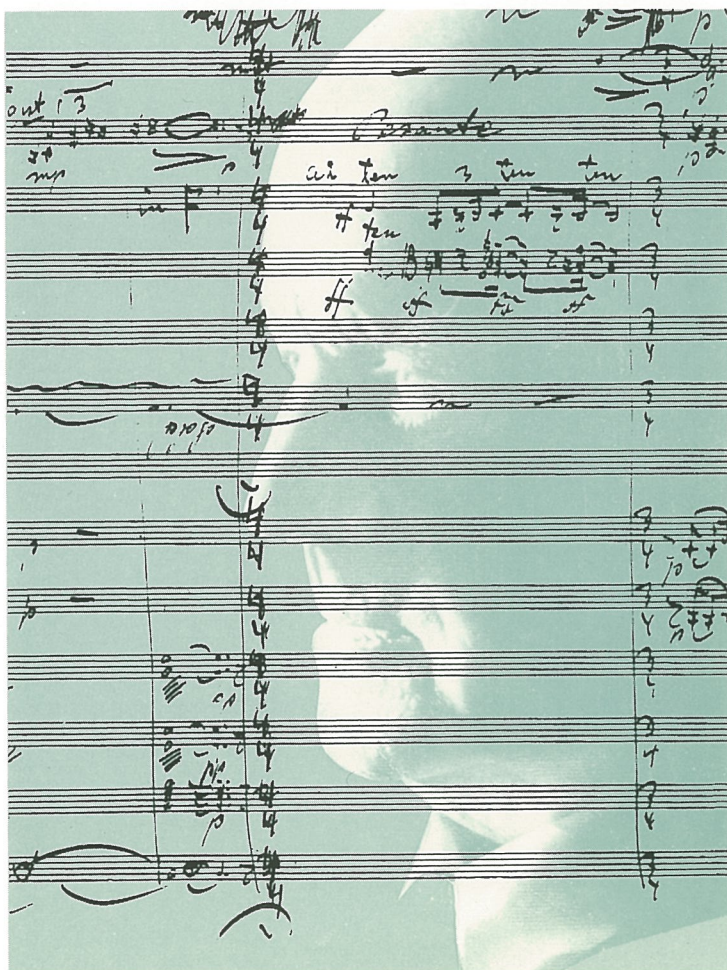


VEIJO MURTOMÄKI

SINFONINEN YKSEYS

MUOTOAJATTELUN KEHITYS
SIBELIUKSEN SINFONIOISSA



Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos

Veijo Murtomäki
Sinfoninen ykseys : Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa

ISBN 978-952-329-188-1 (PDF)
<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-188-1>

SINFONINEN YKSEYS

*Muotoajattelun kehitys
Sibeliuksen sinfoniaissa*

VEIJO MURTOMÄKI

Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos

ISBN 951-95540-6-8
ISSN 0786-5325

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja

4

©Veijo Murtomäki 1990

Kirjaan liittyy erillinen esimerkkiosa

HAKAPAINO OY, HELSINKI 1990

Kansi: Elina Kuusamo

SISÄLLYS

ABSTRACT	vi
ALKUSANAT	vii
1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimusalue	1
1.2. Aiempi analyttinen Sibelius-tutkimus	2
1.3. Tutkimusmenetelmät	8
2. SINFONISUUDEN PROBLEMATIIKKA	11
2.1. Sinfonisuus historiallisessa valossa	11
2.1.1. Beethovenin luoma sinfoniaideaali	11
2.1.2. Sinfonian kehitys 1800-luvulla	14
2.2. Ykseys ja orgaanisuus	21
2.2.1. Ainesyhteys- ja ydinmotiivitekniikasta	26
2.2.2. Syklisyys ja fuusiomuoto	29
3. SIBELIUKSEN VARHAISSINFONIA PERINTEEN JATKAJINA	31
3.1. Ensimmäinen sinfonia: romantiikkaa ja nationalismia	31
3.1.1. Lähtökohtana eurooppalainen ja slaavilainen myöhäisromantiikka	31
3.1.2. Modaalinen malli yhtenäisyyden takaajana	36
3.2. Toinen sinfonia: romantiikkaa ja klassismia	41
3.2.1. Epäjatkuvuuden jatkuvuus	41
3.2.2. Aksiaalinen tonaalisuus	47
4. KÄÄNNEKOHTANA III SINFONIA	53
4.1. Päätösosan muoto-ongelma	53
4.2. Temaattis-säveltasollinen perusta	55
4.3. Tonaalisesta suunnitelmasta	61
4.4. Nuorklassismi ja sinfonisen muodon uusi ykseys	65
5. MODERNISMI JA KLASISSIMI IV SINFONIASSA	71
5.1. Tritonus ja klassinen muoto	72
5.1.1. Tritonus ja tonaalisuus	72
5.1.2. Tritonus ja motiivisuus	76
5.1.3. Tritonus ja ensiosan muotoratkaisu	78

5.2.	Scherzon arvoitus	80
5.2.1.	Trion ongelma	80
5.2.2.	Scherzon muotoleikki	82
5.2.3.	Bitonaalisuutta	83
5.3.	Improvisaatio muotona	86
5.3.1.	Temaattis-tonaalinen kasvu ja selkiytyminen	87
5.3.2.	Muodon rakentuminen	90
5.4.	Iloinen finaali katastrofin kera	92
5.4.1.	Kaarimuotoisuus	92
5.4.2.	Teemamosaiikki	94
5.4.3.	Tonaalinen draama	96
5.5.	Sinfonisen syklistyyden uusi taso	101
6.	V SINFONIA: KOHTI SINFONISTA YKSEYTTÄ	106
6.1.	Sinfonisen metodin edelleenkehittäminen	106
6.1.1.	Uusi kudokäsitys	107
6.1.2.	Ajatuksen jatkuvuus	109
6.1.3.	Sinfoninen kaarimuoto	112
6.2.	Pariosan fuusiomuoto	114
6.2.1.	Ekspositio 1 sekä eräitä harmonisia implikaatioita	116
6.2.2.	Ekspositio 2	119
6.2.3.	Kehittely 1	120
6.2.4.	Kertauksen alku scherzon muodossa "väärällä" tasolla	121
6.2.5.	Kertauksen alun toisto toonikatasolla	122
6.2.6.	Trio ja sivuteeman integroitu kertaus	123
6.2.7.	Kehittely 2 ja lopputeeman alun kertaus	124
6.2.8.	Lopputeeman päätösoosan ja "embryon" kertaus	126
6.3.	Hidas osa: naiivia kompleksisuutta	126
6.3.1.	Variaatioteeman laajuuden määrittelyvaikeudet	127
6.3.2.	Ongelmana variaatioiden määrä	128
6.3.3.	Hidas osa finaalin ennakoijana	132
6.4.	Päämääränä finaali	133
6.4.1.	Tonaalinen muoto avausosan varianttina	134
6.4.2.	Tonaalisesta sisällöstä	137
7.	MODAALINEN VI SINFONIA: TEEMA JA VARIAATIOITA	139
7.1.	Doorinen sinfonisuus	140
7.1.1.	Suomalainen sävy	140
7.1.2.	Kansanomainen modaalisuus ja renessanssipolyfonia	140
7.1.3.	"Kansansävelestä" tunnelman ja materiaalin ykseys	142

7.1.4. Sinfonian doorinen valta-aihe	143
7.2. Modaalisuutta pelkistettynä: scherzo	146
7.3. Hidas osa tiensä päässä	149
7.4. Paradigmaattisuutta laajimmillaan: kehysosien variaatiosuhde	154
7.5. Modaalinen sonaattimuoto	155
7.6. Finaalin arvoitus	162
7.6.1. Ytimessä <i>Bar</i> -muoto	164
7.6.2. Kehyksen kaksoisfunktio	167
7.7. Yhtenäisyys VI sinfoniassa	170
8. VII SINFONIA: SAAVUTETTU YKSEYS	173
8.1. Sinfoninen fantasia ja muodon tulkintaongelmia	173
8.2. Melodis-temaattinen ajattelu	181
8.2.1. Adagio-aihe lähtökohtana	181
8.2.2. Ajatuksen jatkuvuus temaattisella tasolla	184
8.2.3. Kiertävä impulssi yhtenäisyyden eräänä luoja	186
8.2.4. Sekstikaarros ja rytmidissonanssi	188
8.3. Monotonaalisuus ja sinfoninen ykseys	189
8.4. Muodon ainutkertaisuus	201
8.4.1. Muotovaiheiden yhteenliittämisestä	201
8.4.2. Muoto ja muototyyppi	204
9. SIBELIUS SINFONIKKONA: KONSERVATIIVI JA UUDISTAJA	208
10. TUTKIMUSAINEISTO JA LÄHDEKIRJALLISUUS	224
10.1. Analyysissa käytetyt nuottilähteet	224
10.2. Yleinen taustakirjallisuus	225
10.3. Sibeliusta käsittelevä kirjallisuus (valikoima)	234
11. HENKILÖHAKEMISTO	242
11.1. Säveltäjät	242
11.2. Muut	244

ABSTRACT

SINFONINEN YKSEYS. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa.
(SYMPHONIC UNITY. The development of formal thinking in the symphonies of Sibelius)

Veijo Murtomäki University of Helsinki SF

The purpose of this dissertation is to demonstrate the development of the symphonic thinking of and the innovations in symphonic form by Sibelius.

The approach is a form-analytical one, but matters of Sibelius's style are included as well. Together with traditional procedures of music analysis the paradigmatic method and techniques of Schenkerian analysis are used in applied form.

As background the model of the symphony created by Beethoven is discussed, followed by a brief survey of the 19th century symphony. Concepts of *unity* and *organism* are analysed; various principles of the *cyclical form* are described and the concept of the *fusion form* (Gerald Abraham) is established.

The symphonies of Sibelius are discussed in chronological order. After the romanticism of the I and II symphony the III symphony is interpreted as a turning point in Sibelius's symphonic *œuvre*. In his mature symphonies (IV–VII) Sibelius is one of the most successful symphonists after Beethoven in developing new methods of *symphonic unity* and cyclical form.

The *integration of form* by Sibelius is based firstly on the devices of *inner unification* on the close relationship of thematic material, on the gradually increasing processivity in his music and on the characteristically thoroughgoing tonal scheme in each of his symphonies. Secondly, the devices of *outer unification* extend from the traditional four-movement pattern and *attacca* procedure to a fusion form, in its first stage, of two closely integrated movements and, finally, to one of undivided coherence of the whole symphony (VII).

Sibelius's symphonies are essentially manifestations of absolute musical thinking. However, the development of his formal thinking and his ponderings over a new genre, *symphonic fantasy*, clearly reflect the fruitful influence his constant activity with symphonic poem had on his symphonies. Especially the unique structure of the VII symphony ties together the both two main symphonic traditions of the 19th century.

ALKUSANAT

Sibeliuksen musiikin asettama suunnaton haaste askarruttanee joskus jokaista suomalaista musiikintutkijaa. Sibeliuksen tutkijaksi ryhtyminen ei ole kuitenkaan itsesäänselvyys, ja niinpä tämäkin tutkimus olisi käynnistynyt huomattavasti hitaammin ilman ratkaisevaa ulkoista virikettä. Korvat auki -yhdistys suunnitteli 1986 Sibeliuksen seminaaria, ja vaikka se toteutuikin vasta kaksi vuotta myöhemmin, hankkeen sysäämänä päätin kokeilla — perinteisten musiikkianalyttisten lähestymistapojen ohella — Suomessa toistaiseksi vielä vähän tunnetun Schenker-analyysin soveltuvuutta Sibeliuksen VII sinfonian analysoimiseen. Kun tulokset osoittautuivat myönteisiksi, tutkimuksen jatkaminen vaikutti mielekkäältä. Tutkimus vei kaikkiaan neljä vuotta, mutta pääosin se on syntynyt viimeisen vuoden aikana, kesäkausina 1989–90.

Varhaisin kirjoitukseni *Materiaali, muoto ja tonaalisuus Sibeliuksen VII sinfoniassa* (1988) sisältyy muokatussa muodossa tähän työhön. Tässä vaiheessa tutkielman työnimenä oli vielä "Tonaalisuus ja muoto Sibeliuksen sinfoniassa". Varsin pian kävi kuitenkin ilmi, että Sibeliuksen sinfonioiden muodostama kokonaisuus ei ollut mahdollista tarkastella ilman niissä ilmenevän tyylikehityksen seuraamista. Uuden asennoitumisen tulosta oli kirjoitus *Modernismi ja klassismi Sibeliuksen IV sinfoniassa* (1990), joka tarkistetussa muodossa on eräs tutkielman luvuista. Tyyli-problematiikka osoittautui liittyvän kiinteästi Sibeliuksen sinfoniassa toteutuvaan sinfonisen muodon kehitykseen ja välttämättömyyteen ymmärtää sinfonioiden muotokehitystä ohjaavia periaatteita. Näiden kysymysten tarkasteluun varsin suppeassa muodossa keskittynyt kirjoitus *Sibeliuksen symphoniste* (1990) laajentui tämän tutkielman päätösluvuksi.

Suurenmoisena esikuvana ja pysyvänä innoituksen lähteenä työlle on toiminut professori Erik Tawaststjernan monumentaalinen Sibeliuksen biografia; olen myös pysyvästi kiitollinen inspiroivista keskusteluista, joita minulla oli käydä professori Tawaststjernan kanssa tutkimukseni varhaisvaiheissa. Haluan kiittää lisäksi professori Eero Tarastia kannustavasta ja rohkaisevasta työstä tukemisesta sekä käytännön tasolla että tutkielman sisällön muotoutumisessa. Apulaisprofessori Erkki Salmenhaarelle lausun kiitokseni monista arvokkaista työni sisältöä ja kirjallista asua koskevista neuvoista ja huomautuksista. Ilman opettajaani — sittemmin läheistä työtoveriani — lehtori Risto Väisästä olisin tuskin kyennyt hankkimaan niitä perusvalmiuksia, joita tämän työn läpivieminen on edellyttänyt. Olen saanut lisäksi tärkeitä virikkeitä työlleni keskusteluista, joita olen käynyt diplomiteorianopettaja Juhani Alesaron ja diplomiteorianopettaja Teuvo Rynnäsen kanssa; ensiksi mainittu on myös lukenut käsikirjoituksen ja edesauttanut sen lopullista muotoutumista monilla tärkeillä kommentteilla.

Haluan kiittää Sibeliuksen Akatemiaa sen suomasta mahdollisuudesta paneutua tutkimukseni läpiviemiseen ilman liian suurta opetusvelvollisuutta sekä Sibeliuksen

Akatemian musiikin tutkimuslaitosta väitöskirjani painamisesta. Diplomiteorianopettaja Hannu Apajalahdelle olen kiitollisuudenvelassa työni saattamisesta painoasuun, samoin Jatta Ilvoselle esimerkkiosan toimittamisesta. Pro Musica -säätiötä, Suomen säveltaiteen tukisäätiö ry:tä sekä Koneen säätiötä kiitän saamistani apurahoista.

Lopuksi haluan kiittää läheisiäni sitkeydestä, jolla he ovat kestäneet työni aktiivisimman vaiheen vaatiman eristäytyneisyyden; omistan väitöskirjani Tutalle, Ainolle ja Aleksille.

Espoossa 12. lokakuuta 1990

Veijo Murtomäki

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusalue

Tämän tutkielman aineiston muodostavat Sibeliuksen sinfoniat I–VII. *Kullervo*-sinfonia on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle, sillä sen sisältämä sinfoninen kysymyksenasettelu on toisenlainen kuin "puhtaissa", tekstittömissä tai otsikoimattomissa sinfonioidissa. *Kullervoa* tuleekin tarkastella vähintään yhtä paljon — ja pikemminkin — sinfonisen runon lajiperinteen taustaa vasten kuin "varsinaisten" sinfonioiden yhteydessä; tähän suuntaan viittaa jo teoksen alamäärekin: "Tondichtung". Mielenkiintoinen on Sibeliuksen vanhemmalla iällä antama lausuma: "*Lemminkäis*-sarjaakin voidaan tavallaan sanoa sinfoniaksi. Jos *Kullervo* lasketaan mukaan, olen siis oikeastaan kirjoittanut yhdeksän sinfoniaa." (Levas 1986 [1957]: 136). Vaikka Sibelius painotti Walter Leggen kanssa 1934 käymässään keskustelussa kirjallisesti ajateltujen sinfonisten runojen ja puhtaiden sinfonioiden välistä eroa (Ringbom 1948: 80), hän painiskeli III sinfoniasta eteenpäin jatkuvasti uuden sinfonisen lajin, 'sinfonisen fantasian', problematiikan kanssa. Koska sinfonian ja vapaampien sinfonisten muotojen välinen suhde on Sibeliuksella huomattavasti monisyisempi kuin tähän asti on havaittu, sen tarkempi erittely vaatii oman erityistutkimuksensa; tässä tutkielmassa ongelmanasettelua on tyydytty vain sivuamaan.

Tutkimusalueen muodostavat siitä syystä kaikki yksiselitteiset, järjestysnumeroilla varustetut sinfoniat. Pääpaino on kypsissä sinfonioidissa IV–VII, joissa kussakin on saavutettu yksilöllinen, koko sinfonian yli ulottuva ratkaisu sinfonisen ykseyden problematiikkaan. Näissä sinfonioidissa kiteytyy Sibeliuksen uuttaluova sinfoninen muotoajattelu, Beethoven-traditiota jatkava syklisen muotoperiaatteen edelleen kehittäminen, mikä näkyy sinfonioiden korostetusti kokonaisuudellisessa olemuksessa. Sinfonisen integraation ongelma on se käytevoima, joka johtaa Sibeliuksen sinfonioidissa yhä kiinteytyvään muotoon, osien yhdistymiseen *attacca*-menettelyn, yhteenliittämisen ja sulauttamisen (fuusiomuoto) keinoin — ja joka vie lopulta yksiosaiseen, jatkuvaan kokonaisuuteen. III sinfonia muodostaa tämän problematiikan kannalta mielenkiintoisen ylimenoteoksen: puhtaasti materiaalin käytön puolesta sitä voi pitää jo 'orgaanisen' sinfonian toteutuksena, vaikka sinfonia ei ratkaisekaan vielä kaikkia tyyliin sekä yksittäisten osien muotoihin liittyviä ongelmia. Sinfoniat I–II kuuluvat vieläkin ilmeisemmin tyyllisesti epäyhtenäiseen kauteen, mutta nekin ovat enemmän kuin pelkästään Sibeliuksen sinfonisen ajattelun esihistoriaan kuuluvia teoksia: kahden ensimmäisen sinfonian materiaalin koherenssi on huomattava, ja monet myöhemmin Sibeliuksen musiikilliselle kielelle perustavaa laatua olevat — ennen muuta tonaaliset — piirteet ja menettelytavat ovat nähtävissä jo varhais-sinfonioidissa.

Ongelmanasettelun kannalta keskeisiä ovat käsitteet 'sinfonisuus', 'orgaanisuus', 'ykseys', 'syklisyys', ts. tonaalisen musiikin synnyttämän ns. suuren, arkkitehtonisen

muodon laadun takaavaksi ajatellut ehdot, musiikkiesteettistä ajattelua hallinneet prinssiipit. Tutkimus ei pyri niinkään kyseenalaistamaan näiden käsitteiden sisältöä ja käyttöä, vaikka uuden musiikin edustamien arvokriteerien mukaisesti em. ominaisuudet eivät olisikaan välttämättä tavoiteltavia tai pysyviä musiikkiteoksen suuruuden mittareita (Street 1989: 79–80). Sen sijaan pyritään selvittämään, missä määrin Sibelius sinfonioillaan liittyy eurooppalaiseen sinfoniseen traditioon, jossa näillä käsitteillä on kiistatta painava sisältö. Sellainen Beethovenin jälkeinen tonaalinen sinfonia, jota ei voida kuvata käsitteillä 'orgaaninen', 'ykseydellinen' ja joka ei ole 'syklinen' — merkityksessä: erilliset osat ja kaiken tapahtumisen yhtenäisen kehityskulun alle kokoava —, ei ole yksinkertaisesti sinfoniana merkittävä tai onnistunut; erään mahdollisen poikkeuksen muodostaa Mahler, jonka jättiläismäisiä sinfonioita sitoo korostetun materiaaliyhtenäisyyden sijaan eräänlainen "ideaalinen", "sisäinen" ohjelmallisuus. Näin määriteltyä 'sinfonisuuutta' ei voi missään tapauksessa pitää ylihistoriallisena, suuren muodon ikuisena vaatimuksena, vaan tiettyyn musiikin historian ajanjaksoon liittyvänä, sen yhteisistä ihanteista ja pyrkimyksistä nousevana ilmiönä ja ajattelutapana.

Kysymyksenasettelu tuottaa Sibeliuksen tapauksessa väistämättä polemiikkia ja apologiaa. Vastakkain ovat ne toisistaan eroavat käsitykset, joiden mukaan Sibeliuksen musiikki on "osaamattomuuden" ilmausta, länsimaisen musiikin tradition hylkäävää, ei-koherenttia, ei-ykseydellistä rappiotaidetta — Adomon (1980 [1938] : 463) ja monen muun saksalaisen kriitikon ilmaisema näkökanta — tai sitten Beethovenin perintöä aidosti jatkavaa, "pakottavan" (das Zwingende) ja "perustavaa laatua olevan logiikan" (profound logic) ilmausta; jälkimmäisellä kannalla ovat Downes, Gray, Lambert, myöhemmin mm. Pike. Tutkimuksen eräänä tavoitteena on osaltaan jatkaa tätä keskustelua sekä luoda asiallista, musiikin analyttiseen ja tyylliseen tarkasteluun perustuvaa todistusaineistoa väitteelle, jonka mukaan Sibelius on eurooppalaisen sinfoniatradition eräs keskeinen edustaja.

1.2. Aiempi analyttinen Sibelius-tutkimus

Ensimmäiset Sibeliuksista käsittelevät teokset olivat lähinnä säveltäjäesittelyitä, monografioita, jotka sisälsivät musiikin korkeintaan yleistasonia kuvauksia tai tyyliuonnehdintoja. Tähän kategoriaan kuuluvat Rosa Newmarchin *Jean Sibelius, a Finnish Composer* (1906), Erik Furuhjelmnin *Jean Sibelius, Hans tondiktning och drag ur hans liv* (1916) sekä Walter Niemannin *Jean Sibelius* (1917). Enemmän tai vähemmän samansuuntaisia ovat vielä Constant Lambertin kirjan *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934) Sibeliuksista käsittelevät luvut, vaikka niiden sisältämät väitteet ovatkin merkittäväällä historiannäkemyksellä ladattuja, Karl Ekmanin biografia *Jean Sibelius* (1935), Sibeliuksen "oppilaan" Bengt von Törnen Sibeliuksen ajattelua — osin

epäluotettavasti — esittelevä *Sibelius, a Close - Up* (1937; suom. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*, 1945), Rosa Newmarchin *Jean Sibelius, A Short Story of a Long Friendship* (1939), joka sisältää sinfonioiden pika-analyysejä, sekä amerikkalaisen Olin Downesin, "Sibeliuksen apostolin", lukuisat, vuolaan kuvailevat lehtiartikkelit, joiden valikoima ilmestyi nimellä *Sibelius* suomeksi 1945.

Englantilaisesta Cecil Graystä alkaa oikeastaan vasta analyttinen Sibelius-kirjallisuus. *Sibelius*-monografia (1931) ei ole niinkään merkittävä teoskuvausten suhteen, sillä sinfoniat ovat saaneet siinä osakseen vain nelisenkymmentä sivua, kuin myöhemmin profeetallisiksi osoittautuneiden Beethoven-rinnastusten ansiosta — olkoonkin, että Grayn vakuuttuneisuus perustui osin vääriin argumentteihin, kuten William G. Hill vähän myöhemmin (1949) osoitti. Ensimmäinen Sibeliuksen sinfonioiden omistettu erityistutkimus on niinkään Grayn *Sibelius, the Symphonies* (1935); Jussi Jalaksen, säveltäjän väyn, kääntämänä ja kommentoimana (1945) se on tullut tutuksi suomalaisille lukijoille. Gray ei ota varsinaisesti kantaa muutokysymyksiin eikä perusta analyysejään tonaalisille tekijöille, vaan hän tyytyy kuvailemaan temaattisia tapahtumia ja niiden välisiä suhteita. Kuvaileva ote ei yllä kovin syvälle, mutta kirja on toiminut haastavana lähtökohtana myöhemmille analyyseille. Erityisen kiistanalaiseksi — myös yksipuoliseksi — on osoittautunut Grayn "löytö", jonka mukaan Sibelius yhdisteli pienempiä fragmentteja teemoiksi klassikoiden päinvastaisen menettelyn sijaan (1935: 17–18); sen sijaan ajatus Sibeliuksen "dominomisesta" aiheiden ketjutamisesta on ollut hedelmällinen idea ainakin Sibeliuksen jälkeisille suomalaissäveltäjille (Heininen 1976: 58; 1986). Vähintäänkin Grayn rinnalle yltää suppeammistakin kirjoituksistaan käsin Donald Francis Tovey, jonka arvioissa (1935–1939) III, V ja VII sinfoniasta sekä *Tapiolasta* ei ole edelleenkään juuri huomauttamista.

Pysyväksi perustaksi myöhemmille Sibelius-analyyseille on muodostunut Gerald Abrahamin toimittama *Sibelius, A Symposium* (1947). Abrahamin itsensä kirjoittama essee *The Symphonies* sisältää moniin yksittäisiin — etupäässä hitaisiin — osiin kohdistuvan epäoikeutetun vähättelyn ohella monia paikkansa pitäviksi ja tulevalle teostutkimukselle hedelmällisiksi osoittautuneita huomioita: näistä näkökulma sinfonioiden muotokehitykseen, vähittäiseen integraatioon kohti totaalista fuusimuotoa, on ehdottomasti merkittävin. Tärkeää on myös Sibeliuksen saattaminen tyylikkyyteen, yhteyteen slaavilaisten sinfonikkojen kanssa sekä vertailu wieniläisklassikoiden musiikkikieleen. Kokoelman muista kirjoittajista Ralph W. Wood esittää esseessään *The Miscellaneous Orchestral and Theatre Music* monessa kohdin oikeaan osuvia arvioita; David Cherniavskyn *Special Characteristics of Sibelius's Style* on puolestaan oivaltava selvitellessään Sibeliuksen muotoajattelun ja musiikillisen kielen historiallisia juuria — ainoastaan ydinmotiivajattelun kohtuuton yliarviointi musiikillisen ykseyden takaajana menee hieman ohi kohteensa. Ei vain Graylle vaan myös Abrahamille vastasi William G. Hill, joka artikkelissaan *Some Aspects of Form in the Symphonies of Sibelius* (1949) epäili Grayn kuvausten toimivuutta ja piti Abrahaminkin analyysejä

"ainoastaan vähemmän moitteettomina" (168). Cherniavskyn ydinmotiiviteorian kimppuun puolestaan kävi menestyksekkäästi, Toveyn tervejärkiseen ajatteluun pohjautuen M. Stuart Collinsin artikkelillaan *Germ Motives and Guff* (1962); hän vastaa myös ensimmäisestä kattavasta brittiläisestä, Sibeliuksen musiikkiin keskittyvästä väitöskirjasta *The Orchestral Music of Sibelius* (1973). Collinsin tutkielman heikkoutena on yritys sanoa jokaisesta teoksesta jotakin, jolloin luettelomaisuuden tuntua ei voi välttää; vahvoihin puoliin kuuluu idea, jonka mukaan orkesterimusiikin kehitys on kiinteästi yhteydessä Sibeliuksen tonaalisen ajattelun kehitykseen.

Collinsin niin kuin muidenkin myöhempien brittiläisten Sibelius-tutkijoidenkin taustalta hämmöttää Robert Simpsonin vaikutus. Hänen esseensä *Sibelius and Nielsen* (1965) merkitsee rehellistä yritystä ymmärtää Sibeliuksen sinfonioita säveltäjän omasta persoonallisuudesta ja tyylikehityksestä sekä 1800-luvun musiikkitraditiosta käsin; Simpson lukee Sibeliuksen — Nielsenin ohella — tärkeimpiin Wagnerin jälkeisiin säveltäjiin, jotka onnistuivat elvyttämään sinfonian, tonaalisen konfliktin synnyttämälle liikkeelle perustuvan suuren muodon. Simpsonin jalanjalkia astelee Lionel Pike kirjassaan *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic', Studies in Symphonic Analysis* (1978). Teoksen suurena ansiona on luoda uskottava, analyttisesti perusteltu kytkentä Beethovenin, sinfoniamuodon romantisen lähtökohdan ja ideaalin, sekä Sibeliuksen välille. Molempia säveltäjiä yhdistää Piken mukaan sinfonisen probleeman tonaalisuuden määrittelystä lähtevä muotoilu; Beethovenin kehittyvä tonaalinen ajattelu kohti medianttiikkaa ja modaalisuutta saa jatkeekseen Sibeliuksen systemaattisen aksiaalisen ja modaalisuuden määrätietoisesti sisällyttämisen sinfoniamuotoon (Ibid.: 215). Vaikka Pike jossain määrin epäilee I sinfonian integriteettiä, hänen huomionsa III sinfonian VII sinfoniaa ennakoivista menettelyistä, IV sinfonian jatkuvuudesta osiin jakaantumisesta huolimatta sekä VI sinfonian modaalisesta sinfonisuudesta ovat niin merkittäviä, että kirjaa voi pitää tärkeimpänä tähänastisena Sibelius-analyysin edustajana Timothy B. Howellin tutkimusten ohella.

Howellin väitöskirja *Jean Sibelius: Progressive Techniques in the Symphonies and Tone-Poems* (1985) perustuu sekin osin Simpsonin muotoideoille, lähinnä tämän Bruckner-kirjassaan (1967) esittelemälle *statement—counterstatement* -mallille. Tältä osin Howellin Sibelius-analyysien vakuuttavuus vaihtelee: IV sinfonian 1. osa sekä V sinfonian pariosa toimivat, kun taas VII sinfonia on ongelmallisempi tapaus; uuden musiikin analyysi-arsenaalista omaksutun 'collection'-käsitteen soveltaminen lisää paikoitellen Sibelius-ymmärtämystämme. Väitöskirja saattaa olla ensimmäinen laatuaan Schenker-analyysin menestyksekkäässä hyödyntämisessä Sibeliuksen eittämättä tonaalisuudelle perustuvien sinfonioiden musiikkikielen logiikan selvittämisessä; vakuuttavien löytöjen ohella tarjoillaan myös illusorisia prolongaatioita, mutta olennaista on analyysiotteen toimivuus. Keskeistä Howellin tutkimuksessa on Sibeliuksen sinfonisen ajattelun kehityksen, ennen muuta I sinfonian scherzosta alkavan muotokompression vähittäisen lisääntymisen näyttäminen. Vaikka Howell

jossain määrin epäonnistuukin tyyliuokittelussaan jakaessaan sinfoniat romanttisiin ja neoklassisiin — neoklassismi vaikuttaa terminä suorastaan epäadekvaatilta — , ansiona on toisaalta esimerkiksi IV sinfonian periaatteellisen klassisuuden löytäminen ekspressiivisen ulkokuoren alta. Aivan samalle tasolle ei nouse Philip Coadin väitöskirja *Bruckner and Sibelius* (1985), joka selvittelee ansiokkaasti Brucknerin sävelkieltä ja sen vaikutusta erityisesti Sibeliuksen varhaisiin orkesterisävellyksiin mutta joka varsinaisessa Sibelius-osuudessaan paljastuu lähinnä yleisluontoisten, sinne tänne kurkottavien havaintojen kokoelmaksi. Burnett Jamesin *The Music of Jean Sibelius* (1983) on analyttisessä mielessä melko yllätyksetön mutta sisältää mielenkiintoisia Sibeliuksen säveltäjätyyppiin sekä historialliseen merkitykseen kohdistuvia pohdiskeluita.

Suuresta Sibelius-innostuksesta huolimatta amerikkalaisten tutkijoiden aikaansaannokset Sibelius-analyysin alueella ovat hämmästyttävän vähäiset. Ensimmäinen yliopistollinen väitöskirjatyö, Peter Edwin Gerschefskin *The Thematic, Temporal, and Dynamic Processes in the Symphonies of Jean Sibelius* (1962, Florida State University) on lupaavasta nimestään huolimatta tutkielmana vähäantinen: alkeellista kuvailua ja lauseita, joiden sisällön merkityksettömyydestä kertoo se, että niiden pitäisi olla tutkimuksen johtopäätöksiä. Esimerkiksi: "Musiikillisen ajatuksen tai sen aiheiden toisto ja välitön hyväksikäyttö osoittautuivat erittäin tyypillisiksi (menettelyiksi)." ("Repetition and immediate exploitation of the musical idea or its motives was found to be extremely typical."; Ibid.: 155); tai: "Osoittautui, että kiihdytykset ja hidastukset olivat tyypillisiä sinfonioille." ("It was found that acceleration and ritard were typical in the symphonies."; Ibid.: 156). Alan T. Jordanin parikymmentä vuotta myöhempi väitöskirja *Harmonic Style in Selected Sibelius Symphonies* (1984) on toista maata: otsikko vastaa löytöjä ja itsenäisiä analyysituloksia sisältävä tutkielma, jossa erityisesti I sinfonian kuvaus sisältää paljon arvokkaita havaintoja mm. tonaalisesta ambivalenssista; myös IV ja VII sinfonioiden tonaalisen perustan analyysit ovat antoisia. Ongelmana on Schenker-tyyppisen analyysiotteen pintapuolinen omaksuminen; usein harmoniset kaaviot luovat vaikutelman, että sointuja on poimittu sieltä täältä sattumanvaraisesti, kun taas musiikin todellisesta harmonisesta etenemisestä ja äänenkuljetuksesta syntyy hatara kuva.

Harvalukuisiin saksalaisiin, Sibeliuksesta kiinnostuneihin tutkijoihin lukeutuva Ernst Tanzberger on tehnyt Lorenz-traditiosta ja vanhasta hermeneutiikasta käsin hedelmällisemmäksi osoittautuneita havaintoja kirjassaan *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius* (1943) sekä myöhemmässä teoksessaan *Jean Sibelius, Eine Monographie* (1962). Tanzbergerin jälkeen keski-Euroopassa ei ole kirjoitettu toistaiseksi moniakaan merkittäviä Sibelius-analyyseja. Muuan valopilkku on Michael Mäckelmannin artikkeli *Sibelius und die Programmmusik, Eine Studie zu seinen Tondichtungen und Symphonien* (1983), joka pureutuu syvälle Sibeliuksen sinfonisten runojen poeettis-ohjelmallisiin peruskysymyksiin ja -ongelmiin. Virolainen

Leo Normet on osoittanut aitoa ja tuloksellista mielenkiintoa Sibeliusta kohtaan artikkeleissaan *Uusi ja vanha Sibeliuksen Ensimmäisessä ja Toisessa sinfoniassa* (1965), *Reunamerkintöjä Sibeliuksen III sinfoniasta* (1967) sekä *Vielä Sibeliuksen Neljännestä* (1970). Ruotsalaisista säveltäjä Hans Geforsin painamaton opinnäytetyö *Sibelius 5. symfoni, Analys och syntes* (1975) on esimerkki ilahduttavasta eläytymisestä sinfonian sisäiseen kasvuun avauksen teema-embryosta finaali-teemaan saakka; fenomenologinen tarkastelutapa tuntuu muutoinkin vastaavan Sibeliuksen musiikin olemusta. Gunnar Sundbergin samansuuntaisesti asennoituva väitöskirja *Der Begriff Klassizität in den Symphonien von Jean Sibelius* (1987, Wienin yliopisto) osoittaa, kuinka Sibeliuksen sinfoniat merkitsevät periaatteellisella tasolla klassisuuden käsitteen syventämistä ja laajentamista; ajatus sinfonisista runoista sinfonioiden "esiharjoitelmina" on myös varsin oivaltava. Teostarkasteluissa tutkielma jää kuitenkin myötäelävän deskription tasolle.

Suomalaiset tutkijat kantoivat kortensa kekoon kansallissäveltäjänsä velvoittamana suhteellisen myöhään — aluksi enimmäkseen haitallisin, myöhempää tutkimusta ehkäisevin ja kammitsoivin seurauksin. Onnettomuudekseen sekä Eino Roihan väitöskirja *Die Symphonien von Jean Sibelius, Eine form-analytische Studie* (1941) että Ilmari Krohnin *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius* (1942) perustuvat jälkimmäisen kehittämälle rytmis-metriselle analyysijärjestelmälle, joka on sukua Alfred Lorenzin ja Theodor Wiehmayerin potensioitumisen ideaan rakentuvilla kaavamaisilla systeemeille. Roiha ja Krohn kykenivät osoittamaan Sibeliuksen muotojen kiinnittymisen perinteiseen muotomaailmaan, mutta yksipuolinen pitäytyminen säe- ja metri-analyysiin esti Sibeliuksen musiikin todellisen, innovatorisen luonteen ymmärtämisen; analyysien ansiot ovat detaljitasolla ja — joskus — suurmuotojen pääjäsenyskohtien löytämisessä. Krohnin subjektiivisiin eläytymishavaintoihin perustuvalla tutkimuksella *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I-II* (1945/46) on tänä päivänä lähinnä kuriositeetin arvoa samoin kuin Tauno Karilan väitöskirjalla *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa* (1954).

Tervejärkisempää suomalaisen tutkijan edustamaa analyttistä lähestymistapaa merkitsi Simon Parmetin kapellimestaritaiteen näkökulmasta kirjoittama *Sibelius symfonier; en studie i musikförståelse* (1955). Parmetin muotoratkaisut ovat tosin useammin pikemminkin omituisia kuin oikeaan osuvia — jälkimmäisiin kuuluu VII sinfonian jännittävän muodon varsin oivaltava hahmottaminen. Usein Parmet on kuitenkin joutunut laskemaan aseensa kykenemättä sanomaan mitään olennaista käsittelyn kohteena olevasta sinfoniasta (IV sinfonia); jääräpäinen kiinnipitäminen V sinfonian avausosan kaksiosaisuudesta sen fuusiomuotoisuudesta huolimatta vaikuttaa käsittämättömältä. Johtamista koskevat kommentit ovat sen sijaan valaisevia. Myös Sibelius-elämäkerran (1948) kirjoittaneen Nils-Eric Ringbomin lyhyt kirjoitus *De två versionerna av Sibelis' tondikt "En saga"* (1956) on harvinainen Sibelius-tutkielma

käsitellessään sinfonista runoa ja vertaillenään sävellyksen eri versioita (1892/1902). Vaikka Ringbom ei kykenekään ratkaisemaan tyydyttävästi tämän orkesterirunon rakennetta, hän esittää musiikillisen kielen yksityiskohdista ja Sibeliuksen varhaistyylistä päteviä huomioita. Sibeliuksen sihteerin, Santeri Levaksen muistiinpanot *Nuori Sibelius* (1957) ja *Järvenpään mestari* (1960) (yhdistettynä nimellä *Jean Sibelius, muistelmia suuresta ihmisestä*, 1986) sisältävät monia arvokkaita Sibeliuksen ajatuksia luomistyöstä, sinfonisuudesta, muodon ja sisällön yhteydestä jne.

Uuden, kriittisen suomalaisen Sibelius-tutkimuksen nousu alkaa värsinaisesti Erik Tawaststjernan myötä. Hänen tutkimuksensa *Sibeliuksen pianosävellykset ja muita esseitä* (1955; *Ton och tolkning. Sibelius-studier*, 1957) ja väitöskirjansa *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina* (1960) muodostivat pohjatyon tulevien vuosien monumentaaliselle, viisisoisaksi laajentuneelle biografille *Jean Sibelius 1–5* (1965–1988). Tawaststjernan teossykli on itsestään selvä lähtökohta kaikelle myöhemmälle Sibelius-tutkimukselle sisältäessään runsaasti sitaatteja säveltäjän päiväkirjoista sekä elävästi ja hienovaraisesti piirretyn säveltäjäkuvan; myös Tawaststjernan analyttiset huomiot sekä teosdeskriptiot ovat tarkkanäköisiä ja välittävät ensikäden tietoa Sibeliuksen sävellysesikuvista sekä sävellyksen pohjalla olevista herätteistä.

Tawaststjernan eräät oppilaat ovat kunnostautuneet myös Sibelius-tutkijoina. Kari Rydmanin artikkeli *Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista* (1963) on ansiokas ennen kaikkea sinfonian motiivisällön kartoittajana ja sisältää myös jännittäviä muotospekulaatioita. Erkki Salmenhaaran tutkielma *Tapiola, Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana* (1970) on yhä Sibelius-analyysin klassikko, vaikka sen sisältämät tulokset Tapiolan monotemaattisesta lähtökohdasta sekä prosessivisesta muodosta eivät olisikaan enää täydelleen hyväksyttävissä. Salmenhaaran tuore Sibelius-biografia (1984) tarjoaa monia osuvan ytimekkäitä teoshuomioita. Eero Tarastin väitöskirja *Myth and Music, A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (1978) sisältää merkittävän perinteisiä metodeja ja strukturalistista lähestymistapaa yhdistävän analyysin Sibeliuksen uudelleen löydetyistä nuoruudensävellyksestä, *Kullervo*-sinfoniasta. Ilkka Oramon artikkeli *Motiivi ja muoto Sibeliuksen toisessa sinfoniassa* (1978) kartoittaa menestyksekkäästi Sibeliuksen motiivista ajattelua ja musiikin temaattista jatkuvuutta vaikka perustaakin hieman yksipuolisesti muotoratkaisunsa teemadispositioon tonaalisuuden kustannuksella; Oramon toinen artikkeli *Jean Sibeliusen sävelruno Bardi* (1982) on tervetullut lisä vähälukuisiin sinfonisia runoja käsitteleviin analyysihin. Outi Jyrhämän pro gradu -työ *Sibeliuksen kolmas sinfonia* (1981) on ansiokas osoittaessaan jo III sinfonian aloittavan Sibeliuksen kypsän tyylin materiaalikäytön tasolla; heikkoutena on temaattisen elementin yliarvostus. Uusimmasta Sibelius-tutkimuksesta mainittakoon Teuvo Ryytäsen diplomityö *Tematiikan ja muodon suhteesta Sibeliuksen sinfoniaissa* (1988), Olli Väisälän

Sibeliuksen seitsemännen sinfonian melodisen aiheiston sukulaisuussuhteista (1990), Kari Kilpeläisen tuoreet luonnostutkimukset (1990) sekä mielenkiintoisia näkymiä Sibeliuksen kudostekniikkaan avaava Juhani Alesaron *Sibelius-kontrapunkti — yksilöllisen tyylin perusta* (1990).













1.3. Tutkimusmenetelmät

Tämän tutkimuksen polttopisteessä on tonaalisuuden ja muodon keskinäissuhde. Valinta ei perustu vain tosiasiaan, että klassisromanttisen tyylikauden, jonka jälkivaiheeseen varhainen Sibeliuksen kuuluu, laajat muodot — sonaatti, sinfonia jne. — ovat ensisijaisesti tonaalisuuden määrittämiä ja kannattelemia, vaan myös ajatukseen, että "oikein käsitettynä" tonaalisuus on kattokäsite, jonka alle myös kaikki muu säveltasoleminen sijoittuu: motiivit, teemat, melodiat ovat tonaalisen kokonaisorganisaation komponentteja, kun taas kunkin sävellyksen tonaalinen koodi on materiaalisen kehityksen avain ja liikkeellepaneva voima. Ohittamatta perinteisiä analyysin muotoja ja menetelmiä — harmonia-analyysia, motiivianalyysia, muotoanalyysia — teostarkastelussa sovelletaan myös paradigmaattista analyysia ja Schenker-analyysia. Lisäksi otetaan huomioon ne tarkennukset, joita viime vuosina on tehty 1800-luvun lyhytnäköiseen ja normatiiviseen muotooppiin, sillä A. B. Marxin ja nimenomaan hänen seuraajiensa skemaattinen analyysiote (ks. Murtomäki 1982) tähtäsi pikemminkin määriteltyjen, "valmiiden" muotojen löytämiseen kuin muodon käsittämiseen dynaamisena, prosessiivisena ilmiönä (Halm, Kurth). H. Chr. Kochin ja klassismin ajan oman, harmoniaan sekä sen avulla määriteltyihin musiikillisiin jaksoihin, periodeihin, perustuvan muotoajattelun löytäminen on ollut ensiarvoisen tärkeää, jotta on kyetty rekonstruoimaan totuudenmukainen kuva klassismin tosiasiaassa elävästä ja varioivasta muodonnasta ja voitu hylätä aiemmat valiomuotoisuuteen perustuvat käsitykset. Ilman Leonard G. Ratnerin (*Classic Music; Expression, Form, and Style*, 1980) ja Charles Rosenin (*Sonata Forms*, 1980) työtä klassisen musiikin tietämyksemme olisi huomattavasti köyhempi. Sonaattimuoto on käsitettävä pikemminkin tonaalisuudesta nousevana, sävellajivastakkaisuuteen perustuvana perinsiippinä ja sen lukuisina erilaisina toteutuksina kuin jonain koulumuotona.

Tutkimuksen analyttisena vakaumuksena on metodinen pluralismi. Niin epäilyttävältä kuin eklektismi saattaakin vaikuttaa vain yhden metodin sankarillisen läpiviemisen sijaan, se on välttämätöntä, sillä rajoittuminen yhteen näkökulmaan ei riitä analyysille, joka pyrkii antamaan kohteestaan mahdollisen totaalisen, monidimensionaalisen kuvan (Gefors 1975: 1). Pluralismi on välttämätöntä myös, koska "jokainen menetelmä hahmottaa tutkimuskohdetta omalla tavallaan, oman lähtökohtansa ja päämääränsä mukaisesti ... ja voi siten vastata vain niihin kysymyksiin, joiden selvittämiseksi se on kehitetty." (Jyrhämä 1981: 24). Se, että tutkimuksessa on käytetty yhtenä

keskeisenä metodina Schenker-analyysia — tosin vapaasti, kohteeseensa sovellettuna — , voi aiheuttaa kahdensuuntaisia virhetulkintoja. Usein schenkerismistä on tehty suorastaan musiikki-ideologisen ja -poliittisen kiistelyn kohde: se joko omaksutaan liki uskonnonomaisena totuutena tai sitten torjutaan jyrkästi tautologisena, triviaali-teetteihin johtavana — taas *Urlinie* ! — skemaattisuutena. Tämä tutkimus perustuu käsitykselle, jonka mukaan Schenkerin kehittämä, äärimmäiseen syvään intuitioon, musiikin "ymmärtämiseen" ja musiikinhistorian tonaalisen kauden tuntemukseen perustuva metodi on hyödyllinen ja käyttökelpoinen väline tonaalisten sävellysten analysoimiseksi; olennaista on musiikkiteoksen mahdollisimman kattava läpikäyminen, sen kaikkien säveltasoilmiöiden havainnointi, keskinäissuhteiden etsiminen ja rakenteen eri tasojen löytäminen. Tärkeämpää kuin metodologisesti "puhdas" analyysin suorittaminen tai tulosten kaavamainen esittäminen — mikä tuskin oli Schenkerin tarkoituksenaan — on sävelteoksen läpikäyvä analyttinen prosessi ja yksittäisen taideteoksen syvenevä ymmärtäminen. Metodinen korrektaus tuskin on edes tieteellisen — saati sitten taiteellisen — relevanssin riittävä edellytys (Jyrhämä: 18) siitä puhumattakaan, ettei musiikkianalyysi voi koskaan omata tieteellisen todistelun luonnetta (Howell 1985: ii). Jos Sibeliuksen musiikin analysoimiseksi käytetään Schenkerin luomaa välineistöä, kyse voi olla vain sen luovasta soveltamisesta. Sibeliuksen sinfonioita ei tutkimuksessa alisteta Schenkerin terminologian demonstroinnin välikappaleiksi, Schenkerin ideoiden toimivuuden tai "oikeellisuuden" testaajiksi, vaan tonaalis-lineaarisen analyysin keinoin yritetään tavoittaa jotain Sibeliuksen musiikin moninaisesta luonteesta. Sitä paitsi Sibeliuksen harmonis-tonaalisen kielen ja syntaksin poikkeavuudet jo vaikkapa Brahmsin musiikista ovat ilmeiset. Mutta jos ja kun Sibelius kuuluu eurooppalaiseen sinfoniatradiitioon, hänen sinfoniaistaan on mahdollista löytää tonaalisten perusideoiden monentasoista käyttöä; tonaalisen musiikin peruslait eivät ole menettäneet hänen sävellyksissään vielä kantavuuttaan.

Schenker-tyyppisissä analyyseissa käytetään tässä tutkimuksessa rinnakkain moniaalta omaksuttuja erilaisia symboleita, rakenteen eri tasoja on saatettu yhdistää saman graafisen notaatiosysteemin sisälle, *Urlinie*-tasolle ei edetä läheskään aina; poikkeavana menettelynä on myös se, että rakenteen syvemmät, redusoidummat tasot löytyvät kahden tai useamman tason kaavioissa pintatason alapuolelta. Terminologisia pääkäsitteitä — *Urlinie*, *Ursatz*, *Kopfton*, *Nebennote*, *Ausfaltung*, *Prolongation* jne. — on käytetty, silloin kun ne sopivat joidenkin Sibeliuksen musiikin sisältämien ilmiöiden kuvaamiseen, Schenkerin määrittelemässä normaalimerkityksessä (ks. *Freie Satz* 1956 [1935]). Tärkeimmät analyyseissa ja tekstissä käytetyt symbolit ja merkintätavat ovat seuraavat:

	tarkoittaa erilaisia yhteyksiä sävelten ja sävelryhmien välillä
	tarkoittaa jonkin sävelen, intervallin, soinnun pitkittämistä, prolongaatiota
	tarkoittaa <i>Urlinie</i> -säveliä
	tarkoittaa strukturaalisesti tärkeimpiä bassosäveliä
	tarkoittaa välitason ilmiöitä, <i>Mittelgrund</i> -prolongaatiota
	tarkoittaa <i>Nebennote</i> -säveliä tai strukturaalista subdominanttia
	tarkoittaa yksittäisiä <i>Vordergrund</i> -tason säveliä
	tarkoittaa intervallin prolongaatiota = <i>Ausfaltung</i>
	tarkoittaa äänenkuljetuksellisesti tärkeää liikettä
	tarkoittaa ääntenvaihtoa = <i>Stimmtausch</i>
	tarkoittaa motiivia
	tarkoittaa implisiittistä nuottia
(IV-V)IV	tarkoittaa, että sulkujen sisäpuoliset soinnut suhteutetaan sulkujen ulkopuoliseen sointuun
V/IV	tarkoittaa väliDominanttista sointusuhdetta
V/(IV)	tarkoittaa, että purkaussointu jää puuttumaan
i, ii, iii, iv jne.	tarkoittaa kyseisille asteille rakentuvia mollimuotoisia sointuja
bIII, #III	tarkoittaa alennettua tai ylennettä sointuastetta
V:3	tarkoittaa viidennen sinfonian kolmatta osaa
5:3	tarkoittaa partituurin viidennen sivun kolmatta tahtia

2. SINFONISUUDEN PROBLEMATIIKKA

2.1. Sinfonisuus historiallisessa valossa

Sinfonian nousu 1800-luvulla länsimaisen musiikin huipulle sen uljaimmaksi tuotteeksi, musiikillisen ajattelun suorastaan ideaaliseksi malliksi, johon koko hegeliläisittäin käsitetyn musiikin historian kehitys oli tähännyt, on yhtä hämmästyttävä kuin nopea. Vielä 1700-luvun puolivälissä ja pitkälle vuosisadan jälkipuoliskolle sinfonia palveli lähinnä johdantomusiikkina, sitä seuraavaan oopperaan odotukset kohdistavana alkusoittona tai täysiäänisyydessään huomiota herättävänä kehyksenä julkiselle konsertille (Mahling 1979: 2); sen sarjamainen rakenne oli sonaatin, sinfonian pikkuserkun, lailla pikemminkin tulosta toisiaan sopivasti täydentävien osien satunnaisesta peräkkäisyydestä ja löyhästä yhteenliittymisestä kuin huolellisesti kaavailtu kokonaisuus (Tovey 1967 [1944]: 229–230). Sinfonian kasvaminen ulos hyötykäyttöluonteesta ja sen muuttuminen ideaalisen ajattelun välineeksi oli mutkikas prosessi, joka liittyi läheisesti uuteen esteettiseen tietoisuuteen, varhaisromanttisten esteetikoiden käsitykseen soitinmusiikista musiikkitaiteen puhtaimpana muotona, romanttisena, "jopa yksinomaan romanttisena taiteena" (Hoffmann 1922 [1813]: 304).

2.1.1. Beethovenin luoma sinfoniaideaali

Kehitykselle loi edellytyksen itse sinfoniasäveltämisen muuttunut luonne: jo Haydn ja Mozart pyrkivät luomaan sinfoniasta "itseriittöisen kokonaisuuden" ("ein für sich bestehendes Ganzes") (Hoffmann; sit. Mahling 1979: 2). Ykseydellinen sinfonia ei ollut tosin vielä heillekään välttämättömyys, pakottava päämäärä; tästä käy osoitukseksi Mozartin *Pariisin* sinfonia (KV 297), jonka hitaan osan säveltäjä saattoi korvata toisella, vastaanottajien kannalta helpommalla harmonisella sisällöllä varustetulla osalla. Sen sijaan Beethovenin sinfonioissaan antama esimerkki merkitsi ykseydellisen, kokonaisuudellisen sinfoniakäsityksen läpilyöntiä. Tämä oli Hoffmannin mielestä seurausta siitä, että "Beethovenin sinfonioissa, joiden usein heterogeenisiltä vaikuttavat yksittäiset osat osoittautuvat lähemmin tarkasteltaessa yhden elementin tuottamiksi, kaikki työskentelee yhden ennakolta asetetun päämäärän hyväksi ja sulautuu yhden sisäisen mielenliikituksen ilmaukseksi." (Mahling 1979: 2).

Se, että tämä tehtävä osui nimenomaan Beethovenin suoritettavaksi, ei ole tietenkään sattuman sanelemaa. Klassiset muodot ja tyyli olivat erityisen sosiaalisen ja historiallisen ympäristön tuotteita: "Klassinen sonaattimuoto ja klassinen sinfonia ovat ihmisen ja hänen kohtalonsa äärellisen ja ulkonaisen/muodollisen tarkoituksen/ajatuksen ulospäisiä ilmauksia samalla kun ne saattavat yhteen kaksi ilmeisen vastakkaista dramaattista käsitystä/käsitettä" ("The classical sonata form and the

classical symphony, while reconciling two apparently opposing dramatic concepts, are the outward expressions of the finite and formal idea of man and his destiny"; James 1983: 137–138). Ranskan vallankumouksen synnyttämä uusi tietoisuus ja energia tuottivat dynaamisen, "intohimaisen" elämänsenteen (Ibid: 138), joka heijastui välittömästi kaikilla hengenelämän alueilla. Vastakohtien dialektisen ykseyden havaitseminen johti samanlaisiin ilmiöihin yhtä hyvin kirjallisuudessa ja filosofiassa kuin musiikissakin: Goethe, Hegel ja Beethoven ovat saman hengen ilmauksia (Ballantine 1983: 20). Sinfonia oli jo Haydnin ja Mozartin kypsässä tuotannossa omaksunut painavan luonteen, kun italialaisen buffa-oopperan tyyli oli yhdistynyt saksalaiseen *Sturm und Drangin*, itävaltalaiseen kontrapunktiseen perintöön (Fux) sekä sulattanut itseensä kansanmusiikin melodisesti ja rytmisesti tartuttavan rehevyyden ja periodisen selkeyden. Edeltäjien kontrasteissaan sopusuhtaisesta ja sinänsä täydellisestä sinfoniasta Beethoven — vallankumousmies niin poliittis-yhteiskunnallisessa ajattelussaan kuin musiikillisessa keksinnässään (ks. mm. Floros 1978) — loi dramaattisen konfliktisinfonian, jossa vastakohtien kärjistäminen synnytti tarpeen ristiriitojen vakuuttavaan purkamiseen ja joka johti sinfonisen triumfin ideaan (Ballantine 1983: 27–28). Kun emotionaaliset tekijät nousivat pinnalle, tämä aiheutti musikkiteoksen tasolla ilmiön, jossa sävellyksen yksittäinen osa ei kyennyt tyydyttämään kuulijaa eikä muodostamaan myöskään sulkeutuvaa kokonaisuutta ilman sitä välittömästi seuraavien osien ajatusta eteenpäin vievää tehtävää (Dahlhaus 1988 [1987]: 118): esimerkiksi *Appassionata*-sonaatin ensiosa on kyllä itsessään täydellinen, mutta sen herättämät emotionaaliset reaktiot vaativat välttämättä jatkoa ja muiden osien täydentävää vaikutusta (Tovey 1967 [1944]: 230).

Beethovenin sinfonioiden on olennaista niiden synnyttämä yhtenäisen tapahtumasarjan vaikutelma. Kukin hänen yhdeksästä sinfoniastaan nousee tietyn ideaalisen peruskonseption johdonmukaisesta esittämisestä; vaikka sinfoniat eivät olekaan välttämättä ohjelmallisia, ne heijastelevat antiikin ajatusmaailmaa, saksalaista klassista idealismia, valistuksellista humanismia Ranskan vallankumouksen hengessä, vapauden ja ihmisoikeuksien aatteita (Hecker 1981 [1965]: 52). Beethovenin sinfonioiden on viimeistään *Eroica* lähtien kyse taistelusta — tulkitaan se sitten tapahtuvaksi symbolisella, persoonallisella tai musiikillis-teknisellä immanentilla tasolla (Temperley 1980: 454). Vanhan sinfonian sarjamaisen osarakenteen tilalle tuli osien tiiviimpi yhteenkuuluvuus, koko sinfonian läpi ulottuva yhtenäinen kehitys. Lyhyesti: Beethoven loi ykseydellisen, syklisen sinfonian idean, vaatimuksen osien kiinteästä yhteenliittymisestä.

Sinfonian uusi luonne synnytti analogioita dramaan, romaaniin, kertomukseen: moniosainen sinfonia nähtiin koostuvan sielunelämän erilaisten tilojen läpikotaisesta karakteristisesta kuvaamisesta (Mahling 1979: 11–12); Hoffmann kutsui sinfoniaa "soittimien oopperaksi" (Ibid.: 12). Draamakäsitys liittyi läheisesti sinfonian finaalin korostumiseen: draaman — ja siten myös sinfonian eli soitindraaman — lopussa

tilanne on toinen kuin sen alussa; jolleivat henkilöt tai päähenkilö ole muuttuneet, niin joka tapauksessa finaalin "ilmanala", olosuhteet poikkeavat avauksesta (Wörner 1969: 4). Karakterin kehitys puolestaan yhdistyi useimmiten sankarin käsitteeseen, ajatukseen taistelusta, kohtalosta, ongelmasta, joka tulee ratkaista ja jonka ratkaisu siirtyy finaalin päätösosaan: tuloksena on finaalisinfonia (Ibid.). Vaikka jo *Eroica*ssa finaalin merkityksen kasvu on ilmeistä, vasta V sinfoniassaan Beethoven luo finaaliin määrätietoisesti tähtäävän ja vasta siellä lunastukseen yltävän syklin (Pike 1978: 46–47).

Sinfoninen ykseys Beethovenilla syntyy osien tyylisukulaisuudesta, koko sinfonian tonaalisesta sulkeutuvuudesta, temaattisesta yhtenäistämisestä sekä osien sitomisesta yhteen mm. attacca-menettelyllä (Mahling 1979: 31). Ykseys syntyy osaksi musiikin uudesta päämääräsuuntautuneisuudesta, kasvaneesta prosessuaalisuudesta, joka on tulosta "modernista teemakäsityksestä", teoksen pääideaan tai pääideoihin perustuva ajatuksen kehityksestä (Dahlhaus 1988 [1987]: 115). Erityisesti Beethovenin sinfonioita leimaavat jatkuvasti laajenevan tonaalisen konseptin mukanaan tuomat haasteet ja niiden synnyttämät uudet ratkaisut, materiaalin tonaalisten implikaatioiden läpikohtainen työstäminen, temaattisen materiaalin yhteensopivuus tonaalisen skeeman kanssa (Pike 1978: 215). V sinfoniassa kysymys on c-mollin ja C-duurin välisestä jännitteestä: jokainen osa pyrkii muunnosduurin saavuttamiseen ja toisaalta sen välttämiseen — siitä C-duuri-sointu, tosin väliDominanttisena, avausosan kehittyneessä (t. 198), hitaan osan triumfaaliset, finaalia ennakoivat saapumiset C-duuri-soinnulle (t. 31, 80, 148), scherzon trion C-duuri, scherzosta finaaliin ulottuva linkki, joka dramatisoi tehokkaasti C-duurin voiton sekä vielä finaalin sisällä yllättävä paluu scherzon maailmaan, jotta tulo kertausjaksoon olisi yhtä vaikuttava kuin finaalin puhkeamisvaihe (Pike 1978: 47–51).

Beethovenin tonaalisen ajattelun kehitys aiemmasta kvinttisuhteisuudesta kohti terssisuhteisuutta näkyy selkeästi VII ja IX sinfoniassa. VII sinfoniassa jo sen johdanto tutkailee A-duuri-toonikan suhteita F- ja C-alueisiin: 1. osan eksposition E-duurisivusävellajista ajaututaan välittömästi kohden C-duuria (t. 130–136), ja vasta pääteeman uusi ilmaantuminen (t. 164–) palauttaa konventionaalinen sivusävellajin; 2. osa tutkii a-mollin ja C-duurin suhdetta; 3. osa keskittyy F-A-suhteeseen; finaaliassa A-duurin manifestaation lujuus on kiinteästi sidoksissa osan "rytmin apoteoosi" -luonteeseen, jota vastaan rynnistävät vielä finaalin koodassa kuultavat puhallinten repliikit g-sävelellä (t. 427–428, 443–444) (Pike 1978: 53–57). IX sinfoniassa — samoin kuin *Missa Solemnis*ssa — puolestaan d-mollin ja B-duurin suhde on koko teoksen liikunnan tärkein lähde: B:n voittamisessa ja D-duurin saavuttamisessa näyttelee roolia ensi kerran avausosan kertausjakson alku ja kooda; scherzon tehtävänä on pikemminkin viivyttää konfliktin käsittelyä, ja sen trioteema on jo finaaliiteeman ensimmäinen ennakointi; hitaassa osassa toistuvat saapumiset B-duurilta D-duurille ja G-duurille vihjaavat finaalin pääsävellajiin; finaalin hidas fuuga-vaihe G-duurissa,

jolloin viimeistään b-sävelen tilalle tulee painokas h-sävel, vakiinnuttaa voiton ja johtaa riemuitsevaan kolmoisfuugaan D-duurissa (Pike 1978: 59–74).

Beethovenin jokaisella sinfoniolla on oma sävellyksellinen ongelmansa; kunkin ongelman käsittelyn tuloksena syntyy ainutkertainen kokonaisuus, muoto, joka ei ole kaava, vaan itseään toistamaton, kulloisestakin sisällöstä ja tehtävänasettelusta kasvava identiteetti. Sinfonian keskeinen ongelma Beethovenin jälkeen oli nimenomaan sinfonisen muodon ongelma. Beethovenin jättämä perintö oli paitsi haastava samalla myös tukahduttava, sillä Beethovenin luoma suuri muoto synnytti monumentaalisuuspakon, josta vapauduttiin vasta 1900-luvun alkupuolella (Dahlhaus 1980: 125). Halusipa tahi ei, jokainen myöhempi sinfoniasäveltäjä ja uusi sinfoniasävellys vertautui väijäämättä Beethovenin jättämiin malleihin ja esikuviiin. *Eroicallaan*, *Kohtalossinfoniallaan*, *Pastoraalissinfoniallaan*, *Tanssin apoteosillaan* sekä *Kuorosinfoniallaan* Beethoven loi perinnön, johon jokainen myöhempi säveltäjä otti kantaa. Eri säveltäjät tarttuivat Beethovenin eri sinfoniioihin: Mendelssohn otti lähtökohdakseen *Pastoraalissinfonian*, Schumann orientoitui Beethovenin IV ja VII sinfonian rytmisisällön mukaisesti, Berlioz eteni pääasiallisesti *Eroican* (osin myös *Pastoraalin*) linjalla, Brucknerille muodosti Beethovenin IX sinfonia mallin jne. (Ibid.).

2.1.2. Sinfonian kehitys 1800-luvulla

Kun sinfoniasta tuli romantiikan arvostetuin musiikinlaji, se johtui osittain lajiteoriasta: esteetikko Hand muotoili Hegeliä seuraten ajatuksen, että samoin kuin "runous pyrkii draamaan, soitinmusiikki sinfoniaan" (Dahlhaus 1973 [1968]: 853). Sinfonia sai soitinmusiikin alueella saman aseman kuin suuri draama näyttämötaiteessa tai romaani kirjallisuudessa. Se vastasi yksinkertaisesti parhaiten porvarillisen sivistysidean mukaista musiikin kohottavaa, ylevää ja opettavaa funktiota; niinpä ollut ihme, kun konsertti-instituutio perustui keskeisesti nimenomaan sinfoniaan konsertin päänumerona — siitä nimi 'sinfoniakonsertti' (Dahlhaus 1980: 40–42, 221). Kuvaavaa on, että jopa konserttomuoto, romanttisen virtuoositaiteen paraati-ilmentymä, saavutti institutionaalista ja arvostuksellista syistä sinfonisen luonteen Litoffin esittelemässä 'sinfonisessa konsertossa' (Concerto-Symphonique); tämän lajinimikkeen alle sijoittuvat myös Lisztin ja Brahmsin konsertot (Ibid.: 115–116).

Tilanne johti suuren muodon yliarvostukseen, joten ei ole ihme, kun liki jokainen säveltäjä pyrki osoittamaan perinteisten muotojen hallintansa ja ansaitsemaan sitä kautta kannuksensa. Toisaalta, kun musiikin muotomaailma oli kodifioitu normatiiviseksi järjestelmäksi romantiikan sävellys- ja muoto-opeissa — kuuluisin niistä oli A. B. Marxin *Kompositionslehre* — ja sen myötä sonaattimuoto, muodoista uljain, oli määritelty, muodot saatettiin omaksua paljolti "annettuina". Sonaattimuodon arvovallasta tulikin paljolti konservatiivinen voima, mittatikku, ja sen sääntömääräises-

tä noudattamisesta suuruuden tae (Rosen 1980: 293). Määriteltynä — 1840-luvulta eteenpäin — sonaattimuoto ei ollut enää yhteydessä tyyliperiaatteiden vapaaseen kehittymiseen, vaan sen esikuvallisuuden hyväksyminen merkitsi yritystä saavuttaa suuruus klassisia malleja jäljittelemällä (Ibid.: 321). Muodosta tulikin romantikoille joko skeema ja sitä myötä klassismin epigonismia ja konservatoriotaidetta tai sitten — romantiikan korostetusti "edistyksellisyyteen" pyrkivälle siivelle — pysyvä ongelma, joka vaati aina uusia, yksilöllisiä ratkaisuita. (Dahlhaus 1973 [1968]: 894–895).

Karkeasti ottaen 1800-luvun sinfoniakirjallisuuden voi nähdä kahden pääsuunnan toteuttajaksi: yhtäällä jatkettiin klassisia muotoja kajoamatta niiden perusteisiin ja uudistettiin niitä sisältä käsin itse muodon jäädessä pääosin koskemattomaksi; toisaalla toteutettiin muodon vallankumouksellinen evoluutio kiinteässä yhteydessä poeettisiin ja ohjelmallisiin tarkoituseriin ja päädyttiin yhä vapaampiin muotoihin. Niinpä ei ole täysin epäoikeutettua väittää, että romantikot eivät osanneet pitää erillään sinfonisuutta ja runollisuutta ja että tässä suhteessa 1800-luku merkitsisi välivaihetta (James 1983: 136) tai peräti "eräänlaista taka-askelta sinfonisen ilmaisun kehityksessä" (Salmenhaara 1970: 49). Romantiikan eräs paradoksi on siinä, että suuntaus, joka pyrki ottamaan Beethovenin perinnön haasteena ja kehittämään sinfoniamuotoa voimakkaimmin eteenpäin — osittain jo Mendelssohn ja Schumann, mutta ennen muuta Berlioz ja Liszt —, tulkitsi korostetun kirjaimellisesti Beethovenin sinfoniikan dramaattisen sisällön ja ajautui toisinaan — selvimmin myöhemmin Tshaikovskin ja Straussin tapauksissa — kohden illustratiivisuutta ja piktoriaalisuutta alun perin aidosti poeettisista tarkoituseristä huolimatta. Mutta on traagista, että päinvastaisissakin tapauksissa, aidosti beethoveniaanisen hengen jatkeena syntyneet muodot ja ennen kaikkea uusi laji, sinfoninen runo, torjuttiin akateemisen kritiikin toimesta klassismin perinnön turmelevana mielivaltaisena muodottomuutena, vaikka sinfoninen runo oli itse asiassa romantiikan tärkeimpiä innovaatioita muotokulttuurin alueella. Lisztin muotoajattelun lähtökohtana oli sitä paitsi raitis tavoite, jonka hyväksymisen ei olisi pitänyt muodostua ongelmaksi lainkaan: "Pyydän 'vain lupaa saada antaa sisällön määrätä muodot' " ("Ich bitte 'nur um die Erlaubnis, die Formen durch den Inhalt bestimmen zu dürfen' "; Floros 1983: 19). Parhaimmissa teoksissaan, joissa ohjelma ei tyrannisoi musiikkia vaan joissa musiikki kasvaa omalakisesti ohjelman vain viitatessa sen kohteeseen, Liszt saavutti ilmaisun ja muodon ykseyden, jota turhaan etsii saman ajan sinfoniaista (Lambert 1985 [1934]: 267).

Dahlhaus toteaa osuvasti, että 1800-luvun loppupuolella sinfoniaa ei voi ymmärtää ilman suhdetta sinfoniseen runoon, sillä kunkin ajan lajisto muodostaa oman järjestelmänsä (1973 [1968]: 851). Kun kuitenkin sinfonisen runon lähtökohdat olivat Beethovenin teatterialkusoitossa, Weberin ooppera-alkusoitossa sekä ennen muuta Mendelssohnin konsertti-alkusoitossa, ei liene väärin verrata myös 1800-luvun alkupuoliskon sinfoniaa saman ajan alkusoitossa esiintyvään yksilölliseen, "ohjelman" ehdollistamaan muodontaan. Tällöin on mahdollista nähdä, kuinka monet,

aiemmin sillä perusteella väheksytyt sinfoniat, että ne poikkeavat joiltain osin ratkaisevasti Beethovenin malleista, ovat itse asiassa positiivisia ratkaisuita sinfonisen muodon ongelmaan.

On tosin totta, että eräiden romantikoiden lyyris-melodinen tuntemistapa sopi varsin huonosti yhteen "sinfonian vaatimusten" kanssa (Ibid.: 854). Tuloksena saattoi olla usein pikemminkin sinfonian kokoisia ja näköisiä teosjärkäleitä kuin vaikeasti määriteltävissä olevan "sinfonisen hengen" uusia manifestaatioita. Schubert onnistui oikeastaan vasta kahdessa viimeisessä sinfoniassaan — h-molli ja C-duuri — yhdistämään liedmäisen, sulkeutuville melodisille yksiköille perustuvan sävelkielensä sekä suuren sinfoniamuodon vaatimukset; Schubertin luoma sonaattimuoto, jossa lyyrisyyttä vastaa kolmiosainen sävellajiekspositio, on rakenteena täysin looginen ja hieno taiteellinen saavutus, kun otetaan huomioon säveltämisen muuttuneet olosuhteet (Webster 1978: 35).

Mendelssohn menetteli viisaasti luopuessaan *Italialaisessa* ja *Skottilaisessa* sinfoniassaan sankarillisesta monumentaalisuudesta ja jatkaessaan pikemminkin Beethovenin *Pastoraalisinfonian* viitoittamaa musiikillisen maisemamaalauksen linjaa (Dahlhaus 1973 [1968]: 854). Mutta samalla Mendelssohn teki merkittävät keksintönsä: vaikka *Italialainen* on avauksessaan energeettinen A-duuri-sinfonia Beethovenin VII sinfonian tapaan (Tovey 1981 [1935–9]: 390), sinfonia kääntää triumfin idean nurinpäin päätymällä molliosaan (Ballantine 1983: 72). *Skottilaisen* täysi merkittävyys on havaittu vain harvoin Schumannin osoittamalla tarkkanäköisyydellä: "Mendelssohnin sinfonian perustaa leimaa vielä kaikkien neljän osan sisäinen yhteenkuuluvuus; jopa pääteeman melodinen kuljetus neljässä erillisessä osassa on yhtäläistä; tämän voi havaita ensimmäisellä pikaisella vertailulla." ("In der Grundlage zeichnet sich die Symphonie Mendelssohn's noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische Führung der Hauptthema's in den vier verschiedenen (Sätzen) ist einen verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden."; Schumann 1854 [1843]: 235). Johdannon balladimainen tunnelma säilyy läpi teoksen, ja avausmelodia muodostaa koko sinfonian tematiikan lähtökohdan (Longyear 1979: 38); finaalisissa elegis-balladimainen perussävy joutuu vastatusten sotaisen karakteristiikan kanssa ja konflikti purkautuu balladikarakterin hymnimäiseen duuritransformaatioon koodassa. Sävyen ja materiaalin yhtenäisyyden synnyttämä sinfonian kiinteys, jota pönkittää vielä osien sitominen yhteen attacca-menettelyllä, voi hyvinkin heijastella Walter Scottin romaanien sisältöä, kuten Ludwig Finscher ehdottaa (1979: 114–115).

Schumann vetosi toistuvasti saksalaisen klassisen perinnön jatkamisen velvoitteen: *Reiniläinen* sinfonia Es-duuri-sävellajeineen sekä 4. osan surusaattokarakterineen on *Eroican* schumannilainen muunnos. II sinfonia on vieläkin selvemmin Beethovenin mallin mukainen taistelu- ja voitonsinfonia (Ballantine 1983: 34). Kun finaalin — se alkaa rondona ja päättyy sonaattimuotona — prosessin tuloksena

syntyvä uusi teema yhdistää sinfonian johdannossa esitellyt "kaksi prinssiä" ja viittaa Beethovenin *An die ferne Geliebte* -laulusarjaan, syntyy täysin uniikki ja samalla monimerkityksinen muoto (ks. Newcomb 1984). Toisaalta Schumann uskoi aidosti modernin — lue: romanttisen — sinfonian mahdollisuuteen (Voss 1980: 199) ja soveltaessaan romanttis-poeettista tuntemistapaansa hän loi uusia fantastisia muotoja. Schumann kirjoitti Clara Wieckille 1835: "Kauneinta musiikkia on sellainen, jossa mielikuvituksen suojuus/peite kietoutuu voimallisten muotojen ympärille" ("Das ist die schönste Musik, wo sich der Faustmantel der Phantasie um kräftige Formen schlingt."; Maniates 1967: 447). Tämän hengen tuotteita ovat mm. C-duuri-fantasia pianolle, a-molli-pianokonserton avausosa ja ennen kaikkea d-molli-sinfonia — alun perin 'sinfoninen fantasia' —, jota voi pitää Schumannin suurimpana saavutuksena muodon originaalisuuden ja materiaalin keskittyneisyyden suhteen (Tovey 1981 [1935–9]: 482). Fantasiamaisuus näkyy muodollisissa erikoisuuksissa ja osien avoimissa päätöksissä: 1. osa ei sisällä kertausjaksoa d-mollissa, ja kehittäminen synnyttää kertauksen uuden, D-duurissa olevan teeman; 2. osan päätöksen A-duuri-sointu johtaa suoraan 3. osaan, jossa scherzon päätöksen loppupyörityksen sijaan joudutaan hidastuvaan vaiheeseen ja B-duurille, sinfonian alkua muistuttavaan, tällä kertaa finaaliin vievään johdantoon (Voss 1980: 175). Kun finaali jatkaa siitä mihin ensiosa päättyy ja temaattinen evoluutio synnyttää loogisen kokonaishahmon, lopputulos täyttää vereksellä tavalla sonaattimuodonkin vaatimukset (Maniates 1967: 445–447).

Schubert–Mendelssohn–Schumann -linjaa radikaalimmat ja Beethovenin perintöön luovemmin suhtautuneet säveltäjät — Berlioz ja uussaksalainen koulu — veivät suuren esikuvansa musiikin sisältämiä uudistuksellisia implikaatioita eteenpäin vieläkin tehokkaammin. Berliozin *Fantastinen sinfonia* jatkaa tietyllä tapaa Beethovenin *Kohalonsinfonian* toistuvan rytmisen ydinmotiivin ideaa, vaikka *idée fixe* vaikutus ei riitäkään sinfonian osien muuhun kuin ajatukselliseen yhdistämiseen; karakterisoinnin tasolla se on *Pastoraalisinfonian* perillisiä. Jos *Fantastisen* ensiosa asettuu vielä sonaattimuodon alle — pääteeman korvaa tosin miltei kokonaan *Estelle*-melodia — *Harold*-sinfonian ensiosa on hädin tuskin enää sonaattimuoto, keskiosat ovat karakteriepisodeja ja finaali ei vaikuta erityisen painokkaalta: Beethovenin triumfifinaalin malli on tavallaan kääntynyt nurin, perversioksi (Ballantine 1983: 74). Berliozin *Roméo et Juliette* on lähinnä osien peräkkäisyydestä nouseva oopperamainen kvasisinfonia (ks. Langford 1983), jolle lankesi tärkeä tehtävä toimia välittäjänä yhtäältä Beethovenin *Kuorosinfonian* ja toisaalta Wagnerin oopperakäsityksen ja Mahlerin sinfoniaideaalin kesken (Ballantine 1983: 39).

Liszt näki puolestaan filosofis-karakterisoivan sisällön Beethovenin sinfonioiden tärkeimmäksi ulottuvuudeksi; hän perusti poeettiset ohjelmasinfoniansa Beethovenin niille teoksille, joissa tämä "laajentaa, murtaa, uudelleenluo ja muokkaa muotoja sekä tyylisiä tarpeiden ja inspiraation mukaisesti" (Floros 1983: 21; Ballantine 1983: 41). Liszt omaksui Berliozin *idée fixe* -menettelyn, kiinteytti syklistä muodon transformaatio-

tekniikalla sekä kohonneen paluun periaatteella (Floros 1977b: 65). Näin syntynyt 'moniosainen yksiosainen' muoto vei aimo harppauksen eteenpäin Beethovenin aloittamaa sinfonian yhtenäistämiskehitystä. Kunkin sävellyksen yksilöllinen muoto on Lisztillä konvention vaatimusten sijaan aina tulosta poeettisen idean mukaisesta motiivien ja teemojen paluusta ja esiintymisjärjestyksestä (Floros 1977b: 65–67; Liszt 1981 [1855]: 212). Tarkasti ottaen vain kolmiosainen *Faust*-sinfonia Lisztin orkesteriteoksista on luettavissa sinfonian nimikkeen alle — se on Beethovenin *Pastoraalin* lajitradiotiota jatkava karakterisinfonia —, kun taas muut teokset ovat uusmuodosteita, sinfonisia runoja. Liszt oli itse täysin tietoinen lajieroista puhuessaan sekä 'erityisestä sinfonikosta' (spezifische Sinfoniker) että 'runoilevasta sinfonistista' (dichtender Sinfonist) sekä heidän erilaisista pyrkimyksistään (Liszt 1981 [1853]: 202–203).

Berliozin ja Lisztin ideoita jatkoi Saint-Saëns muodollisesti kaksiosaisessa, faktisesti neliosaisessa *Urkusinfoniassaan*, jonka heikkous on lähinnä tyyllitasolla, sinfonian korostetun teatraalisessa ja pompöösissä luonteessa. Franckin kolmiosaisen sinfonian lähtökohta on sinfonisen runon kaltaisessa, *idée fixe*n käyttöön perustuvassa yhtenäisyydessä. Ilmeisenä ongelmana sinfoniassa on teemojen itseriittoisuus, joka vaarantaa niiden toimivuuden uusissa yhteyksissä; tämän vuoksi paluut vaikuttavat perustellun sijaan pikemminkin potpourrimaisilta muistumilta (Gülke 1971: 263). Tärkeä on sen sijaan Franckin keksintö yhdistää keskiosassa hitaan osan ja scherzon karakterit (Ballantine 1983: 51, 112).

Tshaikovskin mitä ilmeisemmin Beethovenin *Kohtalonsinfoniasta* omaksuma, mottoaiheelle perustuva syklinen rakentaminen tuotti retorisesti tehokkaita ja emotionaalisesti tosia lopputuloksia IV ja V sinfoniassa (Zajaczkowski 1987: 46–47), mutta mottoaiheiden paluu vaikuttaa sinfonisen pakottavuuden sijaan lähinnä ohjelmallisesti perustellulta. Yhtä kaikki IV sinfonian 1. osa on pientersseittäin nousevassa sävellajisuhteistossaan — f, as, Cēs/H, d, F/f — Tshaikovskin suuria keksintöjä (Brown 1986: 172–173). *Pateettinen* sinfonia ratkaisee monet ongelmat suurenmoisesti: 1. osan vahva polarisaatio h-mollin ja D-duurin kesken — Tshaikovskin ansiona on yleisemminkin uusien ja väkivaltaisten kontrastien löytäminen ja yhdistäminen (Keller 1966: 346) — merkitsee muodon jännitteisyyden lisäämistä ja sinfonisen ajattelun edelleenkehittämistä. Ennen kaikkea VI sinfonian finaali on "neronleimaus, joka ratkaisee kaikki Beethovenin jälkeisille sinfonikoille hämmentäviksi osoittautuneet taiteelliset ongelmat" (Tovey 1981 [1935–9]: 519); päättäminen hitaaseen osaan merkitsee Beethovenin triumfimallin täydellistä negatiota, mutta samalla perusteltua ja välttämätöntä sinfonian paradigman laajentamista.

Wagnerin 1851 esittämä teesi, että sinfonia oli ammentanut itsensä loppuun ja että sen paikan oli ottava sinfoninen runo, oli omasta ajastaan käsin varsin ymmärrettävä mielipiteen ilmaus (Dahlhaus 1980: 197). Kun sinfonia koki sitten uuden tulemisen 1870-luvulla, ilmiö oli pikemminkin yllättävä kuin ennakoitavissa (Ibid.: 220). Se, että monumentaalityylin luominen klassisesta ideaalista käsin oli enemmän kuin vaikeaa,

on helposti havaittavissa "sinfonian toisen aikakauden" (Ibid.) kahden suurimman edustajan — Brahmsin ja Brucknerin — sinfonioista. Brucknerille monumentaalityyli soveltui luonnostaan, sillä hän koki elävänsä väärällä vuosisadalla (Ibid.). Brucknerin itseään toistavat sinfoniat voi käsittää pikemminkin goottilaisen organum-tyylin "uudestisyntymiksi": prosessien hitaus Brucknerin sinfonioissa, tonaalisten odotusten vähäisyys synnyttää toisinaan tietyn sonaattiajattelulle vieraan staattisuuden (Coad 1985: 32). Vaikka yhdeksän sinfonian kokonaisuudessa tapahtuukin sisäistä kehitystä niiden omista lähtökohdista ja sävellystekniikasta käsin (Ibid.: 27–28) ja vaikka Bruckner onkin eräissä suhteissa aidosti beethoveniaaninen sinfonikko — scherzoissa sekä IV sinfoniassa, jonka tonaalisen argumentaation logiikka perustuu ensimmäiseen ces-muunnosäveleen (Pike 1978: 78) —, Brucknerin sinfoniat etenevät pikemminkin ajan ulkopuolella kuin ajassa Beethovenin tapaan (Ballantine 1983: 50). Brucknerin ehkä suurimman ongelman muodosti yritys yhdistää Wagnerilta omaksuttu tapahtumisen verkkaisuus sonaattimuotoon (Tovey 1981 [1935–9]: 232), joka perustuu kuitenkin olennaisesti liikkeeseen ja on tonaalisen konfliktin synnyttämän liikkeen taidetta (Simpson 1979: 196–197). VII sinfonia alkaa esimerkiksi teemalla, joka sopisi parhaiten hitaaseen osaan (Coad 1985: 36); Bruckner on usein kyvytön luopumaan sonaattirakenteesta silloin, kun materiaali ei sovi yhteen sen kanssa (Pike 1978: 86). Toisaalta finaaleissa, joissa on pyrkimyksenä keskittyä hitaaseen liikkeeseen, tekstuurin reduktioon, tonaalisten konfliktien kumoamiseen, laajempiin blokkeihin, Bruckner on irtaantumassa sonaattityyppisestä musiikista — VIII sinfonian finaali on oikeastaan soitinmusiikin kolossaalisin esimerkki adagiosta (Coad 1985: 40–41). Myös vähittäinen kehittelyn ja kertauksen tiiviimpi yhteensulautuminen III sinfoniasta eteenpäin sekä pääteeman pyrkimys palata toonikatasolla paljon ennen "varsinaista", retransition avulla luotua pääsävellajin paluuta luovat jännittävän parillisen rakenteen: *statement* – laajennettu *counterstatement* – *kooda* (Simpson 1967: 66–71). Ei pidä myöskään kieltää, että Brucknerin vakiinnuttama, mitä ilmeisimmin Schubertilta omaksutun kolmitemainen sonaattiekspositio, jonka tuloksena hitaan osan voi nähdä ensiosan sivuteeman projektiona ja finaalin ensiosan lopputeeman projektiona, sekä finaalin rooli kaiken sisäänsä omaksuvana suurena kohtauspaikkana ovat innovaatioita (Halm 1920 [1913]: 129, 141), jotka jatkavat Beethovenin luomaa syklistyyden linjaa.

Toistakymmentä vuotta kestäneen kamppailun tuloksena Brahms otti Beethovenin perinnön haltuunsa yhtenä harvoista "puhtaan" sinfonian jatkajista lajin historiassa. Brahmsille keskeisen ongelman muodosti ilmeisesti Schumannin esikuvan mukaisesta miniatyyrimuodonnasta loitontuminen, pienten karakterikappaleiden irrallisuuden voittaminen — vielä d-molli-konsertto on eittämättömästi sinfonisesta konseptiostaan huolimatta taitavilla motiiviliittymillä ja -assosiaatioilla yhdistyvää pienoismuotojen onnistunutta peräkkäisyyttä. Brahmsin vastaus ongelmaan oli Beethovenin keski- ja myöhäiskauden esikuvan mukaisen 'kehittelevän variaation' periaatteen läpikäyvä hyödyntäminen; Dahlhaus näkee aivan oikein Lisztin transformaatioajattelun ja

Brahmsin 'kehittelevän variaation' tekniikan saman periaatteen erilaisiksi ilmentymiksi! (1975: 203). Musiikillisen materiaalin kehittelyyn perustuvan prosessin vieminen läpi sinfonian palautti liikkeen vaikutelman ja kiinteytti sekä sonaattimuodon ja sinfonian erilliset osat että yhdisti perinteisittäin neliosaisen sinfonian yhden ajatuskehityksen alle (Frisch 1984: 122). Päinvastoin kuin romanttiset edeltäjänsä — Mendelssohn, Schumann — Brahms torjui lyyris-romanttisten impulssien ylivallan ja hylkäsi uussaksalaisten muodollisen radikaalisuuden (Temperley 1980: 457). Brahms vältti "ulkonaista" yhdistämistä ja keskittyi sinfonian sisäisen elämän laadullistamiseen (Ballantine 1983: 35). Muoto jäi suhteellisen perinteelliseksi, "koskemattomaksi", mutta sen vastapainoksi Brahms kykeni luomaan strukturaalisen yleiskatsauksellisuuden, näköalan, jossa sinfonian jokainen detajli on kiinteässä vuorovaikutuksessa kokonaisuuteen (Musgrave 1985: 131). Beethovenin mallia Brahms seurasi täsmälleen vain I sinfoniassaan, joka toistaa triumfimallin — tosin sillä erotuksella, että Brahmsin sinfoniassa on johdanto sekä avausosaan että finaaliin, kun taas Beethovenilla vain finaalille muodostu "johdanto" sitä edeltävästä scherzo-osasta. Brahmsin III sinfonia on tosin taistelusinfonya, jonka tonaalisen perusjännitteen f-as purkamista saa odottaa sinfonian viimeisille tahdille saakka (Frisch 1984: 142), mutta resoluutio on pikemminkin temaattinen kuin sankarillinen ja loppu hiljentyvä apoteoottisen sijaan (Ballantine 1983: 73). IV sinfoniassaan Brahms uskaltautui luomaan e-C-jännitteelle perustuvan mollisinfonian — ensimmäinen merkittävä molliin päättyvä sinfonia Mozartin g-molli-sinfonian jälkeen! — , jonka finaali on kliimaksi mutta tarjoaa jälleen stoalaisen päätöksen (Ibid.: 74). Ehkä vieläkin merkittävämpää on myöhäistuotannossa luopuminen materiaalin loogisesta, ydinaiheeseen perustuvasta kehittämisestä ja siirtyminen perusajatusten allusiiviseen ja transformoivaan tonaaliseen kytkemiseen (Salmenhaara 1979: 154–156). Mutta niin merkittävä Beethovenin hengen jatkaja kuin Brahms onkin, merkille pantavaa on hänen epäviihtyisyytensä sinfonian parissa (James 1983: 136): niitä syntyi vain neljä, kun taas kamarimusiikkiteosten määrä nousee yli kahdenkymmenen.

Brahmsin vanavedessä uussaksalaisuuden hyljännyt Dvorák saavutti täyden yhdeksän sinfonian määrän, mutta hän pikemminkin seurasi sonaattimuotoa kuin loi niitä (Ballantine 1983: 52). Dvorákin parasta orkesterimusiikkia ovat keskimäärin hänen sinfoniset runonsa ja ylipäätään parasta musiikkia hänen kamariteoksensa (James 1983: 137). Dvorákin kypsät sinfoniat ovat 1800-luvun lopulta, sinfonian uuden tulemisen ajalta, mutta niissäkin saattaa syntyä vaikutelma — kuten IX sinfoniassa — , että finaali on olemassa vain kaikkien teemojen kokoamiseksi yhteen (Dahlhaus 1980: 229).

Mahlerin titaanisinfoniat merkitsevät romanttisen monumentaalisuuden viimeistä huipentumaa — vähän samaan tapaan kuin Thomas Mann *Doktor Faustus*essaan kerää vielä kerran yhteen romantiikan keskeisen tematiikan ja mytologian. Mahlerin sinfoniat ovat tulosta jatkuvasta painiskelusta sinfonisen muodon kanssa. Mahler

seurasi yhtä paljon Beethovenin antamia malleja kuin Berliozin ja Lisztin ohjelma-käsitystä: Beethovenin IX sinfonia muodosti lähtökohdan kuoron ja solistien käytölle; tämän *Pastoraalista* samoin kuin Berliozin *Fantastisesta sinfoniasta* Mahler omaksui viisiosaisuuden ja karakterisuuden; Lisztin kanssa hän jakoi musiikin messiaanisen tehtävän, pyrkimyksen käsitellä korkealla, ei triviaalilla tai — myöhemmin Straussin tapaan — illustratiivisella tasolla polttavia moraalisia, filosofisia ja uskonnollisia ongelmia (Cooke 1980: 11–12). Teemametamorfoosit, osien väliset liitokset sekä osien yhdistäminen temaattisesti luovat kiinteyttä karakterisesti äärimmäisen moninaisiin ja jännitettyihin, kaikkeasyleileviin järkäleisiin. Sinfonisuutta laimentaa kuitenkin hivenen vokaalisen lähtökohdan päällimmäisyys, musiikin dramaattis-kohtauksellinen muotoilu (Brennecke 1981: 75), oopperamainen ja korostetun teatterillinen ote, jolla mitä moninaisimmat ainekset yritetään sulattaa yhteen (Walsh 1980: 462). Osien yhdistämiset ja "progressiivinen tonaalisuus", joka tuottaa eräistä sinfoniosta jännittävän sävellajimatkan, ovat edistykellisiä piirteitä ja tekijöitä, jotka määrittelevät myös Nielsenin konseptioltaan vallan toisenlaisia, klassisen keskitettyjä ja pateettisuudesta vapaita sinfonioita.

2.2. Ykseys ja orgaanisuus

Sinfonian historiaa Haydnista Mahleriin, klassiselta ajalta myöhäisromantiikan loppuun ja uuden musiikin, *neue Musik*, porteille saakka leimaa yhtäältä ekspansiivisuus, muotojen ja ilmaisukeinojen laajeneminen, toisaalta kasvava sisäisen yhtenäisyyden tavoittelu, pyrkimys saattaa moninainen aines kiinteän muodon ja loogisen ajatuksenkehityksen alaiseksi. Kuinka laajaksi sinfonian alue sitten käsitettiin — Mahler: "die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen!" ("Sinfonian on oltava kuin maailma: siihen pitää sisältyä kaikki."; Ekman 1956 [1935]: 254) — , itsestään selvänä vaatimuksena pidettiin musiikillisen ykseyden toteutumista. Jos vielä klassismin aikana sopivasti toisiaan täydentävien osien muodostama affektiivtyhtäläisyys riitti sinfonian kokemiseen entiteetiksi, vaikka kokonaisten sinfonioiden esittäminen yleistyi vasta 1810-luvulla eikä senkään jälkeen ollut vielä pitkään aikaan sääntö (Mahling 1979: 23), Schumannilla ja Mendelssohnilla ykseyden vaatimuksesta tuli johtava periaate: kaikki osat pyrittiin sitomaan yhteen teemojen sukulaisuudella tai paluulla sekä kytkemään ne toisiinsa välittömällä peräkkäisyydellä (attacca) tai sisäkkäisyydellä (Ibid.: 31). Kun Mendelssohn loi *Skottilaisestaan* aiempia sinfonioita tiiviimmän jatkumon, ei yhtenäistäminen merkinnyt hänelle lajiperinteen rikkomista vaan sen sisältämän johtoajatuksen, integraation lisäämisen, määrätietoista eteenpäinviemistä (Ibid.: 36). Yhtenäisyyden kasvattaminen saattoi olla välttämätöntä jo sellaisestakin, nykyään vähäpätöiseltä tuntuvasta syystä kuin yleisön käyttäytymisestä: suosionosoitukset osien välissä olivat tavallisia vielä 1900-luvun vaihteessa (Ibid.:

25–26), ja osittain juuri tämän tekijän voittamiseksi voi ajatella syntyneen myös sinfonisen runon, sillä sen ykseyttä yleisö ei voinut rikkoa aplodeilla (Ibid.: 40).

On vaikea sanoa täsmälleen, mikä oli ykseyden vaatimuksen alkuperäinen syntyisyys, mutta romantiikan aikana se liittyi painavasti romaani- ja draama-analogioihin. Suurta sinfoniaa verrattiin musiikillisen kielen avulla esitettyyn 'tunne-kertomukseen' (Gefühlsnovelle), jonka sisältämän tunnetilan kehityksen tuottaman psykologisen yhteyden katsottiin aikaansaavan ykseyden vaikutelman; moninaisuudesta vastaavat puolestaan tunnetilojen vaihtelut, orkesterimusiikissa eri instrumentti-ryhmät, jotka vastaavat kukin oman yksilöllisen laatunsa mukaisesti ärsykkeisiin — tästä syntyy draamaa vastaava dialogiluonne. (Mahling 1979: 12; Dahlhaus 1973 [1968]: 853). Oli lähtökohta mikä tahansa, ykseyden vaatimuksesta tuli romantiikan aikana itsestäänselvyys, musiikillis-esteettistä ajattelua hallinnut määräävä periaate. Suuntausta vahvisti Beethovenin luoman sinfonian hyväksyminen ideaalin sinfonia-muodon asemaan, mikä puolestaan oli seurausta Beethovenin sinfonioiden uudesta dramaattiseksi koetusta luonteesta sekä sinfoniaista löydetyistä musiikillisesta sisällöstä. Sisällön ja muodon ainutlaatuinen vastaavuus, muodon kasvaminen sisällöstä käsin, materiaalin tonaalisten implikaatioiden läpikotainen työstäminen, materiaalin käytön ekonomisuus, todellisesta moneudesta huolimatta toteutuva aineksen ja ilmaisun ykseys Beethovenin sinfoniaissa koettiin velvoittavaksi, esikuvalliseksi haasteeksi (Pike 1978: 215).

Ykseydellisellä ajattelulla ja organismi-metaforalla taideteoksen tarkastelun yhteydessä on luonnollisesti pitkä esihistoriansa. Sitä voidaan jäljittää ajan, paikan ja toiminnan yhteyden vaatimukseen antiikin tragediassa sekä Aristoteleen *Runousopissaan* esittämiin ajattomiin vaatimuksiin: "juonen sommittelun on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen muuttaa ja särkee kokonaisuuden" (1977 [n.335–322 e.Kr.]: 29); "juoni on ... sommiteltava ... yhden, kokonaisen ja loppuun-suoritetun toiminnan ympärille, jolla on alku, keskikohta ja loppu, niin että se elävän organismin kaltaisena tuottaa oikean nautinnon" (Ibid.: 63). Yleisemmällä tasolla Augustinuksen formuloima ajatus — "ykseys on kauneuden olennainen ehto kaikissa muodoissa" — on hyvin tyypillinen länsimaiselle järkeistävälle ajattelulle (Street 1989: 77). Renessanssi-aikana uudestaan löydetty antiikin mimesis-periaate — myös taiteen tuli jäljitellä luontoa — saattaa olla eräs lähtökohta musiikillisenkin organisaation esikuvien hakemiselle "ulkoisesta", "todellisesta" luonnosta. Uudemmallalla ajalla ykseyden käsite kietoutui läheisesti yhteen erityisesti organismi-mallin kanssa, joka oli puolestaan peräisin filosofiasta: jo Leibnizille organismi oli ideaalinen substanssi, joka ilmaisee universaalia laajassa merkityksessä (Solie 1980: 149). Filosofian ja estetiikan ohella 1700-luvun lopulta alkaen organismi-malli sai sisältöä uudesta biologiatiiteestä, ja sitä sovellettiin vähitellen myös valtio- ja yhteiskuntatieteisiin, kielitieteeseen ja historiaan (Thaler 1984: 6). Organismien ideasta tuli vähitellen paljon enemmän kuin vain metaforinen, suunnattoman käyttövoiman omaksunut käsite (Solie 1980: 149): se

laajeni yleiseksi ajattelu- ja jopa maailmankatsomusmalliksi, arvokriteeriksi (Thaler 1984: 6). Mallin leviämässä oli suuri osuus Goethen morfologiassa ja kasviopillisilla harrastuksilla: "Luonnon liiketilassa oleva elämä perustuu siihen, että se, mikä ideaa seuraten on samanlaista, näyttäätyy kokemuksessa joko samana tai samantapaisena, (joskus) jopa täysin erilaisena ja toisen kaltaisena." ("Dass nun das, was der Idee nach gleich ist, in der Erfahrung entweder als gleich, oder als ähnlich, ja sogar als völlig ungleich und unähnlich erscheinen kann, darin besteht eigentlich das bewegliche Leben der Natur." (Ibid.: 7–8). Mutta myös Hegelille ykseys, joka on luonnon kaltaista, tuottaa korkeinta kauneutta; kauneus oli hänelle idean ja objektiivisen todellisuuden välistä ykseyttä. (Solie 1980: 149).

On vaikea selvittää, milloin organismimalli tuli musiikillisen muototietoisuuden keskeiseksi lähtökohdaksi, mutta viimeistään A. B. Marxin sävellysoopin hierarkkinen, morfologisen mallin mukainen rakentuminen säveliduista, motiiveista aina sävellyksen kokonaisuuden tasolle saakka merkitsi tämän ajattelun läpilyöntiä myöskin musiikillisessa tarkastelussa (Thaler 1984: 11). Ongelman muodosti vain se, että kun Goethen organismi-järjestelmässä kokonaisuuden jokaisella osalla oli yhtäläinen funktionaalinen arvo, Marxin ja hänen seuraajiensa dogmaattisissa muoto-opeissa organismimalli sai tiukan arvojärjestelmän luonteen (Ibid.: 15): sen lisäksi, että muotojärjestelmässä sonaattimuodolle annettiin korkein asema laulu- ja rondomuotojen edustaessa alemmaa arvoluokkaa, musiikkiteosten oli ylipäättään parasta totella muoto-opeja rakentumisessaan, jos ne halusivat tulla otetuiksi vakavasti taideteoksina. Alkuperäisestä, "luonnonmukaisesta" musiikkikäsitelmästä tulikin vähitellen kehitykselle vihamielinen ajattelutapa (Ibid.: 16), jonka sisällä — sen sijaan että olisi arvioitu romanttisia teoksia niiden oman kehkeytyvyyden perusteella — määriteltiin niiden arvo klassisista, oletetuista "valiomuodoista" käsin.

Tultaessa 1800-luvun lopulle muoto-opin määräysvalta oli käytännössä ehdoton, ja käsitys sonaattimuodosta soitinmusiikin täydellisimpänä muotona oli yleisesti hyväksytty. Klauwell kirjoitti 1894: "Sonaatti on ... kiistämättä samalla monipuolisoin, mutkikkain, orgaanisin ja sen vuoksi arvokkain kaikista musiikillisista muodoista." (41; sit. Solie 1984: 5). August Halm, joka oli ensimmäisiä energeettisen organismi-mallin edustajia yhdessä Ernst Kurthin ja Hans Mersmannin kera (ks. Murtomäki 1982), oli yhä vanhan metaforan kannattaja: "Sonaatti ... on useiden yksilöiden yhteisvaikutuksen muoto, organismi suuressa koossa: se muistuttaa valtiota." (1920 [1911]: 33). Halm kylläkin myönsi: "En voi tosin itse perustella sitä, miksi arvostan orgaanisen korkeammalle kuin ei-orgaanisen ... rikas ja eriytynyt organismi on vain korkeammalla kuin köyhempi ja primitiivinen ..." (Ibid.: 248).

Kun otetaan huomioon, että klassisen aikakauden musiikkiin — etupäässä Beethoveniin — sekä siitä löydettyyn muotokulttuuriin ja puhtaan soitinmusiikin ihanteeseen perustuva absoluuttisen musiikin idea toteutui määrätietoisimmin wieniläisessä musiikkikritiikissä (E. Hanslick) sekä 1800-luvun lopulla syntyneessä,

aluksi niinkään wieniläisessä musiikkitieteessä (G. Adler), ei ole lainkaan vaikeaa ymmärtää, miksi organismimalliin ja musiikkiteoksen ykseyteen perustuva tarkastelutapa lävisti myös modernin musiikkianalyysin (Halm, Schenker; myöhemmin Schönbergin vaikutuksesta Réti jne.). Sekä Schenkerin että Rétin järjestelmät ovat esimerkkejä 1800-luvun estetiikan metaforisesta organismi-suuntautuneisuudesta (Solie 1980: 148). Schenkerille musiikin arvo oli integraation totaalisuudessa, siinä, kuinka musiikin kaikki elementit ovat lähtöisin alkuyhteydestä, luonnon kolmisoinnusta (*Naturklang*), kuinka tämän alkuperän (*Hintergrund*) sisäinen laki aikaansaa kehityksen, sävellyksen kasvun (*Mittelgrund*) kohden sen ilmiä, toteutusta (*Vordergrund*): "Jos kuvaan alkuperää, kehitystä ja nykytilaa perus-, väli- ja pintatasolla, niin niiden yhdistymisessä saa ilmauksen itseensä sulkeutuneen itsenäisen elämän ykseys." ("Bezeichne ich Ursprung, Entwicklung und Gegenwart mit Hinter-, Mittel- und Vordergrund, so ist mit ihrer Verbindung die Einheit eines in sich geschlossenen selbständigen Lebens gegeben."; 1956 [1935]: 25) Suotta ei Schenker nimittänyt *Freie Satzin* esipuheessa ajatuksiaan "opiksi orgaanisesta yhteydestä" ("die Lehre vom organischen Zusammenhang") (15). Sonaatin orgaanisuus syntyy Schenkerille "osien keksimisestä perussoinnun ykseydestä ... peruslinjan ja murtobasson levittämisestä säveltämisessä." ("durch die Erfindung der Teile aus der Einheit des Hauptklangs ... durch die Auskomponierungen der Urlinie und der Bassbrechung."; 1974 [1926]: 45). Jos Schenker perustaa teoriansa harmonialle, Rétille sävellyksen homogenisuus on tulosta yhtenäistävästä temaattisesta kehityksestä ja evoluutiosta, jolloin "koko sonaatti on ... perusmotiivin yhtä suurta ilmausta" (1961: 223): "temaattiset yhteydet eivät ole vastuussa vain teoksen rakenteellisista yksityiskohdista vaan myös suuremman tason muotoilusta, vähitellen jopa laajimmasta arkkitehtonisesta tasosta" (1967: 45).

Musiikkianalyysin lisäksi organismimalli on ollut vallalla hämmästyttävän pitkään tälle vuosisadalalle myös säveltäjien ajattelussa. Schönbergkin oppilaineen liittyy suoraan tähän traditioon. Schönbergin näkemys Brahmsin suuruudesta ja esikuvallisuudesta, minkä hän toi julki kuuluisassa esseessään *Brahms the progressive* (1947), perustui 'kehittelevän muuntelun' (developing variation) tekniikkaan, jonka hän katsoi löytäneensä tämän musiikista: teeman ja teemojen rakentamiseen sävellyksen pohjana olevan alkuidean tai perushahmon, *Grundgestaltin*, (ks. Epstein 1979: 17–21) intervallisten tai rytmisten komponenttien jatkuvasta muuntelusta, vapaasta mutta tunnistettavasta uudelleentulkinnasta. (Frisch 1984: 5, 9). Näin syntyvän orgaanisen kokonaisuuden elementit toimivat samalla tapaa kuin elävän *organismien* ainesosat (Schönberg 1967: 1). Musiikillisen muodon vaatimukset ovat *logiikka ja koherenssi*, ja ajatusten esittämisen, kehittämisen ja keskinäissuhteiden täytyttyä perustua Schönbergin mielestä sukulaisuudelle (Ibid.).

Se, että Schönberg jatkaa Schenkerin tapaan — *Urpflanze, Urlinie, Grundgestalt* — Goethestä juontuvaa ajattelua, käy ilmi hänen oppilaansa Anton Webernin käsityksistä

tämän luentojen pohjalta tehdystä kirjoituksesta *Der Weg zur neuen Musik* (1960). Aivan samoin kuin Goethe määritteli värin olemuksen "säännönmukaiseksi, silmä-aistiin suhteutuvaksi Luonnoksi", Webernille "musiikki on korva-aistiin perustuvaa säännönmukaista Luontoa" (1960: 8, 11). Goethen *Urpflanze*-ajatusta, jonka mukaan kasvi on alkuperäisen idun kertautumista eri tasoilla — variaatioita samasta ajatuksesta —, seuraten Webern näkee musiikkiteoksen suuruuden siinä, että se (kuten esim. Beethovenin IX sinfonian päätösosa) rakentuu yhdelle teemalle — *Urform* —, johon muut ajatukset perustuvat (Ibid.: 56): "Suurinta yhteyttä on — kehittää kaikki jatkuminen yhdestä pääajatuksesta" ("Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln — das ist der stärkste Zusammenhang"; Ibid.: 36). Ykseys on Webernin mukaan välttämättömyys, mikäli jossain asiassa halutaan olevan mieltä; hän määrittelee ykseyden yleisellä tasolla "mahdollisimman suuren yhteyden luomiseksi osasten välille": "Musiikissakin, kuten kaikissa muissa ihmisen ilmauksissa, on kyse siitä, että tehdään mahdollisimman selväksi osien väliset suhteet kokonaisuudessa, lyhyesti: näytetään, miten asia liittyy seuraavaan." ("So gilt es, in der Musik wie in jeder anderen Äusserung eines Menschen die Beziehungen unter den Teilen in Zusammenhang möglichst klarzumachen, mit einem Wort: zu zeigen, wie eines zum andern kommt."; Ibid.: 45). Yhteys Sibeliukseen on mitä ilmeisin, kun tämä sanoi ihailevansa sinfoniassa "syvää logiikkaa, joka vaatii kaikkien motiivien sisäistä yhteyttä" (Ekman 1956 [1935]: 254).

Schönberg-koulun ja Schenkerin ajattelun välinen historiallinen yhteys on liki täydellinen — musiikinhistoriallisten näkemysten välisistä tuntuvista peruseroista huolimatta —, sillä aivan samoin kuin Schenkerin oppi on tarkoitettu "opiksi orgaanisesta yhteydestä" Webern mainitsee opettajansa suunnitelleen kirjan kirjoittamista otsikolla "Vom Zusammenhang in der Musik" (Webern 1960: 19). Samalla tavoin kuin Schenker ilmaisee mystisesti, että hän ei keksinyt vaan hänelle annettiin visio *Urliniestä*: "ich habe die Urlinie erschaut, nicht errechnet" (1974 [1926]: 41), Webern saattoi sanoa: "Diatonista sävelikköä ei keksitty, vaan se löydettiin." ("Die diatonische Reihe wurde nicht erfunden, sondern gefunden." (1960: 16). Tonaalinen ja temaattinen analyysiote ovat siten saman orgaaniseen ykseyteen perustuvan katsomustavan kaksi vastakkaista, toisiaan täydentävää ilmausta: "molemmat tunnistavat musiikin ilmiötason sen taustalla olevan rakenteen (*background*) projektioksi pintatasolle (*foreground*)" (Epstein 1979: 9).

Vielä Webernin sävellysestetiikan lähtökohtana toimi organismimalli, ja hän uskoi rivitekniiikan avulla saavuttavansa suurimman mahdollisen ykseyden: "Pohjalla oleva rivi takaa minulle täydellisen yhteyden. Kysymys on aina saman toistumisesta ilmene-mismuotojen ollessa vain alati erilaisia." ("Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere."; 1960: 42). Sarjallinen musiikki ja Darmstadtin koulukunnan saavutukset pohjautuvat pääosin vielä samalle ajattelulle.

Viime vuosikymmenien musiikin kannalta, kun sattumanvaraisuus ja indeterminismi ovat sävellyksellistä nykyaikaa, ykseysajattelu saattaa sen sijaan olla jo anakronismi (Street 1989: 79). Ykseyttä ei nähdä enää välttämättä epäilyksettömänä totuutena, ja "ykseyden ylivoima diversiteettiä vastaan ei ole muuta kuin väärän tietoisuuden tuottama tila: illuusiota reaalisuuden sijaan." (Ibid.: 80). Jos uusimman musiikin yhteydessä vanhat käsitteet saattavat käydä suhteellisiksi, ykseyden epäily myyiksi ja dogmaattiseksi vertauskuvaksi suhteessa historialliseen musiikkiin ei voi sen sijaan olla perusteltua. Ei edes Epsteinin (1979: 161–) ja Dunsbyn (1981) tarjoilema 'ambiguiteetti' (ambiguity), moniselitteisyys, musiikillisen rakenteen dynaamisuuden takaaajana muodosta korvaavaa vaihtoehtoa ykseyden ideale: pikemminkin kysymys on ykseydelle välttämättömän vastavoiman, moninaisuuden toteutumisesta ja sen havaitsemisesta.

