



FANTASTINEN TRIOSONAATTI

Buxtehuden d-mollitriosonaatti Op. 1 nro
6 osana pohjoissaksalaista stylus phantas-
ticusta

Jarkko Pajunen

Opinnäytetyö
Joulukuu 2013
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto

JARKKO PAJUNEN:

Fantastinen triosonaatti

Buxtehuden d-mollitriosonaatti Op. 1 nro 6 osana pohjoissaksalaista stylus phantasticusta

Opinnäytetyö 54 sivua, joista liitteitä 19 sivua
Joulukuu 2013

Tämän opinnäytetyön tarkoitus oli selvittää, edustaako Buxtehuden d-mollitriosonaatti Op. 1 nro 6 pohjoissaksalaista stylus phantasticusta, joka yleisimmin yhdistetään hänen urkupreludeihinsa. Opinnäytetyössä syvennyttiin stylus phantasticuksen historiaan ja merkitykseen, nostettiin esille tyylin tyypillisimpiä piirteitä Buxtehuden urkusävellyksistä, perehdyttiin hieman Buxtehuden aikaiseen sonaattiin sekä analysoitiin hänen oma triosonaattinsa. Lopuksi tuloksia verrattiin toisiinsa ja pyrittiin löytämään yhtymäkohtia.

Tulokset olivat positiivisia ja yhtymäkohtia löytyi yllättävän paljon. Monet urkusävellyksissäkin ilmenneet piirteet löytyivät sonaatista joko sellaisenaan, tai sonaattitekstuurin edellytyksiin sovellettuna. Buxtehuden d-mollitriosonaatti osoittautui siis osaksi stylus phantasticuksen laajempaa tyylillistä kokonaisuutta.

Asiasanat: stylus phantasticus, triosonaatti, buxtehude, urkuteokset

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree programme of Music
Composer Option

JARKKO PAJUNEN:

The fantastic triosonata

Buxtehude's d minor triosonata Op. 1 nro. 6 as part of the north german stylus phantasticus

Bachelor's thesis 54 pages, appendices 19 pages
December 2013

The purpose of this thesis was to find out, whether Buxtehude's d minor triosonata Op. 1 nro. 6 represents the north german stylus phantasticus, a style most generally associated to his organ praeludia. The thesis immersed to the history and meaning of stylus phantasticus, pointed out the most typical elements of the style from Buxtehude's organworks, became more familiar with the type of sonata during Buxtehude's age and analyzed his own triosonata. In the end the results were juxtaposed in order to find points of relation.

The results were positive and points of relation were found with surprising amounts. Many elements found in the organ works were also found in the sonata, either in original form or as a version slightly altered to suit the needs of the sonata texture. The d minor triosonata of Buxtehude turned out to be a part of a larger stylistic whole of stylus phantasticus.

Key words: stylus phantasticus, triosonata, buxtehude, organ works

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	STYLUS PHANTASTICUS	5
	2.1 Historiallinen tausta ja tyylin filosofia.....	7
	2.2 Stylus phantasticuksen mukaisten urkusävellysten rakenne.....	13
	2.3 Täybarokin aikainen pohjoissaksalainen sonaatti.....	20
3	TRIOSONAATTI Op. 1 nro. 6 BuxWV 257	25
	3.1 Yleiset piirteet ja kokonaiskuva.....	25
	3.2 Teosanalyysi	25
	3.2.1 Grave	26
	3.2.2 Allegro.....	26
	3.2.3 Con discretione.....	29
	3.2.4 Jaksot 4-7	32
	3.2.5 Vivace	35
	3.2.6 Jaksot 9-10	36
	3.2.7 Jaksot 11-13	39
	3.2.8 Lento	42
4	VERTAILU	44
	4.1 Urkuteosten piirteiden vertaus sonaattien piirteisiin.....	44
	4.2 Stylus phantasticus osana sonaattirakenteita	48
5	POHDINTA.....	52
	LÄHTEET.....	54
	LIITTEET	55

1 JOHDANTO

Dietrich Buxtehude on yksi 1600-luvun tunnetuimmista saksalaisista säveltäjistä ja eritoten hänet tunnetaan urkurina ja urkumusiikin säveltäjänä. Buxtehuden urkuteokset noudattavat niin sanottua stylus phantasticusta, nimenomaan pohjoissaksalaiselle kulttuuripiirille tunnusomaista musiikillista tyyliä, jota hänen kaikki vapaat urkusävellyksensä, ts. hänen preludinsa ja toccatansa edustavat. Urkurit ovat jo pitkään soittaneet Buxtehuden teoksia, mutta enimmäkseen vanhojen, romanttiselta tyylikaudelta peräisin olevien perinteiden mukaan.

1900-luvun toisella puoliskolla urkurit ovat kuitenkin ruvenneet uudistamaan käsityksiään, kun ajan myötä julkaistut musikologiset tutkimukset ovat paljastaneet, että vanha romanttinen perinne ei vastaakaan niitä tyylejä ja tapoja, joilla kyseistä musiikkia esitettiin Buxtehuden elinaikana 1600-luvun lopulla. Aikoinaan urkujenuudistusliikkeestä alkunsa saanut kiinnostus ns. tyyliisoittimia kohtaan on mullistanut nykyaikaisen muusikon ja hänen kuuntelijoidensa käsityksen barokin ajan musiikista ja pohjoissaksalaisesta stylus phantasticuksesta täysin.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että asia ei ole ollenkaan niin yksinkertainen, kuin alun perin olisi luullut. Pikainen vilkaisu musiikkisanakirjaan Buxtehuden kohdalla johtaa ennen pitkää keskusteluun hänen urkusävellystensä tyylistä ja paljastaa lähteen - muuan tietokirjailijan nimeltä Athanasius Kircher - jolta on säilynyt barokin aikaisia kirjoituksia stylus phantasticuksesta, Buxtehudeen liitetystä tyylistä. Kirjoituksissaan hän ei kuvaa stylus phantasticusta ainoastaan urkutyyliseksi, vaan tyyliksi kaikelle soitinmusiikille. Tämä herättää uudenlaisia epäilyksiä.

Buxtehude tunnetaan ensisijaisesti urkumusiikin säveltäjänä, mutta häneltä löytyy myös teoksia muille kokoonpanoille. Hän julkaisi omana aikanaan kaksi täyttä kokoelmaa triosonaatteja, jotka myös ovat siis soitinmusiikkiteoksia ja mahdollisesti sävelletty stylus phantasticuksen, tuon ennen vain urkumusiikin kuvaamiseen käytetyn tyylin mukaisesti. Vaikka Buxtehudesta on jo tähän mennessä julkaistu paljon erilaisia tutkimuksia, mielikuvat hänestä nimenomaan urkurina ja urkumusiikin säveltäjänä ovat niin vahvoja, että muu hänen soitintuotantonsa, mukaanlukien nämä kaksi kokoelmaa triosonaatteja, on edelleenkin suhteellisen huonosti tunnettua. Hänen urkuteoksensa

edeustavat varmasti stylus phantasticusta, mutta voisiko olla, että myös hänen triosonaattinsa olisivat osa tätä enigmaattista tyyliä?

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on pyrkiä selvittämään Buxtehuden d-mollitriosonaattia BuxWV 257 tutkimalla, edustaako kyseinen teos, tai mahdollisesti muutkin hänen triosonaattinsa stylus phantasticusta ja jos edustavat, miten ne suhteutuvat pääosin hänen urkuteoksiensa kautta tunnettuun tyyliin.

2 STYLUS PHANTASTICUS

2.1 Historiallinen tausta ja tyylin filosofia

1600-luvun loppupuoliskon pohjoissaksalaisen urkumusiikin tyylistä käytetään nimitystä "stylus phantasticus". Kyseinen nimitys ei koske varsinaisesti keittäen tiettyjä säveltäjiä, vaan kuvaa kaikkia, vaikkakin ensisijaisesti lähinnä vapaita teoksia yhteisenä nimittäjänä. Näitä tyylipiirteitä esiintyy kuitenkin jokaisen säveltäjän teoksissa, mistä huolimatta kunkin säveltäjän kohdalla esiintymät toki vaihtelevat ja teosten kokonaisrakenteet ovat jokaisessa tapauksessa omanlaisiaan. Kaikkein selvimmin ja ehkä myös voimakkaimmin näitä tyylipiirteitä esiintyy kuitenkin Dieterich Buxtehuden (1637-1707) urkuteoksissa, jotka nimenomaan stylus phantasticuksesta puhuttaessa nousevat usein malliesimerkeiksi kyseisestä tyylistä, osittain myös sen takia, että Buxtehuden musiikki on yksi parhaiten tunnetuista ja tutkituista koko 1600-luvun jälkipuoliskoa käsittävästä, meidän aikaamme asti säilyneestä materiaalista.

Kerala J. Snyder kuvaa kirjassaan Dietrich Buxtehude: Organist in Lübeck (2007) monimuotoisesti stylus phantasticusta buxtehuden preludeja käsittelevän lukunsa yhteydessä sivuilla 250-260. Tässä alaluvussa hän nostaa eritoten esiin kaksi tärkeintä stylus phantasticusta koskevaa aikalaislähdettä, latinankielellä kirjoitetun Athanasius Kircherin teoksen "Musurgia universalis" ja Johann Matthesonin saksankielisen teoksen "Der vollkommene Capellmeister". Näistä kahdesta Kircherin teos ilmestyi alunperin vuonna 1650 ja Matthesonin vuonna 1739. Snyder ruotii stylus phantasticuksen merkitystä ja siihen liittyviä historiallisia vaiheita hyvin perusteellisesti. Tälle onkin tarvetta, sillä kyseistä tyyliä käsittelevät aikalaiskuvaukset ja muut kirjoitukset eivät ainoastaan ole vähissä ja ensisijaisesti keskittyneet näihin kahteen lähdeteokseen, vaan sen lisäksi edellä mainittujen lähdeteosten julkaisuajankohdat ovat jo niin kaukana toisistaan, että käsitykset asiasta ovat hyvin suurella todennäköisyydellä saattaneet vähintäänkin muuntua, elleivät jopa kääntyä täysin pääläelleen suhteessa alkuperäiseen. Ensimmäisenä hän käsittelee Matthesonia ja tuo esiin tämän kirjoittamat kaksi erittäin kuvaavaa kappaletta, jotka käsittelevät stylus phantasticuksen luonnetta:

Tämä tyyli on kaikista vapain ja rajoittamaton tapa säveltää, laulaa ja soittaa mitä voi kuvitella, sillä siinä keksitään sattumalta ensin yksi idea ja sitten toinen, sillä siinä ei

olla sidoksissa sanoihin eikä melodioihin, vain harmonioihin, jotta laulaja tai soittaja voi esitellä kykyjään. Kaikenlaiset muuten epätavalliset siirtymät, kätkeyt ornamentit, nerokkaat käänteet ja koristeet tuodaan esiin tahtilajia ja sävellajia varsinaisesti huomioimatta, huolimatta siitä mitä sivulle on kirjoitettu, ilman muodollista teemaa ja ostinatoa, ilman loppuun asti käsiteltyä teemaa ja vastausta; nyt nopeasti, nyt epäröivästi, nyt yksiaänisesti, nyt moniäänisesti, nyt hetken aikaa jäljessä iskutuksesta, ilman nuottiaika-arvoja, mutta ei hetkeäkään ilman aietta miellyttää, saada kuulija haltioihinsa ja tarjota heille häikäisevä musiikillinen elämys (Mattheson sit. Snyder, 2007, 253.)

Tällä tavalla säveltäen olla sidoksissa vain harmonian sääntöihin eikä mihinkään muuhun. Se, joka pystyy tuomaan esiin kaikista taidokkaimmat koristukset ja kaikista epätavallisimmat tapahtumat, menestyy parhaiten. Ja jos joskus säännöllinen nopea metri soluttautuu mukaan kuvioihin, se kestää vain hetken; jos mitään ei seuraa, iskutus lähtee lomalle. Tyylin rajoittamattoman karakterin perusteella teemoja ja ostinatoja ei voi täysin sulkea pois, mutta ne eivät myöskään voi esiintyä peräkkäin, eivätkä ainakaan olla loppuun asti käsiteltyjä: sillä niillä säveltäjillä, jotka käyvät huolellisesti läpi muodolliset fuugansa fantasioissaan ja toccatoissaan ei ole kunnollista käsitystä tästä jalosta tyylistä, jolle mikään ei ole niin vastakkaista kuin järjestys ja rajallisuus. Ja miksipä toccatan, boutaden tai kapriisin pitäisi valita tietty sävellaji, johon sen pitäisi myös loppua? Eikö se saisi pysähtyä mihin tahansa sävellajiin mihin se haluaa? Totisesti, eikö sen pitäisi usein johtaa yhdestä sävellajista toiseen, täysin vastakkaiseen ja vieraaseen sävellajiin, jos säännöllinen laulu tulee sen jälkeen? Näitä [tämän tyylin mukaisen säveltämisen] edellytyksiä on tarkasteltu yhtä vähän kuin edellä mainittuja ja silti ne varmasti kuuluvat fantastisen tyylin luonteenpiirteisiin (Mattheson sit. Snyder, 2007, 253.)

Kircher kuvaa stylus phantasticusta huomattavasti harvasanaisemmin omassa tekstissään, jonka Snyder myös avokätisesti esittää kirjassaan:

Fantastinen tyyli sopii soittimille. Se on kaikista vapain ja rajoittamattomin tapa säveltää; se ei ole sidoksissa mihinkään, ei sanoihin eikä melodiseen motiiviin tai teemaan; se perustettiin musiikillisen nerokkuuden ilmaisuun ja harmonian kätkeyn muodon ja nerokkaiden harmonisten fraasien ja fuugien säveltämisen opettamiseen;

siihen kuuluvat ne teokset, joita yleisesti kutsutaan fanstasioiksi, ricercatoiksi, toccatoiksi ja sonaateiksi (Kircher sit. Snyder, 2007, 254.)

Mattheson ammensi sekä stylus phantasticuksen käsitteen että osan käyttämästään kielestä Athanasius Kircherin teoksesta "Musurgia universalis" joka oli julkaistu 1650. Mutta hän esitti niin merkittäviä muutoksia omaan tyyliä kuvaavaan selvitykseensä, että Kircherin sanoma on miltei täysin ristiriidassa Matthesoniin oman version kanssa. Kircherin stylus phantasticus kuvaa ensisijaisesti kontrapunktisten keinojen kautta välittyviä säveltäjän kykyjä; Matthesonin stylus phantasticus taas kuvaa esittäjän improvisatorisia taitoja ja karsastaa muodollisia fuugia (Snyder, 2007, 253.)

Näiden edellä mainittujen esimerkkien valossa voidaan siis selvästi todeta, että Matthesonilla oli hyvin erilainen käsitys stylus phantasticuksesta kuin Kircherillä yli 80 vuotta aikaisemmin. Siinä missä Kircher painottaa nimenomaan muodollisia teosrakenteita sisältävää kontrapunktia, Mattheson hylkää sen lähes täysin ja siirtää painopisteensä päinvastaiseen suuntaan, kohti musiikillista vapautta ja eritoten sellaista improvisointia, jossa kiinteän yhtenäiset teosrakenteet eivät ole edes tavoitteena.

Tämän lisäksi hän mainitsee stylus phantasticuksen pätevän yhtäläisesti myös vokaalimusiikkiin, vaikka Kircher nimenomaan sanoo sen olevan instrumentaalimusiikille sopiva muoto. Mattheson myös puhuu kappaleissaan eri piirteistä sekavassa järjestyksessä, eikä erikseen mainitse mitkä erityispiirteet pätevät missäkin olosuhteissa. Esimerkiksi, vaikka urkukoraalit saattavatkin päättyä eri sävellajiin kuin mistä ne alkoivat (johtuen pääasiassa siitä, että ne eivät ole vapaita sävellyksiä, vaan joutuvat mukautumaan käyttämänsä cantus firmuksen sanelemiin ehtoihin tonaalisessa kontekstissa), päättyvät kuitenkin Buxtehuden ja monen muunkin pohjois-saksalaisen säveltäjän toccatat ja preludit useimmiten juuri siihen sävellajiin, mistä ne alkoivatkin. Matthesonin vertaus sopii paljon paremmin vokaalimusiikkiin, jossa resitatiivit, oopperoiden, kantaattien ja muiden rakenteellisesti monimutkaisten vokaalimusiikkisävellysten vapaat jaksot, usein sisältävätkin modulatorisia funktioita ja toimivat siltana kahden täysin eri sävellajissa olevan aarian kesken. Kircher ei kuitenkaan erikseen maininnut vokaalimusiikkia stylus phantasticukseen kuuluvana musiikin muotona.

Toisaalta myös Kircher osoittaa lievää leväperäisyyttä omissa kategorioissaan. Snyder kirjoittaa, että hän keskustelee teoksessaan kaikkiaan kymmenestä eri tyylistä -

Ecclesiasticus, Canonicus, Motecticus, Phantasticus, Madrialescus, Melismaticus, Theatricus, Choraicus, Symphoniacus ja Dramaticus (Snyder, 2007, 255). Kircher julkaisee kaikki viisi ilmoittamaansa nuottiesimerkkiä luvatuilla sivuilla. Sivulla 243 oleva hänen oma kolmiääninen tekstiin "In lectulo per noctes quesivi" sävellyksensä on vokaaliteos; hän ilmoittaa sen olevan esimerkki kontrapunktista ilman cantus firmusta. Neljästä jäljelle jäävästä esimerkistä kaikki ovat instrumentaalisia: Kircherin triphonia sivulla 311; Johann Jacob Frobergerin Phantasia supra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La esimerkkinä cembalomusiikista sivulla 466; Lelio Colistan sinfonia neljälle luutulle sivulla 480; ja Gregorio Allegrin sinfonia kahdella viululle ja kahdelle alttoviululle sivulla 487. Kaikkia viittä teosta yhdistää cantus firmuksen poissaolo ja imitatiivisen kontrapunktin käyttö (Snyder, 2007, 254.) Jää kuitenkin mietityttämään, miksi "In lectulo meo" ei kuulu stylus motecticukseen tai Kircherin, Colistan ja Allegrin soitinyhteyteokset stylus symphoniacukseen (Snyder, 2007, 255).

