

**KAANONIEN KAATAMA?
JOHANN GOTTFRIED WALTHERIN ELÄMÄ**

**Jyväskylän yliopisto
Musiikin laitos
Musiikkitiede
Lisensiaatintutkielma
Kevät 2006
Tommi Harju**

Setieni muistolle

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Harju, Tommi	
Työn nimi – Title Kaanonien kaatama ? Johann Gottfried Waltherin elämä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Lisensiaatintutkielma
Aika – Month and year huhtikuu 2006	Sivumäärä – Number of pages 137 + 24
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksen tarkoitus on selvittää Johann Gottfried Waltherin (1684-1748) elämän vaiheita säveltäjänä, urkurina, ja teoreetikkona. Tutkimus lähtee liikkeelle kaanonkriittisestä lähtökohdasta, jonka mukaan suurmiesten varaan rakentuvan kaanonin ulkopuolelle on jäänyt tärkeitä säveltäjiä, joilla on oma merkityksensä musiikinhistoriassa. Suuren aikalaisensa Johann Sebastian Bachin varjoon jäänyt J. G. Walther voidaan hyvällä syyllä lukea tällaisen kohtalon kokeneiden säveltäjien joukkoon.</p> <p>Biografisesti painottuva tutkimus perustuu ensisijaisesti Waltherin säilyneisiin kirjeisiin (47 kpl). Biografisen metodin ohella käytetään hyväksi ns. uuden historian tutkimuksen lajeja mentaliteettien historiaa ja mikrohistoriaa. Mentaliteettien historian avulla voidaan kuvata tutkimuksen taustalla olevia käsitteellisiä oletuksia ja näkökulmia, jotka liittyvät aina ilmiöiden kokonaisuuteen – ei vain yhteen tiettyyn ilmiöön. Mikrohistoria tarkastelee mentaliteettien historiaa laajemmin ihmistä kokonaisuutena ja hänen elinympäristöään. Molemmat uuden historian lajit ovat luonteeltaan kaanonkriittisiä ja mahdollistavat aiempaa monipuolisemman lähteiden käytön osana tutkimusta.</p> <p>J. G. Walther toimi elämänsä aikana urkurina Erfurtissa (1702-1707) ja Weimarissa (1707-1748). Weimariin tullessaan hän sai oppilaakseen herttuakunnan prinssin Johann Ernstin, joka oli kiinnostunut italialaisista konsertoista. Tästä ajanjaksosta on säilynyt mielenkiintoinen kokoelma instrumentaalikonserttojen urkusovituksia. Sovitusten lisäksi Waltherin sävellyksistä tunnetuimpia ovat monet urkukoraalit. Laajemmin Walther on jäänyt musiikinhistoriaan ensimmäisestä saksankielisestä tietosanakirjasta Musicalisches Lexicon (1732), jonka kokoamisprosessia tutkimuksessa tarkastellaan. Walther oli syvästi oppinut teoreetikko ja säveltäjä, joka oli aikalaisensa keskuudessa erittäin tunnustettu. J. G. Walther osoitti kiinnostusta myös alkemiaan. Alkemia kertoo ajassa eläneistä mentaliteeteista ja se on nähtävissä luonnonfilosofisen ja kosmologisen maailmankuvan käytännön ilmenemänä, ei Viisasten Kiven etsintänä. Waltherin kirjeissään esittelemä kirjasto kertoo myös perinteisiin sitoutuneesta säveltäjästä ja hänen ajatusmaailmastaan.</p>	
Asiasanat – Keywords Johann Gottfried Walther, Heinrich Bokemeyer, Johann Sebastian Bach, elämäkerrat, kaanonit, mentaliteettihistoria, mikrohistoria, säveltäjät, urkurit, leksikografia, urut, koraalit, sovitukset, preludit, fuugat	
Säilytyspaikka – Depository Musiikin laitoksen kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

ESIPUHE

Johann Gottfried Walther ja hänen musiikkinsa ovat kulkeneet mukana elämässäni melko kauan. Ensimmäinen kosketukseni Waltheriin ja hänen konserttosoituksiinsa on tapahtunut Anjalan kirkossa serkkuni häissä. Tosin silloin olin vielä pikkupoika, enkä tarkalleen muista muuta kuin sen, että hienoa musiikkia oli. Vasta teini-iässä rippikoulun yhteydessä lopullinen kiinnostus Waltheriin syntyi eräässä urkukonsertissa, sekin Anjalan kirkossa. Siellä soinut Waltherin h-mollikonseritto jäi tavallaan soimaan myös minuun. Olin jo muutenkin kiinnostunut urkumusiikista ja Bach oli tullut hyvin tutuksi. Pian huomasin, että oli olemassa myös toinen säveltäjä, joka oli pinnalta katsoen hyvin samantyylinen kuin Bach. Nyt, monen monta vuotta kestäneen tutkimukseni jälkeen, en enää ole tätä mieltä J. G. Waltherista.

Vaikka säkkijärveläisessä suvussani onkin ollut kirkon musiikkielämässä vaikuttaneita, ei minusta tullut kanttoria vaan musiikkitieteilijä. Urkujensoitosta on tullut sen sijaan mukava harrastus. Musiikista tuli kuitenkin ammattini. Musiikkitieteen ääreen minut ohjasi alkuaan musiikinopettajani Päivi Pulkkinen, jota en voi kyllin kiittää. Hänen mukaansatempaava käsityksensä musiikista on jäänyt mieleeni lähtemättömästi.

Tätä kaikkea ajatellen tutkimukseni on ollut erittäin haasteellinen kokemus, jossa on riittänyt vuoria valloitettavaksi. Aluksi näytti siltä, ettei Waltherista ole perusmainintoja lukuun ottamatta tietoja olemassakaan, mutta pintaa raaputettuani avautui pikkuhiljaa hämmästyttävän laajalle levittäytynyt lähteistö. Mainintoja tuntui löytyvän joka puolelta ja tehtäväkseni jäi sitten yhdistää näitä kokonaisuuksiksi. Toivoakseni tulos näyttäytyy tutkimukseni sivuilla.

Kiitän lämpimästi professori Matti Vainiota tuesta tutkimukseni kokonaisrakenteen hahmottamisessa ja asiantuntevista vihjeistä biografisen tutkimuksen saralla. Olen kiitollinen myös amanuenssi Hannele Saarelle monista vinkeistä ja siitä kaikesta avusta, jota olen saanut tutkimukseni aikana. Jaakko Tuohiniemi Helsingin yliopiston kirjastosta ansaitsee erityisen kiitoksen avusta tietojen etsinnässä. Tutkimukseeni liittyneissä salatieteitä ja alkemiaa käsittelevissä pohdinnoissa minua auttoi mielipiteillään FT Jukka Sarjala Turun yliopistosta. Erityistä rohkaisua sain apulaisprofessori David Yearsleyltä Cornellin yliopistosta Yhdysvalloista.

Kohdistan lämpimät kiitokseni työni tarkastajille FT Gudrun Viergutzille ja professori Erkki Tuppuraiselle asiantuntevasta ja tarkasta työstä tutkimukseni arvioinnissa. Suuri kiitos kuuluu myös läheisilleni ja ystäväilleni, jotka varmasti ovat joskus joutuneet koville kuunnellessaan vuodatuksiani tutkimukseni kumpareista ja alhoista.

Lopuksi haluan kiittää sydämellisesti ohjaajaani FT Riitta Rautiota, jonka kanssa käymäni monet keskustelut barokkimusiikista ovat olleet suurena virikkeenä tutkimukselleni. Hänen laaja-alainen musiikkitieteen alalla saavutettu kokemuksensa ja tietomääränsä ovat auttaneet minua jäsentämään tutkimustani yhä uudelleen menneiden vuosien aikana. Olen oppinut myös olemaan katsomatta vain yhteen suuntaan tutkimusta tehtäessä. Apua on aina saanut, kun sitä on tarvinnut. Uskon, että monet opiskelijatoverini yhtyvät näihin mielipiteisiin.

Kuopiossa 11. kesäkuuta 2006

Tommi Harju

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	3
2 TUTKIMUKSEN AINEISTO.....	8
2.1 J. G. Waltherin säilyneet kirjeet	8
2.2 Aiemmat J. G. Waltheria koskevat tutkimukset.....	11
2.3 Muu tutkimuskirjallisuus.....	13
2.4 Nuotit ja sävellysten ajoitus.....	14
3 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT JA TUTKIMUSTEHTÄVÄT	18
3.1 Länsimaisen taidemusiikin kaanon ja sen kritiikki.....	18
3.2 Biografisen tutkimuksen haasteita.....	21
3.2.1 Ryhmytyksestä ja kerronnallisuudesta.....	21
3.2.2 Biografisen musiikintutkimuksen erityispiirteitä.....	24
3.2.3 Elämä ja teokset –problematiikka	25
3.3 Mentaliteettien historia	26
3.4 Mikrohistoria	28
3.5 Lähteet uudessa valossa.....	30
3.6 Tutkimustehtävät	33
4 JOHANN GOTTFRIED WALTHERIN ELÄMÄN LAPSUUS JA NUORUUS - VUODET 1684-1707.....	35
4.1 Waltherin suvun tausta ja Johann Gottfriedin varhaislapsuus.....	36
4.2 Oppivuodet	38
4.3 Sävellyksen maailmaan	41
5 KESKUSPAIKKANA WEIMAR – VUODET 1707-1717.....	47
5.1 Asettuminen Weimariin.....	47
5.2 Walther ja Plauenin urkukirja.....	51

5.3 Praecepta der Musicalischen Composition.....	57
5.4 Hovikollega J. S. Bach ja yhteiset intressit.....	58
5.5 Konserttosovitukset	60
5.6 Waltherin opetustyyli ja ystävyys Bachiin	68
6 MUSICALISCHES LEXICONIN SYNTY – VUODET 1717-1732...	71
6.1 Waltherin yhteyksiä Sachsen-Weimarin hoviin 1710-luvun lopulla.....	71
6.2 ”Tunsin itseni avuttomaksi ja lohduttomaksi”.....	73
6.3 Variaatioita Corellin teemasta	75
6.4 Waltherin kirjasto avaa maailmankuvia	77
6.5 Musicalisches Lexicon.....	79
6.6 Elämää Lexiconin ohella	88
7 ALKEMIAA JA GALANTTEJA PIIRTEITÄ	
- VUODET 1733-1748	91
7.1 Waltherin suhde alkemiaan.....	91
7.2 Painettua musiikkia.....	99
7.3 Preludeista ja fuugista galanttiin ilmaisuun.....	101
7.4 Päivät päättyvät.....	110
8 J. G. WALTHERIN PERINTÖ.....	112
9 PÄÄTÄNTÖ	115
LÄHTEET	123
LIITTEET	
Liite 1	139
Liite 2	140
Liite 3	141
Liite 4	142
Liite 5	143
Liite 6	149

Tutkimuksessa käytetyt lyhenteet

- BWV Schmieder, Wolfgang 1969. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musicalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Bach Werke Verzeichnis (BWV)*. Leipzig.
- BuxWV Karstädt, Georg 1974. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel
- Dok I *Bach-Dokumente I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Toim. Werner Naumann & Hans-Joachim Schulze 1963. Kassel: Bärenreiter.
- Dok II *Bach-Dokumente II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Toim. Werner Naumann & Hans-Joachim Schulze 1969 Kassel: Bärenreiter.
- Dok III *Bach-Dokumente III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs*. Toim. Werner Naumann & Hans-Joachim Schulze 1972 Kassel: Bärenreiter.
- LV Lohmann, Heinz 1975. *Handbuch der Orgellitteratur*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. Sisältää Waltherin teosten osittaisen teosluettelon LV. Kirjainyhdistelmää käytetään myös F. W. Zachowin teoksista.
- NBA IV *Neue Bach-Ausgabe (NBA). Serie IV: Orgelwerke*. Kassel: Bärenreiter.
- RV Ryom, Peter 1974. *Verzeichis der Werke Antonio Vivaldis* Leipzig: VEB.

1 JOHDANTO

Johann Gottfried Walther (1684-1748) on nykyisin monelle tuntematon barokin ajan säveltäjä ja teoreetikko. Hänet tuntevat enimmäkseen urkutaiteilijat ja kirkkomuusikot, joiden ohjelmistoon Waltherin sävellyksistä kuuluvat lähinnä konserttosovitukset uruille ja urkukoraalit. Leksikografina Walther tunnetaan tänä päivänä ensimmäisestä saksankielisestä musiikkitietosanakirjasta *Musicalisches Lexicon*, joka ilmestyi vuonna 1732. Lisäksi Waltherin nimi esiintyy monien Bachia koskevien tutkimusten alaviitteissä ja sivuhuomautuksissa, koska hän oli Johann Sebastian Bachin sukulainen (ks. liite 3) ja lähes identtinen aikalainen. Heidän elämässään on ollut monia yhteneviä piirteitä ja sattumuksia, joka on aiheuttanut sen, että heitä verrataan liiankin usein.

Omana aikanaan Walther oli aikalaistensa korkealle arvostama henkilö. Lorenz Christoph Mizler¹ mainitsi Waltherin luetellessaan aikansa virtuooseja kuten Bach, Hasse ja Händel² (Dok II, nro 481). Myös Johann Mattheson³, toinen ajan suurista

¹ Mizler eli vuosina 1711-1778. Hänen koko nimensä on Lorenz Christoph Mizler von Kolof, mutta yleensä puhutaan Lorenz Christoph Mizleristä.

² [...]Unsere lebenden guten Meister und Virtuosen: Bach, Bokemeyer, Bümler, die beeden Graun, Hasse, Händel, Mattheson, Pisendel, Quantz, Schröter, Stölzel, Telemann, Walther, und noch einige andere mehr, nehmen sich Zeit, und Ueberlegung zur ihren Arbeiten und Abspielungen schwerer

musiikillisista ajattelijoista arvosti paljon Waltheria ja esitti, että hänestä olisi kirjoitettava kirja (Mattheson 1954, 476). Menneen ja nykyajan väliin jäänyt aika on korostanut erilaisia kaanoneita eli eräänlaisia luetteloita ideaaleista säveltäjistä ja heidän teoksistaan. 1800-luvulla painotettu länsimaisen taidemusiikin kaanon on ohittanut Waltherin melko yksiselitteisesti. Jos on erotettavissa erilaisia kaanonin alalajeja, lienee Walther pysynyt säveltäjänä yksistään kirkkomusiikin ja leksikografien kaanoneissa.

Kaanonajattelu on aiheuttanut myös sen, että Waltheria on tutkittu hyvin vähän. Bach-tutkielmissa esiintyvien sivumainintojen ohella vain harvat musiikin tutkijat ovat kirjoittaneet Waltherista itsenäisesti. Hänestä on tehty 1900-luvun alkupuolella vain kaksi biografisesti suuntautunutta väitöskirjaa ja 1960-luvulla kolme hänen urkukoraalejaan koskevaa musiikkianalyttistä tutkimusta Yhdysvalloissa. Lisäksi ajoittain on ilmestynyt muutamia yleisluontoisia artikkeleita. Waltheria koskevassa tutkimusperinteessä onkin selviä aukkoja, joita tutkimukseni yrittää omalta osaltaan paikata. Toinen tämän tutkimuksen päämäärä on koota yhteen sitä hajanaista tietoa ja tutkimusmateriaalia, jota Waltherista on olemassa sijoitettuna eri lähteisiin.

Oma tutustumiseni Waltheriin ja hänen musiikkiinsa tapahtui alkuaan konserttosoivutusten kautta. Niistä kiinnostuneena aloitin vuosia kestäneen tiedon hakemisen. Yllätyksekseni huomasin, että tietoa oli hyvin vähän ja se oli yleensä samoja asioita toistavaa. Mielenkiintoni herätti myös tiedon vanhentunut ja hieman vääristynyt⁴ luonne. Päästyäni opiskelemaan musiikkitiedettä löysin yliopiston kirjastosta Waltherin kirjoitettua sisältävän kirjan, joka oli julkaistu 1987. Se vain varmensi käsitystäni siitä, että Waltherin merkitys omana aikanaan on ollut nykykäsitystä paljon suurempi. Kiehtovaa on ollut huomata hänen persoonallinen omintakeinen musiikkinsa ja se valtava panos, jonka hän on antanut jokaiselle musiikin osa-alueelle omankin määritelmänsä

Stücke, und darum sind auch ihre Arbeiten und Abspielungen mehrentheils sehr gut und unverbesslich.[...]

³ Johann Mattheson eli vuosina 1681-1764

⁴ Yhä 2000-luvulla Waltherin asema tuntuu olevan epäselvä osalle musiikintutkijoita ja -esittäjiä. Esimerkiksi Ville Urponen mainitsee barokin ajan urkumusiikkia esittelevän levynsä *Eines Musicalisches Blumen-Feld (1999)* (Jubal JCD-37) tekstiliitteessä virheellisesti Waltherin olleen Bachin oppilas. Varsinkin musiikin historian yleisesityksissä J. G. Walther sotketaan myös ajoittain noin kaksisataa vuotta aiemmin eläneeseen, luterilaisen kirkon ensimmäiseksi kanttoriksikin mainittuun Johann Walteriin (1495-1570), joka oli Martti Lutherin läheinen työtoveri.

mukaan. Musiikki on Waltherin *Lexiconin* mukaan tiedettä, joka käsittää laulamisen, soittamisen ja säveltämisen⁵ (Walther 2001, 430; ks. myös Sarjala 2004, 9).

Tutkimukseni teoreettinen tausta muodostuu neljästä käsitekokonaisuudesta. Biografinen tutkimus on hyvin suosittua, mikä perustunee pitkälti ihmisen haluun tietää jotain toisen elämästä ja etsiä itselleen ideaaleja samaistumiskohteita. Biografia voidaan määritellä kirjalliseksi esitykseksi, jossa kuvataan tutkittavan henkilön elämänvaiheita, toimintaa sekä tekojen syitä ja seurauksia. Useimmiten elämäkerran, varsinkin tieteellisen, kohteena on joku historian suurmies. Heistä on yleensä helpommin saatavissa lähteitä, elleivät arkistot ole jostain syystä suojattuja tai jollain tavalla rajoitettuja. (ks. esim. Kostiainen 1982, 12.) Länsimainen historian tutkimus korostaa ja arvostaa suurmiesten kaanonin (Blomstedt 1982, 9). Historiankirjoituksesta tulee kuitenkin mahdotonta, jos siinä rajoitutaan vain mestarien ja heidän töidensä kaanoniin ja samalla unohdetaan tämän päivän näkökulmasta tuntemattomat säveltäjät, joiden teokset ovat merkinneet meille enemmän kuin osaamme kuvitellakaan. (Krummacher 1988, 97.)

Tarkastelenkin suurten säveltäjien kaanonin ulkopuolelle ja Bachin varjoon melko lailla jääneen Waltherin elämää kaanonkriittisestä näkökulmasta. Olen ottanut mukaan metodologiseen osaan myös ns. ”uuden” historian tutkimussuuntaukset, mentaliteettien⁶ historian ja mikrohistorian. Nämä luonteeltaan kaanonkriittiset historian lajit ovat tavanneet tutkia tuntemattomia tai unohdettuja henkilöitä, jotka edustavat erinomaisesti aikansa mentaliteettia tai ovat muuten ns. tavanomaisia poikkeuksia ajassaan. Mentaliteettien historiaa ja mikrohistoriaa ei voida käsitellä tutkimuksessani metodeina, koska kumpikaan ei ole monipuolisuutensa ja epämääräisyytensä takia vakiinnuttanut metodin asemaa, mutta metodologian osina ne tarjoavat hedelmällisen lähestymistavan tutkimuskohteeseeni ja aineistooni. Ne toimivat joustavamman lähdekäsityksensä lisäksi näkökulmina ajankuvan hahmottamiseen. Mikrohistoria ja mentaliteettien historia eivät sulje toisiaan pois. Metodit, lähteet ja tutkimuskysy-

⁵ [...]bedeutet überhaupt die Ton-Kunst, d. i. die Wissenschaft wohl zu singen, zu spielen und zu componieren.[...]

⁶ Mentaliteetti on peräisin latinan sielua tai mieltä tarkoittavasta sanasta mens. Se on suomennettu myös joskus käsitteellä mielenlaatu tai henkinen kokonaisuus. (Sivistysanakirja 1992, 459.) Mitään yksiselitteistä määritelmää mentaliteetin käsitteelle ei ole kuitenkaan onnistuttu luomaan.

mykset ovat osittain päällekkäisiä, mutta ne eivät edellytä toisiaan. (Katajala 1995, 14.)

Mentaliteettien historia perustuu mentaliteetin käsitteeseen, jonka epämääräisyys on hämmentänyt monia. Tutkijatkaan eivät ole löytäneet yhteneviä ja selkeitä käsityksiä siitä, mitä ollaan tutkimassa. Mentaliteettien historiaa voidaan kuvata parhaiten tutkimuksen taustalla olevaksi käsitteelliseksi oletukseksi ja näkökulmaksi, joka liittyy aina ilmiöiden kokonaisuuteen – ei vain siis yhteen tiettyyn ilmiöön. (Peltonen 1992, 14-15.) Mentaliteettien historia tarjoaa tarkastelunäkökulman kahteen Waltherin elämän aikana Saksassa vallinneeseen keskenään ristiriidassa olevaan maailmankatsomukseen tai mentaliteettiin. Renessanssiin pohjautuva kosmologis-luonnonfilosofinen ajattelu ja siihen liittyvät mentaliteetit olivat voimissaan vielä 1700-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Nousevana aatteena oli rationalistinen ajattelu, jonka vaikutus voimistui mitä pidemmälle 1700-lukua kuljettiin.

Mikrohistorian kentällä katsotaan mentaliteettien historian ideaa laajemmasta näkökulmasta. Kohteena eivät ole vain ihmisen ajattelun rakenteet, vaan mukaan on otettu koko ihminen ympäröivine sosiaalisine ympäristöineen. Mikrohistoriallisen tutkimusintressin tavoitteena on ymmärtää ihmistä hänen omista lähtökohdistaan, elämänehdoistaan ja kokonaisuudestaan käsin. Antero Heikkisen (1993, 21) tunnettu määritelmä ”ihminen pienyhteisössään” kuvaa hyvin mikrohistorian laajaa tutkimuksellista otetta. Pienyhteisö voidaan tulkita sekä fyysiseksi että henkiseksi. Mikrohistoriallisen näkökulman tutkijat Carlo Ginzburg ja Giovanni Levi ovat julkaisemiensa kirjojen sivuilla käyneet sen metodologisen keskustelun, jonka ovat katsoneet tarpeelliseksi. Molemmat edustavat ns. bolognalaista koulukuntaa, jossa henkilön nimi on tärkeä kiintopiste.

Mikrohistoriallisesta perspektiivistä voidaan tarkastella Waltherille tärkeitä pienyhteisöjä sekä henkisestä että fyysisestä näkökulmasta. Fyysinen pienyhteisö on ollut ihmisen konkreettinen elinpiiri. Waltherille tällainen oli Weimarin kaupunkiyhteisö ja porvaristo. Työpaikkana kirkko ja sen musiikkielämä toimivat barokin aikana pitkälti määrittävänä alueena. Henkinen pienyhteisö on fyysistä huomattavasti laajempi kokonaisuus. J. G. Waltherille tämä näyttäytyi ennen kaikkea saksalaisissa muusik-

kopiireissa, joihin pidettiin yhteyttä lähinnä kirjeitse. Matkustaminen oli pitkien välimatkojen ja huonojen tieyhteyksien takia harvoin mahdollista. Yhteiset puheenaiheet ja henkinen ilmasto määrittivät matkojenkin taakse tätä pienyhteisöä. Myös vähäinen mikrohistoriaa koskeva metodologinen keskustelu on tuonut tutkimukselleni uusia näköaloja. Esimerkiksi Giovanni Levin havainto kohteensa Menocchion lukemista kirjoista on tarjonnut minulle väylän huomioida Waltherin kirjeissään esittelemä kirjasto. Tämä on puolestaan avannut monia mentaliteettienkin piiriin luettavia huomioita Waltherista.

Koska mentaliteettien historian ja mikrohistorian tutkimuskohteet ja henkilöt ovat marginaaliryhmien edustajia tai tutkimukseeni paremmin sopivaa ilmaisua käyttäen – kaanonin unohtamia henkilöitä – he eivät ole jättäneet paljoakaan perinteisen tulkinnan mukaisia ”hyväksyttäviä” arkistolähteitä. Biografisessa tutkimuksessa nykyisin käytetty kehittynyt lähdekritiikki on yhteydessä sekä mentaliteettien historian että mikrohistorian käsityksiin lähteiden monimuotoisuudesta ja puhuttelevasta luonteesta. Tämän myötä entistä hyväksyttymmiksi ovat tulleet erilaiset subjektiivisen luonteen omaavat lähdemuodot kuten esimerkiksi muistitieto ja yksityiskirjeet. Myös tämä tutkimus rakentuu pääasiallisesti edellä mainitusta näkökulmasta katsoen epäluotettavaan aineistoon. Olen pyrkinyt tuomaan esiin Waltherin elämää käyttämällä pääasiallisena lähteenä J. G. Waltherin kirjeitä, jotka Klaus Beckmann ja Hans-Joachim Schulze julkaisivat kirjana 1987 (*Johann Gottfried Walther: Briefe*). Tiedeyhteisön laajan hyväksynnän saavuttanut 47 kirjeestä (ks. liite 1) koostuva kirja tarjoaa syväluotauksen hänen elämäänsä ja siihen liittyviin tapahtumiin sekä myös rivien välistä paljastuviin aihekokonaisuuksiin.

Tutkimukseni luvussa kaksi esitellään tarkemmin tutkimuksen monipuolista aineistoa. Luvussa kolme tarkastellaan tutkimukseni kannalta oleellisia teoreettisia kokonaisuuksia ja sitä seuraa tutkimustehtävän määrittely. Näitä seuraavat luvut muodostuvat Johann Gottfried Waltherin elämän ja siihen liittyvien tuotosten – teoreettisten kirjoitusten ja sävellysten esittelystä. Elämän vaiheet on jaettu luonnollisesti muodostuviin osiin ja elämäkertaa edetään pääasiassa kronologisessa järjestyksessä.

2 TUTKIMUKSEN AINEISTO

2.1 J. G. Waltherin säilyneet kirjeet

Johann Gottfried Waltherin kirjoittamat kirjeet eivät ole perinteisen historiantutkimuksen tulkinnan mukaan autenttisia lähteitä, koska ne on julkaistu painettuna kirjana, eikä ole tutkinut aitoja dokumentteja, jotka on talletettu ympäri Keski-Eurooppaa sijaitsevia kirjastoja⁷. Ennen kuin kirjekokoelma saavutti nykyisen muotonsa, se vaelsi ympäri Eurooppaa. Waltherin Wolfenbüttelin kanttori Heinrich Bokemeyerille kirjoittamat kirjeet olivat alkuaan osa kokoelmaa, joka sai sittemmin nimen *Sammlung Bokemeyer*. Aikojen kuluessa kokoelma kulki Bokemeyerin vävyn, Cellessä ja Hannoverissa toimineen kanttori Johann Christian Winterin kautta Johann Nikolaus Forkelin käsiin, josta ne vuonna 1819 luovutettiin Kuninkaalliseen musiikkiinstituuttiin (*Königliche Institut für Kirchemusik*) Berliiniin. Siellä Sammlung Bokemeyer hajosi useisiin osiin. Kokoelman kirjeet luetteloiitiin myös Forkelin kokoelman huutokauppakatalogissa “*Kokoelma kirjeitä Waltherilta ja Bachilta Hampurissa*

⁷ J. G. Waltherin *Briefe*-kirjaan on koottu kirjeitä paitsi *Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin*istä, myös seuraavista kirjastoista: *Weimarin Stadtarchiv*, *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur*, *Goethe und Schiller-Archiv*, *Luzern Zentralbibliothek*, *Leipzig Universitätsbibliothek*, *New York Public Library* sekä *Hamburg Staats- und Universitätsbibliothek*. (Ks. tarkemmin Beckmann & Schulze 1987, 259-264.)

*jne. musiikista vuodesta 1729 eteenpäin*⁸. Ei voida tarkalleen tietää, käsittikö kokoelma tuossa vaiheessa enemmän kirjeitä, kuin nykyään on nähtävillä. Beckmann & Schulze esittävät arvion, jonka mukaan kokoelma on hajonnut joka tapauksessa todennäköisesti viimeistään 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Ne ovat vaeltaneet yksityisomistajien ja antikvariaattien kautta ja suurimmalta osin kadonneet. (Beckmann & Schulze 1987, 8-9.)

Waltherin kirjeet tarjoavat paljon tietoa, jota ei ole aiemmin täysipainoisesti hyödynnetty Walther-tutkimuksessa⁹. Kirjeistä saatua kokonaisinformaatiota sovelletaan aikaisempaan tutkimustraditioon. Suurin osa kirjeistä on kirjoitettu Wolfenbüttelin kanttorille Heinrich Bokemeyerille, mutta mukana on myös kirjeitä mm. barokin teoreetikoille Johann Matthesonille ja Lorenz Christoph Mizlerille. Matthesonin ja Mizlerin kirjeet ovat usein liitteinä Bokemeyerille lähtetyissä kirjeissä. Kirjeet ovat suurilta osin yksityisiä ja luottamuksellisesti kirjoitettuja. Tästä viestii monessa kirjeessä oleva latinankielinen lausahdus *Sub Rosa*¹⁰, joka merkitsee luottamuksellisesti (Kivimäki 1998, 540). Kirjeisiin voi esittää muutamia varauksia juuri sen suhteen, kuinka yksityisellä tasolla ne on kirjoitettu. Kirjeet ilmaisevat rivien väleissä mahdollisesti jopa jotain Waltherin luonteesta. Samalla ne heijastelevat vahvasti aikaansa ja saksalaista kaupunkiyhteisöä ja yhteiskuntaa. Olisi kuitenkin voinut olettaa Waltherin puhuvan teoksistaan enemmän nimillä. Pohtimisen arvoista on tällöin, mikä yksittäisen teoksen käsite on ollut barokin aikana (ks. tästä esim. Goehr 1992, 202).

Waltherin säilyneet kirjeet ovat ajalta 1702-1747 (ks. liite 1). Ensimmäinen kirjeistä on osoitettu Erfurtin Tuomas-kirkon johtokunnalle hänen hakiessaan kirkon urkurin virkaa kesäkuussa 1702. Tästä alkoi Waltherin varsinainen ura urkurina. Viimeinen kirjeistä on vuodelta 1747, vuotta ennen Waltherin kuolemaa, ja se on luultavimmin Waltherin nuoremman pojan Johann Christophin kirjoittama. Kirjeistä on mainittava erityisesti kaksi elämäkertakirjettä. Varhaisempi (kirje nro 9) on kirjoitettu Boke-

⁸ *Ein Convolut Briefe von Walther u(nd) Bach in Ham(burg) etc. über musik(alische) Gegenstände. Von der Jah(ren) 1729 etc.*

⁹ Bach-tutkijana meriittiä niittänyt Malcolm Boyd arvioi Waltherin kirjeet hieman yksipuolisesti pitäen niiden kirjoittamisen syynä lähinnä tietojen keräämistä *Musicalisches Lexiconia* varten. Hän toteaa myös pettyneensä Bachista kertovien viitteiden vähyyteen. (Ks. tarkemmin Boyd 1988, 533).

¹⁰ Ruusu käsitetään vaitiolon symbolina. Kuriositeettina mainittakoon, että idea periytyy roomalaiselta ajalta. Ruusu ripustettiin sen oven ulko- tai yläpuolelle, jonka takana käsiteltiin luottamuksellisia asioita (Ks. esim. Dan Burstein: *Secrets of the Code* (2005), 537-538).

meyerille 3. 10. 1729. Myöhempi elämäkertakirje (kirje nro 37) on kirjoitettu Matthesonille 28.12.1739. Se on ollut pohjana Waltherin omaelämäkertaan Matthesonin teoksessa *Grundlage Einer Ehren-Pforte* (1740). Bokemeyerille kirjoitettu kirje on luonteeltaan yksityisluontoinen ja siinä Walther avautuu enemmän elämästään kertoen henkilökohtaisia tunteuksiaan mm. opettajiin kohtaan. Matthesonille kirjoitettu kirje on ytimekkäämpi ja liikkuu yleisemmällä tasolla, koska se oli tarkoitettu julkaistavaksi. Kirjeenvaihto Bokemeyerin kanssa on toiminut monella tasolla. Sen tärkein tehtävä on ollut säveltäjien ja muusikoiden elämäkertatietojen hankkiminen Waltherin *Musicalisches Lexiconia* varten. Bokemeyerilla oli omat laajat kontaktinsa Saksan musiikkiyhteisöön sekä pääsy Wolfenbüttelin herttuan kirjastoon. Tämän ohella ajatuksia vaihdettiin ajan musiikkielämän piirteistä, musiikin teoriasta ja tietenkin hieman myös henkilökohtaisesta elämästä. Molemmat olivat myös kiinnostuneita alkemiasta. Harmiksemme kirjeenvaihto on säilynyt yksipuolisena. Tässä tutkimuksessa käytetään kirjeisiin viitattaessa verrattain raskasta lähdemerkintämuotoa (Walther, kenelle, kirjeen päiväys / Beckmann & Schulze 1987, sivunumero), ja kommentaariin viitattaessa pelkästään (Beckmann & Schulze 1987, sivunumero).

Kirjeiden ohella olen luokitellut ensisijaisiksi lähteiksi Waltherin elämän aikana tuotetut lähteet. Muut Waltherin omista käsistä lähtöisin olevat lähteet ovat Waltherin teoreettiset teokset eli vuonna 1708 kirjoitettu sävellyssoppi *Praecepta der Musicalischen Composition*¹¹ ja 1732 julkaistu *Musicalisches Lexicon*. Loput aikalaistekstit ovat Johann Matthesonin ja Lorenz Christoph Mizlerin kirjoittamia tai toimittamia. *Grundlage Einer Ehren-Pforten* ohella Mattheson on kirjoittanut kaksi suosiolista artikkelia Waltherista teoksissaan *Critica Musica II* (1722-1725) ja *Der Vollkommene Capellmeister*. Waltherin asemaa aikalaistensa keskuudessa ja hänen perintöään valottavat *Bach-Dokumente I-III*, joista varsinkin III osan dokumenteista käy hyvin ilmi, mihin Waltherin nimi hävisi tultaessa 1700-luvun lopulle.

¹¹ Breitkopf & Härtel julkaisi ensimmäisen kerran käsikirjoituksen vasta vuonna 1955. Toimittajana oli Peter Benary.

2.2 Aiemmat J. G. Waltheria koskevat tutkimukset

Johann Sebastian Bachista kirjoitetut elämäkerrat ovat relevantteja tämän tutkimuksen kannalta, sillä ne kertovat muutaman sanan Johann Gottfried Waltherista. Usein nämä näkemykset ovat synoptisia ja toistavat melkein legendan tavoin Waltherin ja Bachin yhteydet. Bach-elämäkertoja voidaan käyttää tässä työssä lähinnä taustakirjallisuutena. Philipp Spittan teos *J. S. Bach I-II* (1873, 1880) poikkeaa siinä mielessä muista, että se käsittelee Waltheria ja hänen luonnettaan melko paljon. Hänen käyttämänsä lähteet, tavoitteet ja motiivit jäävät kuitenkin hämäräksi Waltherin osalta. Spittan antama kuva on hieman erilainen kuin se, minkä Waltherista saa kirjeiden välityksellä. Hän ei tuntenut Waltherin kirjeistä kuin kaksi ja omisti niistä myöhemmin yhden (Beckmann & Schulze 1987, 9-10). Spittan muotoilemaan kuvaan Waltherista tulee siis suhtautua kriittisesti, samoin kuin hänen päätelmiinsä Bachin ja Waltherin suhteiden viilenemisestä. Vaikka tutkimustraditio on keskittynyt Bachin ja Waltherin suhteisiin, pyrin välttämään näiden kahden säveltäjän liiallista vertailua, jota aika ajoin esiintyy. Nykyinen tutkimus tiedostaa kyllä heidän teidensä leikkauspisteen; olivathan he melkein identtisiä aikalaisia ja äitiensä kautta sukua toisilleen.

Muista Bach-elämäkertoista on mainittava Spittan teoksen ohella toinen suurista Bach-elämäkertoista eli Albert Schweitzerin *J. S. Bach* (1908). Myöhemmästä monipolvisesta Bach-tutkimuksesta on mainittava Malcolm Boydin vuonna 1983 julkaissama teos *Bach*¹², joka tosin sitoo perinteisellä tavalla elämän ja teokset, mutta tuo mukaan myös Bachin ympärillä olleita ihmisiä kiitettävällä tavalla. Näiden teosten lisäksi uusimpia Bach-elämäkertoja edustaa Christoph Wolffin teos *Johann Sebastian Bach, the Learned Musician*¹³ (2000). Se käsittelee perinteisen kanonisesti suuntautuneen tulkinnan ohella laajasti ajan virtauksia ja musiikkifilosofiaa.

Vuonna 1906 Max Seiffert esitti sarjan *Denkmäler Deutscher Tonkunst* osassa 26/27 – ensimmäisessä Johann Gottfried Waltherin urkumusiikin julkaistun edition esipuheessa – myös ajatuksia Waltherin elämästä ja urkumusiikista. Kaikki myöhemmät editiot perustuvat Seiffertin editioon. Ensimmäinen J. G. Waltherista tehty väitöskirja

¹² Teos ilmestyi Kati Hämäläisen suomennoksena 1991.

¹³ Käyttämäni teos on saksankielinen versio, ja ilmoittamani sivunumerot viittaavat tähän laitokseen.

on vuodelta on vuodelta 1904. Sen tekijä Heinrich Wilhelm Egel¹⁴ ei tuntenut kirjeitä (Beckmann & Schulze 1987, 10). En ole ottanut tätä mukaan aineistooni sen lähdepohjan puutteellisuuden vuoksi. Vuonna 1937 Otto Brodde käytti väitöskirjassaan *Johann Gottfried Walther (1684-1748), Leben und Werk* vuodelta 1937 Georg Schünemannin 1933 *Bach-Jahrbuchissa* julkaisemia kohtia kirjeistä. Brodden teos edustaa lajiltaan suosittua elämä ja teokset -tyyppistä ratkaisua. Hän on jakanut teoksensa aiemmin suosittuun tyyliin kahteen selkeään osaan. Waltherin elämä kerrotaan erikseen ja teokset toisessa osassa. Teos painottuu kokonaisuuteen verrattuna melko lyhyen elämäkerran jälkeen teoksiin, erityisen vahvasti koraaleihin. *Lexiconin* Brodde ohittaa melkein kokonaan ja kirjoittaa siitä hyvin lyhyesti. Brodden teosta leimaa nykyajan näkökulmasta varsinkin elämäkertaan painottuva lähteiden käytön huolimattomuus. Painotan tutkimuksessani niitä osia Waltherista, joita Brodde tai myöhemmät tutkijat eivät ole tutkineet sekä pyrin oikaisemaan muutamia virhepäätelmiä. Vähäisistä Waltheriin kohdistuneista akateemisista tutkimuksista on lisäksi mainittava Yhdysvalloissa 1960-luvulla ilmestyneet kolme väitöskirjaa Waltherin koraaleista¹⁵.

Kirsten Beißwenger on tutkinut J. G. Waltherin nuottikäsikirjoitusten kronologiaa osana väitöskirjansa¹⁶ aineistoa. Hän tarkastelee tätä lähemmin artikkelissaan *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*. Beißwenger kartoittaa Waltherin kopioimia teoksia ja pyrkii osoittamaan niille ajallisia suuntaviivoja tutkimalla käytettyjä papereita ja niiden vesileimoja. Samalla hän tuo ilmi huolensa siitä, että Waltherin kirjoituksia (kirjeitä ja muita aikalaislähteitä) ei ole tutkittu sisällöllisesti kattavasti, vaikka niistä onkin olemassa viitteitä monissa Bach-tutkimuksissa. (Beißwenger 1992, 36 n3.) Beißwenger on tutkinut myös Waltherin nuottien ja kirjojen materiaalinhankintatapoja seikkaperäisesti vuonna 1998 ilmestyneessä artikkelissaan *Erwerbsmethoden von Musikalien im Frühen 18. Jahrhunderts. Am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers*.

¹⁴ H. W. Egel, *Walthers Leben und Werke* (diss., Leipzig, 1904). Mm. Brodde (1937) ja Buszin (1954) tuntevat lähteissään Egelin sukunimen muodossa Engel.

¹⁵ Nämä ovat: 1. Theodore Beck 1961: *Organ Chorales of Johann Gottfried Walther: an Analysis of Style* (Northwestern University). 2. Warren F. Schmidt 1961: *The Organ Chorales of Johann Gottfried Walther* (State University of Iowa). 3. Gilbert Lee Blount 1964. *The Use of Affektenlehre and Figurenlehre in the Organ Chorales of Johann Gottfried Walther* (University of Los Angeles).

¹⁶ Beißwenger, Kirsten 1990. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. (Diss. Göttingen).

2.3 Muu tutkimuskirjallisuus

Muu tutkimuskirjallisuus voidaan jakaa aihealueittain karkeasti muutamaan ryhmään. Kirjeistä hahmottuvan elämänkaaren ohella Waltherin elämäkerran kokoamisessa on käytetty Brodden teoksen lisäksi muutamia J. G. Waltherin elämästä ja hänen teoreettisista teoksistaan kertovia melko suppeita ja pintapuolisia elämäkertartikkeleita Ajankuvan hahmottamisen kannalta tarpeellisia ovat monien Bach-elämäkertojen lisäksi barokin ajasta kertovat yleisesitykset. Näistä voidaan mainita esimerkiksi barokkia ja yhteiskuntaa yleisellä tasolla käsittelevä teos *Companion to Baroque Music*, joka sisältää myös runsaasti lyhyitä tietoja eri alueiden barokkisäveltäjistä. Erityisesti musiikkiin ja urkumusiikkiin painottuvaa ajankuvaa määrittäessäni olen käyttänyt Peter Williamsin uraa uurtavaa kolmiosaista kirjasarjaa *The Organ Music of J. S. Bach*. Robert L. Marshall esittelee teoksessaan *The Music of Johann Sebastian Bach* barokin ajan käsitystä kosketinsoittimista ja käytettyjen nuottiviivastojen lukumäärän yhteyksistä. Waltherin säilyneissä nuoteissa on sekä kolmelle että kahdelle viivastolle kirjoitettuja teoksia.

Johann Gottfried Waltheria tutkittaessa ei voida ohittaa musiikin teoriaa. Rolf Dammann julkaisi musiikin käsitehistoriaan liitetyn tutkimuksen *Der Musikbegriff der Deutschen Barock* vuonna 1967. Teoksessaan hän valottaa sitä, miten musiikista ajateltiin 1600-luvun lopulla ja 1700-luvun alkuvuosikymmeninä sekä mitä erilaisia keskiajalta ja renessanssista peräisin olevia käsityksiä oli vallalla. Joel Lester on hahmotellut teoksessaan *Between Modes and Keys, German Theory 1592-1802* saksalaisen musiikinteorian historiaa ja perinteitä. Waltherin ajan käytännön sävellysooppia esitellään niin ikään Lesterin kirjoittamassa kirjassa *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Siinä pohditaan mm. partimento-tradition ja oktaavisäännön merkitystä barokin ajan sävellyksessä ja sen opetuksessa.

Waltherin kirjeissä esiintyy usein mainintoja *alkemiasta*, jota harrastettiin barokin aikana vielä yleisesti tietyissä piireissä. David Yearsley on tutkinut yhteyksiä alkemian ja musiikin välillä vuonna 1998 ilmestyneessä artikkelissaan. Häneltä on myös

ilmestynyt vuonna 2000 kirja, jossa aihetta tarkastellaan vielä laajemmassa kontekstissa. Tutkimustraditio on aiemmin ohittanut ja koettanut peitellä ylipäänsä sitä, että alkemiaa olisi harrastettu. Esimerkiksi Waltherin kirjeitä 1930-luvulla esitellyt Georg Schünemann ilmaisi pettymyksensä ja turhautumisensa alkemian esiintymiseen kirjeissä ja pyrki jopa vierittämään syyn kirjeenvaihdon toiselle osapuolelle eli Heinrich Bokemeyerille (Schünemann 1933, 117). Myöskään Waltherin kirjeet julkaisseet Beckmann & Schulze eivät kiinnittäneet paljoakaan huomiota kirjeiden kirjoittajan viehtymykseen alkemiaan, vaan tyytyvät kuvaamaan esipuheessa sitä odottamattoman vahvana, mutta ajalleen tyypillisenä ilmiönä (Beckmann & Schulze 1987, 11).

2.4 Nuotit ja sävellysten ajoitus

Johann Gottfried Waltherin säilynyt musiikki on yhtä vokaaliteosta¹⁷ lukuun ottamatta uruille sävellettyä. Tässä tutkimuksessa nuottilähteinä käytetään Klaus Beckmannin vuonna 1998 toimittamaa Waltherin urkumusiikin kokonaislaitosta, joka koostuu neljästä vihkosta. Laajan hyväksynnän¹⁸ saavuttanut sarja on täydellisin olemassa olevista laitoksista. Aiempien Waltherin nuottieditioiden tavoin se perustuu Seiffertin luomalle pohjalle, joskin sitä on paranneltu nykyajan musiikkitieteellisin standardein ja siihen on lisätty kaikki nykyään saatavilla olevat Waltherin urkuteokset (Beckmann 1998b, 6).

Walther sävelsi myös paljon muuta kuin uruille tarkoitettua musiikkia. Suurin osa kadonneesta muusta tuotannosta on pääasiassa kirkollista vokaalimusiikkia sisältäen monia kantaatteja ja tarkemmin määrittelemättömiä Kyrie-sävelmiä. Kuten Waltherin kirjeissä, teoksen käsite ilmaistiin tuohon aikaan yleensäkin sanalla *Sache* tai *Stück*, jotka viittasivat yksittäiseen musiikkiteokseen sisältöä tai muotoa tarkemmin määrittelemättä (Poulin 1994, 66; Wolff 2000, 357). Yhtä sävellystä lukuun ottamatta kaikki vokaalimusiikkiteokset ovat kadonneet. Liitteenä 2 olevassa taulukossa

¹⁷ *Kyrie, Christe, Kyrie eleison über Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst* (säilytyspaikka Staatsbibliothek zu Berlin).

¹⁸ Ks. esimerkiksi Stephen Farrin kritiikki julkaisussa *Music & Letters* (1999) Vol. 80 Nro 2 s. 338 ja Hugh J. MacCleanin arvio julkaisussa *Notes* (2002) Vol. 58 Issue 3 s. 682-684. Kriittisemmin äänenpainoin Beckmannin editiota arvioi Keith Elcombe. Ks. *Early Music* Vol. 27 No. 4 (1999), s. 667.

mainitaan Otto Brodden teoksessa luetellut Waltherin kirjeistä löydetty teokset (Brodde 1937, 56). Olen lisännyt kunkin teoksen kohdalle sen kirjeen päivämäärän, mistä maininta löytyy. Lisäksi olen löytänyt kirjeistä mainintoja Waltherin säveltämistä, sittemmin hävinneistä teoksista, jotka on mainittu liitteen 2 alemmassa taulukossa. Moniin Waltherin teoksiin liittyy hänen omien sanojensa mukaan parodiointi, joka oli barokin aikana tavallinen tapa liikkua hengellisen ja maallisen musiikin välillä. Esimerkiksi alemmassa taulukossa mainittu teos Marian koettelemuksen juhlaan on koostettu useista eri aikoina tehdyistä teoksista. Walther kertoo tehneensä kahdeksan aariaa, joista kahteen Erfurtin Prediger-Kirchen kanttori Johann Friedrich Stöpel (1681-1736) oli tehnyt uudet tekstit ja alkuun, keskelle ja loppuun oli lisätty koraalit, ja tämä kokonaisuus toimi sitten itsenäisenä teoksena. (Walther Boke-meyerille 29.7.1733 / Beckmann & Schulze 1987, 166.) Useiden säveltäjien suhde parodiatekniikan käyttöön oli esteettisesti ja eettisesti neutraali. Waltherille parodia oli tarkoituksenmukainen toiminto, jota hän ei peitellyt, mutta ei myöskään tahtonut kiinnittää siihen huomiota. (Falck 1979, 6-7.)

Waltherin urkuteosten levytyksissä on viime aikoina yhä enenevässä määrin alettu käyttää urkuri Heinz Lohmannin (1934-2001) 1970-luvulla hahmottelemaa LV¹⁹-numerointia. Siitä on olemassa maininta hänen kirjoittamassaan teoksessa *Handbuch der Orgellitteratur* (1975). Lohmannin tarkoituksena oli julkaista useita barokin pienempiä säveltäjiä käsittänyt teosluettelo LV-luettelon nimellä. Säveltäjäniminä hän mainitsee Böhmin, Buxtehuden, Scheidtin, Waltherin, Zachowin ja Pachelbelin. (Lohmann 1975, XIV-XV) Näistä ainoastaan Friedrich Wilhelm Zachowin (1663-1712) luettelo on ilmestynyt kokonaisuudessaan. Johann Gottfried Waltherin teosten osalta LV-numerot ilmestyivät Lohmannin toimittamassa J. G. Waltherin *Ausgewählte Orgelwerke* –nuottikokoelman esipuheessa. Numerointi on tosin vaillinainen, koska kysymyksessä on vain valikoima Waltherin urkuteoksia. Työ näyttää joko jääneen häneltä kesken tai sitä ei ole julkaistu kokonaisuudessaan missään yhteydessä. Sama LV-numero saattaa siis merkitä Böhmin, Zachowin tai Waltherin teosta eli kysymys ei ole vain yhden säveltäjän itsenäisestä teosluettelosta. Lohmannin luettelon ilmeisestä puutteesta huolimatta tässä tutkimuksessa tullaan käyttämään LV-numerointia niiden Waltherin teosten kohdalla, joista se on olemassa.

¹⁹ Lohmann Verzeichnis.

J. G. Waltherin sävellysten ajoitukseen liittyvät ongelmat asettavat haasteita tutkimukseni kokonaisrakenteelle. Aiemmat Walther-tutkimukset ovat perustuneet vanhaan tapaan jakaa elämä ja teokset omiksi alueikseen. Yksi syy selkeään jakoon on saattanut olla myös se, että sävellysten valmistumisvuosia ei ole tunnettu lukuun ottamatta Waltherin elinaikana painettuja sävellyksiä. Tutkimukseni lähtee liikkeelle kokonaisvaltaisesta lähestymistavasta koskien J. G. Waltherin elämää, joten mainittu elämän ja teosten jakaminen omiin jaksoihinsa sotii tätä periaatetta vastaan. Nykyään biografisessa tutkimuksessa pyritään yhdistämään, jos vain mahdollista, elämä ja teokset kiinteästi toisiinsa. Myös mikrohistoria painottaa kokonaisvaltaista lähestymistapaa. Vapaat urkuteokset pystytään ajoittamaan paremmin kuin urkukoraalit, joita on määrällisesti paljon enemmän (ks. taulukko 1).

TAULUKKO 1. Waltherin urkuteosten tyypit ja lukumäärät

Teostyyppi	Lukumäärä
Koraalit	132 ²⁰
Konserttosovitukset	14
Preludit / toccatat ja fuugat	7
Alcuni Variationi del Sigr Corelli E-duuri	1
Konsertto G-duuri	1

Olen koostanut sekä Beckmannin nuottieditioiden (1998a-1998d) lähdeselvitysten että Beißwengerin tutkimuksen (1992, passim.) perusteella viimeisimmän tutkimuksen valossa ajoitetut teokset (ks. taulukko 2). Tärkeän lisän lähinnä koraaleihin tuo Beckmannin käyttämä lähdekokonaisuus, joka kantaa nimeä *Plauener Orgelbuch* (Plauenin urkukirja). Kokoelman koraalit on sävelletty vuosien 1708-1710 välisenä aikana ja se sisältää parikymmentä Waltherin säveltämää urkukoraalia. *Plauener Orgelbuch* hävisi toisen maailmansodan tyrskyissä, mutta materiaali on säilynyt valokuvattuna. (Beckmann 1998b, 145-146. Ks. myös Seiffert 1920, passim.)

²⁰ Beckmannin edition numeroinnin mukaan. Muunnelmasarjojen kaikki variaatiot mukaan luettuina sävellyksiä on kaikkiaan 288.

TAULUKKO 2. Waltherin sävellysten kronologinen järjestys

Sävellys	Tyyppi	Sävellysvuosi
Fuuga F-duuri LV 124	Preludit / toccatat ja fuugat	1702-1707 ²¹
Valikoima koraaleja kokoelmasta Plauener Orgelbuch	Urkukoraalit	1708-1710
<i>Meinem Jesum lass ich nicht</i> LV 1	Urkukoraalit	1712
<i>Jesu meine Freude</i> LV 2		
Konserttosovitukset (13 kpl) LV 126-128, 130-136, 138-140	Konserttosovitukset	ennen vuotta 1717 tai sen jälkeen
Preludit / toccatat ja fuugat (4 kpl) LV 121-123, 125		ennen vuotta 1717 tai sen jälkeen
<i>Alcuni Variationi del Sigr Corelli</i> E- duuri LV 129	Variaatiosarja (itsenäinen teos)	1726-1728
<i>Concerto per la Chiesa composto dal Sigr Telemann et adattato all'Organo da J. G. Walther</i> G- duuri LV 137	Konserttosovitukset	1726-1740?
<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> LV 3	Urkukoraalit	1738
<i>Vorspiele über das Adventslied Wie soll ich empfangen</i> LV 4	Koraalit	1740/1741
Konsertto G-duuri LV 120	Konsertto (itsenäinen teos ero- tuksena sovituksista)	1740/1741
Preludi ja Fuuga G-duuri LV 119	Preludit ja fuugat	1741

Näiden sävellysten ajoitusten perusteella on mahdollista koota kokonaisvaltainen J. G. Waltherin elämäkerta niin, että sävellykset on sisällytetty elämäkerran osaksi. Etuna on se, että kaikista taulukon 1 sävellystyypeistä pystytään ajoittamaan johonkin Waltherin elämän vaiheista.

²¹ Klaus Beckmannin arvio (Beckmann 1998a, 6).

