

SUUREN TYYLIN JÄLJILLÄ

Näkökohtia Max Regerin teoksen *Phantasie über den Namen B–A–C–H*, op. 46/1 esittämiseen

Tutkielma

Kevät 2025

Elisa Vikki

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Suuren tyylin jäljillä: Näkökohtia Max Regerin teoksen <i>Phantasie über den Namen B–A–C–H</i> , op. 46/1 esittämiseen	79+8
Tekijän nimi	Lukukausi
Elisa Vikki	kevät 2025
Aineryhmän nimi	
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä	
<p>Tämä tutkielma käsittelee Max Regerin urkuteoksen <i>Phantasie über den Namen B–A–C–H</i>, op. 46/1, esittämistä. Tavoitteena on löytää näkökulmia esittäjän harjoittelu- ja esittämisprosessissa esiin nouseviin kysymyksiin ja havainnoida, miten esittäjän tekemät ratkaisut vaikuttavat teoksen soivaan muotoon.</p> <p>Tutkimuksessa lähestytään esittäjän kohtaamia kysymyksiä musiikkianalyttisesti ja kahta esimerkkiesitystä analysoimalla. Tutkimuksen analyysi toteutetaan esittäjän näkökulmasta, ja analyysi on vuorovaikutuksessa esittämisen kanssa. Analysoitavat esitykset ovat Karl Richterin ja Martin Sanderin.</p> <p>Tutkimus rakentuu teoksen taustaan tutustumisesta sekä kolmesta analyttisestä kysymyksestä, jotka liittyvät rajakohdan muodostumiseen, B–A–C–H-motiivin eri rooleihin teoksessa sekä ekspressioon. Näistä aihepiireistä analysoidaan esimerkitapauksia, ja havaitaan, että niihin kaikkiin liittyy monitulkintaisuutta ja kerroksellisuutta, joka edellyttää esittäjältä valintoja. Esimerkkiesitykset tulkitsevat näitä kohtia kahdella hyvin erilaisella tavalla ja muodostavat teoksesta siten kaksi toisistaan poikkeavaa kokonaisuutta.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että teoksessa on lukuisia tulkintavaihtoehtoja, jotka rakentuvat sen mukaan, mitä parametria painotetaan tai mitä kerrosta tekstuurista nostetaan esiin. Tutkimuksen perusteella voidaan myös todeta, että esittäjän tekemät ratkaisut vaikuttavat ratkaisevasti teoksen analyttiseen tulkintaan ja hahmottumiseen.</p>	
Hakusanat	
urut, urkumusiikki, esittäminen, tulkinta, reger	
Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
24.4.2025	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
1.1	Tutkimuksen taustaa.....	4
1.2	Esittäminen ja analyysi.....	6
1.3	Äänitetyn musiikin analyysi.....	9
2	TEOKSEN TAUSTAA.....	12
2.1	Teoksen syntykonteksti.....	12
2.2	Regerin urkumusiikin vaikutteita.....	14
3	JAKSOTTUMINEN	21
4	B–A–C–H-MOTIIVI	39
5	EKSPRESSIIVINEN KAARROS	61
6	YHTEENVETO	77
	LÄHTEET	80
	LIITTEET	86

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen taustaa

Max Regerin *Phantasie und Fuge über den Namen B–A–C–H* op. 46 (1900) on urkumusiikin suurteoksia ja säveltäjänsä tunnetuin urkuteos. Musiikinhistoriassa se edustaa lukuisia B–A–C–H-motiivin inspiroimia teoksia, joista tunnetuimpia on Franz Lisztin uruille säveltämä *Präludium und Fuge über den Namen B–A–C–H* S. 260 (1855/1870). Myös Johann Sebastian Bach käytti nimimotiiviaan esimerkiksi teoksessaan *Die Kunst der Fuge* (1750). B–A–C–H-motiivin käyttö itsessään siis asettaa teoksen musiikinhistoriallisesti merkitykselliselle alueelle. Tutkielman pääotsikon ilmaus ”suuri tyyli” viittaa Regerin omaan luonnehdintaan teoksesta ennen sen säveltämistä (ks. luku 2.1).

Soittajalle Regerin teos on äärimmäisen inspiroiva ja haastava. Tekninen haastavuus ilmenee jo lyhyellä vilkaisulla nuottiin: heti alussa on kahdeksanäänistä satsia ja virtuoosisia juoksutuksia. Portaattomat voimistumiset ja hiljentymiset fraasien sisällä haastavat myös urkuja instrumenttina. Teknisten haasteiden ja tilapäisten etumerkkien suman alla piilee pienestä motiivista sävelletty ilmaisuvoimainen teos, joka monessakin mielessä tekee kunniaa perinteelle mutta samalla luo uutta.

Tällaisen teoksen esittäjä on monenlaisten haasteiden edessä. Jo etumerkkiviidakosta selvittääkseen on tehtävä paljon työtä, minkä jälkeen vasta päästään varsinaisten musiikillisten haasteiden ääreen. Tutkielmani pureutuu joihinkin sellaisiin kysymyksiin, joita teoksen harjoittelu- ja esittämisprosessissa voi nousta esiin. Viittaa teokseen myöhemmin tekstissä suomennetulla nimellä *Fantasia ja fuuga nimestä B–A–C–H* tai vain nimillä fantasia tai fuuga. Keskityn fantasiaan, mutta monet käsiteltävät aiheet ovat sovellettavissa myös fuugaan.

Harjoittelu ja esittäminen ovat muokanneet suhdettani teokseen, joten on luontevaa käsitellä sitä omasta esittäjän näkökulmastani – enkä varmasti pystyisi tätä näkökulmaa väistämään. Omat kokemukseni ovat kuitenkin lähinnä muistin ja intuition varassa eivätkä siten kovin täsmällisesti käsitteellisessä muodossa. Tästä syystä pureudun teoksen esittämiseen liittyviin kysymyksiin kahden äänitetyn esityksen avulla. Tutkimus keskittyy näiden esitysten ratkaisuihin, vaikka käsiteltävät kysymykset ovatkin heränneet oman esittämispöytäkirjani pohjalta.

Valitsin esimerkkiesityksiksi Martin Sanderin vuonna 2011 Riian tuomiokirkon Walcker-uruilla (liite 1) soittaman sekä Karl Richterin vuonna 1957 Ottobeurenin luostarikirkon Riepp-uruilla (liite 2) taltioidun esityksen. Valitsin Sanderin ja Richterin esitykset niiden keskinäisen erilaisuuden vuoksi. Esitysten välissä on 54 vuotta, joten niissä kuuluu mahdollisesti myös esittämisperinteen muuttuminen vuosikymmenten saatossa. En kuitenkaan pureudu erityisesti esittämisperinteeseen, vaan käsitelen esityksiä lähtökohtaisesti kahtena tasavertaisena versiona Regerin teoksesta.

Tutkielman on tarkoitus vastata kysymyksiin:

- 1) millaisia asioita esittäjä voi käsitellä harjoitellessaan ja esittäessään Max Regerin teosta *Fantasia nimestä B–A–C–H*,
- 2) millä tavoin näitä kysymyksiä voi lähestyä analyyttisesti ja
- 3) miten esittäjän ratkaisut vaikuttavat näiden tilanteiden analyyttiseen tulkintaan?

Näiden lisäksi tutkimuksessa käsitellään kysymystä:

- 4) miten kaksi esittäjää ovat lähestyneet näitä asioita esityksissään?

Analyysin tehtävä ei ole tässä tutkimuksessa tarjota ylhäältä käsin ratkaisuja esittäjän kohtaamiin ongelmiin, vaan se pyrkii toimimaan esittäjän työkaluna, joka sekä vaikuttaa esittämiseen että vaikuttuu esittämisestä. Tätä asetelmaa käsitellään luvussa 1.2. Äänitteiden analyysia käsitellään luvussa 1.3.

Luku 2 käsittelee teoksen taustaa. Luvun ensimmäisessä osassa 2.1 syvennyttään *Fantasian ja fuugan nimestä B–A–C–H* syntykontekstiin etenkin Regerin omien kirjoitusten pohjalta. Luvun jälkimmäinen osa 2.2 käsittelee Regerin urkumusiikin yleisiä piirteitä ja sellaisia vaikutteita ja vaikuttajia, jotka erityisesti näkyvät hänen kirjoittamassaan urkumusiikissa ja käsiteltävässä teoksessa.

Luvut 3–5 ovat tutkielman varsinaiset pääluvut. Jokaisessa nousee esiin yksi teema, jonka esittäjä mahdollisesti kohtaa harjoitellessaan ja esittäessään fantasiaa. Luvussa 3 käsitellään rajakohdan muodostumista ja esittäjän ratkaisujen vaikutusta rajakohdan hahmottumiseen, luvussa 4 perehdytään B–A–C–H-motiivin eri ilmenemismuotoihin ja niiden ilmentämiseen soitossa ja luku 5 käsittelee ilmaisua. Lukujen teemoja lähestytään teoksesta nousevien esimerkkitapausten avulla, ja näkökulmia esittäjän mahdollisiin ratkaisuihin tarjoavat Sanderin ja Richterin esitykset.

Luku 6 kokoaa yhteen aiemmissa luvuissa käsitellyjä teemoja.

Tämä tutkimus tehdään esittäjältä esittäjälle. Se on kahden muusikon – kirjoittajan ja lukijan – välinen keskustelu, jonka on tarkoitus tarjota näkökulmia esityksen rakentamiseen ja mahdollisesti auttaa löytämään lisää työkaluja harjoitteluprosessiin, joka on muusikon työn ydintä.

1.2 Esittäminen ja analyysi

Eric Clarke (2002) kuvailee musiikin esittämistä musiikillisen idean fyysiseksi toteuttamiseksi. Musiikillinen idea on voitu tallentaa nuotteina tai välittää kuulonvaraisesti, tai se voidaan tuottaa esityshetkessä improvisoiden. Perusolettamus on, että esittäjä kykenee soittamaan ”oikein” eli tuottamaan oikeat säveltasot, rytmit, dynamiikat ja muut musiikilliset ominaisuudet sellaisina, kuin käsiteltävään musiikilliseen ideaan kuuluu. Tämän kaiken lisäksi esittäjän olennainen tehtävä on rakentaa teoksesta ilmaisullinen tulkinta. (Clarke 2002, 59.)

Käsiteltäessä kysymystä siitä, pitäisikö esitykset ottaa huomioon analyysissa, tullaan kysymykseen siitä, mikä esityksen rooli musiikkiteoksen olemassaolossa on. Jerrold Levinsonin (1980, 27) mukaan musiikkiteos ”voidaan kuulla esityksissä tai niiden kautta”. Esityksen rooli on tässä näkemyksessä ilman sitäkin olemassa olevan objektin välittäminen. Daniel Leech-Wilkinson (2009, 2.1) argumentoi voimakkaasti esitysten puolesta luonnehtimalla, että ”[musiikki]teos on jotakin, minkä aistimme kuunnellessamme esitystä” ja että ”muuna aikana se on vain idea”. Leech-Wilkinsonin näkemyksessä esitys nousee musiikkikappaleen olemassaolon ehdoksi. Tästä

näkökulmasta esitysten huomiotta jättäminen jättäisi huomiotta merkittävän osan teoksesta itsestään.

Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole ottaa ontologisessa mielessä kantaa esityksen rooliin musiikin tai musiikkikappaleen olemassaolossa, mutta tutkimuksen painopiste on teoksen soivassa muodossa. Musiikkianalyysi tutkimuksessa tähtää soivaan toteutukseen ja lähestyy musiikkia sillä ajatuksella, että musiikki on jotakin, joka soi. Analyysin ja esityksen suhde on syklinen: analyysia tehdään esitystä varten ja esitys vaikuttaa analyysiin.

Tutkijoiden näkemys analyysin suhteesta esittämiseen on ollut viime vuosikymmeninä murroksessa. Perinteisesti suhde on ollut hyvin hierarkkinen. Esimerkiksi Edward T. Cone (1960, 174) kuvailee, että analyttikot kuulevat parhaiten, ja siten heidän näkemyksensä osoittavat, miten jokin teos tulisi kuulla ja soittaa. Toisin sanoen analyysi on ollut esittämisen yläpuolella ja hyvän esityksen on ajateltu rakentuvan hyvän analyysin varaan.

Myöhemmin vallalle on tullut näkemys, jonka mukaan analyysin ja esittämisen vuorovaikutus voi olla monisuuntaista ja jopa yhdenaikaista. John Rink (2002, 35–36) kuvailee, että esittäjä tekee esityksensä rakentamiseksi joko analyysiin pohjautuvia tai intuitiivisia ratkaisuja – mitkä asiat esityksessä kuuluvat, mitä painotetaan, mikä jää kuulumattomaksi – ja laadukas esitys voi muotoutua kummalla tahansa tavoin. Tämän näkökulman mukaan ei myöskään ole olemassa yhtä oikeisiin analyttisiin tulkintoihin perustuvaa oikeanlaista esitystä, jota tulisi tavoitella, vaan hyviä esityksiä voi olla monenlaisia. (Rink 2002, 36; Lester 1995, 210–211.)

Myös esitys voi olla vaikuttamassa analyysiin (esim. McCreless 2009). Christian Utz (2022, 153) rinnastaa analyysin ja esittämisen teoksen tulkitsijoina kuvailemalla esitysten itse asiassa olevan itsenäisiä analyttisiä tulkintoja esitettävästä teoksesta. Jeffrey Swinkin (2016, 45) pitää juuri tätä esityksen tehtävänäkin: valita yksi mahdollinen rakenteellinen ja ilmaisullinen tulkinta ja esittää se. Swinkinin mukaan juuri tämä esittäjän henkilökohtainen ymmärrys teoksen rakentumisesta tekee esityksestä esteettisesti nautittavan.

Joel Lesterin (1995, 210–211) mukaan analyttiset kirjoitukset voivat kiistellä keskenään ja osoittaa toistensa heikkouksia, mutta esityksiä arvioidaan eri mittaristolla, eikä

analyysi voi siksi kumota esityksen oikeellisuutta tai tuomita sitä väärin tulkituksi. Sen sijaan analyysin kannalta on erityisen merkittävää, mikäli esitykset, erityisesti jos niitä on useita, tulkitsevat jotakin teoksen ominaisuutta eri tavalla kuin analyysi itse.

Cecilia Oinas (2017, 50) kuvailee esittämisen ja analyysin välisen vuorovaikutuksen perustuvan siihen, että hyväksytään niiden molempien olevan luonteeltaan prosessimaisia. Hän selittää tätä siten, että analyysi ei ole esitystä painavampi tai lopullisempi vaan esityksen kanssa yhtä avoin uusille tulkinnoille. Oinaksen mukaan esittäjien intuitiiviset tulkinnat ja analyttiset päätelmät voivat harjoitusprosessissa keskustella keskenään niin, että molempien toimivuutta esityksessä punnitaan samanarvoisina. Christian Utz (2022, 154) on samalla kannalla painottaessaan, että esityksen ei tarvitse olla yhteneväinen kirjallisen tai kuunteluun perustuvan analyysin kanssa, vaikka esityksen tulkinta ja kirjalliset musiikkianalyttiset tulkinnat ovatkin vuorovaikutuksessa keskenään.

Jos esitystä pidetään analyttisenä tulkintana, esittäjän työtä teoksen parissa voidaan pitää analyysinä, vaikka se ei pohjautuisikaan musiikkianalyttiseen perinteeseen. Esittäjän analyysi, joksi John Rink (2002) esittäjän toteuttamaa analyysia nimittää, ei välttämättä perustu musiikkianalyttisiin käytänteisiin ja saattaa keskittyä erilaisiin ilmiöihin ja yksityiskohtiin musiikissa. Se pohjautuu usein intuitioon, joka tarkoittaa tässä kaikkeen aiempaan tietoon ja ymmärrykseen perustuvaa intuitiota, ei täysin umpimähkäistä vaistonvaraisuutta. Valmiissa esityksessä analyysin rooli ei ole muiden esitykseen liittyvien tosiasioiden yläpuolella. Analyttinen päätelmä saattaa jäädä esimerkiksi teknisten valmiuksien, soittimen asettamien rajoitusten tai esitystradition alle. (Rink 2002, 36, 39–40.)

Tässä tutkimuksessa vaikuttavat sekä perinteinen musiikkianalyysi että esittäjän analyysi. Musiikkianalyttista perinnettä edustaa esimerkiksi harmonisen prosessin tutkiminen perinteisen musiikkianalyttisen terminologian avulla nuotin perusteella. Esittäjän analyysi näkyy tutkimuksessa siten, että tutkimusta tekee esittäjä esittäjän näkökulmasta ja musiikillisia ilmiöitä sanallistetaan myös musiikkianalyttisestä kielestä poikkeavalla tavalla. Lisäksi tutkimuksessa analysoidaan esityksiä. Esityksen analyysi on Nicholas Cookin (2013, 49) tunnistama kolmas analyysityyppi analyysin ja esittämisen kentällä. Esityksen analyysin kohteena on nimensä mukaisesti esitys, ja sitä voidaan toteuttaa joko

tallenteen pohjalta tai reaaliaikaisesti. Äänitetyn musiikin analyysia, joka on esityksen analyysin alalaji, käsitellään luvussa 1.3.

Tässä tutkimuksessa ei ole tarkoitus tehdä analyysia esittäjän puolesta tai tarjota valmista tulkintamallia eikä arvioida analyyttisten havaintojen ja käsiteltävien esitysten keskinäistä paremmuutta. Sen sijaan tarkoituksena on syventyä esittäjän tavalla tai toisella käsittelemiin analyyttisiin prosesseihin ja tutkia esittäjän analyyttisten ratkaisujen – tietoisten tai tiedostamattomien – vaikutusta soivaan lopputulokseen.

1.3 Äänitetyn musiikin analyysi

Daniel Leech-Wilkinsonin (2009) mukaan musiikkianalyttinen kiinnostus on historiassa ollut säveltäjakeskeistä. Esittäjän tehtävä on ollut säveltäjän luoman ideaalin mahdollisimman tarkka toteuttaminen annetun informaation pohjalta, mutta itse esityksiä on pidetty sen verran epäluotettavina, muuttuvina ja vaikeasti sanallistettavina, ettei esitysten tutkimista ole pidetty tarpeellisena. Sen sijaan teosten nuottimateriaalin tutkimisen on nähty tarjoavan riittävästi informaatiota musiikista. Kiinnostuksen kääntyminen kohti esittäjää sekä esittäjän ja säveltäjän roolien tasapäistyminen on johtanut musiikkianalyttikot viime vuosikymmeninä uuden äärelle – esitysten äärelle. (Leech-Wilkinson 2009, 1.1.)

Äänitetyn musiikin analyysi on väylä esitysten tutkimiseen, ja sen lähtökohtana on käsitys esitysten merkittävydestä. Tallenteet kuitenkin eroavat live-esityksistä. Albin Zak (2009, 71) erittelee merkittävimmät erot kahteen osa-alueeseen: paikallaolon puuttuminen ja toistettavuus. Tallennetta kuunnellessa esitys ei tapahdu samassa tilassa eikä samaan aikaan kuuntelun kanssa, jolloin tilaan ja visuaalisuuteen liittyvät seikat puuttuvat. Lisäksi tallennetta on mahdollista kuunnella useita kertoja, minkä vuoksi siihen ei kuulu musiikin live-esittämiseen liittyvää ainutkertaisuutta.

Äänitettyä musiikkia kuunnellessa ei ole mahdollista nähdä esiintyjän liikkeitä. Leech-Willkinsonin (2009, 3.7) mukaan esiintyjän liikkeet voivat tukea musiikillista kokemusta mutta myös haitata sitä, sillä musiikin mukana elämiseen liittyvien ja soittotapahtumaan fyysisesti vaadittavien liikkeiden lisäksi esiintyjää katsellessa näkyy myös häiritsevää

liikettä. Urkumusiikin tapauksessa visuaalisuuden puute ei ole kovinkaan merkittävä. Jos oletetaan, että yleisö näkisi urkurin tämän soittaessa, kenties muiden instrumenttien soittamiseen verrattuna kohtalaisen suuri osa nähtävästä liikkeestä kuuluisi niin kutsuttuun häiritsevän liikkeen kategoriaan. Urkuri esimerkiksi hallinnoi soitintaan vaihtamalla äänikertoja ja liikuttamalla kaappeja. Rungas jalkietyöskentely saattaa aiheuttaa myös asennonkorjauksia penkillä, ja lisäksi näkymässä olisi usein ainakin yksi avustaja. Näkymä on kuitenkin hyvin hypoteettinen, sillä useimmiten urkuri on yleisön näkemättömissä, eikä visuaalisuuden puute siten ole oleellinen seikka myöskään äänitettä kuunnellessa.

Leech-Wilkinson (2009, 3.7) nostaa esiin myös toisen tilaan liittyvän eroavaisuuden tallenteiden ja live-esityksen välillä: tallenteella ei ole mahdollista kokea äänen fyysistä vaikutusta tilassa. Hän pitää tätä puutetta merkittävämpänä kuin edellistä. Erityisesti urkumusiikin kohdalla äänen fyysisen kokemisen puute on epäilemättä merkittävämpi ero kuin visuaalisuuden puuttuminen. Suurilla uruilla – joita esimerkiksi Regerin musiikin esittämiseen tarvitaan – on mahdollista tuottaa hyvin voimakkaita ja matalia ääniä, jotka tuntuvat erityisen voimakkaina myös fyysisesti. Äänitteellä esimerkiksi voimakkaan rekisteröinnin vaikutus jää mahdollisesti heikommaksi, kun fyysinen kokemusulottuvuus puuttuu.

Stephen Davies (2001, 304) pitää tallenteiden toistettavuutta huomattavana erona suhteessa live-esityksiin. Hänen mukaansa toistettavuus aiheuttaa myös eroja suhtautumisessa kuunneltavaan esitykseen. Esimerkiksi yleisön äänet, yksittäiset virheet tai persoonallinen tulkinta voivat tallenteella kuulostaa epämiellyttäviltä, kun taas konsertissa yleisöäänät ja virheet voisivat jäädä lähes kokonaan huomiotta ja persoonallinen tulkinta saattaisi herättää lähinnä kiinnostusta. Tallenteita kuunnellessa tällaisten asioiden häiritsevyys johtuu Daviesin mukaan siitä, että niiden voidaan aiempien kuuntelukertojen perusteella tietää jo ennalta tapahtuvan.

Koska tässä tutkimuksessa keskitytään ensisijaisesti esittäjän näkökulmaan, oleellista on myös musiikin äänittämisen vaikutus esittäjään ja tämän ratkaisuihin. Kun tallenne tehdään konserttitilanteessa ja paikalla oleva yleisö on esityksen ensisijainen kuulijakunta, äänittämisen vaikutus esitykseen on mahdollisimman vähäinen. Sen sijaan silloin, kun musiikkia esitetään tallennetta varten, tallenteen ominaisuudet, kuten toistettavuus, todennäköisesti vaikuttavat esityksen toteuttamiseen. Susan Tomes (2009,

10) toteaa, että äänittäminen saa esittäjät hyvin kriittisiksi itseään kohtaan, sillä omat virheensä ja muut esitystä häiritsevät äänet on mahdollista kuulla heti uudelleen. Kriittisyyttä lisää myös tietoisuus siitä, että pienikin virhe voi pilata koko oton. Soittajan näkökulmasta tämä voi vähentää esimerkiksi riskin ottamista ja spontaaniutta.

Tässä tutkimuksessa tutkitaan kahta tallennetta: Karl Richterin tallennetta vuodelta 1957 ja Martin Sanderin tallennetta vuodelta 2011. Tallennustekniikka molempina taltiointiajankohtina on mahdollistanut sävelkorkeuksien, nopeuksien ja äänenvärin taltioimisen luotettavasti (Leech-Wilkinson 2009, 3.6). Voidaan siis olettaa, että tallennettu informaatio on näiden osalta luotettavaa ja esimerkiksi dynamiikkaa, tempoja ja muuta ajankäyttöä voidaan vertailla.

Molemmat tallenteet ovat live-tallenteita. Vaikka live-tallenne yhdistetään kertaottoon esimerkiksi konserttitilanteessa, myös niin kutsuttuja live-äänitteitä on saatettu yhdistellä useammista versioista (Leech-Wilkinson 2009, 3.6). Molemmissa tallenteissa on kuitenkin joitakin yleisöääniä, mistä voisi päätellä, että kummassakin tapauksessa on kyse konserttitallenteesta ja siten yhdestä kokonaisesta esityksestä. Erityisesti Richterin esityksessä on myös tapahtumia, jotka ovat hyvin todennäköisesti tunnistettavissa tahattomiksi virheiksi. Pyrin havaitsemaan esitysten kertaluontoisuuteen kuuluvat tahattomuudet, mutta en anna niille analyttistä painoarvoa.

Leech-Wilkinsonin mukaan tallenteiden käytön suurin vaara on, että kuunnellaan liian suppeaa valikoimaa, jolloin musiikin esittämiseen luontaisesti kuuluva muuttuvuus unohtuu (Leech-Wilkinson 2009, 1.2). Tässä tutkimuksessa on mukana kaksi äänitettä, mikä on vähän. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole luoda yleiskuvaa käsiteltävän teoksen tulkinnasta tai esittämisperinteestä vaan syventyä sitä esittäessä esiin nouseviin kysymyksiin. Esitysten rooli on toimia esimerkkinä siitä, miten esittäjän ratkaisut voivat vaikuttaa esiin nostettaviin piirteisiin musiikissa. Tässä tarkoituksessa kahden esityksen analysoiminen tarjoaa riittävän laajan kuvan.

2 TEOKSEN TAUSTAA

2.1 Teoksen syntykonteksti

Max Reger sävelsi *Fantasian ja fuugan nimestä B–A–C–H* helmikuussa 1900 Weidenissa. Kesäkuun lopussa Regerin urkuriystävä Karl Straube kantaesitti sen St. Willibrordin katedraalissa Weselissä. Saman vuoden lokakuussa müncheniläinen kustantaja Jos. Aibl. Verlag julkaisi teoksen. (Max Reger Institute & Elsa Reger Foundation 2024.) Teos on omistettu urkuri-säveltäjä Josef Rheinbergerille. Vuoden 1900 tammikuussa Reger kirjoitti Rheinbergerille ja kysyi lupaa omistaa jokin tulevista teoksistaan tälle. Seuraavassa kirjeessään Reger ilmaisi olevansa hyvin ilahtunut saamastaan luvasta. (Wanger & Irmen 1995, 114–115.)

Saman kuukauden lopulla Reger kirjoitti ystävälleen Alexander Wilhelm Gottschalgille: ”Sitten toivon pääseväni työskentelemään uusien suurempien teosten parissa lähitulevaisuudessa! – – Ennen kaikkea ajattelen kirjoittaa uruille fantasian ja fuugan teemasta B–A–C–H (op. 46). Siitä on tultava suurimman tyylin työ, ja aion antaa kaikkeni!” (Hase-Köhler 1928, 68.) Regerin into puhua teoksesta jo ennen, kuin hän oli aloittanut sen säveltämisen, kertoo teoksen merkityksestä hänelle itselleen. Teoksen merkityksellisyydestä säveltäjälleen kertoo myös kunnioitusta osoittava tahto käyttää kaikki taitonsa teoksen säveltämiseen.

Teoksen sävellystyö tapahtui melko nopeasti, sillä jo 17.2.1900 Reger kirjoitti Gottschalgille: ”Fantasia ja fuuga teemasta B–A–C–H edistyy reippaasti (op. 46), voin lähettää käsikirjoituksen sinulle katseltavaksi 10 päivässä.” Samalla hän pyysi Gottschalgia palauttamaan käsikirjoituksen pian takaisin, jotta hän pääsisi viimeistelemään sen, ja lisäsi vielä: ”Pelkään, että monet herrat pudistelevat päätään, kun tämä fantasia ja fuuga esitetään.” (Hase-Köhler 1928, 69, 74.) Reger ei kirjeessään avannut tarkemmin, miksi oletti teoksen aiheuttavan päänpuudistelua yleisössään, mutta

säveltäjäystävälleen Karl Wolfrumille hän kirjoitti teoksen julkaisun aikoihin lokakuussa 1900: ”Fantasia ja fuuga on hyvin vaikea ja edellyttää suuria urkuja.” (Hase-Köhler 1928, 82.) Mahdollisesti säveltäjä tiedosti, että teos oli urkumusiikin perinteessä poikkeuksellisen haastava sekä instrumentin että soittajan näkökulmasta.

Fantasia ja fuuga nimestä B–A–C–H ei syntynyt musiikinhistoriallisesti merkityksettömään viitekehykseen. Johdannossa mainittiin jo B–A–C–H-motiivin käytön tärkeinä edeltäjinä esimerkiksi Franz Lisztin samanniminen teos sekä J. S. Bachin *Die Kunst der Fuge*, jossa Bach itse käyttää nimimotiiviaan. Bachin nimimotiivin käyttäminen asettaa myös J. S. Bachin säveltäjänä teoksen vertailukohtaksi tai esikuvaksi.

