

**SOVITTAMINEN TEOKSEN REKONTEKSTUALISAATIONA –
FERRUCCIO BUSONIN ESTEETTIS-FILOSOFISTEN NÄKE-
MYSTEN HEIJASTUMINEN BACH-BUSONIN CHACONNESSA**

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2006

Karoliina Kivistö

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	4
2.1 Sovittaminen ja transkriptio	4
2.2 Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimalli	6
2.3 Bachin ja Busonin musiikillisten kontekstien esittely	10
2.3.1 Variaatiomuoto	10
2.3.3 Tyyli	14
2.3.4 Esitystilanne	18
2.3.5 Autenttisuus	19
2.4 Tutkimusongelmat	22
2.5 Analyysimenetelmä	22
3 BUSONI MUUSIKKONA	24
3.1 Elämänvaiheet	24
3.2 Soittotyö ja ohjelmistovalinnat	28
3.3 Busoni ja Bach	31
3.3.1 Editiot ja toimitustyö	31
3.3.2 Sävellykset	33
3.4 Chaconnen sovitus	35
4 BUSONI MUSIIKKIFILOSOFINA	37
4.1 Musiikkiestetiikka	37
4.2 Nuorklassismi	40
4.3 Sovittaminen	44
4.4 Musiikin esittäminen	47
6 VERTAILEVA ANALYYSI	51
6.1 Bachin Chaconne	51
6.1.1 Teeman rakenne	51
6.1.2 Muotorakenne	52
6.2 Busonin Chaconne	54
6.2.1 Muoto ja dynaaminen prosessi	54
6.2.2 Sointi	57
6.2.3 Harmonia	65
6.2.4 Rytmitys	68
6.3 Analyysin yhteenveto	71
7 PÄÄTÄNTÖ	75
LÄHTEET	81

1 JOHDANTO

Viime vuosina 1800-luvulla tehtyjen pianosovitusten suosio on lisääntynyt ja nykypäivän virtuoosit esittävät niitä konserteissa yhä useammin. Vaikka autenttisuusliikkeellä on kannattajansa ja periodisoittimilla esitetty vanha musiikki on nykyään suosittua siitä kiinnostuneiden muusikkojen ja kuulijoiden joukossa, näyttävät virtuoosiset 1800-luvun tyyliin sovitetut pianosovitukset kiehtovan nykypianisteja. Pianomusiikkiin keskittyneillä musiikkijuhlilla virtuoositeosten asema on vankka ja levytyksiä on saatavilla jopa melko tuntemattomista ja unohduksiinkin jääneistä teoksista. Jopa sovitusten sovituksia voi nykyään kuulla konserteissa, kuten esimerkiksi Kuhmon kamarimusiikkijuhlilla kesällä 2005, jolloin festivaalin ohjelmassa oli harmonikkasovitus Bach-Busonin Chaconnesta.

1800-luvun aikana Johann Sebastian Bachin (1685–1750) ja muiden barokkisäveltäjien musiikkia oli ryhdytty esittämään yhä enemmän. Myös barokkisäveltäjien teosten nuotteja oli alettu julkaista systemaattisesti, jolloin ne olivat yhä useampien saatavilla. Näin Bachin tunnettuus säveltäjänä kasvoi, ja kiinnostus hänen musiikkiaan kohtaan lisääntyi sekä säveltäjien että suuren yleisön parissa. Tähän 1800-luvun alussa ilmenneeseen kiinnostukseen ei useinkaan liittynyt autenttisen esityksen tavoittelua (Neumann 1992, 7). Pyrkimys barokkisoitinten kuten cembalon tai urkujen autenttiseen sointiin kiinnosti vain harvoja ja Bachin musiikkia muokattiin uudelleen, sovitettiin ja esitettiin romanttisten ihanteiden mukaisesti mahtipontisuutta, sointitehoja ja virtuoosisuutta kaihtamatta. Autenttisuusliike oli kuitenkin orastamassa jo tuolloin, vaikka nousikin kukoistukseensa vasta 1900-luvun puolella.

Yksi tunnetuimmista, romantiikan ihanteita ilmentävistä barokkimusiikin sovituksista on Ferruccio Busonin (1866–1924) tekemä pianosovitus Bachin sooloviuluteoksen *Partita nro 2* d-molli (BWV 1004) viimeisestä osasta *Chaconne*. Tämä Busonin kuuluisa sovitus vuodelta 1893 kuvastaa hyvin 1800-luvulla vallinneita ihanteita ja käytäntöjä. Tuolloin musiikkia sovitettiin paljon varsinkin pianolle, ja myös Bachin musiikki koki muutoksia romantiikan pianovirtuoosien – Busonin ohella erityisesti Franz Lisztin (1811–1886) – sovittaessa sitä teknisiltä vaikeuksiltaan huikeiksi ja näyttäväiksi pianoteoksiksi.

Bachin Chaconnesta on laadittu tutkimuksia ja artikkeleja koskien sen historiaa (Eiche 1985, Feder 1969, Murray 1976) teosanalyysiä (Curti 1976, Marozzi 1982–83, Schenker 1925, Schweitzer 1911, Spitta 1889, Tovey 1939) tai tulkintaa (Flesch 1930, Moser 1920, Szigeti 1979). Autenttisuuden näkökulmasta Chaconnen tulkintatavoista ja niiden historiasta ovat lisäksi kirjoittaneet barokkiasiantuntijat Jaap Schröder (1985) ja Eduard Melkus (1985). Busonin sovituksesta tutkimuksia ei ole sen sijaan kovinkaan paljon. Talia Pecker Berion (1985) italiantielisen artikkelikokoelman ainoa Chaconnea käsittelevä artikkeli esittelee lyhyesti muidenkin säveltäjien Chaconne-sovituksia ja siinä tarkastellaan teosta sen sovitusten kautta. Busonin sovitusta artikkelissa on siten sivuttu vain esimerkinomaisesti muiden joukossa. Busonin oman ajattelun näkökulmasta Chaconnen sovitusta ei ole juurikaan tarkasteltu, vaikka Busoni itse olikin säveltämisen ja konsertoimisen lisäksi ahkera kirjoittaja, jolla oli vahvoja mielipiteitä musiikista ja sovittamisesta.

Busonin omista teksteistä käytössäni on ollut hänen musiikkiesteettisen kirjoituksensa *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907) englanninkielinen käännös vuodelta 1911. Se on julkaistu Katzin ja Dahlhausin kokoamassa musiikkiesteettisten kirjoitelmien kokoelmassa vuodelta 1987. Busonin omia kirjoituksia on myös Rosamond Leyn englanninkielisinä käännöksinä koottu kokoelmateokseen *The Essence of Music and Other Papers* (1965/1987). Se sisältää Busonin esseitä, kirjeitä sekä kirjoitelmia konserttien käsiohjelmien esipuheiksi. Teos on käännös Busonin saksankielisistä alkuteoksista *Von der Einheit der Musik* (1922) sekä sen uusitusta painoksesta *Wesen und Einheit der Musik* (1956) (ks. esim. Beaumont 1985, 381). Lisäksi käytössäni ovat olleet Friedrich Schnappin (1935) kokoamat Busonin kirjeet vaimolle vuosilta 1895–1923.

Busonin biografioista tunnetuimpia on Edward J. Dentin alun perin vuodelta 1933 oleva teos, johon useimmissa Busoni-tutkimuksissa viitataan. Tästä syystä teos on myös tässä tutkielmassa perustavanlaatuinen lähde, erityisesti Busonin elämänvaiheita, soittotyylä sekä ohjelmistovalintoja käsiteltäessä. Dent tunsu Busonin ja tämän perheen henkilökohtaisesti ja sai kirjaa varten käyttöönsä Busonin kirjeitä, konserttiohjelmaa, lehtileikkeitä ja jopa kuolemaan johtaneen sairauden sairaskertomuksen. Teoksessa keskitytään kuvaamaan Busonin uraa ja sen kehitystä, sekä Busonin värikästä persoonaa, usein hänen omilla sanoillaan. Kirjassa on luettelo Busonin piano-ohjelmistosta, hänen Berliinissä järjestämiensä orkesterikonserttiensa ohjelmat vuosilta 1902–1909, sekä luettelo hänen sävellyksistään ja niiden ensiesityksistä. Muita Busonia käsitteleviä ja paljon siteerattuja teoksia ovat Larry Sitskyn *Busoni and the Piano*

(1986) ja Antony Beaumontin *Busoni the Composer* (1985). Sitsky käsittelee kirjassaan Busonin teoksia, hänen estetiikka-ajatteluaan ja sovituksiaan sekä suhdettaan muihin säveltäjiin. Chaconnen kuvaukseen Sitsky liittää Busonin filosofisia ajatuksia vain ohimennen. Beaumontin teos keskittyy Busonin originaalisävellyksiin. Teoksessa on myös Busonin sävellysten ja sovitusten kronologinen luettelo.

Tutkimukseni tavoitteena on analysoida Busonin pianosovitusta Bachin sooloviululle säveltämästä Chaconnesta vertailemalla sovitusta alkuperäiseen sävellykseen. Teosanalyysin ohella esittelen työssäni Busonin musiikkiesteettisiä näkemyksiä ja tarkastelen, miten ne heijastuvat Chaconnessa, joka on yksi hänen tunnetuimpia sovituksiaan. Erityisen mielenkiinnon kohteena on selvittää, minkälaisiin esteettis-filosofisiin näkemyksiin nykyisen autenttisuuskäsityksen vastainen sovittamiskäytäntö Busonin tapauksessa perustuu. Kyseinen kontekstin merkityksen painottaminen on ominaista kulttuuriselle musiikintutkimukselle, jonka mukaan analyysiin tulisi sisällyttää myös kontekstitekijöiden tarkastelua.

Sovittamisen problematiikkaa käsittelem Baumanin ja Briggsin (1990) rekontekstualisointimallin kehityksessä. Malli käsittelee tekstien esittämistä, tulkintaa ja analysoimista konteksteissaan. Lingvistiikassa ja antropologiassa sen avulla on tarkasteltu tekstin siirtämistä kontekstista toiseen ja sitä, miten teksti irtautuu, eli *dekontekstualisoituu* yhdestä kontekstista ja liittyy *rekontekstualisoituen* osaksi uutta. Musiikissa mallia voidaan soveltaa sovitusten ja sovittamisen tutkimukseen. Sovittaminen, jossa yhtenä aikakautena sävellettyä musiikkia sovitetaan toisen aikakauden tyylin mukaiseksi, voidaan nähdä toimintana, jossa teos siirretään yhdestä kontekstista toiseen.

Aluksi esittelen tutkimukseni teoreettiset lähtökohdat, tutkimusongelmat ja analyysimenetelmän. Tässä yhteydessä hahmottelen myös työni keskeiset käsitteet, kuvaan barokin ja romantiikan aikakausien musiikillisia konteksteja ja pohdin samalla, miten ne kytkeytyvät Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimallin käsitteisiin Chaconnen näkökulmasta. Tämän jälkeen tarkastelen Busonia muusikkona ja filosofina. Esittelen hänen elämänvaiheitaan, soittotyylään, suhtautumistaan barokkimusiikkiin ja Bachiin sekä Chaconnen sovituksen taustaa. Musiikin rekontekstualisointiin liittyviä Busonin esteettis-filosofisia ajatuksia käsittelem seuraavaksi hänen kirjoitustensa kautta. Analyysiosuudessa vertaan teoksia parametreittain ja lopuksi esitän huomioita tutkimukseni tuloksista, arvioin niiden merkitystä, pohdin tutkimukseni rajoitteita ja antia sekä jatkotutkimuksen mahdollisia suuntia.

2 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

2.1 Sovittaminen ja transkriptio

Sovittamisella tarkoitan tietoisten ja tallennettujen muunnosten laatimista entuudestaan olemassa olevista sävellyksistä, *sovituksella* tämän työn tulosta. Teos on tavallisesti muokattu toiselle esityskokoonpanolle ja se pysyy soinnillista ulkoasuaan lukuun ottamatta melko uskollisena esikuvalleen. Muutokset ilmenevät useimmiten joko soinnillisten tehojen supistamisina (orkesteriteosten pianosovitukset) tai rikastamisina (orkestrointi). Sovitus voi lisäksi koskea joko koko sävellystä, sen katkelmaa tai tiettyä ääntä. (Bengtsson 1979, 310–312.)

Sovitusprosessiin sisältyy aina tietty määrä uudelleen säveltämistä, mutta sävellyksen kokonaisuus pysyy pääosin muuttumattomana. Siten esimerkiksi toisen säveltäjän teemaan perustuvat variaatiot eivät ole sovituksia sanan tarkassa merkityksessä. Jos sävellyksen kokonaisuus on sovituksessa muuttunut alkuperäisestä, voidaan puhua itsenäisestä sävellyksestä. Sellaisia ovat esimerkiksi Lisztin oopperaparafrasisit. (Aho & Pietilä 1992, 64–65.)

Sovituksen kanssa näkee usein käytettävän synonyymisesti termiä *transkriptio*, jolla voidaan myös tarkoittaa sävellystyössä teoksen sovittamista muulle kuin alkuperäiskokoonpanolle. Lisäksi sillä on muita merkityksiä. Se voi tarkoittaa musiikkiteoksen mekaanista, paperilla tapahtuvaa kopioimista, esimerkiksi sen nuotinnusjärjestelmän muuttamista toiseksi, vaikkapa historiallisesta moderniksi. *Transkriptio* voi myös merkitä teknisesti vanhentuneiden äänitteiden modernisointia. Etnomusikologiassa sillä tarkoitetaan soivan – nauhoitetun tai reaaliaikaisen – musiikin muistiinmerkintää nuottikirjoituksen avulla. (Berger 1979, 478.)

Transkription ja *sovituksen* terminologinen ero on häilyvä. Niitä käytetäänkin usein merkitsemässä samaa asiaa, ja esimerkiksi Lisztin sovituksista puhutaan yleisesti transkriptioina. Myös Busoni käyttää sovittamisen ja transkription käsitteitä tekemättä selvää eroa niiden välille. Transkriptiosta puhuessaan hän useimmiten tarkoittaa sovittamista käsitteen edellä määritellyssä tarkoituksessa. Tässä tutkielmassa pyrin käyttämään pääasiassa termejä *sovitus* ja *sovittaminen*. *Transkriptiota* käytän sen mukaan, miten Busoni itse on sitä kirjoituksissaan käyttänyt. Lisäksi viitataan sillä tarvittaessa nuotintamiseen ja yksittäisiin teoksiin, mikäli sana niiden nimessä esiintyy.

Sovittamista ja sovituksia on myös tutkittu melko paljon. Busonin sovitusten ohella tutkimuskohteina ovat olleet esimerkiksi Brahmsin (Goertzen 1987) ja Lisztin (Gibbs 1980, Lin 2002, Walker 1981) pianosovitukset ja sovittamistavat sekä oopperateemoista romantiikan aikakaudella laaditut pianofantasiat (Suttoni 1973). Erityisesti Goertzenin ja Suttonin tutkimukset ovat hyvin laajoja ja perusteellisia. Goertzen keskittyy kuitenkin yksinomaan Brahmsin sovitusten ja sovitusprosessin tutkimiseen, Suttoni taas tarkastelee fantasian taustaa ja tuntemattomaksikin jääneiden säveltäjien teoksia. Säveltäjästä hän kuitenkin keskittyy laajimmin Sigismund Thalbergiin (1812–1871) ja Franz Lisztiin sekä heidän pianofantasioihinsa.

Alkuun sovitusten päämääränä oli toimia harjoituksina ja esimerkiksi Bach ja Mozart sovittivat muiden säveltäjien konserttoja ennen omien konserttojensa säveltämistä. Käytännöllisistä syistä suurimittaisten teosten, esimerkiksi oopperoiden ja kuoroteosten tai konserttojen orkesteriosuuksia sovitettiin pianolle, ja kaupallisten intressien näkökulmasta teokset haluttiin saattaa suuremman kohderyhmän, eri instrumentalistien ja amatöörimuusikoiden ulottuville. Virtuositteista tehtiin teknisesti helpotettuja versioita amatööreille ja alkuperäistä vaikeampia ammattilaisille. Monet muusikot täydensivät ja laajensivat ohjelmistoaan sovituksilla muille instrumenteille tehdyistä, suosituista teoksista. Näin toimivat sekä pianistit että erityisesti harvinaisten instrumenttien soittajat, joiden alkuperäinen ohjelmisto on aina ollut suppea. Orkesteriteoksia uudelleen sovitettaessa päämääränä oli useimmiten puutteiden korjaus ja soivan lopputuloksen parantelu. Tällaisia sovituksia tekivät esimerkiksi Mahler Schumannin sinfonioista ja Rimski-Korsakov Musorgskin oopperoista. Pieni määrä sovituksia tehtiin lisäksi fyysisesti vammautuneille soittajille, esimerkiksi yksikätisille pianisteille. (Boyd 1981, 627.)

Sovittamiseen 1800-luvulla vaikuttaneita kehityssuuntia olivat kiinnostus soitinten äänenväriin ja pianon nousu konsertti- ja koti-instrumentiksi. Sovituksista kiinnostavimpia ja kehittyimpiä olivat pianosovitukset, joilla tehtiin orkesteri- ja kamarimusiikkiohjelmiston kotimuisointi mahdolliseksi ja laajennettiin teosten kuulijakuntaa sekä tunnettuutta. Säveltäjien luomistyön yksilöllisyyttä ja ainutkertaisuutta arvostettiin ja säveltäjä piti huolen siitä, että hänen omaa musiikkiaan soitettiin juuri niin kuin hän oli tarkoittanut. Toisaalta hän saattoi itse huoletta orkestroida uudelleen muiden säveltäjien varhaisempaa musiikkia. Parhaat sovitukset ajan instrumentaalimusiikista olivat säveltäjien omakätisesti, omista teoksistaan laatimia. 1700-luvun lopun käytäntö orkestroida uudelleen barokin, erityisesti Händelin ja Bachin kuoroteoksia levisi laajalle 1800- ja 1900-luvuilla, ja säveltäjä-sovittajat uskoivat vilpittömäs-

ti tekevänä positiivisia parannuksia primitiivisinä pitämiinsä alkuperäisteoksiin. Vanhat teokset pyrittiin muokkaamaan kuoro- ja orkesteriyhteisöjen käytännöllisiin tarpeisiin, suurelle, uudenlaiselle orkesterille ja samalla haluttiin tehdä barokin säveltäjien musiikkia tunnetuksi suurelle yleisölle. (Boyd 1981, 630.) Autenttista esitystä ei tavoiteltu, vaan romantikot sulauttivat oman sielunmaailmansa ilman epäröintiä tai vaivautuneisuutta sekä vanhan musiikin esityksiinsä että editioihinsa (Neumann 1992, 7).

1800-luvulla virtuoosien ja ihmelapsien suosio ja arvostus kasvoi. Virtuosoilla katsottiin olevan neron kaltaisia kykyjä, jotka olivat luonnonlahjakkuuden ansiota. Konserttiyleisön joukossa oli monia ensikertalaisia, joita instrumentaaliset taidot ja ketteryys sykähdyttivät. Sovituksissa yleisöä ja virtuooseja kiinnostivat teosten tuttuus ja se, että nyt niitä ei esittänyt joukko tavanomaisia muusikkoja vaan yksi supersoittaja. (Meyer 1989, 210.)

Virtuooseista erityisesti Liszt hämmästytti yleisöä huikeilla parafraaseillaan ja transkriptioillaan oopperoista, sinfoniaista ja jopa Schubertin lauluista. Liszt oli lisäksi ensimmäinen 1800-luvun pianisti-säveltäjä, jonka sovitukset Bachin urkumusiikista kuvastivat Bachin musiikin arvostuksen nousua ja henkiinherättämistä. Traditiota jatkoivat Lisztin jälkeen muiden muassa Carl Tausig (1841–1871) ja Ferruccio Busoni. (Boyd 1981, 630.)

Sovitusprosessissa teokseen tehdään muutoksia, jotka voivat koskea monia sen parametrejä. Teoreettisen näkökulman sovitusten tarkastelemiseen tarjoaa Baumanin ja Briggsin laatima rekontekstualisointimalli, jota voidaan tietyssä määrin soveltaa myös musiikin alueelle ja sovitusten tutkimukseen.

2.2 Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimalli

Sovittamisessa tapahtuvaa alkuperäisen teoksen siirtämistä uuteen kulttuuriseen kontekstiin ja toiselle instrumentille voidaan tarkastella edellä mainitun, Baumanin ja Briggsin tekstien erittelyyn kehittämän rekontekstualisointimallin keskeisten käsitteiden avulla. Mallin avulla tekstiä ja sen rekontekstualisoinnista on mahdollista tutkia vertaamalla tekstin vanhaa ja uutta kontekstia keskenään. Tekstien *dekontekstualisoituminen* (irrottaminen kontekstistaan) ja *rekontekstualisoituminen* (liittäminen uuteen kontekstiin) ovat saman prosessin eri puolia, vaikka aika ja muut tekijät voivatkin olla välittäjinä näiden kahden vaiheen kesken. Tekstin muutosprosessia tarkasteltaessa on määriteltävä, mitä rekontekstualisoitu teksti tuo mukanaan aikaisemmista konteksteistaan ja minkä muodon, tehtävän tai tarkoituksen se saa uudessa ympäris-

tössään. Vaikka näistä prosessin peräkkäisistä vaiheista olisikin hyvä olla mahdollisimman paljon tietoa, voi myös hyvin erillisten tekstien tutkimus olla mielekäästä, koska teksti kantaa osan historiastaan mukanaan. (Bauman & Briggs 1990, 75.) Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointiprosessissa tarkasteltavia osa-alueita ovat *kehystäminen*, *muoto*, *tehtävä*, *merkityksperusta*, *käännös* ja *emergoituva rakenne*, joita käsitellen seuraavassa myös sovittamisen ja sovitusten näkökulmasta.

Kehystäminen (framing) on rekontekstualisoidun tekstin *metakommunikatiivista* hallintaa. Sen yhteydessä voidaan pohtia, liittyykö teksti aiempiin teksteihin lainauksen, sitaatin vai kopion muodossa, onko sitä tarkoituksellisesti muokattu vai onko se suora lainaus. Mahdollista on myös tarkastella tekstin suhdetta tai näkökulmaa alkuperäiseen tekstiin. (Bauman & Briggs 1990, 75.)

Sovitukselle on määritelmänsä mukaisesti ominaista, että teos lainataan yleensä kokonaan ja sen muoto säilytetään pääpiirteissään ennallaan. Teosta voidaan muokata tai se voidaan siirtää sellaisenaan uudelle instrumentille. Esimerkiksi jousisoitinsävellyksen sovittaminen toiselta jousisoittimelta toiselle ei välttämättä aiheuta teokseen suuria muutoksia. Jos mukaan lisätään tyylillisiä elementtejä, virtuoosisuutta tai muita tehokeinoja, on muokkaus jo edellistä huomattavampi. Lisztin pianosovitukset ovat hyvä esimerkki tällaisesta sovittamisesta.

Morfologiassa, fonologiassa, kieliopissa, puhetyylissä ja diskurssissa käytetyt keinot ja rakenteet liittyvät *muotoon (form)*, joka toimii tyylin ja lajityypin tasolla. Tekstin muuttaminen kontekstista toiseen auttaa ymmärtämään sen lajityyppien kehitystä. Muuttaminen on mahdollista myös *metonymisen substituution* avulla, jolloin tekstissä mainitaan kertomuksen tapahtumapaikka tai merkittävä osa juonesta, jotta kuulijoiden mielessä syntyisi kuva kokonaisuudesta. (Bauman & Briggs 1990, 75.)

Sovittamisessa rekontekstualisointimallin muotoaspektiin liittyvät teosten tyylilliset eroavaisuudet ja sovituksen sekä alkuperäisen teoksen välinen musiikillinen kehitys. Erot ovat yleensä sitä suurempia, mitä enemmän aikaa teosten välillä on kulunut. Sovitustyössä metonyminen substituutio voisi olla esimerkiksi fantasiaissa ja parafraseissa ilmenevää tuttujen teemojen toistamista teoksen eri vaiheissa, improvisatorisen, uuden materiaalin keskellä.

Tehtävä (function) koskee tekstin käyttöä eri tarkoituksiin ja se voi olla manifesti tai latentti, eli julkituotu tai piilomerkityksinen. Tekstin *performatiivisuuteen* liittyen voidaan tarkastella

mitä tekstillä on haluttu sanoa (*illokutiivisuus*) ja miten kuulijat tekstin ymmärtävät ja tulkitsevat (*perlokutiivisuus*). Samaa tekstiä voidaan käyttää useisiin tarkoituksiin. (Bauman & Briggs 1990, 75–76.)

Musiikin yhteydessä manifesti ja latentti voidaan ymmärtää julkisessa konserttitilanteessa ilmenevänä tai teoksen piilossa olevana, muusikolle henkilökohtaisena merkityksenä. Teos ja sen sovitukset on myös voitu luoda eri tarkoituksiin, riippuen niiden luomisaikakaudesta ja sävellyksen sekä sovitustyylistä. Romantiikan aikakauden virtuoosisovituksilla tavoiteltiin esimerkiksi usein yleisön suosiota. Tämä ei kuitenkaan aina ollut niiden esikuvana olleen teoksen tavoite.

Merkityspersustaan (indexial grounding) liittyvät tekstin ajallinen ja tilallinen muuttaminen, transformaatio (Bauman & Briggs 1990, 76). Se voi siten koskea alkuperäisen ja rekontekstualisoituneen teoksen välillä kuluneen ajan vaikutusta ja tuona aikana tapahtuneita muutoksia esimerkiksi yhteiskunnassa, kulttuurissa ja musiikissa.

Yhteiskunnan sekä musiikin tyylin muutokset vaikuttavat myös sovitukseen. Uusi aikakausi luo uusia tarpeita ja odotuksia, joihin sovituksilla pyritään vastaamaan. Taiturikappaleet, harjoitelmat sekä muut sovitukset ovat osaltaan vastanneet tietynlaiseen kysyntään. Yhteiskunnan muutoksen myötä muusikoiden on pitänyt tulla toimeen omillaan, ilman turvaa antanutta mesenaattijärjestelmää. Sovitukset ovat olleet yksi keino saada suosiota ja siten elantoa. Ajan vaikutus näkyy myös sovituksen ja alkuperäisen teoksen välisissä tyyllillisissä eroissa.

Käännökseen (translation) sisältyvät kielten ja merkitysten kääntäminen, sekä eri kielten ja medioiden erilaiset semioottiset kapasiteetit. Baumanin ja Briggsin (1990, 76) mukaan termi koskee käännöstä kielestä toiseen tai puheesta tekstiksi. Nämä aiheet ovat olleet keskeisiä etnopoetiikalle ja transkription problematiikalle.

Musiikissa kääntäminen liittyy teoksen siirtämiseen instrumentilta toiselle. Tällöin se koskee teoksen muokkaamista toisen instrumentin ominaisuuksia, rajoituksia sekä mahdollisuuksia vastaavaksi. Kääntäminen koskee sekä teoksen teknistä että musiikillista siirtämistä, saman musiikin sanomista eri instrumentin kielellä. Romantiikan aikana tämä musiikillinen ”puhetyyli” oli erilainen kuin barokin aikana, minkä vuoksi teokset sovitettiin kielelle, jota ajan ihmiset ymmärsivät parhaiten.

Emergoituvalla rakenteella (emergent structure) viitataan rekontekstualisaatioprosessin muokkaaman uuden kontekstin rakenteeseen. Tekstit muokkaavat kontekstia, jossa ne tuotetaan ja konteksti puolestaan muokkaa tekstejä. (Bauman & Briggs 1990, 76.) Tuloksena on kokonaan uusi rakenne, joka ei ole suoraan ennakoitavissa alkuperäisteoksesta tai kontekstin muutoksista ja joka on enemmän kuin osiensa summa.

Musiikissakin sovitukset ovat kuvastaneet omaa aikaansa tai olleet osaltaan luomassa uutta aikakautta. 1800-luvulla sovituksia tehtiin paljon, mutta vähitellen niiden suosio hiipui. Nämä sovitukset kuitenkin muokkasivat omaa aikakauttaan huippuunsa kyllästäen sen vähitellen virtuoosisuudellaan. Vanhan musiikin romanttisten sovitusten suosion hiivuttua kiinnostus suuntautui vain hieman eri urille, säveltämiseen vanhaan tyyliin mutta uusin vivahtein ja modernein sävelin.

Esitetyn diskurssin dekontekstualisaation ja rekontekstualisaation ongelmat liittyvät Baumanin ja Briggsin mukaan tekstien saatavuuteen, käyttöoikeuksiin, käyttötaitoon ja niihin arvoihin, joita erilaisiin teksteihin kytkeytyy. Kaikki nämä elementit ovat kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti rakentuneita, ideologioiden ylläpitämiä ja ne voivat vaihdella kulttuurista riippuen. Niistä voidaan keskustella ja neuvotella osana entekstualisaatioprosessia, vanhasta irrottamista (*decentering*) tai uuteen kytkemistä (*recentering*). (Bauman & Briggs 1990, 76.)

Nämä kaikki tekijät perustuvat myös oletukselle auktoriteetista, jonka asema esityskeskeisessä analyysissä on ollut keskeinen. Esittäjän auktoriteettisuus perustuu puolestaan tiedolle, kyyllä ja oikeudelle kontrolloida tekstien rekontekstualisointia. Tekstien irrottamisen ja uudelleen kytkemisen kontrollointi on osa yhteiskunnallista ja sosiaalista kehystä ja sellaisenaan yksi niistä prosesseista, joiden avulla tekstit saavat auktoriteettiaseman. Tämä puolestaan asettaa uusia muodollisia ja toiminnallisia rajoituksia sille, miten ne voidaan kytkeä uudelleen, sillä auktoritatiivinen teksti on määritelmänsä mukaisesti suojattu muutoksilta. (Bauman & Briggs 1990, 77.)

Tekstien välistä linkkiketjua voidaan laajentaa ilman ajan rajoitteita, sillä tekstit ovat alati irrotettavissa yhdestä kontekstista ja liitettävissä toiseen. Osaltaan tämä valaisee myös traditonalisoinnin prosessia, kertomista yhä uudelleen. (Bauman & Briggs 1990, 77.) Myös musiikissa teokset – jopa sovituksetkin – on mahdollista sovittaa alati uudelleen, siirtää uuteen kontekstiin ja uuteen aikakauteen. Jokainen esityskin on teoksen kertomista uudelleen, esimerkiksi eri ajassa ja eri ”kertojan” välityksellä. Tältä pohjalta voidaankin perustellusti olettaa, että

tekstien analyysiin kehitetty Baumanin ja Briggsin malli voisi soveltua – muutettavat muuntaen – myös musiikin tutkimiseen.

