

TOPIIKAN JUHLA
NÄKÖKULMIA TOPOKSEN JA RAKENTEEN SUHTEESEEN

Taiteellisen
tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Jyrki Linjama

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto,
sävellys
2002

Jyrki LinjamaTopiikan juhla. Näkökulmia topoksen ja rakenteen suhteeseen. Sibelius-Akatemian sävellyksen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ, Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osasto, Helsinki 2002, 55 sivua.

Tiivistelmä

Tekstin päämääränä on pohtia mahdollisuuksia yhdistää topostutkimuksen näköaloja Schenker-analyysiin. Metodisena lähtökohtana ongelmanasettelulle on V. Kofi Agawun tutkielma *Playing with Signs*, ja teksti tarkastelee Mozartin musiikkia, erityisesti konserttoja K 218 ja 466.

Teksti on osa Sibelius-Akatemian sävellyksen taiteellista tohtorintutkintoa. Sen aihepiiri on pinnallisesti tarkasteltuna varsin etäällä tutkinnon pääsubstanssista, eli tutkinnon suorittajan sävellyksistä. Tekstin alussa ja lopussa osoitetaan kuitenkin, että syvemmällä tasolla tekstin sekä sävellystekninen että varsinkin taidefilosofinen relevanssi on tässä suhteessa vähintään riittävä. Varsinkin alkusanat toimivat jatkotutkinnon tekstin ja sävellysten keskinäisen suhteen apologiana.

Koska topos on meikäläisessä tutkimusperinteessä vähän esillä ollut käsite, sen sisältöä ja taustaa selitetään Schenker-analyysiä laajemmin. Tekstin analyttinen konkretia keskittyy keskivaiheeseen, jossa eritellään katkelmia Mozartin musiikista. Näiden kautta pyritään osoittamaan, että on mahdollista ja mielekästä yhdistää topos-sensitiivinen näkökulma sitä formalistisempiin ja ”kovempiin” musiikkianalyttisiin perinteisiin.

Kulttuurin, taiteen ja tutkimuksen yleinen valtavirta on länsimaissa jo pitkään vienyt kohti eriytyneisyyttä, syvempää erikoistumista ja fragmentoitumista. Agawun näkökulma kiinnostaa erityisesti säveltäjää siksi, että se kääntyy tämän yleistendenssin suhteen vastavirtaan ja pyrkii näkökulmien yhä pitemmälle viedyn eriyttämisen asemesta niiden yhdistämiseen. Tämän tutkielman päätösluku pohtiikin näköaloja, joita tästä kysymyksenasettelusta nousee, myös eettiseltä ja teologiselta kannalta (vrt. religio ja re-ligere).

Avainsanoja: topostutkimus — Schenker-analyysi — Mozart

Abstract

The purpose of this text is to combine the perspectives of the topical research and the Schenkerian analysis. The methodological starting point for the text is *Playing with Signs* by V. Kofi Agawu, and it deals with the music by Mozart, especially with the concertos K 218 and 466.

The text is a part of an artistic doctoral dissertation of the Sibelius Academy. Its subject is rather remove from the main substance of the doctoral project — the compositions. However, it will become clear, that on deeper level both the technical and philosophical relevance is sufficient enough in this respect. The beginning of the text is a special apology of the relationship between the text and the compositions.

Because the topos, topics, is a rather unusual concept in the Finnish musicology, its meaning and background are explained to a greater extent than Schenkerian concepts. The analytical part of the text deals with fragments from the music by Mozart. The writer tries to show, that it is both possible and rewarding to combine a topos-sensitive perspective with more formal analytical traditions.

In western countries, the main stream of the culture, art and research has for a long time tended towards greater differentiation, specialisation, and fragmentation. What makes Agawu's text so important for a composer, is his ability to think against the current: instead of differentiating the perspectives even further, he tries to fuse them. The conclusion of this text ponders over the ethical and even theological consequences of this attempt.

Key words: topos reserach — Schenkerian analysis — Mozart

ALKUSANAT

Miksi Mozart?

Muutama vuosi sitten kaksi säveltäjäkollegaani tapasi sattumoisin toisensa väliajalla Suomen Kansallisoopperassa Mozartin *Don Giovannin* esityksessä. ”Mitä sinä täällä teet?” kysyi Mikko Heiniö Magnus Lindbergiltä, joka vastasi: ”No, eihän tämän parempaa musiikkia ole olemassakaan!”

