

# **Tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit varhaisessa**

## **1900-luvun musiikissa**

Näkökulmia harmoniaan Maurice Ravelin, Sergei Prokofjevin ja  
Claude Debussyn pianoteoksissa

Salli Rautiainen  
Tutkielma, musiikin maisterin tutkinto  
Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Helsinki  
Kevät 2024

## TIIVISTELMÄ

<b>Tutkielman nimi</b> Tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit varhaisessa 1900-luvun musiikissa: Näkökulmia harmoniaan Maurice Ravelin, Sergei Prokofjevin ja Claude Debussyn pianoteoksissa	<b>Sivumäärä</b> 86
<b>Tekijän nimi</b> Salli Rautiainen	<b>Lukukausi</b> Kevät 2024
<b>Aineryhmän nimi</b> Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä	
<p>Tutkielma käsittelee harmonian ja säveltaso-organisaation ilmiöitä kolmessa 1900-luvun alun pianokappaleessa. Kappaleet ovat Maurice Ravelin Forlane pianosarjasta Le tombeau de Couperin, Sergei Prokofjevin Reminiscence pianosarjasta op. 4 no 1, sekä Claude Debussyn La sérénade interrompue, Preludi no 9 ensimmäisestä kirjasta. Tarkoituksena on tutkia musiikkianalyysin keinoin kappaleiden harmoniassa esiintyviä tonaalisia ja ei-tonaalisia elementtejä. Analyysin lähtökohtana on neljä tonaalista piirrettä: diatonisuus, kolmisointuisuus, harmonian funktionaalisuus ja äänenkuljetus. Tavoitteena on selvittää miten kyseiset piirteet toteutuvat musiikissa, missä määrin musiikki on tonaalista sekä miten tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit ovat vuorovaikutuksessa keskenään.</p> <p>Tutkimuksen luvut jakautuvat kahteen osaan. Ensimmäinen osa (luvut 1–3) esittelee teoreettisen ja historiallisen viitekehyksen, metodologian ja musiikkianalyysissa käytettävät menetelmät. Lisäksi osassa taustoitetaan ja problematisoidaan tonaalisuuden käsitettä ja kuvataan 1900-luvun taitteessa musiikin harmoniassa tapahtunutta murrosta kohti laajennettua tonaalisuutta ja post-tonaalisuutta. Tutkimuskirjallisuuden painopiste on schenkeriläisessä teoriassa, mutta sen rinnalla käytetään transformaatioteorioihin liittyviä näkökulmia silloin, kun se musiikin ei-tonaalisten piirteiden hahmottamiseksi tuntuu tarpeelliselta. Toinen osa (luvut 4–7) sisältää kolmen kappaleen analyysin sekä yhteenvedon tutkimustuloksista. Analyysissa korostuvat yhtäläisesti musiikin lineaariset ja vertikaaliset piirteet, joita tarkastellaan syvällä tasolla, välitasolla ja pintatasolla. Keskeisiä käsiteltäviä harmonisia ilmiöitä ovat muun muassa modaalisuus, kromaattisuus, kolmisointujen laajentuminen sekä funktionaalisuuteen ja kokonaisrakenteeseen liittyvät kysymykset.</p> <p>Tutkimuksen tulokseksi sain, että jokaisessa kappaleessa kuullaan olennaisissa määrin tarkastelun kohteeksi valittuja piirteitä. Pääosin kappaleita voi siis analysoida tonaalisesta lähtökohdasta ja schenkeriläisen menetelmän keinoin. Erityisesti bassolinjan tarkastelu schenkeriläisen grafiikan avulla on hedelmällistä. Esitän, että modaaliset ja kromaattiset elementit sekä kolmisointujen kasvattaminen terssipinoilla laajoiksi soinnuiksi haastavat tonaalisuutta, ja että näiden ilmiöiden käsittelyssä voi olla mielekästä hyödyntää pluralistista lähestymistapaa musiikkianalyysissa. Tonaaliset ja ei-tonaaliset piirteet ovat jatkuvasti dialogissa keskenään ja esiintyvät pikemminkin rinnakkain kuin vuorotellen musiikin eri rakennetasoilla. Kokonaisrakenteet ovat tonaalisia, mutta paikallisilla tasoilla esiintyy toisinaan ilmiöitä, jotka eivät ole täysin tonaalisesti selitettävissä.</p>	
<b>Hakusanat</b> musiikkianalyysi, tonaalisuus, post-tonaalisuus, Maurice Ravel, Sergei Prokofjev, Claude Debussy	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä</b> Lauri Suurpää	

## ABSTRACT

<b>Title</b> Tonal and non-tonal elements in early twentieth-century music: Perspectives to harmony in the piano pieces of Maurice Ravel, Sergei Prokofjev and Claude Debussy	<b>Number of pages</b> 86
<b>Author</b> Salli Rautiainen	<b>Term</b> Spring 2024
<b>Department</b> Department of composition and music theory	
<p>The thesis examines harmony and pitch organization elements in three early twentieth-century piano pieces. The pieces are Maurice Ravel's Forlane from <i>Le Tombeau de Couperin</i>, Sergei Prokofjev's <i>Reminiscence</i> from piano series op. 4 no 1 and Claude Debussy's <i>La sérénade interrompue</i>, <i>Prelude no 9</i> from the first book of preludes. The purpose is to investigate the tonal and non-tonal elements of harmony via music analysis. Four tonal features are at the starting point of the analysis: diatony, triadicity, functional harmony and linear counterpoint. The aim is to clarify how those elements appear in music, how much music can be seen as tonal and how the tonal and non-tonal elements interact.</p> <p>The chapters of the research are divided into two parts. The first part (chapters 1–3) introduces theoretical and historical background, methodology and the methods used in analysis. Besides the term tonality is contextualized and problematized and the harmonic transition towards expanded tonality and post-tonality during the end of nineteenth and the beginning of twentieth century is described. The principal part of the literature is based on schenkerian theory, but besides of that there are perspectives that are related to transformational theories, whenever it seems relevant so that the non-tonal elements of music can be conceptualized. The second part (chapters 4–7) includes the analysis of three pieces and the summary of research results. Both linear and vertical aspects of music are emphasized in analysis and reviewed in background, middleground and foreground. The relevant harmonic aspects are for example modality, chromaticity, expansion of triads and questions around functionality and deep-level structure.</p> <p>The research result is that all four tonal features in every piece were investigated. Thus, the pieces can be analyzed mainly from the perspective of tonality and by means of schenkerian methodology. Studying bass arpeggiation with schenkerian graphics is especially fruitful. I argue that modal and chromatic elements, as well as the expansion of the triads with the stack of thirds, challenge tonality, and it can be meaningful to use pluralistic view in music analysis when handling these phenomena. Tonal and non-tonal elements are in continuous dialogue and exist more of side by side than alternately in the different grounds of music. Deep-level structures are tonal, but at the local levels, some elements that cannot be not tonally explained.</p>	
<b>Keywords</b> music analysis, tonality, post-tonality, Maurice Ravel, Sergei Prokofjev, Claude Debussy	
<b>This work has been checked in the plagiarism detection program Turnitin</b> Lauri Suurpää	

1 JOHDANTO	5
1.1 Alkusanat	5
1.2 Tutkielman rakenne	6
1.3 Huomioita terminologiasta ja merkitsemiskäytännöistä	7
2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA	8
2.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tavoitteet	8
2.2 Historiallisia näkökohtia	8
2.3 Metodologiset lähtökohdat	11
2.3.1 Schenkeriläinen metodologia	11
2.3.2 Transformaatioteoriat ja pluralismi metodologisena peilauspintana	15
2.4 Tonaalisuus ja ei-tonaalisuus	18
3 TONAALISET PIIRTEET TÄSSÄ TUTKIMUKSESSA	21
3.1 Yleistä tarkasteltavista piirteistä	21
3.2 Diatonisuus	22
3.3 Kolmisointuisuus	26
3.4 Harmonian funktionaalisuus	29
3.5 Äänenkuljetus	33
4 RAVEL: Le Tombeau de Couperin, Forlane	37
4.1 Yleisiä huomioita	37
4.2 Bassolinja tonaalisen kokonaisrakenteen osoittavana tekijänä	40
4.3 Modaalisuus harmonisen kielen rikastuttajana	44
4.4 Kolmisointuisuuden ensisijaisuus ja sitä haastavat tekijät	47
5 PROKOFJEV: Pianosarja op. 4 no 1, Reminiscence	52
5.1 Analyysin lähtökohdat	52
5.2 Muodon jäsentyminen ja yhteys harmonisiin tapahtumiin	53
5.3 Tonaalisuuteen kiinnittyvät tekijät	57
5.4 Tonaalisuutta hämärtävät tekijät	59
6 DEBUSSY: Preludi no 9 ensimmäisestä kirjasta, ”La sérénade interrompue”	65
6.1 Kokonaisuusto ja huomioita alkuun	65
6.2 Tulkintoja ja problematisointia harmonisesta rakenteesta	67
6.3 Pintatason ilmiöitä	73
7 YHTEENVETO	79
LÄHDELUETTELO	84

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Alkusanat

Musiikissa ja musiikkianalyysissä olen aina ollut erityisen kiinnostunut harmoniasta: erilaisista soinnuista ja niiden muodostamista yhteissoinneista, äänenkuljetuksesta, sekä sointujen ja melodialinjojen keskinäisistä jatkumoista. Harmonian merkitys musiikissa on mielestäni monella tavalla samankaltainen kuin väreillä maalauksessa tai valokuvassa. Värien vaihtelu, suuret kontrastit, mutta myös pienet sävyerot vaikuttavat ratkaisevasti teoksen kokonaistunnelmaan ja siihen, mitkä asiat korostuvat tai toisaalta jäävät hiukan enemmän taustalle. Toisaalta harmonian merkitys on kenties vielä tätä suurempi: se toimii tiiviissä yhteydessä teoksen muodon kanssa luoden musiikille kokonaisrakenteen, siis eräänlaisen perustan ja musiikillisen kivijalan. Kenties tästä syystä eri aikakausien musiikkityylejä luokitellaankin usein juuri harmoniaan ja äänenkuljetukseen liittyvillä perusteilla.

Kun tarkastellaan taidemusiikin historiaa, karkeasti 1900-luvun taitteessa on ajanjakso, josta kiinnostavan tekee murros ja siirtymä tonaalisesta musiikista kohti post-tonaalista musiikkia. Nähdäkseni monet musiikin kuuntelijat, säveltäjät ja toisinaan teoreetikotkin kokevat tonaalisen ja post-tonaalisen maailman vastakkaisina ja toisistaan erillisinä. Olen itsekin toisinaan sortunut tähän yleistyksen ja unohtanut, että etenkin monen murroskauden ajan säveltäjän tuotannossa korostuu nimenomaan tonaalisten ja post-tonaalisten elementtien välinen vuorovaikutus. Sittemmin olen huomannut, että siirtymä kohti post-tonaalista musiikkia ja siihen liittyvät harmonian ilmiöt kiinnostavat ja kiehtovat minua juuri tästä syystä. Useiden 1900-luvun alun säveltäjien tuotanto nojaa jatkuvasti traditioon, mutta samalla rikkoo sitä monilla tavoilla. Tonaalisilla korvilla kuunneltuna tämän aikakauden harmonia tuntuu näin ollen yhtäältä kotoisalta ja toisaalta vieraalta; kuin omaan tuttuun väripalettiin olisi yhtäkkiä lisätty kokonaan uusia sävyjä. Minulle tällaisen musiikin esteettinen viehätys tulee juuri tasapainottelusta tutun ja uudenlaisen harmonian välimaastossa. Musiikin kaarrokseen, sointuihin ja sointukulkuihin liittyy aina implikoituja odotuksia, joiden täyttäminen musiikissa tuntuu palkitsevalta. Samalla sävelkielessä tapahtuvat yllätykset rikastuttavat, virkistävät sekä haastavat kuuntelemaan musiikkia tarkemmin ja keskittyneemmin.

Tässä tutkimuksessa teen analyttisiä huomioita kolmen esimerkkikappaleen säveltasorganisaatiosta sekä niissä hyödynnettävistä harmonisista keinoista. Tarkoitukseni on eritellä harmoniasta tonaalisia ja ei-tonaalisia elementtejä ja tarkastella niiden välistä vuorovaikutusta musiikissa. Käytän analyysin ensisijaisena peilauspintana tonaalista traditiota ja siihen liittyviä tonaalisen musiikin piirteitä, joita tarkastelen ensisijaisesti schenkeriläisestä näkökulmasta. Esimerkkikappaleet ovat Maurice Ravelin pianosarjasta *Le Tombeau de Couperin* osa III, *Forlane*, Sergei Prokofjevin pianosarjasta op. 4 no 1, *Reminiscence* sekä Claude Debussyn Preludi no 9, ”*La sérénade interrompue*”, ensimmäisestä kirjasta. Kappaleet on sävelletty vuosien 1908–1917 välillä. Lähden liikkeelle olettamasta, että näiden kolmen säveltäjän käyttämä harmoninen kieli on riittävän yhtenäistä siihen, että kappaleita voi mielekkäästi tutkia ja kuvailla käyttäen yhteisiä tutkimusmenetelmiä ja terminologiaa.

## 1.2 Tutkielman rakenne

Edellisessä alaluvussa avasin tutkielman taustalla vaikuttavia lähtökohtia, esittelin pintapuolisesti tutkielman aiheen ja perustelin kiinnostustani siihen. Tässä alaluvussa luon katsauksen tutkielman rakenteeseen.

Luvut 1–3 käsittävät tutkielmaa alustavan johdattelevan ja teoreettisen osuuden. Luvut 4–6 sisältävät analyttisen osuuden ja luvussa 7 luodaan yhteenveto tutkimuksesta ja kokoava katsaus analyysin tutkimustuloksiin ja johtopäätöksiin.

Ensimmäisen luvun tarkoituksena on nimensä mukaisesti johdatella aiheen äärelle ja esitellä lukijalle tutkielman lähtökohdat. Tutustutan lukijan tässä paitsi tutkimusaiheeseen ja tutkielman rakenteeseen, myös terminologiaan sekä tiettyihin merkintätapoihin liittyviin käytäntöihin, joita noudatan tekstissäni. Näin toivon, että tutkielma olisi mahdollisimman hyvin saavutettavissa lukijoille taustasta riippumatta.

Toisessa luvussa perehdyn syvällisemmin tutkielman teoreettiseen taustaan: tutkimuskysymyksiin ja tutkielman tavoitteisiin sekä tutkimusaiheeseen liittyviin historiallisiin näkökohtiin. Esittelen myös tutkimusmetodologian. Tarkastelen schenkeriläistä käsitystä tonaalisuudesta ja varhaisesta 1900-luvun musiikista, sekä nostan esiin muita tarpeellisia teoreettisia peilauspintoja tonaaliseen tai ei-tonaaliseen harmoniaan. Lopuksi luon katsauksen tonaalisen musiikin käsitteeseen ja määrittelen mitä se tarkoittaa tämän tutkielman aiheen näkökulmasta.

Kolmannessa luvussa syvennän toisessa luvussa esiteltyä metodologiaa sekä täsmennän tutkimuskysymysten sisältöä musiikkianalyysin näkökulmasta. Määrittelen ja esittelen tonaaliset piirteet, jotka ovat analyysin keskiössä sekä tarkennan edelleen metodologisia seikkoja niiden kautta. Pohdin myös piirteiden keskinäistä vuorovaikutusta ja niiden muodostamaa harmonisten keinojen verkostoa musiikissa.

Analyysiluvut 4–6 on jaoteltu siten, että kukin luku kuvaa huomioita yhdestä kappaleesta. Painopiste tonaalisten piirteiden välillä vaihtelee analyysissa sen mukaan, mitkä elementit osoittautuvat kussakin kappaleessa merkittäväksi. Jokaisessa luvussa luodaan kuitenkin vähintään pintapuolinen katsaus teoksen kokonaisrakenteeseen ja siihen liittyviin harmonisiin tekijöihin. Analyysissa kokonaisrakenteen hahmottamisen ytimessä on bassolinjan tutkiminen ja sen suhteuttaminen muuhun sävelmateriaaliin. Ravelin *Forlnessa* (luku 4) tarkastelun keskiössä ovat musiikin kolmisointuisuus ja modaalisuus diatonisessa sävelvalikoimassa. Prokofjevin *Reminiscences* (luku 5) huomio kiinnittyy erityisesti äänenkuljetuksellisiin tapahtumiin sointujen ja melodialinjojen välillä. Debussyn *Preludissa* (luku 6) tutkin kappaleen syvän tason funktionaalisuutta ja äänenkuljetusta sekä pintatason ilmiöitä, jotka liittyvät esimerkiksi sävel- ja sointuvalikoimaan. Karkeasti yleistäen painopiste on neljännessä luvussa vertikaalisissa ja viidennessä luvussa lineaarisissa tapahtumissa. Kuudennessa luvussa vertikaalisia ja lineaarisia tapahtumia tarkastellaan suunnilleen saman verran.

Luvussa 7 esittelen johtopäätökset analyysista sekä pohdin tutkimusaihetta ja sen soveltuvuutta mahdollisiin jatkotutkimuksiin.

### 1.3 Huomioita terminologiasta ja merkitsemiskäytännöistä

Musiikinteoreettinen käsitteistö ja terminologia noudattaa lähtökohtaisesti suomalaista traditiota ja sanastoa. Käytän kuitenkin vieraskielisiä termejä esimerkiksi schenkeriläiseen teoriaan liittyen, mikäli niistä ei ole olemassa vakiintuneita suomenkielisiä käännöksiä. Merkitsen lisäksi joitain alkukielisiä ilmauksia sulkeisiin silloin, kun se vaikuttaa tarpeelliselta tai hyödylliseltä.

Käytän analyttisissä esimerkeissäni sekä sointuastemerkintöjä että reaalisointumerkintöjä. Reaalisointumerkinnöissä merkitsen alennetun h-sävelen päälle muodostuvaa sointua merkinnällä B<sup>b</sup>. Muutoin, mikäli en suoraan viittaa sointumerkkiin, käytän suomalaisen tapaan sävelnimiä h ja b, tarkoittaen b:llä alennettua h-säveltä.

## 2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA

### 2.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tavoitteet

Tutkielman ensisijaisena tarkoituksena on tarkastella joidenkin tonaalisten ja ei-tonaalisten piirteiden esiintymistä ja keskinäistä vuorovaikutusta esimerkkikappaleissa. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi neljä tonaalista piirrettä, joihin kiinnitän erityistä huomiota analyysissa: diatoniseen sävelvalikoimaan liittyvä diatonisuus, kolmisointuisuus, harmonian funktionaalisuus ja äänenkuljetus. Kiinnitän huomiota näissä piirteissä ilmeneviin tonaalisiin ja mahdollisesti myös ei-tonaalisiin elementteihin, jotka saavat suurta painoarvoa ja ovat vuorovaikutuksessa keskenään käsittelemissäni teoksissa. Määrittelen täsmällisemmin tonaalisuuden käsitettä sekä tonaalisuuteen ja ei-tonaalisuuteen liittyviä käsityksiä alaluvussa 2.3. Tarkastelen tutkimuksen kohteeksi valittuja tonaalisia piirteitä luvussa 3.

Tavoitteenani on esimerkkikappaleiden osalta vastata seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Miten edellä kuvatut tonaaliset piirteet toteutuvat kappaleissa?
2. Missä määrin kappaleiden harmonisia tai säveltaso-organisaatioon liittyviä periaatteita voidaan tarkastella tonaalisina ilmiöinä?
3. Miten tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit musiikissa ovat vuorovaikutuksessa keskenään?

Tutkimuksen tavoitteena on yleisesti lisätä ymmärrystä siitä, millaisia harmonisia periaatteita kuuluu musiikkiin, jossa tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit ovat dialogissa keskenään.

### 2.2 Historiallisia näkökohtia

Tämän päivän musiikillinen kriisi keskittyy tonaalisuuden ongelmaan. Tonaalisuus, uusi tonaalisuus, atonaalisuus, polytonaalisuus, kaksitoistasävelmusiikki, usklassismi, impressionismi – kaikki nämä käsitteet kuvaavat vaihtelevia ja usein keskenään konfliktissa olevia ajankohtaisia ilmiöitä, mutta ne kaikki koskevat elintärkeällä tavalla musiikillisen kielen substanssia. (Salzer 1952, 5.)

Felix Salzer (1952) kuvaa kirjassaan *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* 1900-luvun taitteessa alkanutta, mutta edelleen kirjan kirjoitushetkellä käynnissä ollutta musiikillista kriisiä, joka liittyy hänen mukaansa ”tonaalisuuden ongelmaan”. Tuohon aikaan musiikillinen kieli oli murroksessa ja sen merkitys oli suurempi kuin edeltävien vuosisatojen tyyllinen kehittyminen, sillä säveltäjät olivat aiemmin tyyllisistä eroistaan huolimatta pysyneet lojaaleina tonaalisuudelle. Nyt tämä uskollisuus oli alkanut rakoilla. (Salzer 1952, 5–6.)

Sitaatista käy ilmi useita 1900-luvulla – ja osin vielä tänäkin päivänä – sikin sokin käytettyjä termejä, joiden tarkoitus on luokitella ja kuvailla länsimaista taidemusiikkia kaikkinen suuntaviivoineen. Nimitysten määrä paljastaa myös Salzerin kuvaaman aikakauden sekavan ja kompleksin luonteen. Käsitteitä on valtavasti, mutta kaikki sitaatissa mainitut nimitykset tuntuvat kiertyvän jollain tavalla tonaalisuuden ja sitä kautta musiikin useiden merkittävien parametrien, kuten harmonian, melodian ja muotorakenteiden ympärille. Näiden nimitysten käyttö korostaa sitä, että Salzer ei ollut ainoa, joka koki tonaalisuuden keskeiseksi musiikkia määrittäväksi tekijäksi.

1900-luvun musiikkia on historiallisesti pidetty yleisesti post-tonaalisen musiikin aikakautena – siis ajanjaksona, joka erotetaan selvästi ennen tätä vallinneesta tonaalisen musiikin aikakaudesta. Analyttisesti 1900-luvun post-tonaalisen musiikin hahmottaminen yksinomaan 1800-luvun tonaalisesta musiikista erillisenä, saati jonkinlaisena vastakohtaisena suuntauksena on kuitenkin ongelmallista useasta syystä. Ensinnäkin kaikki musiikki on luonnostaan osa historiallista jatkumoa ja näin ollen uusi musiikki ottaa aina vaikutteita vanhasta, tavalla tai toisella.<sup>1</sup> Toiseksi tonaalista musiikkia esiintyi edelleen myös 1900-luvulla, vaikka säveltäjät toivatkin sen rinnalle uusia järjestelmiä, tyyllisuuntauksia sekä musiikin harmonian ja muodonnan keinoja. Uudet harmoniset keinot kävivät dialogia tonaalisen tradition kanssa ja aiheuttivat lopulta murroksen, jossa tonaalinen sävelkieli aluksi häilyi ja lopulta muuttui pysyvästi.

Tässä tutkimuksessa kiinnostukseni kohdistuu musiikkiin, joka asettuu historialliselle aikajanelle siten, että se ei ole enää tyyppillisintä tonaalista, mutta ei myöskään yksiselitteisesti ei-tonaalista

---

<sup>1</sup> Yhdyn tässä asiassa näkemyksiltäni Joseph N. Strausiin (1990), joka on kirjoittanut historiallisen jatkumon näkökulmasta juuri 1900-luvun post-tonaaliseen musiikkiin. Straus argumentoi, että edeltävien vuosisatojen tonaalinen musiikki vaikuttaa monin eri tavoin jopa sellaiseen post-tonaaliseen musiikkiin, joka on luonteeltaan selvästi atonaalista, siis ei-tonaalista.

musiikkia. James Baker (1983) on tutkinut post-tonaalista musiikkia schenkeriläisestä näkökulmasta ja kutsuu tonaalisuuden ja atonaalisuuden välimaastoon asettuvaa musiikkia transitionaaliseksi musiikiksi – nimitys, joka osuvasti tuo esiin historiallisen siirtymävaiheen luonteen. Transitionaalista musiikkia edustavat hänen mukaansa monet Franz Lisztin, Aleksandr Skrjabinin ja Arnold Schönbergin kappaleet. Baker toteaa, ettei tällaista musiikkia tutkittaessa ole olennaista kysyä onko musiikki tonaalista vai atonaalista. Pikemminkin on kysyttävä millä tavoin kappale on tonaalista ja millä tavoin atonaalista. (Baker 1983, 168.)

Tässä tutkielmassa analysoitava musiikki on vielä varsin kaukana atonaalisesta materiaalista, joten puhun neutraalimmin tonaalisesta ja ei-tonaalista musiikista ja piirteistä. Muutoin olen kuitenkin samaa mieltä Bakerin tutkimuskysymyksiin ja analyysiin liittyvistä lähtökohdista. Olennaista on tutkia, miten tonaaliset ja ei-tonaaliset piirteet esiintyvät kappaleissa. Sen sijaan ei ole mielekästä tai edes mahdollista koettaa asettaa musiikkia mihinkään yksiselitteiseen lokeroon. Tutkielmani tarkoituksena on tarkastella tonaalisia ja ei-tonaalisia elementtejä kolmen esimerkkikappaleen kautta. Laajemmin tarkasteltuna uskon, että samankaltaisia ilmiöitä voi esiintyä yleisemminkin paitsi Ravelin, Debussyn ja Prokofjevin teoksissa, myös muiden säveltäjien, esimerkiksi Šostakovitsin, Bartókin, Chopinin, Skrjabinin, Lisztin tai Faurén musiikissa.<sup>2</sup>

Tutkimusaineistoni valinnan tukena ja lähtökohtana on niin Salzerin ja Bakerin kuin yleisesti monien muidenkin tutkimuskirjallisuudessa esittämä ajatus, että 1900-luvun alun musiikissa aiemmin historiassa tunnistettuja tonaalisuuden periaatteita laajennettiin tai niistä jossain määrin irrottauduttiin. Tämä tapahtui tuomalla niiden rinnalle uusia, aiempaan nähden ei-tonaalisia säveltaso-organisaatioon liittyviä keinoja. Esimerkiksi konsonanssin ja dissonanssin välinen raja muuttui häilyvämmäksi ja dissonanssinkäsittely vapaammaksi. Tuohon aikaan länsimaisen taidemusiikin kehitys ei kuitenkaan ollut kaikilta osin yhtenäistä: historiallisessa että analyttisessä kirjallisuudessa (mm. Straus 1990; Antokoletz 2014) erotetaan yleensä myös kaksi selkeää erillistä tyyliuuntausta, kun puhutaan 1900-luvun alun musiikista. Näistä toisessa suuntauksessa säveltäjät kuten Schönberg, Berg ja Webern (ns. Wienin toinen koulukunta) eivät pyrkineet ainoastaan

---

<sup>2</sup> Nähdäkseni on kuitenkin tärkeää, ettei edellä mainittuja (tai muitakaan) säveltäjiä kategorisoida yksinomaan transitionaaliseksi säveltäjiksi. Tasapainottelu tonaalisen ja ei-tonaalisen tai post-tonaalisen musiikin välimaastossa on ilmiö, jota kannattaa tarkastella varoen, “kappale kappaleelta”-tyyppisesti. On myös huomattava, että vaikka tässä tutkimuksessa keskityn tiettyyn historialliseen ajanjaksoon eli 1900-luvun taitteen ja alun musiikkiin, saattaa harmonian näkökulmasta samankaltaista tutkittavaa löytyä muiltakin historiallisilta ajanjaksoilta (esimerkiksi nykymusiikista), mikäli siinä tasapainotellaan tonaalisten ja ei-tonaalisten ilmiöiden välimaastossa. Tällöin kyse ei kuitenkaan ole historiallisesti samasta ilmiöstä, vaikka musiikkianalyyysissa sovellettavat keinot voivat olla samankaltaisia.

laajentamaan tonaalisuutta, vaan pikemminkin liikkuivat aktiivisesti pois päin tonaalisesta sävelkielestä.<sup>3</sup> Sen sijaan 1900-luvun alun toinen suuntaus nojasi voimakkaammin tonaalisesta musiikista tuttuihin sävyihin hyödyntäen mm. diatonista ja pentatonista sävelmateriaalia uusilla tavoilla. Antokoletzin mukaan tämä suuntaus otti vaikutteita myös eri kansallisuuksien kansanmusiikista ja yhdistyi poliittiseen nationalismiin ympäri Eurooppaa. Erityisesti ranskalaiset ja venäläiset säveltäjät loivat musiikillisen kulttuurin, joka toimi merkittävänä vastavoimana saksalaiselle traditiolle. (Antokoletz 2014, 60–61.)

Vaikka tämänkaltainen dikotomia on luonnollisesti hyvin karkea ja yleistävä, auttaa se hahmottamaan 1900-luvun alun musiikillista ilmapiiriä, jossa erilaiset säveltämiseen liittyvät lähtökohdat ja musiikilliset tyylit elivät ja vaikuttivat rinnakkain. Tässä tutkimuksessa keskityn kahdesta edellä kuvatusta suuntauksesta jälkimmäiseen, koska juuri sille on tarkoituksellisen tyyppillistä tonaalisten elementtien osittainen säilyttäminen sekä niiden täydentäminen erilaisin uudenlaisin keinoin. Suuntaukseen voi viitata esimerkiksi termillä laajennettu tonaalisuus, mikä implikoi sen suoraa kytköstä klassiseen tonaalisen musiikin perinteeseen.<sup>4</sup> Tämän tutkimuksen esimerkkikappaleet on valittu laajennetun tonaalisuuden lähtöoletuksella. Hypoteesini on, että kappaleissa tonaalisista piirteistä ja periaatteista ei ole täysin irrottauduttu, vaan tonaaliset tekijät esiintyvät kappaleessa rinnakkain, limittäin ja päällekkäin muiden säveltaso-organisaatioon liittyvien periaatteiden kanssa.

## 2.3 Metodologiset lähtökohdat

### 2.3.1 Schenkeriläinen metodologia

Keskeisin metodologinen lähestymistapani ja merkittävä osa lähdekirjallisuuttani nojaa schenkeriläisen tutkimuksen traditioon. Heinrich Schenkerin (1868–1935) kunnianhimoinen tavoite oli luoda kattava teoria tonaalisen musiikin analysoimiseen ja ymmärtämiseen. Hänen julkaisunsa,

---

<sup>3</sup> Antokoletz käyttää tästä suuntauksesta nimitystä ”Wagner-Straussilainen ultrakromaattisuus” ja yhdistää suuntaukseen vahvasti saksalaiset juuret (Antokoletz 2014, 60).

