

# SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

---

1/97

*Hannu Apajalahti*

Teoria ja käytäntö – Risto Väisänen 50 vuotta

*Marcus Castrén*

Joukkoluokitukseen perustuva sointuluokitus:  
peruseriaatteet ja esimerkkejä sovellusmahdollisuuksista

*Kai Lindberg*

Ernst Kurthin *Bruckner* ja dynaaminen muoto

*Veijo Murtomäki*

Mitä musiikkianalyysillä tavoitellaan?

*Lauri Suurpää*

Chopinin masurkka op. 33/4: muoto, äänenkuljetusrakenne ja kertova luonne

*Timo Virtanen*

Forte vai *f* ?

Sibeliuksen *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin vertailu

*Olli Väisälä*

Lineaarisuus *Delfoin tanssijattarissa*

---

S I B E L I U S - A K A T E M I A

---

Sävellyksen  
ja musiikinteorian  
osasto

# Sävellys ja musiikinteoria 1/97

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu  
7. vuosikerta  
Päätoimittaja: Hannu Apajalahti  
Toimitussihteeri: Susann Isohanni  
Taitto: Hannu Apajalahti

Toimituksen osoite:  
Sibelius-Akatemia  
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto  
PL 86, 00251 Helsinki  
puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

## SISÄLLYS

<i>Hannu Apajalahti</i>	Teoria ja käytäntö – Risto Väisänen 50 vuotta	3
<i>Marcus Castrén</i>	Joukkoluokituksen perustuva sointuluokitus: peruseriaatteet ja esimerkkejä sovellusmahdollisuuksista	6
<i>Kai Lindberg</i>	Ernst Kurthin <i>Bruckner</i> ja dynaaminen muoto	26
<i>Veijo Murtomäki</i>	Mitä musiikkianalyyseilla tavoitellaan?	44
<i>Lauri Suurpää</i>	Chopinin masurkka op. 33/4: muoto, äänenkuljetusrakenne ja kertova luonne	49
<i>Timo Virtanen</i>	Forte vai <i>f</i> ? Sibeliuksen <i>Pohjolan tyttären</i> puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin vertailu	66
<i>Olli Väisälä</i>	Lineaarisuus <i>Delfoin tanssijattarissa</i>	75

## TEORIA JA KÄYTÄNTÖ

"Kaikista ajateltavissa olevista asioista käytännöllisintä on teoria!" Tällä iskulauseella Ludwig Boltzmann vuonna 1890 viittasi teorioiden yleisen sovellettavuuden mukanaan tuomaan hyötyyn. Teoriat auttavat selittämään ja ennustamaan erilaisia "käytännöllisiä" ilmiöitä vaikka teoriat itse saattavat ainakin joidenkin maallikoiden mielestä joskus tuntua hyödyttömiltä ja tosiasioista irti olevilta abstraktioilta.

Musiikinteoria oppialana sulkee sisäänsä lukuisia erilaisia teorioita ja niihin liittyviä käsitteitä ja käsitejärjestelmiä. Viimeksi mainittujen voidaan sanoa muodostuvan siten, että niissä esiintyviä käsitteitä yhdistävät merkityspostulaatit ovat analyttisesti tosia suhteessa kyseessä olevaan järjestelmään. Käsitejärjestelmän käsitteistä jotkut ovat peruskäsitteitä, joiden pohjalta muut käsitteet johdetaan. Kun peruskäsitteet oletetaan tosiksi, myös niiden avulla johdetut muut järjestelmän käsitteet ovat merkityksiltään tosia, mikäli ne on oikein johdettu. Niiden totuudellisuutta ei ratkaista suhteessa käsitejärjestelmän ulkopuolisiin asiointiloihin. Siksi ne myös ovat "vain" analyttisesti tosia. Tällaiselle käsitejärjestelmälle on siis karkeasti ottaen ominaista, että sen käsitteet on viime kädessä sidottu reaaliseen "ulkomaailmaan" vain peruskäsitteiden määritelmien avulla. Uusien käsitteiden muodostaminen ei periaatteessa edellytä havaintoja (vaikka ulkomaailma toki vaikuttaa siihen, minkälaisia käsitteitä järjestelmän puitteissa konstruomme). Käsitteen merkityksen ymmärtäminen edellyttää tällöin vain "abstraktia ajattelua", tietoa siitä, kuinka uusi käsite on johdettu vanhoista. Formaali-tieteissä kokonaisia teorioita voidaan muodostaa ilman suoranaista yhteyttä reaali maailmaan. Reaalitieteissä teorioiden odotetaan kuitenkin sanovan jotakin myös todellisuudesta: teorioilla tulee toisin sanoen olla myös faktuaalista sisältöä.

Musiikkia koskevien kuvausten kielellisen esittämisen kannalta on välttämätöntä käyttää käsitteitä (ja niiden niminä olevia termejä). Muuten emme yksinkertaisesti kykenisi sanomaan musiikista yhtään mitään. Kuvatessamme musiikissa esiintyviä "tapahtumia" tarvitsemekin yleensä lukuisia teoriapitoisia lauseita. Yksi ainoa käyttämämme teoreettinen käsite voi sulkea sisäänsä kokonaisen teoreettisten lauseiden verkoston.

Jos osoitamme jotakin partituurissa olevaa nuottirypästä ja toteamme: "tuossa on D-duuri sointu" tai: "nuo sävelet muodostavat joukon, joka kuuluu luokkaan 3-11", käänämme nuottikuvan merkkejä toiselle kielelle annettujen sääntöjen mukaisesti. Vaikka käyttämämme kuvauskieli kuulostaa ehkä kovin teoreettiselta, olemme itse asiassa vasta ilmaisseet osan nuottikuvan informaatiosta käyttäen toisenlaista käsitejärjestelmää. Jos taas sanomme jostakin laajemmasta kokonaisuudesta: "tässä on dominanttiprolongaatio", käytämme teoreettista käsitettä, jonka taustalla on lukuisia sellaisia teoreettisia lauseita, jotka sisältävät myös reaali maailmaa koskevia väitteitä.

Yleensä opinhaluisille ei tuota erityisiä vaikeuksia oppia kääntämään nuottikuvaa joukoiksi tai oppia tulkitsemaan nuoteissa näkyviä sointupylväitä reaalisoitumerkeiksi, vaikka se edellyttääkin toki hieman opiskelua. Se ei periaatteessa vaadi minkäänlaisia musiikillisia (auditiivisia) kokemuksia ja tällaista toimintaa voi harjoittaa menestyksellisesti vaikka syntymästään saakka umpikuuro. Mutta jos luemme kirjasta dominanttiprolongaation sanallisen määritelmän emme yksin siitä vielä opi käsitteen merkitystä. On tietysti ensinnäkin ymmärrettävä dominantin käsitteen merkitys, mutta myös miellellävä, miksi joitakin dominantteja kutsutaan ”struktuurallisiksi” ja joitakin toisia taas ei jne. jne. Toisin sanoen: on opittava lukuisia asianomaiseen kontekstiin kuuluvia sekä laajoja että suppeita käsitteitä. Osa näistä käsitteistä määritellään luokkina, joiden kriteerit perustuvat luokiteltavien kohteiden faktuaaliseen sisältöön ja sen tulkintaan. Vaikka faktuaalista sisältöä voidaan kuvata väitelausein, itse faktuaalinen sisältö, joka on käsitteen rajaama osa reaali maailmaa, ei kuitenkaan muodostu lauseista joten sitä ei myöskään voi lukea. Oppimisessa tulee ennemmin tai myöhemmin aina se vaihe, missä kielellinen ymmärtäminen ei yksinkertaisesti riitä.

Dominanttiprolongaatio ei ole käsite, joka on johdettu joistakin peruskäsitteistä (kuten säveltasosta) ilman havaintoja reaali maailmasta vaan se on määritelty teoria-pitoisin lausein, jotka sisältävät viittauksia tiettyihin reaali maailman asiointoihin, jotka on haluttu käsitteellistää. Siksi tämän käsitteen merkitystä ei voi ymmärtää pelkästään selvittämällä kuinka se on kielellisesti johdettu. Jotta ymmärtäisimme tällaisen faktuaalista sisältöä omaavan teoreettisen käsitteen merkityksen (ja pystyisimme myös kriittisesti tarkastelemaan sen käyttökelpoisuutta), meidän on tutustuttava myös perusteellisesti niihin *musiikillisiin ilmiöihin*, joita teoria liittyy yhteen ja kutsuu dominanttiprolongaatioiksi. Toisin sanoen: ”teoreettinen tieto” edellyttää reaali maailman havainnoinnista saatavia kokemuksia eli ”käytännön tietoja”. Tämä ei toki ole kovin ihmeellinen huomio – näinhän faktuaalista sisältöä omaavia käsitteitä yleensäkin opitaan. Vähän pintaa raaputtamalla tietäminen paljastuu taitolajiksi, joka vaatii harjoitusta ja kokemuksia. Vasta kun tunnemme ilmiöt, joihin reaali maailmasta väitteitä esittävien lauseiden käsitteet on sidottu, voimme ymmärtää kuinka teoria todella ”toimii” ja kuinka se voi tehdä mahdolliseksi monien musiikillisten ilmiöiden selittämisen suhteellisen taloudellisin keinoin. Silloin ymmärrämme miksi teoria todellakin on hyvin käytännöllistä.

Faktuaalista ainesta sisältävä teoria on kiinni havainnossa mutta myös havainto on kiinni teoriassa. Havainnot saavat merkityksensä suhteessa aiemmin käsitteellistettyihin asioihin. Siksi voimme sanoa, että havainto on aina ”teoriapitoista”. Se ei ole aistimustemme summa ja se on sidoksissa ennalta mieltämiimme käsitteisiin. Länsimainen muusikko on auttamatta kiinni oktaavin 12 osaan jakavassa järjestelmässään ja siksi hänen on (ainakin aluksi) vaikea mieltää toiseen järjestelmään perustuvaa

musiikkia ilman sen vertaamista omaan järjestelmäänsä (joiden käsitteille hänen ei toki tarvitse osata antaa minkäänlaisia nimiä). Havainto siis manipuloituu käsitteiden oppimisen kautta (hyvässä ja pahassa). Yhtäältä teorian oppiminen vaatii havainnollistamista ja toisaalta teoria sekä manipuloi havaintoja että auttaa kun ihminen yrittää oppia havaitsemaan aiemmin hänelle kenties täysin tuntemattomia ilmiöitä.

#### RISTO VÄISÄNEN 50 VUOTTA

Käsillä oleva *Sävellyksen ja musiikinteorian* numero on omistettu Sibelius-Akatemian musiikinteorian lehtori Risto Väisäselle, joka täytti 50 vuotta 17.2. 1997. Risto Väisänen on aina sekä teoissaan että puheissaan korostanut, että musiikin teoreetikon on nojattava sekä teoriaan että tekemiseen. Tietämisen taidot on hankittava ja osoitettava käytännössä, muuten ei moneen kertaan luettukaan teoria ole todella ymmärretty. Kirjekursseilla ei harjaannuta polkupyörällä ajoon, pianonsoittoon, kontrapunktiin eikä myöskään opita mitä kaikkea musiikissa voidaan havaita. Pelkkä lukeminen ei voi johtaa musiikkia koskevien teorioiden ymmärtämiseen.

Kukaan ei yksinään rakenna maailmaa mutta jotkut vaikuttavat työssä enemmän kuin toiset. Monet nuoret suomalaiset säveltäjät ovat Risto Väisäsen entisiä oppilaita ja saaneet häneltä voimakkaita vaikutteita työhönsä. Kahden viime vuosikymmenen osalta suomalaisen musiikinteorian historia olisi täysin toinen ilman Risto Väisäsen voimakasta persoonallista panosta. Tämän käsillä olevan lehden kirjoituksista yhtäkään (ja suurta osaa muistakaan *Sävellyksen ja musiikinteorian* artikkeleista) ei olisi luultavasti koskaan kirjoitettu ilman hänen suurta panostaan Sibelius-Akatemian opetuksessa.

*Hannu Apajalahti*

## Joukkoluokitukseen perustuva sointuluokitus: peruseriaatteet ja esimerkkejä sovellusmahdollisuuksista

MARCUS CASTRÉN

Kun lähestytään ajatusta tasavireisen säveljärjestelmän sisältämien sointumuodostelmien luokittelusta, nousevat asetelman luonteviksi ääripäiksi sointujen kokonaismäärä ja kunkin soinnun yksilöllisyys.<sup>1</sup>

Yhtäältä säveltasoyhdistelmiä on pelkästään pianon koskettimiston rajaamassa säveltasovarauuden osassa niin paljon, että niiden voidaan täysin yksiselitteisesti sanoa olevan tarkan kontrollin ulottumattomissa – mikään tunnettu informaation prosessointimenetelmä ei kykene lähimainkaan edes niiden yksinkertaiseen listaamiseen, saati sitten minkäänlaisiin kategorisointi- tai seulomisoperaatioihin.<sup>2</sup> Toisaalta jokainen säveltasoyhdistelmä on viime kädessä vain ja ainoastaan itsensä kaltainen.

Minkä tahansa luokitusperiaatteen kehittelytyöhön liittyy siis väkisinkin eräänlainen kaupankäynti kuvausvoimaisuuden ja kontrolloitavuuden välillä. Mitä enemmän kategorioita luokitus sisältää, sitä yhdenmukaisempaa on materiaali yhden yksikön piirissä, mutta sitä vaikeampaa on kontrolloida koko sointuvaruutta. Mitä vähemmän on kategorioita, sitä helpompi niitä on kontrolloida, mutta sitä heterogeenisempaa on yhden yksikön materiaali.

Muusikot ova ratkaisseet tämän ristiriidan kontrolloitavuuden eduksi. Vallalla ovat olleet kategorisoinnit, jotka viime kädessä tapahtuvat yksittäisten sointujen yksilöllisyyden kustannuksella.<sup>3</sup> Tietokoneet ovat tuoneet asetelmaan tietenkin aivan uuden ulottuvuuden, mutta niiden yleistymisen ei jostain syystä ole heijastunut tähän tutkimuskenttään juuri lainkaan. Niinpä esim. Harris valittaa hahmottelemastaan 344:n soinnun luokituksesta, että määrä on "epäkäytännöllisen suuri" (Ibid., 91).

<sup>1</sup> Käsite "sointu" tulkitaan tässä esityksessä siinä vapaassa merkityksessä, joka sille modernin musiikin yhteydessä tyypillisesti annetaan: koska mikä tahansa yhtäikaa soivien säveltasojen kombinaatio voi periaatteessa olla teoksen säveltaso-organisaatioissa tärkeä, muille kombinaatioille ei-alisteinen elementti, voi mikä tahansa yhtäikaa soivien säveltasojen kombinaatio periaatteessa myös olla itsenäinen sointu.

<sup>2</sup> Castrén (1989:8).

<sup>3</sup> Tämän esityksen puitteissa ei ole mahdollista mennä siihen moniulotteiseen kokonaisuuteen, joka muodostuu yhtäältä tonaalisen sointukäsityksen historiallisesta kehityksestä, toisaalta tonaalisuuden väistymisen mukaanantumisesta ratkaisusta harmonisten ilmiöiden kategorisoinneille, eritoten sointujen luokitusperiaatteille. Harris (1989) sisältää laajan kartoituksen näistä kysymyksistä.

Seuraavassa tarkasteltavan luokituksen perustuminen nimenomaan säveluokkajoukkojen teorian periaatteille saattaa ensialkuun vaikuttaa erikoiselta: joukkoteoriahan halutaan usein nähdä pelkästään säveltasoilmiöiden moninaisuuden pelkistämisenä säveluokkien suppeaan "aliavaruuteen". Tämä on kuitenkin eräänlainen perspektiiviharha. Joukkoteoreettiset käsitteet eivät pidä sisällään minkäänlaisia suosituksia tai ennakkokäsityksiä käyttönsä suhteen. Säveltasomateriaalin generoiminen niistä käsin on täysin mahdollinen vaihtoehto muiden rinnalla.

Joukkoluokituksen ohella sointuluokitus pohjautuu seikoille, jotka ovat vähintäänkin implisiittisesti läsnä lukuisissa modernin musiikinteorian lähteissä (järjestetyn säveluokkajoukon käsite, joukon projisoiminen säveluokka-avaruudesta säveltasovaruuuteen, tietyn sointumuodostelman eri transpositioiden mieltäminen samaan yksikköön kuuluviksi, jne). Toisinaan jopa viitataan näistä periaatteista nousevan sointuluokituksen ajatukseen (ks. esim. Harris 1989:89-92). Yhtään aiempaa varsinaista toteutusta en kuitenkaan tunne.

### SOINTUTYYPPI – SOINTUMUOTO

Nyt käsillä olevan luokituksen lähtökohta muodostuu kehdestä peruseriaatteesta: (1) soinnut jotka sisältävät kaksinuuksia (oktaaveja tai unisonoja) eivät kuulu sen piiriin lainkaan; (2) soinnut joiden *järjestetyt säveluokkasisällöt* ovat samat tai toistensa transpositiot, omaavat siinä määrin selkeän yhteisen tekijän että niitä voidaan sen perusteella käsitellä yhtenä yksikkönä.

Esimerkissä 1a on viisi C-duurikolmisointua.<sup>4</sup> Kaikkien viiden soinnun järjestetty säveluokkasisältö on alhaalta ylös tarkasteltuna sama: alimpana c, keskellä e ja ylimpänä g. Oktaaviala tai jäsentenvälinen etäisyys ei siis ole nyt määräävä tekijä, ainoastaan säveluokkien järjestys. Soinnut ovat ikäänkuin järjestetyn säveluokkajoukon <c,e,g> erilaisia projektioita rekisterissä, muuttujinaan oktaavialat ja jäsenten väliset etäisyydet. Kaikkien sointujen intervalliketju on erilainen, mutta modulo 12-intervalleina<sup>5</sup> tarkasteltuna ketjut ovat samat, -43- (suuri terssi jonka päällä pieni terssi).

<sup>4</sup> Kunkin soinnun oikealle puolelle sijoitetut numerot kuvaavat soinnun peräkkäisten jäsenten välisiä intervaleja puolisävelaskeleina. Tästä esitystavasta käytetään kahta eri varianttia. Yksinkertaisempaa versiota kutsutaan *intervalliketjuksi*. n-jäsenisen soinnun intervalliketjussa on aina n-1 jäsentä, vastaten peräkkäisten sävelten muodostamien parien lukumäärää. *Intervallikko* on muuten identtinen intervalliketjun kanssa, mutta sisältää uutena, ylimpänä jäsenenään intervallin joka muodostuu soinnun ylimmän säveltason ja vielä sen yläpuolelle kuvitellun *alimman* säveltason oktaavikerrannaisen välille. Tarkoitus on siis ikäänkuin sulkea kukin sointu johonkin määrään täysiä oktaaveita. Intervallikon jäsenten summa on aina 12, 24, 36 tai jokin muu 12:n kerrannainen. n-jäsenisen soinnun intervallikossa on n jäsentä.

<sup>5</sup> Modulo 12-intervalleilla operoitaessa oktaavia suuremmat intervallit ajatellaan palautettavaksi oktaavin sisään - suuri nooni suureksi sekunniksi, duodesimi kvintiksi, jne.

Luokka on 24-jäseninen. Intervallikoissa olevat E-kirjaimet viittaavat sanaan "Eleven", yksitoista – suuri septimi – kirjaimet T sanaan "Ten", kymmenen, pieni septimi.<sup>9</sup>

**Esimerkki 3:** Joukkoluokan 4-Z29B sointuluokka

#### LUOKITUKSEN KAKSI ULOTTUVUUTTA

Kuten ylläolevasta on jo käynyt ilmi, sisältää käsillä oleva luokitusperiaate ikäänkuin kaksi erillistä ulottuvuutta. Ensimmäinen, abstraktimpi ulottuvuus käsittää kaikki sointutyypit. Koska säveltasoa varuuden voidaan periaatteessa ajatella jatkuvan sekä alas- että ylöspäin mentäessä äärettömiin, on yhden sointutyypinkin puitteissa mahdollista muodostaa erilaisin jäsentenvälisin oktaavisirroin ääretön määrä sointumuotoja. Jonkin rajoitetun säveltasoa varuuden osan puitteissakin – kuten kuuloalueen tai pianon koskettimiston määrittämän – saattaa yksi sointutyyppi pitää sisällään sointumuotoja huomattavan suuren määrän.

<sup>9</sup> Jokaisen soinnun alla on 11-paikkainen soinnun kokonaisintervallisisältöä kuvaava vektori. Intervallit ovat modulo 12-intervalleja. Vektorin ylärivin viisi komponenttia kuvaavat vasemmalta oikealle intervallien 1-5 lukumääriä (pienistä sekunneista kvartteihin). Intervallin 6 (tritonus) esiintymiskertoja kuvaava komponentti on sijoitettu rivien väliin oikealle. Alarivin viisi komponenttia kuvaavat oikealta vasemmalle intervallien 7-11 lukumääriä (kvinteistä suuriin septimeihin). Komplementti-intervalleille kuuluvat komponentit ovat siten aina päällekkäin (pienet sekunnit suurten septimien päällä, kvartit kvinttien päällä, jne). Poikkeuksena on tritonus, ainoa itsekomplementtoiva intervalli.

Luokituksen toinen, konkreettisempi ulottuvuus koostuu pelkistä sointutyypien perusmuodoista. Tämä ulottuvuus on paitsi äärellinen, myös tarkoin rajattu. Kaikkien 352:n joukkoluokan primaarimuotojen kaikki permutaatiot tuottavat yhteensä 108505112 perusmuotoista sointua. Yhdessä ne muodostavat sointuavaruuden, joka kattaa tasavireisen säveljärjestelmän kaikki kaksinnuksia sisältämättömät soinnut joiden peräkkäisten jäsenten etäisyys on alle oktaavin.

On selvää että muodollisesta kattavuudestaan huolimatta tällainen perusmuoto-luokitus ei ole musiikillisessa mielessä kattava. Tietty musiikillinen tilanne voi edellyttää minkäläisten sointumuodostelmien käyttöä tahansa, päämäärän ollessa vaikkapa tiettyjen tyyllisten käytäntöjen tai säveltäjän mielihaluun toteuttaminen (esimerkkiä ei tarvitse hakea kauempaa kuin tonaalisuudesta, jossa kaksinnuskäytäntöihin kohdistetaan paljon huomiota).

Luokituksen vahvuuksia on taas mm. se, että sen avulla voi tehdä monipuolisia "inventaariorioita" eri joukkoluokkien harmonisista ulottuvuuksista. Joukkoluokka-lähtöisyys voi myös toimia tehokkaana suodattimena. Kun etsitään tietyt kriteerit täyttävää sointumateriaalia, voidaan noiden kriteerien toteutuminen usein päätellä jo joukkoluokista itsestään, ennen varsinaisten sointujen generointia ja seulomista. Tämän jälkeen voidaan osoittaa suoraan siihen rajattuun joukkoluokkavalikoimaan josta haluttuja sointuja on ylimalkaan mahdollista muodostua.

Seuraavassa tullaan sointuluokitusta käsittelemään ainoastaan suppeamman, perusmuotoihin rajoittuvan ulottuvuuden kannalta. Ilmaisun taloudellisuutta silmälläpitäen sovitaan, että vastedes ilmaisu "sointu" viittaa nimenomaisesti perusmuotoiseen sointuun.

#### SOINTULUOKAN KOKO

$n$ -jäsenisellä sävelluokkajoukolla on  $n!$  kappaletta permutaatioita.  $n!$  eli  $n:n$  kertoma on luku joka saadaan kaavasta  $n * (n-1) * (n-2) * \dots * 2$ . Täten kaksijäsenisellä joukolla on 2 permutaatiota, kolmejäsenisellä  $3*2=6$ , nelijäsenisellä  $4*3*2=24$ , viisijäsenisellä 120, kuusijäsenisellä 720, seitsenjäsenisellä 5040, jne.

Noin 95 %:ssa tapauksista  $n$ -jäsenisen joukkoluokan sointuluokassa on  $n!$  sointua. Ns. *kiertosymmetriset* joukkoluokat (eli rotaatio- tai transpositionaalisymmetriat), joita on 17 kappaletta, muodostavat kuitenkin tässä suhteessa poikkeuksen.<sup>10</sup>

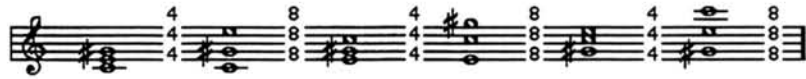
Kiertosymmetriseen joukkoluokkaan kuuluvan sävelluokkajoukon jokaista permutaatiota kohden on yksi tai useampi muu permutaatio, jonka tuottama sointu on

<sup>10</sup> Castrén (1989:55-6, 73-87). Kiertosymmetrisen joukkoluokan tunnistaa aina siitä, että sen intervallikko koostuu kahdesta tai useammasta identtisestä jaksosta. Esim. "ylinousevan kolmisointuluokan" 3-12 intervallikko on -444-, "kokosävelasteikkoluokan" 6-35 intervallikko -22222-.

alkuperäisen permutaation tuottaman soinnun transpositio. Kuten aiemmin on todettu, transpositiot tulkitaan yhden ja saman sointumuodon ilmentymiksi. Näissä tapauksissa permutaatioiden kokonaismäärä on siis suurempi kuin sointuluokan sointujen määrä.

#### Esimerkki 4

"Ylinousevan kolmisointuluokan" 3-12 primaarimuoto on  $\{0,4,8\}$ . Siitä johdettavat kuusi permutaatiota ovat  $\langle 0,4,8 \rangle$ ,  $\langle 0,8,4 \rangle$ ,  $\langle 4,8,0 \rangle$ ,  $\langle 4,0,8 \rangle$ ,  $\langle 8,0,4 \rangle$ , and  $\langle 8,4,0 \rangle$ . Permutaatioista johdettavat soinnut ovat intervallikoineen seuraavat:



Ensimmäisellä, kolmannella ja viidennellä soinnulla on sama intervallikko, -444-. Ne ovat toistensa transpositioita ja edustavat siis samaa sointumuotoa. Aiemmin käytetyn ilmaisun mukaan voimme todeta, että järjestysvariantit pohjasävel-terssi-kvintti, terssi-kvintti-pohjasävel ja kvintti-pohjasävel-terssi tuottavat saman soinnun.

Vastaavasti toisella, neljännellä ja kuudennella soinnulla on sama intervallikko, -888-. Nekin ovat toistensa transpositioita ja saman sointumuodon ilmentymiä. Joukkoluokan 3-12 sointuluokka koostuu vain kahdesta soinnusta.

Yleisesti voidaan todeta, että  $n$ -jäseninen joukkoluokka tuottaa sointuluokan, jossa on  $n!/s$  sointua.  $s$  on niiden identtisten jaksojen määrää, joista luokan intervallikko on koostunut.

Kaikkien ei-kiertosymmetristen joukkoluokkien tapauksissa  $s = 1$ . Intervallikko ei jakaudu identtisiin jaksoihin lainkaan, ja sointuja on yhtä monta kuin permutaatioita. Täten esimerkin 3 ei-kiertosymmetrisen joukkoluokan 4-Z29B, intervallikoltaan -4215-, tuotti paitsi 24 permutaatiota, myös 24-jäsenisen sointuluokan.

