

Kompromissien tekeminen so- vitettaessa barokkimusiikkia ki- taralle: Polyfonia vs harmonia

Eemeli Välimäki

OPINNÄYTETYÖ
Huhtikuu 2025

Musiikkipedagogi
Instrumenttipedagogi

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi AMK

Instrumenttipedagogi

VÄLIMÄKI, EEMELI:

Kompromissien tekeminen sovitettaessa barokkimusiikkia klassiselle kitaralle:

Polyfonia vs harmonia

OPINNÄYTETYÖ 29 sivua

Tammikuu 2025

Tämän opinnäytetyön tavoitteena oli sovittaa Johann Sebastian Bachin (1685–1750) preludi ja fuuga BWV 558 g-molli kahdelle kitaralle. Työssä tarkasteltiin sovitukseen liittyviä haasteita, kuten harmonian ja polyfonian kompromisseja soitettavuuden näkökulmasta.

Työprosessi alkoi sovituksella yhdelle kitaralle, mutta sen soitettavuus osoittautui lähes mahdottomaksi. Tästä syystä tehtiin uusi sovitus kahdelle kitaralle. Työssä tutkittiin erilaisia vaihtoehtoja musiikin kuulokuvan, soitettavuuden ja kitaran fyysisten ominaisuuksien välillä. Sovituksessa ei hyödynnetty suoria lainauksia aiemmista sovituksista, koska täysin identtisiä sovituksia ei ole. Niiden tarkastelu kuitenkin toimi inspiraationa ja vertailukohtana.

Opinnäytetyö osoitti, että polyfonisen, noin 7-minuuttisen teoksen sovittaminen kahdelle kitaralle on aikaa vievä prosessi, joka vaatii kymmeniä työtunteja sekä analyyttistä lähestymistapaa musiikillisiin ja teknisiin valintoihin. Työ tarjoaa uutta näkökulmaa Bachin musiikin ja yleisesti barokkimusiikin sovittamiseen ja lisää ymmärrystä siitä, kuinka polyfonista materiaalia voidaan mukauttaa kahdelle soittajalle.

Uskon palaavani työhön tulevaisuudessa usein, kun haen vertailukohtaa uusille sovituksille. Uskon siitä myös olevan apua muille barokkimusiikin sovittamisesta kiinnostuneille.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu

Tampere University of Applied Sciences

Degree Programme in Music, Music Pedagogy

Instrument Pedagogue

VÄLIMÄKI, EEMELI:

Compromising in arranging baroque music to classical guitar:

Polyphony vs Harmony

BACHELOR'S THESIS 29 pages

January 2025

The aim of this thesis was to arrange prelude and fugue in G-minor BWV 558 by Johann Sebastian Bach (1685-1750) for two guitars. The work examined challenges related to the arrangement, such as compromises in harmony and polyphony from the aspect of playability.

The work process began with an arrangement for one guitar, but a practical experiment proved its playability almost impossible. For this reason, a new arrangement was made for the two guitars. The work explored various options between the music's auditory image, playability, and the physical characteristics of the guitar. The adaptation did not make use of direct quotes from previous adaptations, because there are no completely identical adaptations. However, looking at them served as an inspiration and benchmark.

The study showed that fitting a polyphonic, approximately 7-minute piece on two guitars is a time-consuming process that requires dozens of hours of work and an analytical approach to musical and technical choices. The work offers a new perspective on the arrangement of Bach's music and increases understanding of how polyphonic material can be arranged for two players.

I believe I will be taking a look on this thesis gradually in the future when dealing with another arrangements. I also believe it is helpful among other people interested in arranging baroque music to classical guitar.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	SOVITTAMINEN	7
2.1	Sovittamisen tavoitteet	7
2.2	Barokkimusiikista	7
2.3	Kitara barokin aikana	8
2.4	Kitaran ominaisuudet	9
2.5	Haasteita sovitettaessa kitaralle	10
2.5.1	Otekäden haasteet	10
2.5.2	Sovittamisen haasteet	14
3	SOVITUSTYÖ	17
3.1	Preludi	18
3.2	Fuuga	19
4	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA	27
5	LÄHTEET JA LIITTEET	29

1 JOHDANTO

Sain ajatuksen tästä opinnäytetyön aiheesta, kun mietin, miten saisin työlläni jotain selvästi konkreettista aikaan. Ennen kaikkea itselleni, mutta miksen muillekin. Teoksen sovittaminen kitaralle olikin lopulta aika selkeä tavoite.

Olen pitkään halunnut sovittaa musiikkia kitaralle. Barokkimusiikki, sekä erityisesti Johann Sebastian Bachin (1685-1750) musiikki on aina ollut lähellä sydäntäni. Olen vuosien saatossa kasvanut jollain tavalla barokkimusiikkiin kiinni ja huomannut, että musiikin lainalaisuudet poikkeavat jonkin verran myöhempien aikakausien tyyleistä. Barokkimusiikissa ja varsinkin fuugissa korostuvat muun muassa kontrapunkti sekä itsenäiset linjat. Kun lähestytään barokin ajan teoksia sovittamisen kautta, onkin selvää, että teoksen harmoniat voivat sovituksessa tehtävien kompromissien myötä muuttua.

Johann Sebastian Bachin *Kahdeksasta pienestä preludista ja fuugasta (BWV 553-560)* löytyi opinnäytetyön aiheeksi sopiva teos, *BWV 558 Preludi ja Fuuga g-molli*. Nämä kahdeksan pientä kappaletta Bach on säveltänyt uruille. Valitsin teoksen, koska se on sopivan laajamittainen, jotta se sopii lähes minkä tahansa tyyliin konserttiin ja riittävän yksinkertainen, jotta sovitustyö kitaralle ylipäättään on mielekäs ja mahdollinen. Lisäksi sävellaji istuu soittimelle riittävän hyvin siten, ettei sitä ole välttämätön muuttaa. Neliäänisen fuugan sovittaminen kitaralle ei ole koskaan yksinkertaista, joten päädyin tekemään sovituksen kahdelle kitaralle mahdollisimman hyväntuloksen takaamiseksi.