Erityisesti viittaus Bachiin oli Max Regerille tärkeä. Kun musiikkiaikakauslehti *Die Musik* keräsi vuonna 1906 musiikkivaikuttajilta vastauksia kysymykseen ”mitä Johann Sebastian Bach on minulle ja mitä hän merkitsee meidän ajallemme?”, Reger vastasi lyhyesti ja ytimekkäästi. Hänen vastauksensa alkoi: ”Seb. Bach on minulle kaiken musiikin alku ja loppu; hänessä on ja häneen perustuu kaikki todellinen edistys!” Hän myös ilmaisee tyytymättömyytensä siihen, ettei Bach saa hänen omana aikanaan riittävän suurta painoarvoa. (Reger 1906, 74.) Regerin kunnioitus Bachia kohtaan ilmeni myös esimerkiksi siinä, että hän sovitti tai muunsi alkuperäisestä poikkeavalle kokoonpanolle 428 Bachin yksittäistä teosta. (Frisch 2001, 300.)

Teoksessaan Reger kunnioittaa Bachia monin tavoin. Ensimmäinen viittaus Bachiin on jo teoksen sävellysmuoto. Fantasia ja fuuga oli Bachille ja Bachin ajalle tyypillinen kokonaisuus, joka ei Regerin aikana ollut erityisessä suosiossa. Vaikka Regerin teos on niin ilmeisen romanttinen, että sen soittaminen barokkiurilla olisi hyvin haastavaa, myös sävelkielessä on vaikutteita barokkimusiikista. Esimerkiksi fantasian alkupuolen satsityyppi, jossa suuret soinnut vuorottelevat nopeiden juoksutusten tai sekvenssipohjaisten yksiäänisten sävelkulkujen kanssa, voisivat olla peräisin barokin ajan *stilus fantasticus* -tyylistä. Teoksessa on myös hyvin kontrapunktisia kohtia, joista voidaan tunnistaa esimerkiksi barokin ajalta tuttuja fuuga- tai *cantus firmus* -tekstuureita.

Fantasia ja fuuga nimestä B–A–C–H on siis laajamuotoinen ja säveltäjänsä tunnetuin urkuteos, jonka merkitys säveltäjälle itselleen on voimakkaan Bach-viittauksensa vuoksi suuri. Urkumusiikin historiassa teos asettuu laajojen ja haastavien urkuteosten joukkoon

sekä Johann Sebastian Bachin merkittävää urkumusiikkiperintöä kunnioittavaan ja hänen nimimotiiviaan käyttävään teoskategoriaan.

2.2 Regerin urkumusiikin vaikutteita

Vuonna 1890 17-vuotias Max Reger sai mahdollisuuden opiskella kontrapunktia ja pianonsoittoa Hugo Riemannin oppilaana (Max Reger Portal 2024). Vuoden 1900 jälkeen Riemann alkoi kritisoida Regerin sävellystyyliliä niin voimakkaasti, että heidän välinsä viilenivät ja Reger pyrki erottautumaan Riemannin vaikutuksesta (Laukvik 2001, 270). Riemannin vaikutus Regerin musiikkiin on kuitenkin ilmeinen. Siksi käsittelen seuraavaksi pintapuolisesti joitakin Riemannin ajatuksia ja niiden esiintymistä Regerin musiikissa. Koska Regerin tuotannossa on erilaisia tyyllisiä vaiheita, nostan esiin erityisesti piirteitä, jotka näkyvät tutkimuksen aiheena olevassa fantasiassa ja joita on hyödyllistä ymmärtää luvuissa 3–5 käsiteltävien teemojen kannalta.

Käsiteltävän teoksen näkökulmasta Riemannin merkittäviä vaikutuksia Regerin ajattelussa oli suuri kunnioitus kontrapunktista kirjoitustapaa kohtaan. Hän herätti Regerissä myös kiinnostuksen ”wieniläisiin mestareihin” Haydniin, Mozartiin ja Beethoveniin sekä Brahmsiin, jota Reger oppi pitämään tonaalisen musiikin uranuurtajana. (Anderson 2003, 11.)

Vaikka Regerin musiikissa oli aikanaan hyvinkin moderneja piirteitä, hän oli kiinnostunut erityisesti menneiden aikakausien säveltäjistä ja kirjoitustekniikoista sekä aikansa säveltäjistä lähinnä perinteitä kunnioittavasta Brahmsista. Walter Frischin (2001, 296) mukaan Regerin kiinnostus vanhaan oli historiallista modernismia, ”syvää ja hienostunutta sitoutumista menneisyyteen”, joka poikkesi uusklassisesta tyylistä modernilla, omaperäisellä ja ilmaisuvoimaisella musiikillisella kielellään. Reger itse julistautui ylpeästi modernistiksi, joka ajatteli voivansa yhtä aikaa kunnioittaa menneisyyttä mutta kuitenkin kirjoittaa musiikkia moderniin tyyliin (Frisch 2001, 301). Historialliseksi modernistiksi Regeriä luonnehtii myös esimerkiksi Miona Dimitrijevic (2017, 50), joka kuvailee Regerin yhteyttä historiaan ”intensiiviseksi ja syvälliseksi vuoropuheluksi menneisyyden kanssa”. Erityisen merkittäviksi vaikuttajiksi Regerin

musiikissa Dimitrijevic tunnistaa Bachin ja Brahmsin. Tämä vuoropuhelu menneisyyden kanssa ja erityisesti Bachin vaikutus ilmenevät fantasiassa romanttiseen sävelkieleen puetuissa barokkimusiikista tutuissa musiikillisissa ilmiöissä.

Sen lisäksi, että Riemann edesauttoi Regerin kiinnostusta vanhaan musiikkiin, Regerin musiikissa näkyvät myös Riemannin teoreettiset musiikkikäsitteet. Yksi Riemannin omana aikanaan huomiota herättäneistä periaatteista oli luopuminen perinteisestä vahvojen ja heikkojen iskujen tahtihierarkiasta. Hän irrottautui puhutun kielen rytmiin perustuvasta painottumisesta, jossa painollista tavua seuraa joitakin heikkoja ja tämä toistuu säännönmukaisesti, ja korvasi perinteisen tahtihierarkian parillisella *crescendo*- ja *diminuendo*-prosessilla. *Crescendo* tapahtuu kohti vahvaa fraasinosaa ja *diminuendo* sen jälkeen. (Laukvik 2001, 258.)

Riemannilla fraasidynamiikkaan liittyy myös ajankäyttö. Dynamiikan voimistuessa tempo kiihtyy kohti fraasin huippukohtaa, jota korostetaan ”agogisella aksentilla”. Dynamiikkakiilojen väliin jäävää nuottia siis venytetään ja korostetaan siten ajankäytöllisin keinoin. Huippukohdan jälkeen alkaa hiljeneminen, ja tempo pääsee hiljalleen rullaamaan eteenpäin, kunnes se alkaa hidastua kohti fraasin loppua. ”Agoginen aksentti” oli Riemannille erityisen tärkeä urkumusiikissa, kun *legato*-pyrkimyksen vuoksi ei ole mahdollista painottaa säveliä artikulaatiolla. (Laukvik 2001, 263.)

Riemannilainen *crescendo*- ja *diminuendo*-prosessiin perustuva fraasinrakennus näkyy selkeästi Regerin musiikissa. Kuvan 2.1 esimerkin kohdassa 1 *crescendo*- ja *diminuendo*-kiilat osoittavat tämän kehityksen. Tahdit 8–9 ovat fraasin keskikohta – *crescendo* siis alkaa jo aiemmin ja *diminuendo* jatkuu vielä pidempään. Tätä dynaamista kehitystä tukevat riemannilaisen ideologian mukaisesti voimistuessa *stringendo* ja hiljentyessä lopulta *ritenuto*. Voimakkain kohta osuu kolmannelle iskulle, jossa merkintä **Org. Pl.** tarkoittaa *organo plenoa*. *Plenoksi* kutsutaan ”pääasiallista *forte*-rekisteröintiä käsillä olevan aikakauden musiikissa” (Pyylampi 2019, 73). Reger käyttää fantasian nuotissa merkintää **Org. Pl.** ilmaisemassa voimakkainta mahdollista rekisteröintiä. Kaaritus, sävelkorkeudet ja *diminuendo*-kiilan alku antavat ymmärtää, että voimakkain kohta on kolmannen iskun puolivälissä jalkion c-sävelten päälle rakentuva sointu. Uusi kaari alkaa siitä, siihen osuu korkein sävel ennen sen jälkeen tapahtuvaa rekisterillistä laskua ja *diminuendo*-kiila alkaa sen jälkeen. Merkintä *a tempo* jarruttaa tempoja jo ennen

huippukohtaa, huippukohdassa toteutetaan ”agoginen aksentti” ja sen jälkeen tempo pääsee rullaamaan hetken vapaasti ennen hidastumista.

Riemann piti *legatoa* lähtökohtaisena artikulaatiotapana, eikä käyttänyt kaaria sen ilmaisemiseen. Kaarten merkitys hänelle oli esittämiskäytännöllisen sijaan analyttinen: hän merkitsi niillä fraaseja ja motiiveja. Kaikki artikulaatioon liittyvät seikat, kuten *staccato*, tuli hänen mukaansa merkitä nuottiin erikseen. (Laukvik 2001, 264.)

Myös Regerin fantasiassa pitkät kaaret ovat ilmeisesti fraasikaaria jo siksi, etteivät hänen kaarilla merkitsemänsä kohdat ole aina soitettavissa *legatossa* (kuva 2.1, kohta 2). Koska yhdellä kädellä on enimmillään viisi säveltä, yhden käden sointujen laajuus on lähes koko ajan oktaavi ja jalkiostemmakin on kaksiääninen, soinnulta toiselle on siirryttävä nostamalla kädet ja jalat koskettimilta. Vain joitakin ääniä on mahdollista soittaa *legatossa* joko käyttämällä vierekkäisiä sormia, liukumalla samalla sormella viereiselle koskettimelle tai käyttämällä jalkiossa riittävän lähellä sijaitsevilla koskettimilla jalan kantaa ja kärkeä.

Yksittäisiä artikulaatiomerkkejä fantasiassa ei sen sijaan ole ollenkaan. *Tenuto*-viivat merkitsevät oletettavasti artikulaation sijaan B–A–C–H-motiivin paikat, sillä jokainen tällainen motiivi sekä sen transpositio tai inversio on merkitty samalla tavoin riippumatta motiivin senhetkisestä roolista musiikillisessa kudoksessa (ks. luku 4).

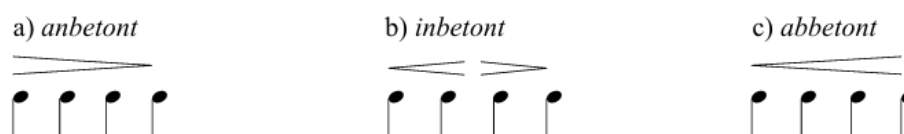
Kuva 2.1 Riemannilaisia ilmiöitä Regerin fantasian tahdeissa 8–9 ¹

Koska Riemann ei tukenut näkemystä vahvojen ja heikkojen iskujen perinteisestä painotuksesta, hän määritteli motiivien muotoiluun kolme erilaista tapaa:

¹ Regerin Fantasian nuottiesimerkit on laadittu Universal Editionin julkaiseman painoksen pohjalta.

”alkupainotettu” (*anbetont*), ”sisäpainotettu” (*inbetont*) ja ”eteenpainotettu” (*abbetont*) (kuva 2.2). Näistä motiivinmuotoilutavoista harvinaisimpana hän piti ensimmäistä (*anbetont*), joka itse asiassa oli siihen asti ollut vallitseva tapa painottaa musiikkia. Keskimäinen painotustapa (*inbetont*) laajeni fraasinmuotoiluun, jota jo käsiteltiin edellä. (Laukvik 2001, 261.)

Kuva 2.2 Riemannin motiivinmuotoilutavat



Viimeisestä motiivinpainotustavasta (*abbetont*) Riemann johti ajatuksen jatkuvasta kohotahtisuudesta (kuva 2.3). Kohotahtisuus oli hänelle niin merkittävä periaate, että hänen mielestään kaikki säveltäjät, jotka eivät olleet kirjoittaneet musiikkiaan kohotahtiseksi, olivat kirjoittaneet musiikkinsa väärin. Riemannin kohotahtisuus tarkoitti käytännössä sitä, että sen sijaan, että musiikin painotukset kevenisivät tahdin ensimmäiseltä iskulta pois päin *diminuendon* tapaan, muut iskut itse asiassa voimistuvat kohti tahdin ensimmäistä iskua. Tällä painotustavalla hän korosti musiikin suuntautumista eteenpäin. (Laukvik 2001, 261.)

Kuva 2.3 Kohotahtisuus Riemannin musiikkikäsitelyssä



Reger-esimerkissä (kuva 2.1, kohta 3) tämä ilmiö näkyy esimerkiksi tavassa fraseerata jalkiostemmaa. Vaikka B–A–C–H-motiivi toistuu alkaen tahdin iskujen painollisilta osilta, fraseerauskaaret osoittavat, että sitä on fraseerattava vastoin motiivien rajakohtia. Näin suunta on aina kohti iskun painavampaa osaa, ei pois päin siltä (ks. myös luku 4).

Riemannin lisäksi Regerin musiikki- ja erityisesti urkumusiikkikäsitelyyn vaikutti hänen suosikkiurkurinsa ja ystävänsä Karl Straube, joka myös editoi ja kantaesitti Regerin urkuteoksia. Straube on kenties merkittävin vaikutin sille, että Reger tunnetaan erityisesti

urkumusiikistaan, vaikka Regerin aikana urkumusiikki ei ollut useinkaan säveltäjien keskeisintä tuotantoa (Anderson 2003, 1). Hugo Riemannin ja Karl Strauben vaikutuksia Regerin musiikissa on haastavaa eritellä selkeästi. On todennäköistä, että Riemannin ajatukset vaikuttivat myös Straubeen, vaikka Straube ei mainitsekaan kirjoituksissaan Riemannia (Anderson 2003, 26). Toisin sanoen jotkin Riemannin ajatukset ovat voineet vaikuttaa Regerin käsityksiin enemmän Strauben kuin Riemannin itsensä kautta.

Strauben vaikutuksia Regerin musiikkiin on muiltakin osin haastavaa eritellä, sillä lähdemateriaali ei ole riittävän yksiselitteistä. Straubella ja Regerillä oli kuitenkin henkilökohtainen ja läheinen ystävyysuhde, mikä osaltaan vaikutti siihen, että Straubea pidettiin kollegoiden keskuudessa ensisijaisena Reger-tulkitsijana. Hänet esitetään myös jopa ”kanssasäveltäjänä” (*Mitkomponist*). (Anderson 2003, 2–3.) Vaikka ei ole selvää, missä määrin Straube on konkreettisesti vaikuttanut juuri *Fantasiaan nimestä B–A–C–H*, hänen vaikutuksensa erityisesti Regerin musiikkiin liittyviin esittämiskäytäntöihin on kiistaton, ja siksi hänen näkemystensä pintapuolinen käsittely on hyödyllistä. Voidaan myös olettaa, että Strauben käyttämät soittimet ja tavat käyttää näitä soittimia ovat vaikuttaneet Regerin säveltämiseen, sillä Straube kantaesitti suuren osan Regerin urkumusiikista.

Strauben ja Regerin yhteistyö alkoi vuonna 1898, kun Reger oli kuuntelemassa konsertin, jossa Straube esitti hänen teoksensa *Suite in e-Moll ”Den Manen Johann Sebastian Bachs”*, op. 16. Straube innostui teoksesta, kun hänen urkuopettajansa esitteli sitä ja ilmaisi sen olevan vaikeutensa vuoksi lähes soittokelvoton. Regerillä ja Straubella oli musiikin tekijöinä joitakin samankaltaisuuksia jo ennen heidän yhteistyönsä alkua. Straube itse esitti moderneja tulkintoja esimerkiksi Bachin musiikista, ja tietyissä mielessä Reger sävelsi samaan tapaan, uudella tavalla vanhasta ammentaan. (Anderson 2003, 9, 28–29.)

Straube piti Regeriä nerona ja Bachin seuraajana suurten säveltäjien linjassa mutta myös kritisoi tätä kyvyttömyydestä ilmaista aikomuksiaan nuotinkirjoituksessa, toisinaan hallitsemattomasta spontaaniudesta ja liian sujuvasta kontrapunktisesta kyvykkyydestä, jonka Straube näki riskinä yksitoikkoisuuteen. Reger taas ylisti Strauben kykyä hyödyntää moderneja urkuja ja ilmaisi useaan otteeseen luottavansa tähän oman musiikkinsa tulkitsijana sekä teknisesti että tulkinnallisesti. (Anderson 2003, 49.)

Straubelle oli tärkeää, että kontrapunktisen satsin äänet erottuivat ja ”lauloivat”, eikä musiikillisessa kudoksessa ollut lainkaan ”kuollutta ääntä”. Hänen fraseerauksensa perustui käsitykseen nuottikuvasta jonkinlaisena ohjeena, ei orjallisesti noudatettavana informaationa. Aikalaiskuvauksissa Strauben soiton kuvaillaan perustuvan yksinkertaisuuteen, muodon selkeyteen ja käsillä olevaan instrumenttiin. Kirjoituksissa Straubea kritisoidaan liiallisesta rullapolkimen käytöstä sekä rytmisestä vapaudesta. Straube katsoi tehtäväkseen ottaa kaiken irti sinä aikana uudenlaisista uruista, jotka hyödynsivät pneumatiikkaa ja rekisteröintiapuvälineitä, kuten rullapoljinta. (Anderson 2003, 21, 26, 62, 70.)

Pneumatiikka teki soittamista kevyempiä soittaa. Sävellyksellisesti soittamisen keventyminen mahdollisti esimerkiksi fantasian alussa olevan hyvin moniäänisen satsin voimakkaalla rekisteröinnillä ilman, että soittajalta olisi vaadittu suhteettomasti voimaa. Rullapoljin taas mahdollisti *crescendojen* ja *diminuendojen* toteuttamisen käyttämällä jalalla rekisteröintirullaa, johon on rakennettu rekisteröintiportaatt hiljaisesta voimakkaaseen dynamiikkaan. Rullapolkimen avulla soittaja pystyi muuttamaan rekisteröintejä portaattain ilman avustajaa, vaikka molemmat kädet olisi varattu soittamiseen. Regerin fantasian tapauksessa rullapolkimesta on rajallisesti hyötyä, sillä jalkion dynamiikat eivät rullapolkimen tallennetuissa rekisteröinneissä välttämättä toimi optimaalisesti suhteessa kaikkien sormioiden dynamiikkaan, ja fantasiassa sormioita vaihdellaan runsaasti. Lisäksi soittamiseen tarvitaan usein molemmat jalat. Tämä urkujen uusi ominaisuus kertoo kuitenkin Regerin ajan urkumusiikki-ihanteesta, johon runsas sointivärien käyttö ja dynamiikan nopeat, portaattomat muutokset kuuluivat.

Rekisteröintikäytäntönsä Straube kehitti suosimiensa Sauer-urkujen pohjalta. Pääperiaatteita olivat värikkyys, yhteys affektiin ja perustuminen käsillä olevaan soittimeen, ja nämä periaatteet kuuluivat Strauben soitossa musiikin tyylistä ja kansallisuudesta riippumatta. Urkumusiikissa kansalliset piirteet olivat vielä romantiikan aikanaikin voimakkaita todennäköisesti siksi, että soittimet pohjautuivat edelleen kansallisiin urkurakennuskäytänteisiin. Strauben rekisteröinti oli värikästä ja runsaasti muuttuvaa. Tämä aiheutti myös kritiikkiä, sillä rekisteröintivaihdosten koettiin toisinaan johtavan pirstaleisuuteen. Samasta asiasta kritisoiitiin myös Regerin säveltämistä. (Anderson 2003, 59–61.) On todennäköistä, että Regerin musiikin edellyttämät portaattomat *crescendot* ja *diminuendot* juontavat juurensa Strauben käyttämiin soittimiin. (Anderson 2003, 90).

Straube ajatteli, että Regeriä on tärkeää soittaa ”järkevästi”. Hän koki, että Regerin tapa kirjoittaa ohjaa soittajaa herkästi liioittelevuuteen, jota säveltäjä ei oikeasti toivonut. Hän kuvaili, että Regerin hyödyntämä dynaaminen skaala *pppp*:stä *ffff*:oon kuuluu toteuttaa siten, että tavallisesti hyödynnettävä vaihtelu *pp*:n ja *ff*:n välillä vain jaetaan useampaan osaan. (Anderson 2003, 63.)

Vaikka Strauben ei tiedetä tehneen merkintöjä fantasian nuottiin, hänen Regerin muihin käsikirjoituksiin tekemissä fraseerausmerkinnöissä näkyy riemannilainen kohotahtisuus. Kaari ei välttämättä ohjaa artikulaatiota vaan merkitsee ennemmin musiikillisen liikkeen toteutumista kohotahtisesti. Joidenkin Strauben muihin teoksiin tekemien nuottimerkintöjen perusteella vaikuttaa siltä, että hän pyrki voimakkaampaan artikulaatioon huippukohtaa lähestyttäessä. Aikalaiskirjoituksissa Strauben fraseerauksen kuvataan olevan selkeää ja huomioivan jokaisen nuotin. Regerin musiikin tulkitsemisessa riittävän selkeää fraseerausta pidettiin erityisen oleellisena. (Anderson 2003, 61, 71, 78–79.)

Myös temponkäsittelyssä Strauben soiton ilmeisin piirre oli selkeys. Regerin musiikin kohdalla hän korosti tässäkin yhteydessä, että on tärkeää olla liioittelematta tempoja kummassakaan ääripäässä. Strauben mukaan metronomimerkintöjen asettaminen ei ratkaise temponvalinnan haasteita, vaan esittäjän tehtävä on luoda ”arkkitehtuurin orgaaninen linja” esityshetkellä. Erityisen tärkeänä hän piti esittäjän subjektiivista muotoilua juuri Regerin musiikissa. Strauben mukaan ”kaiken Reger-soiton perusvaatimus on äärimmäinen *tempo rubato*”. Kenties Strauben ehdotuksesta Reger alkoi merkitä erityisesti tempomerkintöjensä yhteyteen ”quasi” merkityksessä ”näennäisesti mutta ei todellisuudessa”. (Anderson 2003, 81–82, 85–87.)

Ei ole mahdollista eritellä, mitkä piirteet Regerin musiikissa johtuvat varmasti Strauben tai Riemannin vaikutuksesta, sillä monenlaiset vaikutteet olivat vuorovaikutuksessa myös keskenään, ja Regerin sävellysolosuhteisiin kuului paljon muutakin kuin näiden kahden henkilön vaikutus. On kuitenkin ilmeistä, että Regerin musiikissa näkyvät sekä Riemannin että Strauben ajatukset, ja erityisesti Strauben tapa esittää Regerin musiikkia vaikuttaa Regerin musiikkiin mahdollisesti liitettävien esittämiskäytäntöjen taustalla. Lisäksi Reger ammensi inspiraatiota aiemmilta säveltäjiltä, erityisesti J. S. Bachilta.

3 JAKSOTTUMINEN

Robert Hill nimittää agogista työskentelyä esityksessä ”muotoanalyysiksi reaaliajassa”. Hill kuvailee nuottimerkinnöistä irrallista agogista tulkintaa taiteelliseksi itsevarmuudeksi, joka luo vaikutelman säveltäjän ja esittäjän tasa-arvoisesta suhteesta. Hänen mukaansa tämä oli romantiikan aikakauden vallitseva esityskäytäntö. (Hill 2015, 19.)

Kuten Hillin kuvauksessa ja luvussa 1.2 todetaan, esityksellä on merkittävä analyttinen rooli, joka ei ole alisteinen esittäjän itsensä tai kenenkään muun analyttisille tulkinnoille esityksen ulkopuolella. Esittäjälle teoksen muodon hahmottaminen on oleellista, koska se määrittelee esimerkiksi juuri ajankäyttöön liittyviä ratkaisuja sekä pienissä yksityiskohdissa että laajemmassa mittakaavassa. Erityisesti silloin, kun muodon hahmottamisessa on vaihtoehtoja – kun eri muotoa jäsentävät parametrit ovat ristiriidassa keskenään tai perinteiset muotokonventiot eivät minkään yksittäisen muotoa jäsentävän ratkaisun kohdalla yksiselitteisesti täyty – muodon ratkaisee esittäjän tulkinta.

Joissakin tapauksissa muodon jäsentyminen on itsestään selvää. Tällöin muotoa jäsentävät parametrit osoittavat rajakohdan yksimielisesti: tempon ja dynamiikan muutokset, melodiset ja harmoniset seikat asettavat rajakohdan samaan kohtaan. On kuitenkin myös tapauksia, joissa muotoa jäsentävä rajakohta on hämärtynyt, kun sitä jäsentävät parametrit ovat keskenään ristiriidassa tai tapahtuvat eri kohdissa. Näin on esimerkiksi fantasian ensimmäisessä muotoa jäsentävässä rajakohdassa johdannon ja pääjakson välissä. Ennen syventymistä fantasian muotoon tarkastellaan vastaavia ilmiöitä muussa musiikissa.

L. Poundie Burstein (2014, 207–208) käsittelee erityisesti dominanttiharmonian monitulkintaisuutta eri tilanteissa. Hän nostaa esiin Beethovenin pianosonaatin no. 8 ”Pateettinen”, op. 13, toisen osan alun, jossa tahdin 4 dominanttiharmonian voi tulkita joko puolilopukkeeksi tai fraasin sisäiseksi V–I-kuluksi tahdistä 4 tahtiin 6 (kuva 3.1).



Puolilopuketta tukevat periodimuodon taipumus saapua puolilopukkeelle tahdissa 4, pysähdys es-sävelelle sekä tahdin 3 rytminen eteneminen kohti dominanttisointua. Tulkintaa kuitenkin haastavat kaaritukset, jotka liittävät tahdin 5 sen jälkeiseen materiaaliin, basson alaspäinen liike tahdeissa 4 ja 5 sekä voimakas jatkuvuuden tunne. Näillä perusteilla dominanttisointu voitaisiin tulkita osaksi tahtien 1–8 muodostamaa jatkuvaa linjaa, ei niinkään periodimuodon esisäkeen päätepisteeksi. (Burstein 2014, 208.)

Bursteinin (2014, 203–204) toisessa esimerkissä ilmiö esiintyy kokonaismuodon kannalta merkittävämmällä taiterajalla (kuva 3.2). W. A. Mozartin sinfonian no. 14 Aduuri, K. 114, ensimmäisen osan kehittely- ja kertausjakson taitteessa tahdeissa 78–80 dominanttiharmonian roolia kyseenalaistavat melodia ja dynamiikka.

Kehittelyjakson voidaan olettaa päättyvän puolilopukkeeseen tahdissa 79, ja sen jälkeen tuleva asteikkokulku voidaan nähdä kadenssin jälkeisenä materiaalina johtamassa kertausjaksoon. Tahdin 79 päättävyyttä haastaa kuitenkin melodian jatkuva laskeva linja, jonka varrelle dominanttisointu asettuu. Lisäksi *unisonossa* soitettu asteikko on välikemateriaaliksi poikkeuksellisen voimakasta, ja dynamiikan muutos tapahtuu vasta tahdin 80 toisella iskulla. Näistä näkökulmista voitaisiin päätellä, että liikkeen päätepiste on tahdin 80 alussa, ja dominanttisointu onkin osana kokolopuketta oletetun puolilopukkeen sijaan.

Kuva 3.2 W. A. Mozart: Sinfonia no. 14 A-duuri, K. 114, I Allegro moderato, t.77-82



Bursteinin (2014, 218–219) kolmas esimerkki on Beethovenin pianotrio no. 6 Es-duuri, op. 70 no. 2, ensimmäisestä osasta. Siinä fraasi katkeaa ennen saapumista odotetulle harmonialle (kuva 3.3). Beethoven-esimerkissä tämä tapahtuu hitaan johdannon ja päteeman välissä tahdeissa 19–20. Tahdin 19 materiaalin olettaisi päättyvän toonikaharmonialle ja muodostavan kokolopukkeen. Fraasi kuitenkin päättyy dominanttiseptimisoinnulle, ja päättävän toonikasoinnun sijaan seuraava jakso alkaa tahdissa 20 – toki odotetulla toonikaharmoniolla mutta epätydyttävällä tavalla ilman päättävää luonnetta.