Esimerkin 4 luokan intervallikko -444- puolestaan jakautuu kolmeen identtiseen jaksoon. Erilaisten sointujen määrä luokassa on  $6/3=2$ . Edelleen, kokosävelasteikkoluokan 6-35 intervallikko -22222- on jakautunut kuuteen identtiseen jaksoon. Permutaatioiden määrä on  $6! = 720$  ja sointuluokassa jäseniä  $720/6 = 120$ . Jne.

#### SOINTUJEN MÄÄRÄT KOKOLUOKITTAIN

Tietyn kokoluokan puitteissa (siis esim. kaikki 19 kolmijäsenistä luokkaa tai kaikki 43 nelijäsenistä luokkaa yhdessä) muodostuu sointuja määrä, joka voidaan johtaa kaavasta  $11!/(12-n)!$ . Täten esim. kolmijäsenisiä sointuja on kaikkiaan 110, nelijäsenisiä 990, jne. Lukumäärät on annettu esimerkissä 5.

#### Esimerkki 5: Sointuluokkien yhteenlasketut koot kokoluokittain

$n$	joukkoluokkia	sointuja	pienempien kokoluokkien kanssa
1	1	1	-
2	6	11	12
3	19	110	122
4	43	990	1112
5	66	7920	9032
6	80	55440	64472
7	66	332640	397112
8	43	1663200	2060312
9	19	6652800	8713112
10	6	19958400	28671512
11	1	39916800	68588312
12	1	39916800	108505112

Vaikka sointuja on kaikkiaan toistasataa miljoonaa, on pieniä sointuja kuitenkin suhteellisen rajoitettu ja siten tietokoneella prosessoitavissa oleva määrä. Esim. 5-jäsenisiä tai sitä pienempiä sointuja on hieman yli 9000, 6-jäsenisiä tai pienempiä runsaat 60000, jne.<sup>11</sup>

#### ROTAATIORYHMÄT

Sointuluokan jäsenet järjestyvät aina intervallikojensa perusteella eräänlaisiksi "perheiksi". Yhdistävänä tekijänä on se, että tietyt intervallikot ovat toistensa *rotaatioita* (syklisiä permutaatioita). Jokaista intervallikon -abcd- omaavaa sointua kohden on samassa sointuluokassa soinnut, joiden intervallikot ovat -bcda-, -cdab- ja -dabc-.  $n$ -jäsenisen intervallikon "rotaatioryhmään" kuuluu siis aina  $n$  kappaletta intervallikoita, alkuperäinen ja  $n-1$  kappaletta "ensimmäinen viimeiseksi" -siirron tuloksia.

Esimerkin 3 ensimmäisen soinnun intervallikko on -4215-. Sen tuottama rotaatioryhmä, alkuperäinen intervallikko ja rotaatiot -2154-, -1542- ja -5421- kuuluvat siis kaikki luokan 4-Z29B sointuluokkaan sisältyville soinnuille.

$n$ -jäsenisen, ei-kiertosymmetrisen joukkoluokan sointuluokka koostuu aina  $(n-1)!$  rotaatioryhmästä. Täten esimerkiksi 4-jäsenisen ei-kiertosymmetrisen luokan sointuluokassa on aina  $3*2=6$  rotaatioryhmää. 3-jäsenisen joukkoluokan sointuluokassa

<sup>11</sup> Nopeimmat tällä hetkellä käytössä olevat ns. henkilökohtaiset tietokoneet mahdollistavat sointujen generoimisen ja prosessoinnin 7-jäsenisiin saakka. Aktiivisesti käytössä oleva sointuvaruuden osa koostuu siis yhteensä hieman vajaasta 400000 soinnusta, eli alle puolesta prosentista koko avaruutta.

rotaatioryhmiä on 2, 5-jäsenisen 24, 6-jäsenisen 120, jne. Esimerkin 3 sointuluokan kuusi rotaatioryhmää ovat (ensimmäisten edustajiensa mukaan tunnistettuina) -4215-, -6198-, -43E6-, -7926-, -6T35- ja -7ET8-.

Edelleen, rotaatioryhmät liittyvät aina pareittain yhteen siten että mielivaltaista intervallikkoa -abcd- kohden on samassa sointuluokassa sen *käänteismuodon komplementti-intervalleista* muodostuva intervallikko -(12-d)(12-c)(12-b)(12-a).<sup>12</sup> Esimerkissä 3 intervallikon -4215- käänteismuodon komplementti-intervalleista koostuva intervallikko on -7ET8-. Intervallikon -6198- vastaava on -43E6- ja intervallikon -7926- -6T35-.

Jos kaksi joukkoluokkaa X ja Y ovat toistensa käänteisjoukkoluokat (Castrén 1989:34-5), löytyy mielivaltaista X:n rotaatioryhmää -abcd- kohden Y:n sointuluokasta sekä sen "käänteisryhmä" -dcba- että sen komplementti-intervalleista muodostuva rotaatioryhmä -(12-a)(12-b)(12-c)(12-d)-.

Joukkoluokan 4-Z29B sointuluokan rotaatioryhmiä -4215-, -6198-, -43E6-, -7926-, -6T35- ja -7ET8- vastaavat siten sen käänteisjoukkoluokan 4-Z29A sointuluokan rotaatioryhmät -5124-, -8TE7-, -8916-, -6E34-, -6297- ja -53T6-. Intervallikon -4215- käänteisintervallikko 4-Z29A:n sointuluokassa on -5124- ja komplementti-intervalleista koostuva intervallikko -8TE7-, jne.

Käänteisjoukkoluokkien *välisen* rotaatioryhmien säännönmukaisuudet pätevät myös käänteissymmetristen joukkoluokkien (Ibid., 55-6) *sisällä*. Nämä luokathan ovat itse omia käänteisluokkiaan. Esimerkissä 6 on annettu pentatonisen joukkoluokan 5-35 sointuluokan 24 rotaatioryhmää.

**Esimerkki 6:** Joukkoluokan 5-35 sointuluokan rotaatioryhmät

-9T728-	-4T523-	-325T4-	-827T9-
-97T55-	-77253-	-35277-	-55T79-
-9737T-	-25953-	-35952-	-T7379-
-72528-	-4T7T5-	-5T7T4-	-82527-
-9T9TT-	-22323-		
-77778-	-45555-		
-95598-	-43773-		
-727TT-	-225T5-		

Kukin neljästä ylimmästä rivistä sisältää (vasemmalta lukien) intervallikon, sen käänteismuodon komplementeista koostuvan intervallikon, komplementti-intervalleista

koostuvan intervallikon ja käänteisintervallikon. Käänteisluokkien 4-Z29A ja 4-Z29B tapauksista poiketen siis kaikki neljä rotaatioryhmävarianttia löytyvät yhden ja saman sointuluokan piiristä. Neljä alinta paria (kussakin intervallikko ja sen käänteismuodon komplementti-intervalleista koostuva intervallikko) tiivistävät asetelmaa edelleen, sillä kustakin intervallikosta johdettava rotaatioryhmä on samalla oma käänteisryhmänsä.

#### SOINTULUOKAN JÄSENTEN AMBITUKSISTA

Kuten esimerkki 3 osoittaa, saattavat suhteellisen pienellekin joukkoluokalle kuuluvan sointuluokan jäsenet olla ambitukseltaan selvästi toisistaan poikkeavia. Esimerkin suppeimmat soinnut ovat ulottuvuudeltaan alle oktaavin, laajimmat yli kaksi oktaavia.

Sointuluokkien jäsenten ambituksia säätelevät tiukat säännönmukaisuudet. Jos valitsemme n-jäsenisen joukkoluokan ja toteamme mikä on sen suhde kiertosymmetrisyyteen, voimme aina tietää kuinka monta sointua sen sointuluokassa on ulottuvuudeltaan alle oktaavin, kuinka monta yli oktaavin mutta alle kaksi, jne.

Esimerkki 7 kokoaa tämän informaation ei-kiertosymmetristen, kokoluokkia 2-7 edustavien sointuluokkien osalta. Tietyn sointuluokan jäsenet on ryhmitelty ambitustensa perusteella "oktaavikategorioihin" siten, että kategoriaan x-x+1 kuuluvat soinnut joiden ulottuvuus on enemmän kuin x täyttä oktaavia mutta vähemmän kuin x+1 täyttä oktaavia. Suppeimmat soinnut kuuluvat siten kategoriaan 0-1, seuraavat kategoriaan 1-2, sitten 2-3, 3-4, jne.

#### Esimerkki 7

Ei-kiertosymmetristen, kokoluokkia 2-7 edustavista joukkoluokista johdettujen sointuluokkien jäsenten ambitusjakaumat. Kategoria x-x+1 sisältää soinnut joiden ulottuvuus on yli x täyttä oktaavia mutta alle x+1 täyttä oktaavia.

koko	sointuja	0-1	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6
2	2	2					
3	6	3	3				
4	24	4	16	4			
5	120	5	55	55	5		
6	720	6	156	396	156	6	
7	5040	7	399	2114	2114	399	7

Esimerkistä näkyy, että n-jäseniselle joukkoluokalle kuuluvan sointuluokan laajimmat soinnut kuuluvat kategoriaan (n-2)-(n-1). Täten esim. heksakordiluokan laajimmat soinnut ovat ambitukseltaan yli neljä mutta alle viisi oktaavia. Laajimpaan oktaavikategoriaan kuuluu aina n kappaletta sointuja.

<sup>12</sup> Käänteisintervalleista ks. Castrén (1989:25-6); Komplementti-intervalleista ks. Ibid., 13.



Kunkin kokoluokan piirissä ambitusjakaumat muodostavat symmetrisen asetelman siten, että suppeimmassa kategoriassa on saman verran sointuja kuin laajimmassa, toiseksi suppeimmassa saman verran kuin toiseksi laajimmassa, jne. Määrät kasvavat voimakkaasti "reunoilta" kohden "keskustaa". Täten esim. 5040-jäsenisessä septakordiluokassa on 7 sointua kategorioissa 0-1 ja 5-6, 399 sointua kategorioissa 1-2 ja 4-5 ja jo 2114 sointua kategorioissa 2-3 ja 3-4.

Kiertosymmetristen joukkoluokkien tapauksissa symmetriaominaisuus vähentää erilaisten sointujen määrää yhden oktaavikategorian sisällä aivan samalla periaatteella kuin koko sointuluokan puitteissa: erilaisten sointujen määrä on yhtä kuin kaikkien kategoriaan sointuja tuottavien permutaatioiden määrä jaettuna joukkoluokan intervallikon identtisten jaksujen lukumäärällä. Kun esimerkiksi ei-kiertosymmetrisen 6-jäseninen joukkoluokka tuottaa 396 sointua oktaavikategoriaan 2-3, tuottaa intervallikoltaan 6-jaksoinen kokosävelluokka 6-35 vain kuudesosan tästä, 66 sointua.

Säännönmukaisuutensa vuoksi ambituskategorisointi voi toimia erittäin tehokkaana suodattimena. Jos vaikkapa tietty 7-jäsenisiä luokkia koskeva tehtävänasettelu tuottaa tiedon siitä että halutut kriteerit täyttäviä sointuja voi esiintyä vain oktaavikategoriassa 4-5, on mahdollista generoida joukkoluokista pelkästään haluttuun kategoriaan kuuluvat soinnut. Jatkotoimenpiteille alistetaan tällöin alle 10 % koko sointuluokan koosta.

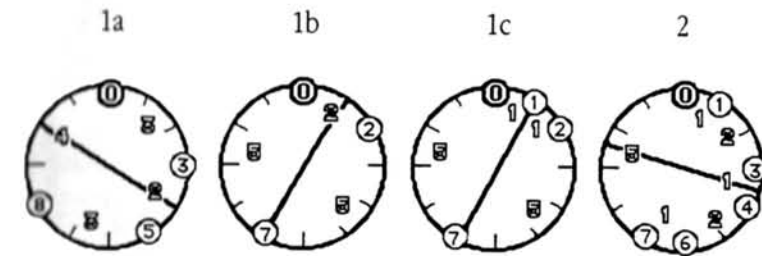
#### KÄÄNTEISSYMMETRISET SOINNUT

Käänteissymmetristen joukkoluokkien ja käänteissymmetristen sointujen suhde on mielenkiintoinen. Tämän ominaisuuden omaavia sointuja voi muodostua vain käänteissymmetrisille joukkoluokille kuuluvissa sointuluokissa. Suurin osa näiden sointuluokkien soinnuista on kuitenkin ei-käänteissymmetrisiä. Joukkoluokan ominaisuus "periytyy" siis vain osalle soinnuista.

Käänteissymmetrisen joukkoluokan käänteisakselin *tyypillä* on vaikutusta käänteissymmetristen sointujen määrään (ks. lähemmin Castrén 1989:60-3). Päätyyppisiä on kaksi, (1) akseli sijoittuu sävelluokille; (2) akseli sijoittuu sävelluokkien väleihin. Tyyppi 1 alakategorioita on kolme: (1a) akselin kumpikaan pää (kiintopiste) ei kuulu joukkoon; (1b) akselin toinen pää kuuluu joukkoon; (1c) akselin molemmat päät kuuluvat joukkoon.

Esimerkki 8 sisältää tapauksen kustakin kategoriasta.

#### Esimerkki 8: Erilaisia akselityyppejä



Symmetrisiä sointuja voi syntyä vain sointuluokkiin, jotka kuuluvat akselityypin 1a, 1b tai 2 omaavalle joukkoluokalle. Akseliltaan tyyppiä 1c edustavien joukkoluokkien (joita on 13 kpl) sointuluokkiin ei synny käänteissymmetrioita lainkaan. Tämä säveltasoavaruudellinen "piilosymmetrisyys" johtuu siitä, että kun 1c-joukon *kehys* (sävelluokat jotka eivät ole kiintopisteiden kohdalla, esimerkissä 0 ja 2) asetellaan rekisterissä symmetriseen asetelmaan jommankumman kiintopistesävelluokan ympärille, jäljellejäävän, "ylimääräisen" kiintopistesävelluokan jokainen sijaintivaihtoehto rekisterissä rikkoo symmetrian.

Ennenkuin tarkastelemme kuinka monta käänteissymmetriä tietyn joukkoluokan sointuluokkaan kuuluu, on huomioitava eräs erikoistapausten luokka, *moniakseliset* symmetriat. Ne ovat yllä jo useasti sivuttujen kiertosymmetrioiden osakategoria. Moniakseliset symmetriat vaativat erityishuomiota siitä syystä, että niiden akselit saattavat kuulua useaan eri akselityyppiin. Esimerkki 9 sisältää "vähennetyn nelisointuluokan" 4-28 4-akselisesti symmetrisen primaarimuodon {0,3,6,9}. Akseleista kaksi kuuluu kategoriaan 1c, toiset kaksi kategoriaan 2. Symmetriset soinnut voivat sointuluokassa 4-28 muotoutua vain kahden jälkimmäisen suhteen.

#### Esimerkki 9: Joukkoluokan 4-28 primaarimuoto.



Tietyn sointuluokan käänteissymmetristen sointujen lukumäärään vaikuttavat seuraavat tekijät: symmetriset soinnut mahdollistavien akselityyppien 1a, 1b tai 2 lukumäärä (s), kehyksen sävelluokkien määrä (k) ja kaikkien akselien määrä (a). Symmetristen sointujen määrä on:

$$\frac{s * ((k) * (k-2) * (k-4) \dots * (2))}{a}$$

### Esimerkki 10:

Pentatonisen luokan 5-35 primaarimuoto (10a). Ainoa akseli kuuluu kategoriaan 1b. Täten sekä että a = 1. Kehyksen koko = 4. Käänteissymmetristen sointujen (10b) määrä on  $1 * 4 * 2 / 1 = 8$ .

10a: Pentatonisen luokan 5-35 primaarimuoto



10b: Sointuluokan 5-35 käänteissymmetriset soinnut. Kukin intervalliketju on sama alhaalta ylös ja ylhäältä alas luettuna.

### Esimerkki 11

Vähennetyin nelisointuluokan 4-28 käänteissymmetriset soinnut. (Primaarimuoto esimerkissä 9 yllä). Akseleista kaksi kuuluu kategoriaan 1c, toiset kaksi kategoriaan 2. s = 2, a = 4. Kehyksen koko = 4 (kehyksen koko tulkitaan niistä akseleista käsin joiden ympärille symmetrisiä sointuja voi muodostua). Käänteissymmetrioiden määrä on  $2 * 4 * 2 / 4 = 4$ .

Esimerkin 12 kaavio kertoo käänteissymmetristen sointujen määrän sointuluokissa, jotka kuuluvat käänteis- mutta eivät kiertosymmetrisille joukkoluokille kokoluokissa 2-7. Parilliseen kokoluokkaan (2, 4, 6) kuuluvilla luokilla on aina yhtä monta käänteissymmetristä jäsentä sointuluokassaan kuin niitä lähinnä suuremman parittoman kokoluokan edustajilla (3, 5, 7). Tämä säännönmukaisuus johtuu siitä, että 2- ja 3- jäsenisillä, 4- ja 5- jäsenisillä sekä 6- ja 7- jäsenisillä *kehukset* ovat aina yhtä suuret. Parittomien kokoluokkien tapauksissa käänteissymmetrisen soinnun akselin kohdalla on aina yksi soinnun sävelistä, parillisten tapauksissa ei koskaan. Symmetristen sointujen osuus laskee voimakkaasti suurempiin kokoluokkiin mentäessä.

### Esimerkki 12

Käänteissymmetristen sointujen määrät käänteis- mutta ei kiertosymmetristen joukkoluokkien sointuluokissa. Kokoluokat 2-7.

koko	s.luokan koko	symm.sointuja	symm. %-osuus
2	2	2	100.0
3	6	2	33.3
4	24	8	33.3
5	120	8	6.67
6	720	48	6.67
7	5040	48	0.95

## ERÄITÄ ESIMERKKEJÄ SOVELLUKSISTA

Kiintoisa omakohtainen havainto sointuluokituksen suhteen on se, että siitä on tullut täysin spontaanisti eräänlainen testimaasto hyvinkin erityyppisille tutkimusprojekteille. Välittömästi jonkin idean tultua formuloiduksi niin pitkälle että se on ohjelmoitavissa, on seuraavana askeleena pyrkimys sen testaamiseen sointujen avulla kuulonvaraisesti. Tehtävästä riippuen testaaminen saattaa tapahtua mitä erilaisimmilla tavoilla, kuten tunnistamalla soinnuista erilaisia säännönmukaisuuksia, transponoimalla niitä, jakaen niitä osiin tai yhdistelemällä toisiinsa, muodostamalla niistä sointupareja tai -ketjuja, jne.

Tietylle sointuluokitusperiaatteelle ei luonnollisestikaan ole ainoaa oikeaa tai toivottavaa käyttötappaa. Seuraavat esimerkit eräiden projektien tuottamista aineistoista eivät siten ole kannanottoja nimenomaisten lähestymistapojen puolesta, vaan satunnaisia otantoja muutamista tähänastisista sovelluksista. Eräät asetelmista ovat leimallisen yksinkertaisia, toisten edustaessa huomattavasti monimutkaisempaa prosessointia.

## Esimerkki 13

*Samanmuotoisuusuhaku.* Haku aloitetaan valitsemalla vertailusointu (esimerkin ensimmäinen sointu). Tämän jälkeen generoidaan kaikki 7920 5-jäsenistä sointua ja valitaan ne jotka täyttävät hakukriteerin parhaiten. Kaikki kahdeksan sointua kuuluvat eri joukkoluokkiin (luokkien nimet ovat vektorien alla). Hakukriteeri on varsin karkea, "yleinen samanmuotoisuus" (säveltasojen distibuution samankaltaisuus). Seuraava askel voisi olla vaikkapa tiettyihin joukkoluokkiin kuuluvien sointujen nimenomainen suosiminen tai hylkääminen.

Example 13 shows eight chords in G major, each with its fingering and a label:

- Chord 1: 1200 1<sub>2</sub> / 1002 1<sub>2</sub> (5-15)
- Chord 2: 1111 1<sub>1</sub> / 1011 1<sub>1</sub> (5-238B)
- Chord 3: 1110 2<sub>1</sub> / 1012 0<sub>1</sub> (5-238A)
- Chord 4: 1110 1<sub>1</sub> / 0111 2<sub>1</sub> (5-29A)
- Chord 5: 2100 1<sub>2</sub> / 1001 2<sub>2</sub> (5-7B)
- Chord 6: 2100 0<sub>2</sub> / 1001 3<sub>2</sub> (5-7A)
- Chord 7: 1102 2<sub>0</sub> / 1021 0<sub>0</sub> (5-237)
- Chord 8: 1021 0<sub>2</sub> / 0120 1<sub>2</sub> (5-31A)

## Esimerkki 14

*Samoja intervalleja samoilla paikoilla.* Samantapainen asetelma kuin yllä (vertailusoinnun valinta ja vertailu kaikkiin 5-jäsenisiin sointuihin), mutta nyt kriteerinä on intervalliketjujen ominaisuus omata samoja intervalleja samoilla kohdin kuin vertailusoinnun ketjussa. Seuraavaksi tähän kriteeriin voitaisiin yhdistää esim. ambitusten tarkkailu.

Example 14 shows eight chords in G major, each with its fingering and a label:

- Chord 1: 1200 1<sub>2</sub> / 1002 1<sub>2</sub> (5-15)
- Chord 2: 000 13<sub>2</sub> / 3100 0<sub>2</sub> (5-7B)
- Chord 3: 1100 1<sub>2</sub> / 2001 2<sub>2</sub> (5-7B)
- Chord 4: 000 13<sub>2</sub> / 3100 0<sub>2</sub> (5-7B)
- Chord 5: 1211 0<sub>1</sub> / 1111 0<sub>1</sub> (5-8)
- Chord 6: 0211 1<sub>1</sub> / 2101 0<sub>1</sub> (5-9B)
- Chord 7: 0101 1<sub>1</sub> / 2112 0<sub>1</sub> (5-13A)
- Chord 8: 0110 2<sub>1</sub> / 2101 1<sub>1</sub> (5-14A)

## Esimerkki 15

*Vapaan intervallivalikoiman tuottamat erilaiset intervalliketjut.* Esimerkissä ovat kaikki ne 10 heksakordia, joiden intervalliketjujen yhteisenä ominaisuutena on sisältää kolme kvinttiä ja kaksi suurta terssiä.

Example 15 shows ten chords in G major, each with its fingering and a label:

- Chord 1: 1212 1<sub>1</sub> / 1111 3<sub>1</sub> (6-248)
- Chord 2: 0122 1<sub>1</sub> / 2201 3<sub>1</sub> (6-248)
- Chord 3: 1112 1<sub>2</sub> / 3100 3<sub>2</sub> (6-26)
- Chord 4: 0122 1<sub>1</sub> / 2201 3<sub>1</sub> (6-248)
- Chord 5: 0012 1<sub>2</sub> / 4200 3<sub>2</sub> (6-26)
- Chord 6: 1102 1<sub>1</sub> / 3100 3<sub>1</sub> (6-7)
- Chord 7: 1102 1<sub>1</sub> / 3100 3<sub>1</sub> (6-7)
- Chord 8: 2202 1<sub>2</sub> / 2010 3<sub>2</sub> (6-26)
- Chord 9: 1212 1<sub>1</sub> / 1111 3<sub>1</sub> (6-248)
- Chord 10: 1112 1<sub>1</sub> / 3100 3<sub>1</sub> (6-26)

### Esimerkki 16

*Vektoriryhmä.* Hakukriteeri perustuu kokonaisintervallisisältöön. Kuvassa ns. vektoriryhmä eli kaikki soinnut joilla on sama kokonaisintervallisisältö (modulo 12 -intervalleina). Annettu vertailuvektori sisältää yhden kappaleen kaikkia intervaleja suuresta sekunnista suureen septimiin, lukuunottamatta intervalla 10 (pieni septimi). Kriteerin täyttäviä sointuja on 28 kappaletta. Ne kuuluvat neljään eri joukkoluokkaan. Tämäntyyppiset haut tarjoavat kiinnostavan testiasetelman joukkoluokkaidentiteetin tunnistamiselle kuulonvaraisesti: vaikka kokonaisintervallisisällöissä on selvä yhdenmukaisuus, ryhmittäkö kuulija saman luokan edustajat intuitiivisesti yhteen?

101111 101111 101111 101111 101111 101111 101111  
5-218A 5-218B 5-218A 5-218B 5-218A 5-218B 5-238B

101111 101111 101111 101111 101111 101111 101111  
5-238A 5-238B 5-238A 5-218A 5-218B 5-238B 5-238A

101111 101111 101111 101111 101111 101111 101111  
5-218A 5-218B 5-218A 5-218B 5-238B 5-238B 5-238A

101111 101111 101111 101111 101111 101111 101111  
5-238A 5-238B 5-238A 5-218A 5-218B 5-238B 5-238A

### Esimerkki 17

*Yhteinen "osasointu".* Tehtävänasetteluna on hakea kaikkien 5-jäsenisten sointujen joukosta ne, joiden toisena, kolmantena ja neljäntenä jäsenenä on "osasointu"  $a^1-h^1-c^{\#2}$ . Kriteerit täyttää 64 sointua, joista esimerkissä näkyvissä 16.

03020 01020 03030 02020 13120 12110  
01020 01020 01010 02020 10100 11110  
5-33 5-33 5-33 5-33 5-8 5-8

12110 12111 13121 12010 13020 12010  
11110 10101 10000 11111 10101 11111  
5-8 5-9A 5-9A 5-9A 5-9B 5-9B

12111 13121 12111 02011  
10101 00001 01011 11111  
5-9B 5-24A 5-24A 5-24A

### Esimerkki 18

*Joukkoluokkien välisen abstraktin rakenteellisen samankaltaisuuden ilmeneminen kuulonvaraisella tasolla.* Liittyy joukkoteorian piirissä kehitelyihin rakenteellisen samankaltaisuuden arviointimenetelmiin (Castrén 1994). Etsitään kaksi joukkoluokkaa jolle testattava arviointimenetelmä ehdottaa tietynvoimakkuuksista abstraktia läheisyyden astetta. Molemmista muodostetaan sointuluokat. Kukin toisen luokan soinnuista asetetaan vuorollaan vertailusoinnuksi, ja etsitään sille toisesta luokasta eniten sitä muistuttavia pareja. Valikointikriteereinä tyypillisesti esim. ambitus, yhteisten sävelten määrä, ei-yhteisten välinen liike, jne. Tarkoituksena on tutkia, korreloivatko mitatut ja koetut samuuden asteet keskenään.

