

SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

NUMERO 10

- Veijo Murtomäki* Sibeliuksen tutkimus elää ja voi hyvin
- Lauri Suurpää* Tonaalisen musiikin analyysi: historiaa ja lähtökohtia
- Tuire Kuusi* Eräät musiikinteoreettiset käsitteet kuulohavainnon selittäjinä

Raportteja

- Lotta Wennäkoski* Hollannin jälkitunnelmia
- Kai Lindberg* Schenker-konferenssi New Yorkissa
- Tuire Kuusi* Venetsian kuulumisia
- Harri Wessman* Sävellyksen ja musiikinteorian osaston väkeä visiitillä Pietarissa

S I B E L I U S – A K A T E M I A

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto
2003

Sävellys ja musiikinteoria 10

Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Toimitus ja taitto: Tuire Kuusi
Verkkajulkaisu: Vladimir Agopov

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osaasto
PL 86, 00251 Helsinki
Puh: 020 7539765

ISSN 1796-1599

Sibelius-tutkimus elää ja voi hyvin VEIJO MURTOMÄKI

SIBELIUS-TUTKIMUKSEN NYKYTILA

Niin kauan kuin Erik Tawaststjernan (1916–93) persoonassa ja mittavassa elämäntyössä, viisiosaisessa Sibelius-biografiassa (1965–88), tiivistyivät suomalainen Sibelius-tutkimus ja -tietämys, saattoi olla vallalla kuvitelma, että Sibelius-tutkimus oli ”hoidossa” tai peräti jo tehty. Tawaststjernan toiminta loikin yleiset edellytykset kaikelle myöhemmälle Sibelius-tutkimukselle. Se ei ollut kuitenkaan syvälle menevää tieteellistä perustutkimusta, joten vasta vähitellen on valjennut, kuinka alullaan Sibelius-tutkimus loppujen lopuksi on. Ollakseen suomalaisen säveltaiteen ja koko kulttuurimme keskeisin ja tunnetuin hahmo sekä länsimaisen musiikin eräs kaikkein merkittävimpiin kuuluva nimi, on suorastaan käsittämätöntä, miten huonosti Suomessa on hoidettu Sibeliuksen liittyvä dokumentaatio, julkaisutoiminta, tutkimus ja institutionalisointi; Sibelius-keskus tai -talo arkistoituneen, tutkijoineen ja julkaisusarjoineen olisi kansainvälinen merkitys huomioonottaen vähintään mitä olisi pitänyt saada aikaan. Ja jo biografia-tutkimuksen alueella riittää yhä Tawaststjernan jälkeinkin tutkittavaa paitsi uusien dokumenttien löytymisen vuoksi, myös siksi, että Tawaststjernan ”viralliseksi” muodostunut biografia on monista ansioistaan — ei kaikkein vähiten kulttuurihistoriallisesta ajankuvastaan — huolimatta ehkä sittenkin pakostakin jossain määrin selektiivinen.

Sibeliuksen tuotanto on yllättävän laaja ja käsittää noin 550 teosta, enemmänkin jos lasketaan monien kokoomaopusten yksittäiset kappaleet omiksi teoksikseen. Niinpä Sibeliuksen musiikkiinkin kohdistuva tutkimus on vasta alullaan; vain pientä osaa siitä on käsitelty tutkimuksellisesti. Sinfonioita on niiden lajistatuksen vuoksi tutkittu perusteellisimmin, mutta niitäkin kaikkea muuta kuin tyhjentävästi. Esimerkiksi Sibeliuksen paikkaa sinfonian historiassa sekä saksalais-itävaltalaisessa ja skandinaavisessa että ranskalaisessa ja venäläis-slaavilaisessa kontekstissa ei ole vielä juurikaan tai ainakaan riittävästi kartoitettu (ks. Hepokoski, teoksessa Holoman 1997).

Ja paljon huonommin on asianlaita sinfonisten runojen suhteen: niistä ei löydy yhtään uudenaikaista kokonaistutkimusta ja monikin yksittäinen lajin edustaja on saanut uinua toistaiseksi tutkijoiden koskemattomissa. Puhumattakaan Sibeliuksen muusta tuotannosta, josta on löytynyt, sitä mukaa kun teoksiin on törmätty mm. uusien levytysten yhteydessä, yllättävän kiinnostaviksi osoittautuvia sävellyksiä ja teosryhmiä. Näistä mainittakoon laaja näyttämömusiikkituotanto, joka on aivan keskeinen osa-alue Sibeliuksen luomistyössä, runsaasti toista sataa kappaletta sisältävä pianomusiikkituotanto sekä noin 110 teosta käsittävä laulutuo- tinto. Muita merkittäviä alueita ovat kuoro- ja kantaattikirjallisuus sekä nuoren Sibeliuksen toiselle sadalle nouseva kamarimusiikkituotanto. Tutkittavaa on siis enemmän kuin kylliksi jo pelkässä musiikissakin.

Uusia kiinnostavia alueita perinteisen biografia- ja teostutkimuksen lisäksi ovat Sibeliuksen musiikin esitystutkimus (*performance studies*) sekä Sibelius-reseptiotutkimus. Sibeliuksen musiikin vastaanotto Suomessa, hänen vaikutuksensa suomalaisen sinfoniaperinteen muotoutumiseen, hänen rooliinsa suomalaisen musiikin luoja- na liittyvä kansallinen identiteetti-ongelma sekä persoonakultti ovat vasta auneita tutkimusotteita (ks. Huttunen 1997, Huttunen 1998). Samoin hänen musiikkinsa reseptio yhtäältä angloamerikkalaisessa maailmassa (ks. Goss 1995), jossa se on ollut helpohkoa, toisaalta germaanis-romaanisessa keski-Euroopassa (ks. Gleißner 2002), jossa se on ollut vaikeampaa, ovat nousseet erittäin mielenkiintoisiksi tutkimusalueiksi. Näistä joudutaan väistämättä myös historiallis-poliittis-ideologisen tutkimuksen aluelle, jonka kartoitus Sibeliuksen suhteen on vasta alullaan (ks. Murtomäki 2003). Vielä Sibeliuksen musiikin varhaisten ja myöhempienkin esityskäytäntöjen tutkimus on kiintoisa aluevaltaus, jolla on paljon annettavaa yhtä hyvin Sibeliuksen musiikin synnyttämän kuvan uudelleenarvioimiselle kuin esittävä- lle ja vastaanottavalle säveltaiteellekin.

Ratkaisevan tärkeää kaikelle viime aikojen tutkimukselle on ollut Helsingin yliopiston kirjaston sisältämän laajan, yli 10 000 sivua käsittävän Sibelius-käsikirjoitus- ja -luonnosaineiston hyödyntäminen. Se on poikunut uudenlaisia tutkimushankkeita ja -otteita sekä mahdollistanut Sibeliuksen teosluettelon sekä tuotannon kriittisen kokonaisedition toimitustyön alkamisen. Useimmat Sibelius-tutkimuksen langat johtavatkin nykyään tähän ainutlaatuiseen tutkimusmateriaaliin; kääntäen uusi Sibelius-tutkimus palvelee osittain samalla myös käytännöllisiä päämääriä: sävellystuotannon kriittistä kokonaisjulkaisua sekä esittävää säveltaidetta. Suomessa ei ole oikein aiemmin osattu edes ymmärtää, miten poikkeuksellisen arvokas käsikirjoitusarkisto meillä on Sibeliuksen suhteen käytettävissä; harvoilta suurilta säveltäjiltä on säilynyt yhtä kattava käsikirjoitus- ja kirjeaineisto. Olisi huolehdittava kotimaisten tutkijoiden kasvattamisesta, jotta kyettäisiin

systemaattisesti hyödyntämään tätä aineistoa, joka luo erinomaiset edellytykset todelliselle perustutkimukselle musiikkianalyysin ja esitystutkimuksen lisäksi. Meillä on pystyttävä varmistamaan se, että Sibelius saisi vihdoinkin ansaitsemansa paikan Suomen musiikintutkimuksessa. Sibelius on suomalaisen musiikintutkimuksen kenties keskeisin kohde, jonka kautta on kaikkein kivuttominta saavuttaa keskusteluyhteys kansainvälisen tutkijayhteisön kanssa, sillä Sibelius ei kuulu pelkästään suomalaisille.

YHTEISTYÖ MUSIIKINTUTKIMUKSEN ERI OSA-ALUEIDEN JA MUSIIKKITAHOJEN VÄLILLÄ

Perinteisesti Suomessa musiikintutkimus on ollut yksinäisten puurtajien sanakarillista toimintaa. Kommunikaatio ei ole juuri toiminut eri laitosten välillä, ulkomaisista yhteyksistä puhumattakaan. Sibelius on kuitenkin osoittautunut tutkimuskohteeksi, joka on kyennyt spontaanisti yhdistämään tutkijoita ja tutkimusyksiköjä toisiinsa.

Myös tutkimusotteet ja -kohteet ovat olleet hajallaan. Lähiaikojen tavoitteena onkin yrittää saattaa yhteen musiikintutkimuksen erilaisia suuntauksia ja osa-alueita sekä lähentää toisiinsa teoreettisia, analyyttisiä, esteettisiä, filologisia, historiallisia, esittävään taiteeseen sekä teosten vastaanottoon (reseptiohistoria) ja gender-tutkimukseen liittyviä tutkimusotteita. Tutkimuksen ja esittävän taiteen suhteet ovat Sibeliuksen tapauksessa eläneet viime vuosina ilahduttavassa symbioosissa. Sibelius-tutkimus on luonut pohjaa ja tuonut esiin löytöjä, jotka ovat mahdollistaneet monet, laajaa kansainvälistä huomiota aiheuttaneet Sibelius-sensaatit (mm. Lahden orkesterin palkintoja keränneet maailman ensilevytykset).

Sibelius-esitystutkimus edellyttää toimivaa yhteistyötä Yleisradion äänitearkiston kanssa, ja sen avautumista entistä joustavampaan tutkimuskäyttöön. Äänitearkistot ovat perinteisesti olleet tutkimukselle hankalia kohteita, mutta muutosta lienee tapahtumassa. Lisäksi yhteistyö Yleisradion äänilevystön/äänitearkiston ja muiden kansainvälisten arkistojen kanssa on saatava kunnolla käyntiin. Helsingin yliopiston kirjastoon on syntynyt musiikkikirjaston lisäksi myös kansallinen äänitearkisto (1999), johon tullaan keräämään eri puolilta Sibeliuksen musiikin äänitteitä.

Samoin on mainittava Kansallisarkisto laajoine Sibeliuksen kirjekokoelmineen – kaikkien kirjeiden luettelointityö valmistunee lähitulevaisuudessa fil. maist. Markku Hartikaisen toimesta – sekä Åbo Akademin yhteydessä oleva Turun Sibelius-museo. Otto Anderssonin 1926 perustama Turun kokoelma on toiminut jo pitkään Sibelius-tutkimuksen eräänä lähtökohtana; Otto Anderssonin lisäksi mm. Nils-Eric Ringbom, John Rosas ja

Fabian Dahlström ovat perustaneet työnsä tähän kokoelmaan. Sibelius-museo sisältää kattavan Sibelius-artikkelikokoelman, nuottikäsikirjoituksia ja -painoksia sekä Sibeliuksen musiikin varhaisten esitysten dokumentaation. Myös Hämeenlinnan Sibelius-arkistossa on mielenkiintoista materiaalia. Vastikään siellä tehtiin tärkeä Sibeliuksen varhaisten kirjeiden löytö; kirjeet on jo ehditty julkaista ruotsalais-englantilaisena painoksena (ks. Goss 1997), ja ne ovat rikastaneet Sibeliuksen säveltäjäkuvaa tuntuvasti sekä oikoneet erinäisiä virhetietoja. Vihdoin käytössämme on säveltäjän nimen oikea muoto (Johan Christian Julius Sibelius), tiedämme viulunsoiton opintojen alkamisvuoden 1881 (jolloin Sibelius oli lähes 16-vuotias) sekä taiteilijanimen Jean käyttöönottovuoden (1886).

SIBELIUS-TUTKIMUKSEN TÄRKEIMMÄT KOHDEALUEET

Musiikkianalyysi

Musiikkianalyysillä on perinteisesti ollut painava status musiikin-tutkimuksen kentässä, sillä sen avulla on yleensä pyritty demonstroimaan jonkin säveltäjän tuotannon, sen osan tai yksittäisen musiikkiteoksen kuulumisen johonkin merkittävään, esteettisesti arvostettuun traditioon sekä on pystytty sijoittamaan säveltäjä tyylihistorialliseen kontekstiin. Sibeliuksen kohdalla tämä tutkimusote on toki erittäin tärkeä niin kauan kuin keski-Euroopassa vallitsee pieninkin epäily Sibeliuksen musiikin kvaliteetin suhteen ja hänen musiikkiaan pidetään vain provinsiaalisena kansallisromantiikkana; tämä asennoituminen on tosin häviämään päin.

Suomeen ja erityisesti Sibelius-Akatemiaan on viimeisen 20 vuoden aikana vakiintunut musiikkianalyysin erääksi keskeiseksi suuntaukseksi wieniläisen musiikinteoreetikon Heinrich Schenkerin (1868–1935) kehittämä analyysimetodi, joka perustuu musiikkiteokseen käsittämiseen eri kerroksista muodostuvaksi tonaalisesti hierakkiseksi organismiksi (ks. Laufer 1999). Mutta muitakin analyysimetodeja tarvitaan. Näistä tärkeimpiä ovat semanttinen analyysi täydennettynä modernilla hermeneuttisella otteella sekä semiotiikkaa, narratologiaa, strukturalismia ja poststrukturalismia yhdistävä tutkimusote, jolla pyritään analysoimaan Sibeliuksen musiikin topiikkaa eli musiikillista ilmaisu- ja merkityskuvastoa. Tavoitteena on tällöin tarkastella yhtä lailla Sibeliuksen musiikin suhdetta muuhun eurooppalaiseen musiikkiin ja sen ekspressiiviseen potentiaaliin kuin Sibeliuksen musiikin omaa intonaatiovarastoa eli sitä, miltä osin Sibelius on kyennyt luomaan oman musiikillisen sanastonsa. Tältä osin Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen ja Eero Tarastin semioottis-strukturalistinen paino-

tus edustaa alan ehdotonta huippuosaamista moninaisine kansainvälisine yhteyksineen.