Kuva 3.3 L. van Beethoven: Pianotrio no. 6 Es-duuri, op. 70 no. 2, I Poco sostenuto - Allegro ma non troppo t. 15–22



Samankaltaisia ilmiöitä esiintyy myös laajemmassa mittakaavassa kuin fraasitasolla. Rajakohdan monitulkintaisuus ei aina liity yksittäisen harmonian rooliin vaan toisinaan myös kokonaisten jaksoiden rooliin teoksen kokonaismuodossa.

Suurpää (2015) nostaa esiin Brahmsin 3. sinfonian toisen osan kertausjakson alun (kuva 3.4), jossa eri parametrien ristiriitaisuus johtaa vaikeuteen jopa tunnistaa kertausjakson alkamista.

a) Pääteeman alku t. 1–5

espress. semplice

(Cl. Fac.)

(Br., Viol.)

(Cl. Fac.)

The image shows the first five measures of the main theme in Brahms' Symphony No. 3. The score is in 3/4 time and F major. It features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. The music is marked *espress. semplice*. The first staff is for the Clarinet in F (Cl. Fac.), the second for the Bassoon and Violin (Br., Viol.), and the third for the Clarinet in F (Cl. Fac.).

b) Kertausjakson alku ja pääteeman paluu t. 78–86

78

81

84

(Fl.)

(Fl.)

(Fl. Ob.)

espress. ma dolce

The image shows measures 78 through 86 of the recapitulation section. Measure 78 is marked with a dynamic of *f*. Measure 81 is marked with a dynamic of *f*. Measure 84 is marked with a dynamic of *ppp*. The music is marked *espress. ma dolce*. The first staff is for the Flute (Fl.), the second for the Flute (Fl.), and the third for the Flute Oboe (Fl. Ob.).

Tahdistä 80 alkaa siirtymä kehittelyjaksosta kertausjaksoon. Osan pääsävellaji on C-duuri, ja tahdistä 80 alkaa C-urkupiste. Sen päälle rakentuva harmonia on kuitenkin niin epävakaata, että selvää tunnetta toonikasta ei vielä ole. Harmonian epävakaata viittaa siihen, että kehittelyjakso jatkuu edelleen. Tahdin 85 kolmannella neljäsosalla C-duurisointu palaa selvästi tonaalisen keskuksen roolissa ja selviää, että kertausjakso on alkanut. Koska pääteeman alku ei toistu alkuperäisen kaltaisena, kertausjakson alun voi havaita vasta, kun jakso on jo alkanut. (Suurpää 2015, 233–234.)

Tässä esimerkissä saapuminen kertausjaksoon ei ole yksittäisessä pisteessä ilmenevä tapahtuma vaan pikemminkin prosessi tahtien 80 ja 85 välillä. Prosessin aikana eri elementit – tässä tapauksessa äänenkuljetukselliset, harmoniset ja temaattiset – viijaavat kertausjakson lähestymisestä eri kohdissa.

Syvennyn seuraavaksi muotoon ja muodon rajakohtien jäsentymiseen Regerin fantasiassa erityisesti siitä näkökulmasta, miten eri parametrien ristiriitaisuus vaikuttaa rajakohdan hahmottumiseen. Keskityn erityisesti ensimmäisen rajakohdan jäsentymiseen.

Fantasian muoto ja ensimmäisen rajakohdan jäsentyminen

Fantasian pääsävellaji on b-molli, vaikka se ei hahmotukaan vallitsevaksi sävellajiksi suuressa osassa fantasiaa. Teoksen muoto on hahmotettavissa johdantona sekä kolmena pääjaksona (taulukko 3.1). Tämän tulkinnan tekee myös Yumiko Tatsuta (2021, 34–35). Muodon rajakohtia ja jaksojen kokonaisuuksia jäsentävät erityisesti tekstuurin muutokset, dynaaminen ja tempollinen kaarros sekä pääsävellajin esiintyminen.

Taulukko 3.1 Muoto

Tahdit	Jakso
1–12 ¹	Johdanto
12 ² –30 ²	Jakso 1
30 ³ –49 ²	Jakso 2
49 ³ –56	Jakso 3

Johdanto koostuu tahdeista 1–12¹. Koko johdannon aikana ei esiinny pääsävellajin toonikasointua missään muodossa. Toonikasoinnulle otollisissa paikoissa, kuten johdannon alussa, käytetään toisen asteen septimisoinnun käännöstä. Johdannon ja ensimmäisen pääjakson taitteessa esiintyy ensimmäinen b-mollisointu, tosin epätyypillisenä kvarttisekstikäännöksenä, tahdissa 12², jossa ensimmäinen pääjakso alkaa. Tätä taitetta käsitellään tarkemmin myöhemmin tässä luvussa. Johdannon nopeat

juoksutukset ja pyrähdykset muistuttavat barokin ajan *stilus fantasticus* -tyyliä. Vaikutelmaa vahvistavat huomattava rytminen vapaus sekä tekstuurin muuntuvuus.

Pääjaksojen aloituksissa on tunnistettavissa keskenään samankaltaisia motiivisia, tekstuurisia ja sävellajisia piirteitä (kuva 3.5).

Kuva 3.5 Pääjaksojen aloitukset

a)

Più andante. (quasi vivace.)

III. Man.
meno ff

sempre cre -

13

II. Man.
meno ff

(C. I, II, III.)

b)

Vivace.

III. Man.
f

31

II. Man.

c)

vivace assai

50

sempre III. Man. (alle Register)
ff

sempre II. Man.

(+C. II, III.)

Pääjaksoista kaksi ensimmäistä (kuva 3.5a ja b) alkavat tenoristemman neljäsoittain liikkuvalla B–A–C–H-motiivilla, jota säästää ylä-äänien kontrasubjektimainen 32-osakuvio. Viimeinen jakso (kuva 3.5c) alkaa tätä säästyskuviota mukailevalla satsilla ylääänissä, ja B–A–C–H-motiivin esittelee melko pian basso 16-osissa es-säveleltä alkaen. Kaikissa kolmessa pääjaksossa erityisesti alkupuolella on fuugamaisia piirteitä, kuten päämotiivin käsittelyä eri stemmoissa ja transpositioissa sekä retroversiona. Sama kontrasubjektimainen säästyskuvio toistuu usein motiivin parina. Johdantoon verrattuna pääjaksoissa tekstuuri säilyy yhtenäisempänä ja muuntuu hitaammin.

Kaksi ensimmäistä jaksoa alkavat b-mollikeskiöstä: ensimmäinen jakso alkaa b-mollisoinnilla; toisen jakson aloittavat kaksi b-säveltä. Kaksi ensimmäistä jaksoa myös päättyvät samansukuisesti: ensimmäisen päättää h-mollisointu; toinen päättyy D-duuriin. Jaksojen päätökset jäävät avoimiksi. Lopuissa ei ole kadenssia, vaan viimeiset soinnut jäävät odottamaan jatkoa.

Kolmas jakso alkaa aiemmista pääjaksoista poiketen ja johdannon kanssa samankaltaisesti kohotahtimaisesti. Ensimmäisellä painollisella iskulla ovat sävelet g ja b, ensimmäinen ylä-äänessä ja jälkimmäinen aläänessä. Alempi ääni alkaa lähes samalla tavalla kuin toisen jakson ylä-ääni, ja ylä-ääni toteuttaa samankaltaisen linjan suurimmaksi osaksi sekstin päästä. Sormion tekstuurit vastaavat ensimmäisen ja toisen jakson kontrasubjektitekstuuria. Koska kolmas jakso päättää fantasian, se hyvin luonnollisesti päättyy kokolopukkeeseen ja toonikasointuun *Picardin terssillä*.

Jaksoja yhdistää myös dynaaminen ja tempollinen kaarros. Kukin jaksoista alkaa melko voimakkaasti ja voimistuu edelleen kohti jakson huippukohtaa. *Crescendoa* tukee useimmiten myös *stringendo*. Vastaavasti jaksot päättyvät laskeutuvaan kaarrokseen, jossa *diminuendoa* vahvistaa *ritenuto*. Viimeinen jakso päättyy poikkeuksellisesti huippuvoimakkuuteensa, mutta siinäkin tapahtuu lopussa hidastus. Poikkeamaa selittää se, että jakso päättää fantasian.

Jaksojen kuvailussa mainitut piirteet, dynaaminen ja tempollinen kaarros, temaattinen materiaali ja tekstuuri sekä b-mollikeskiön esiintyminen, rakentavat muodon rajakohtia. Ensimmäisen pääjakson ja johdannon rajalla nämä parametrit eivät kuitenkaan tue rajakohdan asettumista yksiselitteisesti tahtiin 12². Temaattisen materiaalin perusteella pääjakson alku ja sen yhteys muiden pääjaksojen alkuihin vaikuttaa ilmeiseltä, mutta

esimerkiksi dynamiikkaan ja tempoon liittyvät seikat haastavat tätä näkemystä. Tässä luvussa keskitytään erityisesti tämän taitekohdan muodostumiseen tahdeissa 10–12 (kuva 3.6). Tarkoituksena on tutkia rajakohdan prosessia ja esittäjien ratkaisujen vaikutusta tämän prosessin tulkintaan.

Kuva 3.6 *Fantasia*, tahdit 9–12

The image shows a musical score for measures 9-12 of Reger's Fantasia. The score is written for piano and string quartet. It features three manuals (I, II, III) for the piano. The tempo is marked as *rit.* (ritardando) at the beginning of measure 9, then *quasi Adagissimo* at the start of measure 10. In measure 11, the tempo changes to *Tempo primo*. In measure 12, it is marked *Più andante. (quasi vivace.)*. Dynamics include *p*, *pp*, *pppp*, *ff*, and *fff*. Performance instructions include *rit.*, *poco a poco string - - - - - do al*, *sempre III. Man.*, *I. M.*, *III. Man. meno ff*, and *II. Man. meno ff*. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are clearly marked. The score also includes markings for the manuals: *II. M.*, *III. M.*, *(-C. II.)*, and *(-C. III.)*.

Regerin fantasian tapauksessa jaksottumisen monitulkintaisuus ei ole yksiselitteisesti purettavissa funktionaalisten harmonioiden rooleihin tai yleisesti tunnettuihin pienmuotoihin, sillä se on myöhäisromanttisen tyylin edustajana aiemmin esiin nostettuja esimerkkejä vapaatonaalisempi sekä muodoltaan vapaampi. Sekä fantasiassa että aiemmin käsitellyissä esimerkeissä on kuitenkin havaittavissa samankaltaisia ilmiöitä. Syvennyn seuraavaksi eri viitteisiin jaksottumisesta fantasian tahdeissa 10–12.

Selkeimmin näkyvät viitteet jaksottumisesta ovat jo mainitut dynamiikka- ja tempomerkinnät. Teoksen muissa kohdissa dynamiikka ja tempo määrittävät merkittävimpiä muodon rajakohtia. Regerin musiikissa dynamiikan hiljeneminen ja tempon hidastuminen ilmaisevat jonkin päättymistä, dynamiikan kasvu ja tempon nopeutuminen taas viittaavat uuden alkuun (ks. luku 2.2). Johdannon ja ensimmäisen jakson välissä sekä dynamiikka että tempo saavuttavat ääriarvon, hiljaisimman ja

hitaimman hetken, tahtien 10 ja 11 rajalla. Tämä rajakohta on kuitenkin keskellä esimerkiksi melodista jatkumoa: ylä-ääni jatkaa rajakohdan jälkeen samaa nousua kuin sitä ennenkin. Lisäksi tempon ja dynamiikan merkittävimpien rajakohtien muodostuminen ääriarvojen kohdalle ei ole tässä kohdassa yksiselitteistä. Tarkastelen seuraavaksi eri parametrien, dynamiikan, tempon, tekstuurin ja harmonian, tarjoamia rajakohdan tulkintamahdollisuuksia tahdeissa 10–12.

Dynamiikan kannalta merkittäviä muutoksia tahtien 10 ja 11 rajan lisäksi on myös tahtien 11 ja 12 rajalla sekä tahdin 12 ensimmäisen ja toisen iskun välillä. Vaikka dynamiikkamerkinnot ovat hyvin lähellä toisiaan, sormiomerkinnot aiheuttavat huomattavaa dynaamista vaihtelua. *Crescendo* tahdissa 11 päättyy *fortissimo* III sormiolla. Käytännössä käytössä on *tutti* III sormiolla. Tahdissa 12 siirrytään I sormiolle, jonka äänikertavalikoima on huomattavasti laajempi ja usein muutenkin voimakkaampi. I sormion *forte fortissimo* on yleensä ainakin lähes *tutti*. I ja III sormion tuttirekisteröintien välillä on huomattava ero, sillä I sormion *tutti* sormioyhdistimiseen sisältää käytännössä myös III ja II sormion äänikerrat. Sormioiden yhdistämisestä ei ole merkintää nuotissa, mutta jalkion rekisteröintimerkintä, jossa jalkioon lisätään kaikki yhdistimet (+C I, II, III) antaa viitteitä. Tahdin 12 ensimmäisen ja toisen iskun välillä sormiossiirtymät ja yhdistimien poisto jalkiosta aiheuttavat myös huomattavan dynaamisen pudotuksen.

Myöskään tempollisen rajakohdan määrittäminen tempon ääriarvoon tahtien 10 ja 11 rajalle ei ole itsestään selvää. Tahdin 10 alussa on kokonaan uusi tempomerkintä, *quasi Adagissimo*, ja samalla tahtirajalla aika-arvot muuttuvat keskimäärin hitaammiksi. Yksittäinen tempollinen muutos on siis huomattavampi tällä rajalla, vaikka hidastuminen jatkuukin tahdin 10 loppuun. Tempomerkinnän tulkinta ei toki ole yksiselitteinen: *quasi* viitanee enemmän säveltäjän toivomaan tunnelmaan kuin varsinaiseen tempoon, joka jää esittäjän tulkittavaksi.

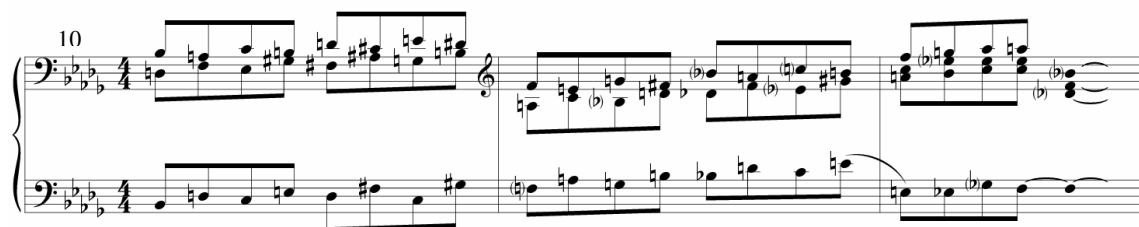
Kolmas nuotista helposti huomattava parametri on tekstuuri. Tahtien 10–12 aikana esiintyy karkeasti jaoteltuna kolme, tarkemmin jaoteltuna neljä erilaista tekstuuria. Näistä ilmeisin on tahdissa 12² alkava *cantus firmus* -tekstuuri, jossa *cantus firmus* eli B–A–C–H-motiivi esiintyy tenorissa, jalkiossa on urkupiste ja sopraano ja altto säestävät. Sitä edeltävät tahdin ensimmäisen iskun runsaasti kaksinuuksia sisältävät soinnut. Kolmas tekstuuri on tahtien 10–11 kontrapunktisempi 3–5-ääninen tekstuuri, jossa B–A–C–H-

motiivi on ylä-äänessä ja kaksintuu tenorissa ja muut äänet säestävät sitä. Tahtien 10 ja 11 rajalla äänimäärä vähenee ja säestyssatsin kromaattinen nousu muuttuu näkyvämmäksi, mikä luo satsiin kiihkeämmän ja etenevämmän vaikutelman. Tätä tehostavat dynamiikka- ja tempomerkinnät.

Tekstuurin kannalta tahdit 10, 11 ja 12¹ ikään kuin kasvavat toisistaan. Samalla, kun jotkin elementit muuttuvat, toiset säilyvät ennallaan ja pitävät linjan katkeamattomana. Huomattavin tekstuurin muutos tapahtuu siis tahdissa 12². Tätä rajakohtaa tukee myös temaattinen materiaali. Vaikka B–A–C–H-motiivi on lähes koko ajan jossakin, myös toisen pääjakson alussa tahdissa 30³ (kuva 3.5b) motiivi esitellään hitain aika-arvoin *cantus firmuksen* kaltaisessa roolissa ja kontrasubjektimaisen vastaäänen kanssa.

Harmonisesti tahdit 10–12¹ toteuttavat samaa sekvenssaalisesti nousevaa jatkumoa (kuva 3.7). Tahdin 12 alku poikkeaa aiemmasta hyvinkin tarkasta sekvenssistä, mutta kromaattinen nousu säilyy siinäkin. Sekvenssi esiintyy tyypillisesti tilanteissa, joissa edetään jotakin kohti, ei rajakohdissa. Harmoninen jatkuvuus tahdeissa 10–12¹ kyseenalaistaa rajakohdan vaikutelmaa dynamiikan ja tempon alueelle asettamassa rajakohdassa.

Kuva 3.7 Harmonia (enharmonisesti tulkittuna) fantasian tahdeissa 10–12



Yksittäisiä pienempiä harmonisia poikkeamia nousun aikana tapahtuu jo aiemmin tunnistetuilla taiterajoilla. Tahdin 10 viimeisellä neljäsosalla C-duurisointu poikkeaa harmonisesta kehyksestä korvaamalla E-duurisoinnun. C-duurisointu sijaitsee metrisesti painavammassa kohdassa kuin sitä seuraava gis-mollisointu ja hahmottuu sijaintinsa vuoksi tahdin 11 aloittavan F-duurisoinnun pariin. Dominantti-toonikasusteinen C–F-kulku luo pienen kohdistuksen F-duurisoinnulle, joka on pääsävellajin dominanttiharmonia. Uuden nousun aloittavasta tahdin 11 alusta tahtiin 12¹ muodostuu kokonaisuus, jota kehystävät F-duurisoinnut. Tämän voidaan tulkita merkitsevän

dominanttiharmonian laajennusta. Harmonian etenemättömyys vähentää rajakohdan tuntua tällä alueella, sillä se ei tue päättymisen tai alkamisen vaikutelmaa. Vaikka harmonia näissä tahdeissa vaihtuu tiheästi, laajemmin tarkasteltuna saapumista millekään uudelle merkittävälle harmonialle ei tapahdu. Alueen yksittäisillä soinnuilla ei ole merkittäviä funktionaalisia rooleja, vaan ne ovat ennemmin kahden F-duurisoinnun välisen äänenkuljetuksen seurausta.

Kohdistus F-duurille tahdin 11 alussa erityisesti tempon ollessa hyvin hidas rinnastaa F-duurisoinnun edellisen tahdin aloittavaan B-duurisointuun ja esittelee sen kuin uutena, uuden jakson aloittavana toonikana. F-duurisoinnusta alkava nouseva kulku päättyy F-duuripienseptimisointuun, joka vahvistaa F-duurin roolin dominantiksi huolimatta pienistä toonikavivahteista.

Koko nousevan kulun päätepisteenä on tahdin 12² b-mollisointu. Tässä mielessä myös tahdin 12 toinen isku, jolta ensimmäinen pääjakso alkaa, kuuluu kiinteästi nousuun samalla, kun se aloittaa uutta materiaalia. Tahdissa 12² on siis solmukohta b-mollille tähtäävän nousun ja siitä alkavan uuden materiaalin välillä. Tätä solmua puoltaa myös jalkion urkupiste, joka sitoo tahdinosat yhteen. Vaikka jalkion urkupiste sitoo b-mollisointua osaksi aiempaa materiaalia ja V-I-kulkua, toisaalta juuri sen vuoksi b-mollisointu on kvarttisekstimuotoinen, mikä tekee siitä epätyypillisen soinnun harmonisen kulun päätepisteeksi. Kvarttisekstimuotoinen sointu ei tosin ole tavallinen aloituspistekään. Urkupiste siis samalla heikentää uuden jakson alkamisen tuntua tahdin 12 toisella iskulla.

Mielenkiintoista on myös se, että pitkän tonaliteetin harhailun jälkeen tahdin 10 alussa saavutaan jo B-duurisoinnulle enharmonisesti tulkittavan ranskalaisen sekstisoinnun kautta. Koko nousevaa jaksoa kehystävät B-duuri- ja b-mollisoinnut, joista B-duurisointu voisi vastata toonikaa *Picardin terssillä*. Pääsävellajille on siis jo saavuttu ennen kuin nousu sinne edes alkaa. Tämä tekee myös tahdin 10 alusta eräänlaisen harmonisen rajakohdan.

Fantasian tahdin 11 aloittava F-duurisointu rinnastuu kuvissa 3.1 ja 3.2 käsiteltyjen Beethoven- ja Mozart-esimerkkien tilanteeseen. Sointu voidaan tulkita samankaltaiseksi näennäiseksi liikkeen sisällä tapahtuvaksi puolilopukkeeksi, joka kuitenkin osoittautuu myöhemmin mahdollisesti osaksi kokolopuketta.

Tahtien 12¹ ja 12² rajakohta taas rinnastuu ilmiöön toisessa Beethoven-esimerkissä (kuva 3.3). Tahti 12¹ päättyy enharmonisesti tulkittuna dominanttiseptimisoinnulle, jossa ylääänessä on gisis eli soinnun terssi. Asettelu ei vastaa tyypillistä puolilopuketta, vaan sopraanon kulun olettaisi jatkavan b:lle ja harmonian b-mollille eli toonikalle. Tämä odotus jää toteutumatta, kun rekisteröinnit, rekisteri ja tekstuuri vaihtuvat ja uudenlainen materiaali alkaa tahdissa 12². Odotettu b-mollisointu saavutetaan mutta vasta osana ensimmäisen pääjakson materiaalia, eri rekisterissä ja kvartti-sekstikäännöksenä ilman päättävää luonnetta.

Kokonaisuutena fantasian tahdit 10–12 muodostavat kuvan 3.4 Brahms-esimerkin kaltaisen prosessin, jossa eri parametrit viittaavat merkittävään rajakohtaan tai sen lähestymiseen eri kohdissa. Kokonaisuudessa korostuu enemmän jatkuvuus kuin jaksottuminen, sillä yhden parametrin osoittaessa jaksottumista muut parametrit vahvistavat tunnetta jatkuvuudesta ja suunnasta.

Eri parametrien, dynamiikan, tempon, tekstuurin ja harmonian, muutokset on koottu taulukkoon 3.2, jossa niiden rinnakkaisuuksia on mahdollista vertailla. Esityksessä näitä rinnakkaisia prosesseja voidaan nostaa esiin painottaen erilaisia rajakohtia halutulla painoarvolla. Joka tapauksessa esittäjä joutuu valitsemaan ja arvottamaan, sillä kaikkia mahdollisuuksia ei ole mahdollista ilmentää tasa-arvoisesti. Käsittelen seuraavaksi kahden esimerkkiesityksen ratkaisuja ja niiden vaikutuksia muodon jäsentymiseen.

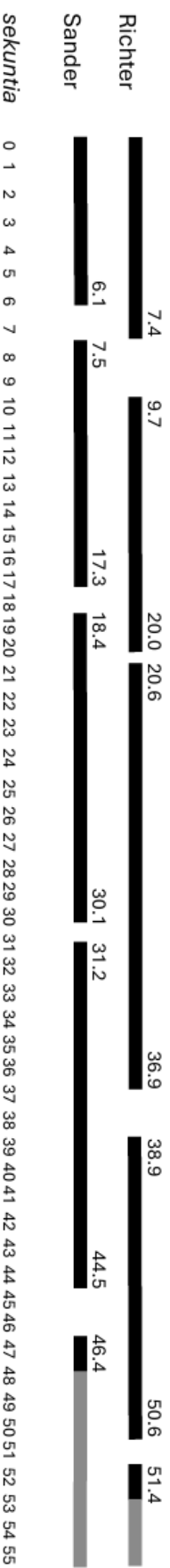
Rajakohdan muotoileminen esityksessä

Esitysten eri parametreja eli taukojen kestoja, tempoa ja dynamiikkaa on kuvattu taulukoissa 3.3, 3.4 ja 3.5. Mitattavat parametrit on mitattu korvakuulolla. Tempossa ja dynamiikassa mittausten arviointiväli on kuudestoistaosuus eli iskun neljännes. Toisin sanoen arvot taulukkoon on arvioitu ja syötetty tämän yksikön välein. Yksikkö on etenkin hitaimmissa tempoissa melko suuri, eivätkä taulukot siksi kykene ilmentämään hienovaraisimpia agogisia ratkaisuja. Mittaustapa ei myöskään erota taukojen osuutta tempoista, vaan pidempi tauko hidastaa tempoarvoa. Tarkkuus on tässä kuitenkin riittävä, ja tästä tarkempia havaintoja käsittelen kuulemani perusteella.

Taulukko 3.2 Tiivistelmä rajakohtiin vaikuttavien parametrien muuttoksista tauluissa 10–12¹

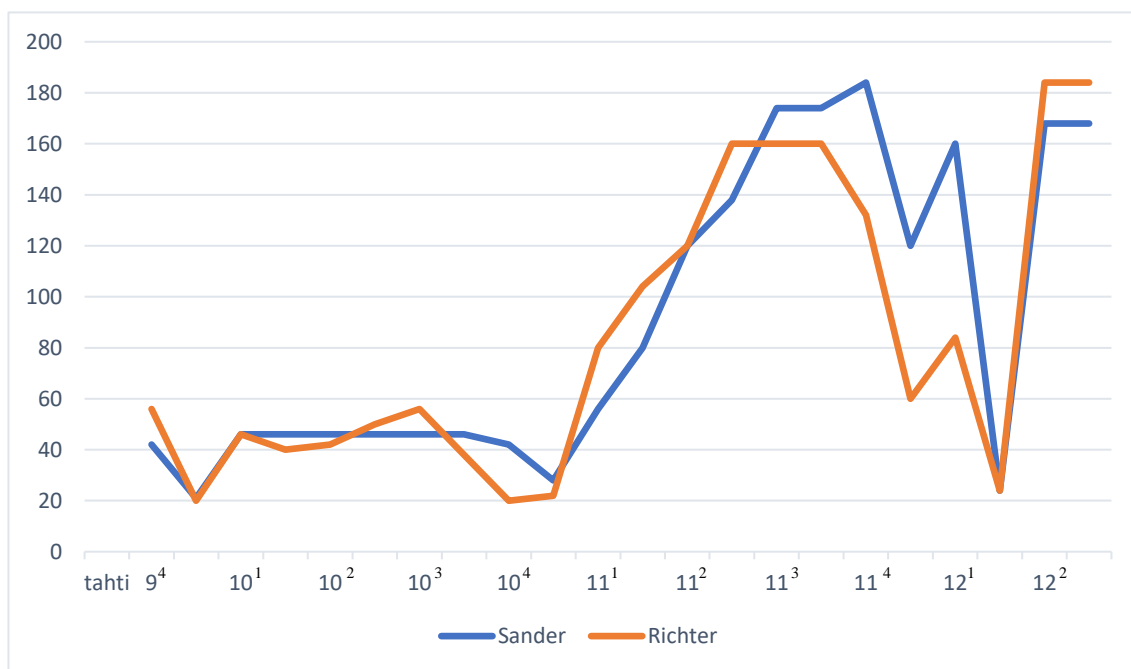
	10	11	12	12 ¹
dynamiikka	III. Man., <i>ppp dim.</i> , <i>pppp dim.</i>	<i>sempre</i> III. Man., (<i>+4</i>) <i>cresc.</i>	I. Man., <i>ff</i>	III. Man., <i>meno ff</i>
tempo	<i>quasi Adagissimo</i>	<i>poco stringendo</i>	<i>Tempo primo.</i>	<i>Piu andante. (quasi vivace)</i>
tekstuuri	B-A-C-H ylä-äänessä, homofoninen säestys, 5-ääninen	B-A-C-H ylä-äänessä, homofoninen säestys, 4-ääninen	B-A-C-H jalkiossa, homofoninen säestys runsaasti kaksimmetuilla soinnuilla (8–10 ääntä)	B-A-C-H tenorissa, urkupiste, polyfoninen säestys, 4-ääninen
harmonia	B-duurisointu, sekvenssaalinen nousu	F-duurisointu, sekvenssaalinen nousu jatkuu	sekvenssaalinen nousu jatkuu, lopussa F-duuriseptimisointu (enharmonisesti)	b-mollisointu

Taulukko 3.3 Tauot ja soiva osuus tauluissa 9¹–12²*

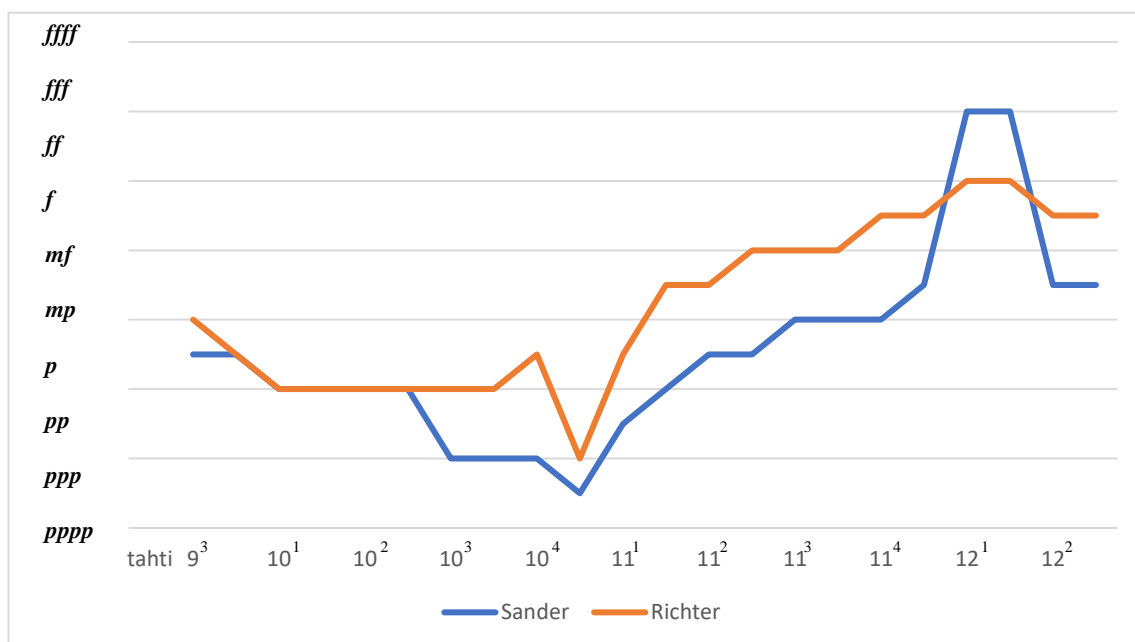


*Palkki ilmaisee soivaa osuutta ja tyhjiä kohtia taukoa. Palkkien päädissä olevat numerot ilmaisevat sekunteja laskettuna tässä mitatun osuuden eli tahdin 9¹ alusta. Koska taulukko osoittaa kestoja, siinä ei näy tahtinumeroita. Kuvaaajissa näkyvät tauot toteutuvat kummallakin esittäjällä ennen seuraavia tahteja: 10, 11, 12 ja 12².