2.3 Bachin ja Busonin musiikillisten kontekstien esittely

Edellä esitetty Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimalli tarjoaa hyvän kehyksen kahden eri aikakautta edustavan teoksen tutkimiselle ja toimii Chaconnenkin tarkastelua jäsentävänä taustana. Tässä työssä sen käyttö täysin edellä esitetyssä muodossa ja laajuudessa ei tule kuitenkaan kyseeseen. Mallin kokonaisvaltainen soveltaminen musiikin tutkimukseen vaatisi ennen kaikkea perusteellista syventymistä siihen ja sen käsitteisiin, sekä teorian muotoilua musiikin näkökulmasta laajuudessa, joka ei ole tämän työn puitteissa mahdollista. Bachin Chaconnen esitystilanteista tai -käytännöistä ei ole saatavilla kovinkaan paljon tietoa ja myös kuuntelijoiden, eli yleisön osuus tarkastelussa jää barokin osalta vaatimattomaksi, koska tietoja siitä on vain vähän. Tätä puolta voidaan tosin sivuta autenttisuuteen pyrkimisen näkökulmasta, sillä musiikin vastaanottokyky ja havainnot musiikista olivat kuulijoilla barokin aikana hyvin erilaiset kuin nykyään. Eiväthän dissonanssit ja konsonanssitkaan kuulostaneet heidän korvissaan samalta kuin 1800-luvulla tai sitä myöhemmin.

2.3.1 Variaatiomuoto

Variaation muoto on kehittynyt musiikillisesta sekä retorisesta periaatteesta, jonka mukaan erillistä teemaa, joka voi olla lainattu tai alkuperäinen, toistetaan monta kertaa ja eri tavoin muunnellen. Musiikissa variaatio merkitsee muodon lisäksi tekniikkaa, ja instrumentaalimusiikissa variaatiot liittyivät monesti tansseihin, joissa variointia saatiin aikaan vaihtamalla instrumentteja. Tästä seuranneilla äänenvärien ja kuviointimahdollisuuksien muutoksilla vaikutettiin tanssijoiden liikkeisiin. 1700-luvun alussa ranskalaiset variaatiot olivat monesti luutulle, cembalolle tai uruille tehtyjä *doubleja* tai muita variaatioita. *Chaconneissa* ja *passacaglioissa* teema toistui rondon tavoin säeparien välissä. Bach teki suurimman osan variaatiomuotoisista teoksistaan uransa varhaisina ja myöhäisinä vuosina. Ne kattavat lähes kaikki tyylilajit ja niihin lukeutuu sekä itsenäisiä teoksia että sarjojen osiin sisältyviä *doubleja*. (Sisman, 2004.)

Ostinatovariaatioihin lukeutuvat 1500–1600-lukujen tanssimuodot *chaconne* ja *passacaglia* sekä englantilaiset *groundit* ja niiden jälkeläiset. Nämä variaatiot rakentuvat yleensä bassossa olevalle, ostinatona tai ostinatobassona toimivalle nuottijoukolle tai -kaavalle ja kadenssistaan

riippuen ne voivat olla tyypiltään joko ”toonikalla varustettuja” (*tonic-providing*) tai ”toonikaa vaativia” (*tonic-requiring*). Edellisessä muodossa variaatiokaavan kadenssissa palataan toonikalle, minkä vuoksi se kuulostaa osiin jakautuneelta. Jälkimmäisessä puolestaan sarja on jatkuvasti uudistuva, esimerkiksi laajennettu chaconneprogressio. Toisinaan bassolinja katoaa tai sulautuu osaksi luomiaan harmonioita, toisinaan se on transponoitu. (Sisman, 2004.)

Ostinatovariaatioista *passacaglia* perustuu jatkuvasti toistetulle basso ostinatolle, jonka joka esiintymälle tehdään uusi variaatio. Alussa tämä bassossa toistuva fraasi voi olla säestyksetön, minkä jälkeen sitä toistetaan peräkkäin säestyksen vaihdellessa. Toistamisen jäykkyyden vuoksi on kontrastin luominen muissa linjoissa tärkeää. Passacaglian tempo, tahtilaji ja sävel-laji vastaavat usein sen pohjalla olevaa tanssia, mutta niitä voidaan myös muuttaa, kuten on tehty etenkin myöhemmissä tyyleissä. Harmonian rytmi on perinteisesti hidas, tekstuuri taas usein ainakin osittain imitoivaa. (Berry 1986, 271–273.)

Chaconne on rytmiltään hidas, kolmijakoinen muunnelmamuoto, jonka teema ja variaatiot ovat yleensä kahdeksantahtisia. Se perustuu pysyvään sointusarjaan ja moniääniselle *harmooniselle* ostinatolle eroten siten passacaglian *melodisesta*, yksiäänisestä basso ostinatosta, joka yleensä on ensimmäisessä esiintymässään ilman sointupohjaa. Tämä on pääeroavaisuus, jolla on tärkeitä seurauksia variaatioihin. (Bengtsson & Beck-Friis 1976, 578; Berry 1986, 273.) Sointusarjan pysyvistä luonteesta johtuen sitä harvoin muunnellaan, mutta teeman pintatason muutokset ovat kuitenkin mahdollisia (Berry 1986, 273–274).

Chaconne vastaa passacagliaa läheisesti sekä muodoltaan että tekniikaltaan. Säveltäjät ovat käyttäneet termejä harkitsemattomasti ja myös kirjoittajien mielipiteet erottelukriteerien mahdollisuuksista ja luonteesta eroavat. Liikkeen jatkuvuus kadenssikohdissa on kuitenkin yhtä tärkeää niin chaconnessa kuin passacagliassakin ja niissä onkin käytetty samoja keinoja vähentämään ostinaton toistojen jakautumista osiin. Molemmissa muodoissa finaali esiintymät voidaan saada painokkaammiksi ja vakuuttavammiksi dynaamisin ja rytmisin keinoin. (Berry 1986, 273–274.)

Olennaista on se, miten liikettä jatkettu toistojen yli. Jos ostinato päättyy dominantille (*tonic-requiring*), siihen sisältyvä liike tai purkautumaton harmonia ohjaa huomiota seuraavaan esiintymään. Toonikalle päättyvässä (*tonic-providing*) ostinatossa loppuharmoniaa voidaan horjuttaa dissonansseilla. Ostinaton kadenssissa jatkuvaa rytmistä, eteenpäin menevää liikettä jarruttaa pidätysten tai muiden rytmisten tekniikoiden käyttö. Lähekkäisiä esiintymiä voidaan

säestää samankaltaisella materiaalilla ja vierekkäisten osioiden kytkeminen toisiinsa motiivisesti liittää ostinatotoistumat pidemmiksi yksiköiksi. Tämä tekniikka on nähtävissä lähes jokaisessa passacagliassa ja chaconnessa. Vaikutelma suurimittaisesta kehityksestä ja liikkeen piirteistä voidaan saada aikaan käyttämällä asteittain nopeampia rytmiarvoja kappaleen koko muodossa, pääosassa sen muotoa tai hahmottelemalla toiminnan linjoja leveästi minkä tahansa elementin puitteissa. Uusi variaatio voi lisäksi alkaa samanaikaisesti tai aikaisemmin kuin sitä edeltävän kadenssi, jolloin se luo elision yhdistämällä kaksi viereistä ostinatoesiintymää. (Berry 1986, 272–273.)

Tietylle teemalle perustuvan variaatiosarjan periaate on siis olemassa passacagliassa ja chaconnessa ja muutokset voivat koskea esimerkiksi tekstuuria, rytmiä tai sävellajia. Ostinatovariaatiomuodolle luonteenomainen piirre, joka erottaa sen laajasta variaatiosarjojen joukosta, on sen *jatkuva (continuous)* rakenne, jossa ei yleensä ole katkoksia teeman esiintymien välissä. Ne variaatiosarjat, joissa tämä keskeytys on tarkoituksellinen jokaisen variaation lopussa, ovat osiin jaettuina, *sektionaalisia (sectional)* variaatioita. Tonaalisessa musiikissa on bassolinjan ja harmonian välillä olemassa selvä riippuvuus. Siten sekä passacagliassa että chaconnessa ostinaton harmonia on suhteellisen pysyvä ja variointimahdollisuuksiltaan rajoittunut. Toisaalta 1900-luvun tonaalisissa rakenteissa harmonia toimii yhä useammin variaation teemana. (Berry 1986, 277.)

1700-luvulla variaatiota pidettiin edelleen joko improvisoituna tai sävellettynä tekniikkana, mutta ensimmäistä kertaa sitä alettiin pitää myös musiikillisena muotona. Kun *teema ja variaatiot* -termi otettiin käyttöön, nimitykset *aria*, *partita*, *variationen* ja *double* jäivät pois käytöstä *Veränderungia* lukuun ottamatta. 1800-luvulla luotiin uusia termejä ja 1900-luvulla variaatiotermejä sovellettiin muotojen lisäksi eri prosesseihin. Toisinaan, kun säveltäjät ovat pyrkineet luomaan uusia näkökulmia teemaan, termiä on vältetty käyttämästä kokonaan. (Sisman, 2004.)

1700–1800-lukujen vaihteessa kuuluisia ja aikalaistensa arvostamia variaatiosäveltäjiä olivat Spohr, Hummel ja Weber. Johdannoista ja pitkistä finaaleista tuli yhä tavallisempia osana variaatiosarjaa. 1820–1830-luvuilla sävellettiin yhä enemmän näyttäviä variaatiosarjoja suosittujen pianomelodioiden pohjalta. Niissä käytettiin niin paljon johdantoja, finaaleja ja virtuoosisia keinoja, että ne alkoivat jo muistuttaa *fantasioita*. (Sisman 2004.)

Fantasiat olivat virtuoosikappaleita, jotka perustuivat yhdelle tai useille tutuille teemoille. Teemat otettiin usein oopperoista, mutta myös kansanmelodioita hyödynnettiin. Oopperafantasiat muistuttivatkin muodoltaan teemaa ja variaatioita, joihin oli lisätty vapaa johdanto ja laaja finaali. (Drabkin 2004.) Virtuoosikonserttien suosioista johtuen oopperafantasiat hallitsivat konserttiohjelmia vuosina 1830–1870, mutta vuosisadan lopulla lajityypin suosio kuitenkin hiipui. (Suttoni 1992, 998.)

1900-luvulla fantasiasta tuli muotona retrospektiivinen ja se kukoisti lähinnä koraaleihin, Bachin teemoihin tai B-A-C-H -motiiviin perustuvassa urkumusiikissa. Lisztin kaksi tärkeintä urkuteosta – Fantasia ja Fuuga koraalista *Ad nos, ad salutarem* sekä Preludi ja Fuuga motiivista B-A-C-H – olivat tämän kehityssuunnan edelläkävijöitä. Niiden tärkeimpinä seuraajina voidaan pitää Regerin *koraalifantasioita* ja *vapaita fantasioita* sekä Busonin fantasioita, jotka ovat saaneet innoituksensa Bachin musiikista (*Fantasia contrappuntistica*, 1920). (Drabkin 2004.)

Fantasia-variaatiot ovat erityisesti 1800–1900-luvuilla vallinnut variaatiotyyppi, jossa teeman elementtien ja sen melodisten motiivien kehittely sekä rakenteen muuttaminen on tavalista. Variaatioissa voi olla ohjelmallisia tai karakteristisia elementtejä, yksittäisiä numeroita tai jatkuva tekstuuri. Toisinaan fantasia-variaatiot muistuttavat variaatiotyyppiä, jossa vain muodon pääpiirteet säilyivät tunnistettavina. Melodisesta sekä motiivisesta viitteellisyydestään sekä rakenteensa irrallisuudesta johtuen niitä on kutsuttu myös vapaiksi variaatioiksi. (Sisman, 2004.)

Sismanin mukaan variaatiomuodon ongelmia ovat olleet sen perustuminen toistolle sekä keskittyminen lähinnä teeman melodiaan. Pelkkää koristelua ja jopa tuttuutta ja tunnistettavuutta on usein vieroksuttu, ja vuosina 1790–1840 variaatioita tehneet virtuoosit provosoivat omalta osaltaan vastareaktion syntymistä tyhjää taitojen esittelyä vastaan. Variaatiomuotoa on myös kritisoitu mielivaltaisuudesta ja orgaanisuuden puutteesta. Sen muodon pinnallisuuskritiikkiin ottivat Schumannin ohella teoksillaan kantaa Mendelssohn ja Liszt, jolla muodon tärkeys ilmenee erityisesti Bachin teoksista laadituissa variaatioissa. (Sisman, 2004.)

Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimallin näkökulmasta *kehystäminen* voidaan Chaconnen yhteydessä ymmärtää edellä esitetyn pohjalta niin, että Busoni on ottanut teoksen sellaisenaan, muuttamattomana variaatiosarjana eikä sekoita muodon eri lajeja keskenään. Hän

on sovittanut sen kokonaisuudessaan ja muokannut sitä tietyin osin. Tätä sovituksen suhdetta ja näkökulmaa alkuperäiseen teokseen on mahdollista tarkastella teosanalyysin avulla.

Rekontekstualisointimallin *muotoaspekti* puolestaan koskee Chaconnen kohdalla muotoanalyysiä ja teoksen rakenteen kuvausta, sen taustalla vaikuttavaa estetiikka-ajattelua sekä tyyliä. Barokin aikana variaatiosarja oli muodoltaan ankara ja pysyvä. Ajan kuluessa se muuttui kuitenkin muodoltaan vapaaksi ja improvisatoriseksi. Romantiikan variaatiodiskurssi eroaa siten huomattavasti barokin ajan vastaavasta. Kuitenkin Busoni noudattaa barokin jäykkää kaavaa, eikä sorru fantasiamaisuuteen ja levittämään Chaconnea sen raamien ulkopuolelle. Romantiikkaan liittyy myös läheisesti ajatus orgaanisuudesta ja alkuidusta, josta kasvaa kokonainen teos. Erityisesti Brahms suosi tätä ajatusmallia. On mielenkiintoista nähdä, sopiiko Busonin Chaconne tähän ideaan vai ei.

2.3.3 Tyyli

Teoksen *tehtävän* tarkastelu voi tuoda esiin säveltäjän pyrkimyksiä ja motiiveja teoksensa suhteen: tarkoituksena on voinut olla liikuttaa yleisöä affektein, virtuoosisuudella tai jollakin muulla tekijällä. Samoin voidaan selvittää, missä tilanteissa tai yhteyksissä teosta on esitetty, millainen oli eri aikakausien konserttielämä ja miten yhteiskunta muuttui aikakausien myötä. Voidaan myös tutkia, millainen säveltäjän tai sovittajan elämäntilanne oli teoksen sävellyksen tai sovitustilanteen aikaan. *Kääntämiseen* liittyvät aspektit koskevat puolestaan soittimien ja aikakauden välistä muutosta.

Solistinen esittäminen oli barokin aikana korkealle kehitettyä ja anonyymien soitinteoksen sijaan haluttiin ihailua lähes uskomattomiin tekoihin kykenevää virtuoosista taiteilijaa (Harnoncourt 1986, 157). Viulun asema parani vähitellen ja 1600-luvun puolivälin jälkeen se syrjäyttikin perinteisen violan (Grout & Palisca 1988, 350–351). Otenauhojen poiston, tiukemmin jännitettyjen kielten ja uuden jousityypin ansiosta sen ääni oli violaa kirkkaampi ja selkeämpi (Walls 1990, 46–49). Italian Cremonassa vaikuttaneiden viulunrakennussukujen (Amati, Guarneri ja Stradivari) kehitystyön ansiosta viulu oli jo 1700-luvun alkuun mennessä saavuttanut hyvinkin nykyiset ominaisuutensa. Jousisoittimille sävelletyistä sonaateista kuuluisimpia ja yhä esitettyjä ovat erityisesti Bachin sooloviulusonaatit ja soolospellosarjat. (Grout & Palisca 1988, 458–459, 509.)

Barokin aikana solistinen musisointi koettiin puheen kaltaiseksi ja syntyi oppi musiikin retoriikasta (Harnoncourt 1986, 157–158). Puhuvan musiikin periaatteen mukaan kielestä ja dialogista haluttiin tehdä musiikin perusta, ja musiikin tuli dialogin tavoin olla dramaattista (Harnoncourt 1986, 189). Affekteja, ihmisen mielenliikkeitä, ilmaistiin mitä erilaisimmin musiikillisin keinoin ja sanoja kuvastettiin tietyin musiikillisin kuvioin (Harnoncourt 1986, 193, 195). Puheen ja affektien esittämiseksi oli jopa olemassa kokonainen kiinteiden musiikillisten kuvioiden varasto (Harnoncourt 1986, 173). Kun näitä kuvioita käytettiin puhtaina instrumentaalikuvioina ilman tekstiä, kuulija itse assosioi kuvion puheeseen tai affektiin (Harnoncourt 1986, 175, 196). Retoriikan periaatteita ja termejä sovellettiin musiikkiin, ja musiikillisen teoksen perustana saattoi olla retoristen oppien mukaan laadittu puhe (Harnoncourt 1986, 173–175).

Enzio Forsblom (1994, 17) luokittelee ja määrittelee suuren joukon barokkimusiikissa käytettyjä retorisia kuvioita. Niihin kuuluvat myös erilaiset toistamisen tavat, esimerkiksi tasovaihto ja nousu (Forsblom 1994, 60–62). Näistä jälkimmäiseen liittyy barokin retorinen *climax*-kuvio (*gradatio*), joka oli hyvin erilainen kuin romantiikan kliimaksi. Forsblomin (1994, 66–67) mukaan barokin *climax* kuvasi kahdenlaista nousua: sävelryhmää, joka toistuu sekvenssin tavoin joka kerta yhä korkeammalta, tai kahden äänen asteittaista etenemistä rinnakkaisissa tersseissä, seksteissä tai desiimeissä. Nousussa jännite ja ilmaisun intensiteetti kasvavat kohti huippukohtaa.

Ideaalinen fraseeraustapa oli siis paljolti luonnollisen puheen kaltainen. Suuria crescendoja tai diminuendoja ei tehty samassa määrin kuin 1800-luvulla, eikä fraaseille rakennettu myöskään sellaisia huippukohtia kuin romantiikan musiikissa. Dynamiikan perustaso oli mezzoforten alueella ja terassidynamiikan keinoin saatiin aikaan soinnillisia kontrasteja. Kuten puheessa, voimakasta dynamiikkaa käytettiin korostamaan merkittäviä asioita, sanoja tai säveliä, ja hiljaisiin sävyin taas kuvattiin esimerkiksi surua. (Klingfors 1985, 106-107.)

1800-luvulla soittimien sointivärien ja -tehojen intensiteetti, ambitus sekä mahdollisuudet suuriin dynaamisiin eroihin lisääntyivät. Piano saavutti nykyiset ominaisuutensa ja sen sointi parani. Myös pedaalien ominaisuudet monipuolistuivat ja mahdollistivat uudenlaisten tehojen ja tekniikan hyödyntämisen. Muutokset innoittivat luonnollisesti säveltäjiä kokeilemaan ja luomaan uutta. (Ratner 1992, 9, 31–38.) Vallineita ihanteita olivat virtuoosisuus, hienostunut legatosoitto ja laulavuus (Abraham 1979, 761, Plantinga 1984, 173-180, Ratner 1992, 38–39).

Suurien tehojen ja tehokeinojen suosio kasvoi ja musiikkia esitettiin yhä suuremmissa saleissa, mikä vaikutti orkesterien kokoon ja kokoonpanoon sekä sävellysten laajuuteen ja luonteeseen. Suuret salit tuli täyttää äänellä, minkä vuoksi orkesterien soittajien lukumäärä ja soitinvalikoima lisääntyi. Esiintyjien suurempi määrä vaikutti siihen, että sävellykset pidentyivät ja tulivat entistä massiivisemmiksi. Yleisö arvosti huimia kliimakseja, eikä sitä sen vuoksi pidetty enää yhtä asiantuntevana ja kultivoituneena kuin aikaisemmin. (Meyer 1989, 204, 206.)

Toissijaisten parametrien, dynamiikan, tempon, tekstuurin ja sointiväriin merkitys kasvoi ja yksi oire näiden parametrien roolin muuttumisesta oli niihin liittyvien esitysmerkintöjen runsaus: sävellykset olivat täynnä seikkaperäisiä dynamiikka- ja tempomerkintöjä, esitystapa- sekä muita ohjeita. *Statistisissa kliimakseissa* nämä toissijaiset parametrit saavuttivat suurimman mahdollisen intensiteetin, johon sisältyivät korkeimmat ja matalimmat äänet, tihein tekstuuri ja nopeimmat nuottiarvot, suurin dynamiikka ja akustinen jännite sekä voimakkain sointi. (Meyer 1989, 209–210, 306)

Ensisijaisten parametrien – rytmi, melodia ja harmonia – avulla rakennettiin *syntaktisia kliimakseja*, jotka ilmensivät siirtymää epävakaisuudesta ja ailahtelevuudesta takaisin tasapainoisuuteen. Klassismin aikakauden sonaattimuodossa nämä kliimaksit sijoittuivat yleensä kehity- ja kertausjakson saumakohtaan. Toisinaan *syntaktinen kliimaksi* saattoi olla yhteensopiva *statistisen kliimaksin* kanssa, mutta siihen liittyi aina funktion muutos: epävakaisuudesta siirryttiin tasapainoisuuteen. *Syntaktisen kliimaksin* jälkeen jännite voitiin säilyttää vielä suhteellisen kauan, kun taas *statistisen kliimaksin* jälkeinen tyyntyminen saattoi kestää maksimissaan muutaman minuutin. (Meyer 1989, 304–306.)

Kliimaksin sijoitteluun vaikutti siten teoksen muodon päätösjakson *absoluuttinen kesto* (tyyntyminen). Tämän vuoksi laajamuotoisissa teoksissa *statistinen* ja *syntaktinen kliimaksi* olivat yleensä hankalasti yhteen sovitettavissa. Muodon tasolla hierarkkisten suhteiden ja syntaktisen rakenteen heikentäminen ja tasoittaminen kuitenkin mahdollisti ja jopa vaati statistiselle muodolle tyypillistä kumulatiivisuutta. Jokainen dynaaminen kaarros rakentui kolmesta vaiheesta: voimistumisesta, kliimaksista ja tyyntymisestä. Sekä yksittäisten kaarrostensa että kokonaiskaarrosensa muoto oli kuitenkin yhtäläinen. (Meyer 1989, 306, 308–309, 311.)

Soinnin vahvistaminen edellytti pianolta kielten suurta jännitettä, vahvaa kehikkoa ja raskaita vasaroita, mikä johti kosketuksen syvenemiseen. Vuoden 1851 maailmannäyttelyssä vanha puinen malli joutui haasteen eteen pianonvalmistaja Erardin esitellessä soittimensa, joiden

pääasiallinen voima oli metallikehikon ansiota. Myös Yhdysvalloissa rakennettiin valurauta-kehikkoisia pianoja, ja vuonna 1859 Henry Steinway (1797–1871) patentoi flyygeleilleen systeemin, johon sisältyi kielten ristikkäisyys ja valurautarunko. Vasaroissa, jotka olivat nyt raskaampia kuin ennen, alettiin käyttää nahan asemasta huopaa. (Rowland 1998, 43–44.) Sigismund Thalberg oli mieltynyt Erardin voimakkaaseen ääneen ja nopeaan repetitiokoneistoon ja hänen ylistävä kirjoituksensa niistä laski kevyiden wieniläispianojen suosiota. Erard-pianoista tulikin suosittuja ympäri Eurooppaa. (Rowland 1998, 40, 45.)

Konserttipianojen ääniala kasvoi vuoteen 1870 mennessä kuudesta ja puolesta oktaavista seitsemään ja 1/3 oktaaviin, A_2-c^5 . Vuodesta 1860 eteenpäin tehdyt Steinwayt olivat pieniä myöhempiä muutoksia lukuun ottamatta samanlaisia kuin nykyajan konserttiflyygelit. Vuonna 1875 Steinway patentoi kolmannen, ns. urkupistepedaalin, joka mahdollisti tietyn äänen soimisen taustalla samalla kun sen jälkeen soitetut äänet soivat normaalisti. Hampurissa valmistetuissa Steinway-pianoissa tätä pedaalia ei kuitenkaan ollut ja Bösendorferkin lisäsi sen soittimiinsa vasta toisen maailmansodan jälkeen. Japanilaisissa soittimissa se sen sijaan on ollut vakiona alusta lähtien. Ääniala on pysynyt samanlaisena lukuun ottamatta Bösendorferin kehittämää flyygelimalleja, joissa on jopa kahdeksan oktaavia (C_2-c^5), pienemmissä seitsemän ja puoli (F_2-c^5). Saksalaiset ja amerikkalaiset yhtiöt hyödynsivät soittimien valmistuksessa koneityövoimaa ja hallitsivat 1800-luvun lopun pianomarkkinoita. Ranskalainen Erard kuihtui vähitellen käyttämänsä käsityövoiman kalleuden ja hitauden vuoksi, ja vuosisadan loppuun mennessä jo lähes kaikki virtuoosit soittivat amerikkalaisilla tai saksalaisilla instrumenteilla. (Rowland 1998, 46–48.)

Edellä esitettyjen sointimuutosten ohella myös harmoniat monipuolistuivat romantiikan aikana ja modulaatiot olivat tavallisia. Terssisuhteisista sävellajeista oli tullut yhtä tavanomaisia kuin dominantti- ja subdominanttsuhteiset sävellajit olivat aiemmin olleet. Soinnut kromatisoituivat, mikä ilmeni ylinousevien sekstisointujen, septimi-, nooni-, ja undesimisointujen sekä vähennettyjen ja ylinousevien intervallien runsaana käyttönä. (Blume 1979, 138–139.)

1700-1800 –lukujen vaihteessa kasvoi kiinnostus homofonisen musiikin käyttämiseen yhä ekspressiivisempiin tarkoituksiin. Tämän seurauksena myös rytmin rooli musiikissa muuttui. Rytmin jatkuvuutta oli aikaisemmin rajoitettu, mutta nyt tämän virtaavuuden manipuloinnista tuli vähitellen ilmaisun keskeinen keino. Tempon joustavuuden ja nuottiarvojen vaihtelun ekspressiivinen arvo kasvoi, ja erilaiset käyttötavat sekä niiden aste laajenivat ja monipuolis-

tuivat. (Hudson 1994, 174.) Esitysmerkinnät kirjattiin teoksiin yhä yksityiskohtaisemmin.¹ Liszt ilmaisi tempon vaihteluita monin eri tavoin, esim. *rallentando*, *ritenuto*, *ritardando*, *accelerando*, *stretto*, *stringendo*, ja rytmin vapauteen hän viittaa sanoin *a capriccio*, *a piacere*, *senza tempo*, *recitativo*, *quasi cadenza* ja *improvvisato* (Hudson 1994, 262). Kaksi- ja kolmijakoisia rytmejä yhdisteltiin, hemioloissa vaihdeltiin painotuksen paikkaa, rytmiä tihennettiin esimerkiksi kvintoleilla ja septoleilla ja myös polyrytmiikkaa suosittiin (Blume 1979, 134).

1800-luvun loppupuolella pianistit ja kapellimestarit ajattelivat, että heillä oli oikeus ja lähes velvollisuus hyödyntää kaikkia rytmisen joustavuuden tapoja ja silloin tällöin jopa muuttaa säveltäjän nuottimerkintöjä saavuttaakseen oman persoonallisen ilmaisutapansa. Säveltäjät käyttivät sekä hetkellistä että pidempikestoista rubatoa. Hetkelliseen rubatoon sisältyi Lisztinkin suosima rytmin keskeytys tärkeässä kohdassa tai epätasaisuutta muutamilla peräkkäisillä sävelillä. Pidempikestoinen rubato taas jatkui usein koko tietyn jakson läpi ja siihen sisältyi pääasiassa tempon joustavuutta yleisellä tasolla. Tätä kauas ulottuvaa rubatoa merkittiin yleensä termillä *sempre rubato* tai *rubato*, jolloin sitä käytettiin merkitsemässä päätempoa tai tempon vaihdosta. (Hudson 1994, 300–301.)

2.3.4 Esitystilanne

Bachin aikana suuri osa teoksista oli kirkkomusiikkia, mutta Chaconnea ja muita instrumentaaliteoksia esitettiin myös hoveissa ja kodeissa. Jo barokin aikana teoksia kuitenkin sovitettiin usein eri kokoonpanoille ja musiikki soi siten useissa ympäristöissä. Musiikin ja uskonnon yhteys oli vahva ja musiikkia sävellettiin Jumalan kunniaksi. (Grout & Palisca 1988, 498, 502–503.) Busonin (1987a, 21) mukaan musiikki muuttuu vaihdettaessa siihen eri teksti tai esitettäessä se eri kontekstissa. Sillä ei ole tiettyä tarkoitusta, vaan tuttuakin musiikki voi siten uudessa ympäristössä tai aiheyhteydessä kuulostaa täysin vieraalta (Busoni 1987a, 21).

Bach työskenteli Chaconnen sävellysvuoden (1720) aikaan musiikillisena johtajana (*musical director*) Köthenin hovissa, jossa hän saattoi melko vapaasti toteuttaa itseään ja omia pyrkimyksiään sävellyksissään. Hovissa oli orkesteri ja muusikoita, jotka kykenivät esittämään hänen säveltämänsä musiikkia. Myös itse ruhtinas oli taitava viulisti ja soitti myös cembaloo

¹ Esimerkiksi Chopinin (1810–1849) musiikissa tempon kiihtyvyyttä osoittavia merkintöjä on jo paljon enemmän kuin Mozartilla tai Beethovenilla ja sanaa *rubato* hän käyttää kaikkiaan neljässätoista sävellyksessään (Hudson 1994, 175, 182).

sekä viola da gambaa (Boyd 1997, 65). Köthenin vuosina (1717–1723) Bach sävelsi erityisen paljon instrumentaalimusiikkia – sonaatteja, partitoita, klaveeriteoksia ja konserttoja. Ensimmäiset neljä työvuotta olivatkin Bachin elämän onnellisinta aikaa. (Marshall 1989, 8–9.)

Todennäköisesti Bach sävelsi Chaconnen erityisen taitavalle viulistille, ehkä orkesterin ensiviulisti Joseph Spiessille tai sitten Dresdenissä vaikuttaneille viulisteille Johann Georg Pisen-delille (1687–1755) tai Jean Baptiste Volumierille (1670–1728). Toisaalta se heijastaa myös Bachin omaa taitavuutta viulistina (Boyd 1997, 88; Drummond 1981, 775; Härtwig 1981, 75). Busonin aikana virtuoosisuutta ihailtiin. Hän itse arvosti suuresti Bachin musiikkia ja tunsin hyvin. Siten sovituksen merkitys Busonille itselleen on luultavasti ollut syvempi kuin yleisölle, joka piti siitä todennäköisesti sen näyttävyyden ja virtuoosisuuden vuoksi, mutta varmasti myös teoksen musiikillisen hienouden ansiosta.

Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimallin *merkityspenestän* yhteydessä on mahdollista tutkia, miten teoksen eri versioiden välillä kulunut aika on vaikuttanut sen muutokseen. Yhteiskunta oli muuttunut paljon tultaessa 1800-luvulle. Mesenaatit eivät enää elättäneet musiikoita, joiden tuli nyt tulla toimeen itsenäisesti. Konsertit olivat julkisia ja yleisö ihaili virtuoosia. Barokin aikana ei ollut samanlaista konserttielämää, vaan musiikkia esitettiin hoveissa ja kirkoissa. Kohdeyleisö oli siis erilainen, kuten myös säveltäjät Bach ja Busoni. Vaikka Chaconne on hyvin virtuoosinen teos, sekä alkuperäisenä teoksena että sen sovituksena, Bach ei muusikkona ollut viuluvirtuoosi siinä mielessä kuin Busoni oli pianovirtuoosi. Bachin suhteen ei ole myöskään tarkkoja tietoja siitä, missä Chaconnea on esitetty. Busonin esityksistä on kuitenkin olemassa joitakin tietoja ja hänen soitostaan on yleisellä tasolla kirjoitettu jonkin verran.

2.3.5 Autenttisuus

Autenttisuuteen pyrkiminen ja siihen liittyvä problematiikka nousevat ajankohtaisiksi kysymyksiksi esitettäessä menneiden aikojen musiikkia. Barokin aikakaudella autenttisuuden tavoittelu ei ollut vielä tarpeellista, koska tuolloin esitetty musiikki oli uutta ja tuoretta. Aiempien aikakausien vanhaa musiikkia ei tuolloin esitetty.

1800-luvulle asti musiikkia tuotettiin jatkuvasti hovien, aristokraattien, kirkkojen ja oopperatalojen tarpeisiin. Vanha musiikki ei kiinnostanut, vaan sekä yleisö että säveltäjien työllistäjinä toimineet mesenaatit halusivat kuulla vain kaikkein uusinta musiikkia. Oopperataloihin

taas tarvittiin jokaiselle esityskaudelle uusia teoksia. Tästä huolimatta myös vanhaa musiikkia esitettiin: Ranskassa Lullyn oopperoita, Englannissa Händelin oratorioita. Yksityiset ihmiset, jotka ymmärsivät vanhan musiikin merkityksen ja joilla oli pääsy vanhoihin lähteisiin, keräilivät nuotteja harrastuksenaan. Esimerkiksi Gottfried Bernhard van Swietenistä tuli Wienissä Händelin ja Bachin puolesta taistelija ja hän esitteli Mozartille Bachin *Das Wohltemperierte Klavier*:n, joka jätti jälkensä tämän myöhempään sävellystyylisiin. Oli harvinaista, jos musiikki säilyi yli 50 vuotta säveltäjän kuolemasta, sillä yleensä uusi musiikki voitti vanhan melko nopeasti. (Neumann 1992, 6.)

1800-luvun alkuun mennessä vanha mesenaattijärjestelmä alkoi olla historiaa. Ranskan vallankumous, feodalismien loppuminen, teollinen vallankumous ja hämmästyttävä teollisuuden ja kaupankäynnin lisääntyminen, sekä sen seurauksena varakkaan, laajan porvariston nousu muuttivat dramaattisesti Euroopan yhteiskunnallista rakennetta. 1800-luku, joka osuu osapuolleen yhteen romantiikan aikakauden kanssa, merkitsi myös vanhan musiikin roolin uutta vaihetta. Nouseva porvaristo musiikillisesti sivistyneenä ja konserteissa käyvänä yleisönä, korvasi entiset mesenaatit säveltäjien pääasiallisena tulonlähteenä. Elantonsa suhteen säveltäjät olivat nyt riippuvaisia markkinoista. (Neumann 1992, 7.)

Yleisöä ei kiinnostanut, kuinka uutta oli se musiikki, jonka kuuntelemisesta tai soittamisesta he olivat maksaneet. Romantiikan huoli kansallisesta perinnöstä suosi retrospektiivistä asennetta, joka puolestaan hyödytti vanhoja säveltäjiä. Ensimmäisiä tästä asennemuutoksesta hyötyneitä säveltäjiä olivat ilmeisesti Gluck, Haydn ja Mozart, joiden tuotantoa säilyi 1800-luvulle. Myös Bach oli vihdoin löydetty uudelleen, 75 vuoden lähes täydellisen laiminlyönnin jälkeen. Henkiinherättämistä edesauttoi osittain Bachin affektiivinen tyyli, joka liikutti romanttista sielua. Jotkut seikkailunhaluiset kuoronjohtajat menivät vieläkin pidemmälle ja elvyttivät renessanssisäveltäjien Palestrinan, Victorian ja Marenzian musiikkia. (Neumann 1992, 7.)

Autenttisuuskin oli jo alullaan 1800-luvulla. Silloin järjestettiin useita historiallisia konsertteja, joissa käytettiin antiikkisia soittimia. Sukupolvien ajan hautautuneena ollutta musiikkia etsittiin, löydettiin ja elvytettiin. Virtuosiopianistinakin tunnettu Ignaz Moscheles oli edellä aikaansa pitäessään vuonna 1830 sarjan historiallisia resitaaleja 1700-luvun cembalolla, joskin hän oli varustanut sen ääntä voimistavalla mekanismilla (*swell-mechanism*). 1800-luvun lopulla autenttisuusliike sai vauhtia ja vuosisadan vaihteessa perustettiin yhdistyksiä, joiden

tarkoituksena oli vanhan musiikin elvyttäminen käyttämällä vanhoja instrumentteja. Tunnettuja cembalon puolestapuhuja olivat Wanda Ladowska ja Arnold Dolmetsch, joista edellinen paheksui alkuperäisestä nuotista poikkeavia kustannustoimittajia ja sovittajia moittien heistä esimerkiksi Hans von Bülowia ja Hummelia. Itse hän kuitenkin halusi lisätä omaan cembaloonsa teräskehikon. Dolmetsch puolestaan rakensi cembaloita ja tutki niiden soittotekniikkaa. Kirjassaan *The Interpretation of the Music of the 17th and the 18th Centuries* (1915) hän käsitteli ensimmäistä kertaa tempon, rytmin, ilmaisun sekä instrumenttien ja niiden soittotekniikan ongelmia. Tämän teoksen julkaiseminen teki hänestä autenttisuusliikkeen todellisen perustajan. (Neumann 1992, 9–10.)

Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimallin *käännökseen* – soittimelta toiselle tai aikakaudesta toiseen – liittyy Busonin kohdalla monia seikkoja, joista keskeisimpänä se, mitä hän itse ajatteli teoksen siirtämisestä. Hänen ajatuksensa barokkimusiikista ja Bachista, musiikin tulevaisuudesta, notaatiosta, sovittamisesta, estetiikasta, esittämisestä ja virtuoosisuudesta ovat kiinnostavia ja valaisevat kukin osaltaan hänen käsityksiään musiikin olemuksesta ja sen käyttämisestä eri tarkoituksiin ja tilanteisiin. Busonin Chaconne on siirretty barokin aikakaudesta romanttiseen kontekstiin ja viululta suuriin sointitehoihin kykenevälle pianolle. Bach puolestaan siirsi teoksen ajatuksesta nuoteiksi ja valitsi muodon ja instrumentin, jotka sopivat sille tuona ajankohtana parhaiten. Busonin aikana improvisointi oli tavallista ja sitä arvostettiin. Toisinaan improvisaatiot vangittiin nuoteiksi, painettiin ja julkaistiin. Myös barokin kenraalibasso oli eräänlaista improvisointia sointupohjalle, ja onhan Chaconnekin itse asiassa sointukaavalle perustuva variaatiosarja.

Emergoituva rakenne taas ilmentää kehämuodon tavoin aikakauden vaikutusta säveltäjään ja teokseen sekä päinvastoin säveltäjän ja teoksen vaikutusta aikakauteen. Musiikissa teos muokkaa aikakautta, jossa se on tuotettu, mutta myös aikakausi muokkaa teosta oman näköisekseen. Täten muodostuu kehä, joka Chaconnen tapauksessa ilmentää Bachin teosten ja sävellystyylin vaikutusta barokin aikakauden kehittymiseen ja sen vaikutusta edelleen Bachin musiikkiin. Busonin kohdalla kehä muodostuu vastaavasti hänen vaikutuksestaan romantiikan aikakauteen ja muuttuvan aikakauden vaikutuksista hänen tuotantoonsa ja ihanteidensa muotoutumiseen. Romantiikan aikana virtuositeettia palvottiin, julkiset konsertit yleistyivät ja kuuntelijat odottivat sirkustemppeja. Myös Busonin Chaconne heijastelee näitä vaatimuksia, joiden lisäksi se on vastaus ajan Bach-renessanssiin. Bachin musiikkia oli alettu julkaista vuosisadan alussa ja se oli kokenut uuden nousun. Autenttisuuteen siinä mielessä kuin sana nyky-

ään ymmärretään, ei kuitenkaan pyritty, vaan vanhoja teoksia muokattiin surutta uusien tyyllisten ihanteiden ja vaatimusten mukaisiksi. Sovitukset olivat suosittuja, ja Bach-sovituksista tunnetuimmiksi ovat jääneet erityisesti Lisztin, Busonin ja Regerin sovitukset.

2.4 Tutkimusongelmat

Keskityn tutkielmassani siihen, miten Busoni sovitti Bachin Chaconnen, eli rekontekstualisoinnin termein siirsi sen sävellysajan kontekstista uuteen, romantiikan ajan kontekstiin. Kehystämisen ja muodon tasolla vertailen Bachin ja Busonin teosten tyyllillisiä eroja parametreittain niiden muotorakenteen, harmonian, soinnin ja siihen liittyvien kliimaksien sekä rytminkäsittelyn kautta. Busonin pianosovituksen statistisien kliimaksien sekä niissä käytettyjen tehokeinojen tarkastelussa kiinnitän soinnin ohella huomiota erityisesti esitysmerkintöihin, dynamiikkaan, sävelten ambitukseen ja tekstuuriin verraten sovitusta alkuperäiseen viuluteokseen. Busonin kirjoitusten kautta pohdin, miten hänen musiikkifilosofinen ajattelunsa heijastuu analysoitavassa Chaconne-sovituksessa. Heijastumista tarkastelen erityisesti Busonin autenttisuus- ja virtuoosisuuskäsityksen sekä sovittamiseen liittyneiden ajatusten avulla. Lopuksi esitän lyhyesti huomioita siitä, miten Busonin tavoite sulauttaa barokin musiikkia romantiikan virtuoosittyyliin vaikutti hänen aikakautensa musiikilliseen kontekstiin.

2.5 Analyysimenetelmä

Analyysini perustuu LaRuen (1997) tyylianalyysistä esittämiin näkemyksiin, joiden mukaan teos voidaan analysoida parametri kerrallaan. LaRuen mainitsemia parametrejä ovat sointi, harmonia, melodia, rytmi, kasvu (*growth*) ja teksti. Kuitenkin se, mitkä parametrit kulloinkin ovat tarkoituksenmukaisimmat, riippuu analysoitavan teoksen ominaispiirteistä. Chaconne-analyysissäni keskityn muotorakenteen ohella erityisesti sointiin, harmoniaan ja rytmiin.

Soinnin yhteydessä tarkastelen teoksen tekstuuria, äänialaa, äänenväriin liittyvää sävelten asettelua, dynamiikkaa ja kliimaksien rakentamista, sekä polyfonisuuden soinnillisia vaikutuksia. Huomioin myös esitys- ja dynamiikkamerkinnot, joilla Busoni on tavoitellut tiettyä sointia. Harmoniaan liittyen tutkin kromatiikan sekä lisättyjen äänten vaikutusta sointuihin ja niiden funktioihin ja etsin teoksesta romantiikan ajalle tyyppillisiä muunnesointuja. Rytmin yhteydessä tarkastelen temponkäsittelyä esitysmerkintöjen, lisättyjen äänien sekä aksentoinnin kautta sekä huomioin, mitä uusia rytmejä ja aika-arvoja Busoni mahdollisesti lisää Bachin teokseen.

Kliimaksien määrittely on osin tulkinnanvaraista. Tämän tutkimuksen toteutan kuitenkin lähinnä nuottimateriaalin ja siitä tekemäni analyysin sekä Bachin alkuperäisteoksesta tehtyjen valmiiden analyysien pohjalta. Levytyksiä tai muuta äänimateriaalia en juurikaan hyödynnä. Pelkän nuottimateriaalin pohjalta on virtuoosisuutta kuitenkin tutkittu ennenkin. Marjaana Virtasen (2001, 59–60) mukaan nuottikuva-analyysi kuuluu teoskeskeisyyden piiriin, vaikka sillä pyrittäisiinkin ilmentämään esittävän taiteen piirissä tapahtuneita muutoksia. Hänelle nuottikuva-analyysi ei merkitse teoksen analysointia autonomisena ilmaisumuotona, vaan Tomi Mäkelän (1989) tutkimukseen nojautuen hän olettaa, että esittämiseen liittyviä ilmiöitä voidaan tarkastella nuottipartituurin pohjalta. Teosanalyysin olen tehnyt vertailemalla Bachin ja Busonin teoksia tahti tahdilta allekkain. Bachin teoksen olen nuottiesimerkeissä sijoittanut Busonin sovituksen yläpuolelle.

Nuottimateriaalina olen käyttänyt faksimilekopiota Bachin Chaconnesta sekä Henryk Szeryngin toimittamaa editiota Bachin sonaateista ja partitoista sooloviululle. Nuottiesimerkit olen laatinut faksimilekopion pohjalta ja Szeryngin editiota olen käyttänyt apuna lähinnä epäselvissä kohdissa. Arpeggioita Bach ei kirjoita auki eikä anna niitä koskien erityisiä esitysohjeita. Nuottiesimerkeissä olen kuitenkin kirjoittanut kuviot auki helpottaakseni teosten vertailua. Nuottien varsien suunnat eivät luettavuuden selkeyden vuoksi ole esimerkeissäni aina täsmälleen Bachin käsikirjoituksen mukaisia, mutta muuten esimerkit noudattavat mahdollisimman tarkasti Bachin kirjoitustapaa. Busonin sovituksesta käytössäni on ollut Edition Petersin julkaisema Urtext-versio, joka toimittajansa Paul Banksin mukaan perustuu Chaconnen neljänteen painokseen vuodelta 1916. Nuottiesimerkit olen kirjoittanut sen mukaisesti, vaikkakin paikoin nuottien asettelu ja niiden varsien suunta saattavat nuotinkirjoitusteknisistä syistä olla esimerkeissäni erilaisia Urtext-painokseen verrattuna.

3 BUSONI MUUSIKKONA

3.1 Elämänvaiheet

Busoni syntyi saksalais-italialaiseen muusikkoperheeseen Italiassa vuonna 1866. Itseään Busoni piti italialaisena, vaikka saksalainen kulttuuri – Goethe, E. T. A. Hoffmann, Nietzsche ym. – vaikuttikin merkittävästi hänen ajatteluunsa ja luomistyöhönsä. (Katz & Dahlhaus 1987, 197). Nuorena Busoni oli eräänlainen ihmelapsi ja esiintyi usein konserteissa yhdessä vanhempiansa kanssa soittaen Mozartin, Clementin ja Schumannin musiikkia, Bachin, Rameaun, Hummelin ja Haydnin teoksia sekä omia sävellyksiään (Dent 1974, 17, 19). Busonin ensimmäisenä opettajana toimi hänen isänsä ja vaikka tämä ei ollutkaan musiikillisesti erityisen lahjakas, sai hän aikaan tuloksia ankaralla ja periksiantamattomalla opetustyyllillään (Busoni 1987a, 59).

Säveltäminen kiinnosti Busonia nuoresta pitäen. Vain 9-vuotiaana (1875) hän pääsi oppilaaksi Wienin konservatorioon, mutta oli isänsä mielestä vielä liian nuori opiskelemaan säveltämistä (Dent 1974, 20–21). Vain vuotta myöhemmin Busoni kuitenkin esitti jo julkisesti omia teoksiaan, vaikka kriitikoiden mukaan hänen pianistiset kykynsä olivat lupaavampia kuin sävellykset, joita esimerkiksi Eduard Hanslick piti italialaisen pikkupojan tekemiksi yllättävän vakavina (Dent 1974, 22). Hanslick kuitenkin antoi tunnustusta Busonin taidoille improvisoida polyfonisesti annetusta temasta ja tulkitsi sävellysten vakavuuden ja kypsyyden olevan seurausta Bachin musiikin opiskelusta (Sitsky 1986, 180).

Busonin pianististen kykyjen ja kiistanalaisten sävellystaitojen pelättiin menevän kuitenkin pilalle, mikäli hän jatkaisi konsertoimista. Myös Anton Rubinstein oli havainnut Busonin lahjakkuuden ja kannustanut kouluttamaan häntä huolellisesti lahjojen esittelyn ja rahallisen hyödyn tavoittelun sijaan. Busonin isää eivät tämän kaltaiset ohjeet kuitenkaan kiinnostaneet. (Dent 1974, 23, 27.) Hän halusi mitä ilmeisimmin keskittyä esittelemään poikansa taitoja, eikä niinkään ajatellut tämän kehitystä pidemmällä tähtäimellä. Busoni itse ei pitänyt isänsä innokkuudesta ylpeillä hänen taidoillaan ja esitellä niitä vieraille ihmisille (Busoni 1987a, 59–60).

Busoni aloitti sävellysohjelmuksensa 13-vuotiaana (1879) Grazissa, jossa hän opiskeli yli vuoden ajan harmoniaa, kontrapunktia ja fuugan laadintaa, sekä soitinnusta, säveltämistä ja musiikin historiaa. Hänen merkittävin opettajansa oli Wilhelm Mayer, joka tunnettiin säveltäjänä paremmin nimellä W. A. Rémy. Näiden opintojensa aikana Busonissa syttyi elinikäinen ihailu Mozartia ja myöhemmin Bachia kohtaan. (Dent 1974, 36–39). Busonin ura säveltäjänä käynnistyi kuitenkin hitaasti. Vaikka hän itse piti teoksiaan onnistuneina, ei niitä aina hyväksytty orkesterien ohjelmistoon (Dent 1974, 46, 51–52).

20-vuotiaana Busoni tuli toimeen itsenäisesti, ja Petersin sekä myöhemmin Breitkopf & Härtelin kustantamot julkaisivat hänen teoksiaan. Leipzigissä vaikutti tuohon aikaan monia tunnettuja taiteilijoita ja nousevia kapellimestareita, joista Busoni tutustui Edward Griegiin, Frederick Deliukseen ja Gustav Mahleriin. Erityisen läheiset suhteet hänellä oli viulisti Henri Petrin ja tämän perheen kanssa. (Dent 1974, 67–68.) Petrin pojasta, Egonista, tuli myöhemmin tunnettu pianisti. Busoni opetti hänelle pianonsoittoa, ja Egon Petri puolestaan toimi Busonin assistenttina sekä oli yksi hänen lähimmistä ystävistään (Beaumont 1985, 49).

Suomessa Busoni tunnetaan erityisesti työskentelystään Helsingin konservatoriossa, myöhemmässä Sibelius-Akatemiassa. Hugo Riemannin suosituksesta hän sai sieltä yllättäen työtarjouksen keväällä 1888 ja aloitti työt jo syyskuussa. Vaikka kaupungin arkkitehtuuri ja luonto viehättivätkin Busonia, sen vaatimaton musiikkielämä masensi häntä: kaupungissa ei ollut oopperaa, ei ainuttakaan ammattikvartettia, vain vastaperustettu orkesteri ja heikkotasoisia konservatorio-oppilaita. (Dent 1974, 75–77, 94; Salmenhaara 1984, 45–46.)

Busonin vaikutus Suomen musiikkikulttuuriin oli merkittävä ja resitaalit, joissa hän esitti Bachin, Scarlattin, Händelin, Mozartin ja Beethovenin musiikkia, olivat hyvin suosittuja. Edellä mainittujen säveltäjien teosten ohella Busoni toi suomalaisten kuultaville myös Brahmsin, Anton Rubinsteinin, Lisztin ja Griegin teoksia sekä omia sävellyksiään. (Dent 1974, 77–78.) Musiikkiopistoa johtaneen Martin Wegeliuksen ja orkesteririntamaa hallinneen Robert Kajanuksen tulehtuneista suhteista johtuen Busonia kuultiin kuitenkin Kajanuksen johtaman orkesterin solistina vasta hänen jo jätettyään työnsä Suomessa (Vainio 2002, 272–273).

Vaikka Busoni tunsu alkuun olevansa yksinäinen, hän sai vähitellen monia tuttavuuksia ja ystäviä Christian Sindingin ja Frederick Deliuksen kanssa muodostuikin pysyväksi (Dent 1974, 78, 81). Suomessa Busonin ystäväpiiriin kuuluivat myös Jean Sibelius, Armas ja Eero Järnefelt

sekä Adolf Paul, joista A. Järnefelt ja Paul olivat hänen oppilaitaan (Salmenhaara 1984, 46). Busoni kuului myös Kajanuksen sekä Sibeliuksen lähimpiin ystäväpiireihin ja keskusteli heidän kanssaan usein musiikin estetiikasta ja taiteen filosofiasta (Vainio 2002, 533).

Sibelius ihaili Busonia pianistina ja ylisti tämän suuruutta ja voimaa. Busonin sävellyksiin hän kuitenkin suhtautui varauksella, joskin hän päiväkirjoihinsa myöhemmin tekemällään lisäyksellä pehmensi arviotaan. (Salmenhaara 1984, 296; Sibelius 2005, 59.) Tuttavuus Sibeliuksen kanssa jatkui Busonin kuolemaan saakka, vaikka Sibelius myöhemmin katuikin sitä, ettei ollut mennyt tapaamaan Busonia vuonna 1923 kun siihen olisi viimeistä kertaa ollut mahdollisuus (Salmenhaara 1984, 384).

Suomessa Busoni tutustui myös tulevaan vaimoonsa, Gerda Sjöstrandiin (Dent 1974, 83). He avioituivat Moskovassa vuonna 1890 pian sen jälkeen kun Busoni oli vuonna 1889 voittanut sävellyspalkinnon Anton Rubinstein -kilpailussa. Monien mielestä hänen olisi kuulunut voittoa ensimmäinen palkinto myös pianosarjassa, mutta tasapuolisuuden nimissä palkinto myönnettiin Venäjän edustajalle, Nikolai A. Dubassoville. Sävellyspalkinnon ansioista Busoni kuitenkin nimitettiin seuraavan lukuvuoden alusta opettajaksi Moskovan konservatorioon. (Beaumont 1985, 15; Dent 1974, 94.) Ilmeisesti Busonin odotukset tulevasta työstä olivat suuremmat, kuin mikä todellisuus tuli olemaan. Dentin (1974, 95) mukaan asumis- ja työskentelyolosuhteet Moskovassa olivat huonot ja kollegat olivat – Alexander Silotia lukuun ottamatta – Busonille kateellisia. Moskovasta Busoni siirtyi vuonna 1891 opettajaksi Bostoniin, New Englandin konservatorioon (Beaumont 1985, 15; Dent 1974, 97).

Yhdysvallat ei osoittautunut kuitenkaan Venäjää tai Suomea paremmaksi ja konservatorion olosuhteet olivat siellä vielä huonommat kuin Helsingissä, jossa resurssit olivat olleet niukat, mutta Busonia oli arvostettu ja Wegelius oli suonut hänelle paljon vapautta. Bostonissa opettajat pelkäsivät laitoksen romahtamista, ja lahjattomiakin nuoria hyväksyttiin opiskelijoiksi vain lukukausimaksujen toivossa. Tiukka aikataulut ja tuntien lyhyys ahdisti Busonia ja jo vuoden kuluttua hän erosi virastaan ja muutti perheineen New Yorkiin. (Dent 1974, 97–98.)

Tuohon aikaan Busoni ansaitsi rahaa matkustelevana virtuoosina. Lukuisista Amerikan ystävyys-suhteistaan huolimatta hän kaipasi Euroopan kulttuurielämää ja palasi sinne keväällä 1894. Opettamiseen pettyneen Busonin tarkoituksena oli jatkaa uraa kiertävänä virtuoosina, minkä vuoksi hän asettui matkustelun kannalta keskeisellä paikalla sijaitsevaan Berliiniin. (Dent 1974, 98–99.) Vuosina 1900 ja 1901 Busoni piti Weimarissa mestarikursseja, joiden

myötä hän alkoi jälleen uskoa nuoriin pianisteihin ja näiden kykyihin (Dent 1974, 125–126, 128).

Suurin vaikutus Busoniin 1900-luvun alun muutosten vuosina oli Lisztin, Verdin, Bachin ja Mozartin musiikilla. Busonin pianokonsertto (1903–1904, julkaistu 1906) ja viulusonaatti e-molli (1898, julkaistu 1901) merkitsivät käännettä ja uuden aikakauden alkua hänen kehityksessään ja persoonallisuudessaan. Hänen sävellystyylinsä muuttui, kirjallinen tuotantonsa kasvoi, eikä elämä esiintyvänä taiteilijana enää kiinnostanut häntä entiseen tapaan. Kriitikot ja yleisö alkoivat vihdoinkin tunnustaa hänen arvonsa myös tulkitsijana, ei vain teknisesti ainutlaatuisena virtuoosina. Ymmärrettiin, että Busonin kaltaista omaperäistä soittajaa ei ollut kuultu sitten Lisztin ja Anton Rubinsteinin aikojen. (Dent 1974, 167–168.) 1800-luvun suurista virtuoosipianisteista Busoni tunsi kuitenkin vain Anton Rubinsteinin, jonka vaikutus hänen muusikkouteensa, musiikilliseen ajatteluunsa ja musiikin monumentaalisuuteen olikin merkittävä (Dent 1974, 102–103).

Kiinnostuksen painopisteen siirtyminen esteettisten pohdintojen suuntaan on havaittavissa Busonin kirjallisesta tuotannosta, josta ensimmäiset julkaistiin vuosina 1907 ja 1910. Dentin (1974, 220) mukaan Busoni oli lopettanut virtuoosielämän vuoteen 1914 mennessä ja piti itseään tuolloin säveltäjänä, filosofina ja jopa profeettana, jolla oli missio. Busonin tavoitteet eivät olleet vain kaupallisia ja hänen asemansa olikin hankala, koska hän piti taidettaan lähes uskontona, jota hänelle oli annettu tehtäväksi julistaa maallisista tavoista ja ymmärryksestä välittämättä. Ymmärrystä hän ei kuitenkaan osakseen juuri saanut. (Dent 1974, 220.) Viimeiset vuotensa Busoni asui Berliinissä, jossa hän kuoli 1924 (Beaumont 1985, 16).

Busonin elämä oli hyvin vaiherikas ja muusikkona hän kehittyi vähitellen ihmelapsesta nuoreksi säveltäjäksi sekä musiikin ammattilaiseksi, pianovirtuoosiksi. Busoni työskenteli ja konsertoi ympäri maailmaa, mutta koki ajoittain sekä virtuoosin että opettajan roolit turhauttavina. Hän oli kiinnostunut varhaisemmista säveltäjistä ja tutki heidän musiikkiaan, mutta ihaili myös vanhoja, suuria pianovirtuooseja. Busoni suhtautui musiikkiin hyvin syvällisesti ja myöhäisellä iällään hän keskittyikin lähinnä musiikkiaiheisten esteettis-filosofisten kirjoitelmien laatimiseen. Hänen asenteensa musiikkiin ja muihin säveltäjiin leimasi myös hänen soittoaan ja ohjelmistovalintojaan.

3.2 Soittotyyli ja ohjelmistovalinnat

Muihin pianisteihin verrattuna Busonilla oli täysin erilainen käsitys siitä, mitä pianolla saattoi tehdä. Hän arvosti lähinnä Venäjän, Wienin ja Puolan pianotraditioita sekä Lisztin oppilaita Reisenhaueria, Saueria ja Eugen d'Albertia, jolle Chaconne-sovitus on omistettu. (Dent 1974, 258.) Myös Lisztin vaikutus Busonin soittoon ja ohjelmistovalintoihin oli merkittävä. Busonin kiinnostus Lisztiä kohtaan heräsi kuitenkin vasta, kun hän alkoi ymmärtää tätä laajemmin kuin pelkkänä virtuoosina (Dent 1974, 151). Vaikka Liszt olikin sekä pianistina että säveltäjänä osa vanhaa virtuoositraditiota, Busonin kiinnostus liittyi enemmän Lisztin musiikin väriefekteihin ja muihin virtuoosisuuden ulkopuolisiin tai taustalla oleviin tekijöihin, kuin pelkään mekaanisen taituruuden esittelyyn.

1880-luvun loppuun mennessä Busoni oli saavuttanut virtuoosin aseman (Dent 1974, 71). Hänen konserttiohjelmansa koostuivat yleensä suurista teoksista ja vain 17-vuotiaana (1883) hän esimerkiksi esitti yhdessä konsertissa Beethovenin sonaatin op. 111, Bachin Italialaisen konserton, Schumannin Sinfoniset etydit, Chopinin *Andante Spianato* ja *Polonaise Brillant*, Lisztin sovituksen Mendelssohnin Kesäyön unelmasta, sekä omista sävellyksistään *Variaatio* ja *Scherzo* pianolle, viululle ja sellolle, *Serenadi* sellolle ja pianolle sekä pianoetydit. (Dent 1974, 46.) Nykyään moisia ohjelmia voi kuulla lähinnä levyiltä, mutta konserteissa yhtä laajoja ja raskaita teoskokonaisuuksia ei yleensä esitetä. Dentin (1974, 71) mukaan Busoni soitti mielellään myös oopperasovituksia, vaikka kaikki kriitikot eivät niitä arvostaneetkaan ja pitivät siten niiden esittämistä valistuneelle saksalaisyleisölle jopa kummallisena.

Beethovenin sonaateista Busoni opetteli nuorena virtuoosisimmat, op. 53 *Waldsteinin* ja op. 57 *Appassionatan*, mutta vanhemmalla iällään hän esitti myös myöhäisiä sonaatteja, op. 106 *Hammerklavieria* sekä opuksia 110 ja 111. Dentin (1974, 260) mukaan Busoni hylkäsi myöhemmin sekä Bachin että Chopinin pienimuotoiset teokset, eivätkä valssit ja masurkat sekä englantilaiset ja ranskalaiset sarjat saaneet hänen sympatiaansa osakseen. Mieluiten Busoni soitti profeetallisina pitämiään Chopinin preludeja, mutta esitti myös tämän etydejä, toisinaan sonaatteja, harvoin balladeja ja muutamia nocturneja. (Dent 1974, 260–261.)

Pienimuotoisia teoksia Busoni esitti kaiken kaikkiaan harvoin, vaikka varhaislapsuudessaan hän oli tutustunut niihin ja soittanut niitä konserteissa. Myös hänen ensimmäiset sävellyksensä olivat olleet pienimuotoisia, barokkityylisiä kappaleita. Ohjelmamusiikin ja karaktäärikappaleiden alue oli Busonille epämukava ja hänen tähän tyyliin tekemistään teoksista lähes

kaikki lukeutuvatkin hänen varhaistuotantoonsa. Muutamat Busonin menestyksekkäimmistä sävellyksistä kuuluvat kuitenkin tähän tyyliin, jonka kautta hän oppi taloudellisuutta keinojen ja teosten keston suhteen. Kehitysvuosiensa aikaan Busoni oli mieltynyt suuriin muotoihin ja myöhäisinä vuosina hänen esteettiset periaatteensa ohjasivat myös hänen musiikki-mieltymyksiään. Busonin myöhemmät, kypsät sävellykset eivät olisi kuitenkaan olleet mahdollisia ilman pienimuotoisten teosten kautta saatua harjaantumista. Itse asiassa juuri muodon ja teknisen vaikeuden liitto antaa hänen töilleen niille ominaisen, muista erottuvan luonteen. (Sitsky 1986, 37.)

