavalla ryhmittyneen akselille kirkkomusiikki – maallinen musiikki. Siellä missä kenraalibassonotaation likiarvoisuus herätti epäluuloa, oli samantekevää, toimittiinko kirkkomusiikin vai maallisen musiikin kontekstissa. Esimerkkejä vastahakoisuudesta kenraalibassonotaatiota kohtaan erityisesti maallisen musiikin piirissä ovat ranskalainen *Air de cour* -ohjelmisto sekä englantilainen *consort*-repertuaari. Näissä luuttu- tai urkustemat nuotinnettiin ainakin 1660-luvulle saakka lähes poikkeuksetta tabulatuuriin.¹¹⁴

Kenraalibasson kehitysvaiheita olisikin tarkasteltava sen funktion eikä vähintäänkin epäjohdonmukaisesti vakiintuvan notaation näkökulmasta.

Missään vaiheessa ei myöskään itse kenraalibassokäytäntö näy jakautuneen konservatiiviseen eli äänenkuljetuksellisesti ankaraan ja moderniin eli säännöistä vapaaseen ja improvisatoriseen kehityslinjaan. Notaatiosta riippumatta säestystä pidettiin joko hyvänä ja sivistyneenä tai huonona ja sivistymättömänä.¹¹⁵

Itse asiassa kenraalibassosta näyttää tulevan sitä ankarammin säädeltyä, mitä enemmän se ”maallistuu”. Sitä mukaa kuin kenraalibasso-oppaissa ooppera ja instrumentaalimusiikki korostuvat kirkkomusiikin kustannuksella, säännöstö muuttuu jatkuvasti yksityiskohtaisemmaksi. Tämän selittää se, että tilanne oli 1700-luvun puoliväliin mennessä kääntynyt kenraalibasson syntyvaiheisiin verrattuna päinvastaiseksi. 1600-luvun alussa jokainen ammattitaitoinen urkuri hallitsi kontrapunktinsa ja tarvitsi lähinnä opastusta kenraalibassonotaation tulkinnassa. Sata vuotta myöhemmin liikkeellä oli paljonkin näppärästi kenraalibasso soittavia muusikoita, joiden kontrapunktin hallinta kuitenkin oli vajonnut alle arvostelun.

¹¹² Banchieri 1609 s. 24 seur.

¹¹³ Schütz 1955 [1648] s. VI-VII. *Bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis [ist] außer Zweifel / daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angeben / und dieselbigen gebühlich handeln oder tractiren könne / er habe sich dann vorher in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet / und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet.*

¹¹⁴ Williams & Ledbetter *Continuo*, 3. *Development*. Grove Music Online.

¹¹⁵ Ks. esimerkiksi J.F. Daube 1756 s. 198 seur.; Banchieri 1638[1611] s. 11; Praetorius 1619c s. 146 seur.; Werckmeister 1698b s. 3.

Ilmeisesti ainakin osin tätä puutetta korjaamaan 1700-luvulla julkaistiin useita perusteellisia kenraalibassoteorian oppikirjoja Heinichenin teoksesta *Der Generalbass in der Composition* (1728) alkaen.¹¹⁶ Vanhojen kirkkomusiikin instituutioiden rinnalle oli syntynyt uusia koulutusväyliä, joissa kunnollisen kontrapunktin oppiminen ei enää ollut itsestään selvää. Kontrapunktin säännöistä ja hyvästä mausta piittaamaton kenraalibassonsoitto lienee ollut kaikkea muuta kuin tavatonta, mutta missään suhteessa esikuvallisena tai edistyksellisenä senkaltaista ”improvisatorista vapautta” ei pidetty.

Myöskään C.P.E. Bach ei tiivistelmässään kosketinsoittajalta vaadittavista taidoista vihjaa, että minkäänlainen improvisatorinen vallattomuus olisi hyväksyttävää. Velvoitteet ovat ankarat, vapaus lähinnä vapaaehtoisuutta alistua jopa kohtuuttoman vaativiin olosuhteisiin, usein ainoana kiitoksena ammattiylypeys ja tietoisuus tehtävän välttämättömyydestä esityksen onnistumisen kannalta. Bachin mukaan klaveristin on muun muassa osattava:

- soittaa yhtä vaivattomasti kaikissa sävellajeissa
- transponoida nopeasti ja virheettömästi
- soittaa ensisilmäyksellä nuoteista mitä hyvänsä, olipa sävellys alkuaan kirjoitettu klaveerille tai ei
- hallita täydellisesti kenraalibasso ja osattava soittaa sitä tilanteen mukaan eri tavoin, usein nuottikuvasta poiketen, milloin runsain, milloin vähin äänin, milloin ankarasti harmonian mukaan, milloin hienostuneen galantisti, milloin liian niukalti tai liian runsaasti numeroidun basson ja milloin tyystin numeroimattoman tai virheellisesti numeroidun stemman pohjalta
- soittaa suoraan moniviivastoista partituureista.¹¹⁷

Monet historiallisten kenraalibasso-oppaiden kirjoittajat kehottavat oppimaan continuosoiton hienouksia kuuntelemalla aikansa parhaita säestäjiä. Toisin kuin näiden ohjeiden aikalaislukijoille, ei nykysoittajalle ole tarjolla muuta esikuvaa kuin säilyneet historialliset continuorealisoinnit. Kuten Gloria Rose toteaa, muutama korrekti, mutta kuiva sointu ei kuitenkaan täytä tyylinmukaisen kenraalibassonsoiton kriteereitä.¹¹⁸ Mikä siis neuvoksi, kun historialliset continuorealisoinnit koostuvat yleensä juuri tällaisista mielikuvituksettomista sointujonoista? Esimerkiksi Telemannin 1700-luvulla varsin suosittu *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* (1733) -kirjansen kaikki harjoitukset on realisoitu stereotyyppisillä neliäänisillä soinnuilla, lähes kauttaaltaan sointu vastaan bassonuotti -periaatteen mukaisesti.¹¹⁹

Varhaisemmissa lähteissä realisointiesimerkit ovat puolestaan yhtä jäykän korrektisti nuotinnettua neliäänistä polyfoniaa. Esimerkiksi A. Agazzarin kenraalibasso-ohjeiden (*Del sonare sopra il basso*) ainoa realisointiesimerkki esittää täysin säännönmukaista, eikä erityisen ergonomisesti aseteltua neliäänistä satsia.¹²⁰ G.G. Nivers tarjoaa *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue* -teoksessaan miltei puuduttavan luettelon neliäänisistä äänenkuljetusratkaisuista kaikkien mahdollisten bassostemmassa esiintyvien diatonisten intervallien ja tyyppillisten kromaattisten kulkujen soinnuttamista

¹¹⁶ Ks. luku 3.3.

¹¹⁷ Bach 1982 [1753] s. 10 seur. Tässä Paavo Sointeen käännöstä mukailen.

¹¹⁸ Rose 1966 s. 29.

¹¹⁹ Telemann 1733.

¹²⁰ Agazzari 1607.

varten.¹²¹

C.P.E. Bach, joka johdonmukaisesti korostaa korrektia äänenkuljetusta, varoittaa yksiselitteisesti toteuttamasta säestystä jatkuvana neliäänisten sointujen sarjana, sekä soinnillisista että ergonomisista syistä.¹²² Mitkä numerot tulisi siis soittaa, mitkä jättää soittamatta, paljonko ääniä tulisi ylipäättään milloinkin soittaa, pitääkö noudattaa säännönmukaista äänenkuljetusta vai ei, paljonko ja millä tavalla koristella? Ellei historiallisten lähteiden kenraalibassorealisoiteja tulkitse kirjaimellisina esitysohjeina – mitä ne tuskin ovat sen enempää soinnillisista kuin soittoteknisistäkään syistä – eivät ne paljoa valaise näitä kysymyksiä.

Historiallinen kenraalibassoä käsittelevä lähdeaineisto liittyy sellaisiin käytäntöihin, joita pelkän notaation ja sitä koskevien kirjallisten ohjeiden perusteella on mahdotonta rekonstruoida. Yhden virhetulkinnan korjausliike johtaa seuraavaan ylilyöntiin ja niin edespäin. Modernia näkökulmaa hämärtää varmasti erityisesti sellaisten musiikillisten kontekstien puuttuminen, joihin 1600-luvun kenraalibassokäytäntö syntyi ja joiden puitteissa se kehittyi. Nykyaikaisissa kenraalibassokäytännöissä sekä urut että 1700-lukua varhaisempi kirkkomusiikki ovat varsin aliedustettuja. Historiallinen kenraalibassoinformaatio, joka aivan keskeisesti liittyy urkuihin ja kirkkomusiikkiin, jää siksi suurelta osin vaille relevanttia käytännön kosketuspintaa. Koska kenraalibasso versoi pitkään vallinneista liturgisen musiikin käytännöistä, perehdyn seuraavaksi näiden käytäntöjen taustoihin. Pohdin, mitä kenraalibasso oli ennen kuin sitä ryhdyttiin kutsumaan kenraalibassoksi.

¹²¹ Nivers 2001 [1689].

¹²² Bach 1762 s. 249 seur.

*Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist,
daß man allezeit vierstimmig spiele:
wenn man aber recht gut accompagnieren will,
thut es oft bessere Wirkung,
[...]wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt.*¹²³
Johann Joachim Quantz

5 Idiomaattisen urkumusiikin arvoitus

5.1 Intabulointi ja polyfonian urkusäestys 1500-luvulla

Senkaltaisilla polyfonian säestyskäytännöillä, joita Viadana arvostelee kokoelmansa *Cento concerti ecclesiastici* esipuheessa,¹²⁴ oli varsin pitkät perinteet: sekä tabulatuuria että partituurinotaatiota oli käytetty kosketinsoitinsäestyksen notaationa jo 1400-luvulta lähtien. Tabulatuurit jäivät myös ahkeraan käyttöön säestysstemmoina aina 1600-luvun lopulle asti, seikka jota Gregory Johnston arvelee kenraalibasso-ohjeistuksen nopean lisääntymisen 1600- ja 1700-luvulla hämärtäneen. Kenraalibasso nivoutuu siis huomattavasti vanhempiin säestyskäytäntöihin, ja näiden käytäntöjen perinteiset notaatiomuodot myös säilyivät käytössä varsin pitkään kenraalibassonotaation rinnalla.¹²⁵

Ensimmäinen vokaaliteoksen säestämiseen tarkoitettu painettu urkustemma on vasta vuodelta 1575, Placido Falconiuksen teoksesta *Introitus et Alleluias per omnes festivitates*. Monet käsikirjoituksina säilyneet urkustemmat ovat kuitenkin todennäköisesti huomattavasti vanhempia.¹²⁶ Imogene Horsley pitää myös todennäköisenä, että erikseen kirjoitettuja urkubassostemmoja edelsi käytäntö toteuttaa urkusäestys yksinkertaisesti suoraan motetin bassostemman pohjalta.¹²⁷ Jo vuonna 1556 Ignatius Loyola kirjoittaa Rooman Jesuiittakollegion liturgisista käytännöistä, että polyfoniaa esitetään paitsi tavanomaiseen tapaan kaikki stemmat laulaen, myös solistisesti urkujen säestyksellä.¹²⁸

Urkurin tehtäviä ja häneltä vaadittavia taitoja kuvaa Biagio Rossetti teoksessaan *Libellus de rudimentis musices* (1529). Hän jakaa urkurit neljään ryhmään, joista kolmas ryhmä ansaitsee erityistä huomiota:

¹²³ Quantz 1983 [1752] s. 223 seur. *Kenraalibasson yleisen säännön mukaan on aina soitettava neliäänisesti: jos kuitenkin haluaa oikein hyvin säestää, tekee usein paremman vaikutuksen, jos pikemminkin jättää joitakin ääniä soittamatta.*

¹²⁴ Viadana 1605 [1602]. (Ks. myös luku 2.2; 7.5)

¹²⁵ Johnston 1998 s. 53.

¹²⁶ Williams & Ledbetter *Continuo*, 2. *Origins*. Grove Music Online.

¹²⁷ Horsley 1977 s. 470.

¹²⁸ O'Regan 1996 s. 150.

1. ”Varsinaiset urkurit, jotka osaavat soittaa kontrapunktia *cantus planuksen* pohjalta. Tässä ultramontanistit [saksalaiset ja alankomaalaiset] ovat paljon taitavampia kuin italialaiset.¹²⁹
2. Hyvät urkurit, jotka osaavat improvisoida eleganteja versettejä messun laulettujen osien väliin.
3. Ensiluokkaiset urkurit, jotka täydellisesti pystyvät soittamaan kokonaisia mensuraaliteoksia, sopeuttaen soittonsa *cantus planusta* laulavan kuoron mukaan, kuitenkin milloinkaan poikkeamatta teoksen moniäänisestä satsista, niin että kaikki yksittäiset äänet ovat kauttaaltaan kuultavissa.
4. Kelvottomat urkujensoittajat, jotka eivät ymmärrä käytännöstä mitään, aloittavat väärässä sävellajissa ja sekoittavat kuulijan naurettavuuksillaan. Toisinaan he yrittävät esittää taiturillista urkua silloinkin, kun heidän pitäisi vain säestää yksinkertaista Kyrieta.”¹³⁰

Kontrapunktin improvisoinnin taito *cantus firmuksen* pohjalta on Rossettin näkökulmasta korkein urkurin pätevyys. Alternativversettien improvisointi kulloisenkin liturgisen sävelmän moodin mukaisesti vuorotellen laulettujen säkeiden kanssa näyttää jo kuuluvan urkurinkompetenssin itseäänselvyyksiin. Se, että Rossetti erikseen korostaa intabuloinnin ja mensuraalimusiikin esittämisen tai säestämisen taitoa, kuitenkin osoittaa, että urkurin tehtävät kytkeytyvät hyvin keskeisesti vokaalimusiikkiin. Rossetin kuvauksen kolmannen kohdan voi tulkita viittaavan ei ainoastaan intabulaatioiden esittämiseen, vaan nimenomaan niiden hyödyntämiseen mensuraalimusiikkia säestettäessä.

Niin polyfonisen vokaalimusiikin säestyskäytäntö kuin liturginen improvisointikin ovat siis kautta 1500-luvun esillä intabulaatioissa eli vokaaliteosten urku- ja muissa instrumentaalisovituksissa. Kun otetaan huomioon, miten keskeinen osa urkurin kompetenssia improvisointi oli, intabulaatioita tuskin ainakaan ensisijaisesti tarvittiin solistiseksi urkumusiikiksi, lukuunottamatta pedagogisia tarkoituksia. Esimerkiksi liturgiset urkuversetit, joita urkuri esitti vuorotellen kuoron laulamien *cantus planus* -

¹²⁹ Tässä lienee kyse improvisoidun polyfonisen urkusatsin tuottamisesta *cantus firmuksen* pohjalta.

¹³⁰ Rossetti 1981 [1529] s. 92 seur. *Possumus ergo quattuor inducere genere organistarum:*
 1. *Sint enim nonnulli sese exercitantes in pulsando contrapuncto (quod aiunt) sub cantu plano, prosarum, videlicet, hymnorum, antiphonarum, sequentiarum aliorumque id genus in qua parte ut multum pollent ultramontani, non sine Italarum rubore. Hi itaque veri et Ecclesiastici censendi sunt organistae.*
 2. *Alios videas ex suis imaginationibus praeambula non improbanda concinne colligere, super missarum partibus ex tempore de sua industria eleganter vagari, servato tamen undique musices vigore. Sed et hi nomen sortiuntur boni organistae.*
 3. *Aliquos itidem videas toto conamine carmina cantu mensurabili compacta pulsare, choro canentium in cantu plano se commodare, nec usquam a tramite cantus mensurabilis deviare, ita ut singulas quasque carminis partes possis auribus haurire. Hi quoque summo commendandi atque inter organistas primarii dici possunt.*
 4. *Sed plerisque videas organa concutere, nec cantum nec eius rationes cognoscentes, caeca quadam practica et non ratione initium, quandoque finemque cantus plani vix appraehedentes, aliquando etiam extra tonum coeptum vagantes, ita ut audientes intelligentesque merito cachinnantes dicere queant: Quo se iam proripit ille? Iactant tamen se tamquam probos gnarosque organistas, verum ubi unum "Kyrie eleison" in cantu plano obieceris pulsandum.*

jaksojen kanssa, improvisoitiin yleensä aina. Juan Bermudon kuvaus intabuloinnin pedagogisista hyödyistä teoksessa *Declaración de Instrumentos musicales* (1555) on valaiseva:

“Lopuksi kehotan aloittelijaa noudattamaan neuvoa olla soittamatta fantasioita [=improvisoida] ennen kuin hän on sovittanut [=intabuloinut] paljon hyvää [vokaali]musiikkia vihuelalle. Sovitettuaan paljon tällaista musiikkia [vihuelalle] ja pystyessään soittamaan sitä vaivattomasti, hän voi siitä omaksua erinomaisen improvisointitaidon.”¹³¹

Bermudon mukaan soitinsovituksen laatiminen vokaaliteoksesta sekä sen koristelemineen, harjoittelu ja esittäminen tähtää siis ennen kaikkea hyvään improvisointitaitoon.

Howard M. Brownin mukaan luutistien intabulaatiot ovat 1500-luvun puolivälin tienoilla niin säästeliäästi koristeltuja, että myös niiden voidaan aivan yhtä hyvin ajatella toimineen vokaaliteosten säästyksinä kuin instrumentaalisoooloinakin. Sitä vastoin vuosisadan jälkipuolen intabulaatioissa alkuperäinen vokaalisatsi usein lähes peittyy virtuoosisen figuroinnin alle. Kuten Brown huomauttaa, luutistien ja kosketinsoittajien tiedetään koristelleen säästeliäämmin soittaessaan yhtyeessä kuin esiintyessään solisteina.¹³² Liiallinen koristelu ei kuitenkaan ollut tavatonta säästystilanteessakaan; mm. Praetorius moittii erityisesti luutisteja, joilla on säestäessään tapana koristella tarpeettomasti ja sillä tavoin provosoida myös muita soittajia vastenmieliseen kilpasoittoon.

“Sen tähden luutistin [...] ei pidä toimia niin kuin sellaisten näppäräsormisten soittajien, jotka eivät muuta tee kuin soittavat juoksutuksia ja korukuvioita kappaleen alusta loppuun saakka, etenkin soittaessaan muiden instrumentalistien kanssa. Tällöin nämä toisetkaan eivät halua olla muita huonompia vaan haluavat myös esiintyä suurina mestareina ja nopeiden koloratuuri taitajina. Lopulta kuuluu vain epämiellyttävää sekamelskaa ja kauheaa kilpailamista, [...] joka on kuulijasta varsin vastenmielistä ja kiusallista.”¹³³

Willi Apel noteeraa, että 1500-luvun alkupuolen saksalaisissa urkutabulatuureissa neliäänisen satsin stemmat on usein aseteltu kuorokirjojen tapaan, sopraano ja basso aukeaman vasemmalle sivulle ja oikealle alto ja tenori.¹³⁴ Mahdollisesti tällaisilla

¹³¹ Lowinsky 1960 s. 147. *Tome el principiante por ultimo aviso de no tañer fantasia: hasta que aya puesto mucha e buena musica en la vihuela. Depues de aver puesto esta musica, y tañerla liberalmente: puede della sacar excelente fantasia.*

¹³² Brown 1973–1974 s. 49 seur.

¹³³ Praetorius 1619c s. 146 seur. *Soll der wegen der Lautenist [...] es nicht machen / wie etliche / Welche, weil sie mit einer geraden Hand begabet seyn / vom Anfang biß zum Ende anders nicht thun / als tirare & diminuere, das ist / eitel Läßlein und Colloraturen machen / insonderheit / wenn sie mit andern Instrumentisten zu gleich schlagen / Welche dem gleicher gestalt diesen nichts nachgeben / und auch vor grosse Meister und geschwinde Coloraturen macher angesehen und gehalten sein wollen. Daher anders nichts gehöret wirt / als eine unliebliche Confusion und Widerwertiges streiten [...] den zuhörern ganz unangenehm und beschwerlich.* Vrt. myös B. Rossettin kritiikkiin urkureista, jotka haluavat esiintyä taitureina silloinkin, kun ainoastaan pitäisi soittaa yksinkertaista *Kyriettä* (ks. ed.).

¹³⁴ Apel 1953 [1941] s. 28.

tabulatuureilla on ollut kaksitahoinen käyttötarkoitus. Toisaalta tuttu kuorokirjan stemmajärjestys helpotti tarvittaessa kontrapunktin hahmottamista esimerkiksi opiskelutarkoituksessa tai jos intabulointia käytettiin improvisoidun esityksen lähtökohtana. Toisaalta kirjan toiselle sivulle nuotinnettu pelkän sopraanon ja basson muodostama kaksiääninen tekstuuri oli varmastikin riittävän informatiivinen polyfoniaa säestettäessä. Tarvittaessa urkuri saattoi kuitenkin melko helposti ennen esitystä tarkistaa väliäännten yksityiskohtia viereiseltä sivulta.

Vaihtelevat notaatiokäytännöt ovat ennen kaikkea osoitus intabulaatioiden monikäyttöisyydestä, eikä koristelun määrästä välttämättä voi päätellä tietyn intabulaation käyttötarkoitusta. Sen enempiä intabulaatioita kuin niiden lähtökohtana toimivat vokaalitekstit eivät olleet viimeistelyjä esitysversiona; koristelivathan sekä laulajat että instrumentalistit myös yksittäisiä stemmojaan varsin ahkerasti.¹³⁵ Jopa painettuja intabulaatioita on siis notaatiosta riippumatta hyvä tarkastella ikäänkuin eri työvaiheissa olevina luonnoksina. Niiden avulla muusikko kehitti monialaisesti omia tai oppilaansa instrumentaalisia taitoja yhtä lailla soittotekniikan ja kontrapunktin hallinnan kuin koristelun, säestämisen ja improvisoinnin tarpeita ajatellen. Näin ollen koristelun määrä intabulaatioissa tuskin kertoo ainakaan yksiselitteisesti, onko se laadittu soolokappaleeksi, improvisointi- tai sävellysharjoitukseksi vai vokaalitekstin säestystarkoitukseen. Runsaastikin koristeltua intabulointia voitiin ehkä käyttää säestysnuottina, jos nuottiin kirjoitetut diminuutiot yksinkertaisesti jätettiin soittamatta.

On helppo kuvitella, että urkuri tai luutisti käytännössä hyvinkin lyhyellä varoitusajalla joutui säestämään vokaalitekstiä, jota ei ollut aikaa intabuloida. Vokaalitekstin bassosystemma saattoi tällöin olla ainoa käytettävissä oleva instrumentaalisäestyksen lähtökohta. Kyky säestää pelkästä bassosysteemistä oli toisin sanoen aivan välttämätön taito, jonka urkuri tai luutisti saattoi hankkia vain kontrapunktia extemporisoimalla ja vokaalitekstejä intabuloimalla. Tätä metodia voi hyvinkin verrata Gasparinin (1708) kenraalibasso-oppikirjaan, jonka numeroitujen harjoitusten tavoitteena on niinkään, että oppilas oppisi säestämään korrektisti numeroimattomista bassosysteemistä (ks. luku 3.4).¹³⁶

Luonnollisesti sellaisesta intabulaation kirjoitustavasta, jossa sopraano ja basso ovat allekkain samalla sivulla, on täytyntä olla urkurille verraton hyöty. Näin on riippumatta siitä, perustuiko kyseinen notaatio vain vanhaan kuorokirjan nuotinnustapaan, kuten mm. Otto Kinkelday arvelee,¹³⁷ vai ajatteliko tabulatuurin laatija nimenomaan urkurin tarpeita esitystilanteessa. Joka tapauksessa 1500-luvun alun saksalaisten tabulatuurien asetelma tuo mieleen varhaisten kenraalibasso-ohjeiden kehotukset täydentää tarvittaessa kenraalibassosystemmaa muilla polyfonisen satsin stemmoilla. Muun muassa Praetorius neuvoo kenraalibassonotaatioon tottumaton urkuria intabuloimaan nuottiinsa basson lisäksi yhden tai kaksi laulustemmaa kontrapunktin hahmottamisen helpottamiseksi.¹³⁸ Myös Johann Staden (1626) pitää hyvänä Italiassa yleistyvää käytäntöä nuotintaa ainakin tärkein tai tärkeimmät laulustemmat kenraalibassosystemmaan.¹³⁹ Vielä vuonna 1782 Samuel Petri huomauttaa, että ei riitä, jos

¹³⁵ Brown 1973–1974 s. 49.

¹³⁶ Gasparini 1722 [1708].

¹³⁷ Kinkelday 1968 [1910] s. 190.

¹³⁸ Praetorius 1619c s. 143. Praetoriuksen nuottiesimerkki realisoidusta kenraalibassosysteemistä on tosin varsin säännönmukaista neliaänistä satsia (ibid. s. 144).

¹³⁹ Staden 1877 [1626] s. 120 seur.

urkuri vilkaisee etukäteän ainoastaan esitettävän teoksen kenraalibassostemmaa, vaan hänen on myös perehdyttävä vähintään ensiviulustemman, mielellään koko partituuriin.¹⁴⁰

Petrin huomautus tuo mieleen Banchierin jo 1600-luvun alussa esittämän varoituksen, että urkurit saattavat taantua pelkiksi “basisteiksi”, jos he soittavat vain kenraalibassoa, eivätkä viitsi perehtyä kunnolla kontrapunktiin (ks. luku 2.2 sekä 4.2).¹⁴¹ Yhteistä Banchierin ja Petrin näkemyksille on, että urkurin vastuu ei pääty pelkkään urkujensoittoon, vaan hyvä säestys edellyttää kokonaisvaltaista satsin hallintaa.

5.2 Urkustemmat 1500-luvun vokaalimusiikissa

1500-luvun loppupuolella ryhdyttiin painettuja motettikokoelmia varustamaan urkustemmoilla. Imogene Horsley luokittelee painetut urkustemmat kolmeen ryhmään: *basso seguente* -tyyppiin, partituurimuotoisiin sekä kaksi- tai kolmeäänisiin reduktioihin (*short score*). Huomattava osa motettikokoelmien painetuista urkustemmoista on kaksiäänisiä (basso ja diskantti). Enintään viisiäänisten motettien urkustemmat ovat joskus myös partituurimuotoisia. Näissä siis vokaaliteoksen kaikki stemmat on intabuloinnin tapaan koottu urkustemmoiksi sellaisinaan. Kuusiäänisten tai sitä moniäänisempien teosten urkustemmat ovat usein kolmiäänisiä. Kaksois- ja monikuoroteosten (3–4 tai useampia kuoroja) urkustemmat ovat yleensä joko nk. *basso seguente* -stemmoja tai urkustemman on nuotinnettu allekkain jokaisen kuoron bassostemmat.¹⁴²

Voi vaikuttaa ristiriitaiselta, että kaikkein suurimpien, monikuoroisten teosten säestämiseen riitti pelkästään *basso seguente* -tyyppinen urkubassostemma, kun sitä vastoin moniin 4-5-äänisiin motetteihin painettiin urkustemmaksi koko partituuri. Monikuorosävellysten kaltaisissa monumentaaliteoksissa kontrapunkti on kuitenkin yleensä niin yksinkertaista, että pelkästä bassostemmasta pystyy vaivattomasti päättelemään satsin harmonisen rakenteen. Tämä johtuu kaikesti käytännön syistä: jopa Roomassa monikuoroesitykset toteutettiin poikkeuksetta tilapäiskokoonpanoilla. Niitä ei käytännössä ehditty juurikaan harjoitella, vaan ensemble koottiin usein vasta juuri ennen esitystä; parhaassakin tapauksessa teos voitiin tätä ennen laulaa vain kertaalleen läpi. Sävellyksissä oli siis välttämätöntä turvautua pääasiassa standardiratkaisuihin.¹⁴³

Esimerkki tyypillisestä, kaikkien kuorojen bassostemmoista kootusta *basso seguente* -stemmasta on Alessandro Striggion 1560-luvulla säveltämä 40-äänisen *Ecce beatam lucem* -motetin urkustemma, jota säveltäjä tai teoksen kopioija kutsuu *basso continuatoksi*.¹⁴⁴ Jos monikuoroteoksen urkustemman nuotinnettiin kaikkien eri kuorojen bassostemmat allekkain, tästä oli puolestaan se hyöty, että urkuri saattoi nuotistaan helposti seurata, mikä tai mitkä kuorot kulloinkin olivat äänessä. Näin hän pystyi säestyksessään huomioimaan esimerkiksi jokaisen kuoron sisääntulot.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Petri 1782 s. 298 seur.

¹⁴¹ Banchieri 1609 s. 24-25.

¹⁴² Horsley 1977 s. 466.

¹⁴³ Bassani 2012 s. 14.

¹⁴⁴ Legge 2009. Ks. myös Ledbetter & Williams. *Continuo*. Grove Music Online.

¹⁴⁵ Horsley *ibid.* 471.

On huomattava, että aivan kuten varhaisemmat käsinkirjoitetut partituurit myös partituurimuotoon painetut urkustemmat palvelivat yksinomaan urkurin – mahdollisesti myös luutistin – ja kapellimestarin tarpeita. Laulajia ja muita instrumentalisteja varten yksittäiset vokaalitemmat painettiin sitä vastoin vakiintuneen käytännön mukaan erillisiin stemmakirjoihin. Mahdollinen syy urkustemmojen lisäämiselle painettuihin motettikokoelmiin saattoikin olla, että kustantajat toivoivat niiden lisäävän painosten menekkiä (ks. luku 2.2).¹⁴⁶ Normaalitapauksessa kapellimestari joutui nimittäin joko itse koostamaan vokaaliteksojen erillisistä stemmoista urkustemman tai maksamaan tästä työstä urkurille. Kokoelmaan sisältyvä painettu urkustemma säästi siis kapellimestarilta aikaa ja rahaa, ja saattoi siksi lisätä painetun sävellyskokoelman kiinnostavuutta.

Kaksiäänisen notaation soveltuvuudesta urkusäestyksen tarpeisiin kertoo se, että tämäntyyppinen nuottikuva on varsin yleinen 1500-luvun vokaalimusiikin painetuissa urkustemmoissa. Näistä säestettäessä urkutekstuuria tulee mitä ilmeisimmin täydentää soivan satsin kulloistenkin vaatimusten mukaan. Mutta jos kaksiäänistä urkustemmaa ei tule soittaa sellaisenaan, niin onko myöskään neliäänistä urkutabulatuuria syytä tulkita kirjaimellisesti? Uskoakseni urkusatsin käytännöllinen soiva toteutus asettui polyfoniaa säestettäessä joustavasti kaksiäänisen ja neliäänisen tekstuurin välille. Myös satsin äänilukumäärän lisääminen yli neliäänisen vaikuttaa aivan perustellulta 1600-luvun alun kenraalibasso-ohjeiden valossa: mm. Viadana kehottaa dynaamisen vaihtelun saavuttamiseksi mieluummin lisäämään soitettujen satsin äänilukumäärää kuin lisäämään äänikertoja.¹⁴⁷ Tärkeintä ei siis ole se, mitä urkuri kirjaimellisesti soittaa, vaan se, miten satsi kokonaisuudessaan soi. Luonnollisesti urkusäestys kuuluu tähän soivaan kudokseen, mutta säestyksen tarkkaa rakennetta ei voi lyödä lukkoon ennen satsin toteutumista soivassa muodossa.

1500-luvulla solistisen urkusatsin standardinotaatioksi vakiintuneesta neliäänisestä tekstuurista tuli 1600-luvun taitteessa luonnollisesti myös kenraalibasson satsitekninen referenssi. Tämä näkyy varhaisten kenraalibassorealisoitien huolitellussa neliäänisessä tekstuurissa. Myös 1700-luvun kenraalibassoteoreetikoiden uskollisuus neliäänistä satsia kohtaan on mielestäni ymmärrettävä näistä lähtökohdista. Sitäkin tärkeämpinä on pidettävä niitä harvalukuisia mutta aiheellisia kommentteja, joiden mukaan kenraalibasson soitossa on varottava kahliutumista neliääniseen tekstuuriin.¹⁴⁸ Luultavasti neliäänisen klaveerisatsin notaation ensisijainen tehtävä on kautta kenraalibasson historian – jopa ennen itse käsitteen syntymistä – ollut demonstroida visuaalisesti säännönmukaista polyfoniaa. 1500-luvun neliääninen urkuintabulaatio palvelee siten samaa tarkoitusta kuin 1700-luvun kenraalibasso-oppaiden neliääniset realisoinnit. Myös viimeksimainittuja on todennäköisesti tarkasteltava ensisijaisesti kontrapunktin havainnollistamisen välineinä.

Käytännön kenraalibassototeutuksen ydin on sen sijaan sama basson ja melodian keskinäisen suhteen määrittelemä polyfonian perusrakenne, joka ehkä näkyy jo 1500-luvun alun saksalaisten urkutabulatuurien notaatioissa. Edellyttäen, että urkuri hallitsee kontrapunktinsa, pelkistetty kaksiääninen notaatio on käytännöllisin notaatio polyfonisen satsin säestämisen lähtökohdaksi. Se tarjoaa riittävästi informaatiota polyfonian rakenteesta, mutta jättää soittajan harkinnan varaan, missä määrin ja millä tavoin satsia kannattaa täydentää. Tätä kontrapunktin perusrakennetta bassonumerointi

¹⁴⁶ Horsley *ibid.* s. 468.

¹⁴⁷ Viadana 1605 [1602].

¹⁴⁸ Mm. Viadana *ibid.*; Werckmeister 1698 s. 40 42; Quantz 1752 s. 223; Bach 1762 s. 5 seur.

– varsinkaan jos se on säästeliäs ja tarkoituksenmukainen – ei häiritse visuaalisesti läheskään siinä määrin kuin uloskirjoitettu moniääninen satsi.

Ei siis liene sattumaa, että sama kaksiaäänisyys näyttäytyy niin 1500-luvun motettien urkustemmoissa kuin 1700-luvun protestanttisissa kenraalibassokoraalikirjoissakin. Molemmassa moniääninen soiva toteutus tapahtuu satsia täydentämällä melodian ja bassostemman muodostaman kaksiaäänisen polyfonian sanelemassa raameissa.

Neliäänisen koraalisatsin laatiminen kaksiaäänisen kenraalibassonotaation pohjalta on siis kuin 1500-luvun intabulointitekniikan peilikuva: urkurin tai luutistin kannalta optimaalinen satsi muuttuu näin soitin- tai vokaaliyhtyeen tarpeisiin sopivaksi. Yhteislaulusäestyksen notaationa neliääninen koraalisatsi on siis – jos sitä toteutetaan kirjaimellisesti tai – suunnilleen yhtä tarkoituksenmukainen kuin pelkkä kenraalibassostemma neliäänisen vokaaliyhtyeen nuottikuvaksi.

*Joka teistä on suurin, se olkoon toisten palvelija,
sillä joka itsensä korottaa, se alennetaan,
mutta joka itsensä alentaa, se korotetaan.*
Matt. 23:11-12

6 Organum – primus inter pares

6.1 Urut – polyfoninen soitin?

Maallikon ja monen urkurinkin mielikuva uruista muodostuu varmasti lähinnä arkkitehtonisesti näyttävästä julkisivusta sekä monisormioisesta soittopöydästä jalkiokoskettimistoineen. On hämmästyttävää, miten stereotyyppisesti urut näyttävät ”uruilta” vuosisadasta, koosta, maantieteellisestä sijainnista ja tyylillisistä yksityiskohdista riippumatta; ovathan urut kokeneet valtavan teknisen kehityksen viimeisten 500 vuoden aikana.

Urkuja myös usein luonnehditaan hieman ylimalkaisesti polyfoniseksi soittimeksi, jolloin monesti tarkoitetaan mahdollisuutta soittaa eri stemmoja samanaikaisesti eri sormioilta ja jalkiolta. Polyfonian konsepti perustuu kuitenkin perimmiltään yhtäaikaan soivien stemmojen täydelliseen fyysiseen riippumattomuuteen toisistaan. Tästä syystä koskettimisto voi olla jopa ristiriidassa todellisen polyfonian kanssa. Jos koskettimilla soittamisen motoriikka organisoituu pelkästään samaansuuntaiseksi ja samanaikaisiksi vertikaalisiksi liikkeiksi, erillisten stemmojen muodostama lineaarinen kudos saattaa tyypistyä pelkäksi homofoniseksi sointujonoksi (ks. luku 10.4). Jos kuitenkin urkujen toimintaa tarkastellaan äänenmuodostuksen kannalta, urut itse asiassa alkavat vasta siitä, mihin koskettimisto päättyy. Koskettimisto ei kerro oikeastaan mitään urkujen toiminnan peruslähtökohdista, joten urkupolyfonian ytimen löytäminen edellyttää menemistä huomattavasti koskettimistoa peremmälle urkujen rakenteisiin.

Käsin, myöhemmin myös jaloin ja lopulta sormin soitettava koskettimisto merkitsi ratkaisevaa askelta kohti sitä rakennetta, joka nykyäänkin määrittelee urkujen soittotekniikan peruslähtökohtia. Vaikka Arnolt Schlick ja Michael Praetorius kohottavat urut muiden soitinten yläpuolelle niiden moniäänisen kapasiteetin vuoksi, urkujen kaikkein ominaisimpia ja alkuperäisimpiä ulottuvuuksia on mahdollisuus tuottaa aidosti kaksiaäänistä polyfoniaa.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Willi Apel arvelee, että jo varhaisin moniäänisyys, *organum* ja *conductus*, ovat saattaneet syntyä urkujen vaikutuksesta. Koska 800-900-luvun urkujen rakenne epäilemättä rajoitti itse urkujensoiton monofoniseen tekstuuriin, Apel pitää todennäköisenä, että varhainen polyfonia sai aikansa yhdistettäessä uruilla soitettu *cantus firmus* laulettuun vastaääneen tai päinvastoin. Apel 1972 [1967] s. 20 seur.

Kaksiääninen tekstuuri ilmentää visuaalisesti urkujen soittotekniikan alkuperäisintä motorista asetelmaa: soivien äänten vuorottelua, joka syntyy raajojen luonnollista toimintaa mukailevien nousevien ja laskevien liikkeiden seurauksena. Tätä motoriikan peruslähtökohtaa kutsun polyfoniseksi soittotavaksi. Se on täysipainoisen, vaivattoman ja soivaan ympäristöönsä saumattomasti sulautuvan kenraalibassototeutuksen edellytys, mutta ylipäätään polyfoninen soittotekniikka on keino huolehtia hyvästä, pakottomasta ja luonnollisesta äänenmuodostuksesta (ks. luku 10). Seuraavassa tarkastelen tämän polyfonisen soittotavan lähtökohtia urkujen rakenteen näkökulmasta.

6.2 Keskiaikaiset pienurut

Sekä kuvallisten että kirjallisten lähteiden perusteella pienet kamariurut tai portatiivit ovat olleet yleisiä laulu- ja soitinyhtyeissä viimeistään keskiajan lopulla, todennäköisesti ainakin 1300-luvulta lähtien.¹⁵⁰ Soittaja on kuitenkin usein itse huolehtinut toisella kädellään palkeen käytöstä, jolloin useamman kuin yhden istenäisen stemman soitto tuskin on ollut luontevaa, jos edes mahdollista. Tämä koskee etenkin sylissä kannettavaa organettoa, mutta toisinaan myös pienehköjä kamariurkuja.¹⁵¹ Viimeistään 1300-luvulla pienurkuja on kuvallisten lähteiden perusteella soitettu myös kahdella kädellä, edellyttäen että palkeiden käsittelyn on hoitanut toinen henkilö.¹⁵² Jos vokaalimusiikkia ajatellaan, niin monofonisesti käsiteltyinäkin erilaiset pienurut soveltuivat kuitenkin sekä pitkissä nuottiarvoissa eteneviin *cantus firmuksiin* että melismaattisen *organum* -tekstuurin runsaasti koristeltujen, todennäköisesti yleensä improvisoitujen diskanttistemmojen soittamiseen.

Pienehköissä positiiveissa ja sylissä kannettavissa portatiiveissa (it. *organetto*) on jo 1200-luvulla ollut jonkinlaiset sormilla soitettavat koskettimistot, mutta niiden yksityiskohtia voi vain arvailla. Todennäköisesti klaviatuurin oktaavijako oli diatoninen lukuunottamatta erillisiä b- ja h-säveliä. 1330-luvulla Johannes de Muris mainitsee f#- ja g# -sävelet, mutta 12-sävelinen kromaattinen koskettimisto lienee vakiintunut vasta 1400-luvun taitteessa. Vuosien 1380-1430 välillä rakennetussa Norrlandan urkupositiivissa (Nationalhistoriska Museet, Tukholma) on täysin kromaattinen sormio. Soittimen pillit ja ilmansyöttöjärjestelmä on hävinnyt, mutta teknisistä rakenteista suuri osa, mm. klaviatuuri, osia soittokoneistosta sekä ilmalaatikko ovat säilyneet luultavasti alkuperäisinä.¹⁵³

Sormin soitettavan koskettimiston mahdollistama moniääninen soitto merkitsi vallankumousta urkujen – ja sittemmin kaikkien myöhempien kosketinsoitinten – musiikillisen funktion kannalta. Suurissa uruissa koskettimiston toiminta edellyttää

¹⁵⁰ Brown & Polk 2001 s. 144. Vanhimpien kirjallisten lähteiden urkuja koskeva informaatio on useimpien tutkijoiden mielestä epäluotettavaa sellaisenaan mm. siksi, että käsitteen *organum* (plur. *organi*) merkitys on moniselitteinen. Ylimalkaisimmillaan *organum* voi kaksiäänisen sävelkudostyyppin ohella tarkoittaa mitä tahansa soitinta. Kuvalliset lähteet voivat urkujen funktion suhteen olla keskiajan kirjallisia lähteitä informatiivisempia. Sen sijaan on todettu, että soitinten rakenteellisten yksityiskohtien suhteen hyvinkin tarkoilta näyttävät kuvat voivat olla harhaanjohtavia ja ristiriitaisia. Yleisesti katsotaan kuitenkin varhaisimpien kuvallisten ja kirjallisten lähteiden täydentävän toisiaan (ks. Williams & Owen 1988 s. 61-73).

¹⁵¹ Williams & Owen 1988 s. 71.

¹⁵² Brown & Polk *ibid.* s.145.

¹⁵³ Williams & Owen 1988 s. 64 seur. Williams ja Owen tosin epäilevät, että Norrlandan positiivin hienostuneet soittokoneistoratkaisut viittaavat jonkin verran myöhempään rakennusajankohtaan.

kuitenkin erittäin monitahoisen teknisen ongelmakokonaisuuden ratkaisemista. Sormiokoskettimistojen siirtäminen pienistä portatiiveista suuriin kirkkourkuihin oli siis kaikkea muuta kuin mutkaton operaatio. Kun urkujen koskettimisto vihdoin muotoutui nykyisen kaltaiseksi sormioksi 1400-luvulla, uruilla oli jo vähintään tuhatvuotinen historia takanaan. Suurten urkujen toiminnan kannalta keskeiset elementit – useampi sarja pillejä, jotka saatetaan soimaan palkeista alkavan ja ilmalaatikolle päättyvän ilmansyöttöjärjestelmän avulla – ovat siis huomattavasti koskettimistoa ja kosketinsoitinmusiikkia vanhemmat. Koskettimin hallittava soittokoneisto oli ja on välttämätöntä sopeuttaa ilman käyttäytymisen lainalaisuuksiin. Tästä seuraa, että edelleen tänä päivänä urkujen soittotekniikan perusta on ennen muuta ilmansyötön – siis puhallustekniikan ja ansatsin – hallintaa. Sormimotoriikka on väistämättä alistainen ilman säätelyn vaatimuksille. Samasta syystä korkealaatuisimmatkin sähkö- eli digitaaliurut voivat opettaa soittajalleen ainoastaan koskettimiston hallintaa. Yksipuolisen klaveristinen näkökulma on kuitenkin täysin riittämätön urkujen ominaisuuksien, urkumusiikin ja urkujensoittotekniikan tarkastelun lähtökohta, eikä todellista ja kokonaisvaltaista urkujensoittotekniikkaa voi missään tapauksessa voi oppia sähköurkuja soittamalla (ks. myös luku 10.7).

6.3 Goottilaiset *blockwerk*-urut

Suurten goottilaisten (1300-1400-l.) nk. *blockwerk* -urkujen tekninen rakenne perustui olennaisesti samaan periaatteeseen, johon nykyäänkin mekaanisissa uruissa yleisesti käytetty listelaatikkorakenne perustuu.¹⁵⁴ Toisin kuin nykyaikaisissa uruissa *blockwerk* -ilmalaatikolla ei kuitenkaan ole rekisteröintikoneistoa, joka mahdollistaisi erillisten pillirivien eli äänikertojen käyttämisen erikseen. *Blockwerk*-uruilla kaikki määrätulle koskettimelle kuuluvat pillit soivat siis aina yhtäaikaan, kun soittoventtiili avataan kyseistä kosketinta painamalla. Alkeellisesta ilmansäätelystä johtuen soittoilman määrän oli suurissa *blockwerk*-uruissa oltava varsin suuri, jolloin myös soittoventtiileihin kohdistuvan ilmanvastuksen on täytynyt ollut huomattava. Esimerkiksi Halberstadtin urkujen (1361) ilmansyötöstä huolehti vähintään 20 paljetta, joiden polkemiseen tarvittiin vähintään kymmenen miestä.¹⁵⁵ Goottilaisten urkujen suuret ja kömpelöt koskettimet olivat siis nähtävästi varsin tarkoituksenmukaiset: venttiilien avaamiseen tarvittiin ”hartiavoimia”, eikä soittoventtiilien avaaminen pelkällä sormen liikkeellä olisi mitenkään ollut mahdollista. Keskimäärin goottilaisten

¹⁵⁴ Nykyaikaisten urkujen erilaisista koneistorakenteista ks. esimerkiksi M. Tulenheimo & O. Merikanto: *Urut – niiden rakenne ja hoito* (1916, näköispainos 2009). Tarkempi kuvaus *blockwerk*-uruista ks. Williams & Owen 1988 s. 61 seur.

¹⁵⁵ Ks. Praetorius 1619b. *Theatrum instrumentorum*, kuva XXVI. HUOM! Vuonna 1620 julkaistu liiteosa on skannattu *De Organographian* jatkeeksi samaan tiedostoon.

Vanhemmissa keskiaikaisissa uruissa, ennen painettavan koskettimiston liittämistä urkuihin, ilman pääsy kulloinkin haluttuihin pilleihin tapahtui luultavasti nykyisten listelaatikourkujen rekisteröintikoneiston listeitä muistuttavien sulkulautojen välityksellä: vetämällä ”koskettimesta” eli listeen päästä, ilma päästettiin yhtäaikaan kaikkiin haluttua säveltä vastaaviin pilleihin. Tämänkaltaisen konstruktio on yksinkertainen ja luotettava eikä edellytä komplisoitua mekaniikkaa. Äänenmuodostus eli soittaminen ei myöskään edellytä ilmalaatikolla olevan ilmanvastuksen voittamista, kun soittoilman ja pillin/pillien välistä estettä ei paineta auki, vaan ainoastaan vedetään sivuun. Moniääninen soitto lienee kuitenkin tällaisen ”soittokoneiston” välityksellä ollut mahdotonta ainakin yhdeltä soittajalta yksinään.

urkujen klaviatuuri ääniala oli suppea, 16-22 säveltä. Klaviatuuri oli yleensä jaettu kahdelle sormiolle, joista ylempältä soitettiin diskanttia ja alemmalta bassoa.¹⁵⁶

Williams ja Owen arvelevat, että suuria kirkkourkuja on ainakin 1100-luvulle saakka saatettu käyttää kirkonkellojen tapaan lähinnä juhlanan melun tuottamiseen.¹⁵⁷ Urkujen kehittymistä jonkinlaisesta signaalilaitteesta tai ääniefektistä varsinaiseksi soittimeksi voidaankin verrata kirkonkellojen organisoitumiseen *carilloniksi* myöhäiskeskiajalla. Urkujen soittotekniikan kannalta tällainen rinnastus on mielenkiintoinen. Michael Praetoriuksen mukaan suuria goottilaisia *blockwerk*-urkuja soitettiin nimittäin painamalla koskettimia kämmenin tai nyrkein sekä jaloin¹⁵⁸ eli täsmälleen samoin kuin *carillonia* yhä tänäkin päivänä.¹⁵⁹ Tällaisen soittotapahtuman kuvauksena saksalaisilla kielialueilla aina 1700-luvulle yleinen termi *die Orgel schlagen* (urkujen lyöminen; huomaa kuitenkin: ei hakkaaminen) on eksakti ja täysin järkeenkäypä. Suomeksi ilmaisu kuulostaa brutaalilta, mutta urkujen – tai *carillonin* – soittamisen toiminnallista peruslähtökohtaa se kuvaa erinomaisen osuvasti. Se kuvaa myös erinomaisesti sen soittotavan perusmotoriikkaa, jota kutsun polyfoniseksi soittotekniikaksi ja jota erityisesti tarkoituksenmukainen kenraalibassonsoitto uruilla edellyttää (ks. luku 10).

<https://www.youtube.com/watch?v=mcBeuwF1iGE>

Carillon -demonstraatio (Hahnenkleer, Saksa)

Praetoriuksen kuvauksen perusteella goottilaisten *blockwerk*-urkujen sormiokoskettimet olivat n. 6 cm leveät ja klaviatuurit näin ollen kaikkea muuta kuin virtaviivaiset.¹⁶⁰ Yllä kuvatun kaltaista *carillonin* soittotapaa muistuttavaa soittotekniikkaa ajatellen goottilaisten urkujen klaviatuurit olivat kuitenkin varsin tarkoituksenmukaiset.

Merkittävä uudistus Halberstadtin uruissa verrattuna varhaisempiin jakamattomiin *blockwerk*-urkuihin on, että pillistön suurinta eli matalinta pilliriviä, *Principalia*, voitiin nyt soittaa yksinään kahdelta erilliseltä sormiolta (bassosormio n. H-c' ja diskanttisormio n. c'-a').¹⁶¹ Ei ole poissuljettua, että tämän uudistuksen taustalla olivat ennen kaikkea vokaalimusiikin tarpeet, sillä onhan selvää, että erikseen soitettava, ihmisen äänialaa vastaava *Principal* suuresti lisäsi urkujen käyttömahdollisuuksia vokaalimusiikissa (ks. luku 7.1-2).

Praetoriuksen Halberstadtin urkujen kuvauksesta ei voi ilman muuta päätellä, että suuria *blockwerk*-urkuja on yleensä soittanut yksi soittaja. Sekä kuvalliset että kirjalliset keskiaikaiset lähteet näyttävät päinvastoin viittaavan siihen, että urkujensoitossa kahden soittajan yhteistyö on keskiajalla ollut tavallista. Vanhimpia kuvallisia dokumentteja on

¹⁵⁶ Williams & Owen 1988 s. 21.

¹⁵⁷ Williams & Owen 1988 s. 208.

¹⁵⁸ Praetorius 1619b s. 97.

¹⁵⁹ *Carillonin* soittokoneiston toimintaperiaate kehittyi nykyisen kaltaiseksi Alankomaissa viimeistään 1400-luvun lopulla, minkä jälkeen klaviatuurijärjestelmä ja soittotekniikka eivät perusteiltaan ole olennaisesti muuttuneet. Vuodelta 1510 on säilynyt historian vanhin kuvaus *carillon*-esityksestä Hollannin Oudenaardessa, soittimella, joka oli varustettu samankaltaisella klaviatuurilla kuin on nykyäänkin käytössä. Ks. Rombouts, *Carillon*. Grove Music Online.

¹⁶⁰ Praetorius 1619b s. 97. Praetorius kuvaa goottilaisten urkujen rakennetta käyttäen esimerkkinä Halberstadtin tuomiokirkon urkuja (1361), jotka ainakin osittain olivat säilyneet Praetoriuksen aikoihin saakka. Klaviatuureja koskevat tiedot perustuvat kuitenkin muihin (mahdollisesti kirjallisiin) lähteisiin, sillä Halberstadtin urkuihin v. 1495 tehdyn uudistuksen jäljiltä soittopöytä tuskin oli enää alkuperäiskunnossa (ks. myös Williams & Owen 1988 s. 67).

¹⁶¹ Praetorius 1619b s. 99. Modernin merkintätavan mukaiset äänialat ks. Williams & Owen 1988 s. 67.

luultavasti 900-luvulta peräisin oleva Utrechtiin psalttarin kuva vesiuruista, joita soittaa kaksi miestä, neljän muun käyttäessä palkeita. Kuten Williams toteaa, varhaisimmat urkuja koskevat kirjalliset lähdetiedot ovat hyvin epämääräisiä, esimerkkinä munkki Wulfstanin runollinen kuvaus Winchesterin katedraalin uruista n. vuodelta 990.¹⁶² Teknisestä epäluotettavuudestaan huolimatta myös Wulfstanin kuvaus antaa kuitenkin ymmärtää, että urkujen soittamiseen tarvittiin kaksi soittajaa. Keski-aikaisten *blockwerk*-urkujen soittaminen saattoi siis hyvinkin olla sananmukaisesti polyfoninen tapahtuma, joka edellytti usean muusikon saumatonta yhteistyötä.

Sulkuventtiilin, 1400-luvun lopulla Italiassa ja ehkä hieman myöhemmin Alankomaissa käyttöön tulleen teknisen innovaation avulla *blockwerkistä* (it. *ripieno*) voitiin erottaa yksi tai useampia pillirivejä erikseen soitettaviksi. Sulkuventtiileillä estettiin ilman pääsy ilmalaatikolta kaikkiin muihin paitsi haluttuihin pilleihin kosketinta painettaessa. Nyt ei erillistä sormiota *principalin* soittamiseen yksinään enää tarvittu. Lisäksi sulkuventtiileillä voitiin erottaa vaikka kaikki *blockwerkin* pillirivit erillisiksi äänikerroiksi – rakenne, joka säilytti suosionsa erityisesti italialaisten urkurakentajien parissa aina 1700-luvulle saakka. Etelä-Euroopassa yksi ainoa sormio ja noin oktaavin mittainen jalkio, joka käsitti vain urkujen matalimmat bassoäännet, vakiintuivatkin vuosisatojen ajaksi urkujen standardivarusteluksi.¹⁶³ Sen sijaan sormion äänialaa kasvatettiin jopa yli 40 koskettimeen; esimerkiksi Bolognan San Petronio -kirkon Lorenzo da Praton 1471–1475 rakentamissa uruissa oli alun perin peräti 50 kosketinta. Kuoron kaikkien äänialojen (SATB) soittaminen samalta sormiolta tuli näin ollen mahdolliseksi. Pohjois-Euroopassa 1600-luvulta lähtien yleistyneet monisormioiset monumentaaliurut valtavine jalkiopillistöineen olivat sitä vastoin italialaiselle ja espanjalaiselle urkukulttuurille täysin vieras ilmö.¹⁶⁴

Useammalle klaviatuurille jaetun *blockwerkin* periaate synnytti sitä vastoin Saksassa ja Alankomaissa monisormioisten urkujen rakenteen: jokainen sormio sai oman pillistönsä, ja näille ryhdyttiin sijoittamaan yhä monipuolisempaa äänikertojen valikoimaa. Arnolt Schlickin kuvaus urkujen rakenteesta teoksessa *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) on olennaisilta osin ajankohtainen yhä tänä päivänä.¹⁶⁵ Tästä alkoi erityisesti Pohjois-Euroopassa urkujen kehitys sellaiseksi soinnillisten resurssien runsaudensarveksi, jonka ominaisuuksia ja käyttötapoja Michael Praetorius *Syntagma musicum* -teoksessaan kuvaa (ks. luku 8).

¹⁶² Williams & Owen 1988 s. 52; 57.

¹⁶³ Owen et al., *Organ*. Grove Music Online.

¹⁶⁴ Williams & Owen 1988 s. 77.

¹⁶⁵ Schlick 1869 [1511].

6.4 Varhaisin urkurepertuaari – soolo- vai yhtymusiikkia?

Vanhin käsikirjoituskokoelma, joka sisältää mahdollisesti urkupositiiville tarkoitettua musiikkia, on fragmentaarisena säilynyt *Robertsbridge codex* 1300-luvun loppupuolelta. Kokoelman ohjelmisto on yksinomaan maallista musiikkia. Hieman myöhempi *Faenza codex* (n. 1430) sisältää sekin lähinnä maallista musiikkia, mutta myös joitakin liturgisia versettejä, jotka on mahdollisesti tarkoitettu jonkinlaisille pienuruille. *Faenza Codexin* harvalukuiset liturgiset urkukappaleet edustavat myöhemmin tyypillisiä liturgisen urkumusiikin muotoja, kuten laulettujen säkeiden kanssa vuorotellen soitettavaksi tarkoitettuja urkusäkeistöjä messun *Kyrieen*. Valtaosa *Faenza codexin* teoksista on jo 1300-luvun lopulla suosituista kolmeäänisistä *trecento*-madrigaaleista laadittuja kaksiäänisiä sovituksia. Niissä *cantus firmuksen* ylle soitetaan runsaasti koristeltua diskanttistemmaa, johon on toisinaan integroitu kolmannen äänen eli kontratenorin materiaalia.¹⁶⁶

Adam Ileborghin tabulatuuri (1448) on ensimmäinen urkumusiikin käsikirjoituskokoelma, joka näyttää viittaavan siihen, että myös suuret kirkkourut on varustettu pienten positiivien tapaan varsinaisilla sormioilla raskarakenteisten ja hartiavoimia vaativien koskettimistojen sijaan. Ileborghin kokoelman teoksista ainakin osa edellyttää sekä jalkiosoittoa – jopa kaksoisjalkiosoittoa eli soittamista yhtäaika molemmilla jaloilla – että hienomotorisesti vaativaa sormiosoittoa. Vaikka Ileborghin teokset siis luultavasti on tarkoitettu suurille kirkkouruille, kaikki kokoelman kahdeksan teosta ovat nähtävästi ei-liturgisia. Christoph Wolffin mukaan Ileborghin kokoelman historiallista merkitystä on aiemmin ylikorostettu. Kappaleet eivät vaikuta kovin ammattimaisesti sävelletyiltä. Niiden nuotinnuksessa on suuria teknisiä puutteita, eivätkä ne myöskään musiikillisesti vedä vertoja samoihin aikoihin eteläsaksalaisen Conrad Paumannin vaikutuspiirissä syntyneisiin sävellyksiin.¹⁶⁷

Conrad Paumannin *Fundamentum Organisandi* (n. 1450) on tarkoitettu ensisijaisesti improvisoinnin opetukseen. Myös Paumannin metodi perustuu olennaisilta osin jo 1200-luvulta periytyviin tekniikoihin: pitkissä nuottiarvoissa etenevän *cantus firmuksen* ylle luodaan huomattavasti nopeampitekstuurista diskanttikudosta. Varhaisempiin sävellyskokoelmiin verrattuna Paumannin sävelkieli on kuitenkin jonkin verran modernimpaa: mm. terssi- ja sekstitehot ovat aiempaa yleisempiä. *Fundamentum* syntyi Paumannin opetustoiminnan puitteissa ainakin parinkymmenen vuoden aikana. Tästä päätellen kyse lienee syntymästään sokean Paumannin eri aikoina oppilailleen sanelemista harjoituksista, joita on edelleen kopioitu ja muunneltu. Wolffin mukaan varhaisin versio *Fundamentumista* on syntynyt jo 1440-luvun alussa ja viimeiset vasta 1460-luvulla. Mikään *Fundamentumin* kerrostumista ei siis sellaisenaan muodosta kokonaisvaltaista kuvaa Paumannin opetusmetodista.¹⁶⁸

Aikakauden vokaalimusiikkiin nähden 1400-luvun urkurepertuaari on rakenteeltaan huomattavan vanhanaikaista. Ainakin vuosisadan puoliväliin saakka urkusatsi on lähes yksinomaan kaksiäänistä; tyypillinen kudos muodostuu vielä Paumannillakin *Robertsbridge codexin* kappaleiden tapaan pitkissä nuottiarvoissa alimmassa äänessä etenevästä *cantus firmuksesta* ja sen yllä kuljetetusta voimakkaan koristeellisesta diskantista. Willi Apelin mukaan ei ole epäilystäkään siitä, että tämäntyyppinen

¹⁶⁶ Caldwell, *Keyboard Music*. Grove music Online.

¹⁶⁷ Wolff, *Ileborgh, Adam*. Grove Music Online.

¹⁶⁸ Wolff 1968 s. 202.

tekstuuri oli tarkoitettu nimenomaan solistiseen urkujensoittoon.¹⁶⁹ Se tarkoitti kuitenkin 1400-luvun puolivälissä, kuten vielä useita vuosisatoja myöhemmin, ensisijaisesti improvisointia. Paumannin *Fundamentumin* teosten tarjoama olennaisin informaatio ei näin ollen liity säilyneisiin kappaleisiin sinänsä vaan niiden tyypilliseen rakenteeseen: 1400-luvun puolivälissä uruilla soitettiin lähinnä kaksiäänistä tekstuuria.

Varhaisten instrumentaalimusiikin kokoelmien teosten tarkoitusperästä ei kuitenkaan vallitse yksimielisyyttä. Timothy McGee arvelee, että jopa enin osa kosketinsoitinmusiikiksi tulkitusta 1400-luvun ohjelmistosta on tarkoitettu yhtä lailla luutulla kuin uruilla, ehkä jopa kahden tai kolmen soittimen yhtyeellä esitettäväksi. Mahdollisia kokoonpanoja voisivat McGeen mukaan olla mm. luuttuduo, harppu ja luuttu tai jompikumpi näistä yhdessä urkupositiivin tai portatiivin kanssa.

Myös ensimmäinen painettu urkumusiikkia sisältävä kokoelma, Arnolt Schlickin *Tabulatur Etlicher Lobgesang und Lidlein* (1512), viittaa McGeen mukaan tällaiseen monikäyttöisyyteen. Kokoelma sisältää sekä urkutabulatuuriin kirjoitettuja liturgisia motetti-intabulaatioita että luuttutabulatuuriin nuotinnettuja maallisia lauluja, joiden tenoristemma on ilmeisesti tarkoitus laulaa. Schlickin kokoelman rakenteesta päätellen luutisti-urkurin kompetenssi oli 1500-luvun alussa niin yleinen, että tällaiselle kohderyhmälle suunnattu kokoelma oli kustantajan näkökulmasta kannattava hanke.¹⁷⁰

6.5 Urkujen ja vokaalipolyfonian symbioottinen suhde

Aina 1500-luvun vaihteeseen saakka vokaalipolyfonia säilytti tyyllillisen ”etumatkansa” urkumusiikkiin nähden. Tästä huolimatta urut teknisten ominaisuuksiensa kehittymisen ansiosta ovat voineet vaikuttaa merkittävästi vokaalimusiikin käytäntöihin. Ilmeinen osoitus urkujen ja myöhäiskeskiajan vokaalimusiikin symbioottisesta suhteesta sisältyy keskeiseen musiikinjohton käsitteeseen *tactus*, joka ilmaantuu mensuraalimusiikin teoreettiseen ja käytännölliseen sanastoon 1490-luvulla.

Toisin kuin nykyterminologian tahti, joka on ensisijaisesti notaatiotekninen käsite, *tactus* kuvaa konkreettista tapahtumaa eli liikettä, jolla havainnollistetaan musiikin aikamittaa. Varhaisimmista kuvauksista lähtien *tactus* määritellään säännölliseksi laskevan ja nousevan liikkeen, *thesiksen* ja *arsiksen* vuorotteluksi.¹⁷¹ Wolf Frobeniuksen mukaan Anselmus Parmalainen (*De Musica*, 1434) on ensimmäinen, joka kuvaa musiikillista aikamittaa säännöllisesti toistuvana liikkeenä tai kosketuksena. Anselmus ei kylläkään vielä yhdistä tähän liikkeeseen *tactus*-käsitettä, joka tarkoittaa hänelle yksiselitteisesti urkujen kosketinta (vrt. saks. *Taste* = kosketin). Vastaavasti

¹⁶⁹ Apel 1972 [1967] s. 28.

¹⁷⁰ McGee 1986 s. 488.

¹⁷¹ *Tactus*synonymina käytettiin 1400-luvun lopulle asti käsitettä *mensura* (mitta). Latinan *mensura* tarkoittaa kirjaimellisesti sekä fyysistä mittaa että mittausvälinettä. Vaikka *mensura* musiikillisessa kontekstissa ehkä olikin ensisijaisesti aikamittaa kuvaava teoreettinen käsite, sillä epäilemättä myös voitiin tarkoittaa aikamitan konkreettista havainnollistamista. Varhaisimmat maininnat *tactus*-käsitteestä aikamitan yhteydessä eivät myöskään ole yksiselitteisiä: on epävarmaa milloin *tactuksella* tarkoitetaan fyysistä liikettä (ajan/tempon mittaamista tai aikamitan osoittamista) ja milloin aikamittaa abstraktina teoreettisena ilmiönä. 1500-luvulla *tactus* sijoittui kuitenkin pian yksiselitteisesti käytännön musiikin kontekstiin, mistä kertoo sen synonyymeinä käytetyt kansankieliset ilmaisut (saks. *Schlag*, it. *battuta*, ransk. *battement*, engl. *beat* = lyönti). *Mensura* jäi kuitenkin monin paikoin käyttöön aikamittaa kuvaavana notaatioteknisenä käsitteenä (vrt. ransk. *measure*; engl. *measure*). Ks. myös DeFord 2015 s. 53 seur.

verbiä *tangere* (lat. koskettaa; saks. *tasten*; ransk. *toucher*) Anselmi käyttää merkityksessä ”soittaa urkuja”, niin kuin sitä oli käytetty ainakin 1100-luvulta lähtien. Tämä on huomionarvoista: kun Adam Fuldalainen (*Musica*, 1490) ottaa käyttöön *tactus*-käsitteen sekä aikamittaa että tahdinlyöntiä tarkoittavana terminä, hän siis lainaa sen vakiintuneesta urkujensoiton terminologiasta.¹⁷²

Kaikesta päätellen urut ja urkuri olivat siis Adamin kirjoittaessa jo pitkään olleet keskeisiä tekijöitä polyfonian organisoimisessa ja musiikin johtamiskäytännöissä. Tämä tukee käsitystä, että urkujensoitossa ei perimmiltään ole kyse koskettimien painelemisesta, vaan kirjaimellisesti tahdin lyömisestä. Eikä kuitenkaan vain tahdin – mensuran – viittomisesta vaan myös aikamitan havainnollistamisesta soivana kestona. Voiko kuvitella tähän tarkoitukseen sopivampaa soitinta kuin urut? Saksankielinen ilmaus *die Orgel Schlagen* kuvaa siis osuvasti paitsi urkujen soittotekniikan perusmotoriikkaa myös urkurin funktiota yhtyeessä musisoitaessa. (ks. luku 10.4; 11.1)

Viimeistään 1400-luvun puolivälissä urkujen soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet vastaavat jo täysin aikakauden vokaalipolyfonian asettamia vaatimuksia, kuitenkin edellyttäen että uruilla soitetaan lähinnä kaksiaänistä tekstuuria. Urkusatsin laajentamista kaksiaänisestä tekstuurista rajoittivat edelleen luultavasti pythagoralaiset virityskäytännöt, jotka käytännössä sallivat konsonansseiksi vain kvintit, kvartit ja oktaavit (ks. luku 6.7). Kaksiaänisesti soitettaessa urkuja on kuitenkin voitu hyödyntää monipuolisesti satsitekniikaltaan huomattavasti modernimmassa vokaalipolyfoniassa.

Pian 1400-luvun puolivälin jälkeen urkurakentajien innovaatiot alkavat ilmetä myös oletettavasti solistisen urkuohjelmiston tyylillisten ominaispiirteiden muutoksissa. Urkumusiikin ja vokaalipolyfonian tyylillinen ero alkaa kaventua: *Buxheimer Orgelbuch* -kokoelman (1460–1470) sisältämän n. 260 kappaleen joukossa on lukuisia sovituksia aikakauden tunnetuimpien säveltäjien vokaaliteoksista (mm. Dufay, Binchois, Dunstable ja Ciconia). Jokseenkin johdonmukainen kolmiaänisyys näkyy yleistyneen, vaikka kolmas stemma edelleenkin on vain harvoin muuta kuin täyteäänänen roolissa. Runsaan maallisen ohjelmiston lisäksi Buxheimin urkukirja sisältää myös yksiselitteisesti liturgiseen kontekstiin tarkoitettua musiikkia.

Voidaan olettaa, että kun urkujen rooli vokaalimusiikissa laajeni, niihin kohdistui vaatimuksia, joihin vastatessa myös niiden solistinen kapasiteetti kasvoi. Urkujen ominaisuuksien näin monipuolistuessa, ne vaikuttivat vuorostaan arvatenkin vokaalimusiikin käytäntöjen nopeaan uudistumiseen 1400-luvulla. Tämä taas edellytti urkujenrakentajilta jälleen uusia innovaatioita.

Mitä tulee aikakauden nuotinnettuun instrumentaalimusiikkiin, ei liene kovin olennaista, mille soittimelle tai soitinkokoonpanolle se sävellettiin; olihan valtaosa kaikesta esitetystä instrumentaalimusiikista joka tapauksessa improvisoitua. Jos McGeen teoria urkureiden ja luutistien yhteisestä soolo- tai yhtyeohjelmistosta pitää paikkansa, lienee heidän välinen vuorovaikutus ollut tiivistä myös vokaalimusiikin säestystehtävissä. Näin ollen luutun ja urkujen yhdistelmästä lienee jo varhain muodostunut merkittävä kenraalibassokäytäntöön johtava taustatekijä. Niin kauan kuin luutistin ja urkurin kompetenssi usein – ellei suorastaan aina – yhdistyi samassa henkilössä, luuttu- ja urkutabulatuurien soitinspesifisistä notaatioista ei ollut yhteissoiton kannalta sanottavaa haittaa. Kun muusikko vaihtoi urut luuttuun, hän vaihtoi samalla notaatiosta toiseen. Vasta kompetenssien alkaessa eriytyä 1500-luvun

¹⁷² Frobenius 1971 s. 229 seur. Romaanisissa kielissä *tactusta* vastaava termi tarkoittaa edelleen kosketinsoittimen soittamista (it. *toccare*, ransk. *toucher*, esp. *tocar*).

kuluessa, kysymys yhteisestä notaatiosta muodostui olennaiseksi. Kiistatta yksi kenraalibasson konkreettisimmista hyödyistä on se, että samasta säestysnuotista voidaan soittaa lähes millä tahansa tarkoitukseen sopivalla soittimella.

Täydellinen tasavertaisuus vokaalimusiikkiin nähden näyttäytyy urkumusiikissa vasta 1500-luvun vaihteessa, mm. Arnolt Schlickin (n. 1455–1521) teoksissa. Niissä erilliset stemmat ovat ainakin periaatteessa täysin tasavertaisia eivätkä ne siis tekstuurinsa puolesta enää eroa esimerkiksi Josquinin vokaalipolyfoniasta.¹⁷³ Myös Schlick perustelee urkujen ylivertaisuutta – aivan samoin kuin Praetorius 100 vuotta myöhemmin – muihin soittimiin nähden sillä, että uruilla voi yksi soittaja soittaa jopa 6- tai 7-äänistä motettia.¹⁷⁴ Tätä Schlickin näkemystä urkujen ominaisuuksista olisi vaikeaa sovittaa yhteen edes puoli vuosisataa vanhemman urkuohjelmiston rakenteen kanssa. On ilmeistä, että Schlickin kirjoittaessa urut olivat kehittyneet niin monipuolisiksi, että niillä voitiin esittää täysin aikakauden vokaalimusiikkia vastaavaa solistista urkumusiikkia. Tämä oli eräiden ratkaisevien innovaatioiden ansiota, jotka vaiheittain otettiin käyttöön 1400-luvun urkujenrakennuksessa. Näitä ovat ainakin seuraavat:

- Erillisten äänikertojen erottaminen *blockwerkistä* periaatealasta alkaen (1300-luvun loppu).
- Ilmansyötön tehostaminen hävikin minimoimiseksi ja ilman tarpeen vähentämiseksi, jonka ansiosta soittokoneistoon kohdistuva ilmanvastus pieneni (1400-luvun alkupuoli?).
- Sormin soitettava koskettimisto, joka periaatteessa teki mahdolliseksi useamman kuin yhden stemman soittamisen kummallakin kädellä (1400-luvun puoliväli).
- Koskettimiston äänialan laajentaminen vellaston avulla sekä diskanttiin että bassoon, niin että se vastasi neliaänisen vokaalisatsin (SATB, suunnilleen F-f") ambitusta (1400-luvun loppu).
- Pythagoralaisesta virituksesta luopuminen eli konsonoivien terssien suosiminen urkujen virityksessä puhtaiden kvinttien kustannuksella (viimeistään 1500-luvun vaihe).

Schlickin kuvauksesta päätellen yllämainitut ominaisuudet olivat vakiintuneet uruissa vuoden 1500 vaiheilla. Nyt urkuja voitiin käyttää täysipainoisesti vaikka koko *capellan*

¹⁷³ Schlick 1924 [1512].

¹⁷⁴ Schlick 1869 [1511] s. 9. Schlickin monumentaalisen *Ascendo ad patrem* -teoksen 10:stä stemmasta peräti neljä on merkitty jalkiolla soitettaviksi. Mitä ilmeisimmin kyseessä on säveltäjän ja hänen saksalaisten virkaveljiensä etelä-eurooppalaisiin kollegoihin verrattuna suvereenin jalkiotekniikan mahtidemonstraatio. Pidän kuitenkin *Ascendon* esittämistä kahden urkurin voimin musiikillisesti huomattavan paljon luontevampana. Tällaisella ratkaisulla on myös uskottavat historialliset perusteet. Jo Winchesterin katedraalin urkuja (n. 990?) soitti aikalaiskuvauksen perusteella kaksi urkuriä (ks. Williams & Owen 1988). Kahden urkurin yhteistyö vaikuttaa myös nk. *Blockwerk*-urkujen rakenteen todennäköisesti edellyttämän soittotekniikan valossa lähes itsestäänselvältä vaihtoehdolta aikana ennen varsinaisen sormiokoskettimiston kehittymistä. Schlickin kirjoittaessa tuo vaihe urkujenrakennuksen historiassa on tuskin sadankaan vuoden takainen. Ei ole mitään syytä olettaa, että urkujen soittopöydän modernisoituminen 1400-luvun puolivälissä teki urkujen soittamisesta saman tien pelkästään solistista toimintaa. On kuitenkin huomionarvoista, että *Ascendon* neljä alinta stemmaa on kirjoitettu nerokkaasti yhteisiä säveliä hyödyntäen siten, että soittajan todella on mahdollista – joskin varsin vaivalloista – soittaa ne yksinään, käyttäen samanaikaisesti molempia jalkoja.

korvaamiseen esimerkiksi liturgisissa alternatimkäytännöissä.¹⁷⁵ Seuraukset näkyvätkin 1500-luvulla voimakkaasti lisääntyvänä ja muodoiltaan vakiintuvana liturgisen urkumusiikin repertuaarina. Valtaosa urkumusiikista, niin vokaaliteosten intabuloinnit kuin *cantus firmuksiin* perustuvat urkuversetitkin, oli improvisoitua. Säilyneet käsikirjoitukset kertovat siis ennen kaikkea liturgisten improvisointikäytäntöjen vakiintumisesta ja yleistymisestä. Urkutabulatuuriin nuotinnettua musiikkia ei myöskään välttämättä pidä tarkastella ensisijaisesti urkumusiikkina, sillä urkutabulatuurista tuli 1500-luvulla eräänlainen polyfonisen musiikin yleisnotaatio (ks. luku 5). Musiikkia ei siis välttämättä nuotinnettu urkutabulatuuriin esittämistä ajatellen, vaan ”urkuteos” voi yhtä hyvin olla esimerkiksi vokaaliteoksen luonnos tai sävellys- tai improvisointitekniikan havainnollistamista varten laadittu harjoituskappale.¹⁷⁶ Ehkä osuvampi nimitys urku- tai luuttutabulatuureille olisikin käyttötarkoituksen suhteen neutraali urkurin tai luutistin tabulatuuri. Tämä myös havainnollistaisi tabulatuurien ja kenraalibassonotaation yhteistä syntyperää.

