

# SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

---

2/95

*Hannu Apajalahti*

Muuttuva musiikinteoria

*Raymond Monelle*

Genre and Structure in Nineteenth-Century Instrumental Music

*Glenda Dawn Goss*

Sibelius's Reception In America

*Hannu Apajalahti*

Onko kenraalibasso soinnutuksen opiskelun valmistava oppijakso?

*Annamari Pöhlö*

Kenraalibasso soittajan näkökulmasta

*Lauri Suurpää*

Mozartin Haffner-sinfonian menuetin trio: schenkeriläinen näkökulma

*Hannu Apajalahti ja Marcus Castrén*

Musiikkitieteellinen kongressi New Yorkissa 2.-5.11.1995

---

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

---

Sävellyksen  
ja musiikinteorian  
osasto

## Sävellys ja musiikinteoria 2/95

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu  
5. vuosikerta

Päätoimittaja: Hannu Apajalahti

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Hannu Apajalahti

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

## SISÄLLYS

<i>Hannu Apajalahti</i>	Muuttuva musiikinteoria	3
<i>Raymond Monelle</i>	Genre and Structure in Nineteenth-Century Instrumental Music	4
<i>Glenda Dawn Goss</i>	Sibelius's Reception In America	23
<i>Hannu Apajalahti</i>	Onko kenraalibasso soinnituksen opiskelun valmistava oppijakso?	33
<i>Annamari Pöhlö</i>	Kenraalibasso soittajan näkökulmasta	43
<i>Lauri Suurpää</i>	Mozartin Haffner-sinfonian menuetin trio: schenkeriläinen näkökulma	48
KATSAUKSIA		
<i>Hannu Apajalahti ja Marcus Castrén</i>	Musiikkitieteellinen kongressi New Yorkissa 2.–5.11.1995	61

## MUUTTUVUUS MUSIIKINTEORIA

Tämän numeron kaikki artikkelit perustuvat "Muuttuva musiikinteoria" -seminaarissa Sibelius-Akatemiassa 29.–30.9. 1995 pidettyihin esityksiin. Tilaisuuden järjesti Sibelius-Akatemian koulutuskeskus yhteistyössä sävellyksen ja musiikinteorian osaston sekä musiikinteorian opettajien järjestön Mutes ry:n kanssa.

Artikkelissaan "Genre and structure in nineteenth-century instrumental music" Raymond Monelle tarkastelee romanttista musiikkia teoksen rakenteen ja sisällön muodostamasta problematiikasta käsin. Monellen mukaan *struktuuri* on teoksen pohjapiirros, suunnitelma, jonka tehtävä on samankaltainen kuin romaanin juonella. Se etenee omalla vääjäämättömällä tavallaan, ennakoita luotua suunnitelmaa noudattaen. Teoksen *genre* puolestaan muodostuu "elävistä" osista. Ne antavat teokselle sen "todellisen" olemuksen kuin henkilöt, kohtaukset ja yksittäiset tapahtumat romaanissa. Monelle tarkastelee tästä näkökulmasta mm. Schumannin toisen sinfonian kolmatta osaa.

Glenda Dawn Goss käsittelee kirjoituksessaan Sibeliusin reseptiota USA:ssa. Sibeliusin musiikki, jota oli esitetty USA:ssa vuodesta 1901 saavutti 1930-luvulla sikäläisen suosionsa huipun. Seuraavalla vuosikymmenellä seurasi alamäki, joka on kääntynyt uuteen merkittävään nousuun vasta viime aikoina. Goss tuo esiin kuinka kaksi kriitikkoa, Olin Downes ja Virgil Thomson toisaalta heijastivat amerikkalaisen kulttuuri-ilmapiiirin Sibelius-näkemyksiä ja toisaalta aktiivisesti omalla toiminnallaan siihen vaikuttivat. Näistä edellinen jumaloi ja jälkimmäinen inhosi Sibeliusia säveltäjänä. Kirjoittaja sivuaa näin kysymystä siitä, mitkä tekijät reseptioon vaikuttavat ja mikä on mielipidejohtajien vaikutus kulttuurielämässä. Sibelius on säveltäjä, joita tätä nykyä juuri USA:ssa esitetään usein ja jonka musiikin äänitteitä myydään runsaasti. Sen sijaan tutkimuskohteeksi hänen musiikkiaan ei ole läheskään samassa suhteessa kelpuutettu. Reseptiohistoria voi valottaa tätäkin asiaa.

Kenraalibasso on erityisalue, joka musiikinteorian opetusta uudistettaessa aika ajoin vilahtelee lakkautettaviksi ehdotettujen aineiden joukossa. Elävässä esityskäytännössä se puolestaan on noussut jälleen esiin "vanhan musiikin" nousun myötä. Annamari Pöhlö esittää omassa kirjoituksessaan säestyskäytännön aktiivisen soveltajan näkökulman kenraalibasson opiskeluun. Hannu Apajalahti puolestaan tarkastelee musiikinteorian historian näkökulmasta kenraalibassolle annettua roolia opetuksessa.

Heinrich Schenkerin teoria tonaalisen musiikin rakenteesta on saavuttamassa tärkeän aseman teoreetikoiden opetusohjelmassa myös Sibelius-Akatemiassa ja se heijastuu yhä enemmän myös muuhun teorianopetukseen. Lauri Suurpää esittelee teorian peruskäsitteitä, ja siihen pohjautuvan analyysin lähtökohtia. Suurpää oli hiljattain myös kongressiesitelmöitsijänä New Yorkissa. Tästä kongressista ja sen annista on katsaus toisaalla tässä lehdessä.

*Hannu Apajalahti*

## Genre and Structure in Nineteenth-Century Instrumental Music

RAYMOND MONELLE

(University of Edinburgh, Scotland)

Most studies of music theory are engaged with the syntactic side of the system, if we speak in linguistic terms. While linguists speak readily of sememes, tagmemes and isotopies, or at least speak about a phonemics based on the semantic criterion of pertinence, musicians usually address their subject in purely logical terms, as though it were an abstract pattern. Thus, journals that specialize in music analysis are full of examples of Schenkerian theory and pitch-class set theory, for example. Yet critical writing on music (we may recall Joseph Kerman's appeal that we return to the critical as an alternative to the impasse of undirectioned syntactic analysis; Kerman, 1985, pp. 113–154) is always involved with the semantic dimension; traditional writers like Joseph de Marliave and Donald Francis Tovey speak constantly of "robust expression", "tempestuous conclusions", "lyrical themes", "madness", "violence", "tenderness", "jolly beer-gardens" and "flaccid episodes" (some of these examples from J.A. Westrup's essay on Schubert's chamber music, Abraham, 1946, pp. 88–110). None of these features can be found in the score, and not one can be defined in logical or abstract terms.

There has recently been some discussion of "topic theory", the notion advanced by Leonard Ratner (1980), through which Classical music — the music of the later eighteenth century — can be partly decoded in terms of conventional *topoi*. These are fragments like hunting-horn motives, military fanfares, *Empfindsamkeit*, Turkish music, the rhythm of the French Overture. Ratner does not consider that these topics can be applied to music of other periods, though there is some cause to quarrel with his view.

The theory of topics, however, is a kind of musical lexicalism. If one can compile an inventory of topics, then certain passages in Classical music can be interpreted by checking the topics against the list. It is to be doubted that musical semantics works quite in this way. Lexicality implies referentiality, and while most musicians would agree that music carries some meaning, few would accept that its meaning is referential; music does not generally refer to some object or event in the context of the utterance, as does ordinary language. In fact, musical signification seems to resemble more closely the signification of literary fiction, which is not referential or lexical at all. It may be that the wrong point of comparison has so far been chosen for music; musical semantics does not resemble linguistic semantics, but rather literary semantics.

The age of modern music is, after all, the age of the novel. The first great European novelist, Jane Austen (1775–1817), was a contemporary of Beethoven (1770–1827). Indeed, the term "novelness", *romannost*, is Bakhtin's word for the nineteenth-century consciousness; it means a world divided against itself, struggling between two principles (see Holquist, 1990, pp. 67–106). Most music analysts have traditionally looked for unities in the music of this period but if this repertoire is governed by "novelness" it will show an inner contradiction and duality.

Surveying the whole scope of modern writing about the novel, we find most theorists concurring that there are two sides to literary expression. Each writer puts the case differently, but broadly speaking, literary narrative is built on two foundations, one conceptual and motivated; let us call it *structure*. While it may also be an ideology that determines the world, it is not an evocation of that world's life. The other foundation is realistic, vivid, immediate, grounded in truth. We shall call it *genre*, using the terms most commonly employed.

The reader perceives narrative as the author's principle of action; while it may, in fact, reflect world-views and literary traditions, it does not bring the book alive — it is not a feature of *verisimilitude*. It is the most obviously *contrived* part; while the *characters* may attract sympathy, the *plot* of the novel lies upon them like grim necessity. This necessity is not only that of the novel's progressivity, its need to pass from one event to another, but may also embody some extraneous social or ideological view, which may be "true" in a conceptual or didactic sense. This kind of truth has no power to charm. It is common sense, ordinary circumstantial or scientific truth, cold logic. It has no responsibility to the reader, since its responsibility is to the form of the novel, the production of beginning, middle and end, to causality and motivation, but certainly not to any observed sequence of lived events. It descends on the characters like fate, dealing out misadventures deserved and undeserved.

The other is the element that evokes real life; characters, scenes, events are typical and recognizable, causing the reader to declare: "It is true!" Characters are recognized as types; scenes and situations appeal to the reader's memory. Time may pass, but it passes carelessly, not under the necessity of any overmastering or baleful destiny or with the control of some positivistic scheme. Without this feature, a novel would resemble those plot synopses that one finds in opera programmes, clear, matter-of-fact, un compelling and unreadable. Without the first feature, the element of structure, one has a belle lettre or set of vignettes, resembling the *Sketches by Boz* of Dickens or perhaps the *Scènes de la vie de Bohème* of Henri Murger. The two elements are prosaic and poetic, cognitive and imaginative, normative and literary.

According to Todorov, the two types are distinguished by their different relations to time.

Description and narrative both presuppose temporality, but the temporality differs in kind. The initial description was situated in time, to be sure, but in an ongoing, continuous time frame, whereas the changes that characterize narrative slice time up into discontinuous units: duration-time as opposed to event-time. Description alone is not enough to constitute a narrative; narrative for its part does not exclude description, however (Todorov, 1990, p. 28).

According to this view, "narrative" (in my terms, structure) is a *series* of events related causally or otherwise, while "description" (that is, genre), though it may contain time, describes the event (or the scene, or situation) as a continuous texture. Todorov's "narrative" is related to the view of Vladimir Propp, in which a story is broken up into a series of functions, all of which pre-exist in the tradition (Propp's famous analysis of Russian folk-tales was a salient point in Russian formalism; see Propp, 1958). Description, one might say, is lyrical; it presents no juncture, no transitions. It is aria; narrative is recitative.

Todorov classifies the types of fiction according to the relation between these two features. Although the separate events in a narrative may be related by transformation as well as merely succession or causality, these transformations may be logical only, as when one function is changed into its negative or opposite. But in some narratives, the relation is by a "second sort of transformation... in which the event itself is less important than our perception of it, and degree of knowledge we have of it" (p. 31). Primitive stories, like the tales analyzed by Propp, have a sort of mechanical relation of events, expounding in schematic terms the governing beliefs of the tribe. But the modern novel introduces a third term into the relation of episodes. Our knowledge of the world, of the conceptual foundations of author, novel and reader, is involved in the comprehension of developments and networks.

Thus, the way we perceive passages of "description", which form the extended events in the narrative, determines what kind of a narrative it is. The reader's position vis-a-vis the description is crucial to the text; and of course, her position is chiefly dictated by the relation of description to her world, which is also the author's world, such is the complicity induced by the writing. The text is placed in relation to "knowledge"; Todorov calls this kind of text *gnoseological*, while the sort in which relations are merely structural is called *mythological*.

While Todorov would undoubtedly affiliate certain narratives (the myths described by Levi-Strauss, for example) uniquely to the mythological group, it seems clear thatgnoseological texts vacillate between the two procedures; they can be separated, in fact, into passages of truth-related evocation and passages of motivated structure. "Narrative does not exclude description."

The nineteenth-century novel is typically a narrative of this type. This is very clear in Gillian Beer's study of Thomas Hardy (Beer, 1983, pp. 236–258). For Beer, Hardy's

level of narrative, which she at first calls "plot", expresses the mechanical destinies of Darwinian evolution, the mastering of human individuality by the necessity of procreation and the inevitability of death. Thus plot is always malign; yet within this terrible process, people constantly stumble on moments of happiness. These moments are the generating points of Hardy's "writing", the focus of joy and free play such as Derrida finds in Nietzsche (as opposed to Rousseau, who demonstrates "broken immediateness"; Beer, 1983, p. 248, referring to Derrida's essay "Structure, sign and play"). Thus Beer speaks of *plot* and *writing* where Todorov had discussed *narrative* and *description*. The chief difference is that Todorov recognizes "narrative" as chiefly formal (it is "the chronological and sometimes causal linkage of discontinuous units"), while Beer sees an ideological programme in narrative; it expresses a trans-human and tragic view of the world, in which even the happiness which gives rise to writing is part of the evolutionary and ultimately destructive engine, an inducement to participate in the process of generation which ultimately destroys the individual.

As for the relation to time — in Todorov, description is characterized merely by temporal continuity, an absence of successivity — the passages of *writing* are often marked by a cessation of time in which one is "conscious of neither time nor space". This state, which is fundamental to the vitality of Hardy's writing, is sometimes associated with the auditory (the noise of toads or ducks, the droning of bees, the silence of night) and even with music, as when Angel Clare in *Tess of the d'Urbervilles* plays the guitar while Tess roams through the garden.

It was a typical summer evening in June, the atmosphere being in such delicate equilibrium and so transmissive that inanimate objects seemed endowed with two or three senses, if not five. There was no distinction between the near and the far, and an auditor felt close to everything within the horizon. The soundlessness impressed her as a positive entity rather than as the mere negation of noise. It was broken by the strumming of strings (*Tess of the d'Urbervilles*, New Wessex Edition, p. 150).

It is clear that Hardy heard music as merely manifestation rather than as a temporal process; one may trace a sense of the lyricality of music, its overcoming of temporal extension. His small lyric evocation, the picture of Tess in the garden, is also transtemporal, a timeless and spaceless moment charmed by music.

Hardy's most revealing presentation of the the tragedy of plot, *The return of the native*, dates from 1878, two years after the completion of Brahms's First Symphony, another paradigm of the stress between structure and genre. Musicians are typically rather resistant to the idea that musical syntagms can generate verisimilitude. Music does not evoke the world; at best, it evokes a subjective reaction to the world. It is of

the highest importance, therefore, to stress that the "real world" of literary theory, the world that is reflected in moments of verisimilitude, is not an objective world. Verisimilitude is genre, and genre is a textual matter. According to Riffaterre, the idea that literary description refers to an exterior world is "but an illusion, for signs or sign systems refer to other sign systems: verbal representations in the text refer to verbal givens borrowed from the sociolect" (Riffaterre, 1990, p. 3).

The contradiction is only apparent. Riffaterre's "sociolect" is precisely that textual "world" which arises from the willing complicity of writer and reader. For the literary text to refer to the world, the world must itself be some kind of a text; "il n'y a rien hors du texte," says Derrida. The literary text is "true", not because it may be verified or falsified, as the positivists require, but because of the intimate complicity of those who share it, their spiritual investment in the system of meanings that constitutes their society. Genre is understood because it is part of culture, and thus part of the learned material which makes the world intelligible. This is a country that sceptics cannot enter.

Nineteenth-century narrative, I repeat, suffered a textual schizophrenia. This anxiety is observed most typically, on the literary side, in the early successes of Charles Dickens (*David Copperfield* was finished in 1850); and on the musical side, in Schumann's Second Symphony (1845), considered as a *Bildungsroman* by its contemporaries, according to Anthony Newcomb (1984). In both works, the reader is bewitched by passages of evocation, only to be cast into fateful futures. A novel must narrate, a symphony must develop. Yet both artists were peculiarly gifted with a power to give life to undirectioned lyric moments, a quality of aptness, movingness, poetic truth.

Graham Daldry's recent study of Dickens's novels recapitulates some of the ideas of Beer and others. He chooses the terms "fiction" and "narrative" for the aspects "commonly described as... genre and structure" (Daldry, 1987, p. 1).

"Narrative" is that part of the novel which is ordered, structured, and arranged by the individual writer... In constructing experience within this space, narrative is concerned with its "literal" reflection of reality, with its translation of experience into its own, internal terms of words, sentences and so on (Daldry, 1987, p. 5).

Narrative, indeed, is the aspect of coherence; of beginning, middle and end. Genre, on the other hand, is not at home in longer structures; the author is aware that the "fictive" voice speaks in brief unitary evocations. The surrogate narrator in *David Copperfield* (David himself) declares that his early childhood memories are "a confusion of things".

I could observe, in little pieces, as it were; but as to making a net of a number of these pieces, and catching anybody in it, that was, as yet, beyond me (quoted by Daldry, p. 102).

Genre has no future, but narrative constructs a future out of memory. There is much description of childhood in this novel; childhood attachments, and any kind of spontaneous and innocent feeling, are not beholden to narrative. "Little Em'ly and I had no... trouble," David tells us of his first love, "because we had no future. We made no more provision for growing older, than we did for growing younger." There is no such abandon in David's mature love for Agnes, his second wife, for this is integrated into the adult world and the world of writing. "In accepting Agnes," Daldry concludes, "David Copperfield understands life as narrative."

It is in the nature of genre to bring forth momentary, disconnected scenes, to see the world "in little pieces". The identification of this voice with childhood shows its innocence, and when some of the pieces get put together, and Mr Murdstone moves into the house to bring David's happy times to an end, the narrator is decisively caught in his own net of narrative.

But like Hardy, Dickens sees the responsibilities of structure as not merely logical. There is a hard world which destroys the innocence of genre; for the former lawyer's clerk, it is the world of "law and order, and justice". "Romance can make no head against the Riot Act, and pastoral simplicity is not understood by the police", he says in *Boz*. Just as the raptures of evocative writing are in captivity to the logic of novelistic structure, so the carefree benevolence of Dickens's London street scenes submits to the real squalor of social control. The writing becomes "responsible... the social environment no longer appears to be a source of benevolence" (Daldry, p. 13). The guilty complicity of author and reader are dissipated, and the author speaks for social responsibility. The narrative voice is an agent of morality: of civil order, as well as literary order. If there is any complicity, it is now with the authority of bourgeois society. Little Nell will be destroyed by social realities, as surely as Schumann's lyrical subjects are destroyed by sonata form.

Narrative, then, "places its faith... in a literal truth", as well as "in its own integrity and structure"; the author feels that law and order are inevitable aspects of any real society and that ultimately fictive writing, just like ourselves, the readers, is subject to them. He is concerned with "the outer context of social reality, attempting to produce in the novel a realism for Victorian England" (p. 1).

[Narrative] disregards the "spirit", the concern of genre, and seeks unity with it only through the primary medium of its own literal vision. Its approach is the positivist one, for the belief of narrative and narrator is in the order which its own writing, the writing it has itself constructed, can generate to make coherent, first itself, and, through itself, the world beyond it (Daldry, p. 5).

But genre (which Daldry calls "fiction") "is characterised by... its own immediate potency, not to construct but to observe the world, implying,,, a greater, outer genre... The faith by which fiction occurs in the novel is the faith that is placed in what is not exclusively itself, in what is 'received' as genre" (p. 5). It is noteworthy that genre is "received". Actually, generic writing tends to feel spontaneous, confidential, contingent. Yet it is believed in because it is genre, the articulation of some intimate truth embraced within the greater genre of the novel itself.

It is in the nature of novels to embody a collision and a conflict between structure and genre. For Bakhtin, of course, this is a sign of the dissolution of unitary subjectivity and thus a specifically modern feature. Daldry, too, finds this conflict to be a sign of modernity.

[Dickens's] novels are of formative importance in the expression of what is essentially a "modern"...position... the... discordance and indeterminacy of the fictive and the narrative within it (Daldry, 1987, p. 6).

Like nineteenth-century novelists, composers often wrote volumes of short sketches which presented genre in the absence of structure. Thus the *Lyric pieces* of Grieg seem to some people more successful than his sonatas or Piano Concerto. The ballades and intermezzi of Brahms are free from the strain of his symphonies. Of course, these little pieces contain structure in the normal sense: phrasing, harmonic progression and cadence, which are somewhat like grammatical structure. But structure in the sense of seriality, of successive events related by transformation, antithesis, development — structure as temporality — is not generally present.

