



Fantasia sävellystyylinä vuosina 1535 - 1782

YAMK (musiikki)
Opinnäytetyö
15.5.2009
Niina Huopainen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto muusikko
Tekijä Niina Huopainen		
Työn nimi Fantasia sävellysmuotona vuosina 1535 - 1782		
Työn ohjaaja/ohjaajat Annamari Pöhlö, MusT / Leena Unkari-Virtanen, MusM		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika toukokuu 2009	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 73 + 29
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössä tutkitaan fantasiatyyllisiä sävellyksiä pääasiassa kosketinsoitinmusiikin osalta ajanjaksolla 1535-1782. Vuonna 1535 Luis de Milán määritteli fantasian soitinsävellykseksi, joka juonsi juurensa pelkästään tekijänsä mielikuvituksesta ja taidoista. Työssä tarkastellaan tämän määritelmän sisään mahtuvia fantasiasävellyksiä Englannin, Italian, Ranskan ja Saksan maaperällä aina W.A. Mozartin vuonna 1782 säveltämään d-mollifantasiaan saakka, ja sivutaan myös saman ajan luuttu- ja yhtyefantasioita. Yksityiskohtaisesti tarkasteltuja säveltäjiä ovat William Byrd, Girolamo Frescobaldi, Louis Couperin ja Wilhelm Friedemann Bach.</p> <p>Lähdeaineistona on käytetty etupäässä alan asiantuntijoiden artikkeleita nuottiesimerkein ja kuvin täydennettynä. Fantasia-nimikeellä on ollut eri aikoina useita synonyymeja, kuten voluntary, ricercar, toccata ja prélude non mesuré, ja myös näillä otsakkeilla kulkevat sävellykset ovat tarkastelun kohteena. Aiheen taustaa valotetaan tuomalla esiin varhaisimpia tunnettuja kosketinsoitinmusiikin lähteitä, sekä esittelemällä tavanomaisimmat klaveerisoittimet, joilla työn kattaman ajanjakson musiikkia on soitettu.</p> <p>Työn tarkoituksena on selvittää kosketinsoitinfantasioiden tyylien kirjoa, ja eri säveltäjien tapaa suhtautua tähän vapaaseen sävellysmuotoon. Kirjoittajan pyrkimys on laajentaa tietämystään fantasia-aiheesta sekä muusikon että pedagogin näkökulmasta. Hän tuo esiin ajatuksiaan sekä ohjelmistoa, joka kenties antaa uutta näkökulmaa myös myöhemmän ajan pianomusiikkia soittaville.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjasto / Ruoholahti		
Avainsanat fantasia, barokkimusiikki, kosketinsoitinmusiikki		

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Performance
Author Niina Huopainen		
Title Fantasia as a Form of Composition in the Periof of 1535 - 1782		
Tutor(s) Annamari Pölhö, D.Mus. / Leena Unkari-Virtanen, M.Mus.		
Type of Work Master's Thesis	Date May 2009	Number of pages + appendices 73 + 7
<p>This thesis studies keyboard pieces composed in the fantasia style between 1535 and 1782. In 1535 Luis de Milan formulated the idea of fantasia: it is instrumental music created exclusively through the composer's imagination and skills. This thesis focuses on such compositions written in England, Italy, France and Germany up to Mozart's days and his Fantasia in D Minor (1782). Some lute- and ensemble fantasias of the same period are examined as well, with a more detailed discussion on the work of composers William Byrd, Girolamo Frescobaldi, Louis Couperin and Wilhelm Friedemann Bach.</p> <p>Theoretical sources mostly include expert articles with relevant notation and illustrations. Such terms as 'voluntary', 'ricercar', 'toccata' and 'prélude non mesuré' have been used synonymously with the word "fantasia" during various periods. This thesis examines also these compositions. The thesis also introduces some of the earliest source materials for keyboard music, and presents the most common keyboard instruments that were used for playing the music of the period 1535 – 1782.</p> <p>The purpose of this thesis is to clarify the multitude of styles of keyboard fantasias, and also to describe various composers' attitudes towards this so-called 'free style' composing. The author wants to deepen both a musician's and a pedagogue's insight into the field of fantasia. The thesis presents the author's ideas and suggests a selection of repertoire that will hopefully provide new perspectives also for those who play more recent keyboard pieces.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences / Ruoholahti Library		
Keywords fantasia, keyboard music, baroque music		

SISÄLLYS

Johdanto	1
I TAUSTAA	3
1 Kosketinsoitinmusiikin varhaisia lähteitä	3
1.1 1300–1400-luvut.....	3
1.2 1500-luku	4
1.3 Fantasia-nimikkeen ensimmäiset ilmentymät.....	6
2 Varhaiset kosketinsoittimet	8
2.1 Virginaali.....	9
2.2 Spinetti.....	10
2.3 Klavikordi.....	11
2.4 Cembalo	12
2.5 Fortepiano.....	14
2.6 Urut	15
II ENGLANTI	18
1 Varhaisimpia fantasiasävellyksiä	18
2 Luuttufantasiat.....	18
3 Consort-fantasiat	19
3.1 In nomine	20
3.2 Gamballe sävelletyt fantasiat	20
4 Klaveerifantasiat	22
4.1 Fantasia, fancie, voluntary, verse	22
4.2 Hexachord-sävellykset	22
4.3 William Byrd	23
4.3.1 Byrdin klaveerifantasiat.....	25
4.3.2 Ajatuksia Byrdin fantasiasta C, MB xxvii / 25.....	26
4.3.3 My Ladye Nevills Book ja muita kokoelmia	27
4.4 Muita klaveerifantasioiden säveltäjiä Englannissa	28
III ITALIA.....	31
1 Fantasiasävellyksiä Italiassa	31
2 Ricercare.....	32
3 Toccata.....	33
3.1 Toccatan alkujuuria	33
3.2 Girolamo Frescobaldi.....	34
3.3 Frescobaldin klaveerimusiikki	36
3.3.1 Fantasiat.....	36
3.3.2 Primo libro di toccate 1615	36
3.3.3 Ricercaret ja canzonat.....	37
3.3.4 Secondo libro di toccate 1627	38
3.3.5 Viimeiset kosketinsoitinjulkaisut 1634-7	39
3.3.6 Frescobaldin Toccata decima, primo libro	40
3.4 Toccata-tyylin ilmentymiä Euroopassa	41
IV RANSKA	43
1 Fantasiasävellyksiä 1500–1600-luvuilla	43
1.1 Luuttufantasiat.....	43
1.2 Kosketinsoitinfantasiat	43
1.3 Yhtyeille sävelletyt fantasiat.....	44
2 Prélude non mesuré -tyyli Ranskassa	45
2.1 Johann Jacob Froberger – linkki Frescobaldista Couperiniin.....	45
2.2 Prélude non mesuré –tyylin luonnehdintaa	47
2.3 Louis Couperin	50
2.4 D’Anglebertin seurassa	53

V SAKSA	55
1 Fantasioita 1500-luvulla	55
1.1 Luuttufantasioita	55
1.2 Kosketinsoitinfantasiat	55
2 1600-luvun klaveerifantasioita	56
3 Yhtyefantasiat.....	56
4 Fantasiat 1700-luvulla.....	57
4.1 Johann Sebastian Bachin fantasiat	57
4.2 Carl Philipp Emanuel Bach	58
4.3 Wilhelm Friedemann Bach.....	59
4.3.1 Wilhelm Friedemann Bachin fantasiat	61
4.3.2 Kadenssit	63
4.3.3 W.Fr. Bachin fantasia e-molli.....	64
4.4 Muita 1700-luvun fantasiasäveltäjiä Saksassa	65
VI Lopuksi.....	66
Lähteet	69
Liitteet.....	74

Johdanto

Fantasia-nimike on vakiintunut käyttöön renessanssin aikakaudella. Vuonna 1535 espanjalainen Louis de Milán määritteli fantasian soitinsävellykseksi, jonka muoto ja kekseliäisyys juonsivat juurensa pelkästään tekijänsä mielikuvituksesta ja taidoista. Tämä määritelmä on pitänyt pintansa halki vuosisatojen, ja niinpä fantasiateosten muoto ja tyyli vaihtelevat laajasti vapaasta improvisatorisesta tyylistä aina ankaran kontrapunktiseen sävellystapaan. (Field 2008.)

Keskityn työssäni tarkastelemaan klaveerifantasioita Milánin ajoista aina W.A. Mozartin d-mollifantasiaan, joka on sävelletty vuonna 1782. En voi kuitenkaan sivuuttaa saman ajan luuttu- ja yhtyefantasioita, joiden vaikutus klaveerifantasioiden kehittymiselle näyttää olleen merkittävä. Eri ajanjaksoina termi fantasia on saanut lukuisia synonyymejä, kuten *voluntary*, *canzona*, *ricercar*, *fuuga*, *toccata*, *tiento* ja *preludi*. Katson aiheelliseksi tarttua myös niihin, sillä ainoastaan fantasia-nimisten teosten käsittely ei tunnu mielekkäältä eikä anna kattavaa kuvaa tämän tyylin sävellyksistä. Myös itse fantasia-sana laajenee työn edetessä edustamaan paitsi itse sävellyksiä, myös tietynlaista "vapaata" ajatusmaailmaa.

Tarkastelen fantasiatävellyksiä Englannin, Italian, Ranskan ja Saksan näkökulmista, joista jokainen maa antaa tälle aiheelle omat alueelliset erityispiirteensä. Työn pääluvut keskittyvätkin näiden maiden ympärille. Tuon esiin jokaisesta maasta säveltäjän, jolla on mielestäni keskeinen rooli omassa maassaan fantasia-aiheen ympärillä, ja joiden sävellyksien parissa työskentelen parhaillaan cembalotunneillani. Liitän mukaan myös ajatuksiani soittamistani teoksista. Näitä säveltäjiä ovat William Byrd, Girolamo Frescobaldi, Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert sekä Wilhelm Friedemann Bach. Työn alussa on fantasia-aiheen taustaa selventävä osa, jossa tarkastelen varhaisimpia kosketinsoitinmusiikin lähteitä sekä esittelen tavallisimmat klaveerisoittimet, joilla aikakauden musiikkia on soitettu.

Lähdeaineistona olen pyrkinyt käyttämään mahdollisimman yksityiskohtaista, luotettavaa ja uusinta tietoa. Koska työni käsittelee

suhteellisen pitkää ajanjaksoa ja suurta määrää säveltäjiä ja asioita, ei laajamittainen lähdekirjallisuuden läpikäyminen ole ollut yhden lukukauden opintojen puitteissa mahdollista. Siinä mielessä työ antaa valtavasti haasteita tarkempaan jatkotutkimukseen. Nuottiesimerkit olen pyrkinyt valitsemaan tekstiä tukien, ja varhaisimmat niistä on muutettu nykyaikaiseksi notaatioksi selkeyden saavuttamiseksi ja siksi että alkuperäisiin käsikirjoituksiin ei ole ollut mahdollisuutta päästä käsiksi.

Aiheen valintaan on kaksi merkittävää syytä. Ensimmäinen niistä on henkilökohtainen kiinnostus kyseistä sävellysmuotoa kohtaan. Fantasia on aina jännittävä kurkistus säveltäjän sielunmaisemaan. Muotorakenteet tai tiukat sävellystekniset ohjeet eivät kahlitse tekijää ennakolta, vaan hän on vapaa muuttamaan suuntaa mitä yllätyksellisimmillä tavoilla. Vähätteleättä muitakaan muotorakenteita erityisesti fantasioissa tulevat esiin säveltäjän nerokkuus ja omaleimaisuus.

Toinen syy liittyy kokemuksiini pianonsoiton opettajana. Eräs oppilaani, joka soitti Mozartin d-mollifantasiaa, tuskastui, kun yritin selvittää hänelle sävellyksen rakennetta ja harmonioita. Vilpitön tarkoitukseni oli helpottaa hänen oppimisprosessiaan, mutta oppilas koki tämän vain turhana ja aikaa vievänä puuhasteluna. Tämä episodi herätti itsessäni halun hankkia lisää taustatietoa, jotta osaan taitavammin ohjata oppilaitani ymmärtämään soittamaansa musiikkia. Tapaus johti myös yhteistyöhön yleisten aineiden opettajan Mauri Silvennoisen kanssa, ja ryhdyimme pohtimaan työtapoja asian eteenpäin viemiseksi. Löysimmekin aiheeseen sopivaa materiaalia tunneilla läpi käytäväksi, ja tämän yhteistyön tuloksiin palaan vielä työni lopussa.

Työtä kirjoittaessani olen ajatellut erityisesti opettajia ja opiskelijoita, jotka ovat itseni tavoin kiinnostuneita klaveerimusiikista ja -soittimista ennen modernin pianon valtakautta. Toivon työstäni olevan iloa kaikille fantasia-aiheesta kiinnostuneille. Kenties se antaa hieman uutta perspektiiviä klaveerimusiikin soittamiseen.

Haminassa 15.5.2009

Niina Huopainen

I TAUSTAA

1 Kosketinsoitinmusiikin varhaisia lähteitä

Kosketinsoitinmusiikki pitää sisällään kaikille erilaisille koskettimellisille kielisoittimille, kuten cembalolle, klavikordille, spinetille ja virginaalille sekä eri tyyppisille uruille sävelletyt teokset. Vaikka säilyneet kosketinsoitinmusiikin lähteet ovat 1400-luvun loppupuolelta, tiedetään soittajia ja instrumentteja olleen jo paljon ennen sitä. Asiaa voidaan selittää sillä, että käsikirjoituksia on kadonnut, mutta osasyynä lienee myös aikalaisten soittajien tapa soittaa vokaalisävellyksiä tai improvisoida. (Caldwell (b) 2009.)

1.1 1300–1400-luvut

Varhaisin tiedossa oleva kosketinsoitinmusiikin lähde on vuoden 1360 tienoille sijoittuva käsikirjoitus *Robertsbridge Codex*. Tämä kaksisivuinen fragmentti, joka on sidottu yhteen muiden Robertsbridgen entisen luostarin käsikirjoitusten kanssa, on kirjoitettu Englannissa. Osa musiikista pohjautuu ranskalaisiin vokaalisävellyksiin, kun taas estampie-muotoiset teokset ovat hengenheimolaisia italialaisten monofonisten istampitte-sävellysten kanssa. (Esim. 1). Mukana on myös koristeltuja versioita moteteista sekä englantilaiseen cantilenaan pohjautuva teos. (Caldwell (b) 2009.)



Esim. 1. Katkelma Robertsbridge-Codexin ensimmäisen estampien lopusta, jossa oikea käsi kuvioi, ja vasen liikkuu rauhallisena vastaäänänä (Heikinheimo 1985, 37).

Muita lähteitä 1300–1400-lukujen vaihteesta ovat Reinan ja Faenzan käsikirjoitukset. Reinan kokoelma on pääosin vokaalimusiikkia, mutta vanhin osa Faenzan käsikirjoituksesta sisältää vain kosketinsoitinteoksia. Mukana on intabulaatioita eli sovituksia mm. Landinin, Jacopo de Bolognan sekä Machaut ja Pierre des Molinin vokaaliteoksista, sekä Kyrie-Gloria-

sarjoja esitettäväksi uruilla alternatim-käytännön mukaisesti vuorotellen gregoriaanisen laulun kanssa. (Esim. 2). (Caldwell (b)2009.)



Esim. 2. Urkumessin Kyrie-osa Faenzan käsikirjoituksesta. Vasemman käden cantus firmusta käsitellään kuvioimattomana cantus planuksena oikean käden kuvioidessa vapaasti. (Heikinheimo 1985, 38.)

1400-luvun säilyneet lähteet ovat kaikki Saksan alueelta, merkittävimpinä *Adam Ileborghin tabulatuuri* vuodelta 1448, Conrad Paumannin *Fundamentum organisandi* vuodelta 1452 ja *Buxheimin Organbook* noin 1460–70-luvuilta. Ileborgin tabulatuuri sisältää viisi preludia, jotka ovat varhaisimmat klaveeriteokset, tansseja lukuunottamatta, ilman mitään vokaalista alkuperää. Paumannin *Fundamentum* käsittelee sävellykseen ja ex tempore –soittoon liittyviä tekniikoita, kuten vastaäänien muodostamista yksinkertaisille sävelkuluille sekä kuviointia. Buxheim Organbook on 1400-luvun kattavin lähde. Se sisältää yli 250 teosta, joista suurin osa pohjautuu saksalaisten, ranskalaisten, italialaisten ja englantilaisten säveltäjien chansoneille tai moteteille. (Caldwell (b) 2009.)

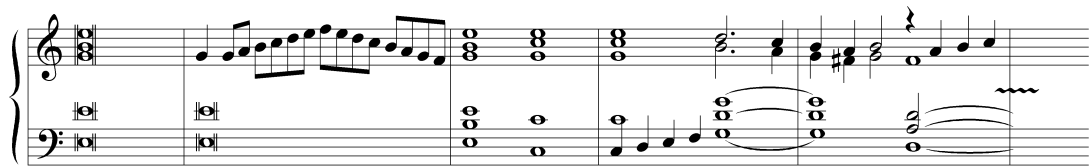
1.2 1500-luku

Painettua kosketinsoitinmusiikkia alkoi ilmaantua 1500-luvulla, nuottien painotekniikan keksimisen ansiosta 1400-luvun lopulla. Liturginen musiikki oli edelleen tärkeimmässä roolissa, mutta seuraansa se alkoi saada klaveerisoittimille kirjoitettuja tansseja, suosittuja laulusävelmiä, variaatioita, preludeita ja toccatoja. Suuri merkitys oli myös vokaalimusiikista polveutuvilla kontrapunktisilla klaveerimusiikin muodoilla, kuten *ricercar*, *canzona*, *capriccio* ja *fantasia*. (Caldwell (b) 2009.)

Italiassa ensimmäinen painettu kosketinsoitinmusiikkia sisältävä teos *Frottole intabulate da sonare organi* on vuodelta 1517. Kokoelma sisältää pääosin homofonisia teoksia tuntemattomaksi jääneiltä säveltäjiltä, ja ne

perustuvat neliäänisiin vokaalimusiikin originaaleihin. Marco Antonio Cavazzonin *Recerchari, motetti canzoni* (1523) on ensimmäinen italialainen klaveerimusiikkijulkaisu, jossa säveltäjä on nimeltä tunnettu. (Esim. 3). Hänen poikansa Girolamo Cavazzonin kaksi *Intavolature*-kirjaa (1543) sisältävät hymnejä, urkuteoksia ja kaksi canzonaa. (Caldwell (b) 2009.)

Vuosisadan loppupuolella Venetsia oli kosketinsoitinmusiikin keskus, ja Pyhän Markuksen kirkon urkureina toimivat mm. Andrea ja Giovanni Gabrieli sekä Claudio Merulo. He kaikki loivat liturgiseen käyttöön intonazioni-sarjat, jotka sisälsivät lyhyitä kappaleita kaikissa sävellajeissa. Mitä ilmeisemmin ne oli tarkoitettu välisoitoiksi tai kuorolle äänenantoa varten. Nämä pienet urkuteokset sisälsivät usein briljantteja kuviointeja, ja tämä piirre laajentuessaan johti osaltaan toccatan, useita vastakohtaisia jaksoja sisältävän klaveeriteoksen, syntyyn. (Caldwell (b) 2009.)



Esim. 3. Marco Antonio Cavazzonin Ricercar, teoksen alku (Heikinheimo 1985, 50).

Vaikka Englanti laahasi kaukana perässä mannermaan painoteknisestä osaamisesta, niin säveltäjät olivat tiennäyttäjiä klaveeritekniikan kehittämisessä. Murtosointubassot olivat tyypillisiä käsikirjoituksissa jo 1520–40-luvuilla, mm. Hugh Astonin *Hornpipe* pohjautui tällaiselle bassokuviointille. Urkukirjallisuutta ilman jalkiota olevalle soittimelle on säilynyt samalta ajalta noin sadan liturgisen sävelmän verran. Sävellysten pohjana oli gregoriaaninen sävelmä (plainchant, plainsong), jota varioitiin. Näitä teoksia voi löytää kokoelmasta *Early Tudor Organ Music. The Mulliner Book* 1550-luvulta sisältää sovituksia latinan- ja englanninkielisistä moteteista, todennäköisesti urkuja ajatellen, mutta kokoelman kolme ensimmäistä kappaletta sekä Newmanin Pavane (Esim. 4). viittaavat kielellisiin kosketinsoittimiin. *Dublin Virginal Manuscript* koostuu lähes kokonaan tuntemattomien säveltäjien tansseista. William Byrdin varhaista klaveerimusiikkia edustaa kokoelma *My Ladye Nevells Booke* (1591). (Caldwell (b) 2009.)



Esim. 4. Newman: Pavanen alku kokoelmasta *The Mulliner Book* (Boxall 1977).

Ainoat säilyneet ranskalaiset lähteet 1500-luvulta ovat seitsemän pientä kirjaa tuntemattomaksi jääneiltä säveltäjiltä, jotka on julkaissut Pierre Attaignant 1530-31 Pariisissa. Kolme kirjaa on omistettu chanson-sovituksille, kaksi on plainchant-sovituksia messun Magnificat- ja Te Deum -osiin vuorottelevaa alternatim-käytäntöä ajatellen. Kuudes kirjoista sisältää motettisovituksia, ja viimeinen sisältää tansseja, kuten galliard, pavane, brandle ja basse danse. Kaikki on kuvattu soitettavaksi uruilla, spineteillä ja monokordiumilla, *'en la tablature des orgues, espinettes et manicordions'*. (Caldwell (b) 2009.)

Huomattava kosketinsoitinsäveltäjä 1500-luvun alkupuolella oli myös espanjalainen urkuri Antonio de Cabezón. Hänen teoksiaan sisältyy kokoelmaan *Libro de cifra nueva* (1557), mutta pääasiallinen lähde on Cabezónin omista teoksista koostuva *Obras de música* (1578). Molemmat kokoelmat on osoitettu soitettavaksi joko kosketinsoittimilla, harpulla tai vihuelalla, mutta pääasiallisesti teoksissa on ajateltu urkuja tai kielellisiä kosketinsoittimia. Kokoelmasta löytyy plainchant-sarjoja, variaatioita ja tientoja. (Caldwell (b) 2009).

Puolasta on säilynyt useita käsikirjoituksia, joista kuuluisin on ns. *Lublin Tablature*, kopioijana Jan Lublinilainen vuosina 1537–48. Se sisältää noin 250 teosta, suurimmaksi osaksi anonyymejä liturgisia plainchant-teoksia, preludeja, tansseja ja sovituksia vokaaliteoksista. (Caldwell (b) 2009.)