1900-luvun alussa Busoni laati konserttiohjelmansa usein tietyn säveltäjän teosten pohjalta. Vuoden 1904 joulukuussa hän järjesti Berliinissä kolmen konsertin sarjan, jonka puitteissa hän esitti ainoastaan Lisztin teoksia – etydeitä, alkuperäisteoksia ja transkriptioita – ja lähes tarkalleen kymmenen vuotta myöhemmin, jouluna 1914, oli vuorossa tuon ajan ensimmäinen, yksinomaan Bachin musiikille omistettu pianoresitaali (Dent 1974, 150, 221). Vuonna 1916 Busoni piti Zürichissä neljä resitaalia, jotka oli omistettu kukin erikseen Bachin, Beethovenin, Chopinin ja Lisztin teoksille (Dent 1974, 231). Sitskyn (1986, 185) mukaan tälle Busonin myöhäisten vuosien Bach-soitolle oli tyypillistä herkkyyden leimaama yksinkertaisuus.

Dentin (1974, 260) korostaa Busonin soiton olleen hyvin maskuliinista eikä siinä hänen mukaansa ollut jälkeäkään feminiinisestä suloudesta. Vuoden 1884 aikoihin Busonin lauluja ja tulkintaa Beethovenin *Appassionata*-sonaatista paheksuttiin, häntä kehoitettiin vähentämään *forten* ja *fortissimonsa* tehoja ja jopa valitsemaan tulotasoltaan musiikkia varmempi ammatti (Dent 1974, 53). Beethovenin myöhäisissä sonaateissa Busoni oli kuitenkin parhaimmillaan ja kaikkein profeetallisimmin: äänen laatu oli hurjimmisakin vyörytyksissä aina viimeistellyn kaurin, mutta dynaamisesti ja rytmisesti Busonin soitto oli hyvin vapaata ja kauhistutti monia kuulijoita. (Dent 1974, 260–261.)

Jos Busonin Beethoven-tulkintoja pidettiin toisinaan aivan eriskummallisina, niin Chopinin ihailijat Busonin soitto vieraannutti täysin. Hänen tulkintansa Chopinin musiikista olivat vaikeasti hyväksyttävissä ja niitä pidettiin yleisesti massiivisina ja suureellisina. Yleensä lyyrisesti ja haaveellisesti tulkitut jaksot hän tapasi soittaa jähmeästi ja arvokkaasti tai jopa turhankin sentimentaalisesti. Myös Busonin omistautuminen Lisztin musiikille aiheutti alkuun skandaaleja ympäri Eurooppaa. (Dent 1974, 108–109, 260.)

Monet englantilaiset ja mannermaiset muusikot suhtautuivat torjuvasti Lisztin teoksiin, mutta Busonin soitto mursi vähitellen heidän ennakkoluulonsa (Dent 1974, 260). Mauton kerskailu ja mahtailu eivät kiinnostaneet Busonia ja ne Lisztin suuret teokset, jotka musiikilliselta tasoltaan vaatimattomien pianistien käsissä vaikuttivat vain virtuoosisten taitojen esittelyltä, kuulostivat Dentin (1974, 146) mukaan Busonin soittamina helpoilta ja yksinkertaisilta. Asteikot ja arpeggiot muuttuivat Lisztin aikomusten mukaisesti himmeäksi taustaksi, jonka päällä suuret soinnut ja laulavat melodiat erottuivat selkeinä. Busonin kosketus oli tarkka ja sen ansioista ääni muuttui sitä kauniimmaksi mitä kovemmaksi volyyymi kasvoi. Kukaan muu soittaja ei tuntunut saavan pianosta yhtä suurta ääntä kuin hän. (Dent 1974, 146.) Italialaisena Busoni myös ymmärsi, että Lisztille melodia oli virtuoosisuutta tärkeämpi ja ehkä juuri sen vuoksi hänen esityksensä herättivät yleisössä innostusta (Dent 1974, 151).

Dent (1974, 146) jatkaa, kuinka Busonin omaa soittoa kuulleiden mukaan vaikeimmatkin kohdat kuulostivat hänen soittaminaan värikkäiltä, mutta silti jokainen ääni oli selkeä ja kirkas eikä mikään kuulostanut sotkuiselta tai sumealta. Busonin kiinnostus väriefekteihin kasvoi hänen perehdyttyään Lisztin musiikkiin ja pysyi hallitsevana hänen loppuelämänsä ajan. Jopa viimeisen esiintymisensä jälkeenkin väritehojen ongelma vaivasi häntä yhä. Aika ajoin hänen soittonsa vaikutti kuulijoista ilmeettömältä ja liian älylliseltä. Hän saattoi soittaa pitkiäkin katkelmia tarkasti sävytetyllä ja tasaisella äänenvärillä, kuin haluten tuottaa urkumaisia efektejä. Virheetön pianotekniikka oli Busonin mukaan ehdoton edellytys säkenöivien ja kirkkaiden äänenvärien tuottamiseksi. (Dent 1974, 146.)

Saksassa Busonia kritisoi tyylin vapaudesta ja erityisesti pedaalin käytöstä. Hänen pianosta saamansa lähes orkestraaliset tehot olivat tuon ajan kuulijoille jotain täysin uutta ja outoa. Kriitikkojen suhtautuminen olikin melko kahtiajakoista. (Dent 1974, 71.) Toisaalta Busonin virtuositeettia ihailtiin, mutta hänen tulkintojaan ja kappalevalintojaan kauhisteltiin. Monista kuulijoista Busonin virtuoosisuuskin vaikutti liioitellulta ja lähes vastenmieliseltä, mutta kausi oli kuitenkin hänen kehityksensä kannalta tarpeellinen ja valmensi häntä kohti entistä älyllisempiä tulkintoja (Dent 1974, 103).

Toisaalta Busonia pidettiin myös arvoituksellisena taiteilijana. Ajan mittaan kriitikot alkoivat kuitenkin ymmärtää häntä yhä paremmin ja suhtautuminen häneen muuttui aiempaa suopeammaksi. (Dent 1974, 109.) Busonin odotukset ja vaatimukset yleisöä kohtaan olivat suuret ja hän kuvitteli kuulijoiden tuntevan esitettävät teokset läpikotaisin, yhtä hyvin kuin hän itse.

Tästä näkökulmasta olisi toki ollut tarpeetonta selittää heille mitään, minkä he jo tiesivät entuudestaan. Vuoden 1921 aikoihin Busonin konsertit ja tulkinnat olivatkin kuulijoille yllätyksellisiä ja ne, joilla oli tietty käsitys siitä, miten Bachia, Beethovenia tai Chopinia tuli esittää, olivat ymmällään kuullessaan hänen soittoaan. Vaikka Busoni ei soittanutkaan tahallisen provosoivasti ja säädyttömästi, oli hän kuitenkin jo kauan sitten luopunut pelkän mekaanisen taituruuden esittelemisestä. (Dent 1974, 109, 258.) Sen sijaan hän etsi vanhemmasta musiikista usein profeetallista luonnetta ja laadukkuutta ja pysyi sen vuoksi esimerkiksi aina uskollisena edellä mainituille Chopinin preludeille (Dent 1974, 169).

Pianistina Busoni oli syvälinen ja kunnianhimoinen. Vaikka hänen virtuoosiset taitonsa olivatkin häkellyttävät, ei tekniikka ja taituruuden esittely ollut hänelle itsetarkoitus. Tekniikka oli hänelle vain keino musiikin välittämiseen parhaalla tavalla. Busoni ei tyytynyt miellyttämään yleisöä tai kriitikkoja, vaan valitsi ohjelmistonsa ja suunnitteli konserttinsa rohkeasti ja ennakkoluulottomasti. Koska hän luotti yleisönsä musiikilliseen tietämykseen ja sivistyneisyyteen ehkä enemmän, kuin olisi ollut tarkoituksenmukaista, hän ei tyytynyt soittamaan teoksia perinteisellä tavalla, vaan etsi aina uusia tulkintatapoja. Osaa kuulijoista hänen erikoisuutensa vihasutti, mutta osa heistä kuitenkin ymmärsi hänen taiteellisia ihanteitaan (ks. Dent 1974, 231). Mutta ehkä suuren pianistin merkki onkin toisaalta juuri se, että hän herättää kuulijoissaan ristiriitaisia mielipiteitä ja tunteita.

3.3 Busoni ja Bach

Busonin kiinnostus Bachin musiikkia kohtaan heräsi jo musiikkiopinon alkuvaiheessa, jolloin hänen isänsä tutustutti hänet Bachiin ja tämän musiikkiin. Busonin Bach-tuntemus olikin myöhemmin laaja, mikä tuli hyvin ilmi hänen julkaistessaan editioita Bachin musiikista. Bach vaikutti merkittävästi myös Busonin sävellystyöhön.

3.3.1 Editiot ja toimitustyö

Esipuhein ja kriittisin kommentein varustettujen tieteellisten editioiden julkaisutoiminta alkoi 1800-luvun lopussa (Neumann 1992, 8). Tieteellisyys oli tullut osaksi musiikkikustantamista 1800-luvun puolivälissä ja siihen sisältyi parhaiden saatavilla olevien lähteiden diplomaattinen toisintaminen². Kriittisessä osuudessa selostettiin ja arvioitiin lähteitä, vaihtoehtoja, tar-

² Näiden ponnistelujen ensimmäinen suuri merkkipaalu oli Bach Gesamtausgabe, jonka Bach Gesellschaft julkaisi vuosien 1851–1899 välillä. Sen 26 osaa ovatkin hyvä esimerkki toimituksellisesta laadukkuudesta. (Neumann 1992, 7.)

kistettuja laitoksia ja kyseenalaisia tulkintoja. Pyrkimyksenä oli luoda mahdollisimman auktoritatiivinen teksti. (Neumann 1992, 7.)

Julkaisuista monet oli järjestetty kansallisuuden, aikakauden, soittimen tai muodon mukaan ja niitä tehtiin useissa Euroopan maissa. Nämä tieteelliset editiot eivät vielä olleet julistus esityksen autenttisuuden puolesta, mutta ne olivat sen edellytys. Vaikka esityksen autenttisuuden liittyi monia ongelmia, ilman luotettavaa [nuotti]tekstiä olisivat yritykset kyseisen päämäärän saavuttamiseksi pysähtyneet heti alkuunsa. (Neumann 1992, 8.)

Myös Busoni oli kiinnostunut toimitustyöstä ja julkaisi Egon Petrin sekä Bruno Mugellinin kanssa 25-osaisen edition Bachin teoksista nimellä *Busoni-Ausgabe*. Kahdeksan osaa tästä editiosta on Busonin itsensä toimittamia: *Das Wohltemperierte Klavier I ja II* (1894, 1916), *15 Zweistimmige Inventionen* (1914), *15 Dreistimmige Inventionen* (1914), *Chromatische Fantasie und Fuge; Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Brudes; Fantasia Adagio und Fuge; Präludium Fuge und Allegro* (1915), *Aria mit 30 Veränderungen* (1915), *18 Kleine Präludien, Fughetta ja 4 Duette* (1916), *Fantasie und Fuge, Andante, Scherzo; Sarabanda con Partite; Aria variata alla maniera italiana* (1921) ja *Tokkaten, Fantasie und Fuge a moll* (1920, 1918). Editio julkaistiin kuuteen osaan tiivistettynä vuonna 1916 ja seitsenosaisena vuonna 1920. (Sitsky 1986, 178–179.)

Editiot Bachin 48 preludista ja fuugasta ovat Busonin suurin toimituksellinen perintö jälkipolville. *Wohltemperiertes Klavier:n* I osa korostaa Bachin musiikin pianistisia Aspekteja ja Busoni on liittänyt editioihin teknisiä harjoituksia, jotka auttavat omaksumaan tuolloista modernia pianotekniikkaa. Busonin pianistiset ja tulkinnalliset ehdotukset ovat järkeviä ja hyvin perusteltuja, ja Sitskyn (1986, 182) mukaan editio onkin arvokas sekä pedagogeille että esiintyville pianisteille. Jo edition alaotsikossa³ kuitenkin viitataan siihen, että teoksia on muokattu (*bearbeitet*) ja tulkittu (*erläutert*), eikä Busoni siten väitä Bach-editioidensa olevan täysin autenttisia, vaikka ne ovatkin tieteellisiä. Editioiden arvoa kokonaisuutena ei kuitenkaan vähennä se, että nykytutkimus on löytänyt niistä muutamia virheitä, erityisesti koristeluissa. Busoni oli kiinnostunut dynaamisesta ja elinvoimaisesta tulkinnasta modernilla pianolla ja pyrki musiikillaan kohti tätä päämäärää. (Sitsky 1986, 181–183.)

³ Das Wohltemperierte Klavier. Erster Teil. Bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anmerkungen für das Studium der Modernen Klavierspieltechnik von Ferruccio Busoni. *Klavierwerke*, Vol. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, EB 4301 a-d. Copyright G. Schirmer 1894–1897. Ed. 198. Breitkopf & Härtelin vuoden 1916 editiossa sanan *anknüpfenden* tilalla on käytetty sanaa *Anweisungen*.

Wohltemperiertes Klavier:n toisessa osassa Busonin ehdottamia teknisiä harjoitelmia on vain yksi, preludin nro 15 yhteydessä. Osien julkaisun välisenä aikana Busonin ajattelu oli muuttunut virtuoosisesta filosofiseksi, eikä soittotekniikka kiinnostanut häntä enää yhtä paljon kuin säveltäminen. Kokoelman toisessa osassa hän keskittyykin teknisten harjoitelmien sijaan sävellysharjoitelmiin, joissa hän kuvastaa eri tavoin Bachin tekniikkaa ja taitavuutta, löytää fuugien väliltä yhteyksiä ja luo linkkejä preludien ja niitä vastaavien fuugien välille. Vaikka myös toisessa osassa on pianistisia ohjeita ja ehdotuksia, niitä ei kuitenkaan ole yhtä paljon kuin ensimmäisessä osassa ja ne ovat niitä yksinkertaisempia. Myös esitys- ja editio-ohjeet ovat ensimmäiseen osaan verrattuna niukkoja ja epämääräisiä. Jotkut kappaleista vaikuttavat jopa Urtext-versioilta. (Sitsky 1986, 184–185.)

Busonin Bach-editioita ja transkriptioita kohtaan esitetty kritiikki on ollut hyvin samankaltaista (Sitsky 1986, 183). Autenttisuuteen pyrkiminen lisääntyi 1900-luvun alussa ja hallitsee yhä tietyssä määrin musiikillista ajattelua. Bachin musiikin romantisoimista tai muokkaamista Busonin sovitus- ja muokkauksien tavoin on pidetty toisinaan jopa mauttomana, eivätkä hänen Bach-editionsa juuri kulu preludeita ja fuugia harjoittelevien pianistien käsissä. Niillä onkin nykyään lähinnä tieteellistä kiinnostavuutta. Editiot olivat kuitenkin luonnollinen jatko Busonin Bach-sovituksille ja vahvistavat osaltaan käsitystä Busonin kiinnostuksesta Bachin musiikkia kohtaan. Tarkoituksena ei ollut nuottitekstin mahdollisimman autenttinen toistaminen, vaan Bachilla olleen idean siirtäminen toiseen aikaan ja sen esityskäytänteiden mukaiseksi.

3.3.2 Sävellykset

Perehtyminen Bachiin vaikutti voimakkaasti Busonin omaan sävellystuotantoon. Hänen isänsä Ferdinando sekä sävellyksen opettajansa Wilhelm Mayer suosivat Bachin ja muiden polyfonian mestareiden musiikkia ja huolehtivat, että myös nuori Ferruccio tutustui heidän teoksiinsa. Busonin ohjelmistossa olikin jo varhain paljon Bachin ja Händelin teoksia. Myös Busonin transkriptiotekniikka ja siihen liittyvä estetiikka ovat ainakin osittain seurausta siitä, että hän tutki ja opiskeli Bachin omia transkriptioita. Mayerin opetuksessa Busoni analysoi kaikki Bachin 48 preludia ja fuugaa sekä teki kontrapunktiharjoituksia. Busonin varhaiset sävellykset ovat tehty samaan tyyliin ja hän esitti konserteissa usein gavotteja, gigueita, preludeja ja fuugia. (Sitsky 1986, 180.)

Bach oli siis nuoren Busonin lempisäveltäjä ja kiinnostus Bachiin säilyi hänen koko elämänsä ajan. Kontrapunkti- ja ajattelu oli juurtunut Busoniin jo varhaisista opiskeluvuosista alkaen ja

vielä myöhemminkin hän usein palasi Bachiin ja inspiroitui tämän musiikista. Bachin sävellystekniikka vaikutti myös Busonin omiin sävellyksiin ja varsinkin niihin, joiden pohjalla oli jokin fragmentti Bachin teoksista. Bachin vaikutus Busonin sävellystuotantoon tulee esille ainakin seuraavin tavoin⁴:

1. Transkriptiot ja sovitukset
2. Editiot
3. Originaaliteokset

Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat transkriptiot ja sovitukset ovat yleensä melko uskollisia alkuperäisteokselle. Niissä olevat muutokset koskevat yleensä soittimen teknisiä ominaispiirteitä ja sointia, joiden lisäksi niissä on ajoittain pieniä musiikillisia muunnoksia. Toiseen luokkaan kuuluvat editiot oli tarkoitettu tallenteiksi Busonin omista tulkinnoista ja/tai pedagogiseksi ohjeiksi ja materiaaliksi. Ne ovat uskollisimpia Bachille, mutta Busoni on silti saattanut lisätä niihin elementtejä ensimmäisestä luokasta. Ne sisältävät myös joitakin Busonin tekemiä pianistisia mukautuksia ja sovelluksia. Originaaliteokset perustuvat Bachin teosten fragmentteihin ja Bach on ollut niissä teoksen lähtökohtana tai temaattisena perustana. (Sitsky 1986, 181.)

Chaconne kuuluu näistä ensimmäiseen kategoriaan. Se on muodoltaan melko uskollinen alkuperäiselle teokselle ja Busonin tekemät muutokset liittyvät suurilta osin kohdeinstrumentin, eli pianon sointiin ja sen teknisiin ominaisuuksiin. Chaconnen ohella Busonin Bach-transkriptioista tunnetaan erityisesti koraalipreludit, *zehn Orgel-Choral-Vorspiele* (1898), joita myös esitetään toisinaan konserteissa. Muita transkriptioita ovat alun perin uruille laaditut *Präludium und Fuge für die Orgel, D Dur* (säv. 1888, julk. 1890) ja *Präludium und Fuge für die Orgel, Es Dur* (1890) sekä *Orgel-Toccata, D moll* (1900) ja *Orgel-Toccata, C Dur* (1900).

Toiseen luokkaan voidaan mielestäni lukea myös Busonin editiot Bachin teoksista *Cromatische Fantasie und Fuge* (1915), *Klavier-Konzert, D moll* (1899), *Aria mit 30 Veränderungen* (1915). Bachin musiikkiin perustuvia originaaliteoksia ovat *Fantasia after J. S. Bach (alla memoria di mio padre Ferdinando Busoni, morto il 12 maggio 1909)* ja kaksi kontrapunktista harjoitelmaa: *Fantasia ja Fuuga a-molli* sekä *Canonic Variations and a Fugue on a theme of*

⁴ Sitsky (1986, 181) katsoo luokkia olevan neljä, joista viimeiseen yksin kuuluva Busonin *Fantasia Contrappuntistica* sisältää ominaispiirteitä kaikista edellisistä luokista. Koska se kuitenkin sisältää muissa luokissa esiteltyjä piirteitä, tulkitsen luokkia olevan vain kolme.

Frederick the Great (from the Musikalisches Opfer) (1917). Muita Bachin teoksiin perustuvia Busonin sävellyksiä ovat *Preludio, Fuga e fuga figurata* (1909), *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto* (1915), *Fantasia, Adagio e Fuga* (1915) sekä omaksi kategoriakseenkin sijoitettavissa oleva *Fantasia Contrappuntistica* eri versioineen.

3.4 Chaconnen sovitus

Chaconnen sovitusvuoden aikaan Busoni työskenteli Bachin *Wohltemperiertes Klavier*:n I osan toimitustyön parissa ja laati pianosovituksia Bachin urkuteoksista. Hän asui Bostonissa, jossa myös esitti teoksen ensimmäistä kertaa 30.1.1893 (Banks 1997, 3; Dent 1974, 318). Euroopan ensiesitys Chaconnesta oli 3.11.1894 Berliinin Singakademiassa, jossa Busoni soitti myös Lisztin pianokonserton A-duuri ja ylimääräisenä Paganini-etydin nro 3, *La Campanella* (Dent 1974, 105). Suomessa teos kuultiin varmuudella ainakin jo 26.1.1915, jolloin pianotaitelija Sigrid Schnéevoigt esitti sen Helsingin yliopiston juhlasalissa järjestetyssä konsertissa (Sibelius 2005, 435).

Chaconnen ensimmäisen edition julkaisupäivä ei ole tarkasti selvillä. Dentin (1974, 347) mukaan se julkaistiin vuonna 1897, jolloin Chaconne sijoittuu keskelle urkutranskriptioiden aikakautta (Dent 1974, 347). Toisaalta, kuten edeltä nähtiin, Busoni oli esittänyt teosta jo muutama vuosi aiemmin. Teos oli suosittu ja Busoni esitti sitä konserteissa uransa loppuun saakka (Sitsky 1986, 330). Chaconnesta on olemassa myös Busonin Duo-Artille tekemä, mekaanisen pianolan paperinauhalle tallennettu nauhoitus (Banks 1997, 33).

Esipuheessaan *Wohltemperiertes Klavier I*:n neljänteen vihkoon Busoni kirjoittaa rekisteröinnistä ja mainitsee käsitelleensä Chaconnen soinnillisia tehoja urkujen sointia ajatellen. Hänen mukaansa tällaista toimintaa on kritisoitu eri tavoin, mutta oikeuttaa tekonsa vetoamalla siihen, että Bachin näkemyksen laajuutta ei voida viululla tuoda tyydyttävästi esille. Toiseksi hän korostaa myös Bachin sovittaneen oman g-molli viulufuugansa uruille, tehokkuuden ja toteutuksen helpottamisen vuoksi d-molliin transponoituna. Fuugassa kaikki viulutekniikalle ominaiset jaksot on muutettu soveltumaan urkukoskettimistolle. Poikkeamasta huolimatta teosten yhtäläisyys on huomattava. (Busoni 1897, 167.)

Chaconnen voidaankin pitää tyypiltään kaksoistranskriptiona, jolloin Busoni kuvitteli sen ensin urkuteoksena ja sovitti sitten tuon mielessään olleen teoksen pianolle. Sitskyn (1986, 307)

mukaan hänellä ei ollut missään vaiheessa aikomusta imitoida viulua, joten vaikka teos on uskollinen esikuvalleen, se säilyttää myös oman, pianistisen eheyttä.

Busonin Chaconne-sovituksella on ollut useita esikuvia. Yksin pianolle teoksesta on olemassa 12 sovitusta, Busonin version ollessa niistä ehkä laajimmin tunnettu ja todennäköisesti yksi viimeisimpiä. Busonia ennen teoksen sovittivat pianolle muiden muassa Joachim Raff (1867) ja Ernst Pauer (1867), joiden versiot ovat nykyään melko tuntemattomia ja muistuttavat toisiinsa musiikillisesti (Pecker Berio 1987, 76; Feder 1969, 50–51). Vasemmalle kädelle sovituksen Chaconnesta laativat Johannes Brahms (1879) ja Géza Zichy (1885). Lisäksi teos on sovitettu kaksi kertaa pianoduolle, kahdeksan kertaa orkesterille ja kolmesti viululle orkesterin säestyksellä. Mendelssohnin (1847⁵), Schumannin (1854) ja August Wilhelmjin (1890) sovitukset ovat pianosäestyksellisiä. William Thomas Bestin tekemä urkusovitus on peräisin vuodelta 1862. Myöhemmin, 1900-luvulla, Chaconnesta on tehty kolme sovitusta jousikvartetille, joiden lisäksi teos on olemassa pianotriona, kolmena urkusovituksena, lukuisina orkesterisovituksina sekä kitarateoksena. (Pecker Berio 1987, 76–77.) Busoniltakin on kuuluisan pianosovituksen lisäksi olemassa luonnoksia orkesterisovituksesta (Kindermann 1980, 432–433).

Busonin Chaconnea on myös sovitettu edelleen: Aleksandr Siloti teki Chaconnesta vuonna 1924 julkaistun pianosovituksen, joka perustui sekä Bachin alkuperäiseen Chaconneen että Busonin siitä laatimaan pianosovitukseen. (Banks 1997, 26.) Sitskyn (1986, 308) mukaan tämä Silotin pyrkimys saattaa Bachin ja Busonin näkemykset sopusointuun keskenään, oli sekä Bachin että Busonin näkökulmasta arka ja turha yritys. Silotin sovitus Busonin Chaconnesta ei ole kuitenkaan ainoa laatuaan, vaan siitä on myös olemassa Maximilian Steinbergin orkesterisovitus vuodelta 1912 (Banks 1997, 26).

⁵ Sitskyn (1986, 307) mukaan Mendelssohnin sovitus on vuodelta 1845, kun taas Pecker Berio (1987, 75) puolestaan ajoittaa sen vuoteen 1847.

4 BUSONI MUSIIKKIFILOSOFINA

4.1 Musiikkiestetiikka

Sävellystyön ja konsertoinnin ohella Busoni oli myös tuottelias kirjoittaja. Musiikin estetikasta Busonin tunnetuimmat kirjoitukset ovat *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), *Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift* (1910), *Von der Einheit der Musik* (1922), *Über die Möglichkeiten der Oper und über Partitur des "Doktor Faust"* (1926) ja *Wesen und Einheit der Musik* (1956). Englanniksi käännettyjä ovat *Sketch of a New Esthetic of Music* (käänt. Th. Baker, 1911/1962) ja *The Essence of Music and Other Papers* (käänt. Rosamond Ley, 1957/1962/1987). (Sitsky 1986, 382–385.) Näistä jälkimmäinen on käänös kirjoituksista *Von der Einheit der Musik* ja *Wesen und Einheit der Musik*. Itse olen käyttänyt työssäni lähinnä kirjoitusten englanninkielisiä käännöksiä, joiden saatavuus sekä sisällöllinen kattavuus olivat työni kannalta asianmukaisia. Käännöksen kannalta ongelmallisissa kohdissa olen käyttänyt apuna myös saksankielistä versiota Busonin teoksesta *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Käytössäni ollut painos vuodelta 1974 perustui teoksen toiseen painokseen vuodelta 1916.

Busonin ideat taiteista ja erityisesti musiikista herättivät ajan taiteilijapiireissä paljon huomiota ja kiinnostusta. Esimerkiksi Arnold Schönberg ja Bernard Shaw osoittivat kiinnostusta Busonin ajatuksia kohtaan. Ideat saivat laajalti vastakaikua, mutta herättivät myös polemiikkia ja eripuraa. Busonin avantgardistisinakin pidetyt ajatukset juontuivat tosiasiasa vanhasta traditiosta, jota Busoni oli muotoillut uudelleen. (Katz & Dahlhaus 1987, 197.)

Busonin mukaan taiteiden pyrkimyksenä oli imitoida luontoa ja tulkita ihmisten tunteita. Todellisuus oli hänen ajattelussaan ihmiselle ilmenevä kokonaisuus, ja eri taidemuodot käsittelivät kukin yhtä sen aspekteista. Musiikki erosi kuitenkin muista taiteista siinä, että sen imitoima kohde oli itsessään kokonaisuus – universaalinen musiikki tai *Ur-Musik*, kuten Busoni sitä kutsui. Musiikki saattoi Busonin mielestä kuvastaa kaikkia emotion suuntauksia, mutta keskittyi niihin, jotka tavoittelivat transsendenttisiä maailmoja. Musiikissa ei Busonin mukaan ollut ideaalista järjestystä, konsonansseja tai dissonansseja, vaan kaikki äänet ja niiden yhdistelmät olivat *Ur-Musik*:n alueella tai osa sitä. Näiden ajatusten taustalla oli *sfäärinen harmoni-*

an traditio, jonka Busoni toisaalta myös kiisti käsityksellään avoimesta, musiikillisesta maailmasta. Samoin hän hylkäsi myös *sfäärien harmoniaan* liittyneet eettiset sivumerkitykset. (Katz & Dahlhaus 1987, 197.) Nietzscheä mukaillen Busoni myös ajatteli, että musiikkiin assosioitu emootioiden joukko sijaitsi hyvän ja pahan, kaiken määriteltävissä olevan ulkopuolella (Katz & Dahlhaus 1987, 198).

Busoni korosti siis musiikin rajattomia mahdollisuuksia ja vastusti samalla kaikkea muutoksen tai kehityksen esteenä olevaa. Näin hän hyökkäsi duuri–molli-järjestelmän rajoittuneisuutta vastaan ja vastusti muusikoiden alistamista yhdelle tekniikalle, koska katsoi sen sulkevan heiltä pois muita ajattelutapoja. Toisaalta hän etsi ja tavoitteli kaikkea, mikä mahdollisti eheyden tai kokonaisuuden rakentamisen tai ylipäänsä viittaisi niiden olemassaoloon. Hän laati asteikkoja, joilla oli mahdollista saada aikaan uusia ääniä sekä niiden yhdistelmiä ja ylisti pianoa, joka rajoituksistaan huolimatta mahdollisti äänten laajan yhdistelyn. Busoni suosi avoimia muotoja, kuten preludia ja fantasiaa, sekä arvosti musiikissa hiljaisuutta, mikä merkitsi hänelle koko kuultavissa olevaa maailmaa. Vaikka hän oli sitoutunut musiikin eheyteen, hän yritti silti monin paikoin osoittaa ”tyylin” ja ”lakien” tarpeen, mutta ei kertonut yksityiskohtaisesti, mitä niillä tarkoitti. (Katz & Dahlhaus 1987, 198.)

Busonin ajatukset ja ideat ovat myös kuin maamerkkejä hänen taiteellisella urallaan. Hän antoi paljon huomiota Sibeliuksen, Debussin ja Bartókin kaltaisille urauurtaville säveltäjille ja hänen ajatuksensa sovittamisesta ja esittämisestä ovat kuin puolustuspuhe hänen näille osaluille jättämäänsä persoonallista panosta kohtaan esitetylle kritiikille. Toisaalta teoksissa, joita Busoni sävelsi estetiikkakirjoituksensa *Entwurf einen neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) jälkeen, on uusi tonaalinen kehys ja niissä on painotettu motiivista kehittelyä. (Katz & Dahlhaus 1987, 198.)