3 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT JA TUTKIMUSTEHTÄVÄT

3.1 Länsimaisen taidemusiikin kaanon ja sen kritiikki

Biografinen musiikintutkimus oli pitkään keskittynyt tunnettujen säveltäjien tutkimiseen. Viime vuosikymmenten aikana tutkimuksen painopistettä on kuitenkin siirretty suurmiesten aikalaisiin, jotka eivät ole olleet niin tunnettuja. Tutkimussuunta tunnetaan nimellä kaanonkriittinen tutkimus. Kaanon periytyy kreikan sanasta *kanon* (*kanon*), joka merkitsee sääntöä, säädöstä tai luetteloa. Musiikissa tällä laajalla termillä on kaksikin merkitystä. Länsimaisen taidemusiikin historiallisessa jatkumossa kaanon merkitsee käsitystä, jonka mukaan ajan kuluessa tietyt säveltäjät ja tietyt teokset ovat nousseet ihmisten arvostuksen kohteeksi. Se perustuu pohjimmiltaan ihmisten tekemiin päätöksiin siitä, mikä on hyvää ja esimerkillistä jossain teoksessa²². Tämä puolestaan johtaa teoksen esittämisten lisääntymiseen, joka taas vahvistaa yleistä kuvaa ns. hyvästä säveltäjästä. Tuloksena muodostuu eräänlaisia auktoriteetteja. Kaanonilla viitataan yleensä myös siihen, miten musiikki periaatteessa toimii op-

²² Yleensä taide-elämässä kaanonilla viitataan laajasti esimerkillisiin kokoelmiin kirjoja, maalauksia ja rakennuksia, joilla on ihailun ja tulkinnan kannalta arvo. Tällöin puhutaan Kermanin mukaan kuitenkin repertuaarista, ei kaanonista. Kaanon on enemminkin idea – ei kokoelma repertuaareja. Erona voidaan pitää sitä, että repertuaarin kokoavat esittäjät, kaanonin kriitikot. (Kerman 1983, 107, 111-112.)

pialana sisäistämällä tiettyjen säveltäjien ja teosten standardit ja samalla sen, miten niitä ei rikota. Toinen, käytännön muusikolle tavallisempi kaanonin merkitys musiikissa on ankaraan jäljittelyyn perustuva polyfoninen muoto, jossa sama aihe esiintyy vuorollaan melodisesti ja rytmisesti muuttamattomana tietyn aika- ja intervallieroin. (Bergeron 1992, 5.) Tutkimuksessani tulen käyttämään käsitettä kaanon pääasiassa säveltäjien ja teosten kaanoniin viittaavassa merkityksessä.²³

Kaanonien muodostuminen on monisyinen ja aikaavievä prosessi, koska teos eikä säveltäjä hae itselleen oikeutta päästä kaanoniin. Kanonisointi vaatii ennen kaikkea aikaa ja teokselta tiettyä ajattomuutta. Lisäksi tarvitaan teoksen ja säveltäjän puolesta puhuvia henkilöitä²⁴. Teoksen pitäisi olla malli menneestä, joka ilmaisee aikansa samankaltaisuutta²⁵. Musiikin historian kaanonien muodostajat eli mainitut puolesta puhujat ovat olleet usein musiikkitieteilijöitä. Randelin mukaan kaanonit ovat pitkään määritelleet ne metodit, joilla musiikkia on tutkittu (Randel 1992, 17). 1800-luvulla musiikinhistorioitsijat kirjoittivat säveltäjistä, jotka toimivat esimerkkeinä ”suurista säveltäjistä”. Samalla osa säveltäjistä putosi pois suuren yleisön tietoisuudesta. Kaanon voi muodostua myös torjumalla tietoisesti tietyt teokset ja säveltäjät. Tämä mahdollistaa toisten esiin nostamisen toisten kustannuksella, minkä länsimaisen taidemusiikin teorian historia on osoittanut. (Bohlman 1992, 203-205.)

Weber esittelee kolme kaanonin tyyppiä, jotka kaikki ovat vaikuttaneet osaltaan musiikin kaanonin muodostumiseen. Vanhin näistä on ns. *akateeminen* kaanon, jonka juuret ovat antiikissa. Tuolloin musiikkia tarkasteltiin sekä filosofisesta että tieteellisestä näkökulmasta, ja näiden tarkastelujen tulokset siirtyivät aikanaan keskiajan koulujen opetukseen *quadriviumissa*²⁶. Akateeminen kaanon säilyi aina 1700-luvulle asti, ja käytännön muusikkoudesta eriytyneenä sitä harrastivat harvat. Toinen tunnis-

²³ J. G. Walther käytti kaanonit paljon sävellystyyppinä ja keskustellessani tästä asiayhteydestä käyneen selvästi ilmi, mihin kaanonin merkitykseen silloin viitataan.

²⁴ Musiikinhistoriassa on painotettu monesti säveltäjien henkilöä ja heidän persoonallisia piirteitään (esim. Wagnerin jonkinmoinen narsismi, Richard Straussin natsisympatiat ja Bachin perhettä suosiva elämä sekä hankala luonne). Samoin musiikkitieteen sisällä tutkijat liittävät osaamisalansa usein eri säveltäjien nimiin. On olemassa Mozart-tutkijoita ja Bach-tutkijoita. Pienemmän säveltäjän menestyksen tutkiminen riippuu paljolti tutkijan kyvyistä osoittaa kohteensa vaikutus verrattuna kaanonin sisällä oleviin säveltäjiin. (Nettl 1992, 141.)

²⁵ Tyylin muodostumisen käsite liikkuu hyvin lähellä tällaista ajattelutapaa, koska tyylin voidaan sanoa olevan tunnistettavissa niiden musiikillisten piirteiden avulla, jotka esiintyvät toistuvina tiettyä tyyliä edustavissa teoksissa.

²⁶ matemaattisten aineiden joukko *Septem Artes Liberalesissa*.

tettava kaanonin muoto on *pedagoginen* kaanon. Sen on katsottu alkaneen kirkkomusiikin piirissä vallalla olleesta käytännöstä, jossa edellisen sukupolven mestarisäveltäjien teokset toimivat välineinä opetettaessa sävellystä. Tämä 1500-luvulta alkanut prosessi laajeni huomattavasti tultaessa 1800-luvun alkuun. Viimeinen suuri kaanonin muoto on *esittämisen* kaanon, joka perustuu ohjelmistojen järjestämiseen kokonaisuuksiksi. 1700-luvulta alkaen alettiin julkaista myös valikoituja kokonaisuuksia tietyn säveltäjän teoksista, mikä edesauttoi tämän kaanonin lajin kasvua. On myös esitetty, että kaanonin kokoaminen olisi alkanut jo 1500-luvulla, jolloin tiettyjä kappaleita jäi ihmisten tietoisuuteen yli sukupolvien ja näistä olisi muodostunut kaanonin alku. (Weber 1999, 336, 339-340.)

Kermanin mukaan ennen 1700-lukua kaanon muodostui korkeintaan kahden edellisen sukupolven ja kulloisenkin sukupolven omasta musiikista. Se eli siis jatkuvassa muutoksen tilassa. Myös Bachin musiikki pudotettiin aikanaan pois Leipzigin Tuomas-koulun ohjelmistosta pian hänen kuolemansa jälkeen. 1800-luvun alkuvuosikymmenien aikana repertuaarissa ollut vanha musiikki ei enää poistunutkaan uusien tieltä ja säilynyttä aikaisempien vuosisatojen musiikkia alettiin koota edustaviksi kokoelmiksi. (Kerman 1983, 107.) Musiikillinen kaanon on valjastettu myös heräävän kansallisen itsetunnon hahmottamispyrkimyksiin. Moni kansakunta on pyrkinyt (tietoisesti tai tietämättään) muodostamaan oman kansallisen kaanoninsa oman maansa säveltäjien avulla osaksi laajempaa länsimaisen taidemusiikin kaanonia (Sarjala 2002, 14). Saksassa tämä on ollut sidottuna jo 1700-luvulta alkaen nationalistisiin pyrkimyksiin. Tuolloin kylvetyt kansallisuuden siemenet kehittyivät 1800-luvulla.²⁷ J. N. Forkelin Bach-biografiakin omistettiin kaikille isänmaallisille musiikin ihailijoille. (Bohlman 2003, 48-50; Finscher 1998, 3.)

Saksalaisten barokkisäveltäjien kaanonissa Johann Sebastian Bach on ollut pitkään esikuvana. Bachilla oli jo omana aikanaan voimakkaita puolestapuhujia kuten Mizler ja Johann Adolph Scheibe²⁸ ja Friedrich Wilhelm Marpurg, mutta Bachin varsinainen kanonisointi alkoi 1800-luvun alussa. Ensimmäinen vaihe oli Forkelin elämäkerta

²⁷ Myöhemmin ilmeni myös vähemmän toivottuja vaikutteita. Kirjailija Thomas Mann tuo teoksessaan *Tohtori Faustus* (1947) esiin saksalaisen mielen ja ylpeyden omasta kansallisesta perinnöstä ja siitä, miten tätä perintöä käytettiin kauhealla tavalla väärin toisen maailmansodan aikana.

²⁸ Scheibe tunnetaan myös Bachin tyylin ankarana kriitikkona.

Bachista vuonna 1802, jossa hän asetti Bachin ideaaliseksi barokin säveltäjäksi. Tämän jälkeen romanttiseen orkesteriohjelmistoon sopineet Bachin teokset nousivat konserttien ohjelmanumeroiksi. Yksi voimakkaimmista Bachin puolestapuhujista tässä vaiheessa oli Ernst Theodor August (E. T. A.) Hoffmann, joka pitkälti muokkasi romantiikan ajan instrumentaalimusiikin linjoja. Myös Felix Mendelssohn Bartholdyn johtama esitys Bachin Matteus-passiosta vuonna 1829 oli yksi Bachin uudelleen löytämisen merkkipaaluista. (Dahlhaus 1978, passim.; Kerman 1983, 121; Finscher 1998, 3-4.) Sittemmin massiiviset Philipp Spittan ja Albert Schweitzerin Bachbiografiat vakiinnuttivat pitkäksi aikaa Johann Sebastian Bachin nimen melkein päinoaksi barokin säveltäjäksi. Bachin ympärille rakennettiin nopeasti romanttisen säveltaiteen edellyttämä kuva yli-inhimillisestä säveltäjästä – mm. brittiläinen säveltäjä Samuel Wesley (1766-1837) viittasi Bachiin pyhimyksenä, puolijumalana ja musiikin ylipappina (Goehr 1992, 208). Oli kuljettu pitkä matka Mizlerin monia mestarien nimiä sisältävästä luettelosta siihen, jolloin lähinnä yhden henkilön nimi määräytti kokonaista tyylikautta. Bachin ohella saksalaissyntyistä, sittemmin Isoon-Britanniaan muuttanutta Georg Friedrich Händeliä on pitkään pidetty toisena barokin suurista, elämään jääneistä säveltäjistä.

J. G. Waltherin monipuolisesta toiminnasta on mahdollista erottaa monia aloja, joille voidaan katsoa kehittyneen oma kaanoninsa. Säveltäjien ja teosten kaanonista hän on eittämättä pudonnut. Nykyään Waltheria harvemmin mainitaan edes 10 barokkisäveltäjän joukossa, 30 nimen piiriin hän jo mahtunee. Huomattavasti tuntemattomampaan leksikografiseen kaanoniin Walther on jäänyt pysyvästi urauurtavan työnsä ansiosta.

3.2 Biografisen tutkimuksen haasteita

3.2.1 Ryhmityksestä ja kerronnallisuudesta

Elämäkertoja voidaan ryhmitellä monella tapaa. Jako voidaan tehdä joko henkilökohtaisen tuntemuksen kautta laadittuihin tai tutkimukseen perustuviin elämäkertoihin. Jälkimmäisestä eli tutkimukseen perustuvasta elämäkerrasta on mahdollisuus erottaa sarja erilaisia luokituksia, joista tässä esitellään tämän tutkimuksen kannalta olennai-

simmat ryhmitykset. Informatiivisessa elämäkerrassa annetaan lähteiden puhua ja esitystapa on usein kronologinen. Tätä pidetään objektiivisimpana elämäkerran mallina. Toinen muoto on kriittinen elämäkerta, joka antaa mahdollisuuden kohteen kriittiseen tulkintaan. (Kostiainen 1982, 16.) Tieteellisessä elämäkerrassa painottuu aiemmin esitellyn lähdekritiikin ohella *heuristiikan* eli lähteiden löytämisen taidon hallinta sekä taito laatia kertomuksia ja kyseenalaistaa niitä. Ne ovat tärkeitä työkaluja erityisesti musiikin tutkimuksessa, koska tutkijalla on käytettävissään laaja lähteistö ja hänen tulee kiinnittää huomiota myös musiikin historian monien tarinoiden ja legendojen paikkansa pitävyyteen. Heuristiikalle asettaa haasteita se tosiasia, että arkistoinnin mahdollisuudet ovat rajallisia. Lisäksi osa tuhoutuu aina – tavalla tai toisella. Voidaan ajatella, että mitä kauemmas historiaa mennään aiheenvalinnassa, sitä haastavampaa lähteiden löytäminen on. Usein kyse on tulkinnan koostamisesta hyvinkin pienistä osista. Tutkijan tehtävänä on sitten järjestää näitä lähteitä tarvitsemaansa järjestykseen. (Sarjala 2002, 54-55, 113.)

Biografinen tutkimus asettaa tekijälleen monia haasteita. Ensimmäisenä ongelmana voidaan mainita aikakausien hahmottaminen. Tutkijalla tulisi olla perusteelliset tiedot siitä aikakaudesta, jolloin tutkimuksen kohde on elänyt. Mitä enemmän tietoa on, sitä enemmän tutkijalla on edellytyksiä arvioida kohteen toimintaa, sen edellytyksiä ja seurauksia. Toisaalta mitä kauemmas ajassa mennään, sitä vaikeampaa aikakauden piirteiden hahmottaminen on. Biografian tehtävänä on määritellä yksilön ja ympäristön tai niiden summan vaikutusta henkilöön. Vaikutukset suodattuvat pitkän ajan kuluessa. (Uino 1985, 52.) Tieteelliseen elämäkertatutkimukseen kuuluu tällainen menneisyyden rekonstruointi (Soikkanen 1986, 58). Vaikka biografinen tutkimus kuinka pyrkisi objektiivisuuteen, on se kuitenkin pohjimmiltaan aina subjektiivista. Ongelmana ovat tällöin moraalinen arvottaminen ja tutkijan arvovalinnat. Ideaalista olisi pyrkiä vapautumaan arvoväritteisestä henkilöhistoriasta. Jaakko Paavolainen kiteyttää mahdollisen ratkaisun seuraavasti:

Eräs pakotie on yrittää 'kertoa kaikki', tuoda esiin mitä lähteistä suinkin löytyy ja siten risteyttää elämäkerta ja tietosanakirja. Tosiasiain vyöry tukahduttaa kaikki kysymykset, myös arvoväritteiset ja mittaavat. (Paavolainen 1983, 29.)

Hänen mukaansa kaiken kertomisen kanssa painiminen on tutkijalle vaikeaa. Monella historian henkilöllä on nimittäin kaksi tarinaa itsestään – julkinen ja salainen. Biografin tehtävänä on tällöin selvittää itselleen, mitä voi julkaista ja mitä ei. (Paavolainen 1983, 28-30.) Toisaalta voidaan kysyä, tehdäänkö oikeutta historialle, jos jotain jätetään kertomatta. Myös yksilön ja yhteisön suhdetta tulee arvioida, koska yksilöä voidaan arvioida ainoastaan yhteisön osana. Syyt ja seuraukset liikkuvat siis yhteisön ja yksilön välillä. (Soikkanen 1986, 59-60.)

Tutkijan ja tutkimuksen kohteen suhdetta mitataan *läheisyyden* avulla. Se voi olla lajiltaan joko fyysistä tai henkistä. Fyysisellä läheisyydellä viitataan aikalaisuuteen. Henkinen läheisyys voidaan määritellä tutkijan tuntemaksi affektiiviseksi, ideologiseksi tunteeksi tai jonkinlaiseksi kohtalomaisuudeksi asian tiimoilta. Tietenkin on mahdollista molempien yhtäaikaista läsnäoloa tutkimuksessa. Joka tapauksessa tutkijan on luotava tiedollinen läheisyys kohteeseensa ja hänen ympäristöönsä. Pahin vaara tässä ymmärryksen kehässä on se, että tutkija alkaa kirjoittaa omaelämäkertaa kohteensa nimellä. (Saarikoski 1989, 125-126.)

Historiankirjoituksen viime vuosikymmenien muutos on näkynyt ”kertomuksen paluuna”. Elämäkertatutkimus lähestyy voimakkaasti kirjoittamismuotona narratiivista²⁹ kertomusta, jossa vaikutteita voidaan ottaa kertomuksellisuudesta. Kertomuksellisuudessa korostuvat usein subjektiiviset piirteet. Se on kuitenkin tiukasti sidoksissa tiedon todenmukaisuuden ja tieteellisyyden rinnastukseen. Tapahtumat yhdistävät kertomusta ja historiaa. Tämä tulee hyvin esiin elämäkertoissa, koska kohdehenkilön elämää kuljetetaan tiettyjen, usein hänen elämälleen merkittävien tapahtumien kautta. Elämäkerran kirjoittaja elää tavallaan kahden eri diskurssin, kertomuksen ja tieteellisyyden ristitulessa. Näiden välillä olisi löydettävä sopiva dialogin muoto. (Ks. esim. Kalela 1993, 231-232.) Narratiivisuuden käsite on ollut mukana myös mentaliteettien historian ja mikrohistorian esitysten arvioinneissa. Ginzburgin mukaan olisi korostettava historiankirjoituksen kertomuksellisuuden ulottuvuuden parantavia, ei kaventavia mahdollisuuksia (Ginzburg 1996, 104, 117), koska nykyajan historiantut-

²⁹ Narratiivisuudella tarkoitetaan yleensä kahta asiaa. Sen historiallinen perusta on ollut tieteenalan varhaisvaiheeseen liittynyt tapa esittää tietoa. Filosofisesti katsoen se on historialliselle ajattelulle ominainen muoto, joka tulee esiin historiantutkijan esityksessä. Historialliset tutkimukset narraationa ovat kuitenkin aina historian konstruktioita. (Kalela 1993, 70, 80.)

kija ei suinkaan kerro yksinkertaista tarinaa, vaan kuvauksen rinnalla kulkee yhtä tärkeänä toinen tarina tutkimusprosessin vaiheista, jossa lukija vedetään mukaan arvioimaan tutkijan tekemisiä, vertaamaan tuloksia aiempaan tutkimukseen ja miettimään tulosten merkitystä. (Peltonen 1999, 41.) Kertomuksellisuus on läsnä vahvasti myös elämäkertoissa – kerrotaanhan niissä tietyn yksilön elämän tapahtumista ja niiden vaikutuksista – olipa lähestymistapa sitten makro- tai mikrohistoriallinen.

3.2.2 Biografisen musiikintutkimuksen erityispiirteitä

Musiikin historiassa biografoilla on tärkeä osa ja yhä tänä päivänä tehdään monia korkeatasoisia elämäkertoja. Elämäkertoja kirjoitettiin määrällisesti eniten 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, usein tunnetuista henkilöistä (Dahlhaus 1987, 7). Kansainvälisen kehityksen mukaisesti suomalaisessa musiikintutkimuksessakin on alettu kiinnittää huomiota suomalaisille tärkeän Sibeliuksen varjoon jääneisiin säveltäjiin. Einar Englund antoi oireellisesti omaelämäkerralleen nimen *Sibeliuksen varjossa; katkelmia säveltäjän elämästä*³⁰. Tieteellisen tutkimuksen puolella professori Matti Vainion Robert Kajanus -elämäkerta³¹ on esimerkki perusteellisesta tutkimuksesta yhdestä merkittävästä, Sibeliuksen varjoon jääneestä tärkeästä musiikkimiehestä.

Tässä tutkimuksessa nousevat esiin myös käsitteet säveltäjä ja henkilökuva. Säveltäjä ei ole kuka tahansa historiallinen henkilö; hän elää yhä sävellystensä kautta. Säveltäjän henkilökuva on yhteisöllinen ja se on monessa mielessä vahvempi kuin kuvattavansa. Historiallinen henkilö on aina rekonstruktio, jonka henkilökuva on rakennettu tulkinnalla ja päättelyllä. Sen rakenne on kolmikerroksinen. Henkilökuva muodostuu konkreettisesta henkilöstä tai – jos hän on kuollut – kuvasta. Tästä koostuu puolestaan narratiivinen henkilökuva, johon liitetään tarinoita ja legendoja. Kolmas rakenne on tutkijan muodostama henkilökuva. Sitä voidaan manipuloida ja se voidaan sijoittaa arkkityyppisesti tiettyyn luokkaan. (Heiniö 1992, 1-4, 14.) Esimerkiksi J. S. Bachin elämästä kertovat kaskut ja legendat ovat hämärtäneet ja peittäneet realistista säveltäjäkuvaa. Toisaalta samantyyppinen legendaarinen aines on pitänyt osaltaan hengissä muutamia Waltheriin liitettyjä väärinä ominaisuuksia. Tällaiset narratiivisen

³⁰ *I skuggan av Sibelius: fragment ur en tonsättarens liv*. Helsinki: Söderström 1996. (Suom. Helsinki: Otava 1997.)

³¹ ”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. Elämä ja taide. Helsinki WSOY 2002.

tason kertomukset ovat usein vahvasti liioiteltuja. Narratiivisilla legendoilla on usein pitkälle vievä symbolinen merkitys (Dahlhaus 1987, 29). Ne ulottuvat aina säveltäjien kaanoniin asti sävellysten kautta. Näin ollen säveltäjän elämäkertaa ei voida kirjoittaa jättämällä pois sävellykset. Ne ovat edesauttaneet säveltäjän kaanoniin nousemisessa merkittäväällä tavalla, jokaisessa aiemmin esitellyssä kaanonin lajissa.

3.2.3 Elämä ja teokset -problematiikka

Elämä ja teokset -tyyppisen käsittelyn ongelmaksi muodostuu usein teosten ja henkilökuvan yhdistäminen luonteella tavalla toisiinsa. Lisäksi ajankuvaukset tuovat tähän kolmiodraamaan oman jännitteensä. Teokset saatetaan pudottaa jopa kokonaan pois. (Sarjala 2002, 124.) Tämä ei kuitenkaan tee oikeutta elämäkerran kohdehenkilölle, joka on esimerkiksi tullut tunnetuksi nimenomaan sävellyksistään. Sarjala esittää osittaisena myönnytyksenä, että säveltäjän teoksia tulkittaisiin osana taiteilijan minuutta (Sarjala 2002, 125). Taiteilijan minuuks on nykyisin kuitenkin sidottu enimmäkseen romanttiseen beethovenilaiseen kärsivän taiteilijan kuvaan (ks. esim. Goehr 1992, 205-542). 1700-luvun pienen kaupungin urkurin, kuten J. G. Waltherin kohdalla romanttisen taiteilijan leima ei liene paikkaansa pitävä, joten voidaan kysyä, pystytäänkö tällöin soveltamaan taiteilijan minuuks -käsitystä. Barokin säveltämismenetelmissä on nähtävissä vielä selvä käsityöläisluonne, joka tulee ilmi mm. pitkälle opittujen kaavojen käytössä.

Tarmo Kunnaksen mukaan biografinen lähestymistapa on taiteen tutkimuksessa ongelmallisempaa kuin perinteisessä historian tutkimuksessa. Hän mainitsee mm. klassisen biografisen metodin, jossa tutkittavan henkilön elämänvaiheita esitellään ja teoksista pyritään löytämään muistumia elämästä. Tällaisten helppojen analogioiden löytäminen elämän ja teosten välillä on uhkarohkeaa, koska teosten syntyminen on aina monimutkainen prosessi. Taideteosta ei pitäisi tulkita yksistään elämän kopiona. Toisaalta kaikki elämässä tapahtuva vaikuttaa taiteen tekemiseen. Kunnas esittääkin ratkaisuksi sen, että taiteentutkijan ei tarvitse sekaantua biografisen tutkimusmenetelmän ongelmiin. (Kunnas 1986, 94-96.) Näen tällaisen tulkinnan vaarallisena, varsinkin kun käsitellään akateemisia töitä, joissa metodologinen perusta on osoitus tekijänsä ajattelusta. Myönnettäköön, että vain harvoissa biografioissa on esitelty tut-

kimuksellisia lähtökohtia. Akateeminen tutkimus on perinteisesti ollut ongelma-keistä, jossa on pidetty tärkeänä miksi-kysymysten esittämistä. Biografisessa tutkimuksessa miksi-kysymykset ovat hankalammin muotoiltavia. Biografinen ote on yleensä ollut ennemminkin mitä tapahtui - kuvaamista. Kysymys lienee pikemminkin näkökulmista, joista biografista tutkimusta tarkastellaan. Tarkastelun kohdehenkilö voidaan nähdä itsessään ongelmana. Tutkimuksen päähenkilö nousee siis prosessiksi, jossa kokonaisvaltaisuus on erittäin tärkeä tekijä. (Saarikoski 1986, 122-123.)

3.3 Mentaliteettien historia

Kirjeet lähdeaineistona kaipaavat rinnalleen työkaluja, joita lähdekritiikki kehittyneessä muodossaan ei pysty tarjoamaan haasteelliselle materiaalille. Apuna voidaan tällöin käyttää ns. uusia historian tutkimuksen lajeja kuten esimerkiksi mentaliteettien historiaa, jonka on katsottu syntyneen ranskalaisen annalistien koulukunnan³² perinteistä. Mentaliteettien historiassa oli alkuaan kysymys kulttuurin ja sen kantamien merkitysten hahmottamisesta. Tämä toteutettiin usein kvantitatiivisin menetelmin ja ajan kuluessa suuriin määrällisiin aineistoihin pitäytyvää tulkintaa mentaliteeteista alettiin pitää joustamattomana. Vastatakseen ajan haasteisiin mentaliteetin käsitettä on sittemmin haluttu laajentaa ja varioida puhumalla kollektiivisista representaatioista³³ tai arki- ja yksityiselämän historiasta³⁴. (Korhonen 2001, 40-41.)

³² Historiankirjoituksen ranskalaisen koulukunnan on katsottu syntyneen I maailmansodan jälkeen. Eräänä koulukunnan etappina pidetään Marc Blochin ja Lucien Febvren alettua julkaista aikakauslehteä nimeltä *Annales d'histoire économique et sociale* vuonna 1929.

³³ Representaatio käsitetään mentaaliseksi tapahtumaksi, jonka avulla yksilö palauttaa todellisuuteen symbolisesti tallentuneen informaation. Noam Chomsky määrittelee representaatiot mentaalisen järjestelmän rakenteiksi, jotka sisältävät tiettyjä sääntöjä ja periaatteita. (Chomsky 1980, 48.) Kollektiiviset representaatiot puolestaan ovat Émile Durkheimin mukaan samalla tavalla konkreettisia ideoita, joiden avulla yksilö pystyy muodostamaan tulkintoja omasta elinpiiristään. (Durkheim 1980, 383-398.) Kollektiiviset representaatiot toimivat välineenä, joiden avulla voidaan korostaa yhteisöiden vastakkaisuuksia (kuten henkilö vs. yhteisö). Durkheim määrittelee kollektiiviset representaatiot intellektuaalisiksi kategorioiksi, joita ovat mm. uskonto, myytti, tiede sekä ajan ja paikan kategoriat. (Moscovici 1988, 218.)

³⁴ Matti Peltonen jakaa mentaliteettien historian kehityksen kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe perustui kulttuurihistoriallisten mentaliteettien tutkimukseen. Sen jälkeen vakiintui demografinen vaihe, jossa painotettiin kvantitatiivisia väestöhistoriallisia aineistoja. 1970-luvulta alkaen ollaan keskitytty ammentamaan virikkeitä kulttuuriantropologiasta. Kolmatta vaihetta värittää myös käsitteen mikrohistoria-käsitteen ilmestyminen osaksi mentaliteettien tutkimusta. (Peltonen 1992, 47.)

Mentaliteetin käsitteellä ei ole täsmällistä, eikä vakiintunutta suomennosta. Yleisimmin se on käännetty mielenlaaduksi, joka viittaa yhtäältä vanhaan temperamenttioppiin mutta voidaan ymmärtää myös tunnetilana. Mentaliteettia koskevien tulkintojen avainsana on mieli. Monet sanakirjatulkinnat osoittavat että kyseessä ei ole mikään vähäpätöinen kulttuurin osa. Mentaliteettia voi kuvata koordinaatistoksi tai henkiseksi kartaksi, joka sisältää ihmisen ymmärryksen todellisuudestaan. Sen varassa ihminen sijoittaa itsensä sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöönsä. Mentaliteetilla on kuitenkin yhteisöllisen ulottuvuutensa lisäksi jokaisen ihmisen luoma yksilöllinen puolensa. Le Goffin mukaan mentaliteetit toimivat arkisen ja automaattisen tasolla ja koostuvat yksilön ajattelun ei-persoonallisesta, kaikkia koskevasta aineksesta. Sitä on käytetty mm. meidän ja toisten eroavuuden osoittimena tarkemmin määrittelemättä käsitettä. (Korhonen 2001, 42, 44.)

Mentaliteetti on käsitteenä hyvin lähellä ideologiaa ja ne ymmärretään usein toistensa vastakohtiksi. Läheisyydestä viestii myös se, että ne voivat melko vaivattomasti muuttua toisikseen. Ideologia on tiedostettu ja refleктоitu rakenne, kun taas mentaliteetti on usein tiedostamaton ja refleктоimaton. (Kearney 2004, 78.) Ideologinen pohja on yhteydessä mentaliteetin käsitteeseen, jossa astutaan refleктоimattoman toiminnan piiriin. Ideologia voidaan avarasti tulkiten määritellä yhteiseksi uskoksi tiettyihin yhteiskunnallista elämää koskeviin perusoletuksiin ja sillä on myös monia lähikäsitteitä, joista tutkimukseni kannalta tärkein on maailmankatsomus. Maailmankatsomuksella on kaksi puolta. Se voi olla yksityinen, yksilön subjektiivisten näkemysten verkosto tai sitten objektiivisempi, useille henkilöille yhteinen näkemys. (Ks. esim. Heikkinen 1999, 81-84.)

Maailmankatsomuksellisen piirteen korostaminen oli osa mentaliteettien historian kolmatta vaihetta, jossa mukaan tuli tavallisen ihmisen arkipäivän kuvaaminen korkeakulttuurin sijaan. Erityisesti marginaaliryhmien nähtiin paljastavan jotain olennaista valtakulttuurista, jonka sisällä ne elivät. Tällaisessa tarkastelussa ongelmaksi muodostui lähteiden vähäisyys ja niiden moninaisuus. Niitä oli tarkasteltava perusteellisesti ja analyttisesti, koska ne paljastivat kertojiensa ajatusmaailmaa. (Korhonen 2001, 42-45.) Pyrkimys mennä ihmisen pään sisälle on aiheuttanut monille tutkijoille hämmennystä tilanteessa, jossa uuden historian tutkimuksen myötä päähenki-

löiksi on otettu ennen tuntemattomia ja unohdettuja kulttuurimme varjojen ihmisiä. (Peltonen 1999, 18-19.) Mentaliteettien historiassa on tavattu painottaa tutkittavien ilmiöiden kollektiivista luonnetta ja pitkää kestoaa, mikä on luonnollisesti herättänyt keskustelua sekä yksilöllisyyden liikkuma-alasta että muutosprosesseista. Joissain tapauksessa tietyt yksilöt ovat saaneet edustaa aikakaudelle tyypillistä mentaliteettia. (Knuutila 1994, 64.)

3.4 Mikrohistoria

Mikrohistoriassa on periaatteessa kyse erilaisista elämän lähtökohdista, joilla on kuitenkin yhteistä sisältöä. Sen aluetta voidaan jakaa monilla tavoin. Yksi tapa on erottaa tutkimuskohteesta yksityinen ja julkinen sfääri ja tarkastella niiden välistä suhdetta. Keskiajalla tämä suhde oli toisiinsa sekoittunut. Yksityisen ja julkisen erkaneminen tapahtui modernin valtion syntyyn, reformaatioon ja lukutaidon yleistymiseen liittyneiden muutosten myötä. Julkinen keskittyi ja sai ilmentymänsä ennen kaikkea 1500- ja 1600-luvuilla hoveissa. Ilmiö vahvistui entisestään 1700-luvun ruhtinashoveissa. Näiden sfäärien väliset suhteet eivät ole mitään vakioita, mutta mikrohistoria on keskittynyt enemmän tulkitsemaan näkökohtia yksityisen puolelta. Toinen yleinen tapa on ollut jakaa tietomuodot korkeaan (tieteelliseen) ja matalaan (kansanomaiseen) (Ginzburg 1996, 22). Tutkimusten ajallinen painopiste on ollut tähän mennessä selkeästi eurooppalaisessa historiassa uuden ajan vuosisadoilla 1400-1700. (Heikkinen 1993, 42-43.) Tällaisiin yksityisen ja julkisen jaotteluihin sisältyy vahva mentaalinen lataus. Yksilö saattaa ajatella yksityisesti toisin kuin julkisesti ja suhteuttaa tekonsa ja tuotoksensa tämän mukaan.

Käsitteenä mikrohistoria viittaa pieneen tarkasteluun. Sillä tarkoitetaan historiallisten tosiasioiden analyysiä, joka mikroskoopin tavoin suurentaa tarkastelun skaalan paljastaen jotain, mikä jää paljaalla silmällä näkemättä. (Levi 1998, 55-56.) Asioita tarkastellaan siis toisesta päästä kuin yleensä makromuotoisessa, suuriin linjoihin ja suurmiehiin keskittyvässä historiankirjoituksessa. Myös aikakäsitys voi olla erilainen kuin perinteisesti (kronologinen) – samassa hetkessä ovat läsnä mennyt, tuleva ja nykyhetki. (Peltonen 1999, 10-13.)

Kaksi mikrohistorian uranuurtajaa ovat olleet Carlo Ginzburg³⁵ ja Giovanni Levi³⁶. Etenkin Ginzburgia pidetään mikrohistorian eräänlaisena isänä. Italiassa on ollut vahva mikrohistoriallisen tutkimuksen perinne ja sen keskuspaikkana on toiminut Bolognan yliopisto, missä Ginzburg toimii historian professorina. Bolognan piirin mikrohistorian tutkimusmetodin ytimenä on ollut nimi. Olennaista on, että henkilön nimi pystytään tunnistamaan erilaisista lähteistä. Nimeen liittyy läheisesti myös syntymäajan perustella lähteistä tehtävät päätelmät. Mikrohistorian piirissä onkin ehdotettu siirtymistä (makro)historian keskeltä tarkastelemaan reunojen tapahtumia ja henkilöitä (Levi 1998, 61, 82). Mikrohistoriallinen näkökulma on usein mukana makrohistoriallisessa tutkimuksessa ja se voi avata myös makrohistoriallisia perspektiivejä. Mikrohistoriasta omine päämäärineen on kysymys silloin, kun tutkimuskohteena on ihminen pienyhteisössään ja kun eri tutkimustulokset suhteutetaan tähän pienyhteisöön. Sillä voi olla biografisen tutkimuksen kannalta myös oma tehtävänsä – elämäkokonaisuuden valottaminen. (Heikkinen 1993, 26-27, 40-41.)

Kuten Levin ja Ginzburgin teoksista voidaan päätellä, mentaliteettien historian tavoin mikrohistoria ei myöskään ole tutkimusmetodi, vaan jotain laajempaa, joka liittyy tutkimuksen lähtökohtiin, strategiaan ratkaisuihin tutkimuksen alussa ja työhön vaikuttaviin valintoihin. Teoreettinen pohdiskelu ole koskaan ollut mikrohistorian keskiössä, joten metodin kehittäminen on jäänyt pois. Se on ollut ensisijaisesti näkökulma menneisyyteen, jolle ei ole osoitettavissa selvää rajausta tutkimuskohteessa. Sen alle on yhdistetty mitä erilaisimpia tutkimusintressejä. Metodin vahvistamisen sijaan mikrohistorian kohdalla on käyty ennen kaikkea metodologista keskustelua. (Heikkinen 1993, 3, 11; Peltonen 1999, 20-21.) Metodologinen keskustelu on ollut

³⁵ Ginzburgin kuuluisin teos on *Il formaggio e i vermi* (1976), jossa pitkän keston rakenteiden esittäminen lyhytaikaisten tapahtumien kanssa luo konflikteja, minkä avulla pidetään lukijaa jännityksessä. Kirja kertoo mylläri Menocchion kohtalosta. Siinä paljastuu myöhemmän historian valossa, miten edistyksellinen ajatusmaailma heijasti vanhaa kulttuuria. Ginzburg sai vähistä lähteistä selville mm. mitä kirjoja Menocchio oli lukenut ja pystyi tämän avulla määrittelemään hänen käsityksiään ja ajatusmallejaan. (Ginzburg 1980, passim.)

³⁶ Giovanni Levin kirjassa *Aineeton perintö – Manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa* tutkimuskohteena oli Santenan kylän kirkkoherra Giovan Battista Chiesa, joka ryhtyi 1690-luvulla parantamaan seurakuntalaisiaan ja heidän kotieläimiään karkottamalla riivaajia näistä. Katolinen kirkko rankaisi Chiesaa teoistaan ja häneltä on jäänyt jäljelle ainoastaan potilaspäiväkirja. Levi rakentaa tutkimalleen yksilölle tarkan ja monipuolisesti valotetun sosiaalisen taustan käyttämällä tätä päiväkirjaa lähteenä. Pappi ja papin nimi ovat siis olleet lähtökohtina laajemmalle tutkimukselle, josta on avautunut Santenan kylää määrittänyt maailmankuva. (Levi 1992, passim.)

monikäyttöistä ja monimuotoista ja se on toteutunut usein ideoiden jakamisen tasolla koskien mikrohistoriallista näkökulmaa.

Mikrohistorian kritiikkiä yhdistää yksi yhteinen ajatus, jonka mukaan historiankirjoi-
tukseen kuuluisivat arvostelijoiden mielestä ainoastaan kulttuurin ja politiikan merk-
kihenkilöiden teot ja ajatukset. Giovanni Levi on puolustanut mikrohistoriaa totea-
malla, että se sivuuttaa korkeakulttuurin huiput ja valtioelämän kohokohdat. Yksi-
tyiskohtiin pureutuvan mikrohistoriallisen tarkastelun etuna on mahdollisuus uusiin
löytöihin ja oivalluksiin. Parhaimmillaan mikrohistoria antaa aseita aiemman kritiik-
kiin ja uusien käsitysten muotoutumiseen. (Peltonen 1999, 38-39, 51-52.) Kaanoniin
pitäytyvän historian tulkinnan kritiikki tuo yhteyden mikrohistorian ja kaanonkritii-
kin välille ja se soveltuu siten hyvin tämän tutkimuksen punaiseen lankaan.

3.5 Lähteet uudessa valossa

Tarkastelen luvun lopuksi kirjeiden asemaa teoreettisessa viitekehyksessä. Ne eivät
ole mikään uusi aluevaltaus biografisen tutkimuksen kentällä, vaan ovat jo pitkään
kuuluneet biografiseen tutkimukseen. Kuitenkin niiden käyttö pääasiallisena lähteenä
on saanut kritiikkiäkin osakseen (ks. esim. Lenneberg 1988, 5). Tieteellisen histo-
riantutkimuksen tärkeä peruskivi, lähdekritiikki perustuu ajatukseen, että lähde on
syntynyt tietyssä ajassa, paikassa, tietyssä kontekstissa ja tekijänsä näkökulmasta.
Siihen on myös tarttunut jälkiä ympärillä olleesta maailmasta. (ks. esim. Sarjala
2002, 70-71.) Historia perustuu muistamiseen ja muistinvarainen tieto on lähdekriit-
tisesti ajatellen mahdollisimman epäluotettavaa tietoa. Siihen sisältyy mahdollisuus
”väärästä” tai ”parannellusta” tiedosta lähteiden hedelmällisyyden kustannuksella.
Alkuaan lähdekritiikin tarkoitus oli puhdistaa teksti kaikista ajan tuomista lisistä.
Viime vuosikymmeninä on kuitenkin alettu arvostaa yhä enemmän muitakin kuin
pelkästään luotettavia arkistolähteitä. Lähteitä ei enää pidetä luotettavina tai epä-
luotettavina, vaan eri tavoin informatiivisina. Uusi ajattelutapa mahdollistaa minkä
tahansa lähteen käytön todisteena. Ero lähteiden välillä on tällöin suhteellinen ja tä-
mä korostaa entistä enemmän tutkijan vastuuta ja varovaisuutta. Kehittyneessä läh-

dekritiikissä kaikki lähteet ovat arvokkaita ja niitä tulkitaan tutkimuskohteesta katsoen. (Kalela 2000, 90-93.)

Historioitsijalla on vain harvoin mahdollisuus saada omakohtaista tietoa ihmisistä, joiden elämää hän tutkii. Yksi parhaimmista väylistä tähän ovat kirjeet, jotka itsessään ovat historiallisia lähteitä. Historiallisiksi lähteiksi voidaan nimittää kaikkia niitä havaintojemme ulottuvilla olevia esineitä, jotka sisältävät informaatiota ihmisten elämästä. Kirje ei ole tutkijalle vain esine, vaan se saa merkityksiä sen mukaan, mitä merkkejä paperille on kirjoitettu ja näin merkeistä koostuu kertomus. (Heikkinen 1996, 53-54.) Lähteiden käytössä mikrotason näkökulma on usein merkinnyt melko suppeiden aineistojen perusteellista ja intensiivistä analyysia, lähteiden tarkkaa lähilukua, ”rivien välistä” lukemista ja tulkintaa. Mikrohistoriassa lähteiden ominaisuus hyväksytään ja sitä käytetään hyväksi. Usein tutkimus lähtee liikkeelle yhdestä, poikkeuksellisesta lähteestä tai lähdekokonaisuudesta kuten tapauksessani J. G. Waltherin kirjeistä. Vaikka mikrohistorian käyttämien erilaisten lähdetyyppien luotettavuutta onkin kritisoitu, se ei Carlo Ginzburgin mielestä tarkoita sitä, etteivätkö objektiivisesti haasteelliset lähteet voisi kertoa meille menneisyydestä. Näiden kautta on mahdollista saada sensuroimatonta ”tuoretta” tietoa ihmisten ajattelutavoista. (Ginzburg 1992, 12; ks. myös Elomaa 2001, 61-63.)

Mikrohistoriallisessa tulkinnassa voidaan käytettävän aineiston pohjalta tarttua johonkin sellaiseen, joka ei näy suoraan katsottaessa kokonaisuutta³⁷. Tällaisia aspekteja pyritään muuttamaan osaksi tarinaa ja muodostamaan niistä kerronnallisia elementtejä. Näennäisesti merkityksettömien tietojen ja yksityiskohtien pohjalta on luotavissa monisäikeinen todellisuus, joka ei ole suoraan koettavissa. Tutkijan tehtävänä on järjestää nämä tiedot siten, että niistä syntyy kerronnallinen jatkumo. (Ginzburg 1996, 46, 48-50.)

Ensisijaisena tutkimusaineistona käyttämäni Johann Gottfried Waltherin kirjeet ovat kokonaisuutena monitasoisia. Niissä tulee hyvin ilmi yleensäkin kirjeiden ominaisuus historiantutkimuksessa. Virallisten asiakirjojen ohella on olemassa yksityis-

³⁷ Ginzburgin mukaan tällainen asetelma koskee lähinnä kvalitatiivisia tieteitä, joilla on tutkittavaan yksilöllinen tapaus tai aineisto (Ginzburg 1996, 48-50).

luontoisia asiakirjoja, joita on laadittu yksityisten toimijoiden taholta. Yksityiskirjeet ovat ihmisten toisilleen lähettämiä viestejä, joihin liittyy muodollisen kontrollin puute. (Heikkinen 1996, 100.) Omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa (päiväkirjat, kirjeet etc.) näkyy pyrkimys itsetutkiskeluun ja itsensä tuntemiseen. Tällainen kirjallisuus oli yleensä olemassa vain kirjoittajaansa varten, sitä ei ollut tarkoitettu julkaittavaksi tai jaettavaksi. (Ilmakunnas 2001, 11.) Verrattaessa esimerkiksi päiväkirjoja ja kirjeitä päiväkirjojen voidaan sanoa olevan vielä astetta yksityisempiä. Ne on tarkoitettu kirjoittajan omia silmiä varten. Ihminen on paljaimmillaan itsensä kanssa kirjoittaessaan päiväkirjaa. Kirjeen kohdalla tulee mukaan toinen yksilö ja varautuneisuuden aste on tällöin toinen.

Kirjeisiin on kohdistettu epäilyjä koskien niiden hyväksyttävyyttä osana lähteistöä. Kuitenkin kirjeissä paljastetaan usein pienten, mutta merkityksellisten tapahtumien merkityksellisyys lähettäjälle tai vastaanottajalle. Subjektiiivisen luonteen omaavina niiden todenperäisyydelle ja edustavuudelle voidaan esittää myös oikeutettua kritiikkiä. Elämäkerrallisessa tutkimuksessa kirjeisiin on suhtauduttu suopeammin ja ne on rinnastettu varsinaisiin arkistolähteisiin. Tällaiset arkipäivään kuuluneet dokumentit kuten kirjeet voivat paljastaa käytäntöjä ja kokemuksia ihmisen näkökulmasta³⁸. (Kallinke 2000, 7-9,15.) Yksityiskirje paljastaa rivien välissä usein kirjeenvaihdon osapuolten välisen suhteen. Mitä tarkemmin kirjoittajan ja vastaanottajan suhde tunnetaan, sitä paremmin voidaan oivaltaa kirjoittajan yksityisiä piirteitä. Näin kirje alkaa ”elää” tutkijan käsissä. Toisaalta kirje on eräänlaista muistelupuhetta, jossa olennaista on aiemmin ohitetun tai näkymättömän menneisyyden näkyväksi tekeminen ihmisen omien kokemusten kautta. (Paavolainen 1983, 33, 42.) Muistelijalla on aina oikeus omiin tulkintoihinsa (Ukkonen 2000, 14). Tutkijan on yritettävä päästä tulkinta-kehän ”taakse” ja mietittävä, mitä kirjoittaja mahdollisesti jättää kertomatta. Koch-Schwarzerin mukaan kirjeet 1700-luvulta alkaen edustavat kasvavaa minäkuvan kehitystä. Niissä pääsee esille yksityinen ihminen julkisen yhteisön varjossa. (Koch-Schwarzer 2000, 107-108.)

³⁸ Esimerkiksi tällaisesta paroni de Feriol osti neiti Aïssen orjaksi Istanbulissa 1698 ja toi Pariisiin. Aïsse kuoli orjana, mutta jätti jälkeensä kokoelman kirjeitä, jotka Voltaire julkaisi kommentaarein 1787. Niitä kuvataan väkeväksi ajandokumentiksi. (Ks. Victor Klemperer: *Haluan todistaa. Päiväkirjat 1933-1945* s. 176.)

Waltheria koskevassa tutkimuksessa on vuoden 1987 jälkeen toistuvasti viitattu Beckmannin ja Schulzen Waltherin kirjeitä käsittelevään kirjaan.³⁹ Waltherin kirjeet asettunevat samalle autenttisuuden tasolle kuin laajalti Bach-tutkimuksessa käytetyt *Bach-Dokumente I–IV*. Mainitunlainen tietyllä tavalla rennompia lähestymistapa aineistonhankintaan on saanut biografisen tutkimuksen kentällä myös kritiikkiä siitä, miten kuvattavaa henkilöä koskeva taustamateriaali otetaan helposti toissijaisista lähteistä ja yksityiskokoelmista (Ks. Saarikoski 1986, 122 n11). En näe tätä kuitenkaan edellä esitetyn perusteella uhkana tutkimukseni luotettavuudelle. Tarkastelen Waltherin kirjeitä asiasisällön perusteella ja sen voidaan tulkita olevan muuttumaton uudesta mediumista huolimatta. Beckmann ja Schulze ovat tehneet tarkan tutkimuksen Waltherin kirjeiden vesileimoista⁴⁰. Kirjassa on mukana myös jokaisesta kirjeestä tehty kommentaari, jolla on pyritty valaisemaan kirjeiden joskus hämäräksi jäävää sisältöä. Toimittajat toteavat esipuheessa kirjeissä olevan myös paljon sellaisia asiakokonaisuuksia, jotka jäävät selvittämättä (Beckmann & Schulze 1987, 11–12).

3.6 Tutkimustehtävät

Tutkimukseni tarkoitus on kuvata Johann Gottfried Waltherin elämää. Lähestyn aihetta esittelemieni metodologisten ratkaisujen (biografisen tutkimus, mentaliteettien historia, mikrohistoria) pohjalta holistisesta näkökulmasta. Näin keskeiseksi ongelmaksi nousee tutkittava henkilö ja hänen elämänsä. Pääasiallisena tutkimustehtävänä onkin perinteisen ongelmanasettelun miksi-kysymyksen sijaan esitellä Waltherin elämää pohjautuen hänen säilyneisiin kirjeisiinsä ja esitellä Waltherin elämän aikana syntyneitä tuotoksia eli teoreettisia kirjoituksia ja sävellyksiä osana elämää aiemmin esitetyn kronologisen järjestelyn perusteella (ks. taulukko 2). Teosten osalta tutkimustehtävä liittyy teosten tyylillisiin piirteisiin, jotka johdattelevat sävellystyilien historiallista jatkumoa.

³⁹ Ainoan löytämäni poikkeuksen tähän tekee Ulrich Asperin artikkeli ”*Komponist, Musiktheoretiker, Lexikograph: Johann Gottfried Walther (1684-1748)*” vuodelta 1998. Asper käyttää lähteinään Matthesonin *Grundlage einer Ehreporfte* -teosta ja Seiffertin Walther-edition esipuhetta vuodelta 1906.

⁴⁰ Beckmann & Schulze (1987) esittelevät tarkat kuvaukset Waltherin kirjeiden vesileimoista s. 269–272.

Waltherin elämän vaiheet esitetään kronologisessa järjestyksessä. Tarkoituksena on selvittää ja tuoda esiin kirjeiden perusteella avautuvia Waltherin elämän tärkeitä aiheita, kuten säveltämistä ja toimintaa Waltherin ympärille muodostuneissa pienyhteisöissä. Näitä julkisen ja yksityisen elämän näyttämöitä ja niiden välistä vaikutusta heijastelevat Waltherin alkemian harjoittaminen ja tärkeänä osana tutkimusta on Waltherin teoreettisen pääteoksen *Musicalisches Lexiconin* syntyprosessin kuvaaminen. Waltherin moninaiset ja laajat yhteydet barokin muihin säveltäjiin antavat myös kuvan hänen merkityksestään aikalaistensa keskuudessa.

4 JOHANN GOTTFRIED WALTHERIN LAPSUUS JA NUORUUS – VUODET 1684-1707

Nykyisen Saksan Liittotasavallan alue oli 1680-luvun alussa osa Pyhää Saksalais-Roomalaista keisarikuntaa, jolla oli kannettavanaan tuhatvuotinen perintö. Historiansa tuossa vaiheessa se oli jo poliittisesti heikko ja pirstoutunut. Käytännössä keisarikunta koostui useista sadoista pienistä, melko itsenäisistä ruhtinaskunnista. Varsinkin Westfalenin rauhaan⁴¹ päättynyt 30-vuotinen sota (1618-1648) oli heikentänyt keisarikuntaa ja luonut paljon aineellista tuhoa, mutta henkisesti sen on katsottu tuoneen helpotusta uskonnosta kummunneisiin kiistoihin, joita on pidetty yhtenä syynä sodan alkamiseen. (Haikala 1997, 21, 28.)

Tutkimuksessani liikutaan Thüringenin maakunnan alueella, joka oli ollut keskellä jatkuvaa joukkojen siirtoa 30-vuotisen sodan aikana (Munck 1990, 27). Thüringen levittäytyy Eisenachista itään ja on ollut aina hyvien kulkuyhteyksien varrella. Maakunnan halki kulkee nimittäin tie Frankfurtista Leipzigin ja Dresdenin kautta Varsovaan. Maisemat, jotka eivät ole paljoa muuttuneet sitten 1600-luvun, ovat täynnä puiden peittämiä mäkiä ja laaksoja. Kulttuurisesti alueelta on lähtöisin monia musii-kin historiaan sittemmin siirtyneitä säveltäjiä. Jotkut ovat hakeneet tälle selitystä

⁴¹ Itse asiassa rauhoja sovittiin vuonna 1648 kaksi: katoliseen kirkkoon kuuluneet osapuolet allekirjoittivat rauhan Münsterissä ja protestanttiset Osnabrückissa (Munck 1990, 23).

maakunnan ilmanalasta – sen on katsottu tarjonneen miellyttävän ympäristön ryhtyä muusikoksi. Thüringenissä varttui muusikkotyyppejä, joille oli tyypillistä konservatiivisuus ja sitoutuminen perinteisiin. Tätä kehitystä tuki ajan yhteiskunnallinen, poliittinen ja uskonnollinen ilmapiiri. (Young 1970, 1-2; Boyd 1991, 15, 17.)

Kääntäkäämme katseemme Thüringenin alueen keskiosiin ja sen suurimpaan kaupunkiin Erfurtiin. Gera-joen ympärille muodostuneen kaupungin maineikas historia ulottuu aina 700-luvulle asti. Perustamisvuotena mainitaan 742. Sinne syntyi vuonna 1392 myös Saksan neljäs yliopisto, jota kävi aikanaan myös evankelis-luterilaisen kirkon perustaja Martti Luther. Erfurt onkin ollut perinteisen luterilaisuuden ydinaluetta, vaikka 1670-luvulla sen 18 000 asukkaasta 20 % kuuluikin roomalaiskatoliseen kirkkoon. Erfurt oli katolisen Mainzin arkkihiippakunnan enklaavi⁴². Tällä seikalla on ollut vaikutuksensa monipuolisen kirkkomusiikin syntyyn ja rikkauteen alueella. Luther arvosti musiikkia korkealle ja piti sitä yhtenä tärkeimmistä jumalanpalveluksen ja ihmiselämän elementeistä. Erfurt sijaitsi strategisesti tärkeässä paikassa, minkä vuoksi se kärsi paljon 30-vuotisen sodan aikana. Rauhan tultua seurasivat vakaamat olot, mutta toipuminen oli hidasta sekä henkisesti että fyysisesti. (Young 1970, 10-11, 30, 32; Wolff 2000,15; ks. myös Imboden 2006.)

4.1 Waltherin suvun tausta ja Johann Gottfriedin varhaislapsuus

Johann Gottfried Waltherin suku on vanhaa thüringeniläistä perua. Erfurt lienee ollut pitkään suvun asuinpaikka, sillä ensimmäiset viitteet Walther-sukuiseen henkilöön ovat 1500-luvun alusta, jolloin Erfurtin asiakirjoissa mainitaan parkkuri Claus Waltherin nimi. Aukottaista historiankirjoitusta täydentää seuraavan kerran maininta Balthasar Waltherin nimi vuodelta 1650 erfurtilaisessa menettelytapakertomuksessa. (Brodde 1937, 1.)

Samaisena vuonna 18. joulukuuta syntyi J. G. Waltherin isä Erfurtissa. Hän sai kas-teessa nimen *Johann Stephan*. Hän hankki itselleen porvarillisen kutojan ammatin ja

⁴² Enklaavi on oman varsinaisen hallinnollisen alueen sisäpuolella sijaitseva toiseen yksikköön kuuluva alue.

kuului Erfurtin porvareihin. (Mattheson 1740, 387). Waltherin isän puolen sukulaista ei ole säilynyt muita tietoja. Waltherin äiti *Martha Dorothea o.s. Lämmerhirt* oli syntynyt 27. kesäkuuta vuonna 1655. Lämmerhirtit olivat kuuluisaa thüringeniläistä musiikkisukua ja asuneet myös sukupolvia Erfurtissa (Young 1970, 34). Juuri äitinsä suvun kautta J. G. Walther on sukua Bacheille ja siten myös Johann Sebastian Bachille (Ks. liite 1). Waltherin isoisoisä Valentin Lämmerhirt oli ollut yhteisönsä arvostama turkkuri ja kaupungin raadin jäsen. Kumpikin Valentinin tyttäristä oli naitu Bach-suvun Erfurtin haaraan. (Wolff 2000, 18.) Waltherin isän puoleisen suvun musiikillisista lahjoista ei ole säilynyt minkäänlaisia viitteitä, joten Lämmerhirtien suvussa olevan musikaalisuuden on täytynyt vaikuttaa Waltherin musiikinlahjoihin (Wolff 1980, 786).

Johann Stephan Walther avioitui Martha Dorothean kanssa 27. lokakuuta 1678. Kuuden vuoden naimisissa olon jälkeen Martha Dorothea ja Stephan Waltherin perheeseen esikoisena syntyi poika 18. syyskuuta 1684. Martha Dorothean raskaus on luultavasti edennyt hermostuneessa ilmapiirissä, sillä edellisenä vuonna Erfurtissa oli raivonnut rutto⁴³ (Yearsley 2002, 12). Hän kuitenkin vältyi saamasta tartuntaa. Syntynyt poika kastettiin *Johann Gottfriediksi* ajan tavan mukaan kolmen päivän päästä syntymästään 21. syyskuuta Erfurtin Baarfüsserkirchessä. Myöhemmin perhe kasvoi vielä kahdella tyttärellä – Magdalena Dorothea syntyi 1687 ja kuopus Anna Sibylla 1694. Waltherin lapsuuden perhe-elämästä on vain muutamia mainintoja hänen kirjeissään. Perhe ei liene ollut mitenkään varakas, koska Walther mainitsee äitinsä auttaneen perheen elannon hankkimisessa ompeluksillaan isän ammatin suomien puutteellisten tulojen vuoksi⁴⁴. Waltherin äiti oli poikansa kuvauksen mukaan hyvin uskonnollinen – hänellä oli tapana rukoilla ahkerasti lastensa puolesta. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 66.)