Kitaralla, jossa soivia ääniä voi enimmillään samanaikaisesti olla kuusi, joudutaan tekemään paljon valintoja sovitettaessa esimerkiksi urkuteosta, niin kuin tässä opinnäytetyössäni tehdään. Muiden sovituksia tutkiessa onkin kiehtovaa nähdä, miten eri asioita kitaristit korostavat versioissaan. Halusin lähestyä sovitusta sillä kysymyksellä, milloin on tärkeämpää säilyttää harmonia ja milloin taas polyfonia, toisin sanoen itsenäiset linjat. Totta kai alusta alkaen oli selvää, ettei näin subjektiiviseen ja abstraktiin kysymykseen ole selkeää vastausta, mutta uskoin oppivani tästä jotain hyödyllistä. Lisäksi halusin tutkia muita haasteita, joita klassiselle kitaralle sovitettaessa ilmenee. Toivoin tämän opinnäytetyön

teon aikana oppivani sovituksen haasteista sekä saavani paremmat valmiudet yllä olevan kysymyksen käsittelyyn.

2 SOVITTAMINEN

2.1 Sovittamisen tavoitteet

Onko sovituksen tavoitteena kunnioittaa mahdollisimman paljon alkuperäistä vai tehdä siitä kitaralle mahdollisimman toimiva? Tähän ei oikeaa vastausta ole. Lähdin itse siitä ajatuksesta, että sovituksen täytyy olla teknisesti toteutettavissa, sillä muuten se ei voi kunnioittaa alkuperäistä, vaikka olisi miten oikein kirjoitettu ylös. Mitä sovitukseen ja toisen säveltäjän teoksien muokkaamiseen tulee, muun muassa Bach itse sovitti paljon muiden säveltäjien teoksia eri soittimille (Gardiner 2015, S.561). Esimerkkinä Antonio Vivaldin (1678–1741) kaksoisviulukonsertto *rv. 522 a-molli*, jonka Bach sovitti uruille (*BWV 593*). Toisena esimerkkinä toimii Giovanni Battista Pergolesin (1710–1736) *Stabat Materista* tehty sovitus *Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083* (Gardiner 2015, S.531). Bach myös kierrätti paljon omaa musiikkiaan käyttäen cembalokonserttojensa osia myöhemmin kantaattiansa sinfonioina eli alkusoittoina. Mainittakoon myös *BWV 1001 g-molli viululonaatin fuuga*, josta hän teki sangen monumentaalisen sovituksen uruille *BWV 539* sekä mahdollisesti myöhemmin sovituksen klavikordille tai luutulle *BWV 1000*. Lisäksi Bachin ”perinnökseen” jättämä h-molli messu *BWV 232* koostuu lähes täysin hänen jo aiemmin säveltämistään teoksista (Smith 2020).

2.2 Barokkimusiikista

Barokki taiteessa on renessanssin jälkeen syntynyt aikakausi. Barokki sanana tarkoittaa esimerkiksi epäsäännöllistä, absurdia, groteskia tai liioiteltua. Sen aikana arvioitiin muun muassa uudelleen, miten eri tavoin musiikki voi korottaa puhutun sanan vaikutusta. Musiikissa kantaatit, oratoriot ja oopperat yleistyivät sekä saivat vakiintuneen muodon. Asiaan perehtymättömälle kuulijalle ehkä konkreettisin barokin tunnuspiirre on teosten varsin monipuolinen koristelu (ornamentit, trillit, appoggiaturat jne.). Tämän huomaa helposti esimerkiksi Jean-Philippe Rameaun (1683-1764) ja François Couperinin (1668-1733) cembalosävellyksissä. Affektioppi oli voimakkaasti läsnä, joten musiikkia leimasi erilaisten tunteiden ilmaisu. Teoksen sisäiset tempomuutokset ja Da Capo -muoto alkoivat yleistyä.

Keskeisiä säveltäjiä olivat muun muassa Johann Sebastian Bach, Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757), George Friedrich Händel (1685-1759), Henry Purcell (1659-1695) ja Antonio Vivaldi (Anderson 2004, 9-11).

2.3 Kitara barokin aikana

Barokin aikakaudella kitaraperheeseen kuuluvia näppäilysoittimia oli muutamia. Ehkä tunnetuin näppäilysoitin renessanssi/barokkiajalta on luuttu, joka kasvoi eri tyylien käsissä useisiin eri muotoihin. Renessanssiluuttu kehittyi barokkiluutuksi ja Italiassa arkkiluutuksi. Isompien orkesterikokoonpanojen säestyssoittimena tunnetuksi tuli teorbi/chitarrone, jolla voitiin korvata esimerkiksi cembalo basso continuoissa. Näiden eri luuttujen poikkeavuudet näkyivät selkeiden kielten määrässä sekä virityksessä. Kieliä eri luutuissa oli 4-5 kielestä jopa viiteentoista kieleen. Viisikielinen barokkikitara (engl. five-course guitar) oli nykyaikaisen klassisen kitaran viimeistä edeltävä vaihe. Barokkikitaran neljä alinta kieltä olivat usein oktaaveissa soivia tuplakieliä, ja ylin kieli oli yksin. Tuplacielet olivat normaaleja murtosointumaiseen säestykseen sopivalle kielisoittimelle. 1700-luvun lopussa esiteltiin Etelä-Ranskassa Chitarra Francese, jossa oktaavikielet oli poistettu, näin päästiin askelta lähemmäksi kitaran nykyistä muotoa. (Niskanen 2010).