<sup>4</sup> Muun muassa Dmitri Tymoczko (2011) käyttää tätä laajennetun tonaalisuuden käsitettä ja määrittelee tonaalisuuden hyvin laajasti – suorastaan siten, että ”lähes kaikki ei-atonaalinen musiikki toimii tonaalisen musiikin synonyymina” (Tymoczko 2011, 3). Määrittelyn apuna hän käyttää lisäksi tonaalisuuden viittä keskeistä elementtiä, jotka ovat yhtenäinen melodinen liike, akustinen konsonanssi, harmoninen johdonmukaisuus, rajoitettu makroharmonia ja keskiöisyys. (Tymoczko 2011, 3–4.) Tarkoitan itse laajennetulla tonaalisuudella musiikkia, jossa tonaalisuuden periaatteista on irrottauduttu joltain osin, mutta ei kokonaan.

muun muassa *Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt I ja II* (1910 ja 1922) sekä *Der freie Satz* (1935) ovat muuttaneet lopullisesti monien teoreetikoiden käsitystä siitä, miten soinnut ja melodialinjat käyttäytyvät funktionaalisessa tonaalisessa kontekstissa. Schenkerin teoria muuttui ja jäsenyi joltain osin vuosien aikana ja tässä tutkielmassa käytän lähteenä erityisesti *Der freie Satzin* englanninkielistä versiota *Free Composition* (1979). Muilta osin lähdekirjallisuuden painopisteeni on uudemmassa schenkeriläisessä kirjallisuudessa.

Schenkerin tutkimusperinnettä ovat jatkaneet teoreetikot, joista historiallisesti yhtenä merkittävimmistä mainittakoon hänen oppilaansa, Felix Salzer (1952). Aiheesta ovat kirjoittaneet kokoavia tai pedagogisia teoksia tämän jälkeen myös mm. Allen Forte ja Steven Gilbert (1982), Allen Cadwallader ja David Gagne (1998), Matthew Brown (2005) sekä useat muut. Tähän päivään mennessä lukuisat teoreetikot ovat hyödyntäneet schenkeriläistä lähestymistapaa ja samalla he ovat kukin omalta osaltaan täydentäneet, muokanneet ja tulkinneet Schenkerin kirjoituksia vastaamaan yhä uusia tarpeita musiikin tutkimukseen liittyen. On aiheellista todeta, ettei schenker-analyysi tai schenkeriaaninen näkökulma tänä päivänä ole pelkästään Schenkerin itsensä näköinen – eikä tarvitsekaan olla. Kuten L. Poundie Burstein kiteyttää osuvasti:

Se, että analyttinen metodi, joka tunnetaan nimellä “Schenker-analyysi”, on nimetty yhden tietyn henkilön mukaan, on hämmentävää, sillä se saattaa virheellisesti vihjata, että tämä analyttinen lähestymistapa on sama kuin se, mitä Schenker itse harjoitti ja puolsi. Olisi tarkempaa todeta, että tämä nyt “Schenker-analyysina” tunnettu systeemi sisältää menetelmiä, jotka on johdettu Schenkerin näkyviin tuomista teorioista ja konsepteista, joita on muokattu sarjalla lisäyksiä, selvennyksiä, oikaisuja, laajennuksia, korjauksia ja väärinymmärryksiä. Schenker itse ei todennäköisesti olisi kutsunut tekemäänsä “Schenker-analyysiksi”. Pikemminkin hän vaikutti pitävän menetelmäänsä ainoana oikeana tapana tutkia musiikillisia mestariteoksia. – hänen seuraajansa ottavat liberaalimman lähestymistavan tässä suhteessa. (Burstein 2013, 1.)

On yleisesti tiedossa oleva asia, että Schenker ei juurikaan arvostanut oman aikansa uutta musiikkia, vaan kehitti menetelmänsä tonaalisen musiikin kultakauden suurten mestareiden musiikin tutkimiseen ja analysoimiseen – aina Bachista Brahmsiin (Baker 1983, 153). Schenker-analyysia ei ole alkujaan kehitetty 1900-luvun musiikin analysoimiseen, joten menetelmän soveltaminen siihen vaatii avarakatseisempaa ja joustavampaa lähestymistapaa tiettyjen lineaaristen ja harmonisten käytäntöjen osalta. Tämä ei kuitenkaan suoraan tarkoita, etteikö Schenker-analyysi tarjoaisi useita hedelmällisiä lähtökohtia Ravelin, Prokofjevin, Debussyn tai heidän aikalaistensa säveltämän musiikin analysoimiseen. Hyvä esimerkki tästä on schenkeriläinen ajatus harmoniassa

vallitsevasta hierarkiasta ja prolongaatiosta. Kuten Robert P. Morgan on todennut, on suorastaan ironista, että Schenkerin käsitys prolongaatiosta on osoittautunut hyödylliseksi työkaluksi hänen halveksumansa 1900-luvun musiikin ymmärtämisessä (Morgan 1976, 49–50). Vaikka ajatus post-tonaalista prolongaatiosta on kerännyt kritiikkiä (Joseph N. Straus, 1987), on sitä toisaalta myös sovellettu menestyksekkäästi jopa sellaisten säveltäjien kuin Bergin tai Webernin musiikkiin (Väisälä, 2002) – siis musiikkiin, jota pidetään yleisesti vielä kaukaisempana tonaalisuudesta kuin esimerkiksi Debussyn musiikkia. Ravelin musiikkia prolongaation näkökulmasta on käsitellyt muun muassa Sigrun Heinzelmänn (2013).

Nähdäkseni prolongaatio post-tonaalissa musiikissa ei ole täysin ongelmatonta, mutta hierarkiasuhteiden tutkiminen ja kuvaaminen tarjoaa mielekkään tavan hahmottaa vähintäänkin sellaista 1900-luvun musiikkia, joka asettuu laajennetun tonaalisuuden sateenvarjon alle. Käytän tässä tutkimuksessa prolongaation käsitettä ja havainnollistan musiikkiesimerkeissä bassolinjan harmonista liikettä schenkeriläisen grafiikan avulla. Rajaan tarkastelun bassolinjaan, sillä uskon sen olevan merkityksellinen ja samalla ongelmattomin tapa tarkastella ensisijaisia funktionaalisia rakenteita laajennetun tonaalisuuden kontekstissa. Tämä lähtökohta saa myös tukea kirjallisuudesta: esimerkiksi Heinzelmänn (2013) nostaa esiin bassolinjojen tehtävän harmoniaa tasapainottavana tukipisteenä Ravelin musiikissa. Myös Baker (2006) korostaa yleisemmällä tasolla rakenteellisen basson merkitystä myös sellaisessa 1900-luvun musiikissa, joka on muutoin enemmän tai vähemmän irrottautunut tonaalisista periaatteista.

Myös Matthew Brown suhtautuu varsin optimistisesti schenkeriläiseen lähestymistapaan 1900-luvun kontekstissa, vaikka myöntää, että menetelmällä on rajansa. Hän käsittelee kirjansa *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond* (2005) viidennessä luvussa Schenker-analyysin soveltuvuutta sellaiseen musiikkiin, johon sitä ei alun perin ole tarkoitettu. Brown käyttää Debussyn musiikkia esimerkkinä ja toteaa sen olevan ”erinomainen aihe kenelle tahansa, jolla on kiinnostusta koetella schenkeriläisen teorian rajoja” (Brown 2005, 172).

Brownin mukaan Debussyn teokset voidaan ainakin enimmäkseen ja yleisellä tasolla luokitella tonaaliseksi. Kuitenkin hän toteaa heti perään Debussyn myös tietoisesti rikkovan monia perinteisen tonaalisuuden periaatteita. Paikallisesti perinteistä harmoniaa ja äänenkuljetusta haastetaan lukuisin eri tavoin: Debussyn sävelkieli sisältää huomattavan määrän rinnakkain liikkuvia kolmi-, neli- ja viisisointuja, joiden dissonansseja, kuten septimejä, ei valmisteta tai pureta oikeaoppisesti. Lisäksi musiikissa on runsaasti kromatiikkaa, ei-funktionaalisia sointukulkuja sekä modaalisia ja eksoottisia

piirteitä. Brownin mukaan schenkeriläisestä näkökulmasta on mahdollista yllättävän hyvin selittää kaikkia edellä mainittuja tilanteita. Lisäksi Brown huomauttaa, että Schenker on analyyseissaan konventionaalista musiikinteoriaa suvaitsevaisempi esimerkiksi funktionaalisesti epätyypillisiä sointukulkuja kohtaan, mikäli lineaarisuus tukee ja perustelee niitä sävellyksissä. Myöskään kromatiikan käyttö ei ole schenkeriläisestä näkökulmasta erityisen rajattua, kunhan kromaattisia elementtejä käsitellään riittävän huolellisesti nimenomaan äänenkuljetuksen näkökulmasta. (Brown 2005, 172–81.)

Brown nostaa esiin, että Debussyn musiikissa tonaalisuutta haastavat tilanteet eivät liity pelkästään paikallisiin tapahtumiin vaan myös kappaleen kokonaisrakenteeseen ja siihen, onko analysoitava kappale yhtenäinen ja johdonmukaisesti jatkuva. Tämä liittyy erityisesti syvällä tasolla kuultavaan I–V–I-rakenteeseen, joka alkaa toonikalta ja päättyy sille. Schenker tunnistaa kuitenkin musiikista erikseen myös tilanteita, jossa tätä syvän tason rakennetta on rikottu jättämällä pois ensimmäinen tai viimeinen toonika. (Brown 2005, 182.) Kun tarkastellaan Schenkerin omia kirjoituksia, huomataan, että hän suhtautuu ensimmäisen toonikan pois jättämiseen lähes yllättävän suopeasti:

Siirtymä harmoniasta toiseen on tehty tasaisemmaksi jättämällä pois I aste, bassolinjan ensimmäinen sävel. - -  
- Vaikka ainoa todellinen kuva perustavanlaatuisesta rakenteesta on se basson muoto, joka alkaa I asteelta, basso voi, mikäli synteesi sitä vaatii, toisinaan alkaa myös V asteelta... (Schenker 1979, 88–89.)

Schenker tunnustaa, että joskus myös viimeinen toonika jää pois kokonaisrakenteesta, mutta tämä on jo selvästi ongelmallisempaa. Kyseessä voi tällöin olla esimerkiksi muotoon liittyvä tilanne, kuten V asteelle loppuva preludi<sup>5</sup>. *Der freie Satzissa* Schenker esittelee myös Chopinin Masurkan op. 30 no. 2 (Schenkerin figuuri 152, esimerkki 7), jonka kohdalla päättyy toteamaan, että sen perustavanlaatuinen rakenne on epävarma ja on epäselvää, onko kappale h-mollissa, fis-mollissa, vai muuttuuko sävellaji matkan varrella. Tämä asettaa kappaleen tonaalisuuden kyseenalaiseksi. Schenker päättyy nähdäkseni tässä kohtaa koettelemaan itse teoriansa rajoja ja toteaakin, että kyseinen epämääräinen tilanne “lähes estää kutsumasta tätä Masurkkaa valmiiksi kokonaiseksi sävellykseksi”. (Schenker 1979, 130–131.)

Edellä kuvattujen tilanteiden myötä on selvää, että vaikka schenkeriläisen teorian voi olettaa jossain

---

<sup>5</sup> Tässä tapauksessa olisi siis ajateltava, että preludi toimisi alkusoittona jollekin sitä seuraavalle musiikille. Schenker käsittelee kyseisessä esimerkissään (*Der freie Satz*in figuuri 152, esimerkki 6) J. S. Bachin Preludia No. 3 (BWV 999), joka on osa kahdentoista pienen preludin kokoelmaa.

määrin taipuvan 1900-luvun alun musiikin analysoimiseen, metodologialla on eittämättä rajansa. Oletan, että pääsen koettelemaan näitä rajapintoja tutkiessani Ravelin, Debussyn ja Prokofjevin musiikkia, ja että schenkeriläisen metodologian ääriviivojen tutkiminen on kiinnostavaa, monimutkaista, eikä lainkaan yksiselitteistä. Uskon schenkeriläisen menetelmän olevan hedelmällinen tähän tutkielmaan, sillä analyysin lähtökohtana toimii neljä tonaalista piirrettä. Mikäli kappaleissa kuullaan paljon tonaalisia piirteitä rikkovia elementtejä joko paikallisella tai syvällä tasolla, on kuitenkin mahdollista, että elastisenkaan menetelmän selitysvoima ei taivu aivan kaikkeen.

### 2.3.2 Transformaatioteoriat ja pluralismi metodologisena peilauspintana

Metodologisesta näkökulmasta tonaalisuuden ja ei-tonaalisuuden välillä tasapainotteleva musiikki on haasteellista. Useat harmoniaan ja äänenkuljetukseen keskittyvät menetelmät on kehitetty lähtökohtaisesti vain joko tonaalisen musiikin tai atonaalisen post-tonaalisen musiikin tarkasteluun. Tästä syystä tonaalisen ja ei-tonaalisen harmonian välille sijoittuva musiikki jää helposti eräänlaiseen tutkimusmenetelmien katvealueeseen.<sup>6</sup>

Uus-riemannilaisuus pyrkii vastaamaan niihin analyttisiin haasteisiin, joita kolmisointuinen, mutta muilta osin 1700–1800-lukujen tonaalisen yhtenäisyyden periaatteista irtautunut musiikki on teoreetikoille tarjonnut. Richard Cohnin mukaan jo 1800-luvun lopun musiikki, kuten Liszt, Wagner sekä tätä seuraavat sukupolvet ovat säveltäneet musiikkia, joka on tonaalisesti “epäyhtenäistä ja siten post-tonaalista” (Cohn 1998, 167–168.) Uus-riemannilaisuus yhdistyy laajemmin transformaatioteorioihin, jonka alle asettuu myös joukko matemaattisia, geometrisia tai algebrallisia musiikkianalyysin menetelmiä. Keskeinen henkilö transformaatioteorioiden historian näkökulmasta on David Lewin, jonka tutkimustyö (1987) on toiminut merkittävänä lähtökohtana häntä seuranneille teoreetikoille. Tässä tutkielmassa hyödynnän kuitenkin pääasiassa uudempaa tutkimuskirjallisuutta, joihin lukeutuvat etenkin Cohnin (1996, 1998, 2012) ja Dmitri Tymoczkon (2004, 2011) julkaisut.

Vaikka tässä tutkielmassa ensisijainen näkökulmani on schenkeriläinen, käytän joitain

---

<sup>6</sup> Väitän, että tietty metodologisten työkalujen puute voi olla yksi syy sille, ettei transitionaalisen musiikin (ks. luku 2.2) aikakauden säveltäjien musiikkia tutkita tai huomioida musiikkikoulutuksessa yhtä paljon kuin puhtaasti tonaalista tai atonaalista musiikkia. Muun muassa Dmitri Tymoczko (2011) on kuvannut omakohtaisen kokemuksellisesti kyseistä ilmiötä kirjansa esittelyluvussa.

transformaatioteorioihin liitettyjä ajatuksia tai työkaluja eräänlaisena peilauspintana silloin, kun Schenker-analyysiin liittyvät menetelmät tuntuvat riittämättömiltä analysoitavissa kappaleissa. Kuten Cohn muotoilee:

Tonaalisen epäyhtenäisyyden tunnistaminen voi sen sijaan johtaa kysymykseen: “jos tämä musiikki ei ole täysin koherenttia diatonisen tonaalisuuden periaatteiden mukaan, millä muilla periaatteilla se voisi toimia koherentisti?” (Cohn 1998, 169.)

Tässä tutkielmassa transformaatioteoriat voivat tarvittaessa tarjota hyödyllisiä näkökulmia ainakin kolmeen musiikilliseen ilmiöön, joissa yksinomaan schenkeriläinen näkökulma saattaa tuntua ontolta. Ensimmäinen on erilaisten asteikkojen merkitys ja niiden välinen vuorovaikutus musiikissa. Yksi neljästä tarkasteltavasta tonaalisesta piirteestä on diatonisuus, joka tässä tutkimuksessa tarkoittaa ennen kaikkea diatonista sävelvalikoimaa ja musiikin palautumista siihen. Mikäli tämän kaltainen diatonisuus ei toteudu (tai toteutuu vain osittain) musiikissa, on syytä tutkia, mitä muita asteikkoihin liittyviä periaatteita kappaleet noudattavat.

Dmitri Tymoczko kirjoittaa artikkelissaan ”Scale Networks and Debussy” (2004) Debussyn harmonisesta kielestä asteikkojen näkökulmasta. Hänen mukaansa Debussyn – kuten myös lukuisien muiden säveltäjien, joihin lukeutuvat mm. Ravel, Prokofiev ja Šostakovitš – sävelkieltä voidaan nimittää asteikkotraditioon kuuluvaksi. Tekstissään hän esittää, että tämän tradition mukaisia sävellyksiä voi menetelmällisesti tutkia tunnistamalla ja luokittelemalla musiikista erilaisia diatonisia ja ei-diatonisia asteikkoja. Olennaiseksi muodostuvat myös niiden keskinäiset suhteet ja asteikkojen välillä liikkuminen yhteisten sävelten sekä äänenkuljetuksen keinoin. Tymoczkon mukaan luontevinta on etenkin sellaisten asteikkojen välinen vuorovaikutus, joilla on maksimaalinen määrä yhteisiä säveliä – siis asteikon sävelien ollessa  $x$ , asteikot jakavat keskenään  $x-1$  säveltä. Tymoczko käyttää artikkelissaan tästä nimitystä maksimaalisesti risteävät asteikot [*maximally intersecting scales*].

Toinen musiikillinen ilmiö, johon transformaatioteoria voi tarjota vastauksia, on sointujen, etenkin kolmisointujen välinen liike ja niiden yhdistely. Mikäli esimerkkikappaleissa tulee vastaan tilanteita, joissa sointujen funktionaalinen yhteys vaikuttaa olemattomalta, voi olla hedelmällistä tarkastella harmonioiden välisiä suhteita toisenlaisen läheisyysperiaatteen näkökulmasta.

Uskoakseni transformaatioiden analysoiminen sopii erityisesti paikallisiin tilanteisiin, joissa soinnut

käyttäytyvät schenkeriläisesti katsottuna kummallisesti. Cohnin mukaan tyypillisimpiä uus-riemannilaisia operaatioita ovat kolmisointujen väliset L-, P- ja R-transformaatiot. Niissä kolmisoinnuilla, joiden välillä liikutaan, on kaksi yhteistä säveltä ja kolmas liikkuu mahdollisimman vähän, eli joko yhden (P ja L) tai kaksi (R) puolisävelaskelta. (Cohn 1996, 12.) Transformaatioita voi kuitenkin tarkastella lukuisilla muillakin tavoilla ja niitä voidaan joissain tapauksissa tunnistaa esimerkiksi nelisointujen väliltä. On huomattava, että useita schenkeriläisesti katsottuna tavallisia tonaalisia kulkuja voi hyvin analysoida myös uus-riemannilaisten transformaatioiden näkökulmasta. Tässä tutkielmassa pyrin kuitenkin rajaamaan transformaatioiden käytön lähinnä niihin tilanteisiin, joissa schenkeriläinen näkökulma ei tarjoa riittävän tyydyttäviä vastauksia.

Kolmas ilmiö liittyy äänenkuljetukseen, ja näin ollen myös edellä mainittuihin asteikoihin sekä kolmisointujen yhdistelyyn. Cohnille tärkeä käsite on äänenkuljetuksen nuukuus [*voice-leading parsimony*], joka liittyy läheisesti Tymoczkon (2004) ajatukseen mahdollisimman pienestä äänenkuljetuksesta asteikkojen välillä. Lähtökohta äänenkuljetukseen on muutenkin varsin erilainen kuin schenkeriläisessä traditiossa: transformaatioteorioissa sitä tarkastellaan ensisijaisesti kromaattisessa, eikä diatonisessa kontekstissa. (Cohn 2012.)

Transformaatioteorioiden metodologian käyttäminen eräänlaisena peilauspintana schenkeriläiselle näkökulmalle on mielestäni monin tavoin kiehtovaa ja mielekästä. Ensinnäkin, koska laajennetun tonaalisuuden ympärille keskittyvä musiikkianalyttinen tutkimus vaikuttaa kutsuvan luokseen useampia näkökulmia – ei pelkästään siksi, että uskoisin schenkeriläisen näkökulman olevan yksinään riittämätön vaan ennen kaikkea, koska yksi tutkimuskysymyksistäni on tarkastella tonaalisten ja ei-tonaalisten välisten elementtien vuorovaikutusta. Tutkimuskysymyksessä on siis jo valmiiksi implikoitu, että musiikki sisältää sekä tonaalisia että ei-tonaalisia piirteitä ja on luontevaa, että myös näiden piirteiden tarkastelussa voi ja kannattaa käyttää vaihtelevaa metodologiaa.

Toinen syy sille, että lähestyn tutkimusaihetta joltain osin kahdesta eri suunnasta, on näkemykseni siitä, että metodologiat eivät ole ristiriidassa keskenään vaan vastaavat erilaisiin kysymyksiin musiikkianalyysissa. Steven Rings (2011) argumentoi samankaltaisesti todetessaan, että schenkeriläisessä teoriassa ja transformaatioteoriassa on huomattavia metodologisia eroja, ne tutkivat erilaisia asioita musiikissa ja täten pysyvät toisistaan irrallisina. Transformaatioteoria on Ringsin mukaan “kokemuksen teoria”, joka on luonteeltaan prismaattinen, eli musiikin paikallisia ilmiöitä monitahoisesti tarkasteleva. Sen sijaan schenkeriläinen teoria on “kappaleen teoria” ja

luonteeltaan harmonian ja kontrapunktin elementtien integraatioon pyrkivä tapa analysoida musiikkia. Kahta menetelmää ei voi asettaa arvo- tai paremmuusjärjestykseen tai yhdistää kaiken tonaalisuuden kattavaksi “supermetodiksi”. Toisaalta ne eivät myöskään sulje toisiaan pois ja voivat musiikkianalyyseissa hyvin olla dialogissa keskenään. (Rings 2011, 35–40.)

Yhteenvetona voidaan todeta, että schenkeriläinen teoria on elinvoimainen ja koherentti työkalu tonaalisen musiikin ymmärtämiseen ja kuvaamiseen, ja täten perustellusti tutkimukseni keskeinen metodologinen lähestymistapa. Ringsin ajatuksia mukaillen hyödynnän kuitenkin myös tarvittaessa pluralistista lähestymistapaa, eli avointa dialogia eri tutkimusmenetelmien välillä. Tällöin peilauspintana toimivat erityisesti transformaatioteoriat ja uusriemannilaiset menetelmät.

Koska tutkimuskysymykseni ovat analyyttisiä, myös tutkimuksen lähdekirjallisuuteni on pääasiassa musiikkianalyyttistä. Siltä osin kuin analyyttisten lähtökohtien kannalta on oleellista, tuon myös esiin joitain historiallisia näkökulmia (ks. edellinen alaluku 2.2). Varsinaisia aikalaislähteitä en kuitenkaan käytä.

#### 2.4 Tonaalisuus ja ei-tonaalisuus

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kartoittaa tonaalisia ja ei-tonaalisia piirteitä musiikissa. Mutta mitä yleisesti ottaen tarkoittaa tonaalisuus tai ei-tonaalisuus? Tähän kysymykseen on tietysti mahdotonta vastata täysin tyhjentävästi. Tonaalisuuden määritelmä vaihtelee metodologian mukaan ja toisaalta myös teoreetikot, jotka pääosin edustavat samaa koulukuntaa, saattavat kuitenkin olla erimielisiä joistain määritelmään vaikuttavista seikoista. Esimerkiksi tonaaliset teoreetikot väittelevät edelleen siitä, voiko 1700- ja 1800-lukujen musiikkia selittää ainoastaan yhden teorian, eli Schenkerin teorian avulla (Brown 2005, 187). Jotta voidaan keskustella tonaalisuudesta, tarvitaan kuitenkin jonkinlainen määritelmä ja sen asettamat raamit keskustelulle. Pyrin seuraavaksi kiteyttämään, mitä tonaalisuus merkitsee tämän tutkielman näkökulmasta. Ei-tonaalisuudella tarkoitan yksinkertaisesti neutraalissa muodossa esitettyä antiteesiä tonaalisuudelle.

Joseph N. Straus määrittelee tonaalisuuden käsitettä sekä kirjoittaa tonaalisen ja post-tonaalisen musiikin välisestä suhteesta kirjoissaan *Remaking the Past* (1990) ja *Introduction to Post-Tonal Theory* (2000). Hänen mukaansa tonaalisen musiikin perustana ja keskuksena toimii yksi kolmisointu, toonika. Muut sävelluokat ja soinnut tunnistetaan ja luokitellaan suhteessa siihen. Tonaalisen musiikin perusta on siis kauttaaltaan kolmisointuinen. (Straus 1990, 74.) Keskiöisyys

yksinään ei kuitenkaan riitä: Strausille tonaalisen musiikin tärkeimmät kriteerit ovat funktionaalinen harmonia ja perinteinen äänenkuljetus. Perinteisen äänenkuljetuksen merkitys liittyy tässä ennen kaikkea konsonanssin ja dissonanssin selkeään jaotteluun ja dissonanssinkäsittelyyn. Näitä kahta kriteeriä ei hänen mukaansa suuri osa 1900-luvulla sävelletystä musiikista kykene täyttämään, vaikka siinä esiintyisi sointu- tai sävelkeskiöitä. (Straus 2000, 112.)

Strausin määritelmä nostaa esiin ytimekkäästi ja osuvasti juuri niitä tonaalisuuden piirteitä, jotka olen valinnut tutkielman keskiöön. Väite siitä, että 1900-luvun musiikki ei kykene täyttämään funktionaalisen harmonian ja perinteisen äänenkuljetuksen vaatimuksia on tutkielmani kannalta kiinnostava ja aiheen ytimessä – toivon voivani tämän tekstin lopussa kommentoida väitettä tarjoten siihen vähintään jonkin merkittävän näkökulman.

Myös Brown (2005) nostaa esiin funktionaalisen harmonian ja äänenkuljetuksen merkityksen kuvatessaan Schenkerin tonaalisen teorian lähtökohtia. Brown katsoo, että Schenkerin käsitys perinteisestä äänenkuljetuksesta juontaa juurensa Joseph Fux'in vuonna 1725 julkaistuun teokseen *Gradus ad Parnassum*. Schenker kuitenkin muokkasi ankaran kontrapunktin sääntöjä vastaamaan tonaalisen musiikin tarpeita. Brown kuvaa kehitystä seuraavasti:

Hän (Schenker) aloitti siitä yksinkertaisesta huomiosta, että ankaran kontrapunktin lait (Der strenge Satz) eivät olleet tarpeeksi tarkkoja selittämään funktionaalisen tonaalisuuden (Den freie Satz) rikkautta. Ottaakseen huomioon nämä anomaliat, hän muokkasi ankaran kontrapunktin lakeja lisäämällä siihen funktionaaliset harmoniat, eli Stufen. (Brown 2005, 25.)

Katkelmasta käy hyvin ilmi, että funktionaalisen harmonian, eli prolongoitavien sointujen [*Stufen*], ja äänenkuljetuksen merkitys tonaalisessa musiikissa on schenkeriläisen ajattelun mukaan yhtäläisen tärkeää.

Tarkoitan tässä tutkimuksessa tonaalisuudella sellaista musiikin harmoniaa ja äänenkuljetusta, joka sopii paitsi Strausin kuvaukseen, myös yleisesti schenkeriläisessä tutkimuskirjallisuudessa esitettyihin ajatuksiin.<sup>7</sup> Määrittelen tonaalisuutta myös tutkimuksen kohteeksi valitsemieni

---

<sup>7</sup> Tämän tutkielman schenkeriläiseen menetelmään pohjautuvaa käsitystä tonaalisuudesta ovat Der freie Satzin (1979) ohella tarkentaneet useat julkaisut, joista mainittakoon mm. Salzer (1952), Brown (2005), Aldwell & Schachter (2003), Schachter (1987, 1999 ja 2015) sekä schenkeriläiset esseekokoelmat, joita ovat julkaisseet esimerkiksi Cadwallader (2006) ja Burstein, Rogers & Bottge (2013).

tonaalisten piirteiden kautta. Mitä selkeämmin diatoninen sävelvalikoima, kolmisointuisuus, harmonian funktionaalisuus ja tonaalinen äänenkuljetus toteutuvat musiikissa, sitä enemmän kappale toimii tonaalisten periaatteiden mukaan ja kuulostaa tonaaliselta.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> En kuitenkaan millään muotoa väitä, että mainitut piirteet tarjoaisivat täysin kattavan määritelmän tonaalisuudesta. Piirteisiin kytkeytyy monia muita tonaalisuuden kannalta keskeisiä elementtejä (kuten käsitys konsonanssista ja dissonanssista), joita käsitellen yksityiskohtaisemmin luvussa 3.

### 3 TONAALISET PIIRTEET TÄSSÄ TUTKIMUKSESSA

#### 3.1 Yleistä tarkasteltavista piirteistä

Aiemmissa luvuissa perustellaan jo epäsuorasti, miksi juuri diatoninen sävelvalikoima, kolmisointuisuus, harmonian funktionaalisuus ja äänenkuljetus ovat tärkeitä elementtejä tonaalisessa musiikissa. Tässä luvussa aion paitsi avata piirteiden merkitystä lisää, myös pohtia sitä, missä määrin ja millä tavoin niiden tulisi toteutua musiikissa, jotta kappale kuulostaisi tonaaliselta. Onko esimerkiksi kolmisointuinen ja diatoninen musiikki automaattisesti tonaalista? Millaisia ristiriitaisia viestejä tonaalisuudesta välittää kappale, jossa vain osa edellä mainituista piirteistä toteutuu?

Piirteiden valinnassa ja rajauksessa on otettu huomioon jo aiemmin todettu, niin Schenkerin kuin monien muidenkin teoreetikoiden jakama ajatus siitä, että tonaalinen musiikki on luonteeltaan samanarvoisesti vertikaalista ja lineaarista. Kumpikaan näkökulma yksin ei riitä, vaan molempia tarvitaan. Brown kutsuu tätä tonaalisessa musiikissa vallitsevaksi täydennysperiaatteeksi [*The Complementarity Principle*] (Brown 2005, 56–57). Hän toteaa:

Periaate voidaan julistaa vielä voimakkaammin: vaikka jokainen tonaalinen tapahtuma voidaan tulkita kontrapunktisesti tai harmonisesti, jokainen selonteko, joka on yksinomaan kontrapunktilinen tai yksinomaan harmoninen on väistämättä epätäydellinen. (Brown 2005, 57.)