Perhe muutti toisen lapsen synnyttyä vuonna 1688 Junkersand – nimisen kadun varrelle, taloon numero 3, jonka edessä virtaa Gera-joki (Beckmann & Schulze 1987, 222). Talo on kaupungin keskustassa lähellä kaupungintaloa. Talon melko keskeinen sijainti saattaisi kertoa perheen äkillisestä vaurastumisesta. Waltherin kirjeessään

⁴³ Johann Pachelbel menetti tässä kulkutaudissa vaimonsa ja lapsensa (Yearsley 2002, 12).

⁴⁴ ” [...]die den Vater in seiner sehr verfallenen und Nahrungs-losen Profeßion mit Putzmachen und Nehen im Leben getreulich *secundiret*[...]”

esittämä maininta perheen vähäisistä rahavaroista antaa kuitenkin olettaa, että asianlaita on ollut kuitenkin toisenlainen. Spitta kertoo tuossa osoitteessa asuneen Lämmerhirtien sukua (Spitta 1880, 174), joten mahdollisesti Stephan Waltherin onnistui saada asunto tuosta osoitteesta vaimonsa sukulaisten kautta.

Waltherien naapurissa eli osoitteessa Junkersand 1 asui tuohon aikaan Erfurtin Predigerkirchen silloinen urkuri⁴⁵, säveltäjä Johann Pachelbel (1653-1706) perheeseen. J. G. Waltherin leikkitoverina oli Pachelbelien poika Wilhelm Hieronymus (1686-1764). (Beckmann & Schulze 1987, 222.) Tätä kautta Waltherilla on varmaankin ollut ensimmäinen käytännön kosketus Pachelbelin musiikkiin, joka myöhemmin näytteli tärkeää osaa hänen musiikillisessa kehityksessään ja vaikutti hänen tyyliinsä.

4.2 Oppivuodet

Johann Gottfried aloitti koulunkäynnin kotiopetuksen muodossa jo 4-vuotiaana. Hänen opettajanaan toimi Erfurtin apteekkari, jonka nimeä ei tiedetä. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 66.) Varsinainen koulunkäynti aloitettiin yleensä noin seitsemän vuoden iässä ja valittavana oli joko yliopistoon valmistava latinakoulu tai saksalainen koulu. Molempien oppiainevalikoimaan kuuluivat keskeisesti uskonto, kielioppi ja aritmetiikka. (Wolff 2000, 27-28.) Neljällä ensimmäisellä asteella opeteltiin äidinkieltä ja kirjeiden kirjoittamista sekä maantietoa. 1500- ja 1600-lukujen periaatteena oli opettaa latinaa, dialektiikkaa ja retoriikkaa yliopisto-opintoihin valmistavina aineina. Myös kreikan ja heprean kieli kuuluivat opetusohjelmaan ylemmillä luokilla. Tunnustuksellisessa protestanttisessa suuntauksessa ne edustivat länsimaisen oppineisuuden humanistista perintöä. (Kremer 1991, 127, 133.)

Musiikki oli osa jokapäiväistä elämää, jonka toteuttamiseen osallistuivat sekä opettajat että oppilaat koko yhteisön musiikkielämässä erityisesti yliopistokaupungeissa kuten Erfurtissa (Boyd 1991, 16). Saksankielisissä maissa kaikki oppivat musiikin

⁴⁵ Säveltäjä ja urkuri Johann Pachelbel toimi kirkon urkurina vuosina 1678-1690.

teoreettiset alkeet (esimerkiksi mensuraalinotaation, solmisaation ja kirkkosävellajit) yleensä jo latinakouluissa. Yleisesti käytössä olivat koulujen oppikirjat, joiden sisältö ei ollut muuttunut paljoakaan sitten 1500-luvun puolenvälin. Esimerkiksi Erfurtissa käytettiin mm. Heinrich Faberin 1500-luvulta peräisin olevaa teosta. Niiden käytännöllinen merkitys oli opettaa oppilaat lähinnä laulamaan musiikkia nuoteista. Oppilaat osallistuivat usein kuorona jumalanpalveluksiin. (Lester 1977, 235-236; Lester 1994, 171; ks. myös Preussner 1942, 407-409.)

Aikalaistensa tavoin myös Walther aloitti varsinaisen koulukäyntinsä 7-vuotiaana vuonna 1691 Erfurtin kauppiaiden ylläpitämässä triviaalikoulussa, joka oli latinakoulu. Perinteisten aineiden ohella Johann Gottfried aloitti musiikkiopinnot, joihin kuului aluksi laulu ja myöhemmin kosketinsoittimet. Hänen ensimmäisenä opettajanaan toimi Johann Egidius⁴⁶ Bach (1645-1717), joka oli Erfurtin Mikaelinkirkon urkuri ja kaupunginmuusikko. Egidius Bach näyttää kuitenkin olleen melko vähän aikaa nuoren Waltherin opettajana. Kirjeessään Matthesonille hän mainitsee varsinaisena ensimmäisenä laulunopettajana toimineen silloisen kanttorin Jacob Adlungin kuvaten tätä tarkaksi mieheksi. (Walther Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 218.) Walther on erehdyksessä sekoittanut tässä kohdin nimiä ja hän tarkoittaa Rudolf Ernst Adlungia (1663-1699). Beckmann & Schulze mainitsevat ko. kirjeen kommentaarissa (1987, 222) Jacob Adlungin syntyneen vasta vuonna 1699. Otto Brodde (1937, 4) väittää opettajana toimineen Jacobin isän David Adlungin, mutta hän ei ollut kanttori, jonka tehtäviin laulunopetus olisi kuulunut, vaan pelkästään koulumestari (Walther 2001, 8). Brodden lähteiden käyttöä voi pitää tässä tapauksessa epäilyttävänä, sillä hän on perustanut tulkintansa Waltherin kirjeeseen Boke-meyerille 3.10.1729, jossa mainitaan vain herra Adlung ilman etunimeä.

Kosketinsoittimissa Johann Gottfriediä opetti aluksi Johann Bernhard Bach (Egidiuksen poika). Bernhard Bach siirtyi myöhemmin urkuriksi Magdeburgiin ja Eisenachiin, missä hän toimi myös hovin kamarimuusikkona (Walther 2001, 63). Häntä kuvataan taitavaksi esiintyjäksi ja säveltäjäksi. Bernhard Bachin musiikkia on säilynyt meidän päiviimme ainoastaan Waltherin kopiointityön ansiosta (Spitta 1880, 24).

⁴⁶ Tässä työssä käytetään nimestä muotoa Egidius. Saksalaisissa lähteissä nimi kirjoitetaan Ägidius ja englantilaisissa lähteissä nimi on muodossa Aegedius tai Egidius.

Hänen muutettuaan Magdeburgiin 1699 Waltherin kosketinsoitinten opettajaksi tuli Kauffmann-kirkon uusi urkuri Johann⁴⁷ Andreas Kretschmar. Hän toi mukanaan Eisenachin hovista italialaisen tabulatuurin, jonka pohjalta Johann Gottfried alkoi opiskella kenraalibassoa. Sen opetus pohjautui pitkälti Pachelbelin ja Buttstettin oppeihin, johon kuului kolmiääninen satsin käsittely. Walther näyttää oppineen nopeasti laulamaan, soittamaan ja kirjoittamaan nuotteja, sillä vain alle vuoden opiskelujen jälkeen hän pääsi avustamaan jumalanpalveluksissa. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 ja Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 66-67, 218.)

Vuonna 1697 J. G. Walther siirtyi Erfurtin lukioon⁴⁸. Hän oli tuolloin 13-vuotias. Lukioaikanaan Walther avusti edelleen jumalanpalveluksissa, jopa katolisessa kirkossa, kuten hän kertoo Bokemeyerille kirjeessä 3.10.1729⁴⁹. Walther olisi saanut tästä myös palkkaa, mutta hän kertoo antaneensa palkkansa kanttorille, koska ei tienynyt paremmasta. Lukiossa ollessaan Johann Gottfried osallistui koulun musiikkitoimintaan soittamalla kolmiäänikertaisia urkuja ja laulamalla kuorossa. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 67.)

Edellä kuvattu musiikkitoiminta pätevoitti Waltherin ottamaan vastaan vuonna 1702 urkurin viran Erfurtin Pyhän Tuomaksen kirkossa, jonne häntä pyydettiin kanttori Johann Conrad Leichin suosituksesta. Kesäkuulta 1702 on säilynyt Waltherin koru-kielinen hakukirje tähän virkaan. Kirjeessä hän esittää, että hänet otettaisiin herra Görneriltä vapautuneeseen urkurinvirkaan siitä huolimatta, että hän yhä edelleen opiskeli Erfurtin kymnaasissa laulua, soittoa ja musiikin filologiaa⁵⁰. (Walther Tuomaskirkon johtokunnalle kesäkuussa 1702 / Beckmann & Schulze 1987, 23.) Walther valittiin virkaan ja hänestä tuli nuorin kolmesta kirkon silloisesta urkurista. Hänen ohellaan kirkossa toimivat urkureina Johann Christoph Graf (1669-1709) ja Johann Christoph Bach (1671-1721). Tuohon aikaan kirkossa olleet urut olivat vuodelta 1550, eivätkä ne olleet erityisen hyvässä kunnossa. Myös palkkaus jätti toivomisen varaa, kuten Johann Christoph Bach on todennut. (Beckmann & Schulze 1987, 24.)

⁴⁷ Etunimeksi esitetään joissain lähteissä myös Georg (ks. esimerkiksi Beckmann & Schulze 1987 222; Hayder 1998, 21).

⁴⁸ Ratsgymnasium.

⁴⁹ ”[...]jauch in die Katolischen Kirchen[...]”

⁵⁰ ”[...]ich nebst dem Studio Philologico der edlen Music, sowol vocaliter als instumentaliter jeder zeit obgelegten [...]”

4.3 Sävellyksen maailmaan

Vuonna 1702 Walther alkoi myös opiskella sävellystä (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 32). Hänen ensimmäinen sävellyksenopettajansa oli Johann Heinrich Buttstett (1666-1727), joka oli tuohon aikaan Erfurtin ainoa säveltäjä (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 67). Hän toimi vuodesta 1691 Erfurtin Predigerkirchen urkurina ja myös kaupungin kato- lisisissa kirkoissa. Buttstett oli opiskellut Johann Pachelbelin johdolla ja oli julkaissut myös yhden teoreettisen kirjoituksen – *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* vuonna 1716. (Sadie 1990, 186.) Buttstett oli hyvin konservatiivinen musiikillisissa käsityksissään. Hän halusi palata musiikillisesti aina 1500-luvulle asti. (Lester 1989, 120.) Hänen kauttaan Walther lienee saanut ensimmäisiä vaikutteita musiikin luonnonfilosofisesta tulkinnasta, jossa korostetaan sfäärien harmoniaa ja musiikin ihmeitä tekeviä voimia.

Walther selostaa kirjeessään Bokemeyerille 3.10.1729 opiskelustaan Buttstettin ohjauksessa. Päivittäisessä opetuksessa käytettiin tunnettua jesuiitta Wolfgang Schö- nederin kirjoittamaa⁵¹ *Architectonice Musices universalis* -teosta, joka on painettu Ingolstadtissa vuonna 1631. Kaksiosaisen teoksen tavoite oli opettaa lähinnä vokaali- teosten säveltämistä. Vaikkei teoksessa ei mainitakaan sanaa kenraalibasso, se on käytännössä hyvin lähellä kenraalibasson kirjoittamiseen ohjaavaa työskentelyä. *Architectonice Musices* sisältää myös vahva affekteihin ja sanamaalailuun perustuva jakso.(Ks. Buelow 2006b). Käytännössä opetus toteutui siten, että Buttstett antoi Waltherille numeroidun basson, jonka päälle hänen piti kirjoittaa kotona ylä-ääni,⁵² jonka opettaja sitten korjasi nopeasti tultuaan soittamasta Pyhän Pietarin luostarista. Opetusta oli siis myös iltaisin ja Walther sai mukaansa uuden tehtävän, jota hän lähti tekemään odotettuaan Buttstettia ensin pitkään.

⁵¹ Hän oli kirjoittanut teoksen käyttäen pseudonyymiä Volupius Decorius.

⁵² ”[...] und also harmonischen Baß gab, worüber ich die Ober-Stimmen zu Hause bauen muste [...]”

Walther koki, ettei saanut tarpeeksi hyvää opetusta Buttstettiltä ja tämän takia hän hankki itselleen suurin kustannuksin musiikin teoriasta kertovia kirjoja, kuten Andreas Werckmeisterin kirjoituksia sekä Athanasius Kircherin⁵³ *Musurgia Universalis* -teoksen ja Robert Fluddin⁵⁴ teoksen *Utriusque Cosmi metaphysica*. Walther kuvaa näitä mykiksi opettajiksi, joilta sanoi oppineensa hyvin paljon. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68.) Tässä vaiheessa kannattaa kiinnittää huomiota Waltherin heräävään kiinnostukseen kerätä kirjoja ja erityisesti näiden kirjojen nimekkeisiin. Mainituilla teoksilla on ollut yhteytensä Waltherin myöhemmän elämänvaiheen kiinnostuksen kohteisiin. Kaikki yllä mainitut teoreetikot olivat Buttstettin tavoin hermeettisesti suuntautuneita, renessanssin aikana musiikin jumalallista alkuperää korostaneita tutkijoita. Heidän musiikillisissa käsityksissään korostuu musiikin kosminen luonne, jossa ihmisen sisäinen mikrokosmos heijasteli suurta universumin makrokosmosta. Heidän vaikutuksensa näkyy myös Buttstettin teoksessa *Ut, mi, sol*. (Godwin 1987, 143-154, 324.)

Walther kertoo Fluddin, Kircherin ja Werckmeisterin kirjojen herättäneen hänessä paljon kysymyksiä koskien erityisesti koraalilaulujen muotoa (*modo*). Buttstettin vastaukset koskivat yksittäisiä tapauksia, eikä niitä voinut yleistää käytettäväksi sävellyksen opiskelussa kokonaisvaltaisesti. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68.) Buttstett korosti moodien eli kirkkosävellajien merkitystä koraalisävelmille. Ne olivat hänen samoin kuin monien muiden ajan opettajien mukaan koraalien sielu, ja niiden väheksyminen sekä duuri- ja mollisävellajien lisääntyvä käyttö saattaisivat johtaa urkukoraalien merkityksen vähenemiseen. (Lester 1994, 170.) Walther ja Buttstett käsitelivät myös Johann Theilen kirjaa kaksinkertaisesta kontrapunktista⁵⁵, josta Buttstett salli Waltherin kopioida vain muutamia lukuja. Päästyään eroon Buttstettin huonosta opetuksesta hän sai Buttstettin pojan

⁵³ Athanasius Kircher (1645-1706) oli jesuiitta ja yleisnero, joka kirjoitti viimeisen suuren teoksen spekulatiivisesta musiikista traditionaalisessa mielessä. *Musurgia Universalis* ilmestyi vuonna 1650. Kircher oli sydämeltään hermeetikko, mutta hänen piti tasapainoilla katolisen kirkon oppien ja esoteerisuuden välillä. Hän oli yhtä varovainen tasapainoillessaan magian ja tieteen välillä. (Kircheristä enemmän Godwin 1979, passim. ja 1987, 153.)

⁵⁴ Robert Fludd (1574-1637) oli fyysikko, joka käytti hyväkseen Paracelsuksen oppeja, jotka oli hän omaksunut vaeltaessaan ympäri Eurooppaa. Fludd oli myös hermeetikko ja alkemisti. Fluddin pääteos oli *Utrisque Cosmi Historia* (Kahden maailman historia, 1617-26). Fluddin teokset ovat täynnä viitteitä musiikkiin ja sisältävät kokonaisia jaksoja sekä maallisesta että jumalallisesta musiikista. (Godwin 1987, 143.)

⁵⁵ *Unterricht von denen gedoppelten Contrapuncten*.

kautta kokonaisuudessaan käsiinsä Theilen traktaatin. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68.) Theile ja hänen kirjoituksensa osoittautuivat myöhemmin tärkeiksi Waltherille.

Buttstettin vaikutus Waltherin alkaneisiin sävellysharjoituksiin on nähtävillä J. G. Waltherin nuoruudenajan teoksessa fuuga F-duuri (LV 124), joka on Beckmannin (1998a, 6) mukaan tyyliltään lähellä Buttstettin fuugia. Tämä on antanut aiheen olettaa sen olevan sävelletty vuosien 1702 ja 1707 välisenä aikana, jolloin Walther toimi Erfurtissa Tuomaksen kirkon urkurina. (Beckmann 1998a, 6.) Fuugan teeman (nuottiesimerkki 1.) piirteet, kuten repercussiomainen aihe kertovat vahvasti Buttstettin vaikutuksesta. Fuuga F-duuri on kirjoitettu kahdelle viivastolle.

NUOTTIESIMERKKI 1. Fuugan F-duuri teema (t. 1-4) (Beckmann 1998a, 22).



Opetus Buttstettin luona oli kaiken kaikkiaan kallista ja tehotonta. Ei oikein tiedetä, oliko kyseessä pedagoginen taitamattomuus vai henkilökohtaisten kemioiden yhteensopimattomuus. Walther kirjoittaa Buttstettin olleen häntä kohtaan hyvin salamyhkäinen⁵⁶. Walther joutui maksamaan kaikista opetuksessa käytetyistä kirjoituksista. Samanaikaisesti alkaneet lain ja filosofian opinnot Erfurtin yliopistossa tulivat Johann Gottfriedille liian kalliiksi, ja hän päätti luopua yliopisto-opinnoista ja omistautua yksin ja kokonaan musiikille. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 68.)

J. H. Buttstettin vaikutusta Waltheriin ei pidä väheksyä huolimatta heidän välillään vallinneista ristiriidoista. Luultavasti Buttstett ohjasi Waltherin hermeettisten musiikin teoretikkojen jäljille. Asioiden omaksumista lienevät lisänneet myös teini-iän herkät myöhäisvuodet, joita Walther tuona aikana eli. Tässä on pitkälti kyse subli-

⁵⁶ ”[...]mein Lehrmeister sehr heimlich gegen mir war [...]” Saksan kielessä sana gegen, joka on tässä käännetty ”kohtaan”, ilmaisee negatiivista tuntemusta jotakin kohtaan.

maatioprosessista, jossa ihminen ajautuu sosiaaliseen ympäristöönsä ja häntä ympäröivien ihmisten vaikutuskenttään. Osa vaikutuksesta on alitajunnan piiriin kuuluvaa⁵⁷.

Johann Gottfried Waltherin ensimmäinen kirjojenhankkimistarkoituksessa tehty matka suuntautui Frankfurt am Mainin kirjamesseille ja Darmstadtin syksyllä 1703. (Beckmann & Schulze 1987, 219 / Walther Matthesonille 28.12.1739.) 1400- ja 1500-lukujen vaihteesta lähtien Frankfurt am Mainin messut toimivat kirjakauppiaiden kokoontumisina ja niissä tapahtui myös materiaalien vaihtoa kirjakauppiaiden kesken. Toinen tärkeä kirjamessukeskus oli Leipzig, jonka merkitys kasvoi 1700-luvun puolella. Näitä messuja järjestettiin kaksi kertaa vuodessa – keväällä ja syksyllä. Vierailijoihin kuului kirjakauppiaiden ohella oppineita ja muusikoita. (Beißwenger 1998, 246.) Waltherin kiinnostus musiikkia käsittelevien kirjojen ja nuottien keräämiseen alkoi saada yhä ammattimaisempia piirteitä⁵⁸.

Barokin urkurit olivat monitaitajia, jotka hakeutuivat oppiin myös oman alueensa ulkopuolelle. Monet saksalaiset urkurit tekivät opintoretkiä kuuluisien urkurien luokse ja he saivat tarkkailla näitä mestareita työssään. (Williams 1984, 32-42; ks. myös Lenneberg 1988, 50-51.) Vuonna 1704 Walther vieraili tällaista tarkoitusta varten Halberstadtissa ja Magdeburgissa. Halberstadtissa asui Andreas Werckmeister (1645-1706), missä hän toimi Pyhän Martinuksen kirkon urkurina. Werckmeister oli myös hyvin tunnettu teoreettisista kirjoituksistaan. Hänessä henkilöityivät protestanttinen hurskaus, humanistinen oppineisuus sekä Keplerin ja Kircherin musiikillinen platonismi. Musiikilla oli hänen mukaansa ainoastaan yksi alkuperä – Jumalallinen mieli – ja yksi tarkoitus: lahjan palauttaminen Jumalalle, Hänen suureksi kunniaakseen ja ihmisen hurskauden lisääntymisessä. Werckmeister tunsikin klassisen ja renessanssin musiikin teorian, kuten myös saksalaisten kirjoittajien Calvisiuksen, Lippiuksen, Baryphonuksen, Printzin ja Bartholuksen teokset, joista hän omisti muutamia. (Godwin 1987, 165.)

⁵⁷ Sublimaatioprosessista ks. esimerkiksi Elias 1993, 52-61.

⁵⁸ Monissa tuon ajan saksalaisissa yliopistoissa opetettiin oppiainetta nimeltä *historia literaria*, joka pyrki tekemään eri tieteenalojen kirjallisuudesta muistinvaraisesti hallittavia kokonaisuuksia usein käsikirjamaisessa muodossa (Mäkinen 2001, 55). Tämä on hyvinkin saattanut toimia Waltherin kirjojen hankkimista ja kokoamista tukevana aineena.

Werckmeister oli ymmärtäväinen nuorta Waltheria kohtaan ja lahjoitti hänelle Henri-ci Baryphonuksen teoksen *Pleiades Musicae* sekä Dietrich Buxtehuden urkuteoksia, jotka Snyderin mukaan sisälsivät sekä käsikirjoituksia että kopioita nimenomaan urkukoraaleista (Ks. tarkemmin Snyder 1987, 129, 320-323). Walther on todennut saaneensa ”vähäiset” taitonsa juuri Werckmeisterilta, koska sai seurata hyvän säveltäjän työskentelyä ja kävi tämän kanssa myöhemmin kirjeenvaihtoa. (Walther Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 219.) Werckmeister oli jälleen yksi luonnonfilosofisen musiikintulkinnan kannattaja Waltherin lähipiirissä.

Magdeburgissa asui Erfurtista lähtöisin oleva ja Waltherin entuudestaan tuntema Johann Graff⁵⁹ (1669-1709). Sekä Werckmeister että Graff antoivat Waltherin soittaa heidän urkujaan. Melko todennäköisesti kyseessä oli Waltherin heiltä saama opetus muodossa tai toisessa. Opetustyyleissä oli nähtävästi ollut eroja, koska Walther kirjoittaa vaikutuksen olleen erilainen kummassakin⁶⁰. Vuonna 1706 Walther kävi vierailulla lapsuudentoverinsa Wilhelm Hieronymus Pachelbelin luona Nürnbergissä. Vierailun aikana Walther sai käsiinsä Pachelbelin sekä muiden muusikoiden nuotteja. (Walther Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 219.)

Vuonna 1707 Walther haki Mühlhausenin Pyhän Blasiuksen kirkon urkurinvirkaa, joka oli vapautunut Johann Georg Ahlen⁶¹ kuoltua. Walther kuvaa Matthesonille 28.12.1739 lähettämässään kirjeessä luopuneensa hakemisesta kuultuaan Johann Sebastian Bachin hakeneen tätä virkaa. Bokemeyerille kirjoittaessaan 3.10.1729 hän paljastaa kuitenkin enemmän peruutuksensa syitä. Walther perui koesoiton, koska koki kaupungissa paljon vihamielisyyttä⁶². (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 ja Matthesonille 28.12.1739 / Beckmann & Schulze 1987, 70, 219-220.) Mistä vihamielisyydestä on ollut kyse, ei selviä tarkemmin⁶³. Halu päästä Erfurtista oli kasvanut

⁵⁹ Joissain lähteissä sukunimen muoto Graf.

⁶⁰ ” [...]wiewohl mit ungleicher Wirkung[...]”

⁶¹ Walther väittää kirjeessään Matthesonille 28.12.1739 urkurin toiseksi nimeksi Rudolph (Beckmann & Schulze 1987, 219). Rudolph Ahle oli kuitenkin Johann Georg Ahlen isä ja kuollut jo 1673 (Boyd 1991, 41).

⁶² ” [...]weil aber der Ort mit verhaßt gemacht wurde, schrieb den termin da mich stellen solte auf, und erwartete bequemere Legenheit[...]”

⁶³ Myös Bach kuvasi Mühlhausenin ilmapiiriä vihamieliseksi. Kaupungissa vallinneet uskonnolliset kiistat luterilaisuuden puhtasoppisuuden ja pietismin välillä ovat olleet Boydin mukaan syynä tuleh-tuneeseen työilmapiiriin Mühlhausenissa. (Boyd 1991, 43-44.)

Johann Gottfriedin mielessä. Tähän kenties vaikutti melko huono palkka, ja niinpä hän suuntasi katseensa kohti Weimaria.

5 KESKUSPAIKKANA WEIMAR – VUODET 1707-1717

5.1 Asettuminen Weimariin

Johann Gottfried Walther haki vuonna 1707 Weimarin Pyhille Pietarille ja Paavalille omistetun kaupunginkirkon urkurin paikkaa, joka oli vapautunut Samuel Heinzelta tämän siirtyessä Suhliin aktuaariksi. Waltherin hakemuskirje on päivätty 4. 7. 1707. Siinä hän korostaa kohteliain sanakääntein soittotaitoaan ja toimimistaan säveltäjänä. (Walther Weimarin kaupunginraadille 4.7.1707 / Beckmann & Schulze 1987, 25.) Hakijoita virkaan oli kaikkiaan yhdeksän, mutta muiden hakijoiden nimiä ei ole säilynyt. Varsinainen hakukoe suoritettiin kahdessa osassa. Yhtenä osana siihen kuului itse sävelletyn kantaatin esittäminen. Waltherin kantaatti ei ole säilynyt. 25. heinäkuuta kanttorin talossa soitettiin yksityinen koesoitto kaupunginkanttori Georg Theodor Reinicciuksen ja Samuel Heinzen ollessa lautakuntana. Iltapäivällä oli vuorossa yleinen koe kirkossa jossa lautakuntana oli rovasti J. G. Lairitzin ohella myös kaupunginraadin jäseniä. 27. heinäkuuta nimittämisjuhlallisuuudet päätettiin siirtää Mikkelin-päivään, koska Weimariin oli julistettu suruaika 10. heinäkuuta kuolleen herttua Johann Ernstin vuoksi. Walther valittiin virkaan 28. heinäkuuta ja kutsuttiin siihen seuraavana päivänä. Waltherille annettiin virkansa perusteella myös oikeus

hyväksyä soitto-oppilaita sekä tarkastaa urkuja. (Beckmann & Schulze 1987, 26, 137.)

Weimarista oli tullut tärkeä kaupunki 1500-luvulla, jolloin siitä tehtiin Saksen-Weimarin herttuakunnan pääkaupunki. Vuoden 1707 tienoilla kaupungissa oli suunnilleen 5000 asukasta, joista noin kolmasosa oli suoraan tai epäsuorasti työllistetty hoviin (Wolff 2000, 132). Weimar tunnettiin vanhastaan kulttuurikeskuksena. Kuten kaikkialla saksalaisten ruhtinaskuntien alueella, myös Weimarissa elettiin hovin, porvariston ja kirkon muodostaman näkymättömän kolmion keskellä. Hovin ja porvariston ero konkretisoitui siinä, että hovilla oli ovet avoinna ulkomaailmalle, kun taas porvaristo oli kääntynyt sisäänpäin. Näillä kahdella oli vain muutamia kosketuspintoja toisiinsa – yksi parhaimmista oli musiikki. Näin oli erityisesti pienissä residenssikaupungeissa, joissa hovin musiikkielämän lisäksi myös kaupungilla oli oma usein vireä musiikkielämänsä. Hovin muusikot avustivat kaupungin kirkollisessa elämässä muutamissa tapauksissa. Toisaalta taas Weimarissa 1700-luvun alussa kaupunginmuusikoita ja -urkuria käytettiin hovin soittajina avustamassa (Wolff 2000, 136). Urkurit osallistuivat hovin musiikinopetukseen ja muusikot saivat ajoittain mahdollisuuden kiinnitykseen hovikapelliin. (Forchert 2000, 40.) Weimar oli tunnettu puhtasoppisesta luterilaisuudestaan, jossa arvostettiin jumalanpalveluselämää. Kaupunginkirkon urkurilla riitti siis työtä monella saralla.

Weimar toimi ruhtinaskunnan pääkaupunkina ja hallitsijoiden residenssinä. Tällä oli suoria vaikutuksia kaupungin toimintaan ja jokapäiväiseen elämään. Waltherin saapuessa Weimariin hovissa oli juuri tapahtumassa vallanvaihto vanhan herttua Johann Ernstin kuoltua. Sachsen-Weimarin herttuakunnassa oli kaksi kansahallitsijaa – herttua Johann Ernst III (1664-1707) ja hänen veljensä Wilhelm Ernst (1662-1728). Johann Ernstin kuoltua 1707 puolet hallitsijan vallasta peri hänen poikansa Ernst August (1688-1748). Herttua Wilhelm Ernstiä on kuvattu erittäin persoonalliseksi hallitsijaksi ja Weimarin hovi oli hänen aikanaan tunnettu vaatimattoman ja luterilaisuudessaan fanaattisen puhtasoppisen elämän viettämisestä, vaikka Wilhelm-herttua osoitti taipuvaisuutta myös pietismiin. Hän oli erittäin kiinnostunut kirjoista ja tämän takia hovikirjaston kokoelmat karttuivat nopeasti. Kansahallitsijaksi 1707 noussut Ernst August oli puolestaan paljon vapaamielisempi, mikä oli omiaan aiheuttamaan

skismoja kahden hallitsijan, sedän ja veljenpojan, välille. Lisäksi vanha herttua Wilhelm Ernst katsoi itsellään olevan enemmän hallitsijan oikeuksia ja Ernst Augustin ylittävän valtuutensa toimiessaan myös hallitsijana. Molemmilla oli omat palatsinsa, joiden välillä oli katettu käytävä. Wilhelm Ernst eli Wilhelmsburgina tunnetussa linnassa ja Ernst Augustilla oli käytössään *Rotes Schloss* eli Punainen linna. (Spitta 1951a, 375; Wolff 2000, 133.) Kaupunginkirkon urkurina Walther pääsi Sachsen-Weimarin hoviin opettamaan melko pian nimityksensä jälkeen.

Waltherin päivittäisenä toimintaympäristönä toiminut kaupunginkirkko on tyyli-suunnaltaan myöhäisgoottilainen ja rakennettu vuosina 1498-1500. Kirkossa on alttaritauluna Lucas Cranachin valmistama kuuluisa maalaus-triptyyppi vuodelta 1555. (Boyd 1991, 53.) Kirkossa olevat urut olivat Waltherin aikaan kaksisormioiset. Ne oli rakentanut weimarilainen urkujenrakentaja Junge. Uruissa oli pääpillistönä toimiva yläpillistö (*Oberwerk*) ja selkäpillistö (*Rückpositiv*) sekä jalkio (Ks. urkujen dispositio liite 4). Kaupunginkirkon urut edustivat pohjoissaksalaista tyyliä. Pohjoissaksalaisiin urkuihin rakennettiin usein selkäpillistö, kun taas keskisaksalaisissa sitä ei käytetty. Rakennustyyleissä oli merkittävä ero, ja myös viritys oli erilainen; pohjoissaksalaiset urut viritettiin keskisävelisesti ja keskisaksalaiset lähes tasavireisesti. (Williams 1984, 124, 126.)

Waltherin työsopimuksia ei ole säilynyt, mutta hänelle kuuluneista tehtävistä voidaan tehdä päätelmiä ajan yleisten käytäntöjen pohjalta. Urkurilla oli kanttorin ohella tärkeä työ kirkossa – tosin urkurit olivat usein kanttoria näkymättömämpiä kaupunginkirkoissa. Urkurin ammattiin ei ollut sellaista muodollista yliopistokoulutuksen vaatimusta kuin kanttorilla, vaan hänen tuli olla ennen kaikkea taitava soittaja. Urkurit toimivat kaupungeissa omana luokkanaan, joka on erotettavissa raati- tai kaupunginmuusikoista. Heiltä edellytettiin muita kaupunginmuusikoita enemmän soittimensa mestarillista hallintaa. Eduksi oli jos urkuri hallitsi myös jonkin toisen soittimen soittamisen urkujen ohella. (Forchert 2000, 46-47.) Urkurien sosiaalinen status saattoi olla kaupunginmuusikoita heikompi ja puutteellisten tulojen vuoksi monet liittyivät osaksi paikallista *collegium musicumia*. Samalla heidän musiikillinen horisonttinsa saattoi laajentua. (Applegate 2002, 178.)

Waltherille tärkeä oppi-isä Andreas Werckmeister (1645-1706) määritteli teoksissaan *Orgelprobe* vuodelta 1698 ja *Harmonologia Musica* (1702) urkurin tehtäviä. Urkurin tuli – ei vain soittaa hyvin harjoittelemaansa kappaleita – vaan sen lisäksi osata improvisoida fuuga annetusta aiheesta. Samoin urkurin tuli osata varioida koraaliteemaa monin eri tavoin ottaen huomioon tekstin luonne. Werckmeister peräänkuulutti myös transponoinnin tärkeyttä osana urkurin tehtäviä. Hänen tuli osata lukea sekä kenraalibassoja että tabulatuuria. Säveltäminen oli luonnollinen osa 1700-luvun urkurin tehtäviä. (Williams 1984, 32.)

J. G. Waltherin elämän aikana urkurin tehtävät muuttuivat hyvin vähän. J. A. Scheibe (1708-1776) kuvasi teoksessaan *Der Critische Musicus* (1745) hyvin samankaltaisia tehtäviä kuin Werckmeister neljä vuosikymmentä aikaisemmin. Scheiben mukaan kenraalibasson taitavan soittamisen (kirkossa sekä sen ulkopuolella) ohella urkurin tärkeitä työkaluja olivat koraalien soittaminen, rekisteröinti ja soiton sovittaminen tekstin luonteeseen. Barokin ajan urkurin julkisen kuvan tuli olla harras ja vaatimaton luterilaisen kirkon palvelija. Hänen tuli olla yhteydessä myös muiden kaupunkien urkureihin, jotta musiikkiteoksia voitiin vaihtaa. Kirkkomusiikki oli vahvasti sidoksissa myös kaupunginraatiin – urkuri ei saanut vaihtaa ilman sopimusta valitsemiaan kappaleita. (Williams 1984, 34, 42.)

Kirkon viroissa toimivilta edellytettiin yleensä vakaata perhe-elämää. Se koettiin oikeana elämäntapana 1700-luvun kaupunkiyhteisöissä. Edustihan perhe funktioina sitä vakaata elämäntapaa, jolla oli tärkeä osa keskiluokan kehittymisessä. Kirkollisissa viroissa toimivat henkilöt olivat luterilaista uskoa tunnustavissa kaupungeissa vahvasti porvaristoa. (Kitchen 1996, 134.) Saatuaan viran Weimarista Johann Gottfried Walther katsoi ajan olevan otollinen perheen perustamiseen. Hän löysi puolisonsa nähtävästi isänsä ammattiin kautta. Walther meni naimisiin räätilin tytär Anna Maria Dresslerin kanssa kesäkuun 17. päivä vuonna 1708. Vaimo oli kotoisin Branchenwindasta, läheltä Arnstadtia. Perhe oli erittäin tärkeä Waltherille, ja erityisesti myöhemmässä elämänvaiheessa lastenlasten syntyminen tuntuu tuottaneen hänelle paljon onnea. (Walther Matthesonille 28.12.1739 ja Bokemeyerille 23.1.1744 / Beckmann & Schulze 1987, 221, 248.)

Kaupunginkirkon urkurina Walther koki ensisijaiseksi velvollisuudekseen säveltää urkukoraaleja, koska se kuului hänen virkaansa. (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 33). Urkukoraaleja tehtiin virsien alkusoitoiksi ja *alternativ-* eli vuorottelukäytäntöön liittyviksi. Koraalit liittyvät erottamattomasti virsiin, joiden asema barokin aikana oli moninainen. Hidastempoiset virret koettiin ensisijaisesti rukoukseksi (ks. tarkemmin Williams 1984, 18-20). Virrellä oli myös laajempi henkinen merkitys. Se oli saksalaisille tärkeä musiikin muoto, jonka vaikutus ilmeni erityisesti sotien aikana – virsi osoitti pysyvyyttä (Palisca 1968, 90). Nouseva kansallistunne ja reformaation vaikutukset näkyivät virressä siten, että niitä käännettiin latinasta saksaksi. (Young 1970, 9.) Virsien melodiat toimivat koraalialkusoittojen cantus firmuksina (Williams 1984, 15). Weimarissa painettiin vuonna 1713 Weimarin virsikirja (*Weimarer Gesangbuch*) (Tolonen 1971, 72.) Seuraavana vuonna herttua Wilhelm Ernst määräsi, että laulettavat virret tuli valita tästä kirjasta ja niiden sävelmiä tuli suosia. Määräys koski hovin ohella koko herttuakuntaa. Tämän tarkoituksena oli standardisoida ja rajoittaa muiden mm. pietististen virsikirjojen leviämistä. Weimarin laulukirja (1713) ja aikaisempi Thüringenin virsikirja (julkaistu vuosina 1650-75) tarjosivat urkureille teemoja sävellettäviin koraaleihin. (Williams 1984, 15.) Virsien ja urkukoraalien erottamattomuutta kuvaa se, että uruista tuli barokin aikana yksi tärkeimmistä seurakunnan veisuuta edistävästä tekijöistä (Herresthal 1980, 260).

5.2 Walther ja Plauenin urkukirja

Pian Weimariin saapumisensa jälkeen Walther osallistui ns. Plauenin urkukirjan (*Plauener Orgelbuch*) tekemiseen. Se koostuu thüringeniläisten, erityisesti erfurtilaisten säveltäjien urkukoraaleista. Plauenin urkukirjan maantieteellisenä keskittymänä voidaan pitää Erfurtia; olihan suurin osa kokoelman tärkeimmistä säveltäjistä joko asunut tai opiskellut siellä⁶⁴. Plauenin urkukirja sisältää vanhaa urkukirjallisuutta, joka on säilynyt pääasiassa Waltherin kopiointityön ansiosta. Seiffertin mukaan

⁶⁴ Mm. Johann Pachelbel oli Predigerkirchen urkuri vuosina 1678-1690, Andreas Armsdorff toimi lyhyen elämänsä (1670-1699) aikana Erfurtin Reglerkirchen, Andreaskirchen ja Kaufmannskirchen urkurina ja J. H. Buttstett eli koko elämänsä kaupungissa.

weimarilainen taideympäristö J. G. Waltherin ympärillä oli tärkeä apu Plauenin urkukirjan kokoamisessa, vaikka sen kokoamiseen onkin osallistunut monia tuntemattomia kirjoittajia. Plauenin urkukirja on osoitus myös säveltäjien pienyhteisön toimivuudesta, jonka keskellä Walther toimi. Urkukirjaa on alettu koostaa vuonna 1708. Kaksiosaisen kokoelman jälkimmäinen osa ilmestyi vuonna 1710. Pachelbelin ja Buttstettin ohella J. G. Walther on yksi kokoelman tärkeimmistä säveltäjistä. (Seifert 1920, passim; ks. myös Stinson 1987, 355.) Plauenin kokoelmassa ovat säilyneet Waltherin varhaisimmat koraalit, jotka on esitelty taulukossa 3. Plauenin urkukirja on säilynyt ainoastaan valokuvina alkuperäispainoksen hävittyä toisen maailmansodan aikana 1945. (Stinson 1987, 355.)

TAULUKKO 3. Waltherin teokset kokoelmassa *Plauener Orgelbuch* 1708-1710

Plauenin urkukirjan sivu	Koraalin nimi	Muunnelmasarjan osia (versus)	Beckmannin edition (1998) nro
62	<i>Schaffe in mir Gott ein reines Herz</i>	2	104
110	<i>Ach Gott und Herr (BWV 693+ 692⁶⁵)</i>	7	3
128	<i>Erhalt uns Herr bey deinem Wort</i>	1	28
143	<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	1	11
144	<i>Herr Jesu Christ, meins Lebens licht</i>	2	53
148	<i>Was mein Gott will, das gscheh allzeit</i>	1	114
150	<i>Erschienen ist der herrliche Tag</i>	1	30
151	<i>Erstanden ist der heilige Christ</i>	2	31
157	<i>Nun freut euch, Gottes Kinder all</i>	4	91
170	<i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i>	1	110
183	<i>Wer Gott vertraut</i>	1	120
230	<i>O Herre Gott, dein göttlich Wort</i>	2	97
231	<i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i>	2	51
242	<i>Erbarm dich mein, o Herre Gott</i>	1	27
243	<i>Sag, was hilft alle Welt</i>	1	103
280	<i>Herzlich lieb hab ich dich, O Herre</i>	1	57
308	<i>Hilf, Gott, dass mir's gelinge (per canonem)</i>	1	59
325	<i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott</i>	1	54

⁶⁵ Näitä kahta Waltherin säveltämää urkukoraalin osaa on aiemmin luultu J. S. Bachin säveltämiksi, minkä takia ne ovat olleet mukana myös Schmiederin BWV-luettelossa.

Plauenin urkukirjassa on kaikkiaan 32 Waltherin säilyneistä 288 koraalista⁶⁶. Olen käyttänyt koraalien muodon kuvailussa Sara Ann Jonesin väitöskirjan (2002) jakoa urkukoraalin (genre) alalajeihin. Luokitus on melko väljä, koska alalajien piirteet usein limittyvät toisensa kanssa. Jonesin J. S. Bachin nuoruudensävellyksinä pidettyjen ”Neumeister-koraalien”⁶⁷ muodon määrittelemiseen kehittämän luokituksen käyttämistä puoltaa se, että Waltherin koraalit ovat tyyllisesti melko tiukasti vanhoihin malleihin pitäytyviä ja siten lähellä Neumeister-koraaleita. (Stinson 1993, 456 n4, 467-468; Wolff 2000, 53.) Plauenin urkukirjaan kuuluvat Waltherin koraalit edustavat lajeiltaan monipuolisesti hänen läpi elämänsä käyttämiä urkukoraalin lajeja⁶⁸. Lajeja kokoelmasta löytyy kaikkiaan kuusi (lajit on jatkossa *kursivoitu*).

Waltherin suosimista urkukoraalin lajeista *koraalimotetin* pääasiallisia piirteitä ovat koraalin väliäänien imitoiva käsittely⁶⁹ ja koraalin säkeiden esittely niiden alkuperäisessä järjestyksessä. Imitoiva käsittely ilmenee usein niissä koraaleissa, joissa *cantus firmus* on sopraanossa. (Jones 2002, 35.) Motiivinen työskentely oli tunnusomaista myös Waltherin musiikkiin vaikuttaneen Johann Pachelbelin koraaleille (Melville 1939, 12). *Cantus firmus* -koraalien peruspiirteenä on pitkin nuottiarvoin, usein bassossa esiintyvä muuttamaton pitkäsävelinen koraalimelodia. Koraalin säkeet on usein erotettu pienin välikkein, ja kontrapunktinen kirjoitustapa on melko vapaa. (Jones 2002, 33-34.) Tämän tyylliset koraalit ovat perinteeltään keskisaksalaisia, Pachelbelin koraalien kehittyneempiä muotoja.

⁶⁶ Käyttämässäni Beckmannin editiossa (1998) on nimekkeitä 132. Monet teoksista ovat moniosaisia muunnelmasarjoja, joiden säkeistöt mukaan luettuina urkukoraaleja on yhteensä 288. (Muunnelmasarjojen osat on nimetty vaihtelevin termein kuten *versus*, *variatio*, *fragment* tai *stanza*).

⁶⁷ Neumeister-koraalit ajoitetaan aivan 1700-luvun alkuun ja ne käsittävät monia kaanoniin, variaatioon ja kuvioivaan soinnutukseen perustuvia koraaleja. Mallia Bach on hakenut Waltherillekin tärkeistä säveltäjistä. Johann Gottfried Neumeisterin keräämän kokoelman koraalien joukossa on myös varhaisempien säveltäjien, kuten Johann Michael Bachin ja Johann Pachelbelin teoksia. (Stinson 1993, 456 n4.)

⁶⁸ Joissain tulkinnoissa urkukoraalin käsite jaetaan kahteen. *Choralvorspiel* (koraalialkusoitto) ei välttämättä sisällä koko koraalia, vaan esimerkiksi alkusäkeen, jota muotoillaan. *Orgelchoral*-tyypissä esitetään koko koraali. Mainitut kaksi muotoa toimivat eri funktioissa jumalanpalveluksen aikana. *Orgelchoral* perustui alternatim-käytäntöön. *Choralvorspiel* taas saattoi alkusoittotehtävän lisäksi olla tarkoitettu tunnelman luomiseen. (Ks. esim. Buszin 1954.)

⁶⁹ Imitoiva käsittely (*Vorimitation*) ulottuu usein säestäviin ääniin, joita esiintyy mm. *cantus firmuksen* säkeiden välisissä interludeissa.

Plauenin urkukirjan muodostamisen aikaan 1700-luvun alkuvuosina Walther oli paljolti riippuvainen opettajiensa, erityisesti J. H. Buttstettin vaikutuksesta. Hän oli varmaankin opettajansa ihannoimien periaatteiden kautta viehättynyt ”oppineen kontrapunktin” (gelehrter Kontrapunkt), erityisesti *kaanonin* käyttöön. Kaanoneissa melodiaa kuljetetaan tavallisesti kahdessa uloimmassa äänessä, jäljittelyintervalleina kvintit ja oktaavit. Säestävien äänien motiivinen materiaali on usein johdettu itse koraalista. (Jones 2002, 34.) Myös motiivinen materiaali on toisinaan kirjoitettu kaanoniksi. Monissa lähteissä mainitaan Waltherin urkukoraaleissaan käyttämä kaanontekniikka⁷⁰. Walther on hakenut esimerkkiä Johann Pachelbelilta ja Andreas Armsdorffilta (1670-1699), joiden merkitys Waltherin kaanoneille on ollut keskeinen. (Williams 1984, 55-57.) Armsdorff on yksi niistä säveltäjistä, joiden teoksia löytyy Plauenin urkukirjasta. Sekä kaanonien että *koraalifuugien* kohdalla on monia yhteneviä piirteitä. Tämä johtuu Waltherin tavasta kirjoittaa satsia. On olemassa kahdenlaisia koraalifuugia – sekä tiukasti fuugan muotoa jäljitteleviä sekä sellaisia, joiden muoto on edellistä vapaampi. Jälkimmäisissä yhdistyvät fuugan ja kaanonin elementit, ja niiden tyylipiirteet ovat peräisin aina Samuel Scheidtin (1587-1654) ajalta. (Buszin 1954.)

NUOTTIESIMERKKI 2. J. G. Walther: Ach Gott und Herr Versus 1 t. 1-4.

Versus 1

Koraalifuugat tai -fugetat⁷¹ muistuttavat maallisten sävellysten fuugia, mutta eroavat niistä kahdessa suhteessa. Teema pohjautuu tavallisesti koraalimelodian

⁷⁰ Stinsonin mukaan Walther käytti koraaleissaan ainoastaan oktaavikaanonina, ja useimmiten sopraanossa ja bassossa. Monet Waltherin kaanoneista ovat tyyliään samanlaisia kuin Bachin Weimarin aikaan sijoitettavat Orgelbüchleinin koraalit (ks. laajemmin Stinson 1999, 73-74.)

⁷¹ Jones erottaa koraalifuugan ja fugetan pituuden perusteella. Jos sävellyks on alle 35 tahtia pituudeltaan, se on fugetta. Tätä pidemmät ovat fuugia. (Jones 2002, 34.)

ensimmäiseen säkeeseen. Fuugan käsittely on vapaampaa ja voi poiketa paljonkin oppikirjojen säännöistä. (Jones 2002, 34). Waltherilla koraalifuuga edustaa lyhyttä fugettamuotoa ja on usein myös yhdistettävissä kanoniseen käsittelytapaan sekä *cantus firmus* -koraalien fugettamaisiin aloituksiin (ks. nuottiesimerkki 2). Tämä tapa periytyy Johann Pachelbelilta. Koraalifuugat edustavatkin ennen kaikkea keskisaksalaista urkuperinnettä. (Heikinheimo 1985, 131.)

Vaikka Walther pitäytyikin paljolti Pachelbelin tyyliä tehden urkukoraaleja, hänen koraaleissaan on vaikutteita myös Dietrich Buxtehuden teoksista. Buxtehuden urkukoraalit olivat tulleet hänelle tutuksi Werckmeisterin lahjoituksen myötä paria vuotta aikaisemmin. Laajemminkin pohjois-saksalaiselle urkukoululle tyypillisen *koloroidun ornamentoidun koraalin* tunnusomaisena piirteenä on usein runsaan retorisen kuvioinnin takia tunnistamattomaksi käyvä koraalin sopraanomelodia. (nuottiesimerkki 3).

NUOTTIESIMERKKI 3. Alle Menschen müssen sterben, t. 1-5.

Se on ilmaisuvoimaisin urkukoraalin muoto, jossa säästävällä materiaalilla on omat motiiviset ja rytmiset kaavansa. Väliäänten motiivisten ja rytmisten kaavojen tarkoitus on säästää koraalimelodiaa. (Jones 2002, 34.) Buxtehuden voimakkaasta vaikutuksesta Waltheriin kielii myös toinen esimerkki ”oppineen” kontrapunktin käytöstä. David Yearsley on havainnut selvän yhtäläisyyden Buxtehuden koraalimuunnelmasarjan *Mit Fried und Freud fahr’ ich dahin* ja Waltherin koraalivariaatioiden *Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott* välillä. Walther käyttää samaa kontrapunktista prosessia kuin Buxtehude omassaan. (Ks. tarkemmin

Yearsley 1999, passim.) Waltherin *urkutriot* perustuvat yleensä kolmeen erilliseen ääneen, joista yksi perustuu koraalimelodiaan basson toimiessa continuomaisesti.⁷²

Plauenin urkukirjan teon aikaan Saksassa oli vielä vallalla tiettyjen, konservatiivisesti ajattelevien kirkkomuusikkojen piirissä pitäytyminen kirkkosävellajeihin eli moodeihin. Modaaliset koraalit olivat hyvin elinvoimaisia pitkälle 1700-luvulle. Walther noudatti koraaleissaan varsin pitkälle perinteistä näkemystä urkukoraalien kuulumisesta modaalisen musiikin piiriin. Tämän osoittavat hänen teoreettisten teostensa *Praeceptan* (1708) ja *Musicalisches Lexiconin* (1732) laajat moodeja koskevat selitykset. (Ks. tarkemmin Lester 1989, 51; Chafe 2000, 74-77.) Myös Waltherin opettaja J. H. Buttstett puolusti voimakkaasti moodien säilyttämistä osana musiikillista tulkintaa teoksessaan *Ut, mi, sol, re, fa, la tota musica et harmonia aeterna*⁷³. Kirjalla lienee ollut oma osansa Waltherin saamiin vaikutteisiin ja implementaatioon hänen ajatusmaailmaansa koskien moodien ja sävellajien suhteita.

Plauenin urkukirjan ulkopuolelle jää Waltherin käyttämistä urkukoraalin muodoista ainoastaan hänelle tärkeä *bicinium*, joten tulkoon sekin esitellyksi tässä yhteydessä. Walther määrittelee *Praeceptassa* (1955, 103) termin lyhyesti ja ytimekkäästi: ”kaksiääninen laulu” (*ein zwey-stimmiges Lied*).⁷⁴ Bicinium on alkuaan italialaisesta musiikista peräisin oleva muoto. Samuel Scheidt vakiinnutti bicinium-perinteen urkusävellyksiin 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa. Walther on Bachin ohella tunnetuimpia bicinium-muotoa käyttäneitä säveltäjiä. Waltherin biciniumeille tyypillistä on laskeva kuvio, ja niihin yhdistyy melko usein ritornello-tyyppinen tonaalisesti suljettu muoto. (Williams 1984, 112.) Waltherin bicinium-koraaleissa diskanttimelodia on usein bassoa koristellumpi. Muutamissa niistä päämelodia vaihtelee diskantin ja basson välillä.

⁷² Erityisesti myöhemmässä partitan *Schmücke dich, o liebe Seele* triossa on nähtävissä J. L. Krebsille tyypillinen triosonaattimainen rakenne. Lester (1989 passim) nimittääkin Waltherin urkutrioja virheellisesti triosonaateiksi.

⁷³ Buttstett kävi asiasta kiistaa Johann Matthesonin kanssa, joka oli sävellajien puolestapuhujana. Matthesonin kirja *Das Beschützte Orchestre* (1717) oli alaotsikoltaan *Ut, mi, sol, re, fa, la Todte* (kuollut) *musica* (kiistasta ks. tarkemmin Lester 1989, 118-125.) Buttstettin ja Matthesonin erilaisista maailmankäsityksistä viestii myös ko. kirjojen kansikuvasto. Buttstetilla kuvassa on taivas enkeleineen (kosmologinen lähtökohta), Matthesonilla barokkinen puisto (rationalistinen lähtökohta).

⁷⁴ Sama määritelmä on säilynyt myös parikymmentä vuotta myöhemmin ilmestyneessä *Lexiconissa* (2001, 94).

5.3 Praecepta der Musicalischen Composition

Walther sai tehtäväkseen opettaa herttua Ernst Augustin veljeä, musiikillisesti lahjasta nuorta prinssi Johann Ernstiä (1696-1715) sekä heidän sisartaan prinsessa Johanna Charlottaa. Opetus keskittyi aluksi kosketinsoitinten opiskeluun. Samaisena vuonna Walther kirjoitti prinssi Johann Ernstille musiikinteorian oppikirjan, nimeltään *Praecepta der Musicalischen Composition*. Se on myös omistettu prinssille tämän nimipäivänä. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 70.) Tätä teosta ei painettu Waltherin elinaikana, vaan se säilyi pitkään käsikirjoituksena⁷⁵. Nytemmin Wolffin mukaan kadonnut käsikirjoitus oli pitkään Philipp Spittan omistuksessa (Wolff 1989, 326.)

Praecepta on jaettu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa selitetään musiikin käsitteitä, nuottien merkitsemistapoja ja aika-arvoja sekä termistöä. Siitä voisi vielä nykypäivänäkin huoletta opiskella musiikin alkeet. Toinen osa *Praeceptasta* on merkittävä. Siinä kerrotaan intervaleista ja niiden suhteista soinnuissa. Sijansa saavat myös äänenkuljetussäännöt ja kirkkosävellajit. Oleellisia ovat myös retoriset kuviot. Tätä toista osaa Walther nimittää *Musica Poeticaksi*. (Walther 1955, passim.) *Praecepta* on eräänlainen yhteenveto 1600-luvun musiikin teorian piirteistä. Waltherin käsitys retorisista kuvioista on kuitenkin laajempi kuin edeltäjiensä. Hän lisää mm. fuugan yhdeksi retoriseksi kuvioksi. (Bartel 1997, 132.) *Musica Poetican* osana retoriset kuviot olivat kontrapunktiopin tärkeä alalaji (Eggebrecht 1957, 63). Waltherin painopiste tämän teoksen kohdalla on kuitenkin ollut pääasiassa käytännöllinen ja tavoitteena on ollut antaa prinssille hyviä neuvoja satsin kirjoittamiseen (Barber 1984, 721). Esimerkkinä tällaisesta käytäntöön suuntautumisesta mainittakoon Waltherin viisi syytä käyttää taukoja: 1. Laulajan täytyy saada hengittää ja soittajien levätä, 2. Taukojen avulla voidaan erotella tekstiä, 3. Niitä voidaan käyttää apuna myös fuuga-teemojen muodostamisessa, 4. Taukojen avulla voidaan välttää kiellettyjen intervallien muodostumista ja 5. niillä voidaan herättää myös kuulijan mielenkiinto. (Lester 1994, 158-159.)