1.3 Fantasia-nimikkeen ensimmäiset ilmentymät

Fantasia-termiä käytettiin Saksassa klaveeriteosten käsikirjoituksissa otsikkona jo ennen vuotta 1520. Fantasioita löytyy myös tabulatuureista, jotka ovat peräisin Valenciasta, Milanosta, Nurembergistä ja Lyonista. Termin alkuperäinen tarkoitus lienee ollut kuvata musiikillista ideaa eikä

erityistä sävellysgenreä. Josquin de Prezsin kolmiosainen, tekstitön imitoiva teos vuosien 1480–85 paikkeilta oli otsikoitu *Ile fantazies de Joskin*. Tosin tässä yhteydessä fantasia saattoi tarkoittaa temaattisen materiaalin ja ideoiden itse keksimistä, eikä lainaamista jo olemassa olevista teoksista. Aikalainen kirjoittaja kuvasi vuonna 1502 Henricus Isaacin neliosaista instrumentaaliteosta "*uno moteto sopra una fantasia*".

Alusta alkaen fantasia-termiä käytettiin rinnakkain muiden yleisten nimikkeiden, kuten *ricercare* ja *preambel*, kanssa. Erityisesti Saksassa ja Alankomaissa fantasia luokiteltiin preludiksi. Samaa tarkoittavia nimikkeitä olivat eri aikoina myös mm. *tentos*, *voluntary*, *automaton*, *capriccio*, *canzon* ja *fuga*. Espanjassa korostettiin erityisesti fantasioiden tarkoituserää teknisinä harjoitteina. (Field 2008.)

Alusta alkaen fantasioille oli ominaista riippumattomuus sanoista. Soittaja oli vapaa ilmaisemaan inspiraatioitaan ilman tekstiin sidottua tunnetta. Jos fantasiateoksessa oli mukana laulajia, äänet laulettiin solmisaationimillä. Imitaatiotekniikka oli suosittua niin yhtye- kuin sooloteoksissa. Luutistit, kuten Marco Dall'Aquila, Francesco da Milano, Luys Narváez ja Valentin Bakfark, loivat vaikutelman imitoivasta kudoksesta myös sooloteoksissa. Italiassa fantasiasta tuli yhdessä *ricercaren* kanssa kontrapunktitaitojen koetinkivi. Samanlaista lähestymistapaa edustivat myös Pohjois-Euroopan urkurit, kuten Sweelinck. Englannissa painotus oli materiaalin moninaisuudessa, ja fantasia perustui harvoin vain yhdelle teemalle. Laajalle levinnyt tyyppi 1500- ja 1600-luvuilla olivat ns. parodiantasiat, jossa lähtökohdaksi otettiin messu, motetti, *chanson* tai mardigaali, ja sen materiaalia koristeltiin. Tyypillinen saksalainen versio oli koraalipohjaiset fantasiat, joista nykyään käytetään nimitystä "koraalifantasia". (Field 2008.)

2 Varhaiset kosketinsoittimet

Ensimmäiset maininnat jonkinlaisesta kosketinsoittimesta nimeltä *chekker* (tai *eschequiri*) ovat 1360-luvulta, kun Englannin kuningas Edward III lahjoitti kyseisen soittimen Ranskaan John Hyvälle. Myös Guillaume de Machaut mainitsee runossaan "*eschaquier d'Engleterre*", eli englantilaisen chekkerin. Vuodelta 1388 on John I Aragonilaisen maininta soittimesta joka "muistuttaa urkua, mutta soi kuin kielisoitin". Ensimmäinen nimeltä tunnettu soitinrakentaja oli Hermann Poll, joka kirjeessään vuodelta 1397 puhui yksityiskohtaisesti clavicembalumista, ja hän saattoi olla myös kyseisen soittimen keksijä. Clavicembalum mainitaan jälleen Ebenhard Cersnen runossa *Minne Regal* vuodelta 1404, jossa hän luettelee muitakin plektralla soitettavia kielisoittimia, kuten psalterium, micanon, monocordium ja rotte (lyyra). Näillä kaikilla oli samoja ominaisuuksia, kuin tulevalla cembalolla ja sen muunnoksilla. Jonkun on vain täytynyt yhdistää kieliä soittavaan kynteen koskettimisto. (Kottick 2003, 10-12.)

Varhainen kuvaus pienestä cembalosta on löytynyt Minden katedraalista Saksasta vuonna 1425, ja muutkin maalaukset ja puuveistokset ajanjaksolla 1425–1500 esittävät vastaavia pieniä soittimia. Koska matalalta soivat pitkät bassokielet olisivat vaatineet soittimelta myös isomman rungon, Kottick pitääkin todennäköisenä, että ensimmäiset cembalot ovat olleet korkeavireisiä soittimia. Tietämystämme 1400-luvun cembaloista valottaa ratkaisevasti Henry Arnautin yksityiskohtainen piirros erään cembalon rakenteesta vuoden 1440 tienoilta. Lisäksi häneltä on jäänyt tarkat kuvaukset useista muistakin instrumenteista, kuten klavikordista (*clavicordum*), sekä toisesta vasarakoneistolla toimivasta kosketinsoittimesta nimeltään *dulce melos*. (Kottick 2003, 13 - 20.)

Vanhin olemassa oleva soitin on tuntemattoman tekijän clavicordum vuodelta 1470 *The Royal College of Musicin* kokoelmassa Lontoossa. Sen perusteella voidaan päätellä, että 1400-luvun lopulla, yli sata vuotta syntymänsä jälkeen, cembalo oli edelleen pieni, korkeavireinen soitin, jota on todennäköisesti käytetty yhteissä, tanssin säestykseen sekä urkuteosten soittamiseen. (Kottick 2003, 23 ja 26.)

2.1 Virginaali

Virginaali-nimitystä käytetään yleensä cembalotyypistä, joka on yksisormiainen ja sisältää vain yhden kieli- ja luistisarjan. Termin käyttö on herättänyt keskustelua, koska varsinkin Englannissa sitä on käytetty kuvaamaan kaikkia kynnellä soitettavia kielisoittimia. Virginaali eroaa cembalosta ja spinetistä sillä, että virginaalissa kielet kulkevat poikittain soittajaan nähden. (Kuva 1). Koska pitkät bassokielet ovat etumaisina, se mahdollistaa soittimelle monta erilaista muotoa vanttterasta suorakulmiosta aina hienostuneisiin monikulmioihin, joskin suorakulmainen muoto näyttäisi olevan varhaisin. Tyypillisesti virginaalin luistit on sijoitettu linjaan etuvasemmalta oikealle takaosaan. Näin koskettimien ohjurit ovat suhteellisen lyhyet bassorekisterissä ja vastaavasti pitkät diskantissa. Tämä antaa soittimelle sen tyypillisen kosketuksen, ja joissakin tapauksissa bassosävelten nopea soittaminen on vaikeaa. Italialaisissa soittimissa on käytetty ohutta puuta, kun taas flaamilaisien soittimien kaikukoppa on paksumpi. (Ripin & Wraight (a) 2009.)

Myös nimen alkuperä on aiheuttanut kiistaa. Toisaalta nimen katsotaan juontavan juurensa latinan sanasta *“virga”* (sauva, nasta), mikä viittaa soittimen mekanismiin, toisaalta nimen on katsottu polveutuvan kuningatar Elisabethista *“the Virgin Queen”*, joka oli myös taitava instrumentin soittaja. Yleisemminkin nimen katsottiin yhdistyvän soitinta soittaviin nuoriin neitoihin. (Ripin & Wraight (a) 2009).

Virginaali yleistyi koti- ja harjoitussoittimena erityisesti Englannissa. Tosin 1500-luvun lopun ja seuraavan vuosisadan alun virginalistien musiikkia soitettiin lähinnä italialaisilla ja flaamilaisilla soittimilla. Kuten luvun alussa todettiin, englantilaisten *“virginaalit”* saattoivat siis yhtä hyvin olla näitä soittimia. Ensimmäinen varsinainen virginaali on vuodelta 1638, jolloin useimmat virginaalisäveltäjät, kuten William Byrd, John Bull ja Orlando Gibbons, olivat jo kuolleet. Toisaalta virginalistien musiikki säilytti suosionsa vielä usean vuosikymmenen ajan, ja todennäköisesti tätä musiikkia soitettiin vuosisadan lopussa *“oikeiden”* virginaalien lisäksi myös spineteillä, klavikordeilla sekä pienillä uruilla. (Kottick 2003, 200.)



Kuva 1. Italialainen "Queen Elisabeth´s Virginal", malli Benedetto Floridiani, Venetsia 1550. Rakentaja William Horn. (Horn 2009.)

2.2 Spinetti

Spinetti on pieni kosketinsoitin, jossa ääni syntyy kynnen raapaistessa kieltä. Siinä on lähes aina vain yksi koskettimisto, yhdet luistit ja yksinkertainen kielitys. Tarkkaa termin käyttöä on kritisoitu osittain samasta syystä kuin virginaalinkin kohdalla. "Spinetta" oli perinteinen 1400–1500-lukujen termi Italiassa, joka tarkoitti neliskulmaista virginaalia. Se oli nimetty todennäköisesti keksijänsä Giovanni Spinettin mukaan. Toisaalta aikalainen kirjailija Giulio Cesare Scaligero määritteli sana polveutuvan "spine"-sanasta (lat. *spina*, suom. piikki, orapihlaja), jota käytettiin luisteissa. Ranskassa termiä *épinette* käytettiin saman tapaan kuin virginaalia Englannissa, eli puhuttaessa kaikista kynnellä raapaistavista kosketinsoittimista. Termin käytön hankaluus piilee myös siinä, että vaikka samaa termiä käytettiin ympäri Eurooppaa, itse soittimet eivät kuitenkaan olleet identtisiä. (Ripin & Whitehead (b) 2009.)

Hyväksytty yleinen käytäntö on, että spinetillä tarkoitetaan soitinta, jonka kielet on asetettu viistosti vasemmalta oikealle erotuksena virginaalin poikittaisista tai cembalon soittajasta kohtisuoraan poispäin kulkevista kielistä. Tämä kielitys tuottaa puolisuunnikkaan tai siiven muotoisia soittimia, joiden ääni on lähempänä cembalon kuin virginaalin sointia. (Kuva 2). Toisin kuin cembalo, spinetti oli ensisijaisesti kotisoitin. Soittimelle ei varsinaisesti ole sävelletty omaa ohjelmistoa, mutta 1600-luvun klaveerikokoelmista löytyy teoksia, jotka on epäilemättä tarkoitettu

amatööreille, joilla ei ole ollut isoa soitinta käytössään. (Ripin & Whitehead (b) 2009.)



Kuva 2. Englantilainen spinetti, Keenen soittimen kopio 1700-luvulta (Whale & Martin 2004).

2.3 Klavikordi

Klavikordissa ääni syntyy metallinpalan eli tangentin koskettaessa kieliä. Kielet on sijoitettu poikittain soittajaan nähden, kuten virginaalissa, ja kaksi kieltä muodostaa kieliparin, joka soi samaa sävelkorkeutta. (Kuva 3). Äänen voimakkuus riippuu voimasta, jolla kieltä lyödään. Koska tangentti säilyttää kosketuksen kieleen, on soittajalla mahdollisuus vaikuttaa ääneen vielä lyöntihetken jälkeenkin. Säätelämällä painetta koskettimen pinnalla soittaja voi aikaansaada jopa vibraton. Syntynyt ääni on varsin hento, mutta ilmeikäs. Klavikordi ei ole suurten salien soitin, vaan parhaimmillaan intiiminä kotisoittimena. (Ripin & Barnes & Huber & de Pascual & Kernfeld (c) 2009.)

Ensimmäisiä tietoja klavikordista on jo 1300-luvun lopulta, ja onkin todennäköistä, että 1300-luvun mysteerinen *chekker* oli itse asiassa klavikordi. Vanhimmissa soittimissa kieliä oli huomattavasti vähemmän kuin koskettimia, jolloin samasta kielestä saatiin kaksi, kolme tai jopa neljä eri korkuista ääntä. Tähän vaikutti se, miten kaukana kielisillasta tangentti osui kieleen. Koska vain yksi näistä sävelistä voi soida kerrallaan,

vierekkäisiä ääniä ei voitu soittaa yhtäaikaan. Henri Arnautin 1440-luvulta peräisin olevassa mallissa kielipareja oli kymmenen. Ne oli kaikki viritetty samalle korkeudelle, ja sävelkorkeudet saatiin tangenttien sijoituksilla. Soitinta voikin verrata antiikin ja keskiajan monokordiin. Myöhemmin, 1600-luvun lopulla, jokaisella tangentilla oli jo oma kieli, ja ääniala oli kasvanut. (Vapaavuori 2009.) C.P.E. Bach kirjoitti tutkielmassaan, että klavikordilla voi aikaansaada kaikki samat kauneustehot kuin fortepianollakin, ja sitä tulee käyttää nimenomaan hienostuneen esitystavan oppimiseen (Bach 1753, 20-21). 1700-luvun jälkipuoliskolla ilmennyt tunteikas *Empfindsamkeit*-tyyli selittikin osaltaan klavikordin suosiota (Ripin & Barnes & Huber & de Pascual & Kernfeld (c)2009).



Kuva 3. Christian Gottlob Hubertin 1756 mallin mukaan tehty klavikordi, rakentaja Pieter Buren 2006 (Buren 2006).

2.4 Cembalo

Cembalo kuuluu kielellisten kosketinsoitinten perheeseen, samoin kuin edellä esitellyt soittimet. Soitin on siiven muotoinen, ja sen kielet kulkevat kohtisuoraan soittajasta poispäin. Ääni syntyy kieltä raapaisevan kynnen avulla, joka on valmistettu linnunsulasta, nahasta tai nykyään useimmiten muovista. Kynsi sijaitsee suorakaiteen muotoisen, puisen luistin keskellä ja saa kielen soimaan kun kosketinta painetaan alas. Luistiin on kiinnitetty myös sammuttaja, jonka tehtävä on lopettaa kielen värähtely koskettimen noustessa ylös. Cembaloissa on yleensä vähintään kaksi luisti- ja kielisarjaa, joita voidaan halutessa yhdistää soimaan samanaikaisesti. Mitä enemmän äänikertoja on yhdistetty, sitä voimakkaammin cembalo soi.

Yksisormioisessa soittimessa soittajan toisen käden täytyy olla vapaana äänikertojen muuttamista varten, mutta kaksisormioisissa cembaloissa voimakkuuden vaihto onnistuu sormiota vaihtamalla tai yhdistämällä äänikerrat työnnettävällä sormiokoppelilla. (Montagy 2009.) Voimakkaan äänensä ansiosta mm. C.P.E. Bach piti cembaloa nimenomaan yhtyeisiin sopivana soittimena (Bach 1753, 19).

Yksisormioiset cembalot sisältävät yleensä kaksi unisonossa soivaa 8-jalkaista (8') kielisarjaa, joskus myös oktaavia korkeamman 4-jalkaisen äänikerran, joka yleensä kuitenkin kuuluu kaksisormioisiin soittimiin. Englantilaisissa 1700-luvun soittimissa on usein erillinen nasaaliäänikerta (lute stop /nazard), jossa luistit on sijoitettu hyvin lähelle kielisiltaa jolloin ne tuottavat nasaalin äänen. Toinen, yleisemmin käytössä oleva äänikerta on luuttu (buff stop). Siinä liukuvaan listaan on kiinnitetty pehmeät nahkapalat, jotka kieleen osuessaan vaimentavat sointia kevyesti. (Montagy 2009.)

Eri kansallisuuksia edustavissa cembaloissa on huomattavia eroja. Italialaiset soittimet ovat yleensä yksisormioisia, pitkiä ja solakoita tasapaksun kielityksensä ansiosta, sekä ääneltään värikkäitä ja nopeasti reagoivia (Montagy 2009). Pohjois-Euroopassa 1500-luvun lopun ja 1600-luvun soitinrakennusta hallitsi Ruckers-suku, ja näissä flaamilaisissa soittimissa ääni soi pidempään ja kosketus on pehmeämpi. Soittimissa voi olla yksi tai kaksi sormiota, joskin aikaisemmin toinen sormio oli saatettu virittää kvarttia ylemmäs. (Ripin & Schott & Koster (d) 2009).

Ranskalainen kaksisormioinen cembalo syntyi 1600-luvun puolivälissä, ja tuli tunnetuksi varsin pian koko Pohjois-Euroopassa. Samaan aikaan maassa oli nousemassa myös merkittävä cembalistien koulukunta, johon kuuluivat mm. Louis Couperin, Jacques Champion Sieur de Chambonnières ja Jean-Henry d'Anglebert. (Koster 2009.) Toisaalta Ranskassakin tunnettiin laajalle levinnyt Ruckers-soitinten maine ja arvostus, ja tätä perinnettä pyrittiin hyödyntämään. Erityinen *ravalement*-prosessi tarkoitti näiden vanhojen soitinten uudistamista mm. äänialaa ja runkoa laajentamalla. Yksisormioisiin soittimiin saatettiin jopa lisätä toinen sormio. (Kottick 2003, 247-251). Maineikkaita ranskalaisia soitinrakentajia olivat mm. Nicholas ja

François-Etienne Blanchet ja Pascal Taskin. Ranskalaistyylliset, kaksimanuaaliset cembalot ovat eniten rakennettuja tänä päivänä. (Kuva 4). Soinniltaan ne ovat ilmeikkäitä, ja kaksi sormiota mahdollistavat nopeat äänen sävyn ja dynamiikan vaihtelut. (Koster 2009.)



Kuva 4. Ranskalainen 2-sormiainen cembalo Jean Goermans/Pascal Taskin 1764/83 Pariisi (Russel Collections 2009).

2.5 Fortepiano

Termiä käytetään nykyään 1700- ja 1800-luvun pianoista erottamaan ne 1900-luvun soittimista. Saksalaisessa kirjallisuudessa voi myös törmätä nimityksiin "Hammerklavier" tai " Hammerflügel" samassa tarkoituksessa. Ensimmäinen tunnettu kuvaus soittimesta on vuodelta 1711, jossa Scipione Maffei käyttää nimitystä "*gravecembalo col piano, e forte*", cembalo hiljaisen ja voimakkaan äänen kanssa. Termit pianoforte, fortepiano ja nykyinen piano ovat käytössä yleistyneitä lyhennyksiä tästä nimestä. (Ripin & Pollens (e) 2009.)

Fortepianossa (kuva 5) ääni syntyy vasarakoneiston avulla, jonka kehittäjänä tunnetaan Bartolomeo Cristofori (1655-1732). 1700-luvun alkuun mennessä hän oli kehittänyt vasarakoneistolla toimivan soitimen, joka mahdollisti asteittaiset voimavaihtelut. Ensimmäisissä Cristoforin soittimissa ääni muistutti paljon cembalon ääntä, sillä sen kielet olivat ohuita ja vasarat kovia. Ääni ei ollut niin loistokas eikä voimakas kuin saman ajan italialaisissa cembaloissa, ja Maffein mukaan aikalaiset

kosketinsoittajat kokivat vaikeaksi hallita sitä. Nämä syyt yhdessä saattoivat hidastaa fortepianon nopeaa kansainvälistä nousua. Vain kourallinen italialaisia soitinrakentajia seurasi Cristoforin esimerkkiä, ja soittimen rakentajia alkoikin löytyä ennemminkin Saksasta, Espanjasta ja Portugalista. Eräs tunnetuimmista, Gottfried Silbermann, alkoi rakentaa omia instrumenttejaan 1730-luvulla, ja mm. Fredrik Suuri osti useita hänen soittimiaan hoviinsa. (Ripin & Pollens (e) 2009.) Soitinta kehittivät edelleen Johann Andreas Stein (1728-92) ja Anton Walter (1752-1826), jolta W.A. Mozartin tiedetään ostaneen soittimen vuoden 1782 tienoilla. 1700-luvun loppuun mennessä rakentajia oli Wienissä n. 60. Siellä J.A. Steinin perinnettä jatkoivat mm. hänen lapsensa Nannette ja Matthäus Andreas Stein sekä Ferdinand Hofmann. Muita rakentajia Saksassa olivat mm. J.D. Schiedmayer ja J.L. Dulcken. (Belt & Meisel & Huber 2009.)

C.P.E. Bach kirjoitti tutkielmassaan fortepianoiden soveltuvan hyvin soolosoittoon, mutta myös yhtyeisiin, jos esityskokoonpano ei ollut kovin voimakasääninen. Tosin niiden kosketus oli "tutkittava perin pohjin erikseen". (Bach 1753, 19-20.)



Kuva 5. Fortepiano Steinin mukaan, rakentaja D. Jacques Way Stonington 1986 (Carey Beebe Harpsichords 2009).

2.6 Urut

Urut tunnettiin soittimena jo antiikin ajalla. Aleksandrialainen insinööri Ktesibios, jonka erikoisalaa oli paineisen ilman hyväksikäyttö, tuli vuoden 270 eKr. tienoilla liittäneeksi ilmaa syöttäviin laitteisiinsa pillejä. Koska ilmanpaine tuotettiin veden avulla, ja pillit olivat aulos-soittimen tapaan toimivia kielipillejä, sai tämä laitteisto nimen *hydraulis*, vesiurku. (Kuva 6).

Tiedot antiikin urkujen käytöstä ovat hyvin vähäisiä, mutta muutamat kuvat ja lyhyet maininnat säilyneissä teksteissä antavat vaikutelman, että uruilla oli jo tuolloin vakiintunut asema kreikkalais-roomalaisessa kulttuurissa. (Heikinheimo 1985, 5, 6, 8.)

Nykyisen nimensä urut (*organo*, *orgue*, *orgel*, *organ*) saivat ajanlaskumme alun roomalaisilta. He lainasivat kreikan sanaa *organon*, (työkalu ,väline) tarkoittamaan erityisesti yhden ihmisen käyttämää laitetta. Tultaessa 300-luvulle jKr. urut olivat levinneet koko Rooman valtakuntaan, mutta valtakunnan hajotessa myös maininnat uruista harvenivat. Länsi-Roomassa 500 jKr. uruista ei ole enää lainkaan mainintoja, mutta Itä-Roomassa urut säilyttivät keskeisen roolinsa osana Konstantinopolin valtakunnan loistoa. Urkutaiteen historiaa käsittelevässä kirjassaan Markku Heikinheimo mieltää urut "antiikin kulttuurin ja teknologian konkreettiseksi jäänteeksi", ja niiden omistaminen oli merkki arvovallasta. Urkuja lahjoitettiin Länsi-Euroopan hallisijoille, ja mm. frankkien kuningas Pipin Pieni sai urut vuonna 757. Tämä oli merkittävä tapaus, joka osaltaan aloitti Länsi-Euroopan urkuhistorian. (Heikinheimo 1985, 9.)

Soitinta kohtaan osoitettu mielenkiinto johtui paitsi uruista soittimena, myös urkujen asemasta tieteellis-teknisenä tutkimuskohteena. Pillien mittaustutkimuksilla pyrittiin havainnollistamaan matemaattisia lukusuhteita, ei niinkään antamaan rakennusohjeita. Tällaista tutkimusta harjoitettiin mm. benediktiiniluostareissa, jotka olivat tuon ajan eräänlaisia kulttuurikeskuksia. (Heikinheimo 1985, 11.)