The longer works of such composers appear occasionally as though they were built from lyric fragments which have been manhandled into compound structures. At its most obvious this tendency produces the symphonies of Tchaikovsky, in which the most exquisite evocations are listened to with loving attention, but generally decline into impotence, leading to the onset of another dream; the composer stirs himself to the responsibility of structure, only to flail repetitiously in undirected development sections which surrender at last to reverie.

Modern music is not merely that music in which structure and genre wage war, dealing destruction to the form and shedding discredit on the sentiment. The novel, after all, achieved a kind of unity at last; but it was not the unity of perfect integration of genre and structure, rather that of detachment from the fight, the removal of the narrator from control. In a novel like *Our mutual friend* the characters themselves are able to embody both genre and structure, according to Daldry.

In [the] ending Dickens' voice ceases to offer or to require a specific authority, and ceases, too, to find that authority must be sacrificed... Dickens withdraws from both narrative and fiction, and allows them to take their own place in the landscape of the novel, to do what they can to bring about coherence. The interaction they provide does produce, finally, a kind of unity, which is the unity of reality (Daldry, p. 191).

### Examples 1a, b, c, d, e

1a  
Adagio espressivo  
cantabile

1b

1c

1d

1e

The manifold relations of genre and structure, of composer and listener, of real and ideal, are uneasily in play in Schumann's Second Symphony, as I have suggested. Many musical people would hear the theme of the *Adagio espressivo* as a prototypical token of Romantic emotion (Example 1a). The panting, pulsating accompaniment, the yearning intervals (both rising and falling), seem to prefigure much in Brahms, Strauss, Mahler and Elgar. Indeed, the theme itself had already appeared in Mendelssohn's Violin Concerto (1b), and reappears in Brahms's String Quartet in G minor, Op. 25 (1c), in Elgar's Second Symphony (1d) and Bruckner's Ninth (1e). Its pulsating rhythm descended even lower in the order of the Romantic salon; it accompanies drawing-

room *morceaux* like Elgar's *Chanson de matin* and *Demande et réponse* by Samuel Coleridge Taylor.

This beautiful evocation, like many slow-movement themes, is entirely self-sufficient and requires no development or extension in progressive time. It closes at bar 19. Yet this movement is in a kind of makeshift sonata form. It is unsatisfactory that the theme close in C minor, the tonic, so a kind of *Gang* has to be added (using A.B. Marx's term for a developmental or conventional continuation; Marx, 1837, Part 1, p. 24), in which the opening of the theme overlaps again and again, to lead to a close in E flat at bar 62. The music is protected, however, from any linearizing of the temporal sensibility, principally by quoting the theme, slightly distorted, passing through the home key (Example 2).

#### Example 2



This kind of shilly-shallying cannot go on for the whole movement, however, and after the close in the relative the music suffers a calamity. Structure implies extraneous interference; something enters from outside, from the hard realities of the social world, from man's mortal nature, from the author's need and will to carry the plot forward. Nothing serves more powerfully, in the nineteenth century, as a sign of authorial will than the writing of counterpoint. The Symphony embarks at this point on a double fugue, *pianissimo*, on two lifeless subjects, unrelated to the theme or to any known evocative genre, except the general idea of Bachian technique; Schumann had been studying Bach during his depressive illness of early 1845 (Example 3).

#### Example 3



The ideality of the opening is lost, the dream gives way to painful need. This, in fact, is the "development section". It is weak, structurally unavailing, grim, a little neurasthenic, and quickly abandoned. In fact, when it settles on a dominant pedal in C minor at bar 74, the theme enters above it (Example 4); afterwards, we find that this is the recapitulation, for the whole of the first section is now heard again, but without change of key, except for a shift to the tonic major.

#### Example 4



This movement is a very extreme example of the intrusion into linear forms of the element of genre, the disharmony between continuity and verisimilitude. It recounts an intelligible structural pattern — it "makes sense" — but barely so. It is chiefly memorable for its poignant, bewitching and credible theme, the focus and source of much Romantic gesturing both before and since. However, the calamity suffered by this theme is decreed externally; it is not prepared in the theme itself, but imposed on it by authorial intrusion, by an act of terrible judgement that springs, not from desire but from responsibility, not from corporeality or wholeness but from the social and the sacrificial.

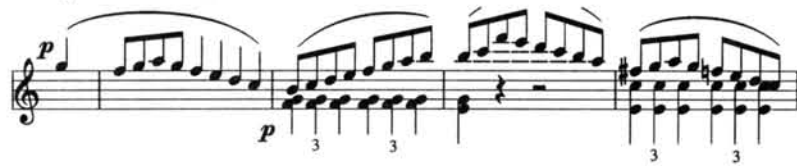
It is well known that this theme returns in the Finale. Here, it is alienated, perverted, remembered in a syphilitic nightmare. But this Finale is also a paradigm of Schumann's apparently disorderly approach to structure, for it collapses in the middle and loses its way. What is this all about? Newcomb's reference to a "plot archetype", the triumph over adversity typified by Beethoven's Fifth Symphony, will not do because other tokens of this type show perfectly orderly structural patterns. The plot of this movement is, in fact, incoherent.

Schumann invents a motivic subject, dotted in character (after four bars of *Eingang*; Example 5). When this closes on the tonic, at bar 46, there follows a kind of asemantic *Gang*, the purpose of which is to take the texture into a progressive temporality without topical reference, the Italian manner of shifting temporality, based chiefly on violin scales (Example 6). The idea is to get to the dominant; this is a major-key movement.

#### Example 5



## Example 6

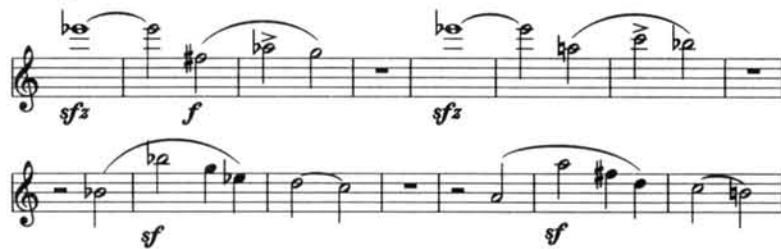


For some reason, the *Adagio espressivo* theme appears in the violas and cellos at bar 63 (Example 7). Even on its home ground, this theme was proved unsuitable for progression or development; it is the purest genre. Is it now a dream of past happiness? It sounds more like a nightmare. But it persists, and after a recurrence of the opening theme (the movement, if it were taken to its conclusion, would be a sonata-rondo) the "development episode" is again visited by spectral apparitions of the *Adagio* theme, its first phrase inverted, this hideous distortion typified by the violin passage from bar 211 (Example 8). At no point is this theme allowed to return to its native temporality; the music hurries forward in teleological anxiety.

## Example 7



## Example 8



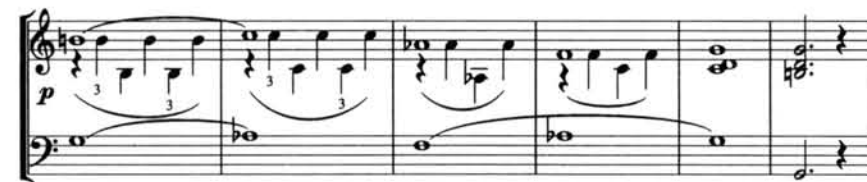
It would be possible to analyze the *Adagio* theme as a second subject; it comes in the first episode and is extended in the development. Thus, the Symphony would so far be in a regular form. Unfortunately, this would be to wink at the unsatisfactoriness of the movement as pure structure, and the ugliness of the latest passages; a verdict of poor craftsmanship results. Alternatively, some kind of programmatic intention might be evoked. But no sane composer would conscript such a theme in order to destroy it in this way, even for programmatic purposes. Perhaps the composer was not sane; after

all, he was forced to resign his post at Düsseldorf only five years later, on grounds of irregular behaviour.

These formalistic, poietic and transcendent speculations do not help much. In any case, the movement is approaching a famous point of aporia. The effect of the intrusion of the *Adagio* theme is to deconstruct the precarious balance of temporalities in the Classical sonata movement. If the slow movement itself simply demonstrated that progressive forms make bad music when applied to utterances of pure genre, the Finale opens the wound beyond all healing. Schubert, like Beethoven, was able to enjoy moments of idyll and song in the midst of a headlong teleological progress. Schumann drives a wedge between these irreconcilables. He chooses a "second subject" which obdurately refuses to turn into any kind of developmental network or sequential *Gang*: this second subject is the exquisite evocation from his own slow movement, which has already decisively failed in this respect. There is no future for a movement which thus subverts its own structural life. And this is what the movement now has: no future.

There is scarcely need to complete the story. The busy chase of motivic trivialities is simply halted on a unison C, which is then interpreted as a C minor triad and alternates with general pauses (Example 9). The game is up. At bar 280 there begins a strophic figure, one of those self-coloured double-phrase chants which cannot be dismembered but can only be repeated, like the short formulae of the *chanson de geste*. Since the total of bars will be 589, there are many more events of one kind or another, but essentially the movement repeats this simple strophe again and again until the Symphony ends (Example 10). The music has irrevocably lost its way.

## Example 9



## Example 10



Yet this incoherent symphony is one of Romanticism's most characteristic utterances. Instead of a reconciliation of structure and genre, it deconstructs the factitious unity of Classical form, throwing lyric time and progressive time into collision and turning at last to strophic time, like a street singer who is continually moved on by the police.

Another witness to nineteenth-century tension is the First Symphony of Brahms. This work, called the "Tenth" by Hans von Bülow, is often cited as a paradigm of classic form. It is very decidedly not incoherent. Yet the position of structure in this extraordinary piece is paradoxical. Some critics have detected within it the busy hand of authorial control. The piece is directional and unified, but not because all its energies require this. Indeed, it is full of forces that threaten to dismantle its structure. The composer, however, is aware of his responsibility to the world of cultural standards.

Brahms did not like to hear the piece called the "Tenth", and he had good reason. It is really a synthetic reconstruction of Beethoven's early middle period, a nostalgic *Eroica*. The Ninth, after all, was a symphony on the brink; its inner energies are on the point of blasting it into a million pieces, and it had to wait for Gustav Mahler to furnish it with successors. There is never any risk of Brahms's First falling apart. It did not grow naturally like a tree; it was built, like the Forth Bridge, step by step, by a master technologist. It is a product of the age of railways.

The famous *Allegro non troppo* tune in the last movement is often compared with Beethoven's "Ode to joy" theme. This comparison reveals a fundamental difference, however. Beethoven's theme is in a full rounded-binary form, the melody of the first part returning in the last four bars and concluding the pattern. It is thus a closed form, and threatens to interrupt the continuity of the Symphony. Brahms chooses one of those binary structures, common in German *Hausmusik*, in which the second section ends asymmetrically, without a return to the start. As it closes, the wind overlaps with a repeat (Example 11).

## Example 11



If the tune reached its normal conclusion and the wind then entered with the repeat, the close, followed by a palpable return to the beginning, would stress the closedness of the theme and thus the redundancy of the continuation. The theme would become strophic, like a hymn or a military march. Instead of this, there is an illusion of structure; the repeat seems to overlap like a very long-range stretto.

However, this theme must of course threaten another close; the device of overlapping the repeat cannot be used without limit. When the overlap appears and the melody begins a third time, the system must somehow be broken out of. Suddenly, the composer deploys all his powers of manipulation. After the first phrase, the first four notes are played four times, diminished and in sequence, while the bass instruments fit a rising scale — athematic scales are a device of continuity, a mark of the *Gang* — against this pattern (Example 12). But even this powerful intervention is not enough to launch the music into modulation, which is needed by the structure. When the phrase recurs, much varied, it begins again in C, like those student compositions which linger forever on the brink of key-change but never quite tip over. This time it is the harmony which is taken in hand. A very extreme dissonance (a diminished seventh over a pedal, bar 99) is needed to shift the key. The sequential passage can then be played in inversion in E minor. This proves to satisfy the ears of composer and listener. At bar 102 begins a true section of continuity, a transition or *Gang*, transparently busy in its arpeggio figures and racing scales. When true development is attempted (after bar 204, for example) the air of contrivance is quite palpable; there is "an undeniable tendency towards cerebration", writes John Horton (1968, p. 34).

## Example 12



The *Allegro non troppo* theme threatens the Symphony's integrity, so why was it written? It is, in fact, a very telling evocation, an example of genre. This was clearly realised by a contemporary listener.

We find ourselves... in the midst of real life, the spectres from another world have disappeared, since their promises seem to have been fulfilled. In the bright major key, swelling ever more powerfully like the triumphal hymn of a national multitude (*Volksmenge*), streams forth the noble-popular tune (Iwan Knorr, in Beyer *et alia*, c. 1898).

Unfortunately, most commentaries on this melody have concentrated on its slight similarity to the "Hymn to joy" tune in Beethoven's last symphony. Its status as a *Volksweise* is of much greater importance, not "folk music" in the later sense but part of the tradition of domestic music with its roots in the Berlin song schools. This genre had risen to central importance in the mid-nineteenth century with the publication of several large collections, especially the three volumes of *Deutsche Volkslieder* edited by Ludwig Erk (Erk 1838 ff.), the collection in two volumes by Zuccalmaglio and Kretschmer (1840) and the *Musikalischer Hausschatz* of Gottfried Wilhelm Fink (Fink 1843). Many of these songs were ancient and began their careers in oral tradition, but there was very little concern for authenticity in a modern sense. Tunes were altered freely, and it was perfectly well known that some tunes had been composed in the previous and current centuries. The situation was very similar in Scotland, where large collections of "Scotch songs" were published with little regard for authenticity, it being well known that many of the tunes were by James Oswald and the texts by Robert Burns.

Editors divided their songs into categories, generally on the basis of the words rather than the tunes. There were songs of the woodland and the hunt; *Wanderlieder*; pilgrim songs; *Heimathslieder* (Wiora, 1971, p. 129). Brahms was, of course, well aware of these collections, and published many arrangements, as well as contributing to the corpus with songs of his own. Instead of examining the similarity of the *Allegro non troppo* tune to Beethoven, it might be more helpful to look for its relatives in the *Volksweise* family (to understand it in terms of fiction rather than structure, we should perhaps say).

Knorr heard it as a "triumphal hymn", and it is easy to hear in it a tune like the "Siegeslied der Teutschen nach der Schlacht bei Leipzig", composed by B.A. Weber, no. 357 in Fink's collection (Example 13a). It has closer affinities with a tune quoted elsewhere by Brahms, "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" (in the *Akademische Fest-Ouverture*), which appears (as is commented by A. Morin in Beyer *et al*, c. 1898, p. xxx) in Fink's collection as a *Heimathslied* extolling the "German fatherland" (no. 433; Example 13b). Before we conclude, triumphantly, that the tune is a song of national

triumph, we ought to record also its similarity to the popular children's song "Sandmännchen" from the *Volks-Kinderlieder*, no. 4 (Example 13c) and to a little song extolling the dawn (Fink, p. 130; Example 13d).

#### Example 13 a



#### Example 13 b

Innig und festlich

#### Example 13 c

#### Example 13 d

Heiter, aber nicht zu geschwind

The association of the Volkslied with Herder's *Geist des Volkes* and with German nationalism is a subject that has been much expanded on. The Symphony dates from 1876, the greatest period of Bismarck's Germany, between the acceptance by Wilhelm I of the imperial crown (1871) and the Congress of Berlin (1878), in which the Triple Alliance was formed of Germany, Austria and Italy. There is no need to write a historical and ideological interpretation of the Symphony, however, in order to make it clear that the *Volksweise* was a cultural *topos*; that the *Allegro non troppo* tune is a piece of descriptive fiction, pledged by verisimilitude. As Knorr so perceptively remarked, it is a piece of "real life".

"Die Erscheinungen aus einer anderen Welt sind verschwunden", added Knorr; the spectres have departed, for their promises have been fulfilled. The extraordinary effectiveness of this tune is due to its being an analepsis. The "spectres" at the start of the introduction have, in fact, reappeared from the world of the first movement, or rather from the world of Brahms's afterthought to the first movement — namely, its slow introduction.

Of course, the strings in the last movement are playing a variant of the *Allegro non troppo* tune, but this proleptic detail is meaningless for the moment. It remains unexplained, while the orchestra embarks on a strange dramatic scena, with sinister chromatic inner parts resembling the beginning of the first movement, ominous pizzicati (also from the first movement), stormy scales and syncopations, and further indexical *topoi*: an alhorn call which had been a birthday-greeting to Clara Schumann and a hieratic chorale on trombones (a "priestly warning", says Knorr) which is itself a prolepsis, since its glorified reprise will be the Symphony's epilogue.

Apart from the heartbeats of the timpani (repeated pedal notes had imitated heartbeats since the eighteenth century) the first movement is remarkably free from indexical *topoi*. This explains its extraordinarily austere character; it is in a sense themeless, its main subject a series of rigid arpeggios, its second subject a fragment of chromatic scale plucked from what had originally been its opening notes. Clara Schumann found it "somewhat severe"; its inner strain arises from the composer's unwillingness to let genre push apart the strands of structure. This artist is not the Dickens of *David Copperfield*, branching luxuriantly into lyric evocations on all sides, or the Schumann of the Second Symphony, surrendering to passages of sublime poetry, but a responsible craftsman determined to subject the material to his will.

However, if the beginning of the finale is heard as a return of the grave and tragic echoes of the first movement, then its function in the structure of the whole work is fundamental, for at first it is a return to "abstraction". The hearer cannot know that this is a prolepsis; indeed, the anthology of indexical syntagmata — priestly chorales and alhorn calls — that follows, tells us nothing. It is with the analeptic entry of the *Allegro non troppo* that the Symphony's secret is unfolded. What were heard as grim abstractions, spectres from another world, are revealed as something familiar, indexically related to the "real"; something whose truth can be measured alongside a known world, something with the combination of grandeur and domesticity which marked Imperial Vienna and Berlin. The saws and hammers of structural will that are required, afterwards, to make a movement out of this melody, are nothing to the achievement of building the whole symphony as a vessel for a supreme evocation of genre, not by allowing the finale to unravel like that of Schumann's Second, but by planning the whole work as a prolepsis.

Composers in the nineteenth century were conscious of the problems of form ("I have never mastered form," proclaimed Tchaikovsky), and musical theorists later in the century laid heavy stress on the need for formal unity. In the next century, this had become an orthodoxy that no one could challenge; it is strongly asserted by Anton Webern.

Unity is surely the indispensable thing if meaning is to exist. Unity, to be very general, is the establishment of the utmost relatedness between all component parts. So in music, as in all other human utterance, the aim is to make as clear as possible the relationships between the parts of the unity; in short, to show how one thing leads to another (from *The path to new music*, quoted in Street, 1989, p. 77).

Alan Street radically questions this credo; Street's position is surely strengthened when we realise that the old orthodoxy was founded, not on an established truth, but on the anxious pleading of a musical culture that saw unity threatened. The obsession with organic unity resulted from a fear of the centrifugal force of genre, a suspicion that the guilty complicity of those who surrendered to the alternative texts of evoked reality would eventually destroy the world of reason.

#### REFERENCES

- Abraham, Gerald, ed. (1946) *Schubert: a symposium*. London: Drummond
- Beer, Gillian (1983) *Darwin's plots: evolutionary narrative in Darwin, George Eliot and nineteenth-century fiction*. London: Ark
- Beyer, C. et al (n.d.; c. 1898) *Johannes Brahms: Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*. Frankfurt a. M.: Bechhold
- Daldry, Graham (1987) *Charles Dickens and the form of the novel*. London: Croom Helm
- Erk, Ludwig (1838 ff.) *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen*. 3 volumes
- Fink, G.W. (1843) *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*. Leipzig: Meyer & Wigand
- Holquist, Michael (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge
- Horton, John (1968) *Brahms orchestral music*. London: BBC
- Kerman, Joseph (1985) *Musicology*. London: Fontana
- Marx, Adolph Bernhard (1842-1845) *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Second, enlarged edition, 4 volumes, Leipzig: Breitkopf & Härtel (first edition, 2 volumes, 1837-1838)
- Newcomb, Anthony (1984) Once more "between absolute and programme music": Schumann's Second Symphony. *19th Century Music*, 7/3, pp. 233-250
- Propp, Vladimir (1958) *Morphology of the folktale*. The Hague: Mouton
- Ratner, Leonard G. (1980) *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer

- Riffaterre, Michael (1990) *Fictional truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Street, Alan (1989) Superior myths, dogmatic allegories: the resistance to musical unity. *Music Analysis*, 8: 1-2, pp. 77-123
- Todorov, Tzvetan (1990) *Genres in discourse*. Translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press
- Wiora, Walter (1971) *Das deutsche Lied*. Wolfenbuttel: Moseler
- Zuccalmaglio, Wilhelm von, & Kretschmer, A. (1840) *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*. 2 volumes. Berlin

## Sibelius's Reception In America

GLENDA DAWN GOSS

(University of Georgia in Athens, USA)

"Reception" is a word widely used among scholars today to mean how people reacted to a given individual's works of art. The big picture of Sibelius's reception in America is that from the time his music was introduced in the United States in 1901 it grew in favor until by the 1930s a near fever pitch of popularity had been reached. In 1935, Americans voted Sibelius their favorite living composer. From 1940 that popularity declined, so rapidly and forcefully that it quickly became a backlash. Only today are we pulling out of this backlash.