⁷⁵ Käsikirjoitus julkaistiin vasta 1955 Peter Benaryn editoimana (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Walther kertoo kirjeessään Bokemeyerille 3. 8. 1731 koonneensa *Praeceptan* sävellysopinksi, johon hän on sisällyttänyt tietoa mm. jesuiitta Schonlelerin teoksesta *Architectonice Musices Universalis* sekä Christoph Bernhardin (1628-1692) ja muiden saksalaisten teoksista. (Walther Bokemeyerille 3.8.1731 / Beckmann & Schulze 1987, 140.) Arnold Schmitz mainitsee mm. Johann Georg Ahlen vaikutuksen vahvana taustatekijänä *Praeceptassa* (Schmitz 1952, 80, 86). Teos pohjautuu siis vahvasti hänen opettajiensa – niin ”mykkien” kuin todellisten – ajatuksiin ja heijastelee 1600-luvun lopun matemaattisesti lähestyttävää luonnonfilosofista musiikin tulkintaa.

Yhteydet hoviin kiihdyttivät Waltherin uran nousukiitoon 1710-luvun alussa. Sana alkoi kiiriä ympäri kaupunkia Waltherin jalosukuisista oppilaista ja pian myös kaupungin muut aateliset ja porvarit alkoivat lähettää lapsiaan hänelle soitto-oppilaiksi. Waltherin oppilaina tiedetään olleen ainakin Jacob Adlungin (1699-1762), Johann Tobias Krebsin (1690-1762), Wilhelm August Rothin⁷⁶ (1720-1765), Johann Gabriel Seyffartin (1711-1796), Carl August Thielon (1701-1763) ja Adolf Friedrich Labesin (1702-1758) (Lohmann 1977, xvi). Lisäksi hankitut sävellystaidot loivat pohjan urkurin ammatin menestykselliseen työhön. Myös perhe alkoi kasvaa. Ensimmäinen lapsi oli poika, joka syntyi 3. toukokuuta 1709. Hän sai kasteessa nimen Johann Ludwig. Seuraavana vuonna perhe täydentyi tyttärellä, kun Anna Dorothea Walther syntyi 22. kesäkuuta. Kumpikaan näistä kahdesta ensimmäisestä lapsesta ei elänyt aikuisikään. (Beckmann & Schulze 1987, 84.)

5.4 Hovikollega J. S. Bach ja yhteiset intressit

Weimariin saapui vuonna 1708 töihin myös Waltherin sukulainen Johann Sebastian Bach. Hän oli saanut urkurin viran Weimarin hovista kyllästyttyään Mühlhausenissa kohtaamaansa pahansuopaisuuteen. (ks. esimerkiksi Boyd 1991, 45.) Bach ja Walther ystävystyivät nopeasti yhtenevien työnkuvien ja hovissa tapahtuvien aktiviteettien kautta. Toki nämä kaksi tunsivat ja tiesivät todennäköisesti toisensa sukulaisuus-

⁷⁶ Lohmannin mukaan Johann Andreas Rost. Groven tietosanakirjassa etunimellä mainitaan kuitenkin Wilhelm August.

tensa kautta jo ennen Weimaria. Työnteko hovissa lähensi Waltheria ja Bachia entisestään. Bach joutui Weimarin aikanaan (1708-1717) kiistoihin hovissa, koska hän palveli sekä hallitsevaa herttuaa Wilhelm Ernstiä että tämän kanssahallitsijaa Ernst Augustia. Kiistojen takana olivat uskonnolliset ristiriidat näiden kahden hovin leirin välillä. (Boyd 1991, 61.) Jos Bach ei olisi palvellut molempia, hän ei välttämättä koskaan olisi joutunut tekemisiin nuoren prinssin kanssa, joka asui Ernst Augustin hovissa. Prinssi Johann Ernst oli myös Bachin oppilaana viulunsoitossa (Spitta 1951a, 410).

Johann Ernst oli hyvin kiinnostunut italialaisesta musiikista ja viehättynyt erityisesti konsertoista. Vuonna 1711 prinssi Johann Ernst lähti opiskelemaan kahdeksi vuodeksi Alankomaihin Utrechtin yliopistoon. Tällä matkalla, jolla oli myös osin diplomaattinen ulottuvuus (Utrechtin rauha solmittiin 1712-13), prinssi seurueineen vieraili myös Amsterdamissa. Siellä hän lienee kuullut Amsterdamin Nieuwe Kerkin kuuluisaa sokeaa urkuria Jan Jaakob de Graafia, jolla oli tapana esittää uusimpia italialaisia konserttoja uruille sovitettuina. (Boyd 1991,101; Schulze 1972, 6.)

Tällä välin Waltherin sosiaalinen verkosto oli muodostunut tiiviiksi Weimarissa. Johann Sebastian Bachin ohella Walther oli ystävästynyt Georg Philipp Telemannin ja Johann Tobias Krebsin sekä urkujenrakentaja Heinrich Nicolaus Trebsin kanssa. Waltherin perhe kasvoi, ja kolmannen lapsen synnyttyä 26.9.1712 kolme päivää myöhemmin kaupunginkirkossa pidetyssä kastetilaisuudessa Johann Sebastian Bach toimi Waltherin lapsen kummina. Kasteessa poikavauva sai isänsä nimen Johann Gottfried. Sekä Bach että Walther toimivat puolestaan Trebsin vauvan⁷⁷ kummeina seuraavana vuonna. (Dok II nro 54; Dok II 61.)

Myös Waltherin ensimmäiset koraalit painettiin ja julkaistiin 1712 nimellä ”*Musicalische Vorstellung / Zwey Evangelischer Gesänge, nemlich: Meinem Jesum laß ich nicht und Jesu Meine Freude, Auf dem Claviere zu spielen, entworffen von Johann Gottfried Walthern, Erfurt. J. z. Organisten der Kirche S. Petri und Pauli in Weimar*”. Julkaistut koraalit oli kaiverrettu kupariin ja ne koostuivat kahdesta partitasta,

⁷⁷ Tämäkin lapsi kastettiin Johann Gottfriediksi.

*Meinem Jesum laß ich nicht*⁷⁸ (6 variaatiota) ja *Jesu meine Freude*⁷⁹ (10 variaatiota). (Beckmann 1998c, 154.) Vielä vuonna 1715 ne olivat Waltherin sanojen mukaan seudun uusimmat julkaistut sävellykset (Walther Bokemeyerille 19.4.1735 / Beckmann & Schulze 1987, 183). Walther mainitsee kirjeessään Bokemeyerille 3.10.1729 prinssin palanneen Utrechtista takaisin Weimariin kesäkuussa 1713. Tuolloin Walther alkoi opettaa prinssille myös sävellystä. Opetuksessa käytettiin *Praeceptaa*. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71.)

5.5 Konserttositokset

On poikkeuksellista, että yhdessä paikassa keskellä Saksaa alkoi ilmestyä yhtäkkiä weimariilaisten urkurien soitteita uruille ja cembalolle italialaisten, erityisesti venetsialaisten säveltäjien konsertoista. Weimarin hovista oli tosin muotoutunut vuosien 1713-14 aikana italialaisen musiikin keskus, ja sieltä vaihdettiin muiden saksalaisten hovien kanssa musiikkia (Schulenberg 1992, 91). Kehitykseen lienee vaikuttanut herttua Wilhelm Ernstin kiinnostus kirjojen ja nuottien keräämiseen. Prinssi Johann Ernst toi myös Amsterdamin matkaltaan nuotteja Weimariin. Hän oli luultavasti vaikuttanut Hollannissa kuulemastaan ja hankkinut sieltä konserttojen partituureja. Hans-Joachim Schulzen tutkimuksen mukaan Weimarin arkistojen merkinnöistä käy ilmi, että prinssille oli annettu lupa käyttää lisää rahaa, koska Amsterdamin oli ilmaantunut yllättäen ylimääräisiä kuluja. J. S. Bachin oppilas Philipp David Kreuterin kirjoitus tulee vahventaneeksi Amsterdamin matkan ja konserttojen hankinnan yhteyden olemassaoloa. Hän mainitsee prinssin palaavan Hollannista mukanaan ranskalaisista ja italialaisista musiikkia, jota tullaan kuulemaan sen jälkeen Weimarissa. (Schulze 1972, 7.) Amsterdam oli 1700-luvun alussa kasvanut nuottien jakelukeskukseksi. Siellä toiminut Estienne Rogerin nuottikustantamo oli kiinnostunut nuorisista, uusista säveltäjistä ja itse Rogerilla oli ilmeisesti laaja kosketus tuon ajan musiikilliseen Eurooppaan. Sitä kautta hän sai tietoa myös Italian musiikkielämästä⁸⁰.

⁷⁸ Lohmannin teosluettelossa LV 1.

⁷⁹ Lohmannin teosluettelossa LV 2.

⁸⁰ Roger julkaisi ensimmäisenä Vivaldin opuksen III, johon sisältyy Bachin sovittama amollikonsertto RV 522 (ko. opuksen nro 4). Sen julkaisuvuosi määritellään 1712-13. (Kolneder

Weimarin molemmat urkurit sovittivat uruille ja cembalolle Amsterdamin kautta Weimariin tulleita konserttoja, luultavasti juuri prinssin pyynnöstä. Waltherin säilyneet sovitukset⁸¹ (14 kpl) on tehty yksinomaan uruille⁸². Alkuperäisten konserttojen säveltäjiä ovat mm. italialaiset Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi sekä saksalainen Georg Philipp Telemann. Mukana on myös tuntemattomia venetsialaisia säveltäjiä. Bach on sovittanut 5 konserttoa uruille⁸³ ja 14 cembalolle.

Saksassa oli myös muita reittejä italialaisen konserton leviämiseen Rogerin nuottikustantamon lisäksi. Sarah E. Hanks on täydellisimmässä tähän asti Waltherin konserttositoksista tehdyssä tutkimuksessaan (1972) todennut, että monet italialaiset säveltäjät viettivät aikoja Saksassa. Erityisesti Waltherin sovittamien konserttojen säveltäjät olivat kosketuksissa saksalaisiin ruhtinaiisiin⁸⁴. Myös monet saksalaiset säveltäjät hankkivat oppeja Italiasta. (Hanks 1972, 41-50.) Kun tiedetään monien säveltäjien saaneen leipänsä saksalaisista hoveista ja Weimarin toimineen musiikki-teosten vaihtokeskuksena, ei ole ihme, että monet konsertot kulkivat Weimarissa pysytelleen Waltherinkin⁸⁵ silmien editse.

Barokin aikana sovittaminen ja nuottimateriaalin siirtäminen toiseen tarkoitukseen oli yleinen tapa. Jo 1500-luvulla intabuloitiin eli tehtiin sovituksia kosketinsoittimille vokaaliteoksista ja instrumenteille tehdyistä tansseista. Tällöin on havaittu cembalon ja urkujen sopivuus sovitusten esittämiseen. Cipriano de Rore kuvaa näitä soittimia sanaparilla *instrumento perfetto* vuonna 1577 ilmestyneessä kokoelmassaan. (Schmögner 1998, 117-118.) Urut on usein rinnastettu orkesteriin, sillä äänikerroissa

1970, 96.) Williamsin (1980b, 296) mukaan siitä oli kuitenkin aikaisemmin liikkeellä jo julkaisematon ns. Amsterdamin editio.

⁸¹ Lohmann Verzeichins-numerot LV 126-140.

⁸² Beckmannin mukaan Berliinissä oleva käsikirjoituskokoelma P801 sisältää kaksi J.G. Waltherin sovitusta cembalolle. Teokset ovat *Concerto Melante* (Telemann) ja *Concerto di Marcello*. (Beckmann 1998a, 7 n6.)

⁸³ Bachin sovituksista ja implementaatioista italialaisen musiikin kanssa laajemminkin ks. esimerkiksi Leach 1994a ja 1994b passim.

⁸⁴ Hanksin mukaan Torelli vieraili vuonna 1700 Ansbachissa, Vivaldilla oli yhteyksiä Darmstadtin ja Albinoni tunki Münchenin vaaliruhtinaan Karl Albertin. (Ks. tarkemmin Hanks 1972, 41-43)

⁸⁵ Hanks mainitsee mm. Gottfried Heinrich Stölzelin opiskelleen 1710-luvun alussa Italiassa (Hanks 1972, 46.) Walther tunki hyvin Stölzelin ja oli hänen kanssaan kirjeenvaihdossa (ks. esimerkiksi Walther Stölzelille 16.4.1726 / Beckmann & Schulze 1987, 27-28.)

esiintyy runsaasti eri sointivärejä kuten orkesterissa.⁸⁶ Tämän takia urut sopivat hyvin erilaisten orkesteriteosten sovitusten instrumentiksi. Barokin orkesteri toimi dynamiikaltaan barokin urkujen tapaan. Tämä teki mahdolliseksi piano – forte -efektin. (Harnoncourt 1986, 171.)

Hanksin tutkimuksen mukaan on hahmoteltavissa muutamia piirteitä, joiden mukaan Walther on tehnyt sovituksiaan. Tyypillisiä muutoksen piirteitä on monissa kohdin verrattaessa konserttojen originaaleja ja Waltherin sovituksia (ks. nuottiesimerkki 4). Materiaali on usein aseteltu uudelleen siten, että saavutettaisiin paras mahdollinen erillisten asettelu äänenkuljetuksessa.⁸⁷ Vastateemat voidaan asettaa alempaan oktaaviin, jotta vältettäisiin äänten ristiinmeno. Tekstuuria on voitu myös keventää solo-osissa (usein poistamalla alttoviulustemma). Walther on lisännyt koristeita toistuvasti (i.e. trillit, mordentit, appogiaturat). Melodiaa on joskus muutettu lisäämällä kuviointia. Myös alkuperäisestä temaattisesta materiaalista lisättyä motiivia on saatettu kehittää kaikissa äänissä. Walther on saattanut muuttaa rytmikkaa pääasiassa silloin, kun on halunnut nopeuttaa rytmiä. Hän on muuttanut bassolinjaa ja sisällyttänyt siihen suurempaa rytmistä vaihtelua ja idiomaattista kuviointia. Samoin viululle tyypilliset kuvioinnit Walther on saattanut kirjoittaa uudelleen, niin että ne ovat vastanneet enemmän kosketinsoittimien kuvioita. (Hanks 1972, 127-151.)

Wolfgang Stockmeier mainitsee Waltherin konserttojen kokonaislevytyksensä esipuheessa säveltäjän käsitelleen melko vapaasti sovitettavaa⁸⁸ materiaalia⁸⁹. Hän on transponoinut tarvittaessa, lisännyt materiaalia ja poistanut sitä. Muutamissa kohdin on otettu huomioon myös käytännöstä poikivia seikkoja, kuten basson muuttaminen jalkion sujuvamman käyttämisen edistämiseksi (nuottiesimerkki 4). Waltherin sovi-

⁸⁶ Tuomas Karjalainen on tutkinut Bachin ja Waltherin urkusovituksia ja 1600-1700-lukujen jousisointinsävellysten esityskäytäntöjen vastaavuutta julkaisemattomassa pro gradu -työssään (Karjalainen, 1997).

⁸⁷ Waltherin sovitusprosessista yksittäisten äänten osalta ks. tarkemmin Getz 1988, 4- 5.

⁸⁸ Käsitteellä on olemassa tässä yhteydessä kaksi merkitystä - sovitus ja transkriptio eli siirtokirjoitus. Sovituksella syvemmän tason merkityksessä on monta aspektia. Se voi tarkoittaa siirtämistä mediumista toiseen, kappaleen monimutkaistamista tai keventämistä. Jonkintasoisen uudelleensäveltämisen vaikutelma on yleensä aina olemassa. Transkriptio tarkoittaa olemassa olevan musiikin siirtämistä (melkein) sellaisenaan toiseen mediumiin. Implikaatio sovituksen ja transkription välillä ei ole aivan yleisesti hyväksytty. (Schulenberg 1992, 400 n1.) Waltherin sovitusten kohdalla voidaan käyttää syvemmän tason käsitettä sovitus.

⁸⁹ Wolfgang Stockmeier: Waltherin vapaiden urkuteosten kokonaislevytys CPO -levymerkille (1991). CPO 999 131-2.

tuksissa ilmenee hyvin barokin musiikille luonteenomainen melodian ja basson korostaminen. Väliäänät tapaavat korostaa tilanteesta riippuen jompaakumpaa. Jotkut Waltherin konserttositauksista on transponoitu alaspäin. Tämä on luultavasti aiheutunut käytetyistä Weimarin kaupunginkirkon uruista. Koska ne on uudistettu myöhemmin, ei voida tietää sormioiden ja jalkion äänialoja. Sovituksen transponoinnilla on todennäköisesti yritetty madaltaa konserttojen lakisävelien korkeutta.

Jos oletetaan, että Weimarin prinssi Johann Ernst oli konserttositauksien liikkeelle paneva tekijä, niin J. G. Waltherin konserttositaukset uruille voidaan ajoittaa pääasiassa vuosiin 1708-1715. Walther mainitsee omaelämäkerrassaan sovittaneensa kaiken kaikkiaan 78 kappaletta uruille (Mattheson 1740, 389). Ei ole tietoa, ovatko nämä kaikki olleet konserttoja, joista on säilynyt meidän päiviimme vain 14 (ks. liite 5, ryhmä 2). Näistä 13 teosta ovat yhtenäisessä Zegertin käsikirjoituskokoelmassa⁹⁰, jota säilytetään Deutsche Staatsbibliothekissä Berliinissä. Saattaa olla, että Walther on valinnut nämä 13 teosta eräänlaiseksi valikoimaksi, koska ne edustavat samaa hienostuneita piirteitä omaavaa genreä (Beckmann 1998a, 6). Näiden lisäksi vasta 1950-luvulla on löydetty yksi Telemannin konsertosta tehty soitutus, jonka nimenä on *Concerto per la chiesa del Signor Telemann* (G-duuri) (Lohmann 1977, xvii; Beechey 1985, 103).

Verrattaessa J. S. Bachin urkusoitutuksiin Walther on keskittynyt vanhempiin säveltäjiin kuten Albinoniin, Torelliin ja joukkoon tuntemattomampia venetsialaisia säveltäjiä. Bachin konserttositaukset cembalolle pohjautuvat myös osin hieman vanhempaan materiaaliin, ja joukossa esiintyy samoja säveltäjiä kuin Waltherin urkusoitutuksissa. Lisäksi Walther on ottanut mukaan soitutettavaksi saksalaisten aikalaistensa konserttoja (Georg Philipp Telemann, Joseph Meck).

Waltherilta on säilynyt kaksi soitutusta Tomaso Albinonin (1671-1751) konsertoista (LV 126 ja 127). Molemmat on tehty opuksen 2 konsertoista (nrot 4 ja 5). Niiden piraattipainokset ilmestyivät Amsterdamissa Rogerin nuottikustantamossa vuonna

⁹⁰ Käsikirjoituksen signum on Mus.ms. 22541/4.

1704⁹¹. Molemmat ovat kolmiosaisia ja konserttojen ääriosissa on hyvin muotoiltu, tonaalisesti suljettu ritornello-rakenne. Walther on sovittaessaan laskenut sävellajeja yhden kokoaskeleen. F-duurikonsertto on alun perin ilmestynyt G-duurissa ja B-duurikonsertto C-duurissa. (Beckmann 1998a, 158.)

NUOTTIESIMERKKI 4. Vivaldi – Walther: urkukonsertto h-molli I osa, t.41-42

Vivaldi

Walther

Waltherin sovituksissa on muutamia tuntemattomien venetsialaisten säveltäjien konserttoja. Näitä ovat urkukonsertto A-duuri Giorgio Gentilin⁹² mukaan (LV 130), urkukonsertto B-duuri Giovanni Lorenzo Gregorin⁹³ mukaan (LV 131) ja urkukonsertto g-molli Luigi Manzian mukaan (LV 132). Walther mainitsee *Lexiconissa* (2001, 275, 290) Gentilin ja Gregorin, mutta Luigi Manziasta ei ole artikkelia. Beckmann

⁹¹ Hanksin mukaan italialainen musiikkitieteilijä Remo Giazotto määritteli Albinonin kokoelman op. 2 julkaisuajankohdaksi jo vuoden 1694. Francois Lesure tarkensi ajankohdan myöhemmäksi, vuoteen 1702. (Hanks 1972, 64.)

⁹² Gentitli eli vuosina 1698 - n. 1730.

⁹³ Gregori eli vuosina 1663-1745.

epäilee Manzian olevan oikealta nimeltään Luigi Mancina⁹⁴ (1660-1708), joka oli venetsialainen säveltäjä ja diplomaatti. Hänen konserttonsa kuin myöskään Gentilin konserton alkuperäisiä partituureja ei ole säilynyt. Gregorin sovituksen originaali on konsertto nro 3 op. 2. (Beckmann 1998a, 159.) Yhteistä näille kolmelle sovitukselle on, että kaikki on kirjoitettu kahdelle nuottiviivastolle eikä niissä tarvita jalkiota.

Urkukonsertto B-duuri Tagliettin mukaan (LV 135) sisältää neljä osaa. Alkuperäinen konsertto on Giulio Tagliettin (1660-1718) opuksen 8 kahdeksas teos. Tagliettin konsertoissa on samoja tyylipiirteitä sekä kirkko- ja kamarimusiikillisia elementtejä kuin Torellin konsertoissa (Schering 1965, 34). Sovitus on kirjoitettu siten, että kaksi ensimmäistä osaa esitetään sormioilla ja kahdessa viimeisessä osassa on mukana jalkio. Urkukonserton A-duuri Blamrin mukaan (LV 128) alkuperä on tuntematon, koska säveltäjää ei myöskään tunneta. Luultavasti kyseessä on ollut ranskalainen Colin de Blamont (1690-1760). Blamont mainitaan myös *Lexiconissa* (2001, 174). Nimi on tiettävästi lyhennetty muotoon Blamt, joka on sitten vaihtunut vahingossa Blamr'iksi. Waltherin viehättävä sovitusta koostuu ranskalaisesta alkusoitosta, jonka nopeassa osassa on hyvin paljon italialaisia vaikutteita, ja sitä seuraavasta pastorellasta. (Beckmann 1998a, 158-159.)

Walther sovitti myös kaksi aikalaisensa ja ystävänsä Georg Philipp Telemannin konserttoa uruille. Molemmat konsertot ovat neliosaisia. Urkukonsertto c-molli Telemannin mukaan (LV 136) edustaa melko galanttia tyyliä. Tämän konserton alkuperäinen orkesteriversio⁹⁵, jota säilytetään Lundin kirjastossa Ruotsissa, on aikanaan nimetty Vivaldin tekemäksi⁹⁶. Siinä on kuitenkin havaittavissa Telemannille ominaisia piirteitä ja myöhemmin se onkin todettu Telemannin säveltämäksi. (Lohmann 1977, xxi; Tuohiniemi 1998, 58.) Alkusoitto on muodoltaan ranskalainen (adagio-allegro), ja adagio on homofoninen, hyvin sointupohjainen kokonaisuus. Urkukonsertto G-duuri Telemannin mukaan (LV 137) on säilynyt ainoastaan Waltherin teke-

⁹⁴ Sukunimi on saattanut olla myös muotoa Manza.

⁹⁵ Klaus Beckmann on toimittanut tästä käsikirjoituksesta modernin nuottiversion, joka ilmestyi Breitkopf & Härtelin kustantamana vuonna 1981. Christine Suzanne Getz mainitsee artikkelissaan tekevän-
sä parhaillaan transkriptiota toisinpäin eli orkesteripartituuria Telemannin c-mollikonserton sovituks-
esta (Getz 1988, 21). Getz ei liene ollut tietoinen Klaus Beckmannin jo seitsemän vuotta aiemmin
toimittamasta, Lundin kirjastossa olevaan alkuperäiseen partituuriin perustuvasta laitoksesta.

⁹⁶ Takalan mukaan konsertto on luettu ensimmäisen kerran Vivaldin tekemäksi Antonio Fannan teos-
luettelossa (Takala 1977, 15).

mänä sovituksena (Tuohiniemi 1998, 58). G-duuri-konserton alkuperäissovituksista säilytetään nykyisin Yalen yliopiston kirjastossa (Lohmann 1977, xvii; Beechey 1985, 103). Tällä teoksella on Beecheyn mukaan yhtäläisyyksiä koraaliin *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Hän viittaa melodioiden samankaltaisuuden ohella myös teksturaalisiin yhtäläisyyksiin Telemann-sovituksen ja Waltherin koraalista tekemien variaatioiden välillä. (Beechey 1985, 103-104.)

Tärkeän kokonaisuuden Waltherin urkukonserttosovituksissa muodostavat kolmesta Giuseppe Torellin (1658-1709) konsertosta tehdyt sovitukset. Kaksi sovituksesta perustuu Torellin opuksen 8 (*Concerti grossi con una Pastorale per il Santissimo Natale*) konserttoihin 7 ja 8. Urkukonsertossa d-molli Torellin op. 8 nro 7 mukaan (LV 138) Walther on säilyttänyt alkuperäisen sävellajin. Tästä konsertosta on sovitettu vain ensimmäinen osa, tai sitten loput osat ovat kadonneet ajan kuluessa. Urkukonsertto a-molli Giuseppe Torellin mukaan (LV 140) on näistä Torelli-sovituksista ainoa kolmiosainen. Walther on laskenut sävellajia 1 1/2 sävelaskelta sovitukseensa alkuperäisestä (c-molli) Urkukonsertto B-duuri Giuseppe Torellin mukaan (LV 139) perustuu Torellin sinfoniaan kahdelle viululle ja basso continuoille D-duuri opuksesta 3. Alkuperäinen orkesteriteos on kadonnut. Walther on sovittanut sinfoniasta kaksi osaa, vaihtanut sävellajin B-duuriksi ja muuttanut nimekkeen konsertoksi. (Beckmann 1998a, 160.)

Urkukonsertto C-duuri Meckin mukaan (LV 134) perustuu saksalaisen Joseph Meckin (1690-1758) kadonneeseen konserttoon. Meck julkaisi 12 konserttoa vuosina 1720-1721 Rogerin kustantamon kautta. Beckmannin mukaan kokoelman konsertot ovat ilmiselvästi Vivaldin tyyliä (Beckmann 1974, 176). Urkukonsertto C-duuri on kolmiosaisuudessaan ja ritornelloissaan erittäin lähellä Vivaldin konserttoja. Walther on alkuaan luullut sovittaneensa myös toisen Meckin konserton. Myöhempi tutkimus on kuitenkin osoittanut tämän Waltherin uruille sovittaman konserton h-molli (LV 133) Antonio Vivaldin säveltämäksi (Beckmann 1974, passim). Alkuperäiskäsikirjoituksessa konserton otsake on *Concerto del Sigr. Meck appropriato all' Organo*. Orkesteripartituurin esipuheessa Adolf Hoffmann mainitsee Vivaldin e-mollikonserton RV 275 sisältyneen Rogerin vuosina 1716-17 painamaan kokoelmaan, joka sisälsi myös muiden säveltäjien konserttoja (Hoffmann 1979, 2). Molempien nimet on ni-

mittäin mainittu kokoelman kansilehdillä, mutta teoksia ei ole täsmennetty tiettyjen säveltäjien tekemiksi (Talbot 1984, 104).

Konserttositusten käyttötarkoitus on jäänyt historian hämärän peittoon. On esitetty arvailuja siitä, että niillä olisi voinut olla kirkollinen tai maallinen funktio. Instrumentaalikonsertot luettiin yleensä kuuluvaksi maallisen musiikin piiriin, vaikka niitä saatettiin esittää myös kirkoissa ehtoollisen aikana. Protestanttisissa kirkoissa tämä ei kuitenkaan ollut tapana. Niillä on voinut olla myös opetuksellinen tehtävä. Todennäköisimmin niitä on käytetty prinssin opettamisessa tai esitetty hovissa. (Boyd 1991, 100-101.) (Hanks 1972, 52.) Sovitukset sytyttivät Waltherissa kipinän, joka jatkui myös prinssin kuoleman jälkeen. Lohmannin mukaan on olemassa todisteita, jonka mukaan sovitustyö jatkui kenties kaksi tai kolme vuosikymmentä (Lohmann 1977, xx). Tarkemmin määrittelemättä mihin hän näillä todisteilla viittaa, voidaan olettaa olevan kyse Waltherin kirjeissä löytyvistä maininnoista sovituksista. Walther kirjoittaa Bokemeyerille vielä vuonna 1740 erfurtilaisen seurakunnan papin ostaneen itselleen kahdeksannen Torellin teoksen 16 groschenilla⁹⁷ (Walther Bokemeyerille 19.9.1740 / Beckmann & Schulze 1987, 234). Samassa kirjeessä hän viittaa myös Telemannin teoksista tekemiinsä sovituksiin. Peter Williams tosin epäilee, että kaikki Waltherin konserttositukset olisi tehty ennen vuotta 1725 (Williams 1984, 96). Waltherin *Musicalisches Lexiconin* maininnat konserttositusten varsinaisten säveltäjien (ne joista on maininta ylipäänsä) hakemisessa ovat jääneet mielestäni turhan vähälle huomiolle. Waltherilla on ollut tapana kirjata, ei vain säveltäjien ja teoreetikoiden elämäkertojen ohella heidän tuotantoaan, vaan myös mainita yleensä omistuksessaan olleita partituureja ja kirjoja.

Konserttositusten opetuksellisesta funktiosta viestii se, että Waltherin ohjauksessa prinssi sävelsi myös itse orkesterille konserttoja ja muita teoksia italialaiseen tyyliin. Valmistumistahti on ollut nopea. Walther mainitsee prinssin säveltäneen 9:ssä kuukaudessa (3/4 vuodessa) 19 soitinteosta⁹⁸ (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71.) Williamsin mukaan Waltherin vaikutus Johann Ernstin

⁹⁷ ”Das 8te Torellische Werck hat ein Priester aus dem Erffurtischen Gebiete für 16 Groschen an Sich gekauft.”

⁹⁸ ”[...]darinnen Sie es so weit gebracht, das 19 Instrumental-Stücke in der Zeit von 3/4 Jahren von Ihnen verfertiget worden[...].”

omaan tyyliin on näkyvissä prinssin konsertoissa, jotka ovat enemmän Waltherin tyyllisiä kuin esimerkiksi Vivaldille ominaisia (Williams 1980b, 290).

5.6 Waltherin opetustyyli ja ystävyys Bachiin

Waltherin opetustyylistä on säilynyt joitain tietoja. Spittan mukaan Johann Gottfried oli opettajana lahjakas. Hänellä oli siihen monia taitoja ja luonteenpiirteitä mm. tarkkuus, väsymättömyys ja vaativa luonne yhdistettynä musiikilliseen tietämykseen. (Spitta 1951a, 382.) Soittamisen harjoittelu aloitettiin peruskappaleista eli kenraalibassosta ja koraalien soitosta. Metodi oli molemmissa neliääninen. Koraaleissa basso soitettiin urkujen jalkiolla ja sormioilla kolme ylempää ääntä, joita voitiin koristella⁹⁹. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 74.) 1700-luvun alun sävellyksen opetuksessa käytettiin *seconda pratticasta* periytyviä muotoja kuten basso continuoa ja oktaavisääntöä (*règle de l'octave*). Niiden pääpaino oli harmonisten idiomaattisten kaavojen omaksumisessa. Mitään yhtenäistä kenraalibassokoulua ei kuitenkaan ole olemassa. (Lester 1994, 49-52.) Kaavat vaikuttivat myös improvisatorisempiin sävellysgenreihin kuten toccatoihin (Lester 2001, 64). Myös J. G. Waltherin *Praecepta* pohjautuu satsitekniiseen ohjaukseen. Vaikka oktaavisääntöstä ei tässä teoksessa olekaan mainintaa, Walther on kuitenkin tuntenut oktaavisääntöön perustuvan idean, sillä hän viittaa *Lexiconissa* musiikillisten oktaavien järjestämiseen Francois Campionia koskevassa artikkelissa¹⁰⁰ (Walther 2001, 131). Kirjeessään hän kertoo hankkineensa neljä traktaattia, Niversin, Campionin, Massonin ja Loulié'n. Ne tulivat maksamaan yhteensä 2 riikintaaleria ja 21 groschenia¹⁰¹ (Walther Bokemeyerille 3.8.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 123). Kommentaarissa mainitaan tämän Campionin teoksen olleen nimenomaan oktaavisääntöjä koskenut kirja (Beckmann & Schulze 1987, 130). Musikaalisesti lahjakas prinssi tuntuu olleen sävellyksenopettajaansa hyvin tyytyväinen ja osoittaneen häntä kohtaan luottamusta. Walther kertoo olleensa usein prinssin luona kutsuttuna ruokapöytään ja viiptyneensä

⁹⁹ ”Die Methode in beyden ist 4stimmig, und zwar in den leztern so, dass die Füße den Baß im Pedale absonderlich, und die Hände die übrigen 3 Stimme dazu formieren[...]” Bachin opetus oli hyvin samantyylistä (ks. Dok II nro 563.)

¹⁰⁰ Einrichtung der musicalischen Octaven.

¹⁰¹ Vuoden 2000 tienoon rahan arvoon muunnettuna 207 euroa (Wolff 2000, 578).

usein öisin tämän vuoteen vierellä lisääntyneen sairastelun aikana¹⁰². (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71.)

Maaliskuussa 1714 prinssi Johann Ernst matkusti Wiesbadeniin ja Frankfurt am Mainiin hakemaan apua sairauksiinsa kylpylöistä. Hän ei enää palannut Weimariin ja kuoli 1. elokuuta 1715 Frankfurtissa. Aikalaistensa keskuudessa häntä on pidetty melko taitavana säveltäjänä. Georg Philipp Telemann (1681-1767) julkaisi prinssiltä postuumisti kuusi konserttoa vuonna 1718¹⁰³. Waltherille jäi muistoksi prinssistä yksi näiden konserttojen alkuperäinen partituuri, jonka hän oli saanut henkilökohtaisena lahjana. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71.) 8. heinäkuuta 1715 Walthereille syntynyt neljäs lapsi toi varmaankin lohtua prinssin kuolemasta aiheutuneeseen suruun. Poikavauva sai kasteessa nimen Johann Christoph.

Waltherin työ kaupunginkirkon urkurina jatkui, samoin vuorovaikutus Bachin kanssa. Urkuriin työhönsä kuuluivat olennaisesti jumalanpalveluksissa käytettyjen urkukoraalien säveltäminen. Bachin ja Waltherin urkukoraalit ovat tyyliltään hyvin samankaltaisia. Williamsin mukaan Waltherin runsaasti käyttämä ”kanoninen” eli kaanoniin perustuva urkukoraalimuoto on vaikuttanut Bachin Weimarissa 1713-1716 kokoamaan Orgelbüchlein-kokoelman tiettyihin koraaleihin (Williams 1980c, 10). Läheisistä väleistä puhuu myös Bachin varhaisin säilynyt kaanon, jonka hän omisti 2. elokuuta 1713 muistoksi läheiselle, mutta nimeämättömälle henkilölle (Schmieder 1969, 602). Nuottiesimerkissä 5 on esitetty kaanonin alku. Useat tutkijat, kuten Spitta (1951a, 387) Lohmann (1977, xvi) ja Yearsley (2002, 48), ovat päätelleet Waltherin olleen se henkilö, jolle tämä neljääninen päättymätön kaanon on omistettu.

¹⁰² ” [...]an Dero Tafel zu speisen, auch sonsten gar oft des Nachts in der Kranckheit bey Ihnen zu bleiben[...]”

¹⁰³ ”Six CONCERTS à Un violon concertant, deux violons, un Taille, et Clavexin ou Basse de Viole, de feu S.A.S. Monsieur le prince JEAN ERNESTE, Due de Saxe-Weimar, Opera I ma. Par les Soins de Mr. G.P.Telemann. 1718”. (Beckmann & Schulze 1987, 190.)

NUOTTIESIMERKKI 5. J. S. Bachin kaanon BWV 1073, omistettu luultavasti J. G. Waltherille.

Canon a 4 voc. perpetuus



Walther puolestaan teki Bachille runon¹⁰⁴ (Brodde 1937, 9; Lohmann 1977, xvi). Hedelmällinen vuorovaikutus on auttanut hiomaan sekä konserttositituksia että ko-raaleja lajiensa sisällä tyyllisesti yhteneväisiksi. Bach ja Walther ovat molemmat myös olleet poikkeuksellisen tietoisia ajassa liikkuneista tyyleistä (Williams 1980a, 111).

Vuonna 1717 Walther sai seurata vierestä Bachin hankaluuksia kahden kanssahallit-sijan mielipide-erojen vuoksi. Weimarin kapellimestarin Samuel Dresen kuolema loppuvuodesta 1716 aiheutti asiain kärjistymisen. Herttua Wilhelm Ernst kieltäytyi nimittämästä Bachia kapellimestariksi. Kutsu kävi Anhalt-Köthenin hovista ja kaik-kien kiemuroitten jälkeen, joihin sisältyi Bachin pidättäminen, hänet vapautettiin virastaan. (Boyd 1991, 61-63.) Tällä tapahtumaketjulla oli myöhemmin vaikutuksen-sa mm. Waltherin *Lexiconissa* olevan Bach-artikkelin lyhyteen, mikä sai Spittan (1951a, 388) ilmeisen virheellisesti väittämään Waltherin ja Bachin välien viilen-neen. Luultavasti artikkelin lyhyden perusteena on kuitenkin ollut Waltherin poliit-tinen korrektius hallitsijaansa kohtaan, eikä sensuurin mahdollisuuttakaan voida sul-kea pois.

¹⁰⁴ O ! Tag, komm ofte noch, o! froher Tag! an dem uns Gott dich gab, o theurer Bach! Wir danken ihm für dich, und flehen um dein Leben, den felten wird der Welt ein solch Beschenck gegeben!

6 MUSICALISCHES LEXICONIN SYNTY – VUODET 1717-1732

6.1 Waltherin yhteyksiä Sachsen-Weimarin hoviin 1710-luvun lopulla

Prinssi Johann Ernstin kuolemasta huolimatta Johann Gottfried Waltherin kanssakäyminen Sachsen-Weimarin hovin kanssa jatkui. Hän jatkoi myös runomuotoisten tekstien kirjoittamista. Weimarin Anna Amalian kirjastossa on säilynyt¹⁰⁵ vuodelta 1719 Waltherin herttua Wilhelm Ernstille säveltämän ja sanoittaman nimipäivän onnittelukantaatin teksti.

Waltherilla oli roolinsa myös Köthenin hovin vieraillessa herttua Leopoldin johdolla Weimarissa lokakuussa 1721. Hänet kutsuttiin hoviin soittamaan, ilmeisesti pitkän tauon jälkeen¹⁰⁶. Herttua Ernst August lähestyi häntä pyytäen soittamaan suloisesti cembaloa vieraille. Seuraavana päivänä Waltherin vanha tuttavuus paroni von Smie-

¹⁰⁵ Teksti pelastui tuhoisasta Anna Amalian kirjastoa kohdanneesta tulipalosta 2004. Tekstin *Signatur B 106*. (Katsottu 30.10.2005 Anna Amalian kirjaston tietokannasta, <http://www.wopac.uni-weimar.de:8080/DB=2.3/LNG=DU/>)

¹⁰⁶ Walther käyttää kirjeessään Bokemeyerille sanaa *unvermuthet* (äkkiiarvaamatta, äkkiä, odottamatta), mistä on pääteltävä, että hoviin kutumisessa on täytynyt olla tauko. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71.)

del¹⁰⁷, joka toimi sitä nykyä hovimarsalkkana, tiedusteli mitä hän haluaisi vastapalvelukseksi soitostaan. Walther kertoo viestittäneensä hovimarsalkan välityksellä tyytyvänsä mihin tahansa palkkioon, jonka herttua suostuu myöntämään hänelle. Waltherin soitto lienee kärsinyt hänen silmiensä heikkoudesta, koska hän kertoo Bokemeyerille joutuneensa soittamaan myös viulua ahtaassa ja pimeässä paikassa. Näköön liittyvä vaiva osoitti myöhemmin pahenemisen merkkejä. Herttua päätti palkita Waltherin kiitokseksi avustaan vierailun yhteydessä *hof-musicuksen* arvolla, johon sisältyi luontoisetuina tietty määrä jyviä, ohraa ja puuta. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 71-72.) Nämä luontoisedut ovat helpottaneet kasvaneen perheen ruokkimisessa. Waltherin perheeseen oli syntynyt 1710-luvun lopussa kaksi lasta. Näistä lapsista vuoden 1717 elokuussa syntynyt poika oli tosin maailmaan tullessaan jo kuollut. Kaksi vuotta myöhemmin 7. elokuuta Walthereille syntyi tytär, joka kastettiin Johanna Eleonoraksi. Joulupäivänä vuonna 1723 Waltherin perheeseen syntyi tytär, joka sai nimen Wilhelmina Maria (Beckmann & Schulze 1987, 84).

Vuonna 1721 Walther sai uuden kollegan, kun Weimarin hovin urkuriksi nimitettiin Johann Caspar Vogler (1696-1763). Waltherin suuresti arvostama Vogler toimi myöhemmin myös Weimarin pormestarina. (Sadie 1990, 222.) 1720-luvun vaihteessa Walther toimi aktiivisesti myös urkurin tehtävissä. Hän osallistui ainakin kahteen urkujentarkastukseen – vuonna 1718 Klein-Brembachissa ja Buttstädtissä 1724 (Beckmann & Schulze 1987, 137). Vuosikymmenen alkupuolella Walther yritti julkaista kirkkovuoden juhlien mukaan järjestettyä urkukoraalien vuosikertaasta. Tästä löytyy maininta Johann Matthesonin *Critica Musican* osassa II (Mattheson 1725, 175). Niille yritettiin löytää julkaisija, mutta tässä ei ilmeisesti onnistuttu. Walther mainitsee vuonna 1729 tehneensä siihen mennessä 70 koraaliteosta, joissa on variaatioita (Walther Bokemeyerille 6.8.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 63).

¹⁰⁷ Waltherin mukaan Smiedel oli entinen hovin tallimestari.

6.2 ”Tunsi itseni avuttomaksi ja lohduttomaksi”

Jos Johann Gottfried Waltherin elämä oli tähän mennessä ollut nousuvoittoista sekä uran että perheenkin osalta, niin vuodesta 1726 alkoivat vaikeudet. Weimarin kaupungin kanttori Georg Theodor Reineccius kuoli samaisen vuoden joulukuussa ja virka julistettiin hakuun. Walther haki virkaa omien sanojensa mukaan parantaakseen asemaansa, ei niinkään kunnian tavoittelun takia¹⁰⁸. Hän vaati 50 floriinia lisää palkkaa, summan, joka yhdessä urkurinpalkan kanssa vastasi muiden 12 viran hakijan ilmoittamaa rahamäärää. Näiden hakijain joukossa oli myös sellaisia, jotka eivät Waltherin kommentin mukaan ymmärtäneet säveltämisestä mitään¹⁰⁹. Hänet ohitettiin lopulta virantäytössä. Kanttoriksi valittiin Laurentius Reinhardt, joka oli Hildenburgin lukion kreikan ja puhetaidon opettaja. Walther mainitsee hänen osanneen säveltää, mutta kitkeränmakuinen kommentti antaa kuvan Reinhardtista laiskana ihmisenä. Reinhardt sävelsi kahdessa vuodessa ja kolmessa kuukaudessa vain yhden vuosikerran kantaatteja ja kolme tarkemmin määrittelemätöntä Kyrie-sävelmää. Myöskään hänen harjoittamis- ja johtamistapansa eivät saaneet Waltherin hyväksyntää; molemmat tapahtuivat ilman partituuria, eikä hän pitänyt myöskään Reinhardtin continuo-soittoa mitenkään korkeatasoisena verrattuna hänen edeltäjänsä soittoon. Walther koki tullessa kaltoin kohdelluksi ja tunsi itsensä avuttomaksi ja lohduttomaksi¹¹⁰. Reinhardt pysyi Weimarissa vuoteen 1729. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 72-73.)

Vuonna 1726 kaupunginkirkossa alkoi myös laaja ja pitkä remontti, jonka takia Walther ei voinut käyttää urkujaan liki kymmeneen vuoteen¹¹¹. Hän viittaa monessa kirjeessään vuodesta 1726 alkaneeseen ja alati jatkuneeseen remontiin kutsuen itseään mm. musiikilliseksi leskeksi¹¹². Johann Gottfried koki myös huonoa omatuntoa siitä, ettei seurakunta päässyt osalliseksi urkumusiikista. Vuonna 1731 urkujen selkäpillistön (*Rückpositiv*) 10 äänikertaa olivat jo käytössä – tosin ne eivät kaikki toi-

¹⁰⁸ ” [...]nicht aus Ehrgeitz, sondern meine schwache und nicht hinlängliche *Subsistenz* zu verbeßern[...]”

¹⁰⁹ ” [...]zween Competenten, die die Composition nicht verstanden[...]”

¹¹⁰ [...]auf solche Art bin abermahl Trost- und Hülfloß übergangen worden[...]

¹¹¹ Kaupunginkirkon laaja remontti tehtiin vuosien 1726 ja 1735 välisenä aikana.

¹¹² ” [...]jetzo ein Musicalischer Witber bin[...]”

mineet hyvin ja sormio oli huonossa kunnossa¹¹³. Kirjeiden mukaan tämä ei kuitenkaan estänyt Waltheria säveltämästä remontin aikana urkukoraaleja. (Walther Boke-meyerille 4.4.1729; 6.8.1729; 12.3.1731 / Beckmann & Schulze 1987, 34, 63, 133.) Urkujen vähäiset käyttömahdollisuudet ovat mahdollisesti jättäneet jälkensä myös Waltherin urkukoraaleihin, joissa on paljon kahdelle viivastolle kirjoitettuja teoksia.

Aika ajoin tällainen barokin ajalle tyypillinen kirjoitustapa on herättänyt tutkijoiden keskuudessa kysymyksen, ovatko kahdelle viivastolle kirjoitetut urkusävellykset yleensä tarkoitettu soitettaviksi urkujen sijaan cembalolla tai klavikordilla. Tavallisesti kahdesta viimeksi mainitusta puuttuu jalkio, ellei kyseessä sitten ollut harvinaisempi ja kalliimpi jalkiollinen cembalo. Barokin aikana kaikilla kosketinsoitinperheeseen kuuluvilla soittimilla oli paljolti yhteistä ohjelmistoa. Esimerkiksi uruille ja cembalolle sävelletty musiikki oli melko suuresti idiomaattista, kosketinsoittimelle tyypillistä tekstuuria (Hämäläinen 2002, 236). Ajalle oli tyypillistä, että sovituksia soittimelta toiselle tehtiin helposti. Yleensä ne teokset, joissa on itsenäinen jalkio-osa (esimerkiksi *ostinato*-luonteiset teokset kuten chaconnet tai passacagliat) tai liturgiseen materiaaliin pohjautuvat teokset, kuten koraalit, on luettu urkuteoksiksi ja ne, joista itsenäinen jalkiostemma puuttuu, cembalo- tai klaveeriteoksiksi. (Marshall 1989, 271-273.) Tällainen jako ei kuitenkaan päde läheskään kaikissa tapauksissa (Ks. esim. Snyder 1987, 227-228).

Osa barokin ajan urkuteoksista on yleisestikin tarkoitettu soitettaviksi *manualiter* eli sormioilla. Marshallin mukaan tätä termiä on käytetty osoittamaan sitä, että k.o. teos on soitettava sormioilla, vaikka soittimessa olisi jalkiokin. (Marshall 1989, 283; vrt. Snyder 1987, 228.) Waltherin kahdelle viivastolle kirjoittamia teoksia löytyy koraaleista, konsertoista ja preludeista. Hänen töissään kahden nuottiviivaston käyttö ei välttämättä merkitse, että teokset oli tarkoitettu soitettavaksi pelkästään sormioilla. Erityisesti koraaleissa esiintyy kahdelle viivastolle kirjoitettuja sävellyksiä, joissa pedaalistemma on sisällytettyä alemmalle viivastolle. Tällainen kirjoitustapa viittaa

¹¹³ Pohjoissaksalaisiin barokkiurkuihin kuulunut selkäpillistö sijaitsi sananmukaisesti urkurin selän takana ja muodosti oman pienen urkunsa. Siihen oli sijoitettu värikkäitä äänikertoja, koska sitä käytettiin usein sooloissa ja kontrastina pääpillistölle (Waltherin uruissa *Oberwerk*). (Williams 1980b, 343.) Kirkon remontin aikana selkäpillistö on siis hoitanut urkujen virkaa ja jalkion käyttökin on ollut mahdollista, koska Waltherin uruissa oli yhdistäjä RP/P (ks. liite 4). Tämän avulla selkäpillistön äänikertoja on voinut soittaa myös jalkiolla.

siihen, että kyseessä ei ole ollut ns. *obligato*-jalkio, jolloin se olisi kirjoitettu erilliselle viivastolle (Marshall 1989, 339 n38). Waltherin sävellysten kohdalla kahden nuottiviivaston käytöstä huolimatta soittimena ovat epäilemättä olleet urut, koska Walther oli ensisijaisesti urkuri. Historiallisesta kontekstista tarkastellen kaupunginkirkon remontti tarjoaa loogisen selityksen kahdelle viivastolle kirjoitettujen teosten runsauteen Waltherin urkutuotannossa.

6.3 Variaatioita Corellin teemasta

Kaupunginkirkon remontin alkuvuosiin 1726-1728 sijoittuu myös Waltherin tekemä variaatiosarja Corellin mukaan LV 129 (ajoituksesta ks. esim. Beckmann 1998a, 154-155 ja Beißwenger 1992, 16). Bassoteema on otettu viulusonaatin op. 5 nro 11 preludista. Teoksen virallinen nimi on *Alcuni variationi sopr' un Basso Continuo del Signor Corelli*. Teos sisältää neljä variaatiota. Waltherin mukaan tämä teos osoittaa hyvän tavan muodostaa fantasian keinoin variaatiosarja tietystä teemasta imitoimalla *obligato*-basson ylle¹¹⁴ (Walther Bokemeyerille 6.2.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 108). Corellin teemat olivat melko yleisiä kopioinnin ja lainauksen aiheita 1700-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Esimerkiksi Britanniassa on säilynyt Tenbryn kokoelmassa kosketinsoitinsovituksia Corellin viulusonaateista (Seletzky 1996, 98-99). Viulusonaattien tyylikäs melodialinja ja selkeä basso continuo -soinnutus ovat varsin helppoja siirtää kosketinsoittimille. Tämä viehättävällä tavalla muodostettu variaatiosarja tuo mieleen Waltherin jo vuonna 1712 julkaiseman koraalivariaatiosarjan *Meinem Jesum laß ich nicht* (LV 1). Nuottiesimerkissä 6 on esitelty molempien teosten ensimmäisten osien ensimmäiset säkeet. Tästä nähdään, että sointupohjissa (I-IV) ja melodian nousevassa linjassa (5-6) on yhtäläisyyksiä. Molemmat on myös kirjoitettu kolmiäänisiksi ja esitettäviksi sormioilla, johon viittaa kahden nuottiviivaston käyttö. Molempien teosten tekstuurikäsitelyssä on myös samankaltaisuuksia, kuten kahdeksasosien käyttö.

¹¹⁴ "[...]wie über einen *obligaten* Baß verschiedene *Imitationes* formirt werden könten...Sonsten werden auch beygelegte 4 *Variationes* über ein Corellisches Solo zeigen; wie auf solche Art zum *phantasieren* gelangen könne."

Molemmat teokset edustavat Waltherin käsitystä variaatioista, olipa teema lainattu koraalista tai sonaatista. Waltherin maininta Corelli-variaatioiden esimerkillisyydestä variaatiosarjan muodostamisessa voidaan yhdistää myös *Meinem Jesum*-variaatioihin. Koraalivariaatiot julkaistiin vuonna 1712, eikä Walther varmaankaan olisi painattanut niitä, ellei olisi kokenut jo niissä olevan jotain julkaisemisen arvoista. Samassa kirjeessä, jossa Walther kertoo Bokemeyerille Corelli-variaatioistaan, hän mainitsee myös oppilaansa tekemästä chaconnesta, joka oli Waltherin mielestä epäonnistunut. Jostain syystä ko. chaconne teemasta *O Jesu, du edle Gabe* päättyi Waltherin teosten joukkoon ja on edelleen mukana uusimmassa Beckmannin editiossa, tosin *Anhang*-osassa. Chaconne-tyylin käyttö sävellysopetuksessa perustuu Waltherilla ilmeisesti pitkälti Friedrich Erhardt Niedtin (1674-1708) teoksiin *Musicalische Handleitung I-III*. Walther luotti paljon Niedtin musiikkikäsitelmiin ja käytti paljon hänen kirjojaan myös määritellesään termejä *Musicalisches Lexiconiin*. (Poulin 1989, xi; ks. myös Eggebrecht 1957, 18.)

NUOTTIESIMERKKI 6. Waltherin *Meinem Jesum laß ich nicht* –variaatioiden ja teoksen *Alcuni Variationi del Sigr Corelli* ensimmäinen säe

Meinem Jesum laß ich nicht I

I IV V I

Alcuni Variationi del Sigr Corelli I

I IV I6sus ii7 V6/4 I

6.4 Waltherin kirjasto avaa maailmankuvia

Walther esittelee kirjeessään Bokemeyerille 4. 4. 1729 omaa kirjastoaan. (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 35-43.) Kirjasto tarkoitti 1600- ja 1700-luvuilla enemmänkin kalustetta kuin huonetta. Sanana *Bibliothek* saattoi viitata periaatteessa enemmänkin huoneen nurkassa olevaan kirjahyllyyn, kuin itsenäiseen huoneeseen. Tuon ajan teksteissä ei aina kyetä erottamaan, onko kyse huoneesta vai huonekalusta. Erillisiä kirjastohuoneita oli yleensä vain rikkaammissa talouksissa.¹¹⁵ Ottaen huomioon Waltherin kasvaneen perheen ja suhteellisen vaatimattoman tulotason urkurina kyseessä lienee ollut hylly jossain päin Waltherin taloa. Kirjaston harvinaisen laaja kokoelma koostuu 146 kokonaisesta kirjasta ja 147 traktaatista (ks. liite 6). Tutkiessani tarkemmin kirjastoa onnistuin selvittämään yhteensä 293 nimekkeestä 275 teoksen ilmestymisvuoden. Käytin koostamistyössä Wolfenbüttelin Herzog August Bibliothekin¹¹⁶ ja Vatikaanin kirjaston¹¹⁷ tietokantoja. Kahden teoksen kohdalla¹¹⁸ en yrityksistä huolimatta päässyt selvyyteen alkuperäisestä nimekkeestä.

Walther on jakanut kirjat kokojen¹¹⁹ mukaan ryhmiin esitellessään niitä Bokemeyerille. *Folio*-kokoisia¹²⁰ kirjoja on kaikkiaan 10 kappaletta. Näistä tärkeimpiä teoksia ovat Athanasius Kircherin¹²¹, Giozefo Zarlinon¹²² ja Franz Xaver Murschauserin¹²³ kirjoitukset. *Quarto*-koossa¹²⁴ olevia kirjoja löytyy kaikkiaan 58 ja *octa-*

¹¹⁵ ks. tarkemmin yksityisen elämän näyttämöistä Ranum 2001, 95-96.

¹¹⁶ Wolfenbüttelin kirjaston tietokanta, joka käsittää teoksia aina vuodesta 1501 alkaen, löytyy osoitteesta <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/LNG=EN/>

¹¹⁷ Vatikaanin kirjaston tietokanta löytyy osoitteesta

http://bav.vatican.va/en/v_home_bav/home_bav.shtml

¹¹⁸ Teokset ovat traktaattien osiossa numerot 56 (*Majoli Diebus canicularibus*) ja 139 (*Molleri Hypomnemata: Hist: Crit.*) (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 41, 43.)