2.2.1. Ainesyhteys- ja ydinmotiivitekniikasta

Koko klassisromanttinen aikakausi ja pitkälle vielä 1900-lukukin uskoi samaan totuuteen ja pyrki teoksissaan saavuttamaan orgaanisuus-metaforan mukaisen sävelteoksen yhtenäisyyden. Kun myös musiikin muodollinen ja kriittinen tarkastelu keskittyi tuolloin orgaanisuuden löytämiseen taideteoksesta, ei ole mitään syytä uskoa, etteikö ykseys olisi edelleenkin avainkäsite ainakin tonaaliseen aikakauteen kuuluvien musiikkiteosten salaisuuksien, sisäisen logiikan jäljittämässä ja etteikö analyttinen toiminta olisi järkevää pyrkiessään samaan päämäärään kuin säveltäjän: ykseyden löytämiseen ja paljastamiseen vaihtelevasta aineksestä. Kokonaan toinen asia on, ettei ykseys ole kauneuden tai sävelteoksen laadukkuuden riittävä ehto, niin välttämätöntä kuin sen toteutuminen onkin. Ykseys (*integraatio*) tarvitsee rinnalleen suhderikkautta (*Beziehungsreichtum*) ja eriytyvyyttä (*Differenzierung*); vasta näiden keskinäinen tasapaino (*Ausgleich*) mahdollistaa musiikkiteoksen kvaliteetin (Dahlhaus 1970: 46–54). Tämänkin jälkeen jää vielä ongelmaksi se, että suhderikkaus ja materiaalin ykseys ovat — pikemminkin kuin nuottikuvasta edellytyksettömästi luettavissa olevia sävelteoksen ominaisuuksia — analyysin ja tulkinnan tuloksia, joita voi olla vaikea todistaa tai osoittaa relevanteiksi. (Ibid.: 46–47). Etenkin motiivis-temaattisen analyysin ilmeisenä vaarana on ollut helppous löytää Beethovenin jälkeisistä musiikkiteoksista muutamia melodisia fragmentteja, joista on vaivatonta johtaa kulloisenkin tarkastelun kohteena olevan teoksen koko sävelmateriaali (Pike 1978: 13). Tämä on tehnyt teema-analyysistä varsin suositun, mutta tällaisten analyysien tulokset osoittautuvat usein pikemminkin nuottitason löydöiksi ja illusori-siksi yhteyksiksi kuin todellisen yhteenkuuluvuuden paljastamiseksi.

Hans Mersmann on kyennyt jäljittämään nimeämänsä 'ainesyhteys'-periaatteen (*Substanzgemeinschaft*) mukaista, variaatio-menetelyle perustuvaa yhteyttä sarjan

(suite) esimuodoissa aina 1500-luvulle saakka (1926: 462–). Karl Marx on kirjassaan *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart* osoittanut, että vaikka temaattinen ykseys ei muodostakaan ehdotonta periaatetta Mozartin musiikissa, niin silti monissa teoksissaan Mozart on hyödyntänyt traditionaalista, variaatiokäytännöstä peräisin olevaa yhtenäistämismenettelyä — toisissa taas lyönyt menettelyn täydelleen laimin (1971: 66). Rudolph Rétin tutkimukset näyttävät vastaansanomattomasti, että Beethovenin teokset ovat myös temaattisen elementin suhteen ykseydellisiä. Silti on syytä muistaa, että Beethoven ja myöhemmät säveltäjät käyttivät myös muita — ennen muuta tonaalisia — keinoja yhtenäisyyden saavuttamiseksi (Pike 1978: 6). Vielä on otettava huomioon, ettei ainesyhteyden osoittaminen riitä tekemään ymmärrettäväksi musiikkiteoksen kaikkien tapahtumien funktioita: vaikka August Halm esseessään *Über den Wert musikalischer Analysen* kykeni johtamaan *Eroican* ensiosan kehittelyn uuden e-molli-teeman osan pääteemasta, hän ei kyennyt karistamaan mielestään sitä yllättävän ja odottamattoman vaikutelmaa, jonka uusi teema aina ilmaantuessaan aiheutti hänelle (1978 [1929]: 83–85).

Erytisen epäilyttävänä täytyy pitää sellaista musiikkinäkemyä, jossa uskotaan sävellyksen koko aineisto voitavan johtaa muutamasta tai jopa yhdestä ainoasta 'ydinaiheesta'. David Cherniavsky on esittänyt, että "Sibeliuksen tehtäväksi jäi kehittää (edelleen) Beethovenin keksimää todellisen orgaanisen yhteyden luomisen menetelmää — ituaiheiden käyttöä" ("it was left to Sibelius to develop the really organic manner of imparting unity originated by Beethoven — the use of germ motives"; 1942: 2). Hän tosin lieventää lausumaansa jatkossa myöntäessään, etteivät kaikki Sibeliuksen II sinfonian teemat polveudu sen ydinaiheesta, laskevasta kvintti-hyppyaiheesta, sillä ajatuksen ja tunnelman moninaisuus on suurissa teoksissa yhtä tärkeää kuin ykseys (Ibid.: 4). Silti hän väittää Sibeliuksen VI sinfonian perustuvan nousevalle terssihyppymotiiville (Ibid.: 6), mikä "löytönä" on vähintäänkin illusorinen. M. Stuart Collinsin mielestä Cherniavskyn väite, että Sibeliuksen II sinfonian ensiosan ideat olisivat kehittyneet laskevasta kvintistä, on kyseenalainen: teemat omaavat tiettyä sukulaisuutta niitä yhdistävän piirteen perusteella mutta ovat tuskin kehittyneet siitä (1962: 241). Tovey on vaatinut, että pitäisi tyyten lopettaa puhuminen siitä, kuinka "koko ensimmäinen osa on rakennettu neljä nuottia käsittävästä aloituskuvios-ta", sillä "mitään suurta musiikkia ei ole ikinä rakennettu neljän nuotin avauskuvios-ta" — yhtä hyvin voitaisiin väittää, että musiikkiteos on rakennettu yksisävelisestä avauskuvios-ta (1981 [1935–9]: 53). Toveyn mukaan Felix Weingartner on ensimmäisenä huomannut tosiasian, kuinka Beethovenin c-molli-sinfonian ensiosan huomattavin piirre on se, että sen musiikilliset ajatukset ovat yhdestä kuvios-ta rakentumisen sijaan hämmästyttävän laajoja ja vaihtelevia (Ibid.). Jos ylinouseva kvartti esiintyy Sibeliuksen IV sinfonian kaikissa osissa, ei se merkitse, että sinfonia nousisi aloituksen neljästä sävelestä: kun avusteeman jälkeen ilmaantuu selloteema ja tritonusaiheen esiintymien väliin interpoloidaan muita jaksoja, havaitsemme, että Sibelius on rakenta-

massa isoa musiikkiteosta; vasta ensiosan lopussa avaustahtien merkitys alkaa selvitä samalla kun tunnistamisen ja muistin avulla sekä välimatkan havaitsemisen ja ajankulumisen myötä huomaamme osan suuruuden ja tilavuuden (Collins 1962: 241–242). Ydinmotiiviteorian vika onkin siinä, että se ei luo valaistusta musiikillisiin tarkoituksiperiin (Ibid.: 243).

Yhtäältä ei olekaan syytä korostaa *ad absurdum* musiikkiteoksen ykseydellistä olemusta, pitäytymistä minimaaliseen materiaaliin. Erityisesti Suomessa Sibelius-reseptio aiheutti sen, että Sibelius-tutkija Eino Roiha saattoi luonnehtia sinfonian olemusta seuraavasti: "ankaruus, asiallisuus, kaiken toisarvoisen, epäelimeellisen poisjättäminen, temaattisen materiaalin tarkka käyttäminen, kokonaisuuden vaatimusten alinomainen huomioiminen, muodon konsentraatio, orgaanisuus, monumentaaliteosten rakentaminen lyhykäisenpuoleisista teemoista." (Heiniö 1984: 246). Niin oikeansuuntaisia kuin huomiot periaatteessa ovatkin, antavat ne sinfoniasta hieman yksipuolisesti ja ankeasti sävyttyneen kuvan — orgaanisuus on kääntynyt tässä kuivakkuudeksi ja pitkäveteisyydeksi, ilottomaksi työteliäisyydeksi, joka jossain määrin luonnehtii Sibeliuksen jälkeistä suomalaista sinfoniakirjallisuutta.

Toisaalta ei ole myöskään syytä kiistää yhteyksien olemassaoloa musiikkiteoksessa silloin, kun ne ovat todellisia ja ilmeisiä. Cecil Gray toteaa Sibelius-monografiassaan hieman Roihaa muistuttavin sanakääntein, että "sinfoninen tyyli on vastakkainen maalailevuudelle, tuhlailevuudelle, ylettömälle värikkyydelle ja suosii pikemminkin tiettyä ankaruutta, kuivuutta, jopa askeettisuutta"; vaikka Gray tarkoittaa tällä lähinnä orkestraatiota, hänen mielipiteensä yhtä lailla sinfonian harmonisesta idiomista, temaattisesta materiaalista ja teksturaalisesta ulottuvuudesta ovat samansuuntaisia (1931: 157–158). Mutta sen jälkeen Grayn ajattelu kulkee jyrkästi vastakkaiseen suuntaan: "Menettely, jossa sinfonian useat osat liitetään yhteen yhdeksi laajaksi kokonaisuudeksi toistuvasti palaavan johtoaiheen — tai 'mottoteeman', kuten sitä usein kutsutaan — itsevaltaisella avustuksella, merkitsee sinfonisen tyylin sisäisen hengen pettämistä. Temaattisen materiaalin vaihtaminen osien kesken on todellakin vierasta sinfonielle, sillä kullekin osalle soveliaan materiaalin käsittelyn tulee olla kyseisessä osassa niin täydellistä ja tyhjentävää, ettei materiaalin siirtämiselle osasta toiseen löydy tilaa tai oikeutusta. Jos käsittely ei ole täydellistä ja tyhjentävää, osa on loogisessa ja rakenteellisessa mielessä epätäydellinen, ja tällaisessa tapauksessa sen materiaalin toistaminen muualla on orgaanisesti ottaen tarpeetonta ja (merkitykseltään) lähinnä retorista. Kummassakin tapauksessa lopputulos on esteettisesti epätydyttävä, ja sinfoniasäveltämisen useimmat virheellisyydet voi palauttaa suurelta osin pyrkimykseen murtaa erillisten osien välisiä rajoja." (Ibid.: 158–159). Niin kiistämättä ongelmallista kuin ohjelmallista alkuperää olevien menettelyiden soveltaminen sinfoniaan *par excellence* saattaa ollakin ja niin ulkonaiselta kuin tällaiset yhtenäisyyssmenettelyt monien sinfonioiden suhteen vaikuttavatkin, voi toisaalta kysyä, miksi on rikos, jos sinfonian osat osoittavat muunkinlaista kuin Grayn toivomaa

henkistä yhteenkuuluvuutta (Hill 1949: 167). Sinfonian historia — eikä vähiten Sibeliuksen sinfoniatuotanto — osoittaa Grayn näkökannan ainakin osittaisen virheellisyyden, sillä yhtenäisyyden jatkuva kasvu on klassisromanttisen sinfonian puolitoistasataa-vuotisen kehityksen läpi hellittämättä soinnut *cantus firmus*.

2.2.2. Syklisyys ja fuusiomuoto

Kaikkia niitä menettelyitä, joilla sonaattia, sinfoniaa, konserttoa, jousikvartettoa tms. pyritään yhtenäistämään, voi nimittää syklisiksi tekniikoiksi, sillä näiden tekniikoiden tuloksena alun perin moniosainen sävellys saa entistä kokonaisuudellisemman hahmon — lyhyesti: siitä muodostuu sykli. Sykliset menettelyt voivat olla joko "sisäisiä" tai "ulkoisia": ne voivat kohdistua joko materiaalin yhtenäistämiseen tai osien yhdistämiseen. "Sisäisten" menettelyjen ensimmäisessä tapauksessa pyritään osat yhdistämään samantyyppisillä teema-avauksilla; tätä löytyy jo barokkisonaateista ja -sarjoista sekä Mozartilta ja Haydnilta. Toisessa tapauksessa temaattiset idut siirtyvät liki huomaamatta osasta toiseen — monet Beethovenin sonaatit, B-duuri-jousikvartetto op. 130 — tai teemat palaavat varmuudella tunnistettavasti myöhemmissä osissa (Beethovenin V ja IX sinfonia, sonaatit op. 27:1, 101, 102:1; f-molli-sonaatin op. 2:1 finaalin trioteeman ja ensiosan pääteeman yhteys; *Pateettisessa* sonaatissa ensiosan sivuteeman ja finaalin pääteeman yhteinen alkuperä) (Cherniavsky 1947 [1952]: 158). Perinteisesti termillä 'syklinen menettely' on luonnehdittu tekniikkaa, jossa finaali palauttaa ensiosan, mahdollisesti myös muiden osien aineistoa, ja kerää ne yhteen (Beethovenin IX sinfonian mallia seuraten Franckin sinfonia sekä Brucknerin sinfoniat). Kolmannessa menettelyssä turvaudutaan erityiseen 'mottoteemaan' tai *idée fixe* -aiheeseen, joka esiintyy kaikissa osissa ja palaa tuon tuostakin muistuttamaan olemassaolostaan; menettely on pidemmälle viety, jos myös teoksen muu teemamateriaali osoittautuu johdetuksi mottoaiheesta. Neljäs, ykseyden aikaansaamisen kehittyneimpiin kuuluva menetelmä on perheyhteyden periaate; siinä yksi tai muutama aihe muodostaa koko teoksen lähtökohdan: sinfonian aineisto voi olla peräisin samasta diastemaattisesta sävelkonfiguraatiosta (Mendelssohnin *Skottilainen*) tai sitten saman teeman tai teemaytimen transformaatiot, karakterimuunnokset vastaavat yhteydestä (Lisztin *Les Préludes* ja *Tasso*). Viides ja ehkä sofistikoituin keino on jatkuvan variaation, metamorfoosin menetelmä, jossa uudet ideat ovat muuntumisprosessin tulosta: alku- ja päätepiste eivät ole yhdistettävissä keskenään muuta kuin prosessin seuraamisen kautta.

"Ulkoisista" yhdistämistekniikoista varhaisin ja yksinkertaisin on *attacca*-menettely: kaksi osaa tai teoksen kaikki osat soitetaan yhteen ilman väliin sijoituvia taukoja. Toista menettelyä edustaa se, kun Beethoven V sinfoniassaan ja ensimmäisessä *Rasumovski*-kvartetossaan op. 59:1 yhdistää scherzon ja adagion saumatta finaaliin tai

kun hän G-duuri- ja Es-duuri-pianokonsertoissaan sekä viulukonsertossaan laajentaa adagion niin, että se virtaa luonnollisesti päätösosaan (Cherniavski 1947 [1952]: 158). Kolmannessa ja vielä pidemmälle menevässä menettelyssä osat yhdistetään yhdeksi jatkuvaksi kokonaisuudeksi: niiden väliin sävelletään joko sillat (Mendelssohnin g-molli-pianokonsertto) tai sitten kokonaisuus muodostuu Lisztin 'yksiosaisen moniosaisen' muodon tapaan, jolloin osat ovat sulautuneet yhteen vieläkin kiinteämmin.

Osien yhdistäminen voidaan suorittaa muullakin tavoin kuin tiivistämällä niiden peräkkäistä yhteenkuuluvuutta. Vaikka Lisztin sinfonisessa runossa muodon eri rakennetasot suhteellistuvat — sivuteemasta voi tulla hidasa osa, kehittelystä scherzo, sonaattimuodon kertausjaksosta sonaattisyklin päätösosa — olennaista on, että näin syntyneet osat, sektiöt ja karakterit ovat selvästi osoitettavissa ja seuraavat toisiaan konventionaalisen järjestyksen mukaisesti: 'neliosainen yksiosainen' muoto jää olennaisesti neliosaiseksi, jolloin liittymät saattavat olla mielivaltaisia tai liian ilmeisiä luonnollisen ja orgaanisen sijaan (Abraham 1947 [1952]: 35). Lisztin menettelyä vieläkin kehittyneempää ajattelua edustaa muoto, jota Gerald Abrahamin ensimmäisenä käyttämän 'fuusio'-nimityksen mukaisesti kutsuttakoon 'fuusiomuodoksi' (Ibid.: 22, 28, 35). Fuusiomuodon voi määritellä kahden tai useamman osan muodostamaksi orgaaniseksi, jakamattomaksi ja korkeammanasteiseksi ykseydeksi: yhdistämismenetelyn tuloksena syntyneestä uudesta muotolopputuloksesta voi löytää sinfonian eri osien karakteristiikkaa, mutta se ei noudata enää perinteistä sektiojakoa. Fuusiomuotoa ennakoivat Lisztin lisäksi mm. Franck, joka sinfoniansa 2. osassa yhdisti saumattomasti hitaan osan ja scherzon karakterit (Ballantine 1983: 51, 112). Sibelius kokeili fuusioimista ensi kertaa III sinfonian finaalissa, mutta hän saavutti kaikin puolin toimivan fuusiomuodon vasta V sinfonian avausosassa, jossa lykätään alkuperäisen ensimmäisen osan sonaattimuodon kertausjaksoon pääsemistä ja väliin sijoitetaan uusi osa; lopputuloksessa kertaus ja uusi osa sulautuvat yhteen. Prosessin päätepisteessä on VII sinfonia, jonka ainutlaatuinen muoto on voimaperäisen kompression, yhteenpuristamisen tulos, yksi ainoa organismi (Abraham 1947 [1952]: 35). Jossain määrin samansuuntaisiin, vaikkakin selvempää sektiojakoa noudattaviin muotoihin ylsi Sibeliuksen ikätoveri Nielsen V sinfoniansa kahden ensimmäisen ja kahden viimeisen osan yhdistämisessä (Ballantine 1983: 114–116).

3. SIBELIUKSEN VARHAISSINFONIAAT PERINTEEN JATKAJINA

3.1. Ensimmäinen sinfonia: romantiikkaa ja nationalismia

3.1.1. Lähtökohtana eurooppalainen ja slaavilainen myöhäisromantiikka

Sibeliuksen ilmaantuminen sinfonian historiaan osuu tilanteeseen, jossa klassisromanttinen saksalainen sinfonia oli toistamiseen aloittanut kuolinkamppailunsa. Sinfonian "toisen aikakauden" (ks. Dahlhaus 1980: 220–) tärkeimmän edustajan, Johannes Brahmsin kuolemasta 1897 oli tosin kulunut vasta pari vuotta, mutta sinfonioita hän ei ollut säveltänyt sitten vuoden 1885 — oire siitä, että Brahms oli pohjimmiltaan Schumann-traditiota jatkava romanttinen miniatyristi, joka vain erityisellä motiivis-temaattisella tekniikallaan ('kehittelevä muuntelu') onnistui laajoissa muodoissaan, ennen muuta kamarimusiikissaan, kuromaan umpeen paikallisen tason motiivisen täyteyden ja suuren arkkitehtonisen rakenteen, muodon ylätason välisen kuilun (Frisch 1984: 122). Bruckner oli kuollut vain vuotta aiemmin 1896 kesken IX sinfoniensa. Vaikka hän oli saanut jo 1880-luvulta lähtien osakseen tunnustusta, sinfonioiden arvo ymmärrettiin vasta paljon myöhemmin, viimeistään kun August Halm 1913 kahdessa kirjassaan — *Die zwei Kulturen der Musik, Die Symphonie Anton Bruckners* — määritteli Brucknerin "musiikin kolmannen kulttuurin" edustajaksi, Bachin polyfoniaa ja melodiataidetta sekä Beethovenin temaattisuutta ja muotoajattelua yhdistäväksi saksalaisen musiikin kehityskulun huipentajaksi ja täydellistäjäksi (Dahlhaus 1978: 124–126). Halmiin liittyi myöhemmin Ernst Kurth laajalla kaksiosaisella Bruckner-monografiallaan, jossa hän — Brucknerin melko kaavamaisesta sinfoniakäsityksestä huolimatta — todisteli tämän edustavan romantiikan dynaamista muotoajattelua; vaikkakaan Bruckner ei uudistanut 'muotoja' hän uudisti Kurthin mukaan 'muotoamista' "muodon läpi virtaavan voiman" avulla (1971 [1925]: 241).

Saksalaisella kielialueella oli 1900-luvun vaihteessa oikeastaan vain yksi merkittävä aktiivinen sinfoniasäveltäjä, Gustav Mahler, joka työskenteli kuolemaansa 1911 saakka sinfoniamuodon parissa. Hänenkin kurssinsa alkoi nousta vasta vähitellen — osittain Adomon ansiosta — ja ratkaiseva läpimurto tapahtui niinkin myöhään kuin II maailmansodan jälkeen. Richard Strauss saattoi hyvinkin olla aikansa suurin saksalainen säveltäjä, mutta hän niitti laakerinsa varhaisten sinfonisten runojensa jälkeen lähinnä oopperan alueella; *Sinfonia domestica* (1903) ja *Eine Alpensinfonie* (1915) kuuluvat laajuudestaan ja nimistään huolimatta pikemminkin sinfonisen runon kuin sinfonian lajiperinteeseen.

Joskin saksalainen sinfonia oli vuosisadan alussa enää yhden miehen varassa, sillä oli kuitenkin suurenmoinen menneisyys, mikä teki mahdolliseksi oman kulttuurin pitämisen kaiken mittana. Näin siitäkin huolimatta, että 1800-luvun alkupuoliskon saksalaisen sinfoniakirjallisuuden — Mendelssohn, Schumann, Liszt — täysi merkitys

oli kaikkea muuta kuin valjennut kielialueen omalle musiikkikritiikille ja -kirjoittelulle; sinfoniasta tehtiin pikemminkin jatkuvan musiikkipolitiikan kohde ja välikappale. Jos Dvorák saatettiin ymmärtää vielä Brahmsin kevyemmäksi perässäkulkijaksi, slaavilaisten säveltäjien sinänsä vahva ja omailmeinen sinfoniakirjallisuus Borodinista Tshaikovskiin ja Glazunoviin voitiin ohittaa kansallisromantiikkana — käsite, jolla selvittiin kätevästi periferiamusiikista. Tapa, jolla esimerkiksi Hanslick suhtautui Tshaikovskiin, mitä ilmeisimmin eurooppalaisesti itseään ilmaisevaan venäläiseen säveltäjään, on paljon puhuva — olkoonkin, että torjunta saattoi liittyä yhtä paljon tämän musiikin venäläisiin piirteisiin, erityisesti kansanlaulutematiikkaan ja -rytmikkaan kuin sinfonioiden ja sinfonisten runojen omaelämäkerralliseen tai kirjallisesti leimautuneeseen, Berlioz-sävyyseen ohjelmallisuuteen; surullisen kuuluisa on Hanslickin näkemys Tshaikovskin viulukonsertosta, joka hänen mukaansa "ensimmäisen kerran tuo mieleen kauhistuttavan ajatuksen, etteikö voisi olla olemassa musiikkikappaleita, joiden kuulee lemuavan" ("stinken hört") (1896 [1881]: 296).

Se, ettei Sibelius sinfonioidensa onnistunut murtautumaan keskieuropalais-mannermaiseen tietoisuuteen, oli ennalta määrätty hänen pohjoismaisen syntyperänsä vuoksi. Kun Walter Niemann ensimmäisessä saksankielisessä Sibelius-monografiassaan 1917 katsoo Sibeliuksen siihenastisten sinfonioiden I–IV heijastelevan musikaalisesti lähinnä suomalaista kansansielua, pitää niiden "lopputonta raskasmielisyyttä ja melankoliaa", "alituksia ja kauhistuttavia purkauksia" tuloksena kansansävelmien käytöstä sekä väittää, etteivät sinfonioiden rapsodiset, episodiset, resitatiiviset, balladiset ja eppiset ajatukset muodosta kokonaisuutta vaan ainoastaan löyhän yhteyden, on tässä maalattu ennakkoluuloihin ja riittämättömään tarkasteluun perustuva, muissa lukijoissa lähinnä torjuntaa synnyttävä kuva "sinfonisesta kotiseutu-taiteesta" (48–49). Parikymmentä vuotta myöhemmin Alfred H. Meyer huomauttikin, että Sibeliuksen kutsuminen nationalistiksi merkitsee tämän musiikin vähättyä: Sibelius "on jotain ehdottomasti enemmän kuin kansanlaulu-nationalisti Griegin tai Smetanan tapaan" (1936: 68). Sibeliuksen musiikkiin on kyllä vaikuttanut maan topografia, historia ja mytologia; verenkäynnin suomalaisuus näkyy jokaiselta partituurinsivulta (Ibid.). Mutta: eihän Verdi ole yhtään sen huonompi säveltäjä, koska hän on italialainen säveltäjä, Wagner saksalaisuutensa tai Schubert itävaltalaisuutensa vuoksi (Ibid.: 69–70); vaikka Chopin on sormenpäänsä myöten puolalainen säveltäjä, se ei ole estänyt häntä saavuttamasta pianon tärkeimmän, yleismaailmallisesti hyväksytyyn romantiikan klassikon asemaa. Simpson huomauttaa aivan oikein, että Sibeliuksen musiikin karakteri voi kieltämättä olla pohjoinen, mutta sen substanssi on yleisinhimillinen (1965: 37).

Huomattavasti vakavampi kuin syyte nationalistisuudesta on Niemannin väite, että Sibeliuksen "lyhytjänteiset pohjoiset kansalliset teemat eivät sovellu pohjimmiltaan meidän merkityksessämme sinfoniseen käsittelyyn" (1917: 47). Niemannin mielestä Sibelius olisi ensisijaisesti impressionistinen lahjakkuus, ohjelmamuusikko, sävel- ja

tunnelmamaalari sekä orkesterikoloristi pikemminkin kuin sinfonikko, sillä tämän pohjoismaisista sinfonioista "puuttuvat aidon sinfonisen luomisen 'länsimaiset' perusedellytykset: muodon monumentaalisuus ja sulkeutuvuus, sisäisen kehityksen ja muotoamisen orgaanisuus ja loogisuus". (Ibid.: 47–48). Jos tämä on totta, ei ole tietenkään mitään syytä vaatia Sibeliukselle paikkaa sinfoniamusiikin parnassolla. On kuitenkin osoitettavissa, että Niemannin lausuma perustuu aikaistarkastelua useimmiten vaivaavaan lyhytnäköisyyteen sekä kyvyttömyyteen löytää Sibeliuksen musiikista elementtejä, jotka tekevät hänestä sittenkin merkittävän sinfonikon — sävellyshistoriallisesti uudessa tilanteessa, sinfoniasäveltämisen muuttuneista lähtökohdista käsin.

Niemannin käsityksiä vasten voidaan asettaa esimerkiksi Robert Simpsonin näkemys, että Sibelius oli kyllä säveltäjänluonteeltaan pohjimmiltaan romantikko ja että "hänen myyttien ja luonnon inspiroima taiteensa tekee hänestä ammatinsa osaavan romanttisen taiteilijan hienoimman ja puhtaimman tyypin" (1965: 5). Mutta Simpson lisää, että taistelu myötäsentyistä ja musiikillisesta lähimenneisyydestä perittyä romanttisuutta vastaan oli Sibeliuksen kehittyvän sävelilmaisun tärkein lähde ja että itsekurin avulla hän saavutti klassisuuden (Ibid.: 12). Aivan oikein myös Meyer esittää, että Sibeliuksen merkitys sinfonikkona perustuu osittain harmoniseen, melodiseen ja orkestraaliseen idiomiin, jossa näkyy topografian vaikutus, mutta että tämän lisäksi Sibeliuksen sinfonisen muodon käsittely, jokaisen sinfonian yksilöllisyys sekä musiikillisen ajattelun syvällisyys ja ylevyys tekevät hänestä originaalin sinfonikon (1936: 70).

Jokaisella suurmiehelläkin on silti lähtökohtansa. Sibelius kielsi useimmiten niiden vaikutteiden olemassaolon, jotka olivat merkinneet hänelle eniten; taustalla on mielenkiintoisia, sinänsä ymmärrettäviä psykologisia syitä. Wagnerismeja Sibeliuksen tuotanto tulvii VII sinfoniaan saakka, ja esimerkiksi Tristan-sointu on Sibeliuksen harmonisen sanaston ja assosiativisten sitaattien varaston tärkeimpiä elementtejä, vaikka Sibelius puhuikin myöhemmällä iällä aina kitkerään sävyyn nuoruusvuosiensa tärkeästä vaikuttajahahmosta (ks. esim. Törne 1945 [1937]: 51–55). Larin Parasken luona käynti oli "unohtunut", kun myöhemmin tuli puhe kansanmusiikin vaikutuksesta *Kullervo*-sinfonian syntymiseen (Tawaststjerna 1989 [1965]: 247–248). Brahmsiin Sibelius suhtautui toisinaan tavalla (Ibid.: 176–77; Tawaststjerna 1988: 118), joka ei sovi yhteen sen kuvan kanssa, että Sibelius sai assosiativiseen motiiviteknikkaansa ja aiheiden yhdistelyn tapaansa (molempien D-duuri-sinfoniat) painavia virikkeitä sinfonikolta, joka ei välittänyt ottaa häntä sävellysoppilaakseen; kannattaa muistaa myös Brahmsin I sinfonian finaalin johdannon lunastavien huilu- ja corno-aiheiden sukulaisuus Sibeliuksen VII sinfonian (C-duuri) 'pastoraaliteeman' (4:1–) ja pasuuna-teeman (9:2–) kanssa.

On kieltämätön tosiasia, että varhaisen *Kullervo*-sinfonian, joka on kantaattisinfonian ja sinfonisten runojen yhdistelmä, jälkeen Sibeliuksen I sinfonia (1899–1900)

merkitsi lähinnä myöhäisromanttisen sinfonian perinnön haltuunottamista. Samalla tavalla kuin Brahms olisi saattanut tokaista — "sen huomaa aasikin" — huomautuksille, että hänen C-duuri-pianosonaattinsa on tehty Beethovenin *Hammerlavieren* inspiroimana (Rosen 1980: 295) tai c-molli-sinfonian finaali-teema on Beethovenin IX sinfonian *Oodi*-teeman muunnos, myös Sibeliuksen I sinfoniassa on omat tyylilähtökohtansa: Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, Borodin — ja ennen muuta Tšaikovski. Sibeliuksen I sinfonian Tšaikovski-"esikuvan" tunnistaa selvimminkin finaalin kuumasta ilmanalasta ja siitä miten ensiosan johdantoteema ilmaantuu uudestaan kohtalonteemana; ja lisäksi joistakin soitinnuksen yksityiskohdista." (Tawaststjerna 1967: 141–142). Sibelius totesi 1900 itsekkin: "Tiedän kyllä, että siinä mieheessä on paljon samallaista kuin minulla." (Ibid.: 141). Näistä virikkeistä huolimatta on kuitenkin liioiteltua väittää, että Sibeliuksen I sinfonia olisi Tšaikovskin *Pateettisen* sinfonian "mukaelma suomalaisella murteella" (Niemann 1917: 49). Sinfonioiden erot ovat lopultakin huomattavammat kuin niitä yhdistävät tekijät (James 1983: 51). Tawaststjerna on huomauttanut, että päinvastoin kuin Tšaikovskilla Sibeliuksella klarinettiteeman paluu ei saa kohtaloteeman merkitystä (1967: 151); kun edellinen V sinfoniassaan kuljettaa mottoteemaa läpi osien ja tekee siitä finaaliassa triumfaalisen duurivariantin, Sibelius luopuu tästä helposti päälleliimatulta vaikuttavasta syklisestä menettelystä ja palauttaa meidät johdantoteeman avulla vain sinfonian modaalisen ongelman pariin.

Ilmeisten Tšaikovski-herätteiden ohella Abrahamin Borodin-rinnastukset ovat huomattavan kiinnostavia (1947 [1952]: 15), sillä ne paljastavat olennaisia piirteitä Sibeliuksen juurista sinfonikkona. Borodinin I sinfonia esitettiin Helsingissä 15.10.1896 (Howell 1985: 8), ja vaikka Sibelius kielsi kuulleensa teosta ennen e-molli-sinfoniansa säveltämistä (Garden 1985: 218), vaikutteiden kulkeutuminen on ilmeistä. Tawaststjerna epäilee Borodin–Sibelius -kytkennän olemassaoloa ja pitää Sibeliuksen I sinfonian 1. osan pääteeman yhteyttä Borodinin Es-duuri-johdantoon lähinnä paperilla huomiotaherättävänä (1967: 144–145). Kysymys ei ole kuitenkaan pelkästään tästä yhdestä yhteydestä, sillä Borodinin I sinfonia kokonaisuudessaan saattoi olla hyvinkin tärkeä inspiraation lähde Sibeliukselle sekä materiaalin että karakterien suhteen — eikä vain I sinfonialle vaan sinfoniolle I–V! Onko esimerkiksi sattumaa, että Borodinin I sinfonian 1. osa moduloi Es-duurista A-duuriin (Sibeliuksen IV sinfonia; V sinfonian avausosan käänteinen menettely)? Onko sattumaa, että 1. osan hidas kooda Borodinilla tuo mieleen Sibeliuksen I sinfonian hitaan osan alun? Entä Borodinin scherzo, joka muistuttaa Sibeliuksen II sinfonian scherzoa? Trio Borodinilla tuo puolestaan mieleen sekä karakterinsa että sävellajinsa (H-duuri) puolesta Sibeliuksen III sinfonian keskiosan (gis-molli); Borodinin scherzon ja trion sävellajisuhde Es/H on kääntäen sama kuin Sibeliuksen I sinfonian scherzon ja trion suhde C/E. Borodinilla hidas osa on D-duurissa, puolta askelta alempana kuin Es-duuri-pävellaji; Sibeliuksella hitaan osan Es-duuri I sinfoniassa on puoli askelta alempana kuin sinfonian

e-molli-pääsävellaji. Borodinin finaalin avausaihe on hämmästyttävän lähellä Sibeliuksen II sinfonian finaalin lopputeemaa; Borodinin finaalin keskivaiheen synkooppietjut ensiviuluissa viittaavat Sibeliuksen IV sinfonian finaalin lopun vastaaviin synkooppeihin. Nämä ovat vain muutamia nopean havainnoinnin tuloksia.

Romanttinen originaalisuusajattelu pahimmillaan johti siihen, että neron katsottiin voivan luoda tyhjästä, luonnostaan, esikuvitta. Sibeliusta sinfonikkona ei tee yhtään huonommaksi, jos ja kun vaikutteiden alkuperät ovat löydettävissä. Olennaisinta on, että Sibelius kykeni integroimaan omaksumansa asiat oman tyyliinsä ainesosiksi ja takomaan niistä lujan kokonaisuuden — jo I sinfonian tapauksessa. On vaarallista, jos vaikutteiden havaitseminen johtaa musiikin vähättelemiseen niin kuin Pikellä tai kuten Abrahamilla, joka pitää I sinfonian muita osia 1. osan jälkeen alempitasoisina (1947 [1952]: 18); 1. osan muodollisen organisaation selväpiirteisyyttä Abrahamkin kuitenkin kiittää samoin kuin teleskooppi-menettelyä siirryttäessä kertaukseen (Ibid.). Pike puolestaan moittii hidasta osaa rakenteen epätasapainosta — avaussävelmän viimeinen esiintymä on hänestä liian lyhyt — sekä taitteiden välisten saumojen näkymisestä (1978: 176). Yhtä hyvin voi sanoa, että osan loppu on riittävän pitkä siihen nähden, että Sibeliuksella on taipumus implisiittisiin kertauksiin, pyrkimys eri sektioiden kietomiseen kokonaiskulun alaiseksi: jo päämelodian ensimmäinen kertaus (55:1–) on tässä suhteessa opettavainen. Jos fugatoaihe (51:1–) katkaiseekin pääteeman jälkeen etenemisen hetkeksi, se käynnistää toisaalta prosessin, jossa fugato ensi vaiheessa yhdistyy pääteeman rytmikkaan ja muodon toisella puoliskolla kiihtyy myrskyksi (66:1–), jollaisia vain harvoin koetaan hitaissa osissa, myrskyksi, joka ulottaa voimansa pääteeman viimeisen kertauksenkin (77:1–) sisälle — muodon eri taitteet integroidaan hienosti yhteen! Hitaan osan keskivaiheen "Waldweben"-kohtaus jatkaa sitä paitsi sinfonian pastoraalista, "linnunliverrys"-juonetta, joka käynnistyi 1. osan transitiossa (Tawaststjerna 1967: 145, 149) ja joka näyttäytyy vielä scherzon triotaitteessa (Ibid.: 150).

Scherzon muotoratkaisussa voi nähdä jopa Sibeliuksen myöhempien muotokompressioiden lähtökohdan, ensimmäisen toteutuksen. Jos scherzon päävaihe toteuttaa tavallisesti sonaattimuodon pienoiskoossa ja trio on päävaiheen ja sen kertauksen väliin istutettu kontrastivaihe, Sibeliuksen I sinfonian scherzossa sonaattimuotoisuus ulottuu läpi osan. Howell on tehnyt luonnosten perusteella havainnon, että sävellyksen varhaisversiossa päävaiheen transitio ja dominanttimateriaali kertautuivat jo ennen trioa toonikatasolla; lopullisessa versiossa trioa edeltää vain häthätäinen paluu C-duurille (93:5–18), kun taas transition ja sivuteeman toonikatranspositiot on siirretty trion jälkeiseen vaiheeseen (100:1–), joten scherzo on kolmiosaisen rakenteen sijaan — ainakin hypoteettisesti — binaari (1985: 33–36).

Finaalin sonaattimuotoisuus on ilmeinen, vaikka teemat on asetettu esittelyssä rondon tapaan sävellajillisesti vastakkain ilman välittävää vaihetta; kertauksessa sivuteema vaeltaa ternessuhteisesti ja laskee sarjana As–f/F–Des/b–Ges/es–H ennen

asettumistaan pääsävellajin dominantille. Finaalin kehittely, joka on oikeastaan suuri dominantin dominantin (fis/Fis) prolongaatio, perustuu vähennetyn nelisoinnun paralleelikuljettamiselle samoin kuin 1. osan kehittelykin. Finaalin pääteeman loppuvaiheen paralleeli sointusiirtymä C:ltä E:lle (114:3–115:11) on scherzon pääteeman loppuvaiheen Des–G-siirtymän (82:11–83:7) heijastusta. Sinfonian kolmen ensimmäisen osan kehittelyvaiheissa tapaamme lisäksi e-toonikan kautta kulkevan pienterssiakselin cis–e–g(–b): harmoniakulun tekee 1. osassa merkittäväksi siihen liittyvä pääteeman aloitusmotiivi (17:3–); 2. osassa siihen liittyy osan pääaiheen rytmi (52:3–); scherzossa pienterssiketju yhdistää kehittelyn alun sen pidennettyyn retransitiovaiheeseen, fugatoon (88:9–).

Kun Pike toteaa, että Sibeliuksella on "ensimmäisessä sinfoniassaan vaikeuksia yhdistää ensimmäisen osan jälkeen ajatuksiaan ja kehitellä teemojaan eikä tarpeeksi suuri osa musiikista ole suhteessa perusmateriaaliin", ja kun hän pitää sinfoniaa korostetun Tshaikovski-johdannaisuuden ohella tonaalisesti epätasapainoisena (1978: 170), arvio lepää hataralla pohjalla. I sinfonian organisaatio ei vastaa ehkä myöhempien sinfonioiden orgaanisuuden tasoa ja tyyliongelmiaakin siitä voi löytää: sinfonia on yhdistelmä suomalaisuutta, venäläisyyttä (Borodin, Tshaikovski) ja saksalaisuutta (scherzo à la Bruckner). Sinfonia on kuitenkin jo monentasoisten yhtenäisyyspyrkimysten vakuuttava tulos, ja sinfonielle tyypillisen tonaalismodaalisen suunnitelman määrätietoinen läpivienti osoittaa teoksen aidon sinfonisen ajattelun ja hengen varhaiseksi toteutukseksi. I sinfonia on toki vasta lähtökohta Sibeliuksen neljännesvuosisadan mittaiseksi osoittautuneelle sinfonikon taipaleelle, mutta romanttisesta retoriikastaan huolimatta se paljastaa jo klassisen ekonomiansa (Layton 1983 [1965]: 28).

3.1.2. Modaalinen malli yhtenäisyyden takaajana

Muuan olennainen piirre yhdistää Sibeliusta paitsi Tshaikovskiin myös koko nuorvenäläiseen koulukuntaan, Balakirevin ympärille ryhmittyneeseen viisikkoon: mollisekstisointu, joka saavutetaan duurissa toonikaurkupisteen päällä VII asteen vähennetyn nelisoinnun avulla tai mollisävellajissa oltaessa medianttiurkupisteellä (Tawaststjerna 1989 [1965]: 122). Sibeliuksen omaksumalle menettelylle on toiminut mahdollisesti esikuvana Balakirevin *Islamey*-fantasian sivuteemasta (Ibid.) tai Tshaikovskin *Pateettisen* sinfonian 2. osan triosta (Tawaststjerna 1967: 143) ja 1. osan sivuteemasta löytyvä vastaava harmoninen käänne. Omaksumisen jälkeen siitä tuli kuitenkin erityisen värin ja tunnelman omaava 'sibeliaaninen mollisekstisointu', "se jäsenyi hänen ominaistyyliinsä kiinteästi kuuluvaksi tekijäksi" aivan samoin kuin 'Sibelius-trioliikin' (Tawaststjerna 1989 [1965]: 123). Vaikka Tawaststjerna löytää tämän menettelyn mukaisia, väriä ja tunnelmaa luovia sointukulkuja I sinfonian kaikista

osista (1969: 142–143), hän ei ole kuitenkaan valmis menemään yhtä pitkälle kuin Simon Vestdijk, joka pitää tätä sointukulkua yhtä karakteristisena I sinfonielle kuin tritonusta IV sinfonielle tai doorista asteikkoa VI sinfonielle (1962: 121–122). Mitä ilmeisimmin Vestdijk osuu oikeaan, sillä kyseinen harmoninen ilmiö yhdessä erään toisen tekijän kanssa synnyttää I sinfonielle luonteenomaisen tonaalisuuden nationalistisen muodon, modaalisen skeeman tai mallin; Sibeliuksella on jokaisessa sinfoniassa Beethovenin tavoin oma sinfoninen probleemansa, johon kytkeytyy yhtenäistävä, teoksen tyylin kanssa sopusoinnussa oleva menettely (Pike 1978: 175).

Duurisoinnun ja sen molliparalleelin tai mollisoinnun ja sen duuriparalleelin yhdistämisessä on kysymys syvemmästi ottaen perinteisen rinakkaissävellajisuuteen sibeliaanisesta uudelleenarvioinnista, jonka löytää kaikista painokkaimmin toteutettuna Sibeliuksen sävelrunosta *En saga* (1892/1902): siellä Es-duurin ja c-mollin sekstisoinnun välinen jännite ja yhteiseen es-bassoon kiinnittyminen laukeaa päätöksessä yllättävään, poettisesti perusteltuun es-mollisointuun (Murtomäki 1990b: 178–179). I sinfoniassa tämä suhde näyttäytyy lähes yhtä painokkaana. Selkeimmän esimerkin siitä muodostaa sinfoniassa hitaan osan cantilena-pääteema, jonka harmonisaatio perustuu siirtymiseen yhteisellä urkupisteellä mollisekstisoinnulle ja palaamiseen hetken päästä takaisin lähtökohtaansa (**ks. esim. 1a**). Jos tilanteen näkee ennen muuta lineaarisena liikkeenä 5–5#–6–6b–5, on helppo havaita, että sama äänenkuljetuksen rakenne toteutuu teeman jatkossa eri tavoin soinnutettuna: mollisekstin asemasta voidaan käyttää IV astetta sekä IV asteen mollimuotoista lisäsekstisoitua. Tällä tavoin käsitettynä koko pääteemataite (47:1–50:8) on itse asiassa saman menettelyn tulosta.

Seuraavaksi ei ole vaikea havaita, kuinka finaalin sivuteema on hitaan osan pääteeman projektio tai parafaraasi: finaalin esittelyjaksossa (118:6–121:3) toteutuu C-duurin ja a-molli-sekstisoinnun kesken sama sointuyhdistelmä (**esim. 1b**); kertauksessa dominanttiselle H-duuri-tasolle pysähtynyt teema (145:1–) käyttäytyy yhtäläisesti, kun taas sitä edeltävä sivuteemavaihe moduloi läpi sävellajitasojen As/f–Des/b–Ges/es basson laskiessa yhteisen urkupisteen sijaan. Menettelyä käytetään vielä täydellisessä muodossansa 1. osan kehittylyssä, jonka ensimmäisen puoliskon (15:7–21:3) harmonisesta logiikasta se vastaa isommalla tasolla (**esim. 1c**). Saman idean vajaanuotoja löytyy 1. osasta, jonka pääteemassa (3:1–2) esiintyy ainoastaan käänne mollisekstisoinnulle (**esim. 1d**), sekä scherzosta, jonka pääjakson sivuteemassa (83:12–15) liike 5–5#–6 vie duurisoinnulta mollisekstilille ja heti takaisin duurimuodolle 6–5 (**esim. 1e**); triovaiheessa tavataan ainoastaan päättävä vaihe 6b–5 (94:1–9), paluu duurisoinnulle (**esim. 1f**).

Tämä alkujaan paikallisen tason harmoninen menettely laajenee sinfoniassa koskemaan myös laajempaa tonaalista logiikkaa. Sinfonian 1. osa keskittyy e-mollin ja G-duurin väliseen konfliktiin (Pike 1978: 174): johdanto tuskin edes sivuaa e-mollia, ja allegro-pääteeman sisääntuloa edeltävä paljas terssi g–h viittaa yhtä paljon G-duuriin

kuin e-molliin; ilmiö on samantyyppinen kuin Beethovenin V sinfoniassa, jonka avaavan "kohtaloteeman" voi tulkita yhtä hyvin Es-duuriin kuin c-molliin kuuluvaksi. Aivan samoin kuin Beethovenilla c/Es-ambiguiteetti sekä c-mollin ja C-duurin suhde kasvavat sinfonian liikevoimiksi (Ibid.: 47–48), Sibeliuksellakin e/G-suhde muodostuu koko sinfoniaa hedelmöittäväksi tekijäksi. I sinfonian 1. osasta löytyy neljä strukturaalisesti merkittävää harmonista aksenttia, jotka palvelevat nimenomaan tonaalista ambivalenssia: vahva G-duuri-sointu pääteeman voimistetussa toistossa esittelyssä (6:3), kertauksen alkamishetkellä (28:7), pääteeman alun esiintymässä kertauksessa (34:3) sekä koodan alkamishetkellä (44:7) (Jordan 1984: 80). Kuvaavaa on, että vielä kooda asettaa e-mollin kyseenalaiseksi patarummun tukevien d–g-iskujen vuoksi (Pike 1978: 175) ja että vasta 12 tahtia ennen osan loppua päästään ensimmäiselle painavalle e-molli-kadenssille (Jordan 1984: 39).

Sinfonian 2. osassa e/G-suhdetta vastaa Es-duuri-toonikan ja c-molli-paralleelin välinen suhde. Pääjakson ensimmäinen, vaillinaiseksi muistumaksi jäävä paluu tapahtuu oireellisesti c-mollin dominantilla (55:1–10). Samalla tapaa kuin 1. osassa, jossa kertaus alkaa e-mollin asemasta G-duurilla, 2. osassa tärkein dominanttiurkupiste sijaitsee Es-duurin dominantin sijaan c-mollin dominantilla, jolloin osan päättävän pääteeman viimeinen esiintymä alkaa modaalisen mallin mukaisesti c-mollissa (77:1–) (Jordan 1984: 58, 80). Scherzon osallisuus sinfonian sävellajiorganisaatioon paljastuu ennen muuta trion välityksellä: sen E-duuri osoittaa scherzon C-duuri-pääsävellajin suhteessa sinfonian toonikaan VI asteeksi, submediantiksi — 1. osan G-duuri on kääntäen e:lle ylämediantti. Lisäksi voi huomata, että 1. osassa keskeinen g-sävel säilyy tärkeänä säveltasona 2. osan lisäksi — Es:n terssi — myös 3. osassa, jossa se on C:n kvintti ja scherzon pääosan modulaatiokohde, aito dominanttisävellaji (Pike 1978: 176). Sinfonian finaali puolestaan jatkaa toonika–submediantti -suhteen käsittelyä, sillä se perustuu osaksi e-mollin ja C-duurin vastakkainasettelulle.

Sinfoniassa on toinenkin modaaliseen skeemaan sisältyvä tonaalinen erikoispiirre: e-mollin ja sen mollimuotoisen dominantin välinen suhde, mikä näkyy monella tasolla ja on oikeastaan teoksen tärkein syklisyyttä luova tonaalinen tekijä. Jo sävellyksen klarinettijohdannon voi analysoida yhtä hyvin h-mollissa kuin e-mollissa (Jordan 1984: 40); johdannon päätös transponoi alkutahtit g-molli-tasolle, joten allegron viuluterssi g–h vihjaa pikemminkin medianttisävellajin kuin toonikan suuntaan (Ibid.: 70). Aiolisuuden aiheuttama mollidominanttisuus näkyy pääteemassa johtosävelen puuttumisena: dis:n asemasta teemassa esiintyy sävel d. Ensiosan h-molli-sivusävellajiin, jonne vihjaistaan jo pääteeman sisässä kohtalaisen vahvasti (4:4–5), päästään vasta esittelyn viime tahdilla, ja sille vievä pitkä dominanttiprolongaatio luo alkuvaiheessaan (10:1–11:4) korostetun modaalisuutensa vuoksi stabiilin Fis-duurin vaikutelman purkautumaan pyrkivän dominanttifunktion sijaan; vasta jatko-osa, ennen muuta sivuteemaan ja sen säestykseen ilmaantuva septimisävel e kääntää urkupisteen jännitteiseksi dominantiksi (Jordan 1984: 33–35).

Ensiosan kehittelyn alkupuoli on modaalisen mallin hyödyntämisen johdosta H-duurin prolongaatiota; V aste ei siellä johda toonikalle. Vasta kertausjakson loppu on pääsävellajin dominantin aitoa prolongaatiota, ja siellä dominanttiteho puretaan, tosin heikosti, e-molli-sekstisoinnulle (44:6–7), joten viivästetty purkaus säästetään lopputahteihin (45:8–46:1). H:n kaksoisrooli mollimuotoisena modaalisena dominanttina ja duurimuotoisena aitona, vaikkakin tässä funktiossaan frustroituneena dominanttina on eräs sinfonian läpi ulottuva jännite. Hitaassa osassa H-taso palaa enharmoniseksi muuntuneena Ces-versiona pääteeman toisessa esiintymässä (64:1–), omaksuu uudestaan e:lle viittaavan dominantin roolin (66:1–) ja onnistuu viemään e-molli-ympäristöön vaikkakaan ei kadenssoimaan siellä. Scherzossa H toimii ennen muuta C:lle, osan toonikalle vievänä johtosävelsointuna (93:4–7; 97:10–11): C:n asema e:n VI asteena vahvistuu, sillä H–C-yhdistelmät ovat analysoitavissa e-mollin aste-kulkuina V–VI. Finaalin alku, jossa sinfonian johdantoaihe palaa, on soinnutuksensa ansiosta vahvistavinaan toonikaa; se ei kuitenkaan "onnistu" häivyttämään molli-dominanttia, jonka vaikutus on tahtimääräisesti (109:2–110:18) yhtä painava kuin toonikankin. Selvistä V–i-kadenssista huolimatta Meno Andante -siirtymä sekä Allegro molto -avaus ovat tonaalisesti vakiintumattomia; finaali löytää vasta asteettain e-molli-toonikan (112:8; 113:14).

Vain tätä taustaa vasten finaalin merkitys on ratkaistavissa. Simpson näkee päätösoosan ongelmaksi laulavan teeman hitauden, joka ei integroidu sinfoniseen liikkeeseen (1965: 9). Piken mielestä hidas toinen teema ei ole muuta kuin hyvä sävelmä, se ei vaikuta sinfoniselta argumentilta ja muodostaa hänelle vain valtavan "sinfonisen tauon" (1978: 178); Pike ymmärtää "sinfonisella tauolla" tilanteita, jotka eivät sisällä tärkeää tapahtumista tai joissa materiaalia toistetaan ilman kehittymisen tunnetta (Ibid.: 165). Sivuteeman paisuva luonne — *largamente*, *affettuoso* — tekee siitä kuitenkin Sibeliuksen sinfonioiden ensimmäisen "big tunen"; sivuteema konkretisoi sinfonian affektiivista korkeajännitteisyyttä ja ratkaisee myös sen modaalisen mallin synnyttämän tonaalisen ambivalenssin: sivuteeman H-duuri-prolongaatio poistaa kertausjaksossa lopullisesti V asteen funktionaalisen epävarmuuden, minkä ansiosta sinfonian liike virtaa vakuuttavasti e-molliin. Pike tulkitsee sinfonian lopun siten, että Sibelius haluaa lopettaa hitaasti ja voimallisesti mutta kun hän ei onnistu siinä, hän säveltää vielä uuden jakson X-kirjaimesta eteenpäin (1978: 178). Päätös sisältää kuitenkin tärkeän elementin — Jordanin mielestä "epäfunktionaalisen" dominanttiseptimisoinnun (158:4–5) (1984: 76) — , joka purkaa lopullisesti sinfonian tonaalisen peruskoodin: C-duuri (VI) alistuu ylinousevaksi sekstisoinnuksi muuntuneena dominantin määräysvaltaan, jolloin tonaalisten pääfunktioiden palauttaminen sinfonian päätökseksi on ehdoton.

Sinfonian säveltasosisällön voi kiteyttää tonaaliseksi koodiksi (**esim. 2**). Sinfonian sävellajit noudattavat terssisuhteita: 1. osassa e-molli-kolmisointua murtaen ja yläpuoliseen terssiin keskittyen, kun taas 3. ja 4. osassa alamedianttisuhde on keskeisin.

Hitaan osan Es-duuri-sävellajin, C-duurin (VI) mollimuunnoksen rinnakkaissävellajin myötä kuva varioituu, mutta myös 2. osan sisäinen sävellajiorganisaatio noudattaa samaa periaatetta: Es-duurin ja c-mollin ykseys transponoidaan muodon toisella puoliskolla suurterssin verran alaspäin Ces-duurin (H!) ja as-mollin (gis=E:n terssi) vastaavaksi keskinäisyhteydeksi. Sinfonian sävellajiorganisaatio heijastuu jopa scherzon trio-vaiheen sisälle, sillä sielläkin E-keskiö ympäröidään cis- (vi) ja gis-mollisointutasoilla (iii).

Tonaalinen koodi sisältää myös sinfonian materiaalin yhtenäisyyden avaimen. Samoin kuin sinfonian sävellajit ryhmittyvät toonikan ylä- ja alapuolisen terssin ympärille — h on paitsi e:n kvintti yhtä lailla sen yläpuolisesta VI asteesta, C-suhteesta, merkittävyttä saava taso — myös teoksen tematiikka ja melodiikka ovat kasvaneet samasta lähteestä. Selvimmin tämän huomaa modaalisen mallin avulla yhdistyvistä tilanteista: hitaan osan teemasta ja finaalin sivuteemasta, joiden melodinen ulottuvuus perustuu toonikan ja sen molemminpuolisten terssien muodostamalle kvinttikehykselle, huippukohdissa yläterssin ylittämiseksi vielä toisen terssin avulla (ks. **esim. 3d, 3i**), jolloin saavutetaan kvintti — peruskoodi! Melodiat alkavat terssisäveleltä — sinfonian *Kopfton* (= 3) — aivan kuten 1. osan pääteemakin (**esim. 3a**), joka periaatteessa noudattaa samaa kehystä mutta ulottuu vain toonikan alapuolisen c-terssin asemasta h:lle, alakvartille. Ensiosan sivuteema (**esim. 3c**) on kontrastivuuden sijaan pääteemaa täydentävä (Tawaststjerna 1967: 146) ja kontrapunktiselta rakenteeltaankin pääteeman parafrasi: pääteeman viuluaiheen imitaatio altoissa ja selloissa heijastuu sivuteeman oboe-huilu -fraasien suhteessa; kun pääteema keskittyy e:n yläpuoliselle alueelle, sivuteema täyttää e:n alapuolisen kvartin. Tämän jälkeen on tuskin sattuma, että hitaassa osassa pääteeman esittelyssä vilahtaa — fortissimossa altoissa ja selloissa (**esim. 3e**; 50:4-6) — 1. osan pääteeman imitaativastaus (**esim. 3b**) ja että hitaan osan keskivaiheen teema (**esim. 3f**; 56:1-) on 1. osan sivuteeman uusi parafrasi! Coad on löytänyt lisäksi 2. osan kehittelyä (66:1-) sekä finaalin pääteeman toista vaihetta (113:1-) yhdistäväksi alkuperäksi sinfonian johdannon sisältämän, kvintin laajuisen motiivin (1985: 173). Kun Abraham (1947 [1952]: 15) ja myöhemmin monet muut ovat osoittaneet, että avauksen klarinetti-johdanto on lähtökohta koko 1. osan aiheistolle aina transitiota myöten, sinfonian tematiikan sisäinen kiinteys on siten maksimaalinen. Scherzon teeman avaus (**esim. 3g**) on tulkittavissa 1. osan pääteeman alun 'interversioksi' (ks. Réti 1961: 68-75), modaalisen johtosävelettömän idean variantiksi: c-b-suhdetta vastaa 1. osassa e-d-suhde, ja scherzon kvarttia c-g avausosan kvartti e-h. Finaalin pääteeman alku (**esim. 3h**; 112:8-) keskittyy puolestaan temaattisesti eniten laiminlyödyille terssille g-h, joka suuntaa katsetta dominantille ja ylipäätään e-mollin perusfunktioille; hyppy terssiltä kvintille yhdistää finaalteeman lisäksi hitaan osan pääteemaan.

Kun sinfonian tonaalinen ja temaattinen sisältö paljastuvat saman perusmallin toteuttajiksi, on oikeutettua väittää Sibeliuksen toteuttavan jo I sinfoniassaan Erkki

Salmenhaaran luokittelemaa 'ydinrakennetekniikkaa' (1979: 126–127): kaikki ajatukset ovat saman tonaalis-modaalisen perusmallin vapaita variaatioita. Tiiviin tonaalisen logiikan toteutumisen ohella sinfonialle on ominaista musiikin vahva melodisuus, joten Collinsin havainnon hitaasta osasta "sinfonisen ja melodisen fuusiona" (1973: 91) voi laajentaa käsittämään koko sinfoniaa: finaalin sivuteema on päämäärä, johon sinfonian liikevoimat tähtäävät. Tämä idea toimi samalla lähtökohtana Sibeliuksen myöhemmille sinfonioille; kasvava pyrkimys suunnata musiikilliset impulssit, vaihtelevat hahmot ja assosiatiiiviset temaattiset prosessit kohden finaalia ja sen pohja-aihetta merkitsee Sibeliuksella Beethovenin finaalisinfonian esimerkin jatkamista: II sinfonian finaali esiintyy niinkään hidas sivuteema, III sinfonia päättyy juhlaan hymniin, IV sinfonian finaali yrittää sisällyttää tritonusaiheen harmittomaan rondo-teemaan, V sinfonian päätöksen käyrätorviteema vasta-aiheineen kokoaa sinfonian ainekset yhteen, VI sinfonian perustan muodostaa finaalin doorinen asteikkoaihe, VII sinfonia kiertyy pasuunateeman ympärille, jonka loistokas esiintyminen päättää teoksen.

3.2. Toinen sinfonia: romantiikkaa ja klassismia

Sibeliuksen II sinfonia on sinfonioista eittämättä suosituin, mikä ei merkitse sitä, että se olisi niistä tasapainoisin, yhtenäisin ja ongelmattomin. Sinfonian populaarisuus saattanee johtua sen virheellisestä tulkitsemisesta — Kajanus, myöhemmin Krohn ja Schnéevoigt — "isänmaalliseksi taistelusinfoniaksi" vastoin Sibeliuksen kiistävää lausuntoa (Tawaststjerna 1967: 212–213). Sibelius oli toki tietoinen kansallisesta roolistaan poliittisesti painostavissa oloissa (Ibid.: 211); silti on olennaisinta, että I sinfoniassa hänen Wagner-kriisinsä laukeaa, Tšaikovski-patetia menettää dominanssinsa — tilalle tulee kirkkaus ja sopusointu (Ibid.: 202). Mutta vain osittain. Sinfonialla on kahdet kasvot: hidas osa edustaa "Don Juan" - ja "Christus"-tematiikkoineen (Ibid.: 196–197) Liszt-Wagner -koulun ohjelmallis-assosiatiiivista suuntaa; finaali — eritoten sen toinen teema — on wagnerilaisessa liikkumattomuudessaan ja tšaikovskiaanisesa julistavuudessaan vielä myöhäisromanttisen perinteen kantaja (Simpson 1965: 11). Näille vastakohtina sinfonian avausosa sekä scherzo merkitsevät beethoveniaanisen sinfonisen liikkeen idean restauraatiota, tapahtumisen vilkkauden sekä ajatusten toisiinsa liittyvän jatkuvuuden uutta manifestaatiota (Ibid.).

3.2.1. Epäjatkuvuuden jatkuvuus

Erityisesti on kiitelty II sinfonian 1. osan klassista ilmettä, muodon uutta tiiviyyttä. Samalla on kuitenkin Grayn kuuluisasta tulkinnasta — "Sibeliuksella ... on esittely-

jaksossa teemankatkelmia, jotka hän rakentaa kehittyessä elimellisiksi kokonaisuuk- siksi, ja sitten, lyhyessä kertausjaksossa, irroittaa ja hajoittaa aineiston takaisin sen alkutekijöihin" (Gray 1935: 17–18; Gray–Jalas 1945: 26) — lähtien ounasteltu osan poikkeavan ratkaisevasti sinfonian ja sonaattimuodon perinteestä sekä nähty se vallankumouksellisen musiikkiajattelun toteuttajaksi. Abraham pitää tätä periaatetta jo Borodinin I sinfoniasta löytyvänä keksintönä, sillä Borodinilla 1. osan koodassa teemafragmentit yhdistetään yhdeksi teemaksi; menettely ei ole täsmälleen sama mutta epäilemättä sukua Sibeliuksen tekniikalle (1947 [1952]: 18–19). Grayn koko "löydön" oikeellisuutta onkin syystä kritisoitu. Hill näkee temaattisen ajattelun tällaisen kuvauksen vain kirjallisesti osuvana ja kaikkea muuta kuin Sibeliuksen musiikkiajattelulle tyypillisenä piirteenä, sillä tarkasti ottaen vain kolme sinfonianosaa tukee Grayn näkökohtaa: II sinfonian 1. osa, III sinfonian päätösosa sekä IV sinfonian hidas osa (1949: 166); sitä paitsi oikeastaan vain II sinfonian tapauksessa aineisto hajautetaan takaisin alkutekijöihinsä. Ryynänen tekee saman oikean johtopäätöksen todetessaan, että 'fragmenteista teemaksi -ajattelua' ei ole syytä yleistää näitä osia lukuunottamatta (1988: 55).

Robert Kajanus, säilyneistä levytyksistä päätellen Sibeliuksen musiikin suurenmoi- sin tulkki, luonnehti sinfonian 1. osaa sanoin: "Sibelius ilmaisee itseään aforismein." (Tawaststjerna 1967: 214). Abraham on samoilla linjoilla, kun hän toteaa, että pääteeman sisältämät aiheet ovat harkitun eriytettyjä toisistaan (1947 [1952]: 20). Myös Coadin mielestä Sibeliuksen I ja II sinfonian ensiosissa ilmenee harkittua temaattista epäjatkuvuutta (1985: 168), mikä voi olla hyvinkin Brucknerilta omaksuttu piirre, tämä kun esittelee mieluusti materiaalinsa erillisissä blokeissa (Ibid.: 30). Mutta silti on tärkeä muistaa periaatteellinen ero: kasvaminen ja yhteenliittyminen eivät merkitse samaa kuin teemojen muodostus fragmenteista (Collins 1962: 239). Sibelius totesi hyvin painokkaasti Grayn ja hänen teoriansa kannattajille: "Se ei ole ollenkaan totta. En rakenna teemojani pienistä fragmenteista." (Levas 1986 [1960]: 385). Kun vielä tunnetaan Sibeliuksen Mozart-ihailu ja ihailun takaa löytyvät perusteet, asia näyttyy oikeassa valossa: "Mielestäni Mozartin allegro on sinfonian osan täydellisin esikuva. Ajatelkaa sen ihmeellistä yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta! Se on kuin keskeytymätön virta, missä mikään ei ole silmiinpistävää eikä vaikuta häiritsevästi muuhun." (Törne 1945 [1937]: 42).

Sibelius pyrki sinfonioissaan eittämättä samanlaiseen ajatusten jatkuvuuteen, "pitkään melodiaan"; yhtenä lähtökohtana teemasynteesipyrkimykselle on voinut toimia tosin myös slaavilainen sinfoniakonteksti (Howell 1985: 9). Toisaalta erittäin kiintoisan rinnakaistapauksen Sibeliuksen ajattelulle muodostaa klassismikäsitys, jolla Wagner perusteli omia pyrkimyksiään "päättymättömästä melodiasta" ja sinfoniatyylin lunastuksesta omassa sinfonisessa oopperataiteessaan. Kritisoidessaan Berliozin *Fantastista sinfoniaa* heterogeenisyydestä ja ajatusten "löyhyydestä" ("Zusammenhanglosigkeit") Wagner toteaa: "Mozartilla oli sinfonisissa teoksissaan

lähtökohtana vielä kokonainen melodia, jota hän paloitteli, kuin leikkien, kontrapunktisesti yhä pienempiin osasiin; Beethovenin omintakeinen luomistyö alkoi näillä erillisillä osasilla, joista hän pystytti eteemme yhä rikkaampia ja ylväämpiä rakennelmia." ("Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie im Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Teile zerlegte; Beethovens eigentümliches Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtete."; 1907 [1860]: 286). Kun Mozart edusti Wagnerille — samoin kuin Sibeliukselle — vielä ideaalia sinfonisuutta, Beethoven toteutti Wagnerin mielestä jo uudenlaista, ongelmalliseksi käyvää ajattelua. Ja edelleen: jos Beethovenilla teemat ja niiden yhteys paljastuvat vasta "sävellyksen kuluessa" ("im Verlaufe des Tonstückes") sen sijaan "että ne olisi annettu valmiina" ("fertig hingestellt"), Berliozilla Wagnerin mukaan yhteys on hajonnut säveltäjän nauttiessa kaleidoskooppisesta heterogeenisyydestä (Dahlhaus 1988: 226–228).

On oireellista, että Sibelius IV ja V sinfoniansa sävellystyön aikoihin puhuu runsasti Mozartista ja Beethovenista: näissä sinfonioissa ajatuksen jatkuvuus ja mosaiikin kokoaminen onnistuu Sibeliukselle vihdoin klassisten esikuvien veroisesti. II sinfoniassa Sibelius aavistaa yhteyden olemassaolon, musiikilliset ajatukset omaavat runsain määrin koheesiota eivätkä teemasarekkeet jää vaille motiivisia kytkentöjä. Yhteydet eri teemojen kesken ovat jopa poikkeuksellisen runsaat kuten Ilkka Oramo on osoittanut: aiheet liittyvät aloitustensa ja lopetustensa puolesta toisiinsa taidokkaalla "ylimenon taiteella"; vaikka ei olisikaan täysin samaa mieltä Oramon kanssa, että "Adornon kuvaama 'looginen soinnullinen eteneminen' on korvattu loogiselle melodisella etenemisellä" (1978: 20), on mahdollista hyväksyä — tonaalisilla seikoilla täydennettynä — ajatus, jonka mukaan "melodiseen substanssiin perustuvat yhteydet eri aiheiden välillä ovat keskeinen muotoa hahmottava tekijä Sibeliuksen esittelyjaksossa." (Ibid.: 18).

Olennaista silti on havaita Sibeliuksen tapauksessa, että II sinfonian 1. osan esittelyjaksossa aiheet ovat toistuvien taukojen erottamia; kysymys ei ole kuitenkaan Brucknerin tapaan korostetusti kuulijan huomioonottavista blokkimuodon jakamis-pisteistä, joita Schenker kuvasi ironisella lausahduksella "Kenraalitauat merkitsevät samaa kuin mitä + lukutaidottomalle." ("Die General[pausen] sind das, was das + den Alphabeten"; Federhofer 1982: 205), vaan jännityksentäyteisistä, retorisisista kysymyksistä, jotka vievät liikettä eteenpäin ja johtavat sitten vääjäämättä ajatusten saumattomaan ketjuuntumiseen kehittyksessä ja kertauksessa. *Yhteys* on olemassa ja se on itse asiassa luotu, selvinnyt Sibeliukselle sävellysprosessissa — kysymys on vain lopullisessa sävellyksessä sen vähittäisestä näyttämisestä, paljastamisesta kuulijalle. Tämä on sitä Beethovenin *Eroican* mukaista sävelajattelua, josta Wagner puhuu esseessään. Seuraavassa, III sinfoniassa Sibelius tuli sitten näyttämään jatkuvuuden etenemisen pintatasolla ja paljastamaan ajatusten välisen substantiaalisen *ykseyden*

ensiosan kehittelyjakson prosessissa, finaalisia lopulta koko sinfonian materiaalin alkuperän.

Erään lähtökohdan Sibeliuksen II sinfonian 1. osalle muodostanee Brahmsin II, niinkään D-duurissa oleva sinfonia. Samalla tapaa kuin Brahmsin 1. osa muodostaa toisiinsa suhteutettujen teemojen verkoston, niin että aiheiden runsaudesta, vapaudesta ja täyteydestä huolimatta syntyy kurinalaisuuden vaikutelma (Musgrave 1985: 215–217), Sibeliuksella toteutuva motiivisten suhteiden kompleksisuus yhdistyy muodon tiiviyyteen ja yksinkertaisuuteen (Oramo 1978: 25–26). Samoin kuin Brahmsilla kertausjaksossa esittelyn ensimmäinen ja toinen taite on yhdistetty kontrapunktisesti kaksoisteemaksi (Salmenhaara 1979: 143), Sibeliuksella pääteemaa esittelyssä seuranneet aiheet yhdistyvät supistetussa kertauksessa pääteemaan muodostaen sen säestyksen (Tawaststjerna 1967: 218; Oramo 1978: 25). Mutta yhteydet ulottuvat vieläkin pidemmälle: sekä Brahmsin että Sibeliuksen sinfonialle ovat yhteisiä piirteitä pääteeman toisen puoliskon toistuminen e-molli-tasolta, dominantin korostuminen, unisonon esiintyminen, liikkeen keskeytyvyys, vähennetyin nelisoinnun synnyttämä luonteenomainen sonoriteetti, päätyminen dominanttisävellä jille fis-molli-mediantin kautta, medianttisävellä esiintyvä osan toinen melodisesti merkittävä ajatus sekä sen toistuminen kertauksessa h-mollissa ja lopulta osan ais=b-säveltason esiintyminen avaus- ja päätöstahtien ensimmäisenä ja viimeisenä muunnosävelenä. Huomattavia eroja avausosien kesken on laajuudessa, karakteristiikassa, kokonaismuodossa; silti molempia sinfonioita voinee nimittää säveltäjiensä "pastoraalisinfonioiksi" — ainakin ensimmäisten osien perusteella.

Sibeliuksen viljelemän jännittävän teema-ajattelun synnyttämä muotoloppuputlos on sen sijaan läpeensä yksilöllinen. Abraham pitää sonaattimuodon ekspositiota täydellisen ortodoksina sivuteeman ollessa vain fis-mollissa (1947 [1952]: 20). Myös Oramo on sitä mieltä, että "muoto on yksinkertaisempi ja perinteellisempi kuin aiheiden runsauden perusteella aluksi näyttää." (1978: 25); hän näkee esittelyjakson pääteemasta, siihen kuuluvasta liitteestä, johon sisältyy myös viulu-unisonolle uskottu "väliteema", lyhyestä pizzicato-välikkeestä sekä C-kirjaimesta alkavasta sivuteemasta koostuvana rakenteena, jossa jousien alkavalla ja päättävällä sointuaiheella sekä sivuteemaa säestävänä elementtinä on "kehysmotiivin" funktio. (Ibid.: 17). Tawaststjerna-analyysi perustuu keskeiseltä osin samanlaiseen hahmottamiseen, esittelyn jakamiseen kolmeen teemaryhmään, joskin hän on skeptinen perinteisten teemanimitysten suhteen eikä ryhdy nimeämään pää-, sivu- ja lopputeemoja (1967: 215). Tawaststjerna osuu asian ytimeen todetessaan, että "sivuteeman esiin poimiminen on kaikkea muuta kuin itsestään selvä toimitus" (Ibid.: 214). Ongelma on siinä, että tämänkaltainen kysymyksenasettelu ei ole yksinkertaisesti asianmukainen, sillä "sonaattimuoto ei alun perin suinkaan ollut kiinteä kaavio, jollaisen 1800-luvun teoreetikot siitä olisivat halunneet" (Ibid.). Vaikka Sibelius ei välttämättä palaisi historiaan sikäli, että hän olisi tutkinut sonaattimuodon varhaisvaiheita (Ibid.: 215),

hänen muotoajattelunsa on saanut klassikoilta vaikutteita yli romantiikan ajan oppikirjojen; Sibelius omaksui klassisen muotoajattelun hengen ja ajatteli suoraan muodon, musiikillisen materiaalin muotoamispyrkimysten ehdoilla. Sibeliuksen kommentti hänen kuultuaan Brucknerin III sinfonian — joka muutoin teki häneen syvän vaikutuksen — Wienissä 1891 on äärimmäisen valaiseva: "Muoto on minusta narrimainen/naurettava ..." (Tawaststjerna 1989 [1965]: 176; (engl.) Tawaststjerna 1976: 77). Schenkerin havainto on tällekin samansuuntainen: "Kun Haydn, Mozart ja Beethoven loivat (sävellyksiään), markkinoilla ei ollut ainoatakaan Marxin, Riemannin tms. oppikirjaa; jos koskaan on ollut ihmisiä, niin he olivat niitä, jotka seurasivat vain vaistoaan. Brucknerille muoto oli valmiina, ja hän yritti omaksua ja jatkaa täydelleen tietoisena tätä muotoa, sellaisena kuin hän sen näki." ("Als Haydn, Mozart u[nd] Beeth [oven] schufen, waren keine Lehrbücher von Marx, Riemann etc. auf dem Markte; wenn je ein Mensch, so waren es sie, die blos[s] dem Instinkt zu folgen hatten. Bruckner aber fand die Form vor u[nd] hatte mit vollstem Bewußtsein ... die Form, freilich, wie er sie sah ... sich anzueignen u[nd] fortzusetzen gesucht."; Federhofer 1982: 208).

Muodon näkeminen automaattisesti tietynlaisen teemadisposition toteuttajaksi — Brucknerilla sonaattimuodon ekspositio koostuu lähes poikkeuksetta pää-, sivu- ja lopputeemasta; kehittäminen jakaantuu hänellä selviin blokkeihin ja "kehittelyn" asemasta on kysymys pikemminkin temaattisen materiaalin toistamisesta ja kontrapunktisesta varioinnista (Coad 1985: 22–25) — on monissa tapauksissa analyttisen toiminnan suurimpia virhelähtökohtia ja seurausta pikemminkin muoto-oppien suositukseen uskomisesta kuin musiikillisen todellisuuden havainnoinnista nouseva totuus. Tästä kärsii mm. Oramon sinänsä motiivianalyttisesti ansiokas essee, joka rakentuu kuitenkin historiallisesti ottaen sellaiselle rajoittuneelle näkemykselle kuin että "temaattisten funktioiden tiedostaminen on muodon kuvauksen ensisijainen edellytys" (1978: 25). Näin voi olla silloin, jos jo säveltäjä on tämän ajattelun edustaja. Muutoin — muodon ehdoilla ajattelevien säveltäjien, kuten Sibeliuksen ollessa kyseessä — voi edellä mainitun lausuman kääntää yhtä hyvin päinvastaiseksi ja väittää, että temaattisiin funktioihin tuijottaminen ja niiden hakeminen saattaa olla pikemminkin muodon kuvauksen vakavin este.

Temaattisen analyysin populaarisuus johtunee siitä, että temaattisten yhteyksien toteaminen on helpompaa kuin tonaalisten (Pike 1978: 13). Siinä missä temaattisten yhteyksien toteaminen voi jäädä kuitenkin vain illusoriseksi paperianalyysiksi, tonaaliset ilmiöt — sointu, sointuprogressio, modulaatio, kadenssi — ovat objektiivisesti havaittavia tosiasioita; harmonisen tulkinnan yksityiskohdista voidaan tosin kiistellä, mutta funktionaalisuudenkin erilaisissa määrittelyissä on kyse vain nimeämisen ongelmasta, ei itse asian sisäisestä merkityksestä. On totta, kun Dahlhaus sanoo, että moderni muotokäsitys perustuu sekä harmoniselle tonaalisuudelle, tonaaliselle dispositiolle että teeman ja sen synnyttämän kehityksen, temaattisen prosessin

toteutumiselle (1978: 109). Mutta kannattaa muistaa yhtä hyvin ne Dahlhausin siteeraamat Forkelin ajatukset, joissa tämä nimittää "sävelsuhteiden harmonista sääntelyä 'musiikilliseksi logiikaksi' ", kun taas melodiat olivat Forkelille "tunteiden, jotka muodostavat musiikin sisällön ja mielen, soivia ilmenemismuotoja — musikaalisia formulointeja" (Ibid.: 106–107).

Simpson kirjoittaa Nielsen-kirjassaan oivaltavasti siitä kuinka modulaation mukanaan tuoma tonaalinen jännite ja rytmi sekä näin syntyvä liikkeen vaikutelma muodostavat sonaattimuodon perustan (1979 [1952]: 196–197). Antony Hopkinsin mielestä Sibeliuksen suursaavutus oli siinä, että hän Wagnerin jälkeisessä tonaalisessa ilmastossakin kykeni luomaan uudestaan sinfonian, joka rakentuu modulaation keskeiseen rooliin (1977 [1961]: 122). Jos Sibeliuksen I sinfonia perustuu modaalisen mallin mukaiselle harmoniselle moniselitteisyydelle, II sinfonia syntyy osittain toonika-arpeggiosta ja sen sisältämästä vahvasta fis-mediantista (Howell 1985: 17). Näin syntyvä tonaalinen progressio D–fis–A muistuttaa mitä ilmeisimmin Schubertin kehittämää kolmen sävellajin ekspositiota (Webster 1978: 26); myös Brahmsin D-duuri-sinfonia perustuu samalle tonaaliselle dispositiolle. Jännittävää on silti huomata, että Sibelius ei kopioi Schubertin tai Brahmsin menettelyitä semmoisenaan vaan luo aivan oman tyylisensä esittelyjakson. Jos Schubertin suuren C-duuri-sinfonian 1. osassa e-molli-teema on 'sivuteema' siinä mielessä, että se muodostaa myös G-duuri-alueen tärkeimmän materiaalin, harmonisen prosessin kannalta e-molli on kuitenkin vain medianttinen läpimenotaso (Schachter 1983: 65–66), niin oman harmonisesti ja muodollisesti (8+9 tahtia; e-mollissa: i–V, i–V–i) suljetun pienoismaailmansa kuin se muodostaakin. Brahmsin D-duuri-sinfonian 1. osan ekspositiossa tilanne on jossain määrin komplisoidumpi, vaikka valssimaisesti keinoiva fis-molli-teema onkin Schubertin lyyrisen idiomin mukainen melodia ja vaikka Brahms valmistaakin Schubertin äkkimodulaatiota huolellisemmin uuden sävellajinsa 20 tahdin aikana (t.62–82). Brahmsilla uuden teeman harmoninen stabiilius on kuitenkin vähäisempi kuin Schubertilla. Schachter huomauttaa, kuinka "vähän se on todella fis-mollissa" ja ettei "teema sisällä itsessään yhtään I–V-progressiota tai edes dominanttisointua" (Ibid.: 66). Brahmsin uusi teema on kylläkin muodollisesti parillinen (20 + 16 tahtia; fis-mollissa: i–[V]–i6, i–>A:V), mutta sen jälkipuolisko muodostaa samalla vahvan, ylinousevan sekstisoinnun avulla läpiviedyn modulaation A-duuriin, sen dominantille. Uusi sävellaji ei kadenssista (t. 126–127) huolimatta kuitenkaan vakiinnu, ja sen lopullinen pystytys siirtyy tahtiin 156, jossa fis-molli-teema palaa nyt A-duuriin siirrettynä (8+7+9 tahtia)! Brahmsilla tonaalisesti vakiintumattoman tilanteen jatkuminen pidempään sekä uuden materiaalin sisältyminen esittelyn dominanttisävellajivaiheeseen tekee fis-molli-teemasta hieman vähemmän 'sivuteeman' kuin Schubertilla; kyseessä ei ole 'transition teema' eikä mitään muutakaan teemanimikettä ole helppo löytää — teemanimikkeet osoittautuvat usein huonosti sopiviksi kuvaamaan melodis-teemaattisen materiaalin roolia tonaalisten funktioiden kantajana.

Sibeliuksella tilanne on vieläkin vaikeaselkoisempi muodon tiivyyden ja elliptisyyden takia; pienoismuotoyksiköitä ei suljeta edes Brahmsin eksposition kaltaisella määrätietoisuudella. Sibelius menettelee myös tonaalisen etenemisen suhteen toisin: hän luo ensin vahvat odotukset dominanttisävellajin suuntaan pysähtymällä useaan otteeseen dominanttisoinnulle sekä päätyemällä peräti seitsemän kertaa melodiassa e-sävelelle fis-e-kulun avulla (Ingman 1965: 26; Ryyänen 1988: 53). A-duurista ovat melkoisia lupauksia oboen (6:20–7:2) teema, joka sisältää vähennetyn soinnun A-duuri-soinnulle, sekä viulujen niinikään vähennettyä nelisointua murttava aihe (7:3–4); sikäli ei ole ihme, että Layton pitää — ja varsin oikeutetusti! — B-kirjaimesta alkavaa puupuhaltimien "pastoraalياهو" jo sivuteemana (1983 [1965]: 33). Sivuteemana puupuhallinten aihetta voi pitää siitakin syystä, kun kontrabassojen A1-cis-pizzicatosta (7:5) alkaa bassoliike a–h–cis–d–e ja kun sen aikana kuullaan aiemmin esitetyn tšaikovskiaanisen jousiaiheen (6:15–18) lyhennetty dominantti-transpositio; kun D-duurin ii asteelta on siirrytty A-duurin ii asteelle (7:7–8), puuttuu vain, että Sibelius päättäisi tilanteen formaalilla kadenssilla dominanttisävellajiin. Mutta juuri se jää puuttumaan! Gis-sävel korvautuu viime hetkellä g-sävelellä, G-duuri-soinnun (IV) kautta laskeudutaan Fis-duuri-soinnulle (III#), jonka jälkeinen moninkertainen suurterssisuhteinen sekvenssi Cis–A–F–Cis (8:1–7) prolongoi Cis/Des-tasoa ja vie uuteen teemahahmoon. Vaikka uusi teema (8:7–) on muodoltaan parillinen ja molemmat puoliskot — jälkipuolisko vielä selkeämmin — toteuttavat sointukulun V–I fis-mollissa, on aivan selvää, että teemaa edeltävä tilanne sekä teeman puoliskoja seuraavat sointuprogressiot huomioon ottaen uusi teema muodostaa vain harmoniselle V–vi-harhalopukkeelle perustuvan parenteesin A-duurin sisässä ja merkitsee dominanttisävellajille lopullisesti vievän kadenssin lykkäämistä. Kun sivusävellajille vihdoin kadensoidaan — muodossa bIII–IV–V7–I (10:2–5) —, yllättävää on Brahmsiin verrattuna esittelyn jäljellä olevan vaiheen lyhyys; samantapaista menettelyä Sibelius käyttää tosin jo I sinfoniassa 1. osassa, jossa ekspositio loppuu samalla hetkellä kun pitkä dominanttiurkupiste puretaan h-molliin. II sinfonian 1. osan eksposition loppuvaiheen lyhyden voi selittää sillä, että jo sangen varhain, B-kirjaimesta lähtien on toimittu A-duurin sisällä, vaikka dominanttisävellajin lopullista kadenssaalista vahvistusta saadaankin odottaa hämmästyttävän pitkään.

3.2.2. Aksiaalinen tonaalisuus

Fis-mollin — myöhemmissä osissa Fis-duurin — painottuminen dominanttisävellajin ohella, väliin jopa kustannuksella, on oireellista: Sibelius on siirtymässä korvaamaan perinteisen toonika–dominantti -suhteen muunkaltaisella tonaalisella polaarisuudella. Sibeliuksen tärkein keksintö II sinfoniassa on suurterssisuhteiston muodostama aksiaalinen tonaalisuus D/d–fis/Fis–B. Aksiaalisen suhteiston määrätietoinen

käyttöönotto merkitsi Beethovenin myöhäistuotannon — mm. IX sinfonia, *Missä solemnis* — medianttiikan jatketta. Sen lähtökohtana on saattanut olla lisäksi Lisztin musiikin vaikutus; Sibelius tutki Lisztin sinfonisia runoja ja *Faust*-sinfoniaa 1894 *Lemminkäis*-legendojensa syntyaikoina (Tawaststjerna 1976: 161). Fis:n toimiminen sinfonian toisena sävelkeskuksena suhteessa d-toonikaan ei tule yllätyksenä: jo jousten avaavassa sointumotiivissa fis on alkusävel (3:1) ja pääteeman perusteella se on itsestään selvä sinfonian pääsävel (*Kopftön*), jota lisäksi vahvistetaan teeman toisen puoliskon painokkaalla g-sivusävelellä (*Nebennote*). B-sävel aktivoituu sen sijaan vasta vähitellen; oireellista kyllä, ais ja b ovat sinfonian ensimmäiset muunnosävelet, sitten tulevat c, gis, f — Brahmsilla järjestys on ais (sic!), sitten dis, gis, f, b. Eksposition pizzicato-taite (7:14–8:7) perustuu sekin aksiaalisuudelle, mutta b:n seuraavaa, painavampaa esiintymää saa odottaa kehittelyn alkuun, jossa se sysää liikkeelle ensimmäisen modulaatiovaiheen: F–Es–Des (11:8–12:5). Varsinaisesti b näyttää merkittäväyhtensä vasta kehittelyn loppuvaiheessa, jossa se kiinnittää harmonisen vaeltelun toonika-akselille: kehittelyn kolmas vaihe (19:5–), joka toteuttaa suurterssilaskun B–Ges/Fis–D ja vie painokkaalta fis-bassolta A-dominantille, on "pienoiskoossa koko sinfonian tonaalinen kaava" (Pike 1978: 92).

Kehittelyn ensimmäisen vaiheen (11:8–15:3) voi puolestaan nähdä des:n prolongaatioksi: tahtien 12:4–5 lisäksi f-molli- ja b-molli-sekstisointujen (13:3–; 13:7–) bassot as ja des ovat sen modaalisia tukijoita. Kun vähän myöhemmin ilmaantuu es-basso (14:7–), voi sen tulkita soinnullisesta sisällöstään (c-molli-sekstisointu) huolimatta kehittelyn toisen vaiheen (15:2–19:5) avaavan gis-tason "modaaliseksi dominantiksi", etenkin kun edettäessä sekstisoinnuille perustuvan pienterssiprogression es–c–a–fis (14:11–15:2) viimeisestä jäsenestä gis:lle toteutuu jopa vanha, fryyginen kadenssi; H-kirjaimesta alkava gis-urkupiste toimii tosin mieluummin cis/des:n dominanttina, jolloin kehittelyn 1. ja 2. vaiheen rajakohta on funktioharmonisesti sointuliike iv6–V cis-mollissa (15:2–3). Tätä havaintoa tukee 2. ja 3. vaiheen rajakohta, kun implisiittinen gis-urkupiste ja sen päällä lepäävä käyrätorvien sointu his–dis–fis–a (18:4–19:4) viittaavat vahvasti cis-mollin suuntaan; kokonaan toinen asia on, että vähennetty sointu tulkitaan saumakohdassa (19:4–5) enharmoniseksi vastineekseen, B-duuri-soinnulle vieväksi soinnuksi a–c–es–ges. Sinfonian suurterssiakselin implikoima kokosävelisyys näkyy kehittelyn 2. vaiheessa (15:3–19:4): pääteeman terssimotiiville perustuva nouseva fugato lävistää ensin oktaavin e–fis–as–b–c–d–e (15:14–16:3) ja prolongoi siten e-tasoa; I-kirjaimesta aktiivisemmin käynnistyvä temaattinen synteesiprosessi sisältää puolestaan vieläkin pidemmän kokosävelnousun, joka cis-tasoista interpolaatiota lukuun ottamatta (16:7–8) ulottuu oktaavia korkeammalle, gis-tasolle (18:4). Näin kehittälyjakson kaksi ensimmäistä vaihetta on mahdollista nähdä cis-mollin (cis/des–e–gis) prolongaatioksi — modaalinen dominantti fis-mediantille — sekä menettelyksi, joka tuottaa yhdessä B-duurin ilmaantumisen kera toonikaa ja dominanttia piensekuntisuhteessa reunustavan tonaalisen

disposition; kvintti on tärkein intervalli, jonka reunoille keskittyy myös Brucknerin sinfonioiden melodinen ja tonaalinen liike (Coad 1985: 10–11).

Kertausjakson alkua ja teleskooppisuutta on hämärretty tarpeettomasti monissa analyyseissa. Kertaus ei ala kirjaimista M tai N, sillä pääsävellajin valmistava dominanttiurkupiste (25:4–) puretaan vasta yksiselitteisesti kaksoisviivalla 28:2; saapuminen pysyvälle toonikaurkupisteelle suoritetaan kaksoisviivan molemminpuolisessa basso-progressiossa d–e–fis–g–a ja murtamalla toonikasointu alaspäin a–fis–d (27:7–28:4). Esittelyn jousiunisonon, 'transitioteeman' harmoninen potentiaali, joka siellä viittasi D-duurin ii asteen (e) suuntaan, realisoituu nyt dominanttiseksi (A=V→D) (Howell 1985: 19); kun se esittelyssä toimi 'pääteeman' ja 'sivuteeman' välissä (Oramo 1978: 25), johdattaa se nyt kehittelystä kertaukseen, joten 'transitioteema' toimii 'retransitioteemana'. Hoidettuaan nämä tehtävät se voi jäädä pois kertauksesta, jossa modulaatioita pois päin toonikasta — ja siten myöskään sinne takaisin — ei tarvita. Kun Sibelius jatkaa kertauksessa teemasynteesiä, joka kehittelystä lähensi esittelyn teemablokkien keskeisen materiaalin (ks. Tawaststjerna 1967: 217; Oramo 1978: 23; Howell 1985: 18 & esim. 6), on menettelyn syynä ekspositiossa "pääteemaa" seuranneen materiaalin dominanttivetöisen tendenssin toonikalisoimisen välttämättömyys kertauksessa; kun yhdistäminen suoritetaan kertauksessa kontrapunktisesti, asettamalla ainekset päällekkäin kehittelyn materiaalisena integraation sijaan, on kysymys yhtäältä tämän materiaalin "toissijaisuudesta", toisaalta mahdollisuudesta esitellä b-taso d-toonikaan liittyneenä. Eksposition päättäneen teeman subdominanttitranspositio purkaa osittain jännitteen, kun b=ais vie diatoniselle vi asteelle, h-molliin, mutta osan lopuksi soiva b-sävel muistuttaa, ettei draama ole vielä ohi (Pike 1978: 93).

Suurterssiakseli painaa johdonmukaisesti leimansa sinfonian tonaaliseen kokonaisuuteen ja muotoratkaisuihin. Kun 1. osassa d ja fis olivat asteikkosäveliä ja b takalalle jäävä muunnosävel, 2. osassa d ja b ovat asteikkosäveliä, kun taas fis muuntamisen tulos (Pike 1978: 94). Hitaan osan ensimmäinen tonaalinen siirtymä on pudottautuminen aksiaaliseen B-duuriin, mutta kun sen pitäisi osoittautua F-duurin subdominantiksi, odotetun sivusävellajin sijaan toiseksi sävellajiksi tuleekin aksiaalinen Fis-duuri (Collins 1973: 123). Kun Fis-duuri toonikalisoitetaan kertauksessa D-duuriksi/d-molliksi ja avauksen d–B-siirtymää vastaa kertauksessa fis–D-siirtymä, syntyy muotoratkaisuksi hitaan osan sonaattimuoto, joka noudattaa läpeensä aksiaalisymmetriaa d→B→Fis | fis→D/d–d (Tanzberger 1962: 83). Kun kertauksessa "Christus"-teema yrittää pystyttää esittelyn vastaavan vaiheen mukaisesti D-duurin mutta epäonnistuu tehtävässään, tuloksena on f:n ja fis/ges:n välinen kamppailu (Pike 1978: 95) — siitä osan kertausjakson dramaattinen epätoivoisuus ja koodan ratkaisua kaihtava, ristiriitainen sävy (Tawaststjerna 1967: 222), ajatusten epäjatkuvuus, joka on suurinta koko Sibeliuksen sinfoniatuotannossa (Coad 1985: 169).

Fis:n aiheuttama dramatiikka loistaa enimmäkseen poissaolollaan scherzon B-duuri-sävellajissa; fis-sävel vilahtaa kyllä vi/VI asteelle vievissä välidominantti-

soinnuissa (71:2–6; 75:1–4), mutta pääjakson menuettisonaattimuodon (ks. Rosen 1980: 110–118) mukainen ekspositio (69:1–72:4) johtaa aluksi d-molli-soinnulle (71:19–23), joka kääntyy sitten F-dominantille (72:1–4). Kertauksessa (75:9–78:24) ges ilmaantuu beethoveniaanisena ärhäkkäänä, mutta sen varsinainen esiintyminen säästetään trioon. Trion Ges-duuri ei ole tällä kertaa konfliktinomainen, vaan vaikutukseltaan pehmentävä — koko sinfonian kehityksen valossa fis/ges toimii stabiilina tasona, kun taas b edustaa funktionaalisuutta horjuttavaa tonaalista uhkaa. Kuin finaalia ennakoiden ja b:tä häivyttämään pyrkien scherzon pääjakson paluun alku (pasuunat!) viittaa b-urkupisteestä huolimatta h-molliin päin (81:1–3).

Scherzon tuoma rakenteen kannalta mielenkiintoisin ilmiö on Beethovenin V sinfoniaa heijasteleva menettely sitoa scherzo yhteen finaalin kanssa. Sibelius keksi lisäksi muuntaa kertautuvan trioteeman nousevan asteikkoaiheen vähitellen finaalin teemaksi; kun liittymä toteutetaan harmonisella tasolla piensekuntisiirtymillä Ges-duurista G- ja As-tason kautta A-dominantille, tilannetta voi pitää sinfonian ensiosan esittelyn sekä kehittelyn ja kertauksen yhdistävän medianttisen fis–A-progression toisintona. D–fis–B-akseli aktivoidaan heti finaalin pääteeman sisässä yllättävän voimakkaina vastakkainasetteluina: D–B-suhteen (100:3–101:3) jälkeen sitten siirrytään fis-mollille (102:1–4), kunnes lopuksi palataan A-dominantin kautta jälleen D-toonikalle. Yllätyksenä ei tule sonaattimuotoisen finaalin eksposition sivusävellaji: D-duurista edetään itsestään oikeutetusti fis-molliin, jonka kirkastuminen eksposition lopulla modaalisesti soinnutetuksi, karakteriltaan sakraaliksi Fis-duuriksi viittaa hitaan osan "Christus"-teemaan. Kehittelyjaksossa kieltämättä " 'työ' on liiaksi tuntuvilla": se on kontrapunktista askartelua aineiston varsinaisen muokkaamisen sijaan, ja funktiona tuntuu olevan samantapaisen nousun aikaansaaminen pääteeman paluuseen kuin siirtymässä scherzosta finaaliin (Tawaststjerna 1967: 224); menettely on samanhenkinen kuin Beethovenin V sinfoniassa. Siirtymä on jälleen kerran samalla fis/Fis–A-progression toteutuma: Cis-duuri ja H-duuri (114:13–115:5) ovat pikemminkin Fis-duurin paikallisia (V, IV) asteita, kun taas G-basso, IV aste (15:7–), yhdistää Fis-medianantin A-dominanttiin.

Finaalin rakenne on hitaan osan tapaan aksiaalisuuden määräämä: kun päätösoosan ekspositio rakentuu ylöspäiselle suurterssisuhteelle D–fis/Fis (I–iii/III), tarvitsee vain siirtää tämä sävellajisuhde suurta terssiä alemmaksi, jotta kertausjaksossa päädyttäisiin toonikalle (bVI–i/I). Menettely on paitsi yksinkertaisuudessaan looginen ja toimiva myös sikäli oivallinen, että se palauttaa B-duurin ja d-mollin myötä aksiaalisen D–B-jännitteen sekä 2. osassa vallinneen d-mollin ja D-duurin välisen vastakkaisuuden. Sinfonian finaali ja erityisesti sen kertausjakso on saanut osakseen kritiikkiä toisen teeman liikkumattomuuden (Simpson 1965: 11) ja tonaalisen energian puuttumisen vuoksi (Coad 1985: 170). Sivuteeman viivähtämisen d-mollissa kertauksessa, sen laajenemisen ja ajoittaiset vierailut VI asteella voi kokea myös päinvastaisiksi, odotuksia pitkittäviksi piirteiksi, jolloin melodian vapautuminen mollista (140:4–)

on dramaattinen tapahtuma; tällöin koodan (143:1-) plagaalisuus, IV asteen korostuminen, on välttämätöntä b:n karkottamiseksi ja h:n restauroimiseksi (Pike 1978: 98). Finaalin pituus ja bombastisuus on siten oikeutettua — jopa välttämätöntä aksiaalisen jännitteen purkamiseksi (Ibid.).

Sibeliuksen II sinfonian edustama syklisyys on korostetusti Beethovenin ajattelun mukaista tonaalista syklisyyttä: Beethovenin tonaalinen ajattelu saa Sibeliuksella jatkukseen systemaattisen medianttiikan (Pike 1978: 215), aksiaalisuuden. II sinfoniasta alkaen Sibelius perustaa harmonis-tonaalisen syntaksinsa aksiaalisille suhteille. Sibelius on kuitenkin siinä määrin funktionaalisen tonaalisuuden kannattaja, ettei hän vedä aksiaalisuudesta äärimmäisiä, Lisztin myöhäistuotannossa paljaana näkyviä johtopäätöksiä. Kokosävelrakenteet ja ylinouseva kolmisointu eivät Sibeliuksella leimaa — IV ja VI sinfoniaa sekä *Tapiolaa* lukuun ottamatta — juurikaan musiikillista materiaalia vaan ovat lähinnä struktuurin, pohjarakenteen palveluksessa; viime kädessä Sibelius käsittää aksiaaliset tonaaliset suhteetkin jännitteiksi, jotka hän purkaa aina lopulta toonika-dominantti-suhteen hyväksi. II sinfoniassa b-taso saa tosin välillä keskeisiä rooleja — 1. osan kehittyessä, 2. osan ja 4. osan kauttakulkusävellajeina, 3. osan pääsävellajina — , mutta finaali näyttää b:n paikan sittenkin dominantin napoli-laisena, alennettuna VI asteena (bVI).

Sinfonian ensisijaisesti tonaalisuudelle rakentuvan syklisyyden lisäksi siitä on löydettävissä myös materiaalista ykseyttä. Vaikka Sibelius ei viljelekään Cherniavskyn toiveajattelun mukaista johdonmukaista ydinmotiivisuutta, Maasalon havainnossa, jonka mukaan Sibeliuksen I ja II sinfonia rakentuvat astekulun sisältävälle terssiaiheel- le (1964: 134), on perää. Ei ole vaikeaa ymmärtää finaalin pääteeman alun nousevaa terssiä 1. osan pääteeman alun inversioksi (Normet 1965: 59). Vielä ilmeisemmäksi — ja pikemminkin Salmenhaaran (1979) esittämän "ydinrakennetekniikan" mukaiseksi — käy Sibeliuksen yhtenäisyysmenettely, jos ymmärretään II sinfoniainkin pohja-aiheeksi toonikan yläpuoliselta terssiltä dominantille laskeutuva ulottuvuus. Jo Ingman osoitti, että II sinfonian 1. osan keskeinen idea on pääteemasta löytyvä linja fis₂-e₂-d₂-cis₂-h₁-a₁, joka vertautuu I sinfonian kaarrokseen g₂-fis₂-e₂-h₁, ja että suuremmalla *Mittelgrund*-tasolla koko esittely noudattaa samaa kaarrosta, sillä 'sivuteeman' roolina on täydentää 'pääteeman' fis-e-liikettä ja 'transition' e-d-kulkua kaaroksella cis-h-a (1965: 26) — nämä tosin siirrettyinä kaksi- ja kolmiviivaiseen oktaavialaan. Jatkettaessa tarkastelua eksposition loppuun saakka havaitaan, että vielä a₂:lta linja jatkuu g₂:n ja fis₂:n kautta e₂:lle, jolloin esittely palautuu vieläkin primaarimpaan liikkeeseen fis₂-e₂, joka edustaa laajimman tason, *Hintergrund*-tason *Urlinie*-liikettä; tätä oli ennakoitu jo pääteeman lukuisissa fis-e-liikkeissä (ks. esim. 4).

Hitaan osan lugubre-teema on tämän melodisen perusrakenteen inversio ja molli-variantti, kun taas finaalin pääteema on olennaisilta osin sen duurimuotoinen inversio. Samoin kuin I sinfonian tematiikassa ilmeni pyrkimys valloittaa myös yläpuolinen dominantti ja käyttää siten asteikon koko plagaalia ulottuvuutta myös II sinfoniassa on

tämänsuuntaista melodiikkaa. Kun I sinfoniassa tämä periaate murtautuu vain vähitellen — osittain hitaan osan melodiassa, sen huippukohdissa, sekä finaalin pääteeman ydinosassa —, II sinfoniassa se näyttäytyy jo 1. osan eksposition päättävässä teemassa, kaikkein selvimmin 2. osan lunastusteemassa, "Christus"-aiheessa, ja 3. osan trioteemassa; finaalissa sivuteema yrittää ylittää jopa plagaalin oktaavin kehyksen kurkottamalla yläoktaaviin. Sinfonia voi päättyä vasta sitten, kun finaalin pääteema — periaatteessa dominantilta yläterssille ulottuva perusrakenteen toteuttaja — riuhtaisee koodassa itsensä fis:n yli harmonisen tuen saavalle g2-sävelle, josta tulee sivusävelen sijaan a2:lle johtava lomasävel. Johdonmukainen temaattinen juoni ulottuu läpi sinfonian, jossa "Christus"-teema, trion oboeteema ja finaalin sivuteema toimivat eräänlaisina "lunastusaiheina" — sinfonian spirituellisesti emotionaaliseksi sisällöksi löytyy siten myös immanentti kantaja.

4. KÄÄNNEKOHTANA III SINFONIA

Sibeliuksen sinfonisen ajattelun kehitys kohti täydellisen ykseyden ideaalia, luonnollisen kasvun kautta syntyvää orgaanista muotoa, käynnistyi jo I sinfoniassa. Jos kahdessa ensimmäisessä sinfoniassa ykseyden moodit ovat pääosin myöhäisromantiikan perua — tonaalinen sykliisyys ja kohonnut attacca-menettely yhdistettynä materiaalin suureen koheesioon —, niin III sinfoniassaan Sibelius astuu uudelle tielle. Abraham kirjoittaa osuvasti: "Kolmannessa sinfoniassa Sibelius toteutti nämä sisäiset (temaattiset) suhteet paljon taitavammin kuin kahdessa aiemmassa teoksessa. Mutta ... kysymys ei ole vain siitä, että Kolmas ja sen seuralaiset ovat orgaanisempia teoksia: ne ovat *korkeamman* (kursivointi Abrahamin) tyyppisiä organismeja." (1947 [1952]: 22).

Cherniavsky määrittelee Sibeliuksen musiikkikielen ykseyden perustuvaksi neljään tekijään: ensiksi osien väliseen tasapainoon, tonaalisiin suhteisiin sekä tyylin ja muodon yhtenäisyyteen läpi teoksen; toiseksi jonkin teeman esiintymiseen eri osissa ennakoivana tai herättävänä ideana; kolmanneksi osien välisten rajojen häivyttämiseen ja osien yhteensulattamiseen; neljänneksi teemojen spontaaniin kehkeytymiseen yhdestä tai useammasta 'ydinaiheesta' (1947 [1952]: 156). Ottamatta kantaa menettelyjen välisiin suhteisiin tai arvojärjestykseen — Cherniavsky itse pitää viimeksi mainitsemansa tekijää arvokkaimpana sisäisistä syistä — ei tuota vaikeuksia todeta, että III sinfonian uusi ykseydellisyys perustuu kaikkien edellä lueteltujen tekijöiden hyödyntämiseen. Huomattavinta III sinfoniassa on epäilemättä Cherniavskyn jaottelun mukaisen kolmannen menettelyn, osien yhdistämisen, toteuttaminen viimeisen osan muotoratkaisussa, jonka esittelemä fuusioperiaate johti sittemmin kohti V ja VII sinfonian yhä kasvavaa ja orgaanisemmaksi käyvää osien yhteensulautumista.

4.1. Päätösosan muoto-ongelma

Tukevan lähtökohdan sinfonian päätösosan analyysille antaa Abrahamin ilmeisesti ensimmäisenä tekemä havainto, että osa on syntynyt scherzon ja finaalin fuusioimisen kautta (1947 [1952]: 22). Näin syntyneestä kokonaisuudesta, fuusiuodosta, on löydettävissä myös ronomaisia piirteitä, mutta Roihan (1941: 112–114) ja Krohnin (1942: 110–113) käsitys, jonka mukaan hymnimäinen päätösvaihe muodostaisi lisukkeen, koodan, tekee vain hyvin vähän oikeutta päätösvaiheen painavuudelle. Vaikka sinfonian päätösosan tulkinta scherzon ja finaalin yhteensulaumaksi herättää tuskin enää nykyään epäilyksiä — tätä vastaan ei sodi Jyrhämän ehdotus nimittää vaiheita johdannoksi ja finaaliksi (1981: 15) —, tämä ei merkitse sitä, että muoto-kokonaisuus olisi samalla tullut määritellyksi tai sen sisältö ymmärretyksi. Scherzon ja finaalin karakterit ovat selvät, mutta sellaiset kysymykset, miten alkupuolisko suhtautuu scherzoon perinteisesti liitettyihin muoto-odotuksiin, mikä on finaalin oma

rakenne, mikä on scherzon ja finaalin suhde sekä syntykö scherzon ja finaalin yhteenliittymästä jokin uusi korkeamman tason muotoyksikkö, jäävät vaille vastausta.

Ongelman on havainnut ja sen ratkaisemisen elegantisti jättänyt vaille vastausta Tovey; hän tavoitti nerokkaasti asian ytimen muotoilullaan "finaali on Sibeliuksen keksimässä muodossa" (1981 [1935-9]: 496). Osa on toki helppo hahmottaa Tawaststjernan tapaan sektioittain kirjainkaavaksi A-B-A1-B2-K/Y-C, missä K/Y tarkoittaa "kehittelevää ylimenoa" (1989 [1971]: 91), mutta tällainen tulkinta avaa silti oven jatkokysymyksille. Scherzossa on epäilemättä sonaattimuotoisia piirteitä — klassismin aikana kaikki muodot lähestyivät sonaattimaisuutta (Rosen 1980: 96-169) — mutta tulkinta, jossa "kehittely esiintyy kertauksen jälkeen" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 91), voi viitata sonaattimuotoon ainoastaan "lainausmerkkeihin sijoitettuna", kuten Jyrhämä huomauttaa aivan oikein (1981: 14). Vakavin huomautus, mitä scherzovaiheen sonaattimaisuutta vastaan voidaan tehdä, liittyy tonaaliseen dispositioon, sillä C-duurista siirrytään totutun kvintti- tai terssisuhteisen duurisivusävellajin sijaan ensimmäisessä 'episodissa' a-molliin ja toisessa f-molliin, sekä tapaan, jolla 'sivuteemat' tai 'episodit' (48:15-; 52:13-) seuraavat 'pääteemaa' (46:1-; 51:3-). Tullessa a-molli-episodiin' uutta sävellajia ei aseteta vastakkain pääsävellajin kanssa eikä sitä myöskään vahvisteta itsenäisenä sävellajialueena (Collins 1973: 186). Kysymyksessä on nimenomaan rondomuodoille tyypillinen sävellaji- ja sektio-menettely, eikä asiaa muuta miksikään se, että esimerkiksi "jakso A1 liittyy edeltävään ja seuraavaan jaksoon ... saumattomasti" (Jyrhämä 1981: 14) tai ainakin elimellisemmin kuin monissa muissa rondosävellyksissä; itse asiassa jo luontevuus, jolla voi puhua scherzon sivutaiteista 'episodeina', puoltaa rondomaista suunnitelmaa.

Sonaattimuotoisuudellekin löytyy tosin perusteita. Eräs niistä on koko osan 'kehittelevä', prosessimainen luonne; eritoten Jyrhämän analyysi perustuu korostuneesti — ja myös osin, vaikkakaan ei kokonaan oikeutetusti — tälle näkökannalle. Erityisen hyvin 'kehittelevyys' käy ilmi osan kiihkeimmästä, vahvasti moduloivasta keskijaksosta (56:17-61:5), jota ei olisi vaikea luonnehtia jonkin muun sinfonian jomman kumman nopean ääriosan keskijaksoneksi esiintyessään kehittäly-jaksoksi. Koko osan eikä vain scherzon käsittäminen sonaattimuotoiseksi on mahdollista Laytonin tapaan: ensipuolisko olisi esittely kaksine teemoineen, kehittälyä edeltäisi rondonomainen pääteeman paluu ja kertauksen paikan ottaisi uusi teema, finaali-teema (Layton 1983 [1965]: 41); myös Normet puhuu päätösoosan alkupuoliskon kohdalla "kaksinkertaisesta esittelystä", "kahdesta temaattisesta ryhmästä" sekä "intensiivisestä sinfonisesta kehittelystä" (1967: 87). Laytonin käsityksen finaalista sonaattimuodon rekapitulatsioonaa jakaa myöskin Tawaststjerna: "Kun finaali-teema kasvaa esiin scherzosta, on scherzon ja finaalin yhteensulautuma täysin elimellinen ... Mutta kiitos 'scherzon' esittelyn ja 'finaalin' vastaavuuden koko osan kokee samalla suljetuksi, sonaattimaiseksi kokonaisuudeksi." (1989 [1971]: 94-95).

Mielenkiintoista on, että vaikka Collins kykenee näkemään osan alun esittelyksi ja

kehittelyksi, hän ei silti pidä kokonaisuutta sonaattimuotoisena yhtä vähän kuin scherzon ja finaalin yhdistelmänäkään; hän jakaa koko osan pikemminkin kolmeen yhtäläiseen vaiheeseen siten, että rajakohdat ovat harjoitusnumeroiden 8 ja 13 kohdalla (1973: 183). Myös Tanzberger on kolmiosaisuuden kannalla, vaikkakin hän sijoittaa ensimmäisen rajakohdan toisin: *Bar*-muodon toisen *Stollen*-vaiheen muodostaa hänen mielestään pää- ja sivuteeman kertaus (51:3–), kun taas hymniteema saa tulkinnassa *Abgesangin* funktion (1962: 94–97). Muutoin varsin sujuvan tulkinnan ongelmia ovat 'kehittelyvaiheen' täydellinen ohittaminen sekä *Abgesangin* jääminen muotoprosessin ulkopuoliseksi päätösosaksi. Osan muoto on tulkittavissa siten sekä rondo- että sonaattimuodon perinteistä käsin — molemmista tosin yhtä epätydyttävästi —, mutta ainoa varmuudella pitäväksi osoittautuva seikka on oikeastaan osan parillisuus: sellojen virittäessä hymniteeman tunne uuteen karakteriin ja muodon vaiheeseen saapumisesta on väistämätön. Havaintoa tukee jo sekin tosiseikka, että puoliskot ovat kuta kuinkin yhtä pitkät sekä tahtimääräisesti (kun finaalin yksi tahti vastaa scherzon kahta tahtia, puoliskojen suhteet ovat 245: 260) että ajallisesti sinfonian useimmissa levytyksissä. Kolmannen osan muotokokonaisuuden määrittelyssä ovat lopulta ulkoisten tekijöiden ja rajakohtien ohella keskeisessä asemassa pariosien väliset materiaaliset ja tonaaliset suhteet sekä ennen kaikkea osan liittyminen monin säikein sinfonian aiempiin osien; tällöin sen finaali luonne paljastuu entistä selkeämmin. III sinfonian tuntuvasti kohonneen syklisten yhtenäisyyden vuoksi päätösosan analyysi ei ole jännöksettömästi mahdollista ilman vertailua kahteen edeltävään osaan. Vaikka 3. osa on sinfonian jännittävin ja originaalein osa (Layton 1983 [1965]: 40), sen täysi merkitys paljastuu vasta yhteydessä sinfonian yli ulottuvaan suunnitelmaan.