10121 10130 10121 10031 10121 10122  
10121 10110 10121 10210 10121 10120  
5-21A 5-21B 5-21A 5-21B 5-21A 5-21B

10121 10121 10121 20131  
10121 10121 10121 00110  
5-21A 5-21B 5-21A 5-21B

**Esimerkki 19**

*Sointujen sijoittaminen modifioituun yläsävelpatsaaseen.* Valitaan lähtösävel (esimerkissä suuren oktaavin c) ja sijoitetaan siitä alkavaksi yläsävelsarja, joka on modifioitu siten että ei-tasavireiset säveltasot pyöristetään lähimpiin tasavireisiin tasoihin. Valitaan ryhmä sointuja (tässä tapauksessa kaikki 110 kolmijäsenistä sointua), ja transponoidaan vuorollaan kutakin kunnes löytyy *matalin* transpositio jossa se on yläsävelsarjan osasointu. Lopuksi soinnut järjestetään siten että kaikkein matalimmalle sijoittuneet tulevat ensiksi ja korkeimmalle sijoittuneet viimeisiksi. Esimerkissä on annettu vain kahdeksan ensimmäistä ja kahdeksan viimeistä.

00010  
00101  
3-11B

00011  
00100  
3-11B

00101  
01000  
3-7B

00100  
00100  
3-10

00001  
00110  
3-11B

00000  
01101  
3-7A

00110  
00001  
3-11B

00010  
01000  
3-8A

10011  
00000  
3-4A

10001  
00000  
3-5A

10000  
00001  
3-5B

10000  
00011  
3-4B

10000  
00110  
3-3B

10000  
01100  
3-2B

10000  
11000  
3-1

21000  
00000  
3-1

**Esimerkki 20**

*Sointujen dissonoiuusasteiden arviointi niiden sisältämien intervallien dissonoiuusasteiden perusteella.* Lähtökötana on käytetty tutkimuksia, joissa on pyritty arvioimaan intervallien dissonoiuusasteita.<sup>13</sup> Testin aluksi kullekin intervallille osoitetaan numeerinen dissonoiuusaste. Tämän jälkeen valitaan ryhmä sointuja (tässä jälleen kaikki kolmejäseniset). Kustakin soinnusta selvitetään kokonaisintervallisältö ja lasketaan löydettyjen intervallien dissonoiuusarvot yhteen. Summa jaetaan intervallien kokonaismäärällä. Lopuksi soinnut järjestetään siten että matalimman arvon saaneet (konsonoivimmat) tulevat ensiksi, dissonoivimmat viimeisiksi. Kuulonvaraista arviointia käytetään tämän jälkeen dissonoiuusarvojen uudelleenpainotuksen apuvälineenä. Esimerkissä jälleen vain kahdeksan ensimmäistä ja kahdeksan viimeistä sointua. Tässä esitettävä versio testistä on sikäli karkeahko, että intervallien *sijainteihin* soinnun sisällä ei kiinnitetä huomiota.

00010  
00101  
3-11A

00010  
00101  
3-11B

00110  
00001  
3-11A

00110  
00001  
3-11B

00100  
00011  
3-11A

00100  
00011  
3-11B

00020  
00010  
3-12

00011  
00100  
3-11A

11100  
00000  
3-2A

11100  
00000  
3-2B

00000  
21000  
3-1

10000  
11000  
3-1

10000  
11000  
3-1

11000  
10000  
3-1

11000  
10000  
3-1

21000  
00000  
3-1

**LÄHTEET**

Castrén, Marcus 1989, *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

— 1994 *RECREL: A Similarity Measure for Set-Classes*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Harris, Simon, 1989, *A Proposed Classification of Chords in Early Twentieth-Century Music*. New York & London: Garland Publishing.

Plomp, R. & Levelt, W.J.M. 1965, "Tonal Consonance and Critical Bandwidth". *Journal of the Acoustical Society of America* 38:548-60.

<sup>13</sup> Ks. esim. Plomp & Levelt (1965).

## Ernst Kurthin *Bruckner* ja dynaaminen muoto

KAI LINDBERG

Itävaltalaisyntyinen Ernst Kurth (1886–1946) edusti 1900-luvun alkuvuosina syntyneitä musiikkianalyysin suuntausta, jossa musiikin dynaaminen liikeluonne nostettiin aikaisempaa korostetummin muototarkastelun piiriin.<sup>1</sup> Kurth esittää muotoajattelunsa perusteellisimmin ja johdonmukaisimmin Anton Brucknerin elämää ja tuotantoa käsittelevässä tutkimuksessa.<sup>2</sup> Tätä toistaiseksi varsin vähälle huomiolle jäänyttä teosta voidaan pitää eräänlaisena puolustuspuheena Brucknerin muodonnalle, jonka dynaamisesta luonnetta ei Kurthin mukaan ollut ymmärretty oikein.

Kaiken kaikkiaan Kurthin muotokäsitys poikkeaa jyrkästi siitä 1800-luvulla kehittyneestä analyysiperinteestä, joka keskittyi musiikin ulkoisten ääriviivojen määrittelyyn eräänlaisten jäykkien ”käyttöohjesarjojen” avulla. Tällainen muotojen arkkitehtoninen skematisointi muodostaa Kurthin mukaan vakavan esteen ei vain Brucknerin, vaan ylipäänsä kaiken musiikillisen muodon ymmärtämiselle. Kurth painottikin musiikki-teoksen kokonaisuuden muotoutumisen merkitystä osiin jakautumisen sijaan. Hän pyrki tunkeutumaan valmiin, staattisen hahmon taakse tavoittaakseen musiikillisen muodon ytimen, mikä hänelle tarkoitti samaa kuin se dynaaminen *prosessi*, jonka tuloksena teos saa tietyn hahmon. Niinpä Kurth sekä hylkäsi osan vanhasta muototerminologiasta että määritteli jotkin termit uudelleen dynaamisen peruslähtökohtansa mukaisesti. Hylkäämiensä termien tilalle Kurth toi koko joukon metaforisia käsitteitä, joilla hän pyrki kuvaamaan musiikin liikeluonnetta ja musiikillista muotoprosessia ohjaavia keinoja. Vaikka tämä käsitteistö sisältääkin lukuisia viittauksia mm. luonnonilmiöihin, ei Kurth kuitenkaan hae ulkomusiikillisia mielikuvia. Tämä tarkoittaa, että Brucknerin sinfonian sisältö merkitsee hänelle samaa kuin sen musiikillinen muotoprosessi, jonka vaikutukset syntyvät yksinomaan musiikillisin keinoin.

Kurthin ajattelu nojaa filosofisilta perusteiltaan saksalaiseen idealismiin ja varsinkin Schopenhauerin tahto-oppi vaikutti häneen suuresti. Kurthin muotokäsityksessä ”tahto” on keskeinen motivoiva voima, ja itse asiassa musiikki onkin hänen mukaansa keskeisiltä osiltaan tahdon ilmentymää: ”Musiikki ei ole soivaa arkkitehtuuria [...] vaan

<sup>1</sup> Veijo Murtomäki on tarkastellut dynaamisen muotoajattelun syntyä ja merkitystä, Murtomäki: *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*, Helsinki 1993, 110–196.

<sup>2</sup> Kurth (1925): *Bruckner I-II*, Berlin; Reprografischer Nachdruck, Hildesheim-New York, 1971.

rakentavaa *tahtoa*.<sup>3</sup> Tämän lisäksi Kurthin käsitykset musiikin olemuksesta perustuvat hyvin pitkälle psykologisiin tekijöihin, sillä esimerkiksi musiikillinen muoto on hänen mukaansa ensi sijassa kokemukseen perustuva sisäinen psyykinen tapahtuma eikä niinkään musiikin ulkoinen ominaisuus.<sup>4</sup> *Bruckner*-monografiassa Kurthin analyysit rakentuvat näin ollen pikemminkin intuition ja sensitiivisen kuuntelukokemuksen kuin systemaattisen tieteellisen metodologian varaan. Kuitenkin hänen käyttämänsä lähes ylenpalttisen runsas muotosanasto on keskeisiltä osiltaan hyvin ilmaisuvoimainen ja johdonmukainen, jopa kurinalainen, niin että sanaston avulla on mahdollista pureutua syvälle Brucknerin muodon perusteisiin.

Teoksensa toisessa luvussa ”Die Formdynamik” Kurth tekee kaikista Brucknerin sinfonioista yksityiskohtaisia havaintoja, joiden pohjalta hän laatii kokonaiskuvan teosten yleisistä muotopiirteistä. Tällaisen induktiivisen menetelmän tuloksena syntyy yksittäisiä sinfonian osia ja myös koko sinfonioita varten laadittu dynaamisen muoto-prosessin malli. Se liittyy lyhyesti sanottuna sellaiseen musiikilliseen tapahtumaan, joka kohoo ja suuntautuu voimakkaasti kohti äärimmäistä huippukohtaa erilaisten osanousujen kautta. Perinteisiin muotoskeemoihin nähden kyseinen malli on hyvin joustava ja väljä joten se soveltuukin mitä erilaisimpien skeemojen tarkasteluun. Koska dynaaminen toiminta on Kurthille kaiken musiikillisen muodon perusattribuutti, muodon sijasta sopivampi käsite olisikin ”muotoaminen”.<sup>5</sup> Painopiste on siis liikkeessä, koska siihen sisältyy ajatus aktiivisesta toiminnasta:

Muoto [...] ei ole niinkään lepo- kuin jännitekäsite [...] musiikillinen muoto on alati häilyvässä pysyvä *vuorovaikutus voiman ja sen ääriviivoihin pakottamisen välillä* [...] vieläpä näihin ääriviivoihin [...] sisältyy mitä voimakkain liikevoima.<sup>6</sup>

Musiikin ulkoiset ääriviivat, skeemat, on toki otettava muotoanalyysissä huomioon, mutta samalla on pidettävä mielessä etteivät ne ole muodon tai muotoperiaatteen keskeisimpiä määrittäjiä. Analyysin tulisikin keskittyä siihen kokemukseen ”miten sisäinen pakko ja kehitys virtaa muodon kaarroksiin, *miten muotoamisesta tulee*

<sup>3</sup> mts., 235.

<sup>4</sup> Hyvä ja varsin perusteellinen yleiskatsaus Kurthin teorioiden filosofisiin ja psykologisiin taustoihin on Lee A. Rothfarbin *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia 1988, University of Pennsylvania Press.

<sup>5</sup> Kurth mainitsee Brucknerin uudistaneen ”muotoamista” eikä niinkään ”muotoa”: ”Bruckner hat nicht die Form sondern das Formen erneut”, Kurth (1971 [1925], 241.

<sup>6</sup> ”Form ist [...] kein Ruhe- sondern Spannungsbegriff [...] So ist musikalische Form stets die in Schweben gehaltene *Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen*, aber sogar in diesen selbst, in den Umrissen, liegt [...] höchster Bewegungsdrang”, mts., 234.

*muotoa. Tulee, eikä jähmety*.<sup>7</sup> Musiikillisessa muodossa on siis Kurthin mukaan kyse tulemisen (Werden) ja olemisen (Sein), liikkeen ja jähmettyneen tapahtuman välisestä jännitteestä. Toisin sanoen Kurthin muotokäsityksessä painopiste sijoittuu jäykän skeeman ja puhtaan virtailevan prosessin välimaastoon:

Musiikissa muoto ei siis ole liikettä eikä sen yleiskatsauksellisesti havaittua jähmettymistä, ei virtaa eikä ääriiviivaa vaan eloisa kamppailu jonkin virtailevan käsittämiseksi tukeutumalla johonkin kiinteään.<sup>8</sup>

Tärkeintä musiikillisen muodon kannalta on havaita ja kokea ne dynaamiset "liikelinjat" ("Bewegungszüge") jotka lävistävät musiikin kenties hyvinkin selvän ulkoisen hahmon. Näiden linjojen ja ulkoisten ääriviivojen välillä vallitsee hedelmällinen *jännite*, jota voidaan pitää välittävänä voimana dynaamisen prosessin ja konventionaalisten skeemojen välillä (jotka Bruckner säilyttää usein hyvin selväpiirteisinä):

[...] on selvää, että [*muotoperiaatteista puhuttaessa*] on aina lisättävä sana "pääasiassa"; puhtaasti dynaamista tai puhtaasti staattista periaatetta ei voi olla olemassa, sillä musiikillisen muodon käsite perustuu dynaamisen ja staattisen väliseen *jänniteseen*. Tällöin on mahdollista puhua ainoastaan näiden kahden välisestä painopisteen vaihtelusta.<sup>9</sup>

Kurthin analyyseissä päähuomio kiinnittyy edellämäinittujen liikelinjojen, ts. hahmoaluovan prosessin kuvaukseen. Seuraavaksi tarkastelen lähemmin Kurthin dynaamisen prosessin kuvailuun kehittämää sanastoa ja sen erityisiä Bruckneriaanisista sovellutuksista.

#### AALLOT JA "AALTOJEN MUOTOAVA LEIKKI"

Keskeinen käsite Kurthin muotoajattelussa on *aalto*-metafora ("Welle"), johon kaikki muut dynaamisten prosessien ominaisuuksien määrittelyt liittyvät. Tällaiset prosessit, joiden yhteydessä aalto on perinteistä teemaa tai teemaryhmä-nimitystä keskeisempi,

<sup>7</sup> "...wie inneres Drängen und Entwickeln sich in Formkurven ergießt, wie das Formen zur Form wird. Wird, nicht erstarrt!", mts., 234.

<sup>8</sup> "In der Musik also ist Form weder Bewegung noch ihre überblickhaft gefaßte Erstarrheit, nicht Fluß noch Umriß, sondern der lebendige Kampf um die Erfassung des Fließenden durch Halt am Festen", mts., 239.

<sup>9</sup> "(Nach dem Gesagten) ist es klar daß man es so, d.h. stets unter Beifügung des Wortes "überwiegend" zu denken hat; denn ein rein statisches oder ein rein dynamisches Prinzip kann es nicht geben, da der musikalische Formbegriff in der *Spannung* zwischen Dynamik und Statik beruht, und man nur vom Wechsel des Schwergewichts reden kann", mts., 250.

leimaavat Kurthin mukaan ennen kaikkea 1800-luvun sinfonista musiikkia. Luonnollisesti myös Brucknerin muodonta perustuu dynaamisiin aaltoihin:

Klassinen muoto asetti ryhmiä, temaattisia tai vielä suurempia kokonaisuuksia vierekkäin ja rakentui niiden vastakkainasettelusta ja vuorovaikutuksesta; ryhmä tarkoittaa rajaamista, aalto sitä vastoin ylimenoa, läpivaikutusta: mikä Brucknerilla näyttää ulkoisesti yhä olevan ryhmä, syntyy siksi kauttaaltaan *nousuaaltona* jollaiseksi se on ymmärrettävä. Hänen sinfoniansa hengittävät näissä aalloissa [...]<sup>10</sup>

Aallot jäsenyivät sävellyksessä hierarkkisesti, niin että sinfonian koko osan yli ja sen äärimmäiseen kliimaksiin tähtäävä kokonaisaallo muodostuu osa-aalloista, joista kukin on puolestaan seuraavan, entistä laajemman aallon osa-aalto. Kurthin mukaan Brucknerin sinfonian osa kuten myös koko sinfonia on näin ollen "aaltojen muotoavaa leikkiä" ("Das gestaltende Wellenspiel") jossa aaltojen kaikki osatekijät liittyvät orgaanisesti toisiinsa yhtenäiseksi sinfoniseksi aalloksi.

Aalto ei ole kiinteä yksikkö vaan jatkuva dynaaminen impulssi, joka sulkee sisäänsä teemat, teemaryhmät ym. perinteiset muotoyksiköt. Aaltorakenteiden perusominaisuus on yhtenäisyys ja jatkuvuus: "Aivan kuten yksiaanisessa melodiikassa *motiivi* on yhden liikevaiheen yksikkö, niin myös sinfonisessa kokonaisliikkeessä *kehitysaallot* esiintyvät yhtenäisinä hengityslinjoina".<sup>11</sup> Kurthin mukaan Brucknerin sinfonioita hallitsee kauttaaltaan "päättämätön melodia" ("unendliche Melodie"), johon liittyy edelleen aallon kaikkien teksturaalisten ja melodisten kerrosten erottamattomuus. Niinpä esimerkiksi sellaiset formalistiset käsitteet kuten "säestys" ja "melodia" tai "imitaatio" ym. kontrapunkitiset tekniikat eivät ole Kurthille muotoprosessin kannalta olennaisia, ja huomion liiallinen kiinnittäminen tällaisiin ulkoihin piirteisiin saattaakin johtaa muototarkastelun pahasti hakoteille. Tällöin Kurthin painottama musiikin varsinainen olemus (=dynaaminen liike ja sen eri aspektit) jää helposti kokonaan tavoittamatta.

<sup>10</sup> "Die klassische Form setzte Gruppen, thematische und noch größere Komplexe nebeneinander, baute sich aus ihrer Gegenüberstellung und Gegenwirkung auf; Gruppe bedeutet Abgrenzung, Welle hingegen Übergang, Durchwirkung: was bei Bruckner noch äußerlich als Gruppe erscheint, ist daher durchaus als *Steigerungswelle* entstanden und zu verstehen. In diesen Wellen liegen die Atemzüge seiner Symphonik [...]", mts., 252.

<sup>11</sup> "Wie innerhalb der einstimmigen Melodik das *Motiv* Einheit einer Bewegungsphase, so erscheinen auch innerhalb der symphonischen Gesamtbewegung *Entwicklungswellen* als einheitliche Atemzüge", mts., 279. Lee A. Rothfarb mainitsee, että "Kurth käyttää yleensä sanaa "Melodik" [...] silloin kun hän nimenomaisesti tarkoittaa *tonaalista virtailua*", Rothfarb (1988), 14. Kurthin koko musiikillinen ajattelu perustuukin ensi sijassa melodiaan, joka on hänen mukaansa liikettä.

Aaltorakenteet ovat siis ensisijaisia perinteisiin muotoskeemoihin nähden, vaikka aalto ja esim. jokin teema tai teemaryhmä voivatkin joskus olla ajallisesti yksi ja sama asia:

Myöskään teema ei [Brucknerilla] ole enää entisessä mielessä muotoydin, vaan sen [teeman] merkitys on kauttaaltaan muuttunut: samoin temaattinen ryhmä saa uuden merkityksen. Kaikki alistuu uudessa merkityksessä esiinastuvalle muotoelementille, voima-aallolle sinfonisen muotoilun dynaamisena yhtenäistapahtumana. Se voi [...] kohota merkitykseltään teemaksi tai miksi tahansa kokonaisrakenteen yksiköksi. Mutta nämä kaikki [rakenneyksiköt], jopa kokonaiset ryhmät ovat ainoastaan muotoavasta sinfonisesta virrasta irrotettuja palasia jotka eivät ole itsenäisiä. Näiden merkitys ei perustu ryhmittelyyn vaan siihen, miten nämä palaset synnyttävä muotoiluvirta kantaa niiden yli ja saa ne esiintymään tällaisen virtailun yhtenäisyyteen liittyvinä osittaisilmentyminä, myös siellä, missä ulkoiset rajat ovat kenties mitä selvimmin havaittavissa".<sup>12</sup>

Edellisestä käy hyvin selvästi ilmi, että Kurth vastusti yleisesti ottaen kaikkia muodon jaottelutapoja. Brucknerilla ulkoiset ääriviivat ovat kuitenkin usein hyvin selkeitä: "mikäli hänen [sinfonoidensa] osia tarkastellaan lähemmin [...] havaitaan että klassisten muotojen peruspiirteet on säilytetty täysin selkeinä, usein jopa äärimmäisellä ankaruudella."<sup>13</sup> Tämä vaikuttaa luonnollisesti melkoisen ristiriitaiselta Kurthin "päättymättömän melodian" ideaan nähden. Ristiriita on Kurthin mukaan kuitenkin vain näennäinen, sillä Brucknerilla muotoperiaate on muuttunut perusteellisesti sisältä käsin: "jopa täydellinen sisäinen muodonvaihdos on mahdollinen vaikka ulkoiset piirteet säilyvät täysin koskemattomina."<sup>14</sup> Kurthin ensisijainen tarkoitus onkin kuvata Brucknerin sinfoniamuotojen *sisädynamiikkaa*, joka ilmenee jo kaikkein pienimmissä yksityiskohdissa. Näin ollen suurissa aaltoliikkeissä myös "näennäisen vähäpätöiset" aaltojen osat (Kurth: "Scheinbare Geringfügigkeiten") kannattavat sekä yksittäisen aallon että koko sinfonian osan dynaamista jännitettä.

<sup>12</sup> "Auch das Thema ist nicht mehr in altem sondern durchgreifend geändertem Sinne Formkeim, ebenso gewinnt die Teilgruppe andere Bedeutung; alles ordnet sich einem zu neuer Bedeutung hervortretenden Formelement unter: der *Kraftwelle* als dynamischem Einheitsvorgang des symphonischem Gestaltens. Sie kann [...] zur Bedeutung eines Themas oder irgendeiner Teileinheit der Gesamtanlage hinauswachsen, aber all das, auch ganze Gruppen sind nur vom gestaltenden symphonischem Strom ausgeworfene Sonderungen, die nicht für sich bestehen; ihr Sinn beruht nicht darin, wie sie gruppiert sind, sondern wie der Gestaltungsstrom, der sie auswirft, über sie hinüberträgt und sie als Teilauswirkungen seiner Einheit zusammengeschlossen erscheinen läßt, auch wo etwa äußere Abgrenzungen sehr sichtbar erscheinen", Kurth (1971) [1925], 249.

<sup>13</sup> mts., 242.

<sup>14</sup> mts., 243.

### Esimerkki 1

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system is titled "Allegro moderato." and features four staves: Viol. pp (Violins), Horn. pp (Horns), I. Klar. (First Clarinet), and Tiefe Streicher (Low Strings). The second system features three staves: Viol. Horn. (Violins and Horns), Bratsche. (Violas), and Tiefe Streicher (Low Strings). The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "cresc." (crescendo), and measure numbers 7, 8, and 10 are indicated.



## Esimerkki 1 (jatk.)

Viol.  
Horn.  
Br. u.  
Celli.

mf

Ob.  
Klar.

cresc.

19 Viol.

20

dim.

Bässe.

21

22

23

p dim.

ff

Str., Hbl.

Hörner.

## AALTOJEN VAIHEET JA RAKENNEOSAT

Kuten jo edellä on todettu, aaltorakenteet muodostavat kohti äärimmäistä huippukohtaa kulkevan dynaamisen prosessin, mikä Kurthin mukaan on Brucknerin sinfoniamuotojen pääsisältö. Tällaisen prosessin pienimpiä osatekijöitä Kurth kutsuu *kehitysmotiiveiksi* ("Entwicklungsmotiven"), jotka ovat perinteisten motiivien dynaamisia ja monimuotoisia vastineita. Kehitysmotiivit eivät ole yksinomaan sävelkorkeuteen sidottuja melodisia yksiköitä, vaan esimerkiksi jokin karakteristinen orkesteritekstuuri, sointi tai rytmi voi myös toimia tällaisena musiikillisen prosessin käynnistävänä ja sitä kannattavana impulssina. Kehitysmotiivit määrittelevät hyvin pitkälle kokonaisen aallon tai sen osavaiheen liikeluonteen ja suunnaan, toisin sanoen ne ovat aallon elävöittämisen mekanismin aktiivisia osia.<sup>15</sup> Aaltojen sisällä näitä motiiveja tai "muotoituja" ("Formkeim") muunnellaan, vahvistetaan ja laajennetaan, jolloin tuloksena on dynaaminen, monipolvinen liike kohti aallon huippukohtaa ja sieltä edelleen kohti tämän huipun rauhoittumista. Kehitysmotiiveihin sisältyy siis voimakas liike-energia ja kehityksen potentiaali: "Motiivin sijaan voisi tässä oikeastaan sanoa *movens* (liikkuva) [...]"<sup>16</sup>

Kurthin analyysi Brucknerin kahdeksannen sinfonian avausosan pääteemasta (t. 1–51) havainnollistaa selkeästi monia aaltokokonaisuusien toimintaperiaatteita ja liikevaiheita.<sup>17</sup> Tahdit 1–22 (**esim. 1**) muodostavat ensimmäisen yhtenäisen aallon, jonka avaava jousitremolo edustaa perustavanlaatuisia "voimasysäystä" ("Kraftregung"). Olennaista tremolossa ei ole niinkään sen luoma sointi vaan "tahto" tulla joksikin, toisin sanoen se on itsessään dynaaminen kehitysmotiivi. Matalien josten sykäyksittäin etenevä, voimakkaasti ylöspäin pyrkivä linja päättyy ensimmäisellä kerralla tertiilaskuun, joten jo tähän ensimmäiseen repliikkiin sisältyy pienoiskoossa nousun ja sen (hetkellisen) rauhoittumisen aspektit. Bassolinjan toisen esiintymän päätös (t. 8–9) suuntautuu sitä vastoin ylös, mikä luonnollisesti lisää huippukohtaan nousevan aallon intesiteettiä. Linjan päätöksessä alttoviulujen laskeva tertiilasku edustaa puolestaan vastapyrkimystä, joka tuo mukanaan lievän sulkeutuvuuden tunnun. Kuten Kurth toteaa, Bruckner muotoilee äärimmäisen herkkävaistoisesti "kokonaisjännitystä" ja "silmän-

<sup>15</sup> Kurth käyttää tästä mekanismista nimitystä *Steigerung* ("nousu"). Tässä artikkelissa käytän myös Stephen Parkanyn termille antaman englanninnoksen "intensification" käännöksestä "intensifikaatio", Parkany: *Bruckner and the vocabulary of symphonic formal process*, väitöskirja Ann Arbor 1989, 98.

<sup>16</sup> "Auch könnte man statt Motiv hier eigentlich *movens* (das Bewegende) sagen [...]", Kurth (1971) [1925], 333.

