

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi

2015

Marjaana Rinne

INVENTIO

– pianolla barokkiin



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi

2015 | Sivumäärä: 39

Ohjaaja: Soili Lehtinen

Marjaana Rinne

INVENTIO

Inventio tarkoittaa latinaksi keksintöä tai löytöä. Opinnäytetyöni nimi symboloi tutkimusmatkaa, jonka tein barokin musiikin aikakauteen ja erityisesti sen kosketinsoitinmusiikkiin. Halusin myös tutustua J. S. Bachin kaksiaänisiin inventioihin, jotka ovat keskeistä pianomusiikin ohjelmistoa sekä oppilaan että opettajan näkökulmasta. Opinnäytetyöni tarkoitus on tuoda barokin esityskäytäntöjen perusteita sekä Bachin inventioita ohjelmistona lukijalle (pianonsoiton opiskelijalle) tutuksi. Oletuksena on, että lukijalla on jonkin verran pohjatietoja musiikista mutta ei juurikaan varsinaisesti barokista. Barokki tyylikautena jää joskus pianonsoitonopetuksessa vähemmälle huomiolle, ja tämä työ tarjoaa toivottavasti vastauksia joihinkin opiskelijoiden aiheeseen liittyviin kysymyksiin.

Esittelen ensin lyhyesti Bachin elämänvaiheet inventioiden syntymisen aikaan ja kerron hieman kyseisistä sävellyksistä sekä niihin läheisesti liittyvästä teoskokoelmasta *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.

Luvussa 3 esittelen barokkimusiikkiin erityisesti pianistien kannalta läheisesti liittyviä käsitteitä. Kerron lyhyesti barokin instrumenteista ja vertaan niitä nykypianoon. Sen jälkeen käsittelyssä ovat barokkimusiikin esittämiseen sidoksissa olevat aiheet: affektit, artikulaatio, viritysjärjestelmät, sävellajit, rytmi, dynamiikka ja sormijärjestykset unohtamatta tietenkään korukuvioita. Lisäksi kerron hieman polyfonian perusteista, jonka jälkeen seuraa vielä lyhyt pohdinta barokin nuottijulkaisujen eli editioiden eroista.

Luvussa 4 tutustutaan tarkemmin kolmeen kaksiaäniseen inventioon: c-molli, E-duuri ja F-duuri. Analysoin ne kaikki pääpiirteittäin. Lukua havainnollistavat nuottiesimerkit, joista kyseisten inventioiden tematiikka ja rakenne tulevat esille. Tarjoan lisäksi pianonsoitonopiskelijalle kappaleiden teknisiin haasteisiin muutamia itse hyödyllisiksi kokemiani harjoittelutapoja.

ASIASANAT:

barokki, piano, esittäminen, esityskäytäntö, tyyli, inventiot, polyfonia

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Music pedagogy

2015 | Total number of pages: 39

Instructor: Soili Lehtinen

Marjaana Rinne

INVENTIO

The Latin word *inventio* means invention or discovery. The title of my thesis symbolizes my voyage of exploration into the world of the music of the Baroque era and especially its keyboard music. I also wanted to become familiar with J. S. Bach's Two-part inventions, which are central piano repertoire from both a student's and a teacher's point of view. The purpose of my thesis is to present the basics of the performance practices of Baroque as well as Bach's inventions as repertoire to the reader (piano pupil/student). The work is based on the assumption that the reader has some basic knowledge of music but not so much of Baroque specifically. Baroque as a style is sometimes overshadowed by other things in piano teaching, and I hope this work can provide answers to some questions that students may have about the subject.

I first tell shortly about Bach's life during the birth of the Inventions and about those works in question as well as about the collection of compositions closely related to the Inventions, "Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach".

In chapter 3 I present concepts related to Baroque music especially from a pianist's point of view. I tell briefly about Baroque instruments and compare them to the modern piano. After that I present the subjects closely attached to the performing of Baroque music: affects, articulation, tuning systems, keys, rhythm, dynamics, fingerings and of course ornaments. I also tell a little about the basics of polyphony, and the chapter is concluded by a short contemplation over the differences between the many Baroque music editions.

In chapter 4 we get to know closer three of the Two-part inventions: C Minor, E Major and F Major. I analyze them all in outline. The chapter includes sheet music examples demonstrating the thematic material and structure of the inventions in question. I also present for the student of piano some methods of practicing the pieces which I myself have found useful.

KEYWORDS:

Baroque, piano, performing, performance practice, styles, inventions, polyphony

SISÄLTÖ

| | |
|---|-----------|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 2 BACH KÖTHENISSÄ 1717-1723 | 7 |
| 2.1 Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 1720 | 7 |
| 2.2 Inventiot ja sinfoniat 1723 | 8 |
| 3 BAROKIN AJAN KOSKETINSOITINMUSIIKIN LYHYT ESITTELY | 11 |
| 3.1 Instrumenteista: cembalo, klavikordi ja piano | 11 |
| 3.2 Esityskäytännöistä | 14 |
| 3.2.1 Mitä ovat affektit? | 14 |
| 3.2.2 Viritysjärjestelmät ja sävellajit | 15 |
| 3.2.3 Artikulaatio - puhuva musiikki | 16 |
| 3.2.4 Tempo ja rytmin käsittely, pulssi ja tanssillisuus | 18 |
| 3.2.5 Dynamiikka | 20 |
| 3.2.6 Korukuviot | 21 |
| 3.2.7 Sormijärjestykset | 23 |
| 3.3 Polyfoniasta | 24 |
| 3.4 Editioista | 25 |
| 4 KAKSIÄÄNISET INVENTIOT NRO 2, 6 JA 8 | 27 |
| 4.1 Inventio nro 2 c-molli | 27 |
| 4.2 Inventio nro 6 E-duuri | 30 |
| 4.3 Inventio nro 8 F-duuri | 34 |
| 5 LOPUKSI | 38 |
| LÄHTEET | 39 |

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö on suunnattu barokkimusiikkiin ensimmäistä kertaa tutustuvalla pianonsoiton opiskelijalle, tai kenelle tahansa, joka haluaa lukea tiiviin esityksen barokin kosketinsoitinmusiikista. Olen otsikoinut työni lyhyesti vain *Inventio*, mikä tarkoittaa latinaksi keksintöä tai löytämistä. Otsikko viittaa tietysti myös Johann Sebastian Bachin tunnettuihin kosketinsoitinsävellyksiin. Esitykseni tueksi esittelen kolme Bachin viidestätoista kaksiaäänisestä inventiosta, ja pyrin tuomaan parhaani mukaan esille niihin liittyviä tulkinnallisia sekä joitakin soittoteknisiä seikkoja.

Päätin valita opinnäytetyöni aiheeksi barokin kosketinsoitinmusiikin, koska koin kyseisen osa-alueen jääneen opinnoissani vähemmälle huomiolle koko sinä aikana, jona olen soittanut pianoa. Perehtyminen barokin maailmaan on ollut jännittävää, koska aihe oli minulle niin vieras, enkä koe aina saaneeni johdonmukaisia ja kattavia vastauksia esittämiini kysymyksiin omilta opettajiltani. Totuus voi kyllä olla, että sellaisia on välillä vaikeaa helposti löytääkään. Työni lukemisesta voi toivottavasti olla apua tutustuttaessa niin Bachin inventioihin kuin muihinkin samantasoisiiin barokin kosketinsoitinkappaleisiin.

Johann Sebastian Bachin kaksiaääniset inventiot ovat keskeistä pianonsoiton ohjelmistoa. Varmasti lähes kaikki klassista pianomusiikkia harrastaneet ovat tutustuneet inventioihin joko itse soittamalla tai kuulleet niitä esitettävän. Ne ovat vaikeustasoltaan huomattavasti helpompia kuin esimerkiksi *Das Wohltemperierte Klavier*- kokoelman preludit ja fuugat, mutta ne sisältävät silti paljon musiikillisia ja teknisiä haasteita.

Työni alkaa Bachin teoskokoelman *Kaksiaääniset inventiot* (BWV 772-786) lyhyellä esittelyllä. Opinnäytetyön pääpaino on luvussa 3, joka on tiivis esitys barokin esityskäytännöistä: johdanto kyseisen musiikkityylin opiskeluun pianolla. Lisäksi olen valinnut lähemmän tarkastelun kohteeksi inventiot c-molli, E-duuri ja F-duuri, koska ne ovat mielestäni musiikillisesti erityisen hienoja, ja olen itse soittanut niitä pianotunneilla vuosia sitten. En koe minkään näistä kappaleista

tulleen ”valmiiksi” aikanaan soittaessani niitä. Niiden tekniset ja musiikilliset haasteet olivat vielä silloin minulle ylivoimaisia eikä minulla ollut niitä soittaessani riittävää käsitystä barokin soittotyylistä ja esityskäytännöistä. Parempi myöhään kuin ei milloinkaan: nyt olen vihdoinkin tutustunut lähemmin barokin maailmaan, minkä seurauksena tämä työ syntyi.

Luvussa 3.1 esittelen Bachin ajan kosketinsoittimia, joilla inventioita on alun perin soitettu, ja pohdin mikä merkitys on sillä, esitetäänkö niitä nykyisin periodisoittimilla vai pianolla. Koska itse olen soittanut ja opettanut vain pianoa, käsittelen tässä työssäni tarkemmin kuitenkin vain barokkimusiikin tulkintaa nykyajan pianolla. Pääasiallisesti siksi, että piano on se instrumentti, joka useimmilla soittajilla on nykyään käytössään, ja cembalon ja muiden periodisoittimien soittaminen edellyttää lisäksi jonkin verran erilaista tekniikkaa.

Barokin traditio on meille nykyään aika vieras: se on aikanaan katkennut ja sen jälkeen elvytetty uudestaan, eikä sävellystyylillä enää samaan tapaan kuin esimerkiksi romanttinen. Mielestäni vieraudesta huolimatta barokkimusiikin soitosta pitäisi kuitenkin kaikkien niiden, joilla on siihen tarvittavat edellytykset, pystyä nauttimaan. Toivonkin, että tämä työ voisi edes vähän auttaa pianistia, joka on vasta tutustumassa barokkimusiikkiin.

2 BACH KÖTHENISSÄ 1717-1723

Johann Sebastian Bach (1685-1750) työskenteli vuosina 1717-23 Anhalt-Köthenin ruhtinaan Leopoldin hovissa Köthenin kaupungissa Saksassa. Bachin perheen elämä oli aluksi Köthenissä onnellista, kunnes Johann Sebastianin vaimo Maria Barbara kuoli 1720. Tuona aikana Bachin elämää varjosti vielä isovelji Johann Christophin kuolema vuotta myöhemmin. Hän löysi kuitenkin pian uuden vaimon, Anna Magdalenan, jonka kanssa solmittu avioliitto oli myös erittäin onnellinen. Anna Magdalena oli lahjakas laulaja ja suureksi avuksi miehelleen tämän sävellystyössä mm. nuottien kopioinnissa ja toi perheelle lisätuloja hovilaulajan työllään.

Köthenissä viettämänään aikana Bach ei säveltänyt ollenkaan kirkkomusiikkia, vaan hovin tilauksesta kirjoitti mm. kantaatteja eri juhlatilaisuuksiin. Muutoin hän omistautui soitinmusiikin luomiselle: merkittävimmät tuona aikana syntyneet sävellykset ovat kuusi Brandenburgilaista konserttoa ja Das Wohltemperierte Klavier, kokoelma preludeja ja fuugia kaikissa sävellajeissa. Bachin tänä aikana säveltämä kosketinsoitinmusiikki syntyi perhepiirin käyttöön tai opetustarkoitukseen, esimerkkinä Anna Magdalenalle ja Wilhelm Friedemannille sävelletyt Clavierbüchlein. (Kaurinkoski, Nieminen & Virtamo 1976, 212, 214; Boyd 1983, 92, 94-95.)