Saksassa myöhäis- ja jälkibarokin aikaan eli J.S. Bachin aikana barokkikitaraa ei juuri tunnettu. Tämänhetkisen tutkimuksen valossa on syytä uskoa, ettei Bach myöskään säveltänyt sille mitään. Sen sijaan luutulle ja mahdollisesti teorbille (teorbin käytöstä on tutkijoiden kesken erimielisyyksiä) Bach on kirjoittanut osuuksia esimerkiksi Johannes- ja Matteus-passioihin. (Rifkin 1995, 119).

2.4 Kitaran ominaisuudet



Federley 2023

Klassinen kitara on muodoltaan jousisoittimia muistuttava soitin, jonka rakentamiseen on käytetty useita eri puulajeja. Nyloniset diskanttikielet ja teräspäällysteiset bassokielet mahdollistavat oikeilla soittotekniikoilla hyvin monipuolisen ääntuotannon. Lähtökohtaisesti kitaran ääni on pehmeän herkkä ja harppumaisen lyyrinen sekä miellyttävä korvalle. Ääni tuotetaan oikealla kädellä näppäimällä ja sen saattaminen soimaan vaatii molempien käsien yhteistyötä sekä synkroniaa. Muun muassa tästä syystä kitara kuuluukin teknisesti vaikeimpiin soittimiin. Klassisen kitaran soitonopetuksessa ensimmäiset vuodet kuluvatkin pitkälti soittotekniikoiden opetteluun ja otekäden totutteluun. Tulkitseva ja vapautunut musiikin tekeminen vaatii lahjakkaitakin soittajilta useamman vuoden harjoittelun.

Klassisen kitaran soitannollisiin elementteihin kuuluu vahvasti vapaat kielet (e1-h-g-d-A-E) sekä niiden hyödyntäminen. Lähes kaikki kitaralle sävelletty musiikki onkin sävellajeissa, jotka näitä suosivat. Käytännössä nämä sävellajit ovat jotain g-mollin/B-duurin ja E-duurin väliltä (fis ja cis- mollia ei juuri tapaa). Preludi ja fuuga BWV 558 on kirjoitettu g-molliin, joten jouduin pitkään pohtimaan, haluanko transponoida teoksen helpompaan sävellajiin kuten esimerkiksi e- tai a-molliin.

Lopulta päädyin pitäytymään alkuperäisessä, jotta pääsisin tutkimaan ja näkemään minkälaisia haasteita vaikea sävellaji tuo sovittamiseen.

2.5 Haasteita sovitettaessa kitaralle

Kitara eroaa monesta soittimesta muun muassa monipuolisuutensa takia. Sille on mahdollista useamman linjan yhtäaikainen soitto kuten pianolle, mutta toimii myös eri kokoonpanoissa vain yhden stemman soitossa kuten viulut ja huilut jne. Muutamat oikean käden tekniikat kuten arpeggio ja tremolo istuvat myös luontevasti kitaralle sekä muun muassa huiluäänillä tai pizzicatolla on mahdollista tuottaa varsin monipuolinen äänimaisema. Erään legendan mukaan säveltäjä mestari Ludwig van Beethoven kutsui kitaraa ”orkesteriksi pienoiskoossa”.

2.5.1 Otekäden haasteet

Vasemman käden toiminta sen sijaan nopeine kuljetuksineen on vaikeampaa kuin monessa muussa soittimessa isojen sormivälien ja toisen käden synkronisoinnin vuoksi. Esimerkiksi viulussa nämä onnistuvat lyhyen kaulan ja yhden jousen avulla. Pianossa taas on pienet sormivälit ja vain yhtä kättä vaaditaan ääntuottoon.

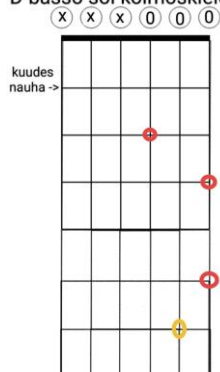
Tässä kappaleessa esiteltävien kuvien tarkoituksena on demonstroida lukijalle, miksi jotkin yksinkertaiselta näyttävät nuotit voivat olla lähes mahdottomia soittaa klassisella kitaralla. Oteruudukossa näkyvät punaiset ympyrät kuvaavat kohtia, joihin sormeni ovat painetut. Keltaiset ympyrät kuvaavat seuraavaksi vuorossa olevia säveliä. Yläsarakkeen x ja 0 kuvaavat näpätäänkö kyseessä olevaa kieltä. X-kieltä ei näpätä, kun taas 0-kieltä näpätään.

Ensimmäisenä esimerkkinä on alkuperäisnuotin mukainen sovitus. Alla oleva otekuva demonstroi asennon mahdottomuutta (kuva 1). Otekätteni on venytetty lähes täyteen mittaansa. Lisäksi bassoon siirtyvä kuudestoistaosa-motiivi tulisi soittaa pikkurillillä (heikoin sormi), mikä tekee otteesta entistä hankalamman.

Kuvassa 3 etusormella soitettavan D-basson tulisi soida puolinuotin verran. Sen ajan etusormi siis olisi "ankkurina" pitämässä ääntä yllä samalla kun muut sormet hoitavat loput sävelet. Kuten voimme kuvasta nähdä, sormeni venyvät sivusuunnassa kohtuuttoman paljon. Ajattelen, että soiton tulisi aina olla mahdollisimman helppoa ja vaivatonta, joten sormituksia (sekä sovittaessa sävelten sijaintia) miettiessä pyrin minimoimaan kättä rasittavat asiat. Tällainen ote on kyllä mahdollista hetkellisesti ottaa, mutta se saa vasemman käden väsymään nopeasti.