4.2. Temaattis-säveltasollinen perusta

Sinfonian avaava nuorekkaan energinen pääaihe herättää huomiota suppea-alaisuudellaan ja rytmisellä toistuvuudellaan. Eritoten 1/16-rytmit ovat sukua suomalaisille ja virolaisille (myös venäläisille) kansansävelmille (Normet 1967: 78); vertauskohdiksi voi löytää mm. kansanlaulun *Tuku, tuku lampaitani* sekä Tshaikovskin IV sinfonian finaali-teeman. Yhtä lailla myös klassistisesti sävyttynyt teema on selväpiirteisyydestään huolimatta tonaalisesti ambivalentti. Sen ensimmäinen aihe, asteettainen laskeutuva kvartti sijoittuu toonikan ja dominantin väliin; takaisin ylös toonikalle kivutessaan se viivähtelee a-sävelellä, vi asteella, jolla on sekä kuviotasolla että tonaalisessa konstruktiossa sinfoniassa huomattava tehtävä; toisessa aallossa (tahdin 3 puolivälistä eteenpäin) kvartti transponoituu tasolle a–d. Kokonaisuutena pääteeman alkuvaiheen (3:1–4:1) ydinalueeksi osoittautuu kvintti g–d, toonikan asemasta pikemminkin dominantin alueelle viittaava sävelsisältö (**esim. 5**). Samaan suuntaan

viittaa vielä pääteeman toisen vaiheen (4:1–5:4) alun painokas fis-tritonus, johon liittyvä toonikan yläpuolinen g-sävel laajentaa ulottuvuuden plagaaliksi oktaaviksi. Huilujen "bukolisen signaalin" (4:5–10; 4:12–5:2) pentatoninen sävelikkö pyyhkäisee nopeasti plagaalin alueen yläpuolisia a- ja c-säveliä, jolloin finaalin hymniteeman päätöksen täydellinen ulottuvuus tulee esiteltyä viitteellisesti, tosin ilman diatonista täyttöä. Vasta transitiossa (5:5–7:6) peruskvintti g–c täyttyy melodisesti terssien g–e ja e–c avulla; kun fis on vielä mukana tapahtumassa, erityisen tuntuvasti transition päätöstahdeissa, kvintin sävelikkö on kuitenkin ei-diatoninen suhteessa C-duuriympäristöönsä.

Fis:n tuottama kvinttisävelikkö g–fis–e–d–c, jonka status on äärimmäisen heiveröinen ja lähinnä sinfonian myöhempiä vaiheita ennakoiva, muodostaa dominanttitasoisena d–cis–h–a–g eksposition sivusävellajivaiheen melodisen ydinalueen. Ensin sivuteema käyttää terssiä d–h e:n toimiessa sivusävelenä, kunnes teema kohoaa melodisessa huipennuksessaan fis:lle, jolloin ambitus on tosiasiallisesti kvintti. Eksposition lopun viimeiseen melodiseen aiheeseen (9:7–) johdettava fagottien ja alttojen kaksi kertaa esiintyvä liikekuvio (9:4–7), joka on peräisin osan alusta (4:8–), kumoo cis:n vaikutuksen. Samalla ilmaantuva c-sävel toimii yläpuolisenä sivusävelenä päätösmelodialle, joka keskittyy g–d-kvintin alempaan terssiin g–h: sivusävellajialueen teemat täydentävät toisiaan ja muodostavat täydellisen dominantti-keskiöisen kvintin; esittelyn viimeiset tahdit (10:5–9) palaavat vielä yhteenvedonomaisesti tälle kvintille.

Kehittelyn tuloksena pääteeman ja sivuteeman alun perinkin tiivis, samaa sävelalaa käyttävä suhde saa seurakseen myös pintatasolla tapahtuvan lähentymisen; ainoa teemoja erottava tekijä kehittelyn lopputahdeissa (17:4–18:8) on rytmikarakteristiikka laskevan kvartin muodostaessa niiden yhteisen ambituksen. Varsinainen käänne toonikan yläpuolisen kvintin sävelalaaan tapahtuu vasta kertausjakson transition ja sivusävellajialueen subdominanttitransposition myötä. Kun sivuteema käyttää siellä c–g-kvintin ylempää terssiä e–g (ja sisältää fis:n) ja lopputeemasta jäljelle jäänyt osa suuntaa huomion toonikan terssille e, kertaus merkitsee säveltasomielessä varsin tyydyttävää resoluutiota ja g–c-toonikakvintin vakiinnutusta. Fis:n "häiritsevä" vaikutus kumoutuu — ja silloinkin vain jatkoa ennakoiden — tosin vasta koodassa, joka painokkaan e-sävelen lisäksi sisältää ensimmäisen, sinfonian finaalin lopussa satoa kantavan, vihjauksen diatonisen g–f–e–d–c-kvintin pystyttämisen mahdollisuuteen. Koodan polveutumisen lopputeemasta on todennut monikin analytiikko (ks. mm. Roiha 1941: 73; Normet 1967: 81; Tawaststjerna 1989 [1971]: 88). Sen sijaan materiaallinen ja karakterinen kohtalonyhteys, jolla kooda ennakoi finaalin hymniluonnetta (Tovey 1981 [1935–9]: 495), on jäänyt vähemmälle huomiolle. Yhtä kaikki osan fis-impulssi jää vielä vaille lopullista purkausta, jonka aikaansaaminen jää finaalin tehtäväksi.

Sinfonian keskimmäisen osan tehtävä on osittain olla intermezzo: sen melodinen

luonne, yksinkertaisesta melodis-rytmisestä oivalluksesta syntynyt lähes loputtoman pituinen "teema", joka esiintyy liki semmoisenaan kaikkiaan neljä kertaa, luo osaan levollisuuden tunteen. Mutta olisi väärin pitää sitä Abrahamin tapaan Sibeliuksen heikoimpiin kuuluvana sinfonian osana (1947 [1952]: 23); Sibeliuksen suuruutta sinfonikkona ei tajuta lainkaan, jos lähdetään olettamuksesta, että keinovarojen yksinkertaisuus merkitsee banaaliutta ja samalla osallistumattomuutta sinfonian ajatuskehitykseen. Siihen nähden, että "toinen osa on Sibeliuksen kaikkein yksinkertaisimpia sinfonianosia" (Ringbom 1948: 129), se on aiheuttanut tutkijoille ihmeteltävän runsaasti päänvaivaa (Normet 1967: 84).

Jyrhämä toteaa, että "toinen osa jatkaa ensimmäisessä alkanutta motiiviaineiston yhdentämistä" (1981: 49). Asian voi ilmaista toisinkin, mikäli luodataan motiivitemaattisen olemisen ja kehkeytymisen syvatasoa: hitaassa osassa Sibelius näyttää sinfonian motiivisen materiaalin perustana olevan diatonis-asteettaisen kvinttilähtökohdan ja nimenomaan toonikatasoon sitoutuneena; toonika on tosin hitaan osan oma gis-toonika. Tämän lisäksi osan teema laajentaa kvinttilähtökohtaa ja tutkailee myös dominantin ja sen yläpuolisen toonikan välistä tetrakordia: 1. osan suppean terssi- ja kvarttimelodiikan ja vain huippukohdissa kvintiksi laajenevan melodiikan jälkeen 2. osa merkitsee selvää laajennusta ja välietappia suunnitettaessa kohti sinfonian päämaalia, finaalia (**esim. 6**). Melodian selkeältä, tersseille perustuvalla gis–h–dis–rungolta käväistään heti alkuun yläoktaavilla, josta tullaan kuitenkin nopeasti alaspäin. Teeman myöhemmässä, harmonisesti kiintoisemmassa vaiheessa (33:1–) laskeudutaan vihdoinkin painokkaasti fis:n ja e:n kautta dis-dominantille. Jos teeman yläpuolinen tetrakordi gis–fis–e–dis transponoidaan c-tasolle, saadaan linja c–b–as–g, jolla on merkittävä rooli sinfonian ääriosissa niin melodisissa kuin harmonisissakin tehtävissä.

Teeman perustana toimii kaksitahtisen ydinsolun rytmisen ulkoasu, vähän samaan tapaan kuin Beethovenin VII sinfonian 2. osassa. Teeman muodostavat 16 (= 4 x 4) lyhyttä fraasia ovat hypoteettisen säkeen ("Urphrase"), jota sinällään ei ole varsinaisesti olemassakaan, yksinkertaisia variaatioita; kokonaisuus muistuttaa jälleen Sibeliuksen musiikin melodiamuodostuksen runolaululähtökohdasta (Normet 1967: 82). Teeman näennäisen vapaa kehkeytyminen ja laajeneminen kokonaiseksi taitteeksi lienee aiheuttanut käsityksen, että "on mahdotonta määritellä täsmällisesti Andantinon teemaa, sillä osan kaikki teemaesiintymät poikkeavat hieman toisistaan" (Jyrhämä 1981: 51). Tosiasiallisesti ne poikkeavat toisistaan vain harmonisten detaljien ja orkestraation suhteen; muutoin ne ovat ensimmäisen teeman alkutahteja lukuun ottamatta identtiset. Teeman kehys on jopa äärimmäisen säännöllinen: se koostuu neljä säettä sisältävästä neljästä ryhmästä, jotka erottuvat vielä toisistaan ritomellolla (1. ja 2. säeryhmän rajakohta; 34:10–11) tai ritornellonomaisella teemansisäisellä tahdilla (2. ja 3. sekä 3. ja 4. säeryhmän väli; 35:7, 36:5). Vapaata ja luonnollisesti etenevää on sen sijaan eri fraasien suhde toistensa melodiseen sisältöön variaatiosuhteen ollessa

hienonhieno. Teeman rakenne käy ilmi **esimerkin 7** kaaviosta. Teeman perusmuotona on pidettävä sen toista esiintymää (34:1–37:4); neljäs esiintymä on toisen esiintymän täsmällinen vastine (42:12–45:7), kun taas kolmas esiintymä (38:4–40:3) poikkeaa edellisistä sikäli, että ensimmäisen säeryhmän jälkeen kolme viimeistä säeryhmää ovat h/D-sävelalassa; teeman aloitusversio poikkeaa muista teemaesiintymistä siinä, että ensimmäisessä säeryhmässä a- ja a1-säkeiden paikalla esiintyy vain näiden säkeiden alkujen nouseva terssi h–cis–dis.

Merkillepantavaa on, ettei teeman pääosa sisällä strukturaalista laskua dis–kvintiltä, vaan kiertää sen ympäristöä ja tyytyy ainoastaan hyppäämään dis:ltä h:lle tai gis:lle; laskeutumisesta huolehtii vasta teeman symmetrian rikkova, 3-tahtiseksi laajentuva päätössäe (33:7–10). Päätössäe monistuu sitten tehokkaasti toisen teemataitteen alussa (34:1–), mikä selittää sen puuttumisen tämän taitteen päätöksestä; moduloivasta kolmannelta teemaesiintymästä päätössäe puuttuu kokonaan, ja se palaa vasta toisen episodin (40:15–) puupuhallinreplikkien kätkeytyä runkomotiivina sekä viimeisen teemataitteen sisällä pidennettynä septimiversiona, joka esittelee synteetisomaisesti osan terssipatsaan fis–dis–h–gis.

Kolmannen osan — ja vallankin sen alun — tietty fragmentaarisuus ja hahmorunsaus on muodostunut vaikeaksi koetinkiveksi analyttikoille. Kuvioiden ja motiivien lukuisuus on saanut Abrahamin puhumaan jopa Debussyä lähenevästä pointillisuudesta (1947 [1952]: 24), kun taas Ryyänen näkee alun "kohtauspaikkana, jossa sinfonian keskeiset aiheet ovat 'amorfisessa' tilassa — ne ovat joko muistumia, sitaatteja kahdesta ensimmäisestä osasta tai fragmentteja, vihjeitä kolmannen osan temaattisista aiheista" (1988: 39). Koko viimeistä osaa kuvaa eräässä mielessä hyvin Sibeliuksen lausuma "ajatuksen kristallisoituminen kaaoksesta" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 83). Mutta synteetin ajatusta ei tarvitse viedä analyysin tasolla yhtä pitkälle kuin Jyrhämä tekee, kun hän tulkitsee miltei koko scherzovaiheen yhden ainoan 'scherzovaiheen' varianttiketjuksi; hän on itsekin jossain määrin huomannut ajatuksen ongelmallisuuden todessaan, että "laajan ja monitahoisen" scherzovaiheen "tulkitseminen yhdeksi motiiviksi saattaa tuntua kyseenalaiselta" (1981: 41). Scherzon tematiikan fysiologia — pitkä alkusävel, asteliike, laskevan ja nousevan liikkeen yhdistelmä, nopea trioli (Ibid.: 12) — säilyy tosin samanlaisena, mutta olennaista on havaita rytmis-motiivisen yhtenäisyyden ohella säveltasollinen eriytyvyys, jolle 'päätaitteiden' ja 'sivutaitteiden' melodinen sisältö ja ambitus perustuvat.

Tanzberger ei ole niinkään väärässä, kun hän ehdottaa pääteeman originaali-muodoksi tahtien 10–14 (47:3–7) aihetta (1962: 94–95) — Jyrhämä on tosin toista mieltä (1981: 12) —, sillä scherzon päätaitteen tematiikka pitääytyy pääosin toonikan yläpuoliselle kvintille c–g (eräin tärkein laajennuksin: alhaalla johtosävel h, ylhäällä johtosävel as ja jopa eteneminen a–h), kun taas 'episodit' keskittyvät c:n alapuoliselle alueelle (ensin laskeutuminen c:ltä alaterssille a, f-molli-episodissa as:lle sekä vihdoin käväisy f:llä). Käyttöalueiden vastakkaisuus esitellään heti kahdeksassa ensimmäisessä

tahdissa (t.1–4, 4–8). Näin käsitettynä käy myöskin ilmeiseksi, että hitaan osan tehtävänä on esitellä kvintin melodinen täyttö; kun 3. osa avautuu laskevalla g–f–e–d–c-rungolla ja 2. osan pääaihe palaa sitaattina (kohotahtina sivulle 48), vahvistuu yhteys entisestään. Jälkimmäisellä kerralla 2. osan pääaiheen laajin oktaavi-versio on vieläpä etulitteenä scherzon teemalle (48:8–12); jos e:n paikalla olisi scherzossa es, syntyisi hitaan osan laskevan luonnollisen molliasteikon suurterssitranspositio c-tasolle! Scherzon pääaiheeseen liittyvä vähennetty septimi h–as vahvistaa sekun c–g-kvintin keskeytyä, kun taas teeman (47:3–7) käväisy h:lla on vihje finaalin tulevasta tapahtumista. Kaavio (**esim. 8**) havainnollistaa abstraktion 3. osan tematiikan säveltasosisältöä.

Scherzon päätaitteet perustuvat c–g-kehykselle, jota h ja as vahvistavat; päätaitteen kertauksessa vilahtavat a-sävelet (51:3,14) viittaavat eteenpäin. Ensimmäisen 'episodin' bassoteema tuo mukanaan gis:n (2. osa!) a:n johtosävelenä, ja melodiikan suunta on puhallinfraseissa (49:6–) a:lta asteittain ylös c:lle pyrkivä. Toisessa 'episodissa' (52:13–) on pääsävelenä as, ja f:lle laskeudutaan yhden kerran. Vähitellen kehkeytyvä finaali-teema on samalla ensi kertaa selvästi kuuluvilla. Se paljastaa tehtäväkseen kumpaistenkin alueiden, sekä c-toonikan alapuolisen tetrakordin (as on viety g:lle) että sen yläpuolisen pentakordin, yhdistämisen. Kun finaalin lopussa fis kokee lopullisen resoluution ja as korvautuu a:lla sekä johtaa ponnekkaasti c:n yläoktaaville, samalla on tullut peitetyksi sinfonian koko toiminnallinen säveltasoa-alue. Finaaliteemalla on siten synteettinen, kaiken kattava, aluksi alkuperäisen ristiriidan kärjistävä ja lopuksi sen vakuuttavasti purkava tehtävä (Normet 1967: 89).

Finaaliteeman syntyminen päätösoosan ja koko sinfonian säveltasoproblematiikasta luo sille suurenmoisen perustellun esihistorian; siihen nähden ei ole ratkaisevan merkittävää kuinka kirjaimellisesti se kasvaa esiin scherzon aineksista. Mitä ilmeisimpien ennakointien (48:13–14; 50:12–51:1; 52:10–53:15; 60:7–61:4) lisäksi ei liene mahdotonta nähdä scherzon 'episodien' bassoiheen kulkuja c–h–a ja c–b–as finaali-teeman alun paralleeli-ilmiönä; samoin scherzon 'kehittelyvaiheen' lopun dolce-melodia ennakoi sitä etenkin viimeisellä kerralla (60:3–6). Ääriosien ja keskiosan sävellajien suhde on suurimmalla mahdollisella tasolla finaali-teeman alun motiivi-paralleeli, kuten Jyrhämäkin aivan oikeutetusti esittää (1981: 57). Mielenkiintoista on tosin havaita, että finaali-teemaa aiemmin ennakoitunut alaspäinen terssihyppy yhdistyy varsinaiseen teemaan vain sen ensimmäisellä kerralla; jatkossa sitä ei enää käytetä (**esim. 9**).

Finaali-teeman karakteriksi ovat Abraham (1947 [1952]: 24) ja Parmet (1955: 48) esittäneet marssia, joka toki tulee mieleen teeman viimeisistä voimallisista esiintymistä. Yhtä perustellusti — tai jopa perustellummin — sen kokee hymniksi, jonka ensin sellot virittävät juhlallisesti; yhteys 1. osan koodan karakteriin on ilmeinen. Se, että hymni viimeisillä esiintymillään paisuu triumfaaliseksi, ei välttämättä kiellä sen hymni-luonnetta: lähimmät vertailukohtat ovat Beethovenin IX:n finaalin lisäksi Mendels-

sohnin *Skottilaisen sinfonian* finaalin koodan vastaava hymniteema, jonka esitysohjeeksi säveltäjä antoi "wie ein Männerchor" (Witte 1974: 126), sekä Brahmsin I sinfonian finaalin teema; myös Normet puhuu finaalivehän "kuorohymninä" (1967: 86). Sen sijaan Sibeliuksella päätösteeman karakteri ei koskaan saavuta Tšaikovskin V sinfonian finaaliissa palaavan mottoteeman duuriversion sotaisaa melkoisuutta.

Finaalin rakentumiseen tai sen teeman muodostamaan kuvioon ei aiemmissa analyyseissa ole otettu päättäväistä kantaa. Jyrhämän kommentti "finaaliissa hän luopuu selvärajaisesta kertaamisesta" (1981: 56) ei ole kaukana totuudesta — varsinkin, jos verrataan finaaliiteemaa selkeään symmetriseen hitaan osaan teemaan. Sen sijaan väite, jonka mukaan "Finaaliissa toistuvat vain yksittäiset säkeet tai muutaman säkeen mittaiset jaksot ... Laajempien muotoyksikköjen tasolla ei mitään kertautuvaa elementtiä ole, vaan finaali etenee jatkuvana triumfisena crescendona" (Ibid.: 56), kaipa tarkentamista. Teeman tärkeintä ennakoitua (60:7–61:4) seuraavan varsinaisen finaaliiteeman ensimmäisen ja täydellimmän version (61:6–62:15) jälkeen ei ilmaannu enää mitään uutta sen yhteyteen, jollei sellaisina piirteinä ole pidettävä keskivaiheen kadensseja asteelle e-molliin (iii), ensiosan "bukolisen aiheen" uutta ilmaantumista (64:12–) — muotovaihe ja -funktio on täsmälleen sama kuin samalla signaalilla sävelrunossa *En saga* — tai aivan lopun c:lle kurkottavaa vastaääntä (69:1–).

Mutta finaaliista löytyy yllättävä yhteys keskiosaan: 2. osan neljää teemaesiintymää vastaten myös finaaliiteema esiintyy neljä kertaa (ks. **esim.** 10), tosin suorien esiintymien sijaan Conen kuvaamaa Stravinskylle tyypillistä saksimistekniikkaa käyttäen (ks. Cone 1972 [1962]) siten, että toisella ja kolmannella esiintymiskerralla teeman se keskiosa, jota ennakoitiin välittömästi ennen finaaliiteemaa saapumista, jätetään ensin väliin ja siihen palataan vahvojen e-molli-kadenssien jälkeen (63:12– ; 66:1–), kunnes neljännellä kerralla teeman lyhentymisen loppupäästä korvataan tämän poisjätetyn osan vapailla ja useamman kertaisilla toistoilla; Normetin analyysi (1967: 86–90), joka jakaa finaaliiteemän kolmeen säkeistöön ja koodaan, on pääpiirteissään samansuuntainen tässä esitetyn kanssa. Jo sinfonian 2. osa on rakenteeltaan parillinen: 2. ja 4. teemaesiintymä vastaavat tarkasti toisiansa; 1. esiintymän aloitusfunktiosta johtuvaa hahmon alkupään epämääräisyyttä vastaa 3. teemaesiintymän alun harmoninen asettumattomuus ja lopun sijoittuminen terssiä korkeampaan sävelalaan; lisäksi puoliväliä kuuluttaa siellä ensimmäisen "episodin" alkaminen, joka tuskin sattumalta on selolle uskottu hymni! Finaali puolittuu sekini: 1. ja 3. jakso vastaavat toisiansa, sillä esilaulun (60:7–) korvaavat jälkimmäisellä kerralla käyrätorvien toistuvat d- ja e-sävelet (64:6–), ja finaaliiteeman ensimmäisen esiintymän kahta, myöhemmin aina poisjäävää alkutahtia lukuun ottamatta sekä em. leikkausmenettely huomioon ottaen tahteista 61:8 ja 64:13 alkavat jaksot ovat liki identtiset. Toisen jakson (62:15–) ja neljännen jakson (67:8–) tapahtumat ovat samat lopun liudentumista lukuun ottamatta. Finaalin puolivälin rajakohdan, joka käyrätorvien

osuuden vuoksi on tosin elliptinen, sijoittumista harjoitusnumeron 16 kohdalle tukee vielä kaksi muuta tekijää: kontrabasson aihe e–d–c (64:5–6), joka on vastaus scherzon 'episodien' c–h–a- sekä c–b–as-kuluille, sekä välittömästi seuravassa tahdissa alkava, "bukolisen aiheen" sisääntuloa kuuluttava huilurepliikki.

4.3. Tonaalisesta suunnitelmasta

Sibelius ammentaa samoista lähteistä sekä teoksen motiiviset ja temaattiset säveltasoilmiöt että laajamittaisen tonaalisen arkkitehtuurin. Pike toteaa III sinfonian analyysinsa johdanto-osassa, kuinka suurissa sinfoniateoksissa "piirteet, jotka hallitsevat näiden teosten kehittyvää logiikkaa, paljastetaan niin aikaisin kuin mahdollista, tavallisesti heti alussa" (1978: 99). Pike viittaa samalla tahtien 14–15 ensimmäisiin kromaattisiin säveliin, jotka esiintyvät muutoin kirkkaan diatonisen C-duurin sisällä (Ibid.). Gis:llä on merkittävä rooli koko teoksessa, ei vähiten toisen osan toonikana; fis luo sinfonielle keskeisen tritonus-jännitteen suhteessa c:hen; dis fis:n kanssa viittaa e-molliin, joka on 1. osan kertauksessa sivuteeman sävellaji ja esiintyy saman osan koodan painavassa modaalisisä kadenssissa ja johon finaalisissa tehdään sinfonian kaksi ehkä voimallisinta kadenssia. Ensimmäiset kromaattiset sävelet määrittelevät siten sinfonian tärkeimmän, suurtersseille perustuvan akselin as/gis–C–e (Normet 1967: 81–82; Tawaststjerna 1989 [1971]: 95). Lisäksi fis:n implikoima h-molli, 1. osan sivuteeman yllättävä paikallinen sävellaji — varsinainen sivusävellaji on G-dominantti, sillä h-molli on tulkittava näennäissävelajiksi, G:n medianttiseksi iii asteeksi (Ingman 1965: 27), toisin kuin mm. Howell ajattelee (1985: 24) — , tuottaa sinfoniassa keskeisen C–h-jännitteen. On merkillepantavaa, että ekspositio päättyy bassossa h:lle (toonikan johtosävel muunnettuna G-duuri-sekstisoinnuksi) ja että samaiselta h:lta tullaan myös suoraan kertaukseen (Pike 1978: 102); kertauksessa ja finaalisissa C–h-vaihtelu tuottaa lisäksi e-molliin. H-sävelle perustuvan duurin rinnakkaismolli on sitten 2. osan sävellaji, ja h:n ja C:n välinen debatti jatkuu tässä osassa gis-molliin ja sen duurimuunnoksen terssien (h<->his=C) välisenä taisteluna (Ibid.: 103); samaan h:n ja C:n välisen jännityksen ja sen resoluution ideaan tuli pohjautumaan Sibeliuksen toinenkin C-duuri-sinfonia, VII sinfonia (Ibid.: 106).

Fis:n hedelmöittävä vaikutus, sen seurannaisilmiönä käynnistyvä prosessi tuottaa sinfoniaan laajan sävellajiverkoston. Sinfonian sävellajisuhteiston kehittymistä c–fis-tritonuslähtökohdasta voi kuvata seuraavanlaisen hypoteettisen mallin (**esim. 11**) avulla. Perustana toimivaan kvinttikehykseen c–g ilmaantuva fis-tritonus tuottaa ensiksi h-molli-näennäissävellajin; c–fis:n enharmoninen vastine c–ges aikaansaa puolestaan napolilaisen asteen des–f, joka tavataan 1. osan kehittelyn alusta (Ibid.: 100), 2. osan subdominanttiasteena ritornellosta (etenkin sen koodaesiintymässä) sekä ensimmäisestä episodista ja lopulta 3. osan scherzo-vaiheen kehittelyjakson alusta.

H-molli-kolmisoinnun purkautuminen puoliaskelen ulospäin synnyttää ensiosan G-duuri-sävellajin (h bassossa!). H-fis:n tuottamana päästään e-mollille; G-duurin h-g-intervalli on lähtökohta sekä gis-mollille (2. osa) että As-duurille (1. ja 3. osan kehittelyt). C-as tulkittuna toisin on 3. osan f-mollin lähtökohta; h-gis voidaan purkaa myös a-molliksi (3. osa). Vihdoin vähennetty septimi h-as peittää koko prosessin synnyttämän alueen finaalissa ja palauttaa sinfonian — c-fis-jännitteen kärjistyksen avulla (finaaliteema) — sen alkuperäiseen lähtökohtaan, kvinttiketjuun c-g.

Sinfonian sävellajisuhteisto muodostaa kiinteän, toonikalle alisteisen verkoston. Sinfonian eri osien tonaalisen liikkeen lineaarisen kehityksen lähteenä on partituurin ensimmäisten kromaattisten sävelten lisäksi yhtä vahvasti bassoavauksen laskeva ja nouseva liike c-toonikalta alas dominantille ja takaisin lähtökohtaansa. Aaltomainen motiivi diatonisena versiona, kromaattisena, osittain kokosävelisyyteen vihjaavana varianttina sekä näiden yhdistelminä muodostavat perustan ääriosien tonaaliselle etenemiselle (**esim. 12**). Avausosan ekspositio perustuu diatoniselle rungolle, kun taas kehittelyvaihe tuo mukanaan kromatiikan, loppuvaiheessansa kokosävelisen kromatiikan; kertaus siirtää tämän muuntuneessa muodossa kvarttia ylempään sävelalaa (**esim. 13**). Toonikan alapuolisen tetrakordin käyttöalue redusoituu ekspositiossa tosin laajimmalla tasolla ainoastaan C-h-liikkeeksi; h edustaa sekä h-molli-näennäisävellajia että varsinaisen G-duuri-sivusävellajin todellista bassotasoa. Kehittelyjakson keskeisiä ideoita on diatonisuuden ja kokosävelisyyden välisen suhteen tutkiminen (Howell 1985: 30). Kehittelyn ensimmäistä puoliskoa kehystävät kokosävelsoinnut (11:3-4; 14:3-4) kuuluvat toiseen, toonikaa sisältämättömään kokosävelasteikkoon cis-h-a-g-f-es ja jatkavat sikäli h-G- sivusävellajialuetta. Kehittelyn ensimmäisen puoliskon aloituksen päätasona toimii toonikakeskeiseen kokosävelasteikkoon c-b-as-ges-e-d kuuluva As-duuri (bVI) (Ibid.: 30), jolle tullaan asteittain kehittelyn alun B-duuri-harmonian kautta. Hitaan osan sävellaji, etenkin kun siellä gis-toonika esiintyy sekä molli- että duurimoduksena, valmistetaan siten 1. osan kehittelyssä (menetelmä on sama kuin Haydnin viimeisessä Es-duuri-pianosonaatissa, jossa adagion rohkeaa E-duuri-pääsävellajia ennakoidaan avausosan kehittelyn tahdissa 68). As:lta vaivutaan G:lle, ja edelleen siltä tritonusekvivalenssia käyttäen Des-duuritasolle (bII), jonka enharmoninen muunnos toimii ylöspäisen pienterssiprogession (käyrätorviharmoniat 12:4-13:5) Cis-E-G avaustasona. Kun näin saavutetun G-dominantin oma dominantti D vie sen tritonusekvivalentille As, tuloksena on sivusävelliike As-G-As. Toisen kokosävelsoinnun jälkeen esiintyvä, kehittelyn alkua (11:6-8; 12:1-3) vastaava puupuhallintekstuuri (14:5-10) on Ges-tasoisuudessaan finaalin vieläkin selvemmän kokosävelisen oktaavilaskeutuman epätäydellinen ennakointi.

Kehittelyn toisen vaiheen (14:10-) lineaarisena sisältönä on ennen muuta B-H-liike sekä esittelyn C-H-sivusävelisyyteen vastaaminen sille päinvastaisella H-C-yhdistelmällä tultaessa kertaukseen. Jos kehittelyn alkupuolisko perustuu

pääteeman aineistolle, jälkipuolisko käsittelee sivuteemaa kokosävelisesti es–f–g–a–h–cis–es (Howell 1985: 30) nousevana sekvenssinä (**esim. 14**). Vaikka tilanne on paikallisesti ottaen sävellajillisesti es-mollin prolongaatiota, se alistuu strukturaalisesti vieläkin tärkeämmälle bassoliikkeelle B–H: es-molli-vaihe alkaa B-dominantilta ja es-mollin sekstisoinnulle päädyttyessä soinnun bassosävel ges=fis toimii dominanttina H:lle. Vahvalta H-urkupisteeltä tullaan toki asteettain johtosävelisesti kertaukseen alkuun, mutta h-sävelen medianttiset implikaatiot tuottavat myöhemmin (1. osan kertauksen sivuteemassa ja finaalissa) painavia e-molli-kadensseja. Mielenkiintoista on sikäli havaita, että kehittelyn ainoat patarumpusävelet ovat juuri c ja h, jotka kuuluttavat modulaatioiden keskelläkin sinfonian keskeistä säveltasosuhdetta. Kehittelyn toisen vaiheen alussa (14:10–15:2) esiintyy erityisen jännittävä yhteentörmäys, kun paikallista b-keskusta vastassa ovat as edellisen vaiheen keskuksena sekä h eräänlaisena "dominanttipedaalina" (Ibid.: 31). Sama c:n ja h:n vastakkaisuus näkyy erityisen havainnollisesti kertauksessa sivuteeman aikana.

Kertauksen alun transponoidussa sävelikössä e–d–c–h — sävelikön c–as–b–g täsmällinen suurterssitransponointi — e:llä on liki yhtäläinen painoarvo c:n kanssa. Kertauksen lopun, joka ei toista esittelyn 'lopputeemaa', ja koodan tonaaliset tapahtumat ovat muunnetusti kehittelyn kromatiikan subdominanttitranspositiota: painopisteenä on ensin napolilainen bII aste (28:7–8); jousten vastaliikkeisen pizzicato-tekstuurin avaus- ja päätössointujen bassot a ja h kuuluvat samaan "dominanttiseen" kokosävelasteikkoon g–f–es–des–h–a. Largamente-taitteessa huomiota herättää — samoin kuin koko sinfoniassa — autenttisen toonikalopukkeen puuttuminen; sen sijaan iii:lla asteella on painava rooli.

Hitaan osan merkitystä sinfonian kokonaisuudessa ei pidä millään muotoa väheksyä. Vaikka se on karakteriltaan yksinkertainen, kansanomainen, parin tahdin mittaiset säkeet varioituvat rytmisestä alkumallista käsin taidokkaasti; osan tehtävänä on myös kvinttiambituksen diatoninen täyttö ja siten finaalin valmistaminen, kun melodiikka laajentuu koko oktaavin osalle. Keskiosan gis-molli-sävellajin liittyminen monin tavoin sinfonian tonaaliseen dispositioon, ei vähiten 1. osan kehittelyyn ja 3. osan toiseen episodiin, on sekin selviö. Jos gis/as-tason edustama bvi/bVI aste on ääriosissa modulaatiokohteena, keskiosa puolestaan saavuttaa C-duuri-tason nopeana välähdyksenä eräässä modulatorisesti kauimmaksi menevässä kohdassaan, kolmannen variaation h-molli/D-duuri-vaiheessa (39:9).

Suurterssisuhteiston C–e–gis/As lisäksi Sibelius kokeilee jo III sinfoniassaan oktaavin pienterssilävistystä. Ensiosan kehittelyssä menettelyä käytetään pientasolla, mutta pienterssisuhteiston johdonmukaisempi hyödyntäminen 2. osassa, vieläpä kohottaminen koko osan sävellaji-ideaksi, lisää entisestään tämän monissa analyyseissa väheksytyyn osan merkitystä. Keskiosan kaksi ensimmäistä teemaesiintymää pysyttelevät pääsävellajissa ja käväisevät vain teeman toisella puoliskolla rinnakkaisessa H-duurissa; sinfonian 1. osassa vähäiselle huomiolle jäänyt rinnakkaisävellajien suhde

lisääntyy entisestäänkin päätösosassa, jossa C-duuri ja a-molli asetetaan selkeästi alueina vieretysten. Hitaan osan kolmas teema nousee ensimmäisen säeryhmän jälkeen pienen terssin verran h-molli/D-duuri-tasolle. Toisen 'episodin' rooli, joka osoittautuu lopultakin aivan muuksi kuin vain episodiseksi, on tärkeä: se toimii pienterssiprogression täydentävänä vaiheena, jotta päästään takaisin lähtökohtaan, gis-molliin. Un pochettino con moto -taitteen päätasona on eittämättä As-duuri (enharmonisesti samanmuotoinen bVI kuin ääriosissa), mutta ennen sen vakiintumista f-molli-taso esiintyy painokkaana: f-mollia korostavat puupuhaltimien arabeskit, jotka kätkevät sisälleen laskevan kvinttiaiheen c-b-as-g-f, sekä matalien jousten vajoaminen osan alimmalle sävelelle, kontra-f:lle (kolmannen teemataitteen alussa on sama sävel enharmonisena vastineena, gis-mollin melodisena kuudentena asteena). Pienterssiprogressio, joka tuo mieleen Tshaikovskin IV sinfonian 1. osan vastaavan tonaalisen disposition sekä Franckin d-molli-sinfonian keskiosan, ei ole aivan täydellinen, sillä siihen vaadittaisiin vielä yksi teemataite lisää: d-molli/F-duuri-aluetta käyttävä teema, mutta se vaarantaisi osan parillisen muodon. Episodin As-duuri vahvistetaan kolmella mahdollisella vähennetyin nelisoinnun esiintymällä (41:5-6, 9, 10-11); näistä viimeinen on merkityksellinen, sillä muodollaan h-d-f-as se yhdistää As-duuri- ja C-duuri-sävellajit ajatuksellisesti. Sama sointu on päätösosan keskeisin jännite ja teemamuodostuksen lähde (**esim. 15**).

Hitaan osan erään jännittävän konfliktin muodostaa gis-mollin ja Gis/As-duurin tuottama h-his(=c)-suhde; se jatkaa samalla ääriosien c-h-debattia toisen sävellajin sisällä. Merkittävää on, että ristiriita jää tavallaan auki, kun 2. osa loppuu terssittömään avosointuun (Pike 1978: 103). Finaalin eräänä tehtävänä on gis:n voittaminen hitaan osan jälkeen, jossa sillä oli peräti toonikan status (Ibid.). Tämä tapahtuu useammallakin tavalla; tärkein niistä on finaalin kannalta h-gis-sekstin tulkitseminen h-as-septimiksi, joka virtaa toonikaan. Muita gis:n implikaatioita ovat scherzon 'episodit': niistä ensimmäisessä gis tulkitaan a-mollin johtosäveleksi ja jälkimmäisessä f-mollin/As-duurin terssiksi/priimiksi; jälkimmäinen taso on samalla sävellajillinen liittymäkohta keskiosan toiseen 'episodiin'. Scherzon viimeisissä tahdeissa (61:2-3) huomiota herättää viulujen toistuva as-sävel, jolle finaalin hymniteeman alun päällä itsepintaisesti soiva oboen g muodostaa purkauksen. Mutta finaali menee vieläkin pidemmälle bVI:n asteen viimeisenkin muiston hälventämisessä: teeman loppuhuipennus tapahtuu aina a-sävelellä, ensin fis-bassolla, mutta viimeisessä teemaesiintymässä c-urkupisteellä, ja lopuksi a:lta kurkotetaan voitokkaasti yläpuoliselle c:lle.

Tritonus-fis muodostaa yhtäläisen haasteen finaalille. Eräs tapa reagoida fis:ään on tulkita se enharmonisesti ges-säveleksi, mikä tuottaa 1. osan kehittäessä Cis/Des-duurin ja myös 3. osan kehittäessä Des-duurin (Pike 1978: 105). Finaaliteema on fis:n tuottaman sinfonisen jännitteen varsinainen purkamispaikka: siellä c-fis-intervallin tritonaalisesti komeasta väristä otetaan kaikki irti ja fis saa tuottaa sinfonian painokkaimmat kadenssit toimiessaan e-mollin dominantin kvinttisävelenä.

Fis:n esiintyminen c-urkupistettä vasten alistaa sen lopulta normaalille paikalleen dominantin johtosävelenä (Ibid.: 106). Sikäli päätöstahtien ponnekas C-duurikolmisointu on paljon enemmän kuin vain konventionaalinen lopetusele: se kietoo sisäänsä fis:n ja as:n vihoviimeisen purkautumisen g:lle, lävistää e-median tin ja johtaa h-c-jännitteen lepotilaan, toonikalle.

Finaalin sävellajiorganisaatio sisältää kaksi leimallista piirrettä: latentin terssisuhteisuuden sekä kokosävelisyyden (esim. 16). Scherzossa päätätteiden ja 'episodien' välillä vallitsee rondomainen tai triomainen sävellajisuhde I-vi ja I-iv; 'episodien' keskinäissuhteessa on olennaista a:n ja as:n, diatonisen ja kromaattisen kuudennen asteen vastakkaisuus. Toisen 'episodin' f-mollista edetään As-duuri-soinnun, joka septimin avulla muuttuu dominantiksi, kautta Des-duuri-tasolle, 'kehittelyn' alkamisen taitoskohtaan. 'Kehittelyn' alun päätasona on b-molli — vielä yksi terssisuhde —, minkä jälkeen itse 'kehittely' perustuu kokosäveliselle organisaatiolle: ensin b prolongoidaan ylöspäisellä käväisyllä b-c-d-c-b ja sitten laskevalla (c-)b-as-fis-e-linjalla, joka vie pidemmälle 1. osan vastaavat pyrkimykset. Linkki finaaliin täyttää lopulta koko oktaavin basson jyrähtäessä merkityksellisesti sävelkulun e-d-c: kun sama kulku yhden ainoan kerran esiintyy finaalisissa scherzosta tutussa motiivisessa asussa (64:5-6), se yhdistyy luonnollisesti scherzon vastaavaan, mutta toonikan alapuoliseen motiiviin c-h-a ja ennen muuta kokosävelvarianttiin c-b-as. Finaali keskittyy perustavaa laatua olevan c-h-suhteen käsittelyyn sekä medianttiseen e-molliin, mikä on paikallaan riittävän vastapainon luomiseksi toonikan alapuoliselle suurterssille gis/as. Näin syntyy mielenkiintoinen, vaikkakaan ei ainoa yhteys III ja VII sinfonian välillä: vahvan e-kadenssin sijoittuminen sävellyksen loppusivuille.

4.4. Nuorklassismi ja sinfonisen muodon uusi ykseys

Tutkijoiden valtaosa on yksimielistä siitä, että III sinfonia merkitsi ratkaisevaa käännekohtaa Sibeliuksen sävelkielen kehityksessä: kansallisromanttisesti, Tshaikovskihenkinisesti leimautunut sinfonisuus sai väistyä lopullisesti uuden klassisesti sävyttyneen ideaalin tieltä. "Kolmannesta sinfoniasta alkaen hän muuttuu kansainvälisemmäksi, 'eurooppalais-klassiseksi' säveltäjäksi", Erik Tawaststjerna kirjoittaa (1989 [1971]: 85). Uusi tyyli osui yksiin ulkoisen elämänmuutoksen kanssa; Ainolaan muuton inspiroimana Sibelius kirjoitti Carpelanille: "... paljon duuria elämässä. III [sinfonia] kulkee C-duurissa!" (Ibid.: 13). Toisaalta tyylinvaihdos ei ole niin raju kuin monesti on nähty, sillä jo II sinfonia on romanttisista piirteistään huolimatta sävellyksellisesti huomattavan keskittynyt; lisäksi II ja III sinfonian välissä syntynyt viulukonsertto, sinfoninen fantasia *Pohjolan tytär* sekä sävelrunon *En saga* uusittu versio kielivät temaattisen integraation uudesta tasosta (Howell 1985: 21). Nämä teokset ennakoivat myös sävellajidispositioidensa puolesta III sinfoniaa: viulukonserton

ensiosan eksposition sävellajijärjestys d-Des/Cis-b tulee hyvin lähelle III sinfonian avauksen C-h-G-suhteistoa ja *Pohjolan tyttären* avauksen suhteisto g/B-E viittaa sekä III että IV sinfonian suuntaan (Collins 1973: 175; Tawaststjerna 1989 [1971]: 69).

Muutosprosessin ajankohtaan sijoittuneet keskustelut Busonin kanssa Berliinin vierailun yhteydessä 1905 — ja monesti aiemminkin — tukivat nekin osaltaan kehitystä (Tawaststjerna 1989 [1973]: 20–23). On suorastaan houkuttelevaa nähdä yhteys Busonin kannanottokirjoituksen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, jonka italiankielinen versio oli valmis 1907, ja samana vuonna valmistuneen Sibeliuksen III sinfonian välillä. Kun Busoni peräänkuulutti uutta "absoluuttisen musiikin" ideaalia ja kirjoitti, että uuden musiikin tulee olla "muotoleikkiä ilman runollista ohjelmaa samalla kun muodolla on tärkein rooli" (1983 [1907/16]: 52), Sibeliuksen III sinfonia on monella tasolla vastaus Busonin odotuksiin. Siinä missä I ja II sinfoniaan liittyy mitä ilmeisimmin kansallis-patrioottisia sävyjä, myöhäisromantiikan psykologista retoriikkaa, III sinfonian mahdollisten ohjelmallis-poeettisten tarkoituserien löytäminen on työlästä. III sinfonian kasvanut materiaalitietoisuus, korkeamman tyyppinen orgaanisuus (Abraham 1952 [1947]: 22) ja kahdessa jälkimmäisessä osassa uusien muotojen luominen, keksiminen vanhojen skeemojen hyödyntämisen sijaan ovat nekin vastauksia Busonin muotoa koskeviin ajatuksiin. Vaikutussuhde on tosin voinut olla yhtä hyvin päinvastainenkin: Busoni on saattanut hyvinkin omaksua Sibeliukselta tämän klassisuuden kaipuun ideologian ja toimia sitten molempien yhteisenä puhutorvena siirtäessään ajatukset traktaatin muotoon.

III sinfonialle tyypillisiä piirteitä ovat muodonnan keskittyminen, ulkoisten mittasuhteitten supistuminen, osien lukumäärän vähentyminen, ilmaisun tiivistyminen, sointikuvan deromantisoituminen, rytmisen aineksen aktivoituminen, orkesterikokoonpanon pelkistyminen (Tawaststjerna 1989 [1971]: 82). Tuloksena ei ole kuitenkaan pastishi: "Sibeliuksen klassispohjainen evolutionismi lähenee sitä aatesuuntaa, jota Busoni kutsui myöhemmin nimellä 'junge Klassizität'." (Ibid.: 84–85). Kun Sibelius itse luonnehti III sinfonian viimeistä osaa ilmauksella "ajatuksen kristallisoituminen kaaoksesta", Tawaststjerna laajentaa ajatusta oivaltavasti esittäessään, että "koko teosta voitaisiin kutsua klassisen sinfonisen ajatuksen kristallisoitumiseksi myöhäisromantiikan suhteellisesta kaaoksesta." (Ibid.: 83).

Abraham vertaa varsin oikeutetusti Sibeliuksen III sinfonian 1. osaa Haydnin ja Mozartin avausosiin: "ensiosan orgaaninen ykseys on paljon edellä klassikoita ... ja myös yleinen arkkitehtuuri on kiinteä tavalla, jota klassiset edeltäjät ... eivät koskaan kehittäneet niin pitkälle" (1952 [1947]: 22). Howell on oikeassa esittäessään, että osa "avaa uuden perspektiivin haydnilaiseen monotemaattisuuteen" (1985: 27); sen sijaan on merkillistä, että Howell kutsuu Sibeliuksen uutta tyyliä neoklassiseksi (Ibid.: 21–22). Ensinnäkin Sibeliuksen klassinen ideaali syntyi huomattavasti ennen muodikkaita neobarokismi- ja neoklassismi-liikkeitä; toiseksi hänen musiikkinsa ei lainaile klassismista ulkoisia tyylipiirteitä tai edes täyty vanhoja muotoja sibeliaanisella

musiikilla, vaan Sibelius jatkaa klassismia sen oman musiikillisen ajattelun pohjalta ja luo samalla ainutkertaisia muotoja.

On totta, että III sinfonian 1. osa on eräissä suhteissa "lähempänä klassista normia kuin yksikään muu osa Sibeliuksen sinfonioissa" (Tovey 1981 [1935–9]: 494) ja "ortodoksisin" sinfonian osa (Abraham 1952 [1947]: 22), mutta muodon selväpiirteisyys ei tee silti siitäkään vain tavanomaisia standardiratkaisuja toistavaa sinfonianosaa. Jo siirtymä sivusävellajialueeseen tuo äkillisyydessään mieleen Beethovenin (V sinfonia) sekä Schubertin menettelyt (mm. *Keskeneräisen* sinfonian 1. osa); samaa menettelyä Sibelius sovelsi aina myöhemmin sinfonioidensa sonaattimuotoisissa avausosissa (sinfoniat IV–VI). Myös osan myöhempi tonaalinen kehitys ja sisältö poikkeavat melkoisesti klassisista esikuvista, ja temaattisen integraation tapa on uusi sinfonian historiassa; jälkimmäisessä mielessä Brahms muodostaa lähimmän vertailukohtan.

Tovey toteaa nasevasti, ettei Sibeliuksen musiikin helppotajuisuus ("simplicity") merkitse liiallista yksinkertaistamista ("simplification") (1981 [1935–9]: 492); Sibelius säilyttää jotain klassismista, mutta "seisoessaan 1800-luvun lopun 'sinfonisten runojen' mestareiden olkapäillä hän liikkuu täydellisen vaivattomasti vähiten vakuuttavissa teoksissaan ja helppous lujittuu vapaudeksi mestariteoksissa." (Ibid.: 493). Kun Sibelius "on valmis ... luomaan uusia muotoja" ja "ryhtynyt kehittämään sinfonian suurta traditiota ratkaisevasti eteenpäin" (Salmenhaara 1984: 234), saattaa tämä olla merkittävältä osin Sibeliuksen säveltäjän tyyppin ambivalenttisuuden ansiota. Koko uransa ajan Sibelius vaeltaa sinfonian ja sinfonisen runon välimaastossa, säveltää tasaisesti molempia ja kaipaa samalla sinfonisen muodon suurempaa liikkuma-alaa. Jo III sinfonian sävellystyön varhaisvaiheissa hän sanoo kirjeessään Ainolle (23–24.01.1905): "En kirjoita enää 'sinfoniiaa' vaan 'sinfonisk fantasi för orkester' on minun alanii!!!! Siinä voin vapaasti liikkua kun traditionia ei ole." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 40). Sitten V ja VI sinfonian sävellyssuunnitelmien aikoina 1912 hän horjuu "sinfonioiden" ja "orkesterifantasioiden" välimailla ja valittaa 1914 päiväkirjassaan 'sinfonia'-otsikon olevan haitaksi uusille sävellyksilleen: "Mutta — kun ne kerran ovat — tosiaankin ovat sinfonioita. Käsitettä täytyy laajentaa. Olen ainakin ollut myötävaikuttamassa siihen." (Tawaststjerna 1978: 26).

Sinfonisen muodon problematiikka on Sibeliuksen sävellystuotannon keskeinen kysymys ja hänen säveltäjäkehityksensä liikevoima; jokainen uusi sinfonia oli uusi vastaus tähän polttavaan kysymykseen. Siinä missä III sinfonian 1. osa merkitsee selkeää paluuta klassismin maisemaan, jopa klassistiseen havainnollisuuteen, mutta samalla kuitenkin muodon uudenlaista sisältöä, jota konventiot eivät sanele — kannattaa vain muistaa 'transition' lyhyys, 'lopputeeman' korvautuminen kertauksessa kehittelyyn assosioituvalla taitteella ja koodalla — , sinfonian muut osat ovat omin-takeisia ja perinteisiä muotomalleja kaihtavia kokonaisuuksia, niin selkeästi kuin ne sinänsä jäsentyvätkin. Jo toisen osan näennäinen vaatimattomuus ja artikuloituminen taitekaavaksi A–A1–B–A2–C–A3–Coda peittää sen kysymyksen, mikä on eri taitteiden

sisältö ja suhde muihin taitteisiin. Tawaststjerna näkee ongelman ytimen, kun hän sanoo, että "muotoratkaisu riippuu myös siitä, miten suuri merkitys annetaan sivuryhmille B ja C" (1989 [1971]: 89). Toisaalta voi kysyä ovatko B- ja C-taitteet varsinaisia sivuryhmiä tai jos ovat, ovatko ne keskenään samanarvoisia. Olennaista on, että B-ryhmä (37:1–19) puolittaa osan kahtia ryhmän alkupuolen sellohymnin (37:4–12) viitatessa karakteritasolla ensiosan koodaan ja finaali-teemaan ja että B-ryhmän — tai tarkasti ottaen sen loppupuolen — tärkein vastine osassa on kooda; B-ryhmän loppu (37:13–19) sekä kooda (45:8–14) kehystävät osan toista puoliskoa ja jatkavat samalla jo osan alussa ilmaantuneen ritornelloaiheen (31:10–12) vähittäistä esiinkasvua. Sen sijaan C-ryhmän tehtävänä on täydentää osan tonaalinen pienterssi-progressio, tuoda esiin sävellyksen keskeinen idea, laskeva kvinttiaihe, sekä luoda yhteyksiä 2. ja 3. osan säveltaso-organisaation kesken As-duuri-soinnun ja vähennetynt septimisoinnun avulla. 'Sivuryhmät' estävät muotoa lankeamasta nelitaitteiseksi 'muunnelmamuodoksi' ilman varsinaista muunnelmamenettelyä, joka kohdistuu taitteiden *sisäisiin* ominaisuuksiin niiden keskinäissuhteen sijaan; Normetin mukaan osa on Schubertin instrumentaalilaulutraditiota jatkava, soinnillisiin eroihin perustuva "säkeistöllis-muunnelmallinen muoto" (1967: 84–85). Ratkaisu aikaansaa muodon parillisen pääjaon sekä synnyttää oman prosessinsa, joka toteutuu osittain muun tapahtuman yläpuolella ja suhteuttaa osan sinfonian kokonaisuuteen.

Kolmannesta osasta löytyy rondon ja sonaattimuodon piirteitä: se alkaa karakteriltaan scherzon tapaan, luo muotomenettelyllään odotuksia rondo-konvention suuntaan, sisältää sonaattimaisen kehittelyn ja virtaa juhlaan päätösosaan, jonka neljä taitavasti hajautettua finaali-teeman esiintymää synnyttävät jälleen parillisen kokonaisuuden; Normetin mukaan finaali käyttää hyväkseen samaa muuntelumennettelyä kuin 2. osakin (Ibid.: 89). Kolmatta osaa kokonaisuutena voi luonnehtia turvallisesti vain scherzon ja finaalin yhdistelmän kautta syntyneeksi parimuodoksi sillä tarkennuksella, että scherzo- ja finaali-luonnehdinnat eivät voi tarkoittaa muototyyppisiä vaan karakterikonventioita. Parimuoto sinänsä on syntynyt kahdesta parillisesta kokonaisuudesta, joita yhdistää "kehittelyllinen siirtymä" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 91). Mikään ei estä näkemästä näin syntyneitä muotoa "sonaattimaiseksi kokonaisuudeksi" (Ibid.: 95), mutta tämä on perusteltua vain hyvin yleisellä tasolla samaan tapaan kuin VII sinfoniankin tapauksessa. Muoto on yksinkertaisesti "Sibeliuksen keksimä" (Tovey 1981 [1935–9]: 496): 1900-luvun alun ehkä suurin sinfoninen keksijä aloittaa III sinfonian päätösosassa muotouudistajan taipaleensa.

Piken mukaan on "sinfoniasäveltäjän kasvavan mestaruuden merkki, että sävellyksen kaikki elementit ovat läpeensä integroituneita" (1978: 98–99). III sinfonian tonaalinen kokonaisuus muodostaa loogisen kuvion, joka ryhmitetty suurterssiakselin C–e–gis/As ympärille, sisältää myös pienterssi-progressioita sekä diatonisuuden ja kokosävelisyyden välisen jännitteen — kaikki aineksia, joille myöhemmätkin sinfoniat perustuvat. Sinfonian temaattinen aineisto kehkeytyy kvartti-ambituksesta, toonikan

alapuoliselta tetrakordilta toonikan yläpuoliseksi kvinttirungoksi, sinfonian ydinintervalliksi, levittäytyy siitä kohden toonikan yläoktaavia, kunnes finaali-teema kokoaa kaiken yhteen sekä purkaa sinfonian käytevoimana olleen kromatiikan C-diatonisuudeksi. Jyrhämän väite, jonka mukaan "... kaikki johtaa finaali-teemaan ... ehkä lähtökohtana oli ajatus, joka lopullisessa teoksessa paljastetaan vasta finaali-teemassa", on pitkälti oikea, vaikka hänen käsityksensä kehityslinjasta onkin hivenen yksipuolinen, kun hän toteaa, että "finaali-teema on keskitetympi versio Andantinosta, joka puolestaan tiivistää ensimmäisen osan rakenteellisen kehityksen ja jonka teemassa yhdistyvät ensimmäisen osan kahden teeman karakteristiset piirteet" (1981: 93). Finaali-teema on kaiken päämäärä, tavoitteiden saavuttamisen symboli (Normet 1967: 89), mutta tiivistyksen sijaan nimenomaan temaattisen ekspansion tuote, koko temaattisen kentän keräymä, "ensimmäinen 'yhteenveto'(summing-up)-teema Sibeliuksen sinfonioissa" (Collins 1973: 189). Sinfoniassa ei ole Jyrhämän esittelemän, Salmenhaaralta omaksutun mallin — ydintematekniikka, ydinmotiivitekniikka, ydinrakennetekniikka (Salmenhaara 1979: 126–127) — mukaista ydinaihetta, jollei sellaiseksi katsota toonika-dominantti -tasolle lopulta kiinnittyvää kvinttiä ja sen melodista täyttöä. Mutta eräänlaisen vapaasti käsitettävän, kehittyvän ydinrakennetekniikan, joka perustuu Salmenhaaran mukaan temaattisia elementtejä yhdistävään abstraktiin malliin (Ibid.), tasoa sinfoniassa voisi hyvinkin edustaa kvartista C-oktaaviksi ja sen alakvartiksi laajenevan melodis-temaattisen kokonaisuuden, finaali-teeman, vähittäinen esiinkasvuprosessi.

III sinfoniaa on aiemmin pidetty lähinnä Sibeliuksen kypsään tyyliin johdattavana teoksena, ei sillä tavoin sisäisesti organisoituneena sävellyksenä kuin sinfonioita IV–VII tai sävelrunoa *Tapiola*. Analyytisesti on kuitenkin osoitettavissa, että "Sibeliuksen kolmannessa sinfoniassa toteutuvat jo varsin pitkälle vietyinä ne orgaanisen ykseyden periaatteet, joita on totuttu pitämään leimallisina lähinnä säveltäjän myöhäistyylille." (Jyrhämä 1981: 90). Jos lisätään seuraavaan loppuyhteenvetoon motiivisen ja teemallisen dimension ohelle käsitteet tonaalinen ja karakteristinen, Jyrhämän päätelmiin voi lämpimästi yhtyä: "ensimmäisen kerran luo Sibelius nyt laajan sinfonisen teoksen, jossa motiivinen ja teemallinen ykseys ei ole vain osakoh- taista tai perustu muutamaa aiheeseen, vaan jonka koko temaattinen aineisto on yhteydessä keskenään ja jonka temaattiset ja motiiviset kehityslinjat kulkevat koko teoksen alusta loppuun." (Ibid.: 94).

Ainoat mahdolliset epäilyt ja ongelmat liittyvät sinfonian muoto- ja tyyllitekijöihin. Howellin mielestä III sinfonia on lähinnä merkittävä kokeilu; finaali on puolivälissä II sinfonian kahden viimeisen osan ja V sinfonian avaavan pariosan muodollista yhteen- sulattamista, mutta jää yritykseksi, joka ei ole täysin onnistunut (1985: 39–40). Howell löytää kyllä scherzosta finaali-teeman vähittäisen esiinkasvun, mutta hän näkee jatkuvuuden puuttumisen, lyhyiden ennakoitien väliin jäävät liian pitkät taipaleet ongelmallisiksi (Ibid.: 41–42). Ongelmakysymys tämä on kuitenkin vain osittain, sillä

finaaliteema yhdistyy ilman jatkuvaa ennakointiakin sinfonian muuhun temaattiseen kehitykseen ja tonaalisiin perusideoihin; sitä paitsi koko sinfonian liike virtaa hymniteemaan. Myös Jyrhämä on tietoinen III sinfonian uutuuskien latenttisuudesta, kun hän toteaa, että "uudet tyylipiirteet toteutuvat ... kätkeytymmin, pikemminkin syvemmällä rakenteen tasoilla kuin itse musiikillisessa materiaalissa." (1981: 6).

Tyylin, wagnerilaisen myöhäisromanttisuuden ja klassisuuden yhdistymisen tasolla teos ei ole vielä särötön: 1. osan klassismi ja finaalin wagnerilaisuus eivät kohtaa toisiaan (Simpson 1965: 14). Howellin mielestä myös scherzon parodistisuus ja finaali-teeman liioiteltu "big-tune" -luonne lisäävät sinfonian tyyllistä ongelmallisuutta (1985: 40). Väitettä voi tosin suhteellistaa siltä näkökannalta, että Sibelius ei myöhemmissä sinfonioissakaan luopunut käyttämästä romanttista sanastoa sekä sibeliaanis-klassista sävelkieltä rinnakkain samassa teoksessa. Mutta hän oppi yhdistämään nämä juonteet — ja saman osan sisässä — vasta vähitellen. Kiistämätöntä on, että III sinfoniassa ne ovat vielä erillään toisistaan; Sibelius ei ollut vielä löytänyt kaavaa "öljyn ja veden" yhdistämiseksi (Simpson 1965: 14). Tyylikysymys liittyy samalla myös muotoon: päästyään myöhemmin eroon III sinfonian 1. osan kaltaisesta klassistisuudesta ja luotuaan sittemmin oman sibeliaanis-klassisen tyylinsä, hän ei enää koskaan kirjoittanut sinfonista muotoa, joka löytyisi sellaisenaan oppikirjoista. Musiikillisen materiaalin kiinteän ja ykseydellisen perustan näyttäminen rakenteen kaikilla tasoilla, myös pinta-tasolla, muotokompression lujittaminen ja tyylin yhtenäistäminen jäi seuraavien sinfonioiden tehtäväksi, haasteeksi, jonka päätepisteessä seisoo vihdoin yksiosainen sinfoninen fantasia, VII sinfonia.

5. MODERNISMI JA KLASSISMI IV SINFONIASSA

Sibeliuksen IV sinfoniaa pidetään VII sinfonian kera säveltäjän tuotannon ehdottomana huippuna. Constant Lambert kirjoitti jo 1934, että "Neljäs ja seitsemäs sinfonia ovat mielestäni kaksi aikamme hämmästyttävintä luovaa aikaansaannosta." (1985 [1934]: 276). Näistä erityisesti "Sibeliuksen neljäs on yleisesti tunnustettu sarjan hienoimmaksi." (Abraham 1952 [1947]: 25); myös Carl Dahlhaus näkee IV sinfoniassa Sibeliuksen sinfoniatuotannon huipun: "Sibelius saavutti neljännessä sinfoniassaan 'musiikillisen materiaalin tason', jota hän ei enää milloinkaan ylittänyt, ei edes seitsemännessä sinfoniassaan." (1980: 309).

Aina ei suinkaan ollut näin. Teoksen kantaesityksen aiheuttamat reaktiot olivat kansallissankarin aiemmin osaksi tulleeeseen juhlintaan verrattuna enimmäkseen masentavat: "Välteleviä katseita, päänpudistuksia, hämillisiä tai salaisesti ironisia hymyjä. Monia onnittelijoita ei taiteilijahuoneeseen tullut." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 229). Yhtä lailla arvostelijat oudoksuvat teosta paria poikkeusta — sekä Sibeliuksen ylintä henkistä tukijaa, Axel Carpelania — lukuun ottamatta. Heikki Klemetin mielestä "kaikki oli kummaa", ja hän epäili säveltäjän ylittäneen "terveen luonnollisen musikaalisuuden melodian intervallileikkelyssä" (Ibid.). Englannissa, jossa yleensä ymmärrettiin Sibeliusa hyvin, yleisön vastaanotto ei ollut sen parempi (Tawaststjerna 1988: 71); teos koettiin käsittömättömäksi, tolkuttomaksi, "kubistiseksi". Myös osaamattomuudesta Sibeliusista on syytetty tämän teoksen yhteydessä: "... hänen Neljäntensä on surullinen epäonnistuminen" (Slonimsky 1953: 178–179); "kolmas osa on vieläkin löyhempi kuin ensimmäinen — tarvittaisiin asianajaja Philadelphiasta löytämään mitään mieltä sen muodosta. Se kuulostaa taitamattoman urkurin improvisaatiolta." (Ibid.).

Vastaanoton vaikeus ja torjunta syntyjankohtana, myöhemmin yhä kasvava arvostus voivat johtaa vain yhteen johtopäätökseen: Sibelius lähestyi tonaalisesti vallankumouksellisimmassa teoksessaan oman aikansa käsityskyvyn rajoja, monin paikoin ylittikin ne. Vuonna 1911 Sibelius kuului eittämättä modernin musiikin (Dahlhaus: "die Moderne") leiriin yhdessä Straussin, Skrjabinin, Mahlerin ja Debussyn kanssa. Vaikka Sibelius ei lopulta ottanut materiaalin valinnassaan ja sen järjestämisperiaatteissa ratkaisevaa askelta uuden musiikin ("Neue Musik") puolelle, IV sinfoniassaan Sibelius sivuaa ajassa piilleitä modernistisia tendenssejä. Sinfoniasta löytyy yhtä lailla Schönbergin atonaalista ekspressionismia ja Skrjabinin sointu- ja asteikkotyyppejä läheneviä piirteitä kuin Debussy-tyyppistä impressionistista väritystä (Tawaststjerna 1971: 236–240). Sinfoniaa leimaa yhtä lailla Wienin toiselle koululle luonteenomainen kamarimusiikillisuus kuin Mahlerin IX sinfonian mieleentuopa ja Shostakovitshia enteilevä niukka linjataide (Tawaststjerna 1986: 189). Ei ole vaikeaa yhtyä Kari Rydmanin näkemukseen: "Neljäs sinfonia on tekijänsä ainoa johdonmukainen varhaismodernistisen musiikillisen ajattelun toteutus." (1963: 17). Tawaststjerna toteaa samoin: "Harmonisrakenteellisesti Sibeliuksen neljäs sinfonia oli ajan merkki." (1989 [1971]: 237).

Tawaststjerna varoittaa kuitenkin sijoittamasta IV sinfoniaa jännöksettömästi ekspressionismin tai impressionismin nimikkeiden alle: teoksessa näkyy yhtä lailla wieniläisklassismin, ennen muuta Beethovenin, esikuvallinen vaikutus (Ibid.: 236, 238). Myös sinfonian henkinen sisältö estää sen palauttamisen aikansa ismeiksi, joko tunnelmia kirjaavaksi impressionismiksi tai tuskan julkihuutavaksi ekspressionismiksi. Sibelius kutsui IV sinfoniaansa "psykologiseksi sinfoniaksi", hän "projisoi vaihtelevat sieluntilansa musiikkiin" (Ibid.: 239). Levakselle säveltäjä sanoi myöhemmin: "Itse asiassa sävellys on sieluntila, jota ei voi ilmaista muuten kuin sävelin." (1986 [1960]: 247). IV sinfonian vaiheilta löytyy lisäksi päiväkirjamerkintä: "Sinfoniahan ei ole 'sävellyskappale' tavallisessa mielessä. Se on pikemminkin uskonnustus elämän eri vaiheissa." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 215). Kotona oli sairautta, normaalia rahapulaa — "kurjuutta minne vain katsookin" (Ibid.: 222) — Suomessa elettiin venäläisten kasvavan painostuksen vuoksi "finis Finlandiae" -tunnelmissa, musiikillinen maailmankuva oli vahvassa käymistilassa. Aineksia ahdistavaan "pettuleipä"-ilmaisuuksi oli riittävästi. Epäilemättä "neljäs sinfonia on eräs psykoanalyttisen aikakauden merkittävimpiä dokumentteja" (Ibid.: 265). Mutta sittenkin: sinfoniassa on "synkän himmennuksen" (Ibid.: 240) lisäksi klassisuutta, ilmaisun pidättyvyyttä, muodon keskittyneisyyttä ja tuoretta originaalisuutta. Lisäksi se sulattaa onnistuneesti aikakautensa modernistiset tendenssit yksilölliseksi sävelkieleksi; monenlaiset ulkoiset impulssit ovat muuntuneet sinfoniassa kiinteän muodon saavutaneeksi persoonalliseksi ilmaisuksi.

5.1. Tritonus ja klassinen muoto

5.1.1. Tritonus ja tonaalisuus

IV sinfonian modernistisuus on yhdistetty nimenomaan sen korostuneeseen tritonussisältöön: "tritonussuhde kirpeyttää paikoitellen harmoniikkaa ja korvaa esimerkiksi sonaattimuodon fundamentaalisen kvinttisuhteen sekä aiheuttaa Sibeliuksen sävelkielessä niinkin erikoisen ilmiön kuin tritonussuhteisen bitonaalisuuden." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 236). Sibelius liittyy menettelyllään tietenkin yleiseen musiikinhistorialliseen tilanteeseen, funktioharmonian vähittäiseen hajoamiseen; prosessin eräs käynnistäjä ja symboli oli juuri tritonus Debussysta Bartókiin saakka. Leo Normet toteaa, että "(Sibeliuksen) Neljäs kuten Skrjabininkin tuotanto on aikakautensa luonteenomaisen suuntauksen — tritonussuhteisen dominanttisuuden — ilmentäjä par excellence." (1970: 30). Lionel Pike menee vieläkin pidemmälle, kun hän korostaa Sibeliuksen tajunneen profetaalisesti tritonuksen käytön seuraamukset: "eittämättä tonaalisena säveltäjänä Sibelius kirjoitti sinfonian, joka paljastaa, tässä tapauksen tritonuksen avustuksella, atonaalisuuden tuhoavan vaikutuksen musiikin

perusteisiin sellaisina kuin hän ne ymmärsi — ei vain sävellajisuuden ja teoksen muotorakenteen vaan myös melodian ja rytmin kannalta. Tämä oli, hänen näkökannaltaan, ehdottoman oikeaan osunut ennustus tulevien vuosien musiikillisesta kehityksestä." (1978: 111). Piken mielestä erityisesti 1. osan kehittämissä tuloksena on jopa "tonaalisuuden täydellinen tuhoutuminen ja säännöllisen rytmin täydellinen hylkääminen" (Ibid.: 107). Piken näkökanta saa tukea Sibeliuksen omasta lausunnosta, sillä keskustellessaan paljon myöhemmin Walter Leggen kanssa siitä, miksi hän ei ollut jatkanut ekstrovertissa ja harmonisesti vähemmän komplisoidussa V sinfoniasaan IV sinfonian linjoilla, säveltäjän vastaus kysymykseen kuului: "Beyond that lies madness or chaos." (Amis 1989: 152).

Niin keskeinen rooli kuin tritonuksella sinfoniassa onkin, on terveellistä muistaa, että "tritonus ei sisälly kaikkiin teemoihin" (Salmenhaara 1984: 284). Pelkän dominoivuuden sijaan tritonus asettuu pikemminkin mielenkiintoisiin suhteisiin perinteisemmän tonaalisen aineksen kanssa: "duurimolliharmoniikan ja kokosävelajattelun välinen jännite on sinfonian yksi perustekijä." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 236). Timothy Howell huomauttaa samoin, että tritonukseen liittyvän "kokosävelorganisaation tehtävänä diatonisessa järjestelmässä on olla kromatiikan systemaattisen hyödyntämisen menetelmä tonaalisuuden ohentamiseksi lopputuloksessa, ei sen tuhoamiseksi." (1985: 186).

Lyydisenä värityksenä ylinousevaa kvarttia tapaa Sibeliuksen tuotannossa alusta lähtien: leimallisena kokosävelasteikkona c–d–e–fis tritonus näyttäytyy III sinfoniassa, ja muissakin "neljättä sinfoniaa edeltävissä sävellyksissä se korostaa jännityksellistä, vierasta elementtiä" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 236). Hätkähdyttävintä IV sinfoniassa on tritonuksen sisältyminen teoksen avaavaan kokosävelmotiiviin c–d–fis–e. Kokosävelisyys luo alkutahteihin tonaalisesti painottoman avaruuden, metrisesti häilyvän tilanteen (ks. esim. 17). Alkutilanne vihjaa C-lyydiseen, mutta kun basson fis–e-heiluriliike tasoittuu ja sello aloittaa useimmiten päätteemäksi kutsutun melodiansa, keskuksiksi vakiintuu doorisesti sävyttynyt a-taso, a-molli. Teemaan sisältyvä painokas pieni septimi g viittaa parikin kertaa, voimakkaimmin tahdissa 17 (2:11), a-mollin luonnolliseen lähisukulaiseen, C-duuriin; samaan suuntaan vihjasi jo tosin teoksen avaus. Mutta C-duurin häive taitetaan välittömästi uudella tritonuksella g–des1 ja Ges-duuri-soinnun päällekkäisellä; jopa basson heiluriliike pysähtyy hetkellisesti ja vain patarumpu pitää huolta Ges-basson jatkuvuudesta parin tahdin ajan. Nämä kolmisen tahtia C:n ja Ges:n vastakkaisuuden kera ovat kuin pienoiskuva, ennuste tulevasta. Modulaatio on nimittäin johtavinaan C-duuriin, vieläpä triumfaaliseen sävyyn: ensiviulut ja -sellot kuljettavat alun kokosävelaiheen c-säveleltä tritonukselle, voittavat tritonuksen painovoiman ja vievät sen purkaukseen g-sävelelle käyrätorvien tukemana. Samaan aikaan bassoheiluri lakkaa ja basso aloittaa etenemisen g-säveleltä vastaliikkeisesti kohti oletettua toonikaa — päästäkseen vain d-terasävelelle, kun bassossa kuullaan raivoisa vastalause: näin c:n asemasta

ilmaantuu cis, joka muodostaa puolestaan tritonuksen g-sävelelle, ja cis:n perään sille kvintin muodostava ja uuden keskussävelen roolin ottava fis. Ensimmäisen bitonaalisen yhteentörmäyksen seurauksena konventionaalinen modulaatiokohde vaihtuukin Fis-duuriksi, C-duurin tritonusvastineeksi. Päätymisen a-mollista Fis-duuriin ei ole sinänsä tavatonta: romantikot harrastivat kyllä kaikkia mahdollisia kromaattisia terssisuhteita, mutta hämmentävä on tapa, jolla sinne joudutaan (Jordan 1984: 85). Uuden sävellajin dominantti jyrähtää vain soimaan, seuraa kohoavien Tristan-sointujen ja niiden purkausten sarja, kunnes päädytään — Schönbergin läheisyysperiaatteen mukaisesti — johtosävelsuhteisesti Fis-duuri-soinnulle. Samaan suuntaan vihjaistiin jo Ges-duurin aiemmalla ilmaantumisella; loppujen lopuksi sivusävellajivaiheeseen tultaessa voidaan todeta mottomotiivin kaikkien tonaalisten implikaatioiden toteutuneen sävellajitasolla.

Modulaatiotavan poikkeuksellisuuden vuoksi uusi sävellaji ei urkupisteestä huolimatta vaikuta alkuun vakaalta: seuraa uusi Tristan-sekvenssi, tulo sivuteeman jälkikäivävaiheeseen ja päätymisen harhapurkauksella (Fis-duurissa sointuyhdistelmän V7-vi asemasta V7-IV) H-subdominantille. Torvien etäältä kaikuvat luonnonkvintifanfaarit rauhoittavat tilanteen, minkä lisäksi vaskien sointusarja E-B-Cis — eksposition sävellajisuhteiden C-Fis-a tarkka transpositio — johtaa ensimmäiselle ja ainoalle sivusävellajin vakiinnuttavalle dominantti-toonika -yhdistelmälle. Korvauksena Fis-duurin yllättävälle sisääntulolle eksposition päätös on — edeltävä subdominanttinen vaihe mukaan lukien — sitäkin vakuuttavampi vahvoine plagaalisiin alueineen. 'Loppuryhmä' (5:1-) alkaa ja päättyy subdominanttifunktionaisesti sellojen aiheilla ais-cis-e ja dis-fis-a (toinen tärkeä tritonus!) sekä sellojen hymnimäisellä huminalla (5:10-11). Kannattaa myös havaita D-kirjaimen kohdalla kaksi kertaa ilmaantuva sointuyhdistelmä V7/(V)-I, jossa näkyy lyhdisenä sävytyksenä uuden tritonuksen vaikutus.

Ensimmäisen osan kehittelynä pidetty vaihe (6:1-10:4) on hämmentänyt tutkijoita. Pike pitää sitä atonaalisena, tonaalisuuden täydelleen hajoittavana (1978: 107), kun taas muutoin oivaltava ja tarkkanäköinen Simon Parmet on joutunut laskemaan aseensa kokonaan: "Tämän jakson soinnutusta tuntuu yhtä mahdottomalta selittää kuin sen metristä rakennettakin. Sointurakenteessa on ylen vaikeata varmasti määrittellä tonaalisia olosuhteita, kun määrättyä sävellajia ei koskaan voi havaita." (1955: 58). Kehittelyn analysoimisen monet vaikeudet syntyvät "vaeltavasta harmoniasta" (Schönberg) sekä kokoaskelsävelisyydestä, joka karttaa yksiselitteisiä tonaalisia keskuksia. Jakson eittämättömistä uutuuksista huolimatta siitä löytyy kuitenkin myös selvää perinteistä polaarisuutta. Howell jakaa kehittelyn kahtia: tahdit 54-72 (6:1-7:2) ja 72-88 (7:2-10:4) muodostavat sen puoliskot (1985: 136).

Kehittely alkaa harvinaisen perinteellisesti pääsävellajin dominantilla, e-mollissa, mottoaiheen muunnoksella, joka kokosävelisyyden sijaan korostaa mollimoodia (esim. 18). Yhtä selvästi ensimmäinen taite päättyy h-mollille. Kun e- ja h-mollin

välille jää pääteeman gis-molli-esiintymä (6:8), kehittelyn ensimmäinen puolisko tuottaa implisiittisen dominanttiprolongaation e-gis-h pääsävellajille. Mielenkiintoisen vertailukohdan ilmiölle muodostaa William J. Mitchellin löytö Wagnerin *Tristan*-alkusoiton ensitahdeista: myös siellä pääaiheen kolme ensimmäistä esiintymää prolongoivat a-molli-pääsävellajin dominanttia, tosin mollimuotoisena e-g-h! (1967: 172–173). Sibeliuksella prolongaatiota tukevat myös puhallinten repliikit: cis-dis tahdissa 57 (6:4) vahvistaa selloilla olevan pääteeman e-mollisuutta ja gis-sävel vähän myöhemmin (6:7–8) tuo sisään gis-tasaisen pääteemaesiintymän; myös toistuva korkea c-yläsivusävel (6:12–15) yhdessä vahvan ais-alajohtosävelen antaa h-sävelle painokkuutta. Kullekin keskussävelle löytyy myös tritonaalinen vastavoima: e-, gis- ja h-mollia ympäröivät doorisesti sävyttyneet b-, d- ja f-asteikkoaiheet.

Ensimmäisen taitteen loppupuolella h:n yläpuolinen sivusävel c aktivoituu, tuottaa pääteemaan implisiittisesti sisältyneen ylinousevan kolmisoinnun prolongaation tasolla e-gis/as-c ja liu'uttaa tapahtumat diatonisesta tonaalisesta ympäristöstä kokosäveliseen toiseen taitteeseen; sävelmateriaalin kannalta taitteiden raja on sikäli joustava. Howellin löytöä, jonka mukaan toinen taite perustuisi kahden ylinousevan soinnun, d-b-fis ja c-as-e, prolongaatioon (1985: 149), voi pitää jossain määrin illusorisena, mutta josten sordinoidun, mottoaihetta käyttävän virvatulen säveltasorganisaatio rakentuu kahden mahdollisen kokosävelasteikon vuorottelulle (**esim. 19**); vaikka mottoaiheen voi löytää kudoksesta jatkuvasti toistuvana, eri ääniin sijoitetuna kuviona, se saa esiintymiskerroillaan usein eripituisia etulisiä, minkä vuoksi se on usein kvintin tai sekstin laajuisen kulun päätösvaihe. Kokosävelkenttien vuorottelu on kuitenkin verrattain epäsäännöllistä — yhteistä sille on vain jatkuva laskeva pyrkimys, jonka ylöspäiset kvarttihyppyt välillä rikkovat — , ja kun kuulohavainnossa tremolot hajoavat eriytymättömäksi usvaksi, himmerrykseksi, ei vaikuta mielekkäältä perustaa toisen taitteen tonaalisuuden analyysia pelkästään tähän taustaorganisaatioon. Tonaalisuutta määrittävät huomattavasti selkeämmin taustasta nousevat, mottomotiivin kolmisävelisiksi muuntuneet repliikit, jotka suuntaavat liikettä voimakkaasti kohti a-toonikaa. Pyrkimystä vahvistavat puhallinten korkeat cis-leimaukset sekä patarummun tukeva pysyttely perussävelellä; ainoan kerran kun kontrabasso osallistuu — tuskin kuuluvasti — mottoaiheen nopeutetun version esittämiseen (8:4), se on dominanttinen suhteessa toonikaan. Kontrabassojen ja sellojen nelinkertainen mottoaihe pitkin aika-arvoin tasoilta fis, g, gis ja a johtaa vääjäämättä toonikan paluuseen; viides c-korkeudelta alkava esiintymä (10:3) on sitten mottoaiheen kertaus alkuperäisellä tasolla, nelisäveliseksi palautuneena, mikä johtaakin kertausjaksoon. Kokosävelisen tapahtuman sisälle tuodaan lisäksi varsin varhain (8:4–) toisessa taitteessa puupuhaltimien doorisia asteikkoaiheita, jotka auttavat diatonisuuden palauttamisessa ja kertaukseen pääsyssä.

Vahva a-painotteisuus — toonika on ikäänkuin läsnä olematta sitä diatonisessa kentässä — tekee kehittelyn lopusta jo eräällä tapaa kertauksen kehittelyn sisässä;

toonikaan liittyvä septimi tuottaa dominanttisen sävyttymisen, mikä viekin luontevasti varsinaisen kertausjakson alkamiseen esittelyn keskeltä subdominantitasolla (11:4–7). Kun subdominanttikertauksen idea on tuttu jo barokista ja kun Sibelius aloittaa kehittelyn dominantilta, on yllättävää havaita, että Sibelius "moderneimmassa" sinfoniassa turvautuu tonaalisen disposition perinteisimpään malliin; Sibelius kiinnittyy traditioon myös muissa suhteissa, kuten myöhemmin käy ilmi. Kertaus on lyhentymistä lukuun ottamatta kirjaimellinen, mutta kannattaa silti huomata tritonus dis/a, joka on keskeisellä sijalla myöhemmin, sekä koodan tapahtumat (13:7–11), jotka vievät uudestaan osan johdantoon: aloitetaan tasolta c–d, tauon jälkeen seuraa e–fis, kuten esittelyn transitiossakin, mutta ratkaisua kaihdetaan. Toisaalta: mottoaihe esiintyy päätöstahdeissa muunnettuna ylinousevasta kvartista vähennetyksi kvintiksi, joka puretaan a-toonikalle. Osan päätöksessä vastataan siten johonkin, vaikkakin useimmat ongelmat jäävät vielä vaille ratkaisua. Koko osan tonaalinen sisältö on esitetty kiteytetysti **esimerkissä 20**.

5.1.2. Tritonus ja motiivisuus

Teoksen avaavan tritonusmotiivin hedelmöittävä vaikutus koko sinfonielle on suuri: se toimii "akselina, jonka ympärillä koko sinfonia kiertää" (Parmet 1955: 56). Mutta tritonuksen kaikivoipaisuutta ei pidä liioitella: "tritonus ei sisälly kaikkiin teemoihin" (Salmenhaara 1984: 284). Myös Kari Rydmanin ansiokas ja seikkaperäinen IV sinfonian motiivianalyysi perustuu lähtökohtaan, että tritonuksen ohella toisena motiivina sinfoniassa on puhdas kvintti ja kvinttikenttä (1963: 20). Lisäksi hänen mukaansa Sibelius projisoi intervallin tai sävelkulun — myös kokosävelmotiivin — sinfoniassa tonaalisesta kentästä toiseen, ja itse asiassa perusmotiivi c–d–fis–e edustaa sekin kokosävelisyyden lisäksi lyydistä ja fryygistä diatonista kenttää (Ibid.: 21). Asian voisi kärjistää toteamukseen, että tritonus sinänsä ei ole sinfoniassa tärkeä — niin karakteristinen kuin sen tuottama sointi onkin ja niin elementaarinen ja liikkeelle paneva voima kuin se onkin — vaan sen mahdollistama kokosävelisyyden ja diatonisuuden välinen vastakkaisuus, joka lävistää alusta pitäen eri tavoin ja eri tasoilla koko sinfonian.

Siinä missä mottoaihe (**ks. esim. 21a**; 1:1) on kokosävelisen tritonaalisuuden kantaja, sellojen pääteema (**esim. 21b**; 2:2–3) on basso-ostinaton doorisesti värittämänä molli-diatonisuuden edustaja. Pääteema sisältää hetkellisesti leimahtavan alajohtosävelen tuottaman ylinousevan kolmisoinnun alluusion myötä myös kokosävelisen ulottuvuuden; tämä implikaatio toteutuu myöhemmin kehittälyssä. Transitiossa kvintti (**esim. 21d**; 3:2–7) ja tritonus vähennettynä kvinttinä (**esim. 21c**; 3:3–6) törmäävät riittävästi yhteen. Tämän jälkeen sivuteema merkitsee ensimmäistä sovitteluyritystä, sillä tritonus- ja kolmisointuelementit punotaan siinä yhteen (**esim. 21e**;

3:10–11). Teeman jälkisie (4:1–) sisältää käännettyssä ja täytetyssä muodossa (**esim. 21f**; 4:1–4) — se palaa myöhemmin finaalin keskijaksossa — mottoaiheen ensimmäisen projektion diatoniseen, tosin tonaalisesti asettumattomaan ympäristöön. Käyrätorvien fanfaarit (**esim. 21g**; 4:3–5) ovat puhtaan kvinttimaailman edustajia, samoin kuin vaskien kadensoiva sointujakso (**esim. 21h**; 4:6). Loppuryhmässä tritonuksen ja kvintin välinen jännite on hyvin lievä (**esim. 21i–j**; 5:1–4), suorastaan muistumanomainen josten dolce-karakterin ansiosta. Merkittävää esittelyn päätöksessä on mottoaiheen projisointi aitoon Fis-jooniseen kenttään (**esim. 21k**; 5:11–12); sivusävellajin terssille ja perussävelle päättyvät esiintymät ovat kutistuneet puhtaan kvartin ulottuvuuteen.

Howellin mukaan kehittelyn alkupuolisko on "ylinousevien kolmisointujen sisäisten mahdollisuuksien tutkimista" (1985: 144). Kun taitteen tonaalinen organisaatio on funktioharmonisesti määriytynyt, ylinousevan kolmisoinnun hahmon ottanut pääteema (**esim. 21m–n**; 6:4–8, 11) hallitsee puolestaan sen melodista sisältöä. Jo Gray havaitsi, että taitteen alkupuolella eksposition pääaiheet on nivelletty yhteen (**esim. 21m**; 6:4–8) (1935: 38; Gray–Jalas 1945: 54–55). Pääteeman muuntunut versio ylinousevine sointuineen (**esim. 21n**; 6:11) johtaa joka tapauksessa luontevasti toisen taitteen tritonuksen ja kokosävelisyyden täydelleen hallitsemaan kenttään. Perinteisen "oikeaoppisesti" Sibelius käsittelee siten kehittelyn alkupuolella pääteemaa, näyttää siinä piilleet kokosäveliset mahdollisuudet ja keskittyy loppupuolella mottoaiheeseen/sivuteemaan erottamalla siitä hurjia kolmisävelisiä riuhtaisuja (**esim. 21o**; 7:2–4), joissa tritonushypystä otetaan irti kaikki mahdollinen. Mottomotiivin riekaleiden ja kokosävelisesti humisevan taustan päälle ilmestyy puupuhaltimien asteikkoaihe, joka doorisesti sävyttyneessä molliluonteessaan viittaa eteenpäin. Kertausjakso alkaa, kun perusmotiivi pystyttää a–e-kvintin (10:2–4). Samalla kuullaan alkuperäisellä tasolla perusmotiivi c–d–fis–e, joka liittyy saumattomasti sivuteemaan: motto toonikalisoidaan, kun sen alkuperäisestä fis-tritonuksesta tehdään A-duurin kvintille purkautuva sekstipidätysävel. Koodassa mottoaiheen kehyksen muuttuminen vähennetyksi kvintiksi (**esim. 21p**; 13:7–11) ja ylimmän sävelen purkautuminen a-toonikalle päättävät tritonuksen lannistamisen ensimmäisen vaiheen. Merkillepantavaa 1. osassa on mottoaiheen tritonuksen sopeuttaminen kulloiseenkin tonaaliseen ympäristöön: kokosävelkentässä se saa kahleetta vallita, mutta muutoin se liitetään pääteeman kolmisointuaiheeseen (sivuteemassa, kehittelyn ja kertauksen alussa). Tritonussävel voidaan tulkita myös alaspäin purkautuvaksi pidätykseksi, mikä tuottaa koodassa dominantti-toonika -suhteen e–a, tai koko motiivi voidaan projisoida joonisen kentän puhtaaksi kvartiksi kuten esittelyn lopussa tapahtuu. Tritonus-intervallin ylemmän sävelen luonnollinen, ylöspäinen purkaussuunta jää vielä hyödyntämättä; silloin, kun se on kerran onnistumaisillaan transitiossa (3:2–4), basso estää viime hetkellä puhtaan kvintin syntymisen.

5.1.3. Tritonus ja ensiosan muotoratkaisu

Motiivien merkitys Sibeliuksen muodonnalle on yleisesti tunnustettu tosiasiassa. Kun Sibelius on itse vielä todennut, että "ajattelen antaa musiikillisten ajatusten ja niiden kehittymisen mielessäni määrätä muodon" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 252), on lausuma johtanut käsitykseen, että perinteiset muototyypit ovat menettäneet merkityksensä Sibeliuksen musiikissa. Esimerkiksi Howell toteaa: "Näkemyksesi muodosta jatkuvan temaattisen kehityksen tekniikan tuotteena pikemminkin kuin ennalta olemassa olevien mallien seuraamuksena on tässä teoksessa erityisen originaali ja merkittävä." (1985: 130). Myös Salmenhaara esittää, että "vaikka sonaattimuodon kaava etäisesti hämää ensiosan taustalla, se on itse asiassa tästä täysin vapautunut omaehtoinen muotorakenne, joka olennaisesti perustuu motiiviseen prosessiin eikä teemojen esittelyyn ja kehittelyyn" (1984: 285). Niin oikean suuntaisia kuin nämä käsitykset Sibeliuksen muodonnallisesta vallankumouksellisuudesta ovatkin periaatteessa ja niin houkuttelevaa kuin onkin laatia vaihtoehtoisia, yksilöllisiä muodonkuvauksia — mm. Kari Rydman (1963: 28) näkee 1. osan esittelystä ja loppuun saakka ulottuvasta kahdenpuolisesta kehittelystä koostuvana jatkumona AB | CAC | | — yhtä kiertämätöntä on, että Sibelius oli ikätoverinsa Richard Straussin lailla "aivan liiaksi wieniläisklassismin kyllästävä hylätäkseen sen muotomaailman." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 242). Kai Maasalo toteaa oivaltavasti: "Sibelius ei enää rakenna 'sonaattimuotoja', 'rondomuotoja', 'laulumuotoja' jne., vaan käyttää hyväkseen ainoastaan näiden muotojen idean: teemojen vastakohtaisuus, vaihtelevuus ja kehittyminen — vain tämä oleellinen on jäljellä." (1964: 144–145). Lähimmäksi totuutta osuu ehkä sittenkin Erik Tawaststjerna, joka pohtii Sibeliuksen musiikin kasvuprosessin evolutionistisuutta tai revolutionistisuutta. Hän kysyy: "onko mielekästä palauttaa eri osat klassisiin muototyyppisiin ...? Vai onko niitä kuvattava kokonaan uusin käsittein?" (1989 [1971]: 242). Tawaststjerna vastaa: "Evolutionisti Sibelius ei koskaan menetä kosketustaan perinteeseen, vaikka hänen metamorfoositekniikkansa ja muotoajattelunsa useissa tapauksissa sivuavatkin vallankumouksellisuutta. Neljännessä sinfoniassa on ensimmäinen osa selvästi kasvanut esiin sonaattimuodosta." (Ibid.).

Harold E. Johnsonin väite, että IV sinfonia "ei ole radikaali muodoltaan" (1960: 150) saattaa tuntua vaikealta hyväksyä, mutta yllättävyydestään huolimatta väite osuu oikeaan. IV sinfoniassa, jossa Sibelius laajentaa ennen muuta käyttämänsä tonaalisen materiaalin aluetta ja tutkii diatonisuuden ja kokosävelisyyden välistä suhdetta, hän on muodolliselta keksinnältään konventionaalimpi kuin puhtaan diatonisessa VII sinfoniassaan, joka on puolestaan kokoonpantu "sävellajien yksinkertaisimmista asteikoista ja soinnutuksen alkeellisimmista aineksista" (Downes 1945: 95). Modernisuutta yhtäällä, tasapainotusta toisaalla. Rydmanin mielestä 1. osan sonaattimuototulokinnassa on ongelmana kertauksen alkaminen sivuteemasta ja pääteeman vähäinen

rooli ensiesiintymisen jälkeen (1963: 27). Esittelyyn nähden tyypistettyjä kertausjaksoja löytyy kuitenkin runsaasti klassisesta sonaattikirjallisuudesta lähtien, joten kyse ei ole historiallisesti ottaen minkäänlaisesta ongelmasta. Toinen epäilyn aihe on sitäkin ihmeteltävämpi, kun Rydman ilmoittaa toisaalla IV sinfonian musiikillisen perussisälön olevan kehittämissä ja orgaanisessa varioinnissa (Ibid.: 19). Jos orgaaninen variointi on tärkeää, eikö jonkin musiikillisen tosiasian myöhemmän vastineen pidäkin esiintyä alkuperäisestä poikkeavassa muodossa? Howell osuu naulan kantaan teesillään, jonka mukaan sinfonian äärimmäinen ekonomisuus, muodollisen ilmaisuuden klassinen tiiviys on tulosta jatkuvan kehityksen synnyttämästä suggestiivisesta voimasta, eksplisiittisyyden periaatteen korvaantumisesta implisiittisyydellä, jolloin kirjaimellisen toiston tai kertauksen sijaan astuu viitteenomaisuus (1985: 129–132). Jos pääteema ei esittelyn jälkeen kertaudukaan semmoisenaan, sen muunnetut esiintymät muodostavat kehityksen alkupuoliskon; lisäksi esittelyn lopussa jousten lempeät murtosointukuviot muodostavat sekä karakteristisen että materiaalisen vastineen pääteemalle. Toisaalta puhe jatkuvasta temaattisesta prosessista on liioiteltua, sillä kiistatta 1. osan A-duurissa oleva vaihe on viittä viimeistä päätöstahtia lukuun ottamatta esittelyn Fis-duurivaiheen kirjaimellinen pienterssitranspositio: siis kertaus.

Vaikka Rydmanin muotoratkaisu — AB | CAC || — ei olisikaan kokonaisuudessaan hyväksyttävissä, oikeansuuntaista siinä on kaksiosaisuus. Osan muotokokonaisuuden tulkinnassa voidaan nimittäin lähteä sonaattimuodosta ja silti käsittää se uudella tavalla — ikivanhan menettelyn toisintona. Howellin implisiittisyyden periaate tuottaa kauniin kaksiosaisen ratkaisun, jossa kehittäminen vastaa esittelyn alkua sekä kehittäminen ja kertaus yhdessä koko esittelyä. Hän käyttää alkupuoliskosta nimitystä *statement* (=väite), kun taas jälkipuolisko saa suhteessa ensimmäiseen puoliskoon nimityksen *counterstatement* (=vastaus) (1985: 132):

statement		counterstatement			
<i>esittely</i>		<i>kehittäminen</i>	<i>kertaus</i>		
1. aihe	transitio	2. aihe	1. aihe	trans.	2. aihe
A	B	C	A1	B1	C1

Kyseessä on siten jo barokissa ja varhaisklassismissa käytössä ollut aito binaari muoto, joka toimi myöhemmän sonaattimuodon lähtökohtana. Beethovenin — myöhäistuotannossaan (ks. mm. pianosonattien op. 101 ja 109 avausosia) — lailla Sibelius etsiyty klassismin juurille! Binaarisuutta vahvistaa esittelyn sisäinen kahtiajako: alun c–d–fis–e-motiivin kokosävelistä rakennetta vastaa sivuteeman a–h–dis–cis-aloitus, joka käyttää toista mahdollista kokosävelasteikkaa, ja 'pääteeman'

kolmisoinnulle perustuvaa rakennetta vastaa 'lopputeeman' arpeggiointi (Ibid.: 138). Myös pituussuhteet tukevat binaaria ratkaisua: osa jakaantuu näin täsmälleen yhtä pitkiin puoliskoihin (57 + 57 tahtia)! Lopputuloksena on muoto, joka on samalla kertaa vanha ja uusi: sonaattimuotoisuutta vahvistavat kertaus sekä paluu tonaaliseen a-keskukseen — tosin duurimuodoksena — ja prosessiivisuutta kokosävelisyyden ja triadisuuden välinen jännite sekä sen kehitys (liki) läpi osan päätöstahteihin asti. Vastoin Howellin näkemystä Sibelius hyödyntää vanhoja malleja mutta käyttää niitä omiin tarkoituksiinsa uutta luovalla tavalla: Sibelius on konventionaalinen evolutiivisti ja revolutionisti, Howellin väitöskirjansa tiivistelmässä luonnehtima edistyksellinen säveltäjä vanhoillisen tai vallankumouksellisen sijaan. Ensimmäinen osa on tiivis ja keskitetty, klassinen — mutta kuinka paljon Sibelius ehtiikään sanoa suppeassa muodossaan!

5.2. Scherzon arvoitus

5.2.1. Trion ongelma

IV sinfonian 2. osan ongelma keskittyy kysymykseen trion sijainnista. Jos osa on scherzo — kuten suurin osa tutkijoista ajattelee — niin alkaako trio daktyylirytmisestä taitteesta (16:1–) vai muodostaako sen vasta Doppio più lento -tempomerkinnällä (22:28–) varustettu päätöstaite? Kolmannen vaihtoehdon mukaan "saa luvan venyttää määritelmiä katkeamispisteeseen ja sen ohikin, jos tahtoo toisessa osassa nähdä scherzon tai rondon näiden käsitteiden klassisessa merkityksessä" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 243). Krohnin käsitys, jonka mukaan kyseessä on rondomuoto päätaitteen kolminkertaisine esiintymineen, ei vaikuta järkevältä tulkinnalta lähinnä sen vuoksi, että osan arkkitehtuurin kannalta äärimmäisen tärkeän Doppio più lento -taitteen hän nimeää — kuten kyllä eräät muutkin analyttikot — koodaksi (1942: 109–111). Roiha nimittää myöskin osan rondomuodoksi, mutta hänen kirjainkaavansa A B Ü A' Ü Z (1941: 116–117) viittaa samaan suuntaan kuin Tanzbergerin tulkinta 'kolmiosainen laulumuoto' A B A' C(=epilogi) (1962: 111). Parmet yhtenä ensimmäisistä kutsui osaa vapaaksi sinfoniseksi scherzoksi, olkoonkin, että hän nimitti loppua laajennetuksi koodaksi (1955: 62). Abrahamilta lienee peräisin ajatus, että juuri lopputaite on scherzon trio ja että scherzon päätaitteen kertaus on supistunut vain muutamaksi tahdiksi väärässä A-duuri-sävellajissa (1952 [1947]: 26). Myös Jordanin mielestä osa on "'scherzo ja trio' ilman 'scherzon' paluuta" (1984: 92).

Tawaststjerna kuuluu harvoin tutkijoihin, joita ei miellytä pinnallinen scherzo-tulkinta. Doppio più lento -jaksossa hänen mukaansa "Sibelius puhuu uutta musiikkilista kieltä, jota ei voi pakottaa scherzo- tai rondokaavioihin. Jos sen tekee, jotain olennaista jää huomaamatta: sen miten A- ja B-taitteiden hahmot ja rakenteet äkillisesti

paljastavat Doppiu più lentosta -jaksossa olemuksestaan aivan uusia puolia." (1989 [1971]: 251). Myös Rydman toteaa, että "pitkä loppujakso saa merkittävyyttä pitkälti ohi tavallisen coda-merkityksen ... tälle jaksolle voidaan antaa tietty kehittäjäjakson asema" (1963: 29). Rydman esittää lisäksi mielenkiintoisen muotoratkaisun osalle: "Tematiikka esitellään alussa ... ja kumpaakin ryhmää kehitellään erikseen, kuitenkin niin, että A-jakso kerrataan kehittäjien välissä."; tällainen muoto olisi "täysin tuntematon perinteellisten muotojen valikoimassa" (Ibid.).

Loppujakso on elämyksellisesti jotain aivan uutta ja poikkeuksellista osan muutoin hilpeäkössä scherzo-karakteristiikassa — sitä ei käy kieltäminen. Mutta mitä vaikuttaa muototulkintaan tosiasia, että loppujakso on materiaalisesti ottaen daktyylijakson miltei identtinen toisto? Jo Gray vihjaisi nuottiesimerkeillään loppujakson sukulaisuuteen B-jakson (daktyylijakson) kanssa (1935: 41; Gray-Jalas 1945: 57–58). Vertailussa voi mennä huomattavasti pidemmälle. Esittämällä alekkain daktyylijakso (16:1–17:11) sekä jompi kumpi Doppio più lento -jakson puolikas (22:28–24:14 tai 24:15–27:3) on helppo todeta, että pieniä yksityiskohtia lukuun ottamatta vastaavuus on tarkka; jälkimmäinen on edellisen rytmisesti muunnettu kvarttitranspositio (**esim. 22**). Menettely on samansuuntainen kuin VII sinfoniassa, jossa Sibelius käyttää vieläkin pidempiä paradigmaattisia jaksoja (ks. Väisälä 1990). Jos vastaavuus on näin pitkälle menevä — erona on lähinnä se, että triotaitteen ensiesiintymän josten alaspäiset kromaattiset tremolot ovat päätösjaksossa kääntyneet ylöspäisiksi — , "kehittelystä" (Rydman) ja "muodonmuutoksesta" (Tawaststjerna) puhuminen on epäadekvaattia. Mitään ei varsinaisesti kehitellä, vain toistetaan hieman varioituna; metamorfoosin, muodonmuutoksen, joka edellyttäisi havaittavia muutoksia musiikin pintatasolla, melodisessa rakenteessa, sijaan kyseessä on transformaatio, karakterimuunnos.

Toteamuksen myötä päästään myös lähemmäksi trion arvoitusta. Jos osa on todella scherzo, ei loppujakso voi olla mitenkään trio sillä tavoin, että sitä edeltänyt koko muu osa muodostaisi scherzon pääosan. Jos jokin jakso toistuu näin kirjaimellisesti, se ei voi muodostaa kokonaan muusta erottuvaa muotovaihetta, jollainen yleensä trio aina on paitsi karakterinsa puolesta, minkä vaatimuksen loppujakso kyllä täyttäisi, myös materiaalinsa suhteen. Kysymykseen voi tulla vain aiemman muotovaiheen varioitu toisto. Minkä toisto? Epäilemättä trion, joksi saataisiin juuri pääteeman jälkeinen daktyylijakso: se on sekä materiaaliltaan ja karakteriltaan että tonaaliselta sisällöltään aloituksesta selvästi poikkeava jakso. Trio alkaa näin varsin varhain, mutta myös Beethovenilta löytyy teoksia (mm. VIII sinfonia), joissa scherzon pääosa on vain noin puolensadan tahdin mittainen. Ratkaisu on ilmeinen, mutta selvitystä kaipaa lisäksi kahden ihasuttavan wieniläisittäin lepattavan Tranquillo-valssipätkän esiintyminen pääjakson valeskertauksen (19:1–) ja varsinaisen kertauksen (20:22–) väli- maastossa. Onko kyseessä toinen trio pääteeman muunnettu versio? Jälkimmäinen selitys on ainakin osatotuus, sillä huilujen valssiin ja oboen scherzo-aiheen

melodiset kaarrokset muistuttavat toisiaan voimakkaasti (Maasalo 1964: 146; Tawaststjerna 1989 [1971]: 250). Loppujen lopuksi myös viulujen daktyyliteema on peräisin samasta lähteestä (esim. 23). Kaikki kolme aihetta ovat laskevia, ambitukseltaan hieman yli oktaavin mittaisia. Jokaisessa tapahtuu kolmannella tahdilla muutos: oboeteemassa asteittaisuutta seuraa murtosointu (neljättä tahtia kestävä alkuosa on ajateltava ensimmäisen sävelen pidennykseksi), daktyyliteemassa dissonanttinen, kirpeä hyppy, valssiteemassa trioli. Kaikki teemat pysähtyvät loppupäässä paikoilleen: oboeteema pysyttelee c-dominantilla, daktyyliaihe tritonaalisella ges-sävelellä, valssiteema ensin es-sävelellä, toisella kerralla des-sävelellä. Vaikka ainesyhteys ei tue pääteeman ja valssimelodian erityistä suhdetta, niin syntaktinen suhde luo yhteydelle lisää painavuutta: sekä pääteemaan että valssiaiheeseen liittyy sama jälkisäe, heleillä varustettu josten nouseva aihe (15:2– ; 19:20–); jälkimmäisellä kerralla valssi on varustettu ainoastaan jälkisäkeen päätösosalla (20:10–12). Valssimelodioiden itsenäisyyttä heikentää vielä niiden sijoittuminen moduloivaan vaiheeseen — sekä tietysti niiden suppeus ja kyvyttömyys muodostaa omaa itsenäistä jaksoa.

5.2.2. Scherzon muotoleikki

Vaikka ei hyväksyisikään Howellin käsitystä, että IV sinfonia edustaa Sibeliuksen neoklassista tyyliä, Howellin ajatus sinfonian 2. osasta neoklassisena parodiana osuu osittain oikeaan. Sibelius ei niinkään käytä tai edes sovelle klassisia muotoja kuin hyödyntää, hyväksikäyttää niitä. IV sinfonian 2. osasta ei loppujen lopuksi löydy lainkaan "kehittelyä" tai prosessiivisuutta, vaan se on aito scherzo, iloittelu scherzon hengessä: Sibelius hajottaa perinteisen scherzomuodon, rikkoo sen palasiin, leikkii sillä, sen kustannuksella. Hulluteluahan scherzo alun pitäen merkitsi; Sibelius vain hulluttelee itse scherzomuodolla — kunnes lopulta kääntää sen demoniseksi, diaboliiseksi leikiksi, josta on nauru kaukana. Farssi päättyy tragediaan.

Sibelius leikittelee scherzon pääosassa lähinnä paluuefektilä ja paluun lykkäämisellä. Alun bukolisen paimenmelodian ja kedolla hypähtelyn jälkeen siirrytään ilman välittävää vaihetta scherzon normaalikäytäntöä seuraten uuteen tilanteeseen: trion daktyylirythmi viittaa ratsastukseen, jota kuitenkin häiritsevät pienet puhurit ja lopuksi puhkeava josten navakampi viima. Seuraa hieman koikkelehtiva yritys palata takaisin pääjaksoon mutta joudutaan scherzon päätösvaiheeseen, joka kadensoi lisäksi "väärälle" tasolle (bVI). Valssiepisodi pitkittää vielä paluuta, paimenmelodia soi ensin "väärässä" sävellajissa (bII), kunnes päästään scherzon pääosan kirjaimelliseen kertaukseen. Jos osa päättyisi tähän, tuloksena olisi nokkelasti laadittu luonnonidylli lyhyen sosieteetti-rinnastuksen kera — valssi soi kuin toisesta maailmasta. Mutta nyt seuraa järjestyttävä yllätys: naamiot riisutaan, luonnonnäyttämöltä tunkeudutaan ihmissielun näyttämölle. Kun scherzon pääosa oli kepeän viipaloinnin kohteena, trion

osaksi tulee karakterin demonisoituminen, sen alkuperäinen luonnontuulinen kromatiikka muuntuu vihlovaksi sielun myrskyksi. Tawaststjerna toteaa sattuvasti: "neljännen sinfonian scherzossa hän piirtää ensin idyllin ja vasta sitten ne syvyydet, jotka kätkeytyvät sen taakse" (1989 [1971]: 251–52).

Lähtökohtana Sibeliuksella on ollut epäilemättä perinteinen scherzomuoto; lopputulos ylittää tämän referenssimuodon rajat vaikkakaan ei tee tyhjäksi sitä. Rydmanin muotoratkaisu — A B v Avar ("A") A v "BC" (1963: 29) — on periaatteessa oikeansuuntainen, kunhan otetaan huomioon, että A:ta ja B:tä ei kehitellä ja että loppuun ei sisälly mitään varsinaisesti materiaalisesti uutta (C). Leo Normetin ehdotus "kaksinkertaisesta kaksiosaisesta" muodosta — A B A1 B1 — on kaikessa lakonisuu-
dessaan vieläkin osuvampi, vaikka osa ei sisälläkään, kuten hän esittää, "varsin voimakasta kehittelyä" (1970: 35). Kokonaisuutta voi kuvata myös kirjainkaavalla A B (A'→) A B var., niin vähän kuin tämäkään kertoo osan varsinaisesta muotodynamiikasta. Lopputuloksena on jälleen kokeilu binaarisella rakenteella, jolle ei löydy nimeä, mutta sen ymmärtämisessä scherzomuoto toimii täysin välttämättömänä referenssirakenteena. Puoliskojen tahtisuhteet 194:156 eivät käy yhtä kauniisti yhteen kuin 1. osassa — jos loppujakson tempomerkinnän mukaisesti sen tahdit kaksinkertaistetaan, suhteeksi tulee 194:247 — , mutta rakenteiden rinnastettavuus on muuten ilmeinen. Osille on yhteistä myös kooda-ilmio: kun 1. osan lopussa luodaan katsaus osan alkuun ja mottoaihe sopeutetaan tapahtuneeseen ja saavutettuun A-duuri-sävellajiin, 2. osan koodassa (27:4–) osan säveltasollinen pääideä, tritonus f–h, palaa vielä loppujakson tuiman pääaiheen sekä alun oboeaiheen pikaisen muistuman kera, molemmat ges/fis-tasolle sopeutettuna. Vaikka Sibeliuksen muodonnassa on Howellin mainitsema implisiittinen ulottuvuus, vaikea on silti hyväksyä ajatusta, että osan pääaiheen fragmentti (28:4–) riittäisi tekemään binaarista perusrakenteesta, jonka myös Howell hyväksyy, mielessä täydentyvän kehyksellisen scherzomuodon (1985: 154). Voi vain jälleen todeta: scherzosta muodostuu 1. osan tavoin perinteestä lähtevä mutta osin monitulkintaiseksi hahmottuva yksilöllinen muoto.

5.2.3. Bitonaalisuutta

Tonaalinen organisaatio tukee 2. osan scherzo-luonnetta ja binaariksi paljastuvaa rakennetta. Mutta tarkastelu avaa myös näkökulman osan sitenkin prosessuaaliseen luonteeseen, jota ei tavoita pelkän temaattis-melodisen sisällön perusteella. Osan pääjakso (14:1–16:1) on scherzolle tyypillisesti tonaalisesti melko ongelmaton ja suoraviivainen: se on miltei puhdasta F-duuria (perinteinen pastoraalin sävellaji!), jota aluksi värittää lähes harmiton lyydininen h (**esim.** 24). Oboemelodian päätössäkeinä kuuluvassa viulumelodiassa on jo idulla 3. osan teema, sama intervallihahmo, joka muodostaa myös V sinfonian 1. osan pääteeman ja koko sinfonian "embryon" (Gefors

1975: 3). Lyydisen kvartin johdattama tritonaalinen sävy vahvistuu A-kirjaimesta lähtien päätaiteen toisessa puoliskossa, jossa myös dominanttisoinnilla esiintyvät vähennettyjen kvinttien ketjut lisäävät kokosävelistä väriä, tosin vielä ilman uhkaavaa jännitystä. Tärkeää on kuitenkin huomata osan myöhemmille vaiheille keskeisen ges-f-vastakohdan sisääntuonti; oboe tukee jousten melodiassa vain näitä säveliä. Taite sulkeutuu kaksiviivaiselta a-pääsäveleltä (*Kopfton*) alkaneella ja yksiviivaiselle a:lle päätyvällä sävelellä, joka vie samalla jousten uuteen, tanssilliseen fraasiin. A-taitteen melodioiden laskevasta rakenteesta ja a-alkuisuudesta huolimatta merkillepantavaa on niiden kiertely ja vahva pysyttely c-dominantin tuntumassa (Normet 1970: 35). C on vanhaa terminologiaa käyttäen tenor- tai reperkussiosävel, schenkeriläisittäin katto- tai peittosävel (*Deckton*). Sen tehtävänä on luoda vastavoima pian alkavalle ja jatkuvasti korostuvalle h:n asemalle suhteessa F-toonikaan. Taite päättyy plagaalilla kadenssilla F-duuriin.

