

Saara Eskola

**Toccattojen musiikilliset ulottuvuudet**

## **Toccattojen musiikilliset ulottuvuudet**

Saara Eskola  
Opinnäytetyö  
Kevät 2015  
Musiikin koulutusohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin sv

---

Saara Eskola

Toccatojen musiikilliset ulottuvuudet

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Kevät 2015

Sivumäärä: 34

---

Opinnäytetyöni tavoitteena on selvittää toccatojen syntymisen taustoja sekä perehtyä käsitteeseen *stylus phantasticus*, joka on olennainen taustatekijä toccatoita tulkittaessa. Tarkoituksena on saada mahdollisimman laaja kokonaiskuva esityskäytännöistä, joita toccatojen tulkittamiseen liittyy.

Työni alkuosa sisältää toccatojen kehitysvaiheiden kuvausta sekä taustoja klassisen musiikin kehittymisestä yleisesti renessanssista myöhäisbarokkiin. Loppupuolella käsittelem erityisesti urkujensoitolle tyypillisiä musiikillisia ominaispiirteitä, jotka tulisi huomioida toccatoja soitettaessa. Tutkimusaineistona on käytetty historiallähteitä, musiikinalan asiantuntijoiden kirjallisuutta, artikkeleita, nuottiesimerkkejä sekä vanhan musiikin esittäjien kotisivuja.

Opinnäytetyö on suunnattu etenkin urkureille, jotka kokevat *stylus phantasticus* -tyylin itselleen vieraaksi tai vaikeasti lähestyttäväksi. Toiveenani on, että opinnäytetyöni rohkaisisi muusikoita tutustumaan fantasiatyyliin perustuvien sävellyksien tulkintaan, ja että he saisivat sitä kautta omaan musiikilliseen tulkintaansa uusia virikkeitä. Toccatojen kautta avautuu paljon mahdollisuuksia kokeilla omia tulkinnallisia rajojaan. Lisäksi *stylus phantasticus*- tyyli kannustaa urkujen monipuoliseen käyttöön etenkin sormiosoittoa ajatellen.

*Stylus phantasticus* -tyyliin liittyy useita musiikillisia osa-alueita, joihin olisi mielenkiintoista syventyä vielä tarkemmin. Opinnäytetyöni vahvisti kuitenkin käsitystäni siitä, kuinka saumattomasti teoreettinen tieto on yhteydessä luovuuteen ja kokeilunhaluun. Toccatojen ydinolemus näyttää säilyneen samana, vaikka niiden sävellystekniikka onkin muuttunut vuosisatojen kuluessa.

---

Asiasanat: toccatat, urut, urut – soittaminen, fantasiat.

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences

Degree programme of Culture, option of Music Pedagogics

---

Author: Saara Eskola

Title of thesis: Musical dimensions of toccatas

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2015      Number of pages: 34

---

The subject of this thesis was the musical dimension of toccatas. The aim of this thesis was to familiarise music composed in fantasia style. The thesis mainly focused at toccatas composed in the 1500 and 1600 centuries. Stylus Phantasticus style offers a musician great opportunities to express oneself freely and boldly. It is also a great way to learn important technical skills required when playing old music. Toccatas challenge musicians to discover their own limits. They are also a good way to start improvising while playing.

The first part of the thesis describes different phases in the development of toccatas as well as a description considering the development of classical music during the Renaissance and Baroque period. The latter part describes how toccatas have been formed in different countries and, furthermore, some important musical issues which are important when interpreting toccatas. At the end of the thesis, some viewpoints, which I personally find important when playing toccatas, are discussed.

The study consists of historical sources, literature, articles and score examples. Score examples are also meant to encourage the readers to listen to different interpretations of toccatas while following the score.

As a result it has become clearer to me that Stylus Phantasticus is a style, which should be more used among organ teachers. This thesis brought to me a lot of valuable information about the style and the backgrounds of toccatas. I realized that my personal aim is to go towards more authentic playing and to a bold fantasia style. The dimensions of music are nearly endless and therefore my journey with toccatas is only in the beginning.

---

Keywords: toccatas, organ, organ playing, fantasia

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
1.1	Stylus Phantasticus .....	6
1.2	Stylus Phantasticuksen varhaisimmat muodot .....	8
2	RENESSANSSISTA BAROKKIIN .....	10
2.1	Renessanssi .....	10
2.2	Barokki .....	12
3	TOCCATAT .....	15
3.1	Varhais- ja keskibarokki: Italia, Etelä-Saksa, Itävalta .....	17
3.2	Pohjois-Eurooppa .....	22
3.3	Myöhäisbarokki .....	22
3.4	1800- ja 1900-luvut .....	24
4	URKUJEN SOITON TULKINNALLISIA OMINAISPIIRTEITÄ .....	26
4.1	Dialogisuus ja musiikillinen linja soitossa .....	27
4.2	Aikakäsitys musiikissa .....	29
4.3	Ornamentaatio ja improvisaatio .....	30
5	POHDINTA .....	32
	LÄHTEET	

# 1 JOHDANTO

Mielenkiintoni toccatoihin heräsi Italiassa suortietun opiskelijavaihdon aikana, jolloin cembalon- sekä urkujensoitonopettajani osasivat avata renessanssi- sekä varhaisbarokkimusiikin erityispiirteitä kannustavalla tavalla. Aiemmin soitossa ja tulkinnassa korostuneen suorittamisen, sekä teoreettisen oikein soittamisen rinnalle tuli uusia musiikillisia ulottuvuuksia, joissa korostui harmonioiden kuuntelu, improvisointi sekä fantasiamaisuus. Lisäksi huomasin, kuinka paljon toccatat sisältävät musiikin teoreettisia perusasioita, kuten vanhat sormijärjestykset, fuugat, harmoniat sekä tempon muutokset usein lyhyessä ja yksinkertaisessa muodossa.

Opinnäytetyöni tavoitteena on selvittää toccatojen syntymisen taustoja sekä perehtyä käsitteeseen *stylus phantasticus*, joka on olennainen taustatekijä toccatoita tulkittaessa. Tarkoituksena on saada mahdollisimman laaja kokonaiskuva esityskäytännöistä, joita toccatojen tulkittamiseen liittyy. Työni alkuosa sisältää toccatojen kehitysvaiheiden kuvausta sekä klassisen musiikin kehittymistä yleisesti renessanssista myöhäisbarokkiin. Loppupuolella käsittelen erityisesti urkujensoitolle tyypillisiä musiikillisia ominaispiirteitä, jotka olisi hyvä ottaa huomioon soitonopetuksessa.

Lähdeaineistona on käytetty alan asiantuntijoiden kirjallisuutta, artikkeleita, nuottiesimerkkejä, sekä vanhan musiikin esittäjien kotisivuja.

## 1.1 Stylus Phantasticus

*Stylus Phantasticus* on käsitteenä vaikea määritellä, koska tyyli on vapaamuotoisin barokkityyleistä, ja se sisältää paljon tulkinnanvapautta. Tyylin katsotaan olevan lähtöisin Italiasta 1500-luvun lopulta ja huipentuneen pohjoissaksalaisen Dietrich Buxtehuden (n.1637/39–1707) sävellyksiin. *Stylus Phantasticus* on määritelty musiikkitutkijoiden osalta hieman eri painoituksin. Tunnetuimmat musiikkiteoreetikot ovat Kircher ja Mattheson. Ranskalainen lexicograafikko Sebastien de Brossard (1655–1730) nojautuu suurilta osin Kircherin käsitykseen *Stylus Phantasticus*ksen määritelmästä. Brossard ei mainitse määritelmässään lainkaan fuugia, jotka taas olivat Kircherin määritelmässä hyvin tärkeitä. Brossardin mukaan *Stilo Phantastico* on sävellystyyli, joka on vapaa rajoituksista. Tällaisia tyylejä ovat esimerkiksi *Fantasia*, *Ricercata*, *Toccata*, *Sonata* jne. (Miethe 2011, 1, viitattu 2.5.2015.)

Athanasius Kircheriä (1601–1680) voidaan pitää ensimmäisenä merkittävänä kyseisen tyylin tutkijana. Kirchner itse kuvailee tyyliä seuraavasti: ”Stylus Phantasticus on mitä vapain ja rajoittamattomin sävellysmuoto: se ei ole sidoksissa mihinkään, ei sanoihin tai melodiseen aiheeseen”. Tyyli kehitettiin, jotta voitaisiin esitellä luovaa neroutta sekä opettaa piilotettuja rakenteellisia harmonioita ja nerokkaita harmonisia fraaseja sekä fuugia. Tyylin eri muotoja kutsutaan yleisesti nimillä fantasiat, ricercat, toccat sekä sonaattit”. (lingon.biz, viitattu 2.5.2015.)

Miethe viittaa Balthazar Janovkan (1669–1741) kuvaukseen ”Phantasia Musicasta”. Janovkan mukaan ”Musica Phantasiaan sisältyy soittajan mielessä olevat mielikuvat, ideat, representaatiot, käsitykset ja musiikillisten aiheiden runsaus. Muusikon tehtävä on välittää tämä sisäinen fantasia kuulijoille.” Janovka lisää, että vaikuttavaan esitykseen kuuluu lisäksi osaava taiteellinen toteutus, hyvä mielenlaatu ja vapaus huolista. Janovka siis näkee ”Phantasia Musican” hyvin kokonaisvaltaisena tyylinä, jossa musiikillinen osaaminen yhdistyy uskallukseen, omaperäisyyteen ja luovuuteen. Itse koen stylus phantasticuksen sävellysmuotona erityisen mielenkiintoisena juuri siksi, että se sisältää tulkitsijalle ikään kuin valmiit, taidokkaat kehykset ja barokkityylin lainalaisuudet, jonka ympärille soittajalle annetaan tilaisuus luoda persoonallinen tulkinta, joka voi vaihdella suurestikin eri esityskertoilla. (Miethe 2011, 1, viitattu 2.5.2015.)

Barokkiteoreetikoiden kuten Kircherin, Matthesonin sekä Brossardin mukaan tyyli etenee ideasta toiseen kuten toccat tai fantasiat. Miethe mainitsee Kircherin laaja-alaisena teoreetikkona, joka kirjoitti tutkimuksia useista eri tieteenaloista, kuten geologiasta, geometriasta, matematiikasta, egyptologiasta, vertailevasta uskonnosta, magnetismista ja musiikista. Miethe vertaa Kircheriä monipuolisessa lahjakkuudessaan Leonardo da Vinciin, joka herätti ihmetystä neroudellaan useilla eri tieteenaloilla Kircheriä edeltäneellä renessanssijalla. Kircherin teos *Musurgia Universalis* levisi laajalle heti ilmestymisensä jälkeen. Julkaisuvuotenaan teoksesta otettiin 1500 kappaleen painos, ja teos vaikutti suuresti Euroopan musiikkielämään. Teos sisältää muun muassa kaavioita eri instrumenteista esimerkiksi jousisoittimista, suunnitelmia vesienenergialla toimiville automaattiruuille, vertailuja ihmisten ja eläimien korvista, joiden tarkoitus on selittää eläimien ja ihmisten reaktioita musiikkiin. Teosta julkaistiin ensimmäisenä vuotena 1500 kappaletta. (Miethe 2011, 2, viitattu 2.5.2015.)