Toinen anekdootti. Berliinin muurin kaatumisen aikoihin tutustuin Unkarissa sittemmin edesmenneeseen säveltäjään Zsolt Durkóon. Durkó kertoi tapauksen 1950-luvun Roomasta, jossa hän oli opiskelemassa sävellystä Goffredo Petrassin luokalla. Eräällä ryhmätunnilla maestro alkoi esitellä varhaisbarokkisen edeltäjänsä Claudio Monteverdin musiikkia. Silloin eräs amerikkalainen opiskelija protestoi ja ilmoitti että hän oli kyllä tullut Eurooppaan opiskelemaan modernia musiikkia. Temperamentikas Petrassi raivostui perinpohjaisesti ja ajoi opiskelijan ulos miltei fyysistä väkivaltaa käyttäen.

Vanhojen mestarien työn tutkiminen on säveltäjälle yleispätevällä tavalla virkistävää ja opettavaista, riippumatta tyyllillisistä erityispiirteistä. Tämä yksinkertainen totuus on tärkein syy siihen, että taiteellisen tohtorintutkintoni tukevasti 12-sävelisyyteen orientoituneisiin sävellyksiini liittyy tutkielma umpitonaalisista Mozartin konsertoista.

Toinen syy valintaani on tarve purkaa sitä toisinaan ilmenevää epäluuloa, jota olen aistinut säveltäjien ja musiikintutkijoiden välillä. En halunnut tutkintoni yhteydessä kirjoittaa privaattia työpajaraaporttia omista sävellyksistäni. Olen hiljan toisessa yhteydessä kirjoittanut sen tyyppistä tekstiä (Linjama 2002), ja halusin miellelläni päästää sen julkisuuteen yleistajuisessa antologiassa ilman muodollista kytkentää tohtorintutkintoni. Sen sijaan halusin käyttää tässä tekstissä tutkijayhteisössä yleisesti käytössä olevaa kieltä ja käsitteistöä ja näin osallistua keskusteluun, säveltäjien perinteistä eristäytyneisyyttä purkaen. Yritys käyttää klassisesta tutkimuskohteesta kieltä tarkasti, käsitteitään määritellen, rikkaassa olemassaolevassa tutkimusperinteessä liikkuen ei ole uhka kenenkään luovuudelle!

Taiteellisten tohtorintutkintojen suhteesta tieteellisyyteen on käyty paljon keskustelua. Oma ratkaisuni — tieteellisyyttä lähestyvä esseismi kirjallisessa työssä, jolla on tutkinnon kokonaisuudessa sekundäärinen asema — on yksi legitiimi mahdollisuus muiden joukossa. En ole saanut

missään vaiheessa perinpohjaista tieteellistä enkä filosofista koulutusta. Minua kiinnostikin käyttää tämä tilaisuus pistäytyä siinä maailmassa: kirjoittaa sillä tavalla ja siinä määrin ”tieteellistä” tekstiä, kuin minulle on mahdollista. ”Oppinut tyyli” on yksi tekstissäni käyttämistäni musiikkianalyttisistä käsitteistä; ehkä ”oppineisuus”, oppiminen ja säveltäjän ammatin taitaminen ovat monessa suhteessa lähempänä toisiaan, kuin romantiikan huurujen syövyttämä arkiajattelu antaa ymmärtää.

Schenker-analyysi ja topostutkimus ovat ne musiikintutkimuksen perinteet, jotka olen pitkään kokenut kiinnostavimpina. Minun mielestäni niillä tarpeeksi avoimesti käsitettynä on hyvin paljon relevanssia sen suhteen, mitä säveltäessäni teen. Tutkimuksen kentässä niiden soveltaminen nykymusiikkiin on kuitenkin kiistanalaista, enkä halunnut tämän tekstin kohdalla niihin kiistoihin sekaantua. (Kaksi tärkeää tekstiä haluan kuitenkin tässä yhteydessä mainita: Väisälä 1997 äänenkuljetusanalyysinä Schönbergin ”atonaalisesta” pianokappaleesta ja Huovinen 2002 musiikkipsykologisena tutkimuksena tonaalisten keskusten hahmottamisesta ”atonaalisissa” sävelkombinaatioissa. Olen myös yrittänyt tarkastella Usko Meriläisen musiikkia topos-käsitteen valossa artikkelissani Linjama 1999.) Tämä on kolmas syy Mozart-valintaani: amatööritutkijana halusin pysyä alueella, joilla lempiparadigmojeni pätevyys on (suhteellisen) kiistatonta.