B-taite jatkaa aluksi F-duurissa; tritonus vilahtaa heti samoin kuin 1. osan mottoaiheen F-jooninen projektio (16:2–4). Kontrasti syntyy varoittamatta, kun "ratsastusaihe" poikkeaa mollin puolelle ja nauliutuu c-ges-tritonukselle: kyseessä on ges:n ensimmäinen omaehtoinen manifestaatio tässä osassa, aluksi ges-mollin muodossa (esim. 25). Sama aihe toistetaan heti perään ges:lle tritonaalisessa c-mollissa fis-urkupisteen päällä. Seuraa B-taitteen toinen teemapari: Des- ja Ges-tasoiset asteikkoaiheet, jotka käyttävät lyydis-miksolyydistä seka-asteikkoa (Bartókinkin suosima ns. akustinen asteikko). Melodisessa käännekohdassa unisonokulku täydentyy soinnulliseksi ja suorittaa ohimenevän, lopukkeenomaisen käväisyn Ces-duuri-soinnulla (17:1–2) (tritonus suhteessa pääsävellajiin!) samaan tapaan kuin teemaparin ensimmäinen puolisko Ges-duuri-soinnulla (bII) (16:35–36). Ces-duuri-sointu on oireellinen käännöskohta, mutta B-taitteen sisältönä on muutoin muodostaa ges:n prolongaatio (16:16–17:19), joka jatkuu aina retransition, kertaukseen johtavan siirtymän alkamishetkeen saakka. Siirtymä on toteutettu sibeliaanisittain tyypillisesti, yksinkertaisena kromaattisena bassoliukumana: fis/ges:n jälkeen tulevat g ja a; subdominanttiselle b-sävelelle jäädään pidemmäksi aikaa, ja lopulla siirrytään viime hetkessä h-c-tremololta asteettain f-bassolle, A-taitteen päätösfraasin kertaukseen. Liukuman C-kirjaimesta alkavassa vaiheessa esiintyy Sibeliukselle tavanomaista rytmidissonanssisuutta (ks. Pike 1978: 205), tapahtumisen epäsynkronia, jossa uuden soinnun alle jää hetkeksi soimaan edellisen soinnun bassosävel. Vuorottelevina sointuina toimivat siirtymässä vaskien Tristan-soinnut ja puiden korkeat, puhtaat mollisoinnut (vrt. 1. osa 3:8–9 ja 3:12–4:2, jossa Tristan-soinnut purkautuvat duuri-soinnun sekstimuodolle); fagotin laaja b–e-tritonushyppy edustaa dominanttisuutta. Puupuhaltimien viimeinen a-molli-sointu, ylimpänä sävelenään kolmiviivainen e, jää vaille rekistraalista jatketta. Se on eräs syy, minkä vuoksi A-taitteen loppufraasin paluuta ei ole syytä tervehtiä varsinaisen kertauksen alkamisena.

Huilujen korkea e yhdistyy Tranquillo-vaiheen aloittavan harhalopukkeen kolmi-viivaiseen f-säveleen — niinikään huiluilla (19:14) (**ks. esim. 26**). Harhalopukkeesta alkavan valssivaiheen tonaalisena sisältönä on puolestaan Des-duuri-soinnun laskostaminen (Schenker: *Ausfaltung*) sekstisoinnulta perusmuodon septimisoinnulle — välittävänä lomavaiheena (*Durchgangsharmonie*) on kadenssi Es-duurille — , joka puolestaan purkautuu Ges-duurille. Näin päästään F-duurin ja Ges-duuriin aiempaa huomattavasti jyrkempään vastakkainasettumiseen, etenkin kun klarinetin valekertaus (20:13–) Ges-duurissa töin tuskin väistyy F-duuri-kertauksen tieltä. Valssivaihe jatkaa siten triotaitteen aloittamaa Ges-duurin aseman vahvistamista ja liittää samalla nämä muotovaiheet yhteen.

Vastakkainasettelun dramatisoitua jatkoa on A-taitteen kirjaimellisen kertauksen — oboeteemaan liittyy vain sellojen vastaliikkeinen pizzicato-kontrapunkti ja jälkikäteen painokas h-sävel saa lisävahvistusta selloista (21:10) — jälkeen ilmaantuva triotaitteen kohotettu palaaminen (**esim. 27**). Siirtymä Doppio più lento -taitteeseen perustuu samanlaiseen murtosointuiseen F-duuri-diatoniikkaan kuin trion ensiesiintymän alkukin; jälkimmäisellä kerralla sitä hämärtää tosin tremolomainen kromatiikka. Loppujakso ei näyttäisi ensi alkuun osallistuvan yhä ilmeisemmäksi käyneeseen F-duuri/Ges-duuri-konfliktiin, jossa fis yrittää suorastaan ottaa ylivallan f:stä (Pike 1978: 109), sillä triotaitteen melodisten aiheiden paluun — ensin h-mollin ja f-mollin tasolla, toinen puolisko Ges:n ja Ces:n tasolla — lisäksi kuultavissa ovat ennen muuta matalien jousten synteettinen asteikko (Messiaenin II moodi) sekä tritonus f–h. Ympäristönsä vuoksi f–h-tritonuksen rupeaa kuitenkin vähitellen tulkitsemaan ambivalentisti: F-toonikaan suhteutetun tritonuksen ohella yhtä lailla Fis/Ges-duurin dominanttisoinnun enharmonisina terssi- ja septimisävelinä. Näin on jo senkin vuoksi, kun trion muuntuneen kertauksen toisen puolen (24:15–) lopulla (26:8–27:1) tritonus todella purkautuu Fis-duuri-soinnulle. Tämän jälkeen osan todellinen kooda (27:4–) kärjistää konfliktin äärimmilleen, Sibelius venyttää sävellajivastakkaisuuden ratkaisua loppuun saakka (Howell 1985: 158), sillä f–h-urkupistettä vasten esiintyy trioaihe ges-mollissa ja osan pääaiheen alku fis-mollissa/A-duurissa. Luiskahtaminen viime hetkellä f-sävelle on häthätäinen Pyrrhoksen voitto, pikemminkin konvention sanelema sovinnollinen ele, pakkoratkaisu, kuin vakuuttava resoluutio. Loppujakson kireyttä lievittää hiukan puolivälin kromaattinen laskeutuminen — sitä ryydittävät tosin rytmidissonanssien tuottamat kirpeät suurseptimit — C-dominantille. Tapahtuman merkittävyttä korostaa tosiasia, että kyseessä on ainoa tilanne, jossa patarummun lähes jatkuva h-sävel vaihtuu sekin C-dominantiksi. Basson kulku f:ltä alas c:lle on käänteinen vastine trion lopun ja siirtymän (16:26–19:1) nousevalle basso-progressiolle.

Yhtä kaikki IV sinfonian scherzo, osa, joka on perinteisesti sinfonian osista harmittomin, näyttäytyy säveltasollisesti ehkä eniten auki jäävältä, ratkaisemattomalta, vain implisiittisesti purkautuvalta. Osan tonaalinen organisaatio paljastuu lopulta

nousevaksi tritonuksen kaksikasvoisesta tulkintamahdollisuudesta (esim. 28). F-toonikan ja lyydisen h:n vastakkaisuus kehittyi viiltäväksi kontrastiksi, jossa tritonusintervallin ylempi sävel purkautuu sittenkin — toisin kuin sinfonian 1. osassa — ylöspäin rakenteen avainkohdissa. Toisaalta sen tulkitseminen vähitellen esiinnou-sevan Ges-duurin dominanttiseptimisoinnun tritonusintervalliksi — ensimmäisen kerran triossa (16:35) — luo osaan vahvan bitonaalisen jännitteen. Sinfonian finaali ei siten ole ainoa osa, jossa tritonus tuottaa bitonaalisen efektin. Toisessa osassa se on eräässä mielessä jopa vahvempi, sillä Ges-duuri on vähällä voittaa taistelun.

5.3. Improvisaatio muotona

Erik Tawaststjerna luonnehtii 3. osaa seuraavasti: "Erään teeman synty, kolmi-vaiheinen improvisaatio." (1989 [1971]: 252). Hänen mukaansa "preludimaisesta aineistosta syntyy metamorfoosiprosessien kautta vähitellen teemahahmo, joka kussakin kolmesta vaiheesta saa yhä lopullisemman luonteen" (Ibid.). Myöskin Salmenhaara puhuu osan yhteydessä teeman vähittäisestä kehkeytymisestä pienistä aiheilmista yli kolmen oktaavin ulottuvuuteen sekä kehityksen kolmesta vaiheesta, aallosta, joskin hän pitää taitejakoa tulkinnanvaraisena ja vihjaa myös neljännekin taitteen mahdollisuuteen (1984: 285–287). Tanzberger puolestaan näkee osan kahdesta ryhmästä koostuvana rondon kaltaisena muotona, jossa vuorottelevia säkeistöpareja on peräti viisi (1962: 106, 111).

Niin tärkeä ja keskeinen kuin vähitellen täyteen kukintoonsa kasvava juhlava teema onkin osan kannalta — Downesille se tuo mieleen Brucknerin melodiikan (1945: 84) — , teoksen muotoidea ja materiaalinen prosessi ei tyhjenny tai paljasta likikään itseään, jos huomio kiintyy vain teeman rakentumiseen. Yhtä olennaista kuin teemataitteiden vertailu on muidenkin taitteiden sisällön selvittäminen sekä tonaalisen kokonaisuuden analyysi. Collinsin mielestä osan ideana on paljastaa vähitellen paitsi pääteema myös pääsävellaji; paljastusprosessissa huilu–klarineti -avaus toimii aina käynnistävänä, rapsodisena taustana, josta uudet ideat kehittyvät (1973: 253). Myös Jordan kiinnittää huomion nimenomaan sävellajilliseen tapahtumiseen, joka johtaa hänen mukaansa tonaalisesta hämäryydestä tonaaliseen kiinnittymiseen cis-molliin (1984: 98).

Viimeistään Abrahamista lähtien osa on nähty kahden elementin välisenä vuorotte-luna (1952 [1947]: 26–27). Myös Howell perustaa analyysinsä tähän: kontrastoivien jaksojen peräkkäisyys tuo hänelle mieleen jopa Stravinskyä muistuttavan tarkoituksel-lisen epäjatkuvuuden tekniikan (1985: 166). Menettelyn tuottama vaikutelma ei ole kuitenkaan staattinen, sillä kahden elementin vuorottelevat toistot synnyttävät tunteen jatkuvasta kehityksestä; molempien materiaalityyppien myöhemmät esiintymät johtavat hämäryydestä selkiintymiseen ja täydentymiseen (Ibid.). Howellin mielestä

osan perusvastakohdan muodostaa A-materiaalin tai -taitteen kokosävelisyys ja B-materiaalin/taitteen diatonisuus: B siirtyy vähitellen kohden cis-molli-pääsävellajin stabilointia, kun taas A muodostaa tälle tahteja 57–63 (33:18–34:6) lukuun ottamatta instabiloivan vastavaikutuksen; A-materiaalia leimaa tritonus ja B-materiaalia puhdas kvintti (Ibid.: 166–167). Rydman esittää seikkaperäisessä motiivianalysissään kuitenkin, että nimenomaan konstruktiiivinen kvintti on 3. osassa keskeisin intervalli (1963: 24). Sekä "osan alussa oleva puupuhaltimien karakteristinen melodia seuralaisineen ja muunnoksineen" että jousiteema liittyvät läheisesti yhteen, sillä kvintit yhdistyvät edellisessä tapauksessa pienen sekunnin, jälkimmäisessä suuren sekunnin välityksellä (Ibid.: 29).

5.3.1. Temaattis-tonaalinen kasvu ja selkiytyminen

Osan avaus tuottaa kieltämättä rapsodisuuden vaikutelman. Piken mukaan avaus on miedosti atonaalinen triadisuudesta huolimatta, sillä kolmisoinnut ovat toisiinsa suhteutumattomia (1978: 109). A-molli-kolmisointu kvinttikäännöksenä viittaa löyhästi sinfonian pääsävellajiin, mutta tiettyjen kolmisointujen peräkkäisyyttäkin tärkeämpää on avauksen intervallisäily. Howell löytää siitä kvinttikehyksen a–e lisäksi myös tritonuksen a–dis (finaali [sic!]) sekä dis-sävelen dominanttisuuden gis:lle (1985: 169). Itse asiassa a-molli- ja gis-molli-soinnut esittelevät kvinttitranspositioina koko osan tonaalisen koodin (**ks. esim. 29**). Cis-molli on pääsävellaji, jonka vakiinnuttamiseen osa tähtää; gis-molli on tätä kehitystä auttava sävellaji osan jälkimmäisellä puoliskolla. D-molli ja -duuri muodostavat scherzo-osan F/Ges-suhteen tapaan toonikan yläpuoliselle sivusävelle rakentuvan piensekuntijännitteen cis–d/D. A-molli on sinfonian pääsävellaji; 3. osassa A-duuri esiintyy painokkaasti viimeisen teemaesiintymän sisällä, ja muutoin a-sävel muodostaa tärkeimmän melodisen jännitteen jousiteeman gis-kvintille. Kun kahdessa ensimmäisessä tahdissa konstruktiiiviset kvintit ovat sisäkkäin, klarinetin fraasissa ne ovat jo toistensa päällä pienen sekunnin erottamina ja ennakoivat osan pääteemaa melodisesti täytetyssä muodossa, dominanttitasolla (**esim. 30**). Alkutahtien kolmisointurakenteesta siirrytään tahdissa 4 kokosävelisyyteen, josta tulee A-taitteiden yhteinen nimittäjä. Molemmat mahdolliset kokosäveliköt esiintyvät, mutta basson ensitahdista alkanut vajoaminen pysähtyy noonia alemmaksi (c–H1) h-sävelelle, jolloin tritonus h–f määrittelee dominoivan asteikon ja yhdistyy myös edellisen osan keskusintervalliin. Avausta hallitsee Mahlerin ja Shostakovitshin mieleentuova orkesteriasettelu ja -kontrapunkti (Tawaststjerna 1986: 189), linjojen suuri etäisyys, harmonisen tuen puute. Kun näihin ominaisuuksiin lisätään puupuhallinväri ja sävellajitunnun välttäminen, A-taitteen keskeiset ominaisuudet ovat tulleet luonnehdituiksi (Collins 1973: 253). H1-säveleltä basso vajoaa vielä B:lle yhdistyäkseen käyrätorviteeman sisään tulossa A-bassolle. Basson laajan lineaarisen vedon

lisäksi taitetta kiinteyttää myös palaaminen tahdissa 7 (30:1) avauksen a-molli-kvarttisekstisointuun (**esim. 31**), joka muuttuu kahden kromaattisen ylennyksen myötä cis-molli-lisäsektisoinniksi kuin korostaakseen 3. osan toonikan ja koko sinfonian pääsävellajin välistä suhdetta sekä samalla tämän osan erästä melodista pääjännitettä. I asteen soinnun kera kuultavat puhallinten melodiset kvinttiaiheet toimivat myös salakavalana pääteeman aloituksena. Tätä ensin käyrätorvien esittämää pääaihetta — myöhemmin se kuullaan aina jousilla — on pidetty usein vain aiheen epätäydellisenä ennakkointina, mutta huilun ja klarinetin repliikit täydentävät sitä huomattavasti (**esim. 32**).

B-taitteen ensimmäinen esiintyminen (30:2/3–) on vielä tonaalisesti etsiskelevä. Käyrätorviteeman jälkeen senkin eräänä tonaalisena sisältönä on basson vajoaminen asteettain miltei oktaavin verran. Päätyminen d-sävelle vie tapahtuman ensimmäistä kertaa osan tonaalisen peruskoodin sisälle: d tritonaalisessa suhteessa As/Gis-soinnulle (31:1) johtaa vääjäämättä cis-toonikan näyttäytymiseen (**esim. 33**). Välillä on esiintynyt f-molli/H-duuri-sointuyhdistelmä sekä kaksi wagnermaista sointuyhdistelmää (30:10; 31:1), joiden aikana kuullaan 1. osan perusmotiivin kvartti-projektiot kvinttikeyhykseen liitettynä. Cis-mollin ja d-mollin vastakkaisuudesta huolimatta pääsee kuin varkain alkamaan pääteeman toinen versio (**ks. esim. 32**), jossa siinäkin on alkua hämärretty oktaavisiirrolla (31:5). Pääsävellajin epävarmuus heijastuu vielä teeman lopussa, jossa ilmeikäs a1-sivusävel — yhdessä Tristan-soinnun kanssa! (31:9) — pakottaa taittumiseen d-mollille. D-sävelen tuottamassa fryygisessä värissä on tristanmaisen kärsimyksen luonnetta; Tawaststjerna kokee fryygisyyden "kohtalon edessä tapahtuvan mietiskelyn ja alistumisen" ilmentäjäksi (1989 [1971]: 253). Teeman cis-molli-ääriviivojen ohella jo tästäkin versiosta voi jo löytää useasta kvintistä syntyvän, sekunneilla yhdistyvän rakenteen: cis-gis, a-e, fis-cis, mahdollisesti vielä dis-a. Sekunnit ovat suuria, kuten Rydman huomauttaa, yhtä merkittävää poikkeusta lukuun ottamatta: ensimmäisen kvintin jälkeinen sekunti gis-a on pieni, mikä liittyy monin tavoin osan säveltäso- ja ilmaisudramatiikkaan. Pääteema symboloi joka tapauksessa 3. osan erityisluonnetta sinfonian kokonaisuudessa: hitaan osan diatonisuudelle avautuvaa rakennetta, pyrkimystä karkottaa sekunti-intervalli kvintin sisältä sen ulkopuolelle. Myös sinfonian mottomotiivi esiintyy osassa laajennettuna kvinttiprojektiona (**esim. 34**).

Osan toinen vaihe (31:11–) käynnistyy pääteeman toisen esiintymisen tonaalisen kariutumisen jälkeen juuri kariutumisen aiheuttaneelta d-tasolta samoilla puhallin-aiheilla kuin itse osakin. Puhallinaiheiden määrä on supistunut, ja A2-taite keskittyy aiempaa puhtaammin kokosävelisyyteen — vastaavasti kuin seuraava B2-taite painokkaammin cis-mollin vakiinnuttamiseen (Howell 1985: 172). D-noonisointu on sävelineen c-d-e-fis 1. osan mottoaiheen vertikaalinen ilmentymä ja muodostaa taustan puupuhaltimien yhä aktiivisemmaksi käyväälle kokosävelisyydelle sekä yhtäaikaiselle esiintymiselle. Kvinttien tällä kertaa alaspäiset ketjut (klarinetit; 32:5–8), jotka

nostavat tapahtumisen c-mollin kautta vihdoin pääsävellajiin, muodostavat yhdessä edellisen d-urkupisteen kanssa cis-mollia molemmilta puolilta piirittävän johtosävellännen. Toisen A-taitteen funktiona on siten toimia d-his-kaksoisjohtosävelenä cis-toonikalle (**esim. 35**).

B2-taitteen (32:9-) nyt jo lupaavasti nousevan cis-molli-teeman säestyksenä on kuitenkin jännittävä, kvinteistä koostuva temaattinen säestys, tremolokenttä, jonka tuottamat kvartti- ja septimiyhteissoinnit suhteessa toonikaan hämärtävät hieman sävellajin vakavuutta. Myös teeman loppu tuntuu häviävän ilmaan, ja jälkisäe (33:4-) muodostaa kromaattisen siirtymän dominanttilopukkeelle. Teeman aloituksen käänös ja sen terssitranspositio (33:8-11) johtavat yllättäen vielä f-molli-soinnun sekstimuodolle (vrt. 30:7). Toisen vaiheen toinen yhtä lyhyeksi jäävä teema (33:12-14) sulkeutuu kyllä cis-mollissa, mutta johtosävelen puute ja heikko tahdinosa tekevät päätöksestä vaisuhkon.

Osan tonaalisesti hätkähdyttävin, hurjan dissonanttinen vaihe (33:15-17) aloittaa muodon toisen puoliskon. Kuultuna ei arvaa helposti, että pakkorutistus, joka käynnistää cis-mollin määrätietoisin valloituksen ja stabiloinnin, on rytmidissonanssia käyttävä kadensaallinen kokonaisuus: cis-G-tritonuksen (33:15) jälkeen tehdään hämärretyt lopukkeet b-mollille ja gis-mollille (33:16-17) niin, että saavutettava gis-molli ympäröidään molemmilta puolin johtosävelillä a ja fisis (**esim. 36**); menettely on samanlainen kuin A2-taitteen päätöksessä.

A3-taite (33:18-34:9) on ainoa avaava puhallintaite, joka ei perustu olennaisesti kokosävelisyydelle. Osan aloitusaiheen, 1. osan mottomotiivin kvinttiprojektion rytmisesti muuntunut versio tuo kyllä tähänkin vaiheeseen d-gis-tritonuksen, mutta taitteen pääsisällöksi muodostuu dominanttinen gis-urkupiste, joka muuntuu vähitellen gis-molli-soinnun perussävelestä cis-molli-toonikan kvintiksi; tämä selviää viimeistään silloin, kun oboeduetto (34,7-) virittää säestystaustan — sen paimentorvisävy toi Diktoniukselle mieleen "paljasjalkapojan jostain Kuusamosta" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 256) — kohta alkavalle pääteeman suurvyörytykselle. Taitteen gis-urkupiste on tritonussuhteessa edellisen A-taitteen d-urkupisteelle.

A3-taite, joka on samalla kolmannen vaiheen alku, muodostaa käännekohdan osassa: siitä eteenpäin osan tonaalinen arkkitehtuuri keskittyy cis-toonikan vakiinnuttamiseen — aluksi dominantin mollin kautta. Myös B3-taite (34:9-35:7) jatkaa tonaalista selkeyttämistä: teema esiintyy ambitukseltaan laajimmassa muodossaan — kolme oktaavia — ja sitä vahvistaa josten unisono. Samalla hetkellä kun saavutetaan osan pääsävel gis syöksytään kuitenkin yllättäen viulun matalimpaan rekisteriin sekä kadensoidaan gis-molliin.

Jos A3-taitteessa kokosävelisyys oli tilapäisesti jätetty ulkopuolelle kokonaiskehityksen hyväksi, niin viimeisen, neljännen vaiheen aloittavan A4-taitteen (35:7-) avauksessa kokosävelisyys palaa vielä kerran H-duuri-septimisoinnun kannattelemana. Alunperin puupuhaltimille kuulunutta melodiikkaa on nyt jaettu myös jousille,

jossa se toimii osittain alisteisena säestyksenä pääteeman fragmenteille (35:10–36:1; 36:4–5). Täten molemmat jälkipuoliskon A-taitteet (A3, A4) joutuvat tekemään myönnytyksiä sekä tukemaan B-taitteiden diatonista funktiota. A3-taitteen tonaaliseksi sisällöksi tulee — kokosävelisyyden viimeisen palauttamisen lisäksi — saapuminen gis-mollista d-sivusävelen kautta vielä kerran toonikalle (**esim. 37**).

Viimeinen teemaesiintymä "ei ole laajin teemaversio, mutta funktionaalisesti selväpiirteisimmän soinnutettu, itsessään sulkeutunein ja lopettavin" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 257). Merkittävää teemassa on bruckneriaaninen — virikkeenä on hyvinkin saattanut toimia Brucknerin VII sinfonian adagioteema ja ennen muuta sen harmoninen sisältö: cis-mollista A-duuriin eteneminen (Alesaro 1990) — juhlavuus, täyteys, joka vihdoinkin lunastaa siihen kohdistetut odotukset. Sen eittämättömästi cis-diatoniikasta huolimatta on sittenkin "melko outoa, että Sibelius välttää V7–I-kadenssin käyttöä cis-molli-pääsävellajissa" (Jordan 1984: 100). Sen sijaan teema sisältää kaksi vaskien tukemaa ylinousevaa hyppyä: ensimmäinen, ylinousevan kvintin laajuinen hyppy purkautuu perussävelle ja toinen, ylinousevan kvartin laajuinen — sävelillä a–dis (forte fortissimo!) — terssille; jälkimmäinen hyppy viittaa suoraan finaaliin. Autenttisen kadenssin saa toonikan asemasta A-duuri, finaalin sävellaji, joka duurisävellajina juhlistaa teemaa parhaiten ja jonka edustama a-sävel on ollut teeman kiinnostavin säveltaso läpi osan (**esim. 38**). Tritonus a–dis esiintyy vielä kerran finaalin alun suoranaudessa ennakkoinnissa (36:12), josta alkaa samalla cis-urkupisteellä pysyttelevä osan päätöstaite. Päätöstaite A5 on A3-taitteen liki täsmällinen toisinto toonikatasolla dominantin asemasta.

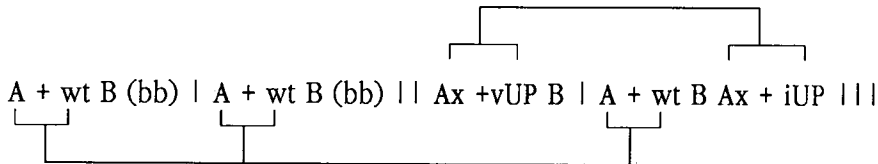
5.3.2. Muodon rakentuminen

Kolmivaiheisen improvisaation asemasta osa näyttäytyy, jollei sitten pidetä osan alkua (29:1–31:10) vain valmistavana vaiheena, pikemminkin aiempien osien tavoin binaarina rakenteena, joka jakaantuu neljään vaiheeseen (kaavion lyhenteet: puup.= puupuhaltimet; wt=kokosävelisyys; Th.=teema; v-UP=urkupiste mollidominantilla; i-UP=urkupiste mollitoonikalla; jous.=jouset):

I			II		
A1		B1 (b+b)	A2		B2 (b+b)
puup.	wt	Th. 1 + 2	puup.	wt	Th. 3 + 4
VI	h-f	-> i	bII7b	d-gis	i-V-i
29:1–		30:2/3–	31:11–		32:9–

III		IV		
A3	B3	A4	B4	A3 transp.
puup.	Th. 5	puup. wt	Th. 6	puup.+jous.
v-UP	i → v	bVII7b h-f	i (VI)-i6	i-UP
33:15/18-	34:9-	35:7-	36:6-	36:12-

Sama vielä tiivistettynä:



Osan puoliväli osuu tahdin 54 kohdalle (33:15) ja puolikkaiden tahtimäärien suhteiksi tulee 53:48. Toisen puoliskon erottumista omaksi kokonaisuudekseen luonnehtii ensiksi sen tonaalinen kiinteys, lähes yksinomaan dominantin mollille ja toonikasävel-lajille keskittyvä sulkeutuneisuus (**ks. esim. 39**). Toiseksi erottumista tukee jälki-puoliskon kehyksellisyys: alkava taite gis-urkupisteellä on materiaalisesti cis-urkupisteellä olevan päätöstaitteen dominanttitranspositio. Jälkipuolisko sisältää myös teeman kaksi laajinta ja painokkainta esiintymää, jotka käsittävät 7 tahtia ja 6 tahtia. Näihin verrattuna alkupuoliskoon sijoittuvat neljä teemaa muodostavat parit jo pituutensakin puolesta: 3+5 ja 4+3 tahtia. Sen, että puoliskot jakaantuvat edelleen ja että vaiheita on nimenomaan neljä, määrittelevät puolestaan puupuhallinlaitokset, jotka ovat ensimmäisellä, toisella ja neljännellä kerralla materiaailtaan samanlaiset: kolmisointujen jälkeen siirrytään kokosävelkenttään. Kun kolmas puupuhallinlaitos poikkeaa kuitenkin muista diatonisuudessaan, menettelyä on pidettävä yhtäältä yksivakaasta symmetrisyydestä luopumisena, toisaalta jälkipuoliskon omaksi kokonai-suudekseen erottavana tekijänä. Kun jälkipuoliskoon syntyy kehyksellinen symmetria, on Kari Rydmanin ratkaisua, jossa myös alkupuoliskon puupuhallinlaitokset muodostavat symmetriajakson kahden teemaesiintymän jäädessä muodon keski-pisteeseen, pidettävä varsin toimivana tulkintana (1963: 30). Täysin ongelmaton se ei kuitenkaan ole, sillä koko osan symmetriakeskipiste osuisi jo ensimmäiseen puoliskoon; tässä ratkaisussa ei nouse myöskään esiin neljännen puupuhallintaitteen (35:7-) ilmeinen yhteys aiempiin vastaaviin aloituksiin.

Luonnehdinta "korkeamman asteen improvisaatio" on oivallinen, kunhan muistetaan, että improvisatorisuus on vain osan herättämä vaikutelma: musiikki

tuntuu syntyvän tässä ja nyt. Tosiiasiallisesti osan muoto on sommitelmana varsin harkittu, sen tonaaliset jännitteet ja motiivinen sisältö liittyvät saumatta koko sinfonian yli ulottuvaan kehitykseen antamalla siihen oman panoksensa. Huomio ei vähennä yhtään hitaan osan ainutkertaisuutta tai sen spontaania luonnetta, sillä ihailtava on taitoa, jolla näennäinen rapsodisuus ja kehkeytyvyys on puettu väistämättömän ja olennaisen muotoon.

5.4. Iloinen finaali katastrofin kera

Finaalin muoto on koettu — ainakin ääriviivoiltaan — sinfonian osista ongelmattomimmaksi: "sen sonaattirondon luonne on ponnisteluitta havaittavissa" (Tawaststjerna [1989] 1971: 242). Rakenteen Tawaststjerna näkee A-pääryhmän sekä kahden sivuryhmän B ja C vuorotteluna: A-B-A1-C-A2-C1-A3-B2-A4-Coda (Ibid.: 258). Normet on samoilla linjoilla nimittäen kokonaisuutta rondosonaatiksi: johdanto; pääteema A; sivuteema B; A:n tiivistynyt ja muuntunut kertaus; lopputaite; kehittäminen; kertaus; A1; B; lopputaite; lisäkehittäminen; kooda (1970: 39). Myös Howell puhuu osan rondokarakterista, joka syntyy materiaalin kertautumisista, yhdistettynä sonaattityyliseen kehittymiseen; lisäksi hän mainitsee muodon kehyeellisuuden (1985: 177, 179). Vanhemmista analyytikoista Roiha (1941: 118–119) ja Krohn (1942: 114–115) ovat sen sijaan rondomuodon ja Abraham (1952 [1947]: 28) sonaattimuodon kannalla, joskin sekä Krohn että Abraham viittavat tärkeään, selkeästi erottuvaan kaarimaiseen ("Bogenform") piirteeseen osan rakenteessa.

5.4.1. Kaarimuotoisuus

Randomaisuus, sonaattimaisuus, kehyeellisyys ja symmetria ovat osaa kuvaavia avainkäsitteitä. Kirjainkaaviota tältä pohjalta laadittaessa lopputulos riippuu siitä, kuinka tarkasti eri muotovaiheet haluaa eriyttää; yksityiskohtaisimmillaan se voisi olla seuraavanlainen (ks. myös Ryyänen 1984: 6):

<i>johdanto</i>		<i>sonaattirondon 1. jakso = esittely</i>					<i>siirtymä</i>
Ja	Jb	A1	B1	A2	C1	A3	d
I/iii	I	ii	I	IIbV	V2 →		I6 bV2 – bIII– iii
A/cis	A	h	A	A Es	<u>E</u>		<u>A</u> Es – C – cis
					7		3 7

sonaattirondon 2. jakso = trion ja kehittelyn yhdistelmä

D	A4	D/a
bV → ii6 vii5#	bIII	biii → bv → VI=V/II vii5#
Es $\frac{H}{3}$ gis C	C	c es Fis H gis

*sonaattirondon 3. jakso = kertaus**kooda*

A5	B2	A6	C2	A7	d+c	
I ii	bV	bV	I → bIII →	bV →	VI → I6	i (v) i
A h	Es	Es A	A C	Es	Fis $\frac{\Delta}{3}$	a (e) a

Rakenne on kokonaisuutena kaarimainen, kehyksellinen siten, että symmetria-keskuksen muodostaa 2. jakson keskimäinen, A4-taite: se on samalla koko osan ja keskijakson ytimessä. Myös 1. ja 3. jakso ovat sisäiseltä rakenteeltaan samanlaiset, ja ne muodostavat siten kehyksen keskijakson ympärille. Johdanto ja kooda muodostavat yhtäältä ääripilarit; toisaalta kooda on ainoa vaihe, joka käyttää keskijakson omaa materiaalia, kun kertauksen A7-taiteessa (64:15–18) vilahtaa ohimennen trion BACH-aihe, joten sen voi nähdä myös symmetrian rikkovana ja jälleen binaarin rakenteen luovana taitteena — etenkin kun se laajuudeltaan on samaa suuruusluokkaa kuin molempien D-taiteiden yhteenlaskettu tahtimäärä (125:88).

Rakennekaavio kertoo vain vähän osan varsinaisesta muotodynamiikasta. Muodon näyttäytyminen selväpiirteisenä sekä teemojen kertautuvuus saattavat johtaa skeeman houkuttelemana harhaan; pohjimmaltaan kuitenkin Sibeliuksen "muodot ovat prosessiivisia, epäskemaattisia" (Ryynänen 1984: 30). Neljännen osan prosessiivisuus syntyy sen tonaalisesta kaarrosideasta. Kun Sibelius on aiemmissä osissa tutkinut "diatonisen systeemin sisältämiä kokosävelisiä segmenttejä" (Howell 1985: 177), tritonuksen intervallista ja soinnullista käyttöä sekä suhdetta kvintiin, finaaliin hän laajentaa tritonaalisuuden koskemaan myös sävellajisuhteita. Osan ideaksi voi nähdä tritonussuhteisten sävellajien välisen tonaalisen konfliktin vähittäisen syntymisen ja kärjistymisen äärimilleen (Collins 1973: 266). Ennen kaikkea: prosessi käynnistyy vähitellen eikä edes trio sovitteluyrityksistään huolimatta onnistu kääntämään kehitystä jännityksen lievenemisen suuntaan; myöskään kertaus ei merkitse perinteisesti ottaen tasapainottumista, ristiriidan hälventymistä, vaan sen jatkuvaa kasvua, mikä sitten johtaa koodan katastrofiin ja motivoi päättymiseen resignaatioon.

5.4.2. Teemamosaiikki

Kertautuvat elementit ja materiaalit, teemat eivät toistu täsmälleen samanlaisina vaan ovat mukana muutosten virrassa ja alistuvat kulloisenkin tonaalisen tilanteen vaatimaan muotoon. Kertautuvuus tekee osasta rondon, jolle luonteenomainen oikullisuus ulottuu myös teemamateriaaliin. Ns. pääteemaryhmä on kiinteän kokonaisuuden sijaan pikemminkin joukko aiheita: "pääteemaryhmän ensimmäinen teema koostuu mosaiikin tapaan eriluonteisista 'aihesirpaleista'" (Normet 1970: 40). Ne voivat esiintyä erilaisina yhdistelminä, ja pääteeman tunnistamiseen riittää siten jonkin osan tai joidenkin osien palaaminen: "teemat esiintyvät ryhmittäin ja määrittelevät kenttänsä jo vajaalukuisinakin" (Rydman 1963: 30).

Pääteemaryhmää, joka tonaalisista syistä alkaa vasta A-kirjaimesta, edeltää johdanto (38:1–14). Sen aiheet eivät palaa enää semmoisinaan, mutta ne ovat lähtökohtia osan kahdelle teemalle. Lyhyen johdannon alkuvaiheesta Ja (38:1–7) syntyy pääteeman aloitussäe Ia (38:15–) ja sen loppuvaiheesta Jb (38:8–14) ensimmäisen sivuepisodin teema (39:13–) (Ryynänen 1984: 23) (**ks. esim. 40**). Itse pääteemaryhmä (38:15–39:12) muodostuu kahdesta erilaisesta teemamuodostelmasta: ensimmäinen käsittää noin kahden tahdin mittaisia sirpaleita Ia–Ib–Ic–Id–Ia; jälkimmäinen on pidempi melodia, aihe II (**esim. 41**) (vrt. Ryynänen 1984: 7). Soolosellon esittämä affrettuoso-teema III (40:1–) tuo sisään ensimmäisen sivuepisodin (**esim. 42**). Sen toisto viuluissa vie pääteeman kertaukseen, joka on tällä kertaa muotoa Ib–Ic–Id–Ie–Ib–Icdim. (Icdim. = Ic:n diminuutiomuoto). Kannattaa huomata, että jo tässä teeman kokoonpanossa on tapahtunut muutoksia: puuttuvan Ia:n korvaa tavallaan dis-sävelen pidennetty kesto Ib-aiheen molemmilla kerroilla; iloista hurjuutta lisää puhaltimien reipas syöksy ylöspäin kadenssin alkaessa (uusi interpolaatioaihe Ie; 41:8–10) (**esim. 43**). Toinen sivuepisodi esittelee uudet elementit IV (41:12–) ja V (42:18–20; 43:1–8) (**esim. 44**). Ensimmäinen niistä on josten pianissimotasoinen tremolomatto, joka osoittaa melodisesti aktiivisimmassa muodossaan (42:14–) kuitenkin selvän liikesukulaisuutensa edellisen III-aiheen kuviodien kanssa. IV-aihetta vasten piiryy huilujen ja oboiden terssi- ja septimi-intervallille rakentuva hyppyaihe, joka saa koodassa keskeisen merkityksen. Laaja, esittelyn päättävä, rondon mukainen päätteen kolmas esiintyminen on loppupuolelta ennen muuta tonaalista kehitystä kärjistävä; se jakaantuu basson perusteella kahteen puoliskoon (43:6–44:13 ja 45:1–47:5), joissa pääteemaelementtien esiintymisjärjestys ja -määrä on vapautunut huomattavasti. Kannattaa huomata II-aiheen samaa virtuosoinen lisäke klarinetilla (43:10) sekä muuntuneen Ia-aiheen pyristely (46:3–6; 46:8–11) klarinetin tritonaalisesa suhteessa olevaa nopeaa asteikkokulkua vastaan (46:6–8; 46:11–47:1).

Keskijakso eroaa pääosin ympäröivien jaksojen materiaalista, mikä näkyy myös karakterissa: osan alkua hallitsee vivace-tyyppinen "hilpeä" karakteri, kun taas keskijakso on vakaammassa alla breve -rytmisessä (Ryynänen 1984: 24). Syynä tähän on

se, että jakson aiheet ovat myöhempää perua kuin osan muu materiaali: ne ovat peräisin keskeneräiseksi jääneestä orkesterilaulusta *Korppi* Edgar Allan Poen samanimiseen runoon. Tawaststjerna kirjoittaa: "Useat seikat puhuvat siis sen puolesta, että C-taitteet on kirjaimellisesti sisäänrakennettu finaalin keskelle." (1989 [1971]: 263). Michael Mäckelmann huomauttaa tähän terävästi, että *Korppi*-musiikin sekuntiheiluriike löytyy myös jo sinfonian avauksen e-fis-bassoliikkeestä; hänen mukaansa sen sijaan, että orkesterilaulun tärkeitä elementtejä olisi sisäytetty sinfoniaan, pikemminkin sinfonian karakteristiset aiheet löysivät tiensä ensin Poe-sävelitykseen, josta ne palasivat laulun jäädessä keskeneräiseksi uudestaan sinfonian yhteyteen (1983: 148)! Joka tapauksessa keskijaksossa on kehittelynomaisuuden ohella suurten rondomuotojen keskijaksoille tyypillistä, materiaalisesti itsenäistä triomaisuutta. Ei kuitenkaan liiaksi, sillä Sibelius sitoo uudet aiheet VI (47:10–) ja VII (48:19–) taidokkaasti ympäristönsä, sekä finaaliin että koko sinfoniaan. Aihe VII on sinfonian ensimmäisen osan sivuteeman jälkikäkeen (4:1–3) kromaattisesti luhistettu muunnos: synkooppirytmii on yhtäläinen, mutta ambitus on kaventunut kvintistä vähennettyyn kvarttiin. VI:n ja VII:n aiheen Sibelius puolestaan liittää yhteen myöhäisteoksia ennakoivalla "dominotekniikalla" (Ryynänen 1984: 17): VI omaksuu VII:n synkooppirytmii (49:1–) ja kasvattaa jatkon (49:10–), joka johtaa kiertävästä ylöspäiseksi oienneena (50:1–) saumatta Ib-aiheen kertaukseen (50:12–) (**ks. esim. 45**).

Osan ydintaitteesta, jossa Ib-aihe esiintyy suunnattomasti harventuneena, siirrytään D-taitteen kehittelevään kertaukseen. Siinä VII-aihe kääntyy ylöspäiseksi muodokseen (55:11–; 56:5–), käyttää BACH-motiivia ja vuorottelee muunnetun Ia-aiheen (55:15–19; 56:1–5) kanssa: näin VII-aihe sidotaan myös pääteemaryhmän motiiveihin.

Sonaattirondon 3. jakso, sonaattimuodon kertaus, on monin tavoin muuntunut ja supistunut. Pääteema palaa elliptisesti vahvan dis-pidätyksen kautta, mutta kertaus ei tunnu aivan oikealta kertauksen alulta, sillä siltä puuttuu Vivacen rytmii-ilme (Ryynänen 1984: 28): Id-aiheen alusta jää pois josten nopea nousu, ja II-aiheen säästys on nopean synkoopin sijaan paikallaan pysyvä. Tuntuvasti lyhentynyt ensimmäinen episodi (59:7–) johtaa nopean transitorisesti pääteeman toiseen esiintymiseen ja täyteen kertaukseen — Es-duurissa! Toisen sivuepisodin kertauksessa (61:5–) V-aiheesta puuttuva dramaattinen septimihyppy säästetään koodaan; aiheen aloittavan terssi-intervallin täyttö sen sijaan johtaa — jälleen dominomaisesti käytettynä — Ic-aiheen kertaukseen (Ibid.: 15). Päätaitteen viimeisessä esiintymässä kertausjaksossa (63:2–) herättävät huomiota lähinnä edeltäneen Ic-aiheen käännetty versiot bassossa sekä lähes päämotiivin aseman saavan Ib-aiheen villiintynyt monistuminen. Samalla Ib-aihe on helppo havaita V-aiheen alkumuodoksi: molemmille on yhteistä vahva johtosävel purkautumistendensseineen (**esim. 46**).

Kooda käyttää keskijakson VI- ja VII-aiheita: kromaattisesti huokailevaa synkooppi-aihetta ja ja BACH-aiheen intensivoitettua muotoa; BACH-aihe löytyy myös käyrätorvien sointuyhdistelmistä (67:10–18). Koodan traagisimman aiheen muodostaa

kuitenkin V-aiheen tuskailevasti huhuileva hahmo: ensimmäisellä kerralla siitä on jäljellä vain ytimen muodostava alaspäinen suurseptimihyppy (66:9–15), joka assosioituu Straussin *Till Eulenspiegelin* "vastaavaan hyppyyn kuolemaantuomion julistamisessa" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 264). W-kirjaimen kohdalla esiintyvä aavemaisesti humiseva josten piano pianissimo -tremolo on muistutus IV-aiheesta, joka toi sisään V-aiheen. V-aiheen kolminkertainen toistuminen päätöksessä säveliltä d, fis ja gis (68:14–, 18–, 22–) sovitettuna a-molliin viittaa sinfonian tritonaaliseen alkuajatukseen (Ibid.: 265). Lopussa VII-aihe on supistunut a-perussäveltä kiertäväksi pienen terssin laajuiseksi alistuvuudeksi.

5.4.3. Tonaalinen draama

Tematiikan prosessuaalisuus ja sen sisälle muodostuvat kytkennöt tiivistävät ja vievät tapahtumista eteenpäin. Silti finaali on ennen muuta tonaalinen draama, jonka sisällön voi äärimmillen tiivistäen kuvata **esimerkin 47** tapaisella kaaviolla. Draamaksi osa on helppo havaita muutoinkin, sillä iloisesti, jopa kujeilevasti alkava giocoso-karakter — se rauhoittuu keskijakson lähes koraalimaiseksi hartaudeksi (käyrätorvien sointujakso) ja tasaiseksi alla breve -liikkeeksi — muuntuu kertauksessa juhlanan kautta hillittömäksi ja kaoottiseksi päätyäkseen järkyttävään tuskaisuuteen ja vihdoin alistumiseen, luopumiseen. Tapahtuma on leimallisesti tonaalinen; kehityksen A-duurista sinfonian varsinaiseen päämodukseen, a-molliin, kokee sinfonian kokonaiseheydestä käsin väistämättömäksi mutta pelkästään finaalin perspektiivistä yllättäväksi ja poikkeukselliseksi. Jos vertailukohtaksi otetaan esimerkiksi Tšaikovskin *Pateettisen* sinfonian finaali, huomionarvoista on, että kun Tšaikovskilla koko osa on mollissa, Sibelius ajautuu sinne vasta lopuksi.

Kehitys A-duurista a-molliin heijastelee toki 1. osan käänteistä dispositiota (Jordan 1984: 108), mutta mikään ei viittaa sinne finaalin alkaessa. Osa alkaa johdannolla, joka empii A-duurin ja cis-mollin, edellisen osan pääsävellajin, välillä (**esim. 48**). Lisäksi johdanto sisältää pari muuta jännittävää säveltasoilmiötä: his:n ja h:n vastakkaisuuden tahdissa 4, mikä näkyy osan keskijaksossa C-duurin/mollin ja H-duurin vierekkäisyytenä. Dis-sävelen korostunut asema paljastuu myös heti alkuunsa; eis:n ja e:n yhtäaikaisuus yhdeksännessä tahdissa viittaa sekini e-dominantin painavuuteen osan pääsävelenä. Osan tonaalisena koodina on kahden toisistaan puoliaskelleen etäisyydellä olevan kvintin muodostama rakenne; se on edellisen osan vastaavan koodin terssitranspositio (**ks. esim. 49**). A:n ja dis:n asettuminen voimallisesti vastakkain ei ole aluksi ensinkään selviö: dis vaikuttaa pääteemassa lähinnä painokkaalta tritonussissonansilta, joka palvelee diatonisen kvintin, dominantin vahvistajana ja samalla tonaalisten perusfunktioden vakiinnuttajana. Pääteemaryhmässä herättää muutoin huomiota vain Id-aiheen miksolyydinen septimi, joka yhdessä tritonussävelen kanssa

tuottaa osan erääksi muunneasteikoksi akustisen sävelsarjan a–h–cis–dis–e–fis–g–a, sekä II-aiheen luonteenomainen säestys dominanttiseptimisoinnun sekuntimuodolla. Sekuntisointu on tuttu muistakin osista (sisältää tritonuksen myötä kokosävelisyyden idean), ja se käynnistää myös finaalissa basson alaspäin suuntautuvat modulatoriset liukummat.

Pääteemaryhmä ei sulkeudu kadenssilla, mikä lieneekin tarpeetonta sen vahvasti funktionaalisen luonteen vuoksi. Rondon tapaan ensimmäinen sivuepisodi tulee sisään ilman siirtymää ja alkaa h-mollissa; säestyksenä on sibeliaanisittain tyyppillinen subdominanttisointu. III-aiheen tarkkarajaisuuden puutteen vuoksi — etenkin kun se toimii myöhemmillä kerroilla Es-duuriin siirtävänä materiaalina (45:4– ja 59:7–) — sitä ei tarvitse pitää itsenäisenä episodina vaan pääteemaryhmän sisäisenä kontrastina (Ryynänen 1984: 9); ensimmäisellä esiintymiskerrallaan se tuottaa epäilemättä episodisen vaikutelman jo sävellajinsa ja parillisen rakenteensa vuoksi, kun taas episodinen funktio kääntyy vasta myöhemmin transitoriseksi.

Jo ensimmäisellä esiintymiskerrallaan III-aihe johtaa jonnekin: pääteeman kertaukseen, joka sisältää kaivatun autenttisen kadenssin, jopa kaksittain (41:2–3 ja 41:11–12). Entisestäänkin painokkaamman dis-sävelen lisäksi sen kanssa soi yhtäaikaa d-sävel, joka vielä tässä vaiheessa lupaa konfliktin sovinnollista purkamista; d jää soimaan kadenssin jälkeen klarinetissa (41:11–15), kunnes se purkautuu myöhästyneenä IV-aiheen päällä. Kun IV-aihe käynnistyy, se prolongoi alkuun toonikaa varsin turvallisen tuntuisesti. Huilujen ja oboeiden huudot ilmaantuvat varoituksetta; yhtäältä terti es–g ei tuo esiin mitään muuta kuin pääteeman sisältämät huomiota herättävät muunnesävelet (Howell 1985: 180), toisaalta ne merkitsevät ensimmäistä tritonussukui-
sten sävellajien lievää vastakkainasettelua, sillä toista tertiä seuraava alaspäinen suurseptimi g–as purkauksineen sopeutuu täydelleen alkavan A3-taitteen kertauksen dominanttiseptimisointuun (as = gis).

Dominanttiseptimisoinnun sekuntimuoto, joka on keskeisiä sonoriteetteja koko sinfoniassa, käynnistää ensimmäisen muutos- ja modulaatioprosessin. Laajasti ajateltuna voi koko A3-taitteen modulaatioineen (45:5–) nähdä tämän sekuntisoinnun laajentumaksi: neljä kertaa basson progressiot (43:6–; 44:7–; 45:1–; 46:9–) käynnistyvät siltä, kunnes viimeisellä kerralla edetään dominanttisen As-taitoksen kautta vihdoinkin d-septimisävelen prolongaation purkamiseen — uuteen dissonanssiin Des/Cis-bassolle (47:2) (**esim. 50**). Tämän pitkälinjaisen vedon sisällä on tapahtunut muutakin: cis/Cis-tasoa ennakoidaan basson gis–ais–his–cis-nousulla (44:4–6), ja A–Es-polariteetti esitellään uudestaan, tällä kertaa päällekkäisyyden sijasta keskustien tiheänä vaihteluna (45:12–).

Ajautuminen Des/Cis-bassolle, Es-duurin septimisoinnun ja A-duurin sekstisoinnun päällekkäisyyteen, merkitsee yhteenoton, osan tonaalisen perusjäntteen kouriintuntuvaa kiteytymistä. Tilanne muistuttaa pattia, kunnes sovittelijaksi saapuu C päällekkäisten kvinttien muodossa. Uusi VI-aihe nousee kuitenkin välittömästi

takaisin Cis-tasolle. Sen päälle ilmaantuva käyrätorvien juhlava koraali — Bruckner! — vie sitten Dis/Es-duuriin, vastakkainasettelun kääntymiseen A-duurin "tritonus-dominantin" voittoon. Transitio on toteutettu taitavasti: kiistatilanteessa syntyy uusi aihe (VI), jonka kohtuullisen kiinteä muoto vasta johtaa varsinaiseen muodon rajakohtaan, keskijakson alkamiseen kadenssilla; temaattinen ja tonaalinen hahmotus aikaansaavat jälleen elliptisen, joustavan siirtymän (Ryynänen 1988: 59).

Dis/Es-duuriin ei kiinnitytä pitkäksi aikaa: kvinttisuhteinen kromaattinen synkooppi-aihe VII häivyttää sävellajitunnun ja muuntaa dis-sävelen perussävelen funktiosta H-duurin terssiksi. Mutta myös H-duuri-soinnun sekstimuoto (II6) osoittautuu lopulta osaksi basson progressiota dis-eis-fisis(-gis), joka viittaa pikemminkin H-duurin rinnakkaisävellajin gis-mollin suuntaan (esim. 51). Gis-molli ei toteudu vielä, joten lopputuloksena on nopea siirtymä keskijakson ytimeen, C-duuriin. C-duuri esiintyi jo kerran ohimenevästi sovittajan roolissa (47:12) ja tällä kertaa, kokonaisen taitteen sävellajina, sen funktiosta Es-duurin ja A-duurin välittäjänä ei ole epäilystäkään: sijaitseehan se jo täsmälleen sävellajien puolivälissä (Howell 1985: 185). C-duuriin tulossa on sellaista kauan kaivatun ja vihdoin saavutetun tuntua, että liian nopeasti ohikiitävän riemukkaan hetken kokee jopa sinfonian mitassa eräänä maalina: 1. osan niin epäonninen C-duuri kokee nyt vihdoin revanshin.

C-duuria seuraava lyhyt vaihe (54:4–56:11) ennen *Korppi*-trion kehityksen palaamista "vastannee perinteistä kehittelyä: ei pysyvää sävellajituntua, aiheet katkonaisia, muunnettuja" (Ryynänen 1984: 18). Tärkeimmän materiaalin muodostavat oboeiden VII-aiheen ylöspäinen versio, BACH-aihe, sekä käyrätorvien tukema klarinettien Ia-aiheen rytmimuunnos (55:15–; 56:1–). Vaihe vaikuttaa tonaalisesti vaeltavalta, mutta siitä löytyy yllättävä kytkentä osan tonaalisesti komplekseimpaan vaiheeseen, juuri ennen koodaa edeltävään A7-taitteeseen. Molemmat perustuvat pienterssiprogressiolle C/c–Es/es–Ges/Fis: keskijaksossa Fis toimii dominanttina H-duurille, kun taas 3. jakson päätöksessä se jatkaa vielä yhden terssin verran matkaa A-duuriin, jolloin aksiaalinen oktaaviympyrä sulkeutuu (ks. esim. 52).

"Kehittelyn" alku (54:4–55:3) prolongoi c-mollia, ja akseli c–es–fis näkyy kahdella tasolla: c-lähtötason jälkeen Ia-teema esiintyy Es- ja Ges-tasoilla ja niiden päätökset ovat c- ja es-tasoilla. Päätyminen dominanttiselle Fis-tasolle ja sitä kautta trion kehityksen paluuseen H-duurissa estävät akselin täydellisen esiintymisen. Oboeiden BACH-aiheen kaksi ensimmäistä esiintymää (55:11–14; 55:19–22) käyttävät molempia mahdollisia kokosävelasteikkoja; jälkimmäisen laajennettu versio (56:5–12) pitäytyy sävelille d, e, fis, gis, ais, joten uupumaan jää vain c-taso, äskeisen sovittelusävellajin taso. Kaiken perusteella ei vain C-duuri-taite vaan myös sitä seuraava "kehittelykin" jatkaa c-keskeisyyttä, aluksi mollin, sitten kokosävelisyyden muodossa; huomiota tukee vielä harmoninen c–es–fis-akseli.

D-taitteen, trion kehityksen, kertautuessa alku kiinnittyy jälleen H-duurille — jopa sen perusmuodolle — , mutta jatkossa gis-molli realisoituu paremmin kuin ensimmäi-

sellä kerralla (Howell 1985: 182), kun basso nousee nyt dis–eis–fisis–gis. Basso jatkaa kuitenkin välittömästi kulkuaan A-duurin sävelillä fis–e, jolloin fis-bassolla kuullaan sinfoniassa käytännössä dominantin virkaa hoitaneen V2/(V)-soinnun suora liittyminen toonikasoinnun kvinttikäännökseen. Näin D2-taitteen harmoniseksi sisällöksi muodostuu sinfonian 1. osan kehittelyn alkupuolen tapaan implisiittinen dominanttifunktio h–gis–e (H-duuri/gis-molli/A-duuri-kvarttisekstisointu), joka purkautuu pääteeman sisällä toonikan perusmuodolle (58:13). D2-taitteen melodis-lineaariseksi sisällöksi muodostuu terssin c–e täyttö, mikä toteutetaan kiertoteitse terssin h–dis avulla: kun es tulkitaan enharmonisesti H-duuri-soinnun terssiksi ja gis-mollisoinnun kvintiksi, päästään osan kannalta keskeisen säveltason muuntamiseen pääsävellajin dominantin alajohtosäveleksi suunnattomasti laajentuneen Ia-motiivin alun avulla ja sitä kautta A-duurin restauraatioon.

Kertausjakson alku ei ole täysin tyydyttävä pääsävellajin kannalta: B2-taite on tällä kertaa A-taitteen triumfaaliseen toistoon johtavan sivuepisodin asemasta siirtymän funktiossa. A-taite palaa siirtymän tuloksena ja voitokkaanakin mutta Es-duurissa. Kertausjakso on tästä eteenpäin esittelyjakson tonaalisesti käännteinen muoto niin, että Es-duuri, A-duurin "tritonusdominantti" — tässä tapauksessa voisi sanoa yhtä hyvin: "tritonustoonika" — astuu pääsävellajin tilalle. Normet toteaa: "Kertaus ei täytä tässä perinteellistä velvollisuuttaan: se ei muutu pääsävellajia vakaannuttavaksi. Päinvastoin — sävellajin vakaantuminen tapahtui esittelyssä." (1970: 42). Resoluution sijaan kertaus johtaa tritonussävellajien yhä suurempaan vastakkaisuuteen (Collins 1973: 266).

Kertauksen toinen episodi, C2-taite, on siten myös Es-duurissa ja sen sisällä V-aihe on puolestaan A-duurissa. Terssihyppy esiintyy sellaisenaan vain kerran, sillä sen täytön ja melodisen aktivoimisen sekä aihe metamorfoosin kautta terssiaihe lähenee asteettain A-taitteen Ib- ja Ic-aiheita, joiden ilmestyminen tuo mukanaan viimeisen kerran A-duuri-sävellajin (Ryynänen 1988: 108–110). Episodista puuttumaan jäävä suurseptimihyppy palaa puolestaan räjähtävällä voimalla koodan alussa.

A7-taitteen A-duurista alkava, mutta vähitellen keskuksettomalta tuntuva tonaalinen kaaos on todennäköisesti "moderneinta" Sibeliusta. Keskipakoiset ja -hakuiset voimat kamppailevat keskenään tavalla, joka sai muodon tämän vaiheen kuulostamaan Pikestä atonaaliselta, musiikille tuhoisen tulevaisuuden ennustukselta (1978: 110–111). Ib- ja Ic-aiheiden tiheä toistuminen määrittelee nopeasti vaihtuvia keskuksia, mutta näennäisen sekamelskan keskeltä on kuitenkin löydettävissä tukiranka, joka vastaa tämän vaiheen tonaalisesta logiikasta (**ks. esim. 53**). Taite alkaa A-duurissa ilman kadenssia Ib- ja Ic-aiheilla, joiden läsnäolo vahvistaa muutamaa tahtia myöhemmin C-duuri-tason (63:7–11) sekä vielä Es-duuri-tason (63:13–14). Sitten alkavat nopeat vaihtelut, mutta huomio kiinnittyy lähinnä usein toistuvaan h-bassoon, joka on kerran bVII:n terssi, muilla kerroilla ii:n tai II:n perussävel. Kun taite loppupäässään yhdistää vielä välittömästi peräkkäin H- ja

Es-soinnut (65:13–16), sanoma on selvä: A7-taitteen sisällä kerrataan hieman hämärretyssä muodossa keskijakson Dis/H-suhte. Kun Es, joka yhdistää partituuriaukeaman 64–65 tapahtumia — pitäen sisällään H-suhteen —, liittyy taitteen päätökseksi Ges-duuri- ja A-duuri-sointuihin, kokonaisuudesta syntyy osan keskijakson ytimen, 'kehittelyn' ja trion kehyksen, mallin mukainen akseliperiaatetta noudattava tonaalinen dispositio: A–C–Es–Fis–A! (ks. **esim. 53**). Huomiota vahvistavat vielä matalimmassa rekisterissä olevat ei-funktionaalisesti käyttäytyvät his-(=c) ja a-sävelet (65:10–11, 14–15). Viulujen lineaarinen kaarros gis1–b2–e2 (63:1–64:7) korostaa ä-keskeisyyttä — äärisävelet ovat sen johtosäveliä — ja sen huippukohta b2 osuu yhteen Es-duuri-soinnun ja A-duuri-sekstisoinnun hetkellisen pilkahtamisen kanssa (63:16–64:2). Puupuhaltimien nouseva linja f1(=eis)–fis2 (64:15–65:5) painottaa h-mollin, ii asteen tärkeyttä, mikä viittaa sekin trioön. G–b–cis-nousun (64:15–18) jälkeen dis3–cis3-vaihtelulta (65:1–) alkava jousten jälkimmäinen kaarros päättyy e2-pääsävelle (66:1); dis3:n ja e2:n yhdistyminen liittyy osan keskeiseen jännitteeseen.

Tulo A-duuri-sekstisoinnulle ja kelloperin Ic-aihe merkitsevät yritystä kiinnittää osa vielä pääsävellajiin. Ratkaisun hetkellä myös trumpetin fanfaari dis–a–e, jossa dis edustaa VI astetta sekä a ja e I astetta, on kääntämässä tilannetta A-duurin hyväksi. Niin väistämätön kuin keskijakson palaaminen a-mollissa onkin sinfonian ja finaalin kokonaisarkkitehtuurin kannalta sekä edeltävän A7-vaiheen jälkeen, ei käy kieltäminen, että "codan toivottomuus tulee yllätyksenä" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 264). Sinne johtaa kyllä saumatta jousten synkooppiirytmii, joka koodassa tuottaa kromaattisen synkooppiaiheen VII; myös V-aiheen septimihyppyn käyttämättä jättäminen C2-taitteessa loi odotuksia sen ilmestymiselle. A7-taitteen A-duuri-sekstisoinnulle päättymisen vuoksi koodan alussa on vahvasti subdominanttinen sävy: siinä näkyy cis:n purkautumistarve d-pohjaiselle soinnulle tai sen sijaiselle (**esim. 54**). Yhtä pakottavasti subdominantti vie edelleen dominantille; koodan keskivaiheilla on lopuke mollidominantille (67:6–7). Synkooppiaiheen käännetyssä BACH-muodossa piensekuntidramatiikka korostuu vihlovasti, ja se sisältää vielä tritonussuhteisia sointuyhdistelmiä.

A-duurin ja Es-duurin välittäjänä toimi aiemmin C-duuri, kun taas lopussa a- ja es-säveltasojen puoliväliin osuva c saa edustajakseen a-molli-soinnun (Howell 1985: 185). Terssi-septimi-aiheen viimeisissä esiintymissä dramatiikka keskittyy juuri c-sävelen vaiheille. Ensimmäisessä autenttisesti kadenssissa a-mollille (67:18–23) h hyppää ambitukseltaan laajentuneena kontrabasson suureen C:hen; vastakkain joutuvat vielä C- ja Ges-duurisoinnut. Myös jousten tremolo (68:7–13) sisältää merkittävän kiipeämisen A1:ltä c:lle. Luonteenomaisessa yhdistelmässä V7/(V)–i kirvoitetaan tritonus dis viimeisen kerran dominantille, vähän myöhemmin es-asuisena (68:19–20) subdominantille. Melodinen septimihyppy monistuu ja tasoittuu viimeisessä esiintymässään (68:24–26) harmoniseksi septimiksi (Ryynänen 1988: 114). Autenttisesti päätöskadenssissa huomattakoon vielä selossa (68:27–28)

osan käynnistäneen la-aiheen neutraaliksi diatonisoitu muunnos, ainoa muistutus osan dramaattisesta alkuperästä. Välittävä c-sävel saa painokkaan roolin vielä josten loppufraseissa: ensin melodiassa (68:31–33), sitten päätösakordin terssinä selloissa.

5.5. Sinfonisen sykliisyyden uusi taso

Useat tutkijat ovat todenneet IV sinfonian keskeisen merkityksen Sibeliuksen tuotannossa ja sen poikkeuksellisen aseman modernismin kynnyksellä. Mieluusti yhtyy Axel Carpelanin lehtiartikkelin ajatuksiin, jotka saattoivat hyvinkin olla säveltäjältä peräisin: "Kokonaisuutena sinfoniaa voidaan pitää vastalauseena, joka kohdistuu vallitsevaan musiikkityyliin ... ennen muuta Saksassa, sinfonian kotimaassa, missä soitinmusiikista on tulossa pelkkää tekniikkaa, eräänlaista musiikillista insinööritaitoa, joka yrittää peittää sisäisen tyhjyytensä suunnattomalla mekaanisella välineistöllä." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 232). Vaikka Sibelius hylkäsikin aikansa "nykymusiikin sirkuksen" (Ibid.), Straussin ja Mahlerin jättikoneistot, hän oli sinfonikkona silti sidoksissa edeltäjiinsä: syklinen muoto, osien tiivis yhdistäminen, tonaalinen kieli, jatkuvan kehittelyn tekniikka IV sinfoniassa ovat mitä ilmeisemmin romantiikan perintöä (Howell 1985: 130). Teoksen "modernistisuus", uudenlainen klassisuus liittyy puolestaan muodon tiivistämiseen, äärimmäiseen ekonomisuuteen, kaikkein olennaisimpaan pitäytymiseen, jatkuvan kehittelyn tuottamaan suggestion voimaan, koherenssiin, joka on eksplisiittisen sijaan implisiittistä, haasteellista (Ibid.: 129). Myös Lambert toteaa samansuuntaisesti: "Neljännessä sinfoniassa klassinen neliosainen muoto on pelkistetty äärimmilleen. Perinteinen toisto ja kehittäminen on supistettu minimiin, mutta teemojen synnyttämä merkitys on niin suuri, että joissain tapauksissa, tuntuvimmin scherzon päätöksessä, mitä katkelmallisin viittaus edeltävään teemaan riittää synnyttämään meissä muodollisen tasapainon tunteen." (1985 [1934]: 272). Abraham kuvaa teoksen ytimekästä modernistisuutta, joka ylitti useimpien aikalaisten käsityskyvyn, seuraavin sanoin: "Sibelius on vienyt tässä tiivistämisen niin pitkälle, että monet heistäkin, jotka aistivat musiikin suuruuden, ovat ilmeisen hämmentyneitä sen muodon edessä eivätkä kykene käsittämään sisäistä logiikkaa, jonka läsnäolosta he ovat tietoisia." (1952 [1947]: 25).

Sinfonian osat on liitetty toisiinsa säveltäjän aiempia sinfonioita huomattavasti tiiviimmin: sen neljä osaa avaavat neljä näkökulmaa samoihin perusideoihin (Howell 1985: 129). Tärkein näistä ideoista on epäilemättä tritonus roolissaan kokosävelisyyden ja perinteisen diatonisuuden välittäjänä sekä niiden suhteiden tutkimuksen välineenä. Tritonus sisältyy intervallina 3. osan pääteemaa lukuun ottamatta useimpiin tärkeisiin teemoihin; ja silloinkin kun se ei sisälly johonkin teemaan, kuuliija on tietoinen siitä, että kyseinen kolmisoinnulle tai kvintille rakentuva teema toimii tasapainoittavana vastavoimana tritonukselle ja esiintyy sen piirittämänä. Näin on

esimerkiksi 1. osan esittelyssä, jossa pääteeman kolmisointuisuus saa kokosävelistä väriä gis-johtosävelestä sekä C- ja Fis-duurin nopeasta yhteenotosta; myös lopputeeman kolmisointuja edeltävät tritonaaliset murtosoinnut, ja teemaesiintymien välissä kuullaan tritonuksen sisältävä sekuntisointu.

Sinfonian avaavan kokosävelisen *idée fixe*n, tritonusaiheen, vaiheiden seuraaminen muodostaa yhden kehityskulun teoksessa. Tritonus purkautuu normaalisti ulospäin, puhtaaksi kvintiksi, mutta 1. osassa se neutraloidaan joko duurikvarttiprojektiolla tai purkautumissuunta käännetään sisäänpäiseksi muuntamalla ylinouseva kvartti vähennetyksi kvintiksi. Toisessa osassa tritonus esiintyy sinällään vahvana intervallina, jolla on taipumus yhtäältä itsenäistyä omaksi sonoriteetikseen, toisaalta muuntua enharmonisesti ympäristönsä mukaisesti ja aiheuttaa bitonaalista jännitteisyyttä. Kolmannessa osassa tritonus saa selvimmän kvintiin pyrkivän dissonanssin roolin: tritonaalisia taitteita seuraa aina diatoninen taite, jossa piensekunti on karkotettu kvintin sisältä sen ulkopuolelle. Silloin kun tritonus esiintyy, se saa melodis-väriyksellisen sävyn, joka ei pyri uhkaamaan tilanteen keskussävelen dominanssia. Finaalissa tritonussävel on vihdoinkin sitä mitä sen kuuluu ollakin, ylöspäin reippaasti purkautuva karakteridissonanssi; se lisää kuitenkin vähitellen kestoaan ja painoarvoaan ja päättyy taistelemaan itse toonikan kanssa. Lopuksi puhallinten korkeiden terssiaiheiden aloitussävelet alistuvat a-mollin määräysvaltaan, sen normaleiksi asteikkosäveliksi. Kun tritonus on neutraloitu — mutta millä hinnalla! —, sävellyskin voi päättyä.

Tritonuksen ja perusmotiivin tuottama on myös sinfonian eräs karakteristinen sointusonoriteetti: dominanttiseptimisoinnun septimikäänös. Se esiintyy ensimmäisen kerran avausosan loppuryhmässä, jossa se, funktionaalisesti ottaen dominantin dominantti, purkautuu suoraan toonikasoinnulle. Finaalissa sointu tuottaa mahtavan kadenssin Es-duurille (60:1–2). Samana sointumuotona, E-tasoisena sekuntisointuna — tällä kertaa aidon dominantin funktiossa — sen sisältämä vahva ulospäin suuntautuva purkautumistarve on lähtökohta finaalin modulatorisille tilanteille.

Sinfonian tonaalinen organisaatio luo samoin yhtenäisyyttä. Romantiikan perua on vielä sinfonian osien muodostama sävellajidispositio a–F–cis–a. Suurterssisuhteille perustuvia yksittäisiä osia oli luonut mm. Liszt *Faust*-sinfoniassaan (I osan sävellajisuhteet c–E–As–c), kun taas Brahms oli ulottanut saman menettelyn koskemaan I sinfoniinsa osien sävellajisuhteita (c–E–As–C); molempien lähtökohtana toimi Schubertin vallankumouksellisen *Wanderer*-fantasian sävellajidispositio C–cis/E–As–C. Sibelius tutkii suurterssisuhteiston lisäksi IV sinfoniassaan aiempaa määrätietoisemmin myöskin pientersseille perustuvaa oktaavin aksiaalista jakamista. Sibelius saattoi Bartókin lailla saada inspiraation tähän Lisztiltä, mutta jännittävää on todeta, että jo neljännesvuosisataa ennen Bartókin mestarillista, akselisymmetriaan perustuvaa sinfonista teosta *Musiikkia kielisoittimille, jousisoittimille ja celestalle* (1937) Sibelius sovelsi samaa periaatetta. IV sinfonian akselin muodostaa pienterssisarja a–c–es–fis

(ks. esim.55). Sinfonian 1. osa hyödyntää ennen muuta tritonusta c-fis sekä vajaaksi jäävää akselia a-c-fis sävellajitasolla. Viimeinen lenkki ilmaantuu finaalissa, jossa tritonuksena toimii akselin toinen mahdollinen tritonus a-es samalla kun taas c-taso toimii a:n ja es:n välittäjänä. Finaalissa akseli esiintyy sitten täydellisenä osan tonaalisesti vaeltavimmassa kohdassa, partituurin sivuilla 63–66; trion 'kehittelyssä' se on epätäydellinen muodossa c-es-fis, mikä ei estä keskijakson ja päätösjaksoon johtavan vaiheen välisen kytkennän syntymistä.

Sinfonian osien tietoinen yhdistäminen tonaalisin keinoin osoittaa Piken mukaan "kasvavaa pyrkimystä kohden yksiosaisen sinfonian jatkuvaa kehittämistä, suuntaa johon Sibelius oli vähitellen kulkemassa" (1978: 113). Myös Laytonin mielestä "teoksen organisaatio on ajateltu paljon enemmän kokonaisuudeksi kuin aiemmissa sinfonioissa ... paljon saman tapaisesti kuin seitsemännessä: jokainen neljästä osasta on elävän organismin jäsen." (1984 [1965]: 42).

Sinfonian lisääntyneen kiinteyden saa aikaan kaksi tekijää: tonaaliset kytkennöt osista toisiin sekä motiiviliittymät vierekkäisten osien välillä. Ensimmäinen osa on sinällään materiaalisesti syklimäinen: perusmotiivi palaa päätteeksi ja on ilmaantuvinaan jopa alkuperäisellä c-tasolla. Kertauksen lopulla vihjaistaan ensimmäisen kerran finaalin pääkontrastiin, a:n ja dis:n vastakkaisuuteen (12:6–7). Avausosan päätöstahtit korostavat pitkää a-säveltä, jolla 2. osa alkaa; ei tarvittaisi suuriakaan uudelleenjärjestelyjä 1. ja 2. osan liittämiseksi kiinteäksi jatkumoksi. Ensimmäisen osan yllättävä, alkutritonuksesta siinnyt Fis-duuri-sivusävellaji paljastuu myös toisen osan F-duuri-toonikaa uhkaavaksi tasoksi, joka johtaa bitonaaliseen jännitteeseen. F-duurin ja Fis-duurin välinen piensekuntisuhte on puolestaan lähtökohtana 3. osan vastaavalle sävellajisuhteelle: cis-mollin ja D-duurin/d-mollin väliselle jännitteelle. Toisen osan tonaalinen koodi — f- ja c-säveliin kvintin sisäpuolelta kohdistuvat piensekuntijännitteet — muuntuu 3. osan koodiksi siten, että myös kvintin ulkopuolelle ilmaantuu piensekuntijännite: cis-gis-kvinttiä vasten asetuvat d- ja a-sävelet. Toisen osan fis/A-sävellajissa oleva päätösfraasi saa jatkeekseen 3. osan alun vahvan a/A-keskiöisyyden. A-sävelen tuntuva korostuminen 3. osan päätteessä ja ennen kaikkea viimeisen teemaesiintymän ainoassa vahvassa V-I-yhdistelmässä A-duuri-soinnulle (36:9–10) muodostavat suoran liittymän finaalin pääsävellajiin. Kolmannen osan lopusta löytyy myös finaalin päämotiivi a-dis-e kolmella fortemerkillä varustettuna (36:10–11) sekä heti perään motiivi, joka avaa finaalin (36:12–37:1). Finaalin alku empii cis-mollin, edellisen osan toonikan, ja A-duurin välillä. Kolmannen osan tonaalisen koodin transpositio cis-tasolta A-tasolle toimii hieman rikastettuna myös finaalin säveltaso-organisaation avaimena. Finaalin ja ensiosan suhteet ovat sinfonian runsaimmat: edellä mainittujen tekijöiden lisäksi finaalin kromaattinen synkooppi aihe on peräisin 1. osan sivuteeman jälkisäkeestä; finaalin ytimen C-duuri on avausosan epäonnistuneen C-duurin vallanpalautus. Sekä "sisäisesti" että "ulkoisesti" sykliseen, jatkuvaan, yksiosaiseen muotoon IV sinfoniassa on jo kosolti aineksia.

Eri osien muotorakenteet muistuttavat nekin hämmästyttävästi toisiaan. Lähtökohdat ovat perinteiset: sonaattimuoto, scherzomuoto, muunnelma- ja säkeistömuodon yhdistelmä sekä sonaattirondo. Mutta Sibelius käyttää kutakin muotoperiaatetta omiin tarkoituksiinsa, ylittää ne, järjestelee ne uudella tavalla, jolloin lopputulokset ovat yksilöllisiä. Avausosasta tulee varhaisklassinen binaari sonaattimuoto, 3. osa saa parillisen muodon tonaalisen ja teksturaalisen jäsenyyksen avulla; 2. osan ja finaalin alun perin uhkaava kehyksellinen symmetria murretaan laajoilla, osan varsinaisen painopisteen muodostavilla koodajakoilla, joiden suhteet triojaksoihin synnyttävät jälleen binaarin rakenteen. Sibelius vertautuu muodollisen ajattelun originaalisuutensa sekä romantiikkaa vanhempien muotoperiaatteiden soveltamisensa ansiosta hätkähdyttävästi Beethoveniin, joka yhtäältä teki kolmiosaisen sonaattimuotoskeeman tyhjäksi valtavilla koodajakoillaan ja toisaalta palasi orgaaniseen kehittelyyn perustuvassa myöhäistuotannossa varhaisklassimin yksinkertaiseen muotomaailmaan.

Dodekafonian puolesta käytävän taistelun ollessa kuumimmillaan Lambertin toteamuksen on täytynyt tuntua kirjoittamisajankohtanaan (1934) Sibeliuksen musiikin torjuijen näkökulmasta kaistapäiseltä: "Sibelius ei ole vain suurin Beethovenin jälkeinen sinfonikko, vaan ... ainoa Beethovenin jälkeinen säveltäjä, joka on pystynyt musiikillisen hengen täydellisimpään muodolliseen ilmaismiseen." (1985: 264); edelleen: "Beethovenin jälkeen Sibelius on ensimmäinen suuri säveltäjä, jonka ajatukset toimivat luonnollisesti sinfonisen muodon ehdoilla." (Ibid.: 269). Tänä päivänä nämä ajatukset voi ottaa jälleen todesta: Sibeliuksen musiikin kaikesta näennäisestä spontaanisuudesta, rapsodisuudesta, vapaasta kasvusta, tunnelmista huolimatta uskomattoman korkea järjestäytyneisyyden aste, materiaalin ja muodon täydellinen yhteensopivuus ja hallinta tyyllisesti monimutkaisessa tilanteessa, tonaalisten, modaalisten, kromaattisten, kokosävelisten, synteettisten, atonaalisuutta sivuavien aineiden yhdistäminen persoonalliseksi sävelkieleksi on saavutus, jota voi epäilemättä verrata parhaiden klassikoiden elämäntyöhön; on lisäksi syytä muistaa, että myös wieniläisklassismi oli synteesityyli, tulosta mitä erilaisimpien aineksien ja tyylien yhteensulattamisesta. IV sinfonian aikoihin Sibelius oli sitä paitsi "edistyksen" aallonharjalla: sinfoniolla on Stravinskyn *Sacren*, Schönbergin *Pierrot Lunairen*, Debussyn *Jeuxin*, Skrjabinin *Prometheuksen* ohella kiistaton paikkansa "modernin" musiikin aikakauden avainteosten joukossa. IV sinfonian jälkeen suunta muuttui, mutta Sibelius oli vain valinnut oman tiensä; hän kulki muodon ja orgaanisen musiikkiajattelun sekä orkestraation kehittäjänä suuntaan, jonka täysi merkitys on vasta vähitellen valkenemassa.

IV sinfonian alkuvaiheissa 1909 Sibelius uskoi päiväkirjalleen: "Olen nykyään niin varma taiteessani." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 175). Sinfonian valmistuttua hän kirjoitti: "Näen että sinfonia, tämän lopullisen toimitustyön jälkeen, saa ikuisiksi ajoiksi kestävä muodon. Aivan niin, ihana Ego, aivan niin."; "Ei tule aliarvioida sellaisia

teoksia — kuin sinfonia IV. Olkoonkin että täydellisyyttä tällä alueella ei voi kukaan kuolevain saavuttaa — Mozartin 'matemaattista' maestriaa lukuunottamatta." (Ibid.: 235). Sibelius tiesi mistä puhui. "Pettuleipäsinfonian" asemasta Sibelius tarjosi kuulijoilleen "puhdasta vettä", jonka väärentämätöntä arvoa ei yleisemmin ottaen tajuttu. Howellin mielestä sinfonian uusi mestarillinen ekonomisuus, klassinen keskittyneisyys oli neoklassisuutta, joka scherzossa oli viety lähes parodian alueelle (1985: 129). Mitä ilmeisemmin hän on väärässä: Sibelius tunsikin Busonin ajaman 'nuorklassismin' periaatteet, jotka merkitsivät pikemminkin antiteesia sekä myöhäisromantiikalle että aikansa ismeille (Tawaststjerna 1989 [1971]: 23). Busoni kirjoitti artikkelissaan "Junge Klassizität": " 'Nuorklassismilla' ymmärrän edeltäneiden kokeilujen kaikkien saavutusten hallitsemista, seulomista ja hyväksikäyttöä: niiden saattamista kiinteisiin ja kauniisiin muotoihin." (1983 [1920]: 116). Kysymys ei ollut missään tapauksessa historiallisten muotojen ja tyylien neoklassisesta palauttamisesta vaan "subjektiivisesta luopumisesta", "aistillisen" karkottamisesta, antipateettisesta syvämielisyiden iloisuudesta (Tawaststjerna 1989 [1971]: 23), "viisaan, jumaluuden hymystä" — "absoluutisesta musiikista" (Busoni 1983 [1920]: 117).

Kuvaus sopii erinomaisesti Sibeliuksen kypsiin sinfonioihin. Vaikka näennäisesti ottaen III sinfonia näyttäisi olevan Busonin ohjelmanjulistuksen — se sai kirjallisen asun tosin vasta Sibeliuksen sinfonioiden III–V säveltämisen jälkeen — toteutuma, syvemmissä mielessä juuri IV sinfonia on keskittyneisyydessään ja uudessa klassisessa otteessaan ilmestys Busonin kaipaamasta tulevaisuuden taiteesta. IV sinfoniassaan Sibelius loi kuolemattoman mestariteoksen, jota voi verrata syystä Lambertin tavoin vaikkapa Mozartin *Prahalaiseen* sinfoniaan (Ibid.: 260). Olin Downesin, "Sibeliuksen apostolin", innostunut lausunto — "Milteipä uskoisi, että tämä sinfonia on koko nykyajan totuudenmukaisin ja luonnollisin partituuri" (1945: 86) — ei tunnu tänä päivänä enää lainkaan koomiselta. Intuitiivisella varmuudella Downes tavoitti jotain olennaista Sibeliuksen IV sinfonian luonteeltaan ekspressionistisesta mutta materiaalin käytön loogisuuden ja muodonnan pelkistyneen tiivyyden suhteen yhä klassisemmaksi käyvästä universaalisuudesta.

6. V SINFONIA: KOHTI SINFONISTA YKSEYTTÄ

6.1. Sinfonisen metodin edelleenkehittäminen

Sibeliuksen V sinfonia on aina ollut yleisön suosikki. Se on monella tapaa "suurempi", juhlavampi, ulospäin suuntautuvampi, välittömämmin avautuva kuin IV sinfonia. IV sinfonian ahdistavuudesta, äärimmäisen sisäistyneestä otteesta järkyttynyt Sibeliuksen musiikin vastaanottaja saattaa Parmetin lailla kokea helpotuksen tunteita V sinfonian parissa: "Viidennellä sinfoniolla on erikoisasema Sibeliuksen sinfonioiden joukossa. Se merkitsee paluuta, tuloa kotiin. Neljännen sinfonian myrsky oli tempaissut mestarin irti hänen sisimmän persoonallisuutensa lujasta ankkurinperustasta, mutta tässä, viidennessä, hän on taas kotivesillä, varmana itsestään ja suunnastaan." (Parmet 1955: 70). Erik Tawaststjerna luonnehtii kauniisti, kuinka IV sinfonian Mahleria ja Schönbergiä lähenevän ekspressionismin jälkeen " ... viidennessä hän suuntaa katseensa pois omasta sisimmästään ulospäin, ylöspäin, kohti maailmaa, keväisiä valoilmioita ja vieläkin kauemmas, kosmokseen, aivan kuin tarkkailija, joka rekisteröi 'impressionistisesti' ilmiöitä musiikin keinoin." (1978: 351). Sinfonia on täynnä "idyllisiä ja bukolisia tunnelmia", "luonnonmystiikkaa, kevään enteilyjä" (Ibid.: 352); synnyttääpä teos Tawaststjernassa vielä avaruudellisia ja astronomis-geometrisia vaikutelmia (Ibid.: 353). IV ja V sinfonian välillä syntyneestä *Aallottaresta* huolimatta Tawaststjerna ei kuitenkaan halua luonnehtia V sinfoniaa impressionistiseksi, sillä "puhdaspiirteinen impressionismi oli ristiriidassa sinfonisen ajattelun kanssa" (Ibid.: 12).

Teoksen inspiroimista osuvista mielikuvista riippumatta V sinfonia jatkaa ennen muuta Sibeliuksen edellisessä sinfoniassaan omaksumaa klassista asennoitumista: Sibelius itse totesi, että " 'ote' muotoutui 'klassisiteetin merkeissä', koska 'motiivit vaativat sitä' " (Ibid.). Jos säveltäjä IV sinfoniansa valmistuttua kirjoitti päiväkirjaansa (10.06.1911) merkinnän Mozartin 'matemaattisesta' maestriasta (Tawaststjerna 1989 [1971]: 235), niin V sinfonian viimeisen version valmistumisen aikoina (27.12.1918) hän tunnustaa suuren rakkautensa Beethoveniin (Tawaststjerna 1978: 313). Korostuneen klassisuuden ja materiaalin diatonisuuden vuoksi V sinfoniaa on pidetty monasti taka-askeleena säveltäjän sinfoniatuotannossa. Tawaststjerna on kuitenkin sitä mieltä, että "omassa lajissaan viides sinfonia edustaa rakenteellisesti korkeampaa järjestysastetta kuin sinänsä ihailtava toinen (p.o. neljäs?) sinfonia" (1978: 354). Myös Abrahamin mukaan "näennäisestä itsestään selvyydestään ja rikkaasta melodisesta diatonisuudestaan huolimatta se ei ole kuitenkaan myönnytys hämmentyneelle yleisölle, vielä vähemmän taka-askel sinfonisen metodin kannalta." (1952 [1947]: 28).

V sinfonian helpotajaisuus ja yksinkertaisuus on kuitenkin ainoastaan näennäistä, tulosta uuden klassikko-Sibeliuksen takomistyöstä: kuulijalle taataan vastaanoton sulavuus helposti lähestyttävän pintatason avulla, kun taas vähänkin pidemmälle menevä tarkastelu paljastaa, että V sinfonia on monessa suhteessa kompleksimpi kuin

sitä edeltävä, äkkiseltään vaikealta tuntuva IV sinfonia; V sinfonian pohjavirrat kulkevat vain syvemmällä. Tämä pätee ennen muuta muodolliseen organisaatioon. Kahden ensimmäisen osan fuusiossa on "kyseessä koeaskel kohti sitä suuntaa, joka pyrkii yhdistämään jatkuvaksi kokonaisuudeksi kaikki sinfonianosat. Tämä askel on lopullisesti toteutunut Seitsemännessä sinfoniassa." (Gray 1935: 48; Gray-Jalas 1945: 68). Mutta pariosan yksilöllisen muotoratkaisun lisäksi myös muut V sinfonian osat ovat kaukana siitä yksinkertaisuudesta ja ongelmattomuudesta, joka niihin on mieluusti liitetty (Abraham 1952 [1947]: 30); ne ovat yhtä lailla muotokokeiluja ja liittyvät entistä tiiviimmin sinfonian kokonaisuunnitelmaan.

Myös teksturaalisella, orkesterin käytön tasolla V sinfonia merkitsee eteenpäin menoa. IV sinfonian 1. osan kehittelyn (7:2-) kaltaiset kokeilut tai saman sinfonian finaalin tremoloepisodin (41:12-) kaltaiset tekstuurit ovat nyt entistä sofistikoituneempia ja eriytyneempiä: asiantila paljastuu, jos vertaa edellisiä esimerkkejä V sinfonian pariosan ensimmäisen puoliskon kehittelyn "fuugamaisesti" (Tovey 1981 [1935-9]: 497) alkavaan tiheään jousikudokseen (21:2-), finaalin salaperäisesti humiseviin tekstuureihin (99:1- ; 120:1-) tai elementtisynteeseihin (124:1-); tässä mielessä Mikko Heiniön väite — "Viides sinfonia on tekstuuriltaankin taka-askel" (1977: 11) — vaikuttaa jotensakin hämmästyttävältä.

Niinikään tonaalisessa mielessä V sinfonia on entistä järjestäytyneempi. Kun IV sinfoniassa aksiaalitonaalisuus toteutuu parhaiten osien sävellajisuhteissa sekä finaalin tonaalisessa dispositiossa ja aksiaalisuus on muutoin luonteeltaan implisiittistä, V sinfonia nojaa sen sijaan aksiaalisuuden määrätietoiseen käyttöön jokaisessa osassa; V sinfoniassa hyödynnetään myös tasapuolisesti sekä suurterssi- että pienterssisuhteis- toa. V sinfonian materiaalin logiikka on sekin entistä tiiviimpi: jos IV sinfonian osat ovat saman idean, tritonuksen, erilaisia toteutumia, neljä näkökulmaa tritonukseen, V sinfoniassa yksi ainoa perusidea hedelmöittää ja lävistää aukottomasti koko sinfonian; V sinfonian osat on kiedottu yhteen ajatuksen katkeamattomalla kehityksellä.

6.1.1. Uusi kudoskäsitys

Teuvo Rynnänen huomauttaa tutkielmassaan "Tematiikan ja muodon suhteesta Sibeliuksen sinfonioissa" oikeutetusti: "On hämmästyttävää havaita kuinka vähälle huomiolle, jopa täysin huomiotta harmonia ja tonaalisuus on jäänyt Sibeliuksen sinfonia-analyysien muotokuvauksissa; useimmat analyysit ovat keskittyneet vain temaattisen disposition ja motiivityön tarkasteluun." (1988: 68-69). Tematiikankaan tutkiminen ei ole vähemmän tärkeää, minkä Rynnänen osoittaa itsekin esittämällä yksityiskohtaisen analyysin pääteeman ja sen jatkon vähittäisestä kehkeytymisestä "bukolisesta signaalista"; lisäksi hän käsittelee transition ja sivuteeman alun harmonista epävakautta yhtä seikkaperäisesti (Ibid.: 65-68).

Harmonisten tapahtumien ja lineaaristen kulkujen selvittäminen on välttämätöntä, jotta sinfonisen logiikan ymmärtäminen ei jäisi vaillinaiseksi. Niin antoisaa kuin harmonis-tonaalisten ilmiöiden analyysi Sibeliuksen kaltaisen vielä jyrkävän tonaalises-ti orientoituneen säveltäjän kohdalla onkin, se ei ole täysin ongelmatonta. Sibeliuksen uusi, III sinfonian finaalissa puhkeava ja IV sinfoniassa täydelleen näyttäytyvä musiikkikieli, joka oli tietoisien tyylinmuutoksen tulos, etäännytti häntä paitsi kansallis-romanttisesta suuntautumisesta myös romantiikan ilmaisu- ja materiaaliresurseista. Sibeliuksen toteamukset ovat paljon puhuvia: "Olen nykyään niin varma taiteessani." (20.7.1909) (Tawaststjerna 1989 [1971]: 175); "oikeastaan minun on nykyään helppo säveltää" (11.7.1915) (Tawaststjerna 1978: 28). Uuteen tyyliin liittyi olennaisesti eurooppalaisesta kudosteknisestä ja kenraalibassomaisesta ajattelusta luopuminen (Alesaro 1989). Tilalle tuli orkesteripolyfonia, joka perustuu tekstuurien, rytmi- ja tempokarakterien limittymiseen, kontrapunktiin, sekä musiikkikielen redusoitumiseen uusiin tapahtumaelementteihin: linja, urkupiste ja kenttä ovat Sibeliuksen uutta, jopa tänä päivänä modernilta tuntuvaa sanastoa (ks. Salmenhaara 1970: 35). Harmoniselle analyysille Sibeliuksen omin tyyli asettaa uusia haasteita: johdonmukaisesti funktio-naalisen soinnutuksen ja logiikan ohella harmonia omaksuu yhä vahvemmin lineaarisen luonteen. Soinnutus perustuu usein jonkin sointutyyppin asteettaiselle liikuttamiselle, jolloin tuloksena on moninkertainen linja ja itse liikeidea on olennainen. Bassolle asettuu — jollei se tyydy vain makaamaan pitkiä aikoja paikallaan — sekä funktionaalisia että lineaarisia tehtäviä, minkä seurauksena esiintyy usein kaksi toisilleen vastakkaista bassosäveltä. Usein saattaa olla vaikea päättää, kumpi bassoista, patarummun vaiko kontrabassojen esittämä, on "tärkeämpi", "olennaisempi". Sibeliusta voi tässä suhteessa verrata toiseen orkesterin mieheen, Berliozin, joka hänkään Sibeliuksen lailla ei ollut pianisti ja kykeni siten luomaan uudenlaisen, pianosta riippumattoman orkesteri- ja kudostyylin; erityisesti on epäilty Berliozin kykyä kirjoittaa moitteetonta satsia, minkä vuoksi hänen musiikkiaan on usein moitittu kömpelöksi tai taitamattomaksi. Julian Rushtonin mukaan Berliozin tapa eriyttää orkesteri eri kerrostumiksi tuo mieleen Stravinskyn (1983: 79); Berliozin tapa luoda jatkuvuutta rytmien ja värin avulla harmonisen päämääräsuuntautuneisuuden sijaan tekee hänestä suorastaan Mahlerin ja Stravinskyn edeltäjän (Ibid.: 84). Berlioz kuuli ei-pianistina polykromaattisesti (Ibid.) eikä häntä häirinnyt kahden vaihtoehtoi-sen basson välinen konflikti, minkä vuoksi funktionaalisen basson määrittely saattaa olla vaikeaa (Ibid.: 85). Mutta Rushtonin mielestä Berlioz ei lopultakaan ollut orkestroija vaan orkesteriajattelijä (Ibid.: 88). Kaikki tämä pätee mitä suurimmassa määrin myös Sibeliukseen; lisäksi on mahdollista ajatella, että matalat bassot, sekunti- ja terssi-intervallit orkesterin matalimmissa soittimissa, ovat osaltaan väri- tai resonanssi-ilmiö, joka uudisti ja loi sibeliaanisen orkesterisoinnin (ks. Wood 1942: 17). Sibeliuksen johdonmukainen mieltymys V sinfoniassa erityisesti sekstisointuihin on myös tonaalinen idea: basson terssisävelet mahdollistavat luontevan siirtymisen terssi-

sukuisiin sävellajeihin, joille koko teoksen tonaalinen dispositiokin perustuu. Es-duurin terssi on G-duurin perussävel, G-duurin terssi H-duurin perussävel, H-duurin terssi Es-toonikan perussävel ja kääntäen (Ryynänen 1988: 73).

6.1.2. Ajatuksen jatkuvuus

Sibeliuksen päiväkirjamerkintä 8.5.1912 — "Aion antaa musikaalisten ajatusten ja niiden kehityksen hengessäni määrätä muodon" (Tawaststjerna 1978: 54) — sopii V sinfonian yhteyteen erinomaisen hyvin. Tawaststjernan harjoittamien luonnos-tutkimusten perusteella sinfonian määräävät impulssit ovat "askelimpulssi" ja "keinu-impulssi": "sinfonian kaikki teemat voinee jakaa ... keinuviin ja enimmältään asteittain ja aaltoillen eteneviin teemoihin" (Ibid.). Tawaststjerna ehdottaa vielä, että "viidennen sinfonian kaksi alkumotiivia ovat pohjimmiltaan yhden ja saman perusvoiman ilmentymiä... Niiden välinen jännitys ... ilmenee taivaankappaleen ja sen kiertolaisen välisenä vetovoimana." (Ibid.: 55). Myös Teuvo Ryynänen esittää tutkielmassaan, että "monet temaattiset aiheet voivat sisältää molemmat edellämainitut liiketyypit (1988: 79); kierteinen ydinmotiivi ja sen laajennukset ovat hänen mukaansa keskeisessä asemassa kaikissa teemoissa (Ibid.: 81–82). Hans Gefors menee omissa analyysissään vieläkin pidemmälle ja uskoo, että sinfonian aloittavan "bukolisen signaalin" (Tawaststjerna 1978: 56) neljästä ensimmäisestä sävelestä muodostuva alkupuolisko, jolle Gefors antaa nimen "embryo", on koko sinfonian kantava idea (1975: 3); embryo antaa hänen mielestään "avaimen reaktiomalleihin sekä sinfonian edetessä kehittyviin teemoihin ja niiden säestyksiin, sitä voi pitää sinfonian synteessä" (Ibid.). Embryo on symmetrinen rytmisesti, melodisesti ja harmonisesti, ja juuri symmetria on koko sinfonian keskeinen käsite (Ibid.: 12). Puhtaasti temaattisella tasolla Geforsin mielestä sivuteema (6:3–) osoittautuu H-duuri-vaiheeseen (28:3–) tultaessa embryon johdannaiseksi (Ibid.: 15); trumpettiteema (39:1–) on embryon kasvutapahtuman tulos siten, että siinä embryo avautuu vihdoin melodiaksi, teemaksi (Ibid.: 21); hitaan osan muunnelmateemasta Gefors löytää niinikään embryon (Ibid.: 29), ja myös finaalin heiluriteema on peräisin samaisesta perusideasta (Ibid.: 33).

Edellä mainitut käsitykset ja tutkimustulokset ovat kiistatta oikeaan osuvia. Vaikka Tawaststjernan hienosti kuvaama sinfonian genesis on voinut käynnistyä kahdesta impulssista, Sibeliuksen alitajunnassa impulssien on täytynyt kietoutua yhteen samalla väistämättömyydellä, jolla planeetta vetää puoleensa satelliitteja: "niiden välinen jännitys ei ole toinen toistaan hylkivä, vaan ilmenee taivaankappaleen ja sen kiertolaisen välisenä vetovoimana." (Tawaststjerna 1978: 55). Tämän tuloksena sinfonian materiaali tuntuu lopulta kiertyvän yhteen ja olevan vain yhden ainoan periaatteen tai idean toteutuma. Sikäli Geforsin embryo-ajattelu puolustaa täysin paikkaansa. Sinfonian keskeisen perusajatuksen voi määritellä myös säveltasoperiaatteeksi, jossa

suuren (kvartti- tai kvintti-)hypyn toisen tai molemman ääripisteen, navan ympärille kiertyy sekuntiliikettä. Periaate käy ymmärrettäväksi muutamasta esimerkistä, joiksi voidaan valita 1. osan sivuteeman (8:1–2) ja trumpetteeman (39:1–40:1), hitaan osan muunnelmateeman päätösvaiheen (69:13–71:2) — muunnelmateeman avausvaiheen osalta **ks. esim. 59** — sekä finaalin heiluriteeman rungot (105:4–16) (**esim. 56a–d**). Jos "bukolista signaalia" verrataan teemarunkoihin, sinfonian materiaallinen yhteys käy selväksi (*esim. 57a*). "Bukolinen signaali" sisältää kiteytetyksi sinfonian säveltasoinneket. Se määrittelee aiheiston ulottuvuuden plagaaliksi (b-es1–b1) ja antaa b-dominantille kattosävelen (*Deckton*) — tai jos jatketaan avaruudellisia vertauksia: auringon — roolin. Sinfonian pääsäveleksi (*Kopfton*) muodostuu terssi g. Myös kiertävä asteliike näkyy tässä jo alkeismuodossaan es–f–g–f ja se on hypyn etäisyydellä b:stä. Sekunti–kvartti-yhdistelmällä es–f–b (tai kvarttipinolla f–b–es) on heijastuksia myös sinfonian harmonisiin tapahtumiin. Kiteytymästä löytyvällä alaspäisellä kolmisointumuodostelmalla b–g–es on lopulta vähiten implikaatioita sinfoniassa (lähinnä trumpetteema 39:1–), mutta sen korvaukseksi pariosan loppukehittely (49:21–) K-kirjaimesta eteenpäin on etupäässä kolmisointujen — harmonisen tulkinnan kannalta tilanne on tosin kompleksinen — melodiselle murtamiselle perustuva "mysteerimäinen staccato-labyrintti" (Tovey 1981 [1935–9]: 498).

Jos Sibeliuksen V sinfonian avausta vertaa Beethovenin III, niinikään Es-duuri-sinfonian avausteemaan, löytyy yhtymäkohtia, jos kohta erojakin (**esim. 57b**). Yhteistä on kolmisointuelementti, plagaalisuus. Mutta Beethovenin teeman esisäkeen lopussa ilmaantuva kromaattinen elementti muodostaa kolmisoinnulle vastakkaisen perusvoiman, ja näiden voimien kamppailulle perustuu paljolti avausosan musiikillinen strategia ja materiaallinen dramatiikka. Sibelius perustaa sen sijaan sinfoniansa puhtaalle diatoniikalle, pelkistyneille liikemuodoille, joiden aktivoitumisen tulosta on myöhemmin ilmaantuva kromatiikka. Sibelius on sikäli jopa "klassisempi" säveltäjä kuin Beethoven. Sibelius lienee Shostakovitshin ohella ainoa merkittävä 1900-luvun sinfonikko, joka uskaltaa perustaa sävelkielensä musiikin "alkeellisimpiin", elementaarisiin voimiin ja niiden kasvumahdollisuuksiin.

"Bukolinen signaali" on todellinen embryo, sillä se sisältää kasvun ainekset ja suunnan, jota myöhempi kehitys toteuttaa. Siirtymäaihe (5:6–6:1) ja varsinainen sivuteema (6:3–) ovat periaatteen ensimmäisiä toteutumia: kiertävä liike voimistuu, kromatisoituu ja on etäämpänä vetovoimakeskuksesta kuin alussa. Sivuteemassa hyppyintervallin molempien päiden ympärille ilmaantuu kiertoliikettä, ja myös molempiin napoihin voidaan tulla hyppäämällä (8:1–2). Lopputeemassa (10:2–11:2) kompleksista on jäljellä enää vain keskus-g:tä kiertävä rauhoittuva liike. Kehittelyn (21:1–) alku perustuu kokonaan tämän kiertävän liikkeen kromatisoidulle versiolle fagotin lugubre-valitusta myöten.

Trumpetin trioteema scherzon sisällä (39:1–) on pääidean entistä selvempi toteutus (**esim. 58**). B-kvintti vahvistuu teemassa navaksi, jolta kimpoaa terssiltä alkava,

alaspäin kiertävä liike g-f-es-d-es; toonikan alapuolelta löytyvä kiertoliike on tässä vaiheessa vasta implisiittisesti havaittavissa, ja sen vahvistaminen tulee olemaan seuraavan osan tehtävä. On silti hämmästyttävää, millä varmuudella Sibelius jatkaa samaa ajatusta — sitä, missä määrin kysymys on vaistomaisesta tai tietoisesta menettelystä, on hyvin vaikea ratkaista (Tawaststjerna 1978: 65–68) — hitaan osan muunnelmateemassa, jonka b- ja c-säkeet (68:5–) ovat käytännöllisesti katsoen vain trumpetti-teeman — siis perusidean — variantteja (**esim. 59a**). Teemojen ajatuksellinen yhdistyminen käy yhä ilmeisemmäksi kun tarkastellaan muunnelmateeman — sen laajuuteen liittyviä ongelmia käsitellään myöhemmin — jälkiosaa, jossa esiintyvä e-sävel tuottaa aluksi oudostuttavan harhalopukkeen vi asteelle, e-molliin (**esim. 59b**). E-sävelen merkitys on äärimmäisen tärkeä koko teemalle ja osalle — vähitellen käy ilmi: myös sinfonian perusajatuksen kehitykselle. Kun asteettainen kiertoliike on kvinttilakisävelen alapuolella toistaiseksi kohdistunut nimenomaan terssin ja perussävelen väliselle alueelle ja vain hipaissut johtosäveltä, e-sävelen johdattamana kiertoliike ulottuu nyt myös perussävelen alapuolisen terssin osalle! Muunnelmateeman e:n sisältävää vaihetta käsitellään ainoastaan yhdessä variaatiossa, Poco a poco strettosta alkavassa 3. variaatiossa, ja tuskin on sattuma, että juuri tässä variaatiossa ilmaantuu bassoon ensimmäistä kertaa finaalin heiluriaihe liki täydellisessä muodossa (85:5–86:4). Toisessa variaatiossa (77:2–) heiluriaihe esiintyy vielä alkeellisessa muodossa ja keskittyy etupäässä ylempään terssiin. Tosin 3. variaatiossakin aihe on vielä yhtä säveltä vaille lopullisessa muodossa: aloitussävelen h asemasta (85:5, 1. tahdinosa) tulisi olla g; näin finaalin tehtävänä on sitten "täydellistää" teema. Finaalin heiluriaiheen ennakointi muunnelmaosassa on helppo huomata, mutta aiemmissa analyyseissa ei ole havaittu, että ennakoinnilla on myös sisäinen oikeutus, sillä muunnelmateeman loppupuolisko jatkaa 1. osan tematiikassa alkanutta ajatuksenkehitystä. Jussi Jalas osuu oikeaan, kun hän toteaa: "välisosalla on kuitenkin erittäin huomattava ja tärkeä tehtävä sinfonian kokonaisuuden kannalta. Se on finaalin tienraivaaja, joka ennakoi kaikki sen tärkeimmät teemat ... se on kuin finaaliin kuuluva johdanto, jota ilman tämä jäisi vaillinaiseksi." (1988: 80). Vieläkin enemmän: hidas osa on lenkki sinfonisessa ketjussa, joka jatkuu keskeytyksettä 1. osan avauksen motto-aiheesta finaalin viimeisiin akordeihin.

Finaalissa heiluriteema esiintyy vihdoin muodossa, jossa perussäveleltä käväistään alaterssillä (**esim. 60**); sielläkin teeman terssikaksinnukset viittaavat epäsuorasti teeman muissa osissa esiintyneisiin varhaisuotoihin. Alkuperältään "keinuimpulsseja" varhempi "askelimpulssi" erottuu selvimmin finaalissa, etenkin kun pitkä puupuhallinmelodia esiintyy (106:5–) kontrapunktina heiluriteemalle. Melodian säilynyttä askel-luonnetta ei ole syytä kiistää, mutta silti on hämmästyttävää, kuinka sekin asettuu pääidean yhdeksi toteutumaksi (**esim. 61**). Es-duurissa esiintyessään melodia käyttää lakisävelenään (DT = *Deckton*) samaista b:tä kuin muutkin teemaesiintymät. Edelleen siitä löytyy kaksi kiertävää tapahtumaa, joista ensimmäinen sijoittuu terssin ympärille

ja jälkimmäinen piirtää saman alaterssisyvänteen es-d-c-d-es kuin heiluriteemakin! Kun käyrätorvien heiluriteema esiintyy yhtäaikaan normaaliversiona lisäksi kontrabas-soissa kolminkertaisesti harvennettuna (105:16-), finaalin toisen taitteen (105:4-) voi sanoa perustuvan saman aiheen kolmeen yhtäaikaiseen polyfonis-heterofoniseen esiintymään! Puupuhaltimien esittämä melodia on tällöin vain teeman melodisesti "kehittynein" versio. Se, että tämä melodia keskittyy pääsääntöisesti perussävelen yläpuoliselta terssiltä asteettain alaspäin vievään peruslinjaan (*Urlinie* pienoiskoossa), jota edeltää as-sivusävel (*Nebennote*), paljastuu parhaiten jakson jälkimmäisellä, C-duuri-puoliskolla esiintyvistä melodiasta (110:1-111:8). Laskeutuminen toteutuu tässä kuitenkin C-duurissa, "väärässä" sävellajissa, samoin kuin Ges-duuri-kertauksen vastaavassa vaiheessa (124:12-). Myöskään es-molli-episoodi (126:1-) ei toteuta pyrkimystä, sillä siellä melodia on puolestaan "väärällä" tasolla: melodia kiertää perussävelen ja terssin asemasta terssin ja kvintin ympärillä septimi-des:n toimiessa lakisävelenä. Vasta päätös-Largamentessa melodia toteuttaa "oikeat" melodis-harmoniset funktionsa, kun se laskeutuu kahdessa fraasissa (129:2-) as-säveleltä viimein toonikalle. Tällöin paljastuu myös sen yhteys finaalin alkuun, jossa kohisevasta tremolosta erottuva alttoviuluteema alkaa juuri samalta säveleltä, as-pidätysdissonanssilta, matkaa alas toonikalle ja korostaa b:n asemaa sille etenevällä a-johtosävelellä, es:n tritonuksella; siirtyessään altoilta ykkösviuluille aiheen kolmiviivaisessa rekisterissä tapahtuva melodinen suunnanmuutos nostaa esiin g-*Kopffonin* samoin kuin korkealle b:lle päätyminen alleviivaa *Decktonia*. Heiluriteeman keskeistä asemaa korostavat vielä viimeisen partituurisivun akordi-iskut, jotka "ovat kuin eräänlainen teeman viimeinen kertaus pelkästään sointuina ilman melodiaa" (Jalas 1988: 83). Ei ole lopultakaan vaikea havaita, että embryo on "suurta pamausta", "Big Bangia", vastaava alkutilanne, kuin Goethen *Urpflanze*, joka synnyttää, implikoi kokonaisuuden, sisältää kasvun siemenet, vaikkakaan ei paljasta perusmuodossaan kaikkia myöhempiä toteutumismuotoja ja yksityiskohtia. Embryo ei ole niinkään ydinmotiivi kuin ydinenergiaa, jonka vapautumisen tulosta sinfonia lopulta on.

6.1.3. Sinfoninen kaarimuoto

"Teemojen dispositio", mosaiikin paloista syntyvä "kuvio" (Tawaststjerna 1978: 55), "pakottava ... ihmeellinen logiikka (kutsukaamme sitä Jumalaksi), joka hallitsee taideteosta" (Ibid.: 65) toteutuu ensimmäistä kertaa V sinfoniassa niin, että se lävistää koko syklin. IV sinfonia ei sisällä tritonuksen yhdistävästä vaikutuksesta huolimatta samantasoista ajatuksen väistämätöntä ja jatkuvaa etenemistä ja kehitystä. Jo tämän vuoksi on perusteltua väittää, että V sinfonia ei ole missään tapauksessa taka-askelel Sibeliuksen sinfonisen ajattelun kehityksessä, vaan huomattava askel eteenpäin suunniteltaessa kohden sinfonisen ykseyden ideaalia. Näkökohtaa tukevat muutkin

musiikillisen organisaation tasot, jotka viittavat siihen, että V sinfoniallaan Sibelius nostaa sinfonialajin aivan uudelle sykliselle tasolle, luo sinfoniasta uudenlaisen ykseydellisen entiteetin.

Jo IV sinfoniasta voi löytää kaarimuodon idean: aloitusosan a-molli-sävellaji palaa finaalin lopussa ja päätösvaiheen sävelletty ritardando vastaa avausosan hidasta tempoa. IV sinfonian kaarimuodostelmassa, niin puhutteleva ja välttämätön kuin se onkin sinfonian ekspressiivisen sisällön kannalta, on kuitenkin jotain väkivaltaista ja rajua. Verrattaessa sitä V sinfonian vastaavaan toteutukseen nyt voidaan puhua ensi kertaa kohonneesta kehystietoisuudesta, sinfonian yli ulottuvasta kaarisymmetriasta. Lionel Pike näkee sinfonian rytmisen rakenteen tempoprosessien, hitaan ja nopean liikkeen taitavan ja mutkikkaan yhdistämisen tulokseksi (1978: 130–131). Aloittavan pariosan keskeisen ongelman muodostaa Piken mukaan avauksen hitaahkon Tempo molto moderato -tempo asteittainen kiihdyttäminen Prestoksi ja Più Prestoksi; finaalisissa prosessi on käänteinen (Ibid.: 131). Pike tiivistää ideansa: "Sinfonian kokonaisrakenteen muistuttaa kaarta — avausosan tempo muuttuu hitaasta nopeaksi, hidas osa yhdistää nämä kaksi nopeutta kontrapunktiksi (ja yhdessä kohdin heterofoniaksi), ja finaali alkaa nopealla liikkellä mutta päättyy hitaaseen (liikkeeseen)." (Ibid.). V sinfonia on siten "rytmin polyfoniaa" (Ibid.: 138).

Myös sinfonian tonaalinen sommittelu nojaa symmetrian periaatteeseen. Avausosan parimuotoa, jonka osia Howell kutsuu Robert Simpsonilta omaksumillaan termeillä *statement* ja *counterstatement* (1985: 44), hallitsevat oktaavin symmetrisesti halkaisevat suurterssisuhteet: jos *statement* noudattaa toonikan ja sen yläterssin suhteelle perustuvaa tonaalista kaavaa Es–G, G–Es, niin *counterstatement* perustuu vuorostaan toonikan ja sen alaterssin käänteiselle suhteelle H–Es, Es–H; Presto ratkaisee tilanteen Es-toonikan eduksi (Ibid.: 45).

Osan ratkaisukohdissa ilmaantuva tritonussuhde Es–A jää pariosassa vaille implikaatioita, mutta finaali täydentää myöhemmin ympyrän, sillä siellä ensinnäkin sävel-lajisuhteet rakentuvat pienterssisuhteille ja toiseksi a-sävelen paikka b-*Decktonin* alajohtosävelenä osoitetaan selkeästi. Finaalisissa Es-duurista moduloidaan ensin alapuoliseen pienterssisävellajiin, C-duuriin, kun taas toinen puolisko palaa kääntäen symmetrisesti Ges-duurilta, yläpuoliselta pienterssiltä, Es-duuriin. Paluu tapahtuu tosin es-mollin kautta; mollimuunnosidealla on puolestaan yhteys hitaaseen osaan. Siellä G-duuri-pääsävellajilta joudutaan osan keskivaiheilla g-muunnosmollin kautta Es-duuriin, jolloin palataan samalla 1. osan musiikilliseen maisemaan, jopa sitaattia, materiaalipaluuta myöten. Sinfonian kokonaisuudessa H-duuri, toonikan alapuolinen suurterssisävellaji jää hivenen vähemmälle huomiolle kuin yläpuolinen suurterssi-sävellaji G-duuri, mutta se on aivan loogista, sillä g on sinfonian *Kopfton*, sinfonian diatonisen luonteen jo embryossa esittelevä ilmentäjä. Siten sinfonian tonaalinen sommittelu ei voisi olla loogisempi ja yhtenäisempi.