Taulukko 3.4 Tempovaihtelut Sanderin ja Richterin esityksissä tahdeissa 9⁴–12²



Taulukko 3.5 Dynamiikan muutokset Sanderin ja Richterin esityksissä tahdeissa 9⁴–12²



Sekä Karl Richter että Martin Sander nostavat esityksissään tahdin 10 ensimmäisen rajakohdan esiin huomattavalla tauolla ennen tahdin aloittavaa B-duurisointua (taulukko 3.3). Richter saapuu tälle rajalle tasaisella hidastuksella, kun taas Sander korostaa rajaa voimakkaasti pysähtymällä B-duurisointua edeltävälle soinnulle ja pitää tämän jälkeen

huomattavan tauon. Taulukosta 3.3 voidaan havaita, että Richter pitää tässä rajakohdassa pidemmän tauon (2.3 s) kuin Sander (1.4 s), mutta rajakohtaan vaikutelma on Sanderilla voimakkaampi jyrkemmän tauolle saapumisen vuoksi.

Richterillä tätäkin rajaa suuremmin esiin nousee tahtien 10 ja 11 välinen raja, jossa musiikki tuntuu hetkeksi jopa pysähtyvän sekä tahdin 10 viimeiselle soinnulle että tahtien väliselle tauolle. Rajakohtaa korostaa myös se, että Richter aloittaa tahdin 11 tempon nopeuttamisen jo valmiiksi nopeammasta temposta kuin mihin tahdin 10 lopussa on päädytty (taulukko 3.4). Lisäksi hän aloittaa myös valmiiksi huomattavasti voimakkaammasta rekisteröinnistä (taulukko 3.5). Tämän jälkeen Richter sitoo rajakohdat jokseenkin yhteen. Richter nostaa kädet kaikilla mainituilla rajoilla, mutta huomattavia ajankäytöllisiä muutoksia tahdista 11 eteenpäin ei ole, vaikka jaksojen loppuilla tapahtuvatkin pienet hidastukset. Rajoilla Richter kuitenkin säilyttää käsien nostosta huolimatta ajankäytöllisen imun eteenpäin.

Martin Sanderin esityksessä tahdin 10 alku jää huomattavimmaksi rajakohdaksi. Tahtiin 11 hän etenee vallitsevassa tempossa, vaikka nostaakin kädet ja katkaisee siten *legato*-linjan. Tempon ja dynamiikan kasvatuksen hän aloittaa hitaammin ja lähes samasta temposta ja dynamiikasta, mihin tahti 10 on päättynyt. Tahti 11 päättyy pieneen hidastukseen samoin kuin tahdin 12 ensimmäinen isku. Ennen tahtia 12² Sander muotoilee suuremman rajapyykin kuin Richter, joskin tauko on vain niin pitkä kuin on akustisesti välttämätöntä. Sanderin rekisteröinneissä on tällä taiterajalla huomattavampi dynamiikkaero, minkä vuoksi on välttämätöntä odottaa kauemmin suurimman kaiun katoamista ennen uuden materiaalin aloittamista.

Kun vertaillaan Sanderin ja Richterin esityksissään käyttämiä tempoja, havaitaan, että sekä nopein että hitain tempo kuullaan Richterin esityksessä, ja hänen esityksessään myös eri jaksojen väliset erot ovat keskimäärin suurempia. Nopeimmat tempomuutokset taas ovat Sanderin esityksen tahdissa 12. Taulukosta 3.4 havaitaan kuitenkin, että tempoerot esitysten välillä ovat tällä tarkkuudella määriteltynä vähäisiä.

Sanderin ja Richterin käyttämät dynamiikat ovat tempoja vähemmän linjassa keskenään, vaikka nekin ovat saman suuntaisia (taulukko 3.5). Huomattavin ero on, että Richter käyttää merkittävästi kapeampaa dynaamista vaihtelua kuin Sander. Tähän vaikuttavat luonnollisesti käytettyjen urkujen dispositio (ks. liitteet 1 ja 2), mahdollisuus tallentaa

äänikertoja muistipaikkoihin tai tämän mahdollisuuden puuttuminen sekä se, käyttääkö soittaja esimerkiksi rekisteröintiavustajia. On mahdollista, että Richter rekisteröi ainakin osittain itse, eikä esimerkiksi *crescendo* tahdissa 11 toteudu, sillä kaikki raajat tarvitaan soittamiseen. Lisäksi Richterin käyttämä soitin on pienempi, eikä siinä ole ollenkaan muistipaikkoja rekisteröintien tallentamista varten. Sanderin käyttämissä uruissa on tallennuspaikkoja, mutta niitä on kohtalaisen vähän teoksen tarpeisiin nähden ja niiden käyttäminen on epäkäytännöllistä, sillä niiden polkimet sijaitsevat soittopöydän alla, jonne avustajan on haastavaa yltää. Soittajan taas on haastavaa ehtiä käyttämään polkimia. On todennäköistä, että myös Sanderin esitys on rekisteröity manuaalisesti, mutta rekisteröinnistä huolehtivat ensisijaisesti avustajat.

Jos oletetaan, että taltiointi edustaa vain yhtä esitystä, se voi sisältää myös rekisteröintivirheitä. Yksi mahdollinen tällainen on Richterin esityksen tahdissa 10^3 , kun soittaja nostaa kädet kesken Fis-duurisoinnun ja palaa samalle soinnulle takaisin eri rekisteröinnillä. Rekisteröintiero johtuu todennäköisesti sormion vaihdosta. On mahdollista, että soittaja havaitsee jääneensä väärälle sormiolle ja korjaa tilanteen odottamatta seuraavaa kohtaa, jossa kädet voisi teoksen puitteissa irrottaa koskettimilta. Sormionvaihdon jälkeen Richter sulkee kaapin, joten todennäköisesti hän vaihtaa sormion nopeasti saapuakseen johdannon hiljaisimpaan taitteeseen sormiolla, jolla on mahdollista käyttää kaappia. Koska tilanne todennäköisesti johtuu virheestä, en anna sille analyttistä painoarvoa.

Kokonaisuudessaan Sander käsittelee tarkasteltavan jakson taiterajoja tasa-arvoisemmin esimerkiksi kohtalaisen samanmittaisilla tauoilla, niin kuin alueella olisi sarja peräkkäisiä eleitä. Voimakkaimmin hänen esityksensä reagoi ensimmäiseen saapumiseen toonikaharmonialle jo tahdin 10 alussa. Richter taas valikoi vahvemmin ja nostaa esiin erityisesti dynaamisen ja tempollisen rajakohdan tahtien 10 ja 11 välillä. Analyttisesti kenties selkeimmäksi taitekohdaksi merkitty tahtien 12^1 ja 12^2 raja ei erotu kummallakaan esittäjällä erityisen voimakkaasti.

Erityisesti Sander vaikuttaa korostavan esityksessään nimenomaan jakson prosessimaista luonnetta kohtelemalla taitekohtia tasa-arvoisesti sekä tempon että dynamiikan näkökulmasta ja pitämällä näiden molempien parametrien muutokset kohtalaisen tasaisina. Hän nostaa esiin myös tahdista 10 alkavaa nousua kohti ensimmäistä pääjaksoa isommalla pysähdyksellä ennen sitä. Richterin esityksessä korostuvat erityisesti

puolilopukemainen saapuminen tahtiin 11 ja siitä alkava dynaaminen ja tempollinen nousu kohti ensimmäistä pääjaksoa.

Yksikään taulukko ei irrallisena kykene ilmentämään rajakohtien käsittelyä kovin hyvin – ei pelkästään epätarkkuutensa vuoksi vaan myös siksi, että kukin taulukko käsittelee vain yhtä parametria. Kuten esitysten tähänastisesta käsittelystä voi havaita, rajakohtien jäsentymisessä eri parametrit painottuvat eri tilanteissa eri tavoin. Lisäksi rajakohtiin vaikuttavat hienovaraiset agogiset ratkaisut, jotka eivät näy näissä taulukoissa.

Esimerkiksi tahtien 9 ja 10 rajalla Sander kuulostaa muotoilevan rajakohdan voimakkaammin kuin Richter. Taulukon 3.4 mukaan Richter tekee kokonaisuudessaan suuremman hidastuksen, mutta kun Sander kohdentaa lähes kaiken hidastuksen viimeiselle soinnulle ja tauolle, vaikutelma pysähtymisestä on voimakkaampi. Tahtien 10 ja 11 rajalla taas taulukko osoittaa, että Richter lähestyy rajakohtaa jo valmiiksi hyvin hitaalla tempolla, kun taas Sander hidastaa vasta tahtirajalle. Richterin rajakohta kuulostaa suuremmalta, vaikka siinä tempollisesti tapahtuu vähemmän, koska Richterin soittama tauko on pidempi. Tahdin 11 alun rajakohdan voimakkuus Richterin esityksessä taas johtuu todennäköisesti merkittävästä dynamiikan kasvusta, vaikka hän pitää siinä Sanderia lyhyemmän tauon. Samoin tahdin 12² rajakohdan voimakkuus Sanderin esityksessä korostuu dynamiikan huomattavan laskun vuoksi, vaikka tempon muutos on hänen esityksessään huomattavasti Richterin esityksen tempomuutosta pienempi.

Voidaan todeta, että ajankäytön kohdennuksella esimerkiksi tietylle soinnulle tai tauolle on ratkaiseva merkitys pysähtyvän tai liikkuvan vaikutelman luomisessa. Varsinaista tempon muutoksen suuruutta merkittävämpää on, miten tämä muutos toteutetaan. Esimerkiksi suurempi hidastus voi kuulostaa vähemmältä kuin pienempi hidastus, jossa hidastus kohdistuu lähes pelkästään viimeiselle soinnulle ja tapahtuu näin yhtäkkisemmin. Toisin sanoen yksittäisten sävelten erottuminen ajankäytöllisesti on tehokkaampaa kuin tempon muuttaminen hitaasti ja tasaisesti. Dynamiikan muutoksen suuruus voi myös vähentää tai vahvistaa ajankäytöllisten ratkaisujen avulla muotoiltua rajakohtaa. Nämä kaksi – ajankäyttö ja dynamiikka – ovatkin esittäjän merkittävimmät keinot rajakohdan muotoilussa.

Ensimmäiset ajankäyttöön liittyvät ratkaisut tehdään ennen taitekohtaa. Suurempi hidastus tai erityisesti juuri rajakohtaa edeltävä pysähtymisen vaikutelma suurentavat

rajakohdan merkitystä. Vaikka kumpikin soittaja nostaa kädet jokaisella mainituista taiterajoista, tästä johtuvat tauot ovat eri pituisia. Pitkä tauko suhteessa vallitsevaan tempoon on mahdollisesti tehokkain keino vahvistaa kokemusta rajakohdasta. Viimeiset ajankäytölliset ratkaisut liittyvät rajakohdan jälkeisiin tapahtumiin. Mikäli tempo säilyy rajakohdan jälkeen, raja lievenee, jos se taas muuttuu radikaalisti, raja vahvistuu.

Toinen rajakohdan muotoutumiseen vaikuttava keino, dynamiikka, on vuorovaikutuksessa ajankäytön kanssa. Dynamiikan muutos vaikuttaa erityisesti rajalla toteutettavan tauon mittaan. Suurempi rekisteröinnillinen vaihtelu vahvistaa rajakohtaa. Kuten Sanderin esityksessä tapahtuu tahdissa 12², rekisteröintien suurempi vaihtuvuus edellyttää myös pitempää taukoa, jotta tauon jälkeinen materiaali ei peity aiemman alle. Tämä liittyy erityisesti tilanteisiin, joissa dynamiikka laskee. Dynamiikan noustessa yhtä suurta taukoa ei tarvita, joskin huomattavasta äänikertojen lisäämisestä kuuluu väistämättä paljon koneistoääntä, ja mikäli sen ei haluta osuvan vielä hiljaisen jakson päälle, pidempi tauko on jälleen tarpeen.

Esittäjä siis taiteilee ajankäytöllisten ja rekisteröinnillisten ratkaisujen yhdistelmän kanssa niin, että jatkuvuuden tai jaksottumisen kokemus kuunnellessa muotoutuu halutunlaiseksi. Nämä ratkaisut tehdään yksilöllisesti kullakin soittimella ja kussakin tilassa.

4 B–A–C–H-motiivi

William Drabkinin mukaan motiivi on ”lyhyt musiikillinen idea, melodinen, harmoninen, rytmisen tai mikä tahansa näiden kolmen yhdistelmä. Motiivi voi olla minkä kokoinen tahansa, ja sitä pidetään yleisesti teeman tai fraasin lyhimpänä osana, joka kuitenkin identifioituu ideaksi.” (Drabkin 2001.)

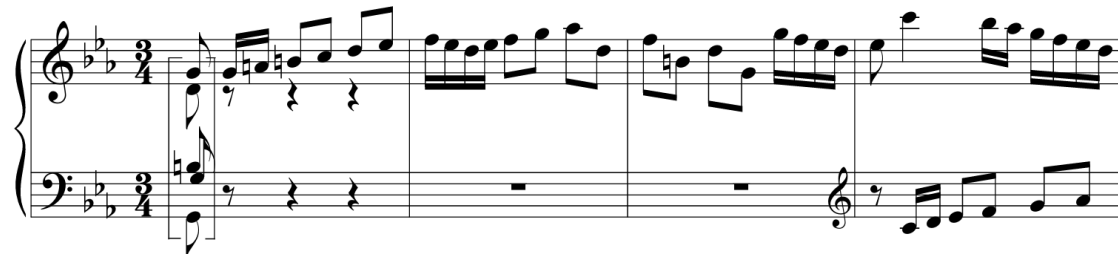
Fantasia rakentuu kokonaan B–A–C–H-motiivin varaan. Motiivi on myös fantasian teema, ei vain sen osa. Sen lisäksi, että se on pienin ideaksi hahmottava rakennusaines teoksessa, se on teoksen koko idea, josta kaikki muu musiikillinen materiaali muotoutuu. B–A–C–H-motiivi tai sen transpositio on fantasiassa läsnä lähes koko ajan intervallirakenteeltaan muuntumattomana. Se ei kuitenkaan hahmotu saman asian toistoksi, vaan eri motiiviesiintymillä on erilaisia rooleja. Käsittelen tässä luvussa B–A–C–H-motiivin muovautumista eri ilmenemismuotoihin rytmisen ja tekstuurisen muuntumisen kautta.

Miona Dimitrijevicin mukaan Regerin motiivinkäsittelyssä voidaan nähdä erityisesti Brahmsin ja Bachin musiikin vaikutus (Dimitrijevic 2017, 50). Regerin musiikillinen esikuva erityisesti käsiteltävässä teoksessa on Bachin musiikissa (ks. luku 2.1). Koska B–A–C–H-motiivi on fantasiassa koko teema, Bachin teemankäsittelyyn perehtyminen voi tarjota viitteitä Regerin tavasta käsitellä teoksen motiivia.

Mark Anson-Cartwright (2014) on tutkinut teeman muovautumista Bachin fuugissa. Rytmisestä muuntumisesta hän nostaa esimerkiksi klaveeripartitan no. 2 ensimmäisen osan päättävän fuugan c-mollissa (kuva 4.1). Alkuperäinen fuugateema on kolmen tahdin mittainen ja kolmijakoinen. Se koostuu lähes pelkästään asteittaisesta noususta kohti lakisäveltä as^2 , joka sijoittuu ajallisesti teeman puoliväliin. Jälkipuolisko koostuu alaspäisestä siksak-kuviosta sekä tästä poikkeavasta 16-osakulusta tahdin kolmannella iskulla. Teeman *dux*-muoto perustuu kokonaan dominanttiharmonialle, jonka mahdollista yksitoikkoisuutta Bach välttelee figuraatiotekniikoilla, esimerkiksi lomasävelillä,

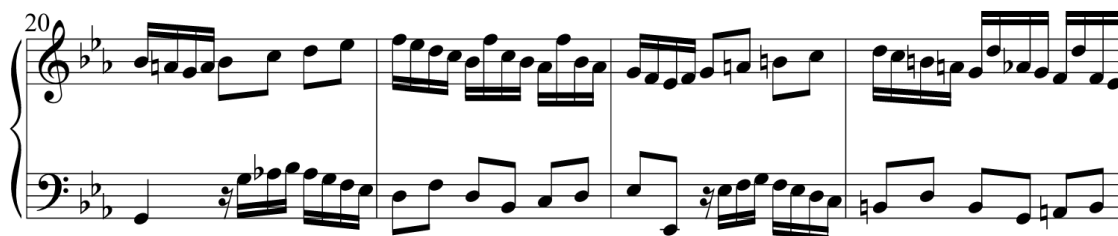
kahdeksas- ja 16-osanuottien vuorottelulla ja kahden korkeimman sävelen, $as^2:n$ ja $g^2:n$ synkopoidulla käsittelyllä. Tämä synkopaatio muodostuu sävelten sijainneista tahdin kolmannella iskulla. (Anson-Cartwright 2014, 12–13.)

Kuva 4.1 J. S. Bach: Partita klaveerille no. 2, BWV 826, I Sinfonia (osan päättävä fuuga) t. 1–4²



Kuva 4.2 Teeman muotoja Bachin klaveeripartitan no. 2 osan I päättävässä fuugassa

a)



b)



c)



² Bachin klaveeripartitan nuotit on laadittu Breitkopf und Härtelin vuonna 1853 julkaiseman painoksen pohjalta. Tahtinumerointi noudattaa Mark Anson-Cartwrightin kirjoituksessa (2014) esiintyvää tahtinumeroinnin tapaa, jossa fuugan ensimmäinen tahti on numero 1. Tämä vastaa koko osan tahtia 30.

Fuugateeman muuntumisesta Anson-Cartwright nostaa esiin muutamia esimerkkejä (kuva 4.2). Kohdassa a fuugan tahdeissa 20–23 teema ikään kuin normalisoituu kaksitahtiseksi. Alkuperäisestä teemasta jäljellä on alkupuolisko, ja lakisäveleksi jää f^2 . Tätä teeman supistettua muotoa Bach käyttää sekvenssin materiaalina. (Anson-Cartwright 2014, 16.)

Esimerkin kohdassa b tahdeissa 49–50 teema koostuukin kahdesta teeman alkupuolen versiosta subdominanttiharmonialla ja on kohdan a tavoin tyypistynyt kaksitahtiseksi. Teeman huomiota herättävä piirre on sen päättyminen suureen alaspäiseen septimihyppyyn tahdin 51 ensimmäiselle iskulle. Tällä rekisterinvaihdolla Bach välttää ylöspäisen ylinousevan sekuntin ja nostaa esiin teeman alkuperäisen lakisävelen, $as^2:n$. (Anson-Cartwright 2014, 19–20.)

Kohdassa c on subdominanttisen teemaesiintymän toinen muoto, joka on fuugan viimeinen teemaesiintymä. Teema alkaa poikkeavasti tahdin toisen iskun puolivälistä, ja Bach palauttaa teeman metrisen sijainnin korvaamalla ensimmäiset neljä kahdeksasosanuottia 16-osanuoteilla. Teema jatkaa kohdassa b näkyvän edellisen subdominanttiesiintymän tavoin toisella teeman alkupuoliskolla, mutta jälleen metrisen sijainnin palauttamiseksi Bach nopeuttaa joitakin säveliä päästäkseen tahdin kolmannella iskulla lakisävelelle as^2 :lle. Lakisäveleltä eteenpäin teema etenee alkuperäisen kaltaisesti lukuun ottamatta napolilaisen sekstisoinnun des-säveltä, joka ennakoi lähestyvää lopuketta. (Anson-Cartwright 2014, 20–21.)

Fantasian ja Bachin fuugan teemankäsittelyssä on yhteneviä piirteitä. Teeman osan käyttäminen sekvenssimateriaalina on yksi näistä. Molemmissa teema muuntuu myös rytmisesti. Lisäksi kummassakin teoksessa on tilanteita, joissa kokonaisen teeman sijaan vaikutetaan rakentavan teema yhdistämällä kaksi teeman samaa puoliskoa.

Bachin lisäksi Dimitrijevic (2017, 50) nosti Regerin motiivinkäsittelyn yhteydessä Brahmsin. Brahmsin musiikkiin yhdistetään Arnold Schönbergin muotoilema motiivisen muuntumisen periaate, jota hän kutsuu *kehittäväksi muunteluksi* (*developing variation*). Schönberg itse piti Bachia ja Brahmsia tämän tekniikan mestareina. (Frisch 1984, 3.) Käsittelen seuraavaksi pintapuolisesti Schönbergin *kehittävän muuntelun* periaatteen ilmenemistä fantasiassa.

Schönbergille motiivi oli säveltäjän perustyökalu, jonka muistettava hahmo koostuu intervallien ja rytmien yhdistelmästä. Tätä musiikkikappaleen alkusolua hän kutsui nimellä *Grundgestalt*, joka tarkoittaa pohjamuotoa – siis ainesta, jolle kaikki muu perustuu. Itse motiivia tärkeämmäksi Schönberg nostaa tavan, jolla motiivia kehitellään, sillä siitä muodostuu hänen mukaansa teoksen yhtenäisyys. (Frisch 1984, 3, 11.)

Lähes kaikki musiikillinen materiaali fantasiassa kumpuaa jollakin tavalla B–A–C–H-motiivista tai on joltakin musiikilliselta parametriltaan läheistä sukua sille. Christopher S. Andersonin mukaan Regerin tapa käyttää tunnettua ja paljon käytettyä B–A–C–H-motiivia on poikkeuksellinen, sillä sen sijaan, että motiivi esiintyisi salakirjoituksen tapaan musiikin seassa, kaikki rakentuu ilmiselvästi sen ympärille. Reger ei ikään kuin sujauta motiivia johonkin vaan lähtee teoksessaan tutkimaan esimerkiksi sen harmonisia mahdollisuuksia, mistä teoksen runsas kromatiikka ja moduloivuus kumpuavat. (Anderson 2011, 94.)

Motiivinen muuntuminen näkyy esimerkiksi fantasian avauksessa tavassa, jolla ylä-äänien melodia muotoutuu B–A–C–H-motiivista (kuva 4.3). Reger käyttää tässä osin samoja keinoja, joita havaittiin myös Bachin teemankäsittelyssä. Motiivi toistetaan ensin kahdesti: alkuperäiseltä korkeudelta ja kokosävelaskelta korkeammalta. Tahdin 2 alku lähtee tonaalisessa kontekstissa tyypilliseltä korkeudelta sävellajin viidenneltä säveleltä. Tahdin 2 ensimmäisellä neljäsosalla on kromaattinen alaspäinen asteikko, joka sisältää kaksi rytmisesti ja intervallirakenteeltaan motiivin alkupuoliskoja vastaavaa osaa. Kaarroksen viimeiset viisi nuottia muodostavat motiivian muistuttavan kuvion samalta korkeudelta kuin toisessa kaarroksessa. Rytmisesti uutta on kaarroksen päättävä kahdeksasosa, ja melodisesti alkuperäisestä motiivista poikkeaa kolmas es-sävel. Motiivihahmo erottuu myös pelkällä toisella neljäsosalla ilman kolmannen neljäsosan cis-säveltä, sillä ainoa ero motiivin transpositioon on ylöspäinen hyppy, joka on pienen terassin sijaan vähennetty kvartti. Motiivin ilmeisin piirre, jokaisen kahdeksasosan aikana tapahtuva puolissävellasku, säilyy avauksen loppuun saakka.

Kuva 4.3 *Fantasia ylä-äänien melodia, t. 1–2³ (transponoitu oktaavia alemmas)*



Fantasiassa B–A–C–H-motiivin muuntuminen muodostaa kaiken motiivia ympäröivän materiaalin. Tällaisen Schönbergin kuvaaman motiivisen transformaation lisäksi fantasiassa voidaan tunnistaa sellaista motiivista muuntumista, jossa motiivi säilyy intervallirakenteensa osalta ennallaan mutta hahmottuu kuitenkin erilaiseksi kuin sama motiivi jossakin toisessa yhteydessä.

Laajennan tässä luvussa Schönbergin *kehittävän muuntelun* periaatetta sellaiseen muuntumiseen, jossa intervallirakenne pysyy muuttumattomana mutta muut parametrit sekä ympäröivä kudos ja motiivin suhteutuminen siihen muuttuvat. Tunnistan tilanteita, joissa motiivin rooli ja merkitys kulloisessakin kohdassa muuttuu oleellisesti ilman, että motiivi Schönbergin alun perin kuvaamalla tavalla muuntuu varsinaisesti miksiäkään uudeksi. Samalla teoksen muoto rakentuu ja erilaiset jaksot erottuvat toisistaan, vaikka B–A–C–H-motiivi sellaisenaan on läsnä lähes koko ajan.

Tällainen muuntuminen perustuu tekstuurin muutoksiin. Jonathan De Souza kuvailee tekstuuria ominaisuutena, joka ei ole itsenäinen parametri vaan rakentuu useiden tekijöiden kautta. Toisin sanoen tekstuuri on itsenäisesti säädettävän parametrin sijaan ennemmin ”superparametri” tai ”apumuuttuja”, johon muut parametrit, esimerkiksi sävelkorkeus, kesto, dynamiikka ja sointiväri, vaikuttavat. (De Souza 2015, 162.)

Tekstuurin muodostumisessa De Souza nostaa perinteisten rakenteeseen keskittyvien tekijöiden rinnalle materiaaliset sekä merkitykseen liittyvät tekijät. Tekstuurin materiaaleilla hän tarkoittaa äänenväriä, artikulaatiota ja voimakkuutta. (De Souza 2015, 171.) Esittäjä on keskeisessä roolissa näiden parametrien säätelyssä. Urkumusiikissa nuotti antaa usein viitteitä äänenväriin eli käytännössä urkujen rekisteröintiin, artikulaatioon ja voimakkuuteen, mutta soittajan ratkaisut vaikuttavat näihin erityisen paljon. Tekstuuri ei siis ole soittajasta ja esityksestä riippumaton elementti.

Merkitykseen liittyvillä tekijöillä De Souza tarkoittaa materiaalin tai sen osan välittämää viittausta esimerkiksi tiettyyn vaiheeseen teoksessa tai johonkin teoksen ulkopuoliseen ilmiöön. Tekstuuriset ratkaisut voivat siis kontekstuaalisesti teoksen sisällä tai konventionaalisesti yleisempien tyyllisten suuntausten ohjaamana välittää tiettyjä assosiaatioita. (De Souza 2015, 175.) Fantasiassa merkitykseen liittyviä viitteitä ovat esimerkiksi tekstuurin viitteet barokin ajan tyyllisiin konventioihin. Luvussa 3 havaittu

pääjaksojen alkujen tekstuuriin samankaltaisuus taas on teoksen sisäinen kontekstuaalinen viittaus jonkin merkittävän jakson alkamiseen.