6.6 Urkujen nousu tenorisolistista säestäjäksi

1400-luvun solistisen urkumusiikin ilmiselvästä konservatiivisuudesta voisi ehkä päätellä, että urut sijoittuivat myöhäiskeskiajan musiikillisen kehityksen periferiaan. Tämä ei kuitenkaan tunnu uskottavalta, ottaen huomioon kuinka keskeinen asema sekä urkureilla että urkurakentajilla oli aikakauden musiikkiympäristössä. Todennäköisempää on, että 1400-luvun urkurakentajien innovaatiot vastasivat ensisijaisesti vokaalimusiikin tarpeisiin, ja että urkujen solistinen kapasiteetti nykyaikaisessa merkityksessä kasvoi vasta tämän seurauksena.

Koskettimisto – sen toiminnan vakiintuminen ja sen organisoituminen nykyisen kaltaiseksi – vaikutti ratkaisevasti urkujen käyttömahdollisuuksiin polyfonisen musiikin esittämisessä. Se teknologia, joka mahdollisti suurten urkujen kokonaisvaltaisen hallinnan sormion välityksellä, teki uruista universaalin, moniäänisen musiikin kantavan voiman – soitinten soittimen, kuten Michael Praetorius asian ilmaisee.¹⁷⁷ Sekä Schlickin että Praetoriuksen luonnehdintojen valossa olisi suorastaan outoa, elleivät vokaalimusiikin tarpeet olisi olleet urkureille ja urkurakentajille keskeisempi kiinnostuksen kohde kuin pelkästään urkujen solistiset ominaisuudet.

Vokaalipolyfonian ja urkumusiikin sävellystekniikoiden integraatiota jarruttavista tekijöistä viimeinen ja ehkä tärkein lienee ollut pythagoralainen virityskäytäntö (ks. luku 6.7), joka rajoitti huomattavasti soinnillisesti rationaalisen urkusatsin liikkumavaraa. Monien nk. renessanssipolyfonian keskeisten piirteiden muotoutumista urkurakentajat ovat teknisillä innovaatioillaan kuitenkin voineet ratkaisevasti edistää konservatiivisista virityskäytännöistä huolimatta. Tällaisia, mahdollisesti urkujen vaikutuksesta tapahtuneita uudistuksia vokaalisatsin rakenteessa, ovat ainakin

¹⁷⁵ Liturginen *alternatim*-käytäntö = monofonisten gregoriaanisten *cantus planus* -jaksojen ja polyfonisten jaksojen vuorottelu.

¹⁷⁶ Kaiken klaveeriteoksina säilyneen musiikin tarkasteleminen nimenomaan kosketinsoitinohjelmistona on 1900-luvulla muodostunut ajatusmalli, joka heijastelee 2. maailmansodan jälkeistä teoskeskeistä musiikkifilosofiaa. Historiallisesti klaveerinotaatiota, esim. pianopartituuria, on kuitenkin aina käytetty musiikin tallentamiseksi tilaa säästävään ja käytännölliseen muotoon. Tämä funktio on syytä pitää erillään nuotinnoksen käyttötarkoituksesta soivan esityksen lähtökohtana.

¹⁷⁷ Praetorius 1619b s. 11.

seuraavat:

- satsin ambituksen laajeneminen neljän lauluäänen (SATB) normaalia äänialaa vastaavaksi
- basson (*contratenor bassus*) vakiintuminen satsin perustaksi tenorin sijaan
- polyfonisen tekstuurin yksittäisten stemmojen melodinen tasavertaistuminen
- riippumattomuus määrätystä laulaja- tai instrumenttikokoonpanosta, koska urkuja voitiin periaatteessa käyttää missä äänialassa tahansa.

Nämä muutokset polyfonisen satsin rakenteessa ovat hyvinkin vuorostaan voineet raivata tietä keskisävelviritykselle, joka lopullisesti teki duuriterseistä konsonansseja. Keskisävelisyyden avaama mahdollisuus lisätä konsonoivien äänten lukumäärää urkusatsissa kasvatti urkujen solistista kapasiteettia merkittävästi. Ennen kaikkea on keskisävelvirityksen kuitenkin täytynyt edistää urkujen metamorfoosia ”solistisesta” *cantus firmus*-soittimesta – tai pienuruista puhuttaessa diskanttisoittimesta – koko polyfoniaa koossapitäväksi ja sitä jopa määritteleväksi säestyssoittimeksi. Uruista tuli *primus inter pares*, ylin vertaistensa joukossa, ja sekä kapellimestarin että säveltäjän keskeinen kommunikointikeino. Kaikki edellytykset sellaiselle urkujensoittokäytännölle, josta 1500-luvun kuluessa kehkeytyi kenraalibasson periaate, olivat siis olemassa viimeistään vuosisataa ennen kuin vokaalimusiikin säestyskäytäntöä alettiin kutsua kenraalibassoksi.

6.7 Pythagoralaisuudesta keskisävelisyyteen

Pythagoralainen viritysjärjestelmä¹⁷⁸ rajoittaa merkittävästi urkujen potentiaalia polyfonisen tekstuurin toteuttamisessa. Käytännössä vain kvartit, kvintit ja oktaavit ovat konsonoivia eli soinnillisesti tyydyttäviä, kun taas muut vertikaaliset intervallisuhteet ovat erittäin dissonoivia, mistä syystä niitä voi esiintyä lähinnä ohimenevissä lineaarisissa sävelkuluissa. Pythagoralainen virityskäytäntö selittää myös 1400-luvun urkutekstuurin tyypillisen ja varsin konservatiivisen rakenteen: kun diskanttistemma on

¹⁷⁸ Pythagoralaiseksi kutsutaan viritystapaa, jossa kvintit ovat puhtaita (kuten esimerkiksi viulun vapaat kielet normivirityksessä). Jos halutaan intonoida muita intervaleja puhtaasti suhteessa referenssisäveleen, joudutaan poikkeamaan soivan kielen luonnonsävelsarjan määräämästä matemaattisesta jaosta koko- ja puolisävelaskeliin. Kosketinsoittimilla temperointi eli oktaavijako on aina kompromissi, jossa joidenkin intervallien puhtautta priorisoidaan joidenkin muiden kustannuksella. Jotta esimerkiksi modernissa tasavireisessä pianovirityksessä saataisiin oktaavi jaettua 12 samankokoiseen puolisäveleen, ei oktaavin lisäksi yksikään muu intervalli voi olla luonnonsävelsarjaan verrattuna puhtas. Pythagoralaisesti viritetyssä kosketinsoittimessa terssit ovat periaatteessa käyttökeltvottomia, mikä liittyy niiden myöhäiseen hyväksymiseen konsonansseiksi. Puhtas keskisävelinen viritystapa puolestaan sallii kahdeksan täysin puhtaan terssin viritämisen oktaavin 12 sävelen kesken. Loput terssit ovat pythagoralaistakin dissonoivampia. Tämän terssipuhtauden hinta on vastaavasti kahdeksan huomattavan ahdasta kvinttiä, joiden suhteellinen epävireisyys kuitenkin kompensoituu puhtaiden terssien suomalla konsonoivuudella. Oktaavijaossa puhtaiksi (siis pythagoralaisiksi) viritettävät neljä kvinttiä jäävät yleensä alueelle $f\#-(c\#-g\#)-d\#$. Intonaatiopuhtauden kannalta näistä puhtaista kvinteistä ei ole hyötyä, koska niiden väliin jäävät duuriterssit ovat aivan liian korkeita ja näin ollen erittäin dissonoivia. Välille $d\#-b$ jää myös nk. susikvintti, eli ylinouseva kvintti. Es-duuri- ja Fis-duurisointuja ei siis edes teoriassa ole olemassa keskisävelvirityksessä. 1500-luvulta lähtien kosketinsoittimissa alettiin tästä syystä toisinaan käyttää nk. jaettuja koskettimia, jolloin $D\#/Eb$ ja $A\#/b$ (myöhemmin jopa $G\#/Ab$) saivat oman koskettimensa.

runsaasti koristeltu ja sen etäisyys tenoriin (*cantus firmukseen*) riittävän suuri, ohimenevien terssien dissonoivuus ei muodostu häiritseväksi. Koska tenorin ja mahdollisen kolmannen äänen eli kontratenorin intervallisuhteet rajoittuvat lähinnä kvartteihin, kvintteihin ja oktaaveihin, pythagoralaisesta vurityksestä ei ole käytännössä haittaa sonoriteetin kannalta. Urkutekstuuri, jossa on enemmän kuin kaksi itsenäistä ja samanarvoista stemmaa, edellyttää kuitenkin periaatteessa pythagoralaisesta viritysjärjestelmästä luopumista.

Walter Odingtonin *De speculatione musices* (n. 1300) on ensimmäinen kirjallinen lähde, joka esittää jonkinlaiset teoreettiset perusteet pienten ja suurten terssien sisällyttämisestä konsonanssien joukkoon.¹⁷⁹ Williams tosin lukee Odingtonin (k. 1330 jälkeen) teorian myöhäiskeskiajan spekulatiivisiin tutkimuksiin, jotka eivät välttämättä mitenkään liity käytännön musiikin harjoittamiseen.¹⁸⁰ Käytännönläheisemmin virittämistä lähestyy Bartolomé Ramis de Pareja tutkielmassaan *Musica practica* (1482). Hän jakaa kvinttiympyrän kahteen puoliskoon, joissa hän virittää kuusi puhdasta kvinttiä yhtä syntonista kommaa korkeammalle kuin toiset kuusi. Vaikka Ramis de Parejan systeemi tuottaa neljä puhdasta terssiä, kyse ei ole varsinaisesta temperoinnista, sillä kvinttejä ei sinänsä modifioida. Ramis sanookin ainoastaan tarjoavansa käytännöllistä ratkaisua soveltaa pythagoralaista viritystapaa käyttökelpoisempien terssien saavuttamiseksi.¹⁸¹

Franchinus Gaffurius suosii edelleen periaatteessa kvinttikeskeistä pythagoralaista viritysperiaatetta, mutta pitää perusteltuna joidenkin kvinttien modifiointia puhtaampien terssien saavuttamiseksi. Ilmeisesti Gaffuriuksen *Practica musicae* (1496) on ensimmäinen lähde, jossa ylipäätään kuvaillaan temperoinnin periaatetta kosketinsoitinten vurityksessä, ts. puhtaiden intervallien (lähinnä kvinttien) systemaattista modifiointia dissonoivampien intervallien (yleensä terssien) suhteellisen puhtauden lisäämiseksi.¹⁸² Vielä Arnold Schlick teoksessaan *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) ja Henricus Grammateus teoksessaan *Libellus de compositione regularum pro vasorum mensuratione* (1518) näyttävät pitävän temperoinnin lähtökohtana pythagoralaista viritystä, jota modifioidaan pienentämällä tiettyjä kvinttejä konsonoivampien terssien saavuttamiseksi.¹⁸³

Vaikuttaa siltä, että perusteiltaan pythagoralaisista virityskäytännöistä huolimatta ainakin muutamia terssejä on alettu temperoida konsonoivammiksi viimeistään 1400-luvun loppupuolella. Joka tapauksessa terssien yleistyvää hyväksyminen konsonansseiksi 1400-luvun vokaalipolyfoniassa lienee ohjannut urkujen virityskäytäntöjä keskisäveliseen suuntaan. Pythagoralaisuuden ja keskisävelisyyden välillä vallitsee kuitenkin niin jyrkkä skisma, että viime kädessä on tehtävä valinta kvinttikeskeisen ja terssikeskeisen ajattelun välillä. Vertikaalista terssipuhtautta suosiva keskisävelviritys ja puhtaisiin kvintteihin perustuva ja horisontaalis-lineaarista melodiikkaa palveleva pythagoralainen viritysperiaate sulkevat toisensa pois.

Pythagoralaisista virityskäytännöistä luopuminen ja siirtyminen keskisävelisyyteen lienee ollut yksi länsimaisen musiikin dramaattisimmista käänneistä. Juuri keskisävelviritys mahdollisti nimittäin harmonian hahmottamisen vertikaalisena soivana

¹⁷⁹ Riemann 1898 s. VIII sekä s. 119 seur.

¹⁸⁰ Williams & Owen 1988 s. 60.

¹⁸¹ Barbour 2004 [1951] s. 89 seur.

¹⁸² Miller 1968 s. 123.

¹⁸³ Barbour 2004 [1951] s. 138 seur.

ilmiönä. Keskisävelisten viritysjärjestelmien yksityiskohtaiset teoreettiset perusteet lienee ensimmäisenä kodifioinut vasta G. Zarlino teoksessaan *De institutione Harmonicae* (1558). Pietro Aron pohtii kuitenkin vertikaalisen harmonian mahdollisuutta jo 1500-luvun alussa. Teoksessaan *Thoscanello de la musica* (1523) hän määrittelee puhtaisiin duuriterseihin perustuvan keskisävelvirityksen, nk. 1/4-kommatemperoinnin, käytännön periaatteet.¹⁸⁴ Pythagoralaisten virituskäytäntöjen vuoksi urkuja oli käytännössä voitu hyödyntää vokaalipolyfoniassa ainoastaan lineaarisena elementtinä, joskin useimmista muista soittimista ja lauluäänestä poiketen tarvittaessa kaksiaanisesti. Mahdollisuus lisätä yhtäaikaa soitettavien konsonanssien lukumäärää keskisävelvirityksen ansiosta kasvatti kuitenkin urkujen potentiaalia polyfonisen musiikin esityskokoonpanossa huomattavasti.

Keskisävelviritys kuitenkin järkyttää lineaarisuuden perusteita: keskisäveliset terssit ovat melodisiksi johtosäveliksi aivan liian matalia, ja kvintit puolestaan huomattavan ahtaita, eli varsin dissonoivia puhtaisiin kvintteihin verrattuina. Kun satsin rakenteen – ja sen myötä intonaation – puhtaisiin kvintteihin nojautuva kontrolli heikkenee, tarvitaan tilalle jokin muu satsin koherenssia säätelevä elementti. Tällainen saavutetaan polyfonisen tekstuurin organisoituessa yhä enemmän dissonanssien ja konsonanssien eli pidätysten ja purkausten säännölliseksi vaihteluksi.¹⁸⁵ Tämä ns. kypsälle renessanssipolyfonialle leimallinen piirre onkin ilmeinen seuraus keskisävelisten virituskäytäntöjen yleistymisestä ja urkujen roolin huomattavasta vahvistumisesta vokaalimusiikin esityskäytännöissä. Tämä kehitys ajoittunee viimeistään 1400-luvun puoliväliin, sillä jonkinasteista terssipuhtautta lienee tavoiteltu urkujen virituskäytännöissä ainakin joitakin vuosikymmeniä ennen ensimmäisiä keskisävelisyyttä pohtivien teoreetikoiden esityksiä vuosisadan lopulla.

6.8 Urkurakentaja vokaalipolyfonian harmaana eminenssinä

Ajatus urkurakentajista keskeisinä sävellystekniikan uudistajina saattaa nykyajan näkökulmasta tuntua kaukaa haetulta. On kuitenkin hyvä muistaa, että musiikki oli ainakin valistuksen ajan kynnykselle eli 1700-luvun taitteeseen saakka keskeinen tieteenala (ks. luku 9.3). Toisaalta ei myöskään teoreettisen tieteenharjoittamisen ja mekaniikan tai insinööri- ja rakennustaidon välillä ollut käytännössä minkäänlaista rajaa. On vaikea kuvitella musiikin alalla toista yhtä kokonaisvaltaisesti kaikki nämä elementit sisältävää toimintaa kuin urkujenrakennus. Urkurakentaja oli kirjaimellisesti *primus inter pares* – ensimmäinen vertaistensa joukossa.

Henri Arnaut de Zwollen (n. 1400–1466) henkilökuva antanee hyvän käsityksen keskiajan urkurakentajasta universaalina tiedemiehenä, muusikkona, insinöörinä,

¹⁸⁴ Barbour 2004 [1951] s. 26.

¹⁸⁵ On mielenkiintoista, että kun terssi hyväksytään konsonanssiksi, kvartti muuttuu samalla dissonanssiksi. Tinctoriksesta lähtien (*De arte contrapuncti* 1477) teoreetikot pyrkivätkin selittämään kvartin ristiriitaista luonnetta toisaalta puhtaana konsonanssina (lukusuhte 4:3) mutta toisaalta äänenkuljetuksen näkökulmasta dissonanssina. Keskisävelinen kvartti poikkeaa kuitenkin niin paljon puhtaasta luonnon kvartista, että se dissonoi varsin tuntuvasti. Keskisävelisen kvintin dissonoivuuden häivyttää käytännössä perusmuotoisen kolmisoinnun täysin puhdas duuriterssi, kun taas kvartin kanssa soitettava seksti on tässä suhteessa huomattavasti heikompi tasapainottava tekijä (tästä juontaa luultavasti juurensa rinnakkaisten sekstikulkujen nimitys *faux-bourdon*). Kvartin muuttuminen konsonanssista dissonanssiksi – myös teoriassa – lienee siis johdonmukainen seuraus keskisävelisten virituskäytäntöjen yleistymisestä 1400-luvun lopulla.

rakennusmestarina ja käsityöläisenä. Arnaut työskenteli mm. lääkärinä, astronomina, urkurina ja soitinrakentajana, ensin Burgundin herttuan Filip III:n hovissa ja 1450-luvulta lähtien myös Ranskan kuninkaiden Kaarle VII:n ja Ludvig XI:n palveluksessa. Arnautin käsikirjoitukset käsittelevät mm. tähtitiedettä ja astronomisten tutkimuslaitteiden rakentamista, hydraulikkaa ja soitinrakennusta. Säilyneitä dokumentteja ovat mm. ensimmäiset teknisesti luotettavat kuvaukset sekä *blockwerk*-urkujen että erilaisten pienurkujen rakenteesta. Arnautin on myös täytynyt hallita maanmittauksen taito, sillä vuonna 1444 hän laati Filip III:n toimeksiannosta kartan Ranskan ja Burgundin rajaseutujen kiistanalaisista alueista.¹⁸⁶

Tällaisessa asemassa Arnautin kaltaisella urkurakentajalla on täytynyt olla huomattava vaikutusvalta musiikillisten käytänteiden suhteen. On siis enemmän kuin todennäköistä, että lukemattomat urkurakentajien keksinnöt ovat seurausta omakohtaisen muusikointiminnan puitteissa tehdyistä oivalluksista. Willi Apelin teoria, että nimenomaan urut antoivat ratkaisevan alkusysäyksen koko länsimaisen polyfonian kehittymiselle, vaikuttaa näin ajatellen täysin mahdolliselta.¹⁸⁷

Kaikki Henri Arnaut de Zwollen käsikirjoitusta (n. 1440) edeltävät kuvaukset urkujen rakenteesta ja niiden käytöstä ovat kursorisia ja ylimalkaisia. Usein ne ovat runollisia tai muuten niin epämääräisiä, että yksityiskohtaisten johtopäätösten tekeminen niiden perusteella olisi silkkää spekulointia. Kuvalliset lähteet voivat tarjota lisäinformaatiota, mutta kuten Williams ja Owen toteavat, myös tarjoilta ja yksityiskohtaisilta näyttävien kuvien tulkintaan liittyy monia ratkaisemattomia ongelmia. Williams ja Owen käyttävät esimerkkinä Jan van Eyckin kuuluisaa maalausta urkupositiivia soittavasta enkelistä (1432) Gentin St. Bavo -katedraalissa ja kiinnittää huomiota lähes valokuvantarkalta näyttävän kuvan lukuisiin rakenteellisiin ristiriitaisuuksiin.¹⁸⁸ Urkujen mahdollista vaikutusta polyfonisen satsin rakenteeseen on kuitenkin syytä pohtia: jo muutaman 1400-luvun vokaaliteksojen tarkastelu tarjoaa aikakauden urkujenrakennuksen kehityksen kannalta mielenkiintoisia vertailukohtia.

Dufayn vuonna 1436 säveltämän *Nuper rosarum flores* -motetin kaksi alinta stemmaa, kvinttikaanonissa hyvin pitkissä nuottiarvoissa etenevät kaksi tenoria, näyttäisivät soveltuvan jopa jakamattomalla *blockwerkillä* eli täysillä uruilla esitettäväksi.¹⁸⁹ Tällainen toteutus sopisi erinomaisesti myös kyseisen tenorikaanonin

¹⁸⁶ Black 1997 s. 123.

¹⁸⁷ Apel 1948 s. 191 seur.

¹⁸⁸ Williams & Owen 1988 s. 72.

¹⁸⁹ *Blockwerk* on yleisnimike, joka viittaa urkujen rakenteeseen (ks. edellä luku 6.3), mutta ei sinänsä määrittele urkujen kokoa, eikä siis välttämättä tarkoita valtavaa soitinta, vaan ainoastaan merkittävästi suurempaa äänialaa kuin pienuruissa, kuten portatiiveissa ja positiiveissa. Erityisesti matalien taajuuksien suhteen ero pienurkuihin nähden on huomattava. Pientenkin *blockwerk*-urkujen *principal* on todennäköisesti ulottunut vähintään n. 6' mittaisen pillin sävelkorkeuteen, mikä vastaa suurimpiin matalan miesäänien luonnollista alarajaa; näin oli esimerkiksi Padovan S. Giustinan 6-äänikertaisissa uruissa (1493), joiden ääniala oli FGA-a" ja matalin pilli n. 8' mittainen. Praetoriuksen kuvaamissa Halberstadtin uruissa matalimman H-pillin soiva sävelkorkeus lienee vastannut suurimpiin 16' pillin mittaa eli nykyistä kontraoktaavin C:tä (lähde: P. Williams/B. Owen, *The Organ*, 1988). Ainakin keskeisissä kirkoissa on viimeistään 1400-luvulla ollut ilmeisesti jo useita urkuja. Näistä kaikkein suurimpia, usein kauas kuorista joko holvien korkeuksiin tai pääoven luo kirkon takaosaan sijoitettuja, ei ehkä käytetty liturgisissa funktioissa. Pienemmät, mahdollisesti kirkon kuoriin tai sen läheisyyteen sijoitetut *Blockwerk*-urut ovat sen sijaan hyvinkin voineet soveltua sekä alternatiivikäyttöön eli laulettujen *cantus planus* -jaksojen kanssa vuorottelevien urkuversettien soittoon että polyfoniseen yhtymusisointiin.

cantus firmuksen tekstiin: *Terribilis est locus iste*.¹⁹⁰ Kun teos on sävelletty Paavi Eugenius IV:n suorittamaan Firenzen Sta Maria del Fiore -katedraalin vihkiäismessuun, esityskokoonpano on luultavasti ollut poikkeuksellisen suuri. Motetin kaksi ylempää stemmaa, *motetus* ja *triplum*, on siten voitu esittää useiden laulajien ja soittajien voimin. Tällöin *blockwerk*-urkujen soinnillisen potentiaalin hyödyntäminen teoksen kahdessa alimmassa stemmassa voisi hyvinkin olla perusteltu ratkaisu. Kun otetaan huomioon tilaisuuden erityisen juhlava luonne, myös voimakasääninen *alta capella* -kokoonpano – esimerkiksi kaksi skalmeijaa ja pommeri urkujen lisäksi – on hyvinkin saattanut osallistua teoksen esitykseen.¹⁹¹

Nuper rosarum flores -motetin tenoristemmojen välillä esiintyy ainoastaan pari terssi-intervallia, aivan teoksen lopussa. Koko tämän *cantus firmus* -kaanonin voisi siis varsin hyvin soittaa pythagoralaisittain viritetyillä *blockwerk*-uruilla, käytännöllisesti katsoen ilman häiritsevien dissonanssien ilmenemistä.

Dufayn ja Ockeghemien sanotaan suuresti ihailleen englantilaisen John Dunstaplen (n. 1390–1454) teoksia, joissa duuriterssi esiintyy poikkeuksellisen varhain konsonanssina. Tätä ilmiötä kutsutaan jo 1400-luvun alussa “englantilaiseksi konsonanssiksi” (engl. *The English Countenance*; ransk. *countenance angloise*). Dunstaplen vaikutus 1400-luvun sävelkieleen on epäilemättä ollut huomattava; jo Tinctoris katsoi Dunstaplen raivanneen tietä seuraavan sukupolven Dufayn ja Binchoisin saavutuksille. Manfred F. Bukofzer kuitenkin huomauttaa, että Dunstaplen sävellysteknisistä uudistuksista tärkein ei suinkaan ole terssitehon käsitteleminen konsonanssin tavoin; olihan esimerkiksi *fauxbourdon* 1400-luvun alussa myös Manner-Euroopassa tuttu ilmiö. Varsinkaan maanmiestensä joukossa Dunstaple ei tässä suhteessa ollut poikkeavan edistyksellinen: seksti- ja terssitehot olivat jo vahvasti juurtuneet englantilaiseen polyfoniaan. Bukofzerin mukaan Dunstaplen erottaa edeltävästä säveltäjäsukupolvesta ennen muuta hänen säännönmukainen dissonanssien käsittelynsä. Juuri pidätysten valmistamisen ja purkamisen periaatteesta muodostui Dufayn ja Binchoisin välityksellä renessanssipolyfonian keskeinen sävellystekninen elementti.¹⁹²

Jos Dunstaplen mainetta terssikonsonanssien keksijänä on historiassa liioiteltu, mistä juontaa juurensa englantilaisten terssejä suosiva sävelkieli? Olisiko syytä pohtia uudelleen Walter Odingtonin merkitystä englantilaisen harmoniakäsityksen kannalta myöhäiskeskiajalla; katsoihan jo Riemann terssien hyväksymisen konsonansseiksi alkaneen Odingtonin 1300-luvun taitteessa esittämistä teorioista. Mutta pitäisikö lisäksi urkujen virityksen roolia nk. renessanssipolyfonian tonaliteetin kehittymisen kannalta tutkia tarkemmin? Odingtonin terssejä koskevat teoreettiset pohdinnat tietenkin osoittavat ensisijaisesti, että terssitehot olivat yleisiä jo Englannin 1300-luvun musiikkiympäristössä. Mutta ehkä Odingtonin teorit kiinnostivat myös 1300-luvun englantilaisia urkurakentajia, minkä seurauksena jonkinasteinen keskisävelisyys alkoi mahdollisesti yleistyä aikaisemmin Englannissa kuin Manner-Euroopassa? Olisiko tässä vähintään osaselitys Manner-Euroopassa englantilaiseksi konsonanssiksi kutsutulle ilmiölle?

¹⁹⁰ “Kuinka pelottava onkaan tämä paikka.” (*I Moos. 28:17*).

¹⁹¹ Myöhäiskeskiajan instrumentaalisia käytäntöjä käsittelem tarkemmin luvussa 7.

¹⁹² Bukofzer: 1954 s. 42 seur.

6.9 Kohti kolmisoinnun vallankumousta

Puolisen vuosisataa Dufayn *Nuper rosarum flores* -motettia myöhäisempi Antoine Busnoisin (1430-1492) *In Hydraulis* on tekstuuriltaan jo ensinmainittua paljon homogeenisempi, vaikka *cantus firmus* siinäkin etenee huomattavan pitkissä nuottiarvoissa. Vastaava, hieman myöhäisempi esimerkki on Josquinin (n.1455–1521) *Missa Hercules Dux Ferrariae* (painettu 1503). Jos näissä teoksissa soitettaisiin uruilla kahta alinta stemmaa eli tenoria ja contratenor bassusta, viritysjärjestelmän olisi sallittava vähintään joitakin terssejä.

Hypoteettisen, basso- ja tenoristemmassa koostuvan, urkusatsin asetelma olisi Busnoisin *In Hydraulis* -motetissa ja Josquinin Herkules-messussa soittoteknisessä mielessä samankaltainen kuin 1500-luvun lopulla painetuissa kaksiaäänisissä urkustemmoissa (ks. luku 5.2). Huomattavin ero olisi, että Busnoisin ja Josquinin teoksissa harmoniaa täydentävä diskanttikudos (S+A) rakentuisi hypoteettisen urkusatsin (B+T) yläpuolelle, kun taas 1500-luvun urkustemmojen tapauksessa harmonia täydentyy basson ja diskantin välissä, toisin sanoen vokaalisatsin väliäänissä.

Huolimatta 1400-luvun urku- ja vokaalimusiikin välisestä selvästä tyyllisestä erosta, hypoteettisen kaksiaäänisen urkusatsin asetelua aikakauden vokaalipolyfoniassa on mielestäni luontevinta etsiä urkuohjelmiston rakenteesta. Jos tenori sijoittuu *cantus firmuksena* vokaalisatsin alimpaan stemmaan, urkusatsin diskanttina toimisi luontevimmin joko vokaalisatsin ylin stemma tai sen pohjalta improvisoitu koristeellinen *discantus*. Hypoteettisen urkusäestyksen rakenne olisi siis täsmälleen sama kuin 1400-luvun puolivälin solistisessa urkumusiikissa. Tällainen asetelma soveltuisi myös pythagoriseen viritykseen.

Kun tenori *contratenor bassuksen* lisäämisen myötä muuttuu väliääneksi, myös urkujen funktio polyfonisessa satsissa muuttuu radikaalisti. Edelleen uruista on tietenkin suurin hyöty *cantus firmus* -tekstuurin pitkissä nuottiarvoissa etenevän tenorin esittämisessä. Hypoteettisen urkusatsin toinen stemma siirtyy nyt kuitenkin diskantista alimpaan stemmaan eli bassoon. Tenori siirtyy siis vasemmasta kädestä oikeaan ja vastääni päinvastoin oikeasta vasempaan.

On varsin mahdollista, etteivät urkurit malttaneet uudessa asetelmassa soittaa tenoria sellaisenaan, vaan improvisoivat vanhasta tottumuksesta oikealla kädellä erilaisia diminuutioita. Näin tenori alkoi ehkä soivassa olomuodossaan tekstuuriltaan lähentyä *contratenor altusta* ja *discantusta* ja/tai *superiusta*.¹⁹³ Tämän johdosta säveltäjä – joka on hyvinkin saattanut olla urkuri-musiikinjohtaja itse – on vuorostaan saattanut kokea tarpeelliseksi organisoida improvisoitua “tenorisooloilua” osaksi kontrapunktisesti säädeltyä tekstuuria.

Tenorin tekstuurin tasavertaistuminen suhteessa polyfonisen satsin muihin stemmoihin on luultavasti joka tapauksessa vaikuttanut polyfonisen satsin homogenisoitumiseen. Tosin jo Dunstaplen, Ockeghemien ja Binchoisin sävellyksissä yksittäiset stemmat ovat usein tekstuurin tapahtumatiheyden suhteen varsin tasavertaisia. Läpi polyfonisen kudoksen yhtenäisen imitoiva kontrapunkti näyttäytyy kuitenkin vasta Obrechtin ja Josquinin teoksissa. Juuri imitoiva kontrapunkti organisoii lopulta sen sävellysideomin, jonka “virallisen” säännösten Zarlino muotoilee teoksessaan *Le institutioni harmoniche* (1558).

¹⁹³ Urkureiden “helmasynnistä”, säestettäviä vokaalistemmoja häiritsevistä ornamentoinnista, varoittavat monet kirjoittajat, ks. edellä mm. Rossetti 1529, Agazzari 1602, Diruta 1611 ja Praetorius 1619.

Se, että *cantus firmus* -tekniikka väistyy ja polyfonisen tekstuurin stemmat alkavat tasa-arvoistua 1400-luvun puolivälistä lähtien, kertoo suurella todennäköisyydellä urkujen rooliin kohdistuvista muutoksista vokaalimusiikin esittämiskäytännöissä. Kun tenoristemman menetti satsia ohjaavan roolinsa, myös sen kytkeytyminen urkusatsiin kävi tarpeettomaksi. Vokaalisatsia täydentävän tai tukevan urkustemman ylempi ääni voitiin nostaa tenorista takaisin diskanttiin, jolloin kuitenkin väliäänten lisääminen urkusatsiin tuli soinnillisesti perustelluksi. Neliäänisyyden yleistymisen solistisen urkusatsin normaalitekstuuriksi 1500-luvulla lienee siis seurausta tarpeesta täyttää ääriäänten eli satsin uusien pää-äänten väliin jäävää soinnillista tilaa. Avainasemassa on tällöin kuitenkin terssien hyväksyminen konsonansseiksi, jota ilman urkusatsin laajentaminen 3- tai 4-ääniseksi imitoivaksi kontrapunktiksi ei ole mielekästä. Viimeistään tässä vaiheessa kvinttikeskeisistä pythagoralaisista virityskäytännöistä oli siis luovuttava.

Edellä esittämäni pohdinnat urkujenrakennuksen ja vokaalimusiikin välisen vuorovaikutuksen merkityksestä renessanssipolyfonian ominaispiirteiden vakiintumiseen kannalta ovat luonnollisesti hypoteettisia. Urkujenrakennuksen alalla 1400-luvulla tapahtuneen teknisen kehityksen ja samaan aikaan vokaalipolyfoniassa tapahtuneiden muutosten vertailu osoittaa kuitenkin mielestäni selvästi, että kyseessä tuskin oli kaksi täysin erillistä prosessia. Tosiasia on, että solistinen urkumusiikki – Paumannin *Fundamentumista* päätellen myös urkuimprovisointi – oli vielä 1400-luvun puolivälissä hämmästyttävän vanhanaikaista verrattuna aikakauden vokaalimusiikkiin. Jo 1500-luvun taitteesta lähtien urkujen ja urkurin keskeinen asema polyfonisen musiikin esittämiskäytännöissä on kuitenkin vahvasti dokumentoitu. Olisivatko siis urkurit kuin varkain voineet siirtyä Paumannin *Fundamentumin* kaltaisista keskiaikaisista käytännöistä – lähes sadan vuoden viiveellä – suoraan täysrenessanssin musiikillisen ilmaisun eturiviin?

*Many people entirely misunderstand its true nature and function. They regard [the thorough bass] as merely complementary to the principal part, instead of being the all-embracing entity it really is.*¹⁹⁴
Frank T. Arnold

7 Capellan maestrot

7.1 *A cappella* – capellan kanssa vai ilman?

Jo Arnold Schering pitää selvänä, että uruilla oli liturgisen alternatimkäytännön¹⁹⁵ ohella itsestäänselvä rooli myös figuraalimusiikin¹⁹⁶ esittämisessä viimeistään 1400-luvulla.¹⁹⁷ Kirjallisen dokumentaation, kuvallisen lähdeaineiston ja tekstuurianalyysin perusteella Schering pitää mahdottomana, että Dufayn, Ockeghem, Obrechtin, Josquinin tai Brumelin messuja olisi esitetty pelkästään laulajien voimin. Scheringin mukaan Dufayn *Se la face ay pale* -messun tai Josquinin Herkules-messun kaltaisten teosten esittäminen on ilman muuta edellyttänyt paitsi monipuolista soittimistoa myös ennen kaikkea urkuja. Kaikille muille soittimille – lauluäänestä puhumattakaan – tällaisten teosten usein jopa äärimmäisen pitkissä nuottiarvoissa etenevät tenoristemmat asettaisivat Scheringin mukaan kohtuuttomia vaatimuksia.¹⁹⁸

1980-luvulla soittimien osallistumista polyfoniseen kirkkomusiikkiin alettiin kuitenkin jälleen kyseenalaistaa. Tämän, Howard M. Brownin ”englantilaiseksi *a cappella* -harhaopiksi” (*The English A Cappella Heresy*) nimittämän suuntauksen myötä instrumentit hävisivät lähes täysin renessanssin ja keskiajan vokaalipolyfonian levytyksistä 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. *A cappella* -käytännön puolestapuhujat, mm. Christopher Page ja David Fallows, vetosivat uusiin arkistotutkimuksiin ja kuvallisen lähdeaineiston uusiin tulkintoihin, mutta myös käytännön esityskokemusten ja levytysten osoittamaan ns. musiikilliseen uskottavuuteen.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Stevens 1991 s. 631. *Monet ymmärtävät täysin väärin kenraalibasson luonteen ja tehtävän. He katsovat sen olevan vain päästemman liitännäinen, vaikka se on todellisuudessa kaikenkattava kokonaisuus.*

¹⁹⁵ Vuorottelu urkujen ja kuoron tai seurakunnan välillä, esimerkiksi messun ordinarium-osissa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*).

¹⁹⁶ Figuraalimusiikki = moniääninen kirkkomusiikki erotuksena monofonisesta, joko solistisesti tai unisonokuorossa laulettua musiikista (lat. *musica figuralis*, vastakohta *musica choralis* = monofoninen kirkkolaulu).

¹⁹⁷ Schering 1975 [1931] s. 50 seur.

¹⁹⁸ Ibid. s. 53.

¹⁹⁹ Page 1997 [1992] s. 23 seur.

Erityisesti äänitetuotannon näkökulmasta ovat englantilaisten katedraalikuorojen kouluttamista ammattilaulajista koostuvat *a cappella* -yhtyeet epäilemättä olleet sekä attraktiivinen että ongelmaton konsepti verrattuna aiempien vuosikymmenien soinnillisesti heterogeenisiin kokoonpanoihin. Esteettisesti miellyttävänä puhtaan intonaation huipentumana digitaalisen äänitysteknologian tukema *a cappella* -esitys vei ehkä helpostikin voiton 1960- ja 1970-luvun instrumentaalisesti värikkäistä mutta rosoisista renessanssimusiikin tallenteista.²⁰⁰ Vertailussa viimeksi mainitut eivät varmasti hyötäneet käytetyn soittimiston epätasaisesta laadusta ja soittajiston vaihtelevasta kokemuksesta johtuneista intonaatio-ongelmista.

Myöhäsyntyinen *a cappella* -trendi johti jopa aivan ilmiselvien faktojen sivuuttamiseen. Kenneth Kreitner noteeraa eräiden Ockeghem ja Tinctoriksen teosten *contratenor bassus* -stemmojen ulottuvan aina suuren oktaavin C- ja kontra-H -säveliä saakka. Hän ei kuitenkaan yhdistä tätä *blockwerk* -urkujen klaviatuurin normaaliäänialaan, joka 1400-luvulla tyypillisesti alkoi juuri kontra H:sta. Sen sijaan Kreitner esittää ratkaisuna tämänkaltaisten äärimmäisen matalien stemmojen esittämisproblematiikkaan varsin monimutkaista transponointiteoriaa, jotta näitä teoksia voitaisiin esittää pelkästään lauluäänillä. Kreitner toteaa tällaisten erityisen matalien äänialojen yleistyneen polyfoniassa 1400-luvun lopulla. Mutta tähän viittaa vahvasti juuri siihen, että urkuja aletaan hyödyntää *contratenor bassus* -stemmassa kutakuinkin heti sen ilmaannuttua tenorin alapuolelle polyfonisen satsin uudeksi fundamentiksi. Kreitner ei tätä yhteyttä näe, siitäkään huolimatta, että hän olettaa polyfonisen satsin normaalia äänialaa matalampien taajuuksien olleen muusikoille instrumentaalimusiikista tuttuja ilmiöitä.²⁰¹

Willem Elders puolestaan kyseenalaistaa urkujen käytön mensuraalimusiikissa ja pitää niiden sijaan skalmelijaa – sen rakenteen mahdollistaman kierto hengitystekniikan ansiosta (sic!) – sopivimpana *cantus firmus* -soittimena mm. Josquinin messuissa.²⁰² Elders perustelee kantaansa sillä, että polyfoninen liturginen musiikki poikkeuksetta esitettiin kirkon kuorista. Suurten *blockwerk*-urkujen käyttö ei näin ollen olisi mahdollinen *cantus firmus* -funktiossa, koska nämä yleensä sijaitsivat kaukana kuorista. Tätä seikkaa pitäisi tietenkin tutkia perusteellisemmin. Mutta jo Giannozzo Manettin aikalaiskuvaus Firenzen katedraalin vihkiäismessusta vuonna 1436 antaa ymmärtää, että musiikki soi kirkon joka suunnalta (ks. luku 6.8). Ei ole selvää, tarkoittaako Manetti muusikoiden ja yhtyeiden sijoittelua vai ylipäättään poikkeuksellisen suuren esittäjäjiston aikaansaamaa akustista ilmiötä.²⁰³ Kuitenkin se mahdollisuus, että jopa 1400-luvun alun suuria *blockwerk* -urkuja käytettiin vokaalimusiikissa, pitäisi mielestäni ottaa huomioon. Skalmelija saattaa hyvinkin soveltua *cantus firmus* -soittimeksi, mutta ehkä kuitenkin pikemminkin urkujen ohella kuin niiden sijasta. Lisäksi niin tyypillisen *alta capella* -soittimen kuin skalmelijan sisällyttäminen esityskokoonpanoon tuottaa väistämättä kysymyksen, eikö tällöin ylipäättään runsas soittimisto kuulu mukaan vokaalimusiikin sointimaailmaan.

²⁰⁰ Maineikkaimpia LP-aikakauden keskiaikaisen ja renessanssimusiikin instrumentaali- ja vokaaliyhtyeitä olivat saksalais-sveitsiläinen *Studio der frühen Musik* sekä englantilaiset *Musica Reservata* ja *The Early Music Consort of London*.

²⁰¹ Kreitner 1986 s. 467-479.

²⁰² Elders 1989 s. 336 seur.

²⁰³ Dammann 2002 s. 315.

Kuoriin sijoitetun positiivin käyttöä *cantus firmus* -funktiossa Elders pitää mahdollisena, koska näiden pienurkujen ääniala ei vastannut 1400-luvun *cantus firmus* -messujen vaatimuksia.²⁰⁴ Tähän käsitykseen on helppo yhtyä, mutta sen sijaan 1400-luvulla varsin yleiset *blockwerk* -kuoriurut Elders mielestäni hylkää liian kategorisesti niiden soinnillisten ominaisuuksien perusteella. Arnautin kuvauksista ei, kuten Elders väittää, yksiselitteisesti voi päätellä, että pienempien kuoriurkujen *blockwerk* oli poikkeuksetta jakamaton, ja ettei niitä siksi, erillisen *principal*-äänikerran puutteessa, voinut mielekkäällä tavalla hyödyntää vokaalimusiikissa (ks. luku 6.3). On myös otettava huomioon, että Arnautin kuvaus urkujen rakenteesta on ainoa lajiaan ennen Schlickin *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* -teosta (1511). Niin tärkeä lähde kun Arnautin käsikirjoitus onkin, ei ole syytä olettaa sen tarjoavan kattavaa kokonaiskuvausta 1400-luvun eurooppalaisista urkujenrakennuskäytännöistä. Stephen Bicknellin mukaan valtaosa 1400-luvun englantilaisista uruista oli verraten pieniä, mutta ne oli lähes poikkeuksetta sijoitettu liturgisen musiikin kannalta optimaalisesti joko kuoriin tai sen läheisyyteen. Myös rakenteelliset ominaisuudet, kuten koskettimiston ääniala, viritystaso ja erilliset äänikerrat, viittaavat Bicknellin mukaan siihen, että myöhäiskeskiajalla tärkeä syy rakentaa urkuja englantilaisiin kirkkoihin oli vokaalimusiikin säestäminen.²⁰⁵ Olisiko tämä ollut eristynyt, yksinomaan saarivaltiossa vallinnut käytäntö?

Suurissa uruissa käytäntö erottaa *principal*-äänikerta *blockwerkistä* lienee joka tapauksessa Manner-Euroopassa vakiintunut viimeistään 1400-luvun taitteessa (ks. luku 6.5.). Luultavasti juuri vokaalimusiikin sanelemista syistä tämä tekninen innovaatio varsin pian löysi tiensä myös pienempiin *blockwerk*-urkuihin. Ei vaikuta kaukaa haetulta, että juuri tällaisen uudistuksen myötä *blockwerk*-kuoriurut yleistyivät 1400-luvulla.²⁰⁶ Uskottavalta ei sen sijaan tunnu sellainen asetelma, että näissä kuoriuruissa, joilla oli yksinomaan liturginen funktio, ei olisi ollut erillistä prinsipaalia, kun tällainen kapasiteetti jo kuului suurten *blockwerk*-urkujen vakiovarusteluun. Jos viimeksimainittuja nimittäin ylipäätään käytettiin liturgisessa musiikissa, niin luultavasti vain suurimpina juhlahyhinä.²⁰⁷

Schlick kirjoittaa jo urkujen käytöstä säestyssoittimena niin itsestäänselvään sävyyn, että on vaikea kuvitella käytännön olleen hänen lukijoilleen uutinen 1500-luvun alussa. Ensinnäkin urut tulee Schlickin mukaan sijoittaa riittävän lähelle kuoria, jotta laulajat kuulevat ne kyllin hyvin.²⁰⁸ Urut pitää myös virittää kuoron tarpeiden mukaan, niin ettei laulajien tarvitse laulaa liian korkealta eikä liian matalalta.²⁰⁹ Myös urkujen äänialan tulee vastata kuorosatsin äänialaa; pienissäkin uruissa basson tulee ulottua suureen F:ään asti.²¹⁰ Jotta uruilla voisi soittaa bassostemmat kuoron äänenkuljetuksen

²⁰⁴ Arnaut de Zwollen mukaan suurimmissakin positiiveissa äänialan alaraja oli maksimissaan f, joskaan urkujen viritystasosta ei Arnautin tekstistä ole mahdollista päätellä muuta kuin että se todennäköisesti vaihteli, kuten yleisesti vielä 300 vuotta myöhemminkin (ks. Elders 1989).

²⁰⁵ Bicknell 2001 [1996] s. 23.

²⁰⁶ 1390-luvulta lähtien urkujen rakentamista koskeissa sopimuksissa määritellään usein erikseen, onko hankkeessa kyse pienistä uruista (*parvum opus organum*) vai suurista uruista (*opus maius*). Tämä erottelu on tarpeen, koska pienillä uruilla ei tarkoiteta positiivia, vaan pienehköjä *blockwerk*-urkuja. Ks. Owen et al. *Organ*. Grove Music Online.

²⁰⁷ Owen et al. *Organ*. Grove Music Online.

²⁰⁸ Schlick 1869 [1511] s. 13.

²⁰⁹ Ibid. s. 15.

²¹⁰ Ibid. s. 16 (vrt. ed. Bicknellin kuvaus englantilaisten urkujen sijoittelusta ja rakenteesta 1400-luvulla).

mukaisesti, ei Schlickin mukaan myöskään tule jättää alimmasta oktaavista pois säveliä F# ja G#.

1900-luvun lopun *a cappella* -renessanssin perusteita kyseenalaistettiin tuoreeltaan jo 1980-luvulla. Richard Pestell vertaa soittimia keskiajan taiteiden ornamenttiikkaan kuten veistosten väriytykseen sekä maalausten ja rakennusten koristeellisiin yksityiskohtiin. Pestell pitää epätodennäköisenä, että musiikki olisi kirkkotaiteiden alalla poikkeus, jossa olisi noudatettu yksinkertaisen koruttomuuden ja pelkistämisen hyveitä. Papisto ei toistuvilla valituksillaan ja kielloillaan onnistunut hillitsemään vapaamielisyyttä sen enempää goottilaisessa arkkitehtuurissa kuin kuvataiteissakaan. Kuinka siis olisi pystytty kitkemään myöskään runsasta instrumenttien käyttöä liturgisessa musiikissa, kysyy Pestell.²¹¹ Näin kirjoittaa Rivaulxin luostarin apotti Aelred jo 1100-luvun puolivälissä:

“Miksi kirkossa on niin paljon urkuja ja soittimia? Mihin tarkoitukseen tarvitaan tuota kauheaa palkeiden puhkumista, joka pikemminkin muistuttaa ukkosen jylinää kuin suloista ihmisääntä? Yksi mies laulaa bassoa, toinen ylempää ääntä, kolmas sopraanoa, neljäs lurittelee väliäännet kuin hajalle pilkkoen. Yhden ääni rasittuu ja herpaantuu, vuoroin lannistu ja vuoroin jälleen voimistuu. Toisinaan, häpeä kyllä, ääni kasvaa hevosen hirnunnan kaltaiseksi, väliin taas miehekkyyys katoaa ja mies kirkuu naisen lailla; tuon tuostakin ääni mutkittellee aivan keinotekoisesti. Välillä yksi on suu ammollaan, ei laulaakseen, vaan kuin päästääkseen viimeisen hengenvetonsa. Välillä hänen äänensä katkeaa naurettavalla tavalla, kuin uhmaten hiljaisuutta, välillä hän taas jäljittelee kuolevan miehen kauhuja tai kärsivien huutoja. Samalla koko hänen ruumiinsa kohoilee ja laskeutuu teatraalisin liikkein; huulet irveessä, silmät selällään, olkapäät koholla ja koukistaen sormiaan joka nuotilla. Tätä naurettavaa irstailua kutsutaan uskonnoksi, ja siellä missä tällaista eniten harjoitetaan, palvellaan muka Jumalaa kaikkein kunnioittavimmin. Ja tätä rahvas seuraa sivusta hämmästyksestä väristen, ihailen urkujen pauhua, symbaalien ja soitinten melua, pillien ja kornettien huminaa. He tuijottavat laulajien hekumallista elehtimistä ja siveetöntä kieppumista, nauravat ja pilkkaavat laulajia kun heidän äänensä vuorotellen rikkoutuvat. Aivan kuin he eivät olisi tulleet kappeliin tai rukoushuoneeseen vaan teatteriin, eivät rukoillakseen vaan töllistelläkseen ympärilleen. Yhtään he eivät pelkää sitä kauhistuttavaa majesteettia, jonka eteen he ovat tulleet.

²¹¹ Pestell 1987 s. 56-68.

Näin siis se kirkkolaulu, jota Pyhät Isät ovat säätäneet harjoitettavan, niin että heikot heräisivät hurskauteen, on kieroutunut haurauden välineeksi.”²¹²

Nykyään käsitystä nk. *a capella* -ihanteesta 1400-1500-luvun vokaalipolyfonian normatiivisena esitystapana pidetään historiallisesti epätodennäköisenä. Scheringin päätelmät näyttävät uusimpien tutkimusten valossa jälleen oikeansuuntaisilta. Rolf Dammann korostaa Giannozzo Manettin kuvauksen Firenzen katedraalin vihkiäismessusta vuonna 1436 osoittavan, että runsas soittajisto saattoi osallistua liturgiseen musiikkiin jopa paavin ja *curian* läsnäollessa (ks. luku 6.8).²¹³ Epäilemättä kyseinen tilaisuus oli musiikillisesti ainutlaatuisen juhlava, mutta olisi merkittistä, jos näin räikeä kirkollisen ”soitinkiellon” rikkominen olisi ollut yksittäistapaus. Myös Howard M. Brown toteaa informaation Firenzen katedraalin vihkiäismessusta olevan vaikeasti yhteensovittavissa oletetun *a cappella* -ihanteen kanssa.²¹⁴

Myös kuvallisen lähdeaineiston voi tulkita tukevan urkujen ja muiden soittimien osallistumista kirkkomusiikin toteuttamiseen. Kimberly Marshall päättelee, että urut viimeistään 1400-luvulla kuuluivat yleisesti soitinyhtyeisiin. Kuvissa esiintyy kylläkin yleensä lähinnä erilaisia pienurkua, joiden funktiosta ei ole varmuutta (ks. luku 6.2). Soitinyhtyeitä kuvaavat maalaukset ja muut kuvalliset dokumentit liittyvät myös yleensä hoviympäristöön, ja näin ollen vain viitteellisesti liturgiseen kontekstiin.²¹⁵

Kuten myös Marshall toteaa, kuvallisten lähteiden kirjaimelliseen todenmukaisuuteen on kuitenkin suhtauduttava varauksella. Hyvinkin tarkalta näyttävät kuvat sisältävät monia teknisiä ristiriitoja, ja todennäköistä onkin, että kuvien tarjoama tärkein informaatio ei sisällykään itse kuvattujen soitinten yksityiskohtiin eikä esimerkiksi niiden soittotekniikoihin. Sen sijaan yhtyeiden kokoonpanoihin ja soitinten keskinäiseen aseteluun liittyy symbolisia merkityksiä ja kontekstuaalisia viestejä. Usein urkuri on aseteltu kuvassa keskeiselle paikalle, mikä kertoo urkujen ja urkureiden

²¹² Pestell 1987 s. 66. *Whence has the church so many organs and musical instruments? To what purpose, I pray you, is that terrible blowing of bellows, expressing rather the crakes of thunder than the sweetness of voice? This man sings a base, that a small mean, another a treble, a fourth divides and cuts assunder, as it were, certain middle notes. One, while the voice is strained, anon it is remitted, now it is dashed, and then again it is enlarged with a louder sound. Sometimes, which is a shame to speak, it is enforced into a horse's neighings, sometimes, the masculine vigour being laid aside, it is sharpened into the shrillness of a woman's voice; now and again it is retorted with a certain artificial circumvolution. Sometimes, thou may'st see a man with an open mouth, not to sing but, as it were, to breath out his last gasp, by shutting in his last breath, and by a certain ridiculous interception of his voice, as it were, to threaten silence, and now again to imitate the agonies of a dying man, or ecstasies of such as suffer. In the meantime the whole body is stirred up and down with certain histrionical gestures; the lips are wreathed; the eyes turn round; the shoulders play; and the bending of the fingers does answer every note. And this ridiculous dissolution is called religion; and where these things are most frequently done, it is proclaimed that God is more honourably served. In the meantime, the common people standing by, trembling and astonished, admire the sound of the organs, the noise of the cymbals and musical instruments, the harmony of the pipes and cornets; but yet look upon the lascivious gesticulations of the singers, the meretricious alternations, interchanges and infractions of the voices, not without derision and laughter: so a man may think that they came not to an oratory, or house of prayer, but to a theatre; not to pray but gaze about them; neither is that dreadful majesty feared before whom they stand. Thus this church singing, which the Holy Fathers have ordained that the weak might be stirred up to piety, is perverted to the use of unlawful pleasure.*

²¹³ Dammann 2002 s. 310-318.

²¹⁴ Brown 1978 s. 168.

²¹⁵ Marshall 2006 s. 436 seur. (ks. myös Marshall 1992 s. 553).

merkittävästä roolista aikakauden musiikkiympäristössä. Lienee selvää, että taidemaalarin oli verrattomasti yksinkertaisempaa sijoittaa soitinyhtyeeseen pienurut kuin suuret kirkkourut, kun hän pyrki ilmentämään aikansa musiikillista todellisuutta. Aivan kuten muutkin kuvatut soittimet myös pienurut saattavat siis edustaa kuvallisissa dokumenteissa urkuja ylipäätään; mahdollisesti ne näin ennen kaikkea symbolisoivat urkujen ja urkureiden asemaa kuvatussa miljöössä. Vaikka suuria kirkkourkuja ei juurikaan ole kuvattu myöhäiskeskiajan kuvallisissa lähteissä, tätä siis ei välttämättä pidä tulkita siten, että ainoastaan pienurkuja on käytetty yhtyesoittimena.

7.2 Alta capella ja capella bassa

Myöhäiskeskiajalla soitinkokoonpanojen jakautuminen tyypillisesti kahteen eri kategoriaan oli yleiseurooppalainen käytäntö. Seremoniallisissa juhlallisuuksissa, usein ulkoilmassa, esiintyi nk. *alta capella* eli kovaääniset soittimet kuten skalmelijat, bombardit, (veto)trumpetit ja pasuunat. Tällaiset puhallinsoitinyhtyeet (saks. *Stadtpfeifer*, engl. *Town/Wind Band* tai *Waits*, ransk. *Menestrels*, it. *Pfiffari*) muodostivat ympäri Eurooppaa kaupunginmusiikin instituutioita, joilla oli tärkeä tehtävä myös mm. vartio-, varoitus- ja merkinantotehtävissä. Lisäksi hoveilla oli yleensä omat vakituiset *alta capella* -soittajistonsa seremoniallisia tehtäviä varten. *Alta capellan* soittajat muodostivat myös vahvoja kiltoja valvoakseen oikeuksiaan ja rajoittaakseen ei-toivottua kilpailua. Ohjelmisto, soittotaito ja soitinrakennustaito siirtyivät suullisena traditiona mestarilta kisällille, eikä myöhäiskeskiajan puhallinyhtyeiden musiikista näin olekaan nuottilähteitä paljoa säilynyt. Instrumentaalisia käytäntöjä koskevaa informaatiota on tästä syystä etsittävä mm. teoreettisten lähteiden kuvauksista, hovien, kaupunkien ja seurakuntien kirjanpidoista sekä aikakauden kuvallisista lähteistä.²¹⁶

Intiimeissä ympäristöissä musisoitiin puolestaan nk. *capella bassa* -kokoonpanoilla, johon kuuluivat hiljaiset soittimet kuten fidelit, dulcimerit, huilut, harput, vihuelat, luutut ja urut.²¹⁷ Erityisesti tällaisten *capella bassa* -soittimien kanssa urut ovat kuvallisissa dokumenteissa yleisiä kautta 1400-luvun.²¹⁸ Tämä tukee käsitystä, että juuri *capella bassa* -soittimia on varhain ryhdytty hyödyntämään myös liturgisessa musiikissa.²¹⁹ Keith Polk katsoo kuitenkin, että myös puhallinsoittajia tarvittiin liturgisessa musiikissa 1400-luvun loppua kohden enenevässä määrin. Esimerkiksi Jacob Obrechtin toimiessa Brüggen Sint Donaas -kirkon varakapellimestarina – kahteen otteeseen vuosien 1485 ja 1501 välillä – puhallinyhtye osallistui kaupungin kirjanpitotietojen perusteella säännöllisesti liturgiseen musiikkiin.²²⁰

Leslie Korricks kiinnittää huomiota siihen, että useat 1500-luvun alun merkittävät

²¹⁶ Polk 1992 s. 8 seur.; 164. Nykyään *alta capella* -ohjelmistona soitetaan lähinnä erilaisia maallisen vokaalimusiikin, kuten chansonien, villanellojen ja frottoloiden instrumentaalisovituksia. 1500-luvulla painettujen puhallinyhtyekokoelmien katsotaan myös heijastavan vanhempaa improvisoitua *alta capella* -käytäntöä. Näissä kokoelmissa ohjelmisto koostuu usein suosittujen kansanomaisten laulujen instrumentaalisovituksista, esimerkkinä Tylman Susaton (1500–1562) kokoelma *Danseryen* (1551).

²¹⁷ Polk *ibid.* s. 8.

²¹⁸ Marshall 1992.

²¹⁹ Tunnettu on Lutherin humoristiseksi tulkittu anekdootti messusta, jossa luutisti intabuloi *Kyrieleisonin* alternatimversestit, mahdollisesti – mutta ei yksiselitteisesti – sen vuoksi, että kirkossa ei ollut urkuja. M. Luther: *Tischreden* 4, 3926 (Juli/Aug. 1538).

²²⁰ Polk *ibid.* s. 166; 207.

teologit – kuten Erasmus Rotterdamilainen – arvostelivat voimakkaasti soitinten käyttämistä katolisessa liturgiassa. Korrick pitää tätä toistuvaa kritiikkiä osoituksena siitä, että tällaisten instrumentaalisten käytäntöjen on täytynyt olla hyvin yleisiä eri puolella Eurooppaa jo 1400-luvulla. Vuonna 1516 Erasmus todistaa kuulleensa jopa trumpetteja, skalmiejoja ja bombardeja (pommereita) käytetyn mm. psalmeissa, niin että laulajien tekstistä ei saanut mitään selvää. Monet jyrkän linjan protestanttiset reformaattorit, kuten Andreas Karlstadt (1521) ja Jean Calvin (1550-luvulla), tuomitsivat soitinten käytön esimerkkinä katolisen kirkon harhaopeista. Tällaista näkökantaa on Korrickin mukaan vaikea selittää muutoin kuin että soitinten käyttö liturgiassa oli niin vakiintunut ja suosittu käytäntö, että sitä vastaan tarvittiin vahvoja teologisia argumentteja.²²¹

Samalla kun puhallinsoittajat 1400-luvun lopulla yhä säännöllisemmin alkoivat osallistua kirkkomusiikin toteuttamiseen, perinteisistä *alta capellan* soittimista etenkin pasuunat yleistyivät myös *capella bassa* -kokoonpanoissa. Samoihin aikoihin löysi muotiin tullut sinkki (it. *cornetto*) paikkansa pasuunakuoron vakituisena diskanttisoittimena. Sitä mukaa kuin sävelletyn polyfonian osuus soittajien ohjelmistosta ja musiikillisesta toiminnasta kasvoi, instrumentalistien ja laulajien ammattitaito yhtenäistyi. Näin ollen myös instrumentaaliset ja vokaaliset käytännöt alkoivat yhä enemmän sulautua yhteen, jolloin oraalisten traditioiden puitteissa säilyneet omaleimaiset piirteet alkoivat heiketä.²²²

Kun imitoivan polyfonian ja kirjoitetun kontrapunktin suosio kasvoi *alta capella* -ohjelmistossa, improvisoidun instrumentaalimusiikin asema alkoi 1500-luvun vaihteen jälkeen heikentyä.²²³ Vokaalipolyfoniaksi kutsuttu sävellysideomi syntyi siis yhtä lailla instrumentalistien kuin laulajienkin tarpeita ajatellen. Yhdenvertaiset stemmat kaikissa äänialoissa mahdollistivat soitinten hyödyntämisen sävelletyssä polyfoniassa huomattavasti aiempaa monipuolisemmin. Mitä tahansa stemmaa voitiin nyt joko soittaa tai laulaa – ehkä jopa sekä soittaa että laulaa – aina sen mukaan, minkälainen kokoonpano oli käytettävissä.

Olenainen kirkkomusiikin soitinvalikoimaan vaikuttava tekijä on viritysproblematiikka. *Capella bassa* -soittimiston suosiminen kirkkomusiikissa saattaa selittyä sillä, että näiden soitinten virittäminen urkujen viritystason mukaan oli suhteellisen helppoa. *Alta*-soittimista ainakin ruokolehdykkäsoittimet, kuten skalmiejat ja pommerit ovat viritystason kannalta kriittisempiä, aivan kuten nykypäivänä puupuhaltimista erityisesti oboet ja fagotit. Pasuunan ja sinkin yleistymisen *capella bassa* -kokoonpanoissa 1400-luvun lopulla voikin ainakin osittain selittyä sillä, että *alta capellan* soittimista juuri nämä ovat virityksen kannalta joustavampia kuin skalmiejat, pommerit ja trumpetit.

Vuoden 1530 jälkeen tyypillinen italialainen *alta capella* -kokoonpano käsittääkin kaksi sinkkiä ja kolme pasuunaa, joskin yhtyeitä erityistilanteissa, kuten esimerkiksi ulkoilmaesityksissä, edelleen täydennettiin mm. skalmiejaperheen soittimilla ja trumpeteilla.²²⁴ Ei varmastikaan ole sattuma, että juuri sinkit ja pasuunat ovat keskeisessä roolissa, kun erityisesti venetsialaiset säveltäjät ryhtyvät 1500-luvun lopulla kirjoittamaan kirkkomusiikkiteoksiin itsenäisiä instrumentaalistemmoja.

²²¹ Korrick 1990 s. 359-370. Luther poikkeaa tässä suhteessa useimmista muista varhaisista reformaattoreista. Hän puolusti vahvasti perinteistä liturgiaa ja latinankielistä kirkkomusiikkia.

²²² Polk 1990 s. 179-198.

²²³ Polk 1992 s. 212 seur.

²²⁴ Blanchard 2007 s. 6 seur.

7.3 Kontrapunktin koordinoijat

Jos urut merkittävästi edistivät polyfonisen tekstuurin homogenisoitumista imitoivaksi kontrapunktiksi, on niiden täytynyt olla vähintään yhtä tärkeässä tehtävässä kirjavia instrumentaalisia keinoja yhdistävänä tekijänä. Kun urkujen ominaisuudet 1400-luvun lopulla radikaalisti laajenivat, yhä useampi soitin löysi paikan sekä liturgisessa musiikissa että ylipäättään mensuraalipolyfoniassa. Kuvaavaa on, että juuri samaan aikaan perinteinen roolijako *alta capellan* ja *capella bassan* välillä alkaa häilyä.

Sävelletyn polyfonian ominaispiirteet kiteytyvät universaaliksi idiomiksi, niin että käytännössä sama musiikki soveltuu aivan yhtä hyvin liturgiseen kontekstiin kuin maallisiin tarkoituksiin. Konkreettisia esimerkkejä tästä ovat parodiamessut, joissa hyödynnetään *cantus firmuksina* maallisia sävelmiä; jopa kokonaisia polyfonisia *chansoneja* sovitetaan liturgisiin teksteihin. Mm. Nino Pirrotta ja Margaret Bent ovat osoittaneet, että kirkollisiin teksteihin sävellettyä musiikkia harrastettiin erittäin suurella määrällä myös liturgisen kontekstin ulkopuolella.²²⁵ Jeffrey Dean puolestaan arvelee, että huomattava osa 1400-luvun lopun ja 1500-luvun alkupuolen liturgisesta musiikista on syntynyt ensisijaisesti eräänlaiseksi hengelliseksi kamarimusiikiksi, ehkä jopa kokonaan ei-liturgisiin tarkoituksiin.²²⁶

Se ideoiden vapaa liikkuvuus, jota nykyään pidetään renessanssille tunnusomaisena, ilmenee musiikissa juuri sointivärien, tekniikoiden, käytäntöjen ja kontekstien ennakkoluulottomana sekoittumisena. Näyttää siltä, että myöhäiskeskiajan feodaalisten hierarkioiden ”harmaalla vyöhykkeellä” musikit ylittivät puolin ja toisin rajoja niin sukkelaan, ettei säädöksiä ehditty päivittää ideoiden liikkuvuuden suitsimiseksi. Musiikin etu verrattuna kirjalliseen ja kuvalliseen ilmaisuun oli, ettei sen piirissä harjoitetusta vapaamielisyydestä jäänyt materiaalisia todisteita – improvisoitua musiikkiesitystä ei voinut polttaa roviolla autoritaarisen säädöksen ankaruuden korostamiseksi. Improvisoinnin tärkeä rooli myöhäiskeskiajan musiikkiympäristössä edesauttoi siis varmaankin suuresti musiikillisten ideoiden vapaata liikkuvuutta ja edisti esitystapojen joustavuutta. Nuotinlukutaidon yleistyminen instrumentalistien keskuudessa oli kuitenkin tärkeä edellytys yhä monipuolisemman soittimiston integroimiselle kirjoitetun polyfonian esityskokoonpanoihin. Tämä tendenssi taas johti ylipäättään kirjoitetun polyfonian statuksen nousuun suhteessa perinteiseen extemporisoituun kontrapunktiin. Tämän seurauksena myös säveltäjän rooli alkoi erottua 1400-luvun viimeisinä vuosikymmeninä; ammattinimike 'säveltäjä' ilmaantuu musiikkisanastoon 1500-luvun alussa. Musiikin historian ensimmäiset säveltäjiksi kutsutut musikit ovat Jacob Obrecht (*compositore del canto*, v. 1504) ja Heinrich Isaac (*Arrigo compositore*, v. 1507).²²⁷

²²⁵ Ks. Dean 1997.

²²⁶ Dean 1997 s. 627 seur. Deanin antama kuva erityisesti Vatikaanin kirkkomusiikin tasosta 1500-luvun alkupuolella on kaikkea muuta kuin mairitteleva. Edes suurimmassa osassa Vatikaanin jumalanpalveluksista ei sen enempää paavi itse kuin minkäänlainen seurakuntakaan ollut läsnä. Luultavasti suurin osa *capella Giulian* laulajien (*lue*: musikoiden) liturgisista sävellyksistä (mm. Palestrinan) on syntynyt muihin kuin Pietarinkirkon ja paavin kappelin tarkoituksiin. Toisaalta poikkeuksellisen suurena musiikin ja taiteiden tukijana tunnetusta paavi Leo X:stä kirjoitettiin lukuisia pilkkalauluja, joissa hänen harrastuksiaan arvosteltiin varsin halveksuvaan sävyyn. On kuitenkin muistettava, etteivät paavin hovin musiikilliset käytännöt – hyvässä ja pahassa – tuolloin eivätkä myöhemminkään edustaneet kirkon yleisiä liturgisia käytäntöjä.

²²⁷ Dean 1997 s. 620.

Taito esittää nuotinnettua musiikkia eli mensuraalinotaation ja intabuloinnin hallinta toi vielä 1500-luvun kynnyksellä muusikolle johtoaseman suhteessa pelkästään polyfonian kuulonvaraiseen improvisointiin kykeneviin soittajiin ja laulajiin. Extemporisoitu kontrapunkti säilytti vielä asemansa sekä vokaalisissa että instrumentaalisissa käytännöissä kirjoitetun polyfonian rinnalla läpi 1500-luvun.²²⁸ 1600-luvun alussa muusikontaitojen arvojärjestys oli kuitenkin jo kääntynyt päinvastaiseksi Obrechtin ja Isaacin aikaan verrattuna: tuolloin urkuri hyötyi erityisesti kirjoitetun kontrapunktin hallinnasta, nyt sen sijaan polyfonian improvisoinnin taito antoi urkurille etulyöntiaseman rivimuusikkoon nähden. Ja se polyfonian improvisoinnin laji, jossa urkurin kontrapunktin hallinta joutui erityisen kovalle koetukselle, oli kenraalibasso.

Juuri extemporisoidun kontrapunktin tradition kautta kenraalibasso siis kytkeytyy aina 1400-luvulta periytyviin käytäntöihin. Motettien säestys ja tarvittaessa yhtyeen johtaminen bassostemman perusteella muistuttaa olennaisesti myöhäiskeskiajan *tenoristan* roolia. Kuten Wegman osoittaa, *tenoristan* asema ei määräytynyt äänialan vaan hänen erityisen tärkeän tehtävänsä perusteella. *Tenoristat* olivat 1400-luvulla erityisen korkeassa asemassa ja huomattavasti paremmin palkattuja kuin tavanomaiset laulajat eli nk. diskantistit. Tämä status ei liittynyt äänen kvaliteettiin, jota täytynee pitää itsestäänselvyytenä, eikä liioin stemman laulutekniseen vaativuuteen, vaan *tenoristan* johtavaan rooliin yhtyeen improvisoiman polyfonian organisoimisessa ja ohjaamisessa.²²⁹

Kuvallisissa dokumenteissa *tenorista* näyttää usein konkreettisesti toimivan yhtyeen johtohahmona, esimerkiksi tahdin viittaajan tai mahdollisen muun esitysteknisen informaation kuten sisääntulojen tai kadenssien näyttäjän ominaisuudessa. Tenoristemman laulajalta tai soittajalta siis vaadittiin paitsi nuotinlukutaitoa, joka ei ollut välttämätöntä rivilaulajalle, myös korkeampaa kontrapunktista oppineisuutta kuten mensuraaliteorian asiantuntemusta. *Tenorista* esiintyykin läpi 1400-luvun sekä ammattinimikkeenä että virka-aseman tunnusmerkkinä. *Tenoristoiksi* valikoituvat laulajat – nykyterminologialla muusikot – kuuluivat käytännössä poikkeuksetta pappissäätyyn. Heidän oli siis ainakin periaatteessa mahdollista perehtyä latinankieliseen teoreettiseen kirjallisuuteen.²³⁰ Kuten Keith Polk osoittaa, samankaltainen johtava rooli oli *tenoristalla* myös myöhäiskeskiajan soitinyhtyeissä.²³¹ Onkin varsin mahdollista, että *capella bassa* -soittimiston integroitua kirkkomusiikkiin *tenoristan* funktio usein käytännössä delegoitui urkurille. Ehkä urkuri toimi puolestaan toisessa yhteydessä *capella bassa* -kokoonpanon luutistina tai *tenoristana*.

Kontrapunktia improvisoitaessa diskantistit ja kontraäänien esittäjät olivat usein nuotinlukutaidottomia. He olivat tästä syystä sekä instrumentaalisissa että vokaalisissa kokoonpanoissa riippuvaisia *tenoristan* asiantuntevasta koordinoinnista ja johtamistaidosta.²³² On vaikea kuvitella urkuriä pätevämpää henkilöä tähän rooliin instrumenttien yleistyessä liturgisessa musiikissa. Kun urkuri-luutisteilla oli kaksoisrooli yhtä lailla liturgisen kuin maallisen musiikkiympäristön keskushahmoina, he saattoivat toimia sillanrakentajina erilaisten instrumentaalisten ja vokaalisten

²²⁸ Wegman 1996 s. 465 seur.

²²⁹ Ibid. s. 445 seur.

²³⁰ Ibid. s. 444 seur.

²³¹ Polk 1992 s. 26; 143; 160.

²³² Wegman 1996. s. 429; 445 seur.

musiikkiympäristöjen välillä. Koska liturginen musiikki oli perustaltaan vokaalimusiikkia, sen organisoinnista vastasivat laulajat, joiden joukossa on kuitenkin epäilemättä ollut myös taitavia instrumentalisteja. Periaatteessa soittimien ominaisuudet määrittivät sen, mitkä niistä valikoituivat *alta capellaan* ja mitkä *capella bassaan*. Polyfonisen tekstuurin yksittäisten stemmojen tasa-arvoistumisen myötä *alta capellaan* kuuluvaa pasunistia tai sinkinsoittajaa saatettiin kuitenkin yhä useammin tarvita myös *bassa capellassa*. Yhtä lailla laulaja saattoi ehkä toimia instrumentaaliyhtyeen jäsenenä hoitaen esimerkiksi *tenoristan* tehtävää sekä laulajana että luutistina. Tässä yhteispelissä urkurin (*organistan*) rooli eräänlaisena pelinrakentajana näyttää varsin todennäköiseltä.

7.4 Kirjoitettu kontrapunkti ja *contrapunto alla mente*

Imitoivan kontrapunktin edellyttämä *cantus firmuksen* hajauttaminen satsin kaikkien stemmojen kesken tekee lopulta tenorin ja urkujen vuosisataisen liiton tarpeettomaksi. Basso saa yhdessä ylimmän äänen kanssa yhä enemmän satsin rakennetta määrittelevän funktion. Tämän seurauksena perinteiseen *cantus firmus* -tekniikkaan liittyvän *discantus*-improvisoinnin puitteet alkavat käydä ahtaiksi.²³³ Koko kontrapunktin käsite muuttuu radikaalisti, mikä näkyy myös 1400-luvun teoreettisessa diskurssissa. Tinctoris joutuu teoksessaan *Liber de arte contrapuncti* (1477) selvästi näkemään vaivaa pyrkiessään määrittelemään, mitä on kirjoitettu kontrapunkti erotukseksi kontrapunktin käsitteen totutusta merkityksestä eli vastaänten improvisoisesta *cantus firmuksen* pohjalta.²³⁴

Improvisoidun kontrapunktin käsite (it. *contrapunto alla mente*) ilmaantuu teoreettiseen ja pedagogiseen kielenkäyttöön 1500-luvulla. Tämä johtuu siitä, että kontrapunktilla yhä yleisemmin tarkoitetaan ensisijaisesti kirjoitettua kontrapunktia. Vielä A.P. Cocllico (*Compendium Musices*, 1552) pitää kuitenkin itsestään selvänä, että hyvän säveltäjän tulee osata improvisoida eli ennalta valmistautumatta laulaa kontrapunktia (*contrapunctum ex tempore canere*). Cocllico korostaa myös Josquinin opettaneen hänelle kontrapunktia täysin ilman mitään oppikirjaa.²³⁵

Siinä missä Tinctoris näyttää kokeneen tarpeelliseksi täsmentää kirjoitetun kontrapunktin erityismerkitystä suhteessa käsitteen yleiseen merkitykseen eli määrättyjen konventioiden puitteissa tapahtuvaan improvisointiin, tuntuu Cocllicon näkökulma olevan päinvastainen. Cocllico arvostelee aikalaisiaan, jotka kutsuvat itseään säveltäjiksi osaamatta improvisoida kontrapunktia. Wegmanin mukaan Cocllicon lausunto osoittaa nk. *super librum* ("kirjan päältä laulamisen") -käytännön olleen täysin ajankohtainen vielä 1500-luvun puolivälissä. Vielä tuolloin pätevältä muusikolta voitiin siis edelleen edellyttää kykyä improvisoida polyfoniaa *cantus firmuksen* pohjalta.

