



**LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU**  
*Lahti University of Applied Sciences*

## J.S.Bach: Sonaatit ja Partitat sooloviululle

Editiot, Alkuperäinen käsikirjoitus ja  
Käytäntö

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikki- ja draamainstituutti  
Musiikin koulutusohjelma  
Instrumenttiopetus  
Opinnäytetyö  
Syksy 2015  
Vuokko Laine

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

LAINEN, VUOKKO:

J.S. Bach: Sonaatit ja Partitat  
Sooloviululle  
Editiot, Käsikirjoitus ja Käytäntö

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 36 sivua.

Syksy 2015

### TIIVISTELMÄ

Tämä työ koostuu tutkimusanalyysistä käsitellen J.S. Bachin teosta Sonaatit ja Partitat sooloviululle BWV1001-1006, keskittyen osaan sonaatti g-molli BWV1001. Kohteena ovat erilaiset, 1900-luvulla editoidut ja painetut editiot. Vertaan editioita alkuperäiseen J.S. Bachin käsikirjoitukseen, joka on vuodelta 1720, sekä nykyisiin kirjallisiin lähteisiin. Tutkimuskohteenani ovat sormitus- sekä musiikilliset merkinnät, musiikillisen retorisuuden merkitys ja historiallinen näkemys barokin ajan musiikillisissa teoksissa, ja Bachin ajan esityskäytäntö.

J.S. Bach, barokkimusiikki, sooloteokset, sonaatti, tyyli, esityskäytäntö, jousitus, sormitus, musiikillinen retoriikka

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme In Institute of Music and drama

LAINEN VUOKKO: J.S.Bach: Sonatas and Partitas for Solo Violin  
Editions, Autograph and Practics

Bachelor's Thesis in Instrumental Studies

36 pages

Autumn 2015

#### ABSTRACT

This thesis consists of a research and examination analysis of J.S.Bach's Solo Sonatas and Partitas for solo violin, BWV 1001-1006, concentrating on the sonata g minor BWV 1001. The methods consist of analyzing the fingerings as well the musical markings existing in different music editions edited and printed in 20<sup>th</sup> century, and also comparing those markings to the Bach's autographed manuscript from the year 1720 plus the recent existing researched material. Musical rhetorics and interpreting styles of barock era as well as historical view of the musical works at that time is also mentioned.

J. S. Bach, Barock music, solo works, sonata, style, interpretation, bowing, fingering, musical rhetorics

## SISÄLLYS

|   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO  | 1  |
| 2 | VARHAISBAROKIN VIULUMUSIIKIN HISTORIAA            | 3  |
| 3 | BACHIN SOOLOSONAATTIEN JA – PARTITOIDEN HISTORIAA | 6  |
| 4 | MUSIIKIN RETORIikka BACHIN AIKANA                 | 9  |
| 5 | OHJEITA G-MOLLISONAATIN ERI OSILLE                | 14 |
| 6 | TUTKIMUSANALYYSI SONAATISTA BWV 1001              | 16 |
| 7 | POHDINTA  | 32 |
| 8 | LÄHTEET   | 36 |

# 1 JOHDANTO

J.S. Bachin alkuperäisestä käsikirjoituksesta on tuotettu erilaisia käytännöllisiä editioita, joissa on sekä kaaritus- että sormitusmerkintöjä. Kaikki sormitukset eivät vastaa sitä, mihin musiikilla pyritään. On olemassa erilaisia editioita, joista löytyy toisistaan poikkeavia sekä myös keskenään samanlaisia ratkaisuja sormitusten valintaan. Sormitukset vaikuttavat myös musiikilliseen ulosantiin, joten olen käynyt läpi barokin ajan musiikin esitys- ja retoriikkiikäytäntöä. Olen etsinyt tutkimuksia barokin ajan äänimaailmasta ja ajan vaatimuksista äänen käyttöön. Olen lukenut tutkimaani teosta, jota olen myös soittanut ja esittänyt. Lukemalla ja analysoimalla sormituksia olen tehnyt valintaa, jossa hyväksyn osan ja hylkään sen, jota en pidä musiikin kannalta soveliaana tai joka on viulukäden kannalta epämukava mikä taas häiritsee rentoutumista ja keskittymistä äänen kuulemiseen ja siten hyvän äänen tuottamiseen.

Musiikin kannalta olen käsitellyt asiaa kyseisestä teoksesta tehtyjen analyysien pohjalta, perehtyen aiheen kirjallisuuteen. Teen johtopäätöksiä musiikin retoriikan tutkimuksen valossa. Tähän tutkimusanalyysiin en vliitä omaa versiotani soitettavasta tulkinnastani.

Vertailua olen tehnyt tehden eroa editioiden merkityistä sormituksista niihin sormituksiin, joita olen itse käyttänyt aiemmin opeteltuani kappaleita. Täten vertaan sormituksia erityisesti Galamianin editioon sekä opettajieni antamiin vihjeisiin. Käsitelen sitä, minkälaisia ongelmia sormitusratkaisut aiheuttavat musiikin esittämiselle ja mitkä ongelmia yleensä näkee vertailua tehdessä, sillä joitakin sormituksia toistuu samoissa kohdissa useissa eri editioissa. Käsitelen niin ikään mitä niin sanottuja varmoja sormituksia löytyy. Käsittelessäni näkyy myös eri asemien käyttö eri ratkaisuisissa. Analysoin näitä eri asemaratkaisuja sen pohjalta onko ratkaisu käytännöllinen kehon ja musiikin tulkinnan sujuvuuden kannalta, sopiiko sormitus musiikin soveliaaseen esittämiseen, ja miten se soi eri asemissa. Yleensä ensimmäisessä asemassa soitettaessa sointi on kirkkaampaa kuin muissa asemissa. Tämän vuoksi on olemassa monia esimerkkejä kohdista, joissa ensimmäisen aseman käyttö on mielestäni suositeltavaa. Toki tämä on makuasia myös. Ei ole olemassa ohjeistusta siitä, mitä asemaa missäkin kohdassa kappaletta on hyvä käyttää. Ei ole varmaa tietoa siitä, onko Bachin aikana

käytetty enimmäkseen ensimmäistä asemaa. Tutkittua tietoa on kuitenkin se, että asemia on käytetty, jopa kuudetta asemaa, aikalaisten teoksissa.

Käsittelen erillisessä luvussa musiikin retoriikan käsitettä. Selvitän myös retoriikan historiaa ja käyttöä aikansa saatossa. Selvitän erilaisia sanastoja liittyen retoriikkaan sekä muuta käsitteistöä. Haluan lukijan ymmärtävän sävellyksen retorisia periaatteita, jotta hän voisi paremmin tutustua retoriikan käyttöön nuottikuvassa. Sitä myöten hän voi siirtää tietämyksensä käytäntöön esittäessään tätä teosta sekä myös muita barokin ajan teoksia. Tutkimustani varten olen analysoinut julkaisuja, joiden editoijat ovat seuraavat:

Flesch, C.

Galamian, I.

Golan, L.

Hausswald, G.

Sandør, D.

Näitä olen verrannut J.S. Bachin alkuperäiseen käsikirjoitukseen, joka on vuodelta 1720. Nuottia lukemalla olen käynyt läpi käsikirjoituksen musiikillisia tarkoituksia sormitusten, kaaritusten, retoriikan sekä barokin ja Bachin ajan tyyli- ja esityskäytäntöjen kannalta.

Musiikin retoriikkaa olen käsitellyt olennaisena osana Bachin ajan musiikillisiin teoksiin sisältyvänä ilmaisukeinona, jatkona vokaali- sekä puheretoriikalle.

## 2 VARHAISBAROKIN VIULUMUSIIKIN HISTORIAA

1600-luvun ensivuosisikymmeninä uusi viuluvirtuositeetti levisi hyvin nopeasti Italiasta Saksaan. Se oli hyvin kokeellinen luonteeltaan. 1620-luvulla muodostettiin uudet sävellysmuodot, canzona, sonaatti ja capriccio. Tosin näillä muodoilla ei vielä ollut virallista standardia.

Sooloviulusonaatteja tehtiin lähinnä Saksassa. Soolosonaateiksi kutsuttiin yleisesti niitä teoksia, joissa viulun lisäksi mukana soitti basso continuo, tarkoittaen cembaloa tai viola da gambaa. Vain harvoin näki säestyksettömiä sooloviuluteoksia.

Virtuositekniikka oli kehittynyt pitkälle edellisellä vuosisadalla, mikä mahdollisti viulusonaattien syntymisen ylipäänsä. 1600-luvulla tunnettiin erilaiset viulun äänen väritysmahdollisuudet ja korkeat asemat, kuten myös monenlaiset jousitekniikat (Palas 199, 45). Italialais-saksalainen vuorovaikutus muusikoiden kesken laajensi viulun käyttömahdollisuuksia merkittävästi (Ledbetter 2009, 18).

Virtuositekniikka oli lähtöisin Italiasta 1600-luvun alusta. Jo vuonna 1617 Marini sävelsi viululle teoksen *Affetti Musicali Op.1*, jossa on tremoloa ja kaksoisotteita. Vuodelta 1629 tavataan ensimmäinen askel idiomaattiseen virtuoottiseen sooloviulumusiikkiin: Marinin säveltämä *Sonaatti No.8* sooloviululle, joka esittelee ensimmäiset moniääniset akordit ja scordaturan (Ledbetter 2009, 18). J.P. Westhoff (1656 - 1705), viulisti, oli ensimmäinen ihminen, joka on säveltänyt sarjan sooloviululle. Sävellys on vuodelta 1683 (Wolff, 2007 - 2013).

Palaksen mukaan moniäänisestä viulumusiikista on ”hämmästyttävän vähän” dokumentteja. Hän mainitsee sellaiset henkilöt kuin Biber, Walther ja Westhoff olevan Bachin edeltäjiä, mitä tulee viulunsoiton moniäänisyyteen. Ajan säveltäjät koettivat myös musiikillaan imitoida eläinten ja muiden instrumenttien ääniä. Quantz arvosti Bachia enemmän kuin muita saksalaisia varhaisbarokin säveltäjiä ja piti Bachia uuden musiikin edustajana. On dokumentoitu Quantzin sanoneen saksalaisista säveltäjistä, että ”heidän sävellyksensä ovat monella tavalla aivan

liian monimutkaisia suhteessa siihen, miten vähän ne loppujen lopuksi pystyivät liikuttamaan kuulijaa”. Kaikki viuluun liittyvät kokeilut tasasivat tietä Bachin sooloviuluteoksille. Hän myös otti aktiivisesti kontaktia aikansa muihin muusikoihin. Myöhemmin yhtä merkittävää kvaliteetiltaan ja mittasuhteiltaan kuin Bachin soolosonaatit ja -partitat ei enää sävelletty – ennen Bartókia. On eriäviä mielipiteitä siitä, ketkä ovat tärkeimpiä sooloviuluteosten säveltäjiä ja viulutekniikan kehittäjiä. Usein on mainittu myös Pisendel -niminen viulisti. Hans Rudolph Jung on kirjoittanut, että ”Pisendel oli eräs harvoista – ellei ainoa – viulisti, joka hallitsi polyfonisen soiton suuret vaikeudet Bachin soolosonaateissa” (Palas 1999, 47.)

