

Pekka Piironen

**ANALYYSIESIMERKKEJÄ BAROKIN JA ROMANTIIKAN AJAN KORAALISTA  
IMPROVISAATIOTA VARTEN**

**ANALYYSIESIMERKKEJÄ BAROKIN JA ROMANTIIKAN AJAN KORAALISTA  
IMPROVISAATIOTA VARTEN**

Pekka Piironen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2017  
Kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Kulttuurialan ammattikorkeakoulututkinto, kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Pekka Piironen

Opinnäytetyön nimi: Analyysiesimerkkejä barokin ja romantiikan ajan koraaleista improvisaatiota varten

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2017

Sivumäärä: 52

---

Opinnäytetyöni kirjallinen osa liittyy 1.9.2015 Oulun tuomiokirkossa pitämäni opinnäytekonserttiin. Työn tavoite on ollut tutkia konserttiin sisältyneitä teoksia ja poimia niistä piirteitä urkuimprovisaatiota varten. Konsertin teoksista ovat kirjallisessa osassa aiheena Nicolaus Bruhnsin koraalifantasia *Nun komm, der Heiden Heiland*, Johann Sebastian Bachin urukoraali *An Wasserflüssen Babylon* BWV 653b ja César Franckin *Koraali no 2* h CFF 106.

Teoksien syntyhistoriaa ja siihen vaikuttaneita tekijöitä esitellään lähdekirjallisuuden perusteella. Lähdekirjallisuudesta ilmenee teosten mahdollisia esikuvia ja viittauksia aiempaan musiikin historiaan. Analyysini kattavat tämän esityksen mittasuhteissa cantus firmuksen käsittelyn sekä tärkeimmät teosten muotopiirteet. Analyysijaksojen yhteyteen olen sisällyttänyt kuvauksia lähdekirjallisuudessa esiintyvistä analysoinneista.

Nicolaus Bruhnsin teoksen yhteydessä tulee esille pohjoissaksalaisen koraalifantasian käsite tunnusmerkkeineen. Johann Sebastian Bachin urukoraalin musiikin sisältämä symboliikka on analysoitu muiden teosten mahdollista symboliikkaa tarkemmin. César Franckin *Koraalista no 2* löytyy barokin aikaisia sävellysmuotoja sijoitettuna romantiikan sävelkieleen sekä viittauksia Bachin urku-teoksiin.

Kullekin teokselle ominaisten piirteiden soveltamisesta improvisaatioon olen tehnyt muutamia ehdotuksia. Käsiteltävät teokset ovat vaativia jo sellaisenaan soitettavaksi, ja niitä jäljittelevä improvisointi kuuluu enemmänkin jatko-opintoihin. Tämän hetkessä improvisaation opiskelun vaiheessa ne ovat materiaalia lähinnä kokeiluja ja tulevaisuutta varten.

Improvisaation ja säveltämisen kehittämiseen voi etsiä keinoja teosten syntyhistoriasta ja analyseistä. Vaikutteita on varmasti siirtynyt varhaisissa opettaja – oppilas -suhteissa. Teosten säveltäjät ovat kehittyneet ja ottaneet vaikutteita varsinkin aikuisella iällä muutoinkin. Edistymistä on seurannut improvisaation ja säveltämisen harjoittamisen lisäksi olemassa olevia teoksien soittamisesta sekä niiden opettamisesta että tutkimisesta.

---

Urukoraali, improvisaatiot, Nicolaus Bruhns, Johann Sebastian Bach, César Franck

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Church Music

---

Author: Pekka Piironen

Title of thesis: Examples of Analysis of Baroque and Romantic Chorals for Improvisation

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2017

Number of pages: 52

---

The thesis was based on the organ concert played by myself on the 1st of September in 2015 at Oulu Cathedral. The aim of the thesis was to study a couple of compositions included in the concert as models for improvisation. These compositions were the choral fantasy *Nun komm, der Heiden Heiland* of Nicolaus Bruhns, the organ chorale *An Wasserflüssen Babylon* of Johann Sebastian Bach BWV 653b and *Chorale no 2* in B minor CFF 106 of César Franck.

The history of the compositions and circumstances influenced have been introduced with the help of source literature. As well as earlier possible models and references to earlier music history are also represented. The analysis cover in proportion to this work the use of cantus firmus and the most important attributes of musical form. Also some analysis found in the source literature are included in the analysing chapters.

When exploring the work of Nicolaus Bruhns the concept of North-German choral fantasy is represented. The symbolism included in Johann Sebastian Bach's organ chorale is represented and analysed more accurate than possible symbolism in the other works. When examining César Franck's *Chorale no 2*, one may find there compositional forms of the Baroque era adapted for romantic tone painting.

Some suggestions are made how to work with certain features of the compositions when improvising. The works are demanding even when playing them as they are. Improvisation by imitation of these works will be a topic of further studies. At this moment the works are material mainly for experiments and mostly intended for the future.

One can deduce the means how to develop improvisation and composing from the analysis and history of the compositions. There have surely been a lot of influence transferring when the composers have studied with their teachers in their youth. In their adulthood the composers have made progress in other ways. The development have occurred in addition to practicing improvising and composing itself by playing, teaching and studying existing compositions.

---

Keywords: Organ chorale, improvisation, Nicolaus Bruhns, Johann Sebastian Bach, César Franck

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	7
2	NICOLAUS BRUHNSIN (1665–1697) KORAALIFANTASIA <i>NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND</i> .....	9
2.1	Yleistä säveltäjästä ja teoksesta .....	9
2.2	Koraalifantasian historiaa .....	9
2.3	Kölschin analyysi .....	10
2.4	Shannonin analyysi.....	11
2.5	Oma analyysini .....	11
2.5.1	Jakso 1 .....	12
2.5.2	Jakso 2 .....	13
2.5.3	Jakso 3 .....	16
2.5.4	Jakso 4 .....	18
2.6	Yhteenvedoa analyysistä .....	20
3	JOHANN SEBASTIAN BACHIN (1685–1750) URKUKORAALI <i>AN WASSERFLÜSSEN BABYLON</i> BWV 653B.....	22
3.1	Yleistä säveltäjästä ja teoksesta .....	22
3.2	Oma analyysini .....	24
3.3	Yhteenvedoa analyysistä .....	28
4	CÉSAR FRANCKIN (1822–1890) KORAALI <i>NO 2</i> H CFF 106 .....	30
4.1	Yleistä säveltäjästä .....	30
4.2	Tournemiren analyysi .....	30
4.3	Yhteys Franckin ja Bachin välillä .....	31
4.4	Oma analyysini .....	32
4.4.1	Jakso 1 .....	32
4.4.2	Jakso 2 .....	35
4.4.3	Jakso 3 .....	36
4.4.4	Jakso 4 .....	36
4.4.5	Jakso 5 .....	37
4.4.6	Jakso 6 .....	37
4.4.7	Jakso 7 .....	38
4.4.8	Jakso 8 .....	39

4.4.9	Jakso 9 .....	40
4.4.10	Jakso 10 .....	40
4.4.11	Jakso 11 .....	41
4.4.12	Jakso 12 .....	42
4.4.13	Jakso 13 .....	43
4.5	Yhteenvetoa analyysistä .....	43
5	JOHTOPÄÄTÖKSET .....	46
5.1	Bruhnsin koraalifantasia <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> .....	46
5.2	Bachin urkukoraali <i>An Wasserflüssen Babylon</i> .....	46
5.3	Franckin <i>Koraali no 2 h</i> .....	47
6	POHDINTA.....	48
	LÄHTEET .....	51

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni kirjallinen osa liittyy 1.9.2015 Oulun tuomiokirkossa pitämäni opinnäytekonserttiin. Konsertin ohjelmasta olen valinnut kolme teosta: Nicolaus Bruhnsin koraalifantasian *Nun komm, der Heiden Heiland*, J.S. Bachin urkukoraalin *An Wasserflüssen Babylon* BWV 653b ja César Franckin *Koraalin no 2* h CFF 106. Kirjallisessa opinnäytetyössäni esittelen teokset ja analysoin niitä. Analyysien tarkoituksena on selvittää, millaisia sävellystekniikoita koraaliteemoihin perustuvissa teoksissa on käytetty ja millaiset elementit pitävät varsinkin laajoja sävellyksiä koossa. Erilaisten sävellystekniikojen tunnistaminen ja soveltaminen omaan työhön auttaa kirkkomuusikkoa improvisoinnissa.

Improvisoinnin taito on olennainen osa kirkkomuusikon työtä. Improvisaatioiden vaihtelevuus sekä erilaisten tyylien että sävellystekniikoiden hallinta elävöittävät messun musiikillista toteutusta ja mikseipä myös urkurin konserttiohjelmaa. Taitavan improvisaation ja valmiin sävellyksen ero voi olla häkellyttävän pieni. Luvussa 4.1 huomataan Franz Lisztin kohottaneen aikanaan Franckin improvisaatiot Bachin teosten rinnalle.

Aiempiin piano-opintoihini 1990-luvulla ei sisällynyt improvisointia. Nykyisissä kirkkomusiikin opinnoissa tämä puute on korjaantunut. Vaikka olen ollut opiskelun ja työn kautta musiikin kanssa kauan tekemisissä, improvisaatio-opinnot ovat olleet selvästi uuden oppimista.

Selvitän työssäni sävellysten analyysien lisäksi niiden liittymistä historiaan sekä olemassa oleviin ja menneisyydestä ammennettuihin tekniikoihin, tyyliin ja säveltäjiin. Taidon välittyminen opettajalta oppilaalle on nähtävillä samoin kuin valmiiden urkuteosten tutkimisen vaikutukset. Tutkimisen ohella malleja välittyi urkuteoksia soittamalla ja opettamalla. Nykyhetkessä elävä urkuri käyttää esikuvinaan mennyttä ja nykyistä aikaa ja liittyy itsekin osaksi historiallista jatkumoa opettajiensa ja esikuviansa kautta.

Kunkin teoksen käsittelyssä esittelen ensin säveltäjää ja teoksen syntyhistoriaa lähdekirjallisuuden pohjalta. Bruhnsin ja Franckin teosten analyyseissa on ensimmäiseksi lähdekirjallisuudessa tavattujen analyysien esittelyä, jota seuraavat omat analyysini. Bachin yhteydessä lähdekirjallisuudessa tapaamani tekstit keskittyivät enemmänkin kahden koraaliversion vertailuun

ja myöhemmän koraalin analysointiin. Kuitenkin myös Bachin urkukoraalin analyysissä on esillä teokseen liittyvää lähdekirjallisuuden materiaalia.

Olen koonnut taulukoihin havainnoimani Bruhnsin ja Bachin teoksien tahtikohtaiset tapahtumat sävellajeineen. Franckin teoksesta olen taulukoinut kaksi jaksoa. Teosten nuottiesimerkit ovat peräisin [imslp.org](http://imslp.org) -sivustolta, ja nuottien alkuperäinen julkaisuajankohta on ollut vuosina 1898–1900. Taulukoiden ja nuottiesimerkkien jälkeen seuraa yhteenveto kunkin teoksen analyysistä. Kaikissa omissa analyyseissäni keskityn tämän esityksen mittasuhteissa lähinnä cantus firmuksien käsittelyyn ja sävellyksien tärkeimpiin muotopiirteisiin. Cantus firmuksella tarkoitetaan Bruhnsin ja Bachin teoksissa niiden perustana olevaa virsisävelmää. Franckin teoksen yhteydessä puhutaan cantus firmuksen sijaan pääteemasta.