Keskityn tässä luvussa erityisesti siihen, miten intervallirakenteeltaan muuttumattomat, *tenuto*-viivoin merkityt B–A–C–H-motiivit muuntuvat muilta parametreiltaan ja suhteutuvat ympäristöönsä eri rooleissa. Käsittelen myös sitä, miten esittäjän ratkaisut vaikuttavat näiden motiivikerrosten hahmottumiseen.

Syvennyn seuraavaksi B–A–C–H-motiivin ja sen transpositioiden esiintymistapoihin fantasiassa. Käsittelen esimerkiksi samankaltaista rytmistä muuntumista, jota Anson-Cartwright (2014) havaitsi Bachin musiikissa, sekä tekstuuriin assosioitumista erilaisiin barokin ajan konventioihin tavalla, jolla De Souza (2015) havaitsi tekstuuriin sisältävän konventionaalisia merkityksiä.

B–A–C–H:n esiintymistavat

B–A–C–H-motiivi esiintyy fantasiassa lähes koko ajan jossakin stemmassa, toisinaan useammassa stemmassa yhtä aikaa, ja se on merkitty aina *tenuto*-viivoin. Myös osan muu musiikillinen materiaali kumpuaa B–A–C–H-motiivista ja esiintyy jonkinlaisessa suhteessa siihen.

Koska B–A–C–H-motiivi tai sen transpositio on esillä lähes koko ajan, motiivilla ei voi jatkuvasti olla pääteemamaista roolia. Teos ei hahmotu B–A–C–H-motiivin jatkuvana toistona, vaan sen sävelmateriaali on hyvinkin vaihtelevaa motiivin lähes jatkuvasta suorasta läsnäolosta huolimatta. Teoksella on muoto, ja siitä on hahmotettavissa erilaisia jaksoja, joissa on kuultavissa musiikillista etenemistä. On ilmeistä, että motiivin esiintymisellä on erilaisia tapoja, jotka ovat suhteessa toisiinsa ja tärkeysjärjestyksessä keskenään.

Nämä ilmenemistavat perustuvat motiivin muovautumiseen rytmisesti, rekisterillisesti, metrisesti ja suhteessa sitä ympäröivään tekstuuriin. Motiivi muuttaa teoksessa myös muilta osin muotoaan, sen intervallirakennetta muokataan ja sen rytmiiä tai osia käytetään muussa yhteydessä, mutta tarkoitan tässä motiivin esiintymiä, joissa alkuperäinen intervallirakenne on säilynyt.

Teen eron neljän erilaisen motiivin käsittelytavan välillä. Kutsun näitä nimillä 1) B–A–C–H teemana, 2) B–A–C–H *cantus firmuksena*, 3) B–A–C–H sekvenssaalisena materiaalina ja 4) B–A–C–H säästyskuviona. Eri käsittelytavoilla on toisistaan poikkeavat merkitykset, sillä ne assosioituvat eri musiikillisiin konventioihin ja asettuvat fantasian kontekstissa erilaisiin rooleihin. Se, hahmottuuko motiivi ensisijaisena tekijänä musiikillisessa materiaalissa, riippuu sen esiintymistavasta. Kaksi ensimmäistä esiintymistapaa ovat rinnasteiset, ja esiintyessään jommassakummassa näistä muodoista motiivi on satsin ensisijainen elementti. Erittelen ne tässä kahdeksi esiintymistavaksi, koska niiden tekstuurit poikkeavat toisistaan oleellisesti. Kolmas esiintymistapa on toissijainen: esiintyessään yhtä aikaa ensimmäisen tai toisen esiintymistavan kanssa sen rooli on vähemmän merkittävä. Neljäs esiintymistapa on ensisijaisuusjärjestyksessä viimeinen.

Motiivien ensisijaisuusjärjestys perustuu länsimaisen musiikin sävellyksperinteeseen, jossa teema tai *cantus firmus* on keskiössä ja musiikin rakentumisen kannalta oleellisinta ja kuviointi on vähiten merkittävää, koska sen rakenteellinen vaikutus on vähäistä. Koska teoksen vaikutteet ovat peräisin erityisesti barokista, kuvioinnin matala ensisijaisuustaso on erityisen perusteltu. Barokin soittoperinteessä kuviointia toteutettiin paljolti improvisoiden, eikä kuvioinnin muuttamisen koettu muuttavan soitettavaa teosta oleellisella tavalla, vaan teoksen koettiin säilyvän ennallaan ja tunnistettavana runsaastakin kuvioinnista huolimatta.

Hierarkkisesti huomattavimmiksi tekstuurisiksi piirteiksi tulkitaan tässä siis ne tekstuurin tasot, jotka määrittävät voimakkaimmin De Souza'n (2015) tunnistamia kontekstuaaliseen tai konventionaaliseen merkitykseen vaikuttavia tekijöitä. Esimerkiksi *cantus firmus* tekee esiintyessään jaksosta *cantus firmus* -tekstuurin ja yhdistää jakson *cantus firmus* -tekniikoita hyödyntävään sävellyksperinteeseen. Hierarkkisesti vähiten merkittävä taso, kuviointi, taas ei esiintyessään yhdistä jaksoa välttämättä mihinkään tiettyyn konventioon, sillä kuviointia voi esiintyä melkein missä tahansa tekstuurityypissä.

Ilmeisin esimerkki B–A–C–H-motiivin esiintymisestä teemana on fantasian ensimmäisissä kahdessa tahdissa (kuva 4.4). Motiivi esiintyy ylä-äänessä, ja loput äänet säästävät sitä homofonisesti. Tämä ensimmäinen motiiviesiintymä esittelee motiivin alkuperäisessä muodossa, josta kaikki myöhemmät muodot muovautuvat. Kun teema siirtyy jalkioon tahdin 2 alussa, ylä-ääni jatkaa teeman kehittelyllä tässä luvussa aiemmin

käsittelyllä tavalla (ks. kuva 4.3). Tahdin toisella neljäsosalla kaikki stemmat irrottautuvat teeman alkuperäisestä muodosta, mutta materiaali edelleen selvästi yhdistyy teemaan. Motiivin kehittely ja satsin tekstuuriin ja temaattinen yhtenäisyys tekevät motiivista tässä jaksossa teeman.

Kuva 4.4 B–A–C–H teemana, fantasia t. 1–2

The image shows a musical score for a fantasia, measures 1-2. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Grave. (sempre quasi improvisatione.)'. It features three systems of staves. The first system includes 'Manuale.' (I. Man. and Pedale.), 'Org. Pl.', and 'Pedale.' parts. The second system includes 'Manuale.' (Org. Pl.) and 'Pedale.' parts. The third system includes 'Manuale.' (Org. Pl.) and 'Pedale.' parts. Dynamics include 'fff', 'più fff', and '(quasi Prestissimo)'. Pedal markings include '(C. II, III.)', '(+ C. I.)', and 'sempre Org. Pl.'

Bachin urkumusiikissa vastaava tekstuurityyppi on tyypillinen preluditekstuuri, joka esiintyy esimerkiksi *Clavier-Übung*-kokoelman preludissa Es-duuri (kuva 4.5). Preludin alun satsia johtaa ylä-äänien melodia, jota muut säestävät pääosin homofonisesti. Säestysäänien kommunikointi ylä-äänien melodian kanssa, ja esimerkiksi pisteellinen kahdeksasosa-aihe esitellään ensin jalkiossa. Alun materiaalit, asteittainen kvinttilasku, kahdeksasosakohon ja seuraavan tahdin ensimmäisen iskun muodostama rytmien ele, ylä-äänien pidätys tahdissa 2 sekä jalkion pisteellinen ele, muodostavat sen jälkeen syntyvän materiaalin. Esimerkiksi tahdin 3 ylä-ääni toteuttaa uudelleen kvinttilaskun alaspäin mutta jalkiosta poimitulla rytmillä, ja tahdista 5 alkaen aläänen käyttävät kohotahtista rytmiä, ylä-ääni hyödyntää jalkion esittelemää pisteellistä rytmiä ja ylimmässä väliäänessä kuullaan ylä-äänien esittelemä pidätys.

Kuva 4.5 J. S. Bach: Preludi Es-duuri, BWV 552/1 t. 1–6



B–A–C–H *cantus firmuksena* esiintyy esimerkiksi toisen pääjakson alussa (kuva 4.6). Hidasta *cantus firmusta* vasten on nopeampaa kuviointia, joka toistuu samanlaisena tai samankaltaisena *cantus firmuksen* säveliä vasten. Motiivin ja sen vastäänä aseteltu muistuttaa fuugan teeman ja kontrasubjektin rooleja, mutta yhdistän tämän käsittelyn fuugateeman sijaan *cantus firmukseen* siksi, että motiivin esiintyminen huomattavasti säästystä hitaammin aika-arvoin on tyypillisempää *cantus firmus* -tekniikoille. Lisäksi esiintymästä puuttuu fuugamainen *dux–comes*-asettelu. Teeman tapaisesta motiiviesiintymästä *cantus firmus* -esiintymä eroaa myös siksi, ettei sen ympärillä tai jälkeen esiinny teeman kehittelyä, vaan sen ympärillä olevan ja sitä seuraavan materiaalin päätarkoitus on säästää *cantus firmusta* sellaisella tekstuurilla, että *cantus firmus* erottuu riittävästi. *Cantus firmukselle* tyypillistä on myös tasainen rytmi, ja tässä motiivin muodossa motiivi liikkuu hitain neljäsosin alkuperäisen version pisteellisyyden sijaan. Koska *cantus firmus* -motiivin rytmi on tasainen, sen sekä alku- että loppupuoli ovat läheisempää sukua alkuperäisen motiivin loppupuoliskolle.

Kuva 4.6 B–A–C–H *cantus firmuksena*, fantasia t. 30³–31²



Samankaltaista tekstuuria on Bachin koraalisävellyksissä. Esimerkiksi ”Vom Himmel hoch, da komm ich her” -koraalivariaatioiden neljännessä osassa erottuu selvästi, miten bassossa hitain sävelin etenevää *cantus firmusta*, suomeksi Enkeli taivaan -nimellä

tunnettua koraalimelodiaa, säestää yhtenäisen, nopeampi sormiotekstuuri (kuva 4.7). Säestystekstuuri on useimmiten temaattisesti merkityksellistä ja määrittelee pitkälti koraalin karakterin. *Cantus firmus* taas on tunnistettava ja tuttu osuus, jota on erottuvien aika-arvojen vuoksi helppo seurata monimutkaisessakin satsissa.

Kuva 4.7 J. S. Bach: "Vom Himmel hoch, da komm ich her" per canones à 2 claviers et pédale, BWV 769a, IV Canon per augmentationem t. 5–8



Fantasiassa tämä tekstuurityyppi esiintyy selkeimmillään ensimmäisen ja toisen pääjakson alussa ja on siten teoksen sisäisessä kontekstissa viittaamassa rakenteellisesti merkittävään aloitukseen. Tekstuurityyppi assosioituu alkuun myös konventionaalisesta näkökulmasta. Näissä kohdissa tekstuuri ohenee ja keskittyy tarkemmin päämotiiviin samaan tapaan kuin preludia seuraavan fuugan alussa esitellään teema. *Cantus firmus* -koraalin *cantus firmuksen* lähdössä tekstuuri ei tavallisesti ohene, mutta siinäkin on kysymys rakenteellisesti merkittävästä kohdasta, jossa teoksen sävellyksellisenä päämateriaalina olevan koraalimelodian järjestelmällinen käsittely alkaa. Säestysmateriaalilla on useimmiten myös jonkinlainen suhde *cantus firmukseen*, mutta se käsittelee sitä vapaammin ja epäsuoremmin. *Cantus firmus* -koraalissa *cantus firmus* on teoksen keskeisin materiaali, jonka läpikäyminen rakentaa koraalin muodon. Tästä syystä *cantus firmus* -tyyppisessä tekstuurissa esiintyessään B–A–C–H-motiivi on satsissa hyvin keskeisessä asemassa.

Tahdeissa 35–36 motiivi esiintyy keskellä nousevaa sekvenssiä (kuva 4.8). Harmonisen tilanteen vuoksi ei vaikuta siltä, että motiivi esiintyisi teimana, jota muut äänet säestäisivät. Motiivin esiintymisen jälkeen ei myöskään tapahdu kehittelyä. *Cantus firmus* -tekniikoista jakso eroaa ainakin siten, ettei mikään stemma erotu varsinaiseksi *cantus firmukseksi* sijoittelultaan eikä aika-arvoiltaan. Kutsun tätä esiintymistapaa nimellä B–A–C–H-sekvenssaalisena materiaalina. B–A–C–H-motiivi toimii luontevasti sekvenssin materiaalina, sillä sen jälkipuoli on alkupuolen transpositio. Käsittelytapa muistuttaa fuugista tuttua teeman tai kontrasubjektin osan hyödyntämistä sekvenssin

melodisena materiaalina. Fantasian tapauksessa sekvenssi toistaa B–A–C–H-motiivia intervallirakenteen näkökulmasta kokonaisena, joskin motiivin alkamis- ja päättymispisteet jäävät sen parillisuuden vuoksi hahmottomatta. Sekvenssaalinen esiintymä vaikuttaa kuitenkin kumpuavan erityisesti alkuperäisen muodon jälkipuolesta, joka noudattaa samaa tasaista rytmiä. B–A–C–H sekvenssaalisena materiaalina ei liity aiemmin esiteltyjen kategorioiden tavalla yksittäiseen tekstuuriin vaan ennemmin motiivin rooliin tekstuurissa, joka voi olla lähes minkä kaltainen tahansa. Myös tämä ilmiö esiintyy Bachin musiikissa, ja se tunnistettiin tämän luvun alussa kuvan 4.2a yhteydessä.

Kuva 4.8 B–A–C–H sekvenssaalisena materiaalina, fantasia t. 35–36

B–A–C–H ilmenee säästyskuviona esimerkiksi tahdin 3 toisella iskulla 32-osanuotein liikkuvissa väliäänissä (kuva 4.9). Ylä-äänien ja sitä kaksintavan väliäänien a:t on sidottu kaarilla pisteellisen puolinuotin ajaksi ja varsinainen oleellinen muutos tapahtuu bassossa, joka nousee f:ltä fis:n kautta fraasin päätepisteeseen g:lle. Väliäänien materiaali säästää tätä basson kulkua toistamalla B–A–C–H-kuvion es-alkuisen transposition kahteen kertaan muusta tekstuurista poikkeavan nopein aika-arvoin. Rytmisen tihentymä vastaa jonkinlaista *crescendoa* kohti fraasin päätöstä jalkiotrillillä.

Kuva 4.9 B–A–C–H säestyskuviona, fantasia t. 3

Tekstuurityyppi, jossa B–A–C–H-motiivi esiintyy säestyskuvion roolissa, muistuttaa esimerkiksi Bachin urkukoraalien kuvioivia säestysääniä. Tällainen tekstuurilinen ilmenee esimerkiksi *Orgel-Büchlein*-kokoelman koraalissa *Gott, durch deine Güte* (kuva 4.10). Väliäänit soinnuttavat ylä- ja aläänessä kaanonissa kulkevaa *cantus firmusta*. Alempi väliääni muodostuu sointujen sävelistä ja täydentää ylemmälle väliäänelle sopivan vastäänän. Ylemmän väliäänän rooli on koristella satsia kuvioinnilla. Bachin teoksen tapauksessa kuvioiva väliääni ei ole vahvassa suhteessa teoksen teemaan, mikä on kuvioinnille tyypillistä. Säestyskuviona esiintyessään B–A–C–H-motiivi rinnastuu tällaiseen hierarkkisesti matalampaan tekstuurin tasoon ja asettuu satsissa toissijaiseksi suhteessa muuhun materiaaliin samaan tapaan, kuin Bachin koraalin ylempi ylempi väliääni on alisteinen ylä- ja aläänen *cantus firmukselle*. Säestyskuviona esiintyvä motiivi on alisteinen ympäröivälle satsille myös silloin, kun ympäröivässä satsissa ei esiinny motiivia, kuten kuvan 4.9 esimerkissä.

Kuva 4.10 J. S. Bach: *Orgel-Büchlein: Gott, durch deine Güte*, BWV 600 t. 1–2

Motiivin erilaiset esiintymistavat eivät ole vain teoksen alussa kuultavan ensimmäisen esiintymän variaatiomaisia versioita. Esiintymistavat myös kerrostuvat, ja motiivia

ympäröi muuntuva, motiivista peräisin oleva materiaali, joka voi joko säästää motiivia tai jopa nousta tärkeysjärjestyksessä sen ohi.

Myös intervallirakenteeltaan tunnistettavien motiivien jakautuminen neljään kategoriaan on tulkinnanvaraista. Yksittäinen esiintymä saattaa kuulua useampaankin eri kategoriaan riippuen siitä, millaisena esittäjä tuo sen esiin. Erityisen tulkinnanvaraista esiintymien jakautuminen kategorioihin on silloin, kun motiivi esiintyy useassa eritasoisessa kerroksessa. Analyttisessä mielessä selvätkin ensisijaisuustasot voivat tulla esityksessä joko vahvistetuiksi tai kyseenalaistetuiksi. Esittäjä valitsee, mitä motiivin tasoja tai aineksia sitä ympäröivästä kudoksesta nostaa esiin esityksessään. Esittäjän keinovarat näiden valintojen toteuttamisessa ovat De Souza (2015, 171) mainitsevat äänenväri, artikulaatio ja voimakkuus. Lisäksi nostan esiin artikulaatioon liittyvänä tekijänä ajankäytön. Näihin tekijöihin liittyvien ratkaisujen pohjalta rakentuvat teoksen kaarrokset ja sen hahmo sellaisena, kuin se esitystä kuunnellessa hahmotetaan. Seuraavaksi käsitelen esimerkkiesitysten valintoja kahdessa tilanteessa, joissa motiiviesiintymiä on mahdollista tulkita useammalla tavalla. Keskityn erityisesti artikulaatioon ja ajankäyttöön.

Artikulaatio ja ajankäyttö B–A–C–H-motiivin roolin ilmentäjänä

Käsitellen seuraavaksi kahta fantasian kohtaa, joista kummassakin B–A–C–H-motiivi esiintyy ainakin kahdessa eri kerroksessa. Näissä tapauksissa motiivin roolin tulkinta esityksessä vaikuttaa siihen, mikä taso satsissa nousee ensisijaiseksi ja mikä asettuu enemmän taustalle. Sander ja Richter tulkitsevat käsiteltävissä kohdissa motiivikerroksia eri tavoin. Tulkintaerot johtavat paitsi jaksojen sisäisiin painotuseroihin myös jaksojen erilaisiin rooleihin teoksen kokonaisuudessa.

Kiinnitän huomiota erityisesti motiivin artikulointiin ja ajankäyttöön motiiviesiintymän aikana. Artikulaation ja agogiikan keinoilla esittäjä voi muuttaa motiiviesiintymien rooleja ja keskinäisiä suhteita. Artikulaatiota ja ajankäyttöä kahdessa käsittelemässäni esityksessä ilmaistaan tässä luvussa nuottiin lisätyin esitysmerkinnöin. Kuvan yhteydessä tarkennetaan, mikäli jokin merkintä on monitulkintainen. Merkinnät perustuvat kuunteluun.

Tahdeissa 51–52 B–A–C–H-motiivi esiintyy kahdessa kerroksessa (kuva 4.11). Hitaimpien aika-arvojen kerros on basson neljäsosittain etenevä motiivi tahdin 51 toiselta iskulta alkaen. Tätä motiivia kolmen oktaavin ja terssin päässä seuraavat sopraanon kuvioinnissa iskujen alkuun ja puoliväliin osuvat sävelet. Toinen B–A–C–H-kerros on sopraanon kuvioinnissa. Iskujen ensimmäisillä puoliskoilla 32-osanuotit muodostavat motiivin. Koska neljäsosien kuvioinnit jokaisen neljäsosan viimeistä 32-osanuottia lukuun ottamatta ovat B–A–C–H-motiivin mukaisessa suhteessa toisten neljäsosien vastaavassa kohdassa sijaitseviin säveliin – puolissävelaskel alas, pieni terssi ylös, puolissävelaskel alas –, motiivi muodostuu kahdeksan sävelen ryhmien kaikkien järjestyksessä saman numeroisten sävelten välille lukuun ottamatta kahdeksansia säveliä. Nuotissa on kuitenkin merkitty *tenuto*-viivoin vain viisi ensimmäistä nuottia, sillä neljä ensimmäistä nuottia muodostavat motiivin suoraan ja ensimmäinen ja viides sävel mukailevat basson hitaammin aika-arvoin etenevää motiivia.

Kuva 4.11 *Fantasia t. 51–52*¹

Nämä seikat tuntuvat nostavan basson hitain aika-arvoin etenevän motiivin päärooliin jaksossa. Bassomotiivi voidaan tulkita teemaksi. *Cantus firmus* -tekstuurista jakso poikkeaa siten, että bassomotiivia säestävät melodinen väliääni ja basson linjaa koristellen mukaileva ylä-ääni, kun taas *cantus firmus* -tekstuurissa säestysäänit ovat usein yhteneväisempiä keskenään ja toisaalta erillisempiä suhteessa *cantus firmukseen*. Vasemman käden rooli on ilmeisen säestävä, vaikka sen sävelkulku onkin melko ilmeikäs. Se jää taka-alalle, koska se on rekisterillisesti keskimäinen ja soitetaan lisäksi ylempältä sormiolta, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa myös hiljaisempaa rekisteröintiä. Oikean käden kuvioinnin jalkiota mukailevat sävelet vahvistavat jalkion asemaa ja korostavat vaikutelmaa oikean käden satsin säestävyydestä. Koska nuottimerkintä nostaa kahdeksansävelisestä kuvioinnista ilmeisimmän B–A–C–H-motiivin lisäksi viidennet

sävelet, ensimmäinen ja viides sävel vaikuttavat kumpikin olevan ikään kuin yksi sävel, jota niiden välissä olevat sävelet kuvioivat. Oikean käden kuviointi voisi siis kuulua motiivin esiintymislukista neljänteen, B–A–C–H säestyskuviona.

Karl Richter muotoilee oikean käden kuvion irrallisina sävelinä korostamatta erityisesti mitään agogiikalla tai poikkeavalla artikulaatiolla (kuva 4.12a). Jakson metronomilukema on yhdellä neljäsosalla noin 44 bpm ja kiihtyy loppupuolella noin lukemaan 48 bpm. Tempo on irtonaiseen artikulaatioon ja nopeisiin aika-arvoihin nähden nopeahko. Richter myös sitoo kaksi kahdeksan sävelen kuviota yhdeksi kaarrokseksi ja nostaa kädet vain puolinuoteittain. Tämä fraseeraustapa on nuottiin merkittyjen ylä-äänien ja ala- ja väliäänien fraseeraustapojen puolivälistä, sillä ylä-ääni on merkitty fraseerattavaksi tai artikuloitavaksi neljäsosittain ja ala- ja väliäänelle on merkitty kaari kokonuotin ajaksi.

Kuva 4.12 Artikulaatio ja ajankäyttö Karl Richterin esityksen tahdeissa 51²–52¹

a)



b)



Puolinuoteittain etenevä iskutus, oikean käden artikuloinnin tasaisuus ja nopeahko tempo suhteessa aika-arvoihin kiinnittävät huomion tekstuurin pidempiin aika-arvoihin. Pisimmät aika-arvot ovat jalkiossa, jota Richter soittaa koko motiivin ajalta *legatossa* (kuva 4.12b). Richterin esityksessä jalkion B–A–C–H-motiivi erottuu bassossa esiintyvän *cantus firmuksen* tapaisesti satsin määrittävimpanä elementtinä, ja muut stemmat vaikuttavat säestävän sitä. Ylä-äänien kuviointi on tulkittavissa kategoriaan B–A–C–H säestyskuviona. Tekstuuri muistuttaa kuvan 4.10 Bach-esimerkin kaltaista tilannetta, jossa säestyskuvio on alisteinen *cantus firmukselle*.

Richterin tulkinta basson roolista kallistuu enemmän *cantus firmukseen* kuin teemaan, sillä ylä-äänien irrallinen artikulaatio erottaa sen voimakkaasti aläänestä eikä ylä-äänien neljäsosittain etenevä B–A–C–H-motiivikerros juurikaan hahmotu, jolloin syntyy vaikutelma hitain aika-arvoin etenevästä *cantus firmuksesta* ja siitä irrallisesta säästyskarakterista. Vaikutelmaa korostaa myös väliäänien irrallinen artikulointi, jonka vuoksi väliäänien melodialinja ei pääse hahmottumaan, vaan väliääni vaikuttaa koostuvan ennemmin sointuja täydentävistä sävelistä. B–A–C–H-motiivin temaattinen läpileikkaavuus satsissa ei kuulu tulkinnassa kovinkaan voimakkaasti. Koska B–A–C–H-motiivi sekä teemana että *cantus firmuksena* on satsin sisäisen ensisijaisuusjärjestyksen ensimmäisenä, motiiviesiintymän luokittelu näiden välillä vaikuttaa jaksoon melko vähän. Ero vaikutelmassa liittyy kuitenkin jakson satsin yhtenäisyyteen: tulkitsemassani luokittelussa tema sitoo satsia yhteen, ja temaattista materiaalia voi olla useammassa kerroksessa; *cantus firmus* on itsenäisempi elementti, josta säästysmateriaali karakterisesti irrottautuu.

Martin Sander kohtelee jakson motiiveja toisin kuin Richter. Hän painottaa ylä-äänien B–A–C–H-motiivia voimakkaasti erityisesti agogisin keinoin (kuva 4.13a). Kuvassa näkyvät kiilat merkitsevät sävelten painottamista pidentämällä niiden kestoa. Ensimmäisellä ja kolmannella neljäsosalla Sander leventää alussa voimakkaasti ja päästää kuvion motiiviesiintymän jälkeen rullaamaan. Toisella neljäsosalla hän ei tee kovin suurta agogista kaarrosta, ja neljännellä neljäsosalla hän sekä leventää alkua että hidastaa loppua kohden. Sander erottelee kaikki neljäsosat nostamalla käden niiden välissä ja soittamalla 32-osanuotit neljäsosien sisällä *legatossa*. Sanderin tempo ennen käsiteltävän jakson alkua on yhdellä neljäsosalla noin 38 bpm. Tullessaan tähän jaksoon hän hidastaa sitä ensin noin tempoon 30 bpm ja viimeisellä iskulla vielä noin tempoon 24 bpm. Sanderin tempo on siis selvästi Richterin tempoa hitaampi.

Jalkiossa Sander mukailee oikean käden artikuloititapaa, eikä soita neljäsosia *legatossa* (kuva 4.13b). Koska jalkion artikuloititapa mukautuu ylä-ääneen ja jalkion motiivin linja rikkoutuu, voimakkaimmin erottuvaksi motiivikerrokseksi nousevatkin ylä-äänien iskujen ensimmäiset puolikkaat. Ilmiötä vahvistaa hidastunut tempo, sillä hitaassa tempossa hitain aika-arvoin etenevä kerros erottuu huonommin, kun taas nopeat aika-arvot saavat paremmin tilaa hahmottua.

a)



b)



Sanderin tulkinnassa analyttisesti selvältä vaikuttava motiivikerrosten jako säestyskuviioon ja teemaan asettuu kyseenalaiseksi. Tulkinnassa ylä-ääni nousee ensisijaisuusjärjestyksessä melodian kaltaiseksi ja sopii siten parhaiten kategoriaan B–A–C–H teemana. Jalkiostemma taas menettää temaattista olemustaan ja muuttuu säestysmateriaaliksi, vaikkei olekaan nimitettävissä säestyskuvioksi. Sitä voitaisiin mahdollisesti pitää teeman augmentaationa, jonka huomio jaksossa jää vähäiseksi sen päälle rakentuvan tärkeämmän temaattisen materiaalin vuoksi.

Keskittymällä pienempiin aika-arvoihin ja nostamalla esiin motiivin pienimmässä muodossa esiintyvän tason Sander muovaa jakson eri malliseksi kuin Richter. Richter, joka keskittyy hitaimmin aika-arvoihin etenevään tasoon, muodostaa käsiteltävästä jaksosta ikään kuin loppukiihdytyksen kohti kaaroksen kulminoitumispistettä noin puoltatoista tahtia myöhemmin. Jakso asettuu yhdeksi osaksi nousua. Sander taas leventää niin runsaasti, että huomio kiinnittyy jaksoon itseensä. Hidastus viimeisellä neljäsosalla tekee tilaa myös käsiteltävän jakson jälkeen alkavalle materiaalille ja nostaa sen esiin. Sanderin esityksessä kokonaiskaarroksesta siis nousee esiin useita erottuvia osia, kun taas Richterin ratkaisu korostaa meneillään olevaa laajemman tason tapahtumakulkua.