This picture is similar to the picture of the composer's popularity in England, and not surprisingly, we find ingredients common to both situations: Conductors and critics who promoted the music; xenophobic attitudes that invested German music with negative qualities; and a sense of connectedness to Sibelius as a "Northman." Undoubtedly, the most important of these shared characteristics is the presence of conductors and also of critics who performed and promoted his works. In England there were Henry Wood, Granville Bantock, and Thomas Beecham together with the influential Ernest Newman and the devoted Rosa Newmarch. In America, along with initial interest from men like Theodore Thomas and Fred Stock, it was Karl Muck who was the great Sibelian conductor in the century's first decade, followed in the 1920s by Serge Koussevitzky and Leopold Stokowski. And among critics there was above all Olin Downes.

It is through Olin Downes that much of my knowledge of Sibelian reception is filtered and it is Downes on whom I will focus here. His story, which I have told more fully in *Jean Sibelius and Olin Downes: Music, Friendship, Criticism* (Boston: Northeastern Univ. Press, 1995, the book on which this essay is based), is an important one, because through the facts of his life, we learn how issues that have less to do with music and more to do with personal agendas shape the course of music's history.

It is widely known that Olin Downes was the critic for the prestigious *New York Times* during the 1930s and 1940s, the period of Sibelius's greatest popularity. Pick up the *New York Times* in any given year during that period and you are likely to find articles of great passion on the subject of Sibelius: the next symphonist after Brahms and Beethoven; a lonely and towering figure in the music of the early twentieth century; a gigantic figure striding out of a heroic past either forgotten or existent only in legend;

and even an unwashed Viking! Such passion and dedicated enthusiasm eventually earned Downes the nickname "Sibelius's Apostle," a nickname said to have been conferred by Yrjö Sjöblom, a Finn who worked at the *New York Times* at the same time as Olin Downes. It has been widely accepted that by reason of his conservative tastes Downes liked Sibelius and disliked other modern composers; and further, that he used his position on a powerful newspaper to champion his favorite composer.

While there is some truth to these assessments, the real story begins much earlier than Downes's appearance at the *New York Times* and is far more complex and interesting. Olin Downes actually began his career as a music critic in Boston. For seventeen years, from 1906 until the end of 1923, Downes wrote for a popular paper called the *Boston Post*. Although he covered concerts, he also became a first-rate interviewer. Horticulturalist Luther Burbank was among those he interviewed who afterward praised the young man's style. It was the *Boston Post* that encouraged his populist way of writing.

Downes himself lacked a formal education, and he learned how to write about music, both through the guidance of the *Boston Post's* editors and by avidly reading the columns and program notes of older Boston critic Philip Hale (1854-1934). Hale did not hesitate to tweak the noses of Boston's rather stuffy music establishment (he once scandalized the community by noting that Bach is one of the great fetishes in music; no matter how formal, how dull a page of music looked or sounded, he noted, some Bostonians were in ecstasy the moment they learned a page was signed with the name "Bach".) It hardly seems coincidence to find Downes later audaciously comparing Bach with American Dan Emmett, composer of *Dixie*. Downes wrote, "There are people who think that the dullest fugue Bach ever wrote — and let me assure you, he wrote a number of dull ones — is superior to Dan Emmett's *Dixie*, one of the most remarkable tunes ever composed!" We also find Downes borrowing Hale's phrases to describe Sibelius's music — for example, its "Berserker rage", its "rough rollicking and knives are quickly drawn", its "little thought of woman or of love".

Another important factor in Downes's Boston experience was his contact with the Boston Symphony Orchestra, an organization that would become one of the world's best. In the first years of the twentieth century conductor Karl Muck began to give such memorable performances of Sibelius's works that in retrospect the city seemed to be fostering a Sibelius "cult." It was Muck's performance of Sibelius's First Symphony in 1907 that Downes later recalled as a revelation. It was one of the first assignments for the twenty-one-year-old critic, and he dutifully went to the library ahead of time to prepare himself for the event. In the Boston Public Library he found a score in which earlier reviews had been pasted. Here he read about a performance after which an unidentified critic had granted the work's *Stimmung* but concluded that the symphony

lacked form. Perhaps the critic needed to sound lofty. Or perhaps he had difficulty with that first movement; it is a clear enough sonata form, but the tonic fluctuates between E minor and G major, a pairing of tonalities a third apart that shows up frequently in Sibelius's music. Sibelius may well have learned the idea from Wagner, the first composer to apply it on a large scale. Robert Bailey, in his insightful discussion of *Tristan und Isolde* in the Norton Critical Scores Edition, calls this pairing of tonalities the "double-tonic complex". Downes, having read the review, left for the concert with a negative critique half-written in his head. But when the music began, that tentative opinion vanished. Downes's words express the wonder he never lost about Sibelius, and those words had nothing to do with double-tonic complexes, form or the lack thereof, or any other theoretical issues: He said, "A hero was in the world and had spoken. I felt then that somewhere in the world there was a home."

Until recently, it seems never to have been asked why Olin Downes of all the American critics should have responded so powerfully to a composer from Finland. The answer, it seems, lies in the circumstances of Downes's life that preceded this encounter with Sibelius's First Symphony. Olin Downes had been born in 1886 as Edwin Olin Quigley. His father, Edwin Quigley, was a successful Wall Street banker and his mother, née Louise Corson Downes, managed the wealthy New Jersey estate on which Downes and his sisters were growing up. The young Downes dreamed of being a pianist, and indeed, given the family's wealth, it was clear that no expense would be spared to assure the son of the brightest possible future. But in 1895 those dreams were shattered. Quigley was accused of fraud, thrown into jail, and with astonishing speed, convicted and sentenced to notorious Sing Sing prison. These actions were reported in headlines in the *New York Times*. Quigley's wife Louise did the unthinkable for a woman of the 1890s: She divorced Quigley. Furthermore, she eliminated his name from her life and from the lives of her children, taking back her maiden name Downes. Little Olin, it seems, never saw his father again.

In losing his father, particularly in such sordid circumstances, Downes the young boy also lost his first "hero" as well as many of his illusions. And his mother's valiant efforts to manage their lives in the face of financial ruin and family disgrace were themselves nothing short of "heroic," as Downes told Sibelius later. In a distraught letter written to the composer in 1941, Downes informed Sibelius of his mother's death, describing her "Christlike body" and "heroic struggle", and adding, "Her suffering, her immense and fanatical heroism fed me and made the heroism of your music so dear to me."

His mother's fanaticism may have been especially influential: Louise came from a long line of Methodist ministers and evangelists whose crusades for worthy causes were part of the family heritage. The most remarkable of these ancestors was Downes's

grandmother, Sarah Jane. In the year of Olin's birth Sarah Jane was the fiery president of the New Jersey Temperance Union and actively campaigning against the evil "liquor traffic." American prohibitionists often preached their message with feminist rhetoric, and Sarah Jane was a worthy example. "Down with the Saloon!", she thundered in an address she gave the year her grandson came into the world. "It is a Woman's Crusade against a mighty wrong! A bloody battlefield is before us, upon which lie a hundred thousand slain!...Woman to the rescue! is inscribed on many a streaming banner!" Under Sara Jane's leadership, the temperance unions in New Jersey increased from 26 to 208 and the membership grew to some 8,000. Downes, still a child, was present at her deathbed when Sarah Jane uttered her last words: "Liquor traffic *will* be outlawed. Blessed is he who helps."

Downes's mother Louise pledged herself to continue that crusade and succeeded with a fervor that clearly imprinted itself upon her young son. Louise was known to take up the hatchet against Satan's saloons, and she wrote books and poems on the subject of women's rights. Although Downes was to hold nothing against liquor, the family evangelical spirit manifested itself in his crusade for Sibelius's music. The fundamentalism evident in his musical tastes and the overbearing enthusiasm he expressed in Sibelius's behalf would eventually galvanize many into opposition and create bitter enemies for the composer.

It was in 1924 that Downes succeeded Richard Aldrich at the *New York Times*, and thus began a long and influential career that lasted until his death in 1955. Downes became not only well-known, but well-liked in New York, what is called in America "quite a personality." His blue eyes, fair hair, and hefty build prompted friends to characterize him as "Nordic." His conversation was described as "a cadenza, a bravura piece mainly for solo instrument though with an occasional passage of orchestral accompaniment for muted strings; it was a rhapsodic improvisation, sometimes agreeably on the bawdy side, with dazzling bursts of impromptu virtuosity." One friend remembered Downes dining at the Hotel Astor after a Metropolitan Opera performance, passionately holding forth about Wagner with flashing eyes and floating hair and waving his fork like a conductor's baton. On the end of the fork, the friend recalled, there was an oyster.

It was Downes's earthy pronouncements about music, his avoidance of obtuse words, and his willingness to share his intuitive feelings that enabled him to reach so many Americans, and he was in great demand as a lecturer all over the United States. Once the child prodigy Yehudi Menuhin made Downes do the unthinkable: forget about his cherished ticket to a boxing match at Madison Square Garden. The critic sat spellbound, astonished at the virtuosity of the youngster whom he had planned to

dismiss. "I don't know whether it's an old soul in a young body," he said later. "All I know is that the little devil can play like hell."

Above all, Downes made music newsworthy. The most famous incident was the time he planned a lecture on Fritz Kreisler's "Olden Collection," an anthology of eighteenth-century pieces arranged by Kreisler for the violin. Downes asked Harold Spivacke of the Library of Congress for copies of the original eighteenth-century works. When no such works could be found, Downes became suspicious. He finally cabled Kreisler, then in Vienna, and asked point blank whether the violinist had composed the works himself. Kreisler cabled back that Downes was absolutely correct: he, Kreisler, had written the pieces and performed and published them under other names, thinking they would be more readily accepted by the public.

It has been said that "the music critic seldom kisses but he always tells," and Downes told this story — in headlines — around the world. The hoax enraged some, like Ernest Newman, but Downes took a more tolerant view. In a follow-up article entitled "Kreisler's Delectable Musical Hoax" Downes concluded by saying: "Mr. Kreisler has added to the gaiety of nations and the violinist's repertory. Shall we begrudge him that? Should the man who has kissed the wrong girl in the dark condemn the practice of kissing?"

In his zeal for pursuing a story at all costs, Downes was indefatigable. A little known, but profoundly important event for Jean Sibelius took place Downes's first year at the *New York Times*. Sent to cover various European events by the newspaper, Downes wanted to hear a Mozart opera in Paris and still make the opening of the Prague Music Festival the next day. So he hired an old war plane and a pilot to fly him through the night. In mid-journey the engine simply quit. The pilot bailed out, but Olin Downes crashed with the plane. He later remembered being pulled from the wreck by husky Czechs, who sent for a doctor to stitch him up. Downes was nothing if not dogged: he continued on to Prague, covered the Festival, and even interviewed the composer Janacek.

It is difficult, of course, to claim to know how history might have gone if Downes had not survived that plane crash. Yet it does seem safe to conclude that Sibelius's fate in the United States would have been different. The force of the enormous wave carrying the composer to impossible heights of fame, a wave to which Olin Downes added his considerable energies, would almost certainly have been weakened and the powerful backwash might never have occurred.

What happened instead is that on returning from Prague, Downes discovered New York in the grip of a Stravinsky fever. Although thrilled by the early Stravinsky, Downes disliked the changeling Stravinsky of the 1920s. By 1927 he seems to have decided to fight fire with fire: To counter Stravinsky's charismatic personal appearances in North

America, he suggested that Sibelius make a North American visit as well, conducting his own works as he had done in 1914 (when Downes had met the composer briefly after hearing his concert in Norfolk, Connecticut). It was in connection with this idea that Downes made the first of his five visits to Finland. In September 1927 Downes arrived in Helsinki, and subsequently visited four more times, in 1929, 1932, 1936, and 1952. These visits together with his extensive and sometimes intimate correspondence with the composer from 1927 until his death solidified a friendship that for Downes was a sustaining beacon of his adult life.

Despite the personal success of his first visit, Downes was unable to persuade Sibelius to return to the United States. He thus turned instead to the most prominent conductors already in America, Serge Koussevitzky and Leopold Stokowski, and began to whet their appetites for Sibelius and to fan the rivalry between them. Downes was particularly successful with Koussevitzky who, upon his arrival in Boston in 1924, had told Downes he really did not care for the music of Sibelius ("It is so dark"). Many discussions with Downes later, Koussevitzky was not only an enthusiastic convert, he also became the first conductor to present a cycle of all seven symphonies. Downes and Koussevitzky also launched a remarkable campaign for the Eighth Symphony, a story whose details are told in the Sibelius-Downes book mentioned earlier.

By the end of his first decade at the *New York Times*, Downes's phrases and opinions about Sibelius had begun to be widely repeated in the American press. One writer proclaimed that "Hardy Finland" spoke through the "vast heroic music of Sibelius" whose "manly" and "savage" scores resonated with America's own rugged past. Another attributed Sibelius's success to his music's ability to awaken the ancestral past that North Americans share with Finns, emphasizing the sense of connectedness to Sibelius as a "Northman" that was so important in elevating his popularity in America. "Like a man," wrote another, "Sibelius takes the art of music composition with intense seriousness." Manliness, it should be noted, is a crucial part of the American male's psyche, an attitude embodied in the widely distributed "Marlboro Man" advertisement in which a man is depicted alone with his horse in the American wilderness lighting up a Marlboro cigarette. Into this psyche classical music and composition, considered "effeminate", do not easily fit. But Sibelius's music sounded manly. And why shouldn't it?, the journalists continued. After all, Sibelius came of a line of whom four were pure Finns, nine were Swedes, eighteen were Finnish citizens of Swedish extraction and one was a German — how American it all seemed! Even Finland itself was a lot like America — at least like Maine, Minnesota, and Wisconsin.

Along with the portrayal of Sibelius as a masculine Nordic hero, the image Olin Downes helped to foster, the composer's popularity was further aided in America by two important commercial enterprises: recordings and radio. Recordings of Sibelius

were widely disseminated, in part by the pioneering efforts of the Finnish government. In 1930 that government entered into financial arrangements with Columbia Gramophone Company for which Robert Kajanus conducted and recorded some notable performances of Sibelius's music. These recordings were disseminated in the United States and publicized in Olin Downes's columns. By the early 1930s radio too had begun to occupy an essential position in American life. Sibelius's music was broadcast frequently, and he figured as well in radio talks, not surprisingly, since Olin Downes was a prominent figure in the world of radio. Radio fostered even more widely the heroic, American conception of Sibelius when listeners heard Downes say, as he did of *En saga*: "When I hear this music I avow a carnal desire to discard the soft fat ways of life, to set out in oilskins, or something, for somewhere, to discover at least a desperate polar bear bent on conflict! But seriously, who else writes such music today? In these pages Sibelius is the last of the heroes." In the Fourth Symphony, Downes was reminded of Edgar Allan Poe, of "the demon who cursed with the curse of silence", a remarkably intuitive response, for it was made long before Erik Tawaststjerna discovered that Sibelius's sketches for a setting of Poe's *The Raven* had indeed made their way into the last movement of the Fourth Symphony.

North American radio, which reached an audience estimated to be in the millions, also established other associations, not all of them positive. *Valse triste* was broadcast as the theme song for a radio program entitled "I Love a Mystery"; *Canzonetta* became the signature tune for the CBC symphony broadcast from Toronto. Critics would eventually charge that the radio molded an unrealistic, particularly American view of the world and that a composer like Sibelius was only given the illusion of being popular by the repeated playing of his works. This linking of Sibelius with the consumer culture and with easy listening would soon prove damning.

One can date almost to the minute when the American tide turned against Jean Sibelius. On Friday morning, October 11, 1940, composer Virgil Thomson made his debut as a critic with the *New York Herald Tribune*, reviewing Sibelius's Second Symphony. Thomson wrote: "Twenty years' residence on the European continent has largely spared me Sibelius. Last night's Second Symphony was my first in quite some years. I found it vulgar, self indulgent, and provincial beyond all description...I realize that there are sincere Sibelius lovers in the world, although I must say I've never met one among educated professional musicians..." Reading on, one finds a hint of the real agenda: jealousy of Sibelius's popularity. "That populace-pleasing power is not unlike the power of a Hollywood Class-A picture. Sibelius is in no sense a naif; he is merely provincial. Let me leave it at that...Perhaps if I have to hear much more of him, I'll sit down one day with the scores and find out what is in them."

Whereas Olin Downes, a man who even as an adult longed for a father figure and loved Sibelius's music for its masculinity and its reassuring heroism, qualities a father embodies for a young child, Virgil Thomson's reaction was also based in personal matters. It is possible that all the talk about Sibelius's masculinity disturbed the closet homosexual in Thomson. But the most obvious issue is territorial. It was Arnold Schoenberg who expressed, in a letter to Olin Downes, what happens when a composer turns critic: "I think [composers]," he said, "are in first line fighters for their own musical ideas. The ideas of other composers are their enemies." Despite the pronouncement of such recent composers as Milton Babbitt, "Who cares if you listen?", it is hard to think of a great composer who really does not care to have an audience. Virgil Thomson would undoubtedly have been delighted had his own works generated the kinds of enthusiasms Sibelius's did. The most telling thing is Thomson's remark about the scores, which he had not bothered to study and as far as can be ascertained, never did, although he continued to disparage the music throughout his fourteen years as a critic.

Unfortunately, Virgil Thomson had an edge over Olin Downes. He had a Harvard degree, one which Downes, self-educated because of the family financial disaster, envied all his life; he had studied in Paris with Nadia Boulanger, she of the "poor, poor Sibelius" and the "magnificent Stravinsky" fame; and he was an articulate, witty writer, who had the ear of the intellectuals. He was also aided by the opinions of such vociferous critics of the consumer culture as Theodor Adorno. Adorno had reluctantly left Germany and come to America by way of England in 1938. In both England and America Adorno found Sibelius's music revered and performed, while his favorites, Mahler and the composers of the Second Viennese School, were neglected — or worse, denigrated, as in some of Downes's columns. Adorno took the position that Sibelius was superficial, his popularity the result of commercial strategies that manipulated public opinion. These ideas had powerful support during the 1930s when the spectre of Der Führer and Il Duce skillfully using radio and film to rally mass support for Fascist ideas made the critique of popular culture terribly compelling. It was here that the idea began to flourish that the only true art is art which is "difficult", not accessible to the man in the street. As the composer of *Finlandia* and *Valse triste*, Sibelius was damned in the eyes of intellectuals such as Thomson, Adorno, and their circles. When added to these voices it happened that in June of 1941 Hitler issued a proclamation declaring that his German troops stood on the Arctic coast together with their Finnish comrades, "heroes of liberty," ready to fight the Soviet Union, America's ally, Sibelius's own "heroic" reputation was forever lost in the United States.

It has taken some time to rewrite the story which some American, British, and German intellectuals have fostered. English-language music history books are clearly tipped toward the high modernists of the twentieth century. An attitude all too common

in American universities is that if you know the music of Schoenberg, Berg, Webern, Bartok, Stravinsky, and Hindemith, then you know the important things about music in the twentieth century. British critic Alan Rich, writing in New York in the 1970s, compared hearing Sibelius in the morning to having breakfast on warm mattress stuffing. The respected former *New York Times* critic, Harold C. Schonberg, in his book *The Great Composers*, called Sibelius a minor master as recently as the 1980s. And so on. These opinions have less to do with Sibelius's music than they do with the need to appear in step with the intellectual community, which reacted against romanticism and spirituality in the arts. Sibelius himself recognized this and also recognized its dangers. I believe it is what he saw when he said that too many present day composers' works make one think of doctoral dissertations — surely the ultimate damnation; he added that we human beings need much more than the kinds of reality accessible to the five senses. Contrast this with the Stravinskian and Boulezian notion of music as a purely intellectual art — something made up of aural sensations and mathematical relationships only, devoid of emotions and incapable of imparting any.