Johtopäätöksiin olen poiminut teoksista piirteitä, joita voi hyödyntää improvisaatiossa. Pohdinnassa peilaan opinnäytetyön taustoja, onnistumisia ja puutteita sekä koetan hahmottaa, kuinka tulevaisuudessa voisi syventää aiheen käsittelyä. Kirjallinen osuus opinnäytetyöstä hyödyttäneen eniten käsiteltäviä teoksia soittavia ja improvisaatiota opiskelevia kirkkomusiikin opiskelijoita.



## 2 NICOLAUS BRUHNSIN (1665–1697) KORAALIFANTASIA *NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND*

### 2.1 Yleistä säveltäjästä ja teoksesta

Nicolaus Bruhns syntyi vuonna 1665 Pohjois-Saksassa Schwabstedtissä Husumin kaupungin lähellä, joka oli tuohon aikaan Schleswig-Holsteinin kirkollisen ja maallisen elämän keskus. 16-vuotiaana hänen vanhempansa lähettivät hänet Lyypekkiin, jossa hän opiskeli viola da gamban ja erityisesti viulun soittoa saavuttaen näiden instrumenttien hallinnassa korkean tason. Lisäksi hän opiskeli sävellystä opettajanaan Dietrich Buxtehude, joka piti häntä lempioppilaanaan. Vuonna 1689 hänestä tuli Husumin pääkirkon urkuri, joka kuoli vuonna 1697 parhaassa iässä ja haudattiin "kaikkien kellojen soidessa suureen kirkkomaahan" Husumissa. (Kölsch 1958, 11, 19, 21–22, 24, 32.)

Bruhnsin viiden urkuteoksen joukossa on koraalifantasia *Nun komm, der Heiden Heiland* pohjautuen keskiaikaiseen sävelmään ja 300-luvulla eläneen kirkkoisä Aurelius Ambrosiuksen kirjoittamaan hymniin *Veni redemptor gentium* (Väinölä 2008, 29). Saksankielinen käännös on Martti Lutherin käsialaa (Zager 2006, 69). 16. ja 17. vuosisadalla luterilaiset virsikirjat alkoivat tiiviisti *Nun komm, der Heiden Heiland* -virrellä, ja se on myös Bachin Orgelbüchleinin ensimmäinen urkukoraali. Virsi oli ensimmäisen adventtisunnuntain *Hauptlied* (Zager 2006, 73), suomalaisittain ”päivän virsi”. Suomalaisessa virsikirjassa virsi on jouluvirsien osastossa numero 16, ”Jeesus Kristus meille nyt” (Väinölä 2008, 29).

### 2.2 Koraalifantasiain historiaa

Koraalifantasia on pohjoissaksalainen sävellysmuoto, jonka luojana pidetään vuosina 1596–1663 elänyttä Heinrich Scheidemannia. Hän loi koraalifantasiassa silloisen instrumentaalimusiikin kehittyneimmän muodon, joka yhdisti pohjoissaksalaisen urkurin liturgisen soiton ylittävät ja konsertointia lähenevät velvollisuudet. (Dirksen 2006, 97.) Koraalifantasioille tyypillisiä piirteitä ovat tekstuurin vaihtelu, äänestä toiseen vaeltava cantus firmus, metriset muutokset tarkoittaen cantus firmuksen augmentaatiota ja diminuutiota, cantus firmuksen katkelmalliset esiintymät, kaikuefektit, monikerroksiset cantus firmuksen esiintymät ja virtuoosiset kuvioinnit (Stinson 1993, 461).

Koraalifantasian perinne ulottuu Scheidemannista Buxtehuden kautta Bruhnsiin. Bruhnsin koraalifantasiaa Kölsch (1958, 160) pitää Buxtehuden esikuvan mukaisena. Edelleen Johann Sebastian Bach liittyy tähän traditioon improvisoimalla v. 1720 tuolloin 97-vuotiaalle Johann Adam Reinckenille virrestä *An Wasserflüssen Babylon* – samassa Pyhän Katariinan kirkossa, jossa Scheidemann aikanaan oli urkurina. Muistokirjoituksen mukaan Bach improvisoi eri tavoin puoli tuntia kuten parhaat Hampurin urkurit menneisyydessä lauantai-illan vespereissä.

Reincken puolestaan oli säveltänyt 327 tahtia käsittävän *An Wasserflüssen Babylon* -koraalifantasiansa v. 1663 osoittaakseen kykynsä Scheidemannin seuraajana samaisessa Pyhän Katariinan kirkossa. (Snyder 2007, 262.) Bach todennäköisesti tunsikin Reinckenin fantasian, koska tällä oli ollut voimakas vaikutus nuoreen Bachiin (Stinson 2012, 79). Reinckenin, viimeisen elävän pohjoissaksalaisen koulun edustajan (Williams 2016, 348) kommenttia Bachille hänen improvisaatiostaan on tulkittu tyylilajin hautakirjoitukseksi: "Luulin tämän taidemuodon kuolleen mutta näen sen elävän sinussa". (Snyder 2007, 262.)

### 2.3 Kölschin analyysi

Heinz Kölsch on kirjoittanut säveltäjästä kirjan "Nicolaus Bruhns" vuonna 1958. Teosten analyysit kattavat suurimman osan kirjasta, joskin eniten käsitellään vokaalitekoksia. Urkuteosten analyysi mahtuu runsaalle sivulle.

Kölschin analyysissä neljää koraalitekstin riviä vastaavat sävellyksen neljä sisällöltään ja tekniikaltaan luonteenomaista jaksoa (Kölsch 1958, 160). Jaksot ovat samat myös omassa analyysissäni. Suhteessa improvisaatioon Kölsch mainitsee tämän teoksen yhteydessä Bruhnsin sävellystavasta, etteivät hänen koristeelliset kuvionsa ole niinkään arkkitehtuuria taikka runollisia kuvioita vaan soitannollista improvisaatiota (Kölsch 1958, 160).

Ensimmäistä jaksoa leimaa yhtenäisiin aiheisiin perustuva kontrapunkti moduloivine välitahteineen ja kadensoivine tahtiryhmineen. Cantus firmus toistuu Georg Böhmin (1661–1733) tapaan kerta toisensa jälkeen koristeellisempänä. Toisessa, laajassa ja toccatamaisessa jaksossa työskennellään teeman ja koristeellisen vasta-aiheen kanssa trillien ja murrettujen sointujen keskeyttäessä välillä teeman käsittelyn. Kolmannessa jaksossa 4/4-tahtilaji vaihtuu 6/4-tahtilajiksi. Teeman cantus

firmus -luonne on nyt riisuttu, ja virsisävelmä esitetään runollisen sointikuvan kautta. Jakson lopussa teema saa takaisin cantus firmus -luonteensa muiden äänien tätä luontevasti tukiessa. Kolmas jakso päättyy uuden ja ennalta aavistamattomasti kromatiikkaa sisältävän, kahden oktaavin alueella laskeutuvan 1/16-osakuvion muodostamaan kadenssiin. Neljännessä jaksossa teemalla on edelleen cantus firmus -luonne, jonka vastaäänenä on koristeellinen aihe. Jaksolle luonteenomainen on liikettä luova impulssi 1/16- ja 1/32-osien vuorotellessa vastaäänessä. (Kölsch 1958, 160, 161.)

## 2.4 Shannonin analyysi

John R. Shannon kuvaa kirjassaan ”The Evolution of Organ Music in the 17<sup>th</sup> Century: A Study of European Styles”, kuinka vaikeaa on vastustaa nimeämistä tätä voimakasta teosta loistokkaimmaksi pohjoissaksalaisista koraalifantasioista. Kaikki neljä fantasian jaksoa ovat kokonaisia osia itsessään. Kukin niistä loppuu tarkkaan harkittuun kadenssiin, ja jokainen osa on jossain suhteessa erilainen toisiin nähden. Analyysissäni tahdeissa 135–143 sijaitseva coda on leiskuvaa pohjoissaksalaista tyyliä. Vaikka Bruhns käyttää jo aiemmin tavattuja elementtejä, tai ehkä pikemmin sävellysteknisiä keinoja fantasiassaan, niiden käyttötapa on huomattavan kontrolloitua. Lisäksi teos edustaa saksalaisessa urkukirjallisuudessa varhaista ranskalaisen tyylisanaston (*agréments*) esiintymää. (Shannon 2012, 220.) *Agréments*-sanalla tarkoitetaan korukuviointia.

## 2.5 Oma analyysini

Bruhnsin koraalifantasian analyysissäni olen havainnoinut lähinnä cantus firmuksen käyttöä. Havaintoni olen kirjannut taulukoihin. Niistä käy ilmi, millä tavalla ja missä sävellajissa cantus firmus esiintyy eri tahdeissa. Nuottiesimerkeistä näkyvät myös tärkeimmät cantus firmuksen vasta-aiheet. Ensimmäisessä nuottiesimerkissä näkyy virren sävelmä ja ensimmäisen säkeistön teksti.

NUOTTIESIMERKKI 1. *Nun komm, der Heiden Heiland.*

1. Nun komm, der Hei - den\_ Hei-land, der Jung-frau - en Kind er-kannt,  
 dass sich wun-der al - le\_\_\_ Welt, Gott solch Ge - burt ihm - be - stellt.

### 2.5.1 Jakso 1

Ensimmäisen jakson cantus firmuksena on virren säe ”*Nun komm, der Heiden Heiland*”, vapaasti käännettynä ”Nyt saavu, pakanain Vapahtaja”. Ensimmäinen jakso sisältää tahdit 1–29 eli yhteensä 29 tahtia. Cantus firmuksessa johtosävel on säännöllisesti korotettu alkuperäisestä sävelmästä poiketen. Jakson tahtilaji on 4/4 ja rakenne neliääninen, SATB. Taulukossa 1 ovat havainnot ensimmäisestä jaksosta, ja nuottiesimerkissä 2 näkyvät cantus firmus ja sen vasta-aihe.

TAULUKKO 1. *Jakso 1.*

Tahti	Tapahtuma	Sävellaji
1–4	c.f. tenorissa	g
5–8	c.f. altossa; cantus firmuksen vasta-aihe esitellään tenorissa	d
9–12	c.f. bassossa	g
13–16	c.f. sopraanossa koloroituna	d
17–20	c.f. bassossa	d
21–24	c.f. sopraanossa koloroituna	g
24–26	c.f.:n neljä viimeistä säveltä bassossa	g
26–29	c.f.:n neljä viimeistä säveltä sopraanossa koloroituna sekä kadenssi päättyen G-duuriin	g–G

NUOTTIESIMERKKI 2. Tahdit 5–8. Cantus firmus altossa ja vasta-aihe tenorissa.



A musical score for Cantus firmus in alto and counter-voice. It consists of two staves. The upper staff is in alto clef (C4) and contains a melodic line with a whole note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in tenor clef (C4) and contains a counter-melodic line with a whole note, a half note, and a quarter note. A 'w' symbol is placed below the lower staff.