Busoni kuului Straussin ja Mahlerin sukupolveen ja oli Hermann Behrin käsitteen *die Moderne* tyypillinen edustaja. Vaikka Busoni irrotettaisiin romantiikan aikakaudesta, hän ei kuitenkaan ottanut Schönbergin tai Stravinskin tavoin viimeistä askelta kohti uutta musiikkia. Universaalisuus oli Busonin estetiikalle luonteenomainen piirre ja hänen historiallinen asemansa aikakausien välissä oli yksi sen edellytyksistä. *Avoimessa maailmankaikkeudessa* oli aina tilaa sekä vanhoille traditioille että uusille, huimapäisille utopioille, jotka yhdessä ennakoivat kaukaista tulevaisuutta. Busonille traditiot ja utopiat olivat toistensa kääntöpuolia. (Katz & Dahlhaus 1987, 199.)

Nietzschen tavoin Busoni ei luottanut järjestelmiin ja systeemeihin. Siksi hänen esteettiset teoreemansa eivät muodosta tiettyä järjestelmää, vaan perustuvat intuitiiviselle näkemykselle musiikillisesta maailmasta, jossa erisuuntaiset arvot elävät rinnakkain ja toisistaan riippuvaisina. Busoni tunsu eklektisismien vaaran ja koki aika ajoin olevansa sen uhri. Eklektisismi taas on universaalisuuden vastapuoli. (Katz & Dahlhaus 1987, 199.)

Busonin mukaan ihmissielu ja *Ur-Musik* ovat yhteydessä keskenään ja universumi on piilevänä sielussa, jota jatkuvasti uusiutuva musiikki puhuttelee. Sielu tavoittelee jatkuvaa edistystä ja pyrkii kohti paikkaa, missä ihmisen tekemä musiikki ja jumalallinen musiikki kohtaavat. (Katz & Dahlhaus 1987, 199.) Busoni ajatteli, että musiikin emotiot valtaavat sydämen ”ideaasta” itsenäisellä intensiteetillä ja että musiikki toteuttaa temperamentin sielun liikkeiden avulla, ilman kuvailua. Kuvailu ja esittely eivät hänestä kuuluneet musiikin luonteeseen, mikä vuoksi hän piti ohjelmamusiikkia puutteellisena. (Busoni 1987b, 202.)

Musiikillisena (*musikalisch*) Busoni (1974, 32) piti ihmistä, joka musiikillisten aistiensa avulla kykeni erottamaan ja tuntemaan taiteen tekniset aspektit. *Tekniikalla* Busoni tarkoitti rytmisiä, harmoniaa, intonaatiota, ääntenkuljetusta ja teemojen käsittelyä. Mitä enemmän vivahteita ihminen kykeni näistä kuulemaan tai tuottamaan, sitä musikaalisempaa häntä Busonin mukaan voitiin pitää. Näin ollen taiteilija, joka soitti teknisesti viimeistellyimmän ja vivahteikkaimman, oli Busonin mukaan musikaalinen. Toisaalta hän oli havainnut, että kun *tekniikalla* tarkoitettiin vain instrumentin mekaanista hallintaa, termit *tekninen* ja *musikaalinen* olivat kääntyneet toistensa vastakohdiksi. Ilmiö oli Busonin mielestä mennyt niin pitkälle, että sävellyksiä oli alettu kutsua musikaalisiksi. Toisinaan myös väitettiin, ettei niiden säveltäjä ollut riittävän musikaalinen. Busonista *epämusikaalisuus* oli soimauksista suurin ja siten leimatusta tuli lainsuojaton – hän koki itsekin olevansa yksi heistä. Busonin mielestä vain Saksassa oli kunnia-asia olla *musikaalinen*, rakastaa musiikkia ja ymmärtää sitä suhteessa ilmaistun teknisiin keinoihin sekä noudattaa niiden sääntöjä. Ranskassa tai Italiassa ei termille annettu hänestä yhtä suurta merkitystä. (Busoni 1987b, 210–211.)

4.2 Nuorklassismi

Yksi Busonin musiikkiesteettiseen ajatteluun keskeisimmin liittyviä käsitteitä on hänen muotoilemansa termi *nuorklassismi*⁶. Käsite on läheinen *neoklassismina* tunnetulle tyyliuuntaukselle, vaikka Busoni ei tarkoittanutkaan sillä aivan samaa, kuin mitä neoklassismilla nykyään ymmärretään. Busonin ajatusrakennelma oli luonteeltaan enemmänkin filosofinen kuin käytännöllinen, mutta siihen liittyi pyrkimys aiempien aikakausien huomioon ottamiseen, hyödyntämiseen ja tunnustamiseen osana vallitsevan aikakauden musiikkia. Uuden tuli rakentua menneiden aikojen saavutuksille.

Neoklassismin juuret ulottuvat 1800-luvun puoliväliin ja liittyvät vanhojen teosten julkaisu-toiminnan alkamiseen. Toimitustyö heijastui myös sävellyksiin, joista monet oli nimetty 1700-luvun tanssien mukaan ja/tai niihin oli lisätty maininta *dans la style ancien*. Kappaleissa ei välttämättä ollut juurikaan piirteitä 1700-luvun musiikista, lähinnä nostalgiaa sitä kohtaan. Sävellykset saattoivat pohjautua myös myöhempien aikakausien musiikkiin. Termiä onkin käytetty viittaamaan löyhästi moniin musiikkityyleihin, eikä sitä ole määritelty tarkasti. (Rowley 1995.)

Busonikin kirjoitti monia muotorakenteeltaan barokkia ja klassismia noudattavia teoksia jo 11–17-vuotiaana. Vaikka ne ovat oppilaskappaleita, osa niistä on omaperäisiä ja huomionarvoisia. Sitsky (1986, 42) käsityksen mukaan Busoni oli siten selvästikin joko tarkoituksellisesti tai silkasta vahingosta perehtynyt neoklassiseen tekniikkaan jo vuosia ennen liikkeen varsinaista ilmaantumista. (Sitsky 1986, 42.) Busoni myös osallistui teosten julkaisu-toimintaan, esitti niin Bachin kuin muidenkin vanhojen säveltäjien musiikkia resitaaleissaan ja sovit-ti teoksia pianolle.

Sitsky (1986, 42, 244) toteaa Busonin muotoilleen kirjoituksissaan *neoklassismin* periaatteet ja vaikka Busonin oma käsitys erosikin yleisestä linjasta, eikä hän tuntenut sympatiaa monia-kaan tuon liikkeen suuntauksia kohtaan, häntä pidetään usein tyylin ensimmäisenä teoreetik-kona. Laajakatseisuudestaan huolimatta Busoni ei kirjoittanut neoklassista musiikkia sanan

⁶ Vainio (2002, 533) käyttää termiä *nuorklassismi* kirjoittaessaan Busonin estetiikan vaikutuksesta Kajanukseen ja tämän johtamaan orkesteriohjelmistoon. Salmenhaara (1984, 232) puolestaan on kääntänyt termin *nuoreksi klassistisuudeksi* viitatessaan sillä Sibeliuksen kolmannen sinfonian elekieleen ja sen eurooppalais-klassiseen henkeen. Itse käytän termiä *nuorklassismi* käännöksenä Busonin termille *Junge Klassizität* ja termiä *neoklassis-mi*, kun tekstissä on viitattu uusklassismina tunnettuun musiikilliseen tyyliuuntaukseen.

hyväksytyimmässä muodossa ”stravinskilaiseen” tapaan – ikään kuin Mozartia tai Bachia ”väärillä” nuoteilla täydennettynä, vaan muunsi ja sulautti mallin omaan tyyliinsä. (Sitsky 1986, 244.)

Beaumontin (1985, 24) mukaan Busonin luoma *nuorklassismi*-käsite on usein sekoitettu edellä mainittuun, neoklassismina tunnettuun tyyliuuntaukseen. Nuorklassismi on hänen mukaansa kuitenkin vain musiikkiin ja säveltämiseen liittyvä estetiikkarakennelma, jonka kautta uudet tyylit olivat havaittavissa. Neoklassismi puolestaan oli yksi noista monista uusista, havaittavissa olevista tyyleistä. (Beaumont 1985, 24–25.) Nuorklassismilla Busoni pyrki luomaan uuden ja aiempaa puhtaamman asenteen säveltämistä kohtaan: tämä oli mahdollista saada aikaan vain palaamalla kaukaisen historian perusteoksiin, joiden vakaalle pohjalle tulevaisuuden säveltäjien tuli teoksensa rakentaa – oman persoonallisuutensa ja kykyjensä mukaisesti (Beaumont 1985, 36).

Busoni loi käsitteensä *nuorklassismi* (saks. *Junge Klassizität*, engl. *Young Classicism* tai *Young Classicality*) vuoden 1920 tienoilla, jolloin hän kirjoitti siitä kirjeessä Paul Bekkerille tammikuussa 1920 Zürichistä. Hän uskoi kaikkien tarkoituksiltaan rehellisten [säveltäjien] pyrkivän musiikissa parhaimpaan ja äärimmäiseen täydellisyyteen, ja sävellykset olivat Busonin mukaan samanlaisempia kuin moni uskoikaan. Hänen mukaansa kaikkina aikoina oli ollut sekä traditioon ripustautuvia sekä siitä vapautumaan pyrkiviä taiteilijoita, ja evoluution seurauksena ilmenneet yksittäiset, karikatyyrimäiset kokeilut edustivat hänestä uhmaa, kapinointia, satiiria tai suorastaan hölmöyttä. 1880-luvun hiljainen vuosikymmen oli Busonin käsityksen mukaan pysynyt taiteen historiassa melko eristettynä, mutta toisaalta hän valitti sen osuneen yhteen oman nuoruutensa kanssa. 1900-luvun alussa esiintyneet kokeilut olivat kuitenkin tuon hiljaisuuden ajan jälkeen vaikutuksiltaan erityisen voimakkaita. Busonin mielestä aloittelevien taiteilijoiden ensiesiintymiset olivat täynnä lähes tavanomaiseksi muodostunutta liioittelua, mikä puolestaan enteili hänen mielestään yhden aikakauden loppua. Tästä seuraava askel otettiin hänen mukaansa jo *nuorklassismia* kohti. (Busoni 1987a, 20.)

Nuorklassismin pääidean mukaan traditioon perehtyneisyys johtaa uusiin traditioihin. Historia oli Busonin mielestä tunnettava, mutta samalla oli katsottava tulevaisuuteen, sen toistaiseksi löytämättömiin mysteereihin sekä yritettävä tuoda niitä ilmi. Todellinen *nuorklassikko* (*Young Classicist*) oli Busonin mukaan tietoinen menneestä ja ennen kaikkea opiskellut vanhoja sävellystekniikoita, jotka olivat aina käytettävissä uudelleen – eivät kuitenkaan steriilisti tai uu-

deksi musiikiksi naamioituneella ”väärin nuottien” tekniikalla. Busonin mukaan tulevaisuuden idut olivat nykyisyydessä ja tästä näkökulmasta hän itsekin opiskeli sekä esitti klassikko-teoksia. Nuorklassismi ei vain rakentunut menneisyydelle, vaan oli aina avoinna uudelle ja tuoreelle. Vaikka Busoni pitikin järkevää kokeilutoimintaa taiteensa perustana, hän kuitenkin vastusti uutuutta vain sen itsensä tähden. Vanhojen mestareiden opiskelusta inspiroituneena hän yritti jäljitellä heitä, mutta vältti silti turmelemasta tyyliä *Les Six* -ryhmän tavoin. (Sitsky 1986, 42.)

Nuorklassismilla Busoni tarkoitti mestarillisuutta, edellisten kokeilujen aikaansaannosten selvittämistä ja niiden mukaan ottamista parhaissa muodoissaan. Taide oli aluksi samanaikaisesti vanhaa ja uutta, ja tullakseen eheäksi sekä antaakseen historioitsijalle aitoja tuloksia, se tuli perustumaan monille hypoteeseille, joita ei vielä täysin ymmärretty. Kirjeessään Paul Bekkerille vuonna 1920 Busoni palasi transkription yhteydessä esittelemäänsä ideaan *musiikin ykseydestä*⁷, joka oli hänen mukaansa yksi tärkeimmistä, vielä ymmärtämättömistä totuuksista. Musiikki oli sen mukaan olemassa vain itsessään ja itseään varten, eikä se ollut jakaantunut eri luokkiin, lukuun ottamatta tapauksia, joissa täysin ulkopuolelta tuodut sanat, nimet, tilanteet ja merkitykset luokittelivat sen eri kategorioihin. Busonin mukaan oli vain *absoluuttista musiikkia*, jonka funktio muuttui, mikäli siihen liitettiin tai siitä poistettiin tekstiä tai jos se esitettiin uudessa kontekstissa. (Busoni 1987a, 20–21.)

Näin ollen Busoni (1987a, 21) piti nuorklassismin piirteinä temaattisuutta ja paluuta melodiaan äänien ja emootioiden hallitsijana. Melodia kannatteli musiikin ideaa, loi harmonian ja oli polyfonian kehittynein muoto. Tällä Busoni ei kuitenkaan viitannut melodian miellyttävyyteen tai polyfoniseen monimutkaisuuteen. (Busoni 1987a, 21). Emootiostakin hän sulki pois ”henkilökohtaisen tuntemuksen” (*personal feeling*) mutta ei ”inhimillistä tunnetta” (*human sentiment*) (Lippman 1992, 399–400). Nuorklassismiin kuului Busonin mukaan myös luopuminen kaikesta aistillisuudesta ja subjektiivisuuden hylkääminen, mikä tarkoitti tekijän loittomista teoksestaan sekä seesteisyyden uudelleenomaksumista (Busoni 1987a, 21).

Busonin kuvailemat ajatukset ovat monisärmäisiä. Myöhemmin, kirjeessään pojalleen 18.6.1921 Busoni kirjoitti, että nuorklassismi-ilmauksessa oli jotain outoa, eikä kukaan enää tiennyt, kenen keksimä se on. Hän oli harmissaan, että häntä itseään pidettiin vain yhtenä nuorklassikkona muiden joukossa. Olihan hän sentään itse kehitellyt koko termin. Koska Bu-

⁷ Termistä on käytetty yleisesti englanninkielisiä käännöksiä *oneness in music* ja *unity of music*.

sonin (1987a, 22) mielestä valtaosa ihmisistä piti klassismia taaksepäin kääntymisenä, hän koki, että tässä, kuten missään muussakaan asiassa, häntä ei ymmärretty. (Busoni 1987a, 22.)

Busonin ajatuksista musiikin ykseydestä sekä nuorklassismi-muotoilusta käy ilmi, että hän kannatti absoluuttista musiikkia, jossa muodolle oli annettu johtava rooli. Muoto itsessään taas oli absoluuttisen musiikin vastinpari, joustava ja vapaa aineen rajoituksista (Busoni 1987b, 202–203). Busoni pyrki myös musiikin taloudellisuuteen, ja teoksesta *Von der Einheit der Musik* (1922) peräisin olevassa katkelmassa hän peräänkuuluttaakin säästeliäisyyttä ja musiikillisten keinojen jalostamista niiden tuhlailevaisuuden sijaan (Busoni 1987a, 23). Tämän musiikillisen objektiivisuuden taustalla oli varmastikin tyytymättömyys kokeiluihin ja 1920-luvulla suorastaan pakottavaksi muotoutunut tyylin stabiliteetin tarve (Lippman 1992, 400). Busonille nuorklassismi oli johtopäätös edellisistä kokeiluista ja edusti loppuunsaattamista kahdessa merkityksessä – sekä täydellisyytenä että loppuna (Busoni 1987a, 23).

Busoni vertasi absoluuttista musiikkia tauluun vangittuun luonnonilmiöön, missä kuva päättyy kehyksiin, joiden sisälle luonnonilmiön rajattomuus on koteloitu. Absoluuttinen musiikki oli hänen mukaansa hyvin selkeää ja juontui olosuhteista, joissa säveltäjät ammensivat henkensä ja emotionsa omaa aikaansa lähimpänä olevaan maaperään. Tällaista musiikkia tuli Busonin mukaan kutsua arkkitehtoniseksi, symmetriseksi tai sektionaaliseksi. Busoni ajatteli, että musiikin ”lainsäätäjät” (*law givers*) olivat liittäneet yhteen hengen ja emotion, säveltäjien ja heidän aikansa yksilöllisyyden sekä ”symmetrisen” musiikin. Busonin mielestä muodosta oli tehty symboli ja uskonto, jolla säveltäjät välittivät ideoitaan. Busoni kritisoikin, että säveltäjältä vaadittiin usein omaperäisyyttä, mutta samalla tätä syytettiin helposti muodon puutteista. (Busoni 1987b, 203).

Ohjelmamusiikki puolestaan oli Busonin (1987b, 205) mukaan luotu absoluuttisen musiikin vastakohtaksi ja näitä käsitteitä hän piti niin kivettyneitä, ettei kolmannen, niiden taustalla tai yläpuolella olevan mahdollisuuden olemassaoloa yleensä tunnustettu. Hän piti ohjelmamusiikkia yhtä yksipuolisena ja rajoittuneena kuin absoluuttistakin musiikkia. Arkkitehtonisten ja symmetristen muotojen sekä toonika–dominantti-suhteen sijaan se oli sitoutunut yhdistämään musiikkiin runollisen, joskus jopa filosofisen ohjelman. (Busoni 1987b, 205.)

Busonin (1987b, 204) mukaan jo Beethoven pyrki vapautumaan rajoista, mutta ei silti täysin tavoittanut absoluuttista musiikkia, vaikka ennakoikin sitä ajoittain. Hänestä säveltäjät olivat päässeet lähimmäs musiikin todellista luonnetta teosten valmistavissa tai siirtymäkohdissa,

kuten preludeissa ja ylimenoissa, joissa he saattoivat olla välittämättä symmetrisistä mittasuhteista. Siirryttäessä pääteemaan, monet muuttuivat kuitenkin taas jähmeiksi ja sovinnaisiksi. Busonin mielestä Bach oli Beethovenin ohella lähimpänä ”rajatonta musiikkia” ja Bachin urkufantasioissa ilmeni nerokkaasti jälki ”Ihmisestä ja Luonnosta”. Vaikka Bach arvosti ja hyödynsi edeltäjiään, hän ei suhtautunut heihin hartaudella. Busonin koki myös tasavireisyyden avanneen näköaloja loputtomiin uusiin mahdollisuuksiin. Bach ja Beethoven tulivatkin Busonin mukaan nähdä *alkuna*, vaikka he hengen ja emotion suhteen todennäköisesti pysyivät ylittämättöminä. Henki ja emotio pysyivät arvoltaan muuttumattomina läpi vuosien ja vain niiden ilmaisun muoto ja vapaus olivat voitettavissa. Beethovenin avaamat tiet voitiin Busonin mielestä kulkea loppuun vain sukupolvien kautta ja ne muodostivat kuin valtavan ympyrän, jonka ihmisille ilmenevä osuus vaikutti suoralta linjalta. (Busoni 1987b, 204–205.)

4.3 Sovittaminen

Busoni esitti ajatuksensa *musiikin ykseydestä* kirjoituksessaan erään Berliinissä pidetyn konsertin käsiohjelmaan vuonna 1910 (Busoni 1987a, 85). Hän ajatteli, että teoksen alkuperäinen versio ei muutu, vaan on olemassa kokonaisuena ja ehyenä ajassa ennen ja jälkeen esityksen. Teos on samalla sekä ajan ulkopuolella että sen sisällä. Hän myös huomautti, että Beethovenin pianoteokset kuulostivat usein sovituksilta orkesterimusiikista ja Schumannin orkesteriteokset puolestaan vaikuttivat siltä, kuin ne olisi siirretty pianolta orkesterille. (Busoni 1987a, 88.) Sitskyn (1986, 296) mukaan Busoni katsoi, että samaa teosta saatettiin käyttää eri tarkoituksiin eikä musiikki siten jakaantunut eri lajeihin. Tällä assosiaatioista vapaalla, puhtaalla musiikilla oli *sisäinen ykseys (unity within itself)*, jota ei voitu tuhota esityksillä tai eri viestintävälineillä (Sitsky 1986, 296). Näin ajateltuna myöskään sovittamisella ei voitu hävittää tuota musiikissa olevaa ykseyttä, vaan lähinnä ilmentää ja tuoda sitä esiin uudella tavalla.

Busonin ajatukset musiikkiteoksen olemuksesta, sovittamisesta ja soittamisesta kumpuavat hänen musiikkikäsitteistään, jonka mukaan säveltäjä paljastaa jotain ikuisesta musiikista (*eternal music*) uutta teosta luodessaan – valitessaan motiivin ja tutkiessaan siihen sisältyviä mahdollisuuksia (Katz & Dahlhaus 1987, 198). On mielenkiintoista, että Busoni valitsi sovittettavat teokset usein sen mukaan, minkä ongelman hän halusi ratkaista. Sitskyn (1986, 298) mukaan hänen neljä perusnäkökulmaansa sovittamisprosessiin olivat *muoto*, *tekstuuri*, *rakenne* ja *vapaa sävellys*. Muotoa hän usein tiivisti ja saattoi jättää pois joitakin jaksoja tai kertauksia. Kaikkein ilmeisimpien tekstuurin muutosten lisäksi Busoni muutti sointiväriä alkupe-

räistä tummempaan tai kevyempään suuntaan. Busoni tarkasteli teoksen kokonaisrakennetta ja jos sen symmetria ei miellyttänyt, hän muutti tai muokkasi sitä, joskus jopa lisäten mukaan uuden jakson. Busoni myös interpoloi sovituksensa suhteuttaen alkuperäisen sävellyksen omiin ideoihinsa – joskus miedosti, joskus hyvinkin brutaalisti. (Sitsky 1986, 298.)

Busoni kirjoitti transkriptiosta vaimolleen 22.7.1913 kirjeessä, jossa hän korosti transkription asemaa pianokirjallisuudessa ja väitti, että oikeastaan jokainen merkittävä pianoteos oli reductio suurista ajatuksista ja ideoista käytännölliselle ja tarkoituksenmukaiselle soittimelle (Busoni 1935, 286). Hänen mukaansa jo notaatio itsessään oli transkriptio mielessä olleesta abstraktista ideasta. Kirjoitettaessa idea nuoteiksi, jotain siitä häviää ja sen alkuperäinen muoto katoaa. Säveltäjän on myös valittava teoksen musiikillinen muoto, sävellaji ja tahtilaji, jolloin alkuperäisestä ideasta syntyvä sonaatti, konsertto tai muu teos on jo sovitus. (Busoni 1987a, 87–88.) Kirjoitettu musiikki oli siis Busonin mielestä aina epätäydellistä (Katz & Dahlhaus 1987, 198).

Suurin sovitusprosessi oli näin ollen tapahtunut jo ennen kuin valmista teosta alettiin muokata uudelleen. Mitään alkuperäisestä ei tässä prosessissa tuhottu tai menetetty, koska kaikki menetettävissä ollut katosi jo ensimmäisessä nuotinnuksessa. Siten myös teoksen esitys oli aina sovitus siitä. (Sitsky 1986, 296.) Jokainen esitys tai uusi sovitus olikin vain ideaalisen mallin valaisemista tai elvyttämistä, joko korostamalla tai lisäämällä siihen jotain uutta (Katz & Dahlhaus 1987, 198).

Busonille transkriptioiden tekeminen ei ollut vain taitoa siirtää musiikki yhdeltä instrumentilta toiselle, vaan itsenäinen taidemuoto. Busonin keksinnöt ja pianolla aikaansaamat soinnit olivat jotain, mistä häntä edeltäneet virtuoosit eivät olisi voineet uneksiakaan. Busoni korosti kritisoijilleen, ettei hän kokenut tuhoavansa alkuperäisiä teoksia. Hänen kiinnostuksensa ulottui pelkän pianistisen kirjoittamisen ulkopuolelle, mutta koska piano oli hänen oma instrumenttinsa, on hänen transkriptioitaan Sitskyn mukaan vaikea luokitella eri ryhmiin tai kehitystasasteisiin tai erottaa niitä sävellyksestä. (Sitsky 1986, 297.)

Kirjoituksessaan edellä mainitun konserttiohjelman käsiohjelmaan vuodelta 1910 Busoni toteasi, kuinka transkriptioissa sovittaja yhdisti toisen säveltäjän ajatukset omaan persoonallisuuteensa ja jos sovittajan persoonallisuus ei ollut vahva, tuli myös sovituksesta vähäpätöinen ja heikko, vaikka alkuperäinen teos olisi ollut kuinka mahtava tahansa. Nämä keskinkertaiset ja mauttomatkin sovitukset olivat hänen mielestään pilanneet yleisesti transkriptioiden maineen.

Hän myös huomautti entisajan säveltäjien soittaneen konserteissa lähinnä omia teoksiaan, jotka sopivat heille sekä musiikillisesti että soittoteknisesti. Nykyajan virtuoosin oli kuitenkin oltava muuntautumiskykyinen ja mukauduttava säveltäjän ja teoksen vaihteleviin vaatimuksiin (Busoni 1987a, 86.)

Kirjeessään kesältä 1913 Busoni kehui vaimolleen, kuinka pianolla voitiin transkription ansiosta esittää lähes koko musiikkikirjallisuus. Samalla hän myös harmitteli siihen sekoittuneen paljon epätaiteellisia elementtejä ihmisten yrittäessä todistaa turhaan kykyjään transkriptioiden kautta. Tämä oli Busonin mielestä laskenut niiden arvostusta ja tasoa (Busoni 1935, 286). Sitskyn (1986, 297) mukaan Busoni vaatikin soittajalta esittäjän asennetta ja säveltäjän taitoja, mutta myös säveltäjän luovuutta sekä itsenäisyyttä ja rohkeutta, joiden avulla muovata teos uudelleen. Transkription tuli elää omaa elämäänsä, selviytyä tai menehtyä omien ansioidensa mukaan (Sitsky 1986, 297).

Edellä mainitussa kirjeessä kesältä 1913 Busoni totesi transkriptiosta tulleen itsenäinen taidemuoto, jolla jo Bachin, Beethovenin, Brahmsin ja Lisztin mielestä oli taiteellista arvoa. Lisäksi he kaikki suosivat ja harjoittivat tätä taidemuotoa. (Busoni 1935, 286.) Busoni arvosti Bachia sekä säveltäjänä että sovittajana. Koska jo Bach sovitti ahkerasti omiaan ja muiden säveltäjien teoksia, oli Busonin (1987a, 87) mukaan ymmärrettävää, että erinomainen, universaali musiikki pysyi samana riippumatta siitä, millä välineellä sitä soitettiin. Toisaalta jokainen instrumentti oli erilainen ja jokaisella oli ikään kuin oma kielensä, jolla musiikki soi aina hieman eri tavalla (Busoni 1987a, 87).

Busoni (1987b, 209) koki transkription olleen suorastaan väärinymmärretty ja lähes sopimaton termi ja hän ymmärsi herättäneensä transkriptioillaan toistuvaa ärtymystä. Tämä toisinaan irrationaalinenkin kritiikki sai hänet myös nousemaan vastarintaan ja etsimään ymmärrystä sovitustyölleen (Busoni 1987b, 209).

Hän vertasi sovittamista variaatioiden laatimiseen ja ihmetteli, kuinka monet muusikot tuntuivat arvostavan variaatiomuotoa, mutta eivät sovituksia. Rakentuivathan variaatiotkin lainatulle teemalle, josta laadittiin joukko eräänlaisia sovituksia. Mitä riippumattomampia ne olivat teemasta, sitä nerokkaampia niitä pidettiin. Busonista oli erikoista, että sovituksia kritisoitiin, koska niiden väitettiin *varioivan* alkuperäistä teosta ja variaatioita taas arvostettiin, vaikka ne nimenomaan *sovittivat* originaalia. (Busoni 1987a, 88; Busoni 1987b, 210.)

Onkin sinänsä mielenkiintoista, että Busoni oli itse tehnyt sovituksen Bachin variaatiomuotoisesta Chaconnesta. Sovituksesta oli Busonin kirjoituksista päätellen tullut vähitellen paheksuttu muoto ja sovitukseen tehtyjä muutoksia ja niiden tyyliä on nykyäänkin pidetty jopa mauttomina. Busoni itse ei kuitenkaan uskonut muuttavansa teosta siinä määrin, kuin alkuperäiset variaatiot olivat teemaa muuttaneet. Hänelle sovitukset olivat vain uudelleentulkinta Bachin alkuperäisestä ideasta.

4.4 Musiikin esittäminen

Vaikka piano olikin soittimena saavuttanut 1800-luvun loppuun mennessä nykyiset ominaisuutensa, sen epäkohdat olivat Busonille ilmeisiä ja kiistämättömiä. Niistä selvimpinä hän piti pitkien äänten puutetta sekä armotonta, puolisävelistä rakentuvaa asteikkoa. Toisaalta pianon edut ja erioikeudet olivat hänestä lähes ilmiömäisiä. Pianolla yksi ihminen kykeni hallitsemaan kokonaisuutta, ja soittimen kyky ylittää pehmeimmästä voimakkaimpaan ääneen yhdessä rekisterissä ylitti Busonin mielestä kaikki muut soittimet. Piano pystyi kuvastamaan sointiväreillään kaikkia muita soittimia ja lisäksi sen rekisteri kattoi korkeimmat ja matalimmat toteuttamiskelpoiset äänet. Busonin mukaan pianon poikkeuksellisin ominaisuus oli kuitenkin pedaali, jonka tehoja hän piti loputtomina. (Busoni 1987b, 223.)

Dentin (1974, 259) tulkinnan mukaan, Busonin mielestä pianon tehtävänä ei kuitenkaan ollut kuiskia tai puhua. Hänen käsityksensä musiikista oli monumentaalinen ja Englannissa suosittu herkkä ja intiimi tyyli oli hänestä liian yksityisluontoinen ja jopa naurettava. Busonista tuoksyseinen tyyli oli vain amatöörejä varten. Hän ei halunnut soittaa Bachia tai Mozartia jäljitellen cembalon sointia, koska tunsi soittimen hyvin, eikä hänellä ollut siitä sentimentaalisia iluusia. (Dent 1974, 259.)

Busonin tulkinnat ja sovitukset olivat usein vallankumouksellisia ja häntä syytettiin klassikkojen modernisoimisesta. Busoni vastasi näihin syytöksiin kirjeessään Marcel Rémylle (1902) ja selitti, ettei hänen tarkoituksenaan ollut teosten uudistaminen vaan niiden henkiin herättäminen ja puhdistaminen perinteiden kasaamasta pölystä. Busoni halusi esittää teokset sellaisina, kuin miltä ne kuulostivat ihmisille, jotka aikoinaan saivat kuulla ne tuoreeltaan. Esimerkiksi Beethovenin pianosonaatit op. 13 *Pateettinen* ja op. 57 *Appassionata* olivat aikanaan vallankumouksellisia teoksia, ja niiden tulisi yhä kuulostaa sellaisilta. Ihanteensa Busoni rakensi sen pohjalle, millainen säveltäjä oli ollut ihmisenä ja luonteeltaan ja mikä oli ollut tyypillistä tämän omalle soitolle. Vaikka hän sanoi tekevänsä samoin myös Lisztin teoksia soittaessaan,

niistä häntä ei kuitenkaan moitittu siinä määrin kuin vanhempien säveltäjien musiikin esittämisestä. (Dent 1974, 110.)