2.1 Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 1720

Bachin vanhin poika Wilhelm Friedemann oli 9-vuotias vuonna 1720, kun Bach alkoi koota hänelle omaa teoskokoelmaa opettaakseen hänelle sävellyksen alkeita ja hyvää klaveerinsoittotyyliä. Kokoelman nimeksi tuli Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Se alkaa nuottivainten esittelyllä sekä korukuvio-
taulukolla "Explication" (Kuva 4a&b), jonka jälkeen seuraa lyhyt sävellyksellinen Appli-
catio (BWV 994), jossa joitakin korukuvioita voi harjoitella. Sekä Johann Sebastian että Wilhelm Friedemann lisäilivät kokoelmaan kappaleita aina vuosiin 1725-1726 asti. Kokoelmasta löytyvät mm. inventioiden ja sinfonioiden ensimmäiset

mäiset versiot (tässä vaiheessa Bach on otsikoinut inventiot Praeambulum ja sinfoniat Fantasia) sekä varhaisversioita preludeista, jotka Bach myöhemmin sijoitti kokoelmaan *Das Wohltemperierte Klavier* (osa I, 1722). (Boyd 1983, 122; Steglich 1979, VI.)

2.2 Inventiot ja sinfoniat 1723

Vuoden tai parin kuluttua inventioiden ensimmäisten versioiden lisäämisestä *Clavier-Büchleiniin* Bach oli kopioinut ja järjestänyt ne uudelleen kokoelmaksi nimeltä *Inventiot ja sinfoniat*. (Sinfonioita on myöhemmin nimitetty myös kolmiäänisiksi inventioiksi.) (Schulenberg 2006, 185.) Kokoelma alkaa Bachin itsensä kirjoittamalla esipuheella, jossa hän kertoo kappaleiden tarkoituksena olevan saada ”hyviä inventioita”: ne ovat sävellyksen ja polyfonisen soittotyylin harjoituksia ja ennen kaikkea soittajan tulisi niissä pyrkiä soittamaan *cantabile* eli laulavasti (Steglich 1979, V). Bach tarkoittanee tässä yhteydessä sanalla *inventio* (keksintö) musiikin ideoita: teemoja ja motiiveja (Boyd 1983, 125). Bach sävelsi teokset opetusmateriaaliksi oppilailleen ja lapsilleen. David Schulenberg kirjoittaa teoksessaan *The Keyboard Music of J. S. Bach* inventioiden vaikutuksesta Bachin poikien sävellystyössä: ”Kappaleet ovat toimineet sekä esitysharjoituksina että sävellysmalleina; syvä vaikutelma, jonka ne ovat tehneet Bachin oppilaisiin käy selvästi ilmi Friedemannin ja Emanuelin kosketinsoitinsoinaateista, joihin sisältyy osia, jotka on kirjoitettu imitoiden sekä inventioita että sinfonioita.” (2006, 186.)

Zuflüchtige Anleitung,

Womit man Liebhaber der Kunst,
besonders aber denen Lehrbegierigen, eine recht,
leicht und gezeigete Kunst, nicht allzuweit zu führen
eine kleine zu lernen, sondern auf die Art. Vorher pro
großer auf die mit großer obligaten Kunst nicht
mit der Kunst zu verstehen, sondern die Kunst zu verstehen
nicht allzuweit zu verstehen, sondern auf solche Weise
Kunst zu verstehen, am allermeisten, aber eine cantabile
Kunst in der Kunst zu verstehen, und verstehen einen
starken Vorzug von der Composition zu über,
Kommen -



Vorfertig

Am 17. 1723



von
Joh. Seb. Bach
großm. d. d. d. d. d.
Kunst

Kuva 1. Bachin esipuhe Inventioiden ja sinfonioiden etusivulla: "Rehellinen ohjeistus, jolla klaveerin amatööreille, erityisesti niille, joilla on halu oppia, esitetään selkeä tapa ei vain (1) oppia soittamaan puhtaasti kahdella äänellä, mutta myös harjoittelun edistyessä (2) käsitellä oikein ja hyvin kolmea obligato-ääntä, ja samaan aikaan, ei vain saada hyviä omia inventioita, vaan myös kehittää niitä hyvin, erityisesti kuitenkin saavuttaakseen cantabile-soittotavan ja sen myötä saada vahvaa esimakua säveltämisestä". (Bach/Steglich (toim.) 1979, V.)

Bach oli julkaissut kuuluisan Das Wohltemperierte Klavier -kokoelmansa ensimmäisen osan vuotta ennen Inventioita ja sinfonioita, vuonna 1722. Teos koostuu 24 preludista ja fuugasta kaikissa duuri- ja mollisävellajeissa. (Kaurinkoski, Nieminen & Virtamo 1976, 219.) Inventiot Bach on kuitenkin säveltänyt vain sävellajeissa, joissa on enintään neljä etumerkkiä - poikkeuksena As-duuri, cis-molli ja fis-molli, jotka puuttuvat - jotta ne eivät olisi liian vaikeita oppilaille (Simon 1978, V). Inventiot on järjestetty kromaattisesti nousevaan järjestykseen, duurisävellajit ennen molleja.

Schulenberg kirjoittaa, että 15 inventiota ovat keskenään huomattavan erilaisia. Teemat ovat pituudeltaan kahdesta neljään tahtia. Monet niistä ovat musiikillisesti täysin abstrakteja, osa kuitenkin muistuttaa selvästi tunnistettavissa olevia ranskalaisia barokin tansseja. Kaikissa käytetään huomattavan paljon imitaatiota, ja osa muistuttaa kaksoisfuugaa siinä mielessä, että vastateema eli kontrastijäsen esitellään usein heti alussa teeman yhteydessä, minkä jälkeen se esiintyy aina yhdessä teeman kanssa (esimerkiksi inventioissa c-molli ja E-duuri). Inventiot c-molli ja F-duuri ovat selkeitä kaanoneita. Schulenbergin mukaan Bach on todennäköisesti säveltänyt ensin inventiot c-molli ja F-duuri, joissa on molemmissa lyhyt teema ja aika vapaa muoto ja myöhemmin invention E-duuri, samoin kuin muutkin inventiot, joissa on nelitahtinen teema ja monimutkaisempi rakenne. (2006, 188-190).

3 BAROKIN AJAN KOSKETINSOITINMUSIIKIN LYHYT ESITTELY

Musiikin historiassa barokin aikakausi määritellään alkaneeksi 1500-luvun lopusta ja loppuneen 1700-luvun puoliväliin. Merkittävin muutos edeltävään aika-kauteen, renessanssiin, oli siirtyminen modaalisuudesta ja intervalliharmoniasta tonaalisuuteen ja kolmisointuihin perustuvaan harmoniaan sekä modernin tahti-periaatteen syntyminen, kun enimmäkseen melko vapaasta rytmikasta (resitaatiivit, instrumentaali-improvisaatiot) siirryttiin tanssimusiikista vaikutteita saavaan tahteihin jaettuun rytmiin. (Kaurinkoski, Nieminen & Virtamo 1976, 276-277.)

Barokki on käsitteenä melko väljä ja pitää sisällään lukuisia erilaisia tyyliä. Esimerkiksi Italian, Ranskan, Saksan ja Englannin musiikkityylit tuona aikana erosivat hyvin paljon toisistaan. Kuitenkin oppi affekteista, sisältäen sävellajikarakteristiikan, on kaikkeen ajan musiikkiin liittyvä käsite. Toinen yhdistävä tekijä kaikkien aikakauden tyylien välillä on se, että musiikillisen ilmaisun esikuvana pidettiin puhetta. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.)

3.1 Instrumenteista: cembalo, klavikordi ja piano

Bachin aikana kosketinsoittimien rakennus ei sujunut useinkaan niin tarkkojen standardien mukaan kuin esimerkiksi nykyisten pianojen. Kaikentyyppejä kosketinsoittimia: urkuja, cembaloja, klavikordeja ja fortepianoja rakennettiin useita erilaisia malleja. Niissä oli mm. eri määrä koskettimia ja koskettimistoja ja muita eri toimintoja. Käytössä oli myös spinetti, pienempi ja edullisempi versio cembalosta. Oli myös cembaloita, joissa oli jopa kolme manuaalia eli koskettimistoa. Useimmat Bachin kosketinsoitinteoksista on sävelletty siihen tyyliin, että ne olisi mahdollista esittää kaikilla tuon ajan kosketinsoittimilla. Näin ollen on vaikea sanoa, mille soittimelle ne todella on tarkoitettu, vaikka osa teoksista soveltuukin selkeästi paremmin cembalolla, osa klavikordilla esitettäväksi. Bach itse osoitti teoksensa useimmiten vain ”klaveerille”. (Schulenberg 2006, 11-12.)

Sekä cembalo että klavikordi ovat kosketukseltaan pianoon verrattuna hyvin kevyitä, ja niiden soittotekniikka perustuu pelkästään sormityölle. Pianonsoitos-
sa oleellisen tärkeä käsivarren painon käyttö on jopa haitallista barokin soittimil-
la soitettaessa. Koska cembalolla ei ole mahdollista tehdä ollenkaan volyyymi-
vaihteluita, musiikki täytyy muotoilla pelkästään agogiikan (ajankäytön) ja artiku-
laation keinoin. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 94.) Nämä erot kannattaa pitää
mielessä, kun alkaa nykypianon ääressä tutustua barokkimusiikkiin ja kuvitella,
miltä käsillä olevan teoksen soittaminen olisi tuntunut yli 250 vuotta sitten jolla-
kin senaikaisella instrumentilla. Pianolla soitettaessa käytetään tietysti sen hyviä
puolia, kuten laajoja dynamiikan vaihtelun mahdollisuuksia, kantavaa ääntä ja
kaikupedaalia, musiikin eduksi.

Johann Sebastian Bach omisti todistettavasti elämänsä aikana useita cembaloita
(Schulenberg 2006, 15). Tuohon aikaan cembalo oli kuitenkin kallis soitin, ja
useiden perheiden kodeista löytyi vaatimattomampi klavikordi. On todennäköis-
tä, että koska Bach sävelsi inventiot opetustarkoitukseen, niitä on soitettu paljon
nimenomaan klavikordilla. Klavikordi eroaa cembalosta siten, että sillä on mah-
dollista tuottaa dynaamisia vaihteluja. Ääneltään se on kuitenkin hyvin hiljainen.
(Schulenberg 2006, 13.) Johann Sebastianin poika Carl Philipp Emanuel Bach
kirjoittaa teoksessaan Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria: ”Uskon kui-
tenkin, että hyvällä klavikordilla – lukuun ottamatta sitä seikkaa, että siinä on
heikompi ääni – voidaan aikaansaada samat kauneustehot kuin fortepianollakin.
Sen erityisetuja ovat tämän lisäksi kyky muodostaa vibrato sekä mahdollisuus
pidentää äänen kantavuutta kosketuksen avulla: voin näet antaa jokaiselle sä-
velelle koron vielä painettuani koskettimen” (1995, 20). Hän kirjoittaa myös, että
ihanteellisinta olisi, jos soittajalla olisi käytössään molemmat soittimet, koska
niillä on toisistaan eroavia hyviä ominaisuuksia ja ne sopivat näin ollen erilaisten
sävellysten soittamiseen (1995, 21).

Johann Sebastian Bach ehti tutustua fortepianoon elämänsä aikana, mutta inst-
rumentti oli tuohon aikaan vasta kehityksensä alkuvaiheessa. Bachin kokeile-
mat fortepianot ovat olleet todennäköisesti pieniä ja ääneltään aika heikkoja.
Fortepianon käyttö yleistyi vasta barokin musiikkityylin jo sammuttua 1700-luvun

lopulla, ja vähitellen se syrjäytti cembalon ja klavikordin. (Hynninen & Vapaa-vuori 1994, 94; Schulenberg 2006, 14.)