Kuten jatkossa käy ilmi, yksi motiivi tämän tekstin kirjoittamiselle on yritys kohentaa musiikkitieteellistä ammattitaitoani työssäni yliopiston opettajana.

Taiteelliset opin- ja taidonnäytteeni eli sävellykseni keskittyivät lopulta kirkkomusiikkiin, enemmän kuin tutkintoa aloittaessani saatoinkin aavistaa; sen huomaan nyt, kun vesperini viimeistely on työn alla. Kehityskulku oli yhtä väistämätöntä kuin se, että tämä teksti puolestaan sivuaa lopulta teologian aluetta schenkerismin ja topiikan vuorovaikutusta pohtiessaan. Nykyään, kun kulttuuriväen ja kirkollisten piirien välinen dialogi on jälleen käymässä mahdolliseksi, tällaisessa loppuratkaisussa tuskin on mitään tavatonta. Ja tuleeahan myös Heinrich Schenkerin *Der freie Satz*in alkulehdillä vastaan varsinainen amatööriteologi!

Lopuksi haluan vielä viitata maisterintutkintoni kirjalliseen työhön, monografiaan Mozartin d-molli-pianokonsertton topiikasta (Linjama 1991). Työn keskenkasvuisuus jäi vaivaamaan minua ja halusin myös siksi palata samaan aihepiiriin.

Siksi Mozart!

Haluan kiittää professori Ilkka Oramoa ja tämän työn ohjaajaa professori Lauri Suurpäästä sympaattisesta ja ymmärtäväisestä suhtautumisesta aidan omituiselle puolelle eksyneeseen säveltäjään. Haluan myös kiittää Sibelius-Akatemian sävellyksen professoreita, Einojuhani Rautavaaraa ja Paavo Heinistä, vuosikausia kestäneestä, kärsivällisestä ja taitavasta johdattamisesta klassisen sivistyksen pariin. Haluan kiittää kaikkia lukuvuonna 2000–2001 Turun Yliopistossa Mozart-kurssilleni osallistuneita opiskelijoita: teillä on tärkeä rooli tämän tekstin taustalla. Kiitokset myös koko Turun yliopiston musiikkitieteen väelle tavasta, jolla olette ottaneet säveltäjän osaksi akateemista yhteisöä, varsinkin säveltäjäkollegalleni, professori Mikko Heiniölle ja professori Anne Sivuoja-Gunaratnamille. Kiitos Anu Jaantilalle englanninkielisen tiivistelmän tarkistamisesta. Erityiskiitos Annalle, ei vähiten kärsivällisestä kielen tarkistamisesta!

Tekstistäni on havaittavissa se äreän ukon rooli, jonka olen ottanut suhteessa viimeaikaiseen musiikkitieteelliseen keskusteluun mm. naistutkimuksen piirissä (vrt. Schumann 1997). Tarkkaan luettaessa tekstini taustalla voi kuitenkin huomata myös aitoa kiinnostusta näihin kriittisiin kysymyksenasetteluihin.