In representing two prominent and different twentieth-century attitudes, Olin Downes and Virgil Thomson both made the same fatal error: They tried to persuade people to give up their likes rather than their dislikes. Koussevitzky left us the better example: He championed Stravinsky AND Sibelius. There is, of course, no earthly reason, why listeners cannot love Stravinsky, Schoenberg, Sibelius, and Satie as well as Dan Emmett.

We nevertheless learn valuable lessons from the story of these men. Great music endures and transcends its critics, who because they are human, will inevitably be motivated by some things that are extramusical. There is no better example of this than the fact that despite all the vitriol poured upon it, Sibelius's music is performed more than ever in North America today. Their story also illustrates why, as Sibelius once said, a statue has never been erected to a critic.

Olin Downes himself was the first to dismiss the opinions of critics and so-called "specialists." One of the last thoughts he expressed in his correspondence to Sibelius indicates the larger view he took: What are years, he wrote, or any of the realistic facts of life, he wrote, beside art and eternity? This is an humbling but also a reassuring view. For those of us fortunate enough to have daily contact with musical masterpieces, in whatever context — in teaching music history and theory, in composing, in performing — we know that we are in touch with things that are infinite, constant, and sublime. We know that we can return to those sources again and again for instruction, for insight, and for uplift. Despite the dramatically fluctuating tides of popularity for Sibelius's music abroad, his works have repeatedly proved themselves to belong to that elevated category. And as the field of Sibelius research opens ever wider — with new

biographical discoveries, with studies of the compositional process, with new analytical interpretations — it seems certain that Sibelius's music will continue to add new chapters to the history of musical reception and provide delectable food for thought for many future generations of theorists, composers, and musicologists.

## Onko kenraalibasso soinnutuksen opiskelun valmistava oppijakso?

HANNU APAJALAHTI

### MITÄ KENRAALIBASSO ON?

Yleensä yksinkertaisin tapa hakea vastauksia erilaisiin kysymyksiin, on ottaa selvää, mitä joku auktoriteetti, on asioista todennut tai mitä mieltä niistä on vallalla oleva yleinen mielipide. Kysymykseen kenraalibasson olemuksesta voisi nopeasti löytää vastauksen vaikkapa Eino Linnalan kirjoittamasta alkulauseesta Suomen eniten käytettyyn kenraalibasson oppikirjaan. Hän lainaa esikuvaansa Martin Wegeliusta, jonka mukaan kenraalibasso voidaan ymmärtää "homofonisen tyylin muodollisena logiikkana". Linnala haluaa sanoa asian vieläkin selvemmin:

"On kerta kaikkiaan muistettava, että kenraalibasson opiskelu ei ole mikään itsetarkoitus vaan soinnutusta *valmistava* — ja varmentava — oppijakso ennen varsinaista soinnutusta. Se tulee käsittää homofonisen tyylin muodollisena logiikkana."<sup>1</sup>

Varsinaisen johdantonsa Linnala aloittaa vielä toteamalla: "Kenraalibasso muodostaa osan sointu(harmonia)opista." Luonnehdinta kenraalibassosta soinnutuksen esiasteena ja homofonisen tyylin muodollisena logiikkana vastannee (tai on vastannut) myös yleistä mielipidettä suomalaisten musiikinteorian opettajien keskuudessa — onhan kyseistä oppikirjaa ja sitä edeltänyttä Wegeliuksen teosta käytetty meikäläisissä musiikkioppilaitoksissa viimeiset sata vuotta. Teoriakurssit ovat jo kymmeniä vuosia noudattaneet suurinpiirtein samaa kaavaa: musiikinteoria I (yleinen musiikkioppi), kenraalibasson kirjoitus ja soitto, soinnutus (harmoniaoppi), kontrapunkti, (muoto)-analyysi. Tällainen marssijärjestys on omaksuttu saksalaisen musiikkikoulutuksen perinteistä, jotka muotoutuivat kenraalibassoajan loppuvaiheessa ja etenkin sen jälkeen. Kehitys tapahtui samanaikaisesti kun musiikinopetus alkoi konservatoriolaitoksen muotoutuessa institutionalisoitua.

Linnalan kenraalibassolle osoittama paikka alkaa kuitenkin vaikuttaa vähemmän luontevalta kun muistaa, että kenraalibassoa käytettiin jo kauan ennen kuin soinnutuksesta oppiaineena tiedettiin yhtään mitään. Kenraalibassoa ei siis aina ole ymmärretty

<sup>1</sup>Eino Linnalan alkulause teokseen Martin Wegelius – Eino Linnala, *Kenraalibasso*, Porvoo 1973.

soinnutuksen opiskelun valmistavaksi oppijaksoksi. Määrittelemisen muuttuikin problemaattisemmaksi, jos tarkastellaan millainen kenraalibasson asema oli ennen harmoniaopin valta-aikaa.

Kenraalibasson aikakautta laajasti tutkineen Paavo Sointeen jaottelun mukaan kenraalibasso on: 1) notaatiotekniikka tai sen tulos (=potentiaalinen sävelkudos graafisessa muodossa, ts. lyhennnotaationa) 2) soittotekniikka tai sen tulos (=realisoitu sävelkudos soivassa muodossa) 3) säestystekniikka, jonka näkökulmasta kenraalibasso on esityskäytännöllinen asia 4) satsitekniikka ja siihen liittyvä ajattelutapa, jolloin kenraalibasso on sävellystekninen osavalmius, teoreettisen ajattelun edustaja ja harmonian symboli.<sup>2</sup> Sointeen näkemykseen verrattuna Linnalan käsitys kenraalibassosta vaikuttaa hyvin kapealta.

Kenraalibasso-käsitteen merkitys löytyy sen historiasta. Käyttöhistoria osoittaa, mitkä tehtävät kenraalibasso täyttää (ja samalla: mitä hyötyä siitä on). Merkitys muodostuu kaikista niistä asioista, jotka sisältyvät käsitteen rajaamaan osaan todellisuutta. Linnalan esittämä on niistä yksi. Varhaisempaa historiaa voi valottaa perehtymällä esimerkiksi kenraalibassoajan omiin lähteisiin. Tällä voi olla arvaamattomia seurauksia. Annamari Pöhlö, joka on tutkinut kenraalibassoa soittajan näkökulmasta kertoo kuvaavasti, mitä alkuperäismateriaaliin perehtyminen hänelle merkitsi:

"Tutustuttuani historiallisiin kenraalibasso-oppikirjoihin olen soittotapani lisäksi muuttanut koko suhtautumiseni tähän musiikkiin ja sen opettamiseen. Kirjojen tutkimista haukutaan epätaiteelliseksi ja rajoittavaksi, minulle se toi vapauden; vapauden kaikkien opettajien, yksittäisten ihmisten tekemien valmiiksi pureskeltujen ratkaisujen kunnioittamisesta."<sup>3</sup>

Kenraalibassosta on runsaasti kirjallista materiaalia eri ajoilta. Paavo Sointeen tekemän ansiokkaan työn ansiosta yksi keskeinen lähdeosa, Carl Philipp Emanuel Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753–1762) on jopa vastikään julkaistu suomeksi. Lisäksi on julkaistu runsaasti kirjallisuutta, jossa valotetaan ja kommentoidaan kenraalibassoajan lähteitä ja tutkitaan erilaisia käytäntöjä. Kenraalibasson merkitystä ei kuitenkaan opi ymmärtämään vain kirjoja lukemalla. Sen lisäksi vaaditaan kenraalibassolähtöistä tutustumista siihen musiikkiin, jota kenraalibasson vaikutuspiirissä sävellettiin. Tähän tutkimusretkeen kirjallinen lähdemateriaali antaa runsaasti tarttumapintaa.

<sup>2</sup>Soinne 1985:102.

<sup>3</sup>Pöhlö 1993:2.

## HISTORIAA

Paitsi että kenraalibasson käsitteellä on laaja merkitysisältö, sillä on rakkaan lapsen tavoin myös monta nimeä. *Basso continuo* (tai *basso numerato*) on nimitys, jota alettiin käyttää Italiassa syntyneestä säestyskäytännöstä 1600-luvun alussa. Basso continuo keksijäksi on usein erheellisesti mainittu Lodovico Viadana, jonka konserttokokoelman vuodelta 1602 kantaa nimeä *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, Due, a Tre & a Quattro voci. Con il basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore & per Organisti*. Itse käytäntö — kuten myös säestyskäytännön nimi — oli kuitenkin syntynyt jo aiemmin. Alunperin se ilmeisesti oli 1500-luvun lopun venetsialaisesta monikuoroisesta polyfonisesta kudoksesta säestäjälle tehty pelkistys, reductio. Tämän avulla continuo-soittaja säesti laulajien polyfonista kudosta. Lyhennekirjoitus tarjosi myös mahdollisuuden soitinyhteyden käyttöön ilman suuritöisiä partituureja. Siksi uusi ooppera olikin sen tärkeä käyttöympäristö. Italiasta uusi käytäntö levisi nopeasti muualle Eurooppaan. Saksassa ryhdyttiin käyttämään sekä nimeä *bezifferter Bass* että *Generalbass*.<sup>4</sup> Basso continuo syntyi siis Italiassa. Se kenraalibasso, joka meille on epäilemättä tutuin, kukoisti kuitenkin ennen muuta Saksassa. Siellä se myös ajan mittaan jäykistyi uudemman tulokkaan eli harmoniaopin esiasteeksi.

Kenraalibasso syntyi käytännön tarpeesta ja se täytti tarkoituksensa niin kauan, kuin se säilytti alkuperäisen suurpiirteisen luonteensa.<sup>5</sup> Ajan myötä satioppia lähenevä kenraalibasson suuntaus ei tyytynyt suurpiirteisyyteen vaan korosti merkitsemisen tarkkuutta. Kenraalibassonotaatio muuttuikin vuosien 1600–1750 välisenä aikana huomattavasti. Alunperin soittajat joutuivat puurtamaan numeroimattomien bassojen kanssa, mikä luonnollisesti aiheutti hankaluuksia. Pikkuhiljaa numeroiden määrä lisääntyi ja tulkinnallisten sekaannusten määrä väheni. Lopulta notaation alinomainen tarkennus kuitenkin johti siihen että merkkien määrä ylitti soittajien kyvyt. Johann David Heinichenin kenraalibassokirja vuodelta 1711 sisältää 11 erilaista numeroyhdistelmää eli signatuuria, saman tekijän teos vuodelta 1728 luettelee niitä 32. Jean-Philippe Rameau käyttää teoksessaan *Nouveau Systeme de musique theoretique* (1726) 62 signatuuria. Johann Mattheson sisällyttää niitä kirjaansa *Kleine General-Bass Schule* (1735) jo 70, Rousseauin *Dictionnaire de musique* vuodelta 1768 luettelee niitä jo peräti 120.<sup>6</sup> Numeroiden jatkuva lisääminen saikin Telemannin 1744 toteamaan, että korkeita numeropylväitä sisältävät kenraalibassokirjat muistuttavat tilikirjoja.<sup>7</sup> Tarkkuus toki

<sup>4</sup>Englannin kielessä vastaavat termit ovat *thoroughbass* ja *figured bass*.

<sup>5</sup>Soinne 1985:47.

<sup>6</sup>Fritz Oberdörfer, artikkeli *Generalbass*, *Die Musik in Gesichte und Gegenwart* IV (1955), p. 1710.

<sup>7</sup>Ibid.

parani. On kuitenkin selvää, että jos numerointi on hyvin monimutkaista ja ylettömän tarkkaa, herää säestäjien keskuudessa kysymys, miksi ei soitettaisi saman tien valmiiksi realisoituista nuoteista. Kenraalibasso oli siis lopulta muodostunut aivan muuksi kuin se käytännöllisiin tavoitteisiin luotu italialainen basso continuo, josta kaikki alkoi.

#### KENRAALIBASSO METAKIELEN PERUSTANA

Kenraalibasso käsitteenä viittaa monelle taholle ja sen rooli on toki keskeisempi kuin toimiminen pelkkänä harmoniaopin esiasteena: se on avain erääseen musiikilliseen kieleen. Se on tyylikautensa yleistekniikka, jota ilman musiikkia kyseisenä aikana ei oikeastaan ollut.<sup>8</sup> Kenraalibassolle voikin antaa myös seuraavanlaisen merkityksen: se on aikansa musiikillisen harmonis-kontrapunktisen kielen "metakielen" perusta. Metakieleksi kutsutaan kieltä, jonka termien avulla jotakin toista kieltä voidaan tutkia ja jonka avulla tästä toisesta eli ns. kohdekielestä voidaan puhua. Jos haluamme puhua suomen kielestä tai tutkia sen syntaksia, tarvitsemme metakielen, joka sisältää tähän tarvittavat termit. Tällaisia ovat esimerkiksi termit 'subjekti', 'predikaatti', 'verbi', 'pronomini', 'päälause', 'sivulause', 'sijamuoto' jne. Näiden avulla voimme jäsentää yksittäisten suomenkielisten lauseiden rakenteita yleisemmiksi rakenteiksi. Tämän metakielen avulla voimme pelkistää suuren määrän erilaisia kielen ilmaisuja rajoitettuun määrään kategorioita. Metakieli antaa meille sellaisia ymmärtämistä helpottavia välineitä, joita itse kieli ei sisällä. Metakieli on hyödyllinen myös opeteltaessa vierasta kieltä. Vaikka "luonnonmenetelmä" saattaa olla opiskelun paras menetelmä, säästyy aikaa, kun tietää miten esimerkiksi opittavan kielen monikkomuodot yleisesti muodostetaan.

En halua sanoa, että musiikki — siis yleisesti ottaen — olisi mikään kieli. Eräisiin musiikillisiin ominaisuuksiin voi kuitenkin saada tarttumapintaa sanomalla, että jokin rajoitettu osa musiikkia — esimerkiksi vuosina 1700–1750 käytetty harmonis-kontrapunktinen keinoarasto — on tavallaan tietynlainen kieli. Kuten luonnollisille kielille, kenraalibassoajan harmonis-kontrapunktiselle kielelle voidaan määritellä tietty syntaksi, jota tuon ajan musiikki (tai rajatumminkin esimerkiksi J.S. Bachin musiikki) enemmän tai vähemmän noudattaa. Toinen luonnollisen kielen kanssa yhteinen ominaisuus on se, että tälle kielelle löytyy (tai on ainakin joskus löytynyt) nk. "kompetentteja kielenkäyttäjiä". Tämä tarkoittaa, että on olemassa ihmisiä, jotka osaavat erottaa, mitkä ilmaisut kuuluvat kyseiseen kieleen ja he osaavat myös niitä käyttää tuntematta kielen metakielen termein muotoiltua kielioppia. Kieltä ei tietystikään opita pelkästään sen syntaksia opiskelemalla. Musiikillisten kielten tapauksessakin tarvitaan ennen kaikkea kokemuksia elävistä käyttöyhteyksistä. Tämä edellyttää kohdekieleen tutustumista.

<sup>8</sup>Soinne 1983:106.

Kaikki puhe musiikista on musiikillista metakieltä. Useimmat tavat puhua musiikista ovat kuitenkin hyvin epätarkkoja — siksi puhe musiikista yleensä sisältää ilmaisuja, joita ei voi täysin ymmärtää. Tämä on tietysti hyväksyttävää kun metakielen avulla pyritään vain kuvailemaan kohteena olevaa musiikkia. Mikäli tarkoituksena on — kuten musiikinteorian opetuksessa — tämän kuvauksen avulla myös tuottaa kyseistä musiikkia, metakielelle asetettavat tarkkuusvaatimukset kasvavat huomattavasti. Toisaalta metakielen ilmaisujen määrän tulisi olla rajoitettu jotta sen käyttö olisi tarkoituksenmukaista. Kuvattaessa harmonian peruseriaatteita henkilölle, joka yrittää tuottaa kyseisen musiikillisen kielen mukaisia ilmauksia on pyrittävä tulemaan toimeen sääntömäärällä, joka tuottaa riittävän tarkan tuloksen mutta on vielä kohtuullisella työllä omaksuttavissa.

Kenraalibasson kutsuminen metakielen perustaksi merkitsee, että kenraalibasso muodostaa käsitejärjestelmän, jonka avulla kenraalibasson aikakauden musiikin harmonis-kontrapunktisia rakenteita voidaan päästä jäsentämään ja jonka avulla tällaisia ilmauksia voidaan myös tuottaa. Se, että metakieli sisältää myös kielen jonkin aspektin *normistoa* ei oikeastaan poikkea tilanteesta luonnollisissa kielissä. Kun opettaja opettaa kielioppia, hän samalla suorittaa "kielen huoltoa" ja valvoo, että oppilaat tuottavat kieltä "oikein".

Kenraalibasso on oman aikansa musiikin metakielen pohjaksi hyvin käyttökelpoinen — ja myös (esimerkiksi J.S. Bachin) käytössä moneen kertaan testattu. Se oli jo aikoinaan kätevämpi ja lähempänä musiikillista pintatasoa sekä ennen muuta soittamistapahtumaa kuin vanha kontrapunkti, jonka Johann Joseph Fuxin *Gradus ad Parnassum* (1725) nosti uuteen kukoistukseen kenraalibassoajan viimeisinä vuosina. Fux perusti teoksensa jo 1500-luvulla syntyneeseen lajikontrapunktiin ja hänen vaikutuksensa oli suuri mm. Haydniin, Mozartiin, Beethoveniin ja Schubertiin, jotka saivat perusopetuksensa lajikontrapunkin mukaan. J.S. Bach ei sen sijaan lainkaan soveltanut lajikontrapunktia. Kenraalibasso oli lähempänä J.S. Bachin ajan käytäntöjä kuin kontrapunkti, eikä se tarvinnut tuekseen harmoniaoppia. Sen sijaan lajikontrapunkti yksinään tuotti vain musiikillista "runkomateriaalia". Se tarvitsi rinnalleen jotakin, joka tarttui myös harmonian vertikaalisiin rakenteisiin — eli juuri kenraalibasson.

Metakielen kriteerinä on sen käyttökelpoisuus. Sen tulee olla sisäisesti johdonmukainen — ja sitäkin kenraalibasso selkeine sääntöineen onkin. Metakielen avulla on pystyttävä strukturoimaan kohdekielen ominaisuuksia. Mutta kuten (tieteelliset) teoriatkin, metakielet purevat vain siihen empiiriseen alueeseen, tässä tapauksessa kohdekieleen, joita varten ne on konstruoitu. Kun C.P.E. Bach kirjoitti teoksensa, jonka jälkiosa käsittelee juuri kenraalibassoja, hän koodasi tiettyä musiikillista kieltä. Hän halusi, että hänen kirjansa oppien avulla kyseistä kieltä opittaisiin tuottamaan oikein. Mutta hän eli aikana, jolloin harmonis-kontrapunktinen kieli oli muuttumassa kokonaan

uudenlaiseksi. Niinpä hänen kirjansakin myynti varsin nopeasti hiipui. Markkinat valtasi uusien harmoniaoppien tulva, ja niiden tapa strukturoida musiikkia oli tyystin toisenlainen. Kenraalibasso C.P.E. Bachin tapaan ei tuntunut enää mielekkäältä tavalta puhua Haydnista, Mozartista ja Beethovenista — uudemmissa säveltäjistä puhumattakaan. Sen lisäksi, että musiikki (kohdekieli) muuttui, uudistui myös käsitys siitä, mitä musiikillisissa ilmiöissä olevia ominaisuuksia metakielen tuli kuvata.

Vielä J.S. Bachilla kenraalibasso oli keskeinen säveltämisen opettamisen metodi. Tässä käyttöyhteydessä kenraalibasso tuotti sitä, mitä Soinne kuvaa "potentiaaliseksi sävelkudokseksi graafisessa muodossa". Hyvästä kenraalibassokudoksesta oli mahdollista työstää hyvä sävellys. J.S. Bach ei itse kirjoittanut teoreettista tekstiä, mutta hänen metodinsa arvoitusta ratkaistaessa hyvä apu on Friedrich Erhardt Niedtin teos *Musicalische Handleitung* (1700–1717). Erityisen tärkeäksi sen tekee tieto siitä, että J.S. Bach tunsikin teoksen ensimmäisen osan ja lainasi osia teoksesta omaan opetuskäyttöön. Niedtin kirjan keskeisen ajatuksen mukaan oppilaan tulee oppia johtamaan kenraalibassosta kudoserakenteeltaan erilaisia satsityyppejä, kuten sarjan osia ja fuugia. Niedt sanookin laatineensa oppikirjansa oppilaitensa tarpeiksi viitoittaakseen heille tien sävellykseen ja urkutaiteeseen. Heti kun oppilas kykenee soittamaan realisaatiot helppoista bassoista, Niedt kehoittaa siirtymään kudoksen figuroimiseen.