Tähän mennessä on tullut selväksi, että sekä Matthesonin että Kircherin kuvaukset stylus phantasticuksesta määrittelemässä nimenomaan 1600-luvun jälkimmäisen puoliskon, eli nimellisesti Buxtehuden aikaista pohjois-saksalaista improvisatorista, yllätyksellistä, ja erittäin dramaattista, mutta myös suhteellisen vakaista fuugajaksoista tai jopa ostinotjaksoista koostuvaa tyyliä ovat riittämättömät. Buxtehuden stylus phantasticus ei ole pelkästään kontrapunktin nerokkaiden tyylikeinojen ja huikeiden sävellystekniikoiden juhlaa niin kuin Kircher sen tuntuu ymmärtävän, mutta se ei myöskään täysin heittäydy vapaan ja suhteellisen muodottoman improvisaation piiriin, kuten Mattheson voimakkaasti vihjaa omissa kirjoituksissaan.

Sen sijaan Buxtehudelta löytyy molempia elementtejä runsaasti, usein hyvinkin samansuhteisesti tasapainotettuina teosten sisällä niin, että kumpikaan ei saa täysin dominoivaa asemaa, vaan molempia ilmenee melko tasaisesti. Myös Snyder tuntuu päätyneen samansuuntaisiin päätelmiin omassa kirjassaan sivulla 258. Koska Buxtehude eli Kircherin ja Matthesonin välisessä sukupolvessa, hänen oman stylus phantasticusta koskevan käsityksensä - jos hän kutsui sitä sillä nimellä - tai ehkä paremminkin, hänen käsityksensä preludeille sopivista tyyleistä, voisi luulla asettuvan jonnekin 80 vuoden julkaisuajankohtaeron vuoksi ristiriitaisessa suhteessa olevien musiikkietokirjailijoiden väliin. Ja totisesti, sekä Kircherin että Matthesonin ideoista koostuva sekoitus koristaa Buxtehuden preludeja huomattavasti (Snyder, 2007, 258.)

Buxtehuden urkuteosten vapaissa jaksoissa Matthesonin ideaalit pääsevät omaan elementtiinsä. Ne muodostuvat hyvin monenlaisista eri rakenteista ja ovat aina tekstuurltaan yllättävän oloisia, tai kuten Mattheson asian ilmaisee; nyt nopeasti, nyt epäröivästi, nyt yksiaänisesti, nyt moniäänisesti, nyt hetken aikaa jäljessä iskutuksesta, nyt ilman nuottiaika-arvoja. Ne kuulostavat siltä, niin kuin joku olisi juuri istahtanut urkujen ääreen ja alkanut improvisoimaan, ilman sen suurempia suunnitelmia siitä, mitä kaikkea hän aikoo sisällyttää soittoonsa. Buxtehuden vapaat jaksot ovat kuin musiikillisten ajatusten sekatavarataloja.

Vapaiden jaksojen ohessa olevat fuugajaksot ja muut vastaavat polyfonisemmat taitteet taas istuvat erinomaisesti Kircherin kuvailemiin piirteisiin stylus phantasticuksesta erityisesti säveltäjän kontrapunkti tekniikoiden käytön taidokkaana näytteenä. Buxtehuden fuugat jäävät tästä huolimatta kuitenkin usein ikään kuin keskeneräisiksi, niiden alkaessa "liueta pois" ennen kuin ne saavuttavat lopullisen päätepiteensä. Matthesonin mukaan muodolliset, huolellisesti läpikäytyt fuugat eivät kuuluneet osaksi stylus phantasticusta, mutta monet Buxtehuden fuugista hälvenevät ennen kuin ne ehditään käydä läpi täydellisesti.

Mattheson ei sisällytä yksinkertaiselle fuugalle mitään muita vaatimuksia kuin sen, että ensimmäisessä ekspositiossa dux ja comes vuorottelevat. Mutta jotta fuuga olisi hyvä, sen pitäisi sisältää myös odottamattomia pidätysten ja synkopointien sävyttämiä sisääntuloja, täydellisten kadenssien välttelyä ja ahtokulkuja. Vaikka Buxtehude sävelsi omat fuugansa kauan ennen kuin Mattheson kirjoitti teoksensa *Der vollkommene Capellmeister*, valtaosa näistä fuugista ei ainoastaan täytä vaatimuksia muodollisesta fuugasta, vaan kelpaa jopa hyväksi fuugaksi (Snyder, 2007, 257.) Tässä valossa on melko todennäköistä, että Mattheson ei olisi kelpuuttanut Buxtehuden preludien joukossa olevia fuugia oman käsityksensä mukaiseen stylus phantasticukseen.

Toisaalta ei ole myöskään selvää mitä Mattheson tarkalleen ottaen ymmärsi stylus phantasticuksen piiriin, jos kerran hän oli huomattavan osan sitä kuvailevasta tekstistään ammentanut Kicheriltä, mutta päätynyt loppujen lopuksi kuitenkin lähestulkoon täysin päinvastaiseen tyylikäsitykseen.

Mattheson näyttää ymmärtäneen stylus phantasticuksen olevan lähes täysin improvisaatioon perustuva ja kahdeksankappaleisen tyyliä koskevan keskustelunsa jälkeen hän tarjoaa kaksi lyhyttä musiikkikatkelmaa. Ensimmäisen hän tunnistaa "aluksi

Frobergerin toccatista", mutta tämä katkelma ei esiinny missään Frobergerin tuotannossa ja sen lisäksi kaikki Frobergerin olemassa olevat toccatat alkavat pitkäkestoisella soinnulla [kun taas Matthesonin antama esimerkki alkaa yksiaanisellä sävelkuviolla]. Matthesonin esimerkki onkin itse asiassa Buxtehuden "fryygisen preludin" BuxWV 152 ensimmäiset kolme tahtia, kuten Yalen yliopiston Lowell Masonin kokoelman välityksellä on mahdollista todistaa (Snyder, 2007, 250.)

Kircher sisällytti omassa teoksessaan Frobergerin sävellyksen ainoaksi kosketinsoitinmusiikin esimerkikseen stylus phantasticuksesta. Vaikka Frobergerin heksakordifantasia ei olisikaan voinut olla kauempana Matthesonin omasta stylus phantasticusta koskeneesta käsityksestä, hän Kircherin tapaan kenties pyrki valitsemaan nuottiesimerkiksi teoksen, jonka hän luuli olevan Frobergerin säveltämä. Kircheristä poiketen Mattheson sisällytti mukaan esimerkkiinsä vain kolme ensimmäistä tahtia, joten on mahdotonta sanoa, että pitikö hän koko teosta, vai vaan sen ensimmäistä jaksoa esimerkkinä stylus phantasticuksesta (Snyder, 2007, 256.)

Vaikka Matthesonin teoreettinen käsitys stylus phantasticuksesta ei riittävällä tarkkuudella selitäkään Buxtehuden preludeja teoskokonaisuuksina, se kuvailee loistavasti niiden vapaita jaksoja, joissa tekstuurit vaihtuvat alati säveltäjän päähänpistojen mukaan, fugatoja ja kvasiostinatoja ei koskaan "kunnollisesti käydä läpi", ja sävellaji on usein täysin toinen vapaiden jaksojen alkaessa, kuin mitä se on niiden loppuessa (Snyder, 2007, 259). Matthesonin voidaan myös tunnustaa tunnistaneen stylus phantasticuksen korrektisti kuuluvan teatraalisen tyylin pariin. Virtuosisuuden esittelyt, äkilliset tyylien vaihdokset ja retoriset tauot Buxtehuden preludeissa ovat erittäin dramaattisia (Snyder, 2007, 259.)

Ja lopuksi, Matthesonin voidaan tunnustaa osoittaneen, että hyvin järjestetyn musiikillisen teoksen rakennekokonaisuus seuraa klassisen retoriikan periaatteita, vaikka on epätodennäköistä, että hän olisi soveltanut Marcellon aarian yhteydessä havainnollistamaansa kaavaa omaa stylus phantasticuksen periaatettaan noudattavaan sävellykseen. Sharon Gorman soveltaa retoriikkaa Buxtehuden preludeihin teoksessaan "Rhetoric and Affect in the Organ Praeludia of Dietrich Buxtehude", näyttäen kuinka teoksen avaavat ja sen lopettavat vapaat jaksot vastaavat Quintilianuksen kuvailemia oikeaoppisen puheen Exordiumia ja Peroratiota ja fuugat Narratiota ja Confirmatiota sekä kuinka tämä rakenne hallitsee eri kuvioden käyttöä (Snyder, 2007, 259.)

2.2 Stylus phantasticuksen mukaisten urkusävellysten rakenne

John R. Shannon (1978, 226) on koonnut luettelon keskeisimmistä pohjoissaksalaisen praelodiumin¹ elementeistä, jotka myös Buxtehuden toccatoissa tai preludeissa esiintyvät lähes säännöllisesti. Näihin hän sisällyttää seuraavat 13 piirrettä: ¹

- 1) sävellysosiot, jotka perustuvat tonaalisen harmonian ohjailemaan kuviointiin,
- 2) virtuoosiset jalkiosoolot,
- 3) luonteeltaan mekaaniset rytmikuviot,
- 4) yksinkertaiset, suoraviivaiset ja lyhyehköt jäljittelevät taitteet,
- 5) variaatiotekniikka yhdistämässä eri fuugataitteita toisiinsa,
- 6) soolojalkion ja sormioiden väliset dialogit,
- 7) kaksoisjalkiot,
- 8) kaikuefektit,
- 9) dramaattiset eleet, kuten yksiääniset asteikkokuviot ja arpeggiot,
- 10) taukojen käyttö dramaattisina efekteinä,
- 11) välikkeinä esiintyvät, italialaista "durezza e ligature" -tyyliä muistuttavat rohkeat sointujaksot,
- 12) ostinato-efektit, sekä
- 13) dissonansien itsetarkoituksellinen käyttö.

Yksittäisiä kohtia näistä piirteistä esiintyy ensinnäkin siellä täällä Buxtehuden urkutuotannossa, mutta joskus myös useampia on käytetty hyvin keskitetysti yhden tietyn sävellyksen sisällä. Buxtehuden preludien ja toccatojen musiikillisen materiaalin runsautta todistaa se, että muutama rivi parista teoksesta riittää havainnollistamaan koko edellä olevan luettelon (Heikinheimo, 1985, 120). Lisäksi Heikinheimo toteaa, että Buxtehuden preludeissa ja toccatoissa ei ole merkittäviä rakenteellisia eroja, vaikkakin toccatat saattavat olla hiukan virtuoosisempia ja katkelmallisempia kuin preludit.

¹ Shannon selventää sivun 205 alaviitteessä, että termit "praelodium" ja "praeambulum", jota hän itse käyttää, ovat synonyymejä termille "preludi" ja ne tarkoittavat 1600-luvun toisen puoliskon teoksista puhuttaessa samaa asiaa. Näin ollen termejä käytetään ristikkäin toistensa asemasta varsin usein.

Buxtehuden C-duuripreludi (tunnetaan yleisesti paremmin nimellä Preludi, fuuga ja chaconne) BuxWV 137 on erinomainen esimerkki stylus phantasticuksen monipuolisuudesta, sillä teos sisältää monia eri piirteitä edellä mainitsemastani luettelosta. Tämän lisäksi sävellys on juuri stylus phantasticus -vaikutteiselle pohjoissaksalaiselle toccatalle tyypillisesti viisijaksoinen kokonaisrakenteeltaan. Viisijaksoinen rakenne on kaikista yleisin (Shannon, 1978, 228).

Heikinheimo on kirjassaan nuottiesimerkkien avulla tuonut esiin tähän preludiin sisältyviä stylus phantasticuksen piirteitä². Teos alkaa mittavalla, tonaalisen harmonian puitteissa poukkoilevalla jalkiosoololla joka pariin otteeseen keskeytyy sormiostemmojen soinnullisiin välihuudahduksiin, tahdeissa 1-7. Se, että jalkiosoolo, tai sen jälkeiset juoksutukset tai muut kuviot seurailevat tonaalisen harmonian viitoittamia polkuja lienee jokseenkin itsestään selvää nykykuuntelijalle, mutta asiassa täytyy muistaa se, että vielä nykyisinkin laajalti käytetty tonaalinen sävellajijärjestelmä ei ollut vielä täysin vakiintunut käytäntö edes vielä 1600- ja 1700-lukujen taitteessa. Eritoten kirkkomusiikissa, missä hyödynnetään vielä nykyäänkin paljon erilaisia pääosin modaalisilta kausilta peräisin olevia cantus firmuksia, eli runkosävelmiä, oli jo keskiajoista lähtien käytetty modaalisuus vielä poikkeuksetta se melodis-harmoninen järjestelmä, jonka ympärille kaikki musiikki rakennettiin.

Shannon selventää asiaa tarkemmin kirjansa sivulla 27 ja kirjoittaa, että on vaikeaa pitää renessanssin aikaisia toccatoja menestyksekkäinä. Hän pitää epätodennäköisenä, että oman aikamme kuulijoiden korvat voisivat hyväksyä monien renessanssitoccatojen modaalisesta säveljärjestelmästä johtuvaa loputonta monotoniana. Hän jatkaa vielä seuraavalla sivulla todeten, että 1500-lukuisen toccatan epäonnistuminen johtuu suurimmalta osin renessanssiharmonian suunnattomasta ja alati paikallaan pysyvistä harmoniamailman luonteenpiirteistä.

Shannon lienee tarkoittavan "renessanssitoccatan epäonnistumisella" sitä, että monille nyky-yleisöille kyseiset teokset eivät avaudu läheskään niin helposti ja luontevan oloisesti kuin tonaalisen kauden vastaavan kaltaiset sävellykset. Näin ollen niitä kuulee konserteissa vain hyvin harvoin. "Renessanssiharmonian paikallaanpysyvyys" taas mitä ilmeisimmin viittaa omana aikanamme kaikista stereotyyppisimmin renessanssin kosketinsoitintoccatojen malliesimerkkeinä pidettyihin pääosin Venetsiassa vaikuttaneiden säveltäjien toccatoihin. Nämä teokset koostuvat rakenteellisesti lähes

aina pitkään alaspainettuina pidetyistä soinnuista, joiden ympärillä risteilevät loputtomilta kuulostavat, hyvin nopeat juoksutukset, joiden käyttämät asteikot määrittyvät aina kulloinkin alaspainetusta soinnusta. Näistä seikoista johtuen harmoninen liike hahmottuu monesti melko hitaaksi verrattuna esimerkiksi barokin teoksiin.

Se mikä puuttui, oli kosketinsoitinkuvioinnille pohjautuville jaksoille ulkoisen järjestyksen mahdollistava harmoninen järkevyyys. Sen lisäksi, että renessanssin jälkeinen 1600-luvun harmoniamailma tarjosi juuri tämän kaltaisen tonaalisen suunnan mihin tähdätä [eli selvät harmoniset ja asteikon sävelien merkittävyyttä ja liikesuuntaa koskevat hierarkiat], se tarjosi säveltäjille myös ehdotuksia kuvioinnin mielekkään muotoilun suhteen. Juuri tämä harmoninen järjestys oli ehkäpä se 1600-luvun alkupuolen instrumentaalimusiikin merkittävin saavutus; ja ilman sitä on epätodennäköistä, että eloisa kosketinsoitintyyli olisi koskaan päässyt kehittymään (Shannon, 1978, 28.)

Tahdeissa 8 ja 10 esiintyy kaksi yksiäänistä, nopeaa asteikkokulkua, joiden ympäröivästä tekstuurista johtuen voidaan todeta toimivan puhtaasti dramaattisina eleinä (Esimerkki 1). Lisäksi koko alkutaite on täynnä erinäisiä taukoja, jotka ajavat aivan samaa asiaa kuin edellä mainitut juoksutukset, eli ne ovat siellä vain dramaattisuuden nimissä.

ESIMERKKI 1, Tahdit 8 ja 10

Heikinheimo osoittaa myös tahdissa 33 tyypillisen tilanteen jalkion ja sormioiden välisestä vuoropuhelusta sekä tahdista 36 alkavan fuugajakson ja tahdista 75 alkavan chaconnen välillä vallitsevan, suhteellisen voimakkaasti läpituokevan ja helposti havaittavan temaattisen yhteyden. Hän tekee kuitenkin virhepäätelmän nostamalla tämän ensimmäisen fuugajakson teeman tyyliesimerkiksi Shannonin luettelossa

kohtana 4 mainitsemista "yksinkertaisista, suoraviivaisista ja lyhyehköistä jäljittelevistä taitteista". Heikinheimo lienee vahingossa sekoittanut Shannonin alkuperäistekstissä ilmaissut asiat koskemaan jostain syystä vain fuugateemaa. Tämä tosin aiheuttaa kontekstuaalisen ja terminologisen virhetilanteen, sillä ensinnäkään yksi teema ei ole tässä tapauksessa verrattavissa taitteeseen, eikä teeman muoto tai sen kompleksisuuden taso kerro välttämättä vielä mitään koko teoksen tai sen osan polyfonisesta rakenteesta.

Heikinheimon hieman epätarkasti ja harhaanjohtavasti muotoilun nuottiesimerkin sijaan Shannon (228) valaisee asiaa huomattavasti yleispätevämmiin. Hän toteaa, että pohjoissaksalaisille fuugajaksoille on tyypillistä hyvin vähäinen motiivinen kehittäminen sekä kontrapunktinen vuorovaikutus. Voisi jopa todeta, että monimutkainen fuugankirjoitustaito on vierasta pohjoissaksalaiselle tyylille. Jopa rauhallisemmille, *ricercare*-tyyppisille teemoille rakentuvista fuugajaksoista puuttuvat kontrapunktiiset erikoistekniikat, kuten ahtokulku, rytmien harventuminen tai tihentyminen, yms. Lisäksi fuugajaksot ovat yleensä lyhyitä; viidenkymmenenkin tahdin mitta on hyvin harvinainen. Hyvin usein yksi fuugajaksoista on jaettavissa kahteen osaan, joista jälkimmäisessä teema saa uuden kontrasubjektin (Shannon, 1978.)

