

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja
10



Veijo Murtomäki

Skemaattisesta muoto-opista
dynaamiseen muotoajatteluun
Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin
muotoanalyysin historiaa

**SKEMAATTISESTA MUOTO-
OPISTA DYNAAMISEEN
MUOTOAJATTELUUN**

*Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin
muotoanalyysin historiaa*

VEIJO MURTOMÄKI

**Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos**

ISBN 952-9658-09-5
ISSN 0786-5325

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja

10

© Veijo Murtomäki 1993

ISBN 952-9658-09-5
ISSN 0786-5325

Kannen suunnittelu: Lassi Rajamaa ja Lenita Tynkkynen

Hakapaino Oy, Helsinki 1993

Veijo Murtomäki

**Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun : Käänteentekevä vaihe
(1885-1935) musiikin muotoanalyysin historiaa**

ISBN 978-952-329-189-8 (PDF)
<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-189-8>

SAATTEEKSI

Tämä kirja on Sibeliuksen Akatemian musiikinteorian diplomityöni (1982) painettu versio. Olennaisilta osin kyse on samasta tekstistä; sitä on ainoastaan hieman stilisoitu. Tekstin syvällisemmästä muokkaamisesta olen luopunut, sillä kuluneen 10 vuoden aikana musiikinteoriassa, musiikki-analyysissä ja näiden historiaan kohdistuvassa kiinnostuksessa on tapahtunut niin valtava ekspansio, että uusimman kirjallisuuden käsittely olisi vaatinut kokonaan uudenlaisen tekstin kirjoittamisen. Tästä syystä myöskään kirjallisuusluettelo ei ole saatettu ajan tasalle.

Niitä, jotka haluavat ajanmukaista lisätietoa ja kirjallisuusvihjeitä, varten viittaan kahteen uutuusteokseen: Ian Bent & William Drabkin, *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music, MacMillan Press, 1987); Jonathan Dunsby & Arnold Whittall, *Music Analysis in Theory and Practice* (Faber Music, 1988). Yksittäisistä teoreetikoista Heinrich Schenkeriin kohdistuva kiinnostus ei ole osoittanut laantumisen merkkejä: useita antologioita on julkaistu viime vuosina; viimeisin tilanteen kartoitus on David Beachin artikkeli "The Current State of Schenkerian Analysis" (*Acta Musicologica* Vol. LVII, 1985, s. 275–307). Myös Ernst Kurthin ajattelusta on vihdoin ilmestynyt tutkimus: Lee A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* (University of Pennsylvania Press, 1988). Niinikään Kochin teoria on herättänyt vastakaikua, mistä ovat osoituksena useat hänet ajatteluaan soveltavat, viime vuosina ilmestyneet artikkelit ja kirjat; Yhdysvalloissa jopa Riemann-renessanssi on tapahtunut tosiasia.

Tietystä ajallisesta etäisyydestä huolimatta toivon, että tekstini voisi toimia tällaisenaankin johdatuksena yhä kiinnostavammaksi ja merkittävämmäksi käyvään musiikinteorian tutkimuksen osa-alueeseen.

Haluan vielä vuosien takaa lausua kiitokseni musiikinteorian lehtori Risto Väisäselle, jonka kanssa tuolloin käymäni monet, pitkiksi venähtäneet keskustelut edesauttoivat ratkaisevalla tavalla tutkielmani muotoutumista ja valmistumista. Jatta Ilvosta kiitän kärsivällisyyttä vaatineesta työpanoksesta, jolla hän on toimittanut tutkielmani kirjan muotoon; Matti Apajalahdelle kiitokset nuottiesimerkkien saattamisesta painoasuun.

Espoossa 1. päivänä syyskuuta 1992

Veijo Murtomäki



SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. PERINTEELLISEN MUOTO-OPIN SYNTY	5
2.1. Muodollisen tarkastelutavan syntyminen	5
2.2. Heinrich Cristoph Koch (1749-1816)	8
2.2.1. Retorinen muototeoria ja tunne-estetiikka	8
2.2.2. Perioditeoria	10
2.2.3. Laajemmat muodot	13
2.3. Adolph Bernhard Marx (1795-1866)	16
2.3.1. A.B. Marx systemaattisen muoto-opin perustajana	16
2.3.2. Marxin hegeliläinen musiikin systeemiajattelu	18
2.3.3. Motiivista sonaattiin	19
2.4. Marxista Riemanniin	24
3. RIEMANNIN SUURI SYNTEESI	28
3.1. Muotonäkemys	28
3.2. Metriikka ja periodiikka	30
3.3. Suurmuoto	38
4. MUSIIKINTUTKIMUKSEN KÄÄNNEKOHTA: ADLERIN TYYLIKRITIIKKI	43
4.1. Guido Adler nykyaikaisen musiikkitieteen ja tyyliajattelun perustajana	43
4.2. Muotonäkemys ja Riemann-kritiikki	45
5. SYSTEMAATTISEN JA RYTMIIKKAAN PERUSTUVAN MUOTO-OPIN JATKAJAT	47
5.1. Normatiivinen periodiikka ja ylihistorialliset muototypologiat	47
5.1.1. Leichtentritt	48
5.1.2. Erpf	49
5.1.3. Bleissingen	52
5.1.4. Pieper	54
5.2. Lorenzin rytmis-dynaaminen muotokäsitys ja absoluuttiset muotoperiaatteet	56
5.2.1. Muoto Wagnerilla: Lorenzin muotoajattelun perusteet ja muotoyksiköt	56

5.2.2. Wagner-analyysia	60
5.2.3. "Dichterisch-musikalische Periode"	62
5.2.4. Lorenzin Bach-, Beethoven- ja Strauss-analyysejä	64
5.2.5. Tapaus Grunsky	70
5.3. Antiikin metriikkaan pohjautuvat muototeoriat	71
5.3.1. Theodor Wihmayer	71
5.3.1.1. Metriikka Wihmayerilla	71
5.3.1.2. Pienoismuodot Wihmayerilla	73
5.3.2. Ilmari Krohn	77
5.3.2.1. Krohnin metris-rytmisen muotokäsitys	78
5.3.2.2. Iskualasta kiertiöön: Linnén järjestelmän musiikillinen vastine	79
5.3.3. Metrisen muototeorian arviointia	85
6. TYYLIKRIITIKKIIN PERUSTUVA TEKTONIIKKA	
6.1. Wilhelm Fischer	87
6.1.1. "Liedtypus" ja "Fortspinnungstypus"	87
6.1.2. Molempien tyyppien käyttö klassismissa	90
6.2. Blumen uudelleenarviointiyritys: Fortspinnung ja Entwicklung	92
6.3. Satz ja periodi	95
6.4. Teemateoriaa ja laajempia muotoja	99
6.4.1. Teematutkimusta ja tyylivertailua: Schmitz ja Eimert	99
6.4.2. Sonaattimuodon kehittelyosan tutkimusta: Merian ja Broel	100
6.4.3. Sonaatti- ja sinfoniatutkimusta: Helfert, Sondheimer ja Tutenberg	103
6.4.4. ABA-muotokäsityksen ylivallan kritiikkiä: Dent	104
6.4.5. Temaattisuuteen perustuvan muotonäkemyksen kritiikkiä: Tovey	105
7. DYNAAMINEN MUOTOAJATTELU	110
7.1. Dynaamisen muotoajattelun synty ja ominaispiirteitä	110
7.2. August Halm	112
7.2.1. Biologismia ja funktionalismia	112
7.2.2. Musiikin kulttuureista	114
7.2.3. Detaljiansalyysi: "musiikillista insinööritiedettä"	117
7.2.4. Kummitus-hermeneutiikkaa ja funktionaalista kokonaisanalyysii	122
7.3. Ernst Kurth	126

7.3.1. Energetiikkaa ja musiikkikäsitystä	127
7.3.2. Melodiaa ja linjan liikemuotoja	128
7.3.3. Harmoniaa ja tyyli tarkastelua	132
7.3.4. Riemannin ja Kurthin väittely 1918/19	134
7.3.5. Muotonäkemys: muoto on voiman ohjailua tilassa ja ajassa	136
7.3.6. Dynaamisia piirteitä klassismissa	138
7.3.7. Romantiikan dynaaminen muotoilu ja Bruckner	141
7.4. Hans Mersmann	148
7.4.1. Mersmann ja fenomenologia	148
7.4.2. Musiikkikäsitys	149
7.4.3. Muotokäsitys: "Ablauf" ja "Entwicklung"	151
7.4.4. Muoto kahden voiman yhteisvaikutuksen tuloksena: Haydnin pianosonaatti Es-duuri (Hob.XVI/49)	155
7.4.5. "Substanzgemeinschaft"-analyysin kritiikkiä	158
7.5. Rudolf von Tobel: dynamiikan ja skeeman välissä	161
7.5.1. Muotoajattelun yleisiä piirteitä	161
7.5.2. Muototyypit	162
7.5.3. Dynaaminen muotokäsitys ja Bar-muoto	164
7.5.4. Bar-malli ja dynaamisuus Beethovenin muodonnassa	168
7.6. Kurt Westphal: hahmoteoria ja muoto kokonaisuudellisena kuuntelukokemuksena	172
7.6.1. Muoto-käsitteen problematiikkaa	172
7.6.2. Vielä Riemannin muotokäsityksen kritiikkiä	174
7.6.3. Muoto kokonaisuutena: "Verlaufskurve"	176
7.6.4. Osan ja kokonaisuuden välinen suhde	178
7.7. Schenkerin nerous: intuition ja metodin yhdistäminen	182
7.7.1. Schenkerin ajattelun yleispiirteitä	183
7.7.2. Peruskäsitteitä	184
7.7.3. Analyyttisiä esimerkkejä	188
7.7.4. Sonaattimuodosta	191
8. TARKASTELU	197
9. VIITTEET	206
10. KIRJALLISUUS	218
11. LIITE: tärkeimpien termien selitys	238

“Ajatus ja kieli ovat ... taiteen välineitä.
Muodon kannalta on tyypillisin taide musiikki,
tunteiden kannalta näyttämötaide.
Taide on samalla kertaa pintailmiö ja vertauskuva.
Ken sukeltaa pinnan alle, tekee sen omalla
vastuullaan.
Taide ei todellisuudessa kuvasta elämää
vaan katselijaansa.
Jos taideteos synnyttää kiistoja, se on uusi,
monitahoinen ja elävä.”

Oscar Wilde: Dorian Grayn muotokuva,
suom. Kai Kaila

1. JOHDANTO

Tämän tutkimuksen polttopisteessä on musiikin muotoanalyttisessä tarkastelutavassa tapahtunut ratkaiseva murros, joka sai alkunsa 1900-luvun alkukymmenillä ensin saksalaisella kielialueella ja joka jatkui sitten II maailmansodan jälkeen voimakkaimmin USA:ssa. Uudenlaisen ajattelun keskeisenä sisältönä oli riemannilaisen staattisen ja tektonis-visuaalisen muotokäsityksen, jossa yhdistyi noin sadan vuoden kehitys, eriasteinen täydentäminen, revisointi ja hylkääminen. Samalla luotiin musiikilliseen kuunteluun ja intuitioon perustuva dynaamis-psykologinen muodonkuvaus, jonka lähtökohtana oli musiikin käsittäminen ajassa tapahtuvana liike- ja voima-ilmionä. Muutosprosessin syntyyn vaikuttivat toisaalta nykyaikaisen musiikkitieteen perustaminen keskeisenä hahmonaan itävaltalainen Guido Adler, joka toi siihenastisen ylihistoriallisen ja voimakkaasti arvottavan tutkimusotteen sijaan tyylikriittisen relativismin ja induktiivisen metodin, ja toisaalta erilaiset filosofiset, esteettiset ja psykologiset virtaukset kuten energetikka, fenomenologia ja hahmoteoria.

Tutkimuksessa käsiteltävä 50 vuoden pituinen ajanjakso rajoittuu luontevasti vuosien 1885 ja 1935 väliin. Ensinmainittuna vuonna Adler julkaisi käännteentekevän artikkelinsa "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft"; 1935 ilmestyi kolme merkittävää tutkimusta, joissa konkretisoituivat dynaamisen muotoajattelun moninaiset alavirtaukset: Rudolf von Todelin *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Kurt Westphalin *Der Begriff der musikalischen Form* ja Heinrich Schenkerin *Der freie Satz*. Kaikkein intensiivisin muodollisen uudelleenarvioinnin jakso sijoittuu maailmansotien väliin.

Tutkimusaineiston muodostavat tämän 50 vuoden aikana julkaistut tärkeimmät sävellyksen ja muoto-opin oppikirjat, yleiset musiikin muototeoreettiset tutkielmat, tiettyä tyylikautta tai useampia tyylikausia vertailevat tutkimukset sekä lukuisat spesifit, jotain muotoanalyysin osa-aluetta koskettelevat aikakauslehtiartikkelit ja kirja-arvostelut. Painopisteitä ovat yleinen muototeoria ja -estetiikka, pienoismuodot (perioditaso) sekä laajemmat muodot (lähinnä sonaattimuoto). Tutkimuksen pääajanjakson (1885–1935) lisäksi osoittautui välttämättömäksi luoda katsaus 1700-luvun lopun maineikkaimman teoretikon, Heinrich Christoph Kochin, varhaisklassismia ja Haydnia käsittelevään sävellyksen oppikirjaan *Versuch einer Anleitung zur Composition I–II* (1782–93) sekä perinteiseen muotoajatteluun kenties eniten vaikuttaneen 1800-luvun suuren systemaattikon, Adolf Bernhard Marxin, lähinnä Beethoveniin pohjautuvaan sävellysooppiin *Die Lehre von der musikalischen Komposition II–IV*

(1837–47). Ilman näiden teoreetikoiden ajattelun tuntemista ei koko muoto-opin kehitys ole ymmärrettävissä, sillä perinteellinen muoto-oppi toistaa lähes väsyksiin varsinkin Marxin luomaa käsitteistöä ja systematiikkaa.

Tutkimus etenee ensin kahden vanhemman teoreetikon, Kochin ja Marxin, kautta johdantoluonteisesti synteetikko Riemanniin. Tästä tarkastelu hajoaa ainakin kolmeen suuntaan. Ensiksi Riemannin systeemiä, joka perustuu kohotahtiperiaatteeseen ja 8-tahtiseen periodiikkaan, jatkavat mm. Hermann Erpf ja Karl Blessinger; Riemannille paralleelin ilmiön muodostavat kreikkalaiseen metriikkaan ja musiikillisiin runojalkoihin (“Klangfuss”, “iskuala”) nojautuvat Theodor Wiemayer ja suomalainen Ilmari Krohn; näille sukua olevaa rytmistä muotokäsitystä edustaa ennen muuta Alfred Lorenz. Vastareaktion Riemannille syntyy kaksi keskinäisessä vuorovaikutuksessa olevaa suuntausta. Ensimmäinen näistä on Adlerin tyylikritiikkiin perustuva tektoninen muotokäsitys edustajinaan Wilhelm von Fischer, Friedrich Blume, Herbert Eimert, Wilhelm Broel jne. Varsinaisena päämielenkiinnon kohteena ovat energetiikkaan, fenomenologiaan ja hahmoteoriaan suuntautuneet dynaamisen muotoajattelun edustajat August Halm, Ernst Kurth, Hans Mersmann, Rudolf von Tobel ja Kurt Westphal — tietystä miehestä myös yksinäinen vaeltaja Heinrich Schenker. Mersmannista saa sitten alkunsa temaattiseen ykseyteen (Substanzgemeinschaft) perustuva ajattelu, jonka uudenlaiseen yksipuolisuuteen ajautuvaa linjaa (Nielsen, 246) ovat jatkaneet mm. Walter Engelsmann, Hans Engel ja Rudolph Réti; tähän kehitykseen ei kuitenkaan puututa Engelsmannia pidemmälle. Kaikkiaan tutkimuksen päätavoitteena on tehdä edes jossain määrin kattava musiikillinen löytöretki muotodynamiikan moninaiseen ilmenemismailmaan ja yrittää selvittää, missä määrin dynamiikoiden onnistui luoda staattiselle, muodon osien dispositioon perustuvalla, muotokäsitykselle vaihtoehtoisia muodon kokemis- ja kuvaustapoja.

Muoto-opin historian tutkimus on verrattain nuori musiikinteorian laji: kiinnostus vanhempaa muototeoriaa kohtaan heräsi, kun yhä useampi tutkija ja teoreetikko rupesi epäilemään 150 vuotta vanhan pragmaattisen sonaattiteorian paikkansapitävyyttä, kun luutunut skematiikka jätti täysin huomiotta klassisen ajan omat esteettiset ja musiikillistekniset näkemykset (Ritzel, 7). Ensimmäisinä esittivät uudenlaisia tutkimustuloksia yhdysvaltalainen William S. Newman, joka artikkelissaan “The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries” (1941, painettu 1946) antoi Czernylle kunnian sonaattimuodon keksimisestä, sekä Leonard G. Ratner, joka esitti väitöskirjastaan tiivistetyssä artikkelissa

“Harmonic Aspects of Classical Form” (1947) sonaattimuodon perustuvan ennen muuta harmoniseen dispositioon. Hänen mukaansa "sonaattimuoto on sävellajialueisiin perustuva muoto." (“Sonata-form is a key-area form.”; Ratner-1, 166). Vähän myöhemmin saksalainen Arnold Feil käsitteli väitöskirjassaan *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von P.E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch* (1955) eräitä 1700-luvun sävellysoppeja; niinkään Guido Kähler tarkasteli väitöskirjassaan *Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts (Vom W. C. Printz bis A. B. Marx)* (1958) muoto-opin kehitystä. Sittemmin 1960- ja 1970-luvuilla näiden tutkimusten määrä on kasvanut: mainittakoon Peter Benaryn *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (1960), Fred Ritzelin *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (1968), Birgitte Moyerin *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form* (1969), Poul Nielsenin *Den musikalske formanalyse fra A. B. Marx' 'Kompositionslehre' til vore dages strukturanalyse* (1971) sekä Jens Peter Larsenin laaja klassismia käsittelevä artikkelituotanto. Larsen epäilee merkittävässä artikkelissaan “Sonatenform-Probleme” (1963) teemojen muodollisen primaariaseman ja pitää sonaattimuodon keskeisinä rakenne-tekijöinä tonaalista kehitystä ja periodien erilaisia funktioita: “Muoto-rakenteen ensisijaisia kantajia eivät ole teemat, vaan toisiaan seuraavien periodien perustavaa laatua oleva tonaalinen kehitys sekä vaihtuvat muotofunktiot.” (“Träger des Formenbaus sind nicht primär die Themen, sondern die grundlegende tonale Entwicklung und die wechselnde Formfunktion der sich ablösenden Perioden.”; Larsen-1, 228–229). Yksipuolisen temaattisen tarkastelun sijalle tuli vähitellen klassismin oma perioditeoria (Koch) sekä harmonisen suunnitelman pitäminen rakennetta kantavana tekijänä. Uusimmat tutkimukset — Charles Rosenin *Sonata Forms* (1980), Leonard G. Ratnerin *Classic Music. Expression, Form, and Style* (1980) — ovat elvyttäneet retoriikkaa, kuvio-oppia ja karakterioppia. Ratner tarkoittaa termillä 'topiikka', 'toopit' (“Topics”) erilaisista tyyleistä, musiikillisista lajeista sekä tanssi- ja karakterikappaleista omaksuttuja teksturaalisia ja ilmaisullisia piirteitä sonaatissa, joka paljastuu täten jollain ihmeellisellä tavalla koossapysyväksi materiaali-kokoelmaksi.

Vuosisatamme alun murroskauden musiikkianalyysin — dynaamisen muotoajattelun — merkitys on taasen havaittu uudelleen perinteisten, 1800-luvun muoto-opin tuottamien käsitysten ensimmäisenä epäilijänä. Skemaattinen kaavasoveltaminen korvattiin uudessa ajattelussa yhtäältä

detaljeihin porautuvana “musiikillisena insinööritieteenä” (Schering, 14), toisaalta uudennlaisella kokonaisuutokäsityksellä, joka perustui kuuntelutapahtuman ensisijaisuuteen muodon määrittelyssä. Käsillä oleva tutkimus on samansuuntainen ja osittain alueellisesti päällekkäinen em. Ritzelin, Moyerin ja ennen kaikkea Nielsenin tutkimuksen kanssa, joka on toiminut vahvana orientaatiopohjana, mutta toisaalta varsinaisen murroskauden ongelmia, joissa kontrastoituu selkeästi kaksi erilaista musiikin kuuntelu- ja käsitystapaa, ei ole käsitelty erityistutkielmana. Monien yksittäisten dynaamikoiden ajattelua ole arvioitu aiemmin juuri lainkaan joitain hajahuomioita lukuunottamatta (mm. Halm ja Westphal); lisäksi suomalaisessa musiikinteoreettisessä tutkimuksessa on tuskin ollenkaan käsitelty koko ongelma-aluetta, vaikka esimerkiksi krohnilaisuuden sisältö ja merkitys olisi pikimmiten pyrittävä arvioimaan laajemmissa yhteyksissään koko muoto-opin kehitykseen.

2. PERINTEELLISEN MUOTO-OPIN SYNTY

2.1. Muodollisen tarkastelutavan syntyminen

Musiikin muotoanalyysi on hämmästyttävän nuori ilmiö. Jonkinasteista musiikkiteosten kommentointia, kuvailua ja kritiikkiä on harjoitettu tosin melkein yhtä kauan kuin musiikkia on ollut olemassa: Hermann Beck selostaa kirjassaan *Methoden der Werkanalyse* Aristoksenoksen (n. 354–n. 300 e.Kr.) analyysia Olympokselle osoitetusta ateenalaisesta nomoksesta (Beck, 10) ja esittää kiinalaisen teosanalyysin (300–100 e.Kr.) olleen hämmästyttävän yksityiskohtaista (mts., 15). Mutta spesifisti muodollisen tarkastelutavan syntyminen sijoittuu vasta 1700-luvun jälkipuoliskolle: ensimmäinen kokonaisvaltainen esitys on Kochin sävellysoppi, kun taas A. B. Marxin systematiikassa seuraavan vuosisadan alkupuolella musiikin ilmiömaailma kiteytyi muototyypeiksi. Kun muototarkastelu oli aluksi kiinteä osa sävellysoppia, se irtautui 1800-luvun puolivälissä itsenäiseksi oppiaineekseen.

Muodollisen tarkastelun verrattain myöhäiseen syntyyn¹ vaikuttivat monenlaiset tekijät. Ensinnäkin koska suurin osa renessanssin ja barokin musiikista oli vokaalista, tekstin jäsentely määräsi kokonaisuuden osiutumisen. Toiseksi itse soitinmusiikki oli pitkään vokaalimusiikille alisteista. Lisäksi barokin ja vielä varhaisklassismin aikana suurimman ongelman muodosti tyylikysymysten — barokki oli ensimmäinen tyyli-tietoinen aikakausi (Bukofzer: *Music in the Baroque Era*, 4) — ohella satsitekniikka, etenkin harmoniateoria (Nielsen, 2). Kun muodollinen tarkastelutapa murtautui esiin juuri 1700-luvun lopussa, syynä oli kaksi tekijää: rationalistinen ajattelutapa ja itsenäisen soitinmusiikin synty (Ritzel, 17). Rationalismi merkitsi luonnontieteiden edistystä ja systemaattisia tutkimusmenetelmiä. Valistusajattelu sen rinnakkaisilmiönä tähtäsi suurten massojen, ennen muuta uuden nousevan yhteiskuntaluokan, porvariston, sivistämiseen, mikä musiikin alalla johtikin amatööritaitelijoiden ja konserttiyleisön määrän nopeaan kasvuun. Uusille kuluttajaryhmille piti selvittää musiikin perusteita ja rakenteita: syntyi suuri määrä pedagogista kirjallisuutta käytännöllisine sävellysohjeineen ja selvityksineen musiikin eri lajeista (genre). C. P. E. Bach toteaaakin eräässä kirjeessään (1777), kuinka amatöörien kasvatuksessa on laiminlyöty analyysia, jonka tulisi ehdottomasti kuulua näiden koulutukseen; hänen mukaansa harrastajalle tulee osoittaa mestariteoksissa oleva kauneus, uskaliaisuus ja uutuus ja se, miksi kukin teos on juuri sellainen kuin sen tuleekin olla²:

"Mielipiteeni on, että kyetäksemme kasvattamaan harrastajia voidaan sivuuttaa monia asioita, joita ei moni muusikkokaan tiedä, eikä ole juuri tarpeenkaan tietää. Mutta tärkein niistä, analyysi puuttuu. Otettakoon kaikenlaisista musiikkiteoksista todellisia mestariteitä: näytettäköön harrastajalle niissä piilevä kauneus, rohkeus, uutuus; osoitettakoon samalla, kuinka arvoton sävellys olisi ilman sitä kaikkea, mitä siinä on; edelleen osoitettakoon virheet, ansat, jotka on vältetty ja erityisesti se, missä voidaan poiketa säännönmukaisesta ja uskaltaa ..."

Edellytyksen uudelle kasvatukselliselle tilanteelle ja sen kehitykselle muodosti tekstistä riippumattoman soitinmusiikin aiheuttama tyylinmurros. Tämä oli seurausta uudenlaisesta musiikkiesteettisestä ajattelusta ja kansanlaulunomaisen yksinkertaisuuden vaatimuksesta (Rousseau), mikä johtikin musiikissa yhtenäisen, polyfonisen kirjoitustavan väistymiseen periodeihin jakautuvan, katkeilevan, mutta selväpiirteisesti jäsentyvän musiikillisen etenemisen tieltä; samalla tonaalinen nopeus, soinnullinen vaihtelu hidastui ja ylä-äänestä tuli kudoksen tärkein tekijä. Musiikin tavaton yksinkertaistuminen ja musiikkiteoksen selkeä jakaantuminen osiin ja ryhmiin loivat edellytykset muotoajattelun synnylle — toisaalta sen saavutusten helpolle pedagogisoinnille (Ritzel, 18).

Aluksi musiikkiteosta kokonaisuutena tarkasteltiin tunne-estetiikasta ja retoriikasta käsin. Soitinmusiikin ajateltiin vokaalimusiikin tavoin ilmaisevan tunteita, ja jonkin tietyn affektin ja mielentilan kehityksen kuvaamisen arveltiin takaavan sävellykselle yhtenäisyyden. Soitinmusiikin tunnesisällön ilmaisemiseksi sepitettiin myös tekstejä ja tapahtumia (mts., 131). Retoriikan käyttönotolle löydettiin perustelu italialaisista oopperasävellyksistä, joissa teksti ja musiikki etenivät rinnakkain ja tekstin kesuurat vastasivat musiikin kadensseja (mts., 21). Tämänlaatuisen osiin jakaantuminen jäi soitinmusiikkiin sen irtauduttua tekstistä ja johti vähitellen perioditeorian syntymiseen. Toisalta verrattiin keskenään klassista puhetaidetta ja musiikkia; Mattheson selitti kummallekin, sekä hyvälle puheelle että musiikkikappaleelle, olevan yhteistä samanlaisen, kuuteen eri vaiheeseen jakaantuvan, kokonaissuunnitelman eli disposition (Mattheson, 235)³:

"Musiikillinen dispositiomme eroaa pelkän puheen retorisesta järjestämisestä vain yksinomaan aiheensa, kohteensa tai objektinsa puolesta: sen vuoksi myös sen pitää ottaa huomioon ne kuusi alaosa, jotka on annettu malliksi puhujalle, nimittäin johdanto, selonteko, esitys, vahvistus, kumoaminen ja päätös. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio."

Mattheson yritti projisoida teoriaansa melodiaan, muttei onnistunut täysin osoittamaan vastaavia melodiansia eräästä Marcellon aariasta (Ritzel, 26).

Varsinaisen muotokäsitteen syntymiselle olivat kuitenkin tärkeitä sekä retoriikasta saadut vaikutteet ja käsitteet *Anlage*, *Anordnung* ja *Plan*,

jotka viittaavat kokonaissuunnitelmaan, että enemmän musiikilliset termit, kuten *Hauptsatz*, *Hauptgedanke* ja *Thema*. Muuan anonyymi kirjoittaja julkaisi 1766 lehdessä *Berlinisches Magazin* artikkelin “Beytrag zu einem Musikalischen Wörter-Buch”, jossa hän esittää musiikillisten ajatusten jakaantuvan kolmeen ryhmään — pää-, sivu- ja väliajatuksiin — sekä antaa todennäköisesti yhden ensimmäisistä musiikkiteoksen muodon määrittelyistä: “Muoto. Muodolla ymmärretään tapaa, jolla ajatukset seuraavat toisiaan kokonaisessa melodiassa tai periodissa ...” (Wörter-Buch III, 199)⁴. Yhtä lailla uudemmassa teemalähtöisestä kuin Matthesonin retoriikasta vaikutteita saaneesta ajattelutavasta todistaa Forkelin dispositio-jako peräti kahdeksaan osaan, mikä on jo lähempänä musiikillisia vastineitaan: hänen mukaansa “tunnepuhe” (“Empfindungsrede”) jakaantuu “johdantoon, pääaiheeseen, sivuaiheisiin, vastaiheisiin, pilkkomisiin, vastaväitteisiin, vahvistuksiin ja päätökseen.” (Forkel, 51)⁵.

Retorisen teorian lisäksi myös musiikkilähtöinen, nimenomaan harmoniseen suunnitelmaan pohjautuva muodonkuvaus oli erittäin yleistä. Sonaatin- ja sinfonianosat käsitettiin varsin yleisesti binaarien, kaksiosaisten, harmonisten muotomallien toteuttajiksi: näinä toimivat esim. modulaatiokaavat I–V–VI–I tai I–V–III–I. Osoituksena tästä on vaikkapa Joseph Riepin (Riepel II, 64–)⁶ (Esim. 1) pedagoginen esimerkki erään

Esim. 1

Allegro. P.

The musical score for Example 1 is presented in six staves. The first two staves are labeled "Anfang des ersten Theils" and the last four staves are labeled "Anfang des zweyten Theils". The music is in treble clef with a 2/4 time signature. The first section begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second section continues with similar melodic and harmonic development, featuring various rhythmic patterns and intervals.

sinfonian allegro-osasta, josta on löydettävissä kaksi-osainen

temaattinen tapahtuma A B :||: Ainv B :|| ja

harmoninen tapahtuma I – V:||: V – I :||.

Ritzel toteaakin analyysin johdosta: “Toinen osa kokonaisuutena sisältää täten ensimmäisen osan koko temaattisen materiaalin kertauksen siten, ettei mikään 'Satz' esiinny alkuperäisessä harmonisessa asemassa.” (Ritzel, 64).

Siitä, että harmoniaa eikä tematiikkaa, jota tosin painotettiin virheellisesti yli sadan vuoden ajan, pidettiin ensisijaisena lähtökohtana, käy todisteeksi myös Johann Gottlieb Portmannin muodonkuvaus teoksessa *Leichtes Lehrbuch der Harmonie* (1789)⁷:

”Musiikkiteoksen suunnitelma tai hahmotelma sisältää pää- ja sivusävellajien taitavan asetelun, ja sen järjestyksen määräämisen, mikä asetetaan ensimmäiseksi ja minkä pitää tulla toiseksi, kolmanneksi, neljänneksi.”

Tunne-estetiikan, retorisen periodiikan ja harmonisen kokonaissuunnitelman sekavaan taustaan ilmestyy sitten H. C. Koch ensimmäisenä synteetikkona.

2.2. Heinrich Christoph Koch (1749-1816)

2.2.1. Retorinen muototeoria ja tunne-estetiikka

Valistusaikaa hallitsi tunne-estetiikkaan perustuva musiikkinäkemys, ja muoto-opin synty ja kehitys 1800-luvulla merkitsi oikeastaan vain estetiikan täydennystä. Musiikkia pidettiin tunteiden kielenä, jossa sisältö muodosti musiikkiteoksen varsinaisen ytimen, kun taas muotoa pidettiin toissijaisena ilmiönä, jolloin se saattoi olla konventionaalinen: Dahlhaus kutsuukin tunne-estetiikkaa muodollisen skematiikan korrelaatioksi (Dahlhaus-6, 506). Myös H. C. Koch ilmentää tätä ajattelua selkeästi: “Säveltaide on kaunotaidetta, jonka tehtävä on herättää meissä jaloja tunteita.” (Koch II, 15). Pelkkä soitinmusiikki herättää kuitenkin epämääräisiä tunteita: tarvitaan runoutta tai tanssitaidetta ohjaamaan tunteita oikein (II, 30). Soitin- ja vokaalimusiikin suhteista Kochilla on ajankohtaan nähden varsin tavanomainen näkemys: “Säveltaide voi ainoastaan runouden yhteydessä saavuttaa korkeimman tarkoituksensa ja varsinaisen päämääränsä ...”; kuitenkin jos musiikki on ilman tekstiä, sen tunteiden herätyskyvyn rajat on määriteltävä (II, 33). Tekstittömässä

musiikissa tulee keskittyä sellaisten tunteiden kuvaamiseen, jotka voidaan erehtymättä erottaa toisistaan kuten esimerkiksi ilo rakkaudesta tai ylevä leikkisästä — vaikeaa sen sijaan olisi erottaa pelko säälistä (II, 34). Esittämäänsä lähtökohtaa ajatellen tuntuukin paradoksilta, että Kochin sävellysooppi keskittyy nimenomaan soitinmusiikkiin! Koko tilanteen taustalla on kuitenkin ajatus siitä, että jos kerran soitinmusiikkia tehdään, on sen oltava kunnollista. Koch perustelee kirjaansa sillä, että hän haluaa estää aloittelevaa säveltäjää tekemästä kahta virhettä: sortumista instrumentaalisten taitojen näyttämiseen ja järjen korostamiseen (II, 40).

Koch nojaa paljossa J. G. Sulzerin estetiikkaan, ja myös hänen selityksensä sävelteoksen synnystä hyödyntää Sulzerin mallia: sävellyksen laatimisessa on kolme työvaihetta, jotka ovat *Anlage* (=suunnitelma), *Ausführung* (=toteutus) ja *Ausarbeitung* (=muokkaus)(II, 52–53)⁸:

"Anlagessa määrätään teoksen suunnitelma pääosineen, Ausführung antaa jokaiselle pääosalle sen hahmon, ja Ausarbeitungissa työstetään pienemmät yhdistelmät sekä saatetaan yhteen pienimmät osat täydelleen, jokainen oikeassa suhteessaan ja parhaassa muodossaan."

Anlage tarkoittaa päämelodioiden suunnittelua ja harmonista kokonaisrakennetta. Koch demonstroi käsitettä tiivistämällä erään Graunin aarian 143 tahtia 22 tahdin mittaiseksi *Anlage*ksi, jossa on koko teoksen oleellinen sisältö (II, 59–). Dahlhausin mukaan Kochin *Anlage*-käsitys⁹,

"että meidän pitää ymmärtää sävellyksen *Anlage*lla osan jo toistensa yhteyteen saatettuja pääajatuksia, jotka näyttäytyvät säveltäjälle täydellisenä kokonaisuutena, sekä sen harmonisia pääpiirteitä"

näyttää välittävältä käsitteeltä musiikillisen poetiikan ja sävellysoopin yhdistämiseksi, koska pelkkänä "tunteiden kielenä" musiikki olisi dilettanttista ja pelkkänä muotona mekaanista tekotaidetta. Tasoitussyritys kuitenkin epäonnistuu, koska Kochille poeettinen *Anlage*, jossa päämelodiat ovat affektin ilmentymiä ja modulaatiot persoonallinen tapa ilmentää tekstiä, on teoksen varsinainen sielu; sille on vastakohtana muoto "ulkoisena olemuksena" ("äusserliche Beschaffenheit") ja "mekaanisena" sivutuotteena, mikä tarkoittaa *Anlagen* teemoista ja motiiveista toistamalla, varioimalla, jatkamisella ja työstämisellä aikaansaatu musiikkiteoksen ulkoista "verhoa" ("Einkleidung") (Dahlhaus-6, 509).

Musiikillinen "muoto", siten kuin Koch käsittää sen, syntyy *Ausführungin* avulla *Anlage*sta (Dahlhaus-3, 168) (Koch II, 97)¹⁰:

"*Ausführungin* tehtävä on viedä näitä (kokonaisuuden) osia erilaisin kääntein ja pilkkomisin läpi eri suurperiodien; ja tämä menettely antaa sävellykselle sen muodon."

Edelleen Kochin (II, 103)¹¹ mukaan muoto riippuu

"osaksi suurperiodien täsmällisestä lukumäärästä, osaksi sävellajeista, johon tuo tai tämä periodi johdetaan, ja vielä osin paikasta, jossa tämä tai tuo suurperiodi ker-rataan."

Yksilöllinen muoto on sattumanvarainen tulos, joka ei vaikuta kappaleen luonteeseen; näin ollen Kochilla ei ole mitään huomauttamista vanhoja muotoja kohtaan (esim. suurilla mestareilla aaria on melkein aina samanlainen muodoltaan). Muoto voi olla konventionaalinen eikä uuden keksiminen ole välttämättä mikään hyve (II, 117)¹²:

"Ei käy kieltäminen, että muoto on osaksi jotain sattumanvaraista, jolla on oikeastaan vähän tai peräti ei mitään vaikutusta sävellyksen sisäiseen luonteeseen, ja toisaalta ei löydy juuri mitään perustetta moittia paljoakaan osien muotoa sen paremmin suuremmissa kuin pienemmissäkään sävellyksissämme. Ja tämä lienee syy siihen, miksi monet suuret mestarit ovat työstäneet esim. aariansa melkein kaikki yhden ja saman muodon mukaan."

Sävellyksen tekemisen *Ausarbeitung*-vaihe kuuluu *Ausführungin* tavoin muodon mekaaniseen puoleen, ja se merkitsee teoksen muovaa-mista lopulliseen asuun: esimerkiksi kontrapunktisen kudoksen työstä-mistä, esityspaikan, kokoonpanon ja lajin huomioon ottamista. Oleel-lisinta sävelteoksen laadun kannalta on kuitenkin poettisen *Anlagen* saneleman vallitsevan tunnelman punnittu välittäminen (II, 125–126).

2.2.2. Perioditeoria

Kochin käsitys musiikillisen kokonaisuuden jakaantumisesta osiin heijastaa vahvasti retoriikan ajatusmalleja ja jopa sen terminologiaa. Kochin mielestä runouden ja puhe taiteen tavoin täytyy melodiassa olla "ajatuksen levähdyspaikkoja" ("Ruhepunkte des Geistes"), jos esitys aikoo olla ymmärrettävä (II, 342)¹³:

"Niin välttämättömiä ... kuin runoudessa ja puhe taiteessa ovat tietyt enemmän tai vähemmän huomattavat ajatuksen levähdyspaikat, mikäli sen esityksen kohteen pitää tulla ymmärrettäväksi, yhtä välttämättömiä ovat samanlaiset ajatuksen leväh-dyspaikat melodiassa, mikäli se aikoo vaikuttaa tunteisiimme."

Melodian jakautumisen tärkein yksikkö on periodi (*Periode*), joka sisältää puolestaan "yksittäisiä lauseita" ("einzelne Sätze") ja "melodisia osia" ("melodische Theile") (II, 343). Periodin muodostavat osat erottuvat toisistaan päätäntätavoiltaan ja laajuuksiltaan; päätäntätavat

ovat tiettyjä kadenssaalisia formeleita, joiden erilaisuus ja keskinäinen asema kokonaisuudessa on tärkeä. Koch nimittää tätä erilaisten päätäntä-tapojen järjestelmää "melodiseksi interpunktioksi", jossa periodien välillä on kadensseja (*Cadence*) ja periodin sisällä olevat pienemmät levähdyspaikat saavat nimitykset *semicolon* ja *komma* (II, 344–345). Dahlhaus määrittelee käsitteen "melodische Interpunction" täydellisten ja epätäydellisten lopukkeiden systeemiksi pää- ja sivusävellajeissa; ilman kyseisen ajan käsityksen omaksumista, jonka mukaan esimerkiksi sonaatin osan formaalinen integraatio perustuu kadenssiformeleiden ja -asteiden eriytymiseen, on mahdoton ymmärtää *Reihung*-tyyppistä galanttia sonaattia, joka vaikuttaa irrallisten ajatuksien löyhältä peräkkäinasettelulta, koossapysyväksi musiikilliseksi muodoksi (Dahlhaus-3, 164–165).

Vaikka periodi onkin Kochille keskeinen muotoyksikkö, hän tarkastelee sitä pääasiallisesti sen sisältämistä osista käsin ja omistaa kirjassaan yli 100 sivua *Satz*-yksikön käsittelylle (II, 342–464). *Satz* on Kochin mukaan ensimmäinen täydellinen, sinänsä riittoisa yksikkö, ja se sisältää kieleen verrattavan subjekti–predikaatti -suhteen (II, 352):

Esim 2

Allegretto



Satzin eri muotoja ovat *Absatz* (tavallisin), *Schlußsatz* ("päätöslause" kappaleen lopussa), *Hauptsatz* ("päälause" kappaleen alussa) ja *Zergliederungssatz* ("purkulause" eli *Hauptsatzin* johdannainen). *Satzin* normaali-muoto on 4-tahtinen (yhdistetyssä tahtilajissa vain 2-tahtinen) *enger Satz* ("peruslause"), joka voi olla jakamaton tai koostua 1 tai 2 tahdin mittaisista "viipaleista", *Einschnitt* (II, 357–365). Perusmuodon eli *Viererin* lisäksi *enger Satz* voi tulla täydelliseksi vasta viidennessä, kuudennessa tai seitsemännessä tahdissa; ilmiötä ei pidä sekoittaa Kochin jäljempänä selostamaan "laajennettuun *Satziin*" (*erweiterter Satz*) (II, 374). Koch erottaa nämä ilmiöt erittäin hienosti toisistaan selittämällä *Fünfter*-, *Sechser*- ja *Siebener*-muodostumien syntyvän esimerkiksi jonkin tahdin laajentuessa kaksitahtiseksi, erilaisten *Einschnittien* yhdistelmänä tai jonkin melodisen kuvion toistumana (II, 374–375). (Esim. 3, seur. s.)

Esim. 3



"Laajennettu *Satz*" voi syntyä usealla eri tavoin: Koch luettelee 12 (!) mahdollisuutta, joista tavallisimpia ovat erilaajuiset suorat tai muunnellut kertaukset; muita tapoja ovat esimerkiksi *Anhang* ("liite" eli loppuosan toisto), kadenssin toisto, jonkin kuvion moninkertainen toisto tai satunnaisten ajatusten mukaan liittäminen (II, 424–453). *Zusammengesobener Satz* ("yhdistetty *Satz*") syntyy kahden tai useamman *Satzin* sellaisesta yhtymisestä, jossa lopputulos vaikuttaa yhdeltä *Satzilta* (kts. esim. II, 454–455). Tavallisin tapaus on *Tacterstickung* eli *Tactunterdrückung* ("tahdin tukahdutus"), jossa edellisen *Satzin* kesuurasävel on sama kuin jälkimmäisen aloitussävel; toinen mahdollisuus on se, että ensimmäisen *Satzin* päätösformula on epätäydellinen ja vaatii näin ollen täydentävän *Satzin*. Edelleen kaksi alunperin itsenäistä *Satzia* voivat yhdistyä myös siten, että ne vaihtavat keskenään ajatuksia: edellisen *Satzin* jokin jäsen soluttautuu jälkimmäisen sisälle tai päinvastoin (II, 456–463). Kochin *Satz*-teoria on kaikkiaan varsin monimuotoinen verrattuna myöhempiinkin teorioihin, ja sen ansiona on perusmuodosta poikkeavien muodostumien käsittäminen tasaveroisiksi edellisten kanssa: ilman tätä ajatusta on vaikea ymmärtää klassisen musiikkikielen olemusta kehittyneimmissä muodoissa.

Periodi koostuu normaalimuodossa 4-tahtisesta *Absatzista* ja yhtä pitkästä *Schlussatzista*, mutta jo yksittäisten *Satzien* laajenemismahdollisuuksien ansiosta periodi voi olla huomattavan pitkä kokonaisuus. Periodien muodostuksessa keskeisiä ehtoja ovat interpunktisten formuloiden monipuolisuus ja melodisten osien pituussuhteiden balanssi (III, 7–8). Koch selvittää ensin seikkaperäisesti pienten sävellysten, joita ovat tanssimelodiat, oodi- ja laulumelodiat ja muut lyhyet kappaleet, sommittelua normaalien periodien yhdistämisen pohjalta. Tuon ajan sävellysopintojen tapaan lähdetään liikkeelle pienistä tanssisävelmistä, joiden perusrakenne on 16-tahtinen, 2-periodinen, 4 *Satzista* koostuva kahteen repriisiin jakautuva binaari malli. Koch jakaakin tanssisarjan osat vertaansa vailla olevalla analyttisellä tarkkanäköisyydellä useihin eri tyyppisiin, jotka eroavat toisistaan lähinnä interpunktiselta ja harmoniselta kokonaissuunnittelultaan. Eri laajentamiskeinoja hyväksi käyttäen siirrytään asteittain laajempiin muotoihin — sonaattiin, sinfoniaan ja konserttoon — ja Koch demonstroi koko sävelajattelua esittämällä

kuinka 8-tahtisesta periodista saadaan 32-tahdin mittainen galantin sonaatin ekspositio (III, 226–230); Koch antaa esimerkin avulla oivan oppitunnin aikansa teoreettismuodollisesta ajattelusta. Perioditeoriaa ei saisi missään tapauksessa unohtaa analysoitaessa eritoten varhaisklassisia sonaatteja ja sinfonioita; Koch ottaa itsekin kirjassaan analysoitavaksi Haydnin D-duuri-sinfonian, nro 42, Andantino-osan, joka on mahdollista analysoida Kochin perioditeoriaa ja laajentamiskeinoja hyväksikäyttäen (III, 226). Seuraavassa ensiksi Kochin alkuperäinen periodi (Esim. 4) ja sitten galantin sonaatin kokonainen ekspositio Leonard G. Ratnerin tekemän basso-ehdotuksen kera (Ratner-4, 450)¹⁴(Esim. 5, seur.s.):

Esim. 4



2.2.3. Laajemmat muodot

Kun pienimuotoiset sävellykset perustuvat "lyhyemmän laajuisiin periodeihin" ("Periode von kleinem Umfange"), Koch jakaa pidemmät sävellykset "suuremman laajuisiin periodeihin" ("Periode von grösserem Umfange"), joita hän nimittää termillä *Hauptperiode* ("suurperiodi") *Hauptperiode* on useampien *Satzien* yhdistelmä, ja viimeinen niistä loppuu muodollisella kadenssilla pää- tai sukulaissävellajiin (III, 231–232). Laajat sävellykset eroavat toisistaan suurperiodien lukumäärän, niiden sisäisten ominaisuuksien ja yhdistämistapojen suhteen (III, 232). Myöhemmästä teoriasta poiketen Koch jakaa sävellykset niiden edustamien lajien (*genre*) mukaisiin ryhmiin eikä suinkaan joidenkin abstraktien muototyyppien perusteella; tällä on tietyt järkevät historialliset syynsä ja etunsa. Vokaalimusiikin lajeja ovat resitatiivi, aria ja kuoro. Soitinmusiikin hän jakaa kolmeen päätyyppiin: avauskappaleita ovat ouverture ja sinfonia; sonaatteihin kuuluvat duetto (jos molemmat äänet yhtä tärkeitä), sonaatti (jos ylä-ääni tärkein), solo, trio, kvartetto

Esim. 5

Koch's melody

(1)

(2)

Bass supplied by L.R.

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

(11)

(12)

(13)

(14)

(15)

(16)

(17)

(18)

(19)

(20)

(21)

(22)

(23)

(24)

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

ja kvintetto; konserttoja ovat kamarikonsertto (yhdelta solistille) ja concerto grosso (usealle solistille) (III, 292–293). Vaikka aarian eri tyyppien kuvaus onkin tärkeää sonaattimuodon ymmärtämisen kannalta, keskitymme tässä yhteydessä soitinmusiikin päämuotojen kuvaukseen Kochilla.

Sinfonia, joka vähitellen syrjäytti ouverturen, on kantaatin tai draaman alkusoittona yksiosainen, mutta kamari- tai konserttimusiikkina kolmiosainen, jolloin siihen kuuluu ylevä allegro, miellyttävä adagio ja iloinen päätös-allegro. Ensimmäinen allegro jakaantuu kahteen osaan eli repriisiin (tämä tanssisarjasta juontuva binaari malli oli tarkastelun lähtökohtana vielä pitkään 1800-luvullakin): sen ensimmäisessä repriisissä on vain yksi (!) ainut suurperiodi, kun taas toinen repriisi jakaantuu kahteen suurperiodiin (III, 305, 307). Kochin käsitys ekspositiosta yhtenä suurperiodina ja siihen liittyvänä *Anhangina* (liitteenä) sivusävellajissa on hieman kummallinen, koska hän itsekin toteaa toisaalla tämän suurperiodin toisen sivusävellajissa olevan osan olevan jopa laajemman kuin pääsävellajin alueen (III, 306)! Moinen näkemys saattaa johtua muun muassa siitä, että varhaisklassisessa sinfoniassa oli vielä polyfonisia, yhtenäistä kulkua aikaansaavia aineksia ja ettei kontrasti ollut vielä niin selvästi alueellisesti polarisoitunut kuin myöhemmin. Eräs tärkeimpiä periodirakennetta ja laajoja muotoja toisiinsa vertailevia huomautuksia on se, että sinfoniassa erotuksena sonaatista ja konsertosta melodiset osat liittyvät kiinteästi yhteen (III, 305-306)¹⁵:

"Näiden periodien (kuten myös sinfonian muiden periodien) rakenne ei eroa sonaatin ja konserton periodirakenteesta vain poikkeavien sävellajien, joihin moduloidaan, puolesta, ei perus- ja kvinttipäättäntöjen erikoisen peräkkäisyyden tai vaihtelun suhteen, vaan sikäli, että 1) sen melodiset osat tapaavat olla jo ensi esiintymisessään laajempia kuin muissa sävellyslajeissa, ja 2) erityisesti siksi, että nämä melodiset osat ovat tavallisesti tiiviimminkin toisissaan kiinni ja virtaavat kiivaammin eteenpäin kuin muiden sävellyslajien periodeissa, mikä tarkoittaa sitä, että ne saatetaan siten yhteen, että niiden päätökset ovat vähemmän havaittavissa."

Myöhempi pragmaattinen sonaattiteoria ei ottanut tätä systematisointi-yrityksissään huomioon, vaan piti ns. sonaattimuotoa klassisen kauden kaikkien syklisten muotojen pääosien yleisenä muototyyppinä: vasta Ratner (1949) ja Larsen (1963) toivat yleiseen tietoisuuteen kochilaisen näkökulman, ja Larsen osoitti sinfonian poikkeavan oleellisesti sonaatista ollen enemmän sukua konserton ritornello-muotoperiaatteelle; tosin Tutenberg osoitti J.C. Bachin sinfoniikassa tiettyjä konserttotyyppejä jo 1927. Sinfonian toisessa repriisissä on kaksi suurperiodia, jotka vastaavat faktisesti myöhemmin käyttöön otettuja termejä *Durchführung* ja *Reprise* (jälkimmäinen eri merkityksessä kuin Kochilla). Koch esittää toisen repriisin ensimmäiselle suurperiodille (ns. "kehittely") kaksi päämallia.

Ensimmäisessä tapauksessa toinen repriisi alkaa teeman tai jonkin muun pääaiheen varsinaisella tai käännösmuodolla dominanttisävellajissa, josta edetään sukulaissävellajiin (II, III tai tavallisimmin VI aste duurissa), ja lopuksi moduloidaan lyhyesti pääsävellajiin. Toinen tapa, joka Kochin mukaan on tavallinen Haydnilla ja Dittersdorffilla, perustuu jonkin ensimmäisen repriisin suurperiodin yksittäisen motiivin läpiviennille, ja tällöin toinen repriisi alkaa jollain yllättävällä sävellajilla. Kolmas suurperiodi alkaa teemalla tai jollain muulla melodisella aiheella pääsävellajissa, siinä on käänne kvartin sävellajiin (subdominanttiin) ja usein kerrataan myös *Anhangin* aiheet (III, 307–311).

Sonaatissa melodian täytyy olla eriytyneempi ja yksilöllisempi kuin sinfoniassa ja instrumentin ominaisuudet on otettava tarkasti huomioon. Koch pitää monia sonaatteja pelkkänä sormiteknisenä meluna ja vaatii, etteivät ne saisi sisältää soittajalle liian suuria vaikeuksia (III, 315–317). Koch vertaa sinfoniaa ja sonaattia edelleen toisiinsa ja löytää jälkimmäisestä galantin katkeilevalle *Reihung*-tyypille ominaisia piirteitä (III, 319)¹⁶:

"sonaatissa melodiset osat eivät yhdisty toisiinsa niin eteenpäin virtaavasti kuin sinfoniassa, vaan ne erottuvat toisistaan useammin muodollisilla keskeytyksillä, ja niitä ei laajenneta niinkään usein tämän tai tuon melodisen osan jonkin jäsenen jatkamisella tai toistamisilla eri tasoilla (Progressionen) kuin pikemminkin selittäväillä, tunnetta mitä tarkimmin määrittävillä lisälauseilla."

Sonaatin lailla Koch moittii myös konserton väärinkäyttöä solististen taitojen näyttämiseksi: konserttoa ei saa katsoa solistin kannalta, vaan kokonaisuudesta käsin; ihanteena Kochilla on antiikin draaman tapaan solistin ja kuoron (=orkesterin) vastakkainasettelu, jossa myös orkesteri osallistuu toimintaan — ihanteena hän pitää C. P. E. Bachin konserttoja (III, 327–333). Allegrossa Koch katsoo olevan solistin esittäminä kolme suurperiodia, ja niitten välissä ovat orkesterin neljä sivuperiodia: tyyppinä on siten R–S–R–S–R–S–R. Konserton "melodian" hän sanoo olevan muutoin samanlaisen kuin sonaatissa, mutta konsertossa esiintyy paljon laajennuksia ja sen melodiset osat ovat kiinteämmin yhteydessä kadenssiformuloiden puuttumisen vuoksi (III, 333–337).

2.3. Adolph Bernhard Marx (1795–1866)

2.3.1. A. B. Marx systemaattisen muoto-opin perustajana

Adolph Bernhard Marx, jota perustellusti voidaan pitää musiikin systemaattisen muoto-opin luoja, on vaikuttanut kenties enemmän kuin kukaan musiikinteoreetikko sekä muoto-opin kehitykseen että yleiseen

muodolliseen ajatteluun; tämän lisäksi hän on vaikuttanut myös itse säveltämisen käytäntöön ja sitä kautta musiikin historiaan, sillä suurin osa 1800-luvun loppupuolen säveltäjistä on opiskellut joko hänen neliosaista sävellyksen oppikirjaansa (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* I–IV 1837–1847) tai tähän pohjautuvia muiden teoreetikoiden muoto- ja sävellyksen oppikirjoja ja omaksunut muodolliset käsityksensä tämän klassismin ajan muotojen luokittelusta. Marxia on pidetty myös sonaattimuodon keksijänä, isänä. Kuitenkin kun 1940-luvulla kiinnostuttiin uudella tavalla muoto-opin historiasta, on pystytty osoittamaan, että vaikka Marx loi ensimmäisen täydellisen järjestelmän, niin se perustui paljolti siihenastisten tulosten kokoamiseen; tämä ei tietenkään vähennä hänen merkitystään synteetikona ja selkeän kokonaiskuvauksen luojana. Newman väitti 1941, että Czernylle kuuluu kunnia sonaattimuodon keksimisestä. Sittemmin on osoitettu, että hänenkin takanaan on Anton Reicha, jota Czerny käänsi saksaksi ja jonka ajattelussa on selvästi nähtävissä kehitys modulatoriseen prosessiin perustuvasta binaarista muodonkuvauksesta (/:I–V://:x–I:/) temaattiseen kehitykseen perustuvaksi kolmiosaiseksi temaattiseksi tapahtumaksi, tosin vielä binaarin repriisi-mallin sisällä (Moyer, 35–58). Ritzel osoittaa Marxin muoto-opin perustuvan oleellisilta osiltaan Heinrich Birnbachin 1827–28 Marxin toimittamassa lehdessä *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* kirjoittamiin kymmeneen artikkeliin, joissa Birnbach esittää käsityksensä abstraktista "Hauptform"-skeemasta ja sen jakautumisesta pääteemaan, välikkeeseen ja toiseen teemaan dominanttisävel-lajissa (Ritzel, 228)¹⁷. Tämän mukaisesti Marxia voidaan pitää sonaattimuodon keksijänä vain sikäli, että hän korvasi "Hauptform"-käsitteen "Sonaten-form"-termillä, jonka oleellisen sisällön jo monet teoreetikot ennen Marxia olivat kuvanneet (Moyer, 57).

Keskeinen piirre 1800-luvun alkuvuosikymmenien kehityksessä oli analyysin painopisteen vähittäinen siirtyminen harmonis-rakenteellisesta temaattiseen päin ja siten pragmaattisen, teema-ajattelulle perustuvan sonaattiteorian syntyminen. Tälle rinnakkaisia ilmiöitä olivat alkavassa romanttisessa pianosonaattikirjallisuudessa temaattis-melodisen aineksen korostuminen ja temaattisen sonaattiskeeman käyttäminen myös teosanalyysin rakenteellisen laadukkuuden mittarina (Schumannin Berlioz-arvostelu 1835) (Ritzel, 223). Romanttiseen musiikkiin tämä skeema-arviointi tietysti soveltuikin, koska se oli sävelletty juuri temaattisilla perusteilla, mutta samalla alkoi pitkä klassismin väärinymmärryksen aikakausi, kun toisenlaisille sävellyksellisille periaatteille rakentunutta musiikkia ruvettiin arvioimaan temaattisilla perusteilla.

2.3.2. Marxin hegeliläinen musiikin systeemiajattelu

Marxin alkuperäinen idea oli seurata vain luovan työn tuloksia riistämättä siltä muotoilun vapautta: "...jokaisella taideteoksella täytyy olla oma muotonsa." (Marx II, 4); "Muoto on se tapa, jolla teoksen sisältö — säveltäjän tunne, mielikuvitus, idea — on saanut ulkoisen hahmon..."; "muotoja voi olla olemassa yhtä paljon kuin taideteoksia..." (II, 5). Suuresta määrästä yksittäisiä taideteoksia löytyy kuitenkin yhteisiä peruspiirteitä, ja tämän sisäkäsittelenä Marx esittelee termin "taidemuoto" ("Kunstform"); vaikka taidemuotojen määrä ei olekaan rajattavissa ja niitä voidaan keksiä yhä uusia, niin Kochin tavoin Marx ei pidä uusien muotojen löytämisestä sen paremmin etuna kuin puutteenakaan säveltäjälle: tärkeintä on muodon ja ajatusten vastaavuus. Marxin mukaan käytännössä havaitaan, että on olemassa tiettyjä "päämuotoja" ("Hauptformen"), näistä "johdettuja muotoja" ("abgeleitete Formen") ja päämuodoista ja johdetuista muodoista yhdistettyjä "sekamuotoja" ("Mischformen") (II,5).

Mielenkiintoisen ja samalla vaikean ongelman muodostaa se, kuinka sinänsä ihanteellisista peruslähtökohdista joudutaan käytännössä useimmiten hyvinkin kaavamaiseen ja pitkälle systematisoituun muotoluokitukseen: Nielsen esittää, että 1800-luvun muoto-oppia on yritettävä ymmärtää pedagogiselta näkökannalta, vaikkakin on usein vaikea sanoa, johtuuko jokin heikkous puutteellisesta muotohavainnosta vaiko pedagogisista päämääristä (Nielsen, 8). Lisäksi Marxin tapauksessa oli suuri merkitys Goethen morfologiasta sekä Hegelin fenomenologiasta ja historianfilosofiasta saaduilla vaikutteilla (Dahlhaus-4, 29). Hegelin ajattelun mukaisesti historian kulku merkitsee absoluuttisen hengen objektivoitumista eri vaiheissa, ja totuuden havaitseminen tapahtuu kolmella tasolla: aistimellisella (=taide), sisäisen kuvittelun tasolla (=uskonto) ja vihdoinkin ylinnä puhtaasti ajattelun tasolla (=filosofia) (Edler, 103). Hengen itsestään tietoiseksi tuleminen vuoksi "taiteellisesti luova järki" ("künstlerisch schaffende Vernunft") ei ole niinkään subjektiivinen taiteilija kuin objektiivinen taidehistoriassa (Dahlhaus-4, 29): "Kaikki muodot ovat meille kaikkien niiden tapojen, joissa taiteellisesti luova järki synnyttää teoksensa, taideteosten kokonaisuuden, sisäkäsité." (Marx II,8). Musiikin muodot eivät synny siten minkään yksilöllisen luomisprosessin mielivaltaisuudesta, vaan niiden taustalla on taiteellinen välttämättömyys, joka saa perustelunsa historian tietynsuuntaisesta väistämättömästä kulusta: "...jokainen muodoistamme perustuu järjelle ja tässä sillä on taiteellisen välttämättömyytensä perusta." (II, 6).

Järjen tuloksena syntyviä muotoja Marx ei vain tyydy luokittelemaan, vaan esittää ne myös geneettisesti muotoidean kehittymisenä. Marxin muoto-oppi onkin selkeä hegeliläisen ajattelun tuote ja malliesimerkki

asteettain etenevästä, deduktiivisesta systeemistä, joka Marxilla merkitsee ABA-periaatteen (lepo-liike-lepo = musiikillisen muodon yleinen liikemalli) potensoitumista ja jossa kehitys kulkee laulumuodoista viiden rondomuodon kautta sonaattimuotoon kehityksen huippuna ja Beethovenin musiikkiin kehityshistorian täydellistäjänä. Muotojen kehityksessä siirrytään vähitellen pelkästä muodon osien yhteenliittämisestä (koordinaatio) niiden keskinäiseen hierarkiaan ja funktionaalisiin alistussuhteisiin (subordinaatio) (Dahlhaus-4, 30). Musiikillisten muotojen näkeminen kehityksenä ei kuitenkaan merkitse Marxille aikaisempien muotojen kuolemista, vaan niiden rinnakkain olemista, jolloin säveltäjä valitsee kulloinkin sopivan, sävellyksellistä ideaa parhaiten vastaavan muototyypin. Marxin muototeoria kokonaisuudessaan perustuu arkkitehtoniselle muotonäkemykselle. Periodi toimii siinä lähtökohana, ja suuretkin kokonaisuudet ovat vain tämän periodologisen syntaksin jatkamista: muoto on osien dispositio, jossa osat erotetaan toisistaan kadensseilla ja niitä yhdistää temaattinen samuus tai vastakohtaisuus (Dahlhaus-4, 30-31).

2.3.3. Motiivista sonaattiin

Elementaarisia muotoyksiköitä Marxilla ovat *Satz*, *Periode* ja *Gang*. Näitä pienempiä ovat vielä *Motiv* (kasvun ja monistumisen siemen, Marx I, 31) ja *Abschnitt* (rytmisesti, ei sävelellisesti sulkeutuva kokonaisuus, I, 35). *Satzin* Marx määrittelee sävelvalinnaltaan ja rytmiltään sulkeutuvaksi melodiseksi kokonaisuudeksi, jonka perusmuoto on neljä tahtia, ja periodin muodostavat *Vordersatz* ja *Nachsatz*, jotka täydentävät toisiaan muodostaen siten ehjän kokonaisuuden pelkän *Satzin* ollessa kehitykseltään yksipuolinen (I, 28). Myöhemmin hän korostaa vielä periodin harmonis-kadensiaalisen sulkeutuvuuden tärkeyttä: *Vordersatzin* puolilopukkeeseen vastataan *Nachsatzin* kokolopukkeella (II, 38). *Gang* on taas jonkin motiivin toistosta syntyvä sulkeutumaton muodoste (I, 29, 33). Ohessa esimerkit *Gang*-, *Satz*- ja *Periode*-muodosteista (Esim. 6, seur. s.).

Vaikka Marx määritteleekin nämä yksiköt selkeästi, niiden käyttö on hyvinkin kirjavaa. Kun Marx osittain käsittelee samoja asioita monessa yhteydessä — elementaariopin, vapaan sävellyksen ja sovelletun muotoopin yhteydessä — nämä peruskäsitteet saavat uusia tulkintoja. Esitellessään *Satz*-muodon laajennusmahdollisuuksia, jolloin tapamme Kochilta tuttuja termejä kuten kadenssi-formulan toisto ja *Anhang*, Marx demonstroi 16-tahtisen *Satz*-muodon syntymisen alunperin neljän tahdin mittaisesta motiivitoistoon perustuvasta muodostumasta, ja hän tulkitsee myös Beethovenin *Leonore*-alkusoiton teeman, jonka pituus on 32 tahtia,

Esim. 6



olevan "gangartiger Satz" (II, 27–37). *Satzista* periodiin siirtyminen tapahtuu silloin, kun *Satz* yksipuolisena liikkeenä ei enää tyydytä, vaan vaatii täydennystä; periodissa on tärkeää juuri muodollinen kahtiajako ja puoliskojen komplementaarisuus (II, 37). *Satzin* ja periodin suhteissa ei Marxin mukaan ole kysymys laajuudesta: periodi voi olla jopa lyhyempi kuin *Satz*. Sonaattimuodon käsittelyn yhteydessä Marx nimittää Beethovenin op. 53 ensimmäisen osan pääteemaa ylimeno mukaanluettuna tahtiin 35 laajennetuksi periodiksi ja samoin hän tulkitsee myös op. 90 ensimmäisen osan 24 tahtia kestävän pääteeman, jossa *Vorder-* ja *Nachsatzin* suhteiksi tulisi 16:8 (III, 261–263). Jälkimmäisessä tapauksessa jo kuitenkin *Vordersatz* sisältää siinä määrin vastakohtaisia aineksia, että olisi luonnollista tulkita pääteema kokonaisuudessaan kehysmuodoksi; Marxille riittää kuitenkin 16. tahdissa oleva dominanttilopuke periodin vedenjakajaksi. Vielä häilyvämpi on *Gang*-käsite, ja sen olemassaolo on saanut Riemannin tuhtumaan, koska Marx käyttää sitä pikemminkin muotoperiaatteen nimikkeenä kuin jonakin muodon yksikkönä. Marxin termit "Gang", "Gangbildung", "Satzkette" ("Gänge aus Sätzen"), "gangartige Sätze" ja "gangartiger Durchführung" viittaavat nimittäin motiivitoistoon, sekvenssiin, jäsentymättömään vapaaseen liikkeeseen ja löyhään peräkkäisyyteen niin, että *Gang*-nimitystä voi pitää wieniläis-klassismin keskeisenä sisältönä pidetyn 'kehittelyn' ilmentäjänä muodon eri vaiheissa; joka tapauksessa tätä käsitettä on pidetty eräänlaisena roskakorina, jonne heitetään tarkemmin määrittelemättömät tilanteet.

Periodista Marx siirtyy yksinkertaisiin 2- ja 3-osaisiin kaksi tai kolme periodia käsittäviin muotoihin ja edelleen 2- ja 3-osaisiin laulumuotoihin. Merkittävää on se, että Marx määrittelee laulumuodon muotoperiaatteen, joka perustuu yhteen pääajatukseen (II, 18). Tällöin esim. kolmiosaisessa laulumuodossa, joka kuuluu "vapaiden laulumuotojen" luokkaan ("Die freie Liedform"), keskiosa käyttää pääosan materiaaliin: sen sijaan

laulumuodossa trioineen, joka on "sovellettu laulumuoto" ("angewandte Liedform"), väliosa on löyhä kontrasti ilman merkittävää yhteenkuuluvuutta (II, 87). Se funktionaalisen muoto-opin mahdollisuus, josta Dahlhaus puhuu Marx-artikkelissaan (Dahlhaus-4, 32), saa lisää tukea, kun Marx erittelee rondomuotojaan, jotka perustuvat vanhan piirileikin (rondeau) mukaisesti pääaiheen toistumiselle, minkä sille alisteiset sivu-episodit tavan takaa keskeyttävät. Kaksi ensimmäistä rondomuotoaan Marx erottaa nimittäin juuri ABA-muodon keskiosan perusteella: kun B-osa 1. rondomuodossa on epäitsenäinen *Gang*, niin 2. rondomuodosta löytyy sekä ylimeno sivuaiheeseen että alkuosan kertaus. Näin ollen Marx on kuvannut ainakin neljä funktioiltaan erilaista B-osaa.

Rondomuotojen typologia perustuu kuitenkin pääasiallisesti esiintyvien yksiköiden luonteeseen ja määrään sekä niiden käyttöön ja yhdistelytapaan (III, 95). Marxin viisi rondomuotoa, sonatiini, sonaatti ja "das sonatenartige Rondo" (sonattirondo) voidaan esittää seuraavanlaisena kaaviona:

I:	HS	G	HS					
II:	HS	SS	HS					
III:	HS	SS1	HS	SS2	HS			
IV:	HS	SS1	HS	SS2	HS	SS1		
V:	HS	SS1		SS2	HS	SS1		
sonatiini:	HS	SS	G	SZ	HS	SS	G	SZ
sonaatti:	HS	SS	G	SZ x	HS	SS	G	SZ
son.rondo:	HS	SS	HS	x	HS	SS		

IV rondomuodosta lähtien toteutuu taasen 3-osainen ideaalimuoto korkeammalla tasolla. Marx kuvaa muotojen geneettistä kehitystä siten, että pienten rondomuotojen (I ja II) pelkäästä osien vastakkainasettelusta siirrytään vähitellen pää- ja sivuaiheiden kiinteämpään yhteyteen varsinkin IV ja V rondomuodossa. Keskialueelle jää kuitenkin tämä harmittavan erilainen 2. sivuosa (Seitensatz 2), joka sonatiinimuodossa vihdoinkin poistuu ja korvautuu sitten sonaattimuodossa sen ensimmäisestä osasta lainatun materiaalin kehittelyllä: täten päästään jälleen korkeamman tason 3-osaiseen ykseyteen. (Marxin ajatuskehittelystä tulee väistämättä mieleen dialektiikan eräs päälaki, kieltämisen kieltämisen laki, jota soveltaen voidaan ajatella alunperin yhtenäisen laulumuodon saaneen antiteesikseen rondomuodoissa sivuepisodin,

jonka sitten pääaihe sulauttaa vähitellen funktionaaliseen ykseyteen — täten ollaan edetty kehityksen spiraalikulussa ylemmälle kierteelle saman idean toteuttamisessa.) On vain hyvin kyseenalaista pitää tällaista evolutionismia tosiasiallisena kuvauksena tapahtuneesta: Marxin systematiikan voisi käsittää pikemminkin olemassaolevien perustyyppien ideaalisesti ajatelluksi loogiseksi yhteydeksi.

On myös helppo huomata, kuinka temaattisiin kriteereihin perustuva muodonkuvaus on usein hyvin ongelmallista ja pikemminkin estää teoksen ominaislaadun löytämisen. Esimerkiksi Beethovenin pianosonaatin op. 26 finaalista, jota Marx kutsuu IV rondomuodoksi, on hyvin vaikea löytää järkevää sivuteemaa, koska harmonisen liikkeen idea tuntuu olevan uuden dominanttisävellajin vakiinnuttamatta jättäminen: kun siihen ollaan pääsevinään, se osoittautuukin pääsävellajin V asteeksi (III, 177–178). Samoin V rondomuodon kuvaus ontuu melkein joka esimerkissä. Pianosonaatin op. 2:1 finaalia voidaan pitää sonaattimuotona, jonka kehittämissä esiintyy koko teoksen ensimmäisestä osasta lainattu teema (ylipäättänsä uuden materiaalin käyttäminen kehittämissä on klassismissa usein tavattu piirre: Mozart KV 330 ja Beethoven op.10:2). *Pateettisen* sonaatin finaaliissa taas kerrataan ennen toista sivuteemaa pääteema, mitä Marx ei näytä huomaavan (III, 195–199). Rajat hämärtyvät vielä edelleen, kun Marx "sekamuotojen" ("Mischform") yhteydessä ottaa käyttöön tyyppin "sonatenartiges Rondo" (III, 307) ja kuvaa op. 31:1 finaalin rondon ja sonaatin yhdistelmäksi, jossa pääteema kerrataan IV rondomuodon tapaan ensimmäisen sivuaiheen jälkeen ja jossa on sonaattityyppinen kehittäminen pääaiheesta ja uudesta sivuaiheesta. Itse asiassa tämä sonaatinosa ei kuitenkaan eroa oleellisesti esimerkiksi *Pateettisen* sonaatin rondo-finaalista. Mutta kun pidetään tiukasti kiinni temaattisista kriteereistä ja kehittämisestä sonaatin aatelisuuden tunnusmerkkinä, niin Marxin ajattelu on ymmärrettävää. Nykyäänhän vain Marxin III rondomuotoa pidetään varsinaisena rondona, V rondomuoto olisi sonaattimuoto uuden aiheen kehittämissä ja IV rondomuoto sekä "sonatenartiges Rondo" olisivat välittäjiä sonaatin ja rondon välimailloilla — siis sonaattirondoja (Dahlhaus-4, 32). Toisaalta voidaan sanoa, että näin pikkutarkka luokittelu ei vastaa sävellyksellisen todellisuuden liukuvaa muotoilua: jos halutaan pitää detaljeja luokittelun kriteerinä, voidaan esimerkiksi Mozartilta löytää huomattavasti enemmän rondotyyppisiä kuin mitä Marx esittää. Samaten Marxin ajatus siitä, että rondon vähittäinen muuntuminen orgaanisemmaksi olisi johtanut sonaattimuodon syntymiseen, ei kestä päivänvaloa: rondon muuntuminen oli seurausta päinvastoin sonaatin vaikutuksesta (Cole, 189)¹⁸.

Parastaan Marx antaa kuvauksellaan sonaattimuodosta, vaikka hän pitääkin sitä päinvastoin kuin klassisen kauden omat teoreetikot temaat-

tisin perustein kolmiosaisena ja keskittyy lähinnä teemapaikkojen löytämiseen. Mutta Marx tekee lukuisia yksilöityjä huomioita ja luokittelee muodollisen etenemisen yksittäiset vaiheet tarkasti. Marx ei halua käyttää termejä 'Reprise', koska sonaattimuodon kolmas osa ei ole pelkkä toisto, ja 'Durcharbeitung' kehittelystä, koska kehittelyä tapahtuu hänen mukaansa muodon kaikissa vaiheissa (III, 221). Marx käsittää sonaattimuodon paljon monimuotoisemmaksi, kuin mitä monet hänen seuraajansa uskoivat, ja hän luokitteli esimerkiksi kehittelyn alussa eri tapoja johdatella pääteeman käsittelyyn: välitön paluu pääteemalle, paluu uuden väliaiheen avulla, pääteeman lopun avulla, itsenäisen lopputeeman avulla ja "gangartige Einführung" (III, 226–244). Samoin verrattuna Riemanniin, jolla pääteema esiintyy aina periodimuodossa, Marx löytää pääteeman esittämiseksi useita eri tapoja: "Satzform", "Periode", "Periode mit aufgelöstem Nachsatz" (op. 2:1, 1. osa), "die erweiterte Periode", "Satzkette" (III, 256–267). Esimerkkinä kannattaa mainita Beethovenin op. 2:1 ensimmäisen osan alku, joka havainnollistaa käsitettä "die Periode mit aufgelöstem Nachsatz" ja jossa periodin *Vordersatz* loppuu 8. tahdissa puolilopukkeeseen; tätä seuraa ylimenoon liuentuva *Nachsatz* (III, 260)(Esim. 7). Lisäksi Marx erittelee menettelyitä

Esim. 7

mm. ylimenon laatimiseksi sivuteemalle, sivuteeman rakenteita ja sonaattimuodon "toisen" ("kehittely") ja "kolmannen jakson" ("kertaus") kulkua.

Kaikkiaan Marxin järjestelmä on sekoitus pedagogian aiheuttamaa normatiivisuutta ja epähistoriallista tarkastelua, mutta toisaalta monien yksityiskohtien induktiivista huomaamista ja tarkkaa erittelyä (Nielsen, 34). Marxin systeemi tuli toimimaan yli sata vuotta — monissa oppikirjoissa Marxin ajattelu elää vielä tänä päivänäkin! — koodina, perusmuotojen referenssisysteeminä, jonka vuoksi analyyseistä tuli aprioristiskuvailevaa (Nielsen, 44). Vaikka Marxin keskeisiä puutteita ovat muotofunktioiden määrittely, osien ja kokonaisuuden suhteet ja materiaalin ja muodon erittely (Nielsen, 45), niin Marxin sävellysooppia voidaan pitää vuoden 1840 näkökulmasta ja Beethovenin, joka on Marxin päälähtökohhta, muodollisen kielen erittelystä käsin mahtavana saavutuksena — siitäkin huolimatta, että se jättää huomiotta oman aikansa edistykselliset musiikin suuntaukset kuten Berlioz'n *idée fixe* -tekniikan ja Lisztin sinfonisen runon mukanaan tuoman uuden muotokulttuurin (Moyer, 124). Ei ollut Marxin vika, että hänen systeeminsä kodifioitiin: pikemminkin se todistaa yhtäältä hänen muodollisen näkökykynsä erinomaisuudesta suhteessa lähihistoriaan ja toisaalta Marxin seuraajilla tämän näkökyvyn puutteesta.

2.4. Marxista Riemanniin

Ajanjaksoa Marxin muoto-opista Riemannin keskeisten teosten ilmestymiseen 1900-luvun vaihteen molemmin puolin pitää uudempi tutkimus (Nielsen ja Moyer) etupäässä staattisena saman toistamisen ja jopa taantumisen jaksena. Nielsen väittää jopa, ettei muoto-oppi Marxista 1. maailmansotaan asti luonut mitään uutta (Nielsen, 36). Muoto-oppi erosi vähitellen sävellysoopista niin, että E. F. Richterin teosta *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse* (1852) voidaan pitää todennäköisesti ensimmäisenä muoto-opin oppikirjana (Moyer, 126; Nielsen, 37). 1800-luvun muoto-opit ovat etupäässä yliopistoissa ja konservatorioissa käytettyjä pedagogisia kirjoja, jotka toistavat väsyksiin asti samoja kaavamaisia totuuksia. Moyer jopa yhdistää virkavaltaisen perussilaisen valtiojärjestelmän ja yliopistojen autoritaarisen opetuksen (Moyer, 69). Tämän ajanjakson muoto-opit perustuvat lähinnä myöhäisklassismin (Beethovenin) pianomusiikkiin, ja niiden funktiona on yrittää säilyttää myöhäisklassiset ideaalisina pidetyt muodot romantiikan ajalle (mts., 128). Muotoanalyysin päämielenkiinto on symmetrisen periodikonstruktion löytämisessä ja periodien yhdistelyssä ryhmiä ja teemoiksi, joitten tunnistaminen ja vertailu on muodollisen tarkastelutavan ydin; tuloksena oli rajatun standardimuotojen määrän pitäminen niin analyysin kuin säveltämisenkin lähtökohhtana (mts., 128) Esitämme seuraavassa luetelon 1800-luvun tärkeimmistä oppikirjoista (mts., 127):¹⁹

Marx, A.B., Die Lehre von der musikalischen Komposition	1837–47
Richter, E.F., Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse	1852
Lobe, J.C., Lehrbuch der musikalischen Komposition	1850–67
Widmann, B., Formenlehre der Instrumentalmusik	1862
Reissmann, A.F.W., Lehrbuch der musikalischen Kompositon	1865–66
Bussler, L., Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben	1878
Skuhersky, F., Die musikalische Formen	1879
Jabassohn, S., Die Formen in den Werken der Tonkunst	1885
Riemann, H., Grundriss der Kompositionslehre	1889
Prout, E., Musical Form	1893
Prout, E., Applied Form	1894

Saksa oli tänä ajanjaksona myös sävellyksen opiskelijoiden Mekka, ja niin teoreetikot kuin säveltäjätkin omaksuivat samat muodolliset näkemykset, joita sitten sovellettiin säveltämisessä. Standardimuotoajattelu vaikutti ainakin Mendelssohnin, Schumannin, Brucknerin, Franckin, Brahmsin ja Mahlerin sekä osittain Lisztin ja Straussin muotoamiseen, ja näitä yleisesti hyväksytyjä kaavoja ruvettiin käyttämään myös mittatikuina uusia sävellyksiä arvioitaessa (mts., 129). Poikkeamia pidettiin säveltäjän virheinä, ja klassiset muodot korotettiin musiikillisten luonnonlakien asemaan (mts., 130). Tämän seurauksena opettamisen taso oli paljon elävän musiikin kehityksen alapuolella, ja uutta musiikkia nimitettiin helposti suunnittelemattomaksi ja päämäärättömäksi, koska se ei totellut teoriaa (sama). Täten esimerkiksi Berlioz'n, Lisztin ja Wagnerin innovaatioita ei lainkaan noteerattu, ja romantiikan ajalle tyypillisen yksiosaisen Liedin ja pienimuotoisen pianolle kirjoitetun karakterikappaleen merkitystä ei havaittu (sama). Samalla väärinymärrettiin klassismin olemus, kun Beethovenin muodolliset uudistukset otettiin myös varhaisemman klassismin analyysin lähtökohdaksi: tämä johti mm. Haydnin lähes täydelliseen aliarviointiin. Yleisesti hyväksyty standardimuotoanalyysi oli relevantti oikeastaan vain sen musiikin suhteen, joka oli juuri sävelletty samojen periaatteiden mukaan (mts., 131).

Moyer erottaa kuitenkin 1800-luvun sankasta kirjallisuudesta kaksi eri suuntausta: Berliinin ja Leipzigin koulukunnat (mts., 132). Berliinin koulu, johon kuuluivat Marx, Reissmann, Bussler ja myöhemmin vielä Riemann, korosti sektionaalista skemaattista analyysiä, joka perustui melodis-temaattiseen materiaaliin ja 3-osaiseen muotoperiaatteeseen (mts., 133). Tämä johti sellaisiin tuloksiin kuten esim. Reissmannilla,

joka piti Haydnin sonaattia ideaalisen sonaatin kehityksen varhaisvaiheena temaattisen kontrastin puuttumisen vuoksi (Reissmann II, 345). Berliinin koulun temaattis-melodinen analyysi ilmenee pelkistyneimmillään Busslerilla, jolle muoto oli itsenäisten osien vastakkainasettelua: "Rakenne: samanlaisten, toisiaan lähellä olevien ja erilaisten ajatusten yhdistäminen orgaanisesti sulkeutuvaksi kokonaisuudeksi" (Bussler, xi).

Leipzigin koulun analyysi perustui taasen harmonisen, melodisen ja muodollisen kehityksen yhtäaikaiseen huomioonottamiseen: sen edustajat eivät enimmäkseen käyttäneet sonaattimuoto-termiä, vaan kuvasivat sonaatin ensimmäisen osan muotoa harmonisella kaksiosaisella repriisimallilla (Moyer, 133). Lobe, jolta mm. Bruckner omaksui muodollisen ajattelunsa, on malliesimerkki Leipzig'n koulusta: hänen oppikirjansa saavutti 1904 jo 28. painoksen, ja senkin jälkeen ainakin Klauwell ja Leichtentritt ovat valmistaneet siitä omat versionsa. Mielenkiintoinen piirre Lobella on melodisen lähtökohdan asemasta harmonisen figuroinnin ottaminen analyysin perustaksi. Yllättävää siksi on, että periodi ei merkitse hänelle enää kadenssirakennelmaa vaan on yksinkertaisesti 8 tahdin mittainen jakso. Kun Marxilla motiivi oli vielä liikkeen alulle paneva voima, Lobella se on enää yhden tahdin kuviosisältö ("Die Figurenhalt eines Taktes nennen wir Motiv.") (Lobe, 11). Lobella esiintyy myös ensi kertaa eri suuruusluokan muotoyksiköille omat nimensä: 1. "Motivglied" ("motiivin osa"), 2. "Motiv" ("motiivi"), 3. "Abschnitt" ("pätkä"), 4. "Satz" ("lause"), 5. "Einfache Periode" ("yksinkertainen periodi"), 6. "Zusammengesetzte Periode" eli "Periodengruppe" ("yhdistetty periodi" eli "periodiryhmä"), 7. "Teil" ("jakso") ja 8. "Ganze Form" ("kokonainen osa/kappale") (Lobe, 292–293). Tämä ennakoi Krohnin järjestelmää, vaikka Krohn ei itse mainitsekaan Lobeä mahdollisena esikuvanaan.

Richter taasen piti kadenssistruktuuria muodon oleellisena puolena, ja hänen voidaan sanoa edeltäneen rytmikkaan perustuvaa, lähelle Lorenzia tulevaa muototeoriaa (Richter, 4–5):

"Kadenssit mahdollistavat oikeisiin paikkoihin sijoitettuna sen, että laajempikin sävellitys voidaan käsittää rytmisesti, sillä niiden avulla esiin nousevat muodon vaiheet tuottavat ... samalla suuren luokan tahtivaikutelman, välttämättömän symmetrisen suhteiston."

Jadassohnilla on sen sijaan syvälinen käsitys muodosta: "Musiikissa muoto ja sisältö ovat yhdistyneet yhtä läheisesti kuin ihmisessä ruumis ja sielu." ("In der Musik sind Form und Inhalt so innig mit einander verbunden, wie beim Menschen Körper und Seele.") (Jadassohn, 73).

Leipzigin koulun edustajilta on löydettävissä myös sellaisia käsityksiä, joiden mukaan periodeihin perustuva muodollinen symmetria ei päde musiikissa kaikkialla: "periodimuodostus ei sovellu fuugatee-

maan" ("die Periodenbildung ist dem Fugathema nicht günstig") (Richter, 52); "fuugateema ei saa olla koskaan periodisesti jäsentynyt" ("Das Fugenthema darf aber niemals periodisch gegliedert sein.") (Jadassohn, 79). Kuitenkin myös suhteessa fuugaan oltiin siirtymässä skemaattisen näkemyksen suuntaan (Prout, *Musical Form*, 132):

"kaikki fuugat, olkoon niiden yksityiskohdissa kuinka paljon tahansa vaihtelua, on rakennettu pääpiirteissään saman muodon mukaisesti. Tämä muoto tunnetaan yleisesti nimellä ternaari tai kolmiosainen muoto."

Riemannin metrinen teoria halusi sittemmin kukistaa lopullisesti polyfonisen virtailun itsepäisyyden. Kaikkiaan 1800-luvun pedagogisesti painottunut muoto-oppi kutisti musiikkianalyysin yleisesti tunnetun skeeman löytämiseksi, jolloin koko analyytinen prosessi kiersi noidankehää; harvat tämän ajattelun tuloksena syntyneet yksittäiset teosanalyysit ovat loppujen lopuksi mielenkiintoista tai hyödyllistä luettavaa. Itse asiassa tämä analyytinen perinne elää tänäkin päivänä alkeisoppi-kirjoissa eri maissa, vaikka sen yksipuolisuus on aikoja sitten jo todettu.