Niedtin ja J.S. Bachin jälkeen musiikin ja sen opetuksen sosiaalinen asema oli kokeva mullistuksen, joka ajan myötä muutti perusteellisesti myös opetuksen. J.S. Bach opetti ammattilaisia: hovimuusikoita ja kanttoreita, mutta kuten Johann Friedrich Dauben kirjan otsikko *Der musikalische Dilettant* (1770–71) ilmaisee, koulutettavien keskuudessa lisääntyi uudenlainen oppilasaines: amatöörit, joille riitti vähempikin ammattimaisuus. Harrastelijoille annettava helposti omaksuttavissa oleva "kansanvalistus" nousi arvossaan nopeasti. Samanaikaisesti ajan henki edellytti musiikillisen kielen yksinkertaistumista.

#### HARMONIAOPIN SYNTY

Linnalalle kenraalibasso oli osa harmoniaoppia. Tämä kontrapunktia ja kenraalibassoa paljon myöhäisempi tulokas syntyi vasta 1700-luvulla. Sen muotoutumiseen epäilemättä eniten vaikuttanut henkilö oli Jean-Philippe Rameau, jonka monin tavoin vallankumouksellinen teos *Traité de l'harmonie* julkaistiin 1722. Uusi harmoniaoppi oli aikansa lapsi ja paljosta kiitollinen sekä valistusajalle että 1600-luvulla nousseelle uuden ajan rationalismille. Tämä etenkin René Descartesin yhdistyvä filosofia korosti tiedon merkitystä. Se syrjäytti vanhan keskiaikaisen teologiaan vahvasti sidoksissa olevan skolastiikan ja alkoi korostaa voimakkaasti ihmisen omaan järkeen perustuvaa toimintaa. Rationalismi heijastuu selvästi Rameaun musiikinteoreettisessa ajattelussa, ja hänen palava halunsa päästä Ranskan tiedeakatemiaan jäsenksi oli omiaan edesauttamaan

uuden "tieteellisyyden" levittäytymistä musiikin alueelle. Rameaun uudessa ajattelussa keskeisessä asemassa oli myös fysiikka ja sen puitteissa havaittu ilmiö — harmoninen yläsävelsarja. Säveltasojen suhteita oli jo antiikin ajoista asti pyritty johtamaan ennen muuta värähtelevien kielten pituuksien suhteista. Spekulaatiivinen musiikinteoria alkoi 1700-luvulla sen sijaan etsiä teeseihinsä tukea fyysikkojen keskuudessa tunnetusta harmonisesta yläsävelsarjasta. Tämän ilmiön olemassaolo pystyttiin kokeellisesti osoittamaan juuri 1600- ja 1700-luvun vaihteessa. Teorian harmonisista yläsävelistä muotoili Joseph Sauveur 1600-luvun lopulla, joskin samantapaisia tuloksia oli jo muillakin samoihin aikoihin.

Descartesin lähtökohtana oli redusoida koko ajattelu yhteen perustaan — "ajattelen siis olen" — ja rakentaa sen päälle deduktiivisesti koko filosofinen järjestelmänsä. Myös Rameaun teoreettinen toiminta pyrki antamaan rationaalisen selityksen musiikillisille ilmiöille etsien ensin Descartesin tavoin tukevaa perustaa, jonka varaan laskea koko järjestelmä. Rameaun teorian perustaksi muodostui *corps sonore*, jonka värähtelystä pystyi johtamaan koko tonaalisen järjestelmän. Harmonisen teoriansa Rameau rakensi sille lähtökohdalle, että periaatteessa on olemassa vain kahta tyyppiä sointuja: toinen on kolmisointu *accord parfaite* ja toinen on septimisointu. Jokainen sointu on joko jompikumpi näistä, jommankumman inversio tai septimisoinnusta johdettu sointu. Pystyäkseen selittämään harmonisia tapahtumia Rameau kehitti myös hypoteettisen basson *basse fondamentale*, johon kaikki harmoninen tapahtuma oli hänen mukaansa pelkistettävissä. Tällainen systemaattinen sointujen juurien ja arkkityyppisten harmonisten progressioiden hakeminen ja niihin liittyvä pohjasävelajattelu levisivät nopeasti aikalaisten keskuudessa. Syntyi vertikaaliseen ajatteluun perustuva "sointuanalyysi" ja alkeellinen "funktioimalli". Ero kenraalibassoon on perustavanlaatuisen: kenraalibassossa "kääntämättömän" soinnun pohjasävelellä ei ollut johtavaa roolia, vaan kaikki harmoniat ovat tietyin äänenkuljetuseriaatein etenevien intervallyhdistelmien kombinaatiota. Uuden harmoniaopin ja vanhan kenraalibassoajattelun päämäärätkin olivat täysin erilaiset. Harmoniaopin tavoitteena ei ollut niinkään musiikin tuottaminen kuin halu saada tietää ja pystyä selittämään syvällisesti, *miten asiat ovat*.

Rameaun teokset ovat vaikeatajuisia ja tutkijat pitävät niitä hyvin sekavina. Lisäksi hänen ideansa muuttuvat jatkuvasti teoksesta toiseen. Rameaun ajatukset eivät levinneetkään laajaan tietoisuuteen pelkästään omilla avuillaan. Tähän tarvittiin matemaatikko Jean le Rond d'Alembert, joka 1752 julkaisi esittelyn Rameaun teorioista teoksessaan *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. d'Alembertin teos oli esikuviaan selkeämpi ja sen avulla Rameaun ajatukset levisivät nopeasti Saksaan. Kenties merkittävimmän sovelluksen tarjosi J.S. Bachin oppilaanakin opiskellut Johann Philipp Kirnberger, joka teoksessaan *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79) yhdisti Rameaun *basse fondamentale* kenraalibasson perinteeseen. Näin

Rameaun teoria tuli liitetyksi käytännön toimintaan, sillä Kirnberger tarkoitti teoksensa ennen muuta säveltämisen käsityön avuksi. Kaikkein selvimmin uudet tuulet kuitenkin näkyvät Dauben teoksessa *General-Bass in drey Accorden* (1756) — teoksen nimi on paljon puhuva.

Se kenraalibasso, jonka Wegelius toi Helsingin musiikkiopiston opetusohjelmaan ja joka on siitä lähtien säilynyt lähes muuttumattomana sata vuotta, on osa saksalaista systemaattista musiikinopetusta, joka muotoutui kenraalibasson pohjalle uuden harmoniaopin ajatuksiin nojautuen. Soiteen mukaan kenraalibasso, joka oli Bachin aikana ollut ammattimaisen satsinhallinnan tunnus, vajosi sen myötä "harmoniaopin valmentavaksi esikurssiksi, jollaisena on siitä pitäen elänyt varjoelämää konservatorioden jatkuvasti lisääntyvien tiedollisten tukiaineiden puristuksessa."<sup>9</sup> J.S. Bachin aikaan kenraalibasso tarjosi perustan säveltämiselle ja klaveerinsoitolle. Koko koulutus tapahtui kenraalibasson kontekstissa — jatko oli säestystä, improvisointia ja säveltämistä. Harmoniaoppi ja siihen liittyvä melodioiden soinnutus ei olisi myöhempinä aikoina millään pystynyt täyttämään samaa laaja-alaista metodista tehtävää kuin kenraalibasso aikanaan, vaan se tarvitsi tuekseen muita oppiaineita.

#### TYYLIIEN MONIMUOTOISUUS JA UNIVERSAALISUUDEN ONGELMA

Voiko koko tonaalinen harmonia todella nojata kenraalibassoon ja voiko kenraalibasso muodostaa koko "homofonisen tyylin" muodollisen logiikan? Wegeliuksen mukaan kenraalibasso "on omiaan valaisemaan ja käytännöllisesti tutustuttamaan oppilaan niihin musiikillisen ajattelun periaatteisiin, joihin pohjautuvat vapaan tyylin näennäisesti täysin riippumaton äänen kuljetus ja yllättävät sointukulut."<sup>10</sup> Wegelius oli 1800-luvun lopulla paljon hankalammassa tilanteessa kuin Niedt 1700-luvun alussa. Vielä 1700-luvulla oli selvää, että oppilaalle opetettiin vain oman aikakauden musiikkia ja sen metakieltä. Kenraalibassokin oli aikansa harmonis-kontrapunktinen yleiskieli — "vieraita kieliä" ei opiskeltu. 1800-luvulla ruvettiin yhä enenevässä määrin tarkastelemaan ja tulkitsemaan menneittenkin ajanjaksojen musiikkia. Tämä johti tietysti moniin metodisiin ongelmiin. Olivatko noudatetut metodit yleispäteviä vai liittyivätkö ne aina johonkin tiettyyn tekniikkaan tai tyyliin? Wegeliuksen tavoin muutkin 1800-luvun musiikinteoretikot uskoivat yleispätevyyteen, eikä tämänsuuntainen ajattelu ole hävinnyt musiikinteoriasta (tai ylipäätään musiikkia koskevasta kielenkäytöstä) vieläkään. Linnalan aikaan tonaalisuus-käsite ja kenraalibasso olivat jo kauan muodostaneet ratkaisemattoman yhtälön, mutta sitä patavanhoillisten oppikirjojen laatijoiden oli ilmeisen vaikea tajuta.

<sup>9</sup>Soinne 1985:83–84.

<sup>10</sup>Wegelius–Linnala 1973:7

Heidän näkökulmastaan kenraalibasson sääntöihin mukautumaton tonaalinen musiikki sattuu vain sisältämään "näennäisesti täysin riippumattomia äänenkuljetuksia ja yllättäviä sointukulkuja".

Taustalla vaikuttivat suuriin synteeseihin pyrkivät näkemykset, jotka jo 1700-luvun lopulta tekivät tuloaan. 1800-luvulla useat merkittävät musiikinteoretikot asettivat päämääräkseen juuri suurten synteiesien hakemista. Tämän ajattelutavan hedelmöittämää on etenkin Hugo Riemannin tuotanto, ja samat piirteet on nähtävissä selvästi myös Ilmari Krohnilla. Lukemattomat vähäisemmät teoretikot, kuten esimerkiksi Linnala, tyytyivät puolestaan vain monistamaan esikuviansa ajatuksia vuosikymmenestä toiseen asettamatta kyseenalaisiksi niiden lähtökohtia. Luottamus kattaviin teorioihin tekee ymmärrettäväksi kenraalibassolle annetun yleispätevän merkityksen tonaalisen musiikin harmonian rakentumisessa. Jos tarvitsee opetukselleen kaikissa yhteyksissä päteviä normeja, houkutus jakaa Linnalan näkemys kenraalibassosta on suuri.

#### LOPUKSI

Kenraalibasson on pitänyt hengissä sen joustavuus. Se on muotoutunut kulloistenkin tarpeiden mukaiseksi. Alunperin se tarjosi tavan säästää aikaa, vaivaa ja nuottipaperia. Myöhemmin se tarjosi myös hyvän perustan harmonis-kontrapunktisen kudoksen tuottamiselle ja sitä kautta säveltämisen harjoittamiselle sekä myös toisten säveltäjien teosten analyttiselle opiskelulle. Lopulta kenraalibassosta tuli oivallinen oppikurssi konservatoriolaitoksen opetusohjelmiin. Syynä viimeksi mainitulle menestykselle oli ennekaikkea kenraalibasson selkeä koodattavuus ulkoa opittaviksi säännöiksi.

Kenraalibasso on välittynyt meille 1800-luvun hengessä, eikä sellaisena laaja-alaisena käsityöoppina jollaisena Niedt ja J.S. Bach sitä sovelsivat. Viimeksi mainittujen metodissa perusharjoitukset johtivat improvisaatioon ja säveltämiseen aina fuugien laatimiseen saakka. Myöhempinä aikoina suppean kenraalibassokurssin läpäisy siirsi opiskelijan seuraavaksi melodioiden "soinnuttamiseen".

Eräs keskeinen tarkoitus musiikinteorian opinnoille on lisätä valmiuksia erilaisten musiikillisten kielten oppimiseen. Tässä prosessissa tarvitaan teorioita, joiden tehtävänä on jäsentää, yksinkertaistaa ja tehdä ymmärrettävämmäksi sitä äärettömän moninaista maailmaa, joka koostuu erilaisista musiikillisista kielistä. Niitä koskevat kieliopit mitä ilmeisimmin helpottavat oppimista tarjoamalla systemaattisen oikotien syntaksin omaksumiselle. On kuitenkin oltava selvillä siitä, mitä kohdekieltä tavoitellaan. Suomen kieltä on kenties ylivoimaisen vaikeaa oppia pelkästään opiskelemalla sen kielioppia, mutta täysin turhaa toimintaa on yrittää oppia suomen kieltä opiskelemalla ruotsin kielen kielioppia.

Kenraalibasso on läpeensä historiallinen käsite. Se on tehokas apukeino erään historiallisen ilmiön — kenraalibassoajan musiikillisen kielen — oppimiseen ja

tuottamiseen. Kenraalibasso ei sen sijaan ole yleispätevä teoria, joka soveltuu pohjaksi myös 1800- ja 1900-luvun tonaalisen musiikin selittämiseen — ainakaan ilman pitkälle vietyjä ja keinotekoisia tulkintoja. Jos kenraalibasso katsotaan kaiken tonaalisen musiikin perustaksi, sekä kenraalibasso että tonaalisuus (tai musiikki) on tulkittava ahtaasti. Jos jokin yleinen tonaalisuuden metakieli todella olisi kehitettävissä, se olisi luonteeltaan niin yleinen, että sen avulla ei voisi koskaan oppia ymmärtämään minkään tonaalisuuden "kieliryhmän" sisällä olevan musiikillisen kielen "logiikkaa". Mistään ei ole kaikkkeen.

#### KIRJALLISUUTTA

- Bach Carl Philipp Emanuel, *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen], suomentanut ja kommentoinut Paavo Soinne. Helsinki 1995, Sibelius-Akatemia.
- Niedt Friedrich Erhardt *Musikalische Handleitung* I–III Hamburg 1700–1717, Johann Matthesonin toimittama toinen painos Hamburg 1721. Englanninkielinen käännös *The Musical Guide*, käänt. ja toim. Poulin ja Taylor, Oxford 1988.
- Oberdorfer Fritz, artikkeli "Generalbass", *Die Musik in Gesichte und Gegenwart* IV (1955), p. 1708–1737.
- Pölhö Annamari, *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*. Helsinki 1993, Sibelius-Akatemia Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12.
- Soinne Paavo, Kenraalibasson käsitteestä, ajankohtaisuudesta ja tutkimuksesta. Helsinki 1983, *Sic, Sibelius-Akatemian vuosikirja*.
- Soinne Paavo, Kenraalibasso Bachin ajan yleistekniikkana. Harmoniset ja melodispolyfoniset aspektit. Helsinki 1985, *Sic, Sibelius-Akatemian vuosikirja* 2.
- Wegelius Martin — Linnala Eino, *Kenraalibasso*, Porvoo 1973

*Musiikin lisensiaatti Hannu Apajalahti on musiikinteorian lehtori Sibelius-Akatemiassa.*

## Kenraalibasso soittajan näkökulmasta

ANNAMARI PÖLHÖ

Useimmat meistä ovat opiskelleet kenraalibasson kirjoitusta ja soittoa Martin Wegeliuksen ja Eino Linnalan *Kenraalibasson* (WSOY) oppien mukaan ja pitäneet ainetta täysin hämähäkinseittien verhoamana. Kyseessä on kuitenkin säestyskäytäntö, jota kosketinsoittajien olisi nykyäänkin kyettävä soveltamaan. Kenraalibassoa koskevien ongelmien selvittämiseksi tarkastelen seuraavassa niitä asioita, jotka käytännön kenraalibassonsoitossa olen havainnut tärkeiksi. Samalla sivuan eräitä ongelmia, joihin opiskelijat tavallisimmin kompastuvat. Keskityn vain valmiiksi numeroitujen bassojen toteuttamiseen saksalaiseen perustyyliin, sillä eri aikakausina ja eri maissa vallinneiden kenraalibassonsoittotyylien esittely vaatisi kokonaan oman artikkelinsa.

#### NUMEROIDEN LUKEMINEN

Jotta kenraalibassonsoittamisesta ylipäätään tulisi mitään, soittajan on kyettävä lukemaan numeroita riittävän nopeasti. Lukunopeuden lisäämiseksi kehoitankin lämpimästi soittajaa palaamaan kenraalibasson juurille, hylkäämään hitaan käänösajattelun ja tulkitsemaan numeroita intervaleina bassosta ylöspäin. Opiskelijalle tulee vain selvittää, miten numeroita missäkin tyyliässä on tulkittu, toisin sanoen mitä muita intervaleja on soitettu numeroin merkittyjen lisäksi. Tässä yhteydessä haluan todeta, että — vastoin Wegelius-Linnalan oppeja — barokin aikaan "tavalliseksi sekstisoinnuksi" kutsuttiin muotoa, jossa basson sävel oli kaksinnettu. Vain silloin, kun kyseinen basson sävel oli "korotettu sävel" (sävel, jolta asteikossa nousee puoliaskel), on käytettävä nk. kaksinnettua sekstisointua.

Prima vista -harjoittelu on lukunopeuden maksimoimiseksi ja estojen eliminoimiseksi aloitettava heti ensimmäisellä tunnilla. Samalla opettaja voi muistuttaa säestettävän stemman tarkkailusta, sillä basson ohella säestettävä ääni on ainoa, joka on varmasti lähtenyt säveltäjän kynästä. Numeroinnit sen sijaan ovat usein puutteellisia ja kustantajien täydentämiä. Siksi niihin tulee suhtautua kriittisesti.

#### SÄÄNNÖT

Wegelius-Linnalasta saa helposti sen vaikutelman, että kenraalibassoa soittaessa on osattava tuhat ja yksi sääntöä. Siksi oppilas tunteeikin tavatonta ahdistusta nähdessään edessään pelkän basson ja sointunumerot ja hän pitää mahdottomana muistaa kaikki kiellot ja koukerot. Soittaessa numeroidusta nuotista riittää kuitenkin, että pidetään

mielessä lähinnä perussäännöt: soinnut liikkuvat lähimpiin säveliin, puhtaitten kvinttien ja oktaavien rinnakkaisia kulkuja vältetään lähinnä ääriäänten välillä, eikä johtosäveltä kaksinneta. Näistäkin säännöistä voi tinkiä kun soitetaan paksua yli kuusiäänistä satsia isossa yhtyeessä. Tätä mieltä oli myös Michel de Saint-Lambert kenraalibassonsoiton oppikirjassaan vuonna 1707: "Koska musiikki on tehty korvalle, virhe, joka ei sitä ärsytä, ei ole mikään virhe."

#### SOINTUJEN SOITTAMINEN

Ensiarvoisen tärkeää on heti alusta alkaen soittaa pelkistä numeroista. Sointuja ei pitäisi kirjoittaa paperille edes harjoituksen vuoksi, sillä se vain vaikeuttaa nuottien hylkäämistä. Numeroiden lukeminen ja perussääntöjen muistaminen eivät käytännön kenraalibassonsoittajaa kuitenkaan auta vielä kovin pitkälle. Seuraavaksi on päätettävä, kuinka paksuina soinnut soitetaan, mihin asemaan ja mille korkeudelle ne sijoitetaan ja kuinka usein niitä toistetaan. Nämä kysymykset vaativat tapauskohtaista analyysia.

Äänten lukumäärään vaikuttaa säestettävän ryhmän koko tai säestettävän soittimen (tai laulajan) volyyymi. Myös tyyli ja säestyssoitin sekä viime kädessä akustiikka vaikuttavat siihen, kuinka paksuina soinnut voidaan soittaa. Ideaalina esimerkiksi saksalaisessa tyyliässä pidettiin täyteläistä 6–8 äänen paksuista sointusäestystä. Harmoniat oli todella tarkoitettu nautittaviksi.