Samankaltainen tilanne on tahdeissa 27–30² (kuva 4.14). B–A–C–H-motiivin kerroksia erottuu jaksossa enimmillään jopa kolme: ylä-ääni, jalkio ja mahdollisesti väliääni, jonka tulkitseminen B–A–C–H-motiiviksi ei ole yksiselitteistä, kuten myöhemmin nähdään. Jakso päättää fantasian ensimmäisen pääjakson ja muistuttaa tässäkin mielessä fuugien loppupuolella usein ilmeneviä *stretto*-kohtia, joissa teema kerrostuu jonkinasteiseksi

kaanoniksi. Poikkeavaa tässä on se, että ylä-ääni muodostaa melodisia kuvioita transponoimalla motiivia mutta jalkiossa motiivi pysyy alkuperäisellä tasolla ja on aloittanut motiivin toiston *ostinato*n tapaan jo tahdissa 25. Lisäksi eri kerrosten motiivit esiintyvät lähes koko ajan yhtäaikaaisesti, eivät lomittain. Nuottimateriaali ei anna yksiselitteisiä viitteitä eri kerrosten tärkeysjärjestyksestä.

Kuva 4.14 *Fantasia t. 27–30*²

Aikaisemmin on todettu, että fantasiassa ei ole varsinaisia artikulaatiomerkintöjä, sillä kaaret merkitsevät pääsääntöisesti fraseerausta ja *tenuto*-viivat B–A–C–H-motiiveja. Tässä jaksossa kaikkien *tenuto*-viivojen merkitys ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Ensimmäinen epäselvä *tenuto*-viiva on ylä-äänen g¹:llä tahdin 27 toisella iskulla. Väliäänen ensimmäisessä merkityssä motiivissa kolmas sävel poikkeaa linjasta, ja väliäänen tahdissa 29 merkityt c¹ ja a eivät yksiselitteisesti kuulu mihinkään motiiviin. Koska B–A–C–H toistuu jaksossa niin monella tasolla, nämä tilanteet voidaan tulkita osaksi jotakin motiiviesiintymää. Esimerkiksi ylä-äänen as¹ ja g¹ voisivat olla osa motiivia, joka jatkuisi jalkion seuraavissa B- ja A-sävelissä. Väliäänen poikkeava as voisi selittyä sillä, että motiivin täydentävä es¹ on jo yhtä aikaa ylä-äänessä. Jalkion edeltävä H ja seuraava sävel B voisivat täydentää väliäänen c¹:n ja a:n motiivin inversioksi, jota teoksessa esiintyy muissakin yhteyksissä. Nämä mahdolliset epäsuorat yhteydet eivät kuitenkaan hahmotu kuulokuvassa. On mahdollista, että *tenuto*-viivat tässä tilanteessa merkitsisivätkin artikulaatiota tai olisivat vain yksittäisiä virheitä editiossa. Koska merkintöjen rooli on epäselvä, en käsittele esitysten ratkaisuja siitä näkökulmasta, missä suhteessa ne ovat nuotin mahdollisiin artikulaatiomerkkeihin. Esitysten tavoissa tulkita motiivikerrosten rooleja keskityn erityisesti ylä- ja alääneen.

Karl Richter keskittyy esityksessään melodialinjaan (kuva 4.15a). Jalkiolinjan hän soittaa kokonaan *legatossa* nostamatta mitään erityisesti esiin (kuva 4.15b). Tasainen

jalkiostemma muodostaa pohjan, jonka päälle ylä-äänen fraasit muodostuvat vapaasti. Jalkiostemma pitää kiinteydellään ylä-äänen lyhyetkin eleet osana pidempää jatkumoa. Viivaston alla kuvassa 4.15a näkyvät hakaset merkitsevät samalla rekisteröinnillä soitettavia jaksoja. Ne on merkitty kuvaan, sillä Richterin rekisteröinnit vaihtuvat tässä jaksossa poikkeuksellisen paljon suhteessa nuotin tarjoamaan informaatioon ja vaikuttavat siten jakson jaksottumiseen.

Kuva 4.15 Artikulaatio, ajankäyttö ja rekisteröinti Karl Richterin esityksen tahdeissa 27–30²

a)



b)



Ylä-äänen ensimmäiset viisi säveltä eli B–A–C–H-motiivi sekä g^1 , joka palauttaa kaarroksen takaisin sen alkupisteeseen, muodostavat ensimmäisen kahden eleen kuudestoistaosatauon erottaman kokonaisuuden. Motiivi jakautuu kumpaankin eleeseen. Korostamalla ajankäytöllisesti kummankin eleen ensimmäistä säveltä Richter häivyttää motiivin taka-alalle ja nostaa sen sijaan esiin kolmen ja kahden sävelen eleet. Viimeisen sävelen Richter jättää huomattavan pitkäksi ajaksi pohjaan, vaikka nostaakin muut sävelet. Tässä saattaa kuitenkin olla kysymys virheestä tai rekisteröintien vaihtoon tarvittavasta ajasta. Tätä mahdollisuutta tukee se, että jatkossa Richter soittaa yksittäiset eleet niin kiinteästi yhteen, kuin on mahdollista poikkeamatta erityisen paljon nuotin tarjoamasta informaatiosta.

Tahdistä 27³ tahtiin 30² Richter soittaa yksittäiset eleet melko kiinteästi yhteen. Tauot ovat mahdollisimman lyhyitä ja lyhyiden kaarten jälkimmäiset nuotit soivat hieman yli kirjoitetun keston. Ensimmäinen motiiviesiintymä noudattaa rytminkäsittelyltään ja artikulaatioltaan melko tarkasti notaatiota. Seuraavissa kahdessa motiivissa Richter korostaa kestollisesti motiivin kolmatta ja korkeinta nuottia. Lopun kromaattisessa laskussa hän noudattaa taas melko tarkasti notatoitua rytmiä ja kaarituksia. Tahdin 28 puolivälin jälkeen alkavassa motiivissa tahtiviivan yli sidottu f^1 -sävel on alkuperäisestä

notaatiosta poikkeavasti kirjoitettu artikulaatiomallissa kestämaan tauon yli, sillä rekisteröintiratkaisujen vuoksi väliäänen f^1 estää taukoa hahmottumasta tässä esityksessä.

Richterin artikulaatiomalliin on merkitty myös hakaset viivaston alle merkitsemään rekisteröintien keskeisimpiä muutoksia. Toisella, kolmannella ja viimeisellä merkityllä alueella Richter käyttää melodialinjassa soolorekisteröintiä, jossa sävyn määrittelee jokin kieliäänikerta ja satsin muut äänet soitetaan hiljaisemmalla, säestävällä rekisteröinnillä. Rekisteröintitapa tekee melodialinjasta erityisen korostaisen ja luo myös vaikutelmaa vuoropuhelusta peräkkäisten B–A–C–H-motiivien välillä. Tässä tapauksessa äänenväri siis vaikuttaa erityisen paljon tekstuurityypin hahmottumiseen. Äänenväristä erityisen vaikuttavan parametrin tekee se, että sitä on käytetty erottamaan satsin kerrokset toisistaan.

Sander artikuloi ylä-äänien melko johdonmukaisesti nuotin mukaan (kuva 4.16a). Poikkeamat nuotista selittyvät sillä, että ylä-ääni seuraakin jalkiostemman hahmottumistapaa. Jalkion Sander artikuloi vahvasti motiiveittain (kuva 4.16b). Rekisteröintimerkintöjä tässä artikulaatiomallissa ei ole, sillä Sander toteuttaa nuotin mukaisen *diminuendon*, joka ei merkittävästi vaikuta motiivien hahmotukseen. *Diminuendon* toteutuksessa satsin eri kerrokset säilyvät kohtalaisen yhtenäisinä ja äänenväritään samankaltaisina. Jalkion kaarituksissa näkyvä rytmisen tihentymä ei hahmotu kuulokuvassa. Tämä johtuu hitaasta temposta sekä siitä, että jalkion aika-arvojen muuttuessa lyhyemmiksi Sander hidastaa tempoa niin, että tahdin 29 kolmannella iskulla alkavien kahdeksasosien kesto lähenee aikaisempien neljäsosien kestoja.

Kuva 4.16 Artikulaatio ja ajankäyttö Martin Sanderin esityksen tahdeissa 27–30²

a)



b)



Sanderin tulkinta ylä-äänien tahdin 27 alkupuolesta on Richterin tulkintaa vähäeleisempi. Melodialinjan yhtäkään säveltä ei painoteta erityisesti. Tahdin 27 puolivälistä alkaen

Sander painottaa johdonmukaisesti laskevien puolisävelaskelkulkujen ensimmäistä säveltä, mikä synnyttää vaikutelman pidätyksestä ja purkauksesta. Harmonia ei kuitenkaan yksiselitteisesti tue pidätystä ja purkausta, ja pidätys- ja purkausintervallit suhteessa jalkion säveliin ovat paikoin hyvin epätyypillisiä. Artikulaatitapa vahvistaa tästä huolimatta kuulokuvaa ylä-äänien motiivien puolikkaista osana jalkiostemman soinnutusta, ei itsenäisenä melodisena materiaalina.

Sekä tahdin 28 että 29 puolivälissä Sander artikuloi huomattavan tauon. Tauot toteutuvat jalkiostemman motiivien rajakohdissa. Sander toteuttaa ne artikuloiden, eli tauot eivät saa ajankäytöllistä painoarvoa. Sander pitää selkeän tauon myös tahtien 29 ja 30 rajalla jalkion ja vasemman käden stemmoissa, vaikka ylä-äänien nuotissa oleva kaari estääkin nostamasta oikeaa kättä ylös. Nämä seikat korostavat jalkiostemman keskeisyyttä Sanderin tulkinnassa tästä jaksosta.

Motiivikerrosten roolien tulkinta tässä jaksossa vaikuttaa jakson kokonaiskuvaan. Richterin tulkinnassa jalkiostemma säestää vähäeleisesti oikean käden laulavaa, solistista, temaattista melodialinjaa. Sanderin tulkinnassa melodialinja jää toissijaiseksi kerrokseksi huolimatta sen erottumisesta rekisteröinnillisesti. Jalkiostemman ensisijaisuutta vahvistavat erityisesti sen motiivirajojen mukaiset tauot. Kokonaisvaikutelmassa huomio kiinnittyy *cantus firmus* -asettelussa jalkiossa toistumaan jääneeseen B–A–C–H-motiiviin, jota oikean käden melodialinja ja vasemman käden soinnut säestävät. Toisteisuus ja staattisuus ovat Sanderin tulkinnassa merkittävämmässä asemassa.

Esitysten ratkaisuiden tutkimisesta voidaan siis havaita, että B–A–C–H-motiivien roolien ja keskinäisen hierarkian tulkinta voivat muokata niiden esiintymisjaksojen rooleja teoksen kokonaisuudessa. *Ostinato*, jonka päällä harmonia hitaasti etsiytyy päätössoinnulle, vaikuttaa edeltävän materiaalin hitaalta hiipumiselta. Soolomelodiasta sama jakso saa solistisemmän otteen ja hahmottuu kokonaiskuvassa musiikillisesti erityisempänä. Tempon hidastamisella ja agogisesti voimakkaalla muotoilulla on mahdollista nostaa esiin pienemmin aika-arvoin kirjoitettuja satsin osia, ja nopeammassa tempossa ja vähemmällä agogisilla painotuksilla hitaammat tekstuurin tasot erottuvat voimakkaammin. Suhteuttamalla motiiveja eri tavoin toisiinsa on mahdollista nostaa yksittäisiä jaksoja esiin tai häivyttää niitä taka-alalle.

Keskeinen havainto on, että esitys voi nostaa satsissa hierarkkisesti merkittävimäksi myös sellaisen tason, joka perinteisin musiikkianalyttisin menetelmin tarkasteltuna olisi itsestään selvästi ensisijaisuusjärjestyksessä matalalla. Huolimatta siitä, että esittäjän tulkinta saattaa olla musiikkianalyttisestä näkökulmasta epävakuuttava, se voi esityksen kontekstissa olla toimiva. Ristiriita analyysin ja esityksen tulkinnoissa ei aseta niitä keskinäiseen paremmuusjärjestykseen tai todista kumpaakaan virheelliseksi.

Teoksen hahmo muovautuu teoksesta esiin nostettujen kerrosten mukaan, sillä satsista korostetut kerrokset vaikuttavat jaksojen rooleihin kokonaisuudessa. Teoksen hahmo muodostuu siis vasta sen soivassa muodossa, ja esittäjän rooli sen muotoilemisessa on merkittävä.

5 EKSPRESSIIVINEN KAARROS

Fantasian alussa on merkintä ”**Grave.** (*sempre quasi improvisatione.*)”. Tahtiin 2³ asti tempon muutoksesta ei ole merkintää. Kuitenkin molemmissa esimerkkiesityksissä, Martin Sanderin ja Karl Richterin, alun kolmen kaaroksen tempot poikkeavat toisistaan ja muuttuvat myös yksittäisen kaaroksen sisällä huomattavasti.

Nämä poikkeamat liittyvät luonnollisesti tulkintaan ja ilmaisuun. Molemmilla sanoilla on voimakas yhteys esittämiseen ja esittäjään – esittäjä on tulkitsemisen ja ilmaisemisen toimija. Tulkinta ja ilmaisu eivät kuitenkaan ole esittäjän mielivaltaista toimintaa, vaan musiikki ohjaa tietynlaiseen tulkintaan. Syvennyn tässä luvussa kolmeen ilmaisuun liittyvään kysymykseen:

- 1) mitkä musiikilliset piirteet fantasian avauksessa ohjaavat tietynlaiseen tulkintaan,
- 2) millä keinovaroilla esittäjät tätä tulkintaa toteuttavat ja
- 3) mitä jakson piirteitä esittäjät näillä keinovaroilla nostavat esiin.

Jotta näihin kysymyksiin voidaan syventyä, käsittelen ensin ekspressiota ja ekspressiivisten kaarosten rakentumista yleisellä tasolla. Tämä yleisen tason käsittely perustuu filosofien kirjoituksiin.

Stephen Daviesin mukaan ekspressio musiikissa kytkeytyy musiikin sisältämään ulkoiseen tunnekaraktieriin (*emotion characteristics in appearances*). Musiikki ei siis tunne tai ilmaise inhimillistä tunnetta, mutta siinä voi tunnistaa tunteita samaan tapaan kuin bassettirotuinen koira näyttää surulliselta. Tämä kokemus ei edellytä esimerkiksi musiikin rakenteen ymmärtämistä mutta vaatii riittävää tuttuutta kuunneltavan musiikkiperinteen kanssa. Tunteiden kuuleminen musiikissa perustuu Daviesin mukaan siihen, että jokin musiikin ominaisuus muistuttaa inhimillisten tunteiden kokemisen tapaa. (Davies 1994, 227–228, 239–240.)

Peter Kivy jaottelee musiikin ilmaisevuuden rakentumisen kahteen lähteeseen: piirteisiin (*contour*) ja käytäntöihin (*convention*). (Kivy 1980, 83.) Piirteet vastaavat ihmisten käyttäytymismalleja, eleitä tai ilmeitä muistuttavia ilmiöitä musiikissa. Tällaisia ovat esimerkiksi huokausaihe tai laskeva linja ilmaisemassa surua. Käytännöt taas liittyvät konteksteihin, joissa musiikillisia ilmiöitä on totuttu kuulemaan. Esimerkiksi mollisointu on totuttu yhdistämään suruun. Kivy esittää myös oletuksen, että pohjimmiltaan käytäntöihin kuuluvat ilmiöt pohjautuvat piirteisiin, vaikka niistä ei nykyään tunnistettaisi selviä yhteyksiä inhimilliseen tunneilmaisuun. (Kivy 1980, 83.)

Davies liittää ekspression musiikissa myös kokemukseen liikkeestä musiikissa. Hänen mukaansa musiikillisen liikkeen perusta ovat äänet, jotka kuullaan yhteydessä toisiinsa sen sijaan, että ne olisivat irrallisia yksiköitä. Äänen pinnan liike muodostuu melodiasta, rytmistä, metristä ja temposta, kun taas harmonia muodostaa sen syvyysulottuvuuden. Syvyyteen vaikuttavat myös instrumentaatio ja tekstuuri, ja matalan rekisterin äänet kuulostavat painavammilta kuin korkean rekisterin äänet. Myös musiikillisen liikkeen kokemus vertautuu niihin ihmisen käyttäytymisen piirteisiin, jotka jollakin tavalla muistuttavat sitä. Lisäksi kokemuksemme liikkeestä musiikissa vaikuttavat esiintyjän konkreettiset liikkeet. (Davies 1994, 232–233, 239.)

Vaikka ekspressio musiikissa yhdistyy Daviesin mukaan kokemukseen liikkeestä ja liike tapahtuu ajassa, ekspressio itsessään ei ole temporaalinen ilmiö. Koska tässä luvussa on tarkoitus käsitellä fantasian avauksen kaarosten rakentumista, tarvitaan käsitteistöä, jolla voidaan käsitellä aikasidonnaisia ilmiöitä. Tällaisia ajallisia tapahtumia kuvaa esimerkiksi teoria musiikista draamana.³

Fred Everett Mausin (1997, 119) mukaan inhimilliseen toimintaan assosioituva liike musiikissa kuullaan musiikin draamallisena kaarena. Myös Jerrold Levinson (2004, 435) pitää musiikin draamallisuuden lähtökohtaa luontevimpana tapana tarkastella instrumentaalimusiikin ilmaisevuutta. Hän kuvailee ekspressiivistä musiikkia sellaiseksi, jossa kuulemme musiikin tekevän jotakin, mitä se ei konkreettisesti tee. Ilmaisevuus

³ Käsitys musiikista draamana yhdistyy niin kutsuttuun persoonateoriaan, joka on Daviesin ja Kivyn edustamalle teorialle vaihtoehtoinen näkemys ekspressiosta musiikissa. Persoonateoriaa edustavat esimerkiksi Jerrold Levinson (2006) ja Jenefer Robinson (2011). Teorioiden ilmeisin ero on siinä, että persoonateorian mukaan tunne vaatii aina kokijan, ja tunne musiikissa kuullaan aina jonkin musiikillisen toimijan kokemana. Tämä syvällinen ero ekspression ilmenemisessä musiikissa ei ole tämän luvun käsittelyn kannalta oleellinen, sillä se ei merkittävästi vaikuta esittämiseen käytännössä. Lähestyn fantasian avausta ja esittäjien tulkintoja siitä kummastakin näkökulmasta.

yhdistyy siis tämänkin teorian mukaan inhimilliseen toimintaan, vaikkakin suoraan jonkin havaitsemamme virtuaalisen toimijan toteuttamana eikä muistuttavien piirteiden tai käytäntöjen kautta. Robert S. Hatten (2019) määrittelee virtuaalisen toimijan toimijaksi, joka ei ole todellinen, mutta jolla on kyky simuloida inhimillisen toimijan käyttäytymistä. ”Virtuaalinen” kuvaa tässä yhteydessä eroa, joka on musiikin todellisten aineellisten ja fyysisten ominaisuuksien, kuten äänen, ja abstraktimpien ominaisuuksien, kuten ekspression, välillä. (Hatten 2019, 1–2.) Musiikin draamallisuuteen perustuvassa käsityksessä musiikillisten kaarrostojen voidaan nähdä rakentuvan tällaisen virtuaalisen toimijan inhimillisenä toimintana kuultavissa elementeissä.

Kun tutkitaan ilmaisua avauksen kolmessa kaarrossa, kiinnitetään huomiota jännitteen tihenemiseen ja laantumiseen. Kaarrostojen, musiikillisten jaksojen ja kokonaisten teosten rakentumisessa tunnistetaan usein erityisiä hetkiä, joissa tapahtuu jokin käänne tai huipentuma. Kofi Agawu nostaa esiin huippukohtat syntaksin ja retoriikan ilmenemänä romantiikan ajan musiikissa. Hän kuvailee huippukohtia intensiteetin suurimmiksi hetkiksi, jännitteen purkautumisen hetkiksi ja käännekohtiksi muodossa. Agawun mukaan huippukohtia on useita eri laajuisia ja tasoisia, ja paikalliset huippukohtat rakentavat koko teoksen erityistä huippukohtaa. Useimmiten huippukohtat sijoittuvat noin kahden kolmasosan kohdalle tarkasteltavassa kontekstissa, ja niiden jälkeen muoto sulkeutuu. (Agawu 2008, 61–62.)

Agawu nostaa huippukohtien rakentumisen tekijöinä esiin samoja piirteitä, joita käsiteltiin aiemmin Daviesin musiikillisen liikkeen tekijöinä. Keskeisimpänä tekijänä hän pitää melodiaa ja erityisesti sen korkeimpia kohtia. Harmonia voi muodostaa intensiteettiä esimerkiksi etäisillä harmonioilla tai vähennetyillä septimisoinnuilla, tekstuurissa instrumentaaliset kerrokset voivat kerrostua ja dynamiikassa saattaa ilmetä paikallisesti korkein äänenvoimakkuus. (Agawu 2008, 62.) Pyrin tunnistamaan fantasian alun kaarrossa tällaisia huippukohtia ja esittäjien ilmaisullisia reagoiteja niihin.

Regerin fantasiassa on tunnistettavissa edellä esiteltyihin teorioihin liittyviä piirteitä, jotka rakentavat sen ilmaisua ja ekspressiivisiä ja draamallisia kaarroksia. Tarkastelen seuraavaksi näiden ilmenemistä fantasian avauksessa.

Ekspressiiviset ja draamalliset piirteet fantasian tahdeissa 1–2³

Tarkastelen ekspressiivistä ja draamallista ilmaisua fantasian alusta tahtiin 2³ asti eli kolmessa ensimmäisessä, lyhyessä kaarrossessa, jotka on erotettu toisistaan tauoilla (kuva 5.1). Katkelma on vain avaus ensimmäisestä laajemmasta kaarroksesta, mutta sen tarkastelu itsenäisenä yksikkönä on mielekästä, koska se muodostaa pienemmän kaaroksen suuremman kaaroksen alla ja esittelee osan teeman ennen vapaamman ja varioivamman käsittelyn alkamista. Alku on myös aina merkittävä, sillä ensivaikutelman merkitys on monessakin yhteydessä kiistämätön. Siksi syventyminen ilmaisuun teoksen alussa on erityisen kiinnostavaa.

Käsittelen tässä ensimmäistä luvun alussa esitettyä kysymystä: mitkä musiikilliset piirteet fantasian avauksessa ohjaavat tietynlaiseen tulkintaan? Tätä voidaan tarkentaa kysymällä,

- 1) mitä ekspressiivisiä piirteitä avauksessa on,
- 2) mitä esitysohje merkitsee,
- 3) mikä on avauksen paikallinen huippukohta ja
- 4) missä suhteessa avauksen kaarrokset ovat toisiinsa tai millainen draamallinen kaarros avauksen kaarroksista muodostuu?

Käsittelen nyt näitä kysymyksiä.

Kuva 5.1 Fantasia, tahdit 1–2

The image shows a musical score for the first two measures of a fantasia. The score is written for Manual and Pedal parts. The Manual part is in the upper staves, and the Pedal part is in the lower staves. The tempo is marked 'Grave. (sempre quasi improvisatione.)'. The Manual part starts with a forte (*fff*) dynamic and a 'più *fff*' dynamic. The Pedal part starts with a forte (*fff*) dynamic and a 'più *fff*' dynamic. The score includes various articulations and dynamics, such as 'Org. Pl.', 'quasi Prestissimo', and 'sempre Org. Pl.'. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

Fantasia alkaa B–A–C–H-motiivilla ylä-äänessä (kuva 5.1). Jalkio aloittaa kohotahtilla ennen ylä- ja väliääniä ja muodostaa ylä-äänelle kontrapunktisen vastineen. Väliäänit täydentävät soinnut ja kaksintavat ylä-ääntä. Satsi on 9–12-äänistä – kaksi ääntä oktaaveissa jalkiossa ja 7–10 ääntä sormiolla. Tekstuuri säilyy samanlaisena koko tarkasteltavan jakson ajan.

Nämä lähtökohdat antavat jo viitteitä avauksen ekspressiivisistä piirteistä, vaikka esimerkiksi harmoniaa tai melodiaa ei tarkasteltaisi ollenkaan. Jopa 12-ääninen satsi ja suuret soinnut edellyttävät soittajalta molempien käsien ja jalkojen sekä jopa kaikkien kymmenen sormen käyttämistä yhtäaikaaisesti. Mekaanisen soittimen kanssa suurella rekisteröinnillä edellytetään myös voimaa, ja soittotuntumaa keventävästä tekniikasta huolimatta kaikkien raajojen ja mahdollisesti kaikkien sormien yhtäaikaisten käyttö on fyysisesti vaativaa. Soittotapahtuma on siis fyysisesti voimakas. Myös kuulokuvassa tekstuuri välittyy voimakkuutena ja valtavuutena. Vaikutelmaan saattaa vaikuttaa soittajan liikkeiden näkeminen tai kuvittelemisen, ja lisäksi satsin paksuus yhdistyy inhimillisessä toiminnassa tai olemisessa vahvuuteen ja suuruuteen. Ääriäänien kontrapunktisuus antaa jaksolle jollakin tavalla vakavan luonteen: kontrapunktisuus kuulostaa harkitulta ja järjestelmälliseltä vastakohtana ennakoimattomuudelle tai impulsiivisuudelle.

Alun Grave-tempomerkintään liitetty määre (*sempre quasi improvisazione*), jatkuvasti kuin improvisoiden, on ainoa katkelmassa tulkintaa varsinaisesti ohjaava määrite. Reger itse oli erinomainen improvisoija, ja vaikei merkintä tarkoittakaan, että teos olisi alun perin improvisaatio, Regerin sävellysmetodin voidaan ajatella olevan yhteydessä hänen tapansa improvisoida (Tatsuta 2021, 51).

Improvisointi käsitteenä on haastava, ja sen määrittely yksiselitteisesti on vaikeaa. Musiikillisen improvisoinnin määrittelyssä korostuvat kuitenkin erityisesti kaksi piirrettä: keksiminen ja aikasidonnaisuus. Keksiminen ilmenee siten, että improvisoinnissa musiikillisiä keinovaroja – tilaa, instrumenttia, muusikon taitoja ja kaikkia muita olosuhdetekijöitä – hyödynnetään kekseliäästi, ja aikasidonnaista siitä tekee suunnittelemattomuus (Huovinen 2010, 408). Musiikkitietosanakirja *Sävelten maailma* (Isopuro & Korhonen 1994, 123) tiivistää improvisaation ”esityshetkessä tapahtuvaksi musiikilliseksi keksinnäksi, joka voi olla kokonaan itsenäistä tai sidottua annettuihin soituihin tai teemoihin”.

Toisaalta klaveeri-improvisaation perinteessä improvisaatio rakentuu usein hyvinkin määriteltyjen mallien mukaan. Erityisesti barokin aikaan – johon Regerin fantasiakin aihepiirillään ja sävellyksellisillä elementeillään viittaa – klaveeri-improvisoinnin perinne oli hyvin voimissaan, ja oli tavallista improvisoida jopa fuugia. C. P. E. Bach (1762) antaa vapaan fantasian rakentamisesta tarkat ohjeet, joissa käsitellään hyvää harmoniaa, sävellajialueita ja tekstuurin sopivaa muuntelua. Hän toteaa korvan kaipaavan ”tiettyä suhdetta harmonioiden vaihtelussa ja kestoissa” ja silmän vastaavaa suhdetta aika-arvoilta (Bach 1762, 326). Vaikka kysymys on *vapaasta fantasiasta*, vapaus liittyy lopulta lähinnä vapaaseen rytminkäsittelyyn.

Improvisatorisuus fantasian esitysohjeena tarkoittanee, että esitys olisi tarkoitus muotoilla improvisatoriseen asuun – sellaiseksi, joka vaikuttaa muovautuvan esityshetkessä ja kumpuavan esittäjän luovuudesta. On hyvin mahdollista, että Reger on säveltäessään myös improvisoinut. Aikalaiskirjoittaja Gustav Robert-Tornowin (1907, 18) mukaan Regeriä kritisoitiin usein siitä, että hän taltioi improvisaatioitaan muuttumattomina sävellyksiinsä. Kirjoitetussa materiaalissa on jo improvisatorisia piirteitä, kuten juoksutukset ja vaihteleva säerakenne. Nämä piirteet vastaavat aiemmin mainittua C. P. E. Bachin vapaan fantasian mallia. Avauksen voidaan myös nähdä rakentuvan improvisaation tapaan: ensin päämotiivi B–A–C–H on ylä-äänessä, sitten se transponoidaan edelleen samassa asetelussa ja kolmannella kerralla motiivi esiintyy bassossa ja kaarros jatkuu vapaasti. Tauot kaarrostojen väleissä voisivat olla ikään kuin improvisoijan miettimishetkiä.