## 1.2 Stylus Phantasticuksen varhaisimmat muodot

Stylus Phantasticuksen varhaisimmat muodot ovat syntyneet myöhäisrenessanssin aikana Italiassa. Tätä tyyliä edustavat esimerkiksi säveltäjät Carlo Gesualdo (1566–1613) ja Giovanni de Macque (1548/1550–1614), jotka sävelsivät kappaleita, joita kutsuttiin Stravaganzoiksi. Näillä sävellyksillä ei ollut erityistä muotoa, ja niissä esiintyi vallitsevasta tyylistä poikkeavia melodioita, rytmejä ja harmonioita. Tähän tyyliin katsotaan pohjautuvan myös barokin Stylus Phantasticuksen. Varhaisbarokin aikaan italialaiset olivat taitavia improvisoinnissa ja fantasiaissa, jotka perustuvat improvisointiin. Fantasiat oli tarkoitettu pääasiassa kosketinsoittimille, ja niissä vuorottelivat hitaat melodiset jaksot virtuoosisten nopeiden jaksojen kanssa. Fantasia vaikutti myös toccatoihin, joissa myös ilmenee improvisatorisia jaksoja ja kontrasteja eri jaksojen välillä. Stylus Phantasticuksen kehitykseen vaikuttivat lisäksi myös varhaiset sonaatit, joita sävellettiin etenkin luutulle ja viululle. Myös niille on luonteenomaista vapaus, improvisointi, virtuoosisuus ja mielikuvitus. Näitä piirteitä on kuultavissa muun muassa säveltäjien kuten Biagio Marinin (1594–1663), Dario Castellon (n. 1590–n.1658), Giovanni Battista Fontanan (n.1580/89–n.1630), Giovanni Antonio Pandolfi Meallin (n.1630–n.1669/1670) sekä Marco Uccellinin (1603/1610–1680) sonaateissa. Miethen mainitsee hyvänä esimerkkinä Stylus Phantasticuksesta Pandolfin kolmannen sonaatin (kuva 1). (Miethen 2011, 6, viitattu 2.5.2015.)



KUVA 1 Pandolf: Sonaatti nro 3 Op.4

Toisena esimerkkinä varhaisesta Stylus Phantasticus -tyylistä Miethen mainitsee Girolamo Frescobaldin (1583–1643) toccatat, jotka ovat täysin auki kirjoitetut, mutta kuulostavat soitettaessa improvisaatiolta. Nämä toccatat vaihtelevat tempoltaan ja rytmiltään. Miethen mukaan molemmat esimerkit sopivat sekä Matthesonin että Kircherin määritelmiin Stylus Phantasticuksesta, koska kaikki soitettava on kirjoitettu nuottiin (tässä korostuu säveltäjän merkitys, jota Kircher korosti), mutta soittajalle jää mahdollisuus joustavaan tempon käsittelyyn sekä lupa muotolla musiikkia eri



tavoin kuulijan liikuttamiseksi (nämä piirteet korostuivat Matthesonin määrittelyssä). (2011, 7, viitattu 2.5.2015.)

Niina Huopainen (2009) viittaa Fieldin näkemykseen, jonka mukaan ensimmäiset italialaiset fantasia-nimiset sävellykset olivat luutistisäveltäjien 1500-luvun puolessa välissä julkaisemia teoksia. Yksi tunnetuista säveltäjänimistä oli Melchiorre de Barberis (kukoisti 1545–1549), joka sävelsi erityyppisiä fantasioita muun muassa luutun virittämistä varten. (Huopainen 2009, 13.)

Sama ajatus voi olla läsnä soitettaessa esimerkiksi Frescobaldin fantasioita cembalolla tai uruilla. Fantasia antaa soittajalle mahdollisuuden käydä läpi mahdollisimman monipuolisesti kyseisen instrumentin virityksen ja eri asteikkojen sekä harmonioiden soinnin. Vaikka sävellys sisältäisi kirjoitettuna kaikki soitettavat nuotit, jää tulkitsijalle tilaa kuunnella fantasiaan sisällytetyt harmoniat ja dissonanssit. Fantasioitossa soittajalle annetaan mahdollisuus ikään kuin syventyä juuri sen hetkiseen tunnelmaan, tietämättä mihin suuntaan teos kehittyy, vaikka teos todellisuudessa olisikin soittajalle tuttu.

Frescobaldin ensimmäinen kosketinsoitinjulkaisu *Fantasie a quattro* (1608) sisältää kontrapunk-tisia harjoituksia, joiden tarkoituksena on herättää soittajaa tunnistamaan toisiinsa kietoutuvat harmoniat ja melodialinjat. Frescobaldin jälkeen fantasia lähes hävisi italialaisesta klaveerimusiikista, poikkeuksina Adriano Banchierin (1568–1634) *Organo suonaria* sekä Bernardo Pasquinin (1637–1610) Frescobaldiin tyyliin sävelletty monotemaattinen fantasia. (Huopainen 2009, 32.)

## 2 RENESSANSSISTA BAROKKIIN

### 2.1 Renessanssi

Musiikin renessanssin ajoituksesta on olemassa useita eri mielipiteitä. Kontunen määrittelee renessanssin aikajaksoksi, joka alkoi 1400-luvun alkupuolella ja vaihtui hiljalleen 1500-luvun loppupuolelta alkaen varhaisbarokiksi. Aikakausi voidaan jakaa karkeasti varhais- ja täysrenessanssiin. (Kontunen 1994, 37.)

Renessanssin aikana soittimet saivat itsenäisen aseman musiikissa. Soittimille alettiin säveltämään vokaalimusiikista tyylillisesti eroavaa omaa musiikkia. Vaikka itsenäinen soitinmusiikki yleistyi vähitellen, se sai varsinaista jalansijaa vasta 1500-luvun lopussa. Kontusen mukaan soittimet korvasivat usein vokaaliteoksissa joitakin laulajien stemmoja. Soittimet saattoivat myös kaksintaa lauluääniä. Vokaalisävellyksiä esitettiin myös ilman laulajia, ja niillä esitettiin vokaalimusiikista tehtyjä transkriptioita. Myöhäisimmässä vaiheessa soittimille alettiin säveltää itsenäisiä teoksia. Vokaalisen laulullisuuden säilyttäminen onkin yksi tärkeimmistä piirteistä soitettaessa renessanssimusiikkia uruilla. Urut olivat ensimmäisiä soittimia, joille tehtiin omia nuotinnettuja sävellyksiä. (Kontunen 1994, 60.)

Renessanssin aikana virallinen sävellystyyli oli kirkollista, vaikka taidokasta maallista musiikkia sävellettiin myös jatkuvasti. Musiikkia ei jaoteltu tuohon aikaan yhtä selvästi kuin nykyään maalliseen ja kirkolliseen. (Kontunen, 1994, 37.) Hallitsevaksi piirteeksi renessanssimusiikissa Kontunen nostaa musiikin luonnollisuuden. Esimerkkinä luonnollisuuden tavoittelusta Kontunen mainitsee luonnon matkimisen sävelmaalailun keinoin. Imitaatio oli polyfonisen sävellystekniikan perusperiaate. Tyylikauden loppuun mennessä modaalinen polyfonia saavutti huippunsa. Kirkollisen musiikin säveljärjestelmä pysyi periaatteessa modaalisena, mutta tonaalisuuden tunnusmerkkejä oli havaittavissa yhä enemmän. Tästä esimerkkinä Kontunen mainitsee duuri-mollijärjestelmään suuntautuneen joonisen ja aiolisen moodin yleistymisen 1400-luvun puolivälistä lähtien. Myös homofoninen ja soinnullinen ajattelu kehittyivät, ja terssi-seksti sointuja alettiin suosia avoimien kvintti-oktaavisointujen sijaan.

Tonaaliset tehot alkoivat jäsentyä, ja renessanssin loppuvaiheissa dominantti-toonika-kadenssi sai lopullisen muotonsa. Dissonanssien käyttö tuli säännönmukaiseksi satunnaisen käytön sijaan. Yksi merkittävä musiikinhistoriallinen tapahtuma oli musiikin kansainvälistyminen. Kansalli-

set koulukunnat kylläkin säilyivät, mutta säveltäjät olivat aiempaa tietoisempia toistensa tekemisistä ja lainasivat omaan sävellystyylinsä sopivia asioita vieraista tyyleistä. (Kontunen 1994, 37.)

Renessanssin satsille tunnusomaista on ilmavuus ja joustavuus. Melodian ja rytmin kaarosten huiput sijoittuvat mielellään teoksen keskelle, melodian saavuttaessa huippukohdan vähitellen ja asteittain kohoten. Rytmin tihennykset saavutetaan joko musiikillisin keinoin tai tekstin kautta. Leimallista renessanssimusiikille on jatkuvasti muuttuva rytmien jännite. Rytmistä toiseen siirtyminen tapahtuu kuitenkin vähitellen eikä yhtäkkiä. Suurista nuottiarvoista pieniin, ja päinvastoin, siirrytään yleensä välivaiheiden kautta. Erona barokkimusiikkiin iskulliset sävelet eivät korostu hakkaavasti, vaan ne sulautuvat pehmeämmin sävelsidosten ja synkooppien avulla. Sävelsiderakenteet ovat polyfonisen satsin melodialle tunnusomaisia. (Kontunen 1994, 39.)

Tasajakaisuus alkoi olla renessanssimusiikissa vallitseva rytmi, kolmijakaisuutta käytettiin usein korostamaan ainoastaan viimeisen taitteen ilmettä. Tahtiviivoja sävellyksissä ei edelleenkään käytetty, joka mahdollisti iskutuksen melko vapaan vaihtelun. Kirkollisen musiikin nuotinnuksessa säveltäjät välttivät ”mustia”, eli neljäsosa, tai sitä pienemmän nuottiarvon omaavia nuotteja, mistä johtuen nykyinen puolinuotti on usein pienin nuottiarvo. Käytettäessä alkuperäistä notaatiota nykyäpäivänä on hyvä ajatella nuottien kestot joko puoleksi tai joskus jopa neljäsosaksi säveltäjän merkitsemästä, jotta saataisiin vaikutelma säveltäjän tarkoittamasta rytmistä. (Kontunen 1994, 45.)

Melodiakuluille tunnusomaista on laulettavuus. Sävellysten lähtökohtana on usein äärimmilleen viety vokaalityyli. Säveltoistot ovat harvinaisia, ja melodia sisältää runsaasti sekunti- ja asteikkokulkuja. Erityisesti pienissä nuottiarvoissa liikkuva melodia on sekuntivoittainen. Yli terssin hyppyjä esiintyy harvoin, ja niitä seuraa melodiassa hypyn täyttö eli sekuntikulku vastakkaiseen suuntaan. Vaikeita melodiaintervalleja vältetään, koska laulettavuus on tärkeää. (Kontunen 1994, 45.) Renessanssin sointukäsityksen mukaan soinnun alin sävel on aina pohjasävel. Dissonanssit voidaan määritellä selkeiksi hajasäveliksi. Dissonanssit toteutetaan yleisimmin huolellisen pidätyksen avulla. Loma- ja sivusäveliä käytetään lähinnä iskuttomilla tahdinosilla. Hyppykuluissa ei juurikaan käytetä dissonansseja. (Kontunen 1994, 48.)