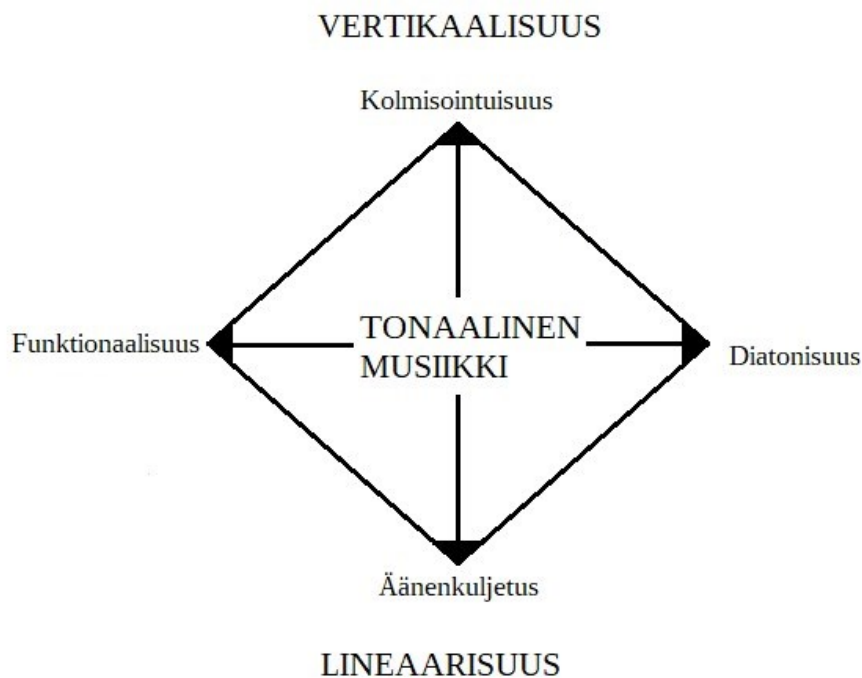
Aldwell ja Schachter toteavat kirjassaan *Harmonia ja äänenkuljetus* hiukan toisin sanoin käytännössä täysin saman asian:

Harmoniolla tarkoitamme sitä musiikin osatekijää, joka perustuu sointujen välisiin suhteisiin. Äänenkuljetuksella taas tarkoitamme sitä musiikin osatekijää, joka perustuu kahden tai useamman äänen samanaikaiseen liikkeeseen. Harmonian perusyksikkö on sointu, äänenkuljetuksen perusyksikkö on melodinen linja. Käytännössä harmonia ja äänenkuljetus ovat aina keskenään vuorovaikutuksessa. (Aldwell & Schachter 2003, 60.)

Hahmotan Aldwellin ja Schachterin tavoin, että tonaalisessa musiikissa kyse on nimenomaan harmoniasta ja äänenkuljetuksesta ja yhdistän harmonian vertikaalisiin ja äänenkuljetuksen

lineaariin tapahtumiin. Tutkimuksessa tarkasteltavia piirteitä voi hahmottaa nelikenttämäisen kaavion avulla (esimerkki 3.1). Siitä käy ilmi, että näen kolmisointuisuuden ensisijaisesti vertikaalisena ja äänenkuljetuksen lineaarisena ilmiönä. Kolmisointuisuus liittyy satsissa päällekkäin tai ajallisesti lähekkäin esiintyviin säveliin ja kolmisoinnut, ja niitä laajentavat neli- ja muut soinnut muodostuvat terssipinojen avulla. Äänenkuljetus on sen sijaan liikettä kolmisointujen välillä; kuin funktionaalisuus, mutta siinä tarkastellaan vielä tarkemmin ja erikseen jokaista stemmaa ja melodialinjaa. Harmonian funktionaalisuudella viitataan sointujen muodostamiin kokonaisuuksiin musiikissa. Diatonisuudella tarkoitan tässä tutkimuksessa nimenomaan diatonista asteikkoa ja sävelvalikoimaa sekä sen vallitsevuutta musiikissa. Funktionaalisuuden ja diatonisuuden olen sijoittanut vertikaalisuus–lineaarisuus-akselilla välimaastoon, sillä erityisesti niiden piirteiden kohdalla molemmat näkökulmat ovat hyvin tasaveroisesti läsnä.

Esimerkki 3.1. Tonaalisen musiikin piirteet nelikentässä.



### 3.2 Diatonisuus: diatoninen asteikko ja sävelvalikoima

Diatonisuus on yhtä lailla vertikaalinen kuin horisontaalinen tonaalisen musiikin ilmiö; se ilmenee soinnuissa, melodialinjoissa sekä niiden välisessä vuorovaikutuksessa. Diatonisuus tonaalisena piirteenä on tärkeä ja perusteltu tutkimuskohde, sillä sen merkitys tonaalisessa musiikissa on suuri eri rakennetasosta riippumatta. Tarkastelen seuraavaksi diatonisuutta ja sen yhteyttä tonaalisen

musiikin hierarkiatasoihin, kromatiikkaan sekä modaalisuuteen. Diatonisuudella tarkoitan tässä diatonisen sävelvalikoiman ja asteikkojen, erityisesti duuri- ja molliasteikkojen, erilaisia ilmentymiä musiikissa ja niiden toimimista hierarkkisesti ensisijaisena asteikkona musiikissa. Käsitän diatonisuuden toimivan kahdella varsin erilaisella tasolla, jotka näkyvät tämän alaluvun otsikoinnissa. Yhtäältä diatonisuus on kokonaisvaltainen systeemi, joka vaikuttaa musiikin syvimmällä tasolla ja johon täten tonaalinen musiikki pohjautuu kauttaaltaan. Tämä ei tarkoita pelkkää diatonista asteikkoa: diatonisuuteen kuuluu myös harmonian funktionaalisuus sekä melodia- ja bassolinjojen määrätty äänenkuljetus.<sup>9</sup> Toisaalta diatonisuudesta voidaan puhua pintatason ilmiönä, jolloin sitä tarkastellaan erityisesti asteikko- ja sävelvalikoimana suhteessa muihin asteikoihin, kuten kokosävelasteikkoon, oktagoniseen asteikkoon tai melodiseen molliasteikkoon.

Schenkerin näkökulma diatonisuuteen on ennen kaikkea ensimmäisen tason kaltainen. Hän ottaa kantaa tonaalisen musiikin hierarkkisiin tasoihin ja niiden merkityksiin määritellään diatonisuuden [*Diatonie*] seuraavalla tavalla:

Kutsun perustavanlaatuisen melodialinjan ja sen rinnalla toimivan bassolinjan sisältöä diatonisuudeksi. Tämä on pohjimmainen, määrätty melodinen sarja, ensisijainen melodisen sisällön malli. Sille kontrastina, pintatasolla tonaalisuus edustaa kaikkien tapahtumien summaa, pienimmästä kattavimpaan – sisältäen näennäiset sävellajit ja kaikki vaihtelevat musiikin muodot.

Perustavanlaatuisen melodisen linjan ja pintatason napojen välillä, diatonisuuden ja tonaalisuuden välillä, ilmaistaan musiikin tilallinen syvyys – sen kaukaisuus on lähtöisin yksinkertaisimmista elementeistä, sen muutoksesta seuraavien tasojen läpi ja lopulta pintatason diversiteetistä. (Schenker 1979, 5.)

Yllä olevasta lainauksesta voidaan päätellä, että Schenkerille diatonisuus on tietyllä tavoin tonaalisuuden ydintä. Hän katsoo, että musiikissa pintatason [*Vordergrund*] tapahtumat palautuvat aina lopulta syvälle tasolle [*Hintergrund*], jonka perustavanlaatuinen melodialinja [*Urlinie*] on diatoninen. Tästä syystä tonaalinen musiikki perustuu aina diatonisuuteen. Kuitenkin Schenker tunnistaa, että pintatasolla kuullaan usein tonaalisia tapahtumia, jotka sisältävät vaihtelevampia musiikin muotoja, kuten eri sävellajeja. Näin ollen diatonisesta asteikosta poikkeava kromatiikka tai

---

<sup>9</sup> Tässä alaluvussa käsittelen pääasiallisesti (eri rakennetasojen) diatonista asteikkoa ja sävelvalikoimaa, sillä harmonian funktionaalisuuteen ja äänenkuljetukseen liittyviä seikkoja käsitellään tulevissa alaluvuissa 3.4 ja 3.5. Syvän tason diatonisuuden systeemin nostaminen esiin on tässä kohtaa kuitenkin tärkeää, jotta voidaan ymmärtää syvällisesti paitsi tulevia alalukuja, myös tonaalisuutta kokonaisuudessaan.

vaihtelut eri diatonisten tai muiden asteikkojen välillä eivät millään muotoa ole ei-tonaalisia tapahtumia musiikissa. Schenkerin mukaan olennaista musiikillisen koherenssin saavuttamiseksi on kuitenkin pintatason tapahtumista riippumatta jatkuvasti säilyttää yhteys syvään tasoon ja perustavanlaatuiseen rakenteeseen. Tämä rakenne on kauttaaltaan diatoninen. (Schenker 1979, 5–6.)

Pintatason tapahtumat voivat siis ilman syvällisempää tarkastelua tuntua täysin diatonisuuden vastaisilta. Esimerkiksi Matthew Brown argumentoi, että tonaalisissa kappaleissa voi olla tilanteita, joissa harmonia perustuu esimerkiksi oktatoniseen asteikkoon, eikä tämä ole välttämättä suoraan ristiriidassa schenkeriläisen ajattelun kanssa (Brown 2005, 144–145). Olennaista on, että pintatason tapahtumat – oli kyseessä diatonisesta asteikosta poikkeava toinen asteikko tai jotain muuta poikkeavaa – voidaan pelkistää syvällä tasolla diatonisuuteen.

Diatonisuudesta puhuttaessa on syytä tarkastella myös kromaattisuuden käsitettä ja näiden kahden välistä suhdetta. Schenkerin puhuessa pintatason ei-diatonisista tapahtumista, voidaan katsoa hänen viittaavan usein juuri kromatiikkaan ja kromaattisiin tapahtumiin. Syvällä tasolla kromatiikka tarkoittaa nähdäkseni sitä, että musiikillisia tapahtumia tarkastellaan kahdentoista tasavertaisen sävelluokan eli kromaattisen asteikon pohjalta. Tällainen näkökulma on esimerkiksi Richard Cohnilla hänen puhuessaan kolmisoinnuista kromaattisessa avaruudessa (Cohn 2012, 8). Schenkeriläisestä näkökulmasta tällainen ajattelu on syvän tason diatonisuuden kieltämistä ja siten ei-tonaalista.

Pintatason kromatiikalla tarkoitan tässä diatonisesta asteikosta poikkeamista ja kromaattisen asteikon ilmentämistä eri tavoin. Käytännössä tämä voi liittyä esimerkiksi diatonisen asteikon koristeluun kromaattisilla sävelillä, tonikisaatioihin, modaalisiin elementteihin tai diatonisuudesta poikkeaviin asteikkoihin ja niiden sävelvalikoiman hyödyntämiseen musiikissa. Usein kromaattisen vaikutelman aikaansaamiseksi riittää jo se, että musiikissa esiintyy vertikaalisesti tai horisontaalisesti kaksi tai useampi peräkkäinen puolissävelaskel. Tämä johtuu siitä, että diatonisessa asteikossa ei esiinny peräkkäisiä vaan ainoastaan yksittäisiä puolissävelaskelia. Karkeasti muotoiltuna, mitä enemmän peräkkäisiä puolissävelaskelia kuullaan, sitä kromaattisempaa musiikki on. Äärimmillen vietyinä voidaan olettaa, että riittävä määrä pintatason kromatiikkaa johtaa myös syvän tason kromatiikkaan ja täten kromaattiseen asteikkoon, 12-säveljärjestelmään ja ei-tonaaliseen musiikkiin. Jotta tonaalinen vaikutelma säilyy, on olennaista, että pintatason kromaattiset tapahtumat voidaan palauttaa syvällä tasolla diatonisuuteen.

Diatonisuuden juuret ovat ankarassa kontrapunktissa ja renessanssimusiikissa. Brownin mukaan ankara kontrapunkti ja tonaalinen sävellys eroavat toisistaan juuri kromatiikan osalta. Hän kuvaa kromatiikan jäsentymistä schenkeriläisestä näkökulmasta seuraavasti:

“On itsestään selvää, että yksi suurimmista eroista ankaran kontrapunktin ja funktionaalisen tonaalisen sävellyksen välillä on kromaattisuuden alueella. Kuten Schenker itse nosti esiin, siinä missä ankara kontrapunkti on ensisijaisesti diatonista ja siinä vältetään suoria kromaattisia tapahtumia, funktionaalissa tonaalisessa sävellyksessä käytetään modaalaisia muunnoksia ja tonikisaatioita, jotta saadaan aikaan kokonainen kromaattisuuden spektri.” (Brown 2005, 61.)

Brownin lainauksista käy selvästi ilmi, että vaikka kromatiikka kuuluu olennaisesti tonaaliseen musiikkiin, on sen asema diatonisuuteen nähden alisteinen ja se ei voi olla sattumanvaraista: sen on oltava perusteltavissa funktionaalilla harmonialla ja tonaalisella äänenkuljetuksella.

Diatonisuus on varsin ongelmallinen ja epätäydellinen linkki tonaalisuuteen, mikäli eroa ei tehdä eri moodien välille. Diatonisen asteikon moodeja on seitsemän, mutta tonaalisen musiikin näkökulmasta keskeisimpiä diatonisen sävelvalikoiman muotoja ovat duuri ja molli. Muut diatoniset moodit (lukuun ottamatta harvoin käytännössä kuultavaa lokrista moodia) olivat merkittäviä vanhan musiikin aikakaudella eli renessanssimusiikissa, kun taas tonaalisuuden aikakaudella, etenkin 1700-luvulta alkaen kappaleet perustuivat lähes poikkeuksetta joko duuriin tai molliin. 1900-luvun musiikissa muita moodeja alettiin jälleen käyttää sävelmateriaalina enemmän, joten tutkimukseni kannalta keskeistä on huomioida musiikin modaalisten ja tonaalisten elementtien väliset yhteydet.<sup>10</sup>

Tässä tutkimuksessa tarkastelen diatonisuutta yhtenä keskeisenä tonaalisen musiikin piirteenä ja schenkeriläiseen metodologiaan nojatessani modaalisuus syvällä tasolla on ei-tonaalista. Tämä tarkoittaa sitä, että diatoninen pohja ja perustavanlaatuinen rakenne [*Ursatz*] kytkeytyy nimenomaan duuri- tai mollisävellajiin ja asteikkoon, ei muihin moodeihin. Modaalisuuteen liittyvät ilmiöt ovat kuitenkin pintatasolla merkittävässä roolissa. Näin ollen modaalisuuden ja tonaalisuuden suhde on hiukan samankaltainen kuin kromaattisuuden ja tonaalisuuden: niin kauan

---

<sup>10</sup> On huomattava, että mollisävellajeissa musiikissa kuultava vaihtelu eri molliasteikkojen välillä synnyttää automaattisesti tietynlaista kromatiikkaa pintatasolle. Schenkerin diatonisen systeemin kuvaajana toimii lähtökohtaisesti juuri diatoninen duuriasteikko, joka on tietyllä tavalla ensisijainen kaikkeen muuhun nähden. Tämän tutkimuksen näkökulmasta duuri- ja molliasteikko ovat kuitenkin yhtäläisesti ensisijaisia muihin diatonisiin moodeihin nähden.

kuin modaaliset tapahtumat ovat paikallisia ja palautettavissa syvän tason diatonisuuteen, eivät ne ole ristiriidassa tonaalisuuden kanssa. Toisaalta mikäli jokin sävellys vaikuttaa kauttaaltaan perustuvan johonkin muuhun diatonisen asteikon moodiin kuin duuriin tai molliin, ei kyse todennäköisesti ole perinteisestä tonaalisesta musiikista.

Vaikka Schenker liittää diatonisuuden nimenomaan musiikin syvään tasoon, sitä esiintyy runsaasti myös väli- tai pintatasoilla. Mitä enemmän diatonisuus ja sen mukanaan tuoma diatoninen sävelvalikoima leikkaa eri musiikillisia tasoja, sitä helppotajuisempaa musiikki nähdäkseni on. 1900-luvun musiikissa tilanne on usein päinvastainen: siinä väistellään liian ilmeistä diatonisuutta lisäämällä muun muassa kromatiikkaa ja modaalisuutta musiikkiin. Tämä tekee pintatason ja syvän tason välisestä vuorovaikutuksesta mutkikkaampaa ja monitulkintaisempaa. Oletukseni on, että pintatason kromaattiset ja modaaliset elementit saattavat myös tietyssä pisteessä haastaa syvän tason diatonisuutta.

Esitän esimerkkikappaleita analysoidessani seuraavat kysymykset koskien diatonisuutta:

1. Toimiiko diatonisuus merkittävänä syvän tason rakenteena kappaleissa eli palautuuko niissä kuultava kromatiikka tai modaalisuus lopulta diatoniseen duuri- tai molliasteikkoon?
2. Millaisia merkityksiä musiikin eri tasoilla diatonisuus elementtinä saa?
3. Millä tavoin musiikissa haastetaan diatonisia rakenteita?

### 3.3 Kolmisointuisuus

Kolmisoinnun merkitys tonaalisen musiikin aikakaudella harmonian tärkeimpänä perusyksikkönä on kiistaton. Kolmisoinnuista hierarkkisesti merkittävin on toonika, joka toimii musiikillisena keskiönä, musiikillisen liikkeen alku- ja päätepisteenä. Toonikasta puhuttaessa viitataan toisinaan pelkästään duuri- tai mollisävellajin ensimmäiseen sävelasteeseen, mutta Schenkerille toonika merkitsee nimenomaan kolmisointua, ei yksittäistä säveltä. Carl Schachter kuvaa toonikan merkitystä ja alkuperää seuraavasti:

Keskeistä Schenkerin työlle oli huomio siitä, että toonikakolmisointu, toonikasävelen tuottama kuva yläsävelsarjasta, toimii matriisina – lähteenä perustavanlaatuiselle rakenteelle, joka ohjaa laajamittaista harmoniaa (bassolinjan kautta) ja melodiaa (perustavanlaatuisen melodialinjan kautta), kuten myös

pohjimmaisena lähteenä välitason rakenteille ja pintatason yksityiskohdille, joiden kasvualustana on perustavanlaatuinen rakenne. (Schachter 1987, 291.)

Diatonisen asteikon tavoin kolmisointu on siis osa tonaalisen musiikin syvimmällä tasolla olevaa perimmäistä rakennetta. Konsonanssin ja tätä kautta kolmisointuisuuden primäärinen merkitys on tonaalisen musiikin ominaisuus, joka on tunnustettu myös schenkeriläisen tradition ulkopuolelta – muun muassa Tymoczko (2011) toteaa akustisen konsonanssin ja siihen perustuvien vakaiden harmonioiden olevan yksi viidestä tärkeästä tonaalisuuden elementistä.

Konsonanssin ja dissonanssin määrittely ja toisistaan erottaminen tulee tarpeelliseksi, kun puhutaan kolmisoinnuista ja yleisemmällä tasolla tonaalisesta musiikista. Kuten diatonisuuden, myös kolmisointuisuuden juuret ovat ankarassa kontrapunktissa, jonka aikana sävelten välisiä suhteita alettiin luokitella konsonoiviksi ja dissonoiviksi. Konsonoivat intervallit (terssi, kvartti muulloin kuin suhteessa bassoon, kvintti, seksti ja oktaavi) ovat ankaran kontrapunktin tradition vuoksi tonaalisessa musiikissa vakaampia ja hierarkkisesti merkittävämmässä asemassa kuin dissonoivat intervallit (sekunti, septimi, kvartti suhteessa bassoon sekä vähennetyt ja ylinousevat intervallit). Näin ollen vertikaaliset tilanteet, jotka sisältävät dissonoivia intervaleja, katsotaan alisteisiksi ja purkausta vaativiksi tilanteiksi. Purkaus tapahtuu konsonoiviin duuri- ja mollikolmisointuihin. Kolmisointujen käänöksistä perusmuotoinen kolmisointu ja terssikäännös ovat vakaita, mutta kvinttikäännös vaatii purkausta, koska siinä kuullaan kvartti suhteessa bassoon. Syvällä tasolla perusmuotoinen kolmisointu on vielä terssikäännöstä vakaampi, sillä sen intervallit terssi, kvintti ja oktaavi saavat tukea yläsävelsarjasta sekä Schenkerin mukaan Ursatzista.

Kolmisointujen ohella tonaalisen musiikin aikakaudella käytettiin luonnollisesti myös nelisointuja ja tätä laajempiakin sointuja. Kuitenkin laajojen sointujen käyttö yleistyi ja moninaistui merkittävästi 1900-luvulle tultaessa. Samalla dissonanssin käsite ja käsittely muuttui. Neli- ja viisisoinnut loivat musiikilliseen kudokseen väistämättä dissonoivia intervaleja, jotka perinteisestä näkökulmasta olisi pitänyt valmistaa ja purkaa. Kun äänenkuljetuksellisista käytännöistä joustettiin ja vähitellen luovuttiin, mahdollisti se monipuolisemman laajojen sointujen valikoiman, sointuasteesta tai sen funktiosta riippumatta.

Olennaista on pohtia, miten kolmisointua laajemmat soinnut muodostuvat ja miten ne kytkeytyvät tonaaliseen musiikkiin. Schenkeriläisestä näkökulmasta katsottuna muut kuin kolmisointujen

sävelet ovat aina dissonansseja ja johtuvat äänenkuljetuksesta, siis lineaarisista seikoista. Melodisesti tonaalisessa kudoksessa ei-kolmisoinnolliset sävelet kulkevat kolmisoinnollisten sävelten lomassa niille alisteisena ja harmonisesti esimerkiksi nelisoinnut purkautuvat lopulta kolmisointuihin. Brownin mukaan Schenker analysoi erityistapauksia, kuten rinnakkaisia septimisointuja implikoitujen pidätys–purkaus-linjojen avulla.<sup>11</sup> Tästä voi päätellä, että yllättävän erikoiset soinnolliset dissonanssit ja jopa dissonoivien sointujen sarjat ovat pintatasolla Schenkerin mukaan sallittuja, mikäli ne ovat selitettävissä lineaarisesti sekä palautettavissa hierarkkisesti syvimpään konsonoivaan tasoon. (Brown 2005, 173–179.)

Nelisointujen tarkastelu osana tonaalista musiikkia on tavanomaista, mutta noonisointujen ja tätä laajempien sointujen käsittelyyn on tarjottu useita eri näkökulmia. Viitataan laajoilla soinnuilla nelisointua laajempiin sointuihin, eli paitsi noonisointuihin (9), myös terssipinoista muodostuviin undesimi- (11) ja tredesimisointuihin (13). Laajemmat soinnut nähdään usein tonaalisen musiikin kannalta ongelmallisempina kuin nelisoinnut, vaikka kyse on joltain osin samoista asioista, dissonoivista soinnollisista tilanteista. Nelisointujen luonnetta schenkeriläisestä näkökulmasta on kuvannut ja pohtinut artikkelissaan mm. William Clark (1982). Hän tunnistaa eron Schenkerin ja Schönbergin ajattelutapojen välillä. Schönbergin näkökulmasta terssipinoiset 9-, 11- ja 13-soinnut ovat mahdollisia siinä missä septimisoinnutkin. Schönberg myös yhdisti laajemmat soinnut yläsävelsarjan kaukaisempiin yläsäveliin. Schenker sen sijaan vastusti tätä ajatusta ja koki sen häivyttävän konsonanssin ja dissonanssin välistä eroa. (Clark 1982, 222.)

Kuten nelisointuja, Schenker käsitteli sointujen nooneja tai muita lisäintervalleja ei-soinnun sävelinä, sivusävelinä tai pidätyksinä. Myös Aldwell ja Schachter suhtautuvat laajoihin sointuihin samalla tavalla ja toteavat lisäksi, että etenkin 1800-luvun musiikissa toisinaan dissonoivien sointujen purkaukset ovat implikoituja, eli jäävät kuulijan mieleessään täydennettäväksi. He suhtautuvat kriittisesti ajatukseen siitä, että nelisointua suuremmat soinnut voisivat olla soinnollista alkuperää ja perustua terssien pinoamiseen septimisoinnun päälle. Samalla he kuitenkin huomioivat, että vaikka näin ei 1800-luvun musiikissa tule ajatella, 1900-luvun musiikissa, kuten Ravelin sävellyksissä terssipinoihin perustuvat laajemmat soinnut ovat mahdollisia. (Aldwell ja Schachter 2003, 481–482.)

---

<sup>11</sup> Brown mainitsee tekstissään esimerkkinä Chopinin Masurkan (op. 30, no 4), jossa kuullaan rinnakkaisten, kromaattisesti liikkuvien dominanttiseptimisointujen sarja. Schenker on analysoinut vaiheen Der freie Satzissa; kyseessä on figuurin 54 esimerkki no 6 (Schenker 1979, 59).

Tässä tutkimuksessa tarkoitan kolmisointuisuudella kolmisointujen esiintymistä primääreinä, hierarkkisesti merkittävimpinä konsonoivina harmonioina. Tarkastelen kolmisointuja pitkälti vertikaalisina ilmiöinä, mutta luonnollisesti tunnistan, että ne voivat levittäytyä myös murtosointuihin ja osaksi melodista kudosta. Keskeistä on erityisesti toonikakolmisoinnun asema, joskin kolmisointuisuutta esiintyy runsaasti kaikilla muillakin sointuasteilla ja -funktioilla tonaalisessa musiikissa. Tämän vuoksi kolmisointujen esiintyminen myös hierarkkisella pintatasolla vähintään jossain määrin on tärkeää. Katson, että 1900-luvulla runsas nooni-, undesimi- tai tredesimisointujen käyttö oli tärkeä keino laajentaa kolmisointuisuutta ja siten tonaalisuutta. Terssipinoiset laajat soinnut haastavat tonaalisuutta dissonoivien intervallien vuoksi, mutta samalla säilyttävät vahvan yhteyden kolmisointuisuuteen. Tämän vuoksi niitä ei mielestäni tule rinnastaa sellaisiin sävelikköihin, jotka eivät palaudu päällekkäisistä tersseistä koostuviin säveljoukkoihin. Tällaisia ovat esimerkiksi (0167) ja (02468T), jotka ovat luonteeltaan ei-tonaalisia. Mikäli analysoitavissa esimerkkikappaleissa kuullaan runsaasti ei-tonaalisiksi katsottavia sävelikköjä, jotka eivät palaudu edes hajasävelpelkistyksen jälkeen terssipinoiksi, ei musiikki ole kolmisointuisuuden näkökulmasta tonaalista.

Katson, että dissonanssikäsitteilyn ollessa vapaampaa voi toisinaan olla hyödyllistä tarkastella myös laajempia intervaleja osana sointuja. On jopa todennäköistä, että 1900-luvun musiikki edellyttää liberaalimpaa tulkintaa laajojen sointujen osalta, mutta kolmisointujen tulisi kuitenkin toimia harmonian ensisijaisena perustana. Nähtäväksi jää, missä määrin schenkeriläistä näkökulmaa on syytä laajentaa kohti schönbergiläistä ajattelua, kun tutkitaan esimerkkikappaleita.

Esitän esimerkkikappaleita analysoidessani seuraavat kysymykset koskien kolmisointuisuutta:

1. Onko kolmisointuisuus merkittävä osa kappaleiden pintatasoa ja palautuvatko pintatasolla kuultavat dissonanssit lopulta duuri- tai mollikolmisointuun?
2. Milloin dissonoivaa säveltä on mielekästä tarkastella osana sointua ja milloin äänenkuljetuksellisenä tilanteena?
3. Millä tavoin musiikissa haastetaan kolmisointuisia rakenteita?

### 3.4 Harmonian funktionaalisuus

Harmonian funktionaalisuudella, tai jatkossa lyhyemmin funktionaalisuudella, viitataan peräkkäisten

sointujen muodostamiin kokonaisuuksiin musiikin eri rakennetasoilla. Olennaista on, että soinnut eivät liity toisiinsa sattumanvaraisesti, vaan niillä on tietty järjestys eli syntaksi ja ne ovat painoarvoltaan erilaisia. Tonaalisessa musiikissa kaikki soinnut ovat alisteisia toonikalle, joka on ensimmäisen asteen (I) sointu ja sävellajin keskiö. Keskiöisyys johtaa väistämättä siihen, että eri sointuasteilla sijaitsevat soinnut saavat erilaisen hierarkkisen merkityksen ja siten eri funktion musiikissa. On huomattavaa, että myös muut kuin schenkeriläisen suuntauksen kannattajat, muun muassa Rings (2011) ja Tymoczko (2011) tunnistavat sointu- tai vähintäänkin sävelkeskiöisyyden tonaaliselle musiikille aivan keskeiseksi ominaisuudeksi. Näin ollen voidaan päätellä, että keskiöisyys on funktionaalisuuden ja siten myös tonaalisuuden yksi tärkeimmistä ydinajatuksista ja niin sanotuista vähimmäisvaatimuksista. Samalla on muistettava, että keskiöisyys on ominaisuus, jota on käytetty runsaasti myös ei-tonaalisessa musiikissa, eli se ei vielä yksinään riitä saamaan vaikutelmaa funktionaalisesta tonaalisuudesta.

Duuri- tai mollisävellajissa diatonisen asteikon eri sävelasteille muodostuvia sointuja voidaan hahmottaa eri sointuasteiden avulla. Diatonisen asteikon kullekin sävelasteelle voi muodostaa kolmisoinnun, ja niistä duuri- ja mollikolmisoinnut ovat tonaalisessa musiikissa prolongoitavia harmonioita [*Stufe*].<sup>12</sup> Schenker jaottelee sointuasteita niiden hierarkkisen merkittävyyden perusteella. Tärkeimmät sointuasteet ovat I ja V, toonika ja dominantti. Syvimmällä tasolla oleva sointukulku ja perustavanlaatuinen rakenne [*Ursatz*] on kulku toonikalta dominantille ja takaisin, siis I–V–I. Muita sointuasteita ovat II, IV, VI ja III. Kolmatta sointuastetta Schenker käsittelee ensimmäisen ja viidennen asteen välillä toimivana välittäjänä tai jakajana [*Terzteiler*]. Muiden sointuasteiden II, IV ja VI luonne määräytyy Schenkerin mukaan niiden merkityksellä suhteessa kadenssiin, jossa prolongoidaan perustavanlaatuista rakennetta. (Schenker 1979, 29–30 ja 111–114). Kadenssissa nämä sointuasteet toimivat usein predominanttina tai subdominanttina, eli dominanttia edeltävänä ja sille johtavana sointuna.