D-basso soi kolmoskielellä



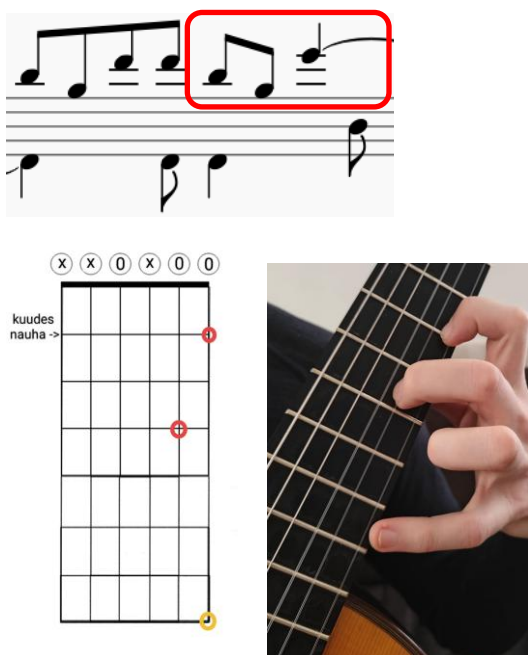
Kuva 3. Kakkoskitaran tahdit 38-39 nuotteina, kaaviona ja otelaudalla.

Ratkaisin ongelman laskemalla bassot oktaavia alemmas (kuva 4). D-basso soi nyt vapaalla kielellä, jolloin otekäden liikkumatila kasvaa ja kyseisen kohdan soittaminen on vaivatonta. Musiikillisesti en huomannut merkittävää eroa, joten pidin muutosta perusteltuna. Jotta bassolinja olisi koko mitaltaan johdonmukainen, siirsin sen oktaavia alemmas tahtiin 43 asti. Tämä näkyy tarkemmin kuvassa 19c.

The image shows musical notation and guitar diagrams. At the top is a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1. Red boxes highlight the final two notes of both the melody and the bass line. Below the staff is a fretboard diagram for the D-basso (6th string) with the instruction "D-basso soi vapaalla kielellä". The diagram shows frets 1 through 6. Above the fretboard are circles representing fret positions: (1, X), (2, X), (3, 0), (4, X), (5, 0), (6, 0). The 3rd fret is circled in red. To the left of the fretboard is the label "kuudes nauha ->". To the right is a photograph of a hand playing the D-basso on a guitar.

Kuva 4. Kakkoskitaran tahdit 38-39 nuotteina, kaaviona ja otelaudalla.

Sama fraasi jatkuu kuvassa 5. Etusormella soitettavan b-sävelen jälkeen joudun "hyppäämään" ylös päästäkseni es-sävelelle. Siirtymä on hankala ja b-sävel saattaakin jäädä sen seurauksena hieman kesken, mutta harjoiteltuani sitä hetken huomasin sen olevan toteutettavissa. En pitänyt sävelen katkeamista musiikillisesti merkittävänä asiana, sillä sitä ei välttämättä kuule lainkaan. Kitaralla soitettavissa fuugissa on myös yleistä artikuloida fuugan teeman äänet aavistuksen lyhyempinä, koska se antaa liikkumatilaa kappaleen aikana tuleviin teknisesti vaikeampiin kohtiin. Kun teeman sävelten kestossa tinkii jo fuugan alussa, ei niin todennäköisesti ole pakotettu tekemään musiikillisia kompromisseja teoksen myöhemmissä vaiheissa.



Kuva 5. Kakkoskitaran tahti 39 nuotteina, kaaviona ja otelaudalla.

2.5.2 Sovittamisen haasteet

Alla on ote Bachin Toccatan (BWV 914 e-molli) lopun fuugasta (kuva 6). Toccatan Bach on säveltänyt cembalolle. Jos tämän haluaisi sovittaa kitaralle joutuisi valitsemaan pianistin vasemman ja oikean käden stemmojen välillä. Terssi/oktaavi-parien kuljetus kitaralla onnistuu mutta bassojen tai melodian mukaantulo hankaloittaa sitä todella paljon. Mikäli basso liikkuu, sovittaja joutuu todennäköisesti jättämään joko basson tai toisen terssin pois, tai ainakin tinkimään sävelten kestossa. Kitaralla nopean tai nopeahkon tekstuurin kuljettaminen bassokielillä on luontevaa, mutta vain jos muita ääniä ei juuri ole. Tällöin se voidaankin toteuttaa helposti vuoronäppäilyllä. Jos alla olevan Bachin toccatan tahti 67 haluttaisiin soittaa sellaisenaan kitaralla, olisi (pianistin) vasemman käden osuus pelkästään kitaristin näppäilykäden kannalta lähes mahdotonta toteuttaa peukalon intensiivisen repetition vuoksi. Peukaloa käytetään lähes poikkeuksetta bassokielien soittoon, jotta muut sormet ovat ylä-äänien käytettävissä. Klassiselle kitaralle sävelletyissä musiikissa bassojen rooli on ollut harmoninen ja säestyksellinen, pitkälti tämän anatomisen ongelman vuoksi.