Polyfonia oli vallitseva sävellystyylitäs renessanssin aikaan, mutta sävellyksissä on myös homofonisia osia. Musiikkiin sisältyvä sävelsymboliikka oli yleistä. Melodian kulku tai rytmin aihe olivat usein yhteydessä suoraan tekstin sisältöön. Esimerkkinä tästä Kontunen mainitsee tekstin tertia

diae, kolmantena päivänä, joka saa musiikissa usein triolimaisen kolmijakoisen rytmin muodon. (Kontunen 1994, 51.)

Sävellysmuodoltaan teokset oli usein jaettu selviksi taitteiksi, joista kullakin oli oma imitoiva teema tai aihe. Kontrapunktisina tekniikoina käytettiin esimerkiksi imitaatiota, kaanonja ja inversiota. Taitekohdissa ei ollut selkeää pysähdystä polyfonisen eriaikaisen äänenkuljetuksen takia. Polyfoniseen tekstuuriin saattoi sisältyä kuitenkin selkeitä homofonisia kohtia. Jos yksi taite oli kokonaan homofoninen, oli taitteiden rajoilla usein jonkinlainen pysähdys. (Kontunen 1994, 51.)

## 2.2 Barokki

Ajallisesti varhaisbarokki esiintyi päällekkäin täysrenessanssin kanssa. Barokkiajalle ominaista on vahva tonaalinen sävellajituntua, rytmisen elävyys, uusi tahtijärjestelmä, nimetyille soittimille säveltäminen sekä instrumentaalinen melodia. Keskeinen piirre barokkimusiikissa on ollut basso continuo esiintyminen. Continuo vaikutti suurella osalla barokkimusiikkia koko barokin ajan. (Kontunen 1994, 69.)

Lähes kaiken barokkisäveltämisen pohja perustui tonaaliseen säveljärjestelmään. Keskeistä musiikissa olivat sävelten ja sointujen tonaaliset suhteet. Musiikkia veivät eteenpäin tonaalisten tehojen perusteella määräytyvät jännitteet ja niiden purkaukset. Homofoninen tyyli, joka korostaa musiikin pystysuoria rakenteita, alkoi vallata alaa 1600-luvulla. Polyfoninen tyyli, joka nousi renessanssin aikana huippuunsa, säilytti kuitenkin vielä vahvan asemansa tonaalisella kaudella huipentuen Johann Sebastian Bachin (1685–1750) sävellyksissä. Barokin alkuvaiheessa kaikkia duuri- ja mollisävellajeja ei pidetty käyttökelpoisina, koska ne soivat epäpuhtaasti keskisävelvirityksen takia. Kun niin kutsutut hyvät viritykset, kuten Werkmeister (1691) alkoivat yleistyä käyttöön, voitiin ryhtyä tekemään sävellyksiä kaikissa sävellajeissa. Myös tasavireinen viritysjärjestelmä alkoi tulla hiljalleen tunnetuksi. (Kontunen 1994, 72.)

Täysbarokin harmoniakäsitys oli hyvin selkeä. Dominanttiteho johti lähes poikkeuksetta toonikaan, ja dominantti-subdominanttikulkuja vältettiin yleisesti. Selvä ero aiemmin myöhäisrenessanssin aikana vallinneeseen harmoniaan oli dissonanssien käsittelyssä. Renessanssimusiikissa dissonanssit olivat selvästi hajasävelisiä, lähinnä pidätyksiä tai iskuttomilla tahdinosilla ilmeneviä hajasäveliä, kun taas barokkimusiikissa alettiin käyttää myös soinnullisia dissonansseja. Soinnu-

tuksen runko muodostui kolmisoinnuista. Nelisoinnuista käytettiin dominanttiseptimisointua ja leposekstisointuja, muita sointumuotoja käytettiin satunnaisesti. (Kontunen 1994, 78.) Modaalisuutta esiintyi vielä joskus, mutta se oli usein näennäistä perustuen pohjimmiltaan tonaalisuuteen. Tästä esimerkkinä Kontunen mainitsee kirkkosävellajimelodiaan kirjoitetun soinnutuksen, jossa käytettiin vapaasti vaihdellen tonaalisia rinnakkaissävellajeja. Kromatiikkaa käytettiin barokkimusiikissa vähemmän kuin rohkeissa renessanssikokeiluissa. Barokkimusiikissa kromaattisesti muunnetut sävelevät ovat usein hajasäveliä ja niitä käytetään melodian kuljetuksessa. Päätöskadenssina käytettiin lähes säännönmukaisesti peruslopuketta subdominantti-dominantti-toonika. (Kontunen 1994, 80.)

Barokkimusiikissa melodia vapautui vähitellen laulettavuuden tuomista rajoituksista, kun soitinmusiikki nousi tasaveroiseksi vokaalimusiikin kanssa. Vertailtaessa renessanssimelodiaa barokkimelodiaan, on barokkimelodialle tyypillistä instrumentaalisuus ja motiivisuus. Melodia muuttui myös liikkuvammaksi, jolloin melodiaintervalleja saatettiin käyttää tonaalisuuden rajoissa lähes vapaasti. Myös rytminkäsittely monipuolistui ja melodiaa alettiin koristella lyhytkestoisilla sävelillä (Kontunen 1994, 72.) Musiikin jakaminen tahdeiksi yleistyi lopullisesti ja tahdinosien nuottiarvot lyhenivät vähintään puoleen. Alla breve -rytmi harvinaistui. Hallitsevaksi nousivat neljäsosa- ja kahdeksasosanuotein sykkivät rytmit, ja myös uusia rytmityyppejä otettiin käyttöön. Barokkimusiikki tunnistetaankin yleensä juuri rytmikkästä sykkeestään ja voimakkaista iskualojen painotuksista. (Kontunen 1994, 77.)

Italialaisessa klaveerimusiikissa oli kuitenkin vielä varhaisbarokin aikaan kuultavissa runsaasti renessanssin vokaalimaisia sävyjä. Ricercaret, toccatat ja canzonat olivat edelleen hyvin käytettyjä sävellysmuotoja. Vasta täysbarokin aikana italialainen klaveerimusiikki irtautui renessanssin perinteestä kohti omaleimaista ja usein virtuoottista ilmaisua. Italialainen klaveerimusiikki alkoi kuitenkin muuttua jo 1700-luvun alussa homofonisempaan suuntaan. Erona pohjoissaksalaiseen polyfoniseen tyyliin oli italialainen sävellystyylillä kevyempää ja rakenteeltaan vapaampaa. (Kontunen 1994, 78.)

Sävellystekniikka oli monimuotoista. Sävellykset olivat usein osittain polyfonisia, mutta tyyli ei ollut enää vanhaa kontrapunktia, johon sisältyi ankaria läpi-imitointeja, vaan homofonia alkoi olla hallitseva sävellystyylillä. Etenkin kosketinsoittimille oli tyypillistä täydennysrytmiperiaate; lyhyet nuottiarvot siirtyvät eri äänten välillä, ja niiden aikana muut äänet lepäävät pitkällä nuottiarvoilla. Imitaatiota käytettiin ylläpitämään rytmistä sykettä. Barokin sävellystekniikalle oli ominaista myös

trionuotoinen säveltäminen, jossa kahta melodista diskanttiääntä täydentää säestävä bassomelodia (Kontunen 1994, 81.) Triionuotoa käytettiin varsinaisten trio-sävellysten lisäksi myös muunlaisessa, etenkin tempoltaan hitaassa musiikissa. Vastakohtaksi selkeiksi säkeiksi jäsentyneelle homofoniselle musiikille ja toisaalta ankaralle polyfonialle syntyi runsaasti nopeita kuvioita sisältäviä, improvisatorisia ja vapaasti tulkittavia teoksia. Tähän muotoon kirjoitettuja sävellyksiä nimitetään usein toccatoiksi, mutta myös preludeiksi ja fantasiaiksi. (Kontunen 1994, 82.)

Barokkiaikana tyypillinen affektioppi vaikutti musiikkiin esimerkiksi sävellajien kautta. Kontunen mainitsee esimerkkinä sävellajiaffekteista F-duurin, jolla saatettiin kuvata iloa, rakkautta, ja taivasta, g-molli kuvasi tuskaa ja c-mollilla kuvattiin unta. (Kontunen 1994, 88.) Korukuvioiden käyttö lisääntyi huomattavasti. Osa korukuvioista kirjoitettiin näkyviin, mutta usein ne jäivät soittajan improvisaation varaan. Sävellajeihin syntyi eroja myös keskisävelvirityksen takia, jolloin eri duurit ja mollit eivät kuulostaneet samalta. Kontunen mainitsee esimerkkinä tästä muutoin suhteellisen hyvin soivan h-mollin, jonka dominanttisoinnussa on kuultavissa erityistä jännittyneisyyttä. Näitä virityksestä johtuvia erityispiirteitä säveltäjät osasivat käyttää hyväkseen. Tunnetiloja kuvailtiin sävellajien lisäksi esimerkiksi myös konsonanssilla ja dissonanssilla, tempon muutoksilla ja soitinnuksella. (Kontunen 1994, 37.)

### 3 TOCCATAT

Toccata on saanut nimensä Italian verbistä *toccare*, koskettaa. Toccatat on sävelletty instrumenteille, joita soitetaan koskettamalla, kuten kosketinsoittimet, luuttu tai espanjalainen kitara. Improvisaatiota voidaan toteuttaa esimerkiksi muuntelemalla harmonioita toisella kädellä ja koristelemalla melodialinjaa toisella kädellä. Toccatan tarkoituksena on alun perin ollut soittimen virityksen, kosketuksen, tekniikan ja tilan akustiikan testaaminen, ikään kuin virittäytyminen soittamiseen, ja soitosta tulisikin välittyä soiton spontaanisuus, improvisatorisuus sekä analyttinen kuuntelu. (baroquenotes, viitattu 10.5.2015.) Mace (2012, 4) viittaa Praetoriuksen tulkintaan toccata-sanan alkuperästä. Praetoriuksen mukaan kosketinsoitinmusiikki alkoi 1500-luvulla kehittyä itsenäiseksi instrumentiksi, kun se aiemmin oli lähinnä imitoinut vokaalimusiikkia. Termi toccata kuvaa tämän eron syntymistä. Kosketuksen kautta soittaja hakee tuntumaa itsenäiseen soolosoittimeen.

Mace (2012, 5) määrittelee termin toccata seuraavasti: "Virtuoosinen sävellys kosketinsoittimelle tai näppäiltävälle soittimelle, joka sisältää loisteliaita juoksutuksia, ja saattaa sisältää fuugaan pohjautuvia välikkeitä". Lisäksi Mace mainitsee The New Grove Dictionary of Music and Musicians – nettitietosanakirjan, jossa toccata määritellään pääasiassa sormiolla soitettavaksi, usein vapaamuotoiseksi ja lähes aina solistiseksi teokseksi. Macen mukaan yhdistävinä tekijöinä kuvauksissa on kosketinsoittimille tarkoitettu virtuoosinen solistisuus. Mace huomauttaa kuitenkin, että renessanssimusiikin kehittymisen alkuvaiheessa toccata-termiä käytettiin myös sellaisten sävellysten yhteydessä, jotka eivät täytenä nyky-määritelmän mukaisia kriteereitä toccatasta. Esimerkkeinä tällaisista sävellyksistä Mace mainitsee Claudio Monteverdin (1567–1643) Orfeon vaskipuhallinfanfaarilla käynnistyvän avausosan, joka on nimetty toccataksi. (2012, 17.)

