

## **20 vuotta ensikonsertista -konserttisarjan 1. konsertti Finlandia-talossa 8. joulukuuta 2003**

Urut soittimena assosioituvat helposti kirkkoon ja kirkkomusiikkiin. On tietysti niin, että suuri osa urkumusiikkia on syntynyt erilaisia kirkollisia käytäntöjä ja liturgisia tarpeita varten. Toisaalta kunnianhimoisimmat ja mielenkiintoisimmat säveltäjät ovat kautta aikojen asettaneet itselleen sävellystyössään mitä korkeimmat taiteelliset tavoitteet ja ylittäneet vaaditut mittasuhteet moninkertaisesti. Liturgisesta käyttömusiikista on tullut taidemusiikkia.

Konserttialiympäristö tarjoaa kuulijalle hyvän mahdollisuuden eläytyä musiikkiin ja tarkastella sitä totutusta poikkeavalla tavalla. Urut sinänsä on soitin samalla tavalla kuin esimerkiksi piano, viulu tai huilu. Urkumusiikkia voi myös kuunnella samoin tavoin kuin mitä tahansa muuta taidemusiikkia, omin vapain assosiaatioin. On kuitenkin mielenkiintoista tietää, mitä varten sävellykset ovat olemassa, mikä on niiden tausta.

Konsertin aloittava Offertoire sur le Grand Jeux (Offertorium suurille kieliäänikerroille) on osa François Couperinin (1668-1733) messusta seurakuntien käyttöön. Messu perustuu ”Cunctipotens genitor Deus” gregoriaaniseen sävelmään, joka on tarkoitettu juhlapyyhiä varten. Päinvastoin kuin messun muut osat, Offertorio ei rakennu laulun ja urkujen vuorottelulle, eikä se perustu gregoriaaniseen sävelmään. Urkurilla on tässä ehtoolliseen liittyvässä omassa uhrilahjassaan mahdollisuus esitellä taitojaan ja urkujen värikkäitä kieli- ja terssirekisteröintejä melko vapaasti. Offertorium onkin klassisen urkumessun solistisin osa.

François Couperin ”le Grand” oli merkittävän ranskalaisen muusikkosuvun tärkein edustaja. Suvun musikit tunnettiin Pariisin St-Gervais-kirkon urkureina. François toimi siellä urkurina vuodesta 1685 lähtien. Kaksi urkumessuaan hän julkaisi vuonna 1690. Vuodesta 1693 lähtien Fr. Couperin toimi Ranskan hovissa erilaisissa tehtävissä, cembalon opettajana ja enenevässä määrin kamari- ja kirkkomuusikkona, mm. Chapelle Royaleen, kuninkaan kappelin urkurina. Hän oli aikansa ihailluimpia säveltäjiä Ranskassa.

Säveltäjä Jouko Linjama (s. 1934) on suomalaisista säveltäjistä ehkä eniten perehtynyt urkumusiikkiin - hänen urkutuotantonsa onkin erittäin laaja. Konsertissa kuultavan sävellyksen, Organum supra B-A-C-H, 15 kolmiäänistä inventiota uruille, nuottijulkaisun esipuheessa Linjama luonnehtii sävellystään ja mielestäni osuvasti myös omaa säveltäjäkuvaansa seuraavilla viidellätoista lauseella:

- 1) Organum on omistettu Organum-seuralle, suomalaisen urkutaiteen avantgardelle.
- 2) Teos on esitetty ensimmäisen kerran Organum-seuran järjestämässä sävellyskonsertissani 8.11.1982 Helsingin Olaus Petrin kirkossa.
- 3) Kantaesitys: Olli Porthan
- 4) Teoksen viisitoista inventiota ovat yksi, organum.
- 5) Organum on rakenteeltaan partita, jatkumo
- 6) Inventioiden rajalla tapahtuu sointivärien muuttuminen, muuten rajat on häivytetty.
- 7) Organum on muodoltaan sonaatti, neljäkenttäinen.
- 8) Scherzo alkaa VII inventiossa, XI inventio on hidas osa, ääriosat muodostavat crescendon.
- 9) Teos alkaa urkujen hiljaisimmalla äänikerralla ja päättyy voimakkaimpaan käytettävissä olevaan äänivalliin.
- 10) Inventiot ovat kolmitasoisia niin kuin kolmisointu on säveltensä harmonia ja yläsäveltensä disharmonia.
- 11) Inventiot ovat kolmikerroksisia niin kuin uruissa on yhdessä instrumentissa monta pillistöä.
- 12) Kaksitoistasävelkentät ovat ilmiänsultaan monitonaalisia.
- 13) Kuka pelkäisi kolmisointua?
- 14) Kuka ei pelkäisi Bachia?
- 15) Organum on kunnianosoitus Johann Sebastian Bachille, moniulotteisen tonaliteetin mestarille