¹¹⁹ Kirjojen kokojen nimet on määritelty vanhan tavan mukaan, jossa sivun koko muodostuu sen mukaan, kuinka iso osa paperiarkista, jolle sivu on painettu on käytössä. *Folio*-koossa arkkki on jaettu kahteen lehteen (neljään sivuun), *quartos*a neljään lehteen jne.

¹²⁰ 30,48cm x 96,52 cm

¹²¹ *Musurgia Universalis* (ilm. 1650) ja *Neue Hall und Thon-Kunst* (1684)

¹²² *Dialogo della musica antica e della moderna* (1553)

¹²³ *Academia musico-poetica bipartita, oder Hohe Schul der musicalischen Compositions* (1721) ja *Fundamentalische kurz- und bequeme Handleitung sowohl zur Figural als Choral Music* (1707)

¹²⁴ 24,13 cm x 30,48 cm. Walther käyttää merkintää ”*in 4to*” (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 35).

vo-koossa¹²⁵ olevia 64. Kaikkien pienimmässä kokoluokassa (*duodecimo*¹²⁶) on 14 teosta. Traktaatit ovat olleet Waltherin käsin kopioimia teoksia, ja siten niitä ei ole määriteltä koon mukaan vaan ne on lueteltu yhtenäisenä 147 teoksen listana.

Tarkastelin Waltherin kirjastoa tutkimalla nimekkeitä ja ilmestymisvuosia. Ennen vuotta 1650 ilmestyneitä teoksia löytyy Waltherin kirjahyllystä kaikkiaan 137 eli melkein puolet. Vuosien 1650 ja 1700 välisenä aikana kirjoitettuja opuksia on 87 ja Walther oli hankkinut vuoden 1729 huhtikuuhun mennessä vuoden 1700 jälkeen ilmestyneitä teoksia kaikkiaan 51. Waltherin kirjasto sisältää monen alan teoksia. Pääpaino on luonnollisesti monissa musiikin teoriaa käsittelevissä kirjoissa. Edustettuina ovat monet Waltherille tärkeitä renessanssin ja barokin ajan teoreetikot kuten esimerkiksi Lippius¹²⁷, Printz¹²⁸, Boethius¹²⁹, Baryphonus¹³⁰ ja Calvisius¹³¹ sekä aikalaiset mm. Johann Matthesonin kaikki teokset. Waltherin kirjastosta löytyy myös monipuolisesti teologista kirjallisuutta. Huomionarvoista on, että Martti Lutherin teokset loistavat poissaolollaan. Sen sijaan tilalla on monia katolisen kirkon piirissä vaikuttaneiden teologien teoksia. Mukana on mm. Philippe Alegamben¹³² *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu*, Giovanni Bonan¹³³ teoksia ja jakamattoman kirkon ajalta Johannes Krysostomoksen Opetuspuheet¹³⁴. Verrattaessa esimerkiksi Johann Sebastian Bachin teologiseen kirjastoon on havaittavissa hyvin erilainen lähestymistapa teologisiin kysymyksiin. Bachilla oli hyllyssään Lutherin kootut teokset (Wolff 2000, 359 ks. myös Spitta 1951b, 354-355). Toisaalta musiikinteoriaan liittyviä kirjoituksia on Bachin kirjastossa ollut melko vähän (Christensen 1998, 24 n5). Walt-

¹²⁵ 15,24 cm x 22,86 cm. Walther käyttää merkintää ”in 8vo” (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 37).

¹²⁶ 12,7 cm x 18,8 cm. Walther käyttää merkintää ”in 12mo” (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 39).

¹²⁷ *Disputatio musica* (I-III) (1609-1610), *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae* (1612)

¹²⁸ *Printzens opera omnia* (1668-1690) eli kaikki Wolfgang Caspar Printzin teokset.

¹²⁹ *De institutione musica* (5.kirja) (n. 500-250 jKr)

¹³⁰ *Pleiades musicae, quae in certas sectiones distributae praecipuas quaestiones musicas discutunt* (1615)

¹³¹ *Melopoeia sive melodiae condensae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant* (1582 tai 1592)

¹³² Philippe Alegambe (1592-1652) oli katolinen jesuiittapappi, joka matkusti ympäri Eurooppaa, ennen kuin asettui Roomaan Jesuiittojen yhteisön valvojaksi. Hänen pääteoksensa on mainittu *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu*. (Lisää Alegambesta ks. esimerkiksi Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexicon osoitteessa http://www.bautz.de/bbkl/a/alegambe_p.shtml)

¹³³ *De divina Psalmodia* (1663) ja *De Rebus Liturgicis* (1671).

¹³⁴ *Dionis Chrysostomi Orationibus* (n. 350-400 jkr.)

herin yhteydet katoliseen kirkkoon tuntuvat kylläkin luonnollisilta, olihan hän pikku-poikana ollut mukana laulamassa katolisissa jumalanpalveluksissa Erfurtissa.

Lukuisten retoriikkaa ja maantiedettä käsittelevien kirjojen lisäksi Walther on koonnut kirjahyllyynsä teoksia, jotka ovat lähtöisin aina antiikista saakka¹³⁵. Oman kokonaisuutensa muodostavat salatieteisiin viittaavat teokset. Mainitsen tästä esimerkkinä tässä kohtaa ainoastaan Bartolozzin *Bibliotheca Magna Rabbinican* vuodelta 1675, joka on magiaan pohjautuva kirja¹³⁶. Walther ei ole kuitenkaan sisällyttänyt Bokemeyerille lähettämäänsä listaan kaikkia salatieteitä käsitteleviä teoksia, jotka hän omisti. Tämä tulee ilmi Waltherin kirjeestä Bokemeyerille 3.10. 1729. Kirjaston tutkiminen osoittaa Waltherin olleen laajasti perehtynyt erityisesti renessanssin musiikinteoreettisiin tulkintoihin. Kirjaston koostumuksessa näkyy paitsi Waltherin opettajien vaikutus, myös yleisemminkin musiikinteorian pythagoralainen perintö, jossa matemaattisiin tieteisiin laskettu musiikki sisälsi juutalais-kristillisestä perinteestä periytyvän käsityksen mm. numerologiasta. (Sarjala 2001, 71.) Kirjojen esittely Bokemeyerille liittyy myös Waltherin pääteoksen *Musicalisches Lexiconin* syntyyn.

6.5 Musicalisches Lexicon

Ei tiedetä tarkalleen, milloin Walther on alkanut kerätä tietoja ensimmäistä saksankielistä musiikkitietosanakirjaa, *Musicalisches Lexiconia*, varten. Kirjeiden perusteella näyttää siltä, että viimeistään 1720-luvulla aineiston keräystyö oli systemaattista. Eggebrechtin mukaan Gerberin musiikkitietosanakirjassa (1789) on ollut maininta, jonka mukaan Walther olisi alkanut koota *Lexiconia* jo vuonna 1710 (Eggebrecht 1957, 12). Tämä on hyvin mahdollista. Olihan Walther jo nuoruudestaan asti ollut kiinnostunut kirjoista ja hankkinut itselleen mitä erilaisimpia teoreettisia kirjoituksia ja nuotteja kuten edellä on kerrottu.

¹³⁵ Mm. Vitruviuksen 10. kirja eli *De principiis machinarum* kokonaisuudesta *De Architectura* (n. vuodelta 20 eKr.). 10. kirja käsittelee mm. akustiikkaa ja astronomiaa.

¹³⁶ Teos käsittelee mm. *gematria*a eli heprean aakkosia ja niihin yhdistettäviä numeroarvoja.

Barokin aikana musiikista kertovia teoreettisia teoksia ja sävellyksiä hankittiin monella tavoin. Hyvin yleistä oli vaihtaa musiikkiteoksia ystävien kesken (Beißwenger 1998, 242). J. G. Walther kävi vuosikymmeniä kirjeenvaihtoa Heinrich Bokemeyerin kanssa ja hänen roolinsa Waltherin *Lexiconin* tietojen kokoamisessa on hyvin merkittävä. Kirjeenvaihtoon liittyy erilaisten musiikkiteosten ja nuottien vaihtoa. Esimerkiksi varhaisimmassa säilyneessä kirjeessä Walther pyysi Bokemeyeria etsimään Wolfenbüttelin kirjastosta siellä painetut teokset, niiden tekijät ja tiedot näistä (Walther Bokemeyerille 8.3.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 30). Bokemeyerin ohella Walther sai apua myös omilta oppilailtaan ja ystäviltään. Konrad Küster on artikkelissaan esittänyt myös Bachin olleen Waltherin apuna. Hän perustaa näkemyksensä eräisiin *Lexiconin* artikkeleihin, joiden tiedot olivat peräisin Leipzigista. (Küster 1991, 189-191.)

Heinrich Bokemeyerin nimi on mainittu tässä työssä jo moneen kertaan. On siis syytä tarkastella lähemmin tätä J. G. Waltherille tärkeää henkilöä. Walther julkaisi *Lexiconissa* hänen lyhyen omaelämäkertansa ja siinä esitellään lyhyesti tietoja hänen elämästään. Bokemeyer (1769-1751) opiskeli Braunschweigissä *S. Martins- und S. Catherinen-Schulessa* ja myöhemmin Helmstedtin yliopistossa. Hänen sävellyksenopettajanaan toimi Georg Österreich. Bokemeyer siirtyi lyhyiden Braunschweigin ja Husumin kanttorinvirkojen kautta Wolfenbütteliin vuonna 1717. (Walther 2001, 102.) Omana aikanaan Bokemeyer oli laajalti tunnustettu säveltäjä, opettaja ja teoreetikko ja hänen nimensä on mainittu monissa 1700-luvun teoreettisissa kirjoituksissa. Bokemeyerillä oli ilmiömäinen kirjasto, joka koostui kirjoista ja nuoteista. Suurin osa tämän kokoelman kirjoista oli kuulunut hänen opettajalleen Österreichille ja myös J. G. Walther kasvatti omalla panoksellaan tätä kirjastoa. (Sadie 1990, 159.) Heidän kirjeenvaihtonsa alkoi *Lexiconin* tietojen kartuttamisesta ja laajeni kattamaan muita elämänaloja.

Kopiointi oli 1700-luvulla hyvin yleinen tapa saada käsiinsä kirjallisuutta. Kopioinnin tapoja oli monia. Oppilaat saivat usein jäljentää ilmaiseksi opettajiensa nuottikoelmia, joissa oli mukana myös teoreettisia kirjoituksia ja traktaatteja (Beißwenger 1998, 240). Waltherilla ei kuitenkaan ollut tätä mahdollisuutta Buttstettin luona. Buttstett suhtautui kokoelmiinsa hyvin suojelevasti, ja eräässäkin tapauksessa Walt-

her sai salaa haltuunsa kopioitavakseen yhden traktaatin vain Buttstettin pojan avustuksella. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 69.)

Kopioitavia materiaaleja lainattiin toisilta yleisesti (Beißwenger 1998, 244). Siinä oli tietenkin riskinsä, kuten Walther mainitsee kirjeessään Bokemeyerille 3.8.1731, ettei enää lainaa nuotteja, koska joku nimeämätön oli jättänyt palauttamatta lainaamansa nuotit. Posti kulki 1700-luvulla lähettien kautta, eikä pakettien häviäminen ollut tuona aikana mitenkään poikkeuksellista. Monissa kirjeissään Walther valittelee postin epäluotettavuutta. Esimerkiksi tästä hän kertoo Bokemeyerille vuonna 1741 sattuneesta tapauksesta, jolloin musiikkiteoksia sisältänyt paketti oli lähetetty ajomiehen mukana Erfurtiin ja sieltä edelleen Hampuriin. Paketin kulku oli kuitenkin keskeytynyt, ja hänen vaimonsa Anna Maria Walther oli lähtenyt Erfurtiin sitä etsimään. (Walther Bokemeyerille 3.8.1731; 26.1.1741 / Beckmann & Schulze 1987, 138, 236.)

Waltherilla oli käytössään myös Weimarin herttuan kirjasto. Antikvariaateista ja kirjoista kiinnostunut herttua Wilhelm Ernst oli perustanut 1702 hoviin kirjaston. Sitä johti ensin Salomo Franck ja hänen jälkeensä Johann Matthias Gesner, joka oli myös Weimarin lukion vararehtori. (Wolff 2000, 133.) J. G. Walther oli ystäväystynyt Gesnerin kanssa ja pääsi hyödyntämään kirjaston kirjoja. Waltherin poika Johann Gottfried nuorempi oli Gesnerin myötävaikutuksella ja ohjauksessa suuntaamassa kohti akateemista uraa, ja viimeisenä kouluvuotenaan hän työskenteli Gesnerin apuna hovin kirjastossa. Pojalle lupailtiin herttuan stipendiä, joka tosin annettiin hänelle vasta muutama vuosi myöhemmin. Isä-Walther vieraili omien sanojensa mukaan kirjastossa keskimäärin pari kertaa viikossa. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729; 19.7.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 75, 120.) Bokemeyeriä hän pyysi käyttämään Wolfenbüttelin isoa kirjastoa ja kopioimaan siellä olevista kirjoista otteita, mistä on pääteltävissä, että kopioiden valmistaminen oli myös siellä mahdollista. (Walther Bokemeyerille 8.3.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 30; ks. myös Schünemann 1933, 102.)

Kalliimpia vaihtoehtoja hankkia itselleen alan kirjallisuutta oli ostaa testamentattuja jäämistöjä ja osia muista kokoelmista sekä ostaa teoksia kirjamesuilta (Beißwenger

1998, 245). Waltherin eräs tuntemattomaksi jäänyt oppilas hankki opettajalleen Amsterdamista traktaatteja vuonna 1730 (Walther Bokemeyerille 3.8.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 123). Johann Gottfried oli iskenyt silmänsä myös merseburgilaisen Wilhelm Ernst Hertzogin jälkeensä jättämiin musiikin teoriaa käsitteleviin kirjoihin. Hän ei kuitenkaan loppujen lopuksi saanut havittelemiaan kirjoja. (Walther Bokemeyerille 6.2.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 102.)

Usein muusikot lahjoittivat toisilleen teoksiaan. Walther sai jo opiskellessaan 1704 Werckmeisterilta Buxtehuden urkuteoksia lahjaksi. Osan näistä Werckmeister oli kirjoittanut saksalaista tabulatuurinotaatiota käyttäen, ja osa oli Buxtehuden omakätisiä. Walther mainitsee saaneensa myös J. S. Bachilta teoksia. Hän lahjoitti monesti myös omia teoksiaan säveltäjäkollegoilleen. (Walther Bokemeyerille 6.8.1729; 30.7.1738 / Beckmann & Schulze 1987, 63, 124.)

Edellä mainituilla moninaisilla keinoilla Walther sai koottua sen huomattavan aineiston, jonka pohjalta hän kokosi *Musicalisches Lexiconin*. Ensimmäinen vaihe Waltherin kirjahankkeessa saavutettiin vuonna 1728, jolloin hän julkaisi teoksen *Alte und Neue Musicalische Bibliothec*¹³⁷. Teos käsitti kirjaimella A-alkavat musiikin teorian ja käytännön edustajien sekä säveltäjien nimet, ja sen oli painanut erfurtilainen David Limprecht. Walther lähetti Bokemeyerille esipainoksen 8. 3. 1729. Tästä tuli myöhemmin ensimmäinen osa lopullista *Lexiconia*. Alun perin Waltherin tarkoituksena oli ollut julkaista *Lexicon* useita eri teoksia käsittävänä sarjana. Hänen kustantajansa leipzigiiläinen Wolfgang Deer ei kuitenkaan suostunut siihen, koska pienistä ja erillisistä osista ei voinut käydä samalla tavalla kauppaa kuin kokonaisesta kirjasta (Walther Bokemeyerille 6.2.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 99). Walther siis päätyi muodostamaan yhden kokonaisteoksen. Hänen päätavoitteenensa on ollut luoda aikansa

¹³⁷ Teoksen koko nimi on: *Alte und Neue Musicalische Bibliothec, Oder Musicalisches LEXICON, Darinnen Die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxin hervor gethan, nebst ihren Schriften und andern Lebens-Umständen; ingleichen Die in Griechischer / Lateinischer / Itälienischer und Französischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabetischer Ordnung vorgestellt, erkläret und Beschrieben werden. Allen Music-Liebhabern und Ergebenden zu nützlichem Gebrauch Stück-Weise ausgefertiget und mitgetheilet von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächsis. Hof-Musico und Organisten zu S. Petri und Pauli in Weimar. Zu finden hieselbst bey dem Verfasser. Gedrückt zu Erfurt bey David Limbrechten, Herrschaftl. Buchdr. 1728.*

näkökulmasta systemaattinen kokoelma termien selityksiä ja musiikin kanssa tekemisissä olleiden ihmisten lyhyitä elämäkertoja.

Lexiconin valmistusprosessia voidaan seurata kirjeiden välityksellä. Walther raportoi Bokemeyerille säännöllisesti työnsä edistymisestä. Ensimmäisen kerran Walther on ollut valmiina painamaan teoksen jo heinäkuussa 1729. Silloin käsikirjoitus sisälsi 106 arkkia ilman kirjainta A, mutta miellyttääkseen julkaisijaa hän laajensi sitä ja 12. maaliskuuta hän kirjoittaa teoksen koostuvan 120 arkista ja luovuttavansa sen kustantajalle kirjamesseilla. Tämän jälkeen teos on mennyt painoon. (Walther Bokemeyerille 6.8.1729 ja 12.3.1731 / Beckmann & Schulze 1987, 59, 132.) Walther toivoi *Musicalisches Lexiconin* ilmestyvän jo vuoden 1731 pääsiäismesseilla, mutta toive ei toteutunut. Tämän takana lienee herttua Ernst Augustin hovin sensuuripolitiikka. Kirja luultavasti joutui tarkastettavaksi. Walther ilmaisi ärtymyksensä siitä, että vuosilukua jouduttiin muuttamaan viivästyksen takia (Walther Bokemeyerille 31.3.1732 / Beckmann & Schulze 1987, 157). Küster on päätellyt *Lexiconin* Bach-artikkelin lyhyiden johtuneen sensuurista (Küster 1991, 187). Bach ja hänen poistumisensa Weimarista 1717 koettiin ilmeisesti yhä edelleen negatiivisesti hovissa. Johann Gottfried nuoremman stipendi myönnettiin vasta tammikuussa 1732, mikä on Heyderin mukaan viittaus siitä, että kirja oli tuolloin päässyt sensuurista (Heyder 1998, 23).

*Musicalisches Lexiconin*¹³⁸ esipuhe on päivätty 16. helmikuuta 1732 ja se julkaistiin saman vuoden pääsiäismesseilla. Waltherin perinpohjaisesta tarkistuksesta huolimatta kirjaan tuli muutamia pieniä virheitä (Walther Bokemeyerille 31.3.1732 / Beckmann & Schulze 1987, 157). Teos on omistettu Sachsen-Weimarin herttua Ernst Augustille. Teoksen A-kirjaimen alussa ovat kirjaimet I. N. J. (*In Nomine Jesu*) (Walther 2001, 1). *Lexicon* on ainoa Waltherin kaikista tuotoksista, joissa esiintyy tällai-

¹³⁸ Teoksen koko nimi on: Musicalisches LEXICON oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welch so wohl in alten als neuern Zeiten ingleichen bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Itälienischer und Französischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächsis. Hof-Musico und Organisten zu der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Leipzig, verlegt Wolfgang Deer, 1732.

nen barokin ajalle tyypillinen omistus. Jumalan kunnia palveli tuolloin poliittisia tarkoituksia, joita korostivat sekä puhtasoppinen luterilaisuus että poliittinen teoria (Sarjala 2001, 70; ks. laajemmin myös Nicholls 1995, 185-195).

Waltherin *Lexiconin* esikuvana on Sébastien de Brossardin ranskankielinen *Dictionnaire de la Musique* vuodelta 1703. Tästä teoksesta Walther sai käyttöönsä 900 henkilön nimet. Biografisia tietoja tarjosi puolestaan Wolfgang Caspar Printzin *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* vuodelta 1690. Walther painottaa esipuheessa sitä, että on tärkeää saada saksankielinen tietosanakirja, ei latinankielistä. (Walther 2001, 9, 11.) Hän siis asennoitui tehtäväänsä paitsi musiikillisestä myös nationalistisesta näkökulmasta. *Lexicon* sisältää 2885 terminologista artikkelia, jonka lisäksi on 136 viittaussanaa. Yhteensä näistä muodostuu 3011 musiikkiin liittyvää termiä tai nimeä selityksineen. Waltherin tarkoitus – esitellä ja selittää kreikasta, latinasta, ranskasta ja hepreasta peräisin olevia musiikkiin liittyviä sanoja – pohjautuu vahvasti länsimaiseen kulttuuriperintöön. Hänen käyttämänsä lähteet ovat sen todellinen summa. Viittauksia on 270 kirjoitukseen ja 237 kirjailijaan. (Eggebrecht 1957, 13, 17-18.) Waltherin *Lexicon* on asia- ja henkilötietosanakirja, mutta varsinaisia elämäkertoja, joissa pohdittaisiin esimerkiksi ko. henkilön luonnetta, se ei tarjoa (Gerwink 1995, 43). *Lexiconin* artikkeleissa esiintyy myös jokseenkin pedanttisia piirteitä. Artikkelissa ”Bird” Walther viittaa William Byrdiin seuraavasti: ”Bird tai lintu, englantilainen säveltäjä ja kanonisen musiikin ystävä¹³⁹.” (Walther 2001, 96). Lennebergin mukaan myös muut Waltherin *Lexiconissa* olevat englantilaiset säveltäjien nimet on toistuvasti kirjoitettu väärin. Esimerkiksi Henry Purcell löytyy kohdasta Pourcel ja Walther on sekoittanut Daniel ja Henry Purcellin elämät keskenään¹⁴⁰. (Lenneberg 1988, 22.)

Waltherin *Lexiconissa* on barokin ajalle tyypillisesti käsitelty retorisia kuvioita, joita esitellään kirjassa kaikkiaan yli 50. Retorisen periaatteen mukaisesti harmoniaa tulkittiin sanojen kautta. Tekstistä muodostui kielellinen merkitysrakenne, jonka avulla määritetään sävellyksen idea. (Dammann 1967, 84) Barokkisäveltäjät keskittyivät

¹³⁹ *Bird* oder Vogel, ein Engländischer Componist, und Liebhaber der Canonischer Arbeit.

¹⁴⁰ Johann Mattheson hyödynsi Waltherin virheellisiä tietoja elämäkertoja koonneeseen kirjaansa *Grundlage Einer Ehren-Pforte* (1741). Hän vääristi Purcellin tietoja lisää väittämällä Purcellin olleen ranskalainen. (Lenneberg 1988, 31.)

retorisessa tulkinnassaan kahteen ideaan. Musiikilla voitiin ilmaista uskollisesti ja luonnollisesti tekstin sisältöä. Tätä vahvistivat pintatason musiikillis-retoriset kuviot ja dissonanssit. Syvemmällä tasolla teos jaettiin kolmeen vaiheeseen klassisten retorikkojen mukaan¹⁴¹ – *dispositioon*, *inventioon* ja *elaboration*. Sen avulla esiteltiin sävellyksen perusrakenne, tunnelmaisujen valinta ja sen soveltaminen käytäntöön. Osana inventiota tuli pohtia tekstin sanojen luonnetta ja karakteria – erityisesti paikkaan, liikkeeseen, aikaan ja numeroihin tai ikään liittyviä. Tällaisia neuvoja annettiin monissa sävellysooppaissa, jotka perustuivat *Musica Poeticaan*. (Davidsson 1991, 89.) Walther käyttää retoristen kuvioiden esittelyssä Joachim Thuringuksen, Thomas Baltazar Janowkan (1660-1715) sekä jo mainittujen Printzin, Bernhardin ja Ahlen kirjoituksia. Jokaisella näistä teoreetikoista oli oma käsityksensä retorisisista kuvioista. Kuvio-oppi (*Figurenlehre*) oli Thuringuksella kontrapunktiin pohjautuvaa kuviointia. Janowka taas painotti tunteiden ilmaisua niiden avulla. Ahle käyttää niitä puhtaasti puheeseen rinnastettavien retoristen kuvioiden merkityksessä. Walther on *Lexiconia* kootessaan huomannut tämän ja jättänyt pois ne Ahlella esiintyneet kuviot, joilla ei ollut tekemistä musiikin kanssa. J. G. Walther käyttää ensimmäisen kerran musiikin historiassa termiä musiikillis-retoriset kuviot – siihen asti oli puhuttu ainoastaan retorisisista kuvioista. Tämä tapahtuu artikkelissa *anaphora* (Walther 2001, 34). Hän haluaa osoittaa retoristen kuvioiden toimivan sekä musiikissa että retoriikassa. Walther ajanmukaisti retoriikkaoppia, joka pohjasi vahvasti menneeseen. Yhdistämällä 1500- ja 1600-luvun lähteitä hän loi barokin loppuvaiheissa rikkaan ja monipuolisen sanakirjan. (Bartel 1997, 135.)

Affektit kuuluvat keskeisesti barokin musiikin teoriaan ja niitä pyrittiin sitomaan eri sävellajeihin. Mattheson tekikin tämän teoksessaan *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Hän on ollut merkittävä sävellajikarakteristiikan puolestapuhuja. (Williams 1984, 75.) Sellaisia affekteja, jotka Waltherin mukaan voivat esiintyä musiikissa, on

¹⁴¹ Klassisen retoriikan pohjalta kehitettiin jako kuuteen jaksoon. Jaksot tunnetaan nimillä *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio* ja *Conclusio/Peroratio* (Unger 1941, 5). Ensimmäisen sovelluksen musiikkiin tästä teki Joachim Burmeister (1564-1629) (*exordium – ipsum corpus carminis – finis*) (Burmeister 1606, 202). Länsimaisessa koulu- ja yliopisto-opetuksessa tukeuduttiin näihin mm. Quintilianukselta peräisin oleviin retorisiin periaatteisiin. Runous oli mykkää musiikkia ja musiikki mykkää runoutta, kuten eräs 1600-luvun saksalainen runoilija määritteli. (Unger 1941, 5, 11-12, 16.)

vain kahdeksan¹⁴² (Walther 2001, 12). Hän sitoo affektit erityisesti moodeihin eli kirkkosävellajeihin. Jo vuoden 1708 *Praeceptassa* hän toteaa selvästi, että moodit aiheuttavat tiettyjä affekteja¹⁴³ (Walther 1955, 17). Sekä *Praeceptassa* että *Lexiconissa* on moodien kohdalla esitelty kuhunkin kuuluvat koraalimelodiat, jotka kuuluvat kulloisenkin kirkkosävellajiin. *Praeceptassa* Walther määrittelee moodit Zarlinon käsitysten mukaan, *Lexiconissa* taas Glareanuksen pohdintojen perusteella. Moodeja käsittelevä artikkeli on Lesterin mukaan yksi teoksen pisimpiä (yhdeksän sivua). Saksalaisessa musiikinteoriassa pitäydyttiin moodiperustaisessa ajattelussa melko pitkälle 1700-luvulle saakka, ja J. G. Walther kuuluu tähän ryhmään säveltäjiä, jotka suosivat kirkkosävellajien käyttöä. Walther lienee käsittänyt myös säveltäessään koraaleja ne kuuluviksi pikemminkin kirkkosävellajien kuin duuri-mollitonaliiteetin piiriin. (Lester 1989, 135-137.) Barokin aikana moodeille rakentuneet urkukoraalit sisälsivät usein myös jonkin affektin kuvauksen (Norrback 2002, 45).

J. G. Waltherin käsitys säveltämisestä (*Musica Poetica*) välittyi hyvin *Lexiconista*, samoin tämän abstraktion muuttuminen, kun sitä verrataan *Praeceptassa* esiintyneisiin ajatuksiin. Oppikirjansa toisen osan alussa Walther tunnistaa sävellyksen matemaattiseksi tieteeksi, jossa ääniä asetellaan paperille (Walther 1955, 1). *Lexiconissa* hän on muuttanut näkökohtiaan yleisempään suuntaan. Siellä hän mainitsee musiikin olevan pelkästään tiede, jossa sekoitetaan melodia, konsonanssit ja dissonanssit keskenään. (Walther 2001, 433.)

Vaikka Waltherin kirja pohjaa paljolti menneeseen, se on silti synteessin tavoin ottanut huomioon Saksassa 1700-luvun alusta alkaneen ajatusmaailman muutoksen rationalisempaan suuntaan. Ajassa oli yhä mytologiaan pohjaavia ajatusrakenteita, mutta Walther etäännytti julkisessa profiilissaan itsensä tästä. Dammannin mukaan myöhäisbarokin aikana musiikin ihmeitä tekeviin vaikutuksiin lakattiin vähitellen uskomasta (Dammann 1967, 401). Walther mainitsee raportoivaan tyyliin mm. artikkelissa Herodorus seuraavasti: ”Herodorus on sanottu soittaneen kahta trumpettia yhtä aikaa” (Walther 2001, 312). Kyseessä oli ennen kaikkea historiallisten, antiik-

¹⁴² Näitä ovat rakkaus, tuska, ilo, viha, sääli, pelko, röyhkeys ja hämmästyminen.

¹⁴³ ”[...]und die *Modi* verursachen absonderliche *Affectus*.”

kiin pohjaavien lähteiden uskottavuudesta. (Sarjala 2001, 148). Silti julkinen profiili ei estänyt Waltheria uskomasta yliluonnollisiin ja okkultistisiin asioihin yksityiselämässään. Myös edellä mainittujen moodien kohdalla Walther varoo ottamasta kantaa kummankaan systeemin (kirkkosävellajit vai duurimolli-tonaliteetti) puolesta. (Lester 1989, 136.) Waltherin julkinen vaatimattomuus elämänasenteissaan tulee esiin myös *Lexiconissa*. Hän ei ole sisällyttänyt itseään *Lexiconin* artikkeliksi. Esimerkiksi Johann Mattheson oli luonteeltaan toisenlainen ja teki itsestään 36 sivun mittaisen omaelämäkerran teokseensa *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Lenneberg 1988, 25)¹⁴⁴.

J. G. Waltherin *Musicalisches Lexicon* noteerattiin varsin pian ilmestymisensä jälkeen muusikoiden ja teoreetikoiden keskuudessa. Sekä Mattheson että Lorenz Christoph Mizler suhtautuivat myönteisesti *Lexiconiin*, mutta kiinnittivät huomiota sen pikkuvirheisiin. Johann Mattheson ja Lorenz Christoph Mizler edustavat vastakkaisia maailmankatsomuksia musiikinteorian historiassa. Mizler uskoi musiikin matemaattisiin ilmiöihin. Musiikki kosmisen harmonian edustajana oli hänelle yksi syy perustaa *Korrespondierende Sozietät der musicalischen Wissenschaften* (Musiikillisten tieteen kirjeenvaihtajaseura¹⁴⁵). Mattheson koki musiikin lähinnä käytännönläheisestä näkökulmasta ja paheksui Mizlerin esittämiä näkökantoja musiikin universaalista harmoniasta. (Christensen 1998, 17.) Vastakkaisista näkökulmista huolimatta molemmat arvostivat maailmankatsomusten välissä tasapainoillutta J. G. Waltheria korkealle. Walther lähetti yhden tekijänkappaleistaan Bokemeyerille kiitokseksi säveltämänsä teoksen *Kyrie eleison sopra l' Canto fermo Es ist Heil uns kommen her* mukana. Koska vastausta ei kuulunut pitkään aikaan, häntä alkoi kalvaa epäilyksien katoamisesta. (Walther Bokemeyerille 4.8.1732; 1.10.1732 / Beckmann & Schulze 1987, 160, 162.)

Saamastaan palautteesta rohkaistuneena Walther alkoi tehdä toista painosta *Lexiconista*. Tähän häntä rohkaisi erityisesti Mizler, joka kirjeessään Waltherille 1734 ilmaisee halunsa nähdä toinen ja paranneltu versio kirjasta¹⁴⁶ (Mizler Waltherille 25.10.1734 / Beckmann & Schulze 1987, 177). Waltherin tavoitteena on ollut tehdä

¹⁴⁴ Matthesonin *Grundlage* on tosin pelkästään elämäkertoista koostuva biografinen sanakirja, kun taas Waltherin *Lexicon* on sekä asia – että biografinen tietosanakirja.

¹⁴⁵ Mizlerin seuran nimen suomennos Kati Hämäläisen (ks. Boyd: Bach, s. 236)

¹⁴⁶ ”[...]ein groß so Vergnügen seyn, wenn ich die andere und verbeßerte Auflage sehen kan[...]”

laajennusosa kirjaansa. Hän alkoi kerätä uudelleen tietoja, mutta seuraavina vuosina selvisi, ettei uusintapainos kannattanut. Waltherin mukaan jokaista *Lexiconin* myytyä kappaletta kohti valmistui 10 ”laitonta” kopiota¹⁴⁷ (Walther Bokemeyerille 4.8.1736 / Beckmann & Schulze 1987, 195). Syynä saattoi olla myös Chemnitzissa 1737 ilmestynyt *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, jossa häpeilemättä hyödynnettiin Waltherin *Lexiconin* tietoja. Ajatuksesta luopuneena hän kertoo Bokemeyerille samana vuonna jatkon olevan vielä kovin kaukana valmiista, ja ettei hän ole saanut valmiiksi enempää kuin 25 arkkia. Walther ei ainakaan tuolloin ollut vielä tarjonnut tätä kustantaja Deerille. (Walther Bokemeyerille 25.1.1740 / Beckmann & Schulze 1987, 224.) Varmuudella ei tiedetä, tarjottiinko sitä koskaan virallisesti hänelle. Toisesta painoksesta on säilynyt käsikirjoitus vuodelta 1740, jota säilytetään nykyään Wienissä. (Damschroder & Williams 1990, 376).

6.6 Elämää *Lexiconin* ohella

Lexiconin tekemisen aikana Waltherin elämäntilanne oli melko vaikea. Materiaalin kerääminen tietosanakirjaa varten ei tullut halvaksi, ja kasvava perhe vaati yhä enemmän tuloja. Vuonna 1728 Weimarin hovissa tapahtui perustavanlaatuinen muutos. Vanha herttua Wilhelm Ernst kuoli ja hänen kanssahallitsijastaan herttua Ernst Augustista tuli yksinvaltiainen. Hovin rakennemuutos karsi myös luontaisetuja hovimuusikoilta. Vielä vuonna 1726-1727 hovimuusikko J. G. Waltherin nimi löytyy herttua Ernst Augustin päätöskirjasta. Walther sai puolivuositain rahaa esimerkiksi sinä vuonna yhteensä 4 guldenia ja 16 groschenia, mikä liittyi hänen saamaansa arvonimeen. (Beckmann & Schulze 1987, 85.) Tämän jälkeen luontaisedut katosivat, ja Walther muistelikin katkeraan sävyyn näkökykynsä huonontuneen seitsemässä vuodessa kamari- ja pöytämuusikkona¹⁴⁸ (Walther Bokemeyerille 12.3.1731 / Beckmann & Schulze 1987, 135). Johann Gottfriedin perheeseen syntyi 1728 kahdeksas ja samalla viimeinen lapsi 17. maaliskuuta. Hän on kuitenkin jäänyt nimettömäksi, mis-

¹⁴⁷ “[...]wenn 1 Liebhaber Geld anwendet, ihrer 10 und mehr es abschrieben[...].”

¹⁴⁸ “[...]sehr beschwerliche Augenmaladie (die in 7 Jahren durch die Cammer- und Tafel-musiquen stärker worden)[...]”

tä voidaan päätellä hänen joko syntyneen kuolleen tai kuolleen vastasyntyneenä. (Beckmann & Schulze 1987, 84.)

Weimarin kaupunginkirkossa tapahtui 1729 uudelleenjärjestelyjä. Waltherin hyvä ystävä Johann Mattias Gesner erosi lukion vararehtorin paikalta siirtyen Ansbachiin ja hänen tilalleen valittiin kaupungin kanttori Reinhardt. Tässä vaiheessa kaupungin konsistori pyysi tyhjäksi jääneeseen kanttorin paikkaan nimettäväksi Adof Friedrich Labesin, joka oli Waltherin entinen soitto-oppilas. Lisääntyvä katkeruus sai Waltherin arvostelemaan myös Labesia, joka yritti muuttaa kanttorin viran nimeksi *director musices* siinä kuitenkaan onnistumatta Walther lähetettyä eriävän mielipiteensä konsistorille. Konsistori päätyi kuitenkin pitämään virassa Labesin mutta nimekkeenä kanttorin. Samaan aikaan Waltherin oppilaiden määrä oli pudonnut kolmannekseen aikaisemmasta määrästä. Labesin tapaus osoittaa Waltherin joutuneen kilpailemaan entisten oppilaidensa kanssa, jotka olivat alkaneet hakeutua nimekkäisiin virkoihin ympäri Saksaa.¹⁴⁹ Hän koki kuitenkin lohtua siitä, että oppilaat olivat oppineet soittamaan ja että hän oli onnistunut hankkimaan itselleen vankan perheen. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 73-74; kommentaari s. 85.)

Perhe aiheutti Waltherille surua ja myös iloa 1730-luvun taitteessa. Hänen äitinsä kuoli 72-vuotiaana tammikuun 23. päivä 1727. 1731 Waltherin isä kuoli päivälleen 81-vuotiaana, 18. joulukuuta. Johann Gottfried ja Anna Maria hautasivat hänet 20. päivä. 81 vuotta aiemmin hänet oli kastettu samaisena päivänä. Myös jälkikasvu, erityisesti poikien koulutus ja siihen liittyvät pohdinnat olivat näihin aikoihin aiheina kirjeissä Bokemeyerille. Waltherin poikia kiinnostivat erilaiset urat; tavallaan ne heijastelivat heidän isänsä nuoruuden valintoja. Johann Gottfried nuorempi oli kouluttautumassa yliopisto-opintoja varten, ja Johann Christoph mieli urkuriksi. Heidän isänsä kantoi huolta heidän opiskeluistaan. Molemmat siirtyivät Jenan yliopistoon opiskelemaan. J. G. nuorempi luki lakia. Johann Christoph Walther toimi taitojensa kehittyessä isänsä sijaisena urkurina tämän ollessa poissa ja sairastaessa. Hänellä oli erikoinen improvisoinnin kyky, joka ei kuitenkaan ulottunut säveltämiseen asti. Waltherin mukaan Johann Christoph osasi tuottaa urkukoraalin erilaisia muotoja *ex*

¹⁴⁹ Waltherin oppilaista mm. Johann Tobias Krebs toimi Michaeliskirchen urkurina Buttstädtissä, Jacob Adlung taas Erfurtin Predigerkirchen urkurina.

tempore, mutta ei osannut kirjoittaa niitä paperille, kenties ideoiden runsaudesta jhtuen¹⁵⁰. (Walther Bokemeyerille 24.4.1730, 25.1.1732, 26.1.1736, 25.4.1743 / Beckmann & Schulze 1987, 116, 155, 192, 244.)

¹⁵⁰ "[...]daß er einen Choral, auf verschiedene Art, *ex tempore* ausführen, aber nicht, wegen Vielheit der zufließenden *Ideen*, zu Papier bringen kan."

7 ALKEMIAA JA GALANTTEJA PIIRTEITÄ – VUODET 1733-1748

7.1 Waltherin suhde alkemiaan

Melko pian sen jälkeen kun J. G. Walther oli aloittanut kirjeenvaihtonsa Heinrich Bokemeyerin kanssa, ilmestyivät kirjeisiin ensimmäiset maininnat barokin aikana yleisesti harjoitetusta alkemiasta. Laajasti ajateltuna alkemia ei merkitse vain kullantekotaitoa, vaan ensi sijassa kyseessä on kirkon ulkopuolella kehitetty oppi sielun jalostamisesta. Koska opinkappaleet eivät sopineet yhteen teologisten opetusten kanssa, sen vertauskuvasto on haettu kirkollisen symboliikan sijasta laboratorioiden tarjoamista aineksista. Tosin oli niitäkin alkemistejä, jotka toivoivat kykenevänsä synteettisesti valmistamaan jalometalleja. (Biedermann 1989, 13.) Esimerkiksi ajan runoudessa on nähtävissä alkemiaan, kosmologiaan ja luonnonfilosofiaan viittaavia rakenteita.

Kirjeessään 3.10.1729 Walther selostaa Bokemeyerille laajasti tietojaan alkemiasta ja luettelee hallussaan olevia kirjoituksia. Näitä kirjoja hän ei sisällyttänyt mukaan Bokemeyerille esittelemäänsä kirjastoon. Mukana on mm. Paracelsuksen (1493-1541) ja Valentinin traktaatteja, joita pidetään alkemiassa peruskirjoina. (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 76.) Jotta Waltherin viehtymystä

alkemiaan voidaan ymmärtää paremmin, on hyvä tarkastella erilaisia maailmantulkintoja barokin ajalta. 1600-luvulla ja vielä 1700-luvun alussa maailmankuva oli moninainen. Myös musiikkiin liitettiin erilaisia maailmankatsomuksia. Kosmologinen, luonnonfilosofinen ja teologinen periaate sisälsivät monia yhteyksiä alkemistiiseen ajatteluun. Pohjimmiltaan kaikkien nähtiin olevan osa Jumalan työtä, jota Hän valvoi sitä korkeuksistaan. Erilaisiin maailmantulkintoihin sisältyi runsaasti toisiaan täydentäviä ja päällekkäin meneviä aspekteja. Musiikin puolesta kaikissa kolmessa näkökulmassa painottuu traditionaalisuus ja järjestyksen painotus. (Dammann 1967, 84, 397.)

Kosmologisessa näkökulmassa harmonia perustui järjestykseen, suhteisiin, numeroihin ja määrään eli sen pohja oli matemaattisten tieteiden näkemyksissä. Kosmologinen periaate otettiin erityisen vakavasti Saksassa. Säveltäjät harmonisoivat teoksensa makrokosmoksen saavuttaakseen musiikin päämäärän eli liikuttaa sydämiä ja koskettaa kuulijoiden tunteita. (Dammann 1967, 84, 250.)

Luonnonfilosofisen periaatteen mukaan harmoniaa kontrolloivat voimat, jotka laittoivat ihmisten elämän voimat toimimaan ja vaikuttivat maailman temperamentteihin, jokaiseen eri tavalla. Nämä tulkinnat juontavat juurensa luonnonfilosofian ohella myös affektien ja temperamenttien opeista, jotka ovat kytköksissä kosmologiaan. (Dammann, 84; Davidsson 1991, 100.) Kosminen periaate perustui ajatukseen, jossa mikrokosmos (ihminen) on makrokosmokselle (universumi) alisteinen. Maassa olevat dissonoivat elementit (maa, vesi, ilma, tuli) saattoivat ajaa maapallon kaaokseen, vaikuttaa ihmisessä oleviin perusvoimiin¹⁵¹ ja siten häiritä planeettojen keskinäistä riippuvuutta toisistaan. Taivas ja Luoja olivat kaiken yläpuolella ja asettivat rajat makrokosmokselle. Luonnonfilosofista periaate voidaan lähestyä myös polyfonisen musiikin kehityksestä kohti uutta tyyliä, jossa kontrapunktiset figuurit ja *cantus firmuksen* entistä vapaampi käsittely vaikuttivat ihmisten tunteisiin. Affekti määrittäytyi moodin ja musiikillis-retoristen kuvioiden valinnan pohjalta. (Davidsson 1991, 101.)

¹⁵¹ Dammannin mukaan *calidus, frigidus, humidus* ja *siccus* yhdessä säätelivät *forma substantialista*.

Teologisesti tulkiten musiikin harmonia perustui duurikolmisoinnusta (*Trias Harmonica*) laskettuun symboliseen ilmenemään, jolla oli merkittävä asema ajateltaessa Pyhää Kolminaisuutta. Teologisen ajattelun mukaan täydellisyyden aste kasvoi sitä mukaa, mitä tarkemmiksi suhteet käyvät muodostettaessa sointua *Unitas*. *Unitas* merkitsi Jumalaa. Kuviollisilla ideoilla kuten allegoria, embleemi¹⁵² ja symbolismi, oli paljon liikkumisvaraa tällaisessa tulkinnassa. (Dammann 1967, 84; Davidsson 1991, 103.)

Allegorinen historian ja teologian tulkinta oli ominaista saksalaiselle barokille. Myös musiikillisille ilmiöille annettiin symbolisia merkityksiä, ja tällä pyrittiin kuvaamaan maailmaa. Urut nähtiin allegoristen tulkintojen soittimena. (Davidsson 1991, 104.) Ajatus esiintyi erityisesti Athanasius Kircherin ajattelussa, jossa Jumala nähtiin maailmanurkujen soittajana. Myös monissa 1600-luvun kirjoissa on esimerkkejä siitä, miten urut olivat symbolisessa mielessä maailmankuvia. (ks. tarkemmin Davidsson 2002, 83.)

Kosminen, luonnonfilosofinen ja teologinen näkemys universumista harmonian kuvana perustui harmonisiin radikaalilukuihin¹⁵³, jotka toimivat suhteiden arkkityyppeinä (taulukko 4). Niissä nähtiin luomisen idea, kuten ihmisessä Jumalan kuva. Musiikissa C-duurikolmisointu tuli täydellisyyden ja kauneuden kuvaksi. Mitä kauemmas tästä tasapainosta liikuttiin, sitä kivuliaammaksi sävellyks ja arveluttavammaksi sen tekijä koettiin. *Unitas* koostui unisonosta ja sen päälle rakentuvasta Pyhän Kolminaisuuden kuvasta – duurikolmisoinnusta. (Davidsson 1991, 103.)

Näitä arkkityyppejä peruslukuja korkeammat numerot nähtiin edellisten summina, ei itsenäisinä numeroina. Samalla niiden symbolinen merkitys kertautui. Pyrkimys metafysisesti ja hengellisesti perusteltuun musiikintulkintaan on luonteenomaista saksalaisen barokin ideologialle. Niinpä rajanveto esimerkiksi kuvion, allegorian ja symbolin välillä ei ole aina selvä. (Davidsson 1991, 105.)

¹⁵² Embleemi on tunnusmerkki tai vertauskuva, jonka nimi juontaa juurensa kulta- kupari- tai hopea-astioiden metalliornamenteista (Sivistysanakirja 1992, 196).

¹⁵³ Eri luvuille on tosin määriteltävissä monia tulkintoja (ks. tarkemmin Feldmann 1957, 109-112.)

TAULUKKO 4. Numeroiden tulkintoja (Davidsson 1991, 105¹⁵⁴; Godwin¹⁵⁵ 1987, 158-159.)

Numero	Teologinen merkitys	Sovelluksia muihin tieteenaloihin
1	Jumala	Alku, ykseys, aurinko, priimi, olevaisuus
2	Kristus	duaalisuus, luominen, kuu, oktaavi
3	Pyhä Henki	Pyhä Kolminaisuus, täydellisyys, ensimmäinen täydellinen numero (alku-keskikohta-loppu), kolmisointu C-E-G
4	Risti	maailma, enkelit, Quadriviumin neljä ainetta, neljä elementtiä, vuodenaajat, tuulet, evankelistat, täydellinen konsonanssi, toinen oktaavi yläsävelsarjassa
5	Ihminen	kuolevaisuus, hedelmällisyys, aistien numero, kvintti
6	Täyttymys	(maailma luotiin kuudessa päivässä), heksakordi täydentyy kuudennella sävelellä, surullinen konsonanssi, numerus mundanus, <i>Trias Harmonica perfecta</i> (4-5-6)
7	Armo	Kytkee Pyhän Kolminaisuuden maahan (3+4), pyhä numero, paradoksien ja salaisuuksien numero, seitsemän vapaata tiedettä, Pyhän Hengen lahjaa ja sakramenttia
8	Ylösousemus	Kaikkivaltias, ensimmäinen kulmikas numero, täydentää harmonian, kolmas oktaavi yläsävelsarjassa, Merkurius, elohopea

Musiikin teoria (*ars musica*) oli sisällytetty yhtenä osana *quadriviumiin* aritmetiikan, geometrian ja astronomian kanssa. (Davidsson 1991, 87.) *Septem Artes Liberales* eli seitsemän vapaata tiedettä¹⁵⁶ ovat joidenkin käsitysten mukaisesti kaikki sidoksissa geometriaan. Geometriset kuviot, numerot ja musiikilliset intervallit kohdistettiin palvelemaan samaa päämäärää ja heijastamaan universumin järjestystä ja sen luonnollisia suhteita. Apokryfisen tekstin mukaan todetaan Jumalan järjestäneen¹⁵⁷ kai-

¹⁵⁴ Davidsson on koonnut ajatuksia Andreas Werckmeisterin teoksen *Musicalisches Paradoxal-Discourse* (1707) pohjalta.

¹⁵⁵ Godwin on koonnut ajatuksia Athanasius Kircherin teoksen *Musurgia Universalis* (1650) pohjalta.

¹⁵⁶ Vanhan käsityksen mukaan seitsemän vapaata tiedettä ovat kielioppi, puhetaito, dialektiikka, laskutaito, geometria, musiikki ja tähtitiede. (Väliaho 1990, 46-47.)

¹⁵⁷ Uudessa käännösehdotuksessa: *säätäneen* (Ks.

http://www.evl.fi/kkh/to/kjmk/apokr/kaksi_apokryfikirjaa.pdf)

ken mitan, luvun ja painon mukaan (Viis.¹⁵⁸ 11:21). Numerot ja polyfonia käsitettiin ennen kaikkea suhteiden symboleiksi. Koska numeroilla uskottiin olevan elämä kosmoksessa, ne edustivat moraalisen ja tunne-elämän arvoja 1600-luvun Saksassa. Symboliset numerot voidaan löytää mm. Raamatusta kuin myös traditiosta, joka ulottuu varhaisesta kristillisyydestä ortodoksiseen luterilaisuuteen. (Davidsson 1991, 87.) Mainittu apokryfisen tekstin jae on kenties käyttökelpoisin määriteltäessä sitä arvoa, jonka luterilainen kirkkomusiikkiyhdistys antoi numerojen tulkinnalle. (Tatlow 1991, 3). Traditionaalisten maailmankäsitysten ohella numeroita arvostettiin myös alkemistisissä piireissä, kuten Waltherin kirjeet paljastavat.

J. G. Waltherin kiinnostus alkemiaan on ollut ajalleen erittäin tyypillistä. Mm. kuuluisa tiedemies Isaac Newton (1642-1727) oli hyvin intohimoinen alkemisti¹⁵⁹. Waltherille alkemistinen kiinnostus oli tullut osittain perintönä kotoaan, sillä hän kirjoitti Bokemeyerille kopioineensa isältään erään kirjan ja lähettävänsä sen hänelle, koska tämä ymmärtäisi siitä enemmän (Walther Bokemeyerille 24.4.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 117). Tätä kodin vaikutusta eivät ole huomioineet aikaisemmat, yleensäkin alkemiaan negatiivisesti suhtautuneet tutkijat (Schünemann, Beckmann & Schulze) eikä asiaan perehtynyt David Yearsley, joka tosin mainitsee Waltherin hankkineen itselleen jo lukioaikanaan alkemistista kirjallisuutta (Yearsley 1998, 50).

Walther löysi Bokemeyeristä samalla tavoin ajattelevan ihmisen. Huomattuaan heidän yhteiset intressinsä myös alkemian alalla hän päätyi arvioimaan Bokemeyerin olevan todella taitava alkemisti. Walther pyysi ystävältään neuvoja moniin alkemian kysymyksiin. Esimerkiksi 24.4.1730 Walther lähestyi Bokemeyeria kertoen liittäneensä kirjeen mukaan isänsä originaalin tuntemattomaksi jääneestä kirjasta, josta hän oli tehnyt jäljennöksen ja lähetti sen Bokemeyerille omaisuudeksi, koska tämä osasi paremmin tulkita sitä. (Walther Bokemeyerille 24.4.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 117.)

¹⁵⁸ Viisauden kirja kuuluu ns. apokryfisiin, Raamatun ulkopuolelle jääneisiin, kirjoihin.

¹⁵⁹ Sir Isaac Newton on mielenkiintoinen esimerkki matemaatikosta, joka harrasti alkemiaa. Newtonin alkemiaharrastus oli hyvin vakavaa ja aina kun hän ei työskennellyt luonnontieteiden opetuksen parissa, hän keskittyi alkemiaan ja teologisiin kysymyksiin. Myös Newtonin kiinnostus aiheeseen oli osa luonnonfilosofista maagista traditiota, jossa alkemia näytteli tärkeää osaa. (Keynes 1995, 25, 34; ks myös Dobbs 1982, passim.)

Kiinnostus alkemiaan lisääntyi yhä enemmän kun Walther kesällä 1730 vieraili hovin kirjastossa kenties tavoitteenaan etsiä jotain tietoa *Lexiconia* varten. Kirjasto oli ollut kiinni, mutta hovin taidekokoelman (*Kunst-Kammer*)¹⁶⁰ kuraattori oli havainnut Waltherin odottamassa ja kutsunut tämän katsomaan kokoelmaa. Astuessaan sisään tähän luonnontieteelliseen museoon Walther havaitsi barometrin ja tuli kysyneeksi, antaako se oikeita lukemia. Kuraattori vastasi, että barometri ei ollut ilmatii-vis, joten siinä oleva elohopea ei ollut aktiivista. Tämän jälkeen hän oli alkanut puhua elohopean luonteesta ja väittänyt, että se joka osaa käsitellä elohopeaa ”filosofisella tulella” ja ”auringolla” tulisi hyvin onnekkaaksi, jopa rikkaaksi. Waltherin kysymykseen filosofisesta tulesta kuraattori selitti sen merkitsevän alkemistista reaktiota. Hän kuvasi myös näkemäänsä konetta. Siinä oli ollut 24 lasia, jotka jauhoivat metallin hienoksi harmaaksi jauheeksi. Kyseessä oli alkemistinen prosessi, jota kutsutaan kalkinaatioksi. Sillä kertaa tuotos oli ollut pelkkää elohopeaa, ei alkemistisesti aktiivista elohopeaa, josta voisi tehdä kultaa. Pari viikkoa myöhemmin Walther tiedusteli Bokemeyerilta, olisiko tällaisen koneen valmistaminen mahdollista. (Walther Bokemeyerille 3.8.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 122-124.)

Alkemiolla on havaittu olevan myös yhteyksiä musiikkiin. Tästä on viitteitä myös Waltherin kirjeissä. Hän viittaa alkemiaan kaikkein korkeimpana ja kauneimpana taiteena¹⁶¹. Toisaalla samassa kirjeessä hän pohtii ensin alkemian yhteyksiä numeroihin 1-7 ja 8 ja toteaa näiden pätevän myös kaanoniin, joka on sävellyksen korkein muoto¹⁶². (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 76, 81.) Ajatus periytyy Zarlinalta ja hänen aikalaisiltaan. Kaanon ja siihen läheisesti liittyvä kaksinkertainen kontrapunkti ovat sekä Bokemeyerin että Waltherin tuotannossa tärkeitä. Toisaalta nämä kaksi musiikin rakentamistapaa edustivat 1700-luvun alkuvuosikymmeninä musiikin teorian ja käytännön välistä konfliktia. Niedt ja Mattheson paheksuivat kaanonin asettamista etusijalle sävellyksessä. Mattheson ajautui tästä aiheesta myös kiistaan Bokemeyerin kanssa, joka voimakkaasti puolusti kaanonin asemaa. Tätä riitaa kutsutaan musiikin historiassa kaanon-kiistaksi (*Kanonstreit*). Se on julkaistu kirjeenvaihtona otsikolla *Die Canonische Anatomie Matthesonin Critica*

¹⁶⁰ Kunst-Kammerin oli perustanut herttua Wilhelm Ernst 1700 (Yearsley 2002, 48).

¹⁶¹ ”Allerhöchste und schönste Kunst”.