Sormituksia olisi hyvä ajatella harmonian kannalta (Wallfisch, 2007). Voisi kuvitella soittavansa luuttua tai kitaraa pystyäkseen tuntemaan, miltä harmoniat tuntuvat ja miten ne syntyvät. Appoggiaturat olisi soitettava legatolla. Vaikka kaarta ei olisikaan, on soitettava ikään kuin kaari olisi merkitty. Esimerkkejä appoggiatura-kohdista löytyy seuraavista:



## Sonaatti G-molli BWV 1001

Adagio-osassa tahdin 1 toinen isku, g-fis, ja tahdin 4 kolmas isku b-d, sekä tahdeissa 17 ja 21. Viimeiseksi mainituissa tahdeissa on kaari merkitty. Osassa on sekä vahvoja että heikkoja sointuja. Painotusta ei saa tehdä jokaiselle iskulle. Laulavuus on tärkeä Adagion elementti. Tahti 13 olisi soitettava tempossa fermaatin jälkeen, ja c-sävelen trilli päättyy hiljaisuuteen. Seuraava tahti aloitetaan kuten Adagion alussa, ja soitetaan tempossa loppuun asti. Loppupuoli ei saisi olla hidas. Käytä sointujen soittamisessa vain lyhyttä joustia. Modernin jousen soittajat voivat ottaa jousesta ylempää kiinni, jotta näkevät miten värien esiintuominen, tulkinta ja nopeus helpottuvat (Wallfisch, 2007) (suomennos kirjoittajan).

Soitinmusiikki kehittyi varhaisbarokin ajalla, ja sitä käytettiin vokaalimusiikin ilmaisemiseen. Soittimen neljä kieltä toimivat kuin neljä eri lauluääntä (Maurice, D. 2006).

## BACHIN SOOLOSONAATTIEN JA – PARTITOIDEN HISTORIAA

### Bachin sooloviulusonaattien ja partitoiden historiaa

On hyvin mahdollista, jopa todennäköistä, että Bach sai ensimmäiset viulun oppinsa isältään, Johann Ambrosiukselta. Tämä, sekä veljensä olivat hovi- ja kaupunkimuusikoita, joiden keskeinen instrumentti oli viulu. Verrattuna Händelin viulunsoittotaitoihin Bach oli ammattimaisempi soittaja. Händel oli vain bourgognilainen muusikko, soittaen vähemmän vaativaa viuluohjelmistoa. Bachin taidot olivat korkeampaa luokkaa. Vuodesta 1708 Weimarissa Bachin oletetaan opettaneen viulunsoittoa. 1714 Bach tuli konserttimestariksi ja viulu sai uuden, tärkeämmän aseman Bachin elämässä. Ensimmäinen teos viululle ja continuoalle, Fuga g-molli BWV 1026, syntyi ehkä näinä aikoina. On myös löydetty todisteita siitä, että Bach olisi aloittanut sooloviuluteostensa säveltämisen näihin aikoihin. Köthenissä hän ne sitten viimeisteli ja saattoi valmiiksi vuonna 1720. Vuosikymmenenä 1710 - 1720 Bachin tyylinmuutos näkyy sävellyksissä enemmän kuin muina aikoina. Klaveerimusiikissa tämä näkyy varsinkin The Well-Tempered Clavier-teoksen ykkösosassa. (Ledbetter, 2009, 12 - 17).

## J.S. Bach säveltäjänä

Palas mainitsee, että Bachin säveltäessä Köthenissä kamarimusiikkia ja konserttoja erilaisille kokoonpanoille tämä keskittyi maalliseen ja instrumentaalimusiikkiin. Tänä aikana ruhtinas Leopoldin hovissa, 1717 – 1723, Bachin ei kuulunut säveltää lainkaan jumalanpalvelusmusiikkia. Hänhän oli hovikapellimestarin virassa. Sooloviuluteosten lisäksi hän sävelsi tuona aikana muun muassa Branderburgilaiset konsertot, viulukonsertot, gambasonaatit, soolospellosarjat, keskeisen klaveerimusiikin ja varmaankin yhden orkesterisarjoistaan.

Bachin kiinnostus kohdistui instrumentalmusiikkiin ikään kuin periaatteena ja hän halusi vaikuttaa soiton kvaliteettiin yleisellä ja ammatillisesti ehdottoman korkealla tasolla. Hän halusi ehkä ajan hengen ja ranskalaisen esikuvan mukaisesti laittaa tarkat kaaret. Bach osoitti kiinnostusta myös monia uusia keksintöjä kohtaan ja teki kokeiluja esimerkiksi uudenlaisten sormitusten muodossa (Palas 1999, 43 - 44).

Nuori Bach lainasi muilta säveltäjiltä temaattista materiaalia harjoittaakseen kontrapunktia. Hän kehittäikin fuugaa joustavaksi ja kekseliäisyydessään hänestä kehittyi siinä todellinen mestari (Schröder 2007, 9).

Bachin säveltämät sonaatit ja partitat sooloviululle, 1720, näyttävät säveltäjän erityiset kreatiiviset voimat Köthenin ajoilta. Kaikki teokset, jotka on merkitty *senza basso*, kertovat Bachin kyvystä tuoda esiin tiheä kontrapunkti, hienostunut harmonia ja yksilöllinen rytmitys ilman säestävää bassostemmaa. J.F. Reichardt kirjoitti vuonna 1805, nähtyään Bachin sooloviuluteokset, että ne kuvaavat ehkä hienointa esimerkkiä taiteesta, jossa mestari voi vapaasti ja varmasti liikkua, vaikka olisi kahlittuna (Wolff, 2007 - 2013).

Tärkeä aspekti Bachin sävellystyylissä on, että hän sävelsi systemaattisesti ja ensyklopedisesti. Hän kirjoitti tietyn tyyppiset teokset suhteellisen rajatussa ajassa. Näin kävi myöskin viulusonaateille ja –partitoille.

Bach halusi väsymättä kokeilla ja kehittää tiettyjä sävellyksperiaatteita. Bachin tuotannosta ei löydy täysin yksittäisiä sävellyksiä vaan suhteet, linkit ja vastaavuudet löytyvät jatkuvasti jokaisen hänen sävellyksensä kohdalla. Tällainen lähestymistapa säveltämiseen on yhtä aikaa syvälinen ja yksinkertainen. Myöskään toistoa ei esiinny teosten välillä, semminkin kun teoksissa on kyse parodioista ja transkriptioista.

Bach aina muunteli teoksiaan siten, että lopputuloksena on tuore esitys alkuperäisen sävellyksen kehittelystä. Toistosta ei näin ollen myöskään voi puhua (Wolff, 2007 - 2015) (suomennos kirjoittajan).

#### 4 MUSIIKIN RETORIIKKA BACHIN AIKANA

##### Retoriikka ja affektit

Kaaret, niiden sijainti nuotissa sekä niiden pituus, vaikuttavat musiikillisen teoksen artikulaatioon ja affektiin (Palas 1999, 8). Affekti tarkoittaa tunnetilaa. Barokin aikana affekti oli sävellyksen lähtökohta. Jokaisella figurilla on oma affektisisältönsä. Koska ennustettavalla ja muodollisella puheella ei ole edellytyksiä herättää vastaanottajassa suuria mielenliikkeitä, ovat totutusta tavasta poikkeavat artikulaatiotavat musiikissakin keinoin aiheuttaa kuulijalle järkytystä. Retoriset figurit jakautuvat niin kutsuttuihin kieliopillisiin figureihin ja kontrapunktin lakeja tietoisesti rikkoviin, affektisisällöltään voimakkaampiin figureihin (Palas 1999, 24).

Kieliopillisilla figureilla ei ole itsenäistä affekti-ilmaisua, vaan retorisuus määräytyy harmonian, tekstuurin luonteen ja figurien keskinäisen suhteen mukaan. Paljon tulkinnanvaraa ja ristiriitaisuuksia näkemyksessä ovat aiheuttaneet lause- tai ajatusfigurit, sillä niiden juuret ovat usein puheen retoriikan muodoissa. Retoristen figurien historiassa varhaisin ilmenemismuoto on vokaalimusiikissa sanojen ilmaisussa. Myös äänenkuljetuksessa, dissonanssien paikassa, satsin koostumuksessa ja suunnassa voi nähdä retorisen figurin. Osin Bachin musiikin retoriset kuviot eivät näy, vaikka niitä saattaisi olla, sillä hänen aikanaan retorisuus alkoi jäädä pois muodista. Täten kaikkia retorisia kuvioita ei löydy figuriluetteloista (Palas 1999, 24).

Artikulaatiota mietittäessä Palas päätyy siihen tulokseen, että säännönmukaisuutta ei löydy tässä asiassa vaikkakin affekteja tuottavat elementit kuten harmonia, retoriset figurit ja dispositio määrittävät artikulaatiota nuotissa (Palas 1999, 24).

Forkelin (1802) mukaan Bach esitti sävellyksiään korostaen voimakkaita affekteja harmonisten ja melodisten figurien keinoin (Palas 1999, 27).

Yhtenäisestä barokin ajan affektiopista ei voida puhua (Palas 1999,19). Palas toteaa myös, että aikalaiskirjoittajien näkemykset eivät myöskään ole keskenään yhdenmukaisia.

Bachin ajan retoriikka ei Palaksen tutkimusten mukaan ollut tyylivirtaus, joka olisi ollut itsestään tajunnassa liikkuva, vaan se oli tietoinen valinta, Bachille ainoa mahdollinen lähtökohta sävellyksessä, ikään kuin musiikki puheena. Kommentteja Bachin omista lausahduksista ei löydy dokumentteina, sillä hänen aikanaan säveltäjät eivät juuri puhuneet sävellyksistään, johtuen aikansa anonyymistä taiteilijäkäsityksestä. Bachin vokaalimusiikki kuitenkin todistaa retoriikan ja musiikin toimineen tiiviissä yhteistyössä. Sanojen retorinen ilmaisu vaikuttaa kuhunkin sävellystekniseen ratkaisuun kantaateissa, moteteissa sekä passioissa (Palas 1999, 26). Aikalaisanalyysejä löytyy jonkin verran, ja nämä analyysit todistavat edelleen, että retoristen figuurien käyttö on ollut tietoista, ja että niillä on ollut keskeinen asema barokin ajan sävellysprosesseissa (Palas 1999, 28).