Urkujen varsinainen kehitys liturgiseksi soittimeksi on arvailujen varassa, koska mitään dokumenttia asiasta ei ole säilynyt. Varhaiset kirkonpalvelijat tuomitsivat soittimen, joka edusti heille vanhaa kulttuuria ja sen maallista turmelusta. Tästä soittimesta tuli kuitenkin yhdistävä tekijä maallisen ja kirkollisen musiikin välillä. Varhaisimmat tiedot urkujen liturgisesta käytöstä liittyvät nekin benediktiiniläismunkkien pariin. Urkuja käytettiin todennäköisesti eräänlaisena "sireeninä" alleviivaamaan liturgian tärkeimpiä kohtia. Tähän tarkoitukseen käytettiin myös kelloja. Kirkon liturgia alkoikin muuttua Kaarle Suuren (718 – 814) ajoista alkaen yhä loisteliaammaksi, hoviseremonioiden loistokkuutta seuraten. Benediktiiniläisten asetuttua

900-luvun puolivälissä Englantiin, he rakensivat urut kirkkoonsa Winchesteriin. Aikalaisen munkki Wulfstanin kuvaus antaa ymmärtää, että kyseessä oli suuri ja mahtava soitin: urkujen ääni kantoi kaikkialle kaupunkiin, ja sen maine kauas maan rajojen ulkopuolelle. Pillejä oli 400 ja palkeita polkemaan tarvittiin 70 miestä. (Heikinheimo 1985, 11.)

1000-luvulla urkuja esiintyi jo yleisesti suurissa keskuksissa ja luostareissa, ja niiden asema kirkon soittimena vakiintui tultaessa 1300-luvulle. Samalla lähes kaikki muut soittimet, kelloja lukuunottamatta, kirkoissa kiellettiin. Ajanjaksolta 1000–1400 tiedot ovat melko hajanaisia. Urkujen tekniset ratkaisut, koko ja käyttötarkoituksetkin ovat todennäköisesti olleet hyvin vaihtelevia. Vanhimmat säilyneet urut ovat 1400-luvulta, ja 1450-luvulta lähtien urkujen historia tunnetaan jo tarkemmin. Tultaessa 1500-luvulle eri maiden kansalliset urkutyypit alkoivat hahmottua, ja saksalaiset, englantilaiset, espanjalaiset ja italialaiset urkusäveltäjät tulivat tunnetuiksi. (Heikinheimo 1985, 13,14, 44.)



Kuva 6. Hydraulis eli vesiurku keksittiin Aleksandriassa n. 270 eKr (Rodgers 2009).

II ENGLANTI

1 Varhaisimpia fantasiasävellyksiä

Tiettävästi ensimmäisen fantasia-nimeä kantava teoksen Englannissa on säveltänyt franko-flaamilainen luutisti Philipp van Wider. Hän astui Henry VIII:n palvelukseen 1520-luvulla ja kuoli 1553 Lontoossa. Varhaisin englantilainen fantasiasäveltäjä oli vain sukunimeltään tunnettu Newman, jonka teos on säilynyt sekä luuttu- että kosketinsoitinversiona. (Esim. 5). Se näyttäisi osittain parodioivan M.A. Cavazzonin teosta *Salve Virgo*. (Field 2008.)



Esim. 5. Newman: Fansye, *The Mulliner book*. (Boxall 1977, 47).

2 Luuttufantasiat

Ensimmäiset Elisabethin ajan (1558–1603) englantilaiset luutistit, joille fantasia oli keskeinen sävellysmuoto, olivat Anthony Holbourne ja John Dowland. Holbournen fantasioista neljä on sävelletty citternille, kaksi bandoralle ja kolme luutulle. Laajimmat niistä ovat eri aiheiden (points) muodostamia sarjoja, joista jokainen saa oman erityisen kuvioinnin. Yksi on muodoltaan kolmijakoinen tanssi. (Field 2008.)

John Dowlandin (1563–1626) pääasiallinen tuotanto koostuu luuttusäestyksellisistä lauluista ja teoksista soololuutulle. Käytännöllisesti katsoen Dowland loi englantilaisen luuttulaulun yhdistämällä tienvarsiballadeja, tanssisarjoja, consort-lauluja sekä madrigaaleja. Soololuutulle sävelletty musiikki koostui fantasioista, pavaneista ja galliaridoista sekä alman- ja jig-tyyppisistä sävellyksistä. Tunnetuin teos lienee *Lachrimae pavan*, jonka hän sovitti myös lauluksi *Flow my tears*. Fantasioissaan Dowland oli aikalaisiaan kontrapunktisempi, kenties siksi, että hän oli paremmin tietoinen ajan yhtye- ja kosketinsoittimille

sävelletystä ohjelmistosta. (Esim. 6). Dowland teki musiikkia myös consort-yhtyeille, joskin useimmista teoksista on versio myös soololuutulle. (Holman & O'Dette 2009.)



Esim. 6. John Dowland: Forlorn Hope fantasia, katkelma alusta (Holman & O'Dette 2009).

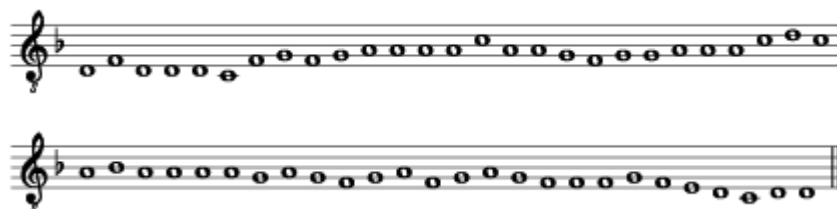
Elisabethin ajan luuttukokoelmissa esiintyi myös Francesco da Milanon sekä Alfonso Ferraboscon fantasioita, jotka toivat mukanaan italialaisia vaikutteita. Ranskalaisen tuulahduksen antoivat Adrian le Royn luuttukirjojen englantilaiset painokset. Sieltä löytyy mm. preludi "Petite fantasie dessus l'accord du Leut", joka oli tarkoitettu luutun virittämiseen. (Field 2008.)

3 Consort-fantasiat

Englannissa 1500–1600-luvuilla käytössä olleista kamarimusiikkiyhtyeistä käytettiin nimitystä consort. Niitä oli kahta eri tyyppiä: whole consort koostui samaan sukuun kuuluvista soittimista, kun taas broken consort sisälsi erityyppisiä instrumentteja, kuten jousia ja puhallinsoittimia. Joskus sana saattoi merkitä myös tällaisille yhtyeille kirjoitettua sävellystä. (Brodin 1985, 61.) Englantilaisten consort-fantasioiden edeltäjiä voi löytää mm. William Cornyschin ja Robert Fayrfaxin, ja myöhemmin Christopher Tyen ja Thomas Tallisin sanattomista lauluista (Field 2008).

3.1 In nomine

In nomine oli tyypillinen englantilainen consort-musiikin sävellystyyli, jossa cantus firmuksena oli Sarum-liturgian *Gloria tibi Trinitas* –antifoni. (Esim. 7). Nimityksen on selitetty juontavan juurensa John Tavernerin tähän cantus firmukseen perustuvan messun Benedictus-osan käsittelyllä, jossa sanat *In nomine domini* saivat neljäänisen toteutuksen. Tämä osa irtaantui muusta messusta ja levisi laajalle itsenäisenä teoksena. In nomines –tyyli oli suosittu ja se kulki rinnatusten fantasisävellysten kanssa. In nomine -sävellyksiä on säilynyt yli 150 teosta, joista tunnetuimpia ehkä Henry Purcellin teokset. (Edwards 2009.)



Esim. 7. Cantus firmus John Tavernerin Messusta Gloria Tibi Trinitas. Tätä antifonia laulettiin aluksi Pyhän Kolminaisuuden päivän vesperissä. (Edwards 2009.)

3.2 Gamballe sävelletyt fantasiat

Jakobiaanisella ja varhaisella karoliinisella ajalla, 1600-luvun kolmella ensimmäisellä vuosikymmenellä, gambansoitto oli laajasti levinnyt hienostunut harrastus hovissa, katedraalien ympäristöissä, yliopistoissa sekä aateliskodeissa. Lukuisat säveltäjät, mm. Coprario, Tomkins, Gibbons ja John Ward pyrkivät vastaamaan kasvaneeseen ohjelmistotarpeeseen säveltämällä fantasioita kolmelle, neljälle, viidelle tai jopa kuudelle gamballe. Tyyli sai syvällisesti vaikutteita italialaisista madrigaaleista, mm. Coprario antoi kaikille teoksilleen italiankieliset otsikon. Madrigaalien soittaminen gamboilla ei ollut lainkaan harvinaista, mm. William Lawesin kirjoittama partituuri sisälsi esimerkkejä Marenzion ja Monteverdin töistä. Erityinen ilmiö Englannissa olivat neljälle pienelle bassogamballe (lyra viol) sävelletyt fantasiat. Näitä sävelsivät Alfonso Ferrabosco, Coprario, sekä hänen oppilaansa William Lawes. (Field 2008.)

Karoliinisen ajan (1625–1642) gambafantasioiden huomattavia säveltäjiä olivat John Jenkins ja William Lawes. Rauhallinen hengittävyys, lyrisyys ja luonnollisuus olivat ominaisia Jenkinsin 4–6-äänisille fantasiaille. Teosten tarkka ajoittaminen on vaikeaa, mutta ne lienevät syntyneet vuosina 1615–1635. Lawesin fantasiat perustuivat uskaliaalle ja kiihkeille kuvioille, ja äänenkuljetus oli vähemmän polyfonista kuin Jenkinsillä. Hän oli viimeisiä säveltäjiä, joka kirjoitti kuusiääniselle consort-yhtyeelle joka koostui kahdesta diskantti-, tenori- sekä bassogambasta (Esim. 8). (Pinto 2009.)

Ex.1 Consort Suite in G minor a 6, 1st movt 'Fantazy'

Esim. 8. William Lawes: Consort suite g-molli, 1.osan Fantazyn alku (Pinto 2009).

Fantasiat olivat merkittävässä osassa myös Matthew Locken consort-kokoelmissa. Ensimmäisten joukossa olivat fantasiat kahdelle bassogamballe (1652). Myöhemmät olivat monimutkaisempia ja sävelletty suuremmille kokoonpanoille. Niistä voi löytää taidokasta fuugatekniikkaa, homofonisia jaksoja ja selviä kontrasteja eri osien välillä. 1660-luvun jälkeen gambafantasioita ei enää juuri sävelletty, koska "niitä ymmärtävä yleisö oli hyvin vähälukuinen". Yllättävän kunnianosoituksen ne saivat kuitenkin nuoren Henry Purcellin toimesta, kun tämä sävelsi 3- 4- ja 5 –äänisiä consort-fantasioita Locken tyyliin vielä vuonna 1680. (Field 2008.)

4 Klaveerifantasiat

4.1 Fantasia, fancie, voluntary, verse

Fantasiasävellyksillä oli varsinkin Englannissa useita rinnakkaisia nimityksiä, ja jopa samasta teoksesta saatettiin käyttää eri otsakkeita. Fancie (fancy) on englantilaistettu nimitys fantasiasta. Voluntary ei musiikillisena terminä ollut aivan tarkka, mutta yleensä se käsitettiin vapaamuotoisena tai improvisoituna teoksena, joka soitettiin uruilla kirkonmenojen yhteydessä. Termi verse juontaa juurensa tavasta, jossa urut toimi laulun korvikkeena, soittaen hymnien parittomat säkeistöt. Fancien, versen ja voluntaryn välillä muotorakenteessa ei ollut välttämättä eroja, ja myös sana fuuga saattoi löytyä samasta kategoriasta. Useat säveltäjät, mm. Thomas Tomkins ja John Blow käyttivät kaikkia näitä termejä rinnatusten. Englannin klaveerimusiikin kulta-aikana voluntaryja suosivat mm. Byrd, Weelkes ja Tomkins. Gibbons sen sijaan oli mieltynyt fantasia-nimitykseen. (Caldwell (c) 2009.)

4.2 Hexachord-sävellykset

Suosittu laji virginalistien keskuudessa oli myös ns. hexachord-sävellykset, joita on nimitetty myös hexachord-fantasioiksi. Termi tulee kreikan kielen sanoista *hex chorde* eli "kuusi kieltä". Nämä kuusi säveltä muodostavat nousevan asteikon, jossa on kaksi kokoaskelta, puoliaskel ja jälleen kaksi kokoaskelta (=duuriasteikon kuusi säveltä). Sävelaskeleet on nimetty *Ut queant laxis* -hymnin säkeiden alkutavujen mukaan: ut, re, mi, fa, sol, la. (Esim. 9). Ensimmäiset kuvaukset Hexakordin käytöstä muistisääntönä opeteltaessa plainchant-melodioita ovat Guido Arrezzolaishelta. Tästä järjestelmästä pohjautuu solmisaatiosysteemi, jota käytetään tänäkin päivänä. (Hirshberg 2009.)

Ex. 1

Ut que - ant la - - xis,
 re - so - na - re fi - bris,
 Mi - - ra ges - to - rum,
 fa - mu - li tu - o - rum,
 Sol - - ve pol - lu - ti,
 la - bi - i re - a - - tum,
 San - - cte Jo - han - nes.

Esim. 9. *Ut queant laxis* –hymni, jonka säkeiden alkutavut muodostavat pohjan nykyiselle solmisaatiosysteemille ja antavat nimen hexachord-sävellyksille (Hiley 2009).

Hexakordia käytettiin 1400-luvun lopusta lähtien sävellysten temaattisena pohjana, useimmiten messuissa ja instrumentaalifantasioissa. Varhaisin hexachord-messu on Brumelin säveltämä vuodelta 1503, instrumentaaliteoksiin tyyli tuli vähän myöhemmin. Merkittävä klaveeriteos on Alfonso Ferraboscon sävellys, joka perustuu nouseviin ja laskeviin hexachordsarjoihin, jotka on transponoitu puolisävelaskelin. Saman tyyppisiä töitä löytyy useilta säveltäjiltä aina Bullista Sweelinckiin. Myös Frescobaldi sävelsi useita capriccioita hexachord-teeman pohjalta. (Hirshberg 2009.)

4.3 William Byrd

Elisabethin ajan (1558 – 1603) musiikin ehdoton suurmies oli William Byrd (1540–1623). Byrd pysyi koko elämänsä ajan katolisena, mutta tuona uskonnollisesti kuohuvana ajanjaksona hän vältti vainon vain suuren maineensa ansiosta. Ensimmäiset sävellyksensä Byrd teki jo teini-iässä latinankielisiin teksteihin osana katolista liturgiaa. Italialaisia vaikutteita Byrd sai Lontooseen asettuneen Alfonso Ferraboscon (1543–1588) musiikista. (Kerman 2009.) Byrdin nuoruudessa, v. 1554, myös Espanjan

Chapel Royal vieraili Englannissa, ja nämä kaksi Chapellea elivät rinnatusten puolen vuoden ajan esittäen silloin tällöin yhteisiä messuja. Byrdin musiikissa espanjalaiset vaikutteet eivät juuri näy, mutta Italian värikäs kieli inspiroi säveltäjää monin tavoin. (Moroney 1999.)

Vuosina 1563–70 Byrd toimi Lincolnin katedraalin urkurina, mutta ei aivan ongelmitta. Puritaaninen protestanttinen kirkko oli närkästynyt Byrdin ”pitkittyneestä” urkujensoitosta liturgiassa, ja jopa palkanmaksu keskeytettiin. Kiista saatiin kuitenkin päätökseen, kun kuningattaren konsulien ja aatelisten suosituksesta kirkko taipui ja Byrd sai pitää virkansa. Lincolnin vuosien aikana Byrd pääsi vauhtiin myös säveltäjänä. Silmiinpistävää on varhaisten teosten laaja tyylien kirjo, joissa voi jo huomata Byrdin omaleimaisen sävelkielen. Näinä vuosina syntyi mm. kolme *Clarifa me, pater* –urkusarjaa, consortmusiikkia sooloäänelle ja neljälle gamballe englantilaisiin runoihin, suurin osa englanninkielistä liturgista musiikkia sekä sarja julkaisemattomia lamentatioita. (Kerman 2009.)

Paikka Chapell Royaleen aukeni kahdeksan vuotta myöhemmin, kun eräs jäsenistä, Robert Parson, kuoli. Byrd oli Thomas Tallisin oppilas, joka tuolloin oli Chapell Royalen johtava säveltäjäjäsen. Kuningatar Elisabeth voidaan laskea Byrdin suojelijoihin, sillä 1575 hän myönsi Tallisille ja Byrdille musiikinpainamisoikeuden, joka oli hyvinkin harvinainen etuus tuon ajan Englannissa. Ensimmäinen julkaisu oli *Cantiones*, joka sisälsi 5–8-äänisiä motetteja molemmilta säveltäjiltä. (Kerman 2009.)

Vuodet 1575–1591 Lontoossa olivat hedelmällistä sävellysaikaa. Tuolloin syntyi suuri määrä liturgista musiikkia: motetteja, messuja ja madrigaaleja, sekä lauluja ja consort-musiikkia sisältävä kokoelma *Psalmes, Sonets and Songs 1588*. Vuodelta 1591 on virginaalimusiikkia sisältänyt käsikirjoitus *My Ladye Nevells Booke*. Myöhäiset vuodet, 1593–1623, Byrd omisti liturgiselle musiikille. Tuolloin syntyi mm. kolme suurta messua sekä kaksi liturgista musiikkia sisältävää *Gradualia*-opusta. Viimeisinä vuosinaan Byrd sävelsi myös jonkun verran consort-lauluja sekä klaveerimusiikkia, lähinnä pavaneja ja galliardeja, ja kehitti vielä niissä joustavampaa ja koristeellisempaa tyyliä. Hänen viimeiseksi julkaisukseksi jäi Sir William

Leightonille omistettu neljän laulun sarja *Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* vuodelta 1614. (Kerman 2009.)

4.3.1 Byrdin klaveerifantasiat

Byrd sävelsi kosketinsoitinfantasiansa sävellyskautensa alku- ja keskivaiheilla. Todennäköisesti ne kaikki ovat valmistuneet ennen My Ladye Nevell's Bookin kokoamista, eli vuotta 1591. (Neighbour 1978, 225.) Fantasia (fancie)-nimeä kantavia teoksia on yhdeksän, kaksi niistä esiintyy lähteissä myös nimellä verse tai voluntary. Kaksi on hexachord-fantasiaa, kuten alla olevasta luettelosta käy ilmi. Suluissa olevat numerot viittaavat Musica Britannica-sarjan osien 27 ja 28 luettelointiin.

Fantasia in a (13)

Fantasia in C, no. 1 [= consort Fantasia a 5 in C] (26)

Fantasia in C, no.2 (25)

Fantasia in C, no.3 (27)

Verse [Fantasia in C, no.4] (28)

Fantasia in d (46)

Voluntary for my Lady Nevell [Fantasia in G, no.1] (61)

Fantasia in G, no.2 (62)

Fantasia in G, no.3 (63)

Ut mi re (65)

Ut re mi fa sol la, in G (64)

Byrdin klaveerifantasiat (Kerman 2009).

Byrdin klaveerituotannon kokonaislevytyksen tehnyt Davitt Moroney kuvailee Byrdin fantasioita tähän tapaan:

”Vaikka fantasiat ovat huomiota herättävän erilaisia keskenään, yleisesti ne ovat hyvinkin poikkeavia verrattuna aikakauden mannermaisii fantasioihin, jotka on kirjoitettu ankaraan tyyliin ja muistuttavat lähinnä fuugaa. Fantasiat koostuvat useasta jaksosta, joista jokainen rakentuu omalle musiikilliselle idealle [...], ja niiden tyyli muuttuu radikaalisti musiikillisten ideoiden käydessä yhä elävämmäksi. Imitoivaa kontrapunktia voi kuulla teoksen alussa, mutta hän murtaa sen melko pian kolmijakoiseen tanssirytmiiin. Teoksen keskivaiheilla alun vakavamielisestä kirjoitustavasta on erkaannuttu jo varsin kauas, ja loppua kohti voi melko usein kuulla

lainauksia Elisabethin aikaisesta tunnetuista sävelmistä.” (Moroney 1999.)

4.3.2 Ajatuksia Byrdin fantasiasta C, MB xxvii / 25

(Liite 1). Byrdin fantasia C, Musica Britannica sarjan osan 27 numero 25 etenee kutakuinkin Moroneyn esimerkin mukaisesti:

Teoksen alku tuo mieleeni kaikuisan katedraalin ja kuoron, joka heleäänisellä laulullaan aloittaa teoksen. Pian äänten määrä kasvaa neljään, ja toisiaan imitoiden ne luovat tiiviin kudoksen ja päätyvät selkeään kadenssiin. Seuraava jakso (t. 16) alkaa fanfaarimaisesti, kuin soitinten säestyksellä, ja tunnelma onkin yhtäkkiä juhlallinen. Teoksen edetessä fanfaarit väistyvät, ja tultaessa tahtiin 25 alun laulullisuus tulee jälleen esiin ylöspäin nousevissa asteikkokuluissa sekä pidätyksiä täynnä olevissa väliäänissä. Jakso päättyy harrastunnelmaiseen alaspäin virtaavaan kaanoniin. Seuraava sisäntulo tahdissa 43 esittelee aiheksen, joka leikittelee alun asteikkokuviolla nyt puolta nopeammassa aika-arvoissa, ja meno on yhtäkkiä kepeää ja huoletonta. Tässä vaiheessa taidan olla kirkon seinien ulkopuolella, vai kantautuuko soitto avoimesta ikkunasta? Kuin salaa nousee esiin humoristinen ja hyppelehtivä teema (t. 63), joka tanssahtelullaan kerää huomion. Kilpakumppanin se löytää ehkä hieman yllättäen bassorekisteristä. ”Basisti” heittäytyy virtuoosiseen sooloiluun (t. 75), ylä-äänien urheasti laulaessa ”cantus firmusta”. En tunnista melodiaa. Olisiko tämä joku sävelmä Elisabethin ajoilta? Pian osat kuitenkin vaihtuvat, ja bassolinja alistuu myötäilemään ylä-äänien kulkua. Seuraava taite (t. 94) palauttaa hartaan tunnelman tiheään polyfonisessa kudoksessa. Tahdista 107 teoksen loppuun yhdistyy bassoklaavin polyfoninen aines diskantissa kulkevaan asteikkoilotteluun, ja ne vaihtavat vielä hetkeksi osia. Viimeiset tahdit kehittävät vielä kauniin ja rauhallisen kadenssin luotsaten teoksen yllättävänkin sovinnaiseen päätökseen.