Wegmanin ja Polkin tutkimukset nyansoivat kuvaa renessanssimusiikin jakolinjoista vokaalisten ja instrumentaalisten käytäntöjen, liturgisten ja maallisten kontekstien ja jopa sävelletyn ja improvisoidun musiikin välillä. Kaikenlaiselle musiikillisten

²³³ Juuri tällaista, 1400-luvulla aivan tavanomaista mutta ilmeisesti solistisen urkutekstuurin muodossa uutta *discantus*-improvisoinnin tekniikkaa esittelee ilmeisesti mm. Paumannin kokoelma *Fundamentum Organisandi* (ks. luku 6.4.).

²³⁴ Wegman *ibid.* s. 431 seur.

²³⁵ *Ibid.* s. 432. Cocllicon opinnoista Josquinin johdolla ei ole säilynyt ainuttakaan mainintaa hänen itsensä ilmoittamien tietojen ohella, eikä näin ollen ole varmaa, opiskeliko Cocllico kirjaimellisesti Josquinin johdolla.

ilmaisumuotojen luokittelulle näyttää olevan varsin heikot historialliset perusteet. 1400-luvun lopulle saakka niin arkistodokumenteista kuin teoreetikoiden ja muiden aikalaisten kuvauksista on vaikea päätellä, tarkoitetaanko käsitteillä “diskantti”, “musiikki” tai “kontrapunkti” nuotinnettua vai nuotintamatonta musiikkia. Olisi siis anakronistista edes yrittää määritellä tarkoin improvisoinnin ja säveltämisen välistä rajaa. Wegman ehdottaa käsitettä “tekijä” (engl. *maker*) kattamaan kaikkea sitä musiikillista toimintaa, joka viime kädessä johtaa soivaan polyfoniseen lopputulokseen. Diskanttia tai kontrapunkkia voitiin yhtä lailla säveltää kuin improvisoida laulaen tai soittaen. Yksittäisen “tekijän” määrätyllä hetkellä paperille nuotintaman musiikin olisi yhtä hyvin voinut sommitella vastaavalla tavoin soivaksi polyfoniaksi yhtyeenä improvisoiva “tekijä” eli muusikkokollegio.²³⁶

Wegman haastaakin suhtautumaan myös sävellyksinä säilyneeseen 1400-luvun liturgiseen musiikkiin ikäänkuin se voisi olla olemassa yhtä hyvin pelkästään extemporisoituna soivana tapahtumana kuin nuotinnettuina sävellyksinä. Samalla pitää tällöin pohtia, ovatko myöskään kysymykset käsillä olevan teoksen kokoonpanosta, instrumentaatiosta ja viime kädessä esitystarkoituksestaan ylipäättään relevantteja: tietyn yksittäisen sävellyksen kaltainen musiikki olisi extemporisoidun polyfonian muodossa voinut syntyä mihin kontekstiin ja minkälaisen kokoonpanon toimesta tahansa.²³⁷

7.5 Concerto eli yhteisö

Koska niin suuri osa musiikillisesta toiminnasta perustui kuulonvaraisesti harjoitettuun ja suullisena traditiona välittyvään improvisoituun kontrapunktiin, nykymusiikon voi olla vaikea hahmottaa laulajien ja soittajien välistä vuorovaikutusta 1400–1500 -lukujen musiikkiympäristössä; joitakin aikalaiskuvauksia lukuunottamatta improvisoidusta polyfoniasta ei ole jäänyt kirjallista dokumentaatiota. Renessanssipolyfoniaksi kutsutun sävellyssidiomin tunnuspiirteiden muotoutuminen 1400-luvun lopulla on kuitenkin juuri tämän vuorovaikutuksen seurausta. Voi hyvinkin olla, kuten Max Schneider jo sata vuotta sitten esitti, että laulettuun ja soitettuun polyfonian ohjelmisto ja toimintavat olivat yhteneväisiä ainakin Ockeghemmin ja Josquinin ajoista eli viimeistään 1470-luvulta lähtien.²³⁸ Kuinka siinä tapauksessa vasta Michael Praetorius kuvaa tällaista, kaikki kuviteltavissa olevat genererajat ylittävää musiikillista vuorovaikutusta? Ehkä yksinkertaisesti siitä syystä, että sukupolvien ajan suullisesti välittyneet käytännöt ovat

²³⁶ Ibid. s. 478. Tällainen työskentelytapa on nykyäänkin ominainen mm. monille rock- jazz- ja kansanmusiikkiyhtyeille, joiden sävellykset syntyvät usein koko kollegion työpanoksen seurauksena. Kappaleiden muoto myös vaihtelee joskus hyvinkin suuresti esityksestä toiseen, eikä “teosten” lopullista versiota koeta tarpeelliseksi määritellä.

²³⁷ Ibid. s. 479.

²³⁸ M. Schneider: *Die Anfänge des Basso Continuo und seine Bezifferung* (1918) teoksessa Lang 2004 s. 8.

vasta 1600-luvun alussa kodifioituneet nuotinnettaviksi soveltuviin ja systemaattisesti kuvailtaviin muotoihin.

Tähän yhteyteen on myös asetettava Viadanan *Cento concerti ecclesiastici* -kokoema. Ehkä sen asema historian ensimmäisenä kenraalibassolähteenä on hämärtänyt Viadanan kokonaisvaltaisia tavoitteita. Hänen kokoelmansa esipuheessa esittämä kritiikkihän koskee ennen muuta sitä, että kirkkomusiikin resursseja käytetään suunnittele mattomasti. Siitä kärsii niin polyfonia ja tekstin ymmärrettävyys kuin viime kädessä musiikin arvostuskin. Sitä vastoin järkevästi organisoimalla niukoillakin voimavaroilla voidaan Viadanan esimerkin mukaisesti toteuttaa mitä monipuolisinta kirkkomusiikkia. Tämä kuitenkin edellyttää urkurin roolin ja hänelle asetettujen vaatimusten selkeää määrittelyä. Sitä tarkoitusta juuri kenraalibasso ennen kaikkea palvelee.

Kenraalibassonotaatio antaa urkurille huomattavasti vapaammat – mutta samalla vastuullisemmat – kädet kuin neliääninen tabulatuurinotaatio, varsinkin, jos viimeksi mainittua tulkitaan kirjaimellisena soitto-ohjeena. Viadanan kanta kenraalibasso- ja tabulatuurinotaatioon on kuitenkin pragmaattinen. Hänellä itsellään ei ole mitään urkutabulatuuria vastaan, ja hän suosittelee tarvittaessa tabulatuurin laatimista konsertoistaan. Jos kuitenkin joku pitää tabulatuuria vokaalimusiikin säestystehtävässä hankalana nuotinnustapana, se ei saa estää käyttämästä urkuja tarkoituksenmukaisesti ja suunnitelmallisesti vokaalipolyfonian palveluksessa.²³⁹

Cento concerti ecclesiastici -kokoelman teoksista yli 60 on tarkoitettu yhdelle tai kahdelle lauluäänelle ja kenraalibassolle. Yhden laulustemman säestämiseen ei liity sellaista äänenkuljetusristiriitojen riskiä, joka syntyy jos numeroimattomasta bassostemmasta on säestettävä moniäänistä polyfoniaa. Vielä kahden soolostemman säestyksen perustaksi bassostemma riittää mainiosti yksinään, mutta äänilukumäärän enetessä tabulatuuri, niin kuin nykymuotoinen partituurikin, käy pian tarkoituksenmukaisemmaksi lähtökohdaksi polyfonian säestykselle. Tämän vahvistavat monien myöhempien kirjoittajien toistuvat varoitukset siitä, että kenraalibasson soittajan on ennen esitystä tutustuttava huolellisesti ei vain omaan stemmaansa vaan myös partituuriin.

Kolmelle tai neljälle lauluäänelle sävelletyissä konsertoissa, joita on *Cento concerti* -kokoelmassa n. 40, Viadanan tekstuuri on kuitenkin pääsääntöisesti ikäänkuin soolostemmoiksi pelkistettyä monikuoroisuutta. Yksittäiset stemmat joko vuorottelevat solistisesti tai yhtyvät ”tuttijaksoissa” melko pelkistetyksi homofoniseksi tekstuuriksi. Urkurille, joka oli tottunut monikuorosatsin konventioihin, tuskin tuotti suurta päänvaivaa kokoelman 3- ja 4 -äänistenkään konsertojen asianmukainen säestäminen pelkästä bassostemmasta (ks. luku 5.2.).

Viadanan esipuheessaan esittämät ohjeet voinee tulkita siten, että 3–4 -äänisissä teoksissa laulaja voi valita äänialalleen sopivimman stemman urkurin hoitaessa loput joko yksin tai muiden soittimien avustuksella. Tämä on vain näennäisesti ristiriidassa sen kanssa, että Viadana nimenomaan arvostelee sellaista polyfonian esittämisen käytäntöä, jossa osa stemmoista jätetään laulamatta. Koska kenraalibassostemma ei vain jotenkuten täydennä polyfoniaa vaan se kirjaimellisesti sisältää teoksen koko rakenteen, yksittäisen stemman jättäminen laulamatta ei aiheuta satsitekniisiä ongelmia. Useampiäänisten teosten esittäminen ei välttämättä edellyttänyt se suurempaa

²³⁹ Viadana 1605 [1602].

kokoonpanoa kuin soolokonsertotkaan. 3- ja 4-äänisten teosten sisällyttäminen kokoelmaan olikin kaiketi ensi sijassa keino korostaa sen monikäyttöisyyttä: kuten Viadana toteaa, tuskin löytyy laulajaa, joka ei löytäisi kokoelmasta omalle äänelleen sopivia kappaleita.²⁴⁰

Joitakin konsertoistaan Viadana on täydentänyt instrumentaalistemmoilla vaihtelun vuoksi: ”Löydätte [konserttojeni joukosta] joitakin, jotka olen säveltänyt erilaisille soittimille, jotta keksintöni olisi vielä täydellisempi ja konsertot vielä käytännöllisempiä ja vaihtelevampia.”²⁴¹ Vaikka Viadana ei tätä suoraan sano, on ilmeistä, että niin instrumentaalikappaleiden kuin vokaaliteoksiin lisättyjen soitinSTEMMOJENKIN tehtävä on osoittaa, miten laulustemmoja voidaan tarvittaessa soitintaa käytettävissä olevien resurssien hyödyntämiseksi mahdollisimman tehokkaasti.

Tämän sanoman Praetorius ymmärsi täydellisesti, ja ryhtyi määrätietoisesti sen äänitorveksi niin kirjoittajana ja asiantuntevana auktoriteettina kuin käytännön muusikkona ja säveltäjänäkin. Yhtä vähän kuin Viadana kirkkokonsertoissaan ei siis myöskään Praetorius *Syntagma Musicumissa* esittele radikaalia uudistusprojektia. Vaivattomasti mihin tahansa olosuhteisiin sopeutuva vokaalis-instrumentaalinen konsepti on pragmaattinen, yleinen ja vakiintunut kirkkomusiikin käytäntö, jota Praetorius vain eksplikoi ja systematisoi.

Ehkä Praetoriuksen ohjeet eivät siis lähtökohdiltaan olennaisesti eroa niistä käytännöistä, joita Euroopan kaupungeissa ja hoveissa noudatettiin jo Ottaviano Petruccin kustantaman *Odhecaton*-kokoelman ensipainoksen ilmestyessä vuonna 1501.²⁴² Käytettävissä oleva informaatio jättää tosin avoimiksi monet kysymykset instrumenttien hyödyntämisestä 1400–1500-luvun kirkkomusiikissa. Oman kokemukseni perusteella monipuolisen soittimiston integroimisesta vokaalipolyfoniaan on kuitenkin niin suuri harjoitus- ja esitystekninen hyöty, etten pidä puhtaasti vokaalista esitystapaa ensinkään mielekkäänä. Säestyksettömän *a cappella* -ihanteen vaalimiselle ei näytä olevan sen enempää historiallisia kuin varteenotettavia käytännöllisiäkään perusteita vaan ainoastaan ideologisia syitä.

Täysin säestyksettömän kirkkolaulun ihannetta pyrittiin teologisin perustein toteuttamaan etenkin kalvinistisilla alueilla reformaation jälkeen. Monin paikoin erityisesti Sveitsissä ja Hollannissa jopa urkujen käyttö kiellettiin jumalanpalveluksissa, ja ainoastaan monofoninen seurakuntaveisuus sallittiin. Tämä kokeilu osoittautui erittäin epätydyttäväksi, ja yleinen musiikillinen sekasorto johti lopulta urkusäestyksellisen seurakuntaveisuun käytäntöön 1700-luvun taitteessa. Laulu ilman tarkoitukseen sopivaa säestystä muuttui yhteisöllisestä yhteisöä hajottavaksi.²⁴³ Musiikillinen välttämättömyys

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid. *Alcuni altri poi ne trovarete ch'io ho composti per gli stromenti variatamente, onde più compita resta la inventione & più accommodati, & variati i Concerti.* (Ks. myös Lang 2004, s. 8.).

²⁴² Vuonna 1501 ilmestynyt Petruccin *Harmonice Musices Odhecaton* on historian ensimmäinen irtokirjasimin painettu nuottikokoelma. Sen yhteensä 96 polyfonisen teoksen joukossa ovat edustettuina ajan kaikki kuuluisimmat säveltäjät, mm. A. Busnois, A. Brumel, J. Martinus, J. Ockeghem, J. Obrecht, H. Isaac, P. de la Rue, L. Compère ja Josquin. Vuosina 1502-1504 ilmestyneet lisäosat mukaanlukien *Odhecaton* sisältää yhteensä 287 teosta.

²⁴³ Vielä vuonna 1758 Johann Jacob Adlung arvostelee paikoin piintynyttä käytäntöä jättää urkusäestys pois seurakuntaveisuusta hiljaisen viikon aikana. Tästä seuraa Adlungin mukaan, että seurakunta pikemminkin mölisee (*brummen*) kuin laulaa, eikä tahdistaa ja temposta ole tietoaakaan. Syntyvää sekasortoa Adlung pitää lähinnä naurettavana, eikä millään muotoa soveliaana kirkkovuoden ajankohdan edellyttämään vakavuuteen nähden. Ks. Adlung 1758 s. 84.

osoittautui näin teologista argumentaatiota vahvemmaksi. *Syntagma musicum*in rakenteen perusteella näyttääkin siltä, että juuri tämän musiikillisen välttämättömyyden puolustaminen oli Praetoriukselle teoksen kirjoittamisen tärkein vaikutin.

III TOIMINTA

*Kijtos tuocat Jumalall / Mielell / kielell hartahall /
Harpuill / huiluill / candeileill / Culcuill / trumbuill / cymbaleill.
Virsi-Kirja (1701)*

8 Evankeliumia Praetoriuksen mukaan

8.1 Instrumentit vokaalimusiikin palveluksessa

Syntagma musicum on Michael Praetoriuksen (1571-1621) pääteos, joka kokoaa kirjoittajansa koko musiikkifilosofian, sekä valtavan teoreettisen asiantuntemuksen että käytännön kokemuksen, eräänlaiseksi musiikilliseksi testamentiksi. On ilmeistä, että Praetorius pyrki *Syntagman* rakenteella varmistamaan teokselleen mahdollisimman laajan lukijakunnan. Kolmiosaisen²⁴⁴ teoksen ensimmäinen nide, *Musicae artis analecta* (1614-1615), käsittelee musiikin filosofisia ja teologisia perusteita. Sen Praetorius kirjoittaa latinaksi, ja se onkin mitä ilmeisimmin tarkoitettu teologien ja muiden akateemisesti valistuneiden lukijoiden vakuuttamiseksi kirjoittajan päämäärien oikeaoppisuudesta.²⁴⁵

Syntagman toinen ja kolmas nide ovat saksankielisiä ja aihepiireiltään huomattavasti ensimmäistä käytännönläheisempiä. Toinen nide, *De Organographia*, (1619) lienee suunnattu erityisesti instrumentalisteille, soitinrakentajille ja musiikintutkijoille, ehkä myös matemaatikoille ja ylipäätään tieteenharjoittajille. Se on *Syntagman* osista parhaiten tunnettu. Siinä Praetorius kuvaa yksityiskohtaisesti kaikkia käytössä olevia soittimia sekä niiden toimintaa, soinnillisia ominaisuuksia, rakennetta, viritystä ja

²⁴⁴ Suunnitteilla oli neljäskin osa, jossa Praetoriuksen oli tarkoitus käsitellä kontrapunktia. Se ei kuitenkaan koskaan valmistunut. Osoituksena Praetoriuksen kontrapunktisista taidoista on kuitenkin säilynyt suuri ja poikkeuksellisen monipuolinen sävellystuotanto.

²⁴⁵ Myös esipuheessaan Praetorius osoittaa *Syntagma musicumin* ensimmäisen niteen erityisesti kirkonmiehille: *Reverendissimi, illustrissimi, reverendi, nobilissimi, excellentissimi, clarissimi, doctissimiqve D. D. Episcopi, Abbates, Patres, Praepositi, Canonici, Doctores, & Ecclesiarum Inspectores, Domini Patroni & fautores colendi.*

äänialoja.²⁴⁶ Lähes kaikki Praetoriuksen kuvaamat soittimet on myös piirretty mittakaavaan *De organographian* liiteosassa *Theatrum instrumentorum* (1620).²⁴⁷ Huomionarvoista on, että noin puolet *De organographiasta* (osat 3-5) käsittelee pelkästään urkuja.

Syntagman kolmannen niteen, *Termini musicali* (1619), aihepiirit liittyvät niin yksiselitteisesti käytännön musiikin toteuttamiseen, että sen luontevin lukijakunta ovat ammattimuusikot, erityisesti musiikinjohtajat ja urkurit. Siinä Praetorius käsittelee musiikin teoriaa ja käytäntöä, selittää musiikkisanastoa ja selvittää erityisesti uusimman muodin mukaisen italialaistyyllisen musiikin esittämisen kysymyksiä. Viimeksimainittua Praetorius havainnollistaa käyttäen esimerkkeinä sekä omia että eräiden muiden, etupäässä italialaisten säveltäjien teoksia. Kenraalibassokäytäntöä Praetorius demonstroi saksantaen kutakuinkin sanasta sanaan Agazzarin, Strozzin ja Viadanan ohjeita, kommentoiden näitä kuitenkin myös omaan kokemukseensa perustuvilla huomioilla.²⁴⁸ *Syntagman* kolmas nide muodostuu erityisesti kirkkomusiikin esittämistä koskevaksi ohjelmanjulistukseksi, jossa urut ja niiden käyttö ovat hyvin keskeisessä roolissa.

Syntagman dispositiosta päätellen Praetoriuksella näyttää olleen toisaalta käytännöllinen, toisaalta ideologinen päämäärä. Taustalla vaikuttaa lähes koko 1500-luvun jatkunut kiista soittimien käytöstä jumalanpalvelusmusiikissa. Lutherin teologiassa musiikilla oli erittäin suuri merkitys, eivätkä soitinkieltoja ajavat suuntaukset saaneet luterilaisissa piireissä jalansijaa oikeastaan lainkaan.²⁴⁹ Sen sijaan Ulrich Zwinglin ja Jean Calvinin kannattajien mellakointi johti 1500-luvun puolivälissä monin paikoin etenkin Pohjois-Ranskassa, Sveitsissä ja Alankomaissa niin maalausten ja veistosten kuin lukuisten urkujenkin tuhoamiseen.²⁵⁰ Instrumentaalisen musiikin roolista kirkkomusiikissa väiteltiin kuitenkin myös katolisen kirkon piirissä: jotkut tahot ajoivat Trenton kirkolliskokouksessa (1543-1562) jopa kategorista soitinkieltoa. Kirkolliskokouksen virallinen päätöslauselma vesittyi lopulta musiikkia koskevan

²⁴⁶ Praetorius listaa reilusti toista sataa käytössä olevaa soitinta ja tämän lisäksi joukon historiallisia, eksoottisia ja jopa joitakin myyttisiä soittimia. Viimeksimainittujen, kuten esimerkiksi raamatullisten soitinten kuvaukset ovat varsin mielikuvituksellisia. Suurinta osaa kuvailemastaan kaukomaiden soittimistosta Praetorius tuskin on myöskään nähnyt. Myös muutamia aikansa soittimia Praetorius kuvaa sen verran spekulatiivisin sanamuodoin, että on oletettava hänen tukeutuvan muiden kuvauksiin. Jotakuta vastikään keksittyä soitinta Praetorius ylistää innostuneesti todetakseen lopulta kuitenkin, ettei pysty antamaan tarkempaa kuvausta, koska ei ole nähnyt kyseistä soitinta omin silmin (mm. arvoituksellinen *Doppione*).

²⁴⁷ Praetoriuksen käyttämä mitta on braunschweigilainen jalka (1'=23,78mm). Jokaisen soitinpiirroksen sivulle on piirretty puolen jalan mittaa edustava viivain (6 tuumaa = ¼ braunschweigilainen kyynärä), jonka avulla pitäisi voida päätellä kuvatus soittimen mitat. Mittakaava on periaatteessa 1:10, mutta monissa piirroksissa on epätarkkuuksia, joita mittakaava suurentaa. Monet soitinrakentajat ovat kokeilujen kautta osoittaneet, että Praetoriuksen ilmoittamat mitat ja piirrokset ovat lisäksi toisinaan ristiriidassa keskenään. *De Organographian* ja *Sciagraphian* soitinten rakennetta ja mittoja koskevaa informaatiota voi näin ollen pitää vain suuntaa-antavana (ks. mm. Darryl Martinin kotisivut: www.darryl-martin.co.uk).

²⁴⁸ M. Praetorius 1619c s. (146)126-143 (koskien tämän ja vastaavasti merkittyjen viitteiden sivunumerointia ks. alaviite 35).

²⁴⁹ Reformaation jälkeisten teologisten kiistojen vaikutusta protestanttiseen ja erityisesti luterilaiseen kirkkomusiikkiin selvittävät perusteellisesti mm. Marion Lars Hendrickson: *Musica Christi, A Lutheran Aesthetic* (2005) sekä Joseph Herl: *Worship Wars in Early Lutheranism* (2004). Praetoriuksen *Musicae artis analectassa* esittämästä teologisesta katsantokannasta ks. erityisesti Hendrickson 2005 s. 53 seur.

²⁵⁰ Bruinsma 1954 s. 205-212.

säännöstön osalta täysin. Epäilemättä kuitenkin soitintenvastainen – käytännössä institutionaalisen ja organisoidun kirkkomusiikin vastainen – polemiikki jatkui ainakin paikoin katolisen vastareformaation puitteissa.²⁵¹

Praetorius on ajalleen tyypillinen luterilainen kirkkomuusikko. Erityisesti *Syntagman* ensimmäisessä osassa hän polemisoi kärkevästi Zwinglin ja Calvinin oppeja kannattavien teologiensa musiikkikielteisiä kantoja vastaan. Sen sijaan katolisten italialaisten kirkkomuusikoiden käyttämien keinovarojen puolesta puhumiseen ei liity vähäisintäkään ristiriitaa. Argumentoinnissaan musiikin köyhdyttäjiä vastaan Praetorius lähtee liikkeelle urkujen historiallisesti itsestäänselvistä asemasta kirkkomusiikin soittimena. Koska urut ovat soitinten soitin, joka “pitää sisällään kaikki maailman soittimet”,²⁵² ei ole mitään perusteita evätä miltään muiltakaan soittimilta pääsyä kirkkoon.

Urkujen avulla Praetorius havainnollistaa myös laulamisen ja soittamisen välistä symbioottista yhteyttä. *Syntagman* toista ja kolmatta nidettä, jotka yhdessä muodostavat ikäänkuin kokonaisvaltaisen muusikon käsikirjan, onkin mielestäni mahdotonta ymmärtää muutoin kuin vokaalimusiikin toteuttamisen näkökulmasta. Urkureille ja musiikinjohtajille kohdistettu pedagoginen päämäärä näkyy siis selvästi, mutta epäilemättä Praetorius myös pyrkii vakuuttamaan teologeja ja poliittisia päättäjiä soinnillisesti rikkaan kirkkomusiikin tärkeydestä. Selvästi Praetorius pyrkii suurteoksensa ensimmäisessä osassa määrittelemään periluterilaisen teologisen näkökulmansa ja samalla koko *Syntagma musicumin* ydinsanomana: kaikki musiikki on Jumalan luomaa, joten kaikki musiikilliset keinovarat kuuluvat yhtä lailla kirkkomusiikkiin kuin maalliseenkin musiikkiin.

8.2 Urut – *De Organographian* mittapuu

Syntagma musicumia ja erityisesti sen toista osaa, *De organographiaa*, on – erikoista kyllä – pidetty barokin instrumentaalisen musiikin emansipaation tiennäyttäjänä.²⁵³ Näin on mahdollista ajatella vain siinä tapauksessa, ettei barokilla ja instrumentaalisen musiikin emansipaatiolla tarkoiteta lainkaan 1600-luvun musiikkiympäristöä, vaan

²⁵¹ Vastareformatio oli Trenton kirkolliskokouksen aikaan ja sen jälkeen vaikuttanut katolisen kirkon reformiliike, jossa musiikin valjastaminen teologis-poliittisten päämäärien tueksi oli yksi tärkeistä teemoista. Kirkolliskokouksen päätöslauselman merkitystä musiikillisten käytäntöjen kannalta on historiassa vahvasti liioiteltu. Siinä ei itse asiassa edes mainita musiikkia vaan todetaan vain yhdellä lauseella, että kaikkea maallisuutta on liturgiassa vältettävä. Lähes 20 vuotta kestäneen kokouksen päättymisen jälkeen esiintyi kuitenkin monin paikoin edelleen käsityksiä, joiden mukaan päätöslauselmassa olisi pitänyt radikaalimmin suitsia kirkkomusiikkia mm. suhteessa soitinten käyttöön. Musiikin järjestelmällinen alistaminen sananjulistuksen oheistoiminnoksi onnistui lopulta vasta pietistisiltä herätysliikkeiltä, jotka 1700-luvulla nousivat luterilaisilla alueilla valta-asemaan. Tämä johti porvariston musiikillisen mielenkiinnon siirtymiseen liturgiasta profaaniin musiikkiin ja kirkkomusiikin instituutioiden nopeaan heikkenemiseen. Suomessa pietismää jarrutti kirkon riippuvaisuus Ruotsin valtion vahvasta keskushallinnosta, joka kielloin ja säädöksiin pyrki aktiivisesti estämään harhaopiksi julistamaansa pietismää leviämästä. Herätysliikkeiden vaikutusvalta yliopistoteologiaan ja luterilaisen kirkon johtoon ajoittuu Suomessa vasta 1800-luvun loppupuolelle. Vuonna 1726 säädetty kuninkaallinen konventikkeliplakaatti kielsi kaikki jumalanpalveluksen kaltaiset kokoukset, joissa ei ollut virassa toimivaa pappia paikalla. Suomessa konventikkeliplakaatti säilyi lainvoimaisena aina vuoteen 1870 saakka.

²⁵² Praetorius 1619b s. 11.

²⁵³ Näin mm. David Z. Crookes teoksessa Praetorius 1986 [1619] s. VI.

ainoastaan 1900-luvun periodi-instrumentalismia. Viimeisten sadan vuoden aikana Praetoriuksen yksityiskohtaiset soitinten kuvaukset ovatkin suuresti edesauttaneet periodisoitinrakentamisen kulttuuria. Helposti lähestyttävänä ja kokonaisvaltaisena historiallisen soitinrakennuksen esityksenä *De organographia* on myös innoittanut löytämään ja tutkimaan muuta vähemmän tunnettua soitinrakennusalan historiallista lähdeaineistoa.

De organographian tulkitseminen instrumentaalisen musiikin emansipaation pioneeriteokseksi edellyttää kuitenkin sen täydellistä irrottamista yhteydestään. Näin tekee mm. David Z. Crookes *De organographian* englanninkielisessä käännöksessään (1986), joka käsittää ainoastaan alkutekstin osat 1 ja 2 sekä teoksen liiteosan soitinpiirroksat. Crookes toteaa vanhan musiikin liikkeen keskittyneen ennen kaikkea soitinmusiikkiin ja korostaa *De organographian* merkitystä tämän liikkeen tärkeänä ”lakikirjana”.²⁵⁴ Ratkaisuaan jättää yli puolet alkutekstistä käännöksensä ulkopuolelle Crookes perustelee ainoastaan sillä, että *De organographian* jälkimmäinen puoli käsittelee pelkästään urkuja.²⁵⁵ Crookes ei mitenkään problematisoi sitä, etteivät urut erityisemmin näy kiinnostaneen 1900-luvun vanhan musiikin liikettä. Sivuttamalla käännöksessään kokonaan urut Crookes välttää ottamasta kantaa ilmeiseen ristiriitaan: toisin kuin nykyaikaiselle vanhan musiikin liikkeelle Praetoriukselle niin urut kuin kaikki muutkin soittimet liittyvät yksiselitteisesti vokaalimusiikkiin.

Jos *Syntagmaa* lukee kokonaisuutena, käy nimittäin selväksi, että *De organographia* saa varsinaisen käytännöllisen ulottuvuutensa vasta *Syntagman* kolmannessa niteessä. Siinä Praetorius osoittaa kullekin *De organographiassa* kuvailemalleen soittimelle paikkansa ja tehtävänsä nimenomaan vokaalimusiikin palveluksessa. *De organographian* soitinluettelon (osat 1-2) erottaminen sen urkuja käsittelevistä osioista (osat 3-5) hämärtää siis koko teoksen tarkoituserää. Praetorius ei pyri erottamaan instrumentaalista musiikkia vokaalimusiikista, eikä liioin vahvistamaan maallisen musiikin asemaa suhteessa kirkkomusiikkiin. Päinvastoin, hän pyrkii johdonmukaisesti perustelemaan, puolustamaan, vahvistamaan ja rikastuttamaan instrumentaalisia käytäntöjä vokaalimusiikin ja erityisesti kirkkomusiikin palveluksessa.

Urut ovat lähes joka suhteessa *De organographian* mittapuu; jo soitinluettelonsa alussa Praetorius ilmoittaa merkitsevänsä kuvaamiensa soitinten äänialat ja mitat urkujenrakentajien käytännön mukaan.²⁵⁶ Ajan maailmankuvaa heijastaa puhallussoitinten (*die Blasende instrumenta*) hierarkkinen jakautuminen kahteen pääluokkaan. Ensimmäiseen kuuluvat soittimet, joiden soittamiseen tarvitaan ainoastaan luonnollista – so. Jumalan luomaa – ilmaa, kuten urut, positiivi, portatiivi ja regaali.

²⁵⁴ Crookes ymmärtää ilmeisesti käsitteen *Syntagma* nykykreikan mukaisesti (kreik. Σύμβαμα = perustuslaki). Vanhan kreikan mukaan *syntagma* tarkoittaa kuitenkin mitä tahansa rajattua aihetta käsittelevien kirjoitusten kokoelmaa; tässä tapauksessa siis suomeksi ”musiikillisten kirjoitusten kokoelmaa”. *Syntagma musicumin* vertaaminen lakikirjaan on sikäli epäonnistunut rinnastus, että Praetorius nimenomaan vastustaa kaikenlaista kirkkomusiikin säätelyä ja rajoittamista. Todellisena musiikillisen kekseliäisyyden runsaudensarvena ja avarakatseisen musiikin teologian puolustuskirjana *Syntagma* on kaikkea muuta kuin lakihenkinen sääntökokoelma.

²⁵⁵ Praetorius 1986 [1619] s. VI. Crookes väittää virheellisesti *De Organographian* jakautuvan kahteen osaan, joista siis ensimmäinen käsittelee soittimia ylipäätään ja jälkimmäinen pelkästään urkuja. Todellisuudessa *De organographia* jakautuu viiteen päälukuun, ja liiteosa *Theatrum Instrumentorum* soitinpiirroksineen ilmestyi vasta *Syntagman* kolmannen osan jälkeen. Crookesin liittäessä viimeksimainitun kommentoimatta pelkästään *De Organographian* osiin 1 ja 2 muodostuu kokonaisuus, joka poikkeaa ratkaisevasti Praetoriuksen alkuperäisestä dispositiosta.

²⁵⁶ Praetorius 1619b s. 9.

Muut puhallussoittimet eroavat edellisistä siinä mielessä, että ne tarvitsevat soidakseen ihmisen puhaltamaa ilmaa.²⁵⁷

Praetorius korostaa kaikkien eri soitinperheiden olevan edustettuina urkujen äänikertavalikoimassa.²⁵⁸ Totta onkin, että erityisesti monien säilyneiden saksalaisten ja hollantilaisten 1600-luvun urkujen äänikertojen sointia ei helposti erota vastaavista instrumentaalisista esikuvistaan.²⁵⁹ Mahdollisesti urkujen nk. *consort*-äänikerrat jopa toimivat soitinrakentajien esikuvina heidän kehittäessään soittimiensa ominaisuuksia. Monet äänikerrat ja niiden yhdistelmät soveltuvatkin tästä syystä erilaisten soitinten tai instrumentaalikokoonpanojen korvaamiseen ja täydentämiseen. Kuten erisävyisillä soitinkuoroilla on kullakin oma funktionsa konsertossa,²⁶⁰ näin on myös uruissa kyseisiä soittimia jäljittelevien äänikertojen kohdalla: esimerkiksi voimakkaiden *pommerin* ja *fagotin* vastaava mutta hiljaisempi vaihtoehto on *dulcian*.²⁶¹ Urut voivat yksinään vastata jopa kokonaista orkesteria:

“Jos tarvitset rumpua, trumpettia, pasuunaa, sinkkiä, nokkahuilua, poikkihuilua, pommeria, skalmeijaa, dulciana, rankettia, sorduunaa, krummhornia, jousisoitinta tai liiraa, löytyvät kaikki nämä ja vielä monta muuta ihmeellistä suloääntä taidokkaasti rakennetuista uruista, niin että kun kuulet tätä soitinta soitettavan, et voisi kuvitella mitään muuta kuin että kuulet kaikkia soittimia yhdessä.”²⁶²

Praetorius katsoo siis urkujen pitävän sisällään kaikki muut soittimet ja siteeraa tuekseen Girolamo Dirutaa, joka juuri tällä perusteella pitää urkuja kirkon itseoikeutetusti tärkeimpänä soittimena.²⁶³ Praetoriuksen ilmeisenä hengenheimolaisena Diruta kuitenkin torjuu käsityksen, jonka mukaan Jumalan kunniaksi laulettaessa vain urut kelpaavat säestyssoittimeksi. Tämän käsityksen hän sanoo perustuvan virheelliseen tulkintaan, jonka mukaan sana *organum* tarkoittaisi yksinomaan urkuja. Diruta vetoaa sanan kreikankieliseen alkuperään (*ὄργανον* = työväline, instrumentti) ja toteaa, että

²⁵⁷ Ibid. s. 2.

²⁵⁸ Ibid. s. 126-148. Esimerkkinä erikoisemmista yhdistelmistä Regal 8'+Quintadena 4', joka muistuttaa Praetoriuksen mukaan varsin läheisesti viulun ääntä varsinkin ylärekisterissä.

²⁵⁹ Tämän voi todeta esim. Pohjois-Saksan Staden St. Cosmae -kirkon Schnitger-uruissa (rak. 1668-1675/1688) tai Hampurin Jaakobinkirkon niinkään Arp Schnitgerin rakentamissa uruissa (1693). Luultavasti 1500- ja 1600-luvun sointimaailmasta ei mistään muualta saa yhtä kokonaisvaltaista käsitystä kuin säilyneistä 1600-luvun uruista, sekä niiden yksittäisten äänikertojen että kokonaisuinnin perusteella. Myöhempien aikakausien uruissa – etenkin 1900-luvulta lähtien – eri soitinten mukaiset äänikertanimet edustavat enemmän tai vähemmän formalisoitua urkusanastoa. Vaikka äänikertatyypit edelleen jakautuvat rakenteensa perusteella eri soinnillisiin kategorioihin, yksittäisten äänikertojen sointi määräytyy ensisijaisesti sen mukaan, mikä niiden funktio on urkujen kokonaisuinnissa. Esimerkiksi *oboe*- tai *gamba* -niminen äänikerta ei välttämättä kuulosta paljoakaan vastaavalta instrumentilta. Sitä vastoin monien 1600-luvun urkujen alkuperäisinä säilyneet nk. *consort*-äänikerrat muistuttavat hämmästyttävän tarkasti soinnillisia esikuviaan.

²⁶⁰ *Concerto*-käsitteellä Praetorius tarkoittaa kaikista laulajista ja soittajista koostuvaa kokoonpanoa.

²⁶¹ Ibid. s. 38.

²⁶² Ibid. s. 85. *Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöt / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Dolzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / hören / so kanstu dieses alles / und noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werck haben: Also daß/ wenn du dieses Instrument hast und hörest / du nicht anderst denckest / du habest und hörest die andern Instrumenta alle miteinander.*

²⁶³ Ibid. s. 86. Praetorius lainaa tässä kohdin Dirutan *Il Transilvanon* (1593) esipuhetta (ks. Diruta 1983 [1593/1609]).

musiikissa *organum* tarkoittaa sananmukaisesti kaikkia instrumentteja. Mutta aivan kuten ihmisen kättä usein kutsutaan työkalujen työkaluksi (Diruta: *organo de gl'organi*, Praetorius: *Werkzeug aller Werkzeuge*), myös urkuja voidaan pitää instrumenttien instrumenttina. Ennen kaikkea urut kuitenkin ansaitsevat kunnianimen *organum*, koska ne ovat kaikista soittimista lähinnä ihmisen ääntä. Tätä näkemystä perustellakseen Diruta rinnastaa urkujen rakenteen ja äänenmuodostuksen ihmisen kehon osiin sekä lauluäänen toimintaan.²⁶⁴

Vokaalisen ja instrumentaalisen musiikin vastakkainasettelusta ei siis missään kohtaa ole *De organographiassa* kyse. Täydellisesti laulavia tai soivia (lat. *instrumenta omnivoca*) ovat Praetoriuksen mukaan urut, cembalo, luuttu, virginaali, regaali y.m. soittimet, joilla soittaja yksinään voi laulaa (sic!) ja soittaa kaikkia laulun stemmoja.²⁶⁵ Silti Praetorius peräänkuuluttaa urkurakentajilta sekä laulajien että soittajien tarpeiden huomioimista; hän arvostelee mm. Saksassa yleistä tapaa virittää urut korkeaan viritystasoon, mistä on suurta haittaa erityisesti laulajille.²⁶⁶

²⁶⁴ Praetorius 1619b s. 86. Dirutan ja Praetoriuksen edustaman näkökannan voisi ehkä ymmärtää siten, että urut funktionsa kautta ja kapasiteettinsa ansiosta edustavat kaikkia muita soittimia. Mielestäni varsinkin Praetoriuksen sanamuodot kuitenkin viittaavat siihen, että hän katsoo urkujen kirjaimellisesti eikä ainoastaan filosofisessa mielessä sisältävän kaikki soittimet. Juuri tästä syystä on huomionarvoista, että Praetorius (kuten Dirutakin) voimakkaasti argumentoi sellaista käsitystä vastaan, jonka mukaan kirkkomusiikissa ei tulisi sallia muita soittimia kuin urut.

²⁶⁵ Ibid s. 7. *Intrumenta Omnivoca vel omnisona, vollstimmige Instrument / welche alle Stimmen eines jeden Gesanges repraesentiren und zuwege bringen können / oder wie man sonst zu reden pflegt / die alle Partheyen machen / und von mir Fundament Instrumenta / weil sie zum Fundament mit einer Stimm und sonst allein darin zusingen und zuklingen gebraucht werden mußten* (lihavoinnit tämän kirjoittajan). Praetorius tarkoittaa siis laululla (*die Gesang*) polyfonista sävellystä, jonka stemmat voidaan yhtä hyvin soittaa kuin laulaa.

²⁶⁶ Ibid. s. 15. Tärkeä on Praetoriuksen huomio, että Englannissa ja Alankomaissa on (vielä 1600-luvun alussa) tapana virittää urut ja muut puhallinsoittimet (*die Blasende Instrumenta*) F-vireisiksi. Todellisen viritystason eron Praetorius määrittelee suunnilleen pieneksi terssiksi – alankomainen F vastaa siis saksalaisten urkujen D:tä. Tämän voi todeta vertaamalla esim. Sweelinckin vokaalimusiikkia Praetoriuksen tai muiden saksalaisten säveltäjien teoksiin. Sweelinckin teoksia on useimmiten soinnillisesti järkevää transponoida alaspäin, kun taas erityisesti pohjoissaksalainen vokaalimusiikki on aina Buxtehudeen saakka ambitukseltaan usein varsin matalaa. Nykyään yleinen “barokkiviritystaso” $a'=415\text{Hz}$ on harvoin tyydyttävä kummassakaan tapauksessa. Itse transponoinkin usein saksalaista 1600-luvun vokaalimusiikkia kokosävelen ylöspäin ja vastaavaa englantilaista ja alankomaalaista kokosävelen alaspäin, riippumatta siitä, käytetäänkö viritystasoa $a'=415\text{Hz}$ vai $a'=440\text{Hz}$.

Polyhymnia caduceatrix -kokoelmansa²⁶⁷ instrumentaalikappaleet (ritornellot, interludit, sinfoniat jne.) Praetorius sanoo laatineensa ennen kaikkea laulajien tarpeita ajatellen, jotta nämä saisivat laulettujen osien välissä tarvittavia lepotaukoja. Toisaalta Praetorius korostaa instrumentaalikappaleiden merkitystä soinnillisen vaihtelun kannalta. Instrumentaaliteokset on siis tarkoitettu vokaaliteosten alku-, väli- ja loppusoitoiksi eikä ainakaan ensisijaisesti erilliseksi soitinmusiikiksi. Praetorius kehottaa valitsemaan vapaasti sopivia alku-, väli- ja loppusoittoja konserttojen esityksiin joko omista teoksistaan tai muiden säveltäjien tanssikappaleista (*die allerbesten Paduanen, Galliarden, Mascheraden, Canzonen, Sarabanden, Couranten, Volten und dergleichen*). Sopivan soittajiston puutteessa alku-, väli- ja loppusoitot voidaan myös tuttuun tapaan improvisoida uruilla.²⁶⁸

Praetoriuksen selvitys nk. urkupistetoccatan funktiosta on erinomaisen valaiseva.²⁶⁹ Ennen figuraalimusiikin²⁷⁰ alkamista soitetaan toccata, jonka aikana instrumentalistien tulee virittää soittimensa, niin että itse konserton alkaessa kaikki ovat keskenään hyvässä ja yhtenäisessä vireessä. Tästä syystä urkurin on soitettava (improvisoitava) useiden urkupisteiden ylle diminuutioita ja kuljetuksia, alkaen G-urkupisteestä ja siirtyen vuorollaan D:n, A:n, E:n ja C:n kautta aina F:ään saakka. Kun kaikki ovat saaneet soittimensa vireeseen, urkuri voi päättää improvisaationsa pieneen fuugaan, fantasiaan tai toccataan ja lopettaa siihen sävellajiin, mistä konserton on määrä alkaa.²⁷¹

Erityisen mielenkiintoisia ovat Praetoriuksen rekisteröintiohjeet, jotka valottavat urkujen vaihtelevaa soinnillista funktiota käytävissä olevien instrumenttien, yhtyeen koon ja musiikin tekstuurin mukaan. Praetorius rohkaisee hyödyntämään aikansa

²⁶⁷ *Julistavia ja juhlallisia kuorolauluja*. Kokoelman koko nimi kuuluu *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica, Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Concert [...]mit 1-21. auch mehr Stimmen. Uff 2,3,4,5 und 6 Chor gerichtet: Mit allerhanden Musicalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auch Trommetten und Heer-Paucken Musiciret und geübe worden*. Tämä vuonna 1619 ilmestynyt kokoelma sisältää 40 kirkkokonserttoa kenraalibassosäestyksellisistä soolomoteteista aina monikymmenäänisiin monikuoroteoksiin. Monin paikoin Praetorius viittaa *Syntagma* III:ssa *Polyhymnian* teoksiin opastaessaan lukijaa monikuoromusiikin esittämistä koskevista kysymyksissä. Kokoelman kenraalibassostemman alkuun Praetorius lisäsi vielä 33 kohdan ohjeistuksen (*Ordinantz*). Suuri osa näistä ohjeista toistaa *Syntagma* III:n tarjoamaa informaatiota, koska Praetorius arvelee, etteivät kaikki *Polyhymnian* itselleen hankkineet ole ehtineet saada käsiinsä *Syntagman* kolmatta osaa. Joiltakin osin *Polyhymnian* ohjeistus kuitenkin täydentää ja selventää *Syntagman* ohjeita, ja molempia kannattaa siksi lukea rinnakkain. Näiden konserttojen instrumentaatiota käsittelee yksityiskohtaisesti mm. Ronald Miller väitöstutkimuksessaan *The Use of Instruments in Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica by Michael Praetorius* (Indiana University 1967).

²⁶⁸ Praetorius 1619a *Ordinantz*, ohje nro 10.

²⁶⁹ Nk. urkupistetoccattoja löytyy suuri määrä urkurepertuaarista aina 1500-luvulta lähtien; nykyään tunnetuimpia ovat ehkä J. Pachelbelin ja D. Zipolin lukuisat lajin esimerkit. Luultavasti nämä kappaleet ovat syntyneet lähinnä improvisoinnin opetusmateriaaliksi. Pohjoissaksalaiset säveltäjät sovelsivat laajamuotoisissa urkuteoksissaan urkupistetekniikkaa vapaammin. Myös J.S. Bachin *Pastorella* (osat 1 ja 2) sekä F-duuritoccatat ovat esimerkkejä tästä sävellyks- ja improvisointitraditiosta.

²⁷⁰ Erityisesti protestanttisissa kirkkokunnissa polyfonisesta kirkkomusiikista käytetään 1500-luvulta lähtien käsitettä figuraalimusiikki, joka ei sinänsä välttämättä tarkoita vokaalimusiikkia. Koska kirkkomusiikki kuitenkin lähes aina on nimenomaan vokaalimusiikkia, myös figuraalimusiikki tarkoittaa yleensä (polyfonista) vokaalimusiikkia. Kun urkusäestyksellinen seurakuntaveisuus 1600-luvun lopulla alkoi syrjäyttää monofonista kirkkolaulua protestanttisessa liturgiassa, käsite figuraalimusiikki menetti relevanssinsa. Näin ollen esim. J.S. Bach kutsuu jumalanpalveluksen päämusiikkia yleensä yksinkertaisesti käsitteellä *Die Musik*. Kantaateiksi Bach ei sitä vastoin koskaan kutsu kirkkomusiikkiteoksiaan.

²⁷¹ Praetorius 1619c s. 151.

saksalaisten urkujen monipuolisia soinnillisia resursseja instrumentaalisesti rikkaan venetsialaisen monikuoroisuuden esikuvan mukaisesti. Syy tähän on kaiketi pragmaattinen. Pienten saksalaisten ruhtinaskuntien hovit ja protestanttiset kaupungit olivat 1600-luvun alussa yleisesti ottaen huomattavasti köyhempiä kuin katolisen Euroopan keskuspaikat ja erityisesti Italian ruhtinaskunnat. Rooman, Salzburgin, Wienin, Venetsian tai Firenzen kaltaisia muusikkoresursseja tuskin oli Saksassa käytettävissä. Sen sijaan monien Saksan kaupunkien porvarit rakennuttivat yhä suurempia urkuja, joiden ominaisuudet Praetorius halusi kaikin tavoin kirkkomusiikin käyttöön.²⁷²

De organographiassa Praetorius luettelee kymmenien aikansa kuuluisimpien urkujen dispositioita kuvailtuaan sitä ennen seikkaperäisesti kaikkien erityyppisten äänikertojen rakennetta, sointia ja käyttömahdollisuuksia. Epäilemättä Praetoriuksen tarkoitus on innoittaa urkureita ja musiikinjohtajia hyödyntämään urkuja mahdollisimman monipuolisesti kirkkomusiikin esittämisessä. Urkujen avulla Praetorius pyrkii siis moninkertaistamaan rajallisten instrumentaalisten resurssien hyödyt mitä kunnianhimoisimman kirkkomusiikin mahdollistamiseksi. *Syntagman* kolmannessa osassa Praetorius esittelee lukemattomia vaihtoehtoisia kokoonpanoja tuoreen *Polyhymnia* -kokoelmansa teosten esittämistä ajatellen. Lopuksi hän kuitenkin toteaa, että kaikki kokoelman teokset voidaan myös esittää siten, että vain tärkeimmät laulustemat (*Concertat-Stimmen*) lauletaan urkujen säestyksellä.²⁷³

8.3 Urkuri musiikillisten resurssien organisaattorina

Kohotettuaan urut soitinten joukossa ylimmäisiksi vertaistensa joukossa Praetorius täysin johdonmukaisesti muistuttaa urkureita tämän aseman tuomasta erityisestä vastuusta. *De organographian* kuvaukset soitinten soinnillisista ja soittoteknisistä ominaisuuksista palvelevat resurssien tarkoituksenmukaista hyödyntämistä kirkkomusiikkia organisoitaessa. Koska Praetorius on tietoinen käytäntöjen ja resurssien vaihtelevuudesta, hän pyrkii laatimaan mihin tahansa olosuhteisiin soveltuvan urkurin ja kapellimestarin käsikirjan. Esimerkiksi soitinten viritys- ja äänialataulukoista on pääteltävissä, mitkä soittimet ovat missäkin stemmassa ja kokoonpanossa tarkoituksenmukaisia eli mitä laulu- ja soitinstemmoja milläkin soittimella voidaan korvata tai vahvistaa.

Nykylukijan näkökulmasta saattaa vaikuttaa ristiriitaiselta, että samalla kun Praetorius korostaa urkujen instrumentaalista monipuolisuutta hän katsoo urkujen olevan kaikista soittimista lähinnä ihmisen ääntä. Praetoriukselle vokaali- ja instrumentaalimusiikin erottaminen toisistaan olisi kuitenkin ollut täysin vieras ajatus. Erityisen selväksi tämä käy hänen lausuessaan urkujen käytöstä ja urkureiden vastuusta:

“kokemus osoittaa, että eräät heistä eivät osaa sovittaa yksinkertaisintakaan kappaletta tai motettia, saati sitten soittaa täyden kuoron kanssa, vaikka heidän

²⁷² Näin ei ollut kaikkialla protestanttisessa maailmassa. Esimerkiksi Amsterdamissa J.P. Sweelinck (1562-1621) toimi koko uransa ajan kaupungin urkurina, tiettävästi vailla minkäänlaisia liturgisia velvoitteita. Kalvinistisen teologian saavutettua valta-aseman Alankomaiden reformoiduilla alueilla urkujen käyttö jumalanpalveluksissa kiellettiin täysin 1574. Vaikka kiellosta monin paikoin lipsuttiin, se kumottiin lopullisesti vasta 1636 (ks. Bruinsma 1954).

²⁷³ Praetorius 1619c s. 209.

tehtävänsä on nimenomaan urkujen avulla johtaa koko yhtyettä ja pitää järjestystä yllä erityisesti laulukuoroissa”.²⁷⁴

Urkurin velvollisuudet eivät siis rajoitu urkujen soittamiseen, vaan hän on vastuussa sekä musiikin organisoinnista että sen toteuttamisesta. Laulun ja soiton saumaton yhteys näkyy siinä, että Praetoriuksen mukaan täysi kuoro (*die ganze Musica / vollem Chor*) käsittää kaikki soittajat ja laulajat.²⁷⁵ On siis selvää, että urkujen soinnillinen tehtävä on tässä kaikkea muuta kuin toimia taustaväriinä, mitä niiltä nykyään usein vain odotetaan. Urkuri vastaa kirjaimellisesti ei ainoastaan yksittäisen soitinsektion vaan koko yhtyeen äänenjohtajan tehtävistä. Hän toimii siis joko kapellimestarina tai vähintään tämän oikeana kätenä.

Laulustemmojen unisono- ja oktaavikaksintamista – jälkimmäistä lähinnä soittimin – Praetorius pitää erityisesti monikuorisissa esityksissä välttämättöminä. Jos nimittäin pyrkii yli 10-äänisessä tekstuurissa kirjoittamaan jokaisen stemman itsenäiseksi, ei voi välttyä kirjoittamasta erityisesti satsin väliäänissä paikoin laulullisesti epäluonteivia stemmoja. Epäilijöille, jotka pelkäävät stemmojen unisono- tai oktaavikaksintamisen johtavan äänenkuljetusvirheisiin, Praetorius vakuuttaa:

“Näin voidaan menetellä kaikissa stemmoissa, eikä kuulosta korviin lainkaan pahalta, jos stemmaa, jota lauletaan, myös soitetaan sinkillä, viululla, huilulla, pasuunalla tai fagotilla oktaavia ylempää tai alemmaa. Sillä jotkut soittimet, eritoten huilut..., soivat aina yhtä tai kahta oktaavia kirjoitettua korkeammalta; eikä näin ollen ole kyse mistään muusta, kuin jos uruilla rekisteröidään useita äänikertoja ja soitetaan yhtäaikaan unisonossa, oktaavissa, superoktaavissa ja myös alaoktaavissa suurella *Untersatz-* tai *Contrabass-*äänikerralla.”²⁷⁶

Tästä ilmenee kaksi urkujen kannalta merkittävää seikkaa. Ensinnäkin urkuja on kenraalibassoa soitettaessa rekisteröitävä monipuolisesti ja käytettävä tarpeen mukaan eri oktaaveissa soivia äänikertoja ainakin suurissa kokoonpanoissa. Erityisesti näin lienee syytä toimia silloin, kun muut instrumentaaliset keinovarot ovat rajalliset tai soittimisto joudutaan kokonaan korvaamaan uruilla. Toiseksi Praetorius pitää kenraalibassonsoitossa jalkion käyttöä itsestäänselvänä. Vaikka 16' äänikerta löytyy

²⁷⁴ Praetorius 1619b s. 88. “*Die Erfahrung bezeugt [...] daß mancher nicht das geringste Stück oder Motet applicirn, oder in vollem Chor einzuschlagen weiß: da er doch die ganze Musicam, vornemlich den Chorum Vocalem, durch hülfte der Orgel intra suos limites et cancellos coërcirn.*” On huomattava, että 'kuoro' ei viittaa vielä 1700-luvun lopullakaan laulamiseen vaan sillä tarkoitetaan moniäänistä musiikkia. *Mit vollem Chor* (täydellä kuorolla) tarkoittaa kaikkia yhtyeen soittajia ja laulajia tai kaikkia esitykseen osallistuvia laulu- ja/tai soitinkuoroja.

²⁷⁵ Tarkoittaessaan pelkästään laulajista koostuvaa kuoroa Praetorius käyttää käsitettä *chorum vocale*.

²⁷⁶ Praetorius 1619c s. 96. *Und hac ratione kan man solches durch alle Stimmen wol geschehen lassen / und gibt keinen nigratum sonum auribus, wenn das jenige / so der Concenter humana voce singet / der Instrumentist uff Zincken / Geygen / Flöiten / Posaun oder Fagotten in der Octaven drüber oder drunter machet. Denn etliche Instrumenta simplicia, als vornemblich die Flöitten [...] mit mehrern zu ersehen / seynd jederzeit eine oder auch zwo Octaven höher nach dem Fußthon zu rechnen / als der Gesang an ihm selbstn gesetzt ist; Und ist in solchem Fall nichts anders / als wenn in einer Orgel viel und mancherley Stimmen / die in Vnisonis, Octaven, SuperOctaven, auch vnterOctaven in den grossen Untersatz / und (wie es etliche nennen) ContraBässen mit einander concordirn, zusammen gezogen werden.*

usein sormioltakin ainakin suurissa uruissa, *Untersatz* ja *Contrabass* ovat poikkeuksetta jalkion äänikertoja.

Ylipäättään Praetorius kannattaa 16' bassosoitinten käyttöä etenkin suurissa tiloissa ja kokoonpanoissa.²⁷⁷ Monikuoroisten teosten tuttijaksoissa kannattaa kaikissa kuoroissa kaksintaa matalimman kuoron bassostemmaa joko unisonossa tai oktaaveissa – oktaavia ylempää tai alemmaa kunkin kuoron äänialasta riippuen. Muussa tapauksessa monikuoroisen kokoonpanon matalimmasta kuorosta etäällä olevat kuulijat eivät kuule satsin varsinaista bassostemmaa kunnolla. Koska kuulijaa lähinnä olevan kuoron bassossa ei välttämättä aina soi harmonian perussävel, saattaa syntyä vaikutelma esimerkiksi alituisista kvinttikäännöksistä.²⁷⁸ Samasta syystä Praetorius suosittelee jokaisen kuoron varustamista uruilla, positiivilla tai regaalilla, jos suinkin mahdollista.²⁷⁹

Urkujen erityisasemaa kirkkomusiikin keskeisenä soittimena eivät horjuta edes niihin liittyvät viritykselliset haasteet. Praetorius on realisti eikä esitä yksinkertaista ratkaisua urkujen viritystason problematiikkaan. Sen sijaan hän korostaa erityisesti urkureiden, mutta ylipäättään kaikkien instrumentalistien transponointitaidon tärkeyttä vokaalimusiikin tarpeita ajatellen.²⁸⁰ Urkujen viritystason vaihtelu vuodenaikojen mukaan asettaa haasteita erityisesti puhallinsoitinten viritykselle. Talvi- ja kesäolosuhteisiin tarvittaisiinkin Praetoriuksen mukaan kaksi eri puhallinsoittimistoa, jotka olisi viritettävä noin neljännessävelaskelen päähän toisistaan. Nokkahuiluja vaivaa usein sama ongelma kuin urkuja, ja sääoloista riippuen yksittäiset huilut ovat tästä syystä usein keskenään erivireiset. Tähän ongelmaan Praetorius suosittelee riittävän suurta säätövaraa suokappaleen ja rungon välille. Näin huilut saa helposti viritettyä samaan viritystasoon, kun niitä tarvitaan soitinyhtyeenä vokaalimusiikissa yhdessä urkujen ja muiden soittimien kanssa.²⁸¹ Pasuunoita Praetorius pitää erityisen käytännöllisinä kaikenlaisissa vokaaliteoksissa: ansatsilla ja tarvittaessa vetoluistin ja jatkokappaleen avulla pasuunoiden viritystasoa voidaan säätää jopa kokosävelaskelen verran virityspuhtauden kärsimättä.²⁸²

²⁷⁷ Praetorius 1619b s. 40; 46.

²⁷⁸ Praetorius 1619c s. 97.

²⁷⁹ Ibid. s. 92.

²⁸⁰ Ibid. 16 seur.

²⁸¹ Ibid. s. 34. Praetorius käyttää ilmaisua *in anordnung der Concerten*. Tässä on kyse joko eri soitinperheitä edustavien soitin- ja lauluyhtyeiden järjestämisestä tai ylipäättään kaikkien instrumentaalisten ja vokaalisten keinovarojen organisoinnista musiikkiesitystä suunniteltaessa ja toteutettaessa. *Concerten* ei siis tarkoita nykyterminologian mukaista konserttia eikä liioin määrättyä soitinkokoonpanoa, vaan kaikkien käytettävissä olevien musiikillisten resurssien tarkoituksenmukaista hyödyntämistä.

²⁸² Ibid. s. 32. Vetoluistin (*Krumbügel*) ja jatkokappaleiden (*Aufsteckels Stück*) käyttö on mahdollisesti rajoittunut vain pasuunaperheen matalimpiin soittimiin (*Oktav-Posaun/Trombone Doppio*). Nykyään pasuunoissa ei tällaisia apukeinoja käytetä. Pasuuna kehittyi kuitenkin 1400-luvun lopulla vetotrompetista, jossa mainitunlaiset apuvälineet olivat keino laajentaa trumpetin käyttökelpoista sävelistöä. Ei ole poissuljettua, että pasuunan ja vetotrompetin erilaisia välimuotoja on vielä Praetoriuksen aikaan ollut käytössä, ja että terminologia ei tästä syystä välttämättä ollut kovin vakiintunut. Takolander 2015. Yksityinen tiedontanto.

8.4 Capellan määritelmä

Capella-käsitteellä Praetorius sanoo tarkoittavansa kolmea eri asiaa. Ensinnäkin se tarkoittaa *chorus pro capellaa* eli ainoastaan tuttijaksoissa soittavaa ja laulavaa kuoroa, jonka stemmat eivät ole itsenäisiä vaan koottu muiden kuorojen stemmoista. *Chorus pro capella* voidaan näin ollen tarvittaessa jättää kokoonpanosta pois. Toiseksi *capella* voi tarkoittaa koko teoksen läpi laulavaa *chorus vocalista* eli laulukuoroa, jonka kaikki stemmat on siis miehitettävä laulajilla.²⁸³ Tällöin *capella* muodostaa teoksen pääkuoron (*Principalchor*) tai osan siitä, eikä sitä näin ollen voi jättää kokoonpanosta pois. Myös tällaiseen *capellaan* eli *chorus vocalikseen* Praetorius kuitenkin suosittelee esimerkiksi jousisoitinten lisäämistä. Kolmanneksi *capella*-nimitystä käytetään soitinkuorosta, joka liitetään *capella*-kuoroon, eli *chorus vocalikseen*. Tällainen *capella*-soittajisto kannattaa laulajien tekstin selkeyden vuoksi sijoittaa jonkin verran etäälle vastaavia stemmoja laulavasta *capella*-kuorosta. Koska *capella*-soittajien stemmat eivät ole itsenäisiä, ne voidaan tarvittaessa jättää pois kokoonpanosta, kunhan urut, positiivi tai regaali huolehtivat *capellan* eli *chorus vocaliksen* säestyksestä.²⁸⁴

Kuten huomataan, yhdelläkään Praetoriuksen tarkoittamista *capella* -käsitteen merkityksellä ei ole mitään tekemistä säestyksettömän kuorolaulun kanssa. Vähintään urut kuuluvat aina laulukuoron kokoonpanoon. Tärkeätä on tiedostaa, että soitinten ja erityisesti urkujen hyödyntäminen vokaalimusiikissa ei ole tyylillinen vaan toiminnallinen kysymys. Ei ole mitään syytä olettaa, että Praetoriuksen esittelemä vokaalimusiikin soitintamisen käytäntö ja esitysresurssien organisointi oli 1600-luvun alussa ennenkuulumaton innovaatio. Tukea tällaiselle käsitykselle ei koko *Syntagma musicumista* ole löydettävissä; Praetorius puolustaa traditiota ja uudistaa ja määrittelee uudelleen vakiintuneita käytäntöjä. Vakiintuneisiin saksalaisiin käytäntöihin verrattuna venetsialaisten esikuvien mukaisissa *Polyhymnia*-kokoelman konsertoissa uutta on lähinnä kuorojen lukumäärä ja sijoittelu. Tämä monitasoisuus luonnollisesti edellyttää totuttua kekseliäämpää soitin- ja laulajaresurssien organisointia. Laulustemmojen tukemisesta uruilla ja muilla soittimilla Praetorius kuitenkin puhuu siinä määrin itsestäänselvyyksinä, ettei vokaalimusiikin instrumentaatioissa sinänsä voi olla kyse millään tavalla uudesta ilmiöstä.²⁸⁵ Myös *Polyhymnia Panegyrica* -kokoelmansa esitysohjeissa Praetorius suosittelee diskanttistemman tukemista esimerkiksi viululla tai sinkillä, “kuten kouluissa on tapana” (*wie in Schulen gebreuchlich ist*).²⁸⁶

Joihinkin italialaistyyliisiin kenraalibassosäestyksellisiin konserttoihin, joissa on vain yksi tai muutama solistinen laulustemma, Praetorius sanoo sovittaneensa kenraalibasson pohjalta nk. *capella fidiciumin* (jousikuoron). Kyseessä on siis eräänlainen kenraalibassorealisointi, ja Praetorius neuvookin kenraalibassoon harjaantumaton urkuria laatimaan *capella fidiciumin* pohjalta itselleen tabulatuurin urkusäestystä varten. Nimestään huolimatta *capella fidicium* voidaan miehittää millä tahansa soittimilla, ja esimerkiksi säkeistöittäin vaihtaa soitinryhmiä: 1. säkeistössä jouset, 2. säkeistössä pasuunat, 3. säkeistössä huilut ja fagotit jne. Myös “englantilaisittain” soitinnettuna

²⁸³ Tässä yhteydessä *capella* tarkoittanee suurin piirtein samaa kuin *chorus primus* eli taitavimmista laulajista koottua ryhmää, jonka osuus kulkee läpi koko teoksen ja muodostaa näin sen kontrapunktiivisen ytimen.

²⁸⁴ Praetorius 1619c s. 134 seur. (114 seur.).

²⁸⁵ Ibid. s. 92.

²⁸⁶ Praetorius 1619a *Ordinantz*, ohje nro 25.

tällainen soitin-*capella* tekee hyvän vaikutuksen. Tähän Praetorius ehdottaa esimerkiksi cembaloa, kahta tai kolmea luuttua, teorbia, bandoraa, zitteriä, bassoviulua, nokka- tai poikkihuilua, hiljaista pasuunaa, viola bastardaa sekä diskanttiviulua.²⁸⁷

Kuten *capella*-soittajisto, joka soittaa laulukuoron eli *chorus vocaliksen* stemmoja, myös kenraalibassosoittimen sijaan tai sen kanssa soittava *capella fidicium* kannattaa Pretoriuksen mukaan sijoittaa jonkin matkan päähän uruista ja niiden luona laulavista päästemmojen laulajista. Näin ryhmät eivät kilpaile keskenään vaan laulajat ja soittajat erottuvat selvästi toisistaan. *Capella fidiciumia* säestäessään urkurin tulee pidättäytyä kaikenlaisista kuvioinneista ja soittaa ainoastaan hyvin pelkistettyä satsia. Koska tällainen soitto kuulostaa huiluäänikerroilla helposti köyhältä ja vivahteettomalta, Praetorius suosittelee *capella fidiciumin* säestykseen regaalia tai urkujen kieliäänikertoja, jotka hitaasti ja arvokkaasti soitettaessa soivat lähes pasuunakuoron veroisesti.²⁸⁸

Capella fidiciumin voi halutessaan jättää kokoonpanosta pois, jos sen osuus soitetaan jollakin kenraalibassosoittimella. Tästä syystä Praetorius sanookin teoksissaan otsikoineensa osan näistä kuoroista urkukuoroksi, luuttukuoroksi, teorbikuoroksi jne. (*capellam pro organo, pro testudine, pro theorba etc.*).²⁸⁹ Mielenkiintoinen on Praetoriuksen ehdotus, jonka mukaan urut voidaan tarvittaessa kokonaan korvata *capella fidiciumilla*, jos kirkossa ei ole käytettävissä monikuoroisen esityksen edellyttämää määrää urkuja.²⁹⁰

Olennainen ero Praetoriuksen ajattelun ja nykyaikaisen periodi-instrumentaalisten käytäntöjen välillä ilmenee jo ensemblen kokoamisen lähtökohdissa. Praetorius ei peräänkuuluta sen enempää määrätynlaiselle kokoonpanolle sopivia sävellyksiä kuin tietynlaisille sävellyksille ihanteellista kokoonpanoakaan. Sen sijaan hän näkee suuren vaivan eri soitinryhmien ja -perheiden luokittelemiseksi. Tämä auttaa käytännön muusikkooa organisoimaan mahdollisimman tehokkaasti käytettävissään olevan soittimiston tarvittaviin tehtäviin kunkin instrumentin äänialan ja soinnillisten ominaisuuksien perusteella. Minkäänlaista materiaalin ja keinovarojen välistä yhteensopivuusongelmaa Praetorius ei tunne. Puuttuvat laulajat korvataan soittimin, mutta myös päinvastoin: sopivan bassosoittimen puuttuessa Praetorius kehottaa lisäämään kenraalibassostemmaan sanat ja laulamaan sen kokonaan tai soveltuvin osin.²⁹¹

Yhtyeen kokoamisjärjestys on urkujen kannalta ratkaiseva: Praetorius ei liitä urkuja yhtyeeseen jonkinlaiseksi ”tyylinmukaiseksi” sointiväriksi, vaan urut ovat päin vastoin koko soittimiston organisoinnin lähtöpiste. Kokoonpanosta riippumatta urut toimivat yhtyeen kokonaisvaltaisena soinnillisena selkärankana ja yhteisenä nimittäjänä vaihtelevasti jakautuvien vokaalisten ja instrumentaalisten resurssien välillä. *Syntagman* kolmannessa niteessä (*Termini musici*) Praetorius tarjoaa niin suuren määrän erilaisia soitinnusvaihtoehtoja, että mistään orkestraation säännöstöstä ei voi puhua. Hän näkyy päin vastoin pyrkivän osoittamaan, että soitinten hyödyntämisessä mahdollisuudet ovat

²⁸⁷ Praetorius 1619c s. 137 (117).

²⁸⁸ Ibid. s. 136 (116).

²⁸⁹ Ibid. s. 138 (118).

²⁹⁰ Ibid. s. 174. Myöhäinen esimerkki tällaisesta urkujen kenraalibassofunktion siirtämisestä jousiyhtyeelle on Felix Mendelssohnin versio J.S. Bachin Matheus-Passiosta (1829), jossa resitatiivien soinnut on sovitettu neljälle sellolle.

²⁹¹ Ibid. s. 165.

rajattomat ja vain musiikinjohtajan mielikuvituksesta kiinni. Tämän nykylukijan näkökulmasta lähes mielivaltaisen musiikillisten resurssien organisoinnin mahdollistavat urut. Urkujen suurimmaksi hyödyksi osoittautuu mahdollisuus valjastaa niiden avulla hyvinkin kirjavat instrumentaaliset voimavarat tarkoituksenmukaisesti vokaalisatsin tukemiseen ja rikastuttamiseen.

8.5 Kenraalibasso Praetoriuksen mukaan

Bassus generalis, *bassus continuus* tai *bassus pro organo* on Praetoriuksen mukaan teoksen alusta loppuun saakka jatkuva päästemma (*Generalstimme*), joka itsessään käsittää koko motetin eli konserton. Tästä syystä *basso continuo*a kutsutaankin toisinaan yksinkertaisesti johtajaksi (it. *guida*, lat. *dux*, saks. *Führer*), seuralaiseksi tai tiennäyttäjäksi (*Gleitsmann/Wegweiser*).²⁹² Tästä näkökulmasta on mielestäni ymmärrettävä saksankielisessä kirjallisuudessa yleinen, myös Praetoriuksen käyttämä ilmaus *in die Orgel singen* (laulaa urkuihin). Kenraalibassoa ei siis lisätä kokoonpanoon vaan yhtye kootaan kenraalibasson ympärille.

Kenraalibasson soitossa Praetorius pitää *principal*-äänikertaa urkujen tärkeimpänä äänikertana. Tämä voimakas, yleensä urkujen julkisivussa sijaitseva äänikerta muistuttaa hänen mukaansa eniten ihmisen ääntä ja soveltuu tästä syystä erityisen hyvin konserttojen ja motettien säestämiseen.²⁹³ Praetorius sanoo myös havainneensa *principal*-äänikerran taipumuksen “vetää puoleensa” korkeampien stemmojen epävireisyyksiä, niin että kokonaissointi kuulostaa puhtaammalta. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että *principalin* sointi itsessään käsittää kaikkien muiden stemmojen yläsävelet (*aller anderer kleinen Stimmen*).²⁹⁴ Uruilla voidaan näin ollen tarkoituksenmukaisesti rekisteröimällä merkittävästi edesauttaa yhtyeen intonaation puhtautta.

Urkuja ei siis ole tarkoitus – eikä edes mahdollista – “piilottaa” jonnekin yhtyeen taustalle, vaan urkusointi todella ympäröi koko yhtyettä ja on jokaiselle muusikolle hyvin konkreettisesti läsnä. Vain pienimmissä, muutaman laulajan tai soittajan kokoonpanoissa Praetorius pitää sopivana säestysäänikertana hiljaisempaa, tukittua 8' äänikertaa (esimerkiksi *Gedackt* tai *Stillgedackt*).²⁹⁵ Nykyaikaiseen periodisoittimistoon vakiintuneiden continuopositiivien soinnilliset resurssit soveltuvat siis Praetoriuksen

²⁹² Ibid. s. 144 (124).

²⁹³ Praetorius 1619b s. 127.

²⁹⁴ Ibid. s. 127. Tätä empiirisesti havaitsemaansa fyysikaalista ilmiötä Praetorius toivoo voivansa myöhemmin selvittää tarkemmin, mutta sen syy saattoi jäädä hänelle arvoitukseksi. Syy lienee kuitenkin varsin yksinkertainen: yhtyeen eri stemmoista muodostuvassa yläsävelspektrissä voimakkaimmin resonoivat yläsävelet dominoivat heikompien kustannuksella. Koska urkupillin ja etenkin prinsipaalipillin perussävel on selkeä ja stabiili, sen muodostama yläsävelistö on muiden soitinten tai lauluäänten muodostamiin yläsäveliin verrattuna varsin vakaa ja vahvasointinen. Näin ollen se häivyttää ja tasoittaa muiden instrumenttien ja laulajien häilyvämmistä yläsävelistä muodostuvia dissonansseja.

²⁹⁵ Praetorius 1619c s. 131.

ohjeista päätellen ainoastaan pieniin solistisiin kokoonpanoihin tai monikuoroisessa esityksessä enintään yhden yksittäisen kuoron kenraalibassosoittimeksi.²⁹⁶

Vaikka *Principal 8'* on kenraalibasson pää-äänikerta, on rekisteröintiä vaihdeltava esityskokoonpanon mukaan ja tarvittaessa soitettava hyvinkin voimakkaasti. Myös jalkion käyttö on Praetoriuksen mukaan suositeltavaa kenraalibassossa erityisesti monikuoroisten teosten tuttijaksoissa.²⁹⁷ *Chorus pro capella* -jaksoissa eli *ripieno*-kuoroissa Praetorius edellyttää täysillä uruilla tai ainakin varsin vahvalla rekisteröinnillä soittamista.²⁹⁸ Tämä onkin tarpeen, sillä ripienostemmojen laulajat ja soittajat on mielellään sijoitettava ympäri kirkkoa, jolloin kokoonpanon yhtenäisyys on täysin riippuvainen siitä, että urut kuuluvat kaikkialle yhtä vahvasti.

Regaali on Praetoriuksen mukaan etenkin suuremmissa kokoonpanoissa urkujen jälkeen paras harmoniasoitin, usein parempi kuin urkupositiivi ja joka tapauksessa parempi kuin cembalo. Viimeksimainitussa sointii hiipuu nopeasti eikä kannata riittävän hyvin kaikille soittajille ja laulajille. Luutut, harput, cembalot ja muut kielisoittimet ovatkin harmoniasoittimina omimmillaan pienissä ja intiimeissä kokoonpanoissa. Sen sijaan suurissa kokoonpanoissa ne ovat edukseen lähinnä koristelusoittimina eli yksinäisesti soitettuina.²⁹⁹ Regaalin sointi on sen sijaan vakaa ja selkeä, ja sen kantta avaamalla ja sulkemalla on myös helppo säätää äänen voimakkuutta yhtyeen kokoonpanon mukaan.³⁰⁰ Suurimmissa regaaleissa voi olla 16', 8' ja 4' -äänikerta ja jopa

²⁹⁶ Suurten urkujen selkäpillistöön sijoitettu Gedackt 8'-äänikerta soi myös yleisesti ottaen huomattavasti voimakkaammin kuin vastaava äänikerta continuopositiiveissa, joissa tilanahtaudesta johtuen pillimensuurit ovat yleensä hyvin kapeita ja sekä ilmalaatikot että palkeet erittäin pienikokoisia. Usein continuopositiiveissa on myös tilan säästämiseksi taitettu suuren oktaavin pillit mutkalle tai jopa kaksinkerroin, mikä osaltaan heikentää erityisesti suurimpien pillien soinnillisia ominaisuuksia.

²⁹⁷ Praetorius 1619c s. 157 (137).

²⁹⁸ Praetoriuksen kuvauksen perusteella termit *chorus pro capella* ja *ripieno* tarkoittavat nykyterminologian mukaista tuttia, toisin sanoen monikuoroisen teoksen niitä jaksoja, joissa kokoonpanon kaikki muusikot laulavat ja soittavat samaan aikaan. Sen sijaan *tutti* ja *omnes* tarkoittavat yleensä vain yhden kuoron kaikkien stemmojen sisääntuloa esimerkiksi soolo- tai duojakson jälkeen.