Harmonialla on myös ollut oma retorinen merkityksensä. Retoristen figuurien ja dispositioiden lisäksi harmonia voi sisältää epäkonventionaalisen sointikulun. Kaikki nämä mainitut retoriikan elementit vaikuttavat toisiinsa eikä mikään ole toista tärkeämpi. Sävellyksen dispositiota ja retorisia figuureja voi toki tulkita eri tavoin, ja kyse on aina siitä, minkä näkökulman ja painotuksen valitsee (Palas 1999, 83).

## Retorinen dispositio

Luettelo joistakin figuuri esimerkeistä

Sävellys alkaa usein *extraordiumilla* eli alkulauseella. Tätä seuraa kertomus, eli *narratio*. Tämän jälkeen kerrataan lyhyesti edellä mainitut jaksot prepositiossa. Vastaväitteet, *argumentatio*, ja niiden kumoaminen *confutatio* sekä *confirmatio* sisältyvät tätä seuraavaan jaksoon. *Confirmatio*- jakso palaa aina alkujakson materiaaliin, ja on usein subdominanttisävellajissa. Se myös koristaa alkujakson materiaalia. Loppulauseessa, *peroratio* tai *epilogi*, kerrataan vielä keskeisimmät argumentit. Tämä on kaunopuheista materiaalia ja vetoaa tunteisiin. Tarkoituksena tällä kaikella niin ikään on taivuttaa kuulija seuraamaan puhujan näkökohtia. Tällä koko järjestyksellä on tarkoituksensa myös Bachin viulusooloteoksissa (Palas 1999, 84).

Schröder puhuu barokin esityskäytännöistä, johon kuuluu barokkijousella toteutettu kielten ”pureminen, näykkiminen”(Schröder 2007, 9). Äänen

On myös oltava läpinäkyvä. Näin ollen yksittäisten jousenvetojen on oltava aina näkyviä. Maalaustaiteesta matkittu vastakohtien esilletuominen on myös musiikissa läsnä, ja tällöin rytmien on oltava erittäin täsmällisesti ilmaistuja. Musiikki, niin kuin maalaustaidekin, on täynnä varjoja ja värejä. Tämä on mahdollista toteuttaa myös musiikissa barokkijousella koska sillä, toisin kuin modernilla jousella, on mahdollista toteuttaa siveltimen vedon kaltainen kosketus kieleen. Schröderin sanoin: ”maalarin siveltimen harjaksen tekniikka” (Schröder 2007, 9 - 10).

Barokkimusiikin kaksi pääasiaa ovat hieno artikulaatio sekä läpikuultava ääni (Schröder 2007, 9-10). Musiikillisessa jännityksen luomisessa toteutuvat rytminen elastisuus ja agoginen vapaus, ennemmin kuin dynaamiset kontrastit (Schröder 2007, 8).

Voidakseen hyvin ymmärtää Bachin musiikkia oppilaan pitäisi ensin tutustua säveltäjän edeltäjien musiikkiin. Näin vältettäisiin väärään aikakauteen kuuluvia

esityskäytäntöjä sekä myös käyttämästä 1900-luvun soittotapoja (Schörder 2007, 9).

Barokin taiteessa, etenkin arkkitehtuurissa ja teatteritaiteessa, illuusion luominen on ollut välttämätöntä. Musiikissa illuusiota voidaan käyttää seuraavalla tavalla: kuulijan voi harhauttaa luulemaan, että kaikki neljä ääntä soivat yhtä aikaa. Tällöin basson impulssi aloittaa soinnun käytännössä, hälveten samaan aikaan kun ylä-äännet alkavat soimaan kevyesti. Esimerkiksi Bachin fuugissa sooloviululle tällainen illuusio pitäisi toteuttaa kaikissa akordeissa. Nuotin pituus nuotissa jättää tulkinnanvaraa esittäjälle, sillä bassoäänen pitäisi olla lyhyt, ja sen pitäisi niin ikään antaa harmoninen impulssi, ylä-äänen muodostaessa horisontaalisen linjan basson yläpuolella. Bassoääni kantaa joko pitkälle seuraavaan bassosointuun, tai, kuten fuugissa, se painottaa yksittäisiä bassoääniä harmonian kehittyessä (Schröder 2007, 34 - 35). Tällöin on muistettava, että barokin musiikkiin ei koskaan kuulu raskas ilmaisutapa. Fuugissakin harmonian kehittyminen tapahtuu kevyesti. Vain silloin tällöin näissä teoksissa voi ilmaista kovemman, väkivaltaisemman soinnun. Vaihtelevuus ja yllätyksellisyys, epäsymmetrisyys ja vastakohtat ovat barokin musiikille tyypillisiä. Jännitteen laadusta olikin jo puhetta (Schröder 2007, 26 - 28).



Vasemman käden käyttöön Schröder antaa seuraavia ohjeita:

### Äänet ja painotus

Koska barokkijousi toimii enemmän barokin tyylin mukaisesti kuin moderni jousi silloin kun käyttää suonikieliä viulussaan, olisi tällöin syytä käyttää myöskin barokkijousta. Barokkijousi antaa myöskin vasemmalle kädelle ohjeet oikean asennon ja oikean soittotavan suhteen. Jousi on lyhyempi ja kevyempi kuin moderni vastineensa. Tämä mahdollistaa jousen nopeat nostot. Nämä nostot toimivat äänen painotuskeinoina kielenvaihoissa, ja uuden jousen nostaminen on myös uusi ääneen valmistava lause tai ilmaisu.

Pitkät, hitaat äänet ovat myöskin helpompia soittaa ajan jousella. Barokkijousella vapaat kielet soivat helposti ja vapaita kieliä käytetäänkin paljon.

### Vibrato ja trilli

Vibrato antaa musiikkiin väriä ja lämpöä pitkille äänille. Samalla tavalla kuin laulajan äänenkäytössä, vibrato rentouttaa äänen loppuaan kohden. Nopeus ja amplitudi saa vaihdella. Vibrato ei koskaan kumminkaan saisi olla tiukka eikä painokas.

Trilli on mieluiten nopea ja lyhyt. Sen tehtävä on olla koriste, ornamentti. Nuotteihin ei aina ole merkitty trilliä mutta se on välillä suositeltavaa, etenkin kadensseissa. Trillin alkamisäänen säännöt on otettava selville erillisistä oppaista ja tutkimalla nuotteja. Tässä tutkimuksessa en käy trillien ohjeita läpi sen tarkemmin.

## 5 OHJEITA G-MOLLISONAATIN ERI OSILLE

### Adagio

Koska improvisaatio on merkitty huolellisesti ja täsmälliseen 4/4-osarytmiin, vaatii se retoriikan ilmenemistä (Schröder, 2007). Mustien nuottien retorinen funktio vaatii tempoa, joka ei ole liian hidas. 1/8- osanuottien pulssi on osan rytmisen perusta. Esitystapa on kevyt nopeilla nuoteilla. Melodiset kuviot ovat pyöristettyjä harmonioita, vaihdellen jännittymisestä rentoutumiseen. Trillit tulisi ajatella ilman väreilyksi, kevyeksi tanssijalan nostoliikettä kuvaavaksi. Trillin jälkeinen lyhyt nuotti kadenssissa ennen sen päätössointua, tulee soittaa työntöjousella hyvin kevyesti tempossa. Romanttinen tapa soittaa tätä osaa, ja ylipäätään koko sonaattia, johtaa yleistempon hidastumiseen. Tyypillisiä virheitä, joissa tempo hidastuu, tapahtuu tahdeissa 4 (sen alussa), 12 (sen lopussa), sekä 21. Schröder suosittelee 1/8- osalle tässä osassa metronomimerkintää 58.

Bassoäänen on oltava lyhyempi kuin ylä-äänen, sekä selkeästi erottuva. Ero äänten välillä on säilytettävä.

Sointuja soitetaan joko veto- tai työntöjousella, usein arpeggoituna. On usein helppo oivaltaa kumpaa käyttää, varsinkin kun soittaa lyhyellä jousella. Hidas jousi antaa bassonuoteille painoa. Soinnussa on aloitus sekä lopetus hiljaisuuteen. Tällöin tulee käyttää voimistavaa sekä hiljentävää efektiä. Rentous soinnuissa saa vaihdella, ja ne voivat olla tiukkoja tai ulospäin leveneviä. Liian pitkään ajallisesti muodostettua ja pitkään soitettua moniäänistä sointua olisi varottava hidastamasta tempoa. Iskulta aloitettu sointu aikaansaa sille suurempaa ilmaisuvoimaa. E-kielen intensiteettiä, sekä crescendoa ylänuoteille, pitää välttää. Ääni on tällöin paremmin tasapainossa, sekä myös resonoivampi.

Kadenssin alku, 9. tahdissa, tähtää dominanttiin (eli d-mollisointuun). Tahdin viimeinen isku tulisi aloittaa vetojousella. Toiset tärkeät soinnut sijaitsevat tahtien 13 ja 18 aluissa.

Viimeisen äänen soitossa ylä-äänen on jäätävä soimaan yksinään. Jakaminen normaalisti kaksoisäänen tapaan, ala- ja ylä-äännet erikseen, ei sovi tähän monodiseen osaan.

## Fuga

Päättäen jousituksen suhteen on jätettävä soittajalle. Urtext-editioissa tämä toteutuu toisin kuin muissa editioissa. Jousen on kuitenkin oltava lyhyt, ja ääni on tuotettava vähän keskijousen alapuolella. Jokainen sisääntulo on soitettava samalla tavalla. Schröder suosittelee neljäsosalle metronomimerkintää 76.

## Siciliana

Siciliana on tyypillinen rauhoittava osa sonaateissa. Se on aria-tyyppinen mikä oli suosittua Italiassa 1600-luvun lopulla. Sitten se muuttui pastoraalityyppiseksi ja pisteelliseksi kuten tässä teoksessa. Nuotit on soitettava lyhyinä eikä ollenkaan painokkaasti, sillä yleinen tunnelma on rauhallinen, horisontaalinen ja melodinen.

Kaunis alku muuttuu myrskyisäksi tahdissa 9. Kyseisessä tahdissa on huomattava Bachin oma merkintä, f- ääni, kun taas editioissa se on merkitty fis-ääneksi. Toiseksi viimeisessä tahdissa tunnelma muuttuu taas rauhoittavaksi ja yhtä kauniiksi kuin alussa.