Kun tarkastelemme Buxtehuden C-duuripreludin fuugajaksoa, huomaamme että se todellakin on rakenteeltaan hyvin yksinkertainen. Sen kokonaisuus koostuu lähinnä teeman toistumisesta vuorotellen eri äänissä ilman sen suureellisempia välikkeitä, eikä se kertaakaan moduloi *dux*- ja *comes*-esiintymien toonika- ja dominanttisävellajin ulkopuolelle. Fuugataitteessa ei esiinny mitään polyfonisia erikoistekniikoita ja sen kokonaispituus on vain 32 tahtia. Näin ollen voidaan todeta sen vastaavan täydellisesti määritelmää " yksinkertainen, suoraviivainen ja lyhyt", kuten Shannon kuvaa listansa kohdassa 4.

Eri fuugajaksot ovat usein yhteydessä toisiinsa temaattisen varioinnin kautta, mutta toisinaan niiden teemat eivät välttämättä ole sukua keskenään. Tanssirytmien kolmijakoisuus ilmenee monin paikoin eri fuugajaksoissa. Hillitymmille fuugille on tyypillistä *courantemainen* 3/2 tai 6/4, eloisampien kohdalla taas *giguemaisempi* tahtiosoitus on suositumpi (Shannon, 1978, 228.)

Buxtehuden C-duuripreludin tahdista 75 alkava *chaconne* (Buxtehude käyttää italiantalalaista nimitystä "*ciacona*") on Heikinheimon esimerkki pohjoissaksalaisissa

toccatoissa ilmenevästä ostinato-efektistä. Nykyisin on monesti tapana koittaa tehdä hieman eroa termien "chaconne" ja "passacaglia" välille niin, että chaconnella tarkoitetaan enemmän jotain kiinteästi teoksen runkona toimivaan sointuharmoniaan perustuvaa sävellystä, kun taas passacaglia yhdistetään useimmiten jatkuvasti toistuvan bassomelodian pohjalle rakentuvaan sävellykseen.

Käytännössä molemmat nykykäsitteiden tyypit ovat peruspiirteiltään hyvin samankaltaisia variaatiomuotoja, jotka oikeastaan eroavat toisistaan lähinnä muunneltavan teeman rakenteen ja olemuksen suhteen (melodia vai sointuharmonia). Buxtehuden aikaan näitä termejä käytettiin lähes täysin päällekkäin ja ne sisälsivät jokseenkin samanlaisen merkityksen, jonka pääpaino tuntuu olleen lähinnä ilmaista jollakin tavalla, että kyseessä oleva sävellys tai sen osa on vain jollekin ostinato-elementille rakentuva variaatiomuoto.

Nämä tuntuvat olevan melko yleisiä piirteitä Buxtehuden pohjoissaksalaiselle praeludiumille ja mm. g-mollipreludi BuxWV 149 alkaa sellaisella. Shannon tosin huomauttaa, että vain Buxtehude on käyttänyt ostinato-efektejä omissa preludeissaan (Shannon, 1978, 233). Myös Snyder (2007, 248) mainitsee teoksessaan, että Buxtehuden tapa sisällyttää chaconne preludin yhteyteen on säilyneiden pohjoissaksalaisten teosten joukossa yhtä ainutlaatuista, kuin hänen itsenäisinä sävellyksinään olevat vastaavanlaiset ostinato-muodot. Ja kuitenkin Friedrich Erhard Niedtin vuonna 1706 Hampurissa ensimmäisen kerran julkaistun *Musicalische Handleitungin* toinen osa sisältää luvun "Mitä tulee preludeihin ja chaconneihin ja niiden muodostamiseen yksinkertaisesta kenraalibassosta" (Snyder, 2007, 248).

Hän myös sisällytti myös kokonaisen esimerkkisävellyksen, suhteellisen yksinkertaisen vain sormioilla soitettavan teoksen, joka alkaa kolme tahtia pitkällä yksiäänisellä, "Praeludium"-nimellä varustetulla vapaalla jaksolla, jatkuu 14 variaation chaconnella ja loppuu "Final"-nimiseen jaksoon (Snyder, 2007, 248). Se, että Niedt käytti chaconnea fuugan sijasta yhtenäisenä ja muodollisena jaksoneen preludissaan, rinnastettuna sen avausjakson tekstuurilliseen vapauteen, on todellakin hänen ajaltaan säilyneen materiaalin valossa huomattavaa (Snyder, 2007, 248). Joka tapauksessa, chaconnen merkittävyys Niedtin preludia käsittelevässä keskustelussa johtaa väistämättä kuitenkin siihen johtopäätökseen, että chaconnen on ollut pakko olla paljon yleisempi elementti

pohjoissaksalaisten urkureiden improvisoiduissa preludeissa, kuin mihin säilyneet muistiinkirjoitetut preludit meitä johtavat uskomaan (Snyder, 2007, 248).

Myös erilaiset kaikuefektit ovat kiinteä osa stylus phantasticus -tyyppisten urkusävellysten pääpiirteitä. Heikinheimo ei enää tämän suhteen nosta mitään esimerkiksi Buxtehuden C-duuri preludista, mutta omasta mielestäni siitä löytyy kyllä kohtia, joissa voi hyvinkin soveltaa jonkinlaista kaikuefektiä, riippuen osaltaan toki myös käytettävissä olevista uruista ja niiden rekisteröinnistä. Esimerkiksi tahdeissa 8 ja 9, joiden juoksutukset jo edellä mainittiin, ilmenee tilaisuus käyttää kaikuefektiä jälkimmäisen kuudestoistaosanuottien ryhmän kohdalla, koska kyseessä olevat osajuoksutukset ovat keskenään rakenteeltaan identtisiä C-duuriasteikoita. Efektin teho olisi tietenkin selkeämpi ja voimakkaampi, jos molemmat osajuoksutukset olisivat samassa oktaavialassa, mutta se, että ne eivät ole ei millään tavalla estä kaikuefektin käyttöä kyseisessä tilanteessa. Toinen paikka, joka tarjoaa mahdollisuuden hyödyntää kaikuefektiä, on aivan teoksen lopussa, tahdeissa 99 ja 100, jolloin kyseessä on tekstuurltaan hyvin samankaltainen kohta, tällä kertaa kuitenkin keskeyttävin jalkionuotein vahvistettuna. Merkittävää kuitenkin ei ole niinkään se, millaisia tällaiset paikat ovat, vaan se, että niitä esiintyy ja ne muodostavat jälleen yhden tärkeän tyyppillisen piirteen pohjoissaksalaisissa urkuteoksissa.

Tähän mennessä on tarkasteltu vain yhtä Buxtehuden urkupreludia ja edellä mainitun listan 13 merkittävimmästä tyylipiirteestä tästä yhdestä teoksesta on löytynyt jo peräti 10, mikä on huomattavan paljon, vihjaten samalla että kyseessä todellakin on keskenään yhtenäinen ja johdonmukainen urkusävellystyylillä. Nämä piirteet ovat hyvin tyyppillisiä nimenomaan Buxtehudelle, mutta esim. Shannon tuo esille oman kirjansa nuottiesimerkeissä lukuisia muitakin saman aikakauden pohjoissaksalaisia urkusäveltäjiä, joiden teoksista löytyy yhtäläisiä piirteitä. Voidaan siis vahvasti olettaa, että kyseiset stylus phantasticusta kuvailevat piirteet eivät ole tyyppillisiä vain Buxtehudelle, vaan koskevat monia muitakin pohjoissaksalaisia aikalaissäveltäjiä. Buxtehuden meidän päiviimme asti säilynyt tuotanto on tosin kaikista kattavin, minkä vuoksi on hyvä turvautua hänen sävellyksiinsä myös lopun kolmen listatun piirteen esittelemiseksi.

Kaksoisjalkiotekniikka kuuluu myös pohjoissaksalaisen praeludiumin tunnusomaisiin piirteisiin. Termi tarkoittaa siis kahden melodialinjan soittamista jalkiolla

samanaikaisesti, joko murrettuna kuudestoistaosakuviointina tai suoraan kahtena itsenäisenä linjana sen sijaan, että normaalisti soitettaisiin vain yhtä melodialinjaa. Molemmissa tapauksissa kyseessä täytyy kuitenkin olla kaksi selvästi toisistaan erossa olevaa melodialinjaa erona esim. tavanomaiseen lähes kaikenlaisessa jalkiotekstuurissa esiintyvään vuorojalkatekniikkaan. Kaksoisjalkiotekniikka vaatii tietenkin soittajalta korkeampaa jalkiosoittotaidon tasoa kuin normaali käytäntö ja sen vuoksi luonnollisesti assosioituu virtuoositekniikkaan. Pohjoissaksalaisissa praeludiumeissa kaksoisjalkion käyttö tuntuu määräytyneen yhtä paljolti musiikillisten välttämättömyyksien [kuten esimerkiksi suuren äänimäärän,] kuin soittoteknisten taidonnäytteiden pohjalta (Shannon, 1978, 229).

Monissa tapauksissa dissonanssit ja epätavalliset harmonialliset liikkeet tapahtuvat pelkästään oman dramaattisen arvonsa takia. Yllättävät harmoniset siirtymät ja varsinkin sellaiset, jotka tapahtuvat kuvioidun jakson päätteeksi, ovat melko tavallisia. On myös tilanteita, jolloin tavanomaiset dissonanssinkäsittelysäännöt kumotaan väliaikaisesti jonkin dramaattisen efektin aikaansaamiseksi (Shannon, 1978, 232.) Tämä tarkoittaa siis sitä, että dissonanssitilanteilla oli normaalien funktioidensa (eli siis kuunteluelämystä monipuolistavan, äänenkuljetuksen välitilanteen, joka kuitenkin vaatii lisäkäsittelyä) lisäksi joissakin tapauksissa myös toinen, paljon teatraalisempi käyttötarkoitus (eli esimerkiksi valmistamaton dissonanssi, jota ei pureta mihinkään vain siksi, että luotaisiin lisää musiikillista dramatiikkaa). Shannon itse käyttää nuottiesimerkkinä Buxtehuden a-mollipreludin BuxWV 153 tahteja 111–112. Kyseisessä esimerkissä neljä ääntä etenee vastakkaisiin suuntiin terssiparalleleissa niin, että 4 peräkkäisen kahdeksasosan kohdalle muodostuu dissonoivia sointuja.

Viimeisenä läpikäymättömänä kohtana listassa on jäljellä välikkeinä esiintyvät, italialaista "durezza e ligature" -tyyliä muistuttavat rohkeat sointujaksot. Shannon (1978, 232) määrittelee tämän "durezza" -tyylin tietynlaisena toccatatyylinä, joka koostuu aina neljästä tai useammasta puolinuotein etenevästä, kontrapunktisesta äänestä, joiden liikkeet muodostavat monia pidätystilanteita, dissonansseja, epätavallisia harmonisia siirtymiä ja kokeiluluonteisia sointuyhdistelmiä. Lisäksi hän mainitsee sivulla 231, että durezza-jaksot alkavat usein hiljaisuudesta, ovat hyvin yleisiä mekaanisiin rytmikuvioihin perustuvien jaksosten välissä, sekä usein ne myös päättävät monia preludeja, varsinkin jos suoraan edeltävä jakso on ollut nopealiikkeinen gigue. Heikinheimon nuottiesimerkki durezza-tyylistä sivulla 123 on Buxtehuden g-

mollipreludista tahdit 50–54, joissa näkyy hyvin selvästi monia kyseisen tyylin tunnusmerkkejä.

2.3 Täysbarokin aikainen pohjoissaksalainen sonaatti

William S. Newman (1966) on teoksessaan *The Sonata in the Baroque Era* kuvannut tarkasti barokkisonaatin muotoa ja rakennetta yleisteoreettisesta näkökulmasta sekä nostanut tarkemmin esiin merkittävimpiä säveltäjiä ja heidän sonaattituotantoaan eri maantieteellisiltä alueilta. Aion tässä luvussa keskittyä nimenomaan pohjoissaksalaisen kulttuurialueen täysbarokin aikakauden sonaattien muoto- ja rakennepiirteiden mahdollisimman yksityiskohtaiseen kuvaamiseen, mutta jotta nämä erottuisivat selkeämmin aikakauden monista muista hieman samankaltaisista, mutta eri alueilla sävelletyistä sonaateista, on tarpeellista nostaa ensin esiin hieman yleiskuvaa täysbarokin ja sitä välittömästi ympäröivien ajanjaksojen sonaattien historiaa ja tunnusmerkkejä.

²Lähestulkoon kaikki varhaisimmat barokin aikaiset sonaatit olivat yksiosaisia, vaikka monet niistä olivatkin monijaksoisia kuten canzona tai muunnelmateoksia jonkun tutun melodian pohjalta (Newman, 1966, 69). Toisistaan erillään olevista osista koostuva sykli määrittyi ajan myötä selvemmin kuin suuremman laajuuden aiheuttama ongelma onnistuttiin ratkomaan aina vain paremmin ja paremmin. Tämä prosessi oli sekä osiin hajoamista että yhdistymistä. Yhdeltä kannalta katsottuna monijaksoiset teokset erkanivat erillisiksi osiksi ikään kuin eräänlaisen solunjakautumisen seurauksena, johtaen pääosin kirkkosonaattiin. Toisaalta, erillisiä toisistaan poikkeavia tansseja yhdistettiin tehokkaiksi, ensin esittäjän harkinnan ja myöhemmin säveltäjän muokkaustaidon varaan rakentuviksi tanssisarjoiksi, jotka taas pääosin johtivat hovisonaatin³ muotoutumiseen (Newman, 1966, 70.)

² Barokinajan termit "kirkkosonaatti" ja "hovisonaatti" tarkoittavat moniosaisia, erillisistä itsenäisistä osista koostuvia yhdelle tai useammalle soolosoittimelle ja continuo-säestykselle sävellettyjä sonaatteja. Kirkkosonaatti on yleensä neliosainen, hidas-nopea-hidas-nopea -rakenteinen teos, jossa osien nimityksissä ei esiintynyt tanssien nimiä ja jonka toinen osa oli yleensä tyyliään polyfoninen. Hovisonaatti taas muistutti rakenteeltaan enemmän tanssisarjaa, jonka eteen oli vain lisätty preludina toimiva itsenäinen ei-tanssillinen osa. Nämä kaksi sonaattityyppiä eivät kuitenkaan poikkea toisistaan erityisen merkittävästi. Koska hovisonaatissa oli yleensä yksi tai useampi tanssien ulkopuolinen osa ja koska kirkkosonaatin osista yksi tai useampi oli luonteeltaan tanssimainen, näiden sävellystyyppien funktio oli osittain päällekkäinen (Newman, 1966, 75).

Newman (1966, 70) toteaa myös, että sen jälkeenkin kun sonaattien eri jaksot olivat eriytyneet erillisiksi osiksi, näiden osien tarkka rajaus ei aina ollut täsmällistä. Tietenkään minkäänlaista taukoa ei voitu olla ajateltu sellaisten jaksosten väliin, joita yhdisti jatkuva siirtymä tai sidottu nuotti. Lienee tarpeellista ottaa huomioon se, että tällöinkin lähes kaikki sonaatit olivat yksiosaisia, mutta monijaksoisia, toisin sanoen yksittäisten osien välillä ei ollut samanlaista päätösviivan suomaa selkeää taukoa kuten esimerkiksi myöhäisbarokin ja klassismin aikaisissa teoksissa. Sonaatin jaksot olivat myös kiinteästi sidoksissa ympäröivään kokonaisuuteen, eikä niitä voinut erottaa muusta sonaatista erikseen soitettaviksi numeroiksi. Aikaisemmissa sonaateissa voisi olettaa, että tunnusomainen vaihdos nelijakoisesta kolmijakoiseen tahtilajiin ja imitoivasta soinnulliseen tekstuuriin (tai toisinpäin) merkitsi pienemmässä mittakaavassa vastaavan kaltaista osanvaihdosta kuin myöhäisempien teosten selvä tauko ja musiikin katkaisu eri osien välillä (Newman, 1966, 70). Newman (1966, 70) mainitsee vielä että myöhäisbarokin aikaisessa sonaatissa eri osien rajaus ei enää ollut ongelma. Täysbarokin aikana tämä ongelma siis kuitenkin saattoi vielä esiintyä.

Barokkisonaatissa ilmenevien osien lukumäärästä voi laajasti yleistäen todeta, että Corellin aikaisten kirkko- ja hovisonaattien kohdalla 4-5 osaa oli kaikista yleisin tilanne ja myöhäisemmissä teoksissa tyypillisin lukumäärä oli 3-4. Mutta aikaisempien sonaattien kohdalla tällaisen yleistyksen hankaluus pitäisi olla ilmeistä. Termin "monijaksoinen" soveltaminen niiden tapauksessa saattaa tarkoittaa lukumääräisesti mitä tahansa kahden ja kahdentoista tai useamman välillä riippumatta siitä, kuinka erilaisia näiden osien oli tarkoitettu olevan. 1670-luvulta eteenpäin neli- ja viisiosaiset syklit alkoivat vallita tärkeimmissä Venetsialaisissa, Bolognalaisissa sekä Modenalaisissa sonaattijulkaisuissa (Newman, 1966, 71.)

Ehkäpä eri sonaatinosien järjestyksestä johdettavissa oleva perusluonteinen yleistys on se, että vierekkäisten osien välinen kontrastoivuus oli asia, joka tunnustettiin välttämättömän tärkeäksi tarpeeksi ja joka on sovellettavissa myös varhaisempiin sonaatteihin (Newman, 1966, 73). On totta, että kaksi tai jopa kolme nopeaa jaksoa voi olla sijoitettuna peräjälkeen melko usein, mutta silloinkin niiden välillä esiintyy lähes varmasti selvä kontrasti käytetyssä tahtilajissa, musiikillisissa ideoissa ja sävellystyyliissä (Newman, 1966, 73.) Kahden vierekkäin sijaitsevan hitaan jakson esiintymät sen sijaan ovat harvemmin tavattavissa ja kolmen vielä harvinaisempia. Tietenkin liian monta peräkkäistä hidasta jaksoa todennäköisimmin vain pahentaisivat

sitä perusongelmaa, joka ilmenee lähes kaikessa ajankulkuun perustuvassa taiteessa; kuinka järjestää teoskokonaisuutensa niin, että se parhaiten mukautuisi "kuulijan kiinnostuksen tason luonnolliseen vaihteluun" ja säilyttäisi tehonsa loppuun saakka (Newman, 1966, 73.)