¹⁶² ” [...]durch den Schlüssel 1 u. 7. zur geheimen Philosophie, also ich durch die Betrachtung der Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 u. 8. hinter die von Zarlino so weitläuffig vorgetragene Lehre der Consequenzen kommen bin...daß der höchste Grade in der Composition sey.”

Musicassa (1722-1725). Tämän väittelyn voitti lopulta Mattheson. (Yearsley 1998, 204-206, 208.) Toinen Waltherin kaanoniin ja sen allegoriseen voimaan viehättyneistä ystäväistä oli Göthan kaupungin urkuri Gottfried Heinrich Stölzel, joka toimi myöhemmin Mizlerin seuran jäsenenä¹⁶³. (Yearsley 2002, 24-25.) Waltherin kirjastosta löytyy myös Stölzelin julkaisema kaanonin käyttöä puolustava teos¹⁶⁴.

Waltherin opiskelussa tärkeässä roolissa olleelle Andreas Werckmeisterille kaanon ja kaksinkertainen kontrapunkti olivat oleellisia – ne edustivat universumin mytologista, kätkeyttä rakennetta. Ne olivat täydellisiä harmonisissa käänöksissään ja kuvasivat luonnon ja Jumalan järjestystä. Musiikin teorian yhteydet okkultismiin ja maagisiin piirteisiin olivat erityisesti Matthesonin vastustamia. Hän pyrki poistamaan ne rationaalisesta musiikin teoriasta kritisoimalla raskaasti Werckmeisterin kirjoituksia. Esimerkiksi Bokemeyerin tapana oli käyttää musiikinteorian opetuksessaan täysin alkemistisiä termejä¹⁶⁵. (Yearsley 1998, 212, 216.)

Werckmeisterin ajattelussa luvut olivat merkityksellisiä¹⁶⁶. Tatlowin mukaan Andreas Werckmeister esittelee kirjassaan *Musicalische Paradoxal-Discourse* (1707) lukujen 1-7 tulkintoja, mutta ei kerro miten niitä tulisi käyttää esimerkiksi sävellysten tekemiseen (Tatlow 1991, 5). Luvut viittaavat myös kabbalistiikkaan¹⁶⁷. Waltherin lukujen pohdintaa voidaan lähestyä monesta näkökulmasta. Esimerkiksi luku 8 käsitetään kosmologiassa Merkuriuksen numerona. Merkurius on oleellinen alkemiasassa, jossa se on elohopean vertauskuva. (Hahn 1973, 28.) Musiikissa luku 8 merkitsee oktaavia. Luvulla 8 oli myös teologinen merkitys. Jakamattoman kirkon ajoilta oli periytynyt ajatus kahdeksannesta, illattomasta päivästä iankaikkisuuden perikuvana¹⁶⁸. Tämä ajatus esiintyi mm. kirkkoisä Johannes Krysostomoksen (347-407)

¹⁶³ Stölzel, kuten Bokemeyerkin liittyivät seuraan 1739.

¹⁶⁴ *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Notenkünsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn* (1725)

¹⁶⁵ Esimerkiksi Minerva (viisauden jumalatar) oli musiikillisen invention vertauskuva.

¹⁶⁶ Kaanonien ja numerologian yhteyksistä ks. Wendt 1992, 86-91.

¹⁶⁷ Juutalaisten salainen oppi, joka liittyy numerologiaan (*gematria*). Kuriositeettina mainittakoon, että kabbalistisessa numeroajattelussa on olemassa monia järjestystapoja kuten esimerkiksi milesialainen (1-10, 10, 20, 30, 40...100, 200, 300...1000), trigonaalinen (1, 3, 6, 10, 15, 21...) tai quadrangulaarinen (1, 4, 9, 16, 25...) variantti. (Ks. tarkemmin Davidsson 1991, 87, 104.)

¹⁶⁸ "Oi Sinä suuri ja pyhin Pääsiäiskaritsa Kristus! Oi Viisaus, Jumalan Sana ja Voima! Suo meidän tulla täydellisemmin osallisiksi Sinusta valtakuntasi illattomana päivänä." (Pyhän Johannes Krysostomoksen jumalallisen liturgian ehtoollisrukouksesta). (Sidoroff 1979, 228.)

teksteissä, joita Walther omisti (Walther Bokemeyerille 4.4.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 40). Myös *Lexiconissa* (2001, 209) on artikkeli Krysostomoksesta. Luterilaisen ”metafyysisen tradition” merkitys ulottui monille elämän aloille, myös käytännön teologiaan ja siihen rinnastettaviin tieteisiin (Chafe 2000, 41). Mystiikalla on ollut vaikeaa löytää luonnollisia teitä luterilaisuudessa (ks. esim. Axmacher 1998) ja sen kohtaaminen luonnonfilosofisen maailmankuvan kanssa ei ole ollut ongelmantonta. Niinpä vastauksia on haettu soveltamalla ”epäortodoksisia” uskomuksia luterilaiseen teologiaan esimerkiksi numeroiden symbolismin kautta. Walther oli luterilaisen kirkon palveluksessa ja laajasti oppineena hän lienee tiedostanut myös teologisen numerotradition olemassaolon¹⁶⁹. Jako tieteen, uskonnon ja alkemian välillä ei ole ollut niin selvä kuin rationalistit ovat antaneet myöhemmin olettaa¹⁷⁰.

Alkemiassa kohtasivat monet tieteet ja maailmankuvat ja sen takia sitä voitiin soveltaa monin eri tavoin. Lähestymistavat ja -tasot vaihtelivat. Sillä saattoi olla täysin käytäntöön sidottu konteksti kunnan tuottamiseksi, tai sitten musiikillisiin termeihin sidottua käytäntöä. Waltherin tapauksessa kyse on kenties ollut molemmista. Hän itse toteaa käyttäneensä alkemiaa välineenä saavuttaakseen lähimmilleen hyvää ja kunniaa Jumalalle (Walther Bokemeyerille 3.10.1729 / Beckmann & Schulze 1987, 80). Kirkolliset tahotkaan eivät ole nähtävästi kokeneet alkemiaa mitenkään itseään vastaan kohdistetuksi kapinaksi. Pastori ja virsirunoilija Johann Rist, säveltäjä Heinrich Scheidemannin ystävä, harjoitti alkemiaa työssään¹⁷¹. Vaikka Waltherin kirjeissä paljastuukin kiinnostus alkemiaan yhdistettävään numerologiaan¹⁷², en ole löytänyt hänen teoksistaan viitteitä minkäänlaisesta numeroiden käytöstä¹⁷³. Tatlow arvelee, ettei gematria ole käytetty ikinä musiikin tulkintaan, vaan sen avulla on tulkittu lähinnä pyhiä kirjoituksia (Tatlow 1991, 4).

¹⁶⁹ Walther kopioi ja piti arvossa saksalaisen Liebholdin tekemiä kantaatteja, joissa on käytetty paljon symboleita. (Ks. tarkemmin Schröder 2006).

¹⁷⁰ Henkilökohtainen tiedonanto professori David Yearsleyltä 10.10.2004.

¹⁷¹ Henkilökohtainen tiedonanto professori David Yearsleyltä 10.10.2004.

¹⁷² Muistakaamme myös Waltherin kirjaston monipuolinen salatieteellinen kirjallisuus, johon sisältyy Bartolozzin heprealaisia aakkosia käsittelevä magiakirja *Bibliotheca Magna Rabbinnica*.

¹⁷³ Tutkin Waltherin teoksia etsimällä lukujen 38 (=I/JGW), 99 (=1/J G WALTHER) ja 242 (=I/JOHANN GOTTFRIED WALTHER) summia teosten tahtimääristä ja sävellysten taitteista. Periaatteena on että jokaista kirjainta vastaa tietty lukuarvo siten, että A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, I/J=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, U=20, V=21, W=22, X=23, Y=24, Z=25 (Ks. esim. Davidsson 1991, 87, 103-104.)

Vuoden 1732 jälkeen viittaukset alkemiaan vähenivät Waltherin kirjeissä, mutta ne käsittelivät pitkään Johann Theilen (1646-1724) teosta *Musicalisches Kunstbuch*, jonka nimi viittaa alkemiaan. Yearsleyn mukaan ”Kunstbuch” yleensä viittaa erityisesti magiikassa ja hermeettisessä tieteessä käytettyyn kirjaan. Theilen teosta ei ole kirjoitettu yhtenäisesti, vaan se sisältää hänen sävellyksiään 1670-1680-luvuilta sisältäen mm. kaanoneja. Yhteinen tekijä kaikissa kirjan sävellyksissä on kaksinkertaisen kontrapunktin käyttö. (Yearsley 1998, 225.) Tämän kirjan Walther halusi lahjoittaa kopioina Bokemeyerille kiitokseksi hänen avustaan *Musicalisches Lexiconiin* tarvittujen tietojen keräämisessä (Walther Bokemeyerille 19.4.1735 / Beckmann & Schulze 1987, 184.) Hän lähetti teoksen osina sitä mukaa kun se valmistui vuosien 1735 ja 1738 välisenä aikana.

7.2 Painettua musiikkia

Weimarin kaupunginkirkon remontti päättyi vihdoinkin vuonna 1735, ja Walther pääsi jälleen urkujensa ääreen. Samana vuonna hovissa tapahtui muutoksia musiikin osalta. Herttua Ernst August oli päättänyt erottaa hovikapellin ja tekikin näin 30. huhtikuuta. Kaikki soittajat erotettiin lukuun ottamatta hovin urkuri J. C. Vogleria. Walther pohdiskeli Bokemeyerille tämän vaikutusta silloin vielä tekeillä olleeseen *Lexiconin* jatko-osaan, koska pelkäsi soittajien katoavan näköpiiristään, ennen kuin hän ehtisi kerätä heidän elämäkertatietojaan. (Walther Bokemeyerille 3.8.1735 / Beckmann & Schulze 1987, 187.)

Vuonna 1737 J. G. Walther päätti luopua sekä sävellyksen että soittamisen opetuksesta kokonaan. Hän tiesi hyvin kärsivänsä taloudellisesti, mutta oppilaiden katoaminen oli tosiasia, joka täytyi hyväksyä. Muutamassa vuodessa rahapula kasvoi niin suureksi, että hänen oli myytävä pois kirjastoaan. Walther kertoo varojen vähyyden erottavan hänet siitä, mikä oli tullut hänelle kallisarvoiseksi¹⁷⁴. Ensimmäisenä myytiin joutuivat konserttosovituksset. (Walther Bokemeyerille 19.9.1740 / Beckmann & Schulze 1987, 234.)

¹⁷⁴ ”[...] der Geld-Mangel...verursachet eben, daß...was mir sonst lieb ist veralinieren muß.”

Rahapulaa helpotti osittain, muttei tarpeeksi, sävellystuotannon vilkastuminen parin vuoden sisällä kirkon korjauksen päättymisestä. Walther oli 1736 valmistanut kahdeksan variaatiota koraalista *Allein Gott in der Höh' sey Ehr*. Hän etsi kaivertajaa teokselleen ja käytti apunaan mm. J. S. Bachia, joka oli suositellut dresdeniläiselle kaivertajalle teoksen ottamista työn alle. Työ olisi tullut kuitenkin liian kalliiksi, joten Walther loppujen lopuksi päätyi augsburgilaisen J. C. Leopoldin taidekustantamon asiakkaaksi. Teos julkaistiin vuonna 1738 nimekkeellä *Harmonisches Denck- und Danckmahl bestehend aus VIII Vorspielen über das Lied: Allein Gott in der Höh' sey Ehr*¹⁷⁵. Waltherin kirjeissä on maininta siitä, että variaatiosarja on tehty kaupungin maistraatille sekä kaupunginkirkon remontin valmistumisen kunniaksi. Kiitokseksi toimimisesta asian hyväksi Walther mainitsee lähettäneensä Bachille ja myös Mizlerille mainitun painotuotteen. (Walther Bokemeyerille 4.8.1736; 30.7.1738 / Beckmann & Schulze 1987, 195, 214.) Julkiset tilaukset sävyttivät 1740-luvun alkua. Augsburgin¹⁷⁶ kaupungin pormestari Morellius tilasi Waltherilta sävellyksen, joka sai nimekseen *Monumentum Musicum*¹⁷⁷, mutta tunnetaan nykyisin paremmin nimellä *Konserto G-duuri*. Myös Preussin kuninkaallinen hovi lähestyi Waltheria tilauksella, jonka kuninkaan ylikamaripalvelija herra Fredersdorff halusi kaiverruttaa kupariin. Kyseessä on *Preludi ja fuuga G-duuri*¹⁷⁸. (Walther Bokemeyerille 26.1.1741 / Beckmann & Schulze 1987, 237, 238.)

¹⁷⁵ Harmonisches Denck- und Danckmahl bestehend auf VIII Vorspielen über das Lied: Allein Gott in der Höh' sey Ehr etc. Zuförderst dem Dreyeinigen Gott und hiernechst Einem Hoch Edlen und Hochweisen Stadt Magistrat Der Hochfürstlichen Residenz Weimar, als Patrono, Der nunmehr verbeßerten und fast neuerbaueten Haupt-Pfarr-Kirche Zu S. Petri und Pauli hierselbst, zu Ehrenaugericht von Johann Gottfried Walthern, Hochfürstlich-Sächsischen Hof-Musico und Organisten ab besagter Kirche. Zu finden bey Johann Christian Leopold, Kunstverlegern in Augsburg. Lohmannin teosluettelossa LV 3.

¹⁷⁶ Waltherin poika J. G. nuorempi oli nimitetty samana vuonna Augsburgin kaupungin notaariksi.

¹⁷⁷ Teoksen koko nimi on ”Monumentum Musicum |CONCERTAM |raepresentas, |quod |Viro Praenobilissimo, Consultissimo atque Amplissimo |IOANNIO GEORGIO MORELLIO, |Reipublicae Augustanae |Senatori, Consuli, ac Praefecto redituum e potulentis| Spectatissimo, itemque ad causas aedificorium cognoscendas |Deputato, ecclesiarum Augustanae Confessionis Curatoribus |religioisimimis in partem curacum Adiuncto, atque |Collegii Euangelici Administratori dignissimo, |Patrono suo summopere Colendo, |ceu |peritissimo artis Musicae Aestimatori,| in memoriam |diei natalis |EIVSDEM auspiciatissimi, |a.d. III Septembr. M D CCXXXI |adparentis,| obseruantie declarandae ergo |exstruxit |Ioannes Godofredus Waltherus, |Serenissimi Ducis Saxo-Vinariensis Musicus |Aulicius, atque Organoedus ad SS. Petri et Pauli |aedem sacram. |Sculpendum et excudendum curauit |Ioannes Christianus Leopoldus Augustae Vindelicorum, |Cum Gratia et Priuilegio Sacri Romani Imperii Vicariatus”. Lohmannin teosluettelossa LV 120

¹⁷⁸ Preludio con fuga, per dove, dell' Augustissima liberalita del Serenissimo e Potentissimo Prencipe FREDERICO II, Re di Prussia, Marchese di Brandeborgo etc:.[...]avanti otto anni a Lui stato conosciuto Giovanni Godofredo Walthero, Organista della Chiesa cattedrale di Vinaria. Scolpit' in Rame et fatto Stampare Da Giovanni Christiano Leopold Itagliatore in Augusta Con Gratia e Privilegio di Sua Sacra Cesarea Maesta”. Lohmannin teosluettelossa LV 119.

7.3 Preludeista ja fuugista galanttiin ilmaisuun

1740-luvun vaihteessa Johann Gottfried Walther palasi elämänsä aikana vähän säveltämiensä muotojen eli maallisten sävellysten joukkoon luettavien preludien / toccatujen ja fuugien pariin. Hän oli säveltänyt niitä uransa aikana vain neljä, eikä tiedetä varmuudella milloin ne on sävelletty, lukuun ottamatta preludia ja fuugaa G-duuri. Waltherin preludit ja fuugat ovat osa 102-sivuista ns. Zegertin kokoelmaa (Beckmann 1998a, 154).

Waltherin preludeiden tyyli on sekoitus pohjoissaksalaista ja keskisaksalaista urkukoulukuntaa. Pohjoissaksalaista preludityyliä kehitti alkuaan Heinrich Scheidemann (n. 1595-1663), jonka teokset olivat muodoltaan moniosaisia (Archbold 1985, 20). Preludityyli kehittyi sen jälkeen mm. Franz Tunderin (1614-1667) käsissä. Molempien preludityyli edusti pohjoissaksalaista ns. *praeambulum*-tyyliä, jossa vuorottelivat ns. tekstuuriltaan vapaat ja fuugamaiset osiot. Ne olivat usein muotoa preludium-fuuga-postludium (tai coda). Pohjoissaksalaisen preludi-tyylin huipentajana on nähty Dietrich Buxtehude (1637-1707), joka kehitti *praeambulum*-tyylin entistä moniosaisemmaksi *preludium pedaliter*¹⁷⁹-tyyliksi. (Thistlewhite & Webber 1998, 232.) Keski-Saksassa ei kehittynyt sellaista muodollista koulukuntaa kuin Pohjois-Saksassa, mutta keskisessä Saksassa sävelletyissä teoksissa oli tapana yhdistää vaatimaton preludi fuugaan. Tyyli oli käytössä esimerkiksi Johann Pachelbelilla, Johann Kuhnauilla ja Johann Kriegerillä. (Williams 1984, 110). Walther määrittelee *Praeceptassa* termin *Praeambulum* näin:

Praeambulum, it.: *Praeludium*, alkusoitto, jonka urkuri soittaa uruillaan tai muu soittaja instrumentillaan, ja hän tekee siitä fantasian luoden näin alkuun musiikkiteoksen. (Walther 1955, 144.)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Jos kyseessä on preludi, joka on tarkoitettu soitettavaksi sormioilla, käytetään luonnollisesti termiä *preludium manualiter*. Buxtehuden tuotannossa on molempia muotoja, ja ne ovat selvästi erotettavissa toisistaan. (Snyder 1987, 228.)

¹⁸⁰ *Praeambulum*, it.: *Praeludium*, ein Vorspiel, welches der *Organist* auf der *Orgel*, oder jeder *Instrumental-Musicus* auf seinen *Instrumente* nach seiner *Fantasie* daher machet, ehe das ihm vorgelegte *musicalische Stück* seinen Anfang nimmet.

Lexiconissa hän käsittää *preludin* seuraavasti:

Prelude (ransk.) *Preludio* (ital.) on alkusoitto, joka toimii johdatuksena tai valmistuksena seuraavaan. Näitä ovat tyyliltään myös oopperoiden alkusoitot samoin kuin ritornellot, joista tapahtumat etenevät. (Walther 2001, 495.)¹⁸¹

Walther ilmaisee näissä käsitteiden määrittelyissään pohjoissaksalaisen ja keskisaksalaisen koulukunnan eroja. *Praeceptan* kirjoittamisen aikoihin hän oli tutustunut Buxtehuden tuotantoon Werckmeisterin kautta, mikä näkyy myös hänen käsityksessään. Yli 20 vuotta myöhemmin *Lexiconin* määritelmä taas kuvaa enemmän keskisaksalaista preludia. Pohjois- ja keskisaksalaisten preludium-käytäntöjen muuttuminen preludi ja fuuga -pariksi tapahtui vähitellen. Esimerkiksi 1700-luvun alussa teoksen lopussa ollut coda lyheni ja sittemmin katosi kokonaan. (Williams 1984, 110.) Waltherin preludeita on tutkittu vain vähän.¹⁸² Waltherin preludeista ja fuugista neljä edustaa kaksiosaista preludi ja fuuga -muotoa ja viides, vuoden 1741 preludi, moniosaisempaa, kehittyneempää synteisiä. Säilyneiden preludien / toccatojen ja fuugiin luettelo on mainittu liitteen 3 ryhmänä 3.

Jokainen Waltherin preludeista edustaa koulukuntansa sisällä tiettyä muotoa, eikä kahta samanmallista preludia ole mukana. Herääkin kysymys, onko Walther tarkoittanut säilyneet preludit eräänlaiseksi kokoelmaksi niistä tyyleistä, jotka vaikuttivat preludien sävellystapaan. Konserttosovitusten tapauksessa Beckmann (1998a, 6) epäilee Waltherin muodostaneen kokoelman parhaista sovituksistaan. On mielenkiintoista ajatella Waltherin toimineen preludien kohdalla samalla tavoin. Waltherin preludit edustavat thüringeniläisten säveltäjien preludeista kehittyneitä muotoja. Ne ovat formaalisesti keskisaksalaisen urkukoulun vaatimattomia preludi ja fuuga -muotoisia

¹⁸¹ *Prelude* (gall.) *Preludio* (ital.) ein Vorspiel, so als eine Einleit- und Vorbereitung zum folgenden dienet: also sind die *Opern-Ouvertures* Arten *Praeludiis*; wie auch die *Ritournelles*, welche von den *Scenen* hergehen.

¹⁸² Otto Brodde mainitsee preludien C-duuri, d-molli ja A-duuri olevan tyyliltään keskisaksalaisia ja seuraavan Pachelbelin tyyliä. Toccatan C-duuri hän määrittää kuuluvan Buxtehuden ja Tunderin tyyliin. (Brodde 1937, 31-32.) Peter Williamsin mukaan Waltherin preludeissa on vähän ritornello-rakenteeseen (ekspositio-sekvenssi-kadenssi) pohjaavia osia. Niitä esiintyy hänen mukaansa vain preludissa G-duuri. Williams pitää Waltherin preludeita melodialtaan ja harmonialtaan vaatimattomina. (Williams 1984, 110.) Hän on toki verrannut näitä teoksia Bachin lukuisiin ja laajempiin preludeihin, eikä sinänsä ole tutkinut Waltherin teosten tyylillisiä vaikuttimia.

sävellyksiä, mutta sisältävät myös vahvoja pohjoissaksalaisen koulun vaikutteita. Tämä osoittaa Waltherin olleen selvästi perillä sekä pohjois- että keskisaksalaisen urkukoulun tyyleistä.

NUOTTIESIMERKKI 7. Buxtehuden preludin e-molli ja Waltherin preludin d-molli avaus

Dietrich Buxtehude: Preludi e-molli BuxWV 142 t. 1-2

J. G. Walther: Preludi d-molli LV 123 t. 1-2

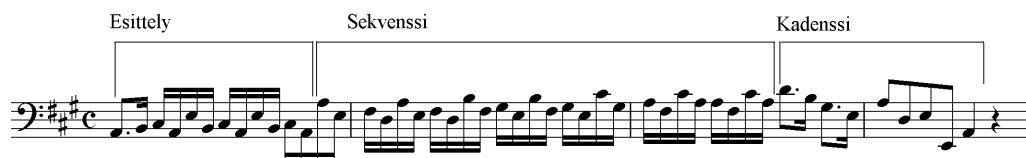
Preludissa ja fuugassa d-molli¹⁸³ on vaikutteita Dietrich Buxtehudelta. Teos on kirjoitettu kolmelle nuottiviivastolle eli jalkiolla on oma, itsenäinen viivastonsa. Preludi voidaan jakaa viiteen, toisistaan selvästi poikkeavaan jaksoon.. Preludin alussa Walther käyttää Buxtehudelle tyypillistä figuratiivista aloitusta¹⁸⁴ (nuottiesimerkki 7). Myös preludin sisäinen sektionaalisuus viittaa Buxtehudeen. Esimerkiksi keskellä preludia ilmenevä 24/16-osissa tahdiltaan etenevä jakso on hyvin tyypillinen Buxtehudelle (Archbold 1985, 56). Tässä preludissa Walther yhdistää muodollisesti keskisaksalaiseen preludi ja fuuga –parin muotoon vahvasti Buxtehudelta peräisin olevia pohjoissaksalaiseen urkukouluun kuuluvia vaikutteita. Brodden käsitys tämän preludin Pachelbelilta saaduista vaikutteista ei siis pidä täysin paikkansa, vaan Dietrich Buxtehude lienee merkittävämpi vaikuttaja.

¹⁸³ Teoksen nimeke on Preludio con Fuga d-molli (LV 123).

¹⁸⁴ Nuottiesimerkissä 12 on nähtävissä aloitus, joka on samankaltainen molemmilla säveltäjillä. Buxtehudella ensimmäisen tahdin kuviointi (neliöity) suuntautuu ylöspäin, kun taas Waltherin kuvioryhmän liike on alaspäin. Yhteistä näille on myös se, että kuviointi imitoidaan seuraavassa tahdissa vasemmalla kädellä.

Toinen, vielä selvemmin pohjoissaksalaiseen preludiperinteeseen liittyvä Waltherin teos on Preludi ja fuuga A-duuri. Siinä sovelletaan pohjoissaksalaisen urkupreludin mallia, joka pohjautuu saksalaisten teoreetikkojen, kuten Friedrich Erhardt Niedtin (1674-1708), Johann Matthesonin (1681-1764) ja Johann Kriegerin (1652-1735) käsitykseen urkupreludin muodosta¹⁸⁵. (Williams 1984, 106.) Waltherin preludin avaa neljä tahtia käsittävä pedaalisoolo, joka muodostaa tonaalisesti suljetun pienoismuodon: esittelyn, sekvenssin ja kadenssin (ks. nuottiesimerkki 8).

NUOTTIESIMERKKI 8. Waltherin preludin A-duuri jalkiosoolon tonaalisesti suljettu muoto



Tämän jälkeen seuraa sointujen käsittelyä, jonka jälkeen tehdään kaksi sekvenssi-kiertoa. Teos päättyy kadenssiin, josta jatkuu suoraan fuuga. Brodde lukee myös tämän Waltherin preludin ja fuugan keskisaksalaiseen tyyliin kuuluvaksi sen ilmeisistä pohjoissaksalaisista piirteistä huolimatta (Brodde 1937, 31-32).

Tyyliiltään tyypillisen keskisaksalainen Preludi ja fuuga C-duuri¹⁸⁶ on kirjoitettu kahdelle nuottiviivastolle. Huomio kiinnittyy lähinnä preludin ja fuugan pituuksien epäsuhtaan – kaikkiaan 115 tahdistä muodostuvasta kokonaisuudesta preludi käsittää 27 tahdistä ja fuugan pituus on 88 tahtia. Preludi on ns. läpisävelletty, eli teoksen aikana ei tapahdu mitään äkillisiä tahtilajin tai tekstuurin ilmeisiä vaihdoksia.

Keskisaksalaista perinnettä seuraa Waltherin preludien joukossa myös yksi teos - toccata ja fuuga¹⁸⁷ C-duuri. Walther on itse käsittänyt toccatan merkityksen eri aikoina eri tavoilla. 1700-luvun alussa *Praeceptassa* toccata merkitsi hänelle seuraavaa:

¹⁸⁵ Malli voidaan tiivistää seuraavien piirteiden avulla. Preludi alkaa pedaalisoollolla. Tämän jälkeen on sointujen käyttöä, jonka perään näitä sointuja kuvioidaan. Fuuga jatkuu ilman taukoa preludista. (Williams 1984, 106.)

¹⁸⁶ Sävellyksen nimeke on Preludio con Fuga C-duuri (LV 121).

¹⁸⁷ Sävellyksen nimeke on Toccata con Fuga C-duuri (LV 122).

Toccata: tarkoittaa myös preludia. Tulee sanasta *toccare*. Erityinen tapa, jossa niin oikea kuin vasenkin käsi varioivat, ja mitä diskantissa tapahtuu, basson tulee samalla tavoin imitoida sitä. Ei sovellu muille instrumenteille kuin kosketinsoittimelle. (Walther 1955, 156.)¹⁸⁸

Lexiconissa Walther kuvailee hieman eri tavalla toccatan:

Toccata pl. Toccate (ital.) verbistä *toccare*, koskettaa. On uruille tai clavicymbelille¹⁸⁹ sävelletty pitkäkö kappale, jossa molempien käsien kanssa vaihtelevat muunnokset tai sitten oikealla ja vasemmalla kädellä tehdään sama. Tai pedaalissa on pitkiä jatkuvia ääniä, joiden yläpuolella ääniä kuljetetaan. (Walther 2001, 610.)¹⁹⁰

Huomionarvoista vertailtaessa näitä kahta käsitteen määrittelyä on *Praeceptan* maininta toccatan soveltumisesta ainoastaan klaveerille. Klaveerilla on kuitenkin barokin aikana tarkoitettu usein kosketinsoitinta yleensä, joten Walther lienee tarkoittanut tällaista laveaa tulkintaa soittimesta. Uruille kirjoittamassaan toccatassa LV 122 Walther on lähempänä *Lexiconin* määritelmää kuin *Praeceptan* tyypittelyä.

NUOTTIESIMERKKI 9. Pedaalikaavio Waltherin toccatasta C-duuri LV 122 ja Pachelbelin toccatasta C-duuri.

¹⁸⁸ Toccata ist so viel, als Praeludien: kommt her von *toccare* berühren. Ihre sonderliche Art aber ist, daß bald die rechte, bald die lincke Hand variiret, und was der Discant gehabt, der Baß, wo nicht in eben den Noten, doch auf solche manier nach gehends imitiert. Wird auf kein ander Instrument, als aufs Clavier gesetzt.

¹⁸⁹ Walther viittaa sanalla *clavicymbel* pienempään, pystymalliseen cembaloon, joka voitiin helposti ottaa mukaan matkoille pienen kokonsa takia. *Klavicebalo* taas on hänen määritelmänsä mukaan sama kuin cembalo tai *clavessin* (Walther 2001, 169-170).

¹⁹⁰ *Toccata, pl. Toccate* (ital.) vom *Verbo: toccare*, anrühren; ist eine auf die Orgel, oder auch *Clavicymbel* gesetzte lange piece, in welcher entweder beyde Hände mit Veränderung abwechseln, so daß bald aber die lincke ihr Lauffwerck machete; oder das *Pedal* hat lang anhaltende Noten, worüber beyde Hände das ihrige verrichten.

Toccatassa C-duuri on nähtävillä myös Johann Pachelbelin urkuteosten vaikutus. Tästä kertovat vahvat urkupisteet jalkiolla (sointuasteet I-V) läpi koko toccatan, mikä on tyypillistä monille Pachelbelin toccatoille (ks. nuottiesimerkki 9).

Kun näitä neljää selvästi barokin tyyllille ominaista preludi-muotoista teosta verrataan vuoden 1741 Preludiin ja fuugaan G-duuri, voidaan havaita selviä eroja niin muodon kuin tekstuurinkäsittelyn osalta. Preludissa ja fuugassa G-duuri on erotettavissa neljä osaa ja se on kirjoitettu kahdelle nuottiviivastolle. Se palautuu osin muodoltaan vanhempiin malleihin, esimerkiksi Dietrich Buxtehuden moniosaisiin preludeihin. Teoksen avaa ranskalaisen alkusoiton mallia edustava preludio (adagio-allegro-adagio). Tekstuurin käsittely on kevyttä ja soinnullista. Walther käyttää galantille tyyllille ominaisesti runsaasti erilaisia korukuvioita. Teosta leimaa myös jännittävä toistuva kadenssien käyttö. Se jäsentää säerakennetta jopa neljän tahdin mittaisiin osiin. Kahdessa ensimmäisessä tahdissa esiintyy galantille tyyllille ominainen avausskeema *Romanesca* (ks. nuottiesimerkki 10). Tietyt opitut skeemat ovat Gjerdingenin mukaan ominaisia tietylle aikakaudelle¹⁹¹. Monet musiikilliset elementit ovat yleensä historiallisesti ja kulttuurisesti sidonnaisia. Musiikillisen kaavan avulla säveltäjä pystyi kielen tavoin jakamaan yhteisiä ajatuksia yleisönsä kanssa. Tällainen on esimerkiksi aloituskeema nimeltään *Romanesca*, jonka 1700-luvun muoto on bassokaava 1-7-6-3. (Gjerdingen 1996, 366-368.)

NUOTTIESIMERKKI 10. Walther: Preludi G-duuri LV 119, *Romanesca*, t. 1-2.

Preludio

Romanesca

¹⁹¹ Robert O. Gjerdingen on tutkinut skeemoja mm. galantissa musiikissa Leonard B. Meyerin skeemateoriaan pohjautuen.

Teoksen fuuga on tyyliältään perinteinen ja sitä seuraa suoraan Grave-osa, jolle on ominaista vahva soinnullisuus. Se toimii ikään kuin välikkeenä viimeiseen osaan eli *Ariaan*, jossa on merkintä *a 2 Tastature*, mikä viittaa kahden sormion käyttöön. Aria koostuu pienoismuodosta. Melodiateema esiintyy diskantissa, mitä säestetään melko homofonisella sointupohjalla. Ariassa on muistumia myös uruille ominaisesta bicinium-tyylistä. Tosin tässä se esiintyy kolmiäänisenä.

Toinen Waltherin sävellys 1740-luvun alusta on Konsertto G-duuri, joka edustaa hyvin samanlaista mallia. Se tunnetaan myös nimellä *Monumentum musicum*. Teos edustaa Waltherin konserttokäsitystä. Hän käsitti konserton musiikillisena muotona joko vokaali- tai kamarimusiikkina tai viuluteoksena, jossa äänet vuorottelevat. (Walther 2001, 179.) Konsertto G-duuri on muodoltaan lähempänä kamarimusiikkityylistä ratkaisua. Konserton muotorakenteesta tulee mieleen Archangelo Corellin konserttorakenne, joka koostuu monista vaihtelevia tempomerkintöjä sisältävistä osista. Toisaalta Waltherin aikalainen Georg Philipp Telemann hakeutui konsertois- saan kolmea useampaa osaa käyttävään muotoon. Teoksen moniosaisuuden kanssa yhteneviä piirteitä on löydettävissä myös muutamista konserttositovituksista¹⁹².

Waltherin konsertto on kirjoitettu kolmelle nuottiviivastolle. Konserton avaa *Preludio*-niminen osa, joka on muodoltaan ranskalainen alkusoitto (adagio-allegro). Allegrossa on fuugamainen alku, joka on hyvin tyyppillinen ranskalaisen alkusoiton piirre. Verrattuna G-duuripreludin alkusoittomuotoon, viimeinen hidas osa on jätetty pois¹⁹³. Tällaisena voisi tietenkin pitää myös preludiota seuraavaa largoa, joka on välikkeenomainen ja melko soinnullinen kokonaisuus. Se johdattaa tämän teoksen erikoisimpaan osaan, joka on kahden ritornellon kehystämä *Aria*. *Aria* on kirjoitettu poikkeavasti C-duuriin. Kehysritornelloissa on mukana jalkio. Ritornellojen väliin jäävä aaria on tehty aitoon bicinium-tyyliin, jota Walther käytti myös urkukoraaleis- saan yhtenä mallina.

¹⁹² Esimerkiksi urkukosertot B-duuri Gregorin mukaan LV 131, B-duuri Tagliettin mukaan LV 135, c-molli Telemannin mukaan LV 136, G-duuri Telemannin mukaan LV137.

¹⁹³ Waltherin *Lexiconin* mukaan tämä on mahdollista tai sitten loppuun voidaan liittää toinen hidas, vakavahenkisen osa¹⁹³ (Walther 1732, 455).

Konserton kaksi viimeistä osaa ovat toinen *Aria* ja teoksen päättävä *Vivace*. Toinen *Aria* on tempossa largo ja sävellajina on e-molli. *Ariassa* huomio kiinnittyy kauniiseen ja surumieliseen melodiaan, joita galanteissa teoksissa tavattiin painottaa. Viimeisessä, *Vivace*-osassa on piirteitä, jotka ovat hyvin samankaltaisia Waltherin uruille sovittaman Telemannin konserton c-molli (LV 136) viimeisen osan kanssa. Se on teoksen italialaisinta ja konsertoivinta tyyliä edustava osa. Telemannilla on Waltherin tapainen tyyli konsertoissaan käyttää moniosaisia, vanhempiin venetsialaisiin malleihin ja uudempiin galanteihin piirteitä yhdistäviä malleja (Drummond 1980, 211). Konsertto G-duuri on erikoinen yhdistelmä erilaisia musiikin muotoja vaihdellen ranskalaisesta alkusoitosta aariaan, bicinium-muotoon ja konserttotyyliin.

Marshallin mukaan maallisiin tilaisuuksiin kirjoitetut teokset tehtiin yleensä kevyemmiksi ja modernimmiksi, mikä tarkoitti 1730-1740-luvuilla galanteja vaikutteita. Näitä piirteitä alkoi esiintyä yhä enemmän myös kirkollisissa teoksissa. Galantin tyylin piirteitä otettiin italialaisesta 1720-luvun oopperasta, ja tämä tyyli levisi 1730-1740-luvuilla ympäri Euroopan. Niitä oli alkanut tosin esiintyä musiikissa jo 1690-luvulta lähtien. 1700-luvun alkuvuosikymmeninä lisääntyneen rationalismin vaikutukset näkyivät musiikissakin. Melodioita otettiin usein eri tanssin lajeista ja harmoniasta tuli soinnullisempaa keventyen samalla. Lisääntyvä homofonisuus painotti melodiaa. Säerakenteesta tuli artikuloitumpaa, ja se hakeutui entistä balansoidumpaan suuntaan. (Marshall 1989, 32-34.)

Kuitenkin molemmat sävellykset¹⁹⁴ tavallaan katsovat menneeseen moniosaisissa muodoissaan. Aavistuksia kulttuurissa tapahtuneista muutoksista ja tyylin muuttumisesta antavat teoksen galantit piirteet. Vielä konserttoakin selvemmin nämä näkyvät Preludissa ja fuugassa G-duuri. Siksi on ymmärrettävää, että galantille tyylille ominaiset piirteet esiintyvät tuossa teoksessa voimakkaammin – olihan teos tilattu Preussin kuninkaalliseen hoviin. Walther on luultavasti tajunnut ajan uudet virtaukset säveltäessään nämä teokset, jotka poikkeavat niin paljon hänen muusta tuotannostaan. Ne edustavat eräänlaista julkista synteisiä Waltherin tuotannossa.

¹⁹⁴ Brodde määritteli vuoden 1741 teoksia seuraavasti. Preludi ja fuuga edustaa hänen mielestään kirkkosonaattimuotoa, jossa on konsertoivia vaikutteita. Konsertto G-duuri on Brodden käsityksen mukaan ”klaveeriteos”. Koska siinä tarvitaan myös jalkiota, hän arvelee soittimena olleen ns. jalkiocembalon. Hän määrittelee myös tämän teoksen kokonaisuuden kirkkosonaatiksi (sonata da chiesa) tai concerto grossoksi. (Brodde 1937, 33, 39.)

Viimeiseksi J. G. Waltherin julkaistuksi sävellykseksi jäi *Vorspiele über das Advent-Lied: Wie soll ich empfangen? Und wie begeg' ich Dir*¹⁹⁵” vuodelta 1741. Maallisissa teoksissaan suuntaa muuttanut Walther pysytteli koraaleissaan tutulla perinteisellä linjallaan, eikä sarja eroa mitenkään esimerkiksi variaatioista sävelmästä *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Adventtivorren sävelmään perustuva sävellys on kymmene variaation sarja ja se on omistettu Sachsen-Weimarin prinsessa Johanna Charlottalle, Waltherin nuoruuden aikaiselle oppilaalle. Walther oli kutsuttu edellisen vuoden lokakuussa hoviin, jolloin oli ollut prinsessan syntymäpäivä. Audienssi oli kestänyt tunnin ja Walther oli vienyt lahjaksi hänelle kolme siihen mennessä painettua variaatiota. (Walther Bokemeyerille 26.1.1741 / Beckmann & Schulze 1987, 237.) Tämä saattoi olla hänen viimeinen kosketuksensa Weimarin hoviin.

Waltherin kirjeenvaihtosuhde Bokemeyeriin alkoi hiipua pikkuhiljaa 1740-luvun vaihteessa. Toisen osapuolen pitkä vaitonaisuus sai Waltherin jopa miettimään, josko Bokemeyerille on sattunut jotain. Heidän kirjallinen intressinsä eri teoreetikoiden teosten kääntämisessä kuitenkin jatkui. Pitkään teity Zaccaria Tevon teoksen *Il Musico Testore*¹⁹⁶ käänös valmistui vihdoinkin 1740. Huolimatta musiikin teoriassa tapahtuneesta muutoksesta Bokemeyer ja Walther käsittelivät 1500-luvun teoksia mm. Zarlinon *Institutionibus Harmonicis* -teosta. (Walther Bokemeyerille 3. 8. 1739, 6. 8. 1740 / Beckmann & Schulze 1987, 216, 229.)

1740-luvulla J. G. Waltherin perhe kasvoi jo toisessa polvessa. Molemmat tyttäret olivat menneet naimisiin. Vanhempi tytär Johanna Eleonora oli avioitunut 17.10.1741 Geran pääkirkon urkuri August Heinrich Gehran kanssa. Nuorempi Wilhelmina Maria sai puolisoikseen 2.5.1743 trumpetisti Christian Martinin. Pian tyttäri-

¹⁹⁵ Lohmannin teosluettelossa LV 4. Teoksen kansilehdellä on teksti ”Vorspiele über das Advents-Lied: | Wie soll ich empfangen? | Und wie begeg' ich dir? | Wollte der durchlauchtigsten Prinzessin, | Prinzessin | Johannen Charlotten| Herzogin zur Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westpfalen, | Landgräfin in Thüringen, Marggräfin zu Meissen, | Gefürsteten Gräfin zu Henneberg, | Gärfin zu der Marck und Ravensperg, | Frauen zu Ravenstein, | Seiner gnädigsten Fürstin und Frau, | an Dero Hohen beglückt erschienenen Geburts-Tage | als eine Freuden-Opffer | In tieffester Devotions glück-wünschend darbringen | Ein unterhänigster Knecht | Johann Gottfried Walther | hochfürstlich Sächiset Hof-musicus und organist | an der Haupt-Pfarr-Kirche zu S. Petri und Pauli | in Weimar. | Zu finden bey Johann Christian Leopold | Kunst verlegern in Augspurg”

¹⁹⁶ Il Musico Testore del P: Bac: Zaccaria Tevo M: C: Raccomandato alla benigna et Anttorevole Protetione dell' III:^{mo} ett Ecc:^{mo} Sig:^f il Sig:^f Andrea Statio, Veneto Patricio Venezia M. DCC.VI

en avioitumisien jälkeen lapsenlapsia alkoi syntyä. Gehran perheeseen syntyi syyskuussa 1743 poika ja Martineille tammikuussa 1744. Kolmannen kerran Johann Gottfriedistä tuli isoisä 1745, jolloin Gehran perheeseen syntyi tytär. Walther mainitsee myöhäisillä päivillään kokeneensa kiitollisuutta Jumalalle kasvaneesta perheestään. (Walther Bokemeyerille 23.1.1744; 6.8.1745 / Beckmann & Schulze 1987, 248, 253.)

7.4 Päivät päättyvät

Waltherin terveys alkoi horjua enenevässä määrin. Vuonna 1745 Walther sai jonkinasteisen halvauksen, jonka jälkeen hän ei enää ehkä toiminut virassaan. (Hayder 1998, 25.) Kirjeiden mukaan Walther oli vielä terveenä 6. elokuuta, jolloin hän kirjoitti Bokemeyerille antaneensa suosituksen basso-laulaja Johann Chrysostomus Mittendorffille¹⁹⁷. (Walther Bokemeyerille 6. 8. 1745 / Beckmann & Schulze 1987, 253.) Waltherin saatua halvauksen hänen sijaisekseen tuli Johann Christoph Walther, joka oli jo tottunut viran hoitamiseen isänsä sairastaessa yhä enenevässä määrin. Johann Christoph pyrki turvaamaan myös tulevaisuuden asemansa vielä isänsä eläessä, jolloin hän kirjoitti kirjeet sekä kaupungin raadille että prinsessa Johanna Charlottalle. Erokirjeessään, joka on luultavasti Johann Christophin kirjoittama, Johann Gottfried Walther pyysi herttua Ernst Augustia nimeämään seuraajakseen poikansa. Pahaksi onneksi herttua kuoli tammikuun 19. päivä eikä ehtinyt tehdä päätöstä asiasta¹⁹⁸. Hoviurkuri ja pormestari Vogler yritti saada Waltherilta auki jääneeseen virkaan oman poikansa. J. G. Waltherin seuraajaksi valittiin lopulta J. S. Maul. (Walther herttua Ernst Augustille 28.4.1747 / Beckmann & Schulze, 255; kommentaari 256-257.)

¹⁹⁷ Mittendorff oli syntynyt joko Cellessä, kuten Bremenin lukion matrikelissa mainitaan, tai sitten Rudolfstadtissa. Sen mukaan hän olisi syntynyt kaupunginmuusikon pojaksi ja mennyt Kielin lukioon 1742. Kun kohtaaminen Waltherin kanssa oli tapahtunut, Mittendorff siirtyi Leipzigiin, jonne hänet palkattiin bassolaulajaksi (Leipzigin kaupunginarkisto, Ratsrechnungen). (Beckmann & Schulze 1987, 254.)

¹⁹⁸ Johann Christoph Walther muutti Ulmiin, missä hän toimi ensini Münsterin urkuri Conrad Michael Schneiderin sijaisena ja tuli myöhemmin tämän seuraajaksi (Beckmann & Schulze 1987, 257).

Myös Waltherin aika järjestää pojalleen turvattu työpaikka kävi lyhyeksi. Johann Gottfried Walther kuoli 23. maaliskuuta 1748 63-vuotiaana. Hänen kuolinsyytään ei tiedetä. J. G. Walther on haudattu Weimarin Jaakobinkirkon eteläpuolelle, jonne oli tapana haudata kaupungin porvaristoa. Samaan hautaan laskettiin yhdeksän vuotta myöhemmin Waltherin vaimo Anna Maria, joka kuoli 23. kesäkuuta 1757. (Heyder 1998, 25; Asper 1998, 145.)

8 J. G. WALTHERIN PERINTÖ

Elämänsä viimeisinä vuosina Johann Gottfried Walther oli ollut aikalaistensa keskuudessa korkealle arvostettu muusikko ja teoreetikko. Mattheson kirjoitti teoksensa *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) Waltherista ylistävän lausunnon, jossa hän kuvasi weimarilaista urkuriä jaloksi, oppineeksi ja verrattoman ahkeraksi. Mattheson päätyi kutsumaan Waltheria toiseksi Pachelbeliksi. Waltherin koraalit olivat hänen mukaansa Pachelbelin tyyliin tehtyjä, mutta niissä oli käytetty sellaista kekseliäisyyttä, että niistä muodostui hienoja, perusteellisia ja taiteellisia. Matthesonin mielestä Waltherista olisi pitänyt kirjoittaa kirja. (Mattheson 1739, 476.) Mizler yhtyi Matthesonin näkemyksiin kirjoittaessaan arviota Matthesonin *Capellmeisterista* teoksessaan *Musicalische Bibliothek* (III kirja, 3. osa, 1747). Mizlerin mukaan Walther oli rohkea ja oppinut urkuri. Molemmat olivat saaneet Waltherin lähettämänä hänen koraalejaan, joiden perusteella he arvioivat hänen työtään korkealle. (Beckmann & Schulze 1987, 226-227.)

J. G. Walther oli sävellys- ja kirjoitustoimintansa ohella ahkera ja omistautunut musiikkiteosten kopioija. Hänen suunnattoman työnsä ansiosta meidän päiviimme on säilynyt melkoisesti urkuteoksia, erityisesti koraaleja eri kokoelmissa. Barokin ajalle tyypilliset nuottikokoelmat sisältävät samassa niteessä useiden eri säveltäjien teoksia. Jos kokoelmassa olevien sävellysten tyyli on yhtenäinen, eikä yksittäisten teosten tekijöiden nimiä ole mainittu, ei ole aina selvää kenen teoksista on kyse. Walther kopioi paljon musiikkia paitsi oppilaidensa, myös Johann Tobias ja Johann Ludwig

Krebsin kanssa. Hän kopioi yhdessä Johann Tobias Krebsin kanssa kaksi *Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin*issä olevaa kokoelmaa¹⁹⁹. Näissä on mukana lukuisten Johann Sebastian Bachin sävellysten lisäksi kolme Dietrich Buxtehuden laajaa koraalifantasiaa²⁰⁰. Kerala J. Snyderin mukaan Waltherin käsikirjoituksissa on säilynyt paljon arvokasta tietoa esityskäytännöistä ja rekisteröinneistä (Snyder 1987, 322). Kokoelmissa on lisäksi paljon musiikkia saksalaisilta säveltäjiltä kuten Georg Friedrich Kauffmann, Vincent Lübeck ja Georg Philipp Telemann sekä lukuisilta ranskalaisilta säveltäjiltä (mm. Nicolas Lebeque, Louis Marchand ja Guillaume Gabriel Nivers). (ks. esim. NBA IV/2, 18.) Teosten kopiointi ja edellä mainitunlaisten kokoelmien muodostaminen osoittavat Waltherin tajunneen historian merkityksen jo eläessään (Barber 1984, 721). Monien länsimaisen taidemusiikin kaanonin näkökulmasta tuntemattomien säveltäjien sävellyksiä, kuten Johann Nicolaus Hanffin teoksia on nykyään käytössä ainoastaan Waltherin kopioinnin ansiosta (Buszin 1954). Ahkera kopiointityö on taannut myös hänen omien teostensa säilyvyyden. Waltherin teoksia päätyi aikanaan Wolfgang Schmiederin laatimaan Bachin teosten luetteloon *Bach Werke Verzeichnis* (BWV). Luetteloon sisältyneen kahden Waltherin *Ach Gott und Herr* -urkukoraalin (BWV 692 ja 693) lisäksi BWV 748, *Gott der Vater wohn uns bei*, on myöhemmin todettu J. G. Waltherin säveltämäksi. (Schmieder 1969, 455, 462.)

Huolimatta näistä merkittävistä panoksista musiikkia kohtaan hyvin pian 1700-luvun puolivälin jälkeen vähäiset maininnat J. G. Waltherista alkoivat yhdistyä yhä useammin hänen kirjoittamaansa *Musicalisches Lexiconiin* ja yhteyksiin Johann Sebastian Bachiin. John Hawkinsin kirjassa²⁰¹ vuodelta 1776 Walther mainitaan Bach-elämäkerran yhteydessä ainoastaan lyhyesti²⁰². (Dok III 817.) *Lexiconin* ohella Waltherin koraalit herättivät ajoittain mielenkiintoa lähinnä Saksassa. Weimarin kaupunginkirkon kanttori Johann Matthäus Remptin julkaiseman koraalikirjan²⁰³ esipuheessa tekijä mainitsee Waltherin koraalit, jotka olivat itsensä Johann Sebastian Bachin kertoman mukaan korkeampitasoisia kuin omansa – mestariteoksia. (Dok III 1018.)

¹⁹⁹ P 801 ja P 802. P merkitsee Deutsche Staatsbibliothekin kokoelmaa *Partituren*.

²⁰⁰ *Gelobet seist du, Jesu Christ, Nun freut euch, lieben Christen gmein, Te Deum*.

²⁰¹ *A General History of the Science and Practice of Music, by Sir John Hawkins. Volume the Fifth. London, Printed for T. Payne and Son, at the Mews Gate. MDCCLXXVI s. 254-255 (Dok III 817).*

²⁰² Waltherin nimi tulee esiin kohdassa, jossa pohditaan sävelaihetta B-A-C-H.

²⁰³ *Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Privatgebrauche, von Johann Matthäus Rempt, Stadtkantor und Director Chori musici. Weimar, im Verlage des Autors.*

Justin Heinrich Knecht kuvaili tunnetun urkukoulunsa²⁰⁴ johdannossa vuonna 1795 1700-luvun kuuluisia urkureita mainitsemalla Händelin ja Bachin ohella ”erään” Waltherin ja Eberlinin sekä Voglerin. Knechtin mainitsema Walther oli kuitenkin Johann Christoph Walther. (Dok III 990.) Näin Waltherin nimi oli alkanut sekoittua ja unohtua. Sen jälkeen Waltheriin on viitattu useimmiten *Lexiconin* terminologisten määritysten yhteydessä. Myös *Musicalisches Lexicon* –teoksen arvoa muutamit tutkijat ovat pitäneet vähäisenä. Lydia Goehr (1992, 241) kirjoittaa väheksyvään sävyyn Waltherin *Lexiconiin* sisältyneistä biografisista merkinnöistä. Hänen sävellyksensä ovat aiheuttaneet intohimoja vielä harvemmin.

²⁰⁴ *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, herausgegeben von Justin Heinrich Knecht.*

9 PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkimuksessani käsitellyt Johann Gottfried Waltherin elämää ja teoksia - sekä sävellyksiä että teoreettisia kirjoituksia. Pääasiallisena lähteenä käyttämäni Waltherin kirjeet avaavat etemme entistä monipuolisemman ajankuvan lisäksi Waltherista henkilönä piirteitä, jotka eroavat useassa kohtaa monille Bach-elämäkerroista tutusta kuvasta hurskaasta urkurista. Hän on ns. ”tavanomainen poikkeus” – ihminen, jonka tutkimiseen biografisen menetelmän ohella käyttämäni mentaliteettien historia ja mikrohistoria tarjoavat hedelmällisen lähestymistavan.

J. G. Walther syntyi täysbarokin saksalaiseen yhteiskuntaan, jossa musiikki oli enemmän tai vähemmän läsnä jokapäiväisessä elämässä. Hänen sukulaisuutensa Lämmerhirteihin äitinsä kautta on mitä ilmeisimmin tuonut mukanaan musikaalisia taipumuksia, joita koulun musiikkitoiminta vahvisti. Vaikka opiskelu Buttstettin johdolla olikin vaikeuksien täyttämää, Walther suuntasi musiikkiuralle ja jätti alkamansa lakiopinnot. Toimittuaan Erfurtissa viisi vuotta urkurina hän siirtyi Weimariin, missä hän suoritti elämäntyönsä kaupunginkirkon urkurina. Weimarin ajan alkua leimaa läheinen suhde Johann Sebastian Bachiin. Näiden kahden sukulaisen välinen vuorovaikutussuhde loi hedelmällisen pohjan viedä huippuunsa urkureille tärkeän sävellysmuodon – urkukoraalin. Urkukoraalien säveltäminen kuului oleellisesti Waltherin työhön. Hänen ahkeran kopiointityönsä ansiosta niitä on säilynyt nykypäivään asti verrattain paljon. Koraalit osoittavat Waltherin olleen erittäin taitava kysei-

sen genren säveltäjä. Tätä osoittavat sen moninaiset muodot. Tyyliään monet Waltherin koraaleista ovat lähellä Johann Pachelbelin ja Dietrich Buxtehuden koraaleja. Hän kohoaa eittämättä koraaleissaan Johann Sebastian Bachin rinnalle, vaikkei tyyli olekaan niin innovatiivinen. Bach arvosti Waltherin koraaleita jopa korkeammalle kuin omiaan (Ks. Dok. III, 1018).

Toinen Waltherin ja Bachin yhteistyötä kuvaava piirre ovat konserttosoitukset, joiden katalysaattorina toimi Weimarin prinssi Johann Ernst. Walther tuli Bachin kanssa jättäneeksi näiden sovitusten kautta musiikin historiaan erikoisen ilmenemän. Waltherin konserttosoitukset uruille ovat poikkeuksellinen ilmiö ajassaan. Hänen konserttomuotonsa on muotoutunut venetsialaisilta mestareilta saadun mallin avulla. Waltherin sanotaankin ottaneen mallia mm. Corellin monista konserttoteekniikoista (Williams 1980b, 290). Konserttomuodon opiskelu ei siis näytä olleen Waltherilla päämäärä. Sovittaminen sinänsä on ollut Waltherille luultavasti antoisaa mutta ei niin ammattiin sidottua toimintaa. Sen sijaan mallien pintapuolinen hakeminen ja niiden soveltaminen suoraan käytäntöön on luultavasti ollut tämän takana. Prinssi Johann Ernstille Walther kirjoitti myös sävellysoppinsa *Praeceptan*. Tämä käytäntöön suuntautunut ohjeisto on kirjallinen esimerkki siitä, miten 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa säveltäminen käsitettiin.