## 6 TUTKIMUSANALYYSI SONAATISTA BWV 1001

Editio Ivan Galamian

1.tahdissa g-fis on väliäänessä ja sormitus on merkitty ympyrän sisälle, mikä tarkoittaa, että sormea siirretään ilman asemanvaihtoa. Tällöin c ylä-äänessä voi pysyä paikoillaan. Tämän kuvion voi soittaa myös ilman c:n pysymistä paikallaan. Siinä tapauksessa fis-sävelen voisi soittaa myös kakkossormella. Vähennetty kvintti olisi tässä kuitenkin dramatiikan luomisen kannalta soveliaampaa toteuttaa. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa kuvio on tarkoitettu soitettavaksi kylläkin ilman kaarta. Tällöin c:n ei tarvitse pysyä paikoillaan. Kolmosormi olisi kuitenkin melodian vuoksi tärkeä fis-äänelle. Tahdissa 6, 3.iskun viimeinen 1/16 sekä viimeisen iskun viimeinen 1/16 on merkitty 4-sormella soitettaviksi. Kuitenkin nämä voisi aivan hyvin soittaa 1. asemassa, ja vasta 7. tahdin toisella 1/16:lla voisi siirtyä kolmanteen asemaan. Tahdissa 8 diminuution voisi soittaa 1. asemassa, mikä lisäisi kohtaan dramatiikkaa, ja olisi asemanvaihdon puuttumisen vuoksi helpommin puhtaampi. Myös tämä tarkoittaisi luonnollista jatkumoa trilliin 1. asemassa. Tahdissa 10 tapahtuu sama juttu, eli diminuution voisi kyllä soittaa 1. asemassa. Tahdissa 12 asemanvaihto es-g, 1/32 - nuoteilla, ei mielestäni ole lainkaan hyvä ja käytännöllinen vaihtoehto, ei teknisesti eikä musiikillisesti. G-nuotin voisi helpommin soittaa 3-sormella, eikä puoliasemaan mentäisi 4-sormella niin kuin päävaihtoehto näyttää. Tahdissa 13 fermaatille tulo onnistuu parhaiten juuri näin, 2. asemassa, jos edellisen tahdin pisteellinen rytmi on soitettu 2. asemassa. Myös 1. asemassa tämän voisi soittaa, trilli vaan olisi silloin samassa asemassa hankala. 15. tahdin diminuution jälkeinen c-mollisoitu olisi mielestäni parempi soittaa kolmannessa asemassa toisen aseman sijaan huolitellumman soinnin aikaansaamiseksi. Tahdissa 16 en soittaisi missään tapauksessa 2-sormeaa toisen oktaavin es- äänellä, koska edellinen nuotti on 1-asemassa. Käytän sen sijaan kolmosormeaa. Silloin myös tulo seuraavaan sointuun, joka on g-mollisoitu, on nopeampaa. Tahdin 1. diminuutio on mahdollista soittaa myös 1. asemassa, kunhan menee 1/32 - f- nuotille 3.asemaan. 1/32:t tahdissa 17 on mahdollista soittaa 1. asemassa, jolloin syntyy kirkkaampi sointi. Tahdissa 18 kolmannen 1/32-kuvion b-sävel ei ole musiikillisesti viisasta soittaa 3. asemassa, koska sävel kuuluu harmoniaan, ei melodiaan. Melodinen portamento ilmestyy

teoksessa myöhemmin (Wallfisch, 2007). 19. tahdin 1/16-nuotteja voi soittaa ensimmäisessä asemassa (toiseksi viimeisellä kuviolla sekä viimeisellä neljällä 1/16-kuviolla). Sitten voi jäädä kolmosasemaan jos soittaa viimeisen nuotin 4-sormella. Tahdissa 20 edellisen tahdin kulku helpottaa pysymistä kolmannessa asemassa. Sitten onkin makuasia, millä sormella ylösmeno olisi parasta tehdä. Myös ensimmäisessä asemassa voi soittaa tässä, kunnes 4-sormi (cis-äänellä) olisi tahdin puoliasemassa tahdin 21 A-duurisoinnolla. Itse soittaisin tämän ensimmäisessä asemassa. Näin välttäisin ylimääräisen asemanvaihdon tekemisen as- ja h-sävelen välille.

## Fuga

7. tahdissa ensimmäisen 1/8-nuotin voi soittaa myös 1. asemassa. Turhia kielenvaihtoja voi välttää menemällä ensimmäisellä 1/16:lla 3. asemaan, jatkaen 2. asemassa 1/8:lle c-fis. Tämän jälkeen ylä-äänien teema on helppoa jatkaa 2. asemassa.

Tahdissa 5 on pakko tulla alas 1-asemaan. D7 – sointu on soitettava 2-asemassa, ja sitä seuraava g-mollisointu soitettava 1. asemassa. 6. tahdin viimeinen 1/16 sopii hyvin soitettavaksi 1. asemassa. Tämä tapa säästää ylimääräiseltä kielenvaihdolta. 7. tahdissa 3-sormi cis-sävelellä on turha. Koen, että puhdasta cis-säveltä tuskin löytäisin 3-sormella.

8. tahdissa on turhaa merkitä vapaata kieltä a-sävelelle. Merkinnän motiivi on jäänyt minulle hämäräksi. 11. tahdissa on käytännöllisintä mennä 2. asemaan, ja se on myöskin varmin verrattuna 3. asemaan kiipeäminen siinä tempossa, jonka osan luonne vaatii. 12. tahdissa soitan itse ensimmäisessä asemassa puoliaseman sijaan. On luonnollisinta pysyä 1. asemassa ensimmäisen iskun viimeisellä 1/16:lla, sillä seuraavalla 8-osalla h-sävel on kuitenkin soitettava 2-sormella puoliasemassa. Viimeisellä 1/8:lla b on parasta siirtyä 2. asemaan. 13. tahdissa taas on parasta siirtyä 1. asemaan toisella 1/16-kuviolla, joko kakkosaseman kautta nuottiin b, tai suoraan 1. asemaan samalla nuotilla. 15. tahdin ensimmäisellä 1/8:lla 4. asema näyttää olevan paras vaihtoehto. 16. tahdissa

viimeinen 1/8 on kätevintä jatkaa 3. asemassa, jottei tarvitse kurotta nelossormea tahdin alussa epäluonnolliseen asentoon.

21. tahdin ensimmäiset 1/16:t on merkitty 2. asemaan, mikä auttaa pääsemään seuraavaan sointuun paremmin. Kuitenkin, koska tempo on nopea ja vaihto 4-sormelta 2-sormelle a-g jo itsessään epäluonnollinen, en suosittele tätä ehdotusta käytettäväksi lainkaan vaan pysyttelisin tässä ensimmäisessä asemassa. 22. tahdissa käyttäisin kolmosormen sijaan kakkossormea 1/16:lla cis, ja vaihtaisin sitten 3-sormen cis-äänelle, kuten on merkitty. 25. tahdissa voi hyvin käyttää 2-sormea b-äänellä. Edition 2. aseman sormimerkintöjä en aivan ymmärrä. Onko tarkoituksena luoda erityinen saundi 2. asemaa käyttämällä? 26. tahdissa kolmosaseman käyttö korvataan kakkosasemalla. Sormitus 2-2 on korvattu sormituksella 3-3. Mielestäni soittaja voi itse valita. Kuitenkaan teknisellä kikkailulla ei saavuteta mitään, ellei sointi ja musiikillinen intentio toteudu parhaalla mahdollisella tavalla. Sormitus on alisteinen musiikille, eikä päinvastoin. 28. tahdissa käyttäisin 1. asemaa ylös e-sävelelle mennessä. Tietenkin, ylä-äänien on tarkoitus soida kirkaasti ja puhtaasti. Eihän niitä muuten olisi ylä-ääniksi edes kirjoitettu! Toisen kuvion alussa 4-sormi voisi jatkaa ykkösasemassa e-nuotilla. 29. tahdissa soitan itse ensimmäisen 1/8:n 3. asemassa, jolloin se useimmiten on puhtaampi ja helpompi asento kuin 2- asemassa. 42. tahdissa soitan neljännen 1/8:n 2 - 3 otteella. 42. tahdin alussa d- äänen voi soittaa vapaalla kielellä. 54. tahdissa ympyrällä merkitty 4-sormi voidaan korvata 3-sormella.

61. tahdissa 1/16-kuviot voidaan soittaa myös 1. asemassa. Itse asiassa suosittelisin tätä, koska sillä välttää turhat asemanvaihdot toiseen asemaan ja takaisin. Tahdissa 64 suosittelisin soittajaa hylkäämään 2. aseman käytön 1/16-nuotilla d. Toisen aseman käyttäminen tässä kohdassa on turhaa, sillä se vain vaivaannuttaa soittajaa liiaksi puhtauden löytämisessä. 67. tahdissa voi mennä kolmanteen asemaan b-äänellä, ja tulla alas palautetulla e-äänellä. 73. tahdissa kolmosormen sijasta voi käyttää ykkösasemaa. 74. tahdissa voi niin ikään käyttää 1. asemaa 1/16:lla, ja mennä d-äänellä 3-asemaan. 77. tahdissa loppupuollen tahdistä voi soittaa 1. asemassa. 89. tahdin nelosen voi soittaa vapaalla kielellä.

Samaten seuraavassa tahdissa 1. asema aivan yhtä hyvä kuin toinen asema, lisäksi se on helpompi teknisesti, ja puhtaampi, taas kerran.

Yleisesti suosin ensimmäistä ja kolmatta asemaa ilman muuta, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta.

Ympyrällä merkittyä venytetyn sormen merkintää en ottaisi vakavasti. On nimittäin itse helppo huomata miten oma käsi liikkuu otelaudalla onnistuneen tuloksen saamiseksi. En pidä nuotissa ilmenevistä toistuvista apumerkinnöistä kuten tämä. Johdanto antaa tilaa pedagogisille merkinnöille ja – ohjeille. Nuottikuvan pitäisi olla mahdollisimman selkeä ja pelkistetty, jotta sekä harjoitusta esityskuntoinen kappale näkyy aina vain viitteenä, ilman ylimääräisiä merkintöjä. Oppilaan omat merkinnät ovat tärkeämpiä ja vievät jo itsessään tilaa. Editioijan merkinnät oppilaan merkintöjen lisäksi tekevät nuotista sotkuisen.