Aseman valinnassa on otettava huomioon, mitä soitinta säestää (selloa säestettäessä suositaan matalampia asemia kuin viulun kanssa) ja missä tekstuuri kulloinkin liikkuu. Vastoin useiden instrumentalistien käsitystä säestettävän äänen kaksintamista silloin tällöin vaikkapa äänenkuljetuksellisista syistä ei barokkiaikana kartettu. Itse asiassa monissa lähteissä jopa kehoitetaan kaksintamaan laulajien stemmaa, jotta laulaja pysyisi paremmin äänessä. Vielä Haydnin varhaiset laulut ovat tästä esimerkkeinä. Niissä säestys on kuin 'aukikirjoitettua' kenraalibassoa ja se seurailee uskollisesti laulun liikkeitä. Sointujen toistotiheyteen vaikuttavat kaikkein eniten kappaleen tempo ja tunnetila eli affekti. Myös kappaleen edustama tyyli ja esityskokoonpano määräävät toistotiheyttä. Kenraalibassonsoittajalta vaaditaan kykyä mukautua nopeasti vallitseviin olosuhteisiin. Hänen tulee pystyä muuttamaan vauhdissa realisaatioitaan, joiden pitäisi elää kappaleen vaihtuvien tunnelmien mukaan. Tämä taas ei ole mahdollista, jos soittaja opettelee kappaleelle yhden ainoan realisoinnin.

Wegelius-Linnalan tasaisin puolinuotein etenevät esimerkit kahlannut oppilas lähestyy usein barokkisonaatejakin laahaavalla tasapaksulla otteella. Esimerkit eivät edes vihjaa siihen, että tärkeintä on esittää basso mahdollisimman elävästi fraseeraten ja artikuloiden — sehän on sooloäänen tasavertainen kumppani. Varsinaista säestystä ovat soinnut, joiden harmoniat tulisi tarjoilla nautittavasti painotettuina, ei rumasti hakattuina. Kenraalibassonsoittajan tehtäviin kuuluu nimenomaan pulssin pitäminen ja yhtyeen

rytmisen ohjaus, mikä myös vaatii täsmällistä kosketusta ja artikulaatiota. Tapa soitattaa Wegelius-Linnalan esimerkkejä soinnut toisiinsa pedaalilla sitoen eksyttää opiskelijan valovuosien päähän käytännössä tarvittavista taidoista.

#### KORISTELU

Olen usein kuullut opiskelijoiden suusta lauseen: "Minä en ainakaan kykene soittamaan numeroista, koska en osaa improvisoida." Samalla he muistelevat kuulemiaan tarinoita siitä kuinka fantastisia sävellyksiä J.S. Bachin säestykset olivat. Epäilemättä näin olikin, mutta jos rima asetetaan näin korkealle, luultavasti kaikki barokkiyhtyeet jäävät ilman continuosoittajaa.

Sointusatsia saa elävöitettyä jo yllättävän pienillä lisäyksillä. Kenraalibassonsoittajan ei ole tarkoitus luoda kuolemattomia sooloja vaan säestää mahdollisimman hyvin. Kappaleen affektin esilletuomiseksi harmonioita on syytä värittää. Helpoin tapa on sointujen murtaminen, jota cembalolla käytetään paljon. Tätä tapaa voi mielestäni soveltaa myös säestettäessä barokkisonaateja pianolla. Uruille arpeggiointi ei sen sijaan sovi. Nopeissa osissa arpeggiot säilytetään useimmiten yksinkertaisina ja nopeina, mutta hitaissa osissa ja resitatiiveissa ehtii soittaa monimutkaisempia, edestakaisiakin arpeggioja. Erilaisia variantteja pitää harjoitella, jotta niitä osaa tarpeen tullen hyödyntää, sillä mikään ei ole niin kammottavaa kuin epätasainen 'autokolariarpeggio'. Barokin esityskäytännön mukaan arpeggioita käytetään lähinnä painokkailla tahdinosilla. Alhaalta ylöspäin soitettaessa arpeggiot aloitetaan aina iskulla olevan basson jälkeen, ja myös ylhäältä alaspäin rullattaessa basso on aina iskulla (ts. basso on aina iskulla ja arpeggio alkaa sen jälkeen). Hauskaa vaihtelua tekstuuriin tuovat rytmiset arpeggiot, nopeissa osissa niiden avulla saa enemmän 'meteliä' kun taas hitaissa osissa äänten eriaikaisuudella luodaan pehmeämpi vaikutelma.

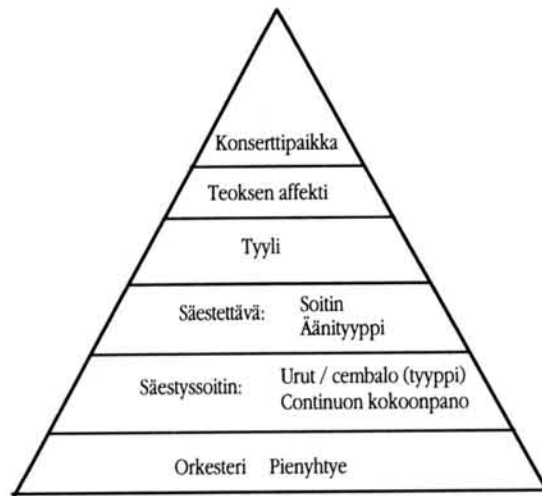
Trillit, mordentit, appogiaturat ja etenkin *coulét* ovat käyttökelpoisia sointujen koristajia. Tavallisin *coulé* on *terce coulé* eli teressin täyttö. Lomasävelillä sointuja voi nivoa toisiinsa ja luoda säestyksestä melodisemman. Näitä kolmea koristelutapaa vaihdellen saa jo aikaan hyvin elävää kudosta. Oppilas huomaakin improvisoivansa säestystään ikään kuin vahingossa.

#### SOITTAJAN ROOLIT

Kenraalibassonsoittajan päärooli on olla *säestäjä* sanan positiivisessa merkityksessä. Hänen tulee tarjota tukeva rytmien ja harmonien perusta säestettävälleen. Continuo-sooloissa kenraalibassonsoittaja voi päästää mielikuvituksensa valloilleen. Olen verrannut näitä kahta roolia swing-yhtyeen rytmikitaristiin ja soolokitaristiin mielessäni Stéphane Grappellyn ja Django Reinhardtin *le Quintette du Hot Club de France* kaksine rytmikitaristeineen ja bassoineen. Rytmikitaristit paukuttavat sointujaan, pitävät yllä

svengiä ja samalla ryhmää kasassa, soolokitaristilla on sooloissaan myös omaa melodista annettavaa.

Soittajan rooli valitaan useammalla tasolla ottaen huomioon erilaiset muutujat:



Esityskokoonpanolla on ratkaiseva merkitys roolin valinnassa. Orkesterissa kenraalibassonsoittaja toimii tavallisesti rytmikitaristina, mutta mitä pienemmäksi yhtye käy, sen varmemmin rooli muuttuu. Uruilla kenraalibassoa lähestytään eri suunnasta kuin cembalolla pianosta puhumattakaan. Suuressa continuoryhmässä kosketinsoittaja on enemmän rytmikitaristin roolissa kuin luutisti tai harpisti. Jos cembaloita on kaksi, on tuttorkesterin cembalisti enemmän rytmikitaristin roolissa. Pienyhtyeen kokoonpano säätelee realisaatiota ratkaisevalla tavalla: voimakasäänistä sopraanoa voi säestää räväkämmin ja korkeammalta kuin gambaa tai nokkahuilua.

Edellä esitettyjen muuttujien määrittelyn jälkeen on kenraalibassonsoittajan otettava huomioon sävellyksen edustama tyyli. Cembalosäestyksissä voi toisistaan erottaa ainakin italialaisen, saksalaisen ja ranskalaisen kansallisen tyylin. Saksalainen tyyli on italialaisvaikutteinen niin varhais- kuin täysbarokin aikaan. Sen sijaan mm. C.Ph.E. Bachin edustaman *Empfindsamkeit*-tyylin kenraalibasso poikkeaa ranskalaisen ja italialaisen tyylin myöhäisestä yhdistyneestä versiosta. Uruilla tyylilliset erot eivät ole kovin suuria.

Teoksen affekti säätelee sekä realisaatiota että varsinkin sen toteuttamista. Karkeasti yleistäen: nopeissa osissa sointuja toistetaan harvemmin ja arpeggioita käytetään vähemmän, kun taas hitaissa osissa harmonisoidaan pienimpiäkin nuotti-arvoja ja hyödynnetään erilaisia murtamistapoja, vastamelodioita ja koristeita.

Viime kädessä konserttipaikan akustiikka voi pakottaa kenraalibassonsoittajan mukauttamaan realisaatioitaan. On todella vaarallista opetella yksi tulkinta, sillä sujuva roolin vaihto on kenraalibassonsoittajan tärkeimpiä ominaisuuksia.

#### OPPIKIRJOISTA

Suomenkielistä kenraalibasso-oppikirjoista tunnen ainoastaan kaksi. Näistä ensimmäinen on Wegelius-Linnalan *Kenraalibasso*, joka on hyvin kaukana käytännön tarpeesta. Toinen on Timo von Creutleinin *Kenraalibasso* (Otava 1986). Siinä on erinomaiset esimerkit elävästä musiikista, mutta mielestäni joitakin turhia sääntöjä. Lisäksi se opettaa Linnalan tavoin hyödyntämään käännösjattelua, mikä on epäkäytännöllistä.

Itse olen hyödyntänyt kolmen saksankielisen kenraalibassokirjan esimerkkejä. Nämä teokset ovat: Erich Wolf: *Generalbaßübungen* (Edition Breitkopf 6620), Heinrich Lemacher & Hermann Schroeder: *Generalbaßübungen* (Edition Schwann) sekä Jesper Bøje Christensen: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert* (Bärenreiter BA 8186). Viimeksi mainittu käsittelee saksalaista ja ranskalaista tyyliä aikakauden oppikirjojen mukaan, joita se siteeraa myös esimerkkien muodossa. Tämä kirja on huomattavasti onnistuneempi kuin kymmenisen vuotta vanhempi Peter Williamsin *Figured Bass Accompaniment*, jossa on selviä virheitä.

Suosittelen lämpimästi myös alkuperäisiin lähteisiin tutustumista. Niistä useita on saatavissa näköispainoksina. Informaatio on tarjottu usein yllättävän hauskesti. Omaan tutkielmaani *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta* (Sibelius-Akatemia) listasin kaikki löytämäni näitä tyylejä koskevat alkuperäiset lähteet sijainteineen ja moderneine kustantajineen, jotta kiinnostuneiden olisi niitä helpompi tilata itselleen. Jos ei osaa ranskaa tai italiaa, voi tuki hyödyntää myös minun tutkielmaani, jossa olen pyrkinyt uskollisuuteen lähteilleni.

#### LOPPULAUSE

Liian moni opiskelija pitää kenraalibassoa pelkkänä sointujen paperille tuhartamisena ja kieltojen ja sääntöjen päähän pönttämisenä. Käytännössä numeroista soittamisen taitoa tarvitsisi yllättävän moni. Meille cembalisteille se merkitsee toimeentuloa, kanttori-urkureillekin vaihtelua piristävien konserttien muodossa. Musiikkioppilaitosten tutkinnot ja musiikki-illat kuhisevat barokkisonaatteja soittavia instrumentalisteja ja heidän pianisti-säestäjiään. Ideaalitulanteessa nämä pianistit loisivat valveutuneiden instrumentalistiensa ja oman tyylijajunsa avulla itse säestyksensä kenraalibassonumeroiden pohjalta.

*Musiikin tohtori Annamari Pöhlö toimii Sibelius-Akatemiassa cembalonsoiton ja säestyksen opettajana.*

## Mozartin Haffner-sinfonian menuetin trio: schenkeriläinen näkökulma

LAURI SUURPÄÄ

I

Schenker-analyysin pyrkimyksenä on, vahvasti yksinkertaistettuna, etsiä niitä musiikin pinnan alla esiintyviä äänenkuljetustapahtumia, jotka kannattavat musiikin etenemistä. Periaatteena on, että tietyt yksinkertaiset harmoniset ja kontrapunktiiset kulut hallitsevat musiikin liikettä, vaikka niitä ei voi välittömästi nuottikuvasta tai soivasta musiikista havaita. Koska Schenker-analyysin jäljittämät äänenkuljetustapahtumat ovat musiikin pinnan alla, täytyy nuottikuvaa redusoida, jotta näihin äänenkuljetusperustoihin päästään käsiksi. Reduktio perustuu ajatukseen, että monimutkaista musiikin pintaa voidaan pelkistää: musiikista karsitaan asteittain pintaa koristelevia tekijöitä, jolloin musiikin etenemistä syvemmillä tasoilla kannattavat äänenkuljetustapahtumat paljastuvat. Reduktio tapahtuu asteittain, joten sen avulla voidaan edetä musiikin pinnalta aste asteelta aina kokonaisia sävellyksiä kannattaviin harmonis-kontrapunktisiin kehikoihin saakka.

### Esimerkki 1



Esimerkki 1 selvittää joitakin Schenker-analyysin kannalta olennaisia periaatteita. Jokainen esimerkin 1 neljästä osasta (a, b, c ja d) sisältää C-duurisoinnun. Esimerkki 1a on esimerkin osista yksinkertaisin; siinä C-duurisointu esiintyy vertikaalisena harmoniana. Esimerkissä 1b soinnun kolme ylintä säveltä on murrettu. Sointu on siis saanut yksinkertaisimman mahdollisen lineaarisen muodon. Esimerkissä 1c täyttävät dissonoivat lomasävelet f ja d soinnun sävelten välit. (Mustat nuotinpäät näyttävät dissonanssit.) Dissonoivien lomasävelten tulee kontrapunktin periaatteiden mukaisesti edetä seuraaviin konsoinoiviin tilanteisiin, siis soinnun säveliin. Dissonoivien lomasävelten esittelemä purkauksen vaatimus tuo esimerkkiin 1c piirteen, jota kahdessa varhemmassa esimerkissä ei ole ollut: dissonoivat lomasävelet ovat dynaamisia tekijöitä ja niiden pyrkimys siirtyä eteenpäin tuo musiikkiin aktiivista liikettä. Esimerkin 1a staattinen C-duurisointu on siis muuttunut esimerkissä 1c aktiiviseksi lineaariseksi liikkeeksi. Tämänkaltainen lineaarinen aktiivisuus — musiikin pyrkimys edetä dynaamisista

tilanteista kohti stabiilimpia tilanteita — on Schenker-analyysin kannalta ensisijaisen tärkeää. Esimerkki 1d on esimerkin 1 neljästä osasta monimutkaisin. Siinä ylä-äänien laskevan kvinttikulun g–c jokainen sävel saa bassossa konsonoivan tuen. Basson sävelistä jokaiselle on mahdollista antaa oma sointu, jolloin esimerkin 1d sointukulku olisi I–VII<sup>6</sup>–I<sup>6</sup>–II<sup>6</sup>–V–I C-duurissa. Konsonoivasta tuestaan huolimatta esimerkin 1d ylä-äänien sävelet f ja d ovat säilyttäneet esimerkissä 1c näkyvän aktiivisen luonteensa. Vaikka f ja d eivät esimerkissä 1d ole dissonoivia säveliä, ovat ne aktiivisia säveliä, jotka pyrkivät kohti seuraavia stabiileja säveliä: f kohti C-duurisoinnun terssiä e, ja d kohti C-duurisoinnun perussäveltä c. C-duurisointu hallitsee siis koko esimerkkiä 1d vaikka vain ylä-äänien sävelet g, e ja c saavat musiikin pinnalla tuekseen C-duurisoinnun. Ylä-äänien sävelet f ja d, samoin kuin niitä musiikin pinnalla tukevat soinnut, ovat alisteisia niitä ympäröiville C-duurisoinnun sävelille: ne siis pyrkivät dissonanssien tavoin kohti seuraavia stabiileita tilanteita, C-duurisoinnun säveliä.

Esimerkki 1 näyttää kaksi Schenker-analyysin kannalta ensisijaisen tärkeää piirrettä. Ensinnä se selvittää rakennetasojen ja reduktion käsitteitä. Esimerkissä 1 on neljä rakennetasoa: a, b, c ja d. Jos esimerkin 1 osat luetaan käänteisessä järjestyksessä, edetään pintatasolta (esim. 1d) reduktion avulla asteittain kohti syvän tason vertikaalista C-duurisointua (esim. 1a), joka pohjimmiltaan hallitsee kaikkia esimerkin 1 osia. Toiseksi esimerkki 1d näyttää, miten yhtä musiikillista kokonaisuutta voidaan tarkastella eri tasoilla. Pintatasolla esimerkissä 1d esiintyy, kuten edellä todettiin, kuusi peräkkäistä sointua, mutta syvemmillä tasolla vain yksi sointu hallitsee koko esimerkkiä. Näiden kahden harmonisen tulkinnan päällekkäisyys selittää sen kuulovaikutelman, että toiset esimerkin 1d vertikaalisista tilanteista ovat stabiileita, kun taas toiset ovat aktiivisia ja pyrkivät eteenpäin.

II

Tämän kirjoituksen loppuosa tulee keskittymään Mozartin Haffner-sinfonian K. 385 menuetin trioon.<sup>1</sup> Muodoltaan trio on yksinkertainen A1–B–A2. Täysin identtiset A-jaksot päättyvät painokkaalla V–I-kadenssilla, B-jakso puolestaan sekä alkaa että päättyy dominanttisoinnulla. Esimerkki 2 näyttää koko triosta schenkeriläisen analyysin. Analyysi esittää kaksi rakennetasoa, joista alempi b-taso näyttää vain vähän redusoidun pintatason ja ylempi a-taso astetta syvemmän rakennetason. Selkeyden vuoksi esimerkki 2 on jäsennetty siten, että musiikin vastaavat kohdat näkyvät a- ja b-tasoilla päällekkäin. Esimerkit 3–5 näyttävät yksityiskohtia triosta. Näissä kolmessa esimerkissä ei juurikaan käytetä schenkeriläistä analyttistä grafiikkaa.

<sup>1</sup> Trion partituuri on kirjoituksen lopussa liitteenä.



## Esimerkki 3; tahdit 25–27

The image shows a musical score for three levels of analysis (a, b, and c) of measures 25-27 from the Trio of the Menuetto in G major, K. 488 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Level a shows the original notation for the right and left hands. Level b shows the reduction of the upper voices (treble clef) to their essential intervals, with the bass line (bass clef) remaining as a reference. Level c shows the reduction of the bass line (bass clef) to its essential intervals, with the upper voice (treble clef) remaining as a reference. The analysis focuses on the vertical and horizontal relationships between notes in the upper and lower voices.

Esimerkki 3 näyttää tahtien 25–27 analyysin kolmella rakennetasolla: taso a on tasoista syvin ja taso c on lähimpänä musiikin pintaa. Esimerkin nuottiarvot eivät viittaa sävelten keston. Esimerkissä 3a on kolme linjaa: ylä-ääni laskee cis:ltä a:lle, väliääni laskee e:ltä cis:lle ja basso hyppää a:lta e:lle ja takaisin a:lle. Harmonian kulku on I–V<sup>7</sup>–I. Esimerkissä 3b on edellisen esimerkin kahden ylimmän äänen väliset vertikaaliset sekstit laskostettu lineaarisiksi kuluksi: ylä-äänen cis:ltä hypätään seksti alas väliään e:lle, joka laskee väliään d:lle, jolta puolestaan hypätään seksti ylös ylä-äänen h:lle. Kahden ylimmän äänen välisten sekstien laskostaminen ei kuitenkaan muuta edellisen esimerkin äänenkuljetustilannetta: kaksi ylintä ääntä etenevät esimerkissä 3b edelleen rinnakkaisissa seksteissä vaikka esimerkin 3a vertikaaliset sekstit ovat nyt muuttuneet horisontaalisiksi seksteiksi. Esimerkissä 3c ovat alaspäiset sekstit cis–e ja h–d muuttuneet ylöspäisiksi tersseiksi cis–e ja h–d. (Lomasävelet d ja cis täyttävät nämä terssikulut.) Äänenkuljetusperusta on kuitenkin edelleen sama kuin kahdessa aiemmassa esimerkissä. E ja d ovat edelleen pohjimmiltaan väliään säveliä: tahdissa 25 väliään e nostetaan yksiviivaisesta oktaavista kaksiviivaiseen. (Esimerkissä 3c nuoli yksiviivaisesta e:stä kaksiviivaiseen e:hen sekä kaksiviivaisen e:n alaspäinen varsi näyttävät havainnollisesti sen, että kaksiviivainen e on pohjimmiltaan väliäänestä nostettu sävel.) Tahdissa 26 kaksiviivainen d lasketaan yksiviivaiseen oktaaviin — siis takaisin väliään varsinaiseen oktaavialaan — jossa se seuraavassa tahdissa laskee cis:ään. E ja d eivät siis ole varsinaisen ylä-äänen säveliä, vaikka ne esiintyvät cis:ää ja h:ta korkeammalla: ne ovat väliään säveliä, jotka on hetkeksi nostettu varsinaista ylä-ääntä korkeammalle.