Musiikkifilologia ja kriittinen toimitustyö: Jean Sibelius Werke

Jean Sibeliuksen kootut teokset (JSW = Jean Sibelius Complete Works, Jean Sibelius sämtliche Werke) on 1996 käynnistynyt hanke, jonka tarkoituksena on julkaista Sibeliuksen koko sävellystuotanto kriittisesti toimitettuna laitoksena. Julkaisijoina toimivat Sibelius-seura ry. ja Helsingin yliopiston kirjasto yhdessä; kustantaja on Sibeliuksen pääkustantaja saksalainen Breitkopf & Härtel (Wiesbaden). Päätoimittajana toimi aluksi prof. Fabian Dahlström, ja nykyisin toimitustyötä johtaa prof. Glenda Goss. Julkaisuhanke tulee käsittämään n. 45 nidettä ja hankkeen kestoksi on arvioitu n. 25 vuotta. Ensimmäinen osa julkaistiin 1998, ja vuoteen 2003 mennessä osia on valmiina yhteensä viisi.

Jean Sibeliuksen sävellyksistä läheskään kaikkia ei ole vielä julkaistu, vaan suuri osa niistä on olemassa edelleen vain käsikirjoituksina. Julkaistut teokset taas sisältävät lukuisia virheitä ja ongelmakohtia. Teosten julkaiseminen niiden oikeassa virheettömässä muodossa edellyttää laajaa ja vaativaa tutkimustyötä, jossa tutkijan on tunnettava ja hallittava kuhunkin teokseen liittyvä sekä käsikirjoitettu että painettu nuotti- ja muu lähdemateriaali, Sibeliuksen aikaan ja eri soittimiin liittyvä notaatiokäytäntö, nykynotaatio ja -julkaisutekniikka samoin kuin soitinten käyttötavat.

Kootut teokset on siis ensisijaisesti tieteellinen hanke, joka ei ole mahdollinen ilman suurta musiikkifilologista asiantuntemusta. Musiikkifilologia on musiikkitieteen yksi osa-alue, jossa selvitetään musiikin kirjoitettuja tekstejä eli notaatioita. Notaatioiden tutkimuksen tulisi edeltää itse musiikkiin kohdistuvaa tutkimusta, sillä monissa tapauksissa julkaistu nuottiteksti sisältää poikkeavuuksia, muutoksia ja suoranaisia virheitä alkuperäiseen nuottilähteeseen verrattuna. Musiikkifilologiassa hakeudutaan autenttisimpien alkuperäislähteiden ääreen sekä pyritään tekstikritiikin avulla kuvaamaan ja tulkitsemaan ne mahdollisimman oikein. Hankkeeseen liittyvä työ on luonteeltaan perustutkimusta, jolla selvitetään millaisia Sibeliuksen teokset todella ovat. Tämä taas on perustana kaikelle muulle hänen musiikkiinsa kohdistuvalle tutkimukselle, sillä se tuskin voi pohjautua virheellisiin partituureihin. Vasta kun teokset on julkaistu kriittisesti toimitettuina on mahdollista nähdä millaisia ne todellisuudessa ovat.

Sibeliuksen musiikkikäsikirjoitustutkimus

Sibeliuksen suvun Helsingin yliopistolle vuonna 1982 tekemä lahjoitus, joka sisältää säveltäjän koko musiikkikäsikirjoitusjäämistön, merkitsi aivan uutta käännettä Sibeliuksen tutkimuksessa. Tämän mitä moninaisinta materiaalia sisältävän kokoelman luettelo ilmestyi vuonna 1991 (Kari Kilpeläinen), minkä jälkeen kokoelma on ollut tutkijoiden käytössä.

Kuluneiden vuosien aikana on käynyt ilmi, että kyseessä on suoranaisten aarrearkkujen Sibeliuksen tutkijoille; onhan nyt vihdoin mahdollista päästä alkuperäislähteille ja nähdä mitä Sibeliuksen todella teki. Kokoelmassa olevat luonnokset ja teosten aiemmat versiot antavat mahdollisuuden selvittää Sibeliuksen sävellysprosessia, puhtaaksikirjoituksista taas voidaan jäljittää painetuissa laitoksissa olevia virheitä, käsikirjoituksiin tehdyt merkinnät antavat viitteitä kustantajien ja julkaisemiseen liittyvistä seikoista, monet soinnutus- ja kontrapunktiharjoitukset antavat tietoa Sibeliuksen opinnoista jne.

Voi oikeastaan sanoa, että kokoelmasta tehdyn luettelon jälkeen on ilmestynyt tuskin yhtään merkittävää Sibeliuksen musiikista tehtyä tutkimusta, jossa ei olisi käytetty kokoelman materiaalia hyväksi ja viitattu sen luetteloon (mm. Hepokoski 1993, Kurki 1997, Virtanen 2001). Sibeliuksen musiikkikäsikirjoituskokoelman avautuminen tutkijoille merkitsi itse asiassa aivan uuden alueen syntymistä Sibeliuksen tutkimukseen. Nyt on käsikirjoituksia tutkimalla mahdollista selvittää monia sellaisia seikkoja, joihin paneutuminen oli aiemmin jokseenkin mahdotonta. Yksi hyvä esimerkki on väitöskirjaansa Sibeliuksen kolmannesta sinfoniasta valmistelevan mus. maist. Timo Virtasen työ. Hän tutki aluksi pelkästään *Pohjolan tytär* -fantasiaa, mutta kokoelmasta löytyneet luonnokset veivätkin tutkimuksen aivan uusille ja yllättäville urille. Kävi ilmi, että *Pohjolan tytär* on vain yksi lukuisista Sibeliuksen vuosisadan alun teoksista, joilla kaikilla on lähtökohtansa suuressa toteutumattomassa 'Marjatta-oratoriossa'.

Kokoelma on myös mahdollistanut kaksi aivan keskeistä ja välttämätöntä Sibeliuksen hanketta. Toinen näistä on Fabian Dahlströmin tekeillä oleva laaja, piakkoin valmistuva Sibeliuksen teosten temaattis-bibliografinen luettelo (*Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*), joka on ensimmäinen kunnollinen perustutkimus säveltäjän koko tuotannosta, sen täydellinen kartoitus, joka perustuu maailmanlaajuisen materiaalin haravointiin. Toinen on jo käynnissä oleva, edellä mainittu Sibeliuksen teosten kriittinen kokonaisjulkaisu.

Vuosikymmenemme uusi tutkimusaalto on jo selvästi vilkastuttanut Sibeliuksen ympärillä tapahtuvaa muuta toimintaa. Hänen musiikkinsa arvostus on vähitellen noussut myös niissä maissa, joissa se ennen oli suhteel-

lisen vähäinen, kuten esim. Saksassa. Arvostuksen lisääntymisen myötä hänen musiikkiaan myös soitetaan yhä enemmän. Tämä taas on merkinnyt yhä parempia markkinoita orkestereille, Sibeliuksen musiikkia myyville levy-yhtiöille sekä kustantajille. Fazer (sittemmin Warner/Chappell, nykyisin Fennica Gehrman) on jo julkaissut lukuisia käsikirjoituskokoelmasta löytyneitä aiemmin tuntemattomia nuoruudenteoksia. Breitkopf & Härtel on lähi-aikoina julkaisemassa suuren kohun saanutta ”uudelleen löydettyä” *Skogsrået*-orkesterirunoa. Monet muut Sibeliuksen nuoruudentyöt tai painamatta jääneet sävellykset, joista Sibeliuksen suku on jo tehnyt sopimuksen kustantajan kanssa, odottavat julkaisuvuoroa.

Sibeliuksen musiikin esitystutkimus (Performance Studies)

Ulkomailla on paljon puhuttu ja kirjoitettu suomalaisen Sibelius-tulkinnan erityisyydestä (Paavo Berglund jne.). On kuitenkin unohtunut, että emme oikeastaan tiedä paljonkaan siitä, miten Sibelius itse teoksiaan esitti. Sibelius johti käytännöllisesti katsoen kaikkien orkesteriteostensa kantaesitykset Helsingissä sekä monia myöhempiä esityksiä vuoteen 1926 saakka. Säveltäjän itsensä ohella hänen teoksiaan johti täällä lähes yksinomaisesti Robert Kajanus. Oli siis olemassa poikkeuksellisen yhtenäinen ja autenttinen, säveltäjän itsensä luoma ja ylläpitämä orkesteriteosten esitystraditio, joka ulottuu varhaisimmista orkesteriteoksista viimeisiin asti. Näyttää ilmeiseltä, että tämä alkuperäinen traditio joutui unohduksiin pian Kajanuksen kuoleman (1933) jälkeen uusien tulkintaihanteiden vallatessa alaa myös Suomessa, vaikka Kajanus ehtikin tehdä Sibeliuksen orkesteriteosten ensimmäiset äänitteet vuosina 1930 ja 1932.

Sibeliuksen musiikista ei varsinaista esitystutkimusta ole juuri tehty, sillä musiikin esitystutkimus (*performance studies*) on itsenäisenä tutkimusalanaan uusi tulokas musiikintutkimuksen alati laajenevassa ja monipuolistuvassa kentässä. Tällä hetkellä se kuuluu kuitenkin ajakohtaisimpiin musiikintutkimuksen suuntauksiin.

Sibelius-tulkintatraditio on itse asiassa selvittämättä esityksen yksityiskohdiltaan, nuottikirjoituksen ja tulkinnan suhteiltaan, samoin suhteessa aikansa traditioihin ja niiden muutoksiin. Toisaalta on välillistä tietoa (Parmet 1955, Jalas 1988), mutta se on peräisin pääosin vasta 1940–50-luvuilta. On myös tiedossa ikääntyneen Sibeliuksen lausumien ongelmallisuus: säveltäjä ilmeisestikin hyvin tietoisesti kätkeytyi lausumiensa taakse ja pyrki niillä ohjailemaan, jopa hämäämään ja olemaan diplomaattinen teostensa esittäjiä kohtaan, ketään loukkaamatta. Esimerkiksi Jussi

Jalaksen välittämä arvokas aineisto tarvitsee yksityiskohtaista kriittistä arviointia sekä vanhempaa ja luotettavampaa aineistoa taustakseen.

Sibelius-esitystutkimuksen tarkoituksena on pyrkiä selvittämään, mitä dokumentaatiota vanhimmasta Sibelius-tulkintatraditiosta on olemassa, sekä millaisiin konteksteihin, tulkintatraditioihin, reseptioihin tuo dokumentaatio liittyy. Tällä tiedolla on paljon merkitystä sekä Sibelius-analyysin ja -reseptiotutkimuksen että kriittisen Sibelius-edition kannalta. Esitystutkimus voi valottaa teoksista niihin alkuaikoina kuuluneita merkityksiä ja piirteitä, joita ei teosanalyysin eikä nuottitekstin avulla kyetä selvittämään tai todentamaan. On todennäköistä, että joitakin keskeisiä teoksia voidaan joutua perusteellisestikin uudelleenarvioimaan esitys- ja reseptiotutkimuksen esiintuoman aineiston pohjalta. Risto Väisäsen käynnissä oleva väitöskirjatyö tulee olemaan tässä suhteessa pioneerin asemassa.

Sibeliuksen musiikin reseptiotutkimus

Reseptiohistoriallinen tutkimus on sekin varsin nuorta musiikin-tutkimuksessa. Se käsittää säveltäjän historiallisen vaikutuksen tutkimuksen; yhtäältä sen, kuinka vastaanoton historia on luonut teosten identiteettiä ja kuinka teokset kantavat mukanaan koko tulkintahistoriaansa, toisaalta sen, miten yksittäiset musiikkiteokset tai jonkin säveltäjän tuotanto on muokannut myöhempää sävellyshistoriaa vaikutusvallallaan. Lisäksi säveltäjän persoonaan liittyvät piirteet, hänen mielipiteen ilmauksensa, hänen suhteensa ajan poliittisiin, uskonnollisiin jne. liikkeisiin sekä hänen kansallinen ja kansainvälinen merkityksensä ovat osa reseptiohistoriallista tutkimusta. Sibelius tarjoaa tässä suhteessa mielenkiintoisen tutkimuskohteen, sillä hänen merkityksensä koko Suomen musiikkielämän kehitykselle oli ja on yhä aivan keskeinen. Kuitenkin hänen kulttiasemaansa on vain harvoin uskallettu kajota, ja ”Sibeliuksen varjon”, johon Suomen musiikin historian tutkijoista ovat viitanneet mm. Mikko Heiniö (1995) ja Erkki Salmenhaara (1996), säveltäjistämme pontevimmin Einar Englund (1996), tutkimus on jännittävä alue yleisemminkin kulttuurintutkimuksen näkökannalta; Matti Huttusen tutkimus (mm. 2003) Sibeliuksen persoonakultista ja merkityksestä suomalaisen musiikkityylin muodostumisen kannalta on siten uranuurtavaa alallaan.

Sibeliuksen vaikutusta suomalaisen sinfoniikan estetiikkaan ei voi ylikorostaa; koko hänen jälkeensä sävelletty kotimainen sinfoniakirjallisuus on eräänalaista kommenttia – joko jäljittelevää, edelleen kehittävää tai torjuvaa – Ainolan mestarin sinfoniseen elämäntyöhön. Siihen, että sinfoniasta ylipäätään muotoutui suomalaisen musiikkikulttuurin korkeimmalle arvos-

tettu laji, oli monta syytä, joista jotkut perustuvat Sibeliuksen rooliin ja jotkut taas aate- ja reseptiohistoriallisiin yhteyksiin.

Kotimaassa lähes puolijumalan aseman saavuttaneen Sibeliuksen vastaanotto on muualla maailmassa vaihdellut paljonkin aika- ja maakoh- taisesti. Amerikan-reseptiota on Glenda Goss selvittänyt ansiokkaasti kirjas- saan *Sibelius and Olin Downes* (1995). Englantilaiset omaksuivat amerikka- laisten ohessa Sibeliuksen musiikin varsin helposti, mitä ilmiötä on tutkittu vasta jonkin verran, lähinnä sinfoniikan osalta (Grey 1997). Sibeliuksen musiikin reseption vaikeus toisen maailmansodan jälkeen on tutkimus- kohteena mielenkiintoinen ja haastava. Reseptiosta Saksassa on syntynyt parikin väitöskirjaa (Vihinen 2000, Geissler 2002) sekä raportti sympo- siumista otsakkeella *Sibelius und Deutschland* (2000). Aivan viimeisintä satoa edustaa symposiumraportti *Jean Sibelius und Wien* (2003). Nämä tutkimukset ja artikkelikokoelmat avaavat jännittäviä näkökulmia Sibeliuksen musiikin tyylihistorialliseen asemaan sekä hänen persoonansa poliittiseen merkitykseen. Ylipäätään keski-Euroopan suhtautuminen Sibeliuksen musiikkiin on väistämätön Sibelius-tutkimuksen kohde lähi- tulevaisuudessa. Reseptiohistoriallinen tutkimusote auttaa siten Sibeliuksen historiallisen merkityksen selkiyttämässä.