Tanskalais-saksalainen Dieterich Buxtehude (1637-1707) on saksalaisen kulttuurin johtavin säveltäjä Heinrich Schützin ja Johann Sebastian Bachin välillä. Buxtehuden urkupreludit olivat aikansa avantgarde sävellyksiä, joita aikalaiset, mm. Johann Sebastian Bach, pitivät erittäin suuressa arvossa. Ne kuuluvat edelleen urkureiden keskeiseen ohjelmistoon. Buxtehuden vokaalisävellykset ja kamarimusiikki edustavat myös aikansa huippua musiikillisen ilmaisun, melodiikan ja soittimellisuuden kannalta. Buxtehude toimi urkurina aluksi Helsingørissä (vuodesta 1660). Vuonna 1668 hänet nimitettiin Lübeckin kaupungin Marian kirkon urkurin ja taloudenhoitajan virkaan. Tässä kirkossa hän toimi muusikkona kuolemaansa saakka. Buxtehude käynnisti kirkossaan kuuluisan Abendmusik -sarjan ja soitti kuuluisia urkujaan usein sunnuntaisin jumalanpalveluksen jälkeen kaupungin porvareille. Tässä mielessä Buxtehudea voi pitää nykyisen konserttikäytännön esikuvana. Tavallisestihan tuohon aikaan sävellettyä musiikkia oli kuultavissa vain hoveissa ja messun yhteydessä kirkoissa.

Te Deum on Buxtehuden laajin klaveerisävellys. Sen pohjana on gregoriaaninen Te Deum Laudamus -sävelmä (Kiittäkäämme Jumalaa, saksalaisessa virsikirjassa koraali Herr Gott dich loben wir). Teos on sävelletty urkupreludin ja koraalifantasian tyyliin. Ensimmäiset 43 tahtia johdattelevat teoksen ilman gregoriaanisen sävelmän perustaa fryygisen arkaaiseen e-moodiin (kirkkosävellajiin). Tästä moodista teos kääntyy vähitellen G-duuria kohti, johon se myös päättyy. Cantus firmus (Te Deum laudamus -sävelmä) alkaa johdannon jälkeen voimakkaasti pitkissä nuottiarvoissa yhdessä kuvioivan vastäänän kanssa. Seuraava, kahdelle sormiolle ja jalkiolle kirjoitettu jakso (Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloria tuae, Täydet ovat taivaat ja maat sinun kunniaasi) on luonteeltaan intiimi ja kamarimusiikillinen. Koraalifantasiatyylistä muistuttavat erilaiset sointivärit, runsas koristeellisuus ja kaikutehot.

Seuraavassa jaksossa (Te Martyrum candidatus laudat exercitus, Niin myös autuaat marttyyrit kiittävät sinua) gregoriaaninen melodia on kuultavissa jalkion soittamana tenoriäänessä. Jakso on sävelletty aidon trionsonaatin tyyliin. Viimeinen jakso (Tu devicto mortis aculeo, Sinä kukistit kuoleman) on voimakasilmäinen neljälle (gregoriaaniselle) motiiville rakentuva fuuga, joka päättää teoksen loistokkaaseen kuviointiin.