Nimenomaan pohjoissaksalaisesta sonaatista puhuttaessa hyvin vähän yleisluontoista teoreettista tietoa on säilynyt meidän päiviimme saakka. Nekin vähäiset maininnat, mitä tärkeimmiltä aikalaismusiikinteoreetikoilta on säilynyt esimerkiksi merkittävien julkaisujen yhteydessä (kuten esimerkiksi Matthesonin monet 1700-luvulla kirjoitetut julkaisut), koskevat enemmänkin kirjoitusajankohdan aikana vallinneita yleisluontoisempia määritelmiä eri musiikin muodoista. Sonaatista kertovat tekstikatkelmat eivät tässäkään tapauksessa ole poikkeus. Näin ollen historiallisen teoreettisen taustatiedon pääosin puuttuessa täytyy pohjoissaksalaista musiikkikulttuuria tutkia ensisijaisesti ajankauden säveltäjien tuotannon kautta.

Newman toteaa kirjassaan, että täysbarokin aikana 1600-luvun jälkimmäisellä puoliskolla vain 11 säveltäjän voidaan todeta olleen aktiivisia Pohjois-Saksassa (1966, 243). Laajimmillaankin vertailtavien säveltäjien joukko on siis verrattain melko harvalukuinen. Buxtehude ja Johann Rosenmüller (n. 1619-1684) ovat tästä joukosta kaikkein tunnetuimmat (Newman, 1966, 243). Näistä yhdestätoista säveltäjästä vain Johann Theilen (1646-1724) voidaan sanoa olevan lähimpänä Buxtehuden ikäpolvea vuosilukujen perusteella. Seuraavaksi lähimpinä tulevat Adam Reincken (1623-1722) ja Dietrich Becker (1623-1679), joista molemmat ovat kuitenkin selvästi Buxtehudea vanhempia. Toisaalta, kaikki nämä neljä säveltäjää olivat aktiivisia samalla alueella ainakin jossain vaiheessa elämäänsä, joten on todennäköistä, että he ovat olleet toistensa vaikutuspiirissä ja lisäksi Buxtehuden ja Reinckenin tiedetään tunteneen toisensa hyvin, mikä osittain helpottaa heidän tuotantonsa yhdistämistään Buxtehuden tuotantoon ja sitä kautta laajempaan, tyyllillisesti itsenäiseen pohjoissaksalaiseen musiikkikulttuuriin.

Theile toimi elämänsä aikana urkurina ja viulistina ympäri Saksaa monissa eri viroissa (Newman, 1966, 246). Hänen säveltämistään sonaateista olemassa on enää vain kuusi 3-5 äänistä sonaattia käsikirjoitusversioina, joista neljä sisältyy kontrapunktia käsittelevään tutkielmaan ja auttaa selittämään sitä, miksi aikalaiset kutsuivat häntä nimellä "Kontrapunktisäveltäjien isä". Nämä neljä sonaattia hyödyntävät runsaasti kaksin-, kolmin-, ja nelinkertaista kontrapunktia, kuten myös Theilen kadonneeseen

sonaattikokoelmaan Op. 2 kuuluneet sonaatitkin kokoelman hyvin yksityiskohtaisesta otsikosta päätellen (Newman, 1966, 246.) Valitettavasti Newman ei tarkenna kommenttiaan Theilen Op. 2 kadonneen sonaattikokoelman otsikosta, joten tarkempaa kuvaa ei hänen kirjassaan olevilla tiedoilla pysty muodostamaan Joka tapauksessa on selvää, että myös Theilen sonaatit rakentuvat pohjoissaksalaiseen tapaan yksiosaisiksi, mutta monijaksoisiksi sonaattisykleiksi, joissa peräkkäiset jaksot eroavat toisistaan sekä tempon että karakterin suhteen.

Becker, joka myöskin oli sekä viulisti että urkuri, jätti jälkeensä 30 kolmeen eri kokoelmaan jakautuvaa 2-5 -äänistä sonaattia, jotka ovat joko itsenäisiä tai toimivat johdantona jollekin muulle (Newman, 1966, 245). Newman kirjoittaa myös, että jos jotakin sonaattia seuraa toinen sonaatti Beckerin kokoelmissa, se on tunnut kiistatta ajatellun omana erillisenä teoksenaan. Mutta jos sonaatin jälkeen tulee tanssisarja missä tahansa näistä kolmesta kokoelmasta, sarjaa edeltävä sonaatti on tai ei ole saatettu tarkoittaa johdantomaiseksi sävellykseksi. Yleensä tällaiset tapaukset on todettu sonaatin ja tanssisarjan muodostamaksi yhteneväksi kokonaisuudeksi sen perusteella, että näissä tapauksissa peräkkäiset sonaatti ja sarja ovat samassa sävellajissa, mutta epäilyksiä herättää kuitenkin Beckerin tapa numeroida järjestelmällisesti jokainen sonaatti ja yksittäinen tanssi erikseen omalla numerollaan alusta loppuun asti yhdessä kokoelmistaan. Joka tapauksessa mikään erikseen numeroitu sonaatti ei ole kuitenkaan [pienehkö] yksiosainen kokonaisuutensa, kuten jokainen erikseen numeroitu tanssi, vaan muodostaa täyden, keskimäärin viisi tai kuusi jaksoa käsittävän sonaattisyklin, jossa peräkkäiset jaksot tavalliseen tapaan eroavat toisistaan sekä tempon, tahtilajin että tyylin osalta (Newman, 1966, 246.) Myös Becker on siis selvästi käyttänyt sonateissaan pohjoissaksalaiselle tyyliin ominaista monijaksoista, mutta yhdeksi kiinteäksi kokonaisuudeksi sävellettyä sonaattisyklin rakennetta, mikä Theilenkin vastaavista teoksista löytyy.

Reincken oli Buxtehuden aikalainen ja on hyvinkin saattanut tuntea hänet. Reinckenin tunnetut teokset ovat ne kuusi, tanssisarjan johdantona toimivaa sonaattia, jotka muodostavat hänen kokoelmansa Hortus musicuksen (Newman, 1966, 247). Tavanomaista tanssisykliä ennen on aina sama, jokaisessa sonaatissa toistuva hidas-nopea-hidas muotokaavio. Ensimmäinen hidas jaksoon pidättyväinen, imitatiivinen, eikä ollenkaan Corellin kirkkosonaattien avausjakson kaltainen. Nopea jakso on fuugamainen, mutta siinä ei ole välitteitä lieventämässä jatkuvista teemaesiintymistä

aiheutuvaa rasiitetta kuulijalle. Kolmas jakso sisältää sen vapauden, tempomuutokset ja virtuoosisuuden, mitä ilmenee toccatoissakin (Newman, 1966, 248.) Tekstuuri pysyy taitavan komplementaarirytmien hyödyntämisen ansiosta jatkuvasti liikkeessä. Vaikka yksittäiset linjat kärsivätkin ylenpalttisista, pohjoissaksalaiseen urkumusiikkiin yhdistettävistä mekaanisista ristiin rastiin poukkoilevista kuvioista, ne on kuitenkin vakuuttavasti järjestelty ja ohjailtu kokonaisuuden huippuihin ja laaksoihin (Newman, 1966, 248.)

Buxtehuden sävellyksistä julkaistiin hänen elämänsä aikana kaksi täyttä kokoelmaa sonaatteja, seitsemän kappaletta kummassakin. Tämän lisäksi meidän päiviimme saakka on säilynyt jonkin verran myös sonaatteja käsikirjoitusmuodossa, mutta koska tämä opinnäytetyö keskittyy nimenomaan julkaistuissa kokoelmissa oleviin sonaatteihin, jätetään julkaisujen ulkopuolelle jääneet sonaatit tietoisesti sen tarkemmin käsittelemättä. Kaksi julkaistua kokoelmaa ovat julkaisuajankohdaltaan hieman erillään toisistaan. Snyder (2007, 285) kirjoittaa, että ensimmäisessä kokoelmassa, Opus 1:ssä, jonka Hampurin Nicolaus Spieringk painoi Buxtehuden omalla kustannuksella, ei ole julkaisun päiväystä, mutta se on listattu vuoden 1694 kirjamesujen luettelossa. Toinen kokoelma, Opus 2, jonka Spieringk myös painoi ja julkaisi, ilmestyi vuonna 1696.

Niin kuin painettujen sonaattien eri jaksoiden lukumääräkin vaihtelee kolmesta neljääntoista, ne myös eroavat suuresti toisistaan pituuden, niissä hyödynnettyjen sävellystekniikoiden ja muusta kokonaisuudesta täysin riippuvaisen yksittäisen jakson ja itsenäisen, tonaalisesti suljetun osan väliseen jatkumoon määrittävän paikkansa perusteella (Snyder, 2007, 286). Näin ollen on ehkä parempi lähteä etsimään stylus phantasticukseen liittyviä piirteitä todennäköisimmästä mahdollisesta paikasta. Snyder (2007, 295) toteaa d-mollisonaatin (BuxWV257)-joka sisältää neljätoista jaksoa-olevan kaikista Buxtehuden painetuista sonaateista kaikkein improvisatorisin. Näiden syiden ja aihealueen muutoin aivan liian isoksi kokonaisuudeksi paisuvan laajuuden vuoksi lienee parempi keskittyä lähinnä vain yhteen lähempää tarkastelua varten valittuun sonaattiin, Op. 1 nro 6:een.

3 Triosonaatti Op. 1 nro 6 BuxWV 257

3.1 Yleiset piirteet ja kokonaiskuva

Op. 1 nro 6:n sävellajina taas on d-molli ja osia sonaatista löytyy peräti neljätoista kappaletta. Jaksot ovat ilmestymisjärjestyksessä lueteltuina "Grave–Allegro–con discretione–Allegro–Adagio–Allegro–Adagio–Vivace–ilman merkintää–Adagio–Poco Presto–Poco Adagio–Presto–Lento", ja monet niistä ovat hyvin lyhyitä. Jakso "con discretione" ei itse asiassa ole edes otsikoitu näin, vaan termi esiintyy vain esitysohjeen kaltaisesti viivastojen välissä. Hieman samaan tyyliin voisi sanoa menetellyn myöhemmin vastaan tulevan nimeämättömän jakson kohdalla. Sielläkin vastaan tulee vain esitymerkintöjä, tahdin välein vaihtuvia "forteja" ja "pianoja" ja toisaalta itse koko jaksokin on vain neljän tahdin mittainen. Kummassakin tapauksessa on kuitenkin selvää, että kyseessä on oma itsenäinen jaksonsa, sillä tekstuurinvaihdokset suhteessa ympäröiviin osiin ovat molemmissa huomattavia. Tempollisesti "con discretione" asettuu selvästi hitaan jakson rooliin kontrastoivien nopeiden osien piirittäessä sitä molemmilta puolilta, kun taas nimeämätön jakso on mitä ilmeisimmin ollut tarkoitus soittaa melko rivakassa tempossa. Tämä siitäkin huolimatta, että sitä edeltää nopea jakso, mikä yleensä tarkoittaa seuraavan jakson olevan tempoltaan hidas. Tässä tapauksessa kuitenkin tekstuuri ja harmonia ovat muuten samat kuin aiemmissa vastaavissa monotonisissa jaksoissa lukuun ottamatta vain solististemmoja, joiden kuviointi taas on toteutettu kolmaskymmeneskahdesosilla, joten jakson karakterikin on selvästi nopeahko. Lisäksi nimeämättömän jakson jälkeen tulee hidas "adagio", mikä lopuksi varmentaa sen, että edeltävän neljän tahdin jakson voidaan ajatella edustavan nopeata jaksoa, sillä poikkeamien kohdalla on suosittu mieluummin useamman peräkkäisen nopean kuin hitaan jakson kokonaisuuksia (vrt. Newman, tämän opinnäytetyön sivun 21 viimeisessä kappaleessa).

3.2 Teosanalyysi

Tässä aluvussa tarkastellaan d-mollitriosonaatissa käytettyjä melodioita, harmonioita ja rakenteellisia piirteitä tarkemmin ja syvemmällä tasolla, mutta kuitenkin pois lukien asiaa koskevat äänitykset ja pitäytyen vain kirjoitetuissa nuoteissa. Teoksen voimakkaasti mosaiikkimaisesta rakenteesta ja luonteesta johtuen käsittelen jokaisen jakson erikseen omana alalukunaan. Poikkeuksina ovat keskellä sonaattia olevat jaksot

4-7 (tahdeissa 53–80) ja 9-10 (tahdeissa 124–131) sekä 11–13 (tahdeissa 132–181), jotka tullaan käsittelemään monien eri jaksojen muodostamina kokonaisuuksina.

3.2.1 Grave

Tässä jaksossa on hyvin vähän merkittäviä tai esiin työntyviä melodisia elementtejä, sillä se keskittyy ensisijaisesti harmoniseen sisältöön. Sekä viulun että gamban melodioiden rytmit vastaavat toisiaan identtisellä tarkkuudella läpi koko jakson ja liikkuvat miltei koko ajan joko tersseissä tai seksteissä. Kuten harmoniankin kohdalla, myös melodiallinen osuus tässä ensimmäisessä jaksossa tuntuu toteuttavan johdannonomaista funktiota ja toimivan näin ollen ikään kuin alkusoittona sitä seuraavalle nopeatempoiselle jaksolle.

Harmonisesti ensimmäisessä jaksossa ei tapahdu mitään dramaattisempaa, sillä pääkaarroksiakin on oikeastaan vain kaksi, joista ensimmäinen tuntuu tähtäävän toisen tahdin ensimmäisellä iskulla olevalle pääsävellajin dominantille ja toinen taas palaavan samaiselle dominantille muutaman pienimuotoisemman sivukaaroksen kautta. Näistä sivukaaroksista ensimmäinen johtaa tahdin 2 puolivälissä takaisin toonikaan ja sen jälkeen rinnakkaissävellajiin kolmannen tahdin puolivälissä, minkä jälkeen alkaa hidas nousu takaisin kohti dominanttia tahdin 6 ensimmäisellä iskulla. Vahvasta, sulkevasta kadenssista ei ole tietoaakaan ja jakso päättyy pienin elein puolilopukkeelle, josta seuraava nopea jakso alkaa.

Jaksossa ei siis ole mitään rakenteellisesti tavallisuudesta poikkeavaa, tai edes erityisemmin erottuvaa piirrettä, mikä nousisi esiin yhtenä selvänä motiivina tai sekvenssinä; ylipäätään tämän grave-jakson ilmettä leimaa johdantomainen olemus, joka tuntuu odottelevan jo seuraavan osan alkamista. Melodiat tekevät vain pieniä liikkeitä ja ovat koko ajan selvästi harmonialle alisteisia. Toisaalta jakson ollessa vain viiden tahdin mittainen kovin suuria eleitä ei ole mahdollista tehdä niissä pienessä mittakaavassa.

3.2.2 Allegro

Sonaatin toinen jakso on nopea fuuga, joka luonnollisesti sisältää huomattavasti enemmän melodista materiaalia kuin sitä edeltänyt lyhyt, johdannollisen oloinen Grave.

Fuugan teema on kaksi ja puoli tahtia pitkä ja alkaa kahdeksasosan verran vajaalla iskulla ensimmäisen kerran gamban soittamana tahdissa 6 (Esimerkki 2). Teeman alussa on dominanttisäveleltä alkavia oktaavihyppyjä, jonka jälkeen se lähtee tekemään kaarroksia ylädominantista sekvensseinä alaspäin päätyen d-mollin johtosävelelle, josta se daktyylirytmien lähtee taas nousemaan aina submediantille asti, kadensoiden tämän jälkeen lyhyesti ja pienimuotoisesti takaisin alaspäin toonikasävelelle. Kontrasubjekti eli teemaan kiinteästi sidoksissa oleva vastääni ilmestyy mukaan tahdin 9 puolivälissä, tälläkin kertaa gamban esittelemänä (Esimerkki 3). Kontrasubjekti kiipeää ensin parilla kuudestoistaosanuotilla mediantille kolmannella iskulla, minkä jälkeen se muutamien kiemuroiden kautta hiljalleen laskeutuu takaisin toonikalle tahdin 10 toiselle iskulle, jossa se pysyttelee urkupisteenomaisesti kahdeksasosina aina tahdin lopun johtosävelen kautta tapahtuvaan kadensointiin saakka.

Allegro.

ESIMERKKI 2, Tahdit 6–8

ESIMERKKI 3, Tahdit 9–11

Tämän lisäksi muuta temaattista tai siihen läheisesti liittyvää materiaalia ei fuugassa esiinny, sillä continuokin toimii lähes yksinomaan vain säestyksellisessä roolissaan, eikä siis teemaesiintymien ulkopuolella ota millään tavalla osaa polyfoniseen kanssakäyntiin viulun ja gamban kanssa. Välikkeissä teeman materiaalia ei kehitellä juuri lainkaan ja ne koostuvatkin enimmäkseen viulun ja gamban välisestä vuoropohjaisesta dialogista, jossa toinen tuo ensin esille jotain, minkä toinen taas toistaa

heti perään sekvenssinomaisella tavalla. Yleisimmin näissä kohdissa kyseessä on kuudestoistaosista koostuva asteikkokulku joko ylös tai alas, tahdeissa 20 ja 21 molemmat saman kuvion eri osina (Esimerkki 4). Poikkeuksen tällaisiin vapaan fantasian täyttämiin välikkeisiin luo kuitenkin tahdista 30 aina jakson loppuun saakka jatkuva katkelma, joka koostuu yksinomaan teeman materiaalista. Snyder (2007, 298) huomauttaa, että viimeinen teemaesiintymä viulustemmassa (tahdeissa 37–42) sisältää notatoidun ritardandon, jota ei esiinny missään muualla Buxtehuden fuugissa (Esimerkki 5). Tämän viimeisen "hidastetun" teemaesiintymän aikana kontrasubjekti ei kuitenkaan enää säestä teemaa, vaan sen sijaan gamban osuus koostuu teeman materiaalista noukituista palasista.