## Siciliana

Toista asemaa en käyttäisi lainkaan. Miksi pilata hyvä, kevyt ja helppo alku kiipeämällä ja kurottamalla, kun ääni ei siitä parane? Jousi tässä osassa työtä tekee, ei viulukäsi. Ainakin se on Bachin tarkoitus. Ensinnäkin barokkijousella saa aikaan joustavuuden, jolla pisteellinen tempo kuulostaa rytmikkäältä pisteen jälkeen tulevine taukoineen, jousen nostoineen ja pehmeine vetoineen. Quantz on puhunut kevyen soittotavan puolesta. Olen huomannut, että se on ainoa tapa soittaa tätä tanssillista tempoa. Draama ja laulavuus on tykkänään poissa tässä osassa. Toisen tahdin bassolla ykkössormi tuo kaikkein kevyimmän ilmaisun rytmikkaa mukailleen. En siis siten käyttäisi kakkossormeaa tässä. Myös basson esävel voisi pysyä ensimmäisessä asemassa. 5. tahdissa asemanvaihdon 1/16:lla voi välttää soittamalla ensimmäisessä asemassa heti ensimmäisestä 1/16:sta lähtien. Tahdissa 6 voi tulla kiire kun siirrytään toiseen asemaan toisen iskun viimeiselle äänelle. 7. tahdissa ei ole kiire edellisestä tahdistä ensimmäiselle fis-äänelle, joten sen äänen voisi soittaa kakkossormella. 1/16-kuviolla ensimmäiseen asemaan voisi mennä äänillä fis-g-d. Tällöin siirtymä lyhenee akordille toiseen asemaan. Jatko akordin jälkeen olisi ensimmäisessä asemassa. Tahdissa 8b on makuasia,

haluaako alun b – nuotin soittaa ykkös- vai kakkosasemassa. 9. tahdissa voi välttää glissandon vaihtamalla c- nuotilla kolmossormeen viimeisellä iskulla. Sama juttu tapahtuu tahdissa 10, tosin eri asemassa. Tahtiin 13 tullessa voi vaihtaa ykkösasemasta kakkosasemaan. Tahdissa 14 en pitäisi välttämättä tärkeänä soittaa kaikkia bassoja kakkossormella. Vapaata ääntä voi huolelta käyttää- Viimeiselle 1/16:lle, joka jatkaa melodialinjaa, pitäytyisin ykkösasemassa. Tahdissa 18 on makuasia, haluaako siirtyä toiseen asemaan kesken kuvion, vai pysyä ensimmäisessä asemassa, siirtyen kolmanteen ylä-äänellä c. Editioija on suosinut kolmossormea joka kerta kun alun teema on 1/16-kuvioilla. Itse hylkään tämän vaihtoehdon täysin. Näin vältetään glissandot, jotka eivät kuulu ajan musiikin karakteriin lainkaan.

### Presto

Suosin taasen ykkösasemaa muiden asemien sijasta. Jos vain on mahdollista valita, valitsen ykkösaseman. Tässä editiossa kakkosaseama on editioijan suosioissa. Se on minusta hyvä vaihtoehto jos glissandot ja hyppäykset, 1/16:lla ensimmäisestä asemasta kolmanteen, vältetään. Sandórin editiossa näitä ongelmia näkee paljonkin. Monet sormitukset toimivat paremmin tässä kuin muissa tutkimissani editioissa, esimerkiksi monissa siirtymissä kakkosasemaan, ja pois sieltä.

Alkuperäinen käsikirjoitus on Galamianin editiossa parhaiten otettu huomioon kun vertaan tätä seikkaa muihin tutkimiini editioihin. Golanin editiossa, jota myös olen tutkinut mutta jota en tarkemmin ilmennä tässä, jousitusmerkinnät muistuttavat hyvin paljon Galamianin laitoksen jousitusmerkintöjä. Tämä ei ole ihme, sillä molemmat editioijat ovat perehtyneet tarkasti alkuperäiseen käsikirjoitukseen.



Editio Sandór

## Adagio

1. tahdin voisi soittaa 1. asemassa kokonaisuudessaan. Asemanvaihdot tässä tahdissa eivät ole välttämättömiä, enkä käyttäisi niitä lainkaan, vaikka myönnän, että joillekin oppilaille saattaa olla hyödyllistä opetella myöskin muutamia asemanvaihtoja muutamissa kohdissa tätä teosta ja tätä osaa. Musiikintutkijat ovat 1. aseman kannalla joka tapauksessa. Monimutkaisuus musiikin tulkintaan lisääntyy asemanvaihtojen käytön myötä. Kädellekin asennot asemien vaihtuessa saattavat olla perin epäkäytännöllisiä ja saattavat aiheuttaa turhia jännitytiloja sormiin ja koko käteen, sitä myöten vaikeuttaen musiikin sujuvaa kuultavuutta ja seuraamista. Rentous ylipäänsä on kaikkein tärkein musiikin hyvän kuultavuuden kannalta. Ilman rentoutta ei myöskään voi astua koskaan lavalle esiintymään. Jännitystilat kehittyvät helposti pienistäkin vääristä liikkeistä joita oppilas on opetellut teknisissä opetushetkissään. Nuotit tässä ensimmäisessä osassa sonaattia ovat nopean aika-arvon nuotteja. Lisäksi on soitettava tempossa ilman, että tempo yhtään hidastuu. Nämä molemmat tosiasiat tekevät kohdan luonteesta vaativan. Sujuvuus on kaiken ydin tässä, sekä myös koko osassa. Osa on luonteeltaan laulu, ja tarkoitettu ilmentämään laulavuutta. Järjestyksessä toisen akordin bassoäänelle on tähän merkitty ykkössormi, joka jatkuu 1/32:n asti. En pidä tätä ratkaisua lainkaan hyödyllisenä, vaan bassoääninen tulee jatkua ilman pitämistä koko kuvion ajan. Teos on tarkoitettu soitettavaksi kaikuisassa tilassa, jossa basso jää jo luonnollisesti soimaan ilman että sormien tarvitsee prässätä kieltä. Pedagoginen ohje on tässä myös sellaisen luonteinen, että sen olisi voinut edition johdanto-sivulla kertoa etukäteen, jotta itse nuottiin ei tarvitsisi sotkea jatkuvia ylimääräisiä merkintöjä. Kuitenkin teos on tarkoitettu esitettäväksi ulkoa, jolloin kaikki ylimääräiset merkinnät sotkevat joka tapauksessa sekä ulkoa oppimista että visuaalista muistamista esiintymistilannetta varten.

Editoija ei ole merkinnyt 1. tahdissa, väliäänille g-fis, minkäänlaista sormitusta, mikä kyllä on outoa sikäli, että kohdalla on painokas merkitys. Olisi tärkeää näyttää miten tärkeät kohdat tulisi soittaa mahdollisimman selkeästi. Kaikki pitkälle edistyneet oppilaat eivät kykene, eivätkä opettajatkaan välttämättä muista,

mitä sormituksia tässä kohdassa kannattaisi käyttää. Soinnun on saatava jatkaa vapaasti g- äänen jälkeen, ja kun siirrytään fis-äänelle, on turha nostaa sormia ennen kuin sointu on soinnut loppuun asti täydellisesti. Tähän suosittelen jousenvaihtoa sekä heiveröistä 3-sormen siirtämistä fis-äänelle muiden äänten vielä soidessa. Missään tapauksessa tätä sointua ei saa keskeyttää äkisti. Se ei nimittäin ole musiikin mukaista tässä kohtaa. 3. tahdissa tapahtuu sama kuin 1. tahdin bassosävelessä. Tässäkin nimittäin bassosäveleen on merkitty 1-sormi, joka jatkuu 1/16:lle, ja kahden 1/32:n ajan. Nuottikuvassa bassonuotti on erillinen 1/8, joka sijaitsee eri paikassa akordin ylä-äänten kanssa ennen akordin ilmentymistä. Tällainen merkintä on hyvin hämäävä nuotin lukijalle. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa basso ja ylä-ääni ovat samassa linjassa.

5. tahdilla akordilla ei ole sormitusmerkintää. Ihmettelen, miksi ei ole. Onko tarkoitus mennä puoliasemaan? Kuitenkin, olisi vaikeaa vaihtaa f-nuotista kakkossormi cis-äänen kolmossormeen. Joustavampaa olisi mennä puoliasemaan tässä kohdin. Samassa tahdissa venytetään 3-sormella d-äänestä. Miksi näin? Ajatuksena tässä on ehkä se, ettei tulisi 4-4 – vaihtoa a-kieleltä e-kielelle. Ylipäänsä vaihto 3-3 on epäilyttävä, sillä siinä helposti tapahtuu glissando. Tämän kolmannen iskun kuvion voisi helposti lopettaa nelossormeen, ja aloittaa uusi asia viimeistään kuviolta pienen tauon kanssa. Viimeisen iskun kuvio nimittäin pyrkii seuraavan tahdin ensimmäisen iskun kuvion toistoon kuviosta, joka ensimmäistä kertaa esiintyy juuri viidennen tahdin kolmannella iskulla.

6. tahdissa f-nuotti on merkitty sulkeissa 1-sormeksi. Näin hypättäisiin kuitenkin turhaan kakkosasemaan, ja puhtaus täten olisi hyvin epävarmaa. Kolmannelle iskulle tultaessa on merkitty kolmossormea jatkettavaksi, mikä taas olisi edistyneelle muusikolle, joka näitä muutenkin soittaa, turhan häiritsevä merkintä. Ykkössormi taas kolmannella iskulla merkittynä pidennetyksi on järkevää, koska sormea ei pidä nostaa ennen kuin kuvion kolme ensimmäistä säveltä on soitettu soinnin täyteläistämiseksi. Viimeiselle äänelle on ehdotettu 4.asemaa, vaikka kielenvaihdon voisi tehdä e-kieleltä d-kielelle, kuten ajan tyylinä on ollut. Myös joistain muistakin kohdista käy ilmi, että editoija ei ole suosinut kielenvaihtoja vaikkakin barokin aikana kielenvaihdot olivat tavallisia, ja suositeltavia. Barokkijousella soitettaessa jousta nostetaan enemmän ja useammin kuin

