

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Kristiina Are

Dünaamika kujundamise võimalused *basso continuo* saates

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja prof Kristel Pappel

Tallinn 2022

Abstrakt

Käesolevas töös „Dünaamika kujundamise võimalused *basso continuo* saates“ („Possibilities of Textural Dynamics in *Basso Continuo* Accompaniment“) uuritakse, kuidas luua klavessiinil *basso continuo* realisatsioonist rütmiliste ja faktuuriliste vahendite abil dünaamiliselt väljenduslik saade. Selleks keskendutakse 18. sajandi I poole saksa koolkonna *continuo*-praktikale Johann Sebastian Bachi triosonaadi c-moll näitel (teosest „Musikalisches Opfer“ BWV 1079; 1747). Töö on osa loomingulis-uurimuslikust doktoritöö projektist.

Basso continuo on baroki ansambli- ja orkestriteoste improvisatsioonilise iseloomuga saatmisviis, milles partituuri kirja pandud nummerdatud instrumentaalse bassipartii e *continuo*-partii numbrid teisendatakse akordideks ehk realisatsiooniks. Töö keskseks mõisteks on dünaamika, mida tavapäraselt kasutatakse heli suhtelise tugevuse või selle muutumise puhul. Kuna klavessiinil ei saa kõlatugevust olulisel määral varieerida, kätkeb dünaamika mõiste klavessiinimängu kontekstis kõiki muutuseid muusikalises liikumises kõikidel struktuuritasanditel (harmoonias, rütmis, meloodias, faktuuritiheduses, kõlatugevuses), samuti nende edastamist mängutehniliste väljendusvahenditega.

Probleemi lahendamisel kasutatakse tegevusuuringule (ingl k *action research*) omast metoodikat, milles läbiviija keskendub enda tegevuste analüüsimisele konkreetses olukorras. Töös tegeleb kirjutaja eneserefleksiooniga klavessiinimängu praktikas. Tuuakse ka näiteid erinevatest salvestistest (Leonhardt, Hantaï, van Doeselaar jt).

Töö eesmärk on (1) selgitada, millised on klavessiinimängija käsutuses olevad rütmilised ja faktuurilised võtted dünaamika esile toomisel *basso continuo* saates; (2) leida interpretatsioonilised lahendused J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kontekstis. Uurimuses toetutakse 18. sajandi I poole saksa *basso continuo* alastele traktaatidele (C. Ph. E. Bach, Kirnberger jt), säilinud realisatsioonidele ning uuematele uurimustele selles vallas (T. Christensen, Lester jt).

Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Dünaamika kujundamise võimalused klavessiinil.....	14
1.1 Klavessiini kõlakontseptsioon	14
1.2 Klavessiini mehaanika seos mängutehnikaga.....	16
1.3 Klavessiini mängutehnika ja väljendusvahendid	17
1.4 Klavessiini mängutehniliste väljendusvahendite seos teose faktuuri ja bassipartiiga	20
1.5 Küsimus dünaamikast	23
2. Saate rütmi kujundamine	26
2.1 Saksa muusikaesthetika 18. sajandi I poolel	26
2.2 Rütmifunktsioonid	28
2.2.1 Rütm ja meetrum.....	29
2.2.2 Liikuvus ja pinge.....	31
2.3 Rütmitasandid	32
2.3.1 Süvatasand – meetrum	32
2.3.2 Kesktasand – fraasikuju ja -dünaamika	36
2.3.3 Meetrilise baasrütmi vaheldumine.....	41
2.3.4 Pealistasand – erandlikud rütmilahendused	44
3. Saatefaktuuri kujundamine I.....	48
3.1 Norm ehk tavapärased.....	49
3.2 Realisatsiooni registriline asetus ja paiknemine	50
3.2.1 Registriline asetus	51
3.2.2 Paiknemine.....	53
3.2.3 Realisatsiooni paiknemine J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kiiretes osades	56
3.3 Realisatsiooni liikuvus ja liikumise suunad.....	65
3.3.1 Astmeliselt tõusev ja laskuv realisatsioon	66
3.3.2 Korduvad akordid realisatsioonis	72
4. Saatefaktuuri kujundamine II – häältearv	75
4.1 Standardhäältearv.....	76
4.1.1 Esituskoosseis	76
4.1.2 Tempo ja liikumise iseloom.....	79
4.2 Häältearvu varieerimine üksikutes akordides	90
4.2.1 Kadentsid	91
4.2.2 Perioodide ja fraaside algused	97

4.2.3 Fraasi kulminatsioonihetk.....	98
5. Saate kaunistamine.....	101
5.1 Kaunistamise põhimõtted.....	102
5.2 Kaunistused J. S. Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079.....	104
5.2.1 Hüpped realisatsiooni meloodias	105
5.2.2 Ornamendid ja meloodilised kaunistused	114
Allikad.....	138
Kirjandus.....	144
Doktorikontserdid	151
Summary	154

Sissejuhatus

Asudes mõned aastad tagasi omandama Johann Sebastian Bachi monumentaalse tsükli „Muusikaline ohver“ („Musikalisches Opfer“) BWV 1079 (1747)¹ triosonaadi c-moll *continuo*-partiit klavessiinil, olin eesseisvast väljakutsest põnevil, aga samas enesekindel. Kindlustunnet toitis teadmine piisavast kogemusest Bachi muusika esitamisel nii soolo- kui ka *continuo*-mängijana. Sõna otseses mõttes olin ju klavessiinil „käima“ õppinud Bachi teoste najal. Eelnevatel kokkupuudetel Bachi *continuo*-partiidega olid väljakujunenud isiklikud veendumused ja tööstiil, millega kavatsesin ka käesolevale teosele läheneda. Juba esimestes proovides oma ansamblipartneritega tundsin, et minu mängupagasis olevad töövahendid olid küll vajalikud, kuid mitte piisavad.

Basso continuo saate kujundamine on minu jaoks protsess, mis lähtub peaaesjalikult heliteose väljenduslikest ja struktuuri liigendamisega seotud vajadustest ning arvestab mängupartnerite, instrumentide ja esituspaikade eripärasid. *Basso continuo* on improvisatsioonilise iseloomuga saatmisviis baroki ansambli- ja orkestriteostes.² Teose partituuri kirja pandud nummerdatud instrumentaalse bassipartii ehk ***continuo*-partii** numbrid teisendatakse akordideks ehk **realisatsiooniks**.³ Pidevalt katsetades ja kohandades kujunevad välja saate rütm, faktuur ja struktuur ning selginevad mängutehnilised vahendid, millega teose dünaamikat toetada. Selline tegevuskava pakub organiseeritud vabadust improvisatsioonilistele hetkeotsustele, mille kaudu sünnib realisatsioonist ainukordne kunstiline saade.

Töös triosonaadiga c-moll BWV 1079 märkasin, kuivõrd tavapärasest suuremat tähelepanu ja fikseeritud otsuseid nõudis *continuo*-saate rütmi ja faktuuri kujundamine.

¹ 1747. aasta kevadel peatus Bach põgusalt Preisi kuninga Friedrich Suure õukonnas Potsdamis. Selle viibimise käigus esitas kuningas heliloojale väljakutse improviseerida kõigi kuulajate juuresolekul kuuehäälnel fuuga tema poolt ette antud teemale. Legendil sellest kohtumisest on mitmeid versioone. Kindel on see, et mõni kuu pärast palju kõneainet tekitanud külaskäiku kirjutas Bach lühikestest kaanonitest, fuugast, kahest *ricercar*-ist, kolme- ja kuuehäälselt, ning triosonaadist koosneva tsükli „Muusikaline ohver“ BWV 1079 pühendusega Preisi kuningale. Selle teose kõik osad põhinevad Friedrich Suure ette antud „kuninglikul teemal“.

² *Basso continuo* mõiste tähistab ka nn *continuo*-gruppi, mis koosneb vähemalt ühest bassimeloodiat mängivast pillist (*viola da gamba*, tšello, fagott) ja ühest harmooniapillist (klavessiin, orel, teorb, harf).

³ Mõnikord võib bassipartii olla ka nummerdamata.

Eriti pakkus mõtteainet sonaadi kiirete osade keerukas polüfooniline faktuur, aga ka bassihääle registriline lähedus soolohäältele, mis piiras oluliselt saatehääle liikumisruumi. Pidevalt seisin küsimuse ees, milliseid *continuo*-mängule omaseid võtteid kasutada, et säiliks sonaadiosade faktuuriline ja dünaamiline selgus. Jõudsin arusaamisele, et selles Bachi hilises teoses ahvatleb helilooja *continuo*-mängijat ületama piiri, mis mõtteliselt eraldab *basso continuo* saadet kompositsioonist. Mõistsin väljakutse suurust – sisuliselt olenes teose tervikuks kujunemine lisatava saate rütmist ja faktuurist, selle läbimõeldud ülesehitusest ning muidugi ka oskuslikust teostusest. Selline „kaasautorlus“ sisaldab ühtaegu suurt loomingulist vabadust, aga ka tohutut vastutust ning inspireerib süvenema 18. sajandi I poole saksa *basso continuo* traditsiooni ning selle käsitlustesse tänapäeval.

Minu uurimistöö keskseks mõisteks on dünaamika.⁴ Tavapäraselt viitab dünaamika heli suhtelisele tugevusele (valjusele – *forte*, *piano*) või selle muutumisele (*crescendo*, *diminuendo*). Kuna aga klavessiinil ei saa kõlatugevust olulisel määral varieerida, kätkeb dünaamika mõiste kasutamine klavessiinimängu kontekstis kõiki muutuseid muusikalises liikumises kõikidel struktuuritasanditel (harmonias, rütmis, meloodias, faktuuritiheduses, aga ka kõlatugevuses). Nende muutustega kaasnevad muutused muusikalises pinges, mida kuulaja tajub tugeva või nõrgana, kasvava või kahanevana. Klavessiinimängija ülesanne on neid muutuseid edastada mängutehniliste väljendusvahendite abil. **Muusikalise liikumise iseärasuste nüansirikast väljendamist klavessiinil nimetangi käesolevas töös dünaamikaks** (vt 1. peatükk „Dünaamika kujundamise võimalused klavessiinil“). *Basso continuo* puhul tuleb mängijal luua ise ka saade, mille rütmi- ja faktuurimuutused oleksid kooskõlas teose liikumise dünaamikaga.

Töös uurin, kuidas luua klavessiinil *basso continuo* realisatsioonist rütmiliste ja faktuuriliste vahendite abil dünaamiliselt väljenduslik saade. Kahtlemata on see vaid esimene, kuid oluline eeldusi loov etapp, mille puudumisel dünaamika väljendamine klavessiinile omaste mänguvõtetega pole võimalik.⁵ **Töö eesmärk** on selgitada, (1) millised on klavessiinimängija kasutuses olevad rütmilised ja faktuurilised võtted

⁴ „Dünaamika. Kõlatugevus, millega noote ja helisid väljendatakse.“/ „Dynamics. The intensity of volume with which notes and sounds are expressed“ (Thiemel 2001: 820).

⁵ Lähemalt sel teemal 1. peatükis „Dünaamika kujundamise võimalused klavessiinil“.

dünaamika esile toomisel *basso continuo* saates; (2) leida interpretatsioonilised lahendused J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kontekstis.

Uurimistöö teeb keerukaks *basso continuo*'t käsitlevate allikate fragmentaarsus saate dünaamika kujundamise osas. Veel 18. sajandi keskel ei olnud piir algajaile ja edasijõudnutele mõeldud kirjanduse vahel nii selge kui tänapäeval (Lester 1994: 174). Valdav osa *basso continuo* alastest allikatest käsitleb seda teemat akordide teostamise ehk **realiseerimise** ja häältejuhtimise seisukohalt. Bach, kelle *basso continuo* juhised on erakordselt napisõnalised, nendib, et „ülejäänud reegleid, mida tuleb tähele panna, on parem õpetada suuliselt kui kirjalikult“ (Bach 1957 (1725): 131).⁶ *Basso continuo* saate rütmi ja faktuuri kujundamist käsitlevad ulatuslikumalt Johann David Heinichen traktaatides „Gründliche Anweisung“ (1711) ja „Der General-Bass in der Composition“ (1728) ning Carl Philipp Emanuel Bach teoses „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1759/1762). Viimane pidas oma raamatu teise osa kõige märkimisväärsemaks omaduseks tähelepanu pööramist kunstiliselt kujundatud saatele: „Selle juhatuse kõige tähtsam sisu, mille poolest ta kõigist teistest seni teada generaalbassiõpikutest erineb, puudutab rafineeritud saadet“ (Bach, C. Ph. E. 1976 (1762): 2 verso).⁷ C. Ph. E. Bachi käsitletud teemade ring toob esile erinevuse realiseerimise ja kunstiliselt kujundatud saate vahel – esimene lähtub häältejuhtimise reeglitest, viimase kujundust mõjutavad väljenduslikud eesmärgid.

Baroki muusika tänapäevase interpretatsiooni kontekstis rõhutab *basso continuo* saate väljendusliku kujundamise vajadust Arnold Dolmetsch juba 20. sajandi alguses raamatus „The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries“ (1915) ning pool sajandit hiljem ka Robert Donington oma käsitluses „The Interpretation of Early Music“ (1963). Viimane tõstab esile saate struktuuri ja faktuuri kui dünaamika kujundamist mõjutavad komponendid. Doningtoni väärtuslikud tähelepanekud koos väljatoodud baroki traditsioone kirjeldavate allikaliste tsitaatidega kajastavad saate kujundamise põhimõtteid ning kasutusel olnud võtteid. Siiski on erialases kirjanduses siiani täpsustamata, millal ja millises kontekstis neid võtteid praktiseeriti ning mis on

⁶ „Die übrigen *Cautelen*, so man *adhibiren* muß, werden sich durch mündlichen Unterricht beßer weder schriftlich zeigen.“

⁷ „Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine *Accompagnement*.“

nende funktsioon saate dünaamikas. Vajadus neis küsimustes selgust luua oli ajendiks käesoleva uurimuse kavandamisel ja teostamisel. Uurimistöö „Dünaamika kujundamise võimalused *basso continuo* saates“ on osa loomingulis-uurimuslikust doktorikraadi taotlemise projektist.

Kuna minu uurimus tuleneb suuresti vajadusest täiendada ja täpsustada isiklikke oskusi *continuo*-mängijana klavessiinil, siis lisaks allikalise kirjanduse läbi töötamisele ja võrdlemisele kasutasin tegevusuuringule (ingl k *action research*) omast metoodikat (Virkus 2010, vaadatud 25.01.2022). Kuigi tegevusuuring on välja kasvanud sotsiaalsete olukordade uurimisest haridusvaldkonnas, on selle põhijooned rakendatavad ka teistes tegevussfäärides, sh ka käesolevas töös. Tegevusuurimuse läbiviija süüvib eelkõige enda tegevuste analüüsimisele ning tema töö tulemused on koheselt praktikasse rakendatavad (Löfström 2011: 4–5, vaadatud 24.01.2022).

Eelkõige sobib selline meetod mulle põhjusel, et see keskendub uurija poolt valitud olukordade uurimisele, s.t on olukorrapõhine, ega otsi universaalseid lahendusi. Universaalsuse taotlus on omane Bachi poegade „tormi ja tungi ajastule“, mitte vana Bachi loomingule, veendusin oma magistriõppe lõputöö „Sõrmestusprintsiibid J. S. Bachi klahvpilliteoste interpreteerimisel muusikakooli repertuaari näidetel“ (2013) käigus. Seetõttu on ka käesoleva töö uurimistulemused kasutatavad vaid konkreetsetes või kohandatavad sarnastes olukordades. Metoodika eeliseks on, et isegi allikalise teabe nappusel võimaldab kindel kontekst, s.t muusikateos ise, uurida erinevate mänguvõtete mõju saate dünaamikale. Seetõttu olen uuritavate teemade käsitlemisel pööranud erilist tähelepanu olukordade kaardistamisele ja lähtekohtade selgitamisele. Konkreetse muusikalise olukorra määramisel lähtun barokiajastu muusikale iseloomulikust meetrilisest hierarhiast, milles muutused muusikalises liikumises (nt harmoonias, intervallikas, rütmis, faktuuritiheduses jne) omandavad oma tähenduse dünaamikas. Tegevuste valikut konkreetse dünaamika tekitamisel aitavad selitada häältejuhtimisreeglid, esitustraditsioonist ja saate funktsioonist tulenevad piirangud. Erinevate tegevuste katsetamise käigus olen jälginud nende vastavust dünaamikaga, mida olen tahtnud saavutada ning välja toonud vaid need võtted, mis on minu hinnangul sellele vastavad. Kuna tegu on valdavalt eneserefleksiooniga, siis väljendavad tehtud järeldused sügavalt isiklikku kogemust ega välista teistsuguseid lähenemisi ja lahendusi.

Töös toon ka näiteid tänapäevastest Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 salvestistest, mis illustreerivad ja rikastavad minu isiklikust praktikast tulenevaid järeldusi ega ole ise uurimisobjektid. Helikandjate valikul lähtusin põhimõttest, et esitused sisaldaksid minule kui interpreedile sarnaseid väärtuspõhimõtteid – nt sarnane afektitunnetus, soolohäälte ja *continuo*-saate tasakaal ansamblis, klavessiinikäsitlus. Salvestiste kuulamisel oli huvitav täheldada nii esituste erinevaid väljenduslikke lähenemisi kui ka *basso continuo* saate teostust. Viimast oli soolopartiidest kohati raske eristada. Seetõttu keskendusin vaid kõige iseloomulikumale, mis kuulamisel esile kerkis.

Kindlasti mõjutas uurimistöö käiku, selle teemasid, arendusi ja detaile isiklik interpreedikogemus. Neli doktorikontserdi kava, mis olid fokuseeritud põhiliselt saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsiooni erinevatele tahkudele, kujunesid omamoodi laboratooriumiks käesoleva töö väidete testimisel.

Uurimisprotsessi sisuväärtuseks pean küsimusest vastuseni kulgevaid mõttekäike, mille jälgitavuse huvides kasutan tänapäeva barokkmuusikute seas käibel olevat sõnavara. Siia kuuluvad terminid „realisatsioon“ akordide teostuse ja „artikulatsioon“ nootide või noodigruppide eraldamise tähenduses. Eestikeelse terminoloogia rakendamisel olen võtnud eeskuju Ann Bondi raamatu „Klavessiinimäng“ Marju Riisikampi tõlkest (2010). Selle raamatu väljaandmise eel korraldas kirjastuse Scripta Musicalia toimetaja Maris Valk-Falk ümarlaua Eesti Klavessiinisõprade Tsunfti osalusel, mille käigus arutati ja lepidi kokku mõistete kasutamine eestikeelses klavessiinialases terminoloogias. Termin „paljuhäälsus“ kasutamine *basso continuo* kontekstis pärineb Lembit Orgse doktoritööst „Kaunistamise kunst: Generaalbass Johann Sebastian Bachi *Allemande*’is ja *Courante*’is Es-duur BWV 815“ (2013). Tooksin välja ka sõnade „bassipartii“ ja „bassimeloodia“ kasutustähenduse käesolevas töös. Bassipartii mõiste hõlmab partituuri alumist häält koos akorde tähistavate numbritega, bassimeloodia mõiste aga ainult alumise hääle noodipartiid.

Minu töö ülesehitus lähtub esmalt vajadusest selgitada, mida tähendab dünaamika mõiste klavessiinimängija sõnavaras, milliseid tegevusi see hõlmab ning mis on nende tegevuste eesmärk. Tihti räägitakse klavessiini puhul võimalusest tekitada illusoorseid kõlatugevuse muutuseid. Ka minu arusaam käesolevat tööd kirjutama hakates seostas dünaamika mõiste kasutamist klavessiinimängus reaalsete ja illusoorsete kõlatugevuse

muutustega. Süvenedes illusoorse kõlatugevuse muutuse teemasse, analüüsisides ja eesmärgistades oma tegevusi *continuo*-mängijana, märkasin üha enam nende muutuste seost muutustega muusikalises liikumises ja varieeruvus pinges. Tundsin vajadust täpsustada dünaamika mõiste kasutustähendust klavessiinimängu kontekstis. Selleks, et võimaldada käesoleva töö lugejal jälgida kirjutaja mõtete teekonda dünaamikamõiste kasutustähenduse määramisel, alustan **esimest peatükki „Dünaamika kujundamise võimalused klavessiinil“** põgusa ülevaatega klavessiinist kui instrumendist, millel mängides ei saa oluliselt kõlatugevust varieerida. Edasine ekskurss selgitab, millised on klavessiinimängija mängutehnilised, aga ka rütmilised ja faktuurilised võimalused dünaamika kujundamiseks klavessiinil ning miks on viimased võtmetähtsusega *basso continuo* saates. Toetudes eelnevale sõnastan peatüki lõpus dünaamika mõiste kasutustähenduse klavessiinimängijate hulgas.

Ülejäänud teemad olen järjestanud *basso continuo* saate kujundamist hõlmavate tegevuste järjekorras. **Teises peatükis „Saate rütmi kujundamine“** uurin, kuidas rütmi kaudu luua eeldused dünaamika teostamiseks *basso continuo* saates. Selleks (1) analüüsin meetrumi ja rütmi üheaegset avaldumist muusikas, nende erinevaid väljenduslikke funktsioone; (2) käsitlen rütmi mitmekihilist olemust meetrilise aegruumi loojana, fraaside liigendajana ja eriliste muusikaliste sündmuste väljatoojana *basso continuo* saate dünaamikas.

Kolmas ja neljas peatükk „Saatefaktuuri kujundamine I“ ja „Saatefaktuuri kujundamine II – häältearv“ keskenduvad dünaamika kujundamise teemale saate erinevatel faktuuritasanditel (meloodia, häältearv), liikumise suundadel ja paiknemisel soolohäälte suhtes. Tegu on kaksikpeatükkidega, mille ühiseid lähtekohti kirjeldan punktis 3.1 „Norm ehk tavapärasus“. Algselt ühe peatükina kavandatud teemad kasvasid ulatuslikuks eelkõige seetõttu, et neid on nii allikates kui ka tänapäevases teaduskirjanduses vähe käsitletud. See nõudis pikemaajalist ja sügavat süvenemist. „Saatefaktuuri kujundamine I“ käsitleb realisatsiooni registrilist asetust ning paiknemist nii soolohäälte kui ka bassimeloodia suhtes, samuti saate ülemise hääle ehk realisatsiooni meloodia liikuvust ja liikumise suundi saate dünaamika teostamise kontekstis. „Saatefaktuuri kujundamine II – häältearv realisatsioonis“ uurib realisatsiooni standardhäältearvu valikut mõjutavaid faktoreid (teose esituskoosseis,

tempo jne) ning olukordi, milles üksikud kõrvalekalded standardhäältearvust on olulised dünaamika mõjutajad.

Kuna kaunistamise kunst on barokiajastu muusikale olemuslik, kuulub viimane **viies peatükk „Saate kaunistamine“** samuti *basso continuo* saate dünaamikat käsitletavate teemade hulka. Selle peatüki teemade valikul lähtusin põhimõttest, et kaunistus võib olla ükskõik milline lisandus, mille muutmine või ära jätmine ei mõjuta teose alusstruktuuri (Donington 1989 [1963]: 152). Nii käsitlen dünaamika mõjutajatena kõrvuti tavapäraste kaunistusviisidega ka realisatsiooni ülemises hääles ehk **realisatsiooni meloodias** esinevaid hüppeid, mis olid iseloomulikud saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonis. Selleks, et püsida ajastu traditsioonide raames ning mitte rõhutada isiklikke valikuid, piirasin tavapäraste kaunistuste käsitlust nendega, mis juba esinevad Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 soolopartiides ja bassimeloodias. Uurimistöös olen toetunud nii **allikalistele materjalidele** kui ka tänapäevasele barokiajastu muusikat käsitlevale **teaduskirjandusele**. Olulisimaks allikaks pean Bachi triosonaati c-moll BWV 1079, mis loob käsitletud teemadele konteksti ning võimaldab tõlgendada erinevaid rütmilisi ja faktuurilisi lahendusi dünaamika võtmes.

Uurimisprotsessi alguses tutvusin 18. sajandi I poole *basso continuo* alaste traktaatidega laiemalt, et mõista sarnasusi ja erinevusi Euroopa koolkondade traditsioonides. Selles valikus jäid sõelale traktaadid, mis (1) olid olemas saksa-, prantsus- ja itaaliakeelses originaalis ning enamikel juhtudel ka ingliskeelses tõlkes, (2) käsitlesid *basso continuo* saate kujundamise teemasid. Ühed detailsemad selle teemalised teosed olid Heinicheni „Gründliche Anweisung“ (1711) ja „Der General-Bass in der Composition“ (1729). Viimasega tutvusin Georg J. Buelow käsitluse „Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen“ (1986) vahendusel. Heinicheni traktaat „Der General-Bass in der Composition“ oli oluline teos ka Bachi isiklikus raamatukogus, samuti oli Bach selle ametlik levitaja (Wolff 1994: vii). Käesoleva töö teine, rütmi käsitlev peatükk toetub peaaesjalikult just sellele Heinicheni traktaadile, samast pärineb ka informatsioon paljuhäälsuse kohta.

Rikkalikku teavet ja allikalist tuge pakkusid ka Bachi lähikondsete kirjatööd. Bachi poja Carl Philipp Emanueli mahukas teos „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1759/1762) käsitleb pea kõiki klavessiinimängu puudutavaid teemasid

soolomängust *basso continuo* saateni. Seda võib pidada üheks usaldusväärsemaks allikaks vana Bachi õpetuse edasi andmisel. Siiski tuleb teksti tõlgendada tähelepanelikult. Carl Philipp Emanuel oli uue, valgustusajastu laps ning tema loomingu väljenduslaad erines kardinaalselt isa omast. Seetõttu on ka tema raamatus „Versuch...“ lõike, mis kirjeldavad uue stiili tõekspidamisi ja mänguvõtteid. Samasuguse lähenemisega töötasin Johann Sebastian Bachi õpilase Johann Philipp Kirnbergeri kompositsiooniõpetuse „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert“ (1771) kallal. See teos aitas mõista baroki komponeerimise põhimõtteid ideest teostuseni. Teose tegid eriliseks Kirnbergeri selgitused muusikaliste väljendusvahendite afektiivsete tähenduste kohta, mis avasid mulle selgema arusaama baroki heliteoste väljenduslikest taotlustest ja võimalustest kasutada sarnaseid võtteid *basso continuo* saate rütmi ja faktuuri kujundamisel. Asendamatuks võrdlusmaterjaliks osutusid Kirnbergeri ja tema lähikondsete realisatsioonid triosonaadile c-moll BWV 1079.⁸

Tänapäevastest käsitlustest mõjutasid mind kõige enam muusikateadlase ja organisti Dietrich Barteli monograafia „Musica Poetica“ (1997) saksa 18. sajandi I poole muusikaestetikast ning muusikateoreetiku Joel Lesteri teos „Compositional Theory in the Eighteenth Century“ (1994) tolle aja komponeerimise põhimõtetest. Inspireerivat esitajapoolset vaatenurka baroki muusikateose interpreteerimise eesmärkidest ja võimalustest pakkus barokkviiuldaja Judy Tarlingi raamat „The Weapons of Rhetoric“ (2005).

Oma mõju uurimisele avaldasid ka minu Eesti kolleegide Lembit Orgse ja Saale Fischeri doktoritööd. Lembit Orgse töö „Kaunistamise kunst: Generaalbass Johann Sebastian Bachi *Allemande*’is ja *Courante*’is Es-duur BWV 815“ (2013) teema on otseselt seotud käesoleva töö temaga. Mõlemad uurimused kirjeldavad *basso continuo* kompositsiooni ülesehituse loogikat ja sellest tulenevaid tõlgendusvõimalusi. Orgse analüüsib figureeritud materjali aluseks olevat nummerdatud bassi, milles sisalduv kompositsiooni alusstruktuur aitab interpreedil tõlgendada helilooja väljenduslikke taotlusi. Käesolev töö aga keskendub *basso continuo* saate ülesehitamisele, mis lähtub alustruktuuri kätketud väljenduslikust informatsioonist. Minu kaasdoktorandi Saale

⁸ Tõestatud on Kirnbergeri autorlus III osa *Andante* realisatsioonis, teiste osade realisatsioone omistatakse tema õpilastele (Wolff 1987: 28).

Fischeri käsitus „Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses“ (2020) tõi seminaride aruteludesse klavessiinimängu esitusega seotud probleematika ning aitas mul hoida fookuses *basso continuo* saadet kui tervikut. Töös välja toodud inglisi-, prantsuse- ja itaaliakeelsed tsitaadid on tõlkinud töö autor ning saksakeelsed tsitaadid professor Kristel Pappel.

Selle uurimuse vankumatuks toetajaks, suunajaks ja julgustajaks on olnud minu juhendaja professor Kristel Pappel. Loominguliste projektide ettevalmistamisel ja käesoleva kirjatöö viimistlemisel olen hinnalisi nõuandeid saanud professor Imbi Tarumilt. Väärt kriitikat ja küsimusi on kirjutamisprotsessi käigus esitanud professorid Toomas Siitan, Kerri Kotta ja Allan Vurma. Ma tänan teid! Samuti tahan tänada näidete graafikut Mari Amorit, keeleteimetajat Anu Mõttust ja head kolleegi Marju Riisikampi, kes äärmise põhjalikkusega panustasid käesoleva töö valmimisse. Minu tänu kuulub ka kõikidele kaasdoktorantidele ja minu perele.

1. Dünaamika kujundamise võimalused klavessiinil

Visa on kaduma arusaam klavessiinist kui väheste väljenduslike võimalustega instrumendist. Veel 21. sajandi alguskümnendel räägitakse klavessiinist kui väljendusvaesest instrumendist selle piiratud kõlatugevuse varieerimise tõttu. Klavessiinimängijana, kes juba aastakümneid on olnud võlutud klavessiini rikkalikust väljenduspagasist, tunnen vajadust selgitada teemat lähemalt.

Alljärgnevalt annan ülevaate klavessiini, selle mängutehnika ja barokiajastu muusika terviklikkusest ning otsin viise, kuidas määratleda dünaamika mõiste kasutust klavessiinimängu kontekstis.

1.1 Klavessiini kõlakontseptsioon

François Couperin (1668–1733) on öelnud, et vaatamata omadusele helitugevust mitte varieerida, on klavessiin „täiuslik oma ulatuselt ja särav olemuselt“ (Couperin [1713]: XIV).⁹ Ta imetles neid klavessiinimängijaid, kes oma rafineeritud oskustega suutsid selle instrumendi väljendusrikkalt kõlama panna.

Klavessiini kõrgaeg Euroopa muusikakultuuris langeb kokku kõrg- ja hilisbaroki perioodiga, mida võib tinglikult piiritleda aastatega 1630–1750. Selleks ajaks oli klavessiiniehitus vädanud pisut enam kui kolm sajandit.¹⁰ Välja olid kujunenud erinevad klavessiiniehituse traditsioonid, millest tänapäeval on enim kopeeritud 17. sajandi itaalia ja flaami ühemanuaalsed ning 18. sajandi prantsuse ja saksa stiilis ning flaami *ravalement* tüüpi¹¹ kahemanuaalsed instrumendid. Nii varasemate kui ka kõrg-

⁹ „Le Clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par luy même;“ [vana prantsuse keele kirjaviis – K.A.]

¹⁰ Teated klavessiinilaadse instrumendi levikust Euroopas pärinevad 14. sajandi II poolest. Esimese käsikirjalise kirjelduse ja joonise klavessiini konstruktsioonist on kirja pannud ca aastal 1450 Henri Arnaut von Zwolle. Esimene säilinud klavessiin ehitati tõenäoliselt Ulmis Lõuna-Saksamaal aastal ca 1470 ning asub Kuninglikus Muusikaakadeemias (Royal Academy of Music) Londonis. (Kottick 2003: 9–26)

¹¹ *Ravalement* on 17. sajandi lõpus põhiliselt Prantsusmaal levinud mood laiendada vastavalt oma aja nõudmistele flaami, eeskätt hinnaliste Ruckersi klavessiinide ulatust. *Petit ravalement* hõlmas põhiliselt mõne bassinoodi lisamist, *grand ravalement* puhul suurendati klaviatuuri ulatust mõlemast küljest

ja hilisbaroki perioodil tegutsenud klavessiiniehitajate (nt Dominicus Pisauriensis, Vincent Tibaut, Michael Mietke, vennad Hemschid ja Silbermannid jpt) või nende dünastiate (nt Trasuntino, Rossi, Vaudry, Ruckers-Couchet, Blanchet-Taskin, Hass jne) pärand on huvitavaks uurimisallikaks tänapäeva klavessiinimeistritele ajalooliste koopiate valmistamisel. Parimad näited originaalide ning koopiate hulgas on nii kõlaomaduste kui ka välise viimistluse poolest tõelised kunstiteosed.

Klavessiiniehitus eeldab meistritl mitmesuguseid käsitööoskusi, matemaatika- ja füüsikaalaseid teadmisi, laiemat kultuurihuvi ja reaalselt kokkupuudet muusika ning muusikutega. Kus jookseb piir meisterliku käsitöö ja kunstiteose vahel?

2008. aasta sügisel osalesime kolleeg Ene Naelaga kontserdiprojekti „Ballades d’orgue en Corse“ raames Korsikal ümarlauadiskussioonis, mille peategelasteks olid klavessiiniehituse virtuoosid, prantslased Philippe Humeau ja Émile Jobin. Vesteldi teemal, milline on klavessiinimeistri kontseptsioon, kui ta alustab klavessiini ehitust. Kõnealused meistrid olid ühel meelel, et selleks on ettekujutus tulevase instrumendi kõlast. Erinevus ilmnes pigem selles, milliseid kõlakvaliteete kumbki silmas peab. Huvitav oli tõdeda, et Humeau, kelle kõlaideaaliks on lapsepõlves kuulnud ema laulude toon, valmistab instrumente, millele on iseloomulik tämbrite ülevoolav rikkus ning tugev isikupära. Tema loomingust paistavad silma just kõlavärvi poolest erilised itaalia ja varajased prantsuse tüüpi klavessiinid. Jobin, kes peab ideaalseteks kõlaomadusteks selgust ja artikuleeritust, on saavutanud oma instrumentidel hõbedaselt sillerdava, selge kõla. Tema loomingu paremiku kuuluvad detailset artikuleerimist võimaldavad saksa tüüpi klavessiinid. Kummagi klavessiinimeistri tööde puhul lisab ettekujutus kõlast kvaliteedi, mis eristab nende loodud instrumendid tavapärasest täpse kopeerimise traditsioonist ning paigutab kunstiteoste kategooriasse. Selliseid põnevaid klavessiinimeistreid on maailmas veelgi.

Klavessiinitüüpide kõlaomadused on tihedalt seotud konkreetse ajaperioodi ja piirkonna muusikaga, mille esitamiseks need instrumendid on loodud. Itaalia klavessiini lühike läbitungiv kõla soodustab näiteks Girolamo Frescobaldi *toccata*’de

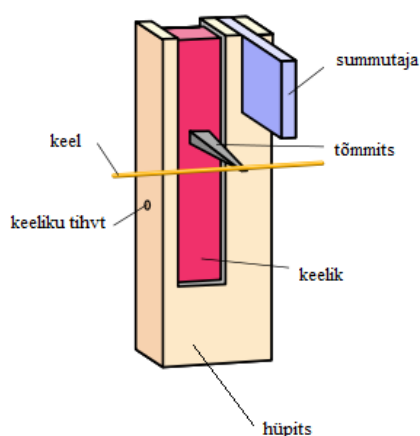
(Mercier-Ythier 1996: 261). Ümberehitusega kaasnes ka registrite lisamine või ümberpaigutamine (Kottick 1992: 40–41).

lühikestest motiividest tulvil materjali artikuleerimist. Flaami klavessiini pikem kõlakestus seevastu võimaldab arendada laulvust 17. sajandi flaami, aga ka inglise virginalistide laulutöötluste rikkas repertuaaris. Prantsuse klavessiini spetsiifiline, ebamääraselt udune kõla sobib eelkõige üldist heakõlalisust taotleva prantsuse muusika esitamiseks, saksa instrumentide põhitooni esile tungiv sära võimaldab aga ära kasutada saksa muusika retoorilisi omadusi. *Basso continuo* praktikas eelistatakse selget artikuleerimist võimaldavaid itaalia, flaami, aga ka saksa ja *ravalement* tüüpi instrumente.

1.2 Klavessiini mehaanika seos mängutehnikaga

Klavessiini kõlaomadused – kestus, tämber, ülemhelide rohkus jne – on väärtused, mis ahvatlevad klavessiinimängijat päevast päeva naasma oma instrumendi juurde. Siiski osutub olulisimaks puutepunktiks pillimeistri ja mängija vahel klavessiini mehhanism, mis ühendab klahve hüpitsatega ja mille tõmmitsad puudutuse (pr k *le touché*) korral keelt tõmbavad. Klahvi lahtilaskmisel libiseb tõmmits liikuva keeliku abil keelest mööda ning heli summutatakse vildist summutajaga (vt Joonis 1).

Joonis 1. Klavessiini mehhanism (lihtsustatud)



Töökorras klavessiini mehhanismi iseloomustab kõikide osade sujuv toimimine. Klavessiinile omase mängutehnika kasutamisele loovad eelduse kerge puudutustundlik klaviatuur, ühtlaselt reguleeritud tõmmitsad ja omavahel tasakaalustatud registrid.

Klavessiinimeistrid püüavad hoida klahvide kaalu nii kergena kui võimalik, vastavuses puudutusega, mida ühe või teise koolkonna stiil nõuab. Sageli tasakaalustatakse klahve, vähendades puidu massi klahvi otstes ning lisades raskust klahvi tagumisse otsa. Ka klahvide tasakaalupunktide asetus klaviatuuri raamistikul avaldab mõju mängutehnikale, kuna see mõjutab nii klahvikäigu sügavust kui ka tõmmitsa keeleni jõudmise kiirust. (Kottick 1992: 14)

Tõmmitsad peaksid olema lõigatud nii, et „kõrval hea kuulata ning sõrmel meeldiv mängida“ (Kottick 1992: 93).¹² Tõmmitsate pikkus, laius ja painduvus mõjutavad ühelt poolt kõlatugevust, teisalt vähendab ebaühtlaselt „häälestatud“ tõmmits (ingl k *voicing plectrum*) klaviatuuri löikes kõlatugevuse ühtlust ning mängija puudutuse sujuvust ja kiiret reageerimisvõimet.

Registrite reguleerimisega tasakaalustatakse nende omavahelist kõlatugevust kooskõlas instrumendi kõlakontseptsiooniga, aga ka tõmmitsate ulatuvust keelten. Mida kaugemale keele alla ulatub tõmmits, seda tugevam on heli ning suurem puudutusele rakendatav energia.

1.3 Klavessiini mängutehnika ja väljendusvahendid

Klavessiini mängutehnikale on iseloomulik liigutuste ülim ökonoomsus, mida omalt poolt toetab ühtlaselt reguleeritud klahvimehhanismi puudutustundlikkus. Ameerika muusikateadlane Quentin Faulkner nimetab sellist mänguviisi tabavalt **vaikseks tehnikaks** ¹³ (Faulkner 1984: 16). Vaikset tehnikat iseloomustab sõrmede vaevumärgatav liikumine ka kõige keerulisemates olukordades. Sõrmede otsmised liigesed tõusevad klahvidelt minimaalselt, käsi ja keha säilitavad oma normaalse asendi kogu mängu jooksul (Forkel 1942 [1802]: 31). Selline sõrmetehnika tagab liikumise voolavuse ja laulvuse, omadused, mis on oskusliku klavessiinimängu tunnuseks. Forkel täheldab, et nende puudumisel sünnib nootide järjestikusel esitamisel väljenduslik

¹² „But you can make a quill that sounds as good to the ear, and feels as good to the fingers, as those around it.“

¹³ ingl k *quiet technique*

ebakõla (David; Mendel; Wolff 1998: 433). Klavessiini mängutehnika ühtluse taotlus seostub ka eelpool käsitletud klahvimehhanismi reguleerimisprintsipidega.

Vaikse tehnika kontseptsioonist puudub täielikult sõrmelöögi ja selle tugevuse varieerimise mõisted. „On vaja, et sõrmed kukuksid klahvile, ja ei lööks neid,“ ütleb Jean-Philippe Rameau (Rameau [1724]: 17).¹⁴ Klavessiiniheli tugevust saab mingil määral varieerida puudutuse kiirusega, mis mõjutab tõmmitsa jõudmise kiirust keeleni ning selle kaudu ka tõmbe tugevust.¹⁵ Helitugevuse muutus *pianissimo*’st *mezzoforte*’ni ja *mezzoforte*’st *fortissimo*’ni on keskmiselt 1dB, madalas registris veidi üle 2 dB (Penttinen 2006: 6). Siiski kaldun arvama, et puudutuse kiiruse muutmine, mida kasutatakse vaid üksikute väga eriliste aktsentide väljatoomisel, ei oma suurt tähtsust barokidünaamikas tervikuna. Põhjus seisneb inimkõrva omaduses tajuda helitugevuse muutuseid, kui kahe heli tugevuse vahe on vähemalt 1 dB (Vurma e-kiri 25. 04. 2017). Seetõttu puudub klavessiinimängijal võimalus saavutada helitugevuse nüansirikast muutumist oma instrumendil.

Artikulatsioon ja **ajastus** on klavessiinimängija peamised mängutehnilised vahendid dünaamika teostamisel. Artikulatsiooni mõiste väljendab klavessiinimängus nootide seotuse astet ning hõlmab endas kõiki sellele instrumendile omaseid mänguvõtteid *détaché*, **struktureeritud legato**¹⁶, *legato*, *legatissimo*¹⁷, grupeerimisviise ning nootide või noodigruppide vahelisi eraldusi ehk **artikulatsioonipause** (Bond 2010: 53; Troeger 2006: 466; Lohman 2006: 13, 14). Artikulatsioon võimaldab vormida selgelt muusikalisi motiive, s.t eraldada neid üksteisest, aga ka edasi anda nende liikumise iseloomu. Artikulatsioonivõtted ei seostu kindla karakterisituatsiooniga nagu klaverimuusikas (nt *staccato* hüplevat, naljatlevat iseloomu), vaid aitavad alla joonida olulist ja lihtsustada ebaolulist. Nende toime ja tugevus sõltuvad kontekstist, milles neid kasutatakse (Troeger 2006: 466).¹⁸ Ka vormiliigenduse seisukohalt on artikulatsioonil oluline roll. Kõnekeeles kasutavad klavessiinimängijad sõna „artikulatsioon“ artikulatsioonipausi tähenduses.