²⁹⁹ Praetoriuksen käyttämä ilmaisu *ornament instrumenta* ei viittaa stemman koristeluun, vaan laulustemmojen "kaunistamiseen" eli kaksintamiseen tai oktaavintamiseen soittimilla. *Ornament instrumenta* tarkoittaa siis ensisijaisesti kaikkia yksinäisesti soivia jousi- ja puhallinsoittimia. Kielisoittimet kuuluvat tilanteen mukaan joko kategoriaan *fundament instrumenta* tai *ornament instrumenta*. Jaottelu on epälooginen kosketinsoitinten (spinetti, cembalo, symphonia jne.) suhteen. Tuskin Praetorius tarkoittaa kirjaimellisesti, että näitäkin soittimia pitäisi soittaa suurissa kokoonpanoissa yksinäisesti. Luultavasti kyse on vain siitä, että ne eivät yksinään riitä korvaamaan useita laulu- tai soitinstemmoja kuten urut tai regaali. Arvelen myös luuttuja soitetun usein moniäänisesti esimerkiksi monikuoroesityksissä. Erinomaisen innostuneesti Praetorius kuvaa luuttukuoron soinnillista efektiä sovittamansa Jacques de Werthin 7-äänisen *Egressus Jesus* -motetin esityksessä: 2 teorbia, 3 luuttua, 2 zitheriä, (yhteensä?) 4 cembaloa ja spinettiä, 7 gambaa, 2 traversoa, 2 poikasopraanoa, 1 alto ja yksi suuri bassoviulu ilman urkuja tai regaalia. Mitä soittimista soitettiin yksinäisesti ja mitä moniäänisesti, ei valitettavasti käy ilmi. Huomionarvoista on, että Praetorius kokee tarpeelliseksi erikseen huomauttaa, etteivät sen enempää urut kuin regaaliakaan kuuluneet tähän erikoiseen kokoonpanoon (ks. Praetorius 1619c s. 168).

³⁰⁰ Praetorius 1619b s. 72 seur.

pieni *cimbel*,³⁰¹ “jotka yhdessä soivat jo melkein kuin puolet uruista (*fast wie eine halbe Orgel*).” Regaali soveltuu siis erityisen hyvin urkujen korvaamiseen, koska Praetorius edellyttää kenraalibassosoittimelta huomattavaa dynaamista kapasiteettia; mitä suurempi kokoonpano, sitä suurempia soinnillisia resursseja tarvitaan. Luonnollisesti urut ovat juuri tästä syystä kenraalibassosoittimena muihin soittimiin nähden ylivertaiset.

Praetorius ei käsittele urkujensoittotekniikkaa juuri lainkaan ja satsitekniikkaakin hyvin ylimalkaisesti. Esimerkiksi kaikenlaisiin sormijärjestyssääntöihin hän suhtautuu lähinnä huvittuneesti:

”Soittakoon itse kukin etummaisilla, keskimmaisilla tai takimmaisilla sormilla [asteikkoja] ylös- tai alaspäin, ottakoon soittaja vaikka nenänsäkin avuksi. Jos hän saa näin musiikin kuulostamaan kuulijan korvissa puhtaalta ja miellyttävältä, ei ole juurikaan väliä, millä keinoin hän tähän päätyy.”³⁰²

Praetoriukselle kenraalibasso on varsin laaja käsite; pääasia ei ole numeroidusta bassosta soittaminen sinänsä, vaan urkujen funktio ja korvaamaton hyöty mitä erilaisimmissa kokoonpanoissa. Hän rohkaiseekin italialaiseen kenraalibassokäytäntöön tottumattomia saksalaisia urkureita tarvittaessa laatimaan itselleen ainakin aluksi tutun tabulatuurin joko numeroidusta bassosta tai vanhaan tapaan erillisistä stemmoista koostamalla.

Tärkeä on Praetoriuksen selitys, joka koskee Viadanan ja Agazzarin sallivaa asennetta rinnakkaisia kvinttejä ja oktaaveja kohtaan kenraalibassossa. Kyse on samasta asiasta kuin jos kaikki polyfonisen kudoksen stemmat kirjoitetaan yhteen nuottitabulatuuriin, jolloin nuottikuvassa ei voi välttää äänenkuljetusvirheilä näyttäviä kuljetuksia joidenkin stemmojen välillä. Kun varsinaiset stemmat todellisuudessa kulkevat ristiin, ei kuitenkaan ole kyse äänenkuljetusvirheistä, vaan ainoastaan notaatiosta johtuvasta näköharhasta. Jos säestettävä teos on korrektisti sävelletty, ei siis haittaa, vaikka kenraalibassosatsissa esiintyisikin rinnakkaisia kvinttejä tai oktaaveja.³⁰³

³⁰¹ Pienemmissä regaaleissa on vain kielipillejä, jotka sekä rakenteeltaan että soinniltaan muistuttavat suurten urkujen kieliäänikertoja (myös uruissa on toisinaan yksi tai useampi Regal-äänikerta). Erittäin lyhyiden kaikutorvien ansiosta regal-äänikerta vie hyvin vähän tilaa. Jopa Praetoriuksen kuvaama suuri 16' regaali voi olla ulkomitoiltaan pienempi kuin 4'-jalkainen urkupositiivi, mutta tätä huomattavasti voimakkaampiääninen ja ambitukseltaan kaksi oktaavia matalampi. Jos regaalissa on cymbel, tämä kuitenkin koostuu pienistä huulipilleistä. Yleensä regaalin cymbel on 1-2 kuoroinen, urkujen kuoroäänikertaa (mixtur, scharff, cymbel tms.) vastaava, kvintin tai oktaavin välein kertaavaäänikerta.

³⁰² Praetorius: 1619c s. 44. *Denn es lauffe einer mit den foddern / mitlern / oder hinderfingern hinab oder herauff / ja / wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte / und machte und brechte alles fein rein / just und anmutig ins Gehör / so ist nicht groß dran gelegen / Wie oder uff was maß und weise er solches zu wege bringe.*

³⁰³ 1619c s. 163. Tämä notaation epätäydellisyys on luultavasti tärkeä syy kenraalibasson vastustajien kantoihin 1600-luvun alussa. Toisin kuin huolellisesti laadittu tabulatuuri, usein numeroimaton tai hyvin säästeliäästi numeroitu kenraalibassostemma ei toimi tyydyttävästi esikuvallisen kontrapunktin havainnollistamiskeinona (ks. luku 2.2-3).

8.6. Praetoriuksen jalanjäljissä: Werckmeisterin ohjeita kenraalibassonsoitosta

Andreas Werckmeister vaatii Praetoriuksen tavoin, että bassot on numeroitava huolellisesti, mutta arvostelee niitä, jotka merkitsevät kenraalibassonumeroin kaikki mahdolliset melodiset kulut. Jos tällöin soittaa tarkasti numeroinnin mukaan, seurauksena on pelkkää lurittelua (*Gedudel*). Liikkuvat kulut (*Lauffwerk*) kuuluvat laulajille ja instrumentalisteille, jotka kuljettavat melodioitaan kenraalibasson sointuihin tukeutuen (oik. sointuja vastaan: *gegen die Accorden im General-Basse*).³⁰⁴

Werckmeisterille pystysuora harmonia on näin ollen jo tuttu käsite, mutta kuitenkin on *Harmonia* Werckmeisterille edelleen lineaarinen käsite, polyfonisen kudoksen tulos, kun taas *Accord* tarkoittaa vertikaalista tapahtumaa. Jälkimmäinen on siis teoreettinen synonyymi konkreettista soittotapahtumaa kuvaaville ilmaisuille *Schlag* ja *Griff*.

Werckmeisterin kuvaus kenraalibassonotaation tarjoaman informaation ja sen käytännön toteutuksen suhteesta on varmaan koko kenraalibassohistorian selkein ja yksiselitteisin. Sen, minkä Praetorius olettaa urkurin osaavan lukea rivien välistä, Werckmeister kirjoittaa auki:

“Ei ole viisasta karkeasti soittaa ulos kaikkia dissonansseja, jotka on merkitty kenraalibassoon, ja tökerösti kaksintaa niitä laulajien ja soittajien kanssa. Kun laulaja esittää kirjoitetun dissonanssin miellyttävällä affektilla, saattaa harkitsematon kenraalibassonsoittaja tärvellä samaisen dissonanssin kaiken suloisuuden, ellei hän ole varovainen. Numeroita ja dissonansseja ei siis ole merkitty siksi, että ne sivistymättömästi aina soitettaisiin, vaan jotta kontrapunktia ymmärtävä niistä voisi päätellä, mikä on säveltäjän tarkoitus, niin ettei hän toimi sitä vastaan ja näin turmele harmoniaa.”³⁰⁵

Myös oman kokemukseni mukaan runsaasti numeroidun bassostemman lukutaito kiteytyy kykyyn päätellä tahtilajin ja esitystempon perusteella, mitä numeroiden osoittamasta tekstuurista kannattaa soittaa ja mitä jättää soittamatta (ks. luku 11). Praetoriuksen kanta, johon saksalaisten suosima tarkasti numeroitu kenraalibassonotaatio sittemmin vahvasti nojasi, selittyy ainakin osin juuri urkutabulatuurin vankalla kannatuksella hänen lukijakuntansa keskuudessa. Saksalainen urkutabulatuuri on kirjainnotaatiosysteemi, jonka hyöty verrattuna nuottikirjoitukseen on, että se sallii polyfonian nuotintamisen varsin pieneen tilaan. Kirjaintabulatuuri oli myös painoteknisesti huomattavasti edullisempi ratkaisu ja vähemmän altis painovirheille kuin nuottikirjoitus. Saksalainen urkutabulatuuri ei kuitenkaan ilmaise melodisen kudoksen kaarroskia nuottikirjoituksen tapaan graafisesti. Nuottitabulatuuriin tottuneille italialaisille esimerkiksi diskanttistemman merkitseminen tarvittavin osin

³⁰⁴ Werckmeister 1698 s. 33.

³⁰⁵ Werckmeister 1698 s. 42. *Es ist auch nicht ratsam / daß man allemahl die Dissonantien so im General-Basse angedeutet werden / mit den Vocalisten / oder Instrumentisten / so crasse hinmache / und verdoppele: Denn wenn durch die gesezte Dissonanz der Singer einen anmuthigen Affectum exprimiret: so kan ein unbesonnener General-Bassiste, wenn er nicht Gehutsam gehet mit derselben Dissonanz aller Lieblichkeit verdenken: denn die Signaturen / und Dissonatien nicht allemahl gesezzet daß man sie so crasse mit mache / sondern ein Compositions-Verständiger kan dadurch sehen / was des Autoris Meynung sey / und wie er nichts dagegen bringe / wodurch die Harmonia verletzt werde.*

kenraalibassostemman ylle oli yksinkertainen ja luotettava keino lisätä nuottikuvan informatiivisuutta. Kirjaintabulatuurin otetaulukkomaisen lukutavan muuntaminen graafisen notaation hahmottamiseksi on sen sijaan varmasti ollut saksalaiselle 1600-luvun urkurille yhtä vaativa prosessi kuin nykyurkurille totuttautuminen kirjaintabulatuurista soittamiseen. Pidänkin mahdollisena, että Praetorius kannatti täsmällistä numerointia ei vain käytännön vaan myös pedagogisista syistä.

Vielä vuonna 1698 Werckmeister havainnollistaa kenraalibassonumerointia käyttäen realisointiesimerkeissään perinteistä kirjaintabulatuuria. Jo vuonna 1706 F.E. Niedt kirjoittaa kuitenkin tabulatuurin hyödyistä varsin vähättelevään sävyyn:

“[Soitto]taito piilee kenraalibassossa eikä toccatoissa ja sen sellaisissa. Kunhan [oppilas] hiukankin ymmärtää nuotteja, hänen pitää heti antaa perehtyä kenraalibassoon, jolloin hän tajuaa sen yhtä nopeasti ja jopa nopeammin kuin se, joka on ensin vuosien ajan opiskellut saksalaisesta tabulatuurista soittamista. Tämän lisäksi hän, kunhan on hieman harjaantunut [kenraalibassossa] ja osaa sitä muunnella, osaa myös sen pohjalta improvisoida suoralta kädeltä toccatan, fuugan tai muun sellaisen. Sitä vastoin [oppilas], joka on ensin kirjoittanut vaikka kolmekin täyttä kirjallista ciaconoja ja vastaavia kappaleita tabulatuuriin ja opetellut ne soittamaan, ei välttämättä saa puoltakaan riviä kenraalibassoa soitettua.”³⁰⁶

³⁰⁶ Niedt 1706 esipuhe § X. *[Die Kunst steckt] im General-Baß, und nicht in Toccaten und dergleichen Sachen [...]. [D]erjenige / der nur erstlich die Noten ein wenig versteht / und stracks zum General-Baß angeführet wird / derselben nicht alleine eben so bald und noch wol eher als jene / welche nach der Teuschen Tabulatur schon etliche Jahr spielen gelernet / begriffen / sondern auch / wann er darinnen etwas geübet / und solchen variiren kan / von selbst / und wie man sagt / aus dem Kopffe eine Toccata, Fuga und dergleichen weg spielen könne / dahingegen einer / der schon drey Bücher voll Ciacconen, und solcher Sachen mehr in die Tabulatur gerschrieben und spielen gelernet hat / nicht eine halbe Zeile vom General-Baß zu spielen vermag.*

*Satan ist der Musik sehr Feind, er harret ihrer nicht, sagt Luther. Die Hermeneutik dieses verdamnten Geistes giebt den klaren Befehlen, z.E: 'Die Christen sollen loben Gottes Nahmen im Reigen, mit Pauken und Harffen sollen sie ihm spielen' (Ps. 149), einen ganz mystischen Verstand. Sein Blendwerk heißt: Das Herz betet, das Herz singet, das Herz spielet. O, du schönes, scheinheiliges Herz!*³⁰⁷

Johann Mattheson

9 Hyvin hoidetun kirkkomusiikin haasteet

9.1 Urut figuraalimusiikissa – ammattisalaisuus vai itsestänselvyys?

Liturgian keskeinen merkitys julkisen musiikin näyttämönä lienee syy urkujen korostuneeseen asemaan etenkin suurten esityskokoonpanojen tärkeimpänä continuosoittimena aina 1600-luvun lopulle saakka. Urkurin liturgisia velvoitteita – ja erityisesti heidän laiminlyöntejään – käsitelläänkin alan ammattikirjallisuudessa aina 1500-luvulta lähtien.³⁰⁸ Urkujensoiton teknisiä erityispiirteitä polyfonisen musiikin esittämisessä käsitellään kuitenkin Praetoriuksen jälkeen varsin ylimalkaisesti, jos lainkaan. Urkuja käsittelevä lähdeaineisto keskittyy joko klaveeritekniikkaan, mm. sormijärjestyksiin, kontrapunktiin ja diminuutiotekniikkaan³⁰⁹ tai urkujenrakennuksen erityiskysymyksiin.³¹⁰

Vaikka 1600-luvun kenraalibasso-oppaista valtaosa on urkureiden kirjoittamia, nekään eivät paljonkaan tarjoa urkuihin ja niiden käyttöön liittyvää informaatiota, vaan ohjeet on yleensä tarkoitettu käytännössä mille kosketinsoittimelle tahansa; toisinaan

³⁰⁷ Mattheson 1739 s. 28. *Saatana vihaa musiikkia, hän ei luota siihen, sanoo Luther. Aivan selkeille käskyille, kuten 'Kristityt ylistäkööt tanssien Jumalan nimeä, rummuin ja harpuin soittakoot hänen kiitostaan' (Ps. 149), tuon riivatun hengen hermenutiikka antaa aivan mystisen merkityksen. Hänen harhaoppinsa sanoo: Sydän rukoilee, sydän laulaa, sydän soittaa. Voi sinua, sinä tekopyhä sydän!*

³⁰⁸ Mm. tässä tutkielmassa mainitut Rossetti 1529; Banchieri 1611; Werckmeister 1698 [1681].

³⁰⁹ Mainitut Diruta 1593/1609; Banchieri 1609 sekä mm. F. Correa de Arauxo, *Facultad organica* (1626), J.B. Samber, *Manuductio ad organum* (1704/1707), Anon. *Kurzer jedoch gründlicher Wegweiser die Orgel schlagen zu lernen* (1689).

³¹⁰ Esimerkiksi C. Antegnati, *L'Arte organica* (1608), M. Mersenne, *Harmonie universelle* (1636-37) sekä A. Werckmeister, *Orgel-Probe* (1681). Viimeksimainitun teoksen kohderyhmänä ovat ilmiselvästi seurakuntien päättäjät, joiden oli tehtävä kalliista urkuhankkeista kauaskantoisia ratkaisuja. Teoksen ilmestymisajankohta osuu yksiin urkusäestyksellisen seurakuntaveisuun yleistymisen ja sen myötä voimakkaasti kasvaneen urkujenrakennustoiminnan kanssa. Pienillä paikkakunnilla, joilla hankittiin kenties historian ensimmäisiä urkuja ja joilla ei välttämättä ollut käytännössä lainkaan ammattitasoista urkurinkompetenssia, Werckmeisterin oppaan kaltaiset teokset tulivat kipeään tarpeeseen.

myös luutulle, harpulle tai muille harmoniasoittimille.³¹¹ Urkujen soittamista polyfonisessa musiikissa sivutaan kursorisesti erinäisissä 1600-luvun alkupuolella ilmestyneiden motettikokoelmien esipuheissa. Nämä ohjeet liittyvät kuitenkin lähinnä bassonumeroinnin tulkintaan ja toteutukseen, eikä urkujen soinnillista tai ylipäätään esityskäytännöllistä roolia juurikaan pohdita. Syynä urkureille suunnattuun ohjeistukseen kirkkomusiikkia sisältävien kokoelmien esipuheissa näyttääkin lähinnä olleen säveltäjän tai kustantajan tarve perustella joko numeroidun basson käyttöä notaatiossa tai ylipäätään kenraalibassokäytäntöä.³¹²

Edes poikkeuksellisen yksiselitteisesti urkureille kirjoittava Andreas Werckmeister ei kenraalibasso-oppaassaan puutu lainkaan esimerkiksi rekisteröintiin.³¹³ Werckmeisterin harvat ja melko yleisluontoiset soittotekniset ohjeet liittyvät nekin lähes yksinomaan satsitekniikkaan ja heijastelevat Praetoriuksen tapaan Viadanan ja Agazzarin neuvoja 1600-luvun alkuvuosilta (ks. kuitenkin edellä luku 7.6.). Myös nimettömän kijoittajan aina 1700-luvulle asti suosittu urkujensoiton oppikirja *Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiser [...] die Kunst die Orgel recht zu schlagen* (1668) kiteyttää soittoteknisen informaation ainoastaan muutamaan lauseeseen; Dirutan *Il Transilvanoa* myötäillen *Wegweiser* huomauttaa oikean soittoasennon ja hyvien sormijärjestysten tärkeydestä.³¹⁴ Ylhäisessä yksinäisyydessään Michael Praetoriuksen *Syntagma Musicum* (1615-1620) kohoo näin ollen yli sadaksi vuodeksi käytännöllisesti katsoen ainoaksi kokonaisvaltaiseksi kuvaukseksi urkujen hyödyntämisestä figuraalimusiikissa.

Urkujen rakennetta kuvaa Praetoriukseen verrattavalla perusteellisuuudella Werckmeister teoksessaan *Orgel-Probe* (1681).³¹⁵ Werckmeister pyrkii pedagogisesti avaamaan urkujen monimutkaista rakennetta sekä kollegoille että maallikoille, erityisenä huolenaiheenaan tietämättömyydestä johtuvat urkujen hankintaprosessien riskit. Suorastaan urkujenrakentajan hakuteoksen mitat täyttää puolestaan Johann Jacob Adlungin *Musica mechanica organoedi* (opus posth. 1768).³¹⁶ Sekä Werckmeisterin että Adlungin argumentaatioissa toistuu Praetoriuksen idea uruista täydellisimpänä kaikista soittimista, koska urut itsessään sisältävät kaikki muut soittimet.

Werckmeisterin ja Adlungin huomiot urkujen käyttämisestä erityisesti figuraalimusiikissa ovat sitä vastoin melko niukkoja. Werckmeister sivuaa urkujen soittamista vain ohimennen. Adlung käsittelee mm. rekisteröintiä varsin yksityiskohtaisesti, mutta lähinnä vain virsisäestyksen ja koraali-improvisoinnin

³¹¹ Esimerkiksi Agazzari 1607 ja Heinichen 1711 sekä G. Sabbatini: *Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo nell'organo, monocordo o altro simile stromento* (1628); L. Penna: *Li Primi albori musicali per il principiano della musica figurata* (1672).

³¹² Mm. Viadana 1605 [1602]; Schütz 1956 [1623], esipuhe.

³¹³ Werckmeister 1698.

³¹⁴ Anonymus 1980 [1668] s. 6 seur. Teosta on pidetty jopa 1600-luvun tärkeimpänä urkujensoiton oppaana Dirutan *Il Transilvanon* jälkeen (mm. Harold Gleason, F.T. Arnold) ja se onkin yksi perusteellisimmista kenraalibassonsoiton ja (liturgisen) improvisoinnin oppikirjoista ennen F.E. Niedtin teosta *Musicalische Handleitung* (1706). *Wegweiser* on yhdistetty augsburgilaiseen urkuriin Johann Spethiin (1664-n. 1719) tai hänen eteläsaksalaiseen lähipiiriinsä, mutta tästä ei ole varmoja todisteita.

³¹⁵ Werckmeisterin vuonna 1698 uudistamasta 2. painoksesta otettiin useita uusintapainoksia, viimeisin vuonna 1715.

³¹⁶ Adlung 1768. Teoksen näköispainoksen (1931) esipuheessa C. Mahrenholz arvelee teoksen materiaalin syntyneen pitemmän ajan kuluessa, varhaisimmilta osiltaan jo 1720-luvulla. Osia *Musica mechanica organoedista* Adlung sisällytti pääteokseensa *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (1758).

yhteydessä. Niukkuudessaankin Werckmeisterin ja Adlungin huomiot urkujen käytöstä figuraalimusiikissa kuitenkin vahvistavat, että ammattitaitoinen urkuri ei ole pelkkä urkujensoittaja vaan hän on kokonaisvaltaisesti vastuussa kirkkomusiikin toteutuksesta. Ohjeistuksessaan urkurin viranhakunäytteen sisällöstä Werckmeister kiteyttää nasevasti pelkän urkujensoittajan ja kokonaisvaltaisesti pätevän kirkkomuusikon välistä eroa:

“Monilla urkureilla on tapana opetella ulkoa joitakin kappaleita, tai he kirjoittavat ne itselleen tabulatuuriin. Harjoiteltuaan näitä kappaleita ahkerasti he saattavat soittaa niitä oikein hienosti. Se, joka ei paremmasta tiedä, ei epäile tällaisten henkilöiden olevan hyviä urkureita, kun he osaavat noin vain soittaa kappaleita, jotka kuitenkin ovat etukäteen harjoiteltuja. Todellisuuden valossa käy kuitenkin ilmi, että tällainen taide on kerralla kannusta kaadettu. Koko loppuelämänsä nämä urkurit lurittelevat samoja tabulatuurista opiskelemiaan kappaleita, joka sunnuntai ja pyhäpäivä, niin että kuulijoiden korvat niistä lopulta kipeytyvät. Tästä syystä urkureita on ehdottomasti koeteltava siten, että heille annetaan jokin teema, jota heidän on käsiteltävä eri tavoin. Voidaan myös valita joitakin sävelmiä, joita heidän on määrätyillä tavoilla muunneltava ja transponoitava. Tämän lisäksi myös kenraalibassokokeella on tutkittava, soittavatko he numerot tarkasti ja oikein. Kenraalibassossa ei nimittäin läheskään riitä se, että nuotit soitetaan moitteettomassa rytmissä, vaan myös numerot on oikein tulkittava ja toteutettava, muutoin urkuri tulee vielä tarvelemään kaiken [figuraali]musiikin[...].”³¹⁷

Ilman perusteellista kenraalibasson soittotaitoa urkuria ei siis voi Werckmeisterin mukaan pitää pätevänä kirkkomuusikkona. Koska kunnollinen kenraalibassonsoitto puolestaan edellyttää syvällistä kontrapunktin hallintaa, hyvin suoritettu kenraalibassokoe takaa, että urkuri on riittävän motivoitunut ja paneutunut alaansa. Hyvät kenraalibassotaidot herättävät luottamusta siihen, ettei urkurille tuota vaikeuksia mitkään liturgisen musiikin edellyttämät transponointi-, improvisointi- ja säestystehtävät. Tällaista urkurinkompetenssia ylenkatsovien soittoniekkojen asennetta Werckmeister suomii ankarasti kenraalibasson oppikirjassaan:

"On myös koreilijoita, joilla ei ole minkäänlaista musiikillista järkeä eikä luontoa, he soittavat vaikka X:n V:n sijaan, mutta puhuvat silti kenraalibasson hallinnasta halveksivasti, sanoen sen olevan vain laiskottelijoita varten. Näin he paljastavat suuren tietämättömyytensä, sillä joka haluaa kunnollisesti soittaa kenraalibassoa,

³¹⁷ Werckmeister 1698 [1681] s. 77. *Viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke auswendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; Indem sie nun dieselben Stücke durch offters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht besser verstehet / diejenigen müssten notwendig gute Organisten seyn / so solche studierte Stücke daher machen / wenn es aber beym Licht besehen wird / so ist dererselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleiben wohl sein Lebelang bey solcher seiner Leyre / u. etlichen auß der Tabulatur studierten Stücken / die er alle Sonn- und Festage hören lasset / worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu tun pflegen. Drum ist bey dem Examine eines Organisten hoch von nöthen / daß man denselben ein Thema vorgebe welches er auf unterschiedliche Arth außführe / oder man kann auch einige Lieder erwählen / und dieselbe auf gewisse Arth variiren, und transponiren lassen / wobey auch in des General- Basses Examine muß observiret werden / ob auch die Signaturen fein accurat getroffen werden / denn es ist bey weiten nicht genug / die Noten im General-Basse / nach dem Tacte ohne Anstoß hinmachen / es müssen die Signaturen wol dabey resolvieret werden / sonst wird die ganze Music dadurch verdorben[...].*

hänen täytyy ymmärtää sävellystaidon periaatteet syvällisesti. Miten hän muuten voisi välttää käyttämästä kaikenlaisia kiellettyjä kuljetuksia [kenraalibasso soittaessaan]? On suuri ero niiden välillä, jotka soittavat moitteettomasti ja niiden, jotka vain hutiloivat sinne päin. Enkä tahdo edes mainita niitä, jotka eivät osaa edes hyvässä tahdissa soittaa, sillä he ovat kaikista surkeimpia. Mutta vaikka tahti menisikin oikein, se ei vielä riitä, vaan pitää myös numerot sekä oikein tulkita että myös toteuttaa [...].”³¹⁸

Ei myöskään Johann Mattheson teoksessaan *Exemplarische Organisten-Probe* (1719) säästele sellaisia urkujensoittajia (*Orgelschläger*), jotka halveksivat kenraalibassonsoiton taitoa. He piilottelevat osaamattomuuttaan väittäen, että kenraalibasso kuuluu pelkästään oopperataiteeseen, ja ettei siitä näin ollen ole mitään hyötyä kirkkomusiikissa. Valittaen ammattitaitoisten urkurien harvinaisuutta Mattheson kysyy, missä ovat hänen aikansa Werckmeisterit, Frobergerit, Buxtehudet ja Pachelbelit.³¹⁹ Nimestään huolimatta *Exemplarische Organisten-Probe* ei juurikaan sisällä konkreettista informaatiota urkurin toimenkuvasta. Epäsuorasti Mattheson kuitenkin tulee vahvistaneeksi Werckmeisterin määrittelemät urkurin pätevyysvaatimukset harmittellessaan sitä, että moni urkuri joutuu tyytymään tuskin 200:n riikintaaleriin samasta työstä, josta voisi kapellimestarin virassa ansaita jopa 1000 riikintaaleria.³²⁰ Samalla Mattheson tulee viitanneeksi musiikkikulttuurissa käynnissä olevaan muutosprosessiin, jonka johdosta ammattitaito on alkanut valua kirkkomusiikista oopperaan ja maallisen musiikin pariin.

Vielä parikymmentä vuotta myöhemmin Mattheson ei kuitenkaan teoksessaan *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) epäröi nostaa urkuja soittimeksi ylitse muiden. Urut yksinään kykenevät imitoimaan lähes kaikkia muita soittimia, jopa melko tarkasti myös ihmisen ääntä.³²¹ Kuvaavaa on, että luvussa, jossa Mattheson otsikon mukaan ilmoittaa käsittelevänsä soitinten rakennetta, ominaisuuksia ja käyttöä, hän loppujen lopuksi käsittelee lähes yksinomaan urkuja. Muiden soitinten osalta Mattheson ainoastaan viittaa muutamaan muuhun kirjoittajaan sekä varhaisteoksensa *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) melko suppeaan soitinesittelyyn.³²² Rekisteröintiohjeissaan Mattheson vaikuttaa varsin pitkälti tukeutuvan Werckmeisteriin (*Orgel-Probe*) sekä mahdollisesti muilta urkureilta saamiinsa tietoihin; useissa kohdin Mattheson viittaa erityisesti Hampurin Katariinankirkon urkuihin. Figuraalimusiikin rekisteröinnistä Mattheson toteaa vain, että voimakkaassa musiikissa on toisinaan käytettävä jopa täysiä urkuja,

³¹⁸ Werckmeister 1698 s. 41. *Es finden sich auch Praler die kein Musicalisches Gehirn oder Naturel haben / denen ist es gleich viel / ob sie ein X. vor ein V. greiffen / können von tractirung des General-Basses so schimpflich reden / indem sie sagen es wäre nur Beerenheuter Werck. Sie geben aber Ihre grosse Unwissenheit hiermit an dem Tag / denn wer einen rechtschaffenen General-Baß tractiren will / der muß die Principia compositionis von Rechtswegen verstehen / wo er sonst die vitiösen Progressen vermeiden [...]. Da dann ein grosser Unterschied sich hervor thut: zwischen denen so was reines machen / und andern / so da etwas hindudeln. Von denen will ich nicht einmal sagen / die da nicht tactualiter spielen können / denn es sind die elendsten: Und wann schon der Tact richtig getroffen wird / so ist es doch nicht genug / wo nicht die Signaturen recht exprimiret und resolviret werden.*

³¹⁹ Mattheson 1719 s. 10. Teos on ensimmäinen Matthesonin useista kenraalibassoaiheisista teoksista ja oppikirjoista.

³²⁰ Ibid. s. 10 seur.

³²¹ Mattheson 1739 s. 471.

³²² Ibid. s. 459.

mutta yleisesti ottaen on sopeutettava urkujen voimakkuus kokoonpanon mukaan. Tuttuun tapaan myös Mattheson toteaa, että yksittäisen solistin säestämiseen tarvitaan vain yksi hiljainen *Gedackt*-äänikerta.³²³

*Der vollkommene Capellmeister*issa Mattheson sivuuttaa lähes täysin kenraalibassonsoiton, josta hän useissa muissa teoksissaan kirjoittaa tyhjentävästi.³²⁴ Hän toteaa ainoastaan, että jokaisen klaveristin on hallittava kenraalibasso täydellisesti.³²⁵ Sitäkin seikkaperäisemmin Mattheson käsittelee liturgista improvisointia sekä koraalisoittoa. Viimeksimainitussa hän tosin tukeutuu lähinnä Strahlsundin urkurin Christoph Raupachin (1686–1744) ohjeisiin.³²⁶

Teoksessaan *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) Mattheson kommentoi vanhakantaisia ja erityisesti kenraalibassoa taitamattomia urkureita varsin ironisin sanankääntein:

“Jos nyt urkujensoitto vaatii oman metodinsa, kuten eräät mielestään suuretkin urkurit kerskailevat,[...] niin kyllä myös cembalo vaatii aivan oman soittotekniikkaansa. Koskaan ei kai ole kuultu ammattitaitoisen cembalistin ja näin ollen kelpo muusikon niin pahoin hutiloivan uruilla, kuin monenkin kunniakkaan, hartaan ja pahansuovan urkurin cembalon ääressä. Rakkaat urut eivät vielä koskaan ole tehneet kenestäkään muusikkoa, mutta musiikki sen sijaan monenkin urkurin. Kun näiden kateellisten henkilöiden pitäisi vaikkapa säestää jotakin aariaa, ja joku asiantunteva henkilö sattuu olemaan paikalla, menee heiltä melkein sisu kaulaan, elleivät he, jo ennen kuin edes soittamaan päästään, poistu paikalta ja kiiruhda tempelilleen.”³²⁷

Ilmeisesti Matthesonia ärsyttää joidenkin urkureiden pyrkimys tehdä uruista ja urkujensoitosta jonkinlaista salatiedettä, jonka taakse he voivat piilottaa maallikoilta musiikillisen osaamattomuutensa. 26 vuotta myöhemmin Matthesonin perinpohjainen kuvaus urkureilta vaadittavasta ammattitaidosta on sen sijaan huomattavan kunnioittava. Valmiiden urkukappaleiden soittamisesta Mattheson ei kuitenkaan edelleenkään sano sanaakaan – paraskaan nuotinlukutaito ei vedä vertoja sille ammattitaidolle, joita jumalanpalvelusmusiikin improvisointi vaatii urkurilta:

“Preludien improvisoiminen älykkäästi ja moitteettomasti tarkoittaa paljon enemmän, kuin se, että osaa suoralta kädeltä soittaa virheettömästi kaiken, mitä eteen

³²³ Ibid. s. 467 seur.; 471.

³²⁴ *Exemplarische Organisten-Probe* (1719); *Grosse Generalbaß-Schule* (1731); *Kleine Generalbaß-Schule* (1735).

³²⁵ Mattheson 1739 s. 472.

³²⁶ Ibid. s. 474 seur.

³²⁷ Mattheson 1713 s. 261 seur. *Erfordert nun aber ein Orgel-Werck zu tractieren eine eigen Methode, womit sich etliche Fantastische organoedi sich breit machen [...] so erfordert gleichwohl auch im Gegentheile ein Clavicymbel zu spielen eine ganz absonderliche Mannier / und hat man wohl nie einen perfecten Clavicymbalisten und dabey habilen Musicum so sehr auff der Orgel stümpfern gehöret / als wohl manchen ehrbaren / andächtigen und scheelsüchtigen Organisten auff der Clavire. Die liebe Orgel hat noch keinen Musicum gemacht / allein die Music schon manchen Organisten. Wenn die guten neidischen Leute etwa eine Aria accompagniren sollen / und einer gegenwärtig ist / der das Handwerck verstehet / so will ihnen das Herz fast in die Hosen sincken / oder sie lauffen auch / ehe es so weit kommt / lieber gar zum Tempel hinaus.*

pannaan. Koska preludiointia perustellusti voidaan kutsua käytännöllisen musiikin korkeimmaksi huipuksi, on helppo päätellä, että siihen vaaditaan taitavaa miestä.”³²⁸

9.2 Äänenjohtajasta yhden miehen orkesteriksi

Johann Samuel Petri (1738–1808) edusti ensimmäistä luterilaista kirkkomuusikoiden sukupolvea, jonka opintie ei enää ollut integroitu koulujen ja kirkkojen yhteistyönä toteutettuun säännönmukaiseen liturgiseen musiikkiin.³²⁹ Petrin pääteoksen *Anleitung zur Practischen Musick* (1767) ilmestyessä ei enää ollut sellaista koulutusjärjestelmää, joka vielä J.S. Bachin sukupolvelle oli ainoa reitti sekä muusikon ammattiin että akateemiselle uralle. Yliopistokaupunkien ja muiden merkittävien musiikkikeskuksien sekä hovien urkurinvirat – hallitsijan musiikkimyönteisyydestä riippuen – olivat edelleen hyvin palkattuja ja arvostettuja. Keskimäärin olivat liturgiseen musiikkiin varatut resurssit kuitenkin heikentyneet. Urut olivat jäämässä lähes ainoaksi vakituiseksi soittimeksi jopa suurten kaupunkien pääkirkoissa, pikkukaupungeista ja maaseudusta puhumattakaan. Toisaalta urkureiden ammattikunnan laajentuminen kaupungeista ja hoveista maaseudulle johti ammattitaidon kirjavoitumiseen ja urkureiden yleisen pätevyyden heikkenemiseen.

Petri kirjoittaa siis aikana, jolloin orkesteri monin paikoin oli kirkkomusiikissa läsnä enää vain viitteellisesti; urut korvasivat usein käytännössä koko orkesterin. Kirjaimellisesti tämä toteutuu 1700-luvulla vakiintuneen kenraalibassosäestyksellisen seurakuntaveisuun käytännössä. Siinä “figuraalimusiikista” vastasi urkuri yksinään seurakunnan laulaessa *cantus firmusta* (koraalisävelmää), parhaassa tapauksessa paikallisen koulun oppilaiden tai harrastajalaulajista kootun tilapäisen yhtyeen avustuksella. Seurakuntaveisuun säestämistä ja koraali-improvisointia Petri käsitteleekin varsin perusteellisesti.³³⁰ Kenraalibasson hallintaa Petri pitää koraali-improvisoinnissa täysin välttämättömänä.³³¹

Petri tuntuu kuitenkin edellyttävän urkurilta kykyä hoitaa kirkkomusiikin perinteisiä velvoitteita täysipainoisesti säännöllisen ammattimuusikkoreservin puutteesta huolimatta. J.S. Bachin ilmaisutapaa muistuttavin sanankääntein (*eine Wohlbestallte Kirchenmusik*) Petri vaatii hyvin varustettua kirkkomusiikkia. Sanavalinta ei liene sattuma, sillä Petrillä oli ainakin jonkinlainen oppilassuhde Wilhelm Friedemann Bachiin Hallessa 1760-luvulla.³³² “Hyvin varustettu kirkkomusiikki” tarkoitti 1700-luvun loppupuolella monin paikoin parhaassakin tapauksessa enää tuskin muuta kuin ammattitaitoista urkuria sekä toivon mukaan laadukkaita ja hyväkuntoisia urkuja. Tästä huolimatta Petrin ohjeet vokaalisten ja instrumentaalisten resurssien organisoinnista ovat varsin kattavat. Vielä 1803 Johann Christian Kittel liittyy itsensä praetoriaaniseen traditioon, ja toteaa urkujen sisältävän kaikki muut soittimet. Kittel tulkitsee kuitenkin

³²⁸ Mattheson 1739 s. 478. *Kurz, weil sinnreich und ohne Anstoß zu Präludiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchste praktische Gipffel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.*

³²⁹ Petri 1782 s. 268 seur. Omien sanojensa mukaan Petri oli klaveristina itseoppinut ja hänen kanttori-isänsä jopa kielsi häneltä kaikki musiikilliset harrastukset aikuisiän kynnykselle saakka.

³³⁰ Petri 1782 s. 249 seur.; 297 seur.; 307 seur.

³³¹ Ibid. s. 282.

³³² Ibid. s. 269; 285.

Praetoriusta siten, että urut soittimista täydellisimpänä edustavat kaikkia muita soittimia kirkkomusiikissa.³³³ Instrumentaalisesti monipuolinen kirkkomusiikki on siten käytännössä menettänyt merkityksensä, ja Kittel käsittelee liturgisen musiikin toteutusta yksinomaan urkujensoiton näkökulmasta. Kuitenkin hän edellyttää lukijansa olevan perehtynyt kenraalibassonsoittoon ja sävellystekniikan perusteisiin siitä huolimatta, että hän suuntaa oppikirjansa aloittelevalle urkujensoiton opiskelijalle.³³⁴ Urkurin ammattitaidon ytimessä kenraalibasso siirtyy siis romantiikan vuosisadalle elinvoimaisena ja mitä suurimmassa määrin ajankohtaisena (ks. myös luku 12).

9.3 Urkulehteri kirkkomusiikin päänäyttämönä

Vasta sitten kun ooppera alkaa syrjäyttää liturgiaa suurimuotoisen ja säännöllisesti organisoidun julkisen musiikin keskeisenä näyttämönä, nousee cembalo urkujen rinnalle – jopa niiden ohi – keskeiseksi continuo-soittimeksi. Tämä näkyy kenraalibasso-oppaissa, joista yhä useammat 1700-luvun mittaan suuntautuvat ensisijaisesti profaanin musiikin esittämiseen. J.D. Heinichen arvelee kenraalibasso-oppaansa *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (1711) olevan ensimmäinen sellainen, joka käsittelee aihettaan nimenomaan teatterityylin vaatimuksien kannalta.³³⁵ Heinichenin myöhemmin seikkaperäisesti esittelemä ”täysiaäninen” kenraalibassonsoitto (*vollstimmiges Spiel*) havainnollistaa oivallisesti orkesterin soinnillisen tasapainon haasteita silloin kun urut puuttuvat kokoonpanosta.³³⁶ Mahdollisimman täyteläinen, jopa 7–8 -ääninen cembalosatsi sekä ainakin suurempien kokoonpanojen varustaminen useammalla suurella cembalolla käy tarpeelliseksi ennen kaikkea satsin keskirekisterin vahvistamiseksi. J.J. Quantz suosittelee suuren orkesterin continuon miehittämistä kahdella eri puolelle orkesteria sijoitetulla cembalolla sekä tilan salliessa lisäksi teorbilla.³³⁷

Samaan aikaan, kun cembalo alkoi haastaa urkuja julkisen musiikinharjoittamisen tärkeimpänä continuosoittimena, urut yleistyivät voimakkaasti maaseudulla, etenkin

³³³ Kittel 1808 [1803] s. VI-VII.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Heinichen 1711 esipuhe s. 21.

³³⁶ Heinichen 1728 s. 131 seur.

³³⁷ Quantz 1983 [1752] s. 183 seur.

protestanttisilla alueilla.³³⁸ Historiallinen kytkös koulusivistyksen ja liturgisen musiikin opetuksen välillä kuitenkin katkesi, kun latinakoulut ja kymnaasit lakkauttivat musiikinopetustaan. Myös yliopistoissa luovuttiin 1700-luvulla perinteisestä vapaiden taiteiden fakulteettirakenteesta, jonka ansiosta musiikki quadriviumin (aritmetiikka, geometria, musiikki ja astronomia) osana oli ollut itsestäänselvä osa akateemista sivistystä.³³⁹ Vuosisadan lopulla kirkkomuusikoiden koulutus olikin siirtynyt käytännössä yksittäisten urkureiden vastuulle. Maaseutu-urkureiden kouluttamistarve ja urkujensoiton itseopiskelu lisäsivät voimakkaasti kenraalibasso-oppaiden ja klaveerkoulujen kysyntää. Lopulta myös urkujensoiton alkeisopetukseen tai itseopiskeluun tarkoitettuja urkukouluja alkoi ilmestyä vuoden 1800 vaiheilla.³⁴⁰

Petrin *Anleitung zur Practischen Musick* on ensimmäisiä tällaisia valistuksen ajalle tyypillisiä käytännön oppikirjoja, joka oli suunnattu erityisesti urkureille. Petri esittelee varsin perusteellisesti urkujen soittotekniikkaa; hän on mm. historian ensimmäinen

³³⁸ Suomessa tämä kehitys ajoittuu vasta 1800-luvun jälkipuoliskolle. 1700-luvulla urkuja oli vain tärkeimpien rannikkokaupunkien kirkkoissa; vielä vuoden 1800 vaiheilla koko Suomessa oli kaikkiaan vain n. 30 urut (ks. www-sivusto Virtuaalikedraali). Urkujen yleistymistä Suomessa 1800-luvulla on usein selitetty maan vaurastumisella. Ensisijainen syy lienee kuitenkin ollut, aivan kuten Manner-Euroopassakin, urkujen funktion radikaali muutos. Pietistisen ideologian vaikutuksen vahvistuessa organisoidusta liturgisesta musiikista luovuttiin ja se korvattiin urkusäestyksellisellä seurakuntaveisuulla. Kuten muuallakin Euroopassa urut olivat Ruotsin valtakunnassa – siis myös Suomessa – vahvasti kytkeytyneet liturgiseen figuraalimusiikkiin. Suomen kaupungeista kuitenkin vain muutamassa toimi koululaitos, joka voitiin velvoittaa ylläpitämään jonkinlaista säännöllistä kirkkomusiikkia. Näiden paikkakuntien ulkopuolella uruille oli vähänlaisesti tarvetta, semminkin kun koulutetut urkurit olivat harvassa. Sinänsä Suomen urkukulttuuri oli Ruotsin vallan lopulle asti varsin ajanmukainen; Turun kirkkomusiikin järjestelyt eivät juurikaan poikenneet Manner-Euroopan pienemmistä yliopistokaupungeista. Aikansa merkittävin ruotsalainen urkurakentaja Johan Niclas Cahman rakensi Turun Tuomiokirkkoon vuonna 1727 yhden suurimmista uruistaan. Kaupungin urkureina ja musiikinjohtajina toimi päteviä muusikoita ja jumalanpalvelusmusiikkiin palkattiin säännöllisesti kaupunginsoittajia. Koska Ruotsin kirkon johto vastusti pietististä ideologiaa aina 1700-luvun puoliväliin asti, käytäntö säestää seurakuntaveisuuta uruilla levisi hitaammin kuin Saksan protestanttisilla alueilla. Tästä syystä ensimmäinen valtakunnalliseksi tarkoitettu vuoden 1695 virsikirjakaan (*Then swenska psalmboken*) ei koskaan vakiintunut yleisesti liturgiseen käyttöön. Vasta J.C.F. Haeffnerin vuoden 1819 nk. Wallinin virsikirjaan laatima neliääninen koraalikirja (1820/21) saavutti todella valtakunnallisen aseman, ja 1800-luvulla urkujen määrä alkoi Ruotsissakin nopeasti kasvaa. Haeffnerin koraalikirjan esikuvan mukaan laadittiin myös useita Suomen oloihin muokattuja versioita (mm. E.A. Hagfors 1847 ja A. Nordlund 1850) yleistyvän urkusäestyksellisen virrenveisuun tarpeisiin.

³³⁹ Vaikka musiikki *quadriviumissa* tarkoitti lähinnä musiikin teoriaa, musiikin akateeminen status tuki myös käytännön musiikin arvostusta. Tie yliopisto-opintoihin kulki lähes poikkeuksetta latinakoulujen kautta, joissa musiikin opetus oli korostetusti käytännöllistä. Koulupoikien velvollisuuksiin kuului mm. osallistua jokapäiväisen liturgisen musiikin toteutukseen. Lutherin ehdoton vaatimus, että latinankielisestä kirkkomusiikista on pidettävä kiinni – nuorison takia (*um des Jugend willen*) – johtui siitä, että koululaiset liturgista musiikkia laulamalla saivat käytännön harjoitusta latinan kielessä. Tämä tasoitti heille tietä akateemiselle uralle.

³⁴⁰ Mm. J.H. Knecht: *Vollständige Orgelschule* (1795-98), J.C. Kittel: *Der angehende praktische Organist* (1803), J. Drechsler: *Kleine Orgelschule* (1818), C.H. Rinck: *Praktische Orgelschule* (1819-21), C.C. Kegel: *Orgelschule* (1830).

kirjoittaja, joka käsittelee yksityiskohtaisesti jalkiosoittotekniikkaa.³⁴¹ Petrin kuvaus urkujen rakenteesta on sen sijaan Werckmeisterin ja Adlungin tyhjentäviä esityksiä suppeampi. Hän keskittyy lähinnä urkurin velvollisuuksiin kuuluviin huoltotoimenpiteisiin ja tavallisimpiin toimintahäiriöihin.³⁴²

Petri tarjoaa ensimmäisen Praetoriukseen verrattavan kuvauksen kirkkomusiikin organisoinnista ja erityisesti urkujen hyödyntämisestä figuraalimusiikissa. Seikkaperäisillä ohjeillaan hän valottaa niitä käytäntöjä, joihin myös Werckmeister ja Adlung kursorisilla kommentaillaan viittaavat. Yhdessä tarkasteltuina näiden kirjoittajien näkemyksistä välittyy vaikutelma, että urkujen tehtävä ja urkurin toimenkuva säilyivät kirkkomusiikissa aina 1700-luvun lopulle asti olennaisilta osin samankaltaisina kuin Praetoriuksen kirjoittaessa 1600-luvun alussa.

Praetoriuksen kuvaamassa monikuoroisuudessa urut toimivat komentokeskuksena, josta käsin urkuri huolehtii soitollaan ympäri kirkkoa levittäytyvien musiikillisten joukkojen hyvästä järjestyksestä. Urkujen rooli ei vuosisataa myöhemmin sinänsä ole muuttunut ratkaisevasti, mutta itse urkulehteristä on nyt Samuel Petrin kuvauksen mukaan tullut luterilaisen kirkkomusiikin päänyttämö. Tämä käy ilmi lukuisista ohjeista, jotka koskevat suurten urkujen hyödyntämistä figuraalimusiikissa ja käsittelevät erityisesti rekisteröintiä ja jalkion käyttöä. Urkuri toimii nyt ei vain kapellimestarin adjutanttina vaan nimenomaan musiikinjohtajana. Petri itse johtaa musiikkia kirjaimellisesti “vanhan selkäpillistönsä takaa” (*hinter meinem altväterischen Rückpositiv*) opastaen tarvittaessa alkutahtien ajan orkesteria viulullaan, jotta musiikki heti asettuisi tarkoitettuun affektiin.³⁴³

Ajan musiikillista todellisuutta kuvannee se, että Petri ilmoittaa ohjeidensa koskevan yhtä lailla kirkkomusiikkia kuin teatterimusiikkiakin. Kaikkea musiikin toteuttamista koskeva yleissääntö on, että laulajan tai kuoron osuus on musiikin pääasia (*Hauptstimme*), jonka tarpeiden mukaisesti kaikki soitinSTEMMAT on sopeutettava.³⁴⁴ Petri kehottaa erityisesti bassosoittajia olemaan huolellisia rytmien suhteen. Kiirehtiminen tai hidastelu bassostemmassa saa helposti koko yhtyeen sekasorron valtaan. Bassosoittimiksi Petri lukee sellot, kontrabassot, fagotit, cembalon ja urut. Urkurin tulee soittaa mahdollisimman lyhyitä sointuja; koskettimien kiinnipitämisestä

³⁴¹ Jalkion käytöstä jo 1400-luvulla ei ole epäilystäkään; mm. Ileborghin tabulatuurin (1448) teokset edellyttävät yksiselitteisesti jalkiosoittoa. Arnolt Schlick merkitsee urkuteoksissaan (1511) jalkiolla soitettavat kohdat huolellisesti tabulatuuriin. Se, että valtaosa säilyneestä urkumusiikista aina 1700-luvun puoliväliin saakka on manualiter-ohjelmistoa selittyy nähdäkseni monikäyttöisyyden tarpeella. Itsenäisen bassostemman soittamiseen tarvittava kaksioktaavinen jalkiokoskettimisto yleistyi euroopanlaajuisesti vasta 1800-luvulla, Saksassa yleisesti ottaen jonkin verran aikaisemmin. Ei siis olisi ollut järkevää kirjoittaa pedagogiseen tarkoitukseen urkuteoksia, joiden hyödyntäminen olisi saattanut merkitä teknisiä ongelmia urkujen hyvin vaihtelevien jalkioratkaisujen takia.

³⁴² Petri 1782 s. 291 seur.

³⁴³ Ibid. s. 172. Tämä Petrin kuvaus tuo mieleen Nicolaus Bruhnsin (1665-1697), joka Matthesonin mukaan (*Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740) toisinaan esitti varsin vaativia viulusooloja, soittaen samalla kenraalibassoa jalkiolla. Saattaa olla, että Petrin kuvaama käytäntö ei ollut kovin poikkeuksellinen. Muutaman alkutahtien soittaminen viululla yhdessä jalkiobasson kanssa oli ehkä musiikkia johdettaessa niin arkinen ilmiö, ettei se herättänyt erityistä huomiota muutoin kuin Bruhnsin kaltaisen harvinaislaatuisen virtuoosin tapauksessa. E.L. Gerberin mukaan Bruhns olisi kantaateissaan viulun- ja urkujensoiton ohella vielä laulanutkin (*Lexikon der Tonkünstler*, 1790/92).

³⁴⁴ Petri 1782 s. 167 seur.

seuraa pelkkää ulvontaa (sic!).³⁴⁵ Pitkiä ääniä urkurin tulee soittaa ainoastaan, jos stemmaan on merkitty *tenuto* sekä toisinaan resitatiivien pitkissä bassonuoteissa.³⁴⁶ Mielenkiintoista on, että Petri rinnastaa urut patarumpuihin: molemmat ovat varsin voimakasäänisiä soittimia, jotka helposti saattavat musiikin rytmiseen epäjärjestykseen tai jopa peittävät melullaan koko yhtyeen.³⁴⁷

Kiintoisa on myös Petrin virsisäestystä koskeva ohje, jossa hän korostaa satsin vertikaalisten ja lineaaristen eli rytmisten ja melodisten elementtien erottamista toisistaan:

“Sekä jalkiossa että silloin kun väliäännet soitetaan vasemmalla kädellä voidaan soittaa säestyksessä lyhyitä säveliä ja sointuja. Samaan aikaan oikealla kädellä soitetaan verkkaisesti sitoen pelkkää cantus firmusta useilla äänikerroilla rekisteröidyltä voimakkaalta sormiolta [...]”³⁴⁸

Ohjeen taustalla lienee taitamattomien urkureiden soittotapa, jota Petri kuvaa ylipäättään vähemmän imartelevaan sävyyn.³⁴⁹ Hän arvostelee mm. sitä, että jalkiostemma soitetaan virsisäestyksissä raskaasti ja veltosti, eikä koskaan kevennetä bassosäveliä tai soiteta niitä lyhyinä (*und nie einen Ton absetzen, oder abstoßen*).³⁵⁰ Tämä kriittinen huomio koskee ylipäättään kenraalibassonsoittoa: bassostemman selkeä jäsentely ja rytmien täsmällisyys unohtuu helposti erityisesti kokemattomalta urkurilta, jonka huomio kiinnittyy liiaksi numeroiden hahmottamiseen ja ylipäättään satsin diskanttiin.

Sekä urkujen soinnillisten ominaisuuksien muutokset että orkesterisoittimiston homogenisoituminen näkyvät siinä, ettei Petri, toisin kuin Praetorius, enää salli kieli-, mixtur-, kvinti- ja terssiäänikertojen käyttöä figuraalimusiikissa. Pienessä kirkossa *Gedackt 8'* tai kaksi hiljaista 8' äänikertaa on riittävä sormiorekisteröinti; jalkiossa tarvitaan kuitenkin 16' äänikertaa.³⁵¹ Voimakkaassa musiikissa ovat sen sijaan pienessäkin tilassa Petrin mukaan vähintään *Principal 8'* ja mahdollisesti myös *Principal 4'* tarpeen. Hiljaisissa nyansseissa sekä resitatiiveissa urkurin on hyvä soittaa molemmilla käsillä hiljaisimmalta sormiolta. Alto- ja sopraanoaarioissa jalkio kannattaa jättää kokonaan pois laulajan tullessa mukaan alku- ja välisoittojen jälkeen. Suurissa kirkoissa, joissa oletettavasti on myös käytettävissä suurempi soittajisto ja laulajisto, voi sitä vastoin käyttää tutti-osissa (*in den Chören*)³⁵² jopa 32' äänikertaa jalkiossa. Urkurin tulee siis aina sopeuttaa urkujen voimakkuus yhtyeen kokoonpanon mukaan.

³⁴⁵ Ibid. s. 169. *Der Organist vornehmlich muß die Akkorde kurz nehmen, und nicht durch das Liegenbleiben ein Geheule machen.*

³⁴⁶ Ibid. s. 169 seur.

³⁴⁷ Ibid. s. 174.

³⁴⁸ Petri 1782 s. 308. [...] *in den Mittelstimmen, wenn sie durch die linke Hand gegriffen werden, abgestossene Töne und Akkorde machen, und den Cantum firmum auf einem starkem Klaviere von vielen Registern mit der rechten Hand langsam fortschleppen lassen, mit der bloßen einfachen Melodie [...].*

³⁴⁹ Ibid. s. 165.

³⁵⁰ Ibid. s. 308.

³⁵¹ Ilmeisesti Petri edellyttää sormion yhdistämistä jalkioon, sillä 16' äänikertaa ei voi käyttää yksinään bassostemmassa.

³⁵² Käsitteellä *Chor* Petri tarkoittaa samaa kuin Praetorius eli yhtyeen kaikkia soittajia ja laulajia. Pelkästään laulajista koostuvan ensemblen nimityksenä 'kuoro' on ainakin 1800-luvun puoliväliin asti tuntematon käsite. Myös Suomessa "laulukööri" oli tavanomainen ilmaisu vielä 1900-luvun alussa.

Urut eivät kuitenkaan milloinkaan saa peittää muita soittimia ja laulajia, vaan uruilla ainoastaan täydennetään harmoniaa ja vahvistetaan bassoa.³⁵³

Myös Adlung korostaa kenraalibasson rekisteröinnissä esityskokoonpanon huomioonottamista. Pienessä yhtyeissä *Gedackt 8'* tai *Quintatön 8'* riittävät, mutta tällöinkin jalkiolla pitää rekisteröidä *Subbas 16'* ja mielellään lisäksi *Violon* tai *Oktav 8'*. Voimakkaammassa musiikissa tarvitaan vähintään *Principal 8'*. Loppukuoroihin on lisättävä korkeampiakin äänikertoja ja toisinaan soitettava lähes täysillä uruilla, kuitenkin varoen, etteivät urut peitä muuta yhtyettä.³⁵⁴

Toisin kuin Petri, joka edellyttää urkurilta kykyä soittaa mikä tahansa bassostemma sellaisenaan jalkiolla, Adlung suosittelee nopeammassa tekstuurissa ainoastaan tärkeimpien bassosävelten soittamista jalkiolla. Tällöin bassostemma on kuitenkin soitettava kokonaisuudessaan vasemmalla kädellä. Hitaammassa tekstuurissa – myös resitatiiveissa – basso voidaan taas soittaa jalkiolla.³⁵⁵ Myös Adlung edellyttää kuitenkin sujuvaa jalkiotekniikkaa kenraalibassonsoitossa: puuttuvaa soolosoitinta korvattaessa solo soitetaan oikealla kädellä, soinnut hiljaisemmalta sormiolta vasemmalla kädellä ja bassostemma jalkiolla.³⁵⁶ Jalkiosoitto ei kuitenkaan ole urkujensoittotekniikan virtuoosielementti, vaan jalkion tehtävä on helpottaa musiikin toteuttamista ja urkujen soinnillisten resurssien hyödyntämistä vaihtelevien tilanteiden vaatimalla monipuolisuudella. Niinpä Adlung suosittelee jopa pienimpien, yksisormioisten urkujen varustamista vähintään liitejalkiolla, ellei itsenäisille jalkioäänikertoille ole tilaa tai niihin ei ole varaa.³⁵⁷

Petri vaatii erityisesti vanhemmissa uruissa yleisten lyhyiden oktaavien³⁵⁸ muuttamista kromaattisiksi, koska urkurin jalkiosoittotekniikka muuten uhkaa täysin rappeutua. Ellei puuttuvien bassopillien lisääminen ole tila- tai kustannussyistä mahdollista, on Petrin mukaan parempi luopua kokonaan lyhyen oktaavin C- ja D-pilleistä ja asentaa niiden tilalle puuttuvat F# ja G#. Näin saadaan jalkion matalimpaan oktaaviin kromaattinen asteikko suuren oktaavin E:stä lähtien. Tämä on ensiarvoisen tärkeää, siitä huolimatta, että basson ääniala tämän muutostoimenpiteen myötä kapenee

³⁵³ Ibid. s. 169 seur.

³⁵⁴ Adlung 1768 osa I s. 171 seur.

³⁵⁵ Ibid. s. 172.

³⁵⁶ Ibid. s. 173; 182 seur.

³⁵⁷ Ibid. s. 189.

³⁵⁸ Tavallisimmin lyhyessä oktaavissa (vain klaviatuurin alin oktaavi) ei ole säveliä C#, D#, F# ja G#. Koskettimet C–D# puuttuvat lyhyestä oktaavista kokonaan ja E-, F#- ja G#-koskettimille on sijoitettu sävelet C, D ja E. Modaalisen harmoniakäsityksen vallitessa kromaattisille sävelille ei ollut käyttöä bassostemmassa, mistä syystä lyhyt oktaavi oli monesta syystä järkevä ratkaisu. Vasta tonaalisen ajattelun vakiintuessa ja monietumerkkisten sävellajien yleistyessä lyhyestä oktaavista tuli erityisesti figuraalimusiikissa hankala rajoite. Monet urkurakentajat pitäytyivät kuitenkin vanhassa käytännössä kustannussyistä: eniten kallista urkumetallia kului urkujen suurimpiin pilleihin, joten usean suuren oktaavin pillin pois jättämisestä koitui rakentajalle merkittävää säästöä. Myös korkea viritystaso vähensi tarvittavan urkumetallin määrää. Olennainen syy lyhyen oktaavin suosioon lienee kuitenkin ollut myös se, että suureen C:hen saakka ulottuva täysin kromaattinen oktaavi asettaa ilmalaatikolle huomattavasti suurempia vaatimuksia kuin lyhyt oktaavi erityisesti suurissa uruissa. Lukuisat suuret ”lisäpillit” edellyttivät merkittävästi suurempaa ilmalaatikkoa, mikä vuorostaan asetti suurempia vaatimuksia myös ilmansyötölle (palkeet ja ilmakanavat). Niin itsestäänselvältä kuin kromaattinen koskettimisto nykyajan näkökulmasta vaikuttaakin, lyhyen oktaavin säilymiselle huomattavan pitkään urkujenrakennuskäytännöissä on siis useita varsin järkipäisiä syitä.

terssillä.³⁵⁹ Kromaattinen jalkiokoskettimisto vastaa erityisesti kenraalibassonsoiton tarpeita. Improvisoitaessa ja virsiä säestettäessä lyhyen oktaavin puuttuvista bassosävelistä ei nimittäin ole sanottavaa haittaa, koska bassostemman voi tällöin toteuttaa miten parhaaksi katsoo. Kenraalibassostemma on sen sijaan periaatteessa soitettava kirjaimellisesti, joten täysipainoisen continuosoiton edellyttämää jalkiosoittotaitoa on vaikea ylläpitää ilman kromaattista jalkioklaviatuuria.

Petrin jalkioharjoitukset ovat huomattavan perusteellisia ja vaativia; ne käsittävät mm. asteikkojen jalkiojärjestykset kaikissa #- ja b -sävellajeissa ja jopa moniäänistä jalkiotekstuuria.³⁶⁰ Jalkioharjoitukset ovat siis linjassa sen kanssa, että Petri vaatii urkurilta kykyä soittaa jalkiolla minkälaisia continuostemmoja tahansa. Vain kokemattomat urkurit soittavat Petrin mukaan bassostemmasta ainoastaan harmonian pääsävelet jaloilla ja kenraalibasson kokonaisuudessaan vain sormiolla. Tätä soittotapaa, jota Adlung tietyin edellytyksin jopa suosittelee, Petri vertaa taitamattomien kontrabassonsoittajien tapaan jättää continuostemman soitto sellistin huoleksi ja soittaa joukkoon vain muutamia säveliä sinne tänne.³⁶¹

Urkulehteristä kirkkomusiikin päänäyttämönä kertovat myös Petrin ohjeet orkesterin virittämistä. Jousisoittajien on hyvissä ajoin etukäteen huolehdittava, että heidän soittimensa ovat oikeassa viritystasossa, ettei paikan päällä tarvitse yhtäkkiä virittää puolta sävelaskelta korkeammalle tai matalammalle, jolloin kielet eivät pidä virettään. Oboistien ja fagotistien on varattava riittävästi sekä pitkiä että lyhyitä lehdyköitä eli ”röörejä” mukaan, vaskisoittajien puolestaan tarvittavat jatkokappaleet putkiensa pidentämistä tai lyhentämistä varten. Virittäminen suoritetaan urkurin improvisoiman alkusoiton aikana.³⁶² Tarvittavien viritystarkistusten ohella ei saa lämpimikseen soittaa mitään ylimääräistä, vaan viritys hoidetaan nopeasti ja tehokkaasti; mikään ei ole musiikissa niin vastenmielistä kuin jousisoittajien pitkittyvät virittelyt. Jousisoittimia ei koskaan viritetä kaikkia samaan aikaan, ellei urkuri soita hyvin voimakkaalla rekisteröinnillä, jolloin kaikki kuulevat uruista oikean viritysäänen. Parempi vire varmistetaan kuitenkin jos enintään kaksi jousisoitinta viritetään samanaikaisesti. Myös vaskisoittajien on tarkistettava virityksensä urkupreludin aikana, mutta on tarpeetonta kokeilla muuta kuin perusääni, kvintti ja mahdollisesti oktaavi. Urkurin ei tule improvisoida liian pitkään, vaan päättää alkusoittonsa heti kun kaikki ovat saaneet soittimensa vireeseen.

Petrin humoristinen kuvaus siitä, miten urkuri voi paimentaa huonoja virityskäytäntöjä omaksuneita muusikoita, valottaa erinomaisesti urkulehterillä vallinneita olosuhteita:

“Kirkkomusiikissa urkuri voi helposti vierottaa heidät sellaisesta siten, ettei hän soita alusta loppuun samalla voimakkuudella, vaan siellä täällä soittaa kevyempää satsia ja sijoittaa soittonsa lomaan pieniä kenraalitaukoja. Kun urut välillä yllättäen

³⁵⁹ Petri 1782 s. 331. Petri huomauttaa erikseen, ettei edes suurta C#-säveltä saisi jättää urkujen alimmasta oktaavista pois. 1700-luvulla tämä käytäntö oli varsin yleinen urkurakentajien keskuudessa; näin on mm. lähes kaikissa G. Silbermannin uruissa. Etenkin korkeasta urkuvirityksestä johtuva transponointikäytäntö teki täysin kromaattisen äänialan tarpeelliseksi monietumerkkisten sävellajien yleistyessä. Jos esimerkiksi Es-duuriin sävelletty teos on transponoitava uruilla kokosäveltä alaspäin, soivan matalan Des-sävelen puuttumisesta on selvää haittaa.

³⁶⁰ Ibid. s. 315 seur.

³⁶¹ Ibid. s. 314.

³⁶² Vrt. Praetoriuksen ohje virittämistä urkupreludin aikana (luku 8.2.).

vaikenevat, trumpelistit, viulistit ja kaikki muut muusikot lopettavat turhat lurittelunsa silkasta säikähdyksestä ja antavat urkurin vatedes hoitaa preludioimisen yksin. Kuitenkaan urkurin ei pidä neljännestuntia improvisoida, jottei hän etukäteen väsytä kuulijoita jo ennen kuin varsinainen päämusiikki on edes alkanut.”³⁶³

Jo Praetorius kuvaa improvisoidun urkutoccatan funktiota figuraalimusiikin alkusoittona ja viritysmusiikkina. Petri vahvistaa tämän käytännön olevan edelleen ajankohtainen vielä 1700-luvun lopulla. Hän myös huomauttaa, että alkusoiton tulee sopia sitä seuraavan musiikin affektiin, niin ettei hilpeää alkusoittoa seuraa surumielinen musiikki tai päinvastoin. Kokenut urkuri ei tästä syystä vilkaise etukäteen pelkästään kenraalibassostemmaansa vaan tutustuu partituuriin tai vähintään ensiviulustemmaan kyetäkseen sovittamaan alkusoittonsa affektin ja tempon esitettävän figuraalimusiikin mukaan.

J.S. Bachin urkuteoksista erityisesti Toccata F-duuri (BWV 540) sekä Pastorale (BWV 590) liittyvät – monien Pachelbelin urkupistetoccatojen tapaan – tähän virityksen aikana esitetyn improvisoinnin traditioon. Ei ole sinänsä mitään syytä olettaa, että Bach olisi säveltänyt yhtään urkuteosta nimenomaan liturgiseen tarkoitukseen; epäilemättä hän improvisoi kaikki tarvittavat alkusoitot jumalanpalveluksissa. Kuitenkin hänen näissä teoksissa valitsemansa sävellajit liittyvät ne mielenkiintoisella tavalla virityskäytäntöihin: *Chorton*-vireisillä uruilla soitettuina teokset soivat Bachin ajan Leipzigissa yleisen *Kammertonin* mukaan G-duurissa, joka on orkesterin virittämisen kannalta erinomaisen sopiva sävellaji. Muita Bachin urkuteoksia, joiden voidaan tarkoitukseen sopivien sävellajiensa perusteella ajatella heijastelevan virityksen aikana soitettujen urkupistealkusoiton käytäntöä ovat molemmat c-mollifantasiat (BWV 537 ja 562), Preludi c (BWV 546) ja Fantasia g (BWV 542). Myös Pachelbelin toccatoista parhaiten “viritysalkusoitoiksi” soveltuvat teokset ovat F-duurissa, C-duurissa, c-mollissa tai g-mollissa. Ne soivat näin ollen *kammerton*-vireessä orkesterin virittämisen kannalta optimaalisissa sävellajeissa eli G- ja D-duurissa sekä d- ja a-mollissa.

J.S. Bach käyttää urkupistettä myös monien laajamuotoisten kirkkomusiikkiteosten avausosissa, muun muassa molemmissa passioissaan. Mahdollisesti hän näin pyrki alleviivaamaan sävellystensä ankkuroitumista liturgiseen traditioon ohjaamalla kuulijoiden mielikuvat liturgiasta tuttuun musiikilliseen idiomiin.

9.4 Secco-resitatiivin alkuperä – historiallinen virhetulkinta?

Resitatiiveissa³⁶⁴ urkuri voi Petrin mukaan jättää pelkän bassoäänien soimaan täyteen mittansa, joko jalkiossa tai sormiolla. Soinnut soitetaan sen sijaan murtaen, eritellen ja

³⁶³ Petri 1782 s. 178 seur. *Bey der Kirchenmusik kan es ihnen der Organist sehr leicht abgewöhnen, wenn er nicht in einem Zuge fort stark präludirt, sondern hin und her absetzt und kleine Generalpausen macht; wo bey dem plötzlichen Stillschweigen der Orgel die Trompeter, Geiger und alle Musiker erschrecken, schweigen und dem Organisten alsdenn das Präludiren gern allein überlassen. Doch aber soll der Organist nicht Viertelstunden lang präludiren, damit er die Zuhörer der aufzuführenden Musik nicht zum Voraus ermüdet.*

³⁶⁴ *Recitativo secco* on 1800-luvun termi, jonka sijoittaminen sekä käsitteenä että käytäntönä 1700-luvulle on ongelmallista. Edward O.D. Downesin mukaan *recitativo secco* esiintyy ensimmäistä kertaa G. Weberin teoksessa *Allgemeine Musiklehre* (1831). Ks. Downes 1961.

jäsennellen.³⁶⁵ Tämän ohjeen voisi ensi silmäyksellä tulkita tarkoittavan resitatiivien säestystä cembalolla. Petri kuitenkin puhuu tässä yhteydessä yksiselitteisesti urkujen käytöstä kenraalibassossa. Oma tulkintani on, että milloin harmonia jatkuu pitempään, sitä toistetaan asemaa ja äänilukua vaihdellen soolostemman rytmiiikan mukaan.³⁶⁶ Resitatiiveissa voi myös Petrin mukaan tukea epävarmaa laulajaa soittamalla paikoin mukana melodiaa, vaikka laulustemmaa ei muutoin pidä kenraalibassossa kaksintaa. Myös trillien ja muiden koristeiden soittamisesta urkurin tulee pidättäytyä sekä resitatiiveissa että kenraalibassossa ylipäätään.³⁶⁷

Vaikka Petri edellyttää urkurin säestävän figuraalimusiikkia lähinnä lyhyin soinnuin, tämä ei siis välttämättä koske resitatiiveja. Tämä on varsin järkeenkäypää: kun muut soittimet jäävät resitatiiveissa pois, ei urkujen rooli ole ensisijaisesti rytmien, kuten aarioissa ja kuoro-osissa, vaan soinnillinen. Näyttää siis siltä, että jo Viadanan esittelemä kenraalibassokonsepti, jossa urkurin tehtävä oli simuloida vokaalipolyfonista tekstuuria, oli vielä 1700-luvun puolivälissä edustettuna resitatiivien esittämiskäytännössä. Mahdollisesti *recitativo accompagnato* -kirjoitustapa syntyikin juuri urkujen korvaamiseksi olosuhteissa, joissa urkuja ei ollut käytettävissä.

Petrin urkujensoittoa resitatiiveissa koskevat ohjeet näyttävät olevan ristiriidassa viime vuosikymmenten vanhan musiikin valtavirran näkemyksen kanssa. Nykyään soinnut soitetaan resitatiiveissa yleensä notaatiosta riippumatta aina lyhyinä *accompagnato*-resitatiiveja lukuunottamatta. Tätä käytäntöä Thomas Braatz ryhtyi 2000-luvun alussa kyseenalaistamaan *bach-cantatas* -internetsivustolla.³⁶⁸ Hänen mukaansa nk. *secco*-käytäntö perustuu Scheringin vuonna 1936 esittämälle hypoteesille, joka myöhemmin A. Mendelin, N. Harnoncourtin ja L. Dreyfusin argumentaatiossa muuttui heikoin perustein historialliseksi faktaksi.³⁶⁹

Braatzin ja hänen opponenttinsa Bradley Lehmannin välinen väittely koski J.S. Bachin musiikkia, mutta siinä viitataan suureen määrään historiallista lähdeaineistoa, joka käsittelee resitatiiviproblematiikkaa myös yleisellä tasolla. Yksi debatin sivuamista aiheista on kysymys siitä, erosivatko kirkkomusiikin ja oopperan resitatiivikäytännöt toisistaan. Mielestäni nk. *secco*-käytäntö on hyvinkin voinut syntyä teatteriolosuhteiden vaatimuksesta, siinä missä *accompagnato*-resitatiivikin. Uruilla voidaan nimittäin äänten lukumäärää ja sointujen asemaa sekä näiden soivaa kestoa vaihdellen seurata solistia varsin hienovaraisesti, tukien ja korostaen tekstin rytmiiikkaa, lauseiden jäsentelyä ja laulustemman ambitusta. Cembalolla tai luutulla vastaavanlainen orgaaninen säestys on puolestaan toteutettava murtamalla harmoniaa tekstin rytmiiikan mukaan, mikä kirkkoakustiikassa tukeekin huomaamattomasti ja elegantisti laulajaa. Jos

³⁶⁵ Petri 1782 s. 171: *In Recitativen bleibe er nicht mit den Akkorden liegen, sondern bediene sich der zergliederten, arpeggirten, oder gebrochnen Akkorde.*

³⁶⁶ Tällaisen toteutustavan olen myös itse todennut musiikillisesti varsin tyydyttäväksi esimerkiksi J.S. Bachin Johannes-passion resitatiiveissa. Soiva vaikutelma muistuttaa näin Bachin myöhemmin Matteus-passion Jeesus-repliikeissä käyttämää *accompagnato*-kirjoitustapaa. Käytän myös *accompagnato*-resitatiiveissa mieluummin tällaista jäseneltyä soittotapaa kuin pelkkiä pitkiä, katkeamattomia sointuja. Harmonian hajauttaminen ja jäsentely laulustemman sanapainojen mukaan tukee erinomaisesti erityisesti jousisatsin rytmistä yhtenäisyyttä resitatiiveissa.

³⁶⁷ Petri 1782 s. 171.

³⁶⁸ www.bach-cantatas.com.

³⁶⁹ Nk. *secco*-resitatiivin modernin esittämiskäytännön historiallisista perusteista kävivät varsin perinpohjaista väittelyä 2000-luvun alussa Thomas Braatz ja Bradley Lehmann. Keskustelun alkusysäyksenä toimivat heidän vastakkaisia kantoja edustavat artikkelinsa www.bach-cantatas.com – sivustolla (ks. Braatz 2002 ja Lehmann 2003).

urkuja ja kielisoitinta käytetään yhdessä, tällainen murrettu soittotapa ja ylläkuvatun kaltainen jäsenhely urkusäestys tukevat täydellisesti toisiaan, eikä kahden soittajan yhteistyö tuota minkäänlaisia ongelmia. Jos sen sijaan molemmilla soittimilla soitetaan suuressa ja kaikuisassa tilassa ainoastaan lyhyitä soituita – myös urkujen bassostemmassa – rytmisen yhtenäisyyden säilyttäminen sekä continuosoittajien kesken että erityisesti akustisena vaikutelmana on varsin hankalaa.