soitettaessa modernilla jousella. 7. tahdissa trilliin tulo on merkitty asemanvaihdolla kolmosasemasta kakkosasemaan. Tämä on erittäin kömpelö suoritus. Lisäksi vaarana on tempon hidastuminen. Glissandon ilmestyminen on niin ikään vaarana. Glissandot eivät kuulu ajan tyyliin lainkaan. En myöskään suosittelen ykkösasemaan tuloa (trilliin tullessa), koska sama hidastuminen on vaarana tässäkin. Suosisin siis ykkösasemaa koko diminuution ajan. 9. tahdissa tulo trillistä on 2. asemassa. Editoiija on ratkaissut jatkon merkitsemällä diminuution alussa 2-3-sormivaihdon, jotta päästään 1. asemaan. Tämä saattaa hidastaa kulkua. Parempi ratkaisu olisi oktaavin soittaminen 1. asemassa. Siitä taas on helpompi jatkaa samassa asemassa. Editoiija suosii glissandojen käyttämistä, valitettavasti, sillä se ei helpota barokin tyylin mukaisesti soittamista. 10. tahdissa on merkintä 1-1-sormimerkintä diminuution 1/64:lle vaikka vaihto olisi tehtävä jo 1/32:n jälkeen a-säveleen tultaessa. 12. tahdissa merkitty hyppy nelosasemaan on minusta aivan liian suuri hyppy. Se on tehty taas kielenvaihdon pelossa ja sen välttämiseksi, tai sitten se on romanttisen, 1900-luvun tavan mukainen tarkaisu. Oli miten oli, barokin tyylin mukainen ratkaisu se ei ole. Kakkosaseman sulkeissa merkitty kakkossormi on ihmeellinen vaihtoehto. En löydä siihen motiivivia, sillä jatko on taas ykkösasemassa. Kolmannen iskun daktyylirytmä alkaa siirtymällä kakkosasemaan, ja jatkamaan siellä, mikä sopii akordiin tulemiseen samassa asemassa mutta joka ei anna melodian kuulua yhtä hyvin kuin samalla kielellä soitettaessa. Kirkkaus voi kärsiä tässä. Myös akordin pohja kun vaihtuu asemasta toiseen, voi aiheuttaa tempon hidastumista. 13. tahdissa diminuution alku h olisi parempi soittaa 3-sormella, jotta käsi olisi supussa ja sormet lähempänä toisiaan. Jatkettu 2-sormi on turha merkintä diminuution lopussa. Kolmannen iskun diminuution lopussa taas on käsittämätön merkintä, jatkettu 2-sormi, sillä fis-g-nuotteihin ei ole merkitty sitä ovatko ne tarkoitettu soitettavaksi kakkos- vai kolmosormella. Tässä on editoiijan toinen selvä puute merkinnöissään. 14. tahdin viimeiselle diminuutiolle ottaisin 1. aseman trillistä lähtien, ja vaihtaisin ykkössormea h:sta c:hen diminuution aikana. 15. tahdin 1/64:lle en koskaan laittaisi asemanvaihtoa, koska sellainen hidastaisi liikaa tempoa, ja tekisi haittaa sujuvalle melodialinjalle. Toisen iskun akordin sormittaisin ehdottomasti 1-1-2. 1/64:n siirtymän viimeiselle iskulle soittaisin 1. asemassa. 16. tahdin sävy on sen luonteinen, että 4. asema ei sovi sen

toteuttamiseen. Muutenkin 4. aseman käyttö edellyttäisi liian isoa hyppyä. Tahdissa 18 ei tarvitse mitään asemanvaihtoa 1/32:lle vaan tähän kävisi mieluiten 4-sormi. 19. tahdissa saisi aikaiseksi hehkuvamman äänen 2-sormella. Muutenkin ykkössormen löytäminen on hankalampaa kuin kakkosen. Myös tahdin viimeinen ääni löytyy helpommin nelosena kuin kolmosena. 20.tahdissa 2-sormi on turha, kun voisi soittaa hyvinkin ykkösasemassa, tai mennä kolmosasemaan d-äänellä, 2.asemaan g-äänellä, ja h-äänellä käyttää 1-sormea. Viimeisessä tahdissa on omituinen merkintä: bassoäänelle 2-sormi. Ylä-äänessä on samaan aikaan myös 2-sormimerkintä. Kesken akordin ei kannata siirtyillä äärikieleltä toiselle vaan tässä olisi parempi nostaa sormi ja soittaa b-ääni vibratolla. Tämä b on osan viimeinen ääni, joka ilmentää valittavaa efektiä. Se tulisi soittaa selkeästi ulos.

## Fuga

Fuugassa on tässä editiossa oikeastaan yllättävän vähän valmiita merkintöjä mitä tulee nuottikuvan visuaaliseen selkeyteen. Kuitenkin jättäisin kanta- ja kärkijousen merkinnät kokonaan pois. Sormitusten osalta kuitenkin tässä editiossa on vain vähän sormimerkintöjä, mikä helpottaa soittajan omaa vapautta miettiä omia vaihtoehtojaan. 66. tahdissa menettelen itse siten, että viimeisen 1/16-ryppään ensimmäisellä g-äänellä olen ensimmäisessä asemassa ja jatkan siitä samassa asemassa. 69. tahti edelleen ensimmäisessä asemassa. 74. tahtiin otan mielummin kolmosaseman vasta kuudestoistaosan d-äänellä ennen kolmiviivaista d-ääntä. 75. tahdissa ei ihme kyllä ole asemanvaihtoa merkitty kakkosasemaan tahdin ensimmäiseen akordiin tullessa. Samoin 77. tahdissa ei ole tahdin ensimmäiseen akordiin merkitty asemanvaihtoa toiseen asemaan. Samaten saman tahdin kolmannelle iskulle akordille ei ole merkitty laskeutumista ensimmäiseen asemaan. 80. tahdissa olisi voinut merkitä sormituksen f-h-tritonukselle. 81-tahdissa huiluaäni on aivan kielletty. Se on merkitty vain siksi jotta pysyttäisiin 3. asemassa seuraavalle akordille. Tyylinmukaisesti on kuitenkin oikein soittaa tämä kaksiviivainen a-ääni 1. asemassa. 83. tahdissa teeman äänissä ei saa hyppiä toiseen asemaan vaan on pysyttävä ensimmäisessä. 85. tahdissa voi tietysti ottaa 1. aeman toisen iskun akordille vaikka itse kyllä olen aina ottanut 2-sormen kaksiviivaiselle fis-äänelle. 88. tahdissa olen itse aina soittanut 2. asemaa mutta merkitty 1. asema käy tässä kyllä oikein hyvin. Tahdissa 89 sulkumerkkien sormitus on aivan karkea enkä suosittelut sitä lainkaan. Kolmosasema tahdissa 91 on ihan ansaittua tehdä kolmiviivaiselle c-äänelle tullessa mutta alastuloa ei saa kiirehtiä, koska muutoin ääni ja ulosanti kuullostaa hätäiseltä. On tällöin painotettava jousen oikeanlaista ja joustavaa sekä artikuloivaa käyttöä. Oikea painotus löytyy väliäänien painottamisesta, ei ylimpien äänien. 92. tahdin kaari on kyseenalainen. Merkitys tässä on painokas joten on luonnollista soittaa eri jousilla viimeiset kolme 1/16:a. Samalla kaareton meno akordiin vie paremmin akordin painokkaalle ilmaisulle. 93. tahdin viimeiselle 1/8:lle olisi voinut kyllä merkitä jonkinlaisen sormituksen, jotta kohtaa ei tarvitsisi erikseen miettiä, 3-sormi siis cis-äänelle ja 2-sormi g-äänelle.

## Siciliana

Kakkosaseman käyttö ei ole suositeltavaa tämän alun ensimmäisessä tahdissa. Ensimmäinen asema auttaa korostamaan teoksen luonnetta, laulavuutta ja tanssillista, kirkasta, ilmaisevaa ääntä. Samoin on toisen tahdin laita. Teema kun alkaa aina uudestaan, on 1. asema suositeltava. 6. tahdissa on parempi pysyä samassa asemassa ylöspäin menevässä kulussa eikä vaihtaa kesken ylösnousun. Käytän itse 2. asemaa 3. ja 4. iskulla ja vaihdan 1/32:lla vasta 2-viivaisella b-a 3-sormella 1. asemaan. Tällöin 7. tahdin ensimmäinen sävel fis otetaan myöskin luonnollisemmin 1. asemassa eikä merkityn 2. aseman 1-sormen mukaisesti. Myös tahdin 3. isku yksiviivainen c on ehdottomasti 1. asemassa eikä sulkumerkin 3-aseamamerkintää tarvitse ottaa lainkaan huomioon. 9. tahdin viimeinen tritonus on 2-1-sormimerkintänä kätevämpi ja käytännöllisempi sekä myös helpompi vaihtoehto kuin merkitty 3-2. 10. tahdissa 4. asemaan meno on myös hyödytön. Voi pysyä kolmosasemassa. 12. tahdissa toisen iskun f taas on parempi 2. asemassa. 13. tahdille menon voi ottaa myöskin 1. asemassa ja kurottaa 4-sormi 3-viivaiselle c-äänelle, josta alastulo samoin kuin tahdissa 6. Saman tahdin 3. iskun 1. aseman käyttö on suositeltava tahdin viimeiselle akordille asti, akordille, jonka soitto tapahtuu 2. asemassa. 14. tahdissa 1. aseman käyttö taasen on suositeltavaa ja koko tahdin ajan, ja ilman huiluääntä myöskin. 15. tahti on taas teemaa, ja mielummin 1. asemassa soitettuna. 17. tahdissa 1. asema toisen iskun 2-viivaisella g-äänellä ehdoton, jatkaen 1. asemassa tahdin loppuun ja siitä yli. 18. tahdissa sama sääntö kuin 6. ja 13. tahdeissa alastulon kanssa. 19. tahti on taas teemaa, ja teoksen viimeisen äänen voi soittaa myöskin samassa asemassa kuin 1. iskun askordin eli 2. asemassa sormituksina 2-3.