Sointuasteita ja niistä muodostuvia sointukulkuja on tutkittu ja käsitelty usealla eri tavalla niin schenkeriläisessä teoriassa kuin sen ulkopuolellakin. Tästä syystä käsitettä “harmonian funktionaalisuus” käytetään tutkimuskirjallisuudessa vaihtelevilla tavoilla ja sitä on syytä selventää vielä lisää. Brown (2005) huomauttaa, että schenkeriläinen tonaalinen käsitys harmoniasta poikkeaa

---

<sup>12</sup> Duurissa sointuasteet I, IV ja V ovat duurikolmisointuja ja II, III ja VI mollikolmisointuja. VII aste on vähennetty kolmisointu eli dissonanssi – tästä syystä sitä ei voi Schenkerin mukaan prolongoida.

monin eri tavoin siitä, miten teoreetikot ovat traditionaalisesti suhtautuneet harmoniaan. Saksalaisessa funktioteoriassa tietyt sointuasteet on yhdistetty kolmeen perusfunktioon, toonikaan (I, VI ja III), subdominanttiin (IV, II ja VI) sekä dominanttiin (V ja VII). Niiden on ajateltu yhdistyvän toisiinsa seuraavalla kaavalla:  $S \rightarrow D \rightarrow T$ . Usein on ajateltu myös, että saman funktion alla toimivat sointuasteet voivat korvata toisiaan harmonisessa kudoksessa, kunhan funktiot toteutuvat oikeassa järjestyksessä. Brown kuitenkin toteaa, että Schenker vastusti ajatusta tiukasta sointuasteiden kategorisoinnista ja korvaavista soinnuista. Hän pyrki pikemminkin tarkastelemaan jokaiselle sointuasteelle muodostuvaa kolmisointua itsenäisenä prolongoitavana harmoniana, jonka musiikillinen funktio riippui kontekstista. Näin ollen sävelluokiltaan identtiset kolmisoinnut voivat schenkeriläisen ajattelun mukaan toimia erilaisessa musiikillisessä roolissa. Yhteneväisesti traditionaalisen teorian kanssa myös Schenker katsoi, että liike dominantilta toonikalle on musiikillisissa kadensseissa ensisijainen sointukulku ja muut harmoniat kuullaan tätä liikettä ennen. Ero on kuitenkin siinä, että Schenker perusteli musiikkiin muodostuvia sointukulkuja äänenkuljetukseen liittyvillä lainalaisuuksilla sen sijaan, että olisi yhdistellyt sointuja toisiinsa “oikeaan järjestykseen” niiden funktioiden perusteella. (Brown 2005, 57–61.)

Viitataan tässä tutkimuksessa sointujen tonaaliseen tehtävään eli harmonian funktionaalisuuteen schenkeriläisessä kontekstissa. Schenkeriläiseen funktionaaliseen harmoniaan liittyy voimakkaasti ajatus hierarkiasta. Prolongaatio eli sointujen laajentaminen toisten sointujen avulla on keskeisin keino sointuhierarkian luomiseen. Tonaalisen musiikin analyysissä on tärkeää tunnistaa prolongoitavat harmoniat ja hierarkian eri tasot. Schenkeriläisittäin erotetaan usein vähintään kolme pääasiallista hierarkian tasoa, joilla musiikkia tarkastellaan: syvä taso, välitaso ja pintataso (Schenker, 1979). Tasot ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja niiden yhteydestä syntyy tonaalisen musiikin harmoninen kudos. Syvä taso on rakenteellisesti merkittävin ja toimii tonaalisen kappaleen runkona, mutta se ei vielä yksinään kerro musiikin soivasta kokonaisuudesta paljoakaan. Schenkerin syvän tason graffit ovat kappaleesta riippumatta usein erittäin samankaltaisia ja vasta väli- ja pintatasoilla kappaleiden persoonalliset dimensiot tulevat esiin. On kuitenkin olennaista, että tonaalisen kappaleen perusta on kuin tukeva kivijalka, joka rakentuu aina aluksi samalla tavalla. Kuten Schenker itse toteaa, hänen musiikinteoreettinen mottonsa on “semper idem sed non eodem modo” – aina sama, mutta ei samalla tavalla (Schenker 1979, 6).

Kuten edellisessä alaluvussa todettiin, 1900-luvulle tultaessa musiikissa alkoi esiintyä yhä enemmän dissonoivia nelisointuja ja tätä laajempia sointuja. On kiinnostavaa pohtia, voidaanko

myös dissonoivia sointuja prolongoida tällaisessa kontekstissa. Vaikka Schenkerin näkemys oli, että ainoastaan konsonoivat kolmisoinnut ovat prolongoitavia harmonioita, on esimerkiksi Morgan (1976) argumentoinut, että Schenker esitti aiheesta myös lausuntoja, jotka olivat keskenään ristiriidassa. Morganin mukaan Schenker on teoriallaan tietämättään tarjonnut perustan 1900-luvun tonaalisen rakenteen teorialle ja “dissonoiville toonikoille” (Morgan 1976, 53).

Dominanttiseptimisoinnun luonnetta ja sen prolongaation mahdollisuutta on problematisoinut myös Clark, jonka mukaan Schenkerin *Der freie Satz*issa käymä keskustelu dominanttiseptimisoinnuista “jättää vastaamatta moneen kysymykseen” (Clark 1982, 224). Näistä lausunnoista voidaan päätellä, että vastaus kysymykseen dissonanssien prolongaatiosta ei ole yksiselitteinen edes täysin tonaalisessa musiikissa ja erityisen kompleksi se on 1900-luvulle saavuttaessa. Mikäli esimerkikappaleissa prolongoidaan jatkuvasti dissonoivia sointuja duuri- ja mollikolmisointujen sijaan, on selvää, että tonaalisuutta laajennetaan tai sitä haastetaan vähintään jossain määrin. Nähtäväksi jää esiintyykö tällaisia tilanteita Prokofjevin, Ravelin ja Debussyn musiikissa ja voidaanko niitä leimata yksiselitteisesti ei-tonaaliseksi.

Koska harmonian funktionaalisuus liittyy sointujen järjestykseen ja niiden muodostamaan kaarrokseen musiikissa, on sen vuorovaikutus kappaleen muodon – sekä paikallisesti pienenmuotojen että kokonaisuuden – kanssa merkittävä. Kyseessä on kahteen suuntaan tapahtuva vuorovaikutus: harmonia jäsentää muotoa ja toisaalta muoto asettaa tietyt raamit harmonialle. Yksi keskeisiä harmonian ja muodon yhdistäviä seikkoja on kulku kadenssille. Kadenssilla tarkoitan musiikillista määränpäättä ja eräänlaista välimerkkiä, joka jäsentää musiikillista kudosta pienemmiksi tai suuremmiksi kokonaisuuksiksi ja siten vaikuttaa voimakkaasti kappaleen muotoon. Merkittäviä kadenssaalisia kulkuja ovat kulku toonikalle (epätäydellinen tai täydellinen kokolopuke) tai dominantille (puolilopuke). Kadensseja kuullaan useilla hierarkkisilla tasoilla, eli kadenssi voi päättää esimerkiksi kokonaisen kappaleen, taitteen tai yksittäisen säkeen. Muodon ja harmonian välistä vuorovaikutusta tarkastellessani nojaan tässä tutkimuksessa niihin näkemyksiin ja käsitteistöön, joita William Rothstein tuo esiin kirjassaan *Phrase Rhythm in Tonal Music* (1989). Rothstein korostaa, että jo yksittäisten säkeiden kohdalla keskeistä on liike yhdestä tonaalisesta kokonaisuudesta toiseen. “Ilman tonaalista liikettä ei ole säettä” (Rothstein 1989, 5).

Harmonian funktionaalisuuden osalta pyrin löytämään esimerkkikappaleita analysoidessani vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Onko kappaleissa kokonaismuodon kannalta selkeä sointukeskiö eli toonika?
2. Millaista hierarkiaa harmonioissa esiintyy?
3. Jos kappaleissa esiintyy hierarkiaa ja prolongaatiota, miten ja millaisia sointuja prolongoidaan?
4. Millaisia sointukulkuja kappaleissa kuullaan ja löytyykö kappaleista tyypillisiä harmoniaa ja muotoa jäsentäviä kadensseja?

### 3.5 Äänenkuljetus

Äänenkuljetus on ilmiö, joka kietoutuu tonaalisessa musiikissa jokaiseen edellä kuvattuun kolmeen piirteeseen. Äänenkuljetuksella tarkoitan sävellysten lineaarisia tapahtumia: melodisia linjoja sekä niiden liikettä, jonka avulla soinnut yhdistyvät toisiinsa. Tonaalisessa äänenkuljetuksessa melodialinjat muodostavat itsenäisiä mielekkäitä kokonaisuuksia, mutta ovat myös jatkuvasti vuorovaikutuksessa keskenään. Äänenkuljetukseen liittyykin perinteisesti runsaasti sääntöjä, joiden perusteella linjat saavat tai eivät saa edetä suhteessa toisiinsa. Melodialinjojen välille ei esimerkiksi saisi muodostua rinnakkaisia kvinttejä, oktaaveja tai dissonoivia intervaleja. Dissonoivat intervallit tulisi aina myös valmistaa ja purkaa oikeaoppisesti. Äänenkuljetussäännöt vaikuttavat suoraan siihen, miten soinnusta toiseen liikutaan ja millaisia melodialinjoja eri äänille muodostuu: esimerkiksi tonaaliselle musiikille tavallisissa nelisoinnuissa septimi valmistetaan ja puretaan alaspäin, kun taas johtosävel puretaan pääsääntöisesti ylöspäin. Yleisesti ottaen tässä tutkielmassa käsitykseni tonaalisista äänenkuljetussäännöistä vastaa näkemyksiä, joita Aldwell & Schachter esittävät kirjassaan *Harmonia ja äänenkuljetus* (2014).

Schenkeriläisestä näkökulmasta katsottuna tonaalisen äänenkuljetuksen juuret ovat 1500-luvun lajikontrapunktissa ja niiden tiukoissa säännöissä liittyen melodiakulkuihin sekä konsonoivien ja dissonoivien intervallien käsittelyyn. Schenkerin ohella muun muassa Salzer (1952) ja Brown (2005) nostavat esiin tämän lähestymistavan, jonka alkujaan J. J. Fux esittelee kirjassaan *Gradus ad Parnassum* (1725). Kuten seuraava sitaatti osoittaa, toinen Schenkerin käsitysten tärkeä kulmakivi on niin ikään äänenkuljetukseen keskeisesti liittyvä C. P. E. Bachin kenraalibassoajattelu. Erityisen

merkittävä teos Schenkerille oli Bachin alkujaan 1750–60-luvuilla julkaistu kaksiosainen kirja *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*.

C. P. E. Bach, jonka polkua Haydn seurasi, ansaitsee ylistystä siitä, että on syvän laullisen, täydellisen diminuution alullepanija. Ja hänen intonsa oli väsymätön laullista esitystapaa kohtaan. Tosiaankin, jokainen rivi hänen kuolemattomasta mestariteoksestaan, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, ilmaisee laulua! (Schenker 1979, 98–99.)

Vaikka lajikontrapunktia pidetään yleisesti tonaalisen äänenkuljetuksen perustana, on selvää, että tonaalinen äänenkuljetus eroaa siitä monin tavoin. Siinä missä ankara kontrapunktin on modaalista ja dissonanssinkäsittely tiukasti säänneltyä, tonaalinen musiikki perustuu harmonian funktionaalisuuteen duurissa tai mollissa ja toisaalta kolmisointuisuus tuo kontrapunktiin tiettyjä vapauksia. Kun kaksiäänisyydestä siirryttiin kolmiääniseen kontrapunktiin, muodostui ensimmäisen kerran historiassa käsitys soinnuista ja kahden ylimmän äänen suhteesta bassoon. Tämä suhde on pysynyt tonaalisessa musiikissa merkityksellisenä. Dissonoivien intervallien tarkastelu suhteessa bassoon merkitseekin jo alaluvussa 3.3 mainittua käsitystä siitä, että kolmisoinnun kvinttikäännös on luonteeltaan dissonoiva, mutta terssikäännös ei.

Äänenkuljetuksessa tarkastellaan horisontaalisia linjoja, joista tärkeimmät ovat matalin ääni eli basso ja ylä-ääni eli sopraano. Modaalisessa lajikontrapunktissa sopraanomelodian tulee olla pääosin asteittainen ja mahdollisia hyppyjä tulee täyttää. Vaikka tämä ei päde tonaalisessa musiikissa pintatasolla, välitasolla ja syvällä tasolla noudatetaan asteittaisuuden ihannetta. Tämä näkyy ilmeisimmin Schenkerin syvän tason asteittaisia melodialinjoja tarkastellessa: tyypillisimmät lineaariset kulut [*Zug*] alkavat viidenneltä [*Quintzug*] tai kolmannelta [*Terzzug*] sävelasteelta ja päättyvät ensimmäiselle sävelasteelle (Schenker 1979). Aldwell & Schachterin mukaan sopraano esittää ensisijaisen melodialinjan, kun taas basson erityistehtävänä on ohjata sointukulkuja ja siten harmonista rakennetta. Satsissa ylimmän ja alimman äänen keskinäinen riippuvuussuhde ja jatkuva vuorovaikutus ovat erityisen tärkeitä. Sen sijaan sopraanon ja basson väliin sijoittuvat äänet ovat väliääniä, joiden hierarkkinen merkitys on pienempi, mutta joiden tärkeänä tehtävänä on kuitenkin täydentää soinnut suhteessa basson ja sopraanon muodostamaan kehykseen. (Aldwell & Schachter 2003, 69–70.)

Äänenkuljetuksella perustellaan usein musiikin dissonoivia vertikaalitalanteita. Schenkeriläisittäin ajateltuna dissonanssit syntyvät nimenomaan äänenkuljetuksellisista tilanteista ja ovat pintatasolla täysin hyväksyttäviä, kunhan ne liikkuvat kolmisointuisten intervallien välillä (Brown 2005, 178). Schenkerin mukaan pintatason dissonanssit ja esimerkiksi kromatiikka rikastuttivat tonaalista musiikkia. Näin ollen hän ei pyrkinyt asettamaan rajaa sille, kuinka dissonoivaa tonaalisen musiikin pintataso voi olla; olennaista hänen mukaansa oli äänenkuljetuksen oikeaoppinen purkaminen lopulta konsonoiviin kolmisointuihin. (Brown 2005, 178–179.)

Kuten edellisestä kappaleesta käy ilmi, äänenkuljetuksella on erilaisia tehtäviä riippuen hierarkiatasosta. Pintatasolla äänenkuljetuksella perustellaan usein kromatiikkaa ja dissonansseja, kun taas syvällä tasolla äänenkuljetus kytkeytyy perustavanlaatuisen rakenteeseen: ylä-äänien diatoniseen asteittaiseen linjaan sekä rakenteelliseen I–V–I-bassoon. Vaikka äänenkuljetukseen liittyvät säännöt (kuten kielletyt rinnakkaiset intervallit) pätevät schenkeriläisittäin lähtökohtaisesti hierarkiatasosta riippumatta, saattaa kiellettyjä liikkeitä esiintyä yhdellä rakennetasolla, mikäli ne eliminoidaan toisella tasolla pois. Schenker perustelee kyseistä ilmiötä seuraavalla tavalla:

Pintatasolla näkyy toisinaan rinnakkaisia 8–8- tai 5–5-liikkeitä. Mutta nämä ovat ainoastaan näennäisesti rinnakkaita. Nämä rinnakkaisliikkeet voidaan perustella välitason ja syvän tason äänenkuljetuksella, joista ne ovat alkujaan peräisin, ja joissa 8–8- ja 5–5-liikkeitä ei ole olemassa. Tässä mielessä näennäiset rinnakkaisliikkeet pintatasolla tulee hyväksyä, sillä niiden välitason ja syvän tason liikkeet ovat korrekkeja [Figuuri 123, 1a]. (Schenker 1979, 57–58.)

1900-luvun musiikissa äänenkuljetus on kiehtova, mutta samalla haastava tutkimuskohde, sillä perinteisiä äänenkuljetussääntöjä rikotaan toistuvasti ja johdonmukaisesti. Jo ennen esimerkkikappaleiden tarkastelua on selvää, että tonaalinen äänenkuljetus ei toteudu niissä ainakaan täysin. Schenkerin teoriaa ei ole suunniteltu alkujaan 1900-luvun musiikin analysoimiseksi, ja tämä tulee mielestäni esiin erityisesti äänenkuljetuksen osalta. Näin ollen tämän tutkimuksen esimerkkikappaleiden yksioikoinen vertaaminen esimerkiksi mainittuihin Aldwell & Schachterin tai Schenkerin itsensä esittämiin sääntöihin ei ole välttämättä mielekäästä. Toisaalta kuten on jo käynyt ilmi, äänenkuljetuksella voi mahdollisesti oikeuttaa tai perustella tilanteita, joissa diatonisuus, kolmisointuisuus tai funktionaalisuus eivät tunnu musiikissa toteutuvan. Äänenkuljetuksen huolellinen analysoiminen voi parhaimmillaan olla yksi keskeisimmistä avaimista esimerkkisäveltäjien musiikin kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen.

Äänenkuljetuksen osalta tärkein tutkimustavoitteeni on pyrkiä kuvailemaan sitä mahdollisimman kattavasti ja tunnistaa tyypillisiä äänenkuljetukseen liittyviä käytäntöjä esimerkkikappaleista.

Tarkastelen kappaleiden äänenkuljetusta suhteessa tonaaliseen ja schenkeriläiseen traditioon sekä etsin tarvittaessa muita lähestymistapoja tilanteissa, joissa käsitys perinteisestä kontrapunktista ei tunnu tarjoavan vastauksia. Lisäksi esitän seuraavat konkreettiset kysymykset liittyen äänenkuljetukseen:

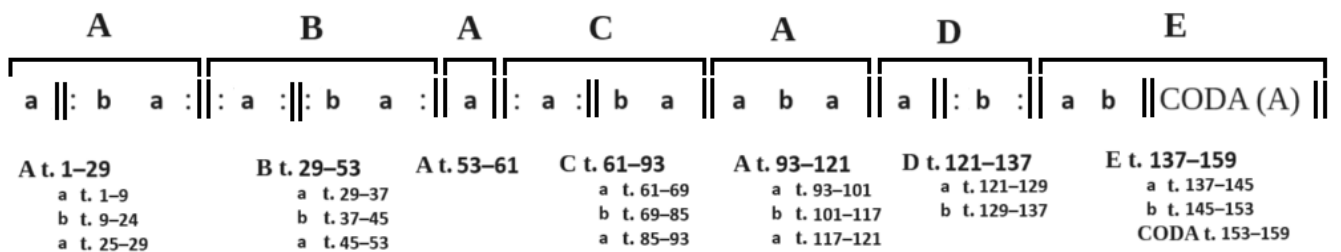
1. Millaisia bassolinjoja kappaleissa on, ja miten bassolinjat suhteutuvat ylä-ääneen?
2. Toteutetaanko ylä- ja väliäänissä yleisesti asteittaisuuden ihannetta?
3. Miten äänenkuljetus on dialogissa muiden tutkimuksen tonaalisten piirteiden kanssa?
4. Miten äänenkuljetus tukee tai haastaa tonaalisia rakenteita?

## 4 RAVEL: LE TOMBEAU DE COUPERIN, FORLANE

### 4.1 Yleisiä huomioita

Forlane on pianosarjan *Le tombeau de Couperin* kolmas osa. Kappaleen sävellaji on e-molli ja muoto eräänlainen rondo, jossa A-taitteet toistuvat ja vuorottelevat muiden sävellajiltaan tai karakteriltaan eroavien taitteiden kanssa. Kappaleessa on tanssisarjojen tyylin mukaisesti valtaosin selkeät säerakenteet ja muoto niin kokonaisuuden kuin pienoismuotojenkin osalta. Kaikki edellä mainitut seikat luovat luonnollisesti musiikkiin tonaalisen tradition mukaiset lähtökohdat ja odotukset sen mukaisesta harmoniasta. Kaaviossa 4.1 esitän tulkintani kappaleen muotorakenteesta.

Kaavio 4.1. Kappaleen muotorakenne.



Kaaviosta huomataan, että useimmat taitteet ovat a–b–a-muotoisia ja koostuvat siis kahdesta erilaista materiaalia sisältävästä vaiheesta, jotka usein myös kerrataan. A- ja B-taitteet ovat pääsävellajissa eli e-mollissa, C-taite dominanttisävellajissa h-mollissa ja D-taite E-duurissa. Lähemmällä tarkastelulla huomataan kuitenkin, että jokaisessa taitteessa kuullaan paikallisesti runsaasti modaalisuutta sekä vaihtelua useiden eri asteikkojen ja sävel- tai sointukeskiöiden välillä. Silti on tärkeää havaita, että näin yleisellä tasolla tarkasteltuna Ravelin muotorakenne ja siihen liittyvät sävellajialueet ovat vahvasti yhteydessä tonaaliseen perinteeseen.

Koska kappaleen kokonaisuuden yhteys tonaalisuuteen on ilmeinen, Forlanessa huomio kiinnittyy erityisesti taitteiden sisäisiin harmonisiin tapahtumiin: asteikkoihin, sointuihin, sointukulkuihin sekä melodian ja bassolinjan rakentumiseen. Kiinnitän seuraavassa analyysissä huomiota erityisesti vertikaalisiin tapahtumiin, koska Ravelin pianosatsissa korostuu blokkisointuisuus ja sen päälle rakennettu melodia. Kuten pian huomataan, on hedelmällistä tarkastella kappaletta erityisesti

diatonisen sävelvalikoiman ja kolmisointuisuuden, mutta myös melodian ja bassolinjan näkökulmasta. Ensimmäisistä tahdeista paljastuu heti useita olennaisia harmonisia periaatteita, joita Ravel toteuttaa läpi kappaleen. Osa niistä perustuu tonaaliseen traditioon, kun taas toiset periaatteista haastavat tonaalisuutta. Tarkastelen kappaleen ensimmäisten tahtien harmonisia tapahtumia esimerkissä 4.1.

Esimerkki 4.1. Tahtien 1–5 harmonisia tapahtumia.

Esimerkistä 4.1 huomataan, että satsi koostuu melodiasta, bassolinjasta ja niiden välillä kuultavista keskirekisterin soinnuista. Melodia on eriskummallinen. Ensinnäkään se ei missään vaiheessa säettä ilmennä erityisemmin e-molliasteikkoa. Lisäksi melodiassa on etenkin sointuihin peilattuna runsaasti kromatiikkaa sekä septimi- ja nooniraameja, jotka tuovat musiikkiin dissonoivan vaikutelman. Tällaiset raamit olisivat toki tonaalisesti mahdollisia tai ainakin sopivampia, mikäli äänenkuljetus tai raamin sisään jäävä sävelikkö tukisi sävellajin tonaalista kehystä. Esimerkiksi V<sup>7</sup>-soinnun murtaminen melodiassa on yleinen ja tonaalisesti hyväksytty septimiraami. Kuitenkaan tällaisesta ei ensimmäisessä säkeessä ole kyse. Tahdissa 2 kuultava nooniraami, eli sävelet dis, his, h ja cis eivät mitenkään suoraan liity e-mollisävellajiin tai a-basson päälle muodostuvaan sointuun vaan pikemminkin vihjaavat kromaattiseen sävelvalikoimaan. Tahdin 1 septimiraamissa kuullaan sävelet e, ais h ja dis. E- ja h-sävelten perusteella kytkös e-mollisävellajiin on hiukan ilmeisempi, mutta sekään ei kuitenkaan riitä tonaalisen vaikutelman aikaansaamiseksi: ylä-äänien dissonoivan dis-sävelen käsittely jää valitussa rekisterillisessä asetelussa vajavaiseksi, sillä sitä ei tonaalisen äänenkuljetuksen periaatteiden mukaisesti pureta oktaaviin (e). Melodia on erityisen poukkoileva säkeen alussa, mutta se vaikuttaa kuitenkin rauhoittuvan ja palaavan asteittaisemmaksi säkeen loppua eli kadenssia kohden.

Melodialle eräänlaisena vastavoimana toimii basso, jonka voi todeta käyttäytyvän tonaalisten odotusten mukaisesti. Esimerkistä 4.1 huomataan, että tahdin 1 jälkeen basso liikkuu tavanomaisilla e-molliasteikon mukaisilla sointuasteilla ja bassokulku on tyypillinen (IV, II, V, I). Myös liike dominantilta toonikalle on selkeästi havaittavissa, vaikka kadenssissa väistetäänkin johtosävel ja päädytään täten modaaliseen vaikutelmaan. Katson, että rakenteellisesti merkittävä bassolinja alkaa toisesta tahdista a-säveleltä, eli IV asteelta. Vaikka tyypillisimmillään tonaalinen sointukulku alkaa toonikalta, on myös aivan mahdollista, että kappaleen alussa kuullaan muita funktioita, jotka vasta myöhemmin johdattavat rakenteelliselle toonikalle. Schenker käyttää tällaisesta keskeltä alkavasta sointukulusta nimitystä apukadenssi [*Hilfskadenz*].<sup>13</sup> Tahtien 1–5 kontekstissa purkaus e-molliin kuullaan tahdissa 5, mutta musiikillisen idean toistuttua täysin identtisenä todellinen purkaus tapahtuu tahdissa 9. Tarkastelen rakenteellista bassolinjaa ja ensimmäisen taitteen sointuhierarkiaa laajemmassa kontekstissa alaluvussa 4.2.

Myös vertikaalisoinnuista paljastuu kiinnostavia seikkoja jo aivan kappaleen alusta alkaen. Kuten esimerkiksi 4.1 huomataan, soinnut muodostavat läpi säkeen yhdessä bassolinjan kanssa poikkeuksetta dissonoivia tilanteita. Aivan säkeen alussa vasemman käden soinnut rakentuvat kromaattisesti nousevista ylinousevista kolmisoinnuista; merkitsen näitä esimerkissä Y-kirjaimella. Ylinouseva kolmisointu on itsessään kromaattinen ilmiö, sillä sitä ei voi muodostaa diatonisen asteikon sävelistä. Näin ollen puolisävelaskelittain nousevien ylinousevien kolmisointujen sarja on jo voimakkaasti kytköksissä kromaattiseen sävelavaruuteen. Tällaisen kromatiikan tuominen harmoniaan väistää diatonisuutta ja rikkoo ehdottomasti tonaalista vaikutelmaa.

Muut dissonoivat soinnut säkeessä ovat nelisointuja tai tätä laajempia sointuja. Äkkiseltään tarkasteltuna neljän tai useamman sävelluokan soinnut näyttävät hyvin komplekseilta ja tietyltä osin ovatkin sitä. Tarkemmin katsottuna esimerkiksi 4.1 huomataan, että yksinkertaisen bassolinjan päälle asettuvista sävelistä voidaan rakentaa terssipino. Ravelin pääasiallinen harmoniaa rikastuttava keino onkin kasvattaa terssipinoja lisäämällä nelisointujen päälle niitä laajentavia intervaleja, kuten nooneja ja undesimejä. Tällöin harmonian pohjalla on kolmisointuisuus.<sup>14</sup> Koska dissonoivia sointuja ei valmistella tai pureta perinteiden mukaisesti, ei tonaalisen äänenkuljetuksen ehto säkeessä tältä osin täyty. Toisaalta etenkin soinnuissa, eli väliäänten äänenkuljetuksessa

---

<sup>13</sup> Englanniksi kyseisen ilmiön nimitys on *auxiliary cadence*. Suomeksi termille ei ole varsinaisesti vakiintunutta käännöstä, vaan apukadenssi on ainoastaan ehdotus ja esimerkki siitä, miten käsite voitaisiin kääntää. Käytän siksi jatkossa tässä tutkielmassa pääasiallisesti alkukielistä termiä *Hilfskadenz*.

<sup>14</sup> Kolmisointuisuus ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoita pelkästään duuri- tai mollikolmisointua, sillä terssipinoja voi muodostua myös ylinousevien tai vähennettyjen kolmisointujen päälle.

suositaan kuitenkin yleisesti asteittaisuuden ihannetta ja tällöin peräkkäisetkään dissonoivat soinnut tai sävelet eivät tunnu sattumanvaraisilta. On merkittävää, että ainoastaan tahdissa 5 kuullaan täysin konventionaalinen ja konsonoiva e-mollikolmisointu ja se kuullaan nimenomaan kadenssipaikassa purkaussointuna.<sup>15</sup> Tämä korostaa toonikan merkitystä ja palauttaa harmonian syvimmällä tasolla kolmisointuisuuteen. Tarkastelen vielä tarkemmin duuri- ja mollikolmisointujen vallitsevuutta ja niiden hierarkkista merkitystä haastavia tekijöitä alaluvussa 4.4.

Jos kolmisointujen laajentaminen ja siten dissonoivien elementtien lisääminen musiikilliseen kudokseen hämääntää tonaalisuutta, samaa tekee modaalisuus. Modaalinen sävel- ja sointuvalikoima sekä modaaliset kadenssit rikkovat läpi kappaleen duuri–mollidiatonisuutta ja asettavat sen ensisijaisen aseman jopa kokonaan kyseenalaiseksi. Siksi modaalisuus on tässä kappaleessa yksi tärkeimmistä esiin nousevista harmonisista elementeistä. Esimerkissä 4.1 modaalisuutta voi havaita erityisesti tutkimalla melodiasta muodostuvia asteikkoja sekä jo mainittua kadenssipaiikkaa. Ennen kadenssia melodian sävelet antavat viitteitä ainakin E-duuriasteikkoon tai e-lyydiseen asteikkoon. Kumpikin edustaa modaalista muunnosta kappaleen sävellajista, e-mollista. Tahdeissa 4–5 kuultava kadenssi kuullaan luonnollisessa mollissa, ja johtosävelen puuttuminen tuo musiikkiin aiolisen vaikutelman. Modaalista sävelvalikoimaa lukuun ottamatta liike dominantilta toonikalle on äänenkuljetuksellisesti varsin perinteinen, sillä kaikki äänet liikkuvat asteittain ja esimerkiksi dominanttisoinnun septimi puretaan tavanomaiseen tapaan alaspäin. Vaikuttaakin siltä, että tahdeissa 4–5 Ravel väistää tarkoituksella “liian tavallista” tonaalisuutta tuomalla mukaan modaalisuutta, joka väistämättä häivyttää kadenssin tavanomaista jännite–purkaus-asetelmaa. Käsittelen kappaleelle ominaista modaalisuutta kattavammin alaluvussa 4.3.