Caldwellin (2015) mukaan vapaasti sävelletyille teoksille on ominaista itsenäisyys tanssillisuudesta, cantus firmuksesta tai vokaalisesta mallista. Varhaisimmat käsikirjoitukset vapaasti sävelletyistä teoksista ovat Saksasta 1500-luvulta, kuten Adam Ileborghin tabulatuurit ja Buxheimerin Orgelbuch. Buxheimerin teoksessa sekvensseissä kulkevat soinnut vuorottelevat asteikkokulkujen kanssa, ja tämän tyyppisiä teoksia kutsuttiin usein preludeiksi.

Ensimmäisen kerran toccata-termi esiintyy G.A. Castelionon teoksessa Intabolutura de leuto de diversi autori (1536). Varhaisimmat painetut kosketinsoittimille sävelletyt toccatat ovat Sperindio Bertoldon (1591), mutta merkittävimpinä pidetään Girolamo Dirutan (n.1554–1610) kokoelmaa

Diruta's Il transilvano (1593), joka sisältää Dirutan, Claudio Merulon (1533–1604), Andrea (1532/1533–1585) ja Giovanni Gabrielin (n.1554/57–1612), Luzzasco Luzzaschin (n.1545–1607), Antonio Romaninin (n.1600-l.), Paolo Quagliatin (n.1555–1628), Vincenzo Bellaveren (n.1540/41–1587) sekä Gioseffo Guamin (1542–1611) (kuva 2) toccatoja.



KUVA 2 Guami: Toccata per organo

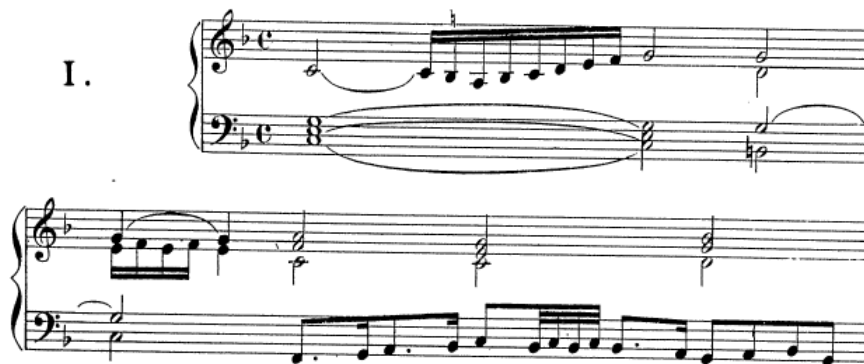
Muina merkittävinä kokoelmina Caldwell mainitsee teokset *Intonazioni d'organo of the Gabrielis* (1593), Merulon kaksi kokoelmaa *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598 ja 1604) sekä Annibale Padovanosin (1527–1575) teoksen *Toccate et ricercari d'organo* (1604). Useimpia näistä teoksista hallitsee tyyli, jossa joko vasemmalle tai oikealle kädelle on kirjoitettu virtuoosimaisia juoksuksia toisen käden säestäessä samanaikaisesti soinnuilla. Caldwell mainitsee Merulon olleen kunnianhimoisin edellä mainituista säveltäjistä. Siitä on osoituksena rytmisen kuviointi, joka lähestyy Frescobaldin jännitteistä intensiteettiä. Merulon toccatat ovat myös selkeästi jaksotettuja. Toccatoissa fuugat sekä soinnutukseen perustuvat jaksot vaihtelevat loisteliiden juoksutusten kanssa. Muina merkittävinä toccatojen säveltäjänä Caldwell mainitsee muun muassa Adriano Banchierin (1568–1634), Ascanio Mayonen (n.1565–1627) sekä Giovanni Maria Trabacin (n.1575–1647). (Caldwell, 2015. viitattu 16.5.2015.)

Caldwellin lisäksi myös Heikinheimo nostaa musiikinhistoriallisesti tärkeänä teoksena esiin Giovanni Gabrielin teoksen *Intonazioni d'organo of the Gabrielis*. Heikinheimon mukaan kokoelmaan teokseen sisältyvistä toccatoista kaksi on laajojen intonaatioiden omaisia loputtomia asteikkokulkuja. Kahdessa muussa toccatassa Gabrieli on sijoittanut improvisatoristen ääriosien välille rauhalliset, ricercaremaiset imitoivat välisosat monotonisuuden välttämiseksi. Tämän tyylin pohjalta Merulo ja Padovano jatkoivat vastakohtaisiin taitteisiin perustuvan toccatatyylin kehittämistä, joka sai nimityksen venetsialainen toccata. Muista toccatasäveltäjistä Heikinheimo mainitsee Dirutan,



ja Caldwellin tavoin hän nostaa esiin tärkeänä venetsialaisen soittotyylin dokumenttina sävellyskokoelman *Il transsilvano*. (Heikinheimo 1985, 54.)

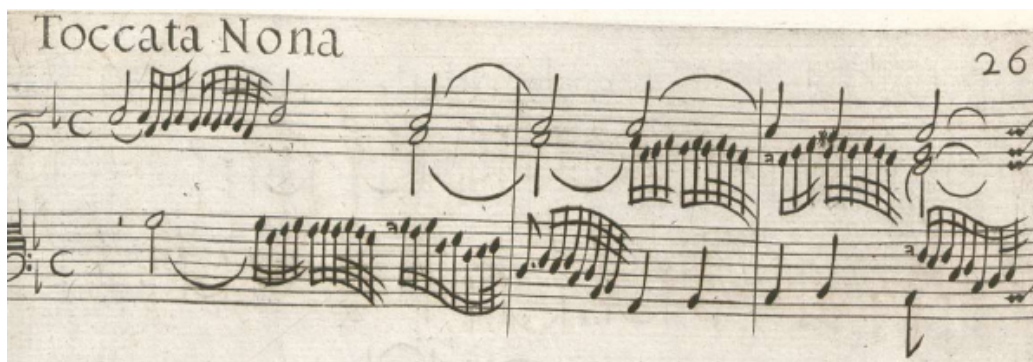
Hyvänä esimerkkinä siirtymästä renessanssista barokkityyliin Heikinheimo mainitsee Merulon kuvioinniltaan mielenkiintoisen ja ilmaisuvoimaisen toccatan, jossa on havaittavissa jo piirteitä voimakkaasta barokki-ilmaisusta. (kuva 3). Merulon toccatoilla tyypillinen piirre on *ricercare* jaksojen vaihteleva käyttö. Osassa toccatoita on jopa kaksi imitoivaa jaksoa vapaiden jaksojen välissä. Tällainen viidestä eri taitteesta koostuva toccata oli tyypillinen toccatamuoto 1600-luvun sävellyksissä. Erona Frescobaldiin Merulon toccatoissa taitteiden rajat on häivytetty, jolloin toccata säilyy yhtenäisenä alusta loppuun. Merulo käyttää myös kaksiosaista muotoa toccatoissaan, joita Heikinheimo kuvaa eräänlaisiksi preludeiksi ja fuugiksi. (Heikinheimo 1985, 54.)



KUVA 3 C. Merulo: *Quattro toccate per organo*

### 3.1 Varhais- ja keskibarokki: Italia, Etelä-Saksa, Itävalta

Frescobaldin myötä alkoi uusi aikakausi. Kun hänen ensimmäinen toccatoita sisältävä teos ilmestyi (1615), oli toccatoissa havaittavissa hyvin selkeitä kontrasteja eri jaksojen välillä. Tunnusomaista oli eri jaksojen rytmikan selkeä vaihtelu. Kokoelman 12. toccata sisältää runsaasti kromatiikkaa ja vain hieman juoksutuksia. Toinen toccatojen kirja sisältää kaksi pitkää toccataa ehtoollisen ajaksi, joissa voidaan käyttää pitkää urkupistettä jalkiossa, sekä runsaasti pidätettyjä dissonansseja sisältävän toccatan. Lisäksi kokoelma sisältää Toccata Nonan (kuva 4), jonka monimutkainen, katkonainen rytmikka sai Frescobaldin lisäämään teoksen loppuun maininnan 'loppua ei saavuteta ilman väsymystä.' (Caldwell, 2015, viitattu 16.5.2015.)



KUVA 4 G. Frescobaldi : *Toccata Nona*

Huopainen viittaa Silbiergin näkemyksiin Frescobaldista ensimmäisenä merkittävänä säveltäjänä, joka keskittyi instrumentaalimusiikin säveltämiseen. Silbiergin mukaan Frescobaldin pyrkimyksenä oli luoda uskottava musiikillinen tarina ilman tekstistä saatavaa tukea. Frescobaldin sävellysten erilaisten tyylien yhdistely sekä sävellysten omaperäinen rakenne erottivat hänet aikaistaensa sävellystyylissä. Sävellyksen eri osien välillä olevat dramaattiset temponvaihdokset olivat ennennäkemättömiä, ja lisäksi *tactus* ei enää määritellyt pulssia muuntumattomana, vaan esittäjälle jäi vastuu teoksen rytmittämisestä (Huopainen 2008, 33.) Frescobaldi julkaisi vuonna 1615 teoksen *Recercari, et canzoni*, joka sisälsi kontrapunktityylisiä *ricercare*ja ja *canzonoita*, joiden partituuri oli neliääninen, eikä soittimista ollut mainintaa. Huopainen viittaa Silbiergiin, jonka mukaan nämä teokset olivat mitä ilmeisimmin tarkoitettu soitettavaksi cembaloilla tai uruilla, mutta niiden esittäminen oli mahdollista myös soitinyhtyeellä. (Huopainen 2008, 37.)

Huopainen jatkaa toccatoiden erityispiirteiden esittelyä viittaamalla Silbiergin käsityksiin Frescobaldin ainutlaatuisuudesta. Toccatoissaan Frescobaldi loi perustan uudelle ilmaisulliselle kosketinsoitintyyliille. Tunteiden ilmaisu alkoi saada runsaasti tilaa uudessa sävellysmuodossa, ja tätä ilmaisua haettiin muun muassa tempon ja rytmin joustavalla käsittelyllä. Toccatat voivat olla luonteeltaan ja muodoltaan hyvinkin erilaisia, vaikka ne ovatkin säilyneet tyyllisesti puhtaina. Toccatoissa vapaata sointivirtaa ei häiritä ankarilla kontrapunktijakoilla, vaikka improvisaatiomaisten juoksutusten pohjalla onkin aina varma kontrapunktinen perusta. Silbiergin arvion mukaan Frescobaldi vetoaa muusikkoihin juuri toccatojensa kautta, joiden kaltaista intensiteettiä sekä jatkuvasti vaihtuvia tunnelmia sisältäviä teoksia on harvassa. (Huopainen 2008, 36.)