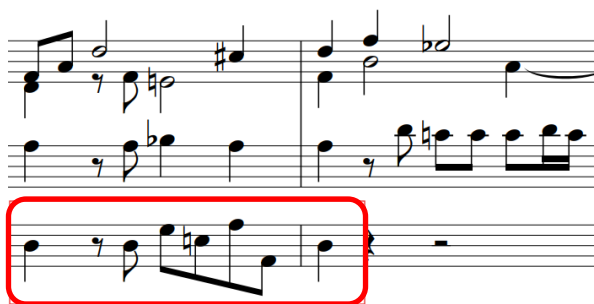
Liikkuvat bassot tai alarekisterissä kulkevat fuugan teemat menevät helposti liian alas, jolloin linjaa joutuu siirtämään oktaavilla joko kesken fraasin tai heti alusta alkaen (kuvat 7a ja 7b). Sovittaessa yhdelle kitaralle tulee myös ottaa huomioon,

että bassoja on joissain tapauksissa mahdoton saada soimaan merkityn keston ajan. Sen sijaan duetossa tämä ongelma voidaan välttää, jos toisen kitaran roolina on nimenomaan bassot.



Kuva 6. Johann Sebastian Bach, Toccata BWV 914, *fuuga*. Tahdit 63-64 ja 67-68.

Esimerkiksi oktaavihyppy Bachin g-molli-fuugan tahdeissa 15-16 aiheuttaa kitaralle sovitettaessa päänvaivaa (Kuva 7a). Tahdin 15 viimeinen sävel olisi mennyt rekisterin alle joten nostin sen oktaavilla ylös. Alkuperäinen jalkion kuvio ”lauseen” loppuun on Bachille hyvin tyypillinen, joten on sääli että jouduin muokkaamaan sitä hieman (Kuva 7b). Toinen vaihtoehto olisi ollut koko kuvion nostaminen oktaavilla. Täten se olisi muuttunut bassosta väliääneksi, jolloin kuulokuva olisi ollut aivan erilainen.



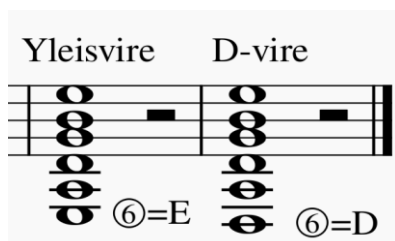
Kuva 7a. Tahdit 15-16. Tässä ote alkuperäisestä urkupartituurista. Tahdin 15 loppussa kahden a:n välillä on oktaavihyppy.



Kuva 7b. Tahdit 15-16 sovituksesta kahdelle kitaralle.

3 SOVITUSTYÖ

Käytän sovituksessani molemmissa kitaroissa D-virettä. Klassisen kitaran virityksessä on vakiintunut käytäntö, jossa vapaat kielet viritetään soimaan sävelillä e1-h-g-d-A-E. Tämän lisäksi toinen suhteellisen yleinen viritystapa on niin kutsuttu D-vire. D-vireessä soivan kitaran alin kieli E on pudotettu kokonaisen sävelaskeleen verran alemmas, jolloin vapaiden kielten soiva etäisyys kasvaa. Alla (Kuva 8) on ote näiden kahden virityksen vapaista kielistä sekä niiden merkintätavasta nuoteissa.



Kuva 8. Yleisimmät viritysvaihtoehdot.

D-vire palvelee erityisesti D-duuriin tai d-molliin sävellettyjä teoksia, sillä toonika-sävel esiintyy niissä usein ja luonnollisesti vapaata kieltä on helppo soittaa. g-molliin sävelletyn preludin ja fuugan BWV 558 etumerkinnöissä e-sävel on alennettu, kun taas d ei ole, joten oli varsin luontevaa sovittaa koko teos D-vireiselle kitaralle. Tällä ratkaisulla soittaja saa hieman liikkumatilaa korkean rekisterin säveliin, sekä sävelaskeleen verran lisää äänialaa. Lisäksi useammassakin kohdassa fuugaa sen teeman alin sävel bassoissa on nimenomaan d, joten näissä tapauksissa päästiin myös sovittamisen suhteen vähemmällä vaivalla.

D-vireeseen liittyy myös pieni sormituksellinen hyöty. Nelos- ja kuutoskieli ovat oktaavin päässä toisistaan joten ne käyttäytyvät sävelten suhteen samalla tavalla. Toisin sanottuna, jos sävelet ovat soitettavissa neloskieleltä, ne pystytään soittamaan lähes varmasti myös kuutoskielellä. Tässä opinnäytetyössä vaihdoin joissain kohdin esimerkiksi bassolinjan paikkaa näiden kielten välillä sen mukaan, kumpi kuulosti ja tuntui paremmalta.

Käytin sovituksessa Musescore-alustaa, joka oli aiemmasta historiasta itselleni tuttu. Se on ilmainen sovellus sekä sen käytössä hiouduttuaan työkaluna riittävän

käytännöllinen. Musescoren haittapuoliin lukeutuu muun muassa tauot, joita ei pysty poistamaan nuottien joukosta. Moniäänisessä musiikissa siellä täällä näkyvät tauot varjostavat nuottikuvan visuaalista puolta, kuten voimme nähdä esimerkiksi kuvissa 14b ja 15b. Lukuisista yrityksistäni huolimatta en saanut niitä poistettua, joten lopputulokseen on tyytyminen.

3.1 Preludi

Preludia aloin sovittamaan sillä ajatuksella, että katsotaan mihin asti päästään, jos jaan urkupartituurin vasemman ja oikean käden eri kitaralle ja jalkion osuuden tilanteen mukaan. Se istahti lopulta niin mukavasti kahdelle kitaralle, ettei siinä tarvinnut muokata oikeastaan mitään. Päätin kuitenkin kääntää koko preludin mittassa esiintyvää kahdeksasosa-sointukuljetusta (kuva 9) toisellekin soittimelle, jotta se ei olisi niin yksitoikkoista soitettavaa. Lisäksi tämä vaihtoehto tarjoaa dialogimaisen lähestymistavan. Vaihdoin siis tahtien 17–27 rivit päikseen (kuvat 10–13).