ESIMERKKI 4, Tahdit 20–21

ESIMERKKI 5, Tahdit 37–42

Fuugan harmoninen runko ja jakson perusrakenne ovat kyseisestä sävellysmuodosta johtuen hyvin selkeitä ja muutenkin se noudattaa pohjoissaksalaiselle tyylin mukaisille fuugille luonteenomaista polyfonisen rakenteen yksinkertaisuutta. Jakso käy läpi tahtien 6-19 välillä kaksi ekspositiota, joissa kummassakin teema esiintyy kerran sekä dux- että

comes-muodossaan molempien soolosoitinten stemmoissa, ensimmäisessä taitteessa gamballa duxina ja viululla comesina ja toisessa toisinpäin. Näiden taitteiden aikana teemaesiintymien välissä ei ole laajamuotoisia välikkeitä, joissa esiintyisi muihin sävellajeihin moduloivaa materiaalia, vaan duxin aikana vallitsevasta d-mollista siirrytään usein hyvinkin koruttomasti comesin a-molliin ja päinvastoin. Ensimmäisen kahden taitteen jälkeen tahdista 20 lähtien alkaa lyhyehkö kolmen ja puolen tahdin mittainen välike, jonka jälkeen teema esiintyy taas dux-muodossa gamban stemmassa. Tämän jälkeen tahdeissa 26–36 on kuitenkin pitkä, epätavallisen laaja välike ja Snyder toteaakin sen sisältävän huomattavan määrän vapaata sävelmateriaalia (298, 2007).

Vapaan materiaalin ohessa on paljon myös temaattista materiaalia ja harmonisestikin taite poikkeaa toonika ja dominanttisävellajin ulkopuolella selvemmin. Tahdeissa 28–31 on jopa hämäykselliseksi sävelletty teemaesiintymän kaltainen osio, joka itsenäiseksi teemaesiintymäksi on kuitenkin selvästi torso, koska se on vailla teeman alussa olevia helposti tunnistettavia oktaavihyppyjä. Tällöin harmonia livahtaa hetkeksi F-duurin puolelle, mikä jää myös fuugan ainoaksi edes hetkellisesti vakiintuneeksi sävellajivaihdokseksi duxin ja comesin sanelemien mollisävellajien ulkopuolelle. Myös tahdeissa 32–34 on lupaavasti käyntiin lähtevä teemaesiintymän alku, joka kuitenkin päättyy harhailemaan kesken kaiken omille teilleen, eikä myöskään teeman kanssa kiinteästi esiintyvä kontrasubjekti ole tämän teemaesiintymäharhautuksen aikana paikalla. Monista Buxtehuden fuugista poiketen d-mollisonaatin toinen jakso tosin päättyy suljetulla tonaalisella kadenssilla sen sijaan, että se tavanomaisempaan tapaan vain ikään kuin "liukenisi pois" muuntuen toisenlaiseksi tekstuuriksi, siitäkin huolimatta, että tämä liukenemisilmiö on osittain ollut kuitenkin läsnä jo tahdista 30 alkaen ja koostunut lähinnä keskeneräisiksi jäävistä teeman alkuosan oktaavihyppyistä.

3.2.3 Con discretione

Sonaatin kolmas jakso on luonteeltaan taas hidas väliosa, joka on selvä kontrasti edelliselle nopealle fuugalle. Se myös muistuttaa hieman ensimmäistä jaksoa sen suhteen, että nytkin pääpainopiste on harmoniassa. Tällä kertaa kuitenkin melodialla on paljon suurempi merkitys kokonaisuuden kannalta kuin ensimmäisessä jaksossa ja osittain se onkin tulosta laajemmasta harmonisesta kaarroksesta. Suurin vaikuttaja on kuitenkin jakson improvisatorinen olemus, joka tekee siitä vapaimman tähän mennessä vastaan tulleista sonaatin jaksoista ja tätä tukee vielä jakson tempomerkintä tai ainakin

vastaavankaltaiseksi ohjeeksi rinnastettava "con discretione". Snyder rinnastaa sen Matthesonin kirjoitusten perusteella suoraan vapaaseen, jokseenkin iskuttomaan stylus phantasticuksen osa-alueeseen, tai kuten Mattheson itse sen ilmaisee, jakson jossa "metri lähtee lomalle" (Snyder, 2007, 396). Melodiat, joita tässä jaksossa ilmenee alkupuolella ja loppupuolelle, noudattavat lähes poikkeuksetta kolmisoinnun sävelillä pysytteleviä kaarroksia ja silloinkin, kun ne ajautuvat tämän B-duurin kolmisoinnun sävelien ulkopuolelle, ne toteuttavat vain lyhyehköjä pyrähdyksiä, jotka joko suuntaavat suoraan seuraavalle kolmisoinnun sävelelle tai pyörivät sen ympärillä samaista kolmisointuharmoniaa edelleen kuitenkin ylläpitäen.

Melodiatekstuuri sonaatin kolmannen jakson aikana jakautuu suhteellisen suurin leikkauksin kolmeen erilaiseen taitteeseen. Tahdeissa 43–45 ja 50–52 melodiat koostuvat kuudestoistaosakuvioiduista murretuista kolmisoinnuista sekä rytmitetyistä urkupisteistä, ja neljäsosin tai kahdeksasosin etenevistä kolmisointuliikkeistä, joiden välillä tapahtuu ikään kuin ryöpsähdyksiä sävelestä toiseen (Esimerkit 6 ja 7). Välissä olevat tahdit 46–49 taas koostuvat lähinnä kolmisointuja myötäilevistä kahdeksasosakaarroksista ja myös continuosäestyksessä muuten läpi koko jakson soiva urkupiste taukooa juuri tässä kohdassa, mahdollistaen myös sen osallistumisen mainittuihin kolmisointukaarroksiin (Esimerkki 8). Vaikka tekstuuri näin räikeästi näissä muutamissa tahdeissa muuttuikin, vaikuttaa se kuitenkin hyvin vahvasti olevan vain ikään kuin kaikista melodisista koristekuvioinneista riisuttu notaatio, joka käytännössä edustaa kuitenkin pohjimmiltaan täysin samaa satsityyppiä kuin ympäröivät koristeellisemmat taitteet. Ainoa eroavaisuus tekstuurissa on se, että ympäröivissä taitteissa improvisatoriset melodian koristekuvioinnit on ikään kuin valmiiksi "aukikirjoitettu", kun taas välitaitteessa läsnä on vain harmoninen runko, johon vain merkitsevät, iskuille osuvat melodian nuotit on notatoitu.



ESIMERKKI 6, Tahdit 43–45



ESIMERKKI 7, Tahdit 50–52



ESIMERKKI 8, Tahdit 46–49

Harmonisesti jakso on yksinkertainen, leväten reunustavien, voimakkaasti kuvioitujen taitteiden aikana B-urkupisteellä. Keskimmaisessä taitteessa harmonia lähtee liikkeelle, mutta muodostaa vain terssejä alaspäin liikkuvan harmonisen sekvenssin, joka neljä tahtia myöhemmin palaa taas takaisin aiemmalle urkupisteelle, jossa se lepää koko loppujakson ajan. Rakenteellisesti jakso todellakin on hyvin staattinen ja painottuu suurelta osin voimakkaasti ornamientoituun melodiseen kuviointiin keskitaitetta lukuun ottamatta. Tämäkin yllättävä tekstuuriin vaihdos on kuitenkin todennäköisimmin selitettävissä. Snyder nostaa esille sivulla 295 Kaspar Försterin F-duuri triosonaatin viululle, gamballe ja continuoille esimerkkinä tällaisesta kirjoitustavasta. Hän kuvaa yksityiskohtaisesti paljon taustatietoa kaikesta asiaan liittyvistä yksityiskohdista ennen kuin tarkentaa perusteluissaan huomion juuri tähän nimenomaiseen Försterin triosonaattiin ja eritoten sen toiseen, tempoltaan hitaaseen ja hyvin sointuvoittoiseen jaksoon. Siinä, "tämän 19-tahtisen jakson tekstuuri on kauttaaltaan soinnuittain etenevää, mutta ensimmäiset seitsemän tahtia sisältävät laaja-alaista koristekuviointia, joka välittyy vähän väliä soittimelta toiselle. Koristekuviointi päättyy kuitenkin äkillisesti seitsemännen tahdin jälkeen antaen tilaa soittajien vapaalle improvisaatiolle, oletettavasti saman mallin mukaisesti. Samankaltainen rapsodisen koristekuvioinnin vaihtelu löytyy Buxtehuden d-molli triosonaatista, Op 1 nro 6..." (2007.)

Rakenteellisesti jakso siis on ornamientointiin perustuva hidas kokonaisuus, jossa koristekuviointi oletettavasti on jätetty kirjoittamatta nuotteihin, jotta soittajat voisivat

vapaasti improvisoida edellä annetun mallin mukaisesti. Lopussa aukikirjoitettuun malliin on palattu takaisin luultavimmin, jotta yhteinen iskuala olisi ollut helpompi löytää uudelleen muusikkojen mahdollisesti laajamuotoistenkin improvisaatioiden jälkeen.

3.2.4 Jaksot 4–7

"Con discretionen" jälkeen vuorossa olevista seuraavasta neljästä jaksosta yksikään ei sisällä sellaista melodista materiaalia, joka kykenisi nousemaan omille jaloilleen ilman minkäänlaista harmonista tukea ja itse asiassa kahden kohdalla niin ei näytä käyvän edes harmonisen tuen avulla. Melodista sisältöä ei tosin välttämättä tarvita, mikäli jaksot perustuvat tehokkaasti jollekin muulle elementille, mutta kaikki jaksot ovat hyvin lyhyitä ja alueen kaksi nopeata jaksoa myös harmonisesti niin vaatimattomia, että niistä on vaikea saada aikaiseksi mitään perinteisen kaltaista musiikillista järkeä. Snyder toteaa kirjassaan sivulla 295, että parhaiten stylus phantasticuksen, jossa (Matthesonia lainaten) "kaikenlaisia epätavallisia siirtymiä... tuodaan esille... nyt nopeasti, nyt epäröiden", tuo mieleen tämä jaksosten yhdistelmä, joka kulkee eriskummallisuuden rajamailla. Tämä on hyvin osuvasti sanottu, sillä suoraan sanottuna jaksosten 4 ja 6 nuottinäkömän melodinen osuus vaikuttaa täysin merkityksettömältä. Molemmissa jaksoissa käytettävät kaikki neljä erilaista tahdinmittaista melodiakuviota tulevat kertaalleen käsitellyiksi jo jakson 4 neljän ensimmäisen tahdin (tahdit 53–56) aikana viulun ja gamban stemmoissa, vaikka kumpikin stemma käy läpi vain kaksi niistä näiden tahtien kuluessa (Esimerkki 9). Sekä viulu, että gamba muodostavat oman yksilöllisen syklinsä näistä neljästä erilaisesta kuvioinnista ja käyvät sen läpi kertaalleen yhden jakson aikana. Melodiallisesti mikään ei muutu jaksossa 6, joka on käytännössä peilikuva jaksosta 4.

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'Forte' and the second 'Piano'. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a rhythmic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The music features complex rhythmic patterns and melodic motifs.



ESIMERKKI 9, Tahdit 53–56

Jaksot 5 ja 7 ovat lähestulkoon yhtä vaatimattomia melodian suhteen kuin edellä mainitut nopeammat jaksot, mutta niistä poiketen nämä hitaammat jaksot sisältävät kuitenkin kahden eri soinnun vaihteluun verrattuna enemmän melodista materiaalia. Kummatkin ovat luonteeltaan hyvin hitaita jaksoja, jossa melodiakin etenevät pääasiassa puolinuotein, mutta kumpikin perustuu selvästi pääasiassa harmoniselle materiaalille, mikä hyvin selittää melodisen materiaalin vähäisyyttä. Tämä tarkoittaa myös sitä, että huomion ollessa ensisijaisesti harmoniallisissa tapahtumissa ja sävellajin näin konsanaan vaihdellessa myös melodiat muotoutuvat ensisijaisesti harmoniallisiin ympäristöihin varta vasten suunnitelluiksi sointujen välisen äänenkuljetuksen välineiksi ja näin paljon alistetumpaan asemaan, kuin vaikkapa ensimmäisessä, johdantomaisemmassa jaksossa. Jakson 5 päämäärähän on kaikessa yksinkertaisuudessaan kuitenkin vain moduloida nopeiden jaksosten välillä B-duurista F-duuriin.

Jaksossa 5 viulun melodia etenee senhetkiseltä C-duurin modaaliselta submediantilta tahdin 61 kolmannella iskulla ensin dominantille, sitten hyppää yläpuoliselle toonikalle, jonne se johtosävelen kautta koukattuaan palaa takaisin. Gamban melodia pomppii enemmän, tarjoten lähinnä harmonisten väliääniin keskittyneen vastamelodian, joka kaartaa lopulta C-duuriterssille. Jakso 7 on katkonaisempi kuin jakso 5 ja tämä seikka selvästikin vaikuttaa myös melodiseen kokonaisuuteen, mutta siitä huolimatta selvästi havaittava melodinen linja kattaa koko seitsemän tahdin mittaisen jakson molemmissa sooloäänissä. Viulu aloittaa d-mollin dominanttisoinnun septimiltä ja laskeutuu alas kvartin verran, jonka jälkeen se hyppää ylös sekstin ja alapuolisen kaarroksen jälkeen päättyy sekunnin alemmas kaksiviivaiselle a:lle. Gamba liikkuu käytännöllisesti katsoen koko ajan seksteissä viulustemman kanssa ja tästä asetelusta se poikkeaa tilapäisesti vain alkupuolella melodian koristeluun käytettyjen kvinttihyppyjen kohdalla.

Nopeat jaksot ovat harmoniselta sisällöltään hyvin pienimuotoisia, sillä ainoa niissä läsnä oleva harmoninen tapahtuma on kahden sointutehon, toonikan ja dominantin,

välinen hyvin nopea vuorottelu. Mitään muuta harmonisen tason tapahtumaa ei näistä jaksoista löydy. Hitaat jaksot taas perustuvat resitatiivin kaltaisiin, yksinomaan harmonisesta vaihtelusta ja modulaatioista koostuviin tapahtumiin, jotka piirtyvät kummassakin omalla tavallaan. Molemmat nopeat jaksot pysyvät itsepintaisesti omissa sävellajeissaan, nimellisesti B-duuri jaksossa 4 ja sen dominanttisävellaji F-duuri taas jaksossa 6, kun taas hitaat jaksot nimenomaan vaihtavat niitä.

Jakso 5 jatkaa suoraan edellisen nopean jakson F-duuridominantilta, mutta jo ensimmäinen sointu on sen modaalinen mollimuunnos, josta matka jatkuu ensin tahdin 62 terssikäännösmuotoiseen dominanttiseptimisointuun, joka paljastuu tahdin 63 ensimmäisellä iskulla c-mollin dominantiksi ja samalla tukevoittaa jakson mollikeskeisyyden. Sen jälkeen harmonia lähtee tahdeissa 63–64 uudelleen kadensoimaan kohti c-mollia kuudennen ja neljännen asteen kautta, mutta päättyy dominantin jälkeen tahdissa 65 kuitenkin pikardisen terssin johdosta C-duuriin³. Jakso 7 alkaa kuten sitä aiempikin hidas jakso, edellisen nopean jakson viimeiseltä dominanttisoinnulta ja tälläkin kertaa se on jo heti ensimmäisellä soivalla iskulla uudessa harmonisessa kehyksessä. Nyt kyseessä ei ole kuitenkaan dominantin modaalinen mollimuunnos, vaan toinen dominantti c-sävelen muuttuessa cis-säveleksi ja sitä kautta ohjaten harmonian takaisin d-molliin tahdissa 75. Tätä jaksoa leimaa voimakas irrallisuuden karakteri, sillä kaikki kolme jakson fraasia ovat tauoilla toisistaan erotetut. Toinen fraasi jatkaa sekvenssin kaltaisesti samoilla linjoilla ensimmäisen kanssa, mutta vain terssiä matalammalla, johtaen B-duuriin tahdissa 77. Kolmas irtoaa jo tästä kuvioista ja päättyy dissonoivan pidätyksen jälkeen ensin kuudennelle asteelle, siitä neljännen terssikäännökselle ja lopuksi A-duuriin, joka toimii puolilopukkeena seuraavalle d-molliin palaavalle jaksolle.

Rakenteellisesti jaksokokonaisuus 4-7 on selkeä. Se jakaantuu neljään jaksoon, joista ensimmäinen ja kolmas ovat nopeita, ja toinen ja neljäs taas hitaita. Siinä missä nopeat jaksot painottuvat enemmän melodis-rytmillisten liikkeiden varaan hitaat jaksot taas ovat huomattavasti harmoniakeskeisempiä ja jaksokokonaisuuden modulaatiot ja muut

³ Tässä analyysissä käytetyssä partituurissa ei ole erikseen selvästi merkitty pikardisen terssin käyttöä continuoestemmaan continuo-merkinnöillä. Myöskään Snyderin kirjassaan sivulla 298 esittämässä kyseistä kohtaa kuvaavassa nuottiesimerkissä ei vastaavia merkintöjä ilmene, vaikka ne muuten vastaavat tämän analyysin nuottilähteen notaatiota. Tästä huolimatta lähdepartituurissa on continuo-realisaatioon merkitty kuitenkin C-pohjaisen soinnun terssiksi e-sävel es:än sijasta, ja toisaalta se vaikuttaakin kyllä hyvin luonnolliselta vaihtoehdolta kun ottaa huomioon, että seuraava jakso on tukevasti C-duurissa. Kohta herättää eittämättä joka tapauksessa kuitenkin kysymyksiä.

merkittävät harmoniset liikkeet tapahtuvat pääasiassa niissä. Sen sijaan mikä taas ei ole tavallista on se, miten tämä vaihtelu on toteutettu d-mollisonaatin keskimmaisessa jaksorykelmässä. Siellä tämä vuorottelu on viety täysin äärimilleen niin, että nopeat jaksot muodostuvat lähinnä ohi vilahtaviksi hetkiksi. Lukuun ottamatta molemmissa nopeissa jaksoissa tahdin välein tapahtuvia forte- ja pianodynamiikan vaihdoksia kaikki muutokset ovat kuitenkin edelleen niin toisiaan muistuttavia, että nämä jaksot vaikuttavat instrumentoiduilta pilkkalauluilta tai muilta vastaavankaltaisilta lällätyksiltä. Tätä piirrettä voimistaa vielä se, että kumpikin päättyy kuin seinään yhtä äkillisesti kuin on alkanutkin. Vastaavasti hitaat jaksot ovat kuin täydellisiä vastakohtia verrattuina nopeisiin jaksoihin ja ne etenevät kaikessa rauhassa ja erittein seesteisesti eteenpäin enimmäkseen hyvin pitkillä nuottiarvoilla.