## 2.5.2 Jakso 2

Toisen jakson cantus firmuksena on säe "*der Jungfrauen Kind erkannt*", vapaasti käännettynä "joka tunnistetaan neitsyen lapseksi". Toinen jakso sisältää teoksen tahdit 30–79 eli yhteensä 49 tahtia. Jakson tahtilaji on 4/4 ja rakenne neliääninen, SATB. Taulukossa 2 ovat havainnot toisesta jaksosta, ja nuottiesimerkissä 3 näkyvät cantus firmuksen katkelmallinen käyttö ja sen uusi vasta-aihe.

TAULUKKO 2. Jakso 2.

<b>Tahti</b>	<b>Tapahtuma</b>	<b>Sävellaji</b>
30	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa puolta lyhyempinä aika-arvoina kuin 1. jaksossa tahtiin 58 saakka	B
31	c.f. neljä ensimmäistä säveltä bassossa, tahdeissa 30–31 esitellään uusi vasta-aihe altossa	F
32–33	c.f. kokonaisuudessaan sopraanossa koloroituna	F
34	c.f.:n kolme viimeistä säveltä toistuvat sopraanossa koloroituna	F
35	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä sopraanossa	F
36	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa	F
37	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	B
38–39	c.f. kokonaisuudessaan sopraanossa koloroituna	B
40 ja 41	c.f.:n kolme viimeistä säveltä toistuvat sopraanossa koloroituna	B
42	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä sopraanossa	B
43	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa	B
44–45	c.f. kokonaisuudessaan sopraanossa koloroituna	F
46	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	F
48	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	F
50–51	c.f. kokonaisuudessaan bassossa	F
52 ja 53 (kaiku)	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa koloroituna	F
54–56	c.f.:n kolmannen ja neljännen sävelen toistoa kaikuna sopraanossa	F

(taulukko 2 jatkuu)

(taulukko 2 jatkuu)

58–61	c.f. ensimmäistä kertaa 2. jaksossa harvennettuna eli saman kestoisena kuin 1. jaksossa, c.f. kokonaisuudessaan koloroituna sopraanossa	F
63 ja 64 (kaiku)	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä altossa	B
65–67	c.f.:n kolmannen ja neljännen sävelen toistoa kaikuna sopraanossa	B
69	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	B
71	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	B
73–74	c.f. kokonaisuudessaan bassossa	B
75–79	c.f. kokonaisuudessaan sopraanossa koloroituna ja harvennettuna, kolmen viimeisen sävelen toisto tahdissa 78 ja kadenssi tahdissa 79	B

*NUOTTIESIMERKKI 3. Tahdit 30–31. Cantus firmuksen neljä ensimmäistä säveltä tenorissa ja bassossa. Vasta-aihe altossa.*

The image shows a musical score for Cantus firmus, measures 30-31. The score is in G major and 4/4 time. It features a tenor part (top staff) and a bass part (bottom staff). The tenor part starts with a fermata and a wavy line, followed by a melodic line. The bass part starts with a fermata and a wavy line, followed by a melodic line. The score is labeled '(POS. aj. Fl. 4.)' and includes a wavy line symbol.

### 2.5.3 Jakso 3

Kolmannen jakson cantus firmuksena on säe "dass sich wunder alle Welt", vapaasti käännettynä "jota ihmettelee koko maailma". Kolmas jakso sisältää teoksen tahdit 80–106 eli yhteensä 26 tahtia. Cantus firmus esiintyy jaksossa aina hieman koristeltuna. Tahtilaji on edellisistä jaksoista poiketen 6/4 ja rakenne viisiääninen SSATB. Taulukossa 3 ovat havainnot kolmannesta jaksosta, ja nuottiesimerkissä 4 näkyvät cantus firmuksen katkelmallinen ja monikerroksinen esiintymä sekä kolmannen jakson vasta-aihe. Nuottiesimerkissä 5 näkyy kolmannen jakson päätös kromaattisine laskeutuvine kulkuineen.

TAULUKKO 3. Jakso 3.

Tahti	Tapahtuma	Sävellaji
80–81	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa vastaavalla harvuudella kuin 1. jaksossa, samanaikaisesti uusi vasta-aihe esitellään c.f.:n peiliä muistuttavasti altossa	B
81–82	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	B
82–83	c.f.:n neljä ensimmäistä 2.sopraanossa	F
84–87	c.f. kokonaisuudessaan 2. sopraanossa	B–g
87–88	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä tenorissa	B
88–89	c.f.:n neljä ensimmäistä säveltä bassossa	F
89–92	c.f. 1.sopraanossa harvennettuna kokonaisuudessaan	F
92–93	c.f.:n kolme ensimmäistä säveltä tenorissa	F
94	c.f.:n kaksi ensimmäistä säveltä bassossa, tenori liikkuu samansuuntaisesti	F
95–96	c.f.:n kolme ensimmäistä säveltä 2. sopraanossa	B
97–98	c.f.:n kolme ensimmäistä säveltä bassossa	B

(taulukko 3 jatkuu)



(taulukko 3 jatkuu)

98–101	c.f.:n kolme ensimmäistä säveltä 2. sopraanossa t. 98–99 ja kadenssi g-molliin	B–g
102–105	c.f. sopraanossa koloroituna kokonaisuudessaan, kudos palautuu neliääniseksi	g
105–106	laskeva kromaattinen sopraanolinja ja kadenssi G-duuriin	G

NUOTTIESIMERKKI 4. Tahdit 80–81. Cantus firmus tenorissa sekä bassossa. Vasta-aihe altossa.

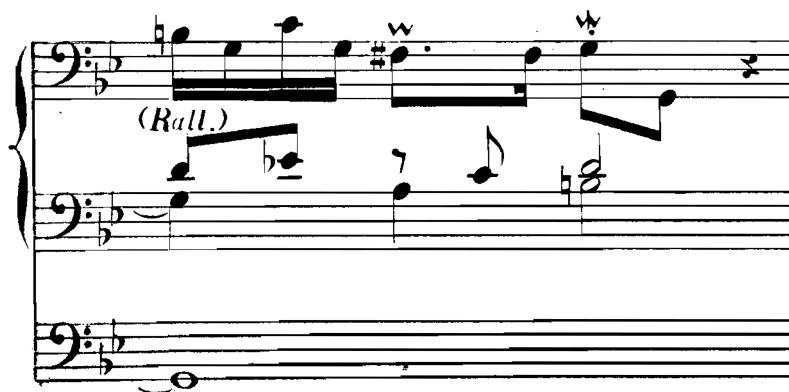
Musical score for measures 80–81. The score is in 6/4 time and B-flat major. It features a cantus firmus in the tenor and bass staves. The upper staves are for the vocal line, with the instruction "POS. (Jeux doux, sans Gambe.)" and a dynamic marking "(P)". The lower staves are for the piano accompaniment, with the instruction "(ôtez la Fl.)".

NUOTTIESIMERKKI 5. Tahdit 105–106. 3. jakson lopun kromaattinen laskeva kulku sopraanossa.

Musical score for measures 105–106. The score is in common time (C) and B-flat major. It features a chromatic descending line in the soprano part, with the instruction "(A piacere.)". The lower staves are for the piano accompaniment.

(nuottiesimerkki 5 jatkuu)

(nuottiesimerkki 5 jatkuu)



#### 2.5.4 Jakso 4

Neljännän jakson cantus firmuksena on säe "Gott solch Geburt ihm bestellt", vapaasti käännettynä "jonka kaltaisella syntymällä Jumala ilmoittaa itsensä". Cantus firmus on sama kuin ensimmäisessä jaksossa. Neljäs jakso sisältää teoksen tahdit 107–143 eli yhteensä 36 tahtia. Jaksossa palataan 4/4-tahtilajiin ja jakson rakenne on jälleen neliääninen SATB. Taulukossa 4 ovat havainnot neljännestä jaksosta, ja nuottiesimerkissä 6 näkyvät cantus firmus ja ensimmäisestä jaksosta tuttu vasta-aihe koristeltuna.

TAULUKKO 4. Jakso 4.

Tahti	Tapahtuma	Sävellaji
107–110	c.f. tenorissa samalla harvuudella kuin 1. jaksossa, samalla esitellään voimakkaasti koristeltu 1. jaksosta peräisin oleva vasta-aihe sopraanossa	g
111–114	c.f. sopraanossa	g
115–118	c.f. bassossa	d

(taulukko 4 jatkuu)

(taulukko 4 jatkuu)

118–120	c.f.:n viisi viimeistä säveltä sopraanossa	d
120–122	c.f.:n viisi viimeistä säveltä sopraanossa kaikuna	d
123–126	c.f. bassossa	g
127–129	c.f.:n viisi viimeistä säveltä sopraanossa	g
129–131	c.f.:n viisi viimeistä säveltä sopraanossa kaikuna	g
132–135	c.f. kokonaisena ja koloroituna sopraanossa viimeisen kerran	g–G
135–143	kuvionsa viimeisestä c.f.:n esiintymisestä ottava epilogi ilman cantus firmusta päättyen G-duuriin	G–c–G

NUOTTIESIMERKKI 6. Tahdit 107–110. Cantus firmus tenorissa. Vasta-aihe sopraanossa.

G:U. (Fonds 8, 4, Pos. accouplé.)

**(f)**

**RÉCIT. (aj. Trompette et Fonds.)**  
**(OBERWERK.)**

**G:O.**  
**(RÜCKPOSITIV.)**

## 2.6 Yhteenvetoa analyysistä

Nicolaus Bruhnsin sävellyksen opettaja oli Dietrich Buxtehude, jonka esikuvan kaltainen on hänen koraalifantasiansa. Sitä leimaavat neljä jaksoa, jotka karakterisoivat neljää virsitekstin riviä. Jaksoihin sisältyy ankarahkoa kontrapunktia, toccatamaista sävellystapaa ja sarabanden rytmiiin viittaava tahtilajin vaihdos. Sävellajit pysyvät pääsävellaji g-mollin, joka tosin etumerkinnän perusteella on g-doorinen, lähimaastossa. Pääsävellaji vuorottelee useasti dominanttisävellajin d-molli kanssa ja rinnakkaissävellaji B-duuri tämän dominanttisävellajin F-duurin kanssa. Codassa on vielä subdominanttisävellajin c-molli esiintymä. Jokainen jaksoista päättyy duuriin.

Luvussa 2.1 mainittuja koraalifantasiin piirteitä löytyy Bruhnsin teoksesta: tekstuuri vaihtelee jaksoittain, cantus firmus on mitallisesti erisuuruinen esimerkiksi verrattaessa toisen jakson alkuosaa ensimmäiseen jaksoon, kaikuefektejä löytyy toisesta ja neljännessä jaksosta sekä katkelmallisuutta on esimerkiksi toisen jakson alussa. Cantus firmuksen kerroksellista esiintymistä tavataan kolmannen jakson alussa. Teoksessa cantus firmuksen paikka vaihtuu tiiviisti äänten välillä; tosin altossa se esiintyy vain jonkun yksittäisen kerran.

Uuden aiheen saapuminen kolmannen jakson lopussa on musiikillisesti ja symbolisesti tärkeä. Tulkintana esitän laskevan kromaattisen kulun symboloivan tulevaa kärsimystä, jos edeltävä fantasia on kuvannut lähinnä Jeesuksen lapsuutta. Laskeva aihe toistuu useasti vielä neljännessä jaksossa. Tuolloin aihe on enemmänkin diatoninen kuin kromaattinen ja antaa aiemmalle kromaattiselle kulle enemmän merkitystä.