3. RIEMANNIN SUURI SYNTEESI

Hugo Riemann (1849–1919) on musiikkitieteen ja musiikinteorian historian suurimpia nimiä kautta aikojen: hän oli viimeisiä musiikintutkijoita, jotka hallitsivat lähes koko musiikin alueen ja kirjoittivat tutkimuksia ja oppikirjoja mitä erilaisimmilta osa-alueilta. Hänen tuotannostaan löytyy teoksia musiikkitieteen perusteista, musiikkiestetiikasta, musiikin historiasta, sävellysoopista, musiikinteorian historiasta, musiikinteorian eri alueilta ja jopa nuottikirjoituksesta. Riemannin tuotanto on ymmärrettävä 1800-luvun jälkipuoliskon tieteenfilosofian valossa: hegeliläisen filosofispekulatiivisen estetiikan ja filologis-historiallisen taidetieteen sijaan tai pikemminkin ohelle nousi empiiris-luonnontieteellinen tutkimus (Gurlitt, 1871). Musiikkitieteessä tämä merkitsi fysikaalisen ja fysiologisen lähestymistavan syntymistä (Hemholz, Fechner jne.); toisaalta positivistisen ajattelun mukaisesti uskottiin pystyttävän järjestämään kaikki ilmiöt systemaattisiksi lainalaisuuksiksi.

Riemann yritti luoda siltaa fysiologisen ja psykologisen musiikin tulkinnan välille, ja oikeastaan hänen koko musiikintutkijan uransa voi nähdä pyrkimykseksi selvittää musiikin merkitys fysikaalisista perusteista lähtien aina sävelmieltämiseen (“Tonvorstellungen”) asti, ts. se, mihin musiikin loogiset funktiot perustuvat ja minkälaista on musiikillinen kuuntelu inhimillisen hengen korkealle kehittyneenä aktiivisena toimintana. Oireellisesti Riemannin väitöskirjan otsake oli *Über das musikalische Hören* (1873) ja julkisessa välityksessä sen nimeksi tuli *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystemes* (Gurlitt, 1871–1872). Yrittäessään selvittää musiikin kuuntelun kategorioita Riemann tuli samalla systematisoineeksi koko musiikinteorian: musiikin harmonisen logiikan tutkimus synnytti Riemannin harmoniaopin tonaalisine funktioineen, musiikin rytmisen logiikka aikaansai riemannilaisen fraseerauksen sekä metrisen ja rytmisen teorian muodostumisen ja kokonaisuudesta syntyi muoto-oppi.

3.1. Muotonäkemys

Riemann julisti olevansa suhteessa musiikin olemukseen ja merkitykseen täydellisesti Hanslickin kannalla, ja niinpä hän totesikin musiikissa olevan merkitystä ja kehitystä, mutta että se on puhtaasti musiikillista (Riemann-4, 48). Hän täsmensi tätä osoittaen rytmisestä, melodisesta tai dynaamisesta keskiarvosta poikkeavalla sävelkululla olevan erilaisuus- tai kontrasti-vaikutelman: on mahdollista puhtaasti sävelfysikaalisin keinoin — rytmiiikan hidastumisella ja nopeutumisella, melodian nousulla ja laskulla, dynamiikan paisumisella ja vähenemisellä — luoda vaihtelua ilman sielun

tilojen huomioonottamista; Riemann ei tosin halunnut sulkea pois symboli-funktion ja assosiaation vaikutusta kuuntelutapahtumasta (mts., 50–53). Musiikillinen kuuntelu on tarjotun sointimateriaalin valitsemista, loogista aktiivisuutta: kuvittelemista, yhdistämistä, erottamista, vertailua, suhteuttamista — sävelmielkeitä, annettujen suhteiden seuraamista, johon täytyy harjaantua (Riemann-12, VIII). Riemann nimittää musiikin kuuntelua myös sävelajatteluksi (mts., 1). Jo teoksessaan *Musikalische Syntaxis* (1877) hän esittää analyysin tarkoituksena olevan 1) yleisen säveljärjestyksen disposition selvillesaaminen, 2) yksittäisten ajatusten ja osien ryhmittymisen löytäminen ja 3) osien yhdistämisen oppiminen (mts., 69).

Teoksissa *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* (1887) ja *Grundriss der Kompositionslehre* (1889) Riemann esittää käsityksensä musiikin ja arkkitehtuurin symmetrisestä sukulaisuudesta: arkkitehtuurin tuote on symmetrinen vierekkäisyyden ("Nebeneinander") perusteella, kun taas musiikkiteos peräkkäisyyden ("Nacheinander") vuoksi (Riemann-10,1). Musiikin peräkkäisyydessä A:ta seuraa aina B, joka on painokas päätösarvo ja vahva tahdinosu yhteydessä harmonismelodiseen loppumuodostelmaan (mts., 2); merkittävää Riemannin myöhempiin lausumiin verrattuna on vielä tässä vaiheessa harmonisen kadensoinnin ja rytmisen symmetrian yhtäläisen osuuden tunnustaminen muodon syntymisessä. Kun arkkitehtonista taideteosta analysoidaan kokonaisuudesta osiin, musiikissa analyysitapahtuma on päinvastainen: kokonaisuuden ymmärtäminen musiikissa on synteessin tulos. Musiikillisen symmetrian piensuhteiden havaitseminen johtaa suurten suhteiden ymmärtämiseen, jolloin ankara symmetria ei ole enää välttämätöntä. Joka tapauksessa kokonaisuuksien ymmärtäminen musiikissa voi perustua vain harjaantuneeseen muistiin (mts., 2-3).

Riemannin muotokäsitys on mielenkiintoisella tavalla tila- ja aikahavaitsemisen välimaastossa (Riemann-5, 4)²⁰:

"On selvää, että muodon käsite on tuotu ilmiömaailman näkyvistä ja käsin koskeltavista hahmoista alituisesti virtaavan ja aina liikkeessä olevaan kuultavaan maailmaan."

Yhtäältä sävelhavainnon perustana on "sävelkuvan" ("Tonbild") ajallinen eteneminen, jolloin käsityskykymme rajoittuneisuuden vuoksi sävellysyksi ei ole oikeastaan koskaan kokonaisuutena edessämme — vain muistin avulla pystymme kokoamaan sen mielessämme. Toisaalta muutamme ääniaaltojen ajalliset muutokset tilamieltekiksi ("...die zeitlich geschehenden Veränderungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden"), jolloin jatkuva linja tihentyy "lepääviksi muodoiksi" ("ruhenden Formen.") (Riemann-5, 5).

Sävelen kvaliteetit — sävelkorkeus, sävelvoimakkuus, liike suppeassa

mielessä (kestosuhteet eli rytmi) — vaikuttavat myös muodon syntyymiseen, ja varsinkin liikkeen määrä, eri voimakkuus- ja korkeussuhteita edustavien sävelten suurempi tai pienempi vaihtelunopeus, määrittelee suuruussuhteet, linjamuotojen propordiot (mts., 5–6). Musiikin lopullinen tarkoitus on kuitenkin tunteiden, sielunelämän ilmaiseminen, ja kun näkyvän maailman ilmiöt muutetaan arvoiksi niiden liikkeeksi saattamisessa ("während wir den Erscheinungen der sichtbaren Welt erst einen Wert für unser Empfinden einhauchen, indem wir ihre Formen durchdringen, dieselben sozusagen in Bewegung umsetzen"), niin päinvastoin kuuntelussa annamme näille tunneilmaisuille esineellisyyden, samalla kun pidämme muistissa liikkeen linjat ja vertaamme niitä keskenään ("wir geben ihnen, die zunächst nur Empfindungsausdruck sind, einen Körper, indem wir die Linien der Bewegungen in der Erinnerung festhalten und miteinander vergleichen.") (mts., 5).

Riemannille musiikillinen muoto on tunneilmaisun esineellistymistä kuvitteellisessa tilassa, jolloin sen suhteiden vertailu käy mahdolliseksi. Kyseessä on oikeastaan tunne-estetiikan ja arkkitehtonisen muototeorian uusi kompromissi, jossa esineelliset, avaruudelliset suhteet ovat muotoopin perustana; Riemann ei ollut vielä yhtä johdonmukainen kuin Kurth, joka saattoi pitää kuuntelutapahtumaa myös liikkeenä ja voimatapahtumana eikä niinkään jähmettyneinä suhteina.

3.2. Metriikka ja periodiikka

Koska Riemannin mielestä musiikillisen muodon ongelmia täytyy lähteä selvittämään yksityiskohdista käsin kokonaisuuden ollessa synteessin tulos, myös hänen oma muototarkastelunsa perustuu piensuhteisiin; analyyttisesti tarkinta työtä Riemann onkin tehnyt 8-tahtisen periodin sisäisten suhteiden tarkastelussa. Periodi ei kuitenkaan ole Riemannille enää harmonis-kadenssaalinen yksikkö, vaan metrisesti järjestynyt hierarkkinen kokonaisuus: metriikka ja rytmikka ovat Riemannin musiikkikäsitteiden avainalueita. Riemann lainaa Aristoksenosta, jonka mukaan aika sinänsä ei jakaudu, vaan sen jäsentämiseksi tarvitaan jotain muuta ulkoista tekijää. ("Die Zeit selber teilt sich überhaupt nicht, vielmehr bedarf es zur Gliederung des zeitlichen Verlaufs eines [sinnlich wahrnehmbaren] Andern, das dieselbe vollzieht.") (Riemann-13, 1). Teoksensa *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* esipuheessa Riemann esittää, että täytyy olla olemassa kielestä ja runoudesta riippumaton musiikillinen rytmikka, ja niinpä hän arvostelee tutkijoita (Rudolf Westphal), jotka yrittävät poeettisen rytmikan ja kreikkalaisen runometriikan tietä päästä musiikillisen rytmin perusteisiin (mts., VI). Karl Bücherin teokseen *Arbeit und Rhythmus* (1897) nojautuen Riemann väittää, että rytmin olemus ei ole

oikeastaan soinnillista alkuperää, vaan tasainen ajanjakautuminen ohjaa voimankäytön taloudellisuutta, ja juuri tämä tasainen ajanjako, jota nimitetään rytmiksi, kuultavissa ja nähtävissä ilmiöissä tuottaa esteettisen miellyttävyyden tunteen; tämän vastakohtana on epärytmisen puutteellisuus (mts., 2–4). Niinpä hän moittiikin F. Sarania 'meelisen rytmin' käsitteestä, joka perustuu gregorianiikkaan, konserttojen kadensseihin, paimenmelodiikkaan ja monodiseen lyriikkaan. Riemannin mielestä tämä käsite tarkoittaa rytmisesti amorfista melodiaa ja 'kieellinen' rytmikka resitatiivissa ja prosaisessa puheessa ei voi merkitä rytmiiän mitään erityistä lajia, vaan aina ja kaikkialla vaikuttavan periaatteen — rytmin — epätäydellistä huomioonottamista (mts., 2–3)!

Ajanjaon tehokas mittayksikkö Riemannin mukaan perustuu sydämenlyöntiin (75–80 kertaa minuutissa), ja poikkeamat tästä keskiarvosta aiheuttavat nopean ja hitaan tempon sekä melodian karakterin (mts., 4–6). Toisaalta rytmille on ominaista suhteellisuus ("Relativität der rhythmischen Qualität"), jonka vuoksi esimerkiksi adagio ja presto eivät eroa luonteeltaan toisistaan niin paljon kuin mitä yleensä luullaan, sillä useimmiten nopea tempo on vain hitaan kaksi- tai kolmikertainen nopeutus (mts., 7). "Metrisellä laadulla" ("metrische Qualität") Riemann ymmärtää sävelten erilaisia painosuhteita tahdin sisällä, ja metriikan ydin Riemannille on jo Momignyllä esiintynyt kohotahtiteoria. Sen mukaan pitkä nuottiarvo on aina pääarvo ja samalla vahva tahdinosa, jonka vastakohta on lyhyt, heikko sivuarvo; tällainen metrinen kvaliteetti, tiettyjen sävelten pidentyminen ja aksentin saaminen, on syntynyt rytmisen perussykkeen selville saamiseksi (mts., 12). Musiikillista motiivia Riemann pitää keskiarvoisena laskuyksikkönä sekä tahdin konkreettisena sisältönä ja rytmin kantajana, joka on pienin itsenäinen ilmaisullisesti merkityksellinen yksikkö (mts., 13–14). Melodian oikein ymmärtäminen riippuu siten motiivien oikeasta käsittämisestä ja fraseerauksesta. Yrittäessään yhdistää motiivijakoa ja kohotahtiperiaatetta ja soveltaa näitä jäännöksettömästi koko periodin sisällä Riemann saattaa joutua usein sangen keinotekoisiiin ratkaisuihin ja koko melodian luonteen tuhoamiseen: vaikka melodia perustuisi selkeästi täystahtiseen painotukseen, Riemannin mielestä kannattaa siirtyä vähitellen kohotahtisuuteen; tämän seurauksena hänellä on useita yrityksiä esimerkiksi Mozartin A-duuri-sonaatin, KV 331, 1. osan muunnelmateeman fraseeraukseksi²¹ (Esim. 8, seur.s.).

Muodon perusta Riemannille on kohotahtiperiaate, jonka mukaan vahva tahdinosa vastaa heikolle perusmuodossa kaksijakoisesti suhteessa 1:1; tämän symmetrisenä potensoitumisena syntyy 8-tahtinen periodi, joka on Riemannille normatiivinen perusmalli, kaikkien muotojen alkutyyppe ja taiteellisen muodon mittari (Riemann-13, 198) (Esim. 9, seur.s.).

Esim. 8

Esim. 9

Esim. 10

Beethoven, C moll - Trio, Thema des Variationensatzes

Kun Riemann vielä artikkelissa “Musikalische Logik” (1872) painotti, että harmonia ja metriikka etenevät käsi kädessä (Riemann-9, 11), hän toteaa nyt, etteivät koko- ja puolilopukkeet ratkaise *Satz*-osien yhteenkuuluvuutta, vaan siitä vastaavat temaattinen sisältö ja motiivinen rakenne (Riemann-13, 200). Kun periodi oli Kochille ja vielä Marxille harmoninen kadenssirakennelma, Riemann pitää sitä metris-hierarkkisenä vastaussys-

teeminä. Riemann perustelee kohotahtiperiaatettaan vanhempaa aksentiteoriaa (vahva–heikko) vastaan jännitys–laukeamis-suhteella sekä 8-tahtisuutta Kochin 4-tahtista *Satz*-yksikköä ja Proutin 16- ja 32-tahtisia periodeita vastaan sillä, että länsimainen musiikki on käyttänyt jo 400 vuotta 8-tahtisia kokonaisuuksia laulunomaisissa ja tanssisävellyksissä (mts., 199-200). Kochia hän pitää kuitenkin merkittävänä *Satz*-rakenteiden analysoijana (Riemann-7, 57) ja esittää saaneensa tältä oikeutuksen tahtinumeroiden käytölle (mts., 67). Koska musiikissa on kuitenkin muunkin laajuisia kokonaisuuksia kuin 8 tahdin mittaisia ja koska Riemann hylkäsi Marxin *Gang*-käsitteen, joka sisälsi vapaita kehittelynomaisia muodostelmia, Riemannin täytyi luoda kokonainen teoria näiden hänen mielestään poikkeavien tilanteiden vuoksi. Tämä johtikin Riemannin suhteelliseen monimutkaiseen, tosin suurimmaksi osaksi Kochilta ja Marxilta lainattuun terminologiaan ja numeromerkintäjärjestelmään: Riemannin käyttämät tahtinumerot eivät ilmoita periodin todellisia tahteja vaan tahtien funktionaalista asemaa periodissa. Siten periodi voi alkaa millä tahansa metrisellä arvolla: esimerkiksi Beethovenin pianosonaatin op. 31: 3 ensimmäisen osan sivuteema ei ala näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta tahtinumerolla yksi vaan kaksi, mikä johtuu siitä, että kohotahdin jälkeinen painokas aloitus ei voi saada metristä arvoa 1, joka olisi heikko arvo koko periodissa (Riemann-13, 217; nuottiesim. 150a):

Esim. 11

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains four measures, each with a bracket above and a label below: (2) T, (3), (4) S, and (5). The second staff contains five measures, each with a bracket above and a label below: (6) D, NB., (8) T, S, D, and (9) T. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

Lisäksi Riemannin järjestelmässä on olemassa alkaminen toisella tahtiryhmällä, *Nachsatzin* osalla ("ex abrupto") ja etuliitteitä ("Vorhänge")

(esimerkiksi akordityyppinen lyhyt johdanto) (mts., 220–241). Varsinaisia periodin pituuden muutoksia ovat laajennukset liitteiden ja väliin lisäämisten avulla (“Erweiterungen der Sätze durch Anhänge und Einschaltungen”) sekä lyhennykset liittämisen ja poistamisen keinoin (“Verkürzung der Sätze durch Verschränkungen und Elisionen”). Laajennuksiin kuuluu ensinnäkin “Anhänge zum achten Takt” (liitteet kahdeksanteen tahtiin: esim. 8, 8a, 8b, 8c), joka on Riemannin mukaan varsinkin sonaattimuodon sivuteemassa niin tyypillinen ilmiö, että jotkut pitävät tällaista yhä lyhenevien loppuvahvistusten kasautumaa erityisenä lopputeemana²²; Riemannin mielestä sonaattimuotoon — hän turvautuu nyt yhtäkkiä harmoniseen selitykseen vastoin tapojaan! — ei kuitenkaan mahdu kolmea teemaa sävellajin puolesta (mts., 241). Muita laajennuksia ovat “Anhänge zum vierten Takt” (“neljännen tahdin liitteet” 1–4, 4a, 4b) ja “Anhänge zum Gruppen-Ende” (“ryhmäloppujen liitteet”, joista kannattaa ottaa valaiseva esimerkki (mts., 253, nuottiesim. 190a):

Esim. 12

a) Mozart, D dur - Quartett (Nr. VII)

The musical score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains several measures with triplets and a fermata. Brackets above the staff group measures (2) and (2a), and another bracket groups measures (2) and (2a) with the label 'NB.' above it. The second staff continues the melody with measures (4), (4a), and (4b), ending with 'a.t.'. The third staff has measures (6) and (8). The fourth staff has measures (6a) and (8a). The fifth staff has measures (8b) and (8b). Brackets connect measures across staves, showing how the eighth measure of the first staff is expanded into measures 8a and 8b in the subsequent staves.

Edelleen laajennuksiin kuuluu "Wiederholung leichter Zeiten" ("heikkojen tahdinosien toisto") ja "Stillstand auf Penultima" (tarkoittaa viimeistä edellisen sävelen laajennusta eli kadenssissa toonikan saapumisen viivyttämistä) (mts., 241–270).

Lyhennyksiä saadaan aikaan "Verschränkung"- ("yhteenliittäminen") ja "Elision" ("poistaminen") -tekniikoilla (mts., 270–298). "Satzverschränkung" on jo Kochin käyttämä termi, ja Riemann siteeraakin tämän esimerkkiä, jossa kahden *Satz*-yksikön yhteenliittäminen aiheuttaa periodin lyhenemisen 7 tahdin mittaiseksi (Koch II, 455; Riemann mts., 271):

Esim. 13

205.

"Zurückdeutung" (esimerkiksi $8=4$, $8=6$ merkitsevät takaisin paluuta johonkin aikaisempaan metriseen vaiheeseen) aiheuttaa kyllä varsinaisesti periodin laajenemisen, mutta sen sisältämän osan, *Satz*-yksikön, lyhenemisen. Edelleen lyhenemisen muotoja ovat "Vorwärts umdeutende Halbsatzverschränkung" ("eteenpäin vievä *Satzin* puolikkaiden liitos": $4=5$, $4=6$) ja "Gruppenverschränkung" ("ryhmäliitos": $2=3$, $6=7$). Elisio tarkoittaa heikon tahdinosan tai tahdin poistamista (kts. esim. 226 sivulta 296), ja tämän alalajina syntyy kohotahtiperiaatteen heikko–vahva rinnalle kolmijakoinen vahva–heikko–vahva -tyyppi, joka perustuu alkamiseen vahvalla tahdilla (2) sekä heikon aloitusarvon useaan puuttumiseen (ks. esim. 233 sivulla 300: Mozartin g-molli-sinfonian menuetti-osan pääteema). Riemannin koko metrisen analyysin selventämiseksi esittelemme hänen Beethovenin pianosonaatteja käsittelevästä teoksestaan f-molli-sonaatin, op. 2: 1, Menuetti-osan (Riemann-1, 105), jossa on kolme periodia, "Zurückdeutung"-tilanne ($8=4a$), uusi kadenssiyritys ja vielä *Anhang* (7b–8b) (Esim. 14, seur. s.).

Koska Riemann hylkää täysin *Gang*-käsitteen ja siten rytmisesti vapaiden muodostelmien olemassaolon mahdollisuuden, hän joutuu kehittämään melko monimutkaisen systeemin, jonka tosin voi sanoa

Esim. 14

Menuetto

Allegretto

I. NB. NB.

0T 0S (2) T .. D 7 (4) T 0 T b = T Sp

T .. D 7 (8=4a) T .. D 7 (6) T S

D 4 6 + (8) 0T S D 4 6 + (8b) T

II. NB. NB.

T S (2) T .. 7 k = D 7 (4) T 0

D 4 6 + (6) T S D 4 6 + (8) T 0 D 7 T 0 D (8a)

III.

0T ff .. = S (2) .. tr tr D (4)

D 0T S D (6) f .. S 0 (8=4a)

0T D 7 (6a) f D D 4 6 + (8a) T 0 S 0

D 4 6 + (8b) T D 7 (8c) T 0

olevan tulosta syvällisestä rytmisestä oivalluskyvystä: jatkaessaan Kochin klassismi-peräistä traditiota se toimii usein relevanttina teoriana varsinkin Beethovenin dynaamista periodistruktuuria analysoitaessa. Hyvinkin mutkikkaisiin tuloksiin päädyttäessä toisaalta analyysin uskottavuus rupeaa olemaan subjektiivinen totuus, ja koko analyysi vaikuttaa liioittevalta lukuformalismilta, varsinkaan kun Riemann ei ota huomioon riittävästi harmonisia ja tonaalisia suhteita, jotka usein johtaisivat huomattavasti yksinkertaisempiin ratkaisuihin. Niinpä esimerkiksi Riemannin analyysi Beethovenin f-molli-jousikvartetton, op. 95, ensimmäisen osan sivuteemasta on varsin keinotekoinen, koska hän jättää vaille huomiota harmonisen tapahtuman ja selkeän teemakonstruktion (Riemann-2). Riemannin tulkinnan mukaan tahdit 21–24 ovat sivuteeman *Vordersatz* ja sitä seuraa kolme kaksitahtista vahvistusta varsinaisen *Nachsatzin* alkaessa vasta crescendolla tahdissa 30. Tosiasiassa tahdissa 21 tapahtuva tekstuurin vaihdos ennakoii kyllä sivuteemaa, mutta rinnakkaissävellajiin johtava kadenssi on vasta tahdissa 24. Tästä alkaen sivuteema on mitä selkeimmin strukturoitu 4 tahdin mittaiseksi 2-osaiseksi *Vordersatz*-yksiköksi; *Nachsatz* alkaa *Vordersatzin* kertauksella intensivoituen tahdista 30 alkaen motiivitoistaiseksi laskevaksi liikkeeksi, joka pian pysähtyy dominantille: kokonaisuutena selkeä Marxin terminologian mukainen “Periode mit aufgelöstem Nachsatz”. Samoin periodien lukumäärä ja niiden vaihtumisen rajakohdat, ts. ne kriteerit, joille periodinvaihdos perustuu, jäävät usein epäselviksi. Jos *Waldstein*-sonaatin (Riemann-1, III, 13–29) 1. osan toinen periodi käsittää pääaiheen kertauksen ja ylimenon toiseen teeman (tahdit 14–34), niin miksi sitten urkupistepaisutus, joka johtaa kehittelystä kertaukseen, jaetaan kahteen eri periodiin tahdissa 146? Minkä vuoksi kehittelyn tahdeissa 120 ja 128 tapahtuu periodin vaihdos? Onko periodia XV olemassa lainkaan? Tällaisia vaikeita tilanteita ja kysymyksiä löytyy kosolti, ja vaikka ne osaltaan osoittavat metris-temaattisen analyysin yksipuolisuuden, jossa unohdetaan klassismin harmonisen ja teksturaalisen ajattelun keskeisyys, on välttämätöntä havaita, että Riemannin periodinen metriikka on hienojakoinen metodi, joka sen rajoitukset huomioon ottaen voi palvella edelleenkin analyysin eräänä vaiheena.

Riemannin metristä teoriaa vastaan on hyökätty aikojen kuluessa toistuvasti: oikeastaan Riemannin perintö on jatkunut vain harvojen hänen oppilaidensa töissä (Gustav Becking); varsin pian syntyi sille vaihtoehdoksi kreikkalaiseen metriikkaan perustuva aksenttiteoria, jota ovat edustaneet Theodor Wiehmayer sekä hänelle paralleelista Ilmari Krohn. Dahlhausin mukaan musiikin metriikka on runouden säeteorian vastine, sillä juuri periodistruktuurin hajoaminen Wagnerilla johti musiikilliseen proosaan (Apfel–Dahlhaus, 184). Mutta kun runoudessa retorinen aksentti ei liity mihinkään tiettyyn paikkaan, Riemannilla metrinen skeema on jo ennalta

olemassa — se vain täytetään musiikilla (mts., 184). Musiikillinen sisältö vastustaa kuitenkin useimmiten metristä skeemaa, ja siksi on joko hylättävä säännöllisen heikko–vahva-vaihtelun vaatimus tai laiminlyötävä motiivisia ja harmonisia tosiasiota (mts., 185). Dahlhaus pitää myös korkosuhteiden analogista potensioitumista kyseenalaisena oletuksena, ja hänen mielestään esimerkiksi alkaminen toisella tahdilla on vain sen tosiasian peittelyä, että periodi voi noudattaa yhtä lailla skeemaa vahva–heikko (mts., 190–191). Riemannin teorian heikkoutena on lisäksi, että hän yrittää soveltaa systeemiään kaikkeen musiikkiin eri aikakausina, jopa gregorianiikkaan: periodiikka ja kohotahtisuus edustavat hänen mielestään musiikillista logiikkaa *par excellence*, eivät tyyli- tai historiailmiöitä. Riemann ei kykene pitämään periodia ideaalityyppinä, jonka kautta muita muodostelmia voisi kuvata, vaan hänelle metristen painoporrastumien suhteet muodostuvat esteettiseksi ideaaliksi, pyrkimykseksi ja tarpeeksi häiriöttömään tasaisuuteen (mts., 187). Toisaalta Riemannin systeemi on musiikillisen kuuntelemisen korkeakulttuurin (klassisromanttisen ajanjakson) dokumentti (Seidel-2, 6); lisäksi Riemann itse kertoo, kuinka jokaisen käsitteen löytäminen oli hänelle pitkällisen kamppailun ja etsiskelyn tulos (Becking, 171). Kuka voi sitä paitsi väittää, etteikö Riemannin systeemi olisi ollut hänen tapansa kuunnella musiikkia, sillä jokainen aikakausihan muovaa oman asenteensa musiikin vastaanottamiseen.

3.3. Suurmuoto

Riemannin mielestä 8 tahtia tai 16 tahtia nopeammassa tempossa muodostavat symmetrisen metrisen kuulemisen rajan: tämän jälkeen suhteita ei tajuta enää selkeästi, ja sijalle tulee osien ryhmittely sisällön (=teemojen) mukaan. Becking tosin väläyttää esiin sen mahdollisuuden, että Riemann olisi voinut tulkita 16+16 tahtia eräänlaiseksi “Übermenschpuls”-ilmiöön perustuvaksi symmetriaksi (Becking, 185). Ylin, kaikki muodot käsittävä muotoperiaate Riemannilla on Marxin tapaan temaattisuuteen perustuva ryhmittely ABA (Riemann-5, 16). Sen perustelu on hänelle kuitenkin hankalaa, koska periodin sisällä on vallitsevana periaatteena kaksijakoinen kohotahtisuus: tämän ristiriidan voittamiseksi ja yhtenäisen systeemin luomiseksi Riemann kamppaili koko ikänsä. Vasta 1916 ilmestyneessä artikkelissaan “Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonverstellungen” hän myöntää, että kenties suhde vahva–heikko–vahva on kohotahtisuutta yksinkertaisempi, sillä tämä ilmiö esiintyy jo kansanlauluissa, joten se voisi toimia kaiken muodon perustana (Riemann-6b, 15). Nielsen esittääkin purevasti, että jos Riemann olisi keksinyt tämän aikaisemmin, kenties hän olisi muokannut koko systeeminsä uudelleen

aivan toisenlaiseksi (Nielsen, 60).

Riemannin muoto-oppi sisältää neljä ABA-periaatteen toteuttavaa muototyyppiä (Riemann-5, 117-18), joita hän luonnehtii seuraavasti: I. vain yksi teema; II. kuten edellä, mutta itsenäiseksi kehittyneen väliosan kera; III. kolme tai useampia teemoja; IV. kaksi teemaa ykseytenä:

Esim. 15

I. Mit nur einem Thema:

A. – Hauptgedanke (8 Tacte)	B. – Zwischenglied (4 oder auch 8 Tacte)	A. Hauptgedanke (8 Tacte).
A. – 2 mal 8 Tacte Hauptgedanke zweimal.	B. – 8 Tacte Zwischenglied	A. 8 Tacte Hauptgedanke einmal.

II. Mit selbständiger entwickeltem Zwischensatz:

A. – Hauptsatz der Form I.	B. – Zwischensatz (Trio) von 8 Tacten, oder ausgeführt in der Form I. (II. Thema.)	A. Hauptsatz der Form I.
----------------------------------	--	--------------------------------

III. Mit drei oder mehr Themen:

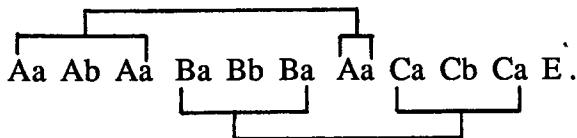
A. – Zwischenglied zur selbständigen Themagruppe ausgewachsen a – b – a	B. – Stärker kontrastierendes III. Thema, eventuell mit ebenfalls ausgewachsenem Zwischenglied: a – b – a	A. (wie zuerst) a – b – a
--	--	---------------------------------

IV. Zwei Themen als Einheit gesetzt:

A. – Themengruppe: – a) erstes Thema, b) Zwischenglied, c) zweites Thema, d) Schlussglied.	B. – Durchführungsteil (Symmetrische Aufbaue verschiebenster Dimensionen aber mit dem nur anders kombiniertem motivischen Material der Themen).	A. Themengruppe: (wie zuerst)
---	--	-------------------------------------

Jaottelu tapahtuu siis teemojen lukumäärän mukaan, ja ensimmäinen muototyyppi perustuu yhteen ajatukseen, jonka alkuesiintymän ja kertauksen välillä on lyhyt "välinivel" ("Zwischenglied"). Riemannin esimerkeistä päätellen tämä muoto on ennen kaikkea barokin tanssisarjan osille tyypillinen kaksiosainen repriisimuoto, joka nyt temaattisen kertauksen vuoksi saa kolmiosaisen kaavamuodon. Riemannille ei siis ole olemassa varsinaisesti kaksiosaista muototyyppiä; ohimennen hän mainitsee kansanlauluissa tavattavasta kehittymättömästä muodosta, joka koostuu kahdesta "Halbsatzista" tai 8-tahtisesta *Satz*-yksiköstä, jolloin kokonaisuus on symmetrinen periodi (mts., 118-119). Verrattuna Kochiin, joka kaksiosaisen binaarin mallin puitteissa kuvailee useita alalajeja, Riemannin käsitys antaa todella kapean kuvan tämän muototyypin sisällä viljellyistä vaihtoehdoista ja merkitsee samalla muodonkuvauksen pohjanoteerausta.

Riemannin toinen muototyyppi on joko kolmiosainen laulumuoto tai pieni rondomuoto. Jälkimmäistä tapausta edustavat Beethovenin scherzosat, ja edellisestä Riemann antaa esimerkkinä Beethovenin pianosonaatin, op.14: 2, viimeisen osan (mts., 132-135). Riemannin mukaan pääosan muodostavat tahdit 1-72, jonka kaavio on Aa Ab Aa ja jota seuraa C-duurissa oleva trio Ba Bb Ba. Tätä seuraa lyhennetty kertaus Aa, mutta Ab puuttuu ja sama ylimeno joka johti trioon vie nyt koodaan: kokonaisuudoksi tulee Aa Ab Aa Ba Bb Ba Aa C. Kuitenkin kooda on täsmälleen yhtä pitkä kuin trio (64 tahtia), ja kun trioon ja koodaan johtaa sama ylimeno ja lisäksi kooda jakaantuu kehysmäisesti kolmeen osaan, joita vielä epilogimaisesti seuraa pääteema, osan arkkitehtuuri on mitä selvimmin kaksiosainen:



Kolmannen muototyypin eli suurempien rondomuotojen kuvaus on Riemannilla musiikillisesti taantumuksellisimpia mitä on olemassa: täysin symmetrinen malli Aa Ab Aa Ba Bb Ba Aa Ab Aa kattaa erilaisista rondotyypeistä vain pienen osan, oikeastaan vain Marxin neljännen rondomuodon, jossa on toisena episodina kehittelynomainen osa. Beethovenin pianosonaatin op. 2:3 finaaliin kuvaus osapuilleen sopii, mutta sonaatin op. 2:1 finaali on sonaattimuoto, jonka kehittelyssä on ensimmäisen osan pääteeman muunnos. Rondomuotojen kuvauksen heikkous johtunee osittain siitä, että Riemann piti eniten sellaisesta barokin (Couperin) muodosta, jossa coupletit ovat pääteeman varianteja (mts. II, 108-109).

Neljännen muototyypin eli sonaattimuodon asemasta Riemann kuvaa

vain sen kehittylytaitetta kolmesta näkökulmasta: ensiksi kehittylyssä melodia vuorottelee eri äänissä yhden äänen asemasta; toiseksi sävellajin säilyttämisen sijaan siinä pyritään jatkuvaan modulointiin; kolmanneksi kehittyly perustuu symmetrian jatkuvaan häirintään (mts., I, 158). Todellinen fuuga perustuu myös Riemannin mukaan ABA-muotoon, ja sen keskiosa vastaa sonaattimuodon kehittylyä (mts., I, 207). Riemann viittaa vielä psykologisen muodon mahdollisuuteen, mikä perustuisi teeman vapaaseen variointiin tai ajatuksen vähittäiseen kehittymiseen, muttei hän suosittele tämän muodon käyttöä, koska se ei täytä arkkitehtonisen muodon vaatimuksia (mts., I, 233–234).

Toisessa sävellysohjeissaan, *Grosse Kompositionslehre I–II* (1902–1903), Riemann palaa uudesta suurmuotojen ongelmaan ja osoittaa jopa tyylihistoriallista perspektiiviä kuvatessaan sonaattimuodon kehitystä. Klassisen muodon ydin on Riemannin mielestä uudenlainen teemäkäsitys ja toisaalta muodon laajentaminen toisella, kontrastoivalla teemalla (Riemann-8, II, 413). Teema on Riemannille suuren motiivijoukon muodostama melodinen yksikkö (mts., II, 414). Tärkeä on Riemannin jako "teemaan" ja "ei-teemaan:" teema on selvä yksikkömuodostuma, jolle on ominaista motiivien esiintyminen alkuperäisessä järjestyksessä; ei-teema on olemukseltaan erilainen kuin teema (!), ja sen tehtävänä on selvittää teeman saapumista (mts., II, 426). Johtopäätös tästä lienee, että lähes kaikki teeman ulkopuolinen on ei-teemaattista.

Sonaattimuodon ideana oli Riemannin mukaan alunperin pääsävellajin paluun pitkittäminen, mutta kun kertausta alettiin vahvistaa pääteemalla, pääpaino siirtyi vähitellen juuri paluun synnyttämään vaikutukseen (mts., II, 431). Kehittyly perustuu Riemannin mielestä eksposition toisiin ryhmitettyihin motiiveihin, ja uusien ajatusten mukaanotto kehittylyyn on mahdotonta (klassikoilla kyllä täysin mahdollista!), koska silloin tuloksena olisi toinen muoto kuin mitä sonaattimuodon tulee olla (Riemannin mielestä) (mts., II, 437)! Kehittyneessä sonaatissa on usein enemmän kuin kaksi ajatusta, mutta on pitäydyttävä teemadualismissa, koska muutoin muoto menettäisi selväpiirteisyytensä ja loogisuutensa (mts., II, 438)! Siitä, että sonaattimuoto on saavuttanut Riemannin ajattelussa puhtaan platonisen idean tason, joka on säveltämisen yläpuolella, todistavat edellisten lisäksi myös erinäiset muut ajatukset: pää- ja sivuteema eivät saa esiintyä sellaisenaan kehittylyssä, koska on tapana että muoto on toisenlainen(!); jos johdanto ja pääteema ovat sukua keskenään, johdannon motiivit on johdettu pääteemasta eikä päinvastoin, ts. niiden suhde on näennäisesti toinen kuin mitä se on varsinaisesti (mts., II, 467, 491).

Riemannin muotokäsitystä on moitittu siitä (mm. Westphal), että muoto Riemannilla koostuu temaattisesti samanlaisten tai kontrastoitujen periodien peräkkäinasettelusta ilman että eri periodien funktiot kävisivät ilmi kokonaisuudessa; muoto on periodimosaiikkia ilman välittävää tekijää.

Dahlhausin mielestä Riemannin käsitteet "teema" ja "ei-teema" ("Thema" und "nicht-Thema") ovat yritys pelastaa klassinen perintö, mutta yritys johti konservatiiviseen, arkkitehtoniseen ja dynamiikan sivuuttavaan muotonäkemykseen, joka yritti kieltää 50 musiikin lähihistorian vuotta ja ummistaa silmät nykyajalta (Dahlhaus-6, 514). Riemannin analyysin pääkohdat — rytmimetrinen elementaarianalyysi ja temaattis-tehtoninen kokonaisuotoanalyysi — tuottavat paljonkin onnistuneita detaljeja, mutta osien suhteisiin perustuvaa muodollista kokonaisnäkemystä Riemannin analyysitavasta ei synny (Nielsen, 71). Nielsen kysyykin, eikö tektonisesta muotonäkemyksestä aiheudukin aina tällainen lopputulos ja onko Riemann vain suuri synteettinen esimerkkitapaus pragmaattisesta muotonäkemyksestä (mts., 73)? Systemaattikko Riemann voitti lopulta historioitsija Riemannin, ja pedagogisista lähtökohdista seuraa aina negatiivinen lopputulos, vaikka tutkija olisi kuinka tarkkanäköinen tahansa (mts., 76–77).

4. MUSIIKINTUTKIMUKSEN KÄÄNNEKOHTA: ADLERIN TYYLIKRTIIKKI

4.1. Guido Adler nykyaikaisen musiikkitieteen ja tyylihistorian perustajana

Kun musiikkitieteen voi sanoa muodostaneen 1800-luvun jälkipuoliskolle asti yksittäisten musiikillisten kysymysten tarkastelun epäyhtenäisen alueen ja perustuneen monilla eri tieteen osa-alueilla tehtyihin tutkimuksiin, nyt uusi alunperin positivistisesta tieteenihanteesta lähtenyt näkemys lähensi musiikkitiedettä eksakteihin luonnontieteisiin sekä laajensi samalla perinteellisen spekulatiivis-filosofisesti painottuneen tutkimuksen piiriä. Vuonna 1885 ilmestynyt Guido Adlerin (1855–1941) käänteentekevä artikkeli "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", jonka tehtävä oli kartoittaa koko musiikkitieteen tutkimusalue ja metodiikka, otti yhtäältä esikuvakseen luonnontieteellisen tutkimuksen ja sen induktiivisen metodin (... das Schwergewicht der Betrachtung liegt in der Analogie der kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode.") (mts., 15).

Nimenomaan tyyli tutkimuksessa induktioperiaate johti materiaalin läpikäyvään statistiikkaan, kuten Bücken ja Mies myöhemmin esittivät: "mitä täydellisempää tilastollisuus on, sitä paremmin erottuu tyyli tekijä kokonaisketjusta ja sen ajallinen raja on tehtävissä." ("je vollständiger dieser Statistik ist, desto schärfer wird sich das Stilmoment aus der Verkettung des Ganzen herauslösen und dann seine zeitliche Begrenzung feststellen lassen.") (Bücken–Mies, 221). Toisaalta Adler sai vaikutteita maineikkaalta saksalaiselta, kulttuuritieteellisesti orientoituneelta filosofilta, Wilhelm Diltheyltä (1823–1911), jonka mukaan luonnontieteiden (Naturwissenschaften) metodit olivat johtaneet loistaviin saavutuksiin omilla alueillaan, mutta henkistä elämää tutkiville tieteille (Geisteswissenschaften) oli välttämätöntä ymmärtää tutkimuksensa nimenomaainen kohde, ja siksi psykologia laajasti käsitettynä on hengentieteiden tärkein aputiede (Aspelin, 536–539). Vakiinnutettuaan musiikkitieteen jaon historialliseen ja systemaattiseen alueeseen Adler asetti historiallisen tutkimusotteen systemaattisen edelle päinvastoin kuin Riemann, jonka historianäkemys oli vahvasti systemaattinen ja à priori tiettyihin skemaattisiin periaatteisiin (8-tahtisuus, kohotahtisuus) pohjautuvan ajattelun läpikäynti (Adler-4, 11).

Keskeistä Adlerin ajattelussa on historiallisen ja tyyllillisen tarkastelun yhdistäminen ja ennen kaikkea Hanslickin vaikutuksesta taideteoksen pitäminen modernin taidetieteen tutkimuksen perustana (mts., 6). Tyylin Adler määrittelee taiteilijan tavaksi ilmaista itseään ja kiteyttää tunnelmansa

ja ajatuksensa taidetuotteiksi (Adler-3, 5). Vaikka musiikinhistoria on evolutiivista kehityshistoriaa Spencerin oppien mukaisesti (Adler-2, 35) ja säveltaide on "...organismi, yksittäisten organismien moninaisuutta, jossa keskinäinen riippuvuussuhde muodostaa kokonaisuuden" (Adler-3, 13)²³, Adler ei kuitenkaan unohda yksityistä taideteosta oma-arvoisena tekijänä ja sinänsä esteettisesti nautittavana kehityksen lenkkinä (Adler-1, 144)²⁴:

"Musiikin historioitsijan on arvioitava teoksia sillä perusteella, mikä merkitys ja suukehitykseen liittyvä vaikutus niillä on jollekin tyylikaudelle. Tästä riippumatta on pakko korostaa, että jokaisella taideteoksella on myös sen historiallisesta sijoittumisesta ja asemasta riippumatonta itseisarvoa."

Johdonmukaista kyllä, Adler ei pidä säveltaiteen neroja varsinaisina tyylinluojina, sillä myös pienmestarit ovat hänen mielestään tutkimuksen kannalta merkittäviä (Adler-3, 2). Adler piti vähemmän suotavana myös sitä, että perinteellisen ankaran koulun, skemaattisen muoto-opin edustajat eivät tutkineet oman aikansa ilmiöitä ja tunteneet romantiikan ajan saavutuksia: "ankarassa oppijärjestelmässä ei Wagnerista tiedetä vielä nykyäänkään mitään." ("In der strengen Lehre der Schule weiss man heute noch nichts von Richard Wagner") (Adler-2, 33); on paljolti Adlerin ansiota, että hänen oppilaansa ja jälkeensä tulleet tutkijat laajensivat muotoajattelua paneutumalla Wagnerin ja Brucknerin musiikkiin (mm. Kurth).

Koska musiikkitieteen täytyy pohjautua mahdollisimman suureen määrään teosanalyysijä, Adler esittää kolmiosaisen tutkimusohjelman (Adler-4, 6–8). Paleologinen tarkastelu paneutuu notaation ja nuottilähteen editointiongelmiin. Taideteoksen konstruktivistien ominaisuuksien luokittelu jakaantuu rytmin, tonaliteetin, moniäänisyyden rakenteen, mahdollisen tekstin, soittimen käsittelyn, esittämisen, taidelajin ja teoksen syntyajan määrittelyyn. Kolmantena vaiheena on tunnelmasisällön ("Stimmungsgehalt") esteettinen määrittely, joka on "kriittisen analyysin alfa ja omega". Tätä jaottelua voi pitää tiettyine puutteineen esimerkillisenä vielä nykyäänkin, ja kun otetaan huomioon senaikaisen analytiikan taso, esitetty tutkimusmalli oli kerrassaan häikäisevä saavutus. Teosanalyysin merkityksen korostamisen eräs seuraus oli se, että menneisyyden musiikkiteosten julkaisemista ruvettiin pitämään musiikkitieteen tärkeimpiin kuuluvana tehtävänä: pian alkoivat ilmestyä Händelin, Bachin, Palestrinan, Beethovenin ja Mozartin teosten kokonaisjulkaisut sekä eri maiden Denkmäler-kokoelmat (Beck, 159). Adler-koulukunnan merkittävimpiä saavutuksia oli myös uudenlaisen, jotain tiettyä aikakautta, tyyliä, koulukuntaa, säveltäjää, teostyyppiä jne. tarkastelevan tutkimuksen syntyminen.

4.2. Muotonäkemys ja Riemann-kritiikki

Adlerin mukaan myös muototyyppien täytyy perustua ja olla suhteessa historiaan, sillä musiikillinen muotokin on vain yksi tyylipiirre: "Aikojen kuluessa muodot muuttuvat — ulkoisesti ja sisäisesti." ("Es vollzieht sich im Wechsel der Zeiten ein Wandel der Formen — äusserlich und innerlich.") (Adler-3, 125). Marxin ja Riemannin tyyppinen retrospektiivinen muotojen arviointi ei voinut olla enää hyväksyttävissä (Nielsen, 79), ja vanhan muoto-opin yksipuolinen klassisten muototyyppien identifiointi itse muodon käsitteen kanssa sekä rytmiiikan korostaminen muotoa luovana tekijänä olivat johtaneet suuriin vaikeuksiin vanhoja tyyleyjä arvioitaessa (Adler-3, 70). Adlerin mielestä myöskään Riemannin teemäkäsitys ei pidä yhtä historiallisten tosiasioiden kanssa, sillä teemoja oli olemassa jo ennen klassismia, ja toisaalta myös klassismissa yhdestä ainoasta motiivista saattoi kasvaa koko osa kuten tapahtuikin Beethovenin V sinfonian ensimmäisessä osassa (mts., 51).

Eniten kritiikkiä Adlerilta saa Riemannin rytmis-metrinen teoria. Kun Riemannille pätee sama metrinen skeema läpi historian, niin Adler päinvastoin pitää rytmisiä kriteereitä tärkeinä tyylien erottamisen perusteina (mts., 69). Tyyli tutkimuksen peruspuute ilmenee Adlerin mukaan teesissä: "Es gibt keine Melodie ohne Taktordnung." ("Ilman tahtijärjestystä ei ole olemassa minkäänlaista melodiaa."; mts., 71). Adlerin mielestä on kuitenkin olemassa musiikinharjoitusta, jossa käytetään vapaata rytmia ilman numeerisesti fiksoitua ajan jakamista ja toisaalta rytmejä, jotka koostuvat yhtä pitkistä kestoista ja niiden kerrannaisista, mutta ilman korkosuhteita (mts., 71). Kuitenkaan näitä teesejä ei löydy mistään kirjoista. Onkin erotettava toisistaan metriikka kielen aikaoppina ja rytmikka musiikillisena aikaoppina, sillä on olemassa sekä rytmisiä että metrisiä kvaliteetteja ja kvantiteetteja. Lisäksi näitä neljää ryhmää voidaan tarpeen tullen tarkastella erikseen tai monin tavoin yhdistellen; ryhmiä ei saa tarkastella kuitenkaan yksinomaan jonkin skeeman näkökulmasta, vaan rytmikassa — musiikin aikajaossa — esiintyy tahdillisten mallien ohella tahtiin sitomattomia muotoja (mts., 72). Musiikin sekä pieniä että suuria muotoja voidaan tarkastella rytmistemaattiselta kannalta, ja Adler pilailleekin Riemannin "äkillisen käänteen" kustannuksella, kun tämä yhtäkkiä normatiivista 8-tahtista periodia laajemmissa yksiköissä siirtyy metrisestä analyysistä temaattiseen (mts., 73).

Vastoin Riemannin kohotahtiteoriaa Adlerin mielestä aksentit eivät ole sidottu tahdin alkuun, vaan voivat esiintyä tahdin millä tahansa osalla: joidenkin aikakausien musiikissa tällainen Riemannin käsityksestä poikkeava rytmien käsittely saattaa olla jopa tärkein tyylikriteeri; esimerkiksi keskiajalla latinankielisissä lauluissa aksentti oli aina tahdin heikolla osalla, ja trubaduurimelodioissa puuttuu säännöllisesti kongru-

enssi tekstin aksenttien ja toisaalta modus-alkujen väliltä (mts., 86). Rytmissen liikkeen taustalla voi olla pulssi, mutta painotukset ovat vapaat. Kaikkina aikoina on ollut musiikkikappaleita, joissa sama mitta toistuu (marssi, tanssi, työrytmit) — kysymys on vain siitä, kuinka tyyliä määrääviä nämä musiikin muodot ovat olleet (mts., 74). Adlerin mukaan on olemassa alunperin kohotahtisia ja täystahtisia motiiveja ja teemoja sellaisten ohella, jotka eivät ole ylipäättään tahtiin sidottuja: tätä taustaa vastaan kannattaa punnita uudelleen sitä Riemannin väitettä, että se joka ei ymmärrä kohotahtiperiaatetta, “on jäänyt ymmärryksen alimmalle asteelle” (mts., 87). Ylipäättensä Adlerin mielestä riemannilainen käsitys tahdistista ja rytmistä on ajatuksellinen pakkopaita, sillä melismaattisessa, resitoivassa ja koristelevassa tyyliässä on säilynyt aina tahtia rikkova luonne; varsinkin modernissa musiikissa pyritään rytmien aksentti saattamaan riippumattomaksi metrisestä aksentista, mikä liittyy myös tonaliteetin murtamiseen (mts. 93).

Adler pitää formaalista muotoilua melodisena ilmiönä, jolloin musiikillinen muoto on sen jäsenten yhdistämisen abstraktio (“Die musikalische Form ist theoretisch gefasst die Abstraktion der Zusammenstellung der Gliedern, die eine Einheit ausmachen.”) (mts., 123). Muodonnan kaksi ääripäätä ovat osien sulkeutuminen peräkkäiseksi kokonaisuudeksi ja pelkkä löyhä jono asetaminen — näiden mahdollisuuksien välillä on lukemattomien alalajien jatkumo: suljetut muodot ovat muotoja suppeassa mielessä, kun taas avoimet dramaattiset ja ohjelmalliset kokonaisuudet edustavat muodontaa (mts., 123). Puhtaasti numeerisesti suljetut muodot voidaan johtaa kaksi- ja kolmiosaisista malleista, mutta jokaisella tyyllillä on omat tyyppinsä, jotka kaikesta samanlaisuudesta ja konstruktion analogisuudesta huolimatta saavat oman käsittelynsä; lisäksi kaikissa tyyliässä on kaksi- ja kolmiosaisien muotojen lisäksi vapaita ja malleihin sitomattomia jäsenysperiaatteita (mts., 123–124). Samoin kuin Adler pitää musiikin historiaa kokonaisuudessaan yhden organismin kehittymisenä, muodoissakin tapahtuu muutoksia: “esimuodoista” (esim. canzona, ricercar) edetään varsinaisiin muotoihin (fuuga), minkä jälkeen eräät muodot rappeutuvat (mts., 125).

Musiikin muotojen kuvaaminen lainomaisena kehityksenä on tietysti toisenlaisella tavalla vaarallista kuin Riemannin skematiikka, mutta Adlerin ajatukset vapaista ja suljetuista muodoista sekä ylihistoriallisten, platonisten muototyyppien korvautumisesta historiallisesti sidonnaisilla, kehittyvillä ja muuntuvilla muodoilla, ovat joka tapauksessa merkkejä uuden aikakauden alkamisesta muototarkastelussa. Vaikkei Adler itse kunnostautunut tekemällä kokonaisanalyysyjä, hänen oppilaansa (mm. Wilhelm Fischer) ja muut tyylieteoriasta vaikuttajia saaneet tutkijat toivat ensi kertaa historiallisen ja tyyllillisen suhteellisuuden muotoanalyysiin ja -käsitteisiin.

5. SYSTEMAATTISEN JA RYTMIIKKAAN PERUSTUVAN MUOTO-OPIN JATKAJAT

5.1. Normatiivinen periodiikka ja ylihistoriallinen muototypologia

Riemannin vaikutus musiikkianalyysiin oli suuri: seuranneen kahden, kolmen vuosikymmenen aikana lähes kaikki teoreetikot joutuivat ottamaan kantaa joko Riemannin puolesta tai häntä vastaan. Riemannin vaikutuksesta ja myös yhtäaikaisesti hänen tutkimuksiensa kanssa syntyi valtava määrä systemaattisia muoto-oppeja, jotka etenivät loogisesti tahtimotiivista aina sinfoniaan asti ja jotka skematisoivat ja kutistivat edelleen aiempia hyvinkin yksityiskohtaisia muoto-oppeja laihoiksi, vain välttämättömät käsitteet sisältäviksi oppikirjoiksi; tämä traditio jatkuu vielä nykyäänkin ja on yhä muoto-opillisen kirjallisuuden valtavirtaus (esim. Davie: *Musical Structure and Design*, 1953; Lemacher & Schroeder: *Musikalische Formenlehre*, 1962, jne.). Useimmat näistä muoto-opeista lähtevät liikkeelle motiivien kombinoinnista periodiksi, laulumuodoiksi, ja vähitellen niissä edetään yksi-, kaksi- ja kolmiosaisen muotojen kautta sonaattiin, rondoan, konserttoon jne. Monet vuosisadan alun muoto-opit sisältävät jaottelun puhtaaseen ja sovellettuun muoto-oppiin, mikä aiheuttaa saman asian käsittelyä useammassa paikassa ja toisaalta epä johdonmukaisuuksia jaottelussa. Tästä muotooppien leegiosta mainittakoon mm. Stephan Krehlin *Musikalische Formenlehre* (1902), Richard Stöhrin *Musikalische Formenlehre* (1911), Hugo Leichtentrittin *Musikalische Formenlehre* (1911), Carl Pieperin *Musikalische Analyse* (1925) sekä Karl Blessingerin *Grundzüge der musikalischen Formenlehre* (1926). Yleisenä huomiona voidaan todeta, että useimmat niistä kirjoista, joiden nimenä on muoto-oppi, eivät tuoneet mitään oleellisesti uutta musiikkianalyysiin, vaan pikemminkin ne jatkoivat luutunutta pedagogista perinnettä; Nielsenin mielestä tällaisen tiukasti rajatun muoto-oppi -käsitteen ympärille syntynyt kirjallisuus on erittäin epätyydyttävä ilmiö (Nielsen, 132–133).

Adlerin aloittama tyylikriittinen musiikintutkimus ei tietenkään voinut olla vaikuttamatta myös muoto-opin traditioon; sitä paitsi jo Riemannilla esiintyy ajatus “musiikillisten muotojen ja tyyllilajien kehityshistoriasta” (*Handbuch der Musikgeschichte II*, 1907) (Beck, 182); hänellä tosin muoto-opin skemaattiset ennakkokäsitteet estivät tyylinmukaisen tutkimuksen systemaattisen läpiviennin — pikemminkin oli kysymys historiallisen kehityksen asettamisesta palvelemaan deduktiivista muotosysteemiä (vrt. kiista Mannheimin koulukunnan merkityksestä Adlerin kanssa). Riemannin oppilas Gustav Becking on kirjoittanut tutkimuksen *Beethovens Personalstil: Das Scherzothema* (1921), jonka Bücken & Mies

mainitsevat esimerkkinä yhteen tyylitekijään perustuvasta tutkimuksesta: "... hänen on onnistunut osoittaa, ettei scherzo-otsake merkitse muotonormia vaan on syntynyt väistämättä teeman tyylitekijöistä." ("... und es gelingt ihm so, zu zeigen, dass der Name Scherzo nicht eine formale Norm bedeutet, sondern sich aus den Stilmomenten des Themas notwendig ergibt.") (Bücken & Mies, 221). Kannattaa lisäksi panna merkille, että Leichtentrittillä ja Blessingerillä on vahva pyrkimys laajentaa muoto-opin skaalaa klassismiin keskittyvästä tarkastelusta barokkiin, romantiikkaan ja jopa uuteen musiikkiin päin.

5.1.1. Leichtentritt

Leichtentrittin muoto-opin 2. painoksen esipuhe (1920) alkaa verrattain lupaavasti moniin muihin teoksiin verrattuna (mts., XII–XIV)²⁵:

"Yritämme näyttää, miksi jonkin mestariteoksen tulee olla juuri sellainen kuin millaiseksi se on muotoiltu. Näin opetteleva johdatetaan vähitellen oivaltamaan, ettei muoto ole koskaan kaava vaan jonkin tietyn muotoperiaatteen loogista käyttämistä kussakin erityistapauksessa."

Seuraavaksi Leichtentritt määrittelee musiikillisen muodon kahdenlaisessa merkityksessä: ensiksi yleisesti ottaen sävellyksellä on muoto, jos se on rakennettu musiikillisen tunteen mukaan sopivasti, jos se on oikein tasapainotettu; toiseksi erityisessä mielessä muoto musiikissa merkitsee muotoilua tiettyjen, yleisten muototyyppien mukaisesti (Leichtentritt, 1). Ensimmäisen merkityksen mukainen muoto ei voi olla systemaattisen opin kohteena, koska se on musiikillisen maun, vaiston ja hengen asia. Toisessa mielessä, jota myös Leichtentrittin kirja edustaa, muotoa voi havainnollistaa esimerkkeinä mestarisävellykset. Siis "muoto" ("Form"), joka abstraktiona on verrattavissa platoniseen ideaan, ei voi olla systemaattisen opin kohde, vaan "muodot" ("Formen"), tämän idean konkreettiset paradigmat. "Muoto" on muuttumaton esteettisen tutkimuksen kohde, kun taas "muodot" muuttuvina ilmiöinä ovat taideopin käsityötaidon kohteina. Vielä Leichtentrittillä on käsite "muodonta" ("Formung"), joka tarkoittaa jäsentymistä, selväpiirteisyyttä ja näkemyksen kirkkautta (mts., 1–2).

Diether de la Motte selvittelee artikkelissaan "Reform der Formenlehre" (1967, 30–31), kuinka sinänsä oikeasta lähtökohdasta ajaututaan käytännöllisistä, pedagogisista syistä lähes aina päinvastaisiksi kääntyviin lopputuloksiin. Hän siteeraa Richard Stöhriä, joka on vakuuttunut musiikin uskomattoman moninaisista ilmenemismuodoista, mutta jonka pedagogiikka pakottaa seuraavaan johtopäätökseen (mts., 30)²⁶:

"Muoto-oppi ei voi millään näyttää kaikkia ilmenemismahdollisuuksia, joten sen on tyytyminen tyyppilliseen, varsinkin kun kaikki muunnokset ovat vaivatta johdettavissa näistä tyyppillisistä ilmiöistä."

Tämä pakottaa oppikirjan "pitämään lähtökohtana analyysissa puhdasta, niinsanotusti koulumaista muototyyppiä". (mts., 31). Näin ollen jokainen muoto-oppi, jolla on tarkoituksena esittää johdonmukainen systeemi, johtaa musiikilliselle todellisuudelle vastakkaisiin tai ainakin karkeistaviin lopputuloksiin alun perin päinvastaisista, jaloista aikeista huolimatta. De la Motte haluaakin polttaa juhlallisesti tällaiset kirjat (mts., 31) ja kaipaa tilalle konkreettisten tilanteiden tarkastelua ja analyysin taidon opettamista (mts., 35).

Käytäntö Leichtentrittillakin johtaa todelliseen lajiesittelyyn kirjoon rondelluksesta cavatinaan ja frottolasta potpourriin; nämä lajit määrittellään ensin lyhyesti ja sitten seuraa esimerkki. Leichtentrittin ansioksi on tosin mainittava, että hänellä on lukematon määrä osuvia huomioita, kuten että fuugan teemaksi ei sovellu mikä tahansa teema, varsinkaan laulunomaiset säkeet eivät ole symmetriansa vuoksi suositeltavia; hän tunnustaa rapso-disten, metrisesti sitomattomien melodioiden olemassaolon (mts., 18) ja viittaa siihen, että joskus sonaatinosan kaikki teemat on tehty samasta materiaalista (mts., 166). Positiivista on myös se, että Leichtentritt todella käsittelee kaikkia historiallisia muotoja, vaikka pääpaino onkin klassismissa. Sovelletun muoto-opin sijaan toinen puoli kirjasta on poikkeuksellisesti teosanalyysijä, joiden joukossa on luvussa "vapaita muotoja" ("Freie Formen") *Tristan ja Isolde* -alkusoiton analyysi, Brucknerin VIII sinfonian kokonaisanalyysi sekä Schönbergin opuksen 11, *Drei Klavierstücke*, tarkastelu. Lorenzin vaikutuksesta Leichtentritt on ottanut käyttöön muotokäsitteet *Bogenform* (mts., 23) ja *Barform* (mts., 24). Kirjan kaleidoskooppisuus on siten positiivinen piirre monien muiden muoto-oppien laihuuteen verrattuna (Nielsen, 137).

5.1.2. Erpf

Aivan toisenlainen lähtökohta on Riemannin oppilaan, Hermann Erpf:n väitöskirjassa *Der Begriff der musikalischen 'Form'* (1914), jossa yritetään lähestyä muodon käsitettä musikin materiaalista ja sävelkvaliteeteista käsin. Erpf valittaa selkeän musiikillisen muodon käsitteen puuttumista ja yrittää esittää kirjassaan musiikillisen muodon yleisen teorian (Erpf, 1–2). Ensimmäisessä, teoreettisessa osassa hän tarkastelee materiaalisia muotoedellytyksiä skemaattisina muotokriteereinä ja psyykkisiä muotoedellytyksiä määräävinä muotolakeina. Erpf:n mukaan sävelkvaliteetteja ovat korkeus, kesto, voimakkuus, väri, harmonia ja metriikka, joista sävelmateriaalin melodiset, rytmiset, dynaamiset, koloristiset,

harmoniset ja metriset suhteet seuraavat toiston, muuntelun ja vastakohtan periaatteiden mukaisesti (mts., 4–5). Peruskäsitteiden, “muotokriteerien”, avulla voidaan tutkia kaikkia musiikillisia muotoja, mutta kun kriteerit ovat skemaattisia, ts. ne sopivat kaikkiin sävelmuodostelmiin, ne eivät voi toimia spesifisten muotojen määräytymisen perustana; materiaalitutkimuksen perusteella ei voi johtaa muotolakeja, koska materiaalissa sinänsä ei ole havaittavissa taipumuksia tiettyihin erityisiin ryhmittelyihin (mts., 6).

Etsittävät muotolait ovatkin psyykkistä alkuperää ja psyykkisten muotovaatimusten formulointeja (mts., 6). “Muotoilun yleisin merkitys (“Der allgemeine Sinn der Formung”) ylipäättään on ykseydessä, ykseydellisen käsityksen mahdollistamisessa.” (mts., 6). Väitettä ei Erpf in mielestä kuitenkaan voi todistaa; lausetta ei pidä ymmärtää esteettis-dogmaattisesti vaan empiirisesti: sitä, minkä kykenemme käsittämään ykseytenä, kokonaisuutena, pidämme “muotoiltuna”, muutoin “muodottamana” (mts., 6). Kyseisestä määrittelystä lähtien Erpf in tähän asti niin selkeässä esitystavassa tapahtuikin merkillinen muutos. Yhtäältä voidaan nimittäin sanoa, että ykseyden käsite ei merkitse välttämättä mitään erityistä musiikillisten yksityiskohtien tai edes kokonaisuuden muotoilun kannalta: jo se, että säveltäjä päästää julkisuuteen jonkin teoksen, on osoitus siitä, että hän pitää sävellystä yksilönä, kokonaisuutena, ts. muodottomia teoksia ei voi olla olemassakaan muutoin kuin säveltäjän ajatuksissa. Toisaalta jos keskitytään vaikkapa duurimollitonaaliseen aikakauteen (kuten Erpf tekee vielä suppeammassa mielessä käsitellessään ainoastaan klassismia), voidaan empiirisesti väittää kuten Tovey, että pelkkä tonaliteetti riittää pitämään sävellyksen koossa: ei tarvita välttämättä mitään suunniteltua muotoilua, kun jo pelkkä toonikalle palaaminen teoksen lopussa saa aikaan sulkeutumisen vaikutelman. Lisäksi Erpf vastoin aikaisempaa väitettään toteaa yhtäkkiä, että sävelkvaliteeteilla onkin tiettyjä järjestäytymistendenssejä, joidenka toisiaan häiritsevä tai tukeva yhteisvaikutus tuottaa musiikilliset muodot: olisi yksinkertaisinta tutkia näiden kuuden sävelkvaliteetin tuottamat yhdistymislait (mts., 6-7). Erpf pääsee erittäin lähelle aivan uudenlaista muodollista tarkastelutapaa, mutta ilmeisesti hän olisi joutunut kiusallisiin tuloksiin Riemannin, jonka kuuliainen oppipoika hän on, luoman käsitteistön kannalta, ja loppujen lopuksi Erpf rupeaakin tutkimaan sävelkvaliteettien asemesta tiettyjä tyypillisiä, jatkuvasti toistuvia muodontailmiöitä ja niihin sisältyviä tekijöitä (mts., 7).

Hienon yrityksen jälkeen Erpf joutuu sitten riemannilaiseen oravanpyörään, kun hän luvussa “Psyykkiset muotovaatimukset konstitutiivisina muotolakeina” ottaa käsittelyn kohteeksi 8-tahaisen periodin ja väittää, että säveltäjät rakentavat aina 8 tahdin jaksoja ja päästyään loppuun alottavat seuraavan samanpituaisen jakson: näin ollen esimerkiksi kolmetahisuus on metrisen rakenteen häirintää, sillä periodi musiikin tärkeimpänä muodostelmana ei ole pelkkä hypoteesi, vaan reaalinen tosiasia (mts., 9). Periodin

lisäksi Erpf käsittelee motiivia, kontrapunktia ja muodontaa laajassa merkityksessä, joka perustuu toiston, variantin ja kontrastin käsitteisiin (mts., 15). Toisto vaatii aina rinnalleen kontrastia, joka tosin ei saa olla absoluuttinen vaan suhteellinen, ja vastakohtien on oltava suunnilleen samanpituisia; muototunne vaatii Erpf:n mukaan kontrastin jälkeen alun kertaamista kokonaisuuden tyydyttävän sulkeutumisen ja tasapainon vuoksi (mts., 16–17). Kaiken kaikkiaan Erpf yrittää tällä jälkikäteen vain puolustella Riemannin *à priori* postulaattia ABA-muodon suvereenisuudesta kaikkiin muihin muotoihin verrattuna. Voidaankin kysyä, minkä tähden Erpf yrittää perustella muodon käsitettä yleisesti ja tieteellisesti, jos hän kuitenkin tietää jo etukäteen empiirisen kokemuksen avulla ryhmitymisen ABA olevan musiikillisen tapahtuman perusmallin: kaikki puheet sävelkvaliteeteista osoittautuvat kertaheitolla tarpeettomiksi ja jopa harhaanjohtaviksi. Erpf löytää kertauksen ja kontrastin käsitteistä periaatteen muotojen normatiiviselle arvottamiselle: kaikista rikkain ja arvokkain (!) on muoto, jossa yhdistyvät lukuisat kontrasti- ja samuussuhteet ja jossa tapahtuu kehitys suureen monipuolisuuteen kuitenkin niin, että ykseydellinen käsittäminen on mahdollista (mts., 19). Yhteenvetona Erpf määrittelee musiikillisen taideteoksen “muodon” sen osasten välisten suhteiden summaksi. (“Als 'Form' eines musikalischen Kunstwerks bezeichnen wir die Summe der Beziehungen zwischen seinen Teilen.”) (mts., 19).

Väitöskirjansa toisessa, sovelletussa osassa, jossa käsitellään historiallisia muotoja, Erpf ilmoittaa pitävänsä sonaattia ja fuugaa musiikinhistorian kehittyneimpinä muotoina (mts., 20). Kun niiden pitää tietenkin toteuttaa muodonnan korkein periaate, ABA-ryhmitys, joudutaan ilmeisiin, tosiasiallisiin ristiriitoihin. Kun Erpf haluaa palauttaa sonaattimuodon ABA-laulumuotoon (mts., 23), hän jättää tyyten huomiotta sonaattimuodon kehityksen kaksiosaisesta tanssisarjan osasta; toisaalta laulumuodon tiukka periodisuus ja sonaattimuodon kehitysmuotoisuus edustavat kahta täysin vastakkaista muotoiluperiaatetta. Samaten fuugan pakottaminen kolmiosaiseen kehykseen sillä perusteella, että teeman ensimmäinen ja viimeinen läpivienti tapahtuvat toonikassa, on väärää argumentointia: tällä perusteella koko tonaalisen ajan musiikki olisi pelkästään ABA-periaatteen ilmentymää, sillä duurimollitonaalisissa sävellyksissä lähes aina lähdetään toonikasta ja lopussa palataan sille; jos alueellisen ajattelun A B A asemesta kuvitellaan musiikkiteos ajassa etenevänä prosessina $A \rightarrow B \rightarrow A$, saadaan musiikillisen tapahtuman yleiseksi malliksi pikemminkin kaksivaiheinen kokonaisuus — toonikasta dominanttiin, josta moduloidaan takaisin toonikalle. Erpf joutuukin tunnustamaan, että ideaalifuugaa ei ole olemassa, koska Bach ottaa liikaa vapauksia (!) ja koska taasen Bachin jälkeen sävelletyt fuugat ovat liian skemaattisia ja säännönmukaisia — mikä on juuri skemaattisen muotokäsityksen tulos, joten Erpfinhän tulisi olla tyytyväinen (mts., 25–26)!

Pohtiessaan musiikin historiallisen tutkimuksen metodiikkaa Erpf asettuu vastatusten Adlerin kanssa. Kun muotokriteerien avulla verrataan toisiinsa historiallisia muotoja, tulee kriteereistä "tyylikriteereitä"; tyylin Erpf käsittää musiikilliseksi muotohistoriaksi (mts., 31). Erpf:n mukaan koko historiallisen materiaalin läpikäyminen hänen tyylikriteeriensä ja tyylikäsittensä avulla vaatii tarkasti määriteltyjä muotojenkehityksen tyyppejä (mts., 31). Erpf moittiikin Adleria siitä, että tämän tyylikäsité ei ole loogisesti määritelty ja että Adlerin "tyyliprinsiipit" ovat mielivaltaisia: Erpf:n mielestä "tyyliprinsiipit" tarvitsevat "ylihistoriallista ankkurointia" ("ausserhistorische Verankerung") historiallisia sattumanvaraisuuksia vastaan; tällaisen perustan muodostaisi yleinen musiikillinen muoto-oppi tai tietty esteettinen järjestelmä — Erpf:n kaipaama esimerkki onkin Riemannin musiikin historia, joka perustuu juuri historiallisen materiaalin pakottamiseen tiettyihin periaatteisiin (mts., 32). Lopputulos selventää huomattavasti koko Erpf:n väitöskirjan keskeistä päämäärää, joka on tieteellisyyden asuun verhoutunut Riemannin systeemin apologia. Erpf päättääkin tutkimuksensa toteamukseen, jonka todellista, häntä itseään vastaan kääntyvää luonnetta hän ei huomaa: "Vielä on paljon tehtävää ... Muototutkimus muodostanee lähiaikoina musiikin historian erään tärkeimmän ja pakottavimman tehtävän." (mts., 32). Erpf:n puolustukseksi on mainittava, että hänen vuonna 1967 ilmestynyt teoksensa *Form und Struktur* on historiallisesti relevantimpi muoto-oppi kuin hänen väitöskirjansa, sillä uudessa kirjassaan hän vihdoin hyödyntää väitöskirjansa alussa esittämiään yleisiä periaatteita.

5.1.3. Blessinger

Karl Blessingerin artikkeli "Versuch über die musikalische Form" (1918) perustuu monilta osin Riemannin oppeihin, mutta Blessingerillä on voimakkaan poleeminen asenne tämän ylihistoriallisuutta kohtaan. Blessinger on myös ensimmäisiä teoretikoita, jotka ymmärsivät itse muoto-opin historiallisena ilmiönä ja samalla sen senhetkisen rajoittuneisuuden: hän mainitsee muoto-opin olevan 1800-luvun tuotteen itse muoto-käsitteen puututtua pitkään vielä vuosisadan puoliväliin monista musiikkieteosanakirjoista; muoto-opin syntyi johtui Blessingerin mukaan klassisen instrumentaalimusiikin (erityisesti Beethovenin) voimakkaasta kasvusta, minkä vuoksi analyysi olikin yksipuolisesti keskittynyt juuri Beethovenin muotojen selvittelyyn ja identifiointiin muoto-opin virheellisesti klassisen muodon kanssa (Blessinger-2, 1–2). Blessingerin mukaan alussa keskityttiin klassismin suurmuotoihin varsinkin pientarkastelun kustannuksella — tämän suuntauksen aallonpohjana hän pitää Loben muoto-oppia. Vasta Riemann toi muutoksen tilanteeseen, vaikka tosin tämänkään katsantotapa

ei ollut historiallis-geneettinen vaan retrospektiivinen ABA-skeeman sovitussyritys kaikkien aikakausien musiikkiin. Blessinger itse pitää päämääränään muoto-opin ajanmukaisempaa esittämistä uudella, historiallisesti moitteettomalla perustalla, ja hän haluaa myös osoittaa, että ilmiöiden loputon monimuotoisuus ei ole puettavissa jäänöksettömästi jonkin määrätyn systeemin muotoon. (mts., 2–3).

Muotojen sekä systemaattisessa että historiallisessa tarkastelussa Blessinger onnistuu selvästi paremmin kuin Erpf. Tosin hänkin pitää Riemannin kohotahtiprinsiippiä tärkeimpänä muotoaluovana tekijänä, mutta Blessingerin mukaan teoksen painopisteet voivat syntyä kahdella eri tavalla: koordinaatiolla ja subordinaatiolla. Edellisen periaatteen mukaisesti vanhassa polyfoniassa painopisteet ovat heikkoja: jokaisen äänen ollessa itsenäinen niillä oli omat painopisteensä, ja kokonaisuus oli siten "loputonta" melodiaa. Bachilla suurten välimatkojen päässä olevat painokkaat tilanteet — kadenssit — luovat laajoja muotoja; täten Bachin satsitekniikka suosii mittavampia kokonaisuuksia kuin varhaisklassismin subordinaatiolle perustuva jatkuva nelitahtinen ryhmittely, jonka vasta Beethoven onnistuu voittamaan koordinaation ja subordinaation välimaastossa olevalla dynaamisella muotokäsittelyllään, jossa suurmuodon osat ovat selvissä funktionaalisissa suhteissa. (mts., 3–5).

Blessingerillä suljetut muodot jakaantuvat kahteen suureen ryhmään: kaksi- ja kolmiosaisiin, jollainen jakaantuminen oli alunperin ominaista tanssimusiikille (mts., 6). Soitinmusiikki, joka kehittyi vanhasta polyfoniasta (canzonasta jne.), kykeni saavuttamaan muodollisesti korkean tason vasta omaksuttuaan tanssisarjoissa kaksiosaisen repriisimuodon ja selkeän modulatorisen rakenteen vapaan kadenssoinnin asemasta; sonaattimuoto kehittyi sittemmin tästä kaksiosaisesta muodosta ennennäkemättömiin mittasuhteisiin muutoksen kolmiosaisuuteen tapahtuessa poikkeuksellisesti vain Beethovenilla motiivisen työn tullessa itsetarkoitukseksi muodon välisosassa aikaisemman lyhyen ylimenon sijaan. Myöhemmin sonaatin mittasuhteet kasvoivat niin, että esimerkiksi Brucknerilla ekspositiosta tuli kolmiosainen, kehittäminen laajeni ja integroitui kertausjakson alun kanssa — vihdoin koodan paisuttua kokonaisuudesta tuli uudelleen kaksiosainen, tosin korkeammalla tasolla. (mts., 6–8). Kun sonaattimuoto kehittyi kaksiosaisesta tanssisarjan osasta monien välimuotojen kautta, rondo puolestaan syntyi kolmiosaisesta ABA-rakenteesta sivuepisodien määrän lisääntytyä (mts., 9).

Kokonaisuutena Blessingerin muotojen kuvaus on historiallisen kehityksen osalta huomattavan nykyaikainen, vaikkakin hän pääasiassa perustaa muodot temaattisille yhteyksille; alkuperäinen, harmoninen tulkintamalli palasi vasta 1940-luvulla. Niinpä hän pitääkin painopisteiden disposition (kadenssaalisen aktiivisuuden jakautumisen) ohella muodon ulkoiselle jäsentymiselle merkittävinä toiston, kontrastin ja huipennuksen

periaatteita (mts., 16). Yleisen muoto-opin järjestelmän täytyy perustua Blessingerin mukaan kolmeen näkökohtaan: 1) pienrakenteet syntyvät painopisteiden koordinaatiolla ja subordinaatiolla; 2) suurissa mitoissa syntyy kaksi muototyyppiryhmää riippuen siitä käytetäänkö koko ajan samaa vaiko kontrastoivaa materiaalia; 3) syklisissä rakenteissa päälakina on huipennuksen sijoittaminen viimeiseen osaan (mts., 16-18). Kurthiin liittyen Blessinger mainitsee "arkkitehtonisen" ja "psykologisen" muodon olemassaolon, mutta niiden ero ei perustu hänen mukaansa niinkään ulkoisen disposition vastakkaisuuteen kuin formaalisen skeeman erilaiseen sisäiseen täyttöön (mts., 18). Uudemman musiikin muodollinen kehitys Blessingerin mielestä on pelkkää alamäkeä: hän havaitsee tendenssin palata jälleen yksiosaisuuteen ja muodollisen tajun puutteessa yrityksen korvata tämä ohjelmallisilla tukirangoilla; kaiken kaikkiaan käyttökelpoista uutta muodollisella alalla ei ole luotu sitten klassismin (mts., 19).

Blessingerin artikkelin sisältämistä, ajankohtaan nähden positiivisista huomioista huolimatta hänen kahdeksan vuotta myöhemmin ilmestynyt muoto-oppinsa (1926) ei sisällä juurikaan uusia näkökohtia. Vaikka "tärkeimpien muotojen puhtaasti kuvaileva esittäminen ei voi tavoittaa asian ydintä" (Blessinger-1, 7) ja mahdollisuutena on siten vain "tarkastella kehityksen näkökulmasta eri tyylikausien muotoja" (mts., 8), Blessinger pitää periodia musiikillisen muodon syntyminen keskiönä (mts., 16); musiikillisen muodon periaatteet ovat hänen mielestään johdettavissa suurimmaksi osaksi runoudesta (mts., 18). Hän pitää itsenäisenä muototyyppinä Riemannin hylkäämää "mosaiikkimuotoa" ja luonnehtii nerokkaalla tavalla sonaattimuotoa, joka "...on hetkellisesti onnistunut yritys luoda mosaiikkimuodon näennäisestä kaaoksesta hyvin jäsentynyt kosmos." (mts., 162). Klassismin esittelyn ohella Blessingerin muoto-opista löytyy laaja luku "Die Formen der Bachschen Zeit" ("Bachin ajan muodot"), samoin kehityshistoriallisen näkemyksen mukaisesti luku muodon hajoamisesta romantiikassa ja modernissa musiikissa, "Die Zerstörung der Form in Romantik und Moderne".

5.1.4. Pieper

Carl Pieperin oppikirja *Musikalische Analyse* on hyvä esimerkki pedagogisen skematiikan aallonpohjasta. Muodon määritelmäksi Pieper esittää yksinkertaisesti: "Muoto: musiikillisten ajatusten ulkoinen kehikko. Sen vastakohta: sisältö." ("Form: Der äussere Rahmen der musikalischen Gedanken. Gegensatz: Inhalt.") (Pieper, 10). Kirja sisältää analyysijä viidestä eri muotokategoriasta: 1) laulu- ja tanssimuotojen alle on sijoitettu pieni kaksi- ja kolmiosainen laulumuoto, laajennetut laulu- ja tanssimuodot; 2) rondomuoto; 3) variaatiomuoto; 4) sonaattimuoto ja 5)

fuugamuoto. Jo käsitellessään laulumuotoja paljastuu Pieperin uskomatoman huono havaintokyky: hän väittää "Kommt ein Vogel geflogen"-esimerkissä motiiviryhmitykseksi kaavaa abab, vaikka tämän selvempää esimerkkiä motiivin vähäpätöisestä muuntumisesta on vaikea löytää; kokonaisuus on selvästi aalaa2 (mts., 21). Lukua kolme Peiper pitää musiikissa suorastaan pyhänä, ja siksi hän sijoittaa kolmiosaisen pienen laulumuodon alle kaikki kolme seuraavaa tyyppiä: 4+4+4, 8+4+4 ja 8+4+8 (mts., 32-33).

Niinpä onkin aivan johdonmukaista, kun hän pitää Mendelssohnin *Rondo Capriccioso*n andante-osaa kolmiosaisena (koko sävellyksen analyysi, mts., 158-). Pieperin mukaan 3 1/2 tahdin johdantoa seuraa 8-tahtinen periodi, joka lopussa moduloi dominanttisävellajiin H-duuriin. Sen jälkeen seuraa liikkuvampi b-osa, joka käsittää 3 x 4 tahtia (?) ja moduloi C-duurin kautta takaisin E-duuriin. A-taitteen lyhennetty kertaus seuraa (tahteja ei ilmoiteta) tauoilla katkottuna. Pieperin kuvaus ei kuitenkaan tee missään muussa suhteessa oikeutta andante-osalle kuin johdannon ja ensimmäisen periodin löytämisessä. Koko H-duurista alkava loppuosa on yhtenäinen harmoninen kehitystapahtuma ja oikeastaan vain pidennetty dominanttiurkupiste nopealle presto-osalle: ainoastaan harmoninen tulkinta E-toonikan dominantin kadottamisena ja jälleen löytämisenä tekee ymmärrettäväksi tämän andante-osan loppupuolen. Abamuodon kertaustaitteeksi ei mitenkään voi riittää a-taitteen puolentoista ensimmäisen tahdin ylä-äänien kertaaminen dominanttiurkupisteellä — modulaatiosta takaisin E-duuriin, kuten Pieper on havaitsevinaan, ei ole pienintäkään jälkeä. Presto-rondossa Pieper ihmettelee E-duurissa olevan toisen sivuepisodin jälkeistä tilannetta, jossa odotellaan pääteeman uutta saapumista: Pieperin mielestä ilmestyy yllättäen uusi d-aihe (mts., 164), vaikka tämän konserttomaisen kulun karakteri on 16-osaliikkeineen täsmälleen sama kuin ensimmäisen episodin loppujakso, jossa episodin aihe kertaantuu vasemmassa kädessä oikean käden soittaessa juuri 16-osaisia murtosointuja. Samoin Pieper valittelee muodon rikkoutumista lopussa, kun sävellyksen päättää hurja kooda, jolla Pieperin mielestä ei ole mitään tekemistä muun rondon kanssa (mts., 165). Kuitenkin ensimmäisen G-duurissa olevan episodin lopettaa täsmälleen samanlainen pianotekstuuri kuin koodassa on: vähäinen temaattis-lineaarinen eroavuus on saanut Pieperin hämääntymään. Pieperin kirja on kaiken kaikkiaan varoittava esimerkki siitä, mihin temaattisuuteen ja ahtaisiin muotokaa-voihin perustuva musiikillinen ajattelu voi johtaa.

5.2. Lorenzin rytmis-dynaaminen muotokäsitys ja absoluuttiset muotoperiaatteet

Alfred Lorenz (1868-1939) on tullut tunnetuksi — ja kiistellyksi — ennen muuta jättiläismäisestä Wagner-tutkimuksestaan, neliosaisesta teossarjasta *Das Geheimnis der Form bei Wagner*. Siinä hän esittää oman rytmiiikalle perustuvan (“Rhythmik im Grossen”) musiikillisen muotonäkemyksensä. Hans Alfred Grunskyn mukaan Lorenz oli ensimmäinen, joka kykeni selvittämään tyydyttävästi wagnerilaisen muodon mysteerion: kun aikaisemmat tutkijat yrittivät ratkaista ongelmaa runoudesta tai johtoaiheista käsin ja edellyttivät Wagnerin musiikillisen draaman mestarina ilman muuta hallitsevan muodon tai pitivät ilman sen kummempia tutkimuksia tätä vanhentuneiden muotojen ylittäjänä, Lorenz otti lähtökohdaksi itse musiikin, sen laajat rytmiset ja sävellajisuhteet (Grunsky-1, 436–437). Grunsky ihailee erityisesti sitä, kuinka Lorenzille onnistuu Wagnerin musiikkidraamojen kuvaus samalla tarkkuudella, joka on löydettävissä kasvioppikirjoista tai Haeckelin luonnon taidemuodoista (mts., 439).

Myöhemmin Lorenzin Wagner-käsityksiin ei olla suhtauduttu yhtä varauksettomasti, vaan esimerkiksi Wagner-spesialisti Carl Dahlhaus esittää, että Wagnerin musiikkidraamat eivät ole perusteltavissa yksinomaan runollis-dramaturgisesti tai arkkitehtonisesti (Dahlhaus-8, 41–41). Wagner-analyysissä abstrahoimiaan muotokäsitteitä ja -yksiköitä Lorenz soveltaa myös sitten muissa tutkimuksissaan Bachin inventioista, Mozartin oopperoista, Beethovenin sinfonioista ja Straussin sävelrunoista.

5.2.1. Muoto Wagnerilla: Lorenzin muotoajattelun perusteet sekä muotoyksiköt

Lorenzin mielestä siihenastisessa kirjallisuudessa oli käsitelty jo tyydyttävästi Wagnerin melodiaa ja harmoniaa (varsinkin Kurthia Lorenz kehuu ja pitää omaa työtään tämän tutkimusten täydentämisenä), mutta muodon tutkimus oli jäänyt johtoaiheiden löytämisen tasolla, vaikka pääongelma säveltaiteen kannalta onkin se, mitä näistä johtoaiheista tehdään (Lorenz-3a, 9). Muodon kysymys kuuluu Lorenzille rytmin alueelle. Kun kuvataiteissa vallitsee tilasymmetria, musiikissa ajallisten kesuuroiden huomaa-minen luo muodon havainnon (mts., 13). Lorenz hyväksyy myös Schlegelin näkemyksen arkkitehtuurista “jäätynäänä musiikkina”, ts. hän vertaa musiikin ajallisia vastaavuuksia rakennustaiteen tilasymmetriaan (mts., 121).