Teatteriolosuhteissa, akustiikaltaan yleensä huomattavan kuivassa tilassa, tilanne on käytännössä päinvastainen kuin vähänkin kaikuisassa kirkkoakustiikassa. Cembalon kielten selkeästi erottuvia alukkeita on Petrin kuvauksen kaltaisessa murretussa tekstuurissa hyvin vaikea ajoittaa laulajan tekstin kanssa niin saumattomasti, että säestys ei vie häiritsevästi huomiota laulustemmalta. Soitujen soittaminen lyhyinä on siis akustisesti tarkoituksenmukaisempaa kuin niiden murtaminen. Lyhyet, korkeintaan hienovaraisesti arpeggioiden soitettut cembalosoinnut erottuvat kylläkin vähäkaikuisessa akustiikassa väistämättä enemmän tai vähemmän aksentoituina. Tämä on kuitenkin laulajan tekstin selkeyden kannalta pienempi haitta kuin jatkuvat cembaloalukkeet murretussa soittotavassa. Lyhyiden soitujen alukkeita pehmentävät oivallisesti samaan aikaan pitkinä soitettut bassoäänit, jota keinovaraa sekä Samuel Petri että monet muut 1700-luvun kirjoittajat suosittelivat resitatiivien soitossa. Jos joudun soittamaan urkuja hyvin kuivassa akustiikassa, pyrin itsekin usein simuloimaan jälkikaikua soittamalla resitatiiveissa bassoäänit ainakin jonkin verran diskanttia pitempinä.

Petrin näkemys resitatiivien säestämisestä näkyy ajan mittaan hieman muuttuneen *Anleitungin* ensipainoksen (1767) jälkeen. Teoksen toiseen painokseen (1782) hän nimittäin lisää huomautuksen, että soinnut voidaan myös jättää vasemmalla kädellä soimaan pitkinä ja soittaa jalkiolla lyhyitä bassoääniä ainoastaan soitujen vaihtuessa. Petrin mukaan tämä kuitenkin edellyttää, että uruissa on hyvin hiljainen huiluäänikerta, joka soi hyvin ja selkeästi tenorirekisterissä eli pienessä oktaavissa. Tässä esitystavassa ei myöskään tule käyttää urkujen lisäksi muita soittimia.³⁷⁰ Tämä toteutustapa on siis käytännössä vastakkainen suhteessa Petrin alkuperäisiin resitatiiveja koskeviin ohjeisiin, joiden mukaan bassoäänit on soitettava pitkinä. Mahdollisesti Petri tarjoaa tässä soittoteknisesti yksinkertaisempaa vaihtoehtoa resitatiivien säestämiseen alun perin suosittelmansa jäsennellyn *accompagnato*-säestyksen sijaan. Joka tapauksessa myöhempi ohje näyttäisi olevan jälleen yksi argumentti resitatiivien nk. *secco*-toteutustapaa vastaan – ainakin kirkkomusiikissa.

9.5 Urkujen suunnittelu ja figuraalimusiikin tarpeet

Liturgisen musiikin puitteita alkoi 1700-luvun puoliväliä lähestyttäessä heikentää suurissa keskuskaupungeissa porvariston kiinnostuksen kohdistuminen yhä enemmän maalliseen musiikkiin. Tämä ei kuitenkaan välttämättä merkinnyt urkurin aseman heikkenemistä. Kaupungin korkeimmin koulutettuna muusikkona ainakin pääkirkon urkurilla oli säveltäjänä ja musiikinjohtajana edelleen huomattava vaikutusvalta porvariston musiikkielämässä. Etenkin pienissä kaupungeissa urkurin asema ehkä jopa paikkakunnan ainoana ammattimuusikkona toi merkittävää arvovaltaa. Urkujen hankinta ja kunnossapito edellytti porvaristolta huomattavia taloudellisia uhrauksia ja pätevän urkurin palkkaaminen suojaasi näin ollen hukkaainvestoinneilta.

³⁷⁰ Petri 1782 s. 311.

Urkurin virkoihin hakeutuvien ammattitaidosta ei kuitenkaan kaikkialla ollut riittäviä takeita, etenkin pienemmillä paikkakunnilla. Tästä oli usein harmia mm. urkujenrakennushankkeissa. Mattheson arvostelee sitä, että urkurin virkoihin usein tulee nimitetyksi ammattitaidottomia henkilöitä, koska kaupunginraatien kutsumat asiantuntijat eivät ole tehtävänsä tasolla.³⁷¹ Werckmeister puolestaan suostuu huijariurkurakentajia, jotka päättäjien asiantuntemattomuuden takia onnistuvat myymään huonolaatuisia ja jopa väärin rakennettuja soittimia. Edullinen hankintahinta kostautuu myöhemmin kalliina huolto- ja korjauskuluina.³⁷²

Petri uhraa *Anleitungin* kolmannelta osalta (*Von der Kenntnis und Behandlung der vorzüglichsten Musikinstrumente*) noin puolet uruille, jotka ovat ”kiistattomasti täydellisin kaikista soittimista”.³⁷³ Hän kiinnittää kuitenkin myös huomiota aikansa urkujenrakennuksen puutteisiin ja vaatii muun muassa, ettei enää yksiäkään urkuja rakennettaisi ottamatta huomioon figuraalimusiikin vaatimuksia. Nähtävästi vielä 1700-luvun puolivälissä korkea *chorton*-viritys, keskisävelviritys – Petri puhuu huonoista virityksistä – ja nk. lyhyt oktaavi olivat jokseenkin yleisiä. Nämä Petri tuomitsee jyrkästi.³⁷⁴ Viritysongelman helpottamiseksi urkuihin ryhdyttiin 1700-luvulla asentamaan erilaisia transponointimekanismeja, joilla voitiin nykyisten continuopositiivien tapaan siirtää koskettimistoa kokosävelaskelen alemmas. Tällaisia mekanismeja Petri pitää teknisesti epäluotettavina keinoina ratkaista korkeasta *chorton*-virityksestä aiheutuvia ongelmia.³⁷⁵ Parin matalavireisen äänikerran lisääminen urkuihin on sekin viritysongelmaan riittämätön apu, koska ne eivät takaa riittäviä dynaamisia resursseja figuraalimusiikin esittämiseen.³⁷⁶

Adlung suhtautuu sekä *kammerton*-äänikertoihin että koskettimistojen transponointimekanismeihin huomattavasti Petriä myönteisemmin. Adlung pitää itsestäänselvänä, että urut viritetään yleensä *chorton*-viritystasoon, vaikka mainitseekin esikuvallisina erityisesti Dresdenin Frauenkirchen vastavalmistuneet *kammerton*-vireiset G. Silbermannin rakentamat urut (1736). *Chortonista* ei ole Adlungin mukaan haittaa sen enempää improvisoinnissa kuin virsisäestyksessäkään, koska urkuri voi helposti transponoida koraalit ja tarvittavat preludit mihin sävellajiin tahansa. Figuraalimusiikin esittämistä varten uruissa kuitenkin tarvitaan *kammerton*-äänikertoja, koska kaikki urkurit eivät osaa transponoida kenraalibassoa. Matalavireisiä äänikertoja pitää kuitenkin olla riittävän monta figuraalimusiikin vaihteleviin tarpeisiin, mukaanlukien 16-jalkainen *Kammerton-Subbass* jalkiossa. Hampurin Jaakobinkirkon urkujen ainoaa *kammerton*-äänikertaa (*Gedackt 8'*) Adlung pitääkin aivan riittämättömänä.³⁷⁷

³⁷¹ Mattheson 1719 s. 6.

³⁷² Werckmeister 1698 [1681] esipuhe; 33; 49; 58 seur.; 66.

³⁷³ Petri 1782 s. 278 seur.

³⁷⁴ Ibid. s. 138 seur. *Heut zu Tage sollte man keinem Orgelbauer mehr erlauben, besonders in Stadtkirchen, und auch sonst, wo öfter musicirt wird, daß er eine neue Orgel im Chortone erbauen dürfte, noch weniger mit der kurzen Oktave.*

³⁷⁵ Urkujen soittokoneiston puuosat elävät sääolosuhteiden vaihtelun mukaisesti aina jonkin verran. Se pelivara, joka normaalitapauksessa turvasi koneiston toiminnan ei ilmeisesti aina riittänyt transponointimekanismeilla varustetuissa soittokoneistoissa. Koskettimistoa siirrettäessä koneisto saattoi jumittua niin, että jotkut äänet jäivät soimaan tai jotkut koskettimet juuttuivat niin, etteivät ne lainkaan painuneet alas.

³⁷⁶ Petri 1782 s. 139.

³⁷⁷ Adlung 1768 osa I s. 193.

Kamariäänikertoja parempana ratkaisuna Adlung pitää kamarikoppelia,³⁷⁸ edellyttäen että uruissa on “hyvä temperointi”.³⁷⁹ Tällä Adlung tarkoittaa yksiselitteisesti tasavireistä temperointia.³⁸⁰ Juuri transponoinnin näkökulmasta tasavireinen tai ainakin lähes tasavireinen temperointi onkin ainoa käytännöllinen viritysjärjestelmä. Vaikka kvinttiympyrä sulkeutuukin nk. hyvävireisissä – so. ei-tasavireisissä – temperoinneissa, niiden toleranssialue on yhtyesoitossa intonaation suhteen rajallinen. Käytännössä jo neljän etumerkin sävellajit soivat nk. hyvävireisillä temperoinneilla tasavireistä dissonoivammin. Toisin sanoen urkustemman kokosäveltransponointi esim. Es-duurista Des-duuriin tai g-mollista f-molliin aiheuttaa suuria intonaatio-ongelmia. Kun kokosäveltransponointi kaventaa käyttökelpoista viritysaluetta entisestään, hyvävireisen temperoinnin hyödyt suhteessa keskisävelviritykseen jäävät siis transponoidessa marginaalisiksi.³⁸¹

Huomionarvoista on myös, että Adlung perustelee urkujen varustamista kahdella sormiolla yksinomaan figuraalimusiikin esittämisen tarpeella – ei siis sen enempää improvisoinnin tai virsisäestyksen kuin urkuteosten esittämisenkään vaatimuksilla. Jos toiselle sormiolle on varaa rakennuttaa yksikin äänikerta, Adlung sijoittaisi sille *Gedackt 8'*-äänikerran musiikin säestämisen tarpeita ajatellen. Näin voi pääsormiota tarvittaessa käyttää soolosoittimen korvaamiseen tai nopean bassostemman soittamiseen jalkion sijaan. Figuraalimusiikin kannalta yksisormioisten urkujen huono puoli on siis se, ettei niillä ole mahdollista jakaa urkusäestystä kahdelle sormiolle.³⁸²

Jos rahan säästämiseksi on valittava, mitä äänikertoja jättää dispositiosta pois, Adlung suosittelee ensimmäiseksi kieliäänikertojen vähentämistä, koska niille on vähän käyttöä figuraalimusiikissa. Myös 32-jalkainen jalkioäänikerta on kallis ja figuraalimusiikin toteuttamisen kannalta vähemmän tärkeä.³⁸³ Jopa pienissä yksisormioisissa uruissa on Adlungin mukaan oltava *Musiziergedackt*- ja *Quintatön*-äänikerrat. Ellei sormiolle saada mahtumaan kahdeksanjalkaista prinipaalia, on kuitenkin yritettävä sijoittaa jalkioon *Subbass 16'*:n lisäksi *Oktav 8'*. Ellei tavalliseen *Principal 8'*:aan ole varaa, Adlung suosittelee puuprinipaalia, joka tosin ei soinnillisesti ole aivan metalliprinipaalin veroinen, mutta on huokeampi valmistaa ja sekä koraalien että kenraalibasson soitossa hyödyllinen.³⁸⁴

Urkupositiivia Adlung pitää lähinnä koti- tai harjoitussoittimena, joskin hän toteaa, että positiivia voi käyttää myös musiikin säestämiseen, edellyttäen että siinä on 8' *Gedackt*-äänikerta. Yksityiseen käyttötarkoitukseen viittaa myös Adlungin huomio erityisesti sellaisten positiivien käytännöllisyydestä, joita voi käyttää pöytänä (sic!)

³⁷⁸ Adlung ei kuvaa ko. mekanismin rakennetta ja toimintaa yksityiskohtaisesti. Luultavasti kyseessä on jonkinlainen nykyaikaisten continuopositiivien ja cembaloiden transponointimekanismin kaltainen siirrettävä klaviatuuri.

³⁷⁹ Ibid. s. 194.

³⁸⁰ Adlung 1768 osa II s. 58 seur.

³⁸¹ Keskisävelviritys on itse asiassa kokosäveltransponointia ajatellen huomattavasti rationaalisempi kuin yksikään ei-tasavireisistä nk. hyvistä virityksistä. Silloin kun transponoitaessa ei jouduta soittamaan sävellajeissa, jotka ylittävät keskisäveltemperoinnin rajat, kaikki sävellajit ovat samanarvoisia. Esimerkiksi G- ja F- duuri tai g- ja a-molli ovat temperoinnin kannalta identtiset. Tästä syystä olen sitä mieltä, että suurten kiinteävireisten urkujen viritysjärjestelminä ainoastaan keskisävelviritys ja tasavireinen temperointi ovat järkeviä. Kaikki nk. hyvävireiset temperoinnit pakottavat transponointitilanteissa varsin epätyytyttäviin kompromisseihin kenraalibassonsoitossa.

³⁸² Adlung 1768 osa I s. 182 seur.

³⁸³ Ibid. s. 184.

³⁸⁴ Ibid. s. 192.

silloin kun niillä ei soiteta.³⁸⁵ Tässä yhteydessä musiikin säestäminen tarkoittaneekin ensisijaisesti kotimusiisointia, sillä urkujen korvikkeena Adlung ei positiivisia mainitse, sen sijaan kyllä sekä regaalin että cembalon. Petri käsittelee positiivisia varsin kursorisesti ja toteaa vain, että se toiminnaltaan ja rakenteeltaan vastaa urkuja. Hän ei myöskään osoita positiiville minkäänlaista käyttötarkoitusta. Ottaen huomioon, kuinka seikkaperäisesti Adlung ja Petri käsittelevät urkujen rekisteröintiä figuraalimusiikissa, on huomionarvoista, että he eivät pidä urkupositiivisia tässä yhteydessä edes mainitsemisen arvoisena. Kategorisesti urkupositiivien käyttöä kirkkomusiikin toteutuksessa tuskin voinee sulkea pois, mutta mitä ilmeisimmin niitä on käytetty vain poikkeustapauksissa.

Petrin kirjoittaessa regaali oli jäänyt käytöstä pois kokonaan, eikä hän ylipäätään mainitse regaalia vaihtoehtoisena kosketinsoittimena. Adlung ei erityisemmin arvosta regaalin soittoa sinänsä, mutta toteaa regaalin edut figuraalimusiikissa silloin, kun urkuja ei ole käytettävissä. Praetoriuksen tavoin Adlung pitää regaalia tässä tehtävässä cembaloa parempana, koska jälkimmäinen soi useimmiten liian hiljaa ja sen soitto hiipuu nopeasti. Adlung myös pohtii, miksi regaaleissa käytetään ainoastaan tavallisia lyhyitä kaikutorvia, kun kuitenkin urkurakentajat käyttävät monenmallisia kaikutorvia suurten urkujen *regal*-äänikerroissa, joista eräät muokkaavat soinnin varsin pehmeäksi ja miellyttäväksi. Hän arvelee tämän johtuvan siitä, että erikoisemmissä regal-äänikerroissa kaikutorvet vievät huomattavasti enemmän tilaa kuin tavallisen regaalin erittäin lyhyet kaikutorvet.³⁸⁶

Aivan selvää on, että urkupositiivisia, regaalia tai cembaloa ei Adlung sen enempää kuin Petrikään pidä ratkaisuna urkujen virityskäytännöistä johtuviin ongelmiin. Sitä vastoin tarkoituksenmukainen viritysjärjestelmä – luultavasti lähinnä tasavireinen – koskettimistojen transponointimekanismit ja urkureiden transponointitaito ovat ne keinot, joilla pyritään sopeutumaan vaihteleviin viritysolosuhteisiin. Paikallisten virityskäytäntöjen vaihtelevuus on tosiasia, jonka kanssa niin urkurit kuin muusikot olivat vuosisatojen mittaan oppineet tulemaan toimeen. Moderni periodi-instrumentaalinen käytäntö, jossa continuoosoittimisto valikoituu ja sen viritystaso määräytyy yhteen muun soittimiston mukaan on siis Adlungin ja Petrin ohjeiden valossa täysin anakronistinen. Kuvaavaa on, että vaikka Adlung monessa yhteydessä vaatii urkujen suunnittelussa figuraalimusiikin tarpeiden huomioon ottamista, hän suosittelee täydellisen, urkujen viritystason mukaan valmistetun orkesterisoittimiston hankkimista jokaiseen kirkkoon.³⁸⁷

9.6 Urkurinkoulutusta käytännön musiikin ehdoilla

Adlungin ja Petrin kuvaukset hyvin hoidetun kirkkomusiikin edellytyksistä eivät käytännössä paljoa eroa Praetoriuksen esityksestä. Urut ovat kirkkomusiikin toteuttamisen dynamo ja keskipiste, jonka ympärille sekä instrumentaalisesti että vokaalisesti mahdollisimman rikas figuraalimusiikki organisoituu. Käytännön realiteetteihin reagoiden Adlung ja Petri kuitenkin korostavat, että ammattitaitoisen urkurin tulee tarvittaessa pystyä huolehtimaan figuraalimusiikissa jopa koko orkesterin soittimiston erilaisista funktioista. Italialaistyyllisen oopperamusiikin vaikutuksesta

³⁸⁵ Adlung 1768 osa II s. 97 seur.

³⁸⁶ Ibid. s. 101 seur.

³⁸⁷ Adlung 1758 s. 602.

yksinkertaistunut kirkkomusiikin sävellystyylillä mahdollistikin kantaattien instrumentaaliosuuksien toteuttamisen jopa kokonaisuudessaan uruilla, tai yhden tai kahden soittimen avustuksella.³⁸⁸ Nämä käytännön realiteetit tekevät ymmärrettäviksi myös Petrin vaatimuksen, että jalkiolla on kyettävä soittamaan mikä tahansa continuostemma.³⁸⁹

Sekä Petrin että Adlungin kuvaukset urkujen käytöstä figuraalimusiikissa vahvistavat Werckmeisterin ohjeet urkurin viranhakunäytteen sisällöstä: urkurin ammattitaidon ytimen muodostavat edelleen kenraalibasso, improvisointi sekä koraalisäestys. Erityisesti protestanttisilla alueilla keskeiseen asemaan nousee urkurinkoulutuksessa 1700-luvulla seurakuntaveisuun säestäminen. Koraalisäestyksen opintojen kautta urkuri opiskelee kenraalibassoa ja improvisointia, urkujen rekisteröintiä, soittotekniikkaa ja kontrapunkkia. Näin hän saavuttaa urkujensoittotaidon ohella myös musiikinjohton, säveltämisen ja sovittamisen sekä kirkkomusiikin kokonaisvaltaisen organisoinnin vaatimat valmiudet. Kenraalibasso ei siis ole erillinen urkurin toimenkuvan osa-alue, johon muutamat valikoidut soittajat erikoistuvat, vaan kaikki urkujensoitto perustuu kenraalibasson hallintaan.

Ainoa urkumusiikin osa-alue, jota sen enempää Adlung kuin Petrikään eivät lainkaan käsittele, on urkusävellysten soittaminen. Heidän näkökulmansa urkujensoittotekniikkaan ja urkurin kompetenssiin on näin ollen jyrkässä ristiriidassa nykyaikaisen urkurikoulutuksen kanssa: nykyäänhän on kenraalibassolla, (koraali)säestyksellä ja sovituslaadun laadimisella ja toteuttamisella urkujensoiton opinnoissa lähinnä periferinen asema. Toisin kuin Adlung ja Petri asian näkevät, nykyään perusoletus näkyy olevan, että urkujen ominaisuuksia opitaan käyttämään lähes yksinomaan urkuteoksia opiskelemalla.³⁹⁰

Kuitenkaan ei kirkkomuusikkona työskentelevän urkurin nykyinen toimenkuva sisällöllisesti juurikaan eroa Samuel Petrin kuvaamasta 1700-luvun todellisuudesta. Varsinaiset orkesterikokoonpanot ovat taloudellisista syistä harvinaisia, mutta yksittäisten instrumentalistien ja laulajien sekä erilaisten yhtyeiden säestäminen kuuluu lähes jokaisen urkurin arkirutiineihin. Lisäksi urkuri vastaa liturgisen musiikin edellyttämistä seurakuntaveisuun säestystehtävistä, joihin improvisointi tärkeänä osana kuuluu, sekä kirkollisten toimitusten musiikista, josta suuren osan muodostavat orkesterimusiikin transkriptiot. Urut ja urkuri toimivat siis nykyäänkin kirkkomusiikissa varsin monitahoisesti sekä yhden hengen orkesterina että heterogeenisten soitin- ja laulukokoonpanojen soinnillisena selkärankana.

Onkin ilmeistä, että kirkkomusiikon toimenkuvan vaatimukseen nähden sellaisia nuotin vierestä soittamisen taitoja, joita urkujen monipuolinen hyödyntäminen kaikissa kirkkomusiikin käytännön tehtävissä edellyttää, aliarvioidaan nykyaikaisessa

³⁸⁸ Mm. G.P. Telemannin *Harmonische Gottesdienst* -kokoelman (1725-1726 / 1731-1732) yli 100 kirkkokantaatin kokoonpano on stereotyyppisesti 1-2 soolosoitinta ja continuo sekä laulusolisti. Näiden teosten esittäminen pelkästään urkusäestyksellä on varsin yksinkertaista verrattuna suurimpaan osaan vaikkapa J.S. Bachin kirkkomusiikista. Kokoelman jälkimmäisen osan (1731-1732) teoksiin Telemann on jopa lisännyt continuostemmaan tärkeimmät instrumentaalivälisoitot, jotta urkuri helposti voi ne soolosoittajan puuttuessa soittaa.

³⁸⁹ Petri 1782 s. 314.

³⁹⁰ Näin on ainakin Suomessa ja muissa Pohjoismaissa sekä Saksassa. Anglosaksinen pedagoginen traditio, jossa urut edelleen kytkeytyvät läheisesti kuorojen toimintaan, on tässä suhteessa lähtökohdiltaan erilainen. Myös transkriptioilla on anglosaksisessa urkukultuurissa perinteisesti vahvempi asema kuin Manner-Euroopassa.

urkurikoulutuksessa. Valitettavan ajankohtainen on kirkkomusiikin ja urkutaiteen arvostuksesta huolissaan olevan Werckmeisterin näkemys:

“On helppo päätellä, miksi kirkkomusiikki ja erityisesti urkurintoimi saa nykyään osakseen niin paljon halveksuntaa. Jos edes toisinaan soitettaisiin parempaa harmoniaa, niin voisivat miehetkin paremmin virkistyä ja näin intoutua Jumalan kunniaa ylistämään.”³⁹¹

Myös Werckmeisterin ajatukset kirkkomusiikin puutteiden syistä ovat ajankohtaiset, ja velvoittavat tarkastelemaan kriittisesti nykyaikaisen urkurikoulutuksen rakenteita:

“Ne, jotka soittavat pelkästään tabulatuurista [ts. nuoteista], eivät soittaessaan totu tiedostamaan, miten sävelet soivat toisiinsa nähden. Sitä vastoin se, joka joutuu etsimään bassoäänelle oikean harmonian, oppii helpommin, mitkä sävelet sointuvat yhteen [...]. Toisinaan tabulaturistit soittavat myös kovin epärytmisesti, koska he ovat oppineet kappaleen sillä tavalla. Kun sen sijaan soitetaan yhdessä muiden kanssa, jokainen ohjaa toinen toistaan pitämään tahdin tasaisena ja oikeanlaisena.”³⁹²

Jos Werckmeisteria on uskominen, kapea-alainen solistinen urkujensoittotaito ei välttämättä ole paras mahdollinen perusta monipuoliselle urkurinpätevyydelle ja sellaiselle muusikkoudelle, jota kirkkomusiikin kunnollinen toteutus edellyttää.

³⁹¹ Werckmeister 1698 s. 3. *Nun ist leichte zu schließen / warum heutiges Tages die Kirchen-Music / sonderlich das Organisten-Wesen so verächtlich gehalten wird: würde zuweilen eine bessere Harmonie gemacht / so könnten die Gemüther auch besser bewogen / und zu Beforderung des Lobes Gottes angereizet werden.*

³⁹² Werckmeister 1698 s. 43. *Die aber hingegen bloß an der Tabulatur hangen / machen bißweilen eine Gewohnheit daraus / wenn sie ihre Griffe machen / so nehmen sie nicht in das Gedächtnis / wie ein Clavis gegen den andern klinget / wer aber zu dem Fundament-Clave die Harmonie suchen muß / der lernet noch eher wie ein Sonus gegen den andern klinget[...]. Unter weilen machen auch die Tabulaturisten den Tact sehr ungleich / weil sie sich es also angewehnet haben / wo aber etliche mit einander musiciren / da treibet immer einer den andern / damit die Mensur aequal und richtig bleibe.*

IV TAITO

*Sauvakävelyssä käsien, jalkojen, lantion ja vartalon liikeradat ovat rytmisesti [...] samanlaiset kuin kävelyssä. Sauvakävelyssä vastakkaiset kädet ja jalat vuorottelevat rytmisesti eteen ja taakse aivan kuin kävelyssä, [...]. Sauvakävelyn rytmi ja liikeradat on tärkeitä oppia heti mahdollisimman oikein, jotta saavutettaisiin parhaat harjoitusvaikutukset.*³⁹³

Marko Kantaneva

10 Polyfoninen soittotekniikka

10.1 Ei kolmatta ilman kahta

Urkuja nimitetään usein polyfoniseksi soittimeksi, mutta se, mitä tällä polyfonisuudella tarkkaan ottaen tarkoitetaan, on kaikkea muuta kuin yksiselitteistä. Muusikko ehkä assosioi fuugatekstuuriin tai J.S. Bachin urkuteoksiin, maallikkolle urkupolyfonian käsite taitaa lähinnä tuoda mieleen “urkujen pauhun”.

Moniäänisyys on syystäkin mielletty urkujen erityiseksi tavaramerkiksi kautta aikojen. Kaiken polyfonian ydin kuitenkin on kaksiaäninen kontrapunkti, niin kuin jokainen muusikko teoriaopintojen Palestrina-harjoituksistaan tietää. Kaksiaäninen polyfonia – diskantin ja basson välisen suhteen säätelemä dualiteetti – muodostaa niinkään sekä urkujensoittotekniikan ytimen että punaisen langan läpi urkujen rakenteen historian. Tämä väittämä saattaa vaikuttaa hätkähdyttävältä; eikö urkujen viehäytys, kuten Praetoriuskin toteaa, perustu nimenomaan siihen, että yksi soittaja voi hallita suorastaan orkestraalisia sointimassoja?

Jokaisen urkurin kokemusmaailmassa nk. urkutriolla on eräänlainen tavaramerkin asema: ammattitaitoisen urkurin tunnistaa kyvystä soittaa vähintään kolme itsenäistä stemmaa yhtäikaa kahdelta sormiolta ja jalkiolta. Mutta miten itsenäisiä urkutriosatsin kolme stemmaa itse asiassa ovat? Heti polyfonian laajentuessa enemmän kuin kaksiaäniseksi sen tekninen toteutus kosketinsoittimella asettaa hyvin erityisiä motorisia vaatimuksia, jotka liittyvät sekä kehon toimintaan että soittimen rakenteeseen. Tästä näkökulmasta on ymmärrettävä Nikolaus Forkelin väite J.S. Bachin urkutriosonaattien tarkoituspästä:

³⁹³ Kantaneva 2005 s. 21.

“Johann Sebastian Bach laati ne vanhimmalle pojalleen Wilhelm Friedemannille, jotta tämä niiden avulla valmentautuisi siksi suureksi urkuriksi, joka hänestä sittemmin tuli.”³⁹⁴

Forkelin tiedonlähde lienee hänen opettajansa W.F. Bach itse, mikä ei sinänsä todista väitteen kirjaimellista todenperäisyyttä. Varhain vakiintuneesta käsityksestä Bachin urkutriosonaattien soveltuvuudesta didaktisiin tarkoituksiin viestii kuitenkin jo niiden ensimmäinen painettu laitos, joka ilmestyi vuonna 1815 nimellä *Practische Orgelschule*³⁹⁵. Pedagogisesta näkökulmasta on kuitenkin mielestäni olennaista tunnistaa urkutriosonaattien kaksitahoinen päämäärä:

1. Ne opettavat, miten sävelletään tarkoituksenmukaista jalkiosatsia eli miten bassostemma kannattaa kirjoittaa, jotta sen toteuttaminen yhdenvertaisena sormiosatsin kanssa on mielekästä jaloilla soitettuna. J.S. Bachin jälkeen sävelletyssä urkuohjelmistossa tästä opetuksesta ei mielestäni ole usein lainkaan – tai ainakaan riittävästi – otettu vaarin.³⁹⁶
2. Ne opettavat, miten kaiken moniäänisen polyfonisen satsin soittaminen rakentuu kaksiaäänisen polyfonian edellyttämän motoriikan varaan. Kolmas stemma on integroitava kahteen edelliseen, niin että satsi säilyy motorisessa mielessä kaksiaäänisenä. Tämän opittuaan urkuri pystyy saman periaatteen mukaisesti laajentamaan satsia neli-, viisi- tai vielä useampiääniseksikin ilman, että soittotekninen toteutus tästä vaikeutuu.

Jos bassostemma on laadittu jalkiosoiton kannalta ergonomiseksi, triosatsin soittaminen jalkiota käyttäen on verrattomasti yksinkertaisempaa kuin pelkästään sormioilla soitettu *manualiter*-trio. Edellisessä kumpikin käsi saa keskittyä pelkästään yhteen stemmaan kuten kaksiaäänisessä polyfoniassakin. Jalkojen liikkeiden koordinoiminen tarkoituksenmukaisesti vuoroin kummankin käden liikkeen kanssa vaatii tietenkin keskittymistä. Motorisesti jalkiosoitto on kuitenkin yhtä yksinkertaista kuin käveleminen edellyttäen, että käytetään ainoastaan samoja liikeratoja kuin kävellessä. *Manualiter*-asetelmassa puolestaan jompi kumpi käsi joutuu jatkuvasti hoitamaan kahta erillistä stemmaa yhtaikaa, mitä voi hyvinkin verrata balettianssijan yhdellä jalalla suoritettaviin komplisoituihin askelsarjoihin.³⁹⁷

³⁹⁴ Forkel 1802 s. 60. *Johann Sebastian Bach (hat) sie für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, aufgesetzt, welcher sich dann zu dem großen Orgelspieler vorbereiten musste, der er nachher geworden ist.*

³⁹⁵ Julkaisun koko nimi kuuluu: *Practische Orgelschule: enthaltend sechs Sonaten: für zwey Manuale und durchaus obligates Pedal. Von Joh. Sebast. Bach.* Zürich. 1815.

³⁹⁶ Esimerkillisen ergonomista satsia ovat esim. monet J.C. Kittelin (1732-1809), C.H. Rinckin (1770-1846) ja A.W. Bachin (1796-1869) preludeista ja fuugista. Näiden vertailu esimerkiksi Mendelssohnin usein kaikkea muuta kuin luontevasti kirjoitettuun urkutekstuuriin on paljastavaa.

³⁹⁷ Kahden tai useamman melodisesti itsenäisen stemman sijoittaminen samalla kädellä soitettaviksi aiheuttaa väistämättä ristiriidan ergonomian ja musiikillisen mielekkyyden välillä. Vaikka tekstuuri pysyttelisi yhdelle kädelle kohtuullisen ambituksen puitteissa (n. oktaavi), äänenkuljetuksesta johtuvilta sormijärjestysongelmilta ei voi välttyä. Kaksiaäänisen polyfonian ergonominen toteutus yhdellä kädellä edellyttää näin ollen, että jomman kumman tai vuorollaan kummankin stemman faktisesta itsenäisyydestä tingitään toisen stemman hyväksi. Tämä on mahdollista, mutta edellyttää polyfonisen soittotavan syvällistä ymmärtämistä sekä soittoteknisen ergonomian ja moitteettoman äänenmuodostuksen välisen riippuvuussuhteen tiedostamista.

Vaikka jalkio siis asettaa rajat motorisesti tarkoituksenmukaisen bassostemman äänenkuljetukselle, rajoittaa pelkästään sormioilla soittaminen sekä satsi- että soittotekniikkaa vielä huomattavasti enemmän. Esimerkiksi stemmojen ristikkäin kuljettaminen ei ole käytännössä mielekäästä, jos enemmän kuin yhtä stemmaa on soitettava samanaikaisesti yhdellä kädellä. Nk. urkutriosatsi, jossa siis käsillä soitetaan kutakin diskanttistemmaa kahdelta eri sormiolta ja bassostemmaa jaloilla, on siis ylivoimaisesti yksinkertaisin asetelma, jossa voidaan harjoitella moniäänisen urkupolyfonian pelkistämistä motorisessa mielessä kaksiaäniseksi polyfoniaksi.³⁹⁸

10.2 Orgelbüchleinin ongelma

Urkutriosatsi soveltuu siis huomattavasti paremmin polyfonisen satsin harjoitteluun kuin esimerkiksi Bachin *Orgelbüchlein*-kokoelman sävellykset, joita hyvin yleisesti käytetään jopa urkujensoiton opiskelun alkeisohjelmistona. Harvoja poikkeuksia lukuunottamatta *Orgelbüchleinin* lyhyet kappaleet sisältävät nimittäin motorisesti erittäin vaativaa satsitekniikkaa. Runsaasta kaanontekniikan viljelystä ja erittäin tiheästä kontrapunktista johtuu, että Bach joutuu korrektin äänenkuljetuksen säilyttämiseksi usein kirjoittamaan satsin niin, että soittajan on hädin tuskin mahdollista soittaa sitä edes jokseenkin ergonomisesti poikkeamatta olennaisesti nuottikuvasta. Onnistuminen tässä edellyttää, että urkurin valmiudet jäsenellä polyfonista satsia motorisesti ovat korkealla tasolla. Aloittelevalle urkurille *Orgelbüchlein* -koraalin esittämisestä selviäminen kunnialla saattaa kuitenkin muistuttaa suorituskyvyn rajoja hipovan urheilusuorituksen jälkeistä tunnetta.

Ellei polyfonista satsia osata purkaa motoriseksi kaksiaänisyydeksi, se uhkaa soivana toteutuksena muuttua homofoniaksi. Yksittäisten stemmojen melodisten ja rytmisten tapahtumien organisoiminen kahdeksi toisiinsa nähden itsenäiseksi perusliikkeeksi on sitä vaativampaa, mitä suurempi tekstuurin polyfoninen informaatiotiheys on. Juuri näin on *Orgelbüchleinin* kohdalla. Pidän tästä syystä todennäköisenä, että kokoelman kappaleet ovat alunperin ensisijaisesti Bachin omia tarpeita varten syntyneitä kontrapunktiharjoitelmia eivätkä suinkaan urkujensoiton opetukseen – ainakaan alkeisopetukseen – tarkoitettuja. Niin suuri on *Orgelbüchleinin* epäergonomisesta satsitekniikasta johtuva soittotekninen vaatavuus verrattuna aikalaisten vastaaviin, huomattavasti käytännönläheisempiin urkukoraalikokoelmiin.³⁹⁹

Tätä päätelmää tukee kaksikin seikkaa. Ensinnäkin *Orgelbüchlein* jäi Bachilta pahasti kesken. Kirjaan suunnitelluista 164:sta koraaliaikusoitosta – kolme kokonaista kirkkovuoden vuosikertaa – valmistui vain 46. Pieni urkukirja oli ilmeisesti siihen

³⁹⁸ Bachin sonaateissa on – ainakin harjoittellessa – suositeltavaa soittaa vasemman käden osuus oktaavia kirjoitettua matalammalta 4':lla rekisteröinnillä. Tällöin käsiä ei tarvitse missään kohdin kuljettaa ristiin, ja triosatsin asetelma on näin ergonomisesti optimaalinen.

³⁹⁹ On täysin mahdollista, että Bach alun perin (1710-luvulla) suunnitteli *Orgelbüchleinista* jonkinlaista urkujensoiton – tai ehkä pikemminkin liturgisen improvisointitaidon – oppikirjaa. Tällaisia olivat julkaisseet monet hänen aikalaisensa, ja Bach itse toimi myöhemmin Leipzigissa G.F. Kauffmannin vastaavantuypisen *Harmonische Seelenlust* -kokoelman myyntiagenttina. Jos *Orgelbüchleinista* oli tarkoitus tulla käytännöllinen pedagoginen kokoelma, Bachin suunnitelma näyttää kuitenkin muuttuneen. Siinä missä Kauffmannin tai esimerkiksi J.G. Waltherin urkukoraalikokoelmat tarjoavat varsin tarkoituksenmukaisia malleja improvisoinnin harjoittelulle, *Orgelbüchlein* ei missään tapauksessa sovellu tähän tarkoitukseen. Sen sijaan *Orgelbüchlein* esittelee suuren määrän toinen toistaan mutkikkaampien kontrapunktisten ongelmatilanteiden ratkaisuja.

mennessä täyttänyt tehtävänsä: Bach oli vienyt kontrapunktin hallintansa uudelle tasolle ja kohdisti nyt mielenkiintonsa hankkimansa taidon soveltamiseen. Toiseksi: kirjasen nimilehden, joka osoittaa kokoelmalle sen oletetun didaktisen käyttötarkoituksen, Bach lisäsi vasta vuonna 1723, vuosia *Orgelbüchlein*-projektistaan luopumisen jälkeen. Kolmea koraalia lukuunottamatta hän oli säveltänyt kaikki kokoelmaan valmistuneet kappaleet lähes 10 vuotta aiemmin.

Pieni urkukirja

*jossa aloittelevalle urkurille annetaan opastusta koraaliteeman kaikenlaisen läpisäveltämisen taidossa, sekä kunnollisen jalkiosoiton saavuttamiseen siten, että tämän kirjan sisältämissä koraaleissa jalkiota tulee käyttää täysin itsenäisesti.*⁴⁰⁰

Kuten Peter Williams toteaa, tällainen didaktointi myötäilee aikakaudelle tyypillistä, monien vastaavien sävellyskokoelmien nimilehdissä viljeltyä ilmaisutapaa. Myös *Inventioiden* ja *Das wohltemperierte Klavierin* nimilehdissä Bachin sanankäänteet ovat varsin samansuuntaisia. *Orgelbüchleinin* nimilehdessä ei näin ollen voi päätellä mitään kokoelman alkuperäisestä käyttötarkoituksesta.⁴⁰¹ Mahdollisesti tämän didaktisoivan lisäyksen taustalla oli jonkinlainen suunnitelma saada kaikesta huolimatta kokoelma julkaistua, vaikka se olikin keskeneräinen ja nimettyyn käyttötarkoitukseen eli urkujensoiton alkeisopetukseen suurelta osin sopimaton.

Bachin sanamuotoa on kuitenkin tulkittu kirjaimellisesti sukupolvesta toiseen, ja jo yli 200 vuoden ajan *Orgelbüchleinia* on tästä syystä pidetty esikuvallisena urkujensoiton alkeisohjelmistona.⁴⁰² Kuka rohkenisi väittää itse Johann Sebastiania vastaan? Nähdäkseni tämä *Orgelbüchleinin* nimilehden kirjaimellinen tulkinta on kuitenkin heikentänyt tietoisuutta siitä, mihin polyfoninen soittotekniikka perustuu ja mikä oikeastaan tekeekään polyfonisen satsin soittamisesta vaativaa. Sukupolvien ajan tätä Bachin soittoteknisesti luultavasti vaikeinta urkuohjelmistoa on käytetty urkujensoiton alkeisopetuksen materiaalina. *Orgelbüchleinin* ohella myös monet Bachin varhaisteoksista, jotka ovat motorisesti hänen kypsää tuotantoaan huomattavasti epäergonomisempia, kuuluvat alimpien urkututkintojen ohjelmistoon sekä Suomessa että monissa muissa maissa.

Lähes kauttaaltaan esikuvallisen ergonomisia triosonaatteja esitetään sen sijaan käytännössä vain korkeimmissa urkujensoiton tutkinnoissa. Tiedossani ei myöskään ole, että esimerkiksi Bachin kaksiaänisiä inventioita tai Wilhelm Friedemann Bachin nuottikirjan nk. pieniä preludeita käytettäisiin systemaattisesti urkujensoiton opetuksessa ainakaan laajassa mittakaavassa. Bachin urkutriosonaattien reseptiossa korostuva soittotekninen vaativuus on kaikesta päätellen seurausta siitä, että motorisen kaksiaänisyyden periaatteen merkitystä triosatsin teknisessä toteutuksessa ei tunnisteta.

⁴⁰⁰ Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal Studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

⁴⁰¹ Williams 2003 [1980] s. 227.

⁴⁰² Näin mm. Buelow 2004 s. 510.

Toisin kuin *Orgelbüchlein* -koraalit urkutriosonaatit eivät ole vaikeita, ellei niitä soiteta vaikeasti.⁴⁰³

10.3 Latvasta tyveen eli helppouden vaikeus

Orgelbüchleinin mittapuu on myös tuonut urkujensoiton alkeisohjelmistoon paljon eri aikakausia edustavia sävellyksiä, joissa niissäkin joudutaan suuriin teknisiin hankaluuksiin, ellei perinpohjaisesti ole ehditty omaksua polyfonisen soittotekniikan hallintaa. Esimerkkeinä tästä ovat Buxtehuden urkukoraalit, joita usein soitetaan jo ensimmäisten urkukappaleiden joukossa, mutta joiden polyfoninen kompleksiteetti on huomattava. Motorisesti erittäin vaativia ovat ongelmallisen satsitekniikan vuoksi myös mm. F. Mendelssohnin urkuteokset, joista lähes kaikki nykyään, ainakin Suomessa, luetaan valmentavien urkututkintojen ohjelmistoon.

Orgelbüchlein lienee myös ainakin implisiittisesti vaikuttanut lukuisten urkurisukupolvien laatimiin urkukouluihin 1800-luvun alusta lähtien. Riippumatta siitä, onko urkukoulun laatija säveltänyt sen kappaleet pääosin itse⁴⁰⁴ vai onko hän koonnut pedagogisen materiaalinsa muista lähteistä,⁴⁰⁵ leimallista on usein oppimateriaalin erittäin nopea soittotekninen progressio. Hyvin pian päädytään moniääniseen polyfoniaan; hyvinkin komplisoitu neliääninen *manualiter*-polyfonia edeltää usein jopa ensimmäisiä jalkioharjoituksia, eikä ergonomisen jalkiosatsin kriteereitä yleensä juuri lainkaan pohdita. Jalkiotekniikkaa esitellään kylläkin usein alkaen motorisesti yksinkertaisimmista nk. vuorojalkaharjoituksista. Kuitenkin jo ensimmäisissä varsinaisissa kappaleissa, jotka on varustettu jalkiostemmoilla, ne voivat näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta olla varsin epäergonomisia. Näin jalkiostemma saattaa lisätä entisestään jo sinänsä esimerkiksi polyfonisesta sormiotekstuurista johtuvaa satsin kompleksiteettiä.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Näkövammaisen oppilaani Natalie Ballin kokemus triosonaattien ergonomisuudesta on tässä yhteydessä huomionarvoinen. Ball korostaa triosatsin muistinvaraisen oppimisen helppoutta verrattuna satsiin, jossa joutuu soittamaan vaihtelevasti useaa stemmaa yhtäaikaan eri käsillä, ja jossa näin ollen melodisesti olennainen tekstuuri siirtyy jatkuvasti stemmasta toiseen. Triosatsissa kummankin käden sekä jalkojen tarvitsee huolehtia ainoastaan yhdestä stemmasta, joista yksikään ei vaadi ergonomisesti vaativia liikesarjoja. Siksi triosatsin tallentaminen motoriseen muistiin on Ballin mukaan verraten yksinkertaista. Soitettuaan jo teini-ikäisenä urkutriosonaatteja tästä syystä ”helppona ohjelmistona” Ball pitää kokemuksensa perusteella erikoisena, että niiden katsotaan korkeakouluopinnoissa kuuluvan kaikkein vaativimpaan urkuohjelmistoon. Ball 2015, yksityinen tiedonanto.

⁴⁰⁴ Tämä koskee monia 1800-luvun urkukouluja, esimerkkinä C.H. Rinckin *Praktische Orgelschule* (1818–21). Tosin Rinck painottaa erityisesti ensimmäisten harjoituskappaleiden perusteellista tutkimista ennen vaikeampien kappaleiden pariin siirtymistä.

⁴⁰⁵ Tämä koskee useimpia 1900-luvun puolivälin jälkeisiä urkukouluja, esimerkkinä Folke Forsman: *Urkukoulu - Orgelskola* (2001).

⁴⁰⁶ Niin esikuvallisesti kuin esim. C.H. Rinck lähteekin liikkeelle kaksiaäänisestä polyfoniasta, käy tekstuuri 3- ja 4-äänisissä harjoituksissa jo hyvinkin vaativaksi. Kun päästään jalkiolla soitettavaan harjoituskappaleisiin, satsi on jo paikoin ergonomisessa mielessä erittäin vaativaa. Varsin onnistuneesti motorisia hankaluuksia onnistuvat alkeisohjelmistoksi tarkoitetuissa teoksissaan välttämään mm. J.C. Kittel ja A.W. Bach. Kypsään ”bachtyyliin” valmentavat oivallisesti myös C.H. Rinckin pienet urkutriot, jotka eivät sisälly hänen urkukouluunsa. Tämä ohjelmisto soveltuu mielestäni urkujensoiton alkeisopetukseen huomattavasti paremmin kuin usein soitetut Bachin varhaisteokset, joista monet ovat soittoteknisesti varsin ongelmallisia.

Sekä jalkiosoiton vaikeudet sinänsä että koko soittotapahtuman komplisoituminen jalkion käytön myötä hyväksytään kuitenkin yleisesti itsestäänselvänä urkuvirtuositeettiin kuuluvana elementtinä. Tämä on jyrkässä ristiriidassa jalkion historiallisen funktion kanssa: kuten Bachin trionsonaattien esimerkki osoittaa, jalkiostemman tarkoitus ei ole vaikeuttaa vaan päinvastoin yksinkertaistaa polyfonian motorista jäsentelyä ja näin helpottaa koko urkusatsin soittoteknistä toteutusta.

Kuvaava osoitus siitä, että polyfonisen soittotekniikan vaatimuksia ei tiedosteta riittävästi, on neliäänisen koraalisatsin käyttäminen sellaisenaan yhteislaulusäestyksen notaationa. Siinä polyfoninen satsi on nuotintettu neljäksi itsenäiseksi stemmaksi kaksiviivastoisen kuoropartituurin tapaan. Jalkiolla soitettavaksi tarkoitettujen bassostemmat ovat lähes poikkeuksetta teknisesti erittäin vaativia; ne sisältävät mm. runsaasti asteikkokulkuja sekä useita samansuuntaisia hyppyjä peräkkäin. Ääriään erottaminen kaksiaäniseksi polyfoniaksi on toki mahdollista siten, että koraalimelodia soitetaan oikealla kädellä ja bassostemma jalkiolla. Tämä edellyttää kuitenkin kaksiviivastoisen notaation (SA + TB) visuaalista murtamista, mikä on jo yksistään nuotinluvun kannalta melkoinen haaste. Väliäänien soittaminen pelkästään vasemmalla kädellä poikkeamatta nuottikuvasta on lisäksi monin paikoin mahdotonta, mikä johtuu hajallisen asettelun aiheuttamista ylisuurista intervalleista väliäänien välillä. Näistä ongelmista johtuu, että koraalikirjan satsien ergonominen ja luontevaa soittotekniikkaa edistävä harjoittelu on aloittelevalla urkurille käytännössä ylivoimainen tehtävä.⁴⁰⁷

Kaksiaänisessä polyfoniassa kiteytyvä perusmotoriikka olisi jo urkujensoiton opintojen alussa sisäistettävä niin perusteellisesti, että raajojen liikkeiden säännöllinen ja luonnonmukainen vuorottelu ehdollistuisi. Näin tämä vastaliikkeen periaate voisi säilyä soittotekniikan peruslähtökohtana myös äänen lukumäärän kasvaessa. Muussa tapauksessa seurauksena on todennäköisesti polyfonisen satsin homofonisoituminen: nuotti nuotilta kaikki koskettimille välittyvät liikkeet kohdistuvat aina samaan suuntaan, toisin sanoen pelkästään alaspäin, jolloin sävelet painottuvat kaikissa satsin stemmoissa yhtäaikaan. Pahimmassa tapauksessa jokaisesta soitetusta sävelestä tulee sekä motorisessa että soivassa mielessä painollinen riippumatta nuottiarvosta ja kunkin sävelen satsiteknisestä roolista. Tällaista strategiaa vuosikausia noudattaneesta soittajasta jopa yksinkertaisimman kaksiaänisen satsin stemmojen irrottaminen toisistaan raajojen liikkeiden vuorottelun avulla voi tuntua erittäin hankalalta. Itse juuri yllä kuvatuun kaltaisen perinteisen urkurin opintien käyneenä olen joutunut kokemaan, että suuren vaivan saattelemana rakentuneen homofonisen motoriiikan muuntaminen takaisin polyfoniseksi on vähintään yhtä vaativa prosessi.

Kun *Orgelbüchleinin* ja neliäänisen koraalikirjan kaltaista satsia harjoitellaan sisäistämättä polyfonisen soittotekniikan perusteita, urkupolyfonia saattaa vaikuttaa pelkästään abstraktilta ja komplisoidulta, suuria älyllisiä ja motorisia ponnisteluja vaativalta tavoitteelta. Polyfonia saattaa tällöin jäädä lähinnä teoreettiseksi ideaaliksi, joka harvoin toteutuu käytännössä. Komplisoituun notaatioon keskittyminen vie huomiota kehon hallinalta ja soinnin kvaliteetin vaalimiselta: saumaton yhteys äänen syntymekanismiin eli ilmaan, jota ilmalaatikolla liikkuva venttiili liikuttaa, joko häiriintyy tai katkeaa. Seurauksena on usein puutteellinen äänenmuodostus ja epätydyttävä sointi, johon korva kyllä voi ajan mittaan tottua, mutta johon keho

⁴⁰⁷ Ensimmäiset neliääniset koraalikirjat (n. 1780–1830) oli tarkoitettu kirjaimellisesti kuoropartituureiksi. Ne oli myös poikkeuksetta varustettu kenraalibassonumeroilla urkusäestystä ajatellen.

pahimmassa tapauksessa reagoi jatkuvasti lisääntyvällä lihasjännityksellä.

Kaksiäänisen satsin motoriseen jäsentelyyn perustuva polyfoninen soittotekniikka on varsin yksinkertainen, neliraajaisen kehon luontaisten liikesarjojen sanelema käytännöllinen lähtökohta. Nämä liikesarjat muistuttavat mitä tahansa neljää raajaa tasapuolisesti työllistävää toimintaa, kuten patikointia, juoksemista, sauvakävelyä tai perinteistä murtomaahiihtoa.

Jos soitto sitä vastoin fokuoitetu yksinomaan sormien ja jalkaterien liikkeisiin, ei keskivartalon lihaksiston osallistuminen raajojen luontevien ja tarkoituksenmukaisten ergonomisten liikesarjojen ylläpitämiseen ole mahdollista. Keskivartalon suuret lihakset – joiden optimaalinen toiminta edellyttää dynaamista rasiitusta – saattavat “tekemisen puutteessa” työllistyä harjoittellessa yksinomaan staattisen lihasjännitystilän ylläpitämiseen. Tätä nämä vahvat lihakset kylläkin sietävät pitkään, mutta staattisesta jännityksestä johtuen myös raajojen luontaiset liikkeet tyrehtyvät, jolloin niiden huomattavasti herkempi lihaksisto saattaa jännittyä epäterveellisten asentojen ja liikeratojen vuoksi. Kehon lihastoiminta siis kääntyy päälle: käsien ja jalkaterien lihakset, joiden tehtävä on tukea nivelistöä ja ehkäistä käsien ja jalkojen rasittumista epäterveellisten asentojen ja liikeratojen vuoksi, ottavat hoitaakseen suurten lihasten tehtävän eli liikesarjojen muodostamisen ja ylläpitämisen. Kehon vahvat dynaamiset lihakset, joiden luonnonmukainen tehtävä olisi liikuttaa raajoja, alkavat puolestaan toimia passiivisesti pienten tukilihasten lailla.⁴⁰⁸

Hyvän kenraalibassonsoiton oppimista vaikeuttaa – jokaisen kosketinsoittajan, mutta erityisesti urkurin kohdalla – jos soittotekniikan perusta on motorisesti komplisoitu ja epäjohdonmukainen. Viimeistään jalkion tullessa mukaan soittotekniikasta tulee niin monimutkaista, että urkujen ominaisuuksien täysipainoinen hyödyntäminen kenraalibasson soitossa luultavasti jää utopiaksi. Itse olen kenraalibassonsoiton kautta löytänyt tien homofonisoituneen soittotekniikan muuntamiseksi polyfoniseksi. Samalla olen päässyt eroon myös aikanaan pitkään vaivanneista rasiitusongelmista. Olisi kuitenkin ollut huomattavasti helpompaa omaksua vaivaton urkujensoittotekniikka päinvastaisessa järjestyksessä, etenemällä kaksiäänisen polyfonian kautta yksinkertaisiin säestys- ja kenraalibassoharjoituksiin ja vasta sen jälkeen komplisoidumpaan notaatioon ja motorisesti vaativaan ohjelmistoon. Nimittäin: *ergonomisen soittotekniikan A ja O on ergonomisen soittotavan tunnistamisen taito*. Kokemukseni pedagogina vahvistaa tätä käsitystä: polyfoninen soittotekniikka näyttää olevan verrattomasti helpompaa oppia “tyhjältä pöydältä” kuin vasta vuosien ohjelmistokeskeisten kosketinsoitinopintojen jälkeen.

⁴⁰⁸ Soittoergonomiaa koskeva näkemykseni perustuu lähtökohdiltaan liikuntatieteen alalla vakiintuneeseen toiminnallisen harjoittelun periaatteeseen. Toiminnallista harjoittelua kehitettiin alkujaan kuntoutusmuodoksi fysioterapian piirissä, josta se on 2000-luvulla levinnyt myös kunto- ja urheiluvallmennukseen. Toiminnallisen harjoittelun tavoitteena on välttää tiettyjen lihasryhmien yksipuolista rasiitusta kuormittamalla ihmiskehon liikkeenhallintajärjestelmiä sille ominaisia liikeratoja ja -suuntia hyödyntämällä. Ks. Helena Kämäräinen: *Toiminnallisen harjoittelun opas* (Opinnäytetyö, Haaga-Helia, 2013).

10.4 Vastaliike ja vuorottelu – urkujen rakenteen sanelema periaate

Urkujen toiminnan ydin on ilman liikehdintä ilmalaatikolla, kun soittoventtiilien välityksellä saatetaan vaihtelevan kokoisia pillejä soimaan. Urkujen soittaminen on kirjaimellisesti aina saman ilman liikuttamista pillistä toiseen: jokaisen soitetun äänen aluke syntyy konkreettisesti edellisen äänen lopukkeen seurauksena. Siirryttäessä koskettimistolla diskanttiin päin ilman tarve vähenee, kun pillit pienentyvät. Siirryttäessä bassoon päin ilman tarve vastaavasti kasvaa sitä enemmän, mitä suurempia pillejä soitetaan. Tästä tietenkin seuraa, että vastaliikkeen periaate äänenkuljetuksessa edistää urkujen ilmansyötön vakautta. Myös pidätykset, joiden ansiosta äänet vaihtuvat eri äänialoissa eri aikaan, tasoittavat soittoilman määrän vaihtelua ilmalaatikolla. Pidätykset ovatkin tästä syystä urkujen toiminnan kannalta suositeltavia.⁴⁰⁹ Vastaliikkeen ja vuorottelun periaatteen soveltaminen urkujensoiton motorikassa on näin ollen yhtäaikaan sopusoinnussa sekä urkujen ominaisuuksien että kehon toiminnan kanssa.

Polyfonisen soittotekniikan lähtökohta on yksinkertaisesti ilmaistuna se, että kun toisen käden tai jalan paino laskee, toisen paino nousee. Samalla kun yhtäällä yksi tai useampi kosketin painuu alas käden tai jalan laskevan liikkeen seurauksena, toisaalla vastaavasti yksi tai useampi kosketin nousee ylös raajan tai raajojen nousevan liikkeen seurauksena. Tarvittaessa kunkin käden liike jakautuu sormien välityksellä – ei kuitenkaan sormien toimesta – useammalle koskettimelle. Jalkiossa sen sijaan jokaisen sävelen soittaminen vaatii laskevaa liikettä, joten melodisten aiheiden soittamiseen tarvitaan aina molempia jalkoja vuorotellen. Nk. kantapäättekniikka, jossa yhdellä jalalla soitetaan nilkkaa taivuttamalla useampia säveliä peräkkäin vuorotellen jalan kärjellä ja kannalla, on tästä syystä polyfonisen soittotekniikan vastainen. Mielenkiintoista on, että A.G. Ritter vielä vuonna 1882, suositun urkukoulunsa viimeisessä ja itse uudistamassaan painoksessa, varoittaa turhasta kantapäättekniikan käytöstä, koska se uhkaa soiton selkeyttä.⁴¹⁰

Käsien vuorottelun seurauksena yksittäisten melodisten sävelten sitominen tapahtuu vuorotellen oikeassa ja vasemmassa kädessä. Nousevan liikkeen myötä “irrotettujen” äänten lopukkeet sijoittuvat eri äänialoissa eri aikaan. Tämä edistää soivan tekstuurin selkeyttä, mutta ennen kaikkea lopukkeiden hallittu sijoittaminen eri aikaan eri äänissä säästää ilmaa: yhden pillin lakatessa soimasta sen käyttämä ilma vapautuu samaan aikaan muualla ilmalaatikolla sijaitsevan pillin aluketta (tai pillien alukkeita) varten.

Oli sävelkudos nuotinnettuna kuinka moniäänistä tahansa, koko satsi organisoituu motorisessa mielessä ainoastaan kahdeksi vastakkaiseksi ja vuorottelevaksi liikkeeksi. Soittaessaan urkuri valitsee äänenkuljetuksen johdonmukaisuuden ja motorisen

⁴⁰⁹ Urkujen tekninen rakenne kattoi jo 1400-luvun puolivälissä kaikki nykyisten urkujen olennaiset ominaisuudet. Vaikka tekniset innovaatiot sittemmin ovat laajentaneet urkujen käyttömahdollisuuksia, modernin klaveeritekniikan kaltainen soittotapa tuli tehokkaiden paineentasausjärjestelmien ansiosta mahdolliseksi vasta 1800-luvun jälkipuolella. Esimerkiksi suurten sointujen soittaminen nopeassa tempossa aiheuttaa monilla historiallisilla uruilla huomattavia ilmansyötön ongelmia. Varmasti juuri tästä syystä nk. sidottua eli polyfonista tyyliä (saks. *der gebundene Stil / die gebundene Schreibart*) pidettiin aina 1700-luvun lopulle saakka uruille ihanteellisena satsitekniikkana ja soittotapana (ks. luku 10.7). Perusteellinen kuvaus sidotun tyylin ja sidotun kirjoitustavan erityispiirteistä sekä näiden käsitteiden merkityksestä ja keskinäisestä suhteesta ks. Lohmann 1982 s. 271 seur.

⁴¹⁰ Ritter 1882 s. 49.

tarkoituksenmukaisuuden perusteella, mitkä äänet kulloinkin koordinoituvat ylöspäisten liikkeiden (lopukkeiden) ja mitkä alaspäisten liikkeiden (alukkeiden) mukaan. Ilman tarpeen jakautuessa jatkuvasti tasapuolisesti eri puolille ilmalaatikkoa, ilman virtaus pysyy rauhallisena ja tasaisena. Tämä edistää pillien luonnollista ja pakotonta äänenmuodostusta.⁴¹¹

Tätä nousevien ja laskevien liikkeiden vuorottelua on fysiologisesti mahdotonta toteuttaa pelkästään kämmenen ja sormien sekä jalkaterien lihaksiston toiminnan avulla. Käsien liikkeiden on sen sijaan tapahduttava olkavarren lihasten toiminnan tuloksena, ja jalkoja liikuttavat vastaavasti lonkankoukistajalihakset, sisemmät vatsalihakset sekä pakaralihakset. Kyynärnivelistä ja nivuksista eteenpäin käsien ja alaraajojen lihasten tehtävä on ainoastaan “aktiivisen valmiustilan” ylläpitäminen. Soittaminen ei siis ala koskettimista: sormet ja jalkaterät eivät tee aktiivisesti mitään vaan niiden kautta raajojen liikkeet ainoastaan välittyvät oikeille koskettimille ja sitä kautta ilmalaatikolle. Tietoisuus kulloinkin tarvittavien liikkeiden nopeudesta, ambituksesta ja suunnasta on siis kohdennettava olkavarren ja keskivartalon lihasten toimintaan.

Monissa ergonomiatutkimuksissa esikuvallisen terveelliseksi todettu sauvakävely on mielestäni paras mahdollinen polyfonisen urkujensoittotekniikan malli.⁴¹² Olennaista on tiedostaa, että koskettimet painuvat alas yksinomaan kyynärvarsien ja alaraajojen putoavan painon seurauksena, eivät siis sormien ja jalkaterien lihasten aikaansaamien liikkeiden seurauksena. Soittotapahtumassa “työvaihe” on siis kulloisenkin raajan ylöspäin suuntautuva liike eli nosto. Alaspäin suuntautuva liike on vastaavasti lepovaihe: pillien soidessa on niitä vastaaville koskettimille sijoittuvien käsien ja jalkojen oltava täydellisessä lepotilassa. Nostoliikkeen laajuus, nopeus ja sen liikeradan suunta kohdistaa seuraavan laskevan liikkeen halutulla tavalla halutuille koskettimille. Äänenkuljetuksen niin vaatiessa käsivarren nostoliike jakautuu useammalle koskettimelle ennen kuin päättyy jälleen seuraavaan laskevaan liikkeeseen. Yhtään kosketinta ei siis missään tilanteessa paineta alas, vaan koskettimet painuvat alas pelkästään raajojen liikkeen ja niiden massan avulla, eivät sormien ja jalkojen aktiivisella lihastyöllä.

Soittajan käsien ja alaraajojen painoakaan ei tarvita muuhun kuin soittoventtiiliin kohdistuvan ilmanvastuksen voittamiseen. Heti kun käden tai jalan massa voittaa

⁴¹¹ Jo 1980-luvulla kuulin prof. Harald Vogelín, joka on tehnyt elämäntyönsä 1500- ja 1600-luvun historiallisten urkujen parissa, käyttävän tästä soittoteknisestä periaatteesta nimitystä “*coordination and non-coordination of releases*”. Mielenkiintoista on, että Vogelín ilmauksessa korostuu nimenomaan koskettimista irti päästäminen (release), joka ilman muuta on koko urkujensoittotekniikan tärkein yksittäinen elementti. Ellei nousevassa liikkeessä käsi tai jalka ole täysin rento, lopukkeista tulee häiritsevän aksentoituja tai epätarkkoja. Lisäksi seuraavan laskevan liikkeen liikerata häiriintyy ja tuloksena on seuraavan sävelen tai soinnun huono äänenmuodostus. Vaikka urkupillit siis saatetaan koskettimiston välityksellä soimaan laskevan liikkeen johdosta, urkujensoitto on silti korostetusti ennen kaikkea lopukkeiden eli ylöspäin suuntautuvien liikkeiden hallintaa. Tämä on mielestäni täysin verrattavissa jousisoitinten jousikäden tekniikkaan: hyvä vetojousi (ruots. *nerstråke*, engl. *downbow*, saks. *Abstrich*) syntyy rennon ja hallitun työntöjousen (ruots. *uppstråke*, engl. *upbow*, saks. *Aufstrich*) tuloksena. Toinen vastaava ilmiö on nk. valmistava lyönti. Riippuen siitä, onko valmistava lyönti (“ylöslönti”, vrt. engl. *upbeat*) rento vai jännitteinen, kuoron tai orkesterin on joko helppoa tai vaikeaa lähteä sen viestittämänä laulamaan tai soittamaan hyvässä tempossa.

⁴¹² Edustava luettelo sauvakävelyn terveysvaikutuksiin liittyvistä tutkimuksista on mm. Laura Kiiskan tutkielmassa *Sauvakävelyn harjoitus- ja terveysvaikutukset* (Itä-Suomen Yliopisto, Lääketieteen laitos, 2012).

ilmanvastuksen ja syntyy pienikin rako soittoventtiilin ja pillin alla sijaitsevan ilmaraon välille, ilma lähtee pyrkimään ilmalaatikolta pilliin, painaen samalla soittoventtiilin kokonaan auki. Kun soittaja keventää koskettimelle kohdistuvaa painoa, ilmanpaine vastaavasti voittaa soittoventtiiliin kohdistuvan massan ja venttiili sulkeutuu. Koskettimen painuessa alas ja noustessa ylös soittoventtiilin aukeamisen ja sulkeutumisen hoitaa siis viime kädessä ilmalaatikolla liikkuva ilma, ei soittaja lihastoiminnallaan. Urkurin rooli muistuttaa näin ollen myös motorisessa mielessä lähinnä kapellimestarin tehtävää: hän antaa tarkoituksenmukaisilla liikkeillä tarvittavat viestit, mutta musiikin teknisestä toteutuksesta vastaa orkesteri eli tässä tapauksessa urut.

Edellä kuvatun soittotekniikan ehdoton edellytys on, että kaikki raajat – eivät siis pelkät sormet ja jalkaterät – pysyvät jatkuvassa liikkeessä. Jos liike pysähtyy, pysähtyy myös ilman virtaus ilmalaatikolla.⁴¹³ Tällöin ilma lakkaa osallistumasta soittoventtiilien avaamiseen ja sulkemiseen, ja soittajan on käytettävä lihasvoimaa ei vain venttiilien liikuttamiseen sinänsä vaan myös ilmanvastuksen voittamiseen. Aivan samoin on kävellessä: jatkuvan, lihaksistoa mahdollisimman ergonomisesti työllistävän liikkeen perusta on ihmisen fysiologian näkökulmasta raajojen säännöllinen vuorottelu. Eikä jalkoja normaalisti kävellessä tietenkään paineta maahan, vaan ne putoavat alas pelkän painovoiman vaikutuksesta. Myös moniäänisen satsin polyfoninen organisointi perustuu kehon luontaisiin liikeratoihin. Jos keho joutuu polyfonian soitossa turvautumaan anatomian ja painovoiman vastaisiin liikeratoihin, polyfonia muuttuu hyvin pian homofoniaksi. Urut muuttuvat kokonaisvaltaisesta ja orgaanisesta yhteistyökumppanista pelkäksi koskettimistoksi, teknisen laitteen ohjauspaneeliksi.

Soittotapa on homofoninen, jos käsien ja jalkojen liikkeet koordinoituvat johdonmukaisesti samansuuntaisiksi eli raajat nousevat ja laskevat kaikki samanaikaisesti samaan suuntaan. Urkujen rakenteesta johtuen tästä seuraa, että ilma pyrkii kaikkiin tietyllä hetkellä soitettaviin pilleihin samanaikaisesti. Myös jokaiseen pilliin kulkeutuva ilmavirta lakkaa samanaikaisesti. Ilman tarpeen suuri vaihtelu ilmalaatikolla – etenkin jos soitettavan tekstuurin äänilukumäärä on suuri – aiheuttaa sen, että ilma pakkautuu pilleihin rajuna sysäyksinä. Tällöin pillien luonnollinen äänenmuodostus häiriintyy ja yksittäisten sävelten alukkeet ylikorostuvat. Enemmän tai vähemmän voimakkaina aksentteina koettuja alukkeita ei voi eliminoida vaan ainoastaan peittää sitomalla tekstuuria enemmän, siten että pillien alukkeet ja lopukkeet osittain tapahtuvat ”päällekkäin”. Tällöin varsinkin suurella äänikertämäärällä soitettaessa urkusoinnin transparenssi heikkenee ja alkaa muistuttaa huonosti orkestroitua tai huolimattomasti jäsenneltyä orkesterituttia. Tätä jäsenelemättömyyttä saattaavat lisätä legatoa tavoitellessa käytetyt komplisoidut sormi- ja jalkiojärjestykset: lukuisat mykät sormen- tai jalanvaihdot sekä epäergonomisten kantapää- ja liu'utustekniikoiden runsas käyttö hankaloittaa huomattavasti soittotapahtumaa.⁴¹⁴ Tämä verottaa väistämättä soivan kudoksen soinnillista selkeyttä ja rytmistä tarkkuutta.

⁴¹³ Ainoa poikkeus tästä on urkupiste, jonka aikana kyseisellä koskettimella sijaitsevan raajan on oltava täydellisessä lepotilassa. Mikäli samalla kädellä on soitettava urkupisteeseen lisäksi toista, liikkuvaa stemmaa, tämä on toteutettava käsivarren liikkeellä, jonka on siis jatkettava urkupisteestä huolimatta. Muuten liikkuvan stemman äänenmuodostus ei voi tapahtua muutoin kuin sormilihasten avulla.

⁴¹⁴ Tällaisia sormituskeinoja vältetäänkin nk. sidotussa tyylissä eli polyfonisen satsin soitossa ainakin 1800-luvun alkupuolelle saakka. Sen sijaan juuri sidotussa soittotavassa sallitaan usein saman sormen käyttäminen useammalla peräkkäisellä sävelellä, vaikka tästä muuten johdonmukaisesti varoitetaan sormitusohjeissa aina 1500-luvulta lähtien. Ks. Lohmann 1982 s. 176 seur.

10.5 Inegalisoinnin idea ja toteutus

Polyfonisen ja homofonisen soittotavan eroa havainnollistaa oivallisesti nk. ranskalaisen inegalisoinnin toteutukseen liittyvä problematiikka.⁴¹⁵ Kosketinsoittimella ja erityisesti uruilla soitettaessa inegalisointi tekee usein musiikin painotuksesta raskaan ja kulmikkaan, mutta se myös vääristää – paradoksaalista kyllä – erityisesti ranskan kielen mukaista rytmiiikkaa. Tämä on tulosta siitä ajatuksesta, että kaikki painollisille tahdinosille sijoittuvat nuotit ovat aina lähtökohtaisesti painollisia. Raajojen liikkeiden samansuuntaisuus saa aikaan sen, että painolliset sävelet osuvat samanaikaisesti kaikkiin sävelkudoksen stemmoihin. Muuntamalla tasaista rytmiiikkaa pisteelliseen suuntaan pyritään vaihtelevampaan rytmiiikkaan, mutta käytännössä painotuksen määrä näin vain kasvaa entisestään. Näin tämä “pisteellistäminen” korostaa soivan kudoksen kulmikkautta ja sen jo ennestään vertikaalista ilmettä. Lääkkeeksi tähän tarjotaan usein joko hyvin nopeaa esitystempoa tai hitaammassa musiikissa erittäin vapaata peruspulssia, eräänlaista “rubatoa”. Kummallakaan keinolla ei kuitenkaan vältetä sitä, että polyfonia hämärtyy ja satsi redukoituu lähinnä vertikaalisten harmonioiden säestämäksi melodiaksi.

Nykyaikainen inegalisoinnin idea nojaa erinäisten 1600- ja 1700-luvun ranskalaisten kirjoittajien kuvauksiin, jotka koskevat sävelkulkujen painottamista eri tahtilajeissa.⁴¹⁶ Näiden tyypillisten ranskalaisten ohjeiden mukaan kunkin tahtilajin normaalinuottiarvoista pienimmät tulee johdonmukaisesti soittaa siten, että nuottiparin ensimmäistä nuottia pidennetään ja jälkimmäistä lyhennetään.⁴¹⁷ Quantz antaa samankaltaisen yleispätevän ohjeen valottaen myös tämän esitystavan syitä:

“Soitettaessa on osattava erottaa toisistaan päänuotit, joita myös alasputoaviksi [anschlagende] tai italialaisittain hyviksi nuoteiksi kutsutaan, ja ohikulkevat [durchgehende], joita eräät ulkomaalaiset nimittävät huonoiksi. Päänuotteja pitää aina kun mahdollista korostaa enemmän kuin ohikulkevia.”⁴¹⁸

Quantz myös korostaa, että viivähtäminen (*das Anhalten*) päänuoteilla ei saa johtaa siihen, että rytmi kuulostaa pisteelliseltä.⁴¹⁹ Sen enempää Quantz kuin ranskalaisetkaan kirjoittajat eivät mitenkään anna ymmärtää tämän käytännön liittyvän erityisesti

⁴¹⁵ Käsitettä *inegalisointi* käyttää tietävästi ensimmäisenä Michel Saint-Lambert teoksessaan *Les Principes du clavecin* (1702). 1900-luvun jälkipuolella termi vakiintui uudelleen erityisesti periodi-instrumentalistien kielenkäyttöön. Se soveltui oivallisesti sen klassisen taidemusiikin esteettisen ihanteen kyseenalaistamiseen, jonka mukaan sävelkudoksen pienimmät nuottiarvot pitäisi aina soittaa ja laulaa ehdottoman tasaisina. Erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla nk. inegalisoinnin ja jazz-musiikissa yleisen nk. kolmimuunteisuuden välistä sukulaisuutta pohdittiin suurella innolla. Tästä ovat esimerkkeinä mm. *The Swingle Singers* -yhtyeen *a cappella* -versiot monista J.S. Bachin instrumentaalikappaleista.

⁴¹⁶ Mm. Gabriel Nivers (1632–1714), Etienne Loulié (1654–1702), François Couperin (1668–1733), Jacques Hotteterre (1674–1763) ja Michel Corrette (1709–1795). Kattava valikoima ranskalaisten kirjoittajien inegalisointiä koskevia ohjeita ks. Alain 1980 s. 166-184.

⁴¹⁷ Mm. Hotteterre 1719 s. 57-61; Corrette 1753 [1740] s. 4 seur.

⁴¹⁸ Quantz 1983 [1752] s. 105 seur. *Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch: anschlagende, oder, nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pfliget, und unter den durchgehenden, welche bey einigen Ausländern schlimme heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden.*”

⁴¹⁹ Quantz 1983 [1752] s. 105.

ranskalaiseen musiikkiin, eivätkä Hotteterre ja Corrette kumpikaan tee tämän painotusperiaatteen osalta mitään eroa italialaisen, ranskalaisen ja englantilaisen musiikin välillä.

Vaikka inegalisoinnissa ei tarkkaan ottaen ole kyse pisteellistämisestä, sen toteuttamista valottavat kaksi Quantzin huomiota, jotka molemmat liittyvät nimenomaan pisteellisten rytmien toteuttamiseen; onhan niin pisteellisissä rytmeissä kuin inegalisoinnissakin kyse pitemmän ja lyhyemmän sävelen suhteesta. Ensinnäkin Quantz toteaa, että pisteellistä rytmiä ei milloinkaan voi nuotintaa tarkasti – pitemmän ja lyhyemmän nuotin keskinäinen suhde on siis aina autonominen suhteessa notaatioon.⁴²⁰ Tässä Quantz siis lähestyy samaa notaatioproblematiikkaa vastakkaiselta suunnalta kuin Saint-Lambert, joka kirjoittaa nuottien inegalisoinnista:

“Kun pitää inegalisoida neljäsosia tai kahdeksasosia, maku ratkaisee, onko nuotteja inegalisoitava vähän vai paljon. On kappaleita, joihin sopii hyvin, että nuotteja inegalisoidaan paljon ja toisia, joissa niiden pitää olla vähemmän [inegalisoituja].”⁴²¹

Niin pisteellisyyden kuin inegalisoinninkin määrä riippuu siis musiikin karakterista, temposta, tekstuurista jne. Sen enempää pisteellisten rytmien toteutuksessa kuin inegalisoitaessakaan olennaista ei ole nuottien pituus vaan niiden painotuksen jakautuminen. Kumpi nuoteista on painollinen, pitkä vai sitä seuraava lyhyt?