Modernilla pianolla voidaan periaatteessa toteuttaa kaikki samat asiat kuin cembalolla ja klavikordillakin. Vaadittu tekniikka eroaa kuitenkin merkittävästi, esimerkiksi korukuviot ovat huomattavasti raskaampia soittaa pianolla kuin cembalolla. Myös pianistien nykyään suosima runsas kaikupedaalin käyttö on peräisin vasta 1800-luvulta. Soittaakseen barokkimusiikkia tyylinmukaisesti artikulaatio on kuitenkin erittäin tärkeää, eikä pedaalinkäyttö saa tehdä sitä epäselväksi. Kuten cembalolla, äänten alku ja loppu on oltava Bachin musiikkia soitettaessa tarkasti kuultavissa. (Schulenberg 2006, 17.) Mielestäni pianon äänestä jää puuttumaan paljon, jos kaikupedaalia ei ollenkaan käytetä, koska se vapauttaa äänten yläsävelet soimaan pianolle ominaisella ja erityisen hienolla tavalla. Näin ollen onkin haaste pyrkiä mahdollisimman hyvin sekä artikuloimaan että tuomaan musiikin hienoja sävyjä esiin käyttäen erilaisia kosketus- ja pedaali-tekniikoita niin, että lopputulos säilyy tyylinmukaisena. Schulenberg kirjoittaa myös, että artikulointi on musiikillisesti järkeenkäypää, sen tarkoitus ei ole pelkästään imitoida barokkisoittimia. Dynaamiset aksentit hajasävelillä ja pidätyksillä sekä crescendo nousevissa ja diminuendo laskevissa linjoissa olivat yleisiä 1700-luvun esityskäytäntöjä. Säveltäjä Johann Joachim Quantz ja muut aikalaiset nimittivät tällaisia hienovaraisia dynamiikan vaihteluja ”valoksi ja varjoksi”. (2006, 17.)

Bachin musiikkia esitetään nykyään paljon periodisoittimilla, eli soittimilla jotka ovat joko alkuperäisiä barokin ajan soittimia tai kopioita niistä. Kosketinsoitin-musiikkia kuulee esitettävän cembalolla ja jopa nykykäytössä harvinaisemmalla klavikordilla. Aina välttämättä ei kyseessä kuitenkaan ole täysin autenttinen esitys, koska on vaikeaa määrittää varmasti, miten Bach olisi halunnut teoksiaan esitettävän ja oliko hän edes tarkoittanut niitä vain yhdelle tietylle soittimelle. (Schulenberg 2006, 9.)

3.2 Esityskäytännöistä

Schulenberg esittää mielenkiintoisen filosofisen näkökulman esityskäytännöistä. Hän pohtii, onko nykyesityksen tarkoitus heijastella säveltäjän tarkkaa näkemystä ja hänen elinaikansa olosuhteita. Onko esittäjällä moraalinen velvollisuus säveltäjää kohtaan pyrkiä toteuttamaan hänen aikeensa mahdollisimman tarkasti? Onko historiallisesti tiedostava esitys jollain tavoin rikkaampi kuin esitys, joka perustuu vain nykypäivän oletuksiin ja tuntemuksiin? Onko näin mestarillisten sävellysten arvokkuus vaarassa, jos niitä ei esitetä alkuperäisillä soittimilla ja soittotavoilla? Välillä käydään kiivaita väittelyitä siitä, onko historiallisesti autenttinen esitys parempi kuin nykyesityksiin pohjautuva. Varmaa tietoa Bachin suosimista esityskäytännöistä ei kuitenkaan ole, eikä myöskään esimerkiksi sellaisista merkittävistä seikoista, kuten millaisia viritysjärjestelmiä hän käytti. (2006, 9-10.)

3.2.1 Mitä ovat affektit?

Affekti tarkoittaa tunnetilaa (lat. affectus). 1600- ja 1700-luvuilla vallalla olleen käsityksen mukaan musiikin katsottiin aina ilmentävän selvästi muotoiltuja ja rajattuja tunnesisältöjä. Tätä kutsutaan affektiopiksi. Affektioppi on täysin rationaalista ja objektiivista ja erityisesti 1700-luvun alussa monet teoreetikot kehittivät affekteille tarkkaa systematiikkaa. 1800-luvun romantikkojen tapaan soittaja ei siis ilmaissut soittaessaan omia tunteitaan mielensä mukaan, vaan hänen oli tunnistettava musiikissa esiintyvät säveltäjän tarkoittamat tunnetilat ja ilmaistava ne mahdollisimman hyvin pyrkien samalla vaikuttamaan kuulijaan. Ei tiedetä, miten paljon säveltäjät sovelsivat affektijärjestelmää käytännössä. Erityisesti laulumusiikissa sillä on kuitenkin ollut suuri merkitys, ja periaatteessa myös soitinmusiikin säveltäjiltä odotettiin sen noudattamista. Esimerkiksi ajan yleisen käsityksen mukaan kromatiikka, dissonanssit ja laskeva melodialinja yhdessä ilmaisivat surua ja tuskaa, kun taas (duurisävellajissa) ylöspäin taukoamatta suuntaava tasainen kuvio yhdistettynä fanfaarimaisiin kvintteihin ja kvartteihin puolestaan ilmaisi riemua. (Kaurinkoski, Nieminen & Virtamo 1976, 36-37.)

3.2.2 Viritysjärjestelmät ja sävellajit

Nykyään pianoa viritettäessä käytetään yleensä tasaviritystä. Korvamme on niin tottunut tähän viritystapaan, että se saattaa usein olettaa näiden intervallien olevan ”puhtaita”. Suurin osa pianolla muodostettavista intervaleista on kuitenkin aivan aavistuksen epäpuhtaita, mikä mahdollistaa tasavirityksen ja saa aikaan sen, että sävellajit ovat keskenään aivan samankuuloisia. (Sibelius-Akatemia 2015.) Pitkälle 1700-luvulle oli kuitenkin yleisimmin käytössä keskisävelviritys, jossa viritetään puhtaaksi niin monta suurta terssiä kuin mahdollista (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89). Nykyaikaisessa tasavirityksessä sen sijaan kaikki duuriterssit ovat aavistuksen epäpuhtaita (Sibelius-Akatemia 2015).

Keskisävelvirityksessä vähän etumerkkejä sisältävät sävellajit ovat erittäin puhtaita, kun taas loput ovat lähes käyttökelvottomia. 1700-luvun alussa alkoivat yleistyä niin kutsutut hyvät vuritykset, joista Johann Sebastian Bach innostui niin paljon, että sävelsi jo aiemmin mainitsemani kuuluisan kokoelmansa *Das Wohltemperierte Klavier*. Hyvässä vurityksessä eli ”temperoinnissa” viritettiin yleensä neljä kvinttiä hieman suppeiksi ja loput puhtaiksi. Näin pystyttiin käyttämään kaikkia sävellajeja, mutta koska kaikki suuret ja pienet intervallit muodostuivat eri suuruiseksi, jokaiselle sävellajille syntyi oma erityissointinsa. Sävellajit alettiin kokea affekteiltaan erilaisina, koska samat intervallit ja harmoniat soivat niissä niin eri tavoilla. Yleisimmin ajateltiin, että epäpuhtaampiin sävellajeihin liittyi voimakkaampi tunnelataus. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.)

Hynnisen ja Vapaavuoren teoksessa Barokkipianisti esitellään Sibelius-Akatemian Kuopion koulutusyksikön klavikordi- ja urkuimprovisaation opettajan Mikko Korhosen kokoama yhteenveto barokin sävellajikarakteristiikasta. Tässä esimerkkinä, miten M.-A. Charpentier (1690), J. Mattheson (1713) ja Ch. Fr. D. Schubart (1739-1791) ovat kokeneet ne sävellajit, joissa esittelemäni kolme inventiota on sävelletty:

”C-molli. Charpentier: epäselvä, surullinen. Mattheson: viehkeä, surullinen, imeilyden välttämiseksi elävöitettävä liikkeellä, paitsi jos halutaan unettaa.

Schubart: rakkaudentunnustus ja samalla toivottoman rakkauden valitus, riutuva, kaipaava, valittava.

E-duuri. Charpentier: riitaisa ja metelöivä. Mattheson: epätoivoinen ja kuolettava suru, leikkaavuudessaan verrattavissa vain ruumiin irtautumiseen sielustaan. Schubart: voimakas ilo, naurava onni, täydellinen tyydytys.

F-duuri. Charpentier: raivoisa ja äkkipikainen. Mattheson: maailman ylevimmät ja jaloimmat tunteet niin helppoina, että voidaan verrata kauniiseen ihmiseen, joka onnistuu kaikessa, mihin ryhtyy. Schubart: kohteliaisuus ja rauha.” (1994, 89-90.)

Näistä kirjoituksista voinee päätellä sen, että sävellajit ovat herättäneet barokin aikana vahvoja tuntemuksia, eri ihmisissä hyvin eri tavoilla. Hynninen ja Vapaavuori toteavatkin, että aikakauden ajattelun kannalta lienee merkittävämpää, että sävellajeilla oli yleensä jokin määriteltävissä oleva luonne kuin se, mikä se kenenkin mielestä missäkin tilanteessa sattui olemaan. (1994, 89.)

3.2.3 Artikulaatio – puhuva musiikki

Barokin nuottikirjoituksessa käytettiin niukasti artikulaatiomerkkejä, koska yleensä esitettiin vain oman alueen ja tuttujen säveltäjien musiikkia, ja esityskäytännöt olivat yleisesti tiedossa. Merkkejä lisättiin tekstiin lähinnä silloin, kun yleisestä esitystavasta poikettiin. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 93.)

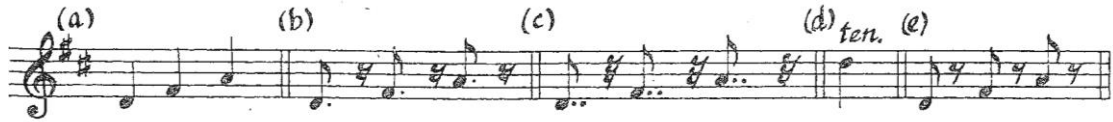
Barokin aikana ihailtiin antiikin taidetta ja saavutuksia, mistä seurasi myös retoriikan eli puhetaidon suuri arvostus. Retoriikassa käsitellään hyvin tarkasti, miten puhe tulee rakentaa ja miten sillä pyritään vaikuttamaan, ja musiikki käsitettiin puheen kanssa rinnakkaiseksi ilmaisujärjestelmäksi. Hyvän puheen rakenne on pääpiirteiltään seuraavanlainen: 1. aloitus, joka herättää kuulijan mielenkiinnon, 2. asian esittely, 3. kuulijan vakuuttaminen ja 4. kokoava lopetus. Sekä musiikin rakenteelle että sisällölle haettiin esikuvat puheesta. Sävellajeilla, intervaleilla ja eri sävelkuluilla oli omat tunne- ja mielentiloja kuvaavat merkityksensä. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 92.)

Puhetta selkeytetään fraseeraamalla ja artikuloimalla, muodostamalla lauseita ja virkkeitä painotusten ja taukojen avulla. Lauseet ja virkkeet merkitään tekstissä pilkuilla ja pisteillä. Musiikissa niitä vastaavat säkeet ja säeparit (tai -ryhmät). Niiden jäsentelyä kutsutaan musiikissa fraseeraukseksi. Laulumusiikissa säkeet, säeparit ja säkeistöt asettuvat luontevasti puheen rytmin mukaan - soitinmusiikissa jäljitellään tätä. Tärkein musiikkia jäsentelevä merkki on tahtiviiva. Useimmiten klassisessa soitto- ja laulutavassa ensimmäinen tahdinosa on kaikkein painokkain. Nelijakoisessa tahtilajissa toiseksi painokkain tahdinosa on kolmonen. Kolmijakoisessa rytmissä useimmiten vain ensimmäinen on painokas, silloin tällöin myös toinen tai kolmas isku. Tätä kutsutaan painotushierarkiaksi. Tahdin sisäiseksi dynaamiseksi linjaksi muodostuu sen johdosta useimmiten aina diminuendo. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 92.)