Byrd heittää varsinaisen haasteen cembalistille! Miten voin saada soittimesta ulos kaikki nämä sävyt, hoitaa äänenkuljetuksen kelvollisesti ja soittaa elegantisti ne kymmenet korut, joita hän on ripotellut runsaskätisesti sinne tänne? Ja tämä kaikki tulee tietenkin tehdä rikkumattomassa

pulssissa ja auvoisasti virtaillen. Olisipa mukavaa jakaa soittovastuu muutaman taitavan ystävän kanssa, töitä riittäisi kyllä jokaiselle. Teos on teknisesti haastava, mutta myös mielenkiintoinen ja hauska, joten sen parissa jaksaa ahertaa. Säveltäjän taituruus ja virkistävän monipuolinen sävelkieli kertoo, että saan olla tekemisissä todellisen mestariteoksen kanssa.

4.3.3 My Ladye Nevills Book ja muita kokoelmia

Kokoelma My Ladye Nevells Book on omistettu Sir Henry Nevillen kolmannelle vaimolle Elizabethille. Tämä teos saattoi yksiin kansiin 42 Byrdin kosketinsoitinkappaletta John Baldwinin kopioimana vuonna 1591. Teos osoittaa Byrdin kyvyt klaveerimusiikin säveltäjänä, sillä se sisältää laajan kirjon eri muotorakenteita tälläkin säveltämisen saralla. Mukana on mm. kymmenen pavanea ja galliardaa, kaksi monumentaalista groundia, kaksi fantasiaa ja voluntaria, kolme variaatiosarjaa, sekä aikalaista "ohjelmamusiikkia", kuten Elisabethin käymää Irlannin sotaa kuvaava The Battle. (Andrews 1969.)

Byrdin klaveerimusiikkia voi tänä päivänä löytää mm. seuraavista kokoelmista. William Byrd: Keyboard music I ja II sisältyvät Musica Britannica –sarjan 27. ja 28. osiin. Elizabethan keyboard music (EKM), on saman sarjan osa 55. Muita lähteitä ovat mm. Will Fosters' Virginal book sekä Early Tudor Organ Music (ETOM). Parthenia sisältää edellä mainittujen Byrdin teosten lisäksi myös John Bullin ja Orlando Gibbonsin sävellyksiä. Laajin kokoelma, The Fitzwilliam Virginal Book, koostuu lähes 300 sävellyksestä, joista 70 on Byrdin. (Moroney 1999.) Muita säveltäjiä tässä kokoelmassa ovat mm. Byrd, Bull, Gibbons, Tallis, Morley, Dowland, Giles Farnaby sekä Jan Pieterse Sweelinck. (Mantland & Squire 1979.)

4.4 Muita klaveerifantasioiden säveltäjiä Englannissa

Fantasiasävellyksiä Englannista löytyy vuosina 1560–1660 ainakin 13:ta säveltäjältä. Varhaisimpia heistä ovat Newmann, Thomas Tallis, Alfonso Ferrabosco I, Richardo Paradiso, James Harding sekä Nicholas Strogers, joilta kaikilta tunnetaan 1–2 fantasia-nimistä teosta. (Polso 2006, 40.) Thomas Morleyllä on yksi klaveerifantasia (Polso 2006, 40), mutta kokoelma *Canzonets* vuodelta 1595 sisältää tekstittömiä teoksia, jotka on myös nimetty fantasioiksi. Nämä teokset, samoin kuin fantasia *Tow Trebels*, anonyymien laulun pohjalta, eivät ehkä kuitenkaan ole tarkoitettu instrumentaaliteoksiksi, vaan alunperin solmisaatiolauluiksi. (Brett & Murray 2009.) Peter Philipsin tuotannosta löytyy kolme fantasiaa ja John Mundyiltä kaksi (Polso 2006, 40). Mundy ensimmäinen fantasia sisältää epätavallisen nopealiikkeistä ja nokkelaa kuviointia, ja toinen on ohjelmallinen teos kuvaten sään vaihteluita: selkeää, salamointia ja ukkosen jyrinää (Mateer 2009).

Mittavan määrän klaveerifantasioita William Byrdin lisäksi ovat säveltäneet Giles Farnaby, John Bull, Orlando Gibbons ja Thomas Tomkins. (Polso 2006, 40–42). Farnabyn 11 klaveerifantasiaa sisältävät kekseliästä ja omaperäistä kirjoitusta, joskin hänen ominta alaansa olivat ehkä kuitenkin variaatiosarjat kuin polyfoniset teokset. (Marlow & Memed). John Bullilta fantasiateoksia löytyy yhteensä 17. (Polso 2006, 41). Bull saavutti mainetta taitavana klaveristina, ja kosketinsoittimelle sävelletyt teokset ovat hänen tuotantonsa tärkein ja laajin alue. Bull suosi tekniikkaa, jossa virtuoosinen kuviointi asettui koristelematonta cantus firmusta vastaan. (Esim. 10). (Jeans & Neighbour 2009.)



Esim. 10. John Bull: katkelma Ut, re, mi, fa, sol, la –hexachord-fantasiasta (Maintland & Squire 1979).

Suosittu kosketinsoitintaituri jakobiaanisella ajalla (1603–1625) oli myös Orlando Gibbons. Hänen klaveerimusiikkituotantonsa ei ole määrällisesti niin laaja kuin Byrdin tai Bullin, sillä sävellyksistä pääosa on kirkkomusiikkia, mutta laadultaan se yltää edellisten tasolle. Klaveerifantasioita tunnetaan kaksitoista (Polso 2006, 41–42). Niiden pituus vaihtelee suuresti, kymmenestä sataan brevikseen, ja Gibbons käyttää pieniä rytmisiä ja melodisia motiiveja joskus tiheän kontrapunktin kera. (Esim. 11). Hänen erityinen mieltymyksensä on lopettaa teos suureen huipennukseen. Tämä on nähtävissä mm. fantasiassa "for double organ". (Harper 2009.)

Esim. 11. Orlando Gibbons: Fantasia for Double organ, teoksen alku (Hendrie 1974).

Myöhäisin fantiasäveltäjä Englannissa oli Thomas Tomkins (1572 – 1656), joka sävelsi fantasioita vielä 1640-luvulla. Häneltä fantasia- verse- ja

voluntaryteoksia on tiedossa kaksitoista (Polso 2006). Erityisen viehättävä on fantasia kahdelle soittajalle. (Esim. 12). (Field 2008)

The image shows a musical score for a piece titled 'Fancy for two to play' by Thomas Tomkins. The score is written for two staves, likely representing two different instruments or voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 1/2, and the key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures, with the first measure starting with a treble clef and a sharp sign. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a 17th-century lute or keyboard piece.

Esim. 12. Thomas Tomkins: Fancy for two to play, teoksen alku (Tuttle 1973).

III ITALIA

1 Fantasiasävellyksiä Italiassa

Ensimmäiset fantasia-nimiset sävellykset Italiassa olivat luutisti-säveltäjien Marco Dall'Aquilan, Francesco de Milanon, Alberto da Ripan, Giovanni Albution ja Pietro Borronon Milanossa 1536 julkaisemia teoksia. Erityisesti ihailtiin Francesco de Milanin sävellyksiä, joista yli 40 oli nimetty alkuperäisesti fantasioiksi. (Esim. 13). Usein niissä yhdistyivät imitaatiotekniikka ja briljantti soitto, joka sai kimmokkeensa luutun soinnista ja tunnelmasta. Muita 1500-luvun fantasiasäveltäjiä olivat mm. Melchiore de Barberiis, jonka *Contina* (1549) sisälsi erityyppisiä fantasioita mm. luutun virittämistä varten sekä Vincenzo Galilei, jonka *Fronimo* (1568) sisälsi kahdeksan fantasiaa, joista kaksi oli parodioita Roren ja Striggion madrigaaleista. Paolo Virchin *Tabolatura* (1574) sisälsi fantasioita citternille. (Field 2009.)



Esim. 13. Francesco de Milano: Luuttufantasian alku (Field 2009).

Vuosisadan loppupuolella ilmestyivät G.A. Terzin ja Simone Molinaron luuttukirjat, joissa molemmissa oli fantasiasävellyksiä useilta italialaisilta säveltäjiltä. Napolilaisista nuottipainoksista 1575–76 voi havaita kahta eri fantasiatyyppiä, joista ensimmäinen sitoutui laulettuun hymnin tai antifonin ympärille. Toista tyyppiä edustivat kaksiosaiset, vapaat fantasiat, jotka sisälsivät vaikuttavia dissonansseja yhdistettynä toccatamaiseen briljanssiin. Fantasian improvisointi oli yksi tapa testata maineikkaan Pyhän Markuksen kirkkoon pyrkiviä urkureita. Girolamo Frescobaldin ensimmäinen kosketinsoitinjulkaisu *Fantasie a quattro* (1608) koostuu kontrapunktisista harjoituksista, jotka olivat yhtä kurinalaisia kuin mitkä tahansa ricercaret. Itse asiassa kokoelma *Ricercari* (1615) sisältää muodoltaan enemmän eroavaisia sävellyksiä. Frescobaldin jälkeen fantasia melkein hävisi italialaisesta kosketinsoitinmusiikista. Harvinaisia poikkeuksia olivat Banchierin *Organo suonario* sekä Bernardo Pasquinin monotemaattinen fantasia Frescobaldin tyyliin. (Field 2008.)

2 Ricercare

Fantasia oli melko harvinainen nimitys sävellykselle Italiassa, sillä huomattava määrä kosketinsoitinmusiikkia kulki mm. *ricercare* -nimisenä (Field 2008). Nimi juonsi juurensa italiankielisestä sanasta, joka tarkoitti etsimistä. Ricercare tarkoitti yleensä luutulle, uruille tai soitinyhtyeelle sävellettyä kontrapunktista teosta. Sävellysmuoto syntyi Italiassa 1500-luvulla motetin soittimelliseksi vastineeksi. (Brodin 1985, 278).

Ricercarea voidaan pitää fuugan edeltäjänä, sillä se koostui useista eri aiheisiin perustuvista jaksoista, joita käsiteltiin fuugan tapaan. Toisinaan teos perustui vain yhdelle aiheelle, jolloin käytettiin nimitystä muunnelmaricercare. Varhaiset ricercaret olivat hyvin yksinkertaisia, mutta myöhemmät jo konserttikäyttöön tarkoitettuja. 1700-luvulle tultaessa erityisen mutkikasta fuugaa saatettiin kutsua ricercareksi. (Brodin 1985, 278.)

3 Toccata

Merkittävä sävellystyyli Italiassa oli myös toccata. Tämä nimekkeen alla syntyi suuri määrä musiikkia, jonka myötä vapaa ja improvisatorinen tyyli kehittyi edelleen, fantasioiden ja ricercarien jäädessä lähinnä kontrapunktisen tyylin edustajiksi. Koska fantasia-aiheeni myötä kurkotan nimenomaan näitä vapaita, uusia uria etsiviä sävellyksiä kohti, pääpainon Italiaa käsittelevässä luvussa saakin toccata-sävellysmuoto ja sen omintakeinen mestari Girolamo Frescobaldi.

3.1 Toccatan alkujuuria

Toccatan nimi juontaa juurensa italian toccare-sanasta, (engl. to touch, suom. koskea). Renessanssin aikana termi tarkoitti vapaasti sävellettyä kosketinsoitinmusiikkia, joka oli riippumaton cantus firmuksesta tai mistään vokaalimusiikin mallista. (Brodin 1985, 340.) Ensimmäiset toccata-tyyppiset sävellykset löytyvät saksalaisista 1400-luvun käsikirjoituksista, otsikoituna "praeludium" tai "preambulum" ja sama tyyli jatkui 1500-luvulla Kotterin ja Kleberin tabulatuureissa. Italiassa rapsodisia ricercare-teoksia esiintyi aluksi luuttukokoelmissa ja sen jälkeen Cavazzonin *Recercari, Motetti, Canconi* -kokoelmassa 1523. Myös italian termit *Tastar de corde* (testaa kieliä), *Tiento* ja espanjalainen *Tañer* tarkoittivat jokseenkin samantyylistä teosta. Tomás de Santa Marian teos *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (1565) tarkoitti yksinkertaisesti taitoa soittaa fantasioita. (Caldwell (a) 2009.)

Ensimmäinen painettu "toccata" - sana löytyy G.A. Castelionon kokoelmasta *Intabolatura de leuto de diversi autori* (1536), ja ensimmäiset painetut klaveeritoccatat ovat Sperindio Bertolon käsialaa vuodelta 1591. Niitäkin merkityksellisemmät toccata-sävellykset löytyvät Dirutan *Il transilvano* -kokoelman ensimmäisestä osasta (1593). Se sisältää teoksia mm. Dirutalta itseltään, Claudio Merulalta sekä Andrea ja Giovanni Gabrielilta. Muita tärkeitä kokoelmia olivat myös A. Gabrielin *Intonationi d'organo* (1593), Merulon kaksi osaa *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598 ja 1604) ja Annibale Padovano's *Toccate et ricercari d'organo* (1604). Caldwellin

mukaan Merulo on ollut säveltäjästä ehkä kuunnianhimoisin, ja hänen teostensa rytmisen kuviointi alkaa jo lähennellä Frescobaldin tyyliä. (Esim. 14). (Caldwell (a) 2009.)



Esim. 14. Claudio Merulo: Toccata quarta del secondo tuono (Primo libro), teoksen alku (Dalton 1988).

3.2 Girolamo Frescobaldi

Italialainen säveltäjä Girolamo Frescobaldi syntyi Pohjois-Italiassa Ferraran kaupungissa 1583, joka tuohon aikaan oli yksi Euroopan musiikkielämän keskuksia. Seudun herttua Alfonso II d'Este oli taiteiden ystävä, ja hänen suurin intohimonsa oli musiikki. Hänen musiikkikirjastostaan löytyi yli 250 teosta, ja soitinvalikoima oli laaja, pelkästään kosketinsoittajilla oli käytössään neljä jalkioklavikordia (claviorgan), viidet urut sekä neljä cembaloa. (Hammond 2009).

Frescobaldin yhteydet hoviin ovat todennäköisesti olleet huomattavat, sillä hänen opettajansa Luzzasco Luzzaschi toimi hovin urkurina, ja Frescobaldia itseäänkin kohdeltiin jonkinlaisena ihmelapsena urkujen ääressä. Herttuan hovin musiikillinen elämä sisälsi uudistuspyrkimyksiä, jotka tekivät vaikutuksen nuoreen Frescobaldiin. Varsinainen "jalokivi" oli neljän musiikillisesti taitavan naisen muodostama lauluyhtye, jossa jäsenet myös soittivat harppua, gambaa ja luuttua kosketinsoittimen säestäessä (Hammond 2009). Tälle kokoonpanolle Luzzaschi kirjoitti virtuoosisia madrigaaleja, joissa oli 1 - 3 sopraanoääntä ja aukikirjoitettu kosketinsoitinsäestys. Tämän lisäksi hovissa vieraili myös suuri joukko muusikoita, tärkeimpänä ehkä Carlo Gesualdo. Gesualdo sävelsi

madrigaaleja *seconda prattica* – tyyliin, kulkién Claudio Monteverdin viitoittamaa tietä. Tässä uudistusmielisessä sävellystyylissä ankarasta Palestrina-kontrapunktista luovuttiin, ja siirryttiin kohti entistä ilmaisuvoimaisempaa sävelkieltä. Cesualdon seurassa hoviin saapuivat myös klaveristi Scipione Stella sekä luutunsoittajat Fabrizio Filomarino ja Rinaldo dall'Arpa. He vuorostaan tutustuttivat Frescobaldin eteläitalialaiseen kosketinsoitinmusiikkiin. (Newcomb 1984, 84, 85).

Vuonna 1608 Frescobaldin valittiin urkurin virkaan Pietarinkirkkoon Roomaan. Samaan aikaan hän soitti cembaloa maallisissa tilaisuuksissa, mm. kardinaalien asunnoissa, ja hänen maineensa kasvoi nopeasti. Urkurinviran hän jätti vuonna 1628, ja vietti muutaman vuoden Firenzen hovissa, mutta palasi taas Roomaan vuonna 1634. Vaikka Frescobaldi tunnettiin kuumaverisenä miehenä, eivätkä hänen suhteensa vastakkaiseen sukupuoleen olleet ongelmattomia, hänen taiteellista työtään oli tukemassa useita suojelijoita, Bentivoglioiden jälkeen kardinaali Pietro Aldobrandini ja viimeisenä Francesco Barberini. (Newcomb 1984, 95-99.) Frescobaldin kuuluisuus teki hänestä myös halutun opettajan, ja hän opettikin koko ammattiuransa ajan. Tunnetuin oppilas oli J.J. Froberger, joka opiskeli Frescobaldin johdolla 1637–41. (Hammond 2009.)

Silbgierin mukaan Frescobaldi oli ensimmäinen merkittävä säveltäjä Euroopassa, joka keskittyi instrumentaalimusiikin säveltämiseen. Hän toivoi pystyvänsä luomaan uskottavan musiikillisen kertomuksen ilman tekstin tukea, ja tämä pyrkimys siivittikin hänen sävellystyötään yli kolmenkymmenen vuoden ajan. Hän käytti hyväkseen eri yhteyksistä lainattuja tyylejä, ja sävellysten omaperäinen rakenne erotti hänen aikalaisistaan. Tämä tyyli näkyy erityisesti 1620-luvun capriccioissa, toccatoissa ja canzonoissa. Dramaattiset temponvaihdokset olivat ennennäkemättömiä sävellyksen eri osien välillä, eikä tactus ei ollut enää määräävässä asemassa muuntumattoman pulssin turvaajana. Sen sijaan teoksen rytmittäminen jäi esittäjän vastuulle. (Silbiger 2009.)

3.3 Frescobaldin klaveerimusiikki

3.3.1 Fantasiat

Frescobaldin ensimmäinen vuonna 1608 julkaistu kokoelma sisälsi madrigaaleja, mutta jo samana vuonna ilmestyi kaksitoista fantasiaa kosketinsoittimelle. Fantasioissaan hän pysytteli kutakuinkin vanhoissa muotorakenteissa. Monet alkoivat tyynellä imitoivalla polyfoniolla ja muistuttivat luonteeltaan 1500-luvun lopun *ricercare*-muotoa, mutta usein tekstuuri vaihtui pian tiheäksi motiivien verkoksi tai nopealiikkeiseksi rytmiksi, jota ei useinkaan tavattu tässä yhteydessä. Aiheita muunneltiin esimerkiksi rytmisten vääristymien ja kromaattisten kulkujen avulla. Lisäksi erikoinen *inganno*-tekniikkana tunnettu hexachord-transponointi tuotti temaattisen materiaalin vuorottelua, kehittelyä ja vaihtelua. (Silbiger 2009.)

3.3.2 Primo libro di toccate 1615

Vuonna 1615 Frescobaldi tuotti kaksi uutta klaveerimusiikkijulkaisua, jotka toimivat hyvin ajan kosketinsoitinmusiikin tyylejä esittelevinä käsikirjoina. Ensimmäinen julkaisu *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* sisälsi mm. 12 toccataa. Se oli ajateltu nimenomaan kielelliselle kosketinsoittimelle, mutta myöhemmissä painoksissa nimeen oli lisätty "...di cimbalo et organo". Toccatoissaan Frescobaldi loi perustan uudelle ekspressiiviselle kosketinsoitintyyliin. (Esim. 15). Niitä voidaankin pitää soittimellisena vastikkeena uuden *seconda prattica* - tyylin madrigaaleille, joissa vanhat sävellysmallit saivat väistyä tunteiden (*affetti*) ilmaisun tieltä. Uudenlainen ilmaisu vaati tempon ja rytmin joustavaa käsittelyä, ja tästä uudesta esitystavasta säveltäjä informoi soittajaa nuottinsa esipuheessa. (Silbiger 2009.)

Vaikka toccatat eroavat toisistaan luonteeltaan ja muodoltaan, niissä on säilynyt tyyllillinen puhtaus, kuten aikansa *ricercare*issakin. Vapaata sointivirtaa ei häiritä erillisillä ankarilla kontrapunktijaksoilla, vaikkakin improvisaationomaiset juoksutukset pohjaavat aina lujaan kontrapunktiseen perustaan. Silbinger arveleekin, että juuri toccatojensa ansiosta Frescobaldi

on vedonnut muusikoihin kautta aikojen, sillä samankaltaista intesiteettiä ja jatkuvasti vaihtuvia tunnelmia sisältäviä teoksia on harvassa. (Silbiger 2009.)



Esim. 15. Girolamo Frescobaldi: Toccata terza, primo libro (Darbellay 1977).

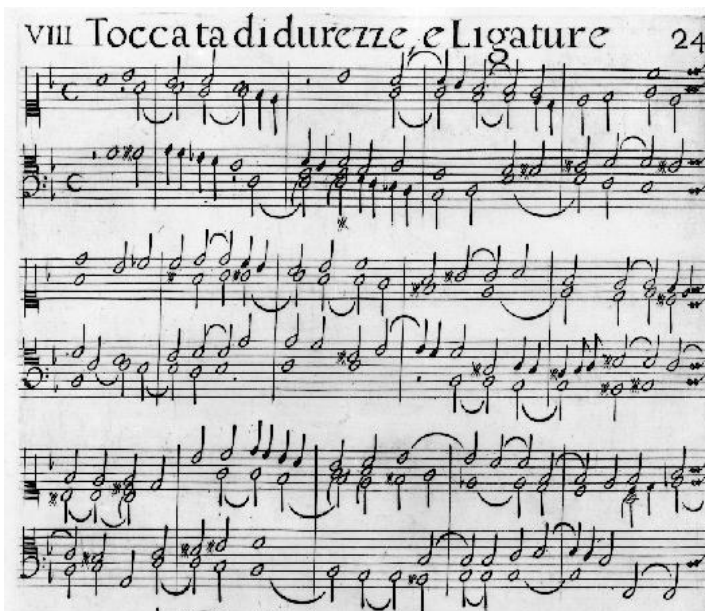
Frescobaldin ensimmäisten toccatojen mukana julkaistiin myös kolme partitaa, variaatioita traditionaalisista lauluista sekä myöhempiin painoksiin lisätynä neljä correntea. Näitä teoksia voidaan nimittää popular-tyylisiksi, jossa melodia- ja bassolinja korostui ja harmoniat perustuivat pääosin kolmisoinnuille. Frescobaldi käytti tätäkin tyyllilajia hienostuneesti ja vaihtelevasti tanssi- ja laulusarjoissaan, lisäten ja häivyttäen äänien määrää. Neljän correnten uhkarohkeat pyyhkäisyt yli koskettimiston osoittavat taidokkuuden ja helposti virtaavan kekseliäisyyden säveltäjältä, joka on juuri saavuttanut täyden voimansa. Partitat, erityisesti romanescaan ja ruggieroon pohjautuvat, sisälsivät sekoituksia tästä popularistisesta sekä uudesta ekspressivisemmästä tyylistä. (Silbiger 2009.)