Lübekissä, kuten myös muissa kaupungeissa, tärkeimmät jumalanpalvelukset pidettiin sunnuntiaamuisin ja -iltapäivisin (sekä tärkeinä juhlapyhinä). Saksalainen Te Deum (Herr Gott dich loben wir) voitiin esittää molemmissa jumalanpalveluksissa. Oli tavallista, että mikäli kuoroa ei ollut käytettävissä, esitettiin samainen musiikki uruilla. Tämä koski myös messun muita osia, esimerkiksi päivän tekstejä (tekstimotetit ja niiden intabulaatiot uruille). Buxtehuden Te Deum on kuitenkin laajuudeltaan sellainen, että on vaikea kuvitella sen käyttöä liturgisessa yhteydessä. Onkin mahdollista, että Buxtehude on käyttänyt Te Deum -teemaa pohjana loisteliaalle käyttötarkoitukseltaan vapaalle urkusävellykselle, jota hän on jumalanpalveluksen jälkeisissä ”urkukonsertissa” esittänyt kaupungin hienot urut kustantaneille porvareille, esitelläkseen urkujen rikasta sointimaailmaa (ja omia taitojaan..)

Preludi ja fuuga e-mollissa on hyvin myöhäinen teos Johann Sebastian Bachin (1685-1750) tuotannossa. Se on sävelletty todennäköisimmin vuosien 1727 ja 1731 välisenä aikana, jolloin Bach toimi Leipzigin kaupungin musiikinjohtajan virassa. Tässä vaiheessa Bachin preludit ja fuugat olivat saavuttaneet lopullisen muotonsa. Buxtehuden tyylistä, moniosaisesta vapaita ja kontrapunktisia jaksoja (fuugia) sisältävästä preludiumista Bach oli asteittain päätenyt kaksiosaiseen muototyyppiin, preludiin ja fuugaan. Näiden viimeisten urkusävellystensä melodiikassa Bach käyttää samaa puhuvaa sävelkieltä, kuin esimerkiksi kantaateissaan. Muotorakenne perustuu italialaisen konserton tyylille vuorottelevine pää- ja sivujaksoineen. Mielestäni kaikkein tärkein piirre Bachin myöhäiskauden sävellyksissä, myös kuulijan kannalta, on kuitenkin niiden puheenomainen, retorinen ilmaisu. Teokset ovat kuin draamoja tai kertomuksia, musiikillista puhetta vailla sanoja. Musiikillinen retoriikka on läsnä niin pientasolla kuvioinneissa, intervalleissa, harmoniassa kuin suurmuodossa, joka noudattaa mitä esimerkillisimmin klassisen puheen mallia.

Preludi ja fuuga e-mollissa on Bachin laajin tätä sävellystyyppiä edustava teos. Bachin aikalaisen, Johann Matthesonin käsitys e-mollisävellajista kuvaa mielestäni sävellystä osuvasti. Matthesonin mukaan e-molli on surullinen ja syvämietteinen. Sekä preludin, että fuugan tematiikasta on löydettävissä gregoriaaninen Kyrie eleisen (Herra armahda) -motiivi. Preludin alakuloisesti laskeva kuviointi, soinnuin ja seksti-intervallein esitetyt eksklamaatiot (huudahdukset), useat tärkeille paikoille asettuvat dissonanssit (riitasoinnut) sekä pienin intervallein liikkuva melodiikka vahvistavat sävellajin antamaa affektia (tunnetta, mielentilaa). Fuugassa sävellyksen ilme vaihtuu. Teeman melodiikka on asteittain laajenevaa, laskeva kuviointi vaihtuu nousevaksi, kuviointi on suurelta osin hyvin nopeaa. Itse koen kuitenkin teoksen perusaffektin pysyvän samana läpi suurmuodon. Preludissa syvämietteinen ja surullinen affekti ilmenee alistuneessa, fuugassa taas voittoisassa muodossa. Mieleen tulee jo antiikin aikana lausuttu ajatus siitä, kuinka draamassa tulee jäljitellä valittua mielentilaa. Tätä mielentilaa tarkastellaan pitkin matkaa eri puolin ja se saa erilaisia asteita, kunnes katsoja lopulta kokee puhdistumisen, katharsiksen.