Walther sai hovissa tapahtuneesta toiminnastaan ja opetuksestaan palkkioksi hovimuusikon arvon. Hovissa opettajana toimiminen oli tuonut myös lisää oppilaita. 1720-luvun puolen välin jälkeen nousujohteisena jatkunut ura koki monia vaikeuksia. Hänet ohitettiin kanttorinviran täytössä kahdesti, mikä oli omiaan herättämään Waltherissa katkeruutta. Myös kirkko, jossa hän toimi urkurina, meni remonttiin liki vuosikymmeneksi. Tämä on jättänyt jälkiä myös Waltherin tuotantoon. Remontti mahdollisti ensimmäisen saksankielisen musiikkitietosanakirjan, *Musicalisches Lexiconin* syntymisen. Sen kirjoittaminen saksan kielellä lienee yksi niistä siemenistä, joita Saksassa kylvettiin 1800-luvun nationalismiin kasvualustaksi. *Lexiconissa* Walther ajanmukaisti barokin retoriikkaoppia, joka perustui menneiden teoreetikoiden opetuksiin. Yhdistämällä 1500- ja 1600-luvun lähteitä hän loi rikkaan ja monipuolisen sanakirjan. Vaikka Waltherin kirja pohjaa paljolti menneeseen, se on silti syntyneen tavoin ottanut huomioon Saksassa 1730-luvulla tapahtuneen ajatusmaailman

muutoksen rationalistisempaan suuntaan. Ajassa esiintyi yhä mytologiaan pohjaavia ajatusrakenteita, mutta Walther etäännytti julkisessa profiilissaan itsensä tästä. Teoksen henkilökohtaista ja tärkeästä merkityksestä hänelle kertovat myös kirjan alussa olevat kirjaimet *I(n) N(omine) J(esu)*, joita ei tavata missään muussa Waltherin teoksessa.

Kirjeet paljastavat myös toisenlaisen Waltherin – miehen, joka oli hyvin viehättynyt alkemiaan. Kirjeissä on olemassa viitteitä, joiden mukaan hän olisi jo isänsä kautta tuntenut alkemiaa. *Lexiconin* työstämisen tiimoilta Walther tutustui Heinrich Boke-meyeriin, jonka kanssa hän löysi pian yhteisen sävelen myös alkemian tasolla. Walther käytti käytännön alkemiaa lähimmäistensä parhaaksi, mutta se ei liiemmin tuottanut tuloksia. Alkemistisia viittauksia esiintyy myös musiikkia kohtaan. Kaanon ja kaksinkertainen kontrapunkti edustivat tietyissä, konservatiivisesti ajattelevissa piireissä säveltämisen korkeinta muotoa. Waltherin koraaleissa on paljon kaanonmuotoisia teoksia, joten voidaan olettaa hänen hakeneen alkemialle ominaista ykseyttä ja eheyttä kaanonin kautta sävellyksiinsä. Alkemiaan liittyvät myös numerologiset viittaukset, joita Walther pohti kirjeissään. Tasapainoilu kahden maailmankatsomuksen – toisaalta luonnonfilosofiaan perustuvan tulkinnan ja toisaalta heräävän rationalismin – välillä onnistui herättämään kunnioitusta hänen aikalaisissaan. Musiikkia vastakkaisista lähtökohdista tulkinneet Mattheson ja Mizler arvostivat molemmat korkealle oppinutta weimarilaista urkuria.

Elämänsä ehtoopuolella Walther suunnitteli toisen painoksen tekemistä *Lexiconista*. Tähän häntä rohkaisivat erityisesti muilta teoreetikoilta saadut palautteet. Kirjan toisen painoksen julkaisu ei kuitenkaan toteutunut lisääntyneen kopioinnin ja kasvaneen rahapulan vuoksi. 1730- ja 1740-luvuilla Waltherin elämää leimasi tietty tyytyväisyys, vaikka rahahuolet vaivasivatkin. Vararikon uhan alla hän joutui myymään arvokkaan kirjastonsa. Kuitenkin hän pystyi julkaisemaan tuona aikana neljä kuudesta elinaikanaan painetusta sävellyksestään. Erikoisuuden Waltherin teoksissa muodostavat vuonna 1741 julkaistut teokset Preludi ja fuuga G-duuri ja Konsertto G-duuri. Kun Waltherin muutamat säilyneet preludit yleensä edustavat thüringeniläisten säveltäjien preludeista barokkityylisiä kehittyneitä muotoja, joissa on havaittavissa sekä pohjoissaksalaisen urkukoulun (Dietrich Buxtehude) että keskisaksalaisen pre-

ludityylin (Johann Pachelbel) vaikutteita, niin nämä 1741 julkaistut teokset ovat tyyliään galantteja. Mainitut teokset ovat monelta osin yhteneviä. Molemmat ovat G-duurissa ja kummankin muoto on moniosainen. Ne ovat tekstuuriltaan kevyitä, homofonisia ja melodiapainotteisia. Konsertto G-duuri on erikoinen yhdistelmä erilaisia musiikin muotoja vaihdellen ranskalaisesta alkusoitosta aariaan, bicinium-muotoon ja konserttotyyliin. Kuitenkin se tavallaan katsoo menneeseen moniosaisessa muodossaan. On ymmärrettävää, että galantille tyyllille ominaiset piirteet esiintyvät näissä teoksissa voimakkaana – olihan molemmat tilattu julkisiin tilaisuuksiin. Walther on tajunnut ajan uudet virtaukset ja hovityylin kasvaneen merkityksen säveltäessään niin paljon muusta tuotannosta poikkeavan ajan kuvaa peilaavan teosparin (vrt. Gjerdingen 1996, 367). Ne edustavat eräänlaista julkista synteesiä Waltherin tuotannossa. Walther ei luultavasti toiminut enää vuoden 1745 jälkeen virassaan, ja hänen kuolemansa jälkeen hänen saavutuksensa unohdettiin melko pian.

Länsimaisen taidemusiikin kaanonin kehittyessä Johann Gottfried Walther hävisi musiikin historian lehdiltä samalla kun suuren barokin mestarin Bachin varjo piteni. Tähän voidaan osoittaa useampia syitä. Waltherin sukulaisuus ja elinvuosien osuminen yksiin melkein täydellisesti Bachin kanssa lienee asettanut Waltherin sopivaksi vertailukohdaksi Bachille. Walther on tavallaan ollut liian lähellä Bachia kaikin tavoin. Nykyäänkin vertailua tehdään paljon esimerkiksi urkukoraalien ja konserttosovitusten kohdalla – lajeissa, joissa he molemmat olivat mestareita. Bach on kuitenkin selviytynyt voittajana näistä vertailuista. Mielestäni tällaiset vertailut ovat epäreiluja, koska Bach on kiistatta yksi suurimpia nimiä musiikin historiassa ja *primus inter pares* aikalaistensa kesellä. Waltherin koraalit, joita esimerkiksi Mattheson arvosti korkealle, ovat tyyliään osittain kaavamaisia ja kuivia verrattuna Bachiin. Myös monet Waltherin elämässä tapahtuneet asiat veivät pois aikaa sävellykseltä. Kanonisesta näkökulmasta katsoen J. G. Waltherilta ovat puuttuneet puolestapuhujat eli kanonisoijat.

Säveltäjäkuva muuttui romantiikan aikana. Esikuvaksi otettiin Ludwig van Beethoven, ja sen myötä siihen alettiin liittää kärsivän, sinfonioita hitaasti kirjoittavan taiteilijan leima. Tällaiseen konseptiin sopii melko huonosti barokin ajan säveltäjä, joka teki työtään käsityöläisen tapaan opittujen kaavojen avulla. Barokkisäveltäjien tuo-

tanto oli usein lukumäärältään päätähuimaava, eikä niissä ole katsottu olleen sitä innovatiivisuutta ja hitaan kypsytelyn makua, jota sävellyksiltä romantiikan aikana vaadittiin. J. S. Bach muodostanee tässäkin tapauksessa poikkeuksen monipuolisena ja aikalaisiaan paljon innovatiivisempänä säveltäjänä, josta on löydetty aikalaisiaan paremmin vastaavuutta beethovenilaiseen taiteilijakuvaan. Vaikka Walther on ilmeisesti pudonnut säveltäjien ja teosten kaanonista, leksikografien kaanonista hän ei ole milloinkaan pudonnut uraauurtavan työnsä ansiosta. Hän on kuitenkin saanut vähättelyä osakseen tältäkin osin

Yhden ihmisen elämä kaikkinaisuudessaan on hyvin laaja tutkimuskenttä. Tässäkään tutkimuksessa ei ole voitu ottaa esille kaikkea Waltherin elämään kuulunutta. Olen tuonut esiin barokin ajasta niitä pääpiirteitä, joilla katson olleen tässä kontekstissa eniten painoarvoa. Tutkielman laajentaminen vielä enemmän ajankuvaan voi myös aiheuttaa ongelman. Paavolaisen (1983, 29) määritelmä tietosanakirjan ja elämäkerran yhdistämisestä sekä tutkimuksen kannalta tärkeiden kysymysten hautautumisesta on riski, joka suurenee ajankuvan liiallisen esittelyn myötä. Kirjeet pääasiallisena lähteenä tarjoavat kyllä aikalaislähteen, mutta täytynee muistaa, että ne ovat aina yhden ihmisen subjektiivisia tulkintoja tapahtumista. Lähteistön luotettavuus joutuu siten arvioinnin kohteeksi, ja tällaiseen lähteiden käyttöön liittyy oma riskinsä. Monet Waltherin kirjeiden epätarkkuudet on kuitenkin ollut mahdollista korjata tarkastelemalla muita, toissijaisia lähteitä ja varmentaa asioita niiden kautta. Waltherin kirjeiden puuttuminen pääasiassa ennen 1720-lukua ja vastaavasti painottuminen 1720- ja 1740-lukujen välille on valitettavaa. Tästä syystä tutkimuksen painopiste ja Waltherin elämän aikaisemmat vuosikymmenet jäävät pakosta vähemmälle kuin ”uusien” lähteiden tulkinta. Mikrohistoriallisesta näkökulmasta Waltherin kirjeaineisto elämäkertakirjeineen on kuitenkin hedelmällistä. Se katsoo menneeseen, nykyiseen ja tulevaan, ja tällä voidaan voittaa aineiston asettamat haasteet.

Ahkeruus ja luterilainen työn etiikka tulevat hyvin esiin Waltherin kirjeistä. Walther toimi luterilaisen kirkon palveluksessa. Ei voi olla ihmettelemättä sitä työmäärää, minkä hän pystyi tekemään varsinaisen työnsä ja perheensä ohella. Säveltäjänä ja teoretikkona toimiminen vei huomattavan paljon voimia. Huolimatta *Lexiconin* tär-

keydestä hän viittaa kuitenkin kirjeissä toistuvasti ”heikkoon tehtävään”.²⁰⁵ Asennoituminen viestii luterilaisesta syyllisyydestä. Ahkeruutta seurasi kiire. Walther päättää usein Bokemeyerille osoittamansa kirjeet huomautukseen ”suurimmassa kiireessä”. Waltherin kirjeet antavat tällaisilla viittauksilla elävän kuvan hänen elämästään. Kiire selittää myös muutamia kirjeissä olevia ajatusvirheitä ja nimien epätarkkuudet.

Mentaliteettien historian ja mikrohistorian tuomat lisät avasivat Waltherin elämää tietyiltä osin. Tuloksia voidaan punnita julkisen ja yksityisen avulla. Jos *Musicalisches Lexicon* ja vuoden 1741 teokset edustavat Waltherin julkista profiilia, niin mikrohistoriallisesta näkökulmasta J. G. Waltherin yksityinen profiili rakentui paljolti opettajiltaan saamiin vaikutteisiin, jotka ovat osin alitajuntaan ja maailmankuviin liittyviä asioita. Luonnonfilosofiseen ja kosmologiseen maailmantulkintaan ajattelunsa perustaneet Andreas Werckmeister ja Johann Heinrich Buttstett ovat jättäneet vaikutuksensa Waltherin musiikillisiin käsityksiin, kuten moodien säilyttämiseen. Luonnonfilosofiseen ja kosmologiseen ajatteluun on luonnollisella tavalla yhdistettävissä myös Waltherin kiinnostus alkemiaan. Korkean ja matalan tasojen näkökulmasta se ei ole ollut jotain tavallisuudesta poikkeavaa taikauskoa tai Viisasten Kiven etsintää (ks. esim. Buszin 1954), vaan se on ollut osa luonnonfilosofisesti ajattelevan ihmisen maailmankuvaa. Barokin aikana alkemia laskettiin oppineiden harjoittamaksi korkeaksi tieteeksi, joskin nykyään se on ajateltu lähinnä noituuteen liittyvänä ”matalana” tieteenä. Kytkenät maailmankuvaan yhdistettynä kirjeiden rivien välistä paljastuviin julki lausumattomiin piirteisiin muodostavat Waltherista kuvan ajatusmaailmaltaan konservatiivisesta miehestä. Hän oli vahvasti perinteisiin sitoutuva, jopa pedantti. Kuten Newtonin kohdalla, myös Waltherissa on ollut paradoksaalisuus yhden ihmisen sisällä. Tämä lienee tyypillistä 1600- ja 1700-lukujen aikana eläneille oppineille ihmisille yleensäkin.

Mikrohistorian avulla hahmottelemani Waltherin toiminta pienyhteisöissään on paljastanut Waltherista uusia piirteitä ja osoittanut myös hänen merkitystään aikalaistensa keskuudessa. Waltherin kirjaston esittely toi mukaan oman jännitteensä. Se kertoo hänen ajatusmaailmastaan tosin vain tiettyyn pisteeseen asti. Kuitenkin on huomattava, että hankkimiansa kirjojen (jotka olivat kalliita, eikä niitä turhaan hankittu) perus-

²⁰⁵ Esimerkiksi kirjeessä Bokemeyerille 6. 8. 1729 [...] meines schwachen Unternehmens[...]

teella hän on paljon monisärmäisempi persoona kuin on tähän mennessä annettu ymmärtää. Tässä valossa Walther eroaa jyrkästi Bachista. Hänet voidaan asettaa uuteen valoon myös länsimaisen taidemusiikin kaanonin historian kannalta.

Waltherin teoksissa on vielä paljon tutkimisen arvoista. Erityisesti koraalit vaatisivat kunnollisen tutkimuksen, jossa porauduttaisiin syvemmälle kuin nyt on ollut mahdollista. Konserttositovusten vertaileva kokonaistutkimus on hankalaa niin kauan, kun originaalipartituureja on kadoksissa. Tällainen tutkimus paljastaisi tässä työssä esi-merkin omaisesti esitettyä kokonaisvaltaisemman kuvan Waltherista sovittajana. Hanksin urauurtavasta tutkimuksesta (1972) on kulunut jo jonkin aikaa ja muu konserttositovuksia koskeva tutkimus on tuonut lisäinformaatiota tähän mielenkiintoiseen kokonaisuuteen Waltherin sävellyksissä. Aina silloin tällöin paljastuu uusia nuottikätköjä, joissa saattaa olla tunnettujen säveltäjien joukossa myös tuntemattomammiksi jääneiden tekijöiden teoksia. Esimerkkinä tällaisesta on Kiovasta 2000-luvun alussa löydetty, alun perin Berliinin Sing-Akademiassa säilytetty nuottikoelma, joka sisältää pääasiassa J. S. Bachin nuotteja. Mukana on myös Bachin aikaisten teoksia, mutta Waltherin teoksia ei luultavasti ole tässä kokoelmassa.²⁰⁶ Urkukonsertto G-duuri Telemannin mukaan löytyi vasta 1950-luvulla, eli ei ole mahdollista olettaa Waltherin kadonneiden tai ennen tuntemattomien sävellysten ilmestyvän päivänvaloon jostain arkistojen kätköistä.

Tutkimukseni tavoite oli koota reunamerkinnoissa edennyttä Walther-informaatiota ja esitellä sen kautta kokonaisvaltaisesti Johann Gottfried Waltherin elämää ja teoksia. Palaan lopuksi Mikko Heiniön ajatuksiin säveltäjästä ja henkilökuvasta. Hänen mukaansa kuva kuolleesta säveltäjästä, joka elää yhä sävellystensä kautta, on aina vahvempi kuin kuvattavansa. Sävellyksethän jäävät elämään. Henkilökuva muodostuu konkreettisesta henkilöstä tai tämän kuoltua kuvasta. Nimi säätelee paljon säveltäjän kuvaa. Saksassa eli myös toinen Johann Gottfried Walther, joka oli syntynyt myös 1684. Tämä toinen J. G. Walther toimi elämänsä aikana Magdeburgin tuomiokirkon koulun (Domschule) vararehtorina ja kuoli jo vuonna 1727²⁰⁷. Havaitsin tä-

²⁰⁶ Henkilökohtainen tiedonanto cembalisti-urkuri Anssi Mattilalta 16.01.2004.

²⁰⁷ Kiitän lämpimästi tiedoista Michaela Scheibea *Staatsbibliothek zu Berlinin* historiallisten julkaisujen osastolta. Ks. lisätietoa vararehtori Waltherista kirjassa Otto Laeger: *Biographisches Verzeichnis*

män henkilön olemassaolon syksyllä 2005 käydessäni läpi *Staatsbibliothek zu Berlin* tietokantaa, jossa vararehtori J. G. Waltherin (1684-1727) teokset oli luetteloitu säveltäjä J. G. Waltherin (1684-1748) tekemiksi.²⁰⁸

Johann Gottfried Waltherista ei ole säilynyt minkäänlaista konkreettista kuvaa – maalausta tai kaiverrusta. Jossain vaiheessa hänestä esitettiin kuvaa, joka myöhemmin osoittautui tanskalaiseksi säveltäjäksi nimeltään Thomas Christian Walther (Lohmann 1977, xvi). Käydessäni läpi Waltherin kirjeitä löysin maininnan, jossa hän kuvaa olevansa pienikokoinen ja kärsineensä tarkemmin määrittelemättömästä ”luonnonvirheestä²⁰⁹”, kuten hän asian ilmaisee. Tärkeintä kuitenkin lienee, että Waltherista on musiikin ja säilyneiden tietojen avulla muodostettavissa varsinainen säveltäjäkuva irrallaan fyysisistä piirteistä. Hän oli aikanaan arvostettu ja tärkeä, 1800-luvun musiikillisen kaanonin ulkopuolelle jäänyt säveltäjä ja teoreetikko, joka halusi omistaa koko elämänsä musiikille.

der Lehrer des königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg. (Magdeburg: Domgymnasium zu Magdeburg, 1901-1905).

²⁰⁸ Tiedot on korjattu sittemmin oikeiksi tekemäni pyynnön perusteella.

²⁰⁹ Natur-Fehler (Walther Bokemeyerille 06.02.1730 / Beckmann & Schulze 1987, 97).

LÄHTEET

Ryhmä 1 Aikalaisdokumentt jäljenteet ja -kokoelmat

- BURMEISTER, Joachim 1606. *Musica Poetica – Musical Poetics*. Kääntänyt 1993 Bentio V. Rivera. New Haven: Yale University Press.
- BECKMANN Klaus & SCHULZE, Hans-Joachim (toim.) 1987. *Johann Gottfried Walther. Briefe*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- MATTHESON, Johann 1722-1725. *Critica Musica. Zweiter Band*. Uudispainos vuodelta 2003. Laaber: Laaber Verlag.
- MATTHESON, Johann 1739. *Der Vollkommene Capellmeister*. Uudispainos vuodelta 1954. Toim. Margarete Reimann. Kassel: Bärenreiter.
- MATTHESON, Johann 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Uudispainos vuodelta 1994. Kassel: Bärenreiter.
- NAUMANN, Werner & SCHULZE, Hans-Joachim (toim.) 1963. *Bach-Dokumente I: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter.
- NAUMANN, Werner & SCHULZE, Hans-Joachim (toim.) 1969. *Bach-Dokumente II: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter.
- NAUMANN, Werner & SCHULZE, Hans-Joachim (toim.) 1972. *Bach-Dokumente III: Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter.
- WALTHER, Johann Gottfried 1708. *Praecepta der Musicalischen Composition*. Painos vuodelta 1955 (toim. Peter Benary). Jena: Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- WALTHER, Johann Gottfried 1732. *Musicaliches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Uudispainos vuodelta 2001 (toim. Friederike Ramm). Kassel: Bärenreiter.

Ryhmä 2 Luettelot

- KARSTÄDT, Georg 1974. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- LOHMANN, Heinz, 1975. *Handbuch der Orgellitteratur*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- SCHMIEDER, Wolfgang 1969. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werken Johann Sebastian Bachs. Bach Werke Verzeichnis*. Leipzig.

Ryhmä 3 Nuottimateriaali

- BECKMANN, Klaus (toim.) 1998a. *Johann Gottfried Walther. Sämtliche Orgelwerke –Band I (8678)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BECKMANN, Klaus (toim.) 1998b. *Johann Gottfried Walther. Sämtliche Orgelwerke –Band II (8679)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BECKMANN, Klaus (toim.) 1998c. *Johann Gottfried Walther. Sämtliche Orgelwerke –Band III (8680)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BECKMANN, Klaus (toim.) 1998d. *Johann Gottfried Walther. Sämtliche Orgelwerke –Band IV (8681)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BRODDE, Otto (toim.) 1968. *Johann Gottfried Walther. Orgelchoräle*. (Bärenreiter Ausgabe 379). Kassel: Bärenreiter.
- HEDAR, Josef (toim.) 1952. *Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke. Band II* (Wilhelm Hansen Edition nr. 3922). Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- HOFFMANN, Adolf (toim.) 1979. *Antonio Vivaldi. Konzert e-moll für Violine, Streicher und Generalbass PV 109*. (Corona nr. 132) Wolfenbüttel: Mösel Verlag.
- LOHMANN, Heinz (toim.) 1977. *Johann Gottfried Walther. Ausgewählte Orgelwerke –Band I (6945)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- MATTHAEI, Karl (toim.) 1975. *Johann Pachelbel. Ausgewählte Orgelwerke I* (BA 238). Kassel: Bärenreiter.
- SEIFFERT, Max (toim.) 1958. *Johann Gottfried Walther. Gesammelte Werke für Orgel*. Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1 Folge. 26. und 27. Band. In Neuauflage herausgeben und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser. Graz: Druck- u. Verlagsanstalt.

Ryhmä 4 Johann Gottfried Waltheria koskevat tutkimukset

- ASPER, Ulrich 1998. Komponist, Musiktheoretiker, Lexikograph : Johann Gottfried Walther (1684-1748). *Musik und Gottesdienst*. Vol. 52, Zürich: Verlag der RKV. 134-145.
- BARBER, Graham 1984. Johann Gottfried Walther (1684-1748). A Tercentenary Tribute. *The Musical Times*. Vol. 125, No. 1702. Novello & Company, Ltd. 721, 723, 725.
- BECKMANN, Klaus 1974. "Concerto del Sign.r Meck" (h-moll) - eine Fehlzweisung Johann Gottfried Walthers. *Musik und Kirche*. Vol. XLIV, No. 4. Kassel: 176-179.
- BEECHEY, Qwilym 1985. Johann Gottfried Walther's Organ Music. *Musical opinion*. Vol. CVIII, London: Musical Opinion. 98-105.
- BEIßWENGER, Kirsten. 1992. Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers. Teoksessa *Acht kleine Präludien und Studien über Bach : Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988*. (Toim. Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 11-39.
- BEIßWENGER, Kirsten 1998. Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers. *Fontes artis musicae*. Vol. 45, No. 3-4. Kassel: IAML. 237-249.
- BRODDE, Otto 1937. *Johann Gottfried Walther, 1684-1748. Leben und Werk*. Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. Hft. 7. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

- BUSZIN, Walter E. 1954. Johann Gottfried Walther (1684-1748). *The Musical Heritage of the Church Volume IV*. www-uudelleenjulkaisu (katsottu 04.02.2006) <http://www.goodshepherdinstitute.org/musical-heritage/volume/4/johann_walther.php>
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich 1957. Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien. *Acta Musicologica*. Vol. 29, No.1. Breitkopf & Härtel. 10-27.
- HANKS, Sarah E. 1972. *The German Unaccompanied Keyboard Concerto in the Early Eighteenth Century, Including Works of Walther, Bach, and their Contemporaries*. Iowa: University of Iowa.
- HEYDER, Bernd 1998. Lexikograph aus Leidenschaft und Geldnot: Johann Gottfried Walther (18.9.1684-23.3.1748). *Concerto: Das Magazin für Alte Musik*. Vol. 15, No 131. 21-25.
- SCHMITZ, Arnold 1952. Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 9, No. 2. Breitkopf & Härtel. 79-100.
- SCHÜNEMANN, Georg 1933. J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach. *Bach-Jahrbuch*. 30. Jahrgang, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 86-118.

Ryhmä 5 Muu tutkimuskirjallisuus

- APPLEGATE, Celia 2000. The Musical Cultures of Eighteenth-Century Germany. Teoksessa *The organ as a mirror of its time: North European reflections, 1610-2000*. (Toim. Kerala J. Snyder.) Oxford New York: Oxford University Press. 169-185
- AXMACHER, Elke 1998. Mystik und Orthodoxie im Luthertum der Bachzeit. Theologische Bachforschung heute. Teoksessa *Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976-1996*. (Toim. Renate Steiger.) Glienicke: Galda+Wilch Verlag. 215-236
- BARTEL, Dietrich 1997. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German*

- Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BECKMANN, Klaus 1981. Vorwort. Partituurissa *Georg Philipp Telemann: Konzert für Oboe und Violine, Streichorchester und Basso continuo c-moll*. Partitur-Bibliothek Nr. 4062. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- BEIßWENGER, Kirsten 1991. Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik. *Bach-Jahrbuch*. 77. Jahrgang, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 127-158.
- BERGERON, Katherine 1992. Prologue: Disciplining Music. Teoksessa *Disciplining music: musicology and its canons*. (Toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman.) Chicago: University of Chicago Press. 1-9.
- BLANKENBURG, Walter 1959. Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 16, No. 1/2. 44-56.
- BLOMSTEDT, Yrjö 1982/1994. Henkilöhistorian tutkimus ja suurmiehet. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 7-11.
- BOHLMAN, Philip V. 2003. Music and culture: historiographies of disjuncture. Teoksessa *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. (Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton.) New York: Routledge. 45-57.
- BOHLMAN, Philip V. 1992. Epilogue: Musics and Canons. Teoksessa *Disciplining music: musicology and its canons*. (Toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman.) Chicago: University of Chicago Press. 197-210.
- BOYD, Malcolm 1988. Lexicon Letters. *The Musical Times*. Vol. 129, No.1748. Novello & Company, Ltd. 533.
- BOYD, Malcolm 1991. *Bach*. Helsinki: Otava.
- BUELOW, George J. 2006a 'Bokemeyer, Heinrich', *Grove Music Online* ed. L. Macy (katsottu 25.2.2006.) <<http://www.grovemusic.com>>
- BUELOW, George J. 2006b 'Schonsleder', *Grove Music Online* ed. L. Macy (katsottu 25.2.2006.) <<http://www.grovemusic.com>>

- CHAFE, Eric 2000. *Analyzing Bach Cantatas*. New York: Oxford University Press.
- CHOMSKY, Noam 1980. *Rules and Representations*. Oxford: Basil Blackwell.
- CHRISTENSEN, Thomas 1998. Bach among the Theorists. *Bach Perspectives*. Vol. 3. University of Nebraska Press. 23-46.
- DAHLHAUS, Carl 1978. Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. *Bach-Jahrbuch*. 64. Jahrgang, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 192-210.
- DAHLHAUS, Carl. 1987. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- DAMMANN, Rolf. 1967. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln: Arno Volk Verlag, Hans Gerig K.G.
- DAMCHRÖDER, David - WILLIAMS, David Russell 1990. *Music theory from Zarlino to Schenker: a Bibliography and Guide*. Harmonologia no. 4. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- DAVIDSSON, Hans 1991. *Matthias Weckmann: The Interpretation of His Organ Music. Volume 1*. Diss. Stockholm: Gehrman's Musikförlag.
- DAVIDSSON, Hans 2000. The Organ in Seventeenth-Century Cosmology. Teoksessa *The organ as a mirror of its time : North European reflections, 1610-2000*. (Toim. Kerala J. Snyder.) New York: Oxford University Press. 78-91.
- DOBBS, B. J. T. 1982. Newton's Alchemy and his Theory of Matter. *Isis*. Vol. 73, No. 4. 511-528.
- DRUMMOND, Pippa 1980. *The German concerto : Five Eighteenth-Century Studies*. Oxford: Clarendon Press.
- DURKHEIM, Émile 1980. *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä. Suom. Seppo Randell*. Helsinki: Tammi.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich 1959. Zum Figur-Begriff der Musica poetica. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 16, No. 1/2, Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag. Verlag Archiv für Musikwissenschaft. 57-69.
- ELCOMBE, Keith 1999. Useless Old Music? *Early Music*. Vol. 27, No. 4, Luca Marenzio (1553/4-99). Oxford University Press. 667.
- ELIAS, Norbert 1993. *Mozart. Portrait of a Genius*. Cambridge: Polity Press.

- ELOMAA, Hanna 2001. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. Teoksessa
Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen. Tietolipas 175. (Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki.) Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59-74.
- EVERIST, Mark 1999. Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. Teoksessa *Rethinking Music*. (Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist.) Oxford: Oxford University Press. 378-402.
- FALCK, Robert 1979. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. *Musical Quarterly*. Vol. 65, No. 1. G. Schirmer. 1-21.
- FARR, Stephen 1999. Review: Johann Gottfried Walther Sämtliche Orgelwerke, I: Free Organ Works and Concerto Transcriptions by Klaus Beckmann. *Music & Letters*. Vol. 80, No. 2. Richard Capell. 338.
- FELDMANN, Fritz 1957. Numerorum Mysteria. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 14, No 2. Verlag Archiv für Musikwissenschaft. 102-109.
- FINSCHER, Ludwig 1998. Bach's Posthumous Role in Music History. *Bach Perspectives*. Vol. 3. University of Nebraska Press. 1-21.
- FORCHERT, Arno 2000. *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Grosse Komponisten und ihre Zeit. Laaber: Laaber-Verlag.
- GERHARD, Anselm 2000. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung, Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 57, No.1. Franz Steiner Verlag. 18-30.
- GERWINK, Manuel 1995. Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert. *Acta Musicologica*. Vol. 67, No.1. Bärenreiter. 39-54.
- GETZ, Christine Suzanne 1988. A Telemann Concerto for Violin and Strings?: Some Hints on the Reconstruction of an Unidentified Concerto. *Bach. The Journal of Riemenschneider Bach Institute*. Vol. XIX, No. 2. Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute, Baldwin-Wallace College. 3-24.
- GINZBURG, Carlo 1992. *The cheese and the worms : the cosmos of a sixteenth-century miller*. London: Penguin Books.
- GINZBURG, Carlo 1996. *Johtolankoja : kirjoituksia mikrohistoriasta ja*

- historiallisesta metodista.* (Suom. Aulikki Vuola.) Helsinki: Gaudeamus.
- GJERDINGEN, Robert E. 1996. Courtly Behaviours. *Music perception*. Vol. 13, No.3. Berkeley: University of California Press. 365-382.
- GODWIN, Jocelyn. 1979. *Athanasius Kircher : a renaissance man and the quest for lost knowledge*. London: Thames and Hudson.
- GODWIN, Joscelyn. 1987. *Music, mysticism, and magic: a sourcebook*. London: New York: Routledge & Kegan Paul.
- GOEHR, Lydia 1992. *The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- HAIKALA, Sisko. 1997. Pyhä Saksalais-Roomalainen Keisarikunta uuden ajan alussa. Teoksessa *Saksa Euroopassa*. (Toim. Sisko Haikala ja Christoph Parry.) Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 20-41.
- HEIKINHEIMO, Markku 1985. *Urkutaiteen historia I. Antiikista 1700-luvulle*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- HEIKKINEN, Antero 1993. *Ihminen historian rakenteissa : mikrohistorian näkökulma menneisyyteen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- HEIKKINEN, Antero 1996. *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- HEIKKINEN, Vesa 1999. *Ideologinen merkitys kriittisen tekstintutkimuksen teoriassa ja käytännössä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HEINIÖ, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* Vol. 22, No. 4. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 1-23.
- HERRESTHAL, Harald 1980. Koraali – taideteos, joka vaatii tyylinmukaisen esityksen? Teoksessa *Pro organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. (Toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo.) Helsinki: Organum-seura: Sibelius-Akatemia. 260-269.
- HOLM-NIELSEN, Svend – NOACK, Bent 1971. *Raamattu ja sen kulttuurihistoria. Osa 6: Vanha testamentti, Apokryfiset kirjat*. Helsinki: Otava.
- HÄMÄLÄINEN, Kati 2002. *Le bon Goût. Ranskan klassisen urkumusiikin (1650-1800) esittämiskäytäntö*. EST-julkaisusarja N:o 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- ILMAKUNNAS, Johanna 2001. Esipuhe. Teoksessa *Omassa huoneessa:*

- yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen.* (Toim. Philippe Ariès - Georges Duby - Roger Chartier, et al.) Helsinki: Nemo. 9-16.
- IMBODEN, Durant –IMBODEN, Cheryl 2006. 'Erfurt'. (Katsottu 28.02. 2006)
<<http://europedorvisitors.com/germany/erfurt/erfurt.htm>>
- JOELSON-STROHBACH, Harry 1987. Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 44, No. 2. Franz Steiner Verlag. 91-140.
- KALELA, Jorma 1993. *Aika, historia ja yleisö: kirjoituksia historiantutkimuksen lähtökohdista*. Julkaisuja / Turun yliopisto, poliittinen historia. C: 44. Turku: Turun yliopisto.
- KALELA, Jorma. 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Hanki ja jää. Helsinki: Gaudeamus.
- KALINKE, Heinke M. 2000. Zur Geschichte und Relevanz von Selbstzeugnisse für dieAlltags-, Erfahrungs- und Mentalitätsgeschichte der Deutschen in und aus demÖstlichen Europa. Teoksessa *Ein Einführung. Brief, Erzählung, Tagebuch : autobiographische Dokumente als Quellen zu Kultur und Geschichte der Deutschen in und aus dem östlichen Europa*. (Toim. Heinke M. Kalinke.) Freiburg: Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde. 7-22.
- KARJALAINEN, Tuomas 1997. *Jousisoitinteoksen artikulaatiokäytäntö apuna urkusovituksen tulkinnassa: tutkimus 1600-1700-lukujen jousisoitinsävellysten esityskäytännöstä sekä niiden soveltamisesta J. S. Bachin ja J. G. Waltherin urkusovituksiin*. Julkaisematon pro gradu-tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- KATAJALA, Kimmo 1995. *Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*. Tietolipas 140. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KEARNEY, Richard 2004. *On Paul Ricoeur : the Owl of Minerva. Transcending boundaries in philosophy and theology*. Aldershot, Hants, England: Ashgate Pub Burlington.
- KERMAN, Joseph 1983. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*. Vol. 10, No.1, Canons. University of Chicago Press. 107-125.
- KEYNES, Milo 1995. The personality of Isaac Newton. *Notes and Records of*

the Royal Society of London. Vol. 49, No 1. 1-56.

KITCHEN, Martin 1996. *The Cambridge Illustrated History of Germany*.

Cambridge: Cambridge University Press.

KNUUTTILA, Seppo 1994. *Tyhmän kansan teoria: näkökulmia menneestä*

tulevaan. Tietolipas 129. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KOCH-SCHWARTZER, Leonie 2000. Briefe aus der Provinz. Christian Garves

Strategien der Herstellung personaler und intellektueller Briefentzwerke. Teoksessa *Brief, Erzählung, Tagebuch : autobiographische Dokumente als Quellen zu Kultur und Geschichte der Deutschen in und aus dem östlichen Europa*. (Toim. Heinke M. Kalinke.) Freiburg: Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde. 107-146.

KORHONEN, Anu 2001. Mentaliteetti ja kulttuurihistoria. Teoksessa

Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen. Tietolipas 175. (Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki.) Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 40-58.

KOSTIAINEN, Auvo 1982/1994. Elämäkerta historiantutkimuksena. Käsitteistä

ja ongelmista. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 12-27.

KREMER, Joachim 1991. Schulische Musikpflege im Zeichen pädagogischer

Neuorientierung. Zur Musik an der Gelehrtenschule Hamburgs im 18. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 48, No. 2. Franz Steiner Verlag. 126-152.

KRUMMACHER, Friedhelm 1988. "Symposion – Das Nationale Einleitende

Bemerkungen". *Musiikki* Vol. 19. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 87-98.

KUNNAS, Tarmo 1986/1994. Kadonnutta taiteilijaa etsimässä – biografinen

taiteentutkimus. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö : henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 93-103.

KÜSTER, Konrad 1991. Bach als Mitarbeiter am "Walther-Lexicon"? *Bach-*

Jahrbuch. 77. Jahrgang. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 187-192.

LARUE, Jan 1992. *Guidelines for style analysis*. Warren (Mich.): Harmonie

Park Press.

- LEACH, Brenda Lynn 1994a. Bach's Organ Transcriptions: Influence of Italian Masters, part 1. *The Diapason*. Vol. 85, No. 5. Chicago. 10-11.
- LEACH, Brenda Lynn 1994b. Bach's Organ Transcriptions: Cantatas and Schubler Chorales, part 2. *The Diapason*. Vol. 85, No. 6. Chicago. 10-11.
- LENNEBERG, Hans 1988. *Witnesses and scholars : studies in musical biography*. New York: Gordon and Breach.
- LESTER, Joel 1989. *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*. Harmonologia Series No. 3. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- LESTER, Joel. 1994. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- LESTER, Joel 2001. Heightening Levels of Activity and J. S. Bach's Parallel-Section Constructions. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 54, No. 1. American Musicological Society. 49-96.
- LEVI, Giovanni 1992. *Aineeton perintö : manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa*. (Suom. Kaisa Kinnunen ja Elina Suolahti). Tutkijaliiton julkaisusarja 73. Helsinki: Tutkijaliitto.
- LEVI, Giovanni. 1998. The Origins of the Modern State and the Microhistorical Perspective. Teoksessa *Mikrogeschichte - Makrogeschichte : komplementär oder inkommensurabel?* (Toim. Jürgen Schlumbohm, Maurizio Gribaudo ja Giovanni Levi, et al.) Göttingen: Wallstein. 55-82.
- MARSHALL, Robert L. 1989. *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books.
- MCLEAN, Hugh J. 2002. Review: Johann Gottfried Walther: "Sämtliche Orgelwerke". *Notes - Quarterly Journal of the Music Library Association*. Vol. 58, No. 3. Music Library Association. 682-684.
- MELVILLE, Ruth 1939. The Chorale Preludes of Johann Pachelbel. *Bulletin of the American Musicological Society* 3. 11-12.
- MORGAN, Robert B. 1992. Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. Teoksessa *Disciplining music: musicology and its canons*. (Toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman.) Chicago: University of Chicago Press. 44-63.

- MOSCOVICI, Serge 1988. Notes Towards a Description of Social Representations. *European Journal of Social Psychology* Vol. 18 Issue 3. 211-250.
- MUNCK, Thomas 1990. *Seventeenth century Europe: state, conflict and the social order in Europe 1598-1700*. Basingstoke: Macmillan.
- NETTL, Bruno 1992. Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture: An Essay in Four Movements. Teoksessa *Disciplining music: musicology and its canons*. (Toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman) Chicago: University of Chicago Press. 137-155.
- NICHOLLS, David. 1995. *God and government in an "Age of Reason"*. London New York: Routledge.
- NIEMELÄ, Marko - SKAFFARI, Lotta 2001. Musiikki ja mentaliteetit. *Musiikin Suunta*. Vol. 23, No. 4. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 5-14.
- NORRBACK, Johan 2002. *A Passable and Good Temperament : A New Methodology for Studying Tuning and Temperament in Organ Music*. Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology.
- PAAVOLAINEN, Jaakko 1983/1994. Biografisen tutkimuksen ongelmia. *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen - Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 28-43
- PELTONEN, Matti 1992. *Matala katse : kirjoituksia mentaliteettien historiasta*. Helsinki: Hanki ja jää.
- PELTONEN, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Hanki ja jää. Helsinki: Gaudeamus.
- POULIN, Pamela 1989. Introduction to translation. Teoksessa *F. E. Niedt: The Musical Guide. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717)*. Oxford: Clarendon Press. xi-xxv.
- POULIN, Pamela 1994. Introduction to translation. Teoksessa *J.S. Bach's Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts : Leipzig, 1738. Translation with facsimile, introduction, and explanatory notes*. Oxford: Clarendon Press. xi-xxvii.
- PREUSSNER, Eberhard 1924. Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 6, No. 4. Breitkopf & Härtel. 407-449.

- RANDEL, Don Michael 1992. *The Canons in the Musicological Toolbox*.
Teoksessa *Disciplining music: musicology and its canons*. (Toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman) Chicago: University of Chicago Press. 10-22.
- SAARIKOSKI, Vesa. 1989/1994. Henkilöhistoriallisen tutkimuksen luonteen ja metodiikan ongelmia. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 117-131
- SADIE, Julie Anne 1991. *Companion to baroque music*. New York: Oxford University Press.
- SARJALA, Jukka. 2001. *Music, morals, and the body. An academic issue in Turku, 1653-1808*. *Studia historica* 65. Helsinki: Finnish Literature Society.
- SARJALA, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SARJALA, Jukka 2004. *Musica est scientia? Musiikkia koskevasta tiedonmuodostuksesta. Etnomusikologian vuosikirja*. Vol. 16, Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 8-19.
- SCHMÖGNER, Thomas 1998. *Geschichte, Methodik und spezielle Probleme bei Orgeltranskriptionen*. Teoksessa *Bruckner-Symposion: Fassungen – Bearbeitungen - Vollendungen: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.-29. September 1996: Bericht*. (Toim. Uwe Harten - Anton-Bruckner-Institut Linz. - Internationales Brucknerfest. Linz, Austria., et al) Linz: Linzer Musikwissenschaftlicher Verlag. 117-131.
- SCHRÖDER, Dorothea 2006. 'Liebhold', *Grove Music Online* ed. L. Macy (katsottu 20.03.2006) <<http://www.grovemusic.com>>
- SCHLENBERG, David 1992. *The keyboard music of J.S. Bach*. New York: Schirmer Books.
- SCHULZE, Hans-Joachim 1972. J. S. Bach's Concerto-arrangements for organ – Studies or commissioned works? *The Organ Yearbook*. Vol. III. Amsterdam: Frits Knuf. 4-13.

- SCHULZE, Hans-Joachim 1978. 'Das Stück in Goldpapier'. Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts. *Bach-Jahrbuch*. 64. Jahrgang, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 19-42.
- SEIFFERT, Max 1920. Das Plauener Orgelbuch von 1708. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 2, No. 3. Breitkopf & Härtel. 371-393.
- SNYDER, Kerala J. 1987. *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York: Schirmer Books.
- SOIKKANEN, Timo 1986/1994. Biografinen tutkimus. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 58-72.
- SPITTA, Philipp 1880/1951a. *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Vol. 1. New York: Schirmer.
- SPITTA, Philipp 1880/1951b. *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Vol. 2 & 3. New York: Schirmer.
- STINSON, Russell 1987. The Neumeister Collection of Chorale Preludes of the Bach Circle (Yale University Manuscript LM 4708); Orgelchorale der Neumeister-Sammlung / Organ Chorales from the Neumeister Collection. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 40 No. 2. American Musicological Society. 352-361.
- STINSON, Russell 1993. Some Thoughts of Bach's Neumeister Chorales. *The Journal of Musicology*. Vol. 11 No. 4. University of California Press. 455-477.
- STINSON, Russell 1999. *Bach, the Orgelbüchlein*. New York: Oxford University Press.
- TAKALA, Antti 1977. J. S. Bachin ja J. G. Waltherin urkukonsertot. Teoksessa S. Murto (toim.) *Tauno Äikää Juhlakirja*. Helsinki: Organum-Seura. 13-17.
- TOLONEN, Jouko 1971. *Protestanttinen koraali ja Bachin fuugateemat teoksessa Das Wohltemperierte Klavier I*. Acta musicologica Fennica. Vammala.
- UINO, Ari 1985/1994. Elämäkerrallisen tutkimuksen ongelmia. Teoksessa *Yksilö ja yhteisö: henkilöhistoriallisia artikkeleita*. (Toim. Mari Koivunen ja Timo Soikkanen.) Turku: Turun yliopisto. 49-57.

- UKKONEN, Taina 2000. *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- UNGER, Hans Heinrich 1969. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert. Musik und Geistesgeschichte*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Hildesheim: G. Olms.
- VÄLIAHO, Erkki 1990. Cooke-käsikirjoitus ja vanhat käskyt. Teoksessa *Kirjoituksia vapaamuurariudesta 1*. (Toim. Reijo Ahtokari) Helsinki: Koilliskulma. 43-60.
- WEBER, William 1989. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 114, No. 1. Oxford University Press. 6-17.
- WEBER, William. 1999. The History of Musical Canon. Teoksessa *Rethinking music*. (Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist) Oxford: Oxford University Press. 337-355.
- WENDT, Matthias 1992. Bach und die Zahl 13...Marginalien zu einem Randthema. Teoksessa *Acht kleine Präludien und Studien über Bach : Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988*. (Toim. Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 86-91.
- WILLIAMS, Peter 1980a. *The organ music of J. S. Bach 1: Preludes, toccatas, fantasies, fugues, sonatas, concertos and miscellaneous piece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Peter 1980b. *The organ music of J. S. Bach 2: Works based on chorale*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Peter 1984. *The organ music of J. S. Bach 3: A background*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOLFF, Christoph 1980. 'Bach, Johann Sebastian'. *The new Grove dictionary of music and musicians*. (Toim. Stanley Sadie ja George Grove) London: Macmillan.
- WOLFF, Christoph 1989. From Berlin to Lodz: The Spitta Collection Resurfaces. *Notes*. Vol. 46, No. 2. Music Library Association. 311-327.
- WOLFF, Christoph 2000. *Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main: S.

Fischer Verlag.

- YEARSLEY, David 1998. Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 51, No. 2. American Musicological Society. 201-243.
- YEARSLEY, David 1999. Towards an Allegorical Interpretation of Buxtehude's Funerary Counterpoints. *Music & Letters*. Vol. 80, No. 2. (Richard Capell.) 183-206.
- YEARSLEY, David 2002. *Bach and the meanings of counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YOUNG, Percy M. 1970. *The Bachs 1500-1850*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- ZASLAW, Neal 1996. Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5. *Early Music*. Vol. 24, No. 1, Music in Purcell's London II. Oxford University Press. 95-116.

LIITE 1

Waltherin säilyneet kirjeet (Beckmann & Schulze 1987, 19-21).

Kirje	Päiväys
1. Tuomaskirkon johtokunnalle	kesäkuussa 1702
2. Weimarin kaupungin raadille	04. 07. 1707
3. Gottfried Heinrich Stölzelille	16. 04. 1726
4. Heinrich Bokemeyerille	08. 03. 1729
5. Heinrich Bokemeyerille + 2 liitettä	04. 04. 1729
6. Heinrich Bokemeyerille	08. 06. 1729
7. Heinrich Bokemeyerille	06. 08. 1729
8. Heinrich Bokemeyerille	06. 08. 1729
9. Heinrich Bokemeyerille	03. 10. 1729
10. Heinrich Bokemeyerille	26. 10. 1729
11. tuntemattomalle vastaanottajalle	ennen vuotta 1730?
12. Heinrich Bokemeyerille	06. 02. 1730
13. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	24. 04. 1730
14. Heinrich Bokemeyerille	19. 07. 1730
15. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	03. 08. 1730
16. Heinrich Bokemeyerille	12. 03. 1731
17. Heinrich Bokemeyerille + 2 liitettä	03. 08. 1731
18. Johann Matthesonille ja Johann Matthesonilta Waltherille (26. 09. 1731)	04. 08. 1731
19. Heinrich Bokemeyerille	25. 01. 1732
20. Heinrich Bokemeyerille	31. 03. 1732
21. Heinrich Bokemeyerille	04. 08. 1732
22. Heinrich Bokemeyerille	01. 10. 1732
23. Johann Matthesonille	27. 12. 1732
24. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	29. 07. 1733
25. Heinrich Bokemeyerille ja liitteenä kirje Lorenz Christoph Mizleriltä J. G. Waltherille (25. 10. 1734)	28. 01. 1734
26. Lorenz Christop Mizlerille + 1 liite	15.11. 1734
27. Heinrich Bokemeyerille	27. 01. 1735
28. Heinrich Bokemeyerille	19. 04. 1735
29. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	03. 08. 1735
30. Heinrich Bokemeyerille	26. 01. 1736
31. Heinrich Bokemeyerille ja liitteenä kirje Lorenz Christoph Mizleriltä J. G. Waltherille (06. 11. 1736)	04. 08. 1736
32. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	21. 01. 1737
33. Heinrich Bokemeyerille	01. 08. 1737
34. Heinrich Bokemeyerille	24. 01. 1738
35. Heinrich Bokemeyerille	30. 07. 1738
36. Heinrich Bokemeyerille	03. 08. 1739
37. Johann Matthesonille	28. 12. 1739
38. Heinrich Bokemeyerille	25. 01. 1740
39. Heinrich Bokemeyerille	06. 08. 1740
40. Heinrich Bokemeyerille	19. 09. 1740
41. Heinrich Bokemeyerille	26. 01. 1741
42. Heinrich Bokemeyerille	01. 08. 1742
43. Heinrich Bokemeyerille	22. 09. 1742
44. Heinrich Bokemeyerille + 1 liite	25. 04. 1743
45. Heinrich Bokemeyerille	23. 01. 1744
46. Heinrich Bokemeyerille	06. 08. 1745
47. Saksen-Weimarin herttua Ernst Augustille	28. 04. 1747

LIITE 2

Waltherin hävinneiden teosten nimet ja maininta kirjeissä Brodden (1937) mukaan.

Teos	Kirjeen päivämäärä
Ich hebe meine Augen auf	04.04.1729
Resonate Jubila	04.04.1729
Lobsinget, ihr Christen	04.04.1729
Kyrie Eleison	04.04.1729
Ein Reihe Kanons	04.04.1729
”3 Kyrie nebst einem Pfingst...stück”	06.08.1729
”6 Kirchen-Stücke, davon die 3 ersten auf Advent un Weynachten gerichtet” (jo vuodelta 1708)	03.10.1729
”Wir haben Lust, außer dem Leibe zu wallen”	06.02.1730
Kyrie ”Aus tiefer Not schrei ich zu dir”	24.04.1730
Kyrie	24.04.1730
Gott fähret auf mit Jauhzen	24.04.1730
Veni Sancte Spiritus	24.04.1730
Es war ein reicher Mann	24.04.1730
Es ist Heil zu uns kommen her	12.03.1731
Jauchzet, die ihr Künfte liebt	03.08.1731
Jedermann sey unterthan der Obrigkeit	04.08.1732
Cantate a 4 voci e stromenti	26.01.1741

Lisäksi olen löytänyt kirjeistä (Beckmann & Schulze 1987, passim.) seuraavat maininnat Waltherin säveltämistä, sittemmin hävinneistä teoksista:

Teos	Kirjeen päivämäärä
<i>an.</i> 1727 verfertigte Cantata	04.04.1729
Kyrie aus Michaëlis-Meße	04.04.1729
Die Probekantate von 1707 ²¹⁰	26.10.1729
Drei Kirchen-Stücke	19.07.1730
Jubilaeo ²¹¹	19.07.1730
Eine Stück für Raths Kirchgang (1710) ²¹²	25.01.1732
Stück à Basso solo	25.01.1732
Kyrie	25.01.1732
Ein Kirchen-Stück für Marienfest (Mariä Heimsuchung)	29.07.1733
Concert für die Traversiere	06.10.1736

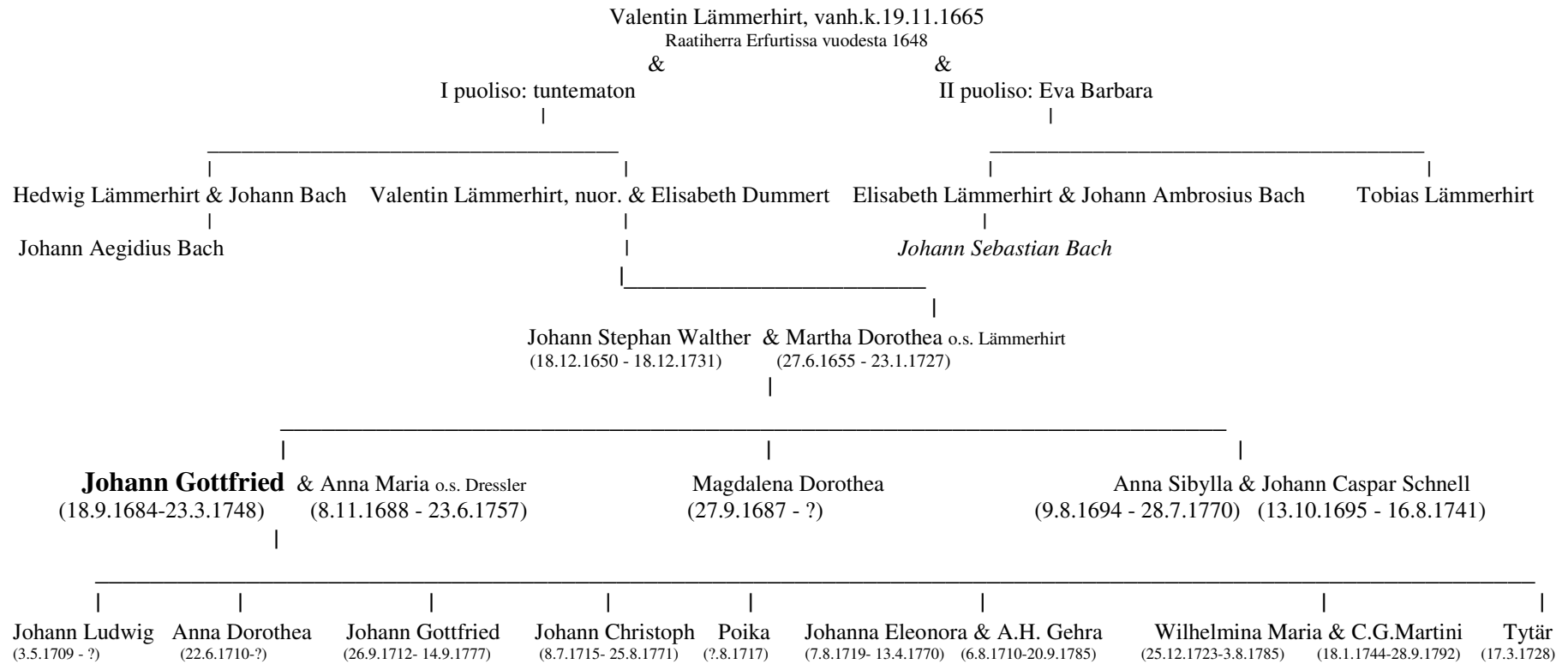
²¹⁰ Koekantaatti

²¹¹ Sävellys Augsburgin tunnustuksen 200-vuotisjuhliin vuodelta 1717 (Beckmann & Schulze 1987, 122).

²¹² Sävellys raadin jumalanpalvelukseen

LIITE 3

Johann Gottfried Waltherin sukutaulu (Brodde 1937, 3 - mukaeltu ja lisätty²¹³)



²¹³ Tietoja koottu teoksen Johann Gottfried Walther: Briefe henkilöluettelosta; toim. Beckmann, K. & Schulze H-J. (1987).

LIITE 4

Waltherin käyttämien Weimarin kaupunginkirkon urkujen (C. Junge 1685) dispositio (Brodde 1937, 47; Beckmann 1998b, 6).