Vastauksen tarjoaa Quantz. Toiseksi hän nimittäin sanoo pisteellisistä rytmeistä, että hengityksen pitää aina tapahtua pitemmän nuotin jälkeen eikä milloinkaan lyhyen ja pitkän välillä.⁴²² Lisäksi hän huomauttaa, että on aina lyhennettävä ja kevennettävä nuottia, jonka aikana (sic!) hengitetään.⁴²³ Myös pitemmissä 16-osakuluissa Quantz sijoittaa hengityksen johdonmukaisesti iskun jälkeen. Tämä edellyttää lähes poikkeuksetta vahvalle iskulle osuvan nuotin lyhentämistä ja sitä seuraavan nuotin hienoista viivästymistä.⁴²⁴ Tästä yleisestä periaatteesta seuraa yksiselitteisesti, että pisteellisiä rytmejä soittaessa tai lauletaessa täytyy keventää pisteellistä nuottia, jotta sen jälkeen ehditään tarvittaessa hengittää. Hengitystä seuraavasta nuotista – tässä tapauksessa pisteellistä nuottia seuraavasta lyhyestä nuotista – tulee näin automaattisesti painollinen.

Täysin vastaava on Leopold Mozartin pisteellisten rytmien soittamista koskeva ohje. Hitaissa kappaleissa Mozart kylläkin kehottaa oppilasta aluksi hieman painottamaan pisteellisen nuotin pistettä, jotta aikamitta pysyisi oikeana.⁴²⁵ Heti kun pisteellinen rytmi on opittu soittamaan oikein, pistettä ei kuitenkaan missään tapauksessa saa painottaa

⁴²⁰ Ibid. s. 58 seur.

⁴²¹ Saint-Lambert 1702 s. 61. *Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires, c'est au goût a décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des Pièces où il sied Bien de les faire fort inégale, & d'autres ou elles veulent l'être moins.*

⁴²² Quantz 1983 [1752] s. 74.

⁴²³ Quantz tarkoittaa siis kirjaimellisesti, että hengitys kuuluu sitä edeltävän nuotin aika-arvoon. Juuri siksi hengitystä edeltävää nuottia on lyhennettävä. Myös jokainen laulaja tietää, että jos fraasin viimeiselle äänelle tullaan raskaasti, se vaikeuttaa hengitystä, seuraavaan fraasiin valmistautumista ja sen alkusävelen intonaatiota.

⁴²⁴ Quantz 1983 [1752] s. 75 sekä teoksen liitetaulukon esimerkit nro 17-19.

⁴²⁵ Monelle opettajalle lienee tuttu tilanne sellainen, että oppilaan pisteelliset rytmit joko pyörivät epämääräisen triolimaisiksi tai venyvät yli aikamitan. Jousisoittimilla pisteellinen rytmi on aloittelijalle erityisen haasteellinen, koska se jakaa jousenmitan varsin epätasaisesti, jolloin jousikäden liikkeen hallinta vaikeutuu.

vaan se tulee päin vastoin soittaa häipyen, niin että piste liittyy nuottiin hiljaisuutena (*so wird der Punkt durch eine sich verliehrende Stille an die Note gehalten*). Mozartin ohjetta selkeyttää hänen kommenttinsa nopeista pisteellisistä rytmeistä, joissa jouta täytyy nostaa jokaisen pisteen kohdalla. Nopeat (pisteelliset) nuotit on tästä syystä kaikki soitettava huolellisesti erikseen ja hyppivällä artikulaatiolla (*jede Note⁴²⁶ von den andern abgesondert und springend aufgetragen*).⁴²⁷

Tähän pitkän ja lyhyen sävelen keskinäistä suhdetta koskevaan periaatteeseen kiteytyy ei vain pisteellisten rytmien esittämisen vaan myös inegalisoinnin ydin: pitempi sävel on painoton, lyhyempi sitä vastoin painollinen. Tämän painotusperiaatteen kanssa täysin yhteneväiset ovat myös ne Hotteterren puhallinsoittajille kohdistamat ohjeet, jotka koskevat artikulaatiotavuja keskinopeissa sävelkuluissa: vahvempi ti-tavu sijoitetaan sävelryhmän 2. ja 4. nuotille, pehmeämpi ri-tavu puolestaan 1. ja 3. nuotille.⁴²⁸

Inegalisoinniksi kutsuttu periaate on siis universaalinen ja heijastaa runojalkojen vaihtelua sävelkudoksen mikrotasolla. Soittoteknisessä mielessä kysymys ei ole mistään tyyllillisestä erikoispiirteestä. Sikäli kun ranskalainen musiikki erottuu esimerkiksi saksalaisesta musiikista, tämä johtuu yksinkertaisesti kielirytmien eroista: on tarpeen muistaa, että kaikki musiikki ja musiikin esittäminen aina 1700-luvun lopulle saakka kytkeytyi konkreettisesti vokaalimusiikkiin. Mensuraalimusiikin käytännöistä periytyvä nuottiarvojen likiarvoisuus ja riippuvaisuus laulettuista tekstistä oli itsestäänselvyys niin kauan kuin kirkkomusiikin laulamisella oli keskeinen asema jokaisen muusikon koulutuksessa. Vokaalistemmojen soittaminen tai vokaalisatsin säestäminen kuului myös 1700-luvun puoliväliin asti keskeisesti jokaisen instrumentalistin toimenkuvaan.

1700-luvun kuluessa alkoi kuitenkin puhtaasti instrumentaalinen opinpolku syrjäyttää perinteisiä koulutusinstituutioita, joissa erityisesti liturgisella vokaalimusiikilla oli ollut dominoiva rooli. Saint-Lambertin, Hotteterren, Corretten ja Quantzin ohjeiden kaltaiset esittämiskäytännölliset neuvot tulivat näin ollen tarpeelliseksi; ne opastavat instrumentaalista vokaalimusiikin esikuvan mukaisen soittotavan teknisessä toteutuksessa.⁴²⁹ On täysin järkeenkäypää, että yhtä lailla reaalisena kuin kuvitteellisenkin tekstin poljentoa noudattaen painolliset tavut sijoittuvat “erikielisessä” instrumentaalimusiikissa eri tavoin suhteessa *tactukseen*. Hieman yksinkertaistaen voisi asian ilmaista siten, että saksalainen “inegalisointi” toteutuu päin vastoin kuin ranskalainen.⁴³⁰

⁴²⁶ Mozart tarkoittanee jokaista nuottiparia, niin että lyhyt nuotti sidotaan seuraavaan pisteelliseen, kuten myös Quantz neuvoo. Jousisoittimella Mozartin ohjeen kirjaimellinen noudattaminen – eli että todella jokaisen sävelen kohdalla nostettaisiin jouta – edellyttäisi nimittäin staccato-artikulaatiota. Tätä Mozart kuitenkin käsittelee eri yhteydessä.

⁴²⁷ Mozart 1770 [1756] s. 39.

⁴²⁸ Hotteterre 1728 [1707] s. 22 seur.

⁴²⁹ Vastaavaa tarkoitusta palvelevat ne varhaisimmat kosketinsoittajille suunnatut ohjeet, jotka koskevat ns. parillisia asteikkosormijärjestyksiä (mm. Hans Buchner, *Fundamentum*, n. 1515; Tomas de Sancta Maria, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, 1565; Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, 1593). Sormitusohjeissaan nämä kirjoittajat pyrkivät ensisijaisesti määrittelemään, mitkä sormet ovat “hyviä” ja mitkä “huonoja”. Vaikka eri kirjoittajat päätyvät tässä suhteessa toisistaan poikkeaviin sormitusratkaisuihin, olennaista on juuri vahvojen ja heikkojen sormien vuorottelun ja painollisten ja painottomien sävelten vaihtelun välinen yhteys. Sävelkuvioiden esittäminen mahdollisimman tasaisena, samanlaatuisten nuottien jatkumona ei ole tavoiteltava päämäärä.

⁴³⁰ Vrt. ransk. *Je vais acheter une bouteille de vin pour ce soir* ja saks. *Ich kaufe eine Flasche Wein für heute Abend*.

Marcello Castellaniin mukaan myös 1600-luvun italialaiset puhallinsoittajat (mm. Ganassi, Dalla Casa ja Bismantova) pyrkivät parillisilla artikulaatiotavuilla vaikutelmaan eräänlaisesta sanattomasta vokaalimusiikista. Kuten sopii odottaa, Bismantovan suositukset laulavan soittotavan saavuttamiseksi (*Stile Cantabile*) ovat käytännössä päinvastaiset Hotteterren suosituksiin verrattuna: sinkille Bismantova suosittelee mm. tavuja *teche, teche* ja nokkahuilulle vastaavia *deche, deche*. Sävelparin jälkimmäinen nuotti kuuluu myös soittaa hieman ensimmäistä pitempänä eli, kuten Castellani toteaa, täsmälleen päinvastoin kuin Quantz ehdottaa.⁴³¹

Ranskan kielen poljentoa vastaava painotus saavutetaan siis siten, että sävelparin sävelistä ensimmäistä kevennetään ja jälkimmäistä myöhäistetään mutta samalla painotetaan. Kun samanaikaisesti painotetaan sävelkudoksen suuremmissa nuottiarvoissa etenevää tekstuuria nk. tahtihierarkian mukaan – ensimmäinen ja kolmas sävel vahvempina kuin toinen ja neljäs – tekstuurin polyfonisuus korostuu. Harvemman, inegalisoimattoman tekstuurin kuten kenraalibassosatsin bassostemman painotukset sijoittuvat lähinnä vahvoille tahdinosille. Tiheämmän, inegalisoidun tekstuurin painot sijoittuvat sitä vastoin yleensä vahvojen tahdinosien jälkeen.⁴³² Kosketinsoittimella soittaessa tämänkaltaista eleganttia ja huomaamatonta jäsentelyä ei kuitenkaan ole mahdollista toteuttaa pelkkiin sormiliikkeisiin perustuvan artikulaation kautta. Hyvien ja huonojen nuottien toteuttaminen eri aikaan klaveerisatsin eri stemmoissa edellyttää konkreettista painon vaihtelua vuorottelevien raajojen liikkeiden välityksellä, toisin sanoen polyfonista soittotekniikkaa (ks. luku 10.4).

10.6 Vertikaalisuus laullisen soittotavan vastakohtana

Polyfonisen ja homofonisen soittotekniikan eroa kuvaavat varsin selkeästi Friedrich Konrad Griepenkerlin ohjeet, joissa hän käsittelee J.S. Bachin urkuteosten edellyttämää soittotapaa:

“J.S. Bachin urkuteokset edellyttävät mahdollisimman selkeätä esitystapaa, koska niissä useampi melodia samanaikaisesti yhdistyy toisiinsa. Näitä ei sen enempää yksittäin kuin yhdistettyinä toisiinsa voi asianmukaisesti kuulla ja ymmärtää, jos sen estää epäselvä esitystapa. Tavoitteena on näin ollen suurin mahdollinen selkeys, jonka saavuttamiseksi on tarjolla neljä keinoa:

1. Yksittäisten stemmojen oikeanlainen jäsentely oikeisiin kohtiin sijoitettujen sesuurojen avulla sekä kaiken sen huolellinen sitominen, joka läheisesti kuuluu yhteen; molempia keinoja tulee käyttää kaikissa stemmoissa, mutta erityisesti väliäänissä.
2. Joustava kosketustapa, joka estää toisaalta peräkkäisten sävelten yhteensulautumisen yksittäisten stemmojen melodioissa, mutta myös näiden melodioiden katkeilemisen[...].”⁴³³

⁴³¹ Castellani 1977 s. 76-85.

⁴³² “Saksalaisessa” ja “italialaisessa” musiikissa normaalipainotus on siis tietenkin päinvastainen.

⁴³³ Griepenkerlin ohjeiden tässä yhteydessä esittämät kohdat 3 ja 4 koskevat rekisteröintiä ja temponvalintaa, eivätkä siten ole tässä yhteydessä relevantteja.

Lisäksi:

”On huomattava, että tämän tavoitteen [selkeyden] saavuttamiseksi säveliä ei useinkaan tule soittaa niin pitkänä kuin ne on nuottiin kirjoitettu[...]. Tämä yksinkertaistaa suuresti sormijärjestyksiä, jotka ymmärrettävistä syistä ovat moniäänisissä fuugissa uruilla vaikeampia kuin pianolla soitettaessa [...].”

Ja vielä:

”Uruilla soitettaessa tämä [Bachin ohjeen mukainen] kosketustapa osoittaa hyödyllisyytensä vielä korkeammassa määrin [kuin pianolla soitettaessa], sillä tähän perustuu todella laulava esitystapa, jollaisen saavuttaminen ei ole mahdollista sen enempää hakaten kuin leipoenkaan.”⁴³⁴

Griepenkerl kirjoittaa aikana, jolloin vertikaalisesti hahmottuva harmoniaoppi oli jo käytännössä syrjäyttänyt kenraalibasson satsin teoreettisen hallinnan perustana.⁴³⁵ Luultavasti Griepenkerl kohdistikin ohjeensa lähinnä asiantuntijapiirien ulkopuolisille urkumusiikin harrastajille. Hän näet tuntuu hyvin tiedostavan pianopartituurinotaation ongelman urkujen soittotekniikan kannalta. Koska hänen lukijakuntansa todennäköisesti hahmottaa satsia pianopartituurin tavoin, Griepenkerl nähtävästi arvelee heidän suhtautuvan Bachin urkuteosten nuottikuvaan liian vertikaalisesti. Pelkkä polyfonian satsitekniikan hahmottaminen kuitenkin ei riitä, vaan ennen kaikkea pitää motoriaan olla polyfonisesti jäsenneiltyä tyydyttävän lopputuloksen – *ein wahrhaft singender Vortrag* – saavuttamiseksi. Mitä ilmeisimmin vokaalipolyfonia oli siis Griepenkerlille urkujensoittotekniikan ihanne. Missään tapauksessa hänen ei voi tulkita tarkoittaneen laulullisuudella sellaista jatkuvaa, jäsennelemätöntä legatoa, joka nykyään usein hallitsee sekä renessanssipolyfonian että 1800-luvun urkumusiikin esittämiskäytäntöjä.

⁴³⁴ Griepenkerl 1982 [1844] s. 2. *J.S. Bachs Kompositionen für die Orgel fordern im Vortrage die größtmögliche Deutlichkeit, weil in ihnen mehrere Melodien gleichzeitig miteinander verbunden sind, die weder einzeln noch in ihrem Zusammenhang gehörig aufgefaßt und verstanden werden können, wenn ein undeutlicher Vortrag irgend welche Hindernisse in den Weg legt. Höchste Deutlichkeit ist also das Ziel; um es zu erreichen bieten sich vier Mittel dar: 1. Richtige Sonderung der einzelnen Sätze durch Einschnitte an den rechten Stellen und sorgfältige Verbindung alles dessen, was in engerem Zusammenhang steht; beides in allen Stimmen, besonders aber in den mittleren. 2. Ein elastischer Anschlag, der in den einzelnen Sätzen der Stimmen das Zusammenschmelzen aufeinander folgender Töne verhindert und sie auch nicht auseinander reißt.[...] Es muß nur bemerkt werden, daß man, um jenen Zweck zu erreichen, sehr oft die Töne nicht so lange aushalten darf, wie sie geschrieben stehen.[...] Der Fingersatz, der aus leicht begreiflichen Gründen auf der Orgel in mehrstimmigen Fugen schwerer ist als auf dem Fortepiano, (wird) hierdurch sehr erleichtert.[...] Auf der Orgel aber zeigt dieser (der Bachische) Anschlag seine Vorzüge in noch weit höherem Grade (als bei dem Klavier), ja hier ist allein durch ihn ein wahrhaft singender Vortrag, der durch Stoßen und Kneten nimmermehr erreicht werden kann, möglich.*

⁴³⁵ Pianopedagogiikassa ei kenraalibassolla näytä olleen 1800-luvulla enää oikeastaan minkäänlaista asemaa. Voidaankin olettaa, että Griepenkerlin lukijakunnan klaveristinen viitekehys on ollut joitakin poikkeuksia lukuunottamatta varsin yksipuolisen pianistinen. Sen sijaan kenraalibasson soiton ja polyfonisen satsin toteuttamisen taito kuuluivat itsestään selvästi ammattuurkureiden pätevytyteen 1800-luvulla. Urkureilla näyttääkin olleen läpi 1800-luvun tärkeä asema kontrapunktiin ja sävellyksen opettajina (ks. luku 12).

10.7 Ilmansyötön lopullinen ratkaisu – polyfonian lopullinen tuho

Yllä kuvaamani polyfoninen soittotekniikka vastaa motorisilta lähtökohdiltaan täysin *carillonin* soittotekniikkaa, joka luultavasti muistuttaa läheisesti myöhäiskeskiajan *blockwerk*-urkujen soittotapaa (ks. luku 6.3). Saksankielinen ilmaus *die Orgel schlagen* kuvaakin kyseistä soittotapaa täydellisesti.⁴³⁶ Ilmaisun säilyminen normaalina urkujen soittamista tarkoittavana käsitteenä aina 1700-luvulle saakka puhuu sen puolesta, että soittotekniikan peruslähtökohta ei muuttunut lainkaan sormilla soitettavan koskettimiston tultua käyttöön 1400-luvulla. Edelleen sormiotekniikka sopeutettiin urkujen ilmansyötön sanelemaan lainalaisuuksiin. Monilla historiallisilla uruilla, joissa ilmansyötön stabiliteettia ei ole vahvistettu moderneilla paineentasausmekanismeilla, ilmansyötön alkuperäiset lainalaisuudet käyvät ilmeisiksi, jolloin myös korostuvat polyfoniseksi kutsumani soittotekniikan hyödyt.

Tehokkaat varauspalkeet ja erilaiset paineentasausjärjestelmät yleistyivät urkujenrakennuksessa 1800-luvun loppupuolella. Tämän johdosta urkujen kokoa ja erityisesti suurikokoisten, runsaasti ilmaa kuluttavien pillien määrää oli mahdollista kasvattaa huomattavasti. Niin kutsuttujen regulaattoreiden avulla voitiin soittoilman määrän suuresta vaihtelusta johtuvat viritysongelmat ja muut soinnilliset haitat lähes eliminoida. Tämä teki ainakin periaatteessa mahdolliseksi rajoittamattoman äänikertamäärän käytön, eikä soitettujen äänten lukumäärän dramaattinenkaan vaihtelu enää aiheuttanut ilmansyötössä häiritseviä ”notkahduksia”.

Tekniset uudistukset urkujen ilmansyötön vakauttamiseksi alkoivat 1800-luvun puolivälin jälkeen muuttaa radikaalisti urkujensoittotekniikan perusedellytyksiä. Kun polyfonia tähän saakka oli ollut urkujen rakenteen edellyttämä välttämättömyys, se alettiin 1800-luvun kuluessa ymmärtää lähinnä esteettisenä ihanteena. Tämä näkyy monissa saksalaisissa 1800-luvun urkukouluissa, joissa sidottu tyyli (*gebundener Stil*) edelleen esiintyy urkumusiikille ominaisen sävellystyylin käsitteenä. Vielä 1700-luvulla esimerkiksi Samuel Petri kuitenkin erottaa johdonmukaisesti sidotun kirjoitustavan sidotusta tyylistä: ensinmainittu tarkoittaa sävellystekniikkaa, jälkimmäinen soittotapaa.⁴³⁷ Sen sijaan 1800-luvulla näiden käsitteiden välistä distinktiota ei enää esiinny lainkaan. Nuotinnetun urkumusiikin aseman vahvistuessa suhteessa improvisointiin ja kenraalibassonsoittoon alkoi *gebundener Stil* polyfonisen soittotavan käsitteenä menettää erityismerkitystään. Aiemmin erilliset käsitteet sulautuvat yhteen ja

⁴³⁶ Se, että sanan *schlagen* merkitys vakiintui monien muidenkin soitinten soittamista tarkoittavaksi käsitteeksi, kuten esimerkiksi *die Harfe/die Laute schlagen* (harpun/luutun soitto), jopa *der Nachtigallen Schlagen* (satakielen laulu) on mielestäni todennäköisemmin seurausta juuri urkujensoiton terminologiasta kuin päin vastoin. Kuvaavaa on, että jousisoitinten soittamisen normaali-ilmaus on *geigen* ja puhallinsoitinten vastaava puolestaan *blasen*. Molemmat termit kuvaavat – kuten myös *schlagen* – täsmällisesti soittajan fyysistä toimintaa, kun taas moderni soittamisen yleisnimitys *spielen* (soittaa, mutta myös leikkiä/pelata) alunpitäen kuvasi musisoinnin kontekstia (leikki, tanssi, kisailu; vrt. myös ”leikari”, ruots. sanasta *lekare*, merkityksessä musikanntti, narri).

⁴³⁷ Sidottu tyyli on siis hyvin selvästi rajattu käsite, jolla ei ainakaan vielä 1700-luvulla missään yhteydessä tarkoiteta legatoartikulaatiota, vaan polyfonista soittotapaa. Käsite viittaa pidätyksiin (saks. *Bindung*), joita luonnollisesti polyfonisessa tyyliässä pitää viljellä. *Gebunden spielen* tarkoittaa siis soittamista polyfonisesti ja *gebunden schreiben* vastaavasti kirjoittamista polyfonista satsia. Ks. Lohmann 1982 s. 271 seur.

vain *gebundener Stil* jää käyttöön, tarkoittaen nyt kuitenkin yleisesti ottaen polyfonista satsitekniikkaa.⁴³⁸

Kun polyfonian soittotekniset implikaatiot alkavat hämärtyä, vuorottelun ja motorisen vastaliikkeen periaate väistyvät ja tilalle tulevat samanaikaisuus ja samansuuntaisuus – kosketinsoitinten soittotekniikka homofonisoituu. Soittotekniikan kehitykseen 1800-luvulla vaikutti luultavasti myös tonaalisuuden laajentuminen ja lisääntynyt kromatiikka sekä pianotekniikan yleistyminen kaiken klaveerinsoittotaidon perustaksi. 1800-luvun lopulla yleistyneiden pneumaattisten ja sittemmin 1900-luvun sähköpneumaattisten urkujen täysin stabiili ilmansyöttö ei enää välttämättä reagoi negatiivisesti suuriin soittoilman vaihteluihin. Tämä teki kylläkin mahdolliseksi nk. sinfonisen urkusävellystyylin, mutta samalla polyfoninen soittotekniikka muuttui ilmansyötön hallinnan ja äänenmuodostuksen kvaliteetin kannalta periferiseksi.

Lopullisen ratkaisun ilmansyötön stabiliteetin ongelmaan voivat kuitenkin tarjota ainoastaan sähköurut. Ne ovatkin enää pelkkä kosketinsoitin, eikä niitä juuri tästä syystä voi missään tapauksessa rinnastaa aitoihin urkuihin sen enempää soittoteknisessä kuin soinnillisessakaan mielessä. Digitaaliset ”urut” ovatkin täysin sopimattomat erityisesti continuo- ja ylipäätään säestyssoittimena. Niistä puuttuu orgaaninen, luonnonlakien ehdoilla toimiva ilmansyöttö, joka määrittelee kenraalibassonsoiton keskeisimmät soittotekniset parametrit uruilla soittaessa. Sähköurkujen ”ilmansyöttö” on tosiasiallisesti täysin kuollut, toisin sanoen epäorgaaninen. Kun äänenmuodostuksen hallinta on täysin yhdenmukainen, siitä tulee erottava tekijä suhteessa yhteen kaikkiin muihin soittajiin ja erityisesti laulajiin. Soinnillisesti digitaaliset ”urut” ovat parhaassakin tapauksessa vain sointiväri; niillä voidaan ainoastaan jossain määrin jäljitellä urkujen sointia. Niitä ei kuitenkaan missään tapauksessa voi pitää Michael Praetoriuksen tarkoittamassa merkityksessä ”soittimena, joka pitää sisällään kaikki soittimet”. Digitaaliset ”urut” eivät ole, kuten Girolamo Diruta urkuja luonnehtii, soitin, joka muistuttaa toiminnaltaan ihmisen kehoa ja on soinniltaan lähinnä lauluääntä.⁴³⁹

Ilmavirran tasaisuudesta ja rauhallisuudesta huolehtiminen on täsmälleen yhtä olennaista urkuja soittaessa kuin mitä tahansa puhallussoitinta soittaessa tai lauletaessa. On mielenkiintoista, että samalla kun ilmansyöttö ja pillit tekevät uruista kiistatta puhallussoittimen, hyvän äänenmuodostuksen edellyttämä motoriikka vastaa urkujensoitossa itse asiassa täsmälleen luontevaa ja vaivatonta jousikäden liikettä. Erona on vain se, että jousisoittimista poiketen tätä liikettä pitää hyödyntää kaikissa neljässä raajassa. Jokainen laskeva liike – ”vetojousi – jonka seurauksena yksi tai useampi pilli alkaa soida, on hallitun, mutta vaivattoman nousevan liikkeen – ”työntöjousen” – seuraus.⁴⁴⁰ Soittokoneiston välityksellä urkuri itse muodostaa ratkaisevan yhteyden ilmanantojärjestelmän ja pillistön välille. Tämä – ja vain tämä – tekee uruista aidosti orgaanisen soittimen. Jos tämä yhteys jostakin syystä katkeaa tai

⁴³⁸ Mm. Petri 1782. Ks. myös Lohmann *ibid*.

⁴³⁹ En tarkoita tässä sähköurkujen käyttöä täysin tai suurelta osin sähköisesti vahvistetussa musiikillisessa ympäristössä, jossa esimerkiksi *Hammond*-urkurin roolin voi tietystä mielessä rinnastaa historialliseen continuofunktiioon. Urkujen on kuitenkin varsinaisessa continuofunktiossa tarkoitus sulautua ensembleen mahdollisimman huomaamattomasti. Sitä vastoin *Hammond*-urut, kuten ylipäätään erityyppiset sähköurut, tuottavat taitavasti käytettyinä nimenomaan selvästi erottuvan ja tunnistettavan ”soundin” pop-, rock- tai jazz-kontekstissa.

⁴⁴⁰ Useat jousisoitinta soittaneet urkujensoiton oppilaani ovat helposti tunnistaneet tämän jousikäden liikkeen ja urkujensoiton perustekniikan välisen analogian.

häiriintyy, moitteetonta urkusointia on mahdotonta tavoittaa. Ilman toiminta luonnonlakien ehdoilla liittää siis urut edelleen samoihin peruslähtökohtiin, joista 1400-luvun urkujenrakentajat valjastivat urut ei vain urkumusiikin, vaan kaiken musiikin palvelukseen.

*In diesen beiden auf einander folgenden Accorden der Dominante und Tonica, oder Tonica und Dominante, findet mein individuelles Gefühl das Urelement der Metrik: Arsis und Thesis, oder Thesis und Arsis, welche mein Ohr sogar an dem Schläge der Uhr, ja des Pulses und in der Stillen Bewegung des Pendels findet, wiewohl das letztere schon Takt ist, der sich zum Rhythmus wie die Enge zur Weite, wie Strenge zum Freyen verhält.*⁴⁴¹

Carl Friedrich Zelter

11 Taru tactuksen herrasta

11.1 Tactus, tempo ja suhteellisuuden taju

Praetoriuksen mukaan hyvä kenraalibasson soitto edellyttää urkurilta kontrapunktin ja proporioiden hallintaa. Urkurin tulee siis osata soittaa oikeat konsonanssit oikeisiin kohtiin, mikä tarkoittanee, että urkurin on myös tiedettävä, mitä konsonansseja voi tilanteen vaatiessa jättää soittamatta, ilman että kontrapunkki tästä kärsii. Praetorius kirjoittaa lineaarisen harmoniakäsityksen näkökulmasta, joten konsonanssin käsitteen tulkitseminen vertikaaliseksi soinnuksi tuskin vastaa hänen ajatusmaailmaansa. Motorisessa mielessä konsonanssi kuitenkin merkinnee jokseenkin samaa kuin nykyterminologian sointu. Konsonanssin synonyymeina Praetorius käyttää nimittäin käsitteitä *Schlag* ja *Griff*, jotka havainnollistavat sekä urkujensoittamisen teknistä tapahtumaa että urkurin tehtävää yhtyeessä (vrt. it. *la battuta* = lyönti). Voidakseen soitollaan “lyödä tahtia” musiikin vaatimalla tavalla urkurin pitää siis hallita toisaalta kontrapunkti, jotta ei synny epätoivottuja dissonansseja, ja toisaalta proporiot, jotta iskujen määrä ja sijoittuminen vastaisi musiikin rytmiikkaa.⁴⁴²

⁴⁴¹ Näissä toisiaan seuraavissa soinnuissa, dominantissa ja toonikassa, tai toonikassa ja dominantissa, oma yksilöllinen tuntoaistini kokee metriikan alkuelementin: arsisen ja thesiksen, tai thesiksen ja arsisen, jotka korvani erottaa jopa kellon lyönnissä, sydämenlyönnissä ja peräti heilurin äännettömässä liikkeessä. Viimeksimainitun kohdalla tosin on jo kyse tahdistista, jonka suhde rytmiin on kuin ahtaan suhde väljään tai ankaran suhde vapaaseen.

C.F. Zelter kirjjeessä Goethelle toukokuussa 1829. K. Jeppesenin teoksessa Kontrapunkt (1927).
⁴⁴² Praetorius 1619c s. 145 seur. (135seur). Esimerkiksi *tactus alla breve* (C) ja *tactus alla semibreve* (C) eivät eroa toisistaan ainoastaan tempon vaan myös harmoniarytmin tiheyden suhteen. *Triplan* (3/1 ○ ○ ○ | ○ ○ ○) kokonuotit ovat nopeampia kuin *sesquialteran* (3/2 ○ ↓ | ↓ ○), mutta eivät yhtä nopeita kuin puolinuotit jälkimmäisessä. Lisäksi *triplassa* vaihtuu harmonia yleensä enintään kolmen kokonuotin välein, kun taas *sesquialterassa* harmonia voi vaihtua jopa joka nuotilla, kuitenkin vähintään kokonuotin välein. Perusteellinen katsaus 1500- ja 1600-luvun *tactus*-problematiikkaan sekä ylipäätään mensuraalinotaation tulkinnan ongelmiin ks. DeFord 2015.

Proportioiden eli temposuhteiden hallinnan kytkeytyminen kenraalibassoon viittaa luonnollisesti urkurin keskeiseen rooliin musiikin johtamisessa. Ei kuitenkaan ole sattumaa, että Praetorius puhuu juuri kontrapunktin ja proportioiden hallinnasta samassa lauseessa: virheellisesti toteutetut proportiot sekoittavat kontrapunktin, koska väärässä tempossa sointuja (*Schläge / Griffe*) on mahdotonta tai vaikeaa soittaa kontrapunktin edellyttämällä tiheydellä. Jos tempo ei ole sopusoinnussa kontrapunktin kanssa, urkuri tulee soitollaan – halusi tai ei – havainnollistaneeksi *tactusta* eli *thesiksen* ja *arsiksen*⁴⁴³ vuorottelua tavalla, joka johtaa kanssamuusikoita harhaan. Urut, joiden tehtävä on tukea ja ohjata yhtyeen toimintaa, muuttuvat näin yhteismusisointia häiritseväksi elementiksi.

Praetoriukselle temponvalinta ei siis ole subjektiivinen ratkaisu vaan siihen on olemassa selkeät, objektiiviset ja rationaaliset kriteerit. Temposuhteiden korrekta toteutusta vaikeuttivat hänen mukaansa kuitenkin kaikkea muuta kuin johdonmukaiset mensurointikäytännöt. Praetorius arvosteleekin erityisesti italialaisia aikalaisiaan siitä, että proportiot usein merkitään teoksiin huolimattomasti: toiset käyttävät pelkkää C:tä, toiset taas pelkkää C:tä ja monet sekoittavat näitä miten sattuu.⁴⁴⁴ Tästä syystä on pelkkien mensurointisymbolien perusteella usein vaikea päätellä korrekkeja temposuhteita silloin kun siirrytään tasajakoisista jaksoista kolmijakoisiin ja takaisin. Kirjavista mensurointikäytännöistä johtuvan sekaannuksen välttämiseksi Praetorius suosittelee italialaista tapaa täsmentää epäselvissä taitekohdissa temposuhteita *adagio* ja *presto* -merkintöjen avulla.⁴⁴⁵

Epäjohdonmukaiset notaatiokäytännöt tuskin kuitenkaan heijastelevat kovinkaan individualistista suhtautumista temponkäsittelyyn. Proportionaalisuus on ennen kaikkea käytännön periaate, ja Praetorius tarkoittaneekin proportioiden hallinnalla, että urkurin tulee osata ratkaista temposuhteet kontrapunktin edellyttämällä tavalla epätarkoista mensuroinneista huolimatta. Etenkin monikuoroteosten esittämisessä standardimaiset ja kurinalaisesti toteutetut temposuhteet ovat aivan välttämättömiä ja pienikin ”taiteellinen vapaus” temponkäsittelyssä aiheuttaa helposti sekasortoa.⁴⁴⁶

Tähän liittyy myös Praetoriuksen vaatimus mahdollisimman tarkasta kenraalibassonumeroinnista.⁴⁴⁷ On hyvä muistaa, että urkuri oli yleensä koko esittäjistöstä ainoa, jolla oli edessään koko teoksen kulun käsittävä nuottikuva. Mitä tarkemmin numeroitu urkustemma, sitä paremman kokonaiskuvan se antoi urkurille, niin että sitä varmemmin tämä pystyi havaitsemaan ja ottamaan huomioon kontrapunktin asettamat vaatimukset proportiovaihtoehtoja punnitessaan. Proportioiden hallinnassa ei siis ole kyse absoluuttisten tempojen määrittelystä, kuten esimerkiksi metronomisoinnissa, vaan selkeiden, ymmärrettävien ja johdonmukaisten temposuhteiden säilyttämisestä siirryttäessä aikamitasta toiseen.

Se nykyisin tavanomainen tilanne, jossa kapellimestari ensin valitsee tempon ja vasta sen jälkeen päättää, johtaako musiikin esimerkiksi yhteen vai kolmeen, ei luultavasti olisi voinut tulla Praetoriukselle kysymykseenkään: *proportio sesquialteraan* (3/2 ♩ | ♩ ♩) kirjoitettua musiikkia ei missään tapauksessa voi esittää *proportio*

⁴⁴³ *Tactusta* kuvataan Adam Fuldalaisesta lähtien (1490) *thesiksen* ja *arsiksen* eli laskevan ja nousevan liikkeen välisenä vuorotteluna. Kyse on siis käytännössä painottomien ja painollisten tahdinosien havainnollistamisesta näitä konkreettisesti vastaavan liikkeen avulla.

⁴⁴⁴ Praetorius 1619c s. 51.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ks. Bassani 2012.

⁴⁴⁷ Praetorius 1619c s. 146.

triplassa (3/1 ◦ ◦ ◦ | ◦ ◦ ◦) eikä päin vastoin (ks. luku 11.4). Tässä ei ole edes ensisijaisesti kyse tempon vaan kontrapunktin oikeellisuudesta.⁴⁴⁸ Kenraalibasson näkökulmasta asia on varsin yksiselitteinen: jos pitää soittaa aidosti kolmijakoista musiikkia “yhteen”, joutuu motorisista syistä jättämään useita kontrapunktin oikeellisuuden kannalta olennaisia harmonioita soittamatta. Jos johdetaan 3/4-tahtiin kirjoitettua musiikkia “yhteen”, tahtilaji siis lakkaa olemasta 3/4. Se muuttuu 6/8-tahdiksi, jolloin kolmijakoisuus muuttuu käytännössä tasajakoisuudeksi. Jos kenraalibassonsoittaja tällöin pyrkii soittamaan harmoniarytmiä kontrapunktin mukaisesti, hänen on soitettava osoitettua *tactusta* vastaan. Jos hän taas yrittää soittaa osoitetun *tactuksen* mukaan, hän joutuu soittamaan kontrapunktin vastaisesti.

Ilmeisesti kontrapunkti- ja propertiovirheiden välttäminen on myös tärkeä syy siihen, että Praetorius suosii mahdollisimman tarkkaa kenraalibassonumerointia ja arvostelee erityisesti italialaisten säveltäjien huolimattomia numerointikäytäntöjä. Harvakseltaan numeroidun tai kokonaan numeroimattoman kenraalibassonotaation suosio 1600-luvulla on kuitenkin varsin ymmärrettävä. Varsinkin kokemattomalle kenraalibassonsoittajalle saattaa runsaasti numeroitu bassostemma nimittäin antaa vaikutelman paljon tiheämmästä harmoniarytmistä kuin mitä musiikki todellisuudessa vaatii. Tällöin urkuri saattaa erehtyä soittamaan liikaa vertikaalisia tehoja, mistä seuraa joko esitystempoon nähden liian tiheä harmoniarytmi tai kokonaan väärä tempo. Ongelma on ilmeisen tuttu myös C.P.E. Bachille, jonka mukaan kosketinsoittajalta vaaditaan taitoa soittaa ei vain numeroimattomista vaan myös liian runsaasti numeroiduista bassostemmoista.⁴⁴⁹

11.2 Proportioista tahtilajeihin

Nykyaikaisessa tahtijärjestelmässä nuotit ovat kiinteitä aika-arvoja, jotka ovat suhteessa toisiinsa, mutta riippumattomia tahdin mitasta. Tahdin mitta on siis yksinkertaisesti nuottiarvojen summa. Kokonuotti – *semibrevis* – on kokonaisen tahdin referenssinuottiarvo, joten esimerkiksi 3/4 on murtoluku, joka kertoo, että tahti on neljänneksen lyhyempi kuin C-tahti. Mensuraalimusiikin proportioissa asia on täsmälleen päinvastoin. *Proportio* – esimerkiksi 3/2 – ei ole murtoluku, vaan suhdeluku, joka kertoo, että kahden nuottiarvon mittaan mahtuu kolme vastaavaa nuottiarvoa (vrt. moderni trioli). Yksittäiset nuotit ovat siis kestoiltaan kolmanneksen lyhyempiä kuin samat nuottiarvot ovat edeltävässä tasajakoisessa aikamitassa.⁴⁵⁰ 1500-luvun alussa jäi suuri osa vielä Ockeghemien, Obrechtin ja Josquinin käyttämistä proportioista pois käytöstä kun mensuraalinotaatiota pyrittiin yksinkertaistamaan. Jo vuonna 1529 teoreetikko Giovanni Spataro valittaa kirjeessä kollegalleen Pietro Aronille:

”Huomaathan, miten nykyään vanhojen [*li antiqui*] säätämiä merkintöjä ei enää juurikaan arvosteta, vaan käytetään vain C-merkkiä, ja proportioista ainoastaan sesquialtera.”⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Vokaaliteoksissa epäonnistuneesta tempovalinnasta johtuvan propertiovirheen tunnistaa helposti siitä, että tekstin painottomat runojalat sijoittuvat jatkuvasti “painollisille” tahdinosille.

⁴⁴⁹ Bach 1753 esipuhe. Vrt. myös Werckmeister 1698 s. 41 seur. (ks. luku 8.9. sekä 9.1.)

⁴⁵⁰ Dahlhaus 1961 s. 223.

⁴⁵¹ *Vede bene che a tempi nostri li signi ordinati da li antiqui sono tenuti in poco pretio et existimatione, et che solo usano questo signo C, et de le proportioni solo uxano la sesquialtera.* Teoksessa DeFord 1995 s. 1.

Koska nuottiarvot eivät enää, kuten varhaisemmassa mensuraalinotaatiossa, jakautuneet kolmeen vaan nykykäytännön tapaan ainoastaan kahteen, myös kolmijakoisista mensuroinneista (*tempus perfectum*) luovuttiin. Musiikki nuotinnettiin lähes pelkästään tasajakoiseen aikamittaan ja tarvittaessa musiikin kolmijakoisuus ilmaistiin proportiolla eli jakamalla tasajakoinen mensuuri kolmeen.⁴⁵² *Taktuksen* merkitys aikamitan havainnollistamisen keinona korostui. Se jakautui kolmeen lajiin, joista tasajakoisia olivat hitaampi *tactus maior* ja nopeampi *tactus minor*. Kolmijakoinen *tactus proportionatus* muodostettiin kulloinkin käytössä olevan tasajakoisen *taktuksen* proportiona, niinkuin sen nimikin sanoo.

Ainoat käyttöön jääneet mensurointisymbolit saivat jo 1500-luvun alussa tempomerkinnän piirteitä, kun C:stä tuli *tactus maiorin* eli *tactus alla breven* ja C:stä *tactus minorin* eli *tactus alla semibreven* aikamitta. Tämä teoriassa selkeä notaatiojärjestelmä ei kuitenkaan käytännössä koskaan vakiintunut kovin johdonmukaiseksi. Tämä johtui mm. siitä, että *tactus minoria* ja *tactus maioria* – 1500-luvun lopulla myös *tactus alla minima* – käytettiin pian kummassa aikamitassa tahansa, kontrapunktiin tiheydestä riippuen. Kuten Praetoriuksen kommentista käy päättelemisen, tilanne oli 1600-luvun alussa varsin sekava (ks. luku 11.1).

Allegro- tai *presto-* sekä *tarde-* tai *adagio* -merkintöjen liittäminen proportioiden oheen 1600-luvun alussa osoittaa, että pelkkiä proportsiomerkitöjä ei enää kaikissa tilanteissa pidetä luotettavina tempomerkintöinä. Käsitys, jonka mukaan verbaaliset tempomerkinnät olisivat olleet osoitus proportionaalisen *tactus*-ajattelun väistymisestä modernin tahtilajijärjestelmän tieltä, on kuitenkin virheellinen.⁴⁵³ Tahtilajivalikoiman laajeneminen 1600-luvun kuluessa tarkoitti päin vastoin sitä, että proportionaalista ajattelusta haluttiin pitää kiinni: jokainen uusi tahtilaji tarjosi säveltäjälle keinon määrittellä temposuhteita entistä yksityiskohtaisemmin.

Nykyaikaiselta näyttävästä notaatiosta huolimatta tahtilajien proportionaalisuus säilyi aina 1700-luvun kynnykselle saakka, joissakin tapauksissa reilusti vuosisadan vaihteen ylikin. Tahtilajit eivät siis, toisin kuin nykyään, ole murtolukuja, vaan edelleen suhdelukuja. Näin ollen 3/4-tahtilajissa numero 3 tarkoittaa, että kolme neljäsosaa soitetaan samaan aikamittaan kuin neljä neljäsosaa C-tahdissa. Vasta 1700-luvun alussa teoreetikot alkavat määrittellä tahtilajeja murtoluvuiksi. Kuitenkin esimerkiksi F.X. Murschhauser pitää vielä vuonna 1721 sekä 3/4 että 3/2-tahtia edelleen proportsioidina.⁴⁵⁴

⁴⁵² Esimerkiksi Palestrinan ja Victorian teosten hallitseva C ei luonnollisesti tarkoita, että itse musiikki on lähes pelkästään tasajakoista vaan yksittäiset stemmat noudattavat edelleen kukin omaa, laulettua tekstin määräämää rytmikkaansa. Tahtiviivanotaatio renessanssimusiikin moderneissa editioissa on ongelmallinen juuri siksi, että se saa musiikin näyttämään – ja tämän seurauksena usein myös kuulostamaan – hyvin yksiselitteisesti tasajakoiselta.

⁴⁵³ Dahlhaus 1961 s. 232 seur.

⁴⁵⁴ Murschhauser 1721 s. 19 (ks. myös Dahlhaus 1961 s. 235 seur.).

11.3 Tahtilajit tempomerkintöinä

Proportioiden tehtävä ei ole aiheuttaa esittäjälle tai yhtyeelle päänvaivaa siitä, mikä on minkäkin esitettävän teoksen tai sen osan tempo. Päinvastoin: yhtenäisiin kriteereihin perustuvat ja johdonmukaisina toistuvat temposuhderatkaisut standardisoivat ylipäättään temponkäsittelyä. Erityisesti notaation epäjohdonmukaisuudesta johtuvissa epäselvissä tilanteissa vakiintuneista temposuhdekäytännöistä on suurikin hyöty. Tietynyyppisen tekstuurin ja tietyn aikamitan yhdistelmä ehdollistuu tiettyyn tempokategoriaan, niin että esittäjä usein yhdellä silmäyksellä pystyy päättämään melko tarkkaan kappaleelle sopivan tempon. Tästä näkökulmasta on ymmärrettävä 1600-luvun lopulta lähtien yleistyvät verbalisoidut tempomerkinnät. Vasta sen jälkeen, kun esittäjä on päättellyt tahtilajin ja tekstuurin perusteella, mikä on kappaleen todennäköinen ominaistempo, verbaalinen tempontarkennus on ylipäättään mielekäs. 1700-luvun italialaista temposanastoa voi hyvin verrata nykyaikaiseen metronomilukuun: kummatkaan eivät sinänsä kerro teoksen temposta mitään. *Largo* tai *Vivace* kertovat kappaleen esitystemposta aivan yhtä vähän kuin metronomiluku $\downarrow = 80$. Musiikin varsinainen tempo hahmottuu vasta, kun "tempomerkintään" liitetään varsinainen tempollinen informaatio, itse sävelkudos. Proportionaalisessa ajattelussa tahtilaji – propositio – oli täysin olennainen osa tätä sävelkudosta, ei vain visuaalisessa mielessä vaan konkreettisenä tapahtumana.

1700-luvun lopulle asti tahtilajeja pidettiin siis ensisijaisina tempomerkintöinä. Käytetty nuottiarvovalikoima tarjosi usein riittävästi lisäinformaatiota: mitä pienempiä nuottiarvoja käytettiin, sitä hitaampaa tempo kappale yleensä edellytti. Verbaalisella esitysohjeella ainoastaan tarkennettiin tahtilajin ja nuottiarvovalikoiman viestittämää tempo. Myös eri tahtilajien tempollisten suhteiden määrittelyssä hyödynnettiin toisinaan italialaisia temposanoja. Allaolevasta Sébastian de Brossardin luettelosta (1703) ei tietenkään pidä päätellä, että 3/2-tahtilajiin kirjoitettu musiikki on poikkeuksetta erittäin hidasta ja 3/8 aina erittäin nopeaa. Brossard pyrkii ainoastaan luonnehtimaan kolmijakoisten tahtilajien keskinäisiä suhteita:

3/2 = *Adagio ou lento ou grave*
 3/4 = *Affettuoso ou quelquefois allegro*
 3/8 = *Presto ou stretto*
 3/16 = *Prestissimo*.⁴⁵⁵

de Brossardin luokittelusta päätellen on kuitenkin ilmeistä, että musiikkia, joka on kirjoitettu esimerkiksi 3/4-tahtilajiin, ei voi esittää niin kuin se olisi kirjoitettu 3/8-tahtilajiin.

Leopold Mozart (1756) puolestaan jaottelee tasajakoiset tahtilajit hitaimmasta nopeimpaan: C, 2/4, C, sekä kolmijakoiset: 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/4, 6/8, 12/8. Nämä ilmaisevat Mozartin mukaan jo sinänsä melko hyvin hitaan ja nopean musiikin eron.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ de Brossard 1703 hakusana *Des triples simples*. Ks. myös von Gleich 1993 s. 20.

⁴⁵⁶ Mozart 1770 [1756] s. 28 seur. Tarpeettomina Mozart pitää mm. 24/16 ja 9/8-tahtilajeja, jotka vielä kuuluvat mm. J.S. Bachin normaaliin tahtilajivalikoimaan. Myös 3/1-tahtilajin Mozart mieluiten poistaisi käytöstä: hän pitää sitä vanhentuneena.

Mozart kuvaa humoristisesti, miltä johtajan liikehdintä näyttäisi, jos hän yrittäisi johtaa 3/8-tahtilajiin kirjoitettua musiikkia 12/8-tahtilajin tempossa:

”12/8-tahtilajiin kirjoitetaan nopeampaa musiikkia kuin 3/8-tahtilajiin. Viimeksimainittua ei nimittäin voi johtaa/soittaa⁴⁵⁷ nopeimmassa tempossa ilman että katsojat purskahtavat nauruun: erityisesti, jos yrittää korostaa [3/8-tahdin] ensimmäistä kahta neljäsosaa (sic!) kohottamalla voimakkaasti kättä.”⁴⁵⁸

Mozart siis edellyttää, että nuotinnettu tahtilaji osoitetaan kirjaimellisesti musiikkia johdettaessa. Jos siis musiikkia ei ole luontevaa johtaa valitussa tempossa, ratkaisu ei ole, että ”vaihdetaan kaavaa” vaan itse tempovalinta on virheellinen (edellyttäen tietenkin, kuten Mozart huomauttaa, että säveltäjä on korrektisti kirjoittanut musiikin tahtilajiin, joka vastaa sen edellyttämää tempoa).

Kun vielä J.S. Bach saattoi ilmaista haluamansa tempon pelkällä tahtilajimerkinnällä, tämä ei ensinkään riitä Mozartille. Hän luetteleekin hyvän joukon kolmattakymmentä italialaista esityserkintää, joilla tahtilajin ilmaisemaa tempoa voidaan täsmentää.⁴⁵⁹ Vakava suhtautuminen temponkäsittelyyn ja tietoisuus *tactuksen* (saks. *Takt*) ja tempon erottamattomuudesta siirtyi myös isältä pojalle. Eräässä isälleen lähettämässään kirjeessä Wolfgang Amadeus toteaa:

”Herra Steinin tytär [...] ei tule milloinkaan saavuttamaan kovin suurta sujuvuutta, koska hän saa kaiken ahkerointinsa palkaksi vain raskaat kädet. Hän ei koskaan tule omaksumaan kaikkein välttämättömintä ja luovuttamattominta, musiikin pääasiaa, nimittäin tempoa, koska hän nuoresta pitäen on oppinut soittamaan pysymättä tahdissa. [...] Itse pysyn aina täsmälleen tahdissa, mitä täällä kaikki ihmettelevät. Soittaessani *Adagiossa* [oikeassa kädessä] *tempo rubatoa*, se ei lainkaan vaikuta

⁴⁵⁷ *Schlagen* voi tarkoittaa yhtä hyvin kosketinsoittimen soittamista kuin musiikin johtamista. Musiikin johtaminen klaveeria soittamalla oli myös 1700-luvun puolivälissä yleinen käytäntö. Asiayhteydestä ei käy yksiselitteisesti ilmi, tarkoittaako Mozart tässä soittamista, johtamista vai kenties molempia yhtäaikaan.

⁴⁵⁸ Mozart 1770 [1756] s. 29. *Denn in einem Zwölfachttheiltacte wird eine geschwindere Melodie angebracht, als in dem Dreyachteltacte; weil dieser in dem geschwindesten Tempo nicht kan geschlagen werden, ohne die Zuschauer zum Gelächer zu bewegen: sonderlich wenn man die ersten zwey Viertheile durch starcke Erhebung der Hand unterscheiden wollte.* Mozart puhuu, erikoista kyllä, neljäsosista 3/8-tahdissa. Kyseessä tuskin on kirjoitus- tai painovirhe, koska tämä kohta toistuu identtisenä kaikissa kirjan kolmessa tekijän elinaikana julkaistussa painoksessa (joiden painoasu on sitä paitsi poikkeuksellisen huoliteltu). Vaikuttaa siis siltä, että Mozart kuvaa tässä kahden 3/8-tahdin yhdistämistä yhdeksi mensuuriksi (ks. luku 11.4). Miten muuten olisi selitettävissä, että hän puhuu 3/8-tahtilajissa kahden ensimmäisen neljäsosan korostamisesta?

⁴⁵⁹ Mozart 1770 [1756] s. 49 seur. J.S. Bachin tahtilajikäytäntöjen suhteesta temponmäärittelyyn ks. Clemens-Christoph von Gleich: *Mozart, Takt und Tempo* (1992).

vasempaan käteeni. Tätä he eivät mitenkään pysty ymmärtämään, sillä heikäläisillä vasen käsi aina lähtee seuraamaan oikeaa [rubatossa].”⁴⁶⁰

Tempo tarkoittaa siis myös nuoremmalle Mozartille paljon muuta kuin pelkkää kappaleen esitysnopeutta: kuvaus raskaista käsistä (*die Händ[er] schwer machen*) liittyy ennen kaikkea epätydyttävään tahdin hallintaan. Tämä käy ilmi Mozartin näennäisen asiaankuulumattomasta huomautuksesta hänen oman rubato-soittonsa erinomaisuudesta: tahti ei ole alisteinen tempolle vaan tempo – erityisesti *tempo rubato* – edellyttää päinvastoin vakaata tahdin hallintaa.⁴⁶¹ Sellainen käsien välinen riippumattomuus, jota Mozart kuvaa, edellyttää käsien ylös- ja alaspäin suuntautuvien liikkeiden – *thesiksen* ja *arsiksen* – tietoista organisointia: laskeva liike on painava, nouseva vuorostaan kevyt. Kosketinsoittimella tämä on mahdollista toteuttaa ainoastaan siten, että käsien liikkeet vuorottelevat. Jos sen sijaan molempien käsien liikkeet suuntautuvat joka tahdinosalla pelkästään alaspäin, kädet tulevat motorisesti riippuvaisiksi toisistaan ja satsi homofonisoituu (ks. luku 10.4). Näin soittaessa *tempo rubato* tapahtuu juuri se, mitä Mozart kuvaa: molemmat kädet alkavat livetä tahdista, jolloin seurauksena on paitsi raskas soittotapa myös häilyvä ja epämääräinen tempo.

Leopold Mozart varoittaaakin erityisesti, että oppilaan ei saa antaa tottua laskemaan jokaista kahdeksasosaa – eikä edes neljäsosaa – pysyäkseen tahdissa. Jos tällainen tapa pääsee iskostumaan, siitä seuraa Mozartin mukaan, että oppilas ei koskaan opi kunnolla soittamaan hyvässä tahdissa.⁴⁶² On helppo päätellä mistä tämä johtuu: nousevan ja laskevan tahdinosan – *thesiken* ja *arsiksen* – ero jää oppilaalle hämäräksi, kun kaikki tahdinosat ovat alusta alkaen “yhtä tärkeitä”. Ei siis riitä, että soittaa oikean lukumäärän oikean mittaisia nuotteja tahtiviivojen väliin – se ei ole hyvässä tahdissa soittamista.

W.A. Mozartin *tempo rubato* -kuvaus vahvistaa, että hänkään ei käsitteellä *Takt* tarkoita tahtia sanan modernissa merkityksessä.⁴⁶³ Moderni tahti on abstrakti käsite, joka tarkoittaa ainoastaan tiettyä lukumäärää tietyntylaisia nuottiarvoja. Se, kirjoitetaanko musiikki esimerkiksi C-, C vai 2/4-tahtilajiin, vaikuttaa ainoastaan nuottikuvan visuaaliseen asuun; sen sijaan tahtilajilla ei ole mitään konkreettista yhteyttä musiikin esitystempoon. Tästä syystä myös temponvalinta on modernissa käytännössä pelkästään makuasia ja esittäjän ratkaistavissa, ellei säveltäjä ole merkinnyt teokseensa metronomilukuja. W.A. Mozartille tahti – *tactus* – on kuitenkin konkreettinen liike, joka on varman temponhallinnan lähtökohta. Vastaavasti tempo ei selvästikään tarkoita Mozartille tiettyä määrää nuotteja soitettuna tietyllä nopeudella, vaan *tactusen* nopeutta eli pulssia. Kun myös Praetorius, Werckmeister, Mattheson ja Leopold Mozart, jotka eivät olleet pelkästään teoretikkoja vaan mitä arvostetuimpia käytännön

⁴⁶⁰ W.A. Mozart 1777 s. 2-3. *H: stein[s] tochter [...] wird niemahlen viell geschwindigkeit bekommen, weill sie sich völlig befeist die hand schwer zu machen. sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich vom jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen. [...] Daß ich immer accurat im tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.* Nanette Steinista (avioitumisen jälkeen Streicher, 1769–1833) tuli sittemmin isänsä yrityksen jatkajana arvostettu soitinrakentaja.

⁴⁶¹ Vrt. F.K. Griepenkerlin kuvaukseen Bachin laulavasta soittotavasta, ”jota ei ole mahdollista saavuttaa sen enempää hakaten kuin leipoenkaan” (ks. luku 10.6).

⁴⁶² Mozart 1770 [1756] s. 31.

⁴⁶³ Vrt. suom. “laulaa/soittaa/pysyä/marssia tahdissa”.

muusikoita, painottavat monessa yhteydessä nimenomaan korrektiin tempon tärkeyttä, käy kysyä Leopold Mozartin sanoin:

“Kuka voisi kiistää väitettäni, että luonnonmukainen liike [eli tempo] on tärkeimpiä niistä tekijöistä, joita täydellinen säveltaide edellyttää?”⁴⁶⁴

11.4 Menuetti ja parilliset tahdit

Temposuhteiden kannalta F.K. Griepenkerlin suositus J.S. Bachin c-mollipassacaglian esitystempoksi urkuteosten kokonaislaitoksen ensipainoksen esipuheessa (1844) on varsin mielenkiintoinen. 3/4-tahtilajiin nuotintettu *Passacaglia* tulisi soittaa tempossa *Andante*, sanoo Griepenkerl ja täsmentää, että hänen tarkoittamansa tempo on hiukan nopeampi (sic!) kuin “vanha menuetti”.⁴⁶⁵ Jokainen kyseisen teoksen tunteva ymmärtää, että Griepenkerl ei voi mitenkään tarkoittaa, että *Passacaglia* tulisi soittaa samassa tempossa kuin esimerkiksi W.A. Mozartin sinfonioiden menuetteja on tapana soittaa – jopa hieman tätä nopeammin.⁴⁶⁶

Hämmästyttävää kyllä, Griepenkerlin tempo-ohje näyttäisi sen sijaan sopivan erinomaisesti Sebald Haydenin teoksessaan *De arte canendi* (1540) esittämään *proportio sesquialteran* määritelmään. Haydenin mukaan *sesquialtera* (♩ ♪ ♫) on nimittäin puolet kolmen perusnuottiarvon (♩ ♪ ♫) muodostamasta *perfectiosta* (O=3/1).⁴⁶⁷ Modernin tahtiviivannotaation kielelle käännettynä Hayden siis sanoo, että *sesquialtera* (3/2) on puolet kokonaisesta kolmijakoisesta tahdistista (3/1). Yhdessä *sesquialtera*-tahdissa ei siis ole modernin terminologian mukaan kolmea iskua, vaan ainoastaan puolitoista (lat. *sesqui altera* = toisen puolikas tai puolet toisesta/edellisestä). Jotta saadaan kokonainen kolmijakoinen *tactus*, pitää kaksi 3/2 tahtia näin ollen yhdistää yhdeksi *perfectioksi* eli täydelliseksi kolmijakoiseksi aikamitaksi (vrt. *tempus*

⁴⁶⁴ Mozart 1770 [1756] s. 30. *Wer wird mir also widersprechen, wenn ich [die natürliche Bewegung] unter die ersten Vollkommenheiten der Musik zähle?*

⁴⁶⁵ Griepenkerl 1982 [1844].

⁴⁶⁶ Jos Griepenkerlin ohjetta on uskomisen, wieniläisklassista menuettia – ehkä ylipäättään koko aikakauden ohjelmistoa – soitetaan nykyään paljon nopeammin kuin 1700-1800 -luvun taitteessa. Musiikki kuulostaakin usein yksinkertaisesti erittäin nopealta tahtilajista riippumatta, olkoon tempomerkintä sitten *Vivace*, *Allegro*, *Allegro assai*, *Presto* tai *Prestissimo*. Reippailla tai nopeilla tempomerkinnöillä varustettuina C, 2/4 ja C kuulostavat yleensä identtisiltä, eikä myöskään tunnu olevan merkitystä sillä, ovatko pienimmät nuottiarvot neljäsosia, kahdeksasosia vai 16-osia. Esimerkiksi W.A. Mozartin g-mollisinfonian (K. 550) 1. osa ja Figaron häiden (KV 492) alkusoitto esitetään käytännössä usein mahdollisimman nopeasti, vaikka molempien tahtilaji on C ja pienimmät nuottiarvot kahdeksasosia. Kuinkahan nopeaa vastaava musiikki siis olisikaan, jos Mozartin valitsema tahtilaji olisi 2/4, tempomerkintä *presto* ja pienimmät nuottiarvot 16-osia? Tunnettuja esimerkkejä tempomerkinnän (*Presto*) ja C-tahtilajin yhdistelmän tulkitsemisesta kontrapunktin kannalta kohtuuttoman nopeiksi tempoiksi ovat myös Pergolesin *Stabat Materin* fuuga-osat, joita usein kuulee esitettävän lähes kaksinkertaisella nopeudella tahtilajin ilmaisemaan tempoon nähden.

⁴⁶⁷ Ks. Dahlhaus 1960 s. 22-39. Dahlhausin mukaan Hayden tosin vääristää tai ymmärtää väärin “Ockeghem ja Josquinin ajan” eli Tinctoriksen ja Gaffuriuksen mensuraaliteoriaa, jonka mukaiseksi hän pyrkii palauttamaan aikansa proportiokäytäntöjä. Epäilemättä Dahlhaus on oikeassa: Haydenin selitys näyttäisi viittaavan siihen, että *sesquialtera* (3/2) muodostaisi proportion suhteessa *triplaan* (3/1). Näinhän ei tietenkään ole, vaan sekä *sesquialtera* että *tripla* ovat proportioita suhteessa tasajakoiseen aikamittaan (joko C tai C). Epäilen, että Hayden pyrkii kuvaamaan tekemäänsä käytännön havaintoa, mutta hänen teoreettinen perustelunsa jää hieman kesken.

perfectum).⁴⁶⁸ Haydenin teorian mukaan siis $3/2 + 3/2 = 3/1$, aivan kuten kaksi *semibrevis*tä (♩ ♩) muodostavat yhden *tactus alla breven* (≡).

Jos Haydenin *sesquialtera*-teoriaa sovelletaan mainittuun Griepenkerlin tempo-ohjeeseen, pitää ensin yhdistää kaksi "vanhan menuetin" 3/4-tahtia yhdeksi "kokonaiseksi" 3/2-tahdiksi. Nyt yhtä menuetin puolinuottia voidaan käyttää *Passacaglian* neljäsosan mittana. *Passacaglian* aikamitta on näin ollen sama kuin kahden menuettitahdin muodostama *perfectio*. Kuulovaikutelman kannalta kyseessä on todellakin sama tempo, vaikka pienimmät nuottiarvot ovat "vanhassa menuetissa" kahdeksasosia, kun taas Bachin *Passacagliassa* ne ovat 16-osia. Kuten Mozartille, näkyy myös Griepenkerlille tempo siis edelleen tarkoittavan *tactusen* nopeutta. Notaatioerosta huolimatta *Passacaglian* poljento voi siis mainiosti olla yhteismitallinen "vanhan menuetin" poljennon kanssa. Jos tämä tulkinta on korrekti, se viittaa vahvasti siihen, että 1700-luvun lopun menuetin nuotinnustavasta (3/4) huolimatta sen *tactus* oli ♩ ♩ (3/2) eikä ♩ ♩ (3/4).⁴⁶⁹ Jos menuetti esitetään "yhteen" eli *tactusella* ♩. ♩. , se lakkaa olemasta menuetti ja muuttuu valssiksi, jonka poljentoa ei olisi millään järkevällä tavalla mahdollista käyttää Bachin *Passacaglian* tempon referenssinä.

Juuri *Passacagliaa* lukuunottamatta Griepenkerl varusti kaikki muut editoimansa Bachin nk. vapaat urkuteokset huolellisesti metronomiluvuilla. "Vanhan menuetin" tempo näyttää kuitenkin olleen niin yksiselitteinen ja yleisesti tiedostettu, että Griepenkerl saattoi olettaa jokaisen lukijan vaivatta tunnistavan *Passacaglian* tempon sen perusteella ilman täsmentäviä metronomilukuja.

Kun tahtilajinotaatio yleisty 1600-luvun mittaan, alkoivat mensuraalimusiikista periytyvät proportio-käytännöt vähitellen hämärtyä. Aina 1700-luvun puolelle säilyy kuitenkin ennen kaikkea *proportio sesquialtera* eli kolmen suhde kahteen tärkeänä temposuhteen määrittelyn keinona tasajakaisesta tahtilajista kolmijakoiseen siirryttäessä. Vanhaa *tactus*-ajattelua haastaa kuitenkin jo nykyaikaista muistuttava käsitys, että tahdin mitta perustuu tahdinosien lukumäärään.⁴⁷⁰ 1700-luvulla esiintyykin jo eriäviä mielipiteitä siitä, kuinka monta osaa esimerkiksi kolmijakoisessa tahdissa

⁴⁶⁸ Kahtia jakautuessaan 3/1 (O) muodostaa käytännössä 6/4 -tahdin (Φ eli *tempus perfectum diminutum*).

⁴⁶⁹ Tämä selittäisi sen, että kolmijakoisissa tahtilajeissa (3/2, 3/4 ja 3/8) joka toinen tahtiviiva hyvin usein tuntuu harmoniarytmiin nähden ylimääräiseltä. Esimerkiksi J.S. Bachin ja G.F. Händelin kolmijakoisissa vokaaliteoksissa ilmiö on helposti todettavissa myös tekstin painotusten perusteella. Kolmijakoisten tahtien parillisuus säilyy ainakin joidenkin säveltäjien notaatiokäytännöissä aina 1900-luvun vaihteeseen saakka. Mm. Brahms ja Reger ryhmittävät musiikin usein hyvinkin johdonmukaisen "hemiolamaisesti" kolmijakoisissa tahtilajeissa. Tätä seikkaa on kuitenkin luultavasti hämärtänyt kolmijakoisten tahtien hahmottaminen nopeassa tempossa "yhteen", käytäntö, joka lienee myös vaikeuttanut 1800-luvun metronomisointien järkipäristä tulkintaa. Marcel Punt osoittaa Max Regerin ryhtyneen systemaattisesti puolittamaan metronomilukujaan 1900-luvun alussa. Todennäköisesti tämä reformi heijastaa proportionaalisen *tactus*-ajattelun lopullista väistymistä modernin tahtilajiajattelun tieltä. Reger on hyvinkin saattanut suhteuttaa alkuperäiset nk. kaksoisheiluntateorian (engl. *Double beat metronome markings*) mukaiset metronomilukunsa *tactus*een (jonka jo Praetorius kääntää saksaksi termillä *Takt*). Niin edestakainen heilurinliike kuin perinteisen metronomin osoittimenkin liike vastaavat luontevasti *thesis*en ja *arsis*en vaihtelua. *Tactus*-käsitteen menettäessä merkityksensä metronomilukujen puolittaminen on todellakin perusteltua: laskeva tahdinosia (*thesis*) ei enää kaipaa nousevaa pariaan (*arsista*), ja yksittäinen metronomi-impulssi riittää kuvaamaan erillisten tahdinosien frekvenssiä. *Sesquialtera*-teorian soveltaminen Regerin pisteellisille nuottiarvoille antamiin metronomilukuihin saattaa Puntin mukaan osoittautua hänen metronomilukujen puolittamisteoriaansa puuttuvaksi lenkiksi. Ks. Punt 2009/2015.

⁴⁷⁰ Ks. Dahlhaus *ibid*.

oikeastaan on. Tähän väittelyyn Matthesonin kanta on purevan sarkastinen:

”Tahdin olemus piilee yksinkertaisesti siinä, että jokaisessa mensuurissa, jokaisessa aikamitan jaksossa on vain kaksi osaa eikä sen enempää. Näiden alkuperä tai perusta on valtimoissa, joiden ylös- ja alaspäistä liikettä⁴⁷¹ lääketieteen asiantuntijat kutsuvat nimellä *systola* ja *diastola* [...]. Tahdissa tämä alasputoaminen ja ylöskohoaminen on nimeltään *thesis* ja *arsis*. [...] Tätä pääperiaatetta vastaan toimivat kaikki ne, jotka etsivät tasaisesta tahdistä neljää ja epätasaisesta kolmea osaa: näin he aiheuttavat pelkkää sekaannusta. Joka pitäytyy ylläolevassa säännössä, sille itse luonto opettaa, ettei millään musiikillisella aikamitalla voi olla enempää kuin kaksi (joskaan ei aina kahta samanlaista) osaa, ja että kaikki perustuu *thesiksen* ja *arsiksen* vuorotteluun”⁴⁷².

Mattheson myös kammoksuu *tripla*-käsitteen soveltamista mihinkään muuhun kuin 3/1-tahtiin. Erityisesti hän paheksuu 6/8- ja 12/8 -tahtilajien kutsumista *tripla*-tahdeiksi, koska nämä ovat tasajakoisia. Hän huomauttaa, että joka käyttää vanhoja proportiokäsitteitä kuten *tripla*, sen pitäisi myös johdonmukaisuuden nimissä kutsua 3/2-proportiota *sesquialteraksi* ja 3/4-proportiota *sesquitertiaksi*. Näin Mattheson tulee vahvistaneeksi, että vaikka vanhentuneita mensuraalimusiikin proportiokäsitteitä ei enää käytetä – tai niitä, kuten *triplaa* käytetään hänen mukaansa virheellisesti – itse proportionaalinen ajattelu on monilta osin ajankohtainen vielä 1730-luvulla.⁴⁷³

Matthesonin kritiikki *tripla*-käsitteen virheellistä käyttöä kohtaan liittyy kiinnostavalla tavalla myös nykyaikaiseen käytäntöön johtaa tai soittaa kolmijakoista musiikkia “yhteen”. Tästä johtuva reilusti nopeampi tempo nimittäin muuttaa väistämättä kolmijakoisen musiikin kuulovaikutelmaltaan tasajakoiseksi. Kolmijakoinen *tactus inaequalis*, jossa *thesiksen* pitäisi olla kaksi kertaa *arsiksen* mittainen (3/2:ssa \ominus ; 3/4:ssa $\ominus \downarrow$; 3/8:ssa $\downarrow \downarrow$) muuttuu *tactus aequalikseksi* ($\ominus \ominus$; $\downarrow \downarrow$; $\downarrow \downarrow$). Musiikki muuttuu kuulovaikutelmaltaan käytännössä 6/8- tai 12/8-tahtilajiseksi eikä kolmijakoisuutta pelasta se, että binääriseksi muuttunutta *tactusta* kutsutaan “triplatahdiksi”.

⁴⁷¹ Oikeastaan sydänlihaksen supistuminen ja laajeneminen, jonka voi havaita valtimon sykkeessä.

⁴⁷² Mattheson 1739 s. 171 seur. *Der Hauptwesens des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, das eine jede Mensur, ein jeder Abschnitt der Zeitmaße nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey dem Arzenei-Verständigen Systole und Diastole genennet werden [...] die Namen aber Niederschläges und Aufhebens im Tact Thesin und Arsin geheißten. [...] Wieder das erste Principium stoßen [...] diejenigen an, welche vier Theilen in einem geraden und drei in einem ungeraden Tact suchen: wodurch sie zur lauter Verwirrung anlaß geben. Wer aber obige Sätze zum Grunde leget, den lehret selbst die Natur, das keine musicalische Zeit-Maße mehr als zween (obwohl nicht allemahl gleiche) Theilen haben könne, und das alles in Thesi & Arsi bestehe.*

⁴⁷³ Mattheson 1735 s. 94 seur.

11.5 Proportiot temponhallinnan käytännöllisenä välineenä

Teoreettisena aparaattina 1500- ja 1600-luvun propositiojärjestelmä on moniselitteinen, ja sekä säveltäjien käyttämien notaatiotapojen kesken että teoreettisten esitysten välillä on kaikkina aikoina esiintynyt lukuisia ristiriitaisuuksia. Luultavasti ainakin osittain tästä syystä modernin tahtilajiajattelun konventioita on sovellettu suhteellisen kriittittömästi erityisesti 1700-luvun musiikkiin, jossa notaatiokin on yleensä jo varsin modernin näköistä. Modernit editiot ovat vuorostaan mahdollistaneet samankaltaisen strategian myös 1700-lukua vanhemmassa musiikissa. Näin ollen propositioita, jotka ainakin metronomin yleistymiseen saakka olivat käytännön musiikissa temponmäärittelyn tärkein lähtökohta, on musiikkiteollisia mensuraaliteorian tutkimuksia lukuunottamatta tarkasteltu lähinnä pintapuolisesti.

Käytännön musiikissa propositiot ovat kuitenkin hyvin yksinkertainen, luonnollinen ja konkreettinen temponhallinnan lähtökohta. Erityisesti musiikin johtaminen kenraalibassoittimen äärestä kouluttaa tehokkaasti johdonmukaisten temposuhteiden viljelyyn. Epätarkasti toteutettu temposuhde johtaa väistämättä ainakin hetkelliseen epäjärjestykseen yhtyeessä, koska tarvittavien korjausliikkeiden tekeminen samalla, kun soittaa kenraalibassoa, on usein vaikeaa. Tarkoitukseen sopimattoman proportion huomaa välittömästi siten, että kenraalibassosatsin toteuttaminen hankaloituu. Harmoniarytmistä tulee tempoon nähden joko liian tiheä tai liian harva, niin että *tactusta* on vaikeaa pitää yllä luontevana liikkeenä jos samalla pyrkii toteuttamaan kontrapunktin edellyttämää soivaa satsia.

Tärkeää on – kuten pohdinta wieniläisklassisen menuetin ja J.S. Bachin *Passacaglian* temposuhteesta osoittaa – tottua ajatukseen, että *tactus* ei läheskään aina suhteudu tahtiviivoihin, etenkin kolmijakoisissa tahtilajeissa. Musiikinjohtajan roolissa kenraalibassoa on siis usein soitettava ei vain nuotin vaan myös tahtiviivojen vierestä. Yhteissoiton kannalta soittimen äärestä johtamisessa on suuri etu se, että *tactusta* ei tarvitse sovittaa yhteen nykyaikaiseen tahtilajiajatteluun perustuvien orkesterinjohton konventioiden kanssa. Esimerkiksi valintaa “yhteen” ja “kolmeen” johtamisen välillä ei käytännössä koskaan tarvitse tehdä, sillä kuten Mattheson sanoo, *tactuksella* on aina ainoastaan kaksi osaa, ei enempää eikä vähempää. Musiikin edetessä ja *tactuksen* asetuttua turvallisesti muusikoiden tietoisuuteen siitä voi myös huoletta tilapäisesti luopua esimerkiksi jonkin polyrytmisen piirteen korostamiseksi tai jonkin stemman rytmisesti haastavan kohdan tukemiseksi.

Jos propositiot ovat kohdillaan ja vastaavat kontrapunktin sanelemaa harmoniarytmia, ei niiden liikkeiden, jotka välittyvät soittajan/johtajan kehosta pitäisi olla millään tavalla ristiriidassa soivasta kudoksesta välittyvien rytmisten viestien kanssa. Kun muusikoiden huomio näin kiinnittyy – johtamistavan myötä – enemmän auditiviseen kuin visuaaliseen informaatioon, musiikin johtaminen on esitysteknisten yksityiskohtien osalta pikemminkin kollegiaalinen kuin hierarkkinen tapahtuma. *Tactuksen* herra ei ole tahtipiikko vaan yhteisesti koettu ja yhteistyön tuloksena toteutuva pulssi. Proportionaalinen *tactus*-ajattelu on siis notaatiosta riippumatta ensisijaisesti käytännöllinen temponhallinnan väline, jonka merkitys korostuu erityisesti johdettaessa musiikkia kenraalibassoittimen välityksellä.

On kiintoisaa, että lopullisesti proportionaalinen *tactus*-ajattelu näkyy väistyneen vasta nykyaikaisten orkesterinjohton käytäntöjen vakiintumisen myötä. Liekö sattumaa, että samoihin aikoihin myös viimeiset alkuperäisten kenraalibassokäytäntöjen jäänteet

jähmettyivät formaaliksi, käytännön musiikin harjoittamisen kannalta periferiseksi kenraalibassoteoriaksi (ks. luku 3.2; 12.5). Kenraalibasso oli käynyt tarpeettomaksi polyrytmisen kudoksen lineaarista äänenkuljetusta kunnioittavana mutta hienovaraisesti *tactusta* ilmentävänä kiintopisteenä. 1950–1960 -luvulla Darmstadtin koulukunta hylkäsi äärisarjallisuuden leimaamassa estetiikassaan viimeisetkin vertikaaliseen harmoniarytmiin vihjaavat elementit. Näin oli kolmisoinnun vallankumous, joka alkoi terssin hyväksymisestä konsonanssiksi 1400-luvulla, viimein syönyt lapsensa.