## Presto

Ihan alussa merkityt vapaan kielen valinnat ovat erittäin tervetulleita tässä editiossa. Aksenttien merkintä kylläkin on kyseenalaista mikäli se häiritsee soittajan oma tulkintaa. Pitkittetyt sormimerkinnät samaten saattavat häiritä soittajaa mikäli niitä ei halua ottaa huomioon ohjeistavana merkintänä. Kaksi kaarivaihtoehtoa sekä nuotin yllä että alla voi sekoittaa mikäli ei itse pysty erottamaan ja valitsemaan itselleen sekä merkitsemään selkeästi oman valinnan kynällä. 14. tahdissa, toisin kuin Galamian editiossaan ehdottaa, ja toisin kuin alkuperäisessä käsikirjoituksessa lukee, tässä c-ääni on merkitty vaihtoehtoisena 1-sormelle 3. asemaan. Siirtymä 1. aseman f:ltä tähän 1-sormeen on osan tempoa kylläkin hidastava tekijä, sekä myös epämieluisa sormitus. Ensimmäinen asema tässä kohtaa olisi taas eduksi, niin musiikin soivuuden kuin soittajan rentoudenkin kannalta. Melodian kirkkaus tulisi paremmin esiin 1. asemassa soitettaessa. Vasta es, tahdissa 16, on luonteeltaan lyyrisempi ja kaihoisampi. Kiipeäminen f- nuotille 3. asemaan saattaa joillekin soittajille tulla mieleen. Tempollisesti tällainen vaihtoehto tosin edistää tempon hidastumista. 16. tahdin 2. asemaan hyppääminen ei ole välttämätöntä, vaan riippuu soittajan omasta tahdosta sekä teknisistä kyvyistään minkä aseman valitsee. Kuten edellä olen maininnut monesti, on ykkösasema ykkösvaihtoehtona tässäkin mikäli haluaa kirkkaan soinnin koska tällöin palaaminen 1. asemaan nopeassa tempossa ei ole edessä. On vähän makuasia näissä sormimerkintäasioissa se, että mitä kukakin pitää helpompana vaihtoehtona. 53. tahdin asemanvaihto ja siitä jatkaminen akordiin on hiukan outo joskaan ei mahdoton vaihtoehto. Olen ylipäättään kaikkiin nopeisiin osiin tyytyväinen editioiden osalta, koska niissä on aina vähiten valmiita merkintöjä. Niin käy myös tässä editiossa. Tahdin 18 voisi aloittaa myös 2. asemassa, koska tahdissa 25 ja 26 voi valita kummankin tavan soittaa, maun mukaan. Itse soittaisin 2. asemassa tahdissa 26, sillä se on kädelleni mukavampi tapa. Soittaessani näin minun ei tarvitse vaihtaa kieltä nelossormelta nelossormelle. Tahdissa 30 pidän taloudellisempaan siirtyä 3. aseman sijasta 2. asemaan. Välimatka on tällöin lyhyempi b- ja f- äänten välillä. Tahdin 34 viimeinen kaari jatkuisi alkuperäisessä käsikirjoituksessa seuraavan tahdin cis-äänelle asti. Tässä editiossa asema vaihtuu juuri tähän cis-äänelle, mikä sinänsä kaarituksen kannalta on perusteltua. Editioija ei ole ottanut huomioon musiikin tyyllillistä kulkua. Alkuperäisen kaarituksen

väärin lukemisen lisäksi tässä on muutakin huomioitavaa. Nuottikululla on nimittäin tarkoitus jatkaa viimeiselle äänelle ilman katkoa. Kahden edellisen kaaren aikana kulku jatkuu koko ajan viimeistä ääntä kohden. Jos cis-äänen soittaa 2-sormella, tämä kulku keskeytyy. Cis ei ole tärkeä nuotti, joten se on soitettava huomaamattomammin. Cis on vain kuvion lopetusääni. Tästä äänestä alkaa seuraava kuvio b-ääneltä. Tahdeissa 40 ja 41 on merkillinen sormitus. Kuitenkin sanoisin, että miksipä ei, sillä tällainen ratkaisu ei sinänsä minua ole häirinnyt. Voisi kylläkin soittaa 1. asemassa, jolloin tahdin g niin ikään olisi soitettava 1. asemassa. Ensimmäisellä asemalla saa tässäkin kohta kirkkautta sointiin. Tahdissa 51 cis-ääni on kulminaatioävel. Tällöin ei tarvitse noudattaa sormitusta kuten merkitty vaan on jättäydyttävä 3. asemaan, ja soitettava cis 1- tai 2- sormella. Jousella tämä on soitettava painokkaasti. Alastulo tulisi tehdä ilman glissandoa 1. asemassa. Seuraavat tahdit ennen kertausmerkkiä jatkaisin 1. asemassa soittaen viimeisen äänen kakkosasemassa. Nämä kaksi viimeistä sointua soittaisin kahdella vetojousella. Kaikki tämä vain siksi, jotta tanssillisuus tulisi enemmän esille. Tämä osa ei ole varsinaisesti tanssi, eikä tanssisarjaan kuuluva osa, mutta sillä on tanssillinen muoto ja karaktääri. Tanssillisuus vaatii rytmiin ilmavuutta. Ilmavuus saadaan aikaiseksi helposti barokkijousta käyttämällä, nostamalla jousta asianmukaisesti ja oikeissa kohdissa. Lopetus on myöskin tässä tahdissa ilmaisuvoimainen, joten kaksi vetojousta antaa sanomalle energiaa. Yleensäkin, jos Bachin nuoteissa on korkeita ääniä, on ne soitettava ulos. E-kielellä varsinkin on ilmaisun oltava avoin. Esimerkiksi 57. tahdin 4-sormella merkitty a tuo mielestäni soivuuden kannalta samean tulkinnan. Alkuperäiseen käsikirjoitukseen on selvästi merkitty kaari tahdin 60 ensimmäiseen c- nuottiin asti. Näyttää vähän siltä, että editoija ei ole tutkinut alkuperäisiä käsikirjoituksia lainkaan, sillä hän katkaisee nuotin kaaren liian aikaisin. Edition johdanto-tekstissä editoija mainitsee, että laitos perustuu Leipzigissa vuonna 1958 painettuun Neue Ausgabe- tutkimukseen. Tästä tiedosta voin päätellä sen, että Sandórin editio noudattaa 1900-luvun romanttisen tyylin traditiota, ja näin ollen ei ole ottanut tarpeeksi huomioon Bachin alkuperäistä käsikirjoitusta merkinnän aitouden suhteen. Galamianin editio on tässä yhteydessä paremmin jyvällä kaaritusten suhteen.



Puutun tässä tutkimuksessani myöskin jonkin verran kaaritusmerkintöihin sikäli kuin ne selittävät sormitusten musiikillisia perusteita. Tässä Sandórin editiossa on useita kohtia, joissa sormitus on valittu pelkästään kaarituksen mukaan, ei musiikin kulun, luonteen tai tyylin mukaan. Jos tutkisi Bachin ajan musiikin retoriikkaa sekä esityskäytäntöjä, voisi löytää aidomman, kestävämmän sekä myös paremmin korvaa miellyttävämmän tulkinnan.

Tahdissa 63 kaaren pituuden suhteen, verrattuna alkuperäiseen käsikirjoitukseen, tapahtuu pohjanoteeraus. Kaari alkaa keskeltä kuviota, ja loppuu myös keskelle. Käsikirjoituksessa kaari jatkuu selvästi kuvion 1. nuotista seuraavan kuvion 1. nuotille. Tahdissa 66 merkintä, jossa ohjeistetaan sormen pitämistä paikallaan, on mielestäni häiritsevää. Nuotin luettavuus on tässäkin kohtaa taas periaatteena parempi valinta. Itse ilmoittaisin johdanto-tekstissä, että vapaa kieli olisi aina soitettava paitsi silloin kun nelonen on erikseen merkitty.

Tässä editiossa vapaiden kielten merkintä häiritsee silmää. Turhaa toistoa olisi mielestäni aina vältettävä. Opettajan tulisi antaa oppilaalle tehtäksi miettiä itse sormitusten valintaa. Valmista teknistä ja didaktista ohjeistusta ei sormitusten valinnassa saisi käyttää melodian merkityksen huomioimisen kustannuksella.

Tahdissa 93 ei ole merkitty alastuloa mutta tarkoituksena tässä on varmasti ollut, että a-ääni soitetaan vapaalla kielellä. 117. tahdissa 2-sormen vaihtaminen g-ääneltä 1. aseman 4-sormelle es, tempon ollessa nopea ja kulun sujuva, on erittäin huonosti sopiva sormitusvaihtoehto.

Itse en noudattaisi lainkaan merkintöjä kiinni pidettävistä sormista, sillä en ymmärrä lainkaan niiden hyödyllisyyttä enkä sen puoleen niiden didaktista merkitystä. Nostan itse sormia vain silloin kun haluan saada nuotit soimaan, ja noudatan tässä opittua tekniikkaani. Täten en itse tarvitse merkintöjä noudatettavan. Soittaessa en ajattele sormien nostamista tai niiden paikallaan pitämistä lainkaan, sillä keskityn kokonaisuuden hallintaan. Tähän pääsemiseksi on hallittava tekniikka niin, että musiikillisuuden tulkinta onnistuu vaivatta.

Viimeisille kahdelle akordille ohjeistan samat asiat kuin kertauksen taitteessa. Tässä lopussa toiseksi viimeisen äänen ajoitus voi olla myöhemmin kuin se

tempossa olisi, jotta saadaan loppuun pysähtymisen tunne. Jos soitetaan vaan tempossa loppuun asti, yleisö jää haukkomaan henkeä. Lisäksi tämä on koko sonaatin lopetus, joten lopetus on oltava selkeä ja ilmaiseva.

## Editio Carl Flesch

### Yleiskuva

Tämä editio on edition editio, tarkoittaen, että se on tehty aiempia 1900-luvulla painettuja editioita mukaillen. Se ei siis joka tapauksessa ole täysin luotettava alkuperäisen käsikirjoituksen noudattaja. Editioija on itse tulkinut kopioituja kaariaan editioonsa. Akordien kohdalla myöskin on erityistä tendenssiä merkitä 1/16- nuotteja melkeinpä kaikkien akordien basso- tai diskanttilinjaan. Flesch on itse merkinnyt kaarituksia poiketen editorivin alapuolelle painetun alkuperäisen käsikirjoituksen kaarituksesta. Kaaret editorivillä ovat joko lyhyempiä kuin alkuperäisessä, tai kaaria on lisätty alkuperäisen kaarituksia enemmän, tai kaaret väliin puuttuvat editiosta kokonaan. Flesch antaa johdantotekstissään ymmärtää, että soittaja voi itse tutkia nuottikuvaa ja tulkintaansa sen mukaisesti: ...”the player is thus afforded the opportunity of comparing both publications bar by bar”. Suomennos tästä kuuluu: ... ”soittajalla on näin ollen tilaisuus verrata kumpaakin julkaisua tahti tahdilta”.

Dynamiikkamerkintöjä löytyy tässä editiossa miltei joka tahdin kohdalla. Hän ei kuitenkaan ole selittänyt mitenkään näiden dynamiikkamerkintöjen käyttöä ja takoitusta.

Asemista 3. asemaa on yleisesti käytetty. Akordit on usein ohjeistettu soitettavaksi ylhäältä alas. Leopold Auerin edition tapaan Flesch suosii 1900-luvun tapoja näiden merkintöjen suhteen. Uudempien tutkimusten valossa nämä tavat näyttävät perin vääriltä barokin musiikin esittämiskäytäntöjen kannalta. Retorinen ilmaisu kärsii, mikäli ääni ei ole ilmennetty kirkkaasti ja soiden, ja mikäli arpeggiot sinkautetaan ilmoille ilman kaikuvaksi jäävää tulosta. Ilmaisulliset merkit, kuten pisteet ja viivat, Flesch selittää johdannossaan. Kuitenkin Sicilianossa on väärä painotus selvästi nähtävissä.

## POHDINTA

Ihan kaikki ne editiot Bachin soolosoonaateita ja partitoista sooloviululle, joita olen tutkinut, esittävät subjektiivisen tulkinnan alkuperäisestä teoksesta. Tämä seikka on hyvä muistaa aina editioita nuottina käytettäessä.