KANSAINVÄLINEN SIBELIUS-TUTKIJA-YHTEISÖ

Sibeliuksen ympärillä tapahtuva kansainvälinen vuorovaikutus on lisää- ntyntä 1990-luvulla ja vuosituhaten vaihteessa moninkertaiseksi verrattuna aiempaan tilanteeseen. Merkittävä ulkoinen sysäys kansainväliselle yhteis- työlle oli Helsingissä 1990 järjestetty ensimmäinen kansainvälinen Sibelius- kongressi, joka sai jatkoa Pariisin (1993) ja Meiningenin (1994) Sibelius- symposiumeissa sekä toisessa Helsingissä pidetyssä kansainvälisessä Sibelius-kongressissa (1995), joka keräsi yhteen peräti n. 60 Sibelius- tutkijaa. Käytännössä joka vuosi on ollut yksi tai useampia Sibelius- tapaamisia eri puolilla Eurooppaa (Berliini, Lontoo, Wien) ja Amerikassakin (New York). Viimeisin eli kolmas kansainvälinen kongressi järjestettiin Helsingissä joulukuussa 2000, ja viiden vuoden sykleissä tapahtuva Sibelius- tutkijoiden seuraava suurkatselmus on luvassa pidettäväksi vuonna 2005 Texasissa! Näiden erilaisten Sibelius-tapaamisten tuloksena on syntynyt Sibelius-verkosto, johon kuuluu tätä nykyä jo liki sata tutkijaa ja kirjoittajaa Amerikasta Japaniin ja Suomesta Italiaan.

Parinkymmenen vuoden takaisesta tilanteesta poiketen, jolloin Sibeliusista ei hyväksytty edes väitöskirjan aiheeksi Yhdysvaltojen kunnian- arvoisimmissa yliopistoissa, 1990-luvulla on koettu suorastaan Sibelius-

väitöskirjojen aalto: kymmenestä väitöskirjasta kolme on kirjoitettu Suomessa, kaksi Englannissa, yksi Saksassa – ja peräti neljä USA:ssa. Tällä hetkellä on lisäksi tekeillä useita Sibelius-väitöskirjoja Suomessa (Juhani Alesaro, Jukka Tiilikainen, Timo Virtanen, Risto Väisänen) ja muutamia muuallakin (Saksassa Brigitte Kenitar-Pinder, Ranskassa Antonin Serviere, Japanissa Satoru Kambe).

Englantilainen kustantamo Cambridge University Press hyväksyi sarjaansa Sibelius-tutkijoiden yhteistyönä toteutuvan julkaisun *Sibelius Studies*, joka ilmestyi vuonna 2001; sen kirjoittajat ovat Suomesta, Englannista, Yhdysvalloista sekä Kanadasta. Myös toinen vastaava hanke, *The Cambridge Companion to Sibelius*, saman kustantajan toimesta, ilmestyy vuoden 2003 aikana. Vuosien 1990, 1995 ja 2000 Sibelius-kongressien raportit sisältävät monia tärkeitä aluevaltauksia ja uusia kysymyksenasetteluita. Viime vuosien suomalaisten musikologien juhlakirjat – Eero Tarastille otsakkeella *Siltoja ja synteesejä* (1998), Fabian Dahlströmille otsakkeella *Hundra vägar har min tanke* (2000) sekä Erkki Salmenhaaraalle otsakkeella *Muualla, täällä* (2001) – sisältävät nekin monia painavia Sibelius-puheenvuoroja. Tomi Mäkelän tekeillä oleva Sibelius-monografia tulee olemaan merkittävä saksalaisen Sibelius-tietouden syventäjä. Marc Vignalin juuri valmistumassa oleva, järjestyksessä jo toinen Sibelius-kirja tarjoaa tuoreimman tutkimustietouden myös ranskalaislukijoille. *Finnish Music Quarterly* on jo puolentoistakymmenen vuoden ajan sisältänyt kosolti Sibelius-artikkeleita sekä julkaisut Sibelius-teemanumeroita eri kielillä.

Sibeliuksen kirjeistä moni odottaa kattavaa kaksikielistä ja asiantuntevasti tehtyä julkaisusarjaa. Sitä odotellessa voi tyytyä Suvisirkku Talaksen toimittamiin valikoimiin (2000, 2001, 2003). Sibelius-verkkosivun (<http://www.sibelius.fi>) aikaansaaminen Helsingin Suomalaisen klubin toimesta (2002) on merkittävä kulttuuriteko; sen käyttökelpoisuus tulee korostumaan, jähka aineisto saadaan käännettyä muille eurooppalaisille kielille. Sibelius-tutkimuksen ja -julkaisutoiminnan näköalat ovat kaikkinsa siten vähintäänkin rohkaisevia.

Olen kiitollinen dosentti Kari Kilpeläiselle ja lehtori Risto Väisäselle, joiden tekstiotteita olen käyttänyt muokatussa muodossa yo. artikkelin laatimisessa.

LÄHTEET

- Abraham, Gerald (toim.) 1947. *Sibelius. A Symposium*. London: Oxford University Press.
- Anderson, Andrew Edwin 1995. *A Phenomenology of Music Analysis (Martin Heidegger, Jean Sibelius)*. University of North Texas (väitöskirja).
- Ballantine, Christopher 1988 [1984]. *Music and its social meanings*. Musicology Series Volume 2. Toim. F. Joseph Smith. New York & London: Gordon and Breach Science Publishers.
- Blum, Fred (toim.) 1965. *Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations, 1965*. Detroit Studies in Music Bibliography 8. Detroit: Information Centre.
- Caron, Jean-Luc 1997. *Jean Sibelius. La vie et l'œuvre*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Colloque International Jean Sibelius 1993. *Boréales*. Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques 54/57: 17–135.
- Dahlström, Fabian 1987. *The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet r.y.
- Dahlström, Fabian (forthcoming). *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Dymiotis, Theophanis 1995. *Antithesization and Continuity in Sibelius' Symphonies*. University of Princeton (väitöskirja).
- Englund, Einar 1997 [1996]. *Sibeliuksen varjossa. Katkelmia säveltäjän elämästä*. Suom. Riitta Kauko. Helsinki: Otava.
- Fanselau, Rainer 1992. Jean Sibelius: Pohjolas Tochter op. 49. Teoksessa *Programmusik. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*. Toim. Albrecht Goebel. Mainz: Schott. 217–235.
- Gleißner, Ruth-Maria 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Europäische Hochschulschriften Reihe 36: Musikwissenschaft Vol. 218. Frankfurt/M etc.: Peter Lang.
- Gontcharoff, Paul 1992. Jean Sibelius. Quatrième Symphonie en la mineur, op. 63. *Analyse Musicale* 28: 77–92.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.
- Goss, Glenda Dawn (toim.) 1996. *The Sibelius Companion*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Goss, Glenda Dawn 1997. *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874–1895. Jean Sibelius ungdomsbrev*. Esbo: Schildts Förlag Ab.
- Goss, Glenda Dawn 1998. *Jean Sibelius. A Guide to Research*. New York & London: Garland Publishing.
- Goss, Glenda Dawn, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala ja Veijo Murtomäki (toim.) 2000. *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström*. Helsinki: WSOY.
- Gray, Laura Jean 1997. *'The Symphonic Problem': Sibelius Reception in England Prior to 1950*. University of Yale (väitöskirja).
- Grimley, Daniel M. (toim.) 2003. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gräsbeck, Folke 2000. Sibelius's Organ Music. *UK Sibelius Society Newsletter* 47: 15–18.

- Gräsbeck, Folke 2001. Sibeliuksen kantelesävellykset kantaesitettiin. *Kantele* 3/2001: 6–8.
- Gülke, Peter 2000. Der Zuspruch der Schwäne. Über die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius. *Das Orchester* 48/6: 2–9.
- Heino, Anni 1999. *Kansallinen ja kansainvälinen Sibelius suomalaisessa julkisuudessa. Neljän pääkaupungin päivälehdien Sibelius-kuvan tarkastelua vuosilta 1892, 1915, 1957 ja 1995*. Tampereen yliopisto (tiedotusopin pro gradu -tutkielma).
- Heinonen, Eero 2000. Esittelyteksti levyllä *Sibelius: Published original works for piano, complete edition* vol. 1–5. Finlandia Records CD 8573-80776-2.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius. Symphony No. 5*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepokoski, James 2001. S. v. Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius). *The New Grove of Music and Musician*, second edition. Toim. Stanley Sadie & John Tyrrell. London: Macmillan Publishers. 319–347.
- Holoman, D. Kern (toim.) 1997. *The Nineteenth-Century Symphony*. New York: Schirmer Books.
- Huttunen, Matti 1997. Nationalistic and Non-Nationalistic Views of Sibelius in 20th-century Finnish Music History Writing. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Toim. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel Verlag. 217–232.
- Huttunen, Matti 1998. Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 82–91.
- Huttunen, Matti 2003. The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style. Teoksessa *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel M. Grimley. Cambridge: Cambridge University Press. 7–21.
- Huttunen, Matti, Kari Kilpeläinen ja Veijo Murtomäki (toim.) 2003. *Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7–10, 2000*. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Hyökki, Matti 2003. *Hiilestä timantiksi. Jean Sibeliuksen Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten mieskuorolaulujen ominaispiirteistä*. Sibelius-Akatemia: DocMus-yksikkö (kirjallinen työ).
- Jackson, Timothy L. ja Veijo Murtomäki 2001. *Sibelius Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jalas, Jussi 1988. *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista – Sinfonian eettinen pakko*. Helsinki: Fazer Musiikki Oy.
- Jäntti, Ahti, Annemarie Vogt ja Marion Holtkamp (toim.) 2000. *Sibelius und Deutschland. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin, abgehaltenen Symposiums vom 3.–7. März 1998*. Schriftenreihe des Finnland-Institus in Deutschland Band 3. Berlin Verlag: Arno Spitz GmbH.
- Keane, Robert John 1993. *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius*. University of London (väitöskirja).
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Kilpeläinen, Kari 1991. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Studia Musicologica Universitas Helsingiensis III. Helsinki: Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- Krones, Hartmut (toim.) 2003. *Jean Sibelius und Wien*. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, toim Hartmut Krones, Sonderband 4. Wien, Köln & Weimar: Böhlau Verlag.
- Kurki, Eija 1997. *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadanalun näyttämömusiikkiteokset*. Helsingin yliopisto (väitöskirja).
- Laufer, Edward 1999. On the first movement of Sibelius's Fourth Symphony. A Schenkerian View. Teoksessa *Schenker Studies 2*. Toim. Carl Schachter ja Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press. 127–159.
- Leibowitz, Renè 1955. *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*. Liège: Aux Editions Dynamo.
- Lowe, Bethany L 2000. *Performance, Analysis, and Interpretation in Sibelius's Fifth Symphony*. University of Southampton (väitöskirja).
- Luyken, Lorenz 1995. "...aus dem Nichtigen eine Welt zu schaffen ...". *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 190. Toim. Klaus Wolfgang Niemöller. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Marvia, Einari 1984. *Sibeliuksen rituaalimusiikki*. Acta Minervae III. Helsinki: V. ja O.M. Tutkimusloosi Minerva N:o 27.
- Menin, Sarah Menin 1997. *Relating the past. Sibelius, Aalto and the profound logos*. University of Newcastle upon Tyne (väitöskirja).
- Murtomäki, Veijo 2003. Sibelius: Composer and Patriot. *Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7–10, 2000*. Toim. Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen ja Veijo Murtomäki 2003. Helsinki: Sibelius Academy. Department of Composition and Music Theory. 328–337.
- Murtomäki, Veijo, Kari Kilpeläinen ja Risto Väisänen (toim.) 1998. *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki, November 25–29, 1995*. Helsinki: Sibelius Academy. Department of Composition and Music Theory.
- Mäkelä, Tomi (toim.) 1997. *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag.
- Parmet, Simon 1955. *Sibelius Symfonier. En studie i musikförståelse*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Pike, Lionel 2001. Tonality and Modality in Sibelius's Sixth Symphony. *Tempo* 216: 6–16.
- Pollack, Howard 2000. Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic. *The Musical Quarterly* 82 (2): 175–205.
- Revers, Peter 1999. Das Klavierquartett von Jean Sibelius im Kontext der Gattungsgeschichte. Teoksessa *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick*. Toim. Peter Petersen ja Helmut Rösing. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 16. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang. 337–353.
- Rickards, Guy 1997. *Jean Sibelius*. 20th-Century Composers. London: Phaidon Press.
- Rienäcker, Gerd 1996. Die Kunst des feinsten Übergangs? Notate zur Orchesterdramaturgie der 4. Sinfonie von Jean Sibelius. Teoksessa *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht*

- Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993*. Toim. Ekkehard Ochs, Nico Schüler ja Lutz Winkler. Deutsche Musik im Osten. Schriftenreihe des Instituts für deutsche Musik im Osten, Band 8. Sankt Augustin: Academia Verlag. 168–178.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Jean Sibelius. Violin Concerto*. Masterpieces of Nordic Music. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Salmenhaara, Erkki ja Mikko Heiniö 1995–1996. *Suomen musiikin historia 2–4*. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Serviere, Antonin (Juin) 2001. *La périodite dite "ascétique" de Jean Sibelius (1909–1913): Essai de caractérisation stylistique*. Université Paris IV - Sorbonne (pro gradu -tutkielma).
- Sibelius-verkkosivu <<http://www.sibelius.fi>> 2002. Helsingin suomalainen klubi ry.
- Sirén, Vesa (2000). *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Skeirik, Kaleel 1997. *Tonal Syntax in the First Movement of Sibelius's Sixth Symphony*. University of Cincinnati (väitöskirja).
- Szersnovicz, Patrick (Octobre) 1999. Jean Sibelius, l'ivresse du gouffre. *Le Monde de la Musique* 236: 46–50.
- Talas, Suvisirkku (toim.) 2000. *Aino Sibeliuksen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 756. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Talas SuviSirkku (toim.) 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 821. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Talas SuviSirkku (toim.) 2003. *Tulen synty. Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1892–1904*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 910. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarasti, Eero (toim.) 1995. *Proceedings from The First International Jean Sibelius Conference, Helsinki, August 1990*. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory
- Tawaststjerna, Erik 1965–1988. *Jean Sibelius 1–5*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1996. *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*. Keuruu: Söderström & CO. Förlags AB.
- Tawaststjerna, Erik 1997. *Jean Sibelius Åren 1920–1957*. Keuruu: Söderström & C:O Förlags AB.
- Tawaststjerna, Erik 1997. *Sibelius. Volume III. 1914–1957*. Toim. ja käänt. Robert Layton. London: Faber and Faber.
- Tyrväinen, Helena, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä ja Irma Vierimaa (toim.) 2001. *Muulla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Vierimaa, Irma, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) 1998. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vihinen, Antti 2000. *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus*. *Studia musicologica universitatis helsingiensis* 8. Helsinki: The Musicological Department of the University of Helsinki.
- Viitanen, Harri 2001. Jean Sibeliuksen urkuteokset Preludium ja Postludium. Esipuhe julkaisussa *Jean Sibelius. Preludium and Postludium for organ*. Warner/Chappell Music Finland Oy: Tampere.