Heikon ja vahvan vaihtelu, joka on rytmiiikan olemus (eikö varsinaisesti metriikan?), yhdistyneenä monen tasoisiin aksentteihin luo muototutteen: näiden aksenttien täytyy olla lyhyellä aikavälillä (rytmis-metrisessä

laajuudessa) rationaalisissa suhteissa, mutta mitä pitemmästä aikavälistä on kysymys sitä irrationaalisempi suhde on mahdollinen, koska inhimillinen muisti on rajallinen; tällöin kuitenkin ajanpituudet eivät kykene luomaan selviä painopisteitä, ja jäsentymistä ohjaavatkin toisenlaiset musiikilliset tapahtumat — näin syntynyt ei-rationaalinen rytmikka muistuttaa ihmisen hengitystä, jonka tiheys ja pituus vaihtelevat kulloisenkin sisäisen kiihtymyksen mukaan (mts., 13). Vaikka muoto onkin suurta rytmikkaa ("grosse Rhythmik"), joka perustuu tiettyjen jaksojen ajalliseen kokemiseen ("zeitlichen Erfühlen gewisser Abschnitte"), jolloin pienen rytmikan (metriikan) muotoaluova voima jää taka-alalle, mikä saattaa vaikuttaa ristiriitaiselta, jaksojen rytminen jäsentyminen tapahtuu pikemminkin melodisen (motiivien samanlainen tai muunneltu toistuminen), harmonisen (toonikan ja siitä poikkeamisen vaihtelu), dynaamisen ja koloristisen elementin avulla kuin "metris-rytmisten periodien" summaamisella; tällöin analyysiä ei tarvitse ulottaa tahtien ja "tahtijalkojen" (= "Taktfuss", runouden runojalkaa vastaava musiikillis-metrinen mittayksikkö) alueelle (Lorenz-3b, 2–3, ks. myös Lorenz-3a, 13–14).

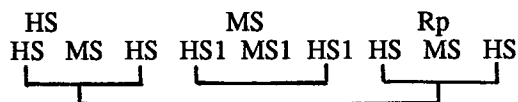
Lorenz pitää Wagnerin muodon perustekijänä "runollis-musiikillista periodia" ("dichterisch-musikalische Periode"), jonka hän uskoo johtaneensa suoraan Wagnerin kirjoituksista (kts. käsitteen myöhempi arviointi seuraavassa luvussa 5.2.3.). Periodia pitää koossa yhteinen sävellaji, ja sen harmoninen muotovaikutus perustuu toonikan palaamisen hetkellä periodin lepokohtaan havaitsemiseen (tästä lähtien käytetään periodinimitystä Lorenzin sille antamassa merkityksessä) (Lorenz-3a, 15). Wagner pitääkin sellaista musiikkitaideosta ilmaisultaan täydellisimpänä, jossa nämä sävellajeiltaan määrättyneet mitä erilaisimmat periodit esiintyvät toisistaan riippuvaisina ja kehittyvät yhdessä rikkaaksi kokonaisuudeksi (*Gesammelte Schriften*. II. Aufl. Bd. IV, 152). Lorenzin mukaan musiikillisen draaman muodon avain on näiden periodien löytämisessä, ei jakautumisessa kohtauksiin — vaikeutena on kuitenkin sävellajillisesti yhteenkuuluvan osan määrittely sekä moduloinnin ja periodin lopun löytäminen; tätä tosin helpottaa rytmikan yhtenäistävä vaikutus, tahtilajin ja tempon ykseys periodin sisällä (Lorenz-3b, 2–3). Wagnerillaan osien loput ovat harvoin rauhallisia toonikapäätöksiä (harhaloppuja Lorenz ei tunnusta, vaan päätöshetkellä alkaa jo uusi periodi: periodit ketjuuntuvat), mutta silti Lorenzin mielestä periodit ovat selvästi erotettavissa harmonisten ja melodisten kadenssien avulla (mts., 10).

Analyysi Lorenzilla alkaa oopperan jakamisella periodeihin, joiden pituus voi tosin vaihdella perinteellisen periodin pituudesta (8–16 tahtia) aina yli 800 tahtiin (osoitus periodi-käsityksen epämääräisyydestä käytännön analyysissä)! Mutta vaikka Lorenz onkin juuri edellä esittänyt, kuinka sävellyksen rytminen jäsenitys on mahdollista viiden (metrinen, melodinen, harmoninen, dynaaminen ja koloristinen jäsenitys) eri

elementin ja näiden yhdistelmien avulla, hän perustaa kuitenkin vastoin näitä moninaisia mahdollisuuksia periodin sisäiset ja useamman periodin väliset suhteet voittopuolisesti temaattisiin kriteereihin. Temaattisia yhteyksiä etsittäessä johtoihoiden runolliset funktiot täytyy Lorenzin mukaan unohtaa ja keskittyä niiden toimintaan teemoina tai teeman osina; vihdoin itse muodon kannalta eivät sinänsä teemat ole tärkeitä, vaan niiden muokkaaminen, laajentaminen suuremmiksi muodostelmiksi, yhdistäminen muiden teemojen kanssa ja ennen kaikkea niiden ryhmittely löydettyjen periodien sisällä (mts., 4). *Ringin* analyysin yhteydessä Lorenz havaitsi, että kaikki periodit noudattavat symmetristä rakennetta, joka perustuu yksittäisten osien toistoon tai vastaavuuteen periodin sisällä. Sekä pienmuodoissa (teemojen rakenne) että yli periodien pätevät Lorenzin mukaan samat muototyypit, ts. sama muotoperiaate voi esiintyä usealla eri tasolla yhtäaikaaisesti, jolloin kokonaismuoto on potensoitunut. Wagner-tutkielmansa ensimmäisessä osassa Lorenz esittää ensimmäisen version muototypologiastaan, joka sisältää yhdeksän perustyyppiä (ne voi suomentaa nimikkeiksi 'yksinkertainen ktisto', 'säkeistorakenne', 'yksinkertainen kaarimuoto', 'laajennettu kaarimuoto', 'täydellinen kaarimuoto', 'rondomuoto', 'kertosäemuoto', 'Bar-muoto', 'Bar-muoto kertauksen kera') (Lorenz-3a, 295):

Schlichte Wiederholung	m — m — m
Strophenbau	mm' — m m'
Schlichte Bogenform	m — n — m
Erweiterte Bogenform	m n — o — m n
Vollkommene Bogenform	m — n — o — n — m
Rondoform	m — n — m — o — m (— { n p } — m)
Refrainform	
Barform	m — m — n
Reprisebarform	m — m — n — m

Lyhyemmissä periodeissa nämä muodostavat "yksinkertaisia muotoja" ("einfache Formen"), ja laajat periodit voivat olla "yhdistettyjä muotoja" ("zusammengesetzte Formen"); "yhdistetyissä muodoissa" on kaksi alalajia: "potensoidut muodot" ("potenzierte Formen") sekä "sisäkkäinyhdistetyt muodot" ("ineinandergefügte Formen") (Lorenz-3a, 120–121; Lorenz-3b, 190–194). Esimerkiksi "potensoitu Bogen-muoto" sisältää kolme alayksikköä, jotka kaikki toteuttavat *Bogen*-muodon kokonaisuuden ollessa jättimäinen *Bogen* (Lorenz-3b, 193).



“Ineinandergefügte Formen” -tapauksissa muodon alaosat ovat eri tyyppiä kuin itse kokonaisuus: esimerkiksi suuren *Bogen*-muodon ala-yksiköitä voivat olla *Bogenform*, *Barform* ja *Strophenbau*. Lorenz myöntää vielä epäyhtenäisen muodon mahdollisuuden, jolloin peräkkäin seuraa erilaisia muotoja ilman ykseydellistä ylärakennetta (“aneinandergereihte Formen”); tällaisia Lorenz on löytänyt koko *Ringistä* vain muutaman koodamaisissa muodostelmissa (Lorenz-3b, 194).

Viimeisessä analyttisessä tutkimuksessaan Straussin *Don Juan* -runoelmasta Lorenz esittää nämä muodolliset perustyytit hahmokvaliteetteina, jotka mahdollistavat kaikkien sieluntilojen kuvauksen. Lorenz väittää jopa, että musiikin täytyy noudattaa kvaliteetteja, joiden määrä lopulta supistuu neljään: *Strophenform*, *Bogenform*, *Barform* ja *Gegenbar* (uusi muodoste, joka on ryhmitystä $m-n-n$) (Lorenz-2, 453–454). Jos eräät tutkijat ovat sijoittaneet Lorenzin dynaamisten muototeoreetikoiden joukkoon joidenkin ulkoisten piirteiden vuoksi, kuten *Bar*-muodon käyttämisen johdosta, jota Kurth ja Tobel pitivät dynaamiselle muotokäsitykselle sopivana yksikkönä, tämä näkemys kaatuu viimeistään *Gegenbar*-tyyppiin, jota voi pitää dynamiikan näkökulmasta absurdina ryhmityksenä. Jos *Bar*-muoto on muotoideana dynamiikan kannalta hedelmällinen tyyppi merkittävästi temaattisesta ryhmityksestä riippumatta yhtä tai useampaa nousua ja niiden materiaaliltaan toisenlaista, vapahduttavaa loppuhuipennusta, niin *Gegenbar*-ryhmityksen luominen merkitsi taka-askelta sen perustuessa yksinomaan temaattisen ryhmittelyn kriteereihin (Nielsen, 166–167).

Tosin Lorenzin symmetria-periaate ei perustu tarkkaan kertaukseen, vaan hänen mukaansa toisiaan vastaavat osat voivat vaihdella pituuden suhteen kovastikin; sitäpaitsi musiikin luonteeseen kuuluu varioiminen ja samuuden lieventäminen muistuttavuudeksi (“Ähnlichkeit statt Gleichheit”), joten kysymyksessä on vapaa symmetria (Lorenz-3a, 121). Epäilyttävämpi sen sijaan on ajatus motiivien korvattavuudesta toisilla motiiveilla (“Stellvertretung der Motive”) samaan tapaan kuin sijaissoinnut toimivat harmonian alueella; tällöin voidaan puhua “vapaan symmetrian” sijaan “vastakohtasymmetriasta” (Lorenz-3b, 5). Tätä periaatetta voidaan kritioida sikäli, että sen avulla mikä tahansa ryhmitys voidaan aina tarvittaessa määritellä halutuksi: esimerkiksi motiiviryhmitys $m-n-o$ voidaan yhtä perustellusti selittää *Bar*-muodoksi $m-m-n$ tai *Bogen*-muodoksi $m-n-m$. Ajatus motiivien korvattavuudesta toimiikin eräänlaisena muoto-opillisena porsaanreikänä ja mahdollistaa Lorenzille aina halutun muototyypin löytymisen, jolloin kokonaisuudesta saadaan tosiaan kauniita symmetrisiä rakenteita ilman että tarvitsee käyttää juuri lainkaan luokkaa “aneinandergereihte Formen”. Tietyistä dynaamiselle muototeorialle yhteisistä piirteis-tään, joita ovat musiikin aikaluonteen korostaminen ja *Bar*-muodon käyttö hyvin vapaiden ryhmitysten symbolina, huolimatta Lorenzin systeemi on

ylihistoriallinen muototypologia, joka mahdollistaa myös deduktiivisten ja spekulatiivisten järjestelmien muodostuksen: Grunskyn muoto-oppi on tästä hyvä osoitus (Nielsen, 168).

5.2.2. Wagner-analyysiä

Lorenzin Wagner-analyyseistä kuuluisimpia, selkeimpiä ja ehkä parhaimpia on *Tristan ja Isolde* -oopperan alkusoiton (tai johdannon, kuten Lorenz sitä kutsuu) analyysi. Alkusoitossa teemojen rajausta on melko selkeää, kadenssit ovat painokkaita, vaikkakin ratkaisuja karttavia; tekstin poissaolo tekee mahdolliseksi käsittää koko alkusoitto yhtenä kokonaisuutena, tosin ilman loppujaksoa (tahdit 95–112), jonka Lorenz vakuuttavasti osoittaa siirtymäksi ensimmäisen kohtauksen pääsävellajin dominantille (alkusoiton analyysi: Lorenz-3b, 12–30). Lorenz toteaa aluksi, että pelkän dynaamisen huipun toteaminen ei riitä analyysin tavoitteeksi, koska se merkitsisi vain yleisen dynaamisen mallin havaitsemista (mts., 12). Lorenzin mukaan tahdit 1–25 ovat alkusoiton *Hauptsatz* (≈päätaite), jossa esitellään ”kaipausteema” (”Sehnsuchtsthema”) pääteemana (t. 1–17) ja ”katseteema” (”Blickthema”) sivuteemana (t. 17–25). Koska muodon tärkein piirre on kertaus, on löydettävä *Hauptsatz*-osan myöhempi vastine. Tämä ei voi olla Lorenzin mukaan dynaamisen huipun jälkeinen ”kaipausteeman” piano-esiintymä (t. 85–), koska *Hauptsatz*-vaiheen kertaus ei voi olla vain yksittäisten tahtien toistoa, vaan kertaus edellyttää koko ensimmäisen päävaiheen (t.–25) motiivimateriaalin esiintymistä, mikä tapahtuukin itse alkusoiton huippukohdassa, joka on *Hauptsatz*-vaiheen forte-kertaus. Tämä on monessa mielessä mielenkiintoinen väite. Toisissa yhteyksissähän Lorenz nimenomaan painottaa, että symmetria voi olla hyvinkin vapaata ja kertaus voi olla varioitu, lyhennetty tai suorastaan vastakohtainen. *Hauptsatz*-vaiheen ”kaipaus”- ja ”katse”-aiheet palaavat kyllä Lorenzin koodaksi nimittämässä jaksossa (t. 85–101), joka muodostaisikin dynamiikan puolesta lepuuttavan vastineen *Hauptsatz*-vaiheelle, kuten Adler tilanteen tulkitsee.

Vaikka Lorenzin analyysin perusta onkin skemaattisessa symmetriavaatimuksessa ja temaattisen materiaalin toiston löytämisessä, hän kykenee luomaan jännittävän tulkinnan kertauksen ja huipennuksen yhteensulautumisesta alun motiivikan tiivistetyssä kertauksessa kohokohdassa. Koko teema-aineiston löytyminen huipennuksesta tekee kuuntelukokemuksesta kiihdyttävän, koska kuuliija ei osaa odottaa kertausta alkavaksi dominanttiurkupisteen aikana — se alkaa tahdissa 64 — , ja toisaalta hän huomaa vielä huipun jälkeen toisenlaisen symmetrisen kokemisen mahdolliseksi: avautuu tie ambivalentille hahmottamiselle (Lorenz tosin tekee normin omasta näkemyksestään). Alkusoiton ’välitaitteen’ (*Mittelsatz*) (t. 26–63)

Lorenz tulkitsee yksinkertaiseksi *Bogen*-muodoksi n–o–n ja saa siten koko alkusoiton muodoksi täydellisen *Bogen*-muodon m–n–o–n–m (mts., 23):

Esim. 16

		a-moll	
Schnsuchtsth. (m. Leidensm. verb.) Schl.: Vrhgn.[Hth.] a	18 t.	Kad.T	} HS25t.
Blickthema, Vorder- und Nachsatz [Seitenthema]	C–A 7 t.	" T+	
Zwei Motivpaare, Blickthema=Vordersatz	E–d 11 1/2 t.	" S	} MS38t.
Blickmotivvariante. Schl.: Verhängnismot.	F–cis 8t.	" + F	
Zwei Motivpaare, Blickth.=Vordersatz zweimal	E–AV 18 1/2 t.	" D	
Secnsuchtsth. (d. Todtrotz var.) Vrhgn. } ineinander	A–a 11 1/2t.	" T	} HS22t.
Blickthema, Vorder-u. Nachsatz verkett. } geschoben	C–(es 7 t.	"	
Trughalbschlüsse, grosser Halbschluss	Es)–a 4 t.	" TV	
Coda	a 10 t.	" T	10t.
Übergang nach c-moll	c 17 t.	" TV v.c	17t.

			112t.

Tällaiseen lopputulokseen on mahdollista päästä, jos jaottelu perustuu temaattisiin kriteereihin, mutta esimerkiksi siirtymistä (t. 25–26) 'sivuteemasta' 'välitaitteeseen' (*Mittelsatz*) ei edes välttämättä huomaa, koska 'välitaitte' jatkuu saman aiheen muunnetulla käsittelyllä: m- ja n-osan välisen rajan voisi yhtä hyvin vetää tahtiin 17. Samoin tahdistta 37 alkava jakso vaikuttaa vain tämän yhtenäisen, tahdistta 17 alkaneen kehityksen katkaisulta, joka jatkuu sitten uudestaan tahdistta 45 alkaen ja johtaa orgaanisesti tahdistta 64 alkavalle dominanttiurkupisteelle. Tällaisen tulokinnan mahdollisuus tekisi kokonaisuudesta muodon, jonka reunaosat olisivat dynaamisesti vaihtelevia toistensa vastineita ja välissä olisi kaksi tapahtumaa: sivuaiheen laaja, keskeytetty käsittely ja huipennuksena pää- ja sivuaiheen muunneltu yhteisesiintyminen. Joka tapauksessa Lorenzin tapa kuulla on kokemusta rikastava, ja hänen suuri ansionsa onkin sen osoittamisessa, että alkusoitto edustaa ainakin temaattisen ryhmittelyn mukaan korkeinta keskittymistä: "Ei jälkeäkään 'tolkuttomasta piehtaroinnista riittävissä ja intohimossa' ". ("Keine Spur von "masslosen Schwelgen in Dissonanzen und Leidenschaft." " (mts., 23).

Koko oopperan Lorenz jakaa 51:een periodiin, joista ensimmäisessä näytöksessä on 12, toisessa 23 ja kolmannessa näytöksessä 16 periodia. Ensimmäisen näytöksen kokonaisuudoksi tulee symmetrinen *Bogenmuoto* m–n–m–n–m (mts., 72) ja koko draaman muodoksi HS MS HS (mts., 180). Ensimmäisen näytöksen ensimmäinen periodi (analyysi: mts., 30–34) käsittää tahdit 1–214, ja Lorenz pitää sen sävellajina c-mollia (mts., 30); tämä jo osoittaa kuinka jakautuminen kohtauksiin ei ole Lorenzille musiikillisen muodon perusta, sillä näin ollen ensimmäinen

periodi päättyy 30 tahtia toisen kohtauksen jälkeen. Periodin kokonaismuodoksi tulee *vollkommener Bogen* ("täydellinen kaarimuoto") m–n–o–Ms–o–n–m (mts., 31):

- | | |
|---|----------------------|
| 1. Lied d. jg. Seemanns, dazu bildmäss. Wirkung b. Öffn.e. Vorhangs. c, Es, B | |
| 2. Herausgestossene Worte Isoldes | c |
| 3. Gesang Brangänes in Es-dur | Es |
| 4. Isoldes Wutekstase | c |
| 5. Gesang Brangänes in Es-dur | Es |
| 6. Herausgestossene Worte Isoldes | es |
| 7. Lied d. jg. Seemanns, dazu bildmäss. Wirkung b. Öffn.e. Vorhangs | Es, g ^v . |
| 8. Coda | g, c ^v . |

Periodin tonaalinen rajausta ei kuitenkaan ole itsestään selvä, koska Lorenzin itsensä määrittelemä periodin päätös tapahtuisi c-mollin dominantille, joka johtaa välittömästi E-duurin dominanttiseptimisoinnulle; yhtä selvää päätöksiä voisivat olla esimerkiksi Ms-osan *Bar-muodon* alku tai vieläkin paremmin Isolden "Wutekstase"-jakson loppu sanoilla "den lass ich euch...", josta löytyy jopa c-mollin kvarttisekstisointu ja dominanttiseptimisointu — seuranaan tosin harhalopuke. Periodin jaon seitsemään osaan (laajuudet 23, 9, 27, 59, 58, 12 ja 30 tahtia) Lorenz suorittaa vastoin pyrkimyksiään ulkokohtaisilla kriteereillä eli eri laulajien osuuksiin jakaantumisen mukaisesti: merimies–Isolde–Brangäne–Isolde–Brangäne–Isolde–merimies. Temaattinen ryhmittely toimii kuitenkin vain osittain: merimiehen osissa temaattista yhteyttä on eniten, Brangänen esiintymisten kesken niukalti karakterien ollessa aivan erilaiset ja Isolden osuuksien väliltä selvät temaattiset yhteydet puuttuvat, vaikkakin karakteriyhtäläisyyksiä löytyy; merkittävimmät temaattiset yhteydet periodissa ovat Brangänen ensimmäisen esiintymisen ja Isolden "Wutekstase"-kohtauksen välillä! Toisin sanoen periodin rajaaminen tonaalisin keinoin ja toisaalta sen sisäinen muotorakenne temaattisine yhteyksineen toimii kyseenalaisesti: musiikillisen jäsentymisen sijaan, jota juuri Lorenz yritti systemaattisesti läpiviedä osoittaakseen Wagnerin muodollisen mestaruuden, muotohahmottamisen perustana toimii musiikin ulkoinen jakautuminen eri laulajien osuuksiin.

5.2.3. "Dichterisch-musikalische Periode"

Lorenzin analyysituloksien perusteella voi päätellä, että hänen periodikäsitteensä, jonka hän uskoi johtaneensa Wagnerin kirjoituksista, on käytännössä epämääräinen — jopa virheellinenkin eräiden tutkijoiden mukaan. Carl Dahlhaus väittää, että Lorenzin suorittama Wagnerin musiikkidraaman muodonkuvaus perustuu virheelliseen näkemykseen muodosta

Wagnerilla ja myös virheellisiin muotokategorioihin (Dahlhaus-17, 179). Lorenzilla periodit ovat keskimäärin yli 100 tahtia pitkiä, pisimmillään yli 800 tahdin mittaisia (mts., 179). Dahlhausin mukaan ensinnäkin Wagnerin oma periodikäsitys on lähempänä Marxin laajennettua periodia, jonka pituus on noin 8–30 tahtia; Dahlhausin mielestä esim. *Rheingoldin* toisessa näytöksessä arioso “lichtsohn du”, jossa moduloidaan 30 tahdin aikana f-mollista es-molliin, Des-duurin ja Es-duurin kautta takaisin f-molliin, voisi olla Wagnerin tarkoittaman muotoyksikön, “dichterisch-musikalische Periode”, malli (mts., 180). Toisaalta Dahlhaus osoittaa Lorenzin harmoniset kriteerit periodille kyseenalaisiksi: siitä että periodi “sich nach einer Haupttonart bestimme” ei seuraa kääntäen, että kulku joka täyttäisi tämän ehdon, olisi välttämättä periodi; myöskään siitä, että periodi määräytyy pääsävellajin mukaan, ei välttämättä seuraa että periodin tulisi olla tonaalisesti suljettu (mts., 182). Melodisten osien jonkin kirjainkaavan mukainen dispositio on myös Dahlhausin mukaan Wagnerin säveldraamassa pikemminkin poikkeus kuin sääntö: Wagner pyrki tietoisesti eroon rakenteen nelikulmaisuudesta, vaikkakin häneltä löytyy kaikkea tiukan 8-tahtisen periodin ja vapaan proosan väliltä (mts., 183). Dahlhausin mielestä Lorenz on arkkitehtuurikäsitysineen vastakkainen ilmiö luonnonkuvaaja Wagnerille, jolle musiikki on “loputonta virtailua” ja “suurta metsämelodiaa” (mts., 187).

Dahlhausin virittämässä keskustelussa (mts., 187–194) esiintyy erilaisia, mielenkiintoisella tavalla vastakkaisia käsityksiä ylipäättänsä musiikillisesta muodosta ja erityisesti Lorenzin muotokäsityksen relevanssista suhteessa muotoon Wagnerilla. Engel esittää, että vaikka Lorenz käyttäisikin periodia eri merkityksessä kuin Wagner, se ei välttämättä puhu Lorenzia vastaan: Wagner ei käyttänyt käsitteitä systemaattisesti eikä häneltä löydy seikkaperäisiä analyyskejä; Engel pitää Lorenzin ansiona *Barja Bogen*-muotojen löytämistä Wagnerin musiikista (mts., 188). Dahlhausin mielestä Lorenzin analyysit edellyttävät kokonaisuudessaan muotokäsitettä, joka perustuu yksittäisistä osista yhteenliimattaviin *Bogen*-muotoihin, symmetriaan ja kertaukseen — tällainen muotokäsitys on kuitenkin vastakkainen Wagnerin omalle muotoajattelulle (mts., 189). Dahlhausin mukaan on eri asia, ovatko symmetriat olemassa paperilla vaiko kuuntelutapahtumassa: ensinnäkin esimerkiksi symmetria ABBA löytyy varmasti nuoteista, mutta se, onko symmetria sinänsä tässä muodostelmassa oleellista, täytyy tulkita. Olennaista saattaa olla esimerkiksi vastakohta AB ja uudestaan BA, jolloin A:n toistuminen voi olla täysin toissijainen ilmiö; toiseksi Lorenzin symmetriat eivät toimi aina millään tasolla²⁷, ja Dahlhaus osoittaaakin, kuinka esim. *Rheingoldin* kahdeksannessa periodissa *Bogen*-muoto HS-MS-HS ei toteudu ajatuksellisella, dramaattisella tai edes musiikillisella tasolla (mts., 190).

Wioran mielestä pääkysymys ei kuitenkaan ole se, onko Lorenz

harhautunut pikkuasioissa, koska joka tapauksessa hän toi Wagnerin muoto-ongelman vakavasti esille — merkittävämpää on, vastaavanko Lorenzin analyysit Wagnerin taidekäsitystä: Lorenzin kategorioilla voidaan analysoida mitä tahansa musiikkia, ja ne eivät tavoita mitään spesifistä Wagnerin muotoilusta (mts., 191). Artikkelissaan "Rhythmus im Grossen" Dahlhaus esittää, että tällaisen analyysin kohteena Mozart olisi kiitollinen, sillä tämän musiikissa eri muodonosien vastaavuus- ja tasapainosuhteet noudattavat ryhmitteluperiaatetta hyvin pitkälle (Dahlhaus-11, 441). Mutta varsinkin Wagnerin suhteen moinen analyttinen ajattelu on vaarallista, koska hänellä muodonta ei perustu erottamiseen ja yhdistämiseen analogisilla tunnusmerkeillä: Wagner saattaa vaihdella jopa periodista toiseen runollisia ja musiikillisia muodontatapoja — sen määrittäminen, kumpi tekijä on primaari tai sekundaari, riippuu kulloisestakin konkreettisesti tilanteesta (Dahlhaus-10, 480, 485). Väittely Wagnerin muodonnasta ja periodi-käsityksestä jatkuu edelleenkin, ja tuskin asian ratkaisua on näköpiirissä, mikäli se on tarpeenkaan.²⁸

5.2.4. Lorenzin Bach-, Beethoven- ja Strauss-analyysejä

Koska Lorenz pitää neljää muototyyppiään (Lorenz-2, 453) ikuisina hahmolakeina, hän analysoi samoilla periaatteilla eri aikakausien musiikkia. Niinpä hän esittää Bachin ensimmäisen kaksiäänisen C-duuri-invention potentsoituna *Bar*-muotona, jossa sama muotoperiaate ulottuu kahden nuotin ryhmästä kokonaismuotoon (Lorenz-6, 180–183). Vaikka kokonaismuodon kuvauksena tämä onkin valaisevaa, (Lorenz mts., 182)

Esim. 17

Hauptmotiv mit Imitation in C ⁵) [barförmig: 1/4 + 1/4 + 1/2] . . . I. St. 1 ⁹)	} I
Hauptmotiv mit Imitation in dessen Dominante (ebenso) . . . II. St. 1	
Verarbeitung { Hm. ¹) in Umk. + Motivanfang in Achteln St. 1/2	} Abg. 4
" " " + "Verlängerung" . . . St. 1/2	
Reprise des Hm. und Kadenzierung in G 2	
} Groß-Stollen (6)	
Hauptmotiv mit Imitation in G [barförmig: 1/4 + 1/4 + 1/2] . . . I. St. 1	} II
Hauptmotiv mit Imitation in dessen Dominante (ebenso) . . . II. St. 1	
Einschub: Hauptmotiv in Umkehrung 2	} Abg. 6
Verarbeitung { Hm. in Umk. + Motivanfang in Achteln St. 1/2	
" " " + "Verlängerung" . . . St. 1/2	
Reprise des Hm. und Kadenzierung in a 2	} Groß-Stollen (8)
Imitationen des Hm. { in Umkehrung 1	} in d (2 Strophen) . . . I. St. 2
dann recte 1	
Imitationen des Hm. { in Umkehrung 1	} in C (2 Strophen) . . . II. St. 2
dann recte 1	
Verarbeitung von Hm. und Motivanfang in Umkehrung . . .	} Abg. 4
Reprise des Hm. und Kadenzierung in C	
} Groß-Abgesang (8)	

niin ensimmäisen pääosan (tahdit 1–6) kuvauksessa Lorenz joutuu luopumaan selkeästä kysymys–vastaus-tilanteesta (saadakseen *Bar*-muodon hänen täytyy unohtaa dominanttivastauksen bassoimitaatio) sekä Fischerin *Fortspinnung*-mallista (teema–*Fortspinnung*–kadenssaalinen epilogi), joka toimii sinällään hyvin. Soveltaessaan teema-analyyssissä *Bar*-muotoa yhtä hyvin Bachin inventioon kuin Mozartin g-molli-sinfonian, nro 40, pääteeman kuvaukseen Lorenz eliminoi myös tyyllillisesti erilaisen teemamuodon mahdollisuuden: Mozartin teema on tosin *Fortspinnung*-tyypin jälkeläinen, mutta sen ominaispiirre on paljon selkeämmin *Satz*-tyyppinen (Schönbergin ja Ratzin antamassa merkityksessä), sillä teema rakentuu avausaiheelle, sen toistolle sekä huipentavalle, pilkkovalle tihentymiselle (Lorenz-6, 185)(Esim. 18):

The image displays four staves of musical notation in G minor, illustrating the structure of a theme. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Brackets and labels below the staves indicate structural divisions: 'St.' (Stollen), 'I. Str.' (First Str.), 'Abg.' (Abgesang), and 'II. Str.' (Second Str.). The first two staves are grouped under the label 'I. Stollen', the second two under 'II. Stollen'. The third staff is labeled 'Abgesang' and the fourth 'Abg.'.

Lorenzin systeemin mielivaltaisuus tulee esiin hänen analyysissään Beethovenin *Eroica*-sinfonian kehittälyjaksosta. Aivan oikein hän valittaa, että kehittälyjaksoa on yleensä pidetty vain säännöttömänä teeman pirstaleiden kuljeskeluna (Lorenz-8, 163); tosin Lorenz unohtaa Marxin aika pitkälle menevät kehittälyjakson luokittelut. Lorenz lainaa Leichtentrittin selkeää kehittälyjakson jakamista yhdeksään osaan (mts., 165),

I. taite tahti	1-15		=156-170
II. " "	15-27		=170-182
III. " "	27-68	(L. tark. t. 69)	=182-224
IV. " "	68-83	(" " " 69-85)	=224-240
V. " "	83-131	(" " " 85-133)	=240-288
VI. " "	131-147	(" " " 133-149)	=288-304
VII. " "	147-169	(" " " 149-171)	=304-326
VIII. " "	169-183	(" " " 171-187)	=326-342
IX. " "	183-244	(" " " 187-247)	=342-402

jonka jälkeen hän ryhmittelee ne omien hahmokvaliteettiensa avulla ja saa neljä pääjaksoa yhdistäessään osat II+III, IV+V, VI+VII+VIII ja IX (mts., 176):

II+III	= minun	I. taitteeni
IV+V	= "	II. "
VI+VII+VIII	= "	III. "
XI.	= "	IV. "

Näiden neljän jakson perusteella Lorenz pitää Eroican kehittelyä *Reprisebar*-muotona (aaba): koko kehittely on kaunis sonaatti sonaatin sisässä (mts., 176-177). Jos kuitenkin ryhmitellään nämä 8 osaa (osat II-IX, sillä osa I jää pois johdantona) ja käytetään kirjainsymboleja Lorenzin tapaan, kokonaisuudeksi saadaan m-n-m-n-o-n-o-n. Toisin sanoen n-osa, joka on koko sinfonian osan pääteema, toistuu aina dynamiikaltaan voimakkaana sitä edeltävien laullisten aiheiden jälkeen: kaksi kertaa pääteemaa edeltää eksposition kaunis transitio-teema (eksposition tahdista 147-), ja kaksi kertaa näennäisesti uusi, kummastusta herättänyt e-molli-aihe (toisella kertaa es-mollissa). Dynamiikan ja osien karakteriikan kannalta kokonaisuus on siten selvästi rondomais-ketjumainen pääaiheen toistuessa joka toisena osana; lisäksi koko kehittelyn ainoa voimakas kadenssi esiintyy juuri ennen uutta e-molli-esiintymää. Kokonaisuutena kehittely jakautuu kauniisti kahtia: m-n-m-n kad. (e: N6+9-V9+7-i) o-n-o-n.

Lorenzin kaksi Strauss-analyysia ovat monessa suhteessa temaattisen analyysin mahdollisuuksia valaisevia. Toisaalta hän onnistuu määrittelemään esimerkiksi *Till Eulenspiegel* -runoelman melkoisen rapsodisen juonenkulun rondomuodon ja sonattimuodon yhdistelmäksi. Lorenzin ajatus motiivien suhteellisesta vastaavuudesta ja korvattavuudesta on sikäli mielekäs, että sen avulla kaukaisetkin variantit ja pituudeltaan vaihtelevat osat voidaan tunnistaa muodollisiksi vastinosiksi (Lorenz-7, 659). Saadakseen aikaan kauniita symmetrisiä kaavioita Lorenz ajautuu kuitenkin sellaisiin tyypillisiin ja epäilyttäviin ratkaisuihin, kuin että hän

Esim. 19

Einleitung 5 t.

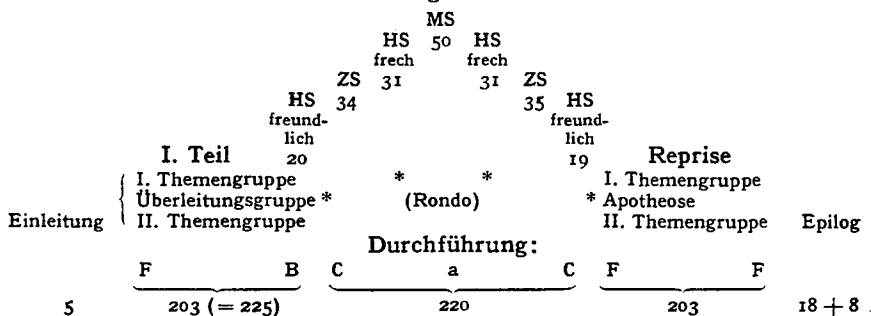
		Hauptsatz:				Reprise:					
I. Themengruppe	} 105	Tillmot. I. St. in F	8	} 71	I. Themengruppe	Tillmot. I. St. in F	7				
		II. St. in F	7			II. St. in D	7				
		Abg. (Zrstück. und Höhp.: 5 + 5 + 15)	25			Koboldm. Devise p	6				
		Koboldm. Devise p	5			Tillmot. Zerstückelg.	16				
		I. Bar (4 + 4 + 4)	12			4 Str. z. 4 t.	10				
		II. Bar (2 + 2 + 4)	8			Koboldm. II. Bar (2 + 2 + 6)	10				
		III. Bar (2 + 2 + 6) ff	10			III. Bar (2 + 2 + 6) ff	10				
		Pianoteil mit Kadenz (ebenfalls 3 Bare)	30			Tilltriumph, kadenzierend	15				
		Überleitung	} 68			Scheinbarer ZS:		} 67	Ekstase der Heiterkeit	Kobold im Spottrhythmus p	16
2 t. Vorbrtg. Bar (4 + 4 + 8)	24			Verarbtg. des Tilltriumph in B-dur, barf.	16						
Koboldmotiv ff	4			Kobold ff (Bar)	12						
I. Stollen	8			Verarbtg. des Tilltriumphes in F-dur	10						
II. Stollen	8		10	Kobold im Spottrhythmus ff	13						
Abg. mit Überleitg.	28										
II. Themengr.	} 65	Pastorenth.: (Doppeltakte)		} 65	II. Themengr.	Pastorenth.:					
		I. Str. i. B., Schl. in F	8			I. Thema in D-dur	10				
		II. Str. Schl. in B (mit Kobold gem.)	8 (= 52)			»Gericht« in f-moll (m. Kob. gem.) 8 + 9 + 10	27				
		Mot. d. heiml. Grauens (g)	8			Mot. d. heiml. Grauens (f)	27				
Fermate u. absink. Lauf	14	Ferm., Absink. u. Aushall	28								

Durchführungsteil:

	HS: Koboldmot. als Kavaliermot. (Des) freundlich	20
	ZS: Liebesepisode, 2 Strophen (g, G)	34
Mittlp.	HS: Koboldmot., breit und wuchtig — a-moll-Kad.	31
	ZS: Philistermot. Fugato (a) Bar: 14 + 11 + 25 = 50	
	HS: Koboldmot., unverschämtes Lachen, (4 + 4 + 23)	31
	ZS: Gassenhauer und »schattenhaft«, 2 Bare*)	35
	HS: Koboldmot., gemächlich, 2 Strophen, freundlich	19

Epilog 18 t. u. Coda 8 t.

Eine schematische Zusammenstellung wird das Ganze noch mehr klären:



*) Der erste Bar (2 + 2 + 4) versucht eine Wiederholung, die aber nach 4 Takten sich verläuft. Der zweite Bar mißt 4 + 4 + 15 Takte.

joutuu usein merkitsemään jonkin painokkaalta tuntuvan jakson “välitaitteeksi” (*Zwischensatz*). Ja päinvastoin, kuten *Till Eulenspiegeln* kehittelyn alussa, jossa eräs päämotiiveista, “Kobold”-motiivi (“menninkäis”-motiivi) esiintyessään vaatimattomana johdantona (t.208–228) merkittävän “rakkauskohtauksen” (“Liebesepisode”) edellä (t.228–262) saa asemakseen *Hauptsatz*- ja “rakkauskohtaus” *Zwischensatz*-määrittelyn (mts., 668). Samantyyppinen ristiriitaisuus syntyy kertauksessa, jossa Lorenz keskeyttää yhtenäisen, mahtavan nousun (t. 566–) omaksi, toiseksi teemaryhmäkseen vain sillä perusteella, että musiikillisesti jatkuvaan tuttijaksoon sukeltaa yhtäkkiä eksposition II:n teemaryhmän pääaihe “Pastorenthema” (“pappis”-aihe) (mts., 668).

Vaikka Lorenz itse väittää perustavansa kokonaisanalyysin tonaalisiin suhteisiin, temaattisen lähestymistavan päällimmäisyys käy ilmi myös *Don Juan* -analyysistä (Lorenz-2, 452–466). Lorenz jakaa sävellyksen 11:een osaan, mutta niistä voidaan pudottaa perustellusti pois ainakin kaksi. Pääteemaryhmää (t. 1–40) seuraavaa transitiota ei voi jakaa verrattaessa sen pituutta koko sävellyksen mittasuhteisiin kahteen eri osaan — osat II (t. 40–52) ja III (t. 52–70) — joten osa III voidaan hylätä; muutoin samoilla perusteilla koko teos voitaisiin jakaa vaikkapa XXX:een osaan. Lisäksi osa X (t. 427–457) ei voi olla oma kokonaisuutensa, koska kysymyksessä on tutun materiaalin esittämisestä dominanttiurkupisteellä. Itse osien rajaaminen on täynnä virheitä, sillä Lorenz ei loppujen lopuksi ymmärrä harmonian muotoa luovaa funktiota. Esimerkiksi osa V alkaa hänen mielestään tahdista 163, vaikka tonaalinen ja temaattinen painopiste on tahdissa 169. *Abgesang*-vaihe alkaisi temaattisin kriteerein tahdista 315, vaikka edeltävän “Liebeszene”-jakson sävellaji G-duuri jatkuu vielä pitkään. (Esim. 20, seur.s.) (mts., 466). Samoin *Reprisesbar*-yksikön (m–m–n–m) viimeisen pääteemaryhmän kertauksen Lorenz aloittaa jo tahdista 458, vaikka pääsävellajin dominanttiurkupiste jatkuu vielä ja pääteeman paluuta ennakoivat 16-osasyöksähtelyt ylöspäin kestävät tahtiin 473. Tällaiset virheet eivät toki välttämättä kaada koko systeemiä, mutta kun Lorenz yrittää pakottaa eri aikakausia edustavat sävellykset samojen muotokaavojen alle, yksityisten säveltäjien omaperäiselle muotoilulle ei tehdä oikeutta. Lorenzin ansio on siinä, että hän suhtautui vakavasti romanttiseen muotoon ja sai positiivisiakin tuloksia aikaan, mutta hänenkin systeemiajattelunsa johti ylihistorialliseen skematiikkaan ja viimein koko historian lävistäviin kehitysmalleihin: sonaattimuodon 300-vuotinen on tapahtunut Lorenzin mukaan *Strophen*-muodosta (Scarlatti) *Bar*-muodon (Haydn) ja *Reprisesbar*-muodon (Mozart, Beethoven) kautta *Bogen*-muotoon (myöhäinen Beethoven, Bruckner) (Lorenz-6, 186). Tämän näkemyksen kruunaa hänen kirjansa *Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (“Musiikin historia sukupolvien rytminä”; 1928).

Esim. 20

1. Stollen (162)		2. Stollen (152)	
C—D—e—E			
Don Juan E	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Ankündigung (Ansturm)} \quad 8 \\ \text{Hth. (Bar: 8+6+18)} \quad 32 \end{array} \right\}$	Don Juan	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Neuer Ansturm.} \quad 6 \\ \text{Hth. (Bar: 8+8+12)} \quad 28 \end{array} \right\}$
Vorbereitung auf die	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Erotik} \quad 12 \\ 2. \text{ Überdruß} \quad 10 \\ 3. \text{ Angriff} \quad 8 \end{array} \right\}$	Vorbereitung auf die	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ St. Werbung u. Angst } 11 \\ 2. \text{ St. Werbung u. Angst } 11 \\ \text{Abg. Kraftmotiv} \quad 13 \end{array} \right\}$
1. Liebesszene H	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Einleitung} \quad 19 \\ \text{Duett.} \quad \text{St. } 11 \\ \text{Duett.} \quad \text{St. } 14 \\ \text{Leidenschaftmel. } 12 \\ \text{Leidenschaftmel. } 12 \text{ Abg. } 48 \\ \text{Enttäuschung} \quad 24 \end{array} \right\}$	2. Liebesszene G	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Einleitung} \quad 4 \\ \text{Idyllmelodie.} \quad \text{St. } 16 \\ \text{Idyllmelodie.} \quad \text{St. } 16 \\ \text{Duett (Kl. Ob.)} \\ \text{Koda} \\ \text{Losreißen} \end{array} \right\}$

Abgesang
(292)

C Heldenmotiv	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Heldenmotiv, groß} \quad \text{St. } 12 \\ \text{(Idyllmelodie, eingeschoben } 4) \\ \text{Heldenmotiv, verkürzt} \quad \text{St. } 6 \\ \text{Angriff, Überdruß} \quad \text{St. } 3 \\ \text{Angriff, Überdruß} \quad \text{St. } 3 \\ \text{Angriff und Heldenmotiv} \quad \text{Abg. } 8 \end{array} \right\}$	36
D Orgie	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Maskenspiel in } D \text{ (Bar: } 4+6+4) \text{} \quad \text{St. } 14 \\ \text{Maskenspiel in } G \text{ (Bar: } 4+6+6) \text{} \quad \text{St. } 16 \\ \text{Sturmtriolen} \quad 5 \\ \text{Kraftmotiv mit Heldenmotiv (} 4+4+15) \text{ I. Str.} \\ \text{Kraftmotiv, Maskenspiel, Sturmtriolen (} 4+4+10) \text{ II. Str.} \\ \text{und Zusammenbruch} \end{array} \right\}$	76
e Überdruß	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Überdrußmotiv, gefolgt von drei Liebesmotiven: drei Stollen } 7+7+7 \\ \text{I. Liebesweise (verglimmend)} \quad \text{und Abgesang } 10 \end{array} \right\}$	31
E Don Juan	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Anschwung zur Reprise. Steigerung zum } D^7 \text{} \quad 16 \\ \text{Reprise des Hauptthemas: } 2+\text{Bar (} 5+5+4) \text{} \quad 16 \\ \text{Apotheose } \left\{ \begin{array}{l} \text{des Kraftmotivs (} 4+4+12) \text{} \quad 20 \\ \text{des Heldenmotivs (} 11+4+33) \text{} \quad 48 \end{array} \right\} \\ \text{Reprise des Hauptthemenschlusses} \quad 10 \\ \text{Anhang, Hybris. Steigerung zum } D^7 \text{} \quad 17 \end{array} \right\}$	127
Koda, Tod	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Generalpause} \quad 1 \\ \text{Bar: } 6+4+11. \text{ Breiter Plagalschluß} \quad 21 \end{array} \right\}$	

5.2.5. Tapaus Grunsky

Hans Alfred Grunsky pitää Lorenzin tutkimuksia suurena tieteellisenä edistyskentänä muoto-opin alalla, koska tämä vakiinnutti yleisen muoto-opin perusteet, jotka ovat Grunskyn mukaan historiallisista tekijöistä riippumattomia (Grunsky-1, 94). Hän vertaakin keskenään vanhan muoto-opin "epämääräisyyksiä" ja Lorenzin täsmällistä käsitteistöä ja pitää tätä suhdetta analogisena luonnontieteessä vallitsevalle vanhan kemian, joka perustui haluttujen aineiden määrittelyyn maan, veden ja ilman avulla, ja uuden, atomiteoriaan perustuvan kemian väliselle suhteelle (mts., 94). Grunskyn mukaan Lorenz porautuu musiikillisen muodon perustekijöihin, jotka toistuvat kaikkialla ("Lorenz geht nun demgegenüber zu den Grundbestandteilen der musikalischen Form zurück, die sich überall wiederholen") (mts., 94).

Lorenzin absoluuttiseen typologiaan nojautuen Grunsky haluaa viedä tämän systeemiä eteenpäin ja tutkia, onko mahdollista löytää perusmuotoja yhdistelemällä, deduktiivista tietä lisää uusia muotorakenteita, kuten Lorenz teki keksimällä *Reprisenbar*-muodon (m-m-n-m) *Bar*-muodon (m-m-n) ja *Bogen*-muodon (m-n-m) yhdistelmänä: kahdesta kolmiosaisesta perusmuodosta syntyi uusi, neliosainen ykseys; tällaisia uusia muodostelmia Grunsky kutsuu "sekamuodoiksi" ("Mischform") (mts., 85). Grunsky kykeneekin johtamaan neljä uutta yhdistelmää *Reprisenbar*-muodon lisäksi: *Bogenreihe* (m-n-m-n), *Echobogen* (m-n-m-m), *Echobar* (m-m-n-n) ja *Doppelbar* (m-n-n-m tai m-n-n-o) (mts., 86-87). *Doppelbar*-muodosta Grunsky ottaa esimerkiksi Beethovenin *Pateet-tisen* sonaatin rondo-teeman: *Aufgesang* käsittää 4 tahtia, 1. *Stollen* 4 tahtia, 2. *Stollen* 3 tahtia ja *Abgesang* 6 tahtia (mts., 89). Analyysi on hyvä esimerkki temaattisen muototeorian degeneraatiosta: mitä tällainen ryhmittely kykenee paljastamaan teeman olemuksesta ja valtavasta dynamiikasta, joka perustuu 8-tahtisen periodirakenteen päätöksen viivästymiseen, kun muodollisella päättymishetkellä basson murtosointu jatkaa odottamatta liikettä *Nachsatz*-osan kertaukseen ja kun tämän jälkeen seuraa yllättävä viimeinen nousu, joka harkitusti täydentää melodisen liikkeen ylöspäisen pyrkimyksen saavuttamalla sen lakipisteen c3 (vrt. Ratner-2, 130)? Tai mitä merkitystä kuuntelutapahtumalle on siitä tiedosta, että koko *Nibelungin* tetralogia on valtaisa *Doppelbar* (Grunsky-1, 90)? Samalla tavalla Grunsky rakentaa vielä viisiosaisia sekamuotoja, ja mikään ei voisi estää johtamasta vieläkin hienompia ja pitemmälle vietyjä järjestelmiä, jolloin saavutettaisiin luonnontieteellisen ihanteen mukainen yksityiskohtainen systeemi, josta mikä tahansa sävellys ja sen minkä tahansa tasoisten osien rakenne ja suhteet löytäisivät erehtymättä aina paikkansa. Samalla oltaisiin jo aika lähellä Krohnin aukotonta järjestelmää — murheellista on vain, ettei musiikkia ole sävelletty tällä tavoin.

5.3. Antiikin metriikkaan pohjautuvat muototeoriat

Kun Riemann piti tärkeänä musiikillisen metriikan erottamista runometriikasta (Riemann-13, VII), Wiehmayer ja hänen lisäksi yhtäaikaaisesti Krohn palasivat takaisin antiikin metriikkaan sekä runouden ja musiikin metriikan yhdistämiseen. Kun Riemann yritti kumota Rudolph Westphalin Aristoksenokseen pitäytyvää ajattelua, eräät tutkijat ovat pitäneet Wiehmayerin tukeutumista juuri Aristoksenokseen takaperoisena kehityksenä (Denecke, 80). Wiehmayer puolestaan moitti Riemannia siitä, että tämä hylkäsi vanhan aksenttiteorian ja muodosti periodisuudesta ja kohotahtisuudesta tiukkoja skeemoja; tällöin Wiehmayerin mielestä Riemann unohtaa metrisen aksentoinnin lisäksi olemassaolevan deklamatorisen aksentoinnin (Wiehmayer-2, VIII–XI). Wiehmayerin mukaan vanhalle aksenttiteorialle voidaan kuitenkin rakentaa metrinen teoria, sillä on silloin mieli ja oikeutus, jos porrastettujen aksenttien käyttö rajoittuu metrisiksi yksiköiksi tunnistettavaan yksittäisiin tahdinosiin poeettisia runojalkoja vastaavasti ("wenn sich die Anwendung ihrer verschieden abgestuften Akzente ausschliesslich auf die als metrische Einheiten erkannten [den poetischen Versfüssen entsprechenden] einzelnen Takteile beschränkt . . . wird.") (mts., XI).

5.3.1. Theodor Wiehmayer

5.3.1.1. Metriikka Wiehmayerilla

Johdantoluvussa "Die gemeinsamen Grundlagen der poetischen und musikalischen Rhythmik und Metrik" (Runouden ja musiikin rytmikkaan ja metriikan yhteiset perusteet) Theodor Wiehmayer esittää runosäkeiden ja musiikillisen fraasin välillä vallitsevan täydellisen vastaavuuden (mts., 13). Matthesoniin tukeutuen hän samaistaa runouden "runojalan" ("Versfuss") ja musiikillisen runojalan, jota hän nimittää termillä *Klangfuss* (vrt. Krohnin "iskuala") (mts., 28). Tämän avulla hän määrittelee tahtikäsitteen: "normaali tahti" ("Normaltakt") sisältää kaksi *Klangfuss*-yksikköä, "suuressa tahdissa" ("grosser Takt") on neljä ja "pienessä tahdissa" ("kleiner Takt") yksi *Klangfuss*-yksikköä (mts., 52). Kun *Klangfuss* on metriikan perusyksikkö, fraasi on musiikin muoto-opin perusyksikkö ja metrisesti tärkein pituusyksikkö, joka koetaan välittömästi kuuntelussa (mts., 83). Tämä perustuu Wiehmayerin mielestä siihen tieteellisesti tutkittuun tosiasiaan, että ihmisen tarkkaavaisuuskyky on pulssin ollessa keskimääräinen (75–80 krt./min.) kolme sekuntia, josta saadaan fraasin perusmuodoksi juuri 2 tahtia (mts., 86). Fraasin (vrt. säe) pituus voi tosin vaihdella 2–8 *Klangfuss*in välillä ja käsittää jopa 12

Klangfuss-yksikköä (mts., 91), mutta yli 8 *Klangfuss*in pituiset fraasit jakaantuvat helposti osiin (mts., 95–96).

Kun Riemannilla musiikillisesti merkityksellisin, musiikillisilta ominaisuuksiltaan tarkasti määritelty pienyksikkö oli motiivi, Wiehmayerilla sen muodostaa abstrakti, runoudesta johdettu *Klangfuss*, jonka musiikillisesta täyttämisestä syntyvät sitten eri motiivilajit: ne jakautuvat yksiköihin, joita ovat “kleiner Fussmotiv” (2–3 tällaista muodostavat yhden *Klangfuss*in), “grosser Fussmotiv” (muodostaa yksinään 2–3 *Klangfuss*ia) ja nämä yhdistyvät *Taktmotiv*-yksiköiksi (Wiehmayer-2, 162–164; kts. myös Wiehmayer-1, 21–22). Kun Wiehmayerin mielestä siihen astisissa oppikirjoissa motiivin, fraasin, *Halbsatz*in, *Satz*in ja periodin käsitteet olivat olleet täysin sekaisin, metriikkaan ja *Klangfuss*-yksikköön perustuen oli mahdollista luoda täsmälliset käsitteet: neljä metristä pääyksikköä ovat hänen mukaansa *Taktmotiv* (1–3 tahtia), *Phrase* (*Satz*=useamman *Fuss*- tai *Taktmotiv*in yhdistelmä), *die Satzgruppe* (2–7 tahtia) ja *Periode* (4–8 fraasia tai 2–3 *Satzgruppe*ea) (Wiehmayer-2, 196–197).

Riemannin tapaan Wiehmayer esittelee säännöllisen ja epäsäännöllisen periodirakenteen, mutta analyysin numeromerkintä on köyhä verrattuna Riemannin hienojakoiseen, periodin sisäiset poikkeukset ilmaisevaan merkintätapaan; Wiehmayerilla epäsäännöllinen rakenne paljastuu lähinnä *Klangfuss*ien lukumäärästä: epäsäännöllinen periodi saattaa olla vaikkapa muotoa 6, 4 / 6, 4 // (mts., 233). Ottakaamme esimerkki, josta paljastuvat Wiehmayerin ja Riemannin rytmiset käsityserot ja Wiehmayerin heikompi metrinen intuitio Riemanniin verrattuna (esimerkissä ylemmät numerot Wiehmayerin; jälkeen päin lisätyt alemmat numerot tämän kirjoittajan näkemys siitä, millainen riemannilainen funktiomerkintä mahdollisesti voisi olla) (mts., 235–236) (Esim. 21):

Toisaalta 2-, 4- ja 8-tahtisuudesta poikkeavien säerakenteiden itsenäisen olemassaolon myöntäminen on ansioksi Wiehmayerille, koska aina ei suinkaan ole järkevää pakottaa hankalalta vaikuttavia säemuodostelmia normaalimuotoon. Mutta jos pakottaminen tapahtuu laajennuksiin tai supistuksiin perustuvien poikkeuksellisten rakenteiden havaitsemisen kustannuksella ja laiminlyönnillä, niin metrisen analyysin tason lasku periodin sisäisten ominaisuuksien tarkastelussa on Wiehmayerilla selviö Riemanniin verrattuna.

5.3.1.2. Pienoismuodot Wiehmayerilla

Se, miten yleviä useimpien muoto-oppien alkuperäiset päämäärät ovat lopputuloksiin sekä metodista johtuvaan karuun todellisuuteen ja väistämättömään skemaattisuuteen verrattuina, paljastuu jälleen kerran Wiehmayerin yksiosaiseksi jääneestä analyysin oppikirjasta *Musikalische Formenlehre in Analysen, Band I*. Wiehmayerin mukaan musiikkianalyysin täytyy täyttääkseen korkeat vaatimukset olla "sisäisesti tosi, ulkoisesti selkeä ja yhtä vakuuttava sekä luonnolliselle musiikilliselle tunteelle että kouluttamattomalle taiteen ymmärtämiselle"; tämä on mahdollista kuitenkin vain moitteettomalla rytmisellä ja metrisellä perustalla (Wiehmayer-1, VI)! Taideteoksen muotoa ei saa pakoittaa johonkin ennaltamäärättyyn skeemaan, sillä jokaisella kappaleella on oma muotonsa; toki on olemassa kehityksen myötä vähitellen kristallisoituneita muototyyppejä, mutta puhtaiden tyyppien ohella esiintyy loputtomasti sekamuotoja ja ylimenomuodostelmia, jotka ovat jopa mielenkiintoisempia kuin malliesimerkit (mts., VII). Myöhemmin vielä Wiehmaeyr esittää, että muotoa ei saa etsiä nuottikuvasta, vaan se on kuuntelemisen ja kokemuksen tulosta. ("Nicht die auf dem Papier gesehene, sondern die gehörte und empfundene Form ist die wahre Form.") (mts., 107). Voiko perusasetelmalta toivoa tämän enempää?

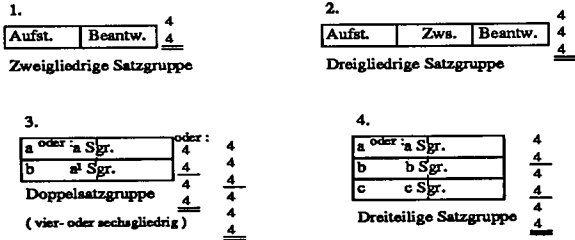
Wiehmayer esittää musiikillisten muotojen rakenteen perustuvan neljään keinoon: täydentämiseen ("Ergänzung"), vastakkaisasetteluun ("Gegen-überstellung"), peräkkäisyyteen ("Aneinanderreihung") ja toistoon ("Wiederholung"); näitä yhdistelemällä saadaan elementaarimuotojen neljä perustasoa (mts., 34–35) (Esim. 22, seur.s.). Wiehmayerin mukaan "Satzgruppe"-muodot ("Satz-ryhmä") perustuvat täydennysperiaatteeseen (kysymys–vastaus), "Doppelsatzgruppe"- ja "dreiteilige Satzgruppe" -muodostelmat peräkkäinasetteluun ja periodirakenteet ("Vordersatzgruppe"- "Nachsatzgruppe") vastakohtaisuuteen; "Satzgruppe", "Doppelsatzgruppe" ja "dreiteilige Satzgruppe" saattavat tosin ulkoisesti olla samanlaisia kuin eri periodityypit, mutta periodimuodoissa toteutuva vastakkainasettelu on järjestäytymisen korkeampi aste ja täydellisempi

Esim. 22

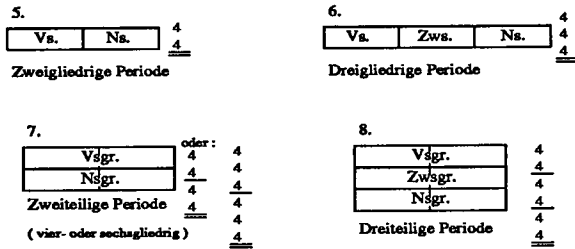
Die drei Einheiten der Form :



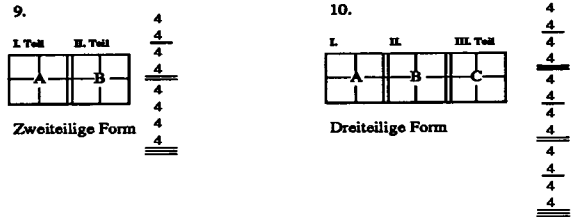
I. Satzgruppen:



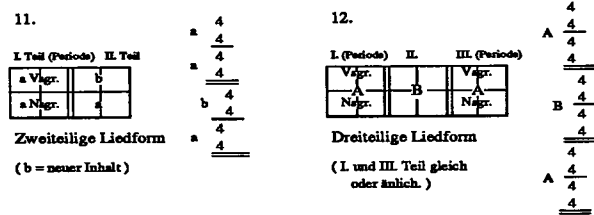
II. Perioden



III. Zwei- und dreiteilige Form



IV. Zwei- und dreiteilige Liedform



muoto (mts., 36). Kaksi- ja kolmiosaisia muotoja ei saa sekoittaa kaksi- ja kolmiosaisiin laulumuotoihin: edelliset syntyvät periodin ja "Doppelsatzgruppe" - tai "dreiteilige Satzgruppe" -yksiköiden yhdistymisen tuloksena, kun taas laulumuodoissa toteutuvat kaikki neljä em. muodonna keinoja (mts., 37). Tällainen on Wiehmayerin typologia teoriassa — paperilla.

Käytännössä kuitenkin toisiaan lähellä olevien muototyyppien erottaminen on vaikeaa ellei mahdotontakin — ja tarpeetonta. Tarkasteltakoon vaikkapa "Doppelsatzgruppen" ja "viergliedrige Periode" -muodostelman eroa: "Doppelsatzgruppe" perustuu joko paralleeliseen kehitykseen eli toistoon (aa) tai sisällyksellisen yhteyden puuttumiseen (!) (mts., 48) ja periodi puolikkaiden vastakkainasetteluun ja harmoniseen erilaisuuteen (mts., 63). Jos verrataan edellisestä muototyypistä esimerkkiä 14 (mts., 51) ja jälkimmäisestä esimerkkiä 38 (mts., 65)

Esim. 23:

14. Mozart, C moll Sonate

(leicht veränderte Wiederholung)

38. ^{Vsgr.}

1-4, 1-4.

4(2x2)
4
4(2x2)
4

tai *Musikalische Rhythmik und Metrik* -kirjasta Mendelssohn-esimerkkiä (mts., 204) ja Mozart-esimerkkiä (mts., 206), voidaan todeta, että Wiehmayer ei itsekään ole käytännössä varma luokittelukriteereistään ja

ettei hän pysty vakuuttavasti esittämään muototyyppiensä välisiä eroja temaattisin eikä harmonisin perustein. Todellisuudessaan klassismissa periodi oli harmonisesti V–I-suhteessa olevien puoliskojen muodostama kokonaisuus, joka saattoi perustua yhtä hyvin temaattiseen kontrastiin kuin yhtäläisyyteen.

Yhtä epäselvä on toisaalta eri tasojen välisten samantyyppisten muotojen väli (kaksi- ja kolmiosaiset muodot vastaan laulumuodot) ja saman tason sisällä alayksiköiden määrän selvittäminen (kaksiosainen muoto vastaan kolmiosainen muoto). Siten esimerkiksi kaksiosaisen muodon ja kaksiosaisen laulumuodon ero on vain siinä, vaikka molemmissa olisi sama määrä säikeitä ja sama ryhmitys, että kun edellinen on joko tyyppiä AA tai AB niin jälkimmäinen muodostaa ryhmityksen aaba, jolle on ominaista vastakohtainen b-osa ja a-osan kertautuminen lopussa (Wiehmayer-1, 87): vertaa esimerkkejä 88 (mts. 88) ja 99 (mts. 97), joiden perusteella laulumuodoksi tunnistamiseen riittää yhden tahdin mittaisen aikaisemmin esiintyneen kadenssimuodostelman palaaminen lopussa. Kun Wiehmayer ottaa vielä käyttöön jaottelun "epäaitoon kaksi- ja kolmiosaiseen muotoon", niin tyyppien erottaminen toisistaan vaikuttaa erittäin kyseenalaiselta. Jos alunperin aba-muodon ensimmäisen a-osan kertauksesta syntyy kaksiosainen muoto aaba (mts., 109: esim. 112), niin eikö vastaavasti esimerkissä 116 (mts., 112) pitäisi ottaa huomioon joko molemmat kertaukset tai ei kumpaistakaan: mikäli Wiehmayerin mukaan epäaito muoto syntyy kuuntelutapahtumassa eikä paperilla, niin ko. Bachin menuetin muotokaavio olisi aba tai aababa, muttei missään tapauksessa kaksiosainen aaba kuten Wiehmayer ehdottaa — joka tapauksessa tuntuu vaikealta ymmärtää, että esittäjän valinnan mukainen kertauksen soittaminen tai poisjättäminen voisi määrätä sen, onko kyseessä kaksi- vai kolmiosainen muoto. Samoin jos esimerkissä 126 (mts., 121) otetaan huomioon kertaus, niin Rameaun menuetti ei voi olla epäaito kolmiosainen laulumuoto vaan aito kaksiosainen laulumuoto: Wiehmayerin pienoismuotoanalyysi tuntuu olevan melkoisesti kulloistenkin tarkoituksenmukaisuussyiden sanelemaa. Yhdistetyistä kaksi- tai kolmiosaisista muodoista ("die zusammengesetzte zwei- oder dreiteilige Form"), jotka syntyvät kahdesta tai kolmesta laulumuodosta, esimerkin 129 (mts., 125) kaksiosainen muoto on kyllä oikeaan osuva, mutta Beethovenin scherzon sonaatista op. 12:2 (mts., 135) tulkitseminen kolmiosaiseksi yhdistetyksi laulumuodoksi (ABA+kooda) — osien suhteet ovat: A = 64 tahtia, B = 52 tahtia, A = 52 tahtia ja kooda = 64 tahtia (mikä kaksinkertainen, kaksiosainen symmetria!) — on eittämättä virhetulkinta: ylimeno B-osaan vastaa ylimenoa koodaan, ja kokonaisuus on selvästi binaari.

Tätä taustaa vastaan tuntuu huvittavalta loppusanojen vaatimus, että on pidettävä erillään puhtaiden muototyyppien säännöllinen ja epäsäännöllinen muotoilu ja että tältä pohjalta on ymmärrettävä ylimeno- ja väli-

muodostelmat sekä sekamuodot (mts., 143). Kuitenkin olisi järkevämpää aitojen ja epäaitojen kaksi- ja kolmiosaisen muotojen luokittelun sijaan todeta se valtava monimuotoisuus, jolla klassikot käsittelevät esimerkiksi tyyppillistä, tanssisarjasta peräisin olevaa, kaksiosaista repriisimuotoa. Wiehmayerin ansiona on pidettävä sitä, että hän pystyi määrittelemään perusyksiköt, normaalitahdin, normaalifraasin ja periodin aikaisempaa täsmällisemmin *Klangfuss*-käsitteen avulla. Toisaalta paperilla sinänsä selkeän, mutta käytännössä sotkuisen ja kyseenalaisen systeemin opettelu ei maksa vaivaa verrattuna yksittäisiin sävellyksiin kohdistuviin monen-tyyppisiin huomioihin, jotka selvittävät kunkin sävellyksen yksiköllisiä ominaisuuksia paremmin kuin valmiiseen typologiaan sijoittaminen.

5.3.2. Ilmari Krohn

Ehkä ansioituneimman — joka tapauksessa tuotteliaimman — suomalaisen musiikinteoreetikon, Ilmari Krohnin, osaksi on kansainvälisesti ottaen tullut sinänsä ymmärrettävä, mutta monessa suhteessa valitettava unohdus: hänen antiikin metriikalle perustuvaa muototeoriaansa ei ole käsitelty tai laajemmalti arvioitu missään merkittävässä ulkomaalaisessa tutkimuksessa; poikkeuksia ovat muutamat satunnaiset viittaukset ja muutaman Krohnin artikkelin pääseminen eräiden tutkimusten kirjallisuusluetteloihin. Tähän on olemassa useitakin eri syitä. Ensinnäkin kielimuuri on yksi tärkeimpiä tekijöitä, sillä vaikka Krohn liikkui ahkerasti kansainvälisissä musiikkiteellisissä kongresseissa ja esitteli niissä yhteenvetoja ja tiivistelmiä sekä teorioistaan että tutkimuksistaan, hänen viisiosaisen musiikinteorian oppijaksonsa tärkeimmät yksittäiset niteet, *Rytmioppi* ja *Muoto-oppi*, ovat ilmestyneet ainoastaan suomeksi.

Vuosisadan alkuvuosikymmenillä, 1910- ja 1920- luvuilla, jolloin vielä rytmikkaan ja metriikkaan perustuvat muototeoriat olivat pinnalla uusien virtausten jo tosin alkaessa horjuttaa edellisten yliasemaa ja viimeistään 1930-luvulla energeettisten, hahmoteoreettisten jne. virtausten muuttuessa analyysin pääsuuntauksiksi, Krohnilla olisi ollut hyvät mahdollisuudet päästä laajemman arvioinnin ja arvostuksen kohteeksi, jollei saksalaisella kielialueella olisi esiintynyt muitakin Krohnille paralleelleja ilmiöitä. Vaikka Krohn julkaisi *Rytmioppinsa* jo 1911–1914, niin kielimuurin vuoksi vasta 1917 julkaistu Wiehmayerin *Musikalische Rhythmik und Metrik* oli se teos, jota pidettiin riemannilaisen metriikan murtaajana ja jonka pohjalta käytiinkin reipasta ajatustenvaihtoa seuraavina vuosina mm. aikakauslehdessä *Zeitschrift für die Musikwissenschaft*, vaikka Krohnin *Rytmioppi* olisi paljon selkeämpänä ja systemaattisempana samansuuntaisten ajatusten esittäjänä ansainnut vähintään saman huomion osakseen. Krohnin 1911 Lontoossa pitämä kongressiesitelmä “Über die Methode

der musikalischen Analyse” ei suppeutensa ja luonnosmaisuuksensa vuoksi voinut vetää vertoja Wiehmayerin kirjalle.

Toisaalta Krohnin Wagneria koskevat kirjoitukset jäivät luonnollisesti ansioistaan huolimatta Lorenzin suurimittaisen neliosaisen tutkimuksen varjoon. Sittemmin kun Krohn Lorenzin potensioitumisperiaatteen omaksettuaan kykeni vihdoin luomaan 1937 kaikki musiikillisen muodon tasot käsittävän *Muoto-opin* ja julkaisi myös saksaksi järjestelmänsä pääpiirteet (Krohn, “Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung”, 1953) ja kun hänen Sibelius-tutkimuksensa (1942, 1945–1946) ja Bruckner-tutkimuksensa (1955–1957) ilmestyivät, mielenkiinto musiikillisen muodon rytmiikan pohjalta lähtevään teoriaan oli häipynyt uusien muodollisten tarkastelutapojen vakiinnuttua, skeptismin kaiken kattavia systeemejä kohtaan tultua yleiseksi ja tyylihistoriallisen lähestymistavan muodostuttua itsestään selväksi.

5.3.2.1. Krohnin metris-rytmisen muotokäsitys

Rytmiopin alkulauseessa Krohn toteaa, että musiikin analyysi erillisenä oppiaineena erotukseksi harmoniaopista, joka oikeastaan kuuluu sävellysopeintoihin, on kaiken musiikin harrastuksen välttämätön edellytys, ja siten se voisi toimia yleisenä musiikillisenä sivistyspohjana (Krohn-5b, 5–6). Krohn esittää em. kongressiesitelmässään, että “analyysi ei saa tyytyä selvittämään vain pääpiirteitä ja yksittäisiä luonteenomaisia tekijöitä (Punkte), vaan sen on todettava tarkasti kaikki elementaariset yksityiskohdat ja verrattava niitä keskenään.” (Krohn-4, 250). Analyysi pitäisi sisällään tällöin metrisen rakenteen, harmonisen etenemisen ja motiivisen kehityksen (mts., 250); lisäksi hän viittaa vielä tempon, dynaamisten ja agogisten nyanssien sekä instrumentaation erityiseen karakterisuuteen ja muodollisiin vaikutuksiin (mts., 258). Tästä alunperin laaja-alaisesta vaatimuksesta huolimatta Krohnin muototeoria ja analyttinen toiminta perustuvat pääasiassa metriikalle. Sikäli on ymmärrettävää, kun Krohn valittelee — kuten häntä ennen Mattheson, Riemann, d’Indy ja vähän myöhemmin Wiehmayer — järjestelmällisen rytmiteorian puutetta (Krohn-5b, 11). Vaikka hän myöntää Riemannin ansiot musiikillisen aihekehittelyn tutkimuksen kannalta, tämän 8-tahtinen periodisuus on Krohnin mielestä väsyttävien yksitoikkoista ja antiikin rytmiteorian hylkääminen valitettavaa (mts., 14).

Antiikissa alunperin vallinnut musiikin ja runouden metrinen ykseys oli hajonnut kehityksen myötä, ja juuri tämän vuoksi monet epäilevät niillä olevan minkäänlaista yhteyttä. Krohnin mukaan tämä eristyminen on ollut kummallekin taiteelle vahingollista; tosin se ei ole estänyt musiikkia kehittymästä suuriin linjoihin ja muotoihin, mutta koska tämä oli tapahtunut

vaistonvaraisesti, musiikin muoto-oppi ja analyysi oli joutunut “tyhjän päälle häilyväksi” (mts., 16). Adolph Carpen *Der Rhythmus* -kirjaa (1900) lainaten Krohn esittää, että analyysi jää tarkoituksettomaksi ilman yksityiskohtaista rytmin selvittelyä; Johannes Schreyerin *Harmonielehren* (1905) mukaan koko “sävellyksen oikea jäsentely on mahdollinen ainoastaan tuntemalla harmoniikin, rytmikan ja metriikan alkuperusteet” (mts.,16). Suuret säveltäjät ovat kyllä vaistollaan suoriutuneet näistä ongelmista, mutta mestariteosten analysoiminen oli ollut miltei mahdotonta, varsinkaan kun nämä suuret säveltäjät eivät olleet merkinneet varmoja säikeiden rajakohtia: "Bachin ja Beethovenin teokset ovat tässä suhteessa verrattavat vanhanaikaisiin käsikirjoituksiin, joissa sanat ja lauseet ovat perätysten, ilman sanajaottelua ja välimerkkejä" (mts., 17). Lussyä lainaten Krohn esittää, että uudessa musiikissa oli käytetty melodisia ja harmonisia keinoja suorastaan mielettömyyteen asti rytmikan ollessa köyhtynyttä ja hajanaista (mts., 18). Tämän vuoksi nimenomaan runoudelle ja musiikille yhteisten rytmilakien opinnot ovat musiikissa tärkeällä sijalla (mts., 18).

Krohn käyttää rytmitermiä kahdessa merkityksessä: toisaalta rytmikan ydin supeassa mielessä on sen metrinen määräytyminen, jolloin Lussyyn mukaan “rytmi on korollisten ja korotonten sävelten vaihtelua säännöllisissä tahi säännöttömissä ajanjaksoissa.” (mts., 25); toisaalta “sanana laajimmassa mielessä voidaan rytmiksi sanoa kaikenlaisia osien suhtautumista kokonaisuuteensa.” (mts., 20). Jälkimmäistä rytmikkaa edustavat sävelten tonaalinen ja rytmillinen suhtautuminen; visuaaliseen arkkitehtuurivertaukseen nojautuen Krohn pitää kuitenkin rytmillistä suhtautumista, joka on ajanjaksojen jäsentämisen ulkonainen ilmaus, keskeisempänä tekijänä kuin tonaalista, joka koskee sävelten sisäistä laatua (mts.,20–21). Siitä, etteikö näiden suhtautumistapojen merkittävyysjärjestys voisi olla päinvastainen, antaa esimerkin uudempi, klassismin omaan harmoniseen teoriaan perustuva muotoanalyttinen tutkimus.

5.3.2.2. Iskualasta kiertiöön: Linnén järjestelmän musiikillinen vastine

Kuvaavaa metrisille järjestelmille on musiikillisen motiivikäsitteen kohta: kun se Riemannille oli vielä pienin merkityksellinen, musiikillisilta ominaisuuksiltaan kaikinpuolisesti määräytynyt yksikkö, ja motiivin käsittely lohkaisi hänen metriikkakirjastaan (Riemann-13) suurimman osan (s. 19–195), niin Wiehmayerilla motiivi syntyy *Klangfuss*-yksiköstä sen käsittelyn kattaessa vastaavasta teoksesta enää kolmisenkymmentä sivua (Wiehmayer-2, 161–195); Krohnilla tuskin enää tapaa motiivi-terminiä puhumattakaan että sille omistettaisiin yhtään lukua — sen sijaan musiikki rakentuu abstrakteista, toisiaan seuraavista 'iskualoista', jotka määrittävät iskujen välisinä tiloina (Krohn-5b, 25) ja joita Krohn jaottelee

aikamäärän, voimamäärän ja kestorakenteen perusteella. Krohnin ansiona on pidettävä vaihtojakoisten ja poikkeusjakoisten tahtilajien ottamista tasajakaisen ja kolmijakoisen rinnalle (tosin Wiehmayerilla oli jo yritykset vaihtojakoisten systematisoimiseksi, Wiehmayer-2, 78) sekä täystahtisen ja vajaatahtisen alkamisen pitämistä yhtäläisinä kohotahtisen motiivinmuodostuksen ohella. Säkeen laajuuden Krohn määrittelee pääiskun koossapitävän voiman avulla, jolloin säkeen pituudeksi tulee 2–6 iskualaa (mts., 52): laulumusiikissa tämä rajoitus hengityksen rajallisuuden vuoksi on ymmärrettävää (mts., 127); kuuden iskualan pitämistä ylärajana myös soitinmusiikissa Krohn ei pysty laulu- ja soitinmusiikin yhteisestä alkuperästä huolimatta perustelemaan kunnolla — hän viittaa vain 6-luvun kohdalla säveltaiteen syvimpiin lakeihin selittämättä lausuman sisältöä sen tarkemmin (mts., 140–141)²⁹. Krohn arvostelee ansiokkaasti Riemannin neli-iskuista peruskäsitystä, jossa poikkeavat muodot koetaan häiriöiksi; sen sijaan Krohnilla myös muiden kuin neli-iskuisten säemuodostelmien pitäminen normaalina johtaa oivalliseen huomioon mm. Haydnin menuettien humoristisuudesta, joka perustuu juuri säelajien yllättäviin vaihteluihin (mts., 138–140). Toinen asia on se, että Krohn itse syyllistyy usein havainnon epätarkkuuteen merkitessään analyyseissä tällaiset muut muodostelmat mekaanisesti vain numerolla, joka osoittaa iskualojen lukumäärän, vaivautumatta paneutumaan kolmi- tai viisitahtisen säkeen usein selvään johdannaisuuteen nelitahtisesta perusmuodosta.

Musiikillisia muodontaperiaatteita, jotka perustuvat metristemaattisiin kriteereihin, Krohnilla on kolme: jonomainen, parillinen ja kahdenpuolinen. Omaksuttuaan Lorenzilta potensoitumisajatuksen — tästä on todisteena *Rytmiopin* (1911–1914) ja *Muoto-opin* (1937) ilmestymisten väliin jäänyt pitkä ajanjakso — Krohn kykeni sovittamaan nämä periaatteet muodonnan joka tasolle (Krohn-2, 21). Täten syntyy 9- tai peräti 12-osainen, hierarkkinen, potensoitunut systeemi, joka muodollisesti ottaen on täydellinen, ts. sitä voi soveltaa kaikkeen musiikkiin (Krohn-5b, 21–22; ks. myös *Otavan iso musiikkietosanakirja IV*, 332: artikkeli “Muoto”):

1. Iskuala eli tahtijalka, vastaa runoudessa runojalkaa.
2. [Iskupari, iskuryhmä.]
3. Säe eli *koolon*, (membre de phrase), vastaa runoudessa säettä.
4. [Säepari, säeryhmä.]
5. Lauseke eli periodi.
6. [Taite, säkeistö.]
7. Sikermä: “Lied”-muoto ym.
8. Jakso, esim. sonaattimuodon rakenteessa esittelyjakso, kehittäjäjakso, kertausjakso, ylijakso.
9. Yksio, esim. sonaatin eri osat: Allegro. Adagio. Scherzo. Finale.

10. Kehiö, esim. kokonainen sonaatti, sinfonia ym.
11. Täysiö, ooppera, oratorio ym.
12. Täysiösarja, trilogia, tetralogia.

Ongelmia syntyy esimerkiksi siinä suhteessa, ovatko nämä kolme luokkaa samanarvoisia: jonomainen on Krohnille hyvin epämääräinen käsite, koska sitä ei oikeastaan löydy kaikilta tasoilta — sitä voikin pitää pikemminkin funktionaalisenä terminä vastaten lähinnä Marxin *Gang*-käsitettä, joka niinikään merkitsi välikkeitä, löyhää peräkkäisyyttä ja ylipäätään selvästi hahmottomatonta kehittelynomaista etenemistä. Myös kahdenpuolisuus on varsinkin pienoismuodoissa varsin ongelmallinen käsite: toteuttaako muodollisesti kaksiosainen repriisimuoto aa':ll:ba:ll tahtimäärien ollessa 4:ll:4:ll parillisen vai kahdenpuolisen muodon? Niinikään kaikkien periodirakenteiden, joiden pituus on 4+4 tahtia, pitäminen parillisena luokittelematta sisäisestä syntaktista aiheutuvia erilaisia alalajeja, on analyysin tuloksen kannalta merkityksetön havainto (vrt. esimerkiksi de la Motte-2, 33: jaottelu *Widerholungsperiode* AA, *Kontrastperiode* AB ja *Entwicklungsperiode* AA').

Jonomaisen lausekkeen problematiikasta ja siitä, kuinka vähän muodollinen funktionaalisuus merkitsi Krohnille, on osoitus vaikkapa Beethovenin pianosonaatin, op. 101, 1. osan tahtien 7–16 tulkinta (esim. 121 C Krohn-5b, 270): yhteydestään reväistynä tämä 11 tahdin mittainen jakso (esim. 24) voi tuntua epämääräiseltä koosteelta ja vaikuttaa jonomaiselta, mutta syntaktisesti ottaen se on periodin *Nachsatzin* jälkipuoliskon (ks. esim. 25, seur. s.) harmoniselle harhapurkaukselle perustuva jännittävä laajentuma, joka käyttää koko periodin motiivistoa hyväkseen;

Esim. 24

121 C Beethoven (Ed. , 6 / 8)

jonomainen tulkinta ilman yhteyttä pienoismuotoon ei saa minkäänlaista merkitystä — oikeastaan Krohnin analyysi on osoitus metrisen analyysin kyvyttömyydestä ilmaista musiikillis-funktionaalisia suhteita, joille

Esim. 25

musical score for Example 25, featuring piano and bass staves. The score includes various dynamics and tempo markings: *poco ritard.*, *a tempo*, *cresc.*, *mf (legato)*, *dimin.*, *p*, and *cresc.* The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature.

musiikin koko dramatiikka ja dynamiikka perustuu. Samoin esimerkin 123 C (mts., 272) tulkitseminen jonomaiseksi on merkittävää, koska se on Krohnin periaatteiden mukaan selvästi parillinen. Esimerkkien 130 A ja 130 B, (Esim. 27, 28 seur.s.) (mts., 278) pitäminen kahdenpuolisina lausekkeina ei myöskään ole perusteltua: pelkkä paluu lopussa toonikalle ei näin lyhyessä muodossa voi luoda kahdenpuolisuuden vaikutelmaa, muutoinhan koko tonaalisen aikakauden musiikki pitäisi tulkita ABA-periaatteen ilmentymäksi.

Esim. 26

Ruots. kansansäv., Snl 437.

123 C

musical score for Example 26, featuring a single staff with lyrics in Swedish and Finnish. The piece is in a key with one flat (Bb) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Ja paimen hän lampaansa metsähän vei, kun tai - si hän; niin kaunis - ti kenkään viel' soita - nut ei, niin hän vaan soit - taa tai - si".

Esim. 27

130 A

F. H. Himmel

Esim. 28

130 B

Schubert (d-m. 6/8)

Suuruusluokkaongelma syntyy lausekkeen ja sikermän rajamailla: edes Krohn ei kykene käyttämään käsitteitään yksiselitteisesti. Miten on mahdollista, että Chopinin 70 tahdin mittainen *Berceuse* on jonomainen lauseke (Krohn-5a, 11–12)? Miten Chopinin preludi nro 9 voi olla parillinen lauseke (mts., 13)? Tempon huomioon ottaen jo preludin ensimmäiset neljä tahtia voisivat muodostaa lausekkeen, viidennestä tahdista alkaa paljon pitempi harmoninen ekspansio ja pääaihe kertautuu vielä uudestaan lopun neljässä viimeisessä tahdissa: jos halutaan korostaa sitä, että samanlaisesta tilanteesta alkaa kolme kertaa erilainen harmoninen kehitys, muoto olisi jonosikermä; jos taas painotetaan keskiosan pitkitettyä harhailua ja alun selvää kertautumista, muodoksi tulisi ponsisikermä! Miten Chopinin preludi nro 23 voi olla lauseke ja vielä jonomainen? Pääaihe kertautuu tosin samantyyppisesti neljä kertaa, mutta ensimmäinen ja kolmas alkaminen ovat analogisia lähtötilanteita T → D ja T → S: muoto on parisikermä, jos pidetään neljättä ryhmää (t.17–22) ylijaksona; jos vasta siinä kuullaan vahva palaaminen alun tilanteeseen, kokonaisuudeksi tulee ponsi- tai kehysikermä. Preludissa nro 3 Krohnille tulee kova kiire vetää säeraja luonnottomasti tahtiin 26, jottei syntyisi 7-iskuista säettä — tällöin hän kuitenkin särkee selvästi yhteenkuuluvan fraasin juuri ennen sen päätöshetkeä (mts., 13, 156).

Laajempia muotoja kuten jaksoa, johon kuuluvat viisi ensimmäistä rondomuotoa sekä laulumuoto trioineen ja kaksine trioineen, tai yksiötä, jonka tärkeimpiä alalajeja ovat sonaattimuoto ja VI rondomuoto, Krohn ei käsittele kuin ylimalkaisesti — itse asiassa Krohnilta ei löydy *Kuutamasonaatin* avausosaa lukuun ottamatta ainuttakaan perinpohjaista analyysia, josta kävisi ilmi esimerkiksi hänen käsityksenä Beethovenin sonaattimuodosta ja pienrakenteiden ja suurmuodon välisistä suhteista; varsinkin perioditason metristä analyysia olisi mielenkiintoista verrata Riemannin analyysihin. Krohn keskittyykin lähinnä romanttisen ajan pianolyriikkaan, jossa muoto on tosiaankin usein toissijainen ja skemaattinen pääpainon ollessa harmonisessa keksinnässä ja pianotekstuurissa. Krohn tyytyy oikeastaan vain sijoittamaan teoksia valmiiseen systeemiinsä siten, että kokonaisuutena hänen *Muoto-oppinsa* on huomattavan yhdennäköinen Linnén kasviopin kanssa: yksittäiset teokset ovat vain tietyn muotonäkemyskantajia.