#### 4.2 Bassolinja tonaalisen kokonaisuuden osoittavana tekijänä

Esimerkki 4.2 osoittaa tulkintani A-taitteen bassolinjasta (t. 1–29). Tärkein esimerkistä ilmi käyvä havainto on, että taitteessa on funktionaalinen tonaalinen kokonaisuuden rakenne. Syvällä tasolla taitteessa prolongoidaan toonikaa tahtiin 25 asti. Tämän jälkeen bassossa kuullaan A-sävelen päälle muodostuva predominanttinen sointu, joka johtaa dominantille tahdissa 28. Dominantti purkautuu toonikaan tahdissa 29. Kuten edellisessä alaluvussa mainittiin, rakenteellinen toonika kuullaan ensimmäisen kerran vasta tahdissa 9 ja tätä edeltää IV asteelta alkava *Hilfskadenz*.

---

<sup>15</sup> Sama sointu kuullaan toiston jälkeisessä, lopullisessa kadenssipaikassa tahdissa 9.

Esimerkki 4.2. A-taitteen harmoninen kokonaisrakenne (t. 1–29).

Vihjatut tonaaliset keskuksset :

\* Tahdeissa 5–9 kerrataan tahtien 1–5 materiaali, joten tahtien 2–5 ja 6–9 bassolinjat vastaavat toisiaan.

Syvällä tasolla bassolinja vaikuttaa ongelmattomalta, joten tarkastellaan seuraavaksi toonikan prolongointia tahdeissa 9–25. Tahdissa 10 kuullaan kohdistus cis-bassolle ja sitä kautta ensimmäinen modulaatio tai vähintäänkin tonikisaatio uuteen sävellajiin. Tahdeissa 10–18 sävelvalikoima ja basson liike yhdistettynä sointuihin voidaan tulkita sointukuluksi cis-mollissa, joka on pääsävellajiin suhteutettuna korotettu kuudes aste. Tahdissa 10 tonikisoidaan ensin cis-mollin neljäs aste (fis-molli), jota levitetään tahdeissa 11–16. Äänenkuljetuksellisesti mainittakoon myös konventionaalinen ääriäänten kulku rinnakkaisissa desimeissä (t. 13–16), jota raikastetaan väliäänissä kuultavilla lisäsävelillä. Tämä sointukulku päättyy puolilopukkeelle, eli Gis-duurisoinnulle tahdissa 17.

Tahdeissa 19–25 kuullaan harmoninen liike taitteen rakenteellisesti merkittävimmälle predominantille (t. 26), joka musiikillisesti vastaa tahdeissa 2 ja 6 kuultua materiaalia. Predominanttia edeltävä vaihe on basson perusteella tonaalisesti eriskummallinen, eikä varsinaisesti muutu yksiselitteisemmäksi, kun mukaan tarkasteluun otetaan basson päälle muodostuvat soinnut. Esimerkki 4.3 osoittaa harmonisen reduktion tahdeista 1–29. Tahdin 17 puolilopukkeelta Gis-duurista siirrytään ilman suurempaa varoitusta muunnosmolliin. Gis-mollilta laskeudutaan kuitenkin välittömästi laajennetulle G-duuripienseptimisoinnulle ( $G^{13}$ ), joka osoittautuu luonteeltaan dominanttiseksi purkautuessaan c-mollienseptimisoinnulle ( $Cm^7$ ). Tästä sointukulusta muodostuu sekvenssi ja kulku toistuu kokosävelaskeleen alemmaa tahdeissa 22–24. B-mollisoinnulta siirrytään suoraan e-mollikolmisoinnulle (t. 25), joka ei saa rakenteellista tukea bassosta, vaan johtaa suoraan seuraavan tahdin predominantille kappaleen ensimmäistä säettä mukailleen.

Esimerkki 4.3. Harmoninen reduktio A-taitteesta (t. 1–29).

Esimerkissä 4.3 olen tulkinnut tahteja 19–25 tavalla, joka painottaa rekisterillisesti matalinta bassolinjaa ja sen sekvenssiä ( $G^7 \rightarrow Cm$  ja  $F^7 \rightarrow B^b m$ ). Sekvenssaalinen liike ulottuu tahtien 21 ja 24 loppuun, mutta bassolinja kuullaan jo edellisissä tahteissa 20 ja 23. Tulkiten bassosävelet esimerkissä 4.3 ennakkosäveliksi, mutta on huomattava, että sekvenssiä voisi tarkastella myös kokonaan toisesta näkökulmasta. Mikäli tarkastellaan tahtien 21 ja 24 sointuja sekvenssin harmonisena päätepisteenä, V–I-kulku ei saa samanlaista painoarvoa ja tahdin 25 e-mollille saavutaan lineaarisen bassolinjan kautta ( $g \rightarrow f \rightarrow e$ ). Tämä tulkinta tarjoaa myös mahdollisuuden selittää basson päälle muodostuvia sointuja 5–6-liikkeen kautta. Olen tässä analyysissä päätenyt puoltamaan näistä huomioista huolimatta ensimmäiseksi esitettyä tulkintaa, jota tukevat ennen kaikkea rekisterilliset ja soinnulliset seikat. Kuten esimerkistä 4.3 huomataan, esimerkiksi tahdin 21 soinnut yhdistyvät luontevasti tätä edeltävän tahdin bassoon. Ilman rekisterillisesti matalinta bassolinjaa soinnun sävelten tunnistaminen olisi vaikeampaa, eikä olisi esimerkiksi selvää, onko basson g-sävelen päälle rakentuva sointu ensisijaisesti c-mollienseptimisointu vai Es-duurisointu. Lisäksi rekisterillisesti matalampi bassolinja näyttäytyy toisessa tulkinnassa ainoastaan pintatason

sekundaarisena ilmiönä, ja siinä kuultava V–I-liike jää huomioimatta. Joka tapauksessa on merkittävää, että kulkua takaisin tahdin 25 e-molliin lievennetään äänenkuljetuksellisilla seikoilla tilanteessa, jossa soinnut eivät yhdisty funktionaaliseksi sointukulukseksi vaan antavat ristiriitaisia vihjauksia eri suuntiin.

Kuten esimerkki 4.2 osoittaa, katson, että syvällä tasolla bassolinjassa kuullaan liike korotetulta kolmannelta asteelta (t. 17) kohti predominanttia (t. 26). Katson gis-sävelen ensisijaiseksi suhteessa tahdin 10 cis-säveleen, sillä Gis-duurisointu saa voimakkaan rakenteellisen ja retorisen painoarvon puolilopukkeelle päädyttyessä. Tässä kuullaan myös jälleen kadenssipaikassa yksiselitteinen (duuri)kolmisointu ilman lisäsäveliä, mikä Ravelin harmonisessa kielessä vaikuttaa olevan harvinaisempaa ja siten erityinen hierarkkinen kannanotto. Tahdin 10 cis-basso on sen sijaan varsin ohikiitävä, sillä fis tonikoidaan välittömästi. Lisäksi cis-sävelen päälle muodostuvaa sointua hämärrytetään dissonoivilla lisäsävelillä. Vaikka tunnustan esimerkissä 4.2 hetkellisen vaikutelman siitä paikallisen sävellajialueen toonikana, muodostuu tämä tunne lähinnä retrospektiivisesti seuraavaa sointukulkua ja sävelvalikoimaa tarkastelemalla. Näin ollen sen rakenteellinen painoarvo jää vähäiseksi ja sen tehtävänä on toimia välittäjänä kohti Gis-duurisointua.

Schenkeriläisestä tonaalisuudesta käsin katsottuna syvän tason bassolinja on ymmärrettävä, mutta tahtien 19–25 kulku herättää kysymyksiä. Toki sekvenssissä kuultavat V–I-liikkeet viittaavat ilmiselvästi tonaalisuuteen, mutta esimerkiksi kromaattinen siirtymä gis-säveleltä g-sävelelle (t. 19–20) on ongelmallinen. Mitä tonaalista tässä on schenkeriläisestä näkökulmasta? Jonkinlaisia perusteluja voi toki hakea eri rakennetasoilla tapahtuvista liikkeistä (kuten yllä esitelty  $g \rightarrow f \rightarrow e$ -linja) sekä asteittaisesta äänenkuljetuksesta. Esimerkin 4.3 harmoninen reduktio osoittaa tästä huolimatta hyvin, kuinka kummallisesti soinnut seuraavat toisiaan Ravelin musiikissa. Miksi ja millä perusteilla juuri nämä soinnut liittyvät yhteen?

Koska vastausta on äkkiseltään hankalaa löytää, katson, että tällaista siirtymää voisi olla hedelmällistä tarkastella myös toisenlaisesta näkökulmasta. Useat transformaatioteoreetikot, muun muassa Cohn (2012) ja Tymoczko (2011) selittävät vastaavanlaisia sointukulkuja transformaatioilla, jotka perustuvat minimaaliseen puolisävelaskelliikkeeseen kromaattisessa sävelavaruudessa. Tästä näkökulmasta soinnut ovat lähempänä toisiaan kuin sävellajeja tarkastelemalla, ja niiden muodostama sointukulku on helpompi perustella. Esimerkiksi tahdissa 19 tulkitsen soinnut gis-molliksi ja dominanttiseksi G-duurisoinnuksi. Tällöin siirtymä gis-mollista G-duuriin on perusteltavissa yhteisen terssin kautta ja kyseessä on transformaatio, jota muun muassa Lehman

nimittää termillä liuku [slide] (Lehman 2018, 90). Yhteys on mielestäni selvä, vaikka G-duuriharmoniaa onkin laajennettu siten, että soinnun sävelinä kuullaan myös septimi (7) ja tredesimi (13).

Kromaattinen ja epähierarkkinen lähestymistapa sointujen välisiin suhteisiin on schenkeriläisesti katsottuna tonaalisuuden vastainen. Mielestäni tämä on kuitenkin hyvä esimerkki tilanteesta, jossa Ravel tietoisesti hyödyntää tonaalisia ja ei-tonaalisia elementtejä ja niiden keskinäistä vuorovaikutusta sävelkielessään. Osa harmoniasta on kromaattista tavalla, joka on ei-tonaalista, mutta samalla merkittävä osa harmonisesta kielestä on tonaalista. Tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit eivät sulje toisiaan pois vaan ovat musiikissa dialogissa keskenään. Tämän esimerkin osalta on myös tärkeää huomata, että tonaaliset ja ei-tonaaliset elementit toimivat jossain määrin eri rakennetasoilla: siinä missä A-taitteen bassolinja noudattaa syvimmällä tasolla tonaalisia periaatteita, on väli- tai pintatasolla harmonista liikettä, joka ei tätä tee.

#### 4.3 Modaalisuus harmonisen kielen rikastuttajana

Kuten luvussa 4.1 jo varsin suoraan todettiin, Ravelin Forlane on modaalinen kappale: se on täynnä modaalisia muunnosointuja, melodiset kulut perustuvat diatonisten moodien vaihteluun ja sillä leikittelyyn ja kadensseja on väritetty sekä toisinaan myös häivytetty modaalisella sävelvalikoimalla. Kaikki tämä kyseenalaistaa osaltaan diatonisen molli- ja duuriasteikon, erityisesti pääsävellajin eli e-molliasteikon, ensisijaista asemaa. Onko sävelvalikoima pohjimmiltaan duuri–molli-tonaalinen vai modaalinen?

B-taite tarjoaa hyvän alustan Ravelin harmonisen sävelkielen modaalisuuden tutkimiseen. Esimerkki 4.4 käsittää tahdit 30–52 kommentoituna. Kuten jo muotokaaviosta 4.1 käy ilmi, taite on a–b–a-muotoinen ja muodostuu kahdesta repriisistä, joista molemmat kerrataan. Tarkastellaan aluksi ensimmäistä repriisiä eli tahteja 30–37. Ensivaikutelma tahdeista on modaalinen: vaiheen aloittava e-mollisointu kuulostaa A-taitteen jälkeen toonikalta, ja tästä syystä e-mollin jälkeen kuultava A-duurienseptimisointu ja cis-sävel tekevät sävelvalikoimasta doorisen. Vaikutelma säilyy tahtiin 36 saakka. Tämän jälkeen kuullaan D-duurisointu, joka antaa tilaisuuden uudelleenarviointiin. Mikäli vaihetta tulkitaan siitä näkökulmasta, että D-duuri on tämän taitteen paikallinen toonika, on e-molli predominanttinen II asteen sointu, jota prolongoidaan tahdeissa 30–35. Tällöin kyse ei ole varsinaisesti modaalisesta tilanteesta, vaikka sellainen vaikutelma

hetkellisesti musiikista tulisikin. D-duurisoinnulta siirrytään kuitenkin nopeasti fis-mollisoinnun kautta H-duurille, joka kuljettaa sointukulun takaisin alkuun.

Esimerkki 4.4. Modaalisuus B-taitteessa (t. 30–52).

Epäilemättä D-duuri tonikoidaan hetkellisesti tahdissa 36, mutta ajatus siitä, että se toimisi taitteen rakenteellisena toonikana ei saa kovin suurta vahvistusta tätä seuraavista tapahtumista, eli nopeasta siirtymästä e-mollin dominanttisoinnulle. Tulkitsenkin ensisijaisesti, että e-molli pysyy läpi vaiheen rakenteellisena toonikana ja sitä prolongoidaan sekvenssaalisella 6–5-liikkeellä, jonka osoitan esimerkissä 4.4. Sointukulku perustuu siis molemmissa tulkinnoissa syvällä tasolla tonaalisuuteen, vaikka pintatasolla vaikutelma on modaalinen. Tämä on hyvä esimerkki tilanteesta, jossa modaalisuus ei heikennä tonaalisuutta vaan pikemminkin toimii tonaalista harmoniaa rikastuttavana elementtinä.

Tahdissa 37 päädytään ensimmäisen repriisin loppuun H-duurisoinnulle, joka valmistaa harmonisesti varsin kiinnostavan ja monitulkintaisen vaiheen (t. 37–45). Vaiheen alussa musiikki vaikuttaa äkkiseltään siirtyneen e-mollin dominanttisävellajiin eli H-duuriin sävelvalikoimansa perusteella. Tämä tulkinta saa luonnollisesti vahvistusta tonaalisesta traditiosta. Hiukan erikoisempi on bassossa kuultava fis-urkupiste, joka tekee tahdin 37 H-duurisuurseptimisoinnusta kvinttikäännöksen ja vaikutelmasta osin myös miksolyydisen. H-duurin sävellajituntumaa ei vielä täysin horjuta tahdin 38 alussa kuultavan soinnun (H<sup>#</sup>m<sup>7</sup>) mukanaan tuoma kromatiikka – se on tulkittavissa äänenkuljetussoinnuksi, joka myös liikkuu pikaisesti cis-mollisoinnulle. Sen sijaan tahdissa 39 ilmestyvä ais-mollisointu ja sen eis-sävel rikkoo vaikutelman H-duurisävellajista. Se tuntuu viittaavan pikemminkin Fis-duuriasteikkoon. Tämä kyseenalaistaa sointujen välisen hierarkian ja heittää ilmoille kysymyksen siitä, mikä on vaiheen paikallinen toonika. Tahdeissa 40–41 kuullaan yllättäen kadenssi Dis-duurille. Fis-duurin sävelvalikoima tuntuu retrospektiivisesti valmistaneen kulkua dis-mollille, joten Dis-duuri on jälleen yllättävä määränpää ja modaalinen muunnosointu, jota kuulija ei osaa odottaa. Kadenssissa kuullaan bassossa perinteinen V–I-liike, mutta V-asteen sointu ei ole duuri vaan molli, eli kyseessä on miksolyydinen kadenssi. Osoitan kadenssipaikkoja esimerkissä 4.4 ympyröimällä niitä.

Tahdista 41 alkaa uusi säe, jonka harmonia rakentuu edellisen säkeen tavoin urkupisteen päälle. Tällä kertaa urkupisteenä toimii dis-sävel ja tämän päälle muodostuva sävelvalikoima tekee vaikutelmasta ensin dis-fryygisen (t. 41), sitten dis-aiolisen (t. 42), dis-lokrisen (t. 43 jälkipuolisko) ja lopulta dis-doorisen (t. 44).<sup>16</sup> Tahdin 43 alkupuolisko ei sovi suoraan mihinkään yksittäiseen diatoniseen moodiin, vaan viittaa joko diatonisten moodien yhdistämiseen tai harmonisen molliasteikon modaaliseen käyttöön. Yllä luetellun modaalisen vyöryn jälkeen kuullaan aivan perinteinen kadenssi Fis-duuriin. On kuvaavaa, että tämä tuntuu eri asteikkojen välisen pujottelun jälkeen suorastaan jännittävän tavanomaiselta. Fis-duurilta siirrytään takaisin repriisin a-vaiheen materiaaliin e-mollikolmisoinnulle.

Tahtien 37–45 hierarkiaa voi tulkita nähdäkseni kahdella tavalla: joko Fis-duuri tai H-duuri on rakenteellisesti merkittävin sointukeskiö. Fis-duuri saa paljon tukea bassolinjasta vaiheen alussa ja lopussa. Sävelvalikoiman ja tonaalisen tradition yhteyden perusteella H-duuri saa hierarkkisesti suuremman painoarvon e-mollin dominanttina. On kuitenkin ongelmallista, ettei H-duurikolmisointua kuulla missään vaiheessa perusmuotoisena. Runsas modaalinen vaihtelu ja

---

<sup>16</sup> Merkitsen sävelvalikoimia esimerkissä 4.4 nimeämällä modaalisen asteikon, jota sävelikkö vaikuttaa ilmentävän.

kromatiikka vaikeuttavat tulkintaa ja johtavat toteamaan, että vaiheen sävelmateriaali ja harmonia antavat hämää viittauksia kahteen toisistaan poikkeavaan suuntaan. Kuten esimerkiksi 4.4 huomataan, puollan tulkintaa H-duurin ensisijaisuudesta ja tulkitsen tahdin 45 Fis-duurisoinnun olevan tahdin 37 kaltaisesta taaksepäin katsova dominantti.

Kaiken edellä kuvatun jälkeen voidaan perustellusti todeta, että B-taite on kauttaaltaan modaalinen. Sointukulkuja ja bassolinjoja tarkastelemalla vaikuttaa siltä, että taitteessa on myös rakenteita, jotka viittaavat duuri–mollitonaalisuuteen. Tonaalisten ja modaalisten rakenteiden erottaminen toisistaan onkin hankalaa ja vielä vaikeampaa on yksiselitteisesti todeta, kumpi näkökulma on ensisijainen. Vaikka harmonian syvä taso puoltaa tonaalista tarkastelua, voidaan mielestäni perustellusti kysyä, riittääkö pelkkä bassolinja tai syvimmän tason rakenne pitämään kuulijan mielessä e-mollidiatonisuuden. Jos modaalisuus on läsnä käytännössä jokaisessa taitteen säkeessä, tahdissa ja sointujen välisissä suhteissa, eikö musiikki ole syvälläkin tasolla pikemminkin modaalista kuin tonaalista? Mielestäni Ravel koettelee tässä taitteessa jo jossain määrin tonaalisen harmonian rajoja: mikäli tonaalisen musiikin määritelmässä olisi kyse olisi pelkästään diatonisesta duuri-mollisävelvalikoimasta, ei tämä musiikki olisi välttämättä enää tonaalista. Muut merkittävät tonaaliset piirteet huomioiden katson kuitenkin, että modaalisuus haastaa, mutta ei täysin riko tonaalista vaikutelmaa. Hierarkkisten rakenteiden tunnistettavuus, tunnistettavat kolmisointuharmoniat<sup>17</sup> ja e-mollin kiistaton rooli taitteen ensisijaisena toonikana riittävät pitämään vaikutelman ainakin jossain määrin tonaalisena.

#### 4.4 Kolmisointuisuuden ensisijaisuus ja sitä haastavat tekijät

Aiemmissä esimerkeissä on jo havaittu, että Forlanen sävelkieli perustuu kolmisointuihin, joita on laajennettu ensisijaisesti terssipinoilla ja tämän ohessa myös muilla lisäsävelillä. Laajennetut soinnut tuottavat musiikkiin dissonanseja ja dissonoivia sointuja yhdistellään toisiinsa perinteisiä äänenkuljetussääntöjä varsin vapaasti soveltaen. Kuten luvussa 3.3 todettiin, kolmisointua laajempien sointujen tarkasteleminen ylipäättään sointuina, eikä äänenkuljetuksellisia tilanteina, on schenkeriläisestä näkökulmasta kyseenalaista. Nelisoinnut hyväksytään laajempiin sointuihin

---

<sup>17</sup> On kiinnostavaa, että nähdäkseni juuri tässä taitteessa Ravel pitäytyy turvallisemmassa kolmi- ja nelisoituharmoniassa, kuin esimerkiksi edeltävässä A-taitteessa. Kenties tuttuujen kolmisointujen on tarkoitus kiinnittää musiikkia tonaalisuuteen samalla, kun tonaalisia rakenteita haastetaan modaalisuuden saralla aiempaa enemmän.

verrattuna yleisemmin keskeiseksi osaksi tonaalista soinnullista kudosta, mutta schenkeriläisesti tarkasteltuna nekin ovat aina alisteisia kolmisoinnuille.

Katson, että puhe laajoista soinnuista on Forlanen yhteydessä lähes välttämätöntä, koska valtaosa musiikin vertikaalitalanteista ilmentää nelisointuja tai tätä laajempia sointuja. Soinnullisuus ilmenee Forlanessa erityisen hyvin, sillä satsi koostuu usein vertikaalisista blokkisoinnuista, joiden tehtävänä on selvästi kannatella ja tukea melodiaa. Sointujen terssipinoisuutta myös korostetaan sointuhajotuksilla ja rekisterillisellä asettelulla. Seuraavaksi käsiteltävästä esimerkistä 4.5 käy hyvin ilmi, miten Ravel suosii terssirakenteita laajojen sointujen asettelussa. Terssien lisäksi matalammassa rekisterissä korostuvat kvintit ja sekstit. Ahtaita klusterinomaisia asetteluja sen sijaan vältetään. Tämä kertoo nähdäkseni siitä, että konsonoivien ja hierarkkisesti ensisijaisten kolmisointujen asemaa ei haluta täysin horjuttaa. Kuten modaalisuus, myös laajat soinnut ovat Ravelille perinteistä tonaalisuutta ja kolmisointuisuutta pikemminkin rikastuttava kuin torjuva harmoninen keino.

On selvää, että laajoista soinnuista puhuttaessa harmonian ja äänenkuljetuksen ja siten myös konsonanssin ja dissonanssin välinen raja hälvenee. Jos soinnut voivat sisältää dissonansseja, on musiikista vaikeampaa ja joskus mahdotonta yksiselitteisesti tulkita, milloin yksittäinen sävel kuuluu sointuun ja milloin on kyse hajasävelestä. Muun muassa tästä syystä Joseph N. Straus (1987) on todennut post-tonaalisen prolongaation problemaattiseksi. Esimerkkinä tilanteesta, jossa soinnun sävelten tunnistaminen on tässä kappaleessa haastavaa, mainittakoon tahdeissa 148–156 kuultava vaihe, jossa sekä melodia että väliäännet ovat kromaattisia ja lineaarisesti aktiivisia. Laajojen dissonoivien sointujen vallitsevuus ja niiden mahdollinen sijoittuminen eri hierarkiatasoille on kuitenkin mielestäni musiikkianalyttinen haaste ja konflikti, joka on nähdäkseni hyväksyttävä paitsi Forlanessa, myös monessa muussa 1900-luvun kappaleessa. Katson, että on vähintäänkin mahdollista tunnustaa laajojen sointujen olemassaolo ja silti todeta niiden palautuvan lopulta kolmisointuihin.

Esimerkissä 4.5 kuvaan D-taitteen soinnullisia tapahtumia tahdeissa 121–137. Esimerkki on harmoninen reduktio, jossa käytän sointujen nimeämiseen ja kuvaamiseen sekä reaalisointu- että sointuastemerkkejä. Kuten reduktiosta huomataan, kumpikaan tapa ei ole tämän musiikin kuvaamiseen täydellinen, mutta nähdäkseni molemmat tuovat harmoniasta esiin tärkeitä seikkoja. Sointuasteiden merkitsemisen olen rajannut nelisointuihin, sillä laajojen sointujen merkitseminen niillä on mutkikasta. Sen sijaan niistä käy hyvin ilmi hierarkkinen kokonaisuus ja sointusyntaksi.

Realisointumerkeillä pyrin helpottamaan lisäsävelien hahmottamista, joten merkitsen niillä laajoja sointuja hiukan tarkemmin.

Esimerkki 4.5. Harmoninen reduktio D-taitteesta sointuasteilla ja realisoitumerkeillä (t. 121–137).

121

E E<sup>maj7</sup>/G<sup>#</sup> F<sup>#m7</sup> H<sup>sus9</sup> F<sup>#m7</sup>/A F<sup>#m</sup> E<sup>6</sup>

I II<sup>7</sup> V<sup>4</sup> II<sup>6</sup> II I

126

E<sup>maj7</sup>/G<sup>#</sup> F<sup>#m13</sup> H<sup>13</sup> A<sup>6/9</sup> F<sup>#9(sus4)</sup> F<sup>#m7</sup> H<sup>7</sup>

II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>6</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

129

E G<sup>maj7</sup> A<sup>13(sus4)</sup> D<sup>m(maj7)(#11)</sup> F F<sup>maj7</sup> G<sup>13(sus4)</sup>

I V<sup>4</sup> / VII V<sup>4</sup> /

133

C<sup>maj7</sup>(b13) C<sup>#9</sup> A<sup>maj7</sup>(#5) H<sup>#(maj7)(#5)</sup> F<sup>#m/H</sup> H<sup>(7)</sup> E

VI V<sup>7</sup> / II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> / II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

V-asteen basso kuullaan ennen varsineista sointua

Esimerkki perustelee näkemystäni siitä, että taitteen harmonia koostuu laajemmista soinnuista, jotka kuitenkin palautuvat hierarkkisesti ensisijaisiin kolmisointuihin ja tuttuihin sointufunktioihin. Kuten esimerkistä huomataan, basso osoittaa jälleen hierarkkisesti merkittävimmät sointuasteet. Bassossa kuullaan pääsääntöisesti soinnun perussävel, mutta toisinaan myös terssi. Usein perussävelen päälle on aseteltu kvintti, joka vahvistaa kolmisointuista ja konsonoivaa harmonista pohjaa musiikissa. Esimerkiksi tahdeista 125–126 käy esiin myös Ravelin taipumus asettaa laajoja harmonioita kolmisointuisiksi pinoiksi. Välillä asettelulla osoitetaan myös kaksi erillistä kolmisointua, jotka

yhdessä muodostavat laajemman soinnun: esimerkiksi tahdeissa 121–122 oikean käden E-duurikolmisointu ja vasemman käden gis-mollisointu muodostavat yhdessä E-duurisuurseptimisoinnun. Kolmisointujen pinoamista hyödynnetään myös rytmisenä ja motiivisena ideana tahtien 129–133 kvinttilaskuisessa sekvenssissä.

Taite on E-duurissa ja toisin kuin esimerkiksi B-taitteessa (ks. edellinen alaluku 4.3), sävellajia ei juurikaan kyseenalaisteta. Ensimmäisessä vaiheessa (t. 121–128) on suorastaan yllättävää, että siinä ei kuulla kertaakaan E-duuriasteikosta poikkeavaa sävelluokkaa. Toisessakin vaiheessa (t. 129–137) asteikosta poikkeava sointusekvenssi kuljettaa sävelmateriaalin kuitenkin nopeasti takaisin E-duuriharmonialle, joka myös kadensoidaan yksiselitteisesti taitteen lopussa (t. 136–137). Kaiken kaikkiaan taitteessa vallitsee miellyttävä dialogi perinteisen kolmisointuisuuden ja tätä rikastuttavien elementtien välillä. Esimerkin 4.5 harmonisesta reduktiosta on hyvin havaittavissa, että vaikka sointumaailma on monipuolinen ja runsas, palautuu se lopulta hyvin perinteisiin duuri- ja mollikolmisointuihin.

Kolmisointuisuutta haastetaan enemmän E-taitteessa, joka sisältää soinnullisesta näkökulmasta edellisiä taitteita kummallisempia, jopa tonaalisesti ongelmallisia vertikaalitalanteita. Esimerkki 4.6 osoittaa erään harmonisesti kiinnostavan hetken tahdeissa 137–141. Aluksi kuullaan kaksi harmonisesti dissonoivaa sävelikköä, jotka tekstuurin perusteella käyttäytyvät soinnun tavoin. Etenkään ensimmäinen niistä ei yhdisty terssipinoksi eikä siten kuulosta soinnulta samalla tavalla kuin Ravelin muut laajat soinnut. Sävelikkö koostuu sävelluokista <dis, e, f, gis, a ja c> ja kyseessä on joukko 6–Z44 (012569). Ravelin harmonisesta kielestä kertoo jotain se, että tämä sävelikkö on nähdäkseni tässä kappaleessa ensimmäinen, jonka nimeäminen joukkoteoreettisilla käsitteillä tuntuu houkuttelevalta. Jos säveliä tarkastellaan enharmonisesti, voidaan sävelikkö jakaa kahteen nelisointuun, joista ensimmäinen on vasemman käden F-duurienseptimisointu ja toinen oikean käden f-mollisuurseptimisointu. Tämä tulkinta ei kuitenkaan saa erityistä tukea nuottikuvasta tai sointusyntaksista. Toinen sävelikkö koostuu sävelluokista <fis, g, ais, cis, dis ja e>, jonka voi löyhästi tulkita lisäsäveliseksi Fis-duurienseptimisoinnuksi (F<sup>#13b9</sup>). Tämä sävelikkö on joukko 6–27 (013469) ja yhdistyy myös oktatoniseen sävelvalikoimaan, eli on oktatonisen asteikon osajoukko.

Esimerkki 4.6. Kolmisointuisuutta haastava tilanne tahdeissa 137–141.

137 *pp*

6-Z44 (012569) 6-27 (013469) e: V<sup>4</sup> V<sup>4</sup> I

H<sup>sus7</sup> Em<sup>7</sup>

Säveliköt joukkoina.

6-Z44 (012569) 6-27 (013469)

Säveliköt sointuina.

F<sup>m(maj7)</sup> F<sup>#13(b9)</sup>

F<sup>7</sup>

Jos Ravelin harmoninen kieli sisältäisi tämänkaltaisia sävelikköjä enemmän, olisi selvää, että tällöin olisi jo liikuttu huomattavasti kauemmas kolmisointuisuudesta ja siten myös tonaalisuudesta.