3.2.5 Vivace

Tanssillinen 8. jakso on sisällöltään melodiapitoisempi kuin edeltävät jaksot ja nämä melodiat, jotka muodostavat pohjan ja kehyksen koko jaksolle, ovat aktiivisesti mukana koko ajan myös äänenkuljetuksellisissa tehtävissä tässä polyfonisen oloisessa jaksossa. Päämelodia on selvästi viululla, kun taas gamba toimii sen pääasiallisena vasta-äänenä. Nämä kaksi stemmaa ovat jatkuvasti ja kiinteästi yhdessä poikkeuksetta läpi koko jakson ja useissa kohdissa jopa rytmitykseltään vastaavat toisiaan identtisellä tarkkuudella. Tästä huolimatta myös rytmillistä komplementaarisuutta, eli tahteja tai niiden osia, joissa taustalla oleva iskutus on tasainen vaikka yksittäisissä äänissä se vaihtelisikin, esiintyy runsaasti, mikä takaa polyfonisen vaikutelman.

Melodiakokonaisuus on kehysmuotoinen, jonka ensimmäisen kolmanneksen muodostaa tonaalisesti sulkeutuva fraasi. Se alkaa viulustemmassa tahdissa 83 toonikalta ja kerta toisensa jälkeen aina vain ylemmiltä säveltasoilta alkavina, mutta kuitenkin aina alaspäin suuntautuvina pieninä kaarroksina suuntaa kohti dominanttia tahdissa 87, minkä jälkeen se tästä alkavalla viimeisellä kaarrollsella suuntaa takaisin toonikalle ja kadensoi sinne yksinkertaisesti mutta tehokkaasti. Tämä dominanttilta alkava tapahtuma toistuu uudelleen tahdeissa 91–94 pienoiskertauksena. Sen jälkeen toisessa kolmanneksessa melodiakokonaisuus alkaa liikkua kohti rinnakkaissävellajia alkaen ensin sen dominanttisäveleltä, joka vaihtuu subdominantiksi kaksi tahtia myöhemmin muodostaen näin pienen kaksivaiheisen sekvenssin ja päättyy tahdeissa 99–102 hyvin samankaltaiseen yksinkertaiseen kadenssiin kuin ensimmäinenkin kolmannes.

Viimeinen taite on käytännössä vain ensimmäisen täsmällinen kertaus kuitenkin sillä poikkeuksella, että pienoiskertauksen jälkeen seuraa vielä pieni kahden tahdin nousu dominantille, joka sekin pienoiskertausmaisesti toistuu.

Jakson harmoniakehys on yhtä säännöllinen kuin sen tanssillinen luonne antaa olettaa. Lyhyen kahden tahdin mittaisen sävellajin vakiinnuttavan alkusoiton jälkeen jakso varsinaisesti alkaa tahdissa 83 d-mollissa, mihin se myös tekee kadenssin ensimmäisen taitteen lopussa tahdissa 90, jonka jälkeen kadenssi toistuu vielä pienoiskertausena hiljemmalla nyanssilla. Tahdista 95 alkava toinen taite on jo tässä vaiheessa tukevasti matkalla kohti F-duuria, jonne se päättyy taitteen lopuksi tahdissa 102, jälleen kerran pienoiskertauksen saattamana. Kolmas taite on kertaus ensimmäisestä taitteesta aina tahtiin 118 asti, minkä jälkeen viimeiset viisi tahtia ovat vain lyhyt käänös kohti dominanttista puolilopuketta.

Jakson rakenteesta käy vähäisellä vaivalla ilmi, että se noudattaa ABA-rakennekaavaa, mikä on tanssille tai sitä imitoivalle sävellykselle hyvin ominaista. Myös Snyder osoittaa tämän kirjassaan sivulla 297 ja tarjoaa myös lisätietoa kyseessä olevasta tanssista. Tanssi on tempomerkinnältään Vivace ja näin ollen liian nopea ollakseen sarabande ja se on myös vailla couranteen liittyvää kohotahtia; sen täytyy olla menuetti. Mattheson kuvailee menuetin teoksessaan *Das Neu-Eröffnete Orchestre* kirjoitettavan tahtilajiin 3/4, mutta käyttäytymiseltään lähentelevän tavallisesti melkein 3/8-tahtilajia. Buxtehuden ainoa menuetti, joka on liitteenä hääaariassa *Deh credete il vostro vanto BuxWV 117*, on itse asiassa kirjoitettu tahtilajiin 3/8 (Snyder, 297, 2007.) D-mollisonaatin kahdeksannen jakson ominaisuuksien ja tämän tanssinkuvauksen yhteneväisyydet ovat todellakin silmiinpistävät.

3.2.6 Jaksot 9–10

Jakso 9 on tämän sonaatin erikoisin jakso melodisesta näkökulmasta. Neljän tahdin mittainen kokonaisuus jakautuu keskeltä tasan kahtia kahden tahdin mittaisiin soolotaitteisiin, joista ensimmäisen melodiaosuus on viululla ja toinen gamballa, muiden äänien kummassakin tapauksessa vain säestäen melodialinjaa yhtä yksinkertaisin tasaisin kahdeksasosin kuin continuo aiemmin jo jaksokompleksissa 4-7. Melodia sen sijaan taas on täydellinen vastakohta tälle säestysäänien tasaisen harmaalle olemukselle, sillä siinä ei ole mitään muuta kuin kolmaskymmeneskahdesosia. Nämä

toimivat taustalla olevien, lähinnä aina jokaisen iskun ensimmäisen kahdeksasosan aikana tapahtuvien alaspäisten oktaavihyppyjen ja sitä seuraavien painottomampien, taas ylemmässä oktaavissa olevien kahdeksasosauskujen koristeluna.

Esimerkissä 7 (Esimerkki 10) näkee selvästi, kuinka ensimmäiset neljä nuottia muodostavat sävelkuvion, jossa melodia käy sivusävelliikkeellä läpi nuotit a-b-a, minkä jälkeen se hyppää oktaavin alaspäin. Tätä kuviota seuraa joka kerta koko kahden tahdin mittaisen katkelman aikana neljä peräkkäistä, jälleen ylemmän oktaavin a-sävelellä olevaa nuottia. Tämä kuvio toistuu hieman muunneltuna versiona gamban stemmassa, mutta kuitenkin säilyttäen koko kuviokokonaisuuden jälkimmäisen vaiheen nuottirepetitiot. Lievä poikkeavuus selittyy paremmin, kun tarkastellaan lähemmin solistisemman stemman ohessa olevia muita stemmoja. Tahdeissa 124–125 gamban stemma on rytmiltään identtinen continuostemman kanssa, mutta lähempi tarkastelu paljastaa sen soivan koko ajan terssiä korkeammalta, enimmäkseen toistaen säveliä f ja e. Kun vihdoin tulee gamban vuoro soittaa solistisesti kolmaskymmeneskahdesosissa, sama sävelkorkeus pysyy ja pääsävelet kuvion keskellä ovat edelleen f ja e. Viulun kohdalla tämä ilmiö on yhtäläinen, mutta vain toisinpäin; ensin tulee kuvioitu osuus, joka keskittyy a-sävelen toistoon ja oktaavihyppyihin ja sen jälkeen tahdeissa 126–127 sama säveltoisto jatkuu, mutta kahdeksasosanuotein ja samassa rytmissä continuon kanssa.

ESIMERKKI 10, Tahdit 124–127

Harmonisesti jaksossa 9 tapahtuu yhtä vähän asioita kuin jaksokompleksin 4-7 nopeissa jaksoissa, ja eritoten continuon stemma on lähes identtinen verrattuna vastaavaan jaksoissa 4 ja 6. Ainoita varsinaisia eroavuuksia ovat ensimmäisen iskun tauotus

kaikissa säestysstemmoissa ja se, että tällä kertaa jakso on mollisävellajissa toisin kuin jaksot 4 ja 6, jotka molemmat ovat duurissa.

Myös rakenteellisesti koko jakso on yhtä repetitiivinen kuin jaksot 4 ja 6, ja tässä jaksossa vieläkin selvemmin toistuvan kuvioinnin perusyksiköksi hahmottuu kahdesta neljän kolmaskymmeneskahdesosan muodostamasta kokonaisuudesta rakentuva kuvio. Jälkimmäisten neljän kolmaskymmeneskahdesosan yhdistävä kaari myös edellyttää, että tämä kuvio on soitettava ns. ricochet-jousituksella, jossa jousi mahdollisimman hallitusti heitetään kielelle niin, että se omasta kimmoisuudestaan johtuen pomppii kielellä ja tuottaa sarjan nopeita nuotteja; erikoistekniikka, jota ei muissa julkaistuissa Buxtehuden sonaateissa ilmene.

Vaikka teoreettisella tasolla olisi mahdollista valita myös verrattain hidas tempo jaksoa esitettäessä johtuen siitä, että sille ei ole annettu mitään erityistä tempoa ilmaisevaa nimitystä (ja joka siis mahdollistaisi kaaritettyjen kolmaskymmeneskahdesosien soittamisen ricochet'n sijaan vaikkapa portatomaisesti), on tämä käytännössä kuitenkin toimimaton ratkaisu, varsinkin suhteessa edeltäviin samanhenkisiin jaksoihin. Solistisen stemman ja säestysäänien nuottiaika-arvot ovat toisistaan kuitenkin jo sen verran kaukana, että hitaampi tempo tekisi kahdeksasosin etenevistä säestävistä äänistä sietämättömän hitaita ja ehkä jopa kömpelön kuuloisia, vaikka tällöin jousitustekniikkaa koskevien vaihtoehtojen lukumäärä kasvaisikin. Nopeampi tempo taas olisi vain sotkuisempi ja hullunkurisempi versionykyisestä (jossa siis tempo olisi verrattavissa jaksoihin 4 ja 6). Ottaen huomioon tämän näkökulman ricochet on siis myös ainoa mahdollinen jousitekkinen tapa soittaa nuotit niin kuin ne on notatoitu tai edes sen suuntaisella pyrkimyksellä.

Seuraavana on vuorossa jakso nro 10, joka on myös samalla koko sonaatin lyhin jakso, kokonaispituudeltaan vain neljän tahdin mittainen. Melodisesti tämä hidas jakso on muiden samantempoisten jaksojen henkinen; gamban melodia alkaa e-säveleltä tahdin 128 toisella iskulla, hyppää kvartin ylös a-sävelelle, joka on senhetkisen sävellajin F-duurin mediantti, sen jälkeen laskeutuu terssin verran d-sävelelle, josta se nousee asteittain takaisin toonikalle, jonne se lopulta johtosävelen kautta kadensoi. Viulu tulee imitoiden mukaan tahdin 129 toiselta iskulta a-säveleltä ja toistaa ylöspäisen kvarttihypyn sekä alaspäisen terssin, mutta sen jälkeen melodia alkaa asteittain

laskeutua alaspäin ensin a-sävelelle, sitten g-sävelelle, josta se lopulta kadensoi myös toonikaan.

Jakson harmonia on aluksi imitoivien äänten sanelema mukaan lukien tahdin 129, jolloin continuokin tulee mukaan. Tällöin aloittavana sointuna on F-duurikolmisointu ja viimeisellä iskulla neljännen asteen subdominantti intervallien imitaation mukaisesti. Tahdistä 130 eteenpäin harmonia yksinkertaisin elein kadensoi takaisin toonikaan, ensin tahdin alussa toiselle asteelle, sieltä takaisin ensimmäiselle asteelle, josta ensimmäisen asteen kvarttisekstisoinnun kautta perusmuotoiselle dominantille ja sieltä toonikaan.

Vaikka jakso 10 onkin sonaatin lyhin, on se myös yksi sen polyfonisimmista hitaista jaksoista, jossa kaikki äänet noudattavat ensisijaisesti polyfonisia periaatteita ja vasta oikeaoppisen sisääntuloimitaation loppuun viennin jälkeen siirtyvät vapaampaan liikkeeseen, tosin tällöinkin vain kadensoidakseen lyhyesti jakson päätökseensä. Funktioltaan jakso toimiikin ikään kuin jaksokokonaisuuden 9-10 irtonaiset langat yhteensitovana solmuna.

3.2.7 Jaksot 11–13

11. jakso Poco presto lähtee liikkeelle imitoivasti ihan niin kuin edeltävä hidas jaksokin, tällä kertaa kuitenkin viulun aloittamana tahdissa 132. Melodiakatkelma on kahden tahdin mittainen ja toistuu gamballa tonaalisen vastauksen kaltaisesti tahdistä 134 eteenpäin. Melodia kauttaaltaan läpi jakson liikkuu ensisijaisesti kuudestoistaosissa, mutta tempon ollessa lähellä prestopa vauhti on jo niin kova, että iskutus hahmottuu jo pisteellisille neljäsosille, mitä myös jakson tahtilaji 6/8 tukee oivallisesti⁴. Näin ollen melodia hahmottuuikin enimmäkseen oikeastaan pisteellisinä neljäsosina, jotka on kuudestoistaosanuotein toteutetulla koristelulla liitetty sulavasti yhteen. Melodia alkaa d-mollin dominantilta a-säveleltä ja, mikäli koristeluna toimivia kuudestoistaosia ei oteta huomioon, lähtee seksvenssinä etenemään kvinttikierronomaisesti alaspäin kahden tahdin ajan, jatkuen kuitenkin aina tahdin 134 ensimmäiselle iskulle asti. Sen jälkeen se

⁴ Tahtilaji 6/8 toimii yleensä yhtäläisesti sekä tasajakoisena että kolmijakoisena versiona, koska on sukuisuudeltaan käytännöllisesti katsoen triolimuunteinen 2/4 ja tästä syystä sitä usein tavataankin nopeiden osien, eritoten gigue-tanssien yhteydessä.

pysyttelee kahdeksasosanuotein repetitiona d-mollin mediantilla koko tahdin ajan, josta se kaartuu alas h-sävelelle ja sen jälkeen vielä kvintin alas e-sävelelle.

Tämä viulun stemmassa esiintyvä neljän tahdin mittainen melodiakokonaisuus toistuu gamban stemmassa kertaalleen tahdista 134 tahtiin 137 viulun soittaessa tahdeissa 136-137 tästä melodiakokonaisuudesta ammennettua vasta-ääntä. Tahdeissa 138-139 molemmat stemmat etenevät desimeissä ja tekevät lyhyen kadenssin tahdin 139 puoliväliin. Tahdista 140 eteenpäin gamba ja viulu eivät enää imitoi toisiaan, mutta kummankin stemmat sisältävät edelleen jakson alkutahtien aikana imitaation avulla esille tuotua melodista materiaalia ja etenkin viulun stemma pohjautuu siihen voimakkaasti. Jakso etenee kontrapunktisesti viulun toimiessa voimakkaimmin melodisena elementtinä ja gamban alistuessa enemmän ja vähemmän melodisen vasta-äänien asemaan, kunnes tahdissa 147 yllättäen tulee vastaan päätökseen johtavan oloinen kadenssi, joka kuitenkin jatkuu välittömästi seuraavan jakson puolelle. Harmonia tässä jaksossa on oikeastaan täysin alisteinen melodisten stemmojen polyfonialle ja teoksen rakenteiden aiheuttamille seikoille, ja tästä syystä se ei tarvitse omaa kappalettaan vaan siitä keskustellaan tulevassa jaksoiden rakenteisiin keskittyvässä kappaleessa.

Jakso 12 on äkkiseltään tarkasteltuna elementeiltään selvästi kahtia jakautunut; siinä on kuudestoistaosanuotein liikkuva melodinen kuvio ja sitä säästävät kromaattiset muut äänet. Jakson melodinen kuvio rakentuu oikeastaan samaan tapaan kvinttikiertoa sekvenssinä hyödyntävien kahdeksasosien varaan kuin edellisen jakson neljäsosille perustuva kuvio. Jakson 12 melodinen kuvio on koristeltu kuudestoistaosarepetitioin, mutta mielenkiintoisin piirre siinä on se, että kuvion intervallit ovat täsmällinen kopio edellisen jakson vastaavasta kvinttikierrosta, mutta kuitenkin sillä poikkeuksella, että ensimmäinen hyppy ei kuitenkaan ole läsnä jakson 11 alussa, vaan ikään kuin "edeltää" sitä. Viimeisen g-cis -hypyn jälkeen kuvio yksinkertaisesti kaartuu kulloinkin käytetyn sävelasteikon mediantille. Harmonia on koko jakson ajan säästysäänissä läpikotaisin kromaattista, mistä poiketaan vain kadenssien yhteydessä.