Olarissa, Jaakon päivänä 2002

Tekijä

SISÄLTÖ

JOHDANTO	1
1 JUHLA	7
2 GAVOTTI VAI MARSSI — KLASSISESTA DISSONANSSINKÄSITTELYSTÄ POIKKEAMISTAKO?	9
3 AMOROSO JA TOISEN LAJIN KONTRAPUNKTI	14
4 KALEIDOSKOOPPI JA SYNTAKSI	20
4.1 RYTMINEN ELE JA KVINTTILASKU	20
4.2 PINTAFIGURAATIOSTA	24
4.3 TOPOS: JÄYKKÄ KATEGORIA VAI ELÄVÄ VUOROVAIKUTUSTILANNE?	26
5 GAVOTTI JA OCKEGHEM	28
6 VARJOJEN MAA	34
6.1 <i>SCHLEIFERIT</i> : EI BASISTIVITSI	34
6.2 VISAINEN SOINTUANALYYSTEHTÄVÄ	36
6.3 JÄLLEEN LAJIKONTRAPUNKTIA	37
6.4 KAKSOISSIVUSÄVELIÄ MONEEN LÄHTÖÖN	39
7 INTERLUDI: BEEETHOVENIN KADENSSISTA JA TEOSKAANONISTA	42
8 JÄLKISANAT: TOPOSTUTKIMUKSESTA	44
8.1 PERUSTELTU KRITIIKKI	44
8.2 YLIAMPUVA KRITIIKKI	48
9 CODA: KÄYTTÖMUSIIKKIA JA KÄYTTÖMUSIIKKIA	52
NUOTTIESIMERKIT	56
KIRJALLISUUTTA	63

JOHDANTO

Johdannon tarkoitus on luoda tekstiin yleiskatsaus ja kommentaari. Toisin kuin normaalisti, en esittele johdannossa työni metodologiaa laajasti abstraktissa muodossa: se esittäytyy, laskostuu auki vähä vähältä varsinaisen tekstin edetessä.

Voiko topos olla käyttökelpoinen musiikkianalyttinen työkalu? Kun kysymykseen yritetään vastata, millaisiin taidefilosofisiin ja eettisiin pohdintoihin vastausyritys saattaa johtaa? Tekstini ongelmanasettelun voi kiteyttää näihin kysymyksiin.

Topos-käsitteen määrittelyssä viitataan ensin yleiseen filosofian historiaan, tooppisen filosofian perinteiseen määrittelyyn kartesiolaisen rationalismin vastakohtana: topoksiin kommunikaation ja yhteisöllisen vakuuttuneisuuden kannattelemina ”yhteisinä paikkoina”, ”yhteisinä merkityshorisontin tihhentyminä (Pörtner & Heise 1995, 20–45). Tekstin lopulla annan musiikintutkijan määritellä topoksen ”musiikillisen diskurssin aiheeksi” (Ratner 1981, 9). Alkuluvun alustavan käsitteenmäärittelyn ja loppupuolen laajempien näköalojen väliin olen kirjannut havaintojani Mozartin teoksista. Pyrin havainnollistamaan niillä topos-termin analyttistä käyttökelpoisuutta mahdollisimman yksityiskohtaisesti ja selkeästi. Pianokonsertto d-molli K 466 on eniten huomion kohteena, ja tekstin lukeminen edellyttääkin tahtinumerot sisältävän nuotin käsillä oloa. Neljännessä luvussa tarvitaan viulukonserton no. 4 D-duuri K 218 partituuria.

Oletan tekstissäni, että tärkeimpien Mozartin tyylin toposten (*Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* jne.) merkitys on lukijoilla suunnilleen tiedossa. Esimerkiksi Ratner (1981) sisältää aihepiiristä, klassisen tyylin espressiivisyydestä, tanssirytmistä yms., tiiviin ja informatiivisen yhteenvedon. Tekstini seuraaminen edellyttää myös Schenker-analyysin perusteiden tuntemista.

Nuottiesimerkit sijaisevat kaikki samoilla sivuilla tekstin loppuosassa, ja niiden numeroinnin alkuosa viittaa aina käsillä olevaan lukuun.

Ydinkäsitteeni kreikankielinen muoto topos ja suomenkielinen muoto tooppi esiintyvät tekstissäni jatkuvasti samanarvoisina, valintaperusteena lähinnä niiden kielellinen sointuvuus välittömän ympäristönsä kanssa (angloamerikkalaisissa lähteissä käytetään lähinnä englanninkielistä käännöstä topics).

Teksti on ammattisäveltäjän ja amatööritutkijan kirjoittamaa. Yksi tältä pohjalta nouseva pragmaattinen ratkaisu on valittujen musiikkiesimerkkien lyhyys. Pyrin luonnostelemaan esimerkinomaisia ja alustavia vastauksia kysymyksenasetteluihini, en luomaan kokonaiskuvaa laajoista ja monisäikeisistä sävellyksistä. Pyrin päämäärääni muutaman lyhye(hkö)n musiikkiesimerkin ja niiden yksityiskohtien kautta. En pyri ulottamaan näkökulmani selitysvoimaisuutta laajoihin kokonaisuuksiin, joiden pelkkään Schenker-analyyttiseen hallintaan minulla tuskin on riittävästi kompetenssia.