Prosessiivisuus ei tee täydelleen tyhjäksi kunkin osan omaa lajilähtökohtaa:

referenssimuotoina ovat 1. osassa sonaattimuoto, 2. osassa muunnelmamuoto ja 3. osassa rondomuoto. Silti on jännittävä havaita, että 1. osan keskeinen muotoidea, binaarisuus, kahtiajakautuvuus, toteutuu myös muissa osissa: nekin ovat osoitettavissa suurrakenteeltaan parillisiksi, ja siten muotolopputulokset ylittävät lajilähtökohtansa. Saman muotoperiaatteen hyödyntäminen yhtenäistää sekin sinfoniaa ja liittää V sinfonian osajäsennyksen tasolla III ja IV sinfonian vastaaviin ilmiöihin. Sibeliuksen rakentamisvaisto hylkää päättäväisesti romantiikan ja sen muoto-oppien hellimän kehymäisen rakenteen luulotellun ideaalisen etevämmyyden; kehysmuodon alle sullottiin myös sonaattimuoto. Sibelius muovaa koko sinfoniasta kehymäisen, mutta yksittäiset osat ovat binaareja; parillisuus on vanhempi ja klassisempi — sitä hyödynnettiin jo barokin tansseissa — sekä näennäisessä yksinkertaisuudessaan sittenkin dynamisempi muotoperiaate kuin 1800-luvun laulullisuuteen pyrkivä staattinen ABA-muoto.

6.2. Pariosan fuusiomuoto

Sinfonian 1. osa on aiheuttanut vallankin aiemmille tutkijoille kosolti päänvaivaa. Gerald Abraham ihmettelee ensin V sinfonian avausta: teleskooppi- ja fuusiomenettelyjen soveltamisen "tuloksena on musiikillisen arkkitehtuurin näytekappale, joka on täydelleen erilainen kuin mikään aiemmin kirjoitettu sinfonian osa. Niin täydelleen todellakin, että kukaan ei tunnu olevan varma, pitäisikö siihen suhtautua yhtenä vaiko kahtena osana." (1952 [1947]: 28). Varsinaisessa analyysissä hän toteaa kuitenkin scherzon polveutuvan avauksen aiheista ja pitää pariosan päätöstä sekä scherzovaiheen että Molto moderato -vaiheen kertauksena (Ibid.: 29–30). Häntä aiemmin jo tosin Cecil Gray esitti omana henkilökohtaisena mielipiteenään, että "kaksi jaksoa todellisuudessa ovat yksi ainoa, erottamaton osa ... kumpaisenkin näennäisestä erilaisuudesta ja keskinäisestä riippumattomuudesta huolimatta molemmista on löydettävissä samaa teema-aineistoa." (Gray 1935: 47; Gray-Jalas 1945: 67). Grayn kanta on sittemmin voittanut, ja nykyään vallitsee riidaton yksimielisyys siitä, että kysymys on todella ainutkertaisesta fuusiomuodosta. Simon Parmet on ainoana analytikkona pitänyt tiukasti kiinni kahden erillisen osan olemassaolosta: "molemmat puoliskot ... ovat nimittäin kaksi eri maailmaa, vaikka ovatkin toisilleen sukua. ...Muodoltaan ne on rakennettu aivan erilaisten periaatteiden mukaisesti. ... niiden välistä yhteenkuuluvuutta on pidettävä sangen pinnallisena. Ne ovat kytkeytyneet toisiinsa, mutta eivät kasvaneet yhteen." (1955: 72) Myös osan harjoituskirjainten numerointi, joka alkaa uudestaan N-kirjaimen saavuttamisen jälkeen A-kirjaimesta aivan scherzon alkupuolella, tukee hänen mielestään kaksiosaisuutta (Ibid.: 73).

Asiasta ei tarvitse enää kiistellä jo senkin vuoksi, kun päiväkirjamerkinnot paljastavat, että Sibelius yhdisti ensin osat keskenään (1916) ja havaitsi sitten osittain

Carpelanin innoittamana menettelyn ainoaksi mahdolliseksi (1919) — vaikkakin pitkällisen kamppailun jälkeen. Yhdessä viimeisistä Carpelanille osoittamassaan kirjeessä (23.2.1919) Sibelius toteaa nimittäin: "Näin jälleen selvästi. Viidennen sinfonian osa I kuuluu parhaimpiin, mitä olen säveltänyt. En voi ymmärtää sokeuttani." (Tawaststjerna 1978: 324). Se, että "sokeus" liittyy fuusion empimiseen, on ymmärrettävää, sillä fuusion tuloksena syntyi aivan uusi, itsessään sulkeutuva sinfoninen muoto, jonka hän aikoi jopa erottaa sinfonian kokonaisuudesta ja antaa sille nimen "Symphonie in einem Satze tai symphonische Fantasie: Fantasia sinfonica I" (Ibid.: 328). Suunta kohden VII sinfoniaa oli viitoitettu! Lopulta kuitenkin sinfonia jäi "alkuperäiseen muotoonsa, 3-osaiseksi." (Ibid.). Säveltäjän omaa käsitystä ei käy kieltäminen, minkä lisäksi pariosan muotokonstruktio sekä materiaallinen dispositio ja kehitys tuottavat jäännöksettömästi yksiosaisen fuusiomuodon. Mutta muoto on samalla monimerkityksellinen ja omaa kaksoisfunktion: pariosan jälkipuolisko on yhtäältä "scherzo trioineen, toisaalta Tempo molto moderato -kehittelyn jatkoa ja esittelyn kertausta" (Ibid.: 363).

Seuraavassa ehdotus osan suurmuodon jäsenyyksiksi, jonka oikeutusta perustellaan jakso jaksolta etenevässä analyysissä:

Ekspositio 1	3:1–12:2	Es–(H)–G6
Eksposition kertaus (=ekspositio 2)	12:3–21:1	V/Es–Es6
Kehittely 1	21:1–28:2	Es6–Es–V/H
Kertaus 1:n alku (pääteema) scherzon muodossa, "väärässä sävellajissa"	28:3–34:6	H6–H
Kertaus 2:n alku (pääteema) scherzon muodossa toonikasävellajissa	34:7–39:1	Es
Trion muodossa jatkuva kertaus; trioiteema ja sivuteema	39:1–49:20	Es–H6– <u>A6</u> –Es6 Es6
Kehittely 2 ja lopputeeman alkuosan kertaus	49:21–59:6	a/A–mod–V/Es
Kertauksen päätös (lopputeeman loppuosa ja mottoteema)	59:7–66:12	Es

Edelläoleva muotokaavio on sisältönsä, nimikkeidensä ja funktioidensa suhteen pakostakin epätarkka ja viitteellinen, sillä se ei näytä osan prosessiivisuutta, jatkuvasti tapahtuvaa materiaalisynteesiä tai tonaalisen organisaation yksityiskohtia. Kuva tarkentuukin jatkossa.

6.2.1. Ekspositio 1 sekä eräitä harmonisia implikaatioita

Jo avausosan ensimmäinen ekspositio esittelee kudoksen tärkeimmät tapahtumatyypit: niitä ovat melodinen taso, joka noudattaa aiemmin esiteltyjä organisaatioperiaatteita; väliäänissä kulkeva soinnullis-lineaarinen liike, joka pysähtyessään tietyille tasoille artikuloi tonaalista jäsentymistä ja toisinaan tiivistyy lähinnä teksturaaliseksi eleeksi, kontrapunktoivaksi ympäristöksi melokselle; pitkinä aika-arvoina etenevä, äärimmäisen hidask basson liike, joka luo varsinaisen tonaalisen disposition ja sitoo etenemistä (esim. 62). Reduktiosta on nähtävissä, kuinka melodiasta erottuu neljässä oktaavialassa esiintyvä *b-Deckton* ja kuinka *g-Kopfton* laskeutuu tahdissa 11 (4:7) ensimmäisen kerran perussävelle (= *Urlinie* pienoiskoossa); viimeksi mainittu tapahtuma kiinnittää pääteeman päätöksen kahden tahdin päähän A-kirjaimesta; Olavi Kaukon tulkinnan mukaan teema päättyisi jo A-kirjaimelle (1981: 130). Silti luontevammaksi päätökseksi muodostuu tahti A+2, sillä "bukolisesta signaalista" alkaneen aihekehittelyn ensimmäinen vaihe loppuu siihen. Kehittymistä, Kaukon ehdottamaa "sinfonista tapahtumista" (Ibid.) esiintyy jo ennen A-kirjainta, ja keskellä aihekehityksen transitorista muuntumista ollaan vasta tahdissa A+2, jossa signaalin suffiksina toiminut kiertävä hele kääntyy päinvastaiseksi ennakoidakseen tiheennyssä muodossa transition päättävän kadenssi aiheen (5:6-6:1) alkupuolen kromaattista kiertymistä cis-sävelen ympärille. Oboen es2:lta ja klarinetin des(=cis)2:lta alkavat köynnökset johtavat ylä- ja alajohtosävelisestä d2:lle, joka kadenssihetkellä pudottautuu uuden tulosävellajin, G-duurin priimille, *Kopftonille* suhteessa osan varsinaiseen toonikaan.

Jos melodiaa tuetaan rinnakkaistersseillä, keskirekisterin sointuliike perustuu puolestaan terssin ja kvartin (myös tritonuksen) yhdistelmänä syntyvään sekstisointu- eli *faux bourdon* -liikkeeseen, jota hyödynnetään läpi sinfonian. Liike saa alkunsa "bukolista signaalia" säestävästä sivusävelisestä sekstiliikkeestä I6-i16, joka odotetun kadenssin hetkellä (4:7) vie tässä ympäristössä hieman työläästi tulkittavalle, es-bassolle rakentuvalla soinnulle ges-c-es (=fis-his-dis). Enharmonisen tulkinnan jälkeen matka jatkuu soinnulle e-ais-cis, jota ei ole vaikea tulkita H-duurin vii asteen dominantiksi. H-duurin basson ja sen subdominantisoinnun ilmaantuessa vahvistuvat odotukset alaterssille suuntautuvasta modulaatiosta. Jälleen kadenssihetkellä tapahtuu yllätys: H:n terssi dis tulkitaan yläsivusäveleksi d:lle ja itse H-basso G-duurin terssiksi. Sibeliuksen transitoissa suunta saattaa olla selvä, mutta viime hetken yllätykset

tekevät lopullisesta modulaatiokohteesta usein ennalta-arvaamattoman; näin on asianlaita myös IV sinfonian 1. osan esittelyssä. B-bassolla alkanut osa purkaa dominanttisävelen tosin ensitahdeilla häthätää toonikalle, mutta kun tahdin 10 (4:6) B-basso on mahdollista yhdistää H-bassolle, ensimmäisen eksposition alun varsinaiseksi kantavaksi bassotapahtumaksi muodostuu piensekuntiliike b–h (**esim.** 62).

Sivuteema (6:3–) perustuu g-pääsävelen ja G-duurin oman lakisävelen d sivusävelille vahvistamiselle. Kun osan aloitus piirsi mini-*Urlinien* (g–f–es) ja modulaatio vei es-säveleltä d-sivusävelelle, d toimii puolestaan uuden sävellajin paikallisena *Decktonina*. Sivuteeman ja lopputeeman (10:2–) vaihdoskohdan dramatiikka perustuu puolestaan siihen, että uuden sävellajin terssi h — paikallinen *Kopfton* — pyritään saavuttamaan sille hyppäämisen lisäksi lineaarisesti ylhäältäpäin. Tarvitaan Tawaststjernan mainitsema "napolilainen" sointuliike (1978: 144) yhdistyneenä d–c-kulkuun ylä-äänessä ja bassossa sekä valtaisa vastaliikkeinen sointusarja, joka tekee c:stä päättäväisesti sivusävelen paikalliselle h-pääsävelelle. Eksposition päätös perustuu sitten G-toonikan yläpuolisen terssin täyttöön ja keinumiseen tämän terssin molemmin puolin (c- ja fis-sivusävelet). Kaikkiaan ekspositio 1 koostuu *Mittelgrund*-tasolla laskevasta terssimotiivista, joka pääsävellajin sisällä laskee ensin g2–f2–es2; kun sivusävellajin sisällä tapahtuu kaksi terssilaskua — sivuteemassa d2–c2–h1 ja lopputeemassa h1–a1–g1 —, palataan takaisin varsinaiselle g-pääsävelelle, joten osan ensimmäinen jakso merkitsee g:n prolongaatiota oktaavi g2–g1 täyttämällä (*Oktavkoppelung*).

Sivuteeman säestyksenä ollut sointusarja noudattaa jo osan alussa esiteltyä *faux bourdon*-liiketyyppejä. Sointusarja luo liikkeen tuntua siitä huolimatta, että se vain artikuloi paikallisesti vallitsevaa G-toonikaa. Ilmiötä voisi pitää muutoin Sibeliukselle tyypillisenä soinnutusmaneerina, jollei hän antaisi sille sinfonian kuluessa jopa temaattista roolia. Eksposition kertauksessa samaa periaatetta noudattava josten tremolosäestys hyödyntää erityisesti tritonuksen sisältävää *faux bourdon*-tyyliä, ja kun bassoon ilmaantuu tritonus g–cis, esitellään sävellykselle keskeinen Es/A-sävellajisuhde (**esim.** 63). Jälkikäteen huomaa helposti, että ekspositio 1:n transition keskeisen ges–c–es-soinnun eräs tehtävä oli esitellä tämä sinfonialle niin luonteenomainen sointusonoriteetti.

Teuvo Ryytäsen mukaan "tritonusharmoniolla on funktiona taittaa kromaattiset jaksot kohti vakiintumista" (1988: 87). Pariosan ensimmäisen puoliskon kehittelyn päätöshetkellä (24:2) toonikaterssin es–g päälle ilmaantuva e–g–cis-sointu vakiinnuttaa toonikaharmonian; trion keskellä esiintyvä Es-duuri- ja A-duuri-sekstisointujen yhtäaikaisuus — sama suhde kuin IV sinfonian finaalin suurmuodon ensimmäisessä jäsenyskohdassa — toimii välittäjänä H6:n ja Es6:n kesken (44:1–45:12); a:lle ja es:lle rakentuvien noonisointujen vastakkainasettuminen (52:9–53:10) puolittaa toisen kehittelyn; Es-duurin lopulliseen paluuseen ja lopputeeman päätösoosan kertaukseen johtavaa voimallista dominanttiharmoniaa (59:6) edeltää siihen rekisterillisesti ja

eleellisesti yhdistyvä A-duuri-sointu (57:1), jolta alkaa lopputeeman alkuosan kertaus. Finaalissa es/a-suhde näkyy josten melodisessa liikehinnässä ilmiönä, joka lopullisesti lyö lukkoon a-sävelen merkityksen: se on b-lakisäveltä vahvistava alajohto- ja alavisusävel ja varmistaa samalla, että terssi g-f-es erottuu peruslinjaksi (g:llä ja b:llä ei ole lineaarista yhteyttä), jonka alapuolelle kiertyy toonikalle palaava terssikaaros es-d-c-d-es. Sinfonian tonaalisen koodin voi siten määritellä **esimerkin 64** mukaisena sävelsuhteistona.

Rinnakkaissointusarja toimii tärkeässä roolissa sinfonian muissakin keskeisissä vaiheissa. Ensiosan sivuteeman kehittyversion säestyksenä on sointusarjan ohuempi, pelkistä seksti-intervalleista koostuva oktaavin täyttävä kaaros (25:2-) (**esim. 65**). Siirtymä H-duuriin (27:2-), joka on juuri edeltäneen tilanteen saumatonta jatketta, perustuu taasen *faux bourdon* -versioon; se on tosin kätketty, mutta yhtäkaikki siirtymästä on muodostettavissa runko (**esim. 66**), joka vasta lopuksi suorittaa enharmonisen vaihdoksen kautta varsinaisen modulaation. Kun tämä vaihe muodosti sinfonian ensimmäisessä versiossa (1915) avausosan lopun (Tawaststjerna 1978: 143), ei olekaan hämmästyttävää, että samat harmoniakulut löytyvät myös sinfonian muiden osien päätöksistä.

Hitaan osan päätösvaihe (96:7-) perustuu rinnakkaissointuliikkeen käännettyyn muotoon (**esim. 67**); Gefors viittaa harmoniaprogressioiden samankaltaisuuteen B. Nielsenin nojautuen (1975: 30). Finaalissa es-molli-teeman (126:1-) säestys (**esim. 68**) paljastaa sinfonian soinnullisen liikunnan peruseriaatteen terssin ja kvartin tai kvartin ja terssin yhdistelmästä syntyvän sekstikehyksen muodostaman paralleelisuuden, jossa juuri keskimmäisen intervallin vaihtaminen ja valitun asteikkotyypin käyttäminen mahdollistavat joko paikallaan pysyvän, vallitsevaa toonikaa prolongoivan sibeliaanisen soinnutuksen, tonaalisesti häilyvän ilmeen tai nopean modulaation haluttuun kohteeseen. Tällaisella soinnutustekniikalla voi tehdä näin ollen miltei mitä tahansa. Finaalin koodassa (130:7-) sama liiketyppi symboloi tritonuksella terästettynä versiona (**esim. 69**) — viimein jopa pelkkinä tritonuksina — heiluriteeman epätoivon hetkiä, joina haetaan sen lopullista kiinnittymistä Es-toonikalle.

Kyseisen soinnullisen etenemistyyppin sinfoniaa kiinteyttävä vaikutus on mitä ilmeisin. Sen sijaan ekspositio 1:n lopputeeman sisältämä soinnullinen vastaliike (9:2-10:2) jää — nimenomaan sointusisältönsä ja etenemisensä puolesta — avausosan sisäiseksi ilmiöksi, vaikka itse vastaliikeidea toteutuu muuallakin: selvimmin finaalin viimeisissä sointuriuhtaisuissa (134:2-) ennen Es:n lopullista saavuttamista. Soinnullinen vastaliike sisältää kuitenkin osittain näkyvästi, osittain implisiittisesti kokosävelisen sointuetenemisen mahdollisuuden, mikä toteutuukin sitten maksimaalisesti kehittäen 2:n harmonisessa labyrintissä K-kirjaimesta eteenpäin.

6.2.2. Ekspositio 2

V sinfonian 1. osa sisältää ainoan eksposition kertauksen Sibeliuksen sinfonisten sonaattiosien joukossa; III sinfonian 3. osassa sama ilmiö toteutuu yksilöllisen sekamuodon sisällä, joka ainoastaan hyvin yleisellä, melkein pä hypoteettisella tasolla on luettavissa sonaattimuodon käsitteen alle. V sinfoniassa kertaus on teemasisällöltään muuttumaton, mutta aiheiden tausta on varioitunut ja aktivoitunut huomattavasti: "embryo saa miljöön" (Gefors 1975: 8). Olennaisin ero on harmoniassa, joka on koko sinfonian symmetriaperiaatetta noudattaen käänteinen ekspositio 1:n Es-pakoisalle dispositiolle; nyt palataan Es-duuriin. Ehkä tämä on syynä Olavi Kaukon kultaiseen leikkaukseen — se ei paljasta sinällään mitään taitteiden funktioista vaan ainoastaan ja parhaimmillaan niiden rajakohdat — liittyviin spekulatioihin sekä lausumaan, että "aivan pintapuoliset tarkastelijat ovat puhuneet jopa esittelyn kertautumisesta" (1981: 131). Hänen mielestään kyseessä on varsinainen kertaus, rekapitulaatio; Kauko jakaa siten Krohnin esittämän näkökannan, jonka mukaan kyseessä on ekspositiosta, repriisistä ja koodasta koostuva sonaattimuoto ilman kehittelyä (1942: 161–162). Mutta kaksoiseksposition eikä rekapitulaation puolesta puhuu ensinnäkin sinfonian I versio, jossa tämä vaihe oli epätäydellinen siinä mielessä, että se sisälsi vain viittauksen loppuryhmään (Tawaststjerna 1978: 142–143). Kun Sibelius seuraavissa versioissa muokkasi muodon toisen vaiheen ekspositio 1:n mukaiseksi toistoksi, menettelyssä on täytynyt olla kyse symmetriailmiön yhä määrätietoisemmasta ja kattavammasta hyödyntämisestä. Varsinaiseksi rekapitulaatioksi sonaattimuodon toinen vaihe olisi sitä paitsi turhan aikainen. Lisäksi tulkinta, jossa sonaattimuodon jaksojen järjestys olisi muuttunut, veisi pohjan koko sonaattimuototulkinnalta. Ja edelleen: mitä rekapitulaation jälkeen enää tarvitaan sonaattimuodossa? Mikä mahtoi olla sitten syynä näin pitkän jatkovaiheen säveltämiseen ja mihin tähtäsivät painiskelut, jotka tuottivat sinfonian historian ehkä ainutlaatuisimman yksittäisen osan, elleivät aivan uudenlaisen, laajentuneen sonaattiorganismien luomiseen? Varhaisversiossa sitä paitsi rekapitulaatio — niin lyhyt kuin se olikin — muodostui kehittelyn päätöksestä, jossa "bukolinen signaali" vie sointusarjan pastoraaliseen Es-duuri-päätökseen (Ibid.: 143). Ehkä painavin argumentti kaksoiseksposition puolesta on kuitenkin teoksen prosessiluonteisuus: ekspositio 1:n implikaatioiden täytyy toteutua ennen kuin resoluutio on ajatuksena mielekäs. Rinnakkaistapaus löytyy Mahlerin IX sinfonian (1911) 1. osasta, sonaattimuodon ja kaksoisvariaatiomuodon yhdistelmästä, jossa palataan tuon tuosta toonikalle. Jos paluut tulkitaan kirjaimellisesti kertauksina, sen varsinaisen ja "oikean" kertausjakson etsiminen on epämielikästä puuhaa. Paluuta tärkeämpää onkin ymmärtää osan alun terssisuhteiset implikaatiot, joiden toteutuminen kokonaisuudessaan merkitsee vasta kehittelyprosessin päättymistä muotovaiheena (Lewis 1984 [1983]: 21–23). Sibelius ei kuullut koskaan Mahlerin IX sinfoniaa (Tawaststjerna 1978: 178), mutta yhtymäkohta on silti ilmeinen: Sibeliuksen V sinfonian avausosan

ekspositio 1:n viittaus ja miltei kadensoinen H-duuriin tuottaa tonaalisen implikaation, jonka on toteuduttava ennen kuin kertauksesta lopullisessa mielessä, ristiriidat purkavassa merkityksessä voi olla puhettakaan. H-duuri on osan kolmas sävellaji Es- ja G-duurin ohella, mutta sille saavutaan vasta pariosan jälkipuoliskon alkaessa, joten rekapitulatio ei voi tapahtua ennen kuin H-duuri on saanut oman muotovaiheensa.

Ekspositio 2:n tonaalinen sisältö on säestyksen tritonaalista aktivoitumista ja transitiivaihetta lukuun ottamatta samanlainen kuin ensimmäisessäkin ekspositiossa (esim. 70). Transition siinä vaiheessa, jossa ekspositio 1:ssä vihjattiin H-duuriin päin, ekspositio 2:ssa ilmaantuu Es/A-tritonussuhde. Sivuteema nojautuu ekspositio 1:n tapaan perussävelen ja kvintin varaan; *b-Deckton* on suhteellisesti vahvemmassa roolissa, kunnes vastaliikeriuhtaisun (18:2–19:2) jälkeen siltä tullaan g-pääsävelelle; ekspositio 2:n loppu tyytyy toistamaan mini-*Urlinietä* g-f-es molemmin puolilla sivusävelillä täydennettynä. Käyrätorvien kadensaalinen repliikki (Kauko 1981: 132), johon liittyy vielä klarinetin kaiku, sulkee ekspositio 2:n vahvan tuntuisesti. Paikallisesti ekspositio 2 sulkeutuu sekä tonaalisessa että lineaarisessa mielessä; sikäli sillä on kieltämättä rekapitulatioon habitus. Myös trumpetin ärhäkkä, jopa heiluriteemaan asti viittaava fanfaari, joka ekspositio 1:ssä esiintyi vallitsevaa sointutaustaa vastaan (10:1), on sopeutunut ekspositio 2:ssa säestysharmoniaan (19:1). Musiikki on joutunut pysähdyksen tilaan, mutta siinä piilee eksistentiaalisia voimia, jotka pyrkivät laajenemaan, vapautumaan, toteuttamaan itseään (Gefors 1975: 11). Tritonaalisten voimien pilkahtaminen, aktivoitunut miljö, H-duuri-implikaatio sysäävät musiikin kohta liikkeeseen.

6.2.3. Kehittely 1

Lopullisessa versiossa kehittely 1 koostuu kahdesta puoliskosta: ensiksi transitioteeman kromaattisen kiertävän aiheen monistuvasta, tihentyvästä käsittelystä (21:1–24:3); toiseksi sivuteeman laajentamisesta ja transponoinnista uusille tasoille sekä siihen välittymästä liittyvästä sillasta H-duuri-vaiheeseen (25:1–28:2). Siitä, että toinen puolisko on alun perin sisältänyt myös kertaukseen viittaavia elementtejä, on osoituksena sen alun pitäytyminen Es-duuriin; sinfonian ensimmäisessä versiossa oli sillan paikalla avausmotiivin paluu pääsävellajissa. Kun lopullinen versio on kuitenkin se muoto, jonka perusteella muotomäärittelyn täytyy tapahtua, Es-duurin ilmaantumisen ei ole suhteessa pariosan muodostamaan kokonaisuuteen sen kummempi merkki kertauksesta kuin toisenkaan eksposition symmetrinen paluu pääsävellajiin; sitä paitsi itse pääteema palaa vasta H-duuri-vaiheen myötä. Kromatiikka hävittää kehittelyn alkupuoliskosta kaiken sävellajitunnun, vaikka myllerryksen keskeltä havaitseekin helposti tuttuja sointusonoriteetteja. Jännittävää on kuitenkin huomata, että taitteen lineaarinen sisältö tuottaa sille selvästi es-molli-muotoista toonikaa tukevan ja

prolongoivan tonaalisen sisällön (**esim. 71**); myös kehittely 2 viittaa paikoitellen es-mollin suuntaan. Fagotin surumielisen melodian tritonus-a:lta kiivetään vaiheen loppuuntultaessa es:lle, ja ensiviulujen hämyisä melos etenee es-molli-kolmisoinnun murtamisen jälkeen g-pääsävelelle, kunnes sekin asettuu es-tasolle.

Kehittely 1:n toinen puolisko näyttäisi perustuvan lähinnä sivuteemalle, mutta sen muokkaaminen synnyttää merkittävän yhteyden: sivuteeman johdannaisuus embryosta ja pääteemasta käy ilmeiseksi tahdeissa 93 ja 95 (25:2, 4), joissa embryon kvartit ovat laajentuneet kvinteiksi. Tahdeissa 100–101 (27:1–2) sekunti–kvartti-yhdistelmät raivaavat tietä pääteemalle, jonka paluu ei tämän jälkeen voi ollakaan enää tarkkaavaiselle kuulijalle yllätys; samaan tähtäävät pari tahtia myöhemmin ilmaantuvat kvintti–sekunti-yhdistelmät (27:4–28:1) (**esim. 72**). Kehittelyn loppu hoitaa siten myös transition tehtävät. Melodiselta sisällöltään tämä taite perustuu toistoihin ja oktaavisiiirtoihin. Kaksi ensimmäistä tahtia transponoidaan yläkvintille — osa siitä on transponoitu vain tritonuskorkeudelle — säestävän harmonian siirtyessä Es-duurilta dominantin mollille. Tätä kautta e/E-keskustaa, tulevan H-duurin subdominanttia, päästään lähestymään myös tritonussuhteisesti. Tahtien 95–96 ja 99–100 (25:4–26:1 ja 26:4–27:1), joista jälkimmäinen on edellisen oktaavisiiro, sisältönä on johdatella voimakkaan e-lomasävelen — f:n ja es:n välissä — kautta etenemistä kohden välittömästi tapahtuvaa tonaalista vaihdosta. Basso tulee mukaan dis-e-kulullaan (käänteinen seuraavan jakson alun bassokululle e-dis = ii6-I6 H-duurissa), mutta patarummun sitkeä B haraa vastaan. Peruslinjan liikkeen f-es jälkeen seuraa kaksiviivaisessa oktaavissa pienterssinousu es-fis-a ja sen jälkeen asteettainen kipuaminen a-b-c-des tulosävellajin dominantin kvintille.

6.2.4. Kertauksen alku scherzon muodossa "väärällä" tasolla

Kertaukseen saapumista "väärässä", vaikkakin ekspositio 1:n implikaatioiden perustelemassa sävellajissa sekä embryon uutta ilmaantumista voi verrata vain luonnonmullistukseen, mutta sikäli järjestäytyneeseen esiinpuhkeamiseen, että sen tuloksena embryo esiintyy selkeästi fraaseerattuna, tahdin välein vaihtuvan säännöllisen harmonian tukemana (Gefors 1975: 18). Gefors käyttää tässä vaiheessa embryon suffiksista sikiävästä pääteemasta nimitystä "transkendenssiteema", sillä hänen mukaansa sen funktiona on kertauksessa viedä musiikki uuteen karakteriin (Ibid.: 20). Kertaus on varsinaisen scherzon päästessä vauhtiin (30:3–) karakteriltaan valssi. Valssia edeltävä kertauksen osa toistaa pääteeman täsmällisenä transpositiona, kun taas valssin H-duuri-vaihe tyytyy lähinnä vain pääteeman embryo-osan ja sitä seuraavan heleen toistoon Allegro moderato -vaiheen pääosan vaikuttaessa uudelta materiaalilta. Scherzon fraasiparien alkuosa (30:3–6; 31:4–7; 32:1–4) on kuitenkin mahdollista johtaa osan avauksen laskevasta fagottilinjasta (Ryynänen 1988: 73);

toinen mahdollinen tapa on johtaa scherzon alku pääteeman laskevista tersseistä. Linearisesti ottaen kysymys on lähinnä H-toonikan terssin dis kiertelystä ja linjan h:lle saapuvan päätöksen välttämisestä: kun pääteema esittelyssä kadensoi melodisesti laskeutumalla perussävelle, H-duuri-kertauksessa tulo h:lle estetään scherzon aloitushetkellä, jolloin uuden sävellajin perussäveltä sekä kadenssia saa odottaa taitteen loppuun saakka (**esim. 73**). Kadenssia ja linjan päättämistä saa odottaa senkin takia, kun ensimmäisellä potentiaalisella päätöshetkellä (32:8–9) esiintyy harhalopuke H-duurin vi asteelle. Menettely lisää saapuvan kadenssin painoarvoa entisestään, ja hämmästyttävä onkin todeta, että vasta nyt saavutaan koko sinfonian ja samalla 1. osan ensimmäiselle autenttiselle kadenssille (33:1–2).

6.2.5. Kertauksen alun toisto toonikatasolla

Samoin kuin ekspositio 1 johti h-bassolta (= G-duurin terssi) piensekuntipudotukseen b-bassolle ja toonikasävellajiin päätyvään eksposition toistoon (ekspositio 2:een), minkä tuloksena syntyi tonaalisesti symmetrinen kaksoisekspositio, kertauksen alku toistetaan H-duuri-vaiheen jälkeen Es-duuri-tasolla: kaksoisekspositio saa seuraukseen kaksoisrekapitulaaation. Analogia jää tosin vaillinaiseksi, sillä kaksoiskertaus ei ole täydellinen, sillä se käsittää — tässä vaiheessa — ainoastaan pääteeman. Pariosan jälkipuoliskon eräs keskeinen idea on, että siltä osin kuin jälkipuolisko on kertaus, se on hajautettu taitavasti koko jälkipuoliskon osalle: ensin kerrataan pääteema scherzon pääjakson muodossa, sitten seuraa scherzon trio, minkä jälkeen siirrytään sivuteeman kertaukseen muuhun aineistoon integroituna, ja vasta uuden aineiston käsittelyn jälkeen osan päätteeksi kerrataan lopputeema. Taitava ja tehokas hajauttamismenettely pitää yllä jännitettä, lykkää muodon täydentymishetken aivan osan päätökseen, mahdollistaa entisen aineiston edelleen kehittämisen, uuden aineiston sukeltamisen jne. Musiikki pitää yllä liikettä niin kauan kuin kertausprosessi on kesken, ja liike puolestaan tuottaa uusia jännittäviä tilanteita sekä synteesejä. Siinä mielessä yritys antaa yksittäisille jaksoille otsake jää pakostakin vain vaillinaiseksi kuvausyritykseksi.

Pääteeman Es-duuri-kertaus on yhtä vakaasti Es-duurissa kuin H-duuri-vaihe on H-duurissa (**esim. 74**). Niinpä Es-duuri-kertauksen päättää osan ensimmäinen autenttinen toonikalle suuntautuva kadenssi (38:11–39:1). Melodisesti ottaen pääteeman kertaus on nyt tarkempi ja sisältää sen kokonaan lukuun ottamatta embryota, jonka paikalla kuullaan fagottien rinnakkaisterssikulku ja huilujen murto-sointuterssejä (34:11–22). Myös scherzon oma aihe esitellään (36:6–); päätös on H-duuri-vaiheen päätännön sointusarjan (32:5–33:2) tarkka transpositio (38:4–39:1).

6.2.6. Trio ja sivuteeman integroitu kertaus

Trion trumpetteema vaikuttaa ilmestyessään uudelta keksinnöltä, vaikka se on yhdistettävissä helposti embryoon (Gefors 1975: 20). Lisäksi se on hitaan osan teeman välityksellä finaalteeman tärkeimpiä ennakoiteja, sillä keinuimpulssi erottuu siitä jo melko selkeästi. Trumpetteeman johdannaisena — melodinen ja ennen kaikkea rytmisen samankaltaisuus on ilmeistä — esittäytyy vielä uusi teema (41:2–), joka sisältää loppupäässään hemiolarytmin. Temaattisen prosessin kannalta on merkityksellistä, että trumpetteema ja sitä seuraava uusi teema luovat yhteyksiä embryoon (48:5–8) sekä sivuteemaan (47:17–48:16). Kysymys on samalla sivuteeman kertauksesta: sen havaitsee selvimmin napolilaisen sointuasteen käytöstä (erityisesti 46:2–47:14, mutta myös tahtiin 48:4 asti) sekä viulu- ja oboemelodioista (46:11–47:14). Kertauksen funktion ohella tämä muotovaihe tuottaa kaksi temaattista synteisiä: sivuteema osoittautuu embryon muunnokseksi ja sivuteeman sekoittuminen trion omiin aiheisiin paljastaa niiden kaikkien yhteisen alkuperän (Ryynänen 1988: 93–94).

Lineaarisesti ottaen triojakso on ekspositio 1:n toisinto. Niiden kesken löytyy kuitenkin muuan tärkeä ero: kun ekspositiossa oktaavin lasku Es-duurin g2-pääsäveleltä G-duurin g1-toonikalle toteutuu niin, että g–f–es–terssin alin es-sävel tulkittiin d:n sivusäveleksi, jolloin seuraavat kaksi terssilaskua ovat d–c–h ja h–a–g, trio hyödyntää suurterssisuhteiston mahdollistamaa aksiaalista symmetriaa ja kykenee jakamaan oktaavilaskun yhtä suuriin väleihin (**esim. 75**). Es-duuri-trioteeman laskua g–f–es jatketaan suoraan es:n enharmonisella muunnoksella, jolloin teeman toistuessa heti perään H-duurissa syntyy terssikulku dis–cis–h. Trion toinen teema nostaa h-sävelen ylempään oktaavialaan; teeman ty pistetty, modulaatioaltis versio vihjaisee sekuntisuhteisilla sointuliikkeillään kohta alkavaan kehittelyyn ja vie H-duurilta B-duuri-lomaharmonian kautta A-duuri-sekstisoinnulle, jolloin peruslinja laskee viimeisen terssin h-lähtösäveleltä a:lle ja edelleen g:lle. Tritonus-sävellajiin joutuminen merkitsee osassa aina tonaalista käännekohtaa, ja niin nytkin: basson g–cis–tritonus, joka on yhtä hyvin tulkittavissa Es- kuin A-dominanttiseptimisoinnun intervalliksi, vie molempien sointujen päällekkäisyyteen. Sivuteema napolilaisine piirteineen kääntää tilanteen Es:n eduksi: lähinnä A–E-piiriin kuuluva aloitusvaihe tulkitaan pääsävellajin bII asteeksi, Fes:n enharmoniseksi muunnokseksi. Jakson loppuvaiheissa palautetaan muutoinkin Es-duurin mukainen säveltasosuhteisto: h/ces on lakisävel-b:n yläsivusävel, es on toonika ja g-pääsävelelle nousee synteesiteemojen myötä. Päätös Es-duurilla ja lakisävel g:n saavuttaminen sulkevat triovaiheen kirjaimen J kohdalla. Triojakso on jälleen osoitus siitä, ettei toonikasävellajin esiintyminen ole paluun riittävä kriteeri. Toisaalta jokaisen teemaryhmän kertaus pariosan jälkipuoliskolla on pääsävellajissa tai vähintäänkin päättyy sille: päätteeman kertauksen sinetöi osan ensimmäinen autenttinen toonikakadenssi (39:1); sivuteema tuo mukanaan tukevan

Es-duurin, vaikkakin ilman kadenssia; vasta päätöksen riemullisen toonikan saavuttamisen myötä lopputeema palaa kontrapunktisesti yhdistettynä embryoon.

6.2.7. Kehittely 2 ja lopputeeman alun kertaus

Toisen kehittelyn alkamisajankohdan täsmällinen määrittely ei ole helppoa, mikä tosin on pikemminkin sääntö Sibeliuksella, joka säveltäjänä on aina enemmän kiinnostunut asteettaisista ylimenoista ja ellipseista kuin jyrkkärajaeisista poikkileikkauksista à la Bruckner. Toonikaurkupiste vielä muutama tahti kirjaimen J jälkeen sekä patarummun a-tritonus ennen K-kirjainta ja uutta tempomerkintää kielivät, että raja on tietoisesti hämärretty.

Tonaalisen organisaation perusteella toinen kehittäminen alkaa kuitenkin yksiselitteisesti J-kirjaimesta. Siitä alkaa nimittäin laaja ja sisäisesti yhtenäinen tonaalinen tapahtumasarja, jonka tuiskeessa säveltäjä kärjistää tritonussuhteen äärimmillen sekä kokeilee suur- ja pienterssisuhteita monella tasolla. Olennaista on silti havaita, että tiuhoista sointuvaihdoksista ja "harmonisen labyrintin" vaikutelmasta huolimatta painopiste on tonaalisesti muutamilla painavilla keskuksilla ja niiden välisillä suhteilla. Tähän viittaa jo koko kehittelyn perusyksikkönä oleva harmoninen moduli, joka esiteltiin kuin ohimennen trion sisällä h-tasolla sointujaksossa h-Cis-a-H (42:7-43:3). Koko sinfonian perusidean mukaisesti harmoniamodulillekin on tyypillistä kiertävä luonne: se sisältää ylöspäisen kokoaskelsointuliikkeen — mikä viittaa symmetrisen tonaalisen disposition tarjoamaan kokosäveliseen liikemahdollisuuteen — sekä alaspäisen pienterssisuhteen, mutta viimeinen suursekuntisuhte palauttaa liikkeen aina lähtökohtaansa, jolloin ainoa muutos on aloitussoinnun muuttuminen duuri-muodokseen päätöksessä; tämä käy ilmi heti kehittelyn avauksesta, jossa neljän soinnun moduli koostuu sointujaksosta es-F-cis-Es (49:3-10). Moduulit eivät sinänsä moduloi, mutta niitä siirrellään suurterssisuhteisesti alaspäin, joten kokonaisvaikutelma on modulatorinen. Ja kuitenkin loppujen lopuksi: edes transponoinnit eivät tuo välttämättä mukanaan modulaatiota, sillä suurterssisuhteet — sinfonian tärkein sävel-lajisuhte — tuovat kolmen modulin jälkeen takaisin lähtökohtaan, mikäli niin halutaan. Moduleista koostuvan kehittäminen 2:n tällainen analyysi ei ole kuitenkaan täysin ongelmaton, sillä vaikka ensimmäinen moduli sointusisältönsä es-F-cis-Es ja harmonisen taustansa vuoksi tuntuisi prolongoivan es-tasoa, modulin useimmat myöhemmät esiintymät — mutta eivät kaikki — viittaavat pikemminkin kahdesta sointuparista koostuvaan sisältöön, siten että kummankin parin funktiosisältönä on puolilopuke ii7-V (ensimmäisen kerran 49:14-15, sitten 49:18-19). Kun kuitenkin purkaus tapahtuu vain dominanttisoitua seuraavan soinnun bassosävelissä, modulin harmonisen sisällön voi tulkita uudelleen ja ajatella koko modulin prolongoivan sitä tasoa, jolta moduli alkaa ja jolle se päättyy.

Kehittely (ks. **esim. 76**) jakautuu tahtimääriltään tarkasti kahtia kohdassa, jossa saavutaan kehittelyn ensimmäiselle basson vahvistamalle soinnulle; se "sattuu" olemaan vielä tritonusdominantti A (tahti 426, 52:8). Kehittelyn alkupuolta hallitsevat täysin harmoniamodulille perustuvat neljä fraasiryhmää. Fraasiryhmistä kaksi ensimmäistä ovat samanlaiset, ja ne koostuvat kolmesta modulista. Moduilit ovat suuren terssin etäisyydellä toisistaan; ne muodostavat ensin sarjan es–h–g, sitten a–f–cis. Kun kolmas moduli poikkeaa muista sikäli, että se käyttää kiertävän sointuliikkeen sijaan pienoiskoossa samaisia suurterssisuhteita ja päättyy suuren sekunnin ylempiin lähtökohtaansa, ensimmäinen moduliryhmä vie es-tasolta a-tasolle, kun taas toinen ryhmä palauttaa musiikin es-tasolle. Ylä-ääni prolongoi kahden moduliryhmän ajan b-lakisäveltä jakaen sen pienterssisuhteissa. Kolmas moduliryhmä lähtee es-tasolta ja palaa sinne, tosin hieman erilaisella moduliyhdistelmällä. Aloittavan es-modulin jälkeen seuraa ensiksi odotettu alaspäinen suurterssilasku, mutta seuraavat kolme modulia ovat aina suurta sekuntia toistaan ylempänä: ne kohoavat h-tasolta cis:n kautta kokosävelisesti es-tasolle; näin saavutetaan myös ensi kertaa lineaarisen kulun vahvistama perussävel, tällä kertaa kolmiviivaisessa oktaavialassa, josta peruslinja erottuu rekisterillisesti selkeästi. Neljäs moduli alkaa f-tasolta ja johtaa suurin terssein des:n kautta a:lle.

Tritonus-tasolle uudemman kerran päätyminen (51:18–19) aloittaa ylimenon y, jonka aikana implisiittinen keskus laskee kokosävelisesti a:lta cis:lle päätyäkseen d:n dominantille. Aiemmin lähinnä implisiittisiltä dominanteilta vaikuttaneet soinnut muuttuvat kirjaimen M kohdalla dominanttifunktioisiksi niihin lisätyn septimin ja — toisella kertaa — noonin ansiosta. Kehittelyn puolivälin z-moduleissa törmäytetään näin yhteen A- ja Es-duuri-noonisoinnut, jotka viittavat d-mollin ja As-duurin suuntaan. Kehittelyn 2:n taitekohdan moduliryhmän ja sen kertautumisen (54:8–) välillä esiintyy supistunut moduliryhmä (53:11–). Toisessa z-moduliryhmässä saadaan modulien aloitus- ja päätössoinnut yhdistämällä aikaan basson ylöspäinen pienterssi-progressio, joka prolongoi b-dominanttia. Sille saavutaankin piakkoin (55:6–), samalla hetkellä, kun trumpetit soittavat embryon alkuperäiseltä tasolta ja kuuluttavat näin viimeisen muotovaiheen alkamista.

B-dominantille saapuminen on käännekohta, sillä vaikka harmoninen labyrintti vielä palaa, se rupeaa antamaan tilaa itseään merkittävämmälle melodiselle materiaalille. Myös embryo eli mottomotiivi ilmestyy b-tason myötä, ja sitä seuraavat kolme fraasia tuottavat lopputeemalle vievän vastaliikesointujakson. X-moduliryhmä b-tasolla (55:6–) on aikaisempia täydellisempi, sillä nyt sen kolmaskin jäsen noudattaa sekä basson että ylä-äänen tasolla modulin perusmuodon sisältöä; ainoa poikkeus on, että kolmannen modulin neljäs sointu jää puuttumaan. Vain kolmesta soinnusta koostuva moduli toistuu heti perään, kun A-duuri-soinnulta alkava lopputeeman alkupuoli korvaa neljännen soinnun. X-moduli esiintyy vielä kaksi kertaa ja johtaa aina lopputeeman samaan alkuosaan; sointujakson viimeinen esiintyminen (58:1–)

muodostaa voimallisen pääsävellajille vievän kadenssin.

Kehittelyn sisältöä voi kuvata **esimerkin 77** mukaisella kaaviolla, joka sisältää bassotiivistelmän sekä rakennetta havainnollistavan kirjainkaavion; suurterssisuhteet, tritonussuhteet ja suuresekuntisuhteet on lisäksi osoitettu eri symbolein. Pelkistyksestä on luettavissa, kuinka a-tritonus (57:1-) on mahdollista tulkita suuren luokan sivusäveleksi B-dominantille (vrt. a-b-suhteen aiemmin esitettyyn tulkintaan sinfonian koko mitassa). Vahvan ii asteen kvinttisekstisoinnun esiintyminen ennen dominanttia tekee päätöskadenssista täyslopukkeen. Harmonisen lopukkeen rinnalla kadenssista löytyy lineaarinenkin taso: vi asteen painokas esiintyminen liittyy ylä-äänien etenemiseen kolmiviivaiselta es:ltä f:n kautta (dominantin tukema) g-pääsävelelle; asteettainen, lakisävelelle ulottuva jatko as-b on sekin soinnullisesti tuettu, mikä vahvistaa kadenssin finaalisuutta. Kannattaa myös huomata, että ennen kuin f viedään pääsävelelle, liike keskeytetään a-sivusävelellä; tämä tuo a:n esiintymälle kesken loppupuoliskon, joka on oikeastaan b:n prolongaatiota järkyttävän väkivaltaisen sävyn.

6.2.8. Lopputeeman päätösoosan ja "embryon" kertaus

Osan päätösjakso on koko laajuudessaan ja painavuudessaan välttämätön tonaalisen finaalisuuden ja symmetrian saavuttamiseksi (**esim. 77**). Lopputeeman ja embryon yhdistäminen on sen selvimmän havaittava sisältö. Trumpetin vähitellen kehkeytyvässä embryossa on kuitenkin myös eräs merkittävä eteenpäin, yli avausosan viittava ominaisuus: asteettaiset käväisyt es:n alapuolella (60:5-). Es:ltä laskeudutaan joko c:lle asteettain tai c:ltä nouseaan es:lle asteettain, mutta molemmat kulut eivät esiinny samassa fraasissa! Heiluriteemaa synnytetään, vaikkakaan sen lopullista muotoa ei vielä paljasteta! Huomiota herättää myös vahva, embryon sisältämä, Es-duurin g-pääsävelelle kohdistuva pidätysdissonanssi, joka kestää trumpettien koko fanfaarijakson ajan. Più Prestossa pidätys esiintyy alkuperäisellä f-korkeudella, toonikaan suhteutettuna, ja sen purkaus aikaisin loppuvassa päätöstahdissa on aivan liian lyhyt ollakseen vakuuttava: sinfonia jatkuu!

Reduktio koko pariosasta näyttää, kuinka Es-G-H-suhteiston lisäksi osa perustuu laskevan terssimotiivin läpikäyvälle käytölle (**esim. 78**).

6.3. Hidas osa: naiivia kompleksiuutta

V sinfonian hidas osa on pyritty usein näkemään kompleksin avausosan jälkeisenä, järkälemäisten ääriosien keskellä olevana ongelmattomana välipalana. Abrahamin mielestä Sibelius tarjoaa siinä "epätavallisen yksinkertaisen osan — sarjan miltei naiiveja muunnelmia" (1952 [1947]: 30). Osittain käsitys on tottakin, sillä teema tuntuu

jotenkin lapsenomaisen tai kansanomaisen viehättävältä — onpa sitä verrattu Kalevala-sävelmäänkin (Tanzberger 1962: 118) — , ja muunnelmat vaikuttavat vain teeman ornamentaaliselta koristelulta; harmonia on lisäksi paikallaanpysyvää ja sävel-lajisuhteisto yksinkertainen osan ollessa miltei kokonaan G-duurissa. Osa lienee Sibeliuksen sinfonioiden osista kuulijaa onnellistuttavimpia. Mutta mutkattomalta vaikuttava pinta hämää. Ilmeen helppous ei välttämättä yhdisty musiikillisen olemisen ja organisaation kaikkiin tasoihin.

6.3.1. Variaatioteeman laajuuden määrittelyvaikeudet

Eri analyttikoiden havaintojen vertailu osoittaa nopeasti, kuinka hämäävää osan helppous on jo itse teeman suhteen. Abrahamin mukaan variaatiot eivät perustu "teemaan" tavanomaisessa mielessä vaan perusrytmiin" $\text{JJJJ} \mid \text{JJ}$ (1952 [1947]: 30). Myös Toveyn mukaan vain teeman rytmi-identiteetti säilyy; hän vertaa osaa Beethovenin VII sinfonian muunnelmaosaan (1981 [1935–9]: 499). Eräät muutkin tutkijat ovat yhtyneet ajatukseen rytmien primaarisuudesta, mutta useimmat tutkijat pitävät lähtökohtana silti melodialla. Tawaststjerna on välittävällä kannalla: "Toinen osa on motiivis-rytmiselle idealee rakentuva sarja muunnelmia" (1978: 363). Sekä melodisella että rytmisellä tasolla on tekemistä osan organisaation kanssa, siitä ei ole epäilystäkään, mutta laaja teema on sittenkin enemmän säveltasoilmiö kuin jonkin rytmimallin määräämä kokonaisuus.

Mutta mikä on teema? Teeman pituudesta kaikki tutkijat esittävät toisistaan eriävän käsityksen, jos he ylipäätään yrittävät määritellä sen laajuutta. Collins selviytyy asiasta kaikkein eleganteimmin jakamalla vain ensimmäisen, jousten pizzicatojen ja huilujen vuoroin esittämän muotovaiheen neljään osaan (1973: 317; esim.306). Parmetilta löytyy lyhyin mahdollinen teematulkinta: hänen mukaansa teema kestää A-kirjaimesta sivun 69 viimeiseen tahtiin saakka (1955: 83). Kun variaatiot hyödyntävät kuitenkin laajempaa osaa pizzicato–huilu -teemasta, tulkintaa ei voi pitää aivan oikeana.

Jos oletetaan aluksi koko ensimmäinen, puhallinkuoron johdannon (67:1–5) jälkeinen muotovaihe (67:5–71:4) teemaksi, niin sen tuottama kuva, jäsentymisen, on yllättävän mutkikas ja monitulkintainen (**ks. esim. 79**). Karkeasti ottaen teema kokonaisuutena noudattaa ABA1-rakennetta (Tanzberger 1962: 118), mutta paradigmaattinen kaavio paljastaa taitavasti hämärretyyn, vaikkakin pohjimmiltaan yllättävän säännöllisen rakenteen ellipseineen; näin on etenkin kehysosissa. Altojen ja sellojen ensimmäinen fraasi (a0) on esivaiheen tuntuinen, sillä sen linja nousee g-perussäveleltä h-pääsävelelle; tätä edeltää merkityksekkäs e-fis-liikkeellelähtö. Huilujen vastaus (b0) sisältää jo myös lakisävel-d:n ja G-duuriin transponoidun peruslinjan h–a–g ensimmäisen laskeutumisen. Esivaiheajatus tuntuu mielekkäältä sikäläkin, kun kaksi ensimmäistä fraasia ovat kolmen tahdin mittaisia; jatkossa

fraasipituudeksi vakiintuu normaalit neljä tahtia. Viulujen pizzicatot järjestävät ensimmäisen yllätyksen: laskevan b-fraasin ydin on erotettavissa, mutta se on saanut pienen asteikkoetuliitteen, ja neljännellä iskullisella tahdilla on odotetun g-päätössävelen sijaan sävel a, joka vie takaisin b:n toistoon ja vakuuttavaan päätökseen g:lle. Ongelmattomampi rakenne on B-keskivaiheella, joka koostuu fraasi-parista c + c1 (jälkimmäinen kadensoi) ja sen toistosta. Kun Parmet pitää nimenomaan tätä vaihetta teemana, se on ymmärrettävää, sillä keskivaihe on perinteisimmin valiomuotoisen teeman mitat täyttävä. Yllättävän e-päätöksen jälkeen toistetaan e:n ja fis:n ympärillä kiertävä edellisen säkeen loppuosa (c1>); tämä aluksi e-sävelelle keskittyvän identiteettinsä puolesta uudelta vaikuttava fraasi ryhtyy laajenemaan ja luo nousevassa vaiheessaan yhteyksiä myös a-fraasiin, jolloin syntyy 5 tahdin mittainen muodoste d (= c & a). B-fraasi jatkuu elliptisesti d-fraasilta ja b:n puolikas versio b> päättää ensimmäisen muotovaiheen. Jos yritetään kirjainkaavalla havainnollistaa oletetun teemamme pituutta ja sisältöä, se ei ole lainkaan ylenmääräisen säännönmukainen, "naiivi" tai "yksinkertainen"; pikemminkin syntyy kuva kokonaisuuden hyvin vapaasta kehkeytymisestä, kvadratuuria välttävästä luontevuudesta, jolla fraasit jatkavat toisiaan (ks. esim. 79):

$$\begin{array}{cccccc}
 \{a0 & b0\} & \{<b & b'\} & \{c & c1\} & \{c & c1, & c>\} \\
 1+3 & 1+3 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 2 \\
 & & & & & & | & \\
 & & & & & & | & \\
 & & & & & & \{d&b'+ & b>\} \\
 & & & & & & 5 & 4 & 2
 \end{array}$$

6.3.2. Ongelmana variaatioiden määrä

Mutta onko tämä kokonaisuus teema? Kysymyksen ei voi antaa vastausta ennen kuin on verrannut teoksen myöhempiä vaiheita, variaatioita, avausvaiheeseen; aluksi voi pitää lähtökohtana periaatetta, jonka mukaan se osa avausta, jolle variaatiot perustuvat, on varsinainen teema. Tämän kanssa yhteen liittyy myös kysymys variaatioiden määrästä. Tawaststjernan mukaan niitä on seitsemän (1978: 363–367); Tanzberger puhuu viidestä variaatiosta ja koodasta (1962: 117), myös Roiha löytää niitä viisi (1941: 122–124) ja Krohn vain neljä, joista jo teema muodostaa ensimmäisen variaation (1942: 166–169). Määrän vaihtelun lisäksi variaatioiden alkamiskohdat eivät käy useinkaan yksin eri tutkijoilla. Mihinkä osan yksinkertaisuus on jälleen hävinnyt?

Jos tutkitaan ongelmaa sillä perusteella, kuinka monta omalla identiteetillä erottuvaa variaatioaloitusta, jotka osuvat suuriin piirtein samaan kohtaan "teemassa" ja varioivat suhteellisen kattavaa osaa siitä, on löydettävissä, teeman jälkeisten

muunnelmien määräksi osoittautuu yksiselitteisesti kolme: kaksi ensimmäistä variaatiota muodostavat oman kokonaisuutensa, jo rytmisen ilmeensä puolesta, ja kolmas, osan loppupuoliskon yli ulottuva variaatio, sisältää ainekset neljälteenkin variaatioon, mutta tietty ajatuksen kehittymisen muodostama muotodramatiikka sitoo jälkipuoliskon yhteen. Jokainen kolmesta variaatiosta käynnistyy b-fraasilla. Karkeasti ottaen teema näyttäisi alkavan koholla tahdista 13 (68:5) ja ulottuvan ensimmäisen muotovaiheen loppuun asti (71:4); varsinaista teemaa edeltäisi kaksi kolmitahdista, yhden tahdin tauolla alkavaa esifraasia. Kuvaa täytyy kuitenkin tarkentaa sillä lisähuomiolla, että muunnelmat on muotoiltu varsin vapaasti (Ringbom 1948: 187). Jokainen muunnelma ei käytä huilu-pizzicato -jaksoa kokonaisuudessaan vaan saattaa käsitellä jotain fraasia enemmän kuin toista, jättää jonkin fraasin väliin ja lisäksi sisältää uutta episodimaista aineistoa.

Ensimmäinen variaatio (71:7–) alkaa kunnollisen toonikapäätyksen jälkeen uudella, tihentyneellä rytmikarakterilla. Variaatio ainoastaan diminuoi säkeet b, c ja c1, minkä jälkeen e-alamediantille päättyvä c1:n puolikas c> toistuu normaaliarvoin, neljäsosina. Jatkon perusteella kaksitahtisen voi kuitenkin tulkita toisinkin: se on samalla b-säkeen dominanttitransposition alkupuolisko (74:2–5). Jälkimmäinen tulkinta vahvistuu, kun tämä säe kertaautuu välittömästi (75:2–76:1). Hidastuva, päättävän tuntuinen säe (76:1–2) on c-fraasin vapaa variantti lopun kvinttihyppyineen. Variaatioiden väliin ilmaantuva lyhyt Poco tranquillo -taite vaikuttaa aluksi vaatimattomalta episodilta. Se sisältää kuitenkin kaksi tärkeää elementtiä: ensimmäinen niistä on sellojen ja fagottien murtosointuinen rinnakkaisterssi aihe, joka on peräisin scherzon valssijaksosta (34:11–). Kun se toimi siellä osin valssiteeman alun korvaavana elementtinä, osin säestyksenä, säestää se nyt toista tärkeää uutuutta, cantilena-melodiaa, joka G-duurin plagaalin asteikon muodossa syntetisoi yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla variaatioteeman säveltäso-ominaisuudet: laskeva kvintti d3–g2 viittaa teeman b-säkeen ulottuvuuteen, kun taas kvartti g2–d2 täyttää sen toonikan alapuolisen ulottuvuuden, joka on c-fraasin keskeinen sisältö ja josta on tulossa vähitellen, ennen kaikkea finaalissa, yhä tärkeämpi temaattisen kentän kaistale. Aloituseriaation kirjainkaavio on seuraavanlainen:

71:6	72:4	73:3	74:1	74:3	75:1	76:1	76:4
b +	c +	c1 +	c >	+b > tr. +	b tr. +	c1' +	episodi 1 (= synt. aihe)

Toinen variaatio (77:3–) alkaa ilman edellistä jaksoa päättävää kadenssia, mutta episodi uutena tapahtumana toimii tyydyttävästi muotoa jäsentävänä tekijänä. Ensimmäinen ja toinen variaatio kuuluvat tosin yhteen: molempia yhdistää kahdeksasosia käyttävä aloitusrytmi ja päättyminen episodiin. Myös toinen variaatio perustuu

aluksi samoille b- ja c-fraaseille sekä vajaaksi jäävälle c1-fraasille; kahdeksasosien päälle ilmaantuva, neljäsosarytmillä (79:1–) etenevä basso viittaa nousevine rakenteineen g–a–h löyhästi a-säkeeseen. Kiihtyvä liike voittaa temaattisen sisällön ja vie samaiseen hidastuvaan päätössäkeeseen (81:2–3) kuin edellisen variaation loppupuolella. Joudumme myös edelliselle variaatiolle analogiseen Tranquillo-episodiin, joka on tällä kertaa huomattavasti laajempi; se liittyy nyt Es-duurinsa puolesta edellisestä episodista kiinteämmin sinfonian 1. osan karakteristiikkaan ja materiaaliin muistuman tapaan. Episodiin välittömästi liittyvä pizzicato-fraasi (82:4–83:1) on mahdollista nähdä B-duuri-dominanttiin transponoiduksi c-fraasin kaukaiseksi variantiksi; dominantille edetään basson lineaarisen etenemisen kautta c1-fraasista lainattujen kvinttihyppyjen kera. Seuraava pizzicato-staccato -fraasi (83:–5) on Tranquillo-melodian käänös, kuitenkin niin, että harmonia segmentoi sitä eroon kulun b–c–d–es (Es-duuri-asteikon alakvartti!), toisen nousuvaiheen es–f–g (nousu *Kopftoneille*) sekä b-*Decktonia* kiertävän nelisävelisen a–b–c–b-aiheen, jossa on päärooli b:n alavävelellä a (tritonus suhteessa Es:ään!). Laajaa toista episodista seuraa osan ainoa varsinainen transitio, siirtymä (83:6–85:1), joka vie Es-duurilta takaisin G-duuri-pääsävellajille sekä ennakoi finaalin aloitusteemaa (Jalas 1988: 80–81). Nyt viimeistään on havaittavissa, kuinka episodi liittyy 1. osaan ja ennakoi finaalia; käyttäessään myös muunnelmateeman materiaalia se yhdistää ajatuksellisesti kaikki osat keskenään. Toisen variaation kirjainkaava näyttää seuraavanlaiselta:

77:2	78:1	78:5	79:2	81:1	81:4	
b +	c +		c1> +	(a var.) +	c1 var. +	episodi 2
81:4	82:3	82:6	83:2	83:6		
(= synt.aihe +	c> var. +	c1> var. +	synt.aihe inv.) +	transitio		

Kolmas variaatio (85:1–) muodostaa yhden juonellisen kokonaisuuden, joka on edellisiä variaatioita kattavampi suhteessa teemaan. Se alkaa elliptisesti edeltävän transition viimeiseltä tahdilta siten, että b1:ltä h2:lle etenevä asteikko on tulkittavissa <b-fraasin etuliitealoitukseksi. Aloitusfraasi toistetaan kahdesti ja kolmannella kerralla (86:4–) se ajautuu kvinttisuhteisesti laskevaan modulaatioketjuun. Kun on päästy dominantille, alkaa c-vaihe: myöskin säepari c–c1 kerrataan; ensimmäinen pari vie tällä kertaa kvinttiketjuun, kun taas toinen pari päättyy tempon hidastumiseen. Episodin asemasta päästään c1-fraasin päätökseen ja sen puolikkaan c1> (=d) kaksinkertaiseen esiintymiseen. Teeman mukaisesti pitäisi seuraavaksi tulla nouseva, e–fis–g–a–h-säveikköä käyttävä vaihe, joka veisi b:n paluuseen ja teeman sulkeutumiseen. Tämän nousun katkaisemiseen, viivyttämiseen ja verhoamiseen perustuu osan

loppupuolen dramatiikka. Ensimmäinen, suorastaan aavemainen yllätys on matalien huilujen ja josten pizzicatojen virittämä kiertävä aihe (92:6–); kyseessä on sama aihe, joka VII sinfonian loppupuolella (45:6–46:2; 58:5–63:6) vaatii tuskaisesti kertauksen alkamista ja pääsävellajin paluuta. V sinfoniassa aihe toistuu uudestaan f-tasolta (93:5–). Kumpaakin esiintymää seuraa oboiden, klarinettien ja trumpettien ylöspäinen huuto, fragmentti, joka ff-dynamiikallaan assosioituu 1. osan päätöksen embryo-esiintymiin; ensimmäisellä kerralla se tavoittaa f:n, toisella kerralla, tauon jälkeen, fis:n. Aavemainen pizzicato-taite (94:2–7) prolongoi fis-tasoa, kunnes tilanne saadaan vietyä päätökseen ja g-sävelle b-fraasin vajaanmuodolla.

Aivan mahdottomana ei voi pitää ajatusta, jonka mukaan b-fraasin paluun myötä (95:1) alkaisi uusi, neljäs variaatio. Kun edellinen variaatio ei ole kuitenkaan vielä sulkeutunut, hypoteettinen neljäs variaatio sisältäisi vain c:n sekä c1:n päättymättömän vajaanmuodon; etenkin kun osan loppu liittyy ajatuksellisesti kauniisti yhteen kolmannen variaation kehityksen kanssa sen täydentäjänä, parempana tulkintavaihtoehtona on pidettävä koko loppupuoliskon kuulumista yhteen. Muodon jälkimmäisen puoliskon kestävä variaation kirjainkaava on seuraavanlainen:

85:1	86:3	87:6	89:4	91:4	92:6
<b<b +	<b< +	cc1 +	cc1 +	d< +	kesk. b> +
94:7	96:7	98:3			
cc1 +	kooda +	epilogi (sisältää a: n ja b:n aineksia)			

Keskeytyksen tai viivytyksen mukanaan tuoma mollidramatiikka palaa vielä koodamaisessa päätöstaitteessa (96:7–), joka on samalla kolmannen variaation kehityksen täydellistäjä. Poco largamenten aloitus liittyy melodisesti Es-duuri-episodiin, kun taas sen sen toinen vaihe (97:6–98:3) yhdistää päättäväisesti a:n ylöspäin nousevan variantin ja b:n laskevan sisällön viimeistä tahtia lukuun ottamatta. Hitaan osan alun johdantomaista puhallinkoraalia vastaten osa kehystetään niinkään puhaltimien esittämällä epilogilla: siinä nousevan vielä kerran painokkaan a-sävelen kautta h:lle (a-säe) sekä käväistään koko osan kannalta niin merkityksekkäässä e-sivusävelessä. Kadensaalinen kvinttihyppy toonikalle sekä hyppy johtosäveleltä sen alapuoliselle dominanttisävelle (c-fraasi) tiivistävät osan keskeisen sisällön ja päättävät osan hillitysti. Hidas osa on siten sinfonian avausosan lailla parillinen:

67:1 Prologi	67:5 Teema	71:6 Var.1 +	76:4 Episodi 1	177:2 Var.2 + Episodi 2	81:4
83:6 Transitio	 				
	85:1 Var.3	92:7 (Interruptio)	95:1 Var.3	96:7 (Kooda)	97:7 Var.3
98:3 Epilogi		 			

6.3.3. Hidas osa finaalin ennakoijana

Jussi Jalas korosti hitaan osan merkitystä finaalin tuottajana; tällä hän tarkoitti tosiasiaa, että finaalin teemat — hänen mukaansa kaikki — esitellään jo hitaassa osassa (1988: 80). Yleisesti tunnettua on ollut viimeistään Graystä (1935: 52–53; Gray-Jalas 1945: 77–78) lähtien, että finaalin heiluriteema löytyy hitaasta osasta: patarummut ennakoivat sitä tuskin havaittavasti jo 1. variaatiossa (74:3–; vrt. 91:4–, 96:4–); 2. variaatiossa teema ilmestyy vielä kiinteytymättömässä muodossa kontrabassoihin (77:3–); 3. variaatiossa se on miltei täydellinen (85:5–). Finaalin aloitusteemaa ennakoi hitaan osan transitio (83:6–); vieläpä finaalin huiluteemankin (106:5–) Jalas (1979: 134) on löytävinään huilujen ensimmäisestä repliikistä (68:1–2), mutta tätä yhteyttä on pidettävä illusorisena — sen sijaan on selvä, että molemmat aiheet ovat peräisin samasta lähteestä.

Hidas osa on muullakin tavoin välittäjän asemassa sinfoniassa. Piken mukaan se muodostaa sinfonian keskustan yhdistäessään kontrapunktisesti hitaan ja nopean tempon (1978: 135). Myös Geforsin mielestä osassa on kaksi tempotasoa: pizzicatoteeman nopea liike on 3/2-tahtilajissa ja puhallinten koraalimainen teema, "johtosävelmotiivi", 4 x 3/2 -tahtilajissa (70:6–); Gefors näkee Tranquillo-taitteet tempovastakkaisuuden purkautumistendenssin tuloksiksi, fuusioiksi (1975: 29–30). Samaan suuntaan vaikuttaa myös välittävä bassoaihe, joka käytännöllisesti katsoen korvaa toisen (hitaan) tason; osan toisella puoliskolla johtosävelmotiivi palaa vasta koodassa, ja sielläkin se johtaa Geforsin mukaan uudentyypiseen musiikkiin (Ibid). Heiluriteeman vähittäinen ruumillistuminen tempokontrastin tuloksena ja kontrastia välittävänä tempona on siten tämän "yksinkertaisen" osan eräs keskeinen prosessi.

Osalla on tehtävänsä myös sinfonian säveltaso- ja sävellajiorganisaatiossa. Hidas osa on yleisesti ottaen vahvasti ankkuroitunut G-duuriin. Ensimmäisen variaation

lopulla vain viitteellinen ja toisen variaation lopussa vihdoin puhkeava mollimuunnos valmistaa osan Es-duuri-poikkeamaa, joka viittaa ennen muuta avausosaan; lisäksi molliväri luo ajatuksellisen yhteyden etenkin finaalin es-molli-episoodiin, miksei myös ensiosan es-molli-tilanteisiin. Puhallinten johtosävelmotiiville cis-d löytyy kytkentöjä finaalin vastaaviin ilmiöihin: selvimmin sellojen kulkuihin (100:10–11; 124:3–6), mutta myös heiluriteeman avausversion vahvaan johtosävelpurkaukseen (105:1–2). Ennen kaikkea cis-d-motiivi ennakoi hitaan osan omaa tritonussuhdetta G-duuri/cis-molli, joka purkautuu esiin osan dramaattisimmassa vaiheessa (92:6–); tilannetta kärjistää vielä se, että patarummut ja kontrabassot soittavat samanaikaisesti c-säveltä, osan toonikan subdominanttia. Purkaus jättää jälkensä myös koodan pasuunaharmonioihin (Gefors 1975: 30), jotka yhdistävät osaa muiden osien vastaaviin muotovaiheisiin.

Hitaan osan ehkä syvällisin tonaalinen merkitys liittyy kuitenkin e-mollin, alamediantin korostuneeseen rooliin. Sibelius ei turhaan esittele vi astetta jo puhallinprologissa: se säteilee sieltä vaikutustaan läpi osan aina koodan vastaavaan painokkaaseen e-bassoon saakka (harhalopuke V-IV6; 98:2–3). Samainen e työntyy muunnelmateemaan niin, että kadensaaliseksi aiottu c1-fraasi päättyy G-toonikalle e-sävelen ilmaantuessa sopraanoon. E-tason vähittäinen nousu aktivoi toonikan alapuolisen terssin ja valmistaa maata heiluriteeman g-fis-e-fis-e-g-kaarrokselle G-duurissa. Näin G-duurin diatoninen alamediantti, e-molli, valmistaa samalla finaalin alamediantin, joka on siellä C-duuri: ensiosan kromaattisen H-duuri-alamediantin sijaan astuu finaalissa C-duuri, joka sävellajina liittyy heiluriteeman es-d-c-d-es-kaarrokseen loogisella pakottavuudella.

6.4. Päämääränä finaali

V sinfoniassa kaikki tähtää finaaliin. Ajatuksen kehitys — heiluriteeman vähittäinen kehkeytyminen jo 1. osasta lähtien, kiertävän aiheen siirtyminen toonikan yläpuoliselta terssiltä 2. osan aikana aktivoituvalla toonikan alapuoliselle terssille — saavuttaa tavoitteensa finaalin julistavassa vaskiteemassa (alkupuoliskolla käyrätorvet, lopussa trumpetit). Kun käyrätorviteema ja huilujen teema ovat ensin kontrapunktissa, merkitsee tilanne toonikan sekä ylä- että alapuolisen terssin yhtäaikaista esiintymistä. Kun finaalin päätösvaiheessa askelimpulssiteema poistuu ja jättää näyttämön pelkästään heiluriteeman hallittavaksi, teema lävistää alapuolisen terssin kierrettyään lopulta kromaattisesti koko Es-duuri-universumin. Päätösoosan finalististista, synteettistä roolia tukee myöskin teoksen syntyhistoria: koko sinfonia syntyi finaali-teemojen antamien ärsykkeiden, impulssien pohjalta (Tawaststjerna 1978: 52–55). Ei ole lainkaan mahdotonta ajatella, että finaali oli pääpiirteissään valmis, "ratkaistu", jo paljon ennen kuin sinfonian muut osat saivat kiinteän muodon; ongelman muodosti jatkumon luominen muusta materiaalista finaaliin, kuinka koota "mosaiikki" niin, että

muut palaset sopivat finaalin tuottamaan pohjakuvioon. Tällaisen käsityksen puolesta puhuu se, että "vuoden 1915 version finaaliin sisältyvät jo kaikki lopullisen laitoksen ainekset" (Ibid.: 384).

6.4.1. Tonaalinen muoto avausosan varianttina

Hitaan osan tapaan myös finaali on koettu usein ongelmattomaksi. Roiha (1941: 125) ja Krohn (1942: 170–172) näkevät osan rondomuotona ABÜAB + Coda; myös Tawaststjerna puhuu "rondo-tyyppisestä finaalista" (1978: 367). Tanzberger tulkitsee Roihan ja Krohnin esittämän kirjainkaavan säkeistömuodoksi, joskin hänen tulkinnassaan muodosta puuttuu keskivaiheen ylimeno; Tanzberger aloittaa siitä A:n kertauksen (1962: 119–121). Abrahamin mukaan "finaali on erittäin yksinkertaisesti rakennettu, ja se seuraa sonaattimuodon periaatteita, vaikkakaan ei sen sävellajisuunnitelmaa" (1952 [1947]: 30); Abrahamin käsityksen jakaa Jussi Jalas (1988: 127). Erkki Salmenhaara kuuluu harvoihin kirjoittajiin, jotka ovat epäilleet jomman kumman skeeman toimivuutta. Finaalissa on kiertämättä aineksia rondosta ja sonaattimuodosta, mutta finaali ei ole Salmenhaaran mukaan rondo, sillä teemat yhdistetään kertauksessa ja "pääteemaksi" tulee trumpetteema; rondoteeman ja sivusikermien vuorottelun sijaan on kysymys jatkuvasta temaattisesta prosessista (Salmenhaara 1984: 362).

Hidas osa ei ole variaatioperiaatteen hyödyntämisestä huolimatta perinteinen teema muunneltuneen; variaatiosarjaksi kutsuminen suorastaan hämärtää osan arkkitehtuuria. Muoto jäsentyy parilliseksi ensisijaisesti aivan toisenlaisten voimien vaikuttamana kuin muunnelmista käsin. Samoin finaalissa toteutuu ainutkertainen muoto, joka ottaa huomioon sinfonian kokonaisuuden. Jos Sibeliuksella jokin sinfonian osa ei sovi perinteisen sonaatti-, rondo- tai muunnelmamuodon kanssa yksin, kysymys ei ole koskaan piittaamattomuudesta, vielä vähemmän osaamattomuudesta. Sibelius vain hyödyntää perinteisiä muotoja, käyttää niitä referenssikohteina, joiden pohjalta yksilöllisen, teoskohtaisen muotoajattelun tulokset ovat ymmärrettävissä. Sibelius ei välttä esimerkiksi V sinfoniansa pariosassa sonaattimuotoa tai saa sitten kokonaisuutta sopimaan siihen kuin ihmeen kaupalla (Gefors 1975: 16), vaan hän säveltää, luo muotoja, jotka ovat aidon tradition mukaisesti sonaattiperiaatteen uusia manifestaatioita. Tämä voidaan laajentaa koskemaan Sibeliuksen suhdetta kaikkiin vakiintuneisiin muototyypppeihin.

Monet tutkijat ovat painottaneet Sibeliuksen muodon prosessiivisuutta V sinfoniassa, sillä säveltäjä yhdistää taitavasti teemoja keskenään: jousten moto perpetuo -avausteeman (A) jälkeen heiluriteema (B) liittyy kontrapunktisesti huilujen asteimpulssiteemaan (C) (ks. C-teeman esiintymät ja eri versiot: **esim. 80**); kertauksessa puolestaan A-tekstuurin alle ilmaantuu B:n melodisia elementtejä, jolloin tapahtuu elementtien synteesi (Salmenhaara 1984: 362; Ryyänen 1988: 120). Temaattisen

materiaalin erikoinen esiintyminen estää minkään perinteisen normaalimuodon syntymisen. Siitä huolimatta jokin muoto on olemassa; muodon määrittelyn täytyy perustua paitsi temaattisen materiaalin käyttäytymiseen myös sen jakaantumiseen eri muotovaiheiden kesken ja muotovaiheiden tonaalisten suhteiden kartoittamiseen. Tällainen muoto onkin löydettävissä: se on yhtäältä yksilöllinen, toisaalta sinfonian keskeiseen, jo aiemmin todettuun organisaatioperiaatteeseen nojautuva — parillinen ja symmetrinen muoto.

Ensimmäisen pariosan muoto on tiivistettävissä sävellajikaavioon Es–G–Es, H–Es–H; Es. Molemmat puoliskot ovat symmetrisiä sävellajisuhteiltaan; jälkimmäinen puolisko alkaa kromaattiselta, alennetulta alamediantilta; Es on luonnollinen loppuratkaisu. Finaalin vastaava kaavio on yksinkertaisimmassa muodossaan avausosaa muistuttava, tarkasti ottaen sen variantti: Es–C, Ges–Es. Kun 1. osassa puoliskot ovat symmetriset, finaalin koko osan muoto on symmetrinen. Finaalin toinen puolisko alkaa toonikalta poikkeavalta tasolta 1. osan tapaan: kromaattiselta, alennetulta ylämediantilta; samantyyppistä tonaalisuuteen petustuvaa muotoratkaisua Sibelius hyödyntää jo tosin II sinfoniansa 2. ja 4. osassa. V sinfonian finaalin muotoa lähemmin tarkasteltaessa havaitaan, että molemmissa puoliskoissa on neljä alaosaa; hieman täsmennetty sävellajikaavio on seuraavanlainen:

99:1	105:4	109:4	113:5
Es,	Es	C,	Es/c
120:1	124:1	126:1	129:2
Ges,	Ges/es	es,	Es

Tarkemman kuvan osasta antaa kaavio, josta käy ilmi temaattisten elementtien jakautuminen muotovaiheiden kesken sekä koko osan sävellajidispositio (**esim. 81**). Jousten aloittama ensimmäinen muotovaihe, jota hallitsee liike-elementti A, on kokonaan Es-duurissa samoin kuin toinen muotovaihe, jossa B- ja C-teemat yhdistetään; kannattaa huomata, että jo näiden muotoyksikköjen rajamailla esiintyy lievä A- ja B-elementtien liitos (104:8–105:5). Kolmas muotovaihe on pitkälti tulosta toisen vaiheen transponoinnista, kuitenkin sillä erotuksella, että huilumelodia jatkuu siellä edellisen vaiheen C1–C2 -muotojen sijaan omalla hahmollaan C3, jolla on tosin selkeä sukulaisuussuhde C1:n jälkisäkeen kanssa; kolmannen vaiheen viimeinen melodiafraasi (112:2–) on vain edellisen alkupuolisko supistettuna (=C3>) ja säveltasollisesti se pikemminkin ennakoii seuraavaa muotovaihetta ollessaan irrallaan C-duurin säveliköstä. Neljäs vaihe on useimmissa analyyseissa — Tanzbergeriä lukuun ottamatta — tulkittu ylimenoksi kertaukseen; Tawaststjerna käyttää siitä nimitystä "välittävä kehittäminen" (1978: 369). Varsinaista ylimenoa, retransitiota takaisin pääsävel-

lajiin ja pääteemaan ei toisaalta tarvita, sillä Sibelius palaa jo heti tämän vaiheen alkajaisiksi Es-duuriin: neljäs vaihe alkaa kahdeksan tahdin toistolla ensimmäisen vaiheen keskeltä (101:4–102:1)! Taitteella on välittävä tehtävä ja se liittyy myös pääteeman paluuseen mutta ennen kaikkea osan tonaaliseen suunnitelmaan. Neljäs vaihe jakaantuu kahtia Es-duuri-avauksen jälkeen niin, että osan tonaalinen akseli c–es–ges tulee esiteltävä. Ensimmäinen puolisko (114:3–116:10) moduloi Es-duurin terssi-urkupisteeltä c-molliin ja on viemäisillään sinne kadenssilla, jossa c-molli-soinnun sijalle tulee kuitenkin harhaloppuinen VI6. Toinen, lyhyempi puolisko (116:10–118:8) on edellisen transponointi es-molliin, ja jälleen päätöshetkellä esiintyy harhalopuke bVI6. Vaiheen päätös vie puolestaan es-bassolta kromaattisesti ges-bassolle, kertauksen aloitussävelläjille.

Ges-duuri, bIII aste, kertauksen aloittavana sävellajina olisi muutoin outo valinta, jolle se liittyy koko sinfonian akselitonaalisuuteen ja etenkin 1. osan vastaavaan menettelyyn. Siitä, että se on todellinen sävellaji ja Es:n akselisymmetriaan perustuva korvike, käy todisteeksi sekä alkuperäisen ensimmäisen että toisen muotovaiheen kertaus uudessa sävellajissa. A- ja B-elementtien synteesi on entistä selvempi kaksinkertaisen esiintymän ansiosta (123:2–19). Ges-duurin valinta kertaussävellajiksi on perusteltua, sillä sieltä päästään alkupuoliskon sävellajisuhdetta Es/C seuraamalla suoraan takaisin toonikalle; menettelyllään Sibelius tulee lähelle vanhaa, barokista peräisin olevaa, binaarin muodon synnyttävää sävellajikaavaa I–V | IV–I, jota hän vain soveltaa uuteen suhteistoon.

I — VI | bIII — I

Tulo Es-duurin sijasta es-molliin (126:1–) on tervetullut poikkeama odotetusta, kaavan mukaisesta etenemisestä; samalla syntyy yhteys sinfonian avausosaan. Finaalin kertaus ei ole alkupuoliskon vastaavaan, kolmanteen muotovaiheeseen nähden analoginen senkään vuoksi, että odotetun C3-melodian sijaan toistetaan fraasit C1 ja C2. Näin tämä vahvasti kadenssaalinen, *Urlimien* pienoiskoossa sisältävä fraasipari saadaan säästettyä viimeiseen vaiheeseen, joka luonnollisesti tarvitsee tukevaa sulkeutuvuutta edellistä vaihetta paremmin. Samalla käy ilmi, ettei koodamaiselta tuntuva Largamente assai -vaihe ole niinkään kooda kuin muodollisen symmetrian kannalta välttämätön vastinosa finaalin ensimmäiselle puoliskolle. A-elementin puuttuminen viimeisestä, kahdeksannesta vaiheesta on näennäistä: C3 perustuu samalle as-yläsiivusäveleltä lähtevälle peruslinjalle kuin moto perpetuo -teeman alku ja sen monet melodiset käänteet.

6.4.2. Tonaalisesta sisällöstä

Aloitusteeman (A) ydinvaiheen, kun teema on siirtynyt viuluille (99:23–101:3), *Vordergrund*-tason pelkistys (esim. 82) osoittaa, että teema alkaa koko sinfonian lineaarisella perusidulla, johon kuuluu as-pidätys, lasku g-pääsäveltä es-toonikalle sekä käynti d-johtosävelellä; kaikkein selvimmän tämä pääidea on havaittavissa 1. osan alkupuoliskon lopputeemasta sekä finaalin huiluteeman päättävästä loppupuoliskosta C3. Jatko osoittaa, kuinka asteikon neljäs sävel on lisäksi ja ennen kaikkea b-lakisävelen johtosävel, toonikan tritonus. Lakisäveleltä tehdään ylitys (*Übergreifen*) ensin terssi des:lle, sitten as:lta ces:lle, minkä jälkeen laskeudutaan takaisin pääsävelelle; uusi lakisävel saavutetaan a:n kautta, ja se vahvistetaan myöhemmin basson fis–g-kululla; vielä nouseaan kaksiviivaisen oktaavin läpi kolmiviivaiselle g-pääsävelle, joka artikuloidaan suunnan vaihdoksella; lopulta kiivetään kolmiviivaiselle b:lle. Kokonaisuus lepää toonikan sekstisointumuodolla, jonka tuottaa patarummun matala g (100:7–11).

Heiluriteeman ensimmäisessä esiintymässä finaalissa (105:4–) on kolme tasoa. Käyrätorvissa olevaa B-teemaa vahvistaa kontrabassojen esittämä saman teeman kolminkertaisesti harvennettu muoto; kun nämä käyttävät toonikan alapuolisen terssin täyttävää asteheiluntaa, huilujen C-teema hyödyntää toonikan yläpuolista terssiä ja yhtyy b:llä käydessään heiluriteeman pysyvään lakisäveleen.

Neljäs muotovaihe alkaa Es-duurissa: ylä-ääni prolongoi g:tä, ja se käy sekä g:n alapuolella es-terssillä että yläpuolella b-terssillä; melodiassa vilahtava h-sävel — hyppy väliääneseen — ennakoi välittömästi seuraavia tapahtumia. Aluksi g-tasolla pysyttelevä melodia viittaa c-molliin h-johtosävelen kautta; oktaavin mittaista laskeutumista artikuloi as-sävelelle (115:7–10) vähäksi aikaa pysähtyvä melodinen liike, ja lopun pudotus g1–c1 (115:10–116:4) on vievinään c-molliin; kadenssihetkellä oletetun c-mollisoinnun asemasta kuullaan kuitenkin As-duuri-sekstisointu. Sama toistuu terssiä korkeammalta, alkupäästä supistettuna, ja päätös on taasen harhaloppuinen Ces-duuri-sekstisoinnulle (118:4). Näin muotovaiheen alkupuolisko toistaa siihen alunperin tuoneen c–d–es-bassoliikkeen (VI–V65–I) (113:1–5) laajemmalla tasolla. Loppu muodostaa kromaattisesti nousevan basson terssietenemisen puolestaan es:lta ges:lle; e-pohjainen lomasointu poissuljettuna syntyy sointuliike IV6–V6–I Ges-duurissa. A-elementin mukanaolosta huolimatta neljännellä vaiheella on selvästi transition tehtävä: se transponoi Es-duurissa olevan materiaalin pientä terssiä korkeammalle, jolloin uuden Ges-duuri-sävellajin paikalliseksi *Kopftoniksi* tulee b ja *Decktoniksi* des; puupuhaltimien "bitonaalisten" repliikkien (Tawaststjerna 1978: 369) tehtävä on cis/des-korostuksellaan valmistaa tulevan sävellajin lakisäveltä (esim. 83).

Es-molli-episodin melodia esiintyy "väärälle", edellisen Ges-duurin vaiheen, tasolle jääneenä. Melodia synnyttää koko sinfonian ehkä tunnevoimaisimman tilanteen, Tshaikovski-henkinen cantilena hehkuu intohimoisena. Es-mollissa tiukasti oleva

vaihe muodostaa painavan täyslopukkeen pääsävellajille mollisubdominantin saadessa keskeisen roolin. Taitteen lopun tehtävänä on normalisoida edeltäneen Ges-duuri-vaiheen tuottama tilanne ja palauttaa *Kopfton* ja *Deckton* pääsävellajitasolle, mikä tapahtuukin oivasti dramatisoivassa, jo B-dominantille kiinnittyneessä loppuvaiheessa (127:6–), jossa siirtyminen triolirytmiiin ja yllättävä pysäytys a:lle tiivistävät tunnelmaa entisestään.

Finaalin päätösvaihe on yhtä aikaa sekä kooda että osan muotosymmetrian kannalta välttämätön jakso. Koodan luonteen se saavuttaa lähinnä des-urkupisteestä (130:6–) alkaen. Edelliseen tahtiin päättyy nimittäin viulun selkeästi esiinnostama sinfonian peruslinja; lineaarisesti ottaen musiikki on saavuttanut laukaisevan päätepisteen (ks. esim. 84). Mutta osan tritonaaliset voimat ovat jääneet vielä purkamatta: a- ja es-sävelet asetetaan upeasti vastakkain, minkä jälkeen osoitetaan a:n alamaisuussuhde b-lakisävelelle. Pitkä des-urkupiste, alunperin jo 1. osassa g:n kanssa tritonaalisen jännitteen synnyttänyt muunnosävel, on finaalissa yhtäältä subdominantille purkautuvan toonikasoinnun alennettu septimi, toisaalta melodiassa dominanttisoinnulle vievän ylinousevan sekstisoinnun toinen ääri-intervalli. Sen ensimmäinen purkaus bassossa (132:6) on lineaarinen sointuympäristön vuoksi; harmoninen se on vasta vähän myöhemmin (133:7). Tritonaaliset voimat ovat kärjistyneimmillään, kun tritonuksen sisältävä *faux bourdon* -liike ohenee pelkiksi tritonusparalleeleiksi (132:4–), jotka käyttävät voimansa nopeasti loppuun.

Toonikan saavuttamisen jälkeen melodian lineaarinen liike jatkuu päinvastaisena: ensin perussävelen ja lakisävelen välisenä kromaattisena täyttönä, sitten koko es-oktaavin täyttönä, kunnes lopuksi keskitytään toonikan alapuolisen terssin kromaattiseen täyttöön vielä kerran — on yhteenvedon aika! Es-duurin saavuttamisen jälkeen es:ltä ja g:ltä alkavat, vuorottelevat ja osittain päällekkäiset heiluriteeman kvinttihypyn esiintymät muistuttavat vielä mieliin toonikan sekä yläpuolisen että alapuolisen terssin tärkeyden sinfonian kehityskululle. Viimeisessä plagaalissa esiintymässä poistetaan lisäksi g-pääsävelen ja sen as-yläsivusävelen välinen jännite harmoniseksi sovuksi, yhtäaikaaisuudeksi lievennettyinä. Partituurin päätösvivulla räjähtävissä soinnuissa kiteytetään b-lakisävelen planeettaluonne ja siitä kaukana, vähintään kvintin päässä kiertävien satelliittien välinen suhde. Kaikki on yhden ja saman gravitaatiovoiman ilmentymää: keskus ja kiertolaiset muodostavat yhdessä aurinkokunnan — Sibeliuksen V sinfonian tapauksessa avaruudellisille järjestelmille analogisen musiikillisen pienoismaailman.

7. MODAALINEN VI SINFONIA: TEEMA JA VARIAATIOITA

VI sinfoniasta on muodostunut Sibelius-reseption koetinkivi. Sinfoniaa on luonnehdittu yksilölliseksi, hienostuneeksi samalla kun on viitattu sen klassisiin esikuviin: "Sibelius lähestyy kuudennessa sinfoniassa klassista muotokaavaa Carl Nielsenin tapaan; kirkkaan hienostunut soinnunkäyttö ja melodiikka on kuin modernia Mozartia ja polyfoninen rakenne epätavallisen vahva." (William Seymer; sit. Tawaststjerna 1988: 129). Myös Gerald Abraham ylistää, kuinka "ensiosa on Sibeliuksen korkeimmin organisoituja sävellyksiä"; tätä tosin edeltää toteamus, että sinfonia on "Tuhkimo seitsemän sinfonian joukossa" (1952 [1947]: 31). Ristiriita sävellyksen arvostettavuuden ja toisaalta vain vähäisen esilläpidon kesken ihmetytti myös Cecil Graytä, joka puhui VI sinfonian kohdalla "kahden tuolin väliin putoamisesta": "samalla kun siltä on jäänyt saavuttamatta kahden ensimmäisen (sinfonian) ja Viidennen nauttima suosio, se ei yleensä ole myöskään kohdannut edes säveltäjän lämpimimpienkään ihailijoiden taholta samaa kunnioitusta kuin Neljäs ja Seitsemäs." (Gray 1935: 55; Gray-Jalas 1945: 81). VI sinfoniasta ei todellakaan löydy IV sinfonian traagisuutta tai V sinfonian julistavaa suuruutta; sen tekemä vaikutus on hienovaraisempi, suuruus verhotumpaa ja arvoituksellisempaa.

Sinfonian kantaesitys (19.2.1923) sai ristiriitaisen vastaanoton, vaikkakin arviointien joukosta löytyy sentään kommentteja, joissa oivallettiin sinfonian todellinen merkitys. Heikki Klemetti vertaa uutuutta IV sinfoniaan: "Sama ilmaisukeinojen yksinkertaisuus, sama kaiun kuuleus, yliaistillinen aineettomuus yllättää VI sinfoniassakin kuulijan. Nimenomaan, mitä kaikuun tulee, on tämä sinfonia kaikkein ehjintä, aistikkainta ja kultivoiduinta, mitä Sibelius on luonut." (1966 [1923]: 91). Myös Evert Katilan mielestä VI sinfonia "oli askel eteenpäin sillä uralla, johon valoisa 5:s sinfonia jo viittasi. Traagispessimistisestä neljännestä sinfoniasta erottaa niitä syvä juopa. Mutta kuudes on kuitenkin hellävaraisempi, vähäisempi mitoiltaan, vienompi luonteeltaan. Viides on muhkea juhlanäytelmä, kuudes on puhdas idylli." (Tawaststjerna 1988: 124).

Varsin pian myös englantilaiset arvioitsijat havaitsivat VI sinfonian erikoislaadun ja paikan Sibeliuksen sinfoniatuotannossa. Constant Lambert kirjoitti jo 1934: "Vaikka tätä tunteen ja orkesterin kiehtovaa hämytutkielmaa varjostaakin tällä hetkellä Viidennen suurenmoisuus, uskon, että tulevaisuudessa musiikin selittäjät katsovat sen intiimien arvojen edustavan vielä paremmin todellista Sibeliuksia, samoin kuin meistä useista tuntuu, että Beethovenin neljäs ja kahdeksas sinfonia ovat aidompaa Beethovenia kuin suositut parittomilla numeroilla merkityt." (Lambert 1985 [1934]: 274; suom. Gray-Jalas 1945: 82). Myös J. H. Elliot painottaa samaa näkökohtaa: "Kun kuudennen sinfonian tuntemus kasvaa, kunnan sibeliaani alkaa ihmetellä, etteikö hän vain olisi löytänytkin tästä teoksesta Sibeliuksen musiikin perustan." (1936: 236).

7.1. Doorinen sinfonisuus

7.1.1. Suomalainen sävy

VI sinfonian erikoislaatuiseksi ja "sibeliaanisuuksi" tuottajaksi on esitetty sen suomalaista sävyä. Simon Parmetin mielestä VI sinfonia "on suomalaisin Sibeliuksen sinfonioista" (1955: 100): "Edessämme on hiljainen maisema, jota Sibelius on etsinyt ja nyt löytänyt." (Ibid.: 95). Myös Grayn mielestä sinfonia on "puhtainta ja raikkainta vettä, mikä tähän mennessä on pulpannut Sibeliuksen lähteestä." (Gray 1935: 56; Gray-Jalas 1945: 82-83). VI sinfonian suomalaisuutta ei pidä kuitenkaan liioitella. Sinfonia on epäilemättä suomalainen, mutta "se ei assosioitu Kalevalan maailmaan eikä ikimetsien jylhyyteen" (Tawaststjerna 1988: 150); "se on jollakin tavalla aineeton, epätodellinen ja tavoittamaton, ja tässä katsannossa sitä voitaisiin verrata Debussin myöhäissovateihin." (Ibid.: 149-150). Leevi Madetoja toteaa kirjoituksessaan *Kansallinen aines Sibeliuksen musiikissa* (1935) varsin osuvasti: "Sibeliuksen musiikin kansallinen aines liittyy elimellisesti yhteen hänen oman yksilöllisen, sisimmän taiteellisen olemuksensa kanssa." (1987: 100). Onkin perusteltua väittää, että "kuudes sinfonia on yhtäaikaan sibeliaanisesti kansallinen ja ylikansallinen ... Sibelius on lähestynyt yhä enemmän klassista ihannetta." (Tawaststjerna 1988: 150).

Suomalaisuus on liitetty VI sinfoniassa ennen muuta vahvaan modaaliseen atmosfääriin, dooriseen asteikkoon. Jo Katila havaitsi arvostelussaan, että "kuudennen pääsävellaji on doorinen d-molli" (Tawaststjerna 1988: 124). Myös Gray puhuu sinfonian "kirkkosävellajitunnelmasta", joka "luo kannattavan henkisen yhteyden tälle neljän osan muodostamalle kokonaisuudelle"; hän tosin erehtyy väittäessään ilmiötä harvinaiseksi Sibeliuksen musiikissa (1935: 57; Gray-Jalas 1945: 83-84). Tawaststjerna luonnehtii modaalisuuden tuottamaa sävelmaailmaa ja -ajattelua sävellyksessä seuraavasti: "Kuudes sinfonia ei ... ole syntynyt kahden, luonteeltaan kontrastoivan aiheen välisestä jännityksestä, vaan dooris-modaalisesta perustunnelmasta." (1988: 151). Sinfonian lyyrinen perusluonne saattaa hänen mukaansa tosin "olla yhteydessä myös säveltäjässä teoksen syntyäikoihin virinneeseen violistiseen inspiraatioon", aikomukseen tehdä kuudennesta sinfoniasta 'concerto lirico' viululle ja orkesterille (Ibid.).

7.1.2. Kansanomainen modaalisuus ja renessanssipolyfonia

Sinfonian rakentuminen modaaliselle perustalle on vahvistunut uudemmassa tutkimuksessa. Howellin mukaan "Sibeliuksen tonaalisen organisaation tekniikka perustuu hänen havaintoonsa modaalisuuden sävellyksellisistä mahdollisuuksista nykyaikaiselle tonaalille säveltäjälle"; "Tie eteenpäin avautui ... katsomalla taaksepäin", moodeista

löytyi Sibeliuksen etsimä ilmaisun järjestäytyneisyys, taloudellisuus ja omaperäisyys (1985: 74). Sibeliuksen oma lausunto viittaa samaan suuntaan: "On merkittävää miten harvat nykyajan säveltäjät ovat kyenneet luomaan jotakin elävää kirkkosävellajien pohjalta. Minä, joka olen niitä lähempänä 'syntyjäni ja tottumuksiltani' olen kuin luotu niitä varten." (Tawaststjerna 1988: 147). Vaikka päiväkirjamerkintä onkin vuodelta 1914 (26.1.1914), ei ole vaikea havaita, että se pätee mitä suurimmassa määrin paikkansa nimenomaan VI sinfoniaan, jonka säveltäjä itse sanoi rakentuvan "pikemminkin lineaariselle kuin harmoniselle perustalle" (Ibid.: 126).

Suomalais-kalevalaisen kansanmusiikin modaalisuuden ohella VI sinfonian modaalisuus on kuitenkin miltei yhtä suuressa määrin renessanssipolyfonian leimaama. Kautta opiskeluvuosien Sibelius oli monien opettajiensa — Martin Wegelius, Albert Becker, Robert Fuchs, Karl Goldmark — johdolla syventynyt "ankaraan modaaliseen satsiin". (Tawaststjerna 1988: 147). Erityisesti VI sinfonian aikoihin ja ennen sen sävellystyötä Sibelius on mitä ilmeisimmin etsinyt ihailmansa renessanssisäveltäjän Palestrinan pariin (Gray 1935: 57; Gray-Jalas 1945: 85). Uutta todistusaineistoa tästä on ilmaantunut myöhemmin: Sibelius tunnusti 1930-luvulla sinfonioiden säveltämisen jälkeen Walter Leggelle tutkineensa Palestrinaa ja Monteverdiä VI sinfonian aikoihin (Amis 1989: 152). Piken mielestä asiasta ei voi olla epäilystäkään, sillä läpi sinfonian esiintyy runsaasti renessanssimusiikille tyypillistä pidätys-, imitaatio- ja kaanontekniikkaa (1974: 323–324). Tawaststjerna on vienyt sinfonian historiallisten esikuvien kartoitusta vieläkin pidemmälle verratessaan scherzo-osan ratsastusrytmiikkaa sekä kaksiaänistä oktaavikaanonmenettelyä 1300-luvun varhaisitalialaiseen caccia-tyyliin (1988: 159–160). Cecilianistisesti värityneeseen 1800-luvun romanttiseen kirkkomusiikki-ihanteeseen kuului toki moodien käyttö tunnelman autenttisuuden tavoittamiseksi, ja renessanssimusiikkia jäljittelevän romanttisen polyfoniatyylin suosituin kirkkosävellaji oli epäilemättä doorinen moodi. Sibeliuksella modaalisuuden käytön uutuus piilee kuitenkin siinä, etteivät kirkkosävellajit olleet hänelle vain pikanti lisäväri vaan sävellystä koossa pitävä organisaatioperiaate, ilmiö, joka tuo hänet Vaughan Williamsin läheisyyteen (Pike 1974: 318); jälkimmäinen oli tässä tapauksessa vaikutteiden saajan asemassa. Sibelius käyttää moodia lisäksi samoin kuin klassiset säveltäjät duuria ja mollia: transponoi sitä (Pike 1978: 190).

Niin eittämättömiä lähteitä kuin kansanomaisen modaalisuus ja renessanssipolyfonian kirkkosävellajisuus ovatkin VI sinfoniolle, on tärkeää muistaa, että kyse on näiden lähtökohtien yksilöllisestä sulattamisesta ja valjastamisesta palvelemaan sinfonista ajattelua. Sibelius oli enemmän kuin oikeassa varoittaessaan liiallisen analysoinnin tuottamista yksioikoisista tuloksista: "Voitte sitä analysoida ja selittää teoreettisesti. Ehkä havaitsette, että siinä on muutamia mielenkiintoisia asioita. Mutta useimmat ihmiset unohtavat, että se on ennen kaikkea runoelma." (Johnson 1960 [1959]: 192–193). Kysymys VI sinfoniassa on nimenomaan modaalisuuden ja tonaalisuuden

välisestä keskinäissuhteesta. Teoksessaan Sibelius on tutkinut hienosti modaalisuuden sinfonisia mahdollisuuksia; voittopuolisesti lineaarinen sinfonia on myös temaattisesti tiivis teos (Pike 1974: 325). Jo aiemmassa tuotannossaan Sibelius oli sisällyttänyt modaalisia elementtejä tonaaliseen järjestelmään. VI sinfoniassa hän menee pidemmälle ja laajentaa ratkaisevasti tonaalisuuden käsitettä modaalisuudella ja luo erityisen modaalis-tonaalisen sinfonisen ajattelutavan. Näiden keksintöjen tekeminen paljon ennen Stravinskya, Bartókia ja Hindemithiä tekee Sibeliukselta huomattavasti originaalisemman säveltäjän kuin mitä aiemmin on ajateltu (Howell 1985: 74). Kun Sibelius luopuu klassisesta sävellajikonfliktista ja perustaa musiikkinsa asteikkosävelten funktioiden monimerkityksellisyyteen (Ibid.: 76), vaikeimpana ongelmana sävellystyössä "on saattanut olla modaalisen ja duuri-molliin assosioituvan sävelmateriaalin sopeuttaminen toisiinsa" (Tawaststjerna 1988: 148). Kun Sibelius sinfoniassaan "siirtyy olennaisesti modaaliseen säveljärjestelmään", "hylkää duurimolli-säveljärjestelmän jäsentävät sointupilarit ja harmonisen tekstuurin" (Ibid.), sinfoniselle muodolle on pitänyt löytää uusi perusta.

7.1.3. "Kansansävelestä" tunnelman ja materiaalin ykseys

Perusta on saattanut olla kuitenkin olemassa jo ennen kuin sinfonian kokonaisuus oli selvinnyt, sillä Sibelius oli sisäistänyt modaalisen ajattelutavan aivan toisella tapaa ja toisessa laajuudessa kuin keskieuropallaiset säveltäjät. VI sinfonia on ennen kaikkea runoelma, joka on tietyn perustunnelman synnyttämä. Perustunnelma oli doorisen asteikon herättämä, ja asteikko toimi samalla materiaalina, aineistona, yhtenäisenä lähtökohtana koko teokselle; ongelmaksi muodostui puolestaan sinfonisen kysymyksenasettelun muotoileminen doorisuudesta käsin, duurimollitonaalisuuden sisältämien jännitteiden korvaaminen modaalisuudesta nousevilla kasvumahdollisuuksilla.

Vaikka Sibelius kiisti tutustuneensa runonlauluun ennen *Kullervo*-sinfonian säveltämistä, on käynyt ilmi, että hän kuuli jo 1891 Larin Parasken laulua Porvoossa (Tawaststjerna 1989 [1965]: 296–299, 307–313). Sitä paitsi Sibelius oli syksyllä 1890 aloittaessaan opintonsa Wienissä havahtunut uuteen Kalevala-tietoisuuteen, mistä käy osoitukseksi kirje Ainolle (päiväys 26.12.1890): "Minusta Kalevala on ihan moderni. Se on minun mielestäni musiikkia kaikki, *teema ja muunnelmia* (kurs. tämän kirjoittajan). Toiminta aina tunnelmille alistettu." (Ibid.: 174). Sama idea toistuu Sibeliuksen akateemisessa koeluennessa *Joitakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen* (1896): "runosävelmät ... ovat verrattavissa lähinnä siihen, mitä me kutsumme — teemaksi muunnelmineen... Runolaulaja painaa aina oman persoonallisen leimansa näihin — jos niin saa sanoa — muunnelmiin." (1980: 100–101). Sibelius jatkoi kansanmusiikin merkityksen arviointia nykyaikaisen säveltäjän työssä:

"Kansansävelellä ei sellaisenaan ole suoranaista merkitystä taidemusiikille. Sen suuri merkitys perustuu sen kasvattaviin ominaisuuksiin. Säveltaiteilija, joka on kokonaan kotimaansa kansanmusiikin läpätunkema, saa luonnollisesti pakostakin eri näkemyksen asioihin, korostaa kokonaan toisia seikkoja, etsii tyydytystään taiteessa kokonaan toisella tavalla — kuin muut. Tässä on suureksi osaksi hänen omaperäisyytensä. Teoksissaan hänen on — etenkin mitä ilmaisukeinoihin tulee — niin suuressa määrin kuin mahdollista vapauduttava siitä mikä on paikallista. Hän onnistuu tässä siinä määrin kuin on persoonallisuutena merkittävä." (Ibid.: 102–103). Kun moderni tonaalisuus 1800-luvun lopulla horjui, Sibeliuksen mielestä tilalle ei voinut vain rakentaa uutta järjestelmää: "se on löydettävä elävänä kansansävelestä", kuului hänen tunnustuksellinen vaatimuksensa (Ibid.: 103–105). Mutta Sibelius meni väitteessään vieläkin pidemmälle: "kaikki nk. mielenkiintoiset käänteet, modulaatiot ym. ovat vain ohimenevästi arvokkaita, ellei niiden siemen ole kansanmusiikissa." (Ibid.: 104–105).

Sibelius toteutti periaatteitaan ensimmäistä kertaa *Kullervossa*, eritoten sen toisessa osassa *Kullervon nuoruus*, joka on Paraske-tyyppisen melodiasäkeen variointiin, toistoon ja muunteluun perustuva runonlaulutyylinen, shamanistisiin tehoihin nouseva kohta (Tawaststjerna 1989 [1965]: 310–311; Salmenhaara 1984: 90–91). Sama perusasenne — Sibelius on merkillinen yhdistelmä taidemusiikkisäveltäjää ja modernia runonlaulajaa — välittyy säveltäjän koko tuotannosta, mutta koskaan hän ei hakeudu yhtä lähelle lähtökohtaansa varhaistuotantonsa jälkeen kuin loppukauden suurissa sinfonisissa teoksissa, ennen muuta *Tapiolassa*, mutta myös VI ja VII sinfoniassa. VI sinfonian lyyrinen perusvire, materiaalin ja tunnelman yhtenäisyys ovat tulosta ainutlaatuisesta eläytymisestä kansanlaulun atmosfääriin. Siitä sinfonian suomalainen sävy, outous, joka on tehnyt sinfonian voittokulun niin hankalaksi. Mutta yhtä tärkeää on havaita sävelkielen samanaikaisesti renessanssipolyfoniaan liittyvä puhtaus ja kuulaus sekä eurooppalaisen klassismin kohtuullisuus, orkesteritekniikan läpikuultavuus ja perinteisen muutokulttuurin epäsovinnainen soveltaminen. VI sinfonia on yhtäaikaan suomalainen ja eurooppalainen — universaali sinfonia.

7.1.4. Sinfonian doorinen valta-aihe

Jo Gray havaitsi, että "kirkkosävellajitunnelma ... luo kannattavan henkisen yhteyden tälle neljän osan muodostamalle kokonaisuudelle" (1935: 57; Gray–Jalas 1945: 83–84). Gray vihjaisee myös — todentamatta havaintoaan analyttisesti — , että "kaikkiällä läpikäyvä kirkkosävellaji ajoittain tuntuisikin viittaavan jonkinlaiseen teemojen yhteenpunoutumiseen" (Ibid.:). Jalas esittää puolestaan Grayn kirjaan sisällyttämässään kommentissa, että "Kirkkosävellajin käyttäminen ... johtuneen ... sävellyksen eheyden vaatimuksista, orgaanisista syistä. Teema, josta koko sinfonia elimellisesti on kasvanut, on näet tämän doorisen piirteen läpätunkema, ja se on loogillisella välttämät-

tömyydellä ulottunut yli koko sävelteoksen." (Ibid.: 84). Pike arvelee, että sinfonian toiselta partituurin sivulta löytyvä, oboen esittämä viisisävelikkö, joka pystyttää samalla toonikan, on monien teemojen perusta (1974: 317). Myöhemmin Pike toteaa "septimin — erityisesti laskevana — olevan melodisten linjojen toistuva piirre" (1978: 200). David Cherniavsky puolestaan uskoo, että Sibelius jatkaa Beethovenilta periytyvää, ydinmotiiviin perustuvaa ykseysajattelua (1942: 2); VI sinfonian ydinmotiiviksi hän on löytävinään ylöspäisen terssihyppyn, jonka alempi sävel on painokas (Ibid.: 6). Simon Parmetille sen sijaan "pieni, neljä säveltä käsittävä aleneva asteikko on ... koko sinfonian ydinmotiivi" (1955: 101). Häneen nojautuu myös Howell, joka esittää, että laskevasta terssiaiheesta x kasvavat muut keskeiset motiivit ja että x toimii myös isomman tason, *Mittelgrund*-tason motiivina (1985: 124–126).

Kaikki nämä ajatukset teoksen yhtenäisyydestä tavoittavat jonkin luonteenomaisen piirteen sinfoniasta, mutta ydinmotiivista syntyvän yhtenäisyyden painottamisessa kadotetaan jotain olennaista kokonaisuudesta (Pike 1974: 317). Keskeistä sinfoniassa on dooris-modaalinen perustunnelma; sinfonia on syntynyt "yhdestä tietyntyyppisestä, asteettain etenevästä, autenttiseen asemaan kirjoitetusta doorisesta aiheesta" (Tawaststjerna 1988: 151). Erik Tawaststjerna on löytänyt jo V sinfonian luonnoksista esmollissa olevan nousevan doorisen asteikkoaiheen, joka sisälsi vision VI sinfonian doorisesta, monotemaattisesta maailmasta (1978: 69–70). VI sinfonian lopullisessa kokonaisuudessa tästä alkunäystä tuli finaalin "valta-aihe" (Tawaststjerna 1988: 164), jossa Tawaststjerna toisessa yhteydessä on ilmoittanut näkevänsä "koko sinfonian perusajatuksen" (1986: 24).

Tawaststjernan keksintö osoittautuu sitä pitävämmäksi mitä enemmän sitä tutkii. Finaalin pääteema ja samalla koko sinfonian lähtökohta (**esim. 85**) yhdistää keskiteytysti kaikki ne säveltasopiirteet, jotka ovat perustavanlaatuisia ja leimallisia koko teokselle. Sekä rytmisen hahmo että metrinen ulkoasu korostavat teeman rakentumista päällekkäisistä, asteettain täytetyistä tersseistä, jotka yhdessä muodostavat septimikehyksen. Toisaalta teeman lähes äärimmilleen viety, vain vähän työstetty asteikkomaisuus tuo meidät mielenkiintoisen kysymyksen ääreen sinfonian perusmateriaalista, teeman ja asteikon liki täydellisestä samaistumisesta. Kirkkosävellajisesta perustunnelmasta ja doorisesta moodista nouseva ja siihen lopuksi palautuva, mutta sävellyksen kuluessa siitä varioinnin kautta itsenäistyvä teema-aineisto synnyttää kiehtovan ajatuksen: voisiko sinfonia olla kokonaisuutena teema ja variaatioita, jolloin teemana toimisi doorinen asteikko — tai siitä hienokseltaan eriytetty valta-aihe — ja sinfonia olisi siihen perustuvan erittäin sofistikoituneen "runonlaulannan" tai varioinnin tulos? Kysymykseen voidaan vastata epäröimättä: kyllä! On mahdollista osoittaa, että ensinnäkin sinfonian temaattinen materiaali on johdettavissa terssirakenteisesta, perusmuodossaan septimi-ambituksen omaavasta, mutta joskus sekstiksi supistuvasta tai oktaaviksi laajentuvasta asteikkokehyksestä; myös noonikehys merkitsee vain yhden terssin lisäämistä runkoon.