¹⁴ „Il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu’ils les frappent.“

¹⁵ Dünaamika kujundamisel omab suurt tähtsust ka klahvi lahtilaskmise kiirus.

¹⁶ Struktureeritud *legato* – üksteisest kergelt eraldatud noodid, mida kuulaja tajub seotuna.

¹⁷ *legatissimo* (ing k *overlegato*; pr k *surliné*) – nootide sidumine nii, et eelmine noot kõlab hetkeks järgnevaga üheaegselt.

¹⁸ „The strength of any articulatory effect depends upon its context.“

Artikulatsiooniga lahutamatu seotud **ajastus** avaldub motiivitasandil noodivältuste pikendamises ja lühendamises, mille tulemusel tajutakse pikemat nooti lühemast valjemana. „Dünaamikalaadne efekt tuleneb asjaolust, et heli tajutakse suhteliselt tugevana, kui selle kõlava osa suhe mittekõlavaga (artikulatsioonipaus) on suur“, kirjutab saksa organist Ludger Lohman (Lohman 2006: 12).¹⁹ Ta lisab, et heli kõlava osa ja noodi rütmiväärtuse suhte varieerimine on üks olulisemaid väljendusvahendeid mistahes klahvpillil (Lohman 2006: 12). Ka artikulatsioonipausi pikendamine eelmise noodi lühendatud vältuse arvelt võimaldab lisada kaalukust järgnevale noodile.

Ajastuse teemaga on seotud ka teised klavessiinimängule omased esituslikud võtted: kaunistuste sooritusviis, akordide arpedžeerimise määr ja kiiruse varieerimine, ühe hääle (tavaliselt sopranihääle) hetkeline hilinemine, prantsuse stiilile iseloomulik *inégale*²⁰, samuti fraasisisesed kerged kiirendused ja aeglustused (Troeger 2007: 467). Kõiki selliseid ajastuse nüansse sooritatakse muutumatu meetrumi suhtes. Omal kohal on ka *rubato* võtete, *ritardando* ja *accelerando*, kasutamine. Ajastamise ja *rubato*'ga seotud vahendid võimaldavad edasi anda fraaside ülesehituse erinevaid tasandeid ning nende kulgemise intensiivsust (Troeger 2007: 467). Ühelt poolt võimaldab ajastus teha kuuldavaks fraaside struktuuri, teisalt eristada oluline muusikaline materjal vähemolulisest. Nii artikuleerimine kui ka ajastus oma arvukates kombinatsioonides ja variatsioonides pakuvad piiramatult võimalusi dünaamika ekspressiivseks teostamiseks klavessiinil.²¹

¹⁹ „The quasi-dynamic effect of articulation results from the fact that the note will be perceived as comparatively loud when the ratio between its sounding part and its nonsounding part is („articulation pause“) high.“

²⁰ Mänguvõtte, mille kohaselt järjestikuselt tõusvaid või laskuvaid võrdsete vältustega noodigruppe, v.a trioole, rütmiseeritakse tugevaid noote pikendades ja nõrku lühendades. *Inégale* puudutab tavaliselt kõige lühemaid vältusi taktis (Bouissou 1996: 109, 110). *Inégale*'i kasutamisel on rida piiranguid.

²¹ Ka registrivahetus on üks võimalikke viise üldist kõlatugevust varieerida. Suurel kahemanuaalsel prantsuse või saksa klavessiinil on registreid tavaliselt neli – kaks 8', 4' ja lautoregister, mida üksikhaaval või üheaegselt kasutades on võimalik kombineerida. Siiski on registreid ja nende kombinatsioonide puhul olulisem nende erinev kõlavärv, mis vastavalt teose või selle osa afektile sobivalt valitakse. Teose või teoseosasest registrivahetust kasutatakse näiteks *echo* efekti puhul või kolmeosalise liitvormi kontrastse B-osa eristamisel A-osadest.

1.4 Klavessiini mängutehniliste väljendusvahendite seos teose faktuuri ja bassipartiiga

Artikulatsioon ja ajastus täidavad oma funktsioone klavessiinimängu dünaamikas tingimusel, et neid toetab muusikateose rütm ja faktuur. Baroki klahvpillimuusikas avaldub dünaamika eelkõige teose rütmi ja faktuuri muutuvastiheduses. Väiksema muutus rütmis või faktuuris võib põhjustada ühe muusikalise elemendi (nt noodi, akordi) esiletõusu ehk **aktsendi** või muuta üldist **dünaamika kulgemise kontuuri**, mis on võrreldav *crescendo* ja *diminuendo* efektiga. Need muutused võivad olla nii vertikaalsed kui ka horisontaalsed (Troeger 2007: 468). Vertikaalsed muutused – nt häältearvu muutumine, ümberpaiknemised registris, häälte varieeruvad kaugused üksteise suhtes – annavad teada, kas muusikaline hetk on tugev või nõrk, tähtis või vähemtähtis. Horisontaalsete muutustega rütmis, rütmi tihendamise või hõrendamisega, saab väljendada nii pinget kasvu kui ka kahanemist, mida sageli tõlgendatakse kui illusoorseid kõlatugevuse muutuseid. Hüpped meloodia intervallikas viitavad olulisele aktsendile muusikalisel retoorikal. Need ja mitmed teised kompositsioonilised võtted on vahendid, millega helilooja annab fraasile sellele omase kuju ja dünaamika. Ajalooliste klahvpillide spetsialist Richard Troeger täheldab pianistidele suunatud käsiraamatus „Playing Bach on the Keyboard. A Practical Guide“ (2003), et teadmine klavessiini tundlikkusest muusikateose faktuuri suhtes on võtmetähtsusega ning on sageli aluseks muusikalistele otsustele (Troeger 2003: 94). Seetõttu on oluline, et klavessiinimängija täiendaks ja arendaks elukestvalt oskust partituuri analüüsida ja tõlgendada.

Ansambli kontekstis kaotavad aga klavessiinimängu dünaamika väljendusvahendid – artikulatsioon ja ajastus – suure osa oma mõjuvõimusest. Vaid oskuslik *basso continuo* saade, mille rütm ja faktuur muutuvad kooskõlas teosesse sissekomponeeritud dünaamikaga, võimaldab klavessiinimängijal kuuldavalt kaasa rääkida dünaamika kujundamise protsessis (Troeger 2007: 2).

Muusikateose rütm ja faktuur on saate dünaamika kujundamisel eelkõige infoallikad, mis viitavad dünaamika iseärasustele kõige otsesemal viisil. Kõige täpsemat ja selgemini loetavat informatsiooni baroki muusikateose dünaamikast sisaldab nummerdatud või nummerdamata bassiliin, mis kajastab teoses toimuvaid

harmooniamuutusi. Selle partii tõttu, mis on olnud ühtlasi ka heliloojale kompositsiooni loomise aluseks, omab klavessiinimängija ansambli liikmetest kõige enam ülevaadet toimuvast ning on kogu esitusprotsessi juht.

Barokiajal oli *continuo*-mängijaks ja ühtlasi ka ansambli juhiks sageli helilooja ise (Metz 2006: 99). Õigupoolest sarnanesid *continuo*-mängija tegevused *basso continuo* saate kujundamisel tolleaegse komponeerimisviisiga. Mõlemale oli oluline leida bassimeloodiale sobivad akordid, akorde omavahel ühendada ja kaunistada nii, et tekiks loogiline ja kõnekas muusikaline struktuur. Paljud 18. sajandi pedagoogid, k. a Bach, pidasid *basso continuo*'t heliloojale hädavajalikuks alusteadmiseks komponeerimisel (Christensen, T. 2010: 37). Bachi tõdemus *basso continuo*'st kui muusika täiuslikust vundamendist (Bach 1994 [1738]: 10) väljendab 18. sajandi esimese pooles saksa muusikateoorias levinud käsitlust numbribassist kui muusikalise teadmise lähtest (Christensen, T. 2010: 38). Ka Bachi enda õpilased pidid alustama kompositsiooniõpinguid neljahäälse numbribassi tundmisest (David; Mendel; Wolff 1999 [1945/1966/1998]: 399).

Siiski erineb *basso continuo* saade barokiajastu kompositsioonist oma lihtsustatud olemuse tõttu. Jean-Philippe Rameau poetiseerib seda erinevust traktaadis „Code de musique pratique“ (1760) nii: „Kompositsiooni ja saate põhimõtted on samad, kuid vastupidises järjekorras. Kompositsioonis annab ainult juurte tundmine selle, millest saavad võrsuda tema oksad; saates on vastupidi, kõik oksad sulanduvad juurtesse“ (Christensen, T. 2010: 39 järgi).²² Kokkuvõtlikult öeldes sisaldab numbribass endas baroki muusikateose kontsentreeritud olemust.

Erinevalt hilisemast klassikalisest stiilist ei lähtu baroki harmoonia funktsionaalsest hierarhiast (Lester 1994 [1992]: 88). Kõiki akorde käsitleti võrdselt iseseisvatena. Kolmkõla oli lihtsalt kolmkõla ja sekstakord sekstakord, mitte eelmise pööre. Couperin käsitleb isegi erinevaid sekstakordi kujusid 8/6/3, 3/6/3, 6/3, 6/4/3 omaette akordidena (Lester 1994: 56). Kasutatavate akordide arv oli pidevas kasvamises, Rousseau loendab 1768. aastal rekordiliselt 120 erinevat numbrikombinatsiooni (Lester 1994: 60).

²² „Les principes de composition & d'accompagnement sont les mêmes, mais dans un ordre tout -à -fait opposé. Dans la composition, la seule connoissance de la racine donne celle de toutes les branches qu'elle produit: dans l'accompagnement au contraire, toutes les branches se confondent avec leur racine.“

Akordide ühendamine oli otseselt seotud akordihääle lineaarse liikumisega bassihääle suhtes vastavalt häälejuhtimisreeglitele. Akordide käsitlemine intervallide kogumina kajastub ka bassipartii numbrites, mis väljendavad iga akordihääle intervallilist suhet bassinoodiga. Intervallidest eristati dissonantse ja konsonantse. Viimased olid kas puhtad või mittetäielikud s.t altereeritavad (Niedt 1989 [1700/10]: 28). Konsonantseid intervale iseloomustati stabiilsete ehk staatilistena, dissonantseid ebastabiilsete ehk dünaamilistena, s.t need olid liikumise käivitajad (Jans 2007: 129). Dissonantsid vajasisid erikohtlemist ettevalmistamise ja lahenduse näol ning neid peeti konsonantsidega võrreldes aktiivsemateks. Dissonantse mängiti üldjuhul tugevamalt ja konsonantse nõrgemini, sest „esimesed tekitavad rõhutatult kirgi ja teised rahustavad neid“ (Bach, C. Ph. E. 1759, vaadatud 23.01.2022).²³

Akordid omandavad oma tähenduse dünaamikas asetatuna barokiajastu muusikale iseloomulikku meetrilisse hierarhiasse, mille kohaselt löögid taktis on vahelduvalt tugevad ja nõrgad.²⁴ Selline poeesiale omane meetriline skandeerimine loob raamistiku, milles muusikalised sündmused, antud juhul konsonantsetest intervallidest koosnevad või ka dissonantsi sisaldavad akordid, leiavad oma rolli dünaamikas. Akord, mis langeb takti tugevale osale, loob sõltumata oma ülesehitusest reeglipärase **meetrilise** ehk **grammatilise aktsendi**. Konsonantne akord takti meetriliselt nõrgal löögil väljendab neutraalsust, seevastu dissonantsi sisaldav akord põhjustab ebareeglipärase **rütmilise** ehk **retoorilise aktsendi**. Kuna grammatiline aktsent väljendab „normi ehk tavapärasust“²⁵, võib see sõltuvalt oma asetusest vormis olla väiksema kaaluga kui erandlik retooriline aktsent. Teose struktuurilist liigendust bassitasandil aitavad mõista kadentsile iseloomulikud bassikäigud ja akordijärgnevused, aga ka muutused rütmis (nt pikk noot fraasi lõpus).

²³ „Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig. XIV. (a).“

²⁴ Samasugune tugeva ja nõrga vaheldumine ilmneb ka üksikutes nootides, noodigrupis, taktide ja suuremate vormiüksuste vahel.

²⁵ „norm and normalcy“ (Jans 2007: 128)

1.5 Küsimus dünaamikast

Klavessiini mängutehnilised võtted – artikulatsioon, ajastamine ning muusikateosesse sissekomponeeritud aktsendid ja faktuuri üldise liikumise kontuur – moodustavad terviku, mille koostoimel dünaamika teostamine klavessiinil on tulemuslik (Troeger 2007: 160). Kuid millisest dünaamikast on jutt?

Dünaamika terminit kasutavad nii tänapäevased klavessiinimängu käsitlevad tekstid kui ka mängijad ise tavapärasest erinevas tähenduses. Käibel olev terminikasutus, mille kohaselt dünaamika tähistab helitugevuse muutuseid muusikas, kujunes välja 19. sajandi lõpul saksa teoreetikute Gustav Schillingi ja Hugo Riemanni töödes (Balys 2015: 33). Tõuke selleks andsid muutused musitseerimise spetsiifikas – seoses suurte orkestrite ja kontserdisaalide loomisega 19. sajandi keskel sai kõlatugevuse varieerimisest üks olulisemaid vahendeid publiku kõnetamisel (Balys 2015: 21). Riemann on esimene, kes defineerib dünaamikat kui helitugevuse muutuseid muusikas: „Dünaamika (kreeka *k*), algselt õpetus jõududest ja nende kaudu tekitatud liikumistest; muusikas tähistab dünaamika tugeva ja nõrga astmestamist.“ (Riemann 1882: 234).²⁶

Huvi helitugevuse varieerimise vastu oli tuntud ka barokiajastul, mille ilmekaimaks tõendiks klahvpillide perekonnas oli klaveri leiutamine 18. sajandi lõpul. 1700. aastast pärit Bartolomeo Cristofori uus instrument kandis algselt nime *arpicimbalo che fa il piano e il forte* (Surace 2015: 95).²⁷ Juhuti leidis ka 18. sajandi I poole nooditextides dünaamika märke *forte* (pr *k forte*) ja *piano* (pr *k doux*). Enamasti tähistasid need *echo* (kaja) efekte ning üksik *piano* nn väikse repriisi ehk *petite reprise*'i²⁸ algust. Sageli märkisid *forte* (*f*), *piano* (*p*), *rinforzando* (*rinf*) ja *sforzando* (*sf*) ka üksikute nootide aktsentueerimist või vasturütmi. Alles 18. sajandi teisel poolel lisandusid märgisüsteemi kõik dünaamika vaheastmed skaalal *pianissimo*'st (*pp*) *fortissimo*'ni (*ff*). (Troeger 2007: 159–160) Siiski puudub baroki allikate terminoloogias sõna „dünaamika“. Ka ükski selle ajastu tekst ei kirjelda sõrmetugevuse muutustel tuginevat

²⁶ „Dynamik (griech.), ursprünglich die Lehre von den Kräften und den durch sie erzeugten Bewegungen; in der Musik bezeichnet Dynamik die Abstufung der Stärke und Schwäche.“

²⁷ Cristofori esimest klaverilaadset instrumenti kutsutakse ka *il gravicembalo col piano e forte* (Boone 2015: 26).

²⁸ *Petite reprise* ehk väike repriis on prantsuse stiilile iseloomulik lõpufraasi kordus.

klavessiinimängu tehnikat. Läbivalt räägitakse muusika väljenduslikust esitusest, mis toetub kõnekunstile ehk retoorikale.

Teadmised retoorikast kuulusid alates 16. sajandist haritud inimese „heade kommete“ hulka (Tarling 2005: 35).²⁹ Antiiksed klassikalised tekstid defineerivad retoorikat kui oskust rääkida hästi ja väljenduda korrektselt (Tarling 2005: 1). Kõneleja eesmärk oli mõjutada oma sõnaosavusega kuulaja otsustusvõimet ja juhatada tema mõtteid soovitud suunas, informeerides, veendes, emotsionaalselt liigutades, lõbustades ja naudingut pakkudes (Tarling 2005: 1, 6). Selle saavutamiseks olid võrdselt olulised kõne idee, selle ülesehitus ja ettekandmise ilmekus (Tarling 2005: 1). Kasutades erinevaid tehnikaid, veenis oraator oma kuulajat emotsionaalselt, taotluslikke tundereaktsioone ehk **afekte** tekitades. Tõhusalt mõjuvat kõnet iseloomustas ühtaegu **selgus**, **mitmekesisus** ja **kujundlikkus** (Tarling 2005: 4), mis on minu jaoks ka väljendusliku klavessiinimängu tunnusteks.

Tänapäeva muusiku jaoks, kes läheneb baroki heliteosele nn taasesitaja vaatepunktist, on esituse selgus, mitmekesisus ja kujundlikkus vajalikud **teose olemuse** – selle mõtte, ülesehituse ning lahti rulluvate muusikaliste arengute – tõepäraseks ja ilmekaks edastamiseks. Esitust hinnatakse väljenduslikuks siis, kui esitaja väljendusvahendid on vastavuses teose **afekti**, **struktuuri** ning **teoses toimuvaga**. Need teose olemuslikud tunnused avalduvad kõikidel muusikaliste väljendusvahendite tasanditel (harmoonia, rütm, meloodia, register, faktuur, helitugevus, laad jne) **muusikalise liikumise** kaudu. Terminit „liikumine“ (pr k *le mouvement*) kasutati 18. sajandi I poolel iseseiseva mõistena tähistamaks, kuidas muusikaline aeg kulgeb (Fischer, S. 2020: 49–50). Muutused muusikalises liikumises kaasavad enamasti ühte-kahte muusikalist väljendusvahendit korraga. Seetõttu ei ole väljendusliku esituse seisukohalt oluline, kui mõnel tasandil neid muutuseid ei toimu, nagu see on suures plaanis helitugevusega klavessiinimängus. Oluline on hoopis toimuvate muutuste ulatus ehk **liikuvuse aste** (nt meloodia astmeline liikumine *versus* hüppeline liikumine), nende **toimumise kiirus** ajas (nt üks takt *versus* mitu takti), aga ka **liikumise kontuur** (nt tõusev või laskuv meloodia) ja **kuju** (nt fraasi ülesehitus). Kuulaja tajub neid muutuseid muutustena muusikalises pinges, mis tekib kuuldava ja kuulaja ootuste vahel (Wall 2017, vaadatud

²⁹ „good manners“ (Tarling 2005: 35)

20.10. 2017). Kui liikumine erineb oodatavast, pinge kasvab, vastupidises olukorras pinge kahaneb ning tekib lõdvestuse tunne.

Muusikalise pingega teadlikult manipuleerides tegeleb klavessiinimängija muusikateose rütmis ja faktuuris olevate liikumiste iseärasuste esile toomisega klavessiini mängutehniliste väljendusvahendite abil (artikuleerimine, ajastamine). **Muusikalise liikumise iseärasuste nüansirikast väljendamist klavessiinil nimetan käesolevas töös dünaamikaks.**

Mõningate muutuste puhul muusikalises liikumises kaasnevad reaalsed füüsilised helitugevuse muutused (nt faktuuri vertikaalne tihedus). Teised muutused on seotud lineaarse rütmiheduse, meloodia liikumise iseloomu ja registrilise ümberpaiknemisega. Suurem rütmiline pingestatus, tõusev meloodia või meloodias sisalduvad hüpped, aga ka liikumine äärmistesse registritesse loovad tunde dünaamika kasvust. Rütmi hõrenemise, laskuva meloodia ja naasmise puhul keskmisesse registrisse tekib tunne dünaamika kahanemisest. Erinevaid dünaamika teostamise võimalusi pakub ka eelpool kirjeldatud klavessiinimängu tehnika. Gustav Leonhardt on klavessiinimängu dünaamika kohta öelnud:

„Siinkohal peab kasutama kogu oma kunstimeisterlikkust, et luua kujutlus dünaamika muutumisest. Ja see on paras pähe! Võibolla ma armastan klavessiini just sellel põhjusel, et ta ärgitab sisenema kättesaamatutele aladele, illusiooni loomisele. Ma innustun sellest kujutlusest. Ja tõenäoliselt kõige suuremad heliloojad innustusid samuti; muidu nad ei oleks sajandide vältel talunud seda mittedünaamilist instrumenti nii peenelt dünaamilise muusika teostamiseks.“ (Kosovske 2011: 65–66 järgi)³⁰

Minu jaoks avaneb klavessiinimängu võlu muusikateose, olemasoleva instrumendi kõlaomaduste ning esitaja maailmatunnetusliku sügavuse, interpretatsiooniliste teadmiste ja mängutehniliste oskuste kaudu. Sünergias teiste nähtustega sünnib see kõige põhilisem illusioon – muusikateose esitus.

³⁰ „Here, one must employ all ones artistry to give the impression of dynamic variation. And this is the crux of the matter! Perhaps I love the harpsichord for this very reason, that it stimulates one into the regions of the impossible, to the creation of the illusion. I thrive on this illusion. And apparently, the greatest composers thrived also on it; otherwise they would not have tolerated this undynamic instrument for centuries for the perfections of such exquisitely dynamic music.“

2. Saate rütmi kujundamine

Bachi ansambli- ja orkestriteoste partituuridele on iseloomulikud detailselt numereeritud *continuo*-partiid, mille täpne realiseerimine võib osutuda problemaatiliseks. Bachi numbrikombinatsioonid on tavapärasest sageli keerukamad, mistõttu nende lugemine on raske ka kogenud mängijale. Omaette komistuskiviks on asjaolu, et helilooja nummerdab pea iga bassinoodi. Nende numbrite kohusetundlik teisendamine akordideks võib takistada muusika loomulikku liikumist, mis on eriti tuntav kiire tempo puhul. See on aga vastuolus *continuo*-mängu ühe põhiprintsiibiga toetada muusika takistusteta kulgu ning sunnib kahtlema *continuo*-partii täpse teostamise vajaduses. Milline põhjendus õigustaks sellist mõttekäiku? Vastus sõltub minu jaoks sellest, kas suhtume Bachi *continuo*-partiisse kui saate juhisesse või kui kompositsiooni lähtepunkti? Oma vaatenurga selgitamiseks süüvin põgusalt saksa 18. sajandi I poole muusika esteetikasse, toetudes tänapäeva ühe autoriteetsema saksa barokiajastu muusika uurija Dietrich Barteli teosele „Musica Poetica“ (1997).

2.1 Saksa muusikaesteetika 18. sajandi I poolel

Lisaks muusika esteetilisele ja afektiivsele mõjule, mida taotlesid kõik Euroopa baroki muusikastiilid, mõjutas saksa 18. sajandi I poole traditsiooni ka Martin Lutheri muusikakäsitlus. Luther suhtus muusikasse kui Jumala andi, millel oli jumalasõna järel tähtsuselt teine positsioon. Jumal oli helide looja ja läte (Bartel 1997: 3). Lutheri vaadetes muusikale kajastus püha Augustinuse (4.–5. saj) omane vanakreeka muusikateooria ja kristliku õpetuse süntees, muusika peegeldab oma arvulise korrastatuse kaudu universiumi jumalikkude korda ning avaldab positiivset mõju ka inimesele, kes seda läbi muusika kogeb. Lutheri kohaselt oli muusikal kasvatuslik eesmärk õpetada ja valgustada inimesi elama Looja looduga kooskõlas (Bartel 1997: 5–6).

Saksa barokiajastu muusikas oli oluline koht teoloogilisel sümboolikal, mis väljendus läbi muusikaliste proportsioonide. Intervallide arvsuhete, vormiproportsioonide, taktimõõdu jne kaudu sai kuuldavaks maailma jumalik olemus, selle makro- ja

mikrokosmose arvsuhteline korrastatus (Bartel 1997: 3, 15). Näiteks helilooja ja teoreetik Andreas Werckmeister (1645–1706) omistas arvudele ja nende suhetele religioosseid tähendusi (nt 1 = Jumal, 2 = Poeg, 3 = Püha Vaim, arvsuhe 1:2:3 = Püha Kolmainsus, mille ühendab kolmkõlaks 4 = inglid, kes viivad täide Jumala soovid) (Bartel 1997: 14–15 järgi). Selline teoloogilisel sümboolikal põhinev lähenemine aitab mõista keskaegse matemaatilise muusikateooria mõju saksa muusikakultuurile veel sajandeid hiljem (Bartel 1997: ix–x, 26). Saksa barokis ühendusid heliloojakutses keskaegsed *musicus* (teoreetik) ning *cantor*³¹ (praktiseeriv muusik või helilooja) baroki *musicus poeticus*’eks (Bartel 1997: 9, 11–12), kelles summeerus oskus rakendada teoloogilis-matemaatilist muusikateooriat praktikasse retoorikast ülevõetud väljendusvahenditega (Bartel 1997: 9–10). Kuna teoloogiline sõnum pidi kuulajas tekitama soovitud afekti ning avaldama seeläbi soovitud pedagoogilist mõju (Bartel 1997: 33), ei saanud kompositsioonis midagi juhuse hooleks jätta. Bartel kirjutab saksa barokkmuusika kontekstis: „Baroki kompositsioon ei olnud inspiratsiooni tulemus, subjektiivne kogemus ega „üksildase hinge tundepuhang““ (Bartel 1997: 35). See oli ratsionaalselt läbi mõeldud ning selle teostuses oli oluline roll kompositsioonilisel käsitööoskusel (Bartel 1997: 34).

Võrreldes saksa 18. sajandi I poole muusikaga oli teiste Euroopa barokistiilide (itaalia, prantsuse jt) huvikeskmes efekte õhutav väljenduslaad, mille esituslikke vajadusi arvestati juba komponeerimisel. Iseäranis saksa stiili enim mõjutanud itaalia baroki teosed olid kavandatud pigem oraatorit, mitte niivõrd dramaturgiat silmas pidades (Bartel 1997: 59). Helilooja ülesanne oli pakkuda esitajale-oraatorile vajalikud mõjusad väljendusvahendid. Seevastu saksa traditsioonis käsitleti heliteost kui retoorilist tervikut, alates ideest, struktuurist, vormist kuni esituseni välja. Selles protsessis omasid komponeerimise faasid suuremat kaalu kui esitus ise (Bartel 1997: 67). Detailne läbikomponeeritus tagas soovitud afekti isegi siis, kui esitus ei olnud parimate killast.

Sellisest põhimõttelisest erinevusest tulenevalt arvan, et saksa barokis, iseäranis Bachi teostes, kajastas nummerdatud bassipartii kõiki teoses sisalduvaid liikumisi ehk

³¹ Selles tekstilõigus määratleb Bartel kantori ametit lihtsustatult. Kantor oli eelkõige praktiseeriv muusik, kelle töökohustuste hulka kuulusid kiriku- või koolikoori juhatamine, muusika algtõdede ja pillimängu õpetamine, vajadusel muusika loomine. Sageli andis kantor ka ladina keele ja retoorika tunde.

kompositsiooni ülesehitust. Seevastu pidasid teiste Euroopa barokistiilide heliloojad oluliseks märkida *basso continuo* partiisse saates teostamist vajavad akordid.

Taolist mõtteviisi erinevust olen täheldanud ka oma praktikas Bachi ja François Couperini *continuo*-partiidega töötamisel. Mõlema helilooja nummerdatud bassipartiid paistavad silma detailse läbimõelduse poolest. Sarnaselt Bachile, sisaldavad ka Couperini *continuo*-partiid kohati keerukaid, kuid ikka ja jälle korduvaid numbrikombinatsioone, mis annavad „suure prantslase“³² teostele iseloomuliku värvingu. Siiski ei kajasta numbrid Couperini *continuo*-partiides soolohääldes toimuvaid liikumisi nii üksikasjalikult. Couperini numbreid akordideks teisendades kujuneb välja loogiliselt kulgev saade.

Oma kolmanda klavessiinipalade kogumiku „Pièces de clavecin“ (1722) eessõnas deklareerib Couperin, et tema lugusid tuleb esitada nii, nagu need on kirja pandud, lisanduste ja vähendusteta. Arvan, et selline suhtumine kajastub ka tema *continuo*-partiides – need on üles tähendatud selliselt, et mängijal oleks selge arusaam helilooja tahtest. Seevastu Bachi bassipartiides on numbritena kirja pandud peaaegu kõik liikumised partituuris.

Oma praktilisele kogemusele toetudes käsitlen Bachi *continuo*-partiisid kui kompositsiooni lähtepunkte. See võimaldab mul otsustada, milliseid bassipartiisse märgitud akorde mängida ja milliseid mitte. Kuna realiseeritud akordidest kujuneb *basso continuo* saate rütm, siis uurin, kuidas rütmi kaudu luua eeldused dünaamika teostamiseks klavessiinil. Esmalt käsitlen rütmifunktsioone muusikas, seejärel selgitan saatefaktuuri rütmi kujundamise printsiipe rütmitasandite kaupa Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 näitel.

2.2 Rütmifunktsioonid

„Uurida rütmi, tähendab uurida muusikat tervikuna“, tõdevad Ameerika muusikateadlased Grosnevor Cooper ja Leonard B. Meyer (Cooper; Meyer 1960: 1).³³

³² Couperin'i kutsuti tema eluajal Couperin le Grand'iks.

³³ „To study rhythm is to study all of music.“

Rütm on muusikateose võtmeelement, mille kaudu avalduvad peale rütmi enda ka kõik ülejäänud muusikalist protsessi loovad ja kujundavad elemendid (nt harmoonia, meloodia, tämber, dünaamika). Rütm on üheaegselt muusikalise faktuuri organiseerija, samas ise organiseeritud teiste muusikaliste elementide poolt (Cooper; Meyer 1960: 1).

2.2.1 Rütm ja meetrum

Rütmis peegeldub oluliselt rohkem informatsiooni kui helivältuste omavahelised proportsioonid (Cooper; Meyer 1960: 1). Nagu tähed moodustavad sõnu, sõnad lauseid jne, formeerivad vältusteühikud väiksemaid rütmimotiive, millel on oma struktuur ja kujundlik iseloom, kuid mis samaaegselt kuuluvad suurema rütmistruktuuri koosseisu (nt fraas, lause, periood jne) (Cooper; Meyer 1960: 2). Nii avaldub rütmi vormi kujundav ja liigendav funktsioon. Rütmi kaudu ilmneb ka muusika meetriline ülesehitus³⁴, milles rütmisündmused proportsionaalselt suhestuvad.

Muusika ajalise struktureerimise mõõtühikuteks on **pulss**, **meetrum** ja **rütm** (Cooper; Meyer 1960: 3).³⁵ **Pulss** märgib võrdseid lakkamatult kulgevaid ajaühikuid ehk pulsiühikuid. Pulsiühikud on täpselt ühesugused, mitteorganiseeritud ja lõpmatult korduvad. Inimajul on kalduvus kehtestada pulsiühikute üle teatud liiki organiseeritust, korrastada neid võrdseteks hoomatavateks gruppideks, mis annab aluse meetrumi tekkeks. (Cooper; Meyer 1960: 3–4)

Meetrum mõõdab pulsiühikute arvu regulaarselt (vahel vähem regulaarselt) korduvate aktsentide vahel. Meetrumi tekkimiseks on vaja, et mõni pulsiühik ehk **löök** oleks rõhuline. Meetrumi rõhulist lööki kutsutakse **meetriliseks aktsendiks**. Löögid meetrumis võivad olla jagatud väiksemateks võrdseteks ühikuteks, millest mõned on omakorda rohkem rõhulised kui teised. (Cooper; Meyer 1960: 4–5) Järgnev joonis kajastab tugeva ja nõrga löögi või sellest pikemate või lühemate alajaotuste vaheldumist taktis, mille enam-vähem regulaarne teostamine baroki muusikateostes,

³⁴ Meetriline mõtlemine Euroopa muusikakultuuris kujunes 17. sajandi jooksul varasemast mensuraalsüsteemist ning oli valdav 18.–19. sajandi muusikas.

³⁵ Tempo ei ole ajalise organiseerimise viis, ta piiritleb ja kujundab pulssi, meetrumit ja rütmi (Cooper; Meyer 1960: 3).

aga eriti *basso continuo* saates on aluseks sellele muusikastiilile iseloomuliku dünaamika väljendamisel (vt Joonis 2).

Joonis 2. Meetrumi alajaotused



Tihedamat meetrumi alajaotust kasutatakse *basso continuo* realisatsioonis juhtudel, kui meetrumitunnetus on kerge hajuma (nt aeglase tempode puhul), või siis, kui soolohäälte rütmiaktsendid ei lange kokku meetrumi rõhulise löögiga. Hõredam saaterütm on kohane kiiretes tempodes. Meetrumis võib esineda ka ajutisi kõrvalekaldeid (baroki muusikas nt hemiool ³⁶), mis enamasti ei lõhu üldist meetrumitunnetust (Cooper; Meyer 1960: 4).

Rütm on defineeritud mitmeti. Cooperi-Meyeri definitsioon, mille kohaselt rütm väljendab viisi, kuidas rütmigrupi mitterõhulised osad on grupeeritud rõhulise osa ehk **rütmiaktsendi** suhtes (Cooper; Meyer 1960: 6), aitab reljeefselt esile tuua rütmi ja meetrumi sarnasused ning erinevused (vt Tabel 1).

Tabel 1. Meetrum ja rütm

Meetrum	Rütm
• Meetrumiühikuks on takt. • Takt sisaldab meetrilist aktsenti. • Meetriline aktsent ilmneb regulaarselt teatud arvu pulsilöökide järel.	• Rütmiühikuks on grupp. • Rütmi-grupp sisaldab rütmiaktsenti. • Rütmiaktsent võib ilmned meetrilisest aktsendist erinevalt.

³⁶ Hemiool on rütmifiguratsioon, mille kohaselt kaks kolmelöögilist rütmigrupi grupeeritakse kahekaupa, tekitades meetrumi muutuse tunde kolmeosalisest kaheosaliseks. Iseloomulik tantsužanrite menueti, *courante*'i, *sarabande*'i ja *passepied*' kadentsides (Bouissou 1996: 107).

• Meetriline aktsent on alati esimene sündmus taktis. • Meetriline aktsent seostub kuulaja tajuga. • Takt on jätkuvalt kulgev – taktiseseid meetrumikatkestusi ei esine. • Taktid on katkematus kulgemises – nende vahel ei esine katkestusi. • Meetrum on etteaimatavalt regulaarne. • Piirneb taktijoonega. • Pulsist sõltuv, kuid rütmist sõltumatu. • Muusikaline MILLAL?	• Rütmiaktsent võib asetseda ükskõik millisel rütmigrupi noodil. • Rütmiaktsendi loovad muusikalised fenomenid nagu helitugevus, -vältus, meloodiakontuur, harmoonia jne. • Rütmi-grupp on jätkuvalt kulgev – grupiseseid katkestusi ei esine. • Rütmi-gruppide vahel võib esineda katkestusi. • Rütm on enamasti mitteregulaarne. • Võib olla taktijooneülene. • Võib olla pulsist ja meetrumist sõltumatu nt gregooriuse laul, <i>recitativo secco</i> jne • Muusikaline MIS? MIDA?
--	--

(London 2001: 278 ja Cooper; Meyer 1960: 4–5)

Rütmi ja meetrumi vahelised suhted varieeruvad ajastute ja stiilide lõikes. Baroki muusikas on rütmi ja meetrumi vaheline dialoog aluseks dünaamika tõlgendamisel. Põhiküsimuseks dünaamikas on, millisele meetrumiosale langeb rütmiaktsent, kas ta kinnitab meetrilist aktsenti või mitte, kas aktsent loob muusikalist aega (meetrumit) või sündmust (rütmi). Teisalt on rütmigrupid baroki teostes paigutatud nii, et ei läheks kaduma meetriline selgus. Need ei ületa enamasti taktijoont ning lühematest vältustest koosnevad rütmigrupid paigutuvad ühe meetrumiosa sisse. Siiski leidub ka barokis muusikažanre, milles heliloojad naudidavad rütmi iseseisvust ja meetrilist vabadust (nt *prélude non-mésuré*, vaba fantaasia).

2.2.2 Liikuvus ja pinge

Olulised rütmi organiseerijad *basso continuo*-saates on heliteose harmoonia ja meloodia (s.t soolohääled ja bassimeloodia). Mõlemad omavad peale aktsenti sisaldava rütmikuju ka oma harmoonilist ja meloodilist kulminatsiooni ning sihtpunkti (s.t kadentsi) (Cooper; Meyer 1960: 140). Erinevalt aktsentidest, mis väljendavad dünaamika eripärasid ühe takti piires, sisaldavad kadentsi poole liikuvad akordijärgnevused ja meloodia informatsiooni dünaamika kohta pikemate fraaside lõikes. Need muutused avalduvad harmoonia ja meloodia, aga ka kõikide teiste muusikaliste väljendusvahendite, s.h rütmi liikuvuses (ingl k *mobility*; vt 1.5 „Küsimus dünaamikast“). Liikuvuse muutuste diapsoon ulatub täielikust muutuste puudumisest

ehk **staatilisusest** suurte muutusteni. Meloodias hinnatakse, kas see seisab paigal, liigub astmeliselt või hüppeliselt, harmoonias jälgitakse püsimist põhihelistikus, kaldumisi, modulatsioone, rütmis peetakse silmas pikkade vältuste vaheldumist lühikestega jne. Dünaamika nüansid sõltuvad ka sellest, kas muutused leiavad aset pika või lühikese ajaperioodi jooksul.

Muutused liikuvuses tekitavad muutuseid muusikalises pinges (ingl k *tension*; vt 1.5 „Küsimus dünaamikast“). Liikuvuse suurenedes pinge enamasti kasvab ning vähenedes kahaneb, mis on võrreldav *crescendo* ja *diminuendo*’ga. Pikaajalised muutused võimaldavad väljendada ulatuslikke pinge kasvu või kahanemise protsesse, lühemad väiksemaid, aga sageli intensiivsemaid.

Basso continuo saate, s.h rütmi kujundamisel on oluline, et klavessiinimängija toetaks oma tegevusega partituuris kajastuvaid muutuseid meloodia, harmoonia, rütmi ja teiste muusikaliste väljendusvahendite liikuvuses ning pinges.

2.3 Rütmitasandid

Rütmi funktsioonid *continuo*-saates on mitmekihilised ja erineva kaalukusastmega. Nende kirjeldamiseks Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 näitel nimetan rütmitasandid Richard Troegeri eeskujul **pealis-** (esiplaan), **kesk-** ja **süvatasandiks** (Troeger 2003: 156–8). Pealistasand puudutab muusikalist reaalsust ajas ehk seda, mis partituuris reaalselt kirjas ja mis hetkel kõlab. Kesktasand on seotud teose fraasilise ülesehitusega. Süvatasandis avalduvad teose olemuslikud omadused (nt struktuur tervikuna, väiksemate osade seotus üksteisega), aga ka üldisemad omadused (nt meetriline struktuur, tempo).

2.3.1 Süvatasand – meetrum

Meetrumi väljendamine on *basso continuo* saate üks põhilisi funktsioone. Meetrumitunnetuse kehtestamine regulaarselt korduvate meetriliste aktsentide abil on vajalik barokiajastu muusikale olemusliku **meetrilis-hierarhilise aegruumi**

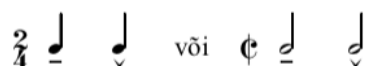
loomiseks. See on taustsüsteem, millega võrdluses muusikas toimuvad muutused omandavad oma väljendusliku tähenduse ja funktsiooni dünaamikas.

Järgnevalt kirjeldan meetrumi edasi andmise viise *basso continuo* saates, lähtudes muusikateose rütmi süvatasandi meetrilisest funktsioonist, mis arvestab teose üldiseid omadusi, taktimõõtu ja tempot.

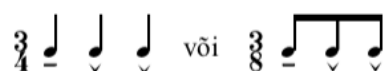
Muusikas eristatakse taktimõõdu järgi kolme liiki takte: kahe- ja kolmeosalised liht- ning liittaktid. Kõikides nendes taktitüüpides on pulsi organiseerijateks aktsendid, mille täpne ja regulaarne markeerimine on *basso continuo* saates vajalik. Kuna aktsentide teadvustamisest sõltub mitte ainult selge meetrumitunnetus, vaid ka mängutehniliste väljendusvahendite, artikulatsiooni ja ajastuse kasutamine, tuleb kasuks meelde tuletada aktsentide paiknemine liht- ja liittaktides (vt Joonis 3).

Joonis 3. Meetriline hierarhia kahe- ja kolmeosalises taktis ning liittaktis

1. Kaheosalised taktid

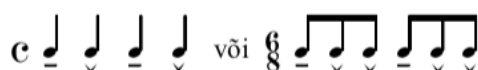


2. Kolmeosalised taktid

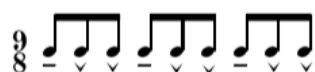


3. Liittaktid

- kaheosalised

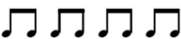
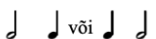
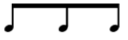
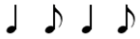


- kolmeosalised



Kuidas aga toimida ülejäänud löökidega taktis? Akordide rütmitihedus *basso continuo* saates sõltub Heinicheni traktaadi „Der General-Bass in der Composition“ (1729) järgi peaaesjalikult taktimõõdust ja tempost (Buelow 1986 [1966]: 106). Järgnevas tabelis kajastan realisatsiooni meetrilisi baasrütme erinevates tempodes kahe- ja kolmeosalise meetrumiga lihttaktides ning liittaktides (vt Tabel 2). **Meetrilise baasrütmina** käsitlen saate rütmi, mis toetab meetrumitunnetust kõige selgemini konkreetsetes tempos konkreetse taktimõõdu puhul. **Meetriline baasrütm väljendab neutraalset olukorda *basso continuo* saate dünaamikas.**

Tabel 2. Meetrilised baasrütmid

MEETRUM		TEMPO		
		Aeglane	Mõõdukas	Kiire
Kahesosaline	$\frac{2}{4}$			
	$\frac{2}{8}$			
Kolmeosaline	$\frac{3}{4}$			
	$\frac{3}{8}$			
Liitmeetrum	$\frac{4}{4}$			
	$\frac{6}{8}$			

Tabelis esindatud näidete põhjal järeldub, et mida aeglasem on tempo, seda tihedam on realisatsiooni rütm.³⁷ Väga kiired tempod vajavad vaid meetrilise aktsendi märkimist realisatsioonis. Samuti võib täheldada, et meetriline baasrütm ei ole kunagi kiirem kui kaheksandiknoot.