Rémy kritisoi Busonia esimerkiksi Franckin *Preludin, Koraalin ja Fuugan* muuntelusta. Busonin mukaan Franck ei aina tiennyt, kuinka saisi pianosta irti haluamiaan tehoja. Samoja ongelmia Busoni oli mielestään huomannut myös Lisztillä ja Chopinilla. Uruilla Franck pystyi tuottamaan eri dynamiikkoja ja sävyjä äänikertoja muuntelemalla. Pianossa sama piti toteuttaa äänten asettelulla, harmonioiden ja sointujen laajuudella tai ohuudella, soinnin ja tekstuurin käsittelyllä. Dentin (1974, 111) mukaan tämä ajatus, jonka Busoni myöhemmin muotoili kirjassaan *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), oli perustana hänen kaikille tulkinnoilleen ja transkriptioilleen. Busonille ei mikään nuoteille kirjoitettu tai soittimin aikaansaatu sointi ollut pyhää tai muuttamattomissa. Häntä kiinnosti itse musiikki ja se, millaisena se ilmeni säveltäjän ajatuksissa ja mielikuvituksessa ennen tarkentumistaan tietyiksi nuoteiksi ja lopulta nuottipaperille. Busoni pyrki tavoittamaan Bachin ja Mozartin kirjoittamattomat ajatukset ja mielikuvat ja tuomaan ne omien aikalaistensa kuultaville. Tähän hän käytti parhaiten tunteensa välinettä, pianoa. Nämä oletetut klassikkojen *modernisoinnit* sekä transkriptiot voivat tuntua autenttisuutta kannattavien mielestä mauttomilta. Silti ne eivät ole vain tulosta sattumanvaraisesta tunteellisuudesta, vaan suunniteltu tarkoista esteettisistä päämääristä ja tehty huolella ja taidokkaasti. (Dent 1974, 110–111.)

Busonin kehitys on nähtävissä hänen piano-ohjelmistostaan. Hän hylkäsi säveltäjän toisensa jälkeen, jos nämä eivät enää tyydyttäneet hänen jatkuvasti kohoavia vaatimuksiaan. Busoni sovelsi tätä kriittistä suhtautumista myös itseensä, sekä säveltäjänä että pianistina. Perinteitä kannattavien joukossa hän sai kyseenalaista mainetta tuhoajana ja *ikoninsärkijänä*. Hänen tansa puhua esimerkiksi Schubertista vain lahjakkaana amatöörinä, moittia Schumannia ja väittää, ettei Chopin tiennyt, kuinka pianolle pitää kirjoittaa tai ettei Beethovenilla ollut tekniikkaa, jolla ilmaista tunteitaan, säikytti ja paheksutti monia. Viimeisinä vuosinaan hän jopa kirjoitti Isidor Philippille olevansa pakotettu hylkäämään kaiken edeltävän ohjelmistonsa. Busonin mukaan kaikki säveltäjät, jopa Bach, Mozart ja Beethoven, olivat jokainen uuden aikakauden aloittajia, uuden vision uranuurtajia musiikin ikuisuudessa. Jokainen teos oli päätös omalle ajalleen, mutta samalla uuden alku. Busonille musiikki oli ikuista ja hänen mukaansa aina tuli syntymään uutta, jopa hänen oman ymmärtämyksensä ulkopuolella olevaa musiikkia. Yhden ihmisen saavutukset olivat siis vain pieni osa valtavaa ikuisuutta. (Dent 1974, 311–313.)

Busonin suhtautuminen nuottikuvaan on mielenkiintoinen. Hänelle notaatio oli vain keino ja väline inspiraation vangitsemiseksi sen myöhempää käyttöä varten, kun taas esittäjän tai tulkitsijan tehtävänä oli muuttaa notaatiomerkit emootioiksi (Sitsky 1986, 295; Busoni 1987b, 208). Busoni kritisoi ”lainsäätäjiä”, jotka vaativat tulkitsijaa toistamaan näitä merkkejä ja pitivät lopputulosta sitä täydellisempänä, mitä tiukemmin merkkejä noudatettiin. Tulkitsijan tehtävänä olikin elvyttää se, mitä säveltäjän inspiraatiosta notaation myötä katosi. Busoni koki, että ”lainsäätäjille” notaatiomerkit olivat tärkeydeltään ylivertaisia ja jos he saivat tahonsa läpi, mikä tahansa sävellys soitettaisiin aina samassa tempossa, riippumatta ajasta, soitajasta tai esitysolosuhteista. Tämä taas on mahdotonta. Busonin (1987b, 208) mukaan uusi musiikin taide juontui vanhoista merkeistä, jotka edustivat itse musiikillista taidetta. (Busoni 1987b, 208.)

Busoni myös tyrmäsi idean yhdestä, oikeasta tulkinnasta. Ja kuten monista äänitteistä on kuultavissa, eivät säveltäjät itsekään soita omia teoksiaan joka kerta täysin samalla tavalla. (Sitsky 1986, 296.) Hän totesikin, että suuret taiteilijat soittavat omia teoksiaan joka kerta eri tavoin, muokkaavat niitä hetken mielijohteesta, nopeuttavat ja hidastavat tempoja tavoilla, joita he eivät voi osoittaa merkein. Silti soitto on aina *ikuisen harmonian (eternal harmony)* ehtojen ja olosuhteiden mukaista. ”Lainsäätäjät”, joiden argumentteja arvostettiin Busonin aikana eniten, taas vastustavat tätä viitaten säveltäjänsä ja tämän omiin kirjoituksiin. (Busoni 1987b, 209.) Myös Busoni itse esitti teoksiaan vaihtelevasti. Muutokset, joita hän teki Chaconneen, ovat kuultavissa Duo-Artille tehdystä paperinauhatalenteesta (Banks 1997, 33).

Vaikka Busoni olikin suuri virtuoosi, ei tekniikka ollut hänelle pääasia niin pianonsoitossa kuin muissakaan taiteissa. Hän kuitenkin myönsi tekniikan olevan välttämätön ja piti tärkeänä sen perusteellista hallintaa. Suuren pianistin oli ensin oltava suuri tekniikan asiantuntija ja koska suuren taitelijan on hallittava monia osa-alueita, on todellisia neroja vain vähän. Tekniikka oli Busonista silti vain osa pianonsoittoa, eikä tarkoittanut yksin sormia tai ranteita, voimaa tai kestävyyttä. Busonin mielestä tekniikka sijaitsi aivoissa ja koostui geometriasta, etäisyksien arviointikyvystä ja koordinaatiosta. (Busoni 1987a, 80; Gerig 1990, 2.)

Dentin (1974, 259) mukaan Busoni kykeni soittamaan omana aikanaan voimakkaammin ja nopeammin kuin kukaan muu. Silti tekniikka oli hänelle vain ilmaisun väline – nopeus itsensänselvyys ja voima välttämättömyys. Niitä tarvittiin, jotta näyttävät kuviot ja katkelmat jäivät melodian koristeeksi ja sen taustalle. Äänen tuli kuitenkin olla aina kaunis, voimakkuu-

destaan huolimatta. Italialaisena Busoni halusi saada pianon laulamaan ja pyrki Brahmsin tavoin yhdistämään *forten* ja *dolcen*, voiman ja laulavuuden. (Dent 1974, 259.)

Monet tässä luvussa esitetyistä ajatuksista Busoni kirjasi ylös vasta Chaconnen sovittamisen jälkeen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö hän olisi soveltanut niitä myös Chaconneen. Todennäköisesti Busonin ajattelu oli jo silloin hänen myöhemmissä kirjoituksissaan esittämiensä suuntaista, mutta ajatusten lopullinen muotoilu oli vielä kesken. Tuohon aikaan Busoni loi vielä uraansa virtuoosina ja konsertoivana pianistina ja filosofinen kirjoittaminen lisääntyi vähitellen 1900-luvun puolella ja virtuoosin uran jo loputtua.

6 VERTAILEVA ANALYYSI

6.1 Bachin Chaconne

6.1.1 Teeman rakenne

Rudy Marcozzin mukaan Chaconnen teema on 8-tahtinen ja rakentuu kahdesta nelitahtisesta fraasista (nuottiesimerkki 1). Melodinen kliimaksi sijoittuu teemassa tahdin 7 alkuun. Ensimmäisen nelitahtisen fraasin harmoninen rakenne on lähes samanlainen kuin sitä seuraavan, samoin nelitahtisen fraasin. Suurimmat erot näiden välillä ovat lähinnä kadenssin kuvioinnissa. (Marcozzi 1982–83, 7.)

NUOTTIESIMERKKI 1.



Felicitas Curti (1976) kuitenkin esittää analyysissään teeman olevan nelitahtinen. Chaconnen 256 tahtia muodostuvat siten teemasta ja 63 variaatiosta, vaikka Curtin mukaan teos koostuu oikeammin yhdeksässä eri muodossa ilmenevästä tetrakordista ja sen harmonioille rakentuvista 64 variaatiosta. Curti on koonnut analyysiinsä myös muutamia muita Bachin Chaconnen teemasta esitettyjä näkemyksiä: Albert Schweitzerin (1911) mukaan teeman muodostaa kahdeksantahtinen ylälinjan melodia, Reinhard Opperl puolestaan tulkitsee teemaksi laskevan tetrakordin. Philipp Spittan (1889) mukaan teemoja on jopa viisi. (Curti 1976, 76, 78.)

Itse olen analyysissäni käyttänyt Curtin nelitahtista jaottelua, jonka mukaan teos muodostuu tetrakordin harmonioille rakentuvista 64 variaatiosta. Curtin jaottelu on selkeä ja korostaa tämän laajan teoksen loppumattomalta vaikuttavaa variaatiosarjaa. Se toimii myös analyysini kuvaamisen kannalta hyvin verrattuna Marcozzin kahdeksantahtiseen jaotteluun: variaatioihin

viitataan pääasiassa niiden järjestysnumeroilla, paikoin lisäksi tahtinnumeroilla. Curtin puolesta puhuu myös se, että hänen rakenneanalyysinsä perustuu Chaconnessa käytetylle sointukierrolle, Marcozzin nojautuessa teeman melodiseen kaarrokseen, jonka aikana sointukierto toistuu kahdesti. Sävellysmuotona chaconne perustuu kuitenkin yleensä tietylle harmonialle, eikä sen teeman melodista luonnetta tavallisesti korosteta harmonian tavoin.

6.1.2 Muotorakenne

Bach suosii Chaconnessa d-molli viululle (BWV 1004) katkeamattoman, jatkuvan (*continuo-us*), ”toonikaa vaativan” (*tonic-requiring*) variaation tyyppiä. Rakenne on kolmiosainen, keskimmäisen osan toimiessa kontrastina ääriosille. (Sisman, 2004.) Curtikin jakaa teoksen kolmeen jaksoon (numerot 1-3), jotka kukin jakautuvat edelleen kolmeen pienempään taitteeseen (taulukko 1). Jaksoista keskimmäinen (merkitty kirjaimella a) toimii kontrastina reunajaksoille, ja sama rakenne toistuu edelleen joka jakson sisällä.

Ensimmäiset 132 tahtia⁸ ja 33 variaatiota muodostavat teoksen ensimmäisen jakson, jonka kehystävät taitteet (t. 1–32 ja 121–132) ovat moniäänisiä, rytmiltään sarabanden kaavaa noudattavia ja basson tetrakordi tuodaan niissä esille selkeästi. Keskimmäinen taite (t. 33–120) puolestaan koostuu pienemmistä nuottiarvoista ja on pääosin yksiääninen toimien siten kontrastina reunataitteille. Curtin mukaan ensimmäinen laaja kliimaksi kohti jakson loppua rakennetaan keskimmäisen taitteen variaatioissa 22–30, joiden jälkeen, variaatiosta 31, alkaa Chaconnen ensimmäisen osan kolmas ja viimeinen taite. (Curti 1976, 83, 85.)

Seuraava D-duurissa oleva 75-tahtinen jakso koostuu 18 variaatiosta ja edeltäjänsä tapaan jakautuu kolmeen taitteeseen, joiden suhde toisiinsa on vastaava kuin ensimmäisessä jaksossa. Tämän duurijakson kehystävät taitteet (t. 133–148 ja 177–208) koostuvat variaatioista 34–37 ja 45–52. Ne ovat sarabande-rytmissä ja 2–3-äänisiä, kun taas variaatioista 38–44 muodostuva keskimmäinen taite (t. 149–176) on 1–2-ääninen ja pienien nuottiarvojen hallitsema. (Curti 1976, 86-87.)

⁸ Curti (1976) laskee tahtien alkavan kohotahdilta, jolloin teoksen kokonaistahtimäärä on hänellä 257. Tällöin edellinen variaatio loppuu seuraavaa variaatiota edeltävälle kokonaiselle tahdille. Marcozzilla (1982–83) variaation raja on tahdin ensimmäisellä neljäsosalla, jolloin tahdista, johon edellinen variaatio päättyy, alkaa uusi variaatio. Hän aloittaa tahtien laskemisen teoksen ensimmäiseltä kokonaiselta tahdilta, jolloin tahteja kertyy yhteensä 256. Selkeyden vuoksi lasken omassa analyysissäni ensimmäiseksi tahdiksi Marcozzin tapaan ensimmäisen kokonaisen tahdin.

Viimeinen jakso on vain 48-tahtinen ja muodostuu 11 variaatiosta. Siinä palataan jälleen alkuperäiseen sävellajiin ja sen sisäiset taitteet toimivat edellisten tapaan. Variaatioiden 53–54 ja 63–64 muodostamat kehystävät taitteet (t. 209–216 ja 249–257) ovat rytmisesti selkeitä ja moniäänisiä, kun taas variaatioista 55–62 koostuva keskimmainen taite (t. 217–248) rakentuu lyhyille, nopeille nuottiarvoille. Intensiteetin kasvu alkaa keskimmaisessä taitteessa vähitellen variaatiosta 58 huipentuen variaation 60 loppuun. (Curti 1976, 87.)

Taulukosta 1 havaitaan, että Marcozzin määrittelee Chaconnen jakaantuvan kolmeen laajaan tonaaliseen alueeseen: d-molli (t. 1–132), D-duuri (t. 132–208) ja d-molli (t. 208–256). Chaconnen rakenteen Marcozzi kuvaa aakkosin, joiden jaottelun perustana ovat erot motiiveissa tai kuvioinnissa. Jokainen motiivi, lukuun ottamatta kirjaimia O ja r, on 8-tahtinen ja rakentuu kahdesta nelitahtisesta osasta. Tähdellä merkityissä motiiveissa jälkimmäinen nelitahtinen osa on ensimmäistä koristellummin kuvioitu. Marcozzi kuvaa artikkelissaan Schenkerin reduktiivista Chaconne-analyysiä, jonka mukaan ensimmäinen kahdeksantahtinen teema päättyy terssisävelelle eikä siten voi olla lopetus. Toonikasävelelle päästään vasta toisen kahdeksantahtisen jakson päätteeksi. Siten Marcozzi tulkitsee teoksen rakenteellisen perusyksikön olevan 16 tahdin mittainen ja koostuvan kahdesta parin muodostavasta variaatiosta. Juuri ennen D-duurijakson alkua hän niputtaa kuitenkin yhteen 12 tahtia, variaatiot 31–33 (kirjain O). Samoin hän tekee variaatioille 38–40 (kirjain r). (Marcozzi 1982–83, 7–16.)

TAULUKKO 1. Chaconnen tonaalinen ja motiivinen rakenne Curtin (1976) ja Marcozzin (1982–83, 7) mukaan

Tonaalinen alue (Marcozzi)

d-molli (t. 1–132)	D-duuri (t. 132–208)	d-molli (t. 208–256)
-----------------------	-------------------------	-------------------------

Motiivinen rakenne ja tahdit (Marcozzi)

1–16	16– 32	32– 48	48– 64	64– 80	80– 96	96– 112	112– 132	132– 148	148– 160	160– 176	176– 192	192– 208	208– 224	224– 240	240– 256
a b	b c	d e	f g	h i	j k	l m	n O	p q	r	s t	u v	w x	y z	aa, bb	cc, dd
	*	*	*	*	*										

Rakenneanalyysi (Curti)

1 var. 1–8	1a 9–30	1 31 – 33	2 34 – 37	2a 38–44	2 45–52	3 53 – 54	3a 55–62	3 63 – 64
---------------	------------	--------------------	--------------------	-------------	------------	--------------------	-------------	--------------------

Chaconnen jaksojen ja niiden sisäisten taitteiden keskinäisestä kontrastoivuudesta huolimatta niiden rakenteellinen yhteys kokonaisuuteen toimii teoksen yhtenäisyyttä korostavana elementtinä. On mielenkiintoista, että Chaconne on pidempi kuin kaikki sitä edeltävät Partitan osat yhteenlaskettuina. Curtin (1976) mukaan sama rakenne on myös Bachin sooloviuluso-
naateissa 2 ja 3. Analyysinsä lopuksi Curti yrittää löytää yhtäläisyyksiä Chaconnen ja muiden Partitan osien välillä osoittaakseen niiden välittömän yhteenkuuluvuuden Chaconnen pituudesta ja itsenäisyydestäkin huolimatta. Hän myös löytää sävellajien järjestyksen ja temaattisten suhteiden kautta laajemman yhteyden kaikkien Bachin sooloviuluso-
naattien ja -partitojen kesken. (Curti 1976, 88–91.)

6.2 Busonin Chaconne

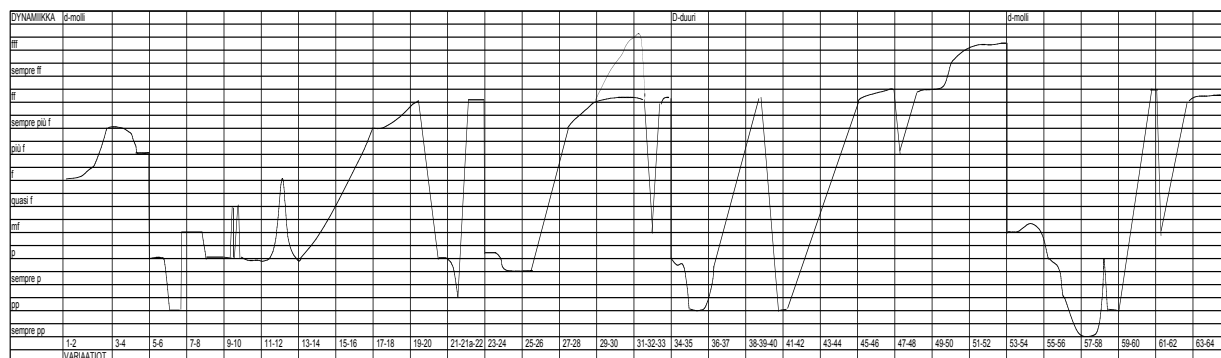
6.2.1 Muoto ja dynaaminen prosessi

Busoni seuraa sovituksellaan pääasiassa Bachin alkuperäistä teosta, eikä juurikaan muuta sen rakennetta. Variaation 21 perään hän tosin lisää ylimääräisenä oman muunnelmansa edellisestä (variaation 21a) kääntäen laskevan teeman vasemmalle kädelle ja nousevan säestyskuvion oikealle. Tätä ääntenvaihtotekniikkaa Busoni hyödyntää muotoa luovana tekijänä rakentaen sen avulla kliimaksia variaatioon 22. Samalla tekniikan käyttö on myös eräänlainen kunnianosoitus Bachille, kontrapunktin mestarille. Variaatioon 19 Busoni on myös lisännyt ylimääräisen tahdin päästäkseen sen aikana laskeutumaan haluamaansa oktaavialaan.

Busoni jakaa teoksen muutamaan kaksoisviivoin erotettuun kokonaisuuteen. Ensimmäisen d-mollijakson muodostavat variaatiot 1–10, 11–16 ja 17–33. Keskimmäisen jakson Busoni jakaa kahtia variaatioiksi 34–37 ja 38–52. Viimeisen, jälleen d-molliin palaavan jakson ja variaatiot 53–64 Busoni säilyttää yhtenä kokonaisuutena. Busoni erottaa taitteet toisistaan myös esitysohjeilla.

Kuviossa 1 on kuvattuna Busonin sovituksen dynaaminen kaarros. Siitä havaitaan, että Chaconnessa on kolme suurta huipennusta sekä muutama pienempi ja lyhyempi nousu. Suuret kliimaksit sijoittuvat kunkin kolmen pääjakson loppuun: ensimmäinen on ennen sävellajin vaihtumista D-duuriin, toinen ennen paluuta d-molliin ja kolmas aivan teoksen lopussa. Maitsemisen arvoinen on mielestäni myös pitkäkökö nousu ensimmäisen d-mollijakson puolivälissä. Juuri ennen D-duurijakson alkua, Busonin ehdottamassa vaihtoehtoisessa soittotavassa

ilmenevän dynamiikkamerkinnän *fff* olen merkinnyt kuvioon normaalin tason yläpuolelle nousevalla omalla viivallaan.



KUVIO 1. Bach-Busonin Chaconnen dynaaminen kaarros

Kuten kuviosta 1 nähdään, ensimmäisessä jaksossa on oikeastaan kaksi merkittävää kliimaksia, joista ensimmäinen on variaation 19 lopussa, toinen ennen sävellajinvaihdosta. Jakson päättävän kliimaksin rakentaminen alkaa mielestäni variaatiosta 23, jossa tekstuuri ja dynamiikka muuttuvat äkillisesti. Busoni tihentää tekstuuria variaation 30 loppuun, jota voidaan pitää myös kliimaksin eräänlaisena päätöksenä. Variaatiossa 30 esiintyy myös voimakkain dynamiikkamerkintä koko teoksen aikana, osana Busonin esittämää vaihtoehtoista soittotapaa. Koska huipennus on kuitenkin ollut pitkä, ei Busoni lopeta sitä heti, vaan nostaa tehoja seuraavien variaatioiden aikana vielä kerran, sävellajinvaihdosta lähestyttäessä.

Teoksen alussa ja samalla ensimmäisen taitteen esitysohjeena on *Andante maestoso, ma non troppo lento, Feierlich gemessen, doch nicht schleppend*. Busonin merkitsemät kaksoisviivat sijoittuvat kliimakseihin nähden mielenkiintoisesti: ensimmäinen niistä on kohdassa, jossa tekstuuri muuttuu ja rytmittyy uudella, tehokkuutta ja iskevyyttä korostavalla tavalla. Variaatioiden 11–16 muodostaman taitteen esitysohjeena on *Più mosso, ma misurato. Bewegeter, doch immer gemessen*, jolloin Busoni muuttaa myös tempoa aiempaa nopeammaksi. Ensimmäinen suurehko nousu alkaa myös selkeästi tästä kohdasta. Toinen kaksoisviiva jakaa variaatiot 17–33 omaksi kokonaisuudekseen, mutta asettuu kliimaksin rakentamiseen nähden erikoisesti, keskelle suurta nousua. Tosin tämänkin kohta on sellainen, jossa tekstuuri muuttuu selvästi ohuemmaksi verrattuna edellisiin variaatioihin. Vaikka dynamiikka soinnillisista syistä johtuen tilapäisesti putoaakin, korostaa Busoni kuitenkin sen voimakkuutta dynamiikkamerkinnällä *sempre f*. Esitysohjeena on *non affrettare! nicht eilen!*. Kolmas kaksoisviiva on loogisesti sävellajinvaihdoksen kohdalla, variaatioiden 33 ja 34 rajalla. Edellä esitetty Curtin jaottelu Chaconnen ensimmäisen jakson taitteista menee siis hieman lomittain Busonin kak-

soisviivojen jaon kanssa. Kolmannen taitteen alussa (var. 31) Busonilla on merkintä *tempo animato*, mutta seuraavassa variaatiossa *Tempo I*.

Huipennuksen jälkeen tapahtuu yhtäkkinen sävyn muutos ja sävellaji vaihtuu valoisaksi D-duuriksi. Busoni on jakanut sen kahtia ja yhdistänyt variaatiot 34–37 ja 38–52 erottaen ne toisistaan sekä ympäröivistä osista kaksoisviivalla. D-duurijakson alussa ja musiikin luonteen vaihtuessa Busoni viittaa tavoittelemaansa sointiin esitysohjeella *quasi Tromboni*. Kaksoisviivoista ensimmäinen sijoittuu keskelle hetkellistä nousua, variaatioiden 37 ja 38 väliin. Sen roolina on kuitenkin toimia tekstuurin muutoksen selkeyttäjänä: variaatioissa 34–37 rytmikuvio toistetaan samanlaisena tekstuurin muuttuessa variaatio variaatiolta tiheämmäksi. Kaksoisviivan jälkeen tekstuuri ja rytminkäsittely kuitenkin muuttuvat selvästi, vaikka dynamiikka pysyykin edelleen fortessa ja jopa nousee paikoin fortissimoon laskeakseen pianoon jo seuraavan variaation alussa. Variaatiosta 38 alkavan uuden taitteen esitysohjeena on *Allegro moderato ma deciso*. Pitkä ja intensiivinen nousu kohti suurta, duurijakson huipentavaa kliimaksia alkaa variaatiosta 41 ja kestää jopa yhdentoista variaation ajan. Toinen kaksoisviiva on jälleen sävellajinvaihdoksen kohdalla, duurijakson päättävän suuren kliimaksin lopuksi. Tässä jaksossa Busonin kaksoisviivat osuvat yksiin Curtin analysoimien taitteiden rajojen kanssa. Tosin keskimmäisen taitteen alkua variaatiossa 45 Busoni ei ole merkinnyt kaksoisviivoin, vaan tempomerkinällä *a tempo misurato*.

Palattaessa d-molliin ja musiikin luonteen jälleen vaihtuessa, esitysohjeina ovat *largamente*, *Più sostenuto*. *Ruhiger*. Tätä viimeistä jaksoa, joka on vain 11 variaation mittainen, Busoni ei ole jaksotellut kaksoisviivoilla edellisten tapaan, vaan se toimii koko teoksen päättävänä kokonaisuutena. Dynamiikka laskee heti sävellajin vaihtuessa hiljaisimmaksi koko teoksen aikana ja nousu viimeiseen kliimaksiin alkaa variaatiosta 57. Teoksen loppuun, variaation 61 alkuun Busoni on merkinnyt ohjeeksi *Più vivo* tehostaen kliimaksia näin ollen myös tempon muutoksella. Variaatiot huipentuvat teeman viimeiseen esiintymään variaatiossa 63, jossa palataan juhlavasti alkuperäiseen tempoon – esityserkintänä on *Tempo I. Largamente maestoso*. Tämänkään jakson sisäisiä taitteita Busoni ei ole merkinnyt kaksoisviivoin: toisen taitteen alussa (var. 55) on soinnillinen merkintä *una corda, dolciss.* ja kolmannen taitteen (var. 63) alkuun Busoni on laittanut edellä mainitsemani tempomerkinän.

6.2.2 Sointi

Alun esittelyn jälkeen variaation 5 alussa dynamiikka putoaa ja pysyttelee pianossa aina variaation 11 alkuun saakka. Ensimmäinen nousu (var. 11–16) alkaa pianossa mutta crescendon ja tekstuurin paksuntumisen myötä sen intensiteetti kohoaa huipentuen variaation 17 alkuun (nuottiesimerkki 2). Busoni on rakentanut nousua kuljettaen kuudestoistaosateemaa ensin bassossa oktaaveina, jotka variaation 13 alussa siirtyvät oikeaan käteen. Vasen kuitenkin kolmittaa teeman bassossa. Variaatioissa 14–16 Busoni täydentää oktaaveja seksti- ja kvinttisävelin saaden siten aikaan täyteläisemmän ja loisteliaamman soinnin. Bachilla vain variaatiot 15 ja 16 ovat moniäänisiä. Variaation 16 alussa Busoni tavoittelee loistokkuutta esitysohjeella *con bravura*, ja viimeisen nousun jälkeen tämä taite päättyy tekstuurin ohenemiseen variaation 17 alussa. Vaikka esityserkintänä on edelleen *sempre f*, on yleinen dynaaminen taso nyt edellistä matalampi, koska teema on yksiääninen ja kulkee vaihdellen kädeltä toiselle.

NUOTTIESIMERKKI 2.



Variaation 19 Busoni aloittaa räjähtävästi. Se on täynnä nopeita, tihennettyjä juoksutuksia ja jokaisen tahdin lopuksi laskevat, aksentoidut oktaavit johdattavat seuraavaan tahtiin. Juoksutukset kulkevat seksteissä ja niistä viimeistä Busoni jatkaa b^4 -säveleen asti laskeutuen sieltä ylimääräisen tahdin aikana basson oktaaville, $D-D_1$ (nuottiesimerkki 3). Variaatio liikkuu siis lähes 7 oktaavin alueella, kun taas Bachilla ambitus on noin kaksi oktaavia, $a-b^2$.

NUOTTIESIMERKKI 3.

Variaatio 20 (nuottiesimerkki 3) alkaa kuin romahduksen jäljiltä hiljaisessa dynamiikassa. Bachilla ero edelliseen variaatioon ilmenee nuottiarvojen harvenemisena ja teeman yleisenä rauhoittumisena. Busoni säilyttää bassossa koko tahdin mittaisen D:n ja pehmentää yksiaänistä melodiaa heikoille tahtiosille sijoitelluin teeman yläpuolella soivin soinnuin. Variaation 21 alussa Busoni korostaa tehokkuuden vähenemistä, Bachin affekteihin perustuvaa kromatiikkaa ja surumielisyyttä esitysohjeilla *sostenuto* ja *dolente*.

Variaatioissa 22–30 Busoni rakentaa kliimaksia d-mollijakson loppua kohti. Variaatio 23 alkaa yhtäkkisessä pianossa, vasemman pedaalin pehmentämänä. Tekstuuri on kevyt staccato-arpeggio, jota Busoni vähitellen täydentää bassoon ilmaantuvilla kuudestoistaosilla ja arpeggioihin lisätyillä sointusävelillä. Bachilla minkäänlaista staccatomerkintää ei ole, mutta 1/32-osat hän on jakanut kaarin kahden sävelen kokonaisuuksiksi. Variaatioissa 25 Busoni tukee diskanttiin siirtyneitä melodiasäveliä esitysmarkinnalla *distintamente*. Tekstuuri on säestykseltään ja sointu on lisätty vain tahdin heikoille osille, arpeggion ylimpään kohtaan. Oheen Busoni on liittänyt variaatiosta vaihtoehdoisen version. Seuraavassa variaatioissa arpeggion 1/32-osat siirtyvät vasempaan käteen ja Busonin lisäämät kuudestoistaosat melodia- ja sointusävelineen oikeaan. Tahdin heikkoja osia Busoni on jälleen vahvistanut kahdeksasosin.