Se, onko tulos suurenmoinen ja ehkä pisimmälle viedyssä systemaattisuudessaan positiivinen musiikin ymmärtämisen kannalta, on hyvin kyseenalaista. Grunsky tosin ihasteli Lorenzin typologian vastaavaa luonnontieteellistä tarkkuutta ja rinnasti tämän Wagner-tutkimukset kasviopin tai Haeckelin luonnon taidemuotojen systemaattisuuteen. Jokainen systeemi predestinoi kaikki olemassaolevat ja uudet, syntyvät sävellykset skeemoiksi ja “ikuisten muotoperiaatteiden” toteuttajiksi, jolloin säveltämisestä tulee normatiivisen säännöstön noudattamista (vrt. romantiikan

ajan muotokäsitys): “Omaperäisyys, jonka nuoret taiteilijat pelkäävät menettävänsä seuratessaan taiteensa perittyjä muotolakeja, ei vähemmässäkään määrin ole saavutettavissa poikkeamalla niistä, eikä yleensääkään millään eikoiskeinojen etsimisellä.” (Krohn-5a, 7: siteerattu J. Ruskinin teoksesta *The Seven Lamps of Architecture*, 1849).

Musiikin kannalta relevanteimpiin tuloksiin Krohn yltää ooppera-analyyseissään, joissa hän käyttää pikkutarkan metrisen lähestymistavan sijaan laajaa harmonistonaalista analyysimenetelmää. Niinpä hän kykeni osoittamaan jopa aikaisemmin kuin Lorenz, jo 1922, Wagnerin musiikki-draamojen perustuvan sinfonisuuteen: esimerkiksi *Lohengrin* olisi kolmen sinfonian jono, joka pysyy koossa nimenomaan tonaalisten suhteiden avulla (Krohn-3, 3–4). Gluckiin, Mozartiin ja Weberiin Wagneria verraten Krohn osoittaa, kuinka Wagner yhtenäisellä tonaalisella suunnitelmalla pystyi voittamaan aikaisemman numero-oopperan rikkonaisuuden (mts., 3); oopperoiden sinfoniseen ykseyteen vaikuttavat luonnollisesti myös niiden rytminen muotoilu, säe- ja periodirakenteiden vaihteleva yhdistely ja motiivien kehitys (mts., 12). Aivan oikein Krohn toteaa, että neliskuinen säemuodostus oli liian rajoittavaa dramaattiselle musiikille ja että vaihtelun luominen tässä suhteessa oli draaman tuleva tehtävä, mikä myös toteutui Wagnerin pyrkiessä ja päästessä eroon sitovasta nelikulmaisuudesta, joka hajosi musiikilliseksi proosaksi (mts., 25). Puccinin hän toteaa myöhemmin jatkaneen ja laajentaneen Wagnerin arkkitehtonisia saavutuksia (Krohn-6, 190).

5.3.3. Metrisen muototeorian arviointia

Vaikka metriikkaan pohjautuva muototeoria on arka kritiikille — Krohnin teoriaa, joka loppujen lopuksi ei ole ainutlaatuinen muutoin kuin selkeydessään ja systemaattisuudessaan, kohtaan voidaan tehdä samoja huomautuksia kuin mitä Adler ja myöhemmin dynaamisen muototeorian edustajat tekivät Riemannin, Lorenzin ja Wiehmayerin teorioita arvostellessaan — yksipuolisessa musiikkikäsityksessään, sitä ei tietenkään pidä asettaa tyyten kyseenalaiseksi, vaan sen mahdollisuuksia tulee käyttää eräänä elementaarirakenteiden kuvaustapana. Klassismin muodonnaan käsittämisen periodirakenteeseen ja sen laajentamiseen perustuvaksi on alunperin lähtöisin itse klassismin oman teoreetikon, H.C. Kochin kirjoituksista: ei liene epäasiallista ajatella, etteikö metrisen analyysi olisi arvokas eri sävel-lajien ja säveltäjien keskinäisiä suhteita selvittävänä tarkastelutapana ainakin klassisen tyylin sisällä.

Riemann on ylittämätön periodirakenteen sisäisten hienouksien tarkka-korvaisena havaitsijana: jos tähän lisätään krohnilainen poikkeukselliset säerakenteet itsenäisiksi tunnustava täsmennys sekä säkeen ja tahdin

tarkka määrittely iskualojen avulla ja yhdistetään nämä Kochin harmoniseen malliin perustuvaan interpunktioon ja genre-lähtöiseen tarkasteluun ilman absoluuttisia muotokaavoja, saataneen melkoisen käyttökelpoinen klassismin pienrakenteiden tutkimiseen sopiva malli. Muodon kokonaiskuvaus edellyttää tietysti myös muun tyyppisiä lähestymistapoja, joten luotettaviin lopputuloksiin voidaan päästä vasta kaikkien elementtien yhtä hienosyisen tarkastelun ja muotoalueiden ominaisuuksien selvittämisen jälkeen.

6. TYULIKRITIIKKIIN PERUSTUVA TEKTONIikka

Adlerin aloittama tyylikäsitteeseen pohjautuva historiantutkimus ei voinut olla vaikuttamatta myös analyyttiseen tutkimukseen. Monilla tutkijoilla uudet vaikutteet tosin liittyivät saumattomasti skemaattiseen muototeoriaan siten, että nyt ruvettiin etsimään esimerkiksi pragmaattisesti käsitetyn sonaattimuodon syntyjuuria, kiistelemään siitä kuka ensimmäisenä säveltäjänä otti käyttöön toisen teeman esittelyssä tai kenelle kuului kunnia sinfoniatyylin vakiinnuttamisesta: Riemannin teoria Mannheimin koulukunnasta puuttuvana renkaana Bachin ja Haydnin välissä sai osakseen arvostelua jo Adlerilta; myöhemmin mm. Larsen osoitti Riemannin käsityksen vääräksi tai ainakin erittäin yksipuoliseksi. Joka tapauksessa klassismia ruvettiin tutkimaan aikaisempaa laaja-alaisemmin, minkä seurauksena muitakin säveltäjiä kuin Beethovenia kohtaan heräsi uudenlainen kiinnostus ja samalla törmättiin muotoihin, jotka olivat toiseltaisia kuin ahtaasti tulkittu sonaattimuoto kaksine teemoineen — olletikin että ne tulkittiin usein varsinaisen sonaattimuodon esivaiheiksi; tähän tutkijoiden ryhmään kuuluvat mm. Helfert, Sondheimer ja Tutenberg.

Riemann ei pitänyt välttämättömänä erottaa eri tyylikausien muodollisia periaatteita, kun taas tyylikritiikkiin nojautuvat tutkijat, joiden pioneeri oli Wilhelm Fischer, osoittivat esimerkiksi barokin ja klassismin melodisten rakenteiden välisen periaatteellisen eron; Eimert käsitteli tätä eroa yleisemmällä tasolla (Moyer, 209–210). Kun Riemannilla periodi oli kaiken kattava pienoismuoto, eräät tutkijat — mm. Senn ja Schmidt — jatkoivat Marxin jaotellumpaa teemaluokittelua. Marxin kehittelyjakson luokittelu sai lisänsä Broelin Beethoven- ja Merianin Mozart-tutkimuksista. Kolmiosaisen ABA-muodon ylivaltaa arvosteli mm. Dent ja temaattisuuteen pohjautuvaa muotonäkemyttä Tovey.

6.1. Wilhelm Fischer

6.1.1 *Liedtypus* ja *Fortspinnungstypus*

Vanhaklassisen ja wieniläisklassisen tyylin erot paljastuvat kaikkein selvimmän melodiikasta: jos Riemannin mukaan barokkiteema oli motiivisesti ja tunnelmallisesti yhtenäinen melodinen fragmentti niin klassiselle, suljetulle teemalle oli ominaista motiivinen moninaisuus ja kontrastisuus. Kun Riemann kuitenkin tyypisti molemmat saman periodi-käsitteen alle, Fischer halusi tutkia asiaa perusteellisemmin, ja hän onnistuikin erottamaan toisistaan kaksi vastakkaisista melodista muodontaperiaatetta: jo barokin suljetuissa muodoissa (tanssisarjan osien ensimmäiset puoliskot, konserttoritornello ja napolilainen aaria) esiintyy yhtäältä laajoille muodoille

ominainen muodostelma, jota Fischer kutsuu *Fortspinnung*-tyypiksi, ja toisaalta säännöllisempi *Lied*-tyyppi (Fischer, 25).

Lied-tyyppi noudattaa periodirakennetta siten, että *Vordersatz* muodostuu kahdesta säkeestä a ja b ja että *Nachsatz* kertaa tämän sellaisenaan tai b-osaa modifioimalla kadenssin osalta. Keskeistä Fischerillä on tällaisen periodimuodostelman jakaminen kuuteen tyyppiin nimenomaan kadenssien eikä temaattisen materiaalin pohjalta: *Vordersatzin* ja *Nachsatzin* kadenssimahdollisuudet ovat 1) T ja T, 2) T:V ja T:V, 3) T:V ja T, 4) T ja T:V, 5) T:V tai T ja D, 6) T tai T:V ja P (mts., 26). Esimerkki neljänestä tyyppistä:

Esim. 29

Rameau, Sarabande der 1. Suite



Usein kuitenkin *Nachsatz* on voimakkaammin muuntunut ja myös laajentunut: Bachin kolmannen orkesterisarjan gavotin alussa puoliskojen tahtimäärien suhteet ovat 4:6 (mts., 27: Fig.4); jos laajentuminen on niinkin voimakasta kuin orkesterisarjan nro 2 *Badinerie*-osan päätteessä, jossa pituussuhteet ovat 4:12 ja jossa väliin on tullut uusi aihe, ollaan jo lähellä *Fortspinnung*-tyyppiä (mts., 27–28: Fig.5):

Esim. 30

The musical notation consists of three staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The melody is divided into five segments by brackets and labeled with Greek letters: alpha (α), beta (β), gamma (γ), delta (δ), and beta (β). Segment alpha is 4 measures, beta is 6 measures, gamma is 4 measures, delta is 4 measures, and the final beta is 6 measures. A small 'a' is written above the first alpha segment.

Kun Fischer lukee myös temaattis-diastemaattisesti täysin erilaisista, mutta karakterisesti paralleeleista puolikkaista koostuvan toisen *Ranskalaisen sarjan* menuetin alun *Lied*-tyyppiin kuuluvaksi, niin hän lähestyy uudelleen kochilaista käsitystä, jonka mukaan periodi ei ollut niinkään temaattismelodisesti symmetrinen yksikkö, vaan sen olemus oli puoliskojen harmoniskadenssaalisessa vastaavuudessa diastemaattisuuden saattaessa olla joko analogista tai kontrastoivaa (mts., 28: Fig.10); "Tämä *Lied*-tyyppi on peräisin kansan tanssi- ja laulumelodioista." (mts., 29).

Toinen rakennetyyppi, *Fortspinnung*-tyyppi, koostuu *Vordersatz*-osasta, jossa on koko- tai puolilopuke, sekä tätä seuraavasta motiivisesti tutusta tai vieraasta moduloivasta, sekvensseihin perustuvasta *Fortspinnung*-osasta; useimmiten kokonaisuuteen kuuluu kolmantena ryhmänä päättävä *Schlussatz* tai epilogi (mts., 29). Vaatimattomassa laajuudessa tämä tyyppi on ainoastaan *Lied*-tyypin pituinen, mutta muodostaessaan tavanomaisesti tanssisarjan osan koko ensimmäisen puoliskon eli repriisin *Vordersatzin* ja *Fortspinnungin*, johon liittyy epilogi, suhteet voivat olla esimerkiksi 4:8 tai 4:20 (mts., 30). Fischerin mainitsema malliesimerkki (Bachin *Ranskalaisen sarjan* nro 6 *Allemande*-osa), jossa suhteet ovat sellaiset, että *Vordersatz* (=a+b) käsittää 4 tahtia, *Fortspinnung* (=c) 4 tahtia ja epilogi (=d) 4 tahtia, demonstroi hyvin myös ns. toisen teeman syntyä: dominanttisävellajia vahvistavista kadenssikuvioista syntyi vähitellen uusi teemamuodostelma — joten harmoninen funktio on primaaristi muodon kantaja temaattisen ollessa seurannaisilmiö (vielä Haydnin sonaattiekspositiioissa epilogi on temaattisesti kontrastoivampi kuin ylimenon tuntuinen ensimmäinen uudessa sävellajissa oleva melodinen muodostelma, ns. sivuteema)(mts., 30: Fig.14)(Esim. 31):

Perustyyppien välimaastossa voi tietenkin olla ylimenomuodostelmia, ja myös *Lied*-tyypin toinen tai molemmat puoliskot voivat olla rakennettu *Fortspinnung*-tyypin mukaisesti (mts., 31). *Fortspinnung*-tyyppi hallitsee joka tapauksessa suurempien muotojen melodiikkaa, ja se tuli tanssisarjan sisälle vasta tyyllitelypyrkimysten vuoksi (mts., 31); Fischerin mukaan gavotit ja bourréet ovat lähinnä *Lied*-tyyppiä, menuetit sen muunnoksia, allemandet ja courantet sekä sarabandet ovat lähinnä *Fortspinnung*-tyyppiä ja giguet polyfonisesti käsiteltyjä osia (mts., 32). Fischer luokittelee myös lähemmin molempien tyyppien eri alaosa (mts., 33–45) ja toteaa muun muassa, ettei *Vordersatz*- ja *Fortspinnung*-vaiheen välistä rajaa voi aina määrittellä *Fortspinnung*-tyypissä (mts., 45). Kun *Lied*-tyypin alkuperä oli helposti määriteltävissä, *Fortspinnung*-tyypin synty voi olla peräisin kaksiaänisen fuugan eksposition ja ensimmäisen välikkeen monodisoinnista ja basso ostinatolle perustuvista muodoista (mts., 45–47).

6.1.2. Molempien tyyppien käyttö klassismissa

Klassismin melodiikalle on ylipäättänsä ominaista laulullinen motiivinmuodostus, ja *Lied*-tyyppiä tavataankin siinä runsaasti varsinkin sävellyksissä, jotka ovat tiukassa yhteydessä saksalaisiin tansseihin ("mit 'ländrischen' und 'deutschen' Tänzen") (mts., 50). Fischerin päämielenkiinto on kuitenkin suuremmissa muodoissa ja hän kysyy ennen kaikkea: "Mihin arkkitehtonisten muodostelmien kategoriaan kuuluvat *Fortspinnung*-tyypin mukaan rakennetut melodiat?" (mts., 50) Fischer osoittaa tämän tyypin toteutuvan useammallakin tasolla, mutta tärkein huomio on se, että *Fortspinnung*-tyypistä tulee sonaattiekksposition muoto: *Vordersatz*ista tulee pääteema, *Fortspinnung*ista ylimeno ja epilogista väliin lisätyn sivuteeman paikasta riippuen ylimenon loppu tai sonaattiepilogi (mts., 52); esimerkkinä hän käyttää Haydnin sonaattia D-duuri (nro 15, Peters) (Fig.85). Vaikka pää- ja sivuteeman sekä epilogin yleisin rakenne on *Lied*-tyypin mukainen, niin sitä vastoin niiden *Vordersatz* ja *Nachsatz* ovat usein *Fortspinnung*-tyyppiä: Mozartin g-molli-sinfonian, nro 40, ensimmäisen osan pääteema on laaja *Vordersatz*, jonka pohjalta *Nachsatz* johtaa nopeasti ylimenoon (tämä vastaisi Marxin luokkaa "Periode mit aufgelöstem Nachsatz", "jälkilauseessa höllentyvä periodi") (mts., 54: Fig.91 (Esim. 32, seur.s.).

Pää- ja sivuteema voivat kuitenkin olla myös *Fortspinnung*-tyypin mukainen, jolloin *Fortspinnung*-osa on tavallisesti *Vordersatzin* laajuinen ja *Nachsatzin* luonteinen (mts., 56: Fig.97). Kaiken kaikkiaan Fischer saa tulokseksi, että barokin *Fortspinnung*-tyypin sisälle rakennetaan klassisessa tyyllissä *Lied*-tyypin tai *Fortspinnung*-tyyppiä lähellä olevien muotojen mukaisia melodioita, joita vanhaklassisessa tyyllissä tavataan

Esim. 32

Fig. 91.

Aufbau des Vordersatzes : $2 \times (2 + 2) + (II: 2 :II + 2 1/2) + (II: 1 :II + I: 1/2 :II)$

a a1 a2 b B B1
Vordersatz Fortspinnung Epilog

vain tanssiosissa, ts. klassismille on luonteenomaista näiden molempien tyyppien eriasteinen sisäkkäisyys (mts., 62–63).

Tarkastellessaan Haydnin ja Mozartin ekspositiotypejä Fischer toteaa niiden eroavan yksityisten ryhmien sisäisten ominaisuuksien (*Anlage*) ja yhdistämistapojen suhteen (mts., 58–59). Jos Mozartilla sivuteema toimii todella kontrastina, niin Haydnilla sen paikalla on joko pääteema dominantissa tai kadenssi sivusävellajiin on niin laaja, että vihdoinkin ilmestyvä uusi teema vaikuttaa jo lopputeemalta (mts., 59). Kun Haydn suosii teemojen rakenteena *Lied*-tyyppiä tai sen laajennusta, niin Mozartilla pääteema harvoin on sen mukainen; sen sijaan *Lied*-tyypin laajennetut muodot *Fortspinnung*-tyypin variantit ovat yleisiä, jolloin g-molli-sinfonian mukaisissa teemoissa pääaiheen kertaus *Nachsatz*issa on varioitu ja kontrapunktisesti tehostettu (mts., 59, 61). Mozartilla poikkeamat 4- ja 8-tahtisista rakenteista ovatkin varsin tyyppillisiä (mts., 62). Kehittelyjakson kuvauksessa Fischerillä on samantyyppisiä huomioita kuin jo Kochilla ja Marxilla, ja hän huomauttaa ettei kertaus aina ala toonikalla (subdominan-

tilla: KV 545) tai pääteemalla (eksposition ylimenolla: KV 311) (mts., 70). Modifioidun eksposition sijaan kehittäminen voi olla pitkä dominantturkupiste: ”ylipäättänsä wieniläisklassinen kehittäminen on temmellyspaikka ekspositiosta poistetuille vanhaklassisen tyylin melodisille keinoille” (lue: vapaalle *Fortspinnung*-tekniikalle) (mts., 73).

Tutkiessaan sonaattimuodon juuria Fischer viittaa tanssisarjaan ja toisalta napolilaiseen aariaan ja konserttomuotoon, sillä kahdesta viimeksi-mainitusta löytyy sonaattimuodolle oleellinen täydellinen repriisi (mts., 75). Sivuteeman juuret ovat konserton solistiosien konsertoivassa melodii-kassa, ranskalaisessa alkusoitossa, da capo -aarian keskiosassa sekä *Fortspinnung*-tyypin epilogrammuodostuksessa (mts., 76–77). Tanssisarjan osien merkitys on toisaalta hyvin suuri: siitä sonaattimuoto sai modulatori-sen perustan, kaksiosaisen repriisimuodon ja päämelodioiden tanssillisen rakenteen (mikä kaikki on nähtävissä esim. kaksiaänisen E-duuri-invention muodossa) (mts., 78).

Fischerin merkityksenä voidaan pitää sitä, että hän epäili riemannilaista symmetristä periodia kaiken muodon lähtökohtana ja kykeni selvittämään kahden tyylin eroja konkreettisesti käsitteidensä valossa — ennen kaikkea hän sai aikaan muotokäsitteiden differentiaation, mikä jäikin sittemmin pysyväksi ilmiöksi häntä seuranneilla teoreetikoilla.

6.2. Blumen uudelleenarvointiyritys: *Fortspinnung* ja *Entwicklung*

Friedrich Blume kuuluu merkittävimpiin tämän vuosisadan musiikintutkijoihin; hänen ajattelussaan yhdistyy traditionaalinen muotokäsitys tyyli-historialliseen ja osittain myös dynaamiseen musiikinäkemykseen. Hänen mielestään analyysin tavoite on luomistapahtuman rekonstruktio, jolloin musiikkiteoksen tyyli ei ole niinkään sen elementtien ja osien summa, vaan ilmiössä näyttäytyvien energioiden totalisuus. Analyysin metodinen toteutus etenee tällöin formaalisesta analyysistä, joka tarkastelee teoksen materiaalia (“Was”), formaaliseen tulkintaan, joka tarkoittaa teoksen osien sisäisten ja osien välisten suhteiden ja rakenneyhteyksien löytämistä (“Wie”), ja päättyy viimeisessä vaiheessaan taideteoksen sisällön objektiivis-psykologiseen tulkintaan (“Warum”). Lopullisena tavoitteena on kokonaisuudessa vaikuttavan voimatapahtuman selvittäminen, sillä musiikin merkitys ei ole vain soivuudessa, vaan sen takana olevassa henkisessä olemuksessa — musiikilla on symboliluonne. (“Musik ist ... ein Kräftevorgang, dessen Wesentlichstes hinter der tönenden Erscheinung liegt. Das Spiel ... geistiger Kräfte findet in der klingenden Musik nur einen symbolhaften Niederschlag.”) (Blume, 52). Tällaisessa “tyyli-psykologiaksi” nimittämässään tarkastelutavassa Blume lähestyy Kurthin, Mersmannin ja Bückenin ajatuksia (Blume, 51–54).

Blumen mielenkiinnon kohteena ko. artikkelissa on kuitenkin lähinnä analyysin toinen, "Wie"-taso: hän pyrkii löytämään yleisiä, laaja-alaisia kategorioita ja selkeitä, tieteellisesti moitteettomia peruskäsitteitä, jotka mahdollistaisivat yksiselitteisesti tiettyjen musiikillisten ilmiöiden erotelun (mts., 54). Toisaalta hän arvostelee Kurthia tämän lineaarisuus-käsitteestä, koska sitä ei määritellä ideaalisesti vaan se identifioidaan Bachin melodiikan kanssa; Blumen mukaan pitäisi käyttää vastinpareja horisontaalinen lineaarisuus ja vertikaalinen soinnullisuus, joiden väliin kaikki musiikkitekokset sijoittuvat (mts., 55). Toisaalta Blume arvostelee Fischeriä ja Mersmannia epäselvästä vastakkainasettelusta: edellisen *Lied*- ja *Fortspinnung*-tyypit eivät ole samantasoisia käsitteitä, koska *Lied* on musiikinlaji ja *Fortspinnung* toimintatapa, ja jälkimmäinen sekoittaa keskenään muodolliset ja historialliset käsitteet, sillä sonaatti voi esimerkiksi perustua yhtä hyvin *Ablauf*- kuin *Entwicklung*-tyyppiin (ks. käsitteiden sisältö Mersmann-luvusta 7.4.3.) (mts., 55-56).

Blume itse määrittelee eksakteiksi, samantasoisiksi polariteeteiksi käsitteet *Fortspinnung* ja *Entwicklung*. Edellinen merkitsee "toisiinsa suhteutumattomien, itsenäisten jäsenten kokoonliittämisen menettelyä, motiivien peräkkäinasettelua, jossa niiden ei tarvitse olla substanssisukuisia ja jossa ne ovat suhteissa toisiinsa vasta asemansa kautta kokonaisuhyteydessä"; jälkimmäinen tarkoittaa "lähtökohtajäsenen vähittäisen muuntamisen menettelyä, jossa edetään substanssisukuisiin toisiinsa suhteutuviin jäseniin, motiivien riippuvuutta, jossa niistä muodostuu sisäisen yhteyden ketju." (mts., 58)³⁰. Sekaannusta aiheuttaa termin *Fortspinnung* erilainen käyttö Fischeriin verrattuna, ja Broel korvasikin sen myöhemmin järkevästi *Reihung*-termillä. Vaikka Blume pitääkin käsitteitään musiikin tyyliopin yleispätevinä kategorioina, hän itse nojautuu niiden selventämisessä lähinnä melodis-temaattisiin yhteyksiin.

Fortspinnung-muotoamisen Blume jakaa ensin mekaaniseen ja orgaaniseen. Edellisestä hän ottaa esimerkiksi Mozartin *Musiikillisenpilan* (KV 522), joka on pilailua musiikillisen löyhärakenteisuuden ja massatuotteen kustannuksella: teos pitää sisällään eri pituisia, toisistaan riippumattomia ryhmiä ja on siten potpourrin perikuva (mts., 58-59). Orgaaninen *Fortspinnung* sisältää sen sijaan suuren määrän mahdollisuuksia, ja näitä Blume erottaa kaksi päätyyppiä: vapaan eli fantastisen ja loogisen *Fortspinnung*-tyypin (mts., 59-60). Fantastisesta *Fortspinnung*-tyypistä Blume ottaa esimerkiksi Mozartin viulusonaatin (KV 481) alun, joka jakaantuu kolmeen suureen ryhmään (tahdit 1-16, 17-36 ja 37-) ja joiden välillä ei ole osoitettavissa mitään ainesyhteyttä; siitä huolimatta syntyy merkillinen toisiaan täydentävien kontrastien suhde ja ryhmittely (mts., 59-60). Oikeastaan fantastisen *Fortspinnungin* ohella, mikä merkitsee peräkkäinoloa, *Reihung*-periaatetta (Mozartin pianokonsertot), vaikuttaa aina vastavuoroisten suhteiden tasapaino eli *Gruppierung*-periaate —

näiden molempien sisäkkäisyys on Blumen mukaan wieniläisklassismin keskeinen tyyllitekijä (mts., 60). Dahlhaus kutsuu näitä tekijöitä muodon osien syntaktisiksi ja formaalisiksi suhtautumistavoiksi (Dahlhaus-14, 34). Varsinkin Mozartilla pienoismuotojen rakenne on usein improvisatorista, ja hän luo vasta suuremmissa yksiköissä ykseyttä ja järjestystä (Blume, 61).

Vapaan ja loogisen *Fortspinnungin* suhteet Blume määritteli kontrastin käsitteen avulla ja päinvastoin: edellisessä muotoilussa kontrasti on aksessorinen, satunnainen, kun taas jälkimmäisessä tapauksessa konstitutiivinen, rakenteellinen (mts., 63). Samoin kuin Blumen mukaan barokille on ominaista pikemminkin looginen *Fortspinnung* ja klassismin loogisen ja vapaan yhdistelmä, niin barokkimusiikissa ei ole mahdollista klassismin tektoninen, lyhyen aikavälin kontrasti, vaan siellä on muotoaluvana suuryksiköiden (ritornello–soolo) välinen arkkitehtoninen kontrasti (mts., 63–64). Vaikka klassismin kontrastiperiaatteen erityistuloksena syntyikin teemadualismi, Blume toteaa kuitenkin oivaltavasti, ettei klassismissa ole havaittavissa yhtenäistä toisen teeman käyttötapaa (mts., 64).

Kontrasti pakottaa suljettuihin muotoihin vastakohtana *Entwicklung*-tyypin suhteellisen avoimille muodoille (mts., 65–66). Blume pitääkin Mozartia tyyppillisenä *Fortspinnung*-periaatteen edustajana ja Haydnia *Entwicklung*-tyypin puhtaimpana ilmentäjänä. Haydnilta hän kuvailee jousikvartetton op. 33:3 muotoamista. Kvartetto alkaa rytmisellä liikkeellä ilman selvää elettä tai motiivia, ja alun tärkein ominaisuus on voiman latautuminen; ensimmäisessä osakokonaisuudessa ei ole mitään kontrastia, ja se on yhtenäinen dynaaminen tapahtuma, joka säteilee voimaa seuraaviinkin muodon osiin; seuraavat tapahtumat, kuten toiselta teemalta näyttävä uusi aihe (tahdit 43–59), osoittautuvat alun rytmisen liikkeen jatkoiksi ja uusiksi kehitysryhmiksi. Blume osoittaa koko osan perustuvan aivan toisenlaiseen periaatteeseen kuin Mozartin viulusonaatin, sillä Haydnilla muoto perustuu yhteen ituun, liikepyrkimykseen, yhtenäiseen tahdonilmaisuuksiin — motiivia, teemaa tai temaattista ryhmää on vaikea löytää, sillä kaikki on liikkeessä, mikään alaosa ei sulkeudu rauhoittuneena: keskeistä on idean dynamiikka ja suhteellisen avoin muoto (mts., 67–69). Blume tiivistääkin polariteetit monitasoisesti: toisaalla ovat mekaaninen ja orgaaninen, looginen ja vapaa *Fortspinnung*, *Reihung* ja *Gruppierung*, konstitutiivinen ja aksessorinen, tektoninen ja arkkitehtoninen kontrasti, jotka kuuluvat staattisen, suljetun ja arkkitehtonisen kokonaismuodon alle; toisaalla yhtenäiseen voimatapahtumaan perustuva *Entwicklung*, orgaaninen, dynaaminen, suhteellisen avoin kehitysmuoto, “Wellenzug” (mts., 69).

Vaikka Blumen termien valinta ei ole yksiselitteisyyden pyrkimyksistä huolimatta tyydyttävä, on selvää, että hänen onnistui muotoilla näitä kahta eri periaatetta edustavat asiasällöt aikaisempaa paljon osuvammin ja

vakiinnuttaa moniluokkainen differentaatio muotoyksiköiden tarkastelussa. Polariteeteilla operoiminen luo tietysti aina turhan jyrkkiä kontrasteja eri luokkien välille, ja aivan oikein Nielsen (Nielsen, 90) ja Dahlhaus (Dahlhaus-14, 34–35) huomauttavat keinotekoisesta vastakkainasettelusta: esimerkiksi looginen *Fortspinnung* ei ole kovinkaan kaukana *Entwicklung*-periaatteesta ja substantiaaliset ja syntaktiset tekijät voivat täydentää toisiaan. Sitä paitsi Dahlhausin mukaan Blumenkin käsitteet edustavat musiikillisen muodon kahta eri tasoa: *Fortspinnung* on funktio- ja *Entwicklung* substanssi-käsite (Dahlhaus-14, 35).

6.3. Satz ja periodi

Vaikka tämän tutkimuksen ajallinen raja onkin vuoden 1935 tienoilla, tässä yhteydessä on kuitenkin mielenkiintoista tarkastella edellä käsitellyn polariteetteihin perustuvan muotoajattelun myöhempiä vaiheita suppeasti pienoismuotojen osalta. Kun perinteellisen muoto-opin edustajille *Satz* merkitsi yleensä periodimuodostelmaa alemmaa yksikkötasoa (normaalitauksessa 4 tahtia) ja Marxilla tämän lisäksi se oli jonkinlainen ideaalinen vastakohta muodolliseen kahtiajakoon perustuvalla periodille ja merkitsi motiivitoistoon perustuvaa yhtenäistä kehitystä, joka saattoi laajentua jopa 30 tahdin mittaiseksi, niin Schönberg ja tämän oppilaat muokkasivat *Satz*-käsitteen sisällön uudelleen. Schönberg piti sekä *Satz*-muotoa (“sentence”) että periodimuotoa (“period”) samantasoisina rakenneyksikköinä ja täydellisen musiikillisen ajatuksen artikulaatioina (Schönberg, 29); molemmille yksiköille on yhteistä toonikan keskeinen asema, selkeä lopetus ja yhtäläinen normaali pituus (8 tahtia), mutta Schönberg erottaa yksiköt toisistaan temaattisin kriteerein. *Sentence*-yksikön ensimmäinen puolisko jakaantuu normaalimuodossa kahteen vielä pienempään osaan, joista jälkimmäinen on edellisen suora, muunneltu tai transponoitu toisto; *sentence*-yksikön jälkimmäinen puolisko perustuu edellisen kehittelevään jatkuon, kasvuun, laajenemiseen ja intensifikaatioon (huomaa Marxin vaikutus!) (mts., 21). Keskeistä osaa näyttelee likvidaatio-tekniikka, mikä tarkoittaa karakterististen piirteiden vähittäistä eliminointia: tämän vuoksi Schönberg pitää *sentence*- eli *Satz*-muotoa korkeampana konstruktioperiaatteena kuin periodimuotoa (mts., 58). Selkeä esimerkki tästä muodosta on Beethovenin ensimmäisen pianosonaatin alku (Esim. 33, seur.s.). Schönbergin mukaan vain pieni osa klassisista teemoista perustuu periodimuotoon (mts., 25). Periodin *antecedent* (= *Vordersatz*) jakaantuu kahteen kontrastoivaan osaan, ja tämä kontrasti vaatii ymmärrettävyyden vuoksi *consequent*-osassa (= *Nachsatz*) koko alun symmetrisen kertauksen (sama). Jälkiosa voi olla myös muuntunut: rytmin säilyttäminen samana sallii melodisen ääriiviivan muutoksen ja toisaalta periodi voi

Esim. 33

laajentua (mts., 30). Tyypillisin esimerkki tästä muodosta on Mozartin Au-duuri-sonaatin (KV 331) teeman alku.

Myös Schönbergin oppilas Erwin Ratz pitää monessa suhteessa erinomaaisessa muoto-opissaan klassismille ominaisena kahta eri muotoiluperiaatetta: vahvaa rakennetta (“fester Gefügetes”) edustavat pääajatukset (“Hauptgedanken”) ja lopputeemat (“Schlußsätze”); löyhän rakenteen (“locker Gefügetes”) mukaisia ovat sivuteema (“Seitensatz”), ylimeno (“Überleitung”), retransitio (“Rückführung”), kehittely (“Durchführung”) ja myös (pienen) “kolmiosaisen laulumuodon” mukaisessa teemassa välitaite (“Zwischensatz”). Pääteeman tärkeimpinä muotoina Ratz pitää (pieniä) “kolmiosaista laulumuotoa” (“Das dreiteilige Lied”) (tahtimäärät 8+4+4), periodia (“Periode”) (4+4 tahtia) ja 8-tahtista *Satz*-muotoa (2x2)+4 — nämä muodot Ratz määrittelee samoin kuin Schönberg (Ratz, 22). Ratz korostaa voimakkaasti sitä, että *Periode* ja *Satz* edustavat kahta erilaista muotoiluperiaatetta, jotka on pidettävä erillään vastakohtaisten karakterien yksiselitteisesti määriteltynä rajatapauksina; näitä on pidettävä ehdottoman tiukkoina periaatteina, joiden pohjalta poikkeukset tunnustetaan (mts., 24–25). “Kolmiosaista (pieniä) laulumuotoa” hän pitää jo yhdistettynä muotona, jonka ensimmäinen osa voi olla joko *Periode* tai *Satz* (mts., 25).

Dahlhaus tutkii artikkelissaan “Satz und Periode” sitä terminologista sekavuutta, jolla näitä käsitteitä on käytetty läpi muoto-opin historian: ongelmana on sekä käsitteiden erilainen määrittely että melkoisissa rajoissa vaihteleva suuruusluokka (esim. periodin pituuden vaihtelu 8-tahtisesta teeman rakenteesta pääteeman sekä ylimenon käsittäväksi tai jopa koko eksposition laajuiseksi). Dahlhaus pitää Marxin periodi-käsitettä absurdina, kun se johtaa pitämään Beethovenin pianosonaatin, op. 90, ensimmäisen osan pääteemaa (t. 1–32) periodina komplementaaristen kadenssien vuoksi, vaikka puoliskojen pituussuhteet ovat epätasapainossa

Esim. 34

ja koko periodin laajuus on selvästi normaalin periodin rajat ylittävä (Dahlhaus-12, 20) (Marx III, 261–262)

Toisaalta temaattisille kriteereille perustuva periodi-määrittely on ongelmallista, koska on vaikeaa vetää rajaa sen suhteen millainen motiivinen vastaavuus on riittävä: ryhmitykset abac ja abcd tyydyttävät varmasti, mutta entä abca tai abbc? (mts., 20). Dahlhaus esittääkin periodille tähän asti ehkä kattavimman määrittelyn (mts., 21):³¹

“Periodi olisi siten, abstraktisti ilmaistuna, tunnusmerkkien kompleksi, jossa kaikki tekijät tosin ovat modifioitavissa ja voivat osaksi jopa puuttua, mutta joiden välillä on kuitenkin vuorovaikutuksia siten, että epäsäännöllisyys jollain puolella vaatii tasoitukseksi sitäkin havaittavampaa säännöllisyyttä toisaalla, jottei periodi hajaishi. Toisaalta tunnusmerkkien kesken vallitsee sellainen hierarkia, että kadenssimuotojen eroilla, puoli- ja kokolopukkeiden komplementaarisuudella on tietty etu-asema verrattuna metriseen vastaavuuteen tai motiiviseen assosiativisuuteen ja motiivinen tekijä on vähemmän variaabeli kuin metrinen.”

Motiivitoistoon perustuvan *Satz*-muodon alle Dahlhaus sijoittaa *Entwicklung*- ja *Fortspinnung*-tyypit: edellisessä tyypissä muodon jälkipuolisko on alun motiivisesti selkeä johdannainen, kun taas jälkimmäinen tyyppi edustaa löyhempään assosiaatioon perustuvaa alun jatkamista

(mts., 22) Vaikka *Satz*- ja periodimuodot esiintyvät teemassa eri suuruusluokkatasoilla, Dahlhaus pitää syntaktisen hierarkian ylärajana 16 normaalin tahdin ja kolmen suuruusluokkatason ("Größenordnung") muodostamaa periodia (mts., 22). Vanhan kiistakysymyksen, onko pientä laulumuotoa aaba pidettävä kaksiosaisena (Riemann metrisistä syistä) vai kolmiosaisena (Ratz motiivisuuteen nojautuen), ratkaisu riippuisi tämän mukaan suuruusluokasta: muodostelmassa 8+8+8+8 tahtia a-osan paluu ei tunnu syntaktiselta vaan formaaliselta tapahtumalta, jolloin muoto olisi 3-osainen; suuruusluokassa 2+2+2+2 tahtia muoto olisi Dahlhausin mukaan sen sijaan epäilemättä kaksiosainen (mts., 23).

Typologioita konstruoidaan aina dualistisesti, mutta Dahlhausin mukaan on kyseenalaista, riittääkö musiikilliselle syntaksiteorialle kaksi peruskategoriaa — *Satz* ja periodi — , joiden vastakohtaisuutta sitä paitsi ei ole kyetty täysin perustelemaan. Lisäksi laulumuoto aaba ja Fischerin barokista johtama *Fortspinnung*-tyyppi sotivat dualistista typologiaa vastaan: vaikka laulumuoto voitaisiinkin selittää kuuluvaksi yhdistettyihin muotoihin, myös *Satz* ja periodi voivat esiintyä eri tasoilla; vaikka Ratz yrittääkin samaistaa oman *Satz*-tyyppinsä Fischerin *Fortspinnung*-tyyppiin (niiden historiallinen yhteys on kiistämätön), niin *Fortspinnung*-tyyppiä on pidettävä itsenäisenä, nimenomaan barokkiin kuuluvana kolmiosaisena rakenteena päinvastoin kuin *Satz*-muotoa, joka on kaksiosainen; lisäksi *Fortspinnung*-tyypin *Vordersatz*-vaiheen ei tarvitse perustua toistoon eikä *Fortspinnung*- ja *Vordersatz*-vaiheiden välillä tarvitse olla minkäänlaista tahtimääriin perustuvaa tasapainosuhdetta (mts., 23–25).

Dahlhaus yrittää esitellä klassiseen syntaksiin soveltuvaksi uuden muodosteen, *Bauform*-yksikön $(3 \times 2) + 2$, jota hän käyttää Beethovenin pianosonaatin, op. 7, ensimmäisen osan alun analyysissä onnistumatta kuitenkaan vakuuttamaan yksikön käyttökelpoisuutta (mts., 25). Sen sijaan Dahlhaus olisi voinut mainita *Bar*-muodon aab, joka löytyy monesta perinteellisestä muoto-opista. Kaikista vastaesimerkeistä huolimatta Dahlhaus myöntää lopuksi *Satz*- ja periodimuotojen olevan klassismin suljettujen, syntaktisten muodostelmien perusyksiköitä (mts., 26).

6.4. Teemateoriaa ja laajempia muotoja

6.4.1. Teematutkimusta ja tyylivertailua: Schmitz ja Eimert

Arnold Schmitz perustaa Beethoven-tutkimuksensa elämäkertakirjoittaja Schindlerin muistiinmerkitsemään keskusteluun mestarin kanssa, jonka perusteella Beethovenin “kaksi prinssiä” (“zwei Prinzipien”) olisivat tämän musiikillisen muodon peruslähtökohtana (Schmitz, 2). Periaate tarkoittaisi vastakohtien olemassaoloa muotorakenteen eri tasoilla. Toki kontrasti oli säännöllinen ilmiö ylipäättänsä sonaatimuodossa mm. teemojen välillä ja jopa niiden sisällä, mutta Schmitziä kiinnostaa kysymys, onko kontrastoinnilla Beethovenin sonaattimuodolle jokin erityinen merkitys (mts., 3-4). Kyetäkseen selvittämään tämän Schmitz ottaa vertailukohteeksi muiden klassikoiden sonaattien ensimmäisiä allegro-osia ja hyväksyy lähtökohdakseen Riemannin kompleksisen teemakäsityksen (mts., 5-6). Vertaillen Mozartin *Jupiter*-sinfonian ensimmäisen osan pääteemaa Beethovenin I sinfonian ensimmäisen osan pääteemaan, jota on väitetty edellisen variantiksi, Schmitz päätyy käsitykseen, jonka mukaan Mozartin teemalle on ominaista “alkuperäinen kontrasti” (“ursprünglicher Kontrast”), kun taas Beethovenilla on kysymys “kontrastioivasta johdannaisesta” (“kontrastierende Ableitung”) (mts., 8-10). Schmitzin mukaan tämä rakenneperiaate ei esiinny Beethovenilla vain ensimmäisessä teemassa, vaan myös toisessa teemassa ja näiden välisessä suhteessa (mts., 10). Sama periaate toimii myös koko osan muotoilun tasolla: tästä on esimerkkinä sonaatin op. 2:1 ensimmäinen osa (mts., 31-38). Beethovenin *Myrsky*-sonaatin yhteydessä Schmitz kritisoi Halmia siitä, että tämän mielestä tahdista 21 alkaa pääteema, vaikka se ei ole vähimmäisäkään määrin suljettu muoto vaan johtaa suoraan ylimenoon; vaikka hän Halmin tapaan tunnustaakin sen, että adagio- ja allegro-tempojen vaihtelu osan alussa on vasta teeman yritys, niin vastoin omaa käsitystään, jonka mukaan Beethovenilla voi esiintyä temaattista työtä muuallakin kuin kehittelyssä ja ylimenossa (mts., 34), Schmitz ei kykene pitämään alun prosessin tulosta, joka on nähtävissä vasta tahdissa 21, varsinaisena teemana (mts., 46). Joka tapauksessa sonaatin avausosa on hyvä esimerkki “kahden prinssiä” avulla muotoillusta osasta, jossa alun raju vastakohta-asetelma purkautuu toisilleen sukua oleviksi, erilaisia muodollisia funktioita edustaviksi jaksoiksi. Beethovenin viimeisen pianosonaatin pääteema on osoitus uudelta teemakäsityksestä: pääteeman kahden tahdin mittainen ydin yhdistää keskittyneen, suljetun muodon ja valmiuden toimia johtomotiivina (mts., 69).

Herbert Eimertin tutkimus barokin ja klassismin muotoamisen eroista pyrkii osoittamaan, kuinka barokkisävellysten muodon yhtenäisyys oli itsestäänselvyys — spontaania, perusaffektiin pohjautuvaa, psykologisesti

määräytyvää muotoa ei koettu ongelmaksi: barokin muoto avautuu luonnollisesti alkumotiivien *Fortspinnung*-jatkosta; klassismissa sen sijaan muoto täytyi tietoisesti avata, ja se syntyy osien järjestämisestä, disponoinnista kokonaisuudeksi (Eimert-2, 34–35). Eimert pitää klassismin näennäistä, leimallista muotolujuutta, joka sitten abstrahoitui teoreettiseksi jäykkyydeksi, todisteena historiallisesti vertaansa vailla olevasta kamppailusta “sisäisen muodon” puolesta (mts., 35)³²:

"Sillä klassisen (tyylin) näennäisesti edeltä käsin leimautunut muotolujuus, joka on abstrahoitavissa teoreettiseksi jäykkyydeksi, on todiste historiallisesti vertaansa vailla olevasta taistelusta muodon puolesta, galantin jäsenysmekaniikan organisoimisen puolesta, italialaisesta soitinmusiikista Beethoveniin saakka ulottuvaksi taisteluksi 'sisäisen' muodon puolesta ... Psykologisesti soveliaan barokkimuodon ei tarvitse juuri spontaanin kehkeytymisensä vuoksi saavuttaa sellaista nimenomaisesti painokasta kokonaisuutta; se levittäytyy syntyessään kokonaisuudeksi; klassinen (muoto) sitä vastoin 'on' itsessään kokonaisuus, ja kuitenkin se saavuttaa ... muodon, kun taas ensin mainittu omistaa sen."

Barokin muotoja Eimert pitää "muodon välittömästi musiikillisenä periaatteena" ("ein unmittelbar musikalischer Prinzip der Form"), kun taas klassismin sonaatti on "musiikin formaalinen periaate" ("ein formales Prinzip der Musik") (mts., 57). Muutoksessa barokin spontaanisti muotoilevasta musisoinnista klassismin musiikilliseen muotoiluun tapahtuu yksittäisten jäsenten eriytyminen ja itsenäistyminen; ns. toinen teema on tärkein tämän prosessin tuotteista (mts., 57). Toista teemaa ei ole Eimertin mukaan kuitenkaan pidettävä kausaalisen kehityksen tuloksena, vaan arvokysymyksen sijaan se on eksistenssikysymys: se ei ole oleellista, esiintyykö jollain säveltäjällä toinen teema "jo" tai "ei vielä", vaan ns. sivuteema on formaalinen tosiasia, jonka esiintyminen riippuu myös säveltäjän yksilöllisestä muotoilusta ja polariteettien tuntemisen asteesta (mts., 40). Joka tapauksessa Eimert osoittaa useita mahdollisuuksia johtaa toinen teema esimerkiksi eksposition päättävästä epilogista, konserton soolo-osuudesta ja sekvenssaalisesta *Fortspinnung*-kulusta (mts., 38–56).

6.4.2. Sonaatimuodon kehittelyjakson tutkimusta: Merian ja Broel

Wilhelm Merian pitää Mozartin pianosonaatteja pitkän kehityksen päätepisteenä, joka merkitsi sonaatin yhtenäistymistä kolmiosaiseksi syklikiksi; tämä ei kuitenkaan estä Meriania näkemästä kaksiosaisista muotoa sonaattimuodon lähtökohtana ja luokittelemasta esimerkiksi sonaattimuodon reppriisi- ja kehittelyjaksoja moniksi eri tyypeiksi (Merian, 180). Vaikka

kehittelyjakso pitkälle viedyssä muodossaan onkin luonteeltaan jännitystä lisäävä, dramaattinen muotovaihe, se oli alunperin pelkkä ylimeno pääteeman kertaukseen (esimerkiksi sonaatti KV 279) (mts., 186). Merian esittelee tärkeimpiä kehittelytyyppejä: uusi motiivi kehittelyssä (KV 280) (mts., 190), pääteeman keskittynyt esiintyminen (mts., 193), eksposition motiivien yhteenkietominen (mts., 191), eksposition jonkin vähemmän tärkeän motiivin esiintyminen vallitsevasti (mts., 194) ja pääteeman sekvenssaalinen esiintyminen (mts., 198) — tyypillistä on se, että luokittelu tapahtuu temaattisin, ei harmonisin perustein. Mozartin pianosonaattien kehittelyjaksoista syntyy kaiken kaikkiaan kirjava ja monimuotoinen kokonaisvaikutelma, jokainen sonaatti on yksilöllinen: Merian korostaa, ettei Mozartin mielenkiinnon kohteena ollutkaan sonaattimuoto kaavana, vaan se toimi yleisenä muodontaperiaatteena jokaisen lopputuloksen ollessa ainutkertainen (mts., 200).

Wilhelm Broelin tarkastelun kohteena ovat Beethovenin kaikkien kehittelyosien tyypilliset, olemukselliset piirteet (Broel, 37). Broelin mukaan “saksalaisen klassismin musiikillinen muotoilu perustuu kahteen perusperiaatteeseen: metriseen symmetriaan ja kadenssiin hallitsevana harmonisena perustana” ja näillä on “suurissa muodostelmissa järjestävä, konstitutiivinen funktio” (mts., 38). Lisäksi edellisille vastakkaisina on kaksi muuta periaatetta: *Reihung* ja *Entwicklung*; kun symmetrialla ja kadenssilla on liikettä pysäyttävä vaikutus, staattinen luonne, niin nämä periaatteet edustavat dynaamisia pyrkimyksiä ja ovat ilmausta klassisesta tahdosta suurempiin muodostelmiin (mts., 38). Broel siis pitäytyy Blumen kategorioihin muuten, mutta hän vaihtaa tämän käyttämän *Fortspinnung*-termin *Reihung*-periaatteeseen, jottei luokittelu hämärtäisi Fischerin suorittamaa jakoa *Lied*- ja *Fortspinnung*-vastakohtiin — *Fortspinnung* kuuluu nimittäin barokin muotoperiaatteisiin, vaikka se vaikuttikin klassismiin. *Reihung*- ja *Entwicklung*-periaatteita Broel pitää vain suhteellisesti vastakohtaisina: ne ovat vain “ajattelumuotoja, eivät äärimmäisen vaatimuksessa itse luontoa” ja laajan skaalan erilaisten mahdollisuuksien ääripisteitä (mts., 39). Samoin Broel hylkää Blumen jaon orgaaniseen ja loogiseen *Fortspinnung*-muodontaan, mikä merkitsee vain sen tosiasian myöntämistä, että myös *Reihung*-tyypissä täytyy olla jonkinlaisia suhteita sen jäsenten välillä (mts., 39). Itse hän määrittelee käsitteen seuraavasti: “*Reihung* merkitsee toisiinsa suhtautuvien, ei-substanssisukuisten jäsenten peräkkäinasettelua.” (“*Die Reihung ist eine Aneinanderfügung aufeinander bezogener nicht substanzverwandter Glieder.*”) (mts., 39). Edelleen Broelin mukaan “klassismin ‘mosaiikkimaiseksi’ nimitettyä rakennetta, ts. sen selvästi havaittavaa kokoonpanoa enemmän tai vähemmän itsenäisistä, toisistaan erottuvista, samantyyppisistä osista voidaan täydellä syyllä pitää vastakohtana barokin muotoilulle, jolle on ominaista ‘virtaavat ylimenot’ ” (mts., 40). Broel toisin sanoen on jo saapumassa ajatukseen, jonka Larsen

muotoili selkeästi myöhemmin esittäessään, että klassinen muoto perustuu staattisten ja dynaamisten muotovoimien väliseen tasapainoon (Nielsen, 92).

Klassismin muotoilun ryhmittelyperiaatetta ("Gruppierung") Broel pitää myös kehittelyn perustana: hän esittää kolme eri kehittelyn rakenneyksikkötasoa, jotka ovat "malli" ("Modell"), "malliryhmä" ("Modell-gruppe") ja ylimpänä useamman "malliryhmän" yhdistäminen; näistä keskeinen on malliryhmä, jossa ryhmän ensimmäinen jäsen muodostaa juuri mallin seuraaville jäsenille ja jossa sisäisen yhteyden kriteerinä on malliryhmän jäsenten yhtäläinen substanssi ja tektoniikka (mts., 43). Ensin Broel muodostaa itse mallien typologian: tärkein tapa on tehdä malli suoraan jostain eksposition fraasista tai säeryhmästä — sen vastakohtana on mallin luominen motiivisesta kasaantumisesta, joka saattaa merkitä barokin *Fortspinnung*-periaatetta (mts., 45–47); näiden välimaastossa on runsas sekamuotojen joukko, ja Broel myöntää myös kokonaan uuden aiheen mahdollisuuden toimia mallina (mts., 54). Malliryhmän sisäinen yhteys perustuu tietenkin mallin samantyyppiseen toistamiseen, jolloin dynamiikka kasvaa koko ajan modulaatiosuunnan ollessa yksittäisen ryhmän sisällä aina sama (mts., 62).

Rakenteellisesti korkeampaa tasoa edustaa useampien malliryhmien yhdistäminen toisiinsa tavallisimmin "pilkkomisperiaatteella" ("Absplittierungsprinzip"): Beethovenin sonaatin op. 2:1 ensimmäisen osan kehittylyssä toimii 8-tahtisena malliryhmänä osan toinen teema, jota lyhennetään tahdeissa 64–72 neljään tahtiin, sitten kahteen tahtiin ja lopuksi tahdin mittaiseen muodostelmaan (mts., 62–63):

Esim. 35

Samaan materiaaliin perustuvalla ryhmien yhdistämiselle muodostaa vastakohtaan useampien temaattisten elementtien käyttö eri kehittäjäryhmissä: kehittäjä voi noudattaa joko pääteeman jakautumista pienempiin jäseniin eri ryhmien muodostamisen perustana tai se voi olla lähes täydelleen analoginen ekspositiolla ja olla sen modifikaatio (mts., 65–68). Kehittelyn kokonaismuotoilu perustuu Broelin mukaan yksinkertaiseen kolmijakoon (vrt. Krohnin "ponsimuoto"): johdantoon, kehittelyn pääosaan, joka voi olla yhtenäinen tai muodostua useammista alaosista, ja kadenssiryhmään (mts., 71). Pääosan keskeisin huipennuskeino on modulointi (mts., 79); muita tätä tukevia tekijöitä ovat motiivis-temaattisen materiaalin tiivistyminen ("Ballung"), rytmisen terävöityminen sekä dynamiikan ja liikemäärän kasvu (mts., 82–83). Yksipuolisesti Broel pitää nimenomaan kehittäjä koko sonaattimuodon *Entwicklung*-periaatteeseen pohjautuvana osana, vaikka kehittäjä aineksen läsnäolon muuallakin muodossa on osoitettu jo moneen kertaan Beethovenille leimalliseksi koko muodon lävistäväksi dynaamiseksi periaatteeksi.

6.4.3. Sonaatti- ja sinfonia -tutkimusta: Helfert, Sondheimer ja Tutenberg

Eimertin esittämä kritiikki sivuteeman löytämisleikkiä kohtaan on ymmärrettävää ja oikeutettua siltä kannalta, että sonaattimuodon, sonaatin ja sinfonian historiaan keskittyvä tutkimus tarkasteli itse muotoa skemaattisesta näkökulmasta käsin, ja niinpä, kun jostain sävellyksestä löydettiin tietyt, sonaattimuodolle oleellisina pidetyt tunnusmerkit, oltiin kärkkäitä antamaan sonaattimuodon keksijän maine kunnia uuden tyylin luomisesta milloin kenellekin säveltäjälle (Platti jne.); Fischer tukeutui wieniläisiin Monniin ja Wagenseiliin, ja eräät halusivat pitää Bachin poikia uuden suuntauksen airueina. Vladimir Helfert puolestaan antaa tutkimuksessaan sonaattimuodon kehityshistoriasta kunnian tsekkiläiselle Franz Micalle, jonka 1720- ja 1730-luvuilla sävelletystä musiikista Helfert löytää jo oleelliset sonaattimuodon tunnusmerkit: kahden melodisesti, modulatorisesti ja dynaamisesti vastakohtaisen teeman, kehittelyn ja repriisin (Helfert, 121-123). Vaikka Helfert pitää sonaattimuotoa Mican itsenäisenä keksintönä, hän myöntää kuitenkin Caldaran melodiset vaikutteet ja napolilaisen da capo -aarian muodollisen samankaltaisuuden; Helfert esittää myös, että tyyppilliset mannheimilaiset maneerit olisivat böömiläistä ja määriläistä perua ja että kenties Mica on Stamitzinkin taustalla (mts., 143–144).

Huomattavasti laajemmalla pohjalla toimi Robert Sondheimer, jonka tutkimus *Theorie der Sinfonie* perustuu 1700-luvun musiikkikirjallisuuteen ja siinä oleviin mainintoihin sinfoniamuodosta. Täten Sondheimer on ensimmäisiä, jotka perustivat muototutkimuksen kunkin ajan omiin

käsityksiin ja estetiikkaan. Sondheimer esittää, että sinfonian kehityksen keskivaiheessa, kun ekspressiivinen tunneteoriatuli rationalistisen ajattelun sijaan, ei kyetty käsitteellisesti hallitsemaan uuden ilmaisun aiheuttamaa muodollista laajenemista ja toisaalta kun muototeoria 1800-luvulla vihdoinkin syntyi, muodosta tuli klassistinen ja musiikinteoriasta steriili (Sondheimer-2, 55-56). Artikkelissaan varhaisklassisen sinfonian kehityksestä Sondheimer painottaa italialaisen teatterisinfonian osuutta monipuolisen materiaalin ja dualistisen, löyhän ja pilkkovan muodon tuomisessa sinfoniaan; muiksi edelläkävijöiksi hänkin mainitsee konserttomuodon tutin ja soolon vaihtelut, aarian kontrastoivine keskiosineen ja napolilaisen oopperan kansanlaulut (Sondheimer-1, 86).

Friedrich Tutenbergin muuan merkitys oli siinä, että hän tutkielmassaan J. Chr. Bachin sinfonioista relativisoi klassismin suurten muotojen ensimmäisen osan eikä pitänyt sonaattimuotoa ainoana mahdollisena päämuotona. Niinpä hän jakaa Bachin sinfoniat sarjasinfonioiksi, laulusinfonioiksi, mannheimilaisiksi ja wieniläisiksi ritornello-sinfonioiksi sekä osoittaa ritornello-sinfonian muodon perustuvan konserttomuodon tutin ja soolon vaihteluihin (Tutenberg, 56). Tämä myös klassismin ajan oman teoreetikon, H. C. Kochin, näkemystä sonaatti- ja sinfoniamuodon periodirakenteen eroista lähellä oleva tutkimustulos oli tärkeä huomio uudemmalle kriittiselle klassismin tutkimukselle, jonka merkittävimpiä edustajia on tanskalainen Jens Peter Larsen (Larsen-1, 228).

6.4.4. Kolmiosaisen ABA-muotokäsityksen ylivallan kritiikkiä: Dent

Edward J. Dent kritisoi artikkelissaan "Binary and Ternary Form" R. O. Morrisin muoto-oppeja ja ylipäätänsä perinteellistä muotokäsitystä, jonka mukaan musiikin muodot tarjoillaan pedagogisina resepteinä: Dentin mielestä tärkeämpää kuin tietää esimerkiksi millainen on keskiverto piano-konsertto, on kyetä huomaamaan miten Mozartin konserttotyyppi on kehittynyt Bachilta ja mikä on vaikkapa Mozartin ja Beethovenin konserttojen eroavuus; selittämättä jää yleensä aina myös musiikillisen muodon olemus emotionaalisen ilmaisun välineenä (Dent, 309). Edelleen Dent kysyy, mitä tehdään oppilaalle, joka ihmettelee, miksei jokin Beethovenin sonaatti vastaa sonaattimuodon määritelmää? Miksi vain 1700-luvun soitinmusiikin muodoista keskustellaan? Eikö gregorianiikka, Perotinuksen, Monteverdin, Beethovenin tai Stravinskyn musiikki ole yhtä mielenkiintoista sävellystekniikan ja muodon näkökulmasta (mts., 310)?

Päähuomion Dent kiinnittää kuitenkin kysymykseen binaari vastaan ternaari muoto: kolmiosaista muotoa on yleensä pidetty virheellisesti ylimpänä muodollisena ryhmittelyperiaatteena (mts., 310). Kuitenkin ensinnä suppea muoto A :|| B A ei ole 3-osainen, vaan kertauksen kanssa

kaksiosainen muoto; laajempaa muotona A :||: B A siitä tulee kolmiosainen vain, jos kertaukset jätetään pois; Beethovenilla sonaattimuoto olisi pikemminkin mallia A B x A B (A=1. teema, B=2. teema ja X=kehittely), joka taasen on kolmiosainen vain ilman kertauksia — sonaattimuotoa pidettiin pitkään binaarina muotona (mts., 310–311). Osoittaakseen binaarin mallin kolmiosaista alkuperäisemmäksi ja tyyppillisemmäksi Dent ottaa lähtökohdaksi musiikillisen muodon tyyppillisimmän neliosaisen rakenteen, joka löytyy jo kansanlauluista ja jonka muoto olisi temaattisesti ABAB ja harmonisesti ABBA tai ABXA. Jo tavallisessa kansanlaulussa emotionaalinen kohokohta on lähes aina kolmannessa säkeessä, ja taidemusiikissa vastaavalle paikalle tulee ns. kehittely (mts., 318). Esimerkiksi barokkiajan tyyppillisimmän harmonisen kaavan muodosti toonikan, dominantin, paralleelin ja toonikan yhdistelmä (esim. d-molli, a-molli, F-duuri, d-molli), jota tavataan mm. konsertoista ja tanssisarjoista. Juuri tämä ekspressiivisesti ja psykologisesti kaikkein tyydyttävien muoto ABXA, joka löytyy ensiksi vokaalimusiikin ooppera-aarioista ja kamarikantaateista, on myös sonaattimuodon historiallinen lähtökohta (mts., 316). Dentin mielestä Bachin melkein kaikki kaksiaäniset inventiot toteuttavat tämän muodon, ja hän pitää myös Wagnerin *Tristan*-alkusoittoa saman periaatteen ilmentäjänä (mts., 320–321): pyöreästi 100 tahdin mittainen alkusoitto jakaantuu viiteen suunnilleen 20 tahdin mittaiseen jaksoon, joista ensimmäinen on a-mollissa, toinen A-duurissa, kolmas E-duurissa, neljäs moduloi jopa kaukaisimpaan mahdolliseen sävellajiin eli Es-duuriin ja viidennen tulisi olla a-mollissa, mutta se on vain ylimeno ensimmäiseen kohtaukseen. Jos todella pidetään viimeistä osaa ylimenona ja otetaan huomioon Lorenzin näkemys temaattisesta kertauksesta jo neljännessä osassa, Dentin tulkinta on jotenkin ymmärrettävissä.

6.4.5. Temaattisuuden perustuvan muotonäkemyksen kritiikkiä: Tovey

On mielenkiintoinen ilmiö, että tuntuvaa osaa tämän vuosisadan merkittävimmistä musiikkianalyttisistä kirjallisuudesta eivät ole luoneet varsinaisesti musiikkitieteilijät väitöskirjoissaan, vaan luovat intuitiiviset muusikot, jotka ovat kamppailleet musiikkiesityksen ongelmien kanssa sävelteosten muodon tekemiseksi mahdollisimman ymmärrettäväksi kuuntelutilanteessa: tällaisista henkilöistä on epäilemättä tunnetuin Heinrich Schenker, joka oli itse loistava pianisti ja monien kuuluisien esiintyvien taiteilijoiden neuvonantaja. Toinen hyvä esimerkki suhtautumisesta musiikilliseen muotoon kuuntelun ja terveen järjen pohjalla on Donald Francis Tovey: hänen ajattelunsa taustalla on yksinkertainen dickensiläinen realismi ja musiikillisen korvan kuuntelukyvyn rajoittuneisuuden myöntäminen, minkä säveltäjätkin ovat taatusti kaikkina aikoina ottaneet

huomioon (Tovey siteeraakin mielellään romaania *Pickwick-kerhon paperit*). Kuvaavaa Toveyn ajattelulle on seuraava huomautus (Tovey-1, 4)³³:

"Ainoa seikka, jota vastaan meidän ammattimuusikoiden tulee suojautua, on vaara, että sekoitamme sen tietouden, joka on tarpeen taideteosten ymmärtämiseksi, tietouteen, joka on tarpeen ainoastaan taiteilijan ammattitaidon kannalta."

Toveyn kirja Beethovenista on kenties parasta, mitä on kirjoitettu yksittäisen säveltäjän ilmaisun ja sävelmateriaalin suhteista. Käänteentekevää on ennen kaikkea hänen suhtautumisensa muodon ja sävelkielen koherenssiuden ongelmaan tonaliteetin ja harmonisten suhteiden kannalta siihen asti lähes yksinomaisesti viljellyn temaattis-motiivisen lähestymistavan sijaan (Schenker oli toinen loistava poikkeus). Ennen kaikkea Tovey pitää harmoniaa laajana musiikillisena kategoriana ja vähemmässä määrin pikkutarkan sointuluokittelun ongelmana perinteisten harmonian oppikirjojen tapaan (mts., 5). Tovey hyökkää purevasti niiden kimppuun, joiden mielestä sävellajien nimet edustavat tärkeitä esteettisiä faktoja: itse hän ei ymmärrä niitä, jotka pitävät esimerkiksi As-duuria barbaarisena tai h-mollia mustana — Toveyn mielestä As-duuri on kaikkien niiden sävellysten karakteri, jotka Beethoven kirjoitti tässä sävellajissa; h-mollia hän pitää tumman ruskeana, perjantaipäivä on a-mollin sävyinen ja tiistapäivä yhdessä E-duurin kanssa voi tuoda hänelle mieleen vaikkapa ruohonvihreän värin (mts., 8)! Ei sävellajeilla sinänsä vaan sävellajisuhteilla on karakterinsa, jotka ovat syöpyneet kuulijoiden mieliin: sävellajisuhteisto merkitsee Toveyn mukaan Beethovenille suunnatonta harmonisten värien lähdeettä, ja se on samalla muodon tärkeimpiä elementtejä (mts., 8–9); tämä metafora ei ole kuvittelua, vaan todennettavissa oleva musiikillinen kokemus. Toonika on tietysti tonaalisuuden tärkein tekijä, mutta palaaminen sille ei ole mikään symmetria- tai balanssi-ilmiö, vaan ensimmäisen tärkeysasteen dramaattinen tapahtuma Haydnista aina Wagneriin saakka (mts., 10). Tovey haluaa poistaa harhaluuloja tonaalisuudesta myös siinä mielessä, että se laajoissa mitoissa edellyttäisi valtavaa muistia: Toveyn mukaan ei kuitenkaan ole olemassa yhtään tapausta, jolloin säveltäjä ei osoittaisi paluuta toonikalle ilmeisen selvästi, jos hän haluaa sen tulla huomatuksi; toinen asia on, jos säveltäjä haluaa luoda tilanteen, jonka tarkoitus on saattaa kuulija kotiin tämän sitä huomaamatta — muussa tapauksessa on kysymyksessä huono säveltäjä (mts., 10–11).

Toveyn mielestä kuulijan, joka ei tunne edes nuotteja, on täysin mahdollista ajan ja kokemuksen kanssa oppia tonaliteetin hienoimmatkin vivahteet (mts., 11); tätä on auttamassa se, että kaksi sävellajia eivät ole koskaan suhteessa toisiinsa kolmannen välityksellä, vaan aina välittömästi vastakkain (mts., 28). Toveyn suoraviivainen ajattelutapa paljastuu hänen

analysoidessaan Beethovenin pianosonaatin op. 2:2 ensimmäisen osan sivuryhmää ("second group"), joka ei ole mikään kaunis, laulava, suljettu teema, jollaiseksi sivuteema usein määritellään, vaan sarja ylöspäin kiipeäviä modulaatioita: näiden enharmonisten muunnosten musiikillis-kieliopillinen tulkitseminen on kuitenkin kuuntelun kannalta hyvin pinnallista ja epäoleellista; tärkeää on huomata basson tasainen nousu e-sävelestä nooni ylöspäin, jolloin jännitys kasvaa tasaisesti ja tuloksena on kiinteä dramaattinen nousu ja laukeaminen vihdoinkin sivusävellajin dominantille (mts., 41-43). Harmoniset menettelyt ovat aina sidoksissa rytmisiin suhteisiin ja dramaattisiin tarkoituksiin, ts. harmonia laajassa mielessä, ei sointuoppina, on tärkeä osa musiikkia — ei leikkiä eikä tiedettä, vaan kieltä: kaikki Beethovenin harmoniset keksinnöt ovat laajan mittakaavan ilmiöitä, jotka ylittävät jopa Wagnerin innovaatiot (mts., 45). Tovey ottaa tästä esille pienenä yksityiskohtana, jolla on suurmuodollinen vaikutus, *Eroica*-sinfonian pääteemassa puhtaan Es-duurin sävyttämisen cis-sävelellä bassossa; tämä saa valaistusta kun kertauksen alussa cis-sävel ei purkautukaan ylös- vaan alaspäin ja paljastuu tällä kertaa des-säveleksi, joka purkautuu F-duurin donimanttisoinnun pohjasäveleksi: kun ekspositiossa cis oli hetkellinen varjostus, nyt siitä tulee dramaattinen tapahtuma (mts., 48-49).

Beethovenin tuotannosta suurin osa on jossakin suhteessa sonaattimuotoon. Sonaattityylin tärkein ominaisuus on sen dramaattisuus, mutta sen sukulaisuus lyyrisen musiikin kanssa on johtanut kuitenkin lukuisiin väärinkäsityksiin (mts., 73)³⁴:

"Kyse on siitä, että sonaattimuoto ja -tyyli ovat syntyneet juuri lyyrisen melodian ja dramaattisen musiikin taitoskohdassa. Tästä on seurannut hirvittävien väärinkäsitysten sekasotku, sillä aito sonaattityyli muistuttaa piirteiltään ulkoisesti melodisia muotoja, jotka eivät ole saavuttaneet dramaattista musiikillista toiminnallisuutta. Termi 'toinen teema' on ollut lähtökohtana pahimmille virheluuloille tässä asiassa.

Teemat ovat tärkeitä sonaatissa, muttei ole olemassa mitään sääntöjä niiden lukumäärästä tai paikasta osassa ("Themes are extremely important in the sonata forms, but the reader had better make up his mind at once that all attempts to lay down rules for their number and position are mistaken.") (mts., 73). Kaikki riippuu säveltäjästä ja tyylistä, ja teemojen lukumäärä ja suhteet toisiinsa saattavat olla aivan erilaiset jopa saman säveltäjän alku- ja varhaistuotannossa (Mozart) (mts., 74).

Tovey puuttuu myös Dentin käsittelemään binaari/ternaari -ongelmaan: hän määrittelee binaarin muodoksi, jossa ensimmäinen jäsen on epätäydellinen; ternaarissa se on täydellinen (mts., 78). Kaksiosainen muoto edustaa siten jatkuvuutta, ja siitä onkin kehittynyt pidemmälle organisoituja muotoja (mm. sonaattimuoto) kuin kolmiosaisesta muodosta, jonka ensimmäinen jäsen sulkeutuu täydellisesti (mm. lyyriset ja rondomuodot).

Binaari muoto jakaantuu selvästi kahteen kerrattavaan puoliskoon; ABA-periaatteen mukaisen muodon olemassaoloa voidaan testata kokeilemalla, voiko sen sinänsä suljettuja osia kerrata (mts., 78). Tovey ottaa kokeilun kohteeksi *Kreutzer*-sonaatin muunnelmien pääteeman, joka jakautuu selvästi kolmeen osaan: jos yrittää kerrata jokaisen osan ja saada kokonaisuudeksi muodon AABBA, huomaa selvästi kolmijaon absurdisuuden; ainoa mahdollinen jako on A + BA (mts., 78-79). Tämän vuoksi Toveyn mielestä termit binaari ja ternaari ovat huonoja (hän löytää vain yhden kolmiosaisen teeman, jonka jäsenet voivat kertautua: Beethovenin pianosonaatin op. 90 rondoteema), ja ne pitäisi korvata termeillä, joiden sisällön Tovey esittää suurin piirtein seuraavilla kuvauksilla: "form-with-an-incomplete-first-member" ("muoto, jonka ensimmäinen yksikkö on epätäydellinen") ja "form-with-a-complete-first-member" ("muoto, jonka ensimmäinen yksikkö on täydellinen") (Tovey-2, 3).

Tovey kritisoi myös teeman identifioimista teoksen idean kanssa, ja hän esittää kuinka esimerkiksi Beethovenin *Harppukvartetossa* op. 74 ainoaa teemaa, joka olisi ollut muille säveltäjille kyllin merkittävä, ei kehitellä lainkaan (Tovey-1, 84). Tovey pitääkin temaattisuuteen perustuvaa musiikillista terminologiaa harhaanjohtavana ja väittää, että teemat eivät ole olemassa itsensä vuoksi ja että osoitetut yhteydet teemojen välillä eivät ole todisteita musiikin loogisuudesta, vaikka yhteydet olisivatkin ilmeisiä; missä yhteydet eivät ole ilmeisiä, niitä on parasta olla etsimättä — säveltäjä kyllä paljastaa ne, jos yhteydet kuuluvat teoksen intentioon (mts., 84-85)³⁵.

"Älä sen vuoksi ylläty, tai jos nautit yllätyksestä, älä yritä vähentää sitä löytämällä nokkelia loogisia yhteyksiä silloin kun Beethoven esittelee lukuisia toisiinsa liittymättömiä ajatuksia, jotka on singottu sinua vasten mozartiaanisella äkillisyydellä, kuten tapahtuu Es-duuri-sonaatin op. 7 alussa ja B-duuri-sonaatissa op. 22." (mts., 86)

Eksposition ensimmäinen oleellinen dramaattinen tapahtuma on Toveyn mukaan uuden sävellajin vakiinnuttaminen, jolloin toonika on määrätietoisesti painettu horisontin taakse (mts., 87). Ei pidä tosin unohtaa, että Beethovenilla yllätyksellisyys ja huumori saattavat olla muodon tärkein idea kuten on sonaateissa op. 10:2 ja op. 31:2 (mts., 93-94).

Tovey esittää klassisen rondon olevan hyvin lähellä sonaattimuotoa — oikeastaan molemmat kuuluvat samaan klassiseen sonaattityyliin —, sillä se ylitti barokin vanhan couplet-rondon: kun klassisessa rondossa ensimmäisestä episodista tulee sonaattimuodon toisen ryhmän tyyppinen ja se kerrataan toonikassa rondoteeman kolmannen esiintymisen jälkeen, rondo erottuu sonaattimuodosta oikeastaan vain siinä suhteessa, että rondoteema kerrataan eksposition jälkeen välittömästi toonikassa. Jos sonaattimuodon ekspositio kerrataan, efekti on suunnilleen sama kuin rondoteeman paluu; jos säveltäjä luopuu eksposition kertauksesta ja esittää kehittelyn alussa

laullisen pääteeman, ero sonaatti- ja rondomuotojen välillä on lähes olematon (mts., 120–121). Rondossa tosin avusteema on yleensä suljetumpi kuin sonaatissa, jolloin näiden muotojen ero on sama kuin ero em. binaarin ja ternarin periaatteen välillä (mts., 123).

7. DYNAAMINEN MUOTOAJATTELU

7.1. Dynaamisen muotoajattelun synty ja ominaispiirteitä

Dynaaminen muotoajattelu syntyi tämän vuosisadan alkupuolella vasta-reaktiona noin sata vuotta jatkuneelle suuntaukselle ja yhä kaavamaisemmaksi käyneelle A.B. Marxin sävellysooppiin perustuneelle musiikillisten muotojen typologialle. Termin 'dynaaminen' alle on sijoitettu usein monenlaisia ja lähtökohdiltaan paljonkin toisistaan poikkeavia musiikkiteoreetikkoja ja -analyytikkoja. Yhteistä heille on se, että he eivät pyrkineet muodostamaan joko systemaattista analyyttistä järjestelmää tai ainakaan hierarkkista muoto-oppia. Dynaamikoiden analytiikassa kävi muoto-oppi perinteellisessä mielessä tarpeettomaksi, ja analyysitapahtuma muuttui skeeman havaitsemisesta teoskohtaiseksi huomionteoksi: kun 1800-luvun muototeorian painopiste oli musiikillisen muodon yleisten piirteiden, eri teoksia yhdistävien lainomaisuuksien, löytämisessä, uudempi suuntaus piti kussakin teoksessa toteutuvaa spesifistä muotoilua varsinaisen analyyttisen mielenkiinnon kohteena.

Vanhan muoto-opin korrelaattina oli tunne-estetiikka, jonka mukaan muoto oli ylipäättään toissijainen ilmiö jonkin mielentilan ilmaisun ollessa musiikin varsinainen olemus. Sen vuoksi oli väistämätöntä, että uusi, musiikkiteoksen individuaalisuutta korostava ajattelu teki jyrkän pesäeron vanhan estetiikan kanssa ja korosti Hanslickiin nojautuen juuri muodon olevan musiikin varsinainen sisältö (Dahlhaus-3, 177). "Mekaanisesta", jota oli väheksytty vastakohtana ilmaisulle, tuli nyt muodollisen analyysin keskipiste "poettisen" asemasta: "Tunnustan heti alkuun tarkoituksenani olevan näyttää, että musiikillinen, tekninen, taiteellinen on mielenkiintoisinta, koska se on varsinaisesti olennaista ..." ("... das Musikalische, das Technische, das Artistische auch das Interessantare, weil das Wesentliche und Eigentliche ist ...") (Dahlhaus-6, 515–516) (Halm-3, 39). Niinpä ei olekaan ihme, että Arnold Schering vanhan hermeneutiikan edustajana puhui halveksivasti uuden suunnan keskeisistä teoreetikoista Schenkeristä, Halmista ja Kurthista — "musiikillisen insinööritieteen" edustajina (Schering, 14).

Yhteistä "musiikillisen insinööritieteen" edustajille oli vanhan estetiikan ja formalistisen ajattelun — negatiivisessa mielessä (skemaattisuutena) — hylkääminen, mutta toisaalta he eivät suinkaan luopuneet subjektiivisesta lähestymistavasta tai muodon merkityksen korostamisesta: tapahtui vain aikaisempien käsitysten positiivinen uudelleenarviointi ja luonnonlakeina pidettyjen dogmien relativisointi. Schenkerin, Halmin, Kurthin, Mersmannin, Tobelin ja Westphalin taustalta on löydettävissä vuosisadan alun eri filosofisten, esteettisten ja psykologisten suuntauksien monen-

muotoinen kirjo: energetiikkaa, fenomenologiaa, hahmoteoriaa, intuitivis-
mia ja hengentieteiden uutta nousua (Rückert ja Dilthey). Filosofit Bertrand
Russell pitää tämän vuosisadan alun filosofiaa paljolti järjen ylivalta-
asemaa vastaan hyökkäävänä ilmiönä, joka uudestaan toi keskeiseksi
tiedonsaantimenetelmäksi subjektiivisen, intuitiivisen kokemisen (vrt.
Bergson) (Russell II, 374–376). Vaikka luonnontieteellisiä metodeja
käytettiin myös hengentieteissä, niin Rückert ja Dilthey painottivat
psykologian (laajasti käsitettynä) merkitystä hengentieteiden tärkeimpänä
aputieteenä (Aspelin, 532–538).

Musiikkianalyyysissa uusi asennoituminen liittyi nimenomaan musiikin
olemusmuodon määrittelemiseen: vanhan, arkkitehtuuri-metaforaan
(Riemann, Lorenz) perustuvan skeema-analyyysin tilalle tai ohelle tuli
musiikin aikaluonteen korostaminen. Musiikkiteos käsitettiin nyt yhte-
näisenä dynaamisena prosessina, jonka tarkastelussa tulisi lähteä koko-
naishahmosta; kokonaisuuden keskeisin ominaisuus ei ole jakautuminen
ryhmiin ja osiin, vaan dynaaminen jännite, ”muodon läpivirtaava voima”
(“die Form durchströmende Kraft”); tällöin ”muoto on voiman kukistamis-
ta tilan ja ajan avulla.” (“Form ist Bezwungung der Kraft durch Raum und
Zeit.”) (Kurth-1 osa I, 239). Rudolf Schäfke kutsuu tätä tarkastelutapaa,
joka yhdistää Schenkeriä, Halmia ja Kurthia, energetiikaksi, sillä sen
keskeisiä käsitteitä ovat voima, tila ja energia (Schäfke, 394). Finn
Benestad puolestaan pitää tätä tunne-estetiikan ja formalistisuuden vastaista
suuntausta kokonaisuutena fenomenologisenä lähestymistapana (Bene-
stad, 341–342), ja totta onkin, että ainakin Mersmann julistautui sen
kannattajaksi ja että myös Kurthiin tämä suuntaus vaikutti syvästi.
Huolimatta yhteisen yläotsakkeen löytämisen vaikeuksista on tärkeää ha-
vaita, että näiden musiikkianalyyttikojen ajattelussa vaikuttivat rinnan ja
sisäkkäin hyvin monenlaiset virtaukset; kaikille suuntauksen edustajille oli
yhteistä kuuntelutapahtuman painottaminen muodon arvioinnin keskei-
senä kriteerinä. Sen vuoksi tässä tutkimuksessa nimitetäänkin Schenkeriä,
Halmia, Kurthia, Mersmannia, Tobelia ja Westphalia joidenkin yleisten
tieteenfilosofisten määrittelyjen asemasta, joilla kaikilla on omat erityis-
piirteensä, musiikin dynaamisen muototeorian edustajiksi — jota he ovat
tosin vaihtelevin painotuksin. Tällöin termille *dynaaminen* voidaan antaa
spesifisti musiikillismuodollinen merkitys, joka yhdistää sinänsä erilaiset
virtaukset samantyyppiseksi musiikin dynaamiseksi tarkastelutavaksi
vastakohtana staattiselle musiikkiteoksen osiin jakamiselle (musiikkiteos
käsitetään osien dispositiona), mitä näkemystä vanhempi muototeoria
edustaa.

7.2. August Halm

August Halm on Kurthin ohella eräs vuosisadan alun teoreetikko, joka oli pitkään lähes unohdettu mutta jota kohtaan on uudestaan ruvettu osoittamaan mielenkiintoa; ennen kaikkea Carl Dahlhaus on monessa yhteydessä pyrkinyt osoittamaan Halmin tärkeyden. Halm oli Schenkerin ohella (tosin tämän tutkimuksia pitkään tuntematta) ensimmäinen musiikki-analyytikko, joka pyrki systemaattisesti murtamaan hermeneuttisen musiikin tulkinnan ja lähestymään musiikkia sen omilla ehdoilla. Halm huomauttaakin *Bruckner*-kirjassaan, että kirjoittaessaan ensimmäisiä tutkimuksiaan hän ei tuntenut vielä yhtään hyvää analyysia mistään musiikki-teoksesta (Halm-4, 245); Halm joutui itse kehittämään tarkastelutapansa, ja perustellusti häntä voidaan pitää uudenlaisen analyysiotteen pioneerina, jonka tarkkanäköisyys on ainutlaatuista vielä nykypäivänkin näkökulmasta.

7.2.1. Biologismia ja funktionalismia

Halmin ajattelun taustalla on selvästi nähtävissä ainakin Schopenhauerin ja Hegelin vaikutus. Schopenhauerin mukaan "tahto" ("der Wille") on maailman tapahtumien liikkeen aiheuttama voima; kun muut taiteet ovat tahdon objektivaatioita, on musiikki itsensä tahdon välitön "heijastuskuva" ("Abbild"), mikä tekee musiikista taiteiden kuningattaren. Tahdon pyrkimysten dynamiikka on siten musiikin olemus: "Liike, tahto liikkuu ... järjestää ne (sävelet) melodiseksi ilmiöksi." ("Die Bewegung, ein Wille von Bewegung ... ordnet sie (die Töne) zu melodischer Erscheinung.") (Halm-2, 210). Halm jakaa myös Schopenhauerin käsityksen soitinmusiikista "todellisenä musiikkina" (Schmalzriedt, 5). Hegelin käsitystä, jonka mukaan historia on maailmanhengen itsestään tietoiseksi tulemisen prosessi, soveltaen Halm pitää musiikinhistoriaa musiikkihengen itsestään tietoiseksi tulemisena (mts., 7). Kuitenkaan Halmia ei kiinnosta puhtaasti historiallinen tarkastelu, vaan tiettyjen periaatteiden toteutuminen historiassa; musiikki ei ole hänelle musiikkikappaleiden ja säveltäjien summa tai yhteisvaikutus, vaan musiikin keskeiset muodot — fuuga ja sonaatti — ovat pre-eksistiovien muodon periaatteiden ilmentymiä (Halm-3, 32). Hegeliläisyyteen sitoutuva yksipuolisuus johti yhtäältä siihen, että Halm ei onnistunut selittämään muita musiikin muotoja, kuten konserttomuotoa tai variaatiomuotoa, yhtä selvien ajatusmallien toteuttajiksi kuin fuugaa ja sonaattia; toisaalta näiden pääperiaatteiden noudattaminen johtaa Halmilla muiden säveltäjien kuin Bachin ja Beethovenin vähättelemiseen sekä uuden hegeliläisen synteessin etsintään, joka saavuttaakin sitten hänen mukaansa täyttymyksensä Brucknerin sinfoniaissa.

Autonomiaestetiikan puhtaana edustajana Halm torjuu muoto–sisältö -ongelman olemassaolon ja musiikin tarkoituksen etsimisen sen itsensä takaa: musiikin merkitys on siinä itsessään, ja jo “yhdessä ainoan sforzato-merkin musiikillisen merkityksen havaitseminen sanoo enemmän Beethovenin musiikista, kuin kaikki se yhteensä, mitä olen kuullut hänen sinfonioidensa oletettavasti traagisesta sisällöstä.” (Halm-2, 71). Myöskin tunteenomaisen innostuksen Halm torjuu kuten nautinnollisen, kulinaarisen asenteen: ”Musiikki ei ole mikään hedelmäpuu.” (Schmalzriedt, 12)³⁶. Halm menee esteettisen autonomian vaatimuksessaan jopa niin pitkälle, ettei hän pidä musiikille välttämättömänä edes kuulijaa, musiikki on sinänsä oma luontonsa: ”Musiikki ei ole ihmisen palvelija, vaan ihminen musiikin.” (Schmalzriedt, 17)³⁷. Halmin jyrkkä asenne on sikäli ymmärrettävä, että hän sai taistella lähes yksin näitä musiikin hermeneutikkoja vastaan, jotka ”tunsivat valmiiksi kaiken yleisön puolesta” ja olivat ”ammattimaisia musiikista vierottajia” (Halm-2, 66; Schmalzriedt, 32)³⁸. Jos musiikki olisi yksilöllistä tunteilmaisua, ”luonnistuisi analyysi parhaiten psykologilta, joka kykenisi diagnosoimaan, kuinka todesti säveltäjä kuvaa tunteitaan.” (Schmalzriedt, 13)³⁹.

Muoto on Halmille Hanslickin tapaan suorastaan musiikin sisäkäsité. Vaikka muoto on samalla sekä formaalisen järjestämisen periaate ja tulos että yksittäisten musiikin lajien nimitys (fuuga ja sonaatti), muoto väistää yleisessä mielessä Halmin mukaan jokaista määrittely-yritystä (Halm-2, 108)⁴⁰:

”Se, mitä muoto on samalla muodollisen järjestämisen periaatteena ja tuloksena, sen lisäksi vielä yksittäisen musiikinlajin, kuten fuugan, sonaatin, nimikkeenä: se, mitä muoto on tässä yleisessä merkityksessä, pitää pilkkanaan otaksuakseni jokaista määrittely-yritystä ...”

Ernst Kurthin kanssa Halm jakaa käsityksen muodosta “syntymisenä”, “tulemisena” (“das Werden”), ja hän on vakuuttunut, että “muoto ei ole mikään resepti, että sen syntyminen on elävä tapahtuma, että muodoksi tulleella jokaisella erillisellä, musiikillisesti hyvällä, vahvalla ja alkuperäisellä yksilöllä on omat ainutkertaiset kasvonsa ...” (“... daß die Form eben kein Rezept, daß ihr Werden ein Lebensprozeß, daß das Formgewordene in jedem einzelnen Individuum von guter, starker, ursprünglicher Musik ein besonderes Gesicht hat und ein Einmaliges ist...” (mts., 125).