Kaari oli lähestulkoon ainoa yleisesti barokin aikana käytössä ollut artikulaatiomerkki. Muut merkit yleistyivät vasta myöhemmin. Useimmiten kaarella yhdistettiin toisiinsa 2-4 säveltä, ennen kaikkea laulavien ja surumielisten affektien yhteydessä. Aina kaarta ei kuitenkaan merkitty, vaikka nuotissa olisikin selkeästi kuvio, joka edellyttää sitomista, koska affektien ja esitystyylien tunteminen olivat barokin ajan muusikoille niin itsestään selviä asioita. Barokin nuottitekstissä kaari yleensä tarkoittaa, että ensimmäinen kaarella sidottu nuotti tulee soittaa painokkaasti ja loput sitä kevyemmin. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 93.) Näin ollen esimerkiksi toistuvat kahden nuotin kaaret soitetaan aina niin, että ensimmäinen nuotti on painokas ja toinen kevyt.

Nykyajan pianolla soittaessa legato on yleisin soittotapa ja kaunista ja taidokasta legatosoittoa arvostetaan. Barokin aikana kosketinsoittajan ihannesoittotapa oli kuitenkin päinvastoin non legato. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 94.) C. P. E. Bachin mukaan erityisesti intervallihypyissä ja nopeassa tempossa nuotit kuuluu irrottaa toisistaan ja niiden soivan pituuden tulee olla lyhyt: vain puolet kirjoitetusta aika-arvosta (1995, 171). D. G. Türk (J. S. Bachin oppilaan oppilas) esittelee oman mielipiteensä kirjassaan *School of Clavier Playing*. Hänen mielestään C. P. E. Bachin esittelemä soittotapa voi usein kuulostaa terävältä ja nuotit soida liian lyhyinä. Türkin mukaan useimmiten paras tapa soittaa on va-

pauttaa kosketin juuri ennen kuin seuraava painetaan alas, esimerkiksi siten, että neljäsosanuotin soiva kesto on kuin kaksoispisteellinen kahdeksasosa ja sen jälkeen on 32-osatauko ennen seuraavaa nuottia. (1982, 345-346.)



Kuva 2. Türkin esitys siitä, minkä pituisena kirjoitetut neljäsosanuotit (a) tulee soittaa (joko b tai c), jota hän vertaa C. P. E. Bachin näkemykseen (e). Türk kirjoittaa myös, että jos säveltäjä haluaa, että nuotti soitetaan täyteen kirjoitettuun pituuteensa, sen yläpuolelle tulee merkitä tenuto (d). (1982, 345.)

Hynnisen ja Vapaavuoren mukaan non legato on peruslähtökohta barokin kosketinsoitinmusiikkia lähestyttäessä, mutta kappaleen luonteen ja ilmaisutarpeen mukaan soittajan tulee hallita kaikki soittotavat lyhyimmästä staccatosta ylilegatoon. Yleensä hyppyissä sävelet soitetaan lyhyempinä, asteittaisissa sävelkuluisissa pitempinä. Myös painokkaalla tahtiosalla äänet soitetaan pitempinä kuin painottomilla. Sävelten suhteellinen kesto vaikuttaakin juuri nimenomaan siihen, miten musiikki painottuu. Kaikki nämä säännöt koskevat kuitenkin ensisijaisesti klavikordin ja cembalon soittajia. Usein modernilla pianolla paras soittotapa barokkimusiikille voi kaikesta huolimatta olla ”melkein-legato”. Monissa tilanteissa se tuntuu pianolla luontevimmalta tavalta soittaa. (1994, 94-95.)

3.2.4 Tempo ja rytmin käsittely, pulssi ja tanssillisuus

Barokkimusiikki voidaan jakaa kahteen eri osa-alueeseen: kirkkomusiikkiin ja hovimusiikkiin. Useimmiten musiikin perusta on tanssimusiikissa ja suuri osa Bachinkin sävellyksistä, sekä maallisista että hengellisistä, on tansseja tai saanut vaikutteita erilaisista kansantansseista. Hoveissa tanssilla oli suuri merkitys. 1700-luvun lähestyessä loppuaan säveltäjät tyyllittelivät musiikkiaan yhä enemmän niin, että pohjalla olevat tanssit eivät olleet enää niin helposti tunnistetta-

vissa. Tietyt tanssit kytkeytyivät kuulijoiden mielessä selkeästi eri affekteihin. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 103-104.)

Tanssillisuudesta seuraa, että pulssi on barokkimusiikissa erittäin tärkeä elementti. Usein sama pulssi pysyy kappaleen alusta loppuun asti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita jäykkää metronomimaista rytmiä, vaan vakaan peruspulssin sisällä rytmi elää painotuksia ja rytmiä muuntelemalla. On myös vapaamuotoisia ja improvisatorisia sävellysmuotoja, joissa pulssi voi olla hyvin vapaa, esimerkiksi toccata, preludi ja fantasia. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 103-104.)

Soittajalle on hyödyksi tulkintaa rakentaessaan, jos hän tuntee barokin tanssien rytmikkaa. Aina sitä ei kuitenkaan ole mahdollista oppia muuten kuin lukemalla aihetta käsitteleviä teoksia. Monet helpoista barokkikappaleista, esimerkiksi Bachin nuottikirjassa Anna Magdalenalle, ovat tansseja, varsinkin menuetteja. Menuettejakin soitettiin kuitenkin eri maissa ja eri aikoina useilla eri tavoilla. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 104.)

Nuottikirjoitus on kehittynyt koko ajan tarkempaan suuntaan. Monet asiat rytmin notaatiossa eivät olleet yhtä vakiintuneita vielä barokin aikana kuin ne ovat nykyään. Esimerkiksi piste nuotin perässä nykyaikana pidentää nuottia aina puolella sen aika-arvosta. Barokin aikana kuitenkin pisteellisenä kahdeksasosanuottina ja kuudestoistaosanuottina kirjoitettu rytmi saattoi tarkoittaa joko kolmijakoista (trioli-) tai kaksoispisteellistä rytmiä tai jotain niiden väliltä. Kosketinsoitinmusiikin säveltäjä saattoi kirjoittaa toiselle kädelle trioleita, toiselle pisteellisiä rytmejä, mutta molemmilla käsillä tuli kuitenkin soittaa samalla lailla, tahtilajista riippuen joko kolmijakoisesti tai pisteellisessä rytmissä. Lähteiden perusteella tiedetään lisäksi, että erityisesti Ranskassa oli käytössä nuottien inegalisaatio, joka tarkoittaa sitä, että sävelparin ensimmäinen nuotti soitettiin lähes poikkeuksetta useissa yhteyksissä jonkin verran pitempänä kuin toinen. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 98-100.) Koska inegalisaatio oli suosittu nimenomaan Ranskassa, eikä todennäköisesti niinkään Saksassa, en perehdy siihen enempää tässä Bachiin keskittyvässä työssäni.

3.2.5 Dynamiikka

Romantiikan ajalla yleistynyt pitkien crescendojen ja diminuendojen käyttö ei ole tyylinmukaista barokkimusiikkia soittaessa (Hynninen & Vapaavuori 1994, 95). Pitkien linjojen kehittäminen saattaa olla runsaan pedaalin ja legaton käytön ohella monille pianisteille kuin toinen luonto, koska nykyään soitetaan niin paljon romanttista musiikkia. Barokkimusiikkia esittäessä dynamiikkaan kannattaakin kiinnittää erityistä huomiota.

Myös dynaamisten tehokeinojen esikuva barokin musiikissa on puheessa. Puheen perusvolyymi pysyy pitkälti samana. Yksittäiset sanat saavat painotuksen ja diminuendon. Kiihtyneessä mielentilassa ihminen puhuu kovempaa, rauhallinen ja lempeä puhe on hiljaisempaa. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 95.)

Kuten jo mainitsin luvussa artikulaatiosta, tahdin sisäinen dynaaminen linja on yleensä diminuendo. D. G. Türk esittää seuraavanlaisen mallin tahdin sisäisestä dynamiikasta:



Kuva 3. Ensimmäinen tahdinosa on painokkain, kolmas saa myös painon, mutta pienemmän kuin ensimmäinen (pf = poco forte > mf = mezzo forte). Türk kirjoittaa lisäksi, että jos säveltäjä ei halua tällaista painotusta, hänen täytyy ehdottomasti merkitä päinvastainen dynamiikka nuottitekstiin. (1982, 325.)

Joskus kuitenkin ensimmäinen tahdinosa voi olla fraasin viimeinen ääni, ja näin ollen painotukseltaan heikko! Painotuksia ei siis tule suinkaan toteuttaa kaavamaisesti, vaan keskittyä fraasien muotoiluun, painottaen niiden huippukohtia (jotka tosin usein osuvat painollisille tahdinosoille). Harmonialla on fraseerauksessa suuri merkitys: painotukseltaan voimakkaat dissonanssit purkautuvat pehmeille konsonansseille. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 8.)

Barokkisäveltäjät eivät yleensä kirjoittaneet dynamiikkamerkintöjä näkyviin. Kustantajat ovat usein painaneet nuotteihinsa omia ehdotuksiaan dynamiikasta. Kannattaa kuitenkin miettiä enemmän persoonallisia ratkaisuja. Monissa nuot-tieditioissa esimerkiksi fraasin tai jakson toisto on merkitty soitettavaksi hiljem-paa, vaikka retoriikassa toisto tarkoittaa sitä, että asia sanotaan sitä painok-kaammin mitä useammin se toistetaan. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 10.)

3.2.6 Korukuviot

C. P. E. Bach kirjoittaa korukuvioista, että ne mm. lisäävät sävelten melodista yhteenkuuluvuutta, lisäävät painoa kantasävelille ja elävöittävät teoksen ilmai-sullista sisältöä teoksen luonteesta riippumatta (1995, 75).

Korukuviot ovat oikeastaan vain barokkimusiikin esityksen viimeinen silaus, ni-mensä mukaisesti koriste, tulkintaa rakennettaessa viimeinen huomioon otetta-va asia fraseerauksen, affektin (tunnelman) ja artikulaation jälkeen. Yksi syy siihen, miksi korukuviot olivat niin suosittuja barokin aikana on se, että sävellyk-siin kirjoitettiin usein paljon kertauksia. Soittamalla kertauksessa enemmän tai erilaisia korukuvioita kuin ensimmäisellä kerralla, esitykseen tuli miellyttävää vaihtelua. Eroa kertaukseen saattoi tuoda myös dynaamisilla vaihteluilla ja ak-sentoimalla eri kohdissa. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 11.) Esimerkiksi J. S. Bachin inventiossa E-duuri voisi hyvin soittaa kertaukset korukuvioiden kera.

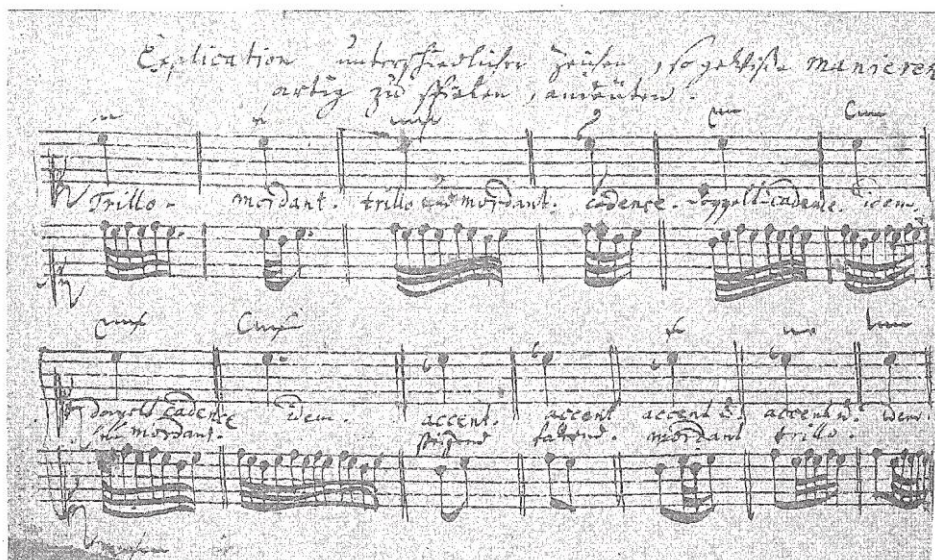
Osa korukuvioista oli kirjoitettu nuotteihin, mutta kaikki soittajat lisäilivät impro-visoiden jo valmiiksi kirjoitettuihin teoksiin myös omia korukuvioitaan (Schulen-berg 2006, 25). Bach kirjoitti teoksiinsa melko vähän korukuvioita, ja suurin osa niistäkin on aika epäselviä. Kaiken lisäksi on mahdollista, että jotkin Bachin al-kuperäiskäsikirjoitusten korukuvioista ovat muiden jälkikäteen tekemiä lisäyksiä. (Schulenberg 2006, 26.)