11.6 Rytmittömän musiikin soitin?

Viime vuosikymmeninä suomalaiseseen musiikkisanastoon on vakiintunut ongelmallinen rytmimusiikin käsite. Koska rytmi on kaiken musiikin perimmäisiä lähtökohtia, pitää kysyä, miksi klassisesta taidemusiikista on yleisesti ottaen muodostunut lähinnä rytmimusiikin antiteesi.⁴⁷⁴

Sekä monissa kansanmusiikin kulttuureissa että useissa länsimaisen populaarimusiikin lajeissa lyömäsoittimilla on perinteisesti ollut keskeisempi rooli kuin viimeisten parin vuosisadan ajan nk. klassisessa taidemusiikissa. Tämä lienee vaikuttanut erilaisissa populaarimusiikin tyyllilajeissa myös muiden soitinten soittotapaan. Soittimesta riippumatta jokaisen muusikon hyödyntämä motoriikka kytkeytyy tavalla tai toisella koko yhtyeen toimintaa yhdistävään säännölliseen pulssiin. Esimerkiksi rock-yhtyeen tapauksessa tämä yhteinen kiintopiste ilmenee etenkin rumpalin ja basistin saumattomassa yhteistyössä.⁴⁷⁵ Näyttää kuitenkin siltä, että fysiologisena ilmiönä koettu yhteinen pulssi – *tactus* – korostuu klassista taidemusiikkia selvemmin yhtyemusisoinnin tärkeänä yhteisenä nimittäjänä populaari- ja kansanmusiikkiympäristössä.

Kautta aikojen uruilla on ollut keskeinen rooli erityisesti yhteismusisoinnissa. Siksi on erikoista, että urut usein koetaan nykyään erityisesti rytminkäsittelyn kannalta yhtye- ja säestyssoittimena ongelmalliseksi. Myös urkumusiikki mielletään valitettavan usein juuri ”rytmittömäksi musiikiksi”. Saatetaan viitata varsinkin urkusäestykselliseen virrenveisuuseen, jota luonnehditaan laahaavaksi, epärytmiseksi, synkäksi, raskaaksi jne. Tämä voi johtua modernista neliäänisestä koraalikirjastamme, jonka satseja on pitkään käytetty erityisesti uruille räätälöityinä virsisäestyksinä. Kirjaimellisesti koraalikirjan mukaan soittaessa soiva satsi saattaa kuitenkin redukoitua pelkästään homofoniseksi sointuprogressioiksi. Tällöin virheettömästäkin toteutettu virsisäestys voi tuntua rytmisesti epävakaa tai ainakin vaikealta hahmottaa. Kun vertikaalinen

⁴⁷⁴ Mm. Janne Murto sanoo Juha Kaarsalon haastattelussa: [*Rytmimusiikki*] kattaa kaiken musiikin, jota ei soiteta frakki päällä konserttisalissa - ja silti se kattaa siitakin osan. www.elvisry.fi/artikkeli/rytmimusiikki-2010-visio. Lausunto osoittaa mielestäni rytmimusiikki-käsitteen ambivalenssin: sitä käytettäessä halutaan välttää vastakkainasettelu, mutta ei onnistuta välttämään sitä. Rytmimusiikin ainoa tällä hetkellä käypä englanninkielinen vastine on *popular music*. Suomen kieleen yleistyneellä käsitteellä ei siis ole vastaavaa asemaa kansainvälisesti; muissa Pohjoismaissa ei sanaa *rytmimusiikki* juurikaan käytetä, eikä ensinkään virallisena terminä. Sen sijaan esim. espoolaisen Musiikkiopisto Avonian www-sivujen mukaan rytmimusiikki ja klassinen musiikki on erotettu kahdeksi erilliseksi linjaksi. Hakuohjelma Googlen ruotsinkielisen version (google.se) hakusanalla *rytmimusiikki* antamista tuloksista 49/50 ohjaavat suomenruotsalaisille sivustoille (huhtikuu 2015).

⁴⁷⁵ Kaikki rytmimusiikiksi luonnehdittu musiikki ei kylläkään välttämättä ”svengaa”. Tämä riippuu osin muusikoiden taidoista ja osin musiikin tyylistä; myös ”svengi” on moniselitteinen käsite.

harmoniarytmi on liian tiheä, luonnollista pulssia on vaikea tuottaa ja toteuttaa sen enempää soinnillisessa kuin motorisessakaan mielessä (ks. luku 10.4).

Ylipäättään lieneekin konkreettisenä hahmottuvan pulssin puute merkittävä syy urkujen maineeseen “rytmittömän musiikin” soittimena. Jos *thesisen* ja *arsiksen* vaihtelu ei ole konkreettinen fyysinen tapahtuma, ellei se perustu todelliseen nousevien ja laskevien liikkeiden vuorotteluun, pulssi toteutuu niin epäjohdonmukaisena, että sitä on vaikea kokea rytmisesti koossapitävänä elementtinä. Luonnonmukainen liike – *die natürliche Bewegung* – tapahtuu tällöin ehkä ainoastaan urkurin korvien välissä: urkusatsista tulee abstraktissa mielessä pelkästään “lineaarista”.

Rytmi-musiikin peruselementti on pulssi – *tactus*. Sen ylläpitäminen urkuja soittaessa edellyttää sekä kehon toiminnan että soittimen rakenteen sanelemien vertikaalisten tapahtumasarjojen tunnistamista ja niiden tarkoituksenmukaista toteutusta ja koordinoitua. Soittotapahtuma vastaa teknisessä mielessä monella tapaa orkesterin toimintaa ja sen johtamista. Tämä ei tietenkään ole erityisen yllättävää, ottaen huomioon, kuinka keskeisesti urut ja urkurit ovat vaikuttaneet musiikin johdon käytäntöihin kautta vuosisatojen.

Nykyään vaikuttaa kuitenkin siltä, että tärkeä este urkujen täysipainoiselle hyödyntämiselle yhtye- ja orkesterisoittimena on urkureiden koulutus. Polyfonisen – toisin sanoen polyrytmisen – soittotekniikan roolin vahvistaminen urkujensoiton perustekniikan lähtökohtana näyttäisi olevan tarpeen (ks. luku 10). Urkujensoiton alkeiden opiskelu voisi olla hyvä aloittaa esimerkiksi kahdella soinnulla ”tämmäämisestä”, jossa käsiä – ei sormia – käytetään vuorotellen sointujen soittamiseen.⁴⁷⁶ Jalkio voidaan yhdistää käsien vuorotteluliikkeeseen soittamalla sointujen bassosäveliä.⁴⁷⁷ Näin *thesis* ja *arsis*, rytmimusiikin peruselementit, tulisivat urkurillekin heti alusta alkaen kehollisiksi käsitteiksi siinä missä runojalat laulajalle ja jousikäden perusmotoriikka jousisoittajalle. Taitavan rumpalin luovasti polyrytmisen, mutta jatkuvasti peruspulssia ilmentävä neliraajatoiminta voisi puolestaan olla mitä mainioin urkujensoiton ja täysipainoisen kenraalibassonsoiton toiminnallinen esikuva.

⁴⁷⁶ Pelimannimusiikin termi, jolla tarkoitetaan kansanmusiikille tyypillistä harmooninsoittotapaa.

Tämmätessä ei yleensä soiteta melodiaa lainkaan, vaan molemmilla käsillä soitetaan vuoronperään sointuja soitettavan musiikin poljennon määräämässä rytmissä.

⁴⁷⁷ Vasen jalka+käsi vastaan oikea jalka+käsi, mutta myös vas. jalka + oik. käsi vastaan oik. jalka + vas. käsi.

V TRADITIOT

*Die Harmonie-Lehre [besteht] für sich als Hauptlehre,[...] ohne welche sich ein rationales Wirken in dem weiten Bereiche der Musik nicht denken läßt. Dagegen bleibt die Generalbaß-Lehre zunächst Aufgabe der Tonsetzer, Organisten und Dirigenten, als ein nöthiger Zweig des Wissens, welcher aber ohne die Harmonie-Lehre für sich natürlich nicht bestehen kann.*⁴⁷⁸
Johann August Dürrnberger

12 1800-luvun kenraalibasson uusi tuleminen

12.1 Uudelleenarviointia

Se käsitys, että kenraalibasso taantui 1700-luvun lopulla, unohtui 1800-luvulla ja heräsi uudelleen henkiin vasta 1900-luvun vanhan musiikin liikkeen vaikutuksesta, on viimeisimmän tutkimuksen valossa osoittautunut vähintään vahvasti värittyneeksi. Näyttää siltä, että kenraalibasso tosiasiaa läpi koko 1800-luvun säilyi ahkerassa käytössä sekä sävellysopetuksessa että musiikin käytännön työvälineenä.⁴⁷⁹ Yhä komplisoidumman tonaalisuuden teoreettiseen määrittelyyn vertikaalinen harmoniaoppi soveltui polyfonis-lineaarista kenraalibassoteoriaa joustavammin. Tästä huolimatta kenraalibassokäsitteistö säilyi jopa progressiivisimman musiikinteorian keskeisenä kommunikaatiomuotona. Monet säveltäjät hyödynsivät edelleen vakiintunutta kenraalibasso-aparaattia esimerkiksi äänenkuljetuksen peruselementtien hahmottelemiseen. Täysin vertikaalinen harmonia-ajattelu etabloitui lopulta vasta 1900-luvun taitteessa Hugo Riemannin funktionaalisen teorian myötä. Paradoksaalista on, että juuri Riemannille on myöhemmin suotu kyseenalainen kunnia modernin kenraalibassoteorian luomisesta.

⁴⁷⁸ Dürrnberger 1841 s. IV. *Harmoniaoppi muodostaa pääopin, [jota ilman] ei pelkän sujuvan mekaniikan yläpuolelle kohoava, taiteen olemusta vastaava järkiperäinen toiminta musiikin alalla ei ole mahdollista. Sen sijaan kenraalibasso-oppi on ensisijaisesti säveltäjille, urkureille ja kapellimestareille välttämätön tiedon väline.*

⁴⁷⁹ Mm. Leonard G. Ratner: *Romantic Music: Sound and Syntax* (1992); Murray Dineen: *Figured Bass and Modulation: The Wiener-Tonschule of Joseph Preindl* (2002); Hartmut Fladt: *Satztechnische Topoi* (2006); David Chapman: *Thoroughbass pedagogy in 19th c. Viennese Composition and Performance Practises* (2008).

12.2 Hugo Riemann - modernin kenraalibassometodiikan edelläkävijä

Oppikirjansa *Kathechismus des Generalbaßspiels* (1889) esipuheessa Riemann sanoo toivovansa, että lähes sadan vuoden ajan laiminlyöty kenraalibassopedagogiikka nousisi arvoiseensa asemaan.⁴⁸⁰ On kuitenkin vaikea kuvitella, että Riemann ei olisi tuntenut sellaisia merkittäviä kenraalibasso-oppaita kuin Joseph Drechslerin *Harmonie- und Generalbasslehre* (toinen painos 1835), Simon Sechterin *Praktische Generalbass-Schule* (1830) ja J.A. Dürrnbergerin *Elementarbuch der Harmonie- und Generalbasslehre* (1841).⁴⁸¹ Drechslerin määritelmästä ilmenee, että kenraalibassoon ei myöskään suhtauduttu pelkkänä teoreettisena aparaattina, vaan sitä pidettiin edelleen mitä suurimmassa määrin käytännöllisenä työvälineenä:

”Kenraalibasson perusteellinen hallinta jakautuu neljään osaan, jotka ovat: 1) taito tulkita numerot nuoteiksi; 2) kyky soittaa numeroista; 3) tekniikka, jolla koko partituuri kiteytetään numeroituun bassostemmaan; 4) teoria tai oppi siitä, miten kaikki harmoniat tunnistetaan, sekä se käytäntö tai harjoittelu, jonka kautta kaikki harmoniat voidaan analysoida basson perusteella.”⁴⁸²

Ehkä leipzigilaisen Riemannin mielestä mainittujen kirjoittajien edustama, vielä 1800-luvun puolivälissä vaikutusvaltainen itävaltalainen sävellyspedagogiikan traditio oli vuosisadan lopulla jo periferinen. Kuitenkin myös Bruckner tukeutui opetuksessaan Wienin musiikkikorkeakoulussa vahvasti kenraalibasson varaan vielä 1880-luvulla, ja hänen oppilaansa Heinrich Schenker korostaa: ”Missään tapauksessa – ja tämä yksin on ratkaisevaa – ei kenraalibassoa voisi korvata pelkällä harmoniaopilla.”⁴⁸³

Riemannin kritiikki kohdistuu kuitenkin ensisijaisesti konservatorioiden teoriaopetukseen, jossa siis hänen mielestään laiminlyödään kenraalibassopedagogiikkaa. Tähän tarpeeseen Riemann katsoo oppikirjansa vastaavan.⁴⁸⁴ Konservatorioissa, joiden opetus suuntautui paitsi instrumentalisteille myös musiikinharrastajille, systemaattista kenraalibassometodiikkaa pidettiin yleisesti ottaen tarpeettomana. Harmoniaoppi oli ottanut paikkansa laajenevan tonaalisuuden edellyttämän teoreettisen pohdinnan viitekehyyksenä. Harmoniaopista tuli myös elementaarisen musiikinteorian perusta; siihen kohdistui systemaattisen metodiikan tarve ja siitä tuli konservatorioiden teoriaopetuksen lähtökohta. Kokonaisvaltaista kenraalibasson hallintaa, mm. taitoa soittaa numeroidusta bassostemmasta, vaadittiin lähinnä vain tiettyjen muusikonammattien edustajilta, kuten kapellimestareilta, urkureilta ja säveltäjiltä. Kenraalibasson taidot välittyivät yksityisopetuksen kautta suoraan opettajilta oppilaille. Heinichenin, Matthesonin, Marpurgin tai Kirnbergerin

⁴⁸⁰ Riemann 1917 [1903] s. IV.

⁴⁸¹ Dürrnbergerin teoksesta lausui myöhemmin Anton Bruckner: *Das Buch hat aus mir das gemacht, was ich bin*. (Tämä kirja teki minusta sen, joka minä olen).

⁴⁸² *Die gründliche Kenntniss des Generalbasses zerfällt in folgende vier Punkte: 1) in die Kunst, die Ziffern in Noten zu übersetzen; 2) die Fertigkeit, die Ziffern zu treffen; 3) die Wissenschaft, die ganze Harmonie der Partitur in einen bezifferten Bass einzuschränken; 4) die Theorie oder Lehre, alle Harmonien zu kennen, und die Practik oder Übung, alle die vorkommenden Harmonien mittelst des Basses aufzulösen.*

⁴⁸³ Schenker 1937 s. 76. *Niemals aber – und dies alleine ist das Entscheidende – ließe sich der Generalbaß einfach durch die Harmonielehre schon ersetzen.*

⁴⁸⁴ Riemann 1917 [1903] s. IX.

teosten kaltaisille, laajalle ammatti- ja harrastajakunnalle suunnatuille kenraalibasso-oppaille ei näin ollen ollut kysyntää.

Riemann tiedosti kenraalibasson olevan edelleen tietyille avainryhmille ajankohtainen työväline, mutta pyrki edistävänsä kirjallaan kenraalibassotietoutta laajojen muusikkopiirien keskuudessa. On kuitenkin mahdollista, että hän väitteellään kenraalibasson satavuotisesta laiminlyömisestä tuli vaikuttaneeksi sen näköharhan syntymiseen, jonka johdosta kenraalibasson keskeistä roolia 1800-luvun musiikillisissa käytännöissä ei ole riittävästi tunnistettu.

Myös Riemann painottaa kenraalibasson merkitystä käytännön työvälineenä,⁴⁸⁵ vaikka tämä ei olekaan hänen ensisijainen kiinnostuksen kohteensa. Riemannille kenraalibasson soitto on ennen kaikkea keino oppia tiedostamaan polyfonisen (sic!) satsin teoreettiset lainalaisuudet.⁴⁸⁶ Numeroidusta bassosta soittaminen antaa Riemannin mukaan ylivertaisen perustan kunnollisen harmonia-analyysin, sävellystaidon ja jopa orkestraation oppimiselle. Hän kuvaa oppimisprosessia suorastaan kinesteettisin, joskin melkeinpä metafysiikalla höystetyin termein:

”Todellisen muusikon on pystyttävä ikään kuin jakamaan sielunsa, tai sanokaamme eloisesti työskentelevän mielikuvituksensa, sormiensa kautta virtaavan tahtonsa, ja täysin tietoisesti kyettävä seuraamaan kaikkien neljän melodian kudelmaa sekä jatkamaan näitä virheettömästi, niiden sekoittumatta tai katkeamatta.”⁴⁸⁷

Oppikirjansa toisessa painoksessa, joka ilmestyi 1903 nimellä *Anleitung zum Generalbaßspielen*, Riemann vielä laajentaa kinesteettistä näkökulmaa:

”Fysiologit ja psykologit ovat viime aikoina antaneet varsin paljon tietoa lihastuntemuksista musiikkia kuunnellessa, lukiessa tai ajatellessa. Tällaiset lihastuntemukset kehittyvät kenraalibassonsoiton ansiosta myös käsissä aivan erityisellä tavalla; hyvinkoulutettu kenraalibassonsoittaja tunnistaa vääranlaiset rinnakkaisliikkeet heti ja varmasti niissä sormissa, jotka juuri ovat aikeissa soittaa tällaisia rinnakkaisuksia, jo ennen kuin silmä on ehtinyt havaita niitä.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Näin mm. koraalisoitossa, jossa Riemann pitää kenraalibassonotaatiota ylivertaisena neliääniseen satsiin verrattuna.

⁴⁸⁶ Riemann 1917 [1903] s. V. Tätä vastoin mm. Hannu Apajalahti puhuu kenraalibassosta nimenomaan homofonisen satsin jäsentämisen keinovarana (ks. luku 3.2). Hän näkeekin kenraalibassonsoiton yksiselitteisen vertikaalisena tapahtumana, jossa äänenkuljetuksen horisontaaliset ulottuvuudet – päinvastoin kuin “patavanhoillisessa” kenraalibassoteoriassa – ovat lähtökohtaisesti epäolennaisia. 1980-luvulla ilmestynyt Anssi Mattilan “Sointujen soitto”-kirjanen heijastelee samankaltaista ajattelutapaa. Se ei tosin sisällä lainkaan tekstiä, eikä nuottiesimerkkejä siten ole lainkaan kommentoitu. Bassonumeroinnin, astemerkintöjen ja reaalisoitumerkkien asettaminen rinnakkain viittaa kuitenkin mielestäni juuri pyrkimykseen havainnollistaa kenraalibassoa pystysuorana satsin hahmottamisen välineenä.

⁴⁸⁷ Riemann 1917 [1903] s. V-VI. *Ein wirklicher Musiker muß imstande sein, gleichsam seine Seele oder sagen wir seine lebendig arbeitende Phantasie, seinen in die Finger überströmenden Willen zu teilen, und vollbewusst die vier Melodiefäden zu verfolgen und korrekt fortzuspinnen, ohne dass sie sich verwirren oder abreißen.*

⁴⁸⁸ Riemann 1917 [1903] s. XII. *Die Physiologen und Psychologen der neuesten Zeit wissen gar viel zu berichten von Muskelgeföhle beim Musikhören, Musiklesen, Musikdenken. Diese Muskelgeföhle werden durch das Generalbaßspielen auch in den Händen in ganz merkwürdiger Weise entwickelt; fehlerhafte Parallelen fühlt ein wohlgeschulter Generalbaßspieler gar bald sicher in den Fingern, die sich geradezu sträuben, die Parallelen auszuführen, bevor das Auge sie begriffen hat.*

Musiikin kokonaisvaltainen teoreettinen ymmärtäminen käytännön soittoharjoitteiden kautta on siis Riemannin kenraalibassometodiikan tavoite. Tässä suhteessa Riemann ei ole kovinkaan kaukana Kirnbergerin vuosisataa aiemmin asettamista tavoitteista.⁴⁸⁹

Kenraalibasson rehabilitointi sinänsä ei suinkaan ole Riemannin tähtäimessä – hän huomauttaa erityisesti, ettei häntä tule pitää kenraalibasso-pedagogiikan keksijänä, vaan ainoastaan sen puolestapuhujana. Hän mainitsee erikseen, että urkureiden keskuudessa on vielä monia päteviä kenraalibasson soittajia ja opettajia.

Vaikka kenraalibasson käytännön ulottuvuudet eivät ole Riemannin ensisijainen motiivi, hän arvelee myös käytännöllisen kenraalibassonsoiton taidon pian osoittautuvan entistä tarpeellisemmaksi kasvavan historiallisen musiikin harrastuksen myötä. Oppikirjansa toisen painoksen esipuheessa Riemann toteaa tämän ennustuksen jo käyneen toteen ja uumoilee, että perusteelliselle kenraalibasson käytännön toteutusta käsittelevälle oppimateriaalille tulisi pian olemaan kysyntää.⁴⁹⁰ Kirjan toiseen painokseen Riemann myös lisää historiallista kenraalibasso-ohjelmistoa edustavien harjoituskappaleiden määrää, mm. Händelin, J.S. Bachin ja Telemannin teoksia. Riemannin toive on, että nämä innoittaisivat opiskelijaa edelleen syventämään kenraalibassonsoiton taitojaan perusteellista historiallisen kenraalibasso-ohjelmiston antologiaa odoteltaessa.

12.3 Puolikuollut kieli?

Myös moderni käsite ”kenraalibassoaikakausi” (*Generalbaßzeitalter*), joka viittaa ajanjaksoon 1600–1750, on Riemannin formuloima.⁴⁹¹ Itse kenraalibasso näkyy kuitenkin olleen Riemannille ja hänen aikalaisilleen täysin ajankohtainen ja käytännöllinen musiikillinen työväline vielä 1900-luvun taitteessa. On erikoista, että vain puoli vuosisataa myöhemmin Carl Dahlhaus päätteli kenraalibasson jo 1800-luvun alussa olleen enää notaatiotekninen jäännös, ”kuollut kieli”.⁴⁹² Minne katosi Riemannin ja Dahlhausin välillä, muutamassa vuosikymmenessä, kokonainen vuosisata elävää kenraalibassokäytäntöä?

Mahdollisesti kenraalibasso ei yksinkertaisesti sopinut Dahlhausin ja hänen seuraajiansa voimakkaasti puolustamaan absoluuttisen musiikin ideaan, jota he pyrkivät ankkuroimaan 1800-luvulle ja profaanin musiikkielämän emansipaatioon. Kuva koko 1800-luvun musiikkielämästä polarisoitui kenties dahlhausilaisessa historiakirjoituksessa liiaksi ohjelmallisen ja absoluuttisen musiikin väliseksi mittelöksi, joka säesti porvarillisen konsertti-instituution nousua. Rakentaessaan kuvaa koko 1800-lukua hallinneista musiikkikulttuurin ideologisista rintamista Dahlhaus tukeutui pitkälti Eduard Hanslickin (1825–1904) kritiikkiin Wagnerin tulevaisuuden musiikin ideologiaa vastaan. Dahlhausin käsitykselle absoluuttisen musiikin ideasta koko 1800-luvun musiikkiestetiikan johtomotiivina ja ohjelmamusiiikin antiteesinä ei kuitenkaan ole nykytutkimuksen valossa historiallisia perusteita. Kuvaavaa on, että Hanslick itse käytti

⁴⁸⁹ Kirnberger 1781 (ks. myös luku 3.3).

⁴⁹⁰ Riemann 1917 [1903] s. X.

⁴⁹¹ Riemann 1919.

⁴⁹² Dahlhaus 1994 [1978] s. 26 seur. *The instruction that was meant to make professional composers superior to dilettantes resembled exercises in a dead language, the easy codifiability of which is obtained only at the price of irrelevance.*

koko tuotannossaan käsitettä absoluuttinen musiikki vain yhden ainoan kerran: teoksessaan *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Vasta 1880-luvulla ilmaisu yleistyi ohjelmallisen musiikin vastakohtaa kuvaavana käsitteenä.⁴⁹³

Dahlhausin filosofiassa absoluuttisen musiikin ideaan sisältyy kuitenkin ajatus sävelteoksen täydellisestä riippumattomuudesta vallitsevista olosuhteista. Hänen pyrkimyksensä puhdistaa musiikki kaikenlaisista ideologisista ja välineellisistä tarkoituseristä kohotti teoksen objektina ja analyysin kohteena konkreettisen musiikkiympäristön yläpuolelle.⁴⁹⁴ Tuntuu, että Dahlhausin ajatteluun vaikutti yhtäältä kritiikki kolmannen valtakunnan ääripropagandistista taidekäsitystä vastaan ja toisaalta tarve profiloitua suhteessa Berliinin muurin toisella puolella vaikuttaneen kollegansa Georg Kneplerin edustamaan marxilaiseen musiikkifilosofiaan.⁴⁹⁵

On sinänsä ymmärrettävää, että toisen maailmansodan jälkeisessä teoskeskeisessä musiikkifilosofiassa kenraalibassolle koettiin vaikeaksi löytää sijaa. Kenraalibassollahan ei voi olla lopullista taiteellisen entiteetin muotoa; jopa sellaisen osana se on hankalasti määriteltävissä toisin kuin vaikkapa tarkoin nuotinnettu oboestemma. Kenraalibasso ei ole koskaan absoluuttinen, edes siinä määrin kuin esimerkiksi partituuriin merkitty orkestraatio. Ja sekin, kuten Harnoncourt painottaa, on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen, kun otetaan huomioon soitinten kautta historian muuttuneet soinnilliset ominaisuudet.⁴⁹⁶ Sävellyksen muodon, rakenteen ja ominaisuuksien tarkastelussa kenraalibasso jää periferiseksi ilmiöksi, jolla enintään luonnostasolla on marginaalinen relevanssi taideteoksen lopullisen muodon kannalta. 1800-luvulla kenraalibassonumerointi kuului enää harvoin sävellyksen lopulliseen, ”viralliseen” kirjoitusasuun. On siten ymmärrettävää, että kenraalibasso ei absoluuttisen musiikin idean valossa näyttäytynyt taideteoksen itseisarvon kannalta merkittävänä.

Kenraalibasson pyyhkiytymiselle 1800-luvun musiikin historian kartalta on ehkä kuitenkin myös pragmaattisempi tausta. 1900-luvulla funktionaalinen harmonianalyysi vakiintui tonaalisen musiikin yleispäteväksi harmonian hahmottamisen malliksi. Funktionaalisen harmonia-ajattelun sijoittamista 1800-luvulle, jopa 1700-luvulle saakka, on kuitenkin pidettävä anakronistisena. David Chapman pitää tätä seurauksena kenraalibasson aliarvioimisesta 1800-luvun musiikillisissa käytännöissä.⁴⁹⁷ Siinä missä mm. Dahlhaus sivuuttaa kenraalibasson pelkästään taantumukselliseen kirkkomusiikkiin liittyvänä jäänteinä, Chapman osoittaa, että kenraalibasso oli yleisesti täysin ajankohtainen läpi koko 1800-luvun. Esimerkiksi 1700-luvulta periytyvä kenraalibassosoittimen äärestä tapahtuva orkesterinjohtamiskäytäntö näyttää säilyneen huomattavan pitkään ainakin pianokonsertoissa (mm. Beethoven, Mendelssohn ja Chopin) ja sinfoniaissa (mm. Beethoven, Schubert).⁴⁹⁸ Oopperan parissa puolestaan

⁴⁹³ Pedersen 2009 s. 240-262.

⁴⁹⁴ Dahlhaus 1994 [1978].

⁴⁹⁵ Itävaltalaisyntyinen Georg Knepler (1906-2003) teki 1950-luvulta lähtien mittavan uran Itä-Berliinin Hanns Eisler -korkeakoulussa ja Humboldt-yliopistossa. Hän edusti jokseenkin päinvastaista filosofista kantaa kuin länsiberliiniläinen Dahlhaus. Kneplerin mukaan taiteen olemusta ja tehtävää ei tule missään suhteessa erottaa historiasta ja yhteiskunnallisista olosuhteista (ks. mm. G. Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis – Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig, 1977).

⁴⁹⁶ Harnoncourt 1986 [1982] s. 292 seur.

⁴⁹⁷ Chapman 2008 s. 165 seur; 260.

⁴⁹⁸ Chapman 2008 s. 168 seur; 336 seur. sekä alaviite nro 745.

vanha kaksoisjohtamiskäytäntö, jossa konserttimestari johti orkesteria ja kapellimestari klaveerin äärestä laulajistoa, näkyy paikoin säilyneen aina 1800-luvun lopulle saakka.⁴⁹⁹

Kenraalibasson laajasta levinneisyydestä ja yleispätevyydestä vielä 1800-luvun lopulla kertoo osaltaan myös Hermann Kretzschmarin (1848-1924) musiikin harrastajille ja konserttiyleisölle suunnattu käsikirja *Führer durch den Konzertsaal* (1887-1890). Siinä Kretzschmar hyödyntää yksityiskohtaisesti kenraalibassokäsitteistöä musiikkiesimerkkien analyyseissa. Kenraalibassonotaatio näyttää siis olleen 1800-luvun lopulle saakka täysin käypä ja ymmärrettävä kommunikaatiokeino hyvinkin laajalti musiikillisen sivistyneistön parissa.⁵⁰⁰

12.4vai *lingua franca*?

Toisen maailmansodan jälkeen musiikkitieteen parissa hyväksyttiin kuitenkin pitkälti Dahlhausin näkemys: kenraalibasso hiipui jo 1700-luvun lopulla, ensin käytännön musisoinnin välineenä ja 1800-luvulla lopulta myös sävellystekniikan olennaisena elementtinä.⁵⁰¹ Myös periodi-instrumentalistien keskuudessa käsitys kenraalibassokäytännön katkeamisesta 1800-luvulla hyväksyttiin varauksettomasti. Varsin yleisesti ajatellaan nk. käytännöllisen kenraalibasson alkaneen elpyä vasta 1960-luvulla, vaikka historiallisten continuokäytäntöjen pioneeriteoksetkin ilmestyivät jo 1930-luvun alussa.⁵⁰² Tämä johtunee siitä, että periodisoitinkultturi sai 1960-luvulta lähtien lähes vastarintaliikkeenomaisia piirteitä. Nk. riemannilainen kenraalibassoteoria nähtiin 1800-luvun jäänteinä, joka kytkeytyi konservatorioiden vaalimaan konserttikulttuurin valtavirtaan. Tämä on erikoista, kun ottaa huomioon, että Riemann itse moitti konservatorioita kenraalibasson laiminlyömisestä. Vielä Riemannille itsestäänselvät 1800-luvun kenraalibassokäytännöt sivuutettiin vanhan musiikin piirissä yhtä epärelevantteina kuin konsanaan dahlhausilaisessa musiikinhistoriakirjoituksessa. Vaikka periodi-instrumentalistit ovat pyrkineet erottumaan konserttikulttuurin valtavirrasta, näkemys kenraalibasson identiteetistä ja historiasta näkyy siis yhdistäneen valtavirtaa ja periodisoitinkulttuuria.

Todellisuudessa kenraalibassokäsitteistö oli vähintään 1800-luvun puoliväliin asti, ainakin Chapmanin tutkimassa saksankielisessä musiikkiympäristössä, lähestulkoon musiikinteorian *lingua franca*. Monien säveltäjien (mm. Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Bruckner) opintie perustui täysin 1700-luvulta periytyvään kenraalibassopedagogiikkaan.⁵⁰³ Myös Brahms hyödynsi viimeistään 1840-luvulta lähtien kenraalibassoa universaalina sävellystyön välineenä. Varsin johdonmukaisesti hän aloitti säveltämisen ääriäännten muodostamasta, ankaraan kaksiaäniseen kontrapunktiin perustuvasta kudoksesta, johon luonnosteli harmonista suunnitelmaansa kenraalibassonumeroinnin avulla.⁵⁰⁴

Brahms laati myös kenraalibassorealisoinnit mm. Friedrich Chrysanderin 1870- ja 1880-luvuilla julkaisemiin Händelin italialaisiin duettoihin ja trioihin). Hän korosti

⁴⁹⁹ Ks. myös Schünemann 1913 s. 260 seur.

⁵⁰⁰ Chapman 2008 s. 100 seur.

⁵⁰¹ Chapman 2008 Abstract, s. ii.

⁵⁰² H. Keller: *Schule des Generalbaßspiels* (1931); F.T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (1931).

⁵⁰³ Chapman 2008 s. 228seur; 232seur; 261 seur.

⁵⁰⁴ Predota 2000.

mahdollisimman pelkistetyn continuorealisoinnin merkitystä, koska se antoi tilaa säestäjän omalle luovuudelle. Raskaan klaveristiset realisoinnit, joilla eräät aikalaiset – erityisesti Robert Franz – varustivat historiallisen musiikin editioitaan, johtivat Brahmsin mukaan soittajaa vain harhaan ja tekivät asiaankuuluvan improvisoidun säestyksen mahdottomaksi. Usein klaveristisissa realisoinneissa otettiin myös suuria kontrapunktisia vapauksia suhteessa alkuperäisiin numeroointeihin, minkä Brahms tuomitsi jyrkästi.⁵⁰⁵ Brahms, joka itse soitti kenraalibassoa aina suoraan numeroidusta bassostemmasta, piti uloskirjoitettua realisointia ainoastaan apukeinona harjaantumattomille säestäjille.⁵⁰⁶

Varauksettomasti kenraalibassoon tukeutuivat Chapmanin mukaan varsin monet arvostetut 1800-luvun alkupuolen pedagogit, kuten Joseph Preindl, Joseph Drechsler ja Simon Sechter.⁵⁰⁷ Kuitenkin myös kenraalibassoteoriaan sinänsä kriittisesti suhtautuville teoreetikoille, kuten Georg Voglerille, Gottfried Weberille ja Adolf Bernhard Marxille, kenraalibasson käsitteistö oli itsestään selvä kommunikoinnin väline. Yhtä lailla musiikinteorian peruselementtien selittäminen kuin progressiivisten harmoniakäsitysten lanseeraaminen oli käytännöllistä sellaisella kielellä, joka oli jokaiselle muusikolle tuttu.⁵⁰⁸

Erityisesti wieniläisten säveltäjien ja teoriaopettajien keskuudessa kenraalibasso säilytti vahvan asemansa läpi 1800-luvun; wieniläisten opettajien vuosien 1793-1850 välillä hyödyntämä kenraalibassoa käsittelevä oppimateriaali käsittää peräti 80 nimikettä 32 eri kirjoittajalta. Chapman muistuttaa wieniläisten säveltäjien ja sävellyksenopettajien kansainvälisesti merkittävästä asemasta tuona ajanjaksona ja torjuu ajatuksen, että kenraalibassoa olisi yleisesti pidetty primitiivisenä ja vanhentuneena metodina.⁵⁰⁹ Tähän traditioon liittyy myös Bruckner, joka toimi Wienin konservatorion sävellyksen professorina 1868–1892.

Jo Rameaun musiikinteoreettisten tutkimusten tavoitteena oli pyrkiä selittämään, kuten Apajalahti sanoo, miten asiat ovat, ei niinkään itse musiikin tuottaminen.⁵¹⁰ 1800-luvulla jatkuvasti laajeneva tonaalisuus edellytti harmonia-analyysin tasolla lineaarisesta neliäänisyydestä luopumista, mikä edisti vertikaalisen harmoniakäsityksen vakiintumista. Vaikka tonaalisuuden vertikaaliset lainalaisuudet kirjattiin harmoniaoppiin, kenraalibassoa tarvittiin kuitenkin edelleen sekä kontrapunktiin hallintaan yksityiskohtaisella tasolla että etenkin hahmotuskeinona musiikin käytännön toteutuksessa. Yleisesti vakiintuneet kenraalibassokäytännöt säilyivät näin ollen pitkään sekä teorian että käytännön työvälineinä. Keskeiset wieniläiset pedagogit kuten J.G. Albrechtsberger, Emanuel Förster sekä mainitut Preindl ja Drechsler sulauttivat olennaisia elementtejä Rameaun vertikaalisesta harmonia-ajattelusta mm. C.P.E. Bachilta ja Kirnbergeriltä periytyvään lineaariseen kenraalibassoajatteluun.

Brucknerin tärkeimpiin opettajiin kuuluneen J. A. Dürrnbergerin teoksessa *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre* (1841) ajan musiikinteoreettisessa ajattelussa yleinen dualismi ilmenee selvästi:

⁵⁰⁵ Kelly 2006 s. 184

⁵⁰⁶ Kelly 2006 s. 193. *Nun will ich aber doch mit einer gedruckten Begleitung nicht sagen, daß ich eben so begleite, ich will nur dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Nothelfer liefern.* Brahms teoksessa Gustav Fock: *Brahms und die Musikforschung* (1959).

⁵⁰⁷ Chapman 2008 s. 142 seur; 234 seur; 356 seur.

⁵⁰⁸ Ibid. s.109 seur; 114 seur; 364 seur.

⁵⁰⁹ Ibid. s. 142

⁵¹⁰ Apajalahti 1995.

”[Harmoniaopille] alisteinen kenraalibasso-oppi sisältää ainoastaan säännöt, joiden mukaan yksittäiset sävelsuhteet tai sävelyhdistelmien yhdisteet voidaan mahdollisimman yksinkertaisesti ilmaista numeroin ja merkein. On tavallista, että näiden kahden käsitteen merkitystä pidetään yhtenä ja samana, tai että toista käytetään toisen sijaan, tai jopa että kenraalibasso-oppia pidetään itse pääoppina. Tämä on ilmeinen väärinkäsitys, jonka kumoo jo näiden kahden opin merkittävä sisältöero sinänsä, mutta myös se tosiseikka, että harmoniaoppi juontaa juurensa vuosituhansien takaa eli siitä lähtien kun säännönmukaista musiikkia on harjoitettu, kun taas kenraalibasso-oppi syntyi italialaisen Ludwig Viadanan ansiosta vuonna 1592 [sic!]. Hänen esitettyään [kenraalibasson] ensimmäiset periaatteet, tarkoituksenaan helpottaa yleiskuvan hahmottamista, tämä oppi sai yleisen hyväksynnän ja on sittemmin kehittynyt täydelliseksi. Harmoniaoppi muodostaa pääopin, jonka hallintaa ainakin sen keskeisiltä osin on ehdottomasti edellytettävä jokaiselta laulajalta ja ylipäätään jokaiselta muusikolta. [...]. Sen sijaan kenraalibasso-oppi on ensisijaisesti säveltäjille, urkureille ja kapellimestareille välttämätön tiedon väline. Itsessään, harmoniaopista riippumatta, se ei tietenkään voi olla olemassa.”⁵¹¹

Näin Dürnberger liittyy siihen omanarvontuntoiseen ja perinnetietoiseen germaaniseen sävellystraditioon, jota jo Schütz sanoo *Geistliche Konzerte* -kokoelmallaan haluavansa puolustaa liian pinnallista kenraalibassomanerismia vastaan.⁵¹² Dürnbergeriä voi hyvin verrata myös Matthesoniin, joka katsoo tarpeelliseksi korostaa, että kenraalibassoa ei voi pitää musiikin perustana, vaan ainoastaan yhtenä musiikillisen tieteen päälukuna.⁵¹³

Dürnberger korostaa, että harmoniaoppia ja kenraalibassoa ei mitenkään voi erottaa toisistaan. Sen sijaan hän pitää virheellisenä sitä usein esiintyvää käsitystä, että nämä ovat yksi ja sama asia, puhumattakaan siitä että näistä kahdesta juuri kenraalibasso olisi itse pääaine (*Hauptlehre*). Tämän nähtävästi yleisen väärinkäsityksen toteaminen viittaa jo sinänsä kenraalibasson vakiintuneeseen asemaan sekä musiikinteoriassa että musiikillisissa käytännöissä vielä 1840-luvulla.

⁵¹¹ Dürnberger 1841 s. III–VI. *Die [der Harmonie-Lehre] untergeordnete Generalbaß-Lehre enthält bloß die Regeln, wie einzelne Tonverhältnisse oder zusammengestellte Tonverbindungen durch Ziffern und Zeichen auf die einfachste Weise ausgedrückt werden. / Gewöhnlich findet man diese zwey Begriffe in ihrer Bedeutung gleich gehalten, oder den einen für den anderen genommen, oder wohl gar die Generalbaß-Lehre als Hauptlehre betrachtet. Diesen offenbaren Irrthum aber widerlegt nicht nur der so bedeutende Unterschied in dem Gehalte dieser Lehren von selbst, sondern auch der Umstand augenfällig, das sich der Ursprung der Harmonie-Lehre, so lange geregelte Musik ausgeübt wird, folglich von Jahrtausenden herleitet, während die Generalbaß-Lehre der Erfindung des Italiensers Ludwig Viadana im Jahre 1592 ihr Entstehen verdankt, dessen erste Grundsätze zur Erleichterung der Übersicht allgemein angenommen und weiter vervollständiget wurden. / Hieraus folgt klar, daß die Harmonie-Lehre für sich als Hauptlehre besteht, und dass die Kenntniss derselben wenigstens in der Hauptsache besonders für jeden Sänger, überhaupt aber auch für jeden Instrumentisten jene unerläßliche Bedingung ist [...]. Dagegen bleibt die Generalbaß-Lehre zunächst Aufgabe der Tonsetzer, Organisten und Dirigenten, als ein nöthiger Zweig des Wissens, welcher aber ohne die Harmonie-Lehre für sich natürlich nicht bestehen kann.*

⁵¹² Schütz 1955 [1648] esipuhe.

⁵¹³ Mattheson teoksessa Niedt 1721 [1706] s. 4, alaviite b. *Doch kan und mag auch in der ganzen musicalischen Wissenschaft der General-Baß gar wohl für ein fundamental- oder Haupt-Stück passieren; doch nicht für das ganze Fundament.*

Toinen Brucknerin tärkeistä opettajista, Leopold Zenetti (1805–1892), nojautui opetuksessaan vahvasti F.W. Marpurgin teokseen *Handbuch bey dem Generalbasse und dem Composition* (1757–62). Myös Simon Sechter (1788–1867), joka oli Brucknerin edeltäjä Wienin konservatorion sävellyksenopettajana, käytti opetuksessaan lähtökohtana hyvin keskeisesti kenraalibasso, vaikka hän jatkoikin asteteorian kehittelyä Voglerin ja G. Weberin teorioiden pohjalta.⁵¹⁴ Myös Bruckner itse hyödynsi omassa opetuksessaan Marpurgin oppeja ainakin vielä 1880-luvulla toimiessaan Wienin konservatorion sävellyksen professorina.⁵¹⁵

Voisi tietenkin Dahlhausin tapaan olettaa, että kenraalibasso säilyi 1800-luvulla keskeisenä metodina lähinnä konservatiivisten, kirkkomusiikin puitteissa koulutuksensa saaneiden opettajien työssä ja toimesta. Näiden urkureiden ja kirkkomuusikoiden merkitys muusikoiden koulutuksessa oli kuitenkin ilmeisesti paljon keskeisempi kuin se vaatimaton sivurooli, joka heille on profaanin musiikin emansipaatiota korostavassa musiikinhistoriakirjoituksessa suotu. Käytännönläheinen, ammattimuusikolta toiselle välittyvä säveltäjäkoulutus säilytti asemansa – paikoin kokonaan konservatoriojärjestelmän ulkopuolella – mutta sulassa sovussa spekulatiivisen musiikinteorian ja progressiivisen harmoniaopin kanssa. Ei siis ole mitään ristiriitaa siinä, että myös A.B. Marxin kaltainen edistysmielinen teoretikko saattoi pitää kenraalibasso kokonaisvaltaisen musiikinteorian eksplikointiin riittämättömänä, mutta siitä huolimatta katsoi sen hallinnan olevan välttämätöntä niin säveltäjille kuin esittäjillekin.⁵¹⁶

12.5 Kenraalibasson marginalisoituminen – 1900-luvun ilmiö

Läpi koko historiansa – mitä suurimmassa määrin myös 1800-luvulla – kenraalibasso on toiminut vuoropuhelun kielenä teorian ja käytännön, polyfonian ja homofonian, lineaarisuuden ja vertikaalisuuden välillä. Vertikaalinen harmonia-analyysi on käytännöllinen työkalu valmista eli jo olemassaolevaa satsia analysoitaessa. 1800-luvun musiikinteoreettisessa keskustelussa vertikaalinen satsiajattelu oli kuitenkin, kuten Chapman osoittaa, vain yksi komponenteista, ja kaikki harmoniaoppia kehittäneet teoretikot turvautuivat vaivatta kenraalibasson käsitteistöön. Kuitenkin ennen kaikkea käytännön muusikontyössä kenraalibasso oli juuri äänenkuljetuksen hallintaan kehittyneenä aparaattina korvaamaton. 1800-luvun kenraalibassokäytäntöjen valossa näyttää siltä, että kenraalibasso ei tulisi tarkastella musiikillisiin tyyleihin tai jonkin tietyn aikakauden konventioihin sidottuna ilmiönä. Laajimmassa mielessä ja käytännön työvälineenä kenraalibasso on universaalinen, joustava positio ideaalisen polyfonisen sävelkudoksen ja kulloisissakin olosuhteissa toteutuskelpoisen käytännön toteutuksen välillä.

Kun kuva kenraalibasson roolista 1800-luvulla alkaa nyansoitua, nousee ehkä hämmentäviäkin kysymyksiä: merkitsikö kenraalibasson uusi tuleminen 1960-luvulta lähtien itse asiassa vanhan, alkuperäisen kenraalibassotradition lopullista häviämistä tai hävittämistä? Ajautuiko kenraalibasso kaiken musiikillisen toiminnan keskipisteestä sen periferiaan vasta modernin barokkiorkesterin konseptin muotoutumisen myötä?

⁵¹⁴ Fladt 2005 s. 194 seur.

⁵¹⁵ Chapman 2008 s. 310.

⁵¹⁶ Marx 1856 [1837] s. 134 seur.

Muuttuiko kokonaisvaltainen musiikin hahmottamisen keino, teoriaa ja käytäntöä yhdistävä silta ”patavanhoillisen kenraalibassoteorian” vastustamisen myötä pelkäksi modernin barokkiorkesterin idiomaattiseksi sointiväriksi? Jos näin on, selittyisi osaltaan cembalon priorisointi moderneissa kenraalibassokäytännöissä: kaikista nykyaikaisen nk. barokkiorkesterin soittimista cembalon sointiväri on luultavasti idiomaattisin, jopa siinä määrin, että stereotyyppinen *harpsichord*-ääniefekti löytyy standardiasetuksena kaikissa moderneissa sähköpianoissa *pipe organ*-, *jazz organ*-, *vocal*- ja *strings* -efektien rinnalla.⁵¹⁷

Chapman korostaa – kuten jo Riemann kenraalibassokäsikirjansa esipuheessa – nimenomaan urkujen ja urkureiden keskeistä merkitystä kenraalibassokäytäntöjen välittäjinä läpi 1800-luvun. Tähän seikkaan ei edes urkuripiireissä ole juuri kiinnitetty huomiota, mikä johtunee urkukulttuurin yksipuolisesta solistisesta orientoitumisesta 1900-luvun puolivälistä lähtien. Urkujen ja vokaalimusiikin välinen vuorovaikutus, joka kiteytyy historiallisessa kenraalibassofunktiossa, heikkeni 1900-luvulla merkittävästi verrattuna 1800-luvun käytäntöihin.⁵¹⁸ Nk. *a cappella* –esityskäytännön ihannoiti kirkkomusiikissa – yhtä lailla historiallisessa kuin uudessa vokaalimusiikissa – teki urut tarpeettomiksi. Urkujen myötä hävisivät myös käytännöllisesti katsoen kaikki muut soittimet lähes kokonaan liturgisesta vokaalimusiikista.

Uusimmassa kirkkomusiikissa urkuja on ryhdytty hyödyntämään aiempaa ahkerammin. Niille osoitetaan kuitenkin mieluiten vokaalisatsiin nähden kontrastoiva solistinen osuus tai ainakin vähintään klaveristinen säestysfunktio. Historiallisen continuofunktion tyyppinen, sekä vokaali- että instrumentaalisatsiin huomaamattomasti nivoutuva mutta molempia tukeva ja tarvittaessa täydentävä urkusatsi vaikuttaa olevan nykykirkkomusiikin säveltäjälle vieras keinovara; erityisesti Suomessa urkujen ja kuoron vastakkainasettelu on edelleen vahvasti juurtunut kirkkomusiikin liturgisiin käytäntöihin. Kuvaavaa on, että vielä 2010-luvullakin continuosoiton opinnot ovat suomalaisessa kirkkomusiikin koulutuksessa periaatteessa erotettu täysin sekä liturgisen musiikin että urkumusiikin opinnoista.

Vaikka urkurit, kirkkomuusikot ja periodi-instrumentalistit törmäävät nykyoloissa yhä useammin sekä kenraalibassoon että toisiinsa käytännön toiminnassa, on itse kenraalibassofunktio delegoitunut erittäin harvalukuiselle specialistien joukolle. Se ei ole enää pitkiin aikoihin kuulunut jokaisen ammattuurkurin perustaitoihin vaan siitä on tullut virtuoosiala muiden muassa.

⁵¹⁷ Näin mm. Yamahan Clavinova-malleissa 1990-luvulta lähtien.

⁵¹⁸ Anglosaksinen kulttuuri on tässä suhteessa poikkeus: urkujen ja kuoron yhdistelmällä on etenkin anglikaanisessa traditiossa vankkumaton asema.

*The organist, if he is clever, can give a chromolithograph of the Meistersinger Prelude; but he has not the right tone with which to play a chorale, if his organ is up-to-date[...]. It is a revelation to hear Handel's or Bach's music on a well-preserved old organ.*⁵¹⁹

Arnold Dolmetsch

13 Urut periodisoittimena

13.1 Barokin synty

Taidehistorioitsija Jacob Burckhardt (1818–1897) määritteli renessanssin Giotton ja Michelangelon väliseksi aikakaudeksi (n. 1350–1550).⁵²⁰ A.W. Ambrosin vaikutuksesta renessanssi vakiintui myös musiikinhistorialliseksi käsitteeksi n. 1450–1600 käsittävän ajanjakson nimityksenä.⁵²¹ Kuten arkkitehtuurissa ja maalaustaiteessa myös musiikin alalla yleistyi katsantokanta, jonka mukaan pian Michelangelon ja Palestrinan jälkeen koitti rappiokausi. 1800-luvun lopulla taidehistoriassa heräsi kuitenkin kiinnostus 1600-lukua kohtaan. Tätä kiinnostusta värittä alusta lähtien tarve rehabilitoida heikosti tunnetun ja väärin ymmärretyn aikakauden taidetta. Myös musiikin historia sai näin jälleen uuden aikakauden, jota vuoden 1915 paikkeilla alettiin kutsua barokiksi.⁵²² Nyt alkoi erityisesti 1600-luvun kirkkomusiikki tarjota kasvavalle vanhan musiikin harrastajakunnalle uutta mielekästä ohjelmistoa.

1920-luvulla vanhan musiikin harrastus oli jo levinnyt laajalti musiikkitieteen piirien ulkopuolelle ja yleistajuisen historiallisen musiikin esittämistä käsittelevän kirjallisuuden kysyntä kasvoi. Vuonna 1931 ilmestyi Arnold Scheringin (1877–1941) alan tutkimustuloksia laajalle lukijakunnalle kiteyttävä käsikirja *Aufführungspraxis alter Musik*.⁵²³ Teos ulottuu 1700-luvulle asti, mutta sen keskiössä on 1500- ja 1600-luvun

⁵¹⁹ Dolmetsch 1915 s. 437. *Taitava urkuri pystyy tarjoamaan väripainokuvan Mestarilaulajien alkusoitosta; mutta jos hänen urkunsu ovat ajan tasalla, hänellä ei ole käytettävissään oikeanlaista soitinta koraalin soittamista varten... On paljastavaa kuulla Händelin tai Bachin musiikkia hyvin säilyneillä vanhoilla uruilla soitettuna.*

⁵²⁰ J. Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860). Käsitteen renessanssi (it. *rinascita*) Burckhardt lainasi Giorgio Vasarin teoksesta *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (1550).

⁵²¹ A.W. Ambros: *Die Geschichte der Musik*, osa III (1868).

⁵²² Nimitys alkoi yleistyä vasta G. Adlerin toimittaman teoksen *Handbuch der Musikgeschichte* (1924) ilmestymisen jälkeen. Barokki syrjäytti käytännössä H. Riemannin joitakin vuosikymmeniä aiemmin luoman käsitteen *Generalbaßzeitalter* (ks. Riemann 1919).

⁵²³ Schering oli mm. Joseph Joachimin johdolla opiskellut viulisti ja aikansa arvostetuimpia länsimaisen historiallisen musiikin tutkijoita. 1930-luvulla Schering liittyi kansallis-sosialistiseen puolueeseen, saavutti suhteellisen merkittävän aseman kulttuuripolitiikan saralla ja syyllistyi mm. juutalaistaustaisten kollegoiden syrjintään. Tämä vaikutti sodan jälkeen pitkään negatiivisesti hänen maineeseensa ja hänen tutkimustulostensa arvostukseen.

musiikki, jota Schering taustoittaa myöhäiskeskiajalta lähtien. On varsin luonnollista, että Scheringin ja hänen aikalaistensa tutkimukset kohdistuivat merkittävässä määrin kirkkomusiikkiin. Historiallisen sakraalin vokaalimusiikin harrastamisella oli 1900-luvun alussa jo pitkät perinteet ja erityisesti vallitsevan renessanssimusiikin esittämiskäytännön nähtiin olevan selvästi ristiriidassa uusimpien tutkimustulosten kanssa. Yhä selvemmin näytti esimerkiksi siltä, että soitinten hyödyntäminen nk. vokaalipolyfoniassa oli kautta länsimaisen moniäänisyyden historian vallinnut käytäntö.

Schering kiittelee innostunutta ja laajalle levinnyttä kiinnostusta vanhaa musiikkia kohtaan, mutta painottaa kuitenkin historiallisen ohjelmiston taustoihin ja esittämiskäytäntöihin perehtymisen tärkeyttä. Hän arvostelee mm. 1800-luvulla muotoutunutta *a cappella* -ideologiaa epähistoriallisena ja renessanssin vokaalimusiikkia köyhdyttävänä. Hän kyseenalaistaa modernin soittimiston, kokoonpanojen ja soittotapojen sekä äänenkäytön soveltuvuutta vanhan musiikin esittämiseen. Hän pohtii myös mm. 1400–1500-luvun mensuraalimusiikin editoinnin problematiikkaa ja etsii sekä nykymusiikon tarpeisiin vastaavaa että lähdekritiikin näkökulmasta hyväksyttävää ratkaisua.⁵²⁴ Mielenkiintoinen on Scheringin katsaus kenraalibasson syntyyn, historiaan ja käytännön toteuttamisen kysymyksiin. Schering mm. valittaa, että modernit vanhan musiikin editiot tuntuvat laiminlyöväen kenraalibasson soitintamisen ja esittämisen kysymykset lähes täysin.⁵²⁵

Myös historiallisia soittimia alettiin herättää uudelleen henkiin, niiden rakennustapoja tutkittiin ja säilyneitä soittimia ryhdyttiin kopioimaan. Historiallisen soitinrakennuksen tutkimuksen pioneereja oli ranskalais-englantilainen Arnold Dolmetsch (1858–1940). Aloittaen luutuista ja kosketinsoittimista Dolmetsch lopulta tuli valmistaneeksi kopioita lukuisista 1400–1700-luvulla käytössä olleista soittimista. Vaikka monet Dolmetschin soitinten rakennetta koskevista päätelmistä ovat sittemmin osoittautuneet puutteellisiksi, hänen käytännön kokemukseen perustuva historiallisten soitinten tutkimuksensa oli urauurtavaa. Dolmetschin teos *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (1915) on lajissaan ensimmäinen tutkimus, joka käsittelee historiallisen musiikin esittämistä sen oman aikakauden soittimiston valossa.

Dolmetsch käsittelee perinpohjaisesti lukuisten jousi- ja puhallinsoitinten, erityyppisten luuttujen, cembalonsukuisten soitinten ja klavikordin toimintaa ja rakennetta sekä niiden roolia historiallisen musiikin esittämiskäytännöissä. Uruista Dolmetsch kirjoittaa sen sijaan varsin kursorisesti, lähinnä vain arvostellen aikansa modernien urkujen ominaisuuksia.⁵²⁶

13.2 Barokki-ideologia ja vanhan musiikin yksipuolistuminen

Uuden barokki-ideologian mukaan vapautuminen kirkkomusiikin määrittelemistä ankarista säännöistä mahdollisti maallisen musiikin muotojen, etenkin oopperan, kehittymisen. Tämän ideologian kannalta juuri oikeaan aikaan 1600-luvun taitteessa syntyneet käsitteet *seconda prattica* ja *basso continuo* nähtiin barokin dramaattisen murroksen lähtölaukauksena. Tuo parivaljakko sai symbolisia merkityksiä siinä edistys-

⁵²⁴ Schering 1975 [1931] s. 6 seur.

⁵²⁵ Ibid. s. 156.

⁵²⁶ Dolmetsch 1915 s. 436 seur.

ja vapautusprosessissa, jolla barokki erotettiin renessanssista. *Seconda pratticasta* ja *basso continuo* tuli korostetusti instrumentaalimusiikin ja oopperan käsitteitä (ks. luku 2.1).

Todellisuudessa *prima prattican* eli Zarlinon kontrapunktisäännöstöön nojautuvan polyfonisen sävellystyylin asema säilyi vahvana läpi koko 1600-luvun. Tämä sopi kuitenkin huonosti 1900-luvun barokki-ideologiaan, koska nimenomaan *seconda prattica* miellettiin barokin tunnusmerkiksi. Selitykseksi kelpasi, että *prima prattica* säilyi lähinnä konservatiivisen, lähinnä varsinaisen barokin kannalta periferiseksi mielletyn kirkkomusiikin tyylidiomina. 1600-luvun vokaalipolyfoniassa viljeltyjä instrumentaalisia käytäntöjä pidettiin näin ollen kirkkomusiikille alisteisina. Ne eivät siis olleet varsinaisen barokkimusiikin eli oopperan ja itsenäisen instrumentaalimusiikin kannalta kiinnostavia. Edistyksellisen *seconda prattican*⁵²⁷ tunnusmerkeiksi tulivat lineaarisen polyfonian kustannuksella dominoiva, vertikaalisesti hahmotettava kenraalibasso sekä tasavertaisten (vokaali)stemmojen sijaan solistisesti profiloituneet soitin- ja laulustemat. Myös 1600-luvun kirkkomusiikista ryhdyttiin etsimään *seconda pratticaksi* miellettyjä piirteitä; esimerkiksi itsenäisiä soitinstemmoja on pidetty osoituksena maallisen musiikin, erityisesti oopperan vaikutuksesta. 1600-luvun instrumentaalisten käytäntöjen juuria 1500-luvun kirkkomusiikissa ja sitäkin vanhemmissa musiikillisissa käytännöissä on alettu tutkia uudelleen vasta viime vuosituhannen vaihteessa.⁵²⁸

Kirkkomusiikin ja vokaalipolyfonian häviäminen barokin kartalta on aiheuttanut melkoisen kallistuman siinä historiallisen musiikin repertuaarissa, jota vanhan musiikin liike on viimeisten 60 vuoden aikana ottanut tutkiakseen, esittääkseen ja levyttääkseen. Ohjelmistoa dominoi 1700-luvun musiikki eli nk. täys- ja myöhäisbarokin ohjelmisto. Viime aikoina nk. HIP-orientoitumiseksi muuntautunut vanhan musiikin liike ulottuu jopa pitkälle 1800-luvulle.⁵²⁹ Sen sijaan 1500- ja 1600-luvun ohjelmistoa esitetään lähinnä vain niiltä osin kuin se on jokseenkin uskottavasti toteutettavissa modernin periodisoitinyhtyeen tavanomaisella soittimistolla.

Nykyaikainen nk. barokkisoittimisto on pääasiassa 1700-luvun puolivälin jälkeisen porvarillisen musiikkiympäristön soittimistoa. Siinä dominoivat jousisoittimet ja cembalo sekä solistiset puhallinsoittimet, lähinnä poikkihuilut ja oboet. Continuoissa tarvitaan toisinaan fagottia. Valtaosa periodipuupuhaltimista rakennetaan modernin *Kammerton*-standardin (a'=415Hz) mukaisiksi eli puolta sävelaskelta nykyaikaista standardiviritystä matalavireisemmiksi. Tämä viritystaso määrittää vuorostaan pitkälti periodisoitinyhtyeiden ohjelmiston; myös periodijousisoitinten sekä cembaloiden ja

⁵²⁷ Toisinaan myös *stile moderno*, Giulio Caccinin suurin piirtein samoihin aikoihin *seconda prattican* kanssa lanseeraama termi. Ei kuitenkaan ole varmaa, tarkoittiko Caccini tarkkaan ottaen samaa tai edes jotakin samansuuntaista kuin Monteverdin veljekset (ks. luku 2.1).

⁵²⁸ Johnston 1998 s. 51 seur.

⁵²⁹ HIP on lyhenne englanninkielisestä ilmaisusta *Historically Informed Performance*, jolla on ehkä pyritty erottamaan vanhemmasta "liike"-käsitteestä (*Early Music Revival*, suom. vanhan musiikin liike). Toimintatavat eivät välttämättä ole muuttuneet: edelleen esittämisen tärkeimpinä parametreinä pidetään esitettävän musiikin omalle aikakaudelle tyypillisiä nk. periodisoittimia. Myös tutkimustietoon vedotaan edelleen tulkinnallisten ratkaisujen tueksi. Vanhan musiikin liikettä aiemmin leimannut tarve identifioitua yhteistä päämäärää tavoittelevana kollektiivina näyttää kuitenkin heikentyneen. HIP on tuotteistanut vanhan musiikin ja kollektiivi on muuttunut kilpailuympäristöksi; nyt on alleviivattava individualistista, yksittäisen esityksen, konsertti- tai levytyssarjan riippumattomuutta suhteessa kilpaileviin HIP -tuotantoihin.

useimpien luuttujen kielitykset ja trimmaukset tehdään pääsääntöisesti viritystasoa $a'=415\text{Hz}$ ajatellen.

Sekä urkujen että monien varhaisempien soitintyyppien yleistymistä periodisoitinkulttuurissa rajoittaa merkittävästi tämä historiallisesti varsin kyseenalainen periodisoitinten viritysstandardi. Yleisenä standardina siitä olisikin luovuttava, semminkin kun valtaosa uruista viritetään viritystasoon $a'=440\text{Hz}$. Edes J.S. Bachin tuotannosta tuskin mikään muu kuin hänen Leipzigin kautensa kirkkomusiikki soveltuu viritystasolle $a'=415\text{Hz}$. Se verraten suppeaa puhallinsoitinvalikoima, jota Bachin kirkkomusiikin esittäminen edellyttää, valmistettakoon jatkossakin tähän viritystasoon; jatkuva Bachin musiikin kysyntä pitänee kyllä huolen siitä, että matalavireiset periodisoittimet eivät tulevaisuudessakaan marginalisoidu. Koko periodisoitinkulttuurin pakottamiselle Bachin Leipzigin ajan kirkkomusiikin viritystasoon ei kuitenkaan ole minkäänlaisia historiallisia eikä varsinkaan käytännöllisiä perusteita.

Jos modernin *Kammerton*-standardinkin ($a'=415\text{Hz}$) historialliset perusteet ovat hatarat, niin suorastaan jonkinlaiseen soitinrakentajien kartelliin vihjaa täysin epähistoriallinen nk. klassisten puhallinsoitinten moderni viritysstandardi $a'=430\text{Hz}$. Vaikka kirjaimellisesti ei olisikaan kyse mistään salaliitosta, tosiasia on, että tämän nykyaikaisen standardin mukaisella nk. klassisella periodisoitinyhtyeellä vaikkapa Mozartin laajaa Salzburgin kauden kirkkomusiikkituotantoa on mahdotonta esittää. Käytännön syistä suuria urkuja ei viritetä viritystasoon $a'=430\text{Hz}$, eikä 1/4-säveltransponointi luonnollisestikaan ole mahdollista yksilläkään uruilla.

Jousisoittimet dominoivat periodi-instrumentaalista sointikuvaa myös 1700-lukua vanhempaa musiikkia sisältävillä äänitteillä. Luutut ja teorbit kuuluvat nykyään melko yleisesti continuoon, mutta useimmiten vain yksittäin, ikäänkuin cembalon lyyrisempinä vaihtoehtoina. Varhaisemmat puupuhaltimet kuten dulcianit, kortholit, krumhornit ja pommerit sekä vasket – etenkin pasuunat ja sinkit – ovat erittäin aliedustettuja. Urkuja ei kuulla HIP -levytyksillä koskaan, lukuunottamatta nk. continuopositiiveja, joiden käytölle on periodi-instrumentalismin ihanteiden näkökulmasta heikot historialliset perusteet. Vaikka 1900-luvun vanhan musiikin liike ryhtyi määrätietoisesti historiallisen soitinmusiikin kummiksi, 1600-luvun ja sitä vanhemman musiikin instrumentaalisen monipuolisuuden rehabilitointi on edelleen aivan lähtökuopissaan. Merkittävä syy tähän on urkujen heikko asema nykypäivän vanhan musiikin kulttuurissa.

Vanhan musiikin ohjelmiston tyyllisestä yksipuolisuudesta johtuu, että kenraalibasson käsite on rajoittunut tavalla, joka on tehnyt uruista periodi-instrumentaalissa ympäristössä ongelmallisen soittimen. Urkujen puute vanhan musiikin kentässä on vuorostaan voimakkaasti kaventanut periodisoittimistoa. Kokemukseni perusteella urkujen korvaaminen esimerkiksi continuopositiivilla vaikeuttaa huomattavasti erityisesti 1500–1600-luvun monikuoroisen kirkkomusiikin toteuttamista. Vokaalimusiikin orkestrointi Praetoriuksen *Syntagma musicumissaan* demonstroimalla tavalla edellyttää välttämättä urkuja heterogeenisen kokoonpanon yhdistävänä soinnillisena elementtinä. Periodisoitinfilosofian ulottaminen nykyisin HIP-kulttuurin ulkopuolelle jäävään historialliseen kirkkomusiikkiin edellyttäisikin urkumusiikin, vanhan musiikin ja kirkkomusiikin taiteenalojen paluuta yhteisille juurille.

13.3 Urku-continuo ulkoistetaan

Orientoitumalla profaanin solistisen konserttikulttuurin suuntaan urkutaide tuli 1900-luvulla jättäytyneeksi keskeisiltä osin vanhan musiikin liikkeen toimintakentän ulkopuolelle. Vuosikymmeniin esimerkiksi kenraalibasso ei yleisesti ottaen kiinnostanut edes historiallisesti orientoituneita urkureita, vaikka urkujen funktio osana monimuotoisia ja vaihtelevia esityskokoonpanoja on urkujensoiton historiallisesti keskeisimpiä aloja. Kenraalibasson oltua aina 1900-luvun alkuun saakka kirjaimellisesti urkureiden käsissä ja jaloissa, siihen kohdistuva tutkimus ja historiallisten continuoikäytäntöjen rehabilitointi jatkui toisen maailmansodan jälkeen lähes yksinomaan nk. vanhan musiikin liikkeen piirissä. Käytännössä kenraalibassotutkimus irtaantui täysin esimerkiksi historiallisen urkujenrakennuksen tutkimuksesta.

Kuvaavaa on, että etenkin Suomessa vanhaan musiikkiin erityisesti perehtyneet kosketinsoittajat ovat 1970-luvulta lähtien varsin johdonmukaisesti jakautuneet urkureihin ja cembalisteihin. Vasta viime vuosikymmenen aikana historiallisesta näkökulmasta itsestäänselvä yhteys urkujen ja cembalon sekä muiden kosketinsoittimien välillä on alkanut palautua. Urkurin- ja cembalistinura eivät selvästikään enää sulje toisiaan pois. Edelleenkin viralliset koulutusohjelmat eivät kuitenkaan sen enempää Suomessa kuin juuri muuallakaan tarjoa mahdollisuutta opiskella vanhaa musiikkia urut pääsoittimena. Urkurikoulutus ja vanhan musiikin koulutus sijoittuvat eri koulutuslinjoihin ja aineryhmiin, eikä yksittäisten toimijoiden aktiivisuutta lukuunottamatta yhteistyötä paljoakaan tehdä yli instituutorajojen. Myös suomalaisessa kirkkomuusikoiden koulutuksessa vokaalimusiikin, kuoromusiikin ja urkumusiikin opinnot on alinta perustasoa lukuunottamatta eristetty toisistaan varsin tehokkaasti. Urkuja ei kaiken kaikkiaan hyödynnetä erityisen monipuolisesti suomalaisessa kuorokulttuurissa. Ehkä tästä johtuu, että urkuja ei kaivata edes silloin kun kuorot tekevät yhteistyötä periodisoittajien kanssa historiallisen kirkkomusiikin parissa.

Nykyaikaisen periodisoitinkulttuurin ambivalentti suhtautuminen urkuihin lienee paljolti seurausta vieraantumisesta kirkkomusiikista. Jopa J.S. Bachin kirkkomusiikissa, jota kuitenkin tänä päivänä esitetään erittäin paljon periodinsoitinkokoonpanoilla, urut loistavat melkein aina poissaolollaan. Urkujen sijaan continuopositiivit ovat vakiintuneet mm. J.S. Bachin laajamuotoisten kirkkomusiikkiteosten esityskokoonpanoihin. Näin on siitä huolimatta, että alan ammattipiireissä yleisesti tiedetään Bachin esittäneen kirkkomusiikkiteoksensa poikkeuksetta urkulehteriltä ja käyttäneen continuosoittimena kirkon pääurkuja. Suomessa yhteistyö kirkkomuusikoiden ja periodi-instrumentalistien välillä rajoittuu harvoja poikkeuksia lukuunottamatta juuri J.S. Bachin ja Händelin suurten kirkkomusiikkiteosten vuosittaisiin esityksiin. Niihin esityksiin osallistuvat kuitenkin vain hyvin harvat ammattiurkurit, minkä luulisi ainakin maallikkoa askarruttavan, sillä tunnetaanhan etenkin Bach yleisessä tietoisuudessa ennen kaikkea urkurina.

Jo Arnold Dolmetsch kuittasi urut periodi-instrumentalismen pioneeriteoksessaan parilla lauseella. Lukuisten soitintyyppien rakentamista kokeillut Dolmetsch ei kaikei katsonut pätevyytensä riittävän syventymiseen urkujen rooliin historiallisen musiikin esittämisessä. Hän sanoo kyllä historiallisten urkujen tekvän Bachin ja Händelin teoksille oikeutta, mutta urkujen roolia sen enempää historiallisen

instrumentaalimusiikin kuin vokaalimusiikinkaan esittämisessä hän ei mitenkään kommentoi.⁵³⁰

Vielä 70 vuotta Dolmetschin jälkeen Nicolaus Harnoncourt puhuu *Musik als Klangrede* -teoksessaan uruista yksinomaan soolosoittimena. Continuofunktiossa ehdottomasti tärkein kosketinsoitin on Harnoncourtille cembalo.⁵³¹ Cembalon ohella 1970-luvulta lähtien yleistyneet continuopositiivit ovat ottaneet suurten urkujen paikan nykyaikaisten periodisoitinyhtyeiden vakiosoittimistossa. Edelleen näyttää siltä, että urut noteerataan vanhan musiikin kontekstissa lähinnä sivulauseessa, ja tällöinkin lähinnä solistisena soittimena. Tilanne ei siis ole olennaisesti muuttunut verrattuna Dolmetschin näkökulmaan sata vuotta sitten, vaikka sekä asiantuntemuksella restauroituja historiallisia urkuja että korkeatasoisia ”periodiurkuja” on jo pitkään ollut käytettävissä, myös Suomessa.

Tärkeä syy tähän tilanteeseen lienee se, että urut mielletään periodisoitinympäristössä stereotyyppisesti eräänlaiseksi cembalon hillitymmäksi vaihtoehdoksi. Continuosoittajan ammattitaidon katsotaan kytkeytyvän ensisijaisesti cembalistin kompetenssiin, johon harvoin sisältyy suurten urkujen soittamiseen tarvittavaa koulutusta. Myös useimmat continuosoittajina aktiivisesti toimivat ammattiurkurit ovat opiskelleet kenraalibasson soittoa lähes yksinomaan cembalo-opintojen puitteissa. Tästä johtuen ei useinkaan tiedetä miten hyödyntää suuria urkuja kenraalibassossa vaikka haluttaisiinkin. Toisaalta urkuripiireissäkin ajatellaan yleisesti continuopositiivin olevan sekä tyylin- että tarkoituksenmukaisin soitin urkuosuuksien soittamiseen yhtyeen kokoonpanosta ja esitystilasta riippumatta. Continuopositiivia ei kyseenalaisteta edes silloin, kun se on ilmeisen sopimaton tehtävään.⁵³²

Huomaamattomana ja näennäisen helppona ratkaisuna kenraalibasson soittoteknisiin vaatimuksiin continuopositiivi on osaltaan heikentänyt tietoisuutta polyfonisen soittotekniikan merkityksestä kenraalibassonsoitossa. On syntynyt moderni vanhan musiikin esittämiskäytäntö, jossa urut nähdään suurelta osin tiedostamattomista ideologisista syistä epäkäytännöllisinä myös soinnillisesti tarpeettomina. Viime aikoina jopa continuopositiiveja on alettu periodisoitinyhtyeissä korvata digitaalisilla ”continuo-uruilla”. Urut ovat siis HIP-ympäristössä selvästi ajautumassa jo marginaalinkin ulkopuolelle.

13.4 Capellan kokoamisjärjestys

Urkujen hyödyntämistä periodisoitinympäristössä vaikeuttaa suuresti se, että urkujen oletetaan sopeutuvan muihin soittimiin. Tämä lienee myös syy siihen, että digitaalisia ”continouurkuja” ylipäättään voidaan pitää vartenotettavina ympäristössä, jossa vaalitaan ”historiallisen perehtyneisyyden” arvoja. Digitaalisen soittimen ajatellaan

⁵³⁰ Dolmetsch 1915 s. 436 seur.

⁵³¹ Harnoncourt, 1982 s. 169 seur.

⁵³² Monissa kirkkomusiikkiteoksissa – urkukonsertoista puhumattakaan – on mittavia urkusooloja, joiden soittaminen continuopositiivilla suurehkon orkesterin ja/tai kuoron kanssa saa aikaan koomisen efektin. Myös kuoron säestäminen continuopositiivilla kenraalibassosäestyksellisissä moteteissa on usein epätydyttävää. Kun laulajat eivät kuule urkuja riittävän hyvin, seuraa häiritseviä intonaatio-ongelmia, joihin eivät kuorolaiset itse reagoi, mutta jotka jonkin matkan päässä istuvat kuulijat havaitsevat sitäkin selvemmin.

olevan helposti sovitettavissa kokoonpanon muiden soittimien vaatimusten mukaan.⁵³³ Historiallisten esikuvien mukainen yhtyeen kokoamisjärjestyshän on tietenkin täysin päinvastainen: sekä muiden soitinten viritys että niiden sijoittelu määräytyy urkujen mukaan. Urkuja ei siis lisätä yhtyeeseen, vaan yhtye kootaan urkujen ympärille. Tietyissä mielessä jopa kapellimestarin on sopeuduttava urkujen mukaan ja luovutettava osa vaikutusvallastaan esitystilanteessa urkurille. 1500- ja 1600-luvun kuvauksista päätellen musiikinjohtaja onkin joko itse toiminut urkurina tai ainakin delegoinut urkurille hyvin suuren vastuun yhtyeen koossapitamisestä.