<sup>17</sup> mts., 346–355. Analyysi noudattaa vuoden 1890 versiota. Teoksen ensimmäinen versio (1887) julkaistiin v. 1972.

räpäysjännitystä” yhtäaikaan.<sup>18</sup> Molempia bassorepliikkejä seuraavat ”jälkikaiunnat” (”Nachhall”, t. 5–6 ja 9–10) ovat myös aaltodynamiikan kannalta hyvin keskeisiä. Tällaiset päälinjoihin liittyvät jälki- ja välisoinnit ovat osa laajaa ilmiöryhmää, jota Kurth nimittää ”tyhjyyden muotoiluksi” (”Gestaltung der Leere”). Hän kiinnittää siis erityistä huomiota nousuja jaksottaviin aaltorakenteiden erilaisiin sointikerrostumiin. Erilaiset tyhjyyden ja hiljaisuuden episodit ympäröivätkin Kurthin mukaan Brucknerilla useimpia aaltoja ja osa-aaltoja. Kyseessä voi olla joko täydellinen hiljaisuus (kenraalitauko) tai, kuten tässä esimerkissä, voimakasta nousua seuraava jännitteen hetkellinen lientyminen uuteen, avaraan sointiperspektiivin kerrokseen. Tällainen hiljaisuuden episodi ei kuitenkaan katkaise nousua, vaan muodostaa pikemminkin esteen jonka ylittäminen luo lisääntensiteettiä. Näin ollen t. 5 palataan (osittain) osan alun aineettomaan tilaan, jota edustavat uudelleen etualalle nouseva jousitremolo ja klarinetin kevyt ja ilmava avoimen kvintin ”välimotiivi” (”Zwischenmotiv”). Tiiviin bassoaiheen jälkeen jännite siis laskee hetkellisesti, mutta samalla t. 5–6 välivaihe osallistuu hienovaraisesti myös jännitettään kasvattavaan kokonaiskehitykseen: josten tremoloiva sävel nousee t. 5 kokoaskeleen ja myös klarinetin kvintti tähtää ylöspäin.<sup>19</sup>

Tahdeissa 9–10 puupuhallinmotiivi aineellistuu ja tiivistyy kromaattisesti laskevaksi linjaksi ja kytkeytyy samalla motiivisesti edellistä selvemmin bassojen päälinjaan. Tämä heijastaa plastisesti jälleen uutta, t. 5–6 nähden intensiivisempää sointikerrosta. Klarinetin kaksintavalla oboella on myös dynaaminen tehtävä, sillä se terävöittää ja konkretisoi klarinetin pehmeää sointia.<sup>20</sup> Lisäksi jousitremolo soi nyt täyteläisenä sointuna, joskin asmolli merkitsee Kurthin mukaan samanaikaisesti voimakasta subdominanttista varjostusta muutoin intensiteetiltään nousevaan kehitykseen. Bruckner rakentaa siis jälleen kahta dynaamista kerrosta yhtäaikaan, mikä ilmenee myös t. 5–6 ja 9–10 jälkisointien keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa. Tahtien 5–6 kvinttimotiivi on toki mahdollista johtaa sitä edeltävästä bassoaiheesta, joskaan jäljittely ei ole tämän klarinettiaiheen leimallisin piirre, vaan se on tässä vaiheessa yksinkertainen ”laajentumisen symboli” (”Weitungs symbol”). Sen sijaan t. 9–10 kromaattinen motiivi on luonteeltaan muun ohella myös selkeän imitatorinen, joten Kurth näkeekin em. kvinttiaiheen tätä kromaattista linjaa valmistavana hahmona. Näin ollen eri dynaamiset kerrokset leikkaavat toisiaan sekä lineaarisesti että vertikaalisesti.

<sup>18</sup> ”Bruckners unbegrenztes dynamisches Gefühl gestaltet Gesamtspannung und Augenblicksspannung zugleich”, mts., 348.

<sup>19</sup> Lisäksi Kurth huomauttaa, että klarinetin kvintti toimii ”soinnin dominanttisena avauksena”: ”[...] zugleich mit dominantischer Öffnung des Klanges”, mts., 347.

<sup>20</sup> Kyseessä on tyypillinen aallon intensifikaatioon liittyvä menettely, joka voimistaa aaltoa pehmeästi sisältä käsin.

Ensimmäinen yhtenäinen aalto saavuttaa huippukohtansa t. 17. Tahdistä 11 lähtien liikemotiivit ovat osan alkuun verrattuna yksinkertaisempia ja selväpiirteisempiä, mikä korostaa tyypillisellä tavalla liikkeen määrätietoisuutta lähellä huippukohtaa. Myös puupuhallinten välimotiivi on edelleen tärkeä kehityksen kannattaja. Motiivin toisto t. 13–14 samalta säveltasolta kuin edellisessä ”jälkikaiunnassa” on Kurthin mukaan jo itsessään jännitettä lisäävä tekijä.<sup>21</sup> Samalla sävelten enharmoninen muunnos lisää hieman motiivin *sisäistä* intensiteettiä. Tässäkin kaksi intensifikaation tasoa kohtaavat toisensa, joskin muutokset ovat aikaisempaan verrattuna hienosyisempiä. Jo t. 11 enharmoninen siirtymä ylennysmerkialueelle oli ilmaus harmonisen dynamiikan kasvusta. Käännös on erityisen tehokas sitä edeltävän as-mollisoinnun varjostuksen jälkeen, joka Kurthin käsitteistössä merkitsee soinnin vajoamista tummaan syvyyteen. Ensimmäinen kokonaisuus jakaantuu siis varsin selvästi kahteen osa-aaltoon (t. 1–10 ja 11–22) joista jälkimmäinen on ensimmäisen kirkastunut ja materialisoitunut intensifikaatio. Sama periaate toteutuu edelleen myös laajojen kokonaisuusalojen kesken ja, kuten jo ensimmäisestä osa-aallosta voidaan havaita, myös pienten yksityiskohtien ja yksittäisten motiivien muotoiluissa.

Itse huippukohta (t. 17–18) ei kaiken aallonousun valaistumisen jälkeen ole kuitenkaan aallon yksiselitteisen kirkas päätepiste vaan jokseenkin kompleksinen tapahtuma, jota tummat pohjavirrat varjostavat heti alusta alkaen. Harmonialla on tässäkin Kurthin mukaan merkittävin osuus, sillä t. 17 ilmestyvä c-mollin dominanttiseptimisointu merkitsee paluuta tummille sointialueille edeltävän valoa säteilevän nousun jälkeen. Samalla harmonisen ilmeen silmänräpäyksellinen muutos viittaa tulevaan ”jälkikehitykseen” (”Rückentwicklung”, t. 18–22) jossa aalto tyyntyy ja laskee kohti aallonpohjaa.

Jälkikehitys on tyypillinen aaltovaihe, joka seuraa lähes jokaista huippukohtaa ja intensifikaatiota. Kurth käyttää tästä vaiheesta myös nimitystä ”tyyntyminen” (”Verebben”), sillä yleisesti ottaen kyse on huippukohdasta purkautuvan jännitteen vähittäisestä rauhoittamisesta. Aivan kuten kaikki muutkin intensifikaation vaiheet, myös jälkikehitys on tavallisesti monisyinen tapahtuma.<sup>22</sup> Tämä vaihe paljastaa selkeästi myös motiivisen kehittelyn merkityksen koko aallon tasolla. Kurth korostaakin aaltojen,

<sup>21</sup> Kertaus on myös aaltojen elävöittämiseen liittyvä keino, joka merkitsee aallonousuissa tavallisesti jännitteen kasvua, ”pakottavuutta”. Kts. ”Wiederholung und Steigerung”, mts., 398–99.

<sup>22</sup> Jälkikehitykset voivat myös huomattavasti laajentua mikä tapahtuu tyypillisesti siten, että huippukohtaa seuraavan rauhoittumisvaiheen aikana nousee vielä uusi ”jalkiaalto” (”Nachwelle”). Kurth esittää tästä esimerkkinä Brucknerin 9. sinfonian 1. osan tahdit 19–26, jossa kolmen viimeisen tahdin jälkiaalto on ”yhä uudelleen syvyydestä murtautuvan voiman ilmaus”, mts., 321. Jälkikehitykset voivat olla myös jatkuvia (stetige) tapahtumia: ”...samoin kuin nousevat aaltosarjat, myös jälkikehitykset voivat seurata toisiaan useissa aalloissa”, mts., 453.

osa-aaltojen jne. välisten motiivisten kytkentöjen tärkeyttä muotodynamiikan kannalta, sillä motiivinen yhtenäisyys on aaltokokonaisuuksissa vaikuttava keskeinen periaate. Motiivi on tässä luonnollisesti ymmärrettävä kehitysmotiivina, joka on aina aalto-muodostelman dynamiikan painokas rakenneosa. Motiivisen yhtenäisyyden sijaan olisikin parempi puhua *yhtenäisestä motiivisesta kehittelystä*, joka noudattaa aaltojen ja niiden eri vaiheiden muotoiluperaatteita. Näin ollen tahtien 18–22 jälkikehityksen perus-karakterit syntyvät pääasiallisesti kolmen tekijän vaikutuksesta: 1) tahdissa 11 ilmaantunut nouseva trioliaihe muuttuu jo itse huippukohdan aikana alaspäiseksi, 2) josten "tulemisen ärsyke" ("Werdeerregung"), tremolo, keskeytyy jälkikehityksen ajaksi ja 3) aaltousun intensiteettiä aktiivisesti kasvattanut välimotiivi ("jälkikaiunta") jää pois. Lisäksi kohdassa 1) mainitun josten laskevan motiivin sisäinen intensiteetti vaimenee: se esiintyy tahdissa 20 kaikilla jousilla (kontrabassoa lukuunottamatta) minkä jälkeen alttoviulu- ja sellotemmat rauhoittuvat ja motiivi jää ainoastaan viuluille. Kaikki edellä mainitut tekijät toimivat jälkikehityksessä yksiselitteisesti jännitteen vähittäisen purkamisen suuntaan. Tämä perussuunta saa kuitenkin tyypilliseen tapaan vastavoiman, jota edustaa kontrabassojen nouseva sekuntiaihe tahdeissa 20–21. Se liittyy motiivisesti osan alkuun, tahtien 2–3 ensimmäiseen ylöspäiseen piensekuntimotiiviin, joka oli myös ensimmäinen konkreettinen aaltousun impulssi. Tahtien 20–21 bassomotiivilla on siis tärkeä muotodynaaminen tehtävä, sillä lisäksi se viittaa muutoin kauttaaltaan vaimenevan aaltodynamiikan aikana tahdissa 23 alkavaan uuteen voimantäyteeseen aaltousuun. Kurthin muotosanastossa kyseinen aihe merkitsee "...salattua tulevaan – koko teeman voimakkaaseen uuteen aloitukseen – suunnattua tahtoa".<sup>23</sup>

Toinen kokonaisuus (t. 23–50) kertoo ensimmäisen musiikilliset tapahtumat voimakkaampina ja intensiivisempinä, joten koko sinfonianosan ensimmäisen pääteeman muodostaa laaja "kaksoisaalto" ("Doppelwelle"). Toinen aalto päättyy ensimmäisen tavoin jälkikehitykseen, jonka neljä viimeistä tahtia (47–50, esim. 2, johon liittyy myös seuraavan kokonaisuuden alku) ovat Kurthin mukaan koko muotodynamiikan ja -periaatteen kannalta keskeisen tärkeitä. Molemmissa huippukohdissa ilmaantunut laskeva trioliaihe kadottaa vähitellen voimansa tässä "hämmennyksen ja hajaantumisen" ("Wirren und Verschwimmenden") episodissa. Tämän syvyyksiin vaipuvan päätöksen jälkeen voimalinjat kootaan jälleen yhteen uuteen aaltousuun tahdissa 51, josta alkavaa vaihetta Kurth nimittää kokonaisuudessaan osan "toiseksi pääteemaksi" (t. 51–97). Itse trioliaihe, joka esiintyi ensimmäisen kerran tahdissa 12 ylöspäisenä, aaltousua kiihdyttävänä motiivina, on sitä edeltävän bassoaiheen ylöspäin työntyvän päätöksen (t. 8–9) johdannainen. Ja edelleen, koska edellämaittu linjapäätös on tahdeissa 4–5 käänös, on triolimotiivi jo tahdissa 12 yksinkertainen siihenastisen

<sup>23</sup> mts., 352.

voimakkehityksen ja aaltousun dynamiikan tulos. Laskeva trioliaihe on näin ollen kehitysmotiivi josta toinen pääteema syntyy.

### Esimerkki 2

The image shows a musical score for Example 2, consisting of three systems of staves. The first system includes Oboe, Violins (Str.), and Cello/Double Bass (Celli u. Bässe). The Oboe part has measures 47, 48, 49, and 50. The Violins and Cello/Double Bass parts have dynamic markings 'dim.' at measures 48 and 49. The second system includes I. Violine (I. Violine) and Str. (Violins). The I. Violine part has measures 51, 52, 53, and 54. The Violins part has a 'cresc.' marking at measure 53. The tempo marking 'Breit und ausdrucksvoll.' is placed above the I. Violine staff. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Sinfonian ensimmäinen pääteema (kaksoisaalto) ja siitä kumpuava toinen teema ilmentävät erittäin selvästi aaltorakenteille tunnusomaista kehityspäätettä, joka on ensisijainen perinteiseen teemaryhmäajatteluun nähden: "Eksposition (=teemojen *esittely*) sijaan pitäisikin Brucknerilla puhua kehityksestä."<sup>24</sup> Edelleen monet esimerkin yksityiskohdat osoittivat, että aallot muodostuvat tyypillisesti useasta erilaisesta tai jopa vastakkaisen karakterin omaavasta motiivisesta impulssista. Toisin sanoen missä tahansa aaltousun (intensifikaation) vaiheessa voi esiintyä tapahtuman perussuuntaa vastaan vaikuttavia melodisia, harmonisia tai teksturaalisia tekijöitä (käytännössä kyse on tavallisesti kahden tai useamman tekijän yhteisvaikutuksesta), joita Kurth kutsuu "näennäisiksi ristiriitaisuuksiksi" ("Scheinbare Widersprüche").

Tyypillisiä ristiriitaisuuksia ovat aaltousujen erilaiset "keskeytykset" ("Unterbrechung"), kuten nousun tai huippukohtaan aikana ilmaantuva odottamaton pianissimo, joka merkitsee ulkoisen dynamiikan äkillistä vajoamista tyhjyyteen. Kurth esittää kaksi tavanomaista keskeytyksen muotoa, jotka hän johtaa Beethovenin sinfonioista: 1) crescendon nopea taittuminen pianoon tai pianissimoon merkitsee varsinaista huippukohtaa jota ulkoisen dynamiikan äkillinen vaimeneminen paradoksaalisesti korostaa<sup>25</sup>, 2) crescendon katkeaminen vapauttaa uuden nousun, jolloin "piano tai pp ei merkitse huippukohtaa vaan uutta syvännettä".<sup>26</sup> Erityisen huomionarvoisia Brucknerin muotodynamiikassa ovat edellä mainittujen keskeytystyyppien yhdistelmät, jotka ovat tällöin "merkkejä huippukohtaan läheisyydestä" ("Anzeichen der Höhepunktsnähe"). Kurthin esimerkki Brucknerin neljännen sinfonian finaalin tahdeista 134–39 havainnollistaa tätä tekniikkaa (esim. 3).

<sup>24</sup> "Statt von Exposition (*Hinstellung* der Themen) sollte man bei Bruckner von Evolution sprechen", mts., 487. Kahdeksannen sinfonian 1. osassa toinen teema (t. 51–97) on karakteriltaan ns. "Gesangsthema", joka poikkeaa luonteeltaan jyrkästi ensimmäisestä jännitteisestä ja rosoisesta pääteemasta. Perinteinen pää- ja sivuteeman vastakohta-asettelu esiintyy tässä Kurthin mukaan puhtaimmillaan, joskin se on kauttaaltaan ymmärrettävä dynaamisen kehityspäätteen kautta ja siitä syntyvänä ilmiönä: "...der alte Gegensatzinn von Haupt- und Gesangsthema ist hier seiner reinsten Urbedeutung gefaßt und durchaus in dynamischem Sinne umgewertet", mts., 1036. Toinen teema on siis kehitysdynaamisesti tarkasteltuna ensimmäisen orgaaninen haarauma, joka merkitsee samalla vapautumista ensimmäisen teeman jännitteistä ja tummista soinneista "kirkkauteen ja avaruuteen".

<sup>25</sup> "[...] der Widerspruch in der äußeren Dynamik erscheint dann durch den Zauber der pp-Töne aufgehoben, der an sich eine gesteigerte Intensität darstellt", mts., 377.

<sup>26</sup> "[...] das piano oder pp nicht Höhepunkt sondern neuen Tiefepunkt bedeutet", mts., 377.

### Esimerkki 3

IV. Symphonie, Finale.  
Gemächlich, belebend.

Ob. Fl. 135  
Ob. 1  
(Hr. I, II) *pp* (Hr. III, IV)  
I. Viol. u. Klar.  
II. Viol.  
Bratsche Br.  
Fag., Celli Kontrab.  
con 8  
Fl. *p*  
Klar. Horn  
I. Viol. *pp*  
*pp*

## Esimerkki 3 (jatk.)

Tahdin 139 huippukohta saavutetaan motiivisesti selväpiirteisellä kromaatisella nousulla ges-g-as-a.<sup>27</sup> Kaksi tahtia ennen huippukohtaa ilmaantuva äkillinen pianissimo katkaisee kuitenkin ulkoisen dynamiikan kasvun, joskin tämä hienovarainen ele lisää salaperäisesti kokonaisjännitettä. Kyseessä on siis tältä osin keskeytyksen ensimmäisen perustyyppin mukainen tapahtuma jossa pianissimo on samalla huippukohta. Tässä tapauksessa varsinainen huippukohta, joka ulkoisen dynamiikan mukaan on ajateltavissa välittömästi t. 136 jatkona, tulee kuitenkin vasta kaksi tahtia myöhemmin. Tätä taustaa vasten t. 137–38 ovat ainoastaan tämän nousun "perusmallin" väliin sijoittuva laajennus. Toisaalta pianissimo voisi merkitä uutta syvääntä (perustyyppi 2), joka aloittaa uuden entistä intensiivisemmän aaltonousun. Tämä ei kuitenkaan toteudu sillä ratkaiseva tekijä, crescendo, puuttuu. Lopputuloksena on näin ollen molempien perustyyppien yhdistelmä, jossa ulkoinen dynamiikka ja motiivinen eteneminen muodostavat omat aaltonousun intensifikaatiokerrokset.

Kuten jo edelliset esimerkit osoittavat, aaltorakenteiden muotoutumismahdollisuudet ovat päättymättömän moninaiset. Näin ollen on selvää, että pelkkä aaltovaiheiden luettelointi ei tavoita aaltdynamiikan tärkeintä ominaisuutta, joka on kaikkien yksittäisten tekijöiden yhteisvaikutuksesta syntyvä perustavanlaatuisen ykseyden ja "kokonaisuuden" tunne. Brucknerin kuudennen sinfonian finaalin pääteemaan johtavan "esikehityksen" ("Vorentwicklung", t. 1–30) analyysin päätteeksi Kurth toteaa:

temaattista ykseyttä kannattaa juuri koko dynaamisen kehityksen looginen yhteenkuuluvuus valmistavista aloituksista aina esiin nouseviin ydinajatuksiin saakka; päinvastoin [kuin perinteinen motiivianalyysi antaa ymmärtää] tämä esikehitys ei ole formalistista leikkiä "motiivikatkelmilla" tms. Näiden sinfonisten esikehitysten tematiikalle on olennaisinta, että ne nousevat yleisistä, suhteellisen eriytymättömistä voimalinjoista ja näennäisen "mitään-sanomattomista" alkumotiiveista, ja että myös päättymättömän melodian taide pystyy kypsytämään tuon sisäisen ylimenon selväpiirteiksi temaattisiksi erityismuodostelmiksi.<sup>28</sup>

Aalto on "varsinainen muotoydin" ("der eigentliche Formkeim") itse asiassa juuri siksi, ettei se ole kiinteä yksikkö. Teemat ja motiivit (perinteisessä mielessä), jotka ovat

<sup>27</sup> Kurth huomauttaa, että tahdeissa 137–8 sävel as pyrkii enharmonisen vastineensa (gis) mukaisesti selkeästi ylöspäin, mitä vaikutelmaa korostaa vielä basson vastaliike d-des-c (mts., 382, alaviite 2).

<sup>28</sup> "...der thematische Zusammenhang erst vom logischen Zusammenhang der ganzen dynamischen Entwicklung aus den Voransätzen bis zum herauspringenden Kerngedanken getragen ist; es ist nicht umgekehrt die Vorentwicklung ein formalistisches Spiel mit "Motivbruchstücken" usw. Dies ist das Wesentliche an der Thematik dieser symphonischen Vorentwicklungen, daß sie aus allgemeineren, verhältnismäßig undifferenzierten Kraftlinien, scheinbar "nichtsagenden" Urmotiven beginnen, und daß die Kunst der unendlichen Melodie auch jene innere Überleitung in die ausgeprägten thematischen Sondergebilde zu zeitigen vermag..." mts., 289.

tavallisesti selkeästi rajautuvia musiikillisia yksiköitä, määrittyvät aalloista käsin ja ovat näin ollen toissijaisia musiikillisen prosessin osatekijöitä. Sen sijaan aallon elävöittämiseen osallistuvat intesifikaatiovaiheet eivät useinkaan ole rajattavissa yhteen tiettyyn kohtaan, vaan jokaisen sinfonianosan päättävää äärimmäistä huippukohtaa lukuunottamatta eri aaltovaiheet saattavat esiintyä päällekkäin, levittäytyä toistensa alueelle jolloin syntyy useita intensifikaatiokerroksia jne.<sup>29</sup> Näin ollen tiettyjen aaltovaiheiden rajaaminen ei aina ole edes mahdollista, ja musiikillisen tapahtuman (kuten aallon) prosessiluonteen johdosta tarkasteltavan tulisikin Kurthin mukaan olla analyttisen sijasta synteettinen.<sup>30</sup> Muodon tarkastelussa on siis pyrittävä aaltojen muotoutumiseen osallistuvien yksittäisten hahmojen ja vaiheiden havainnoinnin sijaan itse dynaamisen toiminnan kokonaisvaltaiseen kuvaukseen.

Kurth päättää sinfonisten aaltojen tarkastelun loppupuheenvuoroon, jonka otsikkona on kuvaavasti "Aaltovaikutusten ykseys" ("Die Einheit des Wellenwirkens").<sup>31</sup> Tässä hän tarkastelee Brucknerin seitsemännen sinfonian avausosan codan tahteja 392–412. Kyseisestä katkelmasta tekemiensä havaintojen yhteenvetona hän toteaa: "Kauttaaltaan dynaamisen musiikillisen kokemuksen pääasioita eivät ole huiput eivätkä syvänteet sinänsä. Ne ovat pikemminkin vain ilmaus [*aalto*] noususta joka ottaa valtaansa [*yhä*] korkeampien sävelten intensiivisemmän liikkeen".<sup>32</sup> Näin ollen "sinfonisen aaltotunteen" ("Symphonische Wellengefühl") täyteys ja looginen johdonmukaisuus on tavoitettavissa ainoastaan herkkävireisellä eläytymisellä, jolla musiikillisen kudoksen pieninkin säie on mahdollista kokea kokonaisuuden orgaanisena osana.

Kurthin aaltoteorian lähtökohtana voidaan pitää pyrkimystä jäsentää Brucknerin laajat sinfoniamuodot selkeistä, toisiinsa hierarkkisesti suhtautuvista tasoista. Kuten aiemmin on todettu, Kurthin mukaan musiikillinen muoto syntyy liikkeen ja jähmettyneen tapahtuman välisestä jännitteestä. Muoto ei siis merkitse *pelkästään* liikettä tai ääri-viivoin määriteltyjä osia, vaan jotakin näiden väliltä. Teoksen prosessiluonteen, sen sisäisen kehityksen havaitseminen on kuitenkin mahdollista ainoastaan tukeutumalla joihinkin riittävän konkreettisiin ja väistämättä myös jossain määrin kiinteisiin ja jäykkiin

<sup>29</sup> On selvää, että sama koskee myös teemoja ja niiden osatekijöitä. Kuten sanottu, nämä ovat Kurthin mukaan kuitenkin itse musiikillisen tapahtumisen kannalta pinnallisia ilmiöitä, jotka muotoutuvat välittömästi havaittaviksi hahmoiksi syvällä musiikissa toimivien voimainjoiden vaikutuksesta.

<sup>30</sup> "Schon hier liegt die Forderung, die Form syntetisch statt analytisch zu fassen", mts., 279.

<sup>31</sup> mts., 355–62.

<sup>32</sup> "Nicht Höhe oder Tiefe sind für sein durch und durch dynamisches Musikempfinden die Hauptsache, vielmehr sind sie an sich nur Ausdruck der Steigerung, die sich der intensiveren Schwingung höherer Töne bemächtigt", mts., 360–61.

käsitteisiin. Ajatus musiikillisista aalloista, jotka muodostavat joustavan ja kokonaisvaltaisen "ylärakenteen" täyttää tämän tehtävän erittäin hyvin. Kurthin lähestymistapa onkin arvokas ennen kaikkea holistisen luonteensa johdosta. Sen ylevänä johtoaikatuksena on pyrkimys sisällyttää muototarkastelun piiriin kaikki musiikillisen tapahtuman osatekijät, joista jokaiseen kätkeytyy yhtäläillä potentiaalista muotodynaamista energiaa.

## Mitä musiikkianalyysillä tavoitellaan?

VEIJO MURTOMÄKI

Vastaus voi olla peräti yksinkertainen: mitä tahansa. Tuskin on nimittäin syytä ryhtyä liian nopeasti rajoittamaan musiikkianalyysin kenttää ja väittää, että musiikkianalyysin pitäisi olla tietynlaista. Tuskin on edes mahdollista luoda kattavaa teoriaa siitä, mitä siltä pitäisi voida odottaa. Musiikkianalyysi on hieman käsitteellisemmälle tasolle vietyä musiikin tarkastelua kuin pelkkä kuuntelukokemus. Kysymys voi olla loppujen lopuksi yllättävän vaikea vastattavaksi ja vie parhaimmillaan musiikin olemusta ja sen vaikutustapoja analysoivaksi musiikkiestetiikaksi tai -filosofiaksi.<sup>1</sup>

Musiikkianalyysiin liittyy tai pitäisi liittyä aina jokin tietty mielekkyys, kysymyksenasettelu, ajatus siitä, minkä vuoksi sitä harjoitetaan. Mutta mitä loppujen lopuksi musiikkianalyysillä sitten haetaan? Jos on kysymys yksittäisen subjektin, kokijan, tavoista mieltää musiikkia, ymmärtää sitä, löytää merkityksiä – ja mielestäni musiikin merkityksen täytyy kohota sen teknis-sävellyksellisen rakenteen nerokkuuden ihastelun yli – niin voi kysyä, onko meillä edes analyttisiä välineitä tavoitella sitä, mikä musiikissa on mahdollisesti tärkeintä.

Harjoitettua musiikkianalyysiä voi ja kannattaakin useimmissa tapauksissa syyttää positivismista, yksisilmäisyydestä. Sitä on vähintäänkin kahdenlaista. En pidä sinällään pahana sitä, että konservatorioanalyysi on nimilappujen liimaamista, mekaanista äksiisiä, jossa vatvotaan sointukäännöksiä ja motiivimuunnoksia. Täytyyhän aakkoset oppia. Kaikilta musiikin kanssa tekemisissä olevilta ihmisiltä ei kuitenkaan voi eikä tarvitsekaan vaatia myös analyttis-teoreettista lahjakkuutta ja kykyä syväporautua senkin avulla musiikkiin. Tosin se ei varsinaisesti haittaisi, kun ajattelee, kuinka laaja tyyllillis-historiallinen kenttä muusikon täytyy nykyään hallita. Mitä mahdollisuuksia muusikolla on pelkän ”intuitionsa” kautta ymmärtää edes 1800-luvun musiikkia, kun useimmissa tapauksissa ajan filosofian, kirjallisuuden, kuvataiteiden jne. laajaa tuntemusta ei ole helppoa tai edes mahdollista hankkia lähteiden/taidetuotteiden vaikean saatavuuden takia – puhumattakaan sitä vanhemmasta musiikista, joka on meille jo niin vieraiden yhteiskuntamuotojen sekä niiden meidän kannaltamme aivan erilaisten ajattelu- ja tuntemistapojen heijastaja?