Frescobaldin teoksen *Secondo libro di toccate* (1627) toccatoissa on usein canzona-tyyppisiä välikkeitä sekä juoksutuksia kolmijakoisissa tai vaihtelevissa iskualoissa. Neljä toccatoista on erityisesti uruille sävellettyjä. Näistä kaksi on mietiskeleviä elevaatio-toccattoja ja kaksi pedaali-toccattoja. *Secondo libro di toccate* kahdeksas sävellys on *Toccatto di durezza e ligature*, jolle ovat ominaisia pidätyksistä muodostuvat dissonanssit. (Huopainen 2008, 38.)

Huopainen viittaa Silbiergin näkemykseen *Cento partite*-teoksen (kuva 5) ainutlaatuisuudesta. Silbiergin mukaan *Cento partite* on mestarillinen essee chaconnan ja passacalian suhteesta. Sävellys etenee muuttuen jatkuvasti karakteriin, tempon ja moodin suhteen. (Huopainen 2008, 39.)

KUVA 5 G. Frescobaldi: *Cento partite sopra passacagli*

Frescobaldin myötä toccata levisi Italiasta laajemmalle Eurooppaan saaden uusia ilmenemis-muotoja. Toccattojen kulta-aikaa kesti 1600-luvun loppuun asti. Tunnettuja italialaisia säveltäjiä, joiden tuotannosta löytyy toccattoja, ovat muun muassa Michelangelo Rossi (n.1601/1602–1656), Bernardo Pasquini sekä Domenico Zipoli (1688–1726). Huopainen viittaa Caldwelliin, jonka mukaan Rossin toccatto ovat harmonisesti jopa Frescobaldia yltäkyläisempiä. (Huopainen 2008, 41.) Caldwell mainitsee eteläsaksalaisista säveltäjistä Hans-Leo Hasslerin, joka sävelsi hienostu-neita toccattoja. Johann Jacop Froberg (1616–1667) oli Frescobaldin oppilas, ja hänen kauttaan toccata-tyyliset sävellykset levisivät Itävaltaan. Kun Frobergin teosten transkriptiot kulkeutuivat

Ranskaan, ne vaikuttivat rytmisesti vapaan preludin, prelude non mesuren syntyyn. Ranskalaiset eivät kuitenkaan käyttäneet toccata-nimitystä kyseisistä sävellyksistä.

Caldwellin mukaan sekä itävaltalainen että saksalainen traditio kulminoituivat Georg Muffatin (1653–1707) töissä. Muffatin teosta *Apparatus musico-organisticus* (1690) pidetään tärkeänä teoksena urkumusiikin historiassa. Kirjan sisältämät toccatat (kuva 6) jakautuvat useaan erilaiseen jaksoon, jotka ovat kuitenkin hyvin yhteen sulautuneita. Muista saksalaisista säveltäjistä Caldwell mainitsee Johann Pachelbelin (1653–1707) yksiosaiset toccatat, joissa juoksutukset kulkevat pitkän pedaaliäänien päällä. Pachelbelin toccatat toimivat myös hyvänä opetusmateriaalina aloittelevien urkureiden kanssa. Yksinkertainen borduna-ääni jalkiossa antaa soittajalle tunteen jalkiosoitosta luoden teoksen linjalle tiiviin pohjan, jonka päälle soittaja lähtee muodostamaan melodialinjaa. Sormiolla soitettavan linjan yksinkertaisuus mahdollista keskittymisen esimerkiksi vanhoihin sormituksiin ja hyvään käden asentoon. (Caldwell 2015. viitattu 16.5.2015) Vanhoja sormituksia käytettiin renessanssi- ja barokkiajan musiikissa soittotekniikan helpottamiseksi sekä artikulaation parantamiseksi. Sormituksessa käytettiin hyväksi sormien pituuseroja. Asteikoissa käytettiin tavallisimmin parillisia sormituksia, ja uuteen asemaan siirryttäessä siirrettiin koko käsi. Vasta 1700-luvun puolella sormien tasavertainen käyttö alkoi yleistyä. Pyrkimyksenä oli sijoittaa vahva sormi iskullisille ja korostetuille sävelille, kun taas heikoille sormille jätettiin vähemmän korostusta vaativat sävelet. Käsitys heikoista ja vahvoista sormista vaihteli eri aikoina eri maissa. (Mäkinen 2004, 32.)

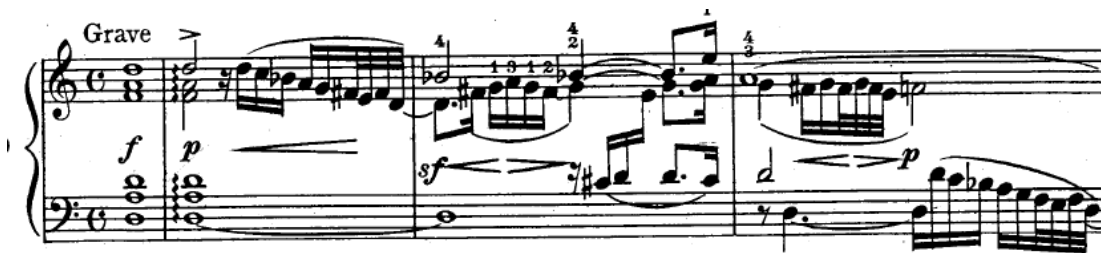


KUVA 6 G. Muffat: *Apparatus musico-organisticus*, toccata d-molli

Frescobaldin musiikillinen perintö vaikutti Italiassa aina 1600-luvun loppuun saakka. Rossin toccatat ovat varsinkin harmonialtaan hyvin omalaatuisia, kun taas Pasquini sävelsi runsaasti teok-

sia vaihtelevilla nimikkeillä kuten toccata, tastata, sonata sekä preludi. Sävellysten kuviointi on Rossin toccatoja monimuotoisempaa, ja niissä on enemmän jatkuvuutta. Sävelkielessä on jo ennakoitavissa tulevaa barokkityyliä. Caldwell mainitsee toisena merkittävä italialaisena keski-barokin ajan säveltäjänä Zipolin, joka kirjoitti myös runsaasti toccatoja.

Eräs ensimmäisistä eteläsaksalaisista säveltäjistä, joka alkoi kehittää toccatoja tyyliltään saksalaisemmiksi, oli Hans Leo Hasler (1564–1612), joka opiskeli Andrea Gabrielin johdolla Venetsiassa. Itävallassa toccatat tulivat tunnetuiksi Frobergerin johdolla. Frobergerin toccatat ovat selvästi jaksotettuja, mutta Frescobaldiin verrattuna niissä on havaittavissa enemmän jatkuvuutta eri osien välillä. Toccatat sisältävät fugatoja, jotka perustuvat muunnelmiin canzoneista tai capriccioista. Tyypillinen toccata alkaa usein pitkäköllä rapsodiamaisella esittelyjaksolla, jota seuraa fugato. Kolmannessa jaksossa ensimmäistä fugatoa on muunneltu rymisesti, ja teos loppuu usein vapaamuotoiseen päätösjaksoon. (kuva 7).



KUVA 7 Froberger: Toccata FbWV 102

Frobergin rapsodiamaisia elementtejä sisältävä tyyli siirtyi Ranskaan joidenkin toccatojen käsikirjoitusten myötä, joiden pohjalta syntyi tyypillinen vapaamittainen ranskalainen preludi. Ranskalaiset eivät kuitenkaan omaksuneet toccata-nimitystä tämän tyyppisille sävellyksille. Itävaltalaisen ja eteläsaksalaisen toccatojen sävellyksperinnettä jatkoivat muun muassa säveltäjät Johann Caspar Kerll (1627–1693) ja Sebastian Anton Scherer (1631–1712). Tyyli kulminoitui Georg Muffatin (1667–1770) sävellyksiin, joiden kokoelmaa Apparatus musico-organisticus (1690) Caldwell pitää tärkeänä maamerkinä urukumusiikin historiassa. Kokoelman sisältämät teokset ovat omalaatuisia, mutta muodoltaan hallittuja. Ne jakautuvat useihin tunnelmaltaan erilaisiin jaksoihin, jotka ovat kuitenkin tyylillisesti yhtenäisiä. Jalkiolla on kirjoitettu itsenäisiä, usein pitkille nuottiarvoille perustuvia obligatostemmoja, tai jalkion tehtävänä on täydentää tai kaksintaa sormiolla soitettavaa bassolinjaa. Caldwell mainitsee Muffatin jälkeisistä säveltäjistä Johann Spethin (1664–n.1719), jonka kokoelma Ars magna consoni et dissoni (1693) sisältää myös taidokkaasti sävel-

lettyjä toccatoja. Johann Pachelbelin toccatat ovat yksiosaisia koostuen pedaalin urkupisteen päällä etenevistä runsaasti koristelluista juoksutuksista. Muffatin pojan Gottliebin (1690–1770) toccatat taas ovat johdannomaisia liturgisia sarjoja koostuen fuugista, ja ne on koottu sävelle-jeittain. (Caldwell 2015.)

### 3.2 Pohjois-Eurooppa

Hollanissa toccatan kehitykseen vaikutti vahvimmin Jan Sweelinck (1562–1621), kunnes Frescobaldin vaikutus ylsi myös Hollantiin. Vertailtaessa Frescobaldin ja Sweelinckin rytmin käsittelyä, ei Sweelinck anna esittäjälle juuri lainkaan mahdollisuuksia vapaaseen rytminkäsittelyyn, ja Sweelinck onkin Caldwellin mukaan pitänyt esikuvinaan Andrea ja Giovanni Gabrielia. Erona Gabrielin ja Merulon venetsialaista traditiota edustavaan tyyliin Heikinheimo (1986, 103) mainitsee Sweelinckin tavan käyttää jäljittelevien jaksojen paikalla liikkuvampia canzonamaisia teemoja. Caldwell ei pidä Schweelinckin toccatoita merkittävänä musiikillisena perintönä pohjoissaksalaiselle urkumusiikille. Myöskään Sweelinckin aikalaisten Samuel Scheidtin (1587–1654) tai Heinrich Scheidemannin (n.1595–1663) tuotannosta ei löydy kuin muutama toccata. (Caldwell 2015.)