Barokin korukuviot ja arpeggiot soitetaan aina iskulla (tai joskus sen jälkeen), ei koskaan ennen iskua. Cembalolla soinnut kuulostavat joskus teräviltä ja aksen-toiduilta, ja sointuja pehmentävä arpeggiointi (murtaminen) oli niin yleinen käy-

täntö 1600- ja 1700-luvuilla, ettei sitä aina kirjoitettu nuotteihin. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 13.) Esimerkiksi F-duuri invention viimeisen soinnun voi näin ollen hyvin soittaa murtamalla, cembaloa imitoiden.

Useimpien barokin lähteiden mukaan trilli (kahden sävelen nopea vaihtelu) aloitetaan aina yläsävelestä, joitakin hyvin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta (Schulenberg 2006, 26).

Korukuvion tärkein ominaisuus on olla kaunis. Nopeus ja se, kuinka monta kertaa sävelet toistetaan, ovat toisarvoisia seikkoja. Teoksen tunnetila tulee ottaa huomioon myös korukuvioissa: hitaassa kappalessa ne ovat hitaat ja laulavat, nopeassa pirteät ja energiset. (Aminoff, Pulakka & Pöhlö 2008, 13.)



Trillo Mordant Trillo und Mordant Cadence Doppelt-Cadence idem Doppelt-Cadence und Mordant

idem Accent steigend Accent fallend Accent und Mordant Accent und Trillo idem

Kuvat 4a ja 4b. J.S. Bach kirjoitti vuonna 1720 korukuviotaulukon "Explication" poikansa Wilhelm Friedemannin nuottikirjan alkuun: "Erialaisten merkkien selitys,

joka osoittaa tiettyjen korukuvioiden oikean esitystavan (maneerin).” Korukuviotaulukot täsmensivät nuottijulkaisussa barokin aikana, mitä korukuviota kukin säveltäjä tarkoitti milläkin merkillä. Käytännöt vaihtelivat eri säveltäjien välillä. (4a: Bach 1959, 8; 4b: Bach/Steglich (toim.) 1979, VI; Schulenberg 2006, 164-165.)

Schulenberg kirjoittaa, että korukuviota kuulee joskus soitettavan ikään kuin ne eivät olisi koruja ollenkaan: jokainen kuudestoistaosa liian huolellisesti artikuloitujen. Toisaalta taas joidenkin pianistien käsitys on aivan päinvastainen: korukuviota on ikään kuin vain sumuinen efekti, joka väritetään liialla kaikupedaalilla. Korukuviot eivät kuitenkaan ole aivan pelkkiä koristeita: ne tuovat lisää harmonia jännitettä teokseen ja antavat tilaa muunnella melodista ilmaisua. Pitkä trilli voi alkaa hitaasti ja kiihtyä loppua kohden. (2006, 27.)

3.2.7 Sormijärjestykset

Nykyaikana pyritään pianonsoittoa opiskeltaessa vahvistamaan heikkoja sormia niin, että kaikki sormet olisivat yhtä vahvoja ja tasa-arvoisia. Barokin aikana heikkojen ja vahvojen sormien suhdetta lähestyttiin kuitenkin eri näkökulmasta. Sormituksissa hyödynnettiin sormien eroja niin, että painokkaalla tahdinosalla soitettiin vahvalla ja kevyellä tahdinosalla heikolla sormella. Esimerkiksi C-duurin sormijärjestys saattoi olla tällainen soitettaessa 4/4-tahtilajissa kahdeksanosanuotteja oikealla kädellä: 12343434. Heikko sormi 4 osuu tällöin aina iskujen jälkeen, ja sen soittamat nuotit soivat kevyemmin. Meistä nykypianisteista tällainen sormijärjestys saattaa tuntua hankalalta, mutta kyseinen sormitus sopii yllättävän hyvin barokin soittimien kevyeen ja matalaan kosketukseen. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 102-103.)

3.3 Polyfoniasta

J. S. Bach suosi hyvin paljon polyfonista sävellystyylä. Polyfoniassa kaikilla äänillä on yhtä tärkeä ja itsenäinen rooli. Ääniä seurataan vaakasuorasti (horisontaalisesti), toisin sanoen melodisesti. Polyfonian käsitteen ymmärtämistä helpottaa vertaaminen sen vastakohtaan homofoniaan: homofoniassa vallalla on vain yksi melodiaääni, jota muut äänet säestävät. Äänet asettuvat näin pystysuorasti (vertikaalisesti), toisin sanoen harmonisesti. Sana kontrapunkti puolestaan tarkoittaa polyfonista sävellystyylä, oppia polyfoniasta. (Linnala 1977, 7-8.)

Jäljittely eli imitaatio on yksi polyfonian muoto. Kaanon on sävellystyyppi, jossa yksi tai useampi ääni tarkasti imitoi ensimmäisenä esiintyneen äänen alusta loppuun. Koska äänet alkavat peräjälkeen, myös kaanonin lopetus tapahtuu vähitellen: äänet hiljenevät yksi kerrallaan. Tämä vältetään yleensä käyttämällä imitaatiosta vapaata lopetusta. (Linnala 1977, 20, 29.) Esimerkiksi Bachin inventio c-molli on juuri tällainen kaksiääninen kaanon.

Merkittävin polyfoninen sävellysmuoto on fuuga. Fuugan rakenteen runkona on teema, joka esiintyy kaikissa äänissä, yleensä käyttäen kvinttijäljittelyä. Useimmiten fuuga on 2-, 3-, 4- tai 5-ääninen. Kaksiääniset inventiot eivät ole laajuudeltaan fuugan mittoissa: niiden teemat ovat oikeastaan enemmänkin motiiveja, lyhyitä, yleensä noin säkeen pituisia aiheita. Varsinainen fuugateema taas koostuu yleensä vähintään säeparista. Toki lyhyitäkin fuugateemoja esiintyy Bachin musiikissa: tässä tapauksessa tärkeimpänä erona teeman ja motiivin välillä voidaan pitää sitä, että fuugateema on luonteeltaan yksilöllisempi, motiivi taas yksinkertaisempi. Vastateema (tai kontrasubjekti) puolestaan on aihe, joka esiintyy usein teeman kanssa yhtä aikaa muodostaen sille useimmiten rytmisen ja melodisen vastakohtan. Fuuga jakautuu taitteisiin (osiin). Lisäksi fuugassa on välitteitä, jotka koostuvat muusta kuin teema-aineksesta, yhdistäen teemajaksoja toisiinsa. Fugetta tarkoittaa pienimuotoista fuugaa. (Linnala 1977, 43, 51-53, 55-56, 60.)

3.4 Editioista eli julkaisuista

Urtext-laitosten, joita kustantavat mm. Henle ja Wiener Urtext Edition, pitäisi nimensä mukaisesti olla alkuperäislaitoksia – näin ei kuitenkaan aina ole asian laita. Ne voivat olla turhan pitkälle työstettyjä, ja toisaalta joskus muiden kustantajien ”tavalliset” nuottijulkaisut saattavat olla lähempänä alkuperäistä kuin varsinaiset Urtext-editiot. (Aminoff, Pulakka & Pölhö 2008, 20.)

Faksimile- eli näköispainoseditioiden etuna on se, että nuottikuva on varmasti alkuperäinen. Monet tulkinnalliset seikat voivat kuitenkin jäädä kokemattomalle soittajalle faksimile-nuottikuvasta epäselviksi – heille itse asiassa kustantajien jälkikäteen maltillisesti lisäämistä esitysmerkinnöistä voi olla hyötyä. (Aminoff, Pulakka & Pölhö 2008, 20.) Lisäksi säveltäjän käsiala saattaa olla erittäin epäselvä, ja myös notaatio voi poiketa nykyaikaisesta.

Vertasin Bachin inventioiden faksimile- eli näköispainoseditiota (Two- and three-part inventions, Dover Publications) kahteen toiseen editioon: Bach-Gesellschaft Ausgabe ja Henle Urtext. Bach-Gesellschaft perustettiin 1850 koamaan mahdollisimman lähellä alkuperäistä oleva laitos Bachin kootuista teoksista. Laitoksen osien taso vaihtelee jonkin verran, koska tekijöitä oli useita (Wikipedia 2015), mutta kun laitoksen versiota inventioista vertaa Bachin alkuperäisiin käsin kirjoittamiin nuotteihin, se tuntuu olevan hyvin lähellä alkuperäistä. Ymmärrän kuitenkin, miksi toisaalta Henle Verlag on editoinut tekstiä jonkin verran: esimerkiksi lukiessa invention D-duuri alkuperäistä nuottia, on vaikea sanoa, mitkä Bachin pisteistä ovat staccatoja ja mitkä vahingossa pudonneita mustepisaroiita! Henle Urtext -laitoksessa vuodelta 1979, jonka on editoinut eli toimittanut julkaisukuntoon Rudolf Steglich, on D-duuri invention kaaria selkeytetty kirjoittamalla ne samankaltaisiin fraaseihin aina samalla tavalla. Bachin alkuperäisnuotissa kaaret on piirretty välillä niin, että on mahdotonta sanoa varmasti, mitkä nuotit niiden olisi tarkoitus sitoa toisiinsa. Myös osa kummallisilta ja ristiriitaisilta vaikuttavista staccato-merkeistä on tulkittu vahingossa syntyneiksi sutuiksi.



Kuva 5. Esimerkki Bachin alkuperäiskäsikirjoituksesta: D-duuri -inventio 1. sivu (Bach 1978, 6).

Nykyajan nuottilaitokset on usein kirjoitettu ”esitysnotaatiolla”, eli nuottikuva on tarkka esitysohje. Barokin ajan nuoteista tulkinnan yksityiskohdat eivät kuitenkaan käy ilmi. Barokkieditioita tutkiessa usein kaikista yksinkertaisin nuottikuva on lähimpänä alkuperäistä. Silloin tällöin soittaja saattaa törmätä Bach-editioihin, joissa on hyvin paljon kaaria ja dynaamisia merkintöjä. Nämä ovat varmasti kustantajan tekemiä lisäyksiä, ja edustavat usein romanttisen tyylin mukaista soittotapaa. (Aminoff, Pulakka & Pöyhö 2008, 20.)

Barokin nuottikirjoitus on yksinkertaista: tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että näistä nuoteista soittaessa ei käytettäisi ollenkaan nyansseja tai sidottaisi ääniä toisiinsa kaarin vain siksi, että se ei käy nuottikuvasta ilmi. Nuottikirjoitusta tulkittiin barokin aikaan eri tavalla kuin nykyään: yksinkertaiseen tekstiin sisältyi paljon informaatiota, joka nykyään merkittäisiin lukuisin esityksimerkein. Itse asiassa kaikki tarvittava tieto rikkaaseen ja tyylinmukaiseen esitykseen löytyy tekstistä. Kun nuottitekstiä osaa tulkita oikein, affektit, harmoniat, sävelkulut jne. paljastuvat sieltä soittajalle koko merkitysten kirjossaan. (Hynninen & Vapaa-vuori 1994, 88.)

4 KAKSIÄÄNISET INVENTIOT NRO 2, 6 JA 8

Bach mainitsee esittelytekstissään, että inventioiden harjoittelemisessa on erityisen tärkeää oppia soittamaan *cantabile* (ital. laulavasti). Todennäköisesti hän tarkoittaa melodian kaunista muotoilemista. Toinen mahdollisuus on, että Bach viittaa *a capella* -polyfoniaan, eli toisin sanoen teosten kaikki äänet olisi mahdollista esittää myös laulaen. Osa inventioiden teemoista on selkeästi melodisia, toiset taas sisältävät enemmän arpeggio-kuvioita, mikä viittaa siihen, että inventioita ei ole tarkoitettu missään nimessä soitettavan pelkästään legato-artikulaatiolla, joka usein nykyisin liitetään sanaan *cantabile*. (Schulenberg 2006, 187.)