1800-luvun alkupuoliskolla romantiikan kauden saksalaiset säveltäjät alkoivat jakautua kahteen leiriin. Klassista wieniläistä (Bach-)koulua edustivat mm. Felix Mendelssohn ja Robert Schuman. Uuden tyylin esitaistelijoina taas olivat esimerkiksi Franz Liszt ja Richard Wagner. Heidän pyrkimyksensä oli vapauttaa sävellystyylä niin perinteisistä muodoistaan, harmonioistaan kuin rytmikastaankin. Uudenlaisen subjektiivisuuden ja herkän tunneilmaisun piti saada sijansa musiikissa. Tämä päti myös esittämiseen. Improvisaationomaisuus, vapaa temponkäsittely ja sointivärien hiominen nousivat keskeisiksi seikoiksi tulkinnoissa. Urut alkoivat saada orkesterinomaisia sävyjä. On kuitenkin huomattava, että ns. vanhan koulun ja uuden koulun edustajat eivät olleet keskenään riidoissa, vaan koulukunnat elivät rinnakkain hyvässä ilmapiirissä. Liszt itsekin nojasi toisaalta vahvasti Bach-traditioon.

Vuonna 1850, kolme vuotta Mendelssohnin kuoleman jälkeen ja viisi vuotta Mendelssohnin kuuden urkusonaatin julkaisemisen jälkeen, Franz Liszt (1811-1886), julkaisi ensimmäisen kolmiosaisen sinfonian uruille. Teoksen nimi oli Fantasia ja fuuga koraalista "Ad nos, ad salutarem undam" (Mayerbeerin aikanaan erittäin suositusta) oopperasta Profeetta (vuodelta 1849). Mayerbeerin oopperaa esitettiin peräkkäin yli sata kertaa.

Koraali, jolle Lisztin teos rakentuu, on sävelletty nimenomaan oopperaa varten. Se on tunnuskoraali oopperassa esiintyville kastaja-lahkolaisille: Ad nos, ad salutarem undam... Meitä kohti, kohti veden tuomaa pelastusta, palatkaa kurjat ihmiset...

George Sand kertoo Lisztin suuresta kiinnostuksesta urkujen erilaisiin sointiväreihin ja niille mahdolliseen mystiseen ilmapiiriin. Hän improvisoi usein uruilla ja haki niiden soinnista uudenlaista ilmaisua. Fantasia ja fuuga koraalista "Ad nos, ad salutarem undam" oli aikanaan jättimäinen teos. Sen esitysten tiedetään kestäneen n. 40 minuuttia (nykyisten esitysten keskimääräinen aika on n. 30 minuuttia!). Koraaliteema esiintyy teoksen kolmessa jaksossa 27 erilaisessa yhdistelmässä.

Moderato-jaksossa kastaja-lahkolaisten tematiikkaa esitellään eri sävellajeissa.

Adagio-jaksossa koraali tulee kuultavaksi (F-duurissa). Sitä muunnellaan ja kehitellään. Lisztille ominaiset mystiset, uskonnolliset sävyt ja intiimit tunnelmat ovat runsaasti esillä.

Allegro deciso alkaa myrskyisällä johdannolla, joka symboloi oopperan väärän profeetan tuhoavaa tulta. Tätä seuraa usein toccata-elementein väritetty fuuga joka on itse asiassa johdanto suuren nousun kautta lopuksi kuultavaan koraaliin C-duurissa.

### **TRITTER THEIL DER CLAVIER ÜBUNG, Klavierübungskonzertti**

bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur gemüths Ergezung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris

Johann Sebastian Bach julkaisi Klavierübungin neljä osaa vuosien 1731 ja 1742 välillä. Otsikkoa Klavierübung (klaveeriharjoituksia) käytti ensimmäisen kerran sävellyskokoelmiensa nimenä v. 1689 ja v. 1691 Johann Kuhnau, joka oli Bachin edeltäjä Leipzigin Tuomaskanttorin virassa. Bach sisällytti neljään Klavierübungin osaan suuren määrän erilaisia sävellyksiä kosketinsoittimille. I osa (1731) käsitti kuusi partitaa, tanssisarjaa cembalolle. II osa (1735) orkesterimusiikin lajiin kuuluvat Ranskalaisen alkusoiton ja Italialaisen konserton kaksisormioiselle cembalolle, III osa (1739) suuren määrän lähinnä koraaliteemoille perustuvia sävellyksiä uruille ja IV osa (1742) Goldberg-muunnelmat - aarian ja 30 siihen perustuvaa muunnelmaa kaksisormioiselle cembalolle. Sävellyksien tyylikirjo ulottuu ranskalaisesta italialaiseen ja saksalaiseen, antiikkityylistä uuteen galanttiin tyyliin ja pienistä miniatyyreistä äärimmäisen suurimuotoisiin teoksiin. Sävellykset sopivatkin monenlaisiin käyttötarkoituksiin Bachin aikana. Ne olivat omiaan niin pedagogisiin tarkoituksiin, jumalanpalvelusmusiikiksi, hovimusiikiksi kuin intiimiksi kotimusiikiksikin. Tämä oli hyvin tärkeää, jotta kalliisti painetuille kokoelmille löytyisi riittävästi ostajia. Vaikka Bach järjesti suurteoksensa symmetrisesti ja huolellista logiikkaa noudattaen, on epätodennäköistä, että yhtäkään näistä kokoelmista - enempää kuin esimerkiksi h-mollimessua - olisi tarkoitettu esitettäväksi kokonaisuutena. Ne ovat, kuten kaikki musiikki muutenkin tuohon aikaan, käyttömusiikkia, joista esittäjä voi valita haluamiaan teoksia sopivaksi katsomallaan tavalla eri käyttötarkoituksiin. Vapaus koski vieläpä esityskokoonpanoja. Teoksia oli lupa sovittaa melkein pä miten tahansa. Tämä ei kuitenkaan millään tavalla vähennä kokoelmien taiteellista arvoa.

Tietävästi ensimmäisen kerran Klavierübung III- teoksen esitti kokonaisuutena (ilman duettoja) 19.3.1920 Marcel Dupré Pariisin konservatoriossa. Saksassa ensiesitykset (samoin ilman duettoja) olivat v. 1920, jolloin Hermann Keller soitti teoksen 5.10. Kielissä ja Fritz Heitmann 23.10. Berliinissä.

Klavierübung III julkaistiin Leipzigissa uskonpuhdistuksen 200-vuotispäivän kunniaksi 1739. Kokoelma ilmestyi painettuna Mikaelinpäivän messuun. Teosta kehystää suuri preludi ja fuuga Es-duurissa ja niiden välissä on 21 luterilaisiin koraaleihin perustuvaa sävellystä ja 4 duettoa. Ensimmäiset 9 (eli 3x3) koraalia muodostavat Kyrie- ja Gloria- osineen ns. saksalaisen urkumessun (Missa Brevis), loput kaksitoista koraalia liittyvät Lutherin katekismuksen aihepiireihin (kymmenen käskyä, uskontunnustus, Isä meidän -rukous, kaste, rippi ja ehtoollinen). Katekismuskoraaleista kokoelmassa on sekä suuri että pieni versio, ehkäpä toisaalta jumalanpalveluselämää, toisaalta intiimiä kotihartautta ajatellen. Duetot ovat kokoelman ehkä arvoituksellisin osa. Niiden melodiikka on kulmikasta, kromaattista, tosinaan jopa bitonaalista. Ovatko ne tarkoitettut alkusoitoiksi, kuten preludi Es-duurissa, pedagogisiksi sävellyksiksi, vai sävellystutkielmiksi? Ovatko ne urku- vai cembalosävellyksiä? Mikä on niihin liittyvä symboliikka- maailman neljä elementtiä, ristin neljä kulmaa, Lutherin neljä raamatuntulkintaohjetta, vai ovatko ne mukana vain, jotta sävellysten kokonaismääräksi tulisi 27 (eli 3x3x3). Bachillehan lukusymboliikka oli kovin tärkeää!