Olulist teavet tempo valikul pakuvad teose või teose osa taktimõõt ja selles kasutatud rütmivältused. Kirnberger märgib, et igale taktimõõdule on omane nn loomulik tempo, ***tempo giusto***, mis seostub prantsuse tantsusüüdi erinevatele tantsudele iseloomuliku liikumisega. Igal tantsul on tunnuslik tempo, mis on määratletud kindla taktimõõdu ja

³⁷ Tabelis ei kajastu taktimõõtude tempotäendus.

selles kasutatavate rütmivältusega (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 376). Näiteks 3/2 taktimõõt on omane rohkete hemioolidega rikastatud aeglasele *courante*'ile, ühtlane neljandikliikumine 3/4 taktimõõdus liikuvale ja kergele menuetile, kaheksandikliikumine 6/8 taktimõõdus kiirele *gigue*'ile jne. Koos taktimõõdu ja rütmivältustega on mängijale seeläbi arusaadav ka teose liikumise iseloom ning kohased väljendusvahendid soovitud afekti edastamiseks. Kirnberger klassifitseerib taktimõõdud tempot lähtudes kuude kategooriasse: väga aeglased (nt 2/1, 6/2) aeglased (nt *alla breve*, 6/4, 3/2,) mõõdukad (nt C, 12/8, 3/4,) kiired (nt 2/4, 3/8), väga kiired (nt 2/8, 4/8), ülikiired (nt 6/16, 12/6) (Houle 2000 [1987]: 48–49). Ta täpsustab ka erinevates taktimõõdudes lubatud kiireimad vältused: nt kaheksandiknoot aeglast ja kuueteistkümnendiknoot mõõdukat tempot tähistavates taktimõõdudes (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 386–387).

Ka tantsudele iseloomulikud rütmimustrid aitavad esitajal valida sobivat tempot. Nii osutab rütmimuster ♩ ♩ prantsuse tantsusüüdi suursugusele *sarabande*'ile, mis on menuetile sarnaselt 3/4 taktimõõdus. Kahe aktsendi tõttu taktis on *sarabande*'i liikumine pidurdatud ning seetõttu aeglasem kui menuett. Afektisõnad *Largo*, *Andante*, *Allegro* jne teose või teose osa päises kiirendavad või aeglustavad *tempo giusto*'t vastavalt oma tähendusele (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 377). Afektisõna *grave* kasutatuna aeglast tempot tähistava taktimõõduga tähistab väga aeglast tempot, *presto* kiiret tempot märkiva taktimõõdu puhul aga väga kiiret liikumist (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 390).

Toetudes Kirnbergeri taktimõõdude liigitusele ning tabelis 2 välja toodud seostele realisatsiooni meetrilise baasrütmiga ning teose osa meetrumi ja tempo vahel, määrab Bach'i triosonaadi c-moll BWV 1079 osade meetrilise baasrütmiga.

Esimese osa *Largo* taktimõõd 3/4 viitab baroki traditsioonis mõõdukalt liikuvale tempole, mida pidurdab afektisõna *Largo* osa päises. Baasrütmiga valik oleneb, kas käsitleda seda sonaadiosa mõõdukalt liikuvat või aeglasena (vt Tabel 2). Valdavalt kaheksandiknootides kulgev bassipartii, mis pikaldaselt mängides kõlaks raskepäraselt ning pidurdaks liikumise voolavust, viitab liikuvuse hoidmise vajadusele selles sonaadiosas. Mõõdukas tempo kinnitab ♩ ♩ või ♩ ♩ rütmil põhineva meetrilise

baasrütmi eelist aeglasele tempole iseloomuliku tihedama rütmi ees *basso continuo* saates.

Teise osa *Allegro* kiire 2/4 taktimõõt vajab tabeli 2 järgi vaid meetrilise aktsendi markeerimist realisatsiooni rütmis. Kuna aga sellele sonaadiosale iseloomulik polüfooniline faktuur ning kaheksandikel kulgev bassipartii pidurdavad oluliselt esituse kiirust, käsitlen üldist liikumist mõõdukana, valides baasmeetrumiks ♩ ♩ .

Kolmanda osa *Andante* (taktimõõt C) bassipartii fragmentaarsus suunab otsima üldist liikumist ja seda toetavat saate meetrilist baasrütmi bassi- ja soolopartiidest üheaegselt. Temaatiline materjal, mis jaotub kordamööda soolohäälte ja bassipartii vahel, hoolitseb ise mõõdukalt sammuva kaheksandikliikumisega meetrumitunnetuse eest. Seetõttu on *continuo*-mängija ülesanne selles osas teistest pisut erinev – rahuliku tempo tõttu tuleb mängida kõik bassipartiiisse märgitud akordid, s.t teostada pealistasandi rütm.

Väga kiiret tempot tähistav liittaktimõõt 6/8 vajab kindlasti kahe meetrilise aktsendi regulaarset markeerimist realisatsioonis. Triosonaadi **neljanda osa *Allegro*** tihe polüfooniline faktuur ja harmoonia kiire muutumine toetavad ka selles osas tihedama mõõduka meetrilise baasrütmi ♩ ♩ kasutamise eelist (vt Tabel 2). Vaid kiiretes kuueteistkümnendikkäikudes piisab meetriliste aktsentide ära märkimisest.

Basso continuo saate meetrilist baasrütmi rütmi mõjutavad ka muusikateose žanritunnused, millest tuleb juttu järgmises alapeatükis seoses tantsurütmidega.

2.3.2 Kesktasand – fraasikuju ja -dünaamika

Kesktasandi rütmi üheks ülesandeks *basso continuo* saates on fraaside liigendamine vastavuses bassipartiiga.

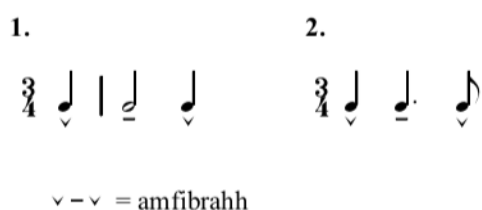
Rhythmopoeia

Allikalist kirjandust suuremate rütmiüksuste, fraaside ja perioodide ülesehituse kohta leidub 18. sajandi lõpuni väga vähe (Houle 1987: vii). Meetrilise hierarhia kinnistumise protsess 17. sajandil tõstis saksa, eriti aga prantsuse muusikas taas päevakorda

vanakreeka värsimõõtude jäljendamise muusikas – *rhythmopoeia* – uues meetrilises kontekstis (Houle 1987: 63). *Rhythmopoeia* on rütmiõpetus, mille kohaselt värsijalgadele poeesias leitakse rütmilised vasted muusikas (Houle 1987: 62). Selliste muusikaliste värsijalgade nimekirju koostati läbi 17. sajandi (Houle 1987: 65).³⁸ Need olid detailsed ega piirdunud vaid viie peamise värsimõõduga (vt Mersenne'i tabel; Houle 1987: 67).³⁹

Muusikalistel värsijalgadel puudub kindel rütmikuju, sest selle rõhulise ja rõhuta osade vältuste proportsioon on suhteline, on märkinud Mattheson (Mattheson 1739: 170, vaadatud 11.09.2022). Seetõttu saab muusikalisi värsijalgu kasutada mistahes taktimõõdus. Ainult rõhu asetus rõhuta värsijala osade suhtes on kindel – rõhk võib asetuda selle alguses (nt trohheus, daktül), keskel (nt amfibrahh) või lõpus (nt jamb, anapest). Muusikalisi värsijalgu järjestades, neid korrates või kasutades erinevaid, moodustati pikemaid fraase ja lauseid (Houle 1987: 62). Asetudes meetrilisse hierarhiasse võivad muusikalised värsijalad kinnitada meetrilist tunnetust või väljendada rütmiaktsente sõltuvalt aktsendi asetusest rütmigrupis ja kogu grupi asetusest takti suhtes (vt Joonis 4).

Joonis 4. Muusikalise värsijala asetus meetrilises hierarhias



Värsijala aktsent võib ühtida meetrumi aktsendiga (1) või olla selle suhtes sünkoopiline (2). Kuna muusikaline värsijalg saab paikneda takti suhtes ebaproportsionaalselt, s.t selle algus ei pea kokku langema takti algusega (Cooper; Meyer 1960: 6), siis võib värsijalg alata takti suhtes eellöögiga (1).

³⁸ Näiteks Marin Mersenne'i „L'Harmonie Universelle“ (1636), Athanasius Kircher'i „Musurgia Universalis“ (1650).

³⁹ Viis peamist värsijalga on jamb (v –), anapest (v v –), trohheus (– v), daktül (– v v), amfibrahh (v – v) (Cooper; Meyer 1960: 6).

Teinekord võib muusikalise värsijala aktsendi tuvastamine olla raskem, sest see ei pruugi kajastuda rütmivälistes. Aktsendile võivad osutada mistahes muutused muusikalises liikumises (Cooper; Meyer 1960: 7), s.h meloodias või akordide järgnevuses, aga ka paiknemises meetrilise hierarhia suhtes.

Basso continuo saate fraasiliigenduse seisukohalt on oluline märgata muusikaliste värsijalgade asetust takti suhtes, rütmiseerida nende algused ja välja tuua aktsendid. Aktsendid, nii meetrilised kui ka rütmiaaktsendid, võivad olla erineva kaalukusega. Meetrilist aktsenti, mis alustab vormi või vormiosa, käsitletakse kaalukamana kui vormisest aktsenti. Seetõttu vajab vormi või vormiosa alustav aktsent suuremat esile tõstmist ka *basso continuo* saates. Rütmiaaktsendi väljatoomise kaalukus sõltub paljuski harmoonilisest kontekstist, milles see asetseb.

Muusikalised laused lõpetatakse traditsiooniliselt kadentsidega, mis on omamoodi muusikalised signatuurid. Nende individuaalne kuju antakse edasi realiseerides kõik kadentsis kajastuvad akordid. Prantsuse hilisbaroki olulisemate klavessiini ja *basso continuo* traktaatide autor „härra Saint-Lambert“⁴⁰ kirjutab: „Olgu kadentsinoodid numereeritud või mitte, neile peab alati lisama need akordid, mis ma eelnevates näidetes märkisin ...“ (Lambert 1974 [1707]: 25).⁴¹

Tantsurütmid

Muusikaliste värsijalgade järjestikune kordamine on iseloomulik tantsudele. Barokiajastu tantsude rütmimustreid leidub Bachi loomingus ulatuslike tantsusüütidena⁴² kõrval ka teistes žanrites: vokaalinstrumentaalteostes, kantaatide aariates, fuugades klahvpillile jne. Need ei ole lihtsalt pealkirjastamata tantsud, vaid teose osad, milles Bach on kasutanud tantsurütme ning sidunud need teiste stiililiste ja vormiliste eripäradega uueks kunstiliseks tervikuks. Et tantsu rütmimustrid kannavad endas olulist

⁴⁰ Monsieur de Saint-Lambert'i elu kohta on teada vaid, et ta tegutses 18. sajandi alguses klavessiinimängijana Pariisis. Tema loomingust tuntakse tänapäeval traktaate „Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier“ (1702) ja „Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments“ (1707).

⁴¹ „Que soit que les notes de la Cadence soient chiffrées, ou qu'elles ne le soient pas, on leur doit toujours donner les accords que j'ay marquez dans les exemples cy-dessus, ...“

⁴² Näiteks klavessiiniteostes: 6 inglise süiti BWV 806–811 ja 6 prantsuse süiti BWV 812–817, 6 partiitlat BWV 825–830 ja „Prantsuse avamäng“/„Ouverture nach Französischer Art“ BWV 831.

konventsionaalset infot tempo, afekti, aktsentueerimise, artikulatsiooni ja võimalike vormiliigenduste osas, on oluline neid teoste tõlgendamisel arvestada. (Little; Jenne 2001: 204)

Ka triosonaadi c-moll BWV 1079 kolmes osas neljast on helilooja kasutanud prantsuse tantsusüidile omaseid rütmimustreid. **Esimest osa *Largo***’t läbiv *sarabande*’ile omane vasturütm (vt Näide 1), nn *sarabande*’i sünkoop $\text{♩} \quad \text{♩}$, on peidetud esimese viie takti akordivahetuste rütmi (v.a takt 2).

Näide 1. *Sarabande*’i sünkoop. J. S. Bach trisonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 1–6



Samasugune rütm naaseb bassi akordi figuratsioonidesse taktides 33–38 ning üksikutes taktides kogu *Largo* vältel. Ka soolohääle teema sonaadiosa alguses kinnitab *sarabande*’i sünkoopi.

Bourrée-laadsele liikumisele triosonaadi **teise osas *Allegro*** viitavad peaaegu katkematult hüplev kaheksandikel põhinev bassipartii ja 2/4 taktimõõt, mis on iseloomulik kiiretele kaheosalise taktimõõduga tantsudele (nt *bourrée*, *gavotte*). Ka esimese lause lihtne kvadraatne ehitus, 4+4 takti, on mõlema tantsu tunnuseks, kuid lühike kaheksandikeellöök soolopartiide fraaside alguses kinnitab *bourrée*-laadset liikumist (vt Näide 2).

Näide 2. *Bourrée* eellöök viiulipartii. J. S Bach trisonaat c-moll BWV 1079,

II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–4



Neljanda osa *Allegro* 6/8 taktimõõt osutab juba iseenesest *gigue*'i-laadsele liikumisele (vt Näide 3). Algustaktides peamiselt kaheksandikel kulgev liikumine meenutab itaalia *gigue*'i (it k *giga*), mis erineb prantsuse *gigue*'ist punkteeritud rütmi puudumise poolest (Little; Jenne 2001: 158). *Gigue*'i -laadset liikumist toetab ka kuuendas taktis bassipartiiisse ilmuv suurtel intervallidel hüplev rütmifiguur ♩ ♩, mis annab kogu osale tantsulise tunnetuse. Mõlemad rütmifiguurid on kasutusel ka soolohääldes.

Näide 3. *Gigue*'i-laadne liikumine flöödi- ja bassipartiiis. J. S. Bach trisonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–9



Trisonaadi osade *continuo*-partii realiseerimise meetrilise baasrütmi seisukohalt on tähtis märgata (1) regulaarse baasrütmi ja *sarabande*'i sünkoopide vahelduvust I osas *Largo*, (2) *bourrée* eellöögi realiseerimise vajadust II osas *Allegro* ning (3) mõõduka ja kiire meetrilise baasrütmi vahelduvust IV osas *Allegro*.

2.3.3 Meetrilise baasrütmi vaheldumine

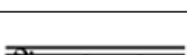
Järgmiseks küsimuseks saate rütmi kujundamisel on, kuidas selle kaudu mõjutada fraasisisest dünaamikat. 17.–18. sajandi I poole traktaatides leidub *basso continuo* realisatsioonidest hulgaliselt pedagoogilisi näiteid. Enamik neist illustreerib häältejuhtimise, mõnel juhul ka saatefaktuuri kaunistamise ja figureerimise viise. Nende näidete puuduseks on lihtsad standardsed bassipartiid, milles ei kajastu saksa hilisbarokile iseloomulikud figuratsiooniderikkad vahelduva rütmiga bassimeloodiad. Teiseks vajakajäämiseks on ülemiste soolohäälte puudumine (v.a Georg Philipp Telemanni traktaat „Singe-, Spiel- und Generalbassübungen“ (1733–1734)), mis ei võimalda jälgida dünaamikat neis näidetes tervikuna.

Allikalistes näidetes torkab silma realisatsioonide rütmi vastavus meetrilise baasrütmi alajaotustega (vt Joonis 2), mis annab alust väita, et ***basso continuo* saate rütm väljendab enamasti süvatasandi meetrilist rütmi**. Dünaamika kontekstis on oluline uurida, kuidas ja millistele põhimõtetele tuginedes varieeriti meetrilisi baasrütme ning sellega koos ka muusikalist pinget *basso continuo* saates.

Heinichen oli esimene autor, kes käsitles metoodiliselt saate rütmi vahelduvust rütmiliselt mitmekesistes bassipartiides.⁴³ Alljärgnev tabel kajastab mõningaid tema põhimõtteid (vt Tabel 3).

⁴³ „Neu erfundene Anweisung“ (1711) ja „Der General-Bass in der Composition“ (1728).

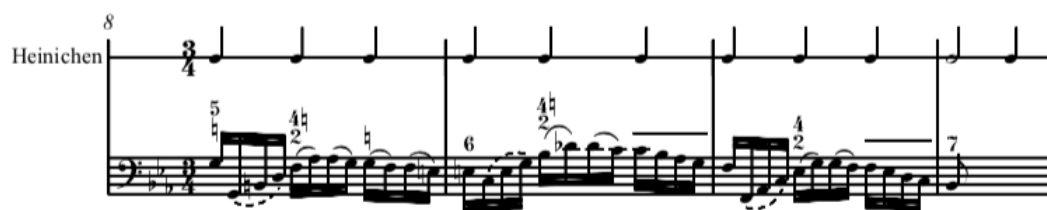
Tabel 3. Saate rütm neljases kuueteistkümnendike grupis

Bassipartii	Akordide arv grupis	Realisatsiooni rütm grupis	Muusikaline sündmus
	1		tavapärane liikumine
	2		hüpe pärast gruppi
	2		suuna muutus bassimeloodias
	2		hüpped bassimeloodias
 6 2	2		akordi vahetus
	2		rütmi muutus grupis (ainult mõõduka tempo puhul)

Esimene neljast näitest kajastab saate rütmi kiirete bassinootide tavapärase, s.t astmelise liikumise korral. Ülejäänud näited sisaldavad bassipartiiis mingit nn muusikalist sündmust (hüpet või suuna muutust meloodias, akordivahetust, muutust rütmis), mis suurendavad liikuvust ja pinget bassimeloodias ning vajavad dünaamika kasvuks tihedamat meetrilist baasrütmi *basso continuo* saates. On hämmastav, millise tundlikkusega reageerib Heinichen pisemalegi muutusele muusikalisel liikumisel.

Üheks näiteks meetrilise baasrütmi tihenemisest saates bassimeloodia rütmi tihenemise tõttu on Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 esimese osa *Largo* taktid 8–11, milles kaheksandikliikumine asendub kuueteistkümnendikega. Heinicheni järgi tuleb iga neljase kuueteistkümnendike grupi algusesse mängida akord (vt Näide 4).

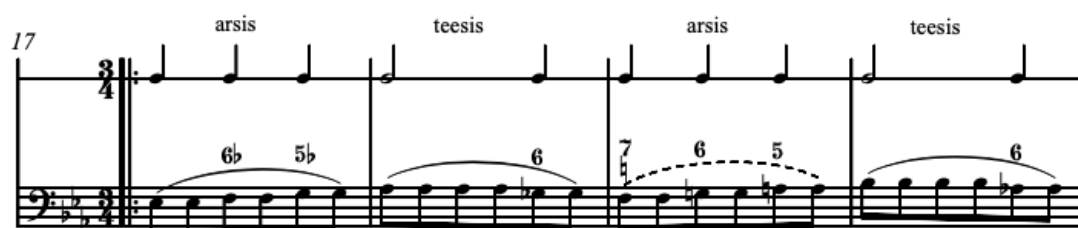
Näide 4. Saaterütmi tihendamine Heinicheni järgi. J. S. Bach triosonaat c-moll
BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 8–11



Selles näites on rütmimuutus bassimeloodias pinge ja liikuvuse muutuse käivitaja, mille tõttu *Largo* osa meetriline baasrütm ♩ või ♩ (vt 2.3.1 „Süvatasand – meetrum“) asendub tihedama ♩ ♩ ♩ meetrilise baasrütmiga, mis loob illusiooni dünaamika kasvust.

Jälgides esimese osa *Largo* bassipartii kaheksandikliikumisi, märkame akordi numbrite vastavust muutustega bassimeloodias. Meloodia muutudes vahetub akord, paigal seisvad bassinoodid mängitakse ühe akordi alla. Taktide 17–20 bassinumbrites joonistub välja autori selge visioon fraasi liikuva osa ehk arsis⁴⁴ vaheldumisest stabiilsema osa ehk teesisega⁴⁵ (vt Näide 5). Näeme, et arsis taktide saaterütm on tihedam kui teesis oma, mistõttu mõjub esimene dünaamikat kasvatavana ja teine kahandavana.⁴⁶

Näide 5. Saaterütm arsis-teesis fraasis Bachi järgi. J. S. Bach triosonaat c-moll
BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 17–20



⁴⁴ *Arsis* (kreeka k „tõste“) on klassikalise poeesia mõiste, mis tähistab värsimõõdu tõusvat aktiivset osa.

⁴⁵ *Thesis* (kreeka k „panemine“) on klassikalise poeesia mõiste, mis tähistab värsimõõdu laskuvat rahunevat osa.

⁴⁶ Arsis-teesis fraasist pikemalt vt 3.3.1 „Astmeliselt tõusev ja laskuv realisatsioon“.

Samasugust võtet kasutab ka Gustav Leonhardt oma esituses *Largo* taktides 8–11 (Leonhardt etc. 1997 [1975]). Ta mängib ühe akordi iga kuueteistkümnenäide grupi kohta arsis taktides (taktid 8 ja 10) ja kaks akordi kolme kuueteistkümnenäide grupi kohta teesise taktides (taktid 9 ja 11). Järgmine näide kajastab Bachi bassipartii numbritest tuleneva rütmi, Heinicheni reegli ja Leonhardti esituse rütmide võrdlust *Largo* taktides 8–11 (vt Näide 6).

Näide 6. Saaterütmi võrdlus Bachi, Leonhardti ja Heinicheni järgi. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 8–11

Need kolm eriilmelist võimalust on praktikas võrdväärselt kasutatavad. Iga näite efektiivsus sõltub taaskord konkreetse esituse kontekstist. Realisatsiooni rütmiseerimine Heinichenist lähtudes annab soovitud tulemuse suures ruumis, kus klavessiini helil on raske mõjule pääseda ning lühiajalised muutused dünaamikas pole kuulda. Bachi rafineeritud variant, milles eristuvad dünaamiliselt mõlemad lauseosad, eeldab väga tundlikku ansamblikoostööd.

2.3.4 Pealistasand – erandlikud rütmilahendused

Pealistasand ehk muusikaline reaalsus tähendab *continuo*-mängija jaoks kitsamas mõttes muusikateose bassipartiid, laiemas mõttes kõiki partituuri partiisid teatud kindlal ajahetkel.

Kuigi *basso continuo* saate rütmi kujundamisel kasutatakse enamasti süva- ja kesktasandi rütmistruktuure, on oluline silmas pidada tasakaalu saate- ja soolohäälte

rütmide vahel. Hea tavana ei matkita saate rütmis soolohääle, samuti keerukama, solistliku iseloomuga bassipartii muusikalise materjali rütmi, mis raskendaks partiide jälgitavust, aga ka vähendaks nende mõjukust. Arvan siiski, et iga individuaalse esitusega võib kaasneda asjaolusid (nt akustilised, kasutatavate instrumentide või esitajate mängustiili eripärad), mille tasakaalustamiseks tuleb *continuo*-mängijal vastu võtta interpretatsioonilisi otsuseid. Seetõttu võib mõnikord osutuda vajalikuks soolo- või bassipartii rütmi dubleerimine.

Sellisele mõttele tulin 2015. aasta kevadel, kui töötasin triosonaadiga c-moll BWV 1079 esmakordselt. Meie kolmest liikmest koosneva ansambli⁴⁷ põhimureks oli tasakaalu leidmine flöödi pehme ja viiuli särava heli vahel. Kõlatugevuse probleem oli kõige teravam triosonaadi kiirete osade polüfooniliselt tihedates lõikudes, kus flöödipartii muutus kohati raskesti jälgitavaks. Triosonaadi neljanda osa *Allegro* taktid 88–97 oli üks neist olukordadest, milles faktuuritihedus segas olulise muusikalise materjali, kogu „Muusikalist ohvrit“ läbiva nn „kuningliku teema“, jälgitavust flöödipartiiis (taktid 89–98). Neis taktides ristuvad flöödipartii suhteliselt aeglasel, pausidega hakitud rütmivältused viiulipartii virtuoossete sekventsiliselt liikuvate kuueteistkümnendikega, mille kulgemise tihedus isegi vaikselt mängides on intensiivsem kui flöödipartiiis kõlav „kuninglik teema“. Lisades soolopartiidele ja bassipartiile realisatsiooni, mis saksa traditsiooni kohaselt on suhteliselt kõrge asetusega, s.t asub soolohäälele lähedal, on oht probleemi süvendada.

Murekohaks olid eriti taktid 92 ja 93, milles rütmivältused flöödipartiiis on pikemad, seetõttu ka hõredamad kui ülejäänud partiides. Kuna bassipartii liigub neis taktides regulaarselt kaheksandikes, s.t kõik löögid taktis on esindatud, siis otsene vajadus meetrumitunnetuse rõhutamiseks *basso continuo* saates puudub. Niisugusele seisukohale tuginedes otsustasin neis taktides realisatsiooni saate rütmi kohandada flöödipartii rütmiga (vt Näide 7). Taktides 94–96 seevastu tundus vajalik olevat jälgida numbreid bassipartiiis, et toetada meetrumitunnetust pidades liikuva flööditeema taustal.

⁴⁷ Minu partneriteks olid Reet Sukk (barokkflööt) ja Melissa Jõesaar (barokkviul).

Näide 7. Saaterütmi võrdlus Kirnbergeri lähikondsete ja K. Are järgi. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, bassipartii, t 88–97

The image shows a musical score for the bass part of J.S. Bach's Trio Sonata in C minor, BWV 1079, movement IV (Allegro), measures 88-97. The score is in 3/8 time and features three staves: Are (top), Kirnberger (middle), and Kirnberger (bottom). The bottom staff includes fingerings and measure numbers 88, 93, and 97.

Flöödi partii rütmi osaline dubleerimine, mis erines bassi numbrites kajastuvas rütmist väga vähe, aitas teravdada flöödi heli tekitamise atakki ning seetõttu muutus „kuninglik teema“ nendes taktides jälgitavaks täies ulatuses. Tunnetuslikult toetas selline võte flöödi heli kuuldavust.

Rütmi dubleerimist kasutasin ka „kuningliku teema“ esile toomiseks bassipartiiis triosonaadi teise osa *Allegro* taktides 47–55, 68–75 ja 208–216. Sarnast võtet on kasutanud Pierre Hantaï „Muusikalise ohvri“ 2014. aasta plaadistusel (Le Concert des Nations 2013) (vt Näide 8).

Näide 8. Saaterütmi võrdlus Bachi ja Hantaï järgi. J. S. Bach triosonaat c-moll
 BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 47–55

The image shows a musical score for a comparison of rhythms between Hantaï and Bach. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Hantaï' and the bottom staff is labeled 'Bach'. The 'Bach' staff is in 2/4 time and includes a bass line with figured bass notation below it. The figures are: 6, #, 6, 5, 6, #, 7, 6b, 6b, 7, 6, 6, 4, 2, 6, 7, 5, 6, 5, 4+, 2, 6, 7, 7, #.

Rütmiteema lõpetuseks tuleb mainida, et rütmitasandid avalduvad kõikides teose partiides, nii soolohääldes kui ka bassipartiis. Nende märkamine võimaldab igal ansambli liikmel olla teose lõikes erinevates rollides. Nii saavad *continuo*-mängijad mõnikord nautida solisti rütmiliselt vabamat rolli ning solistid olla meetrumi vardjad.

3. Saatefaktuuri kujundamine I

Eelmises peatükis otsisin vastust küsimusele, milliseid bassipartiis märgitud akorde realiseerida ja millise sagedusega. Käesolevas peatükis käsitlen, kuidas neid akorde realiseerida nii, et kujundada dünaamika suhtes tundlik saatefaktuur.

Üks varasemaid *basso continuo* traktaatide autoreid itaallane Agostino Agazzari kirjutas 1607. aastal *continuo*-grupi harmooniapillide (lauto, harf, teorb, klavessiin jne) ülesannetest ansamblis nii: „...sellisel juhul need peavad hoidma harmooniat kindlalt, kõlavalt ja jätkuvalt, selleks, et toetada [soolo-]häält, mängides kord *piano*’s, kord *forte*’s, sõltuvalt hääle kõlaomadustest ja hulgast, esituskohast ja teosest...” (Agazzari 2003 [1607]: 10 [6]).⁴⁸ Robert Donington võrdleb saatefaktuuri kujundamist orkestreerimisega, mille iga takt ja akord vajab kohandamist ning uut värvingut ka väikeste muutuste korral muusikalisel liikumisel. Ta leiab, et „saate edukus sõltub suuresti tundlikkusest, millega [saatja] reageerib nendele muutustele“ (Donington 1989 [1963]: 322).⁴⁹ Donington toob muuhulgas välja ka faktuuri komponendid, mis mängivad *basso continuo* saate dünaamika kujundamisel eriti suurt rolli: (1) faktuuri tihedus,⁵⁰ (2) akordide asetus⁵¹ ja (3) meloodia iseseisvuse aste⁵² (Donington 1989 [1963]: 322).

Need kolm faktuuri omadust tõusevad ilmekalt esile ka saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* praktikas. Võrreldes varasemate *basso continuo* koolkondadega, iseloomustab saksa 18. sajandi I poole traditsiooni (1) akordide asetamine tavapärasest kõrgemasse registrisse (Christensen, J. B. 1995: 100). (2) Saate ülemist häält ehk **realisatsiooni meloodiat** kirjeldatakse kui meloodialaadset liikumist (Spitta 1921: 127). (3) Sageli mainitakse ka **paljuhäälsust**⁵³, s.t enam kui neljahäälsel realiseerimisel, seda eriti seoses Heinicheniga (Buelow 1986: 80). Nimetatud iseärasusi uurides otsin vastust

⁴⁸ „perche in tal caso devon tener l’armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell’opera...”

⁴⁹ „The success of an accompaniment very largely depends on the sensitiveness with which it is adapted to these changing needs.”

⁵⁰ ingl k *fullness*

⁵¹ ingl k *spacing of the chords*

⁵² ingl k *degree of independent melodic interest*

⁵³ ingl k *filled-in-accompaniment*

küsimusele, kuidas mõjutavad *basso continuo* saate dünaamikat muutused akordide registrilises asetuses, realisatsiooni meloodia liikuvuses ja häälte arvus.

3.1 Norm ehk tavapärasus

Saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonile omased võtted võimaldavad kujundada saatefaktuuri mitmekesisemalt kui varasem praktika. Kuna nende võtete kasutamine ei tulene otseselt häältejuhtimisreeglitest, on nende ülesandeks eelkõige dünaamika kujundamine. Barokiajastu muusika kontekstis tähendab see grammatiliste ja retooriliste aktsentide, taktide, vormiosade ja teose osade vahelise hierarhia väljatoomist faktuuriliste väljendusvahendite (akordide paiknemine bassimeloodia või soolohäälte suhtes, realisatsiooni meloodia, häältearv) abil. Faktuurilised väljendusvahendid mõjutavad dünaamikat, kui neis toimuvad muutused **normi** ehk **tavapärase faktuuri** suhtes. Kauaaegne Schola Cantorum Basiliensis professor muusikateoreetik Markus Jans defineerib normi ehk tavapärasust mõistusliku üldistusena, mis põhineb üha uuesti korduvatel mustritel (nt regulaarselt korduv meetrumiaktsent). Nende mustrite põhjal kujuneb meie stiilitunnetus. Enamasti tajume neid mustreid võrdluspunktidenä, mille suhtes kõike ülejäänut (nt rütmiaaktsendid) mõõdetakse. Kõrvalekaldeid mustrist käsitletakse kas veana või erandina, millel on retooriline eesmärk. (Jans 2007: 128)

Basso continuo saate tavapärase faktuuri aluseks on häältejuhtimise põhiprintsiibid, mille kohaselt (1) akorde ühendatakse sujuvalt, liikudes järgmise akordi lähimasse positsiooni; (2) paralleelsete kvintide ja oktavite vältimiseks eelistatakse bassi ja saatehäälte vastassuunalist liikumist ehk *motus contrarius*'t. Need kaks normi on *basso continuo* praktikas sõltumata sajandist või traditsioonist läbivad.

Kolmas norm, mis pakub võrdluspunkti saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* saatefaktuuri iseloomustamisel, tuleneb otseselt Johann Sebastian Bachi *basso continuo* õpetusest. Juhises „Vorschriften und Grundsätze zum Vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement“⁵⁴ (1738) üles tähendatud realisatsiooninäited on

⁵⁴ „Eeskirjad ja põhimõtted neljahääelse generaalbassi või saate mängimiseks“

eranditult neljahäälsed. Läbiv neljahääline faktuur erineb Bachi kaasaegsete, s.h Niedti ja Heinicheni näidetest, milles probleemsed kohad (nt seksti järgnevused) on teostatud kolmehäälselt (Poulin 1994: xii). Ka C. Ph. E. Bach kinnitab neljahäälse saate normi oma isa õpetuses kirjas Forkelile: „Tema [J. S. Bachi] õpilased alustasid oma õpinguid rangest neljahäälselt *basso continuo*’st“ (BD III 1984: 289).⁵⁵

Akordihäälte astmeline liikumine, *motus contrarius* ja neljahääline realisatsioon on normid, mida käsitlen kui tavapäraseid, saate faktuuris dünaamika poolest neutraalseid olukordi. Nendega võrreldes analüüsin muutusi akordide asetuses, saate liikumise suundades ja paljuhäälsuse astmes saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonis J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 näitel.

3.2 Realisatsiooni registriline asetus ja paiknemine

Realisatsiooni akordide registrilisele asetusele ja paiknemisele bassi ning soolohäälte suhtes mõtleb klavessiinimängija enne mängima asumist. „Reegel ütleb – kord juba asetanud käed klaviatuurile ja mänginud muusikapala saate esimese akordi, tuleb järgnevad akordid mängida lähimas võimalikus positsioonis,“ kirjutab Saint-Lambert (Saint-Lambert 1974 [1707]: 11).⁵⁶ See *basso continuo* norm keelab põhjendamatud hüpped ja kohmakad liikumised häältejuhtimises läbi kogu mängitava teose, v.a mõned lubatud võtted. Kiire pilguheit algava fraasi bassipartiile võimaldab mängijal arvestada realisatsiooni liikumise teekonda ning vältida ohte, mis takistavad selle sujuvat kulgemist (nt ristumine bassipartiiga, liigne kaugenemine sellest, võimalikud paralleelsused jne). Lisaks eelnevale reeglile mõjutavad realisatsiooni registrilist asetust ja paiknemist bassipartii ja soolohäälte suhtes mõned esitustraditsioonidest tulenevad normid.

⁵⁵ „Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen.“

⁵⁶ „La règle étant, que quand on a une fois posé sa main sur le Clavier, pour toucher le premier accord de l’Air qu’on va accompagner, il faut prendre tous les accord suivants au lieu le plus proche où ils se trouvent;“

3.2.1 Registriline asetust

Realisatsiooni registrilist asetust iseloomustatakse saate ülemise hääle ehk **realisatsiooni meloodia** liikumise järgi. Vahemikku realisatsiooni meloodia madalaimast helist kõrgeima helini nimetan **realisatsiooni diapaseooniks**.

Basso continuo üldise traditsiooni kohaselt välditi realisatsiooni tõusmist liiga kõrgele ja laskumist liiga madalale (Donington 1989 [1963]: 339). Realisatsiooni diapaseooni ülemist piiri oli vaja nihutada siis, kui bass liikus tavapärasest kõrgemas registris või eriefektide saavutamiseks (nt saksa traditsioonis varieeriti korduvat passaaži selle tõstmisega oktav kõrgemale) (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 201). Samuti hoiduti liigsest laskumisest, sest madalas registris võnguvad akordihelid nii jõuliselt, et neid pole klavessiinil meeldiv kuulata (Donington 1989 [1963]: 340).

Realisatsiooni registriline asetust oli ajajärguti, traditsiooniti, aga ka autorite lõikes varieeruv. 18. sajandi algusest keskpaigani on täheldatav realisatsiooni diapaseooni kõrgenemise tendentsi. Sajandi alguses (1700) pakub Niedt realisatsiooni diapaseooniks c^1-c^2 . Juba mõned aastad hiljem nihutab Saint-Lambert (1707) selle ülemise piiri e^2 -ni (harva f^2 -ni) ning Heinichen (1711) tõstab alumise piiri a^1 -ni.⁵⁷ C. Ph. E. Bachi „Versuch...” sajandi teises pooles kinnistab realisatsiooni diapaseooni ülemise piiri esimese oktavi keskpaigast teise oktavi f -ni.

Traditsioon, milles käsitletlen J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 bassipartii realiseerimist, põhineb teadmistel, mis olid käibel Saint-Lambert'i ja Heinicheni traktaatide ilmunise järel. Näeme, et mõlema autori, prantslase ja sakslase soovitatud realisatsiooni diapaseoonid ei erine üksteisest märkimisväärselt. Ometi kirjeldatakse saksa traditsiooni numbribassi saadet registriliselt kõrgemana kui prantsuse oma. Jesper B. Christenseni arvates peitub põhjus eelkõige selles, et akordid prantsuse saates liikusid realisatsiooni diapaseooni ülemisest piirist tavaliselt madalamal, ületades harva c^2 või d^2 , saksa saates seevastu kulgesid piiri, f^2 , lähedal (Christensen, J. B. 1995: 40,100). Ka realisatsiooni diapaseooni alumine piir oli prantsuse traditsioonis madalam,

⁵⁷ Heinicheni realisatsiooni diapaseooni kõrgeim tipp on e^2 , Saint-Lambert diapaseooni madalaimat asetust ei maini.

jäädes d^1 ja c^1 piirimaile ja laskudes mõnikord ka h -ni (Christensen, J. B. 1995: 40). Saksa näidete puhul on realisatsiooni diapasooni alumine piir g^1 , harva fis^1 (Christensen, J. B. 1995: 100).

Kõrget registrilist asetust saksa traditsioonis kinnitavad Georg Philipp Telemanni realisatsiooninäited traktaadist „Singe-, Spiel- und Generalbassübungen“ (1733–1734). Traktaat on kirjutatud algajaile *continuo*-mängijaile, sisaldades 47 realiseeritud *basso continuo* saatega aariat *continuo*-alaste lühikommentaaridega.⁵⁸

Telemanni realisatsioonides on akordide ülemise hääle kulgemise tavapärane vahemik (g^1) $a^1 - e^2$. Vaid korra, aarias nr 10 „Die durstige Natur“, laskub realisatsioon fis^1 -ni ning kahel korral, aarias nr 11 „Die Welt, das Vaterland“ ja aarias nr 39/40 „Toback“, tõuseb realisatsioon f^2 -ni. Kõikide näidete puhul puudutab saade realisatsiooni diapasooni äärmisi noote vaid põgusalt. (Telemann 1733–1734, vaadatud 23.04.2020)

Kõrgeima registrilise asetuse g^2 leiame Bachi sonaadi flöödile ja *obbligato*⁵⁹ klavessiinile h-moll BWV 1030 IV osas *basso continuo*’t meenutava lõigu taktides 85 ja 86 (vt Näide 9).

Näide 9. J. S. Bach sonaat flöödile ja klavessiinile h-moll BWV 1030, IV osa *Presto*, flöödi- ja klavessiinipartii, t 84–87



⁵⁸ Telemanni traktaadis „Singe-, Spiel- und Generalbassübungen“ nr 39 ja nr 40 moodustavad ühe aaria „Toback“.

⁵⁹ *Obbligato* (it k „kohustuslik“) mõistet kasutati 18. sajandil tähistamaks väljakirjutatud klavessipartiid *basso continuo* partii asemel (Fuller 2001: 253).



Kuigi sama sonaadi III osa *Largo e dolce* klavessiinipartii, mis meenutab paljuski *basso continuo* kaunistatud realisatsiooni, tõuseb mitmel korral teise oktaavi *h*-ni, käsitlen selle osa klavessiinipartiid kui näidet üleminekust *basso continuo* saatelt *obbligato*'le .

3.2.2 Paiknemine

Järgmised kaks esitustraditsioonist tulenevat piirangut kajastavad *basso continuo* saate paiknemist bassimeloodia ja soolohäälte suhtes. Esimene neist on seotud realisatsiooni kaugusega nii bassimeloodiast kui ka soolohäälest, teine selle paiknemisega soolohäälte suhtes.

Realisatsiooni kaugus bassimeloodiast ja soolohäälest

Traditsiooniliselt püütakse vältida liiga suurt tühimikku bassi ja ülejäänud saate häälte vahel (Quantz 1985 [1752]: 261). Niedt leiab, et mida lähemal üksteisele asetsevad kohakuti akordihelid, seda ilusam on kooskõla (Niedt 1989 [1700/1710]: 33). Kaudselt väljendab see mõte **sidususe printsiipi**⁶⁰, mille kohaselt kuulmistaju peab kokku kuuluvaks neid akordiheliseid, mis asuvad suhteliselt lähestikku. Kauguse suurenedes **kokkukuuluvuse taju** ehk **sidususe aste** nõrgeneb, lähenedes tugevneb.

Siiski on vajalik hoida ka parajat distantssi bassi ja realisatsiooni vahel, et anda mõlemale käele ruumi vastassuunaliseks liikumiseks. See osutub eriti oluliseks bassi astmelisel kulgemisel, mil paralleelsed kvindid ja oktaavid on kerged tekkima. Selleks, et säiliks bassi ja realisatsiooni vaheline sidusus, võib maksimaalne kaugus bassi ja akordi alumise hääle vahel olla minu arvates kuni poolteist oktaavit.

⁶⁰ ingl. k *cohesion*

Sidususe aste mängib olulist rolli ka realisatsiooni paiknemisel soolohäälte suhtes. See võimaldab tajuda soolohääli ja saadet ühtse tervikuna. Isiklikus praktikas olen kogenud, et sidusus soolohäälte ja *continuo*-saate vahel säilib, kui akordid kulgevad kuni seksti, harva oktavi võrra madalamal või tertsi võrra kõrgemal ülemisest soolohäälest. Madala soolohääle puhul võib saade liikuda kuni seksti võrra kõrgemal.