Symboliikkaa on myös kolmannen jakson viidessä äänessä muiden jaksosten neljäänisyyteen verrattuna. Tekstissä puhutaan kolmannella rivillä ”lasta ihmettelevästä maailmasta”, siis monista ihmisistä, joita kuvaavat monta ääntä. Tämän tulkinnan olen kuullut sekä Ruotsin että Ranskan urkukursseilla (Lönngqvist 2015; Mantoux 2015). Cantus firmus esiintyy kolmannen jakson alkupuolella kerroksellisesti. Selkeitä kerroksellisia esiintymiä ei löydy muista jaksoista eli piirre on erityisesti sidoksissa kolmannen jakson sisältöön. Mielestäni edellä kuvattuun tulkintaan liitettynä limitäiset cantus firmuksen esiintymät kuvaavat ihmisjoukon päällekkäin toistuvia ääniä. Tulkitseen tällaisen vain tietyssä kohden teosta esiintyvän cantus firmuksen monikerroksisuuden tarkoittavan luvussa 2.3 esitettyä koraalifantasiin keinovarojen huomattavan kontrolloitua käyttöä.

Teoksen päättävä coda on ”yksinkertaista musiikkina ikään kuin väärässä sävellajissa Buxtehuden tapaan” (Mantoux 2015). Väärällä sävellajilla tarkoitetaan siirtymistä c-molliin, sävellajiin, jossa ei aiemmin ole liikuttu. Aikansa c-mollissa valettuaan coda loppuu tämän dominanttiin G-duuriin. Liikettä yllä pitävän 1/16 -osakuvion coda ottaa sitä edeltäneestä viimeisestä cantus firmuksen koristellusta esiintymästä. Ensimmäisen adventin virren luonteelle ominaisesti coda jää odottamaan täyttymystä.

Ennen kirjallisen työni aloitusta tietoni Bruhnsin teoksesta oli peräisin urkutunneilta ja urkukursseilta. Yleiset tiedot säveltäjästä olin kuullut opetuksen yhteydessä useasti, eikä lähdekirjallisuus tuonut paljoa uutta tietoa säveltäjän elämästä ja toiminnasta. Vuoden 2015 Ranskan kurssin jälkeen ympyröin professorin kehotuksesta nuottiin cantus firmuksen esiintymät. Lähdekirjallisuus selvensi koraalifantasian käsitettä ja sen yleisiä piirteitä. Koraalifantasian tunnusmerkit ovat tavallaan analyysitaulukoissa näkyvillä, mutta teoksen rakenteen selkiyttämiseksi taulukoihin on hyvä luoda näistä tunnusmerkeistä tietoinen katsaus.

### 3 JOHANN SEBASTIAN BACHIN (1685–1750) URKUKORAALI AN WASSERFLÜSSEN BABYLON BWV 653B

#### 3.1 Yleistä säveltäjästä ja teoksesta

Johann Sebastian Bachia pidetään yhtenä länsimaisen musiikin suurimmista säveltäjistä. Hän oli myös virtuoosinen urkuri ja klaveeri-instrumenttien soittaja sekä taitava viulisti. Bach piti itseään säveltäjänä tunnollisena käsityöläisenä, joka teki työnsä parhaan kykynsä mukaan. Hänen sävellystuotantonsa kattaa lähes kaikki aikansa sävellysmuodot oopperaa lukuun ottamatta. Kopioimalla ja sovittamalla musiikkia hän tutustui italialaisten, saksalaisten, itävaltalaisten ja ranskalaisten säveltäjien metodeihin. (Grout, Burkholder & Palisca 2010, 440, 442.)

Tärkeimmäksi askeleeksi käsityössä Bachin kohdalla kuuluu Groutin mukaan pääteeman tai aiheen keksiminen. Teemaa työstettiin sitten vakiintuneen teostyyppin, muodon ja harmonisen rakenteen käytäntöjen mukaisesti. Bachin käsikirjoitukset osoittavat hänen etsineen jatkuvasti parannuksia sävellyksiensä parantamiseen. Hän muokkasi säännöllisesti teoksiaan uusille kokoonpanoille ja uusiin käyttötarkoituksiin. Bach sävelsi yli 200 urkukoraalia sisältäen kaikki tunnetut koraaleissa käytetyt sävellystekniikat. (Grout ym. 2010, 442, 444.)

*An Wasserflüssen Babylon* -virren sävelmä ja teksti psalmista 137 mukailtuna ilmestyivät vuonna 1525 Wolf Köppfelin *Kirchenampt* -kokoelman kolmannessa osassa tekijänään Wolfgang Dachstein. Hän oli Lutherin oppilas ja myöhemmin urkuri ja opettaja Strasbourgissa. (Leathy 2011, 37.) Psalmissa kerrotaan Israelin kansan orjuudesta Babylonissa ja kaipauksesta takaisin Siioniin.

Bachin ensimmäinen versio koraalista (BWV 653b) saattaa liittyä yhteen hänen kuuluisimmista urkuesiintymisistään v. 1720 Pyhän Katariinan kirkossa Hampurissa (Stinson 2003, 78; Williams 2003, 347). Stinson (2012, 79) arvelee, että valmis koraali on saattanut olla Hampurin improvisaatiossa mukana. Leathy (2011, 51) olettaa teknisesti vaikean, kaksoisjalkiolla varustetun koraalin olleen ehkä Bachin halua näyttää taitojaan vanhalle Reinckenille.

Williamsin (2003, 350) mukaan ei ole todisteita olettamuksille, jotta Bach olisi lähettänyt koraalin nuotinnoksen Reinckenille tai että sävellys olisi Hampurin improvisaation nuotinnos. Koraalin

myöhemmän version (BWV 653) Bach sisällytti noin 20 vuotta myöhemmin 18 suuren urkukoraalin kokoelmaansa (Stinson 2003, 79). Tämä kokoelma sisältää Bachin urkukoraalit teosnumeroiltaan BWV 651–668. Varhaisesta versiosta on esitetty myös epäilyjä, onko se alun perin urkusävellystä taikka edes Bachin säveltämä (Williams 2003, 351). Kuten luvussa 2.1 todettiin, Bachin improvisaatio Hampurissa pohjautui joka tapauksessa tähän virsisävelmään.

*An Wasserflüssen Babylon* -koraalin kaksi versiota eroavat toisistaan merkittävimmin äänten lukumäärässä ja cantus firmuksen sijoituksessa. Aiempi versio on viisiääninen, jossa cantus firmus on sijoitettu ensimmäiseen sopraanoon. Kuitenkin ensimmäinen sopraano kulkee useimmiten toisen sopraanon alapuolella. Myöhemmässä neliaänisessä versiossa cantus firmus on sijoitettu tenoriin. Cantus firmuksen sijoittaminen ensimmäiseen sopraanoon, joka on monesti tosiasiallinen toinen sopraano, on olettavasti ollut säveltäjän tietoinen ratkaisu tekstin sisältö huomioon ottaen.

Grout ym. (2010, 444) esittävät joidenkin Bachin koraalien symboloivan tekstiä. Gary Verkade (2014) esitti ensimmäisen sopraanon sijoituksen symboloivan Israelin kansan pakko-orjuutta Babylonissa. Koraalin aiemman version ensimmäisen sopraanon cantus firmus ei soi sille kuuluvalla paikalla, kuten Israelin kansa eli orjuudessa poissa omasta maastaan. Toiseen versioon Bach Verkaden (2014) mukaan löysi cantus firmukselle vielä paremman paikan, tenorin.

Cantus firmuksen sijoittaminen tenoriin on ranskalaisen *tierce en Taille* -tekniikan mukaista. Asemoinnilla saattaa olla yhteyttä myös Bachin kokemukseen Pyhän Katariinan kirkon urkujen kieliäänikerroista vuonna 1720 (Stinson 2003, 79). Leathy esittää Bachin joskus heijastavan Kolminaisuuden toista persoonaa välittäjänä tenorissa tai väliäänissä. Luther viittaa Uuden Testamentin lapsien kaipaavaan uuteen Jerusalemiin. Tällöin on loogista asettaa cantus firmus tenoriin kuvaamaan pelastusta. (Leathy 2011, 52.) Omana tulkintana esitän urkukoraalin varhaisen version olevan Vanhan Testamentin psalmien maailmasta ja myöhemmän psalmin tulkintaa Uuden Testamentin näkökulmasta.

## 3.2 Oma analyysini

Analyysissäni keskityn cantus firmuksen esiintymiseen ensimmäisessä ja toisessa sopraanossa. Sävellajianalyysini ei ota huomioon kaikkia tahtien sisäisiä modulaatioita. Analysoitavan koraalin varhainen versio BWV 653b on rakenteeltaan viisiääninen SSATB. Tenori- ja bassostemma soitetään jalkiolla. Nuottiesimerkissä 7 näkyvät virren sävelmä ja ensimmäisen säkeistön teksti. Taulukossa 5 ovat havaintoni koraalin ensimmäisestä ja toisesta sopraanosta. Taulukossa 6 ja kuviossa 1 vertaillaan ensimmäisen ja toisen sopraanon keskinäistä sijoitusta.

### NUOTTIESIMERKKI 7. An Wasserflüssen Babylon.



An Was-ser-flüs - sen Ba-by-lon, Da sa - ßen wir mit Schmer-zen;  
Als wir ge-dach - ten an Si-on, Da wein-ten wir von Herz - en;

Wir hin-gen auf mit schwe-rem Mut Die Or-geln und die Har-fen gut

An ih - re Bäum der Wei - den, Die drin-nen sind in ih - rem Land,

Da mus - sten wir viel Schmach und Schand

Täg - lich von ih - nen lei - - - den.

#### 1 Virtojen varsilla Babyloniassa

me istuimme ja itkimme,  
kun muistimme Siionia.

#### 2 Rannan pajuihin

me ripustimme lyyramme.



(suom. Raamatun käännös v. 1992)

... pajut ovat maassa,

jossa jouduimme päivittäin kärsimään häpeää.

(vapaa käännös)

TAULUKKO 5. Cantus firmus sopraano 1:ssa ja 2:ssa.