- Virtanen, Timo 2001. Pohjola's Daughter – L'aventure d'un héros. Teoksessa *Sibelius Studies*. Toim. Timothy L. Jackson ja Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 139–174.
- Välimäki, Susanna 2002: Subjektistrategioita Sibeliuksen *Kyllikissä*. *Musiikki* 3-4/2001: 5–50.
- Williams, Hermine Weigel 1998. *Sibelius and His Masonic Music*. Studies in the History and Interpretation of Music. Volume 59. New York: The Edwin Mellen Press.
- Williams, Hermine Weigel 1999. *Sibelius and His Masonic Music: Supplement*. Clinton, New York: Gwenfrewi Santes Press.

Tonaalisen musiikin analyysi: historiaa ja lähtökohtia LAURI SUURPÄÄ

Termillä 'tonaalinen musiikki' — tai täsmällisemmin 'duuri-molli-tonaalinen musiikki' — viitataan noin vuosien 1600–1900 välillä syntyneisiin sävellyksiin. Sana toonalinen tarkoittaa yksinkertaistaen sitä, että musiikki liikkuu joko duurissa tai mollissa. Yhdistävänä tekijänä valtaosassa 1600-luvun alun ja 1800-luvun lopun välissä sävellettyä hyvin moninaista ja vaihtelevaa ohjelmistoa on nimenomaisesti toonalisuus, liikkuminen tiettyssä sävellajissa. Suunnattomista tyyllillisistä eroista huolimatta esimerkiksi Henry Purcellin laulu ja Johannes Brahmsin sinfonia seuraavat tiettyjä näille teoksille yhteisiä hyvin perustavia musiikillisen materiaalin käsittelyn periaatteita, ja näiden periaatteiden tähden voimme sanoa, että kumpikin kulkee joko duurissa tai mollissa ja on siis toonalista.

Musiikkianalyysin pyrkimyksenä on jäljittää ja kuvata musiikissa esiintyviä piirteitä. Analytiikko siis yrittää selittää, minkäkaltaisista rakenteellisista tekijöistä musiikki koostuu. Nämä tekijät voivat olla hyvin moninaisia. Ne voivat koskea esimerkiksi kokonaisuuden jäsentymistä, jolloin puhutaan muotoanalyysistä, tai sävellajeja ja sointuja, jolloin analysoidaan harmoniaa. Jos puolestaan painotetaan sitä, minkäkaltaisia piirteitä musiikissa ilmeni tietyllä aikakaudella, kuvataan musiikin tyyliä.

RETORIIKAN PERINNE

Vaikka musiikkianalyysi itsenäisenä toimintana syntyi varsinaisesti vasta 1700-luvun loppupuolella, oli musiikin etenemisestä esitetty kuvauksia jo toonalisuuden vakiintumisen aikoihin 1600-luvun alussa. 1600-luvulla ja 1700-luvun alkupuolella musiikin kulusta tehdyt huomiot hakivat taustansa usein retoriikasta. Tällöin kirjoittajat useasti käyttivät metaforaa sävellyksestä musiikillisena puheena ja säveltäjästä puhujana. Eräs varhaisim-

mista musiikkianalyysin kuvauksista löytyy vuonna 1606 julkaistusta Joachim Burmeisterin vahvasti retoriikan ajatuksiin nojaavasta teoksesta *Musica poetica*: ”Musiikkianalyysi tutkii sävellystä, joka kuuluu tiettyyn moodiin ja muodostuu tietynkaltaisesta polyfoniasta. Teos tulee jakaa affekteihin ja periodeihin, jotta voidaan tutkia taidokkuutta, jolla periodeista jokainen on tehty ja jotta niitä voidaan jäljitellä.” (Burmeister 1606/1993, 201.) Burmeisterin esittämistä ajatuksista ainakin osa katsoo kuitenkin tonaalisuutta edeltävälle ajalle, sillä hän puhuu moodeista, vielä 1500-luvulla hallinneista kirkkosävellajeista.

Retoriikan ajatukset toivat 1500- ja 1600-lukujen taitteessa muodon ensikerran musiikillisen kirjoittamisen kohteeksi. Kirjoittajat katsoivat, että samalla tavoin kuin retoriikka oli aina antiikista lähtien jakanut puheen pohjimmiltaan alkuun, keskikohtaan ja loppuun, oli tämä jako myös sävellysten etenemisen taustalla. Tämä ajatus näkyy selvästi myös Burmeisterilla, joka sanoo, että teos jaetaan affekteihin tai periodeihin: ”Sävellyksessä on kolme osaa: (1) alku, (2) teoksen pääosa sekä (3) lopetus.” (Burmeister 1606/1993, 203.) Alku ja lopetus ovat kumpikin Burmeisterin mukaan lyhyitä: näistä ensimmäinen on kuulijan teokseen johdatteleva periodi ja jälkimmäinen päättävä kadenssi. Teoksen pääosa on jaksoista laajin, siinä ”jaksot, jotka vastaavat retorisen vahvistamisen argumentteja, juurrutetaan kuulijan mieleen, jotta väite olisi helpompi ymmärtää ja jotta sitä voisi selkeämmin käsitellä”. (Ibid., 203–05.)

Ehkä laajin kuvaus musiikin ja retoriikan suhteesta löytyy Johann Matthesonin vuonna 1739 ilmestyneestä kirjasta *Der vollkommene Capellmeister*. Puhuessaan sävellyksen dispositiosta, toisin sanoen sen kokonaisuuden jäsentymisestä, Mattheson jakaa tämän retoriikan teoriassa yleisellä tavalla kuuteen jaksoon:

[1] *Exordium* on melodian aloitus, jossa päämäärän ja koko tarkoituksen tulee paljastua. ... [2] *Narratio* on ikään kuin kertomus, ilmoitus, josta käy ilmi seuraavan esityksen ajatus ja ominaisuudet ... [3] *Propositio* tai varsinainen esitys sisältää lyhyesti sävelpuheen sisällön tai päämäärän ... [4] *Confirmatio* on esityksen taiteellinen vahvistus ... [5] *Confutatio* on vastaväitteiden vapauttaminen ... [6] *Peroratio* on lopulta sävelpuheemme lopetus tai päätös. (Mattheson 1739, 236.)

Mattheson kuitenkin korostaa, että tätä jakoa ei tule noudattaa orjalisesti, eikä kaikissa sävellyksissä välttämättä ole kaikkia kuutta jaksoa. Esimerkkinä retorisen jäsentymisestä Mattheson esittää eräästä Benedetto Marcellon aariasta analyysin, jossa hän puhuu ensisijaisesti avausteman temaattisesta kehittelystä.

Kokonaisuuden lisäksi 1600-luvun ja 1700-luvun alun kirjoittajat käsitelivät myös musiikillisia yksityiskohtia. Retoriikan perinteeseen nojaavat kirjoittajat puhuivat usein musiikillisista kuvioista, hahmoista, jotka toistuivat useissa teoksissa. Tämän ajan musiikinteoreettisessa kirjallisuudessa on myös yrityksiä selittää ja oikeuttaa sävellyksellisiä ratkaisuja, jotka olivat ristiriidassa aikakauden musiikillisten periaatteiden kanssa. 1600- ja 1700-luvuilla musiikinteoreettisissa teksteissä esitettiin tarkasti äänenkuljetuksen ja dissonanssinkäsittelyn lähtökohdat, joiden mukaan musiikin tuli edetä. Säveltäjät eivät kuitenkaan aina noudattaneet näitä periaatteita, mikä herätti kysymyksen, ovatko nämä ankarasta tyylistä poikkeavat ratkaisut virheellisiä. Noin vuonna 1655 julkaistussa teoksessaan *Tractatus compositionis augmentatus* Christoph Bernhard jäljittää normeista poikkeavien musiikillisten kulkujen taustalla olevia äänenkuljetustapahtumia. Hän esittää, että tietyt sääntöjen vastaiset dissonanssinkäsittelyt on johdettu ankaran tyylin kuluista, perustellen täten niiden käytön. (Lester 1992, 21–23.) Johann David Heinickenin vuonna 1728 ilmestynyt teos *Der General-Bass in der Composition* käsittelee laajasti dissonanssinkäsittelyä. Vapaampaa äänenkuljetusta alkoi Heinickenin mukaan esiintyä musiikissa, kun ”lopulta alettiin muuttaa tyyliä, kääntää sointuja vapaammin sekä erityisesti muuttaa eri tavoin pidätyksiä ja dissonanssien purkauksia ... ja vaihtaa stemmoja sekä ennen purkausta että tämän jälkeen” (Buelow 1992, 382). Heinicken ei kuitenkaan puolustanut säännöistä piittaamatonta dissonanssien käsittelyä, vaan näitä tuli pohjimmiltaan seurata vapaammassakin äänenkuljetuksessa: ”Yleisesti sointu tai sointukulku ei voi olla virheetön, jos sitä ei seuraa virheetön dissonanssin purkaus, esiintyy tämä sitten ylimmässä stemmassa, väliäänessä tai bassossa.” (Ibid.) Heinickenin esimerkit näyttävät havainnollisesti, miten näennäisesti sääntöjen vastaiset tapaukset pohjautuvat ankaran tyylin periaatteita seuraaviin kulkuihin.

Analyysin kannalta Bernhard ja Heinicken menevät yksityiskohtia kuvatessaan retoriikan ajatuksia askelen pidemmälle. Retoriikkaan perustuvat kommentit musiikin kuvioista lähinnä nimesivät musiikillisia yksityiskohtia tai vihjasivat näiden viittaavan retoristen periaatteiden kautta musiikin ulkopuolelle. Bernhard ja Heinicken puolestaan käyttivät musiikin analyttistä pelkistystä — käyttäakseni anakronistista ilmaisua — jonka avulla he pyrkivät osoittamaan, kuinka näennäisesti äänenkuljetusperiaatteiden vastaiset yksityiskohdat yhtä kaikki perustuivat virheetömiin kontrapunktisiin kulkuihin.

HARMONIA JA FRAASIRAKENNE

1700-luvun loppupuolella alkoivat sävellyksen kokonaisuutta koskevat kuvaukset täsmentyä edeltävistä retoriikan ajatuksista. Musiikkiteoreetikot kuvasivat usein kokonaisuuden jäsentymisen hierarkkisesti. Pienet yksiköt muodostivat suurempia ja asteittain päädyttiin kokonaisuuteen. Kokonaisuuden jäsentäjina harmonia ja fraasirakenne olivat ensisijaisen tärkeitä. Puhuessaan harmonian ja fraasirakenteen hierarkkisesta kokonaisuuden jäsentämisestä kirjoittajat vertasivat usein musiikin kulkua kieleen ja puheeseen, mikä liittää heidän ajatuksensa ainakin löyhästi edellä mainittuun retoriikan perintöön. Samalla tavoin kuin puhe koostuu sanoista, lauseista ja kappaleista, musiikillinen teos rakentuu erikokoisista yksiköistä. Johann Philipp Kirnberger kirjoittaa vuosina 1771–79 ilmestyneessä teoksessaan *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* harmonian hierarkkisuudesta seuraavasti:

Soinnut ovat musiikissa sitä mitä sanat kielessä. Aivan kuten lause koostuu puheessa useista sanoista, jotka liittyvät yhteen ja esittävät täydellisen ajatuksen, harmoninen lause tai periodi muodostuu useista soinnuista, jotka ovat yhteydessä toisiinsa ja päättyvät lopukkeella. Ja aivan kuten kokonainen puhe muodostuu useista toisiaan seuraavista lauseista, rakentuu sävellys monista toisiaan seuraavista periodeista. (Kirnberger 1771-79/1982, 109.)

Tämä harmonian jäsentymisen hierarkkisuus ulottu Kirnbergerin mukaan myös teoksen sävellajirakenteeseen. Kirjoittaessaan painokkaasta modulaatiosta dominanttisävellajiin, hän toteaa, että ”tämä tapahtuu joko suoraan ja lyhintä tietä tai epäsuorasti kulkien läpi muiden sävellajien, joissa kuitenkin pysytään vain tahti tai kaksi”. (Ibid., 135.)

Metaforaa kielen ja musiikin yhteyksistä käytettiin myös kuvattaessa fraasirakenteen hierarkkisuuutta. Tämä näkyy selvästi Heinrich Christoph Kochin vuosina 1782–93 ilmestyneessä teoksessa *Versuch einer Anleitung zur Composition*:

Selkeät tai huomaamattomat lepokohtat ovat yleensä olennaisia kielessä. Siksi ne ovat tärkeitä myös niiden taiteiden tuotteissa, jotka saavuttavat määränpänsä kielen kautta, nimittäin runoudessa ja retoriikassa, jotta näiden esittämä aihe olisi ymmärrettävissä. Saman kaltaiset lepokohtat ovat yhtä tärkeitä myös melodiassa, jos tämän on tarkoitus vaikuttaa tunteisiimme. Tämä on tosiasia, jota ei koskaan ole asetettu kyseenalaiseksi, eikä se siksi vaadi lisätodistelua.