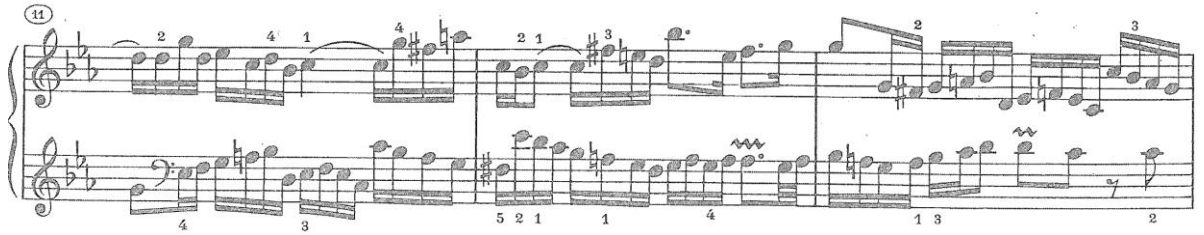
4.1 Inventio nro 2 c-molli

Invention c-molli melodinen ja surumielinen teema lähtee aluksi ylä-äänessä sävelestä c^2 , sen jälkeen aläänessä oktaavia alempaa. Kappale muistuttaa näin ollen hyvin paljon kaanoniam. Tahdeissa 3-4 ylä-äänessä ensimmäisen keran esiintyvä trillein koristeltu kahdeksasosakuvioiden on kuin vastateemaa: se esiintyy usein yhtä aikaa varsinaisen teeman kanssa.



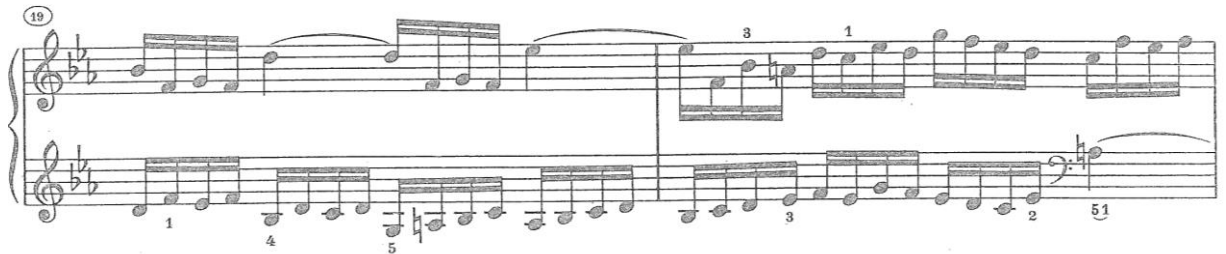
Kuva 6. Tahdit 1-4 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 4). C-molli inventionin teema ja vastateema.

Invention puoliväliin asti alääni toistaa ylä-äänen tarkasti kaksi tahtia jäljessä oktaavia alemmaa. Tahdissa 11 tapahtuu muutos kun teema alkaakin vasemalla kädellä g-mollissa oikean käden tehdessä lopetuksen tahdin 13 alkuun. Nyt on oikean käden vuoro toistaa vasemman ensin soittamat aiheet oktaavia ylempää.



Kuva 7. Tahdit 11-13 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 4).

Tahdista 19 vasen lähtee kehittämään uudella aiheella inventiota kohti loppua. Tahdeissa 23-24 teema esiintyy vielä kerran c-mollissa ylä-äänessä lähtien sävelestä c² ja vielä kaanontoistona tahdeissa 25-26 vasemmalla kaksi oktaavia alemmaa, jolloin kappale soi matalammin kuin koskaan aikaisemmin päättyen suureen C:hen aläänessä ja kaksiviivaiseen c:hen ylä-äänessä.



Kuva 8. Tahdit 19-20 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 5).

Kuva 9. Tahdit 23-26 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 5). C-molli invention loppu-tahdit.

Tahdissa 3 esiintyvä trilli, kuten monet muutkin invention c-molli trilleistä, on konsonanssi, kaiken lisäksi trillin ylempi nuotti as^2 muodostaa vielä rinnakkaisen oktaavin ala-äänen kanssa. (Useimmiten trillin ylä-ääni on dissonoiva ja selkeästi aksentoiva.) Bachin teoksissa esiintyy joskus vieläkin selkeämpiä rinnakkaisoktaaveja tai -kvinttejä, joten hän ei selvästikään kirjoittaessaan aina noudata aikakauden sävellyssääntöjä pilkulleen. (Schulenberg 2006, 191-192.)

Tahdissa 13 sattuu käsien ”yhteentörmäys” (Kuva 7), kun kummankin käden pitäisi soittaa yhtäkaa nuotti es^1 . Schulenberg kommentoi, että on toki mahdollista esittää kappale cembalolla kahdella eri manuaalilla, mutta vastaavia paikkoja esiintyy myös Bachin sellaisissa kosketinsoitinsävellyksissä, joita ei voi soittaa kahdella eri koskettimistolla, ja esimerkiksi sinfonia h-molli ristiin menevine käsineen on selkeästi tarkoitettu yhdelle koskettimistolle. Todennäköisesti myös suurin osa Bachin oppilaista on soittanut inventioita klavikordilla, jossa on vain yksi koskettimisto. (2006, 192.) Mielestäni näin ollen on paras toteuttaa kyseinen kohta mahdollisimman tarkasti niin kuin nuotissa lukee, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että oikean käden es^1 jää kokonaan soittamatta. Soittajan on kuitenkin kuviteltava kuulevansa ääni, ettei oikean käden linjaan jää aukkoa.

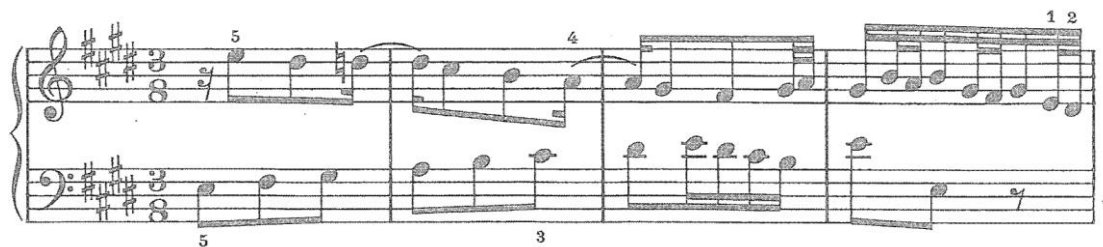
Invention c-molli trillit kannattaa mielestäni soittaa aika yksinkertaisesti. Esimerkiksi tahdissa 3 (ja vastaavissa paikoissa) esiintyvän trillin soittaisin 32-

osanuotteina: $as^2-g^2-as^2-g^2$. Tahdissa 4 ensimmäistä kertaa aläänessä esiintyvä trilli pisteellisellä kahdeksasosalla taas soitetään yksinkertaisimmillaan 32-osanuotteina näin: $es^1-d^1-es^1-d^1-es^1-d^1-c^1-d^1$. Invention tempo ei ole mielestäni kovin nopea (jokainen voi tietysti valita oman tulkintansa mukaisen tempon), ja trillitkin saavat olla laulavat, eikä niissä tarvitse hätäillä.

Kappaleen melankoliseen tunnelmaan sopii legato-artikulaatio, varsinkin laulaaviin kuudestoistaosakuvioihin. Ne kuulostaisivat kuitenkin hyviltä myös kevyesti irtonaisessa non legatossa. Vastateeman (esim. tahti 3 ylä-ääni) kaksi kahdeksasosaa trilleineen sitoisin myös kaarella: kyseessä on ns. huokausmotiivi, joka vaatii myös diminuendon ja kevennyksen jälkimmäiselle sävelelle. Kvintit ja sitä isommat intervallihypyt on hyvä artikuloida irti toisistaan, kuten myös uuden teeman alku, esimerkiksi tahdissa 11 aläänessä.

4.2 Invention nro 6 E-duuri

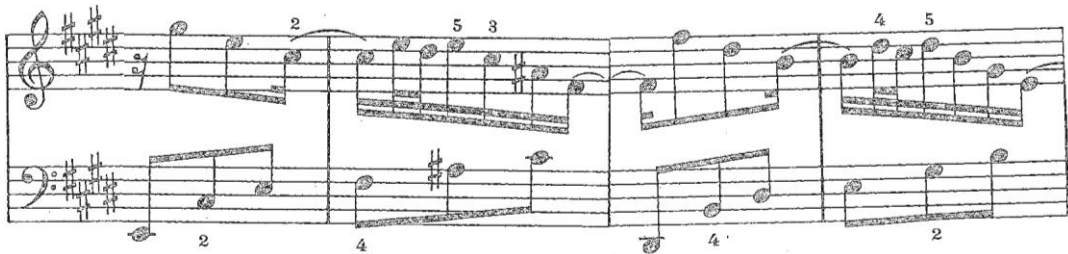
Tanssillisessa inventiossa E-duuri on kaunis kromaattinen teema. Teeman perusidea on oikean ja vasemman käden vastaliike. Vasen käsi soittaa kahdeksasosia iskuilla ja oikean teema osuu aina synkopoiden iskujen jälkeen. Koska ylä-ääni laskee ja alääni nousee, on luontevaa tehdä ensimmäisessä diminuendo ja jälkimmäisessä crescendo. Molemmat äänet ovat alussa melodisia ja niillä on painoarvoa, joten vasemman käden motiivia voi nimittää vastateemaksi (kontrasubjektiksi).



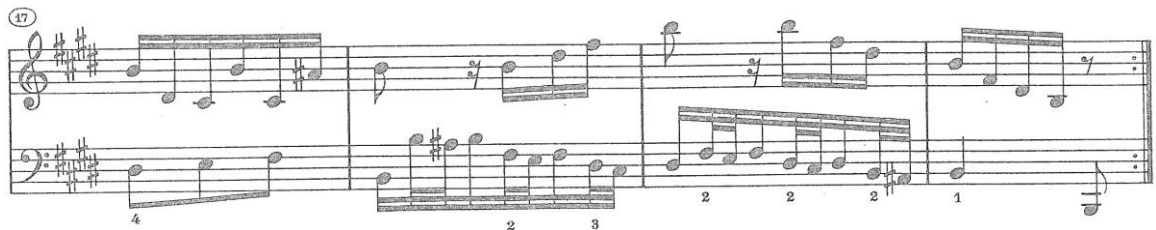
Kuva 10. Tahdit 1-4 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 12). E-duuri invention teema.

Kappaleen rakenne muistuttaa sonaattimuotoa: jokainen fraasi saa selkeän lopun, ja ”esittelyjakso” kerrataan (Schulenberg 2006, 190). Tahdistä 9 alkaa si-

vuteeman kaltainen aihe, jota kehitellään kadenssiin asti ja sitä seuraa vielä lopuke: kolme tahtia koristeltua H-duurikolmisointua, minkä jälkeen alku kerrataan.

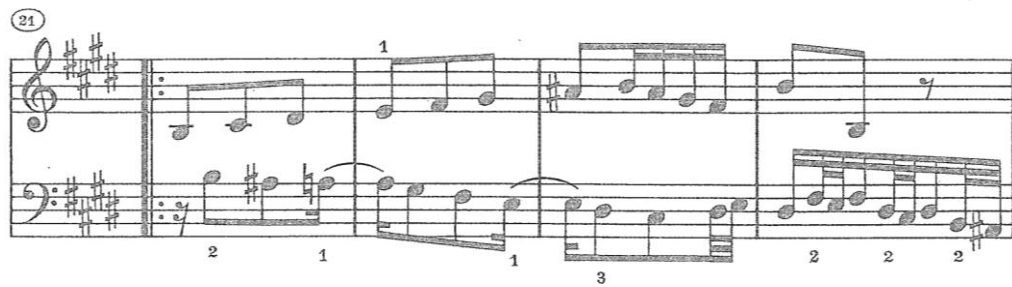


Kuva 11. Tahdit 9-12 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 12). Sivuteema.