Tässäkin tilanteessa on kuitenkin ratkaisevaa, että kyse on ainoastaan lyhytkestoisesta ja paikallisesta tilanteesta, siis schenkeriläisesti pintatason tapahtumasta. Tätä näkemystä tukee myös tapa, jolla kromaattinen tilanne ratkaistaan: tahdeissa 140–141 kuullaan diatoninen V–I-purkaus toonikalle, eli e-mollille. On myös kiinnostavaa, että vaikka koko satsin osalta tahdeissa 137–139 liikutaan kromaattisessa sävelavaruudessa, ylä-äänien melodia pysyy koko tämän ajan kiinni kotoisassa e-mollidiatonisuudessa. Tästäkään syystä kromatiikka ei valtaa täysin harmonista kieltä ja siitä on helppo lipua takaisin kohti tonaalisempia sävyjä.

## 5. PROKOFJEV: PIANOSARJA OP. 4 NO 1, REMINISCENCE

### 5.1 Analyysin lähtökohdat

Reminiscence op. 4 no 1 F-duurissa on tyyllisesti romanttisesta traditiosta ammentava pianokappale, jossa on runsaasti maalailevaa kromatiikkaa ja narratiivisesti voimakas kokonaiskaarros. Tarkastelen teosta erityisesti lineaarisesta näkökulmasta, sillä musiikillinen materiaali ohjaa kiinnostusta voimakkaasti tähän suuntaan. Satsi on pääasiassa 3–5-äänistä kudosta, jossa kaikki stemmat ovat melodisesti aktiivisia. Tämä on lähes vastakohta verrattuna esimerkiksi edellisessä luvussa käsiteltyyn Ravelin kappaleeseen, jossa blokkisointuisuus hallitsi satsia.

Prokofjevin kappaleessa kiinnostavaa on tonaalisten ja ei-tonaalisten elementtien suhteutuminen muotoon – luonnollisesti kappaleen kokonaiskaarrokseen ja -muotoon, mutta myös pienoismuotoihin, säkeisiin sekä kadensseihin. Seuraavassa alaluvussa 5.2 käsittelen kappaletta tästä perspektiivistä. Tutkin bassolinjasta erottuvaa harmonista rakennetta ja sen yhteyttä muotorakenteeseen. Samalla luon kappaleeseen kokonaisvaltaisen katsauksen nostaten esiin joitakin merkittäviä seikkoja harmonisista jäsentymisperusteista yleisellä tasolla.

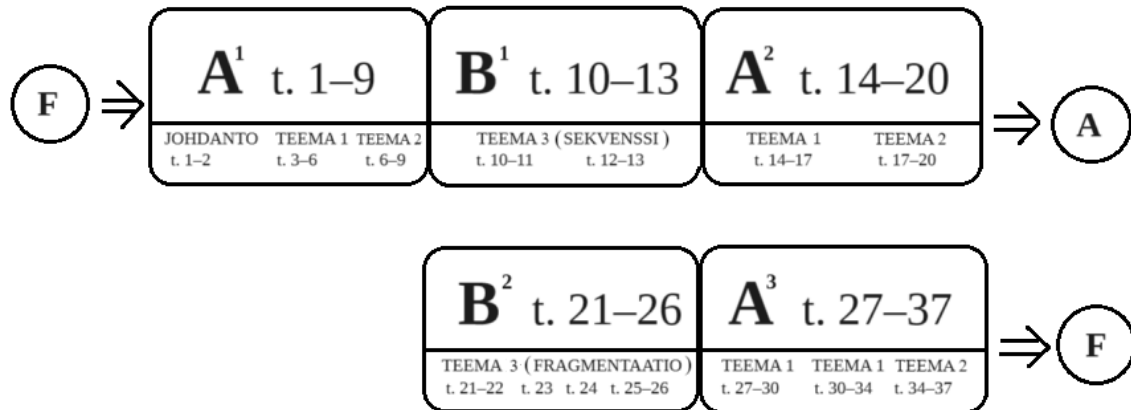
Jos tarkastellaan ainoastaan Reminiscencen ensimmäistä taitetta (t. 1–9), tulee vaikutelma, että kappale on runsaasta melodialinjojen kromaattisesta koristelusta ja niiden mukanaan tuomista dissonoivista vertikaalitalanteista huolimatta pääosin tonaalisesti jäsenyvä. Tonaalisuuteen kiinnittäviä tekijöitä ovat erityisesti bassolinjan ja ylä-äänien melodian välinen yhteistyö, hidas harmoninen rytmi ja diatoninen sävelkehikko. Myös sointuvaihdokset ja kadenssit vaikuttavat vielä alussa tavanomaisilta ja tonaalisilta. Alaluvussa 5.3 tutkin ja analysoin tarkemmin elementtejä, jotka kiinnittävät Prokofjevin kappaleen harmoniaa tonaalisuuteen.

Vaikka kappaleen alussa säveltaso-organisaatiossa korostuvat tutut ja konventionaaliset piirteet, mahdollinen illuusio ongelmattomasta tonaalisuudesta särky nopeasti seuraavissa taitteissa. Viimeisessä alaluvussa 5.4 keskityn tonaalisuutta hämärtäviin tekijöihin. Niitä ovat Prokofjevin tapauksessa pienoismuotojen sisällä tapahtuvat seikat ja niiden väliset siirtymät, pintatason aktiivinen kromatiikka ja epäselvät sävellajialueet. Myös osa kadenssaalisista tilanteista herättää kysymyksiä tonaalisesta näkökulmasta.

## 5.2 Muodon jäsentymisen ja yhteys harmonisiin tapahtumiin

Kaavio 5.1 osoittaa kappaleen kokonaismuodon. Kuten kaaviosta huomataan, kappale koostuu vuorottelevista A- ja B-taitteista. Nimitän taitteita kirjainten lisäksi numeroilla (A1, A2 jne.), sillä vaikka kukin A- ja B-taite sisältää samankaltaista materiaalia, ne eivät ole identtisiä keskenään.

Kaavio 5.1. Kappaleen muotorakenne.



A- ja B-taitteilla on muodon ja harmonian osalta varsin erilaiset tehtävät. Ensimmäisessä A-taitteessa kuullaan aluksi kahden tahdin mittainen johdanto (t. 1–2), jossa harmonia lepää V-asteen päällä. Tämän jälkeen esitellään tärkein melodinen motiivi, teema 1 (t. 3–6), joka alkaa toonikalta ja päättyy epätäydelliseen kokolopukkeeseen. Sitä seuraa teema 2 (t. 6–9), joka on luonteeltaan A-taitetta sulkeva: sen tehtävänä on viimeistellä ensimmäisen teeman epätäydellinen kokolopuke. Toisen teeman lopussa kuullaan kaivattu täydellinen kokolopuke toonikalle. A-taitteella on paitsi aloittava, myös lopettava funktio laajemmassa muotorakenteessa. Katsonkin, että kappaleen kokonaisuus voidaan jakaa taitteiden lisäksi kahteen jaksoon: ABA-jaksoon (t. 1–20) ja BA-jaksoon (t. 21–37). B-taitteet ovat A-taitteisiin nähden lyhyempiä, harmonisesti aktiivisempia ja epävakampia ja siten kontrastoivia. B-taitteessa kuullaan teema 3, kaksitahtinen melodia, jota sekvensoidaan. B-taitteet alkavat samalla tavalla, mutta jälkimmäisessä sekvenssi fragmentoituu ja laajenee. B-taitteiden lopuissa ei kuulla kadensseja vaan pikemminkin jännitteen kasvatusta taiterajalle saakka. Tämä tukee ajatusta siitä, että suuremmat jaksot päättyvät A-taitteisiin.

ABA-jakson lopussa kuullaan kadenssi A-duurille ja BA-jakson jälkeen F-duurille. Merkitsen jaksojen lopuissa kuultavia sävellajeja sekä kappaleen aloittavaa sävellajia (F-duuri) kaaviossa 5.1

ympyröillä ja nuolilla.

Kun muotoa, sen jaksoja ja taitteita tarkastellaan yhdessä bassolinjan kanssa, esiin nousee monia kiinnostavia seikkoja. Esimerkissä 5.1 kuvaan kappaleen bassolinjaa pintatasolla, välitasolla sekä syvällä tasolla. Esimerkki osoittaa, että syvällä tasolla rakenteellisesti merkittävät basson sävelet ovat yhteydessä jaksojen ja taitteiden rajakohtiin. Katson, että syvimmällä tasolla bassolinjassa on kyse I–III#–V–I-sointukulusta, jossa ennen rakenteellista dominanttia kuullaan liike kuudennelta ja alennetulta kuudennelta sävelasteelta V asteelle. Tämänkaltainen I–V-kvinttiraamin jakaminen terssillä [*Terzteiler*] on schenkeriläisittäin tyypillinen tonaalinen bassokulku. Kadenssi III asteelle kuullaan muodon kannalta merkittävässä kohdassa, eli A2-taitteen lopussa (t. 20), joka myös päättää kappaleen ensimmäisen ABA-jakson.

Esimerkki 5.1. Kappaleen harmoninen kokonaisrakenne.

a) Pintataso.

The image shows a musical score for a bass line, divided into two systems. The first system covers measures 3 to 20, and the second system covers measures 21 to 37. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Above the staff, measures are grouped into sections labeled A1, B1, and A2 in the first system, and B2 and A3 in the second system. Measure numbers are indicated above the staff: 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20 in the first system; 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 37 in the second system. The bass line features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with '5-6' and arrows, indicating fingerings. Below the staff, chord symbols are provided: 'F: I' under measure 3, '#III' under measure 20, 'bVI V I' under measures 27-30, and 'I' under measure 36. The score is presented on a white background with black musical notation.

b) Välitaso.

1 3 9 10 12 13 14 17 20 21 23 24 25 26 27 30 34 37

F: I #III bVI V I

c) Syvä taso.

3 10 13 14 20 21 27 30 34

I VI #III VI bVI V I

I #III V I

ensimmäinen jakso toinen jakso

On mielenkiintoista, että molemmissa B-taitteissa kuultava VI-asteen prolongaatio kehystää A2-taitteen kadenssia A-duuriin. Tämä voi antaa hetkellisesti vaikutelman siitä, että bassolinjassa onkin kyse I–V–I-liikkeestä D-duurissa. Katson kuitenkin, että syvällä tasolla A-duuri on D-duuria hierarkkisesti merkittävämpi ja sitä tulee ensisijaisesti tarkastella itsenäisenä III#-asteena. Tätä tulkintaa tukee huomio siitä, että A-duurikadenssi on tahdissa 20 muodon ja harmonian näkökulmasta yksiselitteinen ja voimakas, kun taas d-basson päälle rakentuvat harmoniat ovat epävakaata ja väliaikaisia sekä jäävät vaille kadenssaalista vahvistusta. Myös nuottikuvasta havaittava rekisterillinen asettelu vihjaa, että huomattavan matala basson A-sävel on hierarkkisesti merkittävä.

Kun taitteita ja niiden harmonisia tapahtumia vertaa toisiinsa, huomataan B-taitteiden tietty yhtenäisyys ja toisaalta A-taitteiden poikkeavuus toisistaan. Esimerkki 5.1 osoittaa, että molemmissa B-taitteissa prolonoitetaan VI astetta sivusävelliikkeen kautta: ensimmäisessä taitteessa sivusävelliike suuntautuu ylöspäin es-sävelle ja toisessa taitteessa alaspäin des-sävelle. A-taitteistakin on toki tunnistettavissa yhteinen kadenssimuoto – tämä liittyy

muotokaaviossa 5.1 esitettyyn huomioon toistuvista coda-vaiheista. Kuitenkin siinä missä A1-taite alkaa vakaasti toonikalta, A2-taite alkaa harmonisesti epävakaaalta tilanteelta d-säveleltä, jonka päälle rakentuva sointu ei aivan yksiselitteisesti ilmennä mitään sointuastetta. Myös A3-taite alkaa keskeltä harmonista liikettä alennetulta kuudennelta asteelta, jolta siirrytään rakenteelliselle dominantille vasta tahdissa 30. A-taitteiden yhtenäisyyttä ei siis pidä yllä ainakaan taitteiden alussa yhteinen bassolinja. Nuottikuvaa tarkastellessa selviää, että A-taitteiden alkujen yhdistävät tekijät löytyvät ensimmäisen teeman mukaisesta melodiasta. Harmonisesti taitteiden välinen yhtenäisyys toteutuu kuitenkin vasta toisessa teemassa.

Tonaalinen syntaksi ja funktionaalisuuden ehto toteutuu kappaleessa vähintäänkin syvän tason (esimerkki 5.1c) I–V–I-liikkeen perusteella, mutta myös pintatasolla havaitaan tonaalisuudesta tuttuja elementtejä bassolinjassa. Kuten esimerkeistä 5.1a ja b ilmenee, V–I-liikettä kuullaan myös muilla rakennetasoilla ja sillä on tärkeä tehtävä paitsi kadenssipaikeissa, myös sekvensseissä (kuten t. 23–26 esimerkissä 5.1a). Toinen merkittävä tonaalinen sointukulku ja äänenkuljetukseen liittyvä seikka on bassossa havaittava 5–6-liike, jota Prokofjev säännönmukaisesti käyttää. 5–6-liikkeellä prolongoidaan toonikaharmoniaa kadensseissa F- ja A-duureille, mutta sitä käytetään yhtä lailla myös B-taitteiden epävakaisissa vaiheissa (esim. tahdeissa 10–11 ja 21–22.). Myös tahdeissa 23–26 kuultavan sekvenssin voidaan katsoa perustuvan kromatisoituun 5–6-sekvenssiin.

Kaiken kaikkiaan kappaleen muotoa ja bassolinjaa tarkastellessa huomataan, että harmonia kytkeytyy monelta osin tonaaliseen perinteeseen. Kadenssit jäsentävät tärkeitä taiterajoja ja V–I-liikkeet sekä 5–6-liikkeet kytkevät bassolinjan funktionaaliseen tonaalisuuteen. Myös lineaarinen sivusävelliike B-taitteissa on tonaalisen äänenkuljetuksen kautta perusteltavissa. Ongelmallista on kuitenkin se, että vaikka syvän tason kulku on selkeä, väli- ja pintatasoilla sävellajialueiden tai sointuasteiden tarkempi tunnistaminen osoittautuu hankalaksi. Tämä kertoo kenties osaltaan siitä, että tonaalisuutta haastavat tekijät tulevat enemmän ilmi, kun bassolinjaan yhdistetään soinnut. Myös esimerkin 5.1a perusteella A2-taitteessa kuultava siirtymä A-duuriin (t. 14–17) vaikuttaa tonaalisesti ongelmalliselta: A-duurille ei kuljeta V–I-liikkeen, vaan varsin erikoisen bassokulun (d–des–c–a) kautta. Vaikka kyseessä on pintatason ilmiö, joka redusoituu pois syvemmän tason pelkistyksissä, herättää tämä kysymyksiä bassolinjan päälle rakentuvasta harmoniasta. Koska tämä vaihe kappaleessa on muiltakin osin epäselvä, tarkastelen A2-taitetta yksityiskohtaisemmin alaluvussa 5.4.

### 5.3 Tonaalisuuteen kiinnittyvät tekijät

Tarkastellaan seuraavaksi tonaalisuuteen kiinnittyviä tekijöitä kappaleessa. Kuten alaluvussa 5.1 mainittiin, monet tonaalisuuteen kytkeytyvät piirteet tulevat esille A1-taitteessa. Esimerkissä 5.2 kuvaan kappaleen tonaalista runkoa ensimmäisessä taitteessa ja vertaan koko satsia harmonian ja melodian reduktioon.

Kuten esimerkistä huomataan, sekä melodiassa että väliäänissä on runsaasti kromatiikkaa ja siten myös dissonoivia tilanteita. Tämän sisälle on kuitenkin kätkeyty diatoninen sävelvalikoima, joka erottuu varsinkin, kun tarkastellaan ylä-äänien melodiaa ja bassoa reduktiossa. Melodialinjoissa kuultavat kromaattiset sävelet pääosin puretaan, ja ne kytkeytyvät vähintään joko ylä- tai alapuoliseen diatoniseen säveleen.<sup>18</sup> Myös tämä tekee diatonisen kehikon erottamisesta helpompaa. Ääriäänien perusteella F-duuriasteikon ja -sävellajin merkitys taitteessa on kyseenalaistamaton. Alkuperäisestä nuottikuvasta huomataan, että väliäänit liikkuvat puolissävelaskelliikkeillä asteittain alaspäin muodostaen aluksi ylinousevan soinnun ja kaksi mollikolmisointua (t. 3). Tämän jälkeen kuullaan vähennettyjen kolmisointujen sarja (t. 4–5). Tämä pintatason kromatiikka on karsittu reduktiosta pois, jolloin huomataan, että väliäänit täydentävät melodian ja basson rungon tonaalisella harmonialla. Yhdessä äänistä muodostuu pääosin yksinkertaisia kolmi- ja nelisointuja, jotka levittäytyvät toonikaurkupisteen (t. 3–7) päälle. Vaikka urkupisteestä luovutaan tahdissa 8, kolmisointuisuus jatkuu taitteen loppuun asti.

Esimerkin 5.2 reduktiosta käy hyvin ilmi, että musiikki palautuu paitsi diatonisuuteen, myös kolmisointuisuuteen. Hajasävelet on pääosin helppo tunnistaa ja erottaa satsista – ja tämä on tietysti jo osaltaan merkki tonaalisesta äänenkuljetuksesta sekä kolmisointuisuudesta. Esimerkiksi tahdeissa 1–2, joissa levitetään V-asteen sointua, kuullaan tahdin 2 toisella iskulla melodiassa tavallinen lomasävel ja sen alle muodostuva lomasävelsointu ( $G^7$  eli  $V^7/V$ ). Tätä dissonoivampi tilanne kuullaan tahdin 2 lopussa, kun  $C^7$ -soinnun alla kuullaan bassossa F-sävel. Katson, että tämä on ennakkosävel seuraavan tahdin F-duurisoinnusta ja merkitsen sitä reduktiossa nuolella.

---

<sup>18</sup> Pieni poikkeus kuullaan tahdissa 7, jossa vasemmassa kädessä kuultavaa melodista ges-säveltä ei suoraan pureta f-sävelelle samassa rekisterissä. Reduktiossa olen implikoinut melodiaan f-sävelen, sillä soinnullinen kehikko tukee tätä. Tulkitsen, että tässä on kyse yksinkertaisesti kromaattisesta korvaavasta sävelestä, purkamattomasta dissonanssista, joka värittää pintatasolla melodiaa ja harmoniaa.

Richard Bass (1988) on kirjoittanut artikkelissaan tämän kaltaisesta ilmiöstä juuri Prokofjevin musiikissa.

Esimerkki 5.2. Alkuperäinen nuottikuva ja reduktio A-taitteesta (t. 1–9).

Johdanto Teema 1

A1

**Tranquillo**

Coda

rit. penseroso

Reduktio

C G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>/F F<sup>9</sup> E<sup>9</sup>/F

V V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>/IV IV V<sup>9</sup>/IV VII<sup>b7</sup>

F: V ————— I —————

6 F F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>/F D<sup>b</sup>7 Cm D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup> C F

I V<sup>7</sup>/IV IV S<sup>6</sup> V<sub>b3</sub> V<sup>7</sup>/N N V I

5 - 6 bII V I

Myös kolmisointujen yhdistyminen toisiinsa on tonaalisesti luontevaa ja funktionaalista. Harmonia muistuttaa romanttista tyyliä ja kromaattisia sekä modaalisia sointuja kuullaan kadenssipaikassa (t. 8–9) tämän mukaisesti. Soinnut yhdistyvät toisiinsa kuitenkin mutkattomasti tonaalista syntaksia ja äänenkuljetusta noudattaen.

#### 5.4 Tonaalisuutta hämärtävät tekijät

Edellisen alaluvun perusteella voidaan argumentoida, että ensimmäinen taite kiinnittyy vahvasti tonaalisuuteen. Tämä vaikuttaa ratkaisevasti myös siihen, miten myöhempien taitteiden harmoniaa voi tulkita ja kenties kannustaa tonaalisiin implikaatioihin myös epäselvissä tilanteissa.

Tonaalisuutta hämärtäviä ja kyseenalaistavia tekijöitä kuullaan huomattavasti enemmän seuraavissa taitteissa, joten luodaan seuraavaksi katsaus muutamiin tilanteisiin, joissa nämä seikat korostuvat.

Läpi kappaleen tonaalisuutta hämärtää kappaleessa kuultava runsas kromatiikka. A3-taitteen alussa, eli tahdeissa 27–30 kuullaan ensimmäisestä taitteesta tuttu teema 1 harmonisesti epävakaassa ympäristössä. Yhdistäviä tekijöitä A-taitteiden välillä ovat basson urkupiste ja viimeistä säveltä lukuun ottamatta identtinen melodia. A3-taitteessa melodia on transponoitu puolikkaan sävelaskeleen ylöspäin ja urkupiste on cis-sävel, joka tulkitaan uudelleen tahdissa 29 des-säveleksi. Tämä viittaa siihen, että sillä on hiukan erilainen tehtävä eri rakennetasoilla: paikallisesti kyseessä on dominanttiurkupiste Fis-duurissa, jossa melodiakin kuullaan. Koko kappaleen syvällä tasolla kyseessä on kuitenkin alennetulle kuudennelle asteelle muodostuva ylinouseva sekstisointu. Tämä harmonia nousee esiin tahdin 29 lopussa ja purkautuu “oikealle” dominantille tahdissa 30. Vaikka urkupiste ilmiönä on A-taitteita yhdistävä tekijä, käytetään urkupistettä niissä hyvin eri tavoin – A1-taitteen toonikaurkupiste vakauttaa jännitettä siinä missä A3-taitteen dominanttiurkupiste kasvattaa sitä.

Myös väliäänien kromatiikka yhdistää A1- ja A3-taitteita. Jälkimmäisessä kromatiikkaa on kuitenkin huomattavasti enemmän: kun tonaalinen ja diatoninen kehikko on tahdeissa 3–6 ollut vielä selvästi erotettavissa myös väliäänistä, on tahtien 27–30 koko satsin tarkasteleminen jo suorastaan kaoottista. Väliäänistä voi havaita vihjauksia kromaattisesti liikkuvista ylinousevista kolmisoinnuista ja niiden koristelusta kromaattisilla sivusävelillä. Kokonaisuus on kuitenkin sekava, eikä yhtä ilmeistä tulkintaa ole. Tämä herättää kysymyksen siitä, onko kromaattisesta sävelavaruudesta enää redusoitavissa kolmisointuja tai diatonista runkoa A1-taitteen tavoin.

Esimerkissä 5.3a on esitetty melodian ja urkupisteen väliin muodostuva satsi yksinkertaisesti redusoituna siten, että oikean käden trioleissa harmonia vaihtuu neljäsosan välein ja vasemman käden harmonia kahdeksasosien tai neljäsosien välein, eli nuottikuvan mukaisesti. Kuten esimerkistä huomataan, vaikutelma ei varsinaisesti ole tonaalinen, eikä satsista ole erotettavissa kovin ilmeisiä kolmisointuja. Koska diatoninen kehikko, eli Fis-duuri on tunnistettavissa melodiasta ja bassosta, on mahdollista tutkia implikoituja kolmisointuja sen pohjalta, mitä A1-taitteesta havaittiin edellisessä alaluvussa. 5.3b osoittaa reduktion, joka on tehty suhteessa näihin huomioihin.

Esimerkki 5.3. Epäselvä harmonia tahdeissa 27–30.

a) Yksinkertainen reduktio satsista.

b) Tonaalisesti implikoitu reduktio satsista.

Fis:

F#7/C#      F#7/C# B/C#      C#7      Db7      F

I<sup>6</sup>      V<sup>7</sup>/IV IV      V<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      I

F: Y<sup>6</sup>      I

Esimerkistä 5.3 käy ilmi, että kaikesta kromaattisuudesta huolimatta myös tahdeista 27–30 voidaan havaita sama tonaalinen kehikko, joka esitellään A1-taitteessa. Tämä kehikko on tosin niin syvälle kätketty kromatiikkaan, että sen tunnistaminen ilman aiemmin kuultua tonaalista mallia olisi jo hyvin huteraa. Katson, että tässä kappaleen muoto ja taitteiden välinen järjestys on ratkaisevaa:

Mikäli A3-taitteen harmonian kaltaista materiaalia kuultaisiin ilman valmistusta avaustaitteessa, olisi sen yhteys tonaalisuuteen huomattavasti heikompi. Kuitenkin tässä kokonaiskaaroksessa yhteys tonaalisuuteen syvällä tasolla säilyy, koska siihen kiinnittäviä tekijöitä on kuultu runsaasti avaustaitteessa ja ne toimivat kappaleen harmonialle eräänlaisena ankkurina. Myös äänenkuljetus vaikuttaa siihen, ettei kromatiikka tunnu satunnaiselta: Se on huolellisesti mietittyä, asteittaista ja sisältää helposti seurattavan rakenteen. Kromatiikasta syntyvät dissonanssit eivät tästä syystä tunnu itsenäisiltä harmonioilta, vaan ovat pintatason äänenkuljetuksesta johtuvia tilanteita – välivaiheita matkalla yhdestä määränpäästä toiseen. Katson siis, että vaikka kromatiikan osalta lähestytään pinta- ja välitasoilla ei-tonaalista rajapintaa, syvällä tasolla tahdit 27–30 palautuvat vielä diatonisuuteen ja tonaalisuuteen.

Kuten alaluvussa 5.2 mainittiin, A2-taite herättää lisäkysymyksiä, sillä taiterajalla ja teemavaiheessa harmoniassa kuullaan erityisen paljon tonaalisuutta hämärtäviä ja haastavia tekijöitä. Tarkastelen tahteja 13–17 esimerkissä 5.4. Harmonisesti aktiivisen B1-taitteen päättää tahdissa 13 tonikisointi Es-duurisoinnulle, joka muuttuu viimeisellä neljäsosalla dominanttiseptimisoinnuksi. Kun basso purkautuu d-sävelelle tahdissa 14, kuulostaa tämä harmonia retrospektiivisesti ylinousevalta sekstisoinnulta. Vaikka basson purkaus D-sävelelle on odotettavissa, sen päälle muodostuva harmonia on kummallinen, sillä kyseessä ei ole yksiselitteisesti mikään kolmi- tai nelisointu. Tästä alkavan A2-taitteen paikallisesta sävellajista ja basson päälle muodostuvasta rakenteellisesti merkittävästä harmoniasta on ainakin kolme mahdollista tulkintaa, jotka osoitan esimerkissä 5.4.

Ensimmäisellä iskulla kuullaan C-duurisointu d-basson päällä ja tätä seuraa harmonia, jonka voi tulkita d-mollienseptimisoinnuksi ( $Dm^7$ ). Merkitsen esimerkissä 5.4 näitä sointuja reaalisointumerkein. Koska oikeassa kädessä kuullaan C-duuriharmonia ja teeman melodia C-duurissa, voisi se vihjata, että basso on ristiriidassa muiden äänien kanssa, ja paikallinen sävellaji tai prolongoitava harmonia olisi C-duuri.

Esimerkki 5.4. Tonaalisuutta hämärtävät tekijät tahteissa 13–17.

a) Taudit 13–17 kommentoituna.

13

Es: V<sup>7</sup> I Y<sup>6</sup> G: ? C: ? d: ? epäselvä sävellaji

Teema 1 "C-duurista"

C/D Dm<sup>7</sup>

15

E<sup>°</sup>/D Dm<sup>7</sup> D<sup>b</sup>7(<sup>#</sup>11) C7(<sup>b</sup>9) Amaj<sup>7</sup>

epäselvät soinnut A: I

b) Tonaalisesti ongelmalliset siirtymät.

t. 13–14 t. 16–17

E<sup>b</sup>7 C/D Dm<sup>7</sup>(add11) C7(<sup>b</sup>9) Amaj<sup>7</sup>

kvarttipino

Toisaalta, mikäli tulkitaan C/D-sointu d-mollisoinnun pidätykseksi ja melodian e-sävel appoggiaturaksi, voidaan tarkastella tahteja 14–15 myös d-mollin tonikisaation ja prolungaation näkökulmasta. Melodia sopii varsin hyvin myös d-molliin, mutta erityisesti tätä toista tulkintaa tukee bassolinjan d.

Kolmas tapa hahmottaa tahdin 14 alun harmoniaa on tarkastella sitä eräänlaisena modifioituna kadenssikvarttisekstisointuna. Esimerkissä 5.4 olen merkinnyt kadenssikvarttisekstisoinnun lainausmerkkeihin, sillä D:n ollessa bassossa sen päällä tulisi kuulua G-duuriharmonia, ei C-duuriharmonia. Tämän tulkinnan mukaan Prokofjev on säilyttänyt kadenssikvarttisekstisoinnussa (G/D) kaksi alinta säveltä, d:n ja g:n ja korvannut h-sävelen c:llä. Vaikka melodia on jokseenkin ristiriidassa tämän kolmannen tulkinnan kanssa, ajatus kadenssaalisesta, jännitteisestä ja purkausta valmistavasta kvarttisekstisoinnusta sopii hyvin yhteen sitä edeltävän materiaalin (t. 13) ja sitä seuraavan purkauksen (t. 17) kanssa.

Riippumatta siitä miten taitteen alkua tulkitaan, voidaan todeta, että tahdin 14 harmonia on epäselvä, latautunut ja odottava. Mikään tahdeissa 14–16 kuultava materiaali ei ole sointujen tai sävellajien osalta yksiselitteistä. Lopullinen purkaus ja samalla ratkaisu epäselvään harmoniaan kuullaan vasta tahdissa 17, kun päädytään A-duuriharmonialle. Tahdit 14–16 ovat hyvä esimerkki vaiheesta, jossa perinteisillä sointuasteilla ei voida mitenkään mielekkäästi kuvata harmonisia tapahtumia. Myös reaalisointumerkit tuntuvat varsin riittämättömiltä, vaikka esimerkkiin 5.4a onkin merkitty muutama sointu, joiden avulla kokonaisuutta voidaan hiukan pyrkiä jäsentämään.

Schenkeriläisestä näkökulmasta katsottuna A2-taitteen kuvaaminen on erittäin haastavaa, sillä tahdeissa 14–16 on vaikeaa tai mahdotonta tunnistaa prolongoitavia harmonioita, sävellajia tai tonaalista keskusta ja siihen liittyvää harmonista hierarkiaa. Vaikka bassolinja toimii tietynlaisena suunnannäyttäjänä, ei basson liike (d→des→a) ilmennä tonaalisesti järkevää syntaksia, vaan tuntuu sattumanvaraiselta. Kolmisointuisuus asetetaan monilta osin kyseenalaiseksi ja vaikka melodian teemalla on edelleen yhteys diatonisuuteen, koetellaan koko satsin diatonisuutta kromatiikalla ja hämärillä viittauksilla toisistaan poikkeaviin suuntiin. Näistä syistä katson, että tahtien 14–16 vaiheessa korostuvat tämän tutkimuksen näkökulmasta ei-tonaaliset piirteet, joita on schenkeriläisestä teoriasta käsin vaikeaa kuvailla tai selittää.