Selkeiden tai huomaamattomien lepokohtien ansiosta näiden taiteiden tuotteet voidaan jakaa suurempiin ja pienempiin yksiköihin. Esimerkiksi

selkeimmät lepokohtat jakavat puheen lauseisiin. Huomaamattomimmat lepokohtat puolestaan jakavat sen sivulauseisiin sekä [pienempiin] puheen osiin. Puheen tavoin sävellyksen melodia jakautuu samankaltaisten lepokohtien johdosta periodeihin ja nämä puolestaan jakautuvat edelleen fraaseihin ja melodisiin katkelmiin. (Koch 1782-93/1983, 1.)

Vaikka sekä Kirnberger että Koch käyttävät kielen analogiaa musiikista puhuessaan, poikkeavat heidän ajatuksensa lähtökohdiltaan edellä käsitellystä retoriikasta. Siinä missä retoriikkaan perustuvat kommentit nimesivät musiikillisia tapahtumia retoriikan terminologialla, Kirnberger ja Koch puhuvat kadensseista ja fraaseista, siis musiikillisista tapahtumista. Kieli toimii nyt siis puhtaasti analogiana, ja itse musiikin käsittely perustuu musiikin teoriaan ja sen terminologiaan.

Vaikka Kirnbergerin, Kochin ja muiden 1700-luvun lopun teoreetikoiden kirjoitukset ovat arvokkaita musiikkianalyysin kannalta, ei niiden ensisijainen päämäärä ollut analyysi. Ne olivat sävellysoppaita, ja siten ne pyrkivät ohjaamaan aloittelevia säveltäjiä. Niiden arvo analyysille on lähinnä siinä, miten ne kuvaavat aikakautensa konventioita ja tapaa jäsentää musiikin etenemistä. Pedagogisesta painotuksestaan huolimatta ne sisältävät joskus myös puhtaasti analyttistä materiaalia. Esimerkiksi Kirnberger analysoi teoksessaan *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, joka ilmestyi 1773, Bachin *Das Wohltemprierte Klavier* -teoksen ensimmäisen osan h-molli fuugan harmonian. Kirnbergerin mukaan hänen esittämänsä harmonian periaatteet pystyvät selittämään tämän erittäin monisyisen teoksen kulun:

Seuraava Johann Sebastian Bachin fuuga, jonka kulkua edes aikamme suuret miehet eivät ole pystyneet selvittämään, julkaistaan tässä yhdessä sen perusharmonioista tekemämme analyysin kanssa. Tämä todistaa oikeiksi esittämämme periaatteet. Uskomme päättelymme perustuvan itse asian todelliseen luonteeseen kun sanomme, että nämä harmonian periaatteet eivät ole ainoastaan ainoat oikeat, vaan että ne ovat myös ainoat, joiden avulla tämä fuuga voidaan selittää. (Kirnberger 1773/1979, 208.)

ANALYYSIN ITSENÄISTYMINEN

1800-luvun alkuvuosina alkoi analyysi saada vahvempaa jalansijaa itsenäisenä toimintana. Tämä näkyy selvästi myös sävellysoppaiden rakenteessa. Siinä missä esimerkiksi Kirnbergerin ja Kochin sävellysoppaat käyttävät esimerkkeinä paljolti heidän omia pedagogisia katkelmiaan, 1800-

luvun sävellysoppaat ottavat esimerkkinsä tunnettujen säveltäjien musiikista. Myös aikakauden kirjoittajat tunnistivat tämän muutoksen. Esimerkiksi Jérôme-Joseph de Momigny sanoo vuosina 1803–05 ilmestyneessä teoksessaan *Cours complet d'harmonie et de composition* esittävänsä ”uuden teorian, joka perustuu ... hyvien sävellysten tarkkaan analyysiin” (Bent 1994: 1, 1). Tämänkaltaisten analyysien esittäminen on Momignyn mukaan välttämätöntä, sillä teoreetikko, joka jättää lukijansa yksin tekemään analyysyjä eikä näytä hyviä esimerkkejä, laiminlyö tehtävänsä. Momignyn teos sisältää laajat ja yksityiskohtaiset analyysit Mozartin d-molli-jousikvartetton K. 421 ja Haydnin sinfonian numero 103 ensiosista.

1800-luvun alkupuolella analyyttisiä kirjoituksia esiintyi myös sävellysoppaiden ulkopuolella. 1800-luvulla ilmestyi useita musiikillisia aikakauslehtiä, ja näissä julkaistiin myös analyyttistä tekstiä (aikakauslehtien kirjoittajat eivät aina olleet ensisijaisesti muusikoita). Näissä kirjoituksissa yhdistyvät usein varhaiselle romantiikalle tyypillinen runollinen kieli ja musiikin tekninen kuvaus. Ehkä tunnetuin 1800-luvun alun analyttisistä kirjoituksista on E. T. A. Hoffmannin vuonna 1810 ilmestynyt arvostelu Beethovenin viidennestä sinfoniasta. (Hoffmann tunnetaan ennen muuta kirjailijana, mutta hän toimi myös säveltäjänä.) Hoffmannin kirjoituksessa yhdistyvät kauniisti romantiikan poeettisuus ja analyttinen havainnointi. Kirjoituksen aloittava johdanto on eräs tärkeimmistä varhaisen romantiikan musiikkiestetiikkaa määrittävistä teksteistä. Kuvatessaan Beethovenin musiikkia ja sen eroja Haydniin ja Mozartiin Hoffmann tulee kertoneeksi, minkäkaltaisia ominaisuuksia romanttinen musiikki hänen estetiikkansa mukaan sisältää. Kirjoituksen analyttisessä osuudessa Hoffmann käsittelee muunmuassa kokonaisuuden jäsentymistä, sävellajirakennetta sekä motiivisia tekijöitä. Tekstissä lomittuvat usein tekninen kuvaus ja runolliset visiot, kuten näkyy jaksossa, jossa Hoffmann kuvaa ensiosan toista pääjaksoa:

Osan toisen pääjakson aloittaa jälleen pääteema ensimmäisessä muodossaan, mutta se on siirretty terssillä ylöspäin ja esitetään klarinteilla ja käyrätorvilla. Ensimmäisen pääjakson lauseet seuraavat f-mollissa, c-mollissa, g-mollissa, mutta ne on sijoitettu ja orkestroitu eri tavalla, kunnes lopulta, jälleen vain kahdesta tahdista koostuvan välilauseen jälkeen, johon tarttuvat vuorotellen viulut ja puhallinsoittimet, samalla kun sellot esittävät erään vastaliikkeessä olevan kuvion ja bassot kiipeävät ylöspäin, ilmaantuvat seuraavat koko orkesterin soinnut. Ne ovat ääniä, jotka sallivat rinnan, suunnattoman ennakkoavistuksesta puseruneena ja pelästyneenä, hengähtää rajusti; ja kuin ystävällinen olento, joka loistaen, synkkää yötä valaisten, liikkuu läpi pilvien, esiin astuu teema, johon oli vain viitattu käyrätorvissa Es-duurissa ensimmäisen pääjakson tahdissa 58. (Hoffmann 1810/1993, 10–11.)

Samanaikaisesti analyyttisen aktiviteetin kasvaessa 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä alkoi muoto-oppi itsenäistyä. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi verrattaessa, miten Koch 1700-luvun lopussa ja Anton Reicha vuosina 1824–26 ilmestyneessä kirjassaan *Traité de haute composition musicale* kuvasivat sonaattimuotoa. Kochin lähtökohtana on, kuten edellä olemme nähneet, fraasirakenne ja sen myötä erivahvuiset lopukkeet. Kochille siis kadenssit ja sävellajit joissa nämä esiintyvät määrittävät kokonaisuuden kulun. Reicha puolestaan nostaa kadenssien rinnalle temaattiset tapahtumat tärkeiksi muodon jäsentäjiksi (Reicha 1833, 296-300).

Reichaa pidemmälle temaattisten tapahtumien korostajana menee Adolph Bernhard Marx, kenties 1800-luvun vaikutusvaltaisin musiikkitoreetikko. Vuosina 1837–47 ilmestyneessä ja laajalle levinneessä teoksessaan *Die Lehre von der musikalischen Komposition* Marx esittää hyvin systemaattisen muoto-opin, jossa eri muotokaavat esitetään sulkeutuvien temaattisten yksiköiden ja auki jäävien usein transitoristen jaksojen vaihteluna. Ensimmäisistä Marx käyttää termiä *Satz* ja jälkimmäisistä *Gang*. Marxilta on peräisin nykyisinkin yleisesti käytettävä kolmivaiheinen sonaattimuodon malli, jossa esittely- ja kertausjaksot jaetaan edelleen pääteemaan, sivuteemaan ja lopputeemaan. Temaattiset tapahtumat ovat siis Marxille ensisijaisia kokonaisuuden jäsentäjiä.

Tiukasta muotoajattelustaan huolimatta Marx ei kuitenkaan pyrkinyt vain jäykästi luettelemaan eri muotokaavoja. Hän käyttää jatkuvasti musiikillisina esimerkkeinään ennen muuta Beethovenin sävellyksiä ja tunnistaa näiden kulussa poikkeuksellisia ilmiöitä. Muutoskeemat eivät siis olleet valmiita muotteja, joita säveltäjän oli sellaisinaan seurattava, vaan pikemminkin konventioita, joista oli mahdollista poiketa. ”Jos tahdomme suojella itseämme pikaisilta ja yksipuolisilta arvioilta tai säännöiltä, on meidän pidettävä visusti mielessämme, kuinka suuresti vaihtelevana sonaattimuodon sisältö on näyttäytynyt jo niiden muutaman pääteeman perusteella, joita olemme käsitelleet.” (Marx 1837-47/1997, 115–16.)

Marxin vaikutus 1800-luvun loppupuolen ja vielä omankin vuosisatamme musiikkianalyysiin on ollut suunnaton. 1900-luvun ehkä tärkeimpänä Marxin muoto-opin seuraajana voi pitää Arnold Schönbergiä, jonka postuumi teos *Fundamentals of Musical Composition* esittelee laajasti eri muotokaavoja. Schönbergin musiikkitoreettinen työ on tärkeää myös motiivianalyysin kannalta. Hänen mukaansa musiikin yhtenäisyyden takeena on suurelta osin motiivinen työstö, jossa tietystä perushahmosta johdetaan kehittelevän muuntelun avulla näennäisen kontrastoivaa materiaalia. Tämänkaltaisen motiivianalyysi on vuosisadallamme ollut yleistä, ja Schönbergin seuraajista tunnetuimpia ovat muunmuassa Rudolph Reti ja Hans Keller.

REAKTIO MUOTO-OPPIIN

Marxin ja Schönbergin edustama temaattisesta materiaalista lähtevä muotooppi on joutunut anakaran hyökkäyksen kohteeksi 1900-luvulla. Donald Francis Tovey katsoi vuosisadan alkupuolella, että sonaattimuodon etenemistä jäsentää ensisijaisesti harmonian eteneminen, eivät temaattiset tapahtumat. Kritisoituaan kirjoituksessaan ”Some Aspects of Beethoven’s Art Forms” ensin teemalähtöistä sonaattimuodon kuvausta voimakkaasti hän mainitsee, mitkä tekijät hänen mukaansa ovat olennaisia muodon jäsentymisen ja erityisesti sonaattimuodon kannalta: ”Sonaattityylin kannalta on kolme olennaista seikkaa ... Nämä ovat sävellajisysteemi ja fraasirytmii, joista kumpaakin voi pelkistää teknisen analyysin avulla, sekä dramaattinen sopivuus, jota on käsiteltävä vertauskuvallisesti.” (Tovey 1927/1985, 172.)

1900-luvun tonaalisen musiikin analyysiin voimakkaimmin vaikuttanut teoreetikko on Heinrich Schenker, jonka pääteos *Der freie Satz* ilmestyi vuonna 1935. Schenkerin teoria tonaalisesta musiikista poikkeaa suuresti aiemmista teorioista. Schenker hakee analyttiset lähtökohtansa tonaalisuuden perimmäisistä tekijöistä: harmoniasta ja kontrapunktista. Schenkerin mukaan näiden lainalaisuudet hallitsevat tonaalisessa musiikissa useilla eri rakennetasoilla. Hänen teorialleen perustavan tärkeää on ajatus, että voimme asteittain pelkistää musiikin pinnan kulkua ja tällä tavoin päästä käsiksi eri rakennetasoilla musiikin etenemistä kannattaviin kehikoihin. Schenker käyttää termiä *diminuutio* kuvatessaan, kuinka syvemmillä tasoilla musiikin kulkua kannattavia peruspilareita koristellaan lähempänä musiikin pintaa. Eri rakennetasojen välinen vuorovaikutus on sävellyksen kokonaisuuden kannalta olennainen. ”Kaiken *diminuution* tulee vakaasti liittyä kokonaisuuteen tavalla, jonka äänenkuljetuksen sisäiset välttämättömyydet voivat yksiselitteisesti esittää ja orgaanisesti osoittaa. Teoksen kokonaisuus elää ja liikkuu *diminuutioissa*, jopa niissä, jotka esiintyvät lähimpänä musiikin pintaa. Edes pienin osa ei ole olemassa ilman kokonaisuutta.” (Schenker 1935/1979, 98.)