Temaattis-modaalisen peruslähtökohdan ja intervallihahmon (esim. 86) toteutumia ovat finaalin valtateeman (65:3–) lisäksi selvimmin scherzon pääosan molemmat teemat (40:8–; 43:9–) (esim. 87a–b). Scherzon sivuteemassa perussävel ei esiinny itse melodiassa, mutta se on sitäkin tukevammin osa säestävää sointua, jota vasten teeman g-sävelet a-mollissa muodostavat karakterisen septimi-intervallin. Niinikään hitaan osan viulumelodia (27:4–) toteuttaa g-tasolle transponoituna ja käännettynä, hieman aiempia työstetympänä versiona septimikehyksen (esim. 88). Kuvaavaa on, että viulumelodiaa säestävien avaustahtien puupuhallinsointujen melodinen kaarros laskeutuu korkealta d:lta ja pysähtyy suurta septimiä alemmas es-sävelelle (26:10–13) (esim. 89); osoittaakseen lähtökohdan täysin selväksi Sibelius asettaa laskeutumisen päätteeksi korostetusti vastakkain d3:n ja es2:n, mikä liittyy yhteen vielä 2. osan alun ja 1. osan lopun vahvan napolilaisen harmonian suhteessa d-finalikseen (24:4–25:10). Kun jousimelodian jälkifraasi (27:11–16) kasvaa ja itsenäistyy, se lisää astekulkuun vielä yhden terssin ja laajenee nooniksi (28:4–9; 30:7–31:2). Ensimmäisessä osassa periaatetta noudattaa selvimmin esittelyn päätösmelodia (esim. 90a), jonka kaarros toteuttaa echappée-hypyillä koristeltuna nousun d2–c3 (d3 on sivusävel c3:lle) (7:2–11); vieläkin paremmin tämä näkyy kertauksessa (22:5–23:7), jossa nousua ei ole viivästetty alaspäisellä kululla — se seuraa päätöksessä (23:5–9) itse teemarunkoa — kuten esittelyssä (esim. 90b).

Koska pohjamelodian yksinkertaisimman muodon vähittäinen kristallisoituminen sinfonian edetessä on eräs kehitysidea, on luonnollista, että etenkin avausosassa esiintyy versioita, jotka perustuvat muunkinlaisille doorisen asteikon tai septimin segmentoinneille kuin päällekkäisille tersseille. Jo 1. osan pääteemassa doorisen sekstin ja IV asteen soinnun tuottamana esitellään mahdollisuus painopisteen muuttamiseen asteikon sisällä (esim. 91a), mistä ei ole pitkä matka d1–d2-oktaavin käsittämiseen plagaaliksi g-keskeiseksi ulottuvuudeksi; näin käy sitten 2. osassa. Toinen tällainen muutos on painopisteen siirtyminen asteikon toiseen ja neljänteen säveleen (esim. 91b). Johdonmukaisena seurauksena painopisteen vaihteluista on edelleen muodostelma, jossa terssi-intervallin ylempi sävel ei ole seuraavan terssin lähtösävel vaan jossa seuraava terssi rakentuu edellisen terssi-intervallin ylemmän sävelen yläpuoliselle sekunnille tai alemman sävelen alapuoliselle sekunnille (esim. 91c); tämä vaihtoehto toteutuu ennen muuta finaalissa.

Sinfoniassa on siirrytty klassisesta sävellajikonfliktista asteikkosävelten monimerkityksellisyysyden hyväksikäyttöön (Howell 1985: 76). Pike viittaa siihen, kuinka pienen septimin tärkeys teoksessa laajentuu käsittämään melodiikan lisäksi myös harmonisen tason, mikä näkyy saman asteen, septimin, painavana roolina sävellyksen yhtenä *tonaalisena* (kurs. Piken) keskuksena (1978: 198). Pohja-aihe on todellakin mahdollista tulkita eri keskuksista käsin (esim. 92). D:n johtoasema on sävellyksessä normaalitapaus; sen sijaan a:ta keskuksena Sibelius käyttää vain scherzon pääosassa, sillä hän haluaa välttää tietoisesti klassista toonika–dominantti -kvinttisuhdetta runosä-

velmille täysin vieraana piirteenä (Oramo 1980: 98–99). Sen sijaan mediantti F voi toimia helposti asteikkoaiheen keskiönä; näin tapahtuu jo 1. osan pääteeman sisässä (4:37–40). Keskuksen vaihtaminen aloitussävelestä septimiksi tai päinvastoin on koko teoksen luontevin liikesuunta. Tämä näkyy parhaiten finaalin valta-aiheessa, jonka päätös on harmonisoitu aina suurta sekuntia alemmalla soinnulla kuin aiheen alku, sekä piilevänä 1. osan jousimelodiassa (7:2–11; 22:5–23:5), vaikka sen alku onkin soinnutettu C-duurin dominanttiseptimisoinnalla.

Sinfonian hypoteettiseksi harmoniseksi pohjaksi voi laatia pitkän terssiketjun, jossa tarpeen vaatiessa voidaan suorittaa nopeita uudelleen orientoitumisia (**esim.** 93). D-keskeisyydestä on vain yksi porras F-keskeisyyteen, jolloin e muodostaa paitsi F:n septimin myös d:n noonin ja d:stä kvintin verran alapuolella sijaitsevan G:n tredesiimin; kaikki nämä sävelet löytyvätkin vierekkäin 1. osan pääteeman kertauksesta (14:5–), jossa modaalinen ambivalenttisuus on huomiota herättävää. (Pien)septimisointu vertikaalisena hahmona ja sinfonian keskeisenä sonoriteettina on ilmeinen 1. osan pääteemasta (4:21) sekä F-käänteestä (sivun 4 viimeinen tahti) alkaen; vaikutelma korostuu kertauksen uuden sivuteeman (17:5–) yhteydessä. Toisen osan "Waldweben"-taite (35:9–) auvoisine nooniharmonioineen samoin kuin scherzon triovaiheen säästysharmoniat (44:14–; 53:11–) ovat saman ilmiön jatketta.

7.2. Modalisuutta pelkistettynä: scherzo

Sinfonian 3. osa on tietyllä tapaa osista ongelmattomin: siellä dooris-melodinen lähtökohta näkyy puhtaimmillaan ja harmonia nojaa selkeästi terssikehykseen d–F–a–C siten, että jokainen sen jäsen toimii vuorollaan keskuksena. Myös osan muoto on sinfonian selväpiirteisin, siitäkin huolimatta, että sen määrittelyissä on ilmennyt suorastaan hämmästyttävää kahtiajakautuneisuutta.

Ilmeisesti Grayltä on lähtöisin käsitys, jonka mukaan osalla on selvä scherzon funktio, vaikkakin se on "scherzo ilman trio" (1935: 65; Gray–Jalas 1945: 95). Käsityksen ovat sittemmin jakaneet miltei kaikki suomalaiset tutkijat — myös Salmenhaara (1984: 379) — , ja useimmat heistä ovat tulkinneet sen kahdesta pääosasta, pää- ja sivusikermästä koostuvaksi, vuorotteluun perustuvaksi rondomuodoksi tyyppiä ABAB (Roiha 1941: 129–130; Krohn 1942: 175; Tawaststjerna 1988: 160). Samalla kannalla on myös Tanzberger, vaikka hän lisääkin loppuun vielä A:n kolmannen esiintymän A–B–A1–B1–A2 (1962: 127). Abrahamin lakoninen kommentti kuuluu: "scherzossa ei ole mitään erityisen mielenkiintoista" (1952 [1947]: 33).

Kolme eri analytiikkaa on ehdottanut osalle muunkaltaista muotoratkaisua. Parmet on ensimmäisenä havainnut, että osasta löytyy sittenkin trio, vaikka "päinvastoin kuin tavanomaisen scherzon trio se ei muodosta rajoitettua, itsenäistä toista osaa vaan sisältyy elimellisenä aineksena muotorakenteeseen" (1955: 115–116).

Kaksi tutkijaa viittaa osan yhteydessä hieman eri tavoin sonaattimuotoon. Robert Simpsonin mielestä "allegretto (= toista osaa) seuraa merkillisen neutraali sonaattimuotoinen scherzo ilman trioa" (1965: 31). Pike puolestaan esittää, että "kolmannessa osassa Sibelius demonstroi uuden sinfonisen modaalisuuden soveltuvuutta itse sonaattimuotoon — vaikkakaan osassa ei ole kehittelyjaksoa ja se on toteutettu pienessä mittakaavassa." (1978: 195–196).

Yhteenvetona eri kuvauksista voidaan päätellä, että osa on yhtäältä sinfoninen scherzo, jossa on kuin onkin triovaihe; toisaalta scherzon pääosan ja sen kertauksen tonaaliset suhteet sekä temaattinen materiaali tuottavat selvän sonaattimuodon vaikutelman, jota hämärtää ainoastaan varsinaisen 'kehittelyn' puuttuminen. Osa on siten sonaattimuotoinen scherzo, jossa kehittelyn paikalla on trio. Tässä hybridiltä tuntuvassa ratkaisussa ei ole itse asiassa mitään ihmettelemistä, kunhan vain muistetaan sonaattimuodon ja aariamuodon vahva sukulaisuus etenkin varhaisklassisella ajalla (Rosen 1980: 56). Sibelius tunsikin musiikin muodot ohitse aikansa rajoittuneiden muoto-oppikirjojen! Mutta Sibelius ei olisi Sibelius, jollei hän olisi painanut tämänkin osan muotoon vielä omaa puumerkkiään: scherzon pääosan kertauksen eli sonaattimuodon kertausjakson jälkeen hän lisää muotoon vielä trion transponoidun kertauksen, joten osasta tulee lopulta binaari, parillinen muoto — ratkaisu, jota Sibelius käytti jo eri tavoin soveltaen III sinfonian kahdessa viimeisessä osassa sekä IV ja V sinfonian jokaisessa osassa.

Sonaattimaisuus, scherzomaisuus ja parillisuus ovat selkeästi havaittavissa **esimerkin 94** äärimmillen viedystä, koko osan käsittävästä harmonisesta bassotiivistelmästä. Oboiden ja huilujen vuorotellen soittama pääteema on mediantin värittämässä d-doorisessa moodissa. Päävaiheen sivuteema (43:9–) on ainoa tilanne koko sinfoniassa, joka kiinnittyy dominanttitasolle. Trion perusta on C–F-kaksoisurkupisteessä, joka tuottaa sille pääosasta jossain määrin poikkeavan duurivärityksen. Trion "ratsastusaihe" poikkeaa sekin karakteriltaan scherzon pääjakson/sonaatti-eksposition rytmikasta; sitä on ennakoitu tosin osan lyhyessä johdantovaiheessa (40:1–8). Trion jälkeen siirrytään scherzon pääosan kertaukseen, joka ottaa yhtä lailla sonaattimuodon kertausjakson funktion, sillä esitelyn koko materiaali palaa d-tasolle transponoituna (ks. sivuteeman kertaus 52:7–). Trio puolestaan palaa seuraavaksi yläkvintiin transponoituna (53:11–). Sen päätteeksi toistetaan (59:1–60:1) sama pääsävellajiin moduloiva sointusarja V/ii–ii–V–i kuin ensimmäiselläkin kerralla (48:8–49:4), joten osa saatetaan toonikapäätöksen. Aivan päätökseksi kuullaan lyhyt pääteeman muistuma, jonka muotofunktiona on toimia suppeana kodettana.

Sinfonian d-keskeinen modaalisuus sekä d:n suhteet terssipatsaassa oleviin muihin mahdollisiin keskuksiin esitellään pelkistetyn puhdaspiirteisesti jo 3. osan ensimmäisessä muotovaiheessa, scherzon pääosassa/sonaattiekspositiossa (40:1–44:13) (**esim. 95**). Samalla näytetään kuinka häilyvän mutkattomasti keskuukset on mahdollista liittää

toisiinsa, jos käytetään i ja v asteen sekstisoituja. Itse asiassa osa alkaa d-molli-sekstisoinnilla, ja vaivihkaa perusmuodolta alkava pääteema ei onnistu täysin poistamaan vahvan f-basson muistoa ja vaikutusta — etenkin, kun teeman jatkuessa f-basso palaa F-duuri-soinnulla, medianttisella III asteella; vasta teeman jälkisäe, joka C-duuri-soinnun, modaalisen VII asteen välityksellä vie melodiseen kadenssiin, vakiinnuttaa perusmuotoisen d-molli-toonikan. Siirtymävaihe (42:6–43:8) ei eroa harmoniselta sisällöltään juurikaan edeltävästä vaiheesta: i ja III asteen yhteenliittymä vie taasen C-duuri-soinnulle, joka yhdistetään sitten a-mollin perusmuotoiselle toonikasoinnulle; kiintoisaa on, että rinnan tämän patarumpu toteuttaa oman G-c-yhdistelmänsä, joka yhdistää ajatuksellisesti C:n ja a:n samalla tavalla kuin F ja d olivat liittyneet yhteen aikaisemmin ja ennakoi lisäksi esittelyn päättymistä a-molli-sekstisoinnulle, siis c-bassolle.

Lähellä *Hintergrund*-tasoa olevasta eksposition/scherzon pääosan reduktiosta (esim. 96a) käy ilmi f-sävelen asema pääsävelenä (*Kopftön*) sekä sen liittyminen päätöksen e-säveleen. Vähän yksityiskohtaisempi saman kaavion *Mittelgrund*-pelkistys (esim. 96b) näyttää, kuinka pääteemakokonaisuus (40:1–42:5) muodostaa lineaarisen laskun f–e–d, jota tukevat harmoniat i6/III–VII–i. Teeman toinen säe sisältää liikkeen d3–c3–b2, joka liittyy paitsi sinfonielle keskeiseen konstruktiviseen terssi-intervalliin myös jo sinfonian 1. osassa (6:2–7) esiteltyyn, doorisen moodin käytön kannalta olennaiseen liike- ja säveltasoilmiöön. Scherzon siirtymävaihe perustuu puolestaan melodian asteliiketerssiin c3–h2–a2, joka jatkuu viulujen solististen kuvioiden aloitussävelissä putoavien terssien ketjuna a2–f2–d2–h1–g1–e1–c1–a; terssi-intervallin kaikkivoipaisuus sinfoniassa on silmiin pistävää! Sivuteema on doorisessa a-mollissa; säestävässä harmoniassa samoin kuin teemassa seksti fis on tuntuvasti esillä. Teeman aloitus- ja päätössävel e vahvistaa *Urlinien* laskun asteikon toiselle, e-sävelelle. Sivuteeman toisto G-tasolla h-bassolla ja d-sävelellä tuottaa vastaliikkeen, joka johtaa esittelyn päättymiseen a-molli-sekstisoinnulle ja melodian vajoamiseen väliääneneen. Näin pääteeman terssilaskua f–e–d vastaa sivuteeman kulku e–d–c.

Vaikka triojakso ei muodostukaan klassisella tavalla scherzon pääosasta radikaalisti erottuvaa muotovaihetta, harjoituskirjaimesta B alkava "ritornello" (Tawaststjerna 1988: 160) on edellisestä vaiheesta poikkeavine ratsastusrytmeineen sekä yhdeksän tahtia myöhemmin tapahtuvine etumerkin vaihdoksineen selvästi trion funktiossa. Trion puolesta puhuvat muutkin tekijät: erikoinen, 1300-luvun cacciaa vastaava oktaavikaanonsoittelu, jonka teema rakentuu kolmisoinnun suoralle arpeggionnille ilman septimilisää. Tosin säestys ja ylipäätään tekstuuriin kolmitasoisuus — kaanonissa esiintyvä huilumelodia, ensimmäisen viulun murtosointusäestys ja muiden soittimien paikallaan pysyvä, rytmisoitu sointu — synnyttävät muita osien pidemmän terssarjan. Melodia käyttää d–f–a-aluetta, viululaukka segmenttiä g–b–d ja F:lle perustuva säestys yhtäaikaan dominanttiin ja toonikaan kuuluvaa suikaletta. Vaikutelma on

eittämättömästä F-keskuksesta — kertauksessa keskus on kvinttiä ylempi eli C — huolimatta tonaalisesti varsin jännittävä "korkeammanasteisen" soinnunkäytön, terssipilarin laajuuden ansiosta; periaate on itsestään selvää sinfonian säveltasorganisaation perusmatriisin edelleen jatketta (**esim. 97**).

Trion jälkeinen nopea vastamodulaatio käynnistyy kuuluvasti patarummun cis-sävelellä, joka kiinnittää huomion basson d-cis-h(-a)-liikkeeseen, jo sinfonian 1. osassa esiintyvään säveltasomotiiviin. Kun h- ja a-bassot toimivat dominanttisoitujen pohjasävelinä e-molli-soinnulle (ii) ja d-mollille, tuloksena on lineaarinen liukuma trion F-duurilta takaisin toonikalle. Suuressa mitassa perustana ovat toimineet jälleen bassot d, c, f: trio alkoi c-säveleltä, f oli trion paikallinen toonika ja d on jälleen palaa-va toonika. Vähennetty pienseptimisointu toimii aikaisemmista käyttötavoista poiketen dominanttisoinnun (g, b, des ja f muodostavat A-dominantin septimi-, nooni-, undesiimi- ja tresdesiimi-sävelet) korkeampina tersseinä (49:3). Kertauksen retransitiovaihe on kirjoitettu pienin muutoksin samalle tasolle, jolloin se toimii sielläkin toonikan palauttajana; motiivi d-cis-h(-a) on toisella kerralla selvimmin viuluissa (**esim. 98**). Kun lyhyessä kodetassa pääteeman septimialun lisäksi esiintyy sen kvinttiin supistettu muoto, paljastuu myös trion kaanonmelodian ilmeinen lähtökohta.

7.3. Hidas osa tiensä päässä

Sinfonian hidas osa on saanut oudon ristiriitaisen vastaanoton. Abrahamin mielestä "toinen osa — allegro moderato — on, kuten tavallisesti, koko sinfonian heikoin (osa)" (1952 [1947]: 33). Toista ääripäätä edustaa Erkki Salmenhaaran näkemys, jonka mukaan "osan voisi katsoa huipentavan sen variaatioperiaatteen, jota kolmannen ja viidennen sinfonian hitaat osat edustavat" (1984: 379). Osan muotoratkaisu on sekin hämmentänyt tutkijat; kaikki eivät ota edes kantaa siihen. Kun Salmenhaara puhuu "vapaasti hahmotellusta variaatiosarjasta" (Ibid.: 378) ja yhtyy siten Roihan (1941: 52) sekä Ringbomin (1948: 203) käsityksiin, Parmet on jyrkästi toista mieltä ja ilmoittaa, että osa "voisi olla vapaa liedmuoto tai yhtä vapaa rondomuoto, mutta ei missään tapauksessa muunnelmamuoto" (1955: 111).

Parmetin arviointiin liittyy tosin eräs suuntaa antava lause: "On vaikeata sanoa, mitä muotoa tämä (osa) edustaa." (Ibid.). Osassa on kyllä eittämättömiä muunnelmamuodon piirteitä ja sen voi nähdä Salmenhaaran tapaan Sibeliuksen hitaiden sinfonianosien muunnelmaperiaatteen huipentajana. Mutta uudesta musiikista omaksuttu totaalisen varioinnin periaate, josta Salmenhaara kirjoittaa tämän osan kohdalla — "variointi soljuu jatkuvasti eteenpäin, ja alkuteemaan ei palata lainkaan" (1984: 79) —, toteutuu etenemisessä sittenkin vaillinaisesti. Harjoituskirjaimesta C alkaa viulujen melodisen pääaiheen tarkka, yläoktaaviin siirretty kertaus, ja myös osan alun puhallinharmoniat palaavat tuon tuosta, etenkin harmoniajakson laskeva ydinosa. Kun

viulumelodia palaa kolmannenkin kerran (33:1–) liki semmoisenaan, Tanzbergerin ajatus säkeistömuodosta johdannon, kolmen säkeistön sekä päätössäkeistön kera (1962: 126) on tiettyyn rajaan saakka varsin hyväksyttävä; itse asiassa Parmetinkin muotonäkemys tulee tätä varsin lähelle, hän vain pitää osan laajaa päätösvaihetta kolmantena, kokonaisen jakson muodostavana teemaryhmänä, jota vasta seuraa suppea kooda (1955: 111).

Variaatiomuodon lisäksi osan voi ajatella — ainakin hypoteettisesti — perustuvan barokin passacaglia- tai chaconne-muodolle: alun puupuhallinharmoniat esitellään chaconne-tyyppisenä alkutilana, jonka päällä aletaan seuraavaksi kehritä melodista aineistoa. Sointujakson laskeva ja sen ytimen muodostava päätösvaihe sisältää puolestaan koko sinfonielle niin tärkeän asteettaisen septimikehikon d3–es2 ylääänessä, että sen perusteella lähtökohdalla voi sanoa olevan myös melodista, passacaglia-tyyppistä identiteettiä (*esim.* 99); näin on, mikäli passacaglia halutaan määritellä enemmän melodis-temaattiseksi muodoksi chaconnen perustuessa toistuvalla sointujaksolle. Toisaalta osan jatko näyttäisi tekevän tyhjäksi minkään perinteisen variaatiotyyppisen rakentamisperiaatteen toteutumisen. Tärkeämpää kuin jokin muotoperiaate osan kehiksenä ovatkin ne ideat, jotka syntyvät musiikin virrassa: niihin tartutaan ja niitä viedään eteenpäin. Samoin kuin V sinfonian 2. osassa myös VI sinfonian 2. osassa on vähintään yhtä tärkeää se, kuinka osa omalla panoksellaan osallistuu koko sinfonian perusajatusten valottamiseen.

Osan motiivinen ja tonaalinen sisältö liittyy merkittävällä tavalla koko sinfonian muodostamaan organismiin. Jännittävä on Abrahamin ajatus — hän esittää ajatuksensa sinfonian avausosan yhteydessä mutta sen voi laajentaa koskemaan yhtä suurella syyllä hidastakin osaa — siitä kuinka " 'muoto' myöhäisen Sibeliuksen kohdalla merkitsee olennaisesti muuta kuin mozartiaaninen muoto, jotain melkein yhtä erilaista kuin on puun tai ihmisruumiin muoto verrattuna katedraalin muotoon" (1952 [1947]: 32). Samoin kuin puun muoto, joka ei vaikuta enää tietyn tarkoituksenmukaisuuden havaitsemisen jälkeen olennaiselta silloin kun kiinnittää huomion sen lehvästössä vilisevään tai puun sisässä sykkivään elämään, Sibeliukselle musiikin muoto on — kuten hän tunnusti sihteerilleen Santeri Levakselle — pakottavan välttämättömyyden ("das Zwingende") synnyttämä (Levas 1986 [1960]: 376). Sibelius ei pitänyt kaavan mukaan kirjoitettua sävellystä ensinkään taideteoksena: "Sisältö on pääasia eikä muoto. Usein uskotaan, että sinfonian olemus on sen muodossa, mutta niin ei suinkaan ole. Sisältö on aina primäärinen, muoto sekundäärinen. Musiikki itse luo itselleen ulkonaiset puitteet. Sonaattimuodossakin on jotain ikuista, senkin on tultava sisältäpäin. Nähdessäni musiikin rakentavan muotoa tulen usein ajatelleeksi, miten vesi kovalla pakkasella kiteytyy ihaniksi jääkukkasiksi ikuisten lakien mukaan." (Ibid.: 376–377).

Modaalis-tonaalinen sisältö on eräs avain osan ymmärtämiseen. Pike on huomannut, että osa alkaa d-doorisessa moodissa ja siirtyy vasta vähitellen g-doorisen

suuntaan (1974: 319). Collins on mennyt vieläkin pidemmälle havainnossaan, jonka mukaan g-molli toteutuu osassa varsin oikullisesti: kadenssit eivät täytä g-mollin funktiota, ja osan tapahtumat kuuluvat vain vähäisessä määrin varsinaisesti g-mollin sisälle (1973: 365). Hänen mielestään osa viittaa g-mollin sijaan pikemminkin d-molliin, jonka subdominantti g-molli puolestaan on (Ibid.: 366). Eräs ratkaisu olisi tulkita osa tonaalisen viivytyksen mestarinäytteeksi tai modaalisuuden mukanaan tuoman moniselitteisyyden, päätösten välttämisen tekniikan maksimaaliseksi hyödyntämiseksi, sillä perusmuotoiseen g-molli-sointuun loppuvaa kadenssia saa odottaa osan päätöstahtiin saakka — ja sielläkin toonikasointu saavutetaan duurisubdominantin eikä dominantin kautta; päätös muodostaa kaikinensa sointukulun i6–V–IV–i (**esim. 100**).

Osan alkuvaihe on vahvasti sekä molli- että duurimuotoisen dominantin aluetta, jonka sisällä käväistään vain äärimmäisen heikosti g-mollin tuntumassa. Selvin esimerkki on itse viuluteema, joka alkaa d-mollista ja on päätymaisillään g-molliin mutta kiepsahtaa jatkovaiheessa siltä pois: ensimmäisellä kerralla joudutaan takaisin moniselitteiselle d:lle (27:15), toisella kerralla ajaudutaan d:n ja des:n törmäykseen (30:1). Vaikka teeman päätökset muutaman tahdin jälkeen ovat tulkittavissa g:n dominanttisoinnun perussäveleksi, jatkossa g-molli-tuntuma hukataan nopeasti. Teeman kolmas esiintymä alkaa hyvin valmistetulla B-duuri-tasolla (III aste), jolta käynnistyy samalla vahva g-toonikalle tähyävä progressio III–iv(6)–V; se johtaa odotetun mollitoonikan asemasta kuitenkin muunnosduuriin (35:1). Tämän seurauksena osan liki toiseksi pääsektioksi (Collins 1973: 364) kasvava Poco con moto -vaihe keskittyy G-duurin ja B-duurin dominanttinoonisoinnuilla olemiseen: osan tonaalinen pohjaorganisaatio paljastuu taasen perustuvaksi terssipinolle; tällä kertaa sen muodostaa alun nopean sointukulun F9–Es9–D9–C9–D9 jälkeen sarja D9(→G)–V9/F9(→B)–V9/As9(→Des). Kun viulumelodia käyttää desiimiambitusta f2–d1 (toisella kerralla oktaavia korkeammalla) ja se muodostuu pääosasta f2–g1 sekä "jälki-ajatuksesta" (Nachgedanke) g1–d1, d:ltä lähtevän asteikon voidaan ajatella toimivan edelleenkin osan perustana; d on vain finaliksen sijaan alistunut reperkussiosäveleksi, g on ottanut finaliksen paikan ja alkuperäinen d-oktaavi-ambitus on laajentunut terssillä: näin saadaan aikaan uusi doorisen lähtöasteikon laajennetun version d1–f2 segmentointi (**esim. 101**).

B-duurin ja b-basson vahva painotus (38:7–) osan puolivälistä eteenpäin viittaa sinfonian kannalta keskeisten b- ja h-sävelten väliseen kamppailuun sinfonian doorisesta tai molliin sitoutuvasta perusluonteesta. Kun h ja h-molli dominoivat sinfonian kehysosia ja tuottavat niissä selkeän d-doorisuuden, hitaan osan b-painotteisuus merkitsee pehmentävää efektiä — samoin kuin sen subdominanttinen g-keskeisyys. Tälle löytyy tosin hitaastakin osasta vastavoimia; näitä ovat h:n tulkinta G-duuri-soinnun terssiksi (35:1) sekä yllättävä poikkeama h-mollin suuntaan (28:3–).

Erkki Salmenhaara osuu oikeaan todetessaan osan perustuvan kolmeen toisiinsa

nivoutuvaan aiheeseen, "joiden muuntelu vähitellen johtaa myös uusiin aiheisiin" (378–379). Ollaksemme kuitenkin täsmällisiä: viulumelodian avausvaiheelle (Salmehaaran aihe II) ei tapahdu juuri mitään osan kuluessa. Sen sijaan osan kasvuprosesseista jännittävimpiä on yhtäältä puhallinten avaavan harmoniajakson (= "chaconneaiheen" eli aihe I:n) vähittäinen väistyminen ja toisaalta viulumelodian "jalkiajatuksen" (esiintyy ensi kerran 27:12–16) sisältämän sekvenssaalisen asteikkoaiheen (aihe III) lisääntyvä aktivoituminen, mikä on saanut monen analyttikon puhumaan sivuteemasta (harj. kirjain B). Asteikkoaiheen aktivoitumisen ensi vaiheen sisältönä on g-mollille pyrkivän dominanttisoinnun yllättävä vaihtuminen h-mollin dominantiksi (28:4) ja h:n prolongoituminen sen ylä- ja alapuolisten, tosin vajaanmuotoisten sivusävelsointujen (cis- ja a-molli) avulla. Kun vaiheen lopussa h-mollin johtosävel ais asetetaan kärkevästi vastakkain vahvana palaavan D-dominantin kvintin kanssa, kyseessä on yhtä paljon edeltävään 1. osaan ja sinfonian h/b-konfliktiin liittyvä viittaus kuin tämän osan työlääseen tonaaliseen asettumiseen sisältyvä piirre.

Ritornellomaisesti palaavan, alkupäästään lyhentyneen sointujakson (28:12–) alle ilmaantuva josten triolikuviointi viittaa tosin variaatio- tai chaconne-periaatteen noudattamiseen, mutta C-kirjaimessa tapahtuva päämelodian liki kirjaimellinen paluu kiinnittää jälleen huomion sen jälkeiseen muotovaiheeseen. D-kirjaimesta alkaakin B-kirjaimesta eteenpäin esiintyneen taitteen muuntunut, kiihkeytynyt ja edelleen kehitetty kertaus. Edellisen taitteen päättävän b-molli-lisäsekstisoinnun vuoksi vastakkain ovat nyt aluksi des(=cis) ja d — 1. osasta tuttu säveltasopiirre. Vaikka d:ltä saadaankin aikaan g:lle vievä melodinen kadenssi (30:8), g-toonikan asema on edelleen häilyvä, ja taitteen sisällöksi muodostuu kaanonsommittelusta huolimatta periaatteessa yksiaäninen lineaarinen kokosävelinen lasku g–f–es–cis–h (30:8–30:11–30:15–31:4–31:4); tätä seuraa jälleen a:n ja ais:n, D-dominantin ja h:n johtosäveln välinen yhteentörmäys.

Kahden d:ltä h:lle ajautumisen sijaan basso vajoaa nyt määrätietoisesti d:ltä c:n kautta b:lle (31:6–32:2–32:6), käyrätorvet herättelevät henkiin päämelodiaa ja viulujen asteikkokuviot vievät liikkeen nopeutumiseen. Päämelodian kolmas kertautuminen (33:1–) näyttää tersseille perustuvan septimikehyksen sekä päämelodian välisen samuuden. Taitteen harmoniseksi sisällöksi voi nähdä implisiittisen tertsiprogression B(–d–F–As–E)–c, joka toimii samalla kadenssin (III–iv) aloituksena, vaikkakaan sen myötä saavutettava D-dominanti ei yhdisty duurimuotoiselle G-toonikalle kovin painokkaasti.

Päätteeman jalkiajatuksen kolmas toistuminen kirjaimesta F (34:7–) näyttää nooniambituksen ansiosta aiempaa selvemmin dooriselta sekstilta johtosävelle pudottautuvan septimihypyn liittymisen koko sinfonian perusideaan. Viimeisellä kerralla syntyy lisäksi saavutettua 1/16-liikettä käyttävä lyhyt kuvio (34:10; 35:1–3), joka on hieman muuntuneena kohta alkavan (35:9–) Wagnerin *Siegfriedin* mieleentuovan "Waldweben"-taitteen (Gray 1935: 64; Gray–Jalas 1945: 94) pääidea. Ajatuksen

eteneminen ja alkuperäisten aiheiden (I ja II) korvautuminen uudella III-aiheen ympäristöön ilmaantuvalla ja siitä johdetulla aiheella IV tekevät tavallaan tarpeettomaksi palaamisen osan lähtökohtaan. Sikäli Grayn viisaalta tuntuva ajatus menee tällä kertaa osittain ohi kohteensa: "Sen sijaan, että Sibelius palaisi takaisin osan alkuun ... ja kertaisi sen eheänä, hän pitää muodon koossa vain muutamien suoraan ja huolettomasti alkuun viittavien päätöstahtien avulla. Hän on jo sanonut kaiken sanottavansa ja halveksii mekaanista kertausta." (1935: 65; Gray-Jalas 1945: 95). Samoin käy Collinsin toteamukselle: "Toisen osan muoto, jossa keskijakson jälkeen ei seuraakaan enää kertausta, on sukua IV:n sinfonian toiselle osalle." (1973: 361). Sibeliuksen ei tarvitse kerrata enää mitään, sillä hän on kerrannut jo tarpeeksi ja kertaamisillaan päätenyt aina uuteen tilanteeseen — miksi hänen pitäisi luopua saavutetusta kohteestaan, johon koko osa tähtäisikin? Tempo I:n paluu neljän tahdin ajaksi lopussa on vain lyhyt muistuma, katsahdus prosessin alkutilanteeseen — ei tarkoitettu kertaukseksi — sekä ennen muuta varrottu kadenssi g-doorisesti värityneelle finalikselle.

"Metsänhumina"-vaiheen kontrapunktisesti taidokas päätösivu, jossa jakson motiivi esiintyy alkuperäisen 1/16-liikkeensä lisäksi sekä harvennettuna että kaksinkertaisesti harvennettuna (Maasalo 1964: 153), nojaa B-bassolle (nooni- tai peräti undesiimisointu) ja johtaa tekstuurin päätteeksi C-duuri-subdominantille. Sointuprogressio on siten sama kuin osan päämelodian kolmannessa esiintymässäkin, joten harmonisin perustein osan voisi jakaa kahtia tahdistä 83 (31:6); tällöin osan 166 tahtia erottuisivat kahdeksi täsmälleen yhtä pitkäksi puoliskoksi. Tällaisessa tulkinnessa osan neljä aaltoa (I = 26:1- ; II = 28:12- ; III = 31:6- ; IV = 35:9-) muodostaisivat kehitysidealle perustuvan parillisen rakenteen, jonka ensimmäistä puoliskoa yhdistää saman päämateriaalin kertautuminen hivenen varioituneena samassa järjestyksessä — ritornello, ritornellon chaconnemaiselle pohjalle ilmaantuva päämelodia, jälkijatus, ritornellon palanen, jälkijatuksen laajentunut kehitysvaihe — ja samalla tasolla, g:n dominantilla pysyttely sekä siltä poikkeaminen h:n suuntaan (#iii). Toinen puolisko kiinnittäisi huomion B-tasoon (bIII) sekä toonikan muunnosduuriin ja molemmat alaosat (III ja IV aalto) muodostaisivat saman progression III-iv/IV-V—>I/i. Kun kuitenkin myös osan III aalto (31:6–35:8) perustuu kahden aikaisemman aallon materiaalin muuntuneeseen esiintymiseen, erittäin toimiva on tulkinta, jossa IV aalto käsitetään *Bar*-muodon *Abgesang*-jaksoksi, osan patoutuneet (tonaaliset) voimat purkavaksi, karakteriltaan kontrastoivaksi päätökseksi; tällaista osittumista tukisi myös finaalin hieman samansuuntainen muotoratkaisu. Muodollis-tonaalisesti originelli osa on lisäksi tutkielma kiihtyvistä liikkeestä, joten seuraava osa on hitaalle osalle jatkoa, sillä scherzo-osassa edellisen osan saavutettu liikemäärä säilytetään ja sitä jopa lisätään.

7.4. Paradigmaattisuutta laajimmillaan: kehysosien variaatiosuhde

VI sinfonian runonlaulun variaatioperiaatteeseen sekä modaaliseen atmosfääriin perustuvien keskittäytymispyrkimysten (Ringbom 1948: 199; Howell 1985: 76) tuloksista merkittävimpiä on avaus- ja päätösosan niin pitkälle samanlainen tonaalinen dispositio, kulku, että osat voi nähdä yhden ja saman tonaalisen paradigman toteuttajina. Olennaisesti tämä on seurausta koko VI:n sinfonian pitäytymisestä yhteen kantavaan ideaan: d:n ja C:n vastakkaisuuteen (Collins 1973: 380). Vaikka kyseessä onkin modaalinen keskinäissuhde, välillä liki bimodaaliseksi käyvä konflikti, sen pystyttämässä auttaa romantiikan harmonisen sanaston keskeinen elementti, vähennetty pienseptimisointu eli Tristan-sointu. Whittallin mukaan sointu cis-e-g-h purkautuu ensin d-molliin (4:5–6), ja vähän myöhemmin se vie C-duuriin (5:9–13) (1977: 20). Toinen tekijä, joka asettaa d-mollin ja C-duurin vastatusten, on Sibeliuksen tapa käyttää doorisuutta. Robert Simpson kirjoittaa: "D-molli-toonika on doorinen. H-sävelellä on meidän aikanamme erilainen kuultava vaikutus kuin 1500-luvulla — se pyrkii siirtämään painopistettä kohden C-duuria. Sibelius käyttää tätä täysimääräisesti hyväkseen erityisesti ensimmäisessä osassa, joka heilahtelee jännittävästi harmaan d-doorisen ja aurinkoisen C-duurin välillä." (1965: 30).

Lionel Pike näkee sinfonian suuresti renessanssivaikutteisena ja tulkitsee sen modaalisuuden sisältämän kromatiikan käytön renessanssipolyfonian *musica ficta*-periaatteen toteuttajaksi: doorisen moodin c saatettiin korottaa tilapäisesti johtosäveliksi finalikselle ja puolestaan h alentaa tiettyjen melodisten kulkujen vuoksi b:ksi; Sibelius hyödyntää tietoisesti asteikon 6. ja 7. sävelen ambivalenssia sekä heilahtelua doorisen moodin, mollin ja duurin välillä (1974: 319). Säveltasojen b, h, c, cis ja d tuntumaan sijoittuvatkin sinfonian mielenkiintoisimmat ja toistuvimmat motiiviset ja harmoniset ilmiöt. Whittallin mainitseman Tristan-soinnun toimiminen kaksoisfunktiossa — d:n johtosävelsointuna ja C:n napolilaisena asteena (Pike 1974: 319–320) — esittelee paitsi d/C-suhteen myös laskevan sekuntiliikkeen idean, jonka johdonmukaisena jatkeena voi nähdä sekä avausosassa että päätösosassa tavattavan, keskeisellä paikalla esiintyvän vahvan kadenssin h:lle (11:8; 80:1). Sinfonian sävellajisen peruskoodin muodostaa d:n ja C:n vastakkaisuus, jota tasoittamassa esiintyy F medianttisijaisena d:lle ja C:n laukaisevana subdominanttisena kertaussävellajina (**esim.** 102); scherzo toteuttaa tämän tonaalis-modaalisen perusidean kaikkein pelkistetyimmässä muodossa.

Kun abstraktion tasolta lähestytään sinfonian *Mittelgrund*-tason tonaalista dispositiota, aktivoituu sekuntiliikkeen tuottama doorisuuden ja mollin välinen rajankäynti, minkä valossa avaus- ja päätösosat voi myös nähdä. Kun 1. osan alkupuolisko prolongoi laskevaa terssiä d–c–b, toisessa puoliskossa pääteeman kvasikertaus antaa painoa nousevan terssin sävelille h–cis–d (Howell 1985: 84) (**esim.** 103). Sama pätee myös finaaliin. Vertailtaessa vähän yksityiskohtaisemmin avaus- ja päätösosien

harmonista ja tonaalista sisältöä paljastuu niiden yhteinen strategia (esim. 104). Molemmat osat kiinnittyvät jossain määrin etsiskelevän alun jälkeen dooriseen d-molliin. D-toonikalta edetään molemmissa osissa C-duuriin, joka on tulkittavissa modaalisen peruskonseptin tuottamaksi sivusävellajiksi. Alennetulta johtosäveleltä — mieltymys, joka Piken mukaan voi olla hyvinkin peräisin Palestrinan *Stabat Materista* (1974: 322) — laskeva sekuntiliike jatkuu B:lle ja edelleen As:n kautta kokoaskelisesti Ges/Fis:lle, joka tulkitaan myöhemmin h-mollin dominantiksi. H-molli/doorinen ilmestyy 1. osassa kehittelyn päätteeksi (11:8–) etäissävellajina, jolta alkaa paluu toonikan kertaukseen. Finaalissa raju kadenssi h:lle (80:1–2) päättää niinkään muodon kehittelyvaiheen, minkä jälkeinen välitön paluu d:lle on suorasu-kainen tavalla, joka tuo mieleen *Tapiolan* liki mono-modaaliset menettelyt h- ja D-bassoja yhdistettäessä. VI sinfonian finaalissa d-toonikan strukturaaliseksi palauttamiseksi J- ja K-kirjainten välissä on pitkäkö siirtymätaite, joka vastaa 1. osan retransi-tiovaihetta kvasikertauksineen (11:8–14:5). B/h-probleeman ratkaisemisen jälkeen kertausjaksot keskittyvät molemmissa osissa d/C-konfliktin purkamiseen, joka tapahtuu yksinkertaisesti C:n subdominanttina transpositiona, F-duurin vahvana painottamisena osien päätösvaiheessa. Jos kehysosien tarkastelua viedään detaljoi-dummalle tasolle, osista löytyy luonnollisesti toisistaan poikkeavia piirteitä, mutta yhteisen materiaalin sekä pääpiirteissään samanlaisen tonaalisen disposition käyttö on todiste niiden yhteisestä alkuperästä.

7.5. Modaalinen sonaattimuoto

VI sinfonian 1. osan muoto on melkoinen taidonnäyte, sillä alun perin tonaalisen toonika-dominantti -jännitteen vetovoimakentässä syntynyt historiallinen sonaatti-muoto toteutuu siinä modaalisesti ajatellun tonaalisuuden sisällä. Joidenkin muiden sävellajien kuin toonikan ja dominantin vastakkaisuuteen perustuva muoto ei ollut toki enää myöhäisromantiikassa harvinaista; jo Beethoven laajensi suhteistoa median-tiikan suuntaan ja Schubert, Schumann, Liszt ym. romantikot ottivat käyttöön vieläkin harvinaisempia suhteistoja. Jos romantikoille tuli ongelmaksi toonikasta voimallisesti irtautuvan liiallisen moduloinnin tuottama liikkeen päämäärättömyys, kunnollisen sävellajillisen polarisaation puute ja sitä kautta muodon höllyys (Rosen 1980: 295–296), Sibeliukselle sinfonisen ongelman on täytynyt muodostaa VI sinfonian tapauksessa modaalisen järjestelmän tietty staattisuus, finaliksen ehdoton auktoriteetti-asema suhteessa muihin paikallisiin keskuksiin ja suhteellisen vähäiset mahdollisuu-det tonaaliseen vastakkainaseteluun, mikä olisi saattanut johtaa helposti muodon jännitteisyyden ratkaisevaan laimentumiseen. Tietty modaalipolyfoninen vähä-eleisyys, atmosfäärin yhtenäisyys, mikä on varmasti osaltaan vaikuttanut sinfonian vähäiseen suosioon, on toki leimallista avausosalle, mutta Sibelius kiertää toonika-

dominantti -suhteesta syntyvän konfliktin puuttumisen taiten ja korvaa sen muilla jännitystä luovilla tekijöillä.

Siitä, että VI sinfonian 1. osa on yhtä kaikki sonaattimuodon sibeliaanis-modaalinen toteutus, ei voi olla epäilystäkään. Myöskään säveltäjän oma lausunto — "neljää osaa ... on kuitenkin muodollisessa katsannossa käsitelty täysin vapaasti. Mikään niistä ei noudata tavanomaista sonaattimuotoa." (Tawaststjerna 1988: 126) — ei sodi sonaattimuotoisuutta vastaan, kunhan ymmärretään tunnustuksen avainsanaksi "tavanomainen". Vain kapea-alainen sonaattimuotokäsitys estää löytämästä sinfonian avausosasta klassista muotoa — hieman muunnetussa muodossa. Kuitenkin mm. Pike ilmoittaa scherzoa koskevassa kommentissaan epäsuorasti pitävänsä 1. osaa muuna kuin sinfonian avausosan perinteisen muodon toteuttajana: "kolmas osa on sonaattimuotoinen kahden ei-sonaattimaisen jälkeen" (1978: 195). Jollei osan sonaattimaisuutta kiellettäisikään, niin eräät analytiikot ovat nähneet sen toteutumisessa epätavallisia, poikkeavia piirteitä. Parmet toteaa: "Kuudennen sinfonian ensimmäisessä osassa on sovinnaisesta sonaattimuodosta poikkeaminen sangen huomattavaa, mikä osittain johtuu siitä, että säveltäjä ylväästi sivuuttaa klassisen sonaattimuodon säännöt kuitenkin kokonaan unohtamatta niitä." (1955: 104). Parmet tarkentaa väitettään seuraavilla huomioilla: "pääteema ... on C-duurissa, vaikka osan sävellaji on selvästi d-molli. Edelleen huomaamme sivuteeman puuttuvan esittelyjaksossa mutta ilmestyvän odottamatta näkyviin kertausjaksossa, ensin F-duurissa, sitten C-duurissa; se ei silloin seuraa pääteemaa, kuten oikeastaan pitäisi, vaan tulee esiin ennen sitä." (Ibid.).

Vastineeksi normatiivisille sonaattimuotokäsityksille Olavi Ingman kirjoittaa valaisevasti: "VII sinfoniaa lukuunottamatta ... käsityksemme mukaan ei ole syytä näistä yhdessäkään tapauksessa luopua sonaattimuodon tulkinnasta, on vain vapauduttava kaavamaisista käsityksistä siitä." (1965: 19–20). Ingman toteaa lisäksi, että "jos sonaattimuodolle annetaan staattisen muotoformelin merkitys, ovat vaikeudet eräiden Sibeliuksen sinfoniaosien kohdalla todella suuret, mutta tällaiset vaikeudet eivät ala Sibeliukselta — vaan Beethovenista ... klassikot oppivat sonaattimuodon elävästä käytännöstä, edeltäjiensä sävellyksistä, ei oppikirjojen formuloinneista. Muoto oli heille organisointiongelma ja jokainen sävellyksilö sen uusi, ainutkertainen ratkaisu." (Ibid.: 20). Samaa voi sanoa Sibeliukseltakin, joka arvosti sonaattimuotoa erityisesti. Parmetin mukaan Sibelius närkästyi suuresti, kun 1910-luvulla muuan arvostelija epäili Sibeliuksen luopuneen V sinfoniassaan sonaattimuodosta (1955: 76). Toisessa yhteydessä Sibelius sanoi nuorille säveltäjille: "Joka ei nuorena perehdy sinfoniseen (s.o. sonaatti-) muotoon, ei opi sitä koskaan kunnolleen, sillä siksi monisäikeinen ja hienovivahteinen sen rakenne on." (Ingman 1965: 20). Sibeliuksen tarkoittaman orgaanisen ja joustavan muodon ymmärtämisessä on kuitenkin keskeistä, ettei "muodon määrittelyksi riitä tietyntyypisten teemojen esittely, kehittäminen ja kertaus. ... Oleellista on laajan muodon edellyttämä muotojännitys ja sen detaljien lokalisointi mahdollisuus, joka perinnäisessä sonaattimuodossa tapahtuu tonaalisin keinoin. ... Sonaattimuoto on

syvästi ja mitä orgaanisimmin tonaalinen sävellysmuoto." (Ibid.: 20–21).

Sävellyshistorian eikä muoto-opin historian muodostamasta todellisuudesta käsin Sibeliuksen VI sinfonian 1. osassa on erikoista vain modaalisuuden tuottama epätavallinen sävellajisuhde doorinen d-molli/C-duuri. Ingman toteaa osuvasti, että "tästä tonaalisesta arkaisista johtuvat perimmältään ... modulaatoriset poikkeamat sonaattimuodon kaavasta. ... Tältä ... pohjalta jäävät modulaatioiden tonaaliset rakenteet pehmeiksi, d-molli, F-duuri ja C-duuri ikäänkuin pyrkivät sulautumaan samaksi kentäksi, jolle leppeä kuulakkuus on ominaista." (1965: 33). Tonaalisen ja sitä myötä temaattisen selväpiirteisyyden häviäminen johtaa osin uuteen — tai vanhaan — tekstuurikieleen, ylipäättään musiikkiajatteluun: "Klassinen teemakäsité on sulautumassa sen historialliseen alkuperään, polyfonian äänikudokseen." (Ibid.). Abrahamin mielestä osassa on "vähemmän tarkkarajaisia teemoja kuin harmonis-kontrapunktis-instrumentaalista tekstuuria", "teemat pikemminkin sinkoavat musiikin virrasta kuin virta kehitty teemoista" (1952 [1947]: 31–32).

Modaalis-polyfonisesta yleisilmeestä ja perusmateriaalista huolimatta Sibelius kykenee lataamaan modaaliset aineksensa duurimollitonaalisesta musiikista peräisin olevalla temaattis-sinfonisella logiikalla, joka dramatisoi muodon. Sinfonian avaus ei ole esimerkiksi aivan niin aineettomasti "palestrinamainen" kuin mihin suuntaan Tawaststjerna vihjaisee todetessaan, ettei VI sinfonian johdannosta löydy poikkeuksellisesti johdannoista muutoin tavattavia ituaiheita (1988: 152). Harjoituskirjaimeen A ulottuva johdantovaihe sisältää sinfonian tulevan kehityksen siemeniä kylliksi (**esim. 105**). Jo ensimmäisessä viidessä tahdissa esiintyvät pidätysten saattelemana sointutasot d, C ja F. Konstruktiiivinen terssimotiivi löytyy kakkosviuluista kulkuna a–g–f sekä yhtäaikaaisesti tasolla f–e–d; tahtia myöhemmin basson virkaa alussa hoiteleva alttoviulu soittaa motiivin uudestaan tasolla f–e–d ja kiinnittää kudoksen d-toonikaan. Ensiviulujen poimutettu laskeutuminen tersseittäin (d–c–h, c–h–a, a–g–f) pystyttää doorisen asteikon f:n yläpuolisen alueen sekstiambituksineen, joka palaa sitten finaalin alussa, ja määrittää sinfonian pääsäveleksi terssi-f:n. Terssilaskostus näkyy vieläkin systemaattisemmin toteutettuna sivun 4 alussa, jossa se vie portaittain alaspäin: ensin d–c–h, c–h–a, h–a–g ja lopulta a–g–fis.

Kahden kromaattisen sävelen — cis ja fis — esittely alkutahdeilla on äärimmäisen merkityksellistä: cis:lle rakentuva Tristan-sointu vakiinnuttaa d-toonikan, tuo sisään laskevan piensekunti-idean (cis—>c) ja sen myötä ennakoi tulevaa modulaatiosuuntaa; sointu on myös sinfonian keskeisiä sonoriteetteja, monifunktionen sointu, joka liittyy rakenteensa puolesta luonnollisesti myös sinfonian pienterssirakenteluun. Fis:n voi puolestaan nähdä viittaavan johtosävelsuhteisesti g:n suuntaan, painopisteen muutoksiin doorisen asteikon sisällä, kohta tapahtuvaan järjestyttävään "modulaatioon", jossa nimenomaan fis-sävelen purkaus g:lle on keskeisessä asemassa, sekä 2. osan finaliksen tasoon.

Modaalisuuden värittämä sinfonian alku on tonaalisesti toki vaikeammin hahmo-

tettavissa kuin klassisen sinfonian avaus, mutta siitä huolimatta on vaikea ymmärtää käsitystä, jonka mukaan osan pääteema olisi C-duurissa (6:2) ja esittelystä puuttuisi sivuteema (Parmet 1955: 104), tai Collinsin tulkintaa C-duurista peräti osan pääsävelläjinä, jolla on suurehkon itsenäisyyden omaava supertoonika-aste (1973: 347). D-mollin ja C-duurin läheisestä, liki bimodaalisesta suhteesta ja ajoittaisesta sekoittumisesta (esittelyn loppupuoli, kertauksen alku) huolimatta d:n asemasta finaliksena, toonikana ei voi olla epäilystäkään. D:n ja C:n välillä vallitsee lievästi antagonistinen suhde, kun taas F-duuri on paljon lähempänä toonikaa, jopa sen sijainen.

Sibelius pystyttää d-toonikan yksiselitteisesti oboen ja huilun vuorottelemalla pääteemalla. Teeman runkona toimii nouseva mollipentakordi, johon liitetään c-septimiltä alkava, a:lle päätyvä doorinen käänne. D:n asemaa keskuksena korostavat vielä neljän soittimen eriaikaiset terssilaskut finalikselle (A-kirjaimesta eteenpäin): ylempi ja alempi kakkosviulu, alto ja sello; niinkään teeman kolmas, oboen soittama fraasi keskittyy d:lle samoin kuin huilujen päätösfraasin pitkä diminuendoon loppuva d-sävel. Viidestä eripituisesta fraasista koostuvan pääteemamelodian aikana esitellään myös d:ltä C:lle vajoavan liikkeen idea; kun liike jatkuu vielä h:lle ja palaa sitten takaisin lähtökohtaansa d:lle, samalla on tullut esiteltyä osan säveltasollis-sävelläjäisen päämotiivin doorinen versio d-c-h-c-d.

Vaihdos F-duuriin tai pikemminkin d-mollin III asteelle — sen kanssa esiintyy myös d-sävel — on yllättävän luonteva, kertausjakson tonaalisia suhteita ja sen uutta sivuteemaa ennakoiva (ks. erityisesti sivun 4 viimeinen tahti huiluissa). Pääteeman muunnetusta toistosta kasvaa lineaarinen vastaliikekudos IV sinfonian vastaavan tilanteen tapaan ja myös "modulaatio" on toisinto IV sinfonian rajusta ja äkillisestä siirtymästä C-duurista Fis-duuriin (Collins 1973: 351). Jollei d-mollin ja C-duurin leppeä modaalinen suhde ole sinänsä kovin jännitteinen, niin Sibeliuksen siirtymänettely on karheudessaan niin dramaattinen, että vähennetyn pienseptimisoinnun alta paljastuva modaalinen, alennettu VII aste, C-duuri, kuulostaa yllättävän tuoreelta, sillä tavalla "saavutetulta", että lopputulos yhdistyy sittenkin ajatuksellisesti klassisen sonaattimuodon jännitteiseen toonika-dominantti -suhteeseen. Modulaatiohetken (5:8-13) voi analysoida pintatasolla myös h-mollin sisällä sointuyhdistelmänä i6-ii7-bII; tämä viittaa myöhemmin tapahtuvaan toiseen puolaskelsiirtymään, jonka tuloksena kehittelevän huippukohdassa siirrytään h-molliin.

Eräissä analyyseissa (mm. Tanzberger 1962: 124) siirtymä aloitetaan vasta huiluteemasta. Tällöin voi vain kysyä: eikö siirtymä juuri suoritettu, ja jos se alkaa vasta nyt, niin mihin sitten siirrytään? Roiha (1941: 127) ja Krohn (1942: 188) sekä heitä mukailleen Jalas (Gray-Jalas: 1945: 90) ajautuvat samalla sellaiseen hyvin epäuskottavaan ratkaisuun, jonka mukaan sivun 7 viuluteeman seitsemän alkutahtia muodostaisivat 'sivuteeman', kun taas sen jatko kuuluisi 'lopputeemaan'. Teemälähtöisen tarkastelutavan mahdottomuus osoittautuu tässäkin tapauksessa ilmeiseksi, mikäli tematiikkaa ei kytketä harmoniseen analyysiin ja pidetä viimeainittua tekijää ensisijaisena

kriteerinä. Analytikoita on ilmeisesti johtanut harhaan se, että 'sivuteema'-vaiheessa ei olla staattisesti yhdellä vallitsevalla harmoniolla. D-mollista C-duuriin vievää kokoaskelsiirtymää vastaten 'sivuteema' (6:2-) jatkaa nimittäin samaa menettelyä ja laskeutuu edelleen portaittain c–b–as, kunnes saavutetaan g, C:n dominantti. Laskeutuminen noudattaa toki konstruktivistista terssimotiivi-ideaa tai sen laajentunutta kvartti-versiota (Parmet 1955: 105–107), jolloin temaattisen idean voi nähdä muuntuneen, jos ei *background*-tason ideaksi, kuten Collins esittää (1973: 355), niin ainakin motiivin *middleground*-tasoiseksi paralleeliesiintymäksi. Ekspositio-käsitteen merkityksestä lähtien siinä on tuskin mitään outoa, jos jokin idea — tässä tapauksessa kokoaskelsiirtymän idea — esitellään kaikkein painavimmin 'sivuteeman' sisässä; siihen palataan vähän myöhemmin kehittelyn alussa, jossa muodostuu vieläkin pidempi ketju c–d–b–as–ges/fis (Howell 1985: 80). 'Sivuteeman' kokoaskelin laskeva harmoninen liikesisältö ennakoii vielä finaalin valtateeman vastaavaa sisältöä ja luo siten lisäyhteyksiä muutoinkin kiinteiksi vastinpareiksi ajateltavien osien välille. Basson päätyminen g-sävelle sekä paikallisen C-duuri-toonikan tavoittaminen Es-duuri-sekstisoinnun ja C:n oman dominantin avulla yhdistyy vielä kertauksen alun täsmälleen samaan soinnulliseen menettelyyn (14:2–5). Lisäosoituksena siitä, etteikö C-duuriin oltaisi jo siirrytty, kuullaan kokoaskellaskeutuman jälkeen peräti neljä joko c:lle tai g:lle vievää fraasinpäättöstä: ensin viulut (6:9); sitten huilut, oboet, klarinetit, joiden aikana myös patarumpu sulkee ensimmäisen C-duuri-alueen (**esim. 106**).

Viulujen esittämä jaloppiirteinen melodia (7:2-) on melodisesti ottaen modaalisesti häilyvä, esittäähän se ensi kertaa ekspositiossa doorisen asteikon nousevan muodon d:ltä C:lle (ylin sävel d3 on c3:n sivusävel harmonisin perustein). Tästä huolimatta melodia on tonaalisesti ottaen yksiselitteisesti C-duuria: alkupuoli on klarinettien, osin huilujen urkupisteen vuoksi dominanttisesti painottunut, kun taas päätös on eri soittimien kesken vuorottelevan c-urkupisteen (ensin käyrätorvi, sitten viulu, käyrätorvi, oboe, viulu) ansiosta toonikaa korostava. Oboeiden kaksi dominantti-toonika -hyppyyn päättyvää repliikkiä (7:10, 14), jotka ovat vähän aiempien repliikkien (6:9–12) lievästi ornamentoituja vastineita, liittävät eksposition päätös vaiheen (= perinteinen 'lopputeema') myös edeltäneeseen 'sivuteemaan': näin molempien vaiheiden C-duuria prolangoiva funktio käy ilmeiseksi. Eksposition päätöksestä liki kaikki tutkijat ovat olleet harvinaisen yksimielisiä: puupuhaltimien laskeva kulku e–d–c sulkee loppujen lopuksi yllättävän selväpiirteisen sonaattimuodon avausjakson (8:3).

Kehittelyn alun soinnullisen kokoaskellaskeutuman — C-duuri, B-duuri, As-duuri, Ges-duuri — tavoitteena on C:lle tritonussuhteisen sävellajin valmistaminen; fis-säveltasoa ennakoitiin jo osan johdannossa. Melodialinjan tasolla on löydettävissä jopa kokosävelasteikon täydellinen lävistys, sillä eksposition päättävä viulujen e-sävel jatkuu kehityksessä as-säveleen asti, kunnes puhaltimet täydentävät linjan ges:n kautta e:lle (**esim. 107**). Basson tasolla artikuloituvat puolestaan parhaiten esiin, osin

patarumpujen painottamina, tasot des, b (Ges:n terssi) ja ges (käyrätorvet 9:3–6), jolloin kehittelyn alku lepää Ges/Fis-sointutasolla. Kehittelyn, joka III sinfonian 1. osan kehittelyn tapaan lepää jousien ostinato- ja spiccato-kuvioilla (Collins 1973: 353), tavoitteena ei kuitenkaan ole Fis-duuri-tason prolongoiminen sinänsä. Fis-duuri sekä symmetrinen transpositiosuunnitelma C/Ges–E/B–C/Ges (Howell 1985: 81), joka vertikalisoituu myös sointusonoriteetiksi c–e–fis–b (10:10–), osoittavat samaan suuntaan: h-molliin, josta tulee kehittelyn tonaalisen liikkeen vääjäämätön kohde, sen tonaalinen käännekohta. Näin esittelyn suursekuntilaskua d–C vastaavan kehittelyn alun strukturaalisen laskun C–B (fagotti 8:9, patarumpu 8:14) kohdesävel b johtaa enharmonisen ais-vastineensa (Fis-duurin terssi; C:lle rakentuvan, h:n napolilaiselle asteelle muodostuvan ylinousevan sekstisoinnun sekstisävel) kautta strukturaaliseksi h-tasoksi, minkä jälkeen matka kohden d:n paluuta sekä ylöspäin suuntautuva liike voivat käynnistyä. Seuraava porras kohden kertausta on strukturaalinen cis-sävel (12:7–), joka saavutetaan jälleen kokoaskelisen septimipudotuksen (sic!) h–A–G–F–Es/c–cis keinoin (11:8–12:7). Cis-molli muodostaa puolestaan G:n, C:n dominantin tritonusvastineen (huom.14:2); tämä suhde on tärkeä siitä syystä, että kertaus alkaa modaalisesti hämärretyllä C:n ja d:n vastakkainasettelulla.

Kun h-molliin saavuttaessa sello esittää — osaksi kaanonissa aiemmin aloittaneen bassoklarinetin kanssa — pääteeman alkupuolen muunnoksen, on luonnollista puhua kvasikertauksesta (Tawaststjerna 1988: 155). Sen sisällä tapahtuu myös eräänlainen temaattinen synteesi: sekä pääteeman muunnos selloissa (12:2–4), kun sen kanssa esiintyy yhtä aikaa tihennetty versio viuluissa ja altoissa, että trioleilla lievästi harvennettu puupuhallinversio, joka on peräisin kehittelyn alusta, näyttävät kehittelyn aineiston yhteisen alkuperän; jousten jo aiemmin vallinnut spiccato-kuvio on sekin peräisin pääteeman toisesta säkeestä (4:21–25). Toisaalta teksturaalisista (kehittelyn oma spiccato-kuvio jatkuu vielä sivulla 13) ja temaattisista (pääteeman täysi versio palaa vasta 14:5) mutta ennen kaikkea tonaalisista syistä siirtymä h-mollista cis-mollin kautta C/d-kompleksin paluuseen on tulkittava sonaattimuodon retransitioksi, kehittelyn viimeiseksi, kertaukseen vieväksi vaiheeksi.

Kertausjakso on kieltämättä varsin jännittävässä suhteessa esittelyyn, minkä vuoksi monet analyttisestä kirjallisuudesta löytyvät kuvailevat, väliin merkilliset havainnot ovat ymmärrettäviä. Parmetin tulkinta koko osasta on siinä määrin omituinen, että hänen käsityksensä kertauksesta ja esittelystä pois jätetyn 'sivuteeman' saapumisesta siellä ennen pääteemaa (1955: 104, 107) on omiaan vain hämärtämään osan sonaattimuotoisuuden tulkintaa. Robert Laytonin käsitys kertauksesta on yksinkertainen ja samalla selväjärkisen vakuuttava: koska doorinen teema palaa toonikatasolla, sen täytyy olla pääteema, kun taas 'sivuteeman' paikalla on uusi teema, josta löytyy aiheyhteys esittelyn sivuteemaan (1984 [1965]: 54); uudella teemalla on yhteyksiä toki myös pääteemaa seuraavaan vaiheeseen (sivun 4 viimeinen tahti). Näkemys perustuu jo Abrahamin aiemmin esittämään jännittävään ajatukseen siitä, kuinka kertaus on

esittelyn epäröivyyden, päättämättömyyden ja heterogeenisyyden sijasta määrätietoinen, selvärajainen ja täydellisesti yhteensulautunut kokonaisuus (1952 [1947]: 33). Kertauksen päättäväisyys on uuden, briljantin 'sivuteeman' lisäksi pääteeman instrumentoinnin ansiota, sillä pääteema on nyt uskottu pelkästään sellon esitettäväksi, samalle soittimelle, joka oli etualalla kvasikertauksessakin. Kun F-duuri-vaihe tulkitaan 'sivuteeman' korvaavaksi taitteeksi — Tawaststjerna näkee sen rakentuvan "sivuryhmän kaksoisterssiaiheen vapaalle muunnokselle" (1988: 156) — , myös oletukset teemojen käänteisestä järjestyksestä kertauksessa (mm. Ingman 1965: 33) käyvät tarpeettomiksi. Pääteemaa seuraa F-duurissa oleva 'sivuteema' ja ainoastaan eksposition loppuvaiheen (= ns. 'lopputeema') kertauksessa on tehty pieniä uudelleenjärjestelyjä (Abraham 1952 [1947]: 33).

Kertauksen tonaalinen sisältö ja funktio on erityisen kiinnostava. Paluun hetkellä pääteema esiintyy alkuperäisellä d-tasolla, mutta säästävä harmoninen tausta pysyy basson vahvan V-I-yhdistelmän vuoksi jonkin aikaa C-duurin sisällä. Tawaststjerna kirjoittaa: "Muutaman tahdin jälkeen C:n vaikutus tonaalisena keskipisteenä heikkenee, ja doorinen perussävel D saa ylivallan. Mutta jatkossakin tonaalinen keskipiste vaappuu doorisen d-mollin ja C-duurin välillä." (1988: 156). C:n melko huomaamaton liukuminen d:lle on itse asiassa esittelyn siirtymän neutraloitu, käänteinen vastine: esittelyssä siirretään painopiste nopean dramaattisesti C:n suuntaan; kertauksessa C:ltä palataan toonikalle ilman vastakkainasettelua. Kysymys on siten sonaattimuodon mukaisesta ristiriitaisuuden laukaisemisesta, rauhanomaisen rinnakkainolon luomisesta: C:n olemassaolo ei tyyten lakkaa; se vain alistuu sinfonian toisena keskuksena finaliksen määräysvaltaan — mutta vain toistaiseksi. 'Uuden sivuteeman' esiintyminen F-duurikorkeudella, C-duuriin nähden subdominanttisävel-lajissa, on puolestaan klassisromanttisen sävellajillisen resoluution toinen mahdollinen toteuttamistapa: sivusävellajissa ollut materiaali transponoidaan sonaattiperiaatteen mukaan kertauksessa joko toonikatasolle tai aladominantille; joskus saatetaan käyttää molempia menettelyitä samassa osassa (ks. mm. Beethovenin *Waldstein*-sonaatin 1. osan ja Schubertin suuren C-duuri-sinfonian 1. osan kertausjakso). Mielenkiintoisempaa on sen sijaan eksposition päätöksen osittainen kertaaminen sivusävellajin tasolla; se ei koske kuitenkaan viulumelodian loppuun jätettyä paluuta (22:5–), joka tapahtuu melodisesti alkuperäisellä d2–c3-korkeudella mutta jonka loppuvaihe on harmonisesti d/F-ympäristössä (**esim. 108**).

Osan koodan (Poco allargando) rooli nousee paljon yli koodan tavanomaisen merkityksen. Sovinnollisen tasoittavuuden sijaan "codan alussa sävelkielen valoisan konsertoiva yleisilme muuttuu yllättävästi ... pelottavat matalat jousitremolot luovat pitenevät varjonsa" (Tawaststjerna 1988: 156). Tristan-sointu, joka toimii jo johdannossa sävellyksen kromatiikan ja esittelyssä osan modulatorisuuden tärkeimpänä lähteenä, esiintyy painavasti koodassa: se purkautuu esittelyjakson siirtymän tapaa noudattaen ja vie ensin G-duuri-soinnulle (23:11), toisella kerralla A-duuri-soinnulle

(23:15) — kyseessä ovat pääsävellajin subdominantti- ja dominanttiasteet. Kolmannella ja pisimmällä kerralla lähtösointuna (24:2) on esittelystä tuttu cis-e-g-h-sonoriteetti, jonka viimeisen, b-tasaisen transposition tulisi johtaa purkautuessaan A-duuri-dominantille. Sen sijaan ilmaantuu tritonusekvivalenssin mukainen napolilainen Es-duuri-sointu, mutta kohde — toonika — on sama. Yhdessä näistä kolmesta fraasista syntyy pienten terssinousujen b-c-d ja c-d-e lisäksi suuremman tason terssimotiivi d-e-fis. Kun unisonoasteikkokulkujen (24:11-) päätössävelten fis/ges ja ais/b myötä palaavat kehittelyssäkin esiintynyt Ges-duuri-sointu sekä Ges/Fis:n ja C:n vastakkainasettelu, jo eksposition transitiosta tuttu ilmiö, koodan funktioksi paljastuu osan kromaattisuutta synnyttäneiden elementtien yllättävä restauraatio. Vaikka päätöstahtit palauttavat doorisen atmosfääriin, d-finaliksen ja dooriselle moodille perinnäisesti vieraan *clausula peregrina* -tason, C-duurin, (Meier 1974: 95–97, 233–235) välinen antagonismi herää kertausjakson sopusoinnun jälkeen uudestaan henkiin. Osa päättyy tuskaiseen kysymykseen (Tawaststjerna 1988: 157).

7.6. Finaalin arvoitus

Sinfonian edellisten osien tavoin — ja ehkäpä vielä korostuneemmin — finaali on hyvä esimerkki Sibeliuksen originaalisuudesta sinfonisen muotokulttuurin kehittäjänä. Jos finaalia verrataan perinteisten muotojen järjestelmään, on hankalaa löytää selviä kiinnekohtia; osan muotoutuminen näyttää olevan jälleen kerran sopusoinnussa vain sen oman kasvuprosessin kanssa. Tietyn omaehtoisuuden lisäksi vähintään yhtä tärkeää on kuitenkin sen liittyminen yhteen sinfonian avausosan kera: muotoidea on paljolti seurausta tonaalisista ja temaattisista kytkennöistä sinfonian ääriosien kesken.

Abrahamin mielestä osan muoto on yksinkertaisesti "eriskummallinen" (*peculiar*) (1952 [1947]: 33). Tawaststjerman mukaan osan "rakenne ei noudata mitään tuttua kaavaa"; hän esittää kuitenkin seuraavan varsin hyväksyttävän pohjakaavion (1988: 162):

päätaite A (aiolinen a-molli, C-duuri)
 ritornello
 sivutaite B (johdanto, aiolinen d-molli-ponsi, doorinen d-molli-ylitaite)
 ritornello
 sivutaitteen kertaus B'
 ritornello
 sivutaitteelle rakentuva moduloiva kehittäminen
 pääaiheelle rakentuva moduloiva palautustaite
 päätaiteen vapaa kertaus A' (moduloiva, pääsävellaji aiolinen d-molli)
 coda

Samantyyppisen perusrakenteen ovat löytäneet itse asiassa monet muutkin analytytikot, mutta on mielenkiintoista havaita, kuinka sen pohjalta on luotu toisistaan huomattavasti poikkeavia tulkintoja. Parmet näkee osan normaalin finaalinmuodon johdannaiseksi: "Finaali vaikuttaa rondomuotoon sävelletyiltä, mutta on oikeastaan rakennettu hyvin vapaan, sibeliaanisen muodon mukaisesti." (1955: 117). Collins löytää osasta sonaattimuotoisuutta: "Kuudennen sinfonian viimeinen osa on epätavallinen suunnitelmaltaan, vaikkakin se jakaantuu kolmeen sektioon, jotka omaksuvat esittelyn, kehittelyn ja kertauksen tehtävät." (1973: 368). Salmenhaaran mukaan "finaali on suurusuuntaiseksi laajennettu kehysmuoto" (1984: 379). Tanzberger puolestaan tulkitsee osan potensoiduksi säkeistömuodoksi, jossa vuorottelevat ainesryhmät A ja B (1962: 130–132):

A:	A (61:1–)	A1 (61:9–)	A2 (62:8–)	A3 (62:16–)
B:	B1 (63:16–)	B1 (67:6–)	B2 (72:2–)	
A1:	A4 (80:3–)	A4 (81:4–)	A5 (82:13–)	
	A (84:7–)		A1 (85:1–)	
Coda	= A2 (85:9–)			

Tanzbergerin suorittama muodon segmentointi on harvinaisen oivaltava, ja hänen huomionsa materiaalisista yhtymäkohdista eri vaiheiden välillä ovat vakuuttavimmat tähänastisessa Sibelius-kirjallisuudessa.

Edellä esiintyneet luonnehdinnat — rondomaisuus, sonaattimaisuus, kehysmäisyys, säkeistömäisyys — tavoittavat kaikki jotain olennaista finaalin muodosta, mutta muotoarviosta puuttuu vielä eräitä tarkennuksia. Jos kysymyksessä on sonaattimuoto tai rondomuoto ja esittely tai rondoteema alkavat kirjaimesta B (63:16), niin onko sitä edeltänyt vaihe pelkkä johdanto ja onko osan laaja loppuvaihe todellakin kooda? Jos osa on laajennettu kehysmuoto tai kehyksellinen säkeistömuoto, niin mikä on kehyksen ja ytimen suhde? Osan alun kaksi ja puoli ensimmäistä partituurinsivua ovat käynnistävästä olemuksestaan huolimatta kuitenkin jotain vallon muuta kuin pelkkä johdanto. Parmet on tehnyt tässä mielessä oikeansuuntaisen huomion: "finaali alkaa johdannolla, joka ei ole ainoastaan osan alkuna, vaan vaikuttaa koko rakenteseen" (1955: 117). Toisaalta "ainakin kahdesti kertautuva keskijakso vetää puoleensa päähuomion. Vastoin kaikkia klassisia periaatteita muodostuu tämä toinen teema osan pääteemaksi." (Salmenhaara 1984: 379). Osan ja koko sinfonian "valta-aihe" (Tawaststjerna 1988: 164) löytyy nimenomaan keskijaksosta eikä se enää palaa — ainakaan semmoisenaan — finaalin päätösvaiheessa.

7.6.1. Ytimessä *Bar*-muoto

Osan keskijakso ansaitsee ensimmäisenä lähemmän tarkastelun. Jo Abraham esitti, että jousien ylöspäinen valta-aihe (65:3–) on johdettu osan alun antifonisen orkesterivuorottelun ensimmäisestä puhallinkuorosta (61:1–): valta-aiheen rytmi on tihennys avauksen rytmistä x ja melodinen linja johdettu aiheesta y (1952 [1947]: 34; ks. myös Abrahamin esimerkki, nrot 34 a–b). Rytmisestä sukulaisuudesta ei ole epäilystäkään, mutta puhallinavauksen melodiset aiheet löytyvät vain ylöspäin nousevan viuluteeman synnytysvaiheista (64:3–65:2; 68:3–69:2; 73:2–76:4). Sen sijaan Abraham ei mainitse — ilmeisesti yhteyden itsestään selvyuden vuoksi — sellojen ja alttojen nousevaa septimiaihetta, joka puhallinkuoron rytmikkaa käyttäessään ennakoi suoraan valta-aihetta (esim. 109).

Keskijakson muodosta Abraham tekee mielenkiintoisen ehdotuksen: hänen mukaansa se noudattaa keskiaikaisesta saksalaisesta runoudesta periytyvää *Bar*-muotoa, jota Wagner käytti *Mestarilaulajissaan*; kaksi *Stollen*-yksikköä olisivat 29 ja 30 tahdin pituiset ja päättävä *Abgesang* 39 tahdin mittainen (Ibid.: 34). Tanzberger esittää lisäksi, että myös valta-aihe sinällään on *Bar*-muotoinen (1962: 131; esim.39). Asiassa voi mennä vieläkin pidemmälle ja väittää perustellusti myös *Stollen*- ja *Abgesang*-yksiköiden sinänsä noudattavan *Bar*-muotoa, jolloin keskijakso muodostaisi potensoidun *Bar*-muodon. Niin yllättävältä kuin ajatuskokeilu vaikuttaakin, se ei ole tuulesta temmattu. Sonaattimuototulkinnan sijaan — keskijakso koostuisi esittelystä, sen uloskirjoitetusta kertauksesta sekä kehittelystä (Collins 1973: 375–377), kun taas osasta puuttuisi esittelyn ja kehittelyn materiaaliin perustuva kertaus — keskijaksossa on olennaisinta päätyminen kolme kertaa osan varsinaiselle pääteemalle (65:3, 69:3, 77:1) sekä pääteeman kasvava kuohunta; kolmas kerta on rinnastettavissa täydelleen *Abgesangin* painokkuutensa ja ratkaisevuutensa vuoksi. Kahdella ensimmäisellä kerralla d-mollista saavutaan C-duurille (67:3, 71:5), kunnes viimeisellä kerralla voimakas ilmeinen kromaattinen vastaliiketekstuuri heittää musiikin h-molliin (80:1) tavalla, joka vie ajatukset Sibeliuksen alkuperäiseen sinfoniasuunnitelmaan: "VI sinf. on luonteeltaan raju ja intohimoinen. Tumma pastoraalisin vastakohdin. Todennäköisesti neliosainen. Loppu kasvaa tummaksi orkesterikuohuksi, johon pääteema hukkuu." (Tawaststjerna 1978: 289). Musiikillisten ajatusten kehittyminen muutti sen verran suunnitelmia (Ibid.: 290), että etumerkit vaihtuivat: lopputulos on pikemminkin pastoraalinen tummin vastakohdin. Sinfonian 3. ja 4. osa ovat tosin jossain määrin alkuperäisen suunnitelman mukaisia, mutta tuimimmat myrskyt Sibelius säästi ilmeisesti *Tapiolaan*, sillä luonnosvaiheen työnimet "Hongatar ja tuuli" viittaavat selvästi Sibeliuksen viimeiseksi orkesteriteokseksi jääneen sinfonisen runon aihepiiriin sekä *Myrsky*-musiikkiin.

Keskijakson rajakohdat voi hahmottaa tosin muullakin tavoin; mieleen tulee väistämättä vaihduntakuvien mahdollistama näkeminen "toisin". Tawaststjerna

tulkitsen oboiden rinnakkaisterssiaiheen (63:12–; 67:2–; 71:4–) ritomelloksi (1988: 163). Jos ritomello ajatellaan kunkin yksikön aloittajaksi ja *Stollen*-vaiheiden päätöksinä pidetään voimallisia, patarummun tukemia dominantti-toonika - vahvistuksia (66:6, 71:1), tällöin kahden ensimmäisen alaosan sisältönä olisi C:ltä liike kohden d:tä, viimeisellä kerralla yllättävältä h-tasolta raivoisesti d:lle. Valitaanpa sitten kumpi tahansa tulkinta — kaksi kertaa d—>C sekä kerran d–C–h–cis–d tai kaksi kertaa C—>d ja kerran C–h–cis–d —, olennaista finaalissa on d:n ja C:n välinen konflikti, jonka lopulliseen ratkaisuun osassa tähdätään, sekä sinfonian 1. osaan ja h/b-ongelmaan liittyvä strukturaalinen yhteys. Valitaan kumpi hyvänsä tulkinta, pääteeman "hukkimista" seuraava riuhtaisu ylös d:lle ei riitä vielä d-toonikan resoluutioksi, joka tyydyttävästi päättäisi osan — jatko on välttämätön.

Bar-muodon *Stollen*-yksiköt koostuvat kolmesta pienemmästä vaiheesta. Ensimmäisen *Stollenin* ensimmäinen vaihe (63:16–64:3) alkaa nopealla siirtymällä c-bassolta (ensimmäisellä kerralla a-molli-sekstisoinnulta, toisella kerralla C-duuri-soinnulta) d-bassolle; välissä häivähtävä patarummun a täydentää sinfoniassa niin usein esiintyvän säveltasokoodin d–C–a. Parmetin rondoteemaksi uumoilema nopea aihe (1955: 119) transponoidaan C–d-tasolta kvartin verran ylöspäin F–g-tasolle. D-mollin etumerkinnän mukainen diatoninen kvinttisekvenssi synnyttää ylä-äänneen oktaavin f3–f2, joka prolongoi luonnollisesti sinfonian f-pääsäveltä (**esim. 110**).

F2:n tultua tavoitetuksi alkaa elliptisesti ensimmäisen *Stollenin* toinen vaihe (64:3–65:3), joka keskittyy d–a-pentakordiin ja valmistaa siten varsinaisen valta-aiheen ilmaantumista, "synnyttää" sen. D-molli-kolmisointua reunustavat sivusävelet es ja g tuovat sisään vielä b-sävelen, jonka myötä sopraanossa prolongoidaan d:n napolilaista sointuastetta, Es-duuria. Tämä on sitäkin ilmeisempää, kun Es-duuri-prolongaatio ulottuu myös bassoon ja kun vähennettyjen pienseptimisointujen (Tristan-sointujen) purkaustyyppi on sama kuin 1. osan koodassa, jossa niinikään vahva Es-duuri-sointu purettiin Tristan-sointuketjujen jälkeen duurimuotoiselle d-toonikalle. Sointusekvensseistä syntyvän B–A–C–H-aiheen Tanzberger näkee kunnianosoitukseksi kontrapunktin suurimmalle mestarille (1962: 131); sama aihe esiintyy myös IV sinfonian finaalissa. Mielenkiintoista on havaita, että sopraanon lineaarinen epäjatkuvuus on hypyn h1–d2 (65:1) tuottama, kun taas bassoon muodostuu vastaava ilmiö suhteen ollessa B–D (65:2); sävellyksen ikuiset kiistakumppanit, h ja b, ovat jälleen vieretysten. Toisen vaiheen lopussa *Kopfton* f:n asema (65:2) lujittuu viimeistään kiistattomaksi.

Avaus-Stollenin kolmatta ja viimeistä vaihetta (65:3–66:6/67:5) hallitsee jousien valta-aihe. Sen kaksi ylöspäistä esiintymää aikaansaavat lineaarisen laskeutumisen d–c–b; tahdin mittaiset alaspäiset teeman rytmiaiheet jatkavat laskua kokosävelisesti b–as–fis–e–d, jolloin kokosävelasteikko lävistää ylä-äännessä koko oktaavin, kun taas bassossa b:n ja g:n väliin jäävä aukko korostaa b:n merkitystä. Laskeutumisessa pääosaa näyttelevät — tuskin sattumalta — aksentoidut Tristan-soinnut, joiden synnyttämässä pysyvässä sointivaikutelmassa on mieltäkiihdyttävää aistillista hurjuutta.

Alaosan päättävä tai — tulkinnasta riippuen — seuraavan aloittava pääaihe (66:6–) sekä ritornelloaihe johtavat C-duurille.

Toinen *Stollen* on ensimmäisen *Stollenin* vain soinnillisesti vahvistettu, uloskirjoitettu kertaus. Pääaiheen myrskyisyys on kasvanut kuitenkin selvästi, samoin käyrätorvien päättävän C-duuri-repliikin pituus ja ambitus. *Abgesang* on puolestaan *Stollenien* laajennettu ja lisämodulaatioilla kiihkeytetty muunnos: I vaihe (72:2–73:2), II vaihe (73:2–77:1) ja III vaihe (77:1–80:3). *Abgesangin* ensimmäinen vaihe vastaa *Stollenien* avauksia; ainoa merkittävä ero on tekstuurin paksuuntumisessa ja basson suuremmassa aktiivisuudessa.

Abgesangin toisen vaiheen aloittaa valta-aiheen inversio yhdellä terssillä lisätynä, joten alaspäiset terssit f–d–b–g–es päätyvät toonikan napolilaiselle sivusävelle ennen d:lle purkautumista. Pääteeman rytmimotiiville perustuva nousuvaihe prolongoi kuten aiemminkin napolilaista Es-duuria — myös BACH-aihe esiintyy —, mutta valta-aiheen saavuttamisen sijaan joudutaan jännittävälle digressiolle. Se alkaa, kun B-duuri-soinnun (bVI) basso muuttuu välittömästi Ges-duuri-soinnun terssiksi (#III6) (75:2); syntyvä sointusuhteisto d–Fis/Ges–B muodostaa yhteyden finaalin ja 1. osan koodan kesken (ks. 24:11–17). Finaalissa Ges-duuri-soinnulta jatketaan ylöspäin kipuamista: sekuntihuokausmenettelyllä yhdistetään cis-molli-sointu C-duuri-soinnun kautta sen omaan mollimuunnokseen (#vii→bVII→bvii) (75:3) sekä kaksi tahtia myöhemmin d-molli-sointu Des-duuri-soinnun kautta jälleen jälkimmäisen mollimuunnokseen (i→#VII→#vii). Kun Cis/cis-tasolle tullaan pienterssiprogressiolla E–G–B–cis, tilanteen johtosävelnfunktio toonikalle on ilmiselvää. Tätä korostaa vielä sopraano, joka h2–d3-hypyn jälkeen nousee d3–e3–f3: jos e ja f pysyisivät eivätkä purkautuisi sekuntihuokauksella alaspäin, tapahtumaa voisi pitää uutena nousuna pääsävelle; nyt se jää vain tuskaiseksi nousuyritykseksi, sillä kun f3:n myötä d-molli saavutetaan hetkellisesti (75:5), basso on jo aloittanut progressionsa (esim. 111).

Nousuyrityksen kanssa limittäinen basson aktivoituminen aloittaa kvinttisuhteisen, toonikan palauttavan sointusekvenssin: B-duuri-soinnun alle ilmaantuu septimisävel As, Des-duuri-soinnun alle Ges ja Cis/cis-soinnun alle niinkään septimi Ces. Jatkon perusteella kaksi viimemainittua basson säveltä voi kuitenkin tulkita myös uuden kvinttisekvenssin avaaviksi, Fis- ja H-duuri-sointuja edustaviksi bassoiksi, sillä sekvenssin ensimmäinen tulkinnaltaan ongelmaton sointu on E-dominanttiseptimi-sointu. Cis-molli-soinnulta alkava sekvenssi, joka on tavallaan digression digressio, onnistuu tavoitteessaan ja päätty lopulta puoliaskelta yleemmäksi toonikalle. Kun se artikuloi välikadenssin avulla selkeästi esiin B-duuri-tason (bVI), voi sekvenssin nähdä cis- ja b-painotuksineen yhtäältä mollimuotoiseen d-toonikaan viittaavana, toisaalta h–b-suhteen äärimmiseen kärjistyksen vievänä muotovaiheena.

Sinfonian valta-aiheen viimeinen esiintyminen (77:1–) alkaa edellisten tapaan, mutta se joutuu fis-tasolle päästyään kokosävelisen, kolmiäänisen vastaliikkeen riepoiteltavaksi. Basso nousee B:n saavuttamisen jälkeen gis:ltä määrätietoisesti kromaattises-

ti kohden h:ta; toisaalta sen laskeutuminen (ensin d–c–b, sitten b–gis–fis) artikuloi esiin jälleen suhteiston d–b–fis niin, että myös terssi fis–b (=ais) johtaa h:lle (VI). Näin sinfonian hurjin taistelu doorisuuden ja mollin välillä päättyy doorisuuden voittoon (90:1) (**esim. 112**).

7.6.2. Kehyksen kaksoisfunktio

Osan keskivaihe muodostaa tietyllä tavalla oman eriytyvän kokonaisuutensa, vaikka se toimiikin koko sinfonian liikkeen päämaalina. Sen rinnalla finaalin laajoilla kehyksillä (61:1–63:15; 80:3–87:17) näyttäisi olevan vain toissijainen rooli keskustan synnyttäjänä ja sen sovinnollisena reunustajana. Kehyksellä on kuitenkin huomattavan tärkeitä strukturaalisia tehtäviä; sen merkitys paljastuu, kun verrataan toisiinsa avaus- ja päätösvaiheen melodista rakennetta ja tonaalista sisältöä.

Osan aloittava soitinryhmien antifoninen vuorottelu esittelee kaksi fraasia X ja Y, jotka ovat toistensa osittaisia peilikuvia (**esim. 113**). Molempien fraasien melodisen linjan ambituksena on pieni septimi. Fraasi X laskee septimin alaspäin ja päättyy kiertävällä melodisella melismalla; fraasi Y nousee septimin ja päättyy X:n tavoin samansuuntaisella, vaikkakin hieman eri tavoin toteutetulla melismalla. Motiivinen terssi ei liity X-fraasissa päällekkäiseksi ketjuksi vaan on poimutettu, kun taas Y-fraasissa peräkkäisistä tersseistä koostuva rakenne on helposti havaittavissa. Jatkossa useimmat fraasien toistot ovat lievästi varioituneita niin, että vähitellen joudutaan Grayn kuvaamaa aiheiden korvausmenetelmää (1935: 59; Gray–Jalas 1945: 87–88) käyttäen yhä kauemmaksi lähtökohdasta. Antifonirakenteesta luovutaan sen jälkeen, kun nouseva Y-fraasi on viimeisellä kerralla osoittanut selvän sukulaissuhteensa pian saapuvaan valtateemaan. X1-fraasin rytmisesti tasoitettu alakvinttivastine X4 vie d-finalista kiertelevän, e- ja C-suuntautuneen (ii ja VII aste) finaalin alun d-mollin ja sen mollidominantin tuntumaan; triolivastine X5 sisältää puolestaan laskevan käyrätorviliitteen, joka kasvaa kerta kerralta yhä uljaammaksi C-duurin manifestaatioksi.

Finaalin avausjakson rakenne voidaan ilmaista kirjainkaavalla, jossa alin rivi osoittaa kunkin fraasin kadenssikorkeuden:

61:1	61:9	62:8	62:16	62:24	63:8
X1Y1	X2Y2	X3Y1	X3Y3	X4X4	X5X5
e C	G C	e C	e d	a a	a a

Kun lisäksi X4-fraasi (d→a) etenee X1:n (a→e) tavoin lähtökohdastaan yläkvintitasolle sekä X5 (F→a) lähtötasoltaan X3:n tavoin mediantille (C→a), fraasit liittyvät monin tavoin yhteen: kaikki X-fraasit vaikuttavat saman mallin eri parafraaseilta.

Osan huippukohdan jälkeen esiintyvä palautusvaihe (80:3–) perustuu X:n ja Y:n lähinnä harmoniselta taustaltaan muunnettuihin esiintymiin. Siirtymän tärkeimpänä tonaalisena sisältönä on d-toonikan, tällä kertaa ja sinfonian päätteeksi, mollimuotoinen palauttaminen; erityisesti ensimmäisen Y-fraasin (81:1–3) kadenssi B-duuri-soinnulle merkitsee vahvaa vastavaikutusta keskijakson painavalle h-kulminaatiolle; sivun 81 puupuhallinfraasit viittavat nekin *consort*-tyylisten soitinsa ja -soinnutuksensa puolesta renessanssimusiikin inspiroimaan piirteistöön sinfoniassa. Siirtymän ensimmäinen vaihe päättyy yhden alennusmerkin tuovaan etumerkintään K-kirjaimen kohdalla sekä d-toonikan uuteen saapumiseen (**esim.** 114).

Toonikan palauttaminen ei osu kuitenkaan yhteen X- ja Y-fraasien alkuperäisten versioiden kertaamisen kanssa, minkä vuoksi onkin vaikea sanoa täsmälleen, missä kohtaa olemme palanneet osan alkuun. Edes uuden Allgero assai -tempon alkamista ei tarvitse välttämättä pitää suurmuotoyksiköiden rajakohtana: hiljaisella dynamiikalla ja profiililtaan haeskelevalla materiaalilla (X_o) käynnistyminen merkitsee pikemminkin katseen suuntaamista eteenpäin. Forte-tasolle päästessä viulut soittavat vihdoin sellojen tukemana osan aloittaneen X1-fraasin (82:13–83:1) toonikatasolle siirrettyinä. Mutta muuntunut Y-vastaus on heikko, ja kun lisäksi peräkkäin esiintyy vielä kaksi X-fraasia määrätietoisesti etsiskelevää versiota X_o (83:6–; 83:14–), päämäärä näyttää selvältä: kolmiviivaiselta f:ltä käynnistyy vihdoin osan alun kahden ensimmäisen fraasiparin X1Y1 ja X2Y2 täsmällinen kertaus (84:7–85:9).

Kun Parmet nimittää Doppiu più lento -taitetta koko sinfonian koodaksi (1955: 122), hän on karakterisen ja muotovaikutelman kannalta oikeassa: polyfoninen tekstuuri, seesteinen hymnimäisyys sekä lopputahtien hiljenevyys tuottavat suhteessa teoksen alun hillittyyn käynnistymiseen vahvan vaikutelman koko sinfonian kehysmäisyydestä. Toisaalta erojakin on: sinfonian avauksessa alaspäiset melodialinjat ovat vallitsevia, kun taas lopussa melodiat pyrkivät voimakkaasti ylöspäin, minkä seurauksena josten laulu tavoittaa päätännössä yllättävän ekstaattisuuden.

Jo Abraham huomasi, että Doppiu più lento -vaihe perustuu johdannon materiaalin peiliversioon (1952 [1947]: 34; ks. myös Ex.34b ja 36), siten että koodan aloittava viulufraasi (85:12–86:1) on X3:n inversio; suhde on vieläkin tiiviimpi, kun yhtä aikaa peiliversioon kanssa matalat jouset soittavat saman X3-aiheen originaali-muodon sekuntitranspositiona (**ks. esim.** 114 alaosa). X3-motiivin laajentuessa etu- ja jälkiliitein (ks. 86:2–4; 86:7–9; 86:10–12; 87:3–5) se alkaa muistuttaa entistä enemmän sinfonian nousevaa pohja-aihetta: tapahtuu vähittäinen metamorfoosi X-piirteistöä Y-piirteistöön; tersseille perustuvan nousevan Y-aiheen lisäksi esiin työntyy yhä selkeämmin laskeva nelisävelikkö, X-fraasista redusoitu päätösmelisma, joka jää roikkumaan aina alennetulle johtosävelle ja josta siten puuttuu kiepsahdus

toonikalle. Viimeisillä kerroilla nelisävelaihe "harhautuu" ulos sävellajista ja luo muistuman sinfonian kokosävelisiin rakenteisiin, samalla myös 1. ja 2. osan vastaavalla tavalla "epäkoodamaisiin" kromaattisiin piirteisiin.

Tonaalisesti päätösvaihe on subdominanttisesti sävyttynyt: g ja b ovat strukturaalisesti painokkaimpia tasoja sekä melodiassa että bassossa. Melodian laajentuva terssirakenteisuus g–b–d/des–f–as/a–c saa vastineensa myös harmoniassa, joka kiipeää samoja portaita: se mahdollistaa vielä kerran sinfonian kannalta keskeisen cis-tason saavuttamisen, mutta cis-molli tuntuu nyt vieraalta elementiltä ja se taittuikin F-mediantiksi. Ces-(=H-), A-, G- ja F-tasoille päätyvät harhaloppuiset nelisäveliköt partituurin viimeisellä sivulla jatkavat vielä kuitenkin kokosävelisesti cis:n aloittamaa vajoamista, joten sinfonian tonaalisen liikkeen pääkäynnistäjät — cis/c ja b/h — ovat läsnä loppuun saakka. D-mollin etumerkinnästä huolimatta sinfonia loppuu tonaalisesti yhtä jännittävästi kuin se alkoi (esim. 115).

Doppiu piü lento -jakso on sinfonian kooda, mutta se perustuu X3-materiaaliin, joka vähitellen metamorfoituu Y-materiaaliksi ja näyttää siten sinfonian yhteisen materiaalisen alkuperän. Sama tosiasia on havaittavissa viimeisen partituurinaukeaman synteetisemmän, kansanmusiikinomaisen muistuman "suomalaisessa sävelessä" (Tawaststjerna 1988: 164). Finaalin oma kooda eli jälkikehys (80:3–85:9) palaa asteettain osan avaavaan X1-aiheeseen. X4 osoittautuu X1:n hieman muunnetuksi alakvinttitranspositioksi; X2 on X1:n minimaalisille muutoksille perustuva toisto. Kun X5 muodostaa osan keskijakson ritornello-aiheen ja laaja Y-materiaali on suoraan sinfonian valta-aiheen ennakoija finaalin, osan avaavan kehysjakson kaikki materiaali tulee jollain tavoin käytettyä tai kerrattua osan edetessä.

Samalla tavoin kuin osan avaava jakso (61:1–63:15) osoittautuu luonteeltaan johdantomaiseksi ja materiaalinsa puolesta ekspositioksi, kehysosan täydentävä päätösjakso (80:3–) on kaksifunktionen: finaalin kooda, josta erottuu lopuksi vielä omaksi kokonaisuudekseen sinfonian kooda (Parmet 1955: 122), on samalla myös rekapitulatio. Asia käy yhä ilmeisemmäksi, kun tarkastellaan kehysten välisiä tonaalisia suhteita: avauskehys on kiinnittynyt a–C–e-alueelle, joka on funktioltaan dominanttinen. Välissä oleva valta-aiheelle perustuva *Bar*-muoto käy painia d:n ja C:n kesken. Avauksen dominanttisuus vaatii vastaukseksi materiaalin transponoinnin toonikatasolle, ja niin tapahtuukin: päätöskehys keskittyy d–F-tasolle ja purkaa osan tonaalisen jännitteisyyden, vaikkakin jotain siitä säilytetään viimeisille partituurin sivuille saakka. Resoluutiota on jossain määrin auttamassa päätösjaksossa uuden tempon synnyttämä uusi karakteri ja osittain "uusi teema", joka paljastuu tosin X1:n paluuseen johdattavaksi esimuodoksi Xo (82:5–); menettelynä tämä vastaa sinfonian 1. osaa, jossa ekspositiossa C-tasolla olleen sivuteeman sijaan esiintyy kertauksessa uusi F-duuri-teema. Finaalissa kertaus on vain suoritettu verhotummin, ja se tuodaan sisään vähitellen.

Finaalin muoto on siten täysin ainutkertainen; sitä ei voi löytää oppikirjoista, sillä

se on monen muotoperiaatteen sibeliaaninen yhdistelmä. Jos haluaa määritellä sen sanallisesti jollain tasolla, tuloksena on käsitekummajainen: *Bar*-muotoisella, osan keskiöön sijoitetulla kehitysjaksolla varustettu kehysmuoto, jonka kehykset suhtautuvat kuten sonaattimuodon johdanto+esittely ja kertaus+kooda sillä tarkennuksella, että avauksen puuttuva toonika korvautuu osittain keskijakson toonikapainotteisuudella ja lopullisesti päätöksen toonikaresoluutiolla. Muoto on musiikillisen pohja-ajatuksen määräämä, sillä pohja-ajatuksen melodis-tonaaliset ominaisuudet sanelevat osan tonaalisen strategian; kokonaisuudelle melodiselle yksikölle perustuva eteneminen tuottaa lähinnä valta-aiheesta johdettujen parafrasien vaihtelevasta ryhmittelystä ja yhdistelystä syntyvän mosaiikin.

7.7. Yhtenäisyys VI sinfoniassa

Sibelius totesi kerran sihteerilleen Santeri Levakselle: "Jokaisella sinfoniostani on oma tyylinsä. Sen luomiseksi minulla on tapana ahertaa kauan."; "Man kan få idéen till en symfoni mycket snabbt." (1986 [1960]: 384). Jo V sinfonian luonnostelun aikoihin 1914 Sibelius merkitsi luonnoskirjaan VI sinfonian finaalin pääaiheen, joka tuolloin oli vielä doorisessa es-mollissa (Tawaststjerna 1978: 69). Vision doorisuuden lävistämästä, atmosfääriltään modaalisesta sinfoniasta on täytynyt muodostaa perusärsykkeen, joka tuotti sitten liki 10 vuotta myöhemmin monotemaattisen kokonaisuuden; alun perin Sibelius kaavaili sille nimeä "Zweite Phantasie für grosses Orchester" (Ibid.: 26). Vaikka lopputulos oli — mahdollisesti yllättäen — neliosainen, useista eri karaktereista ja erilaisilta vaikuttavista melodisista hahmoista koostuva, perinteeseen assosioituva sinfonia, ulkokuoren ei pidä antaa hämätä.

Sibelius korosti teoreettisesti osoitettavissa olevien kiinnostavuuksien sijaan sinfonian taustalla olevaa ja sitä yhdistävää poeettista tunnelmaa: "Useimmat ihmiset unohtavat, että se ennen kaikkea on runoelma." (Johnson 1960 [1959]: 193). Hankkiakseen "runoelman" hengelle uskollisen tyylin, hän palasi sävelkielensä suomalais-kalevalaisille lähteille ja yhdisti tähän renessanssipolyfoniasta saamansa vaikutteet. Ajatuksen uusi selkeys, orkesterinkäytön hienostuneisuus, harmonisen ja temaattisen ajattelun keskittyneisyys olivat lisäksi seurausta Sibeliuksen kasvavasta klassikoiden, ennen muuta Mozartin ja Beethovenin ihailusta, josta kertovat lukuisat päiväkirjamerkinnot sekä keskustelut Bengt von Törnen kanssa (1945 [1937]: 40–49). Kai Maasalo toteaa kauniisti VI sinfoniasta: "Sibelius oli aina ihailnut Mozartia ja Palestrinaa — tässä oli nyt Sibeliuksen *hommage* näille mestareille." (1964: 151).

Vaikka sinfoniasta tuli neliosainen klassisten sinfonioiden tapaan, sen osat liittyvät yhteen verrattoman kiinteästi; Tawaststjerna ei ole suotta verrannut sinfoniaa sen ajatuksellisen ja toiminnallisen ykseyden vuoksi "yhden henkilön draamamonologiaan" (1988: 152). Jos IV sinfonian neljä osaa muodostavat neljä eri näkökulmaa

tritonukseen, ovat eri sävellajeissa ja soveltavat korkeintaan ajatuksellisella tasolla samaa parillisen muodon periaatetta, niin VI sinfoniat osat ovat saman perusidean toisiinsa kiinteästi liittyviä variaatioita. D-finaliksen valta-asema läpi teoksen on kiistaton, jopa niin pitkälle, että 2. osa g-keskeisyydestään huolimatta nauliutuu melkein yhtä vahvasti sen d-dominantille. Renessanssiteorian mukaisesti tulkittuna muissa osissa käytetään autenttista d-oktaavia harmonisen jaon 5:4 mukaisesti, kun taas 2. osaa hallitsee aritmeettinen jako 4:5 (Aldrich 1969: 3); tällöin koko sinfoniaa ajatellen kyseessä on vain oktaavin sisäisen jaon painopisteen hetkellinen muutos (esim. 116).

Doorisen, tersseille perustuvan teeman dominanssi on läpi sinfonian ehdoton. Staattiseksi helposti leimautuvaan modaalisuuteen tuo jännitteen doorisen moodin ja mollin välinen vastakkaisuus: se perustuu näiden modusten kannalta keskeisten säveltasojen c/cis ja h/b väliseen kamppailuun, joka ulottuu sinfoniassa monelle tasolle. Mollin assosioituvan b-sävelen vaikutus näkyy ennen muuta 2. osan säveltaso- ja sävellajisuhteistossa sekä finaalin koodan etumerkinnässä, kun taas h:n painava rooli avausosan ja finaalin ratkaisuhetkillä liittyy osat yhteen. Erääksi keskeiseksi ongelmaksi muodostuukin kysymys: d-molli vai d-doorinen? Molemmilla on sanansa sanottavana, ja oikeastaan vasta sinfonian viimeinen partituurinsivu päättää painin doorisen hyväksi.

D-finaliksen ja C:n vastakkainasettelu on peräisin sinfonian valtateemasta, minkä ansiosta koherenssi lisääntyy kohisten tässä sinfonisessa organismissa, joka "kasvaa samalla vastustamattomalla voimalla ja loogisuudella kuin kasvien lehtiruodit. Siinä on luonnon vaistonvaraista välttämättömyyttä." (Julius Rabe; sit. Tawaststjerna 1988: 140). Sen lisäksi, että materiaallinen ja tonaalinen ykseys on VI sinfoniassa entisestään kohonnutta, avaus- ja päätösosan muodostama kehys on huomattavasti vahvempi kuin IV sinfoniassa: kun IV sinfoniassa reunaosien kehysmäisyys on ratkaisuna jotenkin formaalinen osien ekspressiivisestä yhtäläisyydestä huolimatta, VI sinfonian tapauksessa ääriosat toteuttavat liki saman kulun, muodostavat tonaalisesti ottaen laajat paradigmaattiset yksiköt hieman samalla tavalla kuin VII sinfonian pasuuna-teeman esiintymät tai sen vieläkin laajemmat temaattis-melodiset kulut, "laulut" (Väisälä 1990: 201–202).

Perinteisten muotomallien varsin vapaa soveltaminen VI sinfoniassa, ratkaisut, jotka ovat osakohtaisia, materiaalin kasvovoiman ja sinfonian eri osien perinteisten muoto-odotusten sekä konventionaalisten karakterien yhteensovittamisen tuloksia, viittaavat eittämättä Sibeliuksen suunnitelmiin sinfonisista fantasioista ja perinteisen sinfonian raamien ylittämisestä. Jo 1914 Sibelius oli kirjoittanut päiväkirjaansa, "että otsikko 'sinfonia' oli haitaksi tämänlaatuisille sävellyksille: 'Mutta — kun ne kerran ovat — tosiaankin ovat sinfonioita. Käsitettä täytyy laajentaa. Olen ainakin ollut myötävaikuttamassa siihen.' " (Tawaststjerna 1988: 26). Sibelius eteni syklisyydessä sekä eri tempokarakterien johtamisessa samasta perusmateriaalista VI sinfoniassaan

aivan VII sinfonian portille: VI sinfoniassa nämä piirteet toteutuvat materiaalin "liiallisen" samuuden välttämiseksi vielä erillisissä, mutta äärimmäisen kiinteästi yhteen liittyvissä osissa; kun VII sinfoniassa osarajat häipyivät, Sibelius löysi lopultakin tavoittelemansa sinfoniamuodon ideaalin. Abrahamin väitettä, jonka mukaan VI sinfonia "kokonaisuutena sisältää joitain hämmästyttävästi seitsemättä sinfoniaa ennakoivia kohtia" (1952 [1947]: 31), voi viedä vieläkin pidemmälle: keskittävien ja ykseydellisten pyrkimysten seuraava vaihe oli vääjäämättä tonaalisen sentralismin vieminen äärimilleen, yksikeskuksisuuteen pitäytyminen sekä perinteisen osajaon häivyttäminen. Sibeliuksen myöhäistuotannon hämmästyttävä paradoksi piileekin siinä, että tavoittaessaan materiaalinkäytön luonnollisen kehkeytyvyyden ja muodonnan näennäisen fantasianomaisuuden sekä vapautuessaan skeemoista hän lähestyy samalla uutta klassisuutta, tiivistynyttä ja pelkistynyttä universaalia musiikkiajattelua.

8. VII SINFONIA: SAAVUTETTU YKSEYS

8.1. Sinfoninen fantasia ja muodon tulkintaongelmia

Kiinnostuksen kasvu Sibeliuksen VII sinfoniaa kohtaan on viime vuosina ollut huomattava. Vaikkei Sibelius ole viimeisessä sinfoniassaan vallankumouksellinen tonaalikko tai kokeilija IV sinfonian tapaan, VII sinfonian muoto on koettu haastavaksi jopa tämän päivän säveltämisen problematiikasta käsin. Harvoiksi eivät ole jääneetkään yritykset, joita on tehty sinfonian muotokokonaisuuden määrittelemiseksi.

Sinfonian muoto koettiin ainutkertaiseksi ja samalla ongelmalliseksi heti sinfonian tultua julkisuuteen. Aiheen tähän antoi jo sinfonian jännittävä esi- ja varhaishistoria. Sibelius sai valmiiksi VII sinfoniansa 2.3.1924; tällöin sen nimenä oli 'Fantasia sinfonica', ja samalla nimellä uusi teos esiintyi vielä Tukholman kantaesityksen 24.3.1924 konserttiohjelmassa — tarkasti ottaen muodossa 'Fantasia sinfonico' (Parmet 1955: 126–127). Ensimmäinen maininta sinfoniasta on peräisin loppuvuodelta 1917, jolloin Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa (18.12.1917): "Minulla on sinfoniat VI ja VII päässäni." (Tawaststjerna 1978: 230). Sinfonian ensimmäinen varsinainen kuvaus löytyy Sibeliuksen kirjeestä, joka on päivätty 20.5.1918: "VII sinfonia. Elämänriemua ja elinvoimaa, välillä appassionatoa. Kolme osaa — viimeisenä 'helleeniläinen rondo'. ... Mitä tulee VI ja VII sinfoniaan, muuttuvat kenties suunnitelmat, riippuen musikaalisten ajatusten kehityksestä. Kuten aina, olen teemojeni orja ja alistun niiden vaatimuksiin." (Ekman 1956 (1935): 342). Lopputuloksena lähes kuusi vuotta myöhemmin oli sitten yksiosainen kokonaisuus, jolle Sibelius vasta epäröinnin jälkeen antoi sinfonian nimen: Simon Parmet onkin sitä mieltä, että lopullinen VII sinfonia ei ole sama teos kuin mistä kirjeessä on kysymys (1955: 122). Myös Kari Kilpeläinen on esittänyt, että sinfonia "luonnosten perusteella ei ole jäännettä jostain aiemmasta 3-osaisesta projektista, joka sitten osia yhdistämällä olisi muokattu yksiosaiseksi" ja että 1918 visiot "eivät, helleeninen rondo mukaan lukien, lainkaan toteutuneet, eivät ainakaan 7. sinfonian kohdalla, vaikka osa teoksesta yleensä rondoksi analysoidaankin." (1990: 68–69). On kyseessä sitten sama, alkuperäisen vision toteuttanut tai eri teos, joka tapauksessa on varmaa, että jotain ja ilmeisen paljon tällä välin oli tapahtunut.

Sibeliuksen epäröinti ja nimikkeen vaihtuminen 'sinfonisesta fantasiasta' sinfoniaksi liittyy epäilemättä siihen, että sinfonia sai yksiosaisen muodon: Sibeliuksen muotokielen kehitys kohden fuusiomuotoa, joka toteutui tätä ennen selvimmin V sinfonian kahden ensimmäisen osan yhteensulautumisessa, oli saavuttanut loogisen päätepisteen. Otsakkeen 'sinfoninen fantasia' on täytynyt olla Sibeliuksen kannalta täysin luonnollinen ratkaisu — tai ainakin hyvä kompromissi teoksen samanaikaisesti fantasianomaisen, sävelrunomaisia sekä sinfonisia aineksia sisältävän luonteen vuoksi (Ibid.: 71). Sibelius tajusi uuden teoksensa poikkeavan ratkaisevasti sinfonian ja sonaattimuodon lajiperinteestä (Parmet 1955: 129), josta vapautuminen alkoi V

sinfonian säveltämisen aikoihin; jo tällöin hän oli aikonut ottaa käyttöön nimikkeen 'fantasia sinfonica' (Tawaststjerna 1988: 194). Sinfoninen runo olisi ollut uuden teoksen lajiniimikkeeksi väärä: teos on sävelrunoksi liian kompleksi, moniteemainen ja luonteeltaan ei-ohjelmallinen. Johdettuaan sävellystä useampaan otteeseen Sibelius sittemmin havaitsi, että teos muodostaa itsessäänkin sinfonisen kokonaisuuden, joka ei vaatinut täydennykseen lisäosia (Salmenhaara 1984: 386). Jos sävellyks ei ollutkaan muodon suhteen perinteinen sinfonia, niin sisällön painavuuden puolesta Sibelius oli valmis sijoittamaan sen sinfonian kategoriaan (Parmet 1955: 130).