<sup>1</sup>Käsillä oleva artikkeli liittyy laajempaan kokonaisuuteen, jonka aiempia osia ovat a) Veijo Murtomäki, hakusana ”Musiikkianalyysi”, *Suuri Musiikkitietosanakirja 4*, Weilin + Göös, Keuruu 1991, s. 206–209; b) Veijo Murtomäki, ”Musiikkianalyysi — tiedettä vai taidetta?”, *Musiikki* 1993/3–4, s. 3–15.

Ja jos rajoittaudutaan puhumaan pelkästä musiikista, ei ole kovinkaan harvinaista huomata, kuinka ulkomaiset Suomessa vierailevat soitingurut sanovat suomalais-opiskelijoiden soitosta, että se on ihan hyvää sinällään, mutta että täytyisi hallita musiikkiteosten rakenteet paremmin, omistaa ennen kaikkea harmonian, soinnullisen satsin tajua, jotta musiikkiteos ymmärrettäisiin kononaisvaltaisemmin. Monelle pianistille riittäisi, että tietäisi missä on pidätys; tarvitaan siis jopa raakaa sointuanalyysiä, eli jo tätä musiikkianalyysin elementaariedellytystä pitäisi harrastaa entistä vakavammin.

Konservatorioanalyysin ongelma tämän jälkeen onkin kait lähinnä se, että itse analyysin mielekkyys ja sen suhde musiikilliseen todellisuuteen, analyysin rooli ajatustemme selkeyttäjinä ei käy aina ilmi. Toivon että olen väärässä. Siis analyysi jää pelkän teknisen kuvailun tasolle – jolloin se ei olekaan analyysiä siinä merkityksessä että muodostuisi kokonaiskuva, syntyisi musiikillisia oivalluksia, ja että kuuntelu- ja esitystapahtuman suhde nuottikuvan tasolla löydettäviin totuuksiin tulisi ilmi.

Konservatoriopositivismia ei tarvitse kieltää lailla, mutta ei haittaisi vaikka se olisi syvemmälle menevää ja opetusmuotona olisi perinteisen päänäpönttämisen ja autoritaarisen tiedonjakelun sijaan keskusteluun, kommunikointiin perustuva, musiikkiteoksen äärellä tapahtuva yhteisten ymmärtämisongelmien ja tulkintayritysten pohdinta, aktiivinen tekeminen ja yhdessä löytäminen – sekä kaiken toiminnan ja käsite-aparaatiston läpikotaisen historiasidonnaisuuden ymmärtäminen. Alkuvaiheessa voisi pitää lähtökohtana C.P.E. Bachin muotoilemia tavoitteita: ”Mielipiteeni on, että kyetäksemme kasvattamaan harrastajia voidaan sivuuttaa monia asioita, joita ei moni muusikkokaan tiedä, eikä ole juuri tarpeenkaan tietää. Mutta tärkein niistä, analyysi puuttuu. Otettakoon kaikenlaisista musiikkiteoksista todellisia mestariteitä: näytettäkään harrastajalle niissä piilevä kauneus, rohkeus, uutuus; osoitettakoon samalla, kuinka arvoton sävellyksellinen on ilman sitä kaikkea, mitä siinä on; edelleen osoitettakoon virheet, ansat, jotka on vältetty ja erityisesti se, missä voidaan poiketa säännömukaisesta ja uskaltaa ...”<sup>2</sup> C.P.E. Bachin mukaan siis myös arvottavan kritiikin ja esteettisen asenteen tulisi olla osa analyysiä, vieläpä dahlhausilainen ajatus säveltämisestä ongelmanratkaisuna saa tässä ehkäpä ensimmäisen kuvauksen. Hyvä!

Toisenlainen positivismi on yhtä lailla ongelmallista, vaikka sitä ei kai saisi sanoakaan. Hannu Apajalahti käsittelee sitä ansiokkaasti joukkoteorian teorianmuodostusta koskevassa artikkelissaan.<sup>3</sup> Yritys hankkia tieteellinen, vieläpä luonnon-tieteellinen status musiikkianalyysille on sinänsä ymmärrettävää. Onhan liian kauan

<sup>2</sup>Veijo Murtomäki, *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoanalyysiin. Käänteentekevä vaihe (1885–1935) muotoanalyysin historiaa*. Sibelius-Akatemian Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja nro 10, Helsinki 1993, s. 6.

<sup>3</sup>Hannu Apajalahti, ”Positivismi, säveluokkajoukkojen teoria ja analyysi”, *Musiikki* 1993/3–4, s. 79–94.

analyysia harrastettu joko hermeneuttispainotteisella tai muuten vain subjektiivisella otteella; jokainen on sanonut oman käsityksensä taideteoksesta, sitten on riideltä eikä mitään vakavasti otettavaa objektiivista totuutta tai common senseä ole kyetty saavuttamaan edes musiikkikirjallisuuden keskeisiksi luokiteltavissa olevista merkkiteoksista. Ei siinä mitään: täytyyhän invariansseja etsiä ja tavoitella eksaktia kielenkäyttöä, jossa käsitteet on määritelty ja ajatuksenkulku loogista. Tieteellä on omat kriteerinsä, ja jotta musiikkianalyysiä, joka on myös musiikkitieteen tärkeä osa-alue, voisi kutsua tieteeksi – musiikkitiedehän on tiedettä vai mitä? –, sen täytyy alistua yhteisille pelisäännöille. Tarvitaan teosten, teosryhmien, tyylien statistista kuvausta, jolloin jokin suurempi musiikkiaineisto toimii lähtökohtana johtopäätösten tekemiselle ja teorianmuodostukselle.

Kovaa tiedeuskoista positivismiakin tarvitaan, tietty. Mutta mielestäni musiikki kulttuurisena ilmiönä on väärinymmärretty, jos tästä tehdään ainoa oikea tavoittelemisen arvoinen ihanne. Monimutkaiset kytkentäkaaviot, matemaattiset kaavat jne. voivat olla tarpeellisia ja välttämättömiäkin, mutta on outoa ajatella, että niillä päästäisiin lähemmäksi musiikin mysteeriä kuin fiksuilla korvilla. Esimerkiksi vaikka onnistuttaisiin luomaan kaava siitä, millainen on täydellinen melodia, sen synnyttäminen nämä ehdot täyttämällä on jo toinen juttu. Eikä tuo kaava silti edes selittäisi, miksi jokin melodia on sittenkin esteettisesti nautittava, puhumattakaan siitä, että löytyisi kuitenkin melodioita, jotka eivät täyttäisi yhtään ehtoa ja silti olisivat hyviä. En tarkoita sitä, etteikö analyysillä voisi olla teoriaa takanaan tai että teorianmuodostus ei saisi olla sen tavoite – ihannetapauksessa nimittäin niin on, ja tästä Tomi Mäkelä puhuu valaisevasti artikkelissaan<sup>4</sup> – mutta musiikki on liian hyvä asia, että jätettäisiin se pelkästään niiden analysoitavaksi, jotka uskovat omistavansa täyden totuuden. Usein näiden teorianmuodostajien musiikillinen sensitiivisyys on sitä luokkaa, että tekisi mieli sanoa: unohda koko juttu. Mutta kysymyshän aina toisaalta tiedonintressin tasosta, jolla toimitaan.

Positivismia on vielä muunkinlaista. Kutsuisin sitä arkipäivän piilopositivismiksi. Moni meistä on nimittäin positivistin vastoin tietoaan – kuten Molièren porvari aatelismiehenä hämmästy kuullessaan, että hän oli puhunut koko ikänsä proosaa tietämättä moisesta mitään. Mitä piilopositivismi sitten tarkoittaa? Sitä, että suhtaudumme musiikkiin, silloin kun tarkastelemme sitä praktis-teoreettisesta lähtökohdasta käsin, nuottitasolla, yllättävän mekaanisesti, epäluovasti. Etsimme musiikista yleisesti hyväksytyjä totuuksia: miettimättä käsitteiden sisältöä, historiaa, niiden pätevyysaluetta tai niiden mukanaan tuomia seuraamuksia. Teemme analyysiä, joka vastaa useimpien alan ihmisten käsityksiä siitä, mitä analyysi on. Käytämme – luen itseni mukaan tähän hairahtuneiden joukkoon – käsitteitä motiivi, sointu, kehittäminen, yhteys, orgaanisuus,

<sup>4</sup>Tomi Mäkelä, "Tie teokseen ja takaisin", *Musiikki* 1993/3–4, s. 16–24.

loogisuus aivan liian helposti ilman pohdintaa ja problematisointia. Tavoitteenamme on vain osoittaa, kuinka yhtenäinen musiikkiteos on, kuinka kaikki on johdettu jostain ja olemme tyytyväisiä, kun olemme saaneet osoitetuksi, kuinka mestarillinen on mestariteos, joka on tiedetty mestariteokseksi.

Tämähän on tietenkin älyllistä tai ainakin henkistä laiskuutta. Voisiko päämääränä olla, että näyttäisimme kuinka moninainen, keskipakoisista aineksista tehty jokin teos on, ja sitten hämmästelisimme miten se pysyy kuitenkin koossa? Mitä siis tarvitaan taideteoksen yhtenäisyyteen: vain sekö että asiat esitetään saman kymmenminuuttisen teoksen sisässä peräkkäisinä tapahtumina, jolloin aivomme automaattisesti luovat aukot umpeen. (Ettei näinkään ihan ole, siitä todistaa monikin uutuussävellys.) Tarvitsee vain ottaa esimerkiksi Mozartin, Berliozin ja Debussyn musiikin, ja katso: ykseys perustuu sittenkin usein johonkin muuhun kuin sankarilliseen sävellystekniseen logiikkaan – pikemminkin tunnelman, ilmaisun yhtenäisyyteen.

Tästä pääsemmekin keskeiseen aiheeseen. Ei nimittäin kyllin voi päivitellä sitä tosiasiaa, että kun länsimainen musiikki liki 2000:n vuoden ajan – ja jos antiikin 1000 vuotta lasketaan mukaan, niin puolet ihmiskunnan historiasta fundamentalistisen laskutavan mukaan – on pitänyt musiikkia ihmismielen, -ajattelun ja -tuntemisen ilmaisuna, josta voidaan toki onneksi löytää arkkityyppejä, niin viimeiset 100 vuotta on sitten yhtäkkiä uskottu, ettei musiikki kykene ilmaisemaan mitään, eikä sen suorastaan tarvitsekaan. Kun 1800-luvun lopussa wieniläinen musiikkiestetiikka, -kriittikki, -tiede ja -analyysi syntyivät (järjestys on tämä) – ja sen synty liittyy osittain nationalistis-propagandistisiin tarkoituksiin, habsgurgilaisen monarkian pönkittämiseen ja taiteen yhteiskunnallisen sitoutumisen mahdollisuuden kieltämiseen industrialisoituvan ja yhä vähemmän aateliseksi tai yläluokkaisen hermeettis-eskapistiseksi käyvän maailman keskellä – tämä musiikin vuosituhantinen ulottuvuus raakattiin tieteenharjoituksen ulkopuolelle.

Mistä ei voi puhua, vaiettakoon, hyvä niin. Mutta kun siitä kumminkin puhutaan – sitten musiikkisutenöörit ovat liikkeellä – kun ihmiset kumminkin kuuntelevat musiikkia tunne-estetiikan lähtökohdista käsin ja kun musiikissa kumminkin on tämä ulottuvuus, jonka jokainen kokee tärkeäksi – poikkeuksiakin löytyy – niin miksei tiedettä valjastettu paljastamaan myös musiikin syntyjä syviä. Ei riitä selitykseksi, että hermeneutiikka on lapsellista jne.: luotakoot sitten niin pitkälle kuin mahdollista tieteellinen hermeneutiikka, analyysi, jossa *poiesis* (sävellystekninen problematiikka, säveltäjän "intentiot"), *immanentti taso* (teos autonomisena yksikkönä, mutta suhteutettuna lajin muihin edustajiin samalla säveltäjällä, aikalaisilla, edeltäjillä, aikakauden topoksiin, ilmaisun objektiivisesti todennettavissa oleviin lähtökohtiin) ja *aisthesis* (rakenteiden, tonaalisuuden, polyfonian hahmottamiskyky ihmisen psykologia ja korvan erottamiskyky huomioon ottaen; sosiaalisen luokan, musiikillisen sivistyksen vaikutus vastaanottoon;



teoriat musiikin tunne- ja muista vaikutuksista) yhtyvät ja tuloksena on itse asiassa kulttuuris-sosiaalipsykologinen selvitys musiikista ja sen roolista inhimillisessä elämässä ja yhteisöissä.<sup>5</sup>

Näin me saavumme vasta mielestäni analyysin todelliselle alueelle, jossa se on osa historiaa, kritiikkiä, estetiikkaa, semiotiikkaa jne. Toisin sanoen humanistista musiikin-tutkimusta, jossa teos on toki tarkastelun keskiössä, mutta samalla siten, että se liittyy luovaan, välittävään ja vastaanottavaan subjektiin sekä yhteisöön ja siten että musiikki-teoksen vaikutuskenttää ei kavenneta nupinpäiden tasolle. Minkäänlaista tai -tasoista musiikkianalyttistä toimintaa sinällään ei pidä syyllistää, mutta sen lopullisen tavoitteen pitäisi olla vähän kauempana: olla osa kulttuurin, sen keskeisten sisältöjen, joiden kantajana myös musiikki parhaimmillaan voi toimia – ja tämä oli mm. musiikin romantikoiden keskeinen visio – , tutkimusta.<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, engl. Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1990, s. 15–17, 139–143.

<sup>6</sup>Veijo Murtomäki, "Lisztin 'Faust-konserto' — semanttinen analyysi", *Musiikki* 1996/4, s. 469–488

## Chopinin masurkka op. 33/4: muoto, äänenkuljetusrakenne ja kertova luonne

LAURI SUURPÄÄ

### I

Venäläinen virkamies ja amatööripianisti Wilhelm von Lenz (1809–1883), joka oli Chopinin tuttava ja opiskeli pianonsoittoa tämän johdolla, kirjoitti vuonna 1872 Chopinin h-molli-masurkasta op. 33/4 seuraavasti:

Tämä teos on nimeään lukuun ottamatta kaikilta ominaisuuksiltaan balladi. Sellaisena Chopin sitä opetti, painottaen tämän hyvin kehittyneen sävellyksen, jossa on lumoava trio, kertovaa luonnetta. Lopussa kellot kumisevat raskaasti g–c–g–c – ja Chopin sanoisi äkkiä saapuvien päättävien sointujen pyyhkivän pois haamujen joukon. (Eigeldinger 1986, 75)

Lenz antaa ymmärtää kommenttinsa perustuvan Chopinin esittämiin ajatuksiin, ja siksi tulkinta masurkan jäsentymisestä on hyvin mielenkiintoinen.<sup>1</sup> Lenz korostaa Chopinin puhuneen masurkan kohdalla kertovuudesta ja sanoo tämän ajatelleen, että viimeiset soinnut purkavat yllättäen musiikin jännitteet, "pyyhkivät pois haamujen joukon". Lenz tuntuisi siis vihjaavan, että masurkassa olisi Chopinin mukaan sisäisten jännitteiden verkosto joka luo musiikin "kertovan luonteen" ja että nämä jännitteet puretaan lopullisesti teoksen päättävissä soinnuissa. Jos luotamme Lenziin, olisi tässä masurkassa Chopinin mukaan siten ominaisuuksia jotka loisivat jännitekaaroksen joka ulottuu teoksen alusta aina sen viimeisiin sointuihin.

Kun pohdimme sitä että Lenz sanoo h-molli-masurkkaa koskevien ajatustensa perustuvan Chopinin kommentteihin on meidän pidettävä mielessä, että Lenz kirjoitti kommenttinsa kolmisenkymmentä vuotta sen jälkeen kun tapasi Chopinin. Emme voi tietää muistaako ja kertooko hän tarkasti mitä Chopin masurkasta sanoi vai puhuuko hän kenties vain yleisemmin siitä minkäkaltaisia piirteitä Chopin musiikistaan puhuessaan korosti. On myös mahdollista että Lenz on keksinyt koko h-molli-

<sup>1</sup> Lenz ei kuitenkaan ole kronikoitsijoista luotettavimpia. Hän kertoo toisaalla, teoksessaan *Die Grossen Pianovirtuoson unserer Zeit* (Lenz 1983), suhteestaan aikakautensa neljään suurpianistiin: Chopiniin, Lisztiin, Tausigiin ja Henseltiin. Läpi kirjan kulkeva kaunistelun ja oman tärkeyden korostamisen vaikutelma herättävät kysymyksiä myös siitä, voiko Lenzin Chopinin sanomaksi väittämiin h-molli-masurkkaa koskeviin kommentteihin luottaa.

masurkkaa koskevan kommentin myöhemmin itse, jolloin siinä esiteltyillä ajatuksilla ei olisi tekemistä Chopinin mielipiteiden kanssa. Epävarmuus Lenzin välittämän Chopinin tulkinnan luotettavuudesta ei kuitenkaan tee kommenttia arvottomaksi: vaikka Lenzin esittämät ajatukset olisivat peräisin häneltä itseltään eivätkä Chopinilta, tarjoaa hänen kommenttinsa joka tapauksessa aikalaistulkinnan h-molli-masurkan luoman laajan dramaturgisen kaaroksen jäsentymisestä.

Tässä kirjoituksessa käyn ensin läpi h-molli-masurkan muodon ja käsittelen sitten muodon suhdetta Schenker-analyysin näyttämään masurkan äänenkuljetusrakenteeseen.<sup>2</sup> Lopuksi esitän mahdollisen tulkinnan siitä, mitkä musiikin muodon ja äänenkuljetusrakenteen tekijät ovat saattaneet saada Lenzin – ja ehkä Chopinin – puhumaan teoksen kertovuudesta ja läpi masurkan kantavien jännitteiden purkamisesta viimeisissä soinnuissa.

## II

Chopinin masurkkojen kohdalla on usein puhuttu ihanteellisesta yhdistelmästä kansanmusiikin aineksia ja romantiikan musiikillista käytäntöä. Chopinin on myös sanottu olleen masurkoissaan persoonallisimmillaan ja rohkeimmillaan. Jim Samson esimerkiksi kirjoittaa kirjassaan *The music of Chopin*, että ”folkloristiset elementit ovat masurkoissa ilmeisen tärkeässä osassa, mutta niiden merkitystä voi helposti korostaa liikaa. Yhtä tärkeää on se mitä Chopin itse toi tanssimuotoon. Voimme todeta, että monet masurkkojen merkittävimmistä piirteistä eivät lainkaan perustu folkloristisiin idiomeihin vaan länsieurooppalaisen harmonisen käytännön hienostuneimpien piirteiden rohkeisiin laajennuksiin. Chopin säästi masurkoihin monet ällistytävimmistä harmonisista seikkailuistaan.” (Samson 1985, 111) Charles Rosen puolestaan sanoo teoksessaan *The Romantic Generation*, että ”romantiikan groteskiutta, joka oli niin keskeistä Schumannille ja Berliozille, ei Chopinin musiikissa voi missään löytää niin selkeästi kuin masurkoissa; edes preludit eivät ole yhtä radikaaleja. Chopinilla groteskiuden vapauttavat ’kansalliset’ tekijät, todelliset tai keksityt, ja ne saivat hänet niin vahvasti luopumaan säädyllisyydestä ja sopivaisuussäännöistä.” (Rosen 1995, 427) Sekä Samsonin että Rosenin luonnehdinnat Chopinin masurkkojen omintakeisista ja persoonallisista piirteistä sopivat h-molli-masurkkaan: myös tässä teoksessa on hämmentäviä harmonisia kulkua ja radikaaleja musiikillisia ratkaisuja.

H-molli-masurkka jakautuu monien masurkkojen tavoin selkeästi piirtyviin ja selvärajaisiin taitteisiin. Esim. 1 näyttää muodon jäsentymisen kahdella tasolla, joita kutsun parempien termien puuttuessa nimillä ”päätaiteet” ja ”alataiteet”. Päätaiteita olen erottanut kolme – A<sup>1</sup> (t. 1–128), B (t. 129–192) ja A<sup>2</sup> (t. 193–224) – ja alataiteita

<sup>2</sup> Suurpää 1993 ja Suurpää 1995 ovat suomenkielisiä johdatuksia Schenker-analyysiin.

neljä – 1 (t. 1–48 ja näiden kertaus t. 65–112), 2 (t. 49–64 ja näiden kertaus t. 113–128), 3 (t. 129–192) ja 4 (t. 193–224). Päätaiteet eivät jäsenny masurkassa A<sup>1</sup>–B–A<sup>2</sup>-muodolle yleisellä tavalla siten, että A<sup>2</sup>-jakso toistaisi A<sup>1</sup>-jakson periaatteessa muuttumattomana. (Tämänkaltainen jäsentyminen on tyypillinen esimerkiksi menuetin ja trion muodostamassa ABA-muodossa.) Masurkan A<sup>1</sup>-jakso on yli neljä kertaa A<sup>2</sup>-jaksoa pidempi. Ja kuten esim. 1 näyttää, se koostuu kahdesta alataiteesta jotka lisäksi kerrataan.<sup>3</sup> A<sup>2</sup>-jakso puolestaan koostuu vain yhdestä alataiteesta. B-jakso – ”lumoava trio”, kuten Lenz sitä kutsuu – on kontrastioivassa H-duurissa, pääsävellajin muunnosduurissa.

### Esimerkki 1; muodon yleiskuva

tahti:	1	49	129	193
	65	113		
alataiteet:	1	2	3	1
	└───┬───┘			
päätaiteet:	A <sup>1</sup>		B	A <sup>2</sup>

Ensimmäinen alataite (t. 1–48) koostuu kahdesta jaksosta (t. 1–24 ja t. 25–48) joissa kuullaan viimeistä säveltä lukuun ottamatta sama musiikki. Esim. 2 näyttää näistä jaksoista ensimmäisen (t. 1–24) äänenkuljetusrakenteen.<sup>4</sup> Tahdit 1–24 koostuvat kahdesta kahdentoista tahdin fraasista (t. 1–12 ja t. 13–24). Masurkan 24 ensimmäisen tahdin jäsentyminen on monella tavoin poikkeuksellinen. Ensimmäinen fraasi päättyy tonaalisesti avoimella puolilopukkeella, schenkeriläisittäin ilmaistuna keskeytystilanteeseen (esim. 2a). Toisen fraasin odottaisi päättyvän tonaalisesti suljetusti, kuten usein käy fraasipareissa joissa ensimmäinen fraasi päättyy keskeytykseen. Myös toinen fraasi päättyy kuitenkin keskeytykseen. Syvällä tasolla fraasien loput ovat siis identtiset: kumpikin fraasi päättyy dominanttisointuun joka tukee ylä-äänessä säveltä cis,  $\hat{2}$  (esim. 2a).

<sup>3</sup> Chopin merkitsi kuitenkin joidenkin oppilaidensa nuotteihin laajan leikkauksen tähän masurkkaan (t. 87–110). Tällöin A<sup>1</sup>-jaksoa ei kerrata kokonaisuudessaan. Nämä Chopinin merkinnät on tehty vasta useita vuosia masurkan julkaisemisen jälkeen, joten ne eivät edellä teoksen lopullista valmistumista ja ole siten luonnoksia. (Ks. Kallberg 1988, 5–6. Kallberg käsittelee myös yleisemmin Chopinin masurkoihinsa tekemiä laajoja leikkauksia.)

<sup>4</sup> Heinrich Schenker tulkitsee tahtien 1–24 äänenkuljetusrakenteen pohjimmiltaan samalla tavoin: ks. Schenker 1979, Fig. 74,2.



## Esimerkki 3; tahtit 25–64, äänenkuljetusrakenne

Esim. 3 näyttää toisen alataiteen äänenkuljetusrakenteen. Tätä taitetta kuvatessani etenen syvältä rakennetasolta kohti pintatasoa. Esimerkissä 3a näkyy, että tahtit 49–64 etenvät pohjimmiltaan B-duurisoinnulta (t. 49) Fis-duurisoinnulle (t. 63) joka on pääsävellajin dominanttisointu. B-duurisoinnun äänenkuljetusalkuperä on hyvin monimutkainen. Kuten esimerkin 3c alla oleva sointuanalyysi osoittaa, on tulkintani B-duurisoinnun sointuasteesta ♯VII. Olen kuitenkin merkinnyt ♯VII:n lainausmerkkeihin

osoittaakseni, että bassossa ei varsinaisesti ole korotettua asteikon seitsemättä säveltä (ais) vaan tämän enharmoninen muunnos (b). Rakenteellisessa mielessä tahtin 49 B-duurisoinnun basson b, tai oikeammanin sen enharmoninen muunnos ais, on tahtissa 63 saavutettavan Fis-duurisoinnun terssin ennakkosävel. B-duuri- ja Fis-duurisoinnut muodostavat siis yhden äänenkuljetuskokonaisuuden (♯VII–V) jossa dominanttisointua edeltää sen terssille rakentuva harmonia. (Esimerkissä 3a basson b:n ja fis:n yhdistävä viistopalkki osoittaa että b on pohjimmiltaan väliääninen sävel, Fis-duurisoinnun terssin ennakkosävel.)<sup>6</sup> Syvällä rakennetasolla B-duuri- ja Fis-duurisoinnut muodostavat siis yhden äänenkuljetusyksikön jonka tärkein elementti on tahtissa 63 saavutettava V.

Siitä huolimatta että taiteraja luo musiikin pinnalla tahtiin 49 vahvan leikkauksen ja uuden alun vaikutelman ei liike kohti tahtin 63 dominanttisointua ala syvällä tasolla tahtin 49 B-duurisoinnulta (esim. 3a). Tahdeissa 25–46, jotka edeltävät masurkan toisen alataiteen alkavaa B-duurisointua, ylä-ääni laskee fis:lta c:lle ja basso etenee h:lta (I) c:lle (♯II). ♯II:lta musiikki etenee tahtin 63 V:lle. Tahtien 25–63 äänenkuljetusrakenne muodostaa siis yhden kokonaisuuden, jossa basso nousee h:lta c:n kautta fis:lle ja ylä-ääni laskee asteittain fis:lta cis:lle.

Tahtien 49–63 jäsentyminen lähempänä musiikin pintaa näkyy esimerkeissä 3b ja 3c. Tahtin 48 alun ges hahmottuu ensin fis:nä, joka toistaisi tahtia 48 ensimmäisen alataiteen ensimmäisessä jaksossa vastaavan tahtin 24 fis:n. Tahtin 48 oletettu fis osoittautuu kuitenkin fis:n enharmoniseksi muunnokseksi, ges:ksi. Ges laskee tahtin 48 lopussa f:lle joka on dominanttinen tahtin 49 B-duurisoinnulle (esim. 3c). Tahtissa 48 pintatasolla tapahtuva oletetun fis:n enharmonen uudelleentulkinta ges:nä vie siis musiikin edellä käsiteltyyn tilanteeseen, jossa tahtin 49 basson b:n rakenteellisena alkuperänä on sen enharmoninen muunnos ais. Musiikin pinnan ensin ohimenevältä tuntuva enharmoninen uudelleentulkinta vaikuttaa täten suuresti myös syvän tason äänenkuljetusrakenteeseen.