Kuva 9. Tahdit 9-11. Tekstuuri jakautuu kahdella kitaralla täysin erilaiseksi.



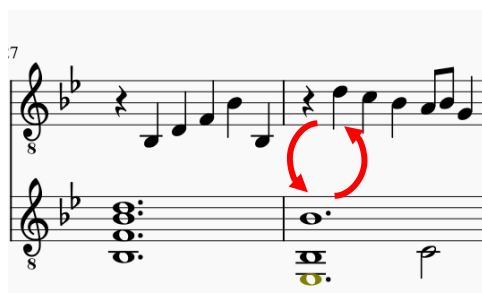
kuva 10. Tahdit 16-17. Alkuperäispartituuri.



kuva 11. Tahdit 16-17 Sovitettu. vaihdoin rivit päikseen.



kuva 12. Tahdit 27-28 Alkuperäinen



kuva 13. Tahdit 27-28 Sovitettu. Tässä vaihdon myötä palattiin alkuperäiseen.

3.2 Fuuga

Fuugan sovittamisen aloitin samoin kuin preludinkin. Saadakseni yleiskuvan kokonaisuudesta sekä nähdäkseni mitä tuleman pitää, jaoin urkupartituurin oikean käden ykköskitaralle ja vasemman kakkoskitaralle. Jalkion nuotit sovittelin tilanteen mukaan. Useimmiten käytäntö ohjasi sovitusta, eli päädyin antamaan jalkion osuuden sille soittimelle, jolla oli siinä kohdin helpompi soitannollinen osuus. Kun tämä alkuvaihe oli tehty, tarkastelin olivatko stemmat edes teoriassa soitettavissa. Lähtökohtaisesti ne eivät olleet, joten siirtelin musiikillisia linjoja sekä oktaaveilla, että kitaralta toiselle. Seuraavaksi äänitin stemmat ja kokonaisuuden

kuultuani tein vielä muutoksia siten, että olisin kuulokuvaan tyytyväinen. Tässä seuraavaksi muutamia esimerkkejä, joissa pääsin itse sovittamiseen käsiksi.

Kuvassa 14b näemme alkuperäisnuotin mukaisen sovituksen. Sekvenssikulun lopussa tapahtuva modulaatio (kuva 14, tahdit 31 ja 32) tuntui saavan kitaralla soitettuna turhan paljon huomiota, joten laskin merkitystä kohdasta lähtevän linjan oktaavilla (kuva 14c), sillä se kuulosti selkeämmältä kuin alkuperäinen. Urkujen äänikerroilla tämä kuulostaa loogisemmalta, joten pyrin ratkaisullani saamaan mahdollisimman samankaltaisen kuulokuvan, mitä Bachkin todennäköisesti on soittaessaan kuullut. Täten myös kakkoskitaran tahdin 31 puolivälissä alkava fuugan teema korostuu luonnollisemmin. Huomasin tässä kohdin priorisoivani teeman erottumista fuugassa enemmän kuin harmonian osana olevaa sekvenssi-linjaa. Ajattelen, että harmonia joka tapauksessa tulee erottumaan, mutta yksittäiset linjat eivät automaattisesti erotu.

Kuva 14a. Tahdit 31–33. Alkuperäispartituuri.

Kuva 14b. Tahdit 31–33. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.



Kuva 14c. Tahdit 31-33. Lopputulos.

Tahdeissa 25-28 sovitin aluksi ykköskitaran alemman linjan alkuperäisen urku-partituurin mukaan (kuva 15b). Basson ja melodian yhdistäminen oli tässä versiossa teknisesti hankalaa, joten laskin ykköskitaran alemman stemman oktaavilla alas (kuva 15c). Näiden versioiden eroa on hyvin hankala kuulla, mutta teknisesti tämä vaihtoehto oli huomattavasti helpompi toteuttaa. Muun muassa vapaalta kieleltä näpättävä g-sävel antaa soittajalle liikkumatilaa. Tämä ykkösstemma päättyi lopulliseen sovitukseen.



Kuva 15a. Tahdit 25-28. Alkuperäispartituuri.



Kuva 15b. Tahdit 25-28. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.

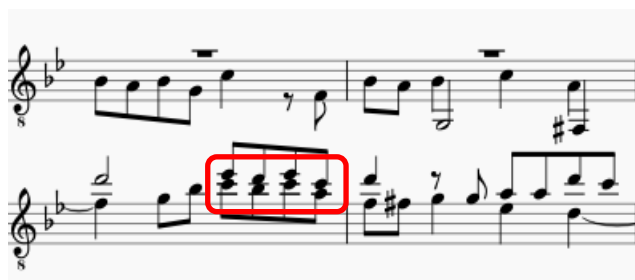


Kuva 15c. Tahdit 25-28. Lopputulos.

Tässä kakkoskitaran alempi linja on sovitettu alkuperäisen nuotin mukaan (kuva 16b). Terssiparien kuljetus tuossa rekisterissä on erittäin hankalaa pelkästään teknisesti, puhumattakaan siitä, että linjat pystyisi kovinkaan taiteellisesti erottelemaan. Vaihdoin alemman linjan sellaisenaan ykköskitaralle ja huomasin (kuva 16c), että se istuu kitaristin sormiin varsin luontevasti. Tämän muutoksen haittapuoleksi muodostui tahdin 38 alku, jossa myös f, fis ja g-sävelet siirtyivät ykköskitaran soitettavaksi. Se on teknisesti vaikea soittaa puhtaasti, mutta harjoittelun myötä totesin sen mahdolliseksi. Halusin kuitenkin sovituksestani teknisesti mahdollisimman helpon, joten siirsin kyseiset sävelet kakkoskitaralle (kuva 16d), jolloin linja vaihtuu lennosta soittimelta toiselle. Tämänkaltaiseen ratkaisuun en muualla sovituksessani päätenyt.