Sonaatin 13. jakso jakaantuu kolmeen tekstuurillisesti erilaiseen taitteeseen. Ensimmäinen näistä, tahdin 158 puolivälistä alkava taite koostuu viulun soolosta, jota jatkuu aina tahdin 162 puoliväliin asti. Sen jälkeen gambakin tulee mukaan ja tahdista 163 eteenpäin molemmat soolostemmat soittavat kuudestoistaosanuotein repetitiokulkua, jossa säveltasot vaihtuvat puolen tahdin välein. Tätä jatkuu aina tahdin 168 loppuun asti, minkä jälkeen alkaa viimeinen taite, jossa molemmat, sekä gamba että

viulu, palaavat jakson 11 alusta tuttuun melodiakuvioon, ensin gamba tahdissa 170 ja sen jälkeen viulu tahdissa 172. Tahdissa 172 gamban stemmassa alkaneet pisteelliset rytmit leviävät viulun stemmaan tahdissa 174, jonka jälkeen rytmitys vielä vähän muuttuu ennen tahdeissa 177–180 tapahtuvaa lopullista kadensointia.

Rakenteellisessa tarkastelussa jaksosta 11 löytyy eräitä mielenkiintoisia piirteitä. On jo mainittu, kuinka jakson tahtilaji yhdistettynä tempomerkintään tuo mieleen yhtymäkohtia klassisesta tanssisarjasta tutun gigue-tanssin kanssa. Jos tarkastellaan jaksossa ilmeneviä säejakaumia, huomataan, että jakso jakautuu kahteen yhtenäiseen taitteeseen niin, että tahtien 139 ja 140 väliin voisi vetää luonnolliselta tuntuvan rajakohdan. Ensimmäinen taite alkaa d-mollissa ja moduloi vähitellen jakson edetessä a-mollin puolelle, joka on siis d-mollin dominanttisävellaji, ja johon se myös tekee kadenssin tahdin 138 puolivälissä. Vaikka toinen taite ei ala a-mollissa, vaan äskeisen kadenssin jälkeen siirtyy jo heti d-mollin puolelle, käy se kuitenkin useilla eri harmonisilla sivureiteillä mukaan lukien hieman duurisävyäkin, ennen kuin se palaa tukevasti takaisin d-mollin puolelle, jonne se viimein kadensoi tahdissa 147. Koska jakso 11 siirtyy välittömästi jaksoon 12, ei kadenssia ehditä viemään loppuun ennen kuin jakso on vaihtunut, mutta jakson 11 molempien taitteiden rakenne on sellainen, että ne voitaisiin jopa hyvin ajatella kerrattavan, mikäli kertausmerkit sijoitettaisiin tahtien 139 ja 140 väliin, sekä aivan jakson loppuun, jonne siinä tapauksessa olisi kuitenkin lisättävä vielä d-mollisointu jakson lopetuksen kiinteäksi merkkipaaluksi. Tällöin jakson rakenne olisi lähes identtinen tyypillisen gigen rakenteen kanssa, mukaan lukien sen, että tansseista juuri giguelle ominaisella tavalla myös jakso 11 alkaa fuugamaisesti imitoiden ja jopa yksittäisten sisääntulojen sävellajijärjestyksen huomioon ottaen. Tämän lisäksi, kun otetaan huomioon, että jaksoa leimaa hyvin voimakkaasti samankaltainen tanssillisuuden henki kuin jaksoa 8, paljon voimakkaammin, kuin missään muissa nopeissa sonaatin jaksoissa, voidaan suhteellisen luotettavasti todeta jakson olevan kuin sonaatin sisään sijoitettu karikatyyri-gigue.

Jakson 12 melodiakuvion samankaltaisuus jakson 11 alun kuvion kanssa saattaa helposti johtaa ajattelemaan, että jakso 12 olisi jollain tavalla tanssillisesti sidoksissa edelliseen jaksoon, tai olisi esimerkiksi äskeisen "giguen" double, eli eräänlainen variaatio alkuperäisestä tanssista. Rakenteellisesti tämä ei kuitenkaan näytä pitävän paikkaansa, sillä jakso ei koostu mistään muusta kuin saman kuvioidun melodian jatkuvista toistoista, jotka ovat vain eri sävelasteikkojen piirissä ja vuorotellen

kummallakin soittimella. Ensimmäinen kerran kuvio on viulun stemmassa ja kadensoi d-molliin, toisella kerralla taas gamballa, jolloin se kadensoi a-molliin. Stemmojen välinen säännöllinen vuorottelu jatkuu samassa rytmissä, mutta seuraavien kahden kuvioesiintymän sävellajiyhteydet on käännetty toisinpäin; ensin a-molli ja sitten d-molli. Periaatteessa tämä riittäisi giguelle tyypilliseen harmoniseen jakaumaan, mutta kuvio tulee vielä kerran molemmissa stemmoissa, kummallakin kerralla d-mollissa ja kuten jo edellä todettiin, jakso ei siis edusta mitään tanssillisella tavalla edelliseen jaksoon liittyvää. Sen sijaan motiivinen yhteys kummankin jakson melodisten kuvioiden välillä on selvä ja auttaa osaltaan sitomaan niitä yhteen.

Kuten kaksi edellistäkin jaksoa, myös jakso 13 on rakenteeltaan omanlaisensa. Ensimmäinen sen monista taitteista on viulun solistinen bravuuri ilman gambaa. Tämä liittyy mukaan heti toisessa taitteessa, missä molemmat stemmat liikkuvat desimeissä identtisin rytmein. Viimeisen taitteen kohdalla on enemmänkin määrittelykysymys sen suhteen, pitäisikö se jakaa tekstuurimuutosten perusteella kahdeksi eri taitteeksi, vai katsoa vain yhdeksi, jossa laaja loppukadensointi on osasyynä sävelmateriaalin yllättävään monipuolistumiseen aivan viimeisissä tahdeissa ennen taitteen loppua. Jakson 11 melodiakuvion paluu ensin gambassa tahdissa 170 ja sen jälkeen viulussa kaksi tahtia myöhemmin saa aikaan vaikutelman siitä, että jakso ikään kuin "palaisi juurilleen" tai olisi muuten vain funktioltaan sävelmateriaalia kertaava, mutta edellä mainitun melodiakuvion lisäksi muita merkittävästi yhdistäviä motiiveja ei ole läsnä. On tietenkin mahdollista, että tahdeissa 163–168 esiintyvät kuudestoistaosarepetitiot voisivat olla etäistä sukua jakson 12 melodiakuvoin kahden kuudestoistaosanuotin repetitiomotiiveille, mutta sukulaisuus olisi silloinkin hyvin etäinen.

3.2.8 Lento

Sonaatin viimeinen jakso on kaikkiaan 5 tahtia pitkä ja kuten jaksossa 10, myös tässä hitaassa jaksossa solistiset stemmat aloittavat imitoivasti kahden oktaavin päässä toisistaan, ensin gamba tahdin 181 toisella iskulla ja viulu tahtia myöhemmin. Äänet etenevät kaanonasetelmassa tahdit 181–183, minkä jälkeen seuraa yksinkertainen kadenssi viulun laskeutuessa asteittaisesti alas. Gamba laskeutuu tahdissa 183 ensin alas d-sävelelle, josta se hyppää oktaavin ylös ja kadensoi johtosävelen kautta takaisin toonikaan.

Harmonia alkaa tahdissa 181 ensin B-duurista, josta se ensin saman tahdin aikana kiertää dominantin kautta d-molliin. Tästä se hyppää seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle g-molliin ja lähtee sen jälkeen pidätyskuluin hitaasti laskeutumaan alaspäin, päätyen tekemään tahdin 183 loppupuolella samanlaisen kaarroksen kuin tahdissa 181, minkä jälkeen se kuudennen asteen ja ensimmäisen asteen sekstisoinnun jälkeen nousee asteittain dominantille tahdissa 184 ja sen jälkeen tekee kadenssin takaisin toonikaan.

Rakenteellisesti jakso 14 muistuttaa suuresti jaksoa 10. Se on melkein yhtä lyhyt ja jakaa saman polyfonisen tendenssin ääniensä kesken. Piirre, mikä kuitenkin erottaa nämä kaksi jaksoa selvästi toisistaan, on se tapa millä niitä on käsitelty sekä tekstuurillisesti että harmonian kannalta. Jakso 10 etenee pääosin korkeintaan neljäsosissa lukuun ottamatta loppukadenssia ja sen harmonia hyödyntää vain kolmisointuja eikä siinä ole pidätyksiä lainkaan, kun taas jaksossa 14 stemmoissa on liikkuvampia nuottiaika-arvoja, harmoniassa käytetään pidätyksiä sekä nelisointuja ja gamban stemmasta löytyy jopa nuottiin kirjoitettu trillikin. Kaiken kaikkiaan viimeinen jakso vaikuttaa olevan kuin kehittyneempi ja pidemmälle jalostettu versio 10. jaksosta, vaikka ne muuten jakavatkin paljon samoja piirteitä.

4 VERTAILU

4.1 Urkuteosten piirteiden vertaus sonaattien piirteisiin

Tähän mennessä on katsasteltu sekä Buxtehuden urkuteoksia että hänen d-mollitriosonaattiansa. Kaikkien d-mollisonaatissa esiintyvien eri piirteiden ja Shannonin Buxtehuden preludien merkittävimmistä yhtenevistä piirteistä kokoaman luettelon perusteella voidaan jo tässä vaiheessa sanoa, että kummallakin sävellysmuodolla on monia samankaltaisia jaettuja yhteisiä piirteitä. Triosonaattikokoonpano eroaa kuitenkin preludeista ratkaisevimmin juuri teosten soittamista edellyttävän muusikkojen lukumäärän perusteella. Barokinaikaisen triosonaatin soittamiseen tarvitaan vähimmilläänkin kolme muusikkoa, kun taas urkuteokset esitetään aina vain yhden urkurin taidoilla. Tämä on hyvin ratkaiseva tekijä, kun otetaan huomioon stylus phantasticuksen vahvat juuret ja yleisen taipumuksen nimenomaan improvisaation läsnäoloon.

Improvisaatiossa tai senkaltaisen vaikutelman luomisessa koordinaatiolla on tärkein rooli, sillä ilman koordinaatiota monimutkaiset teoskuviot sortuvat mitä suurimmalla todennäköisyydellä kasaan. Vapaa improvisaatio yhden muusikon–kuten vaikkapa urkurin- voimin on suhteellisen helppo asia, mutta sonaatin, tai edes sen jakson improvisoiminen useamman muusikon joukolla vaatii jo suunnittelua (Snyder, 2007, 295). Näin ollen urkurin on yksin luonnollisesti paljon helpompi koordinoita kaikkia stylus phantasticukseen liittyviä yksityiskohtia, kuten äkillisiä tekstuurin vaihdoksia tai erilaisten kuviotyyppeiden yhteensovittamista. Tästä syystä on ehkä helpompi aloittaa erottelemalla pois tieltä sellaisia urkuteoksissa ilmenneitä tyylipiirteitä, jotka eivät suoraan sonaatteihin siirrettynä todennäköisesti toimisi, tai joita ei sonaateista löydy.

Jalkiosoolot ovat nimenomaan pohjoissaksalaisille urkuteoksille tyypillinen virtuoosisuuden näyte, millaista d-mollisonaatista, tai oikeastaan juuri mistään Buxtehuden sonaatista ei sellaisenaan löydy. Nimenomaan bassorekisterissä liikkuvaa, yksiäänistä soolotekstuuria ei ole d-mollitriosonaatissa lainkaan ja lähimmäksi vastaavaa osuu ehkä 3. jakson avaava improvisatorista tekstuuria muistuttava gamban kaarros, tai 9. jakson tahdit 126–127. Joka tapauksessa jalkiosoolo, tai sitä vastaava soolotekstuuri vaikuttavat olevan vain uruille tyypillinen piirre, joka johtunee

pääasiassa siitä, että urkuri on vastuussa monesta, samaan aikaan soitettavasta äänestä, joista jalkiosoolo asettuu aina kaikista kömpelöimmälle urkujensoitossa käytettävälle raajaparille ja on kuitenkin luonteeltaan hyvin melodinen solistisella tasolla, mikä lienee tärkein syy sen viehätystyyliseen. Kaksoisjalkiotekniikka asettuu myös samaan sonaattitekstuureille vieraaseen, mutta uruille luonteenomaiseen kategoriaan.

Sen sijaan kaikki jäljelle jääneet yksitoista stylus phantasticuksen mukaiselle preludille tyypillistä piirrettä soveltuvat joko suoraan, tai välillisesti sonaattikokoonpanojen käyttöön, ja suurin osa niistä esiintyy vähintään kerran Buxtehuden d-mollitriosonaatissa. Buxtehuden sonaattityyli alkaa enemmän ja enemmän muistuttaa sitä, mitä stylus phantasticus urkuteostenkin yhteydessä edustaa.

D-mollitriosonaatissa on vain yksi fuugajakso, joten variaatiotekniikan hyödyntäminen usean fuugijakson yhdistämiseen ei luonnollisestikaan ole osana kyseisen sonaatin tehokeinoista. Sille ei kuitenkaan ole olemassa mitään estettä sonaattikokoonpanon näkökulmasta, joten tehokeinona se on täysin mahdollinen.

Myöskään vain oman dramaattisen efektinsä vuoksi käytettyjä dissonansseja ei triosonaatissa esiinny, vaikka mahdollisuuksia tämänkaltaisenkin tehokeinon käyttöön olisi lukuisia, eniten juuri hitaissa jaksoissa. Erityisen potentiaalisia sellaiseen olisivat *durezza e ligature* -tyyliä muistuttavat jaksot, joita d-mollisonaatissa vastaavat lähinnä jaksot 5 ja 7. Shannonin määritelmässä esiintyvä tyylin neliäänisyys ei tietenkään ole suoraan mahdollista triosonaatin yksittäisten kirjoitettujen stemmojen lukumäärän ollessa vain kolme, mutta basso continuo -tekstuurin avulla on mahdollista vaikuttaa kulloinkin läsnä olevien äänien lukumäärään ja yleensäkin harmonisen tekstuurin paksuuteen, vaikkakin tällainen keinottelu on suoraan verrannollinen stemmaa kulloinkin soittavan urkurin tai cembalistin soittotaidon tasoon.

Muutoin jaksot 5 ja 7 vastaavat jokseenkin osuvasti *durezza e ligature* -tyyliä, koostuen lähinnä hitaasti ja pääasiassa puolinuotein liikkuvista stemmoista. Sointuyhdistelmät, joita sonaatin jaksoissa tulee vastaan, eivät kuitenkaan aivan vastaa urkuteoksissa esiintyviä räväkämpää sukulaisiansa, joiden harmoniset tilanteet ovat usein vielä pidemmälle vietyjä tapauksia kyseisestä tyylipiirteestä.

Ostinato-efektit eivät myöskään varsinaisesti ole osa d-mollisonaattia samassa laajuudessaan kuin ne ovat esimerkiksi saman triosonaattikokoelman neljännessä, B-duuritriosonaatissa, mutta ostinato-efektiä muistuttavia jaksoja ovat jaksot 4, 6 ja 9, joissa continuon kuviointi pysyy koko ajan samana huolimatta siitä, että melodisilta liikkeiltään se onkin varsin mitäänsanomaton ja ehkä jopa primitiivinenkin. Sen yläpuolella olevat soolostemmat vaihtavat kuitenkin tekstuuriansa aina kahden tahdin välein ja teoreettisella tasolla ilmiön voi nähdä muistuttavan etäisesti ostinato-efektiä, vaikka se sitä ei varsinaisesti olekaan.

Samaiset jaksot ovat tosin kyllä ehdottomasti mukana luomassa äkillisesti vaihtuvien ja sisällöltään omituisten tai toisistaan suuresti poikkeavista jaksoista aiheutuvaa hyvinkin dramaattista vaikutelmaa, joka toteutuu erinomaisesti jaksokokonaisuuksissa 4–7 ja 9–10. Eritoten juuri nopeat jaksot luovat tätä tehokkaasti ilmestyen tyhjästä kesken kaiken, kiitäen eteenpäin kuin ajajansa mystisesti kadottaneet, pillastuneiden hevosten vetämät vankkurit, ja kadoten jäljettämiin yhtä äkillisesti kuin alun perin ilmestyivät.

Nopeita osia reunustavat hitaat osat polarisoivat tätä vaikutelmaa tehokkaasti pidemmälle ja välillä kaiken kaaoksen keskellä ilmestyen ovat yhtä dramaattisia kuin nopeat naapurinsakin. Lisäksi 9. jaksossa Buxtehude on kirjoittanut solisteille vielä erikoisjousitekniikoiden hyödyntämistä vaativia linjoja, joka sekin on samankaltaisen harmonisen ja tekstuurillisen tapahtuman varioinnin ohella myös dramaattisena eleenä verrattuna muuhun ympärillä olevaan sonaattitekstuuriin.

Dramatiikan tehokeinot eivät ehkä ole täysin samanlaiset kuin urkuteoksissa eikä niitä välttämättä ole käytetty edes samanlaisissa paikoissa, mutta tietyllä tavalla esimerkiksi 3. jakson ryöpsähtelevät kuviot sekä gamballa että viululla muistuttavat monissa urkuteoksissa esiintyvistä nopeista asteikkojuoksutuksista huolimatta siitä, että ne tapahtuvat tempoltaan hitaassa osassa. Myös viulun 13. jakson aloittava pitkä, ilman gambaa ja vain continuon yksinkertaisten sointujen säestämänä soittama solistinen juoksutus on vaikuttava, kun se aloitetaan suoraan hitaan jakson päätössäveleltä, jopa ilman kahden jakson välissä tapahtuvaa luonnollisen oloista musiikillista hengitystaukoa.