Oberwerk (I)	Rückpositiv (II)	Jalkio
Principal 8 (Zinn)	Principal 4 (Zinn)	Subbass 16 (Holtz)
Quintaden 16 (Metall)	Gedacht 8 (Metall)	Posaunen-Bass 16 (Holtz)
Gemshorn 8 (Metall)	Kleingedacht 4 (Metall)	Trompetenbass 8 (Blech)
Gedacht 8 (Metall)	Octava 2 (Metall)	Cornet-Bass 2 (Blech)
Octava 4 (Metall)	Sesquialtera II (Metall)	
Viola da gamba 8 (Metall)	Quintaden 8 (Metall)	
Octava 2 (Metall)	Spielflöte 4 (Metall)	
Quinta 3 (Metall)	Sifflöte 2 (Metall)	
Mixtur IV (Metall)	Cymbel II	
Cymbel III (Metall)	Cymbel-stern	
Trompete 8 (weisen Blech)		

Kaksi yhdistintä: Oberwerk/Pedal; Rückpositiv/Pedal. Uruissa kuusi paljetta, ”Tremulant” molemmille sormiopillistöille sekä ”Zimbelstern”

LIITE 5

Johann Gottfried Waltherin säilyneet teokset

RYHMÄ 1: Urkukoraalit (Klaus Beckmannin edition numeroinnin mukaan)

Nro	Nimeke	LV-numero
1	Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen	
2	Ach Gott, tu dich erbarmen	
3	Ach Gott und Herr	5
4	Ach Gott, vom Himmel sieh darein	6
5	Ach Gott, wie manches Herzeleid	68
6	Ach, was soll ich Sünder machen	8
7	Allein Gott in der Höh' sei Ehr	3
8	Allein Gott in der Höh' sei Ehr	69
9	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	9
10	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	
11	Alle Menschen müssen sterben	
12	Aus tiefer rufe ich	
13	Aus meines Herzens Grunde	71
14	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	72
15	Christo, dem Osterlämmelein	
16	Christum wir sollen loben schon	11
17	Christus der ist mein Leben	12
18	Christus der ist mein Leben	74
19	Christus, der uns selig macht	13
20	Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich	
21	Das alte Jahr vergangen ist	76
22	Der du bist drei in Einigkeit	14
23	Dies sind die heiligen zehn Gebot	77
24	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	15
25	Ein feste Burg ist unser Gott	16
26	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	78

27	Erbarm dich mein, o Herre Gott	
28	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	80
29	Erschienen ist der herrliche Tag	17
30	Erschienen ist der herrliche Tag	82
31	Erstanden ist der heilige Christ	83
32	Es ist das Heil uns kommen her	84
33	Es spricht der unweisen Mund wohl	85
34	Es stehn vor Gottes Throne	
35	Es woll uns Gott genädig sein	18
36	Fahr nur hin, du schöne Welt	
37	Freu dich sehr, o meine Seele	19
38	Fröhlich soll mein Herze springen	
39	Gelobet seist du, Jesu Christ	87
40	Gott der Vater wohn uns bei	88
41	Gott des Himmels und der Erden	89
42	Gottes Sohn ist kommen	20
43	Gott hat das Evangelium	
44	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost	
45	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	22
46	Herr Gott, dich loben alle wir	91
47	Herr Gott, wir loben dich (Te Deum laudamus)	23
48	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	24
49	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	25
50	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	
51	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	
52	Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl	26
53	Herr Jesu Christ, meins Lebens licht	
54	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	
55	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	
56	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	
57	Herzlich lieb hab ich dich, O Herre	94
58	Herzlich lieb hab ich dich, O Herre	95
59	Hilf, Gott, dass mir's gelinge	96

60	In allen meinen Taten	30
61	In dich hab ich gehoffet, Herr	97
62	In dulci jubilo	98
63	Jesu Leiden, Pein und Tod	31
64	Jesu, meine Freude (Partita)	2
65	Jesu, meine Freude	99
66	Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand	32
67	Jesus, meine Zuversicht	33
68	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	34
69	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	
70	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	
71	Komm, Heiliger Geist, Herre Gott	100
72	Komm her zu mir, spricht Gottes Sohn	35
73	Liebster Jesu, wir sind hier	36
74	Lobe den mächtigen König der Ehren	101
75	Lobet den Herren, den er ist sehr freundlich	
76	Lob sei dem allmächtigen Gott	
77	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	38
78	Lobt Gott in seinem Heiligtum	
79	Mache dich, mein Geist, bereit	39
80	Mache dich, mein Geist, bereit	104
81	Mach' s mit mir, Gott, nach deiner Güt	40
82	Mach' s mit mir, Gott, nach deiner Güt	
83	Mach' s mit mir, Gott, nach deiner Güt	
84	Meinem Jesum lass ich nicht	1
85	Meine Seele erhebt den Herren	
86	Meine Seele erhebt den Herren	
87	Meine Seele erhebt den Herren	
88	Mitten wir im Leben sind	106
89	Nun bitten wir den heiligen Geist	42
90	Nun bitten wir den heiligen Geist	
91	Nun freut euch, Gottes Kinder all	
92	Nun komm, der Heiden Heiland	44

93	Nun lob, mein Seel, den Herren	107
94	O Ewigkeit, du Donnerwort	108
95	O Gott, du frommer Gott	45
96	O Grosser Gott von Macht	
97	O Herre Gott, dein göttlich Wort	46
98	O Herre Gott, dein göttlich Wort	47
99	O Jesu, meine Lust	
100	O Jesu, meine Lust	
101	O Jesu, meine Wonne	49
102	Puer natus in Betlehem	50
103	Sag, was hilft alle Welt	
104	Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz	
105	Schmücke dich, o liebe Seele	52
106	Vom Himmel hoch, da komm ich her	53
107	Von Gott will ich nicht lassen	54
108	Wachet auf, ruft uns die Stimme	55
109	Wachet auf, ruft uns die Stimme	
110	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	112
111	Warum betrübst du dich, meine Herz	
112	Warum sollt ich mich denn grämen	56
113	Was Gott tut, das ist wohlgetan	57
114	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	114
115	Wend ab deinen Zorn, lieber Gott, in Gnaden	
116	Wenn dich Unglück tut greifen an	
117	Wenn dich Unglück tut greifen an	
118	Wenn wir in höchsten Nöthen sein	116
119	Werde munter mein Gemüte	59
120	Wer Gott vertraut	
121	Wer ist der Herr	
122	Wer nur den lieben Gott lässt walten	60
123	Wie soll ich dich empfangen	4
124	Wir Christenleut haben jetztund freud	61
125	Wir glauben all einen Gott, Schöpfer	62

126	Wir glauben all einen Gott, Schöpfer	
127	Wir glauben all einen Gott, Vater, Sohn	63
128	Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst	64
129	Wo soll ich fliehen hin	
130	Ach schönster Jesu, mein Verlangen	
131	Ciacona sopra' l Canto Fermo "O Jesu du edle Gabe"	110
132	Schmücke dich, o liebe Seele	

RYHMÄ 2: Konserttosovitukset uruille

Nro	Nimeke	LV-numero
1	Urkukonsertto F-duuri Tomaso Albinonin mukaan	126
2	Urkukonsertto B-duuri Tomaso Albinonin mukaan	127
3	Urkukonsertto A-duuri Blamrin mukaan	128
4	Urkukonsertto A-duuri Gentilin mukaan	130
5	Urkukonsertto B-duuri Gregorin mukaan	131
6	Urkukonsertto g-molli Luigi Manzian mukaan	132
7	Urkukonsertto C-duuri Megckin (Meckin) mukaan	134
8	Urkukonsertto B-duuri Tagliettin mukaan	135
9	Urkukonsertto c-molli Telemannin mukaan	136
10	Urkukonsertto G-duuri Telemannin mukaan	137
11	Urkukonsertto d-molli Giuseppe Torellin mukaan	138
12	Urkukonsertto B-duuri Giuseppe Torellin mukaan	139
13	Urkukonsertto a-molli Giuseppe Torellin mukaan	140
14	Urkukonsertto h-molli Antonio Vivaldin mukaan	133

RYHMÄ 3: Preludit / toccatat ja fuugat

Nro	Nimeke	LV-numero
1	Preludio con fuga C-duuri	121
2	Preludio con fuga d-molli	123

3	Preludio con fuga G-duuri	119
4	Preludio con fuga A-duuri	125
5	Toccata con fuga C-duuri	122
6	Fuuga F-duuri	124

RYHMÄ 4: Muut urkusävellykset

Nro	Nimeke	LV-numero
1	Konsertto G-duuri	120
	Alcuni Variationi sopr' un Basso Continuo del Sgr	129
2	Corelli	

Lisäksi Waltherilta on säilynyt vain yksi vokaalisävellys: *Kyrie, Christe, Kyrie eleison über Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst.*

LIITE 6

J. G. Waltherin kirjasto vuodelta 1729

Teostiedot on kerätty Wolfenbüttelin kirjaston tietokannasta, joka käsittää teoksia aina vuodesta 1501 alkaen (Tietokannan osoite: <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/LNG=EN/>) sekä Vatikaanin kirjaston tietokannasta. (Tietokannan osoite http://bav.vatican.va/en/v_home_bav/home_bav.shtml)

Kirjan nimi kirjeessä	Teostiedot	Ilmestymisvuosi
4.4.1729 Bokemeyerille (Liite 1)		
KOKONAISSET KIRJAT (146 kpl)		
In folio		
1. Kircheri Musurg.	1. Kircher, Athanasius: Musurgia universalis	1650
2. –Hall- u. Ton-Kunst.	2. Kircher, Athanasius: Neue Hall und Thon-Kunst	1684
3. Zarlino Istitutioni Harmoniche	3. Zarlino, Giozeffo: Istitutioni Harmoniche	1558
4. Vannei Recanetum de musica aurea	4. Vanneo, Stefano: Recanetum de musica aurea	1553
5. Galilei Dialogo della musica antica e della moderna	5. Galilei, Vincenzo: Dialogo della musica antica e della moderna	1581
6. Murschhausers Academ: Musico-Poëtica	6. Murschhauser, Franz Xaver: Academia musico-poetica bipartita, oder Hohe Schul der musicalischen Compositions	1721
7.—Fundamentalische Handleitung sowohl zur Figural u. Choral- Music	7. Murschhauser, Franz Xaver: Fundamentalische kurz- und bequeme Handleitung sowohl zur Figural als Choral Music	1707
8. Ulichs kurtze Anleitung zur Singekunst	8. Ulich, Johann: kurtze Anleitung zur Singekunst	-
9. Pulsnitzische Orgel-Beschreibung	51. Pulsnitzin urkujen kuvaus (ei painettu)	-
10. Vossii (Ger: Joan:) Tr. de Mathesi, it. De artis Poet. natura // poeticas institut. lib. 3. ferner de imitatione cum Oratoria, tum praecipue Poetica; itaque Recitatione veterü liber. it. de Veterü Poetarü temporibus lib. 2.	10. Vossius, Gerardus Joannes: De artis poeticae natura, Poeticae institutiones, De imitatione cum Oratoria	1647-1650
In 4to		
1. Aquivi Disputat: lib. 4. in Plutharchi Chaeronei, de Virtue morali, precepta	11. Plutharkhos: Andrae Matthaei Aquivivi... Disputationum libri 4: Quibus ... in Plutarchi Chaeronei De virtute morali praeceptionibus recondita, summo ingenii acumine resecta, patefiunt & figuris suo quaeque loco illustrantur ... Iam pridem exoptatum, et nunc primum in Germania ed	1609
2. Tevo Musicale Testore	12. Tevo, Zaccaria: Il musico testore	1700

3. Bononcini Musico Practico 1. u. 2. Th.	13. Bononcini, Giovanni Maria: Musico pratico 1. ja 2. osa	1678 (1701)
4. Penna Albori Musicali	14. Penna, Lorenzo: Primi albori musicali	1672
5. Bonanni Gabinetto Armonico	15. Buonanni, Filippo: Gabinetto armonico ... Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere	1722
6. Berardi (Angelo) Documenti Armonici	16. Berardi, Angelo: Documenti armonici (1687)	1687
7. Praetorii Syntagma Musicum	17. Praetorius, Mikael [Michael Praetorius]: Syntagma musicum	1610
8. Volupii Decori Architectonice Musices	18. (Volupius Decorus, Musagetes) oik. Wolfgang Schonsleder: Architectonice musices universalis	1631
9. Meibomii Antiquae Musicae Auctores 7.	19. Meibom, Marcus: Antiquae Musicae Auctores Septem : Graece Et Latine	1652
10. Ptolemaei Harmonicorum lib. 3	20. Claudius Ptolemaeus: Harmonicorum, siue de Musica libri tres	n. 150
11. Matthesonii Opera omnia	21. Mattheson, Johann: kaikki teokset (1729 saakka)	1713-1729
12. Werckmeisters Opera, außer das: vom Lobe der Music	22. Werckmeister, Andreas: teokset paitsi Vom Lobe der Music	1680-1707
13. Keyrlebers 2 Canones im Kuppfer	23. Keyrleber, Johann Georg: 2 kaanonina kupariin kaiverrettuna	n. 1690
14. Treibers Programma: de Musica Davidica, it. de Discursibus per urbem cum musica nocturnis	24. Treiber, Johann Friedrich: De musica Davidica, itemque discursibus per urbem musica nocturnis	n.1700
15. Preußens Observationes Musicae	25. Preus, Georg: Observationes Musicae	1706
16. Bendelers Directorium Musicum	26. Bendeler, Johann Philipp: Directorium musicum	1706
17. Gumpelsheimers Compend: Music:	27. Gumpelzhaimer, Adam: Compendium musicae	1591-1605
18. Walliseri Music: Figural:	28. Walliser, Christoph Thomas: Musicae figuralis praecepta brevia, facili ac perspicua methodo conscripta ... quibus ... accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant, 2. 3. 4. 5. 6. et plurium vocum, in tres classes distributa	1611
19. Neidhardt's Temperatur	29. Neidhardt, Johann Georg: Beste und leichteste Temperatur des Monochordi	1706
20. – Sectio Canonis Harmon:	30. Neidhardt, Johann Georg: Sectio canonis harmonici	1724
21. Fockerodts Musical: Unterrichts 1. 2. u. 3 Theil.	31. Fokkerod, Johann: Gründlichen musikalischen Unterrichts osat I-III	1698
22. Beers Bellum musicum	32. Beer, Johann: Bellum musicum oder Musikalischer Krieg	1701
23. ---Ursus vulpinatur	33. Beer, Johann: Ursus vulpinatur	1697
24. Vockerodt vom Mißbrauch der freyen Künste	34. Vockerodt, Gottfried: Mißbrauch der freyen Künste, insonderheit der Music, nebenst abgenöthigter Erörterung der Frage: was nach D. Luthers und anderer evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comödien zu halten sey?	1697
25. –Zeugniß der Wahrheit	35. Vockerodt, Gottfried: Wiederholtes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Music und Schauspiele...	1698
26. Elmenhorsts Dramatologia	36. Elmenhorst, Heinrich: Dramatologia antiquo-hodierna	1688
27. Herbsts Musica Poëtica	37. Herbst, Johann: Musica poetica sive compendium melophoeticum	1643
28. – Arte Prattica et Poetica	38. Herbst, Johann: Musica practica sive instructio pro symphoniacis	1642
29. -- Musica moderna	39. Herbst, Johann: Musica moderna practica	1653

prattica, ovvero maniera del buon Canto		
30. Simonis de Quercu Opuscul: Mus:	40. Simon de Quercu: Opusculum Musices	1509
31. Printzens opera omnia	41. Printz, Wolfgang Caspar: Kaikki teokset	1668-1690
32. Buttstedts Ut re mi fa sol la	42. Buttstedt, Johann Heinrich: Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna	1716
33. Gasparini l'Armonico Pratico	43. Gasparini, Francesco: L'armonico pratico al cimbalo	1708
34. Matthaei Bericht von den Modis Mus:	44. Matthaei, Conrad: Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis	1652
35. Lippii tres Disputat: de Musica	45. Lippius, Johannes: Disputatio musica (I-III)	1609-1610
36. Zeidleri Ternarius Musicus	46. Zeidler, Johann Georg: Ternarius musicus	1615
37. Caldenbachii Dissertatio Musica	47. Kaldenbach [Caldenbach], Christoph: Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso	1664
38. Gibelii Introductio Musicae theoreticae didacticae	48. Gibelius, Otto: Introductio musicae theoreticae didacticae	1660
39. Crügers (Joh:) Musicae Praecepta brevia, et exercitia pro tyronibus varia	49. Grüger, Johannes: Musicae practicae praecepta brevia et exercitia pro tyronibus varia. Der rechte Weg zur Singekunst	1660
40. Heinichens Anweisung zum G. B. NB. Die alte u. neue Edition	50. Heinichen, Johann: Der General-Bass in der Composition (sekä vanha että uusi painos)	1728
41. Görlitzische Orgel-Beschreibung u. Einweyhungs-Predigt.	51. Görlitzin urkujen kuvaus ja vihkimissaarna (ei painettu ?)	-
42. Musicalische Trichter. (Fuhrmanns)	52. Fuhrmann, Martin: Musikalischer Trichter	1706
43. Feyertags Syntaxis minor	53. Feyertag, Moritz: Syntaxis Minor	-
44. Niedtens Musical: Handleitung 1, 2 u. 3. Theil	54. Niedt, Friedrich Erhard: Musicalische Handleitung oder: Gründlicher Unterricht. Vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Music in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kan, dass er nicht allein den General-Bass nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerley Sachen selbst componiren und ein rechtschaffener Organist und Musicus heissen könne. Erster Theil: Handelt vom General-Bass, denselben schlechtweg zu spielen. Anderer Theil: Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen, und aus einen schlechten General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigueen und dergleichen leichtlich verfertigen könne. Theil III, handelnd von Contra-Punct, Canon, Motetten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten.	1700, 1710, 1717
45. Stierleins Trifolium musicale.	55. Stierlein, Johann Christoph: Trifolium musicale consistens in musica theorica, practica et poetica ... Secundo, wie der General-Bass gründlich zu tractiren	1691
46. Thuringi Opusculum bipartitum	56. Thuringus, Joachim: Opusculum bipartitum	1624
47. Reischii (Georg:) Margarita Philosoph:	57. Reisch, Gregor: Margarita Philosophica	1503
48. Tils (Salom:) Dicht-Sing- u. Spiel-Kunst der Alten	58. Til, Salomon van: Zang- en Speelkonst der Ouden, aan den Edelen, Welwijzen en Voorzienigen Heer en Meester	1692

49. Lossii (Lucae) Psalmodia	59. Lossius, Lucas: Psalmodia : Hoc est, Cantica sacra veteris ecclesiae selecta ...	1553
50. Demelii Tyrocinium Musicum	60. Demelius, Christian: Deo et juventuti sacrum tyrocinium musicum, exhibeus musicae artis praecepta	1669
51. Rentschii Disput: ex Mathematicis de Musica	61. Rentsch, Johann Wolfgang: Ex mathematicis De musica.	1661
52. Pfeifferi (Joan: Philippi) Antiquitat: Graec: Gentilium	62. Pfeiffer, Johann Philipp: Antiquitatum Graecarum Gentilium Sacrarum, Politicarum, Militarium, [et] Oeconomicarum : Eâ methodô, quâ par est, congestarum, in quo Opere omnia ferè; quæ ad communem vitam faciunt, continentur: & multa Præterea obscura loca S. Scripturarum, Aristotelis & aliorum Autorum explicantur ; Cum Præfatione [et] Indicibus locupletissimis	1689
53. Bendelers Organopoeia	63. Bendeler, Johann Philipp: Organopoeia	1690
54. Boëthii de Musica Lib: V.	64. Boethius, Anitius Manlius Severinus: De institutione musica (5. kirja)	n. 500-520
55. Wagenseils Tr. von den Meister-Sängern	65. Wagenseil, Johann Christoph: De Germaniae phonasorum Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten, und Lehr-Sätzen. Es wird auch in der Vorrede von vermuthlicher Herkunfft der Ziegeiner gehandelt	1680
56. Memoria Joan: Kuhnau	66. Kuhnau, Johann: Memoria beate defuncti Directoris Chori Musices Lipsiensis	1722
57. Stöltzel vom Canone perpetuo	67. Stöltzel, Gottfried Heinrich: Practischer Beweiß, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Notenkünsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn	1725
58. Eisenhuts Musicalisches Fundament	68. Thomas Eisehut: Musicalisches Fundament [Fundamentum musicale], so auss denen berühmten und bewerthisten Authoribus eines Thails zusammen getragen, andern Thails aber mit Vermeidung aller verdrüsslichen Weitläufigkeit und schädlichen Auffenthaltung der Discipulen ... auch in conformität dess jetzmahlig-musicalischen Styli an Tag Geben	1682
In 8vo		
1. Baryphonii Plejades Music:	69. Baryphonus, Henricus: Pleiades musicae, quae in certas sectiones distributae praecipuas quaestiones musicas discutunt	1615
2. Calvisii Melopoeia	70. Calvisius, Sethus: Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant	1582 (1592)
3. Boivin traite de l'accompagnement pour l'Orgue et pour le Clavesin	71. Boyvin, Jacques : Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin	1705
4. Bartholdi (Abrah:) Musica Mathemat: geschrieben, ohne zu wissen: wer der Auctor gewesen, u. wo es gedruckt	72. Bartholdi, Abraham: Musica Mathematica	-
5. Plutarchi Commentar: de Musica	73. Plutarchos: De musica	n. 70-100
6. Cassiodorus de Musica	74. Magni Aurelii Cassiodori Senatoris: Institutiones Musicae	1583
7. Lavineta (Bernh. de) de Musica	75. Bernardus de Lavineta: Opera Quibus Tradidit Artis Raymundi Lulli Compendiosam Explicationem, Et Eiusdem applicationem ad IV. Mathematica	1583
8. Saint Lamberts Principes du Clavecin	76. Saint Lambert: Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier	1702

9. – Traite de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue	77. Saint Lambert: Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments	1707
10. Brossard Dictionare de Musique	78. Brossard, Sebastien de: Dictionnaire de Musique	1703
11. Fregii Paedagogus	79. Freig, Johannes Thomas: Paedagogus, Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quàm facillimè tradi possint	1582
12. Wilffingbeders Teütische Musica	80. Wilfflingseder, Ambrosius: Teutsche Musica der Jugend zu gut gestellt. Durch Ambrosium Wilfflingseder von Braunaw/Cantorn in der Sebalder Schul zu Nürnberg	1561
13. Agricolae (Martini) Teütsche Musica	81. Agricola, Martin: Ein kurtz deudsche Musica Rudimenta musices	1528
14. – Rudimenta Musices	82. Agricola, Martin: Rudimenta Musices	1539
15. – Musica Instrumentalis	83. .Agricola, Martin: Musica Instrumentalis Deutsch	1529
16. – von der Figural-Music	84. Agricola, Martin: Musica figuralis deutsch	1532
17. – von der Proportionibus	85. Agricola, Martin: Von den Proporcionibus	1532
18. Olearii Lieder-Schatz	86. Olearius, Johann Christoph: Evangelischer Lieder-Schatz : darinn allerhand auserlesene Gesänge, so sich auss alle Sonn- und Fest-Tags Evangelia schicken ...	1705-1706
19. Beers Musicalischer Discourse I Theil.	87. Beer, Johann: Musicalische Discourse durch die Principia der Philosophie deducirt ... nebst einem Anhang ... genannt der musicalische Krieg zwischen der Composition und der Harmonie	1719
20. – Ursus Murmurat	88. Beer, Johann: Ursus murmurat, das ist: klar und deutlicher Beweis, welcher gestalten Herr Gottfried Vockerod ... in seinem den 10. Aug. den abgewichenen 1696ten Jahres herausgegebenen ... Programmate der Music ... zu viel getan	1697
21. Lorbers Lob der Musik	89. Lorber, Johann Christoph: Lob der edlen Music	1696
22. – Vertheidigung der edl. Music	90. Lorber, Johann Christoph: Vertheidigung der edlen Music, wider einen angemastten Music-Verächter aussgefertiget	1697
23. Motzens vertheidigte Kirchen-Music 1 u. 2. Theil.	91. Motz, Georg: Die vertheidigte Kirchen-Music oder klar und deutlicher Beweis welcher gestalten Herr M. Christian Gerber ... in seinem Buch, welches er Unerkandte Sünden der Welt nennet ... da er von dem Missbrauch der Kirchen-Music geschrieben zu Verwerfung der musicalischen Harmonie und Bestraffung der Kirchen-Music zu weit gegangen	1703
24. Hirschens Extract aus Kircheri Musurg:	92. Hirsch, Andreas: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis magnae de consono et dissono ars minor : Das ist, Philosophischer Extract und Auszug, aus Athanasii Kircheri Musugia universali, in 6 Bücher verf. ...	1662
25. Ahlens (Joh: Georg) Frühlings- Sommer- Herbst- u. Winter-Gespräche	93. Ahle, Johann Georg: Musikalisches Frühlings-Gespräche, darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmässigen Componiren gehandelt wird	1695
26. Ahlens (Joh: Rudolph) Anleitung zur Singe-Kunst	94. Ahle, Johann Rudolph: Brevis et perspicua introductio in artem musicam, das ist Eine kurze Anleitung zu der lieblichen Singkunst mit etlichen Fugen und den gebräuchlichsten terminis musicis vermehret	1690
27. Steffani Senschreiben, verteüsch durch Werckmeistern. Wo er in dienstengestanden möchte gerne wißen?	95. Steffani, Agostino: Quanta certezza habbia da suoi principii la musica (Amsterdam, 1695)	1695
28. Buliowsky de emenda-	96. Buliowsky, Michael: Brevis De Emendatione Organi	1680

tione Organi	Musici Tractatio. Kurtze Vorstellung von Verbesserung des Orgelwerkes	
29. Gruberi (Erasmi) Synopsis Musica	97. Gruber, Erasmus: Synopsis musica, oder Kurtzer Inhalt, wie die Schuljugend in der Sing-Kunst abzurichte	1673
30. Schnegassii Isagoge Musicae	98. Schneegass, Cyriacus: Isagoges musicae	1591
31. – Monochordi dimensio	99. Schneegass, Cyriacus: Nova & exquisita monochordi dimensio	1590
32. Lossii (Lucae) Erotemata Musicae	100. Lossius, Lucas: Erotemata musicae practicae	1563
33. Listenii (Nicol:) Musica	101. Listenius, Nikolaus: Musica	1537
34. Lampadii Compend: Mus:	102. Lampadius: Compendium musices	1537
35. Janowkae Clavis ad thesaurum magnae artis musicae	103. Janovka, Thomas: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae	1701
36. Vulprii musicae compend: mus:	104. Vulpius, Melchior: Musicae Compendium	1608
37. David Funckens Compend. Mus.	105. Funck, David: Compendium Musices	s.a.
38. Henrici (Mart:) Myrti Rasmus 2. Theile.	106. Henrici, Martinus: Myrti Ramum pro doctentibus oder die Deutsche Singe-Kunst	1665
39. Rhau (Georg) Enchiridion utrisque musicae	107. Rhau, Georg: Enchiridion utriusque musicae practicae	1517
40. Qvitschreibers Music-Büchlein	108. Qvitschreiber, Georg: Musikbüchlein für die Jugend	1605
41. Matthesons orchestre 1. 2. u. 3. Theil.	109. Mattheson, Johann: Das neu-eröffnete Orchestre /Das beschützte Orchestre / Das forschende Orchestre	1713/1717/ 1721
42. Demantii isogoge artis musicae	110. Demantius, Christoph: isogoge artis musicae	1592 tai 1607
43. Wetzels Hymnopoeographia 1. 2. 3. Theil.	111. Wetzel, Johann Caspar: Hymnopœographia oder Historische Lebens-Beschreibung der berühmtesten Lieder-Dichter	1719-1728
44. Gibelii Bericht de Vocibus musicalibus	112. Gibelius, Otto: Bericht von den vocibus musicalibus	1659
45. Vossii (isaaci) Tr. De poematum cantu et viribus Rythmi	113. Vossius, Isaac: De poematum cantu et viribus rythmi	1673
46. Papius de consonantiis	114. Papius, Andreas: De consonantiis seu pro diatessaron, libri duo	1581
47. Scheibels (Gottfr. Ephraim) zufällige gedancken von der Kirchen-Music	115. Scheibel, Gottfried Ephraim: zufällige gedancken von der Kirchen-Music	1721
48. Raselii Hexachordum	116. Raselius, Andreas: Hexachordum seu Questiones musicae practicae ... in welchem viva exempla Dodechachordi Glareani in utraque scala gefunden werden	1591
49. Beurhusii Erotemata musicae	117. Beurhusius, Frierdrich: Erotemata musicae	1571
50. Grimarest traite du recitatif	118. Grimarest: Traite du resitatif	1707
51. Rousseau methode claire, certaine et facile pour aprendre a chanter la musique	119. Rousseau, Jean: Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique	1683
52. Barons Untersuchung des instruments der Laute	120. Baron, Ernst Gottlieb:Untersuchung des instruments der Laute	1727
53. Meyers (Joachim) Gedancken von der Kirchen-	121. Meyer, Joachim:Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene teatralische Kirchen-Music	1726

Music		
54. --- Hamburgischer Criticus sine crisi	122. Meyer, Joachim: Hamburgischer Criticus sine crisi	1728
55. Pfeumbderi Unterweisung der Singekunst	123. Pfeumbderus, Joan. Christoph.: Unterweisung zur Singekunst	1629
56. Amerbachers Anweisung zur Vocal-music	124. Johann Caspar Ammerbacher: Anweisung zur Vocal-music	1717
57. Langens (J. Casp:) Methodus in artem Musicam:	125. Lange, Johann Caspar: Methodum novum & perspicuam in artem musicam	1688
58. Erhardi (Laurentii) Compendium Musices Latino-Germanicum	126. Erhard, Laurentius: Compendium musices latino-germanicum.	1660
59. Hasens gründl. Einleit. In die music	127. Hase, Wolfgang : Gründliche Einführung in die Edle Music oder Singe-Kunst	1657
60. Puteani Pallas modulata	128. Puteanus, Erycius: Modulata Pallas, sive Septem discrimina vocum ad harmonicae lectionis novum et compendiarium usum aptata et contexta philologo quodam filo	1599
61. -Iter Nonianum. Es sind excerpta geschrieben	129. Puteanus, Erycius: Iter Nonianum, dialogus, qui Epitomen Musathenae comprehendit (kopioitu osia)	1602
62. Liberati (Antimo) Lettera	130. Liberati, Antimo: Lettera scritta ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi	1685
63. Todini Galleria Armonica	131. Todini, Michele: Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma	1676
64. Ornithoparchi Micrologus	132. Ornithoparcus, Andreas: Micrologum de arte cantandi	1519
In 12mo		
1. Miri musica sacra	133. Mirus, Adam Erdmann: Musica Sacra	1715
2. Kuhnauens musicalischer Quacksalb.	134. Kuhnau, Johann: Der musicalische Quack-Salber	1700
3. Lippii synopsis musica	135. Lippius, Johannes: Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae	1612
4. Crugeri (Joh.) Synopsis musica doppelt in 4to u 12mo	136. Cruger, Johannes: Synopsis musica, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum, conscripta variisque exemplis illustrata	1630
5. Mylii Rudimenta musices	137. Mylius, Wolfgang Michael: Rudimenta musices, das ist: Eine kurtze und grundrichtige Anweisung zur Singe Kunst	1685
6. Barholinus de Tibiis Veterum	138. Barholinus, Caspar: de Tibiis Veterum	1679
7. Magius de Tintinnabulis	139. Maggi, Girolamo, or Hieronymus Magius: De Tintinnabulis Liber Posthumus	1609
8. Lampe de Cymbalis Veterum	140. Lampe, Federico Adolfo: de cymbalis veterum libri tres, in quibus quaecunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent, elucidantur. Cum figuris aeneis. Trajecti ad Rhenum, ex bibliopolio Guilielmi a Poolsum	1703
9. Bonnet histoire de musique samt denen noch darzu gekommen 3 anderen Theilen, in 8vo	141. Bonnet, Pierre: Quant à l'histoire de la musique et de ses effets	1715
10. Calvör (Casp.) Panegyry: de Musica Ecclesiastica	142. Calvoer, Caspar: De musica ac sigillatim de Ecclesiastica eoq spectantibus organis	1702
11. Trost (Joh. Casp.) Beschreibung der Weissenfels: Orgelwerks	143. Trost, Johann Caspar: Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwercks auf der Augustus-Burg zu Weissenfels	1677
12. Alardus (Lampertus) de veterum musica samt <i>Pselli</i>	144. Alardus, Lampertus: de veterum musica + Psellus, Michael: Compendium de Musica exactissimum	1636 n. 1050

<i>Compendi mus..</i>		
13. Marino Dicerie sacr.	145. Marino, Giovanni Battista: Dicerie sacre	1625
14. Banni Alverti Dissertatio Epistolica de Musicae natura, origine, progressu &c.	146. Bannus, Ioan Albertus: Dissertatio Epistolica de Musicae natura, origine, progressu & denique studio bene instituendo	1636
TRAKTAATIT (147 kpl) (Excerpta aus folgenden Auctoribus)		
1. Vitruvii lib. 10 de architectura	1. Vitruvius: Osa 10 teoskokonaisuudesta de Architectura: de principiis machinarum	n. 20 eKr.
2. – Lexico	2. Vitruvius. Lexico	n. 20 eKr.
3. Philostrati Vita Apollonii	3. Philostratus, Flavius: Philostrati de vita Apollonii Tyanei	1501-1502
4. Grazoni Piazza Univer-sale	4. Grazoni, T.: Piazza universale di tutte le professioni	1585
5. Meursii Lacocnicis	5. Meursius, Johannes: Lacocnicis	1500-1600
6. –Atticis Lectionibus	6. Meursius, Johannes: Atticis Lectionibus	1500-1600
7. Cragii (Nicol:) Republ: Lece-daem:	7. Cragius, Nicolaus: De republica Lacedaemoniorum	1670
8. Tiraquelli (Andr.) Annotat: in Geniales Dies Alexandri ab Alexandro	8. Alexandri ab Alexandro ... Genialium dierum libri sex. Illustrati et locupletati, semestribus, eruditissimis et plane iucundis. Andreae Tiraquelli ... Cui accessit Auctarium variarum notarum atque observationum et pensiculata recognitio. Christophori Coleri Franci	1594
9. –Commentar: de Nobilitate	9. Tiraquelli, Andreas: Commentarium : de Nobilitate & Jure Primigeniorum	1579
10. Acronis, Mancheli, et Landini Notis in Horatium	10. Horatius cum quattuor commentariis Acronis, Porphyronis, Landini et Mancinelli	1492
11. Begeri (Laur:) Thesaurus Brandenburg:	11. Beger, Laurentius: Thesaurus Brandenburgicus selectus: sive Gemmarum et Numismatum Graecorum (Romanorum etc.) in Cimeliarcho Electorali Brandenburgico Series. 3 Bde. Köln a. d. Spree, Liebpert für die kurfürstl. Hofbuchdruckerei	1696-1701
12. Bisciola (Laelii) Horis subcesivis	12. Bisciola, Laelius: Horas subcesivas de rebus Philologicis	1611,1618
13. Beyerlinckii (Laur:) Theatro vitae hum:	13. Beyerlinck, Laurentius: Theatrum vitae humanae	1656
14. Stuckii (Joan: Guil:) Antiquit: conviv:	14. Stuckius, Joan. Guil.: Antiquitatum Convivalium	1597
15. Elssii (Phil:) Ecomi-astico Augustin:	15. Elssius, Philippus: Economisticon Augustinianum	1654
16. Balei (Joan:) Scriptoribus Britanniae	16. Bale, John: Scriptorum illustrium majoris Britanniae...Catalogus	1557-1559
17. Swertii (Franc:) Athenis Belgicis	17. Swertius, Franciscus: Athenis Belgicis	1628
18. Alegambe (Phil:) Biblioth: Scriptorum Soc. Jesu.	18. Alegambe, Philippe: Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu	1608
19. Pantaleonis (Henr.) Prospographia	19. Pantaleon, Henry: Prospographia	
20. Gaddii Scriptoribus non Ecclesiasticis	20. Gaddius, Jacobus: De scriptoribus non ecclesiasticis, Graecis, Latinis, Italicis Primorum graduum in quinque Theatris scilicet Philosophico, Poetico, Oratorio, Historico, Critico: Iacobi GADDII academici Svogliati critico-historicum, Et bipartitum opus. In prima parte agitur de iis, qui opera ediderunt ante annum Salut. m.d.l. duobus, et amplius annorum millibus convolutis, Florentiae, Typis Amatoris Massae m.dc.xlviii., Superiorum permissu	1648
21. Antonii (Nicol:) Bibliotheca Hispana	21. Antonius, Nicolas: Bibliotheca Hispana	1672

22. Clementis Alexandrini Operibus	22. Flavius Clemens, Alexandrinus: Clementis Alexandrini Omnia quae quidem extant opera, nunc primum e tenebris eruta Latinitateque donata, Florentiae	1551
23. Chassanei (Barth.) Catalogo gloriae mundi	23. Chassanei, Bartholomus: Catalogo gloria mundi	1579
24. Dionis Chrysostomi Orationibus	24. Johannes Chrysostomos: Oratio	350-400
25. Pollucis (Julii) Onomastico	25. Pollux, Iulius: Onomasticon	1608
26. Politiani (Angeli) Operibus	26. Politianus, Angelus: Angeli Politiani opera, quae quidem extitere hactenus, omnia, longè emendatus quàm usquàm antehac expressa : Quibus accessit historia de coniuratione Pactiana in familiam Medicam, elegantissimè conscripta : quorum omnium ordinem post Politiani elogia invenies : addito unà indice memorabilium copiosissimo	1553
27. Bulengeri Tr. De Theatro	27. Bulenger, Iulius Caesar: Iulii Caesaris Bulengeri Iuliodunensis De theatro ludisque scenicis	1603
28. Gesneri (Conr:) Bibliotheca	28. Gesner, Conrad: Bibliotheca universalis	1545
29. Hyde (Thom:) Catalogo Bibliotheca Bodlejanae	29. Hyde, Thomas, Catalogus impressum librorum Bibliothecae Bodlejanae	1674
30. Rhodigini (Lud: Coel:) Lectionibus antiquis	30. Rhodigini Ludov. Coel.: Antiquae lectiones	1542
31. Pausaniae Descriptione Graeciae	31. Pausaniae Graeciae Descriptio	1583
32. Plinii Historia naturali	32. Plinius: Historia Naturalis	1469
33. Menagii (Aegedii) Observat: in Diogenu Laertium	33. Ménage's Aegidii Menagii Miscellanea In Diogenes Laertius	1652
34. Bona (Joan:) Rebus Liturgicis	34. Bona, Giovanni: De Rebus Liturgicis	1671
35. –Divina Psalmodia	35. Bona, Giovanni: De Divinâ Psalmodiâ	1663
36. Pancirolli (Guid:) Rebus memorabilibus	36. Pancirolli, Guido: Rerum memorabilium sive deperditarum pars prior commentarijs illustrata et locis prope innumeris postremum, aucta ab Henrico Salmuth. Ambergensium Sijndico emerito	1550-1590
37. Dempsteri (Thom:) Paralipom: in Rosini Antiquit:	37. Dempster, Thomas: Rosinus' Antiquitatum Roinanorzm corpus absolutissimum	1615
38. Superbi (Agostino) Apparato de gli Huomini illustri della citta di Ferrara	38. Superbi, Agostino: Apparato de gli Huomini illustri della citta di Ferrara	1629
39. Wittenii (Henningii) Diario Biographico	39. Witte, Henningus: Diario Biographico	1629
40. Natalis Comitum Mythologia	40. Conti, Natale: talis Comitum Mythologiae, siue Explicationis fabularum libri decem : in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata ... demonstratur	1616
41. Scaliegri (Josephi) Annotat: in Orphei Hymnos	41. Scaliger, Joseph Justus: Orphei Hymnus	1550-1600
42. Catalogo Bibliothecae Thuanae	42. Catalogus Bibliothecae Thuanae	-
43. Majoragii Orationibus	43. Majoragius, Marcus Antonius: Orationibus	1520-1550
44. Allatii Apibus Urbanis	44. Allatius, Leo: Apibus Urbanis	1632
45. Wencleslai Philomatis de nova domo Musica plana	45. Philomates (Wenceslaus): Musica Plana	1512
46. Erici (Joh. Petri) Prin-	46. Ericus, Johannes Petrus: Renatum e Mysterio Principium	1686

cipio Philologico	Philologium	
47. Foxii (Sebast.) de Regni, Regisque institutio- ne	47. Morzillo, Sebastian Foxius: de Regni Regisque institutio- ne	1566
48. Osorii (Hier:) de regis institut: et disciplina	48. Osorius, Hieronymus: de regis institutione et disciplina	1582
49. Cave (Guil:) Char- tophylace Ecclesiast.	49. Cave, Guiliemus: Chartophylax ecclesiasticus, quo prope MD scriptores ecclesiastici, tam minores, quam majores, tum catholici ... indicantur : scriptores dubii acertis ... stinguuntur ...	1687
50. Scaligeri (Jul: Caes:) Poetica	50. Scaligeri, Julius Caesar: Poemata	1574
51. Genialibus Diebus Alexandri ab Alexandro	51. Valla, Lorenzo: In errores Antonii Raudensis annotationes nuper accuratius emendatae. Item ex Alexandri ab Alexandro genialibus libris in eundem Laurentium annotationes	1543
52. Vives (Joan: Lud:) de causis corruptarum artium	52. Vives March, Juan Luis: De Causis Corruptarum Artium	1531
53. Solini (Julii) Polyhisto- re	53. Solinus, C. Julius: C. Iulii Solini Polyhistor, sive Rerum orbis memorabilium collectanea, partim ad vetustissimorum exemplarium fidem restituta, partim scholijs illustrata. Autoris vita Ioannem Camerten accurate collecta ... Accessit his index omnium capitum ordine digestorum	300-luku
54. Apuleji floridis	54. Apulejus, Lucius:; Institutiones musica	n. 150-200
55. Aeliani varia historia	55. Aelani, Claudius: Claudii Aeliani Varia historia (elänyt 175-235)	1556
56. Majoli Diebus canicu- laribus	—	—
57. Luscini (Ottom:) Mu- surgia	57. Luscinius: Musurgia seu praxis musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argen- tin. duobus Libris absoluta. Eiusdem Ottomari Luscini, de Concentus polyphoni, id est, ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Commentarii duo. Argentorati apud Joannem Schottum, Anno Christi. MDXLII. Cum gratis & privilegio Imperiali, ad Quinquennium	1536
58. Gardani rerum varietate	58. Cardano, Girolamo: De rerum varietate	1530- 1576?
59. Claerani dodecachordo	59. Glarean, Heinrich: Musicae Epitome ex Glareani Dodeca- chordo	1559
60. Kircheri Magnetismo	60. Kircher, Athanasius: Magnes, sive De arte magnetica	1641
61. Roberti de Fluctibus utrisque Cosmi Historia	61. Fludd, Robert: Utrisque Cosmi Historia	1617
62. Bedae Musica Theore- tica et Quadrata	62. Bede de Venerable: Musica quadrata et Musica theoretica.	1565
63. Lipenii (Mart:) Biblio- theca Philosoph.	63. Lipenius, Martin: Bibliotheca realis philosophica.	1682
64. Junii (Adriani) No- menclatore	64. Junius, Hadrianus: Nomenclatore	1583
65. Martinii (Matth.) Lexi- co Philogico	65. Martinius, Matthias: Lexico Philologicum	1623
66. Speelmani (Henr.) Archaeologo	66. Spelman, Henry: Glossarium archaiologicum, continens Latino-Barbara, peregrina, obsoleta, et novatae significationis vocabula, quae post labefactas a Gothis Vandalisque, res Europaeas, in Ecclesiasticis profanisque Scriptoribus, variarum item gentium legibus antiquis municipalibus, chartis et formu- lis occurrunt, scholiis et comm. ill.	1687
67. Volaterrani (Raph.) Commentario Urban	67. Maffei, Raffaele: Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterran	1544
68. Photii Bibliotheca	68. Photius Konstantinopolilainen: <i>Photii Bibliotheca</i>	n. 850-890

69. Vegetii re Militari	69. Vegetius Fl: . Vegetii Renati Comitis, Aliorumque Aliquot Veterem De Re Militari Libri., Accedunt Frontini Strategematibus eiusdem auctoris alia opuscula. Omnia emendatius, quaedam nunc primum edita Petro Scriverio.	1607
70. Castiglione (Baldassar de) Corteggiano	70. Castiglione, Baldassar de: 'Il Libro del Cortigiano'	1508-1516
71. Graevii (Abrah:) Histor: Philosophica	71. Gravius, Abraham de: Historia philosophica continens veterum phil. Qui quidem praecipui sfuerunt, studia ac dogmata, modernorum quaestionibus in primis exagitata, Franequerae Frisiorum	1673
72. Vopisci Aureliano	72. Historia Augusta: Divus Aurelianus: Flavi Vopisci Syracusii	antiikki
73. Apollodori Bibliotheca	73. Apollodorus: Bibliotheke (very popular as a source on Greek mythology and religion)	200-luku
74. Doni (Anton. Francesco) Libraria	74. Doni, Antonio Francesco: Libraria	1550
75. Catalogo Bibliothecae Duboisinae	75. Catalogo Bibliothecae Duboisinae	-
76. Freheri Theatro	76. Freher, Paulus: Theatrum virorum eruditione clarorum. In quo vitae & scripta theologorum, iureconsultorum, medicorum & philosophorum, tam in Germania superiore et inferiore, quam in aliis Europae regionibus, Graecia nempè, Hispania, Italia, Gallia, Anglia, Polonia, Hungaria, Bohemia, Dania & Suecia a seculis aliquot, ad haec tempora, florentium, secundum annorum emortalium seriem, tamquam variis in scenis repraesentantur. Opus omnibus eruditis lectu jucundissimum in quatuor partes divisum, quarum I. Theologos varios II. Magnates, iureconsultos & politicos. III. Medicos, chymicos, botanicos, anatomicos &c. Iv. Philosophos, philologos, historicos, mathematicos, poetas &c. complectitur. Cum indice locupletissimo.	1688
77. D. Bernhardi Epistola super Antiphonarium Cisterciensis Ordinis	77. Pyhä Bernhard: Epistola s. Bernardi De Revisione cantus cisterciensis et Tractatus scriptus ab autore incerto cisterciense cantum quem cisterciensis Ordinis ecclesiae cantare	n. 1100
78. Possevini (Anton:) Bibliotheca selecta	78. Possevinus, Antonius: Bibliotheca selecta (treating of the method of study, teaching, and practical use of various sciences; the second part contains a critical bibliography of various sciences)	1593
79. Falsteri Quaestionibus Romanis	79. Falsterus, Christianus: Quaestionibus Romanis, sive Idea Historiae Litterariae Romanorum	1718
80. Callimachi Hymnis	80. Staius (d'Estaço), Achilles: Hymnis Callimachi	1549
81. Bedfort (Arthur) Temple Musick	81. Bedford, Arthur: Incumbent of Temple Church	1600-1710?
82. Mersenni (Martini) Quaestionibus et Commentar: in Genesis	82. Mersenne, Marin: Quaestiones celeberrimae in Genesim	1623
83. Pocciantii Catalogo Scriptorum Florentionorum	83. Pocciantius: Scriptoribus Florentionorum	1450
84. Morigia Nobilita di Milano	84. Morigia, Paolo: La nobilita' di Milano	1595
85. Tassoni Pensieri diversi	85. Tassoni, Alessandro: Pensieri diversi	1612
86. Scaliegri (Josephi) Commentar: In Aeternam, Copam et Manilii Sphaeream	86. Scaliger, Joseph Justus: Commentaari: In Aeternam, Copam et Manilii Sphaeream	1560-1600
87. Francois Essay des Merveilles de Nature	87. Binet, Ettienn, [pseudo. Rene Francois]: Essay Des Merveilles De Nature, Et Des Plus Nobles Artifices. Neusieme	1644

	Edition...d'un chapitre des Monnoyes.	
88. Masini Bologna Per-lustrata	88. Masini, Antonio: Bologna Perlustrata	1666
89. Ferrarii Originibus Linguae Italicae	89. Ferrari, Ottavio. Octavii Ferrarii Originis linguae italicae	1676
90. Menage Dictionaire Etymologique	90. Ménage, Gilles: Dictionnaire etymologique de la langue françoise	1650
91. Caseneuve Originis de la langue Françoise	91. Caseneuve, Pierre de, Les origines de la langue françoise	1694
92. Augustini lib. 6 de Musica	92. Aurelius, Augustinus: De musica	387
93. Fabricii Bibliographia Antiqua	93. Fabricius, Johann Albert: Bibliographia antiqvaria, sivee Introductio in notitiam scriptorum, qvi antiqvitates hebraicas, graecas, romanas et christianas scriptis illvstravrvnt.	1716
94. --Bibliotheca Graeca	94. Fabricius, Johann Albert: Bibliotheca Graeca	1705-1728
95. Actis Eruditionis Lipsiensibus	95. Opuscula Omnia Actis Eruditorum Lipsiensibus Inserta, quae ad universam mathesim, physicam, medicinam, anatomiam, chirurgiam, et philologiam pertinent	1682
96. Jacobi le Long Bibliotheca Sacra	96. Jacobi le Long: Bibliotheca sacra in binos syllabos distincta	1709
97. -- Bibliotheca Coirliniana	97. Jacobi le Long: Bibliotheca Coirliniana	-
98. Bartolocrii Biblioth: magna rabbinica	98. Bartolozzi: Biblioteca Magna Rabbinica	1675
99. Costures (des) Morale universelle	99. DesCoutures, Jacques Parrain: La Morale universelle	1705
100. Furetiere Dictionaire Universel	100. Furetiere, Antonio: Dictionaire Universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts	1690
101. Casalii ritu nuptiarum ac de jure connubiali Veterum	101. Tuntematon. Nimekkeellä viittaus: Brisson, Barnabbas: De veteri ritu nuptiarum & jure connubiorum	1640
102. --Lucubratione de Traegoedia et Comoedia	102. Vrt. Edellinen	
103. Laurentii Collectione de Praeconibus, Chitaroedis	103. Laurentius, Josephus: Collectione de Praeconibus, Chitaroedis, Fistulis ac Tinnabulis	
104. Scaliegri (Julii Caesaris) Commentat: de Comoedia et Tragoedia	104. Scaligeri, Julius Caesar: Kommentaari teokseen de Comoedia et Tragoedia	
105. Meursii (Joan:) Collectaneis de Tibia	105. Meursius, Johannes (jr.): Collectanea de Tibiis Veterum	1641
106. Musonii Luxu Graecorum	106. Musonius Rufus: Luxu Gracorum	n. 100 jKr
107. Meursii (Joan:) Orchestra	107. Meursius, Johannes (sr.): Orchestra, sive de Saltationibus Veterum	1618
108. Baccii (Andr.) de Conviviis antiquorum	108. Bacci, Andrea: De conviviis antiqvorum	1701
109. Laurentii Tr. De Conviviis, Hospitalitate &c.	109. Laurentius, Josephus: Tractat de Conviviis Hospitalitate, tesseris & sternis	
110. Fabri (Tanaquilli) Vitis Poetarum Graecorum	110. LeFevre, Tanneguy: Les Vies des poetes grecs / Vitis poetarum Graecorum	1665
111. Barberii Miseria Poetarum Graecorum	111. Josephus Barberius De miseria poetarum graecorum	1707
112. Wowerii (Joan:) tract. De Polymathia	112. Wowerius, Johannes: De Polymathia tractato	1604
113. Meursii (Joan:) Bibliotheca Graeca	113. Meursius, Johannes (sr.): Philosophi opera omnia Graecae	16??

114. --- Bibliotheca Attica	114. Meursius, Johannes (sr.): Bibliotheca Attica	16??
115. Causei (Mich: Angel:) Insignibus Pontif: Max:	115. Causeus, Michael Angelus: de Insignibus Pontificis Maximi Flaminis Dialis, Auguris & Instrumento Sacrificantium	1696
116. Bacchini Dissertat: de Sistris	116. Bacchinius, Benedictus: Dissertation de sistris	
117. Tollii Dissertat: de Sistrorum varia figurae	117. Tollius, Jacobus: A parte Dissertatiunculmam: de Sistrorum varia figura	1695
118. Ferrarri (Fr. Bern:) Acclamatione Veterum	118. Ferrarius, Francisucus Bernhardus: De veterum acclamationibus & Plausu	1620
119. Pexenfelderi Apparatu Eruditionis	119. Pexenfelder, Michael: Apparatu Eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias	1670
120. Giornale de Letterati d'Italia	120. Giornale de' letterati d'Italia	1710-
121. Mercure Galant	121. Mercure Galant	1673
122. Capacci (Jul: Caes:) Forastiero	122. Capaccio, Giulio Cesare: Il Forastiero	1630
123. Journal des Scavans	123. Journal des Scavans	1600-l.
124. Galleria di Minerva	124. Vallisneri, Antonio: Galleria di Minerva	1696-1700
125. Andrea (Valerii) Biblioth: Belgica	125. Andrea, Valerio: Bibliotheca Belgica	1623
126. Arisii Cremona literata	126. Arisi, Francesco: Cremona Literata	1727
127. Sixti senensis Biblioth: Sacra	127. Sisto da Siena: Fr. Sixti senensis ordinis praedicatorum Bibliotheca sancta criticis, ac theologicis animadversionibus nec non duplici adjecto sacrorum scriptorum elencho adaucta et illustrata a fr. Pio-Thoma Milante ejusdem ordinis	1566
128. Paschii Juventis novantiquis	128. Paschius, Georgius: de Novis inventis quorum accuriatori cultui facem praetulit Antiquitas	1700
129. Bibliotheca Telleriana	129. Bibliotheca Telleriana	1693
130. Mandosii Bibliotheca Romana	130. Mandosius: Bibliotheca Romana	1682
131. Mongitoris Bibliotheca Sicula	131. Mongitor, Antonius: Bibliotheca Sicula	1707-1714
132. Picinelli Ateneo dei Litterati Milanesi	132. Picinelli, Philippo: Ateneo dei Litterati Milanesi	1670
133. Calvi Scena Letteraria degli Scrittori Bergamaschi	133. Calvi, Donato: Scena letteraria degli scrittori bergamaschi 1664	1664
134. Cozzano Libreria Bresciana	134. Cozzando, Leonardo: Libreria Bresciana	1694
135. Montfaucon l'Antiquite	135. Montfaucon, Bernard de: l'Antiquite expliquée et représentée en figures Paris	1719
136. Oldoini Athenaeum Romanum	136. Oldoini, Agostino. Athenæum Romanum in quo Summorum Pontificum, ac Pseudopontificum, nec non S[anctæ] R[omanæ] E[cclesiæ] Cardinalium et Pseudocardinalium Scripta Publice Exponuntur.	1676
137. Alberici Catalogo degli Scrittori Venetiani	137. Giacomo Alberici, Giacomo: Catalogo breve de gl' illustri et famosi scrittori venetiani	1605
138. Bartholini Scriptis Danorum	138. Bartholini, Alberto: Scriptis Danorum	1699
139. Molleri Hypomnemata: Hist: Crit.	139.	
140. Oldoini Athenaeo Augusto	140. Oldoini, Agostino: Athenaeo Augusto	-
141. - Athenaeo Liguistico	141. Oldoini, Agostino, Athenaeum ligusticum	1680
142. Pignorii tract: de Ser-	142. Pignorius, Laurentius: de Servis eorumque apud veteres	1684

vis	ministeriis	
143. Maurolyci Opuscul: Mathem:	143. Maurolycus, Franciscus: Opuscula Mathematica	1575
144. Goclenii Lexico Phi- losoph:	144. Goclenius, Rudolph: Lexicon philosophicum quo tan- quam clave philosophiae fores aperiuntur	1613
145. Calcagnini Operibus	145. Calcagnini: Celio Opera Aliquot Basel Froben	1544
146. Caroli du Fresne Glossario	146. Caroli du Fresne: Editio Novissima Insigniter Aucta, Ubi Non solum e Glossario Latinitatis, sed & Græcitatibus addita cuique Parti supplementa, suis quæque locis inserta sunt	1710
147. Verdier Bibliothecæ	147. du Verdier: Bibliothecæ	1585