Caldwell nostaa esiin merkittävimpänä teoksena Delphin Strungkin (n.1600–1694) säveltämän yksittäisen toccatan. Kyseinen sävellys on laajamuotoinen kahdelle manuaalille kirjoitettu teos, ja siinä on havaittavissa merkkejä kehityslinjasta, joka johti Matthias Weckmannin (n.1616/1624–1674), Johann Reinckenin (1643–1722) ja lopulta Buxtehuden fantasiamaisiin toccatoihin. Merkittävänä erona varhaisempiin, lähinnä cembalolle kirjoitettuihin toccatoihin, oli äänikertojen rikas ja monipuolinen käyttö, pedaalin muuttuminen virtuoosisempaan suuntaan sekä fuugan lisääntynyt käyttö. Buxtehuden myötä toccata kasvoi laajaksi, teemaltaan yhtenäiseksi teokseksi, jossa rapsodiamaiset jaksot vaihtelivat ankarampien fuugajaksojen kanssa. Caldwell mukaan Buxtehuden huipentama tyyli pohjautuu Frobergin toccatoihin. Buxtehuden, Frobergin ja heidän aikalaistensa luomia laajamuotoisia toccatamaisia sävellyksiä saatettiin kutsua myös nimikkeillä praeludium tai preambulum. (Caldwell 2015, viitattu 16.5.2015)

### 3.3 Myöhäisbarokki

Italiassa toccatoja uudisti radikaalisti Alessandro Scarlatti (1660–1725). Scarlatti kirjoitti toccatoja cembalolle, ja ne koostuivat yleensä kuudesta tai seitsemästä toisistaan eroavasta jaksosta sisäl-

täen elementtejä fuugista, resitatiiveista sekä variaatioista. Caldwellin mukaan esimerkiksi J.S. Bachin teoksessa Kromaattinen fantasia ja fuuga (kuva 8) on havaittavissa piirteitä Scarlattin sävelkielestä. Bach sävelsi uruille kahdentyyppisiä toccatoita. Teoksista, joissa toccata yhdistyy tiiviisti fuugamaisiin elementteihin, Caldwell mainitsee Toccatan ja fuugan d-molli (BWV 565) sekä Toccatan C-duuri (BWV 564), joka koostuu johdannosta, adagiosta ja fuugasta. Toisen tyylistä toccatoista, jotka koostuvat vapaamuotoisesta jaksosta ja sille kontrastina olevasta ankaraasta fuugajaksosta, Caldwell mainitsee Doorisen toccatan (BWV538) sekä Toccatan ja fuugan F-duuri (BWV 540). Bachin toccatoille tyypilliseksi tunnusmerkiksi Caldwell mainitsee laajalti vallitsevan neljäsosasykkeen, jonka pohjalle jännite alkaa rakentua. Tästä piirteestä tuli tunnusomainen modernille toccatalle, jossa ei enää käytetty juuri lainkaan selkeitä rapsodia- ja fuugajaksoja. (2015, viitattu 16.5.2015.)



KUVA 8 J.S. Bach: Kromaattinen fantasia ja fuuga BWV 903

Bachin tuotanto sisältää kaksitoista toccataa. Näistä neljä on sävelletty uruille (BWV 538, 540, 564 ja 565), seitsemän klaveerille (BWV 910–916) sekä lisäksi yksi toccata on avausosana Partitassa nro 6 (BWV 830). Macen (2012, 1) mukaan seitsemän klaveeritoccataa ovat jääneet pienelle huomiolle verrattuna Bachin tunnetumpiin teoskokoelmiin, kuten Das wohltemperierte Klavier sekä Goldberg-variaatiot. Macen mielestä toccatoissa korostuu esittäjän inspiraatio ja oma tulkinta. Mace näkee Bachin toccatat moniosaisina arkkitehtoonisina teoksina, jotka sisältävät monimutkaisia fuugia, instrumentaalisia resitatiiveja sekä virtuoosista runsautta (2012, 4).

Mace tuo esille sen, kuinka tärkeää on ymmärtää musiikkia historiallisesta perinteestä käsin, jotta esityskäytännöt säilyisivät elävinä ja tyylinmukaisina. Mace korostaa myös sitä, kuinka paljon teosten luonteen ja inspiraation lähteen ymmärtäminen heijastuu nykyiseen tulkintaan. Hänen mukaansa moni tulkinnallinen kysymys ratkeaa itsestään, kun esittäjä ymmärtää 1600-luvun lopun tyylikäytännöt, jotka toimivat ponnahduslautana Bachin toccatoihin. Samoin Mace pitää tär-

keänä stylus phantasticus -käsitteen ymmärtämistä, sillä toccatan kehitysvaiheet ovat tiiviisti sidoksissa fantasiatyyliin (2012, 2.)

### 3.4 1700-, 1800- ja 1900-luvut

Klassismin ja romantiikan aikana toccatoita ei juuri käytetty sävellysmuotona. Toccatan virtuosimaisia piirteitä löytyy kuitenkin myös useista etydeistä ja harjoituksista, kun taas sen rytmisiä ja muodollisia vapauksia on havaittavissa esimerkiksi capriccioissa ja rapsodioissa. Caldwell (viitattu 10.5.2015) mainitsee kolmantena toccatoille tyypillisenä piirteenä jatkuvan lyhyillä nuot-tiarvoilla tapahtuvan liikkeen, joka on sidoksissa jatkuvaan, useimmiten neljäsoisissa etenevään sykkeeseen. Esimerkkinä tämän kaltaisista musiikillisista piirteistä Caldwell mainitsee Ludwig van Beethovenin (1770–1827) As-duuri sonaatin Op. 26. (kuva 9).



KUVA 9 L. van Beethoven: Sonaatti As-duuri Op. 26, osa IV

Toccata-nimitystä käytettiin satunnaisesti Italiassa 1700-luvulla. Eräs kuuluisista sävellyksistä on Muzio Clementin (1752–1832) toccata, jonka hän soitti kilpailussa Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) kanssa. Vuonna 1820 F.G. Pollini julkaisi teoksen Kolmekymmentäkaksi harjoitusta toccatan muodossa, joka oli tarkoitettu kosketusharjoituksiksi pianisteille. Caldwell mainitsee Robert Schumannin (1810–1856) C-duuritoccatan hienona teoksena, joka on lähempänä Beethovenin sonaattien finaaleja kuin italialaisia toccatoja. (2015, viitattu 16.5.2015.)

Ranskalaiset urkurit omaksuivat 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa toccata-nimityksen loisteliaiksi päätöksiksi urkusinfonioihinsa. Tunnetuimpia ovat Charles-Marie Widorin (1844–1937) ja L. Viernen (1870–1937) toccatat. Vastaavantyyllisistä sävellyksistä on käytetty myös nimityksiä *sortie* sekä *final*.

Pianomusiikissa toccatat ovat inspiroineet säveltäjiä enemmän 1900-luvulla. Näistä esimerkkeinä Caldwell mainitsee Claude Debussyn (1862–1918) toccatan sarjasta *Pour le piano* sekä Maurice



Ravelin (1875–1937) toccatan sarjasta *Le tombeau de Couperin*. Molemmissa toccatoissa on arkaainen sävy, tahtilajina 2/4, ja niissä on jatkuva kuudestoistaosaliike. Näitä sävellyksiä Caldwell pitää sulautumina Robert Schumannin (1810–1856) C-duuritoccatosta sekä Widorin ja Vieren toccatoista. Uudemmissa säveltäjistä Caldwell mainitsee Ralph Vaughan Williamsin (1872–1958) Konserton pianolle ja orkesterille. Caldwell kuvailee teosta massiiviseksi ja vaativaksi pianotekstuuriksi, jossa Williams käyttää vastoin yleistä sävellystyylään toccatoille tyypillistä jatkuvaa kuudestoistaosaliikettä. Myöhemmin muun muassa Benjamin Brittenin (1913–1976) piano-konsertosta Op. 13 löytyy toccata. Uruille sävelletyistä toccatoista voidaan mainita Harri Viitasen (1954–) *Ekliptika- toccata per organo*. (Caldwell 2015, viitattu 16.5.2015.)

## 4 URKUJEN SOITON TULKINNALLISIA OMINAISPIIRTEITÄ

Hurford (1988, 69) muistuttaa musiikin yllätyksellisyyden merkityksestä. Jos musiikki olisi matemaattisen ongelman kaltainen, ja soiva lopputulos olisi tyhjentävä vastaus siten, että kuulijat ymmärtäisivät käytetyn ratkaisumethodin, ei yllätyksiä enää olisi. Hurford pitääkin yllätyksellisyyttä yhtenä musiikin suurimmista ominaisuuksista. Hän ei tarkoita yllätyksellisyydellä erityisiä shokkiefektejä, vaan hienovaraisia, mielihyvää tuottavia kokemuksia, joita on ripoteltu taidokkaasti sävellettyihin kontrapunktisiin linjoihin. Hurford muistuttaa myös, että vaikka tulkitsijan tehtävänä onkin eläytyä soitettavaan sävellykseen mahdollisimman tarkkaan ajan tyylin mukaisesti ja kuvitellen lopputulosta, johon säveltäjä on pyrkinyt säveltäessään, voi soittaja pitää omaa tulkintaansa riittävänä ja ainutlaatuisena. Säveltäjään verrattuna ulkopuolinen tulkitsija voi löytää sävellyksestä ulottuvuuksia ja vivahteita, joita säveltäjä ei ole kenties ajatellut tai havainnut. (Hurford 1988, 69.)

Doningtonin (1989, 89) mukaan vanhan musiikin kohdalla ei ole tärkeää tietää aivan tarkalleen, kuinka säveltäjä olisi halunnut teoksensa esitettävän, mutta silti täytyisi olla laaja käsitys siitä, kuinka kuka tahansa tuon ajan taitava muusikko olisi tulkinnut kyseisen teoksen.

Stylus Phantasticus antaa tulkitsijalle mahdollisuuden heittäytymiseen ja omien rajojen ja tulkintojen kokeilemiseen. Tyyliässä korostuu myös jokaisen esityskerran ainutlaatuisuus. Tavat tulkita tiettyä kappaletta voivat vaihdella suurestikin. Hurfordin mukaan myös erilaiset painotukset saattavat tehdä vaikutuksen kuulijaan. Sama teos saattaa tehdä vaikutukseen jonkun soittajan rekisteröintivalinnoilla ja artikulaatiolla, toisen soittajan tulkinnassa taas saattaa vaikuttaa tempon käsittely ja fraseeraus. Hurford korostaa kuulijan merkitystä onnistuneen tulkinnan arvioinnissa. Hänen mukaansa tärkeintä on kyky vakuuttaa kuulijaa juuri sen hetkisestä esityksestä, siinä hetkessä ja paikassa, jolloin musiikin perustavanlaatuisen olemus välittyy. (Hurford 1988, 70.)

Hurfordin mukaan pelkkä musiikillinen oppineisuus ja sitä kautta pyrkiminen mahdollisimman autenttiseen ja tyylinmukaiseen esitykseen ei riitä tekemään esityksestä vaikuttavaa. Hän näkee oppineisuuden musiikillisen lopputuloksen palvelijana, mutta korostaa tasapainoisen, omalle tyyli-vaistolle uskollisen tulkinnan merkitystä. Vaikka muusikko laajentaisi käsitystään autenttisesta tyylistä tutkimalla uusimpia tulkintoja ja kuuntelemalla asiantuntijoina pidettyjen soittajien tulkintoja, pitäisi hänen kyetä sisällyttämään ne osaksi omaa tyyli-vaistoa ja kokemusta musiikista. Tästä esimerkkinä Hurford mainitsee soittajan, joka on perehtynyt tarkasti vanhoihin sormijärjestyksiin,

mutta ei pysty heijastamaan oppimaansa teoksen musiikillisiin linjoihin, tai soittajan, joka on perehtynyt tarkasti inegalisointiin kykenemättä ylläpitämään luontevaa rytmistä sykettä kappaleessa. (Hurford 1988, 71.)