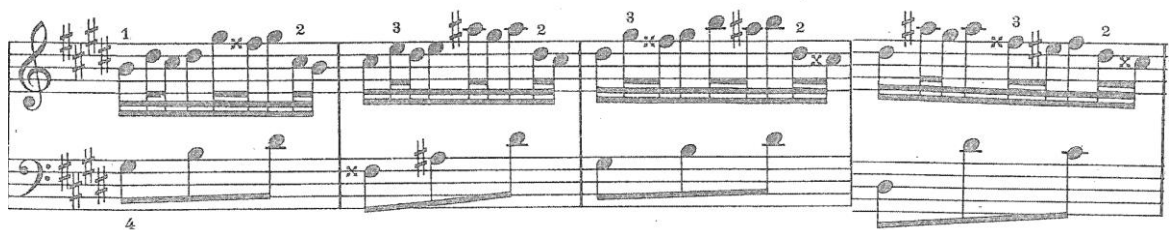
Kuva 12. Tahdit 17-20 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 12). Kadenssi ja lopuke, jonka jälkeen alku kerrataan.

Kertauksen jälkeen alkaa tahdista 21 dominanttisävellaji H-duurissa jakso, joka kerrattuaan teeman ja kontrasubjektin ensin molemmissa äänissä lähtee variaimaan teeman lopun kuudestoistaosa- ja kolmaskymmeneskahdesosakuviota sonaatin kehittelyjakson tapaan tahdista 29. Jakso päättyy tahdissa 42 gismollissa, jonka jälkeen alkaa pääsävellajissa kertausjakso lopukkeineen. Tahdista 51 alkaa esittelyjakson sivuteemaan variaatio, jota kehitellään kohti loppua. Tahdissa 58 voi sanoa olevan kappaleen huippukohta: ylä-äänien koko tahdin kestävä sävel fis², vaikkei se olekaan invention korkein sävel. Sen jälkeen seuraa tahdissa 59 kadenssi ja alun ennen kertausta esiintyneen kaltainen lopetus, tällä kertaa pääsävellaji E-duurissa: invention kolme viimeistä tahtia ovat kaunista koristelua E-duurikolmisoinnolla. Kappale loppuu kevyesti yksinään soivaan vasemman käden kahdeksasosanuottiin e:hen.

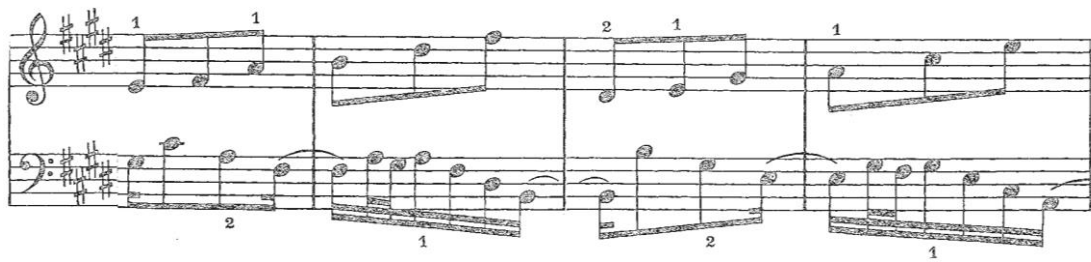


Kuva 13. Tahdit 21-24 (Bach/Steglich 1979, 12).

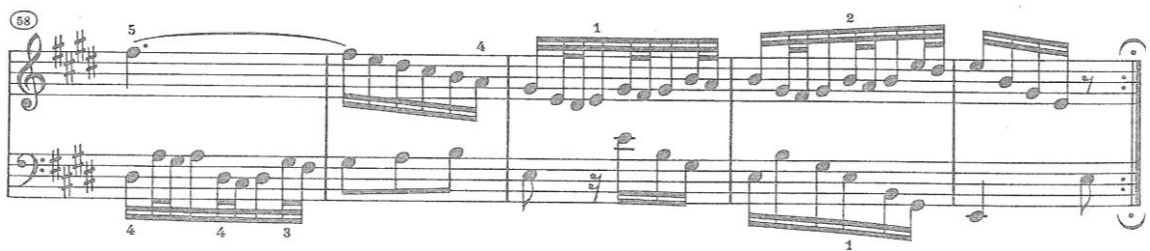
E-duuri -inventiota lähestyttäessä Bachin kehoitus soittaa laulavasti on ilmeisen tärkeä. Kappale on hyvin lyyrinen ja kaunis. Artikulaation kannalta vaihtoehtoja on useita: nopeat aika-arvot lienevät kuitenkin kauneimmat ja lisäksi helpoimmat soittaa legatoissa. Staccato-artikulaatio ei sovi ollenkaan ainakaan omaan tulkintaani kyseisestä inventiosta. Sen sijaan kaikki säestävät bassokulut kuten esimerkiksi tahdistä 29 alkava kahdeksasosakuviot tulisi soittaa non-legato. Paul Badura-Skoda kutsuu kirjassaan *Interpreting Bach at the Keyboard* tämäntyyppistä säestyskuviota Bachin musiikissa ”käveleväksi bassoiksi”. Hänen mukaansa tällaiset kuviot tulisi soittaa hieman irtonaisesti, ei liian lyhyinä non legato -ääninä. Toinen vaihtoehto on ajatella soittavansa joka kahdeksasosanuotin paikalla yksi kuudestoistaosuus ja sen jälkeen kuudestoistaosatauko (vrt. luku 3.2.3 Artikulaatio – puhuva musiikki). (1993, 97-98.) Teemassa soittaisin kummankin äänen joko melkein legato tai jonkin verran non legato, oktaavihypyn vasemmalla kädellä (esim. tahti 4) kuitenkin ehdottomasti non legato (portato).



Kuva 14. Tahdit 29-32 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 12-13). ”Kävelevä basso” soitetaan non legato (Badura-Skoda 1993, 97-98).



Kuva 15. Tahdit 51-54 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 13). Lopun versio sivuteemasta.



Kuva 16. Tahdit 58-62 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 13). Huippukohta ja lopetus.

Tahdissa 21 (Kuva 13) on jälleen samantyyppinen tilanne kuin c-molli invention tahdissa 13: vasemman käden pitäisi soittaa kosketin h, jota oikea jo pitää pohjassa. Soitettaessa non legato sormet on kuitenkin aika helppo ”järjestää” niin, että molemmille äänille on tilaa, äänien kun ei tarvitse soida aivan täyteen pituutensa. Toinen vaihtoehto on jättää oikean käden h soimaan kaikupedaaliin, ja soittaa h sen jälkeen vasemmalla, jolloin syntyy illuusio siitä, kuin kaksi eri h:ta todella soisi yhtä aikaa. On myös tärkeää muotoilla kummatkin äänet hyvin tässäkin teemaesiintymässä: oikea nousee ja vasen laskee (crescendo ja diminuendo). Vasemman käden ensimmäinen h ei myöskään saa tulla aksenttina oikean jälkeen, koska oikea alkaa iskulta ja on painotukseltaan vahva, vasen sen jälkeen heikompi.

Kaikupedaalia ei kannata käyttää E-duuri inventiossa liikaa, ettei kappaleen fra-seerauksesta tule epäselvä. Se sopii hyvin esimerkiksi säestävien basso- ja melodiaäänten (kahdeksasosanuottien) pehmentämiseen. Tällainen pedaalin käyttö vaatii aika paljon tarkkuutta ja harjoittelua! Kun pedaalia tarvitaan näin lyhyitä jaksoja kerrallaan, se kannattaa pitää koko kappaleen ajan puoliksi poh-

jassa, missä asennossa se ei vielä vaikuta. Tällöin sen painamisesta pohjaan ja taas nostamisesta takaisin ylös (puoliväliin asti) ei synny ylimääräistä ääntä.

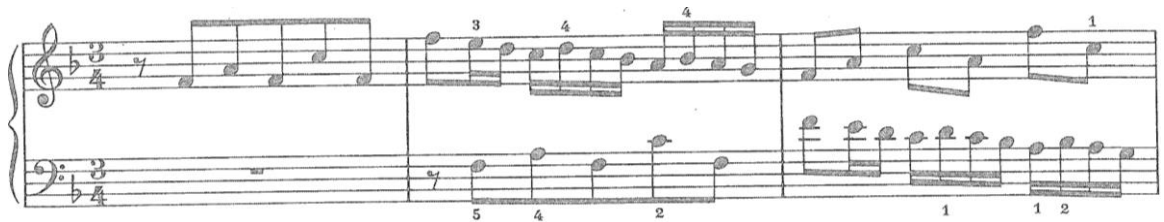
Pianisteilta, joille invention E-duuri vaikeustaso on joko juuri sopiva tai hieman haastava, voivat vasemmalla kädellä soitettavat 32-osakuviot (kuten tahdeissa 18-20) vaatia aika paljon harjoittelua. Kuvassa 12 on Henle Urtext -edition sormijärjestys, jossa sama kuvio toistetaan aina samoilla vahvoilla sormilla 2 ja 3. Sormitus toimii hyvin, jos soittotekniikka on rento ja soittaja pystyy nopeasti hyppäämään kädellä aina seuraavalle kuviolle. Jokaisen yksittäisen 2-3- kuvion paino tulee tietysti ensimmäiselle äänelle, ja kohtaa kannattaakin harjoitella painottamalla erityisen paljon aina ensimmäistä ääntä. Kuvioita voi myös parantaa harjoituksella, jossa soitetaan joka kuvioista vain ensimmäinen ääni ja hypätään rennosti siitä suoraan seuraavalle, jättäen kuvion kaksi viimeistä nuottia pois. Tällä tavalla voi harjoitella muitakin vastaavanlaisia kohtia, myös oikealla kädellä esiintyviä.

4.3 Inventio nro 8 F-duuri

Reipas F-duuri -inventio on rakenteeltaan c-molli -invention lailla pitkälti kaanon. Kappale on yksi kokoelman suosituimmista ja todellinen virtuoosinumero nuorille pianisteille. Polyfonisen sävellystyylin käytännön toteutuksen suurimpia haasteita on käsien tasavertaisuus: koska äänet ovat kaikki yhtä tärkeitä, ei vasen käsi ole vain säestäjän roolissa niin kuin romanttisessa pianotyylissä, vaan kuten tässäkin inventiossa, se soittaa yhtä lailla kuvioita ja juoksutuksia niin kuin oikeakin. Tätä kappaletta kuulee välillä esitettävän huikean nopeissa tempoissa. Kun esitys sujuu hyvin ja molemmat kädet soittavat yhtä aikaa 16-osakuvioita, syntyy varsinainen vauhdin hurma. Jokainen soittaja voi kuitenkin valita tempon, joka tuntuu omaan tasoon nähden mukavalta. Kunhan kappaleen luonne pysyy energisenä ja eteenpäin kulkevana, tempo voi olla vähän maltillisempikin.

Inventio F-duuri on 3/4-tahtilajissa, ja tahdin pääpaino on aina ensimmäisellä iskulla. Päämotiivi (teema) muodostuu nousevasta murretusta duurikolmisoinnusta ja laskevasta duuriasteikosta. Se kannattaa muotoilla huolellisesti. Inventio alkaa kahdeksasosatauolla, ja ensimmäisen nuotin f¹ tulee olla kevyt, koska

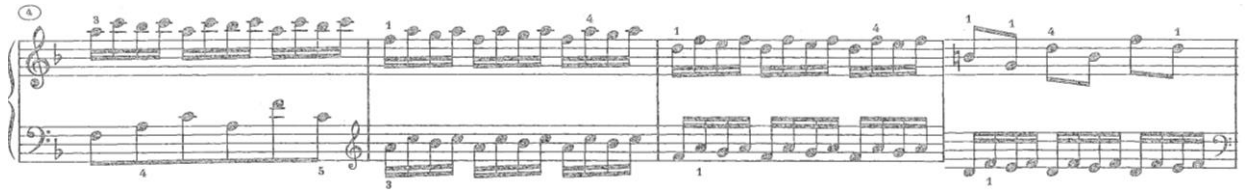
se osuu iskujen väliin. Toisella nuotilla a^1 on enemmän painoa. Teema suuntaa selkeästi ylöspäin tehden crescendon ja tahdin 1 nuotti c^2 on jo voimakkaampi kuin a^1 . Teeman varsinainen painotus on kuitenkin selkeästi vasta korkeimmalla nuotilla f^2 tahdissa 2. Tähän kannattaa kiinnittää huomiota, varsinkin koska teeman ensimmäinen ääni soitetään oikealla kädellä peukalolla, jolloin paino tulee helposti vahingossa tai ajattelematta kyseiselle nuotille. Juuri tästä teeman muotoilusta riippuu, syntyykö kappaleelle eteenpäin menevä ja vauhdikas karakteri.