Schenkeriläinen analyysi on ainakin 1960-luvulta lähtien dominoinut suurta osaa varsinkin anglosaksisessa maailmassa kirjoitetusta tonaalisen musiikin analyysistä. Sen tarjoamat selkeät ja yksiselitteiset teoreettiset lähtökohdat ovat saaneet kaukupohjaa ennen kaikkea Yhdysvalloissa ja Brittien saarilla vallitsevasta analyttisestä tieteenihanteesta. Schenker-analyysi on vaikuttanut voimakkaasti myös joihinkin uudempiin teorioihin tonaalisesta musiikista. Esimerkiksi Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff ovat 1970- ja 80-lukujen vaihteessa kehittäneet tonaalisen musiikin generatiivisen teorian, jonka periaatteet nojaavat Noam Chomskyn kielitieteellisiin

teorioihin. Taustalla on kuitenkin selvästi nähtävillä Schenker-analyysistä johdettu ajatus musiikin pinnan pelkistyksestä. ”Jos schenkeriläinen ajattelu on olennaista reduktion käsitteelle, ja jos schenkeriläisen teorian ja generatiivisen kielitieteen välillä on merkittäviä yhtäläisyyksiä, on johdonmukaista kysyä, mitä tarvitaan, jotta schenkeriläinen teoria voitaisi kääntää muodolliseksi teoriaksi” (Lerdahl ja Jackendoff 1987, 111). Lerdahl ja Jackendoff myös myöntävät, että heidän generatiivinen teoriansa ei väistämättä johda Schenker-analyysistä poikkeaviin analyyttisiin tulkitoihin: ”Jos lopputulos on kuin schenkeriläinen analyysi, hyvä niin; jos ei, on tämäkin mielenkiintoista” (Ibid., 112).

Tonaalisen musiikin analyysin historia on laaja ja sen aikana esitetyt kysymykset moninaisia, eikä niistä näin lyhyessä kirjoituksessa voi antaa kuin kalpean kuvan. Olen jättänyt täysin käsittelemättä esimerkiksi analyttiset suuntaukset, jotka jäljittävät musiikin ja sen ulkopuolisen todellisuuden suhteita. Tämänkaltaiset ajatukset olivat 1600- ja 1700-luvuilla tärkeässä asemassa, sillä musiikin katsottiin olevan voimakkaasti sidoksissa tunteisiin ja näiden esittämiseen. 1800-luvulla ja oman vuositamme alkupuolella ohjelmamusiikin ajatukset ja niinsanottu musiikillinen hermeneutiikka puolestaan pyrkivät liittämään musiikin johonkin tekstiin ja sen tapahtumiin, tai yleisemmin juonellisiin jännitteisiin. En ole myöskään käsitellyt ns. uuden musikologian ja postmodernin musiikintutkimuksen ajatuksia, jotka pyrkivät kyseenalaistamaan musiikkianalyysin kuvausvoimaisuuden. Musiikkianalyysi, joka pohjaa musiikin teknisiin tekijöihin, on edelleen yksi musiikintutkimuksen elinvoimaisimpia alueita. Edellä on luonnosteltu tämän suuntauksen historiaa.

LÄHTEET

- Bent, Ian (toim. ja käänt.) 1994. *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 osaa. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buelow, George J. 1992. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Uudistettu painos. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Burmeister, Joachim 1606/1993. *Musical Poetics*. Käänt. Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press. (Alkuperäisteos, *Musica poetica*.)
- Hoffmann, E. T. A. 1810/1993. Beethovenin sinfonia nro 5, c-molli [arvostelu]. Käänt. Veijo Murtomäki. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/93: 6–19.
- Kirnberger, Johann Philipp 1773/1979. *The True Principles for the Practice of Harmony*. Käänt. David W. Beach ja Jürgen Thym. *Journal of Music Theory* 25/2: 163–225. (Alkuperäisteos, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*.)

- Kirnberger, Johann Philipp 1771-79/1982. *The Art of Strict Musical Composition*. Käänt. David Beach ja Jurgen Thym. New Haven: Yale University Press. (Osittainen käännös teoksesta *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*.)
- Koch, Heinrich Christoph 1782-93/1983. *Introductory Essay on Composition*. Käänt. Nancy Kovaleff Baker. New Haven: Yale University Press. (Osittainen käännös teoksesta *Versuch einer Anleitung zur Composition*.)
- Lerdahl, Fred ja Ray Jackendoff 1987. *A Generative Theory of Tonal Music*, 3.painos. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lester, Joel 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Marx, Adolph Bernhard 1837-47/1997. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Käänt. ja toim. Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mattheson, Johann 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Hampuri: Christian Herold. (Näköispainos, Kassel: Bärenreiter, 1954.)
- Reicha, Anton 1833. *Traité de haute composition musicale* vol 2. Pariisi: A. Farrenc.
- Schenker, Heinrich 1935/1979. *Free Composition*. Käänt. ja toim. Ernst Oster. New York: Longman. (Alkuperäisteos, *Der freie Satz*.)
- Tovey, Donald Francis 1927/1985. Some Aspects of Beethoven's Art Forms. Teoksessa *The Garland Library of the History of Western Music, Vol. 7: Classic Music*. Toim. Ellen Rosand. New York: Garland Publishing.

Eräät musiikinteoreettiset käsitteet kuulohavainnon selittäjinä TUIRE KUUSI

JOHDANNOKSI

Musiikin teorian avulla pyritään selittämään musiikin lainalaisuuksia. Kuten muukin teoria, myös musiikin teoria perustuu abstrakteihin käsitteisiin. Tällaisia käsitteitä ei voida sellaisenaan havaita. Yhden ja saman käsitteen piiriin mahtuu monta ilmiötä, ja nämä ilmiöt ovat havaittavissa. Ilmiöt voivat olla keskenään hyvinkin erilaisia, kunhan ne täyttävät sen kriteeristön, joka kyseiselle käsitteelle on sopimuksenvaraisesti määrätty.

Otetaan esimerkiksi yleisesti käytetty musiikinteoreettinen käsite 'duurisointu'. Jokainen voi mielessään kuvitella erilaisia musiikillisia ilmiöitä, jotka voidaan nimetä 'duurisoinnuiksi', ja nämä ilmiöt siis edustavat käsitettä 'duurisointu'. Jos haluaisimme erotella eri ilmiöt toisistaan, joutuisimme käyttämään tarkentavia ilmaisuja, esimerkiksi 'perusmuotoinen F-duurikolmisointu' tai 'D-duurisekstisointu ahtaassa asetelussa'. On mahdotonta väittää, että jokin yksittäinen duurisointu olisi parempi tai huonompi duurisointukäsitteen edustaja kuin jokin toinen.

Kaikki erilaiset duurisointukäsitteen edustajat kuuluvat duurisointuluokkaan. Vastaavasti voitaisiin nimetä mollisointuluokka tai dominanttiseptimisointuluokka. Nämä kolme mainittua luokkaa ovat joukkoteoreettisessa käsitteistössä joukkoluokkia. Joukkoluokista ei käytetä edellä mainittuja nimiä, vaan esimerkiksi duurisointuluokka on nimeltään 3-11B. Ensimmäinen numero tarkoittaa, että joukkoluokassa on kolme jäsentä. Vastaavasti puhutaan kolmisoinnusta, vaikka sen toteutuksessa olisikin paljon enemmän kuin kolme säveltä; saman sävelen kertautumista eri oktaavissa ei lasketa mukaan uutena sävelenä (perusolettamuksena on siis oktaaviekvivalenssi). Toinen numero on järjestysnumero; kyseinen joukkoluokka on tiettyjen kriteerien mukaan järjestyksessä 11. kolmijäsenisten joukossa. B-kirjain taas viittaa tiettyyn luokitusjärjestelmään, joka erottaa ns.

käänteisjoukkoluokat toisistaan.¹ Joukkoluokka 3-11A on puolestaan molli-sointuluokka, ja dominanttiseptimisointuluokka on nimeltään 4-27B. Tämän joukkoteoreettisen luokituksen mukaisesti voidaan nimetä mikä tahansa tasavireisessä viritysjärjestelmässä soiva säveljoukko käyttämällä 351 joukkoluokkaa. Luokkia on varsin vähän siihen verrattuna, että pelkästään pianon koskettimia käyttämällä voidaan muodostaa 2⁸⁸-1 erilaista sävel-yhdistelmää.²

Tämän kirjoituksen tarkoitus on valaista joukkoluokkien ja soinnuista tehdyn kuulohavainnon välistä yhteyttä, toisin sanoen yhteyttä, joka vallitsee käsitetason ja havaintotason välillä. Kiinnostavia kysymyksiä ovat mm. 'Mitä yhteistä on yhdestä joukkoluokasta muodostetuilla erilaisilla soinnuilla?' 'Heijastuvatko joukkoluokan ominaisuudet läpi näistä erilaisista soinnuista?' 'Havaitaanko yhdestä joukkoluokasta muodostetuissa erilaisissa soinnuissa jotain yhteyttä?' 'Voidaanko joukkoteoreettisin käsittein selittää sointuhavaintoa?' 'Mitä sellaisia havaintoa selittäviä tekijöitä löytyy, joita ei voi selittää joukkoteoreettisin käsittein, ja miten ne sitten voi selittää?'

TUTKIMUSMENETELMÄ

Kirjoituksen materiaalina on tutkimus, jossa koehenkilöitä pyydettiin arvioimaan sointuja erilaisilla sanallisilla asteikoilla (Kuusi 2001). Sanallisten asteikkojen käyttö perustuu *semanttinen differentiaali* -nimiseen menetelmään (Osgood, Suci ja Tannenbaum 1957), jota on aiemminkin käytetty musiikintutkimuksessa. Tosin sointujen tutkimiseen sitä on aiemmin käytänyt vain de la Motte-Haber (1971).

Tutkimuksessa käytettiin 28 viisisävelistä sointua, jotka oli tiettyjen kriteerien mukaan muodostettu 12 viisijäsenisestä joukkoluokasta.³ Esimerkissä 1 on yksitoista sointua. Ne on muodostettu neljästä joukkoluokasta, kolme sointua joukkoluokista 5-4A, 5-Z18B ja 5-Z38B sekä kaksi sointua joukkoluokasta 5-35. Kuten esimerkistä voi nähdä, sointujen ääriintervalli oli p10 tai s10, ja sointujen rekisteri vaihteli jonkin verran: alin sävel oli välillä a-cis1, ja ylin vastavasti c2-f2.

¹ Castrén (1989: 34-39; 53-54). Ks. myös Forte (1973: 3-12; 179-181).

² Näissä luvuissa tyhjä joukko ei ole mukana.

³ Joukkoluokkien valintaprosessista ja sointujen muodostamisesta, ks. Kuusi (2001: 83-85, 90-93). Testauksen yksityiskohdista ja koehenkilöistä, ks. Kuusi (2001: 98-104).

ESIMERKKI 1. Yksitoista sointua neljästä joukkoluokasta

SC: 5-4A | 5-Z18B

SC: 5-35 | 5-Z38B

Sanallisia asteikkoja oli yhdeksän (esimerkki 2). Asteikkojen päihin valittiin eri tyyppisiä, yleisesti käytössä olevia ja kaikille tuttuja adjektiiveja. Valinnan kriteerinä oli, että adjektiivien piti sopia sointujen kuvaamiseen (esimerkiksi sellaisilla adjektiivipareilla kuin ‘kiitollinen–kiittämätön’, ‘tosi–valheellinen’ tai ‘hidas–nopea’ sointujen kuvaaminen olisi ollut vaikeaa). Kaikenlaiset yleisesti käytetyt musiikkianalyttiset termit (kuten ‘duuri–mollit’ tai ‘konsonoiva–dissonoiva’) jätettiin myös pois.

ESIMERKKI 2. Tutkimuksessa käytetyt sanalliset asteikot

karhea	3	2	1	0	1	2	3	pehmeä
vakaa	3	2	1	0	1	2	3	epävakaa
harva	3	2	1	0	1	2	3	tiheä
kirkas	3	2	1	0	1	2	3	samea
karu	3	2	1	0	1	2	3	rehevä
synkkä	3	2	1	0	1	2	3	valoisa
pyöreä	3	2	1	0	1	2	3	kulmikas
väritön	3	2	1	0	1	2	3	värillinen
ärtynyt	3	2	1	0	1	2	3	leppoisa

Kuten esimerkistä 2 voi nähdä, asteikot olivat seitsenportaisia. Asteikon keskellä oleva nolla osoitti selvästi asteikon keskikohdan. Sillä, että asteikon molemmissa päissä oli samat numerot, varmistettiin, että koehenkilöt eivät voineet pitää jompaakumpaa adjektiivia parempana tai huonompana kuin toista.

Tutkimuksen koehenkilöinä oli 58 opettajaa tai amattiopiskelijaa Sibelius-Akatemiasta ja Päijät-Hämeen konservatoriosta. Jokainen koehenkilö arvioi jokaisen soinnun jokaisella asteikolla, joten aineisto käsitti 522 (= 58*9) arviota jokaisesta soinnusta.

TULOKSET

Aineiston faktorianalyysi osoitti, että sanalliset asteikot jakautuivat kolmeen ryhmään. Ensimmäiseen ryhmään kuuluivat asteikot 'pehmeä–karhea', 'vakaa–epävakaa', 'pyöreä–kulmikas' ja 'leppoisa–ärtynyt'. Nämä asteikot selittyivät erittäin hyvin sointujen riitasointisuuden asteella (konsonanssi-dissonanssi -faktori).⁴ Toiseen ryhmään kuuluivat asteikot 'värillinen–väritön' ja 'karu–rehevä', ja selittäväksi tekijäksi osoittautuivat sointujen assosiaatiot tuttuihin sointuihin (duuri-, molli- ja dominantti-septimisointu). Kolmanteen ryhmään kuuluivat asteikot 'kirkas–samea' ja 'valoisa–synkkä'. Tämän ryhmän asteikot selittyivät melko hyvin sointujen alimman sävelen (rekisterin) ja laajuuden avulla. Tutkimuksessa käytettyjen testisointujen arvioiminen asteikolla 'tiheä–harva' osoittautui vaikeaksi, ja asteikko oli pakko jättää pois analyysistä.