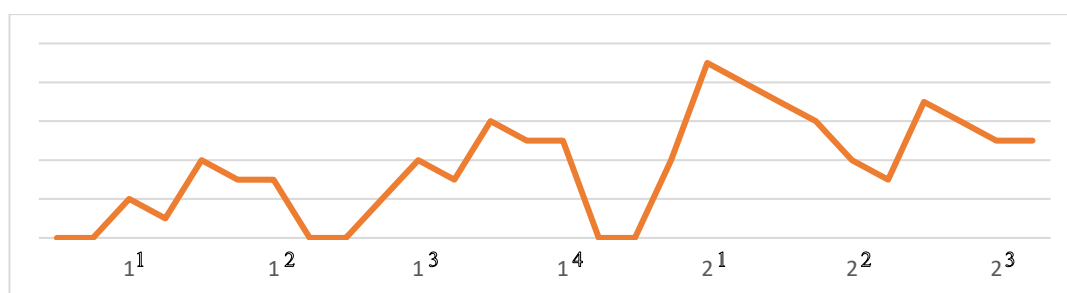
Esittäjälle improvisatorisuus voisi merkitä ainakin vapautta hyödyntää käytettävissä olevia keinoja, kuten agogiikkaa ja fraseerausta, vapaasti ja muunnella niitä halutessaan hetken mielihoiteesta. Improvisaation ei tarvitse kestää aikaa, sillä se on niin vahvasti sidoksissa esityshetkeen, ja siksi sen ratkaisut voivat mahdollisesti olla vielä suurennellumpia tai mielikuvituksellisempia kuin tarkemmin valmistellun esityksen. Ekspressiivisessä mielessä improvisatorisuus saattaa lisätä avauksen ilmaisuun aiemmin käsitellyn ääriään kontrapunktisuuden hälventämää ennakoimattomuutta.

Dynamiikka- ja rekisteröintimerkinnot antavat ensimmäisiä viitteitä kolmen avauksessa erottuvan kaaroksen keskinäisistä suhteista. Kukin kaarros on hieman edellistä voimakkaampi. Jo ensimmäinen dynamiikkamerkintä on hyvin voimakas, *fff*, *forte fortissimo*. Merkintä (C. II, III.) ilmaisee, että jalkioon on yhdistetty II ja III sormion

äänikerrat. Toiseen kaarrokseen on merkitty *più fff*, enemmän *forte fortissimo*, ja samalla yhdistetään myös I sormion äänikerrat jalkioon. Kolmannessa kaarroksessa dynamiikkaa ilmaisee merkintä **Org. Pl.** eli *organo pleno*, joka on avauksen voimakkain rekisteröinti. Kaikki rekisteröinnit ovat niin voimakkaita, että niissä on alusta saakka käytössä sekä perus- että kieliäänikertoja, kun teosta soitetaan suurilla, romanttisilla uruilla. Yksittäisen äänikerran lisääminen ei tällöin muuta sointiväriä niin paljon, että sointiväriin muutos olisi keskeinen ero kaarrostojen välillä. Suurilla uruilla missä tahansa tilassa alun rekisteröinti tuntuu väistämättä jo kehossakin. Voimakkaat dynamiikat tukevat jo aiemmin todettua suuruuden ja voimakkuuden vaikutelmaa.

Kaarroksia suhteuttavat toisiinsa dynamiikan kasvun lisäksi motiiviset ja melodiset tekijät, metri sekä harmonian muutokset. Kuten aiemmin on todettu, ylä-ääni esittelee ensimmäisessä kaarroksessa B–A–C–H-nimimotiivin. Toinen kaarros on ensimmäisen tarkka transpositio kokosävelaskelen ylempää. Kolmas kaarros vaikuttaa alkavan kuin kaksi ensimmäistä ja tarjoavan kolmannen transposition jälkeen kokosävelaskelta korkeammalta, mutta tämä osoittautuu virhepäätelmäksi jo sormion ensimmäisellä soinnulla. Ylä-ääni ilmestyy terssin odotettua korkeammalta ja aiemmista kaarroksista poikkeavalla soinnulla, vaikka soinnun laatu, vähennetty pienseptimisointu, onkin pysynyt ennallaan. B–A–C–H-motiivi kuullaankin ensimmäistä kertaa jalkiossa, ja sitä säestää alun pisteellisestä rytmistä ja laskevasta puolisävelaskelasta inspiroitunut satsi. Kaaroksen loppupuolella ylä-ääni mukailee nimimotiivia kuitenkin täysin tavoittamatta sitä. Kolmas kaarros siis paitsi irrottautuu kahden aiemman asettamasta asetelusta, myös vapautuu lopussa motiivin tarkasta toistamisesta missään äänessä.

Kuva 5.2 Melodinen kaarros tahdeissa 1–2³



Melodisia kaarroksia kuvataan kuvan 5.2 kaaviossa. Kaavio perustuu ylä-äänien sävelkorkeuksiin. Ylä-äänien taukojen aikana sävelkorkeusarvo on nolla, mikä on

nähtävissä alussa sekä kaarrostojen väleissä. Melodian ambitus on a²:sta f³:een, ja kaikki kromaattisen asteikon sävelet tällä välillä esiintyvät katkelman melodiassa. Jokaisella kromaattisen asteikon sävelellä tällä välillä on oma korkeutensa kuvaajassa. Arvot on syötetty 16-osanuotin välein, joten rytmit, joissa esiintyy pisteellisen 16-osanuotin kanssa 32-osanuotti, on tasoitettu kahdeksi 16-osanuotiksi.

Kolmen kaaroksen melodiat ovat joka kerta hieman korkeampia, ja kolmannella kerralla lasku kestää pidempään. Melodinen ja dynaaminen kaarros tukevat toisiaan, sillä molemmilla tarkastelutavoilla seuraava kaarros on aina hieman edellistä enemmän. Kaarroksesta kaarrokseen intensiteetti kasvaa, ja viimeisen, pisimmän kaaroksen aikana koottu intensiteetti puretaan hitaasti. Tarkasteltavan jakson metrinen rakentuminen hahmottuu kaaviosta myös hyvin: kaksi lyhyempää kaarrosta ja yksi pidempi. Metrisesti jaksossa hahmottuu 2+2+4 iskuja.

Kofi Agawu nosti melodian esiin huippukohtojen rakentumisen ilmeisimpänä elementtinä (Agawu 2008, 61). Kuvan 5.2 melodista käyrää tarkastelemalla voidaan havaita, että koko avauksen melodinen huippukohta sijoittuu tahtiin 2¹ kolmannen kaaroksen alkuun. Tätä voidaan pitää avauksen paikallisena huippukohtana, joka sijaitsee suunnilleen kultaisen leikkauksen kohdalla avauksessa. Kahden ensimmäisen kaaroksen korkeimmat sävelet voidaan tulkita vielä alemman tason paikallisiksi melodisiksi huippukohtiksi, jotka rakentavat nousua paikallisesti merkittävimmälle huippukohtalle.

Sävelläjät eivät vahvistu fantasian alussa tonaalisessa musiikissa totutulla tavalla, mutta avauksen sävellajikehyksen päälinja nousee kokosävelaskel kerrallaan b-mollilta c-mollin kautta d-mollille. Avauksen harmonia on epästabili. Teoksen kaksi ensimmäistä sointua voidaan tulkita pääsävellajin, b-mollin, II⁷- ja V⁷-soinnuiksi. Ne eivät ole tyypillisimmät avaussoinnut mutta asettavat kuitenkin jonkinlaisen oletuksen pääsävellajista. Niiden jälkeen heikosti asettunut sävellajikehyks järkkyy entisestään. Seuraavat c-molli- ja E-duurisoinnut ovat kaukana oletetusta b-mollista mutta myös toisistaan, eikä mikään sävellaji pääse vahvistumaan. Seuraava kaarros alkaa c-mollisävellajin soinnuilla mutta päättyy ensimmäistä kaarrosta mukailleen Fis-duurisoinnulle. Kolmannen kaaroksen voisi olettaa alkavan d-molliin liittyvällä harmonialla. Kaaroksen ensimmäinen sointu viittaa kuitenkin enemmän f-molliin, joka jää myös vain ohimeneväksi häivähdykseksi. Runsaasti kromatiikkaa sisältävän laskun jälkeen harmonia päättyy aiemmin odotetulle d-molliin liittyvälle harmonialle A⁷-

soinnulla puolilopukkeen tapaisesti. Harmoninen intensiteetti ei pääse purkautumaan, koska mikään harmonia katkelmassa ei hahmotu erityisen vahvaksi saapumiseksi päämäärään, eikä mahdollisesti tavoiteltava päämäärä ole myöskään selvä.

Agawun mukaan kaukaiset harmoniat voivat olla rakentamassa huippukohtaa (Agawu 2008, 62). Tässä kaukaisilla harmonioilla on niin keskeinen rooli, että harmonioiden kaukaisuudella ei varsinaisesti voida esimerkiksi nostaa intensiteettiä. Toisaalta kontekstista poikkeava harmonia, esimerkiksi kolmannen kaarroksen oletuksesta poikkeava alku, voi lisätä intensiteettiä. Sointu myös asettuu juuri melodiseen huippukohtaan.

Ekspressiivisessä mielessä kaukaiset harmoniat tuovat avaukseen ennakoimattomuutta ja epästabiiliutta. Harmonian ennakoimattomuus ja häikäilemättömyys lisäävät myös intensiteettiä kauttaaltaan avauksen aikana, sillä ennakoimattomuus edellyttää kuulijalta jatkuvaa keskittymistä. Ekspressiivisissä elementeissä siis erottuu kahta vastakkaista piirrettä: järkähtämätöntä harkitsevuutta ja ennakoimatonta epästabiiliutta. Näiden molempien kanssa vaikuttavat mollisävellajin ja esimerkiksi koko fantasian ensimmäisen harmonian, vähennetyin septimisoinnun, synkkyys. Synkkyuden vaikutelmaa korostaa runsas kromatiikka, joka yhdistetään musiikissa usein kärsimykseen.

Avauksen eleiden ensimmäisten ja viimeisten bassosävelten muodostama linja nousee säännönmukaisesti ja kromaattisesti kolmannelle kaarrokselle saakka, jolla säännönmukaisuus rikkoutuu (kuva 5.3). Seuratakseen jo esiteltyä logiikkaa kolmannen kaarroksen tulisi päättyä gis-pohjaiselle soinnulle, mutta se päättyykin a:lle. A:ta edeltää g, jonka päälle rakentuu d-mollin alennetun toisen asteen sekstisointu. Tämä vahvistaa puolilopukemaisuutta. Aiemmin jo todettiin, että melodialinjan huippukohta nousee kaarros kaarrokselta. Lisäksi bassolinja nousee jatkuvasti.

Kuva 5.3 Nouseva bassolinja tahdeissa 1–2³



Nouseminen voidaan yhdistää ihmisen toimintaan, jossa esimerkiksi kiivetään korkean mäen päälle, ja siksi se tässä yhdistyy erityisesti Mausin ja Levinsonin kuvaamaan

draamallisuuteen. Nousemisella inhimillisenä toimintana on useimmiten päämäärä, esimerkiksi mainitun mäen laki. Lisäksi nousemiseen liittyy useimmiten vaivalloisuus: kiipeäminen vaatii työtä. Nousu musiikissa ilmaisee intensiteetin kasvua, ja nousun kromaattisuus ja hitaus – basso pääsee yhdellä kaarroksella vain puolisävelaskelen ylöspäin – tekevät noususta erityisen vaivalloisen, kuin päämäärää olisi hyvin haastava saavuttaa. Nousun tasaisessa jatkuvuudessa on myös vääjäämättömyyttä. Vaikka jotkin elementit musiikissa muuttuvat ja muovautuvat katkelman aikana, hidas pyrkimys ylöspäin säilyy lähes jääräpäisesti ennallaan, kunnes mahdolliseen tavoitteeseen, tai ainakin välitavoitteeseen, päästään. Yksittäiset eleet luovat avauksen nousulle sen luonteen: edetään ikään kuin riuhtaisu kerrallaan. Avoin puolilopukemainen lopetus aiheuttaa sen, ettei intensiteetti purkaudu vielä kolmannen kaaroksen lopussakaan.

Dramaattisen toimijan nimeäminen jaksossa ei ole kovin luontevaa, tai ainakin mahdollisia toimijoita olisi tulkittavissa yksittäisen tai joidenkin tiettyjen toimijoiden sijaan valtava joukko. Maus luonnehtii musiikkia ”eräänlaiseksi draamaksi, josta puuttuvat selvät hahmot” (Maus 1997, 128). Mahdolliset musiikilliset toimijat eivät siis välttämättä ole kuultavissa konkreettisesti ja varmasti, niin että voitaisiin luokitella, kuka toimi missäkin kohdassa, ja onko seuraava mahdollinen toimija varmasti sama kuin edellinen. Toimintaa muistuttavia piirteitä jaksossa kuitenkin on, ja tämä toiminta sitoo avauksen kaaroksia toisiinsa ja johtaa melodian ja harmonian asettamalle huippukohdalle.

Monessa yhteydessä todettu kolmiportaisuus muodostaa avaukselle hyvin voimakkaan ja intensiivisen luonteen. Kolmen kaaroksen tulisi olla paitsi toinen toistaan suurempia myös yhdistyä toisiinsa ja muodostaa kokonaisuus, vaikka niitä erottamassa ovatkin tempon ja kappaleen rytmin näkökulmasta pitkät tauot ja tempo on lisäksi hyvin hidas. Laajemmassa mittakaavassa kolmen pienen kaaroksen avauskin on toki vain osa laajempaa kokonaisuutta, johon sen tulisi yhdistyä ilman, että intensiteetti pääsee välissä laskemaan liikaa.

Koska sävelmateriaali ja dynamiikka on jo määritelty eikä urkurilla ole merkittävää mahdollisuutta säädellä sointia kosketuksellaan, ensisijaiseksi keinoksi tulkinnassa jää agogiikka. Regerin musiikille on tyypillistä Hugo Riemannin ihanteen mukainen fraasirakenne, jossa *crescendo* ja tempon kiihtyminen ja vastaavasti *diminuendo* ja tempon hidastuminen ovat yhteydessä toisiinsa (Laukvik 2001, 309; ks. luku 2.1). Tämä

näky teoksessa myöhemmin hyvin selvästi. Avauksessa ei kuitenkaan ole tempoon liittyviä merkintöjä osan tempomerkintää lukuun ottamatta. Riemannilaisesta *rubatosta* voisi muodostaa käsityksen, jossa avauksen kolme kaarrosta kenties kiihtyisivät jokainen aavistuksen edellistä nopeammiksi. Tämä jättäisi kuitenkin huomiotta kaarrostien hiipumisen, jota ei näy esitys- tai dynamiikkamerkinnoissa, vaan joka sisältyy sävelmateriaaliin esimerkiksi laskevana kulkuna ylä-äänessä.

Ilmaisuun vaikuttavat paitsi musiikin tämän luvun alussa kuvattujen kaltaiset ominaisuudet myös viitekehys, jossa sävellys on tuotettu, esittämistä ohjaavat esityskäytännöt sekä esittäjän henkilökohtaiset mieltymykset. Lisäksi merkitystä on kontekstilla, jossa teos esitetään ja kuullaan. Käsittelen seuraavaksi luvun alussa esitetyistä kysymyksistä kahta jälkimmäistä: millä keinovaroilla esittäjät tätä tulkintaa toteuttavat ja mitä jakson piirteitä esittäjät näillä keinovaroilla nostavat esiin?

Ekspressio esityksen ratkaisuisissa

Patrik N. Juslin (2003, 281–284) määrittelee viisi päälähdettä, joiden kautta esittäjän ilmaisu rakentuu: 1) yleiset säännöt, 2) tunneilmaisu, 3) satunnaiset vaihtelut, 4) liikeperiaatteet ja 5) tyylillinen odottamattomuus. Ensimmäinen tarkoittaa rakenteellisten seikkojen korostamista ajoituksen, dynamiikan ja artikulaation muutoksilla; toinen sisältää jonkin tunnekaracterin korostamisen esimerkiksi tempon tai voimakkuuden keinoin; kolmas kohta tarkoittaa väistämättä tapahtuvaa tahatonta vaihtelua esimerkiksi ajoituksissa; neljäs sisältää periaatteet, joiden mukaan tempon muutosten tulisi noudattaa ihmiselle ominaisia, luonnollisia liikemalleja vaikuttaakseen miellyttävältä; viides kohta tarkoittaa esittäjän tarkoituksellisia poikkeamia esityskäytännöistä – esimerkiksi jostakin aiemmissa kohdissa mainituista.

Avauksen ekspressiivisten kaarrostien käsittely tässä luvussa perustuu näihin viiteen esittäjän mahdollisuuteen vaikuttaa teoksen ekspression. Käsittely painottuu erityisesti kohtaan 2 ja sen ohella kohtiin 4 ja 5 eli tunteen ja liikkeen kokemuksiin musiikissa sekä mahdolliseen poikkeamiseen näihin liittyvistä odotuksista.

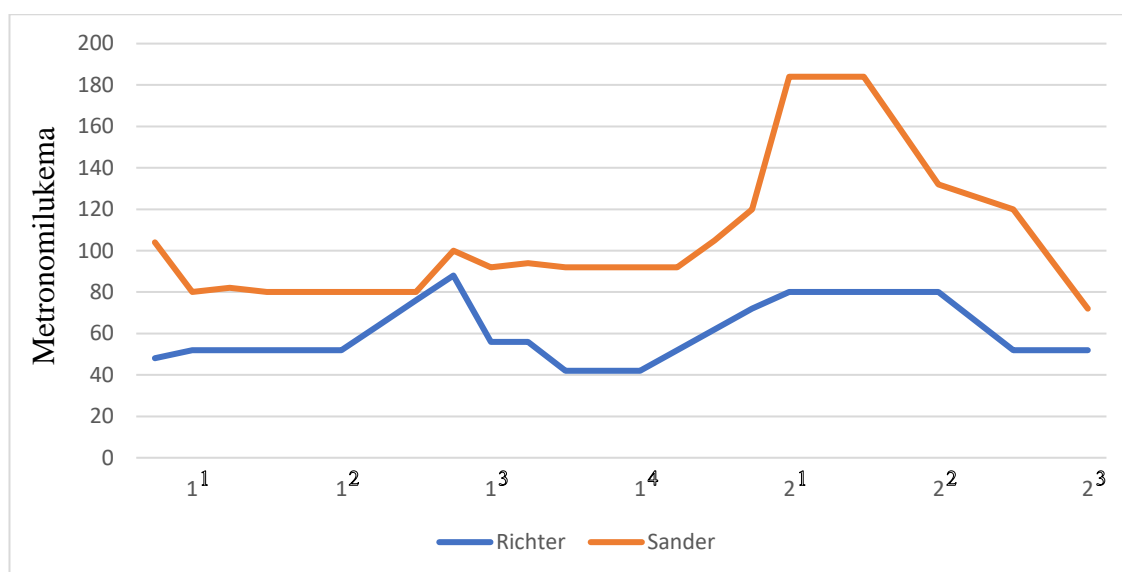
Teoksen aiemmin mainitut piirteet johtavat siihen, että esittäjät lähtökohtaisesti ryhtyvät muuntelemaan esimerkiksi avauksen aika-arvoja kirjoitetuista hyvinkin poikkeavasti.

Ratkaisuun johtavat paitsi musiikilliset piirteet myös esityskäytännöt. Nämä tekijät eivät kuitenkaan johda automaattisesti yhteen tietynlaiseen tulkintaan, vaan avauksesta voi nostaa esiin sen eri ominaisuuksia.

Martin Sanderin ja Karl Richterin esityksissä on kuultavissa kaksi erilaista tapaa lähestyä avausta. Molemmissa esityksissä on lähtökohtana, että avauksen temponkäsittely on hyvin vapaa. Kumpikaan soittaja ei pitäydy merkityissä aika-arvoissa, vaikka tempoon liittyviä esitysmerkintöjä ei ilmene nuotissa. Kuva 5.4 osoittaa heidän käyttämänsä tempot ja niiden muuttumisen avauksen aikana.

Kuvaaja perustuu korvakuulolla mitattuihin arvoihin, jotka on arvioitu 16-osanuotin välein. Arviointi on pohjautunut mitattavaan kohtaan nuottikuvassa käytettyyn aikaan. Toisin sanoen se ei kykene osoittamaan ajankäytöllisiä yksityiskohtia, koska esimerkiksi pidempi tauko johtaa käytännössä vain matalampaan metronomilukemaan. Tässä yhteydessä se kuitenkin riittää kuvaamaan soittajan temponkäsittelyä tarvittavalla tasolla.

Kuva 5.4 Tempo tahdeissa 1–2³



Martin Sanderin esityksen tempo on kokonaisuudessaan nopeampi kuin Karl Richterin. Sanderin esityksessä kolmiportaisuus hahmottuu erityisen selvästi. Ensimmäinen kaarros on kauttaaltaan hitain kaarroksista, toinen on hieman nopeampi ja kolmas merkittävästi edellisistä nopeampi mutta hidastuu lopussa jopa alle aloitustempoon. Kahdella ensimmäisellä kerralla Sander tulkitsee kohot ikään kuin alkueleiksi tai etuheleiksi, joiden tempo ei ole sidoksissa nimimotiivin alussa vakiintuvaan tempoon. Kohot ovat

nopeampia kuin kaarrostensa varsinainen tempo, mistä johtuvat kuvaajan käyrän pienet korkeammat kohdat alussa ja ennen tahtia 1³. Kolmannen kaarroksen alussa Sander käyttää kohoja kuin kiihdytysalustana huomattavasti nopeutuvalla tempolla, niin että kohon nuoteista jälkimmäinen on jo nopeammassa tempossa kuin ensimmäinen. Ensimmäisen ja toisen kaarroksen aikana tempo on kohoja lukuun ottamatta melko stabiili, vaikka niissä onkin havaittavissa hienovaraisempaa agogista ja artikulaatiivista työskentelyä.

Ensimmäisen kahden kaarroksen nopeat kohot tuovat Sanderin kaarrostensa alkuihin äkki-pikaisen luonteen. Ensimmäisen kohon suhde vallitsevaan tempoon toki hahmottuu vasta jälkikäteen. Koska kohot ovat nopeammassa tempossa kuin sitä seuraava kaarroksen perusrunko, B–A–C–H-motiivi soinnutettuna, kohot vaikuttavat ikään kuin ryntäykseltä kohti uutta yritystä. Sanderin tulkinnassa kaarrostensa sävelmateriaalin asteittainen nousu korostaa nousemiseen liittyvää draamallista tulkintaa ja inhimilliseen toimintaan vertautuvaa liikettä. Kauttaaltaan nopeampi tempo tuo avaukseen päättäväisen luonteen. Voitaisiin kuvitella kuin jotakin hyvin painavaa oltaisiin työntämässä ylös rinnettä: tauolla kerättäisiin voimia ja sitten rynnäyttäisiin uuteen yritykseen, joka osoittautuisi kahden ensiaskeleen jälkeen niin raskaaksi, että vauhti hidastuisi. Kolmannella kaarroksella vastassa olisi kenties lyhyt alamäki, jonka aikana lasti lähtisi hetkeksi rullaamaan hyvin, kunnes maaston tasoittuminen taas hidastaisi ja lopulta pysäyttäisi kulun. Puolilopuke tarjoaisi hetken aikaa pohtia, miten seuraavaksi kannattaisi edetä. Sanderin kaaviossa ylä- ja alamäkiajatus välittyy erityisen selvästi, koska temponkäsittely ja melodinen kaarros – siis melodian liikkuminen ylös ja alas – tukevat toisiaan (vrt. kuva 5.2 ja kuvan 5.4 Sanderin esityksen kuvaaja).

On kuitenkin epätodennäköistä, että kuulija hahmottaisi Sanderin esitystä kuunnellessaan näin selvän konkreettiseen toimintaan perustuvan draaman kaaren. Sen sijaan on todennäköisempää, että hän kuulee jonkin edellä kuvattuun konkreettiseen prosessiin vertautuvan tunteiden tai mielentilojen sarjan, jossa toisiaan seuraavat ponnistelun ja helpotuksen vaiheet. Koko avauksen huippukohta erottuu Sanderin tulkinnassa selvästi merkittävänä kohtana, jonka jälkeen intensiteetti laskee siinä määrin kuin on jatkuvuutta rikkomatta mahdollista. Kaarrostensa sisäiset huippukohdat erottuvat Sanderin esityksessä pienenä agogisena ja artikulaatiivisena painotuksena. Kuvassa 5.4 tämä hahmottuu siten, että kaarrostensa aluissa nopeamman kohon jälkeen näkyy lievä nousu. Tempo siis virtaa eteenpäin paremmin kaarroksen alussa ja hidastuu aavistuksen kaarroksen huippukohtaa

kohti. Artikulaatiossa huippukohtaa edeltää käsien nosto, joka toki on myös soittotekninen edellytys.

Richter käsittelee kolmea kaarrosta huomattavasti itsenäisempinä ja hälventää siten avauksen draamallisuutta. Ensimmäisen kaaroksen koho on hidas ja käynnistelevä, toisen taas Sanderin esityksen tapaan kiihkeä etuhele. Kahta ensimmäistä kaarrosta Richter käsittelee melko samoin, siten että ensimmäiset kaksi sointua ovat pari – kuten aiemmin todettiin, ne liittyvät myös samaan sävellajikehykseen – ja jälkimmäiset kaksi sointua enemmän irralliset. Artikulaatiotapa korostaa kaarosten sisäisiä huippukohtia, sillä melodian korkeimmat sävelet artikuloituvat erillisiksi sekä edeltävästä että seuraavasta materiaalista. Erityisesti toisessa kaaroksessa jälkimmäiset soinnut ovat myös ensimmäisiä hitaammat. Tempo tekee siis jo yhden kaaroksen sisällä pienen kiihtymis-hidastumiskaaroksen. Kolmas kaaros on nopeampi kuin edelliset mutta hidastuu kohti loppua. Pidempikestoinen nopeampi tempo sijoittuu koko avauksen huippukohtaan, vaikka yksittäinen tempon huippukohta saavutetaankin lyhytkestoisesti toisen kaaroksen koholla.

Richter käsittelee kumpaakin taukoa samoin: molemmat ovat huomattavasti lyhyempiä kuin kirjoitetut tauot. Sanderin tulkinta on linjassa hänen muun ajankäyttönsä kanssa: ensimmäinen tauko on kirjoitetun mittainen suhteutettuna senhetkiseen tempoon; toinen on kirjoitettua lyhyempi.

Richterin tulkinnassa tempo vaihtelee huomattavasti enemmän sekä kaarosten sisällä että niiden välillä, ja taukojen mitat ovat hieman ennakoimattomia, tai tauon jälkeen alkava tempo ei juurikaan kommunikoi sen tempon kanssa, johon ennen taukoa päädyttiin. Sanderin toteuttaman kaltaista loogisuutta ei esiinny. Tämä ratkaisu on linjassa harmonisen harhailevuuden kanssa: Richterillä myöskään tempollisesti selvää suuntaa ei löydy tai jos hetkeksi löytyykin, se katoaa pian. Richterin avauksen tunnelma on syvällisempi. Enemmän kuin päämäärähakuiseen liikkeeseen se yhdistyy pohdiskelevaan epätietoisuuteen. Mikäli Richterin tulkintaa lähestyy virtuaalisen toimijan näkökulmasta, avauksen musiikillinen persoona on toimivan sijaan kontemplatiivinen. Yhteys inhimilliseen toimintaan on väljempi ja epäselvempi kuin Sanderin tulkinnassa. Tempo on suurimmaksi osaksi niin hidas, että yhteys liikkeeseen on oikeastaan negatiivinen – vaikutelma on ennemmin pysähtynyt. Kaarosten aluissa voidaan kuulla kuin varuillaan olevaa, aikovaa liikettä, joka hidastuu ja loppuu sitten. Richterin tulkinnassa jakson

ekspressiivinen synkkyys ja epätietoisuus korostuvat voimakkaammin kuin draamallinen kaari. Myös huippukohdan hahmottuminen heikkenee, sillä saapuminen sille ei ole johdonmukaista.

Juslinin (2003, 283) ilmaisun päälähteistä neljäs, liikeperiaatteet, viittaa ajatukseen siitä, että miellyttävässä esityksessä esimerkiksi hidastukset pyrkisivät noudattamaan luonnollisen liikkeen mallia ja hidastuisivat samassa suhteessa kuin juoksija hidastaa vauhtiaan. Richterin esityksen avaus rikkoo tätä mallia. Hitaan pysähdyksen jälkeen seuraava kaarros saattaakin alkaa hieman yllättäen, tai hidastus tai kiihdytys tapahtuu ennakoimattomalla nopeudella.