Tahtin 49 B-duurisoinnun painokkaimpana ylä-äänien sävelenä on f, joka on pohjimmiltaan väliäänestä nostetty sävel (esim. 3). (Schenkeriläisittäin ilmaistuna kysymyksessä on siis *Übergreifen*.) Tahtissa 57 saavutetaan Es-duurisointu. Sen ylä-äänessä on sivusävel g, jolta ylä-ääni laskee lomasävel f:n kautta tahtin 63 e:lle (esim. 3b ja 3c).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Schenker 1979, 89–90, esittää tilanteita, joissa VII–V-kulun VII rakentuu bassossa V:n terssin ennakkosävelelle. Schenkerin näyttämät esimerkit ovat tahtissa 49–63 esiintyvää tilannetta yksinertaisempia sikäli, että ne eivät sisällä enharmonisia muutoksia.

<sup>7</sup> Anglosaksisessa schenkeriläisessä kirjallisuudessa käytetään termiä "incomplete neighbor" (epätäydellinen sivusävel) kuvaamaan esimerkin 3b tahtissa 49–63 näyttämän kaltaisia tilanteita, joissa sivusäveleltä ei palata painokkaalle pääsävelelle vaan lasketaan lomasävelelle joka on sitä edeltävälle sivusävelelle alisteinen.

Vaikka Es-duurisointu on rakenteellisesti alisteinen sitä ympäröiville B-duuri- ja Fis-duurisoinnuille, on sillä äärimmäisen tärkeä tehtävä musiikin äänenkuljetusrakenteen jäsentymisessä. Kuten esim. 3b näyttää, tulkitsen tahdeissa 57–63 ääntenvaihdon jossa Es-duurisointu muuttuu kromaattisten muunnosten seurauksena ylinousevaksi sekstisoinnuksi. Chopin käyttää nyt hyväkseen saksalaisen sekstisoinnun ja dominanttiseptimisoinnun enharmonista samankaltaisuutta. Mielestäni tahtien 63–64 harmonia hahmottuu ensin ääntenvaihdon avulla Es-duurisointua levittäväksi ylinousevaksi sekstisoinnuksi ja vasta jälkikäteen – sen jälkeen kun tahdin 65 h-mollisointu on kuultu – pääsävellajin dominanttiseptimisoinnuksi.<sup>8</sup> Esimerkin 3a näyttämä painokas tahdin 63 dominanttisointu ei siis ole musiikin pinnalla välittömästi hahmotettavissa. Esim. 4 näyttää hypoteettisen harmonisen kulun, jossa tahtien 63–64 harmonia on todella tulkittu ylinousevaksi sekstisoinnuksi.

**Esimerkki 4:** hypoteettinen harmonian runko, jossa tahdin 63 harmonia on tulkittu ylinousevaksi sekstisoinnuksi

49 57 63

= B: I IV 10-6 V I

Ylinousevan sekstisoinnun enharmoninen uudelleentulkinta dominanttiseptimisoinnuksi on äärimmäisen tärkeä musiikin jäsentymisen kannalta. Kuten olemme nähneet, tahdissa 48 muuntuu oletettu fis enharmonisesti ges:ksi. Tämän uudelleentulkinnan jälkeen edetään tahdin 49 B-duurisointuun, jonka basson sävel puolestaan on rakenteellisessa mielessä ais:n enharmoninen muunnos. Tahdeissa 63–64 kumotaan toista alataitetta hallinut enharmoninen moniselitteisyys. Ylinousevan sekstisoinnun muuntuminen dominanttiseptimisoinnuksi ikään kuin korjaa tahdin 48 fis:n muuntumisen ges:ksi: tahdeissa 63–64 ges, b ja des muuntuvat enharmonisesti säveliksi fis, ais ja cis. Tällä tavoin musiikki palaa pääsävellajin säveliin toisen alataitteen B-duuri- ja Es-duurisointujen jälkeen.

<sup>8</sup>Ainut piirre tahdeissa 63–64 joka tuntuisi vihjaavan että näiden tahtien harmonia on pohjimmiltaan dominanttisointu eikä ylinouseva sekstisointu on tahdin 64 viimeisen neljäsosan sävel d, joka ennakoi seuraavassa tahdissa kuultavaa h-mollisointua.

Tahtien 63–64 häilyminen ylinousevan sekstisoinnun ja dominanttiseptimisoinnun rajamailla luo epäsuorasti viittauksia musiikin aiempiin tapahtumiin. Kuten esimerkissä 2 näimme, masurkan ensimmäisen alataitteen ensimmäinen jakso (t. 1–24) päättyy keskeytykseen. Bassossa on siis fis ja ylä-äänessä cis. Musiikin pinnalla tahdissa 24 on kuitenkin yksin basson sävel fis, ja implikoidun dominanttisoinnun rakentellinen painokkuus ilmenee vasta jälkikäteen. Tahdeissa 63–64 tilanne on varsin samankaltainen. Syvällä tasolla näissä tahdeissa on keskeytystilanne, joten myös tässä bassossa on fis ja ylä-äänessä cis (esim. 3a). Tahtien 63–64 enharmoninen monikasvoisuus saa kuitenkin aikaan sen, että tahtien 63–64 harmonia hahmottuu vasta jälkikäteen dominanttiseptimisointuna. Rakenteellisesti painokas dominanttisointu on siis jälleen hahmotettavissa tärkeäksi tilanteeksi vasta sen jälkeen kun siltä on jo edetty pois.

A<sup>1</sup>-jakso toistetaan tahdeissa 65–128 kokonaisuudessaan. (Ainoat erot tahtien 1–64 ja tahtien 65–128 välillä löytyvät jaksojen kahdesta viimeisestä tahdistä: tahdit 63–64 valmistelevat h-mollisoinnun paluuta tahdissa 65 kun taas tahdit 127–128 valmistelevat H-duurisointua joka alkaa B-jakson tahdissa 129.) Koko A<sup>1</sup>-jakson toistaminen vaikuttaa musiikin dramaturgiseen jäsentymiseen. Kuten olemme nähneet, sekä A<sup>1</sup>-jakson ensimmäinen että toinen alataite jättävät jännitteitä purkamatta ja luovat siten vaikutelman että musiikillinen prosessi jää ikään kuin kesken. Koko A<sup>1</sup>-jakson kertaaminen korostaa tätä vaikutelmaa: kertausten päättyessä on masurkka edennyt 128 tahtia, mutta yhtäkään selvää V–I-kadenssia ei ole kuultu pääsävellajissa. Lisäksi syvällä rakennetasolla musiikin etenemistä jäsentävät dominanttisoinnut (t. 28/88 ja 63–64/127–128) voi kunnolla hahmottaa rakenteellisesti painokkaiksi tilanteiksi vasta jälkikäteen.

B-jakso (t. 129–192) on kontrastoivassa H-duurissa. Se jakautuu kahteen taitteeseen (t. 129–160 ja t. 161–192). Ensimmäinen taite jakautuu edelleen kahteen toistensa kanssa lomittuvaan jaksoon (t. 129–145 ja 145–160) joista ensimmäisen äänenkuljetusrakenne näkyy esimerkissä 5.

Tahdit 129–145 muodostuvat kahdesta lomittuvasta fraasista. Ensimmäisessä fraasissa (t. 129–137) musiikki etenee syvällä rakennetasolla ensin fraasin alkavalta I#:lta tahdin 136 alussa saavutettavalle Dis-duurisoinnulle (#III\*). Tahdin 136 lopussa kuullaan V<sup>4</sup> jonka kautta musiikki palaa tahdin 137 alussa #III\*:lta takaisin I#:lle (esim. 5). Kuten esimerkistä 5a näkyy, basso liikkuu tahdeissa 129–137 syvällä rakennetasolla ensin h:lta lomasävel cis:n kautta dis:lle ja sitten jälleen lomasävel cis:n kautta takaisin h:lle. Tahdit 137–145 ovat hieman muunneltu toisto tahdeista 129–137 (esim. 5).

## Esimerkki 5; tahtit 129–145, äänenkuljetusrakenne

Vaikka tahtien 129–145 harmonian eteneminen on A<sup>1</sup>-jakson tapahtumia selkeämpi, eivät nämäkään tahtit tuo musiikkiin vahvaa V–I-kadenssia. Dominanttisointu kuullaan näissä tahdeissa neljästi (t. 131, 136, 139 ja 144). Dominanttisoinnuista yksikään ei kuitenkaan kuulu selvään kadenssiin. Tahdeissa 131 ja 139 dominanttisointu ei etene lainkaan toonikasoinnuille. Tahdeissa 136 ja 144 taas dominanttisointu on kvinttikäännös ja se rakentuu bassossa lomasävelle. Kontrastoivasta sävellajistaan ja luonteestaan huolimatta tahtit 129–145 tuntuvat siis jatkavan A<sup>1</sup>-jakson esittelemää tapaa jäsentää musiikin kulkua sikäli, että ne välttelevät selkeää ja päättävää V–I-kadenssia.

## Esimerkki 6; tahtit 145–193, äänenkuljetusrakenne

Tahtit 145–160 toistavat tahtien 129–144 musiikin samankaltaisena jaksojen viimeisiä tahteja lukuun ottamatta (esim. 6). Tahdin 160 lopussa ei kuulla tahdin 144 lopun tavoin V<sup>3</sup>:a joka jatkaisi seuraavassa tahdissa I<sup>#</sup>:lle (vrt. esim. 5 ja esim. 6). Tahdin 160 #III johtaa sen sijaan tahdissa 161 – B-jakson toisen taitteen alkaessa – painokkaalle V<sup>7</sup>:lle, joka puretaan tahdissa 161 toonikasointuun. Tahti 161 tuo ylä-ääneen takaisin fis:n (5) B-jakson ensimmäistä taitetta hallinneen dis:n jälkeen (esim. 6).

Tahtien 161–162 V–I-kulku on masurkan ensimmäinen selkeä kadenssi h-mollissa tai H-duurissa. Kun selkeä kadenssi on nyt kuultu, aletaan sitä toistaa: B-jakson toinen taite (t. 161–192) koostuu yksinomaisesti kadenssaalisista kuluista (esim. 6). Toistetuista kadensseista huolimatta tahtit 161–192 eivät sisällä yhtäkään kulkua joka tuntuisi

selkeästi päättävän musiikillisen liikkeen. Vaikutelma siitä että musiikillinen liike jää kadenssaalisista kuluista huolimatta kesken johtuu mielestäni ensisijaisesti ylä-äänien tapahtumista. Sen jälkeen kun fis vakiintuu tahdissa 162 painokkaimmaksi ylä-äänien säveleksi laskee ylä-ääni jokaisessa kadenssaalisessa kulussa fis:ltä e:n kautta dis:lle (esim. 6). Koska kadensseista jokaisessa on päättävän toonikasoinnun ylä-äänessä soinnun terssi eivät kadenssit harmonisesta selkeydestään huolimatta melodisesti sulje musiikillista liikettä.

Tahti 175 vahvistaa vaikutelmaa että B-jakson kadenssit eivät sulje musiikillista liikettä. Tahdin 175 V<sup>7</sup>:ä ei pureta toonikasointuun välittömästi kuten tapahtui vastaavissa tahdeissa 167–168. Oletetun toonikasoinnun sijasta musiikki ikään kuin pysähtyy tahdiksi miettimään, tarttuu tahdissa 177 jälleen V<sup>7</sup>:ään ja purkaa sen toonikasointuun tahdissa 178 (esim. 6). Musiikin tekstuuri ja karakteri muuttuvat kuitenkin tahdissa 176, ja tahdin 175 V<sup>7</sup> tuntuu retorisenä eleenä jäävän ilmaan vaikka sen tonaaliset jännitteet puretaan tahdissa 177.

B-jakson toisen taitteen (t. 161–192) asema masurkan jäsentymisessä on mielenkiintoinen. Kuten olemme nähneet, ei tahdeissa 1–160 ole yhtäkään selvää V–I-kadenssia h-mollissa tai H-duurissa. Tahdeissa 161–192 puolestaan on lukuisia kadensseja, mutta nämä eivät harmonisesta selkeydestään huolimatta ole päättäviä. Siten Chopin välttelee edelleen B-jaksossa päättäviä V–I-kulkuja. Myös tahdin 175 vahvan retorisen eleen voi nähdä liittyvän masurkan aiempiin tapahtumiin. Kuten esimerkeistä 2 ja 3 näkyy, A<sup>1</sup>-jaksossa musiikin kulkua syvällä rakennetasolla jäsentävät vahvasti kaksi dominanttisointua (t. 24/88 ja t. 63–64/127–128). Olemme kuitenkin nähneet, että näiden dominanttisointujen painokkuus oli hahmotettavissa vasta jälkikäteen. Tahdin 175 dominanttisoinnun kohdalla tilanne on päinvastainen. Kun V<sup>7</sup> kuullaan tahdissa 175, on se selkeä dominanttisointu ja kuulija olettaa että se puretaan toonikasointuun välittömästi. Tätä odotusta ei kuitenkaan täytetä. Siten tahdissa 175 syntyvä vaikutelma on tavallaan varsin samankaltainen kuin tahdeissa 24/88 ja 63–64/127–128 syntyvä: dominanttisointujen luomat välittömät odotukset eivät vastaa sitä mikä on sointujen asema laajemmassa yhteydessä.

A<sup>2</sup>-jakso (t. 193–224) toistaa masurkan alkavan musiikin aina tahtiin 214, joka vastaa tahtia 22 teoksen alussa (vrt. esim. 2 ja esim.7). Tahdissa 22 basson c tukee ♯II:ta jolta edetään varsin suoraan tahdin 24 basson fis:lle (esim. 2). A<sup>2</sup>-jaksossa ♯II:ta levitetään tahdin 214 jälkeen vielä useita tahteja. Tahdeissa 216–222 musiikin liike tuntuu pysähtyvän. On kuin pysähdys antaisi musiikille aikaa ratkaista mitä nyt tehdä. Masurkan alussa ♯II:lta edettiin rakenteellisesti painokkaalle dominanttisoinnulle (t. 24) joka kuitenkin musiikin pinnalla jäi täysin ilman painotusta. Nyt ♯II:lta edetään rakenteellisesti painokkaalle dominantille joka korostuu myös musiikin pinnalla (esim. 7):

tahdissa 224 kuullaan vahva V<sup>7</sup> jonka ylä-äänessä on cis (2̂). Masurkan viimeisen tahdin viimeisellä iskulla V<sup>7</sup> etenee toonikasointuun jonka ylä-äänessä on h (1̂).

#### Esimerkki 7; tahdit 193–224, äänenkuljetusrakenne

2̂–1̂ lasku masurkan viimeisessä tahdissa purkaa musiikin syvimmän rakennetason äänenkuljetusjännitteet. Päättävä kadenssi on tärkeä myös musiikin dramaturgisen jäsentymisen kannalta. Kuten olemme nähneet, eräs h-molli-masurkan luonteenomaisia piirteitä on yksiselitteisten dominanttisointujen ja päättävien V–I-kulkujen välttäminen. Viimeisen tahdin V–I-kulku, joka tukee ylä-äänessä 2̂–1̂ laskua, tuo musiikkiin vihdoin kyselemättömän selkeän dominanttisoinnun ja päättävän kadenssin. Viimeisessä

tahdissa musiikki saavuttaa siis kaivatun mutta tähän saakka vältellyn elementin, ja tahdin sointukulku purkaa siten läpi masurkan kestäneet sekä tonaaliset että dramaturgiset jännitteet.<sup>9</sup>

### III

Palatkaamme nyt Wilhelm von Lenzin kommenttiin h-molli-masurkasta jonka siteerasin tämän kirjoituksen alussa. Lenz toteaa – vihjaten mielipiteensä perustuvan Chopinin ajatuksiin – että masurkka on nimeään lukuun ottamatta kaikilta ominaisuuksiltaan balladi. Hän jatkaa että musiikin kertova luonne on eräs sen tärkeimpiä piirteitä. Lenz sanoo lopuksi ”päättävien sointujen pyyhkivän pois haamujen joukon” mikä tuntuisi viittaavan siihen, että musiikin kertovat jännitteet puretaan näissä soinnuissa. On tietenkin mahdoton tietää mitä Lenz, ja hänen välityksellään mahdollisesti Chopin, on tarkoittanut musiikin kertovalla luonteella ja sillä että viimeiset soinnut ”pyyhkivät pois haamujen joukon”. Lenzin tulkinta masurkan kokonaisuuden dramaturgisesta jäsentymisestä tuntuisi kuitenkin olevan sopusoinnussa edellä esitettyjen analyttisten havaintojen kanssa. Siten analyysini perusteella on mahdollista esittää oletamus siitä mitkä musiikin piirteet ovat saattaneet saada Lenzin puhumaan masurkan kertovasta luonteesta.

Kuten esimerkistä 8 näkyy, syvällä rakennetasolla dominanttisoinnut jäsentävät ennen muuta A<sup>1</sup>- ja A<sup>2</sup>-jaksoissa musiikin kulkua hyvin voimakkaasti. Ennen tahtia 224 A<sup>1</sup>- ja A<sup>2</sup>-jaksojen painokkaat dominantit esiintyvät kuitenkin kaikki keskeytystilanteissa, joten niitä ei pureta ja ne jättävät musiikillisen tilanteen auki. Lisäksi näistä dominanteista yksikään ei ole musiikin pinnalla välittömästi havaittavissa yksiselitteisen painokkaaksi dominantiksi. Musiikin syvät rakennetasot ja pintataso tuntuvat siis olevan ristiriidassa keskenään: syvän tason painokkaat elementit ovat musiikin pinnalla ohimeneviä ja monikasvoisia. Kontrastoivassa H-duurissa kulkevassa B-jaksossa taas on lukuisia selkeitä V–I-kulkuja. Esimerkistä 8 näkyy kuitenkin, että nämä kadenssaaliset kulut esiintyvät varsin lähellä musiikin pintaa: Tahdin 161 dominanttisointu tukee ylääänessä lomasävel e:tä joka nostaa ylimmän äänen rakenteelliselta väliäänänen säveleltä dis takaisin ylä-äänänen  $\hat{5}$ :lle. Tahtia 162 seuraavat dominanttisoinnut puolestaan tukevat lomasävel e:tä joka laskee ylä-äänänen  $\hat{5}$ :ltä väliäänänen dis:lle. Selkeydestään huolimatta B-jakson V–I-kulut eivät siis jäsennä vahvasti musiikin syvien rakennetasojen etenemistä.

<sup>9</sup> Myös Heinrich Schenker on todennut, että tahdin 224 kadenssi purkaa läpi teoksen kantaneita jännitteitä. Hän puhuu kuitenkin lyhyessä kommentissaan vain ylä-äänänen tapahtumista: ”Tämän koko masurkan erityinen vaikutus perustuu seuraavaan seikkaan:  $\hat{5}$ :n luoma jännite vallitsee aina viimeiseen tahtiin saakka jossa diatoninen  $\hat{5}$  lopulta ilmaantuu.” (Schenker 1979, 71)

### Esimerkki 8: äänenkuljetusrakenne ja muoto, yleiskuva

Tuntuu perustellulta olettaa, että yksiselitteisen painokkaan dominanttisoinnun ja päättävän V–I-kadenssin saavuttaminen vasta masurkan viimeisessä tahdissa olisi saanut Lenzin puhumaan teoksen kertovasta luonteesta ja painottamaan viimeistä tahtia jännitteiden ratkaisijana. (Tai ainakin voi väittää, että tästä musiikin jäsentymisen piirteestä voi tehdä samankaltaisen tulkinnan musiikin dramaturgisesta jäsentymisestä



kuin Lenz.) Tällöin musiikin jännitteet kasvaisivat osaltaan odotuksesta että musiikki vihdoinkin saavuttaisi selkeän V–I-kulun, tonaalisen musiikin kannalta keskeisimmän harmonian liikkeen. Masurkan kertova luonne kuvaisi silloin kaarrosa tietyn musiikillisen elementin – vahvan V–I-kadenssin – odotuksesta sen saavuttamiseen.

Masurkan kertovasta luonteesta puhuminen ei kuitenkaan mielestäni tarkoita että teokseen voisi liittää jonkin peitetyn ohjelman. En ole siis halukas monien hermeneuttikkojen tavoin etsimään tiettyä kirjallista tekstiä joka olisi musiikin taustalla.<sup>10</sup> Mielestäni olisi siksi arveluttavaa väittää esimerkiksi että haamujen joukko, käyttäkseni Lenzin kielikuvaa, viittaisi Chopinin masurkassa noitiin Shakespearen *Macbethissa*, ja sanoa sen että viimeiset soinnut ”pyyhkivät pois haamujen joukon” heijastavan Macbethin kuolemaa näytelmän lopussa – noitien ennustuksen lopullista täyttymistä ja siis heidän taikojensa pyyhkiytymistä pois. Jos masurkan kohdalla puhuu kertovasta luonteesta on kertovuus mielestäni käsitettävä metaforana jonka avulla voi yrittää selventää teoksen musiikillisia piirteitä. Tällöin analyttikko voi kertovuuden ajatuksen avulla pyrkiä selkiyttämään puhtaasti musiikillisia havaintoja ja dramaturgisia jännitteitä. Carl Schachter on puhuessaan Chopinin balladeista ja Fantasiasta op. 49 osuvasti kuvannut tämänkaltaista kertovuutta: ”Näiden teosten musiikillisiin arvoihin kuuluu niiden kertova luonne; mutta tämä kertovuus on musiikillista ja sen saavat aikaan tonaalinen rakenne, tekstuuri, muoto ja motiiviset tekijät.” (Schachter 1988, 253)<sup>11</sup> Näin ymmärrettynä kertovuuden ajatusta voi mielestäni h-molli-masurkan kohdalla käyttää metaforana kuvaamaan hyvin poikkeuksellista dominanttisoinnun esiintymistä teoksessa. Metaforaksi kertovuuden kuitenkin tulee jäädä: Chopinin masurkka ei ole ohjelmamusiikkia eikä se kerro kertomusta jolla olisi merkityssisältö.

#### LÄHTEET

- Eigeldinger, Jean-Jacques 1986. *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. Käänt. Naomi Shohet. Cambridge: Cambridge University Press. Ranskankielinen alkuperäinen, *Chopin vu par ses élèves*, 1970.
- Kallberg, Jeffrey 1988. The problem of repetition and return in Chopin's mazurkas. Teoksessa *Chopin Studies*: 1–23. Toim. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>10</sup> Ehkä tunnetuimpia tämänkaltaisia hermeneuttisia tulkintoja ovat Arnold Scheringin kirjoitukset Beethovenin soitinmusiikista. (Schering 1936)

<sup>11</sup> Chopinin kohdalla on viimeaikoina puhuttu yleisemminkin kertovuudesta hyvin abstraktilla tasolla. Tällöin kirjoittajat eivät kertovuudella viittaa musiikin ohjelmallisuuteen vaan tapaan jolla musiikillisten jännitteiden jäsentyminen vastaa kertovien jännitteiden jäsentymistä. (Ks. esim. Newcomb 1994 ja Tarasti 1989.) En tässä käsittele syvemmin viimeaikaista laajaa ja monipolvista musiikin kertovuutta käsittelevää kirjallisuutta.

- Lenz, Wilhelm von 1983. *The Great Piano Virtuosos of our Time*. Toim. Philip Reder, kääntäjää ei mainita. Lontoo: Kahn & Averill. Saksankielinen alkuperäinen, *Die Grossen Pianovirtuososen unserer Zeit*, 1872.
- Newcomb, Anthony 1994. The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative. Teoksessa *Chopin Studies* 2: 84–101. Toim. John Rink ja Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Charles 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Samson, Jim 1985. *The music of Chopin*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Schachter, Carl 1988. Chopin's Fantasy op. 49: the two-key scheme. Teoksessa *Chopin Studies*: 221–253. Toim. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, Heinrich 1979. *Free Composition*. Käänt. ja toim. Ernst Oster. New York: Longman. Saksankielinen alkuperäinen, *Der freie Satz*, 1935.
- Schering, Arnold 1936. *Beethoven und die Dichtung*. Berliini: Junker und Dünhaupt Verlag.
- Suurpää, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi: johdatus Schenker-analyysiin. *Musiikki* 3–4: 45–78.
- 1995. Mozartin Haffner-sinfonian menuetin trio: schenkeriläinen näkökulma. *Sävellys ja musiikinteoria* 2: 48–60.
- Tarasti, Eero 1989. Chopinin g-molli balladin narratiivinen kielioppi. *Musiikkitiede* 2: 4–46.



b) Käsikirjoitus Ö34:2, tahti 57

Ob. I.

*p* *pp*

Painettu partituuri

*p* *pp*

c) Käsikirjoitus Ö34:2, tahti 120

VI. I

*p*

Painettu partituuri

*p*

Tällaiset eroavuudet, joiden kaltaisia voitaisiin poimia *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetusta ja painetusta partituurista runsaastikin, johtunevat monestakin syystä – vaikkapa Sibeliuksen puhtaaksikirjoitustyön kiireisyydestä, nuotinkaivertajan vaikeudesta tulkita säveltäjän merkintöjä ja kustantajan merkintästandardien joustamattomuudesta – ja ovat monissa tapauksissa luonnollisesti myös tulkinnanvaraisia. Seuraavassa keskitytäänkin sellaisiin eroavuuksiin, jotka liittyvät teoksen yleisilmeeseen tai jotka nähdäkseen ovat osoitettavissa suoranaisiksi virheiksi painetussa partituurissa. Täten huomio on kiinnitetty ennen muuta yleisiin tempo- ja esitysmarkintoihin ja muutamiin dynamiikkaa ja artikulaatiota ym. koskeviin merkintöihin.<sup>5</sup>

#### TEMPOA SÄÄTELEVÄT JA MUUT MUSIIKIN YLEISILMETTÄ KOSKEVAT ESITYSMARKINNÄT

*Pohjolan tyttären* painetun partituurin tempo- ja muut esitysmarkinnät poikkeavat puhtaaksikirjoitetun partituurin merkinnöistä miltei säännönmukaisesti. Painetun partituurin ensimmäiseen tahtiin kirjoitetun merkinnän *Largo* asemesta käsikirjoit-

<sup>5</sup>Yleisillä, tai musiikin yleisilmettä koskevilla esitysmarkinnöillä tarkoitetaan tässä sellaisia merkintöjä, jotka koskevat samanaikaisesti koko esittäjästä ja luonnehtivat usein laajahkoja musiikillisia kokonaisuuksia. Vaikkapa dynamiikkaa ja artikulaatiota koskevia merkintöjä on tässä nimitetty paikallisiksi, sillä ne ovat yleensä vaikutukseltaan lyhytaikaisia ja vaihtelevat soittimittain.

tuksessa on merkintä *Moderato assai*. Tahdista 19 alkava *accelerando* on ilmaistu painetussa partituurissa *Poco a poco meno largo al - - -*, ja käsikirjoituksessa puolestaan sanan *largo* paikalla on täten *moderato*. Tahdin 27 uusi esitysmarkinta on painetussa partituurissa *Moderato*, käsikirjoituksessa *Allegro moderato*.<sup>6</sup>

Tahdissa 50 alkava hidastus *Poco allargando al - - - Largamente* puuttuu käsikirjoituksesta, joten käsikirjoituksessa tahdin 53 *Largamenteen* saavutaan äkillisesti. Tämän *Largamenten* lisäksi tahdin 57 *Tranquillo molto* on itse asiassa yksi niistä harvoista esitysmarkinnöistä, jotka käsikirjoituksessa ja painetussa partituurissa vastaavat toisiaan.