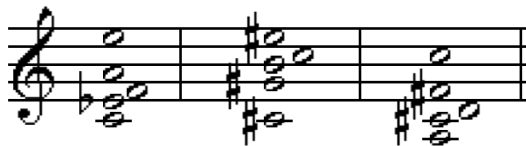
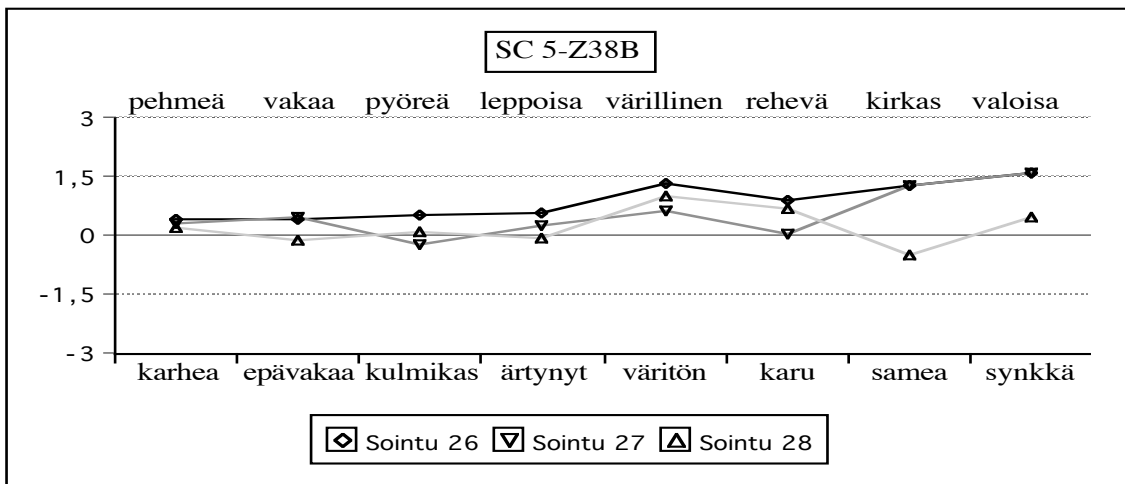
Koska tämän kirjoituksen tarkoitus on kuvata joukkoluokkatason ja havaintotason välistä yhteyttä, seuraavaksi tarkastellaan koehenkilöiden havaintoja soinnuista, jotka edustavat neljää joukkoluokkaa. Kysymys aineiston tarkastelun taustalla on siis, heijastuvatko joukkoluokan ominaisuudet soinnuista tehtyihin arvioihin.

Esimerkissä 3 ovat koehenkilöiden arvioiden keskiarvot soinnuista 26, 27 ja 28 kahdeksalla asteikolla. Nämä kolme sointua on muodostettu joukkoluokasta 5-Z38B. Kuten esimerkki osoittaa, koehenkilöiden arviot näistä soinnuista poikkeavat vain vähän. Neljällä ensimmäisellä asteikolla ('pehmeä–karhea', 'vakaa–epävakaa', 'pyöreä–kulmikas' ja 'leppoisa–ärtynyt') tehtyjen arvioiden perusteella näyttäisi siltä, että näissä kolmessa soinnussa ei ole suurtakaan havaittua riitasointisuuseroa, vaan ne kaikki ovat tässä suhteessa aineiston keskitasoa tai hieman keskitason yläpuolella. Asteikoilla 'värillinen–väritön' ja 'rehevä–karu' soinnuista tehdyt arviot eroavat niin ikään vain vähän. Näille kolmelle soinnulle on yhteistä se, että ne sisältävät dominanttiseptimisoinnun ja yhden ylimääräisen sävelen, joka soinnussa 26 on ylimpänä (e2), soinnussa 27 toiseksi ylimpänä (c2) ja soinnussa 28 toiseksi alimpana (cis1). Kuten aiemmin todettiin, kuultavissa oleva dominanttiseptimisointumaisuus liittyi puheena olevassa tutkimuksessa yleisesti värillisyyteen ja rehevyyteen. Asteikoilla 'kirkas–samea' ja

⁴ Faktorianalyysin tulokset ja faktorien nimeäminen, ks. Kuusi (2001: 137-146).

'valoisa–synkkä' sointu 28 arvioitiin eri tavoin kuin soinnut 26 ja 27. Näyttää siltä, että syy koehenkilöiden arvioihin oli sointujen rekisteri ja laajuus: soinnut 26 ja 27 soitettiin korkeammalta kuin sointu 28, lisäksi ensin mainittujen sointujen laajuus oli suurempi kuin soinnun 28.

ESIMERKKI 3. Koehenkilöiden arviot soinnuista 26, 27 ja 28 kahdeksalla asteikolla

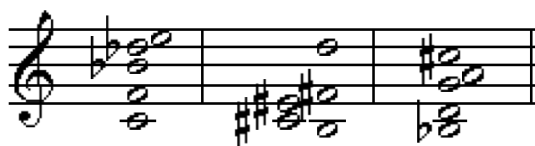
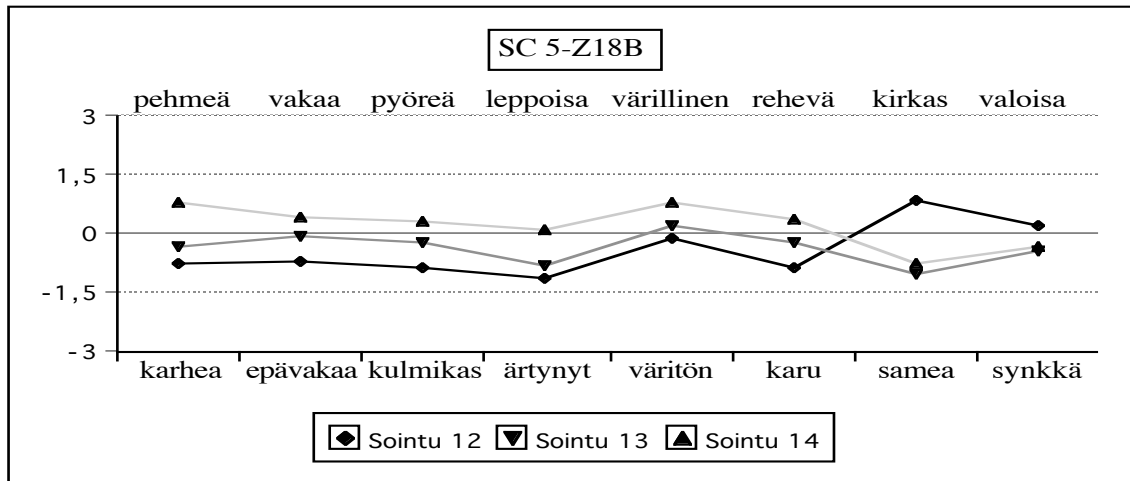


Koehenkilöiden arviot soinnuista 12, 13 ja 14 ovat esimerkissä 4. Nämä kolme sointua on muodostettu joukkoluokasta 5-Z18B. Näiden sointujen välillä näyttää olevan hieman suurempia arviointieroja kuin oli edellisen esimerkin soinnuissa. Tämän voi sanoa merkitsevän, että näihin sointuihin joukkoluokkaidentiteetti ei heijastunut yhtä voimakkaasti kuin edellisiin sointuihin.

Koehenkilöiden arviot neljällä ensimmäisellä asteikolla ('pehmeä–karhea', 'vakaa–epävakaa', 'pyöreä–kulmikas' ja 'leppoisa–ärtynyt') näyttäisivät osoittavan, että sointu 12 olisi näistä kolmesta dissonoivin ja sointu 14 konsonoivin, mutta erot eivät ole kovin suuret. On mahdollista, että soinnussa 14 kolmen alimman sävelen muodostamalla mollisekstisoinnalla on ollut vaikutusta koehenkilöiden arvioon. Kahdella suraavalla asteikolla ('värillinen–väriltön' ja 'rehevä–karu') erot sointujen välillä on arvioitu vieläkin vähäisemmiksi siten, että soinnun 14 assosiaatiot tuttuihin sointuihin ovat voimakkaimmat. Suurimmat erot voidaan nähdä asteikolla 'kirkas–

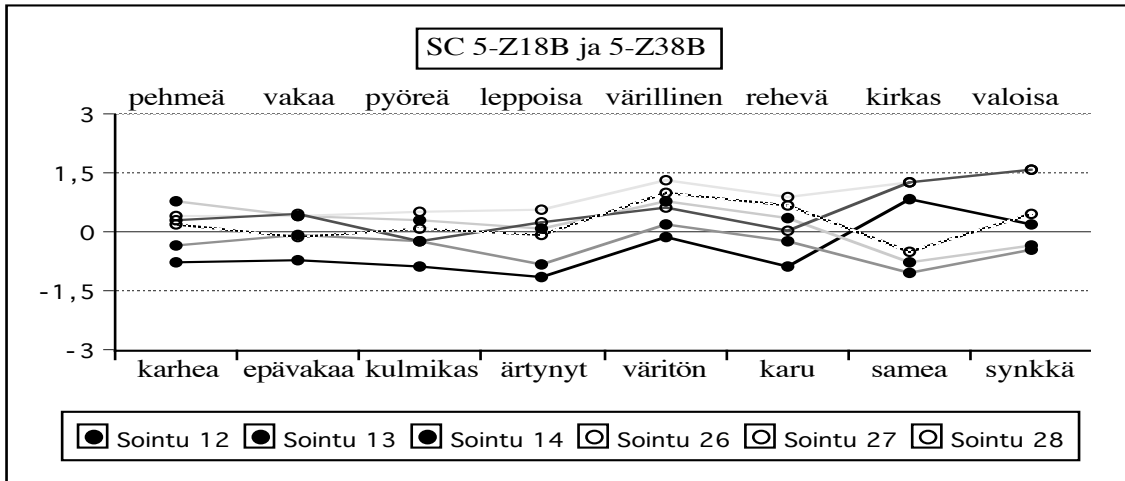
samea'. Nämä arviot voidaan selittää rekisterillä ja sointujen laajuudella: sointu 12 oli laajin ja se soitettiin korkeammalta kuin kaksi muuta sointua, se siis arvioitiin kirkkaimmaksi. Asteikolla 'valoisa–synkkä' arvioeroja ei juurikaan ole, joten näiden sointujen tapauksessa sointujen 'valoisuutta' ei voi selittää rekisterillisillä tekijöillä.

ESIMERKKI 4. Koehenkilöiden arviot soinnuista 12, 13 ja 14 kahdeksalla asteikolla



Seuraavaksi voidaan tutkia arvioita edellä analysoiduista kuudesta soinnusta yhtäikaa (esimerkki 5; tässä esimerkissä kaikki joukkoluokasta 5-Z18B muodostetut soinnut on selkeyden vuoksi merkitty mustilla ympyröillä ja joukkoluokasta 5-Z38B muodostetut soinnut valkoisilla ympyröillä). Nämä kuusi sointua on valittu siksi, että niillä on joukkoteoreettisen käsitteistön mukaan yksi yhteinen ominaisuus: niiden kokonaisintervalliluokkasisältö on sama. Kokonaisintervalliluokkasisältö kuvaa joukkoluokkia yhdellä rakennetasolla, joten tällä abstraktilla rakennetasolla kaikki kuusi sointua ovat identtisiä. Koehenkilöiden arvioiden perusteella näyttää kuitenkin siltä, että havaintotasolla on tekijöitä, jotka peittävät tämän intervalliluokkarakennetason, sillä arviot soinnuista näyttävät poikkeavan toisistaan jonkin verran.

ESIMERKKI 5. Koehenkilöiden arviot soinnuista 12, 13, 14, 26, 27 ja 28 kahdeksalla asteikolla



Vaikka esimerkin 5 joukkoluokat (ja siten myös näistä joukkoluokista muodostetut soinnut) ovatkin intervalliluokkasisällöltään samanlaiset, ne poikkeavat toisistaan kokonaisosajoukkoluokkatasolla. Tämä tarkoittaa, että joukkoluokasta 5-Z18B muodostetut (mustilla ympyröillä symboloidut) soinnut ovat kokonaisosajoukkoluokkaominaisuuksiltaan keskenään samanlaisia, mutta ne poikkeavat joukkoluokasta 5-Z38B muodostetuista (valkoisilla ympyröillä symboloiduista) soinnuista, jotka taas ovat tämän ominaisuuden suhteen keskenään samanlaisia.

Ensimmäisillä neljällä asteikolla arvioerot ovat vähäiset, vain asteikoilla 'pyöreä–kulmikas' ja 'leppoisa–ärtynyt' joukkoluokasta 5-Z38B muodostetuilla soinnuilla näyttäisi olevan taipumusta saada korkeampia arvoja kuin joukkoluokasta 5-Z18B muodostetuilla soinnuilla. Ensinmainitut olisivat siis näiden arvioiden mukaan hieman konsonoivampia kuin jälkimmäiset, mutta erot ovat pienet. Osajoukkoluokkatasolla tiettyjen osajoukkoluokkien runsaus voidaan yhdistää soinnun dissonoivuuteen ja niiden puuttuminen konsonoivuuteen. Näitä osajoukkoluokkia ovat mm. kromaattiset osajoukkoluokat 4-1 ja 3-1 sekä suhteellisen runsaasti intervalliluokkien 1 ja 6 intervaleja sisältävät osajoukkoluokat 4-9 ja 3-5A ja 3-5B. Koska näiden osajoukkoluokkien avulla dissonoivuuseroa ei voi selittää, on todettava, että arvioidut erot näyttäivät liittyvän sointujen aseteluun.

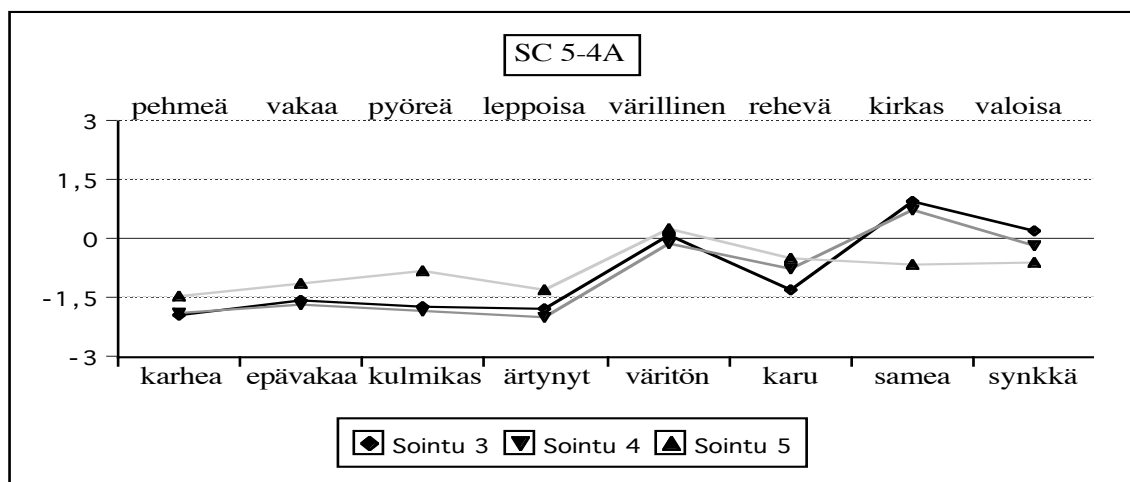
Sen sijaan arviot asteikoilla 'rehevä–karu' ja 'värillinen–väritön' voidaan selittää käyttämällä osajoukkoluokkasisältöä. Kuten aiemmin todettiin, soinnuissa 26, 27 ja 28 on osasointuna dominanttiseptimisointu. Lisäksi näissä soinnuissa on duurisointu. Mainittuja osasointuja ei ole soinnuissa 12, 13 tai 14. Joukkoteoreettisessa mielessä sama asia voidaan selittää joukkoluokkien osajoukkoluokkien välisillä eroilla. Joukkoluokka 5-Z38B sisältää osajoukkoluokan 4-27B (sen ainoan, josta dominanttiseptimisointu voidaan muodostaa) ja osajoukkoluokan 3-11B (duurisointuluokan). Joukkoluokka 5-Z18B ei sisällä kumpaakaan. Kuten esimerkistä 5 voidaan nähdä, koehenkilöillä oli taipumusta arvioida joukkoluokasta 5-Z38B muodostetut soinnut rehevämmiksi ja värillisemmiksi kuin joukkoluokasta 5-Z18B muodostetut soinnut. Näin siis näyttää siltä, että joukkoluokkien abstrakti rakenne heijastuu myös sointuihin, jotka on kyseisistä joukkoluokista muodostettu.