Tämän lisäksi kaikki nopeat jaksot jaksokokonaisuuksissa 4–7 ja 9–10 sisältävät kaikutehoja. Kahden tahdin välein vaihtuvassa kuvioinnissa ensimmäinen tahti on aina

fortessa ja toinen tahti pianossa, niin kuin Buxtehude varta vasten on julkaistuihin nuotteihin kirjoittanut. Lisäksi toisen jakson fuugassa näitä tehoja hyödynnetään tahdeissa 30–38 viulun ja gamban vuorotellessa fuugateeman eri osista katkotuilla palasilla. Uruille erilaiset kaikuefektit ovat tietenkin luonnollisia keinoja säädellä äänenvoimakkuutta teoksen aikana. Monisormioisuus mahdollistaa yllättävän ja äkillisen siirtymisen pillistöstä toiseen ja koska samantyyppisiä, melko suoranaisia tehokeinoja ei aivan loputtomiin ole urkujen hyvin staattisilla ja muuttumattomilla äänenvoimakkuuksilla mahdollista saavuttaa, monisormioisuudella luotuja kaikuefektejä on paljon hyödynnetty stylus phantasticus -tyylisissä urkuteoksissa, aivan kuten muuallakin urkukirjallisuudessa. D-molliriosonaatissa näitä tehoja ei mainittujen jaksojen ulkopuolella juuri näy, mikä johtunee laajalti siitä, että jousisoittimilla äänenvoimakkuuden säätely on huomattavasti monipuolisempaa kuin uruilla, eikä tarvetta terassidynamiikan jatkuvaan hyödyntämiseen nyanssien vaihtelun lisäämiseksi samalla tavalla ilmene.

Molemmat solistiset soittimet vuorottelevat läpi koko sonaatin erilaisilla motiiveilla, mutta parhaiten se näkyy toisen jakson väliskeissä, jakson loppupuolella ja kolmannen jakson ensimmäisessä ja toisessa taitteessa. Tällainen vuorottelu on hyvin yleistä myös urkuteoksissa, joissa se yleensä tapahtuu sormioiden ja jalkion välisenä kilpailuna.

Kaikki d-mollitriosonaatin nopeat jaksot rakentuvat laajasti luonteeltaan mekaanisten rytmikuvioiden varaan, joiden suunnan ja muodon läsnä oleva tonaalinen harmonia hyvin pitkälle määrittää. Toisin kuin urkuteoksissa, se ei kuitenkaan hahmotu ensisijaisesti yhteen jalkion ja sormioiden välisen dialogin kanssa, vaan useiden eri muusikkojen soittamien monien itsenäisten stemmojen mahdollistamana jakaantuu melko tasaisesti läpi sonaatin. Usein mekaaniset rytmikuviot esiintyvät samaan aikaan sekä viulun että gamban stemmoissa, aikaansaaden hyvin polyfonisen vaikutelman myös sellaisissa jaksoissa, joiden rakenne ei periaatteessa ole alun perin kontrapunktisidonnaista, kuten esimerkiksi kvasi-tanssimainen 11. jakso.

D-mollisonaatin fuugajakso täyttää hyvin kaikki Shannonin listaamat piirteet tyyppilliselle pohjoissaksalaiselle fuugalle. Se on suhteellisen lyhyt, kokonaistahtimäärältään vain 38 tahtia, se etenee hyvin suoraviivaisesti eteenpäin koko jakson ajan, eikä hyödynnä erikoistekniikoita. Vaikka Snyderin tahdeissa 37–42 notatoiduksi ritardandoksi ehdottamassa katkelmassa tema onkin augmentoitu, se

tapahtuu enimmäkseen taukojen sekä jatkuvasti ja toisiinsa epäsuhtaisesti pidentyiden nuottiaika-arvojen kautta, mikä tekee siitä enemmän taiteellisen kuin teknillisen tehokeinon, eikä se siis sisälly kontrapunktisiin erikoistekniikoihin kuten tavanomainen augmentaatio. Fuugassa sävellajitkaan eivät juuri ulotu duxin ja comesin kautta välttämättömien toonikan ja dominantin ulkopuolelle ja tämä seikka vahvistaa fuugan rakenteellista yksinkertaisuutta.

Lopuksi, taukojen dramaattinen käyttö on myös osana triosonaattia monissa paikoin, mm. keskellä jaksoja fuugan ja jakson 8 kolmanneksi viimeisessä tahdissa, mutta aivan erityisen tehokkaita ne ovat jaksokompleksissa 4–7, jossa nopeiden jaksojen loppuessa kuin seinään niitä seuraa aina puolen tahdin mittainen tauko ennen hitaiden osien soivia nuotteja. Täydellinen tekstuuri- ja temponvaihdos yhdistettyinä äkillisiin täyden hiljaisuuden hetkiin on äärimmäisen dramaattista ja ehkäpä kaikkien idiomaattisin piirre verrattuna Buxtehuden urkupreludeihin, joissa täsmälleen samanlaisia keinoja hyödynnetään identtisissä paikoissa.

4.2 Stylus phantasticus osana sonaattirakenteita

Edellisessä alaluvussa saatiin selville, että suurin osa Buxtehuden preludeissa ilmenevistä sävellystyylin piirteistä on helposti sovellettavissa triosonaattitekstuuriin ja useimmat näistä piirteistä ovat läsnä myös d-mollitriosonaatissa. Yksittäisten piirteiden lisäksi koko sonaatin rakenne on tärkeässä roolissa koskien stylus phantasticusta ja sen toteutusta. Vaikka jaksojen järjestys Buxtehuden sonaatissa antaa vaikutelman siitä, että se olisi improvisoitu, se on itse asiassa huolellisesti suunniteltu niin, että Kircherin sanoin, "jaksot seuraavat toisiaan ovelasti", erillisten jaksojen välinen motiivinen yhteys sitoen ne orgaaniseen ykseyteen (Snyder, 2007, 300).

Tästä "motiivisesta yhteydestä" löytyy useita esimerkkejä d-mollisonaatista. Toisen jakson fuugan teeman aloittava motiivi, eli toistuva sarja oktaavihyppyjä, antaa ensimmäisen vihjeen jaksoissa 4, 6 ja 9 vastaantulevista oktaavihyppyistä ja toistetuihin nuoteista (Snyder, 2007, 298). Tämän lisäksi fuugateeman toinen motiivi löytyy sellaisenaan jakson 11 aloittavasta teemasta ja sen voi etäisesti nähdä olevan osallisena myös jakson 8 A-taitteen päättävänä kaarroksena (Esimerkki 11[KUVA]).



ESIMERKKI 11, Tahdit 132–133

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että koko sonaatti olisi rakennettu vain yhdestä teemasta johdetulla materiaalilla. Jokainen jakso on kuitenkin edelleen oma itsenäinen kokonaisuutensa huolimatta siitä, että motiivisia yhteyksiä esiintyykin. Kysymys on pikemminkin tilanteesta, jossa esimerkiksi kaksi kankaan palaa on liitetty ompelemalla yhteen. Kumpikin on erivärinen, mutta näiden värien yhdistelmästä tai välimuodosta koostuva lanka sitoo ne yhteen ja sulautuu samalla molempien kankaiden värimaailmaan ilman räikeitä vastakohtia.

Luonnollisesti myös kokonaisrakenteen Buxtehuden triosonaateissa voisi olettaa muistuttavan urkuteosten preludeja, mikäli kummatkin on sävelletty pohjoissaksalaisen stylus phantasticuksen keinoilla, ja niin se muistuttaakin. Olennaisin muutos on kuitenkin preludien toccata- ja fuugajaksojen vuorottelun sijasta nopeiden ja hitaiden jaksojen vuorottelu, jossa molempien tekstuuri voi perustua joko polyfoniseen tai kuvioivaan tekstuuriin. Kontrapunktinen tekstuuri vallitsee kaikissa sonaateissa, mutta fuuga ei ole niin olennainen rakenteellinen elementti kuin mitä se on preludeissa (Snyder, 2007, 300).

Preludeille tyypilliseen tapaan myös sonaatit sisältävät sekä vaihkeisempia siirtymiä jaksosta toiseen sekä myös karkeampia, joskus jopa väkinäisen kuuloisia leikkauksia tekstuuriin yllättäen vaihtuessa täysin toisenlaiseen ja tempon muuttuessa uuteen iskutukseen. Sonaateissa tosin varsinkin iskutukseltaan vakaammat jaksot, kuten erinäiset ostinatoihin perustuvat jaksot tai fuugat, tapaavat yleensä olla laajempia ja d-mollisonaatinlaajin yksittäinen jakso on nimenomaan sen fuuga jaksossa 2. Preludeissa tyypillisestä fuugatekstuuriin liukenemisestä poiketen tämä jakso on kuitenkin tonaalisesti sulkeutuva, ja päättyy siis selvään kadenssiin.

Vaihkeisemmista siirtymistä esimerkillisiä ovat 11. ja 12. jakson rajakohta, jossa soitto jatkuu tauotta tahtien 147–148 yli, mutta iskutus muuttuu yhtäkkiä tempon

vaihtuessa ja nopean jakson vaihtuessa hitaaseen. Samankaltainen transformaatio tapahtuu 12. ja 13. jakson rajalla tahdissa 158, mutta tällöin päinvastoin. Kesken tahdin hidas jakso loppuu ja nopea alkaa ilman minkään laista muunkaltaista rajakohtaa, kuin tempomerkinnän muutos. Myös ensimmäinen jakso vaihtuu fuugaan varsin vähäeleisesti.

Äkillisistä leikkauksista mainittakoon 3. ja 4. jakson rajakohta. Jakso 3 päättyy vielä rauhallisesti kadenssiin, mutta seuraava jakso alkaa ilman taukoja varoittamatta ja täytenä yllätyksenä. Jaksot 4, 6 ja 9 myös päättyvät yhtäkkiä, aivan kuin joku olisi vetänyt pistokkeen seinästä. Joka ikinen kerta, kun d-mollisonaatissa tulee vastaan äkillinen leikkaus jaksosta toiseen, myös tunnelma vaihtuu täysin toisenlaiseksi. Uusi tekstuurin- ja tunnelmanvaihdos ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että se tapahtuisi räjäkästi yllättävissä paikoissa.

Myöskään Buxtehuden d-mollitriosonaatissa ei varsinaisesti ole kertaakaan peräkkäin kahta hidasta tai kahta nopeaa osaa, vaan ne vuorottelevat läpi sonaatin, jopa hyvin lyhyiden jaksojen jälkeen. Ainoana pienenä poikkeuksena on jakso 9, joka sisältää sekä hitaahkosti liikkuvaa säestystekstuuria että äärimmäisen nopeata soolokuviointia. Sitä edeltää "Vivace"-merkinnällä varustettu menuetti ja sen jälkeen tulee hidas "Adagio". Periaatteessa sen voisi helposti luulla rikkovan tätä nopean ja hitaan vuorotteluun perustuvaa sykliä, eikä sen murtaminen välttämättä huono asia olisikaan. Stylus phantasticus perustuu kuitenkin osaltaan myös tavanomaisesta poikkeaviin yksityiskohtiin. Mutta tempollisesti jakso 9 vaikuttaisi kuitenkin asettuvan keskinopeuksisena jaksoneen sitä edeltävän ja sen jälkeisen jakson väliin, aivan paikkansa mukaisesti.

Buxtehuden d-mollisonaatti noudattaa selvästi myös rakenteellisten ominaisuuksiensa puolesta stylus phantasticuksen tyylillisiä piirteitä. Mattheson ei kuitenkaan sisällyttänyt sonaattia sellaiseksi teoslajiksi, johon stylus phantasticusta voitaisiin soveltaa, johtuen ehkä siitä, että hänen kirjoittaessaan kirjaansa suurin osa sonaateista valettiin Corellin luomaan neliosaiseen muottiin, josta oli siihen mennessä tullut jo standardi. Buxtehuden sonaattit ei muistuta Corellin sonaatteja kuitenkaan lainkaan. Stylus phantasticuksen sisältämä luontainen vapaus piilee Buxtehuden sonaattien kokonaisrakenteen taustalla, kuten myös joidenkin sonaatin osien rapsodinen tyyli (Snyder, 2007, 300.)

Yleisestä nopeiden ja hitaiden jaksojen vuorottelusta huolimatta niiden sisältö ja lukumäärä on ennalta arvaamaton. Voimme odottaa vähintään kahta, suhteellisen järjestäytyntä ja vakaata jaksoa, jotka lähes aina sijoittuvat nopeiden jaksojen joukkoon, mutta emme tiedä minkä muotoisia ne tulevat olemaan—fuuga? variaatiosarja? tanssi? Usein nämä jaksot sisältävät yllätyksiä itsessäänkin (Snyder, 2007, 300.) Mutta joka tapauksessa on selvää, että Buxtehuden urkuteokset eivät ole ainoita stylus phantasticuksen ilmentymiä.

Buxtehuden sonaatit edustavat yhdessä hänen preludiensa kanssa erinomaisia stylus phantasticuksen malleja ja ne jakavat keskenään useita piirteitä, mukaan lukien niiden vapaiden ja järjestettyjen jaksojen arvaamattoman koostumuksen ja tavan, jolla fuugat hajoavat vapaaksi tekstuuriksi sen jälkeen, kun ne ovat suorittaneet loppuun vaaditun määrän temaattisia sisääntuloja kussakin äänessä (Snyder, 2007, 301).

5 POHDINTA

Olen nyt tutkinut stylus phantasticuksen historiaa, tyylin esiintymistä urkuteoksissa sekä Buxtehuden d-mollisonaatissa, sekä lukenut aiheeseen liittyviä tieteellisiä kirjoituksia ja lopuksi voin vain sanoa olevani vakuuttunut siitä, että Buxtehude on soveltanut stylus phantasticusta urkuteostensa ohella myös triosonaatteihinsa. Buxtehuden d-mollitriosonaatti sisältää aivan liian monia stylus phantasticukseen liitettävissä olevia piirteitä ja ominaisuuksia, jotta sen voisi sivuuttaa tyylistä puhuttaessa.

Vaikka muita sonaatteja ei nyt sisällytettykään tarkemman analyysin kohteeksi, vaan mainittiin tekstin lomassa vain ohimennen, on silti hyvin todennäköistä, että samankaltaisia löydöksiä tulisi lisää ja tulokset alkaisivat toistaa itseään tieteellisessä mittakaavassa tarpeeksi merkittävässä määrin, jotta Buxtehuden sonaattien voisi todeta kuuluvan yleispätevämmiin stylus phantasticuksen piiriin, kuin mitä yhden opinnäytetyön mittakaavalla pystyy osoittamaan.

Joka tapauksessa työn aihealue ja sen tutkiminen yhä syvemmälle ja syvemmälle on ollut aivan erityisen antoisaa ja loputtoman mielenkiintoista. Lähdin alun perin stylus phantasticuksen jäljille oman mielenkiintoni puitteissa. Tiesin tyylistä jonkin verran jo etukäteen, mutta en ollut vielä koskaan siihen mennessä tarkemmin tutkinut sitä, kuinka laaja alainen kyseinen tyyli voisi olla. Kuten monet muutkin, olin itsekkin saanut tietää aikoinaan tyylin olevan ominaista nimenomaan Buxtehuden urkusävellyksille. Oma kipinäni lähti suuremmin liikkeelle vasta törmättyäni buxtehuden triosonaatteihin ja tajuttuani yhdistää Kircherin tekstikatkelman mahdollisesti koskemaan myös niitä.

Aivan aluksi lähdeaineisto oli varsin nihkeä, sillä Suomessa ei sen laajemmin ollut tehty tutkimusta asian suhteen, mikä on tietenkin tietysti määrin ymmärrettävää, kun otetaan huomioon se, että suurin osa asiaa koskevista arkistomateriaaleista on Keski-Euroopassa. Rupesin kuitenkin jo hyvin varhain epäilemään Kircherin kirjoituksen perusteella stylus phantasticuksen ulottuvan paljon laajemmalle, kuin pelkästään Buxtehuden tai muiden aikalais-pohjoissaksalaisten urkuteoksiin. Aiheeseen lähemmin tutustuttuani huomasin kuitenkin, että aiheesta oli maailmanlaajuisestikin kirjoitettu suhteellisen vähän tarpeeksi yleisellä tasolla, sillä ylivoimaisesti suurin osa tutkimuksista keskittyi edelleenkin Buxtehuden urkuteoksiin ja niiden ympärille.

Aineiston löytäminen oli aluksi hieman haasteellista, mutta loppujen lopuksi aineisto alkoi olla jo turhankin tarkkaa monipuolisissa historiallisten lähteiden analyysissä ja tulkinnoissaan. Kerala J. Snyderin Buxtehude-elämäkerta on erittäin informatiivinen luettava, joka tarjosi monenlaista taustatietoa ja lähdemateriaalia useista eri asioista ja John R. Shannonin ohella osoittautui yhdeksi päälähteistäni. Erityisen hyödyllistä oli Snyderin tekstiinsä sisällyttämät lainaukset alkuperäislähteistä, mitkä ainakin Kircherin tapauksessa olivat aivan välttämättömän hyödyllisiä, koska alkuperäisteos on kirjoitettu latinaksi, eikä sitä olisi löytynyt aivan mistä tahansa kirjastosta.

Opinnäytetyöprojekti eteni erittäin vaihtelevasti, mutta itse olen kuitenkin lopputulokseen suhteellisen tyytyväinen, vaikka omien intressieni nojalla opinnäytetyön kokoinen työ tuntuukin hieman pienikokoiselta suhteessa siihen, mitä kaikkea säveltäjä voisi toivoa saavansa selville ennen hänelle ennen melko tuntemattomasta sävellystyylistä, varsinkin yleisellä tasolla.

LÄHTEET

Buxtehude, D. Praeludium C-duuri BuxWV 137. 2007. Montréal: Les Éditions Outremontaises. Urkunuotti. International Music Score Library Project. Tallennettu PDF-tiedostoksi 9.12.2013.

http://imslp.org/wiki/Prelude_in_C_major,_BuxWV_137_%28Buxtehude,_Dietrich%29

Buxtehude, D. Triosonaatti d-molli Op. 1 nro 6. 1903. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Partituuri. International Music Score Library Project. Tallennettu PDF-tiedostoksi 24.10.2012. http://imslp.org/wiki/7_Trio_Sonatas,_BuxWV_252-258_%28Op.1%29_%28Buxtehude,_Dietrich%29

Heikinheimo, M. 1985. Urkutaiteen historia I: Urkujen ja urkumusiikin historia antiikista 1700-luvulle. Valtion painatuskeskus

Newman, W. S. 1966. The Sonata in the Baroque Era. The University of North Carolina Press

Shannon, J. R. 1978. Organ literature of the seventeenth century. The Sunbury Press

Snyder, K. J. 2007. Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck. University of Rochester Press

LITTEET