Esimerkki 5.4b osoittaa kaksi tonaalisesti ongelmallisesta sointujen välistä siirtymää. Ensimmäinen on jo aiemmin tässä luvussa käsitelty siirtymä tahdeissa 13–14, ja toinen on liike lisäsäveliseltä C7-soinnulta A-duuriharmonialle tahdeissa 16–17. Schenkeriläisen teorian tuntua vaillinaiselta voi olla viisasta pohtia, olisiko kyseisten siirtymien selittäminen esimerkiksi transformaatioteorioiden tarjoamista näkökulmista mielekkäämpää. Kuten alaluvussa 4.2 Ravelin kappaletta käsitellessä, myös tässä soinnut yhdistyvät toisiinsa luontevasti, kun tarkastellaan yhteisiä säveliä ja mahdollisimman pientä äänenkuljetusta. Esimerkissä 5.4b osoitan siirtymissä säilyvät sävelluokat

katkoviivoilla. Tahdeissa 13–14 yhteisenä sävelluokkana pysyy g, kun taas tahdeissa 16–17 yhteisiä sävelluokkia on e, gis ja des/cis (joista viimeinen tulkitaan enharmonisesti uudelleen). On huomattavaa, että molemmissa siirtymissä on vähintään yksi täsmälleen sama sävel, eikä pelkästään sävelluokka, ja tämä lisää huomattavasti sointujen välistä yhtenäisyyttä. Lisäksi vaihtuvien sävelten välinen äänenkuljetus toteutuu pienellä puolissävelaskelliikkeellä. Katson, että Cohnin (2012) tapa tarkastella kolmisointujen läheisyyttä ja yhdistelyä toisiinsa on lähtökohtaisesti metodi, jota tässä kohtaa voisi olla mahdollista ja hedelmällistä koettaa soveltaa laajoihin sointuihin.<sup>19</sup> Prokofjevin harmoniassa kompleksien sointusiirtymien tarkastelu yhteisten sävelien ja puolissäveliikkeiden perusteella voi siis olla mielekästä tilanteissa, joissa tonaaliset lähestymistavat tuntuvat riittämättömiltä.

Riippumatta siitä, miten tai mistä näkökulmasta Prokofjevin harmonista kieltä tässä kappaleessa analysoidaan, on helppo huomata, ettei moniin kysymyksiin ole saatavilla absoluuttisia vastauksia. Sekä esimerkin 5.4 että kaiken tässä luvussa kirjoitetun perusteella voidaan todeta, että Prokofjevin sävelkieli on monitahoista ja harmoninen kieli tarjoaa vihjauksia useaan eri suuntaan. Lineaarisuus ja eri äänten itsenäinen ”vaeltaminen” korostuvat tonaalisesti vaikeaselkoisissa paikoissa, ja tätä hämärtää entisestään runsas kromatiikan käyttö. Vaikka yksittäiset vaiheet olisivat tonaalisesti ongelmallisia tai jopa mahdottomia aukottomasti selittää, syvällä tasolla Prokofjevin harmoniaa ohjaa kuitenkin tonaalinen ja diatoninen kehikko, joka on tunnistettavissa erityisesti bassolinjaa ja ylä-äänien melodiaa huolellisesti tutkimalla.

---

<sup>19</sup> Esimerkiksi Frank Lehman (2018) kutsuu transformaatioita, joissa yhdistellään muita sointuja kuin puhtaita kolmisointuja nimityksellä sumea transformaatio [*fuzzy transformation*].

## 6 DEBUSSY: PRELUDI NO 9 ENSIMMÄISESTÄ KIRJASTA, “LA SÉRÉNADE INTERROMPUE”

### 6.1 Kokonaisuoto ja huomioita alkuun

Debussyn Preludi no 9 ensimmäisestä kirjasta on monella tavoin sopiva kappale tämän tutkimuksen keskeisten kysymysten tarkasteluun. Siinä on yhtäältä lukuisia tonaalisia elementtejä, kuten kvinttiraameja, basson kvinttisuhteista liikettä, kolmisointuja ja diatonista sävelvalikoimaa. Toisaalta kappaleessa kuullaan myös eksoottisia, modaalisia ja diatonisuudesta täysin poikkeavia asteikoita ja yllättäviä syntaktisia tilanteita.

Tutkimuksen tonaalisten piirteiden osalta keskityn tämän kappaleen analyysissä erityisesti funktionaalisuuteen ja diatoniseen sävelvalikoimaan. Luon aluksi katsauksen preludin kokonaisuotoon ja sitä kautta tiettyihin harmonisiin lähtökohtiin ja ominaispiirteisiin. Tämän jälkeen tarkastelen alaluvussa 6.2 syvemmin kappaleen kokonaisrakennetta erityisesti funktionaalisuuden, syntaksin ja äänenkuljetuksen osalta. Näiden aspektien tutkiskelu on erityisen kiinnostavaa, sillä esiin nousee monia tonaalisesti ongelmaisia ja monitulkintaisia tilanteita. Lopuksi alaluvussa 6.3 kommentoin pintatason ilmiöitä; sävelvalikoimaa, sointuja sekä taitteiden sisällä vallitsevaa ei-funktionaalista staattisuutta.

Kaavio 6.1 osoittaa, että preludi jakautuu kolmeen päätaitteeseen, jotka jakautuvat edelleen pienempiin vaiheisiin. Osalla vaiheista on tekstuurin, motiivien tai eleytyksen osalta selkeästi erottuva sisäinen jako, jonka olen merkinnyt taulukkoon vaiheiden alapuolelle. Vaiheet on merkitty taulukkoon isoilla kirjaimilla (A, B, C jne.). Ensimmäisen ja toisen taitteen loppuun, eli taitterajojen väliin asettuvat myös niin sanotut keskeytystilanteet, joita nimitän taulukossa kirjaimella K. Keskeytystilanteissa tekstuurillinen leikkaus on erityisen raju ja niissä myös sävellaji vaihtuu. Keskeytystilanteissa sävellaji nyrjähtää taulukon 6.1 osoittamalla tavalla puolisävelaskeleen ylös- tai alaspäin: ensimmäisen kerran b-mollista a-molliin ja toisen kerran Des-duurista D-duuriin. Modulaatiota tai minkäänlaista soinnullista valmistusta uuteen sävellajiin tai siitä pois ei kuulla. Keskeytystilanteet ovat siis kappaleen sisäisiä poikkeuksia, joiden tehtävänä tuntuu olevan tarkoituksella rikkoa preludin harmonista ja tekstuurillista yhtenäisyyttä. Toisaalta voidaan myös ajatella, että ne joltain osin korvaavat kappaleessa perinteisiä kadensseja taitterajojen välillä.

Kaavio 6.1. Kappaleen kokonaisrakenne.

Taitteet	I TAITE t. 1–49			II TAITE t. 50–89			III TAITE t. 90–137	
Vaiheet	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>K<sup>1</sup></b>	<b>C</b>	<b>K<sup>2</sup></b>	<b>D</b>	<b>E</b>	
Sisäinen jako	t. 1–18	t. 19–45 t. 19–23 (a) t. 24–40 (b) t. 41–45 (a)	t. 46–49	t. 50–79 t. 50–62 t. 63–75 t. 76–79	t. 80–89 t. 80–84 (a) t. 85–86 (b) t. 87–89 (a)	t. 90–112	t. 113–137 t. 113–124 t. 125–137	
Sävellaji	b		a	b	Des	D b D	b	
Vallitseva basson sävel	f		e	f	→ des	d f d	f → b	
	v						i	

➔ = kadenssaalinen liike

Taitteiden sisällä muodon yhteys harmonisiin tapahtumiin on pienempi kuin usein tonaalisissa kappaleissa. Tämä johtuu siitä, että kappaleessa ei kuulla juurikaan tonaalista liikettä sisältäviä säkeitä. Oikeastaan koko kappaleessa kuullaan vain kahdesti jollekin rakenteelliselle soinnulle kulkevaa kadenssaalista liikettä: toisessa taitteessa Des-duurille ja kolmannessa taitteessa b-mollille. Näistä etenkin liike b-mollille on tonaalisesti epäselvä ja monitulkintainen. Kadenssaaliset liikkeet on merkitty kaavioon 6.1 nuolella.

Kaaviosta huomataan, että kappaleen sävellaji on b-molli, jossa pysytään valtaosa kappaleesta. Poikkeuksen muodostaa keskeytystilanteiden ohella lyhyt vierailu rinnakkaissävellajissa Des-duurissa. Kuitenkin bassolinjassa vallitsevana sävelenä pysyy pitkään F. Dominanttinen basso luo kappaleeseen sille ominaisen jännitteen ja epäilyksen siitä, mikä kappaleen todellinen sävellaji ja toonika on. Samalla pitkä rakenteellinen dominantti saa kappaleessa aikaan harmonista staattisuutta, jota rikkovat brutaalisti ainoastaan keskeytystilanteet. Taulukosta 6.1 huomataan, että F-basso kuullaan myös toisen keskeytystilanteen keskellä (t. 80–89). Vaikka temaattisesti tämä bassojen välinen vaihtelu lienee monimerkityksellinen, harmonisesti F on kuitenkin tässä tilanteessa hierarkkisesti alisteinen sitä kehystävälle D-bassolle.

## 6.2 Tulkintoja ja problematisointia harmonisesta rakenteesta

Kuten aiemmin käsitellyissä teoksissa, myös tässä preludissa harmoninen kokonaisrakenne hahmottuu erityisen hyvin juuri bassolinjan kautta. Bassolinja herättää monia kysymyksiä, joista osa on aivan perustavanlaatuisia: Missä on rakenteellinen toonika ja missä dominantti? Onko kappaleesta havaittavissa syvän tason I–V–I-liikettä vai jotain muuta? Missä ja millä tavalla kuullaan merkittävimmät kadenssit? Mihinkään näistä kysymyksistä ei ole täysin yksiselitteisiä vastauksia, sillä musiikista löytyy toisistaan eroavia tulkintoja puoltavia yksityiskohtia. Tämä osoittaa nähdäkseni hyvin, miten taitavasti Debussy väistää ja hämää, mutta samalla osin säilyttää yhteyden tonaalisiin konventioihin harmonisen rakenteen, funktionaalisuuden sekä äänenkuljetuksen osalta.

Esimerkissä 6.1 esittelen kolme vaihtoehtoista tulkintaa bassolinjan syvän tason rakenteesta. Ensimmäisessä tulkinnassa (6.1a) kappaleessa ei kuulla lainkaan I–V–I-liikettä, vaan ainoastaan V–I-liike rakenteelliselta dominantilta rakenteelliselle toonikalle. Kyseessä on *Hilfskadenz* – siis sama ilmiö kuin Ravelin Forlanessa, mutta varsin erilaisessa muodossa ja eri rakennetasolla. Tässä tulkinnassa *Hilfskadenz* toimii koko kappaleen tonaalisena kehikkona ja rakenteellinen toonika saavutetaan ensimmäisen kerran vasta viimeisessä tahdissa 137.

Toisessa tulkinnassa (6.1b) kappale alkaa myös pitkältä dominantilta, joka purkautuu rakenteelliseen toonikaan. Purkaus toonikaan kuullaan kuitenkin jo tahdissa 101. Tämän toonika aloittaa syvän tason I–V–I-liikkeen, joka purkautuu esimerkin 6.1a mukaisesti tahdissa 137. Toisessa tulkinnassa kuullaan siis niin ikään *Hilfskadenz*, mutta se ei toimi koko kappaleen ainoana tonaalisena kehikkona.

Esimerkissä 6.1c osoitan vielä kolmannen vaihtoehtoisen tulkinnan, jossa syvällä tasolla kuullaan V–I-liike, ja jonka purkaus on jo tahdissa 101. Tämä tulkinta yhdistelee kahta edellistä vaihtoehtoa, mutta toisaalta myös poikkeaa molemmista siinä, että purkaus viimeisen tahdin 137 toonikalle nähdään pikemminkin retorisenä kuin rakenteellisena.

Esimerkki 6.1. Kolme vaihtoehtoista tulkintaa syvän tason rakenteesta.

a) Syvällä tasolla kuullaan V–I-liike ja rakenteellinen toonika saavutetaan vasta viimeisessä tahdissa.

1 46 49 69 73 80 90 94 101 113 125 137

b: V ————— I

b) Dominantti purkautuu rakenteelliselle toonikalle tahdissa 101, jonka jälkeen kuullaan syvän tason I–V–I-liike.

1 46 49 69 73 80 90 94 101 113 125 137

b: V ————— I IV V I

c) Syvällä tasolla kuullaan V–I-liike ja rakenteellinen toonika saavutetaan tahdissa 101, jonka jälkeen kuullaan tätä vahvistava kadenssi.

1 46 49 69 73 80 90 94 101 113 125 137

b: V ————— I —————

Yhteistä tulkinnoille on se, mikä kappaleessa on jo pikaisella nuotin tarkastelulla ilmeistä: pitkälle levittäytyvä ja rakenteellisesti merkittävä V–I-liike. Yhteistä on myös V-asteen väliin asettuva Des-basso. Tahdeissa 63–76 kuultava liike ja purkaus Des-duuriin on itse asiassa nähdäkseni yksi Debussyn ”tonaalisimmista” hetkistä kappaleessa: siinä kuultava sointukulku on selkeän funktionaalinen ja melodiassa noudatetaan tonaalista äänenkuljetusta. Soinnut ovat toki laajoja ja sisältävät lisäsäveliä, jotka voidaan schenkeriläisittäin katsoa dissonansseiksi. Laajat soinnut palautuvat kuitenkin syvällä tasolla kolmisointuihin. Myös asteikkoja tarkastellessa huomataan, että musiikin pintatasolla esiintyy mm. oktatonisuutta ja akustisen asteikon sävelvalikoimaa. Musiikin perustana syvällä tasolla toimii kuitenkin diatonisuus ja tässä tapauksessa Des-duuriasteikko. Rakenteellisesti Des-duuri voidaan tulkita kahdella eri tavalla: toisaalta se edustaa rinnakkaisduuria ja III sointuastetta. Samalla kuitenkin se jää alisteiseksi V-asteelle eikä saa suurta painoarvoa

syvällä tasolla. V-asteen sisäisesti Des-duuria voi olla mielekästä kuvata myös f-mollin VI asteena, mikäli f-bassoa tarkastellaan rakenteellisesti merkittävänä harmonisena keskuksena tai sävellajina.

Alusta asti kuultava pitkä ja purkautumaton V aste vaikuttaa aluksi ongelmalliselta ja saattaa jopa kappaleen sävellajin b-mollin kyseenalaiseksi. Dominanttinen basson f-sävel hallitsee kappaleesta vähintään kaksi kolmasosaa kappaleesta, mikä on merkittävää riippumatta lopullisesta esimerkin 6.1 tulkinnasta.<sup>20</sup> Kun f-bassoa prolongoidaan merkittävä osa kappaleesta, sen päälle rakentuvan harmonisen keskiön funktio hämärtyy: se tuntuu joltain osin enemmän toonikalta kuin dominantilta. Tämä tekee koko kappaleen sävellajituntumasta häilyvän ja herättää useita kysymyksiä: Voisiko sävellaji sittenkin olla F-pohjainen (duuri tai molli) tai voisiko kappale perustua kahdelle eri toonikalle? Jos kappale alkaa eri sävellajista kuin mihin se päättyy, voiko se olla tonaalinen?

Kuten luvussa 3.4 todettiin, harmonian funktionaalisuus perustuu toonikan ja dominantin muodostaman akselin ympärille. Vaikka tonaalisuuteen kuuluu luonnollisesti käsitys eri rakennetasoilla kuultavista sävellajeista ja prolongoitavista soinnuista, Schenkerin lähtökohta on monotonaalinen: tonaalisesti yhtenäisessä kappaleessa ei siis voi olla kahta tasa-arvoista toonikaa.<sup>21</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tonaalisen kappaleen tulisi alkaa samalta harmonialta, tai edes samasta sävellajista kuin mihin se päättyy. Schenker tunnistaa analyseissaan tilanteita, jossa *Hilfskadenz* toimii koko kappaleen tonaalisena kehikkona (Schenker 1979, 88–89). Esimerkkien 6.1a tai 6.1c mukainen tulkinta on näin ollen tonaalisesti mahdollista, joskin kyseessä on harvinaisuus. Kun ajallisesti valtaosa kappaleesta prolongoidaan dominanttia, saattaa se vaikuttaa näennäisesti tai vähintään paikallisesti toonikalta, mutta on kuitenkin alistainen todelliselle, vasta kappaleen lopussa paljastuvalle toonikalle. 6.1b edustaa sen sijaan tulkintaa, jossa *Hilfskadenz* viivästyttää huomattavasti rakenteellista toonikaa kattaen suurimman osan kappaleesta, mutta syvän tason I–V–I-liike bassossa [*Bass Brechung*] kuullaan kuitenkin kappaleen lopussa. Tämä muistuttaa Carl Schachterin sanoin “välimuototapausta”, ja vastaa tapaa, jolla Schachter analysoi Chopinin Fantasian op 49 (Schachter 1999, 260–265).

---

<sup>20</sup> Puhun tässä vain basson sävelestä enkä koko soinnusta, sillä F-basson yläpuolelle rakentuva sointu on lisäsävelineen hämärä ja antaa viittauksia sekä duuri- että mollikolmisointuun. Vaihtelevasti soinnussa kuullaan myös septimi, mikä lisää dominanttista vaikutelmaa.

<sup>21</sup> Schenkeriläistä käsitystä monotonaalisuudesta selventää muun muassa Brown (2005). Sävellajien ja prolongoitavien sointujen välisestä yhteydestä on kirjoittanut Schachter (1987).

Käsitystä b-mollista kappaleen sävellajina ja toonikana tukee luonnollisesti kappaleen etumerkintä, mutta myös f- ja b-sävelien välille muodostuva V–I-liike, sekä se, että kappale loppuu b-mollikolmisoinnulle. Myös liike rinnakkaissävellajiin Des-duurille sekä kappaleen muotoon liittyvä narratiivi jatkuvista keskeytyksistä tai keskeltä alkamisista vahvistaa joltain osin ajatusta b-mollista ensisijaisena sävellajina. Katson, että Schenkerin *Hilfskadenzin* hahmottaminen kappaleen tonaalisen suunnitelman keskeisenä osana sinetöi lopullisesti, että kappaleen sävellaji on tosiaankin sävellajimerkinnän mukainen b-molli. Riippumatta siitä milloin purkaus tapahtuu, f-basson päälle muodostuva sointu on b-mollille syvällä tasolla alisteinen harmonia. Tämä vahvistaa myös Des-duurin aseman: tulkitseen sen olevan ensisijaisesti b-mollin III asteen sointu, eikä F-basson VI aste.

Esimerkin 6.1 kolmen tulkinnan erot liittyvät ennen kaikkea siihen, mitä Preludin loppupuolella tapahtuu. Aluksi on keskeistä pohtia, saavutetaanko rakenteellisesti merkittävä toonika lopullisesti tahdissa 101 vai 137. Tahdissa 137 kuullaan bassorekisterissä yksiselitteinen purkaus b-mollikolmisoinnulle. Kulku toonikalle on ilmeinen, joten tämä voisi helposti olla rakenteellinen purkaus. Toisaalta kyseessä voisi olla myös aiemmin esiintynyttä kadenssia vahvistava retorinen ele. Tahdin 101 ympärillä kuultava kadenssi ei ole oikeastaan edes kadenssi perinteisessä mielessä: kyseessä on jonkinlainen vähittäinen liukuma dominantilta toonikalle. Olisi kuitenkin mahdollista, että tämä olisi Debussyn epätyypillinen tapa toteuttaa syvän tason V–I-liike. Mikäli tahtien 101–137 materiaali vaikuttaisi staattiselta toonikan prolongaatiolta, olisi esimerkin 6.1c vaihtoehto kenties minulle ensisijainen tulkinta. Näin ei kuitenkaan ole. Tahdissa 113 kuullaan liike es-bassolle, ja tällä bassolla pysytään pitkään, tahtien 113–124 ajan. Tämä saa vaiheen kuulostamaan viimeistä jännitettä ja purkausta valmistavalta – siis subdominanttiselta. Subdominanttista vaikutelmaa korostaa myös se, että vastaavaa materiaalia on kuultu jo aikaisemmin tahdeissa 63–73 ja tämä on valmistanut kadenssia kohti Des-duuria. Tahdissa 125 siirrytään dominantille ja kappaleen alusta tuttuun materiaaliin. Koska tahtien 101–137 välinen materiaali on tällä tavalla harmonisesti aktiivista, ei esimerkin 6.1c tulkinta ole minulle ensisijainen vaihtoehto. Katson, että lopullinen rakenteellinen purkaus toonikaan kuullaan vasta tahdissa 137.

Esimerkin 6.1 a- ja b-tulkintojen välillä on painotusero juuri subdominanttisen es-basson (t. 113–124) ja tahdin 101 kadenssin välillä. Vaikka kumpikin tulkinta on täysin mahdollinen, olen itse taipuvainen kallistumaan enemmän b-vaihtoehdon kuvaamaan suuntaan. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että tahdeissa 113–124 kuultava subdominanttinen basso saa tässä tulkinnassa enemmän painoarvoa – toisessa tulkinnassa rakenteellista subdominanttia ei kuulla ollenkaan. Ennen kaikkea koen, että tahdin 101 ympärillä kuultava purkaus toonikalle on hämyisyydestään huolimatta

rakenteellisesti merkittävä.

Tahdin 101 purkauksen rakenteellista painoarvoa on aluksi vaikea tunnistaa siksi, että se kuullaan satsin äänissä eriaikaisesti ja vähitellen. Esimerkki 6.2 kuvaa siirtymää kohti rakenteellista toonikaa tahdeissa 90–112. Tahdeissa 90–93 on aluksi tuttu temaattinen materiaali f-urkupisteellä. Tahdeissa 91 ja 93 kuullaan eräänlainen “häiritty b-mollisoitu”, jossa ovat mukana dissonoivat sävelet e ja ges. Tälle harmonialle pysähdytään tahdeissa 94–99. Vaikka kyseessä on b-molliin pohjautuva sointu, kuulostaa se mielestäni silti pikemminkin dominantin kuin toonikan levitykseltä näissä tahdeissa. Tämä johtuu siitä, että tahdissa 91 sointu kuullaan alisteisena dominanttiselle F-soinnulle – tämä vaikutelma pysyy siis implikoituna myös tahdista 93 alkaen ennen varsinaista purkausta.

Tahdissa 94 vasemman käden linjasta (f–b–e) jätetään alin sävel pois, jolloin basso siirtyy b:lle. Tämä ei kuitenkaan tunnu vielä purkaukselta, sillä oikean käden häiritty sointu pysyy samana: pikemminkin tahti 94 tuntuu aiemman tahdin soinnun käännökseltä. On näin ollen epäselvää, onko kyseinen b rakenteellisesti merkittävä basson sävel vai ei. Tämä jännite pysyy yllä useita tahteja ja sitä vahvistaa oikean käden melodian e-sävel tahdista 98 alkaen. Jännitteen purkaus kuullaan tahdissa 101, jossa melodia purkautuu f-sävelelle ja sointu lisäsäveliselle b-mollille.

Kuten esimerkeistä 6.1b ja 6.2 käy ilmi, nähdäkseni rakenteellinen toonika saavutetaan melodian ja soinnun purkautumisen takia tahdissa 101 – tätä kuvaa esimerkissä pystyviiva tahtien 100 ja 101 välillä. Tässä vaiheessa kuullaan ensimmäinen lisäsävelinen b-mollisoitu ilman dissonoivaa e-säveltä ja lisäksi melodia purkautuu f-sävelelle. Esimerkkiä tarkastellessa huomataan kuitenkin hyvin, että perinteisen selväpiirteisen kadenssin sijasta on kyse liukumisesta ja vähittäisestä hivuttautumisesta kohti toonikaa. Siirtymää hämähäyttää paitsi basson ennakkosävel (t. 94 alkaen), myös purkaussointu itsessään. B-mollikolmisoinnun lisäsävelet ges ja as tuovat sointuun hämyisän vaikutelman. Vaikutelmaa puretaan vähitellen, aluksi soinnun toistolla (t. 101–104) ja tämän jälkeen toonikakolmisoinnun vahvistamisella melodiassa (t. 107–110). Lopullinen purkaus kuullaan tahdissa 112 melodian laskeutuessa 3. sävelasteelle ja vasemman käden säestyskuvion muututtua melodiseksi linjaksi.

Esimerkki 6.2. Siirtymä rakenteelliselle toonikalle tahteissa 90–112.

**Rageur**

90 *f* *m.g.* *m.g.* *dim.*

b: V basso siirtyy b:lle, ennakkosävel

**Revenir au Mouvt**

95 *piu dim.* *p* melodian jännite

100 melodian jännite purkautuu soinnun purkaus sivusävellike, toonikaa häiritsevä sävel

purkausta vahvistava kolmisointu

106 sivusävellikkeen purkaus

**Rubato**

112 lopullinen purkaus *pp* *doux et harmonieux*

I IV

Pitkän *Hilfskadenz*-tilanteen purkaminen toonikalle kuullaan siis vaivihkaa ja kaikkea muuta kuin tyypillisen, selväpiirteisen kadenssin kautta. Tämän jälkeen harmoninen rakenne etenee kuitenkin määrätietoisesti ja aiempaa selkeämmin kohti loppua. Kuten esimerkki 6.1b osoittaa, tahtissa 113 kuullaan subdominanttinen es, jonka jälkeen liikutaan dominantille tahtissa 125. Purkaus toonikalle saavutetaan kaikkien jännittävien käänneiden jälkeen yhtäkkisesti ja välittömästi, kun viimeisessä

tahdissa 137 kuullaan sekä harmonian että koko kappaleen sulkeutuminen ja loppu.

### 6.3 Pintatason ilmiöitä

Syvän tason rakenteen lisäksi tämä kappale poikkeaa muista esimerkkikappaleista myös pintatason ilmiöiden osalta. Bassolinjan tarkastelu ei kerro pintatason ilmiöistä juuri mitään, sillä se pysyy pitkiä aikoja paikallaan eikä näin ollen luo paikallisia jännitteitä tai purkauksia, vaan pikemminkin hypnoottisen odotuksen tunteen. Tämä näkyy hyvin vaikkapa ensimmäistä taitetta tarkastellessa. Kuten esimerkistä 6.1 huomattiin, ensimmäisessä taitteessa (t. 1–49) harmonisen rakenteen näkökulmasta basso pysyy f-sävelellä tahtiin 45 saakka. Tahdissa 46 kuullaan keskeytystilanne, jossa basso liikkuu kolmen tahdin ajaksi e-sävelelle, palatakseen taas kuitenkin takaisin dominanttiselle f-sävelelle. Jos taite on funktionaalisuuden näkökulmasta näin epäaktiivinen, millä muilla keinoin paikallista harmoniaa voisi kuvata?

Debussyn sävelkielessä korostuvat tässä kappaleessa pintatason staattisuus ja ei-funktionaalisuus sekä melodian vähäinen painoarvo. Kolmisointujen tai bassolinjan funktionaalista liikettä tai syntaksia ei paikallisesti kuulla. Luodaan siis seuraavaksi niiden sijaan katsaus sävelvalikoimaan, kolmisointuisuuteen ja äänenkuljetukseen pintatason ilmiöinä. Esimerkki 6.3 osoittaa, että hahmotan ensimmäisen taitteen harmoniset tapahtumat kolmen kokonaisuuden kautta. Ne ovat staattinen vaihe, soinnullinen vaihe ja keskeytysvaihe, ja niistä jokainen toimii omien harmonisten periaatteidensa pohjalta.

Esimerkki 6.3. Ensimmäisen taitteen (t. 1–49) vaiheet harmonian näkökulmasta.



ST = Staattinen vaihe  
SO = Soinnullinen vaihe  
K = Keskeytysvaihe

Staattinen vaihe (ST) käsittää tahdit 1–18 sekä 25–40. Sen aikana basson päälle ei nähdäkseen muodostu tilanteita, joita olisi mielekästä tarkastella sointuina. Pikemminkin kannattaa tarkastella soinnun sijaan kokonaisen vaiheen sävelvalikoimaa. Soinnullinen vaihe (SO) kuullaan tahdeissa 19–24 ja 41–45. Tässä vaiheessa kuullaan vertikaalisia sointuja, jotka pohjautuvat terssipinoihin.

Soinnut muodostuvat bassossa kuultavien f- ja b-sävelten päälle. Vaiheissa kuullaan myös melodista liikettä, joten laajempien sointujen ollessa kyseessä on tulkinnanvaraista, mitkä sävelet oikeastaan kuuluvat sointuihin ja mitkä ovat hajasäveliä. Keskeytysvaihe tahdeissa 46–49 rinnastuu joltain osin soinnullisiin vaiheisiin, mutta nostan sen tässä esiin erillisenä kokonaisuutena, sillä se poikkeaa aiemmista vaiheista paitsi harmonian, myös tekstuurin ja rekisterillisen asettelun osalta. Esimerkki 6.3 selventää taitteen sisäistä jakoa ja siitä huomataan, että staattinen vaihe on ajallisesti pisin ja tässä mielessä kenties merkittävin. Staattinen vaihe ja sen mukaan toimivat harmoniset periaatteet toimivat tässä taitteessa eräänlaisena oletusarvona, jota muut vaiheet rikkovat.

Esimerkissä 6.4 kuvaan tarkemmin kunkin vaiheen harmonisia tapahtumia. Staattisessa vaiheessa kuultava sävelvalikoima viittaa kappaleen alussa (t. 1–18) ensin f-lokriseen ja tämän jälkeen vuoroin myös f-fryygiseen asteikkoon. Sävelvalikoimassa kuullaan vaihdellen c- ja ces-säveliä, ja tämä saa aikaan vuorottelun kahden asteikon välillä. Kuvaan vuorottelua esimerkissä 6.4 kaksisuuntaisella nuolella sävelten välillä. Tuntuu merkittävältä, että lokrinen ja fryyginen asteikko ovat ainoastaan yhden puolisävelaskelliikkeen päässä toisistaan ja siirtymä on näin ollen mahdollisimman pieni ja sulava. Kyseessä on nähdäkseni juuri se ilmiö, jonka Tymoczko (2004) nostaa esiin maksimaalisesti risteävistä asteikoista ja niiden merkityksestä Debussy'n sävelkielessä. Huomattavaa on myös se, että lokrinen asteikko näyttäytyy musiikissa ensisijaisesti horisontaalisen liikkeen kautta, kun taas fryyginen sävelvalikoima ja siihen kuuluva f–c-kvinttiraami kuullaan myös vertikaalisena elementtinä.