Mõlemad mainitud kaugussuhted bassi ja realisatsiooni ning realisatsiooni ja soolohäälte vahel vajavad mängu käigus üheaegset tähelepanu. Kumbagi ei saa pidada teisest olulisemaks, sest vastasel juhul kaoks terviku taj.

Realisatsiooni paiknemine soolohäälte suhtes

Klassikalise arusaama kohaselt hoitakse saate akorde soolohäälest või soolohäältest madalamal positsioonil.⁶¹ Johann Joachim Quantz kirjutab: „Sest palju parem tulemus saavutatakse siis, kui saatvaid hääli mängitakse klahvpillil peahäälest [soolopartiist] madalamal ja mitte unisoonis ülahäälega või lausa sellest kõrgemal“ (Quantz 1752: 233–234).⁶² Saate hoidmine ülemisest soolohäälest madalamal on kahtlemata kõige turvalisem viis püsida saatja rollis. Siiski ei välista eelnev tsitaat võimalust liikuda nii soolohäälega unisoonis kui ka sellest kõrgemas positsioonis.

Täiesti vastupidine arusaam saatehäälte paiknemisest soolohääle suhtes kujuneb Telemanni „Singe-, Spiel- und Generalbassübungen“ (1733–1734) realisatsioonide uurimisel. Nagu järgnevas näites näha, kulgevad need tihti soolohäälest kõrgemal (vt Näide 10).⁶³

⁶¹ v. a madalate soolohäälte puhul

⁶² „Denn es thut eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel, unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme, oder wohl gar über derselben, genommen werden.“

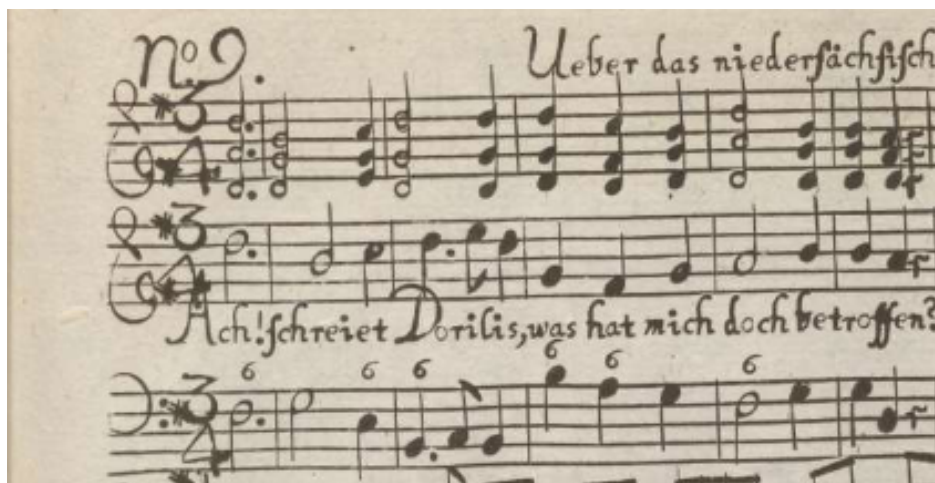
⁶³ Näidetes 10 ja 11 asetsevad Telemanni realisatsioonid ülemisel noodireal, soolo- ja bassihääle kohal.

Näide 10. Realisatsiooni paiknemine soolohäälest kõrgemal. Telemann aaria nr 19 „Gemüts Ruhe“ („Meelerahu“), t 1–4 (Telemann 1733, vaadatud 6.10.2020)



Samuti ei ole Telemannile võõras soolohääle dubleerimine (vt Näide 11).

Näide 11. Soolohääle dubleerimine *basso continuo* saates. Telemann aaria nr 9 „Ueber das niedersächsische Versapen“ („Alamsaksi sõna „uppunud“ kohta“) ⁶⁴, t 1–6 (Telemann 1733, vaadatud 6.10.2020)



Siinkohal tuleb täheldada, et Telemanni realisatsioon dubleerib ainult meloodia põhinoote ning sedagi mõne takti vältel. Meloodia laskumisel saksa traditsiooni mõistes

⁶⁴ Laulu tekstis on tegemist sõnamänguga. „Versapen“ tähendab alamsaksi keeles nii „uppunud“ kui ka ennast „täis joonud“, „ära joonud“.

madalasse registrisse (vt 4. takt) eelistab Telemann hoida realisatsiooni kõrges registris. See printsiip on Telemanni kogumikus läbiv.

Ka eelpool näiteks toodud Bachi sonaadi flöödile ja *obbligato* klavessiinile h-moll BWV 1030 IV osa väljakirjutatud realisatsiooni meenutavas lõigus (näide 9, taktid 84–87) hoiab helilooja akordide ülemise hääle kõrget registrilist asetust (ais^1 – g^2). Kahes esimeses taktis kulgeb saade soolopartiist kõrgemal ja kahes viimases madalamal. Sellisel muutusel tundub olevat väljenduslik põhjus – pinge kasv fraasi liikuvast osast arses (taktid 84–85) ja kahanemine vähem liikuvast teesisest (taktid 86–87) avaldub nii akordide asetuses kui ka ülemises hääles. Kõrgem asetust väljendab pinge kasvu, madalam kahanemist. Ka selles näites tundub saate kõrge registriline asetust määravam kui paiknemine soolohääle suhtes.

Uurides Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 väljakirjutatud Kirnbergeri ja tema lähikondsete realisatsioonide, saab kinnitust saksa traditsioonile iseloomulik saate akordide paiknemise mitmekesisus soolohääle suhtes (madalamal, kõrgemal, unisoonis), mille tingib kinnipidamine realisatsiooni kõrge registrilisest asetusest. Need realisatsioonide meloodiad liiguvad vahemikus f^1 – g^2 .

3.2.3 Realisatsiooni paiknemine J. S. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kiiretes osades

Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kiirete osade (II ja IV osa *Allegro*'de) tihedat polüfoonilist faktuuri olen maininud juba varasemalt. Hääle, enamasti soolohääle, aga kohati ka bassimeloodia osalemine olulise muusikalise materjali esitajana polüfoonilises faktuuris eeldab diskreetset lähenemist akordide teostamisel, et säiliks soolohääle jälgitavus. Ülesandele lisavad vürtsi soolohääle ja bassimeloodia sageli erisuunaliste liikumiste lai ulatus ning saksa traditsioonile iseloomulik realisatsiooni kõrge registriline asetust. Need faktuuri omadused põhjustavad, aga ka võimaldavad saate akordide kulgemist soolohääle suhtes kõigis kolmes võimalikus positsioonis – madalamal, kõrgemal ja unisoonis. Järgnevalt vaatlen, millisel moel mõjutavad need realisatsiooni paiknemised dünaamikat Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 kiiretes osades.

Realisatsiooni kulgemist soolohäälest või -häälest madalamal võime pidada *basso continuo* traditsioonis tavapäraseks, dünaamika kontekstis neutraalseks olukorraks. Selline saate akordide paiknemine on soolohääli toetav ega tüki üldisest faktuurist esile. Soolohäälte dubleerimise ja liikumise kohta (kõrgete) soolohäälte kohal oli nii 18. sajandi alguses kui ka on tänases *basso continuo* praktikas vastakaid seisukohti, mis lubavad pidada selliseid paiknemisi erandlikeks, normist erinevateks.

Dubleerimine

Soolohäälte dubleerimisest saate ülemises hääles püüavad *basso continuo* mängijad enamasti hoiduda. Realisatsiooni meloodia kattumine ülemise soolohäälega ei lase eristada üht teisest ning saade omandab solisti rolli, mis enamasti pole vajalik. Siiski teame, et dubleerimine ei ole barokiajastu muusikas võõras. *Basso continuo* praktikast meenub vähemalt kaks olukorda, milles see on lubatud ja vajalik.

Üks neist on ülemise **soolohääle dubleerimine kiirete osade alguses**. Soolohäält dubleeritakse realisatsiooni meloodias selleks, et saavutada esimesest taktist alates ühtne tempo (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 377–378). Teises olukorras liiguvad partituuri kõik hääled unisoonis või oktavis⁶⁵ ning ka *continuo*-mängija dubleerib bassipartiid oktavis. Tavaliselt tähistatakse selliseid kohti partituuris sõnaliselt – ***all'unisono*** või ***unisoni*** (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 314). *All'unisono* eesmärgiks on markeerida olulist muusikalist materjali. Seda võtet kasutatakse näiteks uue teema puhul, mille „toredus ja ülevus peavad esile küündima ja olema läbi tunnetatud“ (C. Ph. E. Bach 1762: 173, vaadatud 2.10. 2020).⁶⁶ Õigupoolest on *all'unisono* barokkmuusikas ainuke viis muuta ühehäälese materjali kõlatugevust valjemaks.

Soolohääle dubleerimine ja *all'unisono* on kahtlemata erandlikud võtted, mida kasutatakse eelpool mainitud erilistel puhkudel. Neis avalduvat dubleerimise eesmärki

⁶⁵ Mõnikord võib ülemine soolohääle kulgeda pikkadel nootidel või teistsugusel muusikalisel materjalil, teised hääled liiguvad unisoonis või oktavis (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 314).

⁶⁶ „die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden“

dünaamikas, **markeerida olulist muusikalist materjali ja suurendada selle kõlatugevust**, saab rakendada ka tavarealisatsioonis. Millal ja kuidas seda teha?

Esimesena seostub olulise muusikalise materjalina **polüfoonilise teose teema**, käesolevas töös triosonaati c-moll BWV 1079 läbiv nn „kuninglik teema“. Quantz täheldab, et „veel selgemaks sisseastumiseks vajab teema alati kõlatugevuse suurendamist“ (Quantz 1752: 226, vaadatud 1.10. 2020).⁶⁷ Enamasti on barokiaegsete ja eriti Bachi polüfooniliste teoste faktuur kirjutatud nii tasakaalustatult, et iga teoses kõlav hääli või instrument saab iseseisvalt hakkama teema markeritud läbiviimisega, toetudes oma hääle eripärale (nt tämbrile ja registrilisele asetusele), erinevatele hääle tekitamise võtetele ning ka faktuuri ja rütmi omadustele. Vahel sellest ei piisa.

Toon veelkord näite Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 neljanda osa *Allegro* taktidest 88–97, mida tutvustasin käesoleva töö teises peatükis seoses saate rütmi kujundamisega (vt 2.3.4 „Pealistasand – erandlikud rütmilahendused“, näide 7). Selle fraasi realiseerimisel osutusid problemaatilisteks taktid 92 ja 93, milles „kuningliku teema“ kromaatilist laskumist flöödi partii ei olnud viiuli kuuteistkümnendike ja tiheda akordisaate tõttu kuulda. Kuna tegu on „kuningliku teema“ kulminatsiooniga, tundus otstarbekas dubleerida mitte ainult flöödi partii rütmi, vaid ka meloodiat (vt Näide 12).

⁶⁷ „Das Thema erfordert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um seinen Eintritt desto deutlicher zu machen.“

Näide 12. Soolopartii dubleerimine realiseerimisel. Kirnbergeri lähikondsete ja K. Are realiseerimised. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 92–93

Selline lahendus töötas konkreetse koosseisu ja esituse puhul. Traditsioonilisem oluks dubleerida meloodiat saate keskmistes häältes, nagu näeme samas näites Kirnbergeri lähikondsete realiseerimisel.

Bassiteema markeerimine

Ka teema läbiviimine bassimeloodias võib kõlatugevuse varieerimise puudumisel õhutada klavessiinimängijat otsima selle markeerimiseks teisi lahendusi. Tavapärase *continuo*-grupi, tšello ja klavessiini olemasolul ei tohiks tekkida probleeme „kuningliku teema“ esile toomisega triosonaadi c-moll BWV 1079 kiirete osade bassis. Tšello kaalukal madala tämbriga katkematul kõlal on eriti madalas registris piisavalt jõudu kõlatugevust kasvatada. Küll aga osutub markeerimise vajadus aktuaalseks, kui *continuo*’t mängib ainult klavessiin. Ka sellisel puhul on üheks võimalikuks markeerimise viisiks bassiteema rütmi dubleerimine realiseerimisel nagu triosonaadi c-moll BWV 1079 II osa *Allegro* taktides 46–55 (vt 2.3.4 „Pealistasand – erandlikud rütmilahendused“, näide 8). Vaatlen neid takte uuesti, otsides lisaks rütmi markeerimisele selliseid realiseerimise paiknemisi, mis toetaksid bassiteema markeerimist realiseerimisel (vt Näide 13).

Näide 13. Realisatsiooni paiknemine bassipartii suhtes. Kirnbergeri lähikondsete ja K. Are realisatsioonid. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 46–55

The image displays a musical score for the second movement of Bach's Trio Sonata in C minor, BWV 1079. It features three staves: the top staff for the flute (Are realization), the middle staff for the violin (Kirnberger realization), and the bottom staff for the bass (Kirnberger realization). The score includes fingerings and articulations for the bass part, with measures 46 to 55 shown. The Are realization is in the upper staves, and the Kirnberger realization is in the lower staves. The score includes fingerings and articulations for the bass part, with measures 46 to 55 shown.

Kirnbergeri lähikondsete realisatsiooni meloodiat uurides märkame, et see kulgeb saksa traditsiooni kohaselt kõrges registris (a^1-d^2). Seetõttu paikneb realisatsiooni meloodia enamasti ülemise ja alumise soolohääle vahel. Sidususe seisukohalt toetab saate akordide lähedus soolohäältega ja suurem kaugus bassist pigem ülemisi hääli, kui aitab markerida teemat bassis. Samuti on sellise realisatsiooni puhul kõrgete helide hulk ja seetõttu ka nende kõlatugevus ülekaalus. Sellest tulenevalt eelistan normist erinevalt teostada akordid neis taktides madalamas asetuses, et parandada realisatsiooni sidusust bassiga ja tasakaalustada kõrgete ja madalate helide suhet. Sisuliselt kasutan selles realisatsioonis akordide paiknemist, mis on iseloomulik madalate soolohäälte saatmisel. On ju „kuninglik teema“ bassipartiiis neis taktides peamise soolohääle

staatuses. C. Ph. E. Bach kirjutab, et saates madalat sooloinstrumenti või -häält, ei tohiks akordid realiseerimiseks paikneda soolopartiist liiga kõrgel. Tavaliselt püsitakse esimese oktaavi piires (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 377). „Kuningliku teema“ lõppedes bassimeloodias tuleks klavessiinimängijal sujuvalt taastada realiseerimise tavapärane kõrge registriline asetus nagu see oli tavaks kõrgete soolohääle saatmisel 18. sajandi I poole saksa *basso continuo* traditsioonis. Sellist võtet soovib C. Ph. E. Bach kasutada ansambli- ja orkestriteoste saates, milles meloodiahääle ja saatehääle paigutus madalas registris vahetub ansambli või orkestri ritornellidega kõrges registris (C. Ph. E. Bach 1976 [1762]: 256).

Realiseerimise paiknemine soolohäälest kõrgemal

Hoopis vastupidine olukord tekib triosonaadi c-moll BWV 1079 kiirete osade lõikudes, milles bassipartii esineb oma tavapärasel saatefunktsioonis ning realiseerimine paikneb kõrge registrilise asetuse ja soolohääle liikumise tõttu ühe või mõlema soolohääle kohal. Saate paiknemine ülemisest soolohäälest kõrgemal on seotud alati riskiga varjutada selle kulgemise jälgitavust, mistõttu on klavessiinimängijal vaja tähelepanelikult kuulata soolohääle ja saate vahelist kõlatasakaalu ning vajadusel vähendada saate intensiivsust.

Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079 on solisti roll jaotatud kahe instrumendi, flöödi ja viiuli vahel. Polüfoonilise faktuuriga II ja IV osas esineb aeg-ajalt solistina ka bassimeloodia. Oluline muusikaline materjal liigub I osas *Largo* ühest soolohäälest teise lühikeste teemafragmentidena, II ja IV osa *Allegro* fraaside kaupa ning III osas *Andante* fraasisiseselt. Selline ümberpaiknemine põhjustab olukordi, milles oluline muusikaline materjal ei asetse tingimata teisest soolohäälest või -häälest, tihti ka saate akordidest kõrgemal.

Kahtlemata on klavessiinimängija prioriteet jälgida ja vajadusel toetada hetke olulisemat muusikalist liikumist. Järgides 18. sajandi I poole saksa *basso continuo* traditsioonile iseloomulikku kõrget registrilist asetust, puudub sageli võimalus korrigeerida realiseerimise paiknemist tähtsama soolohääle suhtes, s.t asetada saate akordid olulise muusikalise materjali suhtes madalamale. Seetõttu tuleb saate intensiivsuse vähendamiseks võtta kasutusele teised muusikalised väljendusvahendid.

Vaatleme triosonaadi c-moll BWV 1079 IV osa *Allegro* takte 9–17. Nende taktide olulisim muusikaline materjal, taaskord „kuninglik teema“, on keskmise registrilise asetusega viiulipartiis. Talle sekundeerivad sarnase, kohati intensiivsema rütmi ja ulatuslikuma meloodiakontuuriga vastashääl flöödipartiis ning tüüpilist *gigue*’i rütmi hoidev saatefunktsioonis bassihääl. Kõikide partiide kaugus üksteisest on piisav ja registrliline asetus soodne, et kolmehäälse faktuurina selgelt kõlada. Probleemid tekivad siis, kui neile lisada *basso continuo* realisatsioon, mis asetub tõenäoliselt kahe soolohääle vahele või kohati dubleerib ühte neist.

Sarnaselt markeerimisele on intensiivsuse vähendamise esmaseks mõjutusvahendiks **saate rütm**, selle **hõrendamine**. Erinevalt Kirnbergeri lähikondsete realisatsioonist, mis järgib täpselt bassipartii numeratsioonist ja lisab omalt poolt taktis 13 positsioonivahetuse⁶⁸, intensiivistades veelgi saatepartii rütmi, eelistan hoolega kaaluda, milliseid akorde mängida ja milliseid mitte (vt Näide 14).

Näide 14. Realisatsiooni rütmi hõrendamine. Kirnbergeri lähikondsete ja K. Are realisatsioonid. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, bassipartii, t 10–17

The image shows a musical score for the bass part of J.S. Bach's Trio Sonata in C minor, BWV 1079, measures 10-17. The score is written for three staves: Are (violin), Kirnberger (flute), and a basso continuo line. The Are and Kirnberger parts are in treble clef, and the basso continuo is in bass clef. The key signature is C minor (three flats). The tempo is Allegro. The score includes fingerings and articulation marks. Below the basso continuo staff, there are figured bass notations for measures 10-17.

Figured bass notation for measures 10-17:

Measure 10: 6 5, 5 6♭, 9 4, 5 6, 7 5, 6 5♭

Measure 11: 9 4, 6 4♭, 5♭ 6, 7 6♭, 6♭ 5, 4+ 4+, 6 6, 6 4, #

⁶⁸ Positsioonivahetus on ühe ja sama akordi asetamine uude meloodilisse seisu, millega kaasneb positsioonivahetus klavessiinimängija paremas käes.

Hõredam rütm realiseerimise markeerib meetriliselt olulisi lööke ning toetab *gigue*'i laadset liikumist, häirimata niigi tihedat faktuuri soolohääldes.

Olukorras, kus oluline muusikaline materjal, „kuninglik teema“, asub keskmises hääles ja realiseerimine selle kohal, on põhitähelepanu suunatud siiski viimase paiknemisele esimese suhtes. Vaatleme sama fraasi ka sellelt seisukohalt (vt Näide 15).

Näide 15. Realiseerimise paiknemine „kuningliku teema“ suhtes. Kirnbergeri lähikondsete ja K. Are realiseerimised. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 10–17

The image displays a musical score for the first two systems of the fourth movement (Allegro) of J.S. Bach's Trio Sonata in C minor, BWV 1079. The score is written for Flute, Violin, and Bass. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/8. The first system covers measures 10 to 12, and the second system covers measures 13 to 15. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Below the staves, there are fingering numbers for the bass line.

System 1 (Measures 10-12):

- Measure 10: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 6, 5.
- Measure 11: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 5, 6, 9, 4.
- Measure 12: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 5, 6, 7, 5, 6, 5, 4.

System 2 (Measures 13-15):

- Measure 13: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 9, 4, 6, 4, 2, 5, 6, 7, 6, 6, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 4, #.
- Measure 14: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 9, 4, 6, 4, 2, 5, 6, 7, 6, 6, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 4, #.
- Measure 15: Flute (8th), Violin (8th), Bass (8th). Bass fingering: 9, 4, 6, 4, 2, 5, 6, 7, 6, 6, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 4, #.

Sarnaselt Kirnbergeri lähikondsete realisatsioonile alustan fraasi kvindi meloodilises seisus. Ka seksti meloodiline seis oleks võimalik, siiski eelistan viiuliteemale lähimat positsiooni. Kindlasti väldin tertsi meloodilist seisu, mis dubleeriks osaliselt teema algust viiulipartiis, aga ka saatva iseloomuga flöödipartiid. Nii väldin dubleerimise markeerivat iseloomu fraasi alustaval eellöögil. Edasine realisatsioon kulgeb samasuunaliselt teemaga viiulipartiis ning on kuni 13. takti keskpaigani identne Kirnbergeri lähikondsete omaga. Alates 13. takti keskpaigast taastatakse Kirnbergeri lähikondsete realisatsioonis kõrge registriline asetus positsioonivahetuse abil kvart kõrgemale. Uues positsioonis liigub see saade flöödipartiile lähemal ning toetab suurema sidususe tõttu teema (viiuli) asemel hoopis saatehäält (flööti). Et saavutada Kirnbergeri lähikondsete realisatsioonile vastupidine efekt ja suurendada sidusust teemaga viiulipartiis, eelistan jätkata akordide laskumist saates koos peamise soolohäälega fraasi lõpuni. Ka sellise realisatsiooni meloodia ei välju saksa *basso continuo*'le iseloomulikust diapasoonest (f^1-g^2).

Nendest näidetest saadud kogemuse põhjal järeldub, et dünaamika teostamise seisukohalt omab realisatsiooni kõigi kolme paiknemise puhul tähtsust nende sidusus soolohääle või -häältega. Liigne kaugus nõrgendab seost soolohäältega ning aitab esile tuua bassipartiid, liigse läheduse korral aga markeerib solistipartiid. Kuldne kesktee tundub realisatsiooni paiknemise küsimuses olevat tavapärane, neutraalne olukord.

Analüüsisin ka Bachi triosonaadi tänapäevaseid salvestisi *basso continuo* saate registrilise asetuse ja paiknemise seisukohalt. Minu valikus oli neli esitust: Maude Gratton (Ricercar Consort 2012), Robert Kohnen (Kuijken 2000), Leo van Doeselaar (All of Bach 2020), Pierre Hantaï (Le Concert des Nations 2013). Kolmel juhul kõlas saatepillina klavessiin (Gratton, Kohnen, Hantaï), ühel juhul haamerklaver (van Doeselaar). Kuulamisel ilmnes, et üldiselt välditi saksa traditsioonile iseloomulikku realisatsiooni kõrget registrilist asetust. Põhjus peitub ilmselt erinevas kõlaestetikas, lähenemisviisis triokoosseisule, aga ka esitaja isiklikes eelistustes. Neljas analüüsitud esituses kõlas madalaim realisatsioon (realisatsiooni diapasooni ülemine piir g^1) Grattoni salvestisel. Kohneni saade kulges g^1 ja van Doeselaari oma c^2 läheduses. Ainult Hantaï saade, mis tegelikult järgis Kirnbergeri ja tema lähikondsete realisatsiooni, kõlas saksa traditsioonile omases kõrges registrilises asetuses.

Salvestiste võrdlemisel märkasin, et madalate registriliste asetuste puhul (Gratton, Kohnen) kaotas *basso continuo* saade sidususe soolopartiidega, sellega koos ka aktiivse osaluse triosonaadi polüfoonilises faktuuris. See mõjus kahte soolohäält toetava saatena, mitte kolmanda võrdse häälena ansamblis. Madalaima asetusega saates (Gratton) oli mõnel puhul tunda ka ohtu rikkuda kõlatasakaalu kõrgete soolopillide ja *continuo*-grupi vahel. Viimane kõlas minu arvates kohati pealetükkivalt. Kõrgemad registrilised asetused (van Doeselaar, Hantaï) seevastu sidusid bassipartii ja soolohääled ühtseks faktuuriliseks tervikuks. Varieeruv sidusus soolohäältega, aga ka kõik kolm akordide paiknemisviisi soolohäälte suhtes, mida realiseerimise kõrge asetuse võimaldab, tegid saate dünaamika nendes esitustes nüansirikkamaks.

Pean tunnistama, et käesoleva töö kirjutamise alguses olid minu *basso continuo* saadete registriline asetuse ja paiknemine soolohäälte suhtes sõltumata teosest, traditsioonist või ajajärgust ühekülgsed. Kuna minu klavessiinialane baasharidus toetub prantsuse klavessiinimängu koolkonnale, oli üsnagi loomulik, et realiseerisin akorde sellele traditsioonile iseloomulikus madalas registrilises asetuses ja soolohäältest turvaliselt allpool. Doktoritöö käigus olen teadlikult tõstnud saate registrilist asetust ja mitmekesisust selle paiknemist soolohäälte suhtes. Siiski toimub see protsess sammhaaval uudse kõlaga kohtades. Hetkel olen jõudnud poolele teele c^2 lähedusse. Mõistes, kui palju erinevaid võimalusi pakuvad erinevad registrilised asetused ja paiknemised soolohäälte suhtes, soovin seda arengut jätkata.

3.3 Realisatsiooni liikuvus ja liikumise suunad

Realisatsiooni registriline asetuse ning paiknemine bassi- ja soolohäälte suhtes on pidevas muutumises tänu akordide liikumisele, mis arvestab alapeatükis 3.1 esile toodud häältejuhtimisprintsiipi. Sõltuvalt akordide vaheldumise sagedusest muutub realiseerimise **liikuvus** (vt 1.5 „Küsimus dünaamikast“). Kiire vaheldumise korral realiseerimise liikuvus suureneb ja sellega kaasnev pinge kasvab, aeglased muutused mõjuvad staatilistena ning pinge kahaneb. Liikuvuse ja pinge kasvamise-kahanemise nüansse mõjutavad ka bassipartiiis märgitud akordid ise (kas need on konsonantsed või dissonantsed), samuti fraaside kulgemise harmooniline plaan (püsimine helistikus, kaldumised, modulatsioonid). Kuigi kõik need muutused realiseerimise liikuvuses ja

pinges on bassipartiisse juba märgitud, saab *continuo*-mängija neid selgemalt väljendada, kujundades teadlikult **realisatsiooni liikumise suundi**.

3.3.1 Astmeliselt tõusev ja laskuv realisatsioon

Astmeliste tõusude ja laskumiste kujundamine on üks levinumaid viise varieerida realisatsiooni kulgemise pinget. Alljärgnevalt vaatlen kolme erinevat muusikalist olukorda, kus sellise võtte kasutamine annab erinevaid väljenduslikke tulemusi fraasi dünaamika kujundamises.

Arsis ja teesis

Klassikalise poeesia mõisteid arsis ja teesis kasutati muusikas juba Antiik-Kreekas, tähistamaks (muusikalise) värsimõõdu kaht olulist faasi (Lynch 2016). Arsist tajuti liikuvat ja erutavat, teesist rahulikku ja lõdvestavat (Lynch 2016). Kuna vanakreeka keeles ja poeesias oli kõnerütmi aktsentide väljatoomisel oluline roll kõnetooni muutmisel (World Heritage Encyclopedia, vaadatud 29.09. 2020), seostati arsise ja teesise mõisteid muusikas eelkõige meloodia rütmi ja kontuuriga. Aristoteles kirjeldab oma teoses „Hingest” kõrgete helide ergutavat ja madalate rahustavat toimet: „Kõrge [heli] paneb taju lühikese ajaga tugevalt liikuma, madal aga pika ajaga väheke“ (Aristoteles 2017 [u 350 e.m.a]: 48). Pinge kasv rütmiliselt aktiivsemas arsis ja kahanemine lõdvestava iseloomuga teesises sisaldas vastavalt tõusvat või laskuvat meloodiat. Meloodia kulminatsioon tähistas arsise lõppu ja teesise algust. (Lynch 2016) Ilmekas näide klassikalisest arsis-teesis taktide vaheldumisest bassipartiis on Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* taktid 17–20 (vt Näide 16).

Näide 16. Arsis-teesis taktide vaheldumine bassimeloodias ja realisatsioon. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 I osa *Largo*, bassipartii, t 17–20

Realiseerimisel osutub võimalikuks tõusva meloodia teostamine arsis taktides, kuid laskuva meloodia kujundamine teesise taktides on problemaatiline. Põhjuseks on asjaolu, et nimetatud taktid kuuluvad suurema fraasi koosseisu, mis hõlmab takte 17–25. Ka siin täheldame fraasi liigendumist bassis arsiseks ja teesiseks (vt Näide 17).

Näide 17. Arsis-teesis fraas bassimeloodias ja realisatsioon. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 I osa *Largo*, bassipartii, t 17–24

Nii koosneb fraasi arsis osa kahest tõusvast arsisist ja teesist sisaldavast sekventsist, mis suuremas plaanis liiguvad bassimeloodia kulminatsioonihetke takti 21 esimese löögi suunas, tekitades tunde helitugevuse kasvust. Seejärel algab teesise pikk laskumine

fraasi lõpuni nii bassipartiis kui ka realisatsiooni meloodias, mis mõjub kuulajale *diminuendo*’na.

Sekventsidsid

Märksa ulatuslikumaid võimalusi pinge kasvatamiseks-kahandamiseks astmeliselt tõusva ja laskuva realisatsiooni abil pakuvad sekventsidsid. Vastavalt sekventsidi tõusvale või laskuvale iseloomule aitab saate **samasuunaline liikumine** ⁶⁹ esile tuua fraasi või selle osa üldist kulgemise suunda. Sekventsiga samasuunaline saade markeerib pinge kasvu tõusva või kahanemist laskuva liikumise korral. Sellised taktiülesed pinge varieerimise protsessid loovad kuulajas illusiooni *crescendo*’st ja *diminuendo*’st.

Tõusvat sekventsidi bassimeloodias koos paralleelselt liikuva realisatsiooni meloodiaga käsitlesin juba eelmises näites. Järgmise näite abil uurin laskuva sekventsidi realiseerimise võimalusi triosonaadi c-moll BWV 1079 II osa *Allegro* taktides 21–28 ja 61–66 (vt Näide 18). Mõlemad sekventsidsid bassipartiis põhinevad samal motiivilisel materjalil ning moodustavad koos fraasi lõpetava kadentsiga nn **sekventsifraasi** (vastavalt taktid 21–33 ja 61–68). Kuigi muusikaline materjal ja sekventsilülide arv, neli lüli, on mõlemal puhul sama, on kummagi sekventsifraasi ülesehitus erinev. Esimeses fraasis kasutab Bach neljanda sekventsilüli laiendust, mis vältab viis takti, enne kui jõuab fraasi lõpetava kadentsini. Teises sekventsifraasis loob helilooja fraasi lõppu *stretto* kolmanda ja neljanda lüli lühendamise teel.

⁶⁹ Sekventsidi puhul on samasuunaline liikumine võimalik tänu varjatud paralleelsusele, mis tekib sekventsilülide alguste realiseerimisel samas meloodilises seisus.

Näide 18. Laskuv realisatsioon. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii

a. Laiendatud sekventsifraas, t 21–33

21

Are

25

Are

29

Are

b. Tihendatud sekventsifraas, t 61–68

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system covers measures 61 to 64, and the second system covers measures 65 to 68. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The piano part includes figured bass notation below the left hand. The sequence phrase is marked with measure numbers 61, 65, and 68. The phrase is characterized by a descending melodic line in the bass and a more active line in the upper parts.

Soovides realisatsiooni abil võimendada liikumise laskuvat suunda, katsetasin, millisest akordi meloodilisest seisust fraasi alustada. Läbivalt laskuvat realisatsiooni õnnestus teostada mõlemas sekventsifraasis (taktid 21–24 ja 61–67), kui alustasin fraasi kvindi meloodilisest seisust. Kuigi teise sekventsifraasi realisatsioon laskus saksa traditsioonist erinevalt liiga madalale, aitas see kasvatada pinget fraasi lõpus.

Siit ilmneb, et laskuv realisatsioon üksi ei määra fraasi iseloomu. Kui bassimeloodia laskub tavapärasest madalamasse registrisse, kasvab pinge vaatamata realisatsiooni laskuvale suunale. Pinge kasvule mõlemas fraasis osutavad ka sekvensi laiend ja taktipikkune peatus vähendatud septakordil (takt 32) esimeses ja *stretto* teises fraasis.

Jälgides bassimeloodia liikumist esimeses sekventsifraasis, milles kaks esimest sekventsilüli on madalas ja kaks järgmist kõrges registris, võime ka akordide laskuva

liikumise sarnaselt poolitada. See võimaldab alustada realisatsiooni tavapärase keskmes registris ning pärast teist lüli asetuda kõrgemasse registrisse. Kuna sekventsilülide arv mõlemas registris on võrdne, ei katkesta poolitamine muljet katkematust laskumisest. Kumba varianti eelistada sõltub sellest, kuidas lõppes eelmine fraas ja kuhu tahame uue fraasiga jõuda. Samuti sellest, kas lähtume valikut tehes traditsioonist või interpretatsioonist.

Veel üks näide laskuvast realisatsioonist

Interpretatsioonist lähtuva valiku tegin trionsonaadi III osa *Andante* saates oma 2015. aasta esituses, kasutades laskuvat realisatsiooni orelipunktil põhinevates taktides 1–3, 17–19 ja 28–30. Olin tutvunud Kirnbergeri väljakirjutatud realisatsiooniga, mille kulg järgis soolohäälte hüppelist liikumist – fraaside kulminatsioonihetked olid toetatud akordidega kõrges ning lõpud madalas registris (vt Näide 19).

Näide 19. Realisatsioonide võrdlus. Kirnbergeri ja K. Are realisatsioonid. J. S. Bach trionsonaat c-moll BWV 1079 III osa *Andante*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–3

3. Andante

7^b 6 5 7 9 8 7
3 4 3 4 4 3 4
2

Mind inspireeris rohkem dissonantsete helide katkematu laskuv kulgemine põhihielistiku toonikasse, mis vastandus soolohäälte kadentsiga lõpetamata sekventsifraasile. Selline käsitus võimaldas luua kaks vastandlikku kujundit – igavikuline *versus* ajalik kulgemine.

3.3.2 Korduvad akordid realisatsioonis

Ka akordikordused võimaldavad teatud situatsioonis pinget kasvatada või kahandada. Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079 leidsin ühe võimaliku näite II osa *Allegro* taktides 21–34, mida käsitlesin eelmises alapeatükis (vt „Sekvents“). Taktis 32, enne fraasi lõpetavat kadentsi, peatub bassimeloodia vähendatud septakordil. Terve takti vältav septakord valmistab ette pinge haripunkti järgmise takti kvartsektakordil. Ka figuratsiooni kordus soolohääldes ärgitab panustama pinge kasvatamisesse saates. Esimene mõte on tihendada realisatsiooni rütmi kahe veerandnoodi asemel⁷⁰ kas ♩ ♪ või koguni ♪ ♪. Järgmine näide kajastab akordikorduseid kõigi kolme eelpool pakutud rütmiga (vt Näide 24).

Näide 20. Akordikordused realisatsioonis. Pinge kasvatamine. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, *Allegro*, bassipartii, t 32–33



Näeme, et mida tihedam on rütm, seda pingelisemalt mõjub akordikordus realisatsioonis. Kas alati? Sama näite esitamisel 4/4 taktimõõdus, mis tähistab 2/4 liikumisest aeglasemat tempot, mõjub sama akordi kordamine hoopis pinget kahandavalt (vt Näide 21).

⁷⁰ ♩ ♪ kajastab Heinicheni järgi meetrilist baasrütmi mõõduka tempo puhul kaheosalises taktis. Vt alapeatükk 2.3.1 „Süvatasand – meetrum“, tabel 2. „Meetrilised baasrütmid“.

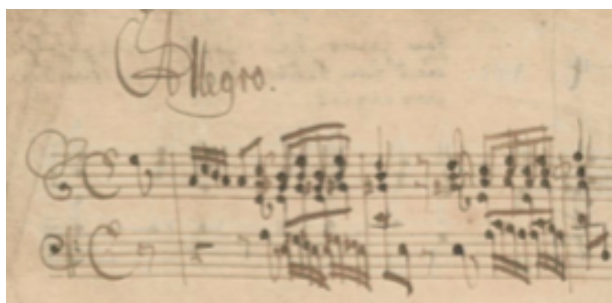
Näide 21. Akordikordused realisatsioonis. Pinge kahandamine. K. Are realisatsioon.

J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, *Allegro*, bassipartii, t 32–33



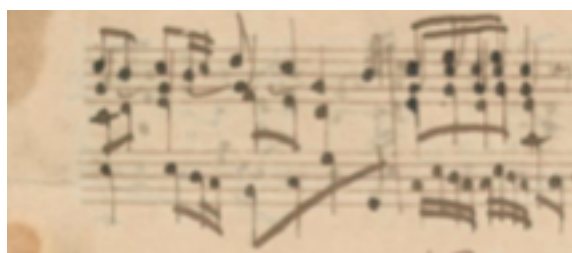
Ka siin oleks kasulik saate rütmi tihendada. Näites 20 välja toodud akordikorduste asemel eelistan aeglasema tempo tõttu korrata akordi kahes erinevas meloodilises seisus. Nii toimis ka Bachi õpilane Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775) oma realisatsioonis Tomaso Albinoni (1671–1751) sonaadi a-moll viiulile ja *basso continuo*’le II osas *Allegro* (vt Näide 22).

Näide 22. Akordikordus kahes meloodilises seisus. Pinge kasvatamine. Gerberi realisatsioon. Albinoni sonaat a-moll viiulile ja *basso continuo*’le, II osa *Allegro*, viiuli- ja bassipartii, t 1–2 (Albinoni 1725: Bl. 1v, T. 1–37, vaadatud 6.10.2020)



Näeme, kuidas selline kordus kasvatab pinget, mis kulmineerub dissonantsil järgmise takti rõhulisel alguslöögil. Sarnane olukord on ka Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 II osa *Allegro* taktides 32–33. Siiski peab täheldama, et Gerber kasutab samasugust akordikordust ka taktis 17, mis ei valmista ette meetrilist rõhku, vaid hoopiski rahunevat fraasi lõppu (vt Näide 23).

Näide 23. Akordikordus kahes meloodilises seisus. Pinge kahandamine. Gerberi realisatsioon. Albinoni sonaat a-moll viiulile ja *basso continuo*'le, II osa *Allegro*, viiuli- ja bassipartii, t 16–17 (Albinoni 1725: Bl. 1v, T. 1–37, vaadatud 6.10.2020)



Siit järeldan, et akordikorduste funktsioon realisatsioonis on **ettevalmistav** ning **nende iseloom** – pinget kasvatav või kahandav – **sõltub sellest, mida need kordused ette valmistavad** (antud näidetes dissonantsi ja kadentsi lõpetavat kolmkõla). Akordikorduste puhul on ka oluline tajuda, milline arv kordusi konkreetsetes situatsioonides soovitud eesmärgil töötab.

Nii realisatsiooni liikuvus kui ka seisak on dünaamika väljendamisel *basso continuo* saates arvestatavad faktuuri kujundamise võtted. Nende pinget kasvatav-kahandav iseloom sõltub mitte ainult liikuvuse astmest, vaid ka muutustest harmoonias, rütmis ja faktuuris (nt registriline asetus, paiknemine, häältearv jne).

4. Saatefaktuuri kujundamine II – häältearv

Üks enim poleemikat tekitav *basso continuo* saatega seotud teema on küsimus **faktuuri tihedusest** ehk kui mitmehäälne peaks olema realisatsioon. Tänapäeva akadeemilistes ringkondades peetakse 18. sajandi I poole saksa traditsiooni normiks läbinisti neljahäälset faktuuri, mõned koolkonnad pooldavad aga valdavalt paljuhäälsust (enam kui neljahäälset realisatsiooni). Siiski ei ole mõlemad seisukohad nii must-valgelt aktsepteeritavad.

Saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traktaadid toonitavad neljahäälsust kui tavapärasust, kuid soovivad sellest reeglist „mitte nii täpselt kinni pidada“ (Quantz 1752: 223, vaadatud 1.10. 2020).⁷¹ Leidub näiteid nii realiseerimata bassist (*tasto solo* ja *all'unisono*⁷²) kui ka kahe- ja kolmehäälsest ning enam kui neljahäälsest faktuurist, mis annavad tunnistust häältearvu muutmise traditsioonist baroki ajal. Dünaamika kujundamise seisukohalt on selline teadmine oluline, sest klavessiini kõlatugevuse varieerimise piiratust on võimalik kompenseerida põhiliselt häältearvu suurendamise ja vähendamise teel (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 368).⁷³ Häälte lisamisel kõlatugevus kasvab, ära jätmisel kahaneb.

Kahjuks on allikalised tekstid häältearvu varieerimise osas kitsid ja üldsõnalised. 18. sajandi I poole autorid on siiski üksmeelsel seisukohal, et häältearvu valik *basso continuo* saates sõltub heliteosest endast, esitajatest ja nende instrumentidest, esituskoosseisust, akustikast, instrumentide asetusest ruumis jpm, nagu on maininud Quantz otseselt triosonaadi kohta (Quantz 1985 [1752]: 252). See üsnagi üldsõnaline informatsioon avab end detailsemalt, kui süüvida mõnda konkreetsesse heliteosesse kindla esituskoosseisu ja esitajatega. Need kolm tegurit mõjutavad enim klavessiinimängija otsuseid *basso continuo* saate kujundamisel esituse kujunemise järgus.

⁷¹ „wenn man sich nicht so genau hieran bindet;“

⁷² *Tasto solo* märke puhul mängib *continuo*-mängija ainult bassimeloodiat, *all'unisono* puhul dubleeritakse bassimeloodiat paremas käes.

⁷³ Klavessiini kõlatugevust saab ka varieerida erinevaid registreid kasutades, kuid loen seda siiski mängutehniliseks võtteks.