3.3.3 Ricercaret ja canzonat

Toinen vuoden 1615 julkaisu *Recercari, et canzoni* piti sisällään kontrapunktityylisiä ricercareja ja canzonoita, jossa partituuri oli neliääninen, eikä soittimia ollut mainittu. Kuitenkin nämä "vanhaan tyyliin" sävelletyt kontrapunktiset teokset oli mitä ilmeisemmin tarkoitettu soitettaviksi cembalolla tai uruilla, mutta esittäminen oli mahdollista myös soitinyhtyeellä. (Silbiger 2009.)

3.3.4 Secondo libro di toccate 1627

Kuten ensimmäisen kirjan toccatkin, tämän toisen kirjan teokset sisälsivät myös lukuisia eri sävellysgenrejä. Tyylien kirjo oli jopa entisestään laajentunut ja rikkoi nyt niitakin raja-aitoja, joita ensimmäisessä ei ilmennyt. Toisen kirjan toccatoista voi löytää canzona-tyyppisiä välitteitä sekä juoksutuksia kolmijakoisissa tai vaihtelevissa iskualoissa. Neljä toccatoista on tarkoitettu erityisesti uruille, kaksi niistä on mietiskeleviä elevaatio-toccatoja (elevaatio = ehtoollisaineiden kohottaminen katolisessa liturgiassa), ja kaksi muuta on pedaalitoccatoja, jotka tosin voidaan soittaa joko jalkiolla tai ilman. Kirjan kahdeksas teos on *Toccata di durezza e ligature*, jolle ominaista ovat pidätyksistä muodostuvat dissonanssit. (Esim. 16). (Silbiger 2009.)



Esim. 16. Girolamo Frescobaldi: *Toccata durezza e ligatura*, vuoden 1627 kirjasta. (Rome: Borboni, 1627 Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. (Caldwell (a) 2009.)

Toinen toccatakirja sisältää myös liturgisia plainchant-pohjaisia variaatioita, tansseja sekä partitoja. Sarja canzonaita laajentaa tyyliaroja sekoittamalla improvisatorisia toccata-aineksia, viehkeitä tanssiaihelmia sekä vaikutteita uudesta viuluohjelmistosta. Lopuksi Frescobaldi kunnioittaa mennyttä aikaa Arcadetin madrigaalin *Ancidetemi, pur* kosketinsoitinversiolla. Se on ekspressiivinen, idiomaattinen teos, joka poikkeaa täysin toccatoista, vaikka löytyykin niiden kanssa samasta kirjasta. (Silbiger 2009.)

3.3.5 Viimeiset kosketinsoitinjulkaisut 1634-7

Vuonna 1635 Frescobaldi julkaisi kosketinsoitinmusiikkia kokoelmassa *Fiori musicali*. Tämä on hänen ainoa kokoelmansa, joka sisältää pelkästään kirkollista musiikkia. Teokset mukailevat messujärjestystä ja ne on järjestetty kolmeen sarjaan: Sunnuntaimessu, Apostolinen messu ja Neitsyen messu. Frescobaldi julkaisi kokoelman Venetsiassa, ja se on todennäköisesti tarkoitettu Pyhän Markuksen sekä vastaavien suurten katedraalien käyttöön, joiden messukäytäntöön sisältö sopi. Kokoelma sisältää lähes kaiken sen tyylien kirjon, mitä Frescobaldin tuotannossa on ollut nähtävissä, ainoana rajoituksena jumalanpalveluksen arvokkuus. *Fiori musicalin* musiikillinen kieli on otettu erityisen hyvin vastaan myöhempinäkin aikoina. (Silbiger 2009.)

Vuosien saatossa Frescobaldilla oli tapana julkaista uusia painoksia aiemmista töistään. Vuonna 1637 ilmestyi tarkistetut laitokset kummastakin toccatakirjasta. Ensimmäinen kirja sai tuntuvia lisäyksiä popular-tyylisistä teoksista. Nämä lisäykset osoittavat, että Frescobaldi kiinnostui laajemmista sävellyksistä ja sarjoista, jotka eivät olleet yksittäisten kappaleiden muodostamia, vaan yhdistettyjä toisiinsa esimerkiksi siirtymäjuoksutuksilla. Tuohon aikaan säveltäjä työskenteli myös chaconne–passacalia -parien kimpussa, ja viimeinen julkaistu versio teoksesta *Cento partite* on mestarillinen essee chaconnan ja passacalian suhteesta. Se käy läpi jatkuvaa muutosta karakteriin, tempon ja moodin suhteen. (Silbiger 2009.)

Viimeisien vuosien teoksia on säilynyt käsikirjoituksina, ja joitakin niistä julkaistiin postuumisti Alessandro Vincentin toimesta Venetsiassa. Käsikirjoituksia on löytynyt Ranskasta, Englannista, Italiasta sekä Saksan ja Itävallan alueelta, ja tämä kertookin teosten laajasta levinneisyydestä ympäri Eurooppaa. Eräs tärkeimmistä painamattomista lähteistä on Chigiperheen käsikirjoitukset, jotka löytyvät nyt Vatikaanin kirjastosta. Niiden sisältämät kolme viimeistä toccataa tarjoavat pilkahduksen Frescobaldin myöhäisvuosien sävellystyylistä, joka sisältää eri pituisten canzona-jaksojen liittämistä osaksi teosta sekä kokeiluja epätavallisten sävellajien parissa.

Nämä vaikutteet ilmenevät myöhemmin hänen oppilaansa J. J. Frobergerin ja aikalaisensa Michelangelo Rossin toccatoissa. (Silbiger 2009.)

3.3.6 Frescobaldin Toccata decima, primo libro

(Liite 2). Tämä toccata on alusta asti täynnä energiaa! Sen positiivinen ilmapiiri saa aina suunpieleni ylöspäin sitä soittaessani. Teos rytmittyy suhteellisen helposti, koska jaksojen päätöskadenssit ovat selkeitä. Frescobaldin antamat esitysohjeet on kuitenkin syytä lukea. Käytän apunani Christopher Hogwoodin englanninkielistä käännöstä (Hogwood 1976). Seuraavan kappaleen sitaatein merkityt lauseet ovat lainauksia tästä tekstistä.

"Sointupylväät tulee arpeggioida alussa ja muuallakin niin, että soitin ei kuulosta tyhjältä". Näitä pylväitä näen teoksen alussa, mutta myös tahdeissa 18-19. Siis arpeggioita, koruja ja kenties sivusäveliä, ettei musiikin eteneminen pysähdy ja soinnut ammota tyhjyyttään. *"Tempon tulee vaihdella eri osissa tunnelman mukaan".* Tämä onkin haasteellista. Löydän tahdeista 8-11 aiheen, joka tuntuu haikeammalta kuin alku, saanko todella soittaa tämän osan hitaammin? Entä teoksen loppu, jossa haluan tehdä huiman kiihdytyksen? Käyn teoksen uudelleen läpi, ja koetan löytää luontevan tempon joka osaan. Mahtavaa, teos näyttäytyy aivan uudenlaisena, ja luulen alkavani päästä selville säveltäjän tarkoitusperistä! *"Trillit on kirjoitettu ulos, mutta tulee soittaa vapaasti".* Tosiaan, nuottikuva tihenee monesti fraasien lopussa, ja on helpotus tietää näiden sykeröiden tarkoittavan vapaasti soitettavaa korukuviota. Erikoiselta tuntuu vielä vaatimus *"kuudestoistaosien (lombardisesta) pisteellisyydestä, kun ne soitetaan kahdeksasosia vasten."* Tällaista tekstiä löytyy ainakin tahdeista 12 ja 32. Se tuo kyllä mukanaan capriccomaisen lisämausteen ja ilmeikkyyttä juoksutuksiin, joista muutoin voisi suoriutua välinpitämättömämmin ja ainakin huomattavasti vähemmällä harjoituksella. En ihan pääse yhteisymmärrykseen asian kanssa, mutta ohje on vedenpitävä, eikä vastaan väittäminen siis auta. Tässä toccatassa on myös pieni imitoiva jakso, joka alkaa tahdin 19 lopusta ja päättyy tahtiin 24. Koen sen varsin rauhoittavana suvantona kaiken kuohunnan keskellä.

Mielestäni teos vaatii soittajaltaan erityistä herkkyyttä aistia hetkessä ohikiitäviä tunnelmia. Sen lisäksi tarvitaan suuri määrä kurinalaista harjoitusta, jotta pystyy selviytymään kunnialla kaikista virtuoosisista kuvioinneista, joista yllättävän suuri osa on vielä vasemmalla kädellä. Kun nämä elementit ovat tasapainossa, alkaa sävellyksen viehättävyys paljastua.

3.4 Toccatatyylin ilmentymiä Euroopassa

Girolamo Frescobaldin myötä uusi säveltämisen alue tuli lopullisesti vihityksi käyttöön ja hänen perintönsä kesti aina vuosisadan loppuun. Michelangelo Rossi sävelsi toccatoja, jotka olivat harmonisesti ehkä vieläkin yltäkyläisempiä kuin Frescobaldin. Bernardo Pasquini sävelsi suuren määrän toccata-, tastata-, sonata- ja preludi-nimisiä teoksia samaan tyyliin. Domenico Zipoli oli myös Italian keskibarokin toccata-säveltäjä. (Caldwell (a) 2009.)

Etelä-Saksassa kultivoituneita toccatoja sävelsi Hans Leo Hassler. Hän opiskeli Andrea Gabrielin oppilaana Venetsiassa. Itävaltaan Frescobaldin tyyli levisi Johann Jacob Frobergerin kautta, joka oli Frescobaldin oppilas. Hänen teostensa transkriptioiden kulkeuduttua Ranskaan ne vaikuttivat siellä tyypillisen ranskalaisen rytmisesti vapaan preludin, *Prélude non mesuré*, syntyyn. Ranskalaiset eivät kuitenkaan omineet toccata-nimitystä sävellyksiinsä. Itävaltalainen ja saksalainen traditio sai jatkoa mm. J.C. Kerllin ja S.A. Schererin sävellyksissä ja kulminoitui Georg Muffatin töissä. Hänen teoksensa *Apparatus musico-organisticus* (1690) on maamerkki urkumusiikin historiassa. Sen kaksitoista toccataa ovat yltäkyläisiä, mutta kontrolloituja. Ne jakautuvat useaan erilaiseen jaksoon, jotka ovat kuitenkin hyvin yhteen sulautuneita. Johann Pachelbelin toccatat ovat yksiosaisia koostuen pitkän pedaaliäänän päälle muotoilluista juoksuksista. Muita säveltäjiä, joiden teokset sisältävät toccatamaisia osia, ovat mm. J.J. Fux sekä J.C.F. Fischer, vaikkakaan he eivät käytä toccata-nimeä teoksissaan. (Caldwell (a) 2009.)

Alankomaissa toccataa kehitti J.P.Sweelinck, jonka teoksille oli ominaista rytminen täsmällisyys. Muita toccatasäveltäjiä tällä alueella olivat mm.

Samuel Scheidt ja Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann, Johann Reincke ja Dietrich Buxtehude. Buxtehuden myötä toccata kasvoi laajaksi teokseksi, sisältäen sekä rapsodisia että fuugamaisia jaksoja. Hänellä ja aikalaisillaan tämänkaltaiset sävellykset saattoivat olla myös "praeludium"- tai "preambulium"-nimisiä. (Caldwell (a) 2009.)

Myöhäisbarokin toccatasäveltäjiä olivat mm. Alessandro Scarlatti. Hänen teoksissaan toccata sai täysin uuden ilmeen. Ne saattoivat sisältää jopa seitsemän kontrastoivaa osaa, kuten fuugia, resitatiivijaksoja sekä variaatioita. J.S. Bachin toccatat cembalolle ja uruille olivat laajoja ja yksilöllisiä teoksia, mutta Scarlattin vaikutus näkyy joissakin J.S. Bachin töissä, kuten kromaattisessa fantasiassa ja fuugassa. (Caldwell (a) 2009.)

IV RANSKA

1 Fantasiasävellyksiä 1500–1600-luvuilla

1.1 Luuttufantasiat

Luuttufantasiat kulkeutuivat Ranskaan 1500-luvun toisella neljänneksellä, erityisesti Alberto da Ripan (Albert de Rippe) kautta, joka muutti Italiasta Ranskaan François I:n hoviin. Yhtään Ripan fantasiaista ei julkaistu säveltäjän elinaikana, mutta vuosien 1552 ja 1558 välissä noin 20 luuttufantasiaa ja kaksi kitarafantasiaa julkaistiin Pariisissa. Jo aiemmin Ranskassa fantasiaita oli julkaissut Lyonissa venetsialainen Bianchini (Blanchin) sekä milanolainen Paladino (Paladin). Paladinon *Premier livre* (1553/1560) sisälsi kymmenen fantasiaa, joista neljä oli parodioita Arcadetin madrigaaleista sekä Sermisyn ja Jacotin moteteista. (Field 2008.)

Ensimmäiset ranskalaiset säveltäjät, jotka julkaisivat fantasiaita 1550-luvulla lähinnä luutulle ja kitaralle, olivat Ripan oppilas Guillaume Morlaey, Grégoire Brayssing, Julien Belin sekä Adrian Le Roy. Viimeksi mainitun kaksi luuttufantasiaa ovat taidokkaita teoksia, jotka näyttivät tietä juoksutuksien sekä *style brisé*n syntymiselle. Vuosisadan loppupuolella kultivoituneita fantasiaita sävelsivät mm. hovin luutusti Jakub Reys (Jacques de Polonois) sekä J.-B. Bessard. Jälkimmäisen osuus tähän genreen rajoittuu todennäköisesti Dowlandin inspiroimaan pavane-muotoiseen Lachrimae-fantasiaan, sekä minuutioihin tästä ja aikalaisensa Dlugorajin fantasiasta. Antoine Francisquen kaksi fantasiaa ovat ennemminkin taidokkaita preludeja. Luuttufantasiat hävisivät käytöstä pikkuhiljaa 1600-luvulla. (Field 2008.)

1.2 Kosketinsoitinfantasiat

Kuvausten mukaan Gregoire Brayssingarin *Tabulature d'epinette* (1536) sekä toinen samanniminen kokoelma vuodelta 1560 sisälsivät fantasiaita, mutta molemmat teokset ovat kadoksissa. Jälkipolville säilyneitä, todennäköisesti kosketinsoittimille tarkoitettuja fantasiaita ovat Costeleyen *Fantasie sus orgue ou espinette* sekä Nicolas de La Rotten neliosainen

parodia Roren teoksesta *Ancor che col partire*. Selvää on, että myös muita 1600-luvulla painettuja fantasioita on voitu soittaa kosketinsoittimilla. Notre Damen urkuri Racquet ryhmittelee *fantaisie*-teoksessaan eri aiheet jaksoiksi Sweelinckin tapaan. Louis Couperinin urkuteoksista 26 on fantasioita, ja muutamissa niistä on solistinen bassolinja trumpetilta tai krummhornilla soitettavaksi. Mukana on myös *Duretez fantaisie* vuodelta 1650, joka nimensä mukaisesti on täynnä riitasointuja. (Field 2008.)

1.3 Yhtyeille sävelletyt fantasiat

Olenlaisin osa ranskalaisesta 1500–1600-lukujen fantasiakirjallisuudesta on sävelletty yhtyeille. Jacques Modernen (n. 1495–1560) julkaisema kokoelma *Musique de joye* sisälsi teoksia, jotka oli tarkoitettu laulettavaksi ja soitettavaksi spineteillä, gamboilla sekä huiluilla. Adrian Willaertin ja Julio Segnin ricercaret saivat otsakkeen "*Phantaisies instrumentales*". Lassuksen tekstittömät kaksiosaiset cantiones-sävellykset saivat myös *fantasies*-nimen Pariisissa julkaistussa painoksessa vuonna 1578. Claude de Jeunen toinen kirja *Meslanges* (1612) sisälsi kolme vuosisatojen vaihteessa sävellettyä instrumentaalifantasiaa. Du Carroyn 42 postuumisti julkaistussa teoksessa noin puolet perustuu vapaasti keksittyihin aiheisiin, 15 sisältä cantus firmuksen, (liturgisen laulun tai tunnetun populaarisävelmän), viiden fantasian sarjan *Une jeune filletten* pohjalta. Seitsemän teosta alkusanoin *Fantasie á l'imitation de...* muuntelevat liturgista melodiaa. Erään aiheena on nouseva ja laskeva hexakordi. (Field 2008.)

1610 ilmestyivät myös Charles Guilleffin 24 fantasiaa, jotka olivat neljänäisiä ja järjestetty moodien mukaan. Tämänäyttypisten fantasioiden esityksissä on todennäköisesti käytetty gamboja kosketinsoittimen säestyksellä. Ranskalainen filosofi ja musiikkiteoreetikko Marin Mersenne on olettanut myös Jacques Mauduitin säveltäneen fantasioita, mutta yhtään ei ole säilynyt. (Field 2008.)

Yleisesti ottaen yhtyefantasiat 1600-luvun puolivälissä tuntuivat välttävän ankaruutta ja ottivat melodisuutensa hovin sävelmistä. Etienne Mouliniën viides kirja *Airs de cour* (1639) sisältää kolme neljänäistä fantasiaa gamballe, Nicolas Métrun 36 fantasialle (*Fantaisies à deux parties, pour les*

violles) vuodelta 1642 on tunnusomaista tanssiva kontrapunkti, ja ne päättyvät yleensä alun kertaukseen. Louis Couperiniltä on säilynyt kaksi viisiäänistä fantasiaa "*sur le Jeu des Haubois*" vuodelta 1654, ja kaksi muuta, todennäköisesti gamballe sävellettyä vuosilta 1654–55. Lisäksi kahdesta gamballe tarkoitettusta fantasiasta (*Fantaisies pour les violes*) on olemassa kosketinsoitinversiot. Polyfoninen fantasia vaipui laajasti unohduksiin 1600-luvun lopulle tultaessa, mutta nimi säilyi kuvaamassa sävellyksiä, joissa säveltäjä ei kahlinnut itseään tiettyihin muotorakenteisiin tai rytmiiikkaan. Esimerkkinä tästä on mm. Marin Maraisin *Fantaisie en echo* teoksesta *Pieces à 1 & 2 violes*. (Field 2008.)

2 Prélude non mesuré -tyyli Ranskassa

Rytmisesti vapaat preludinomaiset kappaleet olivat yleisiä jo ennen 1600-lukua. Yleensä ne oli otsikoitu sanoilla *intonazione*, *toccata*, *ricercare* tai *preludi*. Näiden teosten nuottikuva oli täsmällinen, vaikka nuotit eivät sopeutuneetkaan säännönmukaisiksi kuvioiksi. Vaikuttaa hyvin todennäköiseltä, että 1600-luvun cembalistit omaksuivat elementtejä ranskalaisilta luutisteilta, mutta *non mesuré* -preludien pääasiallinen traditio pohjautuu varhaisiin kosketinsoitinkappaleisiin, jotka oli kirjoitettu metriseen muotoon, vaikkakin soitettiin vapaammin. (Moroney 2009.) Tärkeä linkki kulki Italiasta Frescobaldin *toccatoista* Frobergerin kautta Louis Couperiniin. Tämän opettaja–oppilas-ketjun selvittämiseksi palaamme hetkeksi vielä Italiaan Frescobaldin oppiin.

2.1 Johann Jacob Froberger – linkki Frescobaldista Couperiniin

Johann Jacob Froberger oli saksalainen säveltäjä, urkuri ja kosketinsoittaja. Hän pääsi apurahan turvin Frescobaldin oppiin Roomaan vuosiksi 1637–1641. Opettajansa tavoin hänkin keskittyi säveltämään kosketinsoittimille, ja lukuunottamatta kahta motettia, kaikki hänen merkittävimmät työnsä on koskettimille sävellettyjä. Frobergerin kosmopoliittinen elämäntapa ja musiikilliset kokemukset heijastuvat sävellyksissä, joista voi löytää italialaisia, ranskalaisia sekä saksalaisia elementtejä. (Schott 2009.)

Frobergerin toccatat ovat selvästi saaneet vaikutteita Frescobaldilta, mutta ovat niitä tiiviimmin järjestettyjä. (Esim. 17). Improvisatorisia jaksoja on harvemmassa, joskin ne ovat sitäkin vaikuttavampia. Tässä suhteessa Froberger lähenee Michelangelo Rossin toccatoja, vaikka ei yhdy hänen huimaan kromaattisuuteensa eikä rytmisiin omalaatuisuuksiinsa. Kaikista mainituista Frobergerin toccatat pitäytyvät eniten pääsävellajin tonaliteetissa. (Schott 2009.)

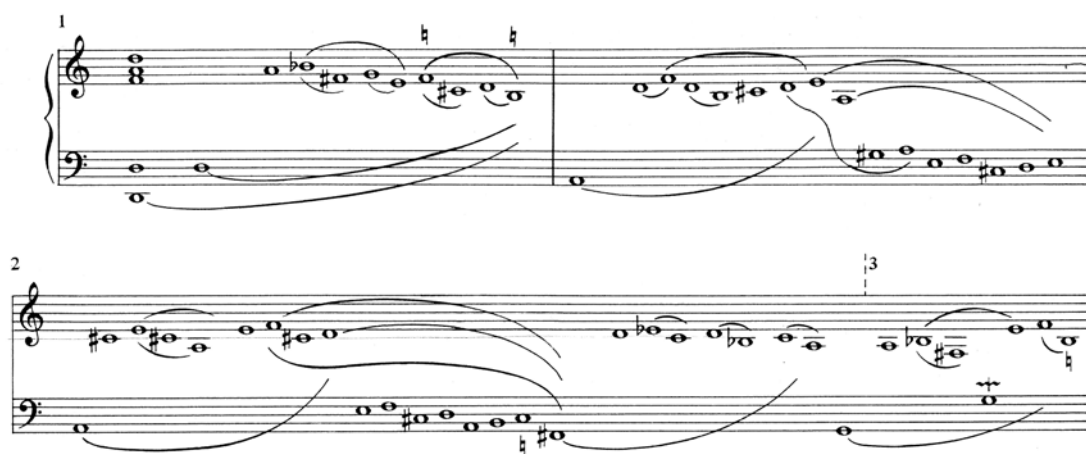


Esim. 17. Johann Jacob Froberger: Toccata V, De sonarsi alla Levatione. (Schott 1979). Tyypillinen Frobergerin toccata alkaa improvisatorisella (*stylus fantasticus*) jaksolla, jonka alussa on sointupylväät, joita tulee koristella vapaasti Frescobaldin tapaan (Schott 2009).

Frobergerin historiallisen merkityksen vakiinnuttaa hänen sarjansa ja lamentonsa. Hänet tunnetaan erityisesti omaperäisistä ja hyvin persoonallisista ohjelmallisista sävellyksistään, kuten *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher*; *Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Impériale, Ferdinand le troisième, An. 1657*; *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Mstà de Ferdinando IV, Rè de Romani* (1. osa Sarjasta no 6, vuoden 1656 käsikirjoituksessa). Hänen musiikkinsa vaikutus on selvästi nähtävissä mm. Weckmannin, Buxtehuden sekä erityisesti Louis Couperinin töissä. Eräs Couperinin preludeista onkin nimetty *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*, mutta vastaavia vaikutteita on nähtävissä hänen kaikissa *non mesuré* –preludeissaan. (Schott 2009.)