Esimerkki 3c on jo hyvin lähellä itse nuottikuvaa: jos partituurin toisen viulun kahdeksasosakuviointia yksinkertaistetaan ja melodiakulun rytmi jätetään huomiotta, päädytään esimerkin 3c näyttämään kulkuun. Esimerkki 3c on siis hyvin lähellä musiikin pintaa oleva reduktio tahdeista 25–27. Jos sitä redusoidaan edelleen, päädytään esimerkin 3b kautta esimerkin 3a näyttämään yksinkertaiseen kolmiääniseen kulkuun.

Esimerkin 2b kolmesta ensimmäisestä tahdistä voi nähdä, miten esimerkin 3 näyttämät tapahtumat voidaan kuvata schenkeriläistä analyttistä grafiikkaa hyväksi käyttäen. Schenkeriläisessä analyttisessä grafiikassa pätevät muutamet pääperiaatteet.

Nuottiarvot eivät viittaa sävelten keston vaan niiden rakennetasoon. Yksinkertaistaen voi sanoa, että puolinuotti on syvän tason sävel, neljäsosanuotti sitä asteen lähempänä musiikin pintaa, välitasolla, ja varreton nuotinpää edustaa pintatasoa. Kaaret osoittavat sävelten yhteenkuuluvuutta.<sup>2</sup> Esimerkin 2b tahdissa 25 näkyy, että ylimmässä äänessä syvän tason säveleltä cis hypätään terssi pintatason sävelelle e. (Lomasävel d on redusoiu pois.) Cis:n ja e:n välinen kaari osoittaa, että nämä sävelet kuuluvat yhteen. Tahdissa 26 hypätään pintatason d:lta terssi välitason h:lle, jolle basson e antaa konsonoivan tuen. Tahdissa 27 h laskee välitason a:lle. Kaari yhdistää ylimmässä äänessä terssikulun cis–h–a. Tässä näemme, että yksittäisessä schenkeriläisessä analyytisessä kaaviossa kaaret voivat näyttää eri rakennetasoilla esiintyviä yhteyksiä: esimerkin 2b tahdeissa 25–27 ylimmän äänen kaaret näyttävät toisaalta pintatason terssihypyt cis–e ja d–h ja toisaalta välitason terssikulun cis–h–a.

Esimerkissä 2a näkyvät tahdit 25–27 redusoidummassa muodossa. Ylimmässä äänessä on pintatason e (t. 25) ja d (t. 26) redusoiu pois; vain laskeva terssikulku cis–h–a on jäljellä. Tahdin 26 basson e, joka antaa esimerkissä 2b ylä-äänien h:lle konsonoivan tuen, on myös redusoiu pois. Tahdin 26 basson e:n puuttuminen luo esimerkkien 2a ja 2b välille vastaavanlaisen tilanteen kuin esimerkkien 1c ja 1d välillä aiemmin näkemämme suhde: pintatasolla konsonoiva ylä-äänien sävel muuttuu syvemmillä tasolla dissonoivaksi lomasäveleksi. Tahdin 26 h on siis aktiivinen sävel: se on pohjimmiltaan dissonoiva lomasävel, joka pyrkii kohti seuraavaa konsonoivaa soinnun säveltä, tahdin 27 a:ta. Tahdin 26 h:n dissonoiva alkuperä vaikuttaa myös tahtien 25–27 harmonian analyysiin. Samoin kuin tahdin 26 h on sitä ympäröivien soinnun sävelten väliin sijoitettava lomasävel, on tahdissa 26 musiikin pinnalla esiintyvä dominanttisointu alisteinen sitä ympäröiville toonikasoinnuille. Tilanne on siis jälleen samankaltainen kuin esimerkissä 1d, jossa basson sävelistä jokainen sai musiikin pinnalla oman soinnun vaikka syvemmillä tasolla C-duurisointu hallitsi koko esimerkkiä. Esimerkkejä 2a ja 2b verrattaessa on myös syytä huomata, että cis–h–a-kulku on esimerkissä 2a merkitty varrettomilla nuotinpäillä ja esimerkissä 2b neljäsosanuoteilla. Tästä näkyy, että rakennetasojen merkitseminen analyytisissä kaavioissa on suhteellista ja riippuu siitä rakennetasosta, jota yksittäinen kaavio kuvaa: musiikin pintatasoa kuvaavassa esimerkissä 2b kuuluu cis–h–a-kulku välitasolle, mutta astetta redusoidummassa esimerkissä 2a kuuluu tämä terssikulku kaavion näyttämän rakennetason pinnalle.

Esimerkki 2b näyttää, että tahdeissa 27–29 ylä-ääni nousee a:lta (t. 27) h:n (t. 28) kautta cis:lle (t. 29). H saa bassossa tuekseen gis:n, kahden a:n väliin sijoittuvan

<sup>2</sup> Selitän tässä artikkelissa vain graafiset symbolit joita tekstissä käsitellään, en kaikkia esimerkissä 2 esiintyviä symboleita. Suurpää 1993 sisältää suomenkielisen selityksen kaikista esimerkin 2 symboleista. Termejä syvä taso, välitaso ja pintataso käytän tässä kirjoituksessa suhteellisessa merkityksessä. Niitä ei siis tässä artikkelissa tule käsittää Schenkerin termien Hintergrund, Mittelgrund ja Vordergrund tarkoiksi käännöksiksi.

sivusävelen. Gis on merkitty esimerkissä 2b kahdeksasosanuotilla: schenkeriläisessä grafiikassa kahdeksasosanuotti viittaa usein sivusäveleen. Esimerkissä 2a on basson gis redusoiu pois, joten tahdin 28 ylä-äänien h on — samoin kuin tahdin 26 h — perustaltaan dissonoiva lomasävel, joka pyrkii kohti seuraavaa soinnun säveltä. Sekä esimerkissä 2a että 2b on tahtien 25 ja 29 ylä-äänien cis:t ja basson a:t yhdistetty pistekaarella. Pistekaari viittaa schenkeriläisessä grafiikassa tietyn sävelen jatkumiseen: tahdin 29 cis ja a ovat siis pohjimmiltaan jo tahdissa 24 kuulujen sävelten levitystä.

Musiikin melodinen kulku tahdista 29 tahdin 31 alkuun on täysin samankaltainen kuin tahdeissa 25–27. Basson kulku ja harmonia poikkeavat kuitenkin tahdeissa 29–31 tahdeista 25–27: Tahdin 29 viimeisen neljäsosan basson cis muuttaa toonikasoinnun kääntämättömästi soinnusta sekstisoinnuksi, jonka basso johtaa seuraavan tahdin ensimmäisellä neljäsosalla d:lle, II<sup>6</sup>:n bassolle. Tahdin 30 toisella neljäsosalla kuullaan kadensaalin kvarttisekstisointu, joka johtaa tahdin viimeisellä neljäsosalla V<sup>7</sup>:lle, joka puolestaan puretaan seuraavan tahdin alussa toonikasointuun. Basson liike ja kadenssin painokkuus tekevät tahdeista 30–31 huomattavasti päättävämmän eleen kuin saman melodisen kulun sisältävät tahdit 26–27.

#### Esimerkki 4; tahdit 29–31

The image shows a musical score for three parts: a) Bass line, b) Treble line, and c) Bass line. Below the score is a harmonic analysis: I, I<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>, V, I, I, I<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>, V, I, I, I<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, I.

Esimerkissä 4, joka näyttää tahdit 29–31 kolmella rakennetasolla, kaksi tahtia vastaavat partituurin yhtä tahtia: pidennettyjen nuottiarvojen tarkoituksena on havainnollistaa tahtien 29–31 taustalla olevia kontrapunktisia kulkua. Esimerkissä 4a on ensimmäisen tahdin basson a:n ja kolmannen tahdin basson d:n päällä väliäänessä kontrapunktin toisen lajin mukainen lomasävelkulku. Esimerkin ylä-ääni laskee pitkin nuottiarvojen asteittain cis–h–a. Esimerkissä 4b on edeltävän esimerkin lomasävelkulut nostettu väliäänien yksiviivaisesta oktaavialasta ylimmän äänen kaksiviivaiseen oktaavialaan. Ajatus on siis täsmälleen sama kuin esimerkissä 3c esitetty väliäänien sävelten nosto oktaavia ylemmäs. Huomionarvoista esimerkeissä 4a ja 4b on se, ettei partituurin tahdin 30 toisella neljäsosalla kuultava kadensaalin kvarttisekstisointu esiinny niissä lainkaan. Esimerkki 4c näyttää kadensaalin kvarttisekstisoinnun kontrapunktilaisen alkuperän: se on seurausta esimerkin 4b toisen lajin mukaisen lomasävel cis:n siirtymisestä puoli tahtia eteenpäin. (Mustat nuotinpäät esimerkissä 4c täydentävät sointuja ja siten selkeyttävät harmonian kulkua.) Tahdin 30 kadensaalin kvarttisekstisointu

muodostuu siis basson e:n — dominantti — päällä olevista hajasävelistä ja edustaa siten dominanttitehoa. Se ei siis ole itsenäinen harmonian yksikkö, toonikasoinnun kvinttikäännös, kuten usein käytetty sointuanalyysimerkintä  $I_4^{\flat}$  näyttäisi.

Esimerkki 2 näyttää, miten esimerkin 4 kuvaamat tapahtumat voi esittää schenkeriläisen grafiikan avulla. Kuten jo aiemmin on todettu, pistekaaret tahtien 25 ja 29 välillä osoittavat, ettei syvällä tasolla ääriäänten säveliltä a ja cis ole vielä tahdissa 29 edetty pois. Tahtien 30–31 basson liikkeen ja kadenssin painokkuuden ansiosta lähtevät ääriäännet tahdin 29 jälkeen kuitenkin myös syvällä tasolla liikkeelle. Esimerkeissä 2a ja 2b ylä-äänessä yhtenäinen palkki yhdistää tahdin 25 cis:n, tahdin 30 h:n ja tahdin 31 a:n toisiinsa. Schenkeriläisessä grafiikassa palkki merkitsee samaa kuin kaari: se näyttää sävelten yhteenkuulumisen. Palkki on visuaalisesti kaarta selkeämpi silloin, kun yhteen kuuluvat sävelet ovat kaukana toisistaan. Tästä syystä palkkia käytetään usein osoittamaan nimenomaan syvän tason yhteyksiä, joissa sävelet sijaitsevat etäällä toisistaan.

Esimerkin 2 ylä-äänessä tahdeissa 25–31 esiintyvä palkki näyttää, että laskeva cis–h–a-kulku muodostaa syvällä tasolla A1-jakson ylä-äänen. Tämän ajatuksen kannalta on tärkeä muistaa, että pistekaari yhdistää tahtien 25 ja 29 cis:t toisiinsa: ylä-ääni ei siis vielä tahdissa 29 ole syvällä tasolla lähtenyt liikkeelle, joten tahdin 30 h:lle lasketaan pohjimiltaan tahdin 25 cis:ltä. Esimerkissä 2b palkki yhdistää A1-jakson bassossa a–d–e–a-kulun, siis ne basson sävelet, jotka muodostavat ylä-äänen terssilaskua kannattavan kadenssin. Esimerkin 2b alapuolella oleva sointuanalyysi näyttää tämän kadenssaalisen kulun soinnut. Esimerkissä 2b on hyvä huomata, että tahdin 30 kadenssaalinen kvarttisektisointu on redusoitu pois: kuten edellä on todettu, muodostuu se hajasävellikkeistä ja on siten alisteinen sitä ympäröiville harmonioille. Se on siis musiikin pinta-kuvioitukseen kuuluva ilmiö, joten se redusoituu jo esimerkin 2b näyttämältä pinta-tasolta.

Esimerkki 2a näyttää havainnollisesti edellä käsitellyn A1-jakson syvän tason äänenkuljetuksen. Esimerkissä on kaksi symbolia, jotka kaipaavat selitystä: (1) Tahdin 30 ensimmäisen neljäsosan  $II^6$ :n ylä-ääni h on suluissa. Sulut tarkoittavat schenkeriläisessä grafiikassa sitä, että sulkujen sisällä oleva sävel ei varsinaisesti esiinny partituurissa, vaikka se osallistuu syvemmän tason äänenkuljetukseen. Se että tahdin 30 ensimmäisellä neljäsosalla syvällä tasolla todella esiintyy ylä-äänessä h näkyy, kun verrataan esimerkkejä 4a ja 4b toisiinsa: kun väliäänen kulku syvällä tasolla pidetään yksiviivaisessa oktaavialassa, on  $II^6$ :n ylä-äänessä h (esim. 4a), mutta kun väliääni pintatasolla nostetaan, partituurin tavoin, kaksiviivaiseen oktaavialaan, on  $II^6$ :n ylä-äänessä d (esim. 4b). (2) Tahdin 30 ensimmäisen neljäsosan  $II^6$ :n basso on merkitty kahdeksasosanuotilla. Kahdeksasosanuotilla merkitään schenkeriläisessä grafiikassa — jo mainitun sivusävelen ohella — usein bassossa dominantille johtavat sävelet.

B-jakson alkavat tahdit 33–37 ovat harmonisesti hyvin yksinkertaiset: tahdeissa 33–34 on E-duurisointu, tahdeissa 35–36 A-duurisointu ja tahdissa 37 jälleen E-duurisointu. Jos redusoimme partituurin ylä-ääntä tahdeissa 33–37, muodostuu tahteihin 33–34 ylöspäinen terssi h–d: tahdin 33 viimeisen neljäsosan cis on lomasävel ja tahdin 34 ensimmäisen neljäsosan e on appoggiatura. Tahteihin 35–36 muodostuu ylöspäinen terssi cis–e: tahdin 35 viimeisen neljäsosan d on lomasävel, tahdin 36 ensimmäisen neljäsosan dis on kromaattinen lomasävel ja toisen neljäsosan fis on sivusävel. Tahdin 37 alussa palaa ylä-ääneen h.

Tahteja 33–37 analysoitaessa on tärkeä määrittää tahtien 35–36 A-duurisoinnun asema musiikissa: onko se todellinen toonikasointu, siis sitä edeltävän dominanttisoinnun purkaus. Toonikasointu on, perusolemukseltaan, tiettyä musiikillista jaksoa hallitseva sointu, jolle jakson muut soinnut ovat alisteisia. Se on siis joko musiikin painokas lähtöpiste tai määränpää, tai näistä kumpikin. Esimerkki 1d selvittää tätä ajatusta: Esimerkin toonikasointu on C-duurisointu; se sekä alkaa että päättää musiikin kulun. Esimerkin muut soinnut — siis basson sävelille d, f ja g rakentuvat soinnut — ovat toonikasoinnulle alisteisia. Kun toonikasointu määritellään tällä tavoin, ei tahtien 35–36 A-duurisointu ole varsinainen toonikasointu: se ei ole sitä edeltävän dominantin purkaus, vaan pikemminkin kahden sitä ympäröivän dominanttisoinnun väliin sijoittuva näille alisteinen sointu.

#### Esimerkki 5; tahdit 33–37

Esimerkki 5 selvittää tahtien 35–36 A-duurisoinnun äänenkuljetusalkuperän. Esimerkissä 5 on partituurin rytmii redusoitu siten, että neljäsosanuotti esimerkissä vastaa kokonaista tahtia partituurissa. Tämänkaltainen rytmien reduktio on perusteltua: samoin kuin 4/4-tahdeissa vahvat ja heikot iskut vuorottelevat, vuorottelevat vahvat ja heikot tahdit neljän tahdin tahtiryhmissä. Esimerkissä 5 vahvat iskut — tahdin ensimmäinen ja kolmas isku — viittaavat siis partituurin vahvoihin tahteihin. Esimerkissä 5a on

bassossa pysyvän e:n päällä ensimmäisen tahdin kolmannella neljäsosalla sivusävelistä muodostunut kvarttisekstisointu: basson pysyvän sävelen päällä on siis kontrapunktinen  $\frac{3}{2}$ - $\frac{4}{3}$ - $\frac{3}{2}$  -liike. Esimerkin alla oleva sointuanalyysi näyttää, että koko esimerkkiä hallitseva sointuaste on V. Esimerkissä 5b on ensimmäisen tahdin kolmannella neljäsosalla basson e suluissa: se ei siis esiinny partituurissa. Kolmannella neljäsosalla matalin soiva sävel on a, joten sointu ei varsinaisesti ole kvarttisekstisointu vaan terssivinttisointu. Kuitenkaan kolmannen neljäsosan A-duurisointu ei selvästi ole itsenäinen sointu, vaan sitä ympäröivien metrisesti vahvempien dominanttisointujen väliin hajasävelistä muodostuva sointu, siis pohjimmiltaan esimerkin 5a näyttämä sivusävelten muodostama kvarttisekstisointu. Koska se on alisteinen sitä ympäröiville soinnuille, ei se ole varsinainen toonikasointu edellä esitetyn määritelmän mukaisesti. Esimerkin 5b alla oleva kahdella rakennetasolla esitetty sointuanalyysi selkeyttää tahtien 33–37 harmonian jäsentymistä: Ylempi sointuanalyysi, joka kuvaa syvää tasoa, näyttää että dominanttisointu hallitsee koko esimerkkiä. Pintatasoa kuvaava alempi sointuanalyysi merkitsee ensimmäisen tahdin kolmannen neljäsosan A-duurisoinnun toonikasoinnuksi lainausmerkeissä ("I"). Tämä näyttää sen, että A-duurisointu ei toimi funktionaalisenä toonikasointuna — siis musiikin liikkeen lähtökohtana, määränpäänä tai näihin selvästi liittyvänä sointuna — vaikka se muodostuu samoista sävelistä kuin funktionaalinen toonikasointu muodostuisi.<sup>3</sup>

Esimerkki 2 näyttää, miten tahtien 33–37 äänenkuljetustapahtumat voi esittää schenkeriläisen grafiikan avulla. Esimerkissä 2b on tahdin 35 ylä-äänien cis merkitty kahdeksasosanuotilla. Se on siis sitä ympäröivien h-sävelten välissä oleva sivusävel ja siten, kontrapunktin periaatteiden mukaisesti, niille alisteinen. Tahdin 35 basson a:n varsi on ylöspäin. Tämä näyttää sen, että a on pohjimmiltaan väliääninen sävel: bassossa on syvällä tasolla edelleen esimerkin 5b näyttämällä tavalla e. Esimerkissä 2a, joka näyttää syvemmän tason äänenkuljetuksen, näkyy vain sivusävelkulun seurauksena syntyvä  $\frac{3}{2}$ - $\frac{4}{3}$ - $\frac{3}{2}$  -liike.

Tahdit 37–38 ovat periaatteessa identtisesti tahtien 33–34 kanssa: tahdin 37 ensimmäisellä neljäsosalla olevat kromaattiset lomasävelkulut eivät vaikuta äänenkuljetustilanteeseen. Tahdistä 39 lähtien musiikin kulku poikkeaa kuitenkin B-jakson alusta. Tahdissa 39 on kolme sointua: musiikin pinnan harmonian kulussa ensimmäisellä neljäsosalla on I, toisella neljäsosalla V<sup>6</sup> ja kolmannella neljäsosalla jälleen I. Kun tahdin 39 sointujen keskinäistä painokkuutta miettii, saattaa ensimmäinen mekaaninen ajatus olla V<sup>6</sup>:n painottaminen ohi sitä ympäröivien A-duurisointujen: Esimerkeistä 2 ja

<sup>3</sup> Termi funktionaalinen toonikasointu ei tässä viittaa riemannilaiseen sointujen funktioteoriaan, vaan toonikasoinnun asemaan äänenkuljetuksessa: siis edellä esitettyyn ajatukseen siitä, että toonikasointu on tietyn musiikillisen jakson painokkain sointu, jolle jakson muut soinnut ovat alisteisia.