4.1 Standardhäältearv

Alustades saate kujundamist, määrab klavessiinimängija realisatsiooni **standardhäältearvu**. Standardhäältearvuks nimetan häältearvu, milles realisatsioon põhiliselt kulgeb. Standardhäältearv võib olla nii teost või selle osa läbiv kui ka muutuda teosesiseste liikumiste muutuste tõttu. Nendeks võivad olla näiteks muutused soolohäälte arvus, tempos, rütmis, registris jne. Standardhäältearv kujutab minu käsitluses neutraalset olukorda dünaamikas.

4.1.1 Esituskoosseis

Standardhäältearvu valikut *basso continuo* saates mõjutab eelkõige teose **esituskoosseis**. Triosonaat kui tüüpiline baroki kammerkoosseis sarnaneb oma olemuselt klassitsismiajastu keelpillikvartetiga, mida peeti omamoodi muusikaliste ideede laboratooriumiks. Mõlema žanri väiksearvuline esituskoosseis võimaldab väljendada kõige tundlikuma iseloomuga muusikalisi nüansse, ilma et need kuulajaile märkamata jääks. Sellist koosseisust tulenevat faktuuri omadust arvestades on klavessiinimängija ülesandeks triosonaadis faktuuri sidumine tervikuks realisatsiooni abil (Donington 1989 [1963]: 345) nii, et säiliks **häälte jälgitavus**. Ka *continuo*-mängija enda tegevused sellises koosseisus on detailselt kuuldavad. Tsiteerides Saint-Lambert'i, „kriitikuile ei jää siin midagi märkamata“ (Saint-Lambert 1974 [1707]: 60).⁷⁴ Viimaseid ei huvita niivõrd korrektne häältejuhtimine kui saate **kõlakvaliteet**. Juhinduda tuleb põhimõttest, et kõik, mis „ei solva kõrva“⁷⁵, on lubatud (Saint-Lambert 1974 [1707]: 60), aga ka vastupidi.

Basso continuo saate kõlakvaliteeti iseloomustavad selle **voolavus** ning **sidusus** ülejäänud partiidega (Donington 1989 [1963]: 344–345). Viimast mõjutab peale realisatsiooni paiknemise soolohäälte suhtes (vt 3.2.2 „Paiknemine“) ka häältearv realisatsioonis. Häältearv realisatsioonis määrab **faktuuri tiheduse**. Liiga hõre faktuur nõrgendab sidususe astet, liiga tihe aga segab faktuuri jälgitavust. Realisatsiooni kõrge registriline asetus saksa 18. sajandi I poole traditsioonis toob kaasa vajaduse

⁷⁴ „...c'est là que les Critiques ne vous passent rien“

⁷⁵ [„Car comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute qui ne l'offense point, n'est pas une faute.“

paljuhäälsuse järele, et vältida nn tühja ruumi ehk vaakumi tekkimist bassipartii ja realisatsiooni vahel (Heinichen 1994 [1728]: 548).

Voolavus (ingl k *a smooth style*) saavutatakse tuginedes punktis 3.1 mainitud häältejuhtimisreeglile, mille kohaselt akordihääled liiguvad järgmise akordi lähimasse positsiooni ning ühised noodid hoitakse paigal (Donington 1989 [1963]: 344). Seda ja ka vastassuunalise liikumise reeglit järgides on võimalik vältida mitte ainult vigu ja kohmakaid hüppeid, vaid saavutada ühtlaselt kulgev liikumine, mis annab saatele laulva iseloomu (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 372). Kirnberger peab voolavust igasuguse muusikalise väljendusviisi aluseks, „kui just täiesti erilised põhjused ei nõua vastupidist“ (Kirnberger 1776 : 77, vaadatud 27.01.2021).⁷⁶ Eriliste põhjuste all mõtleb Kirnberger laulvusest erinevaid väljenduslikke taotlusi.

Voolavuse saavutamine *basso continuo* realisatsioonis on olulisel määral seotud klavessiini mängutehniliste võimalustega (Donington 1989 [1963]: 344–345). Saatefaktuur saab olla just nii tihe, et akorde oleks võimalik grupeerida ning väiksemaid või suuremaid akordigruppe järjestades kujundada pikemaid fraase.

Erinevalt hilisematest Euroopa muusikastiilidest toimus nootide grupeerimine baroki muusikas mitte fraasist, vaid meetrilisest struktuurist lähtudes (Faulkner 1984: 43). Noote grupeeriti kahe-, kolme- ja neljakaupa (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 383) ning klahvpillimuusikas ka eraldati üksteisest artikulatsiooni abil (vt 1.3 Klavessiini mängutehnika ja väljendusvahendid) vastavalt takti meetrilisele struktuurile (Faulkner 1984: 43). Lihtsustatult öeldes artikuleeriti enne takti meetriliselt rõhulist taktiosa, keerukama rütmi puhul tähistas artikulatsioon iga uue löögi algust.⁷⁷ Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* algusfraasi bassipartii taktid 1–4 on helilooja just selle põhimõtte järgi grupeerinud – tähtsaim artikulatsioon toimub enne iga takti esimest lööki (vt Näide 24).

⁷⁶ „wo nicht ganz besondere Gründe das Gegentheil erfordern“

⁷⁷ Lisaks grupeerimisest tingitud artikuleerimisele artikuleeriti ka fraseerimisest lähtuvalt, samuti muudel väljenduslikel põhjustel.

Näide 24. Nootide grupeerimine bassipartii. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 1–6



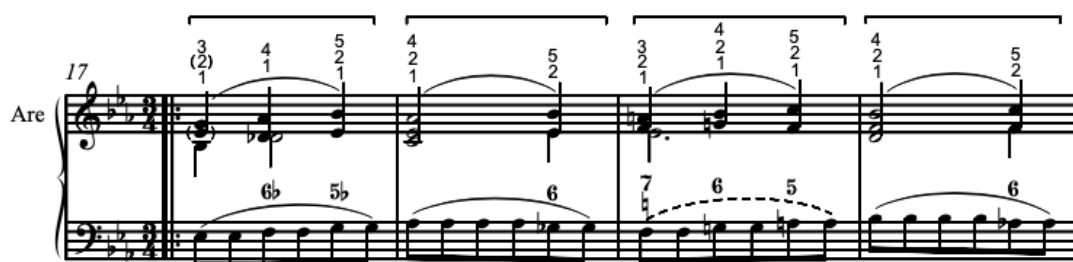
Seevastu taktides 8–10 muutub artikuleerimistihedus kooskõlas rütmihedusega ning noote grupeeritakse löögi kaupa (vt Näide 25). Peale meetrilise selguse tagab selline ühtlane pulseerimine liikumise voolavuse.

Näide 25. Nootide grupeerimine bassipartii. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 8–10



Sarnase põhimõtte järgi grupeeriti *basso continuo* realisatsioonis ka akorde. Tugeval taktiosal või löögil paiknev akord seoti nõrgal takti- või löögiosal paikneva akordi või akordidega, v.a rütmiaktsendi puhul (vt Näide 26).

Näide 26. Akordide grupeerimine ja sõrmestus. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 17–20



Sellist meetrilisel ülesehitusel tuginevat grupeerimist toetas 18. sajandi I poole klahvpillimuusikas levinud mänguviis, mida kutsutakse **positsioonitehnikaks**. Positsioonitehnika on sõrmestusviis, milles noodigrupp mängitakse viie sõrme haardeulatuses ehk **positsioonis**. Positsiooni hoiab nn **positsioonitelg** ehk sõrm, kooskõlade puhul sõrmed, millega mängimist alustatakse. Kui positsioonitelg püsib samal noodil või nootidel, on tegu positsioonis püsimisega, kui mitte, siis **positsioonivahetusega**. Kuna positsioonivahetusega kaasneb paratamatult artikulatsioon, siis sõrmestus valitakse nii, et vahetus toimuks enne rõhulist nooti või akordi (Are 2013: 12–13).

Mida rohkem hääli on realisatsioonis, seda keerukam on akorde omavahel siduda. Siiski otsitakse isegi paljuhäälsuse puhul sõrmestust, mis võimaldab siduda akordide ülemist häält ehk **realisatsiooni meloodiat** vähemalt kahekaupa. Vastavalt häältearvule realisatsioonis on sellist tehnikat kasutades võimalik mängida erineva pikkusega gruppe: kahehäälses seades kuni neljaseid, kolmehäälses kuni kolmeseid, neljahäälses ja paljuhäälses seades enamasti kaheseid gruppe. Saate „hakkimist“ üksikute akordide kaupa peavad toleaeagsed autorid taunitavaks (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 372).

4.1.2 Tempo ja liikumise iseloom

Standardhäältearvu *basso continuo* realisatsioonis ei määra üksnes heliteose esituskoosseis. Olulisteks mõjutajateks on ka **tempo** ja teose või teose osa **liikumise iseloom** (pr k *le mouvement*).

Kiire tempo

Kiires tempos võib neljahäälnel saade osutada raskepäraseks ja tehniliste raskuste tõttu pidurdavaks. Selline olukord tekib näiteks prantsuse tantsusüdi kiiretes osades, mis kannavad märksõnu *gracieusement* või *légèrement* (nt menuett, *gigue*) ning taotlevad liikumise **kergust ja õhulisust** (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 175). Seetõttu on standardhäältearvu vähendamine neis osades tulemuslikum.

Triosonaadi c-moll BWV 1079 neljas osa *Allegro* sobiks oma *gigue*-i-laadse liikumise tõttu justkui sellise võtte rakendamise musternäidiseks. Siiski tuleb arvestada, et

Allegro polüfooniline faktuur pidurdab oluliselt *gigue*'i lennukat iseloomu. Vähemoluline ei ole ka fakt, et kiiretes osades toimuvad harmoonia muutused tavaliselt harvem kui aeglastes (Kirnberger 1982 [1771–1779]: 351), mistõttu võib akordide grupeerimine neljahäälses realisatsioonis osutuda tehniliselt teostatavaks. Järgnevas näites olen leidnud oma käele mugavad positsioonid neljahäälsete akordide kahe- ja kolmekaupa ühendamiseks triosonaadi c-moll BWV 1079 neljanda osa *Allegro* taktides 1–9 (vt Näide 27).

Näide 27. Neljahäälne realisatsioon ja sõrmestus kiires tempos. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, bassipartii, t 1–9

Näeme, et akordide ühendamist hõlbustab osade akordihäälte paigale jätmine. Sellist võtet kirjeldavad nii *basso continuo*-alased traktaadid kui ka kasutavad Kirnberger ja tema lähikondlased Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 realisatsioonis. Praktikas kõlab selline saade siiski raskepäraselt, sest vaatamata selgetele akordigruppidele kõlavad nii grupi algused kui ka lõpud ühetaoliselt. Seetõttu oleks soovitatav **grupi lõppe vajadusel mängida vähemahäälselt** (vt sulud taktides 4–6 ja taktis 9). Nii toimides säilib fraasi meetriline selgus ja liikumise kergus. Probleemseks jääb siiski antud näite kuues takt, kus akordimuutus toimub igal bassinoodil. On maitse küsimus, kas alustada takti neljahäälselt või kolmehäälselt, kuid edasine realisatsioon peaks juba kromaatilise käigu kerge ja läbimineva iseloomu huvides kasutama neljahäälselt realisatsioonist

hõredamat faktuuri. See on eriti kohane, kui klavessiinimängija eelistab saate madalat registrilist asetust.

Toon võrdluseks kaks näidet triosonaadi c-moll BWV 1079 Ricercar Consort'i (Ricercar Consort 2012) ja Ensemble Aurora (Ensemble Aurora 2011/2015) salvestistest. Mõlema koosseisu klavessinistide Maude Grattoni ja Guido Morini saade kulges madalas registrilises asetuses ning paiknes soolohäältest valdavalt allpool. Selline asetuse ei seganud häälte jälgitavust ega häirinud liikuvust Morini hõrendatud kolmehäälse saatefaktuuri puhul triosonaadi IV osas *Allegro*. Küll aga tekkis küsimus, kuidas oleks kõlanud selline saade kontserdiolukorras. Hõre saatefaktuur ja madal asetuse nõrgendavad sidusust soolohäältega, mis salvestistel võib olla tehniliselt tasakaalustatud, mitte aga kontserdisaali. Grattoni realisatsiooni neljahäälne seade triosonaadi II osas *Allegro* tõi välja puuduse, mis ilmneb saate madala asetuse, kiire tempo ja neljahäälse saatefaktuuri koosmõjul. Muidu nõtkes ja dünaamiline saade mõjus eriti osa alguses liikumist pidurdavana ning oli kõlaliselt rohkem esiplaanil kui vaja.

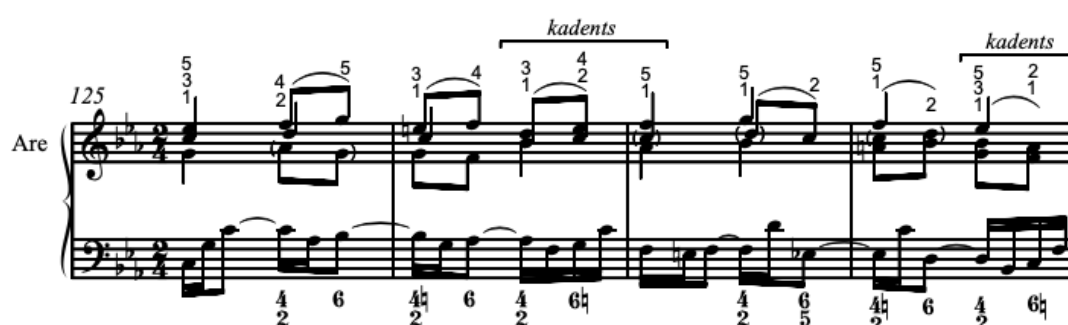
Kerget ja läbiminevat iseloomu omistatakse tavaliselt ka **sekventsidadele**. Triosonaadi c-moll BWV 1079 II osa *Allegro* taktides 104–106 on see kergus ohustatud kiire rütmi ja hüpete tõttu bassipartiis. Grupikaupa artikuleerimine ja artikulatsiooni vajavad hüpped võtavad klavessiinimängijalt kogu tähelepanu, et püsida soolohäältega samas tempos. Realisatsiooni lisamine bassipartiile peaks sellises olukorras olema tehniliselt mugav ja liikumist soodustav. Realisatsiooni standardhäältearvu vähendamine pakub selleks head võimalused. Järgnevas näites vähendasin standardhäältearvu nii (vt ära jäetud helid on sulgudes), et säiliks bassis kajastuvad intervallid (vt Näide 28).

Näide 28. Standardhäältearvu vähendamine. K. Are realisatsioon ja sõrmestus.

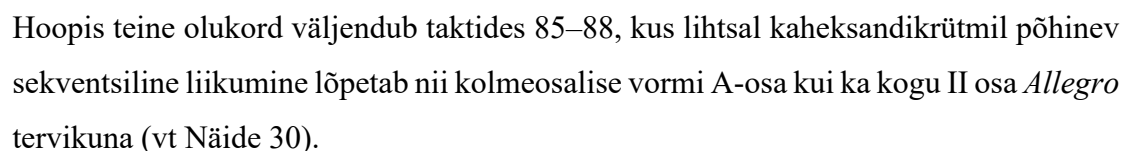
J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 104–107

Triosonaadi c-moll BWV 1079 taktides 125–133 paiknev sekvents põhineb kiirel hüppelisel ja pidederohkel bassipartiil, mis on varustatud dissonantse sisaldavate akordinumbritega (vt Näide 29). On selge, et selle fraasi dramaturgia on üles ehitatud pidesid ja dissonantse sisaldavale harmooniale, mis välistab nende ära jätmise realiseerimisel. Seetõttu jätsin ära ühe konsonantse hääle (vt sulud). Kuna kadentsid mängitakse fraasi lõpetava helistiku kinnitamise huvides enamasti täielikult 4-häälsel kujul, siis märkisin näites ära need kohad, mida olen realiseerinud sellest printsiibist lähtudes.⁷⁸

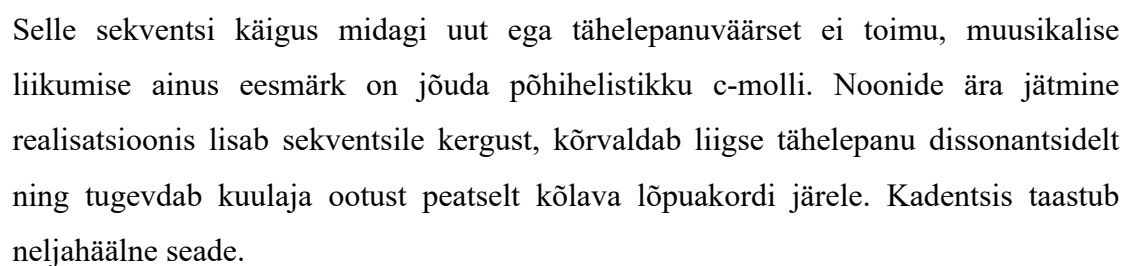
J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 125–133



82



J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 85–88



Aeglane tempo

Vastupidiselt kiirele tempole võib neljahäälne saatefaktuur aeglastes osades osutada klavessiini kiirelt kustuva kõla tõttu liiga **hõredaks**. Ka siis, kui liikumise märksõna, nt *gravement*, taotleb majesteetlikkust ja pidulikkust, on enam kui neljahäälse faktuuri kasutamine *basso continuo* realisatsioonis omal kohal. Aeglane tempo loob soodsad tingimused nende akordide sidumiseks, mis väljuvad mängija käe tavapärasest positsioonist ning paljuhäälsete akordide kasutamine on saate katkematu kõla huvides abiks.

Temposõna *gravement* viib mõtte Rameau suursugusele *sarabande*'ile neljandast südist kogumikus „Nouvelles Pièces de Clavecin“ (1726/1727) (vt Näide 31). Selle *sarabande*'i liikumise iseloom tugineb löögi kaupa edeneval bassimeloodial ja aeglaselt muutuval harmoonial. Sellist tüüpi *sarabande*'i nimetatakse *sarabande grave*'iks (Montclair 1736: 39, vaadatud 11.09.2022).

Näide 31. *Sarabande grave*. J.-Ph. Rameau *Sarabande*, Quatrième Ordre, „Nouvelles Pièces de clavecin“



Lihtne ja aeglane rütm võimaldaks sellises *sarabande*'is siduda ka enam kui neljahäälseid akorde, jagades akordinoote vajadusel kahe käe vahel, ilma et kõla katkeks.

Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* esindab seevastu teist tüüpi *sarabande*'i-laadset liikumist, *sarabande légère*'i (Montéclair 1736: 40, vaadatud 11.09.2022), mis on rütmiliselt, akordide muutuste ja afekti poolest elavam kui *sarabande grave*. Nii liikumise kergus väljenduslikel kui ka bassimeloodia rütmihedus tehnilistel põhjustel välistavad paljuhäälse faktuuri läbiva kasutamise selles osas. Siiski täheldan *Largo*'s kahte tüüpi olukordi, mil neljahäälne seade jääb sidususe ja klavessiiniheli lühikese kestvuse tõttu hõredaks ning paljuhäälsed akordide kasutamine oleks soovitatav. Esimene neist on seotud **väheste muutustega üheaegselt nii harmoonias kui ka bassimeloodia liikuvuses**. Selline olukord kajastub näiteks *Largo* taktides 11–12 (vt Näide 32).⁷⁹

Näide 32. Paljuhäälsus ja selle kasutamine. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 11–12



Kuigi sama fraasi taktides 9–10 on akordimuutused samuti aeglasel, puudub neis bassimeloodia suure liikuvuse ja rütmiheduse tõttu vajadus paljuhäälsed akordide järele.

Staatilist bassimeloodiat ja aeglaselt muutuvat harmooniat leiame ka näiteks triosonaadi c-moll BWV 1079 kiire II osa *Allegro* taktides 97–100 (vt Näide 33). Paljuhäälsed akordide kasutamist neis taktides soodustab ka soolohääle rütmihedus, mille varju tavapärane neljahäälne saade on kerge kaduma.

⁷⁹ Hääle vähendamine takti 12 esimesel löögil (vt sulg) ehk meetrilisel aktsendil võimaldab esile tõsta teisel löögil asuvat rütmiaktsenti.

Näide 33. Paljuhäälsus ja selle kasutamine. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 97–100



Teine olukord, mille puhul paljuhäälsuse kasutamine on vajalik, seostub näiteks *Largo* taktidega 13–14, milles **bassimeloodia rütm on osa läbivast põhirütmist** (siinkohal kaheksandikliikumisest) **aeglasem ning igale bassinoodile vastab üks akord** (vt Näide 34).⁸⁰

Näide 34. Paljuhäälsus ja selle kasutamine. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 13–16



Aeglastel vältustel liikuv bass ja aeglaselt vahetuvad akordid jääksid paljuhäälse realisatsiooni toeta soolohäälte kuueteistkümnendikliikumise varju. Taktides 15–16 taastub *Largo*'le iseloomulik kaheksandikliikumine bassipartiis. Ka akordide vahetumine elavneb ning paljuhäälse realisatsiooni vajadus kaob.

Sarnase olukorra leidsin triosonaadi c-moll BWV 1079 kiire II osa *Allegro* taktides 47–55. Bassipartiis kõlava „kuningliku teema“ algustaktide (taktid 47–51) neljandikliikumine aeglustab enamasti kaheksandiknootidel kulgeva bassimeloodia meetrilist baasrütmi. Nagu eelnevas näites, on ka neis taktides klavessiinikõla kestvusest ja kostvusest tulenevalt otstarbekas hääli realisatsioonile lisada. Kuna aga

⁸⁰ Sulud realisatsioonis märgivad häälte vähendamist eellöögil (vt 4. 2. 2 Perioodide ja fraaside algused).

tempo on selles osas kiire, siis häälte lisamine paremas käes oleks tehniliselt kohmakas ja liikumist pidurdav. Ka faktuuri selgus kannataks, kuna akordihääled liiguvad samas registris rütmiliselt intensiivse viiulipartiiga.

Heaks lahenduseks selles olukorras on **bassimeloodia dubleerimine**, mis oli üks levinumaid võtteid saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonis. Sarnaselt paljuhäälsusega aitab bassi dubleerimine **esile tuua** olulist muusikalist materjali ja on eriti tõhus fuugateemade, siinkohal „kuningliku teema“ markeerimisel bassihääles (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 369). Telemanni sõnul dubleeriti bassimeloodiat oktav alla, kuid kui teema asus madalas registris nagu järgnevas näites (vt Näide 35), siis võis seda dubleerida ka oktav üles (vt noodid sulgudes) (Donington 1989 [1963]: 328 järgi).

Näide 35. Bassimeloodia dubleerimine. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 47–49



Sellise kõla suurendamise viisi oluliseks eeliseks on häältejuhtimise ning sujuva grupeerimise säilimine paremas käes.

Ka **harmoonia täiendamine dissonantsidega** võib olla paljuhäälsuse kasutamise põhjuseks. Siinkohal ei ole enam kui neljahäälsete akordide ülesanne suurendada kõla tugevust, vaid **kasvatada muusika liikumise pinget** harmoonia pingestamise kaudu. Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 bassipartii numeratsioon on helilooja väljenduslike taotlustega niivõrd seotud ja detailne, et sellise võtte kasutamine realisatsioonis tundub ebavajalik. Küll aga olen seda meelt, et triosonaadi harmooniliselt pingelisi löike saab *continuo*-mängija toetada saksa 18. sajandi I poole *basso continuo*'s ühe enam kasutusel olnud kaunistuse *appoggiatura* abil, mida tutvustan viiendas peatükis „Saate kaunistamine“.

Teema lõpetuseks tuleb täheldada, et olenevalt tempost ei kõla vähemahhäälna saatefaktuur tingimata vaiksemalt kui paljuhahhäälna. Nii kõlab kiires tempos mängitud

kolmehäälnne saade intensiivsemalt kui näiteks neljahäälnne saade aeglases tempos. Seetõttu tajume esimest tugevama ja viimast nõrgemana.⁸¹

Bassipartii ja realisatsiooni registriline asetus

Realisatsiooni standardhäältearvu võib mõjutada nii bassipartii kui ka realisatsiooni registriline asetus. Bassi, mis liigub tavapärasest kõrgemas registris ning kasutab sageli aldi- või viiulivõtit, nimetatakse *bassetto*'ks (sks k *Basset* või *Bassetgen* Buelow 1986: 208).⁸² Selleks, et vältida realisatsiooni liikumist liiga kõrgele, on *bassetto* puhul soovitatav vähendada häältearvu realisatsioonis (Donington 1989 [1963]: 325). Tüüpilist näidet kõrges registris liikuvast bassist triosonaadis c-moll BWV 1079 osades ei leidu. Küll aga puudutab bassipartii üksikuid *c*¹ kõrgemaid noote, millede puhul võib vajadusel häältearvu vähendada. Allolevas näites on aeglase tempo ja harva muutuvate akordide tõttu valitud standardhäältearvuks viis häält (vt Näide 36). Taktis 98 on seda vähendatud neljale häälele vaikselt dissonantsi lahenduse saavutamiseks, taktis 100 aga kõrge bassi tõttu.

Näide 36. Häältearvu vähendamine kõrge bassi tõttu. Kirnbergeri lähikondlaste realisatsioon. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 97–100

The image shows a musical score for measures 97-100 of Kirnberger's realization of Bach's Trio Sonata in C minor, BWV 1079. The score is in 2/4 time and features four staves: Flute, Violin, Kirnberger's realization (labeled 'Kirnberger'), and Bass. The Kirnberger part shows a reduction in the number of voices (häältearvu) in measures 98 and 100, indicated by the numbers 7b, 7, 6, 6, 4, and 2 below the staff.

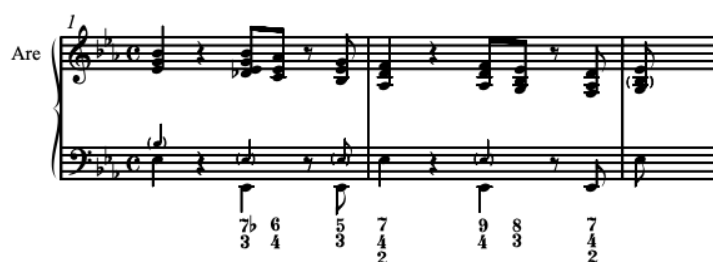
⁸¹ Samasugust vastuolu märkame ühehäälsete saateviiside *tasto solo* ja *all'unisono* puhul. *Tasto solo* on vaikseim võimalik saade, *all'unisono* aga tugevaim ühehäälnne saade.

⁸² Kõrgeks bassiks loetakse noote kõrgemal esimese oktaavi *c*-st ehk noote, mida tavaliselt kirjutatakse viiulivõtmes.

Häälte vähendamist soovitatakse kasutada ka siis, kui realisatsioon laskub tavapärasest madalamale ning akordid neljahäälsel kujul kaotavad oma kõlalise selguse (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 377).

Standardhäältearvu on vajalik suurendada vastupidises olukorras – kui madala bassi ja realisatsiooni kõrge asetuse tõttu tekib kahe käe vahel tühi ruum ehk vaakum (Heinichen 1994 [1728]: 548).⁸³ Sellist olukorda ilmestavad triosonaadi c-moll BWV 1079 III osa *Andante* algustaktid 1–3 (vt Näide 37).

Näide 37. Häälte lisamine madala bassi tõttu. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 III osa *Andante*, bassipartii, t 1–3



Sidususe suurendamiseks lisatakse hääli vastavalt vajadusele ühes või mõlemas käes.⁸⁴ Realisatsiooni laskumisel bassi ja realisatsiooni vaheline kaugus väheneb ning koos sellega kaob häälte lisamise vajadus. Sarnast võtet võib rakendada ka fraasi üksikute madalate nootide puhul.

Pidades silmas nii saate kõla- kui ka esituse tehnilist kvaliteeti tundub neljahäälsel realisatsioonis olevat terviklike akordide, aga ka nende grupeerimise võimalikkuse tõttu valdavalt sobiv valik neutraalse olukorra loomiseks dünaamikas triosonaadi c-moll BWV 1079 koosseisu puhul. Siiski tuleb eelpool mainitud erandlikes olukordades kasutada enama- või vähemahäälsel saatefaktuuri.

⁸³ Madalaks bassiks loetakse noote madalamal väikse oktaavi c-st.

⁸⁴ Sulud vasakus käes tähistavad bassi dubleerimist realisatsioonis. Seevastu sulg parema käe viimases akordis tähistab kadentsi lõpetatuse astme vähendamist (vt 4.2.1 Kadentsid).

4.2 Häältearvu varieerimine üksikutes akordides

Kui realisatsiooni standardhäältearv väljendab dünaamikas tavapärasest neutraalset tausta, siis kõik üksikud kõrvalekaldumised aitavad seda varieerida. Muutused dünaamikas võimaldavad liigendada muusikalist vormi ja teha kuuldavaks selles toimuvaid arenguid ehk **fraseerida**. Lihtsalt öeldes aitab fraseerimine mõtestada üksteisele järgnevaid helisid (Chew 2001: 86) Erinevalt grupeerimisest, mis oli seotud muusika meetrilise ülesehituse välja toomisega, toimus fraseerimine baroki muusikas vastavuses märksa vabameelsema rütmimustri ja sellega kaasnevate aktsentidega (vt 2.3.2 Kesktasand – fraasikuju ja -dünaamika) (vt Näide 38).

Näide 38. Grupeerimine ja fraseerimine. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 1–6



Muusikalise fraasi ülesehituse selgus sõltub laias laastus sellest, kuidas esitaja, siinkohal klavessiinimängija, tõstab esile **fraaside algused, lõpud ja kulminatsioonihetked**. Samuti sellest, kuidas ta neid fraase üksteisest rohkem või vähem eraldades järjestab. Selge fraseerimine annab kuulajale konteksti, kas hinnata baroki teoses kõlavaid aktsente tavalisteks või erilisteks, reeglipärasteks või ebareeglipärasteks, meetrilisteks või rütmiaaktsentideks, grammatilisteks või retoorilisteks. Fraaside oskuslik järjestamine aga võimaldab mängijal teha kuuldavaks suuremaid vormiosi ning nende vahelisi suhteid ehk **vormihierarhiat**.

Algajaile heliloojaile mõeldud traktaadis „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (1771–1779) käsitleb Kirnberger muusikalisi väljendusvahendeid, s.h muusikateose ülesehitust, ka afektide loomise seisukohalt. See tekst on esitajaile väärtuslik lugemine helilooja väljenduslike taotluste mõistmiseks. Kirnberger võrdleb meetriliselt organiseeritud noodigruppe sõnadega kõnes, mis seotakse rütmi abil **fraasideks** ehk

lauseteks (sks k *Sätze*) (Kirnberger 1776: 137, vaadatud 26.01.2021). Fraase eraldavad üksteisest nn lõpuvormelid meloodias (sks k *melodische Clausel*), mis leiavad reeglina aset mistahes konsonantsel akordil, kuid ei kajastu kadentsina bassis. Üksteisele järgnevad fraasid moodustavad pikemaid lõike (sks k *Abschnitte*) ehk **perioode** (sks k *Perioden*). Perioodid väljendavad üht lõpetatud muusikalist mõtet. Perioodide lõppu tähistab reeglina **kadents** (sks k *der förmliche Schluss*). Erinevalt lõpuvormelist meloodias avaldub kadents ka bassimeloodias. (Kirnberger 1776: 138, vaadatud 26.01.2021)

4.2.1 Kadentsid

Kirnberger võrdleb kadentsi lause lõpuga kõnes, pärast mida hoomab kuulaja lauset kui tervikut (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 404). Ta kirjutab, et „enne kadentsi ei taju kõrv ühtegi tähendust ja soovib kannatamatult mõista, mida konkreetne nootide järgnevus öelda tahab“ (Kirnberger 1776 [1771/1776]: 138).⁸⁵ Sõltuvalt kadentsitüübist, -kujust, helistikust, mida see kinnitab, samuti paiknemisest vormis, annab kadents muusikalisele mõttele dünaamikas **rohkem või vähem lõpetava iseloomu**.

Lõpukadents

Kõige kaalukam ja lõplikuma iseloomuga on täiskadents V-I teose põhihelistikus. Sellist kadentsi nimetatakse **lõpukadentsiks** (sks k *Finalcadenz; Hauptschluß*) ning kasutatakse tavaliselt teose lõpus. Kirnberger peab sobivaimaks lõpetuseks kadentsikuju, mille bassi eelviimane noot liigub põhihelistiku viiendalt astmelt esimesse ning viimane akord esineb oma täielikul kujul (s.t neljahäälses seades) oktaavi meloodilises seisus (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 112). Et tugevdada teose lõpu kaalukust, armastavad klavessiinimängijad lisada lõpukadentsi viimasele akordile nii palju hääli kui võimalik ja vajalik (vt Näide 39).

⁸⁵ „und eilet um zu vernehmen“

Näide 39. Lõpukadents. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 47–48



Häälte lisamisel ei ole siinkohal eesmärgiks kõlatugevuse suurendamine, sest kadentsi viimane akord on konsonants ja konsonants väljendab alati rahunemist, vaid **lõpetatuse kaalukust** dünaamikas. Viimase akordi tugevus sõltub eelkõige sellest, millist mänguvõtet klavessiinimängija kasutab. Arpedžeerimine, mõnikord väga fantaasiarikas, mõjub pehmemalt kui kõikide akordihäälte üheaegne mängimine.

Häälte vähendamist lõpukadentsi viimases akordis on põhjust kasutada siis, kui soovitakse **tihendada sidet tsüklilise teose osade vahel**. Vähemahäälne lõpuakord, samuti oktavist erinev meloodiline seis tekitavad mittetäieliku lõpetatuse tunde ja ootuse järgneva osa alguse järele. Barokkmuusikas kasutatakse sellist võtet aeglase ja kiire osa mõttelise lähendamise eesmärgil.

Mõttelise lähendamise soov tundub olevat ka Bachil triosonaadi c-moll BWV 1079 III ja IV osa vahel (vt Näide 40). Siinkohal ei saa rääkida lõpukadentsist vormi lõpus, vaid lõpukadentsile järgnevast orelipunktil põhinevast *coda*'st, mis lõpeb lõpukadentsi varieeritud kujul tertsi meloodilises seisus (vt flöödipartii).

Näide 40. Varieeritud lõpukadents. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, III osa *Andante*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 28–30

28

Are

7^b 6 5 7^b 9 8 7

3 4 3 4 3 4 2

Nii lõpukadentsi varieeritud kuju kui ka tertsi meloodiline seis nõrgendavad osa lõpetatust. Vähendades hääli viimases akordis (vt t 30 sulud), aitab klavessiinimängija suurendada sidusust nende osade vahel.

Mittetäieliku lõpukadentsina (sks k *unvollkommene Finalcadenz*) käsitleb Kirnberger teost lõpetavat akordijärgnevust IV-I, mis on afektilt nõrgem kui lõpukadents V-I (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 94–95). Ka siin tuleks kaaluda häälte vähendamist kadentsi viimases akordis.

Teised kadentsitüübid

Vormisestest perioodide lõpus kasutati kolme tüüpi kadentse: **täiskadents**, **poolkadents** ja **katkestatud kadents**. Neist kolmest lõpetatuma iseloomuga **täiskadents** V-I (sks k *der ganze Schluß; die vollkommene Cadenz*) erineb lõpukadentsist selle poolest, et ta kinnitab põhihelistikust erinevat helistikku ning seetõttu sobib kasutamiseks suuremate vormiosade lõppudes (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 114). Allolevas näites on välja toodud täiskadents Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* (aba₁) a-osa lõpus (vt Näide 41).

Näide 41. Täiskadents vormiosa lõpus. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, taktid 14–16



Afektilt on täiskadents lõpukadentsist vähem lõpetava iseloomuga, s.t dünaamika seisukohalt nõrgem, mille tõttu häälte lisamine kadentsi viimasele akordile ei ole põhjendatud. Akordi täieliku neljahäälse kuju kasutamine või häälte vähendamine sõltub eelkõige sellest, kas peatus kadentsi viimasel akordil katkestab liikumise täielikult või mitte (vt Näide 42).

Näide 42. Täiskadentsid. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079

- a. Täielik liikumise katkestus bassipartiis. II osa *Allegro*, bassipartii, t 44–45



- b. Liikumise jätkumine bassis. I osa *Largo*, bassipartii, t 28–29



Esimese näite bassipartiiis seiskub liikumine kadentsi lõppedes täielikult. Seetõttu eelistan kadentsi viimast akordi mängida selle terviklikul, neljahäälsel kujul. Teises näites liikumine bassimeloodias kadentsi lõppedes jätkub, mistõttu fraaside sidususe huvides vähendan häältearvu kadentsi viimases akordis.

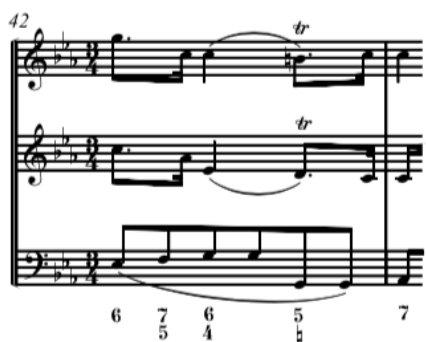
Nagu täiskadentsil on ka pool- ja katkestatud kadentsil oma afektiivne iseloom. **Poolkadents** I-V (sks k *ein halber Schluß*; eine *hälbe Cadenz*) mõjub I astme kolmkõla ootuses **jõulise katkestusena** muusikalises kõnes (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 114) (vt Näide 43).

Näide 43. Poolkadents. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 13–14



Seevastu **katkestatud kadents** V-VI (*der Betrug*), mida itaallased nimetavad *inganno* (it k pettus) (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 115–116) on minu arvates oma loomult poolkadentsist nõrgem ja ebamäärasem (vt Näide 44).

Näide 44. Katkestatud kadents. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 42–43



Mõlemat kadentsitüüpi kasutati nii vormisiseselt kui ka mõnikord vormiosade lõppudes (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 116). Soovides esile tuua poolkadentsi ootamatut iseloomu, lisan vajadusel hääli kadentsi viimasele akordile. Pehmema efekti saavutamiseks vähendan kääli katkestatud kadentsi viimases akordis.

Kõigi kolme mainitud kadentsitüübi puhul kasutavad heliloojad ka nende varieeritud ja muudetud kujusid, mis Kirnbergeri sõnul aitavad **vähendada peatuste kaalu** ja **suurendada kokkukuuluvust** järgneva muusikalise materjaliga (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 116) (vt Näide 45).

Näide 45. Varieeritud täiskadents. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079

a. II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 124–125



b. IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 101–102



Ka neil juhtudel tasuks kaaluda häälte vähendamist kadentsi viimases akordis. Eriti siis, kui sellist kadentsi kasutatakse mitte perioodi, vaid fraasi lõpus. Sarnaselt võib talitada ka fraase lõpetavatel meloodilistel peatustel, kuid enamasti piisab mängutehnilistest võtetest, artikulatsioonist ja ajastusest, et fraase üksteisest eraldada. Kadentsi teisi akorde mängitakse vastavuses valitud standardhäältearvuga. Eelistada tuleks nende täielikku neljahäälsset kuju.

4.2.2 Perioodide ja fraaside algused

Sarnaselt perioodide lõppudele vajavad **esile toomist** ka nende algused. Algav periood tähistab uue muusikalise mõttearenduse algust. Peale selle on algava perioodi ülesandeks kehtestada laad ja helistik, milles edasine muusikaline liikumine kulgeb (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 109). Kõige arusaadavamalt väljenduvad laad ja helistik siis, kui perioodi alustab kolmkõla põhihelistikus (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 110). Realisatsioonis avaldub see selgeimal kujul kolmkõlaga takti rõhulisel löögil, kolmkõla **täielikul neljahäälsel kujul**. Kui aga algava perioodi uus helistik on juba kinnitatud eelneva perioodi lõpukadentsis, võib uus periood alata sekstakordiga kolmandalt astmelt või mõne muu akordiga selles helistikus (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 110). Kolmkõlast erineva akordiga algav fraas on dünaamikas nõrgem, sest sellel puudub uue helistiku kehtestamise kohustus. Sellist fraasi algust võib *continuo*-mängija käsitleda vähem olulisena. Et vähendada algava fraasi kaalukust ning seda mõtteliselt eelnevaga lähendada, piisab enamasti **artikulatsioonipausi** (vt 1.3 Klavessiini mängutehnika ja väljendusvahendid) lühendamisest enne uue fraasi algust. Häältearvu vähendamine uue perioodi või fraasi alguses on seotud pigem standardhäältearvu muutusega kui üksiku akordiga fraasi alguses.

Alati ei alga aga perioodi alustav fraas takti rõhulisel löögil, vaid näiteks eellöögil või eellöögi funktsioonis oleval noodigrupil. Sellisel puhul on otstarbekas vähendada häältearvu kõikides eellöögil paiknevates akordides, et helistikku kinnitav kolmkõla pääseks takti rõhulisel löögil mõjule (vt Näide 46).

Näide 46. Eellöögiga algav fraas. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, taktid 1–2



Sarnaselt kadentsidele kehtib ka fraaside alguste puhul vormisisene hierarhia. Sellest tulenevalt käsitletakse vormi või vormiosasid alustavaid perioode dünaamikas kaalukamatena kui vormisiseid, perioode alustavaid fraase tähtsamatena kui perioodisisesed. Häälte lisamine algava fraasi esimeses akordis tundub oma jõulisuse tõttu olevat põhjendatud vaid hierarhia kõrgematel astmetel, mis vajavad esile toomist ja taotlevad suurt kontrasti eelnevaga. Sellist näidet Bach'i triosonaadist c-moll BWV 1079 välja tuua ei ole.

4.2.3 Fraasi kulminatsioonihetk

Fraaside ülesehituse selge väljendamise seisukohalt omab olulist tähtsust ka fraasi **kulminatsioonihetke esile toomine** *basso continuo* saates. Kulminatsioonihetk on fraasisisese pinge kõrghetk, mis avaldub *continuo*-mängija jaoks eelkõige bassipartiis, selle meloodia äärmistes helides, rütmimuutustes, dissonantsel akordil jne. Enamasti kattub kulminatsioonihetk bassipartiis kulminatsiooniga soolohäältel, kuid keerulisema faktuuriga teoste puhul nagu Bach'i triosonaat c-moll BWV 1079 sageli mitte.