Tahti	Sopraano 1	Sävel- laji	Tahti	Sopraano 2	Sävel- laji
			1–8	"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"	G
7–15	"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"	G	8–12	"Da saßen wir mit Schmerzen"	G–D
			12–20	"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"	G
19–26	"Als wir gedachten an Sion, Da weinten wir von Herzen"	G	20–24	"Da saßen wir mit Schmerzen"	G–h
			25–28	"... ßen wir mit Schmerzen"	G–a
			28–32	" Da saßen wir mit Schmerzen"	G

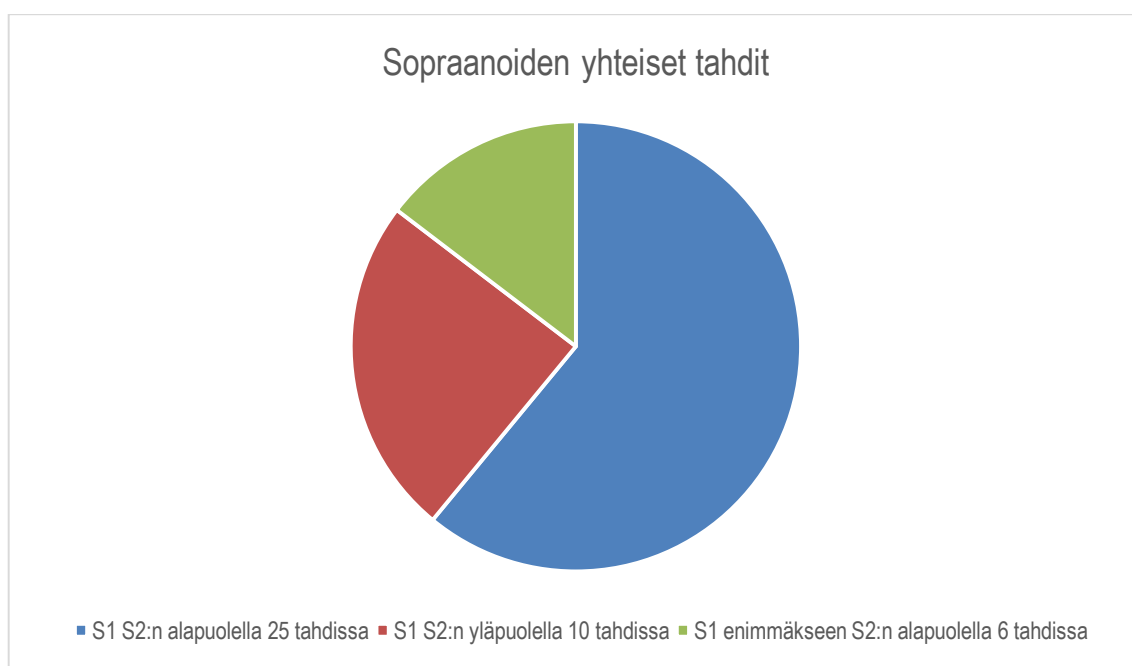
(taulukko 5 jatkuu)

(taulukko 5 jatkuu)

34–37	<i>"Wir hingen auf mit schwerem Mut"</i>	G	33–40	<i>"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"</i>	G–e
40–43	<i>"Die Orgeln und die Harfen gut"</i>	e–D	43–50 (43–50)	<i>"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"</i>	D–E
46–50	<i>"An ihre Bäum der Weiden"</i>	G–E			
56–60	<i>"Die drinnen sind in ihrem Land"</i>	a–D	53–56	<i>"An Wasserflüssen Babylon"</i>	E–a
			58–65	<i>"An Wasserflüssen Babylon Da saßen wir mit Schmerzen""</i>	a
65–69	<i>"Da mussten wir viel Schmach und Schand"</i>	G–D	66–72	<i>"An Wasserflüssen Babylon, Da saßen wir mit Schmerzen"</i>	G
73–77	<i>"Täglich von ihnen leiden"</i>	G	72–77	<i>"An Wasserflüssen Babylon"</i>	G

TAULUKKO 6. Sopraano 1:n ja 2:n korkeuden vertailu.

Tahti	S1 S2:n yläpuolella	S1 enimmäkseen S2:n alapuolella	S1 S2:n alapuolella
7-8	X		
9-15			X
19-20	X		
21-24			X
25-26	X		
34-37		X	
46-50			X
56	X		
57-60			X
65-69			X
73-74		X	
75-77	X		



KUVIO 1. Sopraanoiden sävelkorkeuden vertailu.

Kuviosta 1 käy ilmi, että ensimmäinen ja toinen sopraano soivat urkukoraalissa 41:ssä tahdissa. Näistä ensimmäinen sopraano on toisen sopraanon alapuolella 25:ssä ja enimmäkseen toisen sopraanon alapuolella kuudessa tahdissa. Ensimmäinen sopraano on oikealla korkeudella suhteessa toiseen sopraanoon vain vajaassa neljänneksessä tahteja eli kymmenessä 41:stä.

Ensimmäisessä ja toisessa sopraanossa cantus firmus soi yhtenäisimpinä ja alkuperäiselle cantus firmukselle uskollisimpina jaksoina. Muista äänissä eli altossa, tenorissa ja bassossa koraalin materiaali on muunnellumpaa. Taulukossa 7 on pari esimerkkiä cantus firmuksen esiintymistä altossa, tenorissa ja bassossa.

TAULUKKO 7. Esimerkkejä cantus firmuksen esiintymistä altossa, tenorissa ja bassossa.

Tahti	Stemma	Cantus firmuksen teksti	Muuntelun tyyppi	Sävellaji
1–4	altto	"...Wasserflüs..., an Wasserflüs..., Da saßen wir "	tonaalinen muuntelu	G
1–3	tenori	"... Wasserflüssen Babylon"	tonaalinen muuntelu	G
4–7	tenori	"An Wasserflüssen Babylon"	tonaalinen muuntelu	G
8–9	basso	"Die Orgeln und die..."	ei muuntelua	G

### 3.3 Yhteenvetoa analyysistä

Bachille sävellyksen opiskelu tapahtui pääasiassa toisten säveltäjien teosten kopioinnin ja niiden sovittamisen kautta. Tätä tapansa Bach jatkoi koko uransa ajan. (Grout ym. 2010, 442.) Hänelle sävellysten tutkiminen ja niiden parissa työskentely muutenkin kuin soittamalla näyttää olleen luonteenomaista.

*An Wasserflüssen Babylon* -virsisävelmä oli perustana Hampurin improvisaatiossa v. 1720. Esiintyminen kesti kokonaisuudessaan kaksi tuntia, josta koraali-improvisaation osuus oli puoli tuntia. Teeman antoivat läsnäolijat, mahdollisesti Reincken testatakseen nuoremman kollegansa kykyjä (Stinson 2003, 78). Koraalin myöhemmän version BWV 653 coda päättyy laskevaan asteikkoon

koristellussa soolo-äänessä Reinckenin fantasian päätöksen tavoin. On vaikea uskoa vastaavuutta muuksi kuin Bachin kunnianosoitukseksi Reinckenille. (Stinson 2003, 79.)

Aiempi versio viisiäänisenä kahdella sormiolla ja kaksoisjalkiolla soitettavana sekä vaivattoman tuntuisesti syntyneenä on käsittämätön suoritus jo sävellyksenä, improvisaatiosta puhumattakaan. Epävarmuus nuoteiksi kirjoitetun koraalin esiintymisestä Hampurissa ei himmennä tosiasiaa, että *An Wasserflüssen Babylon* -improvisaatio kaikkine muunnelmineen käsitti ajallisesti neljänneksen yhdestä Bachin kuuluisimmista esiintymisistä.

BWV 653b:ssä merkille pantavaa on ensimmäisen ja toisen sopraanon välinen vuoropuhelu: ensimmäisessä sopraanossa cantus firmus etenee virren tekstiä ja sävelmää seuraten, mutta toisessa sopraanossa toistuu ainoastaan cantus firmuksen alku. Lisäksi ensimmäinen sopraano on ikään kuin väärässä paikassa soiden vain vajaassa neljänneksessä sopraanoiden yhteisistä tahteista sille kuuluvalla korkeudella.

Aikaisempi tietämykseni Bachin koraalista oli peräisin samoista lähteistä kuin Bruhnsin teoksen tuntemus eli urkutunneilta ja urkukursseilta. Oma analyysini kattaa ensimmäisen ja toisen sopraanon esiintymien lisäksi vain muutaman muun äänen esiintymän. Näinkään pitkälle menevää analyysiä en ennen kirjallista työtä ollut tehnyt.

Viittasin analyysini yhteydessä, että ensimmäisen ja toisen sopraanon lisäksi koraalin muidenkin äänien materiaalia voidaan johtaa cantus firmuksesta. Näin Ruotsin urkukurssilla eräällä professorilla koraalin nuotin, jossa virren tekstin pätkiä kulki käytännössä koko ajan kaikissa äänissä. Koraalin koko sävelmateriaalin tutkiminen olisikin analyysin seuraava vaihe.

## 4 CÉSAR FRANCKIN (1822–1890) KORAALI NO 2 H CFF 106

### 4.1 Yleistä säveltäjästä

César Franck (1822–1890) oli arvostettu urkuri lähes 50 vuoden ajan, huomattava esiintyjä ja säveltäjä sekä Pariisin konservatorion urkujensoiton professori, jolla oli suuri määrä kuuluisia oppilaita. Vuonna 1866 hänen konsertissaan kotikirkossaan Saint-Clotildessa oli yleisössä Franz Liszt, joka konsertin jälkeen onnitteli Franckia. Lisztin lausuma saattaa tarkoittaa konsertin improvisaatioita: ”Näillä runoelmilla on paikka Johann Sebastian Bachin mestariteosten vierellä.” (Smith 2002, XV, 17.) Viimeisenä elinvuotenaan (1890) Franck sävelsi kolme koraalia uruille.

### 4.2 Tournemiren analyysi

César Franckin oppilas Charles Tournemire (1870–1939) kirjoitti vuonna 1930 opettajastaan kirjan ”César Franck”, joka julkaistiin Pariisissa seuraavana vuonna (Smith 2002, 77). Tournemire oli urkuri, säveltäjä ja kuuluisa improvisoija. Tournemiren oppilas Maurice Duruflé, kuuluisa urkuri ja säveltäjä itsekin, on nuotintanut viisi hänen improvisaatiotaan (Edition Durand). Rollin Smith on kääntänyt englanniksi Tournemiren kirjasta joitakin lukuja, mukaan lukien Franckin kolmea koraalia käsittelevän luvun. Tournemire kertoo, kuinka vanhojen mestareiden, Buxtehuden ja Bachin, jälkeen koraali sävellysmuotona oli hylättynä noin 140 vuotta. Tämä ajanjakso kesti Bachin kuolemasta Franckin koraaleiden syntymiseen saakka. Franck yhdisti näissä koraalivariaation ja Beethovenin myöhäisissä jousikvartetoissa käyttämän fantasian. (Smith 2002, 89.)

Tournemire jakaa Franckin koraalin jaksoihin, joista ensimmäisiä ovat teeman esittely, koraalin ensimmäinen laajennus sekä pieni välisoitto. Näitä seuraavat toinen koraalin laajennus, jälleen pieni välisoitto ja kolmas laajennus. Koraalin viulististista fantasiajaksoa seuraavat paluu koraaliteemaan g-mollissa, ”suuri ylösrakennus” päättyen forte fortissimoon, viimeinen koraalin esiintyminen h-mollissa sekä päätös. (Smith 2002, 93, 94.) Taulukossa 8 olen vertaillut Tournemiren jaksoja oman analyysini jaksoihin.

TAULUKKO 8. Tournemiren ja oman analyysini jaksojen vertailu.