Musiikillisia arvoja täytyy etsiä sävellyksen rakenteesta, organisaatiosta, jota Halm pitää “voimien draamana” (Halm-3, 48–50). Taideteoksen sisäinen funktionaalisuus, sen suhteiden, yhteyksien, välityksen ja integraation kokonaisuus, on aidon tuotteen tunnusmerkki: “Jokainen musiikillinen nykyhetki on sitä musiikillisempi, mitä enemmän se sisältää suhteita eteen- ja taaksepäin, mitä enemmän se vaatii ennakoimisen ja muistamisen kykyjämme.” (Schmalzriedt, 18–19)⁴¹. Halm pitää

Schönbergin tapaan muodon orgaanisuutta keskeisenä tekijänä ja puhuu muodosta "organisoidujen voimien yhteisvaikutuksena" (Halm-3, XXXII) sekä musiikillisten aiheiden "muototahdosta" ("Formwille"), joka muovaa kokonaisuuden omien lakiansa mukaiseksi (Schmalzriedt, 20)⁴².

Muotoanalyysin kohteena on siten musiikkiteoksen teknis-funktionaalinen puoli, sillä "musiikillinen, tekninen, artistinen on mielenkiintoisinta" (Halm-3, 39); poeettinen idea on riittämätön, koska se ei palvele ymmärtämistä, tapahtuman syiden ja päämäärän havaitsemista (mts., 52). Sävellyksen osien funktioiden ymmärtäminen on analyysin tavoite, jonka saavuttaminen on verrattavissa onnistuneen esiintymisen tuottamaan mielihyvään (Schmalzriedt, 29). Halm tunnustaa (Halm-3, 248)⁴³:

"En voi tosin itse perustella sitä, miksi arvostan korkeammalle orgaanista kuin ei-orgaanista ... rikas ja eriytynyt organismi on korkeammalla kuin köyhempi ja primitiivinen ...".

7.2.2. Musiikin kulttuureista

Halmin ajattelutapa, joka ei niinkään perustunut historialliseen kehitykseen, vaan objektiivisiin systemaattisiin kategorioihin, johti koko olemassaolevan musiikin jakamiseen kahteen pääalueeseen, joita vastaan muut musiikin lajit olivat perifeerisiä: Halm puhuu "musiikin kahdesta kulttuurista", mikä on myös hänen pääteoksensa nimi. Kun Bachin musiikki merkitsi Halmille korkeampaa "tyylin kulttuuria", Beethovenin sonaattimuoto oli "muodon kulttuuria" (Halm-3, XXXI). Myöhemmin hän tosin nosti *Beethoven*-kirjassaan (1927) sonaattimuodon mestarin yhtäläiseen asemaan Bachin kanssa, ja *Bruckner*-tutkielma (1913) merkitsi kaivatun synteessin löytämistä musiikin uutena "kolmantena kulttuurina".

Fuugaa ja sonaattia Halm piti vastakohtaisina ilmiöinä: fuuga on Halmin mukaan enemmän struktuuri- kuin rakenneilmiö ja individuaalisuuden muoto; sonaatti on sitä vastoin useiden yksilöiden yhteisvaikutuksen muotona valtion kaltainen (Halm-3, 33)⁴⁴:

"Fuuga on enemmän rakennetta kuin muotoa, se muistuttaa pikemminkin erillistä oliota, elävää olentoa, vaikka puuta, jos tohditaan esittää konkreettisia mielikuvia; se on yksilöllisyyden muoto. Sonaatti on sitä vastoin useiden yksilöiden yhteisvaikutuksen muoto, organismi suuressa mittakaavassa: se muistuttaa valtiota."

Fuugan tyyli edustaa järjestäytymistä erityisestä yleiseen päin, sonaatin muoto yleisestä erityiseen: muut musiikin luonnokset eivät ole ajateltavissa (Schmalzriedt, 38). Fuuga on ykseyden muoto, jossa muoto määräytyy teemasta käsin; sonaatti on vastakohtaisuuteen perustuva muoto, jossa teemat ovat muodolle alisteisia: fuuga on ulkonaisesti suppea kokonaisuus,

mutta sitä vastaa sisällön kontrapunktinen keskittyneisyys — fuuga ei päästä kuulijaa lepotauolle; sonaattimuoto on ekspansiivinen muoto, joka perustuu fuugan yksittäisten osien differentaatioon ja karakteristisuuden kasvuun (Halm-3, 7–8). Sonaatissa harmoninen tapahtuminen on rikkaampaa, mutta fuugassa on monipuolisempi harmoninen skeema (mts., 12). Halm pitää fuugaa ja sonaattia täydellisimpinä kaikista musiikillisista muodoista, ja siksi hän valittaakin fuugan vähittäistä häviötä (mts., 27–30); omassa sävellystuotannossaan, joka tosin on anakronistista, hän mielestään loi uudentyypin fuugan, joka perustui fuugan harmoniseen rikastuttamiseen sonaattimuodon kehittelyn keinoin (Schmalzriedt, 45).

Vaikka Halm pitää vielä ensimmäisessä kirjassaan fuugaa sonaattia korkeampana periaatteena, hän ei esitä yhtään kokonaisen fuugan analyysia, vaan tyytyy joidenkin fuugateemojen syvästi myötäelävään, yksityiskohtaiseen energeettiseen tulkintaan; sen sijaan sonaattimuodosta kokonaisuutena ja sen yksityispiirteistä Halm tekee monentasoisia huomioita. Eräänä ensimmäisenä teoreetikkona Halm kumoaa perinteellisen teemälähtöisen muotokäsityksen (Halm-3, 117):

“Harmonia ja rytmi ovat sonaatin huomattavimmat muotoaluovat voimat, teemat ovat materiaalia, ja juuri klassisessa sonaatissa ne ovat alistetussa asemassa. ... Jos Beethoven on klassisen ajan suurin sonaattisäveltäjä, niin häntä täytyy pitää myös sen suurimpana rytmikkona ja harmonikkona...”

Halm ei puhu mitään periodeista tai niiden ryhmyksestä, koska hän pitää symmetriaa ylipäätään triviaalina ilmiönä (mts., 190): tyypillistä onkin, että hän kehuu erästä vanharanskalaista chanson-melodiaa (tahtiryhmitys 4+3, 3+3, 4+3) ja pitää tähän verrattuna esimerkiksi Beethovenin II sinfonian Larghetton pääteemaa (4+4) melodisesti alemmalla tasolla olevana, vaikkakin sinänsä kauniina (mts., 193).

Halmin mukaan muoto oli Beethovenille ongelma, josta hän johti metodin sen ratkaisemiseksi (mts., 118). Oleellista ei olekaan se, että Beethoven keksi harmonisen terssisuhteisuuden, vaan että hän huomasi sen mahdollisuudet muodon laajentamiseksi (mts., 120). Halm pitikin Beethovenia ylittämättömänä harmonian muodollisten arvojen löytämisessä ja funktionaalisten suhteiden keksimisessä (Halm-2, 77–79); Beethoven oli strukturaalisen harmonian hyväksikäytössä todellinen muodon strategi, joka osasi järjestää musiikilliset voimat loistavalla tavalla (Halm-3, 126). Jos Mozartille sonaattimuoto tarjosi tilaisuuden sanoa yhtä ja toista hienoa ja miellyttävää — Mozartilla energia on yksittäisissä tahdeissa ja periodeissa, ja hehku alkaa aina uudestaan — Beethoven ei laskeudu enää maahan jo saavutetulta tasolta: hänen musiikissaan puhuu muodon paatos (mts., 129–130). Mozartin ja myöhemmin Schubertin

hyvin muodostunut tematiikka on vaarallista: Mozartilla kertausjakso on muodon kannalta samantekevä tapahtuma, kun usein koko osa perustuu vain eri aiheiden peräkkäisyyteen (Halm-4, 30). Beethovenilla sen sijaan esimerkiksi sonaatin op. 2:1 ensimmäisen osan kehittelyn lopussa on 20 tahtia dominanttiurkupistettä, jonka aikana toistellaan pääteeman motiivia, "teeman henki etsii jälleen esineellisyden maailmaa" ("die Welt des Körperlichen"): Beethoven ei vain kuuluta teeman saapumista, vaan sen tahtoa ilmestyä jälleen (mts., 31–32). Beethovenin teema ei ole niinkään orgaaninen ykseys kuin eri motiivien käynnistystila: teema hajoaa ja yhdistyy uudelleen muodon lakien mukaisesti (Halm-3, 130–132). Teema on usein aggregaattitila, voiman symboli, ei sinänsä elävä hahmo, vaan vastakohtasuhteiden kokonaisuus, jonka ykseys toteutuu vasta kokonaisvaikutuksessa: hyvä esimerkki on sonaatin op. 31:2 kahden eri periaatteen muodostama alkutilanne (mts., 139).

Halm lopettaa kirjansa *Von zwei Kulturen der Musik* sanoihin: "Kolmas kulttuuri, molempien synteesi ... on odotettavissa, ja vasta se on musiikin täysi kulttuuri ... ja uskon, että se on jo perustettu, ehkä jo saavutettu." (mts., 251). Brucknerin sinfoniaissa Halm — Kurthin tapaan; kokonaisuutena ilmiötä voidaan pitää saksalaisena dilemmana (Dahlhaus-8, 118–127) — uskoo löytäneensä kauan kaivatun musiikin kolmannen kulttuurin. Halm pitikin Bruckneria "hengenhistorian ihmeenä", sonaatinhistorian "päämääränä ja tarkoituksena" ("Sinn") (Halm-4, 218). Synteessin sisältö oli Halmin mukaan Bachin melodisen laajuuden yhdistämisessä Beethovenin harmoniseen kehittelyyn teemaryhmien sisällä: kun Beethoven disponoi ryhmän sisällä, Bruckner kehittää enemmän; Brucknerin muodonta perustuu formaalisen logiikan ohella myös musiikilliseen logiikkaan (mts., 95). Tämä johtaa Brucknerilla eksposition eri ryhmien valtavaan laajenemiseen — samalla tosin myös Beethovenia selvempään blokkiutumiseen ja ylimenoista luopumiseen: esimerkiksi toisen sinfonian finaalin ensimmäinen teemaryhmä käsittää 72 tahtia, toinen teemaryhmä 79 tahtia ja kolmas teemaryhmä on 61 tahdin mittainen (mts., 170). Paitsi että Bruckner toi melodian sinfoniaan (eikö jo Schubert?), mitä Halm pitää sonaatin historian tavoitteena, ja pystyi siten muotoilemaan yksityiskohdat kauniimmin, mikä merkitsi Brucknerin sinfonioiden helpompaa kuunneltavuutta ilman muodon ymmärtämistä verrattuna Beethoveniin, hän toi sonaattiin kolmannen teemaryhmän itsenäisenä vaiheena ja muodosti finaalista korkeammalla tasolla olevan sinfonian osien synteessin (mts., 59). Kun sinfonian adagio-osa projisoi korkeammalla tasolla eksposition sivuteemaryhmän laulavan karakterin, niin finaali peilaa esittelyn kolmatta teemaryhmää; scherzolle Halm ei ikäväkseen löydä vastinetta (mts., 129). Brucknerin finaali on koko sinfonian täyttymys, jossa aikaisempien osien teemat ilmestyvät uudelleen: "Muodon tahto on, että pääasialliset teemat ilmestyvät vielä kerran..."

(mts., 132). Kun Halm "puhtaasti musiikillisesti tuskin voi sietää Beethovenin V sinfonian finaalia", hän on valmis antamaan Brucknerille anteeksi tämän virheet, sillä "se ei merkitse kaikkea, missä Bruckner on onnistunut, vaan se, mitä hän on selvästi halunnut" (mts., 144). Ansiokkaista löydöistä huolimatta ei liene syytä olla huomaamatta, kuinka Halmin idealähtöinen ajattelu johti hänet usein poikkiteloin musiikillisten tosiasioiden kanssa — kannattaa muistaa hänen väheksyntänsä pienmestareita ja jopa Haydnia ja Mozartia kohtaan.

7.2.3. Detaljianalyysi: "musiikillista insinööritiedettä"

Vaikkei Halmia voi pitää merkittävänä muotohistorioitsijana tai -luokittelijana, hänen analyysinsä ja yksityiskohtaiset huomionsa ovat vielä tänä päivänä arvokkaita ja ne kertovat syvästä eläytymisestä musiikin materiaaliin ja siinä piileviin kehitysvoimiin. Vakuuttavalla tavalla tämä paljastuu mm. Halmin analyyseissä Bachin fuugateemoista sekä vähemmän tunnettujen saveltäjien teemojen kritiikissä. Hyvänä esimerkkinä monentasoisten suhteiden huomaamisesta on analyysi *Das Wohltemperierte Klavierin* toisen osan b-molli-fuugan teemasta (Halm-3, 205-215) (Esim. 36):



Halm toteaa ensinnäkin teeman 3. ja 4. tahdin olevan tahtien 1–2 rytminen muunnos terssiä korkeammalla: ylöspäin ryntäävät 1/8-kuviot voittavat suuremman voimansa ansiosta alun tauot. Kohotahti kolmannelle tahdille on tahdin 2 kohotahdin imitaatio, joten toinen tahti samoin kuin kolmaskin tahti ovat suhteessa ensimmäiseen tahtiin. Halm esittää ensimmäisen ja toisen tahdin suhteet seuraavasti (Esim. 37):



Toisen tahdin alun es1-a -hyppy luo harmonisen kaksiaänisen dissonanssin, jonka ylempi sävel purkautuu vasta kolmannen tahdin alussa des1-sävelle. Jännityksen olemassaolo poistaa tavallaan toisen tahdin tauon vaikutuksen, mistä seuraa myös fraseerauksen kaksiselitteisyys — tässä on teeman voima. Neljännessä tahdissa ges1-sävelen saavuttaminen vaikuttaa melodian lakipisteeltä, sävel koetaan pidätyksenomaisena ja fl-sävel tuntuu päätöskykyiseltä. Mutta teeman pyrkimys ei lopukaan vielä huippukohdan jälkeen: kokonaisuuden esikuvan eli symmetrian pakottamana seuraa vielä 1/4-tauko, joka on teeman vaikuttavin; tauon jälkeinen *Abgesang*-osa on toisen tahdin vapaa, tihennetty imitaatio. Viimeisen ges1-sävelen ansiosta — sen luonnollista purkausta fl-säveleen ei kuitenkaan tapahdu — teema loppuu jännitteensä säilyttäen ja päätösluonteen hyläten: samalla luodaan mahdollisuus liikkeen ja fuugan jatkumiselle.

Halm pohtii vielä edelleen taukojen erilaista luonnetta, teeman luonnollista fraseerausta; lopuksi hän tekee kysymyksen vastustajiensa tapaan, joiden mielestä taideteosta ei voi pilkkoa tällä tavoin: "Uskotte te sitten tosiaankin, että Bach säveltäessään ajatteli kaikkea tällaista? Eikö inspiraatio, intuitio lahjoitakin armoitetulle säveltäjälle kaiken, mitä esteettinen viisastelu ei tavoita." (mts., 216). Halm toteaa kuitenkin, ettei hänen tarkoituksenaan ole ajatella kuten Bach, vaan hän yrittää selvittää musiikin sisäisiä pyrkimyksiä; vaikkemme tietäisikään mitä Bach ajatteli teemaa keksiessään, teeman olemus paljastaa silti selvästi sen, että Bach arvosti sen sisäistä yhteenkuuluvuutta, korkeajännitteisyyttä ja jakamatonta yksilöllisyyttä (mts., 216–217). Toisessa yhteydessä Halm toteaa, ettei ole tärkeää saada selville säveltäjän tarkoitusta, vaan seurata motiivin oman voiman aiheuttamia käännteitä (Halm-1, 134).

Halm pitää suurena puutteena sitä, että harmoninen muototajumme on heikentynyt: klassisen sonaatin rajut kontrastit ovat vaikuttaneet siinä määrin korvamme erotuskykyyn, että meidän täytyy terävöittää sitä tutkimisella ja tarkastelulla, jotta kykenisimme havaitsemaan varsinkin barokin vaatimattomamman ja hienomman, mutta ei yhtään vähäisemmän henkisyiden, ja voisimme eläytyä barokkimusiikin voimaan (Halm-1, 122). Halm joutuu tunnustamaan, että tehdäkseen kaikki löytönsä hänen täytyy usein turvautua nuottikuvaan; tosin sen tutkiminen voi vain jälkikäteen todentaa ja syventää jo aikaisemmin kuuntelussa saatua vaikutelmaa (mts., 127). Käsitellessään *Eroica*-sinfonian kehittäessä ilmestyvän uuden emolli-teeman ongelmallisuutta Halm toteaa, että huolimatta uuden teeman analyttisesti osoitettavissa olevista suhteista pääteemaan ja merkityksestä kokonaisuuden osana analyysin lopputulos ei saa häntä yhtään vakuuttuneemmaksi teeman loogisesta roolista — analyysi ei kyennyt poistamaan sitä häiritsevää tunnetta, jonka uuden teeman ilmestyminen aiheutti aina uudestaan Halmille kuuntelutilanteessa (Halm-5, 85).

Halmin harmonisesta tarkkanäköisyydestä käy esimerkiksi analyysi Beethovenin *Pastoraali*-sinfonian ensimmäisen osan kehittelystä (Halm-3, 84-107). Halm jakaa kehittelyn kolmeen vaiheeseen ja toteaa tämän olevan osoituksen tapahtuman selkeästä konseptiosta (mts., 105-106; tahtinumerot Halm aloittaa uudestaan kehittelyn alusta):

- I. vaihe, t. I-5: pääteeman alkupuolisko; t. 5-9: vain edellisen ensimmäinen aihe, josta tulee alkusoitto välisoittoon; t. 9-13: jälleen teeman alkupuolisko.
- II. vaihe, 1) t. 13-49: vain teeman toinen aihe; t. 49-53: edelleen vain toinen puolisko; t. 57-58: vain kolmas aihe;
2) sama kulku t. 59-105.
- III. vaihe, t. 105-133: teeman jälkilause; t:sta 133 kehittelyn loppuun sen toinen puolisko.

Kehittely perustuu motiivisesti pääteeman kahteen ensimmäiseen aiheeseen ja on myös harmonisessa kokonaisuudessaan äärimmäisen yksinkertainen, jopa primitiivinen; tämä vastaa osan puhdasta maalaistunnelmaa (mts., 86). Kehittelyn alussa on 12 tahdin mittainen siirtymä, joka alkaa oikeastaan jo eksposition neljän viimeisen tahdin aikana, dominanttisävellajista (C-duurista) subdominanttiin eli B-duuriin. Nyt seuraa pitkä viipyminen saavutetulla soinnulla, jonka aikana kasautuu jännitettä ja kärsimätöntä odotusta; motiivi alkaa kahdeksan kertaa oktaavista, neljä kertaa soinnun terssiltä, kunnes tapahtuu yllättävä käänne D-duuriin. Meidän mielestämme tosin sointusuhte B-D ei ole enää niin voimakas kuin millaiseksi Beethovenin aikalaiset sen kokivat, mutta siinä ei olekaan ilmiön ydin: "Hyvässä tyyliässä nimittäin yllätys ei koskaan voi olla tarkoitus; odottamattoman, s.o. motivoimattoman esiintyminen ei ole mikään hyve." (mts., 87). Hyvä yllätys on itse asiassa aina vain suhteellinen yllätys, perusteltu muttei raju vastakohta. Kyseisessä tilanteessa pitkäaikainen pysyttelemine B-duurissa saa aikaan energian kasaantumisen ja muutoksen odotuksen, vaikkei muutoksen luonteesta tietenkään etukäteen voi olla selvillä. (Halm ei mainitse mitään siitä, että jo ekspositiossa transitio alkaa niinkään medianntisella sointuliikkeellä F-duurista d-molliin: eksposition harmonisesti yllättävin tilanne käyttää samaa keinoa kuin kehittelyn ratkaisevat muutoskohdat; siten kehittelyn sointuvaihdokset eivät ole täysin yllätyksellisiä.) Kun B-duuri-esiintymästä puuttui motiivin alkaminen kvintiltä, D-duurissa aloitetaan neljä kertaa kvintiltä, neljä kertaa terssiltä ja kahdeksan kertaa oktaavista: päädytään ulkoisesti B-duurin alkua muistuttavaan tilanteeseen, mutta nyt dynamiikka on kasvanut fortissimoon.

Kehittelyn toisen vaiheen alku on kuuden tahdin verran analoginen kehittelyn alun kanssa, nyt vain teeman alkupuoli esiintyy kokonaisuudes-

saan. Seuraavaksi ollaan B-duurille paralleelissa tilanteessa, kun sama motiivi kertautuu nyt G-duurissa: motiivi alkaa neljä kertaa ensin terssiltä, neljä kertaa oktaavista ja neljä kertaa kvintiltä (osoitus suuremmasta aktiivisuudesta B-duuri-vaiheeseen verrattuna). Ja jälleen kerran dynamiikan kasvaessa tapahtuu terssisuhteinen sointuvaihdos: tällä kertaa G-duurista E-duuriin, jossa motiivi esiintyy nyt D-duurille-vaiheelle paralleelista neljä kertaa alkaen kvintiltä ja terssiltä ja lopuksi oktaavilta; koko ajan ollaan tosin askelta korkeammalla. Toisiaan vastaavien muutoskohtien — B–D ja G–E — dynaaminen erilaisuus ei johdu kuitenkaan eri korkeudella olemisesta tai orkestraation vahvistumisesta, vaan em. sointusiirtymien erilaisesta sisäisestä kvaliteetista: sointuyhdistelmän G–E suurempi energia perustuu valitun terssisuhteisuuden lajiin. Kvinttiympyrää ajatellen suhteiden tulisi olla itse asiassa päinvastaiset, koska G ja E ovat siinä kolmen kvintin kun taas B ja D neljän kvintin etäisyydellä toisistaan. Selitys on siinä, että kun D-duuri-soinnun terssi dissonoi ainoastaan B-duuri-soinnun kvintin kanssa, niin E-duuri-sointu seurattessaan G-duuri-sointua kumoaa jälkimmäisen perussävelen: jälkimmäisten sointujen laajempi sisäinen välimatka aikaansaa kohonneemman dynaamisen vaikutelman. (mts., 84–92)

Artikkelissaan Bachin konserttomuodosta (1919) Halm esittää vastoin lähes kaikkia aikalaisiaan saksalaisia teoreetikoita (Schenker oli tosin tässäkin suhteessa poikkeusilmiö), että muoto määritellään pääasiallisesti harmonian avulla (Halm-1, 119)⁴⁵:

"Määrittelemme muodon pääasiallisesti harmonian avulla. Jakaaksemme sen puhumme tosin sen ensimmäisestä ja toisesta teemasta, jolloin olemme melodisella alueella; tämä ei sano kuitenkaan juuri mitään eikä vallankaan mitään erityisen selkeää: sillä emme määritä siten teemojen lukua, vaan havaitsemme sen tärkeyden, miten teemat sijoittuvat harmoniseen kehitykseen, ja näemme niiden hahmot harmonisesta tahdosta riippuvaisina, ei kuitenkaan niitä vain tottelevina."

Bachilla konserttomuodon harmoninen määräytyneisyys on selkeää, koska hänellä teemat eivät ole sonaattimuodon tapaan teesejä, vaan kokonaisia pitkiä *Satz*-muodostelmia, jolloin yhtenäisen harmonisen tapahtuman sisällä voi olla sekä pääaihe että sivuaiheita (mts., 119). Konserttomuodon harmoniseksi skeemaksi Halm esittää jo fuugasta löytyvän neliosaisen disposition: ensimmäinen pääryhmä on pääsävellajissa, toinen pääryhmä rinnakkaissävellajissa, kolmas pääryhmä subdominanttisävellajissa ja lopuksi kertautuu vielä toonikassa ensimmäisen pääryhmän ensimmäinen osa (mts., 119–120).

Halm analysoi Bachin *Italialaisen konserton* ensiosaa, jossa hän osoittaa teemojen palvelevan muodon tahtoa siten, että pääteema muuntuu tarpeen mukaan voimakkaasti ja että sivuteema jopa korvataan uusilla tai samantyyppisillä muodostelmilla (mts., 130). Niinpä sivuteema, joka

esitellään tahdista 31 eteenpäin, ei palaa enää kertaakaan samanlaisena — ainoastaan sen karakteri on sama tahdeista 91 ja 147 alkavissa analogisis- sa muodon vaiheissa: muodon kannalta funktionaalinen yhteys on tärkeämpää kuin diastemaattinen vastaavuus. Toisaalta Halm toteaa, että ko- teoksesta on helppo löytää pääteeman tai sen osan muuntuneita esiintymiä ja verhoiltuja vaikutuksia lukuisiin yksityiskohtiin; ongelma onkin siinä, kuka kykenee kuulemaan ja toteamaan yhteyksiä hyvinkin etäisten muistumien välillä ja kuinka oleellista tämä loppujen lopuksi on kuuntelu- tapahtuman kannalta (mts., 130–132). Esimerkiksi tahtien 65–66 teeman alun krapuliikettä bassossa tuskin on mahdollista kuulla, mutta entä miten pitää suhtautua tahtien 25–28 figuroituun bassoharvennukseen, joka toimii samalla kadenssaalisena kulkuna, tai sitä seuraavaan 1/8-liikkeen, normaaliaika-arvoissa etenevään esiintymään tahdissa 29? (Esim 38):



Muita verhottuja muotoja löytyy tahdeista 21–23 ja 15–18 (Esim. 39):



Miten on suhtauduttava teeman keskeiseen seksti-intervalliin, joka esiintyy myös toisessa teemassa ja on läsnä lähes kaikkialla? (mts., 132–133). Halmin mielestä kysymys ei ole siitä, onko tämä sattumaa vai ei, koska ei ole tarkoitus ratkaista säveltäjän aikeita, vaan tutkia motiivin voimaa: voitaisiin puhua “idean viekkaudesta” (“List der Idee”) (mts., 134). Beethovenin *Myrsky*-sonaatin analyysin yhteydessä Halm moittiikin Bekkeriä siitä, että tämä on näkevinään rakenteellisia yhteyksiä jokaisessa

saman kuvion toistumisessa: Halmille kuuntelu ja funktio ovat keskeisempiä kriteereitä kuin pelkkä analyttisesti todennettavissa oleva läsnäolo (Halm-3, 74).

7.2.4. Kummitushermeneutiikkaa ja funktionaalista kokonaisanalyysia

Musiikkianalytiikan riemastuttavimpia ja opettavaisimpia lukuja on Halmin analyysi Beethovenin *Myrsky*-sonaatin, op.31:2, d-molli, ensimmäisestä osasta; samassa yhteydessä hän paljastaa perinteellisen hermeneutiikan sotkuisuuden ja naurettavuuden (vastaesimerkinä hän käyttää Paul Bekkerin, jota Halm pitää tosin tämän suuntauksen parhaimpana edustajana, ohjelmallista selitystä). Juuri tämän sonaatin yhteydessä tuntuu todella luonnolliselta puhua ulkomusiikillisista asioista, koska Beethovenin oman lausumankin mukaan sonaatti sisältäisi jonkin ohjelman. Mutta Halm väittää, että jopa tässä yhteydessä "musiikillinen, tekninen, artistinen on mielenkiintoisempaa, koska juuri se on oleellista ja varsinaista" (Halm-3, 39).

Halm selostaa ensin pitkään Bekkerin näyttämöllisen ja psykodramaattisen kuvauksen sisäistä ristiriitaisuutta. Bekker näkee alun Largo-Allegro-vastakohtaisuudessa hirviön, aaveen ("Gespenst") ja sen rajun torjuntayrityksen; kun Largo toistuu uudestaan tahdista 7 alkaen, Bekker esittää: "Aave palaa kuitenkin uudestaan, ankarampana ja varoittavampana yllättävällä C-duuri-käänteellä." (mts., 40–41). Halmin mielestä C-duuri ei mitenkään kohota jännitystä d-mollin jälkeen; sitä paitsi on aika yllättävää, että aaveella olisi mezzosopraano- tai altoääni — näinhän olisi Largoesiintymien korkeuden perusteella (mts., 41). Halmin mukaan jo itse Bekkerin hahmottelema draama epäonnistuu, koska tämä puhuu samanlaisesti monella eri tasolla: välillä hirviöstä ja figuurista, välillä puheesta, asteikoista, puoliasteleista jne.; jos musiikista halutaan etsiä kuvia, niiden täytyy olla täsmällisiä ja pitää paikkansa musiikillisten tosiasioiden kanssa (mts., 42–43). Ylipäätensä Halmin mielestä epäselvyyksissä ei ole mitään mielenkiintoista (mts., 47): "Annammeko mieluummin Beethovenin musiikillis-filosofisen epäselvyyden kuin musiikillisen selkeyden ohjata meitä?" (mts., 48). Edelleen Halm kysyy, eikö musiikilla ole parempaa tekemistä kuin olla tällaisen epäselvän haaveilun kohteena? ("Aber, so frage ich, wenn die Musik nichts Besseres zu tun hätte, als derartiger Weichlichkeit ein Feld scheinbarer Tätigkeit zu geben: welcher Mensch von Phantasie möchte dann wohl musikalisch schaffen wollen?") (mts., 47).

Kun Bekkerin mukaan aave nousee jälleen tahdissa 21 tuhoavan väkivaltaisesti, Halmin mielestä tässä kohtaa ei ole kysymys mistään demonisesta, tuhoavasta tai muustakaan väkivallasta, vaan sillä kohtaa

syntyy valta, jota aikaisemmin ei ollut olemassakaan, ja siinä on koko asian ydin ("die entstandene Gewalt, die vorher nicht da war; das "jetzt" ist der ganze Sinn!") (mts., 49). Halmin mukaan Largo-aihe, jolla ei ollut aluksi vielä esineellisyyttä ("Gegenstand"), sitoo itseensä voimaa ja löytää tätä kautta materiaalia: "teema on materiaalia, johon tulee liikettä." (mts., 50); "Sonaatissa on kysymys voimien, ei persoonien tai personifikaatioiden, draamasta" (Ibid.). D-molli-sonaatin arvot arvot ovatkin voimien organisaatiossa (mts., 48), ei poeettisessa ideassa, joka ei kykene palvelemaan tapahtumien syiden ja päämäärän seuraamisessa ja ymmärtämisessä (mts., 52).

Halmin mielestä analyysin ydin on eri alaosien funktioiden ymmärtämisessä (mts., 56). Hän aloittaa analyysinsä ottamalla ensin esiin kertauksen toisen resitatiivin jälkeiset akordi-iskut tahdeissa 159–168 ja vertaa niitä a2-sävelen toistumisiin tahdeissa 38–40 ekspositiossa: molemmilla kerroilla päädytään toiseen teemaan (mts., 57). Kun a2-sävelen sf-iskut ovat tahdeissa 38–40 jäänteitä sitä edeltävistä melodisista tapahtumista (ylä-äänestä tahdeissa 23–25, 27–28, 30, 32, 34 ja 36), kertauksessa iskut ovat itsenäistyneet soinnuiksi. Em. melodinen tapahtuma on puolestaan johdettu tahtien 3–6 ulkoasultaan levottomasta, mutta sisällöltään paikallaan pysyvistä kiertelemisestä a1-sävelen ympärillä, minkä funktiona on toimia tukahduttavana vastavoimana: tästä vastakkaisuudesta Largon ylöspäinen kolmisointuaihe saa voimia, ja tahti 21 on sen täyttymyksen hetki, vaikka vastavoima on jatkossakin paikalla a1-sävelen kierteilyineen. Vain tämän prosessin tuloksena on ymmärrettävissä tahtien 38–40 melodinen jäännös, joka sitten kuuluttaakin uuden teeman saapumista, teeman, joka on stationaarisen vastavoiman uusi ilmentymä (mts., 58–60). Kertauksen tahdit 159–168 ovat siten eksposition tahdeissa 38–40 esiintyvän pysäyttävän elementin täydellinen vastine (mts., 60–61).

Esim. 40

The musical score example 40 consists of four measures of piano accompaniment. The first measure (labeled 'l. 38 = 39 = 40') shows a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a single note. The second measure (labeled '159 = 160') shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The third measure (labeled '163 = 164') shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The fourth measure (labeled '167 = 168') shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamic markings include 'pp' in the second measure.

Kun ekspositiossa pysäyttävä a2-sävel toistuu kolme kertaa — mikä on Halmin mielestä hyvälle korville paljon enemmän kuin kaksi kertaa —

kehittelyssä sf-sävelet toistuvat aina kaksi kertaa (tahdeissa 108–118), ja tällöin harmonia muuttuu toisella kerralla päinvastoin kuin tahdeissa 38–40: Halmin mukaan näitä kohtia ei koetakaan täydellisinä paralleelitalanteina, joten Beethoven varoittaa kuulijaa odottamasta toista teemaa, jolle ei ole sijaa kehittelyssä — mikä taiteellinen ekonomia materiaalin käytössä (mts., 62)! Halm pitää liikkeen pysähtymistä (t. 122–132) toistuviksi puolilopukkeiksi vastineena eksposition tahdeille 55–59 — eikö pikemminkin tahtien 41–51 sivuteeman säestyskuvio ole tässä havaittavissa? Pysähtyminen dominantille ennakoi kertauksen A-duuri-soinnun alkua, ja tahdit 139–142 ovat kertauksen alun resitatiiveja, joita voidaan pitää tähän asti kahlehditun melodiikan vapauttamisena (mts., 63–65). Nyt alun murtosointuteemasta on kasvanut melodinen resitatiivi, ja a1-säveltä kiertelevä Allegro-taite on vain muistuma alusta (mts., 66). Halm selvittää, miksi Beethoven valitsi juuri resitatiivin muodon tärkeimpään rajakohtaan (mts., 67)⁴⁶:

”Sillä vaikka koko osassa on melodisia ituja, melodinen periaatti vaikuttaa siinä, niin ajattelu ei kuitenkaan ole melodista, melodinen ei ole päämäärä. Siksi resitatiivi oli paras keino (melodisen periaatin vapautumisen esittämiseksi), minkä Beethoven saattoi tässä valita.”

Onkin selvää, ettei kertaus voi merkitä palaamista uudelleen alkuun: erilainen kertauksen aloittaminen ei ylipäättänsäkään merkitse Beethovenille mitään vaihtelun-vuoksi -periaatetta, vaan muuttuneen tilanteen tunnustamista ja uusien ongelmien näkemistä ja luomista (mts., 68). Halm kiinnittää huomion kertauksen tahtien 182–192 muuntuneeseen harmoniaan eksposition tahteihin 59–63 verrattuna: kertauksessa urkupisteen tavoin toistuva sävel d3 osoittaa toonikan paluuta; toistuva sävel on ylipäättään merkittävä tekijä koko osassa (mts., 69). Halm kritisoi vielä Bekkeriä temaattisten samankaltaisuuksien painottamisesta, jos ne eivät ole funktioyhteydessä (mts., 74): temaattiset yhteydet voivat täydentää ykseyttä, mutta oleellista on kokonaisuuden voimakkehitykseen perustuva prosessiluonne (mts., 76). Beethoven ei käytä niinkään teemoja kuin motiiveja, jotka toimivat tapahtuman materiaalina (mts., 77)⁴⁷:

”Beethoven ei tarjoa tässä meille tavanmukaisesti vähemmän teemoja, vaan pikemminkin vain aiheita, ja nämäkin ainesosina, tekemisen tai tulevan tekemisen (”Getan-werden”), mekaanisen tapahtumisen aineksena kuin dynaamisen tilan merkinä ja todisteena, voimasymboleina! ... Hän ei sävellä teemoja, vaan kokonaisia osia, kokonaisen sonaatin.”

Halmin analyysi on kokonaisuudessaan oiva osoitus ”kahden periaatin” toiminnasta, jota Beethovenin mukaan vain harvat kykenevät ymmärtämään: ”Zwei Prinzipien — Tausende verstehen das nicht.” Samoin

Halmin pääteos *Von zwei Kulturen der Musik* on ovelasti suunniteltu kirja: kun on käynyt sen läpi kokonaisuudessaan, huomaa jälkeenpäin yllätyksekseen, että Halm käsittelee siinä miltei koko musiikinteorian aluetta. Samassa teoksessa pohditaan tyylin, muodon, harmonian, rytmin ja melodian ongelmia vertaansa vailla olevalla tavalla: rikkaasti, monipuolisesti, yksityiskohtaisesti ja loistavalla musiikillisella intuitiolla ilman pedagogista, skematisoivaa tai systemaattista pakkopaitaa. Halmin kirja opettaa musiikista enemmän kuin monet sävellysopit yhteensä. Näillä perusteilla Halmin pääteosta voidaan pitää yhtenä merkittävimpänä musiikkiteoreettisena, -analyyttisenä ja muoto-opillisena tutkimuksena mitä koskaan on kirjoitettu: Halm on ensimmäisiä moderneja musiikin tutkijoita, joiden tulosten suuruus on seurausta yksinkertaisesti pitäytymisestä musiikin kuunteluun ja inhimillisen korvan havaitsemiskykyyn musiikin tutkimisen ja arvioimisen ylimpänä kriteerinä. Carl Dahlhaus toteaaakin kauniisti (Dahlhaus-15, 46)⁴⁸:

"Jos säveltäminen käsitetään 'hengen työskentelyksi hengelle alttiissa materiaalisessa' (Hanslick, 35) ja musiikilliseksi 'ajatteluksi', niin musiikin ymmärtäminen, joka mahdollistuu kuuntelun ja lukien-kuuntelun avulla, merkitsee 'ajatellun ajattelemista'".

Näin myös Halmin analyysit ovat osa Beethovenin teosten vaikutushistoriaa, koska "musiikin ajattelemisen" ("das Denken 'über' Musik") on osa 'itse asiaa' " ja "musiikin ymmärtäminen merkitsee sen mukaisesti sekä musiikillisen että musiikillis-kielellisen (tai musiikillis-kirjallisen) tradition omaksumista" (sama).

7.3. Ernst Kurth

Ernst Kurth oli kolmesta keskeisimmästä dynaamisen muotoajattelun — tai energetiikan, kuten Schäfke kutsuu Schenkeriä, Halmia ja Kurthia — edustajista se, jonka toiminta oli kokonaisvaltaisimmin uuden musiikkiajattelun läpätunkema. Hän oli puhtaaksiviljellyin uuden humanistisen tiedeihanteen, jonka lähtökohtana oli Rückertin ja Diltheyn mukaan psykologia laajasti käsitettynä, puolestapuhuja musiikkitieteen ja ennen kaikkea musiikkiteorian alueella. Kurthin ajattelu ja elämäntyö, niin laaja kuin se onkin, keskittyi yhden ainoan idean ympärille: Kurthin mukaan musiikki ei ole olemukseltaan vain soivaa todellisuutta, joka vaikuttaa kuulijaan ulkoapäin, vaan ennen kaikkea sisäinen psyykinen tapahtuma; tässä Kurth pohjaa Riemannin myöhäiseen ajatteluun, "oppiin sävelmielteistä" ("Die Lehre von der Tonvorstellungen"). Mutta kun Riemannille kuunteleminen merkitsi "loogista" ihmismielen toimintaa, Kurthille on musiikillinen "energia, musiikissa vaikuttava voimatapahtuma kuuntelun keskeinen tekijä, jonka käsittäminen on mahdollista vain syvällä subjektiivisella eläytymisellä" (Dahlhaus-16, 149).

Kurthin koko tuotanto onkin ymmärrettävissä vain käsittämällä se yhdeksi kiinteäksi kokonaisuudeksi, jonka keskeisenä sisältönä on koko musiikkiteorian psykologiaan perustuva selittäminen: hänen Bach-tutkimuksensa (1913) on melodian ja kontrapunktin teoriaa energeettisellä pohjalla, Wagner-tutkimus tonaalisen harmonian ja sen hajoamisen teoriaa (1917), *Bruckner*-biografia (1925) muodon ongelmien tarkastelua ja vihdoin *Musikpsychologie* (1931) käsittelee koko alueen metodologista perustaa ja muodostaa dynaamisen ajattelun synteessin (mts., 149). Bach- ja Wagner-kirjojen ainutlaatuisuuden ymmärtää, jos ajattelee, että Kurth tarkoitti ne alun perin uudenlaisiksi kontrapunktin ja harmoniaopin oppikirjoiksi. Vähemmän tärkeää on tässä suhteessa sellainen uudemman tutkimuksen osoittama tosiasia, että Kurthin käsitys lineaarisuudesta tai Bachin melodiikasta, jotka ovat hänelle oikeastaan yksi ja sama asia, on vahvasti yksipuolinen⁴⁹. Oleellisempaa Kurthin Bach-kirjassa on huomion kiinnittäminen uudelleen melodianmuodostukseen, lineaarisuuden ja kontrapunktin ongelmiin siihen asti voittopuolisesti harjoitetun harmoniaopillisen systeeminmuodostuksen sijaan (Kurth-3, IX). Moderni on Kurthin vaatimus opetuksen nojautumisesta johonkin määrättyyn tyyliin ja puhtaasti teknisten, tyyllillisesti sekasotkuisten kouluesimerkkien ja mallien hylkäämisestä; perinteellisestä oppikirjametodia Kurth piti suurena erehdyksenä ja oppilaiden aliarvioimisena (mts., X–XI). Uudistusta merkitsi myös harmoniaopiskelussa (Wagner-kirja) painopisteen siirtyminen sointuluokittelusta ja merkintäteknikasta kohti sointujen liikepyrkimysten havaitsemista.

7.3.1 Energeettinen musiikkikäsitys

Vaikka Kurthin ajattelun juuret ovatkin syvällä psykologiassa, hän ei pitäydy oman aikansa empiiriseen sävelpsykologiaan, vaan erottaa jyrkästi toisistaan sävelpsykologian ja musiikkipsykologian, jota hän itse katsoo edustavansa: "Sävelpsykologia onkin suuntautunut enemmän musiikin aistinalueeseen kuin itse musiikkiin." (Kurth-5, 51). Tämän lisäksi Kurthiin on vaikuttanut suuresti Schopenhauerin tahto-oppi ja Bergsonin intuitismi. Schopenhauerilta on peräisin Kurthin käsitys musiikista salaperäisen "alkutahdon" ("Urwille") ja "alkuvoimien" ("Urkräfte") ilmentymänä, "alkutapahtumina" ("Urvorgänge") meidän mielessämme. Bergsonilta Kurth omaksui intuitiivisen tiedonhankinnan metodin, jonka sisältönä on oman tietoisuuden upottaminen todellisuuden jatkuvasti muotoa ja suuntaa muuttavaan, dynaamisesti virtailevaan liikkeeseen (Dahlhaus-16, 150)⁵⁰:

"Todellisuus on liikkuvuutta. Ei ole olemassa syntyneitä olioita, vaan ainoastaan olioita, jotka syntyvät, ei pysyviä olotiloja, vaan ainoastaan vaihtuvia olotiloja. Lepo on aina näennäistä tai pikemminkin suhteellista. Tietoisuus, joka meillä on omasta olemuksestamme jatkuvassa tapahtumisessa (Verlauf), johtaa meidät sisälle todellisuuteen, jonka mallin mukaan meidän täytyy kuvitella kaikki muu (die übrigen)."

Kurthin uudentyypinen musiikinteoreettinen suuntautuminen ja sen tulokset perustuvat ennen kaikkea hänen raffinoituun itsetarkkailuunsa: "Kurth on epäilemättä viljellyt tietoisesti itsensä sisälle suuntautuvaa kuuntelua ja hyödyntänyt tietellisesti sen tuloksia." ("Kurth hat zweifellos die Technik des In-sich-hinein-hörens bewusst gepflegt und dessen Ergebnisse wissenschaftlich ausgewertet.") (Kreidler, 11). Se ettei Kurthin metodi subjektiivisuudestaan huolimatta johtanut romanttiseen haaveiluun jonkin Wackenroderin tapaan (Eimert-1, 99–100), johtuu paitsi hänen monipuolisesta musiikkitieteellisestä (Adlerin oppilas) ja musiikinteoreettisesta koulutuksestaan (Halmin oppilas ja työtoveri) myös psykologisesta, filosofisesta, taidehistoriallisesta, esteettisestä ja metodisesta tietämyksestään (Schäfer, 397).

Kurthin edustaman energetiikan, joka sijoittuu vanhan sisältöestetiikan ja riemannilaisen formalismin välimaastoon, laaja-alainen teoreettinen luonne paljastuu myös uudesta musiikkianalyttisestä terminologiasta: se poikkeaa tietoisesti toisaalta poeettis-psykologisesta ja toisaalta perinteellisestä musiikkitekniikka-formaalisesta kielenkäytöstä. Energetiikan keskeinen sisällöllinen peruskäsite on "voima" ("Kraft"); se käsitetään jopa ajattelukyvyn omistavaksi henkiseksi tekijäksi, joka ilmenee sävelten välisissä loogisissa ja orgaanisissa suhteissa (Schäfer, 428): "Sävel on suorastaan elävä olento, jolla on elinvoimaa, kasvukykyä, tarpeita, liike-energiaa, pyrkimystä, tendenssiä, tahtoa, energiaa." (Schäfer, 429). Schäfer onkin

luokitellut energieetikkojen käyttämää terminologiaa ja löytänyt termejä lähes kaikilta tieteen (varsinkin luonnontieteen) ja taiteen alueilta: biologiaa (organismiajattelu); sosiologiaa (muodon elementtien funktioluonne — Halm); fysiikkaa alalajeinaan mekaniikka ja dynamiikka (impulssi, liike-energia), statiikka (musiikkiteos tasapainotilana ja sen häirintänä), sähköoppi (jännitys ja sen purkaus), lämpöoppi (jännityksen kasvu = Erhitzung), valo-oppi (jokin keskitetty tilanne nähdään valonsäteiden polttopisteenä); kemiaa (katalysaattorit); arkkitehtuuria ja maalaustaidetta (tila, etäisyys, linja, kaari); kirjallisuutta ja runoutta (syklinen muoto draamana, teeman kohtalo). (Schäfke, 428–436).

7.3.2 Melodiaa ja linjan liikemuotoja

Kurthin musiikkikäsitys ja syvä eläytymiskyky musiikin perusmateriaaliin ja sen sisäisiin liikelakeihin käy parhaiten ilmi hänen Bach- ja Wagner-tutkimuksistaan, joissa hän käsittelee melodian ja harmonian luonnetta kineettisen ja potentiaalisen energian käsitteiden valossa. Melodian pääominaisuus on Kurthin mukaan liike (Kurth-3, 1). Melodian sisältö psykologisessa mielessä ei ole sävelten muodostama jono, vaan sävelten välillä vallitseva voimantuntemus, joka lävistää sävelten ketjun: "... se mitä pidämme musiikillisessa mielessä melodisena, on jännitetapahtuma meidän sisällämme." (mts., 2). Sävelten läpi virtaavan voiman aiheuttama liiketuntemus viittaa musiikillisen hahmottamisen kantaviin "perustapahtumiin" ("Urvorgänge"), energioihin, jotka havaitsemme psyykkisinä jännitetiloina (mts., 3–4). Kurthin schopenhauerilaiselle musiikkikäsitetykselle on olennaista, ettei hän samaista musiikin ilmenemismuotoa ja sen aiheuttamaa psykologista jännitetapahtumaa: "Soivat vaikutelmat ovat vain välitysmuotoja, joissa psykologiset tapahtumat näyttäytyvät..." ("Die klanglichen Eindrücke sind nichts als die Vermittlungform, in welcher sich psychologische Vorgänge darstellen..."); pintatason sijaan musiikin "olemus on hämärään sijoittuva tapahtuma, voimien ja ärsykkeiden leikkiä" ("... ihr Wesen ist ein im Dunkeln liegender Prozess, das Spiel von Kräften und Regungen...") (mts., 4). Mm. Asafjev moittiikin Kurthia musiikin alkuperän mystifioinnista, kun tämä pitää musiikin synnyttävää jännitysvoimaa, joka herättää liikkeen ja muodon, salaperäisenä ja määrittämättömänä "alkutahtona" ("Urwille"). Kurth itse puolestaan arvostelee vanhaa musiikinteoriaa siitä, että se tarkastelee vain sävelten ulkoista "syntymistä" ("Werden") eikä sen musiikillista syntymistä meissä ("Musikwerdung"): Kurthin mukaan musiikinteoria ei voi perustua vain soivien ilmiöiden tutkimiseen, vaan sen tulee porautua syvälle "alkutapahtumiin" ("Urvorgänge") (mts., 6–7). Kurth ilmaisee musiikkikäsitöksensä lyhyenä teesinä: "Musiikillinen tapahtuminen ainoastaan ilmenee säve-

lissä, mutta ei perustu niihin.” (“Das musikalische Geschehen äussert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.”) (mts., 7).

“Melodia on virtaava voima. Melodisen linjan varsinainen perussisältö on syntyminen (Werden), muotoon pakottaminen (das Andrängen zur Form)” (mts., 10). Melodisessa tapahtumassa vaikuttavaa jännitetilaa Kurth kutsuu “kineettiseksi (=liike-) energiaksi”, joka puhtaimmillaan esiintyy tahtivapaissa muodostelmissa kuten Bachin *Kromaattisessa fantasiassa* (mts., 13). Kurth korostaa linjan primaarisuutta harmoniaa vastaan, joka on syntynyt linjan soinnullisista tekijöistä itse linjan täydellistämiseksi; pyrkimys lineaariseen liikkeeseen on kaiken lähtökohta (mts., 17). Melodinen linja ei tietenkään jatku yhtäjaksoisena, vaan se jakaantuu suljettuihin kokonaisuuksiin, “liikevaiheisiin” (“Bewegungsphase”), jotka tosin voivat olla eri pituisia ja jännitteisiä (mts., 21). Melodisia yksikkömuodostelmia Kurth kutsuu “linjavaiheiksi” (“Linienphasen”), joita ei missään tapauksessa saa sekoittaa musiikillisen fraasin käsitteeseen, mikä tarkoittaa linjan jäsentämistä yksipuolisin kriteerein metris-rytmisillä suhteilla. Läheskään kaikki musiikki ei jäsenny metrisen mitan ja rytmisen perussykkeen mukaisesti, sillä nämä tekijät ovat määrääviä ainoastaan tiettyinä tyylikausina; rytmisten tekijöiden tapaan myöskään harmoninen kadensointi ei välttämättä ole yhteydessä linjavaiheisiin, jotka perustuvat varsinaisesti liikejännitykseen ja kaikkien linjan ilmenemismuotojen ominaisuuksiin (mts., 22–23). Useat yksittäiset linjavaiheet yhdistyvät laajemmiksi kokonaisuuksiksi, joista Kurth käyttää nimitystä “Linienverlauf”; nämä erottuvat toisistaan joko lepokohtien tai uudestaan alkavien nousujen avulla (mts., 22).

Polyfonian juuret ovat Kurthin mukaan tahdossa melodisen liikkeen moninkertaistamiseksi ja huipentamiseksi (mts., 61): “Kontrapunkti-teorian ydin on siinä, miten kaksi tai useampaa linjaa voi edetä samanaikaisesti mahdollisimman esteettömästi; ei yhteissointien avulla (durch), vaan yhteissoinneista huolimatta (trotz)” (mts., 144). Siksi kontrapunktiopin läpiviemisen ensimmäinen ehto on luopuminen periaatteesta “punctum contra punctum” (mts., 144); polyfonisen linjan olemuksen, tekniikan ja tyylin ymmärtämisen esteenä on myös yksipuolinen tottumus ja koulutus klassiseen tyyliin (mts., 147). Klassinen tyyli perustuu korkosuhteisiin, kaksiluvun mukaiseen ryhmytykseen ja periodisointiin, joka synnyttää suljettuja melodiamuotoja (149–151); vaikka barokin tanssisarjoista löytyy periodirytmiiikkaa, se on ulkoinen melodinen tekijä, ei varsinaisesti tyylin olemusta, sillä polyfoninen linja kehittyy vapaasti sisäisestä jännitevoimasta (mts., 152–153). Kun lineaarisuus perustuu kineettiseen energiaan, niin klassismille on oleellista rytmisen voiman tuntemus, minkä juuret ovat marssissa ja tanssissa (mts., 157–158). Bachin linjan voima ei perustu niinkään rytmiseen kuin melodiseen eloisuuteen, tahtisuhteiden asemasta sisäiseen plastiikkaan: kohokohdat eivät suinkaan aina satu tahdin alkuun,

vaan aksentit voivat tulla usein juuri heikoille tahdinosille (mts., 189: esim. nro 12.).

Linjan sisäisen muodollisen kehityksen peruspiirteitä Kurth tarkastelee kolmella tasolla: ensiksi teemamuodostelman sisäistä dynamiikkaa, toiseksi linjan jatkamista teemasta ja kolmanneksi laajentamista *Fortspinnung*-tekniikan avulla suuriksi yksiaänisiksi muodostelmiksi, ts. sitä, kuinka motiivisesta ytimeistä johdetaan linjanmuodostuksen perusominaisuudet ja muodollisen kokonaisorganismien sisäiset lait (mts., 207–208). Halmilta Kurth on saanut vaikutteita tavattoman yksityiskohtaisessa eläytyämisessä fuugateeman sisäiseen kasvumahdollisuuteen: tästä on osoituksena usein siteerattu ja jopa imitoitu (Asafjev) Bachin *Das Wohltemperierte Klavierin* II osan cis-molli-fuugateeman energeettinen analyysi (mts., 209–213). Bachin *Fortspinnung*-tekniikkaa Kurth kuvaa seuraavasti: “tämä aaltoliikkeiden tekniikka, jossa huiput ovat joko keskinäisesti nousevassa tai päinvastoin laskevassa sarjassa, on Bachin yksiaäniselle *Fortspinnung*-tekniikalle erityisen tyypillistä.” (mts., 228). Kurth esittää yksiaänisten sävellysten etenemisen seuraavasti: alun kolmannes päättyy dominantille; keskiosa merkitsee moduloivaa huipennusta ja käännettä paralleelisävellajiin; toonikaan palaava loppuosa ei useinkaan erotu selvällä kadenssilla. Kokonaisuutena Kurth ei halua kuitenkaan lukea tätä tyyppiä kuuluvaksi sen kummemmin kaksi- kuin kolmiosaiseksi-kaan muodoksi: Bachin polyfoniset taidemuodot eivät ole määriteltävissä ryhmittelyperiaatteella, vaan ne kasvavat pikemminkin kehityksistä nousuihin ja huippukohtiin; taustalta on tosin löydettävissä harmoniseen runkoon perustuva “huipennussuunnitelma” (“*Steigerungsanlage*”) (mts., 249–251).

Huipentavista keinoista yleisin on kehitys säveltasollisesti ylöspäin, mikä tosin ei tarkoita suoraviivaista etenemistä, vaan usein sitä vastassa on päinvastaiseen suuntaan vetäviä voimia (mts., 251–253). Muita huipennuskeinoja ovat rytminen elävöityminen, ulkoisen dynamiikan kasvu ja kromatiikan lisääntyminen (mts., 253–254). Hyvin merkittävä tekijä on itse kaaroksen kasvu sekä pituussuunnassa että aallon jyrkkyydessä: (mts., 225: esim. 74 ja 75) (Esim. 41):

Suite für Cello in D-Moll, Präludium (Beginn des Satzes):

Nr. 74



Thematische Umgestaltung im Mittelteil des Satzes:

Nr. 75



Erityisen huomionarvoinen on Kurthin löytämä säveltäjälle usein tiedostamaton mutta merkittävä tyylitekijä "kehitysmotiivi", *Entwicklungsmotiv* (mts., 436). Kehitysmotiivit eivät ole sinänsä erityisen karakteristisia, sillä ne toimivat yleisinä liikemotiiveina varsinkin välisoitoissa ("Zwischenspiel"), mutta ne osallistuvat silti tärkeällä tavalla nousu- ja laukeamiskehitykseen. Kurth erottaa kolme eri liikemuototyyppiä: "nouseva" ("steigend"), "laskeva" ("absteigend") ja paikallaan pysyvänä "häilyvä" ("schwebend") (Kurth-5, 90, 96, 93):

Esim. 42



Yleisten liikekuvioiden, jotka saattavat muistuttaa toisiaan paljonkin jopa aivan erityyillisissä sävellyksissä, eräänä huomattavana tehtävänä on toimia vastapyrkimyksenä jonkin tapahtuman pääasialliselle suunnalle, jolloin energiatapahtuma kokonaisuudessaan on osapyrkimysten resultantti, yhteistulos. (Kurth-3, 432). Tämä on Bachin polyfonisen mestarillisuuden eräs tekijä, jossa piilee hänen kudoksensa elävyys ja viehätys ja joka samalla erottaa hänet monista romanttisista fuuganäpertelijöistä (mts., 433: esim. nro 343):

Esim. 43

Nr. 343

7.3.3. Harmoniaa ja tyyli tarkastelua

Kurth pitää harmoniaa melodian tapaan "tiedottoman heijastuksena" (Kurth-4, 1): "Harmonian olemus perustuu siten sen alituisen synty-miseen, ylimenoon voimasta ilmiöön." ("Das Wesen der Harmonik ist daher ihr stetes Erstehen, das Überfließen von Kraft in Erscheinung.") (mts., 2). Teorian tehtävä ei Kurthin mukaan olekaan itse ilmiöiden tutkiminen, vaan sen selvittäminen, miten psyykkiset jännitetapahtumat muuttuvat soinnuiksi: harmoniaa ei voi ymmärtää fysikaalisten rakenteiden perusteella, vaan sen sisäisen psyykkisen luonteen pohjalta (mts., 2). Soinnut eivät ole yksittäisiä kristalleja, joita yhdistelemällä saadaan sävellys ("Komposition"!)) kokoon; kristallivaiheessa ne ovat jo kehityksen päätepisteitä ja jähmettyviä: harmonia täytyy käsittää elävän prosessin tulokseksi, "soinnuksi murtautumiseksi ja syntymiseksi" ("Ausbrechen und Werden zum Klang") (mts., 3). Kun yhden ainoan linjan sisältämä kineettinen energia on vain eräs alitajuisten jännitteiden ilmenemismuoto, niin useat linjat yhdistäessään voimansa akordin jännitystilaksi saavat aikaan pyrkimyksen tämän jännityksen purkamiseksi jälleen liikkeeseen — Kurth kutsuu tällaista musiikillisen energian muotoa "potentiaaliseksi" energiaksi, joka perustuu suurimmaksi osaksi ns. johtosävelten aiheuttamiin kohonneisiin energiatiloihin (mts., 9–10). Kurth määrittelee seuraavasti "harmonian peruslauseen": "Jokainen sointu on vain tiettyjen energeettisten pyrkimysten kuulonvaraisesti käsitettävä kuva." ("Jeder Klang ist nur ein gehörmässig gefasstes Bild von gewissen energetischen Strebungen.") (mts., 11).

Tutkiessaan romanttisen harmonian psykologisia perusteita Kurth esittää, että harmonia on ylimenotaso tiedostamattomasta tietoiseen; tämä alitajuisen ja tiedostetun keskinäissuhde on niinkään kaiken tyylikritiikin perusongelma (mts., 14–15). Kun klassinen maailmankuva syntyi tiedostettujen voimien päästessä voitolle tiedostamattomista, niin romantiikka merkitsi saavutetun tasapainon uutta häirintää (mts., 16); taiteen kohteeksi tuli pikemminkin hämärrien syvyystapahtumien resonanssi kuin asioiden selkeä esittäminen — tiukat muodot hajosivat jälleen sumuun (mts., 19). Kun klassismi etsi pysyvää perustaa, niin romantiikka edusti pyrkimystä eteenpäin: tämä näyttäytyy mm. siinä, että kun klassismissa oli taipumus käsittää yksittäinen sävel perussäveleksi, niin romantiikan musiikissa se tulkittiin mieluummin johtosäveleksi (mts., 32).

Romantikkojen pyrkimyksistä kasvattaa jännitystä ja lisätä johtosävel-suhteita aiheutui myös aivan uusia muotokehityksen tyyppejä, joita ei pidä yrittää arvioida klassismin mittapuilla, koska täten ajaudutaan helposti romantiikan muotoilun väärinymmärtämiseen (mts., 330)⁵¹:

"Sillä he (=romantikot) ovat suuruusuntaisen muotokehityksen mestareita ja vielä nykyäänkin heitä ymmärtävät väärin kaikki ne, jotka ovat takertuneet klassiseen muototahtoon ja ovat saaneet yksipuolisen koulutuksen. Ken haluaa ymmärtää romantikoiden harmonista suunnittelua ja ylipäätään heidän muototaidettaan — sen suurimpia mestareita ovat Wagner ja Bruckner —, sen ei pidä lähteä klassisesta vaan romanttisesta muototahdosta, sillä muutoin hän tarkastelee kaikkea nurjasta näkökulmasta ja näkee siellä muotoenergian heikkenemistä, missä on tarjolla jonkin kokonaan toisen muotoperiaatteen tuottama täysi voima."

Kurth korostaa vielä, että "klassisten muotoperiaatteiden ja normien murtaminen ei ollut seurausta romantiikan vähäisemmästä osaamisesta, vaan toisenlainen ilmaisutahto etsi, kamppaili ja löysi oman muotoideansa." (mts., 330: alaviite 2). Niinpä muoto Brucknerilla ei ole ääriiviiva — vaan voimailmiö, ja suljettujen yksiköiden sijaan muoto on mahtavia "aaltonousuja" ("Wellensteigerungen") (mts., 331). Romantiikan muotoidea perustuu yhä kauemmaksi etäännyntymiseen toonikalta: jos klassinen harmonia on sentripetaalista, niin romanttinen on sentrifugaalista (mts., 332). Musiikillisen muotoilun peruskäsitteitä eivät ole ryhmät, rajat ja kaksi- tai kolmiosaiset muodot, vaan kehitys ("Entwicklung"), nousu ("Steigerung"), ylimeno ("Übergang") ja jännityksen laukeaminen ("Spannungsausladung") (Mts., 333).

Halmin ajatukselle brucknerilaisen melodiikan synteestistä, jossa yhdistyvät Bachin lineaarisuus ja Beethovenin kehittelyiden harmoninen ekspansiiivisuus, on voimakkaasti samansuuntainen kuin Kurthin käsitys romantiikan luonteesta: "Klassismin symmetria-periaatteen voittaminen perustuu kineettisen perusvoiman uudelleen saavuttamaan ylivoimaseen aksenttiskeemaan nähden..." (mts., 446); klassikoilla tämä lineaarinen liike-energia oli tukahdutettu, vaikka tosin pyrkimys sen vapauttamiseksi ilmeni adagio-osien vapaassa ilmaisussa (mts., 448). Kurthin lausumista paljastuu hänen jonkinasteinen klassismin väheksymisensä: kun hänen mukaansa barokki ja romantiikka perustuivat dynaamiseen muotoiluun, niin Kurth pitää klassismia ryhmittelyperiaatteen käytön vuoksi muodollisesti skemaattisempaan kulttuurina (tosin hän unohtaa tällöin romantiikan klassistiset piirteet Mendelssohnilla jne.); ilmeisesti Kurthin tiukka ja tietoinen vastakohta-asetus Riemanniin aiheutti sen, ettei hän kyennyt näkemään klassismin periodirakenteen ylitse.

Kurth erittelee barokin, klassismin ja romantiikan ryylipiirteitä myös Bach-kirjassa esittämänsä *Entwicklung*-motiivin avulla, joka merkitsi polyfoniassa alinomaan läsnä olevaa yleistä liikeyksikköä. Barokin monimuotoisen linjaliikkeen sijaan klassismissa keskeisiksi liiketapahtumiksi tulivat erilaiset säestyskuviot, jotka kehittyivätkin uskomattoman hienovaraiseksi ja monipuolisiksi (mts., 540–541). Kun pääaiheen ja säestyksen selkeässä eriytyemisessä alkuvaiheessa oli lapsenomaista viehkeyttä, niin Beethovenilla säestyskuvioiden uudenlaisen merkityksen saanti ja motiivi-

sesti murrettu kirjoitustapa ("durhbrochene Schreibart") johtivat vähitellen musiikin luonteen muuttumiseen dynaamiseksi (mts., 541–542). Esimerkiksi *Kuutamonsonaatin* 1. ja 3. osassa säestyksestä tulee osien varsinainen pääsisältö, ja *Myrskysonaatin* viimeisessä osassa teeman aaltofiguuri ja säestys muodostavat yhdessä erottamattoman kokonaisuuden eli juuri itse teeman (mts., 542–543): Beethoven irrottautuu vähitellen klassismin muoto- ja kauneus-käsitteistä ja luo voimaan perustuvan musiikin (mts., 546). Tämä johti vähitellen Berlioz' n ja Lisztin sinfonisissa runoissa koko musiikillisen kudoksen, äänen kompleksin, käsittämiseen yhtenäisenä voimaliikkeenä — kehitys täydellistyi Wagnerilla: vaikka teemat olisivatkin tärkeitä, kokonaiskehitys on sisällön kannalta primaari tapahtuma teemojen ja motiivien ollessa vain välttämätöntä käyteainetta (mts., 546). Tässä tilanteessa ollaan lähellä sitä uuden musiikin muotoiluperiaatetta, jonka mukaan kehitys ei synny enää motiiveista, vaan siitä irtoaa motiiveita ("es ersteht ein Formungsprinzip, das aus der Entwicklung die Motive auswirft, nicht mehr aus den Motiven die Entwicklung.") (mts., 565). Tällöin muoto-oppi ei tietenkään voi perustua enää ryhmittelyyn, vaan huipennussuunnitelmaan ("Steigerungsanlage"), joka on eri säveltäjillä erilainen (mts., 568).

7.3.4. Riemannin ja Kurthin väittely 1918/19

Riemann arvioi elämänsä loppupuolella uudelleen joitain oppinsa keskeisiä piirteitä, minkä vuoksi monessa yhteydessä on huomautettu sarkastisesti, olisiko hänen metrisessä analyysijärjestelmässään tapahtunut tuntuja muutoksia, jos hän olisi elänyt vielä pitempään. Vuosina 1914–1916 kirjoittamissaan artikkeleissa Riemann joka tapauksessa esitti pitkällisen etsiskelynsä tuloksena onnekaan löydön, jota hän kutsui "opiksi sävelmielteilistä" ("die Lehre von den Tonvorstellungen"). Sen mukaan musiikillinen kuuntelu on inhimillisen hengen korkealle kehittyntä, loogisiin funktioihin perustuvaa toimintaa (Riemann-6a, 1). Tämän vuoksi musiikin tutkimus ei voi pohjautua sävelfysiologiaan tai -psykologiaan, vaan säveltäjän sävelmielteiden tutkimukseen: säveltäjä ei välitä niinkään soivaa kuvaa, joka on vain välikappale, vaan fantasiansa, ajattelunsa ja kuvittelemansa musiikin (mts., 2). Sävelmielteet ovatkin Riemannin mielestä musiikillisille yksilöille tärkeämpiä kuin itse soiva musiikki (mts., 3). Siksi ei ole lainkaan hämmästyttävää, että Riemann tervehtii tyydytyksellä Kurthin Bach-tutkimusta, jossa Kurthin esteettiset katsomukset musiikin olemuksesta näyttävät samansuuntaisina kuin Riemannin sävelmielle-opissa: "Musiikillinen tapahtuminen vain ilmenee sävelissä, mutta ei perustu niihin." ("Das musikalische Geschehen äussert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht im ihnen.") (Kurth-3, 7).

Samantyyppisestä esteettisestä peruslähtökohdasta huolimatta Riemann löytää oikeastaan vain kritisoitavaa Kurthin tutkimuksesta: Riemann ei voi ymmärtää Kurthin välinpitämättömyyttä omaa motiivi- ja fraseerausoppiin kohtaan ja ylipäättään tämän osoittamaa systemaattista rytmisen elementin väheksyntää (Riemann-11, 32–34). Erityisesti Riemannia ärsyttää Kurthin näkemys siitä, että “fraseeraus perustuu yksipuoliseen näkemykseen linjan jäsentämisestä metris-rytmisillä suhteilla”, koska tämä johtaa Bachin tyylin ja klassismin periaatteelliseen vastakkaisuuteen; Riemannin mielestä “yksittäisten motiivien rajaaminen on teorian tärkein tehtävä” (mts., 34). Riemann väittää, että “Kurth pitää kaksitahtiseen ryhmytykseen siirtymistä wieniläis-klassismin erityispiirteenä ja kieltää sen olemassaolon Bachilla ja polyfonisessa linjatyyllissä.” (mts., 35). Riemann pyrkii kuitenkin osoittamaan, kuinka laulunomaisuus säännöllisine rytmisine jäsentymisineen ulottuu ambrosiaanisiin hymneihin ja jopa antiikin Kreikkaan asti: Riemannin mukaan rytmisen pulssi on osoitettavissa myös vanhojen tyylien luonnolliseksi perustaksi, joka vaikuttaa jäsentävästi myös lineaariseen kehitykseen (mts., 36–37). Lopuksi Riemann toteaa, että Kurthin näkemys lineaarisesta melodiankehityksestä kineettisine energioineen ilman harmoniasidonnaisuutta ja rytmistä riippuvuutta on vaikea pala musiikkipedagogiikalle (mts., 39).

Vastineessaan Kurth painottaa sitä, ettei hän ensinnäkään ole hylännyt rytmistä elementtiä, vaan pitää sitä liike-energian yleisen tuntemisen erityisenä ilmiömuotona; kineettisen ja rytmisen energian vastakohtaisuus on suhteellista, ja Adlerin tapaan Kurth pitää näiden suhteita tyyliongelmana (Kurth-7, 177–178). Kurth haluaa erottaa toisistaan ilmiön ja sen vaikutuksen: vaikka barokin musiikissa esiintyykin aksenttirytmiä (ennen muuta tanssisarjan osissa), niin rytmisen painotuksen sijaan vapaa liikkeenkehitys (*Forspinnung*) on barokin tyyllissä keskeinen muotoamäärävä periaate; tämä myös barokissa havaittava ilmiö, taipumus symmetriaan, on kuitenkin siinä vain ulkoinen lähestymismuoto, ei rytmisyympäristönsä perustunten ilmaisua (mts., 179). Kurthin mielestä on suuri ero siinä, pidetäänkö rytmistä symmetriana, metriikka-teoriaa, lähtökohtana polyfonisellekin tyyllille, jolloin vielä pitkällekin ulottuvat poikkeamiset perusmuodosta voidaan tulkita saman periaatteen ilmenemismuodoiksi, vai katsotaanko kyseessä olevan “lähenemismuodon” (“Annäherungsform”) “lähtökohtamuodon” (“Ausgangsform”) sijaan — Kurth ei taistele sinänsä rytmikkää tai metriikkää vastaan, vaan näiden teorioiden kritiikitöntä käyttöä sellaisten tyylien tutkimuksessa, jotka perustuvat toisenlaiseen ajatteluun (mts., 180). Samalla perusteella voidaan kritisoida esimerkiksi sitä lähes sairaalloista vimmaa, jolla on väitely Bachin fuuga-teemojen laajuuksista ja päätössävelistä: tällaiset kysymykset eivät ole relevantteja tyyllissä, jossa pyritään linjan välittömään jatkamiseen ilman selvästi havaittavissa olevaa rajakohtaa. Joskin voidaan arvostella Kurthin

näkemyistä Bachista lineaarisuuden malliesimerkinä, niin esitystä “punctus contra punctum” -periaatteen hylkäämisestä kontrapunktin opetuksen mallina voidaan pitää modernina piirteenä Kurthin ajattelussa; tällainen tyyllisiin seikkoihin pitäytyminen satsitekniikan opetuksessa on toteutunut vasta viime aikoina.

7.3.5. Muotonäkemys: muoto on voiman ohjailua tilassa ja ajassa

Mittavassa Bruckner-tutkimuksessaan, joka merkitsi uudenlaista, totaalista syventymistä yksittäisen säveltäjän elämään ja koko tuotantoon, Kurth esitti käänteentekeväen muotokäsityksensä, joka tosin oli tarkoitettu apologiaksi Brucknerin muodonnalle ja johdannoksi romanttisen muototunteen ymmärtämiselle, mutta joka on syvälle musiikin olemukseen porautuvan luonteensa ansiosta ainutlaatuinen vielä nykyäänkin (Kurth-1, 233–240).

Jos halutaan päästä perille jonkun säveltäjän tai jonkin aikakauden muotoperiaatteesta, niin asettamalla etusijalle “perussuunnitelman” (“Grundplan”) tarkastelu ajaututaan Kurthin mukaan väistämättä formalismiin: “täytyy käsittää ennen kaikkea itse muotoava tahtoärsyke (“Willensregung”), sen voimalinjat kehityspiirteineen.” (mts., 233). Sellainen oppi, joka rajoittuu vain ohjeisiin muodon jakaantumisesta teemoihin, periodeihin ja päättyy kokonaisääriiviin (“Gesamtumriss”) kuvailuun, on erittäin epätäydellinen ja jopa vääriinjohtava; tämä on tosin väistämätön osa analyysiä, mutta on pikemminkin kyettävä tuntemaan, miten sisäinen pakko ja kehitys toteutuu “muotokaaroksessa” (“Formkurve”), “miten muotamisesta tulee muoto.” (mts., 233–234). Kurthin mielestä muoto ei ole lepo- vaan jännitekäsite: “Musiikillinen muoto on aina ... voiman ja sen ääriivivoihin pakottamisen vuorovaikutusta” (“So ist musikalische Form stets die ... Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwungung in Umrissen”) (mts., 234). Taiteellisen luomuksen arvo perustuu siihen, vastaavatko voima ja ääriiviiva, sisäinen muotopyrkimys ja ulkoinen hahmo toisiaan; tällöin muodon taiteellisella täydellisyydellä ei ole mitään tekemistä säännöllisyyden tai epäsäännöllisyyden kanssa (mts., 234). Musiikkitieteessä ja ennen kaikkea pedagogiikassa on liian helposti unohdettu, ettei musiikissa ole ankarasti ottaen lainkaan muotoa, vaan muototapahtuma: musiikki ei ole “soivaa arkkitehtuuria”, vaan rakentavaa tahtoa, ts. tärkeämpää kuin muodon havainnollinen nähtävyys (“Übersichtlichkeit”) on sen kokemuksellisuus (“Überspürbarkeit”) (mts., 234–235).

Itse muoto-oppi, joka hallitsee niin opetusta kuin estetiikkaakin, on jälkiklassisen ajan tuote: klassiset muotoperiaatteet, joiden suuruus ja selkeys on sinänsä opetuksen keskipisteaseman arvoista, on käsitetty

väärin ja niiltä on riistetty pahojen erehdysten vuoksi luovaan välttämättömyyteen perustuva mielekkyys, kun koko klassismi on ahdettu viiden perusmuototyypin skeemaan — samalla on jäänyt huomaamatta, minkä muotojen rikkauden tällainen skematiikka peittää (mts., 235–236). Kurth ihmetteleekin sitä, miksi “kaikista taideteorioista juuri musiikkioppi on johtanut kaikista hedelmättömimpään kuivettumiseen musiikkifilologiaksi ja edelleen todelliseksi tieteelliseksi byrokraatiaksi”. Vastaukseksi hän toteaa, että musiikin suhteellisesti ottaen puhtain ja epämateriaalisin luonne taiteiden joukossa on aiheuttanut vastareaktion kiihkeän tarrautumisen joihinkin mielivaltaisesti valittuihin ja oikeina pidettyihin käsitteisiin (mts., 236: alaviite 1). Rationaalisen asennoitumisensa vuoksi klassismi korosti koko muototapahtumasta juuri ääriovivoja ja pani niille epätavallisen suuren painon niin, että muoto lähestyi voimakkaasti silmälle havainnollista selväpiirteisyyttä (“Augenübersichtlichkeit”), mikä johti selkeään ryhmitelysuunnitelmaan: klassismissa äärioviavoilemukselta (“Umrisswesen”) tuli voimakkaammin tiedostettu itsetarkoitus kuin muina aikakausina; muoto ei tosin ollut niin abstrakti kuin 1800-luvun koulumestarit ja jäljittelijät uskoivat, vaan myös klassismista löytyy syvemmällä vaikuttava voimatapahtuma (mts., 236–237). Muoto-oppi olisi pitänyt Kurthin mukaan perustaa pikemminkin sisädynaamisiin kuin formalistisiin elementteihin, sillä myöskään klassismissa muodot ja muototyypit eivät ole “ikuista rauhaa” (“Urruhe”) vaan “aaltoilevaa muotoiluliikettä” (“ausgewellte Gestaltbewegung”) (mts., 238.)

Klassismin muotoilun vertaaminen jonkin muun aikakauden muotoperiaatteisiin on hyödyllistä, mutta klassisen muotokulttuurin pitäminen normina on monessa suhteessa harhaista, sillä muiden aikakausien muotoilutavoilla on ollut omat tavoitteensa ja ominaispiirteensä: niin pian kun astutaan klassismin katsantokannan ulkopuolelle, täytyy tottua ajattelemaan muoto pikemminkin “kulkuna” (“Verlauf”) kuin “järjestyksenä” (“Anordnung”) (mts., 238). Perinteellisen musiikkiopin muotokäsitteessä korostuvat ulkonaiset piirteet (mts., 238–239)⁵²:

”Musiikkioppi, joka on päätyntä geometrisoimaan musiikilliset luonnonvoimat, lohkokomaan muodon muodostelmiksi/ryhmityksiksi, melodian neliskulmaiseksi fraseerausmalliksi, soinnun matematiikaksi ja kontrapunktin sävelpäässä laskuksi, potee itsekin muotokäsitteen suhteen ulkoisen äärioviivan ylikorostamisen vaivaa.”

Todellisuudessa muoto ei ole pelkkää muotoilua tai rajaamista (“Ausrandung”), vaan ylimenoa toisesta toiseen; musiikillisessa muodossa lävistävät toisensa “Überblickbarkeit” (“yleissilmäyksellisyys”) tilaominaisuutena ja “Überhörbarkeit” (“yleiskuultavuus”) aikaominaisuutena: “Form ist Zwangung der Kraft durch Raum und Zeit.” (“Muoto on voiman ohjaamista tilan ja ajan avulla; vrt. “Form is the control of energy

through space and time.” Hsu, 8) (Kurth-1, 239). Pääpaino on sanassa “Bezwingung”, sillä ei yksinään voima eikä sen konkretisoituminen ilmiömaailmassa, vaan jännitys näiden kahden tekijän välillä määrittelee muoto-käsitteen — tämä on Kurthin yleinen määritelmä muodolle (mts., 239). Muoto on siis kamppailua virtaavan ja pysähtyneen välillä, ja musiikillisen muototahdon muutokset historian kuluessa ovat johtuneet hahmon ja ääriviivan vuorovaikutuksesta (“aus Wechselwirkung von Gestalt und Umriss”) (mts., 239–240). Muotoamisen painopiste on heilahdellut sisäisen voiman ja ääriviivan korostamisen välissä: (mts., 240)⁵³:

”koko muotohistoria on taistelua käsittämättömän, ajattoman ja tilattoman voima-muodostuksen hallitsemiseksi; ikuisesti vaihtelevaa yritystä tehdä käsittämätön käsitettäväksi. ...Kamppailu syntymisen ja olemisen kesken on musiikillisen muotokäsitteen koskaan herpaantumaton perusjännitys; sen salaisuuksinen sisäkäsité.”

7.3.6. Dynaamisia piirteitä klassismissa

Kurthin käsitys, että musiikillisen muodon keskeisin ja olennaisin piirre on dynaamisuus⁵⁴, perustuu toisaalta barokin *Fortspinnung*-tyyppiin ja toisaalta romantiikan virtaavaan muotoiluun. Kun vielä Beethovenilla tematiikan ja muototyypin välillä vallitsi jännittävä vuorovaikutussuhde, tematiikka oli muodon funktio, niin viimeistään 1800-luvun puolivälissä rupesi tasapaino arkkitehtonisten ja dynaamisten voimien välillä horjumaan. Dahlhaus esittääkin, että romantiikan muotoilu jakaantui kahteen erilliseen suuntaukseen: “Joko temaattis-motiivinen kehitys ulottui ylitse koko osan ja formaalinen perusta menetti merkitystään tai muuttui suorastaan tunnistamattomaksi. Taikka muodot jäykistyivät, kun ne yritettiin säilyttää koskemattomina, kuolleiksi kaavoiksi.” (Dahlhaus-6, 513). Tällöin sekä Lisztillä että hänen musiikillisella vastahahmollaan Brahmsilla musiikillisesta etenemisestä tuli ennemminkin dynaamista kuin arkkitehtonista. Tämä konkreettinen tilanne heijastui Kurthin ajatteluun niin, että hän piti dynaamisuutta ylipäätään muodon tärkeimpänä ominaisuutena. Niinpä Kurth esittääkin, että vaikka klassinen muotoilu perustuu paljolti symmetriseen ryhmittelyperiaatteeseen, niin myös klassisen muodon kokeminen dynaamisena ilmiönä tekee siitä elävemmän kuin sen käsittäminen yksipuolisesti pintamuodostumana kuten perinteellinen teoria uskoo (Kurth-1, 241).

Kurthin ajattelun käyttökelpoisuuden arviointia klassismin tutkimuksessa vaikeuttaa se, että vaikka Kurth myöhemmin *Musiikkipsykologiassaan* arvioi uudelleen klassismin muotoilua ja piti sitä tietynlaisena staattisuuden ja dynaamisuuden väliseen tasapainoon perustuvana ilmiönä, niin hän itse teki melko vähän analyttisiä huomioita klassisen ajan sävellyksistä.

Muuan valaiseva esimerkki löytyy kuitenkin: viittaus Beethovenin I sinfonian scherzo-osan trion alkuun, jossa Kurthin mukaan ryhmämuodostukseen ja voimankehitykseen perustuvan muotoilun sisäkkäinen vuorovaikutus toimii muodon dynaamisen sisällön kantajana (Kurth-6, alaviite s. 271–272):

Esim.44

Trio

Trio alkaa 8-tahtisella periodilla, joka jakaantuu rytmisesti muodollisesti kahteen 4-tahtiseen puoliskoon; tämä jako on kuitenkin mielivaltainen, koska temaattinen tapahtuma jakaantuu tahtiryhmitykseen 5+3 — kaiken kaikkiaan kaksiselitteinen tilanne. Tätä seuraa toinen samanlainen periodi (Kurth ei mainitse, että temaattisen samanlaisuuden sijaan harmoninen rytmi noudattaa jo rytmityksen 5+3 asemasta jäsenystä 4+4) ja kolmas periodi, joka tällä kertaa on säännöllinen 4+4 (alajako tosin 2+2; 1+3). Kokonaisuudesta tulee kolmiosainen *Bar*-muoto, jossa kahden ensimmäisen periodin kaksimerkityksisyys purkautuu viimeisen periodin selkeään 4+4 -ryhmitykseen, jolloin *Abgesang* toimii dynaamisena laukaisijana. (Toinen tekijä, mistä Kurth ei puhu mitään, on koho- ja täystahtisuuden vastakohtaisuus, joka purkautuu ensimmäisen kerran trion ensimmäisen puoliskon lopussa 1+2/3 tahtia pitkään Riemannin terminologian mukaiseen *Generalauftakt*-muodostumaan, jättimäiseen kohotahtiin; trion pääaiheen kertautumista jälkimmäisessä puoliskossa edeltää

melodisesti vielä vapaampi ja periodirakenteesta riippumattomampi motiivitoistoon perustuva kokonaista viisi tahtia pitkä laaja kohomuodostelma.)

Toinen hieno Beethoven-esimerkki löytyy Bach-kirjasta klassisen motiivisen likvidaatio-tekniikan esittelyn (“Zerkleinerungstechnik”) yhteydessä: D-duuri-pianosonaatin op. 28 avausosan kehittelyjakso perustuu pää-teeman loppuaiheen avulla tapahtuvaan jännityksen kasvattamiseen, jolloin alunperin nelitahtisesta aiheesta päädytään alle tahdin pituisen motiivin toistoon ja viimein liikkeen vähittäiseen pysähtymiseen ja täydelliseen lepotilaan (Kurth-3, 238–241: esim. nro 54, 56, 58, 59, 60); tämä yhtenäiseen kehitykseen perustuva suunnaton muotodynamiikka viittaa kauaksi romantiikan motiivitekniikkaan (Esim. 45, 46):

The musical score consists of four systems of piano and treble clef staves. The first system shows measures 11-14 and 37-38. The second system shows measures 57-60. The third system shows measures 77-81. The fourth system shows measures 88-94, with dynamic markings *p*, *decresc*, and *pp* indicating a gradual decrease in volume.

7.3.7. Romantiikan dynaaminen muotoilu ja Bruckner

Kun Kurth hylkää klassismin symmetriselle pituussuhteille perustuvan muodonnan analyttisen tarkastelun lähtökohtana ja pitää musiikkia dynaamisena aikailmiönä, onko hänellä tarjottavana uutta käsitteistöä tai teoriaa romanttisen musiikin muodonnan tutkimiseksi? Vastaus ei ole lainkaan yksiselitteinen, sillä Kurth oli siinä määrin tyytymätön perinteelliseen skeema-analyysiin ja hänen oma analyysitapansa perustui niin totaalisesti kuuntelemaan intuitioon, ettei hän halunnut tai pyrkinyt luomaan uutta kaavakokoelmaa tai valmiita analyttisiä malleja; ikävä kyllä Kurthin intuitiivinen metodi johti samalla siihen, ettei hän kyennyt esittämään näkemyksiään ja analyttisiä tuloksiaan selvästi jäsennehtynä taikka käyttämään omaa terminologiaansa aina johdonmukaisesti. Nielsen toteaa, että Kurthin analyysit eivät johtaneet esineelliseen käsitteellistymiseen, vaan Kurthilla muodonkuvaus merkitsee aina yksittäisen teoksen muodollisten erityspiirteiden analyysiä ja runsasta detaljihuomioiden tekemistä (Nielsen, 159). Sen vuoksi konkreettisen käsityksen saaminen Kurthin muotoajattelun keskeisistä piirteistä edellyttää palapelinomaista, siellä täällä esitettyjen ajatusten yhdistelemistä.

Musiikillisen muodon perustapahtumia ovat Kurthin mukaan musiikillinen voimasysäys (“musikalische Kraftregung”), sen tihentyminen (“Verdichtung”), yhteenkasautuminen (“Zusammenballung”), purkautuminen (“Auslösung”) ja loppuunkuluva hajoaminen (“verstreichende Wiedero-lösung”) (Kurth-1, 251). Musiikillisen vaikutusmuodon tarkastelun ydin on “voimapurkausten tyypillisten ratojen ja niiden muotoilutapojen” selvittämisessä (mts., 252). Muotokaavioiden sijaan Kurth tuo käsitteen “huipennussuunnitelma” (“Steigerungsanlage”), joka ryhmien ja niiden välisten suhteiden asemasta perustuu “nousuaaltoihin” (“Steigerungswelle”) (mts., 252). Tällaiset sinfoniset aaltoliikkeet ovat musiikillisen kehityksen perusyksiköitä ja varsinaisia muotoytimiä. (mts., 252-253). Esimerkkinä siitä, miten hienosti Kurth eläytyy muodollisiin perustapahtumiin, on Brucknerin VI sinfonian finaalin alun analyysi, jossa Kurth osoittaa kehityksen perustuvan juuri tällaisiin aaltoihin eikä teemarakenteen formaaliseen ryhmittelyyn (mts., 280-290). (Esim. 47, seur.s.)