2.2 Prélude non mesuré –tyylin luonnehdintaa

Prélude non mesuré –nimitystä käytetään 1600-luvun ranskalaisista cembalopreludeista, jotka on kirjoitettu ylös ilman aikamitan ja rytmin oikeaoppista merkintää. Erilaisia notaatiotapoja voi nähdä mm. Louis Couperinin (Esim. 18), Louis-Nicholas Clérambaultin (Esim. 19), Nicolas Lebèguen (Esim.20), J-H d’Anglebertin, Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerren (Esim. 21) sekä Gaspar Le Rouxin (Esim. 22) käsikirjoituksissa ja varhaisissa painoksissa. (Moroney 2009, Tilney 1991).



Esim. 18. Louis Couperinin Prélude, Parvillen käsikirjoituksesta (Tilney 1991).

The image shows two systems of musical notation for Louis-Nicholas Clérambault's Prélude. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is more complex than the previous example, featuring many sixteenth notes and slurs. The first system has a treble staff with a series of sixteenth notes and a bass staff with a few notes. The second system continues with similar notation, including a treble staff with sixteenth notes and a bass staff with a few notes.

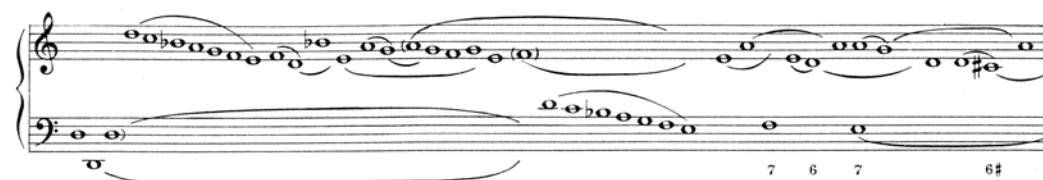
Esim. 19. Louis-Nicholas Clérambaultin Prélude kokoelmasta 1er Livre de pièces de Clavecin 1704 (Tilney 1991).



Esim. 20. Nicolas Lebègue Prélude en C sol ut fa, Les Pieces de Clavessin, 1677 (Tilney 1991).



Esim. 21. Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerren Préluden alku, Les Pieces de Clavessin 1687 (Tilney 1991).



Esim. 22. Gaspar Le Rouxin Prélude, Pieces de Clavessin 1705 (Tilney 1991).

Notaatio juonsi juurensa luutistien preludeista, jotka oli tarkoitettu soittimen viritykseen. Varhaisin esimerkki on vuoden 1630 tienoilta Virginia Renatan käsikirjoituksista, joista löytyy viisi lyhyttä tahtilajitonta preludia eri viritysjärjestelmissä. Sukupolvea myöhemmin Denis Gaultier kirjoitti samanlaisia preludeita. Tahtilajitonta musiikkia kirjoitettiin myös gamboille: De Machy sisällytti kahdeksan preludia gambakokoelmaansa vuodelta 1685, ja Sainte-Colombe kirjoitti samaan tyyliin useita osia yhden tai kahden gamban kappaleisiinsa. Huolimatta näistä pintapuolisista yhtäläisyyksistään cembalolle kirjoitetut preludit ovat oma erillinen saarekkeensa, jotka eroavat suuresti luuttu- ja gambateoksista. Cembalolle tarkoitettu säilynyt *préludes non mesurés* -ohjelmisto käsittää yli 50 työtä. (Moroney 2009.)

Suurin osa non mesure-preludeista voidaan jaotella kahteen pääryhmään: toccatoihin tai tombeaux-sävellyksiin. Ne assosioituvat toisaalta italialaistyyliin Frescobaldin sekä Frobergerin toccatoihin, toisaalta taas surumielisiin hautajaissävellyksiin, joita etenkin ranskalaisilla oli tapana säveltää edesmenneiden opettajien, hallitsijoiden tai ystävien muistolle. (Moroney 2009.)

Toccata-tyyliä edustavat mm. L. Couperinin neljä preludia, numerot 1, 3, 6, ja 12. Ne koostuvat kolmesta osasta, äärimmäiset ovat vapaita, ja keskiosa ankanan fuugamainen. Nro 6 kantaa lisänimeä *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*, ja se onkin lähes suora johdannainen Frobergerin ensimmäisestä urkutoccatasta. (Moroney 2009.)

Tombeau-allemande -tyylille normaalissa nuottikirjoituksessa on tunnusomaista hidas tempo, rytmisen vapaus sekä luonteenomainen avausmotiivi, jossa melodiakulku nousee kvartin verran ylöspäin. Louis Couperinin preludeista norot 2, 4 ja 13 edustavat tätä tyyliä. Myös teos *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher* olisi hyvin voitu kirjoittaa samalla tahtilajittomalla notaatiolla, sillä sen musiikillinen tyyli on hyvin samanlainen. (Esim. 23). (Moroney 2009.)

Ex.2

(a) Louis Couperin: opening of Prelude no.13

(b) Louis Couperin: *Tombeau de Mr Blancrocher*

Esim. 23. Prelude no 13 ja Tombeau de M. Blancrocher (Moroney 2009).

2.3 Louis Couperin

Louis Couperin (1626–1661) oli ranskalainen cembalisti, urkuri ja gambisti sekä eräs parhaista kosketinsoitinsäveltäjistä maassaan 1600-luvulla. Hänen elämänsä alkuvaiheista tiedetään hyvin vähän. Vuosina 1641–45 hän työskenteli ilmeisesti kirjurina, ja suunnitteli lakimiesuraa. Musiikillisesta koulutuksesta ei varmasti tiedetä mitään, mutta jotain voidaan päätellä hänen tuotostensa pohjalta. Urkufuuga vuodelta 1650 osoittaa, että tuolloin hän osasi säveltää tonaalisen vastauksen aiheelle ja muodostaa neliäänisen johdannon, joka tosin sisälsi kahdet räikeät rinnakkaiset kvintit ja muutaman ruman yhteentörmäyksen kvarttisisäntuloissa. Joka tapauksessa seitsemän seuraavaa sisäntuloa onnistui ilman katastrofia ja hän näytti, joidenkin mielestä turhankin useasti, että osaa käsitellä pidätyksiä. Seuraavat fuugat kuitenkin todistavat kuitenkin sen, että hän oli saavuttanut mestarilliset taidot imitoivassa polyfoniassa vuoteen 1656 mennessä. (Fuller & Gustafson 2009.)

Perehtyneisyyttä italialaiseen kosketinsoitinmusiikkiin osoittaa vuodelta 1650 oleva *Duretez*, joka oli *durezza e ligature* -tyyppinen sävellys ja löytyy samasta lähteestä kuin Frescobaldin säveltämäksi arveltu saman genren teos. Hyvistä musiikkikontakteista ei ollut pulaa Chaumesin alueella, josta Couperin oli kotoisin. Pariisiinkin oli vain päivän matka. Couperinin taidot

kosketin- ja jousisoittajana tulivat todistetuiksi hänen sävellystensä vaativuudella sekä merkittävillä toimilla joita hän saavutti. Vuonna 1653 Couperin sai paikan Pariisin St Gervais -kirkon urkurina, ja muutamia vuosia myöhemmin hänen tiedetään soittaneen gambaa kuninkaan hovissa. (Fuller & Gustafson 2009).

Tiedot Couperinin liikkeistä vuoden 1650 jälkeen liittyvät 32 urkuteokseen, jotka on päivätty ja joiden sävellyspaikka on myös merkitty. Varhaisin teos on Pariisista 1651. Näihin aikoihin myös saksalainen säveltäjä Johann Jacob Frobergerin oleskeli Pariisissa, ja hänellä oli merkittävä rooli Couperinin kehityksessä säveltäjänä. Lainaukset Frobergerin toccatoista Couperinin hienoissa *non mesure* -preludeissa oli todistus saksalaisen mestarin voimakkaasta vaikutuksesta nuoreen säveltäjään. Nimitys Pariisin St. Gervaisin urkuriksi on vuodelta 1653, ja seuraavina vuosina hän sukkuloi Pariisin ja Meudonin väliä. Syksyn 1659 hän vietti Toulousessa mahdollisesti hovin mukana. (Fuller & Gustafson 2009).

Couperin ei julkaissut musiikkiaan lainkaan, mikä onkin ymmärrettävää, koska hänen uransa kesti vain yhden vuosikymmenen verran. Hänen musiikkinsa on säilynyt kolmen pääasialliseen lähteen kautta. "Bauyn" käsikirjoitus vuoden 1676 jälkeen on tuntemattoman kopioijan käsialaa ja sisältää 122 teosta cembalolle, neljä uruille ja viisi yhtyeelle. Hieman tätä myöhäisempi on "Parvillen" käsikirjoitus, joka sisältää 50 yhteistä teosta Bauyn kanssa ja viisi muuta cembaloteosta. Kolmas lähde on Guy Oldhamin yksityinen käsikirjoitus, jota on koottu säveltäjän lähipiirissä mahdollisesti jo hänen elinaikanaan. Tämä kokoelma sisälsi sarjan cembalolle, joka koostui allemandesta, kahdesta courantesta sekä sarabandesta, neljä viisiäänistä fantasiaa vuosilta 1654 ja 1655, joista kaksi jousille oli ja kaksi shawm-yhtyeelle, (shawm = oboen tapainen ruokolehdykkäsoitin, suomalainen nimitys skalmeija) sekä 70 urkuteosta, joista vain kaksi oli aiemmin tunnettua. Lähteen Couperinille nimetyistä teoksista osan arvellaan kuitenkin olevan Chambonnièren tai D'Anglebertin säveltämiä. (Fuller & Gustafson 2009.)

Urkuteoksista puolet on sävelletty vuonna 1656, jolloin Couperin toimi Pariisissa St. Gervaisin urkurina. Samana vuonna hän yhtäkkiä alkoi käyttää nimeä *fuuga*, vaikka vastaavanlaiset teokset olivat aiemmin saaneet nimen

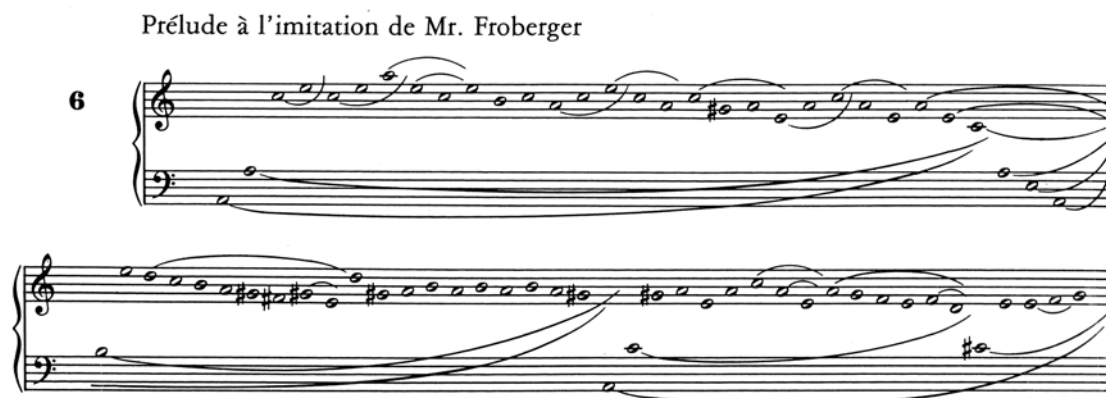
fantasia. Couperinin fuugilla tai fantasioilla ei kuitenkaan ollut yhtäläisyyksiä Frescobaldin tai Frobergerin fantasioiden tai ricercarien kanssa. Enemmänkin mallina olivat Le Jeunen, Du Caurroy'n ja Guillettin teokset. Couperin oli ensimmäinen urkusäveltäjä, joka kirjoitti teokset tietyille rekisteröinnille. Samoin hän ensimmäisenä ranskalaisena käytti teoksissaan hyppivää, jaettua bassolinjaa. (Esim. 24). Kuusi hänen fantasioistaan on tehty tämän idean pohjalta. Molemmat keksinnöt tulivat karakterisoimaan ranskalaista urkumusiikkia seuraavalla vuosisadalla. (Fuller & Gustafson 2009.)

Ex.1 Fantasia (division bass) no.12 (undated)

Esim. 24. Louis Couperin: Fantasia (Fuller & Gustafson 2009).

Couperinin cembalomusiikista noin kaksi kolmasosaa koostuu allemandeista, couranteista, sarabandeista ja gigueista. Merkittävimpiä ovat kuitenkin chaconnet ja passacaliat sekä erityisesti *préludes non mesurés* -teokset. Kuudestatoista preludista 12 on kirjoitettu kokonuuksiin, joita yhdistävät pitkät ja aistilliset kaaret. Ne ilmoittavat, mitkä sävelistä tulee pitää alhaalla. Näissä preludeissa Couperin osoittaa kunnioitustaan J.J. Frobergerille. Eräs niistä, a-molli (nro 6 Moroneyn editiossa), lainaa avauksensa Frobergerin toccatasta nro 1 (Esim. 25). F-duuri-preludi taas

käyttää Frobergerin toccatasta nro 5 (d-molli) tahteja 7 - 8. Molemmissa tapauksissa Frobergerin perinteinen nuottikuva on hajotettu taidokkaasti arpeggioiviksi kokonuoteiksi, joka kenties kuvaa tapaa, miten Froberger itse soitti teoksiaan. (Fuller & Gustafson 2009.)



Esim. 25. Louis Couperin: Preludin nro 6 a-molli alku (Moroney 2004).

2.4 D'Anglebertin seurassa

(Liite 3). Tarttuessani teokseen ensimmäinen reaktio on vapauden tunne! Ei olekaan kaiken määräävää tahtilajia ja tempomerkintää, vaan kauniita harmonioita, joita yhdistävät näennäisen laiskasti virtailevat kahdeksanosanuottien kuviot ja sensuellit kaaret. Sivu, toinen ja kolmaskin menee. Sitten epäily alkaa herätä. Eihän tämä näin voi edetä? Kyllä kai jotain ryhtiä pitää olla tässäkin teoksessa! Palaan teoksen alkuun, ja ryhdyn etsimään maamerkkejä, joista saisin apua.

"Lumisokeus" yrittää iskeä vähän väliä, mutta pikkuhiljaa teos alkaa muotoutua. Hahmotan preludissa viisi osaa, joista ensimmäinen muistuttaa minua Frobergerin lamentosta lempeällä surumielisyydellään. Seuraava jakso on selvästi kiihkeämpi, jopa vihamielinen. Hitaudesta ei ole tietoaakaan, vaan vauhti vie mennessään. Kolmas jakso palaa alun haikeuteen, kuuntelen harmonioita viipyillen ja pulssi tasaantuu. Neljäs jakso tuo mieleen Frescobaldin toccatan kiihkeine kuvioineen ja harmonioineen, ja se etenee vauhdikkaasti samaan malliin kuin toinen osa.

Loppujakso on mietiskelevä ja haikean suloinen. Menneitä muistellen se päättää teoksen onnellisissa merkeissä.

Näin hahmotan sävellyksen tänään, mutta mitenhän koen teoksen vuoden tai kymmenen vuoden päästä? On kiehtovaa ajatella, miten tulkinta saattaa muuttua täysin, olematta kuitenkaan sen enempää oikea tai väärä kun tämäkään.

V SAKSA

1 Fantasioita 1500-luvulla

1.1 Luuttufantasioita

Hans Neusiden kaksiosainen *Lautenbuch* (1536) sisältää yhden teoksen, jonka voi katsoa edustavan fantasia-tyyliä. Se on improvisatorinen sävellys, joka sisältää kaksi- ja kolmiäänisiä juoksutuksia, synkooppeja sekä imitaatioaiheita. Hans Gerlen luuttukirja vuodelta 1552 sisältää italialaisvaikutteisia sävellyksiä, säveltäjiltä Dall' Aquila, Francesco da Milano, Ripa, Albuzio ja Borrono. Ne on uudelleenpainettu saksalaisin tabulatuurein ja kaikki ovat otsikolla *Preamble*. Myöhempiä fantasioita sisältäviä luuttukirjoja ovat koonneet Benedikt de Drusina, Wolff Heckel (1556), Jobin (1572), Matthäus Waissel (1573, 1592) Kargel (1574, 1584), Melchior Neusider (1574), G.C. Barbeta (1582), Adrian Denss (1594) ja Reymann (1598). Parodiatyyliä edustaa Neusidlerin *Fantasia Super Anchor che col partire*. Reymannin *Noctes musicae* -kokoelma sisältää yhdeksän koraalimelodiafantasiaa, mm. "Nu kom der Heiden heiland"-koraalista. Kargelin ja Laissin *Toppel Cythar* (1575) pitää sisällään kaksi fantasiaa citternille. (Field 2008.)

1.2 Kosketinsoitinfantasiat

Varhaisimmat kosketinsoitinfantasiat on löydetty saksalaisista käsikirjoituksista. Hans Kotterin *Fantasia in ut*, joka on kopioitu n. 1513–14, rakentuu imitoivista aiheista ja lyhyestä kolmiäänisestä johdannosta. Leonard Kleberin tabulature vuoden 1520 tienoilta sisältää fantasian "in fa" ja toinen "in re." Molemmat pohjautuvat imitaatiotekniikalle. Enemmän kuin puoli vuosisataa erottaa nämä fantasiat seuraavista esimerkeistä. Jacob Paixin *Orgel Tablaturbuch* (1583) pitää sisällään kaksi fantasiaa, jotka muistuttavat italialaista polytemaattista ricercarea. Hans Leo Hasslerilta löytyy hexakordfantasia Ut, re, mi, fa, sol, la. (Field 2008).

2 1600-luvun klaveerifantasioita

Samuel Scheidtin fantasiat teoksessa *Tabulatura nova* (1624) kokoaa yhteen erilaisia tekniikoita. Palestrinan madrigaaliin *Io son ferito* pohjaava teos ottaa aiheensa sen alusta ja sekoittaa sen kolmen muun teeman kanssa Frescobaldin tyyliin. Sweelinckin vaikutus on ilmeinen hexakordfantasiassa *Fantasia super Ut, re, mi, fa, sol, la*, jossa teema alistetaan harvennuksille ja diminuutioille ja sitä koristellaan viulistisin imitaatioin. Mahtipontinen fantasia koraalista "Ich ruf zu dir" käyttää aluksi jokaista koraalin säettä imitaation lähteenä, ja sen jälkeen muuttuu cantus firmukseksi. Samanlaisen käsittelyn saa hetkeä myöhemmin J.U. Steiglederin *Fantasia oder Fugen manier* koraalista "Vater Unser" hänen tabulatuurikirjassaan vuodelta 1627. (Field 2008.)

Muita klaveerifantasioiden säveltäjiä Saksassa olivat mm. Paul Siefert, Scheidemann, Matthias Weckmann ja J.J. Froberger. Viimeksi mainitulta on tiedossa kahdeksan fantasiaa, ja joissain lähteissä nämä pääosin fuugan tapaan sävelletyt teokset onkin nimetty capriccioiksi tai fuugiksi. Toisentyypisiä fantasioita edustavat Johann Pachelbelin ja Johann Kriegerin fantasiat. Kaksi Pachelbelin fantasioista on laulavia, ei-fuugamaisia teoksia toccatamaisin koristein. Kolme muuta ovat kolmijakoisia, ja niiden alku muistuttaa ranskalaista chaconnea. Krieger julkaisee kokoelmassaan *Sechs musicalische Partien* (1697) kolmijakoisen, rondomuotoon kirjoitetun fantasian, jossa on kahdeksan tahdin kertaus. Samantyyllisiä esimerkkejä löytyy myös hänen *Anmuthige Clavier-Übung* – teoksestaan vuodelta 1699. (Field 2008.)

3 Yhtyefantasiat

Saksalaiset yhtyeille kirjoitetut fantasiat löytyvät useista sekalaisista lähteistä. Thomas Mancinuksen *Fantasia duarum et quatuor vocum* (1588), Friedrich Lindnerin *Fantasia capriccio á 4* (1589) ja Heinrich Steucciuksen *Phantasia á 5* (1604) ovat muutamia esimerkkejä. Paul Luetkemanin *Newer lateinischer und deutscher Gesenge* (1597) sisälsi kymmenen 5- ja 6-äänistä fantasiaa, jotka olivat tarkoitettu "kaikenlaisille soittimille". Sävelmien joukossa olivat mm. koraalit "Ich ruf zu dir", Herr Jesu Christ" ja

”Innsbruck, ich muss dich lassen”. Vaikka tanssit ja canzonat olivat yleisimmät yhtyemusiikin muodot 1600-luvun alussa, Wolfgang Getzmann julkaisi 24-osaisen *Phantasiae sive cantiones mutae ad XII modos figurales* vuonna 1622, ja Johannes Schulz ja Johann Staden sisällyttivät fantasioita kokoelmiinsa vuosilta 1622 ja 1625. (Field 2008.)

4 Fantasiat 1700-luvulla

Kuten aiemmin on käynyt ilmi, 1600-luvulla ja varhaisella 1700-luvulla vapaamuotoiset klaveeriteokset kulkivat nimillä preludi, toccata, fantasia tai capriccio. Näiden vastakohtana olivat ankaraan polyfoniseen tyyliin sävelletyt ricercar, canzona ja fuuga. Yleensä nuotinnettu vapaata tyyliä edustava teos esiintyi ankaraan tyyliin tehdyn sävellyksen (kuten fuugan) yhteydessä, mutta yksittäisenä sävellyksenä se oli melko harvinainen. Fantasian kohdalla sävellystyyli muutti muotoaan: varhaiset 1500–1600-luvun fantasiat olivat polyfonisia, mutta myöhäisemmät 1700-luvun teokset edustivat vapaata improvisatorista tyyliä, ja olivat täysipainoisia teoksia omana itsenään, ilman ankan tyylin seuralaista. (Schleuning 1972).

4.1 Johann Sebastian Bachin fantasiat

J.S. Bachilta tunnetaan 15 fantasiaa, jos laskuihin ei oteta mukaa 3-äänisiä inventioita (Sinfoniat), jotka alun perin oli myös nimetty fantasioiksi. Mikään teos ei ole systemaattisesti fuugamainen, mutta lähes jokaisesta löytyy imitoivaa kontrapunktisia käsittelyä. Fantasia *teoksesta Fantasia ja fuuga g molli* (BWV 542) on kuin pohjoissaksalainen toccata Buxtehuden tyyliin. *Kromaattisen fantasian ja fuugan* (BWV 903) fantasia puolestaan yhdistää elementtejä toccatoista ja resitatiiveista kolmessa selkeästi erotellussa jaksossa. (Esim. 26) Fantasia ja fuuga a-molli (BWV 904) sisältää preludimaisen, pitkälle teemalle rakentuvan fantasiaosan samoin kuin teoksessa *Fantasie über ein Rondo*. Fantasia c-molli (BWV 906) näyttää sonaatin osalta, joka on loikannut varsinaisen alueensa ulkopuolelle. Bachin fantasiat ovat usein mahtipontisia laajoine juoksutuksineen ja arpeggioineen yhdistettyinä rikkaaseen modulointiin. Kuitenkin niiden muotorakenne on ankan suunnitelmallinen. (Field 2008.)