Hurford korostaa vaistojen ja hyvän musiikillisen maun merkitystä onnistuneessa lopputuloksessa. Vaikka tulkitsija olisi harkinnut tarkasti musiikillisten kuvioiden käsittelyn, korukuvioiden toteutuksen, optimaalisen tempon, ja lukemattomat muut teoreettisesti analysoitavat yksityiskohdat, ne on saatava palvelemaan musiikkia kuulijaa vakuuttavasti tulkinnallisen vaiston avulla. (Hurford 1988, 71.)

Hurford tuo esiin tulkinnassa tärkeänä asiana kontrapunktin selkeyden. Hänen mukaansa esimerkiksi Bachia soitettaessa on vaarana epävarmuus tyylinmukaisuudesta verrattuna esimerkiksi Couperanin musiikkiin, josta on säilynyt enemmän dokumentteja esityskäytännöistä. Tämä epävarmuus voi heijastua tulkinnassa ikäänkuin ulkopuolisuutena. Hurford pitää tärkeänä käytännöllistä ja varmaa teknistä pohjaa, jonka varaan voi rakentaa harkittuja tulkintoja. Soitossa tulisi olla aina läsnä itsereflektioiva ote; tietynlainen analyttisyys ja avoimuus uusille tulkinnoille ja kokeiluille. Esimerkkinä musiikillisen linjan muotoilusta ja dramatisoinnista Hurford käyttää Bachin Toccatan jalkiosooloa (BWV 564); linjan muotoilun avulla voidaan osoittaa iskulliset, sykkivät nuotit, luoda mielikuvia kadenssoivista kohdista sekä luoda kuulijalle käsitys musiikin rakenteesta hiljaisuuksien avulla. (Hurford 1988, 72.)

#### **4.1 Dialogisuus ja musiikillinen linja soitossa**

Kontrapunktisen vuoropuhelun tulisi olla yksittäisten musiikillisten linjojen summa, jolloin musiikista tulee miellyttävää, hengittävää ja elävää kuunnella. Hurford vertaa tällaista soittoa hyvään keskusteluun, joka sisältää draamallisia elementtejä. Tällaisia vaikutelmia saadaan aikaan luomalla erilaisia sävyjä musiikillisiin motiiveihin. Näitä sävyjä luodaan esimerkiksi artikulaatiolla, huippukohtien korostamisella, yksittäisen äänen sijoittamisella kuvitellulle iskulle sekä agogiikalla. Urkujen soitossa agogiikan merkitys korostuu, sillä yksittäistä ääntä ei voida säädellä dynaamisesti, vaan dynaamiikka täytyy luoda soivan nuotin ajoituksella. Hurford korostaa tarkan pulssin ylläpitämisen tärkeyttä. Vain tarkkana sykkivälle pulssille voi luoda tehokeinoja ja elävyyttä agogiikan avulla (Hurford, 1988, 79.)

Robert Donington (1989, 425) viittaa Jean Rousseau'n näkemyksiin ajan ja liikkeen suhteesta. Rousseau'n mukaan useat soittajat kuvittelevat, että ajatus musiikissa tapahtuvasta liikkeestä välittyy kuulijalle, jos soittajaa seuraa tempo ja pysyy siinä tarkasti. Rousseau kuitenkin huomauttaa, että tarkan tempon ylläpitäminen ei riitä vielä kuvaamaan musiikillista liikettä, sillä aika on riippuvainen musiikista, mutta liike riippuu tulkitsijan neroudesta sekä hyvästä mausta. Donington tuo esiin myös Frescobaldin esityskäytäntöjä koskevan maininnan. Frescobaldin teoksen *Toccate* (Rooma, 1615–1616) esipuheessa kerrotaan tempon muutoksista eri osien välissä seuraavasti:

Partitoissa ja toccatoissa, joissa on selkeitä jaksoja tai ilmaisullisia efektejä, on suotavaa soittaa hitaasti. Partitat ja toccatat, jotka eivät ole jaksotettuja voidaan soittaa nopeammalla sykkeellä. Soittajan hyvän maun sekä arvioinnin varaan jää tempon säätely, jonka varaan tämän tyyppisen teoksen henki ja täydellisyys rakentuu.” (Donington 1989, 429.)

Esimerkkinä musiikillisen linjan muotoilusta ja dramatisoinnista Hurford käyttää Bachin *Toccatan jalkiosooloa* (BWV 564). Linjan muotoilun avulla voidaan osoittaa iskulliset, sykkivät nuotit sekä luoda mielikuvia kadenssoivista kohdista ja musiikin rakenteesta hiljaisuuksien avulla. Hurfordin mukaan nopeissa solistisissa linjoissa agogiikka on toimiva tapa tuoda musiikillinen ajatus esiin, kun taas hitaasti muuttuvissa linjoissa yksittäisten äänien ajoitus toimii tehokkaana musiikkia muokkaavana keinona. (Hurford 1988, 81.)

Yksi tapa urkujensoitossa syventyä eri melodialinjoihin on soittaa eri äänikerroilla yksittäisiä melodialinjoja. Tällöin soittaja pystyy eläytymään yksittäiseen neliäänisen satsin linjaan ikään kuin solistina ja muotoilemaan linjaa haluamallaan tavalla sekä etsimään linjaan sopivaa tunnelmaa erilaisten äänikertojen kautta. Harjoitellessa voi myös soittaa esimerkiksi kahta linjaa eri äänikerroilla kahdelta eri sormiolta tai teoksen kahta linjaa pehmeämmällä äänikerralla ja tarkastelussa olevaa linjaa voimakkaammilla äänikerroilla. Tällainen harjoittelu herättää tasaiselta kuulostavan teoksen eloon, kun esittäjä on soittaessaan tietoinen kaikista eri linjoissa tapahtuvista muutoksista ja huippukohdista.

Musiikillisen linjan hahmottamiseksi Hurford kehottaa soittajaa kuvittelemaan musiikilliset linjat laulettuina, tai soitettuna instrumentilla, jonka äänen tuotto perustuu hengittämiseen, kuten puupuhaltimella. Kuvitellessaan laulajan tapaa fraseerata, artikuloida sekä nyanssoida melodisia linjoja alkaa urkuri todennäköisesti hakea myös muun kontrapunktiin osalta luontevaa ilmaisua. Hurford kehottaa soittajia kuuntelemaan klassista laulua sekä laulamaan myös itse soittamiensa

kappaleiden linjoja. Tulkintaan vaikuttaa olennaisesti Hurfordin mukaan musiikillisen sykkeen löytäminen, jota voi hakea esimerkiksi kuvittelemalla soitettavaa teosta tanssilliseksi, jolloin esiin nousevat pääiskut sekä kevennettävät sivuiskut. Toinen tärkeä asia on teokseen sisältyvien pienten sävelkuvioiden sisällyttäminen luontevasti perusiskualoihin. Hurford kuvaa soittajaa, joka ei ole sisäistänyt näitä perusasioita sumussa käveleväksi mieheksi, joka näkee vain pari askelta eteenpäin kykenemättä etenemään luottavaisesti. Hän tiivistää vielä ajatuksensa barokkimusiikin tulkinnasta seuraavasti.

Musiikin elävyys perustuu liikkeelle, jatkuvalla muutoksella nuotti nuotilta, kuvio kuviolta, jakso jaksolta. Se syntyy hetkessä, jossa monet musiikilliset yksityiskohdat ilahduttavat lyhyen aikaa, mutta ovat kuitenkin osa jatkumoa, josta syntyy teoksen kokonaisvaltainen estetiikka. (Hurford 1988, 73.)

Hurford (1988, 74) nostaa esiin viisi erityisen huomioitavaa asiaa tulkinnassa: hengityksen, konsonanttien ja vokaalien tehokkaan käytön, melodiakaarten joustavuuden, vokaalien värin sekä teokselle ominaisen muotokielen. Urkujen soittoon sovellettuna hengityksellä tarkoitetaan artikulaatiota, jonka avulla fraaseja muotoillaan. Konsonantteja ja vokaaleita jäljitellään uruissa kosketuksella ja painotuksilla. Melodialinjan joustavuuteen voidaan vaikuttaa agogiikalla. Rekisteröinnin taas voidaan katsoa vastaavan laulettujen vokaalien värejä ja kyseisen kappaleen yleistä ilmettä. Lisäksi tulkintaan vaikuttaa vielä tyyliintuntemus, jonka avulla voidaan tuoda esiin juuri kyseisen teoksen säveltäjälle ominaiset musiikilliset piirteet.

## 4.2 Aikakäsitys musiikissa

Elgland (2006, 1) viittaa Tarastin näkemyksiin musiikista taidemuotona, jossa ollaan ajan kokemiin liittyvän problematiikan ytimessä. Tarasti kuvailee musiikillista aikaa kokemuksina, jotka eivät välttämättä ole yhteneväisiä kellolla mitatun reaaliajan kanssa. Reaaliaikaa taas on totuttu pitämään objektiivisena aikakäsityksenä. Musiikillinen aika taas on subjektiivista, jolloin syntyy illuusio ajan hallitsemisesta. Musiikin avulla aikaa voidaan pysäyttää tai kiihdyttää. Tarasti huomauttaa kuitenkin, että musiikin olemukseen kuuluu temporaalisuus ja teoksen vääjäämätön eteneminen.

Elgland viittaa pro gradu -työssään myös Greenen ajatuksiin sävellyksestä ajallisena prosessina, jota voidaan sanallisesti luonnehtia sekä kokemuksen että nuottikuvan pohjalta. Elglund jatkaa musiikillisen aikakäsityksen analysointia siirtyen Rowellin pohdintoihin sävellyksen ajallisesta tulkinnasta. Rowellin mukaan musiikki herättää kuulijassa aivan erityisiä, musiikillisen ajan koke-

muksia, joilla ei ole välttämättä kovinkaan paljon tekemistä objektiivisen, kellolla mitattavan reaalijan kanssa. (Elgland 2006, 1.)

Elgland viittaa Tarastiin, jonka mukaan musiikin kuuntelu tuottaa illuusion ajan hallitsemisesta toimiessaan ajan pysäyttämisen ja kiihdyttämisen välineenä. Näin siitä huolimatta, että ajallisuus ja kumoamaton tuleminen kuuluvat musiikin olemukseen. Elgland jatkaa musiikin aikakäsityksen pohtimista viittaamalla Greeneen, jonka mukaan jokainen sävellys on ainutlaatuinen ajallinen prosessi, jota voidaan kuvailla sanallisesti kokemuksen ja nuottikuvan pohjalta. Elgland päätyy esittelemään Rowellin pohdintoja musiikin kuvailemisesta sanallisesti. Rowellin mukaan musiikkia sanallisesti kuvaillessa syntyy usein metaforia, joiden osuvuuden mittarina voidaan pitää sitä, missä määrin ne syntyvät todennettavissa olevalta perustalta. Rowell esittää jatkokysymyksiä, kuten ”miksi kunkin sävellyksen musiikillinen aika koetaan sellaiseksi, kuin se koetaan?” tai ”minäkalaisia musiikillisiä keinoja käyttäen erilaiset musiikilliset ajat syntyvät?” (Elgland 2006, 1.) Näihin kysymyksiin ei voida tyhjentävästi vastata, koska kokemus on aina kulttuurisidonnaista ja yksilöllisesti vaihtelevaa. On osoitettu, että musiikin vastaanotto ohjaavat hyvin pitkälle kuuntelijan aikaisemmat musiikilliset kokemukset. Näin ollen musiikillisen aikakokemuksen taustalla vaikuttavat vastaanottajan henkilöhistorian lisäksi erityisesti musiikilliseen aikaan liittyvät kulttuurisidonnaiset näkemykset. Tällaisten näkemysten erot on helppo havaita silloin, kun länsimaisena ihmisenä kuuntelee vaikkapa klassista intialaista musiikkia. (Elgland 2006, 1.)