Finaalin 18 ensimmäistä tahtia muodostavat yhtenäisen aallon, joka on puolestaan osa kehityksestä kohti varsinaisen pääteeman esiinmurtautumista. Ensimmäinen osa-aalto (tahdit 1-6) sisältää jo pienoiskoossa koko muotokehityksen alun ja lopun vastaavuuden: tuskin kuuluvasta bassojen tremolosta, joka on pikemminkin voima- kuin sointiärsyke, nousee esiin viulujen aihe ennemminkin pyrkimyksenä murtaa hiljaisuus lineaarisesti tapahtumaksi kuin olemalla varsinaisesti melodia tai teema; tätä aineetonta vaikutelmaa vahvistavat bassojen pizzicatot, ts. tapahtuma ei ole vielä aineellistunut — havaittavissa on vain pyrkimys nousuun, liikkeen

Esim. 47

VI Symphonie, Finale

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes a Violin staff (Viol.) and a Bass staff (Br.) with a Clarinet part (Klar.) indicated. The second system continues the Violin and Bass parts. The third system features a Violin staff and a Bass staff with a Clarinet part. The fourth system shows a Violin staff and a Bass staff with a Clarinet part. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, *p*, and *dim.*. Performance instructions include *Bowgt.*, *(Bässe u. Celli pizz.)*, and *(pizz.)*.

syntymiseen. Kun viuluilla on läpeensä laskeva linja, klarinetti tuo itsensä kuuluville keskialueelta, ja sen aluksi vain hienokseltaan nouseva linja edustaa energieettistä tahtopyrkimystä: Brucknerilla vallitsee aina kuten Bachilla kahden tai useamman linjan sisäkkäisyys, ja näiden välisestä jännitteestä riippuu koko kudoksen dynaamisuus, joka on erilaisten pyrkimysten resultantti, yhteisvaikutus. Tahdit 7–10 kertaavat alun ilman tahtien 1–2 tremoloita, mutta kun klassismissa kertauksella on enimmäkseen sulkeva vaikutus, tässä sen luonne on pikemminkin jännitystä lisäävä, odotusta herättävä. Eri tasojen välinen vastakohtaisuus terävoityy tahdeissa 11–12 ja tämän toistossa tahdeissa 13–14 näennäisestä diminuendosta huolimatta: kun viuluissa kuullaan edellisten tahtien vaimenevaa heijastelua, niin klarinetti ilmaisee entistä selvemmin tahtopyrkimyksensä

täydelleen ylöspäiseksi muuttuneella liikkeellä. Vaikka ensimmäinen aalto kokonaisuudessaan loppuukin motiivitoistoon ja liikkeen pysähtymiseen piano pianissimossa, niin koko aallon (tahdit 1–18) ydinmerkitys on tahdossa korkeuksiin, kehitykseen sekä silmänräpäyksellisessä kyseisen tilanteen yli ja eteenpäin havaitsemisessa (“ein Hinausfühlen aus der augenblicklichen in die weitere Dynamik grosser Zusammenhänge”; mts., 286): vaikka aalto rauhoittuu, tuleva kehitys voidaan aavistaa alun hienovaraisten ja vastakohtaisten pyrkimysten vuoksi. Jännitteen sisäisen säilymisen vuoksi seuraava osa-aalto voikin alkaa sitten jo voimakkaammin ja johtaa ensimmäiseen huipennukseen tahdeissa 29–30, joka tosin sekin rauhoittuu pian ja vie teeman varsinaiseen esiintymiseen: koko ensimmäinen pääteema tahtiin onkin vain yksi laajajännitteinen sinfoninen suuraalto (“Woge”). Ei ole lainkaan vaikea todeta jälkeensä pääteeman yksittäisten osamuodostumien ja johdannon tahtien motiivisia yhteyksiä, mutta on oleellista huomata, että temaattisilla yhteyksillä on kantavuutta vain silloin kun ne perustuvat koko dynaamisen kehityksen loogiseen kokonaisyhteyteen; aalto, joka saa merkityksensä kokonaiskehityksestä, on varsinainen muotoydin (mts., 289).

Kysymykseen siitä, esittääkö Kurth joitain kokonaiskehityksen perustyyppisiä, ei voi löytää mitään selkeää vastausta. Kun klassismin ryhmitteilyperiaatteeseen rakentuvassa muodonnassa kokonaisuus perustuu kertaukseen, jonkinasteiseen repriisityyppiin ABA tai sen muunnoksiin, dynaamisen käsityksen mukaan muoto ei vaadi mitään ulkoista symmetriaa, vaan sävellyksen lopettaminen merkitsee voimien tasoitusta (Kurth-6, 273–274)⁵⁵:

”Omintakeisuus syntyy kaikesta ulkoisesta symmetriasta eroittumisen kautta; sillä voimien tasoitus ei perustu ... yhtäläisiin jännityksiin ... tasoituksen tunne perustuu päinvastoin täydentävään suhteeseen esimerkiksi aloituksen ja purkauksen tai tihentymisen ja jälleenhajoamisen kesken jne. Dynaaminen tasoituksen tunne ei rakennu siten samanlaisuudelle vaan erilaisuudelle... Tasoitus dynamiikassa on siten jotain aivan muuta kuin symmetria ulkoisessa tilassa.”

Ulkoiset pituussuhteet voivat olla tällaisessa muodonnassa hyvinkin erilaiset: useita pitkiä nousuaaltoja voi vastata lyhyt huippukohta ja nopea jännityksen laukeaminen (mts., 266). Vaihtoehdon perinteelliselle repriisityypille tarjoaa esimerkiksi Lorenzin käyttönottama *Bar*-muoto, joka käsittää kaksi tai useampaa nousua (*Stollen*) ja niiden laukeamisen vastakohtaisella materiaalilla (*Abgesang*), mutta Kurth korostaa, että tämä on vain yksi erityistapaus kokonaisuuden lukemattomista mahdollisista “kulkutavoista” (“Verlaufsart”) (mts., 286). Toisenlaista tyyppiä edustaisi rakenne “Steigerung—Auslösungsteil—Rückentwicklung” (“nousu—purkausvaihe—vasta/jälkikehitys”), jota kokonaisuutena voi edeltää “esikehitys”; purkausvaihetta voi seurata toinen nousu “jälkiaaltona”, joka

voi loppua omaan "vasta/jälkikehitykseen" heikkenevän laskuaallon kera jne. (mts., 287).

Kurthin mukaan kokonaisuuden kulku tapoja on mahdotonta skematoida etukäteen (mts., 275), eikä tärkeää ole pyrkiä tekemään luetteloa erilaisista mahdollisuuksista (mts., 287)⁵⁶:

"Olenaiseksi ei jää tyhjentävä luettelointi, vaan havainto, että muoto-opissa ei ole kyse vain jakautumisen periaatteesta (ulkoinen jäsentyminen), vaan kehityksestä (sisäinen jäsentyminen)... Vasta kun seuraa pelkän jakaantumisen sijaan myös ulkoisen jakautumisen alavirtoja, muodosta tulee kokoonpanon ('Komposition') sijaan yhteenkuuluva kokonaisuus ('Konzeption'), jota osat ja teemat ainoastaan palvelevat."

Kurth löytää tosin Brucknerilta tämän kasvun ja rauhoittumisen vaihteluun perustuvan dynaamisen muodon yleisen pääperiaatteen lisäksi taipumuksen kokonaisuutena ottaen kolmiosaisuuteen, joka ei kuitenkaan merkitse kolmiosaista ryhmäperiaatetta, vaan kehitystapahtumaa (Kurth-1, 457). Tämä voi toteutua monella eri tasolla: ensiksi nousuvaihe voi perustua kahteen verkkaiseen ja yhteen nopeaan jän-nityksen kasvuun, jolloin kolmas aalto on huippukohta; toiseksi kolmiosaisuus voi ilmetä laajemmassa suuraallossa, jonka "Rückentwicklung" päättää — usein kolmessa vaiheessa; sekvensseissä ja jopa motiivitoistoissa kolminkertainen esiintyminen on tavallista (mts., 458). Kaiken kaikkiaan Kurth pitää kolmilukua dynamiikan salattuna peruspyrkimyksenä ("verborgener Grundtrieb") samoin kuin kaksiluku on symmetrisen rakenteen perusyksikkö (mts., 460). Metafyysisenä huomautuksena Kurth esittää myös, että Bruckner havaitsi sonaattimuodon pyrkimyksen eksposition kolmiteemaiseen ryhmittelyyn, mikä sitten toteutuikin tämän sinfoniikassa! (mts., 482).

Itse asiassa Kurthin analyysit Brucknerin sinfonioista ja niiden yksittäisistä osista kärsivät pahasti siitä, että hänellä ei ole täsmällistä, musiikillis-konkreettista käsitteistöä eikä hän pyri esittämään osan kokonaiskulkua minkäänlaisena havainnollisena kaaviona tms. eikä edes esitä tiivistetysti jonkin osan ainutkertaista huipennussuunnitelmaa. Tämän vuoksi hän joutuukin turvautumaan poeettiseen, kuvalliseen kielenkäyttöön, mikä ei tosin merkitse sitä, että musiikin olemus olisi kuvailtavissa tai että tällainen kuvailu olisi edes tärkeää: kuvat toimivat vain vertauskuvina, joiden avulla on tarkoitus selventää liikemuotoja ja voimankehitystä (ts. kielellis-kuvallinen ilmaisu saattaa olla ainoa tapa ilmaista dynaamisen muotohavainnon tuloksia) (Kurth-1, 253-254)⁵⁷. Käyttökelpoisen musiikillisen käsitteistön puutteesta seuraa myös, että Kurth turvautuu sittenkin traditionaaliseen teema-analyysiin muotokulun jaottelemiseksi (dynamiikan keskeisimpiä saavutuksia on mahdollisesti perinteellisen teemaryhmän sisädynamiikan ja teemaryhmien välisen dynaamisen jännitteen jatkumi-

sen selvittäminen), tarkastelee harmonisia suhteita täydennykseksi ja etsii huippukohtat teemaryhmien sisältä: käytännön analyysi on usein tulokseltaan, mitä tulee nimenomaan kokonaisuuden hahmottamiseen, kaukana Kurthin jaloista päämääristä luoda vaihtoehto perinteelliselle kaavioanalyysille. Kurth ei loppujen lopuksi kykene tai halua viedä läpi ideoitaan ainakaan selkeästi omaksuttavissa olevalla tavalla. Voidaankin ajatella, että dynaaminen muotoanalyysi toimii parhaiten ainoastaan subjektiivisen kuuntelun tasolla: tästä on todisteena se, että Kurthin intuitiivinen linja ei saanut jatkajia kuin siltä osin kuin hän määritteli käsitteitään selvästi ja konkretisoi niitä analyysiesimerkein⁵⁸; tietenkkin on otettava huomioon se, että Kurthin ajattelu yleiset piirteet vaikuttivat kokonaisen tutkijasukupolven muodolliseen tarkastelutapaan.

Kurthin analyysien merkitys on ennen kaikkea musiikillisen voimakkehtyksen havaitsemisessa: niinpä esimerkiksi Kurthin analyysi Brucknerin IV sinfonian ensimmäisestä osasta ei anna lukijalle kovinkaan paljon uudenlaisen poeettisen sanaston ja muutaman huipennuksen toteamisen lisäksi. Kurth pitää alun käyrätorviteemaa ensimmäisenä teemana ja kiistää koko alkujakson (tahdit 1–50) johdantoluonteen sen vuoksi, että tämä aihe on niin keskeinen koko sinfoniassa (kts. koko analyysi Kurth-1, 606–630). Alkujakso koostuu kolmesta aallosta, joista viimeinen (tahdit 35–50) on huipentava sisältäen uuden aiheen, joka ilmestyy tahdissa 51, vähittäisen esiinkaivamisen: Kurth ei puhukaan ylimenosta, sillä kolmas aalto on tiukasti yhteydessä edellä olevaan ja jäljessä tulevaan. Kun Kurth pitää A-kirjaimesta alkavaa Bruckner-rytmiin perustuvaa aihetta toisena teemana, hän joutuu sikäli poikkeukselliseen tilanteeseen, että B-kirjaimessa esiintyvä laulullinen “linnunlaulu”(“Vogelruf”)-aihe on tulkittava vastoin yleistä konventiota kolmanneksi teemaksi. Ongelmaksi jää tällöin, miten kolmannen teeman jälkeen voi tulla vielä niin paljon asioita ja aikaisempien teemojen toistoa: tällaiseen tilanteeseen joudutaan, koska Kurthin mukaan Brucknerin muodon merkitys on juuri teemojen kolmiluvussa.

Kehittely, joka alkaa G-kirjaimesta, perustuu Kurthin mukaan kolmeen nousuun: ensimmäinen saavuttaa huippukohtansa kirjaimessa I; toisen huippu on tahdissa 279; kolmas vaihe ei perustu niinkään ulkoisen dynamiikan kasvuun kuin kaikkien kolmen teeman synteisiin tahdista 297 eteenpäin. Kaikkiaan Kurth jättää aukkoja analyysiinsä: hän ei selitä osien funktiota, ja esimerkiksi laulavan sivuteeman olemassaolo vaikuttaa puhtaasti formaaliselta tapahtumalta, ei muodon pakottavalta vaikutukselta; selvät muodon rajakohdat taukoineen tai ylimenoineen tuntuvat sotivan Kurthin alunperin dynaamista muotoperiaatetta kohtaan. Koko sinfonian-osa on mahdollista ajatella kahden lähinnä rytmis-teksturaalisen prinssiipin vastakohtaisuudeksi (Kurthin ensimmäinen ja toinen teema), jossa laulullinen aihe on vain yksinkertaisesti episodi: loppua kohden toisen teeman temaattinen profiili yksinkertaistuu, sen motiivisuus muuntuu

neutraaliksi diastemaattisuudeksi, ja alun käyrätorviaihe kirkastuu häiriötömäksi toonika–dominantti -toistoksi.

Ongelmana Kurthin analytiikassa on sinänsä vakuuttavan ja käänteentekevän muotoajattelun soveltamisalue. Se että Kurth pitää nimenomaan Bruckneria romantiikan dynaamisen muotoamisen paradigmaattisena edustajana, on nykypäivän perspektiivistä vähemmän vakuuttavaa kuin miltä kenties tuntui vuosisadan alun musiikinhistoriallisessa tilanteessa analytiikan silloinen tila huomioon ottaen. Kun nykyisen käsityksen mukaan Brucknerin sinfoniat edustavat lähes kaavamaisesti perinteellistä neliosaista wieniläisklassista sinfoniatyyppejä — kun on kuullut yhden, tuntee kaikki! — ilman minkäänlaisia vaikutteita esimerkiksi Lisztin vapaa-muotoisemmasta sinfonisesta runosta, niin vuosisadan alussa Bruckneria tervehdittiin lähes musiikin uutena messiaana, jonka tuotannossa syntetisoitui siihenastinen kehitys (Bachin lineaarisuus, Beethovenin kehittäminen, Wagnerin kromatiikka). Bruckner-ilmiö voidaankin käsittää paljolti saksalaisena ilmiönä, johon liittyy uuden saksalaisen kolmannen kulttuurin odotus ja saksalaisen musiikin etusijan turvaaminen (Schönberg) ranskalaista musiikkia ja muita nousevia kansallisia musiikkikulttuureita vastaan. Kurth jatkaakin Halmin kehittämää musiikillista ideologiaa, joka perustui fuugan ja sonaatin näkemiseen musiikillisen muodon keskeisinä toiminta-alueina, jolloin perinteellistä sinfonisuutta pidetään korkeampana ilmiönä kuin esimerkiksi romantiikalle tyypillistä, harmoniseen ja teksturaaliseen rikkauteen perustuvaa laajaa karakteripianosävellysten tuotantoa.

Oikeastaan koko vuosisadan alun musiikkianalyttikoiden, jotka suhtautuivat vakavasti lähimenneisyyden eli myöhäisromantiikan musiikillisen muodon ongelmallisuuteen, ajattelua kokonaisuutena leimaa omituinen epäjatkuvuus, sisäinen ristiriitaisuus: kun Lorenz yritti soveltaa pseudo-dynaamista, tosiasiallisesti temaattiseen ryhmittelyyn perustuvaa, musiikkikäsitystään Wagnerin musiikkidraamoihin, jotka kohtuuden nimessä olisivat kyllä ansainneet juuri dynaamisen käsityksen mukaisen muototarkastelun, niin Kurth, joka yhtenä ensimmäisistä ymmärsi romantiikan muotoilun uudenlaisuuden, sen virtaavan prosessuaalisuuden (ainakin romantiikan musiikillisesti edistyksellisimmässä muodoissa), otti analyysinsä keskipisteeksi Brucknerin, joka edusti vanhaan, klassistiseen traditioon perustuvaa skemaattista muotoajattelu (Bruckner osasi Lobensa), sen sijaan että olisi yrittänyt selvittää uutta muotokulttuuria vaikkapa Lisztin sinfonisissa runoelmissa tai Wagnerin oopperoissa.

Kurth oli tosin itsekkin tietoinen muodon ääriviivojen selkeydestä Brucknerin sinfonioissa (Kurth-1, 242: alaviite 1)⁵⁹:

"Suorastaan yllättyä havaitessaan ne (muodot Brucknerilla) joskus yksinkertaisimmiksi kuin esim. Beethovenin eri teoksissa, joihin ei, kuten ei yleensäkään klassiseen taiteeseen, muotokaava päde suurimmaksi osaksi lainkaan; Beethoven käyttää lisäksi orkesteriosissaan keskimäärin jopa enemmän teemoja kuin Bruckner."

Selvitäkseen ongelmasta Kurth puolustaa Bruckneria monien aikaisempien tutkijoiden "väärinkäsityksiä" vastaan ja selittää, että Bruckner ei uudistanut muotoja ("die Formen"), vaan muotoamista ("die Formung") (mts., 241). Vaikka Brucknerin muodonta on selkeää ja paljastaa klassisen perusrakenteen, Kurthin mukaan painopiste ei kuitenkaan ole tässä, vaan muotoaluvien voimien kasvavassa vaikutuksessa, muodon läpi virtaavassa yhtenäistävässä voimassa (sama). Kurthin mukaan vanhan skeeman säilyttäminen on mahdollista, vaikka sen sisällä olisi tapahtunutkin täydellinen uudelleenmuotoilu; tällöin muodon ulkoinen puoli saavuttaa uuden merkityksen (mts., 243). Nykystetiikan näkökulmasta tällainen väite tuntuu tietenkin melkoisen ristiriitaiselta, sillä sisältö ja muoto ovat sama asia eri puolilta katsottuna, jolloin muutokset toisessa vaikuttavat toiseen. Musiikillinen muoto on kuitenkin kuuntelun ilmiö, eikä kukaan voi estää käsittämästä Brucknerin muotoa dynaamiseksi sen ilmeisestä klassistisuudesta huolimatta.

On kuitenkin hankala arvioida Kurthin muotokäsityksen pätevyyttä, koska hän demonstroi ajatteluaan lähes yksinomaan Brucknerin musiikilla, jolloin täytyy erottaa koko ajan toisistaan Kurthin analyttinen intentio ja sen todellinen ilmenemisen aste epäadekvaatin tutkimuskohteen vuoksi. Kurthin tulosten hyödyntämisen kannalta saattaisi olla järkevää siirtää monet oivalliset lausumat ja huomiot koskemaan romantiikan todella edistyksellistä muotoilua; Kurthin Bruckner-tutkimusta lukiessa kannattanee miettiä, miten tämä tai tuo ajatus soveltuisi vaikkapa Wagner-analyysiin. Joka tapauksessa Kurthin epäselvissäkin ajatuksissa ja niiden vaillinaisessa esittämisessä, jopa harhaiskuissakin on usein enemmän positiivista kuin koulumestareiden skeema-analyyseissä: Kurthin ajattelun peruslähtökohdan, musiikin käsittämisen dynaamisena ja koettuna aika-ilmionä, käyttökelpoisuutta olisi arvioitava huolellisesti klassismin muotoperiaatteita laajentaneen tai syrjäyttäneen musiikin (Liszt, Sibelius jne.) tutkimisessa — ja miksei myös klassismin muotoilun ikuisen ongelmallisuuden selvittämisessä, kuten Kurth itsekin teki, vaikkakin vähäisessä määrin.

7.4. Hans Mersmann

7.4.1. Mersmann ja fenomenologia

Kun kurthilainen musiikinteoria perustuu psykologiaan (laajasti käsitetyinä), jolloin soivat ilmiöt tulkitaan yksilöllisen intuition kautta, Mersmann pitää itseään uuden, fenomenologisen ajattelun edustajana: Mersmann leimaa psykologisen ja fenomenologisen ajattelun suorastaan vastakohtiksi; tämä perustuu tosin hänen mukaansa erilaisiin maailmankatsomuksiin, joten ei ole kysymys ”oikeassa” tai ”väärässä” olemisesta (Mersmann-6, 226). Psykologisen ajattelun pääedustajaksi Mersmann tulkitsee myös Riemannin (tämän ajattelun myöhäisen vaiheen eli 1914–1916 ilmestyneissä artikkeleissa esitetyn opin ”sävelmieltestä” perusteella), kun taas Kurthia hän pitää läheisenä sukulaisenaan tämän vastakkaisista lähtökohdista huolimatta (mts., 226; 227: 2. alaviite). Scheringissä ja Kretzschmarissa Mersmann näkee fenomenologisen ajattelun (tosin negatiivisessa mielessä, jota edustavat hermeneutiikka ja affektioppi) alkujuuret, jotka muodostivat varsinaisen pohjan positiivisen fenomenologian syntymiselle (mts., 226–227).

Fenomenologisen musiikin tarkasteluotteen perustaminen on Mersmannin mukaan kahden tehtävän — puhtaasti tieteellisen ja toisaalta sovelletun eli käytännöllisen — edessä: ensimmäinen liittyy estetiikkaan ja toinen välittömästi taideteokseen; itse hän keskittyy lähinnä jälkimmäiseen puoleen (mts., 227). Mersmann erottaa fenomenologian psykologisesta tarkastelutavasta sen perusteella, miten taideteos suhteutuu tarkastelijaan, sekä subjektiivisuuden ja objektiivisuuden erilaisen asteen avulla (mts., 227)⁶⁰:

”Fenomenologinen näkökanta eroaa sujuvasta psykologisesta asennoitumisesta olennaisesti siinä, että se irrottaa taideteoksen kaikista suhteistaan tarkastelijaan (’minäsuhteista’) ja tutkii sitä ilmiönä. Siten se pyrkii kohottamaan havainnoinnin objektiivisen velvoittuneisuuden tasolle. Tämä vastakohta ei estä sitä, että se hyödyntää toisinaan psykologista käsitteistöä ja turvautuu musiikillisen sisällön jonkin tietyn ilmenemismuodon suhteen myös psyykkisiin arvoihin. Ne ovat kohteen subjektiivisia tekijöitä” (eivätkä tarkastelijan) ja niiden määrittelyssä ei ole kyse assosiaatioista vaan tyypillisiin peruslinjoihin kiinnittymisestä.”

Tulkinnallaan fenomenologian olemuksesta Mersmann tosin erottuu yleisestä fenomenologisesta suuntauksesta, jonka mukaan keskeistä on juuri ilmiön tarkastelu sellaisena kuin se esiintyy kokemuksissamme, sellaisena kuin subjektiivinen intuitiomme havaitsee ilmiön (Benestad, 341). Täten Mersmann itse asiassa ajautuu vastakkaiseen lähtökohtaan esimerkiksi Kurthin kanssa, jota hyvällä syyllä voidaan pitää varsinaisesti fenomenologisen ajattelun edustajana vaikkei hän käytäkään sen mukaista

terminologiaa (Benestad, 342): kun Kurth ei pidä ilmiötä sinänsä, vaan sen vaikutusta meihin keskeisenä, niin Mersmann korostaa taideteoksen omalakisuuutta ja loogista etenemistä, jolloin hän päätyy organismiajatteluun negatiivisessa mielessä — tämän keskeisenä toteutumana on Mersmannin *Substanzgemeinschaft*-periaate historiallisine seuralaisineen (Engelmann, Reti jne.). Toinen seurausvaikutus Mersmannin omalaatuista fenomenologian tulkinnasta on se, että hän joutuu erottamaan taideteoksen sisällön omaksi, itsenäiseksi tekijäkseen, vaikkakin tämä sisältö on usein ajateltavissa puhtaasti tektoniseksi, elementaariseksi ilmiöksi (Mersmann-6, 248–250).

7.4.2. Musiikkikäsitys

Taideteostailmiönä täytyy tarkastella kahdessa eri mielessä: absoluuttisesti, funktioiden ja voimien kokonaisuutena (esteettisesti) sekä relatiivisesti, kehityksen tuotteena (historiallisesti); näitä tapoja Mersmann kutsuu fenomenologiaksi ja morfologiaksi (Mersmann-6, 227). Puhtaan fenomenologian metodien käyttö taideteoksen tutkimisessa on kuitenkin rajallista: täytyy pitää erillään, "mitä voidaan havaita, mikä väistää metodista analyysia ja mitä voidaan kokea ja ilmaista vain intuitiivisesti (mts., 228). Taideteoksen keskeisinä, jakamattomina faktoreina Mersmann pitää käsitteitä materiaali, elementit, objekti, muoto, sisältö, tyyli ja ilmaisu; musiikista tosin puuttuu välittömästi objekti muodon sisällön kantajana, mutta välittävänä tekijänä Mersmann pitää tektoniikkaa (Mersmann-6, 228)⁶¹:

"Voimien summan, joka sisältyy elementtien kehityksen tuottamaan lopputulokseen, muotoon ja sisältöön, voi parhaiten ymmärtää tektoniikan käsitteen avulla; niitä tullaan myöhemmin nimittämään 'tektonisiksi elementeiksi'. Tektoniikan käsite tuo musiikkiin lisämerkitystä: muihin taiteisiin verrattuna musiikin tektoniset voimat näyttävät primaareina, välittöminä, ei sitovina ja määräävinä vaan muotoavina, ei ilmiön ytimenä tai voimana, vaan sinä itsenään."

Yleisellä tasolla taideteoksen tarkastelu jakautuu tyyppillisen löytämiseen, yksilölliseen analyttiseen havaitsemiseen ja synteettiseen kokonaisnäkemykseen (Mersmann-4, III). Musiikkiteoksen kokonaistapahtuman tarkastelussa täytyy luopua perinteisen musiikinteorian pilkkovasta pintailmiöiden havaitsemisesta ja tutkia ilmiön ja tapahtuman juuria: ongelmanasettelun ensimmäinen vaihe on aina kehityksen ituna toimivien voimien selvittäminen; toinen vaihe on niiden lakien havaitseminen, joiden mukaan voimat muotoutuvat; kolmantena vaiheena itse kehitysvoimien evoluutio merkitsee tutkimuksen painopistettä (Mersmann-4, 6–7). Mersmann pitää soitinmusiikkia "toisiinsa kietoutuneiden ja toisensa

läpäisevien voimien kompleksina” (mts., 14); Kurthiin liittyen Mersmannin mukaan musiikillinen tapahtuminen merkitsee näiden voimien projisoinnista tilaan ja aikaan (mts., 15). Musiikin olemus ilmiönä on ajassa etenevää merkityksellistä liikettä, joka perustuu elementaariseen vastakkaisuuteen sekä jännityksen ja laukeamisen jatkuvaan vaihteluun; kaikki taideteoksen ilmiöt voidaan käsittää elementaaristen perusvoimien evoluutiona (Mersmann-6, 229)⁶²:

”Ajassa esiintyvä ilmiö on liikettä. Merkityksellinen liike merkityksekkään ja organisoidun etenemisen kantajana, siten miten taideteos sitä esittää, perustuu vastakohtaisuuksille. ... Näiden vastakohtien laatua luonnehtivat jännityksen ja laukeamisen käsitteet. Taideteoksen perustavaa laatua olevat ilmiöt rakentuvat jännitys- ja laukeamiskulkujen, jotka läpäisevät toisensa mitä erilaisimmissa ulottuvuuksissa, jatkuvalla peräkkäisyydelle. ... Se (fenomenologia) pyrkii käsittämään taideteoksen kaikki ilmiöt elementaaristen perusvoimien kehitystuloksiksi.”

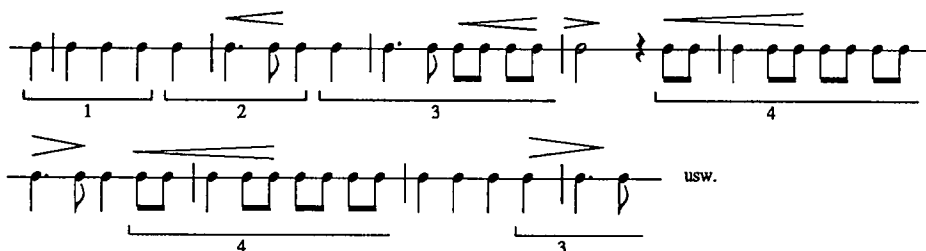
Julistuksensa mukaisesti Mersmann tarkasteleekin musiikin elementaaritekijöitä ensin suppeasti luonnoksessaan musiikin fenomenologiaksi (1922) ja myöhemmin perusteellisesti nerokkaassa teoksessaan *Angewandte Musikästhetik*, joka merkitsi uudenlaista, totaalista syventymistä musiikin materiaaliin ja sen tektonis-muodollisiin sekä esteettisiin mahdollisuuksiin. Rytmikan alalla hän ensinnäkin kritisoi Riemannin fraseerausoppia, koska jossain tyyliässä saattaa rytmisen evoluutio olla primaari tekijä, jossain toisessa taas melodinen evoluutio (Mersmann-6, 238). Mersmannin mukaan tarkka metrinen järjestelmä (esimerkiksi kohotahtiperiaate Reimannilla) johtaa keinotekoisiiin ratkaisuihin, kuten Riemannin fraseeraus Beethovenin pianosonaatin op. 2:3 ensimmäisen osan päätteemästä (Mersmann-4, 59):

Esim. 48



Toisaalta rytmisen evoluutio on tärkeämpi ilmiö kuin fraseeraus, *Klangfuss*-yksikön tai metristen perusmuotojen löytäminen: rytmisen analyysi pitää erottaa metris-rytmisestä fraseerauksesta; Mersmannin esimerkki primaaristi rytmisestä evoluutiosta (Mersmann-6, 239):

Esim. 49



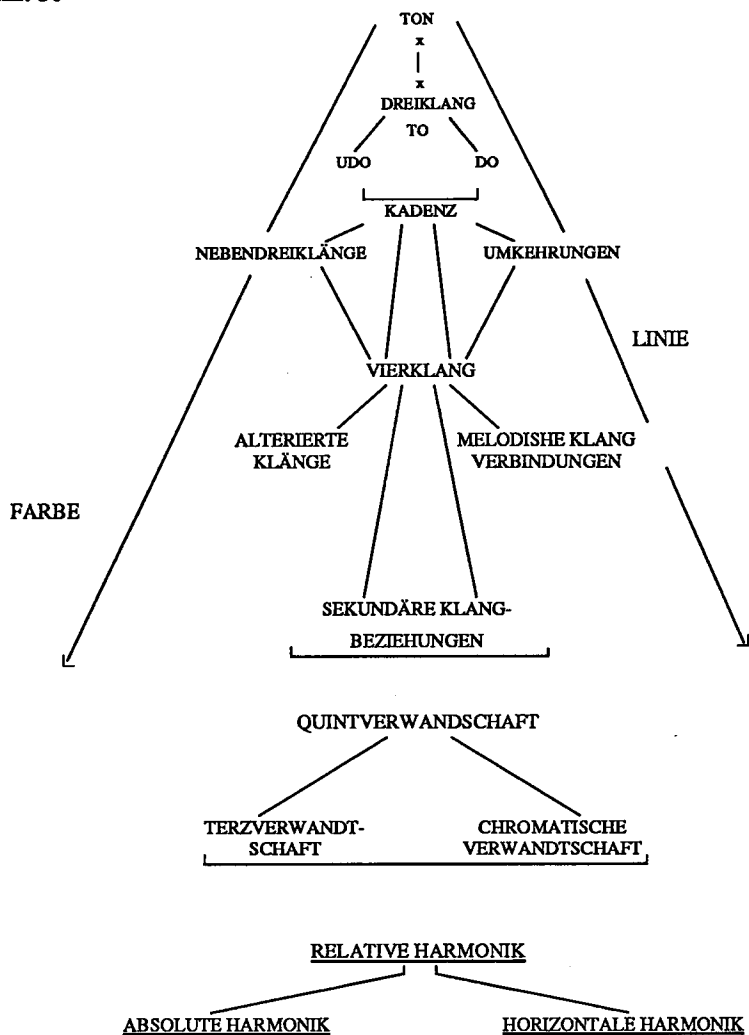
Hienosti oivaltava on myös Mersmannin jaottelu harmonian kehityksestä, joka jakautuu kahteen linjaan: väriä ja sointujen itseisarvoa korostanut "absoluuttisen harmonian" suuntaus johti impressionismiin, kun taas sointujen linjaluonteeseen perustunut "horisontaalisen harmonian" suuntaus päättyi ekspressionismiin ja atonalismiin (mts., 233–237; kaavio s. 234 (Esim. 50, seur.s.).

7.4.3. Muotokäsitys: *Ablauf* ja *Entwicklung*

Kurthiin nojautuen Mersmann pitää liikettä musiikillisen muodon keskeisenä olomuotona ja keskeisten liiketyyppien selvittämistä, tilan ja voiman dualismin havaitsemista muodon kaikkien ongelmien ratkaisuna. ("Mit der Herauslösung der Typen des Bewegungsablaufs, mit der Erkenntnis des Dualismus von Kraft und Raum sind bereits alle Probleme der Form aufgerollt.") (Mersmann-4, 99). Kun perinteellinen muoto-oppi lähti a priori olemassaolevista tyypeistä, Mersmannin mukaan on vain individuaalisia muotoja; siten esimerkiksi sonaatinosan jakamisella kolmeen osaan ei ole mitään tekemistä muodon kanssa (mts., 99–100). Vanha käsitys oli mekaaninen, siinä ei otettu huomioon voimia, jotka eivät ole vain muodon laki tai olemus, vaan se itse: "On tutkittava muotoa luovia voimia (motiivi tai teema), niiden tilatendenssiä (*Ablauf* tai *Entwicklung*) ja tilamuotoja (sonaatti tai fuuga) (mts., 100–101).

Mersmann liittyy siihen Riemannin kritisoijien sankkaan joukkoon, joka pitää symmetristä, motiivitoistoon perustuvaa 8-tahtista periodia yksipuolisena ja harhaanjohtavana perusyksikkönä: hän haluaa korvata tämän spekulatiivisen ajattelun tuloksen dualistisella motiivi-linja-jaolla, joka on perusta sekä fenomenologiselle että historialliselle muotokäsitykselle (Mersmann-6, 241). Linja merkitsee Mersmannin mukaan "olemista, tilaa, nykyisyyttä, motiivi on syntymistä, tahtoa, tulevaisuutta. Linja on

Esim. 50



oleellisesti passiivinen, rauhallinen ja lepuuttava voima, joka hetki olemissaan täydellinen; motiivi on oleellisesti aktiivinen, eteenpäinvievä voima, ilmiönä epätäydellinen, mutta täynnä pyrkimystä.” (mts., 241–242). Sinänsä Mersmannin dualistinen typologia on samantyyppinen kuin monella muullakin, mutta varsinkin sen linjakäsitys on arka kritiikille, etenkin kun linja Kurthilla edustaa päinvastoin juuri ääretöntä jatkuvuutta, virtaavaa melosta.

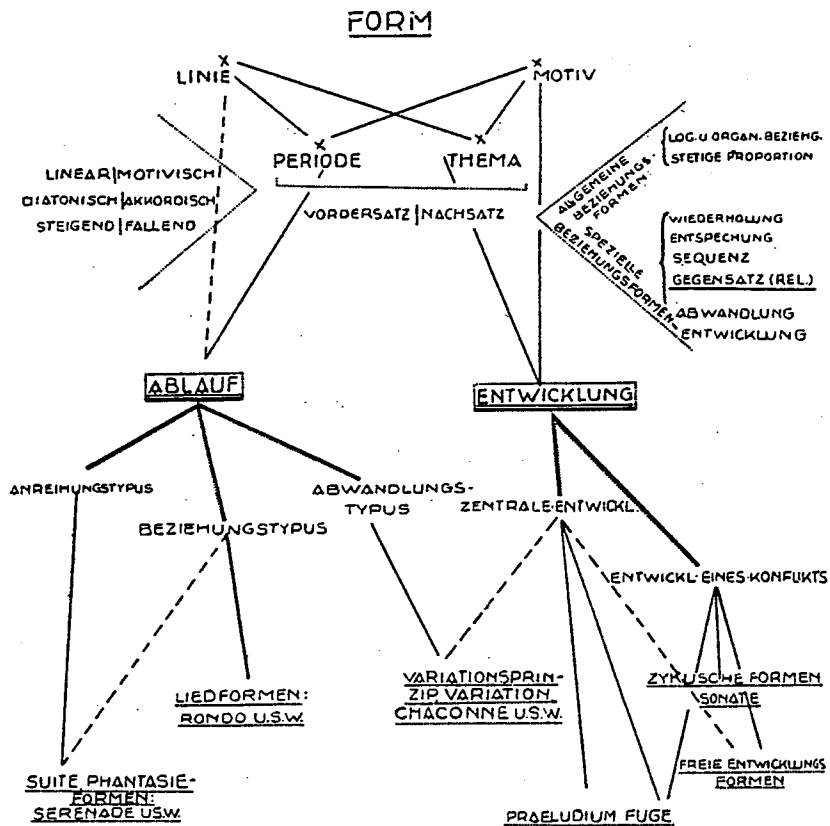
Mersmannin dualismi on potensoituvaa niin, että linjan ilmenemismuoto on periodi ja motiivin teema; edelleen muototarkastelun näkökulmasta ei ole oleellista eroa ajatuksen (periodi tai teema) ja muotokokonaisuuden (laulumuoto tai sonaattimuoto) välillä: ajatus kantaa sisällään vaikutuksen (mts., 244). Yläkäsitteinä kaikelle musiikillisen liikkeen etenemiselle ovat etenemistyyppit *Ablauf* (≈"kulku") ja *Entwicklung* (≈"kehitys") (vrt. Fischerin *Liedtypus* ja *Fortspinnungstypus*, Blumen *Fortspinnung* ja *Entwicklung*, Broelin *Reihung* ja *Entwicklung*). Periodin osasten välillä vallitsee selkeä suhde, ja se on jo sinällään täydellinen itsenäisten, koordinoitujen muodon osien peräkkäinasettelun tulos, jonka looginen sidostapa synnyttää vain vähäisen intensiteetin; teeman olemus on sen sijaan ainutlaatuisen muotojännityksen orgaanista ilmausta, ja sen intensiteetti on rajaton, sillä teema ei ole muototahdon täydellinen ilmaus vaan sen vaatimus, joten teemaa ei seuraa toinen teema, vaan sivuajatus, episodi, kooda jne. — jotka ovat siten teeman funktioita (mts., 244–245). Tämän vuoksi temaattinen kehitys on Mersmannin mukaan tiukasti vastakohtainen periodiselle kululle, koska se perustuu epäitsenäisten muodon osien subordinaatioon, jossa juuri on teeman keskeinen voima (mts., 245).

Mersmann esittää musiikilliset muodot dualistisena kaaviona (mts., 242)(Esim. 51, seur.s.). Periodista versoviin muotoihin kuuluvat laulumuodot, rondot, tanssit jne., jotka perustuvat "Anreihung"- (AAA), "Beziehung"- (ABA) ja "Abwandlung"- (AA'A") tyyppeihin. Kun *Ablauf*-muodoissa on seu-raaminen, peräkkäisyys ongelmana, niin kehitysmuodoissa kokonaisuus on voimien ongelma: muotoa ohjaa joko yksi keskeinen voima (preludi ja fuuga) tai kahden voiman antiteettinen konflikti (sonaattimuoto ja sykliiset rakenteet) (mts., 245–246).

Mersmannin typologiaa, kuten muitakin vastaavia luokituksia, on syytetty historiallisen ja typologisen aineiston sekoittamisesta, sillä vaikkakin nämä kaksi periaatetta ovat ajatuksellisesti erotettavissa toisistaan, niin esimerkiksi sonaattimuoto ei voi olla ainoastaan kehitysmuoto: se voi perustua joko *Ablauf*- tai *Entwicklung*-periaatteelle — edellisestä kelpaa esimerkiksi Scarlatti. Niinpä myöhemmässä teoksesaan *Angewandte Musikästhetik* Mersmann esittää, että vaikka sonaattimuoto heijastaa tiettyä ideaa, se on abstraktio, josta on erotettavissa neljä erilaista ilmenemismuotoa: "Sonatentypus", "geschlossener Formtypus", "antithetischer Entwicklungstypus" ja "zentraler Entwicklungstypus" (Mersmann-4, 486).

Tyypillisiä Mersmannin esitystavalle ovat graafiset, osan kulkua kuvaavat käyrät, joiden avulla hän väittää saavuttaneensa hyviä tuloksia myöskin amatöörien opetuksessa (Mersmann-6, alaviite s. 228). Niinpä sovelletun estetiikkansa luvussa "Muotokäsitteen yhteenveto" ("Zusammenfassung des Formbegriffs") hän esittää niiden avulla voimakehityksen seurauksena yhdeksän erilaista muotokulun tyyppiä, jotka

Esim. 51



perustuvat elementtien ja tektonisten voimien yhteisvaikutukseen. Voimatahtuman erilaiset struktuurit ovat seurausta ekspanstiivisten ja sentripeitaalisten voimien suhteesta: "Voimat kasvavat, vaihtelevat, kasaantuvat, jakautuvat, ehtyvät ne tungetaan pois asemastaan, niitä taivutetaan." (Kräfte wachsen, schwingen, stauen sich, spalten sich, strahlen aus, werden aus ihre Lage abgedrängt, abgewandelt.) (Mersmann-4, 623-26). Vaikka kaikki yhdeksän tyyppiä ovatkin löydettävissä, yleisimpiä niistä ovat (mts., 630):

- 1) "suljettuihin yksiköihin perustuva muoto" ("geschlossene Ablaufsform")
- 2) "keskitettyyn materiaaliin perustuva kehitysmuoto" ("zentrale Entwicklung")
- 3) "aiheiden vastakkaisuuteen perustuva kehitysmuoto" ("antithetische Entwicklung") (Esim. 52, seur.s.).

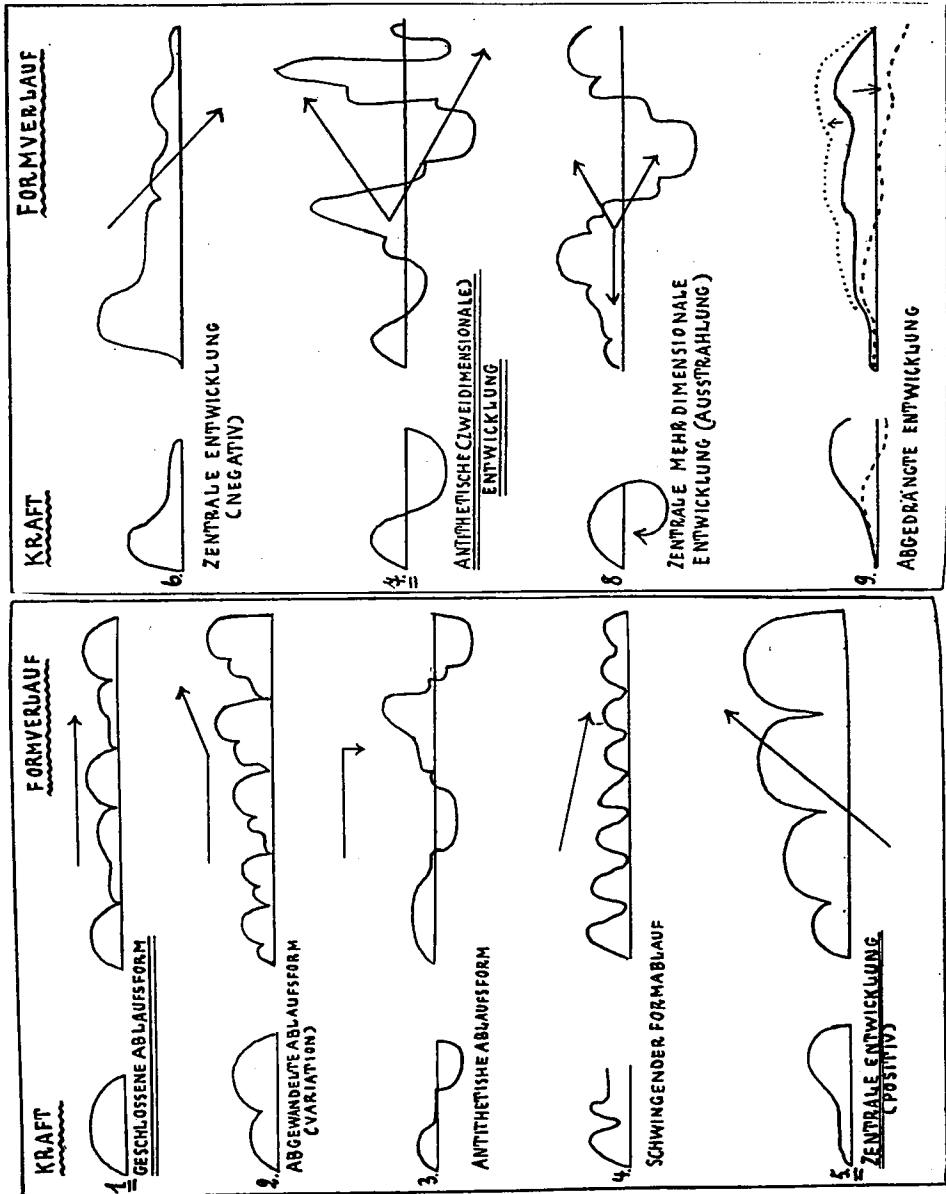
"Zentrale Entwicklung"-tyypissä toteutuu jatkuvasti nouseva linja, jollainen löytyy mm. monissa Bachin preludeissa; "antithetische Entwicklung" merkitsee kahden voiman vastakkaisuutta ennen kaikkea sonaattimuodossa (mts., 626, 628). Vaikka näitä Mersmannin graafisia analyysejä ja taulukoita on kritisoitu kovastikin (mm. Moyer, 238), ne merkitsivät kuitenkin varhaisimpiin kuuluvia yrityksiä kehittää vaihtoehtoisia, dynaamiseen käsitykseen perustuvia muodonkuvaustapoja: ne loivat pohjaa perinteellisen muototypologian suhteellistamiselle.

7.4.4. Muoto kahden voiman yhteisvaikutuksen tuloksena: Haydnin pianosonaatti Es-duuri (Hob.XVI/49)

Vanhasta hermeneutiikasta puuttui Mersmannin mukaan metodi, kun taas Riemannin fraseeraus, periodijäsennys ja funktiomerkinä ovat vain analyysin esiasteita (Mersmann-6, 255). Vaikkakin analyysin tavoite on elementaaristen, formaalisten, sisällöllisten ja tyyllisten suhteiden havaitseminen, niin sen keskeisenä tehtävänä on voimien määrittely; analyysitekniikan voi oppia, mutta näkemystä ei (Mersmann-1, 720). Koska voimatapahtuman määrittely on muodon keskeinen ongelma, Mersmann onnistuu parhaiten antiteettisen sonaattimuodon kuvauksessaan: siinä graafinen analyysi ja kaarroskuva merkitsevät vain näkemyksen kääntämistä toiselle kielelle (mts., 717).

Haydnin Es-duuri-sonaatin (Hob. XVI/49) ensimmäisen osan konflikti perustuu Mersmannin mukaan teeman sisäiseen voimien vastakohtaisuuteen (analyysi kokonaisuutena: Mersmann-6, 256–262). Teeman *Vordersatz* on nouseva ja motiivinen, kun taas *Nachsatz* on lineaarinen ja laskeva. Tähän konfliktiin perustuu koko sonaatti (mts., 256) (Esim. 53):

Esim. 52



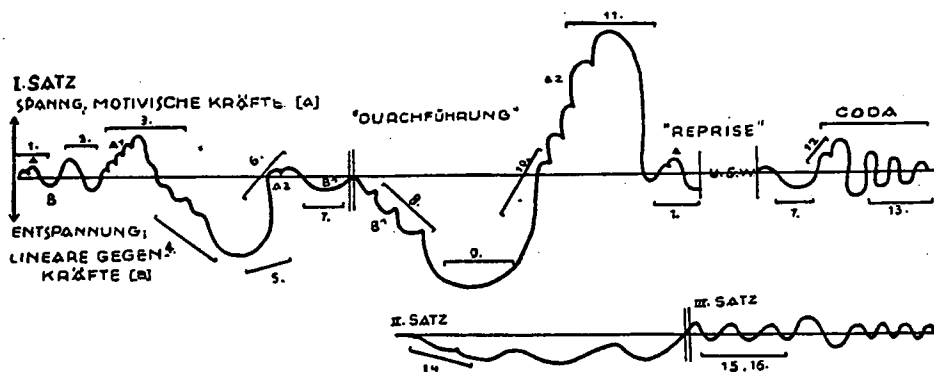
Teeman kertauksen jälkeen alkaa konflikti kärjistyä välittömästi: tahtien 9–12 muodollinen ylimenoluonne on näennäistä konfliktin uuden kehitysvaiheen vuoksi. Motiivi a esiintyy nyt läpikäyvässä liikkeenä ja sen motiivitoiston välissä oleva tauko on pyyhkäisty pois kasvaneella energialla, jännityksellä; tätä vasten lineaarinen liike on muuttunut suuriksi, jännitteiseksi alapäisiksi hypyiksi — konflikti on kärjistynyt. Seuraavassa sivuajatuksessa (tahdista 13 eteenpäin), jonka Mersmann tulkitsee a-aiheen muunnokseksi a1, alkuperäinen motiivi on menettänyt koristeellisuutensa ja nousee voimakkailla akordisilla hypyillä; tätä seuraa taas vastavoiman potensoitunut jännitys. Jo tähänastisen tapahtumisen perusteella on selvää, että teemassa asetettu vastakohtaisuus alistaa koko muodon kehityksen alaisekseen.

Sivuteeman (tahti 25–) vastakohtaisuuden vaatimus toteutuu siinä, että se perustuu *Nachsatzin* suoraan johdannaisuuteen ja merkitsee vastavoiman uudistumista, joka aiheuttaa konfliktin ratkaisun tällä kohdin lineaarisen vastavoiman hyväksi ja sen muuntumiseksi leveäksi cantilenaksi tahdista 33 alkaen. Myöskin uusi episodi (tahti 42–) merkitsee vastavoiman ylivoimaa, mutta tahdissa 52 sen rynnistys katkeaa: vaikka siitä alkaa a-aiheen rytmisen muunnos a2, eksposition lopun kadenssiformulan melodiset kuviot ja rinnakkaisterssi-liike viittaavat lineaarisen vastavoiman yliasemaan.

Lineaarisen vastavoiman johtoasema terävöityy yhä alkavan formaalisen kehittelyn alussa: Haydn käyttää, kuten myöhemmin Beethoven, polyfoniaa nousukeinona. Lineaarisuuden ylivoima on syynä siihen, että seuraavassa vaiheessa päädytään toiseen teemaan. Pieni kohotahdin muutos aiheuttaa tahdissa 96 lineaarisen voiman poissulkemisen ja motiivisuuteen perustuvan voiman vapautumisen tavalla, joka muistuttaa Beethovenin *Appassionatan* rajuutta: alun perin tektoninen vastakohtaisuus kasvaa voimakkaaksi sisällölliseksi päätökseksi. Kehittelyn huippukohta 122–124 johtaa motiivisen alkuvoiman (a) saavuttamiseen ja vie siten sonaatinosan kertausjaksoon. Sonaattimuodon kolmas jakso, jossa voimat tasaantuvat alkuperäisen voimatilanteen palatessa, merkitsee ylipäättään sonaattimuodossa suurta ristiriitaa muodon ja sisällön välillä, kun tähänastinen konfliktin suoraviivainen ja orgaanisesti kehittynyt läpivienti katkeaa; monen sonaatin jännitys katkeaa tähän ja osa itse asiassa saa jo tällöin päätösluonteen. Monet säveltäjät (ennen muuta Beethoven) ovat ratkaisseet muodon ja sisällön välisen vastakkaisuuden luomalla uuden kehitysjakson eli koodan. Haydnin Es-duuri-sonaatin koodassa motiivinen aihe suorittaa vielä yhden raivoisan nousurytyksen (tahti 196–), mutta se virtaa loppuformulaan ja sulautuu sen kanssa ykseydeksi. Viimeiset kaksi tahtia muodostavat kuitenkin ylöspäisen loppuärjäisyn — konflikti jää vielä avoimeksi. Myös sonaatin toinen ja kolmas jatkavat tätä kehitystä, ja Menuetin teemassa molemmat vastavoimat sulautuvat saumattomaksi

kokonaisuudeksi. Mersmannin graafinen muodonkuvaus koko sonaatista on seuraavanlainen (mts., 261):

Esim. 54



Mersmannin mielestä tämän sonaatin sisällöllinen rakenne, joka perustuu selvästi tektonisten elementtien vastakohtaisuuteen, tekee siitä hyvän kohteen fenomenologiselle tarkastelutavalle (mts., 262). Vaikkakin tällainen analyysi, joka ei sekään perustu tarkkailijan täydelliseen pois-sulkemiseen muotomäärittelystä (mikä vastaisi Mersmannin ihannetta ja alkuperäistä fenomenologian määritelmää), on havainnollinen yhdistyessä graafiseen kokonaisuuteen, Mersmannin tektoninen tarkastelualue on aika suppea rajoituksaan lähes yksinomaan ylä-äänien diastemaattisiin ominaisuuksiin. Siitä huolimatta että Mersmannin tarkastelussa uutta ja positiivista edustaa yksinkertainen muodonkuvaus ilman monimutkaista musiikkitekniä terminologiaa — mikä tekee siitä maallikkoystävällisen, kuten hän itsekin kertoo kokemuksistaan, sillä muodon täytyy olla kuvattavissa yleispätevillä psykologisilla termeillä — tämäntyyppinen substanssiyhteysanalyysi johtaa helposti yksipuoliseen musiikkikäsitukseen, kuten sitten tapahtuikin ns. struktuurianalyysissä.

7.4.5. "Substanzgemeinschaft"-analyysi

Mersmannin mukaan yhtenäisen substanssin löytäminen teoksesta on analyysin olennainen, vaikkakin tähän asti laiminlyövä tehtävä ("Gerade

in der Erkenntnis der gemeinsamen Substanzen innerhalb eines Werkes muss eine wesentliche, zu Unrecht völlig vernachlässigte Aufgabe der Analyse gesucht werden.”) (Mersmann-6, 262). Itse asiassa kuitenkin jo Riemannista lähtien muodollisen logiikan ajateltiin olevan juuri temaattis-motiivisessa (siis melodisessa) kehityksessä: Mersmannin analyysit merkitsevät vain tämän ajattelun systemaattista ja johdonmukaista läpivientiä, minkä taustalta tosin on löydettävissä Mersmannilla musiikin prosessuaalinen käsittäminen riemannilaisen arkkitehtonisen muotoajattelun vastakohtana (Nielsen, 192). Moyerin mukaan Kurthin dynamiikasta haarautui kaksi suuntausta: Tobelin ja Westphalin edustama muotodynamiikka, ja toisaalta juuri Mersmannin "Substanzgemeinschaft"-ajattelu, joka johti myöhemmin struktuurianalyysiksi nimettyyn suuntaukseen⁶³ (Moyer, 232–233).

Wolfgang Burde esittää Mozart-kirjassaan mielenkiintoisen arvion Mersmannin temaattisesta analyysistä ja paljastaa ne tavanomaiset yksipuolisuudet, joita tämä analyysitapa sisältää: tarkastelun kohteena on Mersmannin analyysi Mozartin pianosonaatin, KV 311, ensimmäisestä osasta (Mersmann-3, 189–193; Burde, 26–33). Mersmannin analyysin keskeisenä sisältönä on sekä "sivuajatuksen" ("Nebengedanke") (tahti 7–) että "vastateeman" ("Gegenthema") (tahti 16–) johtaminen pääteemasta tämän muuntumina (Mersmann-3, 190, 191)(Esim. 55, seur.s.)⁶⁴:

"Teeman ensimmäinen muuntuma on nelitahtinen sivuajatus. Se kehittää teeman (a) pallonmuotoista peruskolmisointua joustavin kaarroksin (a2; sen sävelet d–a–fis ovat — ylhäältäpäin luettuina — samat kuin ensimmäisen kolmisoinnut sävelet.)"

"Vastateema on täydellinen peilimuoto. Se nousee samasta 16-osaliikkeestä (16) kuin minkä tunnemme teemasta (b) ja joka virtaa samaan, sivusävelen tuottamaan painopisteeseen (a1) (17). Tästä eteenpäin vastateema saavuttaa omimman merkityksensä: se asettaa teeman (c) nousevaa diatoniikkaa vasten samalla yksiselitteisyydellä diatonisesti laskevan kaaroksen (c1; 17)."

(Mikä huomio sivuaiheen kohdalla: peruskolmisoinnussa on toisellakin kertaa samat sävelet kuin aiemmin pääteemassa; itse asiassa näin ei ole, sillä pääteemassa kolmisointu tekee johdonmukaisen ylös–alas -liikkeen, kun taas sivuaiheessa on sik–sak -muodostelma kolmisoinnusta!) Mersmannin tarkoituksena on yrittää löytää suljettuja pienoismuotoyksiköitä yhdistäviä tekijöitä yhteisestä musiikillisesta aineksesta, mutta Burde toteaa kritisoivasti (Burde, 27):

"Merkillepantavaa tässä Mersmannin analyysissä on ennen kaikkea se, että muuntumisen keskeistä käsitettä ei suhteuteta ensimmäisen temaattisen ajatuksen koko monitasoisuuteen, vaan suppeasti vain sävelkorkeusten tasolle. Moderni teemakäsitys ... redusoidaan ylä-äänimelodiaan."

Esim. 55

The musical score for Example 55 consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is marked with various dynamics and articulations:

- System 1:** Measures 1-4. Treble clef has notes with accents 'a', 'b', 'c', 'b1', 'a1', and 'b'. Bass clef has notes with an accent '4'.
- System 2:** Measures 7-10. Treble clef has notes with accents 'a2', 'a2', 'a2', and 'a2'. Bass clef has notes with accents 'b2' and 'b2'.
- System 3:** Measures 11-13. Treble clef has notes with accents 'b2'. Bass clef has notes with accents 'b2'.
- System 4:** Measures 14-16. Treble clef has notes with accents 'b'. Bass clef has notes with accents 'b'.
- System 5:** Measures 17-20. Treble clef has notes with accents 'a1', 'c1', 'c1', 'a1', 'a1', and 'a2'. Bass clef has notes with accents 'a1', 'a1', 'a1', and 'a2'.

Burde esittää, että vaikka jo sitä voidaan epäillä, oliko Mozartilla tarkoituksena antaa sivuaiheen kehittyä alun kolmisoinnusta, niin on varmaa, ettei kolmisointu ole uuden taitteen oleellinen sisältö, vaan se, että kuulija havaitsee ensiksi sivuaiheen erilaisuuden pääteemaan verrattuna; tämä perustuu jälkimmäisen taitteen erilaiseen ilmeeseen: 1) sen tasaiseen liikelajiin, joka syntyy ennen kaikkea alääänen $1/8$ -liikkeestä; 2) säännölliseen aksenttiin kolmannella tahdinosalla; 3) äänten vähenemiseen kolmesta kahteen ja; 4) erilaiseen diastemaattisuuteen pääteemaan

verrattuna (pääteemassa nousevaa linjaa d2–d3 täydentää laskeva linja fis2:een, kun taas sivuaiheessa vuorottelevat ylös- ja alaspäiset hyyt) (Burde, 28–29). Pääteeman ja sivuaiheen välille löytyy toki yhteyksiäkin, mutta ne vaikuttavat pikemminkin muulla kuin sävelkorkeudellisella tasolla: 1) jäsenten välitön peräkkäisyys luo jo yhteyttä; 2) sävellajin ja tahtilajin samuus on yhdistävä tekijä ja; 3) tietty muotoiluperaatteen samanlaisuus on havaittavissa (pääteemassa kolmitahtisen ryhmän välitön toisto; sivuaiheessa kaksitahtisten aiheiden komplementaarinen täydentyvyys) (mts., 29). Samoin Burde osoittaa, että toisen teeman (tahti 16–) olemus ei ole niinkään pääteeman heijastamisessa, vaan että sivuteeman ylä-ääni on pääteemaa selvästi tiheimmin interpunktoitu ja että se välttää toistoa ja on luonteeltaan kehittelevä; sen alääni ei ole pelkkää säestystä, vaan sillä on tietty itsenäisyys (mts., 30).

Kaikkiaan voidaan sanoa, että tällainen analyysi paljastaa vain sen, mikä kuuluu sonaattimuodon aksiomatiikkaan (mts., 32). Samaa ajattelua edusti myöhemmin myös Walter Engelsmann, joka väitti jokaisen Beethovenin sonaatin jokaisen osan, taitteen ja teeman perustuvan pääteemaan tai -motiiviin. (“Jede Sonate Beethovens ist in allen ihren Sätzen, Teilen und Themen aus einem einzigen Kopfhema oder Kopfmotiv entwickelt.”) (Engelsmann, 431). Modernimman version samasta ajattelusta esittää Rudolph Reti kirjassaan *The Thematic Process in Music*, jonka mukaan Beethovenin syklisissä teoksissa kaikkien osien pääteemat, sivuteemat jne. ovat sukua keskenään. Tätä suuntausta on sittemmin kritisoitu ankarasti, ja Jan LaRue väittääkin musertavan todistusaineiston valossa, että substanssiyhteys on pikemminkin tiettyihin tyyli-kausiin kuuluva prinssiippi (romantiikan metamorfoosi-tekniikka, jota on yritetty erheellisesti soveltaa muihinkin tyyliin) kuin musiikkillisen mestaruuden ikuinen vaatimus (LaRue, 224)⁶⁵.

7.5. Rudolf von Tobel: dynamiikan ja skeeman välissä

7.5.1. Muotoajattelun yleisiä piirteitä

Tobel on ristiriitaisella tavalla eräs uuden muotoajattelun mielenkiintoinen edustaja, joka pystymättä täysin vapautumaan vanhasta muototyyppi-ajattelusta kuitenkin tunki voimakasta vetoa dynamiikkaan päin ja yritti soveltaa Kurthin ja kriittisesti Lorenzin dynaamisia käsitteitä erityisesti klassismin tutkimiseen. Yleisellä tasolla Tobel oli syvästi tietoinen siitä, että klassismin muotoilun selkeys ja helppo käsitettävyyys pintatasolla muodostivat otollisen kohteen pedagogialle ja akateemisuudelle, mutta että samalla unohdettiin ja ohitettiin muotojen historiallinen sidonnaisuus ja niiden moninainen rikkaus (Tobel, 1). Tobel arvosteleeikin voimakkaasti sitä, että

harvoin muoto-opeissa erotetaan selkeästi toisistaan käsitteet "muoto" ("Form") ja "tyyppi" ("Typus") (mts., 2). Hän itse formuloi eron seuraavasti: "Jokaisella teoksella on muotonsa, se on muoto, ja jokainen muoto on konkreettinen teos; vain tyypit ovat abstrakteja: ne yhdistävät muodot yhtäläisyyksien perusteella ryhmiiksi." ("Jedes Werk hat seine Form, ist eine Form, und jede Form ist ein konkretes Werk; abstrakt sind nur Typen: sie fassen Formen mit Gemeinsamkeiten zu Gruppen zusammen.") (sama). Siten vasta lukuisat yksilölliset muodot yhdessä tuottavat esimerkiksi "sonaattimuototyyppin" ("Sonatensatztypus"); niitä ei ole suinkaan päinvastaisella tavalla rakennettu jonkin skeeman mukaan, jos ne ovat todella eläviä muotoja eivätkä jäljiteltäviä malleja (mts., 4).

Mainiosta avauksesta huolimatta Tobel esittää Halmin "epähedelmällistä", muotokäsitteen monimerkityksellistä käyttöä kritisoiden muodon kaksoismäärittelyn, joka on löydettävissä niin monesta oppikirjasta (Leichtentritt jne.): "Tahtomme ymmärtää muodolla laajassa mielessä aina jonkin konkreettisen teoksen koko ilmiänsä, suppeassa mielessä sen kokonaisrakennetta." ("Wir wollen unter Form im weiteren Sinne stets die ganze Erscheinung eines konkreten Werkes verstehen, im engeren Sinne seinen Gesamtaufbau." (mts., 5–6). Yksittäiset teokset, muotojen maailma, on annettu ("das Gegebene"), tyyppillistä sen sijaan ei ole edeltä käsin määrätty: se kehittyy ja muuntuu yksittäisilmiöissä (mts., 6). Perustan luomiseksi tarkastelulle Tobel esittääkin mahdollisimman lukuisten ja huolellisten analyysien suorittamista, jolloin päätarkoituksena ei saa olla systemaattisen keskiarvon, jäykän skeeman löytäminen, vaan kehityspiirteiden kaiken rikkauten paljastaminen (mts., 6–7). Adlerin tavoin Tobel pitää siis induktiota oikeana työskentelytapana; deduktiivisesti johdettujen tyyppien pitäminen lähtökohtana johtaa helposti jäykkiin kaavoihin ("starre Formeln"), joiden avulla ei käsitetä muotojen muuntumista, vaan ei-tyypilliset teokset tulkitaan poikkeuksiksi ja muodottomiksi (mts., 7). Yleisellä tasolla Tobel on siis huomattavan edistyksellinen todetessaan vielä, että "taideteosta on lähestyttävä mahdollisimman ennakkoluulottomasti", ilman teoriaa (mts., 10) ja että "analyysin täytyy pyrkiä tavoittamaan taideteoksen yksilöllisyys eikä se saa tyytyä skeeman, formelin havaitsemiseen" (mts., 11).

7.5.2. Muototyyppit

Sen vuoksi onkin hämmästyttävää, kun Tobel seuraavassa vaiheessa esittää, että deduktio on kuitenkin välttämätöntä käsitteen- ja systeeminmuodostukselle (mts., 8), ja kun hän pitää tutkimuksensa keskipisteenä yksittäisten osien kokonaisrakenteen selvittelyä (muotoa suppeassa mielessä) (mts., 9). Persoonallinen sävelkieli ei nimittäin estä Tobelin

mielestä yhteyksiä (tyypit, tyyli) ja kaiken läpäisevän kehityksen olemassaoloa ("übergreifender Entwicklungszusammenhang"): historiallinen silmänräpäys määrää kohtalomaisesti tyypillisen olemassaolon (mts., 16–17). "Ei siis muotoja (ainutkertaisia teoksia), vaan niissä ilmeneviä tyyppisiä voidaan selittää historiallisesti" (mts., 17). Niinpä Tobel sitten loppujen lopuksi esitteleekin muoto-opin viisi perustyyppiä — "sonaattimuototyyppi", "rondomuodot", "muunnelmamuodot", "kolmiosainen tyyppi" ja "kaksiosaiset muodot" (mts., 19–29) — joiden käyttämisestä hän perustelee sillä, että olisi epätarkoituksenmukaista hylätä vanhat tekniset käsitteet ja ilmaukset (mts., 18). Tobel tosin korostaa, että nämä viisi tyyppiä eivät ole mitään normatiivisia malleja, vaan informatiivisia ymmärtämisen helpottajia (mts., 18–19). Tobel ryhmittelee vielä nämä tyypit kahteen suurempaan ryhmään: sonaattimuoto sekä kaksi- ja kolmiosaiset tyypit kuuluisivat "kokonaisrakennetyyppiin" ("Gesamttaufbautypen"), kun taas rondot ja variaatiot kuuluisivat ketjumaiseen, rivimäiseen tyyppiin ("Reihentypen"); itse asiassa kuudenneksi hän haluaa lisätä vielä fuugan "kehitystyyppiin" ("Entwicklungstypus") (mts., 33). Tutkimuksensa tarkoituksena Tobel pitää näiden tyyppien historiallisen kehityksen seuraamista (sama).

Nielsen kritisoi varsin terävästi Tobelin äkillistä suunnanmuutosta yksittäisen tutkimisesta yleisen etsimiseen. Kun Tobel esimerkiksi sonaattimuodon eksposition yhteydessä toteaa ne monet menettelytavat, joita eri säveltäjät käyttävät (Tobel puhuu ekspositiomuotoilun moninaisuudesta [s. 78], kaksiteemaisesta sonaatinosasta yhtenä alatyypinä [s. 80], eksposition kolmiosaisuudesta [s. 81], teemojen vastakohtaisuudesta vain eräänä dualismin erityisenä muotona [s. 174]), ihmetyttää se, ettei hän ole tehnyt tästä johtopäätöksiä omassa tutkimuksessaan (Nielsen, 101). Miksi yksittäistapausten esilleottaminen on huonoa ja täytyy tyytyä tyypillisen kehityksen selvittämiseen? Eikö johtopäätöksenä lähtökohdasta pitäisi luoda kompleksinen muototypologia, jossa esimerkiksi sonaattimuoto käsittäisi monta tasaveroista alalajia (vrt. Mersmann)? Tämäkin olisi tosin vain formalistinen parannus, mutta tekisi joka tapauksessa paremmin oikeutta musiikilliselle todellisuudelle (Nielsen 101–102).

Voidaan kysyä, onko samantekevää, mitä analyttistä terminologiaa käytetään tai minkälaisia muototyyppisiä pidetään apukeinoina: monet pienet yksityiskohdat Tobelin analyysissä osoittavat, että perinteinen metodi vie auttamatta aina samantyyppisiin tuloksiin ja että käytetty terminologia määrittelee jo etukäteen sen, millaisia tuloksia voidaan saada aikaan (Nielsen, 103). Merkittävä osa perinteisestä analytiikasta on esimerkiksi teeman ja ei-teeman, stabiilin olotilan ja muuttuvan tilanteen, erottelu toisistaan: Beethovenin d-molli-pianosonaatin, op. 31:2, ensimmäisen osan analyysissä Tobelin tulkinta pääteeman, ylimenon ja sivuteeman esiintymisistä ei ole suinkaan ongelmaton. Tahteja 1–20 hän

kutsuu pääteeman ennakkoinniksi; tahdit 21–40 muodostuvat varsinaisen pääteeman täyttymykseksi, mutta kun se ei ole stabiili tila, Tobel kutsuu sitä myös ylimenoksi (Tobel, 83) — missä on siis pääteema (Nielsen, 106)? Samoin tahdista 41 alkava muodostuma ei ole oikein hyvä sivuteema pääteemamuistumiensa vuoksi, ja vasta myöhemmin alkava 2. sivuteema kelpaa Tobelille varsinaiseksi vastateemaksi (“Gegensatz”) rauhallisen liikkeensä ansiosta (Tobel, 86). Samalla tavalla on helppo kritisoida myös Tobelin esittämää *Eroica*-sinfonian eksposition teemajakoa (mts., 85).

Väistämättä tulee mieleen Larsenin urauurtava tutkimus “Sonatenform-Probleme”, jossa hän toteaa, kuinka paljon onkaan käytetty aikaa ja voimia sivuteeman löytämiseksi (Larsen-1, 221). Analyysin alkuvaiheessa tulisi tietenkin ensin selvittää — ja sen pitäisi näkyä myös käytettävässä terminologiassa — perustuvatko kyseisen teoksen muotovoimat temaattis-tektoniseen interpunktioon, onko tämä primaari vai sekundaari ilmiö (Nielsen, 109). Nielsen toteaa, ettei Tobel onnistu luopumaan täydelleen vanhasta muoto-opista kirjansa ansiokkaista yksityiskohdista huolimatta (mts., 113–114).

7.5.3. Dynaaminen muotokäsitys ja *Bar*-muoto

Vaikka klassinen muotoilu pyrki Tobelin mukaan arkkitehtoniseen jäsentelyyn ja selväpiirteisyyteen, minkä vuoksi perinteellisessä muoto-opissa identifiointiin erehdyksessä klassiset muototyypit ylipäätään musiikillisen muodon kanssa, niin hän toteaa Kurthin Wagner-tutkimusta siteeraten (Kurth-4, 333), että “muotoamisen alkuperä ei ole ryhmissä, rajakohdissa, kaksi- tai kolmiosaisuudessa jne; musiikillisen muotoamisen ensimmäiset luovat saavutukset perustuvat sellaisiin käsitteisiin kuin kehitys, huipentaminen, jännitteen purkaminen.” (Tobel, 231). Tobelin mukaan dynaamisen muotokehityksen aallot voidaan havaita vain kuuntelevalla eläytymisellä, mistä on seurauksena muotokäsityksen irrationalisointi ja subjektiivisen arvioinnin osuuden painottuminen (mts., 232). Muodon dynaamisia suhteita palvelevat kaikki musiikilliset elementit, jotka eivät suinkaan toimi samansuuntaisesti: yksittäisten osien funktiot koetaan moniselitteisinä ja epämääräisinä; dynaaminen muotohavainto vaatii aina tulkintaa, jossa siirrytään tieteellisestä tarkastelusta taiteelliseen eläytymiseen (mts., 233).

Oman dynaamisen muototeoriansa peruskäsitteeksi Tobel valitsee Lorenzin käyttöönottaman ja Kurthinkin yhtenä kokonaisuuden dynaamisena kulkutyypinä hyödyntämän *Bar*-muodon, joka koostuu kahdesta (tai useammasta) noususta sekä päätösvaiheesta, jossa jännite laukaistaan uuden tematiikan tai karakterin avulla (malli: a-a...b). Kun Lorenz tuskin käytti tätä mallia dynaamisesti, vaan samaisti temaattisen järjestyksen *Bar*-

muodon kirjainyksiköihin riippumatta dynaamisesta kulusta, Tobelin mukaan jännityksen vaihtelu on primaaristi muotoaluova tapahtuma, kun taas temaattisuus on sen sekundaari ilmaus (mts., 234). Tobelin tarkoitus on nyt tulkita muotoilua Bachista lähtien dynaamisen *Bar*-tyypin avulla ja osoittaa myöskin Mozartin periodistruktuuri dynaamiseksi. Jo Bachin muodonnan perusteella voidaan asettaa kyseenalaiseksi arkkitehtonis-symmetrisen kolmiosaisen muodonnan yleispätevyys: Bachilla kokonaisuus perustuu virtaavaan dynaamiseen aaltoiluun, jolla on yhtenäinen kehittyvä luonne; Tobel ei tosin konkretisoi tätä sinänsä oikeaa Bach-käsitystään (mts., 237–238).

Klassismin tyypillisestä periodirakenteesta, joka perustuu täydentävään *Vordersatz–Nachsatz* -suhteeseen, Tobel muodostaa potensoidun *Bar*-mallin, jonka avulla hän yrittää voittaa periodirakenteen staattisuuden sisäisellä dynamiikalla. Tobelin ajattelu perustuu siihen, että hän tulkitsee *Nachsatzin* funktionaalisesti kaksiselitteiseksi: vaikka se täydentää *Vordersatzia*, se muodostaa usein *Vordersatzin* jonkinasteisen toiston siten, että kokonaisuus ei sulkeudu tyydyttävästi, vaan *Vordersatz–Nachsatz* -suhde tulkitaan kahdeksi *Bar*-muodon *Stollen*-osaksi, jolloin uuden periodin *Vordersatz* toimii koko muodon *Abgesang*-osana, uudella tematiikalla laukaisijana (mts., 242)⁶⁶:

"Useinhan jo *Vordersatz* päättyy toonikalle, ja *Nachsatz* edustaa enemmän tai vähemmän uskollista toistoa; se vaikuttaa silloin myös *Vordersatzin* vastauksena lähinnä lepuuttavalta, vaikkakin loppujen lopuksi sen kokee — juuri kertauksensa ansiosta — toisena *Stollenina* ja odottaa jotain uutta, joka omaksuu päätösfunktion. Mutta uusi melodinen muodostelma jakautuu sinällään ehkä jälleen laulun tapaan *Vordersatziin* ja *Nachsatziin* ja vaikuttaa jälleen kahdelta *Stollenilta*, joihinka seuraava kytkeytyy *Abgesangina*, mikä voi toistua jatkossakin: *Nachsatzista* tulee kertautuessaan toinen *Stollen*, ja seuraava astuu sisään *Abgesang-funktiossa*."

Esimerkkinä tällaisesta muodostelmasta Tobel tarjoaa Mozartin *Haffner-serenadin* rondon ensimmäistä sivuosaa ("couplet"), josta hän tekee seuraavanlaisen kaavion (mts., nuottiesim. 243, kaavio 244)(Esim. 56, seur.s.).

$$8, \quad 8 \quad \left\{ \begin{array}{c} A \\ 8, \end{array} \right. \quad 8 \quad \left\{ \begin{array}{c} A \\ 8, \end{array} \right. \quad 8 \quad \left\{ \begin{array}{c} A \\ 4,4 \end{array} \right. \quad \left\{ \begin{array}{c} A \\ 1,1,2. \end{array} \right.$$

Esim. 56

(Allegro)

Solo vl.

Vs 1. St.

Ns 2. St.

Abg. ----- Vs ----- 1. St.

Ns ----- 2. St.

Tutti: cresc. Abg. ----- Vs ----- 1. St.

Ns ----- 2. St.

Abg. ----- Vs ----- 1. St.

Ns ----- 2. St. Abg. (1. St.) 2. St. Abg.)
Schlußbestätigungen

Refrain

Nielsen esittää tämän saman tilanteen potensoituna *Bar*-muotona seuraavasti (Nielsen, 174):

			cresc+f					
Fs	Es	F6	Es	Fs	Es	Fs	Es+ "Schlüssbestätigungen"	
aT ³	a'T	bT	b'T	cT ³	c'Ts	d	d'T	eeAT
8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	4 + 4	4 + 4	1+1+2	
S1	S2	A		S1	S2	A		S1S2A
		S1'S2		A		S1	S2	A
S1		S2		A		Nachwelle1, Nachwelle2		

Ongelmana on vain se, toimiiko tällainen dynaaminen malli todella käytännössä kuuntelutapahtumassa. Koetaanko kaksiselitteisyys ja seuraavan periodin alku edellisen laukaisevana *Abgesang*-osana, varsinkin jos symmetrinen *Nachsatz* laukaisee jo osan jännitteestä? Eikö jo metrinen säännöllisyys luo yhtenäisyyden tunteen? Eikö jokaisen uuden periodin voi kokea luonnollisena jatkona, ts. tarvitaanko teoriaa kaksiselitteisyydestä? Eikö luonnollisen jatkuvuuden periodien välille saata luoda esimerkiksi säästykseen keskeytyksetön aktiviteetti? Couplet muodostaa tosin sulkeutuvan kokonaishahmon, mikä johtuu huippukohdasta crescendoineen tahdissa 32 ja lopun laukeamisluonteesta, jolloin kokonaisuutta voidaan pitää *Bar*-muotona, mutta kysymys on siitä, onko Tobelin malli tässä ylipäätään välttämätön yhtenäisyyden havaitsemiseksi (Nielsen 174–175).

Huomattavasti uskottavampi on Tobelin esittämä kaksoisanalyysin malli, jossa temaattis-arkkitehtonisen analyysin lisäksi käytetään dynaamista arviointia. Esimerkkinä hän käyttää Mozartin d-molli-pianokonserton, KV 466, Romanssin ensimmäistä episodtia (coupletia) (mts., 246):

Esim. 57

Tobelin mukaan episodi muodostuu kahdesta suur-*Stollenista*, jotka jakaantuvat pieniin *Bar*-muotoihin, *Abgesangista* ja *Nachwellestä*, joka niinkään sisältää *Bar*-muodon ja pienemmän *Nachwellen*: kokonaisuus on siis potensoitu *Bar*-muoto. Tobel kuvaa tällaista moninkertaista potensoitumista luonnollisena aaltojen leikkinä. (“Diese mehrfache Potenzierung des barförmigen Verlaufes gibt das Bild eines naturhaften Wellenspieles.”)

(mts., 247). Täten Tobel uskoo todistaneensa väitteensä, että myös klassinen musiikki noudattaa dynaamisia lakeja ja alkumusiikillista muotoperiaatetta. Vaikkakin episodi on suljettu kokonaisuus, joka alkaa B-duurista ja kulkee g-mollin ja F-duurin kautta takaisin pääaiheen kertaukseen B-duurissa, *Abgesangin* kadenssin ollessa todella voimakas ja laukaiseva, voidaan Tobelin tätäkin tulkintaa vastaan esittää kritiikkiä.

Ensimmäisessä suur-*Stollenissa* S1 toteutuu oivallisen dialektisesti jännite tektonisen ja dynaamisen elementin välillä: vaikka dynaamisesti ottaen s1 ja s2 muodostavat periodiksi riittävän kokonaisuuden, vasta a muodostaa sulkeutuvan kokonaisuuden; tektoniselta kannalta taas tyypillisen *Bar*-muodon s1s2a sijaan tulisi kirjainmerkinnän olla sala2, sillä Tobelin mukainen *Abgesang* on jälkimmäisen *Stollenin* muunnettu kertaus, periodin toisen puoliskon toistaminen. Suur-*Stollen*-yksiköitä S1 ja S2 on vaikea kokea samanarvoisiksi muodon osiksi niiden erilaisen luonteen vuoksi; itse asiassa S2 muodostaa jo harmonisessa rikkaudessaan koko episodin huipennuksen. Suur-*Abgesangia* A on vaikea kokea koko episodin laukaisijaksi: S1 vaikuttaa jo sinänsä sulkeutuvalta yksiköltä, ja A on oikeastaan vain S2:n huipentaja tai saumaton jatko. Tämänkin esimerkin tulkitseminen potensoiduksi on ongelmallista ja subjektiivisesta kokemisesta riippuvaa, mutta jonkinlaisena koko episodin dynaamisena mallina Tobelin tulkintaa voi silti pitää hyvällä syyllä.

7.5.4. Bar-malli ja dynaamisuus Beethovenin muodonnassa

Karkeasti ottaen Tobel hyödyntää dynaamista selitysmallia kahdella tavalla: hän tulkitsee uudelleen jonkin tektonisesti määriteltävissä olevan muodon (esimerkiksi Sonatensatztyypus) *Bar*-muodon avulla tai soveltaa sitä sellaisiin teoksiin, joita on pidetty muodottomina tai ulkoisista (ohjelmallisista) tekijöistä riippuvina muotokehityksinä (Nielsen, 179). Tobel näkee Beethovenin ennen kaikkea musiikillisen dynamiikan merkittäväksi kohottajaksi, mikä on jäänyt yleensä huomaamatta (paitsi Halmilta), koska muototarkastelu on enimmäkseen rajoittunut temaattis-arkkitehtoniseen puoleen: kun tyyppien ("puhtaiden musiikillisten muotojen") kehitys näytti loppuneen, pidettiin Beethovenin muodollisia uudistuksia "poeettisen idean" tai "ohjelman" sanelemina (Tobel, 249). Beethoven korosti sonaattimuodossa sen eri osien funktionaalista luonnetta niin, että kasvanut dynaamisuus vaikuttaa usein "dramaattiselta" (mts., 250). Eksposition uusi dynaaminen luonne perustuu mm. siihen, että pääteeman *Nachsatz* on usein "Pseudonachsatz" (Marx: "Periode mit aufgelöstem Nachsatz"), joka toimii samalla ylimenona ja voidaan tulkita *Bar*-muodon toiseksi *Stollen*-osaksi; sivuteeman kontrastisuus toimii tällöin dynaamisena siteenä ja *Abgesang*-elementtinä (sama). Esimerkkinä Tobelin dynaamisen mallin

Tobel noudattaa jäsennyksessään etupäässä ulkoista dynamiikkaa ja instrumentaatiota, mikä on tietysti luonnollista osan luonne huomioon ottaen, mutta lisäksi hän viittaa jännitysosien ja laukeamisten spesifiin motiiviikkaan (mts., 264). Vaikka Tobel onkin oikeassa siinä, että kokonaisuus perustuu dynaamiseen muotoiluun ilman että tarvitsee ottaa selityserustaksi ohjelmaa, hänen muototulkintaansa voidaan kritisoida lähinnä kokonaisuuden osalta. Ensiksi on hämmästyttävää, ettei Tobel huomaa koko osan merkittävintä rajakohtaa, jonka lähestymisen Beethoven ilmoittaa selvästi tahtien 56–63 diminuendo-kehityksellä ja erityisesti tahtien 62–63 paikalleen pysähtymisellä: tahdista 63 koko osa jakautuu kahtia. Toiseksi tahdissa 95, josta Tobelin mukaan alkaa Abgesang-osa, on odotettavissa tahdin 41 suhteen analoginen pienempi rajakohta, mutta oleellisempaa on se, että kehitys jatkuu siitä välittömästi. Itse asiassa harmoninen analyysi, jota dynaamikoista ainoastaan Halm ja Schenker osasivat pitää klassismin olennaisimpana rakenteen paljastajana, täydennettynä motiivien kehityksen seuraamisella luo tämänkin osan rakenteen, joka on kyllä dynaaminen ja monimerkityksinen, ymmärtämiseksi lujan pohjan; täten paljastuu osan muodollinen lujuus, joka ei ole yhtään sen vähäisempi kuin ns. sonaattimuodossa. Harmonis-lineaarinen reduktio-analyysi pelkistyneimmillään monien välivaiheiden kautta paljastaa koko osan jakautuvan kahteen hieman erimittaiseen puoliskoon, sillä jälkimmäinen osa sisältää pitkän dominanttiurkupisteen, jolle saavutaan lopullisesti tahdissa 136; lisäksi jälkimmäinen puolisko sisältää oman sisäisen kaksoiskehityksensä, joka lisää jännitystä koko osan loppupuoliskoon (Esim. 59):

a) Kokonaisu muoto

b) Puoliskojen yhteinen kehitys

c) Jälkimmäisen puoliskon sisäinen rakenne

d) Koko osan pelkistetty harmoninen jännitysrakenne

Viimeisessä (Schenkerin Urlinie-tasoa muistuttavassa) vaiheessa koko osa voidaan käsittää jättimäiseksi, dominantin napolilaisen sointuasteen (bVI) kahdessa tritonus-vaiheessa tapahtuvaksi purkautumiseksi. Jos halutaan luoda osasta sitten jonkinlainen dynaamiseen lähestymistapaan (*Bar*-muotoon) pitäytyvä tulkinta, niin silloinkin kaksiosaisuus toimisi luontevana lähtökohtana: alkupuoliskoon sisältyisi kolme *Stollen*-osaa (tahdit 41 ja 64 olisivat toisen ja kolmannen *Stollenin* rajakohtina), ja muodollisesti ambivalentti tilanne 95 tahdissa voisi aloittaa laajan, viimeisen jännitteen purkamisen jakson.