Tahdin 76 esitysmarkinta on painetussa partituurissa *Moderato*, käsikirjoituksessa *Allegro moderato*, ja tahdissa 96 merkinnät ovat *Molto tranquillo* ja *Poco tranquillo*. Edelleen tahdissa 100 partituurien merkinnät poikkeavat toisistaan: painettuun on merkitty *Più tranquillo*, käsikirjoitukseen puolestaan *Molto moderato*.

Kehittelyjakson alun, tahdin 114 esitysmarkinta on kummassakin partituurissa sama, *Allegro*. Tämän jälkeen seuraava markinta sijoittuu painetussa partituurissa vasta tahtiin 211. Tämä hidastus *Poco allargando al - - - Largamente*, puuttuu käsikirjoituksesta – samoin kuin tahdin 50 vastaava markinta. Niin ikään painetun partituurin tahdissa 222 oleva markinta *Un pochissimo con moto* puuttuu käsikirjoituksesta.

Käsikirjoituksen esitysmarkinnat näyttävät yleensä opastavan hieman liikkuvampiin tempokaraktereihin kuin painetun partituurin.<sup>7</sup> Lisäksi käsikirjoituksen ja painetun partituurin temposuhteistossa on havaittavissa mielenkiintoinen ero: käsikirjoituksessa esittely-, kehittely- ja kertausjakson hallitseva tempomarkinta säilyy miltei samana – esittelyssä (t. 1–113) *Allegro moderato*, kehittelyssä (t. 114–158) ja kertauksessa (t. 159–259) *Allegro*. Painetun partituurin mukaisesti tempo on kehittelyssä ja kertauksessa jonkin verran nopeampi (*Allegro*) kuin esittelyssä (*Moderato*).<sup>8</sup>

*Pohjolan tyttären* lopun tempomarkinta on tahdista 241 lähtien painetussa partituurissa *Poco a poco più largo*. Markinta on oletettavasti virheellinen: käsikirjoituksen vastaava markinta on *Poco a poco più larg.*, jossa lyhennys tarkoittaa todennäköisesti *largamentea*. Painetun partituurin *più largo* ei viittaa mielekkäästi aikaisempaan tempomarkintään – esitysmarkintahan on tahdista 213 lähtien ollut *Largamente*,

<sup>6</sup>*Pohjolan tyttären* käsikirjoituksessa 0163 teoksen alun esitysmarkintana on *Andante con moto*, ja painetun partituurin tahtia 21 vastaavasta kohdasta alkaa *accelerando*, *Poco a poco più con moto al - - - Allegro molto moderato*. Uusi tempo saavutetaan ensimmäisen oboen soolon alkaessa painetun partituurin harjoituskirjainta B vastaavassa kohdassa.

<sup>7</sup>Käsikirjoituksen 0163 merkinnät viittaavat vielä puhtaaksikirjoitetussa partituurissa ilmoitettujakin liikkuvampiin tempoihin.

<sup>8</sup>Teoksen muodontaan liittyvät yksityiskohdat liittyvät näkemykseeni *Pohjolan tyttären* sonaattimuoto-periaatteesta tutkielmassa *Jean Sibeliuksen sinfoninen fantasia Pohjolan tytär* (1996).

tahdistä 222 lähtien tosin ”hiukan liikkuva”, *Un pochissimo con moto*. Käsikirjoituksessa merkintä viittaa sen sijaan ymmärrettävällä tavalla juuri tahdin 213 *Largamenteen*.<sup>9</sup>

Käsikirjoituksen Ö34:2 ja painetun partituurin tempo- ja muut esitysmarkinnat on esitetty seuraavassa kaaviona. Painetusta partituurista on tästä lähtien käytetty lyhennettä P, käsikirjoituksesta puolestaan K.

Kaavio tempoa säätelevistä ja muista musiikin yleisilmettä koskevista esitysmarkinnoista *Pohjolan tyttären* käsikirjoituksessa Ö34:2 ja painetussa partituurissa:

Tahti	1	19	27
K	Moderato assai	Poco a poco meno moderato al - - -	Allegro moderato
P	Largo	Poco a poco meno largo al - - -	Moderato
Tahti	50	53	57
K		Largamente	Tranquillo molto
P	Poco allargando al - - -	Largamente	Tranquillo molto
Tahti	66	76	96
K	Poco a poco meno al - -	Allegro moderato	Poco tranquillo
P	Poco a poco meno al - -	Moderato	Molto tranquillo
Tahti	100	114	211
K	Molto moderato	Allegro	
P	Più tranquillo	Allegro	Poco allargando al - - -
Tahti	213	222	211
K	Largamente		Poco a poco più larg.
P	Largamente	Un pochissimo con moto	Poco a poco più largo

#### DYNAMIIKKA JA ARTIKULAATIOTA KOSKEVAT JA MUUT PAIKALLISET MERKINNÄT

Edellä mainittujen paisutus- ja aksenttiilojen lisäksi muut, lähinnä dynamiikkaa ja artikulaatiota koskevat paikalliset merkinnät sisältävät runsaasti eroja puhtaaksikirjoituksen ja painetun partituurin välillä. Seuraavassa on lueteltu niitä käsikirjoituksessa Ö34:2 esiintyviä merkintöjä, jotka poikkeavat painetun partituurin vastaavista ja muuta-

<sup>9</sup>*Largo* voisi toki assosioitua teoksen johdantoon, ja ajatus alun esitysmarkintään palaamisesta voisi sinänsä olla perusteltu, mutta kuten todettu, otaksun tahtien 241–242 esitysmarkinnan komparatiivimuodon *più larg.* viittaavan tahdin 213 *Largamenteen*.

massa kohdin arvioitu niitä. Luettelo ei ole täysin kattava. Esimerkiksi merkintöjen sijoittelun eroavuudet on ilmoitettu vain niissä tapauksissa, joissa merkinnät on puhtaaksikirjoituksessa ja painetussa partituurissa sijoitettu selvästi erilaisiin yhteyksiin, sillä vähäiset poikkeamat – esimerkiksi jonkin dynaamisen merkinnän sijoittelun hienoiset erot – ovat erittäin yleisiä, ja tämältyyppisten erojen havainnollinen esittäminen ja arviointi on oleellista lähinnä editorisissa julkaisuissa. Luettelossa on ilmoitettu ainoastaan käsikirjoituksessa esiintyvä merkintä, ja painettuun partituuriin korjatut, käsikirjoituksessa Ö34:2 esiintyneet varsin selvät virheet – esimerkkinä merkinnän *ffz* puuttuminen kolmannen pasuunan ja tuuban osuudesta tahdissa 53 – on jätetty huomiotta.

#### Tahti Käsikirjoituksen Ö34:2 mukainen merkintä

7–8 Vc. I solo: dynamiikkaa koskevat merkinnät, jotka puuttuvat painetusta partituurista, on näytetty esimerkissä 2

#### Esimerkki 2: Tahti 7–8, Vc. solo.



- 10 Fag. I: P: ssa olevan merkinnän *mf* asemesta *poco f*  
 14 Cl. b., Fag. II: P: ssa olevan merkinnän *p* asemesta *pp* C.Fag.: K: ssa *ppp* vasta tahdissa 15  
 19 Vc. (altri): *dim.* tahdin puolessavälissä (puuttuu P: sta)  
 20 Cor. ingl., Cl.: P: ssa olevan merkinnän *mp* asemesta *mf*, Vc.: tahdin viimeisellä kahdeksasosanuotilla *pp*  
 21 Timp.: *ppp* tahdin ensimmäisellä kahdeksasosalla  
 44 Cor. I+III: *ff* kahdeksasosatauon jälkeen (samoin tahdissa 46)  
 48 Trb. II: sulkeutuva kiila tahdin toisella ja kolmannella neljäsosalla (puuttuu P: sta)  
 50 Timp.: P: ssa olevan merkinnän *ff* asemesta *f*  
 56 Timp.: P: ssa olevan merkinnän *ff* asemesta *f*  
 65 Cl.: esimerkin 3 mukainen fraseerausmerkintä (samoin tahdissa 101)

#### Esimerkki 3: Tahti 65, Cl. (A).



- 66 Arpa: tahdista puuttuu yksi kuudestoistaosuus ja K: ssa että P: ssa  
 70 Arpa: avautuva kiila tahdin kolmannelta neljäsosalta seuraavan tahdin kolmannelle neljäsosalta (puuttuu P: sta)  
 72 Arpa: tahdin ensimmäinen kahdeksasosa **fz**, viimeinen neljäsosa **pp** (puuttuu P: sta)  
 74 Arpa: tahdin ensimmäinen kahdeksasosa **fz** (puuttuu P: sta)  
 96 Cb.: tahdissa ei dynamiikkaa koskevia merkintöjä, P: ssa merkintä **mf** ilmeisesti siirretty virheellisesti sellojen osuudesta  
 103 Arpa: merkintä **pp** tahdin alussa (puuttuu P: sta), Fl. II: lyhyt aksenttimerkki kolmannelta tahdinosalla (cis3, puuttuu P:sta), tahdeissa 103–109 puupuhaltimien trillien pituus osoitettu selvästi siten, että trillit päättyvät ennen edeltäviin nuotteihin kaarella sidottua kahdeksasosaa (esim. 4)

**Esimerkki 4.** Tahti 103–105, Fl. I ja II.

- 105 Fl. II: kaari ulottuu vain tahdin loppuun, ei seuraavaan tahtiin saakka kuten P: ssa  
 106 Arpa: merkintä **Più p** tahdin alussa (puuttuu P: sta)  
 107 Ob.: kaari ulottuu seuraavan tahdin alkuun, samoin tahdissa 109  
 111 Ob.: neljäsosanuotti P: ssa olevan kahdeksasosan asemesta  
 113 Archi: merkintä **Lunga** puuttuu<sup>10</sup>  
 118 Vl. II, II divisi: jälkimmäinen nuotti on niin K: ssa kuin P: ssakin kahdeksasosa, mutta mitä ilmeisimmin molemmat kahdeksasosat on tarkoitettu jaettaviksi kuudestoistaosiin – virhe toistuu P: n tahdissa 128 sellojen osuudessa  
 126 C.fag.: puolinuottiin liittyy kaksi pistettä (P: ssa virheellisesti vain yksi)  
 137 Vla: P: ssa olevan merkinnän **fz** asemesta **rfz**  
 142 Cor. i.: merkintä **poco f** tahdin toisella neljäsosalta (puuttuu P: sta)  
 145 Fl.: tenuto -viivat puuttuvat kolmannelta ja neljänneltä neljäsosalta niin K: sta kuin P: stakin, Arpa: dynamiikkaa koskeva merkintä P: ssa olevan **f**: n asemesta **ff**, Vl. II, I divisi: jokaisella neljäsosalta tenuto -viiva (puuttuvat P: sta)  
 151 Vla: sulkeutuva kiila (aksenttimerkki) lyhyempi kuin P: ssa ja vasta tahdin viimeisellä kahdeksasosalta, samoin seuraavassa tahdissa, myös englannintorven osuudessa

<sup>10</sup> Käsikirjoituksessa Ö34:2 alttoviulujen, sellojen ja kontrabassojen ensimmäinen nuotti on ais:n asemesta a. Painettu partituuri on mitä ilmeisimmin tässä kohdin virheetön – myöskin käsikirjoitus 0163 tukee tätä.

- 158 P: ssa tahtiviivalla oleva fermaatti puuttuu koko orkesterilta  
 163 Vl. II: osuus esimerkin 5 mukainen

**Esimerkki 5.** Tahti 163, Vl. II.

- 165 Fl., Ob., Cl., Fag.: dynamiikkaa koskeva merkintä P: ssa olevan **poco f** n asemesta **f**  
 171 tahtiosoitus 2/2 koko orkesterilla (puuttuu P: sta), Cl. b., Fag., Cor., Vc.: P: ssa olevan merkinnän **f** asemesta **forte**  
 174 Cor.: P: ssa olevan merkinnän **f** asemesta **forte**  
 182 Fag.: tenuto -viivat puuttuvat neljältä viimeiseltä kahdeksasosalta  
 182 Crtti+Trbe: tenuto -viivat jokaisella neljäsosalta (puuttuvat P: sta)  
 192 Cor. III: P: ssa olevan merkinnän **mf** asemesta **poco f** (P: n **poco f** liittyy neljännen käyrätorven osuuteen)  
 198 Trbe: pisteellisen puolinuotin jälkeen merkintä **p** ja avautuva kiila (kuten P: ssa pasuunoiden osuudessa t. 198–200)  
 204 Fag.+Timp.: P: ssa olevan merkinnän **rfz** asemesta **rfz**  
 209 Cl.: kokonuotin jälkeen merkintä diminuendo (puuttuu P: sta)  
 215 Trbni. I+II: tahdin alussa merkintä **ff** (puuttuu P: sta), harpun osuudessa arpeggiot merkitty kuudestoistaosin, kahdeksasosatauko kuitenkin kuten P: ssa (merkintä samoin tahdissa 219)  
 216 Timp.: merkinnän **ff** jälkeen sulkeutuva kiila seuraavan tahdin alkuun saakka (puuttuu P: sta)  
 217 Trbne III+Tb.: P: ssa olevan merkinnän **ff** asemesta **ffz**  
 218 Cor. III+IV, Crtti, Trbe, Trbni I+II: P: ssa olevan merkinnän **p** asemesta **pp**, Timp.: avautuvan kiilan päätyttyä merkintä **f** (puuttuu P: sta)  
 220 Timp.: merkinnän **ff** jälkeen sulkeutuva kiila ja **p** (tahdin loppuun, puuttuu P: sta), Arpa: glissandoa merkitsevän viivan yhteydessä lisäksi merkintä **gliss.** ja merkintä **ff** kahdeksasosanuotin yhteydessä (puuttuvat P: sta)  
 221 Fl., Ob., Cl., Fag. I+II: P: ssa olevan merkinnän **f** asemesta **forte**, Vl. I+II, Vla: tahdin viimeisellä neljäsosalta merkintä **f** (puuttuu P: sta)  
 222 Cor. I: kuudestoistaosan yhteydessä merkintä **f** (puuttuu P: sta), Vl. I+II, Vla: P: ssa olevan merkinnän **f** asemesta **forte**  
 223 Timp.: sulkeutuvan kiilan päätyttyä merkintä **p** (puuttuu P: sta)  
 226 Crtti: toiselta neljäsosalta avautuva kiila seuraavan tahdin alkuun (puuttuu P: sta)  
 227 Fag., C.fag.: merkintä **ff** K: ssa myös jälkimmäisen puolinuotin yhteydessä, Crtto I: P: ssa olevan merkinnän **mf** asemesta **f**  
 229 Crtto I: pisteellisen puolinuotin yhteydessä merkintä **f** (puuttuu P: sta), Cb., I divisi: tahdin alussa merkintä **poco f** (puuttuu P: sta)  
 230 Crtto I: merkintä **f** ennen avautuvaa kiilaa (puuttuu P: sta)  
 235 Fl., Ob.: P: ssa olevan merkinnän **ff** asemesta **fffz**, C.fag., Cor. I+II: P: ssa olevan merkinnän **ff** asemesta **fff**, Cb., I divisi: merkintä **ff** puuttuu, pisteellisellä neljäsosanuotilla merkintä **fff** (puuttuu P: sta)

- 236 Cor. III+IV: tehdin alussa merkintä *ff* (puuttuu P: sta), Trbe: P: ssa olevan merkinnän *f* asemesta *forte*
- 239 Vc., Cb., I divisi: tahdissa vain yksi, ensimmäiseltä neljäsosanuotilta kahdeksasosanuotille ulottuva kaari
- 242 Cb.: P: ssa olevan merkinnän *f* asemesta merkintä *mf*
- 243 Fag., C.fag.: kiilat puuttuvat
- 245 Vl. I: merkintä *p* sulkeutuvan kiilan päätyttyä, ei seuraavassa tahdissa kuten P: ssa.

Edellä on esitelty siis ainoastaan osa *Pohjolan tyttären* käsikirjoituksen Ö34:2 ja painetun partituurin välisistä eroista. Nuottieditoiden laatimisessa – Sibeliuksen teosten kriittinen kokonaisjulkaisuhankehan on viimeinkin käynnistynyt – on sen sijaan luonnollisesti otettava huomioon ja arvioitava jokainen poikkeama tärkeimpien lähteiden välillä. Monet *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin välisistä eroista saavat tärkeää valaistusta, jos teoksen korrehtuuri on säilynyt ja saatavissa tutkimuskäyttöön. Vaikkapa teoksen tempoa säätelevät ja muut esitysohjeet näyttävät olleen sellaisia musiikin yleisilmettä koskevia merkintöjä, jotka Sibelius mahdollisesti vakiinnutti vasta korrehtuurin saatuaan tai jotka tuskin olisivat jääneet häneltä korrehtuurissa tarkistamatta ja siihen korjaamatta, jos niissä jotakin korjattavaa on ollut – mielenkiintoisena poikkeuksena tahdin 241–242 merkintä *Poco a poco più largo*. Yksittäiset merkinnät ovat sen sijaan saattaneet läpäistä jo uusien töiden pariin siirtyneen säveltäjän seulan. Mutta mitkä ja minkälaiset erot lopulta ovat vaikkapa tutkijan ja esittäjän kannalta oleellisia? Mitä merkitystä on sillä yksityiskohdalla, lukeeko partituurissa *forte* vai pelkkä *f*? Nähdäkseni sillä voi hyvinkin olla merkitystä. Sibelius on voinut tarkoittaa näillä merkinnöillä eri asiaa. *Forte* voidaan tulkita vaikkapa esitysohjeeksi, joka koskee musiikin ilmeystystä muunkin kuin dynamiikan kannalta – merkinnäksi, joka voi sisältää tulkinnasta riippuen *ainakin* yhtä paljon, siis mahdollisesti enemmänkin kuin *f*.

## Lineaarisuus *Delfoin tanssijattarissa*

OLLI VÄISÄLÄ

Kuten aiemmassa *L'Isle joyeuse* -analyysissäni (Väisälä 1994) olen osoittanut, Debussyn musiikki – toisin kuin joskus on väitetty<sup>1</sup> – ei suinkaan ole hylännyt *lineaarisuutta* eri hierarkkisten tasojen rakenneperiaatteena. Schenkeriläisellä Ursatzilla, jonka paradigmaattinen vaikutus *L'Isle joyeudessa* ulottuu taimmalta rakennetasolta soivaan pintaan, ei kuitenkaan ole minkäänlaista normatiivista asemaa Debussyn musiikissa. Osittain tämä johtuu siitä, ettei musiikin harmonisena perustana ole enää aksiomaattisesti duuri- tai mollikolmisointu, osittain taas siitä, ettei Ursatziksi projisoitumista kolmisoinnunkaan kohdalla voi pitää niin välttämättömänä soinnun ”tahtona”, kuin Schenker oletti. Seuraavassa pikku analyysissä toimii *Preludien* ensimmäinen kappale *Danseuses de Delphes* esimerkkinä sävellyksestä, jossa keskeisimpänä harmoniana on duurikolmisointu mutta jossa ei esiinny minkäänlaista pyrkimystä schenkeriläisen Urlinien toteuttamiseen; Urlinien asemesta on etenemistä ohjaamassa kokonaan toisenlainen laajan jännevälän ylä-äänilinja.

Ennen varsinaista analyysiä sovimme seuraavasta muodollisesta jaotuksesta nimityksineen:

taite A<sub>1</sub>: tahdit 1–10,  
taite B: tahdit 11–20,  
”retransitio”: tahdit 21–24,  
taite A<sub>2</sub>: tahdit 25–31.

\*\*\*

Preludi alkaa toistetulla, kolme sointua käsittävällä aiheella, jonka harmonisena pohjana on I–V. Kuten nuottiesimerkin 1 kohdat a ja b osoittavat, oikean käden aines on johdettavissa Debussylle ominaisesta satsityypistä, Diether de la Motten termin *tonaalisesta mikstuurista*,<sup>2</sup> ts. diatoniseen sävelistöön pitäytyvästä rinnakkaiskolmi-

<sup>1</sup>Käsityksen, jonka mukaan ”Debussyllä emme tapaa lainkaan lineaarisuutta” on esittänyt esim. Edison Denisov (1979: 168).

<sup>2</sup>*Mikstuuri* (Mixtur) on de la Motten käyttämä, urkujen rekisteröinnistä peräisin oleva nimitys rinnakkaissoinnutukselle. De la Motte jakaa mikstuurin useihin alalajeihin, kuten *tonaaliseen* mikstuuriin, joka pitäytyy samaan diatoniseen sävelistöön, ja *reaaliseen* mikstuuriin, jossa sointua transponoidaan sellaisenaan diatonisuudesta välittämättä. (1980: 254–258.)

sointuliikkeestä, joka voidaan tulkita asteiden paksuntamiseksi, tässä 1., 2. ja 3. asteen. Mainitut asteet tulevat satsissa esille omana kromatisoituna aiheenaan, jonka oletettua viimeistä säveltä d:tä lykkäämällä saadaan kolmannelle tahtiosalle jännitteinen V<sup>5+</sup>-sointu "III<sup>6</sup>:n" (= V<sup>(5)+6</sup>) asemesta; sitäkin vapauttavampi on vaikutus tahdissa 4, kun kromaattinen aihe bassoon siirrettyä vihdoin etenee d:hen asti. Ylä-äänenä tahdeissa 1–2 ei kuitenkaan toimi  $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ , vaan näiden paksunnettujen asteiden kvinteistä muodostuva, oktaavikaksinnuksin vahvistettu f–g–a, mitä seuraa tahdeissa 3–4 paluu g:n kautta f:ään ja, basson saavuttua d:lle, f:n melodisen valta-aseman vahvistaminen ylärekisteristä (f<sup>3</sup>) laskeutuvalla sointusarjalla.

### Esimerkki 1

Taianomainen hetki preludin kokonaisuudessa on B-taitteen alku tahdissa 11. Taitteen alkava rekisterillisesti hajautettu suuri nooni on sonoriteettina tyyppillisen debussyläinen samoin kuin noonin käsittelykin. Kuten muualla olen osoittanut tavanomaiseksi Debussyllä,<sup>3</sup> toimii nooni (9. osasävel) tässä *konsonanssin* tavoin, ylä-äänien g:tä tukien. Tahdin 11 toisen tahtiosan f:n voi tosin katsoa ohimennen vihjaavan noonin perinteiseen asemaan 9-8-appoggiaturassa, mutta todellista purkausvaikutelmaa ei synny, vaan f jää osaksi alaspäistä pentatonista linjaa vailla harmonista tukea. Koska tahtien 11–12 keskirekisterin soinnullisena materiaalina on c-mollilta c-mollille oktaavin nouseva rinnakkaiskolmisointukulku, toimii hallitsevana harmoniana V:n ja II:n asteen yhdistelmä f–c–es–g, mikä tukee g:n asemaa rakenteellisena ylä-äänenä. Lopullisesti asia vahvistuu, kun pentatoninen aihe seuraavan kahden tahdin aikana päätyy takaisin g:hen, joka tahdista 15 alkaen otetaan käsittelyyn yksiselitteisesti C-duurisoinnun, ts. dominantilta irtautuneen terssiylenteisen II asteen (= V/V), kvinttinä. Tahtien 13–14 harmoniasta huomattakoon, että rinnakkaiskolmisointuliike ei täällä täytä oktaavia; alun as toimii lähinnä g:n sivusävelenä, osapuulle esimerkin 2 osoittamalla tavalla.<sup>4</sup>

### Esimerkki 2

Tahdin 14 lopussa tapahtuva poikkeama diatonisuudesta ja asteittaisuudesta (ks. hakasta esimerkissä 2),<sup>5</sup> paitsi ennakoi tulevaa harmonisen tapahtumatiheyden kohoamista ja kromatiikkansa tasojen (d–des[=cis], h–b) puolesta viittaa preludin avaukseen, myös saa aikaan rinnastuksen motiiviin g–b–f, joka tahdissa 4 (ja 9) on

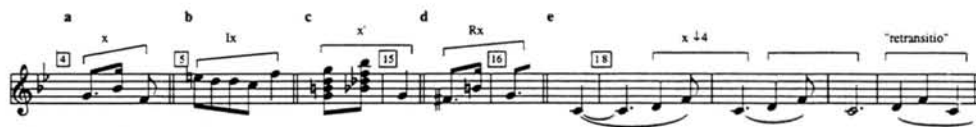
<sup>3</sup> Ks. esim. Väisälä 1994: 187.

<sup>4</sup> Tulkinta, jonka mukaan tahdin 11 c-molli- ja tahdin 13 As-duurisointujen välinen äänenkuljetuksellinen suhde nähdään g–as–g-sivusävelkulkuna eikä niinkään kaikkien äänten transponoimisena terssillä alaspäin on sukua erälle David Lewinin Debussyn rinnakkaissoinnutuksesta esittämille ajatuksille (Lewin 1987).

<sup>5</sup> Tahdin 14 kahden viimeisen soinnun kaltaista yhdistelmää De la Motte nimittää – ei täysin onnistuneesti – *atonaaliseksi* mikstuuriksi (1980: 256).

toiminut vahvistuksena f:lle. Samaan aikaan kun B-taitteen alun hallitseva melodiasävel g siirtyy preludin avausta vastaavaan yksiviivaiseen oktaavialaan, sen rinnastuminen A<sub>1</sub>-taitteen f:ään vahvistetaan siis myös tämän pikku motiiviyhteyden avulla, joka on esitetty esimerkin 3 kohdissa a ja c. Muut esimerkin kohdat näyttävät motiivin inversion käytön f:n täydentävänä vahvistuksena tahtien 4–5 (ja 9–10) sointusarjan päätteeksi (b), kromatisoidun ravun g:tä ympäröimässä (d) sekä alakvarttitransposition, jonka toistot toimivat B-taitetta ja retransitiota yhdistävänä ”liimana” (e).