Tekstini musiikkiesimerkkien valinta kertoo yleisesti ottaen kiinnostuksestani monimerkityksisiä, hämäriä ja dramaattisia tilanteita kohtaan. Neljäs luku poikkeaa linjasta: viulukonsertto K 218 on valittu esimerkkinä tilanteesta, jossa topiikka vaikuttaa selkeän samansuuntaisesti musiikin syntaktisten ratkaisujen kanssa.

Ensimmäinen luku lähtee liikkeelle tarinalla ja viimeinen luku päättyy teologisiin pohdintoihin, lopulta omatunto-sanat etymologiaan. Miten tällaiset valinnat ovat perusteltavissa tekstissä, joka kuitenkin tavoittelee tieteellisyyttä syventymällä musiikkianalyttisiin tutkimuskohteisiin? Mistä nousee ratkaisujeni koherenssi ja perustelu? Onko pohjalla kyseenalaista manipulointia, propagandaa ja taikauskoa, kun parin teologisen opuksen (mm. radikaali feministiteologi Dorothee Sölle!) lisäksi lähdeluettelossa on jopa romaani (jonka on kirjoittanut terrorismin suosimisesta taannoin syytetty Heinrich Böll!)?

Minua häiritsee jos musiikintutkimus kovin apriorisesti asettuu erilleen yleisinhimillisistä ongelmista ja kieltäytyy pohtimasta valintojensa etiikkaa. (Musiikki)kulttuurissamme ylipäänsä on paljonkin sellaista mihin sen edustajien ja akateemisen yhteisön sietäisi suhtautua vastakarvaisemmin. (Yritän tietysti tekstissäni välttää tyypillisimmät sudenkuopat, kuten kaunaiseen vulgäärimarxilaisuuteen tai fundamentalistiseen kvasikristillisyyteen sortumiset.)

Viittaa ”juhlaan” tekstissäni suoraan kahden teoksen kohdalla, alkuluvussa Bachin *Metsästyskantaattia* ja kahdeksannessa luvussa Mozartin *Figaron häitä* sivutessani. Juhlan viettäminen on näinä (akateemisenkin) tärkeilyn, tittelinkipeyden ja suorituspaineen aikoina valitettavassa määrin harvinaistuva perinne. Yksi tekstini tavoite onkin juhlapöydän kattaminen. Omassa musiikkisuhteessani tärkeää on musiikki luovuuden juhlanä, ihmisen aistimiskyvyn rikkautta ja kerroksisuutta kunnioittavana, monilla rajapinnoilla liikkuvana juhlanä.

Tekstin tutkimuskohteiden ja näkökulmien valinta heijastakoon ja konkretisoikoon tällaista musiikkikäsitystä!

Tuskin mikään kunnollinen musiikkianalyysi, olkoon kuinka ankan formalistista hyvänsä, on pystynyt kokonaan sivuuttamaan kaikkea sitä, mitä tässä tekstissä kutsutaan topiikaksi. Pyrkiessään siirtämään topiikkaa, siis ekspressiivisyyden ja referentiaalisen merkin tapaisia ilmiöitä, marginaalista lähemmäksi tutkimuksen ydintä tekstini on osa varsin tyypillistä nykyaikaista musiikkianalyttistä tutkimusta (niin erilaista kieltä kuin sen edustajat, esimerkiksi Allanbrook, Agawu, Schachter, Suurpää, Hatten ja Mäkelä pintasolla käyttävätkin). Tässä tekstissä lisään oman säveltäjänrepliikkini keskusteluun. Toivon, että tapa, jolla yritän lukea musiikintutkijoiden tekstejä, olisi tasapainoinen: ei pelkästään ihailevaa referointia, muttei myöskään itsetarkoituksellista räyhäämistä.

Ensimmäinen luku kertoo, mikä on topos, tekstini ydinkäsite.

Toisessa luvussa yritän osoittaa hyvin konkreettisesti, millainen merkitys tanssitopoksella voi olla metriikan analysoinnin kannalta.