5 näkyy, että koko B-jaksoa hallitseva sointuaste on V. Tällöin tahdin 39 toisen neljäsosan V<sup>6</sup>:n voisi katsoa olevan yksi tämän syvällä tasolla hallitsevan dominanttisoinnun esiintymä musiikin pinnalla, osa sen levittämistä läpi B-jakson. Tällöin tahdin 39 V<sup>6</sup> olisi suoraan sidoksissa tahtien 38 ja 40 dominanttisointuihin. Tämä tulkinta ei kuitenkaan mielestäni ole vakuuttava. Paremman kuvan tahdin 39 tapahtumista saa uskoakseni, jos tulkitsee toisen neljäsosan V<sup>6</sup>:n sitä ympäröiville A-duurisoinnuille alisteiseksi. Tämä ajatus on esitetty havainnollisesti esimerkissä 2b: tahdin toisen neljäsosan sointu muodostuu sivusävelistä, mikä näkyy ylä-äänessä tahdin alkavan ja päättävän cis:n yhdistävästä kaaresta sekä bassossa tahdin alkavan ja päättävän a:n yhdistävästä kaaresta. Tahdissa 40 edellistä tahtia hallinneen A-duurisoinnun ylä-ääni, sivusävel cis, palaa h:lle ja basson a palaa e:lle, dominantille. Tätä dominanttiharmoniaa levitetään B-jakson loppu. A2 jakso toistaa A1-jakson musiikin sellaisenaan.

Tahdin 39 toisen neljäsosan soinnun tulkinta näyttää kaksi tärkeää seikkaa Schenker-analyysistä. (1) Se osoittaa, ettei Schenker-analyysi ole mekaanista reduktion tekemistä: vaikka dominanttisointu hallitsee koko B-jaksoa ja vaikka perinteinen sointuanalyysin mukainen merkintä tahdin 39 toisen neljäsosan soinnulle on V<sup>6</sup>, ei tahdin 39 toisen neljäsosan sointu ole syvällä tasolla hallitsevan dominanttisoinnun ilmentymä musiikin pinnalla. Mielestäni ei siis olisi oikein yhdistää analyttisessä kaaviossa kaarella bassossa tahdin 37 e:tä ja tahdin 39 gis:ää sekä ylä-äänessä tahdin 37 h:ta ja tahdin 39 d:tä. Nämä kaaret osoittaisivat näiden sävelten kuuluvan yhteen, pohjimmiltaan siis olevan saman tilanteen levitystä. Analyytikon on siis aina tarkasteltava yksittäisiä musiikillisia jaksoja ilman ennako-oletuksia, yritettävä musiikin pintaa ja syvempiä tasoja yhdessä tarkastelemalla päätyä musiikista mahdollisimman paljon kertovaan tulkintaan. (2) Tahdin 39 analyysi näyttää myös, miten monitasoisen kuvan Schenker-analyysi näyttää musiikista: Tahdin 39 toisen neljäsosan sointu on alisteinen sitä ympäröivälle A-duurisoinnulle, joka puolestaan on alisteinen B-jaksoa hallitsevalle dominanttisoinnulle. Musiikin syvimmällä tasolla B-jakson dominanttisointu on alisteinen koko sävellystä kannattavalle toonikalle. Nämä eri rakennetasot kertovat mielestäni musiikista yhdessä enemmän kuin yksikään niistä kertoisi yksin. Rakennetasojen vuorovaikutuksen korostamisella en kuitenkaan väitä, että kuulija tahdin 39 kuullessaan oitis havaitsisi — tai että hänen edes tulisi havaita — toisen neljäsosan ylä-äänien d:n sivusäveleksi, joka koristelee cis:ää, joka sekin on sivusävel. Tämänkaltainen kuuleminen saataisi viedä musiikilta osan sen välitöntä emotionaalista vaikutusta. Uskon kuitenkin, että herkkävaistoinen kuulija havaitsee tahdin 39 toisen neljäsosan soinnun koristelevan sitä ympäröiviä sointuja. Uskon myös, että hän havaitsee tahtia 39 hallitsevan A-duurisoinnun aktiivisena tilanteena, joka pyrkii kohti sitä tahdissa 40 seuraavaa stabiilimpaa dominanttisointua. Jos Schenker-analyysin avulla voi kuvata tämänkaltaisia aktiivisuuden ja stabiiliuden vaikutelmia, on sen musiikista näyttämä

kuva tärkeä. Silloin se voi musiikin rakenteesta puhuessaan kertoa myös musiikissa intuitiivisesti kuultavista jännitteistä: pyrkimyksistä, odotuksista, saavuttamisista.

#### JOITAKIN SCHENKER-ANALYYSIN PERIAATTEITA ESITTELEVIÄ LÄHTEITÄ

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter (1989) [1978,1979]. *Harmony and Voice Leading*. Harcourt Brace Jovanovich: San Diego (alkuperäinen suppeampi versio ilmestyi kahdessa osassa).
- Burkhart, Charles (1978). Schenker's "Motivic Parallelisms". *Journal of Music Theory* 22: 145–75.
- Forte, Allen ja Steven E. Gilbert (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. W.W. Norton and Company: New York.
- Jonas, Oswald (1982) [1934]. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (käänt. John Rothgeb). Longman: New York (alkuperäinen *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, uudistettu painos 1972).
- Laskowski, Larry (1978). *Heinrich Schenker: An Annotated Index to his Analyses of Musical Works*. Pendragon Press: New York.
- Laufer, Edward (1980). Ilman otsaketta ilmestynyt arvostelu *Der freie Satzin* englanninkielisestä käännöksestä. *Music Theory Spectrum* 3: 158–84.
- Rothgeb, John (1975). Strict Counterpoint and Tonal Theory. *Journal of Music Theory* 19: 260–84.
- Salzer, Felix ja Carl Schachter (1989) [1969]. *Counterpoint in Composition*. Columbia University Press: New York.
- Schachter, Carl (1981). A Commentary on Schenker's Free Composition. *Journal of Music Theory* Spring 1981: 115–142.
- , (1987). Analysis by Key: Another Look at Modulation. *Music Analysis* 6/3: 289–318.
- Schenker, Heinrich (1969) [1933]. *Five Graphic Music Analyses*. Englanninkielisin kommentein varustettu näköispainos, Dover: New York (alkuperäinen *Fünf Urfinie-Tafeln*).
- , (1974) [1925–30]. *Das Meisterwerk in der Musik*. Näköispainos, Georg Olms Verlag: Hildesheim (alkuperäiset kolme vuosikirjaa ilmestyivät vuosina 1925, 1926 ja 1930; Cambridge University Press on julkaisemassa englanninkielistä käännöstä, ensimmäinen vuosikirja ilmestyi 1994 nimellä *The Masterwork in Music: A Yearbook, Volume 1 (1925)*).
- , (1979) [1935]. *Free Composition* (käänt. ja toim. Ernst Oster). Longman: New York (alkuperäinen *Der freie Satz*, uudistettu painos 1956).
- Suurpää, Lauri (1993). Äänenkuljetus ja koherenssi: Johdatus Schenker-analyysiin. *Musiikki* 3–4/1993: 45–78.

Musiikin liseniaatti Lauri Suurpää toimii Sibelius-Akatemiassa musiikinteorian assistenttina.

Liite: W.A. Mozart, sinfonia D, K. 385, osa III: trio (tahdit 25–52)

Menurto da Capo.

## Katsauksia

### MUSIIKKITETEELLINEN KONGRESSI NEW YORKISSA 2.–5.11.1995

American Musicological Society ja Society for Music Theory (SMT) järjestävät vuotuiset suurkongressinsa nykyisin yhdessä. Kun kolmantena järjestäjäosapuolena on vielä Center for Black Music Research, tuloksena on alallaan todella merkittävä tutkijataapaaminen. Vuoden 1995 kongressi järjestettiin New Yorkissa 2.–5. 11. Neljän päivän aikana pidettiin yhteensä noin 150 esitelmää, joiden aihepiirit kattoivat huomattavan laajan alueen. Koska raja-aidat musiikintutkimuksessa ovat häilyviä, yhteisen kongressin järjestäminen tuntuu viisaammalta kuin eriseuraisuus. Tällä kertaa puhujina oli myös kaksi suomalaista: Tiina Koivisto, joka on suorittanut perustutkintonsa Sibelius-Akatemiassa ja siirtynyt sen jälkeen Michiganin yliopistoon sekä oman osastomme assistentti, musiikin lisensiaatti Lauri Suurpää.

Amerikkalainen tieteentekijöiden iskulause "Publish or perish!" pätee musiikintutkijoihinkin. Tutkimusta tehdään aktiivisesti ja laajalla rintamalla ja julkaisupaine on kova. Kuten tämän kongressin ohjelmastakin saattoi päätellä musiikintutkijat käyvät jatkuvasti nuuskimassa yhä uusia nurkkia aluevaltausten toivossa. Toisaalta tietyt alueet, joiden tutkimukseen muualla osoitetaan vain vähän kiinnostusta, ovat USA:ssa saavuttaneet jo vakiintuneen aseman ja niiden tutuntuntuiset nurkat vetävät puoleensa yhä uusia tutkijoita tai vähintäänkin jatko-opiskelijoita. Sensijaan "vanhanaikainen" musiikintutkimus, kuten teosanalyysit, eivät erityisesti tuntuneet olevan kongressissa suosiossa, mutta toki niilläkin oli edustajansa joista monet osoittivat huomattavan perusteellista asiaan paneutumista. Ne myös keräsivät runsaasti kuulijoita – käytettiinhän niissä käsitteitä, jotka kaikki paikallaolijat luultavasti ymmärsivät. Sibelius-Akatemiassakin taannoin vierailleen Carl Schachterin pitäessä esitelmäänsä "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas" kuulijoita oli satoja huolimatta siitä, että Schachter kertoi esityksensä perustuvan analyyttiseen työhön, jonka hän oli tehnyt jo 1980-luvun alkupuolella.

Musiikkifilosofiset kysymykset olivat aiheena useammassakin istunnossa. Musiikin merkityksen analyysi oli niistä yksi ja keskustelun vauhdittajina toimivat erityisesti Kendall Walton ja Fred Everett Maus. Jonkin verran käsiteltiin myös musiikinteorian ongelmia tieteenfilosofiselta kannalta. Esimerkiksi Richard S. Parks käsiteli esityksessään "Theories in Science and Music: Shared Issues and a Program for Research" teorianmuodostajille keskeisen tärkeää aihetta, mutta hänen lähestymistapansa vaikutti siinä määrin pinnalliselta, että se herätti kovaa kritiikkiä. Mark DeBellisin esitelmä,

"Conceptual and Nonconceptual Modes of Music Perception" vaikutti tässä suhteessa mietitymmältä.

SMT oli järjestänyt omien vuotuisten huomionosoitustensa yhteyteen "Keynote Address"-esityksen, jonka piti Charles Burkhardt. Hän valotti otsikolla "Reflections on Schenker" puheensa keskushenkilön tuotantoa käsikirjoitusluonnosten avulla. Niistä voi havaita, kuinka Schenker suunnitteli teossarjansa *Neue musikalische Theorien und Fantastien* sisällöltään yhtenäiseksi. Koska Schenkerin ajatukset kuitenkin muuttuivat vuosien myötä, lopputulos ei ole niin saumaton kuin suunnitelma. Toisin sanoen: kirjoitettaessa viimeisiä tekstejään Schenker olisi jo halunnut korjailla aiemmin ilmestyneitä teoksiaan *Harmoniaoppia* ja *Kontrapunktia*. Käsikirjoitusten eri versioiden tutkiminen auttaa eri kehitysvaiheessa olevien ideoiden tulkitsemisessä.

Otsikolla "Contemporary Theory and the 'New Musicology'" esiintyi SMT:n kutsumina puhujina Scott Burnham, Marion A. Guck, Matthew Brown, Joseph Dubiel ja Kofi Agawu. Nämä esitelmät olivat ilmeisen tarkoituksellisesti provokatorisia. Burnham hännäsi musiikinteoreetikkoja heidän tavastaan käyttää käsitettä "The music itself" – vaara ei toki ole ohi, vaikka aiheesta on kirjoitettu paljonkin. Brown, joka tunnetaan erityisesti analyyttisen filosofian soveltamisesta musiikinteoriassa, oli pukeutunut esitelmänsä "Adrift on Neurath's Boat: The Case for a Naturalized Music Theory" sadun muotoon. Sekä Burnham että Brown viittasivat tärkeään asiaan: teoreetikon kannattaa ainakin yrittää olla selvillä, mistä puhuu. Guck ja Agawu kuitenkin muodostivat – ehkä tahattomasti – hauskimman parin. Uutta naistutkijoiden sukupolvea edustava Guck kävi ensin kertomassa intiimeistä kokemuksistaan Mozartin A-duuri pianokonsertton K 488 "seksuaalisesta puolesta". Tämä nosti ainakin suomalaisen miespuolisen kuulijan tukan pystyyn. Kolme henkilöä käsittävä mielipidetiedustelumme osoitti, että jos tällainen "analyttinen nyrikkitarinointi" on tarkoitus ottaa vakavasti, silloin kai täytyy musiikin-tutkimukseen yleisesti hyväksyä metodologisen anarkismin iskulause: "anything goes!" Vastaisku tuli kuitenkin odottamattoman nopeasti. Kofi Agawun esitys "Analyzing Music under the New Musicological Regime" sisälsi rankkaa kritiikkiä sitä kohtaan, että (amerikkalainen) uusi musiikkitiede ei anna mitään painoa vakavalle analyysille vaan tyytyy pintapuolisiin huitaisuihin. Agawun mukaan mm. feminisimi, seksuaaliset vähemmistöt ja rotuongelmat (Agawu on itse syntyperältään afrikkalainen musta) ovat nyt "in". Ne ovat määrittäneet, millaiseksi on muodostunut "New Musicological Regime" – ja siinä joukossa musiikkianalyysi on heikoilla.

Lauri Suurpään esitys oli sijoitettu epäkiitolliseen aikaan sunnuntai-aamuksi. Siitä huolimatta hänen esityksensä "Florestan's Rescue: Programmatic Aspects of Beethoven's Second and Third *Leonore* Overtures" keräsi varsin mukavasti kuulijoita. Oli erityisen ilahduttavaa havaita että kuulijoiden joukossa oli useita Suurpään erityisalan, Schenker-analyysin, merkittävimpiä soveltajia. Suurpää oli tutkinut *Fidelio*-oopperan ja siihen

liittyvien eri alkusoittoversioiden ohjelmallisuuden ja tonaalisten rakenteiden suhteita. Esitys sai kiitosta paitsi sisältönsä myös selkeytensä ansiosta. Suurpäällä tuntuu olevan New Yorkissa harjoittamiensa opintojen sekä Sibelius-Akatemian aktiivisen tutkijavierailupolitiikan ansiosta jo verrattain hyvä asema Schenker-analyttikoiden joukossa. Sama pätee omalla alueellaan myös Marcus Castréniin: tärkeimmistä joukkoteoreetikoista ainakin David Lewin, Robert Morris ja John Rahn olivat paikalla ja heistä joka ainoa oli prehetynyt Castrénin väitöskirjaan ja piti sitä ansiokkaansa.

*Hannu Apajalahti*

Kuten yllä olevasta jo kävi ilmi, edusti kotoperäistä tutkimustamme Lauri Suurpään ohella myös Tiina Koivisto. (Puhujien joukossa näkyi lisäksi olleen muuan William Peltö, mutta hänen suvustaan en saanut selvää). Koiviston aiheena oli Elliot Carterin 2. jousikvartetto, analyyttisenä lähtökohtanaan "päämäärähakuisten liikkeiden tuntu" (sense of goal-oriented moves), jonka hahmottamista tarkasteltiin sävelten, sävellokkarakenteiden, eri soittimille osoitettujen erilaisten intervallivalikoimien, rekisterillisten aseteluiden sekä referenssiluokkien (referential collections) kannalta.

Koiviston luento oli erittäin ansiokas, mutta usein säälliseksi kehuttu amerikkalaisten yliopistoihmisten käytös joutui sen yhteydessä hieman outoon valoon. Heti hänen jälkeensä luennoi nimittäin guru-kategoriaa edustava Robert Morris, jota ihmiset saapuivat kuulemaan sankoin joukoin kesken Tiinan esityksen. Luennon kysymyksille ja keskustelulle varattu loppukymmenminuuttinen sujui kuunnellessa tuttuun tervehtimisiin ja tuolien kolisteluita. Uskomatonta.

Morrisin oma luento liittyi siihen viime vuosina voimistuneeseen amerikkalaiseen tutkimukselliseen liikehdintään, jonka puitteissa haetaan tutkimuskohteita myös tietyn analyyttisen otteen omimman aihepiirin ulkopuolelta: schenkeristit lähestyvät ei-tonaalista musiikkia ja aprikoivat mitkä heidän tutkimusvälineistään voisivat olla tässä kontekstissa huviksi ja hyödyksi. Joukkoteoreetikot puolestaan tutkivat vanhempaa materiaalia ja punnitsevat saavutetaanko uusilla menetelmillä kuvausvoimaisia tuloksia. Morrisin aihe oli jälkimmäistä laatua — lajikontrapunktia, tarkkaan ottaen analyysi ensimmäisen lajin kaanonien rakenteellisista ominaisuuksista modaalisisissa, tonaalisissa ja atonaalisissa yhteyksissä. Hän esitteli paitsi nipun erilaisia kaavioita, taulukkoja ja matriiseja, myös eräänlaisen verkon johon piirretyt "polut" tuottavat sääntöjen puitteissa korrekkeja kaanoneita. Ajatus atonaalisesta lajikontrapunktista on minusta kiinnostava kuin eilisen päivän lehti, mutta varsinainen idea onkin muualla, edelleenkehitelmissä. Ei-tonaalisen musiikin äänenkuljetukseen liittyvät kysymykset näyttäisivät olevan

nostamassa päätään maailmalla, ja tiukat perusasetelmien formalisaatiot voivat olla tällaisessa tutkimuksessa hyväksi avuksi.

Kuunnellessaan nuoren, skinhead-olemuksella ja erittäin terävällä kielellä varustetun Ian Quinnin luentoa Morris ponkaksi pystyyn kun jousi, valitellen haikeasti joutuneensa tämän puheissa ansiotta mollatuksi. Quinnin aihe, *sumeiden joukkojen* (fuzzy sets) mahdollisuudet analyysissä, jota myös toinen tutkija, Donald Sloan, käsitteli, on sinänsä erittäin kiinnostava. Sloan nauratti kuulijoitaan verratessaan sumeiden joukkojen prinssiipejä ihmisten arkikäsitteiden epämääräisyyteen: kuinka suurelta osin 40-vuotias kuuluu joukkoon "jossain määrin vanhat"? Musiikilliset yhteydet ovat ilmeiset: olisi esimerkiksi erittäin kiintoisaa voida mitata, kuinka suurelta osin tietty harmonia kuuluu joukkoon "jossain määrin dissonoivat harmoniat".

Nuori Eastman School of Musicin kasvatti Michael Buchler puhui Quinnin ja Sloanin aihetta sivuavasta ja allekirjoittanutta eritoten kiinnostavasta temasta, joukkoluokkien rakenteellisen samankaltaisuuden arvioimisesta. Hän on rakentamassa esittelemänsä vertailumenetelmän sisään eräänlaista kontekstisidonnaisuutta, jonka puitteissa luokkia tarkastellaan paitsi itsenäisinä objekteina, myös koko sävelluokkaa-avaruuden ominaisuuksien heijastelijoina. Aihe on tavattoman vaikea, mutta Buchlerissa on selvästi *the right stuff*, ainesta järkipäisten näkökulmien löytäjäksi.

Parivaljakkona esiintyneet kanadalaiset Brian Alegant ja Don McLean pitivät tavattoman kiinnostavan esityksen *On the nature of enlargement* motiivien, eleiden yms. "teleskopiasta", pintatasolta kohti yhä syvempiä rakenteellisia tasoja. Tämä näkökulma liittyy tietenkin sekin yllämainittuun tutkimusvälineistön uustulkintaan — schenkeristeiltä sovelletut ajatukset ei-tonaalisen musiikin motiivisesta hierarkkisuuudesta ovat esimerkiksi joukkoteoreettisissa teksteissä jo suhteellisen säännöllisesti toistuva teema. Alegantin ja McLeanin esitys oli harvinaisen tasapainoinen kombinaatio eri osatekijöitä, oikea *showcase*: johdonmukainen esitystapa, lujaa teorianmuodostusta, erittäin havainnollisia esimerkkejä Bachista Barberiin, vedenpitävää kirjallisuuden-tuntemusta. Toisen puhuessa toinen istui pianon ääressä ja soitti musiikinäytteet tavalla jolla ei ollut mitään tekemistä sen "vedosmoodin" kanssa jota tutkijat niin usein tulevat viljelleeksi. Pohjois-amerikkalaisella muusikonkoulutuksella lienee omat ongelmansa, mutta monipuolisuuden puute ei selvästikään kuulu niihin.

*Marcus Castrén*