### Esimerkki 3



Tähänastiset ylä-äänitapahtumat pelkistyvät toonikan päälliseen f:ään taitteessa A<sub>1</sub> ja dominantin päälliseen g:hen taitteen B alusta lähtien. Päämääränsä tämä kolmiiviivaisessa rekisterissä etenevä ylä-äänilinja saavuttaa tahtissa 16, jossa ilmestyvä a täydentää linjan preludin avanneen motiivin f–g–a laajentumaksi! Kuten esimerkin 1 c-kohdasta ilmenee, yhteys suppean ja laajan jännevälin välillä koskee myös harmoniaa, joka pohjautuu kummassakin tapauksessa I–V-liikkeen päälliseen rinnakkaissointukulkuun ”I–II–III”. Tahtin 16 a<sup>3</sup>:lla, johon motiivin laajennus kulminoituu, ei preludin ulkonaisessa jäsennyksessä ole vastaavaa asemaa kuin taitteiden A<sub>1</sub> ja B lähtöpisteinä toimineilla f:llä ja g:llä, mutta se muodostaa preludin ilmaisullisen ja dynaamisen huippukohdan. Merkille kannattaa panna myös suorastaan maaginen kesto-suhteita koskeva tarkkuus, joka säerajoista välittämättä vallitsee laajan mittakaavan äänenkuljetuksessa. Taitteen B alun g<sup>3</sup>:stä tahtin 16 toisen tahtiosan a<sup>3</sup>:han kestää 16 neljäsosaa, mikä on täsmälleen sama kuin taitteen A<sub>1</sub> kerratun puolikkaan (t. 1–5) kesto (kertaus [t. 6–10] pidennetty 17 neljäsosaksi). Samalla a – sävellyksen huippukohta – sijaitsee jokseenkin täsmälleen kappaleen puolivälissä (kesto-suhteet neljäsosissa 49:48), kontrapunktissa ulkoiseen artikulaatioon nähden, joka viittaa lähinnä kolmijakoon (neljäsosissa mitattuna A<sub>1</sub> = 32, B = 31, ”retransitio” + A<sub>2</sub> = 33).

Vaikka olen edellä käsitellyt tahtin 16 a:ta laajennetun f–g–a-motiivin maalisävelenä, tilanne jää tahtien 16–17 ajaksi jossain mielessä auki, kun II<sub>7</sub>-soinnun tukema g<sup>1</sup> ja V<sup>5+6</sup>-soinnun (V<sup>m</sup>) tukema a<sup>3</sup> jatkavat vuorotteluaan. Kohdan hahmotus huojuu esimerkin 4 kohdissa a ja b esitettyjen vaihtoehtojen välillä, sen mukaan kumpi näistä katsotaan rakenteellisesti ensisijaiseksi. Tilanteen ratkaisemattomuutta korostaa se, että g ja a (sekä c ja d) esiintyvät näissä tahdeissa jatkuvasti myös vertikalisoituina sekunteina. Esimerkin 4 b-kohdan mukainen tulkinta vastaa lähemmin ulkoista jäsentymistä, ja siinä alääneen merkitty yhteys II<sub>7</sub>-soinnun pohjasävelen ja terssin

välillä tuntuu luontevalta. Toisaalta tahtin 16 ylä-a:n ja tätä tukevan dominantin tulkinta pelkiksi g:n ja e:n sivusäveliksi ei tee oikeutta näiden sävelten todelliselle vaikutukselle. II<sub>7</sub>-soinnun tukeman g:n paluun ratkaisuvedusta vähentää sekä soinnun esiintyminen terssikäännöksenä että ennen kaikkea a:n rekisterillinen ylivoima g:hen nähden. Psykologisesti tilanne voitaneen kuvata suurin piirtein näin: V-asteen tukema a tahtissa 16 luo voimakkaan saapumisen vaikutelman, joka sitten jatkossa jossain määrin kyseenalaistuu muttei kuitenkaan suorastaan kumoudu.

### Esimerkki 4

Kaiken kaikkiaan tuntuisi, ettei paras ratkaisu tällaisen tilanteen analyttiseen kuvaamiseen löydy niinkään hylkäämällä jompikumpi esimerkin 4 tulkinnoista vaan pikemminkin hyväksymällä hierarkkinen monitulkintaisuus kohdan olennaiseksi piirteeksi. Tässä tapauksessa kahden hahmotuksen päällekkäisyys merkitsisi tietynlaista V ja II-asteen ajallisen levittäytymisen kietoutumista toisiinsa, mikä onkin hyvin sopusoinnussa sen kanssa, että taitteen harmonisena lähtötilanteena on näiden asteiden päällekkäisyys. Missään tapauksessa hierarkkinen monitulkintaisuus ei tässä ole



merkinä sotkuisesta sävellyksellisestä ajattelusta, lähinnä voinee puhua keinovarasta, jolla on rinnakkaisilmionsä impressionistisen maalaustaiteen alalla: äänenkuljetuksellisen "rajaviivan", tässä g:n ja a:n välisen siirtymän, "hämyyn kietomisesta". Konkreettisimmin — ja perinteiseen käytäntöön nähden innovatorisimmin — tämä ilmiö ilmenee äänenkuljetuksen perustana toimivien sekuntien taipumuksessa vertikalisoitua, tahtien 16–17 g-a- ja c-d-sekuntien tapaan. Ajatuksen kirkkautta osoittaa toisaalta rinnastussuhde, joka muodostuu tahdeissa 8–9 ja 16–17 samankaltaisina tekstuurillisina elementteinä toimivien ylärekisterin perkussiivisten f-g- ja g-a-sekuntien välille ja tuottaa eräänlaisen assosiaatioon perustuvan vahvistuksen ylä-äänien valtaajatukselle: f-g-a-linjalle.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Soittaessaan preludin pianorullalle Debussy vahvisti tahtien 7–9 sekunteja ylimääräisellä sekunnilla yksiviivaisessa oktaavialassa, mikä tekee tahtien 8–9 ja 16–17 välisestä yhteydestä vieläkin tarkemman. Tämä ylimääräinen f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-sekunti on (kenties hieman arveluttavasti) otettu mukaan Durandin uuteen Debussyn teosten kokonaislaitokseen, jonka on editoinut Roy Howat.

Vaikka g:n alkupiste laajan jännevälän ylä-äänilinjassa (t. 11) on mitä selkeimmin taitteiden välisen rajan artikuloima eivätkä f:n prolongaation sisällä sijaitsevat tahtien 8–9 f-g-sekunnit osallistu äänenkuljetuksellisen "rajaviivan" hämärtämiseen samalla lailla kuin tahtien 16–17 g-a-sekunnit, on myös f:n ja g:n välisessä siirtymässä tiettyjä "rajaviivaa" pehmentäviä piirteitä. Tällainen on ensinnäkin ennen "rajaviivaa" tahdeissa 8–9 esiintyvien sekuntien ylä-g:n assosioituminen tahdin 11 g:hen, mikä tuottaa ensin mainitulle jossain mielessä ennakoivan funktion. Tätä yhteyttä vahvistaa rekisterillisten seikkojen lisäksi se, että tahdin 11 alukekonoriteetti muodostuu samoista sävelluokista kuin edeltävät f-g-sekunnit. "Rajaviivan" jälkeen taas on jonkinlaista epävarmuutta siitä, onko g rakenteellinen ylä-ääni vai pelkkä appoggiatura f:lle. Samalla, vaikka puhunkin edellä f-g-sekuntien ja tahdin 11 hajautetun f-g-noonin välisestä assosiaatiosta, on syytä korostaa näiden rakenteellisen aseman erilaisuutta. Viimeksi mainittu toimii todellisena, soinniltaan täyteläisenä konsonanssina, äänenkuljetusintervalleista vertikalisoitunut sekunnit taas lähinnä jonkinlaisina intervallisina mausteina vailla selvää konsonanssi- tai dissonanssistatusta. Kuten itse kunkin korvat voivat todistaa, yhdeksäs osasävel vaatii rekisterillistä laveutta päästäkseen täysiin oikeuksiinsa konsonanssina. Yleensäkin, mitä tulee konsonoivuuteen, ts. kykyyn toimia rakennetta kannattavana tekijänä, olisi intervallin ja intervalliluokan (samoin kuin soinnun ja joukkoluokan) käsitteet pidettävä selvästi toisistaan erillään, toisin kuin esimerkiksi amerikkalaisessa oman vuosisatamme musiikin analyysissä on tapana (ks. esim. Strausin sinänsä ansiokasta kirjoitusta post-tonaalista prolongaatiosta [1987]).

Huomattakoon vielä, että vaikka "rajaviivojen" hämärtäminen äänenkuljetusintervalleja (sekunteja) vertikalisoimalla on innovatorinen piirre Debussyn musiikissa, ovat useat hierarkkisen rakenteen tulkintavaihtoehdot arkipäivää myös perinteisessä Schenker-analyysissä (ks. esim. Schachterin [1977] ja [1977]) ja Rothgebin [1977] välistä keskustelua Schubertin *Moment musicalista* Op. 94 n:o 1). Prolongaatio- tai muiden hierarkkioiden tiukan yksikäsitteisyyden vaatimusta ei ole helppo puolustaa ainakaan ajallisen havaitsemme luonteen perusteella. Niin tärkeää kuin hierarkkinen ajattelu musiikillisessa mieltämisessämme onkin, kuuntelemme musiikkia myös hetkestä seuraavaan edeten, eikä ole luontevaa ajatella, että hierarkkiset rakenteet pilkkoisivat ajan jyrkästi toisistaan erotettuihin "karsinoinhin".

Jos tahtien 16–17 vuorottelu jättää ratkaisemattoman vaikutelman, päästään sitäkin selvemmille vesille tahdeissa 18–20, joissa äärirekistereihin levitetty rinnakkaiskolmisointukulku palauttaa tilanteen yksiselitteisesti dominantin huomaan. Ylä-äänimotiivimme esiintyy nyt takaperoisena ja muunnettuna: as-g-f (ks. esim. 4). Tämän jälkeen seuraava "retransitio" alkaa toonikasoinnulta, mutta vahvaa toonikaharmoniaa saadaan odottaa taitteen A<sub>2</sub> alkuun (t. 25) asti. "Retransition" harmonista painokkuutta vähentää se, että reaalisena mikstuuriin perustuvana se on luonteeltaan lähinnä "paksunnettua yksiäänisyyttä". Melodialinja liittyy yhtä kaikki elimellisesti f-g-a-motiiviin, tarkemmin sanottuna kvinttiasemaiseen rinnakkaisointukulkuun I–II–III, sillä juuri nämä kolmisoinnut esiintyvät murrettuna tahdeissa 21–23 (ks. esim. 1d, 5c). (Tahdin 21 d-f-terssi on tässä tulkittu I asteeseen liittyväksi, mihin antaa oikeutuksen tahdin alun bassosävel b. Vastaava bassosävel as II asteen kolmisoinnun murron alkaessa tahdin 21 viimeisellä tahtiosalla on kenties tulkittavissa seuraavan tahdin Es-duurisoinnun g:n sivusäveleksi tahtien 13–14 tapaan.)

Kuten preludin taitteista käyttämäni kirjainsymbolit antavat ymmärtää, on sävellys käsitettävissä ABA-muodoksi, jossa A:n kertaus on lyhennetty. Kahdenpuolisuuden ohella voidaan kuitenkin panna merkille jonkinasteinen koko preludin mitassa vaikuttava yksisuuntainen tendenssi, jota voi suurin piirtein luonnehtia pyrkimykseksi diatonisesta lähtökohdasta etäisempiin tonaalisiin maisemiin. Mikstuurisoinnutuksen osalta tämä ilmenee tonaalisen mikstuurin korvautumisena reaalilla tahdeissa 15 ja 21–24. Preludin ala-äänitapahtumista havaitaan, että vaikka ne ankkuroituvat mitä vankimmin I–(I<sup>6</sup>–V)–V–I–*Bassbrechungille*, ts. B-duurikolmisoinnun sävelille b (t. 1 [6]), d (t. 4 [9]), f (t. 5 [10], 11) (ks. esim. 1c) ja uudelleen b (t. 21, vars. 25),<sup>7</sup> tahdistä 15 lähtien merkittävässä rooleissa tätä rikastamassa ovat tasot c (=V/V, t. 15), as (t. 18) sekä e (t. 24). Ylempien äänten kannalta erityisen huomattava B-duuriin sisällymätön väritekijä on as/gis, jonka kehkeytyminen melodisten tapahtumien osaksi on esitetty esimerkissä 5. As-sävelen integroituminen ylä-ääneen ulottuu myös myös taitteeseen A<sub>2</sub>, jossa se on uutena tekijänä tarttunut alkuperäiseen kolmen soinnun aiheeseen (ks. t. 25–26), tuloksena tahtien 17–20 ylä-ääninlinjan takaperoinen versio f–g–as–a (ks. esim. 5: b, d). Ylimääräisen kromatisoinnin johdosta tämä aihe koostuu nyt neljästä soinnusta, joista kolme viimeistä on kromaattisessa rinnakkaisliikkeessä eteneviä ylinousevia kolmisointuja.<sup>8</sup> Huomattakoon ”harha-crescendo”-merkintä, joka hienoisesti korostaa As<sup>+</sup>-sointua tämän lomasointuisesta asemasta huolimatta.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Toinen mahdollinen tulkinta tahtien 1–5 strukturaalisesta bassolinjasta on I–II–V, ts. b–c–f, joka esiintyy Adele Katzilla (1945: 265). Oma tulkintani on perusteltavissa ainakin sillä painokkuudella, jonka aläänen d saa kromaattisen motiivin luomien odotusten johdosta.

<sup>8</sup> Myös Denisov pitää tätä sointukulkua kokosävelisyyteen assosioituvine ylinousevine kolmisointuineen omana kehitysetappinaan (1979: 151). Tietylnainen ylinousevaa sointua suosiva taipumus voidaan tosin havaita jo tahdeissa 6–7, joissa omaksi tekstuurilliseksi kerrokseksi erotetuista synkopoiduista soinnuista kaksi jälkimmäistä on ylinousevia, siitä huolimatta että keskimmäisen soinnun h on esimerkissä 1a esitetyn tulkinnan perusteella pohjimmitaan pelkkä kromaattinen lomasävel.

<sup>9</sup> ”Harha-crescendo” on käännös (muistaakseni) E. Robert Schmitziltä peräisin olevasta termistä *deceptive crescendo*. Tämä viittaa Debussyllä yleiseen dynaamiseen merkintään, jossa crescendoa seuraa äänenvoimakkuuden äkillinen pudotus, yleensä crescendoa edeltävälle tasolle.

## Esimerkki 5

The image shows a musical score for Example 5, consisting of four staves labeled a, b, c, and d. Staff a shows measures 11 and 15 with a 'ss' annotation. Staff b shows measures 16 and 18 with a 'coll' 8 annotation and a bracket labeled 'x'. Staff c shows measure 21. Staff d shows measure 25 with a bracket labeled 'Rx'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

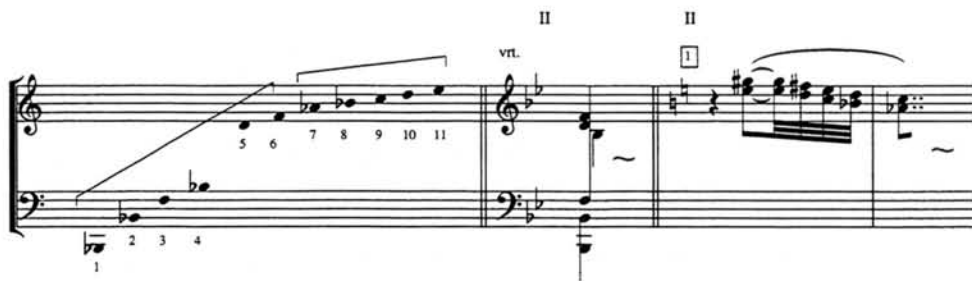
A<sub>2</sub>-taitteen uusi sointu, As-ylinouseva, on kokonaisuudessaan käsitettävissä tahdistä 15 lähtien ilmestyvien uusien harmonisten tasojen, c:n, asin ja e:n vertikaalisoitumaksi. Tämä huomio voinee tuntua vähämerkityksiseltä, mutta laajempien yhteyksien selvittäminen asettaa sen kiinnostavaan valoon. Huomattakoon ensinnäkin c-, as- ja e-tasojen kiinteä kytkeytyminen toisiinsa musiikissa – lähtien As-duurisoinnun ensi esiintymästä (dominantin päällisen) c-pohjaisen soinnun sivusointuna tahdissa 13 (ks. esim. 2, 5a) ja päätyen ”retransition” huipentaviin C- ja E-duurisointuihin, joista jälkimmäisen ylä-ääneen (gis<sup>3</sup>) lisäksi johtaa rekisterillinen silta tahdin 18 As-duurisoinnusta (ks. myös tahtien 15–18 aläänen tulkintaa esimerkissä 4b). B-basson ilmestyessä uudelleen tahdin 24 alussa C- ja E-duurisointu jäävät ”ilmaan”, ja As<sup>+</sup>-sointu sitten ikään kuin tarttuu näiden sointujen leijaileviin säveliin oktaavia alempana. Omassa rekisterissään ei tahdin 24 gis<sup>3</sup> kuitenkaan saa minkäänlaista jatkoa koko kappaleessa, vaan gis jää ikään kuin kaipaamaan jatkokäsittelyä. Tämä toteutuukin sitten – seuraavassa preludissa, *Voilesissa*, jossa *Danseuses de Delphes*-preludissa vaihikka kehkeytnyt As-ylinouseva sointu astuu b-urkupisteen päällisenä pääosaan, melodisena ”pääsävelenään” gis/as. Rekisteritarkka yhteys vallitsee I preludin tahtien 25–26 As<sup>+</sup>-soinnun oikean käden

osuuden ja II preludin tahtien 1-2<sub>1</sub> saman soinnun "Auskomponierungin" välillä (esim. 6 havainnollistaa edellä esitettyä). Kuten aiemmin olen esittänyt, edustavat As<sup>+</sup>-soinnun sävelet *Voilesissa* b:n osasäveliä 7, 9 ja 11, ts. niitä jotka b:n yläsävelsarjassa seuraavat edelliselle preludille ominaisen duurikolmisoinnun säveliä (Väisälä 1993). B<sub>1</sub>-bassoon nähden sointu sijaitsee juuri yläsävelsarjan mukaisessa rekisterissä: se käsittää (tasavireisiksi pyöristetyt) osasävelet 7, 9, 11 ja 14 (= 7. osasävelen oktaavikertaus). Kiintoisaa kyllä, myös I preludin avaussointu, muhkeasti soiva kvinttiasemainen B-duuri, on aseteltuaan täsmälleen yläsävelsarjan mukainen (ks. esim. 7). Lopuksi todettakoon, että *Voilesin* viimeisessä taitteessa gis esiintyy myös kolmiviivaisessa rekisterissä, oktaavin lähtötasoa korkeammalla; tahtien 54, 58 ja 59 gis<sup>3</sup> ja e<sup>3</sup> kaikuvat kuin etäisinä vastauksina edellisen preludin tahdissa 24 "ilmaan" jääneille sävelille e<sup>3</sup> ja gis<sup>3</sup>.<sup>10</sup>

#### Esimerkki 6



#### Esimerkki 7



<sup>10</sup> Kahden ensimmäisen preludin välillä on myös muita, hahmotusta koskevia yhteyksiä. Kummassakin esiintyy toistettu kolmisävelinen tai -sointuinen motiivi, joka pyrkii kohti d:tä, ts. 5. osasäveltä, joka on yhteinen I preludin duurille ja II preludin kokosävelisyydelle. Verrattakoon toisiinsa d:lle saapumisen vaikutusta I preludin tahdissa 5 (bassossa) ja II preludin tahdissa 10 (väliäänessä). Nuottipainoksissa, joissa I preludin loppu ja II preludin alku ovat samalla aukeamalla, herättää visuaalista huomiota II preludin tahdeissa 15, 17 ja 19 esiintyvän as-b-c-motiivin soinnutetun version samankaltaisuus I preludin tahtien 25 ja 26 aiheen kanssa. Muodon jäsentymisessä puolestaan vallitsee kummassakin preludissa "makrohemiola", ts. päällekkäinen kaksi- ja kolmijakoisuus (*Voilesin* osalta ks. Väisälä 1993: 190–191).

Niille, joita preludien väliset yhteydet laajemmalti kiinnostavat, todettakoon, että kaiun ilmaan jäävästä e-gis-aiheesta voi kuulla vielä VI:ssakin preludissa.

\*\*\*

Vaikka B-duurikolmisoinnun asemasta *Danseuses de Delphes* -preludin toonika-sointuna ei ole epäilystä, Schenkerin teorian mukaisesta kolmisoinnun projektioista, Ursatzista, toteutuu preludissa vain alääntä koskeva osa, Bassbrechung. Olisi kuitenkin virhe tehdä Urlinien puuttumisesta se johtopäätös, ettei lineaarisuudella näin ollen ole merkitystä preludin ylä-äänelle. Ohjaavana tekijänä ylä-äänellä on ensimmäisen tahdin motiivin laajennos f-g-a, jota seuraa paluu lähtöpisteeseen: as-g-f (ks. esim. 1: a-c, 4a). Olisi tietysti ollut mahdollista liittää kaiken tämän perään 5-4-3-2-1 -lasku, mutta tämä ei olisi palvellut mitään taiteellista tarkoitusta vaan päinvastoin latistanut preludin runollisen idean. Ainoana merkinä jonkinlaisesta ylä-äänien laskeutumispyrkimyksestä on päätöksen toonikasoinnun terssiasemaisuus, joka samalla viittaa preludin alkuvaiheiden pyrkimykseen edetä d:tä kohti. Luonne-ero tämän preludin ja *L'Isle joyeuse* kaltaisen teoksen välillä on selvä. *L'Isle joyeuse* on moniaineinen, dynaamisesti kohti lopun täyttymystä etenevä sävellys, jossa Ursatz toimii niin materiaalisen moninaisuuden kuin Debussylle poikkeuksellisen voimakkaan suuntautuneisuuden ylimpänä koordinaatioperiaatteena. *Danseuses de Delphes* taas on nimen omaan *preludi*, jonka tulee herättää ruokahalu muttei loppuun asti tyydyttää sitä. Se, että f-g-a linja assosioituu lähinnä dominantin piiriin, on omiaan vahvistamaan preludien toisiaan täydentävää luonnetta, onhan juuri dominantin (3. osasävelen) poissaolo ratkaisevassa asemassa I preludin duurista II preludin kokosävelisyyteen siirryttäessä.<sup>11</sup>

Korostettakoon vielä lopuksi kaikkea musiikkianalyysiä koskevaa periaatetta: analyysi on tehtävä musiikillisen hahmotuksen eikä normatiivisten analyysijärjestelmien perusteella. Musiikki on isäntä, analyysitekniikat renkejä. Jos Urlinien kaltainen malli otetaan aksiomaattiseksi *lähtökohdaksi*, ei ole takeita, että analyysi kuvaa musiikin itsensä hahmotusta. Erityisesti tämä koskee varsinaisen Schenker-analyysin ulkopuolista aluetta, kuten Debussyn musiikkia.<sup>12</sup> Silti: siinäkin musiikissa, jota varten Schenker-analyysi on luotu – saksalaisessa mestarimusiikissa Bachista Brahmsiin – ei ole syytä – ainakaan kokemattomalle analyttikolle – suositella analyysin aloittamista Urlinie-

<sup>11</sup> Tämänkaltainen komplementaarisuus jatkuu edettäessä kolmanteen preludiin, jonka lähtötilanteessa b:hen liittyvät sävelet ces, des, es ja ges eli juuri ne, jotka kahdessa ensimmäisessä preludissa *eivät* toimi merkittävässä roolissa. Nämä sävelet eivät kuitenkaan enää hahmotu luontevasti b:n yläsäveliksi (17, 19, 21, 13?), vaan bassoon asetuvat päinvastoin es (t. 9) ja ges (t. 28), joiden läheinen yläsävel b on.

<sup>12</sup> Esim. Matthew Brown käsittelee Ursatzia ikään kuin annettuna tonaalisen rakenteen normina Debussy-artikkelissaan (Brown 1993), minkä perustelemattomuus kenties jossain määrin verottaa sinänsä ansiokkaan artikkelin uskottavuutta esim. *Reflets dans l'eau*-analyysin kohdalla (ks. s. 139).

asteiden noukinnasta.<sup>13</sup> Tämä on analyysi-pedagogian kannalta tärkeää: sellaiset käsitteet kuin Ursatz tai esimerkiksi kaikki muoto-opilliset käsitteet ovat musiikin tutkimisen esiin nostamia arkkityyppejä, eivät Prokrusteen vuoteita, joihin musiikki kuin musiikki on mahdutettava.<sup>14</sup>

#### LÄHTEET

- Brown, Matthew 1993: Tonality and Form in Debussy's *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"*. *Music Theory Spectrum* 15/2, 127-43.
- Denisov, Edison 1979: Über einige Besonderheiten der Kompositionstechnik Claude Debussys. *Jahrbuch Peters* 1978, s. 147-172. Leipzig.
- Katz, Adele 1945: *Challenge to Musical Tradition*. (Republ. 1972.) New York.
- Lewin, David 1987: Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy. *19th Century Music* 11, s. 59-72.
- De la Motte, Diether 1980: *Harmonielehre* (3. painos). München.
- Neumeyer, David and Tepping, Susan 1992: *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs.
- Rothgeb, John 1977: Another View on Schubert's Op. 94 no. 1. Teoksessa M. Yeston (toim.): *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, s. 185-192. New Haven and London. (Ilm. alunperin 1969, *Journal of Music Theory* 13, no. 1.)
- Schachter, Carl 1977<sub>1</sub>: A Schenkerian Analysis. Teoksessa M. Yeston (toim.): *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, s. 171-184. New Haven and London. (Ilm. alunperin 1969, *Journal of Music Theory* 13, no. 1.)
- 1977<sub>2</sub>: More About Schubert's Op. 94 no. 1. Teoksessa M. Yeston (toim.): *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, s. 193-201. New Haven and London. (Ilm. alunperin 1969, *Journal of Music Theory* 13, no. 1.)
- Schmitz, E. Robert 1966: *The Piano Works of Claude Debussy*. (Ilm. alunp. 1950.) New York.

<sup>13</sup> Esimerkkinä oppikirjasta, jossa tätä periaatetta ei ole otettu varteen voidaan mainita Neumeyer-Tepping 1992. Tälle oppikirjalle ei kuitenkaan ole ominaista yksinomaan pedagogisen viisauden puute vaan myös se, että kirjoittajat itse hallitsevat aiheensa ällistyttävän huonosti. (Esimerkiksi Bachin G-duuri-invention analyysissä "Urlinien" asteet on poimittu täysin mielivaltaisesti ja ristiriidassa tonaalisen rakenteen perusteiden kanssa.)

<sup>14</sup> Nämä loppupäätelmät liittyvät siihen, miksi tämä kirjoitus toivoakseni soveltuu opettajalleni Risto Väisäselle omistettuun *Sävellyksen ja musiikinteorian* numeroon. Toisaalta sain juuri Väisäsen opetuksessa ensimmäisen kosketukseni reduktiiviseen ja lineaariseen analyysiin ylipäänsä. Toisaalta taas Väisänen – kaikesta Schenker-orientoituneisuudestaan huolimatta – ei koskaan harrastanut minkäänlaista analyysi-järjestelmän pakkosyöttöä, vaan kaikki eteneminen tapahtui musiikin ehdoilla, oppilaan omille oivalluksille tilaa antaen.

Straus, Joseph 1987: The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 31, 1-21.

Väisälä, Olli 1993: Kokosävelisyys Debussyllä – *Voilesin* sävelfunktiosta. *Sibelius-Akatemian aikakauskirja Sic* 1993, 176-196. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

– 1994: *L'Isle joyeuse* – Debussy-analyysin perusteista. *Musiikki* 2/1994, 132-208.