Olen yrittänyt hienosäätää luvun melko kriittistä asennetta tietyntyyppiseen formalistiseen analyysiperinteeseen. Luku on varsin raskas, kun pyrin antamaan yksityiskohtaisen ja perustellun esimerkin siitä, että topos voi olla tärkeä ja käyttökelpoinen analyytinen työkalu.

Kun aletaan tutkia kokemusta ja ilmaissisältöjä, monet kavahtavat aiheellisesti lähtökohtaan liittyvää valmiiksi pureskelun, toisen puolesta tulkitsemisen vaaraa (esimerkiksi Huttunen 2001 pohtii terävästi tätä ongelmakenttää). Siksi ensimmäinen varsinainen analyytinen musiikkiesimerkki, toisen luvun katkelma Mozartin viulusonaatista, on valittu nimenomaan siten, että toposnäkökulma toimii siinä monitulkintaisuuden puolustajana, musiikin juhlavan rikassisältöisyyden avaajana!

Kolmannessa luvussa huomio siirtyy tekstin tärkeimpään yksittäiseen referenssiteokseen, Mozartin d-molli-pianokonserton ensimmäiseen osaan, ja tekstin seuraaminen edellyttääkin partituurin käsillä oloa. Wieniläisklassisen konserttomuodon historiallisista finesseistä huomioidaan vain osa: käytän suurmuodon vaiheista yksinkertaisuuden vuoksi sinänsä ongelmallisia ja anakronistisia nimityksiä alkututti, ekspositio, kehittäminen ja kertaus. Tällainen valinta johtuu ongelmanasettelustani, joka ei erityisesti keskity konserttomuodon tai

musiikkianalyysin historiaan. Sivuutan yhden tason terminologiaongelmat käyttämällä yleisesti tunnettuja käsitteitä. Keskittän muototerminologian hienosäädön asemesta huomioni muihin kysymyksiin.

Kolmannen luvun ydinkysymyksen voisi muotoilla seuraavasti: jäsentääkö *amoroso*-topos konserton kehittelyn alun teemavarianttien äänenkuljetuksellisia ja teksturaalisia ratkaisuja? Raportoin tutkimukseen liittyneestä ryhmätestistä, joka omalta osaltaan artikuloi tekstini lähtökohtana olevaa tooppista tieteenfilosofiaa (vrt. Pörtlner & Heise 1995, 20–45): tekstin kiinnostuksen kohteena ei ole mitattava, objektiivinen rationalismi, vaan yhdessä koettu intersubjektiivinen vakuuttuneisuus.

Kolmas luku tuo pintaan lukuvuonna 2000–2001 Turun Yliopistossa pitämäni Mozart-kurssin tärkeän roolin koko tekstini taustalla. Luku johdattaa alun tiheän analyttisen informaation läpi loppupuolen laajempiin näköaloihin. Pyrin luvun lopussa pikemminkin esittämään hyviä kysymyksiä kuin antamaan oikeita vastauksia. Tällainen päämäärä artikuloikin tekstini lajityypin, säveltäjän kirjoittaman pohdiskelevan esseen, eroa suhteessa aukottomuuteen pyrkivään tieteelliseen väitöskirjaan.

Neljäs luku työstää eteenpäin toisen luvun näkökulmaa topoksesta rytmisenä eleenä. Analysoitava katkelma on tällä kertaa Mozartin neljännessä viulukonsertosta K 218, solistin avauksen ensimmäiset 16 tahtia. Kyseinen periodi on sulkeutuva kokonaisuus, ja tarkastelenkin luvussa topiikan, rytmin, figuraation ja äänenkuljetuksen keskinäistä suhdeverkostoa klassisen retoriikan valossa.

Viidennessä luvussa analysoitavana on K 466:n ensiosan eksposition transitio ja sivuteema. Topoksista huomiota saa varsinkin oppinut tyyli koko katkelmaa integroivana piirteenä: väitän, että oppinut tyyli on transitiossa tärkeä jatkuvuutta luova tekijä. Kun sitten vertaan tätä havaintoa aiemman ”analyysini” (Linjama 1991) tuloksiin, käy selkeästi ilmi, miten tärkeää olisi yhdistää punnittu syntaktinen perspektiivi paljaisiin toposluetteloihin, jotka ilman sitä jäävät helposti paitsi naiiveiksi ja köykäisiksi, usein myös suorastaan harhaanjohtaviksi. Mäkelän (1991, 152) kriittinen asenne tekstiäni (Linjama 1991) kohtaan on siis oikeutettu.