Editio Galamian ja editio Golan muistuttavat paljolti toisiaan kaaritusten sekä myös yleiskuvan kannalta. Molemmat editioijat ovat tarkasti perehtyneet alkuperäiseen käsikirjoitukseen, mikä näkyy myöskin teoksen tulkinnassa kyseisissä editioissa. Selkeätä editiota tarjoaa myös kustantaja Bärenreiter, jolla tekstuuri on pelkistetty ja joka ei sisällä minkäänlaista opastavaa merkintää, sopien soittajalle siksi ehkä parhaiten alkuperäisen käsikirjoituksen näkemisen jälkeen. Didaktista neuvoa tarvitseville soittajille Galamian ja Golan pysyvät mielestäni erinomaisina tutkimuslähteinä modernia jouta käyttäville.

Barokkijouta käyttäville suosittelen Bärenreiterin julkaisua sekä niitä muita editioita, joissa ei ole viivalla merkittyjä kaarituksia eikä muita jousitusmerkintöjä, montaa sormitusta eikä muitakaan musiikillisia merkintöjä, jotka ovat subjektiivisia editioijan tulkintoja.

Alkuperäistä käsikirjoitusta lukiessa on minulle soittajana ja musiikin tulkitsijana avautunut tie vapaammalle tulkinnalle verrattuna editioiden tulkintoihin. Bach on kirjoittanut käsikirjoituksensa tavalla, jossa kädenjälki kertoo enemmän kuin tekninen nuottimerkintä sen, miten teosta on tulkittava ja soitettava. Diminuutiot kiemurtelevat, ne eivät ole visuaalisesti tasaisen näköisiä. Kaaret ovat pyöreitä ja jatkuvat ikään kuin nuotin yli, korostaen tällä tavoin musiikin jatkuvuutta ja linjaa, ilman pysähtymistä. Nuottipalkit näyttävät koko ajan suuntaa. Nuottikuva ylipäänsä on elävää. Tauot mielestäni hyvin ilmentävät moniäänisyyttä, tietoisuutta siitä, missä äänessä milloinkin mennään. Kaaret taas mielestäni ovat selkeitä. Ei löydy montaakaan kohtaa, jossa kaari puuttuisi kokonaan tai jossa kaaren alku- tai loppupää jäisi epäselväksi. Silti monet editoijat ovat merkinneet poikkeavan jousituksen niihin kohtiin, joissa alkuperäisen jousitusmerkinnän tarkoitus on näyttänyt selkeältä. Tämä tietysti usein johtuu siitä, että editoija on matkinut muita, aiempia editoijia. Olisikin aina hyvä ottaa huomioon alkuperäisen käsikirjoituksen merkintätapa kun opettelee teosta esityskuntoon. On vertailtava ja

tehtävä omia päätelmiä muiden ihmisten mielipiteiden sijasta. Galamianin editio on yksi luotettavimmista editioista kun haluaa sekä teknistä että musiikillista johdattelua teoksen maailmaan, varsinkin modernia jouta käyttävälle opiskelevalle soittajalle. Kyseisen edition lopusta nimittäin löytyy kopio alkuperäisestä käsikirjoituksesta kokonaisuudessaan mikä helpottaa ja nopeuttaa teoksen opiskelua. Samassa vihossa esiintyvä vertailukohde tarkoittaa myös molempien versioiden mahtumista samalle nuottitelineelle. Barokkijouta käyttäville suosittelen

Jousitusten tarkistamisen lisäksi on muistettava, että monet artikulaatiomerkinnot, jotka on merkitty viivalla nuotin alle, ovat vain jousen tekniikkaan liittyviä, eivätkä ne liity musiikilliseen tulkintaan. Yleisesti, nämä artikulaatiomerkinnot on alkuperäisessä käsikirjoituksessa merkitty erikseen soitettaviksi. Kaari olisi siis lopetettava ennen viivaa, ja viiva olisi soitettava siten, että kuulija erottaa nuotin olevan erillinen. Galamianin tarkoitus, oppimani mukaisesti, on käyttää viivaa kaarena. Jousella tämä tarkoittaa samalla jousella soittamista mutta katkoen. Modernille jouselle tällainen tekniikka sopii hyvin. Kaikille soittajille se ei kuitenkaan sovi, ja olisikin kaikista suositeltavinta soittaa barokkijousella. Suosittelen siis barokkijousella soittaville yllä mainitsemaani editiosuosittelusta. Barokin aikana jouta nostettiin yleisesti hyvin paljon ja usein, pienimpienkin nuottiarvojen kohdalla. Esimerkiksi *presto*-osassa on mielenkiintoinen kohta, jossa pitkän kaaren viimeinen nuotti on merkitty viivalla, ikään kuin katkoen sen kulun (Galamian editio: tahti 33). Tarkoitus tässä on se, että viimeiselle nuotille tehdään painotus. Sitä ei pitäisi ottaa liian vakavasti. Tärkeintä on se, että tietää tarkoituksensa ja sen, mihin musiikki fraaseissa kulloinkin tähtää. Kaikki painotukset ovat keveitä, eivät koskaan raskaita tai synkkää tehoa ilmentäviä. Jousella tehtävä painotus on myös luonteeltaan ilmava, ei kova ja painava.

On ollut mielenkiintoista tutkia kaikkia editioita. Fleschin editio soti Schröderin tulkintaa vastaan voimakkaasti (Schröder, 2007: 6-10). 1900-luvun soittotavat näyttävät Fleschin editiossa voimakkaasti ja selkeästi, sillä siinä on dynamiikkamerkinnot, jotka yltyvät vieläpä jopa *fortissimo*on asti. Muutenkin dynaamiset merkinnot ovat subjektiivisia ja monin paikoin aivan musiikin retoriikan vastaisia. Kaaria on merkitty pidempinä kuin alkuperäisessä. Myös d-

mollipartitan Chaconnen alun akordit on merkitty joka äänelle moniäänisinä, mikä toimii basson funktiota vastaan. Edition johdannossa Flesch väittää, että soittajan on itse oman makunsa mukaisesti, sekä oman jousitekniikkaansa mukailten, päätettävä miten akordit tulisi soittaa. Tämä vapaus omaan arvioon voi tehdä niiden esitystavasta todella liian subjektiivista, eikä välttämättä lainkaan barokin soittotavan mukaista.

Galamianin editiossa on pahojakin virheitä kaarituksen kannalta, esimerkiksi pitkiä kaaria katkotaan helpomman teknisen jousitusratkaisun nimissä. Kuitenkin, mikäli alkuperäisiä selkeästi tulkittavia alkuperäisiä kaarituksia ei noudata, on kyseinen teko säveltäjän tarkoituksen vastaista. Pitkiä kaaria on vaikeaa soittaa mutta muuta tietä oikeanlaiseen ja oikeantyyliiseen tulkintaan ei ole olemassa. On opeteltava soittamaan pitempiä kaaria kuin romanttisen ajan musiikissa vaadittiin.

Kaari on voinut olla myöskin pelkkä idea. Tarkkoja todisteita ei ole siitä, onko merkintä viitteellinen vai todella konkreettinen ohjeistus. Dokumentit kuitenkin todistavat sen, että Bach itse on ollut erinomainen viulisti. Georg von Dadelsen kirjoittaa: ...”unohdamme helposti, että hän nuoruudessaan oli myös merkittävä viulisti. Itse asiassa Bach mitä luultavimmin sävelsi viulukonserttonsa ja kuusi viulusooloan pääasiassa itselleen eikä muille tunnetuille viulisteille” (Dadelsen teoksessa Palas, 1999: 5). Bach myös soitti viulua Köthenissä herttua Wilhelm Ernstin orkesterissa. Carl Philipp Emmanuel Bach isänsä viulunsoitosta: ...”hän soitti viulua puhtaasti ja läpitukevasti, ja pystyi siten kontrolloimaan orkesteria paremmin kuin cembalon äärestä. Hän ymmärsi täydellisesti kaikkien jousisoitinten mahdollisuudet. Tämä käy selvästi ilmi hänen säästyksittömistä viulu- ja sellosoolosävellyksistään”(C.P.E.Bach teoksessa Palas,1999).

Sooloviuluteokset näyttävät, miten taitavasti säveltäjän on täytynyt tuntea viulutekniikkaa ja käyttää viulun kaikki mahdollisuudet teokseensa (Palas 1999:54). Teos siis itsessään todistaa viulun käytön tuntemista, jota säveltäjällä on täytynyt olla. Hän on siis mitä todennäköisimmin itse soittanut viulua osatakseen säveltää jotain niin ilmaisuvoimaista ja teknisesti häikäisevää musiikkia. Myös Schröder mainitsee Bachin olevan häikäisevä jousisoittaja, joka myös tunsikin miten viedä viulun mahdollisuudet rajoille asti (Schröder 2007, 38).

Mitä enemmän soitin itse näitä teoksia, huomasin miten paljon väärässä editiot ovatkaan ja miten sekaisia neuvoja ne sisältävät. Ammattisoittajana olen käynyt editiot läpi mutta enää en tarvitse niitä. Ne vain sekoittavat kokonaisuuden hallintaa enkä suosittelen soittamaan niistä lainkaan ilman tutustumista ensin alkuperäiseen tulkintaan ja alkuperäiseen esityskäytäntöön. Olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt selvittämään joitakin oleellisia seikkoja, joiden tarkoitus on valottaa ja selkeyttää Bachin sooloteosten tulkintamahdollisuuksien kehyksiä.

## LÄHTEET

Editiot:

Hausswald, G.1958. Kassel, Bärenreiter-Verlag.

Galamian, I. 1971. New York, International Music Company.

Sandór, D. 1981. Budapest, Editio Musica.

Flesch, C. 1930. London, Edition Peters.

Galamian, I. 1971. New York, International Music Company.

Golan, L. 2006. Pacific MO, Mel Bay.

Sandór, D. 1981. Budapest, Editio Musica.

J.S. Bachin alkuperäinen käsikirjoitus vuodelta 1720

Ledbetter, D. 2009. Unaccompanied Bach: Performing the solo works. New Haven, Yale University Press.

Maurice, D.: Art of Vocal Fingering in String Playing. 2006. [www.astaweb.com](http://www.astaweb.com).  
24.11.2013.

Palas, M. 2004. Musiikin retoriikka editoimisen välineenä. Helsinki, Sibelius-Akatemia.

Schröder, J. 2007. Bach`s Solo Violin Works: A performer`s guide. New Haven. Yale University Press.

Wallfisch, E.: Bach`s Solo Violin Sonata in G minor. [www.thestrad.com](http://www.thestrad.com).  
25.1.2014.



Wolff, C.: Johann Sebastian Bach. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). 10.1.2014.