Variaatioissa 27 ja 28 dynamiikka on noussut jo forteen. Vaikka Bachilla ei dynamiikkamerkintöjä ole, näkyy tehon nouseminen neliäänisyytenä ja nuottiarvojen tihentymisenä. Myös ambitus kasvaa vähitellen ja teema nousee yhä korkeammalle. Busoni korostaa jokaista neljäsosaa crescendon ja diminuendon aaltomaisella liikkeellä. Käytössä oleva rekisteri on laskeutunut pienen ja suuren oktaavialan tasolle, oktaavia alkuperäistä alemmas. Variaatioissa 29

Busoni lisää tehoa: oikea käsi liikkuu jo kahden oktaavin alueella 1/32-osissa ja vasen esittää melodian oktaavibassoin joka neljäsosaiskulla. Maksimissaan oikean ja vasemman välinen ero on jopa viisi oktaavia. Bachilla variaation ambitus on kaksi oktaavia, d^1-d^3 , ja arpeggiot tihenevät 1/32-trioleiksi. Variaatiossa 30 Busoni on jakanut tekstuurin kolmelle viivastolle (nuottiesimerkki 4). Molemmat kädet soittavat nyt melodiaa oktaaveissa ja jakavat välissä 1/32-sointuliikkeen keskenään. Ambitus on f^3-A_1 , siis lähes viisi oktaavia, kun taas Bachilla sävelet liikkuvat suunnilleen kahden oktaavin etäisyydellä toisistaan, välillä $g-fis^2$. Variaation viimeiseen tahtiin Busoni on lisännyt vaihtoehdoisen soittotavan, jossa korkein ääni on d^4 .

NUOTTIESIMERKKI 4.

The image shows a musical score for Variation 30, Example 4. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and arpeggiated chords. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the beginning of the variation, and the second system shows a continuation with more complex rhythmic figures.

Variaatiossa 31 dynaaminen taso laskee hetkeksi tekstuurin muuttuessa, mutta seuraavien kahden variaation aikana Busoni nostaa sitä vielä kerran lähestyttäessä d-mollijakson loppuhiipennusta. Variaatiot 32 ja 33 esittelevät alun teeman uudelleen, mahtipontisena ja laajemmin soinnuin kuin alussa. Viululla ambitus on laajimmillaan yli kaksi oktaavia, $g-b^2$. Busoni on varustanut bassot appoggiaturin, minkä vuoksi jokainen sointu on murrettava: bassossa on kahden oktaavin alueella sekä oktaavi että sointu (nuottiesimerkki 5). Laajimmillaan ambitus on Busonilla yli neljä oktaavia, G_1-b^2 , Bachilla vain reilut kaksi oktaavia, $g-b^2$. Kliimaksi on selkeä ja sen voidaan katsoa huipentuvan teeman paluuseen variaation 31 seurauksena.

NUOTTIESIMERKKI 5.

The image shows a musical score for Variation 34. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single system. The treble staff contains several measures of music, including a prominent eighth-note pattern. The bass staff contains a similar eighth-note pattern, with some measures featuring a dense texture of notes. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) throughout the score. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Kliimaksin jälkeen sävellaji vaihtuu D-duuriksi. Busoni on siirtänyt variaation 34 teeman oktaavia viulua alemmas, pieneen oktaavialaan. Esitysmarkinta on *quasi Tromboni* ja basson kvintit ja sekstit korostavat soinnin vaskisoitinmaisuuutta. Bachilla tekstuuri on enimmäkseen 2–3-äänistä, Busonilla taas 3–4-äänistä. Yleissävy on alussa pianossa ja vasta variaatiosta 37 alkaa lyhyt nousu kohti fortea. Bassossa Busoni käyttää desiimejä täydennettyinä soinnun kvintti- tai terssisävelillä. Busoni jakaa variaation 38 kaksiaänisen tekstuurin pianolle säilyttämällä kuudestoistaosateeman ylemmän ilmentymän alkuperäisellä korkeudellaan, mutta laskevilla matalampaa osuutta oktaavilla. Lisäksi hän kaksintaa sen oktaaveissa. Variaatiossa 39 kuudestoistaosakulku jatkuu laskevana, alkuperäisellä korkeudellaan. D-duurijakson avusteeman Busoni on lisännyt vasempaan käteen ja korostaa tahdin keskimmäistä, painokasta iskua murretulla soinnulla. Nuottiesimerkissä 6 kuvatussa variaatiossa 40 D-duuriteema jatkuu kontrapunktin ihanteiden mukaisesti vastäänänenä bassossa, ja viulun tema toistuu diskantissa muutamilla sointusävelillä täydennettynä.

NUOTTIESIMERKKI 6.

Variaatioissa 41–44 tehdään kliimaksi kohti D-duurijakson kolmatta taitetta. Esityserkinnällä *Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed. animando il tempo*, *Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter* Busoni korostaa jakson asteittaista kasvamista kohti kliimaksiä. Pedaalin Busoni ohjeistaa olevan tahdin mittainen. Variaatiot 43 ja 44 ovat Bachilla 2–3-äänisiä. Busonilla tekstuuri on paksumpaa ja hän tihentää tekstuuria myös lisäämällä teeman joukkoon useita sointusäveliä. Variaatioissa 43 sävel a toistetaan nyt molemmilla käsillä yhtä aikaa oktaaveissa, siis nelinkertaisena. Tahtien loput voimistuvat aina seuraavan tahdin alkua ja yhä uudelleen toistuvaa kvinttisäveltä kohti. Variaatioissa 44 päästään vihdoinkin sävellajin perussävelelle, pitkään hallinneelta dominantilta takaisin toonikalle. Vaikka pitkään rakennettu jännite tässä hetkellisesti laskeekin, dynaaminen nousu jatkuu kuitenkin kuudestoistaosina toistettuina sointuina, kunnes pienen hidastuksen jälkeen meno tyynyy jälleen hetkeksi saavuttaessa variaatioon 45 ja D-duurijakson kolmas taite alkaa (nuottiesimerkki 7).

NUOTTIESIMERKKI 7.

Bachilla tekstuuri on alkuun 2–3-äänistä ja muuttuu vasta variaatiosta 48 eteenpäin 3–4-ääniseksi. Pienimmät nuottiarvot ovat hänellä variaation 52 loppuun asti kahdeksasosia. Busonilla teema on variaatioissa 45 ja 46 oktaaveissa oikeassa kädessä ja tekstuuria hän on tihentänyt kontrapunktisella kuudestoistaosasäestyksellä. Ensimmäisen variaation aikana bassossa on säestyskuvion lisäksi jatkuvana sävel D, mutta seuraavassa basson kuvio muuttuu kahdeksasosaoktaaveiksi ja kuudestoistaosasäestys siirtyy teeman lomaan oikeaan käteen. Trilli johdattaa seuraavan variaation alkuun. Teema on nyt siirretty oktaavia alemmas pieneen oktaavialaan, josta alkaa vähittäinen nousu aina kolmiviivaiseen oktaavialaan. Tempo rauhoittuu, mutta säestyskuvio on yhä tiheämpi ja koostuu kuudestoistaosatrioleista. Variaatiossa 48 Busoni väläyttää teeman ilman ylimääräisiä täyteääniä säestyksessä, mutta seuraavassa variaatiossa kuudestoistaosat palaavat. Teema on nyt molemmilla käsillä oktaaveissa, vasen deesiimin etäisyydellä oikeasta. Variaatiossa 51 ja 52 Busoni on jakanut kuudestoistaosarpeggion käsien kesken ja lisännyt mukaan lukuisia sointusäveliä. D-duurijakso päättyy kädet lomittain seksteissä soitettavaan trilliin (nuottiesimerkki 8).

NUOTTIESIMERKKI 8.

Bachilla siirtyminen D-duurijakson lopun kliimaksista molliin on hillitympi kuin Busonilla, joka hyödyntää pianon soinnillisia mahdollisuuksia saaden D-duurijakson lopetuksesta vaikuttavan ja loisteliaan. Pianotekstuuri on tiheää ja massiivista. Jakson päätös on tehokas, kun huikasta loistosta ja briljanttisuudesta vaivutaan lohduttomuuteen. Mikäli variaatiossa 30 vaihtoehtoisessa soittotavassa välähtänyttä merkintää *fff* ei oteta huomioon, on koko teoksen dynaaminen teho suurin D-duuriosan lopussa. Erityisen vaikuttava on sen jälkeinen siirtymä molliin.

Teema on laskettu pieneen oktaavialaan, mikä korostaa sen surumielisyyttä ja vaimeutta. Bachilla teema laskee vain terssillä, eikä soinnillinen ero siirtymää edeltäneeseen taitteeseen siten ole kovin dramaattinen. Busoni seuraa viulun teemaa melko uskollisesti lisäten mukaan vain muutamia sointusäveliä. Toisen taitteen alussa, variaatiossa 55 teema siirtyy alkuperäiselle korkeudelleen, mutta *una cordan* pehmentämänä. Teoksen hiljaisimmat sävyt saavutetaan variaatioissa 55 ja 56, joiden jälkeen intensiteetti alkaa vähitellen nousta huipentuen variaation 60 loppuun. Yksinäisyyttä kestää variaation 57 alkuun saakka. Tosin siinäkin teema on vain kaksinnettu vasemmassa kädessä. Vasta variaation 59 lopussa ja variaatiossa 60 Bach lisää liikkuvan äänen alle sointusävelen. Busoni lisää tehoa vähitellen kaksintamalla a:n oktaavissa ja lopuksi tihentämällä sen jatkuviksi kuudestoistaosiksi. Kuudestoistaosarytmi toistuu myös vasemmassa. Teeman asetteleminen kuudestoistaosien sekaan molemmilla käsillä lisää tehoa entisestään. Oktaavikaksinnuksista ja sointusävelten lisäämisestä johtuen sointi on massiivinen. Variaatioihin 59–60 Busoni antaa myös vaihtoehtoisen soittotavan, jossa sävel a toistetaan oktaaveissa kuudestoistaosatrioleina ja lopulta teema muuttuu 1/32-osiksi. Variaatio päättyy hidastukseen ja crescendoon kohti lopun alkua (nuottiesimerkki 9). Viimeisillä iskuilla vasen käsi matalimmassa sävelessä koko teoksen aikana, A₂:ssa, joka tosin esiintyi myös variaatiossa 19, tahdissa 73.

NUOTTIESIMERKKI 9.

The image displays a musical score for Example 9, consisting of two systems. The first system is for Violin I and Violin II, with the Violin I part in the upper staff and the Violin II part in the lower staff. The second system is for Piano, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. The notation is in black ink on a white background.

Variaatiosta 61 alkaen jokaisen tahdin alkuun johtaa crescendo. Seuraavassa variaatiossa Busoni kaksintaa yksiäänisen laskevan melodian säveliä oktaaveissa ja korostaa tahdin lopun nousevia trioleja lisäten niihin terssi- ja sekstisäveliä sekä bassoon laskevat oktaavit. Variaation huipentaa 1/32-trioleina alkava asteikko, joka tihenee loppua kohti vielä 1/64-osiksi. Se alkaa sävelestä A_1 , nousee aina säveleen g^2 ja laskee seuraavan variaation alkuun bassolle D_1 . Bachilla asteikko käy vain kahden oktaavin laajuudella, $a-g^2$. Korkeimmillaan Busoni käy näiden kahden variaation aikana b^3 :ssa, matalimmillaan H_2 :ssa. Ambitus on hänellä siis hieman yli kuusi oktaavia, kun se Bachilla on vain noin kaksi oktaavia, $a-b^2$.

Busonin sovitus päättyy juhlaivin soinnuin fortissimossa. Bachilla variaatio 63 seuraa identtisesti teoksen alkua, teeman esittelyä. Myös seuraava variaatio on ilmeeltään hillitty, pääosin 2–3-ääninen ja liikkuu yksiviivaisessa oktaavialassa. Basson sointuja ei ole kirjoitettu murrettuina, vaikka on selvää, että ne on tietyissä tapauksissa pakko katkaista. Etäisyyttä matalimman ja korkeimman sävelen välillä kun on parhaimmillaan jopa kaksi oktaavia. Viimeisessä variaatiossa (nuottiesimerkki 10) Busoni jakaa basson kahdeksasosiin, joista jälkimmäinen putoaa oktaaveissa kirkonkellon tavoin.

NUOTTIESIMERKKI 10.

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is presented in a high-contrast, black-and-white format.

Hidastuksen tehostamana oikean käden soinnut kohoavat vielä hetkeksi kolmiviivaiseen oktaavialaan, mutta teos päättyy kuitenkin majesteettisesti bassoon. Viimeisen soinnun ambitus on jopa kolme oktaavia, D_1-d^1 .

6.2.3 Harmonia

Loppujen lopuksi Busoni ei niinkään muuta harmoniaa kuin täydentää sitä soinnun sävelillä. Alkuperäinen viuluteoskin on moniääninen ja paikoissa, joissa Bach kuljettaa melodiaa yksitai kaksiaäänisenä, Busoni täydentää sävelien takana olevan harmonian lisäämällä sointusävelillä sekä säestyskuvioilla. Usein Busonin käyttämien sointujen sävelet löytyvät myös Bachilta, tosin melodiasta. Vain muutamassa kohdassa Busoni värittää harmoniaa kromaattisesti.

Variaatioissa 9–10 viulumelodia on yksiääninen. Busoni on täydentänyt harmoniaa jättämällä d-mollisoinnun sävelet melodian alle ja lisäämällä tahtien rajalla olevaan $G^{\#07}$ -sointuun sävelen b, jolloin sointu muuttuu maantieteelliseksi soinnuksi S^6 (nuottiesimerkki 11). Tässä yhteydessä soinnuissa ylimpänä olevat sävelet muuttavat samalla hetkellisesti myös melodian kulkua. Variaatioissa 10 Busoni toistaa edellisessä variaatioissa olleen sointujakson säestyksessä Bachin melodian alla. Basson ja melodian keskelle hän on lisännyt vielä kontrapunktisen väliään.

NUOTTIESIMERKKI 11.

Variaatioissa 11 ja 12 Busoni on lisännyt kuudestoistaosateeman yläpuolelle rytmisen sointusäestyksen, jossa hän käyttää paikoin septimi- tai noonisäveliä värittämässä harmoniaa. Myös variaation 13 viimeisessä tahdissa säestäviä sointuja on käytetty rytmien tehostamiseksi. Bachilla harmonia muodostuu dominanttiseptimisoinnusta A^7 , jota Busoni värittää lyhyesti soinnuin ii^{07} , V^9 ja vii^{06}_5 . Seuraavan variaation lopussa A^7 välähtää jälleen Busonilla A^9 -sointuna.

Variaatiossa 18 (nuottiesimerkki 12) Busoni jättää melodiasta septimisävelen mukaan seuraavan tahdin ensimmäiselle soinnulle, kun Bachilla tahdin aloitusharmoniana on vain tavallinen kolmisointu. Siten aloitussoinnuiksi muodostuvat Busonilla i , V^7/III , VI^7 ja V^9 .

NUOTTIESIMERKKI 12.

Variaatioissa 21 ja 21a (nuottiesimerkki 13) Busoni täyttää laskevan teeman soinnun sävelillä muodostaen harmonian muunnesoinnuista ja vähennyistä septimi- ja noonisoinnuista. Variaatiossa 31 Busoni korostaa tahdin vaihdoksia jälleen septimisoinnuilla: $iv^4_3-V^7/III$, $V^4_3/VI-VI^7$ ja $ii^4_3-i^6_4$. Viimeisessä tahdissa ennen variaation vaihdosta hän käyttää jälleen iskeviä septimisointuja.

NUOTTIESIMERKKI 13.

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled '31', shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system, labeled '37', features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, including chord symbols 'ii6', 'V4-3', and 'V2/iv'. The third system, labeled '45', shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, including chord symbols 'ii6', 'V4-3', and 'V2/iv'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Paikoin Busoni lisää harmoniaan pidätysäveliä, esimerkiksi variaatioiden 31 ja 35 lopussa V^{4-3} -soinnulla. Variaatiossa 37 Busoni tihentää sointurytmiiä ja lisää soinnun jokaiselle kahdeksasosalle, tukien siten jo Bachillakin välähtäviä septimisoituja. Variaation 45 ajan Busoni säilyttää bassossa urkupisteenä sävelen d. Seuraavan variaation lopussa (t. 188) hän täydentää Bachilla olevan ii^6 -soinnun dominanttiseptimiksi V^4_3 . Variaatiossa 47 Busoni värittää harmoniaa ohimennen septimisoinnuilla, lähinnä bassossa välähtävien sävelien avulla.

Teoksen loppua kohti lähestyttäessä itsepintainen a-sävel toistuu variaatioiden 58–60 ajan. Busoni täydentää sävelen lomassa kulkevaa Bachin kromaattista melodiaa terssiä sitä alemmilla sointusävelillä värittääkseen tahdin ensimmäisiltä iskuilta muodostuvaa sointukulkua $i-v^6-VI^{A7}-V$. Uusia sointufunktioita nuo kromaattisesti laskevat terssit eivät kuitenkaan muodosta. Teoksen päätösvariaatiossa, joka on esitetty nuottiesimerkissä 10, Busoni lähinnä täydentää Bachin harmoniaa sointusävelin, jolloin t. 257 (Bachilla t. 252) viimeinen sointu D:n lisäämisen myötä Bachin sointufunktiosta vii^0/iv Busonin funktioksi V_2/iv . Toiseksi viimei-

seen tahtiin hän on lisännyt kvarttipidätyksen, A⁴⁻³ ja viimeiseen sointuun on suluissa annettu fis, eli barokkimusiikissa käytetty pikardilainen terssi ja D-duurisointu mollipäätöksen sijaan. Bachin teoksessa kuulija täydentää soinnun mielessään – sävellys kun päättyy viululla vain pitkään d-säveleen.

6.2.4 Rytmi

Busonin esitysohjeet ovat hyvin yksityiskohtaisia ja monet niistä hän antaa sekä italian että saksan kielellä. Tempo vaihtelee paljon kappaleen sisällä. Busoni saattaa kiihdyttää tai hidastaa sitä, mutta palauttaa alkutempon tietyin väliajoin. Monesti Busoni myös hyödyntää säästystä rytmittävänä tekijänä ja säilyttää siellä teemasta otetun chaconnen perussykkeen toisen käden toistaessa Bachilta otettua melodiaa.

Alussa tempomerkintänä on *Andante maestoso, ma non troppo lento (Feierlich gemessen, doch nicht schleppend)*. Variaatiosta 11 Busoni alkaa nostaa tempoa, ohjeena on *Più mosso, ma misurato (Bewegter, doch immer gemessen)*. Rytmia korostaakseen Busoni käyttää paljon staccato- ja aksenttimerkkejä sointujen päällä, forzatoja, ja esitysohjeita, kuten *marcatissimo*. Variaatiossa 15 Busoni hidastaa tempoa merkinnällä *largamente (breit)* ja kaksoisviivan jälkeen hillitsee sitä edelleen: *non affrettare! (nicht eilen!)* Variaation 19 esitysmarkintänä on *Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo (Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie)*. Bachilla juoksutukset variaatiossa 19 ovat 1/32-osia, kun taas Busoni täyttää tahdin ensimmäisen iskun rytmisesti vapaammin synkooppirytmillä ja sitä jatkavalla 13. sävelen asteikolla (nuottiesimerkki 14).

NUOTTIESIMERKKI 14.

The image shows a musical score for Variation 15. At the top, it is labeled "Var. 15". The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes with various articulations, including staccato marks and accents. The lower staff is in bass clef and contains a similar melodic line. Below the staves, there are performance instructions in Italian: "Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo." and "Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie." The score is presented in a clear, black-and-white format with standard musical notation.

Seuraavissa tahdeissa hän jatkaa edelleen tihennettyä asteikkoaan, nyt 1/32-trioleina ja 10. sävelen ryhmällä päätyen oktaavia viulun stemmaa ylemmäs. Busonin viimeinen juoksutus bassosta diskanttiin ja takaisin on laajin koko teoksessa ja kattaa käytännössä koko pianon koskettimiston.

Variaatiossa 20 Busoni säästää melodiakuviota sen yläpuolisin, synkopoiduin soinnuin ja pyrkii seuraavassa variaatiossa palaamaan lähemmäs alkuperäistä tempoa merkinnällä *sostenuto*. Variaatio 22 on jälleen yksiaäninen ja aloittaa suuren nousun kohti ensimmäisen jakson suurta kliimaksia ja sävellajin vaihdosta. Bachilla variaatio 22 on tasaisten 1/32-osien täyttämä ja rytmittävänä tekijänä toimii ainoastaan niiden jaottelu jousituksen avulla neljän sävelen kokonaisuuksiin. Busoni on rytmittänyt tahdin vaihdoksia soinnuin ja korostanut tahdissa neljäsosille tulevia iskuja aksentein. Muuten nuottikuva on 1/32-osien hallitsemaa. Variaatio päättyy fortessa ilman diminuendoa. Variaatiossa 23 tempo rauhoittuu ja esityserkinä on *tranquillo (sehr weich)*. Bachilla arpeggiot variaatioissa 23–26 koostuvat kolmesta sointusävelestä, joista yksi liikkuu pääosin neljäsosina ja kaksi muuta ovat pidempiä nuottiarvoja. Busoni on yleisesti lisännyt arpeggioihin ylimääräisiä soinnun säveliä ja säästäviä rytmikuvioita. Variaatioissa 27 ja 28 Busonin esitysohjeena on *animando il tempo, sempre più f poco a poco* ja tempomerkintänä variaatiossa 29 Busonilla *poco a poco allargando il tempo*. Tempo siis kiihtyy dynamiikan noustessa ja toisaalta hidastuu tekstuurin paksuuntuessa kohti kliimaksia. Jokaista kahdeksasosaa on korostettu aksentein ja rytmin iskevyyttä Busoni tähdentää vielä merkinnällä *marcato (mit Bedeutung)*.

Hidastus, *più allargando*, johtaa variaatiosta 31 alkavaan osan viimeiseen taitteeseen (Curti 1976, 85). Tempomerkintänä on *tempo animato*. Teema kulkee ylimmässä äänessä ja näitä 1/32-osia Busoni säästää vasemmassa olevin 1/16-oktaavein korostaen lisäksi tahdin vaihdoksia iskevin soinnun. Busoni palauttaa tempon lähtötasoon variaatiossa 32 (t.130) merkinnällä *Tempo I*. Siinä alun teema palaa hetkeksi ennen vaihdosta D-duuriin.

Tempo muuttuu jälleen variaatiossa 38 (*Allegro moderato ma deciso*) ja variaatioista 41–44 alkaa nousu kohti D-duurijakson kolmatta taitetta. Viululla variaatiot 41 ja 42 ovat käytännössä kokonaan yksiaänisiä ja kuudestoistaosat hallitsevat rytmiä. Busoni korostaa toistuvaa a-säveltä laskevin oktaavein jokaisella tahdin heikolla osalla. Variaation 41 kolmisointukuvio on laskeva, kun taas seuraavaa variaatiota hallitsee nouseva kolmisointu. Sitä Busoni on korostanut edelleen rytmisin ja toistuvin a-sävelin, ja jakso vaatii pianistilta käsien ristiin asette-

lua. Sisäänrakennettuna rytminä variaatioissa kulkee toistuva, yhdestä kahdeksasosasta ja kahdesta kuudestoistaosasta koostuva rytmikuvio. Variaatioissa 43 se tihenee kuudestoistaosatauolta alkavan kolmen kuudestoistaosan takovaksi kuvioksi.

Kolmas taite alkaa hidastuksen jälkeen variaatioissa 45. Esitysmerkintänä on *a tempo misurato*. Välillä Busoni hidastaa tempoa ja variaatioissa 47 esitysmerkintänä on *più largamente (etwas breiter)*. Bassossa takovat kuudestoistaosatriolit, joiden rytmiä on korostettu aksenteilla. Busoni korostaa tempon pidättyneisyyttä myös seuraavissa variaatioissa merkinnöin *tenuto* ja *non affrettare! (nicht eilen!)*, joissa hän on tihentänyt rytmiä bassossa ja diskantissa kulkevan teeman lomassa aaltoilevin kuudestoistaosin. Variaatioissa 51–52 rytmi on tehokas ja muodostuu lähes hakkaavista kuudestoistaosasoinnuista, joita on korostettu merkinnällä *martellato*.

Teoksen kolmas jakso alkaa hidastuksen jälkeen variaatioissa 53. Sen esitysohjeena ovat *largamente*, *Più sostenuto* ja *Ruhiger*. Intensiteettiä kasvattavalle kolmen variaation ryhmälle (58-60) on ominaista itsepintaisesti ja synkooppimaisesti toistettu dominanttinen a-sävel, jonka lomassa teema kulkee. Siten näennäisesti yksiääninen tekstuuri onkin itse asiassa kaksiaääninen. Busoni lisää tehoa tihentämällä oktaavissa soivan a:n kuudestoistaosiksi ja toistaa samaa rytmiä myös vasemmassa kädessä.

Variaation 61 Busoni merkitsee esitysohjein *Più vivo*. Nousevat kuudestoistaosatriolit hän on siirtänyt oktaavia alkuperäistä korkeammalle ja painottaa jokaisen ryhmän alkua soinnulla sekä triolin alussa että murrettuina ja laskevin kahdeksasosointuina vasemmassa kädessä. Variaatio 62 huipentuu suureen 1/32-triolien juoksutukseen (nuottiesimerkki 15).

NUOTTIESIMERKKI 15.

Tämä pitkä asteikkokulku tihenee lopussa 1/64-osiksi, nopeimmiksi nuottiarvoiksi koko teoksen aikana. Bachilla asteikko on rytmiltään tasainen. Busonilla viimeisten kahden variaation, Curtin mukaan kolmannen taitteen, esitysmerkintänä on *Tempo I. Largamente maestoso*, joka hidastuu loppua kohti merkintöjen *pesante* ja *sempre più allargando* kehottamana.

6.3 Analyysin yhteenveto

Kuten edellisessä luvussa esitetystä analyysistä käy ilmi, Busoni seuraa Bachia käytännössä tahti tahdilta läpi koko Chaconnen. Tästä on vain kaksi pientä poikkeamaa. Teoksen alkupuolella, variaatiossa 19, hän on laajentanut kadenssinomaista vähennetylle septimille rakentuvaa arpeggiota yhdellä tahdilla, jolloin se pyyhkäisee koko koskettimiston halki. Tämä korostaa tehokkaasti juoksutuksen virtuoosisuutta ja variaation huipennusta. Variaation 21 jälkeen Busoni on toistanut nelitahtisen sekvenssin, mitä Bach ei tee. Toiston yhteydessä hän on jakanut materiaalin eri tavalla käsien kesken. Nämä lisäykset huomioituna Chaconne on Busonilla 5 tahtia laajempi kuin Bachilla.

Lisättyjen tahtien lisäksi Busoni jäsentää teoksen muotoa myös kaksoisviivoilla, tarkoilla esitysohjeilla sekä tempon muutoksilla. Vaikka Bachin teoksessa ei olekaan romantiikan aikakaudelle tyypillisiä kliimakseja, siinä on silti selviä kulminaatiokohtia ja tihentymiä, joita Busoni on selventänyt ja korostanut. Tekstuurin tiheneminen on sopinut hyvin romantiikan ihanteille ja suurisointiselle pianolle, jolla äänen mahtavuus saadaan esiin virtuoosisin keinoin. Tämä tosin edellyttää soittajalta suuria voiman resursseja ja käsien ulottuvuutta.

Busonin sovituksessa on kolme suurta sekä muutama pienempi statistinen kliimaksi. Suuret kliimaksit näyttävät tukevan teoksen tonaalista rakennetta d:–D:–d:, ja viimeinen suuri kliimaksi on aivan teoksen lopussa. Nämä kadenssi- ja kliimaksipaikat Busoni rakentaa Bachin teoksen syntaksin pohjalta ja koska Bachilla variaatiot huipentuvat dominantille, kliimaksit sijoittuvat yleensä kohtiin, joissa sävellaji tai variaatio vaihtuu. Teoksen variaatorakenteesta johtuen laantumisvaihe on yleensä hyvin lyhyt. Huippukohta sijoittuu ja kulminoituu aina variaation loppuun, ja seuraava variaatio seuraa edellistä välittömästi uudella aiheella ja tunnelmalla.

Näitä kadenssi- ja kliimaksipaikkoja Busoni rakentaa pianolla seuraavasti. Busoni kasvattaa intensiteettiä kliimaksi kerrallaan teoksen loppua kohti, käyttää klaviatuuria sen koko laajuudelta ja lisää usein mukaan matalia bassoja, jotka jyrkävöittävät sointia tehokkaasti. Dynamiikka liikkuu yleensä fortin tai sitä voimakkaamman alueella ja sitä tehostetaan usein aksentein. Monesti Busoni lisää tähän vielä merkinnän *crescendo*, mikä vain lisää tehoa entisestään. Esitysmerkinnät viittaavat iskevyyteen ja majesteettisuuteen. Toisinaan Busoni käyttää arpeggioita etuheleen muodossa ja saa soinnista siten huomattavan massiivisen kuuloisen. Sointia paksuntavat myös oktaavikaksinnukset, joiden lisäksi sointusävelten lisääminen melodiaan ja säestykseen on yleistä. Soinnut ovat monesti hyvin laajoja, jopa sellaisia, joita on mahdoton soittaa murtamatta. Lukuisten kaksinnusten ohella Busoni käyttää tehokeinona myös tekstuurin rytmistä tihentämistä, mikä voidaan havaita esimerkiksi variaation 60 lopussa. Paikoin Busoni on hyödyntänyt myös polyfonian keinoja lisäten tekstuuriin kontrapunktisen vastääänen. Esimerkiksi variaatiossa 9 esiintyneen teeman hän on siirtänyt seuraavan variaation säestyskuvioksi, ja variaatiossa 40 teeman melodia kulkee Bachilta otetun kuvioinnin alapuolella. Bach ei kyennyt viululla toteuttamaan tämän kaltaisia vastääniä. Busonille tekniikan käyttö oli kuitenkin luonnollista. Olivathan hänen kontrapunktiset taitonsa erinomaiset ja niitä hyödyntämällä hän kykeni myös ilmentämään barokin ja Bachin musiikin polyfonisuutta.

Ääniala on kliimaksipaikoissa laaja, jopa lähes 7 oktaavia. Sitä laajentaessaan Busoni on usein lisännyt säveliä erityisesti asteikkomaisiin juoksutuksiin, joihin hän kerran jopa lisää ylimääräisen tahdin päästäkseen laskeutumaan oikealle korkeudelle ennen seuraavan variaation alkua. Busoni on hyödyntänyt pianon mahdollisuuksia hyvin ja teoksessa käytetty ääniala A_2-b^4 kattaa lähes koko klaviatuurin (A_2-c^5). Ainoastaan Bösendorferin myöhemmissä 1900-luvun flyygelimalleissa oli mahdollisuus soittaa vieläkin matalampia ääniä.