Romantiikan aikana dynamiikasta tulee Tobelin mielestä (vrt. Kurthin vaikutus) arkkitehtonista merkittävämpi muotoprinsiippi (Tobel, 270); moitetta subjektiivisen ilmaisun ylivallasta ja muodottomuudesta täytyy pitää vääränä, sillä kaikkia klassikoita on omana aikanaan pidetty romantiikkoina sen vuoksi, että he irrottautuivat kaavoista (mts., 287). Tämä väärinymmärrys johtuu klassismin tyyppiopin soveltamisesta romantiikkaan. Muotokäsitys on kuitenkin kestävämpi, jos se hylkää olemassaolevan musiikin — niinpä Tobelin mukaan romantiikka ei merkitse suinkaan “ulkomusiikillista logiikkaa” tai “muodon hylkäämistä sisällön vuoksi”, vaan uuden ilmaisutahdon aiheuttamaa, klassismista poikkeavaa muotoilua ja paluuta alkumusiikilliseen muodontaan (mts., 288–289).

7.6. Kurt Westphal: hahmoteoria ja muoto kokonaisuudellisena kuuntelukokemuksena

7.6.1. Muotokäsitteen problematiikkaa

Kurt Westphal on tärkeimpiä muototeoreetikkoja, jotka olivat tyytymättömiä vanhan muotonäkemyksen kapea-alaisuuteen ja tietoisia muotokäsitteen määrittelyn moninaisista vaikeuksista. Hän oli joutunut huomaamaan, kuinka vuosisadan alkupuolella lisääntynyt koko länsimaisen musiikin historian ja ennen kaikkea vanhan musiikin tuntemus sekä kasvanut tietämys eksoottisten kansojen kansanomaisista tai korkeakulttuurisista musiikin muodoista pakotti tarkastelemaan uudesta näkökulmasta musiikinteorian jopa keskeisimpiä käsitteitä kuten melodiaa, rytmiiikkaa ja moniäänisyyttä; suhteellisesti eniten konkreettista sisältöään muodon käsite oli menettänyt sen moninaisten käyttötapojen ja merkitysten vuoksi (Westphal-2, 9–10).

Westphalin mielestä sellainen muotokäsitys on matalalla tasolla, jossa muoto samaistetaan osien järjestyksen kanssa ("Abfolge der Teile") ja muoto esitetään kirjainsymbolein kuten esimerkiksi kolmiosaisen laulumuodon (a–b–a) tai rondon (a–b–a–c–a) tapauksissa: tällainen muotokäsitys on tosin yksiselitteinen, mutta primitiivinen (mts., 10). Metriikkaan pohjautuva analyysi, jota Riemannin koulukunta edustaa, vajoaa helposti pelkäksi mekaniikaksi painottaessaan teoksen ääriivivoja (sama). Koska sama osien järjestys voi tuottaa erilaisia muototapahtumia, on ilmeistä, että osien peräkkäisyyteen perustuva analyysi ei tavoita musiikillisen taideteoksen muotokulun oleellisia piirteitä (sama). Näkemystään Westphal syventää erikoisesti romantiikan pianosonaattia käsittelevässä artikkelissaan, jossa hän käsittelee sonaattimuotoa käsitteidensä "Verlaufskurve" ja "Verlaufsspannung" ([muodon] etenemiskaarros ja etenemisjännite) valossa (Westphal-4, 46)⁶⁸:

"Tämä käy selväksi nimenomaan romanttisen sonaatin tarkastelussa. Sen ääriviivat ovat säilyttäneet suuressa mitassa klassisen (olemuksensa). Sonaattiosan rakennemuodon — ja vain siitä on tässä kyse — romantiikka omaksui klassismista. Osien järjestys on muuttunut vain vähäpätöisessä määrin. Se, mikä muodossa on käsitettävissä kaavamaisuutena, on suurin piirtein samaa keskikauden Beethovenin sonaattiosassa, Schubertilla ja vielä Schumannin fis-molli-sonaatissa. Sitäkin syvällisemmin on muuttunut etenemiskaarros ja ennen kaikkea etenemisjännite. Riemannilainen analyysi ei voi tavoittaa näitä tekijöitä. Etenemiskaaroksen sisäisen dynamiikan ja etenemisjännitteen intensiivisyysasteen muutokset ovat välittömästi havaittavissa kuunneltaessa. Tähän tulee dynaamisen muototarkastelun tarttua."

Westphal myöntää kuitenkin, että vaikka riemannilainen analyysi ei tavoita oleellisia piirteitä, niin kuitenkin jotain: juuri osien järjestyksen; tällä hän haluaa vihjaista, että "muodon" käsite on käyttökelpoinen taideteoksen usealla tasolla (Westphal-2, 11). Alinta tasoa hän nimittää termeillä

“Schema” (malli, kaava) ja “Geformtheit” (muodostuneisuus) (sama). Westphal pitää dynaamisista tarkastelutavoista Mersmannin *Substanzgemeinschaft*-ajattelua ja Kurthin tapaa esittää jokin Brucknerin sinfonian osa “tapahtumakaaroksena” (“Verlaufskurve”) teoksen “muodonna” (“Formung”) kuvauksena: ts. kun Riemann painottaa lopputulosta, dynaamikot itse prosessia (sama). Westphal näkeekin ensimmäiseksi tehtävään löytää niin yleisen tason määritelmän, että se kattaisi kaikki historialliset ilmiöt; tästä edettäisiin sitten yksittäiseen aikakauteen, säveltäjään ja teokseen (mts., 11–12).

Pyrkinessään määrittelemään muodon käsitteen yleisellä tasolla Westphal ottaa lähtökohdaksi mm. Riemannin ja Erpfen käsitykset muodosta ykseytenä. Kritisoituaan näiden ykseys-käsitystä sisällyksettömyydestä ja tyhjyydestä Westphal esittää tämän käsitteen käytön olevan järkevää vain muoto-olemisen alimmalla tasolla, jossa ”yksittäisten sävelmielteiden pelkästä jonosta tulee yhteenkuuluvaksi käsitettävä peräkkäisyys” (“wird eine bloße Folge von Tonempfindungen in eine als zusammengehörig auffassbare Folge verwandelt”) (mts., 12). Westphal tarkoittaa Erpfen tavoin alimmalla tasolla sävelen ominaisuuksia — korkeutta, kestoa, voimakkuutta — joita hän nimittää “mieltämisen kategorioiksi” (“Vorstellungskategorien”) (mts., 13). Jo yhden ainoan kategorian muuttumattomuus sävelkulussa muiden vapaasti vaihdellessa luo ykseyden vaikutelman; jos sävelkulku on mahdollista mieltää useampien kategorioiden avulla, on “ykseydellinen tiheys” (“Einheitsdichtigkeit”) suurempi (sama). Koska ykseyden luominen musiikissa on mahdollista näin helposti ja monella tapaa, ei ykseyden käsitteestä välittömästi voi vetää muotoa koskevia johtopäätöksiä, kuten Erpf tekee pitäessään periodia, kohotahtisuutta jne muodon ykseydellisinä perustekijöinä.

Alimmalla tasolla “muotoutuneena oleminen” (“Geformtsein”) merkitsee sitä, että yksittäiset sävelet vaikuttavat toisiinsa pyrkien yhteyteen, täydentämään toisiaan ja kehittymään toisistaan: musiikilliset peruselementit ovat lakanneet olemasta pelkkää materiaalia, kun ne on funktionalisoitu; muoto merkitsee tällöin ykseyksäisyyden mahdollisuutta, sävelkulku on kuvittelukykyämme ulottuvissa (mts., 13). Em. kategoriat määräävät voimakkaasti musiikillista ajatteluamme ja mielikuvitustamme, ja siksi Westphal nimittää niitä kokonaisuudessaan “muotoamisen perusteiksi” (“Formungsgrundlagen”) (mts., 14). “Ne ovat toisaalta kategorioita, joiden avulla kuvittelemme tonaalisia kulkua, toisaalta voimia, jotka vaikuttavat materiaaliin ja esimuovaavat (“vorformen”) sitä ennen kuin korkeammassa mielessä ajatteleva fantasia on ryhtynyt käsittelemään sitä (materiaalia).” (sama). Westphal korostaa kuitenkin, etteivät nämä ole mitään luonnon antamia ikuisia kategorioita, vaan ne ovat kehittyneet ja kehittyvät historian mukana: esimerkiksi tonaliteetti, jonka Schönberg yritti korvata 12-säveljärjestelmällä, tai painotusrytmiikka, joka oli klassismin

tuntomerkki ja jonka perusteella Riemann yritti luoda kohotahtisuudesta ja periodisuudesta ikuisen historiallisen totuuden, ovat tiettyjen aikakausien yleisiä musiikillisia mieltämiskategorioita (mts., 15–16).

7.6.2. Vielä Riemannin muotokäsityksen kritiikkiä

Vaikka muodonnan peruskategoriat mahdollistavat ykseyden ja muodon sitä koossapitävien voimien summana, ne luovat vain pohjan, jonka ylle kohoaa varsinainen muodontatapahtuma: "Täten sanoudumme irti kaikesta tavanomaisesta muototarkastelusta, sillä muotoa ei nähdä annettujen osien yhdessäolona, ei edes peräkkäisyytenä, vaan etenemiskaarrosena, joka on havaittavissa osien yli (vaikuttavana)." ("Damit weichen wir von jeder üblichen Formbetrachtung insofern ab, als Form nicht in dem Beieinander, nicht allein in der Abfolge gegebener Teile gesehen wird, sondern in der Verlaufskurve, die über die Teile hinweg spürbar wird.") (mts., 31). Osien peräkkäisyydestä huolehtiva analyysi ei kiinnitä tarpeeksi huomiota kokonaisuuteen, joka on enemmän kuin osiensa summa: kaarrosta ei kuvailla, vaan sen jäsenet luetellaan, mitataan metrisesti ja parhaassa tapauksessa osien sisäinen melodinen ja rytmisen rakenne todetaan (mts., 32). Westphal toteaa kuitenkin: "Mutta osathan eivät ole tärkeitä, vaan se, mikä sitoo ne yhteen." ("Nicht die Teile aber sind wichtig, sondern das, was sie übergreift.") (sama). Perinteellisen analyysin heppoisuus käy ilmi, kun esimerkiksi Beethovenilta ja Mozartilta löydetään skemaattisesti ottaen samanlainen sonaattiekspositiio, mutta ei puhuta mitään niiden erilaisista jännitteistä ja kaarrosista; vaikkapa paljon keskustelua herättänyt ns. toinen teema on tunnistettavissa pikemminkin jännityksen laskusta kuin melodisen muodon perusteella (mts., 32–33).

Westphal löytääkin riemannilaisen käsityksen juuret tyylinvaihdoksesta myöhäisbarokista klassismiin: kun barokin musiikkiteoksissa kokonaisuus oli yhtenäistä saman materiaalin kehitystä ja homogeenista jatkuvuutta, wieniläisklassisen muotoilun läpikäsitteily, läpistrukturointi sellaisena kuin se ilmenee esimerkiksi Mozartin pianosonaatin, KV 330, ensimmäisen osan *Reihung*-tyyppinä, merkitsi juuri sitä muotoilutekniikkaa, johon Riemannin hahmotus perustui (mts., 33). Riemannin analyysi sisältää yksinkertaista sonaatinosan jakamisen periodeihin, näiden sisäisen metrisen määrittelyn ja eri osien temaattisen samuuden (a), varianttisuuden (b) tai kontrastisuuden (c) vertailun; muotoa kokonaisuutena ei juuri käsitellä, koska painosuhteet eivät ulotu periodien yli (mts., 34–35). Westphal tiivistää Riemannin analyysin viiteen kohtaan (mts., 35–36):

- 1) 8-tahtisen periodin sisällä Riemann työskentelee tieteellisen tarkasti ja määrittelee myös Verlaufskurve-sisällön ja konstruktion

- 2) se ei käy ilmi, miksi nämä suljetut periodit seuraavat toisiaan
- 3) osien väliset funktiot eivät myöskään käy ilmi
- 4) jonkin osan vaikutusmuodon oletetaan olevan aina sama riippumatta osan esiintymispaikasta ja funktiosta
- 5) lähtökohtana ovat osat, ei kokonaisuus

Koska Riemannin mukaan periodin yli on merkitystä vain temaattisilla suhteilla, tästä seuraa vääjäämättömästi se, että suurmuoto ei ole koetta-
vissa, vaan intellektuaalisesti havaittavissa, mikä taasen on vastoin kuunte-
lukokemusta, sillä usein voi toisiaan seurata pitkiäkin jaksoja ilman
temaattisia yhtäläisyyksiä, ja silti kokonaisuus koetaan ykseydellisesti;
tämän vuoksi materiaaliyhteydellä on muotokaarokselle vain toissijainen
merkitys (mts., 36). Muoto koetaan Westphalin mukaan kuitenkin kuun-
telutapahtumakaaroksena, ei *Substanzgemeinschaft*-periaatteelle raken-
tuvana ykseytenä (sama) ⁶⁹:

"Sillä muoto ... ei ole jotain, joka havaitaan suhteuttavan ajattelun välityksellä,
vaan osien yli ulottuva etenemiskaarros tulee välittömästi havaittavaksi kuunte-
lutapahtumassa. Ei ainesyhteys, vaan osien yli kurottuva etenemiskaarros muuntaa
pelkän osien yhdessäolon kokonaisuudeksi. Jos näin ei olisi, silloin pitäisi jokaisen
musiikin etenemisen, jossa yksittäiset periodit eivät osoita ainesyhteydellisiä suhteita,
hajaantua pirstaleiksi."

Samoin täytyisi pitää muodottomina sellaisia sonaattiekspositioita,
joissa toisiaan seuraavat jatkuvasti uudet ajatukset (kuten Mozartilla usein
on asianlaita) (mts., 37). Toisaalta jos temaattiset yhteydet olisivat
olennaisia merkitykseltään, niin tiuha motiivitekniikka olisi osoitus
muodon mestarillisuudesta (sama). Toisaalta jos temaattisten suhteiden
havaitseminen olisi ensiarvoisen tärkeää, kukaan ei voisi nauttia Straussin
teoksista. Se, että ainesyhteyden löytäminen ei välttämättä rikasta muoto-
kokemusta, käy hyvin ilmi Halmin kuuluisasta esseestä Beethovenin
Eroica-sinfonian avausosan kehittäjäjakson uudesta e-molli-teemasta:
Halm kertoo, kuinka edes temaattisten yhtäläisyyksien löytyminen e-molli-
teeman ja osan pääteeman välille ei onnistunut karkottamaan hänen
mielestään sitä häiritsevää vaikutelmaa, jonka uusi aihe aina aiheutti ilmes-
tyessään (Halm-5, 85).

Muodollisen yhtenäisyyden todistaminen temaattisilla suhteilla (tämän
suuntauksen ääriedustajia ovat Engelsmann ja Réti) on Westphalin mielestä
erehdys, sillä vain voimat voivat yhtenäistää (mts., 38). Kysymys temaat-
tisten suhteiden löytymisestä tai löytymättömyydestä ei olekaan muotoky-
symys, vaan tyylikysymys: "Sillä jonkin aikakauden tai persoonatyylin
sisällä ovat kaikki melodiset muodostelmat samojen muodostumislakien
alaisia, niin että syvemmällä tasolla on ja täytyy olla olemassa *Substanzge-
meinschaft a priori*." (mts., 39). Täten esimerkiksi Beethoven ja Haydn

ovat tyylipsykologisesti lähempänä toisiaan kuin Mozartia: kun Mozartilla toisesta teemasta alkaa yleensä uusi kaarros, niin Beethovenilla sama voimakehitys jatkuu läpi koko eksposition (mts., 40). Eivät suinkaan ainesyhteydet, vaan funktionaaliset suhteet ovat ratkaisevia: muoto ei ole kaikkien osien välisten ainesyhteyksien summa (kuten Erpf esitti), vaan "yksittäisten funktioiden summa suhteessa toisiinsa ja kokonaisuuteen." (mts., 42). Westphalin mukaan metrinen analyysi pätee vain galanttiin musiikkiin ja Mozartiin: *Reihung*-tyypissä muoto on tosiaankin vain osiensa summa ja muoto mitattavissa metrisen analyysin keinoin; mitä enemmän osat rupeavat saamaan funktio-luonnetta, sitä vähemmän käyttökelpoinen on Riemannin metodi (mts., 44–46).

7.6.3. Muoto kokonaisuutena: "Verlaufskurve"

Westphal korostaa, ettei hänen tarkoituksenaan ole yksinomaan kritisoida Riemannia, vaan täydentää tämän muotokäsitystä, joka toimii kyllä tietyissä rajoissa, mutta on suhteessa kokonaisuuteen virhellinen (mts., 47). Oikea tapa on pitää lähtökohtana kokonaisuutta, joka on välittömästi havaittavissa kuuntelutapahtumassa (mts., 48); Westphal tukeutuukin hahmoteoriaan, joka pohti juuri osien ja kokonaisuuden välisiä suhteita ja osoitti kokonaisuuden (hahmokvaliteetin) olevan jotain muuta kuin osiensa summan. Westphal esittää (mts., 49) ⁷⁰:

"Havaitsemme hahmoteoreetikoiden tavoin, ettei myöskään musiikillinen muoto ole osista 'pelkästään koostettua' ja osiin palautettavissa olevaa, vaan että se muodostaa tämän lisäksi myös 'erityisen yhteyden'... Samoin täsmää määritelmä, että kokonaisvaikutelma ylittää osien a, b, c, d jne. yksittäisvaikutusten summan ja että se kykenee osoittamaan tämän summan yli nousevan uuden ja läpeensä itsenäisen hahmokvaliteetin olemassaolon."

Samoin kuin Kurth on osoittanut, ettei melodia ole ainoastaan säveljono, vaan jotain kokonaisuudellista, tätä periaatetta korkeammalle tasolle soveltaen muodon osat synnyttävät eräänlaisen kokonaisvaikutuksellisen "suurkaaroksen" ("Grosskurve") (mts., 49-50) ⁷¹:

"Myöskään suurmuodon vaikutus ei perustu osahahmojen yksittäisvaikutusten summaan ... pikemminkin suurmuoto on kokonaisuus, jossa ja josta ... osat usein vasta saavat varsinaisen, täyden vaikutuskvaliteettinsa ... Tässä osat yhtenäistävästi lävistävässä voimassa, jota olemme jo useampaan otteeseen nimittäneet etenemiskaarrokseksi, näemme jokaisen suurmuodon varsinaisesti olennaisen, varsinaisesti kokonaisuutta luovan (tekijän)."

Tällä muodon määrittelyllä Westphal esittää asettuneensa sekä Riemannin että Mersmannin (joka on juuri temaattisessa katsannossa vain

Riemannin ajattelun systematisoija) käsitysten ulkopuolelle (mts., 50): "muoto ei ole pääteeman seurausta, vaan teemat ovat muodon seurausta" ("...ist Form nicht die Folge des Kopfthemas, sondern die Themen ... sind die Folge der Form.") (mts., 51). Jos olisi toisin, eli muoto olisi teeman kehityslain toteutuma, niin miten samasta teemasta voisi syntyä erilaisia kokonaisuuksia ja miten voitaisiin erottaa minkäänlaisia yhteyksiä eri teosten välille tai peräti muototyyppejä, koska erilaisten teemojenhan täytyisi johtaa aina yksilöllisiin lopputuloksiin (sama)?

Seuraava vaihe Westphalin ajatuskehittelyssä on selvittää, miten osien yli ulottuva "Verlaufskurve" syntyy ja missä se saa ilmauksensa. Westphalin mukaan "muoto tapahtumakaarrosena ei ole luettavissa taide-teoksen anatomisesta struktuurista (sikäli kuin se näkyy suunnitelmassa, jäsenyyksenä tai osien järjestyksenä), vaan se saavuttaa reaalisuuden kuuntelutapahtumassa, on siis puhtaasti psyykinen realiteetti." (mts., 52); "Muoto ... ei ole siten materiaallinen ja sinänsä olemassaoleva, vaan pelkkä mahdollisuus ... vasta kuuntelutapahtumassa syntyy voima, joka sitoo osat ja tekee niistä kokonaisuuden." (sama).

Näin käsitettynä muoto ei ole Westphalin mukaan eksaktisti osoitettavissa ja analysoitavissa — ainoastaan sen osat: muoto onkin käsitettävä psyykkiseksi funktioksi, aktiivisen kuuntelutoiminnan tulokseksi, jolloin muodonkuvaus merkitsee kokonaisuuden osien psyykkisten funktioiden kuvausta kuuntelutapahtumassa (sama). Westphal siteeraa Adolf Hildebrandin kirjasta *Das Problem der Form* ajatuksen, jonka mukaan "osissa on vain heräte (Anregung) kokonaisuuteen, ei itse kokonaisuutta", ja siirtää tämän muodon mysteerin musiikkiin esittäen että ilman korkeamman tason kuvitteluvoimaa kokisimme vain muodon osien peräkkäisyyden, emme kokonaisuudellista suurmuotoa (mts., 53–54). Kurthiin viitaten Westphal selittää, että tämä kuvittelukyky liittyy usein tilan kokemiseen ja muihin assosiaatioihin; Westphal mainitsee neljä tällaista tuntemusta: imaginaarisen tilan kuvittelu, nousevan ja laskevan liikkeen tuntemus, tihenevän ja harvenevan liikkeen tuntemus ja painon tuntemus (mts., 55–56). Westphal pystyy täten vertailemaan keskenään klassismille niin tyypillistä metrisiin piensuhteisiin, jotka eivät ulotu periodia kauemmaksi, perustuvaa painotusrytmiikkaa ja omaa "Verlaufskurve"-käsitettään, joka yhteydessä imaginaariseen tilaan ja siinä aistittaviin painokkuussuhteisiin kykenee luomaan paljon suuremman luokan ja aikavälin paino- ja merkityssuhteidenkokemuksia (mts., 56). Loppukiteytyksenä Westphal toteakin: "Tämän kyvyn avulla saattaa suuria osia suhteisiin Verlaufskurve osoittautuu korkeammaksi, vaikkakin käsittämättömäksi ja vain kuuntelutapahtumassa koettavaksi, muotoiluvoimaksi." (mts., 56).

7.6.4. Osan ja kokonaisuuden välinen suhde

Koska Westphalin tavoitteena on klassismin muotojen arviointi ja tämän pohjalta klassismia edeltäneen ja seuranneen tyylin vertailu, hän pitää konkreettisena lähtökohtanaan klassismin periodiryhmitystä ja kokonaisuuden ongelmana eri osien funktioita kokonaisuudessa. Yksittäisen osan merkitys määräytyy Westphalin mukaan neljän tekijän perusteella (mts., 58):

1. tektonisen hahmon kautta, ts. niistä voimista käsin, joissa ilmenee itsenäinen oleminen rajattuna melodisena osana,
2. niiden voimien kautta, jotka määrittelevät kokonaisuudesta käsin osan muotofunktion ja sisädynaamisen tendenssin,
3. sen suhteen kautta, joka osalla on ympäröiviin osahahmoihin, miten se täydentää niitä ja itse täydentyy niistä,
4. niiden voimien kautta, joiden avulla osa itse vaikuttaa kokonaisuuteen ja pyrkii jatkamaan omaa kulkuaan.

Westphalin mukaan Riemannin työ rajoittui lähinnä ensimmäisen tekijän määrittelyyn: Riemannilla korostui osan "Für-sich-Sein" -luonne ("oleminen itseä varten"), kun taas keskeistä Westphalin mielestä on "Für-das-Ganze-Sein" ("oleminen kokonaisuutta varten"), "Vom-Ganzen-her-Bestimmtsein" ("olemisen määriytyminen kokonaisuudesta käsin") (sama); ts. Riemann otti huomioon vain osan "olemusmuodon" ("Daseinsform"), ei sen "vaikutusmuotoa" ("Wirkungsform") (mts., 59).

Westphalin tekijäluokittelun toisen kohdan ydin on kuitenkin se, että "jossakin kokonaisyhteydessä olevalla osalla täytyy olla välttämättä toisentalainen vaikutus kuin yksittäisesti tarkasteltavilla osilla." (sama). Westphal osoittaa parin Mozart-esimerkin avulla, kuinka kokonaisuus vaikuttaa osan funktioon; ensin esimerkki D-duuri-pianosonaatin, KV 284, ensiosan eksposition lopusta (Esim. 60):

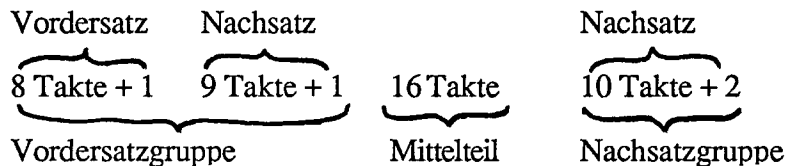
Tämän osan "Verlaufskurve"-luonne itsenäisenä olisi epäilemättä laskeva tai korkeintaan paikallaan pysyvä "in-der-Schwebe-Bleiben"); mutta kun sitä edeltää 16 tahtia pitkä nouseva liike, edeltävän jakson dynaamisuus kantaa vielä eksposition lopunkin yli ja estää fraasin oman olemuksellisen luonteen täysinäisen vaikutuksen (mts., 60). Toisessa esimerkissä Westphal osoittaa, kuinka sama motiivi tai suurempikin melodinen kulku (periodi) voi saada erilaisia funktioita riippuen sen esiintymispaikasta kokonaisuudessa: Mozartin D-duuri-pianosonaatin, KV 311, eksposition lopussa esiintyvällä motiivilla on itsestään selvästi laskeva tendenssi, mutta kun se aloittaa kehittelyn, niin säilyneestä laskevasta liikkeestä huolimatta kulussa on päämäärätietoista, latautunutta pyrkimystä, ts. kulku on "yliorganisoivan tapahtumakaaroksen" ("übergeordnete Verlaufskurve") ansiosta täynnä jännitevoimaa (mts., 61–62). Esimerkit osoittavat, että jonkin osan tektoninen luonne ei suinkaan määrää sen psyykkistä vaikutustodellisuutta kokonaisuuden osahahmona: "Vasta se hahmo, joka muodostuu osahahmon omavoimaisuuden ... ja kokonaisuudesta siihen säteilevien voimien yhteisvaikutuksena ja syntyy kuuntelutapahtumassa, merkitsee osahahmon täyttä olemista jollakin paikalla." (mts., 61).

Kolmanteen tekijään liittyen Westphal toteaa, että kun Riemann perusti peräkkäisten periodien suhteet ainoastaan temaattisille kriteereille, niin nämä suhteet voivat syntyä painontuntemuksesta ja melodis-harmonisen voiman jakautumisesta (mts., 63–64). Esimerkkinä Westphal mainitsee Mozartin D-duuri-pianosonaatin, KV 576, alun (tahdit 1–27), joka riemanilaisin kriteerein pitäisi merkitä aab (periodi, sen kertaus ja kehitysmuotoinen, dominantille päättyvä jakso); tällöin b-osa olisi vähemmän tärkeä ja se vetäytyisi taaemmalle imaginaarisessa muototilassa. Kuitenkin b-osa toimii funktionaalisesti kaksimerkityksellisesti: alkuvaiheessa sen roolina on tasoittaa edeltävien periodien voimaa ja täydentää niitä; toisaalta se vähitellen latautuu ja kerää uutta energiaa ja johtaa lopulta voimakkaaseen ja vakuuttavaan kadenssiin (mts., 64).

Ratkaiseva muoto-ongelma wieniläisklassismissa on kuitenkin neljännen kohdan mukaisesti osan suhde kokonaisuuteen; Westphal kuvaa tätä suhdetta käsitteellä "etenemisjännite" ("Verlaufsspannung") (mts., 65). Klassismin muotoilussa problemaattista on yhtäältä pyrkimys kokonaisuudelliseen muototapahtumaan (sonaatinosa) ja toisaalta taipumus suljetuihin osahahmoihin (periodeihin): klassiselle muodolle on ominaista "tasoitus osan itsearvoisuuden ja funktiomääräytyneisyyden välillä, osan itselleen-olemisen ja kokonaisuudelle-olemisen välillä." (mts., 66). Tätä voidaan kuvata myös termeillä *Reihung* ja *Entwicklung*: Mozart liittyy lähinnä edelliseen, Haydn ja ennen muuta Beethoven jälkimmäiseen muodontatyyppiin. Karkeasti ottaen äärimmäisiä mahdollisuuksia klassismin suurmuotoilussa olisivat seuraavat vastakohtaparit: osahahmon

yksilöllisyys on vähäinen, jolloin se toimii vain kokonaisuuden alistettuna funktionaalisenä osana; tai pienyksiköt ovat ketjumaisesti toisiaan seuraavia itseriittoisia, sulkeutuneita kokonaisuuksia (*Reihung* tai banaalissa muodossa potpourri) (mts., 68). Edellisessä tapauksessa kokonaisuuden jokin osahahmo voidaan korvata jollain toisella kokonaisuuden siitä kärsimättä (kts. Viotti-esimerkki s. 69–70); tällainen muotomekanismi on tunnusomaista epigonismille, jossa matkitaan jonkin säveltäjän tyypillistä "Verlaufskurve"-luonnetta itse yksityiskohtien ollessa kömpelöä, banaalia jne. (vrt. Lauska-esimerkkiä sivulla 73 Mozartin c-molli-pianosonaatin, KV 457, ensimmäisen osan aloittavaan periodiin: Lauskalla periodin puoliskojen loput ovat mielenkiinnontonta tyhjäkäyntiä) (mts., 71–73). Kun funktionaalissa kokonaisuudessa etenemisjännite on suuri, niin *Reihung*-tyyppi, jossa osat eivät kykene olemaan kokonaisuuden funktionkantajia, merkitsee alhaista "Verlaufsspannung"-ilmiötä (Westphal-4, 47).

Westphal jakaa toisen ääripään, osahahmon kyvyttömyyden toimia funktionaalisesti, kahteen eri luokkaan — negatiiviseen ja positiiviseen tyyppiin —, joiden avulla hän hieman väheksyen kuvaa sitten romanttista muotoilua (Westphal-4, 47). Edellisestä ovat esimerkkejä Cramer, Weber ja ennen kaikkea Schubert, jolla "melodinen ajatus menettää ... tietoisuuden toimia suuremman etenemiskokonaisuuden jäsenenä ja funktionkanta-ja. Se levittäytyy lyyrisenä, kukoistaa ja valaisee itseään ... Sen vuoksi ... monissa teemoissa ei ole havaittavissa minkäänlaista pyrkimystä eteenpäin." ("Der melodische Gedanke verliert ... aus sich das Bewusstsein, Glied und Funktionsträger eines grösseren Verlaufsganzen zu sein. Er breitet sich lyrisch aus, er blüht und leuchtet für sich ... In vielen ... Themen wird darum kein Weiterdrängen spürbar.") (mts., 118). Niinpä esimerkiksi Schubertin suuressa B-duuri-sonaatissa ensimmäinen teema käsittää kokonaista 47 tahtia ja täyttää koko tilan aina toiseen teemaan asti (Westphal-2, 68):



Toisessa, positiivisessa, tapauksessa melodinen energia on niin suuri, ettei sitä kyetä kontrolloimaan, jolloin liike jatkuu ottamatta huomioon kokonaisuutta; tällöinkään ei voi muodostua kompleksia kokonaisuutta, ja kokonaisuuden etenemisjännite on taasen vähäinen, koska jännite suuruudesta huolimata säilyy koko ajan samanlaisena (Westphal-4, 47). Siten

esimerkiksi Schumannin fis-molli-sonaatti perustuu rytmisen daktyylimotiivin esteettömään etenemiseen; myöskin toinen teema on tämän motiivin muuntunut esiintymä (mts., 190–191). Kummallista tosin on, että Westphal ajautuu muihin dynaamikoihin nähden näinkin negatiiviseen romantiikan arviointiin eikä kykene näkemään romanttisia muotoja positiivisesti "Verlaufskurve"-ajattelunsa ehdoilla: ehkä hänellä on mielessä jonkinlainen ideaali (klassinen) "Verlaufskurve" määrättyine muoto-funktioineen (Nielsen, 131).

Lopuksi Westphal esittää vielä tiivistetysti ajattelunsa peruskäsitteet (Westphal-2, 76):

- | | |
|----------------------|---|
| I. Verlaufseinheit: | Die Kategorien. |
| II. Verlaufsgestalt: | 1. Die Folge der Teile. |
| | 2. Die Verlaufskurve. |
| | 3. Die Formung (als
kompositions-technische Arbeit). |
| | 4. Die Verlaufsspannung. |

Musiikillisen tapahtuman primaaritason ykseydestä huolehtivat kategoriat (melodiikka, rytmikka, harmonia, metriikka, tonaliteetti, dynamiikka). Tapahtuman hahmo riippuu neljästä tekijästä: osien järjestyksestä, funktioyhteydestä (eri osien valmistavasta, täydentävästä, tasoittavasta ja päättävästä luonteesta), ainesyhteydestä (kokonaisuus perustuu joko jatkuvasti ilmestyviin uusiin aineksiin tai yhden motiivin laajentamiseen) ja osien ja kokonaisuuden välisistä jännityssuhteista (osahahmon kyvystä viedä liikettä eteenpäin tai pysäyttää sitä) (mts., 77–78).

Westphalin luoma malli klassismin musiikillisesta muotoilusta merkitsee luonnollisesti huomattavaa laajennusta sekä riemannilaisuuteen verrattuna että metodisessa mielessä suhteessa muihin dynaamikoihin (eritoten Kurthin subjektiiviseen muotokäsitykseen). Mutta samoin kuin Kurth ei halunnut tyrkyttää kuuntelutapaansa muille, Westphal piti ilmeisesti muodon kokemista siinä määrin omakohtaisena psyykkisenä tapahtumana, ettei hän esittänyt seikkaperäisiä analyysyjä kokonaisista sonaatin osista, jolloin mallin toimivuudesta olisi selvä näyttö: siinä missä Kurthin ajattelun omaksumisessa on ongelmana metodinen epäselvyys, Westphalilla on metodin soveltaminen. Sen vuoksi kumpikaan ei luonut varsinaista analyttistä koulukuntaa, ja vaikka Westphalin esittämiä muodonnan tekijöitä on toki tutkittu ja käytetty myöhemmin, niin mitään syvällistä kokonaisarviota hänenkään ajatuksistaan ja niiden käyttökel-
poisuudesta ei ole vielä tehty.

7.7. Schenkerin nerous: intuition ja metodin yhdistäminen

Heinrich Schenker (1868–1935) on vuosisatamme kenties kiistellyin musiikinteoreetikko ja samalla merkittävimpiä, nerokkaimpia tonaalisen musiikin analyttikkoja kautta aikojen. Schenkerin aseman kiistanalaisuus johtuu monista tekijöistä: hänen suuriin säveltäjiin kohdistamastaan nerokultista, rajoittuneesta musiikinhistoriallisesta näkemyksestään, uuden musiikin vastustamisestaan, musiikin maallikkokuluttajien vähättelemisestään, monista eksentrisistä mielipiteistään ja — eikä suinkaan vähiten — paikka paikoin lähes ylitsepääsemättömän vaikeasta kirjoitustyylistään sekä niistä metodisista ja terminologisista ongelmista, jotka ovat seurausta ajattelun ja musiikkinäkemyksen yli 30-vuotisesta kehityskulusta ja analyysitekniikassa tapahtuneista muutoksista; lisäksi hänen teoksiaan on saatu vain vitkaan käännettyä englanniksi (pääteos *Der freie Satz* vasta 1979), vaikka Schenkerin perinnön vaalimisen päämaa on ollut juuri USA. Niinpä Schenkerin teorioita on väärinymmärretty, karkeistettu ja ajattelun joitain yksityiskohtia on kritisoitu vähin perustein ja ennakkoluuloisesti: esimerkiksi Schenkerin tunnettua *Uralinie*-käsitettä on pidetty teoreettisena abstraktiona a priori ilman että on vaivauduttu ottamaan selvää, miten Schenker päätyi tähän käsitteeseen pitkän ajan kuluessa kuuntelun viimeisenä pelkistettynä tasona. Milton Babbitt toteaaakin lyhyesti Felix Salzerin *Structural Hearing* (1952; saksalainen versio *Strukturelles Hören*, 1960) -kirjan, joka on tehty Schenkerin ajattelun pohjalta tämän oppien laajenuksena ja osittaisena muunnoksena, arvostelussaan, että "Schenkerin elämäntyö on kärsinyt siitä, että ... se on joutunut enemmän väittelyn (tavallisesti ilman perehtymistä) kuin lukemisen kohteeksi." ("The work of Schenker has suffered ... of being more discussed [usually uninformedly] than read") (Babbitt, 260). Schenkerin ajatusten vaikeaa leviämistä on käsitelty ansiokkaasti Allen Forte erinomaisessa schenkeriläisten teorioiden yleisesittelyssään "Schenker's Conception of Musical Structure" (Forte, 4–6).

Yhtäkaikki parina viimeisenä vuosikymmenenä Schenkerin ajattelu on lyönyt itsensä läpi, ja tuskin mikään vakavasti otettava tonaalisen aikakauden musiikin rakenteita käsittelevä tutkimus voi enää sivuuttaa Schenkerin urauurtavaa ja originellia ajattelua. Tästä on osoituksena se valtavasti kasvanut kirjallisuuden määrä, joka keskittyy joko Schenkerin teorioihin ja niiden syventämiseen tai käyttää hänen teorioitaan tutkimuksen tai pedagogisen sovelluksen lähtökohtana. Parhaan käsityksen Schenkerin yhä kasvavasta vaikutuksesta saa tähän mennessä julkaistuista Schenker-bibliografioista⁷²; tässä tutkimuksessa ei ole sikäli tarpeen esittää schenkeriläisen teorian syväluotausta, vaan käsitellä tämän ajattelun sellaisia yleispiirteitä, jotka osoittavat Schenkerin keskeisen ja ainutlaatuisen aseman dynaamikoiden joukossa.

7.7.1. Schenkerin ajattelun yleispiirteitä

Musiikin teorian ja analyysin historian mielenkiintoisimpia ja opettavaisimpia tosiasioita on se, että musiikin ymmärtämisen kannalta vakuuttavimpia tuloksia ovat saavuttaneet itse asiassa sellaiset tutkijat kuten Schenker ja Tovey, jotka eivät samaistaneet itseään niinkään yliopistoprofessoreihin ja -teoreetikoihin, vaan jotka perustivat musiikkikäsityksensä kuuntelemiseen, esittämiseen — musiikin käytäntöön. Schenker esimerkiksi ei koskaan ollut opettajana missään oppilaitoksessa, vaan hän eli antaen yksityistunteja pianonsoitossa ja musiikinteoriassa (kuuluisimpia hänen "oppilaistaan" olivat Wilhelm Furtwängler ja Bruno Walter), ja hän halusi tehdä tietoisesti pesäeron virallisen, institutionaalisen teoreetikopiirin kanssa. Schenkerin asenne oli seurausta luutuneesta, skemaattisesta musiikinteoreettisesta opetuksesta, mikä oli todellisuutta sen aikaisissa opinahjoissa. Hän halusikin uudistaa musiikin kannalta vahingollisen, käytännölle vieraan ajattelun: Schenkerin värikäs ja sarkastinen kielenkäyttö ja kritiikki, jota hän esitti dogmaattista teorianopetusta kohtaan, vaikeutti ikävä kyllä hänen ajatustensa hyväksymistä ja omaksumista. Esimerkiksi *Der freie Satz* -teoksen esipuheessa Schenker käyttää mestarillisesti sanan säilää arvioidessaan teorianopetuksen tilaa: "Jo vuosisata on opetettu tienä musiikkitaiteeseen teoriaa, joka on sen vastakohta, mitä sen tulisi olla." ("Seit einem Jahrhundert wird als Zugang zur musikalischen Kunst eine Theorie gelehrt, die das Gegenteil von dem ist, was sie zu sein vorgibt." (Schenker-2, 15). Schenkerin mielestä oli hylätty musiikinteorian opetuksen päätarkoitus, musiikkiin johdattaminen⁷³ (mts., 16-17)

"Tähänastisten oppijaksojen puolustajat selittivät oppinsa ainoastaan 'hätäavuksi', keinoksi johdattaa nimenomaan nuorimmat ja vain kohtuullisen lahjakkaat musiikkiin. Jos myönnetään tämä todeksi, seuraavaksi täytyy kuitenkin kysyä: missä, missä kirjoissa, missä opinahjoissa opetetaan sitten sitä, mikä ei ole vain hätäapua, vaan todella musiikkia, itse musiikkia?"

Schenker meni arvostelussaan niin pitkälle, että hän väitti jääneen ainoastaan lausumattomaksi ajatuksen, kuinka perinteellisten oppien ainoa merkitys oli monen opettaja- ja muusikkosukupolven materiaallisen olemassaolon turvaamisessa. ("Es hat sich gezeigt, dass diese Lehren immerhin so vielen Lehrer- und Musikergenerationen die Möglichkeit einer materiellen Existenz zu bieten hinreichten.") (mts., 17).

Siihenastisen kuolleen teorian vastapainoksi Schenker haluaa asettaa oman oppinsa, "opin orgaanisesta yhteydestä", sellaisena kuin se esiintyy suurten mestarien teoksissa, niiden syntymisen ja kehkeytymisen salaisuuden ("Ihr stelle ich nun hier eine neue Lehre entgegen, wie sie sich in den Werken der grossen Meister, und zwar als das Geheimnis ihrer Entstehung und ihres Werdens, birgt: die Lehre vom organischen Zusam-

menhang.”) (mts., 15). Edelleen musiikki on Schenkerin mielestä paljon yksinkertaisempaa, kuin miten sitä yleensä opetetaan. (“Meine Lehre erweist, dass die Kunst der Musik viel einfacher ist, als die heutigen Lehren sie erscheinen lassen.”) (mts., 18). Tällaisten, varsin itsetietoisilta kuulostavien lausumien mielekkyys voi perustua vain siihen, että musiikkiteosten käsittämisen ainoina lähtökohtina ovat musiikin kuunteleminen ja esittäminen. Vaikka Schenkerin opin ytimen muodostaakin ajatus musiikkiteoksen hierarkkisuuudesta ja erilaisista rakenteellisista tasoista, mihin liittyy tietty Schenkerin kehittämä, joskus monimutkaisen tuntuinen terminologia, niin oleellista on pitää mielessä, että Schenkerin ajatusrakennelma monitasoisuudessaan on pitkän kehityksen tulos, joka kiteytyi jatkuvan musiikillisen kuuntelemisen ja teoreettisten muotoilujen yhteisvaikutuksena (Forte, 7)⁷⁴:

”Schenker johti teoreettiset muotoilunsa johdonmukaisesti itse kuuntelukokemuksista ja todensi ne saman lähteen avulla. Sen lisäksi hänen analyysitekniikkansa, kuten myös hänen analyttiset käsitteensä, ovat suorassa suhteessa esitys- ja sävellyskäytäntöihin, jotka nousevat tonaalisen musiikin kehityksen keskiöstä.”

Niinpä Schenkerin oppia voi pitää hänen oman kuuntelutapansa kuvailuna (“The procedures are essentially a description of his own hearing of musical works”) (Babbitt, 262). Vaikka Schenker on läpikotaisin omaperäinen ajattelija, häntä voidaan Schäfken, joka luokitteli Halmin, Kurthin ja Schenkerin energeetikoiksi, tapaan pitää vuosisadan alun laajempaan suuntaukseen kuuluvana teoretikkona, jonka “menettelytavat heijastavat musiikkiteoksen vastaanottoa dynaamisena totaliteettina, ei tilanteiden seuraamuksena tai ‘formaalisten’ alueiden vastakkainasetteluna, joka perustuu temaattisen tai harmonisen samanlaisuuden tai erilaisuuden vastaavuuteen tai kontrastisuuteen.” (sama).

7.7.2. Peruskäsitteitä

Schenkerin ajattelun mullistavuus perustuu siihen, että hän otti musiikkiteoksen totaliteetin, orgaanisen ykseyden selittämisessä johdonmukaisesti lähtökohdakseen laajamittaisen harmonis-tonaalisen analyysin, jonka luulisi olevankin itsestään selvin tonaalisen ajan musiikin tarkastelutapa; Schenkerin lisäksi Tovey ja dynaamikoista ainoastaan Halm painottivat nimenomaan harmonista analyysiä. Kun 1700-luvun teoria puhuu hämmästyttävän vähän esimerkiksi sonaatin yhteydessä teemojen lukumäärästä tai niiden ryhmittelystä ja keskittyy lähinnä lajiongelmiin ja harmoniseen dispositioon, niin skemaattinen sonaattiteoria oli lähes täydellisesti unohtanut tai sivuuttanut klassismin ajan oman ajattelun ja operoi

lähes yksinomaan teemoilla (Mann, 11). Schenker hylkääkin aikansa eläneen sävelteoksen orgaanisuuden johtamisen motiiveista, teemoista, fraaseista jne., sillä teemälähtökohta johtaa palapelimäiseen muotokäsitykseen: "teoriakurssit ovat nykyään lähinnä askartelukursseja epämusikaalisille lapsille." ("Theoriekurse sind heute förmlich zu Bastelkursen geworden für unmusikalische Kinder.") (Schenker-2, 36) Schenker haluaa myös unohtaa vanhan modulaatiokäsitteen sävellajipaljouksineen ja palata suurten mestarien muodolliseen näkökykyyn, joka perustuu kokonaisuuden havaitsemiseen. Todisteeksi hän ottaa seuraavat Mozart- ja Beethoven-sitaatit: "teos tulee todellakin melkein valmiiksi ajatuksissani, vaikka se olisi pitkäkin, niin että näen yhdellä silmäyksellä ... ikään kuin kaiken samalla kertaa ... sen yli mielessäni." ("das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick ... im Geiste übersehe ... wie gleich alles zusammen."); asian kannalta on samantekevää, onko tämä Mozartin autenttinen lausuma vai ei); "myös soitinmusiikissani minulla on aina kokonaisuus silmiäni edessä." (Beethoven "Auch in meiner Instrumentalmusik habe ich immer das Ganze vor Augen.") (Schenker-2, 198).

Kokonaisuudellinen muotokokeminen on Schenkerin mukaan mahdollista vain siten, että sävellys perustuu tietynlaiseen tonaaliseen perusrunkoon, jonka pohjalta säveltäjä fantasiansa avulla improvisoimalla ja diminuutio-tekniikalla aikaansaa sävellyksen varsinaisen ilmiänsä. Yli 30-vuotisen aktiivisen kuuntelututkimuksensa turvin Schenker pystyi esittämään lopultakin pääteoksessaan (*Der freie Satz*) kuuluisan kolmen eri strukturaalisen päätason teoriansa musiikkiteoksen muodollisesta olemuksesta: empiirisen mallin, jonka mukaan sävellyksestä on löydettävissä *Hintergrund* (pohjataso), *Mittelgrund* (välitaso) ja *Vordergrund* (pintataso). Schenker esittää analyysinsä useimmiten kolmena (joskus vieläkin useampana) alekkaisena graafisena nuottitasona, joiden ymmärtäminen edellyttää Schenkerin kehittämän reduktiotekniikan ja terminologian tuntemista⁷⁵.

Orgaanisen *Vordergrund*- ja *Mittelgrund*-tason edellytyksenä on ehdottomasti *Hintergrund*, joka muodostuu kontrapunktisesta *Ursatz*-muodostelmasta; tämä puolestaan jakautuu ylä-äänien *Urlinie*-kuluksi ja basson *Bassbrechung*-liikkeeksi (Schenker-3, Anhang: s.1 ja 11):

Esim. 61

Hintergrund:
Ursatz:

1

3 2 1

I V I

a) 33

I -(V - I) V (I - V) I

Schenkerin *Urlinie*-käsite on saanut eniten kritiikkiä osakseen, minkä vuoksi Babbitt huomauttaakin: "Urlinie ... on ajallisesti ja käsitteellisesti viimeinen ja miltei väistämätön tämän tasolta tasolle etenevän periaatteen kehittymisen vaihe ... Urlinie on ... alkuperältään kokemusperäinen ... ja se on strukturaalisen tonaalisuuden dynaamisen luonteen täydelleen hyväksyttävissä oleva aksiomaattinen toteamus." ("The Urlinie ... is chronologically and conceptually the final, and almost inevitable, stage in the evolution of this principle from level to level ... the Urlinie is ... of empirical origins ... it is completely acceptable as an axiomatic statement ... of the dynamic nature of structural tonality.") (Babbitt, 260). Jo *Ursatz*-käsitteen avulla voidaan saada selkeä kuva Schenkerin muotonäkemystä: "esimerkiksi tyypillisessä, duurissa olevassa sonaattimuotoisessa allegro-osassa *Urlinien* keskeytys esittelyjakson lopussa aikaansaa tavallisesti kehittelyjakson V:lle asteelle keskittyvän laajentumisen." (kts. yo. esim. 33) ("For example, in the typical sonata-allegro form in the major mode, interruption of the fundamental linear progression at the close of the exposition normally gives rise in the development section to a prolongation which centers on V.") (Forte, 13).

Sävellyksen seuraava taso, *Mittelgrund*, merkitsee *Urlinien* yksittäisten sävelten laajentamisen eli prolongaation avulla saavutettavaa seuraavaa tasoa, ja vihdoin *Vordergrund* sävellyksen kuultavaa tasoa motiiveineen ja diminuutioineen. Keskeistä Schenkerin ajattelulle on se, että ankaran tyylin (fuxilaisen kontrapunktin) säännöt pätevät myös vapaissa sävellyksissä; *Ursatzin* prolongaatio, jossa lähinnä kontrapunktin toinen lajiharjoitus on tärkeä tekijä (Jonas, 47), on sävellyksen synnyttämisen tärkein sisältö: "Näin vapaa satsi muodostaa ankaran satsin sävelmateriaalin keston ja liikuntaperiaatteen huomioon ottavan laajennuksen." ("So bildet also der freie Satz eine Verlängerung des strengen in Hinsicht der Quantität des Tonmaterials und des Bewegungsprinzipes.") (Schenker: *Harmonielehre*, 1906, s. 204; Jonas-1, 48).

Kaiken säveltämisen lähtökohtana Schenker pitää luonnon antamaa yläsävelsarjaa ja sointua (duurisointua). Sävellys syntyy tämän soinnun horisontaalisena, aikaan ja tapahtumaan levittämisenä (*Auskomponierung*): "Säveltäjän tehtävänä on levittää sointu, se johtaa hänet Hintergrund-Ursatzista prolongaatioiden ja diminuutioiden avulla Vordergrund-kudokseen." ("Sache des Komponisten ist die Auskomponierung eines Klanges, sie führt ihn von einem Hintergrund-Ursatz über Prolongationen und Diminutionen zu einem Vordergrundsatz.") (Schenker-1, 188) — siinä koko sävellystapahtuma. Esimerkkinä *Auskomponierung*-tekniikasta Chopinin preludin op. 28:6 alku, jossa sointu on realisoitu eläväksi sisällöksi ja varsinaiseksi motiiviksi (Jonas, 33)(Esim. 62, seur.s.).

Esim. 62



Kyseistä *Auskomponierung*-tapaa Schenker kutsuu *Brechung*-ilmiöksi. Tärkein sävelen pyrkimyksistä on tendenssi yläkvintille, ja jos tämä tapahtuu terssin jakamana (*Terzteiler*) — "soinnun murtaminen terssin kautta kvintille on ratkaisevassa asemassa musiikillisessa tapahtumisessa" ("Die Brechung von der Terz zur Quint ist das Entscheidende des musikalischen Geschehen."; Jonas, 34) — laajassa mittakaavassa, niin saadaan mollisävellyksille tyypillinen harmoninen perusrunko, *dispositio* (Jonas, 39-40):

Disposition in der C-moll-Fuge aus Bach W.K. I :

T	1	11	17	22
	c	Es	g	c
	I	III	V	I

Disposition in Beethovens Sonate op. 57, f-moll, 1. Satz :

T	1	35	123	151
	f	As	c	f
	I	III	V	I

Brechungin lisäksi *Auskomponierung* toteutuu pienemmällä tasolla *Auskomponierungszug*-ilmiön välityksellä, mikä tarkoittaa jonkin määrätyn intervallin lomakulkuista täyttöä; nämä *Zug*-kulut (*Zug*=veto, piirto, kulku) toimivat yhtäältä melodis-motiivisina pientapahtumina, toisaalta niissä yhdistyvät motiivi, ryhmä, muodonosa ja koko lopulta muoto ("Der Auskomponierungszug bindet Motiv, Gruppe, Formteile und schliesslich die ganze Form.") (Jonas., 72). Pienessä ulottuvuudessa tästä muodostaa hyvän esimerkin Händelin B-duuri-aarian alkuosa (Jonas, 57, esim. 99), josta löytyy *Quintzug* (Esim. 63, seur.s.) Suuremman tason, kokonaisen muotovaiheen *Zug*-yksiköstä käy esimerkiksi Bachin C-duuri-preludin (W.K.I.) 19 ensimmäistä tahtia (Jonas, 66, esim. 120), jotka muodostavat *Oktavzugin* (Esim. 64, seur.s.)

Esim. 63

Esim. 64

7.7.3. Analyttisiä esimerkkejä

Schenker selittää *Ursatzin* prolongaation ja soinnun *Auskomponierung*-menettelyyn, joka perustuu *Brechung*- ja *Zug*-ilmiöihin, avulla paitsi itse sävellyksellistä prosessia myös sellaisia musiikillisia perustekijöitä kuten rytmikkaa ja soinnunkäyttöä, jotka ovat Schenkerin mukaan lopultakin vain kontrapunktisen äänenkuljetuksen sivutuotteita, niin tärkeitä kuin ne ovatkin *Vordergrund*-tason kannalta. Schenker kritisoi voimakkaasti esimerkiksi Riemannin rytmis-metrisiä käsityksiä pitäen säännöllistä

rytmiikkaa taiteenvastaisena ilmiönä ja rytmiikan korottamista musiikin keskeisimmäksi elementiksi suorastaan virheellisenä (Jonas, 9–14). Kaikista voimakkaimmin hän kuitenkin hyökkäsi Rameausta alkunsa saaneen harmonisen funktio-teorian kimppuun, joka oli johtanut äänenkuljetukseen perustuvan säveltämiskulttuurin rappioon ja lyhytjänteiseen akordi-ajatteluun harmonian pitkälinjaisen, strukturaalisen merkityksen käsittämisen kustannuksella (Jonas, 100–105). Schenkerin ajattelu perustuukin tässä suhteessa funktioteoriaa vanhempaan asteteoriaan: “Aste muodostaa korkeamman tason abstraktin ykseyden niin, että se käsittää välistä useampia sointuja.” (“Die Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so dass sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert”; Schenker, Harmonielehre, 1906, 181⁴⁵. Helmut Federhofer toteaa Riemannin funktioteoriaa ja Schenkerin asteteoriaa vertailevassa esitelmässään seuraavaa (Federhofer, 185-186):⁷⁶

“Tämä toteamus ei ole mikään teoreettinen fiktio, vaan musiikillisen kuuntelun peruskokemus. Me emme kuule pelkkää harmonis-funktionaalisesti toisiinsa suhtautuvien akordien peräkkäisyyttä, siten kuin riemannilainen funktioteoria uskottelee, pienimpien rytmisten, melodisten ja harmonisten muodostelmien pelkkää summaa, johon Riemannin teorat perustuvat, vaan musiikillisen hahmon jonakin alkuperäisenä kokonaisuutena, joka jäsentyy niiden erityisen osuvien kohteiden avulla, joita Schenker kutsuu asteiksi ... Täten astuu Riemannin staattisen katsantokannan sijaan, jota oikeutetusti on moitittu siitä, että se yrittää selittää musiikin logiikaksi, Schenkerin dynaaminen käsitys, jossa aste ja äänenkuljetus muodostavat erottamattoman ykseyden.”

Esimerkkinä Schenkerin pitkälinjaisesta harmonisesta kuulemisesta on Beethovenin *Waldstein*-sonaatin Introdutione-osan alku, jonka tulkinnassa funktioanalyysi on ilmeisen voimaton; vertailun vuoksi esitämme Riemannin ja Schenkerin analyysit (Federhofer, 186; Jonas, 103) (Esim. 65, 66, 67, seur.s.). Schenkerin ajattelun mukaisesti soinnut saavat merkityksensä äänenkuljetuksesta. Alun F-duuri-sointu edustaa perussäveltä ja pyrkimystä c-kvintille: tapahtuman pääsisältö onkin basson *Quartzug* F–C; alun tenorin a-sävelestä tulee lopussa C-duuri-soinnun kvintti g ja F-duuri-soinnun kvintistä c tulee lopussa b. Tämä tapahtuu *Übergreifen*-tekniikan (väliäänänen siirtäminen korkeampaan asemaan ylä-ääneksi) avulla ja kromatiikan ryydittämänä (Jonas, 103). Federhofer toteaa tästä: “Nämä lomakulut muodostavat etummaisella tasolla mitä moninlaisimpia sointuyhdistelmiä, joita ei voi kuitenkaan pitää asteina, funktioina tai omina sävellajeinaan.” (“Diese Durchgänge ergehen in der vordergründigen Schicht die mannigfaltigsten Akkordverbindungen, die aber nicht als Stufen, Funktionen oder eigene Tonarten gewertet werden können.”; Federhofer, 187).

Esim. 65, 66, 67

Beethoven, Sonate C-dur, op. 53, 2. Satz

pp ten ten ten
cresc

Nach Riemann :

T = δ sp D D T :3 = T .. D
T = γ D 5 > T :3 = T .. D
D .. 5 > = D 5 > D .. 7 Tp
T 3 >

Nach Schenker :

a) b) c) T.1 6
Quartzug
d)
I V I
(Teiler)

Schenkerin kuuntelutavan avulla on mahdollista saada aikaan mielekäs kokonaisuus surkuteltavan kirjainmerkinnän sijaan. (“Das ist sinnvoller Zusammenhang, das ander klägliche Buchstabieren.”) (Jonas, 103); akordi akordilta kuuntelu sen sijaan aiheuttaa suurempien yhteyksien havaitsemiskyvyn menetyksen (mts., 104).

Schenkerin uudenlainen kuunteluasenne mahdollisti myös sen, että luopuessaan temaattisen analyysin yksinvallasta hän kykeni tekemään nerokkaita kokonaisuudollisia huomioita, selittämään merkillisiä pidettyjä detaljeja ja yhdistämään yksityiskohtat ja kokonaisuuden orgaaniseksi yhteydeksi. Esimerkiksi Beethovenin pianosonaatin op. 109 ensimmäisen osan tahdissa 21 esiintyvää korkeaa gis3-säveltä, josta pudottaudutaan äkkiä dis2:een, oli pitkää ihmetelty: Schenkerin mukaan, kun se yhdistetään tahdin 42 korkeaan h3-säveleen, saadaan koko osan alun gis1-h1 -motiivi, joka näin toimii osan johtoajatuksena alusta alkaen ulottaen vaikutuksena kehittelyn huippuun, kertauksen alkuun ja jopa koodaan (Schenker-2, 51); näin pieni yksityiskohta voi toimia osan todellisena sisältönä ja koko ykseyden avaimena (“nur durch dieses Wunder begibt sich der Inhalt dieses Sonatensatzes”) (sama).

Esim. 68

Beethoven, Klav. Son. op. 109, erster Satz

Auftakt	T. 21	42	48	95	96	97
a)	b)	c)	d)	e)		

Fig. 8

7.7.4. Sonaattimuodosta

Hyvänä esimerkkinä Schenkerin ajatuksen kantavuudesta on hänen artikkelinsa “Vom Organischen der Sonatenform”, jossa hän osoittaa perinteellisen skemaattisen, teemalähtöisen muotoajattelun kestättömyyden suurmuodon ymmärtämisessä. Schenker pitää yleisen ja erityisen saatamista sopusointuun inhimillisen tiedostamisen yhtenä vaikeimpana ongelmana (Schenker-2, 45)⁷⁷:

"Jotta maailman ilmiöt omaksuttaisiin vain harvojen käsitteiden avulla, täytyy yrittää havaita yleinen samalla kun katse porautuu erityisen salaisuuksien pohjimmaiseen syvyyteen, mikäli halutaan käsitellä yleinen, jonka kantajana juuri erityinen toimii."

Tehtävä on vaikea, koska jonkinlaisen yleisen säännönmukaisuuden löytäminen johtaa helposti mukavuuden tunteeseen ja estää erityisen tarkemman tutkimisen. Näin oli käynyt myös vanhalle sonaattiteorialle: se uskoi löytäneensä yleisen ja oli niin varma käsitteenmäärittelystään, ettei sen perusteita vaivauduttu miettimään — kuitenkin tyydyttiin liian aikaisin vaillinaiseen käsitteenmuodostukseen, vaikkei ollut vielä riittävästi taitoja, kykyjä erityisen havaitsemiseen (sama).

Sonaattimuodon käsitteestä puuttui Schenkerin mukaan, siten kuin sitä opetettiin, oleellinen tekijä, nimittäin orgaanisuus, joka on mahdollista vain silloin, kun osat keksitään pääsoinnun ykseydestä, ts. *Urlinien* ja *Bassbrechungin Auskomponierungin* avulla (sama). Duurisonaateissa tavallisimmin esiintyvää *Ursatz*-muotoa (kts. luku 7.7.2.) havainnollistetaan seuraavassa Mozartin C-duuri-sonaatin, KV 545, ensimmäisen osan avulla (Schenker-3, Anhang: Figurentafeln, s. 19, Fig. 47):

Esim. 69

Mozart, Sonate C dur, KV 545 1. Satz (vgl. Fig. 124, 5a)

T	4	12	14	28		Λ	Λ	Λ
	Λ		Λ					
	3		2			3	2	1

I (T1) V⁵ (8- - 47) I
(Exp ----- Df ----- Rp)

Schenkerin mukaan "kokonaisuuden täytyy syntyä improvisaatiosta, jollei se tahdo olla yksittäisten osien ja motiivien yhteenliimaamista skeeman merkityksessä" ("Das Ganze muss aus dem Stegreif erfunden sein, wenn es nicht nur eine Klitterung von eizeln Teilen und Motiven im Sinne eines Schemas sein soll") (Schenker-2, 46). *Der freie Satz* -

teoksessaan Schenker hylkää määrätietoisesti temaattisen lähestymistavan (Schenker-3, 202)⁷⁸:

"yhtä vähän on mahdollista saavuttaa musiikissa yhteys jostakin 'motiivista'. Siispä hylättäköön kaikki määrittelyt, jotka peustuvat motiiviin sekä myös motiivin muokkaukseen kertauksen, muuntelun, laajennuksen, jakamisen tai hajottamisen avulla; lisäksi luovuttakoon käsitteistä Satz, Satz-ketju, periodi, kaksoisperiodi, teema, Vorder- ja Nachsatz. Näiden sijaan opissani esiintyy aivan määrättyjä muotokäsitteitä, jotka perustuvat alusta pitäen kokonaisuuden ja yksittäisten osien sisältöön: erilaiset prolongaatiot johtavat erilaisiin moniosaisiin muotoihin."

Esimerkkinä artikkelissaan sonaattimuodon orgaanisuudesta Schenker käyttää Haydnin g-molli-sonaattia (Hob. XVI/44), jonka *Ursatzin* hän esittää seuraavasti (täytyy tosin muistaa, että vuoden 1935 Ursatziista olisi tullut vieläkin pelkistetympi artikkelin nuottikaavion vastatessa oikeastaan *Mittelgrund*-tasoa; vertailun vuoksi vieressä on tämän kirjoittajan ehdotus *Ursatziksi*, joka noudattaa *Der freie Satz* -teoksen figuuritaulukon figuuria 26 a ja on mollisonaatille tyypillisin *Ursatz*) (Schenker-2, 46):

Esim. 70

Haydn, Klavier-Son. G moll, Op. 54 Nr. 1

Fig. 1

Tonalität : I [III] 8 - 10 - 8 -6 -8 V - I II V I

T.1 4 5 12 13 20 [29] 30 31 45 50 52

[gutes Ged] [Mod] [zweier Ged] [Durchführung] [Wiederholung]

A 5 A 5 A 4 A 3 A 2 A 1

Stufen als Tonarten : I II V I VI IV V I II V I III -Durchführung- V II V I

G moll B dur G moll

Esim. 71

A 5 A 4 A 3 A 5 A 4 A 3 A 2 A 1

Vaikka kuva b) vastaakin tavanomaista jäsentelyä muodon osiin — 1. teema, modulaatio, 2. teema, kehittäminen ja kertaus — sen syvin olemus paljastuu yhteydestä *Ursatziin* (kuva a), jonka ensimmäinen *Auskomponierung* se on (sama). Schenkerin mukaan ei myöskään riitä, että sävellajien vaihtelu luetaan *Vordergrund*-tasosta, vaan on selvitettävä, mikä voima synnyttää sävellajivaihtelun ja huolehtii kokonaisuudesta: tämän sonaatin osan *Ursatzina* ja harmonisena suurrunkona toimii mollikappaleille tyypillinen pyrkimys kulkea perussäveleltä kvintille (*Bassbrechung* kvintille) terassin kautta (*Terzteiler*) (sama).

Eksposition ykseydestä huolehtivat Schenkerin mukaan kaksi *Brechung*-kulkua, joista ensimmäinen muodostaa tahdeissa 1–12 *Höherlegung*-ilmiön d2–d3 (mts., Anhang III zu Seite 47),

Esim. 72

Anhang III zu Seite 47

The image shows a musical score for Example 72, consisting of two staves of music. The first staff covers measures 1 through 10, and the second staff covers measures 11 through 18. The music is written in a single melodic line with a bass clef. Above the first staff, there are annotations: 'A 5' above measure 1, '(erste Brechung)' above measures 2-10, and '(Nbn)' below measure 10. Above the second staff, there are annotations: '(Nbn)' below measure 11, '(zweite Brechung)' above measures 12-17, and 'A 4 3' above measure 18. Below the second staff, there are rhythmic annotations: '5-6 5-6 5-6 5-6' under measures 12-15.

joka määrittelee *Urlinien* alkusäveleksi asteikon sävelen 5 sävelen 8 sijaan ja ulottaa kaarensa kaikkien niiden muodonosien yli, joita nimitetään termeillä 1. ajatus, *Nachsatz* ja modulaatio — orgaaninen yhteys syntyy soinnun lineaarisesta levittymisestä ilman temaattisia selitystarpeita (mts., 47). Jatkossa tahdit 12–17 muodostavat edellistä vastaavan *Brechung*-kulun f2–d3, ja tahdin 17 sävel d3 viittaa tahdin 8 vastaavaan säveleen; tästä eteenpäin tahdit 18–29 toteuttavat *Urlinien* $\hat{4} \hat{3}$ -liikkeen, joka johtaa *Vordergrund*-tasolla B-duuriin (sama). Toinen *Brechung* (tahdit 12–17) osuu yksiin toisen ajatuksen kanssa, mutta sen lisäksi ensimmäistä *Brechung*-kulkua jäljitellen se ottaa kantaakseen 1. ajatuksen orgaanisuuden ja jatkaa sitä.

Schenker esittää edellisen johdosta: "Jos teoria olisi tietoinen tällaisista yhteyksistä, sen tulisi arvostaa ennen kaikkea *Brechung*-kulkuja korkeimman tason järjestyksen motiiveina, vasta tämän jälkeen voitaisiin puhua alemman tason motiiveista" ("Hätte die Theorie Kunde von diesen Zusammenhängen, sie müsste vor allem die Brechungen als Motive höchster Ordnung werten, nun erst hätte sie auch von den Motiven niederer Ordnung zu sprechen ...") (mts., 48). Näitä ovat Schenkerin mukaan mm. *Sextzug* d2-fis1 (tahdit 1–2), *Terzzug* b2–g2 (t.3–4), *Septzug* des3–e2 (t. 10–11), ylöspäinen *Sextzug* d1–b1 (t. 4–6) ja sama f2–d3 (t. 14–17); edelleen kohotahdin sivusävelilmiö esiintyy tahdeissa 1 (d2–cis2–d2), 2 (d2–es2–d2) ja bassossa tahdeissa 6–12 (f–ges–f); alun kvarttihyppy d2–g2 on yhteydessä tahdin 3 hyppyyn f2–b2 sekä tahtien 12/13 hyppyyn f2–b2 ja tahtiin 13 (c2–f2). Schenkerin mukaan näiden löytöjen asemasta teoria tyytyy sellaisten sävelkulkujen tai motiivien havaitsemiseen, jotka toistuvat samoina; näitä ovat esimerkiksi alun kohotahditrioli tai ensimmäisen tahdin 1/8-kulku (sama). Kaikkiaan Schenkerin mielestä teoria ei ollut löytänyt sonaattimuodon orgaanisuuden perustaa eivätkä sen esiin nostamat tunnuspiirteet ilmaisseet mitään oleellista sonaattimuodon olemuksesta (mts., 49).

Schenker vertaakin kuulijaa, joka huomaa vain *Vordergrund*-tason olematta tietoinen *Hintergrund*-tason suunnitelmallisuudesta ja yhtenäistävästä vaikutuksesta, ihmiseen, joka elää vain tätä päivää ja hetkeä elämän kokonaisuudessaan ollessa hänelle jäsentymätöntä tapahtumien kaaosta; samoin sonaatin teemat ja melodiat ovat tällaiselle ihmiselle onnellisia silmänräpäyksiä: "maallikko kaipaa melodiaa hetken täyttymykseksi." ("Der Laie wünscht Melodie als Erfüllung des Augenblicks.") (mts., 52). Maallikolle eivät riitä melodiaksi myöskään vaikkapa *Quart*-, *Quint*- tai *Sextzug*, vaikka nämä ovat vertikaalisten ideoiden horisontaalisia laajenuksia (*Auskomponierung*) ja siten melodioita laajassa merkityksessä: hän haluaa vielä enemmän koristelua (mts., 52). Maallikoiden kuten myös melodis-motiivisesti ajattelevien teoreetikoiden käsitys melodiasta heijastaa kuitenkin vain taiteen pienimpiä suhteita, kun sen sijaan sonaatti kokonaisuutena merkitsee suurinta ajateltavissa olevaa sävelsosaalista maailmaa mitä edistyneisimmässä muodossa. ("Dagegen stellt die Sonate die Bewältigung einer denkbar grössten ton-sozialen Welt in der vorgeschrittensten Form einer höchst entwickelten Epoche vor.") (sama). Niinpä Schenker pitää esimerkiksi Wagnerin johtoaihe-tekniikkaa ja näyttämöllistä koristeellisuutta musiikillisena *Vordergrund*-ilmiönä: "Wagner ei ollut pohjataso huomioon ottava muusikko!" ("Wagner war kein hintergrundiger Musiker!") (mts., 54).

Schenkerin kitkerä poleemisuus on luonnollisesti ymmärrettävä tuon ajan taustaa vasten: kun Schenker aloitti analyttisen toimintansa 1900-luvun ensimmäisellä kymmenluvulla, analyysin yleinen taso suhteessa

musiikkiteoksen muodolliseen kokonaishahmottamiseen oli todella matala; on huomattava, että myöskään Halm, joka toimi osittain samanaikaisesti ja Schenkerin tuotantoa tuntematta ennen pääteostensa kirjoittamista, ei oman ilmoituksensa mukaan ollut lukenut yhtään analyttisesti merkittävää tutkimusta ennen omia analyysejään, ja vasta Schenker oli ensimmäinen, jota hän saattoi suositella muillekin — molemmat toimivat alussa toisistaan tietämättä uuden suuntauksen airueina.

Ongelmana Schenkerin teorioita arvioitaessa on se, että hänen analyysitapaansa, terminologiaansa ja kuunteluasenteeseensa perehtyminen vie huomattavan ajan: esimerkiksi USA:n erinäisissä oppilaitoksissa varsinaista Schenker-analyysia edeltää vuoden mittainen propedeutinen jakso (Forte, 36, note 22). Kysymykseen, voivatko muut kuin Schenker vastaanottaa musiikkia näillä samoilla ehdoilla, vastaa Milton Babbitt oivallisesti (Babbitt, 261)⁷⁹:

"Musiikin kuuntelu jäsentyy kuunteluhavainnossa aina jonkin analyttisen käsityksen mukaisesti, on se sitten verbalisoitu tai ei, ja Schenkerin käsityksen pätevyyden testinä ei ole se, havaitseeko kuuliija tultuaan tietoiseksi näistä käsitteistä sen, että ne eivät vain ohjaa hänen aiempaa kuuntelemistaan vaan se, että ne laajentavat ja rikastavat hänen havaintokykyään tekemällä kuuntelusta tehokkempaa ja merkityksekkäämpää, 'selittämällä' aiemmin 'selittämätöntä' ja tuomalla lisämerkityksiä musiikillisen ilmiön kaikkiin yksityiskohtiin."

Useimpien, jotka ovat jaksaneet perehtyä Schenkerin kuuntelutapaan, kokemuksena on, että schenkeriläinen analyysimenetelmä auttaa havaitsemaan monia aiemmin huomaamattomia ja perinteisen analyysin tavoittamattomissa olevia ilmiöitä, edistää pienimpienkin detaljien merkityksellisyyden huomaamista suhteessa kokonaisuuteen, helpottaa kokonaisen teoksen tai sen osan musiikillisen perusidean löytämistä ja ennen kaikkea luo mahdollisuuden käsittää musiikkiteos dynaamisena, monitasoisena mutta ykseydellisenä totaliteettina⁸⁰ — sikäli Schenker on poikkeavista lähtökohdistaan huolimatta Halmin ja Kurthin läheinen hengenheimolainen. Schenkerin kehittämää harmonis-lineaarista reduktio-tekniikkaa voidaan perustellusti pitää musiikinteorian eräänä suurimpana saavutuksena tonaalisen aikakauden laajojen muotojen salaisuuksien ja niiden ykseydellisen perustan paljastamisessa.

8. TARKASTELU

Muoto-termiä on käytetty aikojen kuluessa esteettisessä kirjallisuudessa hyvinkin vaihtelevissa merkityksissä, eikä sen täsmällistä ja yksiselitteistä määrittelyä ole kenties edes mahdollista suorittaa. Musiikkikirjallisuudessa muodolla on saatettu tarkoittaa esimerkiksi valmiita oppikirjamaisia muoto-kaavoja, itse muotoamistapahtumaa, musiikillisessa kudoksessa käytettyjä keinoja, formeleita ja tekniikoita ja myöskin varsinaisesti musiikin lajeihin (genre, Gattung) sisältyviä ilmiöitä (*MGG*: artikkeli Form, 523–524). Myös tämän tutkimuksen kuluessa on esiintynyt erilaisia muotokäsityksiä: muoto retorisenä mallina, yhtenäisenä tunteenkehityksenä, kadenssaalis-interpunktionaalisenä suunnitelmana, osien dispositiona, jähmettyneenä hahmona, rytmis-ajallisina suhteina, funktionaalisenä kokonaisuutena, dynaamisena liikkeenä ja voimavaihteluina, temaattisena kehityksenä ja soinnun ajallisena levittäytymisenä. Vaikka tämän tutkimuksen tarkoituksena ei olekaan ollut itse muoto-sisältö -ongelman, joka kuuluu varsinaisesti yleisen estetiikan piiriin, pohtiminen, niin on selvää, että kulloinkin vallinnut esteettinen ajattelu on vaikuttanut ratkaisevasti käsitykseen musiikin olemuksesta ja samalla korostanut musiikkiteoksen tarkastelussa ja analyysissa kulloinkin tärkeinä pidettyjä puolia. Paitsi että muotokäsitys on muuntunut historian mukana, itse muotoproblematiikka on koettu eri aikoina eri tavoin tärkeäksi tai aktuaaliseksi: on ollut pitkiä jaksoja, jolloin on vallinnut yleinen tietynlaisen muotokäsityksen automaattinen hyväksyntä; toisinaan on asetettu edellisen sukupolven muotokäsitys kokonaisuudessaan vaakalaudalle; lisäksi on pohdittu sitä, onko ylipäättään mahdollista ratkaista koko muotokysymystä tai onko muoto musiikissa ensinkään mikään tärkeä ongelma.

W. Tatarkiewicz toteaa artikkelissaan "Form in the History of Aesthetics" muotokäsitteen kaksijakoisuuden olevan peräisin jo Kreikasta: yhtäältä sillä voitiin tarkoittaa ulkoista, näkyvää muotoa ("morphe"), toisaalta käsitteellistä muotoa ("eidos") (Tatarkiewicz, 216). Sama ongelmallisuus heijastuu myös eri tavoin painottuen niissä viidessä päämuototyyppissä (muoto A, B, C, D, E), joita Tatarkiewicz pitää estetiikan historian muodollisen käsittämisen päälinjoina (sama). Ensimmäisen tyyppin ("muoto A") mukaisesti muoto on ekvivalentti sen osien disposition kanssa; muoto A on Tatarkiewiczin mukaan ollut taidehistoriassa hämmästyttävän pitkään pääasiallinen muotokäsitys (mts., 224). Toinen tyyppi ("muoto B") tarkoittaa muotoa, "joka on välittömästi annettu aisteille ... Sen vastakohta on sisältö" ("what is directly given to the senses ... Its opposite then is content.") (mts., 216); tässä tyyppissä kiteytyy eräs keskeinen muoto-sisältö -ongelma, kun historian myötä on muodon käsittämisestä pelkästään sisällön vastakohtana (ulkoisena kehyksenä) päädytty suorastaan muodon merkityksen ensiarvoisuuden korostamiseen:

uudemmassa taideteoriassa muotoa on pidetty taideteoksen nimenomaisesti oleellisimpana tekijänä — tämän suuntauksen ääri-ilmenemistä voidaan pitää formalismia ja muita 1900-luvun ismejä (mts., 220).

Näin määriteltyä formalismia ei pidä kuitenkaan sekoittaa Eduard Hanslickin aloittamaan muototeoreettiseen ajatteluun, jonka mukaan musiikki erotuksena muista taiteista on jännöksettömästi nimenomaan muotoa. Kyseinen näkemys perustuu sellaiseen taiteiden morfologiseen luokitteluun, joka kumoaa tai täydentää vanhan näkemyksen jaosta tila- ja aikataiteisiin ja jota edustaa esim. Carroll C. Pratt: hänen mukaansa draama, runous ja kirjallisuus ovat symbolisia siinä mielessä, että niiden materiaallinen muoto ei ole sinänsä merkittävä; arkkitehtuurissa, veisto- ja maalaustaiteessa muoto on keskeinen elementti, mutta "vain musiikissa muodon merkitys on yhtäpitävä itse muodon kanssa. Siinä sisältö ja muoto ovat yhtä — mitä sitten tämä lause tarkoittaneekaan." ("Only in music is the meaning of the form identical with the form itself. Here content and form are one — whatever that phrase means.") (Pratt, 289).

Tatarkiewiczin kolmas tyyppi ("muoto C") tarkoittaa objektin ääriviivaa, hahmoa, ja neljäs tyyppi ("muoto D") käsitteellistä olemusta. Viides tyyppi ("muoto E") viittaa olemukselliseen muotoon: "tarkoitan muodolla jokaisen asian olemusta" (Aristoteles: "by form I mean the essence of each thing"); "olennainen muoto on jokaisen objektin kauneus" (Ulrich of Strassburg: "substantial form is the beauty of every object") (Tatarkiewicz, 222). Kaikkiaan voidaan sanoa, että jokainen muotokäsitys — myös muodon kokeminen kokonaisuutena — asettuu ulkoisen ja käsitteellisen muodon välimaastoon.

Musiikillisen muotokäsityksen kehitystä on mahdollista tulkita siten, että musiikin historia ja musiikin muoto-opin historia ovat hegeliläisesti ajatellen merkinneet musiikin tietoiseksi tuloa omasta itsestään. Musiikin muotoajattelun varhaisvaiheet voidaan kuvata osuvasti Tatarkiewiczin tyyppien A ja B avulla. Kun muodollinen tarkastelu rupesi työntymään esille varsinaisesti vasta 1700-luvun loppupuolella, niin muotoa ei pidetty mitenkään ongelmallisena tekijänä: retorisen teorian pohjalta ajateltiin sävellyksen automaattisesti sisältävän tietyt etenemisvaiheensa, ja pohdittiin sen sijaan eri kuvioiden merkitystä, harmonista dispositiota, interpunktista jäsentelyä, kokonaisuuden motiiviseen laajentamiseen ja muuntamiseen perustuvaa työstämistä, satsitekniisiä ja lajiongelmia; teoksen yhtenäisyydestä piti huolen tietyn affektisällön jatkuvuus, joten muoto saattoi olla konventionaalinen tai sattumanvarainen. Marxin muotohierarkiassa päästiin tyyppien A palapelivaiheeseen, jolloin kaikki muodot määriteltiin periodien tai sitä laajempien yksiköiden melodisten samanlaisuuksien tai eroavuuksien perusteella. Samaa muotokäsitystä, jota pedagoginen kirjallisuus vieläkin pursuaa, täydensivät Riemann ja Lorenz rytmisillä muototeorioillaan, jolloin myös aika tuli mukaan musiikkiteoksen ilmenemisulot-

tuvuudeksi; tosin itse muoto merkitsi esimerkiksi Riemannilla ilmiömaailman näkyvien ja käsitettävien hahmojen hyödyntämistä musiikissa kuultavan liikkeen jäsentämiseksi — kokonaisuuden käsittäminen oli siten mahdollista vain kuviteltaessa tämä liike pysähtyneeksi, jähmeäksi olotilaksi, liikkeen projektioksi tilaan.

Ernst Kurthin, jota pidetään uuden kokonaisvaltaisen, dynaamisen muotoajattelun pääedustajana, ansiona oli tämän staattisen, musiikin esineellistämiseen perustuvan muotokäsityksen ylittäminen ja musiikillisen, intuitiivisen kuuntelun korottaminen muototarkastelun, jonka ydin oli tietyn voimatapahtuman profiilin selvittämisessä, kriteeriksi. Kun staattiseen muotokäsitteseen voidaan liittää käsitteet 'Form', 'Sein' ja lopputulos, dynaamisessa käsityksessä vastaavat termit ovat 'Formung', 'Werden' ja itse muotoamisprosessi. Musiikkiteos ei ole niinkään objektiivinen tosiasia, vaan psyykkinen realiteetti, voimatapahtuma, joka mahdollistuu vain kuuntelutapahtumassa. Näin päädyttiin objektiivisesta luokittelusta subjektiiviseen eläytymiseen. Tilan ja ajan lisäksi oli muodonmäärittelyssä otettava voima huomioon; "Muoto on voiman ohjaamista tilassa ja ajassa." ("Form ist Zwangung der Kraft durch Raum und Zeit." (Kurth-1, 239).

Kaikesta oivaltavuudestaan ja oikeansuuntaisuudestaan huolimatta dynaaminen näkemys tuotti joukon käytännön ongelmia: koska musiikkikulttuurin jatkuminen edellyttää kasvatustoimenpiteitä sekä musiikki-analyysin ja musiikin kuuntelun ohjausta, oli yritettävä verbalisoida tätä uutta näkemystä ja kehittää terminologiaa sekä muodonkuvaustapoja.⁸¹ Useimmille dynaamikoille 'voiman' käsite muodosti musiikillisen prosessin jännitettä ylläpitävän keskeisen tekijän — ainoastaan tämän voiman alkuperän ja vaikutuksen selittäminen, kuvaaminen ja musiikillinen konkretisointi onnistui teoreetikoille eri tavoin, ts. sen selvittäminen, mihin musiikkiteoksen dynaamisuus oikein perustuu.

Dynaamisen näkemyksen taustan muodostavat vuosisadan alun psykologiset virtaukset: Allen Forte vertaa Schenkerin saavutuksia musiikkiteoksen eri tasojen löytämisessä Freudin paljastuksiin ihmismielen eri kerroksista (Forte, 7); Westphal julistautuu suoraan hahmoteorian kannattajaksi, ja myös muiden teoreetikkojen ajattelu perustui musiikkiteoksen käsittämiseen dynaamisena totaliteettina, jonka kokonaisvaikutus on jotain muuta kuin vain sen osien summa, kuten hahmoteoria opettaa. Musiikin dynaamisuuden ja voimaluonteen erilainen perustelu eri teoreetikoilla kuvastaa käsityksen käsitteellistämisen vaikeuksia.

Kurthille voima oli jokin salaperäinen "Urkraft", jonka alkuperää hän ei tosin selittänyt, mutta jota hän piti schopenhauerilaisen "tahdon" (Wille) ilmentäjänä; musiikki oli tämän tahdon korkein ilmaus, tahto itse. Voima lävistää koko muodon aikaansaaden lyhyempiä kaarroksia, jotka yhdessä kokonaisuutena ovat kulloisenkin *Steigerungsanlagen* osahahmoja. Näin

tektoniset muotoyksiköt olivat Kurthille vähemmän merkityksellisiä tapahtumia kuin voimankehityksen osa-aallot, vaikka hän usein turvautuikin analyyseissään perinteelliseen teemajaotteluun.

Mersmann oli sikäli perinteellisimmillä linjoilla, että vaikka hänkin piti musiikkiteosta voimien kehityksenä, hän redusoi ne lähes yksinomaan ylä-äänien melodiaksi jättäen säestyksen ja tekstuurin huomiotta. Uutta Mersmannilla oli voimatapahtuman graafinen esittely ja näiden sävelteosta eteenpäin vievien voimien tarkka musiikillinen konkretisointi. Tobel edusti järkevää ja käytännöllistä keskiarvoa sikäli, että hän pyrki yhdistämään tektonisen ja dynaamisen analyysin pitäytymällä periodirakenteeseen, mutta selittämällä sen dynaamisuuden — tosin yksipuolisesti — *Bar*-muodon avulla; hän ei havainnut Kurthin tapaan, että *Bar*-muoto merkitsee vain erästä korvaavaa vaihtoehtoa lähes luonnonlakina pidetylle repriisi-mallille monien muiden mahdollisuuksien joukossa. Westphal sovelsi hienosti hahmoteorian keskeisiä oppeja teoreettisella tasolla musiikkiteoksen muotokokonaisuuden ykseyden selittämisessä, mutta ikävä kyllä hän ei esittänyt kokonaisanalyysijä, sillä hän piti muotoa ehdottoman subjektiivisena, kokemuksellisenä tapahtumana.