Esim. 26. J.S. Bach: Kromaattinen fantasia ja fuuga (BWV 903), fantasian alku (Wolf 1999).

J.S. Bachin kohdalla työtä voisi jatkaa esittelemällä myös hänen toccatojaan, preludejaan ja muita klaveeriteoksia, joissa fantasiatyyli on vahvasti läsnä. Aiheen laajuuden vuoksi jätän tämän alueen kuitenkin käsittelemättä tässä työssä, ja tyydyn vain ihmettelemään sitä suvereeniutta, jolla hän lähestyi kaikkia näitä säveltämisen muotoja.

4.2 Carl Philipp Emanuel Bach

Käytännön taitoa improvisoida vapaa fantasia pidettiin muusikkouden kunnioitettuna päämääränä. Tästä osoituksena ovat C.P.E. Bachin sekä Georg Simon Löhleinin oppikirjat 1700-luvun jälkipuoliskolta. Aikalaisten kuvauksista päätellen taitavat kosketinsoittajat improvisoivat paljonkin, mutta eivät kirjoittaneet näitä tuotoksiaan muistiin, toisin kuin sonaattejaan tai variaatiosarjojaan. Vielä J.S. Bachin ja hänen poikiensa aikana fantasioita julkaistiin suhteellisen vähän. (Schleuning 1972.)

C.P.E Bachin (1714–1788) voidaan sanoa olevan uuden, vapaan fantasia-sävellystyylin pioneeri. Hänen ensimmäinen tuntemamme fantasia, tutkielman nuottiesimerkkeihin liittyvä *Probestücke* (1753) osoittaa, että ”klaveristilla on käytössään kaikki mahdollinen vapaus”. (Esim. 27). Tempo, iskuala ja rytmi vaihtelevat vapaasti, ja jotkut jaksot ovat ilman tahtiviivoja. Melodiat ja harmoniat vaihtelevat, äänenkuljetus on epäjohdonmukaista, ja

tunnelma "affekti" vaihtelee yllättävästi ja usein. (Schleuning 1972.) Hänen seitsemän merkittävintä fantasiaansa (H 277-9, 284, 289, 291, 300) on sävelletty vuosina 1782–1787. Vain kaksi niistä on läpikotaisin tahtiviivoitettu. Loput 16 ajoittuvat vuosien 1753 ja 1770 välille. (Helm 2008.) C.P.E. Bachin fantasiat antavat mallin impromptu-tyyppisille sävellyksille koko vuosisadan ajan, ja vaikutus Haydnin, Mozartin ja Beethovenin sävelkieleen on suhteellisen selvä. (Schleuning 1972.)

Esim. 27. C.P.E. Bach: Fantasia c-molli, teoksen alku (Bach [1753]).

4.3 Wilhelm Friedemann Bach

W.Fr. Bach (1710–1784) oli J.S. Bachin pojista vanhin. Musiikillista koulutusta hän sai pääasiassa isältään. Jotain siitä voidaan päätellä teoksen *Clavierbüchlein vor W.F. Bach* pohjalta, joka sisältää merkintöjä vuosilta 1720–26. Tämä opus ei varmaankaan ollut ohjelmistokirja ensimmäisille soittotunneille, vaan ennemminkin se tuntui olevan tarkoitettu sävellyksen opettamiseen. Friedemann opiskeli viulunsoittoa J.G. Graunin johdolla,

mutta erityinen kiinnostus hänellä tuntui olevan urkujensoittoon, jos jotain voi päätellä siitä innosta, jolla hän kopioi isänsä töitä. Vuoteen 1730 mennessä hän oli saavuttanut jo mainetta urkurina ja cembalistina, ja ryhtyi opettamaan Christoph Nichelmannia, kenties keventääkseen isänsä työtaakkaa. Näiden Leipzigin kodissa vietettyjen vuosien aikana Friedemann ei vielä juurikaan säveltänyt, lukuunottamatta pieniä esityksiä Clavierbüchleinissä. (Wolff & Wollny 2009.)

Vuonna 1733 Friedemann otti vastaan viran Dresdenin Sophienkirkosta. Työtehtäviin kuului ainoastaan urkujensoitto jumalanpalveluksissa ja juhlapäivinä, ja näin ollen aikaa jäi myös säveltämiselle. Vuoden 1735 tienoilla syntyivät cembalokonsertot a-molli ja D-duuri, useita sinfoniaita, sekä sonaatteja sekä pienempiä teoksia cembalolle. Dresdenin myöhempien vuosien (1740–46) tuotoksia olivat konsertot yhdelle ja kahdelle cembalolle, sinfonia D-duuri sekä cembalosonaatti D-duuri. (Wolff & Wollny 2009.)

Vuonna 1746 Friedemann otti vastaan urkurinviran Liebfrauen-kirkosta Hallesta. Siellä hän joutui lukuisiin hankaluuksiin mm. vastuu- ja rahakysymyksissä, joissa hän ylitti toimivaltansa. Isänsä kuoleman jälkeen 1750 hän sai nuhteita liian pitkäaikaisesta poissaolosta. Vuonna 1751 Friedemann avioitui Dorothea Elisabeth Georgin kanssa. Avioliitosta syntyi kolme lasta, kaksi varhain kuollutta poikaa ja tytär. Kasvava tyytymättömyys Hallen oloja kohtaan sai Bachin eroamaan virastaan vuonna 1764, vaikka varmuutta uudesta työstä ei ollut. Bach pyrki jatkamaan kosketinsoitinmusiikkinsa julkaisemista; 1765 hän etsi julkaisijaa 12 poloneesille, ja 1767 cembalokonsertolle e-molli, mutta ilman tulosta. (Wolff & Wollny 2009.)

Bachin elämän loppuvuodet ovat kertomusta alati huononevista olosuhteista ja epäonnistuneista yrityksistä saada pysyvää työtä. Selviytyäkseen taloudellisesti Bachin vaimo joutui myymään omaisuuttaan, ja Friedemann isältään perimiään käsikirjoituksia, jotka sen myötä katosivat jäljettämiin. Viimeisinä vuosinaan Bach esiintyi julkisuudessa urkurina, nauttien yhä kunnioitusta suurimpana elossa olevana soittajana ja improvisoijana. Uutta musiikkia hän sävelsi melko vähän; duettoja alttoviululle ja huilulle, kahdeksan fuugaa, cembalosonaatin D-duurissa, sekä todennäköisesti

useimmat fantasiansa. Kuoltuaan Bach jätti vaimonsa ja tyttärensä suureen kurjuuteen, ja mm. seuraavana vuonna esitetyn Händelin Messias-oratorion tuotto käytettiin heidän hyväkseen. (Wolff & Wollny 2009).

4.3.1 Wilhelm Friedemann Bachin fantasiat

Wilhelm Friedemann Bachin yhdeksän fantasiaa poikkeavat selvästi nuoremman veljen sävellyksistä. Piittaamatta isänsä aikaa edellä olevista töistä, kuten kromaattisesta fantasiasta, ne rikkovat perinteitä hitaammin ja asteittain eivätkä ole siinä määrin esikuvia seuraaville sukupolville kuin J.S. tai C.P.E. Bachin teokset. (Schleuning 1972.) Koska tällä hetkellä työskentelen tiiviisti juuri Wilhelm Friedemann Bachin fantasioiden parissa, haluan antaa niille päähuomioni tässä työssä.

W. Fr. aloittaa yksinkertaisilla, yhtenäisillä teoksilla, joilla on kiinteä sävellaji ja iskuala. Tähän tyyppiin kuuluvat fantasiat C- ja D-duuri, jotka on sävelletty todennäköisesti Dresdenissä 1733–46. Ensimmäinen d-mollifantasioista on oletettavasti myöhemmältä ajalta. Se sisältää vielä imitaatiota, mutta lopussa larghetto-jakso keskeyttää kertauksen. (Schleuning 1972.) Tämä sävellys on siirtymä kohti seuraavaa neljän fantasian ryhmää, johon kuuluvat fantasiat a-molli, toinen d-molli, sekä kaksi e-mollissa. Nämä teokset ovat hyvin erilaisia muodoltaan, ja todennäköisesti syntyneet Bachin Hallen vuosien (1746–1770) loppupuolella. Yhteistä näille teoksille on vapaa muoto, hyvä tasapaino kontrastoivien osien välillä, selkeät teemat sekä moderni, vaihteleva klaveeritekniikka. Uudempaa fantasiatyyliä edustavat myös tahtiviivoista vapaat jaksot (a-molli) sekä instrumentaaliresitatiivit (toinen e-molli), mutta nämäkään eivät ole niin uskaliaita kuin hänen veljellään. Tyylien sekoitus on hämmentävää lähes samaan aikaan sävelletyissä teoksissa: 2. d-molli fantasia sisältää vielä fuugajaksoja, kun taas 2. e-molli-fantasia käyttää jo modernia Albertin basso -säestyskuviota. (Esim. 28). (Schleuning 1972.)

Furioso

Esim. 28. Katkelma W. Fr. Bachin myöhäisemmästä e-mollifantasiasta, jossa vasemman käden säestyskuviona käytetään Albertin bassoa (Schleuning 1972).

Viimeiset kaksi fantasiaa, joista molemmat ovat c-mollissa, Bach kirjoitti Berliinissä Baron von Behr of Kurlandille. Nämä teokset ovat arvaamattomia ja osoittavat merkkejä suhteettomuudesta, joka sopi hyvin kuvaan epäonnistuneen ja katkeroituneen miehen kanssa, joka oli ollut ilman vakituista työtä vuodesta 1764. Hän eli satunnaisilla konserteilla ja oli viime kädessä riippuvainen suojelijoiden hyväntahtoisuudesta. Arpeggioiden ylivaltalta vie tasapainon pienemmästä c-mollifantasiasta, kun taas 424 tahtia pitkä "suuri" c-mollifantasia kadottaa muotorakenteensa sisällyttämällä itseensä kolme osaa aikaisemmista töistä. Tästä huolimatta teos kuuluu, ainakin osittain, W.Fr. Bachin hienoimpien sävellysten joukkoon neljän keskikauden fantasian ohella. Nämä viimeiset fantasiat on kirjoitettu nimenomaan klavikordille, joka oli suosittu soitin tällä tunteikkaalla aikakaudella, "in sentimental period". Myös keskikauden fantasioille klavikordia pidettiin sopivampana soittimena fortepianon ohella. (Schleuning 1972.)

Martin Falck luetteli pienen kaksiosaisen fantasia G-duuri W. Fr. Bachin säveltämäksi, mutta sävelkieli on hyvin yhteneväistä erään J.S. Bachin Köthenin kauden työn kanssa, ja todennäköisempi säveltäjä onkin isä-Bach.

Paul Cast omistaa vielä erään c- mollifantasian W.Fr. Bachille, mutta tämä sävellys on Johann Wilhelm Hässlerin teos, ja se on julkaistu hänen nimellään Leipzigissä vuonna 1776. (Schleuning 1972).

Huolimatta tyylin yhtenäisyyden puutteesta sekä modernien elementtien vähyydestä W.Fr. Bachin fantasiat ovat sävellyksinä omaperäisiä ja vilpittömiä sävellyksiä, jotka tuovat mieleen ennen muuta J.S. Bachin klaveerimusiikin. Tätä ominaisuutta ei löydy C.P.E. Bachin *Empfindsamkeit*-tyyliin sävelletyissä fantasioissa. (Schleuning 1972).

4.3.2 Kadenssit

Poikkean hetkeksi pienelle sivupolulle, kadenssiin. Jollain tapaa miellän tämän pienen lisäkkeen kuin pienimuotoiseksi fantasiaksi, jossa esittäjä voi vielä sanoa viimeisen painavan puheenvuoronsa ennen teoksen päättymistä. Myös Wilhelm Friedemann Bach jättää kahdessa fantasiassaan (2. d-molli ja 2. e-molli) paikan soittajan improvisoimalle kadenssille.

Kadenssilla tarkoitetaan virtuoosista osaa, joka on sijoitettu yleensä konserton tai aarian loppuun. Kadenssin paikan ilmaisee usein soinnun yläpuolelle merkitty fermaatti. Kadenssi voi olla joko esittäjän improvisoitu tai säveltäjän ylöskirjoittama. Termin ensimmäiset esiintymiset ovat 1500-luvun alusta synonyyminä latinankielen sanalle "clausula", eli päätös. Teoreettisten kirjoitusten perusteella barokin ja renessanssin aikaista termin käyttöä on vaikea selvittää. Sen sijaan J.-J. Rousseau kirjassaan *Dictionnaire de musique* (1768) sekä hänen englantilainen kääntäjänsä William Waring olivat todennäköisesti ensimmäisiä, jotka käyttivät italiankielistä *cadenza*-sanaa tarkoittaen fermaattien koristelua. Ranskalainen *cadence* taas viittasi harmoniakehitykseen fraasien ja osien loppuissa. Tämä jako on yleisesti käytössä ainakin englanninkielisissä maissa. (Badura-Skoda & Drabkin 2009.)

Ensimmäiset tiedot termin *cadenza* käytöstä lopukkeen koristeena ovat Pietro Aaronin *Thoscanellos de la musica*-teoksessa 1523. Kadenssit 1500-luvun instrumentaalimusiikissa jäljittelivät vokaaliteosten esimerkkiä.

Ornamentoitu kadenssi toi teokseen tiettyä briljanssia, ja säveltäjien täytyi vastata myös kuuluisien laulajien vaatimuksiin näyttää teknistä taituruuttaan. Monet säveltäjät kirjoittivat itse kadenssinsa, epävarmoina esittäjien sävellyksellisistä kyvyistä. Esimerkiksi Giulio Caccini ja Claudio Monteverdi kirjoittivat ylös kadenssiehdotuksia sekä koristeita omiin melodioihinsa. 1700-luvulla kadenssit vakiinnuttivat paikkansa teoksen toiseksi viimeisellä soinnulla. Kattava esitys kadenssin ominaisuuksista on D.G. Türkin *Chlavierschule* -teoksessa vuodelta 1789. (Badura-Skoda & Drabkin 2009.)

4.3.3 W.Fr. Bachin fantasia e-molli

(Liite 4). Selatessani W.Fr. Bachin fantasioiden nuottijulkaisua, huomioni kiinnittyi e-mollifantasian alkuun. Tempomerkintä furioso yhdistettynä virtuoosisiin asteikkojuoksutuksiin olivat tekstuuria, jota en ollut vielä cembalolla juurikaan soittanut. Tätä täytyi siis päästä kokeilemaan!

Soittaessani teosta ensimmäisiä kertoja, yllätys seurasi toistaan. Ensimmäisestä sivusta selvittyäni edessä olikin resitatiivijakso, joka vei keskelle isä-Bachin passiota. (Tässä resitatiivissa sain soittaa myös lauluosuuden, mutta huomasin kuitenkin miettiväni, miten hän vasemman käden "continuo-ryhmä" selviää...) Toinen furioso-jakso alkoi edellisen tapaan, mutta Albertin basso -säestyksen myötä loikattiinkin Mozartin aikaan. Pianosonaateista tuttu kuviointi sai jatkoa sointuilottelulla, kuten J.S. Bachin toccatoissa. Uusin tulokas oli kepeästi keinahteleva andantino. Vastaaviin olin tutustunut C.P.E. Bachin sonaateissa. Andantinoa seuraava Grave pisterytmeineen sen sijaan assosioitui selkeästi ranskalaistyyliin alkusoittoihin. Näitä aineksia yhdistämällä säveltäjä oli koonnut teoksen.

En muista törmänneeni samanlaiseen informaatioähkyyn yhden teoksen sisällä! Lopussa vielä säveltäjä jättää paikan kadenssille. Otan haasteen vastaan, ja yritän pysyä tyyleissä (Liite 5). Ensikosketuksesta tähän teokseen on nyt jo kuukausia, mutta en vielä kukaan tiedä, miten suhtautua sävellykseen. Olisiko se läpileikkaus Friedemannin elämästä, jossa virtuoosisen soittajan taipaleella vuorottelivat suru ja ristiriidat mutta myös

ilon ja onnen hetket? Teos on teknisesti haastava, mutta vielä haasteellisempaa on jaksottaa eri taitteet niin, että syntyy uskottava kokonaisuus.

4.4 Muita 1700-luvun fantasiasäveltäjiä Saksassa

W.A. Mozartin fantasiat c-molli (K 475) sekä d-molli (K 397) kuuluvat tämän tyylin mestariteoksiin, vaikka säveltäjä olikin melko piittaamaton fantasiasta erillisenä muotorakenteena. Fantasiassa c-molli hän ei osoita kiinnostusta C.P.E. Bachin vapaisiin fantasioihin, sillä se on ennemminkin sonaattimuotoinen. Sen sijaan fantasiassa d-molli on selviä yhteneväisyyksiä C.P.E. Bachin teosten kanssa, kuten tempovaihdokset ja tahtilajittomat jaksot. Fantasia K 394 on ennemminkin preludi, jota seuraa fuuga, ja kaksi uruille kirjoitettua fantasiaa K 594 ja K 608 ovat vanhatyyllisiä imitaatioita ranskalaisista ja italialaisista alkusoitoista. (Helm 2008.)

Esim. 29. Katkelma W.A. Mozartin fantasiasta d K 397 (Georgii 1959).

Muut säveltäjät ovat vähemmän merkittäviä fantasioiden säveltämisen suhteen. Händel, Mattheson ja Telemann seuraavat galanttia homofonista tyyliä ja lainaavat fantasioissaan muotorakenteita muista soitinmusiikin lajeista. J.B. Bach, J.G. Muffat, J.C. Kittel, J.L. Krebs ja J.E. Bach osoittavat mieltymystään polyfoniaan, vaikkakin lainaavat elementtejä myös muista tyyleistä. C.P.E. Bachin tyyliä pyrkivät jäljittelemään mm. G.S. Löhlain, F.W. Marpung, C.G. Neefe ja J.A.P. Schulz. (Helm 2008.)

VI Lopuksi

Työskentelyni fantasiateeman parissa on ollut antoisaa ja paljon ajatuksia herättävää. Esiin on ponnahtanut monia sävellyksiä, joihin ehdottomasti haluan tutustua vielä tarkemmin, mutta jo tähänastisen tuttavuuksien myötä katson monia pianosävellyksiä aivan uusin silmin. Mozartin fantasia d-molli pohjaa vahvasti C.P.E. Bachin fantasioihin, mutta samaa ajatusmaailmaa on havaittavissa myös Beethovenin pianosonaateissa op. 27, samoin Schubertin impromptuissa, Schumannin *Phantasiestücke*-sarjassa ja Chopinin fantasiaimpromptussa, vain muutamia mainitakseni. Tätä listaa voisi jatkaa loputtomiin, mutta jääköön tarkempien yhteneväisyyksien selvittely kuitenkin tämän työn ulkopuolelle.

Jännittävä yhteentörmäys löytyy myös Jean Sibeliuksen laulusta Theodora. Harjoitellessani teosta juutuin pianistisesti varsin oudolta tuntuvaan kuvioon, jossa harmoniat oli rikottu alaspäiseen kuviointiin. Selaillessani samoihin aikoihin C.P.E. Bachin tutkielmaa tämä samainen kuvio löytyi Bachin ohjeista vapaan fantasian luomiseen. Ehkä Sibeliuksella on ollut käsissään tuo sama kirja, ja koska Bach nimenomaan kehotti lainaamaan rohkeasti esimerkkejään, on säveltäjämestariimme kenties ottanut neuvoista vaarin.

Toimiessani päätyössäni Kotkan-seudun musiikkiopiston pianonsoitonopettajana, olen miettinyt, miten voisin tuoda työni tuloksia ja sen historiallista näkökulmaa pianonsoiton opiskelijoiden tietoisuuteen. Tosiasia on, että monetkaan oppilaat eivät tiedä pianoa edeltävistä soittimista tai niille kirjoitetusta musiikista juuri mitään. Itsekin syyllistyn suosimaan romanttista pianokirjallisuutta vanhojen mestarien kustannuksella. Ennen cembalonsoiton opintojani syynä oli yksinkertaisesti ohjelmiston ja tiedon puute. Nykyään tilanne johtunee ennemminkin siitä, että en tunne modernin pianon olevan oikea soitin varhaisen klaveerimusiikin soittamiseen. Mielessäni pyörii, miten voisin ulottaa vanhoihin kosketinsoittimiin tutustumisen piano-oppilaiden ulottuville. Kysellessäni kiinnostusta omilta oppilailtani, sitä tuntui kyllä olevan. Cembalo opistossamme nyt on, ja upeat barokkiurut löytyvät Kotkan kirkosta, mutta ainakin klavikordiin ja fortepianoon toivoisin jokaisen

pianistin saavan tutustua. Itselleni oli suuri elämys päästä soittamaan Mozartin musiikkia fortepianolla! Soittimen kimmeltävä ääni ja kevyt kosketus avasivat korvani kuulemaan sen ajan sointimaailmaa. Samoin on käynyt useasti cembalotunneillani, mm. Bachia ja Scarlattin sonaatteja soittaessani. Monet soinnilliset ja tekniset yksityiskohdat toimivat kuin itsestään, vaikka pianon (tai varsinkin suuren konserttilyygelin) ääressä olen saanut tehdä kovasti töitä edes kohtuullisen lopputuloksen aikaansaamiseksi.

Yhteistyöni opiston yleisten aineiden opettajan Mauri Silvennoisen kanssa on virinnyt tämän lukuvuoden (2008 –2009) aikana. Musiikkiopiston teoria I –ryhmässä on tehty sointuanalyysiä fantasia-idean pohjalta. Opiskelijat ovat käyneet läpi aluksi D. Aguadon sekä M. Carcassin kitarateoksia, analysoiden murrettujen sointujen sointupohjaa. Sen jälkeen on tutkittu J.S. Bachin koraaleja, haja- ja sivusävelineen, ja siitä edetty analysoimaan Bachin pientä G-duuri- menuettia (liite 6). Kun menuetin sointupohja oli selvitetty, kehotti opettaja tarttumaan kynään ja tekemään oman sävellyksen saman sointupohjan päälle. Tästä esimerkkinä cembalisti Saara teki viehättävän menuetin (liite 7), jota viulisti-Sanna komppasi soinnuilla. Nyt olemme edenneet fantasian rakentamiseen valmiiksi annetun sointusatsin päälle. Olen antanut ideoita sointujen kuvioinnista ja koristelusta, ja uusia fantasioita onkin alkanut syntyä. Tarkoituksemme on kokoontua tämän teeman parissa vielä kevään aikana ja esittää syntyneitä luomuksia.