Bachin musiikillista ilmaisua voi lähestyä ainakin seuraavilta kanteilta:

- retoriikan ja kuvio-opin kannalta. Barokin säveltäjät valitsivat teostensa sävellajin, rytmin, kuvioinnin ja harmonian siten, että ne ilmensivät haluttua affektia - tunteen ja mielen tilaa
- tekstin kannalta koraaleihin perustuvissa sävellyksissä. Bachin aikalaiset Ziegler ja Agricola korostivat, että Bach piti erityistä huolta siitä, että musiikin sisältö olisi yhtäpitävä tekstisisällön kanssa.
- kuvio- ja numerosymboliikan kannalta. Ristimotiivi ja huokausmotiivi ovat kuviosymboleista tunnetuimpia. Antiikista peräisin olevasta numerosymboliikasta olkoon esimerkkeinä 3 , 6 ja 9 , jotka symboloivat pyhää kolminaisuutta. Kirjain A vastasi numerosymboliikassa ykköstä, B kakkosta, C kolmosta jne. Bach-luku oli näin ollen 14.

Seuraavassa huomioita eräistä Klavierübung III:n sävellyksistä.

Luonnehdinnat perustuvat analyyttisiin havaintoihin, mutta niiden tulkinnat ovat omiani ja erittäin subjektiivisia, niin kuin musiikin tulkinta aina. Niinpä kehotan kuulijaa aktiivisuuteen ja kriittisyyteen - peilaamaan kuultua omaan kokemusmaailmaan ja elämäntilanteeseen. Tätä kautta nämä mestariteokset voivat virkistää ja lohduttaa, antaa ajattelun aihetta ja vapauttaa affektimaailman lukkoja. Juuri tästähän on perimmältään barokin ja Bachin musiikissa kysymys.

Preludi Es-duuri (BWV 552.1)

- Ranskalaisen alkusoiton tyyliin kirjoitettu avaus pisteellisine rytmeineen viittaa majesteettisuuteen
- Es-duurin sävellajikarakteristiikka on pateettinen, vakava (Mattheson 1713)

- sävellajin 3 b-merkkiä ja preludin 3 musiikillista karakteria viittaavat kolminaisuuteen

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Kyrie -Isä Jumala lankaikkisuudessa) - Christe, aller Welt Trost (Kristus, maailman lohtu) - Kyrie, Gott heiliger Geist (Kyrie-Jumala Pyhä Henki)

- BWV 669-671: kirjoitetut antiikkityyliin. Teemat esiintyvät myös käännettyissä muodoissaan. Bach kuitenkin rikkoo jatkuvasti kontrapunktin sääntöjä melodisen ja harmonisen affekti-ilmaisun tehostamiseksi.

Ensimmäisessä Kyrie-koraalissa koraalimelodia (cantus firmus) on ylääänessä Isän symbolina, Christe-koraalissa väliäänessä Pojan symbolina ja jälkimmäisessä Kyrie-koraalissa bassoäänessä Pyhän Hengen symbolina. Koraalin lopussa tuskan täyttämä kromatiikka huipentaa sävellyksen.

- BWV 672-674: tahtilajit 3/4 (1 pääisku tahdissa), 6/8 (kaksi pääiskua tahdissa) ja 9/8 (kolme pääiskua tahdissa) viittaavat kolminaisuuden eri persooniin

Allein Gott in der Höh´sei Ehr (Gloria in exelsis, yksin Jumalalle kunnia)

- BWV 675 F-duurissa, BWV 676 G-duurissa ja BWV 677 A-duurissa vastaavat koraalimelodian kolmea ensimmäistä säveltä F-G-A

- BWV 676: instrumentaalitrioton tyyliin kirjoitettu sävellyks symboloi kolminaisuutta. Usein toistuva teema mukailee koraalin ensimmäistä säettä kokonaisuudessaan.

Dies sind die heil´gen zehn Gebot´ (Nämä ovat pyhät kymmenen käskyä)

- BWV 678 : kymmentä käskyä symboloi ankarin musiikillinen muoto, kaanon, jossa cantus firmus esiintyy kaksiäänisenä - ihmisen tekojen on seurattava Jumalan käskyjä. Kaksi ylä-ääntä muodostaa basso continuon tukemana viehättävän surumielisen kudoksen. Laskeutuvat kromaattiset linjat ja huokausmotiivit ilmentävät käskyjen ja niiden toteuttamisen välistä ristiriitaa.