Myös seuraava staattinen vaihe sisältää samankaltaisia elementtejä (t. 24–40). Tällä kertaa kuullaan aluksi f-fryygisen asteikon mukainen sävelvalikoima (t. 24–31), joka rikkoutuu kuitenkin tahdissa 32 soivaan melodian e-säveleen. Es- ja e-sävelten välillä on esimerkissä 6.4 yhdensuuntainen nuoli kuvaamassa puolisävelaskelsiirtymää. E-sävel rikkoo tässä yhteydessä myös paitsi fryygisen, myös diatonisen sävelvalikoiman: sävelet e, f ja ges ovat puolisävelaskeleen päässä toisistaan. Tämä tekee vallitsevan asteikon tulkinnasta hankalampaa. Kyseessä voisi olla esimerkiksi itämainen molli tai jonkinlainen yhdistelmä fryygistä ja harmonista molliasteikkoa. Olennaisempaa kuin asteikon nimeäminen on kuitenkin havaita eksoottinen ja vieras vaikutelma, joka syntyy nimenomaan diatonisesta sävelvalikoimasta poikkeamisesta.

Staattisissa vaiheissa kiinnostavaa on paitsi puolisävelaskelillä leikittely, myös se, ettei diatonista sävelvalikoimaa täydennetä kokonaiseksi. Molemmista staattisista vaiheista kuullaan ainoastaan kuusi sävelluokkaa, joten kunkin diatonisen asteikon tunnistaminen jää jossain määrin

implikoiduksi. Erityisesti ensimmäisessä vaiheessa tuntuu tarkoitukselliselta, että vaikka as-sävelen odotetaan täydentävän sävelikkö, sitä ei todellisuudessa kuulla asteikkokuluissa (t. 5–10 ja t. 13–15). Staattisissa vaiheissa kuullaan kolmisointujen sijaan runsaasti f–c-avokvinttejä (mm. tahdeissa 16–18 ja 25–40). Ensimmäisessä vaiheessa Debussy jättää auki kysymyksen siitä, rakentuuko f-basson päälle duuri- vai mollikolmisointu. Tämä hämärtää osaltaan sävellajituntumaa, kolmisointuisuutta ja funktionaalisuutta sekä näiden sijaan nostaa esiin asteikkopohjaisen sävelvalikoiman merkityksen.

Kuten esimerkistä 6.3 huomataan, soinnulliset vaiheet ovat lyhyitä, joskin merkityksellisiä hetkiä ensimmäisessä taitteessa. Tärkeä muutos staattisiin vaiheisiin verrattuna on terssien ja siten kolmi- ja nelisointujen ilmaantuminen harmoniseen kudokseen. Soinnullisten vaiheiden haasteena on luvun 4 Ravel-analyysin tapaan soinnun sävelten tunnistaminen, sillä sävelvalikoiman perusteella voidaan havaita useita tulkintamahdollisuuksia, jotka ovat keskenään ristiriidassa. Esimerkissä 6.4 on kuvattu soinnullista vaihetta (t. 19–23 sekä sen vastine t. 41–45) ja sen reduktiota. Alkuperäisestä nuottikuvasta nähdään, että jo yksin tekstuuri tarjoaa erilaisia vaihtoehtoja soinnun sävelten tulkinnalle. Vaiheessa kuullaan vertikaalisointuja ja melodista liikettä. Lisäksi vasemmassa kädessä esiintyy soinnun säveliä murrettuna. Esimerkiksi heti tahdissa 19 kuultava tilanne on ongelmallinen: toiselle kahdeksasosalle muodostuu F-duuripienseptimisointu ( $F^7$ ), mutta vasemman käden linjassa kuullaan sävelet ges ja as, jotka antavat vihjauksia toiseen suuntaan.

As-sävel kuljettaa f-pohjaisen soinnun kohti mollia ja ges on tulkittavissa pieneksi nooniksi. Reduktiossani olen tulkinnut as- ja ges-sävelet dissonansseiksi, joita voidaan myös tarkastella varsinaisen dominanttiseptimisoinnun lisäsävelinä. Tätä tulkintaa puoltaa sekä tahdissa 21 kuultava F-duurisointu että laajemmin kappaleen tonaalinen kokonaisrakenne ja syntaksi – syvällä tasolla kyseessä on dominanttinen sointu matkalla kohti toonikaa. Vaikka sävelvalikoima ei ole tässä tarkastelun keskiössä, huomattakoon että se pohjaa tässä tahdissa oktattoniseen asteikkoon.

Myös seuraavan tahdin 20 sävelikkö antaa vihjauksia useaan eri suuntaan. Satsin kaksi matalinta ja kaksi korkeinta säveltä muodostavat b-mollikolmisoinnun. Erityisesti vasemman käden avokvintti puoltaa sitä, että sointu tulkitaan b-mollina. Toisaalta huomataan, että enharmonisesti oikean käden sävelet muodostavat Ges-duuripienseptimisoinnun ( $Gb^7$ ). Tässäkään tapauksessa ei ole itsestään selvää, mitkä sävelet pitäisi ylipäättään tulkita soinnun säveliksi. Oikean käden as- ja ges-sävelien välillä kuullaan melodista liikettä, jonka perusteella jompikumpi sävelistä voi olla hajasävel: joko as



selvästi nähtävissä vasemmasta kädestä. Sen sijaan oikeasta kädestä ja korkeammalta rekisteristä olen tunnistanut esimerkiksiin 6.4 myös niin sanottuja ylärakenteita, jotka muodostavat itsenäisen sointunsa, mutta samalla täydentävät terssipinoa varsinaisen kolmi- tai nelisoinnun päälle. Tämä tulee parhaiten esiin tahdeissa 22–23, jossa C-duurikolmisointu toimii b-mollin ylärakenteena.

Pintatasolla olennaista on, että soinnullisessa vaiheessa Debussyn soinnut ovat tavanomaisia kolmi- tai nelisointuja monitulkintaisempia ja dissonoivampia. Vaikka osa dissonansseista on selitettävissä hajasävelillä, on selvää, että tonaalista vaikutelmaa haastetaan sillä, että sointuihin liittyy jatkuvasti niitä häiritseviä tai laajentavia lisäsäveliä. Dissonanssit ovat myös valmistamattomia ja sävelkieleen sisäänrakennettuja, mikä myös osaltaan heikentää tonaalista tuntumaa.

Keskeytysvaiheelle ominainen vaikutelma keskeytyksestä saadaan tahdissa 46 aikaan äkkinäisellä muutoksella sekä kontrastilla rekisterissä, tekstuurissa, sävelmateriaalissa ja dynamiikassa. Basso liikkuu e-sävelelle – tämä on tulkintani mukaan ensimmäinen rakenteellisesti merkittävä basson liike taitteessa. Basson päälle rakentuu sointu, joka laajentaa ylärekisteriä merkittävästi aiemmin kuultuun materiaaliin nähden. Kyseessä on dominanttinen E-noonisointu, jota täydentää lisäsävelenä pieni seksti. Sointu purkautuu a-mollikolmisoinnulle saaden pintatasolle konventionaalisen V–I-liikkeen bassoon. Äänenkuljetuksellisesti liike on kaukana tavanomaisesta, sillä purkaus tapahtuu aluksi kokosävelisen linjan kautta, jota edeltää kromaattinen koristeleva linja (t. 46–47). Hierarkkisesti tarkasteltuna a-mollikolmisointu on alisteinen rakenteellisesti merkittävälle E<sup>7</sup>-soinnulle, jolle palataan myös nopeasti tahdissa 47.

Keskeisin harmoninen ero verrattuna staattiseen tai soinnulliseen vaiheeseen on harmonisen keskuksen muutos. Etumerkinnän perusteella b-mollista siirrytään a-molliin ja toisaalta rakenteellisen basson näkökulmasta kyse on kromaattisesta sivusäveliikkeestä f-säveleltä e:lle. Vaikka tahdeissa 1–45 ei tosiaankaan liikuta pintatasolla vain yhdessä diatonisessa asteikossa, on b-molliasteikon mukaisen sävelvalikoiman vaikutus taustalla kiistaton. Tämä tulee erityisen hyvin esiin staattisissa vaiheissa, mutta myös soinnullisissa vaiheissa sointujen keskeisimmät sävelet tukevat b-mollin asemaa sävellajina ja näin ollen primäärinä diatonisena asteikkona. Siirtymä a-molliin on valmistamaton ja perinteisestä tonaalisesta näkökulmasta katsottuna b-molli- ja a-molliasteikot ovat kaukana toisistaan: niillä on ainoastaan kaksi yhteistä säveltä (c ja f).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Yksinomaan basson äänenkuljetuksen näkökulmasta siirtymä ei ole erityisen kummallinen, sillä kyseessä on kromaattinen sivusävelliike.

Pintatasolla keskeytysvaihe rikkoo siis b-mollitonaliiteetin täydellisesti, mutta koko kappaleen näkökulmasta keskeytykset eivät nähdäkseni ratkaise vaikutelmaa kappaleen tonaalisuudesta suuntaan tai toiseen. Tämä johtuu siitä, että keskeytysvaiheiden merkitys musiikissa on ensisijaisesti narratiivinen ja kappaleen nimeen nähden ohjelmallinen – niiden on tarkoituskin keskeyttää “varsinainen musiikki” ja siten olla kaikin tavoin muusta musiikillisesta materiaalista erottuvia ja irrallisia. Keskeytysvaiheiden musiikki ei kuitenkaan millään tavoin ole yhdentekevää, sattumanvaraista tai harkitsematonta. Harmonian kromaattiset luiskahdukset uuteen sävellajiin ja sen mukaiseen sävelvalikoimaan on suunniteltu huolellisesti osaksi kokonaisuutta. Brown huomauttaa, että vaikka keskeytysvaiheet tuottavat musiikin pintatasolle tunteen epäjatkuvuudesta, toinen keskeytysvaihe sisältää lainauksen Ibérian kolmannesta osasta, eikä siksi kuulu varsinaisesti osaksi kappaleen tonaalista prototyyppiä (Brown 2005, 184).

Tämän alaluvun perusteella voidaan todeta, että Debussyn preludin sävelkieli on myös pintatasolla harmonisesti rikasta ja kiinnostavaa. Samalla huomataan, että schenkeriläinen lähestymistapa taipuu tässä kappaleessa paremmin syvän tason tapahtumien kuin pintatason ilmiöiden tarkasteluun. Erityisesti sävelvalikoiman tunnistamisessa ja siihen liittyvien asteikkojen välisiä suhteita tarkastellessa voidaan hyödyntää menestyksekkäästi asteikkoihin liittyviä teorioita, kuten Tymoczkon (2004) esittämiä huomioita.

Tämän tutkimuksen tonaalisista piirteistä funktionaalisuuden ja osittain tämän seurauksena myös äänenkuljetuksen merkitys jää pintatasolla vähäiseksi. Kolmisointuisuutta ja diatonisuutta kuullaan musiikissa hiukan enemmän, mutta myös niitä haastetaan sävelkielessä jatkuvasti. Tämän vuoksi katson, että yhteys tonaaliseen perinteeseen säilyy syvällä tasolla pintatasoa voimakkaammin. Yleisesti ottaen Debussyn musiikissa on kaikilla eri rakennetasoilla tonaalisia ja ei-tonaalisia piirteitä, ja niiden välisen vuorovaikutuksen tutkiminen harmonisen kielen ymmärtämiseksi on tärkeää ja merkityksellistä.

## 7 YHTEENVETO

Tonaalisuus on musiikin harmonian runsas ja moninainen kieli, jossa useat lineaariset melodialinjat liikkuvat yhtäaikaisesti kohti määränpäättä muodostaen samalla mielekkäitä päällekkäisiä kokonaisuuksia, sointuja; näin musiikillista tarinaa kerrotaan jatkuvasti sekä sävellyksen yksittäisissä hetkissä että sen laajassa kaaroksessa. Tämän tutkielman tarkoituksena on ollut tarkastella 1900-luvun alun laajennettua tonaalisuutta: tilaa, jossa tonaalisuutta on muovattu lisäämällä siihen uusia elementtejä ja irrottautumalla joistain aiemmista piirteistä tai lainalaisuuksista.

Tämän tutkielman perusteella schenkeriläinen metodologia on tarjonnut varsin toimivan alustan Ravelin, Prokofjevin ja Debussyn kappaleiden tarkasteluun. Tämä alusta on ollut aivan erityisellä tavalla hedelmällinen ja tutkimuksellisesti kiinnostava, sillä se on toiminut kahdensuuntaisesti: yhtäältä schenkeriläinen tonaalisuus on auttanut käsitteellistämään ja havainnollistamaan esimerkkikappaleiden harmonisia periaatteita ja toisaalta musiikkiesimerkit ovat auttaneet ymmärtämään schenkeriläisen teorian ulottuvuuksia ja rajoja. Schenkeriläinen bassografiikka on osoittautunut toimivaksi työkaluksi kappaleiden kokonaisrakenteiden käsittelyssä, sillä hierarkian ja prolungaation eri tasot ovat esimerkkikappaleiden harmoniassa jatkuvasti läsnä. Lisäksi ymmärrys musiikin paikallisista ja globaaleista tasoista on syventänyt käsitystä esimerkiksi siitä, kuinka voimakkaan kromaattinen tai modaalinen musiikki voi kuitenkin lopulta palautua diatoniseen rakenteeseen.

On selvää, että schenkeriläisen teorian rajoja koetellaan musiikissa, joka ei toimi yksinomaan tonaalisten sääntöjen mukaan. Erityisen hankalia ovat tilanteet, joissa vertikaaliharmoniat eivät palaudu kolmisointuihin tai soinnut yhdistyvät äänenkuljetuksen tai funktionaalisuuden kannalta täysin käsittämättömällä tavalla toisiinsa. Varsinkin musiikin paikallisilla tasoilla on tuntunut toisinaan siltä, että analyysissä on tarpeellista hyödyntää keinoja myös schenkeriläisen teorian ulkopuolelta. Pluralistinen metatason dialogi eri teorioiden välillä on ollut nähdäkseni mahdollista ja perusteltua aivan vastaavasti kuin vuoropuhelu musiikin tonaalisten ja ei-tonaalisten elementtien välillä.

Seuraavaksi peilaan lukujen 4–6 musiikkianalyttistä osuutta alussa esitettyihin tutkimuskysymyksiin ja vastaan niihin keskeisimpien tutkimuksellisten havaintojen perusteella. Tarkastelen myös erikseen jokaiseen kappaleeseen liittyviä spesifejä analyttisiä huomioita

harmonisista jäsentymisperusteista.

Ensimmäinen tutkimuskysymys koski tutkielman keskiöön valittuja tonaalisia piirteitä. Kuten luvuissa 4–6 huomattiin, kaikissa esimerkkikappaleissa oli havaittavissa diatonisuutta, kolmisointuisuutta, harmonian funktionaalisuutta sekä tonaalista äänenkuljetusta. Piirteiden esiintyminen musiikissa ei ollut kuitenkaan yksiselitteistä tai ongelmattonta, vaan niitä haastettiin monin eri tavoin. Vaikka yhteneväisyyksiä oli huomattavissa, saivat tonaalisuuden elementit myös keskenään hyvin erilaisia painotuksia esimerkkikappaleissa.

Yhteistä kappaleille oli se, että niissä kaikissa pohjimmainen harmoninen runko rakentui toonikan ja dominantin muodostaman akselin varaan. Analyysissa huomattiin, että Ravelin ja Prokofjevin kappaleista on löydettävissä syvän tason I–V–I-linja. Sen sijaan Debussyn kappaleessa harmonian kokonaisrakenne perustuu syvän tason V–I-liikeeseen, eli sen pohjalla on schenkeriläisesti kuvattuna *Hilfskadenz* – ei kaikista yleisin, mutta ei täysin tavatonkaan rakenne. Yhteistä kappaleille oli syvällä tasolla toteutunut diatonisuus, kolmisointuisuus ja funktionaalisuus. Äänenkuljetus toteutui bassolinjan osalta, mutta melodista syvän tason rakennetta [*Urlinie*] tai asteittaista linjaa [*Zug*] ei tuntunut olevan mahdollista tai tarkoituksenmukaista jäljittää. Tästä syystä bassolinjan tarkastelu sai erityisen merkityksen jokaisessa esimerkkikappaleessa.

Tutkielman keskiöön valitut tonaaliset piirteet toimivat nähdäkseni tarkoituksenmukaisesti musiikkianalyysin lähtökohtana. Analyysissani päätin painottaa Ravelin Forlanessa vertikaalisia ja Prokofjevin Reminiscencessa lineaarisia ulottuvuuksia. Debussyn Preludissa huomioni kiinnittyi tasavertaisesti pystysuoriin ja horisontaalisiin aspekteihin. Tästä syystä jokaisessa kappaleessa kiinnitettiin huomiota hiukan eri tavoin tonaalisuuden piirteisiin. Tämä tuntui mielekkäältä rajaukselta, joka auttoi välttämään toisteista informaatiota sekä kohdentamaan huomiota kunkin kappaleen kannalta olennaisiin ilmiöihin.

Forlanessa keskiössä olivat harmonian modaaliset elementit, jotka haastoivat diatonista rakennetta vähintään paikallisilla tasoilla, sekä laajat soinnut, jotka muodostuivat terssipinoista kolmisointujen päälle luoden nooni-, undesimi- ja tresdesimirakenteita. Reminiscencessa merkittäväksi tarkastelun kohteeksi nousi harmonian yhdistäminen muotoon eri rakennetasoilla sekä toisaalta sointujen paikallinen yhdistely toisiinsa. Lisäksi analyysissa huomio kiinnittyi kromatiikan redusointiin sekä melodisten linjojen ja äänenkuljetuksen muodostamaan sointukudokseen, jossa esiintyi myös yllättäviä tai epäselviä paikallisia sointukulkuja. Preludissa tonaalisen tarkastelun kohteeksi nousi

harmonian kokonaisrakenteeseen liittyvä monitahoisuus sekä tonaaliset ja ei-tonaaliset ilmiöt, jotka vaikuttivat musiikissa toisistaan vaihtelevin tavoin eri rakennetasoilla. Esimerkiksi pintatasolla harmonian funktionaalisuutta ei juuri kuultu, vaan sävelmateriaali oli luonteeltaan hyvin staattista ja perustui erilaisiin asteikkoihin. Syvällä tasolla funktionaalisuus ja äänenkuljetus nousi sen sijaan keskeiseksi tarkastelun kohteeksi.

Toiseen tutkimuskysymykseen vastaa osaltaan tämän luvun toisessa kappaleessa esitetty pohdinta siitä, oliko schenkeriläisen metodologian tarjoama näkökulma analyysiin relevantti. Kuten todettu, metodologia tarjosi onnistuneet lähtökohdat musiikkianalyysiin. Tästä voi päätellä kaksi mahdollista lopputulemaa. Ensimmäinen on, että musiikkia voi analysoida pääosin tonaalisena musiikkina. Toinen on, että schenkeriläistä metodologiaa voi soveltaa myös ei-tonaaliseen musiikkiin. Tämän tutkielman tapauksessa kyse on pikemminkin ensimmäisestä lopputulemasta: suurin osa esimerkkikappaleiden harmoniasta oli analysoitavissa schenkeriläisellä tonaalisella käsitteistöllä ja metodologialla, koska tonaaliset piirteet esiintyivät kappaleissa riittävässä määrin. Sen sijaan schenkeriläisen metodologian soveltaminen ei-tonaalisiin tilanteisiin ei tuntunut täysin luontevalta. Näin ollen voidaan arvata, että mitä kauemmas tonaalisesta traditiosta liikutaan, sitä vaikeampaa schenkeriläisiä lähtökohtia on ainakaan tämän tutkielman kaltaisesti soveltaa. Lopulta tähän ei kuitenkaan ole mahdollista tai tarpeellista ottaa sen tarkemmin kantaa; kyseessä on aihe, joka vaatisi oman erillisen jatkotutkimuksen.

Kolmas tutkimuskysymys koski tonaalisten ja ei-tonaalisten elementtien välistä vuorovaikutusta. Keskeisin havainto oli, että tonaalisilla ja ei-tonaalilla piirteillä oli tendenssi toimia harmoniassa usein samanaikaisesti, mutta eri rakennetasoilla. Kappale ei siis esimerkiksi alkanut tonaalisena, vaihtunut ei-tonaaliseksi ja sitten taas palannut tonaalisuuteen. Sen sijaan jotain paljon hienovireisempää tapahtui: harmonian ja säveltaso-organisaation periaatteet muodostivat keskenään ristiriitoja, jolloin musiikissa kuultiin vihjauksia toisistaan poikkeaviin suuntiin. Tällainen hetki havaittiin esimerkiksi Reminiscencen keskimmäisessä ja viimeisessä A-taiteissa, joissa tuttu tonaalinen melodia muodosti konfliktin sitä ympäröivän kromaattisen ja soinnullisesti epävakaa harmonian kanssa.

Kuten alaluvussa 2.4 esitettiin, Straus (2000) argumentoi, että 1900-luvun musiikki ei kykene täyttämään vaatimuksia funktionaalisesta harmoniasta tai perinteisestä äänenkuljetuksesta. Tämän tutkielman esimerkkikappaleiden osalta vaatimukset toteutuivat nähdäkseni osittain. Kärjistäen voidaan todeta, että funktionaalisuus ja bassolinjaan liittyvä äänenkuljetus toimivat musiikissa

tonaalisten periaatteiden mukaan syvällä tasolla, mutta pintatasolla ja välitasolla niitä haastettiin lukuisin eri tavoin. Sama pätee myös kahteen muuhun tarkasteltuun piirteeseen, kolmisointuisuuteen ja diatonisuuteen. Tässä tutkielmassa yhdeksi olennaisimmista kysymyksistä nousikin se, palautuvatko pinta- ja välitasojen ilmiöt lopulta syvän tason tonaalisuuteen vai ravistelevatko ne sitä peruuttamattomasti. Analyysin perusteella katson, että vastaus ensimmäiseen vaihtoehtoon on myöntävä: tarkasteltavien piirteiden osalta palaututtiin lopulta valtaosin tonaalisuuteen ja juuri siksi schenkeriläinen lähestymistapa kappaleisiin oli mielekäs. Vastaus ei kuitenkaan ole niin yksiselitteinen kuin miltä äkkiseltään kuulostaa eikä myöskään tarkoita sitä, että Straus olisi mielestäni suoraan väärässä. Syvän tason tapahtumat eivät nimittäin yksin riitä selittämään kaikkea musiikin tonaalisuutta tai ei-tonaalisuutta – tärkeämpää on hierarkiatasojen välinen vuorovaikutus. Tästä näkökulmasta kappaleet eivät olleet yksinomaan tonaalisia, vaan kuten hypoteesini oli, tonaalisuus ja ei-tonaalisuus vaikuttivat musiikissa rinnakkain ja limittäin luoden ainutlaatuisen ja monipuolisuudessaan kiinnostavan harmonisen sävelkielen.

Jatkotutkimusten mahdollisuuksien määrä on tietysti loputon, mutta haluan nostaa esiin kaksi erityisen houkuttelevaa polkua, joista kummankin kautta kulkeminen tuntuisi hedelmälliseltä. Tutkimusasetelman voisi ensinnäkin pitää lähtökohdiltaan samankaltaisena, mutta syventää ja laajentaa koskemaan useampien saman aikakauden säveltäjien musiikkia. Tämän tutkielman oli tarkoitus alun perin käsitellä neljäntenä esimerkkipappaleena Šostakovitšin Preludia op. 34 no 24, mutta tutkimuskohteiden rajaaminen osoittautui kokonaisuuden kannalta välttämättömäksi. En voi kuitenkaan kieltää, etteikö tulevaisuudessa juuri Šostakovitšin tai monen muun vastaavan aikakauden säveltäjän musiikin tutkiminen kiinnostaisi minua. Parhaimmillaan tutkimusaiheen ulottaminen useamman säveltäjän musiikkiin auttaisi tarkentamaan entisestään käsitystä siitä, mitä kaikkea ”laajennettu tonaalisuus” ja sen analysoiminen voisi tarkoittaa.

Toinen kiinnostava tutkimusaihe jatkoa varten operoi enemmän metodologian parissa, eräänlaisella tutkimuksellisella metatasolla. Tässä tutkielmassa keskityin ensisijaisesti schenkeriläisen ajattelun soveltamiseen ja käytin sen peilauspintana transformaatioteorioita ja uusriemannilaisuutta. Kahden metodologian välinen vuorovaikutus jäi väistämättä ja osin tarkoituksellisestikin pintapuoliseksi, sillä tutkielman keskiössä oli musiikkianalyysi, ei menetelmällisten lähtökohtien keskinäinen vertailu. Uskon silti, että tulevaisuudessa juuri kahden lähtökohdiltaan hyvin erilaisen teorian laajamuotoisempi tarkastelu suhteessa toisiinsa voisi olla erittäin kiinnostavaa. 1900-luvun alun transitionaalinen musiikki tarjoaisi eittämättä oivan alustan myös tutkimukselle, jossa painopiste olisi ensisijaisesti teoreettinen.

\*\*\*

Tämän tutkielman osalta haluan vielä korostaa, että nähdäkseni Ravelin, Prokofjevin ja Debussyn esimerkkikappaleet havainnollistivat erinomaisesti tutkimusaiheen monimutkaisuutta ja kiehtovuutta. Tonaalisuuden ja ei-tonaalisuuden välimaastossa tasapainotteleva harmonia on rikkaudessaan inspiroiva musiikillinen ilmiö, johon liittyvät jatkotutkimukset ovat tulevaisuudessa enemmän kuin suotavia.

## LÄHDELUETTELO

- Aldwell Edward ja Carl Schachter. 2014 [2003]. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Käänt. ja toim. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen Kirjasto -julkaisusarja MK 5. Paino: Tallinna Raamatutrukikoja OU. (Englanninkielinen alkuperäinen *Harmony and Voice Leading*, 1979.)
- Antokoletz Elliott. 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-analytical Context*. New York ja Lontoo: Routledge.
- Bach, C. P. E. 1974. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Käänt. ja toim. William J. Mitchell. (Saksankielinen alkuperäinen *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753 & 1762.)
- Baker, James M. 1983. ”Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music”. Teoksessa *Aspects of Schenkerian Theory*, toim. David Beach, 153–186. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Baker, James M. 2006. ”The Structural Bass in Nineteenth- and Twentieth-Century Music”. Teoksessa *Essays from the Third International Schenker Symposium*, toim. Allen Cadwallader, 197–218. Hildesheim, Zürich ja New York: Georg Olms Verlag.
- Bass, Richard. 1988. ”Prokofiev’s Technique of Chromatic Displacement”. *Music Analysis* 7 (2): 197–214.
- Brown, Matthew. 2005. *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*. Rochester: University of Rochester Press.
- Burstein, L. Poundie. 2013. ”Preface: Schenker/Schenkerian Analysis”. Teoksessa *Essays from The Fourth International Schenker Symposium Volume 2*, toim. L. Poundie Burstein, Lynne Rogers ja Karen M. Bottge, 1–3. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Cadwallader, Allen ja David Gagne. 1998. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press.
- Cadwallader, Allen. 2006. *Essays from the Third International Schenker Symposium*. Hildesheim, Zürich ja New York: Georg Olms Verlag.
- Clark, William. 1982. ”Heinrich Schenker on the Nature of the Seventh Chord”. *Journal of Music Theory* 26 (2): 221–259.
- Cohn, Richard. 1996. ”Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late Romantic Triadic Progressions.” *Music Analysis* 5 (1): 9–40.
- Cohn, Richard. 1998. ”Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective.” *Journal of Music Theory* 42 (2): 167–180.
- Cohn, Richard. 2012. *Audacious Euphony*. New York: Oxford University Press.
- Forte, Allen & Gilbert, Steven E. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York ja Lontoo: W. W. Norton & Company, Inc.

- Fux, Johann Joseph. 1773. *The Study of Counterpoint*. Käänt. ja toim. Alfred Mann. New York: Norton. (Latinankielinen alkuperäinen *Gradus ad Parnassum*, 1725.)
- Heinzelmann, Sigrun. 2013. "The Problem(s) of Prolongation in Ravel". Teoksessa *Essays from The Fourth International Schenker Symposium Volume 2*, toim. L. Poundie Burstein, Lynne Rogers ja Karen M. Bottge, 209–249. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Lehman, Frank. 2018. *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford University Press.
- Lewin, David. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- Morgan, Robert P. 1976. "Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents". *Journal of Music Theory* 20 (1): 49–91.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Rings, Steven. 2011. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press.
- Salzer, Felix. 1982 [1952]. *Structural Hearing*. New York: Dover.
- Schachter, Carl. 1987. "Analysis by Key: Another look at Modulation". *Music Analysis* 6 (3): 289–318.
- Schachter, Carl. 1999. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Toim. Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press.
- Schachter, Carl. 2015. *The Art of Tonal Analysis*. Toim. Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press.
- Schenker, Heinrich. 1980. *Harmony*. Käänt. Elisabeth Mann Borgese. Toim. Oswald Jonas. Chicago: The University of Chicago Press. (Saksankielinen alkuperäinen *Harmonielehre*, 1906.)
- Schenker, Heinrich. 1987. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt. Book 1, Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint*. Käänt. John Rothgeb ja Jürgen Thym. Toim. John Rothgeb. New York: Schirmer Books. (Saksankielinen alkuperäinen *Kontrapunkt I*, 1910.)
- Schenker, Heinrich. 1987. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt. Book 2, Counterpoint in Three of More Voices, Bridges to Free Composition*. Käänt. John Rothgeb ja Jürgen Thym. Toim. John Rothgeb. New York: Schirmer Books. (Saksankielinen alkuperäinen *Kontrapunkt II*, 1922.)
- Schenker, Heinrich. 1979 [1956]. *Free Composition*. Käänt. ja toim. Ernst Oster. Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Saksankielinen alkuperäinen *Der freie Satz*, 1935.)
- Straus, Joseph N. 1987. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music". *Journal of Music Theory* 31 (1): 1–21.

Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.

Straus, Joseph N. 2000 [1990]. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Tymoczko, Dmitri. 2004. "Scale Networks in Debussy". *Journal of Music Theory* 48 (2): 215–292.

Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press Inc.

Väisälä, Olli. 2002. "Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music". *Journal of Music Theory* 46 (1/2): 207–283.