Tournemiren jakso	Oman analyysini jakso
Koraaliteeman esittely	Jakso 1
Ensimmäinen laajennus	Jakso 2
Välisoitto	Jakso 3
Toinen laajennus	Jakso 4
Toinen välisoitto	Jakso 5
Kolmas laajennus	Jakso 6
Fantasia	Jakso 7
Teeman paluu (fuuga)	Jakso 8
”Suuri ylösrakennus”	Jaksot 9–11
Teeman viimeinen esiintyminen	Jakso 12
Päätös	Jakso 13

#### 4.3 Yhteys Franckin ja Bachin välillä

Russell Stinson (2012, 85) pitää Franckin toisen koraalin ensisijaisena esikuvana J.S. Bachin Passacagliaa c-molli BWV 582. Stove (2012, 282) puolestaan puhuu Bachin esimerkistä tässä teoksessa ”ilmeisimmillään”. Stinson mainitsee, kuinka erityisesti jakson 8 alussa on yhtäläisyyksiä Bachin Passacaglian kaksoisfuugaan alkuun. Kummassakin pääteema (*dux*) saa heti vastaansa kontrasubjektiksi samanlaisen viiden 1/8-osasävelen rytmiaiheen (Stinson 2012, 86.) Omassa analyysissäni tämä rytmiaihe esiintyy ensimmäisen kerran ensimmäisen jakson tahdeissa 33–48 nuottiesimerkissä 11.

Stinson jatkaa, kuinka äänten ulottuvuus ja asettelu alttoon ja tenoriin fuugan alussa ovat Bachilla ja Franckilla toistensa kaltaiset. Bach otti aikanaan ennalta arvaamattoman askeleen, ja kehitti Passacagliansa teeman ensimmäisestä puoliskosta yli sata tahtia käsittävän fuugan. Samoin Franckin fuugan teemana on vain koraalin pääteeman ensimmäinen puolisko. Stinson esittää Franckin opetustyön syyksi, jonka takia Bachin teos vaikuttaa koraalissa niin voimakkaasti. Franck oli samoihin aikoihin koraalia säveltäessään opettanut Bachin Passacagliaa kahdelle oppilaalleen. Tarkennettuna näistä toinen oli soittanut vain Passacaglian kaksoisfuugaa. (Stinson 2012, 86, 87.)

Puhuttaessa Franckin koraalin fuugaa edeltävästä fantasiajaksosta eli analyysini jaksosta 7 Stinson vertaa sitä J.S. Bachin uruille säveltämän Fantasian g-molli BWV 542/1 aloitukseen. Kummatkin alkavat tunnusmerkillisesti rapsodisella, puuskittain korkealla oktaavialalla liikkuvalla kuviolla. Kummassakin kuviota tukevat neljäsosien kestoiset soinnut, joissa on kolme ääntä altossa ja tenorissa basson toistuessa urkupisteenä. Franckin antama nimi ”con fantasia” saattaa olla viittaus Bachin teokseen. Lisäksi tiedetään Franckin opettaneen Bachin Fantasiaa g-molli useille oppilailleen. (Stinson 2012, 87.) Oma lisäykseni ja oletukseni Bachin ja Franckin teosten suhteesta on, etteivät Franckin koraalin jaksot ”fantasia” ja ”fuuga” ole sattumalta peräkkäin. Bachin Fantasiaa BWV 542/1 nimittäin seuraa fuuga BWV 542/2.

Franckin koraalin esikuvista on esitetty muitakin huomioita. Koraalin sisältämät sävellysmuodot, passacaglia, pystysuoraan soinnutettu koraali, fantasia ja fuuga, olivat olemassa jo barokin aikana. Myös symbolisia oletuksia kolmen koraalin asemasta on tehty. Jos esimerkiksi Bachin Toccataa, Adagiota ja Fuugaa C-duuri pidetään kolminaisuutta symboloivana, kolmesta koraalista voi löytää samoja piirteitä, majesteettinen ensimmäinen, kärsivä toinen ja liikkuva kolmas osa. (Verkade 2015.)

#### **4.4 Oma analyysini**

Franckin toinen koraali on romanttinen laaja teos, tahtimäärältään kaksinkertainen Bruhnsin sinälään laajaan barokin ajan koraalifantasiaan verrattuna. Analyysissäni kerron cantus firmuksen esiintymistä tarkasti vain ensimmäisessä ja kahdeksannessa jaksossa. Muiden jaksojen tärkeimmät piirteet esittelen lyhyemmin nuottiesimerkein.

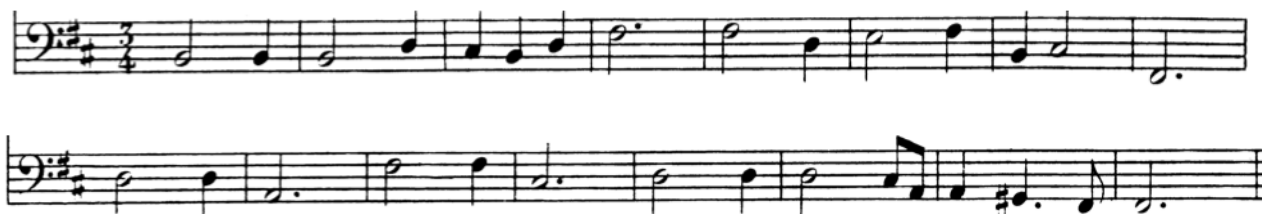
##### **4.4.1 Jakso 1**

Jakso 1 sisältää teoksen tahdit 1–64 eli yhteensä 64 tahtia. Tahtilaji on 3/4 ja sävellystyyppi passacaglia. Pääteema moduloi edetessään dominanttisävellajiin. Säestävien äänien kudos tihenee jakson aikana sekä säveltäjän osoittamat rekisteröinnit muodostavat crescendon.

Nuottiesimerkissä 8 on 16 tahdin mittainen koraalin pääteema, joka säveltäjän oma ja tietävästi vailla yhteyttä johonkin tiettyyn virren tekstiin. Taulukossa 9 ovat havainnot pääteeman esiintymistä ensimmäisessä jaksossa.



NUOTTIESIMERKKI 8. Koraalin päätteema.



TAULUKKO 9. Jakso 1.

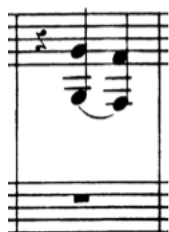
Tahti	Tapahtuma	Sävellaji
1–16	pääteema bassossa	h–Fis
17–32	pääteema sopraanossa	h–Fis
33–40	pääteema bassossa	h–fis
41–48	pääteeman viimeiset 8 tahtia kaksinnettuna sopraanossa	D–fis
49–56	pääteeman 8 ensimmäistä tahtia bassossa	e
57–64	pääteeman viimeiset 8 tahtia kaksinnettuna sopraanossa	h

Nuottiesimerkeissä 9–12 on ensimmäisen jakson rytmiaiheita, jotka esiintyvät teoksessa myöhemminkin.

*NUOTTIESIMERKKI 9. Tahtien 1–5 säestävien äänien rytmiaihe (1).*



*NUOTTIESIMERKKI 10. Tahtien 6–7 sekä 13–33 säestävien äänien rytmiaihe (2), jonka voi tulkita myös muunnokseksi rytmiaiheesta (1).*



*NUOTTIESIMERKKI 11. Tahtien 33–48 säestävien äänien rytmiaihe (3).*



NUOTTIESIMERKKI 12. Tahtien 49–62 triolimunnos rytmiaiheesta (3).

The image shows musical notation for Example 12. It consists of two staves of music. The top staff contains two triplet markings over groups of three notes. The bottom staff also contains two triplet markings over groups of three notes. Below these two staves is a third, empty staff with a few notes written on it.

#### 4.4.2 Jakso 2

Toinen jakso sisältää teoksen tahtit 65–79 eli yhteensä 16 tahtia. Nuottiesimerkissä 13 on toisen koraaliteeman alku.

NUOTTIESIMERKKI 13. Jakson 2 alku. Tahtit 65–66.

The image shows musical notation for Example 13. It consists of two staves of music. The top staff has a 'cantabile' marking. The bottom staff has a '2.' marking. Below these two staves is a third, empty staff with a few notes written on it.

Sävellystyyppinä toisessa jaksossa on pystysuoraan soinnutukseen perustuva koraali, jossa basso on kaksinnettu. Yhteys ensimmäiseen teemaan on olemassa; pääteema sopisi bassolinjaksi,

vertaa jaksoon 9. Tonaalinen yhteys toteutuu pääteeman kanssa. Jakso alkaa h-mollista ja päättyy dominanttisävellajiin.

#### 4.4.3 Jakso 3

Kolmas jakso sisältää teoksen tahdit 80–89 eli yhteensä 10 tahtia. Jaksossa on voimakkaan kromaattisia alaspäin suuntautuvia sävelkulkuja, joita on näkyvillä nuottiesimerkissä 14. Tournemiren kuvaus tästä jaksosta on ”pieni välisoitto”. Tonaliteetti etenee fis-mollista D-duuriin. Jaksossa on tihein rytmiaihe (4) tähän mennessä, joka näkyy nuottiesimerkissä 14.

*NUOTTIESIMERKKI 8. Jakso 3. Tahdit 80–81.*

RECIT  
SWELL  
pp

#### 4.4.4 Jakso 4

Neljäs jakso sisältää teoksen tahdit 90–105 eli yhteensä 16 tahtia. Jaksossa on ylöspäin eteneviä kromaattisia kulkuja sopraanossa pystysuoraan koraalisoinnutukseen perustuen. Tonaliteetti muuttuu D-duurista kohti h-mollin dominanttia Fis-duuria. Viitteen Fis-duurista saa tosin jo jakson ensimmäisessä soinnusta. Nuottiesimerkki 15 on neljännen jakson alusta.

NUOTTIESIMERKKI 15. Jakso 4. Tahdit 90–91.



4.4.5 Jakso 5

Viides jakso sisältää teoksen tahdit 105–114 eli 10 tahtia ja on toisinto kolmannesta jaksosta edeten tonaalisesti Fis-duurista H-duuriin.

4.4.6 Jakso 6

Kuudes jakso sisältää teoksen tahdit 115–126 eli yhteensä 12 tahtia. Nuottiesimerkissä 16 näkyy alku kolmannesta koraaliteemasta, joka ei moduloi vaan pysyy H-duurissa.

NUOTTIESIMERKKI 16. Jakso 6. Tahdit 115–116.



#### 4.4.7 Jakso 7

Seitsemäs jakso sisältää teoksen tahdit 127–147 eli yhteensä 21 tahtia. Säveltäjä on merkinnyt esitysohjeeksi "Largamente con fantasia". Säestävä rytmiaihe (2) näkyy nuottiesimerkissä 17. Rytmiaihe esiintyi ensimmäisen kerran tahdeissa 6–7. Nyt tosin tahtilajina on 4/4. Ryöppyävä aihe (tahdit 127–130 ja 136–141) ja hiljainen koraalivastaus (tahdit 131–135 ja 142–147) vuorottelevat. Aiheiden alut näkyvät nuottiesimerkeissä 17 ja 18. Jakso etenee tonaalisesti H-duurista g-mollin dominantille eli D-duurin septimisoinnulle.

NUOTTIESIMERKKI 17. Jakso 7.1. Tahdit 127–128. Ryöppyävä aihe.

Largamente con fantasia.

G.O.  
GREAT

*ff*

NUOTTIESIMERKKI 18. Jakso 7.2. Tahdit 131–132. Hiljainen koraalivastaus.