Häälte lisamine kulminatsioonihetke tähistavale akordile realisatsioonis tundub olevat loogiline ja ilmselt mõnes kontekstis ka sobiv samm. Siiski eristub paljuhäälneline akord liiga teravalt eelnevast ja järgnevast realisatsioonist ning kõlab muusika dünaamika arengut silmas pidades minu arvates kunstlikult. Küll aga sobib üksikute paljuhäälsete akordide fraasisisene kasutamine väljenduslike eriefektide (vt Näide 47), näiteks (a) ootamatute modulatsioonide (vt t 122) või (b) katkestuste (lad k *abruptio*, vt t 8, 1. lõök)⁸⁶ esile toomiseks.

Näide 47. Väljenduslikud eriefektid.

- a. Ootamatu modulatsioon. J. S. Bach Toccata D-duur BWV 912⁸⁷, t 121–122

⁸⁶ *Abruptio* on ootamatu katkestus muusikalises kõnes (Paradiso Laurin 2012: 12).

⁸⁷ Teos oli kavas minu neljandal doktorikontserdil „Kadents“.



b. *Abruptio*. J. S. Bach Toccata D-duur BWV 912, taktid 5–10

Ka baroki muusikas sageli kasutust leidnud kajaefekt ehk *echo* soodustab häältearvu varieerimist *forte* ja *piano* osade vahel. *Echo*'t kasutati laialdaselt eelkõige kontsertlikus stiilis kirjutatud teostes (nt J. S. Bach Brandenburgi kontsert nr 4 G-duur BWV 1049⁸⁸, II osa *Andante*), järske modulatsioone ja katkestusi võib sageli kohata *toccata*'de improvisatsioonilise iseloomuga lõikudes, aga ka retsitatiivides. Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079 selliseid võtteid ei leidu.

Häältearvu muutmine üksikutes akordides on üks kõige tõhusamaid vahendeid varieerida saate kõlatugevust klavessiinil. Kuna saavutatud efekt on kohene ja kuuldavalt erinev dünaamikas neutraalsest standardhäältearvust on sellist võtet tulemuslik rakendada fraasi olulisemate hetkede – alguse, kulminatsioonihetke ja lõpu – ära märkimisel *basso continuo* saates. Häältearvu suurendamine üksikus akordis aitab esile tõsta vormihierarhias olulisemaid alguseid või saavutada eriefekte (nt ootamatuid

⁸⁸ Teos oli kavas minu esimesel doktorikontserdil „Muusikalised katedraalid. J. S. Bach“.

katkestusi või modulatsioone). Häälte lisamine lõpukadentsi viimasele akordile tähistab liikumise lõplikku seiskumist ning lisab sellele kaalukust. Harva kasutatakse häältearvu suurendamist kulminatsioonihetke tähistamiseks, sest kontrast eelneva ja järgnevaga on liiga suur. Häältearvu vähendamist rakendatakse fraasi alustaval eelläögil või selle funktsioonis oleval noodigrupil, samuti kadentsi viimases akordis, kui soovitakse vältida liikumise täielikku katkemist ning fraas lähendatakse mõtteliselt järgnevaga.

5. Saate kaunistamine

Samaväärselt teiste muusikalist liikumist kujundavate elementidega võtavad ka kaunistused osa dünaamika eripärade välja toomisest *basso continuo* saates. Kaunistamise kunst kuulub lahutamatult barokiajastu muusika esitustraditsiooni, sealhulgas *basso continuo* saate kujundamise juurde. Võib öelda, et kaunistamine on sellele muusikastiilile olemuslik. Kujunevad ju soolohäälte figuratsioonid *basso continuo* kompositsioonis välja akordihäälte kaunistamisest ehk figureerimisest, millele esituse käigus omakorda kaunistusi lisatakse. Selline topelt kaunistamine tõstatab küsimuse, mil määral on *ex tempore*⁸⁹ kaunistuste lisamine vajalik ja milline on nende funktsioon esituse dünaamikas.

Ka kaunistuste puhul tuleb paralleele otsida barokiajastu kõnekunstist, mis kasutas tavakõnest rafineeritumat ja pidulikumat nn **kõrgendatud kõnestiili** (Haynes; Burgess 2016: 141). Sellise kõnestiili ülesandeks oli mõjutada eelkõige kuulaja tundeid, mistõttu võrdselt olulised olid nii teksti ilmekas esitus kui ka selle kujundirikkus. Viimase saavutamiseks kasutati retoorikale iseloomulikke kõnekujundeid – metafoore, võrdlusi, epiteete, arhaisme jne. Kõnekujundite ülesanne tekstis oli kaunistada lauset ja aidata edasi anda selle afekti (Tarling 2005: 189).

Kaunistuste funktsioon muusikas on anda lihtsale muusikalisele mõttele rafineeritum ja ilmekam vorm (Haynes 2016: 146). Ühelt poolt aitavad kaunistused parandada meloodia voolavust ja seda elavdada. Teisalt, dünaamikat silmas pidades on aga olulisem kaunistuste omadus väljendada muutusi muusikalises pinges ja luua aktsente selleks, et pälvida kuulaja teravdatud tähelepanu (C.Ph.E. Bach 1949 [1759/1762]: 79). Enamasti toob kaunistuste lisamine kaasa pinge kasvu muusikalises liikumises, kuid seda palju peenetundelisemalt ja varjundirikkamalt kui teised eelnevalt käsitletud muusikalised väljendusvahendid. Antiikaja suurim kõnemees Cicero on võrrelnud retoorilisi kõnekujundeid lilledega aasal (Tarling 2005: 190–191 järgi). Värvivarjundite rohkus ja paigutumise juhuslikkus jätavad mulje spontaansusest ja ebakorrapärast, kuigi selle aluseks on selgelt piiritletud vorm (Haynes; Burgess 2016: 147). Loovus ja

⁸⁹ *ex tempore* (lad k „ettevalmistamatult“)

spontaansus on meisterliku kaunistamise loodud illusioon, mis sageli jätab varju kaunistuste seotuse muusikateose struktuuri ja liikumise afektiga. Kaunistused, olgu need improviseeritud, helilooja või mängija poolt ette valmistatud, peavad esitades säilitama oma spontaanse iseloomu (Donington 1989 [1963]: 159).

5.1 Kaunistamise põhimõtted

Baroki muusikateose kaunistamise eesmärk on lihtsa mõtte kujundlikum ja ilmekam väljendus, mitte kaunistuste kui nipsasjakeste laiali laotamine. Seotus algse kaunistamata mõttega, mis väljendub kõige selgemini vormiliigenduste ja aktsentide näol muusikateose alusstruktuuris ehk bassipartii numbrites, eeldab muusikult selle ülesleidmise ja tõlgendamise oskust. Juhusliku kaunistamise korral kannatab teose struktuuri jälgitavus ja helilooja poolt teosesse kätketud mõtted jäävad esitajapoolse tähelepanuta. Halvemal juhul neid väärtõlgendatakse.

Kaunistuste endi **valik** sõltub afektist, mida teose või selle osa liikumine peaks kuulajais tekitama. Selline teadlik tunnete äratamine muusika vahendusel saavutatakse Quantzi sõnul tempo, dissonantside hulga, meloodia iseloomu, rütmi ja laadi koosmõjul. Oluline roll afekti määramisel on ka teose algusesse üles tähendatud märged, mis barokiajastu muusikas kirjeldab pigem liikumise iseloomu kui tempot. (Quantz 2001 [1752]: 124–126). Afektilist nüansirikkust aitavad peale teose üldise liikumise luua ka selles kasutatavad figuratsioonid. Muusikateose žanr ja vorm võivad samuti sisaldada afektiivseid konnotatsioone. Afekti loomisele eesmärgistatud kompositsiooniline läbimõeldus suunab mängijat valima ja esitama *ex tempore* kaunistusi muusikateose afektiga kooskõlas (Quantz 2001 [1752]: 125).

Kaunistamise määra kohta on käibel ütlus „vähem on rohkem“. Kaunistustest üle külvatud esituse käigus kannatab vormitunnetus ja kaunistused ise ei mõju väljenduslike aktsentidena, vaid kõlavad tavapärastena. Minu jaoks isegi olulisem on mõista, et kaunistuste määr alates kaunistamata meloodiast kuni rikkalike kaunistusteni on samuti väljendusvahend. Üldiselt võimaldab aeglane liikumine, eelkõige tehnilistel põhjustel, rohkem kaunistusi kui kiire (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 84). Mõnikord võib aga sarnases tempos kulgevate liikumiste puhul kaunistamise määr olla

afektist sõltuvalt erinev. Üldlevinud näiteks on aeglased *Grave* ja *Adagio*. *Grave* arhailisust ja suurejoonelisust aitab esile tuua liikumise sammuv kaunistamata lihtsus, *Adagio* nõtket paindlikkust seevastu fantaasiarikkad kaunistuste kaskaadid. Ameerika päritolu oboemängija Bruce Haynes (1942–2011) juhib tähelepanu mitmele tuntud muusikanäitele baroki repertuaarist – Antonio Vivaldi „Talv“ tsüklist „Aastaajad“ ja Pakase stseen Henry Purcelli semiooperist „Kuningas Arthur“ –, milles külmus ja elutus on muusikas väljendatud kaunistamata akordijärgnevustega (Haynes; Burgess 2016: 151). Meenub ka kaunistamata luteri koraal, mida 18. sajandi I poole saksa muusikas laialdaselt kasutatakse ja tsiteeritakse kui midagi olemuslikult kindlat ja igavest.

Kaunistamise määra *basso continuo*’s mõjutab eelkõige selle saatefunktsioon. Hea *continuo*-mängija kujundab saate, asetades esiplaanile soleerivad muusikud, seda ka siis, kui tema teadmised ja oskused mõnikord ületavad solistide omi (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 386–387). Muus osas kehtivad *ex tempore* kaunistuste lisamisel *basso continuo* saates samad printsiibid nagu sooloteosteski.

Veel üheks oluliseks kriteeriumiks kaunistuste valimisel on **traditsioon**, mida konkreetne barokiajastu muusikateos esindab. Nii kaunistused ise kui ka nende kasutamine olid barokiajal piirkonniti ja periooditi erinevad. Näiteks itaalia traditsioonile oli iseloomulik lisada olemasolevale meloodiale meloodilisi passaaže ehk **meloodilisi kaunistusi**, prantsuse traditsioonis kasutati valdavalt lühikesi kaunistusi ehk **ornamente**. Kaunistamise vabadus oli suurem 17. sajandi vähefigureeritud teostes. Seevastu hilisbaroki heliloojad jätsid vähe ruumi esitaja vabale fantaasiale ja hoolitsesid, et kõik vajalikud kaunistused saaksid partituuri kirja pandud kas kaunistusi tähistavate sümbolite (nt 18. sajandi I poole prantsuse heliloojad) või väljakirjutatud nootidena (nagu J. S. Bach seda sageli tegi). C. Ph. E. Bach kiidab prantslasi nende üksikasjaliku täpsuse eest kaunistuste ülestähendamisel. Ta lisab, et sama teevad ka saksa klahvpillimuusika heliloojad, kuid mõõdukamas koguses (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 79).

Saksa 18. sajandi I poole esitustraditsioon ühendab *les goûts réunis*'le⁹⁰ iseloomulikult nii itaalia kui ka prantsuse traditsiooni kaunistuste paleti. Bach'i klahvpilliteostes leiame väljakirjutatud meloodilisi passaaže kõrvuti lühikeste ornamentidega. Lisaks neile kasutatakse saksa traditsioonis sellele ainuomaseid kaunistamisviise, näiteks hüpeid realisatsiooni meloodias ja akordipidesid, samuti imitatsiooni ning saate rütmilist figureerimist. Võimaluste rohkus *basso continuo* saate kaunistamisel saksa 18. sajandi I poole muusikateostes, mida tasakaalustavad eelpool kirjeldatud kaunistamise põhimõtted, on klahvpillimängijale proovikiviks valida kaunistusi põhjendatult ning kasutada neid eesmärgipäraselt teose dünaamika huvides.

Järgnevalt selgitan, milliseid kaunistusviise kasutan Bach'i triosonaadi c-moll BWV 1079 *basso continuo* saates. Oma valikutes lähtun teose ja selle osade afektist. Uurin, millistes olukordades on kaunistamine numbribassi saates vajalik ja milline on kaunistuste mõju dünaamikale.

5.2 Kaunistused J. S. Bach'i triosonaadis c-moll BWV 1079

Triosonaadi c-moll BWV 1079 sakraalsust, igavikulisust taotleb afekt avaldub minu jaoks nii selle ülesehituses, teostuses kui ka koosseisus. Teos on kirjutatud vanas *sonata da chiesa* žanris, mis ei tundu esmapilgul olevat Bach'i puhul tähenduslik valik, sest mitmed teisedki tema sonaadid instrumentaalansamblile on üles ehitatud samal põhimõttel. Siiski on suurem arv neist loodud soolopillile (viul, flööt, *viola da gamba*) ja *obbligato* klavessiinile. Arhailisusele ja varasemale traditsioonile viitavad ka triosonaadi kiirete osade polüfooniline faktuur ning barokktrio koosseis. Enne 1747. aastat on Bach oletatavasti kirjutanud vaid ühe täismahus triosonaadi, millel on selleks ajaks kaduma hakkav numbribassi saade (triosonaat G-duur kahele flöödile ja *basso continuo*'le BWV 1039).⁹¹ Sellised valikud ei ole monograafia „J. S. Bach's Musical

⁹⁰ *les goûts réunis* (prantsuse k „ühinenud maitseid“) – kompositsioonistiil 18. sajandi I poole Euroopas, milles kasutatakse üheaegselt nii 17. sajandi prantsuse kui ka itaalia traditsioonile iseloomulikke stiilelemente.

⁹¹ Triosonaadid BWV 1036 ja 1037 on vaieldava autorsusega teosed. Esimest omistatakse C. Ph. E. Bach'ile ning teist Bach'i õpilasele Johann Gottlieb Goldbergile (The Johann Sebastian Bach Works 2001 : 373). Ka BWV 1038 peetakse mõnedes väljaannetes ja Bach'i teoste loeteludes osaliselt C. Ph. E. Bach'i loominguks (IMSLP Petrucci Music Library, vaadatud 11.09.2022).

Offering“ (1972 [1945]) autori Hans Davidi sõnul juhuslikud. Mitmete oletuste seas viitab ta nii võimalikele praktilistele kui ka sümboolsetele kaalutlustele (David 1972 [1945]: 31–33). Kuigi autoriteetsemad uurimistulemused osutavad, et „Muusikaline ohver“ ei olnud mõeldud esitamiseks tsüklilise tervikuna (Wolff 1971: 408) ning kummutavad Davidi oletuse osade järgnevuses tsüklis, paelub mind siiski tema idee osade sümmeetrilisest järjestusest⁹² (David 1972 [1945]: 35), milles triosonaat kõrgub justkui suursugune katedraal tsükli keskel. Katedraali kujund toetab minu ettekujutust sakraalset tasakaalukust ja pühalikkust taotlevast afektist. Mõtlen siinkohal ka eelpool mainitud luteri koraali lihtsale kaunistamata meloodiale, milles selline afekt saavutatakse kõigest üleliigsest, s.h liigsest kaunistamisest loobumise läbi. Siiski ei tähenda see minu jaoks kõikide kaunistuste ära jätmist triosonaadis c-moll BWV 1079, vaid kaunistuste valiku piiritlemist kõige traditsioonilisematega – väljenduslike hüpetega meloodias, ornamentide (nt triller, mordent, *appoggiatura*) ja üksikute valitud meloodiliste kaunistustega.

Siinkohal tuleb lisada, et afekti tajumine võib olla interpreediti erinev. Seda kinnitavad näiteks van Doeselaari (All of Bach 2020) ja Morini (Ensemble Aurora 2011/2015) *basso continuo* saated triosonaadi c-moll BWV 1079 salvestistel. Rohked meloodilised passaažid ning Morini puhul ka rütmiline arpedžeerimine triosonaadi I osas *Largo* osutab pigem ilmaliku alatooniga kontseptsioonile.

5.2.1 Hüpped realisatsiooni meloodias

Heinichen kirjeldab realisatsiooni meloodia kujundamist esimese vajaliku kaunistusviisina teel reeglite kohaselt realiseeritud *basso continuo* partiist väljendusliku saateni (Heinichen 2012 [1711]: 106). Ka allikalised tõendid saksa 18. sajandi alguse *basso continuo* realisatsioonidest viitavad selle meloodia suuremale iseseisvusele kui teistes traditsioonides. Iseloomulik on hüpete rikkalikum kasutamine, millest ühed tulenevad häältejuhtimise põhireeglist liikuda järgmise akordi lähimasse positsiooni (vt 4.1 Norm ehk tavapärased), teised aga lähtuvad ilmselgelt muudest

⁹² David pakub välja järjestuse *ricercar* a 3, viis kaanonit, triosonaat, neli kaanonit ja *fuga canonica in Epidiapente*, *ricercar* a 6. Tsükli keskpaika tähistab Davidi tõlgenduses triosonaadi sümmeetrilises ABA vormis kirjutatud II osa *Allegro* (David 1972: 34–35).

põhimõtetest. Kirnberger seostab viimaseid väljenduslike vajadustega. Ta kirjutab, et lihtsaim ja meeldivaim meloodia kulgeb mööda valitud helistiku diatoonilisi astmeid. Kuna muusikas on hetki, kus selline väljendusviis pole alati kohane, on Kirnbergeri arvates reeglite eiramine sel puhul õigustatud. (Kirnberger 1982 [1771]: 152) Selguse huvides nimetan häältejuhtimisreeglitest tulenevaid hüppeid **reeglipärasteks** ja väljendusest tingitud hüppeid **väljenduslikeks hüpeteks**. Kahjuks vaikivad saksa 18. sajandi I poole autorid, k.a Heinichen, väljenduslike hüpete kasutamise osas. Nii puudub allikaline informatsioon nende hüpete eesmärkide kohta dünaamikas, samuti selgitused, millistes olukordades neid kasutati.

Hüppeid uurima asudes leidsin, et tuginemine ainuüksi Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri ja tema lähikondsete realisatsioonile on selle teema põhjalikuks käsitlemiseks ebapiisav. Otsisin neile realisatsioonidele lisaks teistlaadi allikalist materjali, milles mind huvitavaid küsimusi hüpete kohta oli võimalik süsteemselt uurida. Bachi neljahäälsete koraaliseadete poole ajendas mind pöörduma tõsiasi, et peale *basso continuo* neljahäälsete realisatsioonide harjutamist jätkasid Bachi õpilased oma kompositsiooniõpinguid koraaliseadete kirjutamisega (David; Mendel; Wolff 1999 [1945/1966/1998]: 454). See viitab ühistele põhimõtetele *basso continuo* saate ja koraaliseadete ülesehituse loogikas, kuigi tuleb arvestada ka nende vahelist olemuslikku erinevust – esimene neist on saade, teine muusikaline tervik. Selline erinevus teeb taolise kõrvutamise nii mõneski mõttes küsitavaks. Siiski on koraaliseadete analüüsist välja kooruv informatsioon interpreedi jaoks oluliselt inspireerivam kui pisku, mida pakuvad allikalised tekstid.

Hüpped J. S. Bachi koraaliseadetes

Basso continuo saatele iseloomulik lihtne kaunistamata ülemine häälik ehk **realisatsiooni meloodia** ning neljahäälne häältejuhtimise printsiipidest tulenev faktuur on omane ka J. S. Bachi neljahäälsetele koraaliseadetele. Kuigi need seaded on kirjutatud koraalimeloodiast, mitte bassist lähtudes, sisaldavad need helilooja käsitluses *basso continuo* realisatsioonile sarnaseid jooni. Järgnevalt vaatlen Bachi koraaliseadeid kui kompositsioonilist tervikut, mille aluseks on *basso continuo* kompositsioonis bassipartii. Kõiki teisi hääli, s.h koraalimeloodiat uurin bassimeloodia suhtes.

Nii kõne all olevate koraaliseadete kui ka *basso continuo* saate puhul eristub bassimeloodia ülejäänud häältest oma domineeriva iseloomu poolest. Erinevalt ülemistest häältest sisaldab see mõlemal juhul figuratiivsele kaunistatud meloodiale omaseid jooni, mis annab **bassimeloodiale afektiivse iseloomu**. Koraaliseadete puhul lähtub bassimeloodia afekt koraali tekstist, selle sisust ja emotsioonist, *continuo*-saate bassis aga avaldub heliteose taotluslik afekt.

Ka koraali ja *continuo*-saate realisatsiooni meloodia vahel võib märgata sarnasust. Mõlemad liiguvad enamasti astmeliselt, võrdsetes meetrilistes ühikutes. Ei ole juhuslik, et Kirnberger nimetab realisatsiooni meloodiat kaunistamata meloodiaks ehk **koraaliks**, millel puudub afektiivne iseloom. (Kirnberger 1982 [1771/1776]: 205). Sarnaselt realisatsiooni meloodiale sisaldavad koraalimeloodiad hüppeid, mida häälte liikumise seisukohalt saab liigitada reeglipärasteks ja väljenduslikeks.

Võib väita, et liikumise iseloomu *basso continuo* saates määrab afektiivne bassimeloodia. Kuidas on see aga koraaliseadetes? Ameerika muusikateadlane Robert L. Marshall on leidnud väheseid, aga kindlaid tõendeid, et Bach töötas esialgu välja koraaliseadete äärmised hääled, tihti kohandades koraali rütmi või üksikuid noote bassimeloodia liikumise järgi, enne kui lisas keskmised (Marshall 1970: 199–207). Selline lähenemine räägib äärmiste häälte tähtsamast positsioonist, aga ka koraali ja bassimeloodia tasakaalustatud suhtest. See annab põhjuse uurida koraalis sisalduvaid hüppeid bassimeloodia liikuvuse suhtes.

Koraaliseadete analüüsimisel kasutasin Bachi kogutud teoste väljaannet „Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke“ (Bach 1992; Bach 1996). Kavandasin oma tegevuse kolme etappi. (1) Uurisin koraalimeloodia, aga ka teiste häälte liikuvust bassimeloodia suhtes. (2) Kaardistasin hüppeid koraalimeloodias. Esiteks määrasin intervallid ja hüpete suunad. Seejärel uurisin, milline on väljenduslike hüpete osakaal reeglipäraste suhtes. Viimaks vaatlesin, kas hüpped toimuvad sama akordi meloodilise seisu muutuse tõttu või uue akordi ilmnemisel. (3) Selgitasin välja kõige tüüpilisemad olukorrad, milles hüpped esinevad. Saadud tulemustest lootsin koguda informatsiooni, mis aitaks mõista koraalis sisalduvate hüpete rolli dünaamikas.

Koraaliseadete esmasel vaatlusel jälgisin koraalimeloodia, aga ka keskmiste häälte liikuvust bassipartii liikuvuse suhtes. Koraaliseadete kogumikke sirvides torkas silma, et kui bass liikus figureeritult (nt „Meinen Jesum lass ich nicht, Jesus“ BWV 379) või sisaldas hüppeid (nt „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ BWV 74/8), oli eriti ülemise hääle liikumine staatilisem. See liikus astmeliselt või seisis paigal ning oli sageli kaunistamata (nt „Meinen Jesum lass ich nicht, Jesus“ BWV 379, „Meinen Jesum lass ich nicht, weil“ BWV 70/11). Vastupidises olukorras oli helilooja leidnud võimaluse arendada liikuvust ülemistes hääldes, eriti keskmistes, kaunistamise (nt „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ BWV 308) või hüpetega elavdamise teel (nt „Du, o schönes Weltgebäude“ BWV 301). Selline **liikuvuse tasakaalustatus** bassipartii ja ülemiste hääle vahel oli läbiv nähtus.

Järgmise tegevusena keskendusin nii reeglipäraste kui ka väljenduslike hüpete uurimisele koraaliseadete meloodias põhjendusel, et iga hüpe on väljumine tavapärasest normist, s.t astmelisest liikumisest, mis mõjutab dünaamikat. Selleks piirasin uuritavate koraaliseadete arvu kolmekümne viiele. Esialgne plaan oli töötada läbi rohkem seadeid, kuid juba paarikümnet koraaliseadet uurides hakkasid hüppeid sisaldavad olukorrad koraaliseadete ülemises hääles korduma. Kindlasti annaks kõigi koraaliseadete detailne uurimine veelgi üksikasjalikumat informatsiooni, kuid selle mahukus väljub käesoleva töö mõõtmetest.

Siiski sain teha rida olulisi tähelepanekuid hüpete kasutamise kohta *basso continuo* kompositsiooni ülemises hääles. Uurimise tulemusena leidsin: (a) kasutusel olid nii mõlemad tertsikujud kui ka puhtad kvardid ja kvindid, tertse pisut rohkem kui puhtaid intervale. Kõiki intervale kasutati mõlemasuunaliselt. Erandina esines üks näide tõusvast puhtast oktavist (nt „Alles ist an Gottes Segen“ BWV 263, taktid 6–7); (b) koraalimeloodiates olid ülekaalus nn väljenduslikud hüpped; (c) hüppeid esines rohkem akordi muutustel kui sama akordi meloodilise seisu muutumisel. Viimane tähelepanek on huvitav, sest kummutab *continuo*-mängijate hulgas levinud müüdi, et väljenduslikke hüppeid sooritati enamasti sama akordi kordusel.

Viimase tegevusena uurisin koraalimeloodia hüpete paiknemist koraaliseade struktuuris, mille tulemused jaotusid nelja gruppi. **Esiteks** pälvis tähelepanu hüpete esinemise rohkus oluliste **struktuuriosade alguses**. Enim tähistasid hüpped **fraasi**

alguseid. Mõlemasuunalisi hüppeid leidis alustava fraasi rõhulisele (nt „Alles ist an Gottes Segen“ BWV 263, takt 2–3, 4–5, 6–7, 8–9, 10–11), aga ka rõhutule löögile (nt „Auf, auf mein Herz“ BWV 268, takt 3). Kõige rohkem esines hüppeid uue fraasi eellöögile (nt „Ach Gott und Herr“ BWV 48 /3, takt 4 ja 6), algava fraasi eellöögilt rõhulisele löögile (nt „Als vierzig Tag nach Ostern warn“ BWV 266, takt 15–16). Paljudes koraaliseadetes esinesid mõlemad variandid koos (nt (nr 3) „Ach Gott, erhöre mein Seufzen und Wehklagen“ BWV 254 taktid 3–4, 6–7).

Leidis ka näiteid hüpetest, mis tähistasid **kadentsi algust** (nt „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ BWV 2/6, taktid 1 ja 6; „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ BWV 38/6, taktid 9–10). Harvad olid juhud, kus laskuva hüppega märgiti fraasi lõppu (nt „Christ ist erstanden“ BWV 276, taktid 1–2 ja 12). Hüpped algava fraasi eellöögile realiseerimise meloodias tundub näidete põhjal olevat iseloomulik signatuur ka saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonis. Neid võib leida Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri lähikondsete realiseerimises (nt II osa *Allegro*, takt 20). Samuti leidub selles realiseerimises näide hüpest, mis tähistab kadentsi algust (nt IV osa *Allegro*, takt 37).

Teiseks, hüpped koraalimeloodias esinesid regulaarselt ka **kindlatel bassikäikudel.** Kõige tüüpilisemad nendest olid laskuv tertsikäik koraalis bassi liikumisel pooltooni võrra üles (nt „Ach Gott, erhöre mein Seufzen und Wehklagen“ BWV 254, taktides 6–7 ja 8) ning mõlemasuunalised tertsihüpped⁹³ bassi hüppel esimeselt astmelt (kolmkõla) kolmandale (sekstakord) (nt „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ BWV 2/6, takt 9) või vastupidi (nt „Alles ist an Gottes Segen“ BWV 263, takt 11). Hüpete seotust kindlate bassikäikudega täheldasin ka Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri lähikondsete realiseerimise ülemises hääles. Esindatud olid hüpped bassikäigul tertsi üles järgnevuses 5/3–6/3 (nt II osa *Allegro*, takt 68) või tertsi alla järgnevuses 6/3–5/3 (nt I osa *Largo*, takt 28), samuti tertsi hüpe alla bassikäigul sekund üles (nt I osa *Largo*, takt 25).

⁹³ Koraalis 19, taktis 1 esineb sellise bassiliikumise korral erandina laskuv kvart koraalimeloodias ning koraalides 6 ja 7 taktis 1 tõusev kvint.

Kolmandaks, hüppeid koraalimeloodias esines ka **taktisiseselt.** Leidus mõlemasuunalisi hüppeid nii rõhuliselt (nt „Auf, auf mein Herz“ BWV 268, takt 7) kui ka kõrvalrõhuliselt taktiosalt rõhutule (nt „Christ ist erstanden“ BWV 276, takt 26), aga ka vastupidi (nt „Als vierzig Tag nach Ostern warn“ BWV 266, taktid 1-2). Samuti leidsin näite hüppe kohta rõhuliselt löögilt kõrvalrõhulisele (nt „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ BWV 38/6, takt 11). Näiteid hüpete kohta rõhutult rõhulisele ei olnud oluliselt rohkem kui hüppeid rõhuliselt rõhutule. Kõrvutades leitud hüppeid koraalimeloodias Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri lähikondsete realiseerimise ülemise häälega leidsin, et viimastes esines hüppeid lihtsatel akordikuju muutustel oluliselt rohkem kui koraaliseadetes, milles domineerisid hüpped akordimuutustel.

Neljandaks. Kui kõiki hüppeid analüüsitud koraaliseadete meloodias sain põhjendada muusikast lähtuvalt, siis koraaliseades „Christ ist erstanden“ BWV 276 erandlik järjestikustel tõusvatel hüpetel põhinev meloodialõik taktides 20–21 **seostus** minu jaoks **tekstiga** ning markeeris sõna „alleluja“.

Hüpete roll dünaamika kujundamisel

Eelneva analüüsi tulemustele toetudes tegin rea tähelepanekuid hüpete rolli kohta dünaamika kujundamisel koraaliseadete ülemises hääles, aga ka *basso continuo* realiseerimise meloodias. Bachi koraaliseadete analüüs kinnitas minu eelnevat teadmist väljenduslike hüpete rohke kasutamise kohta saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* kompositsioonis/realiseerimises, teisalt aga kummutas teadmise nende sooritamises valdavalt sama akordi kordusel. Uurimise käigus jälgisin ka hüpete suunda. Lootsin, et tõusvate ja laskuvate intervallide puhul kehtib sarnane printsiip nagu tõusva ja laskuva meloodia puhul, millest esimene on pinget kasvatava, teine pinget kahandava iseloomuga. Sellist järeldust siiski teha ei saanud, olulisem tundus olevat hüpete toimimise fakt, mis olenevalt kontekstist tõi kaasa kiire muutuse muusikalises pinges, kuid mitte ainult.

Kõik hüpped koraalimeloodias, sõltumata suurusest ja suunast, aga ka sellest, kas need olid reeglipärased või väljenduslikud, omandasid oma tähenduse dünaamikas **kolmel erineval moel.** Esimesse gruppi kuulusid hüpped, mis tähistasid **oluliste vormiosade**

alguseid. Koraaliseadetes olid nendeks fraaside ja kadentside algused, kuid sama printsiipi saab rakendada ka suuremate vormiosade liigendamisel. Sellise võtte kasutamine kajastub Bachi trionsonaadi c-moll BWV 1079 II osa *Allegro* Kirnbergeri lähikondsete realisatsioonis, milles hüpe saate meloodias toob esile kolmeosalise liitvormi (ABA) vormi B-osa alguse (vt Näide 48, takt 89).

Näide 48. Hüpe vormiosa alguses. Kirnbergeri lähikondsete realisatsioon. J.S. Bach trionsonaat c-moll BWV 1079 II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 84–90



Naasmine A-osasse (taktid 159–160) seevastu on sujuv. Vormiosade alguste erinev käsitus realisatsiooni meloodias räägib sellest, et hüpe ei ole selles olukorras kohustus, vaid üks võimalus liigendada vormi. Nõustun inglise barokkviuldaja Judy Tarlingiga, kes peab muusikateose selget liigendamist mängija ja kuulaja vahelise efektiivse suhtluse aluseks (Tarling 2005: 1). Dünaamika seisukohalt on selliste hüpete ülesanne **alla joonida ja esile tõsta olulised liigenduslikud momendid** muusikateose ülesehituses ehk teha **kuuldavaks muusikateose struktuur**.

Teine grupp hüppeid koraalimeloodias, nii taktisisesed kui ka kindlatel bassikäikudel esinevad hüpped, omandasid oma tähenduse dünaamikas **paiknemise kaudu meetrilises hierarhias**. Hüpe takti rõhuliselt rõhutule löögile tõi kaasa kiire **pinge kahanemise**. Seda võtet on tõhus kasutada *basso continuo* saates takti nõrgima viimase löögi kergemaks tegemisel nagu allolevas näites (vt Näide 49, takt 36).

Näide 49. Hüpe rõhuliselt rõhutule löögile. Kirnbergeri lähikondsete realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 36–38



Hüpe järgnevasse takti realisatsiooni meloodias (vt Näide 49, takt 37) märgib kadentsi algust, ühtlasi **kasvatab pinget** ning loob **meetrilise aktsendi** takti esimesel löögil.

Kui aga dissonantsi sisaldav akord asetseb takti rõhutul osal, toetab hüpe realisatsiooni meloodias **retoorilist aktsenti** (vt Näide 50, takt 39).

Näide 50. Hüpe takti rõhutule löögile. Kirnbergeri lähikondsete realisatsioon. J.S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 37–40



Näiteid hüpetest saate meloodias, kui bass liigub tertsiliselt kolmkõlalt sekstakordile või vastupidi, esineb sageli Bach'i triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri lähikondsete realisatsiooni kadentsides (vt Näide 51, takt 28).

Näide 51. Hüpe tertsi bassikäigul. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 28–29

Samaaegne hüpe bassi- ja realisatsiooni meloodias kasvatavad pinget teisel löögil kõlava dissonantse akordi suunas ehk on **aktsenti ettevalmistavad** ning loovad lühiajalise *crescendo*- sarnase efekti.

Kirnbergeri ja tema lähikondsete realiseerimises esinevad hüpped saate ülemises hääles sageli dissonantsi ette valmistavale akordile, mis moodustab koos järgneva akordiga akordipide. Selline võtte on järjekindlalt kasutuses ka triosonaadi III osa Kirnbergeri realiseerimises ning on sarnaselt eelnevale näitele aktsenti ette valmistav (vt Näide 52).

Näide 52. Hüpe pidet ettevalmistavale akordile. Kirnbergeri realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, III osa *Andante*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–2

Viimase grupi moodustavad hüpped, mis taotlevad väljenduslikke eriefekte. Kui tavaliselt tasakaalustab hüpet realisatsiooni meloodias sellele järgnev astmeline liikumine, siis üksteisele järgnevad hüpped on *basso continuo* saate ülemises hääles väga erandlik nähtus. Pidev hüpete jada destabiliseerib ja dramatiseerib muusikalist liikumist ning on seetõttu eriti kohane kasutamiseks teatraalse iseloomuga teostes. Sellised hüpped on pingest eriliselt laetud ja kaost väljendava afektiga.

5.2.2 Ornamendid ja meloodilised kaunistused

Kaunistused, need, mida on harjutud nii nimetama, jagunevad kahte gruppi: **ornamendid** ja **meloodilised kaunistused**. Heinichen kirjeldab neid gruppe kui **muutumatu**id ja **muutuva**id kaunistusi (Buelow 1986 [1966]: 176). Muutumatu kujuga ornamentide gruppi kuuluvad triller, *appoggiatura* (sks k *Vorschlag*), grupeto (sks k *Doppelschlag*), libistus (sks k *Schleifung*), mordent ja *acciaccatura* (sks k *Zusammenschlag*). Meloodiliste kaunistustena käsitletakse *ex tempore* mängitud meloodiaid, passaaže, arpedžosid, aga ka *transitus*'t ja imitatsiooni. Enamik meloodilisi kaunistusi, v.a *transitus*⁹⁴, omandavad oma kuju mängija fantaasiast johtuvalt (Buelow 1986 [1966]: 188). Kõiki loetletud kaunistusi, nii ornamente kui ka meloodilisi kaunistusi, peetakse saksa 18. sajandi I poole muusikas standardseteks. Seetõttu on need sobivaks lähtekohaks *ex tempore* kaunistuste valikul Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 *basso continuo* saate kujundamisel.

Kuigi kaunistuste valimine konkreetsetes muusikateoses või selle osas toimub afektist lähtuvalt, aitab valikut kitsendada helilooja poolt teose partiidesse märgitud või väljakirjutatud *ex tempore* kaunistused. Kuid mitte ainult. Näiteks esineb triosonaadis c-moll BWV 1079 rida muusikalisi figuure, mis on identsed kaunistustega. Ka selliste figuuride kujul kirjutatud kaunistuste lisamine *basso continuo* saatele lisab kujundlikkust. Heliloojaga sarnane sõnavara toetab muusikateose liikumise voolavust, aitab luua muusikalise materjali ühtsust ja süvendab afektitunnetust.

Hinnates ühtse sõnavara eeliseid, uurin, milliseid partituuri märgitud *ex tempore* kaunistusi, aga ka figuurina esinevaid väljakirjutatud kaunistusi leidub Bachi

⁹⁴ *transitus* – (lad k) dissonantne läbiminev noot

triosonaadi c-moll BWV 1079 osade soolopartiides ja bassimeloodias. Samuti täpsustan olukorrad, milles neid kasutatakse. Seejärel analüüsin, milline on nende kaunistuste funktsioon dünaamikas ning otsin sarnaseid kaunistamise võimalusi Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 *basso continuo* saates.

Ornamendid

Triosonaadi c-moll BWV 1079 soolopartiides ja bassimeloodias kasutab helilooja kõiki saksa 18. sajandi muusika baasornamente, mis on tabelina välja toodud ka „Wilhelm Friedemanni noodivihiku“ („Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“; 1720) sissejuhatuses (vt Foto1).

Foto 1. Ornamendid. Johann Sebastian Bach „Wilhelm Friedemanni noodivihik“ 1720. Käsikirjaline koopia. (Bach 1720: 3 v, vaadatud 30.09. 2021)



Sellesse loetellu kuuluvad nii *appoggiatura*'d, erinevad trillerid, mordendid kui ka grupetod. Lisan nimistusse veel libistused, mis Bachi kaunistustetabelist küll puuduvad, kuid on figuurina esindatud triosonaadis c-moll BWV 1079.

Barokiajastu muusika levinuim kaunistus *appoggiatura* koosneb aktsentueeritud kaunistusnoodist, mis laheneb pehmelt sellele järgnevasse meloodia põhinooti (Donington 1989 [1963]: 197). *Appoggiatura* funktsioon dünaamikas sõltub kaunistusnoodi pikkusest. C. Ph. E. Bach kirjeldab **muutuva** ja **muutumatu pikkusega** *appoggiatura*'sid (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 87).

Muutuva pikkusega ehk **pikki** *appoggiatura*'sid on nii tõusvaid kui ka laskuvaid. Neid kasutatakse valdavalt pikkadel nootidel, näiteks enne kadentsitrillerit (vt Näide 53, takt 15), enne poolkadentsi, tsesuuril, fermaadil või fraasi viimasel nootil (C. P. E. Bach 1949 [1759/1762]: 88).

Näide 53. Pikk *appoggiatura* enne kadentsitrillerit. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 14–16



Reeglina hõlmab pika *appoggiatura* kaunistusnoot $1/2$ kuni $2/3$ põhinoodi pikkusest vastavalt sellele, kas viimane on kahe- või kolmelöögiline (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 90). *Appoggiatura* kaunistusnoot võib laheneda põhihelisse nii astmeliselt kui ka hüppeliselt. Suhteliselt pikk peatus kaunistusnoodil, mis kõlab dissonantsina bassinoodi suhtes, lisab *appoggiatura*'ga kaunistatud kooskõlale **harmoonilist pingestatust**, teisalt ka **kaalukust**.

Muutumatu pikkusega **lühikest *appoggiatura***’t kasutati enamasti kiirete nootide kaunistamiseks enne tsesuuri, pide või sünkoobi noodil, samuti astmeliselt laskuvas grupis (C.P. E. Bach 1949 [1759/1762]: 91). C. Ph. E. Bachi välja toodud näidete põhjal otsustades võivad lühikesed *appoggiatura*’d olla nii tõusvad kui ka laskuvad, kuid nende lahendus on alati astmeline (C.P. E. Bach 1949 [1759/1762]: 91–92). Allolev näide kajastab lühikese *appoggiatura* kasutamist astmeliselt laskuvas grupis (vt Näide 54, takt 2).

Näide 54. Lühike *appoggiatura* astmeliselt laskuvas grupis. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079 I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–2



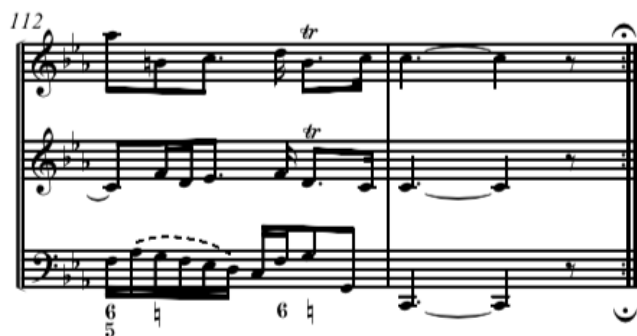
Kuna lühikese *appoggiatura* kaunistusnooti mängitakse nii kiiresti, et põhinoot ei kaota oluliselt oma pikkusest (C. P. E. Bach 1949 [1759/1762]: 91), mõjub kiire ja kerge lisandus **läbimineva aktsendina** ega katkesta üldist liikumist.

Trilleri all mõeldakse ülemise abinoodi ja põhinoodi kiiret, enam-vähem rütmiliselt vaba vaheldumist (Donington 1989 [1963]: 236). Trillerid jagunevad nelja gruppi: (1) triller, (2) tõusev triller, (3) laskuv triller, (4) pooltriller (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 100).

Kõik märgitud trilleritüübid on esindatud ka Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 partiides. Kolme esimest – trillerit, tõusvat ja laskuvat trillerit – leidub enim kadentside eelviimasel akordil, aga ka rütmiaktsentidel ja korduvatel nootidel (vt Näide 55).