Musiikkiopiston opettajana näen tämän instituution tulevaisuudessa monia haasteita. Yksi niistä on opiskelijoiden väheneminen opistotason yleisten aineiden ryhmistä. Vaikka itse en opeta teoria-aineita, eikä ”leipäni” siis ole ryhmien syntymisestä kiinni, osuu tämä ilmiö myös omaan nilkkaan. Soittajan tai laulajan kehittyminen hidastuu tai katkeaa jopa kokonaan, jollei hän ole kiinnostunut ymmärtämään musiikin muotorakenteita ja muita lainalaisuuksia. Seurauksena tästä myös soiton- ja laulunopettajien työ vaikeutuu huomattavasti, ainakin pitkällä olevien oppilaiden kanssa. Helppoa ratkaisua ongelmaan ei varmasti olekaan, mutta itse olen valmis kantamaan korteni kekoon luomalla entistä tiiviimpää yhteistyötä yleisten aineiden opettajien kanssa. Jos materiaali on edes osittain yhteistä oppilaiden soittotunneilla opiskeltavan ohjelmiston kanssa, uskon

opiskelijoiden ymmärtävän, miten tiiviisti nämä kaksi asiaa liittyvät toisiinsa. Olen iloinen, että tämä asia on otettu huomioon myös valtakunnan tasolla, ja yleisten aineiden teemavuotta vietetään musiikkiopistoissa kautta maan lukuvuonna 2010–11.

Seikkailuni fantasiasävellysten parissa nosti esiin muutamia aiheita, joihin olisin halunnut tutustua tarkemmin. Näitä ovat mm. soitinrakentajien ja soittajien yhteistyö 1500–1600-luvuilla, jolloin klaveerisoitinten kehitys kulki huimaa vauhtia eteenpäin. Englanti-osiota tutkiessani jäi mieltäni askarruttamaan kansanmusiikin vaikutus ns. taidemusiikin piirissä. Muutoin olisin aikaa toivonut jäävän enemmän laajempaan lähdeaineiston tutkimiseen sekä esiin nousseiden sävellysten soittamiseen ja tutkisteluun. Toisaalta, uskon jatkavani juuri siitä tämän työn valmistuttua. Koen kuitenkin oman tietämykseni fantasia-aihepiiristä kasvaneen melkoisesti, ja ainakin siinä mielessä olen savuttanut tavoitteeni. Myös yhteistyö teoriaopiskelijoiden kanssa on ollut innostavaa, ja uskon sen jatkuvan tämän lukuvuoden jälkeenkin.

Lähteet

- Bach, C. Ph.E. 1995 [1753] *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*.
suom. Paavo Soinne. Sibelius-akatemia julkaisuja 9, 1995. Alkuperäisteos:
Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen. Hämeenlinna: Karisto Oy:n
kirjapaino.
- Badura-Skoda Eva & Drabkin William 2009 *Cadenza*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>.
Luettu 4.4.2009
- Belt Philip R., Meisel Maribel/Huber Alfons 2009 *Pianoforte*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 12.4.2009
- Brodin, Gereon 1987 *Musiikkisanakirja*.
Ruotsinkielinen alkuteos: Musikordboken, 3. painos, toim.
Veijo Murtomäki Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Caldwell, John (a) 2009 *Toccatà*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 12.2.2009
- Caldwell, John et.al (b) 2009 *Keyboard music to c1750*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 20.1.2009
- Caldwell, John (c) 2009 *Voluntary*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 1.4.2009
- Edwards, Warwick 2009 *In nomine*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 29.3.2009
- Field, Cristopher D.S. 2008 *Fantasia*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 5.12.2008
- Fuller, David (with Bruce Gustafson) 2009 *Couperin, Louis*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>>.
luettu 28.3.2009
- Hammond, Frederic 2009 *Girolamo Frescobaldi*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 20.2.2009
- Harper, John 2009 *Gibbons, Orlando*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 29.3.2009
- Helm, E. Eugene 2009 *Fantasia, 18th century*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 28.3.2009

- Hiley, David 2009 *Solmization*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 29.3.2009
- Hirshberg, Jehoash 2009 Hexachord
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 29.3.2009
- Holman, Peter (with Paul O'Dette) 2009 *John Dowland*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 10.3.2009
- Heikinheimo, Markku 1985 *Urkutaiteen historia I*,
 Sibelius-Akatemian julkaisusarja
 Helsinki: Valtion painatuskeskus 1985.
- Hogwood, Christopher 1976 Artikkelii "*Frescobaldi on Performance*"
 Fitzwilliam Museum Cambridge, 1976.
- Kerman, Joseph 2009 *William Byrd*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 12.3.2009
- Koster, John 2009 *Harpsichord*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 5.3.2009
- Kottick, Edvard L. 2003 *A history of harpsichord*.
 Bloomington: Indiana University Press 2003
- Mateer, David 2009 *Mundy, John*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 30.3. 2009
- Montagy, Jeremy 2009 *Harpsichord, virgins, spinet*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 5.3.2009
- Moroney, Davitt 1999 *The Keyboardmusic of William Byrd*
 The Complete Keyboard music –levyn oheisteksti
 London: Hyperion Records.
- Moroney, Davitt 2009 *Prélude non mesuré*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 3.3. 2009
- Neighbour, Oliver 1978 *The consort and keyboard music of William Byrd*
 London: Faber and Faber 1978.
- Newcomb, Anthony 1984 "Girolamo Frescobaldi".
 Teoksessa Sadie, S. (toim.) *Italian baroque masters*.
 London: W. W. Norton &Company, 83-133.
- Pinto, David 2009 *Lawes, William*
 < URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
 Luettu 29.3.2009

- Polso, Tea 2006 *Fantasia sävellyslajina 1500-1600 –lukujen Englannissa; William Byrdin klaveerifantasiat*
Kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia 2006.
- Ripin, Edwin M. & Wraight Denzil (a) 2009 *Virginal*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 22.2.2009
- Ripin, Edwin M. & Whitehead, Lance (b) 2009 *Spinnet*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 22.2.2009
- Ripin, E.M. & Barnes, J. & Huber, A. & de Pascual, B. K. & Kernfeld, B. (c) 2009 *Clavichord*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 23.2.09
- Ripin, E. & Schott, H. (with G. Grant O'Brien) & Koster, J. (d) 2009 *Harpsichord*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >
Luettu 5.3.09
- Ripin, E. & Pollens, S. (e) 2009 *Pianoforte*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> > .
Luettu 27.2.09
- Silbiger, Alexander 2009 *Girolamo Frescobaldi*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 20.2.2009
- Schott, Howard 2009 *Froberger, Johann Jacob*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 30.3.2009
- Schleuning, Peter 1972 *Esipuhe nuottijulkaisussa W.Fr. Bach: Fantasiat*
Mainz , B. Schott's Söhne 1972.
- Vapaavuori, Pekka 2009 *Haastattelu*
< URL <http://www.kantti.net/ohjelmasarjat/klaveerit-1-3>.
Kuunneltu 20.2.2009
- Wolff, Christoph & Wollny Peter 2009 *Wilhelm Friedemann Bach*
< URL <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> >.
Luettu 13.4.2009

Nuottijulkaisut:

- Andrews, Hilda (toim.) 1969 Byrd, William [1591]: *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*
New York: Dover publications, 1969.
- Boxall, Maria 1979 *Harpsichord Method*
London: Schott & co. LTD. 1979.
- Dalton, James (toim.) 1988 *Faber early organ series,*
European organ music of the 16th vol 16 & 17th centuries
London: Faber music Limited 1988.
- Darbellay, Etienne (toim.) 1977 Frescobaldi, Girolamo: (1615)
Il primo libro di toccate, d'intavolatura di cembalo e organo

- Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1977.
- Georgii, Walter 1959 (toim.) Wolfgang Amadeus Mozart: *Ausgewälte Werke*
Mainz: B. Schott's Söhne 1959.
- Gilbert, Kenneth 1975 (toim.) *Pupitre 54, Pieces de clavecin / Jean Henry d'Anglebert*
Paris: Heugel, c 1975.
- Maintland, J.A. Fuller & Squire, W. Barclay (toim.) 1979 *The Fitzwilliam Virginal Book I, II*
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1979.
- Moroney, Davitt (toim.) 2004 *Oeuvres de clavecin*. 2d modern edition.
Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, OL 58 1985, 2004.
- Hendrie, Gerald (toim.) 1974 *Musica Britannica: a national collection of music. 20*,
Gibbons, Orlando Keyboard music / Royal musical Assosiation.
London: Stainer & Bell, 1974.
- Schott, Howard (toim.) 1979 *Froberger, Johann-Jacob: Oeuvres completes pour clavecin I: livres de 1649, 1656 et 1658*. Paris: Heugel, c1979.
- Schleuning, Peter 1972 *Bach, Wilhelm Friedemann: Klavierfantasien*
Mainz : B. Schott's Söhne 1972.
- Sulyok, Imre (toim.) 1976 *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*
Budapest: Editio Musica Budapest 1976.
- Tilney, Colin 1991 *The art of the Unmeasured Prelude*
London: Schott & co. Ltd 1991.
- Tuttle, Stephen D. (toim.) 1973 *Musica Britannica: a national collection of music. 5*,
Tomkins Thomas Keyboard music / Royal music assosiation.
London: Stainer & Bell, 1973.
- Wolf, Uwe 1999 *Bach, J.S. Chromatische Fantasie und Fuge d-moll*
Kassel: Bärenreiter, cop. 1999.

Kuvat:

- Buren, Pieter 2006 *Instrument nach Christian Gottlob Hubert (1714-1793) von 1756*
Nachbau von Pieter Buren (2006). < URL <http://www.organist-moseler.de/html/instrumentenkunde.html>>.
- Carey Beebe Harpsichords 2009 *Fortepiano after Stain*. D. Jacques Way Stonington 1986
< URL <http://www.hpschd.nu/fp.html>>.
- Horn, William 2009 *Italian virginal (rectangular) after Benedetto Floriani, Venice 1550 so called "Queen Elizabeth's Virginal"* < URL <http://www.williamhorn.it>>.
- Rodgers LLC 2009 *Hydraulis* < URL <http://www.rodgersinstruments.com/organEvolution>>.
- Russel Collections 2009 *Jean Goermans/Pascal Taskin 1764/83* Paris.
< URL http://www.claviantica.com/Restorations_files/GT_norm.html>.
- Whale & Martin 2004 *English Spinnet (Copy after Keene 18th Century)*
< URL <http://www.nicholas-martin.co.uk/keyboards.html>>.
- All Fine Woodworking Group - City Polishers Ltd - Whale & Martin Designs

- Liitteet:**
1. Byrd, William: Fantasia C (Andrews 1969)
 2. Frescobaldi, Girolamo: Toccata decima, Primo Libro (Darbellay 1977)
 3. D'Anglebert, Jean-Henry: Prelude d ,Troisième suite (Gilbert 1975)
 4. Bach, Wilhelm Friedemann: Fantasia e (Schleuning 1972)
 5. Kadenssi W. Fr. Bachin Fantasiaan e-molli (Niina Huopainen 2009)
 6. Bach J.S.: Menuetti G-duuri (Sulyok 1976)
 7. Takala, Saara: „Menuetti G“ (käsikirjoitus)

36. A FANCIE.

The musical score for 'A FANCIE' by William Byrd is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and G major. Measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 13.

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 16 features a treble staff with a series of chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measures 17-19 show more complex rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 20 continues the accompaniment with a treble staff featuring a melodic line. Measures 21-23 show a progression of chords and rhythmic patterns in both hands.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 24 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 25-27 show a progression of chords and rhythmic patterns in both hands.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 28 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 29-31 show a progression of chords and rhythmic patterns in both hands.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 32 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 33-35 show a progression of chords and rhythmic patterns in both hands.

35

39

43

47

50

1) E_b for F# in MS. 2) F# in MS.

53

56

60

64

67

1) F a semibreve in MS.

70

Musical score for measures 70-72. The right hand (treble clef) plays a series of chords, primarily triads and dyads, with a steady rhythm. The left hand (bass clef) features a complex, flowing eighth-note pattern with frequent fingerings marked '5'.

73

Musical score for measures 73-75. The right hand continues with chords, including some with accidentals. The left hand has a more varied rhythmic pattern, including some rests and longer note values.

76

Musical score for measures 76-78. The right hand features block chords and some melodic fragments. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

79

Musical score for measures 79-81. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

82

Musical score for measures 82-84. The right hand features a complex melodic line with sixteenth-note runs and a trill-like figure. The left hand has a steady accompaniment with some chordal textures.

85

88

91

94

100

1) A & C in MS. instead of F & A.

106

Musical score for measures 106-108. The treble clef staff features a sixteenth-note arpeggiated pattern in measure 106, followed by a sixteenth-note triplet in measure 107, and a sixteenth-note triplet in measure 108. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

109

Musical score for measures 109-111. The treble clef staff continues with sixteenth-note patterns, including a triplet in measure 109 and a dotted line in measure 110. The bass clef staff has a more active line with eighth and sixteenth notes.

112

Musical score for measures 112-114. The treble clef staff shows a steady sixteenth-note flow. The bass clef staff features a triplet in measure 114 and a more melodic line in measure 113.

115

Musical score for measures 115-117. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes. The bass clef staff has a sixteenth-note pattern in measure 115 and a triplet in measure 117.

118

Musical score for measures 118-120. The treble clef staff features a sixteenth-note triplet in measure 118, a sixteenth-note sixteenth-note triplet in measure 119, and a sixteenth-note triplet in measure 120. The bass clef staff has a steady accompaniment.

mr. w. birde

TOCCATA DECIMA

The image displays a musical score for the Toccata Decima by Girolamo Frescobaldi. The score is presented in five systems, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is marked with measure numbers 3, 5, 7, and 9. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a series of chords. The second system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a series of chords. The third system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a series of chords. The fourth system has a treble staff with a series of chords and a bass staff with a series of chords. The fifth system has a treble staff with a series of chords and a bass staff with a series of chords.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 10 features a treble staff with a half note chord, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a half note chord and a series of eighth notes. Measure 11 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 11 features a treble staff with a half note chord, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a half note chord and a series of eighth notes. Measure 12 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

13

Musical score for measures 13-14. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 13 features a treble staff with a half note chord, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a half note chord and a series of eighth notes. Measure 14 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 15 features a treble staff with a half note chord, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a half note chord and a series of eighth notes. Measure 16 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 features a treble staff with a half note chord, followed by a series of eighth notes, and a bass staff with a half note chord and a series of eighth notes. Measure 18 continues with similar rhythmic patterns in both staves.

40

20

Musical score for measures 20-21. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 4/4 time. Measure 20 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measure 21 continues with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 21.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 shows a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment with eighth notes. Measure 23 features a treble clef melody with a half note and a bass clef accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 23.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measure 25 continues with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 25.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a treble clef melody with a half note and a bass clef accompaniment with eighth notes. Measure 27 continues with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 27.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef melody with a half note and a bass clef accompaniment with eighth notes. Measure 29 continues with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 29.

30

Measures 30-31 of a piano piece. The music is in a minor key. Measure 30 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 31 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *h* is present in measure 30.

32

Measures 32-33. Measure 32 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 33 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *b* is present in measure 33.

34

Measures 34-35. Measure 34 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 35 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *b* is present in measure 35.

36

Measures 36-37. Measure 36 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 37 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *b* is present in measure 37.

38

Measures 38-39. Measure 38 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 39 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *b* is present in measure 39.

TROISIÈME SUITE

Prélude

1

2

The image displays a musical score for a piece titled 'TROISIÈME SUITE' by Jean-Henri d'Anglebert, specifically the 'Prélude'. The score is presented in two systems, labeled '1' and '2'. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a historical style, featuring a variety of note values, rests, and ornaments. The first system begins with a treble clef staff containing a series of eighth and sixteenth notes, with a bass clef staff providing a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with a treble clef staff featuring more complex rhythmic patterns and a bass clef staff with sustained notes and occasional ornaments. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'Cw' (Crescendo) and 'Cwv' (Crescendo vivace). The overall structure is that of a short, intricate prelude.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and bass lines with various articulations and slurs.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns in the bass line and melodic phrases in the treble.

Fourth system of musical notation, including a triplet of eighth notes in the treble staff, indicated by a '3' above the notes. The bass line continues with sustained notes and slurs.

Fifth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and bass lines with various articulations and slurs.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase in the treble and a bass line ending with a sustained note.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with various note values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. A large number '4' is positioned at the beginning of the system. The upper staff features a melodic line with a prominent sixteenth-note run, and the lower staff provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note runs, and the lower staff provides a harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic phrase that concludes with a grace note. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation, starting with a measure marked with the number **5**. The treble staff has a melodic line with grace notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with grace notes and slurs, and the bass staff has a more complex accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with grace notes and slurs, and the bass staff has a simple accompaniment.

Fantasie e-Moll 2

mi mineur · e minor

Falck 21

Furioso

7

42

Recitativ

The first system of the Recitativ section consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a sharp sign above a note. The lower staff (bass clef) starts with a quarter rest, followed by chords and eighth notes.

The second system starts at measure 10. The upper staff features a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff provides harmonic support with chords and eighth notes.

The third system starts at measure 15. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Furioso

The first system of the Furioso section is characterized by rapid sixteenth-note passages in both staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes, while the lower staff has a dense, rhythmic accompaniment.

The second system continues the rapid sixteenth-note texture. The upper staff has a melodic line with some grace notes, while the lower staff has a dense, rhythmic accompaniment.

The third system starts at measure 20. The upper staff has a melodic line with some grace notes, while the lower staff has a dense, rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, starting with a measure number '25' above the treble staff. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement.

Fourth system of musical notation, showing a consistent rhythmic pattern in both the treble and bass staves.

Fifth system of musical notation, maintaining the piece's texture with active lines in both staves.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final cadence in both staves, marked with a double bar line and repeat signs.

44 Andantino

Musical notation for measures 30-35. The piece is in 3/8 time and G major. Measures 30-31 feature a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 32-33 have a triplet of eighth notes in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 34-35 continue with eighth notes and a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical notation for measures 36-40. Measures 36-37 have eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 38-39 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *sim.* (sforzando). Measure 40 has eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical notation for measures 41-45. Measures 41-42 have eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 43-44 feature a triplet of eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 45 has eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical notation for measures 46-50. Measure 46 has quarter notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 47-48 have quarter notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 49-50 feature a half note in the right hand and quarter notes in the left hand.

Grave

Musical notation for measures 51-54. Measures 51-52 have quarter notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 53-54 feature a half note in the right hand and quarter notes in the left hand. The tempo changes to *Adagio* at the end of measure 54.

Adagio

Musical notation for measures 55-58. The tempo changes to *Prestissimo*. Measures 55-56 have eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 57-58 continue with eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

Prestissimo

Musical notation for measures 59-62. Measures 59-60 have eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 61-62 continue with eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 60 is marked with a '60'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical notation for measures 65-69. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 65 is marked with a '65'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 70 is marked with a '70'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 75-79. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 75 is marked with a '75'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 80-84. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 80 is marked with a '80'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 85-89. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 85 is marked with a '85'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 90-93. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 90 is marked with a '90'. The music concludes with a final cadence in 3/8 time, indicated by the time signature at the end of the system.

46

Andantino 85

Musical score for measures 85-89, marked Andantino. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 85 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Measure 89 ends with a double bar line.

90 Recitativ

Musical score for measures 90-94, marked Recitativ. The right hand has a sparse, rhythmic accompaniment, and the left hand features a dense, sixteenth-note pattern. Measure 90 starts with a treble clef and a common time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a sparse, rhythmic accompaniment. The left hand has a dense, sixteenth-note pattern. Measure 94 ends with a double bar line.

Andantino 95 Recitativ

Musical score for measures 95-99, marked Andantino and Recitativ. The piece returns to the Andantino tempo and 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 95 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady accompaniment. Measure 99 ends with a double bar line.

Andantino 100

Musical score for measures 100-104, marked Andantino. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 100 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Measure 104 ends with a double bar line.

105

Musical score for measures 105-109, marked Andantino. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 105 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Measure 109 ends with a double bar line.

Recitativ

Musical score for measures 110-114, marked Recitativ. The right hand has a sparse, rhythmic accompaniment, and the left hand features a dense, sixteenth-note pattern. Measure 110 starts with a treble clef and a common time signature. The key signature is one sharp (F#). The right hand has a sparse, rhythmic accompaniment. The left hand has a dense, sixteenth-note pattern. Measure 114 ends with a double bar line.

110

Musical score for measures 105-110. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand has a complex rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and fingerings 6, 7, and 6.

Andante

Musical score for measures 111-114, marked *Andante*. The right hand has a slower melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with rhythmic accompaniment, including a triplet in the bass line and fingerings 6 and 6.

115

Musical score for measures 115-119. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment with slurs and fingerings 3 and 7.

120

Musical score for measures 120-124. The right hand has a melodic line with triplets and a *sim.* (sforzando) marking. The left hand has a steady accompaniment with slurs and fingerings 3 and 3.

125

Musical score for measures 125-129. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a steady accompaniment with slurs and a fermata.

130

Musical score for measures 130-134. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a steady accompaniment with slurs and a fermata.

48

(Prestissimo)

135

First system of musical notation, measures 135-137. The piece is in G major and common time. The tempo is marked '(Prestissimo)'. Measure 135 starts with a treble clef and a common time signature. The melody in the right hand consists of eighth-note patterns with various accidentals. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking '(p)' is present in measure 137.

Second system of musical notation, measures 138-140. The notation continues with similar eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand. A dynamic marking '(f)' is present in measure 139.

140

Third system of musical notation, measures 141-143. The notation continues with similar eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand.

145

Fourth system of musical notation, measures 144-146. The notation continues with similar eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 147-149. The notation continues with similar eighth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand.



Musical score system 1, measures 150-152. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.



Musical score system 2, measures 153-155. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics markings *(p)* and *(f)* are present.



Musical score system 3, measures 156-158. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.



Musical score system 4, measures 159-162. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking *(f)* is present. Measure 160 is marked with an asterisk (*).



Musical score system 5, measures 163-166. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 160 is marked with an asterisk (*).

*) T. 158-162 Ergänzung des Herausgebers (s. krit. Bericht)

50

Grave

165

170

Largo

Furioso

175

180

* Zwei Kadenzvorschläge des Herausgebers

1)

Arpeggio

2)

Kadenssi

W.Fr. Bachin fantasiaan e-molli

Niina Huopainen 2009

Musical notation for measures 1-3. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has rests.

Musical notation for measures 4-6. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand continues the melodic line, and the left hand begins with a bass line.

Musical notation for measures 7-11. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Measure 7 is marked *Andantino*. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with triplets.

Musical notation for measures 12-14. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Measure 12 is marked *Allegro*. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with triplets.

Musical notation for measures 15-17. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 18-20. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 21-23. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 24-26. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Menuetti

The image shows a handwritten musical score for a Minuet in G major, BWV 501 by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a simple melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.