Kuva 17. Tahdit 1-3 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 16). F-duuri invention teema molemmissa äänissä (kaanon).

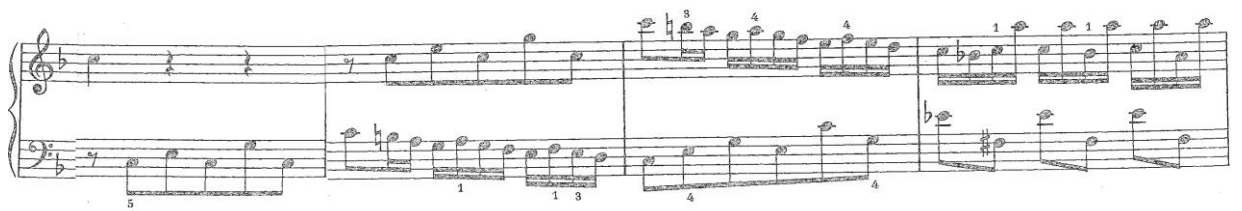
Tahdissa 4 alkaa pääsävellajissa ensin ylä-äänessä, sen jälkeen tahdissa 5 aläänessä sivuteemaan verrattavissa oleva tasaisten kuudestoistaosanuottien terssikuvio, joka soi käsillä yhtäaikaan hienosti sekstissä. Sama aihe esiintyy uudestaan tahdeissa 26-29 B-duurissa. Kuviota on syytä harjoitella paljon hitaasti sekä yhteen että erikseen. Harjoitellessa kannattaa varmistaa, että kaikki sormet soittavat äännetasaisesti, niin että käden paino tulee yhtä lailla kaikille sormille. Hitaasti harjoitellessa on jo hyvä varmistaa, etteivät sormet nouse liian korkealle (tai että ne nousevat vain juuri sen verran kuin on välttämätöntä), koska se vie kuviolta tehokkuutta nopeassa tempossa. Kuviota voi ensin harjoitella niin, että kaikki äännet ovat yhtä tärkeitä, ja sen jälkeen nopeuttaa tempoja ja jakaa painotuksia siten, että korostaa ensin joka iskun ensimmäistä ääntä, ja lopulta eniten joka tahdin ensimmäistä ääntä. Kun on harjoitellut tarpeeksi hitaassa tempossa, niin että sormet tietävät mitä tekevät, kannattaa keskittyä vain soittamaan kuvioiden ensimmäiset nuotit yhtä aikaa, loput nuotit tulevat perässä siitä syntyvällä impulssilla kuin itsestään. Kaikkia eri harjoitusmenetelmiä kannattaa soveltaa joka kerta invention ääreen istuutuessa: kun kappale sujuu jo

kokonaisuutena tempossa, se kannattaa pilkkoa uudestaan osiin ja jälleen rakentaa alusta loppuun. Tämä pätee tietysti kaiken ohjelmiston harjoitteluun.

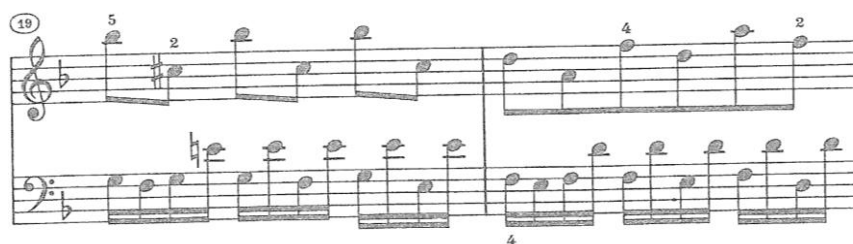


Kuva 18. Tahdit 4-7 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 16). Heti teeman jälkeen seuraa invention toinen tärkeä aihe, "sivuteema".

Tahdista 12 alkaa pieni kehittelyjakso, jossa ensin kerrataan teema dominantissa C -duurissa. Sen jälkeen alun lyhyitä aiheita varioidaan g- ja d-mollisävelläjien kautta vähitellen B-duuriin, johon päästään tahdissa 26. Tahdissa 32 ollaan vihdoin selkeästi takaisin F-duurissa, ja lopussa on rempseä kadenssi, minkä jälkeen kappale päättyy riemukkaasti neliääniseen F-duurikolmisointuun.



Kuva 19. Tahdit 12-15 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 16). Kehittelyjakson alku.



Kuva 20. Tahdit 19-20 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 17). Alaäänien 1.-4. sekä 5., 7., 9., ja 11. nuotti muodostavat molemmissa tahdeissa melodisen linjan, joka tulee tuoda esiin. Vastaavanlainen kohta esiintyy ylääänissä tahdeissa 15 (Kuva 19) ja 20-22.

Inventio F-duuri edellyttää nopeaa asteikkosoittoa molemmilla käsillä. Erityisesti joillekin piano-oppilaille voivat tuottaa vaikeuksia vasemman käden alaspäin kulkevat juoksutukset, varsinkin lopun tahdeissa 31-32, missä molemmat kädet soittavat yhtä aikaa asteikkoa. Kuvioita opetellessa on tärkeää kirjoittaa itselle sopiva sormijärjestys heti nuottiin muistiin ja pysyä tässä sormijärjestyksessä joka kerta harjoitellessa. Lisäksi hankaliin kohtiin kannattaa muodostaa ”tukipisteitä”: opetella pysähtymään ja myös aloittamaan soitto mistä tahansa kohdasta fraasia, myös muista kohdista kuin painollisilta iskuilta ja olla tietoinen siitä, millä sormella milloinkin aloittaa. Yleensäkin Bachin kosketinsoitinmusiikkia opetellessa soveltuu erittäin hyvin sellainen harjoittelutapa, jossa opetellaan aloittamaan jokaisen tahdin alusta, myös silloin, kun tahti sijoittuu keskelle fraasia. Sen jälkeen voi vaikkapa harjoitella ulkoa muistamista niin, että soittaa ensin viimeisen tahdin, sitten toiseksi viimeisen ja näin tahdit yksi kerrallaan alkuun asti. Näin soittaja oppii sekä hyvän sormituntuman kappaleeseen että muistamaan sen nopeasti ulkoa.



Kuva 21. Tahdit 31-34 (Bach/Steglich (toim.) 1979, 17).

F-duuri invention tunnelmaan (affektiin) soveltuu mielestäni hyvin reipas staccato-artikulaatio. Nopeat kuudestoistaosat kannattaa tietysti soittaa mahdollisimman pienillä sormenliikkeillä, ei kuitenkaan liian legatossa, vaan irtonaisen kuuloisina.

5 LOPUKSI

Olen soittanut Bachin kaksiaänisiä inventioita lapsesta asti, mutta vasta nyt pianopedagogiopintojeni loppumetreillä otin vihdoin selville, mitä kaikkea niiden musiikista tulisi tietää ennen kuin niiden pohjalta alkaa rakentaa omia tulkintojaan. Omalle tulkinnalle on tietysti aina tilaa, varsinkin kun ottaa huomioon miten muut pianistit ovat niitä soittaneet aikaisemmin: inventioista on tehty varmasti satoja erilaisia levytyksiä, osa mahdollisimman tarkasti barokkityylin mukaisia ja osa taas hyvin kaukana siitä!

Kaksiaäniset inventiot ovat olleet jo parisataa vuotta ja ovat varmasti jatkossakin keskeistä ohjelmistoa pianonsoitonopiskelijoille. Vaikka Bach vaatimattomasti tarkoittikin kappaleet vain opetus- ja harjoituskäyttöön, ne ovat suureksi iloksi ja hyödyksi kaikille kosketinsoittajille, sekä harrastajille että ammattilaisille, vielä nykyäänkin, ja niihin voi palata moneen kertaan elämän varrella löytäen niiden musiikista aina jotain uutta.

Minulle suurin oivallus tätä työtä tehdessäni oli se, että vaikka barokin aikakauden päättymisestä on kulunut jo yli 250 vuotta, ajalta on kuitenkin säilynyt paljon tietoa musiikin esittämisestä erilaisten lähteiden muodossa. Tärkeimmät lähteet eli aidot barokin ajan musiikkiesitykset ovat tietysti hiljenneet jo aikoja sitten kun äänitysteknologiaa ei vielä harmiksemme silloin ollut kehitetty. Barokkiin tutustuminen nykyään vaatii jonkin verran panostamista, koska kaikki helposti löytyvä tieto ei aina välttämättä ole paikkaansa pitävää, oleellista tai koske juuri sen ajan tai alueen musiikkia mistä haluaisi tietää enemmän. Kuitenkin tietoa löytyy, sitä pitää vain rohkeasti lähteä etsimään ja soveltamaan käytäntöön. Mielestäni pääasia musiikin soittamisessa ja kuuntelussa on aina nautinto. Tähän keräämäni tietoon tutustumalla barokkimusiikkia voi toivottavasti myös soittaa pianolla vähän enemmän tyylinmukaisesti ja näin iloita siitä vieläkin enemmän. Tekemäni tutkimusmatka barokkimusiikin maailmaan on tuonut ainakin itselleni soittoon lisää varmuutta ja vapautuneisuutta.

LÄHTEET

- Aminoff, P.; Pulakka, L. & Pöyhö, A. 2008. Barokkimusiikin matkaopas. Metropolia Ammattikorkeakoulun julkaisuja. Viitattu 21.4.2015.
http://www.metropolia.fi/fileadmin/user_upload/Julkaisutoiminta/Barokki_verkkooppimateriaali.pdf
- Bach, C. P. E. 1995. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Suom. Soinne, P. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Bach, J.S./Becker, C. F. (toim.) 1853. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 3: 15 Inventionen BWV: 772-786. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Bach, J. S. 1959. Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Autograph Manuscript. New Haven: Yale University Press.
- Bach, J. S./Steglich, R. (toim.) 1979. Inventionen und Sinfonien. München: G. Henle Verlag. Johdantoluku, kirj. Steglich, R.
- Bach, J. S. 1978. Two- and three-part inventions. Facsimile of the Autograph Manuscript. New York: Dover Publications. Johdantoluku, kirj. Simon, E.
- Badura-Skoda, Paul. 1993. Interpreting Bach at the Keyboard. Eng. Clayton, A. New York: Oxford University Press.
- Boyd, M. 1983. Bach. Suom. Hämäläinen, K. Keuruu: Otava.
- Hynninen, H. & Vapaavuori, P. 1994. Barokkipianisti. Oulu: Pohjoinen.
- Kaurinkoski, T; Nieminen, M & Virtamo, K. (toim.) 1976. Otavan iso musiikkitietosanakirja 1. Keuruu: Otava.
- Linnala, E. 1977. Yleinen musiikkioppi 2. Jyväskylä: Gummerus.
- Schulenberg, D. 2006. The Keyboard Music of J. S. Bach. New York: Routledge.
- Sibelius-Akatemia 2015. Vitysjärjestelmistä. Viitattu 7.5.2015.
<http://www2.siba.fi/akustiikka/index.php?id=10&la=fi>
- Türk, D. G. 1982. School of Clavier Playing. Eng. Haggh, R. H. University of Nebraska Press: Lincoln & London.
- Wikipedia 2015. Bach-Gesellschaft. Viitattu 15.5.2015.
http://en.wikipedia.org/wiki/Bach_Gesellschaft