Samalla ratkaisu liittyy Juslinin (2003, 283–284) ilmaisun päälähteistä viidenteenkin, tyylliseen odottamattomuuteen. Poikkeamalla oletusta miellyttävästä, luonnollisen liikkeen tapaisesti toimivasta temponkäsittelystä Richter kasvattaa intensiteettiä kohti mahdollisesti tulevaa jonkin odotuksen täyttymistä. Selkeys Sanderin temponkäsittelyssä taas tekee Sanderin tulkinnasta tietyssä mielessä helpompaa kuunneltavaa. Sen intensiteetin kasvatukseen pääsee ikään kuin osalliseksi, kun ennustettavuus mahdollistaa kaarrostensa mukana elämisen. Richterin tulkinta ennakoimattomuudellaan korostaa epäilevää, lähes ahdistunutta hämmentyneisyyttä. Sanderin tulkinnan rynnistävät kohot tuovat selkeään loogisuuteen ehkä kaivattavankin pienen särön, joka pitää yllä tarvittavaa jännitettä ja mielenkiintoa.

Rekisteröinnillisesti esityksissä ei ole merkittäviä eroja. Kumpikin noudattaa nuotissa annettuja viitteitä, mutta koska alku on voimakkuudeltaan jo *fff*, dynamiikan voimistumiset edelleen sen jälkeen eivät merkittävästi erotu. Voimakas dynamiikka korreloi hyvin edellä käsiteltyjen piirteiden kanssa. Voimakkuus lisää kokemusta liikkeen raskaudesta, mutta temponkäsittely muuttaa suhtautumista siihen: Richterin tapauksessa raskaus tuntuu lähes lamaannuttavan, Sanderin esityksessä se aiheuttaa ikään kuin sisuuntumista.

Esitykset nostavat esiin avauksen eri ilmaisullisia piirteitä. Sanderin esityksessä korostuvat intensiivinen jatkumo pienempien kaarrostensa välillä sekä dynaaminen ja melodinen nousu. Richterin esityksessä huomio kiinnittyy erityisesti esiin nostettuihin harmonioihin sekä erittäin ilmeiseen improvisatorisuuteen. Huomionarvoisia ovat myös yhteiset piirteet. Kumpikin tulkitsee kolmannen kaarrosensa tempollisesti nopeimmaksi ja

päätyy koko jakson tempomuutosten jälkeen hyvin lähelle omaa aloitustempoaan. Näiden piirteiden voidaan olettaa olevan niin sisäänrakennettuja avauksen sävelmateriaaliin, että ne toteutuvat melko samankaltaisesti esityksestä riippumatta.

Kun Richterin ja Sanderin avaukset kuuntelee peräkkäin ja suhteuttaa niitä toisiinsa, Sanderin nopeampi tempo antaa avaukselle optimistisemmän luonteen. Kuten Kivy (1980, 79) muotoilee, ”tuskin tarvitsee tähdentää, että surun lamaannuttama laahustaa, kun taas iloinen hyppii ja juoksee”. Sanderin tempo ei ole nopea, eikä sen voida sanoa ”hyppivän ja juoksevan”. Konteksti, jossa se kuullaan – tässä tapauksessa toinen tulkinta samasta teoksesta –, vaikuttaa sen tulkintaan. Voidaan päätellä, että esimerkiksi konserttiohjelmassa kokemukseen teoksen ilmaisusta vaikuttaa se, mitä on kuultu aiemmin. Toisaalta kokemukseen ilmaisusta vaikuttavat myös mahdolliset ennakkokäsitykset teoksesta: onko kuulijalla mielessään jokin ”oikea” tempo, sointiväri tai fraseeraus, ja onko kuultava esitys nopeampi, hitaampi, hiljaisempi, voimakkaampi, rytmisesti vapaampi vai pidättyvämpi ja niin edelleen.

Fantasian avauksessa on runsaasti musiikillisia piirteitä, jotka viittaavat tietynlaiseen ekspressiiviseen tulkintaan. Nämä piirteet osittain tukevat toisiaan, osittain mahdollistavat vaihtoehtoisia tulkintoja. Eri piirteiden nostaminen esiin muovaa avauksen ekspressiivisten kaarrostojen rakentumista. Samalla esittäjien tekemät valinnat muovaavat analyttistä käsitystä, jonka avauksesta voi muodostaa. Tallennetut esitykset osoittavat mahdollisia lähestymistapoja teoksen avaukseen ja osoittavat toisaalta sen vapauden ja toisaalta haasteellisuuden löytää ratkaisun, ehkä kompromissi, loputtomien mahdollisuuksien joukosta.

6 YHTEENVETO

Tämä tutkimus on käsitellyt Max Regerin teoksen *Fantasia nimestä B–A–C–H* esittämiseen liittyviä kysymyksiä. Tutkimuskysymyksiä ovat olleet:

- 1) millaisia asioita esittäjä voi käsitellä harjoitellessaan ja esittäessään Max Regerin teosta *Fantasia nimestä B–A–C–H*,
- 2) millä tavoin näitä kysymyksiä voi lähestyä analyttisesti,
- 3) miten esittäjän ratkaisut vaikuttavat näiden tilanteiden analyttiseen tulkintaan ja
- 4) miten kaksi esittäjää ovat lähestyneet näitä asioita esityksissään?

Voidaan todeta, että Regerin teosta esittäessään esittäjä kohtaa hyvin monenlaisia kysymyksiä, joista tämä tutkimus on käsitellyt vain murto-osaa. Esiin ovat nousseet rajakohtien jäsentymiseen liittyvät tilanteet, motiivin roolien tulkinta sekä ekspressiivinen kaarros. Vain hyvin vähän näiden aiheiden yhteydessä on käsitelty esimerkiksi rekisteröintiin, kokonaisuuden laajojen kaarosten rakentamiseen tai akustiikkaan liittyviä kysymyksiä. Tutkimus tarjoaa siis lähinnä esimerkkejä siitä, millaisia asioita harjoittelu- ja esittämisprosessissa saattaa tulla vastaan.

Luvussa 3 havaittiin, että teoksen rajakohtien jäsentyminen ei välttämättä ole selvää. Eri parametrien osoittamien rajakohtien kerrostuminen tuottaa useita eritasoisia rajakohtia, jotka yhdessä muodostavat rajakohdan prosessin. Rajakohdan prosessia voi hahmottaa tutkimalla eri parametreja, ja rajakohdan hahmottuminen esityksessä muovautuu sen mukaan, minkä parametrin tai mitä parametreja esittäjä korostaa.

Luvussa 4 todettiin, että teoksen päämotiivi B–A–C–H esiintyy useissa erilaisissa rooleissa, jotka ovat jaettavissa neljään erilaiseen kategoriaan. Motiivin esiintymät saattavat myös kerrostua. Näissä tilanteissa motiivin esiintymistapojen keskinäinen hierarkia on tulkinnanvarainen. Kerrostumissa eri tasojen nostaminen esiin muokkaa koko jakson luonnetta ja hahmottumista teoksen kokonaisuudessa.

Luku 5 käsitteli ekspressiota teoksen avauksessa. Avauksen musiikillinen materiaali on voimakasta ja suurta, mutta avauksen kaarrostojen rakentamiseen on useita erilaisia mahdollisuuksia. Eri vaihtoehdot nostavat avauksesta esiin sen eri ominaisuuksia.

Musiikkianalyttiset keinot lukujen 3–5 käsittelemässä tilanteissa eivät tarjoa yksiselitteistä ratkaisua, miten teos pitäisi soittaa. Esittäjän rooli teoksen rakentamisessa sekä kokonaismuodon että pienten yksityiskohtien osalta on keskeinen. Runsas tulkinnanvaraisuus teoksessa tekee esittäjän roolista erityisen merkittävän.

Luvussa 2 käsitelty esityksen ja analyysin välisen vuorovaikutuksen monisuuntaisuus ilmeni useissa luvuissa. Luvussa 5 havaittiin, että esittäjän painottamat ekspressiiviset ja draamalliset piirteet voivat olla vaikuttamassa siihen, miten teosta analyttisesti tulkitaan. Avauksessa saattavat korostua eteenpäin suuntautuneet draamalliset piirteet tai harmonian epävakautta ja improvisatorisuutta painottavat piirteet. Nämä piirteet ovat katkelmassa olemassa mutta tulkitsevat sitä eri näkökulmista.

Luvussa 4 havaittiin, että jopa analyttisessä mielessä selkeä tilanne on mahdollista soittaa tavalla, jolla musiikkianalyttikko tuskin tulkitseisi tilannetta kirjallisessa analyysissään. Tämä ei kuitenkaan vähennä esityksen arvoa mielekkäänä ja nautittavana esityksenä vaan kertoo esityksen ja analyysin pohjimmista eroista. Esityksen ja analyysin vuorovaikutus ei aina ole kummankaan suuntaista: esitys ei välttämättä vaikuta analyysiin tai analyysi esitykseen, vaan ne voivat tarjota ikään kuin rinnakkaiset tulkintamahdollisuudet, jotka eivät ole sovellettavissa toistensa alueella. Esitys voi olla esityksenä vakuuttava mutta jäsentää kuitenkin musiikkia analyttisesti epävakuuttavasti.

Vaikka analyysi ei ole väylä selviin ratkaisuihin tai oikeisiin vastauksiin, analyysistä – joko perinteisestä musiikkianalyysistä tai teoksen tutkimisesta tavalla tai toisella – on esittäjälle hyötyä. Teoksen tutkiminen auttaa ymmärtämään teosta ja usein vahvistaa intuitiivisia käsityksiä siitä. Toisaalta analysoimalla löytää myös uutta, ja käsitys soitettavasta musiikista syvenee. Ymmärrys siitä, miksi tekee, mitä tekeekin, auttaa tulkinnallisten tavoitteiden toteuttamisessa käytännössä. Sen sijaan, että analysoiminen rajoittaisi tietynlaiseen tulkintaan, se laajentaa näkemystä ja tekee tietoisemmaksi esittäjän omista valinnoista. Tässä analyysin ja esityksen suhde on toisaalta analyysistä esitykseen, toisaalta rinnakkainen ja vuorovaikutuksellinen prosessi.

Teoksen analysoiminen ja kahteen erilaiseen esitykseen tutustuminen ovat osittain muuttaneet käsitystäni teoksesta mutta myös syventäneet aikaisempaa käsitystäni ja vahvistaneet tulkintaani. Analyysi on myös vahvistanut ajatusta siitä, että epäselvältä vaikuttaneet kohdat teoksessa todella ovat monitulkintaisia, ja rohkeus toteuttaa näitä kohtia omalla tavallani on kasvanut. Analyysi on oikeastaan myös vahvistanut luottamusta intuitioon.

Tutkimuksessa käsitellyt Karl Richterin ja Martin Sanderin esitykset ovat erilaisuudessaan osoittaneet, että mahdollisia tulkintoja on rajattomasti eikä niitä voi analyyttisin keinoin asettaa paremmuusjärjestykseen. Erilaiset tulkinnat sen sijaan ovat soivia analyyseja teoksesta – eivätkä sellaisina rinnastettavissa kirjallisiin analyyseihin. Esittäjien tulkinnat rakentavat muotoa, valitsevat esillä olevat kerrokset musiikillisesta kudoksesta ja muovaavat teoksen ilmaisullista karakteria.

Kuuntelemalla tallennettuja esityksiä voi laajentaa omaa kuvaansa teoksesta. Kokemukseni on, että esittäjä ratkaisee tulkintansa päälinjat ja muodostaa melko pitävän käsityksen teoksen kokonaisuudesta usein jo hyvin varhaisessa vaiheessa harjoitteluprosessia. Tallenteiden kuuntelu mahdollistaa tämän käsityksen avartamista ja kyseenalaistamista mutta voi myös vahvistaa valittua tulkintalinjaa, kuunteli sitten samankaltaista tai täysin erilaista esitystä.

Fantasia nimestä B–A–C–H tarjoaa soittajalleen monenlaista haastetta teknisistä kysymyksistä muodon hahmottumiseen ja ekspressiivisiin kysymyksiin. Monitulkintaisuus ja kerroksellisuus edellyttävät esittäjältä vahvaa käsitystä – intuitiivista, analyyttistä tai jotain siltä väliltä – siitä, miten hän haluaa teoksen muotoilla.

Monitulkintaisuus mahdollistaa lukuisia erilaisia toteutustapoja: teoksen kaikkia tulkintoja ei varmasti ole vielä kuultu. Karl Straube kiinnostui Regerin teoksesta *Suite in e-Moll*, op. 16, kun hänen opettajansa kuvaili sitä vaikeustasoltaan lähes mahdottomaksi soittaa. Toivon urkureille straubemaista innostusta ja rohkeutta ryhtyä ratkaisemaan fantasian tarjoamia haasteita tavoilla, jotka ovat ehkä vielä kuulematta. Toivon myös, että tutkimus voisi innostaa urkumusiikin äärelle niitä lukijoita, jotka eivät ainakaan vielä ole urkureita. Ehkä joku lukijoista voisi ottaa teoksen joko uudelleen tai ensimmäistä kertaa myös konserttiohjelmistoonsa. Kaikkein eniten pidän soivista analyyseista, ja toivon kuulevani niitä tästä teoksesta vielä lukuisia.

LÄHTEET

Agawu, Kofi. 2008. *Music As Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

Anderson, Christopher. 2003. *Max Reger and Karl Straube: Perspectives on an Organ Performing Tradition*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.

Anderson, Christopher, S. 2011. "Max Reger (1873–1916)". Teoksessa *Twentieth-Century Organ Music*, toimittanut Christopher S. Anderson, 76–115. New York ja Lontoo: Routledge Taylor & Francis Group.

Anson-Cartwright, Mark. 2014. "The Mutable Subject: Tonal and Rhythmic Transformations in Selected Fugues of J. S. Bach". *Journal of Music Theory*, Vol. 58/1, 1–24.

Bach, Carl Philipp Emmanuel. 1762. "Von der freyen Fantasie". Teoksessa *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, H. 870, 325–341. Berlin: C. Ph. E. Bach, George Ludewig Winter.

Burstein, Poundie L. 2014. "Half Cadence and Other Such Slippery Events". *Music Theory Spectrum*, Vol. 36/2: 203–227.

Clarke, Eric. 2002. "Understanding the Psychology of Performance". Teoksessa *Musical Performance: A Guide to Understanding*, toimittanut John Rink, 59–72. Cambridge: Cambridge University Press.

Cone, Edward T. 1960. "Analysis Today". *The Musical Quarterly*, Vol. 46/2: 172–188.

Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.

Davies, Stephen. 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaka, NY: Cornell University Press.

- Davies, Stephen. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. New York: Oxford University Press.
- De Souza, Jonathan. 2015. "Texture". Teoksessa *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, toimittaneet Alexander Rehding ja Steven Rings. 160–184. New York: Oxford University Press.
- Dimitrijevic, Miona. 2017. "Elaboration of the Grundgestalt through an Analysis of Max Reger's Orchestral Works". *Indiana Theory Review*, 32/1–2: 50–72.
- Drabkin, William. 2001. "Motif (Motive)". *Grove Music Online*.
<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000019221?rskey=wbR8MI&result=1>
 Luettu 13.11.2024.
- Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley ja Los Angeles: California University Press.
- Frisch, Walter. 2001. "Reger's Bach and Historicist Modernism". *19th-Century Music*, Vol. 25/2/3: 296–312.
- Hase-Köhler, Else von. 1928. *Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters : Ein Lebensbild*. Leipzig: Köhler & Amelang.
- Hatten, Robert. S. 2019. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hill, Robert. 2015. "Quo vadis 'Alte Musik'? : Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft". *Musik & Ästhetik* Vol. 19/1: 5–23.
- Huovinen, Erkki. 2010. "Musiikillisen improvisaation psykologia". Teoksessa *Musiikkipsykologia*, toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio, 407–430. Jyväskylä: WS Bookwell.
- Isopuro, J. & Korhonen, K. 1994. *Sävelten maailma 5*. Porvoo: WSOY.

- Juslin, Patrik N. 2003. "Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance". *Psychology of Music* 31/3: 273–302.
- Kivy, Peter. 1980. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press.
- Laukvik, Jon. 2001. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen; in 3 Teilen*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2009. *Changing sound of music*. Lontoo: CHARM.
<https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
 Luettu 15.10.2024.
- Lester, Joel. 1995. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation". Teoksessa *The Practise of Performance: Studies in Musical Interpretation*, toimittanut John Rink, 197–216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, Jerrold. 2004. "Music as Narrative and Music as Drama". *Mind & Language* 19/4: 428–441.
- Levinson, Jerrold. 2006. "Musical Expression as Hearability-as-Expression". Teoksessa *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 91–108. New York: Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold. 1980. "What a Musical Work Is?". *The Journal of Philosophy* 77/1: 5–28.
- Maus, Fred Everett. 1997. "Music as Drama". Teoksessa *Music and meaning*, toimittanut Jenefer Robinson, 105–130. Cornell: Cornell University Press.
- McCreless, Patrick. 2009. "Analysis and Performance: A Counterexample?". *Dutch journal of music theory* 14/1: 1–16.
- Max Reger Institute & Elsa Reger Foundation. 2024. *Max Reger's Works : Phantasie und Fuge über B–A–C–H Op. 46*.
https://www.max-reger-institut.de/en/max-reger/max-regers-works?rwdb_id=47
 Luettu 15.10.2024.

Max Reger Portal 2024. *Biography*.

<https://maxreger.info/biography?lang=en>

Luettu 15.10.2024.

Oinas, Cecilia. 2017. *'Magic Points' and Evaded Cadences: Analysis, Performance, and their Interaction in four Opening Piano Trio Movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

OrganArtMedia. 2002–2024. *1766 Karl Joseph Riepp Dreifaltigkeits-Orgel: Disposition*.

<https://www.organartmedia.com/de/karl-joseph-riepp-3#disposition>

Luettu 11.2.2025.

Pyylampi, Olli. 2019. *Rekisteröimisen taito: Tapausesimerkki urkurin äänikertavalintojen perusteista saksalaisromanttisessa ohjelmistossa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Reger, Max. 1906. ”Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?”. *Die Musik* 5/1: 74.

Rigas Doms. 2020–2024. *Disposition of the Organ*.

<https://doms.lv/en/pages/70>

Luettu 11.2.2025.

Rink, John. 2002. ”Analysis and (or?) performance”. Teoksessa *Musical Performance : A Guide to Understanding*, toimittanut John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.

Robert-Tornow, Gustav. 1907. *Max Reger und Karl Straube*. Göttingen: Otto Hapke.

Robinson, Jenefer. 2011. ”Expression Theories”. Teoksessa *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, toimittanut Theodore Gracyk ja Andrew Kania, 201–211. New York: Routledge.

Suurpää, Lauri. 2015. ”Indistinct Formal Functions and Conflicting Temporal Processes in the Second Movement of Brahms’s Third Symphony”. Teoksessa *Bach to Brahms*:

Essays on Musical Design and Structure, toimittaneet David Beach ja Yosef Goldenberg, 225–238. Rochester: University Rochester Press.

Swinkin, Jeffrey. 2016. *Performative analysis: reimagining music theory for performance*. Rochester: University of Rochester Press.

Tatsuta, Yumiko. 2021. *Engaging Max Reger's Phantasie und Fuge über B–A–C–H, op. 46: compositional context and performance practise*. Bloomington: Indiana University Press.

Tomes, Susan. 2009. "Learning to Live with Recording". Teoksessa *The Cambridge Companion to Recorded Music*, toimittaneet Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson ja John Rink, 10–12. Cambridge: Cambridge University Press.

Utz, Christian. 2022. "Form-Functional Ambivalence in Performance: The Third Movement of Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata in Recordings by Gulda, Brendel, and other Pianists". *Music Theory & Analysis* 9/2: 150–182.

Wanger, Harald & Irmen, Hans-Josef. 1995. *Josef Gabriel Rheinberger: Briefe und Dokumente seines Lebens Band 7*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Zak, Albin. 2009. "Getting Sounds: The Art of Sound Engineering". Teoksessa *The Cambridge Companion to Recorded Music*, toimittaneet Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson ja John Rink, 63–76. Cambridge: Cambridge University Press.

Äänitteet

Richter, Karl. 1957. Äänitys Max Regerin teoksesta "Phantasie und Fuge über den Namen B–A–C–H" Ottobeurenin luostarikirkon Riepp-uruilla.

https://youtu.be/8CK9_IFR4kw

Sander, Martin. 2011. Äänitys Max Regerin teoksesta "Phantasie und Fuge über den Namen B–A–C–H" Riian tuomiokirkon Walcker-uruilla.

<https://www.youtube.com/watch?v=7MdtrFIDT5Y>

Nuotit

Bach, Johann Sebastian. 1984. ”Gott, durch deine Güte, BWV 600”. Teoksessa *Orgelwerke, Band 1*, toimittanut Heinz-Harald Löhlein, 4. Kassel: Bärenreiter.

Bach, Johann Sebastian. 1853. ”Klaveeripartita no. 2 c-molli, BWV 826”, teoksessa *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 3*, toimittanut Carl Ferdinand Becker, 56–69. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Bach, Johann Sebastian. 1893. ”Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied ’Vom Himmel hoch, da komm ich her’ für die Orgel mit zwei Klavieren und dem Pedal”. Teoksessa *Neue Bach-Ausgabe, Serie IV, Band 2*, toimittanut Hans Klotz, 197–211. Kassel: Bärenreiter Verlag.

Bach, Johann Sebastian. 1969. ”Preludi Es-duuri, BWV 552/1”. Teoksessa *Neue Bach-Ausgabe, Serie IV, Band 4*, toimittanut Manfred Tessmer, 1–15. Kassel: Bärenreiter Verlag.

Beethoven, Ludwig van. 1862. ”Pianosonaatti no. 8, op. 13”. Teoksessa *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16, Nr. 131*, 121–136. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Uusi painos: E. F. Kalmus.

Beethoven, Ludwig van. 1955. *Pianotrio no. 6 Es-duuri, op. 70 no. 2*, toimittanut Günter Raphael. München: G. Henle Verlag.

Brahms, Johannes. 1916. *Sinfonia no. 3 F-duuri, II Andante, op. 90/2*, toimittanut Max Reger. Berlin: N. Simrock.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1985. ”Sinfonia no. 14 A-duuri, K. 114”, teoksessa *Neue Mozart-Ausgabe, Serie IV, Werkgruppe 11, Sinfonien: Band 2*, toimittanut Gerhard Allrogen, 165–182. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Reger, Max. 1900. *Fantasia ja fuuga nimestä B–A–C–H, op. 46*, toim. Joseph Aibl. Leipzig: Joseph Aibl. Uusi painos: Wien: Universal Edition

LIITTEET

Liite 1: Ottobeurenin luostarikirkon Riipp-urut 1766

mekaaninen koneisto

I sormio Brüstungs- Positiv C–f#, g–d³	II sormio Hauptwerk C–d³	III sormio Récit C–f#, g–d³	Jalkio C–c¹
Princip 16'	Copel 16'	Cornet Resi V ab g	Princip 16'
Copel 8'	Princip 8'		Copel 16'
Flauta 8'	Copel 8'	<i>Tremolo dous</i>	Octav 8'
Octav 4'	Flauta 8'	<i>Tremolo forte</i>	Gamba 8'
Flet 4'	Gamba 8'		Quint 5 ¹ / ₃ '
Gamba 4'	Salicet 8'		Flet 4'
Nazard 2 ² / ₃ '	Prestant 4'	IV sormio Echo	Mixtur III
Quart 2'	Flet 4'	C–e, f–d ³	Bomba 16'
Tertz 1 ¹ / ₂ '	Tertz 3 ¹ / ₅ '		Trompet 8'
Quint 1 ¹ / ₂ '	Quint 2 ² / ₃ '	Copel* B/D 8'	Trompet 4'
Formit V–VI 1'	Waldflet 2'	Flet* B/D 4'	
Trompet 8'	Tertz 1 ¹ / ₂ '	Quint* B 3'	Apulaitteet
Cromor 8'	Cornet V ab c ¹	Quart* B 2'	
Voxho 8'	Mixtur IV 2 ² / ₃ '	Tertz* B 1 ¹ / ₂ '	POS/HW
Clairon 4'	Cimbal IV–VI 1'	Larigot D	
	Trompet 8'	Tertz D	
<i>Tremolo dous</i>	Clairon 4'	Hoboi* B/D 8'	
<i>Tremolo forte</i>			
	<i>Tremolo dous</i>	<i>Tremolo dous</i>	
	<i>Tremolo forte</i>	<i>Tremolo forte</i>	
		* myös III sormiolla bassossa	

(OrganArtMedia 2002–2024.)

Liite 2: Riian tuomiokirkon Walcker-urut 1883

keilalaatikko; mekaaninen koneisto; I, II ja P Barker-kone; kaksi soittopöytää

I sormio C–f ³		II sormio C–f ³		III sormio C–f ³		Jalkio C–d ¹	
Principal	16'	Geigen Principal	16'	Salicional	16'	Principalbaß	32'
Flauto major	16'	Bourdon	16'	Liebl. Gedeckt	16'	Offenbaß	16'
Viola di Gamba	16'	Principal	8'	Geigen Principal	8'	Violonbaß	16'
Octav	8'	Fugara	8'	Viola d'amour	8'	Kontra Violonbaß	16'
Hohlflöte	8'	Spitzflöte	8'	Wienerfloete	8'	Subbaß	16'
Viola di Gamba	8'	Rohrflöte	8'	Gedeckt	8'	Floetenbaß	16'
Doppelflöte	8'	Concertfloete	8'	Salicional	8'	Gedecktbaß	16'
Gemshorn	8'	Liebl. Gedeckt	8'	Harmonika	8'	Quintbaß	10 ² / ₃ '
Quintatön	8'	Viola di Alta	8'	Bourdon d'echo	8'	Octavbaß	8'
Bourdon	8'	Dolce	8'	Bifra	8'+4'	Hohlflötenbaß	8'
Dulciana	8'	Principal	4'	Geigen Principal	4'	Gedecktbaß	8'
Quinte	5 ¹ / ₃ '	Fugara	4'	Spitzfloete	4'	Violoncello	8'
Octav	4'	Salicet	4'	Traversfloete	4'	Terzbaß	6 ² / ₅ '
Gemshorn	4'	Flauto dolce	4'	Dolce	4'	Octavbaß	4'
Gamba	4'	Quinte	2 ² / ₃ '	Piccolo	2'	Hohlflöte	4'
Hohlflöte	4'	Superoctav	2'	Mixtur IV	2 ² / ₃ '	Octav	2'
Rohrflöte	4'	Waldflöte	2'	Vox humana	8'	Sexquialtera II	10 ² / ₃
Terz	3 ¹ / ₅ '	Terz	1 ³ / ₅ '	Basson	8'	Mixtur V	5 ¹ / ₃ '
Quinte	2 ² / ₃ '	Sexquialtera II	2 ² / ₃ '	Clarinete	8'	Grand Bourdon V	32'
Octav	2'	Cornet V	8'			Bombardon	32'
Superoctav	1'	Mixtur V	2 ² / ₃ '	<i>Tremolo Vox humana</i>	8'	Posaunenbaß	16'
Sexquialtera II	5 ¹ / ₃	Aeolodicon	16'			Trompete	8'
Cornett V	8' ab c ⁰	Ophycleide	8'	IV sormio Schwellwerk		Cornobaßo	4'
Mixtur VI	4'	Fagott & Oboë	8'	(molemmat soittopöydät) C–f ³			
Scharff IV	1 ¹ / ₃ '	Oboë	4'			Apulaitteet	
Contra Fagott	16'			Quintatön	16'		
Tuba mirabilis	8'	<i>Tremolo Oboë</i>	8'	Flötenprincipal	8'	II/I, III/I, IV/I, III/II, IV/II, I/P, II/P, III/P, IV/P, I–IV/P, P/I	
Trompete harmonique	8'			Unda maris	8'	yleisyhdistin	
Cor anglais	8'			Melodica	8'	rullapoljin	
Euphon	8'	Jalkio Schwellpedal (soittopöytä 2) C–d¹		Flûte d'amour traversière	8'	16 kombinaatiota	
Clairon	4'	Violon	16'	Bourdon doux	8'		
Cornettino	2'	Bourdon	16'	Aeoline	8'		
		Dolceflöte	8'	Voix celeste	8'		
		Violon	8'	Viola tremolo	8'		
		Viola	4'	Piffaro	8'+2'	Salicet	2'
		Flautino	2'	Floeten Principal	4'	Harmonia aethera III	2 ² / ₃ '
		Serpent	16'	Gedecktfloete	4'	Trompete	8'
		Bassethorn	8'	Vox angelica	4'	Phÿsharmonika	8'

(Rigas Doms 2020–2024.)