*p*

RECIT  
SWELL

#### 4.4.8 Jakso 8

Jakso sisältää teoksen tahdit 148–194 eli yhteensä 47 tahtia. Pääteeman ensimmäinen puolisko eli teeman kahdeksan ensimmäistä tahtia kuudestatoista ovat nyt fuugan teemana (*dux*). Nuottiesimerkissä 19 näkyvät teeman alku ja kontrastijäsenin rytmiaihe (3), joka tavattiin ensimmäistä kertaa teoksen tahteissa 33–48. Taulukossa 10 ovat havainnot teeman esiintymistä fuugajaksossa.

NUOTTIESIMERKKI 19. Jakso 8. Tahdit 148–149.



TAULUKKO 10. Jakso 8.

Tahti	Tapahtuma	Sävellaji
148–155	teeman 8 ensimmäistä tahtia ( <i>dux</i> ) altossa	g–d
156–163	teeman 8 ensimmäistä tahtia ( <i>comes</i> ) sopraanossa	d–D
163–170	teeman 8 ensimmäistä tahtia ( <i>dux</i> ) bassossa	g–d
180–187	teeman 8 ensimmäistä tahtia tenorissa	Es–B
188–194	teeman 8 ensimmäistä tahtia sopraanossa, päätös es-mollissa tahtissa 195	B

#### 4.4.9 Jakso 9

Yhdeksäs jakso sisältää teoksen tahdit 195–226 eli yhteensä 32 tahtia. Toinen koraaliteema on es-mollissa (tahdit 195–210) ja fis-mollissa (tahdit 211–226). Bassossa soi nyt samanaikaisesti pääteema, vertaa jaksoon 2. Teemojen alut ovat nähtävillä nuottiesimerkissä 20.

*NUOTTIESIMERKKI 20. Tahdit 195–196.*



#### 4.4.10 Jakso 10

Kymmenenes jakso sisältää teoksen tahdit 226–245 eli 20 tahtia. Rytmiaiheet (3) ja (4) vuorottelevat. Vuorottelu näkyy nuottiesimerkeissä 21 ja 22. Fantasiajakson (7) sointujen muistuman ja edelleen kehittelyn alku on nähtävillä nuottiesimerkissä 23.

*NUOTTIESIMERKKI 21. Jakso 10.1. Tahti 226. Rytmiaihe (3).*





NUOTTIESIMERKKI 22. Jakso 10.2. Tahti 229. Rytmiaihe 4.



NUOTTIESIMERKKI 23. Jakso 10.3. Tahti 238. Fantasiajaksoa muistuttavaa sointujen asettelua.



#### 4.4.11 Jakso 11

11. jakso sisältää teoksen tahtit 246–257 eli yhteensä 12 tahtia. Ylöspäin eteneviä sopraanon kulkua jakson 4 tapaan yhdistettynä tenorin rytmiaiheeseen (4) on nähtävillä nuottiesimerkissä 24.

NUOTTIESIMERKKI 24. Jakso 11. Tahdit 246–247.

Musical score for G.O. GREAT, measures 246–247. The score is written for piano and consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern in the bass line, with a mix of eighth and sixteenth notes, and a more melodic line in the treble. The text "G. O. GREAT" is printed below the middle staff.

#### 4.4.12 Jakso 12

12. jakso sisältää teoksen tahdit 258–273 eli yhteensä 16 tahtia. Pääteeman yhdistyminen basson rytmiaiheeseen (3) ja väliäänien sointujen muistuma rytmiaiheesta (1) ovat nähtävillä nuottiesimerkissä 25.

NUOTTIESIMERKKI 25. Jakso 12. Tahti 258.

Musical score for G.O. GREAT, measure 258. The score is written for piano and consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern in the bass line, with a mix of eighth and sixteenth notes, and a more melodic line in the treble. The text "G. O. GREAT" is printed below the middle staff.

#### 4.4.13 Jakso 13

13. jakso sisältää teoksen tahdit 274–288 eli yhteensä 15 tahtia. Kolmas, moduloimaton koraaliteema soi H-duurissa kuten jaksossa 6. Teoksen lopussa rytmiaiheen (3) soiminen tahdeissa 286–287 vielä kerran on nähtävillä nuottiesimerkissä 26. Samalla rytmiaihe (3) yhdistyy ensimmäistä kertaa teoksessa kolmanteen koraaliteemaan.

*NUOTTIESIMERKKI 26. Jakso 13. Tahdit 286–288. Rytmiaihe (3) tenorissa.*

The image shows a musical score for tenor voice, measures 286-288. It consists of three staves. The top staff is the tenor line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is a single-line vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic motif of three notes (quarter, eighth, eighth) in the tenor voice, which is identified as the 'rhythmic motif (3)'. The score shows the interaction between the vocal line and the piano accompaniment, with the vocal line often playing the rhythmic motif against a more complex piano accompaniment.

#### 4.5 Yhteenvetoa analyysistä

1700-luvulla saksalaiset urkurit jatkoivat Buxtehuden ja hänen aikalaistensa sävellysten soittamista ja nuoremmat kuten Bach jäljittelivät edeltäjiään (Grout ym., 2010, 411). Bach oli ehkä hyvinkin vaikuttunut Buxtehuden soittaessa ostinatoon pohjautuvia teoksiaan eli muun muassa passacaglioitaan. Myös muutamat Buxtehuden passacaglioiden säilyneet nuotinnokset ovat mahdollisesti Bachin kopioimia. Bachin Passacaglia c-molli BWV 582 näyttää vahvasti olevan vastaus Buxtehuden teoksiin sekä Pachelbelin d-molli Chaconneen. (Williams 2016, 83.)

Bach otti vaikutteita Buxtehuden passacaglioista, ja César Franck puolestaan Bachin Passacagliasta ja Fantasiasta g-molli koraaliaan säveltäessään. Franckin tapauksessa Bachin sävellysten soittaminen ja opettaminen heijastuivat sävellystyöhön. Historian ketju kulkee Buxtehudesta 1600-luvulta Bachin ja Franckin kautta 1900-luvulle Tournemireen ja edelleen Durufléhen. Soittaminen

voi toimia improvisaation alkusytykkeenä. Kuuluisan saksalaisen urkurin ja improvisoijan David Franken opetuksen mukaan soitetaan ensin esimerkiksi Mendelssohnia tai Regeriä ja aletaan sitten improvisoimaan säveltäjän tyylin mukaan (Franke 2014).

Franckin koraalin ominaispiirre on useiden barokin ajan muotojen käyttö samassa teoksessa. Tonaliteetti vaeltaa usein voimakkaasti, paitsi jaksoissa 6 ja 13. Jakso 6 edeltää fantasiajaksoa ja jakso 13 on teoksen päätös. Nämä teoksen ainoat duurissa kulkevat jaksot ovat luonteeltaan kuin vapahduksia myrskyjen keskellä tai niiden jälkeen. Rytmiaiheet toistuvat läpi teoksen sävellysmuotojen erilaisuudesta huolimatta. Teoksen loppupuolella varsinkin jaksoissa 10–12 rytmiaiheita ja aiemmin esiintyneitä elementtejä nivotaan tiiviisti yhteen. Jakson 13 ja samalla koko teoksen lopussa yhdistyy viimeinkin vielä rytmiaihe (3) pystysuoraan soinnutettuun koraaliin.

Vaikka Franckin koraalin muodot olivat barokin ajalta, soveltaessaan ja yhdistellessään niitä hän loi uutta. Tyyllilajien sekoittamista ja edelleen kehittämistä oli esiintynyt aiemminkin musiikin historiassa. Tällaista oli aikanaan toteuttanut Johann Sebastian Bach (Grout ym. 2010, 439). Uuden luomista eivät haitanneet Franckin viittaukset Bachin aikanaan ottamiin edistysaskeliin. Piirteisiin, jotka olivat joskus olleet uusia, saattoi viitata ja samalla pystyi luomaan säveltämisen ajankohtana uusia piirteitä.

Koraalissa ilmenevä Franckin sävelkieli ja romanttiset harmoniat olivat varmasti Franz Lisztin mieleen hänen kommentoidessaan Franckin improvisaatiota (luku 4.1). Ehkä juuri tämä kromaattinen liike sointujen äänenkuljetuksessa on parasta harjoitusta opiskelijalle, joka haluaa laajentaa harmonista liikkumavaraansa. Suoranainen soinnutuksen opiskelu on toki merkityksellistä, mutta soittamalla syntyvän oppimisen lähtökohtana on elävä sävellys ja säveltäjän persoonallinen suhde sävellystekniikkaan. Ainakin riittävän pitkälle edenneissä soinnutuksen opinnoissa vuorovaikutus teorian ja oikean sävellyksen välillä voi toimia hyvinkin, kun kumpikin lähestymistapa tukee toistaan.

Lähdekirjallisuutta lukiessa huomasi, kuinka jaksottelua voidaan omaan analyysiin nähden tehdä joissain kohden toisinkin. Nimitykset koraalin ensimmäinen, toinen ja kolmas laajennus nivovat ajatuksen tasolla jaksoja paremmin yhteen kuin omat nimitykseni toisesta ja kolmannesta koraaliteemasta. Fantasiajaksosta syntyneet mielleyhtymien erot saattavat selittyä analyysitavan sekä kirjoittajien omien mieltymysten kautta. Franckin ja Bachin suhteesta lähteistä löytyi paljon uutta tietoa.

Selkeät Bachin luomat esikuvat jopa yllättivät, koska säveltäjät edustavat kovin erilaisia aikakausia ja eri maiden urkuperinnettä.

## 5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Poimin teoksista muutamia piirteitä, joita voisi hyödyntää improvisaatiossa. Jokaisen säveltäjän teoksien taustojen tutkimisessa improvisaatio tuli jollain tapaa esille. Bruhnsin koraalifantasian koraaliteemalliset kuviot olivat lähinnä improvisatorisia, Bach improvisoi koraaliteemasta kuuluisassa esiintymisessään ja Franck teki vaikutuksen Lisztiin improvisaatiotaidollaan. Voisi arvella teosten synthyhistoriassa improvisaatiolla olleen kenties merkittävän roolin, vaikkei lähteistä löydy tästä yksiselitteistä tietoa.

### 5.1 Bruhnsin koraalifantasia *Nun komm, der Heiden Heiland*

Barokin ajan koraalifantasiaa jäljittelevässä improvisaatiossa on käytettävissä koraalifantasian keinoja: tekstuurin vaihtelua, äänestä toiseen vaeltavaa cantus firmusta, sen metrisiä muutoksia, katkelmallista taikka monikerroksista esiintymistä, kaikuefektejä ja virtuoosisia kuviointeja. Bruhnsin koraalifantasiassa tekstuuri vaihtuu tekstin rivien mukaan. Tyyliä seuraten barokin aikaan liikutaan lähisävellajeissa. Tarjolla sovellettavaksi on kontrapunkti vaativana laajana yhtenäisine vasta-aiheineen sekä improvisatorisia kuvioita. Riippumatta kolmannen jakson lopun uuden aiheen suunnitelmallisuudesta se on luonteeltaan improvisatorinen. Neljännen jakson coda jälkisanojen tapaan tuntuu tarpeelliselta cantus firmuksen laajan käsittelyn jälkeen. Cantus firmuksesta päästetään irti, ja sille lausutaan jäähyväiset. Laajan improvisaation voisi päättää koraaliteeman sijasta tämän tavanomaiseen epilogiin.