#### **4.3 Ornamentaatio ja improvisaatio**

Langin (1997, 210) mukaan improvisoidun ornamentaation tarkoitus on täydentää valmiiksi kirjoitettu sävellys. Teoksen koristelu ikään kuin valaisee musiikin taianomaisesti, jolloin teos saa jopa mystisen muodon. Yksi syy koristeluun saattaa olla antiikin ajan pelko tyhjästä tilasta (”horror vacui”). Lang pitää kuitenkin tärkeämpänä taiteellisia syitä ja katsoo koristelun olevan ihmisen vaistomainen tarve. Lang viittaa Fritz Winckelin ajatukseen siitä, että koristelulle olisi olemassa joku tietty neuropsykologinen tarve. Kuitenkin ornamentit lisätään jo olemassa olevaan musiikkiin, jonka vuoksi niitä voidaan pitää myös tarpeettomina. Vanhassa musiikissa kyky improvisoida ja ornamentoida kuului tärkeänä ja olennaisena osana ammattitaitoon. Basso continuo -tyylisten sävellysten jäädessä pois käytöstä myös improvisointi alkoi vähetä. (Lang 1997, 210.)

Ornamentointi voi olla Langin mukaan (1997, 211) piilevää tai julistavaa, rakenteellista tai ilmaisuvoimaista tai selkeän yksinkertaisesti melodioita kuvioivaa. Perusjakona voidaan pitää orna-

menttien jakoa koristeellisiin ja ilmaisullisiin. Lang varoittaa kuitenkin, että mikäli koristeita käytetään jatkuvasti ja tarkoituksettomasti, saattaa sävellykseen valmiiksi kirjoitettujen musiikillisten linjojen luoma rakenne hajota, jolloin teos menettää jotain olennaista säveltäjän alkuperäisestä tarkoituksesta. Toisaalta taitavasti ja harkiten toteutettuna ornamentoinnin ja sävellyksen välille saattaa syntyä ikään kuin hedelmällinen vuoropuhelu, joka sisältää pienet, hienovaraiset kuviot sekä laajat koristeelliset muodot. Kaiken ornamentoinnin perimmäinen tarkoitus on kuitenkin aina kaunistaa jo olemassa olevaa sävellystä, jolloin esittäjän tehtäväksi jää arvioida ornamenttien taiteellinen sopivuus sävellykseen. Koristelussa ei ole kysymys ainoastaan esteettisistä arvoista. Tietyissä tilanteissa koristelemista voidaan pitää jopa välttämättömyytenä. Esimerkiksi instrumentit, joiden ääni sammuu nopeasti, kuten luuttu ja cembalo, tarvitsevat koristelua, jotta musiikki säilyttäisi mielenkiintonsa, ja mahdollisuudet välittää musiikillisia linjoja kuulijoille monipuolistuivat. Lang muistuttaa, että kuvioinnissa on pohjimmiltaan kyse pitkien nuottiarvojen jakamisesta lyhytkestoisempiin arvoihin, tai vaihtoehtoisesti pitkiä nuottiarvoja voidaan ympäröidä useilla pienillä nuoteilla. (Lang 1997, 211.)

## 5 POHDINTA

Lähteisiin tutustuminen laajensi näkemystäni toccatoista merkittävänä sävellysmuotona, jonka kautta voi syventää omaa musiikillista osaamistaan. Keskeiseksi esiin nousseeksi teemaksi koin kuitenkin Stylus Phantasticuksen, jonka pohjalta toccatoihin tulee fantasiamaainen, vapaa ilme. Eniten omaan vanhan musiikin tulkintaani niin uruilla kuin cembalollakin on vaikuttanut opettaja, joka on tuntenut tyylin sekä osannut asiantuntevasti ja kannustavasti ohjata käyttämään soitossa omaa luovuuttani ja musiikillista vaistoani. Teoreettinen tietämys tukee tärkeällä tavalla käytännössä opittuja musiikillisia taitoja.

Teoreettisen tiedon ja soittamisen lisäksi käsitystä toccatoista voi laajentaa myös vanhaa musiikkia kuunnellen sekä uusiin sävellyksiin tutustuen. Vertailemalla erilaisia tulkintoja toccatoista voi tutkia esittämiskäytäntöjen soveltamista ja miettiä, ovatko ne yhteneväisiä omien käsitysten kanssa. Teoreettisen tiedon ja soittamisen lisäksi myös musiikin kuuntelulla sekä uusiin sävellyksiin tutustumalla käsitys toccatoista laajenee. Vertailemalla erilaisia tulkintoja toccatoista voi tutkia esittämiskäytäntöjen soveltamista ja miettiä, ovatko ne yhteneväisiä omien käsitysten kanssa.

Opinnäytetyössä keskeiseksi tarkastelukohteeksi nousi neljännen luvun pohdiskelu siitä, mitä eri musiikin osa-alueita toccatojen soittamisessa tulisi ottaa huomioon. Toccatojen musiikillisesti moniulotteinen tulkinta vaatii tyyliintuntemuksen lisäksi myös taitoa käsitellä tempoa, tuoda esiin päällekkäisiä melodialinjoja sekä löytää eri jaksojen yksilölliset ilmeet. Harmoniantaju auttaa soittajaa hahmottamaan teoksen rakenteen ja viemään musiikkia haluaamaansa suuntaan. Lisäksi soittajan tulisi olla tietoinen mahdollisuuksista lisätä korukuvioita ja improvisoida muun muassa loppukadensseja oman tulkintansa pohjalta. Ihanteena olisi saada edellämainitut asiat kuulostamaan siltä kuin soittaja improvisoisi teosta hetki hetkeltä.

Toccatoista on tehty useita tutkimuksia, tosin usein yleisemmällä tasolla musiikinhistoriallisesta näkökulmasta. Opinnäytetyössäni oli haasteena soveltaa usein alun perin cembalolle sävellettyjä renessanssin ja varhaisbarokin ajan toccatoja koskevia esityskäytäntöjä urkujensoittoon.

Pedagogisesta näkökulmasta ajatellen koen tärkeänä, että urkujensoitonopetuksessa perehdytään myös renessanssin sekä varhaisbarokin musiikkiin. Etenkin italialaisten 1500-luvulla syntyneiden säveltäjien teokset ovat varhaisinta musiikkia, jotka on sisällytetty ohjelmistoluetteloon. Usein opettajat käyttävät opetusmateriaalina lähinnä teoksia, joiden tyylipiirteisiin he ovat parhai-



ten perehtyneet. Tämä on perusteltu ja hyvä käytäntö opetuksessa, mutta saattaa jättää varjoon useita merkittäviä säveltäjiä ja tyylejä urkumusiikin historiassa. Omassa opiskelussani vähäiselle huomiolle ovat jääneet etenkin italialainen, espanjalainen sekä portugalilainen urkumusiikki. Vasta opiskelijavaihdon myötä pääsin tutustumaan myös edellä mainittujen säveltäjien mestariteoksiin. Ennen kaikkea fantasiatyylin perustuvan musiikin kautta oma ilmaisuni syveni, ja rohkeus tulkita teoksia omalla yksilöllisellä tavalla kasvoi. Fantasiassa korostuu myös jokaisen esityskerran ainutlaatuisuus, jolloin sama teos voi saada hyvinkin erilaisia tulkintoja eri esityskerroilla.

Stylus phantasticus- tyylin ja toccatojen tutkiminen selkeytti omia tavoitteitani muusikkona. Henkilökohtaisena toiveenani on pyrkiä kohti vanhoja esityskäytäntöjä unohtamatta ennakkoluulotonta heittäytymistä musiikkiin. Toivon myös, ettei teoreettinen tieto tai virheiden varominen estäisi rohkeitakin kokeiluja fantasiatyylisten sävellysten parissa. Myös kamarimusiikin tekeminen kiehtoo tulevaisuudessa. Toistaiseksi ohjelmisto, jota olen soittanut, on ollut soolosoittimelle sävellettyä.

Toivon, että opinnäytetyöni herättäisi kiinnostuksen fantasiatyyliä kohtaan, ja urkujensoiton opettajat saisivat kenties uskallusta heittäytyä myös vieraammalta tuntuvan improvisaation maailmaan. Toccatat tarjoavat mielestäni helposti lähestyttävän tavan kokeilla musiikillisia rajoja sekä urkujen monipuolista käyttöä. Samalla ne opettavat teknisiä perusasioita, joita voi soveltaa kaikkien tyylikausien musiikkiin. Ennen kaikkea fantasiatyyliin perustuvat toccatat kannustavat jokaista soittajaa heittäytymään omaan tulkintaansa rohkeasti sekä nauttimaan musiikin tarjoamista yllätyksistä ja elämyksistä.

## LÄHTEET

Baroquenotes 2015. Barokkimusiikin tietokanta netissä. Viitattu 10.5.2015.

<http://mcgautreau.com/notes/early/frescobaldi/toccatas.php>.

Caldwell, J. 2015. Toccata. Oxford music online. Viitattu 10.5.2015.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035?q=toccatas&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035?q=toccatas&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

Donington, R. 1989. The interpretation of early music. W.W. Norton & Company.

Elgland, T. 2006. Musiikillinen aikakäsitys Steve Reichin sävellyksessä Music for a Large Ensemble. Pro gradu-tutkielma. Viitattu 10.5.2015 (URN\_NBN\_fi-jyu-200629-2.pdf).

Heikinheimo, M. 1986. Urkutaiteen historia. Helsinki.

Huopainen, N. 2009. Fantasia sävellystyylinä vuosina 1535 – 1782. Opinnäytetyö.

<http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/4047/Fantasia-viimeisin.pdf?sequence=1>.

Hurford, P. 1988. Making Music on the Organ, Oxford University Press.

Kontunen, J. 1994. Musiikin kieli, WSOY, Juva.

Lang, P. 1997. Musicology and Performance. Yale University press.

Lin.Gon. Kamarimusiikkiyhdyksen kotisivut. Viitattu 19.5.2015. <http://lingon.biz/english/index.html>.

Mace, A. 2012. Style and Interpretation in the Seven Keyboard Toccatas of J.S Bach, BWV 910-916. The University of Texas at Austin.

Miethe, B. 2011. Viitattu 12.5.2015.

[www.academia.edu/3274746/Stylus\\_Phantasticus\\_Baroque\\_History](http://www.academia.edu/3274746/Stylus_Phantasticus_Baroque_History).

Mäkinen, E. 2004. Pianisti cembalistina. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.  
[yx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/18726/950391836X.pdf?sequence=1](http://yx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/18726/950391836X.pdf?sequence=1).