Näide 55. Trilleri kasutamine.

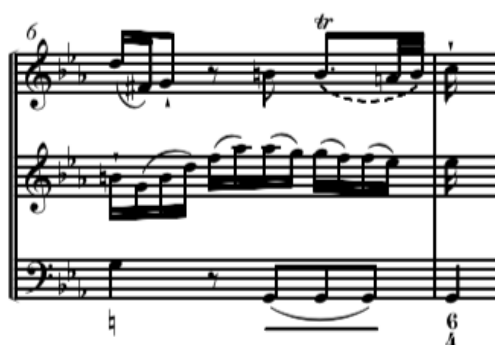
- a. Trilleri kasutamine kadentsis. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, IV osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 112–113



- b. Ettevalmistatud trilleri kasutamine rütmiaaktsendil. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, taktid 1–2



- c. Trilleri kasutamine korduval noodil. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, takt 6–7



Neis näidetes on trilleri ülesanne dünaamikas millegi esile toomine ehk **aktsentueerimine**. Esimeses neist aktsentueeritakse kadentsi viienda astme akordi enne selle lahenemist põhihelistiku kolmkõlasse, teises tuuakse esile dissonants

meetriselt nõrgal taktiosal. Viimases näites viiakse kuulaja tähelepanu korduvale noodile. Aktsentueerimist võivad vajada ka fraasi või uue vormiosa algused, fermaadid, moduleerivad harmooniad ehk kõik see, mis vajab ja väärrib esile toomist.

Siiski ei ole trillerite abil loodavad aktsendid ühetaolised. Nende erinev väljenduslaad dünaamikas sõltub trillerite pikkusest, olukordadest, milles neid kasutatakse, aga suuresti ka trilleri kujust, täpsemalt **prefiksile** (s.t trillerile eelneva kaunistuse) ja **sufiksile** (s.t trillerile järgneva kaunistuse) lisamisest või lisamata jätmisest. Mida pikem ja rikkalikum on triller, seda **kaalukam** on loodav aktsent.

Prefiksiga kaunistustest kõige levinum on nn **ettevalmistatud triller** (pr k *tremblement appuyé*). Sisuliselt on tegu *appoggiatura* lisamisega trillerile (vt näide 55 b). Trilleri kaalukus oleneb *appoggiatura* pikkusest – mida pikem see on, seda kaalukam on loodav aktsent. Mitmenoodilise **tõusva** ja **laskuva trilleri** prefiksi (vt Näide 56), **libistuse** või **grupeto** funktsioon on „elavdada melodiat“⁹⁵ aktsenti loova trilleri suunas ehk need on dünaamikas **aktsenti ettevalmistavad**. Mitmenoodilise prefiksiga trillereid kasutatakse pikkadel nootidel.

Näide 56. Tõusev ja laskuv triller



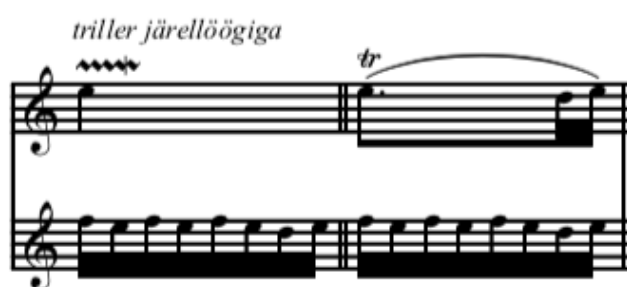
Sufiksilest sagedasim on kadentsitrilleri lõppu lisatav järellöök (vt Näide 57). Donington käsitleb seda trillerile lisatud mordendina, mina aga järellöögi pehme iseloomu tõttu grupetona. Selline trilleri lõpetus oli kasutusel juba 16. sajandi muusikas

⁹⁵ „Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit...“.

„Nad ühendavad noote; nad panevad noodid elama; nad annavad neile vajadusel erilise rõhu ja kaalu; nad teevad need meeldivaks ja äratavad seega erilist tähelepanu...“ (C. Ph. E. Bach 1976 [1753]: 51).

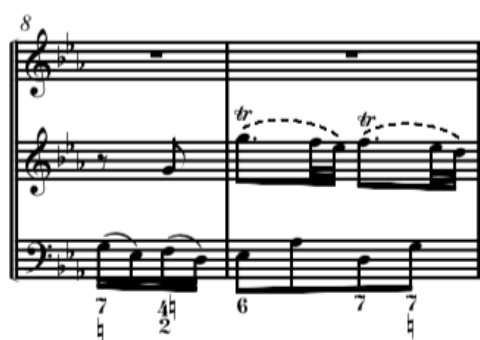
(Donington 1989 [1963]: 247). Nii lõpetuse keerukus kui ka selle ajalooline päritolu lisavad **kaalukust** ja **lõpetatuse** tunnet kadentsile tervikuna, mistõttu on seda sobiv kasutada vormi või vormiosa lõpus.

Näide 57. Triller järellöögiga



Fraasisiseste trillerisufiksiste funktsioon on samuti **elavdada liikuvust** järgmise aktsentueeritud noodi suunas. Ka need on **aktsenti ette valmistavad** kaunistused. Tavaliselt lisatakse sufikseid fraasisisestele trilleritele astmeliselt tõusvates, aga ka laskuvates trillerijadades, milles iga järgnev triller on esile toodud eelneva trilleri sufiksi abil (vt Näide 58, takt 9). Sufiks võib esineda ka modifitseeritud kujul.

Näide 58. Modifitseeritud sufiks laskuvas trillerijadas. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 8–9



Basso continuo saates piirdub trillerisufiksiste kasutamine siiski kadentsidega.

Eraldi tähelepanu tuleks pöörata nn **pooltrillerile** (sks k *Pralltriller*), mida kasutati eranditult laskuvas liikumises kas kiiretel või *appoggiatura* poolt lühendatud nootidel (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 111). Pooltrillerit märgiti pidekaarega sellele eelneva noodi ja trillerinoodi vahel (vt Näide 59, takt 28).

Näide 59. Pooltriller kadentsis. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 28 –29



Aktsent, mis selles näites langeks trilleri tõttu takti rõhutule osale, oleks grammatiliselt ebakorrekne ja harmoonia seisukohalt põhjendamata. Tänu pidekaarele langeb aktsent aga hoopis pidenoodile takti teisel löögil ning tähtsustab sellel asuvat dissonantsi, luues rütmiaaktsendi. Kuna trillerit alustavat abinooti pidekaare tõttu ei mängita, siis kaob trilleri algusest aktsent. Ülejäänud osa trillerist mängitakse kergelt ehk **mitteaktsentueeritult**.

Mordent (pr k *pincé*) on ainuke barokiajastu muusika ornament, mis algab meloodia põhinoodist ning vaheldub tavaliselt alumise abinoodiga toon või pooltoon allpool (Donington 1989 [1963]: 260).⁹⁶ Mordent võib olla nii pikk kui ka lühike. See võib alata *appoggiatura*’ga, kuid sufiksit mordendile ei lisata (Donington 1989 [1963]: 265, 266).

Basso continuo’s on käibel enamasti lühike mordent. Võrreldes trilleriga on mordent lühem, afektilt kiirem ja teravam. Ka mordendi nimetähendused erinevates keeltes viitavad selle „hammustavale“, „näpistavale“ iseloomule. Mordenti nagu trilleritki kasutatakse **aktsentueerimiseks**, kuid selle aktsent dünaamikas on **kergem** ja **läbiminevam**. Sellel puudub pikale trillerile iseloomulik lõpetav iseloom. Mordendi alustamine *appoggiatura*’ga võimaldab aktsendile lisada **kaalukust**.

⁹⁶ Mordent võib esineda ka peegelkujul, milles vaheldub alustav põhinoot vaheldub ülemise abinoodiga. Hilisbarokis esineb selline mordent harva (Donington 1989 [1963]: 261, 262).

Mordendi kasutusvõimalused on mitmekesised. Seda rakendatakse nii tõusval astmelisel kui ka hüppelisel liikumisel, harva laskuvatel hüpetel. Mordent on tõhus vahend punkteeritud, sünkopeeritud või pidenootide esile toomisel. (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 128) Allolevas näites kasutab Bach mordente väljakirjutatud figuratsiooni kujul korduva noodi aktsentueerimiseks flöödi- ja tõusvate hüpete allajoonimiseks viiuli- ja bassipartiiis meetriliselt rõhulisel taktiosal (vt Näide 60).

Näide 60. Mordent. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, t flöödi-, viiuli- ja bassipartii, 14–18



Sageli kasutatakse mordenti kõrgemate fraasipunktide väljatoomiseks bassimeloodias, aga ka kadentsis (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 130). Allolevas näites olen lisanud mordendi bassimeloodia kõrgeimale noodile, mis ühtlasi tähistab ka äkilise katkestusena mõjuvat poolkadentsi (vt Näide 61, takt 4).

Näide 61. Mordendi kasutamine bassimeloodias. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, bassipartii, t 1–4



Mõnikord lisatakse mordent akordi keskmisele häälele (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 129). Kasutatuna vormi või vormiosa lõpetaval akordil oleneb mordendi funktsioon dünaamikas sellest, kas see asetseb akordi priimil või tertsil. Esimesel juhul lisab see **lõpetusele kaalukust**, teisel takistab liikumise täielikku seiskumist, s.t **vähendab lõpetatuse astet**, ning aitab eelnevat muusikalist materjali siduda järgnevaga. Teoreetiliselt oleks osade mõttelise lähendamise vajadus aktuaalne

triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* ja II osa *Allegro* ning III osa *Andante* ja IV osa *Allegro* vahel. Siiski vajab kuulaja pärast *Largo* vormiosade pikki kordusi hetkeks täielikku seisakut. *Andante* puhul aga välistavad soolohääldes väljakirjutatud *appoggiatura*'d mordendi lisamise otstarbekuse realisatsiooni viimasesse akordi.

Ornamentidest kõige meloodilisem **grupeto** algab ülemisest abinoodist ning kulgeb läbi põhinoodi ja alumise abinoodi tagasi põhinooti (Donington 1989 [1963]: 272).⁹⁷ Olenevalt tempost võib see ornament olla kiire ja särava või pehme ja laulva iseloomuga. C. Ph. E. Bach soovib grupetosse suhtuda kui lühikesse sufiksiga trillerisse, mistõttu võib see ornament olla liikumise afekti huvides sobivaks asendajaks säravale trillerile aeglastes osades (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 115). Triosonaadi c-moll BWV 1079 I osa *Largo* taktis 23 on helilooja asendanud kadentsitrilleri meloodilise grupetoga selleks, et väljendada pehmemat afekti (vt Näide 62, takt 23).

Näide 62. Kadentsitrilleri asendamine grupetoga. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 23–24



Selles näites on grupeto funktsioon dünaamikas dissonantsi sisaldava akordi **aktsentueerimine** kadentsis. Võrreldes trilleriga on grupeto loodav aktsent vähem kaalukas, mistõttu on selle kadentsi iseloom **läbiminev**.

Grupeto võib esineda ka liikumise **elavdaja** ja **pingestajana**. See juhtub näiteks meloodia, s.h realisatsiooni meloodia astmelisel liikumisel üles (vt Näide 63, takt 19).

⁹⁷ Donington nimetab sellist grupetot standardseks. Sellega kõrvutab ta grupeto peegelkuju, mis algab alumisest abinoodist ning kulgeb läbi põhinoodi ülemisse abinooti kuni jõuab tagasi põhinooti (Donington 1989 [1963]: 272).

Näide 63. Grupeto kasutamine tõusvas astmelises liikumises. K. Are realisatsioon.

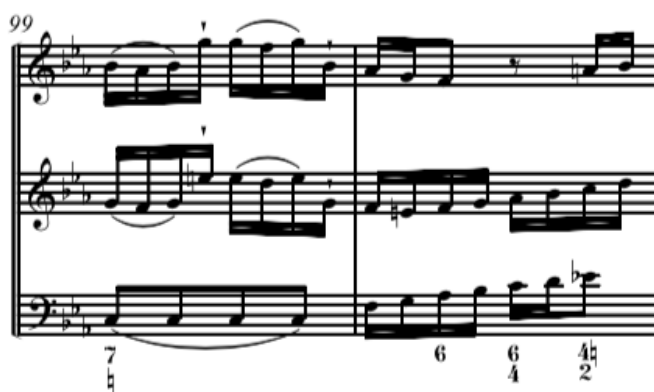
J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, bassipartii, t 17–20



Libistus koosneb kahest tõusvast või laskuvast abinoodist, mis liiguvad astmeliselt meloodia põhinooti (Donington 1989 [1963]: 217). Oma nime on see eriti prantsuse stiilile iseloomulik ornament saanud kiire, isegi pisut järsu esitusviisi tõttu. Kuna libistus „välgatab“ tavaliselt löögil, siis on selle kaunistuse eesmärgiks dünaamikas **aktsentueerimine**. Võrreldes teiste käsitletud kaunistustega, sarnaneb libistuse aktsent mordendi omaga, olles afektilt särav, kiire, kerge, aga äkilisem. Sellest tulenevalt on järgmises näites libistust flöödi- ja bassipartiis kasutatud **liikumist** äkiliselt **katkestava** tsesuurina (vt Näide 64, takt 100).

Näide 64. Libistus liikumise katkestajana. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079,

II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 99–100



Mõnes olukorras võib libistus esineda ka **liikumise elavdaja** ja **suunajana** sellele järgnevasse aktsenti (vt Näide 65, takt 28, K. Are realisatsioon).

Näide 65. Aktsenti ettevalmistav libistus. K. Are realisatsioon. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, I osa *Largo*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 28–29



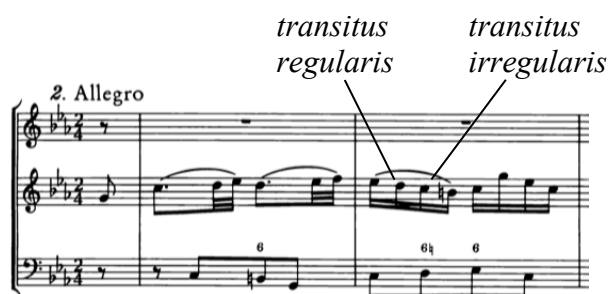
Libistust võib kergelt segi ajada *transitus*'e, meloodilise muutumatu kaunistusega. Siiski on mõlema kaunistuse afekt ning ülesanded dünaamikas erinevad.

Meloodilised kaunistused

Meloodiliste kaunistuste osakaal 18. sajandi I poole muusikas hakkab hääbuma. Heinichen peab nende kasutamist *basso continuo* saates isegi mitteoluliseks (Buelow 1986 [1966]: 176). Siiski leidub neist mõõdukalt näiteid Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 soolopartiides ja bassimeloodias. Meloodilistest kaunistustest on esindatud *transitus*, imitatsioon, rütmiline arpedžeerimine ja meloodiline passaaž.

Transitus, tavamõistes dissonantne läbiminev heli, esineb muusikas kahel viisil (vt Näide 66). **Transitus regularis** ehk rõhuta läbiminev heli asetseb kahe löögil kõlava akordinoodi vahel. **Transitus irregularis** ehk rõhuline läbiminev heli seevastu ennetab akordinooti ning kõlab löögil (Bartel 1997: 424–425 Waltheri järgi).

Näide 66. *Transitus regularis* ja *irregularis*. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, II osa *Allegro*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 1–2



Basso continuo saates on levinud mõlemad kaunistusviisid. *Transitus*’est rääkides peetakse silmas siiski rõhuta läbiminevat nooti (*transitus regularis*), sest teisel puhul on tegu pigem *appoggiatura* lisamisega akordi põhinoodile.

Rõhuta läbiminevat nooti kasutatakse enamasti tertsihüppe täitmiseks realisatsiooni mistahes hääles. Hüppe tasandamine astmeliseks liikumiseks parandab meloodia voolavust, aga erinevalt libistusest **pehmemdab muutust muusikalisel pingel**. Sellekohaseid näiteid leidub muuhulgas ka Bach'i koraaliseadetes (vt näide 67 takt 1, 1. löök sopran, alt, 3. löök tenor; takt 2, 2. löök tenor).

Näide 67. *Transitus*. J. S. Bach koraaliseade „Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn“ BWV 164/6, t 1–2 (Bach 1996: 59)



Transitus’e mõistel on ka teine, retoorikast tulenev tähendus, mis tähistab üleminekut kõne ühelt osalt teisele, muusikas ühelt vormiosalt teisele (Bartel 1997: 414). Tegemist on valdavalt astmeliselt kulgeva meloodiakäiguga muusikateose vormiosa lõpus, mis

loob mõttelise silla järgneva vormiosaga. Mõnikord on selline üleminek helilooja poolt kirja pandud, teinekord on vaja see mängijal ise improviseerida. Triosonaadis c-moll BWV 1079 esineb seda laadi *transitus*'t I osa *Largo* taktis 16 üleminekul a-osalt b-osale, taktis 48 üleminekul a₁-osalt kordusele ja II osa *Allegro* taktis 159 üleminekul B-osalt A-osale. Dünaamika mõistes on vormiosi ühendaval meloodiakäigul ülesanne **säilitada liikuvus** (s.t vältida seisakut) ning **pehmedada** üleminekut ühelt vormiosalt teisele.

Üheks läbivaks kompositsioonivõtteks Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079 on **imitatsioon** ehk figuuri, fraasi või fraasiosa kordus. Sellise polüfoonilisele faktuurile iseloomuliku korduse ülesanne dünaamikas on olulise muusikalise materjali **esile toomine tämbri ja registri muutuste abil**. Kuigi kõnealuse triosonaadi afekt toetaks *ex tempore* imitatsioonide algatamist *continuo*-mängija poolt, ei pea ma seda teose tiheda faktuuri tõttu otstarbekaks. Ka Heinichen mainib, et heliloojad jätsid harva kasutamata võimaluse ise imitatsioone kirja panna, mistõttu *continuo*-mängijad said seda võtet praktiseerida vaid üksikutel juhtudel (Buelow 1986: 205). Siiski on nii *continuo*-mängijal kui ka kõikidel teistel ansambliliikmetel oluline roll väljakirjutatud imitatsioonide läbiviimisel. Selleks, et kordused imitatsioonis kõlaksid sarnaselt ja oleksid jälgitavad, on vaja märgata ja jäljendada imitatsiooni alustava solisti aksentueerimist, artikuleerimist, aga ka kaunistusi.

Bachi triosonaadis c-moll BWV 1079 leidub näiteid ka **rütmilisest arpedžeerimisest** (nt II osa *Allegro* takt 117, flöödi partii), mis oli samuti üks iseloomulikumaid figureerimise ning *basso continuo* saate kaunistamise viise saksa 18. sajandi I poole muusikas. Näiteid rütmilisest arpedžeerimisest leidub ka Bachi ansambliteostes *obbligato* klavessiiniga (vt Näide 68). Need on aeglased *cantabile* osad, milles meelde jäävale, rahulikult kulgevale meloodiale soolohääles sekundeerib lihtsatel arpedžeeritud akordidel põhinev saade.

Näide 68. Rütmiline arpedžeerimine *obligato* klavessiinipartiis. J. S. Bach viiulisonaat c-moll BWV 1017, I osa *Largo*, viiuli- ja klavessiinipartii, t 1–2 (Bach 1958: 136)



Nagu rütmiliselt arpedžeeritud prelüüdi puhul, on sellise saate funktsioon harmooniline, selles puudub teistsugune dramaturgia. Rütmilise arpedžeerimise ülesanne dünaamikas on liikumise **elavdamine** fraasi lõpetava ja helistikku kinnitava kadentsi suunas. Võib ka öelda, et see on **kadentsi ette valmistav**. C. Ph. E. Bach kasutab rütmilist arpedžeerimist *basso continuo* käikudes, milles esineb ühetaolisust nii bassimeloodias kui ka akordides (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 396–397). Sobivaks näiteks on bassisekvents Bachi Brandenburgi kontserdi nr 4 II osa *Andante* taktides 39–45 (vt Näide 69).⁹⁸

Näide 69. Rütmiline arpedžeerimine *basso continuo* saates. K. Are realisatsioon.

J. S. Bach Brandenburgi kontsert nr 4 G-duur BWV 1049, II osa *Andante*, bassipartii, t 39–45



Ühetaolisel bassil ja sarnastel akordidel põhinevad sekventsilülid kõlavad II flöödi sekventsiga ja ülejäänud partiide harvade repliikide taustal üllatavalt tühjalt ega toeta pinge kasvu peatselt saabuva h-moll kadentsi suunas. Seetõttu tundub liikumise elavdamine rütmilise arpedžeerimise teel olema kohane vahend selle ülesande

⁹⁸ J. S. Bachi Brandenburgi kontserti nr 4 G-duur BWV 1049 esitasin oma esimesel doktorikontserdil „Muusikalised katedraalid: J. S. Bach“.

täitmiseks. Triosonaadis c-moll BWV 1079 sarnast näidet ei leidunud. Seevastu leidsin sama teose III osa *Andante* taktides 6 ja 23 üksiku näite **meloodilisest passaažist** soolohäältel (vt näide 70, takt 6).

Näide 70. Meloodiline passaaž. J. S. Bach triosonaat c-moll BWV 1079, III osa *Andante*, flöödi-, viiuli- ja bassipartii, t 5–7



Selle passaaži kuju oleneb ilmselt suurest vahemaast passaaži alustavate ja lõpetavate nootide vahel (intervall noon). Kuna passaaži lõpetavad noodid tähistavad liikumise aktsentueeritud katkestust, siis on nendele eelnev passaaž **aktsenti ette valmistava iseloomuga**. Realisatsioonis oleks meloodiliste passaažide kasutamine võimalik ainult siis, kui soolohääled vaikivad või mängivad pikki noote (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 368). Võimaluse olemasolul saaks eelnevas näites välja toodud passaaži kasutada retsitatiivide või *toccata*-laadsete teoste *basso continuo* saates. Triosonaadi c-moll BWV 1079 III osa *Andante*'s on seda tüüpi passaaži kasutamine aga problemaatiline mängutehniliste võimaluste erinevuse tõttu soolohäälte ja klavessiini vahel.

Kaunistuste heliloojapoolne valik triosonaadis c-moll BWV 1079 on küllaltki rikkalik, et inspireerida *continuo*-mängijat kasutama võimalusel sarnaseid kaunistusi, aga miks mitte lisada ka omapoolseid. Siiski iseloomustab head saatjat delikaatsus (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 386). See on tundlikkus, mis hõlmab nii heliteoses toimuvate liikumiste mõistmist, mõtestamist ja väljendamist kui ka solisti või solistide ning nende püüdluste teadlikku toetamist. Delikaatne saatja püüab vältida kaunistuste dubleerimist soolohäältega, märkab ja integreerib saatesse solistidepoolseid algatusi ning ainult aeg-ajalt, sobivates olukordades, lubab lahvatada hinges hõõguval leegil (C. Ph. E. Bach 1949 [1759/1762]: 368).

Kokkuvõte

Iga muusik töötab selle nimel, et tema esitust peetaks väljenduslikuks. Väljendusliku esituse kaudu, mida iseloomustab selgus, mitmekesisus ja kujundlikkus, saab kuuldavaks muusikateose olemus – selle afekt, samuti vorm ning liikumise iseärasused kõikidel muusikaliste väljendusvahendite tasanditel (harmonia, rütm, meloodia, register, faktuur, helitugevus, laad jne). Ka klavessiinimängijad, kelle käsutuses on instrument, mille kõlatugevust olulisel määral varieerida ei saa, püüdleval selle eesmärgi poole. Nad loovad peenelt dünaamilisi esitusi, kasutades klavessiinile omaseid mängutehnilisi väljendusvahendeid: artikuleerimist ja ajastust. Need mänguvõtted täidavad oma funktsioone dünaamikas tingimusel, et neid toetab muusikateose rütm ja faktuur.

Baroki klahvpillimuusikas avaldub dünaamika eelkõige teose rütmis ja faktuuris, nende varieeruvus tiheduses, aga ka liikumise suundades, registrilises asetuses ja paiknemises teiste häälte suhtes. Väiksemgi muutus võib põhjustada ühe muusikalise elemendi (nt noodi, akordi) esiletõusu ehk aktsendi või muuta üldist dünaamika kulgemise kontuuri, mis avaldub muusikalise pinge kasvus või kahanemises ning mida kuulaja tajub tugeva või nõrgana, kasvava või kahanevana. Näiteks tõusev meloodia enamasti kasvatab ja laskuv meloodia kahandab muusikalist pinget, mistõttu seostatakse esimest sageli *crescendo* ja viimast *diminuendo*’ga. Muusikalise pingega teadlikult manipuleerides tegeleb klavessiinimängija teose rütmis ja faktuuris olevate liikumiste iseärasuste esile toomisega, mille nüansirikast väljendamist klavessiinil nimetasin käesolevas töös dünaamikaks.

Basso continuo saates on klavessiinimängija ülesandeks jälgida teose faktuuris kirja pandud dünaamikat ning kujundada sellele vastav saatefaktuur. Käesolev töö kirjeldab erinevaid saate rütmi ja faktuuri kujundamise võtteid dünaamika teostamiseks klavessiinil selleks, et luua *basso continuo* realisatsioonist heliteose dünaamika vajadustele vastav kunstiline saade. Dünaamika kujundamisel *continuo*-saates kasutab klavessiinimängija heliloojaga sarnaseid võtteid, muutes saate rütmi, registrilist asetust, teose partiide omavahelist paiknemist, meloodia liikumise kontuuri ning faktuuri

tihedust. Ka barokile iseloomulike kaunistuste lisamine mõjutab paratamatult saate dünaamikat.

Kuna barokiajastu teostes omandavad muutused muusikalises liikumises dünaamika tähenduse võrdluses meetrilise hierarhiaga, määrab käsitletud võtete efekti konkreetne muusikaline olukord. Viimast esindab minu uurimuses Bachi triosonaat c-moll tsüklist „Muusikaline ohver“ BWV 1079.

Basso continuo saate rütmi kujundamisel on oluline mõista rütmi erinevaid funktsioone. Saate rütmi esmane ülesanne on kehtestada meetrumitunnetus regulaarselt korduvate meetriliste aktsentide abil. See on vajalik mitte ainult ansambli koosmängu organiseerimiseks, vaid ka barokile iseloomuliku meetrilis-hierarhilise aegruumi loomiseks, millega võrdluses muusikas toimuvad muutused omandavad oma väljendusliku tähenduse ja funktsiooni dünaamikas. Löökide rütmitiheus saates sõltub peaaesjalikult teose või selle osa meetrumist ja tempost. Saate rütmi, mis toetab kõige selgemini meetrumitunnetust konkreetset tempos kindla taktimõõdu puhul, nimetasin oma töös meetriliseks baasrütmi. Meetriline baasrütm väljendab neutraalset olukorda *basso continuo* saate dünaamikas. Meetrilise baasrütmi ajutine tihendamine või hõrendamine võib muusika üldist liikumist silmas pidades olla pinget kasvatava või kahandava iseloomuga. Esimest tajub kuulaja valjemana, viimast vaiksemana.

Saate rütmil on ka oluline roll fraasi liigendamisel. Muusikaline fraas *basso continuo* saates kujundatakse bassipartiist, selle rütmist ja akordinumbritest lähtudes. Rütmi, s.h bassipartii rütmi tõlgendati barokiajal levinud rütmiõpetuse *rhythmopoeia* kaudu, mille kohaselt leiti värsijalgadele poeesias (nt jamb, anapest, trohheus, daktül, amfibrahh) rütmilised vasted muusikas. Muusikalistel värsijalgadel puudub kindel rütmikuju, sest selle rõhulise ja rõhuta osade vältuste proportsioon on suhteline. Kindel on vaid aktsendi asetus muusikalise värsijala rõhuta osade suhtes. Muusikalisi värsijalgu järjestades, neid korrates või erinevaid värsijalgu kasutades moodustati pikemaid fraase ja lauseid.

Basso continuo saate fraasiliigenduse seisukohalt on oluline märgata muusikaliste värsijalgade asetust takti suhtes, sest värsijala algus ei pruugi kokku langeda takti algusega ning selle aktsent meetrilise aktsendiga. Seetõttu on saate rütmis vaja ära

märkida värsijalgade algused ning välja tuua rütmigruppide aktsendid. Eriti oluline on see tantsudes, millele omane ühe ja sama muusikalise värsijala kordamine *continuo*-saates tugevdab ühtaegu meetrumitunnetust, kuid teisalt annab edasi konkreetsele tantsule iseloomulikku liikumist ja selles sisalduvaid aktsente. Selge liigendamise huvides on saates vaja rütmiseerida ka kõik fraasi lõppu tähistava kadentsi akordid.

Hea tavana ei matkita saate rütmis soolohäälte, samuti keerukama, solistliku iseloomuga bassipartii muusikalise materjali rütmi, mis raskendaks partiide jälgitavust, aga ka vähendaks nende mõjukust. Leian siiski, et iga individuaalse esitusega võib kaasneda asjaolusid (nt akustilised, kasutatavate instrumentide või esitajate mängustiilide eripärad), mille tasakaalustamiseks tuleb *continuo*-mängijal vastu võtta interpretatsioonilisi otsuseid. Seetõttu võib mõnikord osutuda vajalikuks soolo- või bassipartii rütmi dubleerimine. Võib esineda ka olukordi, milles solistide ja *continuo*-mängijate rollid on vahetunud. Sellisel juhul on esimeste ülesanne hoida selget meetrumitunnetust ning viimased saavad nautida solisti rütmiliselt vabamat rolli.

Saate registrilise asetuse määrab realisatsiooni ülemine hääl ehk realisatsiooni meloodia, mis 18. sajandi I poole saksa traditsioonis liikus diapasoonis a^1-f^2 . Võrreldes teiste *continuo*-koolkondadega, peeti sellist registrilist asetust kõrgeks. Kõrge registriline asetust soodustab realisatsiooni paiknemist soolohääle või -häälte suhtes kõigis kolmes võimalikus positsioonis – all, üleval ja unisoonis. Neist esimene on dünaamikas kõige neutraalsem. Kulgemine ülevalpool soolohäält või -hääli toob saate paratamatult rohkem esile, liikumine unisoonis seevastu markeerib soolohäälte materjali ning on tulemuslik olulise muusikalise materjali, nt „kuningliku teema“ esile toomisel triosonaadis c-moll BWV 1079.

Dünaamikale avaldab mõju ka realisatsiooni kaugus bassipartiist ja soolohäälttest. Liikudes ühe või teise hääle läheduses suureneb akordide sidusus lähemal oleva häälega ning tõstab esile selle materjali. Nii saab *continuo*-mängija valida, millist häält vastavalt vajadusele oma saatega toetada ja millist mitte. See on kasulik töövahend polüfoonilise faktuuri puhul.

Realisatsiooni meloodia teadlik suunamine astmeliste tõusude ja laskumiste kaudu on üks levinumaid viise varieerida saate kulgemise pinget. Juba Aristoteles (4. saj e.m.a)

täheldas kõrgete helide ergutavat ja madalate helide rahustavat toimet. Poeesiat jäljendades leidub baroki muusikas rohkelt näiteid nn arsis-teesis fraasidest, mille välja toomine realisatsiooni astmeliselt tõusva meloodia abil võimaldab kasvatada pinget aktiivsemas arsis ning seda kahandada laskuva meloodiaga passiivses teesis. Kuulaja tajub neid tõuse ja laskumisi *crescendo* ja *diminuendo*’na.

Veelgi ulatuslikumat pinge kasvatamist ja kahandamist, *crescendo*’t ja *diminuendo*’t, on võimalik teostada sekventsides. Vastavalt sekventsi tõusvale või laskuvale iseloomule aitab realisatsiooni meloodia samasuunaline liikumine esile tuua fraasi või selle osa üldist kulgemise suunda ning seeläbi markeerida ka pinge kasvu või kahanemist. Mõnikord võivad teised faktuuri iseärasused muuta tõusva või laskuva realisatsiooni meloodia dünaamika eesmärgi. Näiteks võib liiga kõrgele tõusev realisatsiooni meloodia omandada pinget kahandava ja liiga madalale laskuv pinget kasvatava iseloomu.

Ka sama akordi kordamine aitab varieerida muusikalist pinget. Akordi korduse dünaamika sõltub sellest, millist muusikalist sündmust see ette valmistab – aktsenti või hoopis kadentsi lõpetavat kolmkõla. Esimesel juhul kasvab pinge aktsendi suunas, teisel puhul aga kahaneb fraasi lõpetavasse kolmkõlasse. Kordustes on oluline tajuda, milline arv kordusi toimib konkreetsetes situatsioonides soovitud dünaamika eesmärgil. Vastavalt tempole võib akordi korduse meloodiline seis püsida muutumatuna või varieeruda. Esimene variant on mõjus kiires tempos, teine aeglases.

Häältearvu, milles *basso continuo* saade põhiliselt kulgeb, nimetasin oma töös standardhäältearvuks. Standardhäältearv väljendab neutraalset olukorda *continuo*-saate dünaamikas. Standardhäältearv võib olla nii teost või selle osa läbiv kui ka muutuda teosesiseste liikumiste tõttu. Standardhäältearvu valik sõltub peaaesjalikult teose esituskoosseisust. Väikesearvuline triosonaadi koosseis võimaldab kuulajail jälgida ka kõige tundlikumaid muusikalisi nüansse, mistõttu on klavessiinimängijal vaja pöörata tähelepanu saate kõlakvaliteedile. Saate kõlakvaliteeti hinnatakse esiteks selle sidususe järgi ülejäänud partiidega, mis sõltub nii realisatsiooni paiknemisest bassi- ja soolohääle suhtes kui ka faktuuri tihedusest, mille määrab häältearv saates. Liiga hõre faktuur nõrgendab sidususe astet, liiga tihe aga segab faktuuri jälgitavust. Teiseks oluliseks kõlakvaliteedi tunnuseks on saate takistusteta kulg ehk voolavus, mis

sõltub peaausjalikult klavessiinimängu spetsiifikast (nt meetriline grupeerimine) ja tehnilistest võimalustest (nt positsioonitehnika).

18. sajandi I poole traktaadid peavad neljahäälset realisatsiooni sobivaimaks standardhäältearvuks kammerkoosseisudes. Siiski võivad teose või teose osa tempo ning liikumise iseloom mõjutada mängijat tegema teistsugust valikut. Kiires tempos, aga ka kergust ja õhulisust taotleva liikumise puhul võib osutuda vajalikuks vähemahäälne standardhäältearv. Aeglates tempos tuleb faktuuri sidususe huvides mõnikord eelistada paljuhäälsust. Kiires tempos kõlav vähemahäälne saatefaktuur ei kõla tingimata vaikselt kui paljuhäälne aeglates.

Kui saate standardhäältearv väljendab dünaamikas tavapära neutraalset tausta, siis kõik üksikud kõrvalekaldumised aitavad dünaamikat teostada. Muutused dünaamikas võimaldavad liigendada muusikalist vormi ja teha kuuldavaks selles toimuvaid arenguid ehk fraseerida. Muusikalise fraasi ülesehituse selgus *basso continuo* saates sõltub laias laastus sellest, kuidas klavessiinimängija tõstab esile fraaside algused, lõpud ja kulminatsioonihetked. Samuti sellest, kuidas ta neid fraase üksteisest vähem või rohkem eraldades järjestab, et teha kuuldavaks suuremaid vormiosi ning nende vahelisi suhteid ehk vormihierarhiat.

Kõige selgemat informatsiooni fraaside omavahelistest suhetest vormis kannavad fraasilõpud, mis on tähistatud kas lõpuvormeliga meloodias või kadentsina bassis. Kadentse, mis tähistavad pikemate perioodide lõppe, on erinevaid. Sõltuvalt kadentsitüübist, -kujust, helistikust, mida see kinnitab, samuti paiknemisest vormis, annab kadents muusikalisele mõttele vähem või rohkem lõpetava iseloomu. Dünaamikas väljendub see liikuvuse astmes, kas liikumine katkeb lõplikult või mitte. Kadentse, mille ülesandeks on kinnitada helistik, mängitakse enamasti neljahäälse kujul. Selleks, et varieerida kadentsi lõpetatuse astet, muudab klavessiinimängija häältearvu kadentsi viimases akordis. Traditsiooniliselt lisatakse hääli teose lõpukadentsile. Hääle vähendamine kadentsi viimases akordis on kasutusel olukordades, kui on vajalik vormi- või teose osi üksteisele mõtteliselt lähendada.

Sarnaselt perioodide lõppudele vajavad esile toomist ka nende algused. Algav periood, mis tähistab uue muusikalise mõttearenduse algust, kehtestab laadi ja helistiku, milles

edasine muusikaline liikumine kulgeb. *Basso continuo* saates avaldub laad ja helistik kõige selgemini kolmkõlaga takti rõhulisel löögil, selle neljahäälsel kujul. Kui aga algava perioodi uus helistik on kinnitatud eelneva perioodi lõpukadentsis ning uus periood algab sekstakordiga kolmandalt astmelt või mõne muu akordiga selles helistikus, võib *continuo*-mängija käsitleda perioodi algust vähem olulisena, dünaamikas nõrgemana. Et vähendada algava fraasi kaalukust ning seda mõtteliselt eelnevaga lähendada, piisab enamasti artikulatsioonipausi lühendamisest enne uue fraasi algust. Häälte vähendamine saates on aga vajalik fraasi alustaval eelläögil või eelläögi funktsioonis oleval noodigrupil.

Ka fraaside alguste puhul kehtib vormisise hierarhia. Häälte lisamine algava fraasi esimeses akordis tundub oma jõulisuse tõttu olevat põhjendatud vaid hierarhia kõrgematel astmetel, mis vajavad esile toomist ja taotleavad suurt kontrasti eelnevaga.

Fraaside ülesehituse selge väljendamise seisukohalt on olulise tähtsusega ka fraasi kulminatsioonihetke markeerimine *basso continuo* saates. Häälte lisamine fraasi kulminatsiooni tähistavale akordile tundub olevat loogiline ja ilmselt mõnes kontekstis ka sobiv samm. Siiski eristub paljuhäälneline akord liiga teravalt eelnevast ja järgnevast akordist ning kõlab muusika dünaamika arengut silmas pidades kunstlikult. Küll aga sobib üksikute paljuhäälsete akordide fraasisisene kasutamine väljenduslike eriefektide, näiteks ootamatute modulatsioonide või liikumise katkestuste esile toomiseks.

Samaväärselt teiste muusikalist liikumist kujundavate elementidega võtavad ka kaunistused osa dünaamika eripärade välja toomisest *basso continuo* saates. Kaunistamise kunst kuulub lahutamatult barokiajastu muusika esitustraditsiooni, sealhulgas *basso continuo* saate kujundamise juurde. Kaunistusteks baroki muusikas peetakse igasuguseid lisandusi, mis ei muuda heliteose struktuuri. Kaunistuste ülesanne muusikas on anda lihtsale muusikalisele mõttele rafineeritum ja ilmekam vorm. Ühelt poolt aitavad kaunistused parandada meloodia voolavust ja seda elavdada. Dünaamikat silmas pidades on aga olulisem nende omadus väljendada muutusi muusikalises pinges ja luua aktsente selleks, et pälvida kuulaja teravdatud tähelepanu.

Üheks omanäolisemaks kaunistusviisiks saksa 18. sajandi I poole *basso continuo* traditsioonis on realisatsiooni meloodia teadlik kujundamine. Sellele iseloomulik hüpete rikkalikum kasutamine, mis sageli ei tulene häältejuhtimisega seotud vajadustest, on seotud väljenduslike taotlustega. Kuna hüpete rakendamise kohta *basso continuo* saates puuduvad allikalised juhised, analüüsisin hüppeid Bachi neljahäälsetes koraaliseadetes. Bachi koraaliseadete poole ajendas mind pöörduma tõsiasi, et peale *basso continuo* neljahäälsete realisatsioonide harjutamist jätkasid Bachi õpilased oma kompositsiooniõpinguid koraaliseadete kirjutamisega (David; Mendel ; Wolff 1999 [1945/1966/1998]: 454). See viitab ühistele põhimõtetele *basso continuo* realisatsiooni ja koraaliseadete ülesehituse loogikas, kuigi tuleb arvestada ka nendevahelist olemuslikku erinevust – esimene neist on saade, teine muusikaline tervik.

Koraaliseadete analüüsimisel täheldasin, et koraalimeloodia liikuvus on tasakaalus bassimeloodia liikuvusega. Kui koraalimeloodia liikus enamasti astmeliselt, oli bass figureeritud või sisaldas hüppeid. Seevastu kui koraalimeloodias esines hüppeid ja kaunistusi, seisis bass paigal või liikus astmeliselt. Silma paistis hüpete roll oluliste struktuuriosade esile toomisel (nt vormiosa, fraas või kadents). Taktisiseste hüpete dünaamika sõltumata hüppe suunast avaldus paiknemise kaudu meetrilises hierarhias. Hüpe meetriliselt rõhulisele löögile või rõhutul löögil paiknevale rütmiaktsendile kasvatas pinget aktsendi suunas, s.t oli aktsenti ettevalmistav. Hüpe rõhutule löögile (nt takti viimane löök) tõi kaasa kiire pinge languse sõltumata hüppe suunast. Leidsin ka hüppeid, mis taotlesid koraalitekstist tulenevalt väljenduslikke eriefekte (nt hüpete jada). Samasuguseid võtteid leidsin ka triosonaadi c-moll BWV 1079 Kirnbergeri ja tema lähikondsete realisatsioonides.

Uurides ornamentide ja meloodiliste kaunistuste rolli dünaamikas, piiritlesin oma valikut Bachi triosonaadi c-moll BWV 1079 afektist ja teoses kasutatud kaunistustest lähtudes. Ornamentidest käsitlesin *appoggiatura*’sid, erinevaid trillereid, mordente, grupetosid ja libistusi. Selgus, et ornamentide funktsioon dünaamikas on enamasti aktsentueerimine, mis sõltuvalt kaunistuse afektist, kujust ja muusikalisest olukorrast on erineva kaalukusega. Sõltuvalt kaunistuse pikkusest ja kujust võivad ornamendid lisada aktsendile kaalukust või suurendada kadentsi lõpetatuse astet (nt *appoggiatura*, trillerid, mõnel puhul ka mordent), olla läbiminevad (nt lühike *appoggiatura*, pooltriller, mordent, libistus) või luua trillerist pehmema aktsendi (nt grupeto). Mõnel

puhul kasutatakse ornamente aktsenti ettevalmistavas funktsioonis (nt trillerit ettevalmistav *appoggiatura*, grupeto või libistus). Ornamendid võivad olla nii liikumise elavdajad kui ka selle katkestajad.