### 5.2 Bachin urkukoraali *An Wasserflüssen Babylon*

Viisiääninen, koko materiaalinsa cantus firmuksesta ammentava polyfoninen koraali tuntuu äärimmäisen vaikealta toteuttaa hyvin edes paperilla, puhumattakaan *ex tempore*. Esimerkin pohjalta voisi harjoitella pikemmin vapaata improvisaatiota, jossa säestys toistaa cantus firmuksen alkusäettä ja sooloääni etenee cantus firmuksen tavoin. Muutamia kertoja kokeiltuani tämä vaikuttaa toimivalta mallilta.

Koraalin myöhemmän version perusasettelussa ollaan jo lähempänä tavanomaista improvisaatio-opintojen tehtävää, jossa cantus firmus sijoitetaan tenoriin. Vaativuutta tavanomaisen tehtävän

pystysuoraan *tierce en Taille* -kudokseen verrattuna saa koristelemalla sopraano- ja altoääntä. Samalla otetaan askelia oikean urkukoraalin improvisointia kohti.

### 5.3 Franckin *Koraali no 2 h*

Franckin koraalin uutuus oli vanhojen sävellysmuotojen yhdistäminen. Käytännön harjoituksena voi kokeilla vanhoja muotoja yhdistettynä uudempaan sävelkielen tyyliin, ja mikseipä voisi viitata omalla tavallaan tuttuihin urkusävellyksiin Franckin tapaan. Franckin romanttiset harmoniat ja runsas kromatiikka avaavat toisaalta väylää purjehtia tonaalisesti laajalla alueella. Tämä on omassa opiskelussani ollut viime aikoina houkuttelevinta. Improvisoinnin perustutkintoni lautakunta puhui-kin tehtävissä ”jylläävästä César Franckista”.

Uuden sävellys- tai improvisaatiotyyppin keksimiseen ei välttämättä tarvita uudenlaisia sävellystekniikoita vaan vanhojen muotojen yhdistämistä. Laajassa romanttistyyllisessä improvisaatiossa keskenään erilaiset jaksot ovat yleensäkin oleellisia, vaikkei niillä olisi suoraa yhteyttä jonkin aiemman aikakauden muotoihin. Erilaisia jaksoja ja sävellysmuotoja yhdistää muun muassa Franckin teoksen läpi toistuvat rytmiaiheet ja teoksen lopussa erilaisten elementtien yhteen sulattaminen. Tällaiset teoksen läpi kulkevat yhdistävät elementit ovat sävellystä tai improvisaatiota koossa pitävää ainesta ja sovellettavissa moniin eri tyyppisiin tehtäviin.

## 6 POHDINTA

Kirjallisessa opinnäytetyössäni olen esitellyt, millaisia vaikutuksia sävellysten soittamisella, opettamisella ja tutkimisella on ollut teosten syntyhistoriassa. Opinnäytekonserntissani esitin analysoimani teokset. Niiden opettamisen aika saattaa vielä joskus koittaa. Käsillä olevassa työssä teokset ovat olleet tutkimisen kohteina. Improvisaation kehittämistä on tällaisen tutkimustyön jälkeen itse improvisoinnin harjoittelu.

Muistissani on kuva 1990-luvun taidemaalariopiskelijoista maalamassa Helsingin Kolmen Sepän aukion asfalttiin kopiota Michelangelon Aadamin luomisesta. Tämä voisi olla metodi myös kirkkomuusikolle, jäljitellä soittamisen, opettamisen ja tutkimisen kautta. Kirkkomuusikolle soittaminen ja monesti myös opettaminen ovat arkipäivän työtä. Näiden lisäksi musiikin tutkimisenkaan ei tarvitse rajoittaa opiskeluaikaan, vaan sitä voi kuten Bach jatkaa koko uransa ajan.

Opinnäytetyöni pääpaino oli taiteellisessa osuudessa eli urkukonsertissa. Ulkomaisilla urkukurssseilla olin kuullut, että teokset tulisi analysoida heti niitä harjoittelemaan ryhdyttäessä. Esimerkiksi Franckin koraalin muotoihin aloin kiinnittää huomiota kesäkuun 2015 Ruotsin urkukurssilla. Olin jotenkin opetellut kappaleen loppukeväästä 2015, mutten sen kummemmin pohtinut sen rakennetta. Ruotsin kurssilla aiheena oli saksalaisen barokin urkumusiikki, mutta keskustelua käytiin myös muiden aikakausien musiikista. Franckin koraalista keskustelu syntyi luontevasti opettajien kuultua valmisteilla olevasta konsertistani.

En siis kiinnittänyt suuremmin huomiota analysointiin, ennen kuin teokset olivat esillä urkujensoiton mestarikurssseilla. Kuulin muutaman eri opettajan analyysyjä urkutuntien yhteydessä, ja antoipa joku arvokasta apua lähteiden etsimiseen. Ehkä juuri tällaisten tapahtumien kautta analysointi oli ensimmäisenä ajatuksena opinnäytetyön kirjallista osaa miettiessä. Kirjoitinkin omat analyysini ensiksi, ja aloin tutkia lähteitä vasta oman perustyöni jälkeen. Lasken ansiokseni urkukurssien monipuolisen hyödyntämisen. Soitonopiskelun lisäksi niitä pystyi hyödyntämään suullisena lähteinä, ja sain niiden kautta arvokasta apua kirjallisiin lähteisiin liittyen.

Analysoinnin siis tulisi olla ensimmäinen vaihe sävellystä soittamaan opiskellessa. Miksi sitten enää analysoida, kun konsertti on pidetty aikapäiviä sitten? Tähänkin vastaus on tullut eräällä tavalla urkukurssseilta. Ohjelmiston soittamista seuraa improvisointi. Kappaleiden soittaminen on niiden



hallinnan saavuttamisen lisäksi sävellyksen opettelua. Kun muistelee nuoruusajan musiikkiopin-toja, lähimpänä improvisointia oli satsioppi sävellysharjoituksineen. Opintojen alkuvaiheessa oppi-aine jäi kesken osaksi sen vaativuuden takia. Opintojen loppuvaiheessa eräällä kesäkurssilla sat-sioppia loppuun saattaessa mikään ei ollutkaan enää vaikeaa. Ohjelmiston soittaminen oli opetta-nut, kuinka sävelletään.

Urkujen ohjelmistosoiton opiskelussa ammattikorkeakoulussa mahdolliset tutkinnot on tätä kirjoit-taessa suoritettu, mutta improvisoinnista on vasta perustutkinto tehtynä. Kirjallisen työn analysoi-tavat teokset ovat musiikin historian kärkeä laadullisesti, ja niistä todennäköisesti kykenee johta-maan enemmän mallia improvisaation taidon kehittymisen myötä. Prosessi lienee jatkuvaa. Soi-tettavista teoksista huomaa uusia asioita, analyysejä voi syventää ja improvisaatioon keksii uutta. Välillä jokin uusi asia saattaa vaikuttaa yksinkertaiselta, mutta myös yksinkertaiset asiat pitää ensin löytää tai keksiä.

Opinnäytetyön kirjallisessa osassa ehkä parhaiten onnistuivat analyysit ja lähdekirjallisuudesta te-osten historiaan liittyvät löydöt. Koska improvisaation opinnot ovat vielä verrattain alkutaipaleella, pitkälle meneviä johtopäätöksiä ja käytännön sovelluksia ei tässä vaiheessa yksinkertaisesti pysty tekemään. Luku johtopäätöksistä jäi tästä syystä varsin suppeaksi. Konkreettista selontekoa im-provisaation synnystä jää kaipaamaan jo omankin kehittymisen takia. Urkujensoiton ja improvisaa-tion opiskelun tässä vaiheessa on siis aiheita, joista on vain etäinen mielikuva vailla konkreettista hahmoa. Ainoa eteenpäin vievä polku on siis jatkaa opiskelua, jotta mielikuvista tulisi todellisuutta.

Kaikesta sovelluksien johtamisen vajavaisuudesta huolimatta teosten analysoinnissa on huomannut uusia asioita, kuten esimerkiksi kuinka Franck käyttää koraalissaan samoja rytmimotiiveja laa-jaa teosta yhdistävinä tekijöinä. Tällainen huomio on tullut vasta analyysin myötä kaiken soittohar-joittelun ja teosten julkisen esittämisen jälkeen. Voisi kuvitella seuraavalla kertaa teoksia harjoitta-essa otteen olevan aiempaa tiedostavampaa. Myös jonkinlaisia jatko-opinto suunnitelmia on, joten uskoisin tehtyjen analyysien hyödyttävän myöhemmässä opiskelussa sekä urkuohjelmiston harjoit-tamista että improvisaation opiskelua.

Mikäli aiheesta tulisi jatkotutkimusta, aiheeksi voisi ottaa jonkin urkukirjallisuuden teoksen ja oman nuotinnetun esikuvaansa jäljittelevän improvisaation. Näin mallin ja jäljittelyn suhde tulisi konkreet-tisemmaksi kuin käsillä olevassa työssä. Käsittääkseni tutkimuksia improvisaatioista ei ole tehty

ainakaan Suomessa erityisen paljon, joten aiheen syvempi luotaaminen voisi olla yleisestikin ottaen hyödyllistä.

## LÄHTEET

Franke, David 2014. Urkujensoiton mestarikurssi. 12.–17.8. Naumburg–Leipzig, Saksa.

Grout, Donald Jay, Burkholder, J. Peter & Palisca, Claude V. 2010. A History of Western Music. New York: W.W.Norton & Company. Eight Edition.

Kölsch, Heinz 1958. Nicolaus Bruhns. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. Band 8. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Leathy, Anne 2011. J.S.Bach's "Leipzig" Chorale Preludes: Music, Text, Theology. Scarecrow Press.

Lönnqvist, Dan 2015. Urkujensoiton mestarikurssi. 22.–26.6. Lövestabruk, Ruotsi.

Mantoux, Christophe 2015. Urkujensoiton mestarikurssi. 12.–17.7. Blois, Ranska.

Shannon, John R 2012. The Evolution of Organ Music in the 17<sup>th</sup> Century: A Study of European Styles. Jefferson (New Carolina): McFarland & Company.

Smith, Rollin 2002. Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck. Hillsdale (NY): Pendragon Press. Second edition.

Stinson, Russell 2012. J.S. Bach At his Royal Instrument: Essays on His Organ Works. Oxford University Press.

Stinson, Russell 2003. J.S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales. Oxford University Press.

Stinson, Russell 1993. Some Thoughts on Bach's Neumeister Chorales. The Journal of Musicology. Volume XI. Number 4, 455–477.

Stove, Robert James 2012. César Franck: His Life and Times. Scarecrow Press.

Verkade, Gary 2015. Urkujensoiton mestarikurssi. 22.–26.6. Lövstabruk, Ruotsi.

Väinölä, Tauno 2008. Virsikirjamme virret. Helsinki: Kirjapaja.

Williams, Peter 2003. The Organ Music of J.S. Bach. Cambridge University Press. Second Edition.

Williams, Peter 2016. Bach: A Musical Biography. Cambridge University Press.

Zager, Daniel 2006. Essays in Honor of Robin A. Leaver. Scarecrow Press.