VII sinfonia ei ole useaosainen sinfonia, jättiläismäinen sonaattimuotoinen osa (Ibid.: 131) tai "moniosainen yksiosainen" muoto Lisztin h-molli-sonaatin tapaan (Salmenhaara 1984: 386); se on jotain uutta, vallankumouksellista sinfonian historiassa. Jo Sibeliuksen musiikin ensimmäiset kommentaattorit havaitsivat VII sinfonian ainutlaatuisuuden: mm. Olin Downes, "Sibeliuksen apostoli", kirjoitti varhain, että "sinfonia ei seuraa mitään perinnäisiä kaavoja. Siinä on saavutettu muoto, joka pikemminkin vapauttaa kuin vangitsee säveltäjän ajatukset." (1945: 95). Kuitenkaan ei ole puuttunut analyytikoita, jotka eivät olisi yrittäneet sovittaa teosta perinteisten lajiniimikkeiden vakiintuneeseen järjestelmään. Downesin ajatuksia täsmällisemmät muodon kuvaukset perustettiin itsestään selvästi moniosaisuuteen ja sonaattimuotoon, sinfonian perinteisiin kulmakiviin.

Niinpä ei olekaan ihme, että Cecil Gray 1935 ilmestyneessä kirjassaan, jonka Jussi Jalas käänsi ja varusti kommentteilla, näkee sinfonian neljästä jaksosta muodostuvana jättiläisosana: hidasta johdantoa seuraa kohtuullisen nopea jakso, jonka jälkeen tulevat vielä scherzon tapainen vaihe ja vihdoin monumentaalinen finaali (Gray: 71; Gray-Jalas 1945: 103). Neliosaisuuden säilyttämisen lisäksi kokonaisuudesta käy ilmi Grayn mielestä myös "oikeaoppisen sonaattimuodon periaate: esittelyn, kehittelyn ja kertauksen kolmiyhteinen symmetria" (Ibid.). Molemmat periaatteet yhdistyvät Grayn analyysissä niin, että johdantovaihe on samalla esittely; toinen vaihe (12:6-) ja scherzo muodostaisivat kehittelyn ja "loppu on selvästi kertausjakson luonteinen" (Ibid.). Jalas kutsuu kommentteissaan puiden pastoraalista aihetta 'pääteemaksi' (4:1-), josten polyfoniavaihetta 'sivuteemaksi' (5:6-) ja majesteettista pasuunateemaa 'lopputeemaksi' (9:2-) (1945: 105-106). Nils-Eric Ringbom yhtyy samaan tulkintaan (1948: 206), ja neliosaiseksi — Adagio, Vivacissimo, Allegro moderato, Adagion lyhennetty kertaus — sonaattimuodoksi sinfonian kokee myös Erik Tawaststjerna (1988: 196).

Sonaattimuodon ja sinfoniasyklin kannalla on ensimmäinen suomalainen Sibeliuksen koko sinfoniatuotannon analysoinut Eino Roiha, joka 1941 ilmestyneessä väitöskirjassaan katsoo sinfonian koostuvan kolmesta vaiheesta (79). Ensimmäistä vaihetta pää-, sivu- ja lopputeemoineen (3:1-12:6) Roiha pitää sonaattimuodon ekspositiona; toinen vaihe (12:7-40:5) olisi alkupuoleltaan kehittelyn luonteinen jonosikermä; kolmas vaihe (40:6-76:9) on Roihan mukaan "iloinen finaali", muotona niinikään Krohnin terminologian mukainen jonosikermä (Ibid.: 79-80).

Ernst Tanzberger, Sibeliuksen harvinainen ymmärtäjä saksalaisella kielialueella, jakaa Roihan käsityksen kolmiosaisuudesta ja muodon rajapaikoista (12:6) ja (40:2) (1962: 133–140). Tanzbergerin analyysimenetelmänä on Wagner-tutkija Alfred Lorenzilta omaksuttu järjestelmä, joka perustuu muutaman muotoperiaatteen aksiomaattiseen käyttöön yksityiskohtien tasolta aina koko teoksen tasolle asti; vaikka nimikkeet ja ryhmittelyperiaatteet ovat toisenlaiset, henkinen sukulaisuus Ilmari Krohnin muoto-opin kanssa on ilmeinen. Koko sinfonia on Tanzbergerin mukaan *Bogenform* (=kaarimuoto) ABA pasuunateemojen esiintymisien (c-c'-c) perusteella (Ibid.: 139–140). Sinfonian yksityiskohtaisempi rakenne on Tanzbergerin tekstin sisällöstä poimittuna seuraavanlainen (Ibid.: 133–140):

I OSA

Aufgesang	(3:1–5:6)	a	}	GEGENBAR baa + c
Stollen	(5:6–6:15)	b		
Stollen	(6:15–8:2)	b		
Zwischensatz.	(8:3–9:2)			
Coda	(9:2–12:5)	c+g+a+b		

II OSA

Stollen	(12:6–13:3)	d	}	BAR aab	}	POTENZ. BAR AAB
Stollen	(13:3–13:6)	d				
Abgesang	(13:7–17:1)	d+d1	}	BAR aab		
Stollen	(17:2–17:4)	d				
Stollen	(17:5–18:1)	d	}	BAR aab		
Abgesang	(18:1–20:1)	d+d1				
Stollen	(20:2–21:2)	e	}	BAR aab		
Stollen	(21:2–22:6)	e1				
Abgesang	(22:6–24:7)	d+e+e1	}			
Abgesang	(24:7–29:1)					
Coda	(29:1–40:2)	c1+b1+b2				

III OSA

Einleitung	(40:2–42:11)	e+f	}	STROPHEN FORM e+aa1a2
Strophe A	(42:11–50:1)	f+g		
Strophe A1	(50:2–51:6)	f+g		
Strophe A 2	(54:7–64:7)	f+g+h+i		
Coda	(64:7–68:1)	g		
	(68:2–76:9)	c+g+a+b+a1		

Ensimmäinen osa on vasta-*Bar*-muoto (baa), toinen osa potensoitu *Bar*-muoto (AAB), jonka alaosat ovat myös *Bar*-muotoja (aab), ja kolmas osa on kolmisäkeistöinen säkeistömuoto (aaa).

Vaikka Tanzbergerin tulkinta sisältääkin osuvia huomioita — näitä ovat mm. II osan 1. ja 3. *Bar*-muodon alajaot, jotka kuvaavat hyvin musiikin jäsentymistä, sekä rondon tulkinta johdannolliseksi säkeistömuodoksi — , analyysistä löytyy myös arveluttavia piirteitä. Tällaisia ovat esimerkiksi pasuunateeman kokeminen aina muotoyksiköistä irrallisiksi koodavaiheiksi, vaikka etenkin ensimmäisessä osassa pasuunateema on juuri se, johon kaikki tähtää, se ei ole vain lisuke; toisaalta tulkinta paljastaa sinfonian finalistisen luonteen. Hankalaa on kokea koko I osa *Gegenbar*-muodoksi, joka sinänsä on jo käsitkummajainen: sen *Stollenit* eivät ole yhteismitallisia, ja koko lopun käsittäminen koodaksi pasuunateemasta aina tempovaihdokseen (12:6) asti on summittainen ratkaisu. II osan 1. *Bar*-muodon *Abgesang*-vaihe on ylipitkä edeltäviin *Stollen*-yksiköihin verrattuna. Ylipäättäänkin *Bar*-nimitys merkitsee tässä sen tosiasian kiertämistä, että voi olla olemassa parillisikiäkin ryhmytyksiä kuten II osan 3. *Bar*-muodossa, jossa esiintyy kaksi *Abgesang*-yksikköä; on tietysti mukavaa saada lopputulokseksi potensoitu *Bar*, mikä tuo samalla lisävahvistusta analyysijärjestelmän uskottavuudelle.

Kaikki analytyykot ovat yhtä mieltä pasuunateeman keskeisestä roolista sinfoniaa kiinteyttävänä tekijänä. Kuitenkin vain D. F. Tovey uskaltaa kutsua pasuunateemaa 'pääteemaksi' (1981 [1935–9]: 502); Krohn puhuu "pää- ja kertaussikermän leimallisimmasta ainesosasta" (1942: 201); Jalas (Gray-Jalas 1945: 106) ja Roiha (1941: 79) käyttävät lopputeemanimitystä; Tanzberger käsittää sen 'koodateemaksi' (1962: 134). Jos korostetaan pasuunateeman kertautuvaa roolia, on hyvin luonnollista päätyä joko rondomaiseen tai kehysmäiseen muotoratkaisuun. Krohnin mukaan kyseessä on laajennettu viisijakso, jossa pasuunateeman kolminkertaisesta esiintymisestä syntyvät rondon kolme pääsikermää: ensimmäistä pääsikermää edeltää johdanto (E=*Einleitung*); ensimmäisen sivusikermän ja pääsikermän ensimmäisen kertauksen välissä on ylimeno (Ü=*Übergang*); toiseen sivusikermään tullaan samalla ylimenolla, joka johtaa myös toisen sivusikermän kertaukseen; vihdoin myös kolmanteen pääsikermään tullaan ylimenolla (1942: 200–203). Muotoa voi kuvata kirjainsarjalla E A B Ü A' ÜC Ü C' Ü A" (Ibid.):

E	(3:1–5:5)	C	(40:2–45:5)
A	(5:6–12:2)	Ü	(45:6–50:1)
B	(12:3–22:8)	C'	(50:2–58:4)
Ü	(23:1–30:1)	Ü	(58:5–68:1)
A'	(30:2–36:3)	A''	(68:2–76:9)
Ü	(36:4–40:1)		

Rondotulkinta ei ole mahdoton, vaan pikemminkin järjvä ja ryhdikäs muotoratkaisu, mikä ei estä silti löytämästä Krohnin tulkinnasta ontuvia kohtia: näitä ovat johdannon rajaaminen, Vivacissimo-vaiheen joutuminen vähempiarvoiseksi muotovaiheeksi edeltävään kohtuutempoiseen jaksoon verrattuna, edelleen Vivacissimo-ylimenon alkamishetki, "helleenisen rondon" merkityksen väheneminen sen saatua vain kertautuvan sivusikermän funktion sekä kahden viimeisen ylimenon aloittaminen omituisista paikoista. Krohn ei selvästikään operoi harmonialla.

Arnold Whittall on suhteellisen lähellä Krohnin muotokäsitystä, vaikka hän onkin sitä mieltä, ettei kyseessä ole "vain sinfonia, vaan sinfonisen muodon uusi kehitysvaihe" (1977: 21), ja vaikka hän kiinnittääkin harmoniaan enemmän huomiota kuin moni aiempi analyytikko. Whittall on valmis käyttämään soveltaen käsitteitä 'esittely', 'kehittäminen' ja 'kertaus', kunhan muistetaan, että ne ovat vain taustaperiaatteita, joita on modifioitu suuresti (Ibid.: 22). Loppujen lopuksi hän sitten pasuunateemojen esiintymisen perusteella kallistuu rondotyypin, "melkein symmetrisen kehysmuodon" suuntaan (Ibid.: 23); "helleenisen rondon" tehtäväksi hän näkee sen, ettei sinfonia lankea ennalta aavistettavaan symmetrisyyteen (Ibid.).

Olin Downesin julistamalla muodon vapaan kasvun idealla — "Sinfonian tekotapa on joustavuudessaan ja vapaudessaan vallan ihmeellinen. Aiheiden kehittäminen ei seuraa mitään muodollisia kaavoja." (1945: 92) — on ollut useitakin kannattajia. Varhaisimpia heistä on Gerald Abraham: "Sibeliuksen VII sinfonian merkittävimpiä piirteitä on se, että se on *orgaaninen* (kursivointi Abrahamin) sinfonia yhdessä osassa ... yksi ainoa jakamaton organismi" (1952 [1947]: 35). Abrahamin mukaan Sibeliuksen sinfonioissa toteutui yhdentymiskehitys, joka alkoi II sinfonian ylimenossa scherzosta finaaliin ja joka tuotti III sinfonian 3. osassa sekä V sinfonian 1. osassa kahden osan yhteenliittymän; VII sinfoniassa osien sulautuminen yhdistyy IV sinfonian vahvaan tiiviyteen (Ibid.). Sinfonian rakennetta voikin näin ollen eritellä vain ottamalla siitä esiin sektioita, lohkoja, vaikka sinfonia ei olekaan sektionaalinen perinteisessä mielessä, sillä sektiot liittyvät toisiinsa huomaamatta ja katkaisematta sinfonian loogista etenemistä (Ibid.: 35–36):

A	ekspositio,	Adagio (92 tahtia, sivut 3–12)
B	kehittely, transitio	Un pochettino meno adagio (41 tahtia, sivut 12–20) (22 tahtia)
C	scherzo, transitio	Vivacissimo (53 tahtia, sivut 23–29) (13 tahtia)
D	kehittely, transitio	Adagio (20 tahtia, sivut 30–36) (16 tahtia)
E	Allegro molto moderato	(151 tahtia, sivut 40–59)
F	toinen scherzo, transitio	Presto (40 tahtia, sivut 59–64) (27 tahtia)
G	kertaus,	Adagio (50 tahtia, sivut 68–76)

Sektiojaossa ovat havaittavissa muista analyyseista tutut rajakohdat, tempovaihdokset on otettu huomioon, mutta joukossa on myös sekaannuksia. Transitiot scherzoon ja rondon ovat hyväksyttävissä, mutta muutoin Abraham sekoittaa transition ja dominanttiurkupisteen käsitteet: urkupisteistä on kysymys siirryttäessä keskimmaiseen Adagioon (kirjain D) sekä päätös-Adagioon (kirjain G). Abraham ei ole myöskään tiennyt mitä tehdä "helleenisellä rondolla", se kun saa tempo-otsakkeen muotomäärityksen sijaan; toinen scherzo (kirjain F) on funktioltaan lähinnä transitorinen.

Alan T. Jordan ei ota väitöskirjassaan (1984) täsmällistä kantaa kokonaismuotoon, vaan siteeraa Abrahamia ja Whittallia sekä esittää seuraavantyyppisen rakennekaavion (125):

	tahdit	sivut
johdanto	001–014	(03:1–04:8)
A	014–092	(04:8–12:5)
B	093–133	(12:6–20:1)
C	134–208	(20:2–29:1)
A´	208–241	(29:1–36:3)
D	242–257	(36:4–40:1)
transitio	258–260	(40:2–40:4)
E	261–319	(40:5–46:2)
transitio	320–342	(46:3–50:1)
E´	343–408	(50:2–59:1)
transitio	409–448	(59:2–64:7)
A´´	449–505	(64:7–74:7)
kooda	506–525	(74:8–76:9)

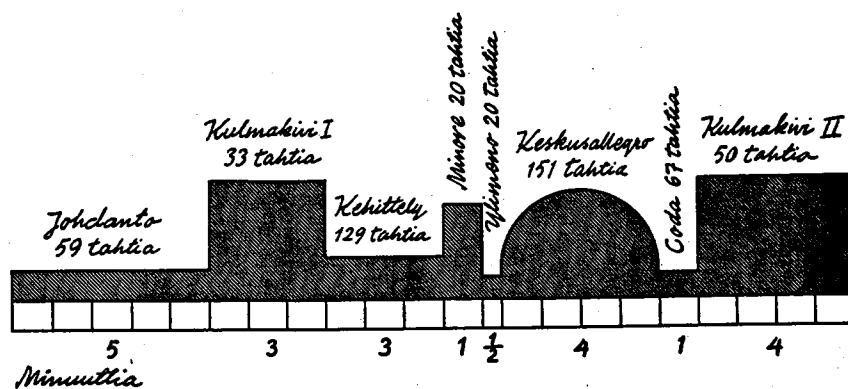
Sektiojako on koko lailla hyväksyttävissä. Huomiota herättää johdannon rajapaalu, joka on isketty harmonisin perustein tahtiin 14 (4:8), vaikka se voitaisiin yhtä hyvin sijoittaa muihinkin yhtä heikkoihin kadenssitilanteisiin; temaattinen avaus on selvästi tahdissa 7 (4:1). Transitio-käsitettä Jordan käyttää holtittomasti: pieni kolmen tahdin muodostama kokonaisuus (t. 258–260) on saanut transitio-nimityksen, vaikka se on D-vaiheen aloittaman prosessin päätösvaihe; D-vaihe on puolestaan transitio, jota nimitystä Jordan myös siitä käyttää, mutta vasta kun se ilmestyy myöhemmin uudelleen rondon keskellä (t. 320–342). Koodan aloittaminen tilanteesta, jossa koko teoksen tärkein harmoninen jännite odottaa purkamista, on mahdollista temaattisin kriteerein.

Robert Layton painottaa sinfonian ainutlaatuisuutta: "Seitsemännessä sinfoniassa huomaamme Sibeliuksen vapautuneen kaikista sävellajeihin, 'teemoihin' jne. liittyvistä stereotyyppisistä muotokonventioista, jotta hän saavuttaisi omalakisien yhtenäisyyden, huomaamme" — ja seuraavaksi Layton siteeraa Ernest Newmania (1932: 7) —, "että muoto on ideoiden korrelaatti ja sen vuoksi lopputuloksena 'jonkin muodon' asemasta yksinkertaisesti *muoto*" (kursivointi Newmanin) (1984 [1965]: 57). Muoto-nimikkeitä 'kehittely', 'scherzo' jne. onkin Laytonin mielestä pidettävä lähinnä epäadekvaatteina "työskentelynimityksinä" (Ibid.: 58). Myös Newman on sitä mieltä, että Lisztin kehittämän yksiosaisen, mutta yhä perinteiseen moniosaiseen sonaatti- tai sinfoniasykliin palautettavissa olevan muodon loogisesti seuraava kehitysvaihe on sellainen yksiosainen sinfoniamuoto, joka hylkää täydelleen vanhat muotorakenteet, sektioiden, sävellajien ja teemojen välisen stereotyyppisen tasapainon ja saavuttaa uudelle periaatteelle perustuvan ykseyden (1932: 7); tällaisen uuden ajattelun toteutumiksi Newman näkee *Tapiolan* ja VII sinfonian (Ibid.: 10–11).

Simon Parmet on yhtä mieltä väittäessään, että "on täysin hyödytöntä keskustella tämän arvoituksellisen teoksen rakenteesta aiemmilta kausilta peräisin olevien termien ja käsitteiden avulla" (1955: 131). Parmetin tulkinnan mukaan sinfonian muoto lepää lähes samanlaisten, teoksen ääripäissä sijaitsevien "kulmakivien" varassa: ensimmäistä "kulmakiveä" edeltää laaja johdanto, ja sen jälkeen tuleva kehitysvaihe johtaa pääsektion tiivistettyyn kertaukseen mollissa klassisen variaatiomuodon tapaan ("minore-variaatio"); silta vie "keskusallegroon", joka on sinfoninen sonaattimuoto, ja sitä seuraava kooda yhdistää "keskusallegron" ("helleenisen rondon") toiseen "kulmakiveen" (Ibid.: 131–132). Kaavioksi muutettuna Parmetin käsitys muodosta näyttää seuraavanlaiselta (Ibid.):

johdanto	(3:1–9:1)	keskusallegro	(40:2–59:1)
kulmakivi I	(9:2–12:5)	coda	(59:2–68:1)
kehittely	(12:6–30:1)	kulmakivi II	(68:1–76:9)
minore	(30:2–6:3)		
ylimeno	(36:3–40:1)		

Parmetin näkemys teoksesta on harvinaisen onnistunut. Tärkeät vaiheet tulevat enimmäkseen hyvin esiin tässä jaottelussa, vaikka kehittyvaiheeseen hukkuvatkin ensimmäistä pasuunateemaa seuraavat tapahtumat scherzo mukaan lukien. "Keskusallegron" sisäinen transitio jää analyysissä huomiotta, ja kooda on ymmärrettävä lähinnä "keskusallegron" päätepisteenä. Parmet on laatinut sinfoniasta myös diagrammin, josta käyvät ilmi eri sektioiden kestot ja kesto-suhteet minuutteina; kestoja laskiessa Parmet lienee käyttänyt apunaan Sibeliuksen itsensä ehdotuksia metronomilukemiksi eri muotovaiheille (Anonyymi 1943: 12; Cherniavsky 1950: 53–55) sekä mahdollisesti Sergei Koussevitzkyn edelleenkin esikuvallista levytystä vuodelta 1933, joka tulee vähän yli 21 minuutin kestoineen varsin lähelle sinfonian kokonaiskestoja Parmetin taulukossa (Ibid.: 133):



Mielenkiintoisia tuloksia kaaviossa ovat "kulmakivien" 3 ja 4 minuutin kestot, joihin vertautuu lähinnä "keskusallegro" 4 minuutin kestoineen; "minore-variaatio" on vain 1 minuutin mittainen, kun taas "johdannon" 5 minuutin laajuus olisi merkki Sibeliuksen musiikin hitaasti, etsiskelevästi käynnistyvästä luonteesta. Kiintoisaa on myös, että "kulmakiviä" lukuun ottamatta muodon symmetria on hajoitettu tehokkaasti. Sinfonian eri sektioiden kestot noudattavat suhteellisen tarkasti Fibonacci-lukusarjaa (1,2,3,5,8,13,21 jne.), minkä vuoksi Jussi Jalas on Parmetin diagrammin nähtyään keksinyt mielestään Sibeliuksen sinfonioiden rakenteiden salaisuudeksi kultaisen leikkauksen noudattamisen: johdannon päätös ja ensimmäisen

"kulmakiven" päätös sopivat lukusarjaan, minkä lisäksi "keskusallegron" alkaminen osuisi koko teoksen kultaisen leikkauksen kohtaan (Parmet 1959 [1955]: 130–131). Asian lopullinen ratkaisu jää tietenkin Sibeliuksen itsensä salaisuudeksi, mutta mikään ei estä uskomasta myös tämänkaltaiseen tietoiseen ajalliseen suunnitteluun säveltäjän puolelta.

Jos tutkitaan VII sinfoniaa ja sen jäsentymistä tonaalisesta suunnitelmasta käsin — kuten Lionel Pike ansiokkaassa tutkimuksessaan *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic'* —, on helppo havaita, että yksiosainen organismi oli ainoa looginen lopputulos, johon Sibelius saattoi päätyä monotonaalisesta konseptiostaan käsin (1978: 212–213). Sinfonian muoto on Piken mukaan täydelleen materiaalin ja tonaalisen C-keskeisyyden määräämä (Ibid.).

8.2. Melodis-temaattinen ajattelu

8.2.1. Adagio-aihe lähtökohtana

VII sinfonian yhteydessä, jos missä, on puhuttu paljon teoksen orgaanisesta yhteydestä, organismiluonteesta, siitä kuinka muoto kasvaa materiaalista: "Musiikki yksinkertaisesti kasvaa aiheitujen sisäisen selittämättömän voiman pakottamana." (Downes 1945: 92); "Sibeliuksen VII sinfonian muoto ja rakenne ovat valitun materiaalin todellisen luonteen sanelemia." (Pike 1978: 212); "muoto on ideoiden korrelaatti" (Layton 1984 [1965]: 57); "Monissa sinfonianosissaan ... Sibelius oli antanut teemojen määrätä muodon. Nyt hän antoi teemojen määrätä kokonaisen sinfonian muodon." (Salmenhaara 1984: 391). Tästä eittämättä oikeasta perusteesta huolimatta vain harvat analyttikot ovat ottaneet seuraavan askeleen ja näyttäneet, miten muodon ja materiaalin yhteys lopulta toimii.

Monien analyttikoiden käsitys muodosta on verrattain mekanistinen ja perustuu ulkoisen hahmon tarkasteluun: jäsentymisperusteina pidetään lähinnä tempo- ja tekstuurikontrasteja, jotka osuvat yksiin tärkeiden temaattisten hahmojen esiintymisten kera. Useimmat kirjoittajat ovatkin tyytyneet Sibeliuksen VII sinfonian suhteen vain teemojen luettelemiseen ja joidenkin niitä yhdistävien piirteiden kirjaamiseen. Materiaalisuhteiden monimutkaisen verkoston järjestelmää, teoksen materiaalista elämää ja historiaa, muotoa siinä mielessä, mikä on materiaalin kehityksen tuottama struktuuri, hahmo, juoni, ei ole selvitetty perusteellisesti. Jordan esittelee tärkeimpien motiivien ja teemojen luettelon (1984: 127), mutta se ei ole täydellinen; motiivisiin suhteisiin hän ei puutu lainkaan. Abrahamin suppean katsauksen tärkein anti on tiedossa, että pasuunateeman alku on peräisin tahdin 12 (4:6) klarinettirepliekistä (1952 [1947]: 36); joitain muitakin johdannaisuuksia luetellaan. Kunnianhimoisimpia on Parmetin yritys sinfonian motiivisisällön kuvaamiseksi. Hän on keksinyt yhteyden

pasuunateeman ja sitä edeltävän polyfoniajakson välille: tahtien 34–38 (6:11–15) toisen viulun osuus toistuu semmoisenaan oboe 1:ssä ja käyrätorvi 1:ssä kontrapunktina pasuunateemalle (9:6–10:1) (1955: 135–137). Samoin Parmet johtaa scherzon aiheet edeltävästä kohtuutempoisesta "kehittelyvaiheesta" ja pasuunateemaa seuraavista laskevista aiheista (Ibid.: 137–139). Erityisen huolellisesti Parmet selvittää sinfonian ydinmotiivina pitämänsä nelisävelisen aiheen vaiheita (Ibid.: 135–145). Sen sijaan Parmet ei esitä minkäänlaista tulkintaa motiivien tai teemojen perheyhtäläisyyksistä, niiden eri kategorioista.

Parmetin huomioita pasuunateeman ja sitä ennakoivan hymnivaiheen välisistä yhteyksistä on vienyt huomattavasti pidemmälle Olli Väisälä kirjoituksessaan *Sibeliuksen VII sinfonian melodisen aiheiston sukulaisuussuhteista* (1990). Väisälä osoittaa paradigmaattisissa analyyseissaan, kuinka pasuunateemajakso seurannaisilmioineen (7:1–12:2) muodostaa sinfonialle keskeisen referenssijakson: "Pasuunateemajakso on sinfonian pohjana olevan abstraktin idean konkretisoituma. Muut keskeiset jaksot ovat ... suhteutettavissa tähän valtaideaan." (Ibid.: 201). "Johdannon johdannossa" (s.4–5) "pasuunateemajakson vaiheet tulevat fragmentaarisesti ennakoituiksi" (Ibid.); "hymnijakso" (5:6–9:1) "on luonteeltaan johdattava pasuunateemaan nähden" (Ibid.: 191); "kiihdytysvaihe ja 'scherzo'" (12:6–29:6) on "transformaatioprosessi", joka käyttää "raaka-aineenaan pasuunateemajakson ulompia vaiheita" (Ibid.: 198); teemallisesti "epämuodostuneen" "minore-variaation" (30:1–36:3) jälkeen rondoteema (40:6 tai 42:11–59:1) on synteesi pasuunateeman avauksesta ja sitä seuranneesta g-alkuisesta sekvenssistä (Ibid.). Kun Väisälä toteaa, että "mahdollista on myös ajatella varsinaista rondoteemaa edeltävä 'tunnusteluvaihe' (40:6–42:10) vastaavan pasuunateemassa sekvenssaalista vaihetta edeltävää varsinaista pasuunateemaa 'vastaänineen'" (Ibid.: 198–200), tätä yhteyttä ilmeisempänä voi pitää musiikin tuottamaa psykologista vaikutelmaa, jonka mukaan sekä pasuunateemaa että rondoteemaa edeltää "tunnusteluvaihe": edelliseen tullaan hymnijaksolla ja jälkimmäiseen rondoteeman kiinteytymättömällä versiolla.

Väisälän analyysin keskeinen ansio on huomiossa, että "pasuunateemajakso on Sibeliuksen mielessä alati soiva malli, jonka yksityiskohdat ovat valmiina sopivan tilaisuuden tullen astumaan eri jaksojen pintatasolle" (Ibid.: 201). Pasuunateeman kantavasta tehtävästä huolimatta Väisälä ei pidä tulosta johdannoin ja ylimenoin varustettuna variaatiomuotona, sillä "tonaalis-harmoninen analyysi paljastaa musiikin pohjavirtausten usein olevan yhteisistä melodisista juonteista huolimatta jopa täysin vastakkaisuuntaiset" (Ibid.: 201). "Mutta selvältä näyttää, että ... jaksot ... ilmentävät kaikki samaa teoksen taustalla häilyvää perusnäkyä. Tai toisella tapaa ajateltuna: sinfonian musiikki on kaikki kotoisin samasta sisäisen laulun lähteestä, jonka olemassaolo on samalla koko sinfonian olemassaolon syy." (Ibid.: 202).

Väisälän analyysi on saanut välittömän vahvistuksen Kari Kilpeläisen tekemistä luonnostutkimuksista. Luonnosten perusteella jo 1910-luvun puolivälissä V ja VI

sinfonian aiheiston joukkoon ilmaantui adagio-tyyppinen aihe, joka pyrki laajenemaan ja itsenäistymään (Kilpeläinen 1990: 40–45). Kilpeläinen on luonnoksia tutkiessaan saanut "vaikutelman, että Sibelius oli erityisen ihastunut adagio-aiheeseen mutta että hän ei oikein tiennyt kuinka käyttää sitä, ja siksi se vaivasi häntä erityisen paljon. Todellisuudessa hän ilmeisesti jo aavisti adagio-teeman tärkeyden ja pyrki siksi kartoittamaan kaikki sen sisältämät mahdollisuudet. ... hän hahmotteli pitkää melodiaa rungoksi tulevalle musiikille" (Ibid.: 46). Kilpeläisen mukaan VII sinfonian kohdalla "adagio-aihe ja sitten -teema näyttävät olleen koko työskentelyn ydinkohta." (Ibid.: 69); "pitkä, lopullisessa partituurissa äänestä toiseen siirtyvä melodinen linja on varsinainen rakenne-elementti" (Ibid.: 66); sinfonian "perustana ovat nimenomaan adagio-aiheen muunnokset, joilla on tietty rytmis-melodinen identiteetti" (Ibid.); siten myös teoksessa keskeisessä asemassa oleva pasuunateema "on eräs adagio-aiheen muunnelmista" (Ibid.: 64).

Kun teoksen "synty kietoutui epätavallisen voimakkaasti yhden aiheen ympärille, vaikka siinä esiintyy myös muuta materiaalia" (Ibid.: 71), Kilpeläisen mielestä "teoksen yksiosainen muoto ei ... ollut alkuperäinen tavoite ... vaan seuraus sävellysprosessin kulusta" (Ibid.: 70). Kun Kilpeläinen kuitenkin luonnosten perusteella kieltää kolmiosaisen alkuprojektin mahdollisuuden sekä siihen kuuluneen "helleenisen rondon" sisällyttämisen lopputulokseen siitä syystä, että "olisi ollut vaikeaa saada eri osille omaa luonnetta samaa materiaalia käyttäen" (Ibid.: 68–69), hänen todistelunsa ei ole täysin aukotonta. Beethovenin käyttämä, "kontrastoivan johdannaisen" ideaan perustuva sävellystekniikka (ks. esim. Dahlhaus 1988 [1987]: 170) sekä Lisztin kehittämä, transformaatioprosessin tuloksena syntyvä karakterimuunnoksen idea perustuvat nimenomaan hahmon säilymiseen ennallaan, siis materiaalin samuuteen, ja vain ulkoasun — rytmien, tempon, sointutaustan, säestyksen, tekstuurin — muuttamiseen teemaa seuraavassa kehityksessä; sitä paitsi jo Sibeliuksen VI sinfonia perustuu yhteen ainoaan aiheeseen ja sen parafraseeraukseen. Epäsuorasti näyttäisi siltä, että Kilpeläinen on neliosaisen alkuprojektin kannalla, kun hän sanoo, että "kyseessä oli lähinnä toisen, siis adagion, ja neljännen osan yhdistyminen" (Ibid.: 68), ja kun hän toteaa Sibeliuksen jossain vaiheessa huomanneen, että "muihin osiin tarkoitettu materiaali oli enimmäkseen jonkinlaista sukua adagion materiaalille tai ainakin sen kanssa hyvin yhteen sopivaa." (Ibid.: 69). Joskaan luonnokset eivät sisällä rondo-suunnitelmaa, niin lopputuloksessa sivulta 40 sivulle 59 ulottuva jakso on täysin yksiselitteisesti analysoitavissa esivaiheen omaavaksi rondoksi kolmine pääsäkeistöineen sekä niiden väliin sijoittuvine episodeineen; jakson rondoteema on myös osoitettavissa pasuunateeman karakterivariantiksi. Kilpelän kirjoituksen sisältämät muotoanalyttiset ongelmat eivät tee tyhjäksi hänen pääideansa toimivuutta: Sibelius, "teemojensa orja", saavutti yksiosaisen sinfoniakonseption nimenomaan materiaalinsa pakottamana (Ibid.: 71).

Päätyminen VII sinfoniassa näin pitkien paradigmaattisten jaksoiden käyttämiseen ja

yhden jakson — Adagio-teeman — hyödyntämiseen koko osan perustana oli itse asiassa tulosta johdonmukaisesta kehityksestä. Jo III sinfonian 2. osa voidaan nähdä yhden ja saman, 16:sta säkeestä koostuvan pitkän melodia-kokonaisuuden nelinker-
 taisen esiintymisen synnyttämäksi kokonaisuudeksi; sinfonian 3. osan finaalinvaihe koostuu sekkin neljästä hymnijaksosta, joista kolme viimeistä ovat vain taitavasti hajautettuja avausversion toistoja. IV sinfonian 2. osan triovaihe toistuu karakterisesti muuntuneena Doppio più lento -vaiheessa; myös saman sinfonian hidas osa teeman vähittäisine kehkeytymisineen on muoto, joka perustuu melodisen idean kokonaisuutta organisoivaan rooliin. V sinfonian hitaan osan omalaatuinen variaatiomuoto rakentuu tietyn melodiakokonaisuuden vapaalle hyödyntämiselle. VI sinfonian ääriosien tonaalisen disposition samankaltaisuus tekee niistä lähes osan laajuiset tonaalisesti paradigmaattiset yksiköt; sinfonian finaalia kehystävät jaksot liittyvät toisiinsa saman aineiston transponoidulla palaamisella. Laajemmalti ottaen jo II sinfonian 2. ja 4. osassa ilmaantuva muodon kahtiajakautuvuus, binaarisuus — se on tulosta alkupuoliskon transponoinnista toonikatasoiseksi jälkipuoliskoksi — on merkki pyrkimyksestä saattaa laajat muotovaiheet saman tai samantyyppisen kehityskulun, pitkän melodisen jakson alaiseksi. Teema ja variaatio tai teema ja variaatioita: olisiko siinä Sibeliuksen muotoajattelun ydin kaikessa yksinkertaisuudessaan? Kannattaa muistaa, mitä säveltäjä sanoi fragmenttiteorian kannattajille (Levas 1986 [1960]: 385) ja mikä oli hänen Mozart-ihailunsa syy: "Mielestäni Mozartin allegro on sinfonian osan täydellisin esikuva. Ajatelkaa sen ihmeellistä yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta! Se on kuin keskeytymätön virta, missä mikään ei ole silmiinpistävää eikä vaikuta häiritsevästi muuhun." (Törne 1945 [1937]: 42).

8.2.2. Ajatuksen jatkuvuus temaattisella tasolla

Sinfonia kiertyy epäilemättä adagio-aiheen ympärille, mutta ansaitakseen sinfonian nimen teoksen täytyy olla samalla moniaineksinen. Pitkästä melodiarungosta löytyykin toisistaan erottuvia ainesosia, erilaisille säveltaasoilmiölle perustuvia motiivikategorioita. Howell jakaa sinfonian aiheet neljään ryhmään: I) asteettaiset kuviot; II) asteikko, jota laajempia intervaleja prolongoivat, kiertävät kuviot (*turn*) ornamentoivat; III) kiertävät kuviot, jotka laajenevat ja sisältävät myös kromatiikkaa; IV) murto-sointuhahmot, joihin sisältyy myös asteettaisia tai kiertäviä kuvioita (1985: 109; ks. myös Howellin esim. 36).

Mutta pelkkä moniaineksisuus ei riitä: aiheiden välillä tulee olla sisäisiä kytkentöjä, jotta tuloksena olisi "syvälinen logiikka"; analyysin tehtävänä on selvittää aiheiden funktiot sinfonisen kokonaisstruktuurin sisällä (Howell 1985: 108). Howell käykin läpi menestyksekkäästi ja varsin yksityiskohtaisesti ensiksi pasuunateemaan johtavan kehityksen; vaihe vaiheelta hän näyttää, kuinka partituurin toisella sivulla (s.4) ensi

kertaa esiintyvä kiertävä aihe yhdistyy avauksen astekulkuun ensin jousten polyfonia-jaksossa (5:6–) ja kuinka pasuunateema on paitsi synteesi edeltävästä kehityksestä myös jotain uutta, sillä sen myötä ilmaantuu arpeggio-elementti sävellajin määrittävässä ja ensi kertaa pystyttävässä funktiossa (Ibid.: 111–114); motiivien synteesi (tai vähintäänkin niiden yhdistäminen) osuu myöhemminkin yksin erityisen merkittävien tonaalis-harmonisten tapahtumien kanssa (Ibid.: 119). Jos asteikkoaiheilla (Howellin tyyppi I) on johdettava, valmistava ja hanakasti synteesiin pyrkivä luonne, kiertävä aihe (tyyppi II) on aktiivinen kadenssitilanteissa (Ibid.); tyyppi III:n tehtävänä on toimia transitorisissa modulaatioissa, harmonisten tapahtumien tasolla, ja tyyppi IV artikuloi muotoa strukturaalisten modulaatioiden, tonaalisen organisaation tasolla (Ibid.: 118).

Sibeliukselle luonteenomaisesta ajatusten kytkennästä ja jatkuvuuden tekniikasta tarjoaa hyvän esimerkin tempomerkinnästä Un pochett. meno adagio alkava vaihe. Se käynnistyy sibeliaanista molliduuriasteikkoa käyttävällä (Alesaro 1990) synteessimelodialla (**esim. 117:I**; 12:7–13:3), joka yhdistää asteikkoaiheen ja kiertävän aiheen; teeman toisenlainen jälkisäe (**esim. 117:II**; 13:4–6) esiintyy puolestaan scherzossa (**esim. 117:IIIa–b**; 22:6–8; 22:8–23:2) ja luo näin yhteyden kohtuutempoisen jakson ja scherzon välille. Kun kulminaatiokohdan alkupäästään supistuneesta aiheesta (**esim. 117:IV**; 14:5–15:3), jossa alkava asteikkoaihe on korvaantunut jälkipuoliskoon johdettavalla alaspäisellä asteaiheella, jätetään jäljelle vain kehys d3–fis2 ja siihen lisätään pidätyksen purkamisen koristeleva yläpuolinen sivusävel (**esim. 117:V**; 19:4–20:1), saadaan scherzoon johtava aihe (**esim. 117:VIb**; 20:3–5). Kun tästä muodosta puolestaan jätetään pois alun hyppy, päädytään kiertävän aiheen inversioon (**esim. 117:VIII**; 23:7–8), scherzon toiseen teemaan. Kun aiempi hypyllinen versio (**esim. 117:VIb**) muutetaan legatosta staccato-versioksi, saadaan scherzon rytmisen liiketyypin (**esim. 117:VII**; 21:4–6). Kohtuutempoisen vaihe perustuu siten täydelleen adagion aihe- ja impulssivarastolle, ja sen materiaali muuttuu asteettain scherzon materiaaliksi. Scherzon muodollista transitiofunktiota vahvistaa tosiseikka, että sen keskeinen aihe (**esim. 117:VIII**) palaa rondon vievässä transitiossa (37:2–) sekä rondon sisäisessä transitiossa (46:5–) (**esim. 117:IXa–b** sekä **esim. 117:X**).

Howell osoittaa koko sinfonian läpi ulottuvalla aiheiston kartoituksellaan myös rondoteeman erittäin läheisen suhteen pasuunateeman kanssa; arpeggio-yhteyden lisäksi rondoteemaa luonnehtii diatoninen kiertävä kuvio (Ibid.: 119). Pasuunateemaa ja rondoteemaa verrattaessa käy ilmi yhteyksien ohessa myös tietty eroavuus (**ks. esim. 118b–c**). Pasuunateeman — sen lähtökohtana on "pastoraaliteema" (4:1–) (**ks. esim. 118a**), josta jo löytyy molemmille yhteinen runko d1–c1–g — aloittava d-sävel on ensi kerralla pidätyssävel ja vasta toinen d johtaa lomasävelisesti e-pääsävelle (*Kopfton*), joka on niin muodoin pyrintöjen tulos. Rondoteemassa sen sijaan e-sävel on jo annettu, ongelmaton toonikan terssi, ja teeman ensimmäinen puolisko päinvastoin päättyy d-sävelle synnyttäen c-urkupisteellä lepäävän soinnun soinnun

f-a-c-d, joka on sekä "pastoraaliteeman" heijastusta.

Sinfonian lopullinen temaattinen synteesi ja tonaalinen resoluutio tapahtuu Howellin mukaan viimeisestä Presto-vaiheesta eteenpäin. Kun sinfonian alun nouseva asteikkoaihe (I) ilmaantuu käyrätorviin (65:6-) ja johtaa fis-g-avauksen jälkeen e1:lle alun es1:n asemasta, pasuunateeman viimeinen esiintyminen sitoo yhteen asteikko- ja arpeggioaiheen (I & IV), sinfonian tärkeimmän aihevastakkaisuuden, stabiilin toonika-harmonian palatessa (1985: 120-121). Asian vieläkin varmemmaksi vakuudeksi kiertävä aihe esiintyy partituurin viimeisellä aukeamalla (s.74-75) kromaattisessa muodossa: fis (ja myös as) korostavat g-säveltä ja sen dominanttisuutta, jota lisää vielä C-duurissa saapuva pasuunateeman sirpale (74:12-75:4) (Ibid.: 120). "Pastoraaliteeman" palaaminen riisuttuna versiona (75:3-) tuo mieleen osan alun, ja kun viimeisen sivun *Valse triste*-muistuma vie es:ltä d:n kautta toonikalle, päätössivun voi nähdä täydentävänä vastauksena sinfonian avaavalle g-es1-asteikkoaiheelle (**esim. 119**) (Ibid.: 121).

8.2.3. Kiertävä impulssi yhtenäisyyden eräänä luojana

Asteikko- ja murtosointuaiheet (tyypit I, IV) muodostavat Howelille sinfonian pääasiallisen materiaalivastakohdan. Kun Howelilla on niiden lisäksi peräti kaksi kiertävää aihetta käyttävää aihetyyppiä (tyypit II-III), jaottelu osoittaa hänen pitävän tätä liikemuotoa sinfonian kannalta suorastaan keskeisenä. Mutta kun Howellin paradigmaattisessa kaaviossa näiden kahden tyyppin välinen raja ei tule aivan selväksi II tyyppin sisältäessä huomattavan vähän tapahtumia suhteessa III tyyppiin, oikeuttanee asiantila tekemään johtopäätöksen, että kiertoiheet muodostavat tosiasiallisesti yhden ja saman ilmiöyhteyden, jonka vaikutuksia löytää sinfoniasta kaikkialta.

Gray käyttää tästä aiheesta, joka päättää sinfonian muodossa d-c-h-c (**esim. 120**), nimitystä Q.E.D. (Quod erat demonstrandum = mikä oli todistettava) (1935: 77; Gray-Jalas 1945: 112); Parmet kutsuu sitä itumotiiviksi (1955: 135). Vaikka tämän aiheelman muodot ovat varsin keskeisiä pintatason kuvioinnissa, "usein on kuitenkin epäselvää, voidaanko puhua varsinaisesta motiivista vai onko kyseessä pikemminkin Sibeliuksen myöhäistyyliille yleisemminkin ominainen keskussävelen ympärillä kiertelevä, kansanlaulumelismoille sukua oleva melodiatyyppi." (Väisälä 1990: 189). Kun lisäksi tämä kiertomotiivi liittyy V sinfonian jokaiseen teemaan ja myöskään VI sinfoniasta — etenkin sen päätösosasta — ei puutu sen sisältämiä teemoja, lienee syytä ajatella, että "*ns. kiertävä melodiahahmo ei ole enää ydinmotiivi, vaan eräs säveltäjän musiikillisen kielen perusformula.*" (kursivointi alkutekstissä; Ryyänen 1988: 148-149).

Kiertomotiivin yleisluontoisuudesta huolimatta sen läsnäolo miltei kaikkialla VII sinfoniassa, sen antamat ärsykkeet mitä erilaisimpiin hahmoihin, liittyminen asteikko- ja murtosointuaiheisiin sekä sisältyminen pidempiin kokonaisuuksiin joskus

enemmän, joskus vähemmän ilmeisenä runkorakenteena houkuttelevat nimittämään tätä formulaa varsinaisen motiivin sijaan *kiertoimpulsiksi*, joka nimityksenä parhaiten ilmentää tämän Sibeliuksen musiikille tyypillisen melodisen ilmiön aktivoivaa, herätteellistä luonnetta. Kyseinen gruppetton kaltainen (engl. *turn*) impulssi voi esiintyä sinfonian päätöksestä löytyvän muotonsa (esim. 120) lisäksi käännöksenä, rapumuotona, käännöksen rapumuotona (esim. 121) sekä vielä laajentuneena ja kromatiikkaa itseensä sisällyttävänä versiona.

Esiinnyttyään "pastoraaliteeman" (4:1–) keskeisenä sisältönä kiertävä impulssi ottaa tehtävän kadenssaalisena kuviona. "Pastoraaliteeman" päätöksestä impulssi löytyy terssistä vähennetyksi kvartiksi laajentuneena, myös käänteisen muotonsa sisältävänä ja kromaattisena, g:lle tähtävänä, kadenssin (IV7–V7)iii–V4/3–I muodostavana varianttina (esim. 122:I; 4:6–8). Heti tämän jälkeen se päättää puhaltimien ja josten antifoni-vaiheen (esim. 122:II; 5:1), ja vähän myöhemmin se esiintyy josten polyfonijakson päätöksessä (esim. 122:III; 8:1–3) ja aloittaa koko alkupuolen tärkeimmän, pasuunateemalle johtavan kadenssin ii–V7–I pääsävellajin subdominant-tisoinnalla (esim. 122:IV; 8:3–7). Pasuunateemajakson sulkevissa, laajentuneelle alaspäisille asteikkoaiheille perustuvissa harhalopukkeissa kiertoliike on niinikään mukana (esim. 122:V–VI; 11:2–7; 11:8–11), ja vaikka viimeisessä vastaliiketilanteessa (12:1–2) kiertoliikettä ei enää esiinnykään (esim. 122:VII), se on toiminut reagenssina tapahtumasarjassa, jonka tuloksena on synnytetty scherzon keskeinen ainesosa, neliääninen kadensoiva vastaliikekudos (esim. 122:VIII; 21:8–22:2).

Puhtaasti pintatason kuviona kiertoimpulssi lävistää koko teoksen; **esimerkkiin 123** on poimittu vain ilmeisimpiä esiintymiä. Liikeidea valtaa selvimmin josten polyfonijakson molempien puoliskojen päätösvaiheet (6:7–10; 7:6–9) (esim. 123:I). Yhtä vahvasti metrisesti tuettuna se löytyy pasuunateemajakson jälkivaiheesta (esim. 123:II; 10:4–11:3; myös 71:2–73:3) sekä "minore-variaation" lopusta (esim. 123:III; 35:1–3). Rondoteemassa kiertävä impulssi on teeman alkua (ks. esim. 118c) myöten mitä leimallisoin ainesosa (esim. 123:IV–VIII; 43:3–4; 43:4–6; 44:4–7; 48:3–49:2; 52:4–5). Erityisen selvästi kiertoaihe tekee itsensä tiettäväksi rondon episodeissa (esim. 123:IXa–b; 45:6–46:2; 58:5–8), joissa puhaltimien tuskin kuuluvissa huudoissa on tuskaisan traaginen sävy; tätä jatkavat vielä Vivace-ylimenon vastaavat kulut (esim. 123:IXa–b; 59:2–3; 61:1–3; myös 62:6–63:1 ja 63:3–5). Vieläpä pasuunateeman viimeiseen esiintymään vievässä Prestossa säestyskuviot ovat kiertävän liikkeen läpitunkemia (esim. 123:XI; 64:8–65:6). Kiertomotiivin viimeiset ilmaantumiset on säästetty päätössivujen näkyvimille kohdille: Affetuoson kromaattiselle kululle fis–g–as–g–fis–g–f (74:10–75:2) vastaa viimeisten tahtien Q. E. D. (esim. 123:XII; 76:6–8).

Kiertävä impulssi näkyy sinfoniassa lisäksi laajemman, *Mittelgrund*-tason tekijänä. Kromaattisista muunnoksista on kysymys tahtien 71–78 (10:4–11:2) ylä-äänien lineaarisessa kulussa sekä vastaavissa tahdeissa teoksen loppupuolella (71:2–73:3); säveltasot g–as–b–c–h muodostavat inversion variantin. Muita muotoja löytyy "Palestrina"-jakson

bassokulusta es-f-g-a-g (7:5-9) ja rondoteeman sisältä (sävelet g-a-b-as-g) (42:11-43:6) sekä tämän Es-duuri-esiintymästä (54:7-56:5).

8.2.4. Sekstikaarros ja rytmidissonanssi

Motiivisuutta yleisemmällä tasolla yhtenäistävänä tekijänä toimii teoksessa runsaasti esiintyvä lineaarinen sekstikaarros (*Sextzug*). Heti sinfonian alussa esitellään seksti g-es1 (lisätynä edeltävällä oktaavilla G-g); aloitustahtien 1-14 bassokulun as-bassolta (vi) c:lle (oktaavilla c-C lisätynä) voi nähdä ilmiön ensimmäiseksi laajennukseksi. Kadenssaalisissa vastaliike-eleissä, jotka esiintyvät ensimmäisen kerran tahdeissa 82-89 (11:6-12:2) ja jotka palaavat sävellyksen lopussa, sekstikaarros on keskeinen tekijä; sekstikulut täyttävät e:n ja c:n, as:n ja c:n välisiä etäisyyksiä, sinfonian tonaalisen arkkitehtuurin kannalta keskeisiä sävelvälejä. Ehkä kaikkein merkittävin *Sextzug* ulottuu jousten polyfonijakson alusta pasuunateeman saapumiseen. Mitä ilmeisimmin on kyse ensimmäisestä vastauksesta sinfonian aloituksen g-es-kaarrokselle siten, että nousua g:ltä e:lle yritetään jo jousijaksossa vaikka siellä päädytäänkin d-sivusävelen kautta c:lle; vasta jousiteeman jälkivaihe onnistuu kadenssin ja d-lomasävelen kautta nousemaan e:lle samalla kun saavutetaan pasuunateema. Tämä muotovaihe on siten oiva esimerkki teokselle keskeisen linjatapahtuman prolongaatiosta; vastaavan sekstikaaroksen g-e1 — tosin ilman väliin tulevaa lykkäystä — muodostaa päätös-Preston yhdistyminen pasuunateeman viimeiseen esiintymään. Yhtä lailla merkittävä sekstikulku löytyy myös kohtuutempoista jaksoa ja scherzoa yhdistävästä ylä-äänien kaarroksesta c3-as3 (12:6-29:1). Septimikaarros (*Septizug*) on sekstikaaroksen laajennus; tämä käy ilmi verrattaessa as-c-kulkuja basson as-h-kulkuun sekä ylä-äänien laskeutumiseen f3-as2-g1 sivulla 5; samat kaarrokset löytyvät päätössivuilla 75-76 sillä erolla, että siellä as:n asemasta viuluilla on a, joten kulku on a1(sic!)-h.

Muuan yhtenäisyyttä luova tekijä läpi teoksen on rytmis-melodinen epäsynkronisuus, jota Pike kutsuu rytmidissonanssiksi (1978: 205). Esiinnyttyään ensimmäisen kerran teoksen ensitahdeilla kontrabassojen ja muiden jousten kesken idea toistuu muissakin vastaavissa kadenssaalisissa tilanteissa: (4:7), (5:1), (8:1-). Rytmidissonanssista tulee dramaattinen tekijä pasuunateeman jälkeisessä tilanteessa (10:4-), jossa puupuhaltimien kiertoaiheita vastassa ovat niistä rytmisesti eroavat, saman liikeidean intervallilaajennukselle perustuvat myöhästyneet bassojen repliikit. Kohtuutempoisessa vaiheessa sama idea ilmenee synkooppisäestyksenä (12:6-) sekä sello- ja oboe-melodioiden välisenä pienenä aikaerona (13:2-), (17:4-). Vellovan kromaattinen säestys "Minore-jaksossa" (29:1-) luo rytmisesti amorfisen vaikutelman, jota vasten pasuunateema on kuin "Melodie im Nebel", "melodia sumussa". "Helleeninen rondo" on vapaa rytmisestä epävarmuudesta. Epäsynkronia palaa sinfonian lopussa pasuunateeman kolmannen esiintymisen jälkeen (71:2-), kun jousten synkopoidut kuviot

luovat lähes hysteerisen tehon. Viimeisen kerran tehoa käytetään huippukohdan jälkeisessä laskeutuvassa kaksoispidätysten ketjussa (75:4-) sekä *Valse triste*-sointujaksossa. Rytmienkin elementti lävistää siten teoksen ja sitoo ensimmäisen partituurinsivun as-molli-soinnun (bvi) ja viimeisen sivun As-duuri-soinnun (bVI) yhteen.

Sinfonian materiaalisesta kokonaiskuvasta voi tehdä monenlaisia johtopäätöksiä. Ralph Woodin mukaan VII sinfonian materiaali on vähemmän arvokasta Sibeliusta: "...VI sinfonian jälkeen Sibelius sai valmiiksi sankarillisen epäonnistumisensa ("heroic failure"), vuoden 1924 VII sinfonian, jonka epäonnistuminen osoittautuu pääasiallisesti materiaalin osittaisen mitäänsanomattomuuden aiheuttamaksi tekniseksi heikkoudeksi." (1952 [1947]: 89). Woodin puuskan saattaa ymmärtää, sillä VII sinfonian perusmateriaali on yksinkertaista, pelkistetympää kuin ehkä muissa sinfoniaissa. Mutta Wood unohtaa täysin, että sinfoniassa materiaalin itseisarvo ei ole tärkeää: jos näin olisi asianlaita, Schumann ja Mendelssohn olisivat sinfonikkoja ylitse muiden, kun taas Beethoven olisi sinfonikoista vähäisimpiä. Olennaista sinfoniassa on nimenomaan materiaalin ja muodon yhteensopivuus, ja tässä suhteessa Sibelius on taatusti suurimpia mestareita sitten Beethovenin. Eikä Sibeliuksen materiaalista puutu myöskään kauneutta sinänsä: ajateltakoon vaikkapa "pastoraali"-, pasuuna- ja rondoteeman melodisia arvoja. Materiaalin käsittelyssä, hyväksikäytön asteessa ei pitäisi myöskään olla Sibeliuksen VII sinfonian suhteen valittamista.

Woodin tapaisen huomion VII sinfonian materiaalista on tehnyt myös Downes: "Partituuri on kokoonpantu sävellajien yksinkertaisimmista asteikoista ja soinnutuksen alkeellisimmista aineksista, mutta", Downes lisää ja poikkeaa johtopäätöksissään Woodista, "ne on yhdistetty suorastaan ennenkuulumattomalla tavalla." (1945: 95). Ehkä lähimmäksi totuutta materiaalin kommentoijista osuu Erkki Salmenhaara: "On merkillistä, että yksosainen seitsemäs sinfonia on aineksiltaan itse asiassa rikkaampi kuin neliosainen kuudes. Ja vielä merkillisempää on, että säveltäjä kykenee luomaan tästä moni-ilmeisestä aineistosta kokonaisuuden, joka lukuisista tempon ja karakterin vaihdoksista huolimatta etenee sisäisen logiikan järkähtämättömästi ohjaamana." (1984: 391).

8.3. Monotonaalisuus ja sinfoninen ykseys

Sonaatti ja sinfonia ovat tonaalisen musiikin uljaimpia tuotteita. Tonaalisten, sävellajien välisten jännitteiden hyödyntäminen on klassisromanttisen aikakauden suurten muotojen rakentamisen sekä ilmaisullisen dramatiikan tärkein perusta. Teemat symboloivat ja artikuloivat sävellajivastakkaisuuksia, mutta ilman sävellajidynamiikkaa sonaattimuodon materiaallinen ja affektiivinen moninaisuus lepäisi tyhjän päällä. Wieniläisklassismissa muoto perustui pitkälle toonikan ja dominantin

vastakkaisuuteen, vaikeivät ne sävellajeina olekaan kaukana toisistaan. Beethoven oivalsi terssisuhteisuuden strukturaaliset mahdollisuudet; romantikot laajensivat sittemmin medianttiikkaa ja ottivat käyttöön myös muunlaisia sävellajisuhteistoja (sekunti- ja tritonussuhteet). Myöhäisromanttisessa sonaattityyppisessä musiikissa ollaan tekemisissä jo monimutkaisen sävellaji- ja säveltaso-organisaation kanssa: jokainen teos luo oman suhteistonsa ja tonaalisen maailmansa. Yhteistä sonaattiperiaatetta käyttäville sävellyksille on kuitenkin, että sävellaji- ja säveltasotapahtumat sekä sävelilmiöt muodostavat loogisen kokonaisuuden, verkoston, jossa kukin elementti asettuu omalle paikalleen hierarkkisessa järjestelmässä. Yhteistä on lisäksi tonaalisten jännitteiden kokemana resoluutio, purkautuminen sävellyksen loppuvaiheissa. Vaikkei Edward T. Conen lanseeraama "sonaattiperiaate" ("sonata principle"), jonka mukaan kaikki vieraisa sävellajeissa esitelty materiaali kerrataan toonikassa tai läheisessä yhteydessä toonikaan (1968: 76–77), toteutuisikaan myöhäisromantiikassa enää täydelleen, niin joka tapauksessa toonikan palauttaminen alkuperäiseen arvoonsa on välttämätöntä sonaattimusiikissa.

Siihen nähden miten keskeinen tonaalisuuden rooli on muodon kannalta, on käsittämätöntä, kuinka vähän tonaalisiin ilmiöihin on monissa analyyseissä kiinnitetty huomiota musiikillisen kokonaisuuden määräytymisessä ja muotoutumisessa. Tematiikan ja temaattisen prosessin seuraaminen on saanut osakseen tutkijoiden päähuomion, vaikka oikein käsitettynä teema-aspekti on sävellyksen tonaalisen totaliteetin eräs ilmentymätaso. Tonaalisuutta on selvitetty vain lähinnä wieniläisklassikkojen ja joidenkin varhaisempien romantikkojen osalta, kun taas monien keskeisten täys- ja myöhäisromantikkojen tonaalinen kieli on vielä vailla perusteellisempää kartoitusta. Sama pätee suuressa määrin myös Sibeliukseen; harvinainen, vaikkakaan ei joka suhteessa onnistunut poikkeus on Alan T. Jordanin väitöskirja *Harmonic Style in Selected Sibelius Symphonies* (1984).

Sävelteoksen tonaalisen luonteen ja määräytymisen ymmärtämisen tiellä on ollut monia esteitä: temaattisen parametrin suhteeton yliarvostus, sävellajikäsitteen alkeellisuus, kyvyttömyys nähdä musiikkiteoksen monitasoisuus yhdistyneenä tonaaliseen hierarkiaan. Esimerkiksi sävellajijattelun lyhytnäköisyydestä käy vaikkapa Tanzbergerin kuvaus Sibeliuksen VII sinfonian lyhyestä siirtymästä rondon ensimmäiseen teemaesiintymään. Tanzbergerin mukaan motiivi e (40:2) on ensin G-duurissa, nousee sitten A-duuriin ja lopulta B-duuriin (1962: 137). Tanzberger jatkaa: "Mutta myöskään B-duuria ei ole valittu luomaan tulevan teeman f sävellajiperustaa. Niinpä sävellaji kohoaa vielä yhden askeleen ylemmäs C-duuriin." (Ibid.). Mitä nuottisokeutta: neljä sävellajia neljän tahdin aikana eikä puhettakaan siitä, että ymmärrettäisiin C-duuri-toonika pyrintöjen itsestään selväksi päätökseksi! Kysymys on sentään sävellyksen yksinkertaisimmasta tonaalisesta tapahtumasta, pääsävellajin dominantt- ja ja toonikasoinnun yhdistämisestä paralleeliliikkeen ja sekvenssin keinoin, keinolla, johon voimme tutustua ensimmäisen kerran partituurin sivulla 4.

Tätä taustaa vasten ei olekaan ihme, jos sävellyksen tonaalinen arkkitehtuuri jää hämäräksi.

Harvalta analyytikolta on jäänyt kuitenkin huomaamatta, kuinka vahvasti c-keskeinen teos Sibeliuksen VII sinfonia on. Whittall sanookin ilmiön johdosta, että "Yhden ainoan sävellajin erittäin vahva painotus viittaa pikemminkin rondon kuin sonaatin suuntaan, mikä voi olla jäännettä Sibeliuksen aikeesta säveltää 'helleeninen rondo' finaaliksi alkuperäiseen kolmiosaiseen skeemaan." (1977: 22). C-keskeisyys saattaa olla myös seurausta sinfonian renessanssikonseptiosta: klassisessa vokaalipolyfoniassa finalis, moodin päätössävel, on ainoa todellinen keskus muiden tasojen toimiessa enemmän tai vähemmän läpikäyntitasoina. Toinen mahdollinen selitys on, että Sibelius näyttäytyy eräissä varhais- ja myöhäisteoksissaan — *Kullervo*, *En saga*, VI ja VII sinfonia, *Tapiola* — runonlaulajien modernina jälkeläisenä ja pitäytyy modaalisen käytännön mukaisesti yksikeskuksiseen tonaaliseen peruskonseptioon. Myös C:hen kiinnittynyt adagio-teema on eräs yksikeskuksisuuden määrännyt tekijä. Whittallin näkökannan mukaan sinfonian 'ekspositio' on toonikasävellajissa, c-mollissa oleva pasuunateeman toinen esiintymä on 'kehittelyn' teema; 'kehittelyä' puolestaan edeltänyt scherzo valmistee pääsävellajin paluuta, mutta paluu on liian aikaisin ja c-mollissa, joten musiikki palaakin Vivacissimon ideoihin E-duurissa (1977: 22–23). Rondon funktio on C-duurin palauttaminen, kun taas sen Es-duurissa oleva vaihe on tonaalinen tummennus; sitä seuraava transitio valmistaa sinfonian dramaattisinta tonaalista tapahtumaa, C-duurin paluuta (Ibid.: 23).

Jordan puhuu pääsävellajin painottamisen — hänen mukaansa sinfonia on C-duurin prolongaatio — lisäksi sen mollimuunnoksesta; Es-duuria hänkin pitää sinfonian merkittävimpänä sävellajikontrastina C-duurille (1984: 123–124). Jordan käsittelee väitöskirjassaan suuren linjan tonaalisen rakenteen, jonka kuvaus on suurin piirtein hyväksyttävissä, lisäksi myös sinfonian harmonista sanastoa. Oivaltavien yksityiskohtien ohella Jordanin analyysissä on kuitenkin suoranaisia virheitä, vaillinaisia huomioita ja Schenker-tyyppisen analyysiotteen omaksuminen on jäänyt puolittiehen. Sinfonian tonaalisen organismin elämää Jordan ei kykyne valottamaan riittävästi.

Vakuuttavimpia analyytikoita, jotka eivät ole tyytyneet ylimalkaiseen kuvaukseen tai eksyneet harmonisen sanaston likinäköiseen selvittämiseen, on Lionel Pike kirjassaan *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic'* (1978). Pike ei tee sinfoniasta pikkutarkkaa analyysia, mutta hän kykenee löytämään monia sinfonian ykseydelliseen perustaan liittyviä periaatteita ja sävellyksellisiä ideoita. Piken lajimääritelmän mukaan "sinfonia on orkesteriteos, jossa 'syvällinen logiikka' ('profound logic') yhdistää 'kaikki elementit' " (1978: 203). Tällöin on samantekevää, montako osaa teoksessa on, kunhan se on riittävän moniaineksinen: Sibeliuksen VII sinfonia saattaa olla lyhyt, vaikkei poikkeuksellisen lyhyt, mutta siitä huolimatta se on kompleksinen — siis sinfonia (Ibid.).

Pike kiinnittää kosolti huomiota sinfonian renessanssimaisille piirteille, pidätyksen ja sen purkamisen käsittelyteknikoille, dissonanssin ja konsonanssin ideoille. Toisin kuin eräät kirjoittajat, jotka ihmettelevät sinfonian alussa a-molli-asteikon ja as-molli-soinnun nerokasta vastakkainasettelua, Pike onnistuu löytämään tapahtumasta jo sinfonian perimmäiset ideat. Sinfonia ei ala a-molli-asteikolla — jopa Jordan haksahuttaa tällä kohdin (1984: 139) — vaan patarummun g-sävelellä, jonka vuoksi as-molli-sointu on tulkittava harhaloppuiseksi alennetun VI asteen mollisoinnuksi (=bvi). Sointuliikkeen V–bvi lisäksi Pike löytää alkutahdeista myös asteikkomotiivin (c), ylöspäisen askelmotiivin (a) ja alaspäisen askelmotiivin (b) (Ibid.: 204).

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'strings', the middle 'woodwind and horns', and the bottom 'Bsn.'. A 'Timp.' (Tympani) part is indicated on the left. A large bracket labeled 'c' spans the first two staves. Below the staves, a harmonic progression is shown: G (G major) → A flat (A minor) → G (G major). Brackets labeled 'a' and 'b' are placed below the G and A flat chords respectively. Above the woodwind and horn staves, brackets labeled 'a' and 'b' are placed over specific melodic phrases. The 'Bsn.' staff has a bracket labeled 'b' under a specific note.

As-molli-soinnun kaikki sävelet ovat merkityksellisiä sinfonian kokonaisuudessa: es-sävel ennakoi Es-duuria, c-mollia; ces on myöhemmin Es-duurin alennettu VI aste (bVI), ja sinfonian lopussa sen enharmoninen h-vastine johtaa toonikapäätökseen; as on teoksen tärkeä alennettu VI aste, dominantin napolilainen tai ylinouseva aste. Fagottiin ilmestyvä d-sävel tuo puolestaan ensimmäistä kertaa esiin toonikan yläpuolisen suursekunnin, joka esiintyy sinfoniassa enemmän tai vähemmän dissonanttisesti joko c:n pidätyksenä tai subdominanttisena lisäsävelenä soinnun f–a–c–d näennäisdissonanssina sekä myöhemmin pasuunateemassa e-pääsävelelle johtavana lomasävelenä. Käyrätorvien ja fagotin kromaattinen vastaliike yhdistyneenä kiehtovan epäfunktionaaliseen soinnulliseen etenemiseen tekee sinfonian alusta Wagnerin *Tristan*-alkusoiton ensitahtien sibeliaanisen vastineen. Kun tähän tonaalisesti leijuvaan tilaan ilmestyy jousien kolmisointuaihe käyrätorvien tukemana, puhdistuu ilma, sumu väistyy. Partituurin ensimmäiset tahdit (3:1–4:3) pitävät sisällään harhaloppukkeen

V–bvi jälkeen plagaalin sointuliikkeen IV–i. Sointuliike bvi–IV–i toistuu myöhemmin pasuunateeman jälkeen (10:2–4; 12:2–4); molemmat ovat vahvasti päätöshakuisia tilanteita. Alennettu VI aste (bVI/bvi) on puolestaan koko sinfonian keskeisiä harmonisia ideoita.

Partituurin ensimmäiseltä sivulta löytyvät ylös- ja alaspäiset pidätysdissonanssit — tai yleisemmin ylös- tai alaspäiset koko- tai puoliaskleet, ovat ne sitten pidätyksiä tai eivät — ovat sinfonian keskeisiä säveltasoilmiöitä (Pike 1978: 204). Piken mukaan VII sinfoniassa sinfonisen käsittelyn kohteina ovat pidätysten erilaiset purkaustavat, suoranaisten taistelujen siittä, tulisiko septimi- tai noonipidätysten purkautua ylös- vai alaspäin (Ibid.: 205). Esimerkkejä: sävellyksen alussa ces etenee alaspäin, sinfonian lopussa h-sävelenä ylöspäin; pasuunateemassa d-pidätys purkautuu aluksi c:lle, mutta nousee kohta kirkkaalle e-terssille; fis-sävel muodostaa kaksi dramaattista ylöspäin purkautuvaa pidätystä (15:1; 74:12–75:1), mutta c-oktaavin puolittavana basson sävelenä se johtaa e-sävelle (14:2–3; 18:3–19:2; 50:1–2) (Ibid.: 205–209).

Nämä huomiot ovat johtaneet Piken teoksen erääseen keskeiseen ideaan, dissonanssin ja konsonanssin vastakkaisuuteen. Dissonanssin käyttö sinfoniassa koskee sointuja (äänenkuljetusta), tonaalisuutta ja rytmikkäitä (Ibid.: 207). Ajateltaessa teoksen kaikkein laajinta tasoa, tonaalisuutta, konsonanssin ja dissonanssin vastakkaisuudelle perustuva sinfonia sietää vain yhden sävellajikeskuksen olemassaolon: siitä sinfonian monotonaalinen C-keskeisyys, siitä yksi keskeytymätön kokonaisuus (Ibid.: 212). Koska sinfoniassa on vain yksi keskus, valittu tonaalinen skeema sulkee pois myös useampien osien olemassaolon mahdollisuuden: "Sibeliuksen VII sinfonian muoto ja rakenne ovat valitun materiaalin todellisen luonteen sanelemia." (Ibid.). Piken näkökantaa vastaan voidaan tosin huomauttaa, että laajimmalla tasolla ajateltuna koko klassisromanttinen musiikki perustuu toonikakeskeisyyteen, vain yhden sävellajin kaikkea kontrolloivaan rooliin, ja ettei yhden vahvan keskiön suvereniteetti estä muiden sävellajien esiintymistä, vaikka sävellajikonfliktit aina lopulta päättyvätkin toonikan ylivaltaan palauttamiseen.

Partituurin ensimmäiseltä sivulta — niin poikkeavalta kuin se tuntuukin ilmeeltään teoksen myöhempiin vaiheisiin verrattuna — löytyvät sävellyksen monet keskeiset ideat. Vaikka teoksen avaus vaikuttaa "johdantomaiselta", on se kaikkea muuta kuin vain "johdanto" materiaalinsa puolesta; sitä paitsi se yhdistyy sointuliikkeellä V–bvi–IV–i "pastoraaliteemaan". Puupuhallinten "pastoraaliteema" on motiivisen sisältönsä lisäksi d-sävelen painokas esittelytilaisuus; sävellyksen alkutahdeissa (3:3) fagotin d-sävel muodostaa jo tosin kiehtovan tritonuseräilyksen as-molli-soinnun kera, ja fagotin sävelkulku d–des–c–F ennakoii "pastoraaliteeman" intervallikehystä sekä pasuunateeman alkua. C-urkupisteellä lepäävässä soinnussa f–a–c–d (II6/5 tai IV+6) d-sävel on lähinnä näennäisdissonanssi; sama ilmiö toistuu rondoteemassa. "Pastoraaliteema" esittelee niinkään paralleeliliikkeen ja vastaliikkeen ideat, sinfonian keskeiset ideat äänenkuljetuksen ja soinnullisten liikkeiden tasolla. Rinnakkaisliikkeeseen

törmätään heti teeman jatkossa: sen toinen puolisko on askelta alempana aloitusta. Tahdistä 14 eteenpäin (4:8-) esiintyy synteettistä puoli-koko -asteikkoa käyttävä, vähennetyin kvinttiparallelein etenevä kulku, joka saa vastaukseksen fryygistä asteikkoa pitkin laskeutuvan *faux bourdon* -kulun (5:2-); *faux bourdon* on esitelty jo tahdin 8 alussa (4:1). Rakenteellisesti painavamman merkityksen paralleeliliike saa pasuunateemaa ympäröivissä jaksoissa, joissa basson ja diskantin desiimi-eteneminen muodostaa kudoksen äänenkuljetuksellisen rungon: polyfoniajaksossa (6:6-) sekä pasuunateeman jälkeisvaiheessa (10:4-), joka kertautuu analogisesti sinfonian loppupuolella (71:2-) (ks. esim. 124). Paralleeliliikettä käyttävät myös eräät muut siirtymä-jaksot: kokoaskelinen siirtymä ennen scherzoon johtavaa transitiota (16:3-19:4); liittyminen rondoan (37:4-40:1); edellisen liittymän muunnettu kertaus rondon sisällä (47:1-49:1; 49:5-50:2). Viimeisen kerran rinnakkaisliike esiintyy sävellyksen lopussa: vaihe (75:2-76:5), joka on laajentunut heijastuma ja yhdistelmä tahdeista 7-12 ja 18-21 (4:1-6; 5:2-6), yhdistää sävellyksen alun ja lopun. Paralleelilanteet ovat harmonisesti epäfunktionaalisia ja soveltuvat siirtävän luonteisiin tehtäviin; niiden aikana voidaan lävistää c-keskeistä avaruutta, oktaavia monenlaisin sävytyksin: modaalisesti, synteettisesti, kokosävelisesti, kromaattisesti. Lävistyksen synnyttävät erilaisia harmonisia värejä, mahdollistavat modaalisten (bIII, bVI, III jne.) tai muunnettujen (#IV) sointu-asteiden käytön sekä luovat muodollisen ja harmonisen yhteyden samanfunktioisten jaksojen välille.

Puupuhallinten "pastoraaliteemasta" löytyy paralleeli- ja *faux bourdon* -liikeideoiden lisäksi vastaliikkeen idea, joka on liikeideana vieläkin painokkaampi, strukturaalisempi. Ensimmäisen kerran liikemuotoa käytetään heti "pastoraaliteemaa" seuraavassa puupuhallinten ja jousien antifonisessa kuorossa (4:8-5:1). Funktioltaan vastaliikeidea on päättävä: kohtuutempoisen vaihteen sisällä (14:5-15:1), ensimmäistä jaksoa päätettäessä (11:8-12:2) ja tämän kertauksessa sinfonian lopussa (73:4-75:5). Koko scherzon täyttävänä tämä kudus (12:1-2) luo staccato-rytmihahmossa voimakkaita paineita dominantille ja toonikan palaamiselle sekä aikaansaa scherzon transitioluonteen (22:1-29:1). "Pastoraaliteemassa" on merkittävää vielä basson empiminen es:n ja e:n välillä: edellinen on sinfonian alun mollisävytyksen vaikutusta ja ennakoii sekä muunnosmollia että sen rinnakkaisduuria, Es-duuria; jälkimmäinen viittaa e-sävelen rooliin toonikan stabiloijana (monet e-jyrähdykset sävellyksen kuluessa I6-soinnulla, kerran III#-soinnulla ja samoin iii-soinnulla). Sävellyksen ensimmäinen kadenssi, jossa käytetään dominantti-toonika -yhdistelmää, päättää "pastoraaliteeman": iii-V4/3-I (ks. esim. 124). Olennaista lopukkeessa on toonikan ilmestymisen yllätyksellisyys ja kadenssin äärimmäisen heikko luonne (dominantti-septimisoinnun kvinttikäänös). Toinen yritys on hivenen vakuuttavampi: yhdistelmä V6/5-I tahdissa 17 (5:1); josten "Palestrina-jakso" miltei alkaa autenttisella kadenssilla, joka vältetään kuitenkin viime hetkellä (V-V4/3-I). Pike toteaaakin nasevasti, että polyfoninen jousijakso on sinfonian aloituksessa välttämätön, koska

siihen asti on keskitytty enemmän tonaalisten ja soinnullisten ideoiden esittelyyn kuin sävellajin vakiinnuttamiseen (1978: 209). Etenkin syksyn tuoksuinen, kurkien huudon mieleen tuova kohtaus (5:1–4) on fryygisine väreineen vahvasti C-duurista vieraannuttava. Polyfoniajakso valmistaa myös sopivan ylvästä atmosfääriä pasuunateemalle (Whittall 1977: 21), siinä on samaa hymnimäistä leveyttä kuin pasuunateemassakin. Jos hyödynnetään D. F. Toveyn mielikuvaa VII sinfoniasta ja eri toten sen pasuunateemasta Mount Everestinä (1981 [1935–9]: 500), niin "Palestrina-jaksoa" voi pitää kiipeämisenä Mount Everestille ja itse pasuunateemaa huipulta aukeavana ilmestyksellisenä näköalana. Jousijakso pystyttää C-toonikan — tai ainakin melkein: sielläkin esiintyy sinfonian tonaalisen disposition kannalta keskeinen es/e-konflikti; kurkien huudot ovat vaimentuneet ja tulevat enää etäisinä kaikuina (6:8–10; 7:7–9). Teoksen tonaaliselle strategialle tyypillisesti jousijaksokin päättyy vielä sävellajin vakiintumisen kannalta vaillinaisesti kadenssilla iii6–I (7:9–8:1).

Hymnimäinen rauha palaa kadenssaalisen viulukkuoron jälkeen (8:3–), ja d-sävelen painokas konsonoiva esiintyminen sekä sopraanossa että bassossa subdominanttisoinnun (ii) perussävelenä aloittavat sinfonian ensimmäisen autenttisen lopukkeen, täyslopukkeen ii7–V7–I. Näin yhteen osuu kaksi merkittävää tapahtumaa: C-duuri-toonikan pystyttäminen — vihdoinkin! — ja olymposlaisen pasuunateeman alkaminen (8:2) (Tawaststjerna 1988: 199). Sibelius luo näin valtavan tonaalisen jännitteen, joka purkautuu vasta pasuunateeman huokaisuun, C-duuri-kolmisoinnun murtamiseen. Tekniikka on aivan päinvastaista kuin klassikoilla: kun heillä eksposition päätös merkitsee uuden sävellajin tilapäistä vakiinnuttamista, Sibelius vasta löytää siihen rinnastettavissa olevassa muotovaiheessa toonikan. Olisi liian pysäyttävää myös sulkea pasuunateema, jossa sävel e ensi kertaa kohoaa strukturaaliseen merkitykseen diskantissa, vahvalla kadenssilla. Sibelius on jatkamisen, ylimenon mestari. Pasuunateemasta siirrytään mollimuunnoksella verhotun päätöksen jälkeen uuteen tilanteeseen, jossa paralleeliliikkeellä on tärkeä funktio: sen kannattelemana puupuhaltimet esittelevät kiertävän impulssin sisältävän valittavan, mollilla synkennetyt aiheensa. Kun "hymnijakso" ennakoii ja valmistaa pasuunateemaa ja etsiytyy harmonisesti C-duuriin, pasuunateema toonikalta lähtiessään voi loitota siltä uudestaan: harmoninen väri tummuu c-mollin, Es- ja As-duurin suuntiin osoittavilla soinnuilla (Väisälä 1990: 191–192). Jottee kiertoimpulssin esiintyminen olisi liian ilmeistä, Sibelius hajottaa säemuodostuksen säännönmukaisuuden: ensimmäisessä puoliskossa (10:4–8) klarinettien aiheeseen as–g–f–g vastataan muunnetulla muodolla; toinen puolisko alkaa motiivilla b–a–g–a, ja myöskin vastaus on sitä noudattava c–h–a–h (10:8–11:3). Seuraava porras olisi d–c–h–c, mutta sitä ei tule: rakenne jää auki. Fis-sävel diskantissa ja toonikan "stabiilaattori" e bassossa tuovat tonaalista ryhtiä (11:6).

Siirtyminen uuteen muotovaiheeseen suoritetaan "johdannon" ja alun materiaalilla: kaksi kertaa päädytään harhalopukkeeseen bVI:lle (11:9; 12:2), minkä jälkeen

ilmestyy *faux bourdon* -liike ja "pastoraaliteema" (12:3–5). On merkityksellistä, ettei "ekspositiota" suljeta kadenssilla. Vahva subdominanttinen veto, joka ilmenee "pastoraaliteemassa" ja pasuunateemaa seuraavan vaiheen alussa (10:4–), toteutuu mitä sibeliaanisimmalla tavalla siirryttäessä nopeampaan muotovaiheeseen tempomerkinnällä Un pochett. meno adagio. Synkooppisäestys siivittää matkaan c-keskuksisen, sibeliaanista molliduuriasteikkoa käyttävän melodian (Alesaro 1990), joka saa alleen kohta alakvintille perustuvan noonisoinnun: kyseessä on Sibeliukselle normaali menettely säestää mollipentakordia kvinttiä alemman pentakordin perussävelelle rakennetulla soinnulla (Tolonen 1976: 81). Kohtuutempoinen jakso värittää toonikaa uudella tavalla ja sisältää myös ensimmäiset yritykset muiden tasojen vakavammaksi kokeiluksi. Jakso käyttää kuitenkin enimmäkseen funktionaalisesti tulkittavia sointukulkuja: F-noonisoinnulta siirrytään tilanteeseen, joka on tulkittavissa ensin gis-mollin (bvi!) asteina II7–V7 ja heti perään h-mollin (vii3#) samoina asteina. Tulemme sävellyksen ensimmäiseen tilanteeseen, jossa tritonuspolariteetilla on merkittävä rooli, kun fis puolittaa kokosävelisen c-avaruuden (17:2–19:1) (**ks. esim. 124**); tritonus häivähti tosin jo alussa bassossa (4:6–7). Jakso sisältää myös ratkaisupaikan: tahdin 107 (15:1) dramaattinen fis-pidätys, johon liittyy pasuunateeman sirpale (käyrätorvissa), palauttaa hetkeksi häipyneen c-toonikan. Sama toistuu sävellyksen lopussa (74:7–75:2), jossa käydään ratkaiseva välienselvitys C- ja Es-akselin kesken. Jos nojaututaan periaatteeseen, ettei pelkkä oleminen toonikalla — "on tonic" (Tovey 1947 [1944]: 14) — riitä toonikan paluuksi ja laajan muotoyksikön päätökseksi, niin meno adagiosta alkanut muotovaihe jatkuu saumatta transitiossa (20:1–21:8) ja vieläpä scherzossa. Partituurin sivuja 12–29 yhdistää vielä ylä-äänien lineaarinen kaarros, joka alkaa c3:sta ja päättyy sivusävel as3:n prolongoitumisen jälkeen g3:lle (**ks. esim. 124**); jakso toteuttaa samalla suuren mittakaavan dominanttilopukkeen I–V.

Scherzoksi nimetty muotovaihe alkaa transition jälkeen kohotahdilla tahdille 148 (22:1), ei siis vasta tempomerkinnästä *Vivacissimo*. Harmoninen tiivistys scherzosta (22:1–29:1) osoittaa sen jakaantuvan kolmeen vaiheeseen (**esim. 125**). Ensimmäisen ja kolmannen vaiheen ydinvaiheet (22:1–8; 27:3–28:3) ovat täsmälleen samat, kun taas väliin jäävä toinen vaihe on niiden subdominanttitranspositio (24:2–25:1). Vaiheita yhdistävät siirtymät (23:1–24:1; 25:5–27:2) ovat ensimmäistä sointua lukuun ottamatta myös transpositiosuhteessa: jos tahdissa 181 (25:5) olisi f-pohjaisen soinnun asemasta es-pohjainen vähennetty pienseptimisointu, vastaisivat siirtymät toisiaan tarkalleen, mutta silloin toisessa vaiheessa ajauduttaisiin tritonustasolle suhteessa toonikaan, mikä olisi vastoin koko scherzon tonaalista funktiota, toimimista suuren luokan transitiona ja dominanttiurkupistenä.

Whittall on huolissaan siitä, että toonika ilmaantuu liian aikaisin urkupisteen jälkeen ja lisäksi vielä mollimuunnoksena (1977: 22). Mutta lähemmin tarkasteltuna scherzo osoittautuu kyllin pitkäksi toimiakseen transitiona, sillä se on pelkkä dominantin prolongaatio; toiseksi Sibelius ei scherzon pitkän dominanttiurkupisteen

aikana vihjaa kertaakaan C-duuriin, vaan jo etumerkeistäkin päätellen urkupiste edustaa c-mollin (alleiviivaus tämän kirjoittajan) dominanttia! Scherzon tehtävänä ei ole vahvistaa uutta tilannetta; Whittall joutuu myös harhaan väittäessään, että sen tehtävänä on kuuluttaa suurinta etäisyyttä, joka on saavutettu sinfonian perustunnelman, -sävellajin ja -materiaalin suhteen (Ibid.). Kyseessä on Sibeliuksen puolelta todella tietoinen ja harkittu c-mollin valmistaminen; tosin c-mollille ei kadensoida, muotoyksikköä ei suljeta harmonisesti pasuunateeman saapuessa. Olemme vain yhtäkkiä varjojen maassa, "Olympos-vuori on nyt tummien pilvien ympäröimä" (Tawaststjerna 1988: 200).

Sakraalin pasuunateeman käyttö teoksen keskusteemana voi olla menettelytapana peräisin Brucknerilta, Sibeliuksen opiskeluaikojen vaikutushahmolta, jolla vaskien koraalimaiset aiheet ovat voiton ja lunastuksen symboleita. Sibeliuksen VII sinfonian keskivaiheilla, kun teemasta esiintyy mollivariantti, tulee mieleen toinenkin "koraalisäveltäjä", César Franck, jolla koraalin maailma edustaa puhdasta, romantisoitua täydellisyyden tilaa. Franckin *Koraaleissa* (*Trois Chorales*, 1890) kokonaisuudon idea on samantapainen kuin Sibeliuksen VII sinfoniassa: koraali esitellään valmistavien vaiheiden jälkeen, se joutuu "harhateille", sävellajisen ja kontrapunktisen varjostuksen ja ympäröinnin kohteeksi, kunnes se löytyy lopulta entistä "puhtaampana", ylevämpänä, voittoisampana. Lisäksi VII sinfoniassa pasuunakoraali "varjojen valtakunnassa" välttää tietoisesti terssin käyttöä: d-sävel vaipuu aina lohduttomana c:lle, jolloin teema ottaa vain negatiivisesti kantaa tonaaliteetin täsmälliseen modukseen; tausta on joka tapauksessa c-mollia. C-mollin keskeltä tulee pasuunateeman jälkikäteen esille sama hätähuuto, joka seurasi ensimmäistä pasuunateemaa: käyrätorvista kantautuu ahdistunut, kiertoimpulssin sisältämä aihe kaksi kertaa ennen kuin tilanne laukeaa äkilliseen pudotukseen e-basson kannattamalle E-duuri-soinnulle. Itsenäisestä E-duuri-sävellajista ei ole kuitenkaan kyse, kuten Whittall arvelee (1977: 22), vaan e-bassosta toonikan ankkuroijana, c-mollia edustavan esävelen syntyttäjänä: absoluuttinen bassosävel e on tärkeämpi kuin E-duurisointu.

Alkaa rondoön vievä siirtymä (36:4–40:1), joka on lähes samanlainen kuin rondon sisäinen transitio (46:3–50:2); jälkimmäinenkin käynnistyy basson pudotuksella, tällä kertaa As-duuri-soinnulle; kolmas samanlainen basson pudotus on rondon päätökseksi (58:9–59:1). Nämä kolme samanlaista bassotapahtumaa sitovat yhteen rondon alun ja päätöksen sekä sen keskelle sijoittuvan vedenjakajan (**esim. 126**). Vaikka joka kerta joudutaan näennäisesti etäälle pääsävellajista (III#, bVI, VII#=bVI/bIII), niin jatko johtaa aina sen uudelleen saavuttamiseen: kahdella ensimmäisellä kerralla basson lineaarinen eteneminen suuren terssin verran alaspäin palauttaa toonikan, kolmannella kerralla päädytään dominantille.

Nivel (40:2–5), joka viime kädessä johtaa rondoteeman ensimmäiseen, johdantomaiseen esiintymään varsinaista rondoä hieman hitaammalla tempolla Allegro molto moderato, etenee puhtaita duurikolmisointuja käyttäen ja kvinttiparallelein; se on

diatonisoitua lainaa teoksen alusta (4:8–5:1). Rondoteeman ensimmäistä esiintymää voi pitää perustellusti johdantomaisena, sillä kadenssille ei päästä ennen siirtymistä tempoon *Allegro moderato*: vasta tahdeissa 282–85 (42:8–11) on sulkeva V–I-päätös. Johdantoversiossa d-sävelellä on vahva paino, ja se puretaan V6/5-soinnulla h-basson jälkeen, jolloin syntyy kiertoliikkeen supistettu muoto d–h–c; sen harmonisena sisältönä on kylläkin myös muotoon d–c–h–c sopiva yksinkertainen kadenssiformula II6/5–V–I. Rondon esivaihe (40:5–42:11) muistuttaa ohimenevästi jousten "Palestrina-jaksosta": vaiheen yleisilme, jousten fraasit (41:3–6; 42:4–5) liittyvät "hymnijakson" fraasiin (6:11–16) ja puiden korkeat signaalit (41:11–42:1; 42:8–10) "hymnijakson" kvinttihiippyydeaan (6:8–9, 10; 7:7–8, 9).

Rondo voidaan nähdä joko kolmiosaisena johdannolla varustettuna sarjana teeman esiintymää tai parillisena kokonaisuutena, jos korostetaan rondon johtavan siirtymän (36:4–) ja rondon puolittavan episodin (46:4–) yhtäläisyyttä. Missään tapauksessa kokonaisuutta ei voi ymmärtää Parmetin tapaan sonaattimuotona, josta voisi "erottaa helposti mainitulle muodolle ominaiset piirteet" (1955: 142). Parmetin tapa käsittää rondo "keskusallegrona" murenee täysin, kun hän tulkitsee lyhykäisen, a-mollissa olevan vaiheen (45:6–46:2) sivuteemaksi ja loppuryhmäksi transition (46:5–50:2), joka on sama kuin siirtymä rondon; kertausjakson Parmet aloittaa vielä merkillisemmin Es-duuri-rondoteeman esiintymisellä ja pitää koodana *Vivace*-vaihetta (59:2–) (Ibid.: 142–144). Ratkaisu on kerta kaikkiaan käsittämätön.

Rondon varsinaisessa avauksessa (42:11–) rondoteema on johdantoversiota tuntuvammin eteenpäin vievä, sitä ei suljeta vahvasti kadenssilla; tosin oboeidien esittämä teeman toinen puolisko vie teeman kiertoimpulssia toonikatasolla d–c–h–c käyttäen päätökseen (43:2). Teeman jatkossa (44:2–) esiintyy b-merkkisiin sävellajeihin viittaavia sointuja, jotka vihjaavat rondon myöhempiin vaiheisiin, vaikka vielä tässä tilanteessa tehdäänkin As-duuri-kolmisoinnulta (bVI) tyylikäs laskeutuminen toonikasoinnun kvinttikäännökselle (44:6–7). Rondon ensimmäinen episodi (45:6–) on a-mollissa, ja sen sisältönä ovat dramaattisesti ilmoille syösty kiertoimpulssin sisältämän motiivin toistot. Musiikki, jolla siirryttiin rondon (36:4–), palaa yllättäen (46:3–) ja sisältää kromaattisesti alaspäin liukuvien mollisointujen paralleelisiirtymän viedäkseen loppupuolella pitkin dominanttiketjua biii asteelle: Es-duuri-teeman ennakointi. Dominanttiurkupisteen soidessa (49:5–) esiintyy eräs sinfonian mielenkiintoisimmista sointusarjoista, epäfunktionaalinen kulku, jossa tritonuksella on keskeinen tehtävä (esim. 127). Sointutyypin esiintyy vähennetyin kvintin ja sekstin sisältämä dominanttiseptimisointu. Sointusarjalla on merkitystä sinfonian sointukielessä, sillä sen sisältämä periaate — tritonuksen päässä toisistaan olevien sointujen vaihdannaisuus, tritonuksen mahdollistama sointujen kaksitulkintaisuus — on keskeinen yritettäessä ymmärtää sävellyksen viimeisen transition (59:2–64:7) sisältöä.

Rondoteeman toisen esiintymän jälkeen (50:2–) seuraa pieni viittaus (51:7–) edeltäneen episodin (45:6–) aineistoon, joka muistuttaa melkoisesti rondoteeman

jälkihelemäistä loppukäännettä (mm. 51:3). Seuraavaksi moduloidaan määrätietoisesti Es-duuriin. Tritonus on modulaation loppuvaiheessa (54:3–6) keskeinen elementti, sillä vähennetty kvintti e–b muodostaa e-pohjaisen septimisoinnun kvinttialenteisen rungon ja tekee soinnusta ranskalaisen ylinousevan sekstisoinnun Es-duurin I asteelle (54:6–7).

Es-duuri muodostaa sinfonian ainoan varsinaisen sävellajikontrastin C-duurille, minkä vuoksi sen sisääntulo on äärimmäisen merkityksellinen hetki koko teoksessa. Es-duuri ei muodosta kuitenkaan klassisessa mielessä polaarista vastakohtaa pääsävellajille vaan on seurausta sinfonian tonaalisesta luonteesta, C-toonikan värittämisestä modaalisiin keinoihin; Es on laajasti ajateltuna pikemminkin modaalinen aste, III asteen kromaattis-modaalinen muunnos (bIII) kuin itsenäinen sivuvävellaji. Es-duurin saapuminen ei ole missään tapauksessa yllätys vaan johdonmukaisen valmistelun tulos: c-mollin ja es-bassojen esiintymät läpi sinfonian ovat ennakoineet tätä tummennusta. Es-duurin esiintyminen muodon tässä vaiheessa tekee C-duuriin virtaamisesta muodon päätösvaiheessa entistäkin dramaattisemman tapahtuman (Whittall 1977: 23) ja vahvistaa sinfonian finalistista, loppupainotteista luonnetta.

Piken mukaan Es muodostaa yhdessä B:n ja As:n kera sinfonian dissonanttisen sivuakselin B–Es–As, jota vastaan D–G–C on konsonanttinen pääakseli (1978: 210). Päinvastoin kuin klassisessa sinfoniassa, jossa dissonanttisuuden määrä kasvaa tiettyyn rajaan saakka — kehittelyjakson päätösvaiheen peripetiaan, kauimmaiseen tonaaliseen tasoon, jonka saavuttamisen jälkeen tehdään suunnanmuutos (ks. Ratner 1980: 225) — ja sitä seuraa tonaalinen laukeaminen, Sibeliuksen VII sinfoniassa dissonanttisen akselin ja Es:n merkitys kasvaa tasaisesti sävellyksen kuluessa. Viimeinen voimainkoetus on vasta sävellyksen lopussa, jossa askelit törmäävät toisiinsa optisesti havaittavalla tavalla: tahdeissa 504–505 (74:8–9) fis johtosävelenä G-dominantille edustaa toonika-akselia ja sävel b dominanttina Es-duurille edustaa dissonanssiakselia (Ibid.: 211). Tilanne laukeaa pasuunateeman sirpaleen avustamana (74:12–75:4) toonikapiirin eduksi ja pidätysketjuun, joka vie subdominantille. Es-piirin viimeinen esiintyminen on partituurin päätösvaiheella, jossa Es palautetaan toonikapiiriin syliin: siitä tehdään As:n dominantti (V/bVI), ja As:sta puolestaan tulee tritonusekvivalenssia hyödyntämällä dominantin dominantin lähisukulainen (76:2–5). Toonika saavutetaan lopullisesti dissonanttisen piirin viimeisen esiintymän, väräjävän *Valse triste* -sointujakson avustamana.

Es-duurin yhteys c-molliin käy ilmi Es-duuri-teeman jälkeisessä episodissa (58:5–59:1), jonka c-molli merkitsee jo kurotusta kohden C-toonikaa. Sävellyksen arvoituksellisin ja harmonisesti jännittävin vaihe on Vivace-tempoinen paluu Es-piiristä pääsävellajin dominantille (59:2–64:7). Whittall kutsuu tätä jaksoa "toiseksi scherzoksi", koska se johtaa C:n uudelleenlöytämiseen Es:n jälkeen ja koska se toteuttaa tehtävän, jossa ensimmäinen scherzo — Whittallin mielestä — epäonnistui (1977: 23). Itseisarvoisen scherzo-funktion sijaan tämän vaiheen tehtävä on kuitenkin

vieläkin selvemmin transitorinen, palauttava, jopa kuumeisen ahdistunut ja etsivä. Alkupäästä jakso on nauhiutunut Ces-duuri-soinnulle, joka on tulkittava Es-duurin bVI asteeksi; samoin kuin C-duurilla Es-duurillakin on oma alennettu VI asteen sointunsa. Myöhemmät tapahtumat keskittyvät enemmän mollimuotoisen, alennetun kolmannen asteen (biii) ympärille, sen prolongoimiseen. Vivacea voikin pitää alkupäästä Es-duurin vahvistamisena, bIII asteen levittäytymisenä, jota seuraa C:n napolilaisen asteen avulla tehty vahva tulo dominanttiurkupisteelle; koko Vivacea on osa laajaa progressiota bIII(-biii)-bII6-V (esim. 128), joka alkoi Es-duuri-rondoteeman esiintymisestä (ks. myös esim. 124).

Vivacea-jakson kvinttialenteiset septimisoinnut ovat tritonussisältönsä vuoksi jälleen kaksitulkintaisia: alussa sointu c-e-ges-b on tulkittavissa Ges-septimisoinnuksi ja purkaussointunsa Ces:n dominantiksi. Lopussa soinnun d-fis-as-c vuorottelu C-toonikaan napolilaisesti suhtautuvan Des-soinnun kera on katsottava niinkään dominantti-toonika -vaihteluksi: d-fis-as-c (=as-c-d-ges) on V7/5b-suhteessa Des-sointuun. Välillä kvinttialenteiset septimisoinnut toimivat ylinousevan sekstisoinnun tapaan, vaikka purkaussointu onkin sitten väärä: c-e-ges-b purkautuu G-duuri-soinnun sekstimuodolle, vaikka odotettu sointu olisi H-duuri-sointu; gis-his-d-fis purkautuu Es-duuri-soinnun sekstimuodolle, vaikka purkaussoinnun tulisi olla G-duuri-sointu.

Muotoyksikön rajakohta on kuitenkin vasta siellä, missä dominanttisointu purkautuu ja kadensoi toonikalle: alkaa viimeinen pasuunateemaesiintymä (68:1-). Voitto mollivaikutteista otetaan edeltäneen pitkän urkupisteen aikana, kun käyrätorvien ylöspäinen kulku fis:ltä e-sävelelle (65:6-) tuo kaksi kertaa sisään duuri-terssin-e:n ja kun kolmas kerta johtaa pasuunateemaan; tämä on "revanshi" sinfonian alun "epäonnistuneelle" asteikkoavaukselle G-es1 (3:1-3). Pasuunateeman ilmestyminen on enemmän kuin pelkkä kertaus: se on uljas triumfi, jolle jousten matalat, c-aiheeseen perustuvat säestyskuviot luovat aktiivisen taustan. Kertauksesta voi puhua kuitenkin sikäli, kun pasuunateeman jälkeen toistetaan samaa aineistoa kuin sinfonian alussakin vastaavalla paikalla: vaihe 71:2-74:7 vastaa alun vaihetta 10:4-12:2. Jakson sisällä on uutuus: sinne on sijoitettu sävellyksen eräs painavin kadenssi, V/iii (73:3). Painokas e on tarpeen strukturaalisesti tärkeän sijan ottaneen es-basson hälventämiseksi: e on toonikan terssi ja uudelleenstabiloija. Menettely muistuttaa renessanssi-sävellysten klausula-rakennetta: kadenssi mediantille edeltää usein sävellyksen päättävää finalis-lopetusta. Ilmaisullisesti tilanne on sinfonian rajuimpia, kun jousten ekstaattinen, korkea "enkelikuoro" yrittää heti perään tehdä kadenssin I:lle — mutta joudutaankin bVI:lle.

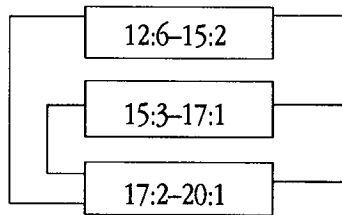
Sävellyksen viimeisen vaiheen aloittaa subdominantilta laskeutuva, rytmisesti dissonoiva sointuparalleeliliike. Huilun ja fagotin lähes nyhykäisevät repliikit luovat ylen syksyisen tunnelman; repliikit ovat "pastoraaliteeman" riisuttu heijastus, kuin lehdettömät puut. *Valse triste* -sointujakson, jossa Es-akseli häivytetään, jälkeen

sinfonian päätös perustuu kiertoimpulssille. Patarummun sinfonian ensimmäisessä tahdissa esittämä g saa vihdoin sitovan toonikavastauksen. Kehä umpeutuu, monotonaalinen draama on ohitse. Ei ole vaikea yhtyä Pikeen, joka toteaa, että dissonanssin ja konsonanssin idealle perustuva yksiosainen, huippuunsa integroitu sinfonia saavuttaa viimeisen purkauksensa päätösoinnussa: "teos on ilmausta merkittävän dominanttitendenssin 'resoluutiosta'... päätöksen C-duuri-sointu on patarummun g-lyönnillä alkaneen sinfonian perimmäinen maali." (1978: 212).

8.4. Muodon ainutkertaisuus

8.4.1. Muotovaiheiden yhteenliittämisestä

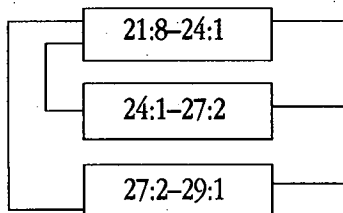
Sibeliuksen sinfonisessa muodonnassa on keskeistä se, miten yhteismitalliset pienoismuodot suhtautuvat toisiinsa ja miten suurmuotoyksiköt liitetään yhteen. Luku kolme on VII sinfoniassa tärkeässä asemassa jo pasuunateemojen esiintymiskertojen perusteella; sinfoniasta tapaa muitakin kolmesta yksiköstä koostuvia muotokokonaisuuksia. Kohtuutempoinen muotojakso (12:6–20:1) jakaantuu kolmeen pienempään vaiheeseen, jotka eivät kuitenkaan ole samanlaisia: niiden välille syntyy jännittävä, osasia monin tavoin yhdistävä suhdeverkosto. Verrattaessa keskenään vaiheita I (12:6–15:2), II (15:3–17:1) ja III (17:2–20:1) saadaan aikaan seuraavanlainen suhteisto:



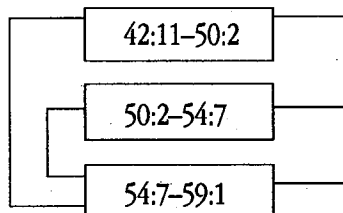
Alkaminen samalla, ylöspäistä asteikkoaihetta käytävällä teemalla sekä synkooppi-säestyksellä yhdistää kaikkia kolme vaihetta. Ensimmäistä ja kolmatta vaihetta yhdistää josten käyttö teeman jälkisaakeessa sekä rytmisessä epäsynkroniassa oboen kanssa olevan sellomelodian esiintyminen. Toinen ja kolmas vaihe muodostavat kokosävelisesti laskeutuvan harmonisen kokonaisuuden; yksikköjen vaihdoskohdassa fis-sävel puolittaa c-oktaavin.

Scherzossa vaiheiden — I (21:8–24:1), II (24:1–27:2), III (27:2–29:1) — suhteet ovat vieläkin tiiviimmät. Kaikkia yhdistää sama ydin: (21:8–22:8), (24:1–25:1), (27:2–28:3). Ensimmäinen ja kolmas vaihe ovat yhteydessä toisiinsa ytimen samantasoisuuden

ansiosta. Ensimmäistä ja toista vaihetta yhdistää materiaalin suurempi vastaavuus niiden eritasoisuudesta huolimatta (ks. esim. 125): ytimen lisäksi myös siirtymät ovat niissä yhtä sointua lukuun ottamatta samat, vaihetta 23:1–24:1 vastaa vaihe 25:5–27:2. Kaavio vaiheiden vastaavuuksista on seuraavanlainen:



Myös rondon vaiheiden vertailu tuottaa samantyyppisen tuloksen. Rondoteeman ensimmäinen versio (40:5–42:11) jää vertailun ulkopuolelle johdantoluonteensa vuoksi. Kaikkia kolmea vaihetta — I (42:11–50:2), II (50:2–54:7), III (54:7–59:1) — yhdistää luonnollisesti rondoteema. Ensimmäistä ja kolmatta vaihetta yhdistää sama materiaali: vaihetta 42:1–46:4 vastaa transponoituna vaihe 54:7–59:1. Toista ja kolmatta vaihetta yhdistää kontrabassoharmonioiden (terssit) samankaltaisuus: 51:3–52:3 ja 55:8–56:6. Kaavio vastaavuuksista on seuraavanlainen:



Taiteiden yhteenliittämisen tärkeimpiä tekniikoita Sibeliuksella ovat tempolliset menettelyt sekä yksiselitteisten kadensaalisten päätösten välttäminen. Tovey on luonnehtinut mainiosti Sibeliuksen ainutlaatuista mestariutta tempomuutosten tekemisessä ja jatkuvuuden säilyttämisessä: "Jos kuuntelija ei voi kertoa, milloin tai missä tempo vaihtuu, tämä on seurausta Sibeliuksen saavuttamasta kyvystä liikkua lentokoneen lailla, tuulen mukana tai sitä vastaan ... Hän liikkuu ilmassa ja voi muuttaa nopeutta liikkeen keskeytyttä. Seitsemännän sinfonian tempot ulottuvat aidosta adagiosta aitoon prestissimoon. Aika liikkuu todella hitaasti adagiossa ja

prestissimo herättää kuulijassa tuntemuksen lihasliikkeestä ... Mutta kukaan ei voi sanoa miten tai milloin nopeus, on se sitten luonteeltaan lihas- tai ajoneuvoliikettä, on muuttunut." (1981 [1935–9]: 501). Parmet on huomannut saman ilmiön, ja hän puhuu siirtymässä Vivacissimoon siitä, kuinka monet kapellimestarit ottavat kirjaimellisesti uuden tempon merkitsemiskohdan partituurissa ja uskovat uuden sektion alkavan samalla kuin Vivacissimon (1955: 139–140). Sibeliuksen ilmiselvänä tarkoituksena on ollut kuitenkin välttää rajakohdan erottuminen sijoittamalla sivulle 19 merkintä Poco a poco affrettando il Tempo al (Ibid.: 140); kun sivulle 23 tultaessa on saavutettu Vivacissimo-tempo, kuulija voi vain jälkikäteen todeta, että uusio sektio on jo meneillään — näin on tapahtunut muotorajan huomaamaton ylittäminen tempoliikuman sisällä.

Samoin scherzon päätös ja c-molli-ympäristössä olevan pasuunateeman yhdistäminen käy kätevästi: prestissimon nopeat neljäsosat hidastuvat hieman, muuttuvat uudessa tahtilajissa sekstolihakdeksasosiksi ja ottavat paikan pasuunateeman vellovan kromaattisena taustana: pasuunateeman ilmestyminen määrittelee uuden tempon. C-mollivaiheen päätöksessä Sibelius siirtyy yhtä vaivattomasti takaisin prestissimoon, kun säestyskuviot valtaavat takaisin entisen paikkansa liikettä määräävänä tekijänä. Vastaavasti toteutetaan siirtyminen Presto-ylimenosta pasuunateeman viimeiseen Adagio-esiintymään.

Sibeliuksen tempolliset menettelytavat ja niiden synnyttävät prosessit ovat saaneet Howellin jopa tulkitsemaan sinfonian kahdesta tempollisesta kiihdytysprosessista muodostuvaksi kokonaisuudeksi (1985: 66). Edellinen puolisko, *statement*, etenisi Adagiosta Vivacissimo-tempoon asti ja käsittäisi 221 tahtia; jälkimmäinen puolisko, *counterstatement*, sisältäisi kehittelyn ja kertauksen, joka olisi samalla kooda, ja kestäisi 226 + 78 tahtia. Howellin tulkinta olisi hyväksyttävissä, vaikka se onkin lähinnä vain sonaattimuototulkinnan uudelta vaikuttava versio, jollei siinä hylättäisi sekä pasuunateeman ensimmäiseen esiintymään sattuvaa C-duurin vakiinnuttamista että rondon aloittavan kadenssin keskeistä roolia sinfonian tonaalisessa dispositiossa.

Tempon käsittely yhdistää joka tapauksessa muotovaiheita toisiinsa ja luo sinfoniasta kiinteän jatkumon. Aivan samoin selkeiden kadenssien välttäminen luo suuria kokonaisuuksia. Sibeliuksen muotoaminen VII sinfoniassa on tyypillisesti teleologista, päämääräsuuntautunutta: pitkiä aikoja itseään odotuttaa antaneet kadenssit sulkevat laajoja kaarrokseja. Ajatellaan vaikka teoksen alkua: sävellaji C-duuri löytyy vähitellen, se vahvistetaan kadenssilla vasta pasuunateeman ilmestymisen hetkellä (9:2). Entä minne ensimmäinen suurmuotoyksikkö päättyy? Varmaankin on helppo kokea kauan odotettu kadenssihetki päätökseksi, koska pasuunateema on täyttymys, huipentava saapuminen. Jos taasen mieltää pasuunateeman päätöksen muotoyksikön sulkevaksi, ongelmaksi kokee sen, että teemaa ei suljetakaan kadenssilla, vaan se häivytetään verhotulla sointukululla V-i-bVI+6-iv7 (10:2–4). Siirtyminen c-mollissa olevaan scherzoon on saumaton, ja scherzo muodostaa tarkasti ottaen valtaisan

dominanttiurkupisteen c-mollille. Päättyikö siis kohtuutempoinen vaihe jonnekin vai jatkuuko se scherzon loppuun?

Pasuunateeman tulo c-molli-ympäristöön ei aiheuta edelleenkään kadensaalista elettä, joten on mahdollista ajatella, että vasta autenttinen kadenssi V-I (42:10-11) tultaessa rondoteemaan päättää edeltäneen valtaisan harmonisen kokonaisuuden. Rondovaihe sulkeutuu puolestaan vasta pitkän dominanttiurkupisteen jälkeen pasuunateeman saapuessa viimeisen kerran (68:1) — ei siis vielä Preston alussa (64:7). Sinfonian loppu on samaa kadensaalista kokonaisuutta, sillä autenttiselle kadenssille tullaan vasta viime tahdeilla. Harmonisin kriteerein ei sävellyksestä löydy lainkaan klassisen esikuvan mukaista koodaa.

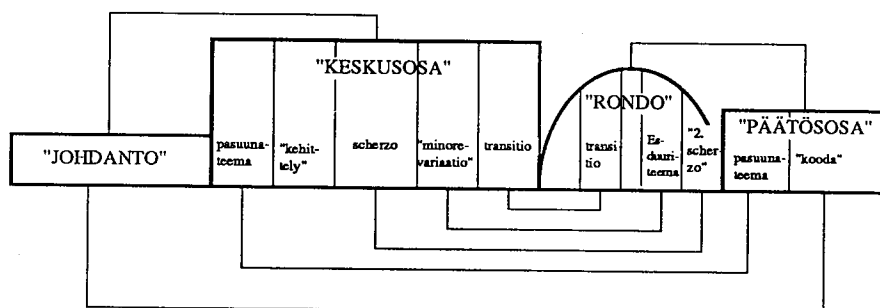
8.4.2. Muoto ja muototyyppi

Mikä on sinfonian muoto — tai muototyyppi, tehdäksemme asian helpommaksi? Onko VII sinfonia sonaattimuoto, rondo, kolmiosainen sinfoniasykli koodan kera? Ei ole mitään syytä epäillä, jos halutaan pitää kiinni perinteisistä muotoratkaisuista, etteikö sinfoniasta löytyisi piirteitä, jotka sopisivat mihin tahansa em. skeemaan. Kysymys on pikemminkin näkökulmasta — tai tarkasti ottaen turvallisuuden tunteesta, jonka jonkin näistä muutoskeemoista löytäminen tuottaa analytytikossa. Jokaista skeemaa voi kuitenkin helposti arvostella kyvyttömyydestä antaa tulkinta kaikille olennaisille piirteille, jotka tekevät sinfoniasta oman yksilöllisen sävelmaailmansa. Sonaattimuotoiseksi ei kokonaisuutta voi nimittää kunnolla sävellajikonstruktion vuoksi, sillä sinfonian "ekspositio" olisi läpeensä toonikassa, epäortodoksi sivusävellaji Es-duuri löytyisi vasta sävellyksen lopulla jne. Rondonmuotoa vastaan soti se, että pasuunateeman toinen esiintyminen tapahtuu c-molli-ympäristössä, kun taas toinen kirkkaasti kertautuva C-duuri saavutetaan "helleenisen rondon" kera, joka olisi kuitenkin funktioltaan sivuepisodi. Kokonaisuuden tulkitsemisessa kolmiosaiseksi sinfoniaksi adagio-scherzo-rondo+kooda ongelmana on scherzon tonaalisesti alistettu rooli dominanttiurkupisteenä sekä viimeisen pasuunateeman painokkuus, joka ylittää tuntuvasti koodalle normaalisti luetun strukturaalisen merkityksen ja luonteen.