Harmonian muutoksia on melko vähän ja ne ilmenevät lähinnä muutamina, usein jo melodiin sisältyvinä septimi- ja noonisointuina, sekä muunnesoinnuista saksalaisen sekstisoinnun, S^6 käyttämisenä. Busoni värittää harmoniaa yleensä rauhallisissa kohdissa, kuten variaatioissa 9–10 sekä 21 ja 21a, mutta myös suurempaa tehoa vaativissa jaksoissa, joissa hän saattaa lisätä soinniltaan massiivisiin sointuihin septimi- tai noonisäveliä.

Usein Busoni merkitsee kulminaatiokohtiin hidastuksen tai levennyksen, josta seuraavassa variaatiossa palataan alkuperäiseen tempoon. Sanaa *rubato* hän ei kuitenkaan käytä, vaan ilmentää tempon vaihtelevuutta muilla, hyvinkin yksityiskohtaisilla esitysmarkkinneilla. Trillit, joissa yleensä myös tapahtuu tempon hidastumista, Busoni on lisännyt kolmen suurimman kliimaksin loppuun, variaatioihin 33, 52 ja 64. Kahdessa ensimmäisessä kohdassa trilli on ennen sävellajin vaihdosta. Koko teoksen päättävän viimeisen variaation lopussa trilliä ei ole kirjoitettu auki, vaan sen toteuttamistapa on jätetty soittajan päätettäväksi.

Seuraavien keinojen käyttö on tyypillistä erityisesti näiden kadenssi- ja kliimaksipaikkojen jatkolle. Tyyntymistä, rauhoittumista ja muutosta yleensä Busoni ilmaisee usein selkeällä tempomerkinnällä. Muita hänen käyttämiään esitystapamerkintöjä ovat *dolce*, *dolce espressivo*, *tranquillo*, *espress.* ja *quasi Tromboni*. Dynamiikka putoaa usein äkillisestikin pianoon, mitä Busoni toisinaan vielä tehostaa käyttämällä vasenta pedaalia. Monesti myös tekstuuri muuttuu kevyemmäksi ja ohuemmaksi, ja samalla Busoni vaihtaa äänialaa joko nostamalla tai laskemalla sitä edelliseen variaatioon verrattuna. Rytmii rauhoittuu, säestyskuviot hidastuvat ja toisinaan siirtyvät melodian yläpuolelle. Pidättyneisyyttä Busoni ilmaisee myös merkinnällä *tenuto*.

Chaconnessa Busoni on täysipainoisesti hyödyntänyt pianon ominaisuuksia ja muutokset ovat enimmäkseen soinnillisia. Teoksen kokonaislaajuus ja kliimaksien rakentaminen luovat myös vaikutelman tietynlaisesta orgaanisuudesta. Alkuidusta, tässä tapauksessa Chaconnen teemasta, Busoni kasvattaa valtavan ja massiivisenkin teoksen, joka kumuloituu kliimaksien myötä

loppuaan kohti. Romantiikan pianolla dynaamisten tehojen kasvattaminen, korostaminen ja erojen esiintuominen olikin mahdollista aivan eri mittakaavassa kuin barokin ajan viululla. Jo Bachin Chaconnessa oli tietty dynaaminen kaarros ja intensiteetin kasvuprosessi, joita Busoni omassa sovituksessaan korosti, täydensi ja tehosti, luoden teoksesta samalla romantiikan ajan sointi-ihanteiden mukaisen.

7 PÄÄTÄNTÖ

Analyysin tulokset heijastavat Busonin ajattelua mielenkiintoisesti. Busoni ymmärsi musiikin rekontekstualisoinnin omalla tavallaan, joka poikkesi selvästi autenttisuusliikkeen rekontekstualisointikäsitteestä. Teoksia oli hänen mielestään mahdollista muokata vastaamaan niiden taustalla ollutta alkuperäistä ideaa, jota sovituksilla saatettiin kuvastaa jopa alkuperäistä teosta paremmin. Sovituksen tuli myös herättää kuulijoissa samanlaisia reaktioita kuin alkuperäinen teos oli omana aikanaan tehnyt. Idean valottamisen yhteydessä oli Busonin mukaan mahdollista keskittyä teoksen eri piirteisiin, joista Chaconnen yhteydessä keskeisiksi nousivat sointi, tekstuuri ja muoto. Busoni pyrki päämääräänsä soittoteknisiä Aspekteja hyödyntäen, mutta ne eivät olleet hänelle itsetarkoitus. Koska Busoni kuitenkin oli itse virtuoosinen pianisti, ovat myös Chaconnen tekniset vaikeudet huomattavia.

Busoni kirjoitti paljon musiikista ja sen siirtämisestä kontekstista toiseen ja instrumentilta toiselle. Myös hänen ”musiikillinen ideaoppinsa” liittyy tähän olennaisesti. Busonille musiikki oli ikuista ja imitoi universaalista musiikkia, *Ur-Musik*:ia. Musiikin ykseyden ajatuksen mukaan musiikki oli olemassa ajasta riippumatta, samanaikaisesti sen sisällä ja ulkopuolella. Se oli absoluuttista ja olemassa vain itseään varten. Tässä tapauksessa Chaconne oli Bachille olemassa ensin ideana, jonka hän kirjasi nuoteille valitsemassaan muodossa, sävellajissa ja tahtilajissa. Tällöin osa alkuperäisestä ideasta katosi ja notaatio oli jo eräänlainen sovitus ideasta. Esityksessä notaatiomerkit muutettiin tunteiksi ja siten ne sekä uudet sovitukset valaisivat ja elvyttivät alkuperäistä ideaa omalla tavallaan. Kuten myös Sitsky (1986, 308) on todennut, Chaconne näyttää olevan yksi esimerkki tästä Busonin luomasta musiikin ykseyden ideasta.

Notaatio ei Busonin mukaan ollut musiikkia, eikä yhtä oikeaa tulkintaa teoksesta ollut olemassa. Hän kritisoikin ankarasti yleistä mielipidettä, joka korosti notaatiomerkkien mahdollisimman täydellistä toistamista. Teoksen esittäminen aina samassa tempossa olosuhteista, ajasta ja esittäjästä riippumatta oli hänestä mahdotonta, eikä esimerkiksi kaikkia hetkellisiä tempovaihteluita voitu hänen mielestään merkitä nuottitekstiin. Busoni itse soittikin teoksiaan vaihtelevasti ja antoi myös esittäjälle vapauden valita erilaisia toteuttamistapoja vaihtoehtoisten soittotapamerkintöjensä muodossa.

Vaikka Busoni varusti Chaconne-sovituksensa monilla esitysohjeilla ja temponvaihdoksilla, on Egon Petri huomauttanut hänen kuitenkin soittaneen teosta myöhemmällä iällään aiempaa paljon yhtenäisemmässä yleistemossa. Tuolloin Busoni myös minimoi äkilliset nopeuden muutokset, joita hän oli ehdottanut varhaisessa versiossaan. (Sitsky 1986, 308.) Busonin teoksessa ilmenevät poikkeamat Bachista ovat laajoja sekä soinnin, polyfonisuuden, lisättyjen äänien sekä soivien harmonioiden muodossa.

Busonin *nuorklassismin* yhteydessä muotoilema keskeinen ajatus oli, että tradition tuntemus ja siihen perehtyneisyys johtaa uusien traditioiden muodostumiseen, jolloin edellisten aikakausien parhaat saavutukset sisällytetään nykyisyyteen. Busonilla oli sovitustyössään tiettyjä periaatteita ja päämääriä, joiden mukaan hän toimi. Ensinnäkin hän keskittyi vain säveltäjiin ja teoksiin, joita hän piti enteinä tulevasta ja joiden musiikki kantoi eri aikakausien yli. Busoni ei halunnut katsoa menneisyyteen, eikä siten soittanut teoksia, joita ei voinut pitää profeetallisina, tulevaisuuden ennusmerkkeinä. Sovituksissaan hän pyrki myös ratkaisemaan ongelman tai useampia ongelmia, mutta ei kuitenkaan yltynyt modernisoimaan teoksia, Chaconneakaan, siinä määrin, että olisi lisännyt niihin ”stravinskilaiseen” tapaan ”vääriä” nuotteja. Vaikka alkuperäinen teos on massiivinen, se jää viululla soinniltaan kapeahkoksi. Bachin käytössä olleet kosketinsoittimetkaan, ehkä urkuja lukuun ottamatta, eivät olisi pystyneet tuottamaan suurta ääntä. Romantiikan ajan piano oli soittimena kuitenkin aivan toisessa luokassa ja sillä Chaconnen massiivisuuden korostaminen ja ilmentäminen oli helppoa. Soittajat olivat lisäksi taitavia ja kykenivät selviytymään vaikeistakin teknisistä vaatimuksista.

Busonille sovittamisen tarkoituksena oli vanhojen teosten henkinherättäminen ja puhdistaminen. Hän ei pyrkinyt autenttisuuteen sanan perinteisessä merkityksessä, tavoittelemalla alkuperäistä soittotapaa, sointia tai soittimia. Hänen tavoitteenaan ei myöskään ollut teosten *uudistaminen*. Busoni halusi perehtyä säveltäjään ihmisenä ja tietää, millainen tämä oli ollut luonteeltaan ja miten tämä itse oli tyypillisesti esittänyt teoksiaan. Busonia kiinnosti, miten musiikki oli ideana ilmennyt säveltäjän ajatuksissa ja mielikuvituksessa. Tällä kaikella hän tavoitteli sellaisen sovituksen luomista, jonka vaikutus nykykuulijoihin olisi samanlainen kuin heihin, jotka olivat kuulleet alkuperäisen teoksen tuoreeltaan.

Chaconnenkin kohdalla Busoni on pyrkinyt saamaan kuulijoissa aikaan samoja reaktioita, kuin Bachin alkuperäinen teos oli mahdollisesti herättänyt omana aikanaan. Hän myös halusi tuoda esille Bachin Chaconnen alkuperäisen idean. Soittimella tai aikakaudella ei ollut Busonille suurta merkitystä musiikin idean ilmentämisessä. Ne olivat toissijaisia, vain säveltäjän

aikanaan tekemiä valintoja. Sitä paitsi, olihan Bach itsekin ollut ahkera sovittaja ja siirtänyt monia teoksiaan eri instrumenteille ja kokoonpanoille sekä tietävästi ainakin yhden viuluteoksen uruille. Piano oli kuitenkin Busonin oma instrumentti ja sen hän tunsu luonnollisesti parhaiten. Soittimena se pystyi lisäksi ilmentämään tehokkaasti Chaconnen monumentaalisuutta ja virtuoosisuutta, urkumaisuuttakin.

On mielenkiintoista, että Busonin ajatukset kuvastavat eräänlaista autenttisuuden pyrkimistä. Hän halusi jäljitellä vaikutusta, joka teoksella oli ollut alkuperäisiin kuulijoihin ja halusi tietää, miten säveltäjä mahdollisesti itse oli teosta esittänyt. Nykyisen autenttisuusliikkeen käsityksen mukaan autenttisuuden päästään käyttämällä alkuperäisiä soittimia ja jäljittelemällä mahdollisimman tarkasti alkuperäistä soittotapaa. Nykyihmisten korvat ovat kuitenkin tottuneet erilaiseen sointimaailmaan, äänenkorkeuteen ($a^1 = 440$) ja soittimien äänenväriin. Neumann (1992, 25–26) toteaa, että barokin estetiikassa sävellyks ja sen affekti olivat kiinteässä yhteydessä toisiinsa ja olennaista oli se vaikutus, jonka ne saivat aikaan kuulijan mielessä ja sielussa. Nykyihmisten havainnot ovat kuitenkin hyvin erilaiset kuin barokin aikana, eikä periodisoittimien välittämä sanoma ole heille sama kuin entisajan kuulijoille. Autenttinen sointi on siten menettänyt osan kommunikatiivisesta voimastaan. Tämän vuoksi voidaankin väittää, että sointi tulisi muokata nykyiselle herkkyytasolle, jotta sen vaikutus nykyihmiseen olisi vastaava kuin menneinä aikoina.

Busonikin ajatteli itse asiassa hyvin tämän suuntaisesti muokatessaan Chaconnen romanttiselle pianolle. Jotta hän olisi saanut oman aikansa kuulijassa aikaan saman vaikutuksen kuin mitä Bach oli saanut aikoinaan omassaan, oli teos romantisoitava aikakauden ihanteiden ja yleisön odotusten mukaiseksi. Yleisö halusi kuulla virtuooseja ja ihannoisi soinnin massiivisuutta. Chaconnessa Busoni on yhdistänyt nämä piirteet ja teos olikin aikanaan hyvin suosittu.

Busonin sovittaman Chaconnen päämääränä ei kuitenkaan ollut pelkän virtuoosisuuden esittely, vaan syvempi, Bachin musiikin idean tavoittaminen ja teoksen siirtäminen uuteen kontekstiin, uusille kuulijoille. Busoni itse ajatteli, että musiikin ikuisuudessa jokainen säveltäjä aloittaa osaltaan uuden aikakauden ja on uuden näkemyksen uranuurtaja. Siten jokainen teos on oman aikansa päätös ja samalla uuden aikakauden alku. Musiikkia tullaan aina säveltämään. Näin ajateltuna myös Bachin teos oli muokannut aikakauttaan – lopettanut yhden jakson ja aloittanut uuden. Busoni itse teki saman sovituksellaan. Se oli viimeisiä barokkimusiikista romanttiseen tyyliin tehtyihin pianosovituksia ja viitoitti samalla tietä uusille aatteille ja ihanteille. Busonin Bachin viuluteoksesta pianolle sovittama Chaconne on hyvä esimerkki siitä,

miten musiikin rekontekstualisointi tuottaa musiikkia, joka on enemmän kuin niiden ehtojen summa, joista teos muodostuu ja joka muokkaa samalla oman aikansa musiikkimakua.

Busonin ajatukset musiikista osoittautuivat mielenkiintoisiksi ja yllättäviksikin. Chaconne on hyvin romanttinen pianosovitus ja sitä, kuten muitakin tuon ajan sovituksia, on monesti pidetty jopa liiankin massiivisena ja rönsyilevänä, ehkä mauttomanakin. Busoni itse koki kritiikin aiheettomana ja väitti huonojen ja aidosti mauttomien sovitusten pilanneen samalla kaikkien sovitusten maineen. Hänellä oli sovitustyössään selvä missio, jonka perusajatukset hän tosin hahmotteli kirjalliseen muotoon vasta muutamia vuosia sovitustensa jälkeen. Pelkän Chaconnen nuotti- ja kuulokuvan perusteella ei ensimmäisenä tulisi mieleen, että Busoni pyrki sovituksellaan tietynlaiseen autenttisuuteen. Hänelle oli tärkeää saavuttaa Bachin alkuperäinen idea, mielikuvat ja ajatukset teoksesta. Häntä, kuten myös nykypäivän autentikkoja, kiinnosti säveltäjän persoonallisuus ja soittotapa. Se, siirtyikö musiikillinen idea eri aikakauteen tai eri soittimelle ei ollut olennaista, sillä musiikki oli Busonille ikuista, ajatonta ja absoluuttista.

Busonin soitto ja mielipiteet herättivät kuitenkin polemiikkia ja hämmensivät kriitikoita. Busoni oli ilmeisen taitava pianisti, mutta hänen kappalevalintansa olivat usein outoja ja hänen pianosta aikaansaamansa äänet ja tehot jotain, mitä yleisö ei ollut aikaisemmin kuullut. Hänen tulkintojaankin pidettiin usein omituisina. Busoni kunnioitti yleisöään siinä määrin, että uskoi heidän tuntevan teokset jo läpikotaisin. Siksi hän ei tyytynyt soittamaan teoksia tavanomaisesti, vaan etsi uusia tulkintatapoja, joiden taustalla vaikuttivat todennäköisesti myös hänen filosofiset periaatteensa.

Sovituksellaan Busoni sijoittuu osaksi romantiikan aikakaudella vallinnutta Bachrenessanssia, sovittamisperinnettä ja virtuoositraditiota. Hän oli itse perehtynyt Bachin musiikkiin ja arvosti sitä suuresti. Samalla hän oli myös erinomainen pianisti. Säveltäjänä Busoni on nykyään melko tuntematon, mutta hänen Bach-sovituksiaan kuulee konserteissa aika ajoin. Chaconne lukeutuu selkeästi Busonin tunnetuimpiin teoksiin, mutta mahdollisesti sen teknisestä vaativuudesta johtuen sitä esitetään konserteissa melko harvoin. Tähän voi tosin olla syynä myös autenttisuuteen pyrkiminen, joka on ohjannut yleistä mielipidettä romantiikan sovituksia paheksuvaksi. Ehkä tähän on nyt tulossa muutos, kun nuoret, taitavat pianistit ovat löytäneet nuo teokset ja tuovat konserttilavoille erityisesti harvoin kuultuja, teknisesti huippuvaikkeitä pianosovituksia, fantasioita ja parafraseja. Erikoisuudentavoittelijoiden näkökulmasta Busonin sovitusta saatetaan pitää ehkä liiankin tuttuna, eikä sitä sen vuoksi oteta konserttien ohjelmistoihin kovin usein.

Chaconnen tarkastelu Busonin ajatusten näkökulmasta ja teoksen rekontekstualisaation kautta osoittautui antoisaksi tehtäväksi. Busonilla oli selkeä käsitys siitä, mitä kontekstista toiseen siirtäminen hänelle merkitsi, ja se erosi suuresti autenttisuusliikkeen rekontekstualisointikäsitteyksestä. Baumanin ja Briggsin rekontekstualisointimallin täysimittainen hyödyntäminen teosvertailun pohjana oli tässä yhteydessä mahdotonta työn laajuuden ja toisaalta saatavilla olleen aineiston näkökulmasta. Busoni kirjoitti musiikista paljon, mutta koristeellisella ja runollisella kielellä, jota on ensi alkuun vaikea ymmärtää. Muun lähdeaineistoni tukemana uskon kuitenkin tavoittaneeni hänen olennaiset ajatuksensa. Busonin elämänvaiheita käsittelevä aineisto rajoittui tässä tapauksessa osittain Busoni-tutkijoidenkin toisinaan käyttämiin sekundärlähteisiin. Se, ettei tämän työn puitteissa ollut mahdollista saada käyttöön kattavasti primäärisiä lähteitä, kuten konserttiohjelmia tai muuta alkuperäismateriaalia, rajoitti kuitenkin Busonin elämän ja uran käsittelyä.

Jatkotutkimuksessa olisi kiinnostavaa tarkastella Busonin ajatuksia ja sovituksia laajemmin ja toisaalta perehtyä syvemmin myös autenttisuusliikkeen taustoihin ja historiaan. Busonin laatimat Bach-editiot sisältävät myös kiinnostavia ajatuksia musiikin siirtämisestä eri mediumille, lähinnä uruilta pianolle. Busoni on liittänyt editioihinsa paljon esimerkkejä ja harjoituksia, jotka voisivat osaltaan valottaa hänen soittotekniikkaansa ja käsityksiään barokkimusiikin esittämisestä. Bachin ja romantiikan sovitusten tutkiminen myös eri sovittajien näkökulmista olisi kiinnostavaa, ja erityisesti Lisztin ja Busonin sovitusten sekä heidän toimittamiensa barokkimusiikin editioiden tarkastelu ja vertailu, mahdollisesti heidän musiikillisten tavoitteidensa ja musiikkifilosofisen ajattelunsa näkökulmasta, voisi tuottaa mielenkiintoisia tuloksia.

Nykypäivän näkökulmasta Busonia on mielestäni arvosteltu liiankin ankarasti. Kritiikki on kohdistunut erityisesti hänen ”romanttisuuteensa” – romanttisiin editioihinsa ja sovituksiinsa. Harva itseään kunnioittava pianisti soittaa tänä päivänä esimerkiksi Bachin preludeita ja fuugia Busonin editioiden esitysohjeita noudattaen. Vaikka niiden noudattaminen ei olisikaan nykyään tarkoituksenmukaista, säveltäjän arvon kieltäminen vain siksi, että hän oli uskollinen aikakautensa ihanteille, ei ole perusteltua. Busonin töiden takana on hänen itsensä kehittämä filosofis-esteettinen ajatusrakennelma, jota kaikki hänen toimintansa heijastaa.

Busoni pyrki sovituksillaan tavoittamaan teosten alkuperäiset ideat ja luomaan niistä aikansa kuulijoille yhtä vaikuttavia ja tehokkaita, kuin ne olivat syntyäkseen olleet. Tämä tosin edellytti teosten muokkaamista uuden aikakauden ihanteiden mukaiseksi. Hän kannatti autent-

tisuutta rationaalisessa muodossa: ei periodisoittimina ja alkuperäisinä soittotapoina, joilla on lähinnä historiallista kiinnostavuutta, vaan musiikin elävänä tulkintana omassa ajassaan ja omalle yleisölleen – teoksen rekontekstualisoimisena, sen tuomisena uuteen kontekstiin ja toimimisena uuden kontekstin ehdoilla. Musiikki oli hänelle ikuista ja kukin aikakausi ilmentää sitä omista lähtökohdistaan, omilla ehdoillaan.

LÄHTEET

- Abraham, G. 1979: *The Concise Oxford History of Music*. London: Oxford University Press.
- Aho, K. & Pietilä, R. 1992: *Sovitus*. Suuri Musiikkitietosanakirja. Osa 6. Espoo: Weilin & Göös, 64-65.
- Banks, P. (toim.) 1997: Variant Readings in Busoni's Piano-Roll Recording. *Bach-Busoni Chaconne*. London: Edition Peters, No. 7436, 33-35.
- Bauman, R. & Briggs, C. L. 1990: Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, 59-88.
- Beaumont, A. 1985: *Busoni the Composer*. London: Faber and Faber.
- Bengtsson, I. & Beck-Friis, R. 1976: Chaconne. *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Osa 1. Keuruu: Otava, 578. Ruotsinkielinen alkuteos Sohlmans Musiklexikon, 1975. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Bengtsson, I. 1979: Sovitus. *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Osa 5. Keuruu: Otava, 310-312. Ruotsinkielinen alkuteos Sohlmans Musiklexikon, 1979. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Berger, S. 1979: Transkriptio. *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Osa 5. Keuruu: Otava, 478. Ruotsinkielinen alkuteos Sohlmans Musiklexikon, 1979. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Berry, W. 1986 [1966]: *Form in Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 271-273.
- Blume, F. 1979 [1970/1972]: *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. (M. D. Herter Norton. Käänt.) London: Faber and Faber.
- Boyd, M. 1981 [1980]: Arrangement. Teoksessa Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 1. London: Macmillan Publishers Limited, 627-632.
- Boyd, M. 1997 [1983]: *Bach*. New York: Schirmer Books.
- Brown, H. M. & Sadie, S. (toim.) 1990 [1989]: *Performance Practice. Music after 1600*. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Busoni, F. 1897: 2. Registrirung. Teoksessa Bach, J. S. 1897: *Klavierwerke. Busoni-Ausgabe I. Wohltemperiertes Klavier I. Teil Heft 4*. Ferruccio Busoni (toim.). Leipzig-Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, E. B. 4301, 167.

- Busoni, F. 1935: *Briefe an Seine Frau*. Fiedrich Schnapp (toim.). Erlenbach: Rotapfel-Verlag A.-G.
- Busoni, F. 1974 [1916]: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt am Main: Insel Verlag (1916). Band 397 Suhrkamp Verlag (1974).
- Busoni, F. 1987a [1957/1965]: *Essence of Music and Other Papers*. (Rosamond Ley. Käänt.). New York: Dover Publications.
- Busoni, F. 1987b: *Sketch of a New Aesthetics of Music*. Käänt. Th. Baker. Teoksessa: Katz, R. & Dahlhaus, C. (ed.) 1987: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*. New York: Pendragon Press, 200–224.
- Curti, S. F. 1976: J. S. Bach's Chaconne in D minor: A Study in Coherence and Contrast. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 75–93.
- Dent, E. J. 1974 [1933]: *Ferruccio Busoni. A Biography*. London: Eulenburg Books.
- Drabkin, W. 2004: *Fantasia, 19th and 20th centuries*. [WWW-dokumentti] (luettu 7.2.2005) *The New Grove Dictionary of Music Online*. Macy, L. (toim.) Saatavissa: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40048.3#music.40048.3>
- Drummond, P. 1981 [1980]: Pisendel, Johann Georg. Teoksessa Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 14. London: Macmillan Publishers Limited, 775.
- Eiche, J. F. 1985: Background. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 18–23.
- Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association.
- Feder, G. 1969: History of the Arrangements of Bach's Chaconne. (E. M. Ennulat. Käänt.) Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 41–61.
- Flesch, C. 1930: J. S. Bach, Chaconne from the Partita No. 2, in D minor, for Solo Violin. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 114–125.
- Forsblom, E. 1994: *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Gerig, R. G. 1990 [1974]: *Famous Pianists & Their Technique*. 3. painos. Washington – New York: Robert B. Luce, Inc.
- Gibbs, D. P. 1980: *A Background Analysis of Selected Lieder and Opera Transcriptions of Franz Liszt. A Lecture Recital, Together With Three Recitals of Works by Chopin, Schubert, Franck and Other Composers*. Denton, Texas: North Texas State University. Väitöskirja.
- Goertzen, V. W. 1987: *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*. Urbana, Illinois: University of Illinois. Väitöskirja.
- Grout, D. J. & Palisca C. V. 1988: *A History of Western Music*. 4. painos. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Harnoncourt, N. 1986: *Puhuva musiikki*. (Hannu Taanila. Käänt.) Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1982.
- von Hejne, I., Jacobs, R., Klingfors, G. & Öhrwall, A. 1985: *Barockboken*. Stockholm: AB Carl Gehrman's musikförlag.
- Hudson, R. 1994: *Stolen time. The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- Härtwig, D. 1981 [1980]: Volumier, Jean Baptiste. Teoksessa Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 20. London: Macmillan Publishers Limited, 75–76.
- Katz, R. & Dahlhaus, C. (ed.) 1987: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*. New York: Pendragon Press.
- Kindermann J. 1980: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Klingfors, G. 1985: Instrumental praxis. Teoksessa von Hejne, I., Jacobs, R., Klingfors, G. & Öhrwall, A. 1985: *Barockboken*. Stockholm: AB Carl Gehrman's musikförlag, 81–220.
- LaRue, J. 1997 [1992]: *Guidelines for style analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park Press.
- Lin, H.-M., 2002: *Liszt Solo Transcriptions of Schubert's Winterreise*. Ann Arbor, MI. UMI Dissertation Services. Väitöskirja.
- Lippman, E. 1992: *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Marcozzi, R. T. 1982–83: Deep-Level Structures in J. S. Bach's D minor Chaconne. *Indiana Theory Review*, Vol. 6, No. 1–2 (1982–83), 5–16.
- Marshall, R. L. 1989: *The Music of Johann Sebastian Bach*. New York: Schirmer Books.

- Melkus, E. 1985: The Bach Chaconne for Solo Violin: Some Thoughts on the History of its Interpretation. (B. R. Placzek. Käänt.) Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 137–148.
- Meyer, L. B. 1989: *Style and Music: theory, history and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Moser, A. 1920: Joachim Plays Bach. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 112–113.
- Murray, R. P. 1976: The Editions. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 24–40.
- Mäkelä, T. 1989: *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten den Hochromantik*. München: Musikverlag Emil Katzsbichler.
- Neumann, F. 1992 [1989]: *New Essays on Performance Practice*. Rochester: University of Rochester Press.
- Pecker Berio, T. 1987: La Trascrizione: Bach e Busoni. *Quarder della Rivista italiana di musicologica*, 18. Firenze: Olschki.
- Plantinga, L. 1984: *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton & Company.
- Ratner, L. G. 1992: *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books
- Rowland, D. (toim.) 1998: *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, D. 1998: The Piano c. 1825. Teoksessa Rowland, D. (toim.) 1998: *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 40–56.
- Rowley, C. 1995: *Defining neoclassism*. [WWW-dokumentti] (Luettu 3.6.2005) Saatavissa: <http://www.comcen.com.au/~carowley/final1.htm>
- Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 1. London: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 14. London: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (toim.) 1992: *The New Grove Dictionary of Opera*. Osa 3. London: Macmillan Press Limited.

- Sadie, S. (toim.) 1981 [1980]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osa 20. London: Macmillan Publishers Limited.
- Salmenhaara, E. 1984: *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Schenker, H. 1925: A Schenkerian Analysis of the Theme. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 108–110.
- Schröder, J. 1985: The Chaconne and Baroque Tradition. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 130–136.
- Schweitzer, A. 1911: The Chaconne Theme and the Passacaglia Theme. (E. Newman. Käänt.) Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 70–71.
- Sibelius, J. 2005: *Dagbok 1909-1944*. Fabian Dahlström (toim.). Porvoo: Svenska Litteratursällskapet i Finland ja Bokförlaget Atlantis.
- Sisman, E. 2004: *Variations*. [WWW-dokumentti] (luettu 7.2.2005) *The New Grove Dictionary of Music Online*. Macy, L. (toim.) Saatavissa: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.29050#music.29050>
- Sitsky, L. 1986: *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*. Connecticut: Greenwood Press.
- Spitta, P. 1889: The Chaconne for Violin. (C. Bell & J. A. Fuller-Maitland. Käänt.) Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 66–69.
- Suttoni, C. 1973. *Piano and Opera. A Study of Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era*. Ann Arbor, MI. New York University. Väitöskirja.
- Suttoni, C. 1992: Piano fantasies and transcriptions. Teoksessa Sadie, S. (toim.) 1992: *The New Grove Dictionary of Opera*. Osa 3. London: Macmillan Press Limited, 998.
- Szigeti, J. 1979: Differing Interpretations of the Opening Theme and Closing Bars. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 126–129.
- Tovey, D. F. 1939: Bach: Linear Harmony. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher's Association, 72–74.

- Vainio, M. 2002: ”*Nouskaa aatteet!*” Robert Kajanus. *Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Virtanen, M. 2001: Virtuosisuus Selim Palmgrenin Virrassa. *Musiikki*, No. 3–4 (2001), 51–76.
- Walker, A. 1981: Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, Vol. 67, No. 1 (1981), 248–262.
- Walls, P. 1990 [1989]: Strings. Teoksessa Brown, H. M. & Sadie, S. (toim.) 1990 [1989]: *Performance Practice. Music after 1600*. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 44–79.

Nuottimateriaali

- Bach, J. S. *Ciaccona*. Alkuperäiskäsikirjoituksen faksimilekopio. Teoksessa Eiche, J. F. (toim.) 1985: *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teacher’s Association, 12–16.
- Bach, J. S. 1897: *Klavierwerke. Busoni-Ausgabe I. Wohltemperiertes Klavier I. Teil Heft 4*. Ferruccio Busoni (toim.). Leipzig-Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, E. B. 4301.
- Bach, J. S. *Sonaten und Partiten für violine solo*. Henryk Szeryng (toim.) 1981. Mainz: Schott, ED 6850.
- Bach-Busoni. *Chaconne*. Paul Banks (toim.). London: Edition Peters, No. 7436.