Dynaamikoista Kurthin ohella Halm ja Schenker vaikuttavat nykypäivän näkökulmasta merkittävimmitä musiikin ymmärtäjiltä, joiden konkreettiset analyysit ja huomiot ovat edelleenkin hämmästyttäviä tarkkanäköisyydessään sekä porautumisessaan syvälle musiikin toiminnalliseen olemukseen. Halmin analyysi Beethovenin pianosonaatin op. 31:2 ensimmäisestä osasta osoittaa hyvin, kuinka musiikillinen logiikka on löydettävissä musiikillisiin tosiasioihin perustuvista funktionaalisista yhteyksistä ilman poeettis-ohjelmallista selitystarvetta. Pelkkä nuottikuvaan ja siinä useimmiten vain ylä-äänien pitäytyminen ei riitä: musiikkiteos on toiminnallinen kokonaisuus, jossa millä tahansa yksityiskohdalla voi olla ratkaiseva merkitys koko osan käsittämiseksi.

Schenkerin nerokas panos musiikkianalyysille on musiikillisten rakenteiden monitasoisuuden löytämisessä ja siten aivan uudellisessa, tonaalisuuteen perustuvassa musiikkiteoksen olemuksen ymmärtämisessä. Samoin kuin Freud tunkeutui syvälle ihmismieleen, Schenker paljasti musiikillisen ilmiön olevan vain pintailmiön, joka vaikuttavuudestaan ja monimutkaisuudestaan huolimatta on palautettavissa yksinkertaisiin perusrakenteisiin ja -lakeihin. Schenkerin analyyseissä yhdistyy intuitiivinen, kuunteleva ja tieteellisen tarkka asennoituminen musiikin salaisuuksien selvittämiseksi, ja niinpä Babbitt toteaaakin: "Ei ole olemassa mitään korkeinta lainvoimaa omaavaa määräysvaltaa, joka pätsi muovaantuneesti, asioihin perehtyneesti ja älykkäästi koetun musiikillisen havainnon yli." ("There is no authority of ultimate validity beyond the formed, informed, and intelligently experienced musical perception.") (Babbitt, 262).

Vaikka tässä tutkimuksessa on asetettu vastakkain staattinen ja

dynaaminen muotokäsitys, on toki selvää, ettei staattinen, tektoninen muotoajattelu, joka pohjaa klassismin muodonnaan selväpiirteisyyteen ja jolla on sikäli historiaan pohjautuva olemassaolon oikeutus — joskin tämän muotonäkemyksen heikkoutena oli usko sen kaikkivoipaisuuteen —, ansaitse missään tapauksessa kuolemantuomiota: perinteellinen skemaattis-metrinen analyysi on välttämättä analyysin eräs vaihe, ja myöskin dynaaminen tarkastelutapa sisällytti itseensä piirteitä edellisestä (Mersmann, Tobel). Toiseksi itse dynaaminen analyysi ajautui subjektiivisuuden äärimmäisessä korostamisessaan (Kurth, Westphal) käytännön kannalta useinkin epäsuotaviin lopputuloksiin: vähäiseen informaatiovälittöön, heikkoon soveltamisasteeseen — siitä riippumatta, käsitettiinpä sitten musiikki rytmiseksi, metriseksi, melodis-lineaariseksi ("Substanzgemeinschaft"), harmoniseksi tai dynaamiseksi taiteeksi (Dahlhaus-11, 440; Dahlhaus-14, 29).

Vanha staattis-hierarkkinen muoto-oppi oli lopultakin yhtä välttämätön vaihe muotoanalyysin historiassa — tradegiana oli ja on yhä edelleen sen pedagoginen helppous ja skemaattisuus, jotka ovat tehneet siitä merkillisen sitkeän ja hengissäpysyvän teorian — kuin dynaamis-kokemuksellinen näkemys, joka merkitsi edellisen ajattelutavan ikuisten totuuksien relativoinnista ja kritiikkiä. Dynaamisen ajattelun suuri ansio olikin muodollisen tarkastelutavan painopisteen siirtämisessä musiikilliseen kuunteluun ja musiikkiteoksen psykologiseen arviointiin, mikä merkitsi kokonaan uudenlaisen suhtautumistavan opettelemista musiikin ymmärtämiseksi, loi samalla perustan yhä laajenevan musiikkikirjallisuuden kuuntelemiselle ja merkitsi ennen kaikkea välttämätöntä asennemuutosta, joka oli tarpeen uuden musiikin hahmottamiselle.

Vuosisatamme alku merkitsi vanhan musiikin ja eksoottisten musiikkikulttuurien löytämistä sekä 300 vuotta säilyneen sävellyksellisen perustan, duuri-molli-tonaliteetin hylkäämistä. Uuden musiikin kuuntelussa on perinteellisistä muoto-opillisista kategorioista vain vähän hyötyä, minkä vuoksi musiikkiteoksen rakennetta ja muotoa selvitettäessä oli pakko ruveta suhtautumaan vakavasti aiemmin vähäiselle huomiolle jääneisiin musiikillisiin tekijöihin kuten tekstuuriin ja sointiväriin, kunkin aikakauden ja säveltäjän omiin esteettisiin ja sävellyksellisiin työskentelyperiaatteisiin sekä löydettävä uudenlaisia eri aisteihin perustuvia kategorioita musiikillisten ilmiöiden määrittelyitä: myös musiikkiteoksista ja niiden ominaisuuksista puhuttaessa on otettu käyttöön sellaisia ilmaisuja kuin säveltapauhtuman tiheys, massiivisuus, materiaalin homogeenisuus tai heterogeenisuus, rosoisuus jne. Toisin sanoen musiikkiteoksen vastaanottamisen kategoriat saattavat olla hyvinkin teoskohtaisia, minkä vuoksi ei ole ollenkaan mahdotonta ajatella, etteikö myös klassisen ajan musiikkia arvioitaessa voitaisi hyödyntää uuden musiikin kuuntelusta saatuja kokemuksia ja kuvaustapoja.

Musiikkiteoksen reallisuus toteutuu ainoastaan kunkin kuulijan tajunnassa, ja siksi voidaan sanoa, ettei ole olemassa ennalta määrätysti oikeita ja vääriä kuuntelutapoja tai ettei jonkin musiikkianalyysin ylipäättämiskään voida sanoa sen olevan väärä tai oikea. Yhtäältä se, mitä kuulija kykenee omaksumaan musiikkiteoksesta, riippuu musiikillisen sivistyksen määrästä, ja toisaalta on olemassa enemmän tai vähemmän adekvaatteja tapoja suhtautua eri tyylikausien musiikkiin (esimerkiksi sointuanalyysin tekeminen serialismista tai gregorianiikan metrinen kuuntelu). Tärkeintä lienee sittenkin havaita yksittäisen musiikkiteoksen monipuolinen, yhä uusia merkityksiä synnyttävä suhdeverkosto ja huomata kullekin teokselle ominainen voimakasros (Kraftkurve), jolle jokainen kuulija voi antaa oman merkityksensä. Pratt ilmaisee asian seuraavasti: "Tunteet sekä tahdon ja halujen pyrkimykset eivät sisälly musiikkiin välittömästi vaan välillisesti tonaalisten rakenteiden kautta, jotka muistuttavat muodollisilta ääriivivoiltaan läheisesti ajatusmaailman sisäisiä liikkeitä, Gemütsbewegungen." ("The emotions and strivings of will and desire are embodied in music not directly, but indirectly by way of tonal designs which closely resemble in formal outline the inner movements of the spirit, the Gemütsbewegungen.") (Pratt, 300).

On itse asiassa mahdollista väittää perustellusti, että muodon käsittäminen on yhtä ongelmallista suhteessa minkä tahansa tyylikauden musiikkiin: klassis-romanttisen ajan musiikin tietty tektoninen selväpiirteisyys ja käytetyn musiikillisen materiaalin tutuus johti suuren osan perinteellistä muotoanalyysia siihen itsepetokseen, josta Schenker puhuu sonaattimuoto-artikkelissaan; ilman perehtymistä läpikotaisen kuuntelun avulla jonkin tyylin (tässä tapauksessa klassismin) olemukseen tehtiin hätiköityjä päätelmiä oletetuista lainalaisuuksista eikä kokeiltu näin saatujen tulosten toimivuutta kuuntelutapahtumassa. Pitkään liikuttiin muotokäsityksen pinnassa ilman syvällisempää tunkeutumista musiikin koettavaan olemukseen — tai ehkä voidaan ajatella, että kukin aikakausi vain luo omat kuuntelutapansa, jotka vastaavat kulloisiakin kuuntelutarpeita.

Joka tapauksessa muodon ongelmaa tulisi lähestyä mitä erilaisimmista koettavissa ja kuultavissa olevista kategorioista käsin. Tunnettu uudelleenanalyysin edustaja Diether de la Motte esittääkin, että musiikkiteosta olisi tarkasteltava mahdollisimman monesta näkökulmasta ennen kuin kannattaa esittää lausumia kokonaisuudesta (de la Motte-1). Koko muotokäsityksen tärkeänä pitäminen musiikkiteokseen tutustumisen ensivaiheessa on itse asiassa jo lähes 200 vuoden ajan johtanut musiikin ymmärtämisen kannalta vääränlaiseen ennakoasenoitumiseen: mikä tahansa musiikkiteoksen aspekti voi olla mielenkiintoinen, jännittävä ja tutustumisen arvoinen — muodon määrittely olkoon sitten viimeinen, synteettinen vaihe, jolloin erilaisten tarkastelutapojen prismaattinen yhdistyminen tuottaa ykseydellisen ja orgaanisen näkemyksen musiikkiteoksen

loputtomasta suhdeverkostosta.

Dynaamikoiden musiikkikäsitys loi perustan ja enteili jo tällaista lähestymistapaa, ja esimerkiksi Schenkerin yksilöllinen kuunteluakti merkitsi syventymistä erään musiikin aikakauden (klassisromanttisen) olemukseen ja sen muodon perustan intuitiivista löytämisestä; hän osoitti tonaalisen ajan musiikin perustuvan harmoniseen ajatteluun aikaisemman temaattis-rytmisen käsityksen sijaan. Niinpä kun toisen maailmansodan jälkeinen analyttinen kirjallisuus ennen muuta Amerikassa ja vähitellen myös Saksassa rupesi käyttämään klassisromanttisen ajan musiikin analyysissä tonaalista lähestymistapaa ja toisaalta otettiin kunkin aikakauden omat esteettiset näkemykset huomioon, löytyi uusia mielenkiintoisia näkökulmia esimerkiksi perinteellisen sonaattimuodon tutkimukseen.

Tanskalainen klassismin tutkija Jens Peter Larsen ehdottaa Mozartin sinfonioiden yhteydessä analyttisen mielenkiinnon vaihtoehtoisiksi temaattisten yhteyksien etsiskelyn ja muodollisen laatikkoleikin asemasta vaikkapa bassolinjan seuraamista tai harmonisten tilanteiden stabiiliuden tai muuttuvuuden tutkimista (Larsen-2, 203). Mozartin *Linziläisen* sinfonian nro 36, KV 425, ensiosan tonaalisen suunnitelman kuvaamiseksi hän esittää seuraavalaisia perusfunktioita: a) tonaalinen ykseys (kadenssi, urkupiste jne.); b) pyrkimys pois päin vallitsevasta tonaalisuudesta; c) vapaa modulaatio ilman selvää päämäärää; d) selvä kehitys uuteen kadenssilla vahvistettavaan tonaliteettiin; e) välitön tonaalinen kontrastointi f) kadenssimainen vahva päätös; kun näin käytettyjä kirjaimia pidetään myös symboleina, voidaan ekspositio ilman johdantoa kuvata seuraavasti:

tahdit	20–46:	a)
	47–53:	b)
	54–57:	a)
	57–66:	c)
	66–71:	d)
	71–87:	e)
	87–119:	f)
	119–122:	b)

Esimerkkinä bassolinjasta Larsen analysoi Mozartin *Haffner*-sinfonian nro 35, KV 385, ensimmäistä osaa seuraavilla linjan piirteillä: urkupiste (symboli o), asteettain laskeva tai nouseva linja (fl tai st), dominantti-tonika -vaihtelu (d/t), kadenssiformulat (k) ja sekundaari, epäkarakteristinen bassolinja (x); näin hän saa eksposition kuvaukseksi seuraavanlaisen kokonaisuuden:

tahdit	1–13 : fl–o–k
	13–29: fl
	29–35: k
	35–41: st+k
	41–48: fl
	48–58: o(+k)
	59–66: d/t+k
	66–74: o+k
	74–80: st
	80–88: k
	88–94: o

Muiksi mahdollisiksi kuvauskohteiksi Larsen ehdottaa tempo- ja tahtikategorioita, liiketapahtuman differentointia, kehitysvaiheiden muotoilua, kontrastoinnin tai yhtenäisyyden painottumisen pyrkimysten seuraamista jne.: "Löytyy riittävästi lähestymistapoja, joita ei ole vielä hyödynnetty vakavasti. Meidän täytyy luopua siitä ennakkoluulosta, että selviämme musiikianalyysistä oppikirjojen työkaluilla" ("Es gibt genug Angriffspunkte, die noch nicht ernstlich ausgenützt wurden. Wir müssen das Vorurteil aufgeben, dass wir mit dem Werkzeug der Lehrbücher der musikalischen Analyse auskommen") (sama).

Samaten amerikkalainen Leonard G. Ratner esittää mielenkiintoisen vaihtoehdon klassisen päämuodon kuvaukseksi: hän soveltaa Mozartin *Prahalaisen* sinfonian nro 38, KV 504, ensimmäisen osan ekspositioon kehittämäänsä "topiikka" ("topics")-analyysia, joka tarkoittaa erilaisten musiikillisten karakterien ja tyylien erottamista musiikillisesta kokonaisuudesta; hänen mukaansa ekspositio Adagio-johdantoa lukuunottamatta koostuu seuraavanlaisista pienosasista (Ratner-3, 27–28):

	tahdit
1. laulava tyyli, alla breve	37–40
2. loistelias tyyli, oppinut tyyli	41–42
3. fanfaari I	43–44
4. laulava tyyli, oppinut tyyli	45–48
5. alla breve, loistelias tyyli	49–50
6. loistelias tyyli, oppinut tyyli	51–54
7. loistelias tyyli, muunnettu stile legato	55–62
8. fanfaari II	63–65
9. loistelias tyyli	66–68
10. kadenssaalisia lisiä (uutta ainesta)	69–70
11. laulava tyyli	71–74
12. alla breve, loistelias tyyli	75–76
13. oppinut, loistelias tyyli, alla breve	77–87
14. myrsky ja kiihko	88–94

15. laulava tyyli, myöhemmin vaihtuu
oppineeksi tyyliksi

95–120

Kyseessä on oikeastaan ainoa kuvaustapa, joka toimii myös uuden musiikin analyysissä, ja jokainen voi keksiä lisää vastaavia lähestymistapoja kuuntelutapansa mukaisesti eri tyylien musiikin tarkasteluun.

Dynamiikan muuan opetus oli myös se, että täydellisiin musiikkianalyttisiin järjestelmiin pitää suhtautua erittäin suurella varauksella: mitä varmimmin jokin teoria väittää omistavansa totuuden, sitä epäilyttävämpi se on. Nielsen kutsuukin tällaista systemaattisuuden epäilyä, josta myös August Halmin asenne käy esimerkiksi, skeptismiksi (Nielsen, 240). Samoin kuin musiikki ei voi olla muodotonta, koska "musiikin olemus on sen muoto" ("die Seele der Musik ist ihre Form.") (*MGG: Form*, 538) ja "tässä merkityksessä muoto on niin olennainen musiikissa, että on vaikea kuvitella menettelyä, jolla se voitaisiin välttää" ("in this meaning, form is so essential to music that it is difficult to imagine a procedure by which it could be avoided.") (*Harvard Dictionary of Music*, 1951, 277), samoin pitää paikkansa lausuma:⁸² "Musiikkiin ei voi sovittaa sellaista järjestelmää, jonka väittämät muodostaisivat syiden ja seurausten ristiriidattoman kokonaisuuden. Teorian luomiseen liittyy jo ennakolta liioittelua, joka on myös tarpeen, jotta se löisi itsensä läpi." (de la Motte-Haber, 15). Muutoin ei voisi ollakaan, sillä onhan musiikki ensisijaisesti — kuuntelun taidetta.

9. VIITTEET

1. Se, oliko erillisen muoto-opin syntyminen välttämätön, tarpeellinen tai ylipäättään positiivinen ilmiö, ei ole yksiselitteisesti ratkaistavissa; nykyään on laajalti hyväksytty käsitys, jonka mukaan muoto-oppi kavensi musiikkianalyttisen huomionteon aluetta ja haittasi musiikkiteoksen kokonaisuudellista, monikerroksista vastaanottamista.

2. "Nach meiner Meynung, NB um Liebhaber zu bilden, könnten viele Dinge wegbleiben, die mancher Musicus nicht weiss, auch eben nothwendig nicht wissen darf. Das Vornehmste, nehml. das analysieren fehlt. Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke: zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken die vermieden sind, und besonders in wie fern einer vom Ordinairen abgeht und etwas wagen könne...". C.P.E. Bachin kirje eräälle ystävälle 15.10.1777 löytyy teoksesta C.H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Bruder* (2 os.: Berlin, 1868; faks. ed., 2 vol. yhdessä, Leipzig 1973). Siteeraus (alkutekstissä, vol. I, 348) N.K. Bakerin Kochia käsittelyvästä väitöskirjasta s. 1 (ks. kirjallisuusluettelo).

3. "Unsre musicalische Dispositio ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Widerlegung und den Schluss. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio."

4. "Forme. Unter der Form versteht man die Art und Weise, wie die Gedanken in einer ganzen Melodie oder Periode auf einander folgen;" *Berlinisches Magazin*, Bde. 2–4, Berlin 1766–1767. Siteeraus em. Ritzelin teoksen (ks. kirjallisuusluettelo) sivuilta 84–86.

5. "1) eine Einleitung, 2) einen Hauptsatz, 3) Nebensätze, 4) Gegensätze, 5) Zergliederungen, 6) Widerlegungen, 7) Bekräftigungen, und 8) eine Conclusion." Teoksessa Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788. Siteerattu em. Ritzelin teoksesta s. 109.

6. Teoksessa Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, 3 Bde., Frankfurt-Leipzig 1752–1757. Siteerattu Ritzelin em. teoksen sivuilta 62–65.

7. "Der Plan oder Entwurf eines musikalischen Stückes ist die geschickte Stellung der Haupt- und Nebentonarten, und Anordnung dessen, was zuerst gesetzt, und zum andern, dritten, vierten folgen soll." (Portmann, 50). Siteerattu artikkelista Leonard Ratner, *Harmonic Aspects of Classic*

Form, *Journal of the American Musicological Society* 1949 II, s. 161.

8. "In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniss und bester Form zusammen."

9. "dass wir unter der Anlage eines Tonstückes, die schon mit einander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes, die sich zusammen dem Tonsetzer als ein vollkommenes Ganzes darstellen, nebst den harmonischen Hauptzügen desselben, verstehen müssen." (Koch II, 53).

10. "...das Geschäft der Ausführung ist, diese Theile (des Ganzen) in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seine Form."

11. "...theils von der bestimmten Anzahl der Hauptperioden, theils von der Tonart, in welche dieser oder jener Periode hingeletet wird, theils aber auch von dem Orte ab, wo dieser oder jener Haupttheil wiederholt wird."

12. "Es ist nicht zu leugnen, dass eines Theils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluss auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch eben keinen Grund, wider die Form unserer Sätze, sowohl in den grössern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermutlich der Grund, warum viele grosse Meister z.B. ihre Arien beynahe alle nach einer und derselben Form gearbeitet haben."

13. "So nothwendig ... in der Dichtkunst und Beredsamkeit gewisse mehr und weniger merkliche Ruhepunkte des Geistes sind, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung verständlich werden soll, eben so nothwendig sind dergleichen Ruhepunkte des Geistes in der Melodie, wenn sie auf unsere Empfindungen wirken soll."

14. Ratner on ko. artikkelissaan (s. 451) koonnut yhteen ne spesifit laajenuskeinot, joiden tulosta ekspositio on. Ratner on myös menestyksekkäästi soveltanut kochilaista teoriaa klassismin keskittyvässä harmonian oppikirjassaan *Harmony, Structure and Style* (ks. kirjallisuusluettelo).

15. "Der Bau dieses Perioden, (so wie auch der übrigen Perioden der Sinfonie) unterscheidet sich von dem Periodenbau der Sonate und des Concerts nicht durch andere Tonarten, in welche man dabey moduliert, nicht durch eine ihm eigenthümliche Folge oder Abwechslung der Grund- oder Quintabsätze, sondern dadurch, dass 1) die melodischen Theile desselben schon bey ihrer ersten Darstellung mehr erweitert zu seyn pflegen, als in andern Tonstücken, und 2) besonders dadurch, dass diese melodischen Theile gewöhnlich mehr an einander hängen, und stärker fortströmen, als in den Perioden anderer Tonstücke, das ist, sie werden dergestalt zusammen gezogen, dass ihre Absätze minder fühlbar werden."

16. "dass in der Sonate die melodischen Theile nicht so fortströmend zusammen hängen, wie in der Sinfonie, sondern öfterer durch förmliche Absätze getrennt, und weder so oft durch die Fortsetzung eines Gliedes dieses oder jenes melodischen Theils, noch durch Progressionen, sondern mehr durch erklärende, und die Empfindung auf das genaueste bestimmende Zusätze erweitert sind."
17. Heinrich Birnbach, "Über die verschiedene Form grösserer Instrumentalstücke aller Art und deren Bearbeitung", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin 1827, 1828.
18. Yhdysvaltalainen Malcolm S. Cole on erikoistunut rondotutkimukseen; kirjallisuusluettelossa mainitun artikkelin lisäksi hän on kirjoittanut useita tutkielmia: "Rondos, Proper and Improper", *Music & Letters* 1970, s. 388–399; "The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century", *Journal of American Musicological Society* 22, 1969, s. 425–455; "The Development of the Instrumental Rondo Finale from 1750 to 1800", väitöskirja Princetonin yliopisto 1964.
19. Jäljempänä esiintyvät siteeraukset näistä oppikirjoista on lainattu Bussleria ja Lobealukuunottamatta Moyerin väitöskirjasta.
20. "Es ist klar, dass der Begriff Form von den sichtbaren und greifbaren Gestalten der Erscheinungswelt auf die in stetem Flusse, steter Bewegung befindliche Welt der Hörbaren erst übertragen worden ist."
21. Esimerkit on lainattu Guido Kählerin väitöskirjan (ks. kirjallisuusluettelo), joka käsittelee muoto-opin varhaista kehitystä, sivuilta 148–149; Kähler arvostelee voimakkaasti Riemannin fraseerausta ja kohotahtiperiaatetta.
22. Ks. Riemann-1, I, 119: Beethovenin pianosonaatti op. 2:2 on ensimmäisen osan sivuteemasta eksposition loppuun saakka samaa periodia, joka perustuu moninkertaisiin *Anhänge*-liitteisiin: 1-8, 5a-8a, 7b-8b, 7c-8c, 7d-8d, 7e-8e, 7f-8f ja epilogi 7g-8g, 7h-8h, 7i-8i eli yhteensä 29 tahtia!
23. "ein Organismus, eine Pluralität von Einzelorganismen, die in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden." Wolfgang Dömling (ks. kirjallisuusluettelo) arvostelee kuitenkin ankarasti Adlerin käsitystä musiikinhistoriasta lainomaisena kehityksenä ja yhtenäisenä organismina.
24. "Der Musikhistoriker hat die Werke in ihrer Bedeutung und phylogenetischen Wirksamkeit für eine Stilperiode zu bewerten. Unbeschadet dieser Aufstellung muss hervorgehoben werden, dass jedes Kunstwerk Eigenwert auch ohne Rücksicht auf seine geschichtliche Einordnung und Stellung hat."
25. "Aber warum jenes Meisterstück gerade so sein muss wie es gestaltet ist, dies zu zeigen wird hier versucht. Dadurch wird der Lernende dazu geführt, allmählich einzusehen, dass die Form niemals Schablone ist, sondern die logische Anwendung eines bestimmten Formalprinzips auf

jeden besonderen Fall.”

26. “Die Formenlehre kann also unmöglich alle Erscheinungsmöglichkeiten aufzeigen, sie muss sich mit den typischen begnügen, zumal alle Varianten von diesen typischen Erscheinungen mühelos abzuleiten sind.”

27. Tähän viittaa myös Gunnar Bucht Lorenz-artikkelissaan: “Lorenz’ analys är...tvivelaktig...i psykologiskt hänseende bristande korrespondensen mellan delarna.” (Bucht, 42).

28. Ks. Dahlhausin (Dahlhaus-2) ja Petersonin käymä väittely aiheesta “Was ist eine “dichterisch-musikalische Periode”?” (Peterson-1 ja Peterson-2).

29. Ks. Krohnin arvio Wiehmayerin rytmioipista (*Zeitschrift für die Musikwissenschaft* 1918–1919, 435–436), jossa Krohn epäilee tämän jopa 12 Klangfussia sisältävän säemudostelman olemassaolon mahdollsua; muutoin Krohn suosittelee Wiehmayerin kirjaa mitä lämpimimmin.

30. “Fortspinnung bedeutet ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbstständiger Glieder, ein N a c h einander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen, und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden... Entwicklung bedeutet ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein A u s einander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden.”

31. “Eine Periode wäre demnach, abstrakt ausgedrückt, ein Komplex von Merkmalen, die zwar sämtlich modifizierbar sind und zum Teil sogar ausfallen können, zwischen denen jedoch Wechselwirkungen bestehen, so daß Irregularität auf der einen Seite durch um so sinnfälligere Regelmäßigkeit auf der Anderen ausgeglichen werden muss, wenn die Perioden nicht zerfallen soll. Andererseits zeichnet sich insofern eine Hierarchie der Bestimmungsmerkmale ab, als die Differenzierung der Kadenzformen, die Komplementarität von Halb- und Ganzschluss einen gewissen Vorrang gegenüber der metrischen Entsprechung und der motivischen Assoziation behauptet und das motivische Moment wiederum weniger variabel ist als das metrische.”

32. “Denn die scheinbar vorgeprägte Formfestigkeit des Klassischen, die sich in theoretischer Starrheit abstrahieren lässt, ist das Zeugnis eines geschichtlich unvergleichlichen Ringens um die Form, um die Organisation der galanten Gliedermechanik, ein von der italienischen Instrumentalmusik bis zu Beethoven sich hinziehender Kampf um die “innere” Form ... Die psychologisch sich zeitigende Barockform braucht gerade aus ihrem spontanen Andrängen heraus nicht auf den Erwerb einer solch ausdrücklich betonten Ganzheit zu gehen; sie erstreckt sich werdend zu ihrer Totalität; die klassische dagegen “ist” die Ganzheit selbst, und dennoch e r w i r b t diese ... die Form, während jene sie b e s i t z t.”

33. "The only thing that we professional musicians must guard against is the danger of confusion between knowledge which is relevant to the understanding of works of art, and knowledge which is relevant only to the discipline of an artist's training."
34. "The point is this: that sonata form and style arise just at the breaking-point between lyric melody and dramatic music. From this results a tangle of disastrous confusion because of the external resemblance between the features of genuine sonata-style and those of melodic forms that have not broken away into dramatic musical action. The term 'second subject' displays and stimulates the worst of all confusions on this question."
35. "Do not, therefore, be surprised, or, if you enjoy the surprise, do not try to minimize it, by discovering clever logical connections when Beethoven makes an exposition of several disconnected ideas thrown at you with Mozartean abruptness, as at the beginning of the E flat Sonata, op.7, and the B flat Sonata, op. 22."
36. Alunperin artikkelissa "Gegensätze", in: *Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung*, hrsg.v. Fritz Jöde, Hamburg 1918, 55.
37. Alunperin Gustav Wyneken kirjoittamassaan "Johdannossa" 3. painokseen Halmin teokseen *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947, VII.
38. Alunperin artikkelissa "Musik und Volk", viitteen 36 tarkoittamassa kokoelmassa, 9–22, sitoitu kohta s. 11.
39. Alunperin artikkeli "Unsere Zeit und Beethoven", in: *Die Rheinlande XI* (1911), s. 62.
40. "Was Form sei, nämlich Form zugleich als Prinzip und als Resultat formalen Ordners, überdies noch als Bezeichnung für eine ganze einzelne Musikgattung, wie Fuge, Sonate: was Form in solchem allgemeinen Sinn sei, das spottet, wie ich vermute, jeden Definitionsversuchs, ..."
41. Alunperin artikkelissa "Musikalische Logik" (I), in: *Der Kunstwart XVIII/2* (1905), s. 487.
42. Alunperin teoksessa *Einführung in die Musik*, Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft 1926; myös Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 1966, kappaleessa "Rezept oder Form?", s. 191–193.
43. "Dass ich Organisches höher einschätze als Nicht-organisches, das kann ich freilich nicht begründen ... es braucht nicht begründet werden, dass der reiche und differenzierte Organismus höher steht als der ärmere und primitive ..."
44. "Die Fuge hat mehr Struktur als Aufbau, sie gleicht eher einer gesonderten Existenz, einem Lebewesen, etwa einen Baum, wenn man konkrete Vorstellungen wagen will; sie ist die Formel einer Individualität. Die Sonate dagegen ist die Formel des Zusammenwirkens vieler Individuen, ist ein Organismus im grossen: sie gleicht dem Staat."

45. "Wir bestimmen die Form in der Hauptsache nach der Harmonik. Zwar sprechen wir, um sie zu gliedern, von ersten und zweiten Themen, womit wir uns ja auf das melodische Gebiet begeben; doch sagt das nicht gar viel und auch nichts besonders Deutliches: denn wir legen damit die Zahl der Themen nicht fest, erkennen vielmehr das Wichtige darin, wie sich die Themen in die harmonische Entwicklung einordnen, und sehen ihre Gestalt überdies auch von dem harmonischen Willen abhängig, keineswegs nur diesem gebietend."

46. "Denn der ganze Satz hat wohl melodische Keime, ein melodisches Prinzip ist in ihm wirksam, aber das Denken ist nicht aufs Melodische eingestellt, das Melodische ist nicht das Ziel. Ja, das Rezitativ war doch wohl das beste Mittel, das Beethoven hier wählen konnte!"

47. "Beethoven gibt uns hier, wie in vielen Fällen, weniger Themen, als vielmehr nur Motive, und diese als Substrat, als Material eines Tuns oder Getan-werdens, eines mechanischen Geschehens, als Kraftsymbole! ... Er komponiert nicht Themen, sondern einen ganzen Satz, eine ganze Sonate."

48. "Begreift man das Komponieren, das 'Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material' (Hanslick, 35), als musikalisches 'Denken', so erscheint das Verstehen von Musik, der hörende und lesend-hörende Nachvollzug, als 'Denken des Gedachten'."

49. Kurthin käsitystä Bachin musiikin ensisijaisesta lineaarisesta luonteesta kritisoivat Blume ja Dahlhaus: "Bach ist in seiner Fugenthematik linearer als Beethoven oder Mendelssohn oder Grell, aber er ist ganz und gar unlinear im Verhältnis zu Josquin oder zu Ockeghem." ("Bach on fuugate-matiikassaan lineaarisempi kuin Beethoven tai Mendelssohn tai Grell, mutta hän on täysin epälineaarinen suhteessa Josquiniin tai Ockeghemiin.") (Blume, 55); "Im 'konkreten' Tonsatz bilden Harmonik und 'linearer Kontrapunkt' eine Einheit von aufeinander bezogenen Momenten." (" 'Todellisessa' sävelkudoksessa harmonia ja 'lineaarinen kontrapunkti' muodostavat toisiinsa suhtautuvien osatekijöiden välisen ykseyden.") (Dahlhaus-1, 63).

50. "Die Realität ist Beweglichkeit. Es gibt keine enstandenen Dinge, sondern nur Dinge, die entstehen, keine sich erhaltenden Zustände, sondern nur wechselnde Zustände. Die Ruhe ist immer nur scheinbar oder vielmehr relativ. Das Bewusstsein, das wir von unserer eigenen Person in ihrem kontinuierlichen Verlauf haben, führt uns ins Innere einer Realität, nach deren Muster wir uns die übrigen vorstellen müssen."

51. "Denn sie sind Meister grosszügiger Formentwicklung und hierin noch heute von Allen missverstanden, die im klassischen Formwillen verklammert und einseitig gebildet sind. Wer die romantische Harmonieanlage und überhaupt die Formenkunst — ihre grössten Meister sind Wagner und Bruckner — verstehen will, muss nicht vom klassischen, sondern vom romantischen Formwillen ausgehen, sonst erblickt er alles

aus schiefer Einstellung, sieht ein Nachlassen der Formenergie, wo eben die volle Kraft eines ganz anderen Formprinzips vorliegt.”

52. “Die Musiklehre, dahin gelangt, die musikalischen Naturkräfte zu geometrisieren, Form in Formationen zu zerschneiden, Melodie in quadriertes Phrasierungsschema, Klang in Mathematik aufzulösen und Kontrapunkt in Tonkopffählerei, diese Musiklehre krankt hinsichtlich des Formbegriffs selbst an der gleichen Not einer Überschätzung des Ausse-
numrisse.”

53. “alle Formgeschichte ist ein Kampf um die Bezwingung der unerfasslichen, zeit- und raumlosen Kraftgestaltung; ewig wechselnder Versuch, das Ungreifbare greifbar zu machen. ... Der Kampf zwischen Werden und Sein ist die nie sich aufhebende Ursprungspannung des musikalischen Formbegriffs; der Inbegriff seiner Geheimnisse.”

54. Dahlhaus kritisoi tätä käsitystä ja on sitä mieltä, ettei mikään musiikin johonkin tiettyyn elementtiin tai osa-alueeseen perustuva näkemys voi omistaa koko totuutta musiikillisesta muodosta (Dahlhaus-11, 440; Dahlhaus-14, 29–31).

55. “Das Eigenartige ergibt sich aus dem Unterschiede zu allen äusseren Symmetrien; denn der Ausgleich von Kräften beruht auch nicht etwa ... in gleichen Anspannungen ... das Ausgleichsgefühl beruht im Gegenteil in einem ergänzenden Verhältnis wie dem von Ansatz und Auslösung oder von Verdichtung und Wiederzersetzung u. dgl. Nicht also Gleichartigkeit, sondern Verschiedenartigkeit begründet dies dynamische Ausgleichsgefühl ... Ausgleich in der Dynamik ist also etwas ganz anderes als Symmetrie im äusseren Raum.”

56. “Das Wesentliche bleibt nicht eine erschöpfende Aufzählung, sondern die Erkenntnis, dass in der Formenlehre nicht nur das Prinzip der Teilung (äussere Gliederung), sondern Entwicklung (innere Gliederung) in Betracht kommt ... Erst indem man statt der blossen Teilungen auch die Unterströmung aller äusseren Teilungen verfolgt, wird die Form aus einer Zusammensetzung (“Komposition”) zu einem zusammenfassenden Ganzen (“Konzeption”), dem die Teile und Themen nur dienen.”

57. Schäfken mukaan yhtenäisen metodiikan puuttuminen johti energetiikka väistämättä psykologiseen ilmaisuestetiikkaan, jota korvaamaan dynaaminen näkemys oli alun perin syntynyt (Schäfke, 446).

58. Lähinnä on mainittava kaksi Kurthin *Entwicklungsmotiv*-käsitteeseen perustuvaa tutkimusta: Kurt von Fischerin *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken* (1948) ja Ira Liebermanin *Some Representative Works from Beethoven's Early Period Analyzed in Light of the Theories of Ernst Kurth and Kurt von Fischer* (Columbia University, Ph.D. diss., 1968).

59. “Man ist sogar überrascht, sie manchmal einfacher zu finden als in verschiedenen Werken Beethovens z.B., auf den wie überhaupt auf die

klassische Kunst das Formschema zum grossen Teil gar nicht passt, und der in seinen Orchestersätzen durchschnittlich sogar mehr Themen verwendet als Bruckner.”

60. “Der phänomenologische Gesichtspunkt unterscheidet sich von der geläufigen psychologischen Einstellung im wesentlichen dadurch, dass er das Kunstwerk von allen Beziehungen zum Betrachtenden (‘Ichbeziehungen’) ablöst und es als Erscheinung untersucht. Damit erstrebt er, das Erkennen zu objektiver Verbindlichkeit zu erheben. Dieser Gegensatz hindert nicht, dass er sich gelegentlich der psychologischen Terminologie bedient und bei einer bestimmten Erscheinungsform des musikalischen Inhalts auf psychische Werte zurückgreift. Das sind die ‘subjektiven Momente des Objekts’ (aber nicht des Betrachtenden) und es handelt sich bei ihrer Bestimmung nicht um Assoziationen sondern um Festlegung typischer Grundlinien.”

61. “Die Summe der Kräfte, welche in der Entwicklung der Elemente zu Form und Inhalt beschlossen liegen, kann am ehesten unter dem Begriff der Tektonik verstanden werden; sie werden später als ‘tektonische Elemente’ bezeichnet. Der Begriff der Tektonik gewinnt für die Musik erhöhte Bedeutung; im Vergleich mit den anderen Künsten erscheinen die tektonischen Kräfte in der Musik primär, unmittelbar, nicht bindend oder ordnend sondern gestaltend, nicht Kern oder Kraft der Erscheinung, sondern diese selbst.”

62. “Erscheinung in der Zeit ist Bewegung. Sinnvolle Bewegung als Träger eines bedeutungsvollen und organischen Ablaufs, wie das Kunstwerk ihn darstellt, ist auf Gegensätzlichkeit begründet. ... Die Qualität dieser Gegensätze ist durch die Begriffe Spannung und Entspannung bezeichnet. Die elementaren Erscheinungen des Kunstwerks beruhen auf einer kontinuierlichen Folge von Spannungs- und Entspannungsgängen, welche in den verschiedensten Dimensionen ... einander durchdringen. ... Sie sucht alle Erscheinungen des Kunstwerks als Evolutionen elementarer Grundkräfte zu begreifen.”

63. Nielsen osoittaa, että kun strukturalismi tarkoittaa “yksityisen ilmiön rakennetta sitä muodostavien ainesosien välisten suhteiden järjestelmänä” (Johan Fjord Jensen, suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä ja Veli Ketvel: *Kirjallisuudentutkimus*, 1962, 182), musiikinteoriassa esiintynyt strukturaalialyyttinen suuntaus, joka perustui yksipuolisesti temaattisen kehityksen pitämiseen rakennetta kantavana tekijänä, kattaa vain pienen osan yleisen strukturalismin (em. merkityksessä) tutkimusalueesta (Nielsen, 184–185).

64. “Die erste Verwandlung des Themas ist ein viertaktiger Nebengedanke. Er entfaltet den geballten Grunddreiklang des Themas (a) in den schwingenden Bogen (a2; seine Töne: d–a–fis sind — von oben gelesen — die gleichen wie die des ersten Dreiklangs)”. ... “Das Gegenthema ist

vollkommene Spiegelung. Es hebt aus der gleichen Sechszehntelbewegung heraus an (16), die wir vom Thema kennen (b) und die in den gleichen, durch Wechselton aufgelösten Schwerpunkt (a1) mündet (17). Von hier aus gewinnt das Gegenthema seinen eigensten Sinn: es stellt der steigenden Diatonik des Themas (c) in gleicher Eindeutigkeit den diatonisch fallenden Bogen (c1; 17) gegenüber."

65. Jan LaRue kritisoï voimakkaasti artikkelissaan (ks. kirjallisuusluettelo) Hans Engelin teemalähtöistä muotokäsitystä "Die Sätze der Sinfonien werden häufig durch Verwandtschaft der Themen miteinander verbunden." (*Engel Society: Report of the Eight Congress, New York, 1961, Kassel, 1961, s. 300*) (LaRue, 227).

66. "Oft aber schliesst schon der Vordersatz mit der Tonika, und der Nachsatz stellt eine mehr oder weniger treue Wiederholung dar; er wirkt auch dann als Antwort auf den Vordersatz zunächst noch etwas lösend, zuletzt aber empfindet man ihn — eben als Wiederholung — als zweiten Stollen und erwartet etwas Neues, das damit Abgesangsfunktion empfängt. Aber dieses neue melodische Gebilde gliedert sich seinerseits vielleicht wieder liedförmig in Vordersatz und Nachsatz und wirkt schliesslich wieder als zwei Stollen, die das Nächste als Abgesang an sich ketten, und dies kann sich fortgesetzt wiederholen: der Nachsatz wird als Wiederholung zum zweiten Stollen, und das Neue tritt zunächst mit Abgesangswirkung ein."

67. "Jedes zusammenhängende Geschehen, jeder lebendige Vorgang tritt naturnotwendig in rhythmischen (dynamischen) Formen in Erscheinung. ... Sätze, deren Gesamtaufbau dynamisch bedingt ist und keine statisch-architektonische Dreiteiligkeit mehr erkennen lässt, brauchen deshalb auch nicht aus einem Programm erklärt zu werden."

68. "Dies ist gerade bei einer Betrachtung der romantischen Sonate deutlich. Ihr Grundriss ist im grossen und ganzen der klassische geblieben. Die Strukturform des Sonatensatzes — und nur von diesem sei hier Rede — hat die Romantik von der Klassik übernommen. Nur geringfügig hat sich die Folge der Teile verändert. Das, was an einer Form schematisch fassbar ist, ist bei einem Sonatensatz des mittleren Beethoven, einem Schubertschen und selbst noch dem der Schumannschen fis-Moll-Sonate ungefähr gleich. Um so tiefgreifender aber hat sich die Verlaufskurve und vor allem die Verlaufsspannung verändert. Die Riemannsche Analyse kann diese Momente nicht erfassen. Hörmässig ist die Veränderung in der inneren Dynamik der Verlaufskurve und dem Intensitätsgrad der Verlaufsspannung unmittelbar spürbar. Hier hat eine dynamische Formbetrachtung anzusetzen."

69. "Denn Form ... ist nicht etwas, das durch beziehendes Denken erkannt, sondern das als über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve im Hörvorgang unmittelbar spürbar wird. Nicht die Substanzgemeinschaft,

sondern die über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve verwandelt das blosse Beieinandersein von Teilen in eine Ganzheit. Wäre dies nicht, so müsste jeder musikalische Verlauf, dessen Einzelperioden keine Substanzgemeinschaft aufwiesen, auseinanderfallen.”

70. “Mit den Gestalttheoretikern erkennen wir, dass auch die musikalische Form kein aus Teilen 'bloss Zusammengesetztes' und in Teile Auflösbares ist, sondern das sie ... darüberhinaus doch auch eine 'spezifische Einheit' ist ... Ebenso trifft ... die Bestimmung zu, dass die Gesamtwirkung über die Summe der Einzelwirkungen der Teile a, b, c, d usw. hinausgeht und dieser Summe gegenüber eine neue und durchaus souveräne Gestaltqualität aufzuweisen vermag.”

71. “Auch die Grossform summiert ihre Wirkung ... nicht aus den Einzelwirkungen der Teilgestalten ... vielmehr ist die Grossform ein Ganzes, in dem und von dem ... die Teile oft erst ihre eigentliche, volle Wirkungsqualität erhalten ... In dieser die Teile einheitlich durchströmenden Kraft, die wir bereits mehrfach die Verlaufskurve nannten, sehen wir das eigentlich wesentlich, das eigentlich ganzheitschaffende jeder Grossform.”

72. David Beach: “A Schenker Bibliography” (*Journal of Music Theory*, XII/I, 1969, 2–37), sama myös Maury Yeston toimittamassa teoksessa *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches* (New Haven 1977, 273–311); täydennyksenä David Beach: “A Schenker Bibliography: 1969–1979” (*Journal of Music Theory* XXIII/2, 1979, 275–286) sekä David Beach: *The Current State of Schenkerian Research* (*Acta Musicologica*, vol. LVII, 1985: fasc. II, 275–307).

73. “Oder die Verteidiger des bisherigen Lehrgang erklärten ihre Lehre lediglich als 'Notbehelf', als einen Weg, der namentlich die Jüngsten und nur mässig Begabten zur Musik führen soll. Zugegeben, dem sei wirklich so, dann muss gefragt werden: wo, in welchen Büchern, an welchen Lehranstalten wird dann aber das belehrt, was nicht allein Notbehelf, sondern nun wirklich Musik, die Musik ist?”

74. “Schenker consistently derived his theoretical formulations from aural experiences with actual musical compositions, and verified them at the same source. Furthermore, his analytical techniques, as well as his analytical concepts, are directly related to performance and compositional practices which stand at the very center of development of tonal music.”

75. Tässä yhteydessä ei ole syytä esitellä Schenker-analyysiä sen tarkemmin, koska sen omaksuminen edellyttää pitkällistä harjaantumista; johdatuksista Schenkerin ajatteluun parhaita on em. Salzerin kirja sekä Oswald Jonasin *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*; Schenkerin graafiseen reduktionuottikirjoitukseen voi perehtyä esim. em. Forten artikkelin tai *Otavan suuren musiikkitietosanakirjan* "Schenker-analyysi"-artikkelin pohjalta.

76. “Diese Feststellung ist keine theoretische Fiktion, sondern eine Grund-

erfahrung musikalischen Hörens. Wir hören kein blosses Nacheinander von harmonisch-funktionell aufeinander bezogenen Akkorden, was die Riemannsche Funktionstheorie suggeriert, keine blosser Summe kleinster rhythmischer, melodischer und harmonischer Sinngebilde, von denen Riemanns Theorien ihren Ausgang nehmen, sondern eine musikalische Gestalt als etwas ursprünglich Ganzes, das durch besonders ausgezeichnete Ziele, die Schenker eben Stufen nennt, gegliedert ist. ... Damit tritt an Stelle der statischen Betrachtungsweise Riemanns, der man nicht zu Unrecht den Vorwurf gemacht hat, dass sie die Musik als Logik zu entsinnlichen sucht, die dynamische Schenkers, in der Stufe und Stimmführung eine unzertrennliche Einheit bilden.”

77. “Um mit nur wenigen Begriffen die Welt der Erscheinungen sich anzueignen, muss die Erkenntnis das Allgemeine suchen, zugleich bis in die letzte Tiefe der Geheimnisse im Besonderen sehen, wenn sie das Allgemeine, dessen Träger ja dieses Besondere ist, richtig fassen will.”

78. “... ebensowenig vermag in der Musik ein Zusammenhang schon aus einem 'Motiv' ... gewonnen werden. Also seien alle Bestimmungen ... hier verabschiedet, die auf das Motiv gegründet sind, ebenso auf eine Verarbeitung des Motivs durch Wiederholung, Variation, Erweiterung, Teilung oder Auflösung; ferner auf Satz, Satzkette, Periode, Doppelperiode, Thema, Vorder- und Nachsatz. An ihre Stelle treten in meiner Lehre ganz bestimmte Formbegriffe, die von vornherein in Inhalt des Ganzen und der Einzelteile festgelegt sind: Verschiedene Prolongationen sind es, die zu verschiedenen Formen in Mehrteiligkeit führen.”

79. “The hearing of music is always organized perceptually according to some analytical conception, be it verbalized or not, and the test of the validity of Schenker’s conceptions is not whether, after having become aware of these conceptions, the listener does not find that they may not only codify his previous hearing but extend and enrich his perceptive powers by making listening more efficient and meaningful, by ‘explaining’ the formerly ‘inexplicable’, and by granting additional significance to all degrees of musical phenomena.”

80. Kaiken aikaa pitää ottaa huomioon Schenkerin ajattelun käyttökelpoisuus vain tonaalisen ajan (noin 1600–1900) musiikkiin; Babbitt kritisoi ankarasti Salzerin yritystä soveltaa Schenkerin ajattelua, joka ankkuroituu lujasti juuri tonaalisuuteen ja sen kehityslakeihin, uuteen ja ennen kaikkea vanhaan musiikkiin, koska “the analyses here are conceived neither in the terms in which the music was composed nor in the terms by which they can be most completely comprehended.” (Babbitt, 265).

81. On syytä korostaa sitä, että dynaamisen muotonäkemyksen edustajat eivät toimineet minään yhtenäisenä ryhmänä, vaan he päätyivät kukin omista lähtökohdistaan käsin samantyyppisiin lopputuloksiin yrittäessään voittaa perinteellisen muotokäsityksen rajoittuneisuuden.

82. “Für Musik lässt sich kein System finden, dessen Sätze einen widerspruchslosen Zusammenhag von Gründen und Folgen ergeben. Eine Theorie zu schaffen ist von vornherein an Übertreibung geknüpft, und dieser bedarf es wohl auch, um sie durchzusetzen.”

10. KIRJALLISUUS

Adler-1

Guido Adler (1919): *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig.

Adler-2

Guido Adler (1898): "Musik und Musikwissenschaft", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, s. 29–39.

Adler-3

Guido Adler (1911): *Der Stil in der Musik I*, Leipzig.

Adler-4

Guido Adler (1885): "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I*, s. 5–20.

Apfel/Dahlhaus

Ernst Apfel & Carl Dahlhaus (1974): *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik I-II*, München.

Aspelin

Gunnar Aspelin (1963): *Ajatuksentiet*, Porvoo-Helsinki.

Babbitt

Milton Babbitt (1952): "Felix Salzer, Structural Hearing", kirja-arvostelu *Journal of American Musicological Society V*, s. 260–265.

Baensch

Otto Baensch (1926–1927): "Lorenz, Alfred; Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Band II", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 597–600.

Baker-1

Nancy Kovaleff Baker (1976): "Heinrich Koch and the Theory of Melody", *Journal of Music Theory XX*, s. 1–48.

Baker-2

Nancy Kovaleff Baker (1975): *From Teil to Tonstück: The Significance of the Versuch einer Anleitung zur Composition by Heinrich Christoph Koch*, väitöskirja Yale University.

Baker-3

Nancy Kovaleff Baker (1977): "The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* VIII, s. 183–209

Beach

David W. Beach (1969 & 1979): "A Schenker Bibliography", *Journal of Music Theory* XIII, s. 2–37; "A Schenker Bibliography 1969–1979", *Journal of Music Theory* XXIII, s.275–286.

Beck

Hermann Beck (1976, 2. p.): *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), Wilhelmshaven.

Becking

Gustav Becking (1975 [1919]): "Hören' und 'Analysieren', zu Hugo Riemanns Analyse von Beethovens Klaviersonaten", *Gustav Becking zum Gedächtnis*, Tutzing, s. 169–189.

Beiträge

Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts (1966), (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band IV), toim. Martin Vogel, Regensburg.

Benary-1

Peter Benary (1960): *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig.

Benary-2

Peter Benary (1961): "Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Hinsicht", *Die Musikforschung* XIV, s. 2–10.

Blessinger-1

Karl Blessinger (1926): *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart.

Blessinger-2

Karl Blessinger (1918): "Versuch über die musikalische Form", *Sandberger-Festschrift*, München, s. 1–20.

Blume

Friedrich Blume (1929): "Fortspinnung und Entwicklung", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, s. 51–70.

Broel

Wilhelm Broel (1937): "Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen", *Neues Beethoven-Jahrbuch* VII, s. 37–90.

Bucht

Gunnar Bucht (1974): "Wagner och Lorenz; Tankar kring musikdramat som analysföremål", *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, s. 39–47.

Burde

Wolfgang Burde (1977, 2. p.): *Studien zu Mozarts Klavier-sonaten—Formungsprinzipien und Formtypen* (= Schriften zur Musik 1), München–Salzburg.

Bussler

Ludwig Bussler (1920, 4. p.): *Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben*, Berlin.

Bücken-1

Ernst Bücken (1929): *Geist und Form in musikalischen Kunstwerk* (=Handbuch der Musikwissenschaft), Wildpark-Potsdam.

Bücken-2

Ernst Bücken (1925): "Ernst Kurth als Musiktheoretiker", *Melos* IV, s. 358–364.

Bücken/Mies

Ernst Bücken & Paul Mies (1922): "Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 219–225.

Cole

Malcolm S. Cole (1969): "Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries", *The Musical Quarterly* LV, s. 180–192.

Dahlhaus-1

Carl Dahlhaus (1962): "Bach und der lineare Kontrapunkt", *Bach-Jahrbuch* 49, s. 58–79.

Dahlhaus-2

Carl Dahlhaus (1978): "Zur Diskussion, Was ist eine 'dichterisch-musikalische Periode'?", *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 4, s. 224–225.

Dahlhaus-3

Carl Dahlhaus (1978): "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft* 35, s. 155–177.

Dahlhaus-4

Carl Dahlhaus (1978): "Formenlehre und Gattungstheorie bei A. B. Marx", *Festschrift Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag*, s. 29–35.

Dahlhaus-5

Carl Dahlhaus (1969): "Formprinzipien in Wagners 'Ring der Nibelungen'", *Beiträge zur Geschichte der Oper*, (=Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 15), toim. H. Becker, Regensburg, s. 95–129.

Dahlhaus-6

Carl Dahlhaus (1967): "Gefühlsästhetik und musikalische Formbegriff", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 41, s. 505–516.

Dahlhaus-7

Carl Dahlhaus (1967): "Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff", *Die Musikforschung* 20, s. 145–153.

Dahlhaus-8

Carl Dahlhaus (1978): *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel.

Dahlhaus-9

Carl Dahlhaus (1978): "'Von zwei Kulturen der Musik'. Die Schlussfuge aus Beethovens Cellosone opus 102, 2", *Die Musikforschung* 31, s. 397–405.

Dahlhaus-10

Carl Dahlhaus (1974): "Kunst des Überganges'. Der Zwiegesang in 'Tristan und Isolde'", *Zur musikalischen Analyse*, toim. Gerhard Schuhmacher, Darmstadt.

Dahlhaus-11

Carl Dahlhaus (1975): "Rhythmus im Grossen", *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1, s. 439–441.

Dahlhaus-12

Carl Dahlhaus (1978): "Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax", *Zeitschrift für Musiktheorie* 9, s. 16–26.

Dahlhaus-13

Carl Dahlhaus (1959): "Heinrich Schenker: Der freie Satz", kirja-arvostelu *Die Musikforschung* 12, s. 523–525.

Dahlhaus-14

Carl Dahlhaus (1977): "Zur Theorie der musikalischen Form", *Archiv für Musikwissenschaft* 34, s. 20–37 (= "Some Models of Unity in Musical Form", *Journal of Music Theory* 1978, s. 2–30).

Dahlhaus-15

Carl Dahlhaus (1973): "Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse", *Musik und Verstehen*, toim. P. Faltin & H. P. Reinecke, Köln, s. 37–47.

Dahlhaus-16

Carl Dahlhaus (1973): jalkilause teokseen *Ernst Kurth: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, München, s. 149–152.

Dahlhaus-17

Carl Dahlhaus (1965): "Wagners Begriff der 'dichterisch-musikalischen Perioden'", *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 1), toim. Walter Salmen, Regensburg, s. 179–194.

Dahlhaus-18

Carl Dahlhaus (1974): "Kurt Westphal: Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik", kirja-arvostelu *Die*

- Musikforschung* 27, s. 241–242.
- Daniskas
John Daniskas (1948): Grondslagen voor de analytische Vormleer der Muziek, väitöskirja Utrecht, Rotterdam.
- Denecke
Heinz Ludwig Denecke (1937): *Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, historisch und systematisch dargestellt*, väitöskirja Kiel.
- Dent
Edward J. Dent (1936): “Binary and Ternary Form”, *Music and Letters*, s. 309–321.
- Dömling
Wolfgang Dömling (1973): “Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* IV, s. 35–50.
- Edler
Arnfried Edler (1965): “Zur Musikanschauung von Adolph Bernhard Marx”, *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 1), toim. Walter Salmen, Regensburg, s. 103–112.
- Eimert-1
Herbert Eimert (1926/27): “Bekenntnis und Methode, Zur gegenwärtige Lage der Musikwissenschaft”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 95–109.
- Eimert-2
Herbert Eimert (1930): *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert, Versuch einer Formbeschreibung*, väitöskirja Köln, pain. Augsburg 1932.
- Engelsmann
Walter Engelsmann (1924/25): “Die Sonatenform Beethovens”, *Die Musik*, s. 24–31.

Erpf

Hermann Erpf (1914): *Der Begriff der musikalischen "Form"*,
väitöskirja Leipzig.

Federhofer

Helmut Federhofer (1956): "Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtentheorie Heinrich Schenkers", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Wien, s. 183–190.

Feil

Arnold Feil (1954): *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von P. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, väitöskirja Heidelberg, painettu Mannheim 1955.

Fischer

Wilhelm Fischer (1915): "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", *Studien zur Musikwissenschaft III*, s. 24–84.

Forte

Allen Forte (1959): "Schenker's Conception of Musical Structure", *Journal of Music Theory* 5, s. 1–30 (myös *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, toim. Maury Yeston, New Haven, Yale University Press 1977, s. 3–37).

Grasberger

Franz Grasberger (1968): "Alfred Ottokar Lorenz", *Österreichische Musikzeitung*, s. 555–556.

Grunsky-1

Hans Alfred Grunsky (1922/23): "Die Formfrage bei Richard Wagner", *Die Musik* 15, s. 436–440.

Grunsky-2

Hans Alfred Grunsky (1934): "Neues zur Formenlehre", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 84–91.

Gurlitt

Willibald Gurlitt (1951): "Hugo Riemann", *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Wiesbaden, s. 1865–1905.

Günter

Siegfried Günter (1925/26): "Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner I", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 50–51.

Halm-1

August Halm (1978 [1919]): "Über J. S. Bachs Konzertform", *Von Form und Sinn der Musik, Gesammelte Aufsätze*, toim. Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden, s. 119–151.

Halm-2

August Halm (1927): *Beethoven*, Berlin; Reprografischer Nachdruck, Darmstadt, 1979.

Halm-3

August Halm (1920, 2. p.): *Von zwei Kulturen der Musik*, München.

Halm-4

August Halm (1923): *Die Symphonie Anton Bruckners*, München.

Halm-5

August Halm (1978 [1929]): "Über den Wert der musikalischen Analyse", *Von Form und Sinn der Musik, Gesammelte Aufsätze*, toim. Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden, s. 83–90.

Hanslick

Eduard Hanslick (1854): *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig; Reprografischer Nachdruck, Darmstadt, 1976.

Heinz

Rudolf Heinz (1969): "Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument", *Die Ausarbeitung des Historismus über die Musik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 11), Regensburg, s. 209–219.

Helfert

Vladimir Helfert (1925): "Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft*, s. 117–146.

Henneberg-1

Gudrun Henneberg (1978): "Heinrich Christoph Kochs Analysen von Instrumentalwerken Joseph Haydns", *Haydn-Studien IV*, s. 105–112.

Henneberg-2

Gudrun Henneberg (1974): *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, Tutzing.

Hsu

Dolores Menstell Hsu (1966): "Ernst Kurth and his Concept of Music as Motion", *Journal of Music Theory X*, s. 2–17.

Jonas-1

Oswald Jonas (1972, 2. p.): *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers, Das Wesen des Musikalischen Kunstwerkes*, Wien.

Jonas-2

Oswald Jonas (1932/33): "Schenker, Heinrich. Das Meisterwerk in der Musik, Band III", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft XV*, s. 92–94.

Kamien

Robert Kamien (1981): "Heinrich Schenker. Free Composition (engl. Ernst Oster)", kirja-arvostelu *The Musical Quarterly LXVII*, s. 113–118.

Koch

Heinrich Cristoph Koch (1782, 1793): *Versuch einer Anleitung zur Composition I-III*; Reprografischer Nachdruck, Hildesheim, 1969.

Kreidler

Walter Kreidler (1949): "Ernst Kurth", *Die Musikforschung*, s. 9-13.

Krehl

Stephan Krehl (1917, 2. p.; 1906): *Musikalische Formenlehre I-II (Kompositionslehre)*, I Berlin/Leipzig, II Leipzig.

Krohn-1

Ilmari Krohn (1956): "Formale und ideelle Einheitlichkeit der Symphonien Anton Bruckners", *Bericht über den Internatio-*

nenen Musikwissenschaftlichen Kongress, Wien, s. 313–317.

Krohn-2

Ilmari Krohn (1953): "Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung", *Acta Musicologica* XXV, s. 16-39.

Krohn-3

Ilmari Krohn (1922): "Lohengrins formbyggad", *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, s. 1–25.

Krohn-4

Ilmari Krohn (1911): "Über die Methode der musikalischen Analyse", *International Musicological Society Congress Report, London*, s. 250–258.

Krohn-5a

Ilmari Krohn: Muoto-oppi (1937), *Musiikin teorian oppijakso V*, Porvoo.

Krohn-5b

Ilmari Krohn (1958, 2. p.): Rytmioppi, *Musiikin teorian oppijakso I*, Porvoo.

Krohn-6

Ilmari Krohn (1925): "Puccini: Butterfly", *Festschrift Scheurleer*, s. 181–190.

Krohn-7

Ilmari Krohn (1922): "Der metrische Taktfuss in der modernen Musik", *Archiv für Musikwissenschaft*, s. 100–108.

Krohn-8

Ilmari Krohn (1918/19): "Wiehmayer, Theodor: Musikalische Rhythmik und Metrik", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 433–437.

Kurth-1

Ernst Kurth (1925): *Bruckner I-II*, Berlin; Reprografischer Nachdruck, Hildesheim-New York, 1971.

Kurth-2

Ernst Kurth (1925): "Der musikalische Formbegriff", *Melos* IV, s. 364–370.

Kurth-3

Ernst Kurth (1922, 3. p.): *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Berlin.

Kurth-4

Ernst Kurth (1923, 2. p.): *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Berlin.

Kurth-5

Ernst Kurth (1929): "Zur Motivbildung Bachs, Ein Beitrag zur Stilpsychologie", *Bach-Jahrbuch XIV*, s. 80–136.

Kurth-6

Ernst Kurth (1947, 2. p.): *Musikpsychologie*, Bern.

Kurth-7

Ernst Kurth (1918/19): "Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 176–182.

Kurth-8

Ernst Kurth (1973, 2. p. [1913]): *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, München.

Kähler

Guido Kähler (1958): *Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts (Vom W. C. Printz bis A. B. Marx)*, väitöskirja Heidelberg, painettu Dresden.

Larsen-1

Jens Peter Larsen (1963): "Sonatenform-Probleme", *Festschrift Blume*, s. 221–230.

Larsen-2

Jens Peter Larsen (1973): "Traditionelle Vorurteile bei der Betrachtung der Wiener klassischen Musik", *Festschrift Federhofer*, s. 194–203.

LaRue

Jan LaRue (1961): "Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes", *Journal of American Musicological Society XIV*, s. 224–234.

Leichtentritt

Hugo Leichtentritt (1952, 5. p.): *Musikalische Formenlehre*, Leipzig.

Lobe

Johann Christian Lobe (1914): *Katechismus der Kompositionslehre*, muokannut Otto Klauwell, Leipzig.

Lorenz-1

Alfred Lorenz (1926/27): "Das Finale in Mozarts Meisteroperen", *Die Musik XIX*, s. 621–632.

Lorenz-2

Alfred Lorenz (1936): "Neue Formerkenntnisse, angewandt auf Richard Straussens 'Don Juan'", *Archiv für Musikforschung*, s. 452–466.

Lorenz-3a

Alfred Lorenz (1924): *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, I Band: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles der Ring des Nibelungen*, Berlin.

Lorenz-3b

Alfred Lorenz (1926): *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, II Band: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*, Berlin.

Lorenz-4

Alfred Lorenz: "Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde" (sisältyy Lorenz-3b:hen); *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1922/23, s. 546–557; lisäksi *Zur musikalischen Analyse*, toim. Gerhard Schuhmacher, Darmstadt, 1974, s. 455–474.

Lorenz-5

Alfred Lorenz (1928): *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, Berlin.

Lorenz-6

Alfred Lorenz (1930): "Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen", *Festschrift Guido Adler*, s. 179–186 (=Studien zur Musikgeschichte, Universal-Edition 1971, Fotomechanische Reproduktion, 2. p.).

Lorenz-7

Alfred Lorenz (1924/25): "Der formale Schwung in Richard Strauss' 'Till Eulenspiegel'", *Die Musik* s. 658–669.

Lorenz-8

Alfred Lorenz (1924): "Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatz.", *Neues Beethoven- Jahrduch*, s. 159–183.

Männ

Michael Mann (1949): "Schenker's Contribution to Music Theory", *Music Review*, s. 3-26.

Marx

Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition I-IV*, I 1841 (2. p.); II 1864 (5. p.); III 1879 (5. p.); IV 1860 (3. p.).

Mattheson

Johann Mattheson (1739): *Der vollkommene Capellmeister*; Faksimile-Nachdruck Margarete Reimann, Kassel/Basel, 1954.

Merian

Wilhelm Merian (1933): "Mozarts Klaviersonaten und die Sonatenform", *Festschrift Nef*, s. 174-201.

Mersmann-1

Hans Mersmann (1930): "Zur Geschichte des Formbegriffs", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, s. 32-47.

Mersmann-2

Hans Mersmann (1925): "Mischformen", *Melos* IV, s. 300–303.

Mersmann-3

Hans Mersmann (1973, 2. p. [1938]): *Musikhören*, Kassel.

Mersmann-4

Hans Mersmann (1926): *Angewandte Musikästhetik*, Berlin.

Mersmann-5

Hans Mersmann (1929): "Zur Stilgeschichte der Musik", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, s. 67-78.

Mersmann-6

Hans Mersmann (1922/23): "Versuch einer Phänomenologie der Musik", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V, s. 226–269.

MGG

Musik in der Geschichte und Gegenwart: artikkeli "Form", Joseph Müller-Blattau, s. 523–556.

Mies

Paul Mies (1927/28): "Heinrich Schenker, Das Meisterwerk in der Musik", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 437–438.

de la
Motte-1

Diether de la Motte (1979): *Form in der Musik* (=Musik aktuell 2), Kassel.

de la
Motte-2

Diether de la Motte (1967): "Reform der Formenlehre", *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, s. 30–39.

de la
Motte-Haber

Helga de la Motte-Haber (1978): *Musiktheorie und Psychologie* (=Schriftreihe zur Musikpädagogik), Frankfurt am Main.

Moyer

Birgitte Plesner Vinding Moyer (1969): *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with special Reference to A. B. Marx and Sonata Form*, väitöskirja Stanford University.

Newman

William S. Newman (1941, painettu 1946): "The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries", *Papers of American Musicological Society*, s. 21–29.

Nielsen

Poul Nielsen (1971): *Den musikalske formanalyse fra A. B. Marx' "Kompositionslehre" tilvoredages strukturanalyse*, København.

Petersen-1

Peter Petersen (1978): "Zur Diskussion, Was ist eine 'dichterisch-musikalische Periode'? Entgegnung auf die Kritik

von Carl Dahlhaus”, *Neue Zeitschrift für Musik*
139, s. 403–404.

Petersen-2

Peter Petersen (1977): “Die dichterisch-musikalische Periode, Ein verkannter Begriff Richard Wagners”, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft II*, s. 105–123.

Pieper

Carl Pieper (1925): *Musikalische Analyse, Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klassischer Tonstücke*, Leipzig.

Pratt

Caroll C. Pratt (1954): “The Design of Music”, *The Journal of Aesthetics & Art Criticism XII*, s. 289–300.

Preussner

Eberhard Preussner (1934): “Kurth, Ernst: Musikpsychologie”, kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 367–370.

Ratner-1

Leonard G. Ratner (1949): “Harmonic Aspects of Classical Form”, *Journal of American Musicological Society* 2, s. 159–168.

Ratner-2

Leonard G. Ratner (1962): *Harmony, Structure and Style*, New York.

Ratner-3

Leonard G. Ratner (1980): *Classic Music; Expression, Form and Style*, New York.

Ratner-4

Leonard G. Ratner (1956): “Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure”, *The Musical Quarterly* 42, s. 439–454.

Ratz

Erwin Ratz (1973, 2. painos): *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien.

Riemann-1

Hugo Riemann: *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten I-III*, Leipzig; I 1919 (2. p.), II 1919 (4. p.), III 1920 (2. p.).

Riemann-2

Hugo Riemann (1903): *Beethovens Streichquartette*, Berlin.

Riemann-3

Hugo Riemann (1884): *Musikalische Dynamik und Agogik, Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg-St. Petersburg.

Riemann-4

Hugo Riemann (1900): "Das formale Element in der Musik", *Präludien und Studien I, Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig, s. 40-53.

Riemann-5

Hugo Riemann: *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I-II*; I 1916 (5. p.), II 1917 (5. p.), Berlin-Leipzig.

Riemann-6a, 6b

Hugo Riemann: "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'", "Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1914/15, s. 1-26, 1916, s. 1-21.

Riemann-7

Hugo Riemann (1900): "H.C. Koch als Erläuterer unregelmässigen Themasbaues", *Präludien und Studien II*, Leipzig, s. 56-70.

Riemann-8

Hugo Riemann: *Grosse Kompositionslehre I-II*; I 1902, II 1903, Berlin-Stuttgart.

Riemann-9

Hugo Riemann (1900): "Musikalische Logik", *Präludien und Studien III*, Leipzig, s. 1-22.

Riemann-10

Hugo Riemann (1887): *Systematische Modulationslehre*

als Grundlage der musikalischen Formenlehre, Hamburg.

Riemann-11

Hugo Riemann (1918/19): "Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 26-39.

Riemann-12

Hugo Riemann (1887): *Musikalische Syntax, Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig.

Riemann-13

Hugo Riemann (1903): *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig.

Ritzel

Fred Ritzel (1968): *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden.

Rosen

Charles Rosen (1980): *Sonata Forms*, New York-London.

Rummenhüller

Peter Rummenhüller (1967): "Der idealistisch-pragmatische Theoriebegriff Adolph Bernhard Marx", *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 12), Regensburg, s. 19-25.

Schenker-1

Heinrich Schenker (1925): "Fortsetzung der Urlinie-Betrachtung", *Das Meisterwerk in der Musik I*, s. 185-200; Nachdruck Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1974.

Schenker-2

Heinrich Schenker (1926): "Vom Organischen der Sonatenform", *Das Meisterwerk in der Musik II*, s. 45-54; (engl. Orin Grossman: *Journal of Music Theory* 1968, s. 164-183; myös *Readings in Schenker Analysis*, toim. Maury Yeston).

Schenker-3

Heinrich Schenker (1956, 2. p.): *Neue musikalische Theorien und Phantasien III, Der freie Satz*, julk. Oswald Jonas, Wien

(engl. *Free Composition*, käänt. Ernst Oster, 1979)

Schering

Arnold Schering (1930): "Musikalische Analyse und Wertidee", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, s. 9-20.

Schmitz

Arnold Schmitz (1923): *Beethovens "Zwei Prinzipien", Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Berlin-Bonn.

Schoenberg

Arnold Schoenberg (1967): *Fundamentals of Musical Composition*, London.

Schäfer

Rudolf Schäfer (1964, 2. p.): *Geschichte der Musikästhetik im Umrissen*, Tutzing.

Seidel-1

Wilhelm Seidel (1976): *Rhythmus, Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt.

Seidel-2

Wilhelm Seidel (1975): *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern.

Senn

Walter Senn (1929): "Das Hauptthema in den Sonatensätzen Beethovens", *Studien zur Musikwissenschaft*, s. 86–115.

Sondheimer-1

Robert Sondheimer (1922): "Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie", *Archiv für Musikwissenschaft*, s. 85–99 ja 123–139.

Sondheimer-2

Robert Sondheimer (1925): *Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfonikkomponisten bei den Musikschriststellern des 18. Jahrhunderts*, Leipzig.

Stevens

Jane R. Stevens (1971): "An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form", *Journal of American*

Musicological Society 24, s. 85-95.

Wellesz

Egon Wellesz (1927/28): "Hans Mersmann: Angewandte Musikästhetik", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 245–249.

Wessel

Hermann Wessel (1918/19): "Riemann, Hugo, L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 629–630.

Westphal-1

Kurt Westphal (1931/32): "Analyse und Interpretation", *Die Musik* XXIV, s. 349–355.

Westphal-2

Kurt Westphal (1935): *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik, Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Leipzig.

Westphal-3

Kurt Westphal (1931/32): "Die Formung in Haydns Sonaten", *Die Musik* XXIV, s. 419–424.

Westphal-4

Kurt Westphal (1934): "Die romantische Sonate als Formproblem", *Schweizerische Musikzeitung*, s. 45-49, 117–122, 189–192.

Wiehmayer-1

Theodor Wiehmayer (1927): *Musikalische Formenlehre in Analysen I, Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform*, Magdeburg.

Wiehmayer-2

Theodor Wiehmayer (1917): *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg.

Tatarkiewicz

W. Tatarkiewicz (1973): "Form in the History of Aesthetics", *The Dictionary of the History of Ideas II*, New York.

Tezel

Eugen Tezel (1927/28): "Wiehmayer, Theodor: Musikalische Formenlehre in Analysen", kirja-arvostelu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, s. 442–445.

von
Tobel

Rudolf von Tobel (1935): *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern.

Tovey-1

Donald Francis Tovey (1947, 3. p.): *Beethoven*, London.

Tovey-2

Donald Francis Tovey (1931): *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Complete Analyses), London.

Tutenberg

Friedrich Tutenberg (1927): *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*, Kiel.

11. LIITE: tärkeimpien termien selitys

Ablauf	Mersmannilla jatkuvasti katkeilevan musiikillisen etenemistavan ja muodonnan yleisperiaate, jonka ilmenemismuoto on laulullinen, periodinen melodiikka.
Absatz	Kochilla yleisin täydellinen, tavallisimmin 4 tahdin mittainen ajatus tai fraasi, joka ei kuitenkaan ole päätöskykyinen.
Abschnitt	Marxilla Satz-yksikköä pienempi muodostelma, tavallisimmin 2 tahdin laajuinen.
Abwandlung	Mersmannilla Ablauf-periaatteeseen perustuva melodisten yksikköjen järjestäytymistapa, jossa tapahtuu muuntumista edettäessä yksiköstä seuraavaan = A A' A".
Anhang	useimmiten periodin perään liittyvä ja materiaalin kertaukseen perustuva laajennus = liite; Riemanilla laajennus voi kohdistua myös muihin metriisiin arvoihin.
Anlage	sävellyksen suunnitelma tai luonnos, joka sisältää pääideat ja harmoniset pääpiirteet (Koch), lähes synonyyminen Plan- ja Anordnung-termien kanssa.
Anreihung	Mersmannilla saman melodisen yksikön toistoon perustuva Ablauf-periaatteen ilmenemismuoto = A A A.
Ausarbeitung	Kochilla sävellysprosessin kolmas ja viimeinen vaihe, detaljien työstäminen.
Ausführung	Kochilla säveltämisen toinen vaihe, suunnitelman toteuttaminen, ajatusten muokkaaminen.
Auskomponierung	Schenkerin ajatus sävellyksen perustumisesta soinnun horisontaaliseen levittämiseen.
Auskomponierungs-	

zug	Schenkerin termi, joka luonnehtii välitöntä pinta- tasoa rakenteellisesti merkittävämpää melodista etenemistä; tarkoittaa jonkin intervallin melodista ja lomasävelistä, usein hyvinkin koristeellista täyttämistä.
Auslösungsteil	Kurthilla erään mallin mukainen muotojakson toinen vaihe, joka merkitsee dynaamisen jännit- teen purkamista.
Barform	Lorenzin ja myös dynaamikoiden käyttämä muototyyppi, joka perustuu kahden Stollen-osan jälkeen tapahtuvaan jännitteen laukaisuun materiaalisesti poikkeavalla Abgesang-osalla = A A B.
Beziehung	Mersmannilla saman yksikön lopussa kertautumi- seen perustuva Ablauf-periaatteen ilmenemis- muoto = A B A.
Bogenform	Lorenzillä symmetrinen muototyyppi: yksinker- taisena A B A, kehittyneemmässä muodossa A B C B A.
Brechung	Schenkerillä Auskomponierung-menettely tapahtuu soinnun murtamisena joko melodisesti, tai jos murtaminen tapahtuu bassossa (Bassbre- chung), se ilmentää tavallisimmin sävelen pyrki- mistä kvintilleen, jolloin Brechung toimii suurrakenteen kantajana (Ursatzissa).
couplet	rondomuotojen väliosana, episodin, nimitys.
dichterisch- musikalische Periode	Lorenzin Wagnerin muodonnan perustana pitämä (paljon kritisoitu) yksikkö, joka perustuisi tonaa- lisen kehityksen sulkeutumiseen; Lorenzillä yksikön pituus 8–800 tahtia.
Doppelsatzgruppe	Wiehmayerialla periodia lähellä oleva muoto- yksikkö, joka ei kuitenkaan perustu puoliskojen täydentävyyteen, vaan paralleeliin kehitykseen tai peräkkäisyyteen.

Einschnitt	Kochilla Satz-yksikön alaosa, pituus 1-2 tahtia.
Elisio	Riemannilla heikon metrisen arvon poisjääminen ja siten periodin lyheneminen.
enger Satz	Kochilla fraasin perusmuoto (4 tahtia), joka ei sisällä toistoja tai laajennuksia.
Entwicklung	yleinen motiivisen kehityksen ja työstämisen termi; Mersmannilla Ablauf-etenemisen vasta-kohta, Blumella Fortspinnung-periaatteen vasta-kohta.
Entwicklungsmotiv	Kurthilla yleisiä, eriytymättömiä liikemotiiveja, jotka vaikuttavat kuitenkin kudoksen kokonaiskehitykseen vastustaen tai myötäillen pääasiallista liikesuuntaa.
erweiterter Satz	laajennettu fraasi, joka perustuu Kochilla sisäiseen toistoon, jonkin rytmisen arvon laajentamiseen jne..
ex abrupto	Riemannilla periodin alkaminen jollakin Nachsatzin metrisellä arvolla useimmiten yllättävällä tavalla.
Form	(=muoto), jokaisen musiikkiteoksen ominaisuutena pidetty käsite, joka tarkoittaa muotoa hyvin yleisenä tekijänä, toisaalta jokaiselle sävellykselle ainutkertaisena ilmiönä.
Formen	käsitys (Leichtentritt) siitä, että yksiköllisten sävellysten taustalla on vaikuttamassa yleisiä muotopyrkimyksiä, jotka tuottavat muototyyppjä.
Formung	muotoilu, muodonta: käsitteessä korostuu musiikki sävellyksellisenä prosessina, tapahtumana; tälle on vastakohtainen käsitys musiikki-teoksesta lopputuloksena, lepäävänä muotona.
Formverlauf	dynaamikoiden käyttämä muotonimitys, jossa korostuu musiikin aikaluonteeseen perustuva eteneminen.

Formungsgrundlagen	Westphalilla musiikin perustekijöiden — melodia, rytmiikka, harmonia jne. — muodostama sävellyksen yhtenäisyydelle välttämätön materiaallinen perusta.
Fortspinnung	Blumella Entwicklung-periaatteen vastakohta, joka perustuu heterogeenisten elementtien peräkkäisyyteen.
Fortspinnungstypus	Fischerillä barokin motiiviseen laajentamiseen ja vapaaseen virtailuun perustuvan muodonnan kuvaustermi; kolmivaiheinen mudontaperiaate: ajatus, sen sekvenssi ja epilogi.
Fussmotiv	Wiehmayerialla fraasin alayksikkö, Klangfussin täyttävä motiivi.
Gang	Marxilla vapaata tai löyhää kehittelyä tai ajatusten peräkkäinasettelua kuvaava termi, rytmisesti ja melodisesti sulkeutumaton pienyksikkö.
Gegenbar	Lorenzin Bar-muodon käännökselle antama nimitys, joka häivyttää alkuperäisen Bar-muodon dynaamiseksi käsittämisen mahdollisuuden = A B B.
Hauptsatz	pääteema, pääajatus; Kochilla Absatzin erityismuoto.
Hauptperiode	fraasien muodostama ryhmä, joka päättyy täydellisellä kadenssilla (Koch); enimmäkseen Koch käyttää tätä laajempien muotojen (sonaatin- ja sinfonianosa) tonaalisesti yhtenäisten suurjaksojen nimityksenä.
Hintergrund	Schenkerillä sävellyksen pelkistetyin tonaalinen rakennetaso, joka perustuu Urlinieen ja Bassbrechungiin.
Höherlegung	Schenkerillä jonkin äänen äänenkuljetuksellinen siirto korkeampaan oktaaviin.
Klangfuss	Wiehmayerialla runouden runojalkaa vastaava

Klangfuss	Wiehmerilla runouden runojalkaa vastaava musiikillis-metrinen yksikkö (vrt. Krohn: iskuala).
Liedtypus	Fischerin melodisesti säännöllistä muotoilua kuvaava termi; tällainen muoto on tavanomaista laulu- ja tanssimusiikissa, ja se merkitsee käytännössä samaa kuin symmetrinen periodi, Fortspinnung-tyypin vastakohta.
melodische Interpunction	Kochilla melodian jakaminen päätösformeiden, taukojen jne. avulla lyhyisiin osiin, joita erottavat "hengen/mielen levähdyspaikat".
Mittelgrund	Schenkerillä sävellyksen keskimäinen rakenne-taso, joka perustuu Ursatzin prolongaatioon.
Modell	Broelilla kehittelyjakson muotoilun perusyksikkö, joka muodostaa mallin useille perässä seuraaville saman asian toistoille.
Modellgruppe	Broelilla useampien mallia seuraavien toistojen muodostama ryhmä.
Nachsatz	periodin jälkimmäinen, tavallisesti toonikaan päättyvä puolisko.
Periode	periodi, kahden toisiaan harmonisesti täydentävän puoliskon muodostama tavallisesti 8-tahtinen kokonaisuus, jossa puoliskot vastaavat usein melodisesti toisiaan.
Periode mit aufgelöstem Nachsatz	Marxin kuvaus päätteemalle, jonka jälkimmäinen Vordersatziin perustuva puolisko johtaa suoraan sivuaiheeseen.
Phrase	säe, pienin melodisesti itsenäinen yksikkö; Wiehmerilla normaalisäe 2 tahtia.
potenzierte Formen	muodot, jotka perustuvat saman ryhmittelyperiaatteen kertautumiseen useammalla yksikköta-

Prolongation	jonkin tilanteen pitkittäminen, laajentaminen; Schenkerillä sävellyksen synnyttäminen Ursatzin sävelistä niitä laajentamalla ja tuomalla erilaisia diminutiivisia aineksia perusrunkoon.
Reihung	peräkkäinasettelu; Broel otti käsitteen korvaamaan Blumen Fortspinnung-tyyppiä, joka tarkoitti sekalaisen aineksen peräkkäisyyttä; termiä käytetään yleensä kuvaamaan galantin (jopa Mozartin) sonaatin huoletonta moninaisuutta.
Reprise	vanhan binaarin, kaksiosaisen, muodon molempien kertausmerkeillä merkittyjen puoliskojen nimitys; sittemmin sonaattimuodon ns. kertaustaite.
Reprisesbar	Lorenzilla Bar-muodon täydentävä muototyyppi, jossa materiaalisen kontrastin jälkeen lopuksi seuraa vielä alun kertaus; Lorenzin mukaan sonaattimuodon malli = A A B A.
Rückentwicklung	Kurthilla kolmiosaisen muodonkehityksen viimeinen vaihe, jossa varsinaista jännitteen purkautumisosaa seuraa vielä taannehtiva jälkikehitys.
Satz	1) sävellyksen osa 2) teeman nimitys 3) musiikillinen kudos 4) tässä tutkielmassa tarkoittaa pääasiassa 4-tahtista kokonaisuutta, joka ei ole harmonisesti sulkeutuva (Marx) ja joka muodostaa tavallisesti periodin osan, mutta voi laajeta huomattavastikin pidemmäksi (Koch).
Satzform	Marxilla teema voi perustua kiinteämmän periodimuodon lisäksi useamman pienyksikön toistoon ja motiiviseen laajennukseen; myöhemmin Schönberg ja Ratz tulkitsivat tämän temaattiseen kehitykseen perustuvaksi dynaamiseksi muotoyksiköksi vastakohtana muodollisesti symmetriselle ja stabiilimmalle periodille.
Steigerungsanlage	Kurth korvaa tällä perinteellisen muotokäsityksen

	muodosta osien dispositiona; "huipennussuunnitelma" perustuu voimien jakamiseen muodon eri vaiheisiin.
Strophenform	Lorenzilla yksinkertainen yksikkötoistoon perustuva muototyyppi A A A.
Struktur	käsitys musiikkiteoksesta järjestäytyneenä kokonaisuutena, jossa osilla on vaikutus toisiinsa ja koko muotoon; kaikkien funktionaalisten suhteiden summa.
Stufe	Schenkerin käsitys sointuasteesta laajana alueena, joka sulkee sisäänsä pintatason sointuvaihtelut ja modulaatiot.
Substanzgemeinschaft	Mersmannin systematisoima temaattisiin suhteisiin ja kehitykseen perustuva näkemys musiikin materiaaliykydestä muodon orgaanisuuden kantajana.
Tacterstickung =Tactunterdrückung	tahdin tukahduttaminen siten, että edellisen fraasin viimeinen sävel aloittaa samalla uuden fraasin.
Taktmotiv	Wiehmayerilla tahdin täyttävä motiivi, joka Fussmotiven tavoin syntyy Klangfuss-muodoista.
Teiler	Schenkerillä Brechungin jakava välivaihe.
Typus	suurta sävellysjoukkoa yhdistävät piirteet luovat muototyypin (Marx, von Tobel).
Urlinie	Schenkerillä Hintergrund-tason äärimmilleen pelkistetyn Ursatz-muodon melodisesti laskeva ylä-ääni, joka on kuvattavissa basson I-V-I-liikkeellä (Bassbrechung) ja ylä-äänien asteettain laskevalla liikkeellä (Urlinie).
Übergreifen	Schenkerillä jonkin väliäänien siirtyminen ylemmän rekisteriin, varsinaisen diskantin yläpuolelle.

Verlauf	dynaamikoiden käsitys muodosta kulkuna.
Verlaufskurve	Westphalilla muodon kokonaiskaarros, jännitteen jatkumisen ja keskeytymisen jakautuminen kokonaismuodossa.
Verlaufsspannung	Westphalilla osan ja kokonaisuuden suhteita mittaava termi, yksittäisen osan itseriittoisuuden ja kokonaisuuteen vaikuttamiskyvyn suhde.
Verschränkung	Riemannilla jonkin metrisen arvon poisjääminen ja Satzin lyheneminen tämän vuoksi.
Vordergrund	Schenkerillä sävellyksen varsinainen ilmiasu ja vaikuttamisen taso, sävellyksen välittömästi havaittava ja kuultava taso.
Vordersatz	Periodin ensimmäinen puolisko, joka tavallisesti päättyy dominantille.
Vorhang	Riemannilla periodin varsinaista painokasta metristä aloitusarvoa edeltävä sointu- tms. johdanto, esirippu.
Welle	Kurthilla tektoniset pienoismuotoyksiköt korvaava dynaaminen kokonaisuuden osatapah-tuma, muodon ydin, joka perustuu jännityksen kasvuun ja laantumiseen.
Zug	ks. Auskomponierungszug.
Zurückdeutung	Riemannilla palaaminen periodin jollekin aikai-semmälle metriselle arvolle.
Zusammen- geschobener Satz	Tackterstickung-menettelyn johdosta syntynyt yhtenäiseksi käsitettävä kokonaisuus, yhdistetty Satz.

Sibelius-Akatemia
Musiikintutkimuslaitos

ISBN 952-9658-09-5
ISSN 0786-5325
Helsinki 1993
Hakapaino