Florian Bassani vertaa monikuoroesitysten johtamista koskevia empiirisiä tutkimuksiaan historiallisten kuvausten tarjoamaan informaatioon. Hänen mukaansa kapellimestarin on monikuoroteoksen esityksessä sekä mahdotonta että tarpeetonta viestittää yhtyeelle esimerkiksi dynamiikkaa, fraseerausta tai ilmaisua koskevaa yksityiskohtaista informaatiota. Monikuoroesityksessä kapellimestari ei siis niinkään toimi yhtyeen taiteellisena johtajana vaan ikäänkuin luotsina, joka ainoastaan tarvittaessa puuttuu tapahtumien kulkuun.⁵³⁴ Kuten Viadanan esipuheesta kokoelmaan *Salmi à 4 Chori* (1612) käy päättelemään, kapellimestari yleensä johti monikuoroisen esityksen urkustemmasta, usein jopa kirjaimellisesti siitä samaisesta stemmasta, josta urkuri soitti.⁵³⁵ Näin urkuri, kapellimestari ja pääurkujen kanssa laulava ja soittava *chorus primus* muodostivat laajalle levittäytyvän monikuorokokoonpanon saumattomasti synkronisoidun johtoryhmän.

Bassanin käsitys vastaa täysin omia sekä musiikinjohtajan- että säestäjäkokemuksiani: hyvinkin suurta kokoonpanoa on mahdollista johtaa tarkasti ja vaivattomasti urkuja soittamalla.⁵³⁶ Toisaalta aina, kun suuria urkuja käytetään kuoron tai orkesterin kanssa, täysin musiikin tyylistä riippumatta, kyseessä on tavallaan monikuoroesitystä vastaava tilanne; urut muodostavat itsessään usein koko muuta ensemblea vastaavan soinnillisen kokonaisuuden. Orkesterin korvaaminen uruilla tai urkujen hyödyntäminen kokonaisvaltaisena soinnillisena elementtinä orkesterissa tai kuorossa edellyttää siis pitkälti samankaltaista työnjakoa kuin 1500- ja 1600-luvun monikuoroesitys oli.

Soinnillisesti keskeisessä roolissa urut eivät ole verrattavissa yksittäiseen orkesterisoittimeen, vaan ne muodostavat itsessään hyvin merkittävän osan orkesterista, toisinaan jopa koko orkesterin. Tästä syystä urkuja ei voi johtaa kukaan muu kuin urkuri itse. Musiikinjohtaja, joka ymmärtää urkujen roolin, luovuttaa esitystilanteessa yhtyeen varsinaisen johtamisen urkurille ja ainoastaan tarvittaessa havainnollistaa yhtyeelle visuaalisesti urkusäestyksestä välittyvää informaatiota. Musiikinjohtaja, joka yrittää esitystilanteessa hallita urkuja ja urkuria, vaikeuttaa poikkeuksetta koko yhtyeen yhteismusisointia. Syntyy ”kaksoisjohtajuustilanne”, jossa työnjohdon tehtäväjako on epäselvä.

⁵³³ Miksi sitten ei saman tien korvattaisi kaikkia periodisoittimia halvemmilla, virityksellisesti luotettavilla ja helposti balansoitavilla digitaalisilla versioilla, sitä kysymystä tuskin kukaan ”digi-urkuja” kannattava periodi-instrumentalisti on vakavissaan pohtinut.

⁵³⁴ Bassani 2012 s. 24 seur.

⁵³⁵ Ibid. s. 16.

⁵³⁶ Myös seurakuntaveisuun säestämässä on itse asiassa kyse nimenomaan suuren, koko kirkkotilan ympäri levittäytyvän kuoron johtamisesta uruilla. Kokemus osoittaa, että kanttorin tai kuoronjohtajan johtaessa seurakuntaa erillään urkurista, seurakunnan, kuoron ja mahdollisen orkesterin tai soitinyhtyeen rytminen synkronointi on huomattavasti vaikeampaa kuin jos urkuri soitollaan johtaa koko tapahtumaa.

Koska urkuri ei mitenkään voi ennakoida johtajan toimintaa, uruista välittyvä informaatio on väistämättä ainakin paikoin ristiriidassa tahtipuikon kanssa.

Soinnilliset edellytykset suurten urkujen integroimiselle erityyppisiin instrumentaalisiin ja vokaalisiin kokoonpanoihin ovat Suomessakin olleet olemassa vähintään parinkymmenen vuoden ajan. Urkujen täysipainoinen integroiminen periodisoitinyhtyeisiin saattaa kuitenkin edellyttää huomattavan radikaalia uudelleenorientoitumista vanhan musiikin vakiintuneissa sointi-ihanteissa. Olisi suotavaa, jos tästä seuraisi myös tällä hetkellä aliedustettujen soitinryhmien, erityisesti vaskisoittimien yleistymisen vanhan musiikin alalla. Tällöin edellytykset esimerkiksi 1500- ja 1600-luvun kirkkomusiikin täysipainoiselle esittämiselle historiallisten esittämiskäytäntöjen mukaisilla kokoonpanoilla olisivat nykyistä huomattavasti paremmat.

Kirkkomusiikin alueella kuorojen laulajisto on usein heterogeeninen eikä stemmajako ole välttämättä modernin kamarikuoroihanteen mukaisesti tasapainoinen. Tällaisissa olosuhteissa Praetoriuksen esikuvan mukainen yhtyeen kokoamisjärjestys laajentaa huomattavasti yhtyeen kapasiteettia verrattuna perinteiseen kuoro/orkesteri - yhdistelmään, *a cappella* -kokoonpanosta puhumattakaan. Kun yhtyeen soinnillisen selkärangan muodostavat urut, heterogeenistäkin laulajistoa on helppo täydentää saatavilla olevalla soittajistolla sekä tarvittaessa muutamalla ammattilaulajalla vaativimpiin *chorus primus* -osuuksiin. Ilman urkuja tämänkaltainen *ad hoc* -kokoonpano ei ole realistinen, mikä kaventaa merkittävästi harrastajakuorojen mahdollisuuksia tarttua 1500- ja 1600-luvun vokaalipolyfoniaan.

Toisaalta myös 1800-luvun nk. *a cappella* -ohjelmistossa kuten Mendelssohnin, Brahmsin ja Regerin moteteissa urkuja voitaisiin käyttää huomattavasti nykyistä rohkeammin. Pitäisikö urkujen suorastaan aina kun mahdollista kuulua *a cappella* -kokoonpanoon? Entäpä *a cappella* -kokoonpanolle sävelletyn nykymusiikin instrumentointi? Kumpi on tärkeämpää: kuorokulttuurin sitoutuminen *a cappella* -ihanteeseen vai se, että uusinta kuoromusiikkia esittäisivät nykyistä enemmän myös taidoiltaan tai voimavaroiltaan rajalliset kuorot ja vokaaliyhtyeet – urkujen ja muiden soitinten tukemina?

Kun käytetään varsinaisia urkuja orkesterin tai kuoron keskeisenä soinnillisena elementtinä, siis suorastaan johtajan tai vähintään konserttimestarin tehtävää vastaavassa roolissa, urkuri ei voi toimia pelkästään urkujensoittajana. Moitteeton soittotekniikka tietenkin on välttämätön perusedellytys – harva soitin häiritsee sopimattomasti käsiteltynä yhteismusisointia yhtä tehokkaasti kuin urut. Olen sekä tässä tutkielmassa että kaikissa jatkotutkintooni liittyvissä opinnäytekonserpteissani pyrkinyt valottamaan niitä aineksia, joista kokonaisvaltainen urkurin ammattitaito koostuu. Olen sillä Andreas Werckmeisterin kannalla, että tämä ammattitaito kiteytyy kenraalibasson soitossa. Se tarkoittaa minulle – musiikin tyylistä, lajista ja esityskokoonpanosta riippumatta – universaalia, nuottikuvasta riippumatonta ja joustavaa soittoasennetta ja musiikin hahmottamisen kykyä. Tämän tutkielmani otsikon voi näin ollen tässä vaiheessa lukea kääntäen: kenraalibasson kautta avautuu tärkeä näkökulma urkurin ammattitaidon keskeisimpään alaan, nimittäin nuotin vierestä soittamisen taitoon.

14 Yhteenveto

I TERMI

Kun kenraalibasson käsite luotiin 1600-luvun alussa, se liittyi yleisiin ja vakiintuneisiin käytäntöihin. Kenraalibasson juuret ovat ennen kaikkea kirkkomusiikissa ja vokaalipolyfoniassa. Tämän voi päätellä myös varhaisimmista kenraalibassolähteistä: 1600-luvun puoliväliin saakka lähes kaikki kenraalibassoa koskeva informaatio julkaistiin kirkkomusiikkia käsittävien nuottikokoelmien esipuheissa tai kirkkomusiikin esittämistä koskevassa kirjallisuudessa. Aina 1700-luvun alkuun saakka kenraalibassotietouden ensisijainen kohderyhmä olivatkin urkurit, ja urkuja pidettiin tärkeimpänä kenraalibassosoittimena.

Vokaalipolyfonian esittäminen urkujen ja muiden soittimien säestyksellä oli varsin yleistä läpi koko 1500-luvun. Kenraalibassonotaatio oli tällaisiin säestystapoihin liittyvä nuotinnustekninen uudistus, joka ei sinänsä merkinnyt dramaattista muutosta aikansa musiikillisiin käytäntöihin. Kaikkialla ei kenraalibassonotaatiota myöskään hyväksytty varauksettomasti. Monin paikoin sekä maallisen musiikin että kirkkomusiikin säestysstemmoissa hyödynnettiinkin 1500-luvulta periytyviä tabulatuurinotaatioita aina 1600-luvun jälkipuolelle asti.

Kenraalibassonotaatio on siis vain yksi säestysstemman nuotinnustapa muiden joukossa. Universaalinen säestystehtävä on nuotinnustavasta riippumaton, eikä kenraalibassofunktio tässä mielessä rajoitu erityisesti mihinkään aikakauteen tai musiikin tyyliin. Toiminnallisesta näkökulmasta kenraalibasso voidaan siis hyvinkin määritellä sen perinteisiä historiallisia, tyylillisiä ja teoreettisia merkityksiä huomattavasti laajemmaksi käsitteeksi.

Hyvin hitaasti kenraalibasso muuttui pelkästä musisoinnin käytännöstä myös musiikinteorian havainnollistamisen välineeksi. 1700-luvulta lähtien kenraalibassoaparaattia alettiin enenevästi hyödyntää kontrapunktin opetuksessa, mutta vasta 1900-luvun kuluessa nk. käytännöllinen kenraalibasso irtautui ja eristäytyi kenraalibassoteoriasta. Tästä kahtiajaosta on seurannut kenraalibasson koordinaattien eli satsin lineaaristen ja vertikaalisten elementtien erkaantuminen toisistaan. Käytännön kenraalibassosta on tullut lähinnä soitujen soittamista, kun taas kontrapunktin hallinnasta puhuttaessa kenraalibassolla tarkoitetaan lähinnä tiettyä teoreettista järjestelmää. Historiallisesti kenraalibasso on kuitenkin aina sisältänyt nämä molemmat ulottuvuudet: se on sekä käytännön kontrapunktin havainnollistamisen että sen soivan toteuttamisen väline.

II TAUSTA

1400-luvun puolivälissä joukko urkujenrakennuksen innovaatioita teki mahdolliseksi suurten urkujen käyttämisen vokaalipolyfoniassa muutoinkin kuin *cantus firmus* -soittimena. Urkujen entistä kokonaisvaltaisempi integroiminen vokaalipolyfoniaan edisti todennäköisesti satsitekniikan kehittymistä kohti imitoivaa kontrapunktia. Vokaalisatsin stemmojen tasavertaistumisen ansiosta voitiin myös monia muita soittimia hyödyntää polyfoniassa aiempaa monipuolisemmin. Rajanveto renessanssin vokaalisten ja instrumentaalisten käytäntöjen välillä on siis erityisesti kirkkomusiikin kontekstissa keinotekoista.

1500-luvun vokaalimusiikin säestämiseen laadittujen *basso per organo*- tai *basso seguente* -stemmojen tapaan myös varhaiset kenraalibassosystemmat olivat usein numeroimattomia. Polyfonian säestämisen edellyttämää kontrapunktin hallintaa ja improvisointitaitoa opiskeltiin intabuloimalla vokaalimusiikkia eli sovittamalla sitä soittimelle. Intabulaatiota voitiin kuitenkin käyttää yhtä lailla (improvisoidun) solistisen esityksen kuin vokaaliteoksen säestyksenkin lähtökohtana. 1400–1500 -lukujen intabulaatioiden tarkasteleminen ensisijaisesti solistisena repertuaarina onkin luultavasti hämärtänyt sekä urkujen että monien muiden soittimien merkitystä renessanssin vokaalipolyfonian säestyssoittimina.

Nykyaikaiselle tavalle esittää renessanssipolyfoniaa – erityisesti kirkkomusiikkia – täysin ilman soitinsäestystä on vaikea löytää vakuuttavia historiallisia perusteita: liturgisen musiikin toteuttamista ohjasivat 1400-luvun lopulta ainakin 1700-luvun puoliväliin saakka pitkälti samanlaiset käytännön realiteetit. Tärkein näistä realiteeteista oli se, että minkäänlaisia vakiintuneita esityskokoonpanoja ei ollut käytettävissä. Juuri tästä syystä urkujen rooli vaihtelevien vokaalisten ja instrumentaalisten resurssien soinnillisesti yhdistävänä tekijänä korostui kirkkomusiikissa.

III TOIMINTA

Se kuva urkurin ja kirkkomuusikon toimenkuvasta, joka välittyy Michael Praetoriuksen *Syntagma musicumista*, säilyy olennaisesti muuttumattomana – erityisesti protestanttisessa musiikkiympäristössä – aina 1700-luvun puoliväliin saakka. Urkurin ammattitaito perustuu keskeisesti kontrapunktin hallintaan sekä improvisoinnin ja kenraalibassonsoiton taitoon. Urkuri ei ole pelkkä urkujensoittaja, vaan hän on säveltäjä, musiikillisten resurssien organisoija, musiikinjohtaja – tai ainakin tämän lähin apulainen – ja usein paikkakunnan johtava musiikillinen auktoriteetti.

Suurimuotoinen julkinen musiikki tarkoitti 1700-luvun puoliväliin asti ensisijaisesti liturgista musiikkia. Tämän nk. figuraalimusiikin tarpeita priorisoitiinkin urkujen suunnittelussa ja rakentamisessa. Sen sijaan solististen urkuteosten esittämiseen eivät 1600- ja 1700-luvun kirjoittajat millään tavalla kiinnittäneet huomiota urkujen olennaisia ominaisuuksia määritellesään. Myös pelkkään nuoteista soittamisen taitoon ja harjoiteltuun solistiseen repertuaariin perustuvaa osaamista pidetään tuohon aikaan urkurin ammatin vaatimuksiin nähden täysin riittämättömänä.

Sekä Praetoriuksen että myöhempien kirjoittajien kuvauksista päätellen urkujen resursseja tulee käyttää kenraalibassossa varsin runsaasti ja anteliaasti. Tärkein kenraalibassossa tarvittava äänikerta on urkujen pää-äänikerta, voimakas ja selkeä-

ääninen *Principal 8'*. Tilanteen mukaan käytetään kuitenkin urkujen koko kapasiteettia hiljaisimmasta huiluäänikerrasta lähes täysiin urkuihin asti. Jalkiota – tai vähintään 16' sormiorekisteröintiä – suositellaan käytettäväksi bassostemmassa ainakin suuremmissa kokoonpanoissa. Tarvittaessa pitää uruilla pystyä kenraalibassofunktion lisäksi korvaamaan ja monipuolisesti täydentämään kulloisiakin instrumentaalisia ja vokaalisia voimavaroja. Nykyaikaista käytäntöä korvata urut continuopositiivilla historialliset lähteet eivät tue. Urkujen lisäksi voidaan yhtye miehittää muillakin harmoniasoittimilla, mutta niillä voidaan korvata urut vain jos urkuja ei ole käytettävissä.

IV TAITO

Kenraalibasson toteutus edellyttää suurilla uruilla soitettaessa polyfonista soittotekniikkaa. Ilman sitä on vaikeaa hyödyntää täysipainoisesti urkujen suuria soinnillisia resursseja yhteismusisoinnin tukemiseen. Urkujen polyfoniset ominaisuudet eivät liity ensi sijassa koskettimistoon vaan urkujen ilmansyötön ja pillien äänenmuodostuksen keskinäisen suhteen sanelemiin lainalaisuuksiin. Polyfoninen soittotekniikka ei siis ole sormilla soittamista vaan perustuu motoriikkaan, jossa hyödynnetään kehon luontaisia liikeratoja kokonaisvaltaisesti. Näin ilmansyöttö säilyy rauhallisena ja pillien äänenmuodostus pakottomana, jolloin urut sulautuvat suurellakin äänenvoimakkuudella soitettaessa yhtyeeseen huomiota herättämättä, mutta silti täsmällisenä ja selkeänä rytmisenä ja soinnillisena elementtinä.

Polyfoninen soittotekniikka tekee mahdolliseksi satsin lineaaristen ja vertikaalisten elementtien organisoinnin tavalla, joka palvelee polyfonisen satsin rakennetta. Polyfonisen soittotekniikan omaksumista hankaloittaa suuresti se, että nuottikuva ei kerro, miten polyfonista satsia tulisi jäsenellä, jotta sen soittaminen olisi mahdollisimman ergonomista. Pelkästään nuotinnettua urkumusiikkia soittamalla on polyfonisen satsin motorisia vaatimuksia siten vaikea oppia tunnistamaan riittävän hyvin. Urkujensoiton nykyiseen alkeisopetukseen on lisäksi valikoitunut paljon ohjelmistoa, joka vaikuttaa nuottikuvan perusteella yksinkertaiselta, mutta on motoriikan kannalta huomattavan vaativaa. Urkujensoiton opetuksessa käytetyn pedagogisen materiaalin soittoteknisiä vaatimuksia tulisikin analysoida nykyistä tarkemmin.

Hallitun ja luontevan soittotekniikan saavuttamiseksi improvisoinnin ja kenraalibasson sekä ylipäätään säestystaidon opintoja pitäisi priorisoida nykyistä enemmän urkureiden koulutuksessa. Historiallisista esikuvistahan ei pulaa ole: aina 1700-luvulle saakka urkurin koulutus koostui ensisijaisesti improvisoinnin, polyfonian säestämisen, kenraalibassonsoiton ja lopulta myös (improvisoidun) koraalisäestyksen opinnoista. Vielä 1800-luvun lopulla urkurin kompetenssiin sisältyi usein esikuvallinen kontrapunktin ja sävellystaidon asiantuntijan asema. Vasta 1900-luvun puolivälin jälkeen urkurin ammattitaito on voitu rakentaa jopa yksinomaan solistisen urkumusiikin harjoittamisen varaan.

V TRADITIOT

Kenraalibassotraditioita on ainakin neljä. Ensimmäinen on se vokaalimusiikin säestämisen traditio, josta kenraalibassokäytäntö juontaa juurensa ja joka on perimmiltään kenraalibassonotaatiosta riippumaton. Toinen on se notaatiotraditio, joka alkoi yleistyä Viadanan vuonna 1602 julkaiseman kirkkokonserttokokoelman vaikutuksesta. Kolmas on se musiikin teorian havainnollistamisen traditio, jonka ensimmäisiä esimerkkejä ovat Heinichenin ja Rameaun tutkielmat 1710–1720 -luvulta ja josta – paljolti Hugo Riemannin vaikutuksesta – on muotoutunut nykyaikainen kenraalibassoteoria. Neljäs on se käytännön kenraalibassoksi kutsuttu ja lähinnä moderni periodi-instrumentaalinen traditio, joka syntyi 1900-luvulla reaktiona mainittua teoreettista kenraalibassoa vastaan.

Kun musiikinhistoriaa alettiin 1900-luvun alussa hahmottaa tyylikausiksi, kenraalibassosta tuli barokin tärkeimpiä tunnusmerkkejä. Kenraalibasso oli kuitenkin palvellut säveltäjää, kapellimestaria ja urkuria käytännön työvälineenä ja arkipäiväisenä musiikin hahmottamiskeinona 1800-luvun lopulle saakka. Kun kenraalibasso rajattiin nimenomaan barokin tyylikriteeriksi, 1800-luvun elävät ja elinvoimaiset kenraalibassokäytänteet kuitenkin sivuutettiin täysin. 1900-luvulla kenraalibassosta tulikin erityisesti ns. vanhan musiikin asiantuntijoiden tutkimuskohde.

Koska barokki hahmotettiin musiikinhistoriassa maallisen musiikin itsenäistymisen aikakaudeksi, myös kenraalibasso maallistui. Cembalosta tuli periodisoitinkulttuurissa tärkein kenraalibassosoitin ja urut jäivät sivurooliin. Suuressa osassa 1700-lukua vanhempaa kirkkomusiikkia urkujen puute aiheuttaa kuitenkin huomattavia esitysteknisiä ongelmia. Koska tätä ohjelmistoa näin ollen esitetään harvoin, myös monet sen edellyttämistä soittimista – erityisesti vasket ja puupuhaltimet – ovat aliedustettuja periodisoitinkulttuurissa.

Myös profaanin urkutaiteen emansipaatiopyrkimykset ovat vaikuttaneet urkujen heikkoon asemaan periodisoitinkulttuurissa. Urkurikoulutus keskittyy yksipuolisesti solistiseen konserttiohjelmistoon, joten sellainen kompetenssi, jota suurten urkujen käyttö continuosoittimena edellyttäisi, on urkureiden keskuudessa harvinaista. Kuuluttuaan aina 1900-luvun alkupuolelle asti keskeisesti urkurikoulutukseen kenraalibassonsoiton opiskelu siirtyi 1960-luvulta alkaen varsin yksipuolisesti cembalonsoiton opintojen piiriin. Perusteellisempi paneutuminen 1700-lukua vanhempaan musiikkiin edellyttääkin paluuta tiiviimpään yhteistyöhön kirkkomusiikin, vanhan musiikin ja urkumusiikin kompetenssien välillä.

Historiallisten kenraalibassokäytäntöjen valossa urut eivät ole olemassa ensi sijassa solistista urkumusiikkia varten, vaan universaalina säestyssoittimena urut soveltuvat minkälaiseen musiikkiin tahansa. Oltuaan vuosisatojen ajan kaiken musiikillisen toiminnan keskiössä urut ovat nykypäivän musiikkikulttuurissa syrjäisemmässä ja marginaalisemmassa asemassa kuin milloinkaan ennen. Syynä tähän on urkutaiteen varsin yksipuolisesti solistinen identiteetti. Soitinten soitinta – niin kuin Praetorius urkuja kutsuu – ei ole luotu ensisijaisesti yksinään soitettavaksi, vaan tämä kunnianimi velvoittaa asettamaan urkujen monipuoliset voimavarat kaiken musiikin ja musisoinnin palvelukseen.

Elävä ja konkreettinen vuorovaikutus historian ja nykytaiteen välillä ei tapahdu estetiikan vaan toiminnan tasolla. Praetoriuksen esimerkki velvoittaa: musiikki tulee

organisoida yhteisöllisistä lähtökohdista siten, että kaikki käytettävissä olevat resurssit tulevat hyödynnetyiksi optimaalisesti, toisin sanoen jokaisen esitykseen osallistuvan kannalta tarkoituksenmukaisesti. Tämä ei ole ristiriidassa taiteellisen tavoitteisuuden kanssa. Ennakkoluulottomat, myöhäsyntyisestä partituuridonnaisuudesta vapaat toimintatavat voivat luoda sovinnaisesta radikaalisti poikkeavia käytäntöjä, joita voi kiinnostavalla tavalla soveltaa myös nykymusiikissa, ns. populaarimusiikin moninaiset tyyllilajit mukaan lukien.

Tutkielmani on puheenvuoro tällaisen, kaikkia stereotypioita ja ennakkoluuloja kaihtavan vuorovaikutuksen puolesta. Kysymykset ovat monin verroin vastauksia tärkeämpiä, joten jos tässä työssä esittämäni pohdinnat kirvoittavat keskusteluun ja perusteellisempiin tutkimuksiin, koen saavuttaneeni tärkeimmän tavoitteeni.

Lähteet

Kirjallisuus

Adlung, Johann Jacob 1758. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt: J.D. Jungnicol, senior.

[http://imslp.org/wiki/Anleitung_zu_der_musikalischen_Gelahrtheit_\(Adlung,_Jakob\)](http://imslp.org/wiki/Anleitung_zu_der_musikalischen_Gelahrtheit_(Adlung,_Jakob)) [luettu 12.8.2014.]

Adlung, Johann Jacob 1768. *Musica mechanica organoedi*. Opus posth., toim. Albrecht, Johann Lorenz. Berlin: F. W. Birnstiel.

[http://imslp.org/wiki/Musica_mechanica_organoedi_\(Adlung,_Jakob\)](http://imslp.org/wiki/Musica_mechanica_organoedi_(Adlung,_Jakob)) [Luettu 20.8.2014].

Agazzari, Agostino 1607. *Del sonare sopra l'basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*. Siena: Domenico Falconi.

[http://imslp.org/wiki/Del_Sonare_sopra%27l_basso_con_tutti_li_stromenti_\(Agazzari,_Agostino\)](http://imslp.org/wiki/Del_Sonare_sopra%27l_basso_con_tutti_li_stromenti_(Agazzari,_Agostino)) [Luettu 29.4.2014].

Aichinger, Gregor 1972 [1607]. *Esipuhe julkaisuun Cantiones ecclesiasticae*. Toim. William E. Hettrick. Madison: A-R Editions Inc.

Alain, Marie-Claire 1980. Notes sur la ”manière française”. *Pro Organo Pleno – Juhlakirja Enzio Forsblomille*. Helsinki. Helsingin Paino OY.

Anonymus 1980 [1668]. *Kurzer jedoch gründlicher Wegweiser die Orgel schlagen zu lernen*. 3. Auflage. Augsburg: Jakob Koppmayer 1698. Englanninkielinen käännös teoksessa Hewlett, Walter B. *The Vermehrter Wegweiser of 1698: A Translation and Commentary*. Mikrofilmi. Stanford University. <http://searchworks.stanford.edu/view/1011091> [Luettu 16.9.2014].

Apajalahti, Hannu 1995: *Sävellys ja musiikinteoria 2/95*.

<http://www2.siba.fi/Yksikot/Sate/SMT/SMT952/Apajalahti.html> [Luettu 03.02.2014].

Apel, Willi 1953 [1941]. *The notation of polyphonic music, 900-1600*. 4. painos. Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America.

Apel, Willi 1948. Early History of the Organ. *Speculum* 23/2.

Apel, Willi 1971 [1967]. *The History of Keyboard Music*. Käännös Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press.

Arnold, Francis Thomas 2003 [1931]. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* Vol. I-II. Näköispainos vuoden 1965 uusintapainoksesta. New York: Dover Publications.

Bach, Johann Sebastian 1723. *Das Orgel-Büchlein*. Nimilehti, tekijän käsikirjoitus.

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/59/IMSLP111266-PMLP08213-Cover.pdf> [Luettu 7.1.2015].

- Bach, Carl Philipp Emanuel 1753/1762: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Erster Theil, 1753. Berlin: C.F. Henning. Zweyter Theil, 1762. Berlin: G.L. Winter.
[http://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel)) [Luettu 15.3.2013].
- Bach, Carl Philipp Emanuel 1972 [1774]. Kirje J.N. Forkelille teoksessa *Bach-Dokumente III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Toim. Hans-Joachim Schulze. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Bach, Carl Philipp Emanuel 1982 [1753]. Suomennos, Paavo Soinne. *Carl Philipp Emanuel Bach – Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria (1753)*. Helsinki: Offset Oy.
- Banchieri, Adriano 1614 [1601]. *Cartella Musicale*. 3. painos. Venetia: Giacomo Vincenti.
[http://imslp.org/wiki/Cartella_Musicale_\(Banchieri,_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/Cartella_Musicale_(Banchieri,_Adriano)) [Luettu 13.2.2013].
- Banchieri, Adriano 1609. *Conclusioni nell suono dell'Organo*. Bologna: Giovanni Rossi.
[http://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell%E2%80%99organo,_Op.20_\(Banchieri,_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell%E2%80%99organo,_Op.20_(Banchieri,_Adriano)) [Luettu 12.3.2013].
- Banchieri, Adriano 1638 [1611]. “Dialogo musicale.” Teoksessa *L'organo suonarino*. Toisen painoksen uusintapainos. Venetia: Ricciardo Amadino.
[http://imslp.org/wiki/L%27Organo_suonarino,_Opp.25,_43_\(Banchieri,_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/L%27Organo_suonarino,_Opp.25,_43_(Banchieri,_Adriano)) [Luettu 12.3.2013].
- Barbieri, Patrizio 1994. On a Continuo Organ Part Attributed to Palestrina. *Early Music* 22/4 s. 587-605. <http://www.jstor.org/stable/3128191> [Luettu 27.2.2013].
- Barbour, J. Murray 2004 [1951]. *Tuning and Temperament, a Historical Survey*. Uusintapainos. Dover Publications. New York.
- Baron, John. H. 1968. Monody: A Study in Terminiology. *The Musical Quarterly* 54/4 s. 462-474. <http://www.jstor.org/stable/741069> [Luettu 8.9.2014].
- Bassani, Florian 2012. Polychoral performance practice and maestro di cappella -conducting. *Performance Practice Review* 17/1, Art. 2.
<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol17/iss1/2> [Luettu 27.2.2013].
- Bicknell, Stephen 2001 [1996]. *The History of The English Organ*. Reprint of First Paperback Edition. Cambridge University Press.
- Black, Jeremy 1997. *Maps and Politics*. London: Reaktion Books Ltd.
- Blanchard, Eric 2007. *The Rise and Fall of the Alta Capella c. 1300-1600*.
<http://pdf.thepdfportal.net/?id=282693&nocache#> [Luettu 20.10.2014].
- Braatz, Thomas 2003. The “Shortening of the Supporting Notes” in the Bc of Bach’s ‘Secco’ Recitatives sivustolla <http://www.bach-cantatas.com> [Luettu 27.12.2014].

- Brossard, Sébastien de 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard.
[http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Brossard,_S%C3%A9bastien_de\)](http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard,_S%C3%A9bastien_de))
 [Luettu 3.7.2015].
- Brown, Howard Mayer 1973–1974. Embellishments in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations. *Proceedings of the Royal Musical Association* Vol 100 s. 49-83.
<http://www.jstor.org/stable/766176> [Luettu 3.4.2013].
- Brown, Howard Mayer 1978. Choral Music in the Renaissance. *Early Music* 6/2 s. 164-169.
<http://www.jstor.org/stable/3125600> [Luettu 20.4.2013].
- Brown, Howard Mayer & Polk, Keith 2001. Instrumental Music c. 1300- c. 1520 teoksessa *The New Oxford History of Music – Music as a Concept and Practise in the Late Middle Ages*. Vol. III/1. Oxford University Press.
- Bruinsma, Henry A. 1954. The Organ Controversy in the Netherlands Reformation to 1640. *Journal of the American Musicological Society* 7/3 s. 205-212.
<http://www.jstor.org/stable/829497> [Luettu 1.4.2014].
- Buelow, George J. 2004. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bukofzer, Manfred F. 1954. John Dunstable: A Quincentenary Report. *The Musical Quarterly* 40/1 s. 29-49. <http://www.jstor.org/stable/739701> [Luettu 4.1.2015].
- Caldwell, John et al. "Keyboard music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945> [Luettu 20.2.2015].
- Carter, Tim & Chew, Geoffrey. "Monteverdi, Claudio, §4: Theoretical and aesthetic basis of works" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352pg4> [Luettu 19.11.2014].
- Castellani, Marcello 1977. The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartolomeo Bismantova (1677). *The Galpin Society Journal* nro 30/1977 s. 76-85. <http://www.jstor.org/stable/841370> [Luettu 1.4.2015].
- Corrette, Michel 1753 [1740]. *Méthode pour apprendre à jouer la flutte*. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée. Paris.
[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_%C3%A0_jou%C3%ABr_la_fl%C3%BBtte_\(Corrette,_Michel\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_%C3%A0_jou%C3%ABr_la_fl%C3%BBtte_(Corrette,_Michel)) [Luettu 7.10.2014].
- Chapman, David 2008. *Thoroughbass pedagogy in 19th c. Viennese Composition and Performance Practises*. Rutgers University of New Jersey. New Brunswick. New Jersey.
<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24280/> [Luettu 10.3.2014].
- Dahlhaus, Carl 1960. Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft* 17. Jahrg. H. 1, s. 22-39. <http://www.jstor.org/stable/930091> [Luettu 27.10.2014].

- Dahlhaus, Carl 1961. Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft* 18/3-4 s. 223-240. <http://www.jstor.org/stable/930003> [Luettu 2.10.2014].
- Dahlhaus, Carl 1994 [1978]. Die Idee des absoluten Musik. 3. Auflage. Kassel: Bärenreiter.
- Dammann, Rolf 2002. Nachtrag zu Manetti. *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4 s. 310-318. <http://www.jstor.org/stable/930942> [Luettu 5.4.2014].
- Daube, Johann Friedrich 1756. *Generalbaß in Drey Accorden*. J.B. André. Leipzig. http://japanese.imslp.info/files/imgnks/usimg/2/29/IMSLP82300-PMLP167608-Daube_-_Generalbass.pdf [Luettu 20.3.2013].
- Dean, Jeffrey 1997. Listening to Sacred Polyphony c. 1500. *Early Music* 25/4 s. 611-636. <http://www.jstor.org/stable/3128409> [Luettu 21.10.2014].
- DeFord, Ruth I. 1995. Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century. *Early Music History* Vol. 14 s. 1-51. <http://www.jstor.org/stable/853929> [Luettu 6.10.2013].
- De Ford, Ruth I. 2015. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge University Press.
- Diruta, Girolamo 1983 [1593/1609]. *Il transilvano*. Náköispainos. Buren: Frits Knuf b.v.
- Dolmetsch, Arnold 1915. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: Novello & Co. <http://japanese.imslp.info/files/imgnks/usimg/5/5e/IMSLP250432-SIBLEY1802.24255.8262-39087011182815text.pdf> [Luettu 10.10.2014].
- Downes, Edward O.D. 1961. "Secco" Recitative in Early Classical Opera Seria 1720-80. *Journal of the American Musicological Society* 14/1 s. 50-69. <http://www.jstor.org/stable/829465> [Luettu 12.10.2014].
- Dreyfus, Laurence 1987. *Bach's Continuo Group*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Dürrenberger, Johann August 1841. *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre*. Linz: J. Weinmayr. <http://digi.landesbibliothek.at/viewer/image/AC07034784/131/> [Luettu 29.9.2013].
- Elders, Willem 1989. The Performance of Cantus firmi in Josquin's Masses Based on Secular Monophonic Song. *Early Music* 17/3 s. 330-341. <http://www.jstor.org/stable/3127074> [Luettu 12.9.2014].
- Fladt, Hartmut 2005. Satztechnische Topoi. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2-3 s. 189-196. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/526> [Luettu 25.11.2014].

Forkel, Nikolaus 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.
[http://imslp.org/wiki/%C3%9Cber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunswerke_\(Forkel,_Johann_Nikolaus\)](http://imslp.org/wiki/%C3%9Cber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunswerke_(Forkel,_Johann_Nikolaus)) [Luettu 15.9.2014].

Fortune, Nigel & Carter, Tim. "Monody." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18977> [Luettu 4.8.2015].

Frobenius, Wolf 1971. "Tactus". *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
<http://www.vifamusik.de/search?id=hmtbsb00070514f229t240&q=tactus+&showFulltextPage=229> [Luettu 29.11.2014].

Gasparini, Francesco 1708. *L'armonico pratico al cimbalo*. 4. painos 1722. Bologna: Silvani.
[http://imslp.org/wiki/L%27Armonico_Pratico_al_Cimbalo_\(Gasparini,_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/L%27Armonico_Pratico_al_Cimbalo_(Gasparini,_Francesco))
 [Luettu 20.11.2013].

Gasparini, Francesco 1963 [1708]. *The Practical Harmonist at the Harpsichord by Francesco Gasparini*. Kääntänyt Frank S. Stillings, toim. David L. Burrows. Kingsport Press: Kingsport, Tennessee.

von Gleich, Clemens-Christoph 1993. *Mozart, Takt und Tempo: neue Anregungen zum Musizieren*. München – Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler.

Griepenkerl, Friedrich Konrad 1982 [1844]. Vorrede zur ersten Auflage. Näköispainos julkaisussa *J.S.Bach, Orgelwerke*. Toim. H-J. Schulze & K. Schubert. Leipzig: Edition Peters.

Griesinger, Georg August 1810. *Biografischen Notizen von Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
https://books.google.fi/books/about/Biographische_Notizen_%C3%BCber_Joseph_Haydn.html?id=sGhDAAAACAAJ&redir_esc=y [Luettu 20.2.2015].

Harnoncourt, Nicolaus 1986 [1982]. *Musik als Klangrede*. Suomennos Hannu Taanila. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Heinichen, Johann David 1711. *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Benjamin Schiller.
[http://imslp.org/wiki/Anweisung_zu_vollkommener_Erlernung_des_General-Basses_\(Heinichen,_Johann_David\)](http://imslp.org/wiki/Anweisung_zu_vollkommener_Erlernung_des_General-Basses_(Heinichen,_Johann_David)) [Luettu 5.3.2013].

Heinichen, Johann David 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: Autor.
[http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_\(Heinichen,_Johann_David\)](http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_(Heinichen,_Johann_David)) [Luettu 9.8.2013]

von Heijne, Ingemar; Jacobs, René; Öhrwall, Anders; Klingfors, Gunno 1985. *Barockboken*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.

Hendrickson, Marion Lars 2005. *Musica Christi, A Lutheran Aesthetic*. New York. Peter Lang Publishing Inc.

- Horsley, Imogene 1977. Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque. *Journal of the American Musicological Society* 30/3 s. 466-499. <http://www.jstor.org/stable/831050> [Luettu 27.2.2013].
- Hotteterre, Jacques 1728 [1707]. *Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec ou flute douce, et du hautbois*. 7. painos. Amsterdam: Estienne Roger. [http://imslp.org/wiki/Principes_de_la_flute_traversiere,_de_la_Flute_a_Bec,_et_du_Haut-bois,_Op.1_\(Hotteterre,_Jacques\)](http://imslp.org/wiki/Principes_de_la_flute_traversiere,_de_la_Flute_a_Bec,_et_du_Haut-bois,_Op.1_(Hotteterre,_Jacques)) [Luettu 18.3.2015]
- Hotteterre, Jacques 1719. *L'Art de préluder sur la flûte traversiere*. J. Hotteterre & Henri Foucault. Paris. [http://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_\(Hotteterre,_Jacques\)](http://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_(Hotteterre,_Jacques)) [Luettu 8.10.2014].
- Johnston, Gregory 1998. Polyphonic Keyboard Accompaniment in the Early Baroque. *Early Music* 26/1 s. 51-60+63-64. <http://www.jstor.org/stable/3128548> [Luettu 17.4.2014].
- Kaarsalo, Juha 2005. Janne Murrin haastattelu. *Selvis-Lehti* 1/2005. www.elvisry.fi/artikkeli/rytmimusiikki-2010-visio [Luettu 29.12.2014].
- Kantaneva, Marko 2005. *Sauvakävely – Nordic Walking*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kellner, David 1737. *Treulicher Unterricht im Generalbass*. Hamburg: Christian Herold. [http://imslp.org/wiki/Treulicher_Unterricht_im_General-Ba%C3%9F_\(Kellner,_David\)](http://imslp.org/wiki/Treulicher_Unterricht_im_General-Ba%C3%9F_(Kellner,_David)) [Luettu 12.5.2013].
- Kelly, Elaine 2006. Evolution versus Authenticity: Johannes Brahms, Robert Franz, and Continuo Practice in the Late Nineteenth Century. *19th-Century Music* 30/2, s. 182-204. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2006.30.2.182> [Luettu 1.10.2014].
- Kiiski, Laura 2012. *Sauvakävelyn harjoitus- ja terveystvaikutukset*. Kandidaatintutkielma, Itä-Suomen Yliopisto, Lääketieteen laitos. http://www2.uef.fi/documents/1923962/1927249/Kandidaatintutkielma_LauraKiiski.pdf/f49a713c-179b-46b0-b992-3d60c37c8666 [Luettu 20.6.2015].
- Kinkelday, Otto 1968 [1910]. *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*. Näköispainos. Darmstadt: Wilhelm Weichert.
- Kirnberger, Johann Philipp 1790 [1781]. *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*. Berlin. Näköispainos n. 1790. Wien: Franz Anton Hoffmeister. [http://imslp.org/wiki/Grunds%C3%A4tze_des_Generalbasses_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Grunds%C3%A4tze_des_Generalbasses_(Kirnberger,_Johann_Philipp)) [Luettu 12.9.2014].
- Kittel, Johann Christian 1808 [1803]. *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel in Beispielen*. 2. Auflage. Erfurt: Beyer und Maring. [http://imslp.org/wiki/Der_angehende_praktische_Organist_\(Kittel,_Johann_Christian\)](http://imslp.org/wiki/Der_angehende_praktische_Organist_(Kittel,_Johann_Christian)) [Luettu 30.9.2013].
- Korrick, Leslie 1990. Instrumental Music in the Early 16th Century Mass – New Evidence. *Early Music* 18/3 s. 359-370. <http://www.jstor.org/stable/3127744> [Luettu 25.5.2013].

- Kreitner, Kenneth 1986. Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris. *Early Music* 14/4 s. 467-479. <http://www.jstor.org/stable/3127514> [Luettu 26.5.2013].
- Kurth, Ernst 1922. *Grundlagen des lineären Kontrapunkts*. Berlin: Max Hesses Verlag. <https://archive.org/details/grundlagendesli00kurtgoog> [Luettu 12.8.2014].
- Lang, Bernhard 2004. *Per sonar nel'organo li cento concerti ecclesiastici [...] di Ludovico Viadana*. Kokoelman esipuheen saksannos ja kommentaari. <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP181405-WIMA.723a-viadana-concerti-preface.pdf> [Luettu 5.2.2013].
- Legge, Philip 2009. *Editorial notes: Alessandro Striggio, Ecce beatam lucem*. [http://imslp.org/wiki/Ecce_beatam_lucem_%C3%A0_40_\(Striggio,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Ecce_beatam_lucem_%C3%A0_40_(Striggio,_Alessandro)) [Luettu 23.10.2014].
- Lehmann, Bradley 2003. Playing Plain Recitative in Bach's Vocal Works sivustolla <http://www.bach-cantatas.com> [Luettu 26.12.2014].
- Lohmann, Ludger 1982. *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg. Gustav Bosse Verlag.
- Lowinsky, Edward 1960. Early Scores in Manuscript. *Journal of the American Musicological Society* 13 nro 1/3 s. 126-173. <http://www.jstor.org/stable/830252> [Luettu 2.3.2013].
- Marshall, Kimberly 1992. The Organ in 14th Century Spain. *Early Music* 20/4 Iberian discoveries I, s. 549-557. <http://www.jstor.org/stable/3128022> [Luettu 20.10.2013].
- Marshall, Kimberly 2006. "Positive". *An Encyclopedia of Keyboard instruments – The Organ*. Toim. Douglas E. Bush ja Richard Kassel. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Marx, Adolf Bernhard 1856 [1837]. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. *Theory and Practise of Musical composition*. Englanniksi kääntänyt Hermann S. Saroni. New York: Mason Brothers. [http://imslp.org/wiki/Die_Lehre_von_der_musikalischen_Komposition,_praktisch-theoretisch_\(Marx,_Adolf_Bernhard\)](http://imslp.org/wiki/Die_Lehre_von_der_musikalischen_Komposition,_praktisch-theoretisch_(Marx,_Adolf_Bernhard)) [Luettu 15.9.2014].
- Mattheson, Johann 1713. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller. [http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 12.9.2013]
- Mattheson, Johann 1719. *Exemplarische Organisten-Probe*. Hamburg: Autor. [http://imslp.org/wiki/Exemplarische_Organisten-Probe_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Exemplarische_Organisten-Probe_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 11.8.2013.]
- Mattheson, Johann 1735. *Kleine Generalbaß-Schule*. Harmburg: Johann Christoph Kißner. [http://imslp.org/wiki/Kleine_General-Ba%C3%9F-Schule_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Kleine_General-Ba%C3%9F-Schule_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 18.9.2013]
- Mattheson, Johann 1739. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. [http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann)) [Luettu 20.12.2012].

- McGee, Timothy J. 1986. Instruments and the Faenza Codex. *Early Music* 14/4 s. 480-490. <http://www.jstor.org/stable/3127515> [Luettu 3.3.2013].
- Mendel, Arthur 1950. On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music. *The Musical Quarterly* 36/3 s. 339-362. <http://www.jstor.org/stable/739908> [Luettu 27.1.2015].
- Miller, Clement A. 1968. Gaffurius's *Practica musicae*, origin and content. *Musica disciplina*. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/biblio/w1968_millca.pdf [Luettu 20.10.2014].
- Mizler, Lorenz 1739. *Musikalische Bibliothek*. Band I, Vierter Theil. Leipzig: Autor <https://archive.org/details/MusikalischeBibliothek1.band1736-38> [Luettu 20.11.2014].
- Monteverdi, Giulio Cesare 1607. "Dichiarazione" julkaisussa *Scherzi musicali di Claudio Monteverdi*. Venetia: Ricciardo Amadino. [http://imslp.org/wiki/Scherzi_musicali,_SV_230-245_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Scherzi_musicali,_SV_230-245_(Monteverdi,_Claudio)) [Luettu 21.10.2014].
- Monteverdi, Claudio 1608. "Studiosi lettori" julkaisussa *Il quinto libro de madrigali*. Venetia: Ricciardo Amadino. [http://imslp.org/wiki/Madrigals,_Book_5,_SV_94%E2%80%93106_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Madrigals,_Book_5,_SV_94%E2%80%93106_(Monteverdi,_Claudio)) [Luettu 21.10.2014].
- Mozart, Leopold 1770 [1756]. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Zweyte vermehrte Auflage. Augsburg: Johann Jacob Lotter. [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold)) [Luettu 8.7.2014].
- Murschhauser, Franz Xaver 1721. *Academia Musico-Poetica Bipartita*. Nürnberg: Wolfgang Moritz Endters. [http://imslp.org/wiki/Academia_Musico-Poetica_Bipartita_\(Murschhauser,_Franz_Xaver\)](http://imslp.org/wiki/Academia_Musico-Poetica_Bipartita_(Murschhauser,_Franz_Xaver)) [Luettu 20.7.2015].
- Niedt, Friedrich Erhard 1710 [1706]. *Musicalische Handleitung*. Theil I. Zweyte Auflage. Hamburg: Benjamin Schiller. [http://imslp.org/wiki/Musicalische_Handleitung_\(Niedt,_Friedrich_Erhardt\)](http://imslp.org/wiki/Musicalische_Handleitung_(Niedt,_Friedrich_Erhardt)) [Luettu 19.9.2013].
- Niedt, Friedrich Erhard 1721 [1706]. *Musicalische Handleitung II*. Zweyte Auflage, verbessert [und] vermehret [...] durch J. Mattheson. Hamburg: Bey Benjamin Schillers Wittwe und Joh. Christoph Kißner. [http://imslp.org/wiki/Musicalische_Handleitung_\(Niedt,_Friedrich_Erhardt\)](http://imslp.org/wiki/Musicalische_Handleitung_(Niedt,_Friedrich_Erhardt)) [Luettu 4.2.2013].
- Nivers, Guillaume-Gabriel 2001 [1689]. *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue*. Englanniksi kääntänyt Robert Kelley. <http://robertkelleyphd.com/nivers.pdf> [Luettu 17.3.2015].
- O'Regan, Noel 1996. The Performance of Palestrina: Some Further Observations. *Early Music* 24/1 s. 144-154. <http://www.jstor.org/stable/3128455> [Luettu 13.11.2014].

Owen, Barbara, et al. "Organ". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010> [Luettu 20.2.2015].

Page, Christopher 1997 [1992]. *The English A Cappella Heresy. Companion to Medieval & Renaissance Music*. Toim. Tess Knighton ja David Fallows. First Paperback Edition. Oxford University Press.

Palisca, Claude V. "Bardi, Giovanni de', Count of Vernio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02033> [Luettu 4.8.2015].

Pedersen, Sanna 2009. Defining the Term 'Absolute Music' Historically. *Music & Letters* 90/2, s. 240-262. <http://www.jstor.org/stable/20532898> [Luettu 15.3.2015].

Pestell, Richard 1987. Medieval Art and the Performance of Medieval Music. *Early Music* 15/1. <http://www.jstor.org/stable/3137639> [Luettu 19.1.2015].

Petri, Johann Samuel 1782 [1767]. *Anleitung zur practischen Musick*. 2. Auflage. Leipzig: Breitkopf. http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10527660_00330.html [Luettu 12.12.2012].

Polk, Keith 1990. Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th century. *Early Music* 18/2 s. 179-198. <http://www.jstor.org/stable/3127807> [Luettu 4.5.2013].

Polk, Keith 1992. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Praetorius, Michael 1619a. "Ordinanz" julkaisussa *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. http://imslp.nl/imglinks/usimg/e/ec/IMSLP85612-PMLP175008-poly_panegy_BC.pdf [Luettu 5.5.2013].

Praetorius, Michael 1619b. *Syntagma musicum II. De organographia + Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) [Luettu 23.3.2015].

Praetorius, Michael 1619c. *Syntagma musicum III*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) [Luettu 23.3.2015].

Praetorius, Michael 1986 [1619]. *Syntagma musicum II, De organographia, Parts I and II*. Englanniksi kääntänyt David Z. Crookes. Oxford: Clarendon Press.

Predota, George Anton 2000. *Johannes Brahms and the foundations of composition: The basis of his compositional process in his study of figured bass and counterpoint*. Ph.D. dissertation, University of North Carolina. Chapel Hill.

Punt, Marcel 2009/2015. *The Straube Code*. www.marcelpuntmusic.com/straubecode.

Quantz, Johann Joachim 1983 [1752]. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Ensipainoksen näköispainos. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Riemann, Hugo 1898. *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesses Verlag. <https://archive.org/details/geschichtedermu00beckgoog> [Luettu 9.9.2013].

Riemann, Hugo 1917 [1903]. *Anleitung zum Generalbaßspielen*. Fünfte Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag. [http://imslp.org/wiki/Anleitung_zum_Generalbass-Spielen_\(Riemann,_Hugo\)](http://imslp.org/wiki/Anleitung_zum_Generalbass-Spielen_(Riemann,_Hugo)) [Luettu 8.8.2013].

Riemann, Hugo 1919. *Handbuch der Musikgeschichte, Bd 2, Teil 2: Das Generalbaßzeitalter*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [http://imslp.org/wiki/Handbuch_der_Musikgeschichte_\(Riemann,_Hugo\)](http://imslp.org/wiki/Handbuch_der_Musikgeschichte_(Riemann,_Hugo)) [Luettu 4.5.2015].

Rinck, Christian Heinrich 1819-1821. *Practische Orgelschule* op. 55, Bd I-II. Bonn und Cölln: N. Simrock.

Ritter, August Gottfried 1882. *Praktische Orgelschule* op. 15. Band I. Leipzig: C.F. Peters.

Rochlitz, Friedrich 1832. *Für Freunde der Tonkunst*. Bd. 4. Leipzig: Gustav Schilling. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599335_00325.html [Luettu 19.4.2013].

Rombouts, Luc. "Carillon". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04929> [Luettu 20.2.2015].

Rose, Gloria 1966. A Fresh Clue from Gasparini on Embellished Figured-Bass Accompaniment. *The Musical Times* 107/1475 s. 28-29 <http://www.jstor.org/stable/953678> [Luettu 19.2.2013].

Rossetti, Biagio 1981 [1529]. *Libellus de rudimentis musices: De choro et organo compendium*. Toim. Albert Seay. Critical Texts, no. 12. Colorado Springs: Colorado College Music Press. http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/ROSLIB2_TEXT.html [Luettu 8.6.2013].

Saint-Lambert, Michel 1702. *Les principes du clavecin*. Amsterdam. Estienne Roger. [http://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert,_Michel_de\)](http://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de)) [Luettu 19.11.2013].

Sarametsä, Henri 2014. *Urkujensoiton opetus musiikkioppilaitoksissa: nykytila ja tulevaisuuden haasteet*. Opinnäytetyö. Turun ammattikorkeakoulu.

Schenker, Heinrich 1937. Von der Stimmführung im Generalbaß. Postuumisti julkaistu artikkeli. *Der Dreiklang – Monatsschrift für Musik* 1937/3. Toim. Oswald Jonas ja Felix Salzer. Wien: Krystall-Verlag. <https://books.google.fi/books?id=vUwKjDGS28C&pg=PA75&lpg=PA75&dq=Von+der+Stimmf%C3%BChrung+im+Generalba%C3%9F&source=bl&ots=zmOrG5qvji&sig=KDLwy4DfrS1mgOIs-5p6paesMNw&hl=sv&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAmoVChMI1Ki3irTWyAIVSA0sCh33Cg-9#v=onepage&q=Von%20der%20Stimmf%C3%BChrung%20im%20Generalba%C3%9F&f=false> [Luettu 17.2.2015]

Schering, Arnold 1975 [1931]. *Aufführungspraxis alter Musik*. Näköispainos. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Schlick, Arnolt 1869 [1511]. Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Julkaisussa *5tes und 6tes Monatsheft für Musikgeschichte*. Gesellschaft für Musikforschung, I. Jahrgang, 1869. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

https://play.google.com/store/books/details/Arnolt_Schlick_Arnolt_Schlick_s_Spiegel_der_Orgelm?id=JgJVAAAACAAJ [Luettu 14.3.2015].

Schünemann, Georg 1913. Die Geschichte des Dirigierens. *Kleine Handbücher in Gattungen* Band X. Toim. Hermann Kretzschmar. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

<https://archive.org/details/geschichtedesdir00sch> [Luettu 24.11.2014].

Schütz, Heinrich 1956 [1623]. Esipuhe teokseen *Historia der Auferstehung Jesu Christi*.

Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3. Toim. W.S. Huber. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Schütz, Heinrich 1955 [1648]. Esipuhe kokoelmaan *Geistliche Chormusik/mit 5. 6. und 7.*

Stimmen/beides Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen. Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5. Toim. Wilhelm Kamlah. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

[http://imslp.org/wiki/Geistliche_Chor-Music,_Op.11_\(Sch%C3%BCtz,_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Geistliche_Chor-Music,_Op.11_(Sch%C3%BCtz,_Heinrich)) [Luettu 12.4.2013].

Soinne, Paavo 1985. Kenraalibasso Bachin ajan yleistekniikkana. Harmoniset ja

melodispolyfoniset aspektit. *Sic, Sibelius-Akatemian vuosikirja 2/84-85*. Toim. Risto Väisänen. Helsinki: Helsingin Liikekirjapaino.

Spitta, Philipp 1921 [1873]. *Johann Sebastian Bach*. Erster Band. Dritte unveränderte Auflage.

Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://archive.org/details/johsebbach01spit> [Luettu 11.11.2014].

Staden, Johann 1877 [1626]. "Kurzer und einfaltiger Bericht für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren [...]"

Esipuhe kokoelmaan Kirchenmusic, Ander Theil, Geistlicher

Gesäng und Psalmen. Uusintapainos julkaisussa *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1877/7-8.

https://ia902308.us.archive.org/17/items/bub_gb_DGMPAAAAYAAJ/bub_gb_DGMPAAAAYAAJ.pdf

[Luettu 27.10.2013].

Stevens, Denis 1991. '...the harmony more magnificent' – How the Organ as Continuo Lost its

Role. *The musical Times* 132/1786 s. 627-631. <http://www.jstor.org/stable/965808> [Luettu 13.3.2013].

Telemann, Georg Philipp 1733-1734. *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen*. Hamburg.

[http://imslp.org/wiki/Singe-,_Spiel-_und_Generalbass%C3%BCbungen,_TWV_25:39-85_\(Telemann,_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Singe-,_Spiel-_und_Generalbass%C3%BCbungen,_TWV_25:39-85_(Telemann,_Georg_Philipp)) [Luettu 28.3.2013].

Viadana da Grossi, Ludovico 1605 [1602]. "A' benigni lettori." Esipuhe kokoelmaan *Cento concerti ecclesiastici*. Venetia: Giacomo Vincenti.

[http://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel%27organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_\(Viadana,_Lodovico_da\)](http://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel%27organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_(Viadana,_Lodovico_da)) [Luettu 2.2.2013].

Wegman, Robert C. 1996. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society* 49/3 s. 409-479. <http://www.jstor.org/stable/831769> [Luettu 8.9.2013].

Werckmeister, Andreas 1681. *Orgel-Probe*. 2. painos 1698. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisi. [http://imslp.org/wiki/Orgel-Probe_\(Werckmeister,_Andreas\)](http://imslp.org/wiki/Orgel-Probe_(Werckmeister,_Andreas)) [15.11.2013.]

Werckmeister, Andreas 1698. *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln* wie der Bassus Continuus oder *General-Bass* wol könne tractiret werden. Aschersleben: G.E. Struntze. [http://imslp.org/wiki/Die_nothwendigsten_Anmerkungen_und_Regeln_des_General-Bass_\(Werckmeister,_Andreas\)](http://imslp.org/wiki/Die_nothwendigsten_Anmerkungen_und_Regeln_des_General-Bass_(Werckmeister,_Andreas)) [Luettu 16.11.2013].

Williams, Peter 1969a. Basso Continuo on the Organ I. *Music and Letters* 50/1 s. 136-152. <http://www.jstor.org/stable/732908> [Luettu 10.11.2013].

Williams, Peter 1969b. Basso Continuo on the Organ II. *Music and Letters* 50/2 s. 230-245. <http://www.jstor.org/stable/732534> [Luettu 10.11.2013].

Williams Peter 2003 [1980]. *The Organ Music of J.S. Bach*. 2nd Edition. Cambridge University Press.

Williams, Peter & Ledbetter, David. "Continuo". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06353> [Luettu 20.2.2015].

Williams, Peter & Owen Barbara 1988. *The Organ*. Grove Musical Instrument Series. New York: W W Norton & Co Inc.

Wolff, Christoph 1968. Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen. *Archiv für Musikwissenschaft* 25/ 3 s. 196-222. <http://www.jstor.org/stable/930226> [Luettu 2.2.2014].

Wolff, Christoph. "Ileborgh, Adam." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13716> [Luettu 20.2.2015].

Wright, Edward 1764 [1730]. *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721 and 1722*. The Second Edition. London: A. Millar. <https://books.google.fi/books?id=ICpDNeUGpjUC&printsec=frontcover&dq=edward+wright+.+Some+observations+made+in+travelling+through+France,+Italy,+etc.+in+the+years+1720,+1721+and+1722> [Luettu 18.1.2015].

Nuottijulkaisut

Bach, August Wilhelm 1823. *Orgelstücke: Präludien und Fugen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
[http://imslp.org/wiki/Orgelst%C3%BCcke,_Pr%C3%A4ludien_und_Fugen_\(Bach,_August_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/Orgelst%C3%BCcke,_Pr%C3%A4ludien_und_Fugen_(Bach,_August_Wilhelm)) [Luettu 1.2.2015].

Schlick, Arnolt 1924 [1512]. *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*. Toim. Gottlieb Harms. Klecken: Ugrino Abteilung Verlag.
[http://imslp.org/wiki/Tabulaturen_etlicher_Lobgesang_\(Schlick,_Arnolt\)](http://imslp.org/wiki/Tabulaturen_etlicher_Lobgesang_(Schlick,_Arnolt)) [Luettu 14.3.2015].

Arkistot

Mozart, Wolfgang Amadeus 1777. Brief, zwischen 1777-10-23 und 1777-10-25. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana.
<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=919&cat=> [Luettu 10.6.2015].

Internet-sivustot

Das Hahnenkleer Carillon. <https://www.youtube.com/watch?v=mcBeuwF1iGE>
[Luettu 1.12.2014]

Martin, Darryl. Kotisivut. www.darryl-martin.co.uk [Luettu 9.6.2015]

Virtuaalikedraali. <http://www2.siba.fi/virtuaalikedraali/> [Luettu 10.8.2015]

Yksityiset tiedonannot

Ball, Natalie 20.3.2015.

Koivusalo, Petri 2.4.2012.

Takolander, Jan 9.6.2015.

LIITTEET

A. Koraalisoinnuttamisen lyhyt oppimäärä

Tämä ohjeistus tähtää *ex tempore* -soinnuttamisen hallintaan. Ohjeet sisäistettyään soittaja pystyy suoralta kädeltä pelkän melodiaäänen perusteella tuottamaan korrektaa satsia, tarvitsematta soittaessaan tarkkailla äänenkuljetusvirheitä, kuten rinnakkaisliikkeitä ja terssin kaksinnuksia. Lisäksi satsin rakenteesta tulee soittoergonomisesti mahdollisimman optimaalinen.

Ohjeistuksen harmoninen viitekehys on pelkistetyn tonaalinen (I(VI)-IV(II)-V(VII)-I). Todellisessa elämässä nk. tonaalinen harmonia ei ole näin yksiselitteinen, vaan usein esiintyy esim. modaalisia käännteitä, joita ei ole mahdollista selittää pelkkien tonaalisten sointuprogressioiden puitteissa. Tästä systeemistä kaikki sellaiset poikkeamat on karsittu pois yksinkertaisuuden ja johdonmukaisuuden tavoittamiseksi. Niiden salliminen edellyttäisi ao. säännösten huomattavaa laajentamista.

A. Säännöt

Seuraavat sointukulut eivät ole sallittuja:

1. V-IV (dominantilta on aina päästävä etenemään toonikalle)
 2. Yhtä monta askelta samaan suuntaan melodiassa ja bassossa*
 3. Tersseittäin ylöspäin bassossa. Ei sallittuja esim. I-III, IV-VI, myös I-I6**
 - [4. Kolmatta astetta (III) ei käytetä, koska se ei ole toonika, subdominantti eikä dominantti]**
-

B. Suositukset

1. Perusmuotoisia funktioita I, IV ja V käytetään aina kun mahdollista. Kun näiden käyttäminen rikkoisi jotakin säännöistä 1-3, käytetään niiden korvaavia tehoja: I=VI, IV=II(6), V=VII6 tai terssikäännöksiä: I6, IV6, V6. Kvinttikäännös (6/4) ei ole sallittu itsenäisenä sointuna.
2. Korvaavat tehot tai käännökset ovat suositeltavia kohdissa, joissa melodiassa on suuria hyppyjä (kvartti, kvintti tai oktaavi) tai säveltoistoja.
3. Käytetään aina ahdasta asetelua eli soinnut sijoitetaan välittömästi melodiaäänen alapuolelle. Jos käytettävissä on jalkio, melodia soitetaan aina yksinään oikealla kädellä ja soinnut vasemmalla.
4. Terssikäännökset eli sekstisoinnut soitetaan aina kolmiäänisinä. Satsi on periaatteessa neliäänistä, mutta käytännössä 2–4 -äänistä. Vasemmalla kädellä ei soiteta alttoa ja tenoria, vaan soinnun säveliä. Teknisen toteutuksen helpottamiseksi soinnun sävelistä voi jättää minkä tahansa pois, kuitenkin mielellään siten, että terssi aina soi jossakin äänessä. Rinnakkaisia sekstisointuja (nk. *faux-bourdon*) voi soittaa peräkkäin rajattomasti.
5. Valmistamattomat pidätykset ja nelisoinnut eivät ole suositeltavia (esim. G7 kun melodiassa on sävel f, ellei kyseinen f ole jo edellisessä soinnussa melodiassa). Pidätykset sinänsä ovat suositeltavia (esim. 4-3).
6. Mollisävelmät kannattaa hahmottaa ensisijaisesti sävellajin rinnakkaisduurissa, ja vain melodian tätä vaatiessa kadensoida molliin. Huomaa: esim. d-molliasteikko on alaspäin = F-duuri.

* Oikeastaan edetään harmoniassa yhtä monta astetta samaan suuntaan kuin melodiassa sävelaskelia (usein harmonia kuitenkin = basso). Ei sallittuja ovat esimerkiksi IV-V (ei myöskään IV6-V duurissa; mollissa tämä on sen sijaan sallittu) kun melodia liikkuu yhden sävelaskelen ylöspäin; IV-II tai I-VI kun melodia liikkuu terssin alaspäin; V-I siten että melodia ja basso liikkuvat molemmat samaan suuntaan kvartin ylöspäin tai kvintin alaspäin. Jalkiota käytettäessä vastaliikkeen periaatetta noudatetaan siinä määrin kuin siitä ei seuraa epäergonomista jalkiosatsia. I6' -äänikerta jalkiossa hämärtää kuitenkin peitetyt rinnakkaisliikkeet väliäänissä niin että esimerkiksi melodian edetessä puolisävelaskelen ylöspäin voi basso tarvittaessa liikkua kvartin ylöspäin ilman että väliäänien äänenkuljetuksesta tarvitsee huolehtia.

** I-I6 esiintyy hyvin usein tonaalisessa musiikissa. Se on tässä ”kiellettyjen listalla”, koska siitä aiheutuu helposti terssin kaksinnuksia tai huonosti soivia rinnakkaisia liikkeitä väliäänissä. Kun basso soitetaan jalkiolla, I-I6 ei myöskään ole teknisesti tarkoituksenmukainen kulku.

Muutama huomautus soinnuttamisesta

Koraalisoinnutusmetodini lähtökohta on motoriikan ja äänenkuljetuksen kokonaisvaltainen riippuvuussuhde: teoria ja toiminta ohjaavat toisiaan. Tavoitteena on äänenkuljetuksesta tietoiset ja samalla yksinkertaiset ja johdonmukaiset motoriset käytänteet. Metodini perustuu pitkälti funktionaalisen ajattelun ja kenraalibassokäytännön synteisiin. Soittoteknisessä mielessä tämä edellyttää satsin vertikaalisten ja lineaaristen elementtien simultaania huomioimista. Soittoteknisiltä lähtökohdiltaan vertikaalinen, mutta lineaarisen äänenkuljetuksen lainalaisuuksista tietoinen soinnuttamisen taito luo vahvan pohjan myös kenraalibassonsoitolle sen kaikissa kuviteltavissa muodoissa.

Tämän *ex tempore* -soinnuttamisen metodin ydin on basson ja diskantin muodostama kaksiaäninen lineaarinen kudokse, jota täydennetään vertikaalisilla sointutehoilla. Näiden väliin muodostetaan tarvittaessa melodian ja basson ohella myös muita horisontaalisia kuljetuksia, jos ne palvelevat sekä satsin yhtenäisyyttä että soittoergonomiia. Jälkimmäinen on kuitenkin poikkeuksetta ohjaava tekijä; soiva satsi ei ole äänilukumäärältään yhtenäistä ”kuorosatsia”, vaan tavoitteena on motorisesti vaivaton satsi, jossa vertikaaliset ja lineaariset elementit – soivan kudoksen ”x- ja y-koordinaatit” – ovat luontevassa riippuvuussuhteessa toisiinsa nähden.

Olen selkeyden vuoksi karsinut metodistani kaikki tonaalisen kadenssijärjestyksen vastaiset kuljetukset. Todellisuudessa tonaalisuus ehti tuskin syrjäyttää harmonisesta ajattelusta kaikkia modaalisia piirteitä ennen kuin ne 1800-luvulla tulivat uudestaan muotiin ja löysivät paikkansa harmoniaopin puitteissa. Myös myöhempään tonaalisuuteen kuuluvat valmistamattomat nelisoinnut ja kvarttisekstitehot kuten myös kromatiikan, vähennetyt ja ylinousevat harmoniat sekä purkamattomat pidätykset olen jättänyt metodini ulkopuolelle. En siis pyri kiteyttämään historiallisesti autenttista versiota tonaalisesta harmoniasta, vaan metodini tavoitteet ovat käytännölliset: mahdollisimman yksiselitteisesti rajattujen satsitekniisten kriteerien ansiosta vaihtoehtoisia soinnutusratkaisuja jää kussakin tilanteessa enintään muutama. Tämä on soittohetkellä tapahtuvan nk. *ex tempore* -soinnutuksen kannalta ensiarvoisen tärkeitä:

koherentin ja äänenkuljetuksellisesti moitteettoman satsin lainalaisuuksien sisäistäminen ja niiden hallinta käy mahdolltomaksi, jos soinnutusvaihtoehtojen määrä on liian suuri.

Tonaalisen satsin omaksuttuaan opiskelija voi helposti laajentaa satsin hallintaa myös modaaliseen suuntaan, esimerkiksi kuljettamalla tietoisesti satsia tonaalista kadenssijärjestystä vastaan ja välttämällä varsinaisia dominanttitehoja. Tätä kautta myös esitonaaliset *musica ficta* -käytännöt hahmottuvat ainakin perusteiltaan ymmärrettävinä. Esimerkiksi korotettu asteikon seitsemäs sävel tuottaa dominanttitehon, joka määrittelee sävellajiä tonaalisessa mielessä, vaikka satsi sinänsä olisi täysin modaalista – tonaalisena koettu dominanttiteho on siis seurausta äänenkuljetuksesta, ei päin vastoin.

Metodini on tarkoitus varjella liian yksityiskohtaiselta ja soittotekniikkaa kahlitsevalta vertikaalisuudelta: esimerkiksi äänenkuljetuksesta johtuvia melodisia elementtejä ei ole tarpeen perustella vertikaalisesti, vaan niiden kuvaamiseen riittää pelkkä kenraalibasso-aparaatti. Esimerkiksi kuljetus II-VII6 voidaan helposti hahmottaa kenraalibassonnumeroilla 5-6, jotka ilmaisevat yksinkertaisesti lineaarista kuljetusta jossakin satsin stemmoista basson pysyessä paikallaan. Käytännössä soittaja valitsee jatkuvasti, miltä osin hahmottaa ja toteuttaa satsia lineaarisesti, missä kohdin taas pelkästään vertikaaliset tapahtumat riittävät täydentämään diskantin ja basson muodostamaa kaksiäänistä polyfoniaa. Soittaja oppii näin hahmottamaan satsia tarvittavin osin lineaarisesti myös silloin, kun soittaa pääpiirteiltään vertikaalista soinnutusta.

Tästä taidosta on verrattomasti hyötyä kenraalibasson soitossa: kuten soinnutuksessa ei ole tarpeen soittaa ulos kaikkia hypoteettisen neliäänisen satsin säveliä vertikaalisiksi soinnuiksi, myöskään kenraalibassossa kaikkea mitä numerot ilmaisevat ei tarvitse soittaa kirjaimellisesti ulos. Numerointi, kuten partituurikin, ilmaisee ainoastaan, mitä musiikissa tapahtuu. Välttämättä numerointia ei tarvita lainkaan vertikaalisten tehojen eli sointujen ilmaisemiseen, sillä nämä ovat yleensä joko perusmuotoisia kolmisointuja ellei basson äänenkuljetus kerro, että tietyn vertikaalisen tehon on oltava soinnun käänös. Se, mitä numerot sen sijaan usein viestittävät soittajalle, on esimerkiksi:

- *nosta tässä edellinen sointu*
- *tässä sointu jää paikoilleen, vain basso liikkuu*
- *älä soita tähän (vielä) terssiä*
- *muuta tässä kohdin kvintti sekstiksi tai päinvastoin*
- *tässä vaihtuu sävellaji: varaudu siihen kun kohta soitat kadenssin*
- *soita jo tähän se sointu, jota vasta seuraava bassosävel edellyttää (pidätys bassossa)*

Numeroiden ilmaisemat lineaariset tapahtumat (lomasävelet, vaihtosävelet, pidätykset) voidaan toteuttaa kenraalibassosatsissa, mutta niitä ei läheskään aina tarvitse soittaa, eikä niitä toisinaan ylipäättään pidä soittaa, koska ne toteuttaa joku yhtyeen laulajista tai muista soittajista.

B. Esimerkkejä liitteen A mukaan laadituista koraalisatseista

Virsi 4

Virsi 4 is a piano accompaniment piece in a minor key with a common time signature. It consists of two systems of staves. The first system contains 6 measures, and the second system contains 6 measures. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Virsi 21

Virsi 21 is a piano accompaniment piece in a common key with a common time signature. It consists of two systems of staves. The first system contains 4 measures, and the second system contains 4 measures. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Virsi 40

MM 2015

1.

6 6 423 5 6 6 4#

5 |2.

6 6 6 4 6 6 43 6 6

8

42 3 9 8 4 3 6 43

9

6 4 6 4 3 8 4 # 7

Virsi 49

MM 2015

9

10

4 3 3 6 6 6 5 4 7

6 4 6 4 3 8 4 # 7

Virsi 54

MM 2015

6 4 4 6 4 2 4 3 4

5 6 6 4 4 6 5 6 4 3

Virsi 63

1. 2. 5 6 4 3 6 5 4 3# 5 6

6 4 3 2 3 5 6 5 6

10 4 3 4 6 5 4 3 #

Virsi 84

MM 2015

Musical score for Virsi 84, measures 1-4. The piece is in 9/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is written for piano with a grand staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the first four measures.

Virsi 96

MM 2015

Musical score for Virsi 96, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is written for piano with a grand staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 1, 6, and 10 are placed above the first, sixth, and tenth measures.

Virsi 117

MM 2015

Musical score for Virsi 117, measures 1-10. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 5, 10, and 15 are marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

Virsi 124

MM 2015

Musical score for Virsi 124, measures 1-11. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-9. Measure numbers 5, 8, and 11 are marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

Virsi 128

MM 2015

Musical score for Virsi 128, measures 1-7. The score is in 6/4 time and B-flat major. It consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accidentals. Measure 1: Treble (6, 6), Bass (6, 6). Measure 2: Treble (6, 4, 5), Bass (6, 6). Measure 3: Treble (6, 6, 5, 4, 3), Bass (6, 6). Measure 4: Treble (6), Bass (6). Measure 5: Treble (6, 7, 4, #, 4), Bass (6, 6). Measure 6: Treble (6, 6), Bass (6, 6). Measure 7: Treble (7, 6, #, 5, 6), Bass (6, 5). A fermata is placed over the final note of measure 7 in both staves.

Virsi 134

MM 2015

Musical score for Virsi 134, measures 1-12. The score is in 3/2 time and B-flat major. It consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accidentals. Measure 1: Treble (6), Bass (6). Measure 2: Treble (3), Bass (6). Measure 3: Treble (4, 2, 3), Bass (6). Measure 4: Treble (6), Bass (6). Measure 5: Treble (7), Bass (6). Measure 6: Treble (6, 5, #), Bass (6). Measure 7: Treble (3), Bass (6). Measure 8: Treble (6), Bass (6). Measure 9: Treble (3), Bass (6). Measure 10: Treble (4, 2, 3), Bass (6). Measure 11: Treble (5, 6, 6), Bass (6, 4, 3). Measure 12: Treble (5, 6, 8, 7, b), Bass (6, 4, 3). A fermata is placed over the final note of measure 12 in both staves.

Virsi 215

MM 2015

Measures 1-5 of Virsi 215. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) contains a melody with a repeat sign at the end. The left hand (bass clef) provides accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the right hand and 1-5 in the left hand. Measure 1 has a fingering of (3) in the right hand. Measure 2 has fingerings 6/4 and 5/3. Measure 3 has fingerings 4 and 3. Measure 4 has fingerings 4/2, 5/3, and 6/4. Measure 5 has fingerings 7/3, 6/4, and 5-2.

Virsi 224

MM 2015

Measures 1-5 of Virsi 224. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand (treble clef) contains a melody with a repeat sign at the end. The left hand (bass clef) provides accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the right hand and 1-5 in the left hand. Measure 1 has a fingering of 43 in the left hand. Measure 2 has fingerings 5b and 6 in the left hand. Measure 3 has a fingering of 6 in the left hand. Measure 4 has fingerings 6 and 6 in the left hand. Measure 5 has a fingering of 4-3 in the left hand. Measure 6 has a fingering of 5b in the left hand.

Virsi 232

MM 2015

Measures 1-5 of Virsi 232. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (treble clef) contains a melody with a repeat sign at the end. The left hand (bass clef) provides accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the right hand and 1-5 in the left hand. Measure 1 has a fingering of 6 in the left hand. Measure 2 has fingerings 6 and 5 in the left hand. Measure 3 has a fingering of 4 and # in the left hand. Measure 4 has fingerings 6 and 6 in the left hand. Measure 5 has a fingering of 4 and 3 in the left hand.

Virsi 163

MM 2015

6 6 7 7 4 3 6

6 4 3^b 6/5 6 7^b

12 6/4 5/3 7/4 2/3 6/2 6 6 5/2 7 5^b

17 6 7 6/4 5/3 6 7^b