Kuva 16a. Tahdit 37–38. Alkuperäispartituuri.



Kuva 16b. Tahdit 37–38. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.



Kuva 16c. Tahdit 37-38. Vaihtoehtoinen lopputulos.



Kuva 16d. Tahdit 37-38. Lopputulos.

Kuvan 17a osuus (tahdit 26-31) on vaikea sovitettava. Ääniä kulkee neljässä kerroksessa ja äänirekisterin suhteen myös ääripäissä. Soitettavuuden kannalta loogisinta on jakaa ne kahteen linjaan per soitin. Pysin kuitenkin lähtökohtaisesti pitämään linjat samoilla soittimilla kuin ne ovat aiemmissakin tahdeissa olleet. Tässä tapauksessa teinkin aluksi juuri niin. Kuvassa 17b kakkoskitaran bassossa esiteltävä fuugan teema soitetaan alkuperäisnuotin mukaisessa rekisterissä. Teeman erottuvuus tässä vaihtoehdossa on hyvä ja selkeä, mutta soitettavuus varsin vaikea laajojen vasemman käden otteiden vuoksi. D-virityksen (kuva 8) vuoksi kielet neljä ja kuusi ovat oktaavin päässä toisistaan, joten nostin fuugan teeman (kuva 17c) oktaavia korkeammalle, jolloin se voidaan soittaa neloskieleltä. Täten sain vasemmalle kädelle aavistuksen enemmän liikkumatilaa ja rentoutta soittoon. Teema ei vaihdon myötä enää erotu luonnostaan niin selkeästi kuin kuvan 17b vaihtoehdossa, joten sen esittely vaatii soittajalta taitoa ja asian harjoittelua, mutta kokonaisuus on helpompi soittaa teknisesti. Tämä ratkaisu myös päättyi lopulliseen sovitukseen.



Kuva 17a. Tahdit 26-31. Alkuperäispartituuri.



Kuva 17b. Tahdit 26–31. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.



Kuva 17c. Tahdit 26–31. Lopputulos.

Kuvassa 18a (tahdit 20-22) on jälleen haasteena kitaran soiton fyysiset ongelmat. Alkuperäisnuotin mukaan sekvenssissä kulkeva laskeva väliääni soitetaan terssin päässä ylemmästä linjasta. Tämä on muuten melko helposti soitettavissa, mutta merkitty es-f intervalli on mahdoton toteuttaa, mikäli haluaa f:n soivan. Laskin siis jälleen koko bassolinjan oktaavilla alemmas, jonka myötä musiikki on merkityssä kohdassa sellaisenaan toteutettavissa. Tästä on otelautaesimerkki kuvissa 1 ja 2.



Kuva 18a. Tahdit 20–22. Alkuperäispartituuri.



Kuva 18b. Tahdit 20–22. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.



Kuva 18c. Tahdit 20–22. Lopputulos. Koko linja on laskettu oktaavia alemmaksi.

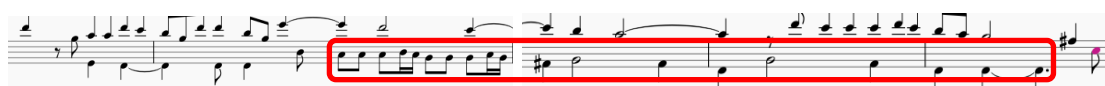
Kuvassa 19b on kyseessä varsin samankaltainen tilanne kuin esimerkeissä 17 ja 18. Merkittyjen kohtien soittaminen on teknisesti haastavaa, joten laskin koko fraasin matkalta alemman linjan oktaavilla.



Kuva 19a. Tahdit 38–43. Alkuperäispartituuri.



Kuva 19b. Tahdit 38–43. Alkuperäispartituurin mukainen sovitus.



Kuva 19c. Tahdit 38–43. lopputulos.

Yksi Bachin musiikin tunnuspiirteistä on urkupiste. Urkupisteellä tarkoitetaan yksittäistä säveltä, jonka päällä muut sävelet muodostavat harmonian. Urkupiste soi pitkään, usein luoden jännitettä ja lopulta purkautuen. Nimensä (englannissa myös pedal point) se on saanut uruista, jolla sävelen pitäminen pohjassa jalkiolla on usein luontevaa. Kuvassa 20 näemme fuugan lopun kehittälyssä urkupisteen, jota urkuri pitää pohjassa kahden ja puolen tahdin ajan. Kitaran impulssimaisen äänen vuoksi D-basso on lakannut soimasta jo ensimmäisen tahdin loppuun mennessä, joten sovitin sen soitettavaksi kahdesti tahdissa, jotta urkupisteen vaikutus saataisiin imitoitua ja sen vaikutus harmonian tukijalkana säilyisi. Tämä oli ainoa kerta koko sovituksessa kun lisäsin ”ylimääräisiä” nuotteja teokseen.



Kuva 20a. Tahdit 41–45. Alkuperäispartituuri



Kuva 20b. Tahdit 41–45. Alkuperäisnuotin mukainen sovitus.

Musical score for measures 41-45, ending arrangement. The score is in 2/4 time and B-flat major. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A red box highlights the melodic line in the upper staff from measure 41 to measure 45. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Kuva 20c. Tahdit 41–45. Lopputulos. Basson urkupiste näpätään useampaan kertaan saman vaikutuksen säilyttämiseksi.