Sibeliuksen VII sinfonia ei parhaalla tahdollakaan sovi jäännöksittä mihinkään ennalta olemassaolevaan kaavaan. Eikö ole tosiaankaan mahdollista ajatella, että sinfonia on sen muotoinen kuin se on, ainutkertainen luomus, jossa materiaali — tonaalinen, temaattinen, teksturaalinen, tempollinen — ja sen kehitys synnyttää omalakisien loogisten kokonaishahmonsa? Eikö ole mahdollista, että muoto on pikemminkin sisäistä kuin ulkoista laatua, pikemminkin sävelorganismi, joka luo oman tonaalisen kosmoksensa, kuin ulkoinen hahmo, jonka voisi määritellä muutamalla sanalla tai kaaviolla?

Merkityksellistä sinfonian liikkeessä on selvä takapainotteinen, finalistinen tendenssi, pyrkimys kauas, sulkemisen välttäminen. Jos harvat vahvat kadenssit otetaan lähtökohdiksi muodon osittumiselle, harmonisten kriteereiden avulla sinfoniasta voidaan erottaa neljä jaksoa (**ks. myös eslm. 124**): ensimmäinen jakso ulottuu alusta pasuunateeman ensimmäiseen esiintymiseen, joka vahvistetaan autenttisella kadenssilla C-duurissa; toinen jakso ulottuu kohtuutempoisen vaiheen, scherzon ja c-molli-pasuunateeman läpi ensimmäisen varsinaisen rondoteeman (42:11) alkuun; kolmas jakso käsittää rondon ja päättyy autenttisella kadenssilla viimeisen pasuunateemaesiintymän saapumiseen; neljännen jakson muodostaa sinfonian loppu viimeisestä pasuunateemasta eteenpäin. Kadenssaalisin perustein tehty kaavio, joka on muunnos Parmetin "kulmakivi"-diagrammista, on seuraavanlainen:

5 min.	8 min.	4 1/2 min.	4 min.
59 tahtia	225 tahtia	195 tahtia	50 tahtia



Kaaviosta käy ilmi kokonaisuuden kaarimuotoisuus: "johdannon" materiaali vastaa "päättösosaa". (Kaaviota luettaessa on pidettävä mielessä, että lainausmerkeissä olevilla muotonimikkeillä ei ole absoluuttista arvoa, vaan ne ovat merkityksellisiä ainoastaan yhteydessä tähän tulkintaan.) C-duuri-pasuunateemat vastaavat toisiaan; "scherzo"

vastaa "toista scherzoa"; "minore-variaatio" vastaa rondon Es-duuriesiintymää; transitio rondon vastaa rondon sisäistä transitiota. Keskukseksi tulee rondo, jonka alkuhetki on melko tarkasti kultaisen leikkauksen kohdalla: 13:21,5 tai 31:21. Rondon keskusemää korostaa vielä se, että rondon varsinaisella alkamishetkellä tahdissa 285 (42:11) esiintyvän patarummun gg-c-repliikin voi kokea jo osittaiseksi vastaukseksi sinfonian alun dominanttiselle patarumpuavaukselle gg-g. Neljän osan aikasuhteet synnyttäisivät tulkinnan, jossa "johdanto" olisi etsiskelevä, kadenssaalista vahvistusta kaipaava nousuvaihe ensimmäiseen pasuunateemaan ja "helleeninen rondo" olisi alussa valossa kylpevä, sitten Es-duuri-tummennuksen sisältävä, vieläkin painokkaammin C-duurille pyrkivä nousuvaihe toiseen pasuunateemaan.

Kaikki tämä on kuitenkin vain laatikkoleikkiä, joka ei kerro paljoakaan sinfonian sisäisestä elämästä. Olennaisinta teoksessa on ensinnäkin sen perustuminen adagio-teeman muunnoksille, paradigmaattiselle tekniikalle, joka synnyttää usein selkeän, joskus verhotumman yhteenkuuluvuuden eri muotovaiheiden kesken. Melodista etenemistä säätelee teoksen sisäinen, tonaalisuudelle rakentuva dramaturgia: yhä voimakkaampi keskipakoisuus C-duurista poispäin, c-mollin kautta Es-duurille; tälle tendenssille muodostavat vastavaikutuksen yhä pidemmät ja painokkaammat dominanttiurkupisteet C-duurille sekä muut toonikaa stabiloimaan pyrkivät tekijät (e-bassot). Tempoprosessit kahmaisevat nekin mukaansa lukuisia muotovaiheita. Materiaalin suhteen on olennaista asteikkoaiheen ja murtosointuaiheen vastakkaisuus sekä kiertävän impulssin näkyminen kaikkialla yleisenä liikemuotona. Nämä tendenssit on toteutettu erilaisten karakterien ja tempojen universumissa, joka on riittävän kompleksi ansaitakseen sinfonian nimen, mutta samalla riittävän integroitu sisältyäkseen yhteen ainoaan keskeytymättömään kokonaisuuteen. Yhteen vahvaan toonikakeskiöön, joka on sävellyksen ainoa absoluuttinen konsonanssi, lepotila, pitäytyminen liittyy elimellisesti sinfonian peruskonseptioon. Kokonaisuuden maksimaalisesta ykseydestä huolimatta sinfonian muotoratkaisu on moniselitteinen (Tawaststjerna 1988: 196), eri tulkintavaihtoehtoja tarjoava; sinfoniaa on mahdollista tarkastella eri näkökulmista, eri tasoilla yhtä aikaa etenevinä prosesseina, jolloin muotomääritys riippuu kuuntelussa kulloinkin aktivoituvan dimension painottamisesta. Voisiko muoto olla lopultakin kontrapunktinen ilmiö siten, että musiikin eri olemassaolon tasot ja niiden keskinäisyydessä tapahtuvat painavuuden ja merkittävyyden vaihtelut synnyttävät eri hetkillä eri tavoin hahmottuvan avaruudellis-ajallisen sävelorganismin?

On helppo jakaa Piken toteamus, että Sibelius oli VII sinfoniassaan saavuttanut sinfonisen muodon päätepisteen, *non plus ultran*, josta ei käynyt jatkaminen (1978: 213). Vaihtoehtoja olisivat olleet joko sävelkielen vieläkin suurempi pelkistyminen ja peräti sortuminen triviaalisuuteen — siinäkö eräs selitys VIII sinfonian kohtaloon? — tai uusi kääntyminen kromaattisen modernismin suuntaan, mikä olisi ollut vastoin tonaalikko Sibeliuksen perusvakaumusta. Erkki Salmenhaara on puolestaan todennut

luonnehtiessaan VI ja VII sinfonian sekä Tapiolan muodostamaa myöhästrilogiaa: "On houkutteleva ajatuskulku, että Sibelius näissä kolmessa nopeasti toinen toistaan seuraavassa teoksessa ikään kuin käytti loppuun yhden tyylikautensa ilmaisullisen materiaalin." (1970: 15). Hirmuisesta itsekritiikistä kärsivä — tuolloin 60-vuotias — säveltäjä ei jaksanut enää uudistua. VII sinfonian ja *Tapiolan* myötä duurimollitonaalinen aikakausi päättyi väijäämättä, mutta miten suurenmoisella tavalla! Sibelius tajusi tämän — ja vaikeni.

9. SIBELIUS SINFONIKKONA: KONSERVATIIVI JA UUDISTAJA

Sibeliuksen sinfonikon maineella on ollut myötä- ja vastoinkäymisensä. Angloamerikkalaisella alueella hänet luettiin heti vuosisadan alkuvuosikymmeninä aikamme johtaviin sinfoniasäveltäjiin; kiihkeimmät ihailijat (Downes, Gray, Lambert) menivät niin pitkälle, että he rinnastivat Sibeliuksen Beethoveniin. Grayn lausunnot, joissa hän totesi, että "muotorakenteen kannalta Sibeliuksen jatkaa myöhäistuotannossaan siitä, mihin Beethoven lopetti" ("... Sibeliuksen ottaa musiikin, jota Beethoven on laittanut alas"; 1931: 201) ja että myöhäisen Beethovenin hitaiden osien humaania lämpöä ja jumalallista syvyyttä lukuun ottamatta Sibeliusta "ei voi missään muussa suhteessa pitää itseään Beethovenia vähäisempänä sinfonikkona" (Ibid.: 194–195) olivat rohkeita mielipiteen ilmaisuita. Aivan samoin Lambertin väitteen — "Sibeliuksen ei ole vain tärkein sinfonikko vaan häntä voi luonnehtia ainoaksi Beethovenin jälkeiseksi sinfonikoksi, joka on epäilyksettä voinut eteenpäin sitä, mikä on lopultakin musiikin hengen täydellisin muodollinen ilmaus" (1985 [1934]: 264) — on täytynyt tuntua tuon ajan saksalaislukijasta suorastaan pyhäinhäväistykseltä. Ylläolevat lausunnot kielivätkin yhtä paljon kirjoittajiensa vilpittömästä Sibeliuksen innostuksesta kuin heidän tyytyväisyydestään, kun etenkin Sibeliuksen yhä klassisemmaksi käyvä myöhäistyksi tarjosi mahdollisuuden paeta vuosisatamme hämmentävää musiikillista todellisuutta monenlaisine modernistisine, tonaalisuutta ja perinteistä muotomaailmaa hajottavine pyrkimyksineen sekä löytää vielä kerran musiikkia, jossa oli puhtaan lähdeveden vääräntämätöntä raikkautta. Sibeliusta suosittiin varmasti osittain sen vuoksi, että hänen musiikkinsa tarjosi lyömäaseen modernisteja vastaan; tästä käyvät käyvät todisteeksi em. Lambertin mainion poleemisen kirjan *Music Ho!* spengleriaaninen alaotsake *A Study of Music in Decline* sekä Grayn riemukas havainto, että Sibeliuksen välttää tietoisesti kokeiluita tai uutuuksia niiden itsensä vuoksi (1931: 197). Mutta toisaalta Sibeliuksessa nähtiin musiikin uuden klassisuuden suunnannäyttäjän, vaihtoehto kasvottomalle modernismille: "Sibeliuksen vaikutus ... voi olla vain tervehdyttävä ja hyödyllinen, sillä hänen taiteensa rakentuu samoille muuttumattomille ja ikuisesti hedelmällisille peruseräille, jotka ovat elähdyttäneet menneisyyden suurta taidetta ja ovat yhtä lailla peruuttamattomasti määrätty innostamaan tulevaisuuden taidetta." (Ibid.: 203–204); "Kaikesta nykyajan musiikista Sibeliuksen musiikki näyttää osoittavan varmimmin tulevaisuuteen." (Lambert 1985 [1934]: 277).

Vastareaktiota ei tarvinnut kauan odottaa. Schönberg-koulun apologetta Adorno luonnehti surullisen kuuluisassa "arvostelussaan" (1980 [1938]) Törnen kirjasta *Sibelius: A Close Up* (1937) Sibeliuksen musiikkia "avuttomuuden originaliteetin" ilmentymäksi ja syytti tätä jälkeenjääneisyydestä suhteessa aikansa musiikin tekniseen standardiin (1980 [1938]: 460). Adornon tuhtumuksen on täytynyt olla melkoinen, sillä kirja oli lähinnä tekosyy ilkeämieliselle kirjoitukselle, joka ei yhdelläkään lauseella viittaa Törnen kirjaan, jonka arvostelun tämän tekstin olisi pitänyt olla.

Tawaststjerna osoittaa hienossa, erittelevässä artikkelissaan *Über Adornos Sibelius-Kritik* (1979 [1977]; suom. 1977), että Adornon purkauksen taustalla oli paitsi Sibeliuksen mahtava maine englanninkielisessä maailmassa — Sibeliukselta soitettiin tuolloin kaikkialla Englannissa, Adornon maanpakolaispaikassa — ennen kaikkea se, että Mahlerin, Adornon myöhäisromantikoista erityisesti suosiman säveltäjän, musiikkia esitettiin minimaalisen vähän, minkä syyksi Adorno näki nimenomaan Sibeliuksen musiikin runsaan esilläpidon (Ibid.: 112, 120). Adorno ei syyttänyt vain Sibeliuksen käyttämää materiaalia mitättömäksi ja triviaaliksi ja parodioinut tämän sävellystekniikkaa vaan piti Sibeliukselta kyvyttömänä kirjoittamaan edes neliäänistä satsia, koraalia tai kunnollista kontrapunktia; myös orkesteriväriytyksen harmautta hän moitti: "Ei tietoaakaan paletista: kaikki on pelkkää mustetta." ("Keine Palette: alles nur Tinte."; 1980 [1938]: 460–462). Erityisen vaarallisena Adorno piti Sibeliuksen vaikutusta; tämän menestys oli hänelle suorastaan "musiikillisen tietoisuuden häiriön oire" (Ibid.: 461). Sibeliuksen musiikki edusti Adornolle kaiken sen negatiota, jolle saksalainen musiikkiajattelu perustui, ihmiskunnan luonnonhallinnan tuloksena syntyneen musiikin murskaamista: "Jos Sibelius on hyvä (säveltäjä), silloin musiikillisen laadun mittapuut, jotka ovat säilyneet (muuttumattomina) Bachista Schönbergiin, suhderikkaus, jäsentyminen ja ykseys moninaisuudessa, ovat pätemättömiä." ("Wenn Sibelius gut ist, dann sind die Maßstäbe der musikalischen Qualität als des Beziehungsreichtums, der Artikulation, der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Vielfalt im Einen hinfällig, die von Bach bis Schönberg perennieren."; Ibid.: 463). Jokainen asiaan perehtynyt tietää syytteet Sibeliuksen sävellyksellisestä osaamattomuudesta perättömäksi — tuskin tuhetelijalle olisi tarjottu Wienin akatemian sävellyksen professoria (Tawaststjerna 1979 [1977]: 114–115) — , mutta Adornon kirjoitus vaikeutti kohtuuttomasti Sibeliuksen asemaa saksankielisessä musiikkimaailmassa. Adornolle paralleelista René Leibowitz päätteli puolestaan kirjoituksessaan *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* ("Sibelius, maailman huonoin säveltäjä", 1955), että säveltäjän "omaperäisyys" johtui hänen "tietämättömydestään, pätemättömydestään ja kyvyttömydestään". Niinpä ei tarvitse ihmetellä, kun myös Ranskassa Sibeliuksen löytäminen on ollut vasta viime vuosien asia.

Pahansuopuus tai vähättely ei loppunut näiden musiikillisen modernismin puolesta käydyin taistelun johtohahmojen sinänsä ymmärrettäviin mielipiteenilmauksiin. Joachim Kaiser luonnehti 1965 Sibeliuksen VII sinfoniaa sanoin "samea sekoitus sisäänpäinkääntyneisyyttä, muotojen köyhyyttä ja elokuvamusiikin äitelyyttä" ("neblige Mischung von Introvertiertheit, Gestaltenarmut und Filmmusiksüsse"; 1982 [1965]: 192); samassa yhteydessä hän ylistää Sibeliuksen viulukonserton "raffinoitua bravuuria", mikä ei estä häntä seuraavaksi esittämästä hirvittävää moitetta, että "musiikillinen aines on joko arkipäiväisellä tavalla mukaansa tempaavaa tai eloisan pirstoutunutta" ("die musikalische Substanz entweder schwungvoll-banal ist oder schwunglos-zerfahren"; Ibid.: 192–193). Vielä niinkin myöhään kuin 1977 Peter

Benary kyselee: "Voidaanko Jean Sibeliusta ilman kansallista identiteettiarvoa ja kriittiseltä etäisyydeltä tarkasteltuna riittävin perustein pitää merkittävänä sinfonikkona. Tietääkseni hänen arvoluokkaansa säveltäjänä ei ole koskaan perusteltu pelkästään hänen teoksistaan käsin." (sit. Tawaststjerna 1979 [1977]: 118). Sanomattakin on selvää, millä kannalla Benary itse on: "sävellyksellisistä puutteista ei myöskään hänen Neljännessä sinfoniassaan ole puutetta!" (Ibid.).

Se, että Sibeliuksen sinfoniatuotanto on pysynyt hengissä likemmä 100 vuotta ja että uudet kuuntelija- ja kapellimestarisukupolvet (Ashkenazy, Bernstein, Davis, Maazel; nuorimmista Rattle, Salonen, Saraste ym.) vielä Beechamin, Kajanuksen, Koussevitzkyn, Ormandyn, Schnéevoigtin, Stokowskin ja Toscaninin jälkeen kokevat säveltäjän yhä kuuntelemisen ja johtamisen arvoiseksi, puhuu toki omaa kieltään. Vähätellä ei pidä myöskään sitä "virallista" hyväksyntää ja tunnustusta, jonka äskettäin edesmennyt aikamme johtava musiikkiteiteilijä Carl Dahlhaus soi Sibeliukselle jo laajan kansainvälisen arvonannon saavuttaneessa 1800-luvun musiikinhistorian perusteoksessaan *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6), kun hän luki Sibeliuksen yhdessä Straussin, Mahlerin, Debussyn, Schönbergin ja Skrjabinin kanssa kuuluvaksi säveltäjäryhmään "die Moderne" (1980: 308–310).

Mutta jos Sibeliusta voi pitää merkittävänä sinfonikkona, niin haluttiinpa tai ei, Beethoveniin häntä on pakko verrata. Ja jos Beethovenin luoma sinfonia on sinfoniamuodon ideaali, se on sitä ennen muuta tiettyjen ominaisuuksien perusteella: näitä ovat sisällön ja muodon vastaavuus, muodon kasvaminen sisällöstä käsin, materiaalin tonaalisten implikaatioiden läpikotainen työstäminen, moneuden esiintymisestä huolimatta aineksen ykseys, materiaalin käytön ekonomia (Pike 1978: 215). Ehkä vieläkin tärkeämpi piirre on sinfonisen ajattelun kehittyminen teos teokselta; Beethoven saavutti jokaisessa uudessa teoksessaan ykseyden uudesta tehtävänasettelusta käsin, toistamatta itseään (Ibid.). Ja edelleen: jos nämä ovat ideaalisen sinfoniamuodon vaatimukset — halutaan sille sitten antaa korostetusti saksalaisen musiikkiajattelun leima tai ei —, niin Sibeliuksen sinfoniat täyttävät kuin täyttävätkin nämä ehdot jäännöksittä. Voittopuolisesti saksalaisen klassisromanttisen musiikin menneisyyden ja saksalais-itävaltalaisen musiikkiteetien näkökulmasta ajatus saattaa tuntua hämmästyttävältä, mutta asiantila muuttuu vähemmän hämmästyttäväksi, kun muistaa, että Mendelssohnin ja Schumannin sinfoniat eivät kuulu saksalaisillekaan pyhään kaanoniin — Lisztistä puhumattakaan — ja ettei Brahmskaan saanut elinaikanaan osakseen jakamatonta arvostusta. Aikansa edistysriiven muusikoiden mielestä Brahms oli konservatiivinen käsityöläinen; Wagner piti Brahmsia naamiaispuksutaiteilijana, Wolf eklektikkona, Nietzsche tyylikopioijana ja Felix Weingartner "tieteellisen musiikin edustajana" (Floros 1983a: 4). Tarvittiin Schönbergin kirjoitus *Brahms the Progressive* (1947 [1933]) ennen kuin saatettiin oivaltaa, että Brahms oli — näennäisestä vanhaan takertumisestaan huolimatta — yhtä suuri

uudistaja kuin Wagnerkin ja tämän ohella musiikillisen proosan edustaja, vaikkakin toisin keinoin (Floros 1983a: 4–5).

Brahms on itse asiassa Lisztin — jos hyväksytään ajatus, että sinfoninen runo perustuu aitoon Beethoven-reseptioon, Beethovenin musiikin filosofisen sisällön painottamiseen ja sen näkymiseen muotokehityksessä — jälkeen menestyksekkäin Beethoven-tradition jatkaja: musiikillisen materiaalin kehittelyyn perustuva prosessi lävistää Brahmsilla koko sinfonian. Lisäksi hän palautti uskon "puhtaan", absoluuttisen sinfonian olemassaolon mahdollisuuteen; tätä lienee tarkoittanut myös Sibelius, kun hän sanoi, että "Brahmsin yhä kasvavalla maineella ... oli kauaskantoinen moraalinen merkitys." (Töme 1945 [1937]: 54–55). Samalla tosin muoto jäi Brahmsilla suhteellisen konservatiiviseksi: hän keskittyi — päinvastoin kuin Liszt ja hänen seuraajansa — ulkonaisen yhdistämisen sijaan sinfonian sisäiseen uudistamiseen. Jos Brahms Beethovenin lailla vastasi joka kerta uudella tavalla sinfonian haasteeseen myöskään Sibeliukselta ei löydy arkkityyppistä sinfoniaa: jokainen sinfonia merkitsi hänelle uutta ongelmaa (Layton 1980: 283). Sibelius on todennut: "Jokaisella sinfonioistani on oma tyylinsä. Sen luomiseksi minulla on tapana ahertaa kauan." (Levas 1986 [1960]: 384). Sinfonia ei ollut Sibeliukselle 'sävellyskappale' tavallisessa mielessä, vaan pikemminkin "uskontunnustus elämän eri vaiheissa" (Tawaststjerna 1989 [1971]: 215). Kun Brahmsin sinfoniat syntyivät sinfonisen sävelkielen auettua varsin nopeasti, noin kymmenessä vuodessa (1876–1885), Sibelius askarteli sinfoniamuodon parissa neljännesvuosisadan (1899–1924) — itse asiassa kauemminkin, jos otetaan huomioon *Kullervo*-sinfonia (1892) sekä pitkään, vähintäänkin 1930-luvulle jatkunut ja musiikki-maailman kannalta lopulta tuloksettomaksi jäänyt painiskelu VIII sinfonian kanssa. Sikäli on täysin oikeutettua väittää, että Sibeliuksen seitsemän sinfonian sisältämä kehitys ja kattama henkinen kaari on ratkaisevasti suurempi kuin Brahmsin neljän sinfonian vastaava kehityslinja (Layton 1980: 283). Sibeliuksen sinfoniat kulkevat pitkän tien neliosaisen I sinfonian brucknerilaisittain myöhäisromanttisesta ja slaavilais-tšaikovskiaanisesti väritetystä kansallisromanttisuudesta VII sinfonian universaaliin klassismiin, yksiosaiseen sinfoniamuotoon, joka on koko 1800-luvun sinfonisten yhtenäisyyspyrkimysten mestarillinen toteutuma.

Jos Sibeliusta lopultakin voidaan täydellä syyllä verrata Beethoveniin, vertailu voi perustua vain molempien yhteiseen päämielenkiinnon kohteeseen: sinfonisen muodon käsittelyyn. Sibelius on Beethovenin jälkeen harvoja säveltäjiä, joka ajatteli sinfonisen muodon ehdoilla: hän keskittyi muodon integraatioon eikä tuhlanut energiaansa värielementtiin (Lambert 1985 [1934]: 269–270); tosin kukaan ei ole — Adomoa lukuun ottamatta — kiistänyt Sibeliuksen orkesterinkäytön originaalisuutta ja mestarillisuutta, mutta olennaista on, että orkestraatio on Sibeliuksella muotoon elimellisesti liittyvä tekijä (Ibid.: 262). Erkki Salmenhaara kirjoittaa: "Sinfonisen muodon ja sinfonisen tekniikan kehittäjänä Sibelius oli näennäisen säveltäjätyyppinsä vastaisesti musiikin suuria uudistajia ja vallankumouksellisia ... Nämä kaksi ristiriitaista

pyrkimystä — myöhäisromantiikan tonaliteettiin sitoutuva konservatismi ja toisaalta modernistin muodon ja sinfonisen tekniikan uudistukseen tähtäävä radikaalisuus — antavat erään tärkeän avaimen Sibeliuksen säveltäjäpsyken ymmärtämiseen." (1970:16).

On selvää, että Sibeliuksen ensimmäiset sinfoniat merkitsivät lähinnä myöhäisromanttisen perinnön haltuunottamista. Yhtäaikaa suomalaiskansallinen sekä Brucknerilta ja Tšaikovskilta vaikutteita omaksunut *Kullervo*-sinfonia yhdistää sinfonisia muotoja (1., 2. ja 4. osa) ja vapaan kerronnallisia rakenteita (3. ja 5. osa) syklisen kokonaismuodon alle; se on Beethovenin IX sinfoniaa etäisesti heijasteleva kantaattisinfonia Berliozin *Roméo et Julietten* ja Mendelssohnin *Lobgesangin* tapaan sekä Mahlerin vokaalisinfonioiden rinnakkaisteos. *Kullervo*-sinfonian vahvasti modaaliset piirteet ovat oireellisia.

Vielä I sinfonia on osa myöhäisromanttista traditiota. Siitä löytyy Tšaikovskin sinfonioiden emotionaalista korkeajännitteisyyttä, mutta olennaista on, että sen dramaattisuus ei ole vaivatta liitettävissä sankari- tai juoniohjelmallisuuteen. Sinfonian dramatiikka nousee ennen kaikkea sen avauksen sisältämästä tonaalisesta jännitteestä: ensin johdannon painottumisesta mollidominantin suuntaan; sitten pääteemassa e-molli-toonikan ja G-duuri-paralleelin välisestä ambivalenssista. Ensiosassa herättää huomiota tonaalisten aksenttien sijoittuminen nimenomaan G-duuri-soinnulle, III asteelle; e-mollin vähvistamista kadenssin avulla vältetään osan viimeiselle sivulle saakka.

Sama rinnakkaissävellajien yhteenkietoutuminen toteutuu 2. osassa liki Es-duurin ja c-mollin samuutena, mikä on tulosta yhteisen basson päällä tapahtuvasta 5–6-liikkeestä duurisoinnun muuntuessa rinnakkaismollin sekstimuodoksi. Menettely toistuu sonaattimuotoisen scherzon sivuteemassa ja triossa sekä finaalin paisuvassa cantilena-sivuteemassa, joka on hitaan osan teeman projektiio finaaliin. H-molli-dominanttisuuden ongelma, joka palaa finaalin alussa, saa mielekkään ratkaisun, kun sivuteeman viimeinen versio esiintyy H-duuri-tasolla, jolloin dominantti virtaa luontevasti toonikalle.

Sibeliuksen eduksi jo I sinfoniassa mainittakoon, ettei hän turvautunut monien romantikkojen (mm. Saint-Saëns, Franck, Tšaikovski) viljelemään, usein keinotekoiselta tuntuvaan sykliseen menettelyyn. Ensimmäisen osan johdantoteeman paluu finaalin alussa ei ole mottoaiheen funktiossa vaan palauttaa tonaalisen h–e-ongelman; finaalin alun e-molli-soinnutuksesta huolimatta kaksiselitteisyys jää tässä vaiheessa ratkaisematta. Muodonnallisesti I sinfonia ei ole vielä erityisen kokeileva, jollei oteta huomioon 1. osan taidokasta kehittelyn ja kertauksen teleskopointia tai 3. osan jännittävää sonaattirakennetta. Olennaista on, että jo I sinfoniasta löytyy yhtenäistävä menettely: tonaalisuuden nationalistinen muoto, modaalinen malli, joka luo sävyn yhtenäisyyden läpi sinfonian ja mahdollistaa vain tälle sinfonialle ominaisen tonaalisen konfliktin syntyminen.

II sinfonia merkitsee ratkaisevaa askelta kohti klassisempaa tyyliä, absoluuttisen musiikin ihannetta ja tonaalisen perusajatuksen synnyttämän konfliktin yhtä määrätietoisempaa läpiviemistä. Sinfonian tonaalisen kaavan muodostaa D-duuri- (toonika), B-duuri- (bVI) ja Ges/Fis-duuri-sävellajien (III) synnyttämä, Beethovenin medianttiikkaa jatkava suurterssisuhteisto. Suurelle terssille perustuva oktaavin tasavälinen, aksiaalinen, jakaminen oli tästä lähin Sibeliuksen sävelkielen keskeisiä periaatteita! II sinfonian 1. osan eksposition loppupuolella esiintyy fis-molli-teema; 2. osa perustuu binaariin sävellajikaavioon d-Fis|fis-d; 3. osan trio on Ges-duurissa; 4. osan sivuteema on jälleen fis-mollissa. B-duuri on puolestaan 1. osan kehittelyn tähtäyspiste, b-sävel 2. osan loppuvaiheen traaginen mollin aiheuttaja, B-duuri on scherzon pääsävellaji ja finaalin sivuteeman laajennetussa kertauksessa d-mollin D-duuriksi kääntävä tekijä.

Sävellajinen kehitys ja draama muodostavat II sinfonian kantavan sisällön ja yhtenäistävän voiman; tätä lisää vielä 1. osan pääteeman laskeva terssiaihe, joka esiintyy käännettynä finaalin pääteeman alussa. Grayn sinfonian ensiosasta "löytämä", vallankumoukselliseksi luonnehtima tekniikka, jonka mukaan Sibelius esitteli ensin teemakatkelmia, rakentaisi ne kehittäessä elimelliseksi kokonaisuudeksi ja sitten hajottaisi aineiston kertauksessa takaisin alkutekijöihinsä (1935: 17–18), on saanut osakseen korostetun paljon huomiota. Vaikka esittely vaikuttaa harkitun aforistiselta, tauot ovat luonteeltaan pikemminkin retorisia kuin etenemistä ratkaisevia: aiheitten välillä on yhteys, ne ovat pitkän mosaiikin sirpaleita, jotka asettuvat kohdalleen kehittelyn huippukohdassa; vastoin Grayn teoriaa sitä paitsi kertaus jatkaa synteisiä esitellessään yhtä aikaa pääteeman kanssa sitä aiemmin seurannutta aineistoa (vrt. Brahmsin II sinfonian avausosa).

Merkittäviä piirteitä II sinfoniassa ovat eräät muotoa koskevat keksinnöt. Ensimmäisen osan teleskooppisuus hämärtää jossain määrin kehittelyn ja kertauksen rajakohtaa. Sibelius muuntaa avausosan rakennetta valaisevalla tavalla esittelyn e-tasaisen 'transitioteeman' kehittelyn huippenuksessa harmonisaatiovaihdoksella dominanttiseksi D-toonikalle, jolloin aihe säilyttää saman funktion palvellen jälkimmäisellä kerralla 'retransitioteemana'. Perinteisen muodon dynamisoimisesta käy esimerkiksi myös 2. osan hitaan osan sonaattimuotoa noudattava rakenne, jossa pääpaino on nimenomaan laajassa ja dramaattisesti kärjistetyssä kertausjaksossa. Tulevia ratkaisuita ennakoi scherzosta finaaliin johtava siirtymä, jossa trion terssiaihe muuntuu asteettain finaalin pääteeman nousevaksi terssiksi.

Sinfonian ainoa varsinainen ongelma on sen sisältämä tyyllinen jännite: 1. ja 3. osa edustavat Beethoven-tradition mukaista liikettä, kun taas 2. ja 4. osa ovat wagnerilaisen hitaita; etenkin finaali luo helposti staattisen vaikutelman toisen teeman liikkumattomuuden vuoksi. Finaalin kehittäminen on ehkä liian työstetyn tuntuinen, se tyytyy vain toistoon ja kontrapunktiseen vaihteluun. Toisaalta pysähtyminen voimistuvalla sivuteemalle ja sitä kautta tapahtuva finaalin piteneminen sekä karakterin tietty

bombastisuus ovat tarpeen, jotta finaali kykenisi purkamaan aksiaalis-tonaaliset jännitteet.

Jos Sibeliuksen ensimmäiset sinfoniat kuuluvat myöhäisromanttisesti, kansalliskalevalaisesti sävyttyneeseen kauteen klassisen idiomien silti kuultaessa läpi sinfoniat yhtenäistävän tonaalisen ja motiivisen menettelyn ansiosta, III sinfonian kirkas C-duuri avaa täydelleen eurooppalais-klassisesti suuntautuvan kauden (Tawaststjerna 1957: 11). Merkityksellistä tässä suhteessa oli Busonin vaikutus: Busonin Helsingin kaudella 1888–1890 alkanut ystävyys lujittui 1900-luvun puolella Busonin toimiessa Sibeliuksen esitaistelijana Saksassa ja Italiassa. Busonin kanssa käydyt keskustelut tulevaisuuden musiikin olemuksesta, Busonin kannanottokirjoituksessaan *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/1916) vaatima paluu absoluuttisen musiikin ideaaliin, "muotoleikkiin ilman runollista ohjelmaa", oli yhteydessä Sibeliuksen musiikissa antiromanttisen tendenssin kasvuun. III sinfonialle tyypillinen muodonnan keskittyminen, ulkoisen mitan supistuminen, osien lukumäärän väheneminen, ilmaisun tiivistyminen, sointikuvan deromantisoituminen, rytmisen aineksen aktivaatio, orkesterikoonpanon pelkistyminen — lyhyesti: sinfonian helleeninen aisti-ilo ja vahva liikeenergia — viittaavat aatesuuntaan, jota Busoni kutsui myöhemmin nimellä *junge Klassizität* (Tawaststjerna 1989 [1971]: 84–85).

Tuloksena ei ollut silti pastishi, vaan klassismin hengen ja tyylin uusi manifestaatio, klassisen sinfonian keskeisen vaatimuksen, musiikillisen liikkeen, restauraatio. Abrahamin mielestä sinfonian 1. osan orgaaninen ykseys ylittää tuntuvasti jopa wieniläisklassikoiden vastaavien muotojen saavutukset (1952 [1947]: 22). Tematiikan korostetun diatonisen luonteen sisältämä kasvun idea avauksessa perustuu tonaaliseen ambivalenssiin: pääteeman C-toonikasta poikkeavan g–d1-ambituksen sijoittamiseen toonikatasolle c1–g1 vasta kertausjaksossa, tosin epätäydellisessä muodossa. Avausosan nerokkaimpia hetkiä on kehittelyn loppu, jossa paljastetaan klassisen pääteeman ja kalevalaiseen runonlauluun assosioituvan sivuteeman yhteinen alkuperä. Suuren sinfonikon dispositiokyvystä kertoo pääteeman myöhemmän vaiheen tritonus-implikaation läpikotainen käsittely finaalisissa. Hitaan osan runonlauluteeman gis-tasolle asettava kvinttikehys gis–dis1 on välivaihe siirryttäessä finaaliin, jonka lopun hymnimäinen, kokoava "summing-up" -teema onnistuu ensimmäistä kertaa keräämään sinfonian aiemmat tonaaliset konfliktit yhden katon alle ja viimein purkamaan jännitteet triumfaalisesti.

III sinfonian tonaalisen organisaation kaava C–e–gis perustuu jälleen suurterssiakseliin. Ehkä tärkeintä — etenkin myöhempien sinfonioiden kannalta — on sinfonian muodonnan uusi taso. Ensiosan esittelyn loppuvaihe korvautuu kertauksessa kehittelyn muistumalla ja uuden hymnikarakterin omaavalla koodalla; hitaan osan koraaliepisodioiden (ennen kaikkea 37:4–) kautta karakterin jatkuvuus on taattu, ja kun finaalin suuri voitonhymni alkaa, voi vain havaita, kuinka Sibelius onnistuu aikaansaamaan hidastuvan liikkeen klassisen sinfoniamuodon sisällä. Kolmannen osan suuri

keksintö on luonnollisesti scherzon ja finaalin yhdistäminen siten, että scherzomaisen esittelyn ja kehittelyn jälkeen ilmaantuva finaali on paitsi kohotetun kertauksen funktiossa myös *grande finale*, johon koko sinfonian liike virtaa; sen jännittävästi rikottu päätösmelodia tuodaan asteettain sisään scherzon aikana.

IV sinfoniaa on pidetty yleisesti Sibeliuksen moderneimpana teoksena, musiikillisen ekspressionismin sibeliaanisenä vastineena. Dahlhaus kirjoittaa, kuinka "Sibelius saavutti 1911 *Neljännessä sinfoniassaan* ... 'musiikillisen materiaalitason', jota hän ei koskaan ... ylittänyt" ("Sibelius 1911, in der *Vierten Symphonie* ... einen 'Stand des musikalischen Materials' erreichte, den er niemals ... übertraf"; 1980: 309). Tämä on kuitenkin vain osatotuus: huolimatta tritonuksen leimallisuudesta sinfonian keskeisenä elementtinä se suhteutetaan kvinttikehykseen, ja ilmaisun modernistisuuden vastapoolina on muodonnan yhä suurempi keskittyneisyys, ekonomia, muotojen suorastaan varhaisklassiselta vaikuttava binaarisuus. Sinfonian kiinteys on toki tulosta osittain sen tritonusmotosta, *idée fixestä*: neljä osaa ovat neljä näkökulmaa tritonukseen. Ensiosa perustuu tritonuksen ja kvintin väliseen jännitykseen, joka laukeaa tritonuksen neutralisointiin kvartiksi tai sisäänpäin purkautuvaksi vähennetyksi kvintiksi; fis-sävelen tuottama tritonaalinen konflikti aikaansaa tosin modulaatio-suunnan vaihtumisen, kun normaalin rinnakkaisduurin sijaan (a—>C) edetään sinfonian pienterssi-aksiaalisuuden avaavaan terssisuhteiseen sävellajiin (a—>Fis). Toisessa osassa tritonus esiintyy vahvana itsenäistymishakuisena sonoriteettina, toisaalta f–h:n enharmoninen tulkinta (eis–h) luo sinne bitonaalisen sävellajijännitteen F–Ges/Fis. Kolmannen osan prosessuaalista luonnetta, joka huipentuu vähitellen voimistuvan bruckneriaanisen — Brucknerin VII sinfonian Adagio — koraaliteeman viimeiseen apoteosiiin, vastaa pyrkimys alistaa tritonus yhä pontevammin cis-toonikan ja sen gis-molli-dominantin määräysvaltaan. Finaalissa tritonus a–es on asettuvinaan palvelemaan tonaalisia perusfunktioita, mutta sen vähitellen painavoituva rooli johtaa lopulta tritonaaliseen sävellajipolariteettiin A–Es, minkä vuoksi sonaattirondon kertaus ei ole niinkään kertaus kuin vastakohtan intensifikaatio. Lopun traagisuus on väistämätöntä osan avauksen *lieto finale*-habitukselta huolimatta.

Sinfonian osat yhdistyvät muillakin tavoin. Lisztin ja Brahmsin mallia seuraten Sibeliuksen IV sinfonia noudattaa sävellajidispositiota a/A–F–cis–A/a. Suurterssi-akselin lisäksi sinfoniassa aktivoituu myös pienterssiakseli a–c–es–fis, havainnollisimmin finaalin tonaalisesti vaeltavimmassa kohdassa (s.63–66) — neljännesvuosisata ennen Bartókin teosta *Musiikkia kielisoittimille, jousille ja celestalle* (1937) (ks. Tawaststjerna 1971: 15). Lisäksi sinfoniassa esiintyy tonaalisia kytkentöjä osista toisiin sekä motiiviliittyimiä vierekkäisten osien välillä; Laytonin mukaan "teoksen organisaatio on ajateltu paljon kokonaisuudellisemmaksi kuin aiemmissa sinfonioissa ... jokainen neljästä osasta on elävän organismin jäsen" (1984 [1965]: 42). Avausosan päätöksen pitkä a2-sävel jatkuu suoraan scherzon aloittavassa oboefraasissa. Ensiosan yllättävä, alkutritonuksesta c–fis siinnyt Fis-duuri-sävellaji paljastuu toisen osan

F-toonikaa uhkaavaksi, bitonaaliseen jännitteeseen johtavaksi tekijäksi. F- ja Fis-duurin piensekuntisuhde palaa seuraavassa osassa cis-mollin ja d-mollin/D-duurin keskinäisyydessä. Toisen osan fis/A-päätös jatkuu 3. osan alun vahvana kiinnittymisenä a/A-tasolle. Kolmannen osan tonaalinen koodi — cis-gis-kvintti piensekuntien d ja a ympäröimänä — pätee hivenen muunnetussa ja transponoidussa muodossa myös finaaliin. Kolmannen osan lopusta löytyvä motiivi a-dis-e ennakoi finaalin päämotiivia. Finaalin keskivaiheen kromaattinen synkooppimotiivi on peräisin 1. osan sivuteeman jälkisäkeestä; finaalin ytimessä esiintyvä C-duuri on A- ja Es-duuria välittävä sävellajitaso sekä 1. osan epäonnistuneen C-modulaation viivästynyt revanshi. Jatkuvaan sykliiseen, jopa yksiosaiseen muotoon neljännessä sinfoniassa on riittämiin sekä ulkoisia että sisäisiä edellytyksiä.

Modernismin aallonharjalla ratsastaneen IV sinfonian jälkeen on usein ollut vaikea ymmärtää V sinfonian ulospäin suuntautunutta, lujasti tonaalisuuteen ankkuroitunutta luonnetta, joka teki sinfoniasta välittömästi yleisön suosikin. Abraham osuu asian ytimeen todetessaan, että "näennäisestä itsestään selvydestään ja rikkaasta melodisesta diatonisuudestaan huolimatta se ei ole kuitenkaan myönnytys hämmennyneelle yleisölle, vielä vähemmän taka-askel sinfonisen metodin kannalta." (1952 [1947]: 28). V sinfonia edustaa pikemminkin rakenteellisesti korkeampaa järjestysastetta kuin edeltävä IV sinfonia: jos IV sinfonian osia yhdistää sama nimittäjä, tritonus, jonka aspekteja osat ovat, V sinfoniassa toteutuu ensi kertaa kaikki osat lävistävä yhtenäinen kehityskulku; on merkillepantavaa, että Sibelius on luopunut osanumeroinnista lopullisessa vuoden 1919 laitoksessa ja että sinfoniasta löytyy editio, joka on varustettu otsakkeella "Symphonie Nr. 5 In einem Satze für Orchester". Tämän lisäksi Sibelius toteuttaa — ensiksi kahden osan puitteissa — osien sillä tavoin täydellisen yhteenliittämisen, että sen tuloksena syntyneessä fuusiomuodossa, yhdessä jakamattomassa organismissa, eri sektioiden funktio on ymmärrettävissä vain suhteessa parimuodon kokonaisuuteen.

Avausosan korkeammanasteinen sonaattimuotoisuus on seurausta Mahlerin IX sinfonian 1. osaan assosioituvasta tonaalisesta menettelystä: esittelyn Es-G-siirtymää vastaava kaksoisekspositio G-Es ei merkitse paluuta, kertausta, sillä ensimmäisen eksposition H-implikaatio vaatii toteutumista ennen kuin kertauksesta voidaan puhua; scherzo-vaiheen sävellajidispositio H-Es-Es-H, joka purkautuu fuusiomuodon päätteeksi Es-toonikalle, muodostaa välttämättömän vastinparin parimuodon ensimmäiselle puoliskolle. Muodon dynamiikka nousee siitä, että parimuodon toinen puolisko on yhtäaikaan sekä ensipuoliskon taitavasti hajautettu ja viivästetty kertaus että scherzo, joka kehittää omaa ja ensiosan aineistoa. Finaalin pientersseille perustuva tonaalinen rakenne I-VI/vi|bIII-i/I on ensiosan hieman yksinkertaistettu muunnos.

Ajatuksen kehitys sinfoniassa tähtää finaaliin, planeettakeskuksen roolin omaksuneen vaskien heiluriteeman sekä puiden lempeämmän kiertoaisteeman

muodostamaan pohjakuvioon, sinfonian lähtökohtaan. Sinfonian ongelmana lienee ollut materiaalisen jatkumon luominen käyrätorviavauksen embryosta päätökseen. Sinfonian luonne on siten korostetun finalistinen; Beethovenin luoman finaalisinfonian problematiikka on ratkaistu teoksessa ainutlaatuisella tavalla. Ensiosan tematiikka keskittyy toonikan yläpuoliselle terssille; trion "uusi" trumpettiaihe suuntaa ensi kerran huomion perussävelen alapuoliselle terssille; hitaan osan tehtävänä on finaalin heiluriteeman ennakoimisen lisäksi aktivoida toonikan alapuolinen terssi, minkä se tekeekin tehokkaasti G-duurin vi asteen, e-tason ja e-mollin, sekä säveltasollisena että soinnullisena painottamisena; kun finaalisissa heiluriteema ja askelteema aloittavat esiintymisensä, ne yhdistävät symmetrisesti Es-toonikan sekä ylä- että alapuolisen terssialueen.

Sinfonian symmetrisyys ei rajoitu sävellajeihin, muotoon ja tematiikkaan vaan ulottuu lisäksi tempon alueelle. Siinä missä ensiosa muodostaa jatkuvan tempollisen crescendon, keskiosa yhdistää nopean ja hitaan liikkeen kontrapunktisesti; finaali merkitsee avausosalle käänteistä prosessia, mahtavaa tempotransformaatiota nopeasta hitaaseen tempoon. Sibelius kykenee V sinfoniassaan ensi kertaa säätelemään musiikin liikettä haluamallaan tavalla, siirtymään vaivattomasti wagneriaaniseen hitaudesta beethoveniaanisen scherzon vauhtiin ja taas takaisin. Sinfonian ydinongelma — liikkeen ongelma — oli siten ratkaistu. Sibeliuksen V sinfonia toteuttaa täydelleen sinfonian vaatimukset liikkeestä ja toiminnasta, jonka aikana moninaisuuden lävistävä logiikka, ykseydellinen perusta näyttäytyy vähitellen.

VI sinfonia on osoittautunut ongelmalliseksi teokseksi yleisön kannalta. Yhtä usein kun on huomattu sinfonian yksilöllinen hienostuneisuus, sekä Mozartiin että Palestrinaan viittaava klassisuus, yhtä usein on jouduttu toteamaan sen tietty vaatimattomuus. Sinfonian korostunut "sibeliaanisuus" ja suomalaisuus nousevat ennen muuta teoksen modaaliseen luonteeseen. Sinfonia perustuu perinteisen temaattis-tonaalisen dualismin asemasta dooris-modaaliseen atmosfäärille. VI sinfonian lyyrinen perusvire, materiaalin ja tunnelman yhtenäisyys ovat tulosta ainutlaatuisesta eläytymisestä kansanlaulun arkaaiseen maailmaan. Sinfonian modaalisuus on silti yhtä suuressa määrin renessanssipolyfonian määräämä, sillä VI ja VII sinfonian syntyaikoina Sibelius tutki Palestrinan ja Monteverdin musiikkia. Sinfonian rakentuminen Sibeliuksen sanojen mukaan "pikemminkin lineaariselle kuin harmoniselle perustalle" (Tawaststjerna 1988: 126) näkyy avauksen aineettoman polyfonisen virtailun lisäksi kautta teoksen esiintyvänä runsaina pidätys-, imitaatio ja kaanonmuodostelmina, jotka viittaavat historiallisiin esikuviiin; löytyypä scherzosta jopa 1300-luvun italialaista caccia-tyyliä oktaavikaanoneineen ja laukkaavine ratsastusrytmeineen (Ibid.: 159–160).

VI sinfoniassaan Sibelius laajentaa ratkaisevasti modaalisuuden käsitettä yhdistäessään kansanomaisen ja vanhakirkollisen modaalisuuden ja luodessaan uuden tonaalimuodollisen sinfonisen ajattelutavan. Hylätessään duurimollitonalliteetin muotoa selkeästi jäsentävän logiikan ja harmonisen tekstuurin, luopuessaan klassisesta sävel-lajikonfliktista Sibelius perustaa musiikkinsa asteikkosävelten funktioiden moni-

merkityksellisyyteen. Tästä lähtökohdasta löytyy selitys myös sinfonian neliosaisuudelle, joka V sinfonian "osat" lävistävään jatkuvuuteen nähden saattaa vaikuttaa taka-askeleelta. Sibelius muotoilee kuitenkin jokaisessa sinfoniassaan sinfonisen ongelman eri tavoin. VI sinfonian yhtenäisyyden takaa doorinen asteikko, joka vastapainokseen tarvitsee riittävää moninaisuutta, jännitteitä, ja juuri tästä vastaa sinfonian jakaantuminen neljään eri osa- ja tempokarakteriin. Muodollinen neliosaisuus ei ole siten niinkään perinteen kuin tehtävänasettelun sanelema: kun sinfonian osat ovat muunnelmia samasta teemasta, samasta pohjaideasta, yhtenäisyys ei ole ongelma — pikemminkin modaalisuudesta nouseva, helposti liialliselta vaikuttava yhtenäisyys.

Sinfonian valta-aihe ja alkuidea, finaalin nouseva asteikkoaihe, on septimin (d1–c2) laajuinen, ja se rakentuu päällekkäisille tersseille. Valta-aihe on sinfonian tematiikan lähtäkohta — pelkistyneimmässä muodossaan 3. scherzo-osassa —, minkä lisäksi se painaa leimansa sekä harmoniaan että tonaalisiin suhteisiin. Klassinen sävel-lajiantagonismi on korvautunut d:n ja C:n liki bimodaalisella suhteella. Selvimpää esimerkkejä tästä ovat sinfonian ääriosat, jotka kokonaisuuksina toteuttavat lähes samanlaisen tonaalisen kulun ja ovat siten laajimpia mahdollisia ajateltavissa olevia paradigmaattisia yksiköitä. Niissä edetään d-finalikselta ensin C-duuriin, ja molempien huippukohdissa kadensoidaan voimakkaasti h-tasolle (s.11 ja 80). Tämän modaalisen perusjuonen lisäksi F-duuri esiintyy sekä C-duurissa olevan materiaalin subdominanttina purkajana että d-toonikan sijaisena. Sinfonian tonaalinen dramatiikka puolestaan keskittyy säveltasojen c/cis ja h/b ympärille: molemmat ovat renessanssi-polyfonian *musica ficta* -tasoja. Cis-sävelle rakentuva Tristan-sointu cis–e–g–b on d-finaliksen ja C-duurin tärkein välittäjäahmo alusta lähtien, kun taas b:n ja h:n keskeinen kamppailu symboloi sinfonian dooris-modaalista ja mollitonaalista perusjännitettä. Sinfonian 3. osa on ääriosien tapahtumien yksinkertaistettu ydinversio. Toinen osa ei etumerkinnästäan huolimatta tahdo kyetä irtautumaan d-keskeisyydestä; g-mollin/doorisen valinta sävellajitasoksi muiden, d-keskeisten osien, joissa kuudes sävel on h, vastapainoksi tuo mukanaan b-sävelen pehmentävän vaikutuksen.

Kun Sibelius VI sinfoniassaan tutki yksikeskuksisen sinfonian olemassaolon mahdollisuutta luontevasta modaalisesta perustasta käsin, VII sinfoniassaan hän uskaltautui vihdoin luomaan monotonaalisen duurisinfonian. Kun takana olivat III sinfonian päätösoosan (scherzo + finaali) ja V sinfonian ensiosan (sonaattiallegro + scherzo) sekä hitaan osan ja scherzo-osan liiketyyppien yhdistämiskokeilut (III ja V sinfonian keskiosat), Sibelius saattoi nyt hävittää osarajat ja toteuttaa vallankumouksellisen kokeilunsa. Yksiosainen VII sinfonia on koko 1800-luvun sinfonisten yhtenäisyyspyrkimysten mestarillinen toteutuma. Lopputuloksen luonne selittää Sibeliuksen varovaisuuden, kun hän aluksi tyytyi antamaan sille "vain" otsakkeen 'Fantasia sinfonica'. Itse asiassa jo vuonna 1914 luonnostellessaan V ja VI sinfoniaansa Sibelius oli kirjoittanut päiväkirjaansa, että "otsikko 'sinfonia' oli haitaksi tämänlaatuisille

sävellyksille: Mutta — kun ne kerran ovat — tosiaankin ovat sinfonioita. Käsitettä täytyy laajentaa. Olen ainakin ollut myötävaikuttamassa siihen." (Tawaststjerna 1978: 26). Vieläkin varhemmin, työskennellessään III sinfonian ja *Luonnottaren* parissa Sibelius kirjoitti Ainolle (23–24.01.1905): "En kirjoita enää 'sinfoniiaa' vaan 'sinfonisk fantasi för orkester' [sinfoninen fantasia orkesterille] on minun alani!!!! Siinä voin liikkua kun traditionia ei ole." (Tawaststjerna 1989 [1971]: 40). Sinfonisen muodon ongelma riivasi Sibeliusa taukoamatta; hänen on täytynyt mitä pakottavimmin aistia välttämätön totuus, ettei muoto voi ikuisesti pysyä samana sisällön — sävellyksellisten ideoiden, probleemien, materiaalin — muuttuessa ajan funktiona. Aivan samoin ajatteli myös ohjelma- ja oopperasäveltäjä Richard Strauss: "Mielestäni on taiteellisesti oikeutettu menettelytapa luoda jokaista uutta aihetta vastaava uusi muoto." (sit. Ballantine 1983: 47).

VII sinfoniassa Sibeliuksen muotofantasian tuloksena syntyi yksiosainen jakamaton organismi, fuusiomuoto, josta voi toki löytää perinteisen sinfonian osa- ja tempokaraktereja, mutta siten, ettei kokonaisuus ole tulkittavissa tai segmentoitavissa useaosaiseksi sinfoniaksi, jättiläismäiseksi sonaattimuotoiseksi osaksi tai Lisztin h-molli-sonaatin mukaiseksi "moniosaiseksi yksiosaiseksi" muodoksi. Rakenne on yksinkertaisesti täysin ainutkertainen, sinfonian puolisataavuotisen kehityksen erään linjan suurenmoinen lopputulos, 1800-luvun sinfonisten yhtenäisyyspyrkimysten päätepiste (Layton 1980: 285). Niin "absoluuttinen" kuin sinfonia onkin, sen luominen olisi tuskin ollut mahdollista ilman sitä kokemusta, jonka Sibelius sai jatkaessaan sinfonisissa runoissaan Lisztin Beethoven-reseption linjaa ja kamppailemallaan muoto-problematiikan kanssa ohjelmallis-poeettisesti määriytyneissä vapaammassa orkesteriteoksissaan. VII sinfoniassaan Sibelius sitoo siten yhteen 1800-luvun kaksi vastakkaista sinfonista traditiota.

Adagio-tempossa oleva sakraali pasuunateema on tärkein sinfoniaa sitova elementti. Kun sinfonian kaikki jaksot ovat paradigmaattisen analyysin perusteella jollain tapaa suhteutettavissa referenssijaksona toimivaan pasuunateema-jaksoon, "sinfonian pohjana olevan abstraktin idean konkretisoitumaan" (Väisälä 1990: 201), sinfonian melodis-temaattinen yhtenäisyys on maksimaalinen. Sinfonian sama yksiosainen muoto on siten looginen seuraus alkuvisiosta, sinfonian synnyn kietoutumisesta "epätavallisen voimakkaasti yhden aiheen ympärille" (Kilpeläinen 1990: 26). VII sinfonia on samalla Sibeliukselle ominaisen, pitkien melodisten yksiköiden varioidulle toistolle rakentuvien muotopyrkimyksen — ne ovat leimallisia jo III sinfonian 2. osassa ja finaalin hymniteemassa, IV sinfonian 2. osan trion ja "koodan" suhteessa, V sinfonian keskimmäisen "osan" omalaatuisessa variaatiomuodossa sekä VI sinfonian ääriosien yhtäläisissä tonaalisissa dispositioissa — johdonmukainen päätepiste.

Pasuunateema jäsentää kokonaisuutta, mutta sen kolminkertainen esiintyminen ei sittenkään välttämättä määrää muotoa. Tonaalinen arkkitehtuuri, vahvat C-duuri-

kadenssit, osoittavat pasuunateeman ensimmäisen esiintymän muodon ensimmäiseksi rajapaaluksi, mutta sen jälkeinen pasuunateeman molliversio jää kaipaamaan tonaalista pysyvyyttä, josta huolehtii sitä paremmin "helleeninen rondoteema" (s.42), pasuunateeman transformaatioksi osoitettavissa oleva, vilkaamman finaali-karakterin omaava teema. Rondoteema toimii samalla tavoin pitkän dominanttiurkupisteen päätöksenä kuin sinfonian lopulla ilmaantuva kolmas pasuunateemaesiintymä. Muodosta syntyy siten selväpiirteinen, mutta pikemminkin neliosainen -1. vaihe s. 3-9; 2. vaihe s. 9-42; 3. vaihe s. 42-68; 4. vaihe s. 68-76 — kuin kehyksellinen kokonaisuus; muotoratkaisu on samalla dynaaminen, kun se välttää ennalta aavistettavissa olleen symmetrian.

Monotonaalista peruskonseptiota rikastuttavana ja moninaisuutta tuovana vastavoimana toimii sinfonian alussa esiintyvä es-sävel, jonka seurannaisia ovat monet G-dominantin ja C-toonikan väliin sijoittuvat medianttiset es-bassot, "scherzo"-vaiheen muunnosmalli sekä lopulta päätyminen Es-duuriin (s. 54) sinfonian ainoana varsinaisena sävellajipoikkeamana. Es-duurin ja sen tuottaman dissonanttisen sivuakselin B-Es-As, jolle muodostaa vastavoiman sinfonian konsonanttinen pääakseli D-G-C, kautta saavat selityksen myös Ces-duurin ilmaantuminen Es:n VI asteena, päätössivun *Valse triste*-muistuma sekä päätösjakson sisäinen vahva kadenssi e-unisonolle (s. 73), joka pyrkii kumoamaan es:n vaikutuksen.

Sinfonian sisäisen dramaturgian muodostaa yhä voimakkaampi keskipakoisuus C-duurilta pois päin, c-mollin kautta Es-duurille; tälle tendenssille muodostavat vasta-vaikutuksen yhä pidemmät dominanttiurkupisteet sekä muut toonikaa stabiloimaan pyrkivät tekijät (e-bassot). Kokonaisuudesta syntyy erilaisten tempojen ja karakterien universum, joka on riittävän kompleksi ansaitakseen sinfonian nimen, mutta samalla riittävän integroitu sisältyäkseen yhteen ainoaan keskeytymättömään kokonaisuuteen. Yhteen vahvaan toonikakeskiöön, joka on sävellyksen ainoa lepotila, pitäytyminen liittyy elimellisesti sinfonian peruskonseptioon. VII sinfoniassaan Sibelius saavutti sinfonisen muodon tietyn päätepisteen. Maksimaalinen ykseys todellisen moninaisuuden läsnäollessa oli toteutunut vihdoinkin ideaalissa muodossa.

Miten oikeaan jo Lambert osuikaan kirjoittaessaan, että "Vallankumouksellisen sanaston puute hänen musiikissaan sai pintapuoliset kriitikot aiemmin uskomaan, että hän oli jäänyt irralleen, jälkeen ajastaan." (1985 [1934]: 276). Sibeliuksen universaali myöhäistyyli oli tulosta seurustelusta musiikin klassisten suurmiesten kanssa, suoraan ohi muoto-oppien ja aikalaisten rajoittuneiden näköalojen. Sibelius totesi sävellysoppilaalleen Bengt von Törmelle: "Mitä enemmän vanhenen, sitä klassillisemmaksi tulen. On omituista, että mitä enemmän näen elämää, sitä varmempi olen siitä, että klassismi on tulevaisuuden tie." (1945 [1937]: 79). Sibelius kykeni laajentamaan aidosti, "sisältä käsin", sonaattimuodon ja ylipäätään laajan, konfliktille perustuvan muodon rajoja sekä — yhtenä harvoista — Beethovenin sinfoniatradiitiota. Sibeliuksen orgaanisen muuntelun ja prosessiivisuudesta syntyvän ainutkertaisen muodon

periaate kuuluu ansaitusti 1900-luvun alkupuolen säveltämisen kolmen päälinjan — Schönbergin atonaalinen ekspressionismi, Debussyn impressionismi ja Stravinskyn neoklassismi — ohelle neljänneksi linjaksi (Salmenhaara 1970: 54).

Paradoksaalista — suorastaan historian ironiaa — on, että Adornon vaatimus uudesta "muotofantasiasta", jonka hän esitti Darmstadt-luennossaan *Form in der Neuen Musik* (1966 [1965]: 18), sekä traditionaaliset muodot ylittävästä musiikkiajattelusta toteutui kaikkein vakuuttavimmin hänen suuresti halveksimansa Sibeliuksen musiikissa. Alban Bergin innovaatioita tai Anton Webernin symmetriarakenteita ei toki voi sivuuttaa puhuttaessa 1900-luvun alkupuolen muotoajattelusta, mutta Wienin II koulukunta ei yleensä ottaen kyennyt toteuttamaan muodon perusteellista uudistusta; pikemminkin sen edustajat — Schönberg etummaisena — palasivat menneisyyteen ja historiallisten muotojen genre-maailmaan. Kompleksiutta toisaalla, tasoitusta toisaalla. Atonalisin epäonnistuminen uuden materiaalitietoisuuden siirtämisessä muodonnan tasolle on paljon puhuva esimerkki Adornon hegeliläis-materialistisen ajattelun ontuvuudesta ja väärästä tendenssimäisyydestä sekä ylipäätään "edistyksen" idealle perustuvasta historiankäsityksestä.

Perinteisten muototyyppien — ennen muuta sonaattimuodon — palauttaminen osoittautui myös 1900-luvun alun muuttuneessa materiaalitilanteessa hedelmälliseksi lähtökohdaksi atonalisteille ja mm. Bartókille (Fladt 1974: 54), joka on monessa suhteessa Sibeliuksen paralleelihahmo. Sibeliukselle sonaattimuoto toimi vähitellen yhä enemmän vain referenssirakenteena, josta erkaantumisen tapa oli olennaisempi kuin vielä siihen höllästi kuuluminen. Kun Adorno toteaa, että "muoto ajankohtaisessa merkityksessä on yhtä kuin musiikillinen ilmiö kokonaisuutena" ("*Form im aktuellen Sinn ist die Totalität der musikalischen Erscheinung*"; 1966 [1965]: 19), voi vain viitata Sibeliuksen VII sinfonian ja *Tapiolan* nerokkaihin ja originaaleihin muotorakenteisiin, jotka toteuttavat Adornon toiveen maksimaalisesti.

Kokonaisuutta painottavan teoskäsityksen syntymisessä, siirtymisessä yksiosaiseen sonaatti- ja sinfoniäkäsitykseen Sibeliuksen rooli on aivan keskeinen vuosisadallamme (Cherniavsky 1952 [1947]: 158–159). Matkalla kohti yksiosaisuutta Sibeliuksen muotoajattelun kehitys korreloi jossain määrin Mahlerin — mm. tämän V sinfonian kaksi ensimmäistä osaa muodostavat yhteen liittyvän kokonaisuuden (Ballantine 1983: 85) — mutta ennen muuta Nielsenin, Sibeliuksen antipodin kanssa. Simpsonin mukaan Nielsenin ja Sibeliuksen yhteisenä ideaalina oli pyrkimys kurinalaiseen ja voimakkaaseen ekonomiaan uhraamatta ilmaisun lämpöä (1965: 6); Nielsenin klassinen pidättyvyys oli myötäsintyyttä, kun taas Sibeliuksen kasvava klassisuus oli antiromanttisen taistelun tulosta (Ibid.: 12). Nielsen lähenee Sibeliuksen sinfonioiden lisääntyvää ykseydellisyyttä, kun hän V sinfoniassaan yhdistää kaksi ensimmäistä osaa ja kaksi jälkimmäistä osaa: edelliset siten, että esittelyn ja kehittelyn jälkeen seuraa hidas osa, joka korvaa kertauksen (vrt. Sibeliuksen III sinfonian päätösosa); jälkimmäiset siten, että kehittelyn ja kertauksen väliin on interpoloitu fugaalisesti rakennettu scherzo ja

hidas osa, jolloin tuloksena on neliosainen syklinen sinfonia sinfonian sisällä (Ballantine 1983: 113–116). Sibelius etenee kuitenkin pidemmälle jo V sinfoniassaan, jossa avauksen pariosa muodostaa todellisen fuusion: vaikka rakenteesta, jossa kertausta viivästytetään tuomalla sen sijaan ensin uusi karakteri, on löydettävissä kahden erillisen osan alkujuuri, lopputulos on silti ymmärrettävissä ainoastaan kokonaisuudesta käsin ja merkitsee uutta korkeammanasteista sonaattistruktuuria. Lopulta Sibeliuksen VII sinfonia on jotain vallan muuta kuin esim. Schönbergin I jousikvartetton tai I kamarisinfonian harmonisessa kompleksisuudessaankin periaatteessa moniosaisena hämmöttävä rakenne: Sibeliuksen VII sinfonia on jakamaton kokonaisuus, joka ei enää toteuta perinteisen sinfonian osarakennetta ja sektionaalisuutta.

Sibelius jakoi monen muun romantikon kohtalon sikäli, ettei hän muodostanut koulua. Brittiläiseen ja amerikkalaiseen musiikkiin Sibeliuksen vaikutus oli vahva — Vaughan Williams, Barber —, mutta Sibeliuksen originaalin muotoajattelun linja ei synnyttänyt varteenotettavaa jälkikasvua. Vaikka Roy Harrisin sinfoniat merkitsisivätkin periaatteellisella tasolla luopumista perinteisen sinfonian muodosta sekä sektio- ja karakterijaosta Sibeliuksikin totaalisemmin (Ballantine 1983: 121–123), hänen musiikkinsa ei ole muutoin saavuttanut suurempaa vastakaikua. Suomalaisen säveltäjien sinfonioissa Sibeliuksen esikuvallisuus heijastui välttämättömästi — ilman välittömästi menestyksestä jatkoa. Madetojan sinfoniat ovat ohimenevästi ranskalaisista piirteistään huolimatta niin leimallisesti — ja osittain negatiivisessa merkityksessä — suomalaisia, ettei niiden eurooppalaiseen voittokulkuun ole helppo uskoa. Englundin, Kokkosen ja Sallisen sinfoniat ovat kehittäneet edelleen Sibeliuksen temaattiselle ajattelulle perustuvaa linjaa, minkä lisäksi Sibeliukselta vaikutteita luovasti ammentavat säveltäjät — Rautavaara, Salmenhaara, Heininen, nuoremmista Hämeenniemi, Kaipainen — ovat kyenneet jatkamaan 'sinfonisisuuden' perintöä dynaamisella tavalla. Ehkäpä kaikkein vakuuttavimpia esimerkkejä esikuvien hedelmällisestä siirtymisestä ovat ne teokset, joissa Sibeliuksen muoto- ja orkestraatioajattelun "modernistisuus" on toiminut inspiraation lähteenä aivan vastakkaisista materiaali- ja tyyli- ja lähtökohdista huolimatta: Magnus Lindbergin orkesterimusiikissa — teoksessa *Kinetics* (1989), joka on vahvimpia suomalaisia orkesteriteoksia sitten *Tapiolan*, sekä tuoreessa pienorkesterisävellyksessä *Marea* (1990) — historiallinen tietoisuus yhdistyy verrattomalla tavalla uuttaluovaan ajatteluun.

Vaikka Lambertin ennustus — "Kaikesta nykyajan musiikista Sibeliuksen (musiikki) näyttäisi viittaavan varmimmin tulevaisuuteen." (1985 [1947]: 277) — ei käynytkään välittömästi toteen, Sibeliuksen musiikin sanoma on yhä ajankohtainen. Sen pysyvyyttä korostaa tosiasia, että hän kykeni luomaan oman klassisen tyyli- ja synteesinsä impressionismin, ekspressionismin, atonalismin, neoklassismin ja folklorismin värittämässä mutkikkaassa sävellyshistoriallisessa tilanteessa. Sibelius oli yltiöpäisen revolutionistin ja evolutionistin sijaan eklektikko sanan parhaassa merkityksessä

(Meyer 1936:71): progressiivinen, tulevaisuuteen katsova säveltäjähahmo (Howell 1985: abstract). Sibeliuksen musiikki ei heijastele syntyajankohtansa rikkiäistä maailmankuvaa vaan sen ajaton klassismi sisältää "suuren unelman", toiveen vieraantumisen ehkäisemisestä ja ihmisen kokonaiseksi tulemisesta (McMullin 1985: 199–200). Kun edistysuskon riivaama länsimainen rationalismi johti vääjäämättä atonaalisuuteen ja myös musiikki valitsi tieteen ja tekniikan tien, eristi ihmisen luonnosta (James 1983: 144–145), Sibeliuksen musiikki syntyy, kehittyy ja hengittää Luonnon itsensä tavoin (Cherniavsky 1947:1 69), heijastelee ihmisen ja luonnon väistämätöntä kohtalon-yhteyttä. Sibeliuksen musiikin prosessit ovat itsensä Luonnon sanelemia.

Jos Sibeliuksen musiikki kykenee Beethovenin tavoin inspiroimaan myöhempiä sukupolvia (Cherniavsky 1952 [1947]: 176), sen vaikutus voi perustua vain tosiasialle, että säveltäjän on aikansa ilmiöt tiedostavana yksilönä valittava oma tiensä sekä ismeistä piittaamatta heijastettava niitä inhimillisen hengen sisältöjä, jotka hän kokee tärkeiksi ja jotka yksinomaan tekevät musiikista taiteen taiteiden joukossa — abstraktisuudessaan käsittämättömän konkreettisen ja vitaalin todellisuuden tiedostamisen menetelmän. Robert Simpsonin sanat säveltäjille, jotka ajattelevat, että "sinfonia on kuollut", ja muodon, josta paremman termin puutteessa voidaan käyttää nimitystä 'sinfonia', seuraavanlainen kuvaus osuvat yhä tänä päivänä kohteeseensa: "musiikki kykenee elämään korkeimmalla ja täydellisimmällä inhimillisellä tasolla ... tämä pitää sisällään suurimman kuviteltavissa olevan tunteen ja liikkeen inhimillisen kokemuksen yhdessä keskittyneessä taiteellisessa näkemyksessä" (1965: 38). Sinfonian ylläolevalla tavalla määritellyn sisällön tavoittaminen, "eettisen linjan takominen" (kirje Axel Carpelanille 20.5.1918; Tawaststjerna 1978: 290), joka valtasi Sibeliuksen täydelleen hänen työskennellessään kolmen viimeisen sinfoniansa parissa, on pysyvä haaste aikamme musiikille.

10. TUTKIMUSAINEISTO JA LÄHDEKIRJALLISUUS

10.1. Analyysissa käytetyt nuottilähteet

Jean Sibelius:

Symphonie Nr. 1 für grosses Orchester op. 39. Wiesbaden:
Breitkopf & Härtel. Breitkopf Studienpartitur PB 3325.

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel
Musikverlag 1981. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr.3323.

Symphonie Nr. III für Orchester op. 52. Berlin-Lichterfelde:
Robert Lienau; Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.
S. 9432.

Sinfonie Nr. 4 a-Moll op. 63. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel
Musikverlag 1982. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 3326.

Symphony No. 5 for Orchestra Opus 82. København: Wilhelm
Hansen Musik-førlag 1921. Edited and revised by Julia A. Burt,
New York 1939; Preface by Paavo Berglund. Wilhelm Hansen
Edition 2103 B.

Symphony No. 6 Op. 104. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen
No. 3343 B. Revised Edition (1981).

Symphony No. 7 Op. 105. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen
No. 2426 B. Revised Edition (1980).

10.2. Yleinen taustakirjallisuus

- Adorno, Theodor W.
1966 [1965] Über Form in der neuen Musik. *Form in der neuen Musik, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* Band 10, toim. Ernst Thomas, s. 9–21. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Aldrich, Putnam
1969 An Approach to the Analysis of Renaissance Music. *The Music Review* 30/1, s. 1–21.
- Aristoteles
1977 *Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava
[n.335–322 e.Kr.]
- Ballantine, Christopher
1983 *Twentieth Century Symphony*. London: Dennis Dobson.
- Brennecke, Wilfried
1981 [1965] Symphonie; III.1.b. Die Entwicklung der Symphonie in Deutschland, Österreich und der Schweiz von etwa 1885 bis in die Gegenwart. *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen Band 1: Symphonische Musik*, s. 74–91. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel & Basel & London: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle. (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 12*, toim. Friedrich Blume, s. 1850–1863. Kassel & Basel & London & New York: Bärenreiter.)
- Brown, David
1986 *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study, Volume III: The Years of Wandering (1878–1885)*. London: Victor Gollancz.
- Busoni, Ferruccio
1983 [1907/16] Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. *Von der Macht der Töne*, toim. Siegfried Bamberg, s. 47–82. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun..
1983 [1920] Junge Klassizität. *Von der Macht der Töne*, toim. Siegfried Bimberg, s. 115–118. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun..
- Cooke, Deryck
1980 *Gustav Mahler; An Introduction to his Music*. London: Faber Music.
- Cone, Edward T.
1968 *Musical Form and Musical Performance*. New York & London: W. W. Norton & Company.

- 1972 [1962] Stravinsky: The Progress of a Method. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, toim. Benjamin Boretz & Edward T. Cone, s. 155–164. New York: W. W. Norton & Company. (Stravinsky: erään metodin kehitys, suom. Ilkka Oramo. *Musiikki* [1971] 1/1, s. 16–29.)
- Dahlhaus, Carl
1970 *Analyse und Werturteil*. Musikpädagogik, Forschung und Lehre Band 8, toim. Sigrid Abel-Struth. Mainz: B. Schott's Söhne.
- 1973 [1968] Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade*, toim. Wulf Arlt & Ernst Lichtenhahn & Hans Oesch, s. 840–895. Bern & München: Francke Verlag.
- 1974 *Zwischen Romantik und Moderne*. Berliner musikwissenschaftlicher Arbeiten Band 7, toim. Carl Dahlhaus & Rudolf Stephan. München & Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.
- 1975 Thesen über Programmmusik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 43), toim. Carl Dahlhaus s. 187–204. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- 1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel & Basel & Tours & London: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle.
- 1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 6, toim. Carl Dahlhaus. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- 1988 [1987] *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. (=Grosse Komponisten und ihre Zeit). Laaber: Laaber-Verlag.
- 1988 Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien. *Gattungen der Musik und ihre Klassike* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Band 1, toim. Richard Jakoby), toim. Hermann Danuser, s. 221–233. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dunsby, Jonathan
1981 [1976] *Structural Ambiguity in Brahms; Analytical Approaches to Four Works*. Studies in British Musicology, toim. Nigel Fortune. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

- Epstein, David
1979 *Beyond Orpheus; Studies in Musical Structure.*
Cambridge & Massachusetts & London: The MIT Press.
- Federhofer, Hellmut
1982 Heinrich Schenkers Bruckner-Verständnis. *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX/3, s. 198–217.
- Finscher, Ludwig
1979 "Zwischen absoluter und Programmusik"; Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie. *Über Symphonien; Beiträge zu einer musikalischen Gattung, Walter Wiora zum 70. Geburtstag*, toim. Christoph-Hellmut Mahling, s. 103–116. Tutzing: Hans Schneider.
- Fladt, Hartmut
1974 *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts; Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks.*
Berliner musikwissenschaftlicher Arbeiten Band 6, toim. Carl Dahlhaus & Rudolf Stephan. München: Musikverlag Emil Katzwichler.
- Floros, Constantin
1977a *Gustav Mahler I; Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
1977b *Gustav Mahler II; Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
1978 *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik; Sujet-Studien.* Veröffentlichungen zur Musikforschung 3, toim. Richard Schaal. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
1980 *Brahms und Bruckner; Studien zur musikalischen Exegetik.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
1983a Brahms – ein Januskopf. *Neue Zeitschrift für Musik* 144/4 (April), s. 4–7.
1983b Grundsätzliches über Programmusik. *Programmusik, Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 6), toim. Constantin Floros & Hans Joachim Marx & Peter Petersen, s. 9–29. Hamburg: Laaber-Verlag.
- Forchert, Arno
1975 Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um

- 1900; Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss. *Archiv für Musikwissenschaft* XXXII/2, s. 85–98.
- Frisch, Walter
1984 *Brahms and the Principle of Developing Variation*. California Studies in 19th Century Music 2, toim. Joseph Kerman. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Gülke, Peter
1971 Wider die Übermacht des Thematischen – Zum Verständnis César Francks anhand seiner d-Moll-Sinfonie. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 13/4, s. 261–271.
- Halm, August
1916 [1913] *Von Zwei Kulturen der Musik*. München: Georg Müller.
1923 *Die Symphonie Anton Bruckners*. München: Georg Müller.
1978 [1929] Über den Wert der musikalischen Analyse. *Von Form und Sinn der Musik, Gesammelte Aufsätze*, toim. Siegfried Schmalzriedt, s. 83–90. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hanslick, Eduard
1896 [1881] *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
- Hecker, Joachim von
1981 [1965] Symphonie; III.1.a. Die Symphonik von Beethoven bis Bruckner. *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen Band 1: Symphonische Musik*, s. 51–74. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel & Basel & London: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle. (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 12, toim. Friedrich Blume, s. 1831–1850. Kassel & Basel & London & New York: Bärenreiter.)
- Heininen, Paavo
1976 Miten sävellykseni ovat syntyneet. *Miten sävellykseni ovat syntyneet, 12 suomalaista säveltäjää kertoo*, toim. Erkki Salmenhaara, s. 47–63. Helsinki: Otava.
1986 *Symphony 3*; kansiteksti levyssä Fuga 3047.
- Heiniö, Mikko
1984 *Innovaation ja tradition idea; Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologia Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Diss. University of Helsinki.

- Hoffmann, E.T.A.
1922 [1813] Beethovens Instrumentalmusik. *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf.
- Keller, Hans
1978 [1966] Peter Ilyich Tchaikovsky (1840–93). *The Symphony, Volume One, Haydn to Dvorák*, toim. Robert Simpson, s. 342–353. Middlesex & New York & Victoria & Ontario & Auckland: Penguin Books.
- Kurth, Ernst
1971 [1925] *Bruckner (I)*. Hildesheimer & New York: Georg Olms Verlag.
- Langford, Jeffrey
1983 The "Dramatic Symphonies" of Berlioz as an Outgrowth of the French Operatic Tradition. *The Musical Quarterly* LXIX/1 (Winter), s. 85–103.
- Lewis, Christopher Orlo
1984 [1983] *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*. Studies in Musicology, No. 79, toim. George Buelow. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Longyear, R. M.
1979 Cyclic Form and Tonal Relationship in Mendelssohn's "Scottish" Symphony. *In Theory Only* 4/7 (January), s. 38–48. Ann Arbor, Michigan.
- Liszt, Franz
1981 [1855] Berlioz und seine "Harold-Symphonie". *Schriften zur Tonkunst*, toim. Wolfgang Marggraf, s. 180–218. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun..
- Mahling, Christoph-Hellmut
1979 Zur Frage der 'Einheit' der Symphonie. *Über Symphonien; Beiträge zu einer musikalischen Gattung, Walter Wiora zum 70. Geburtstag*, toim. Christoph-Hellmut Mahling, s. 1–40. Tutzing: Hans Schneider.
- Maniates, Maria Rika
1967 The D Minor Symphony of Robert Schumann. *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, toim. Ludwig Finscher & Christoph-Hellmut London & New York: Bärenreiter-Verlag.
- Marx, Karl
1971 *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*. Stuttgart: Ichthys Verlag.

- Meier, Bernhard
1974
Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Mersmann, Hans
1926
Angewandte Musikaesthetik. Berlin & Schöneberg: Max Hesse.
- Messing, Scott
1988
Neoclassicism in Music; From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. Studies in Musicology, No. 101, toim. George J. Buelow. Ann Arbor, London: UMI Research Press.
- Mitchell, William J.
1967
The Tristan Prelude, Techniques and Structure. *The Music Forum*, Volume I, toim. William J. Mitchell & Felix Salzer, s. 162–203. New York, London: Columbia University Press.
- Murtomäki, Veijo
1982
Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoanalyysiin; Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa. Sibelius-Akatemian musiikinteorian diplomityö. Käsikirjoitus.
- Musgrave, Michael
1985
The Music of Brahms. Companions to the Great Composers, toim. Paul Griffiths. London & Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Newcomb, Anthony
1984 [1982]
Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony. *19th-Century Music* VII/3, (April) s. 233–250.
- Ratner, Leonard G.
1980
Classic Music. Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, Macmillan Publishing Co.; London: Collier Macmillan Publishers.
- Réti, Rudolph
1961
1967
The Thematic Process in Music. London: Faber & Faber.
Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven, toim. Deryck Cooke. London: Faber and Faber.
- Rosen, Charles
1980
Sonata Forms. New York & London: W. W. Norton & Company.

- Rushton, Julian
1983 *The musical language of Berlioz*. Cambridge Studies in Music, toim. John Stevens & Peter Le Huray. Cambridge & London & New York & New Rochelle & Melbourne & Sydney: Cambridge University Press.
- Salmenhaara, Erkki
1979 *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. Acta Musicologica Fennica 12. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Schachter, Carl
1983 The First Movement of Brahms's Second Symphony: The First Theme and its Consequences. *Music Analysis* 2/1 (March), s. 55–68.
- Schenker, Heinrich
1956 [1935] *Neue musikalische Theorien und Phantasien III, Der freie Satz*. Wien & Zürich & London: Universal Edition.
1974 [1926] Fortsetzung des Uralinie-Betrachtungen. *Das Meisterwerk in der Musik Band II*, s. 8–42. Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag.
1974 [1926] Vom Organischen der Sonatenform. *Das Meisterwerk in der Musik Band II*, s. 43–54. Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag.
- Schoenberg, Arnold
1977 [1967] *Fundamentals of Musical Composition*, toim. Gerald Strang & Leonard Stein. London: Faber and Faber.
1984 [1947] Brahms the Progressive. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, toim. Leonard Stein, s. 398–441. London & Boston: Faber and Faber.
- Schumann, Robert
1854 [1943] Symphonien für Orchester. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker Band IV*, s. 225–236. Leipzig: Georg Wigand's Verlag.
- Simpson, Robert
1967 *The Essence of Bruckner*. London: Gollancz.
1979 [1952] *Carl Nielsen; Symphonist*. London: Kahn & Averill.
- Slonimsky, Nicholas
1953 *Lexicon of Musical Invective*. University of Washington Press.
- Solie, Ruth A.
1980 The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th Century Music* IV/2 (Fall), s. 147–156.

- Street, Alan
1989 Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity. *Music Analysis* 8/1–2, s. 77–123.
- Thaler, Lotte
1984 *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Berliner musikwissenschaftlicher Arbeiten Band 25, toim. Carl Dahlhaus & Rudolf Stephan. München: Musikverlag Emil Katznbichler.
- Temperley, Nicholas
1980 Symphony; II. 19th century. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Band 18, toim. Stanley Sadie, s. 453–462. London: MacMillan Publishers.
- Tovey, Donald Francis
1947 [1944] *Beethoven*. London & New York & Toronto: Oxford University Press.
1967 [1944] Sonata Forms. *The Forms of Music*, toim. Hubert J. Foss, s. 208–232. Cleveland & New York: Meridian Books. (Encyclopedia Britannica. Oxford University Press.)
- Voss, Egon
1980 Einführung und Analyse. *Robert Schumann; Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120 Taschenpartitur*, s. 131–208. Mainz: B. Schott's Söhne; Wilhelm Goldmann Verlag.
- Wagner, Richard
1907 [1860] *Gesammelte Schriften und Dichtungen III*. Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann).
- Walsh, Stephen
1980 Symphonie; III. 20th century. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Band 18, toim. Stanley Sadie, s. 462–468. London: MacMillan Publishers.
- Webern, Anton
1960 [1932–3] *Der Weg zur neuen Musik*, toim. Willi Reich. Wien: Universal Edition.
- Webster, James
1978 Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity I. *19th-Century Music* II/1 (July), s. 18–35.
- Whittall, Arnold
1977 *Music since the First World War*. London: J. M. Dent & Sons.
- Witte, Martin
1974 Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns. *Das Problem Mendelssohn* (Studien zur Musikgeschichte des

19. Jahrhunderts Band 41), toim. Carl Dahlhaus, s. 119–127.
Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Wörner, Karl H.
1969 *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 18. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Zajaczkowski, Henry
1987 *Tchaikovsky's Musical Style*. Russian Music Studies, No.19, toim. Malcolm Hamrick Brown. Ann Arbor, London: UMI Research Press.

10.3. Sibeliusta käsittelevä kirjallisuus (valikoima)

- Abraham, Gerald
1952 [1947] The Symphonies. *Sibelius; A Symposium*, toim. Gerald Abraham, s. 14–37. London & New York & Toronto: Oxford University Press.
- Adorno, Theodor W.
1980 [1938] Besprechung zu Törne, B. de: Sibelius; A Close Up. *Zeitschrift für Sozialforschung* VII, s. 460–463.
- Alesaro, Juhani
1990 *Sibelius-kontrapunkti – yksilöllisen tyylin perusta*. Käsikirjoitus.
- Amis, John
1989 Sibelius via Legge. *Gramophone* 77/794 (July), s. 152.
- Anonyymi
1943 Metronomimerkinnät Sibeliuksen sinfonioihin. *Musiikkitieto* 10/1, s. 12. (Cherniavsky, David [1950]: Sibelius' Tempo Corrections. *Music and Letters* 31, s. 53–55.)
- Blum, Fred
1965 *Jean Sibelius; An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations, 1965*, Detroit Studies in Music Bibliography -8. Detroit: Information Service Inc.
- Cherniavsky, David
1942 The Use of Germ Motives by Sibelius. *Music and Letters* XXIII/I (January), s. 1–9.
1952 [1947] Special Characteristics of Sibelius's Style. *Sibelius; A Symposium*, toim. Gerald Abraham, s. 141–176. London & New York & Toronto: Oxford University Press.
- Coad, Philip
1985 (December) *Bruckner and Sibelius*. Diss. University of Cambridge.
- Collins, M. Stuart
1962 (August) Germ Motives and Guff. *The Music Review* 23/8, s. 238–243.
1973 (March) *The Orchestral Music of Sibelius*. Diss. University of Leeds.
- Dahlström, Fabian
1987 *The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet r.y.
- Downes, Olin
1945 *Sibelius*. Toim. ja suom. Paul Sjöblom. Helsinki: Otava.

- Ekman, Karl
1956 [1935] *Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä*. Helsinki: Otava.
- Elliott, J. H.
1936 (July) The Sixth Symphony of Sibelius. *Music & Letters* XVII/3, s. 234–236.
- Furuhjelm, Erik
1916 *Jean Sibelius; hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts förlag.
- Garden, Edward
1985 Sibelius and Balakirev. *Slavonic and Western Music, Essays for Gerald Abraham*, toim. Malcolm Hamrick Brown & Roland John Wiley, s. 215–218. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press; Oxford: Oxford University Press.
- Gefors, Hans
1975 *Sibelius 5. symfoni; Analys och syntes*. Viby Käsikirjoitus.
- Goddard, Scott
1931 Sibelius's Second Symphony. *Music & Letters* XII (April), s. 156–163.
- Gray, Cecil
1931 *Sibelius*. Oxford University Press. London: Humphrey Milford.
1935 *Sibelius; The Symphonies*. London: Oxford University Press.
- Gray, Cecil – Jalas, Jussi
1945 *Sibeliuksen sinfoniat*. Helsinki: Kustannustalo.
- Heiniö, Mikko
1977 *Sibeliuksen instrumentaatiosta*. Musiikkitieteen lisensiaattitutkielma Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Käsikirjoitus.
- Hill, William G.
1949 Some Aspects of Form in the Symphonies of Sibelius. *The Music Review* 10, s. 165–182.
- Hopkins, Antony
1977 [1961] Sibelius Symphony No. 2 in D. *Talking About Music; Symphonies, Concertos and Sonatas*, s. 120–132.
- Howell, Timothy B.
1985 (April) *Jean Sibelius, Progressive Techniques in the Symphonies and Tone-Poems*. Diss. University of Southampton.
- Ingman, Olavi
1965 Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfoniaissa. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1964–65*, toim. Veikko Helasvuo, s. 19–34. Suomen Säveltaiteilijoiden Liitto ja Suomen Musiikki-

- tieteellinen Seura. Helsinki: Otava.
- Jalas, Jussi
1979 Sibeliuksen V sinfonian jälkiosien orgaanisesta yhteydestä. *Ihminen musiikin valtakentässä; Juhlakirja Timo Mäkiselle 6. 6. 1979*, toim. Reijo Pajamo, s. 133–136. (Jyväskylä Studies in the Arts 11.) Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- 1988 *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfoniaista – Sinfonian eettinen pakko* - . Helsinki: Fazer-Musiikki OY.
- James, Burnett
1983 *The Music of Jean Sibelius*. Rutherford & Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press.
- Johnson, Harold E.
1960 [1959] *Jean Sibelius*, suom. Yrjö Kivimies. Helsinki: Otava.
- Jordan, Alan T.
1984 (December) *Harmonic Style in Selected Sibelius Symphonies* Diss. Indiana University.
- Jyrhämä, Outi
1981 *Sibeliuksen kolmas sinfonia*. Musiikkitieteen pro gradu - tutkielma Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Käsikirjoitus.
- Kaiser, Joachim
1982 [1965] Jean Sibelius. Violinkonzert, erste und siebente Symphonie. *Erlebte Musik Teil 2, Von Wagner bis Zimmermann*, s. 191–193. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel & Basel & London: Bärenreiter Verlag.
- Kauko, Olavi
1981 Sibelius ja aika. *Kuastimessa ... durch einen Spiegel ... Joonas Kokkonen; Juhlakirja Joonas Kokkoselle 13.11.1981*, toim. Timo Mäkinen & Lassi Nummi & Timo Teerisuo, s. 129–135. Savonlinna: Savonlinnan Kirjapaino Osakeyhtiö.
- Kilpeläinen, Kari
1990 Hieman Jean Sibeliuksen 7. sinfonian musiikillisista lähteistä ja teoksen synnystä niiden valossa. *Musiikki* 20/1, s. 39–72.
- Klemetti, Heikki
1966 [1907–49] *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia*, toim. Armi Klemetti & Jouko Linjama. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari
1942 *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ B XLII, 1. Helsinki:

- 1945/1946 Druckerei-A.G. der finnischen Literaturgesellschaft.
Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I-II.
Annales Academiæ Scientiarum *Fennica* LVII–LVIII. Helsinki:
Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapaino Oy.
- Lambert, Constant
1985 [1934] *Music Ho! A Study of Music in Decline.* London: The Hogarth
Press.
- Layton, Robert
1980 Sibelius, Jean [Johan] (Julius Christian). *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians* Band 17, toim. Stanley
Sadie, s. 279–289. London: MacMillan Publishers.
1984 [1965] *Sibelius.* London, Melbourne: J.M.Dent & Sons.
- Leibowitz, René
1955 *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde.* Liège: Aux
Editions Dynamo.
- Levas, Santeri
1986 [1957/
60] *Jean Sibelius; Muistelma suuresta ihmisestä.*
Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY.
- Maasalo, Kai
1964 *Suomalaisia sävellyksiä.* Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Madetoja Leevi
1987 [1935] Kansallinen aines Sibeliuksen musiikissa. *Musiikki* 17/3–4,
(Kirjoituksia musiikista) toim. Erkki Salmenhaara, s. 97–101.
- McMullin, Michael
1985 Sibelius: An Essay on his Significance. *The Music Review* 46/3
(August), s. 199–211.
- Meyer, Alfred H.
1936 Sibelius: Symphonist. *The Musical Quarterly* XII/1 (January),
s. 68–86.
- Murtomäki, Veijo.
1988 Materiaali, muoto ja tonaalisuus Sibeliuksen VII sinfoniassa.
Musiikki 18/3–4, s. 23–71.
1990a Modernismi ja klassismi Sibeliuksen IV sinfoniassa. *Musiikki-
tiede* II/1, s. 54–103.
1990b Sibeliuksen En Saga: Muodon ja ohjelmallisuuden ongelma.
Näkökulmia musiikkiin SIC 3, toim. Kari Kurkela, s. 157–187.
Helsinki: Valtion painatuskeskus.
1990c Sibelius symphoniste. *Finnish Music Quarterly*, numéro
special en français, s.11–24.

- Mäckelmann, Michael
1983 Sibelius und die Programmmusik, Eine Studie zu seinen Tondichtungen und Symphonien. *Programmmusik, Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 6), toim. Constantin Floros & Hans-Joachim Marx & Peter Petersen, s. 121–168. Hamburg: Laaber-Verlag.
- Newman, Ernest
1932 *Sibelius and the Symphony*. The Sibelius Society Volume Two, s. 3–23. London: The Gramophone Company.
- Newmarch, Rosa
1906 *Jean Sibelius; Ein finnländischer Komponist*, saks. Ludmille Kirschbaum. Leipzig & Berlin & Brüssel & London & New York: Breitkopf & Härtel.
1939 *Jean Sibelius; A Short Story of a Long Friendship*. London: Goodwin & Tabb.
- Niemann, Walter
1917 *Jean Sibelius*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Normet, Leo
1965 Uusi ja vanha Sibeliuksen Ensimmäisessä ja Toisessa sinfoniassa. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1964–65*, toim. Veikko Helasvuo, s. 52–66. Suomen Säveltaiteilijoiden Liitto ja Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki: Otava.
1967 Reunamerkintöjä Sibeliuksen III sinfoniasta. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1966–1967*, toim. Veikko Helasvuo, s. 75–93. Suomen Säveltaiteilijoiden Liitto ja Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki: Otava.
1970 Vielä Sibeliuksen Neljännestä. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1968–1969*, toim. Ilkka Oramo, s. 28–45. Suomen Säveltaiteilijoiden Liitto ja Suomen Musiikkitieteellinen Seura Helsinki: Otava.
- Oramo, Ilkka
1978 Motiivi ja muoto Sibeliuksen toisessa sinfoniassa. *Musiikki* 8/1, s. 1–27.
1980 Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896. *Musiikki* 10/2, s. 106–122.
1982 Jean Sibeliuksen sävelruno Bardi. *Musiikki* 12/3, s. 171–193.

- Parmet, Simon
1955 *Sibeliuksen sinfoniat; Ajatuksia musiikin tulkinnasta.* Helsinki: Otava.
- Pike, Lionel
1974 Sibelius's Debt to Renaissance Polyphony. *Music & Letters* 55/3 (July), s. 317–326.
1978 *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic', Studies in Symphonic Analysis.* University of London: The Athlone Press.
- Ringbom, Nils-Eric
1948 *Sibelius.* Helsinki: Otava.
1956 *De två versionerna av Sibelius' tondikt "En saga".* Acta Academiae Aboensis, Humaniora XXII.2. Åbo: Åbo tidnings och tryckeri aktiebolag.
- Roiha, Eino
1941 *Die Symphonien von Jean Sibelius, Eine form-analytische Studie.* Jyväskylä: Gummerus.
- Rydman, Kari
1963 Sibeliusen neljännen sinfonian rakenneongelmista. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1962–1963*, toim. Veikko Helasvuo, s. 32. Helsinki: Otava.
- Ryynänen, Teuvo
1984 *Analyysi Sibeliuksen 4:n sinfonian IV:stä osasta.* Muotoanalyysi 2:n esitelmä Sibelius-Akatemiassa. Käsikirjoitus.
1988 *Tematiikan ja muodon suhteesta Sibeliuksen sinfoniaissa.* Sibelius-Akatemian musiikinteorian diplomityö. Käsikirjoitus.
1989 The 'Domino-principle' in the symphonies of Sibelius. *Musiikki 1–4* (Proceedings from the musicological congress, Turku 15.–20.8.1988), s. 208–213
- Salmenhaara, Erkki
1970 *Tapiola; Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana.* Acta Musicologica Fennica 4. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
1984 *Jean Sibelius.* Helsinki: Tammi.
- Sibelius, Jean
1980 [1896] Några synpunkter beträffande folkmusiken och dess inflytande på tonkonsten – Joitakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen, suom. Ilkka Oramo. *Musiikki* 10/2, s. 86–105.

- Simpson, Robert
1965 *Sibelius and Nielsen*. London: BBC.
- Sundberg, Gunnar
1987 (Juni) *Der Begriff Klassizität in den Symphonien von Jean Sibelius*.
Diss. University of Vienna.
- Tanzberger, Ernst
1943 *Die Symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. (Eine inhalts- und formanalytische Studie)*. "Musik und Nation",
Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Band IV, ed. Otto zur
Nedden. Würzburg: Konrad Tritsch Verlag.
- 1962 *Jean Sibelius; Eine Monographie*. Wiesbaden: Breitkopf &
Härtel.
- Tarasti, Eero
1977 Sibeliuksen Kullervo-sinfoniasta. *Musiikki* 7/3, s. 1–29.
- 1978 *Myth and Music; A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth
in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*.
Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkitieteel-
linen Seura. Diss. University of Helsinki.
- Tawaststjerna, Erik
1957 [1955] *Ton och tolkning; Sibelius-studier*. Helsingfors: Wahlström &
Widstrand.
- 1967 *Jean Sibelius II*. Helsinki: Otava.
- 1971 Sibelius ja Bartók: eräitä yhtymäkohtia. *Musiikki* 1/1, s. 5–15.
- 1976 *Sibelius, Volume I 1865–1905*, engl. Robert Layton. London:
Faber and Faber.
- 1978 *Jean Sibelius IV*. Helsinki: Otava.
- 1979 [1977] Über Adornos Sibelius-Kritik. *Adorno und die Musik*, toim. Otto
Kollerisch, s. 112–124. Graz: Universal Edition. (= Adornon
Sibelius-kritiikistä, suom. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* [1977] 7/
4, s. 1–14.)
- 1986a Sibeliuksen kuudes sai uuden ilmeen. *Helsingin Sanomat*
20.4.1986, s. 24.
- 1986b *Sibelius, Volume II 1904–1914*, engl. Robert Layton. London &
Boston: Faber and Faber.
- 1988 *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- 1989 [1965] *Jean Sibelius I*. Helsinki: Otava.
- 1989 [1971] *Jean Sibelius III*. Helsinki: Otava.

- Tolonen, Jouko
1976 Jean Sibeliuksen koeluento ja mollipentakordin soinnutus. *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10. X. 1976* (Acta Musicologica Fennica 9), toim. Erkki Salmenhaara, s.79–92. Keuruu: Otava.
- Tovey, Donald Francis
1981 Sibelius. Symphony in C Major, No. 3, Op. 52;
[1935–9] Symphony in E flat major, No. 5, Op. 82; Symphony in C major, No. 7, Op. 105; Tapiola, symphonic poem for full orchestra, Op. 112. *Essays in Musical Analysis; Symphonies and Other Orchestral Works*, s. 492–506. London & New York & Melbourne: Oxford University Press.
- Truscott, Harold
1977 [1967] Jean Sibelius (1865–1957). *The Symphony; Volume Two, Elgar to the Present Day*, toim. Robert Simpson, s. 80–103. Middlesex & New York & Victoria & Ontario & Auckland: Penguin Books.
- Vestdijk, S.
1962 *De Symfonieën van Jean Sibelius*. Amsterdam: De Bezige Bij; 's Gravenhage-Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Väisälä Olli
1990 Sibeliuksen seitsemännen sinfonian melodisen aiheiston sukulaisuussuhteista. *Näkökulmia musiikkiin SIC 3*, toim. Kari Kurkela, s. 189–202. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Wood, Ralph W.
1942 Sibelius's Use of Percussion. *Music & Letters* XXIII, s. 10–23.
1952 [1947] The Miscellaneous Orchestral and Theatre Music. *Sibelius; A Symposium*, toim. Gerald Abraham, s.38–90. London & New York & Toronto: Oxford University Press.

11. HENKILÖHAKEMISTO

A. Säveltäjät

- Bach, Johann Sebastian: 31
 Balakirev, Mili: 36
 Barber, Samuel: 222
 Bartók, Béla: 72, 84, 142, 215, 221
 Beethoven, Ludwig van: 1, 2, 11-14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 31, 34, 38, 41, 43, 45, 48, 50, 51, 57, 59, 72, 79, 81, 104, 106, 110, 127, 139, 144, 155, 156, 170, 181, 183, 189, 208, 210, 211, 213, 217, 219, 223
 Berg, Alban: 212
 Berlioz, Hector: 14, 15, 17, 18, 21, 32, 34, 42, 43, 108, 212
 Borodin, Igor: 32, 34-35, 36, 42
 Brahms, Johannes: 14, 19-20, 24, 31, 32, 33, 34, 44, 46-47, 48, 60, 67, 102, 197, 210, 211, 213, 215
 Bruckner, Anton: 4, 5, 14, 19, 29, 31, 34, 36, 42, 43, 45, 86, 90, 124, 212, 215
 Chopin, Frederic: 32
 Debussy, Claude: 58, 71, 72, 104, 140, 210, 221
 Dvorák, Antonin: 32,
 Englund, Einar: 20, 222
 Franck, César: 18, 29, 30, 64, 197, 212
 Glazunov, Aleksandr: 32
 Grieg, Edward: 32
 Harris, Roy: 222
 Haydn, Joseph: 11, 12, 21, 29, 45
 Heininen, Paavo: 3, 222
 Hindemith, Paul: 142
 Hämeenniemi, Eero: 222
 Kaipainen, Jouni: 222
 Kilpinen, Yrjö: 6
 Kokkonen, Joonas: 222
 Lindberg, Magnus: 222
 Litolf, Henri: 14
 Liszt, Franz: 14, 15, 17-18, 21, 29, 30, 31, 34, 41, 48, 51, 102, 155, 174, 183, 210, 211, 215, 219
 Madetoja, Leevi: 222
 Mahler, Gustav: 2, 17, 20, 21, 31, 71, 87, 101, 106, 108, 119, 209, 210, 212, 216, 221
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 14, 15, 16, 17, 20, 21, 29, 31, 59, 189, 210, 212
 Merikanto, Oskar: 6

Messiaen, Olivier: 85
Monteverdi, Claudio: 141, 217
Mozart, Wolfgang Amadé: 11, 12, 20, 27, 29, 42, 43, 45, 66, 105, 106, 170, 184
Nielsen, Carl: 4, 21, 30, 46, 221
Palestrina, Pierluigi da: 141, 170, 194, 195, 217
Rautavaara, Einojuhani: 222
Saint-Saëns, Camille: 18, 212
Sallinen, Aulis: 222
Salmenhaara, Erkki: 222
Schubert, Franz: 16, 17, 32, 46, 67, 102, 155
Schumann, Robert: 14, 15, 16-17, 20, 21, 31, 155, 189, 210
Schönberg, Arnold: 24, 25, 74, 104, 106, 208, 210, 221, 222
Shostakovitsh, Dmitri: 71, 87
Skrjabin, Aleksandr: 71, 72, 104, 210
Smetana, Bedrich: 32
Strauss, Richard: 15, 21, 31, 71, 78, 96, 101, 210
Stravinsky, Igor: 6, 60, 104, 108, 142, 221
Tshaikovski, Pjotr: 15, 18, 32, 34, 36, 41, 55, 64, 65, 96,
Vaughan Williams, Ralph: 141, 222
Verdi, Giuseppe: 32
Wagner, Richard: 4, 6, 17, 18, 32, 33, 34, 41, 42, 43, 75, 152, 164, 175, 192, 210, 211
Weber, Carl Maria von: 15
Webern, Anton: 24-25, 212
Wolf, Hugo: 210

B. Muut

- Abraham, Gerald: vi, 3–4, 30, 34, 35, 40, 42, 44, 53, 57, 58, 59, 66, 67, 71, 80, 86, 92, 101, 106, 107, 114, 126, 127, 134, 139, 146, 149, 150, 157, 160–161, 162, 164, 168, 172, 177–178, 181, 214, 216
- Adler, Guido: 24
- Adorno, Thodor W.: 2, 31, 43, 208–209, 211, 221
- Aldrich, Putnam: 171
- Alesaro, Juhani: 8, 90, 108, 185, 196
- Amis, John: 141
- Aristoteles: 22
- Ashkenazy, Vladimir: 210
- Augustinus: 22
- Ballantine, Christopher: 12, 16, 17, 18, 19, 20, 30, 219, 221, 222
- Becker, Albert: 141
- Beecham, Thomas: 210
- Benary, Peter: 209–210
- Bernstein, Leonard: 210
- Brennecke, Wilfried: 21
- Brown, David: 18
- Busoni, Ferruccio: 66, 105, 214
- Carpelan, Axel: 65, 71, 101, 115, 223
- Cherniavsky, David: 3, 4, 27, 29, 30, 51, 53, 144, 180, 221, 223
- Coad, Philip: 5, 19, 40, 42, 45, 49, 50
- Collins, M. Stuart: 4, 27, 28, 41, 42, 49, 54–55, 66, 69, 86, 87, 93, 99, 127, 151, 153, 154, 158, 159, 160, 163, 164
- Cone, Edward T.: 60, 190
- Cooke, Deryck: 21
- Dahlhaus, Carl: 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 26, 31, 43, 45–46, 71, 183, 210, 215
- Davis, Colin: 210
- Diktonius, Elmer: 89
- Downes, Olin: 2, 3, 78, 86, 105, 174, 177, 181, 189
- Dunsby, Jonathan: 26
- Ekman, Karl: 2, 21, 25, 173
- Elliot, J. H.: 139
- Epstein, David: 24, 25, 26
- Federhofer, Hellmut: 43, 45
- Finscher, Ludwig: 16
- Fladt, Hartmut: 221
- Floros, Constantin: 12, 15, 17, 18, 210–211

- Forkel, Johann Nikolaus: 46
Frisch, Walter: 20, 24, 31
Fuchs, Robert: 141
Furuhjelm, Erik: 2
Fux, Johann Joseph: 12
Garden, Edward: 34
Gefors, Hans: 6, 8, 83, 109, 118, 119, 120, 121, 123, 132, 133, 134
Gerschefski, Peter Edwin: 5
Goethe, Johann Wilhelm: 12, 23, 24, 25
Goldmark, Karl: 141
Gülke, Peter: 18
Gray, Cecil: 2, 3, 28–29, 41–42, 77, 81, 107, 114, 132, 139, 140, 141, 143, 146, 152–153, 158, 167, 174, 176, 186, 208, 213
Halm, August: 8, 19, 23, 24, 27, 31
Hand, Ferdinand: 14
Hanslick, Eduard: 23, 32
Hecker, Joachim von: 12
Hegel, Friedrich: 12, 14, 23
Heiniö, Mikko: 28, 107
Hill, William G.: 3, 29
Hoffmann, E. T. A.: 11, 12
Hopkins, Antony: 46
Howell, Timothy B.: 4, 9, 34, 35, 42, 46, 49, 61, 62–63, 65, 66, 69–70, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 97, 98–99, 100, 101, 105, 113, 140, 142, 144, 145, 154, 159, 160, 184–185, 186, 203, 223
Ingman, Olavi: 47, 51, 61, 156–157, 161
Jalas, Jussi: 3, 111, 112, 130, 132, 134, 143, 174, 176, 180
James, Burnett: 5, 12, 15, 20, 223
Johnson, Harold E.: 78, 141, 170
Jordan, Alan T.: 5, 38, 39, 74, 80, 86, 90, 96, 178–179, 181, 190, 191, 192
Jyrhämä, Outi: 7, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 69, 70
Kaiser, Joachim: 209
Kajanus, Robert: 41, 42, 210
Karila Tauno: 6,
Katila, Evert: 139, 140
Kauko, Olavi: 116, 119, 120
Keller, Hans: 18
Kilpeläinen Kari: 8, 173, 182–183, 219
Klauwell, Otto: 23
Klemetti, Heikki: 71, 139

- Koch, Heinrich Christoph: 8,
Koussevitzky, Sergei: 180, 210
Krohn, Ilmari: 6, 41, 53, 80, 92, 119, 128, 134, 146, 158, 174, 175, 176–177
Kurth, Ernst: 8, 23, 31
Lambert, Constant: 2, 15, 71, 101, 104, 105, 139, 208, 211, 220, 222
Langford, Jeffrey: 17
Larin Paraske: 142
Layton, Robert: 36, 47, 54, 55, 103, 160, 179, 181, 211, 215, 219
Legge, Walter: 1, 73, 141
Leibniz, G. W.: 22
Leibowitz, René: 209
Levas, Santeri: 1, 7, 72, 151, 170, 184, 211
Lewis, Christopher Orlo: 119
Longyear, R. M.: 16
Lorenz, Alfred: 5, 6
Maasalo, Kai: 51, 78, 82, 153, 170
Maazel, Lorin: 210
Madetoja, Leevi: 140
Mahling, Christoph-Hellmut: 11, 12, 13, 21–22
Maniates, Maria Rika: 17
Mann, Thomas: 20
Marx, Adolf Bernhard: 8, 14, 23
Marx, Karl: 27
McMullin, Michael: 223
Meier, Bernhard: 162
Mersmann, Hans: 23, 26
Messiaen, Olivier: 85
Meyer, Alfred H.: 32, 33, 223
Mitchell, William J.: 75
Murtomäki, Veijo: 37
Musgrave, Michael: 20, 44
Mäckelmann, Michael: 5, 95
Newcomb, Anthony: 17
Newman, Ernest: 179
Newmarch, Rosa: 2, 3
Nielsen, B.: 118
Niemann, Walter: 2, 32–33, 34
Nietzsche, Friedrich: 210
Normet, Leo: 6, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 68, 69, 72, 83, 84, 92, 94, 99
Oramo, Ilkka: 7, 43, 44, 45, 49, 146

- Ormandy, Eugen: 210
Parmet, Simon: 6, 59, 74, 76, 80, 106, 114, 127, 128, 140, 144, 146, 149, 150, 156, 158, 159, 160, 163, 165, 168, 169, 173, 174, 179–182, 186, 198, 203, 205
Pike, Lionel: 2, 4, 13–14, 19, 22, 26, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 48, 49, 51,
Poe, Edgar Allan: 95
Rabe, Julius: 171
Ratner, Leonard G.: 8
Rattle, Simon: 210
Ringbom, Nils-Eric: 1, 6–7, 57, 129, 149, 154, 174
Réti, Rudolph: 24, 27, 40
Roiha, Eino: 6, 28, 53, 56, 80, 92, 128, 134, 146, 149, 158, 174, 175, 176
Rosen, Charles: 8, 15, 34, 50, 54, 147, 155
Rushton, Julian: 108
Rydman, Kari: 7, 71, 76, 78–79, 81, 83, 87, 88, 91, 94
Ryynänen Teuvo: 7, 42, 47, 58, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 107, 109, 117, 121, 123, 134, 186
Salmenhaara, Erkki: 7, 15, 20, 41, 44, 51, 67, 69, 73, 76, 78, 86, 108, 134, 143, 146, 149, 151–152, 163, 174, 181, 189, 206–207, 211–212, 221, 222
Salonen, Esa-Pekka: 210
Saraste, Jukka-Pekka: 210
Schachter, Carl: 46
Schenker, Heinrich: vii, 4, 5, 8–9, 24, 25, 43, 45, 85
Schnéevoigt, Georg: 41, 210
Scott, Walter: 16
Seymer, William: 139
Simpson, Robert: 4, 19, 32, 33, 39, 41, 46, 50, 70, 113, 147, 154, 221, 223
Slonimsky, Nicholas: 71
Solie, Ruth A.: 22–24
Stokowski, Leopold: 210
Street, Alan: 2, 22, 26
Sundberg, Gunnar: 6
Tanzberger, Ernst: 5, 55, 58, 80, 86, 127, 128, 134, 135, 146, 150, 158, 163, 164, 165, 175–176, 190
Tarasti, Eero: 7,
Tawaststjerna, Erik: 7, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 54, 56, 58, 61, 65, 66, 67, 68, 71–72, 73, 78, 80–81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 96, 100, 101, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 127, 128, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164–165, 169, 170, 171, 173, 174, 195, 197, 206, 209, 210, 211, 214, 215, 217, 219, 223
Temperley, Nicholas: 12, 20

- Thaler, Lotte: 22–23
Tolonen, Jouko: 196
Toscanini, Arturo: 210
Tovey, Donald Francis: 3, 4, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 27, 54, 56, 67, 68, 107, 110, 127, 176, 195, 196, 202
Törne, Bengt von: 2, 33, 42, 170, 184, 208, 211, 220
Vestdijk, Simon: 37
Voss, Egon: 17
Väisälä, Olli: 7, 171, 182, 186, 195, 219
Walsh, Stephen: 21
Webster, James: 16, 46
Wegelius, Martin: 141
Weingartner, Felix: 27, 210
Whittall, Arnold: 154, 177, 178, 191, 195, 196, 197, 199
Wieck, Clara: 17
Wiehmayr, Theodor: 6,
Witte, Martin: 60
Wood, Ralph W.: 3, 108, 189
Wörner, Karl H.: 13
Zajaczkowski, Henry: 18