Esimerkin 6 soinnut on muodostettu joukkoluokasta 5-4A. Koehenkilöiden arvioissa ei näytä olevan suuriakaan eroja. Sointuja on siis pidetty keskenään melko samanlaisina. Näyttääkin siltä, että näiden sointujen tapauksessa abstraktiotason identtisyys heijastuu myös havaintotasolle.

Neljällä ensimmäisellä asteikolla tehtyjen arvioiden perusteella koehenkilöt ovat pitäneet näitä sointuja varsin dissonoivina. Sointujen dissonoivuutta voidaan selittää joukkoluokan ominaisuuksien avulla: Joukkoluokka 5-4A sisältää 3 intervallia intervalliluokasta 1 (ns. terävät dissonanssit edustavat tätä intervalliluokkaa), yhden edustajan osajoukkoluokasta 4-1 ja kaksi edustajaa osajoukkoluokasta 3-1. Näin ollen tätä joukkoluokkaa edustavissa soinnuissa on sävelyhdistelmiä, joita pidetään yleisesti dissonoivina, vaikka sävelyhdistelmien asettelu ei kaikissa soinnuissa olekaan sama.

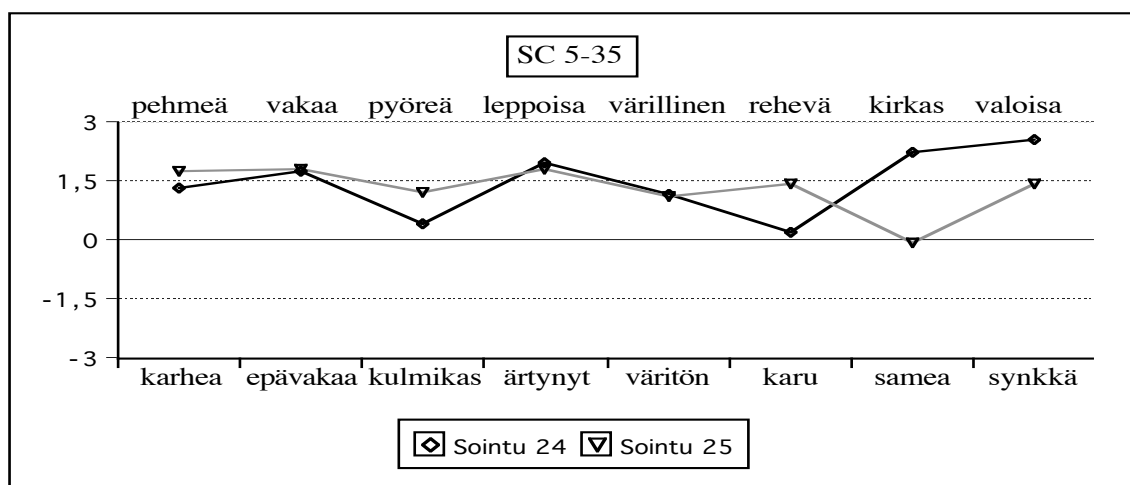
Sointuja 3, 4 ja 5 on pidetty myös jossain määrin karuina, kun taas asteikolla 'värillinen–väritön' ne asettuvat keskelle. Soinnuissa ei siis ole havaittu vahvoja duuri- tai dominanttiseptimisointuassosiaatioita. Asteikolla 'kirkas–samea' soinnut on arvioitu keskenään erilaisiksi. Jälleen kerran kirkkaus on selitettävissä rekisterillä ja soinnun laajuudella; sointu 5 soitettiin hieman matalammalta kuin muut soinnut ja sen laajuus oli pienempi kuin sointujen 3 ja 4.

ESIMERKKI 6. Koehenkilöiden arviot soinnuista 3, 4 ja 5 kahdeksalla asteikolla



Seuraavaksi tarkastelun kohteena ovat soinnut, jotka on muodostettu joukkoluokasta 5-35 (esimerkki 7).

ESIMERKKI 7. Koehenkilöiden arviot soinnuista 24 ja 25 kahdeksalla asteikolla

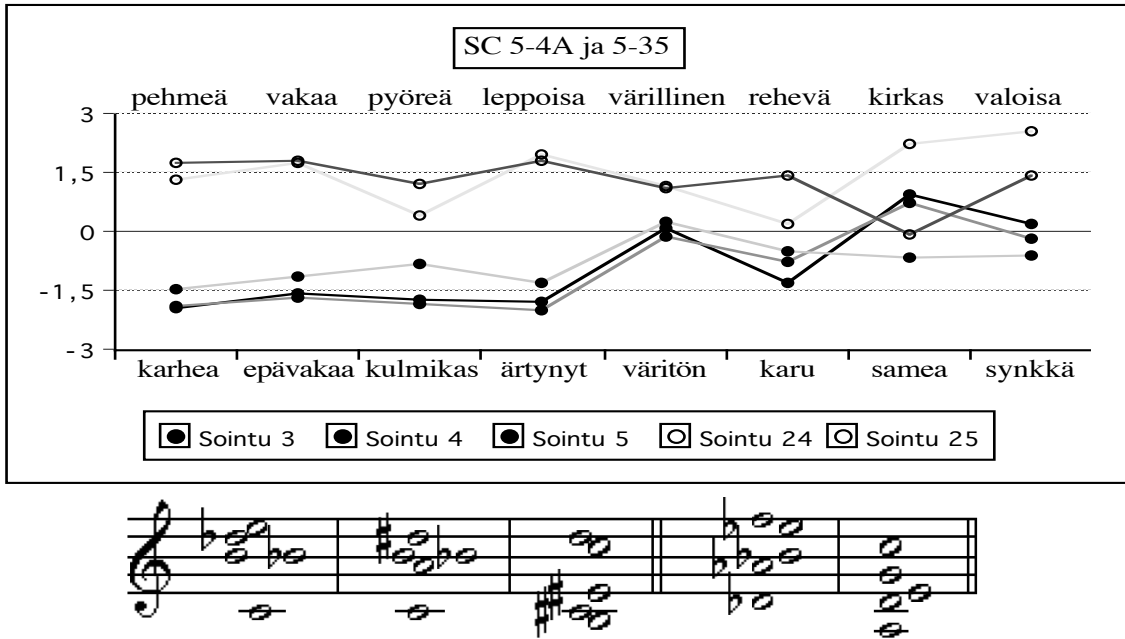


Myös näiden sointujen kohdalla abstraktiotason identtisyys näyttää heijastuvan havaintotasolle, sillä arvioerot ovat vähäiset. Sointuja on pidetty varsin konsonoivina (neljä ensimmäistä asteikkoa). Sointujen konsonoivuus selittyy jälleen intervalliluokka- ja osajoukkoluokkasäällön avulla, sillä joukkoluokka 5-35 ei sisällä ainoatakaan intervalliluokan 1 tai 6 intervallia eikä kromaattisia osajoukkoluokkia. Arviot asteikoilla 'rehevä–karu' ja 'värillinen–väritön' osoittavat, että soinnuissa 24 ja 25 on myös havaittu yhteyttä tuttuihin sointuihin, lähinnä duuri- ja mollisointuun; joukkoluokka 5-35 sisältää yhden edustajan osajoukkoluokasta 3-11A ('mollisointuluokka') ja yhden osajoukkoluokasta 3-11B ('duurisointuluokka'). Koehenkilöiden arvioiden suurimmat erot ovat jälleen kerran asteikoilla 'kirkas–samea' ja 'valoisa–synkkä'. Ja jälleen erot voidaan selittää rekisterillä ja laajuudella, sillä sointu 24 soitettiin korkeammalta ja sen laajuus oli suurempi kuin soinnun 25.

Seuraavaksi tarkastellaan koehenkilöiden arvioita edellisistä viidestä soinnusta yhtäkaa (esimerkki 8). Joukkoluokat 5-4A ja 5-35 ovat abstraktilta joukkoluokkarakenteeltaan hyvin erilaisia, ja myös havaintotasolla voidaan huomata selvä ero näistä kahdesta joukkoluokasta muodostettujen sointujen välillä. Neljällä ensimmäisellä asteikolla tehtyjen arvioiden perusteella soinnut 3, 4 ja 5 (mustat ympyrät) ovat selvästi dissonoivampia kuin soinnut 24 ja 25 (valkoiset ympyrät). Ja kuten esimerkkejä 6 ja 7 analysoitaessa todettiin, tietyt osajoukko- ja intervalliluokat näyttäisivät olevan yhteydessä soinnun dissonoivuuden asteeseen ja vastaavasti niiden puute olisi havaittavissa soinnuissa konsonoivuutena. Esimerkin 8 kohdalla arviointierot neljällä ensimmäisellä asteikolla onkin helppo selittää joukkoluokkien välisillä eroilla.

Arviot asteikoilla 'värillinen–väritön' ja 'rehevä–karu' osoittavat, että soinnuissa 24 ja 25 on enemmän assosiaatioita tuttuihin sointuihin kuin soinnuissa 3, 4 ja 5. Ja jälleen arvioerot voidaan selittää osajoukkoluokkien avulla (kuten aiemminkin tehtiin). Mutta asteikolla 'kirkas–samea' ei taaskaan ole selkeää eroa joukkoluokkien välillä. Kuten aiemmin todettiin, tämä asteikko liittyy sointujen rekisteriin ja laajuuteen, siis puhtaasti soinnullisiin tekijöihin, joten arvioita ei voi selittää joukkoluokkien abstrakteilla ominaisuuksilla. Kiintoisaa sen sijaan on huomata, että asteikoilla 'valoisa–synkkä' (joka myös näytti liittyvän puhtaasti soitnuasetteluun) joukkoluokasta 5-35 muodostetut soinnut arvioitiin selvästi valoisammiksi kuin joukkoluokasta 5-4A muodostetut soinnut. Näin valoisuus näyttäisi sittenkin liittyvän muuhunkin kuin vain rekisterilliseen aseteluun.

ESIMERKKI 8. Koehenkilöiden arviot soinnuista 3, 4, 5, 24 ja 25 kahdeksalla asteikolla



LOPUKSI

Edellä tarkasteltiin joitain sointuja, sointujen taustalla olevia joukko-teoreettisia abstraktioita ja näistä soinnuista tehtyjä kuulohavaintoon perustuvia arvioita. Kuulohavaintoa selittäviä soinnullisia tekijöitä oli kolme, nimittäin soinnun dissonoivuuden aste, soinnun assosiaatiot tuttuihin sointuihin ja soinnun laajuus ja rekisteri. Myös aiemmissa sointuhavaintoa käsittelevissä tutkimuksissa on löydetty samoja havaintoa ohjaavia tekijöitä, vaikka aiemmissä tutkimuksissa on yleensä käytetty kolmi- tai nelisointuja ja vaikka arvioiden keräämiseen on käytetty sekä semanttisia asteikoita että samanlaisuusarvioita (ks. de la Motte-Haber 1971, Bruner 1984, Lane 1997 ja Samplaski 2000).

Kaksi näistä soinnullisista tekijöistä voitiin selittää joukkoluokka-ominaisuuksien avulla. Soinnun dissonoivuuden aste näytti olevan yhteydessä joukkoluokan intervalli- ja osajoukkoluokkasisältöön. Soinnun assosiaatiot tuttuihin sointuihin näyttivät olevan yhteydessä joukkoluokan osajoukkoluokkasisältöön. Samalla tavoin kuin duurisointuabstraktion ja erilaisten duurisoinnun toteutuksien välillä vallitsee vahva yhteys, näyttää siltä, että vastaavanlainen yhteys vallitsee monien muidenkin abstraktioiden ja niistä muodostettujen soivien toteutuksien välillä. Tarvitaan kuitenkin lisää tutkimusta sen selvittämiseen, ovatko jotkin abstraktiot selitysvoimaisempia (ja sitä kautta kenties käyttökelpoisempia) kuin jotkin muut. Kiinnostavaa on

myös muiden kuin joukkoteoreettisin abstraktioin selitettävissä olevien tekijöiden yhteys sointuhavaintoon.

LÄHTEET

- Bruner, C. (1984). The Perception of Contemporary Pitch Structures. *Music Perception*, 2, 25–39.
- Castrén, M. (1989). *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kuusi, T. (2001). *Set-Class and Chord: Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*. Studia Musica 12, Sibelius-Akatemia. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Lane, R. (1997). *A Multidimensional Scaling Study of Seven Theoretical Indexes of Intervallic Similarity and Musicians' perceptions Among Twenty-One Pitch-Class Sets*. Unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina.
- Motte-Haber, H. de la (1971). Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden. *Jahrbuch der Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz für 1970*, 101–127.
- Osgood, C., G. Suci, and P. Tannenbaum (1957). *The Measurement of Meaning*. University of Illinois Press.
- Samplaski, A. (2000). *A Comparison of Perceived Chord Similarity and Predictions of Selected Twentieth-Century Chord-Classification Schemes, Using Multidimensional Scaling and Cluster Analysis*. Unpublished doctoral dissertation, Indiana University.