4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Koin tämän opinnäytetyön teon erittäin opettavaisena kokonaisuutena. Etukäteen ajattelin sovituksen olevan työn helpoin osuus, mutta jo fuugan alkutahdeilla koh-tasin ongelmia muun muassa sävellajin kanssa. Alkuperäinen tarkoitukseni oli tehdä sovitus yhdelle kitaralle, mutta kunnianhimo vaihtui tahdissa 9 pikaisesti nöyryyteen kun fuugan teemaa esiteltiin kolmannen kerran. Lukuisia kertoja opin-näytetyön aikana jouduin muokkaamaan samaa kohtaa edestakaisin milloin soit-toteknisistä syistä, milloin kuulokuvan vuoksi, milloin halusta pitäytyä kynsin ja hampain kiinni alkuperäisessä versiossa. Sovittaminen ei ollut helppoa, ja työ tuntuu edelleen paikoin keskeneräiseltä, mutta sovituksen tehtyäni olen tyytyväi-nen lopputulokseen.

Tiedän omasta kokemuksestani, että kuvitellut pilvilinnat voivat romahtaa, kun valmiiksi saatu sovitettu teos ei kuulokovaltaan olekaan ihan sitä mitä etukäteen ajatteli. Tiedän myös, että sovitus jää herkästi kesken huomattuaan sen käytän-nön mahdottomuuden soiton suhteen. Uskonkin osaavani jatkossa valita sovitet-tavat teokset järkevämmiin sekä varautua paremmin siihen työmäärään mitä sel-lainen vaatii.

Saatuani sovituksen viimein valmiiksi ymmärrän, että erilaisia lopputulemia olisi voinut olla vaikka kuinka paljon. Yksittäisen nuotin, polyfonisen linjan tai vaikkapa soinnun lopullinen asettelu voi riippua sovittajan ratkaisuisista esimerkiksi äänen- korkeuden, eri viritysten, eri sävellajien tai vaikkapa ornamenttien (koristelun) suhteen, puhumattakaan huiluäänten kaltaisista tehokeinoista tai linjojen vaihte-lusta soitinten välillä kesken kaiken. Sen myötä opin, että tällaiset barokin aika- kauden kitarasovitukset ovat aina tekijänsä näköisiä ja heidän preferenssiensä mukaan muodostuneita eivätkä ne siten koskaan voi olla ainoita oikeita. Koen, että tätä opinnäytetyössä tehtyä sovitusta soitettaessa soittajalla on vapaus tehdä siihen muutoksia niin kuin parhaaksi näkee sekä hänellä on oikeus kyseen- alaistaa ratkaisuni. Uskon tämän ajatusmallin ohjaavan myös omaa muusikkout-tani muiden sovituksia tutkiessa.

Sovitettavaksi teokseksi en juuri parempaa olisi voinut valita. Ihailen suuresti Bachin fuugia sekä niissä esiintyvää yllätyksellisyyttä ja kontrapunktillisen materiaalin syvyyttä. Musiikin yksityiskohtainen ruohonjuuritason tarkastelu oli erittäin mielekästä ja antoisaa ja laajensi ymmärrystäni sekä urkujen että kitaran ominaisuuksia kohtaan. Opin myös uusia asioita fuugista, sekä siitä miten haluan niitä yleisesti kitaralla soittaessa käsitellä.

Opinnäytetyön prosessin aikana tuli selväksi, että sovittaminen itsessään on jatkuvaa tinkimistä ja kompromissien tekoa eri asioista. Kitara on sovituksia ajatellen erittäin vaativa soitin joten on tärkeää tiedostaa, ettei kaikkea vain voi saada. Opin sovitusta tehdessä, että on parempi jättää nuoteista asioita pois, kuin yrittää väkisin sulloa kaikki materiaali kuudelle kielelle. Onnekseni en ole perfektionisti, sillä jouduin jatkuvasti sietämään kompromisseja.

Musiikinteon ei kuitenkaan pidä olla vakavaa, eikä musiikkia aina tule ottaa vakavasti. Tähän sopiikin itse Bachin lakoninen toteamus soittamisen yksinkertaisuudesta:

”Eihän siinä mitään ihmeellistä ole. Ainoa mitä täytyy tehdä, on painaa oikeita koskettimia oikeaan aikaan, ja instrumentti soittaa itse itseään.” (Bachonbach.com).

5 LÄHTEET JA LIITTEET

Rifkin, Joshua. (1995). "Some questions of performance in J. S. Bach's *Trauerode*," in *Bach Studies 2* ed. Daniel R. Melamed [Cambridge University Press, 1995], 119–53.

Smith, Craig. (2020). BWV 46 - Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei- Bach cantata notes. <https://www.emmanuelmusic.org/bach-notes/bwv-46>

Anderson, Nicholas, & Jouko Laaksamo. *Barokin musiikki: Monteverdista Händeliin*. 2. p., Unipress, 2004.

Niskanen, Lauri. (2010). *Luuttujen eri tyypeistä*.
<https://laurisluteblog.blogspot.com/2010/11/lyhyesti-luuttujen-eri-tyypeista.html>

Page, Christopher, et al. *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe: 1800-1840*. Boydell Press, 2023.

Gardiner, John Eliot, et al. *Musiikkia Taivaan Holveissa: Johann Sebastian Bach: Muotokuva*. Fuga, 2015.

Federley, Samuli. *Aloitteleva kitaristi- opi nämä perusasiat*.
www.blogi.rockway.fi 2023

Liitetiedostona sovitettu preludi ja fuuga.

[Bach BWV 558 G-molli preludi.pdf](#)

[Bach BWV 558 G-molli Fuuga.pdf](#)