-BWV 679: koraalimelodiasta muodostettu rytmisesti takova teema sisältää kymmenen iskualaa, teema toistuu sävellyksessä kymmenen kertaa.

Wir glauben all´an einen Gott Schöpfer (Uskon yhteen Jumalaan, luojaan)

- BWV 680: koraalimelodiasta käytetty vain osa teemaan, joka toistuu taukoamatta litaniamaisen rukouksen tapaan. Lopussa koraalisäe kuullaan kokonaisuudessaan. Kuudesti toistuva jalkio-ostinaatto korostaa sävellyksen litaniamaista luonnetta

- BWV 681: ranskalaisen alkusoiton tyyliin sävelletty miniatyyri. Yllättävät harmoniat rikkovat sopusoinnun.

Vater unser im Himmelreich (Isä meidän, joka olet taivaassa)

- BWV 682: Klavierübung III:n ehkä arvoituksellisin teos. Sävelletty aidon triosonaatin tyyliin. Galanti, lombardilainen huokausmotiivi leimaa rytmiiikkaa (esiintyy kerran myös jalkiossa, tahdissa 41, myös Bach-luku). Cantus firmus väliäänien välisenä kaanonina symboli rukoilevan kuuliaisuudesta Jumalan tahdolle

Christ, unser Herr zum Jordan kam (Kristus, Herramme, tuli Jordanin äärelle)

-BWV 684: ylä-äännet muodostavat toistuvia ristimotiiveja kasteen symbolina,

vasemman käden bassoäänien juokseva kuviointi symboloi Jordan-virtaa. Koraalimelodia kuullaan jalkion soittamana tenoriäänessä.

Aus Tiefer Not schrei´ ich zu dir (Syvyydestä huudan puoleesi)

-BWV 686: Klavierübungin persoonallisin teksti, persoonattomin tyyllilaji (stile antico). Tyyllilajista huolimatta sanottava tulee esille plenorekisteröinnin, voimakkaiden harmonisten jännitteiden ja äänten jokaisessa säkeessä tapahtuvan (1-6 ääntä käsittävän) tihentymisen ja tiivistymisen ansiosta. Kaksiääninen jalkio. Cantus firmus on jalkion ylemmässä äänessä.

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt (Jeesus Kristus, vapahtajamme, joka käänsi Jumalan vihan meistä)

- BWV 688: tekstissä esiintyvät sanat "Jumalan viha", "katkera kärsimys", "helvetin tuska" saavat ilmauksensa säestysäänten helvetillisissä hypyissä ja armottomassa tahdissa esiintyvissä riitasoinnuissa. Cantus firmus kuullaan tenoriäänessä jalkion soittamana.

Fuuga Es-duuri (BWV 552,2)

- kolmiosainen ja kolmiteemainen fuuga. Toiseen ja kolmanteen osaan liittyy myös ensimmäinen teema. Sen neljä ensimmäistä nuottia muodostavat ristikuvion. Teema on peräisin Ambrosiuksen Te Deum -hymnistä. Kuten preludissa, hyödyntää Bach fuugassa eri tyyliä: ensimmäistä osaa hallitsee stile antico, toinen osa on kirjoitettu barokin idiomiin ja kolmas jakso pitää sisällään galanteja piirteitä.

Kuten edellä mainitsin, en usko Klavierübung III tarkoitettuna kokonaisuutena. Aikamme on mieltynyt monumentteihin ja suuruudenhulluuteen. 1800-luvulta peräisin oleva konsertti-instituutio onkin ainoa syy sellaisten teosten kuin Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge, 18 Choräle, h-molli -messu tai Klavierübung esittämiseen yhdessä ja samassa konsertissa. Jos ja kun näin tehdään, on hyväksyttävä se tosiasia, että teokset kuullaan ilman kontekstiaan, estetisoituneena ja vailla yhteyttä funktioonsa. Toisaalta tämä antaa mahdollisuuden järjestää teoksen materiaali toisin. Omassa versiossani esitän duetot alku- väli- ja loppusoittojen tapaan konserttiohjelman kannalta mielestäni mielekkäissä paikoissa.