Meloodilistest kaunistustest olid esindatud läbiminev heli ehk *transitus*, imitatsioon, rütmiline arpedžeerimine ja meloodiline passaaž, mille funktsioonid dünaamikas olid erinevad. Meloodilised kaunistused pehmendasid muutuseid muusikalises pinges, samuti üleminekuid ühelt vormiosalt teisele (nt *transitus*), markeerisid olulist muusikalist materjali (nt imitatsioon), valmistasid ette aktsenti (nt meloodiline passaaž) või fraasi lõpetavat kadentsi (nt rütmiline arpedžeerimine).

Rääkides dünaamikast klavessiinimängu kontekstis, kasutame tavapärasest erinevat sõnavara. Aktsent, aktsendi ettevalmistamine (pinge kasvatamine aktsendi suunas), olulise muusikalise materjali markeerimine või uue vormiosa esile tõstmine on kõige sagedasemad dünaamikat tähistavad sõnad klavessiinimängija sõnavaras. Siia lisanduvad veel illusoorseid *crescendo*- ja *diminuendo*-laadsed ulatuslikud pinge kasvatamised ja kahandamised ning liikuvust iseloomustavad väljendid nagu lõpetatuse kaalukus või vormiosade mõtteline lähendamine. Need mõisted iseloomustavad muutuseid teose liikuvuses mitte ainult kõlatugevuse tasandil, vaid kõikidel liikumise tasanditel tervikuna. Nii nagu kõlatugevust saab mõnel instrumendil väga nüansirikkalt varieerida, on võimalik ka mainitud liikumisi klavessiinil *basso continuo* saates rütmiliste ja faktuuriliste võtetega varjundirohkelt edasi anda.

Kirjutades selle töö viimaseid ridu, tahan lisada, et *basso continuo* saate rütmi ja faktuuri kujundamine vastavuses teose afekti, vormi ja dünaamikaga on vaid üks osa väljendusliku saate kujundamise protsessist. Dünaamika teostamine klavessiinil toimib ainult siis, kui ka valitud mänguvõtted toetavad saate rütmis ja faktuuris toimuvat dünaamikat. Seepärast on muusikateose rütmis ja faktuuris toimuvate liikumiste muutuste mõtestamine mänguvõtete valimisel otsustava tähtsusega. Loodan, et käesolev töö pakub selles osas ideid ja elavdab professionaalset mõttevahetust.

Allikad

Noodid

Tomaso Albinoni. Sonate a-Moll für Violine und Basso continuo (op. 6-6) 1725.

Käsikirjaline koopia. BNB / Bachs Notenbibliothek,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00018330,

vaadatud 6.10.2020

Johann Sebastian Bach. Sechs Brandenburgische Konzerte 1956 Ed. Heinrich Bessler; Alfred Dürr. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie VII. Bd 2. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Choräle und geistliche Lieder 1: Repertoires der zeit vor 1750 1991. Ed. Frieder Rempp. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 1. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Choräle und geistliche Lieder 2: Choräle der sammlung C. P. E. Bach nach dem druck von 1784–1787 1996. Ed. Frieder Rempp. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 2. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Kammermusikwerke 1: Werke für Violine 1958. Ed. Rudolf Gerber. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI. Bd. 1. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Kammermusik 3: Werke für Flöte 1963. Ed. Hans-Peter Schmitz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI. Bd. 3. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Klavier- und Lautenwerke 1957. Ed. Georg von Dadelsen. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720. Käsikiri (W. Fr. Bach), 3 v,

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP474998-PMLP18784->

[Partitur_US-NHub_Music_Deposit_31_.pdf](#), vaadatud 30.09. 2021

Johann Sebastian Bach. Musikalisches Opfer, BWV 1079 1974. Neue Ausgabe sämtlicher Werk, Serie VIII. Band I.. Ed. Johann Philipp Kirnberger; Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Musikalisches Opfer, BWV 1079: Triosonate c-moll für Flöte, Violine und Basso Continuo 1981. Urtext. Ed. Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter

Johann Sebastian Bach. Sieben Toccaten für Klavier zu zwei Händen 1956.

Ed. Hermann Keller. Leipzig: Edition Peters

Jean Philippe Rameau. Nouvelles Suites de Pièces Clavecin 1727. Facsimile. Paris: St Boivin,

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP319351-PMLP19132-Rameau_-

[Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin -BNF, 1727-.pdf](#), vaadatud 25.01.2021

Georg Philipp Telemann Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen 1733. Käsikirjaline koopia.

<https://digital.staatsbibliothekberlin.de/werkansicht?PPN=PPN869071807&PHYSID>

[=PHYS_0005](#), vaadatud 6.10. 2020

Salvestised

Johann Sebastian Bach. Musical Offering BWV 1079 1997. Barthold Kuijken, Sigiswald Kuijken, Wieland Kuijken, Gustav Leonhardt 1975. CD Sony Classical 5194812,

<https://music.apple.com/us/album/bach-a-musical-offering-bwv-1079/47780113>,

vaadatud 7.09.2022

Johann Sebastian Bach. Sonata sopr'il soggetto reale BWV 1079 2000. Barthold Kuijken, Sigiswald Kuijken, Wieland Kuijken, Robert Kohnen. Live Performance. Leipzig Town Hall, 2000. EuroArtsChannel,
<https://www.youtube.com/watch?v=-8LaqVfV6Zw>, vaadatud 19.02.2022

Johann Sebastian Bach. Musicalisches Opfer BWV 1079 2012. Ricercar Consort: Marc Hantaï, François Fernandez, Philippe Pierlot, Maude Gratton. Temple de Loumarin, France 2011. CD Mirare MIR237

Johann Sebastian Bach. Musicalisches Opfer BWV 1079 2013. Le Concert des Nations, cond. Jordi Savall. Manfredo Kraemer, Marc Hantaï, Bruno Cocset, Pierre Hantaï. CD Alia Vox AV9817

Johann Sebastian Bach. Musical Offering BWV 1079 2011/ 2015. Ensemble Aurora: Marcello Gatti, Enrico Gatti, Gaetano Nasillo, Guido Morini. Royal Abbey of Fontevraud, France 1999. CD Arcana A384

Johann Sebastian Bach. Sonata sopr'il soggetto reale BWV 1079 2021. Marten Root, Shunske Sato, Mienke van der Velden, Leo van Doeselaar. Amsterdam, Concertgebouw, 2020. Video. Netherlands Bach Society: All of Bach,
<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1079-3/>, vaadatud 19.02.2022

Raamatud

Agazzari, Agostino 2003 (1607). *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell'Uso Loro Nel Conserto*. Edit. Bernard Lang,
<http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.pdf>, vaadatud 7.10.2019

Bach, Johann Sebastian 1994 (1738). *Percepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in For Parts*. Transl. Pamela L. Poulin. Oxford: Clarendon Press

Bach, Carl Philipp Emanuel 1759. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*. Bd. 1. 2.

Auflage. Berlin: Winter,

https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/bach_versuch01_1759, vaadatud
24.01.2022

Bach, Carl Philipp Emanuel 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.
Bd. 2. Berlin: Winter,

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/bach_versuch02_1762, vaadatud 2.10.
2020

Bach, Carl Philipp Emanuel 1976 (1759). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer-Musikus. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf und Härtel [Berlin: Henning]

Bach, Carl Philipp Emanuel 1976 (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Nebst einer Kupfertafel. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf und Härtel [Berlin: Winter]

Bach, Carl Philippe Emanuel 2011 (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II*. The Complete Works. Series VII. Volume 2. Edit. Tobias Plebuch. California: The Packard Humanities Institute

Bach, Carl Philipp Emanuel 1949 (1759/1762) *True Art of Playing Keyboard Instruments*. Edit. William J. Mitchell. New York; London: W. W. Norton

Couperin, François (1713). Préface. – *Pièces de Clavecin. Livre I*. Noot. Éd. Kenneth Gilbert. Paris: Heugel & Alphonse Leduc, L.P. 21, p. XIV

Heinichen, Johann David 1994 (1729). *Der General-Bass in der Composition*. Facsimile. Hildesheim: Georg Olms Verlag,

https://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527256_00005.html,
vaadatud 26.01.2021

Heinichen, Johann David 2012 (1711). *Gründliche Anweisung (1711). Comprehensive Instruction on Basso Continuo, with Historical Biographies*. Trans. Benedikt Brilmayer and Casey Mongoven. Harmonologia. Studies in Music Theory No.17. New York: Pendragon Press

Kirnberger, Johann Philippe 1774. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Erster Theil. Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung,
[https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger%2C_Johann_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger%2C_Johann_Philipp)), vaadatud 27.01.2021

Kirnberger, Johann Philip 1776. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Zweiter Theil. Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung,
[https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp)), vaadatud 26.01.2021

Kirnberger, Johann Philippe 1982 (1771/1776). *The Art of Strict Musical Composition*. Trans. David Beach; Jurgen Thym. New Haven; London: Yale University Press
Luther, Martin 1960 (1531–1546). Luther Deutsch. Bd. 9. *Tischreden*. Stuttgart: Klotz

Mattheson, Johann 1739. *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg: Christian Herold
http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson,_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf, vaadatud 11.09.2022

Montéclair, Michel Pignolet de 1736. *Principes de musique*. Facsimile. Paris: (de) Montéclair,
http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes_de_musique.pdf, vaadatud 11.09.2022

Niedt, Friedrich Erhardt 1989 (1700/1710). *The Musical Guide: Part I*. Trans. Pamela L. Poulin; Irmgard C. Taylor. Oxford: Clarendon Press

Niedt, Friedrich Erhardt 1989 (1706/1721). *The Musical Guide: Part II. Guide to Variation*. Trans. Pamela L. Poulin; Irmgard C. Taylor. Oxford: Clarendon Press

Niedt, Friedrich Erhardt 1989 (1717). *The Musical Guide: Part III*. Trans. Pamela L. Poulin, Irmgard C. Taylor. Oxford: Clarendon Press

Quantz, Johann Joachim 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß,
https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen, vaadatud 1.10. 2020

Quantz, Johann Joachim 1985 (1752). *On Playing the Flute*. Trans. Edward R. Reilly. London; Boston: Faber and Faber

Rameau, Jean-Philippe (1724). De la Mécanique des doigts sur le clavessin. – *Pièces de Clavecin*. Noot. Éd. Kenneth Gilbert. Paris: Heugel & Alphonse Leduc, L.P. 59, p. 15–19

Saint-Lambert M. 1974 (1707). *Nouveau traité de l'accompagnement*. Facsimile. Genève: Editions Minkoff

Bach-Dokumente [BD] 1984. Band III. Edit. Werner Neumann. Kassel ect.: Bärenreiter
The Four-Part Chorals of J. S. Bach 2009 [1929]. Edit. Charles Sanford Terry. London: Travis & Emery

The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents 1999 (1945/1966/1998). Edit. Hans T. David; Arthur Mendel; Christoph Wolff. New York; London: W. W. Norton

Kiri

Vurma, Allan 2017. e-kiri Kristiina Arele. 25.04

Kirjandus

- Are, Kristiina 2013. *Sõrmestusprintsiihid J. S. Bachi klahvpilliteoste interpreteerimisel muusikakooli repertuaari näidetel*. Pedagoogiline lõputöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
- Aristoteles 2017 (u 350 a e.m.a). *Hingest*. Tlk Anne Lill. Tartu: Ilmamaa
- Arnold, Franck Thomas 2003 (1931). *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. Mineola; New York: Dover
- Arvatu, Adina; Aberdein, Andrew 2015. *Rhetoric. The Art of Persuasion*. Glastonbury: Wooden Books Ltd.
- Balys, Vaitkus 2015. *The Phenomenon of Dynamics in Baroque Music for Harpsichord*. Summary of the artistic research paper Music (W300). Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre
- Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica*. Lincoln; London: University of Nebraska Press
- Bond, Ann 2010. *Klavessiinimäng. Käsiraamat algajaile*. Tallinn: Scripta Musicalia
- Boone, Danny L. 2015. Ancestors of the Piano. – *The Piano. An Encyclopedia*. Second Edition. Ed. Robert Palmieri. New York; London: Routledge, Taylor & Frances Group, pp. 24–26
- Bouissou, Sylvie 1996. *Vocabulaire de la Musique Baroque*. Paris: Éditions Minerve, p. 109–110
- Buelow, George J. 1986. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Ann Arbor: UMI Research Press
- Chew, Geoffrey 2001. Articulation and Phrasing. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol II. Ed. Staneley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 86–89

Chiller-Glaus, Sarah; Nuti, Giulia; MacRitchie, Jennifer. *Biases in the Perception of Dynamics in Harpsichord Performance*. Proceedings of the 9th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, Manchester, UK, 17–22 August 2015,

https://issuu.com/kalaidos_fh/docs/biases_in_harpsichord_perception_20, vaadatud 26.11. 2016.

Christensen, Jesper B. 1995. *Les Fondements de la Basse Continue au XVIII siècle*. Kassel ect.: Bärenreiter

Christensen, Thomas 2007. Genres of Music Theory, 1650–1750. – *Towards Tonality*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, pp. 9–39

Christensen, Thomas 2010. Thoroughbass as Music Theory. – *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, pp. 9–41

Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard B. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press

David, Hans T. 1972. *J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation and Analysis*. New York: Dover Publications

Dolmetsch, Arnold 2005 (1915). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. New York: Dover

Donington, Robert 1989 (1963). *The Interpretation of Early Music*. London; Boston: Faber & Faber

Faulkner, Quentin 1984. *J. S. Bach Keyboard Technique: A Historical Introduction*. St. Louis: Concordia Publishing House

Fischer, Saale 2020. *Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses*. Doktoritöö. Tallinn: EMTA

Forkel, Johann Nicolaus 1942 (1802). *Über Johann Sebastian Bachs. Lebens, Kunst unt Kunstwerke*. Kassel: Bärenreiter

Fuller, David 2001. Obbligato. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edit. Stanley Sadie. Vol. 18 London; New York: Macmillian Publishers Limited, pp 253

Gingras, Bruno etc 2009. *Communicating voice emphasis in harpsichord performance*. Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM) Jyväskylä, Finland, 2009, https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20871/urn_nbn_fi_jyu-2009411254.pdf?sequence=1, vaadatud 28.11.2016

Houle, George 2000 (1987). *Meter in Music, 1600–1800*. Bloomington: Indiana University Press

Jans, Markus 2007. Towards a History of Origin and Development of the Rule of the Octave. –*Towards Tonality*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, pp. 119–143

Kosovske, Yonit Lea 2011. *Historical Harpsichord Technique*. Bloomington: Indiana University Press

Kottick, Edward L. 1992. *The Harpsichord Owner's Guide: A Manual for Buyers & Owners*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press

Kottick, Edward 2003. *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press

Lester, Joel 1994 (1992). *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge Mass.: Harvard University Press

Lester, Joel 2007. Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century. – *Towards Tonality*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, pp. 145–169

Little, Meredith; Jenne, Natalie 2001. *Dance and the Music of Bach*. Bloomington: Indiana University Press

Lohman, Ludger 2006. Articulation. – *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*. Ed. Igor Kipnis. New York, London: Routledge, Taylor & France Group, pp. 12–15

London, Justin 2001. Rhythm. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie. Vol. 21. London; New York: Macmillan Publishers Limited, pp. 277–309

Löfström, Erika 2011. *Tegevusuuringu käsiraamat*. [Võrguteavik]. Tallinn: Archimedes,
https://www.ester.ee/record=b2690521*est, vaadatud 8.09.2022

Lynch, Tosca 2016. Arsis and Thesis in Ancient Rhythmics and Metrics: a New Approach. – *The Classical Quarterly*. Vol. 66, Issue 2. Published online by Cambridge: Cambridge University Press, pp. 491–513,
<https://www.cambridge.org/core/journals/classical-quarterly/article/arsis-and-thesis-in-ancient-rhythmics-and-metrics-a-new-approach/D423D152E5076A415FC93FC90F91EAD1>, vaadatud 8.10.2019

Marshall, Robert L. 1970. How J. S. Bach Composed Four-Part Chorales. – *The Musical Quarterly*. Vol. 56. No. 2. New York: Oxford University Press, pp. 198–220
Mercier-Ythier, Claude 1996. *Les Clavecins*. Paris: Expodif Éditions

Metz, John 2006. Continuo. – *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*. Ed. Igor Kipnis. New York, London: Routledge, Taylor & Frances Group, pp. 99–103

Music U Team 2016. *Tension and Release in Music*, May 31, <https://www.musical-u.com/learn/tension-in-music/>, vaadatud 20.10.2017

Paradiso Laurin, Anna 2012. *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Master thesis. Stockholm: Royal College of Music in Stockholm, Department of Classical Music, <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01.pdf>, vaadatud 25.01.2021

Penttinen, Henri 2006. *On the Dynamics of the Harpsichord and its Synthesis*. Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-06), Montreal, Canada, September 18–20, 2006, <http://lib.tkk.fi/Diss/2006/isbn9512283891/article5.pdf>, vaadatud 28.11.2016

Poulin, Pamela L. 1994. Introduction to the Translation. – *Johann Sebastian Bach* 1994 (1738). *Percepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Transl. Pamela L. Poulin. Oxford: Clarendon Press, pp. xi–xxvii

Riemann, Hugo 1882. *Musik-Lexikon. Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, S. 234

Ross, Jaan 2007. *Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus

Scholes A. Percy 1992. Dynamics. – *The Oxford Companion to Music*. Ed. 10. London University Press: Oxford; New York: London University Press, pp. 310

Spitta, Philipp 1921. *Joh. Seb. Bach*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Surace, Ron 2015. Cristofori, Bartolomeo. – *The Piano. An Encyclopedia*. Second Edition. Ed. Robert Palmieri. New York; London: Routledge, Taylor&Frances Group, pp. 95–101

Tarling, Judy 2005. *The Weapons of Rhetoric*. St Albans: Corda Music

Thiemel, Matthias 2001. Dynamics. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie. Vol. 7. London; New York: Macmillan Publishers Limited, pp. 820–824

Troeger, Richard 2003. *Playing Bach on the Keyboard: A Practical Guide*. New Jersey; Cambridge: Amadeus Press

Troeger, Richard 2007. Accompaniment. – *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*. Ed. Igor Kipnis. New York, London: Routledge, Taylor & Frances Group, pp. 2

Troeger, Richard 2007. Dynamics. – *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*. Ed. Igor Kipnis. New York, London: Routledge, Taylor & Frances Group, pp. 159–160

Troeger, Richard 2007. Technique, Harpsichord. – *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*. Ed. Igor Kipnis. New York, London: Routledge, Taylor & Frances Group, pp. 465–469

Virkus, Sirje 2010. Tegevusuurimus (Action research). – *Infokäitumise, info hankimise ja otsingu ning infopädevuse uurimise meetodid*. Tallinna Ülikool, https://www.tlu.ee/~sirvir/Infootsingu%20teooria/Infokaitumise,%20info%20hankimise%20ja%20%20otsingu%20ning%20infopadevuse%20uurimise%20meetodid/tegevusuurimus_action_research.html, vaadatud 24.01.2022

Wall, Dave 2017. Rhythm, Meter, and Tension. – *Dave Wall Music. Blog*, August 26, <http://davewallmusic.com/rhythm-meter-and-tension/>, vaadatud 20.10. 2017

Wolff, Christoph 1971. New Research on Bach's „Musical Offering“. – *The Musical Quarterly*. Vol. 57. No. 3. New York: Oxford University Press, pp. 379-408

Wolff, Christoph 1994. Preface. – *Johann Sebastian Bach* 1994 (1738). *Percepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Transl. Pamela L. Poulin. Oxford: Clarendon Press, pp. vii–viii

Wolff, Christoph 2012 (1987). Epilogue. – *Johann Sebastian Bach. Musicalisches Opfer. Triosonate c-Moll für Flöte, Violine und Basso Continuo BWV 1079*. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Ed. Christoph Wolff. Kassel etc.: Bärenreiter, S. 28

World Heritage Encyclopedia. Pitch Accent. – *World Heritage Encyclopedia Edition*, http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/Pitch_accent, vaadatud 29.09.2020

Johann Sebastian Bach Works 2001. – *New Grove of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie. Vol. 2. London; New York: Macmillan Publishers Limited, pp. 346–275

List of works by Johann Sebastian Bach. IMSLP Petrucci Music Library,

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Johann_Sebastian_Bach,

vaadatud 11.09.2022

Doktorikontserdid

I doktorikontsert „Muusikalised katedraalid: J.S. Bach“

13. märts 2016 kell 15 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia orelisaal (Tatari 13)

Kaastegevad:

Helis Naeris (metsosopran)

Saara Göös, Jennie Högberg (plokkflöödid, SIBA)

ansambel **Ceciliana Consort** koosseisus

Minna Kangas (SIBA), **Meelis Orgse**, **Lisanne Altrov**, **Miina Laanesaar** (viul),
Raido Lill (vioola), **Johannes Sarapuu** (tšello, UDK), **Kristin Kuldkepp**
(kontrabass)

Kava:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Klavessiinikontsert d-moll BWV 1052

Allegro – Adagio – Allegro

solist **Kristiina Are** (klavessiin)

Brandenburgi kontsert G-duur BWV 1049

Allegro – Andante – Presto

solistid **Meelis Orgse** (viul), **Saara Göös, Jennie Högberg** (plokkflöödid, SIBA)

Kantaat „Vergnügte ruh“/„Önnis rahu“ BWV 170

Aria – Recitativo – Aria – Recitativo – Aria

II doktorikontsert „Prantsuse pastoraal“

9. juuni 2017 kell 19 Kadrioru loss (A. Weizenbergi 37)

Kaastegevad:

Reet Sukk (barokkflöödt) **Melissa Jõesaar** (barokkviiul) **Kaari Uus** (*viola da gamba*)
Maarja Perens (lauto) **Madli Teller** (koreograafia)

Kava:

Louis Couperin (ca1626–1661)

„Prélude à l'imitation de M. Froberger“/ „Prelüüd Frobergeri stiilis“

François Couperin (1668–1733)

„Concerts Royaux“/ „Kuninglikud kontserdid“ 4e Concert / IV kontsert

Prélude- Allemande- Courante française- Courante à l'italienne- Sarabande- Rigaudon- Forlane

„Pièces de clavecin“ III / III „Klavessiiniraamat“ 16e Ordre/ XVI süit,

„Les Graces incomparables ou La Conti“/ „Võrratu graatsia ehk La Conti“, „L'himen-Amour“ I et II/ „Hümn armastusele“ I& II, „Les Vestales“ I et II / „Vesta neitsid“ I& II,^[L]_[SEP] „L'aimable Thérèse“/ „Malbe Thérèse“, „Le Drôle de corps“/ „Naljanina“, „La Distraite“/ „Hajameelne“,^[L]_[SEP] „La Létiville“/ „Viis Létiville'i maakonnast“

„Apothéose de Corelli“ / „Corelli apoteoos“

I Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles. Parnassi jalamil palub Corelli Muusasid võtta end nende hulka.

II Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux qui l'accompagnent.

Corelli on meelitatud lahkest vastuvõtust Parnassil olles rõhutatult rõõmus. Ta jätkab teekonda oma saatjatega.

III Corelli buvant à la source d'Hypocrène. Sa troupe continue. Corelli joob Hypocreni allikast. Tema seltskond jätkab.^[L]_[SEP]

IV Entouziisme de Corelli causé par les eaux d'Hypocrène. Corelli entusiasmi, mis on põhjustatud Hypocreni allikaveest.

V Corelli après son entouziisme s'endort, et sa troupe joue le Sommeil suivant très doux. Corelli uinub pärast entusiasmipuhangut, tema saatjaskond mängib unelaulu teda õrnalt jälgides.

VI Les Muses reveillent Corelli, et le placent auprès d'Apollon. Muusad äratavad Corelli ning asetavad ta Apolloni kõrvale. VII *Remerciement de Corelli.* Corelli tänab.

Koreograafia ja tants Madli Teller

„Pièces de clavecin“ II/ II „Klavessiiniraamat“ 8e Ordre/VIII süit^[L]_[SEP] Passacaille

III doktorikontsert „**Dialoogid: J. S. Bach**“

21.august 2018 kell 18 Kadrioru loss (Weizenbergi 37)

Kaastegevad:

Melissa Jõesaar (barokkviiul), **Reet Sukk** (barokkflööt)

Kava:

Johann Sebastian Bach (1785–1750)

Kromaatileine fantaasia ja fuuga d-moll BWV 903

Sonaat viiulile ja klavessiinile h-moll BWV 1014

Adagio-Allegro-Andante-Allegro

Inglise süit g-moll BWV 808

Prélude-Allemande-Courante-Sarabande-Gavotte I, II-Gigue

Sonaat flöödile ja klavessiinile h-moll BWV 1030

Andante-Largo e dolce-Presto

IV doktorikontsert „**Kadents**“

10. juuni 2022 kell 18 Kadrioru kunstimuuseumi saal (A. Weizenbergi 37)

Kaastegevad:

Reet Sukk (barokkflööt), **Melissa Jõesaar** (barokkviiul), **Egmont Välja** (barokktšello)

Kava:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

„Muusikaline ohver“ BWV 1079 (1747)

Ricercar a 6

Triosonaat c-moll

Largo-Allegro-Andante-Allegro

Helena Tulve (1972)

„Sans titre“ (1999)

Johann Sebastian Bach

Toccata D-duur BWV 912

Summary

The thesis ‘**Possibilities of Textural Dynamics in *Basso Continuo* Accompaniment**’ explores the features of harpsichord dynamics and the harpsichord technique’s response to musical texture, more specifically – what are the options for creating a **dynamic harpsichord responsive texture** in *basso continuo* accompaniment. The object of the analysis is Johann Sebastian Bach’s trio sonata in C minor from ‘Musikalisches Opfer’/ ‘Musical Offering’ BWV 1079. This research is a part of artistic doctoral studies.

Basso continuo or thorough-bass designates an accompaniment style that was used during the Baroque era. It involves a figured or unfigured bassline, a *continuo*-part, played by at least two instruments. A *continuo* group consists of melodic bass instrument(s) (*viola da gamba*, cello, double-bass, bassoon) and harmonic bass instrument(s) (harpsichord, organ, lute, harp). The melodic bass instrument plays only a bass melody; the harmonic instrument adds a chordal accompaniment realized according to the figures noted above or under the bassline.

The central term of this thesis – ‘**dynamics**’ – normally refers to the relative loudness of sound and its changes. Although the harpsichord is not a touch-sensitive instrument, the word belongs to the common vocabulary of a modern harpsichordist, but its use is quite different. In classical harpsichord style, the primary dynamic effects are created by variations in musical texture – in rhythm, melody, harmony, timbre, texture, dynamics, register, etc. Further nuances are achieved through harpsichord playing technique – articulation and timing. In the case of *basso continuo* accompaniment, a harpsichord player’s task is not only to choose an appropriate technique but also to create a dynamic accompaniment in accordance with the dynamics of a piece. **The term ‘dynamics’ in this context means a varied expression of all changes in musical movement at every structural level of a piece.** The smallest change in musical texture could bring out one musical element (a sound, a chord, etc.) and create **an accent** or a change in **dynamical contour**, which involves a change in musical tension. Changes in musical tension could be perceived strong or weak, increasing or decreasing.

Increasing dynamics is frequently compared to *crescendo*, while decreasing dynamics is compared to *diminuendo*.

The aim of this research is to discover the possible textural tools for creating a dynamical *basso continuo* accompaniment, which takes into consideration the necessities of dynamics and phrasing in a musical composition. In this process, I am using **a method** characteristic of **action research**. Although this method is used in the study of social situations in the field of educational science, its main features could be used in other fields of science too, even in music. Action research concentrates on the researcher's own actions in a defined situation, which is why this method allows the subject to be examined even in the case of deficiency of historical knowledge. While a large amount of *basso continuo* treatises has survived and are easily available, most of them focus on voice-leading and very little of them describe how to improvise the dynamically varied textures of an accompaniment. The defined context of the study, Bach's trio sonata in C minor BWV 1079, the late composition of the composer, offers to explore the issue from very basic knowledge to complex compositional knowledge, which is characteristic of a new *obbligato* style in the 18th century. As my conclusions in this research rely mainly on self-reflection, they express only my personal approach to the subject. A few examples of modern recordings (Leonhardt, Hantaï, etc.) are used to illustrate my personal conclusions and are not the objects of the analysis themselves.

This thesis relies on the *basso continuo* treatises of the German tradition in the first half of the 18th century (J. S. Bach, Niedt, Kirnberger, Quantz, Telemann, C. Ph. E. Bach, etc.) as well as on modern scientific publications (Lester, Th. Christensen, etc.) about this very subject. Kirnberger's and probably his pupils' realizations on Bach's trio sonata in C minor BWV 1079 offered an indispensable material for studying German *basso continuo* tradition.

This research is divided into five chapters:

Chapter I: Possibilities of Dynamics on Harpsichord

Chapter II: Rhythm of Accompaniment

Chapter III: Texture of Accompaniment I

Chapter IV: Texture of Accompaniment II

Chapter V: Embellishments in Accompaniment

The first chapter, ‘Possibilities of Dynamics on Harpsichord’, seeks to define the use of term ‘dynamics’ in the context of harpsichord playing. It describes the nature of the harpsichord as an instrument from the idea of the ideal sound that every harpsichord master imagines while starting to build a new instrument; the response of harpsichord technique to its mechanics; the compatibility of different harpsichord types and different schools of music, which demand different techniques in turn; and, finally, harpsichord technique itself. Further explanation reveals a link between harpsichord technique, its primary tools articulation and timing to produce dynamics and musical texture. Finally, the use of the term ‘dynamics’ is addressed.

The second chapter, ‘Rhythm of Accompaniment’, deals with two basic subjects. The first stems from Bach’s trio sonata in C minor BWV 1079 itself. Here, the composer has figured almost every note in the bassline. Realizing all of them disturbs the natural flow of the music. It is obvious that playing all these chords is not necessary, but why? Referring to Bartel’s outstanding monograph ‘Musica Poetica’ (1997), the German baroque composition represents a rhetorical whole, in which more attention was paid to the construction of musical speech than to the delivery, as was the case in other Baroque styles (Italian, French, etc.). A refined detailed score guaranteed the desired affect even in the case of a poor performance. Therefore, Bach’s *continuo*-part in trio sonata in C minor BWV 1079 rather reminds me of a compositional starting point than a prescription for an accompaniment and gives a harpsichordist the liberty to choose which chords to realize and which not.

Another subject I handle in this chapter involves the most fundamental task of an accompanist, which is to create a metric flow with regularly repeated metric accents. It is important not only because it helps keep the group together, but also because it creates a metric-hierarchical background through which changes in musical movement in Baroque music acquire their meaning and function in dynamics. It means that all changes in musical flow are compared to accented or unaccented beats of meter; do they affirm the norm of the metric accent or create an exceptional rhythmical one on an unaccented beat of meter.

The frequency of metric rhythm in *basso continuo* accompaniment depends on meter and tempo. The rhythm, which expresses a metrical pulsation most clearly in an

accompaniment, I call the basic metric rhythm of realization. The basic metric rhythm of realization represents a neutral situation in dynamics. It is more frequent in slow movements and infrequent in fast ones. An important thing to perceive is that the metric rhythm is never faster than eighth notes. A temporary change in basic metric rhythm could increase or reduce musical tension. The former is apprehended by a listener as louder and the latter as softer in dynamics.

The rhythm of *basso continuo* accompaniment plays a crucial role in phrasing, too. Musical phrase in accompaniment depends on the phrase and figures of a bassline. Musical phrase in Baroque music was apprehended by the concept of *rhythmopoeia*, which is a study that translates quantitative poetic meters (like *iamb*, *anapest*, *trochee*, *dactyl*, *amphibrach*) into their equivalents in music. These so-called musical feet do not have a fixed rhythmic shape; the relationship between accented part and unaccented parts of a musical foot is proportional. Only the placement of the unaccented parts compared to the accent is firm. The larger rhythmic units, phrases and periods constitute those musical feet that could be ordered by repeating or changing a foot type. Every period was concluded by a cadence.

From the point of view of *basso continuo* accompaniment, it is important to realize **beginnings and accents of musical feet of the bassline as well as all chords in cadences**. It is important to notice the placement of rhythmic accent in measure, which either affirms a metrical accent or does not. Careful attention must be paid to the fact that the rhythmic groups of *rhythmopoeia* do not respect bar-lines, they may start on an upbeat as well.

Repeating a certain type of musical foot **characteristic of dances** must be represented in the rhythm of *basso continuo* accompaniment, too. Repetitive dance rhythm reinforces a metrical sensation as well as features of dance movement and its accents. Patterns of dance rhythms could be found not only in Bach's titled dances but also in other genres. Dance rhythms are recognisable in three parts of trio sonata in C minor BWV 1079 (*Largo*, *Allegro*, *Allegro*). To achieve clear phrasing, all chords in cadence at the end of a phrase should be realised.

It is not usual to imitate the rhythm of solo voices in *basso continuo* accompaniment. However, it may be necessary due to acoustic or other circumstances of a performance when supporting one of the solo voices or bass is needed. Sometimes the roles of solo voices and accompaniment are changed; solo voices must keep a metric flow, while the bass can enjoy a rhythmic freedom.

The third chapter, ‘Texture of Accompaniment I’, focuses on the melody of realization and its application in service of dynamics in accompaniment. In German 18th century *basso continuo* tradition, the position of accompaniment was high. The diapason of realization’s melody circulated between (a^1-f^2), which caused the situation where the placement of an accompaniment could appear in three positions: below or above solo voices or in unison. The most neutral position of an accompaniment in dynamics is below solo voices. Situating above soloists makes an accompaniment more present, while moving in unison with a solo voice is effective when an important musical material, such as a fugue’s subject, must be brought out.

The distance between realization and bassline or solo voices has an impact on dynamics too. Cohesion with the voice an accompaniment moves closer helps to bring out its material. Varying distance between voices and realization is useful in work with polyphonic texture.

Conscious heading of realization’s melody helps vary musical tension, which listeners experience as *crescendo* and *diminuendo*. As early as the 4th century, B. Ch Aristotle declared that ascending melody has an active and descending melody a calming influence on the listener. Similarly to poetry, there are numerous examples of *arsis-thesis* phrases in Baroque music, in which the melody ascends in active *arsis* and descends in calm *thesis*. A more extensive increasing or decreasing sensation in dynamics can be achieved by imitating the direction of a sequence in an accompaniment. However, certain aspects of musical texture can alter the dynamic effect of an ascending or descending melody. For example, if the realization moves too high or too low, the effect is contrary – an ascending melody creates a decreasing effect and a descending melody an increasing effect in dynamics.

Repeating a chord helps to vary dynamics as well. Its effect in dynamics depends on what kind of musical event it is preparing: a dissonance or a final chord in a cadence. In the first case, a repetitive chord increases musical tension; in the other, it has a calming effect. Due to tempo, the upper voice of a chord may stand still in fast tempo or move between two notes in slow movement. The player must be attentive to how many repeats work for the dynamic effect he wants to create.

The fourth chapter, ‘Texture of Accompaniment II’, concentrates on one of the most popular subjects of conversation among *continuo*-players: the number of voices in an accompaniment. Here, two matters are observed: (1) the standard number of voices in *basso continuo* accompaniment; (2) adding and reducing voices in an individual chord. The standard number of voices represents, for me, the usual number of voices in an accompaniment, which could be stable throughout the piece or vary with changes in musical movement. The standard number of voices expresses a neutral situation in dynamics. Its choice is primarily associated with the size of a group. The standard number of voices in chamber music, where every single detail is heard, depends on the quality of sound. The quality of sound in *basso continuo* accompaniment is assessed by cohesion between realization and other voices, which is associated with distance of realization in reference to solo voices and bassline as well as with number of voices in realization. Sparse texture provokes weak cohesion, too dense texture spoils clarity. The quality of sound also depends on harpsichord playing technique, metric grouping and good fingering, which permit the smooth and singing character of an accompaniment.

18th century *basso continuo* treatises recommend four-voiced realization in chamber music, but due to tempo or an effect of musical movement, other possibilities are advisable. Reducing the standard number of voices in fast tempo as well as in light movement is appropriate. In slow movement, four-voiced realization might sound empty. Adding voices in order to increase coherence in musical texture may be necessary. It must be pointed out that full-voiced realization⁹⁹ in slow tempo does not sound louder than three-voiced realization in fast tempo.

⁹⁹ Full-voiced realization – more than four-voiced realization.

Adding or reducing voices in an individual chord helps produce momentary changes in dynamics of an accompaniment. Changes in dynamics, in turn, allow the structure of the piece as well as all changes in musical movement, to be transmitted, i.e., it helps to phrase. Phrasing in *basso continuo* accompaniment fulfils its purpose when an accompanist marks all beginnings and ends of phrases and points out their climaxes in his realization.

It is also important to consider how much to articulate between phrases to make a hierarchy of structure audible. The most faithful information about position of phrase in musical structure lies in a closing melodic formula or in a cadence at the end of phrase. Cadences, which mark the endings of musical periods, may have different effects in dynamics. Depending on the type and shape of cadence, the key it affirms and its placement in the musical structure, cadences have conclusional influence on a musical movement. Normally, cadences are played in four-voice, a form in which they can affirm a key most properly. The varied conclusional effect of a cadence harpsichordist adds or reduces voices in the last chord of a cadence. It is frequent to play a full-voiced chord in the perfect cadence at the end of a piece. A reduced last chord is used when the interpreter wants to mentally bring together larger parts of a structure or different parts of a composition.

Beginnings of phrases should be marked in *basso continuo* realization, too. A new phrase starts a new musical thought by fixing the mode and the key of a phrase. In realization, it is most clearly manifested with a simple chord in its perfect four-voiced form. While a new key is affirmed with the cadence of the preceding period, or a new period begins with a sixth chord on the third degree of the mode, a harpsichordist considers it less important in dynamics. In this case, reducing the length of articulation is appropriate. Reducing voices in a realization is necessary when a phrase begins with an upbeat(s) with a view to prepare an accent on the first beat of a full measure. A hierarchy exists between phrases, too. However, adding voices to the first chord of a phrase is reasoned only at the very top of structural hierarchy because of the robust accent caused by a full-voiced chord. For the same reason, adding voices to mark the climax of a phrase is not normally recommended but used in a single chord to create only a special effect in dynamics, for example in an unexpected modulation or in *abruptio*.

The fifth chapter, ‘Embellishments in Accompaniment’, explains the role of embellishments in dynamics and how to use them in *basso continuo* accompaniment. The art of embellishing is essential in performing baroque music. Embellishments could be different kinds of addition to musical texture, which do not have an influence on the basic structure of a composition. Their task is to give a simple musical thought a more refined and expressive form. Embellishments help improve and enliven musical flow, but from point of view dynamics, they incur a change in musical tension as well as they create accents.

One of the most characteristic methods of embellishing an accompaniment in German 18th century *basso continuo* tradition is to give to upper voice of an accompaniment a melody-like form. This involves more jumps in melody of realization than usual. These jumps are often used because of an expressive purpose, not because of voice-leading rules. As there is no source material on how and when to use jumps in a melody of realization, I analysed Bach’s four-voice chorales, which resemble in many qualities *basso continuo* realization.

At first, I noticed a balanced movement between chorale melody and bassline. While the chorale melody stood still or moved in steps, the bassline was figured and consisted of many jumps; when the chorale melody was embellished or there were many jumps, the bassline proceeded in steps or settled down. Many jumps in the chorale melody marked the beginning of an important part in structure – a new phrase, a cadence, or a new part. Jumps inside a bar acquired their meaning in dynamics in the metric hierarchy of a measure. A jump to a metric or rhythmic accent increased musical tension towards the accent; it had accent-preparing character. A jump to an unaccented beat caused a rapid fall in tension irrespective of the jump’s direction. I also found some jumps that served special effects and could be reasoned by the expressive needs of the chorale’s text. Jumps were present in similar places in Bach’s trio sonata in C minor BWV 1079 and in Kirnberger’s and his confreres’ realizations, too.

Exploring the role of ornaments and melodic embellishments in *basso continuo* accompaniment, I bounded their choice according to the effect of Bach’s trio sonata in C minor BWV 1079 and the embellishments I found written in the score. In regard to written ornaments in trio sonata, *appoggiaturas*, different kind of trills, mordents,

gruppettos and slides were all represented. It appeared that ornaments were used mostly in service to create an accent, which obtained their individual emphasis because of the effect, shape, and length of an ornament or due to the musical situation (cadence). Sometimes ornaments were used to prepare an accent (slide, gruppetto). They appeared to enliven or interrupt musical flow.

In Bach's trio sonata in C minor BWV 1079, I found several melodic ornaments as *transitus*, imitation, rhythmic *arpeggio* and melodic passages. Their roles in dynamics were diverse. Sometimes they softened changes in musical tension or a transition from one structural part to another (*transitus*) and they brought out an important musical material (imitation), such as a fugue theme in polyphonic texture. They also appeared in preparation of an accent (melodic passage) or a cadence (rhythmic *arpeggio*).

Regarding dynamics in the context of harpsichord playing, we use words other than those typically used by musicians. Expressions such as an accent, preparing an accent (increasing tension towards an accent), bringing out an important musical material or a new part in musical structure belong to the common vocabulary of the harpsichordist. We describe illusory *crescendo*- and *diminuendo*-like extensive movements, which involve the extensive processes of increasing or decreasing musical tension. We talk about the emphasis of completeness of a musical movement in cadences or the mental convergence of different parts of composition. All these expressions describe changes in musical movement at every structural level of a composition, not only loudness of sound. All these changes could be expressed in *basso continuo* accompaniment on a harpsichord in very different way using a variety of textural tools.

Finally, I would like to add that creating a dynamic sensitive texture in *basso continuo* accompaniment is only half a job. Executing dynamics on a harpsichord is successful only when the playing technique is chosen according to the dynamics in texture. Therefore, understanding textural changes in the context of dynamics is crucial, not only in *basso continuo* accompaniment but also generally in harpsichord music. I hope that my research offers some new ideas and inspires my colleagues in further discussion.