Viidennen luvun lopun klishee-poikkeama ehkä katkaisee turhaan ajatusta. Se valmistaa kuitenkin myöhempää pohdintaa siitä, onko näinä

kovasti demokraattisina aikoina enää mahdollista puhua esteettisesti arvokkaasta tai arvottomasta taiteesta.

Kuudennen luvun pääaiheena on *Sturm und Drang* -topos K 466:n alkututissa. Pyrin näkökulmien esittelyssä samanlaiseen yksityiskohtaiseen selkeyteen kuin toisessa luvussa. Kovin kuohuttavan topoksen yhdistyminen hyvin sofistikoituihin soittimellisiin, soinnillisiin ja kontrapunktisiin ratkaisuihin on huomattavaa: tilanteessa kuin tilanteessa Mozart säilyttää ammatillisen kylmäverisyytensä.

Yritän kuudennessa luvussa osoittaa esimerkkien valossa, mihin perustuu alkututin orkesterin *Sturm und Drangin* erityisyys: sen hyytävyys, vieraus, kasvottomuus. Kolmannessa luvussa liikuimme konserton solistin omimmassa maisemassa. Niinpä tekstini analyttisen osuuden päätökseksi vertailen vielä orkesterin ja solistin identiteettiä kummankin avauksen valossa.

Seitsemäs luku on neljännen tapaan kevennys, interludi. Pohdin Beethovenin K 466:n ensiosaan säveltämän kadenssin valossa konserton reseptiota 1800-luvulla, klassisuuden ja romanttisuuden suhdetta sekä sitä, onko teoksen kanonisoitumisen ja teoksen laadun välillä mahdollista havaita jonkinlaisia yhteyksiä.

Kahdeksannessa luvussa referoin topostutkimuksen klassikkoja ja hahmottelen heidän työnsä tieteenhistoriallista taustaa lähinnä amerikkalaisesta perinteestä käsin. Vertailen topostutkimuksen kautta hahmottuvaa Mozart-kuvaa Friedrich Blumen (1979) artikkelin ajatuksiin. Tekstini ei (lukuunottamatta alkulukujen paria huomiota) juurikaan käsittele topiikan käytännön seurauksia musiikin esittämisen kannalta. Kahdeksannessa luvussa sivuan ongelmakenttää kommentoimalla Nikolaus Harnoncourtin ja Karl Böhm'n levytyksiä sekä Radu Lupun konserttiesitystä.

Yhdeksänteen lukuun olen poiminut tekstejä ja kommentteja, jotka mielestäni asettavat tekstini kysymyksenasettelut yleisemmälle tasolle. Näiltä osin ”epätieteelliseen” tekstiin voinee suhtautua säveltäjän esseisminä, mutta korrektia kategorisointia tärkeämpää olisi pohtia siinä esitettyjä kysymyksiä.

Moderni, liberaali tiede, jonka huippua saksalainen tiedemaailma noin vuonna 1930 edusti, oli käytännössä eettisesti hampaaton Hitlerin valtaannousun edessä. Ehkä tämän skandaalin syitä on jo nykyään mahdollista pohtia ääneen. Joku voi olla sitä mieltä, että akateemiseen

yhteisöön kuuluvan taiteilijan on sopimatonta esittää tällaisia ajatuksia. Olen eri mieltä. Pahan vastustaminen on muiden muassa säveltäjänkin velvollisuus.

Toisaalta toivon, ettei luvusta jää kuvaa itseään eettiselle jalustalle nostavasta kirjoittajasta. Pohdin luvussa, saako musiikki olla lahjomatonta ja nöyrää totuuden etsintää ja rakkauden kohde, vai rappeutuuko se kaikenlaisilla prestiisitikapuilla kiipeilyksi. Itseltäni kyselen sitä jatkuvasti.

Jos vaaditaan, että taiteellisen jatkotutkinnon kirjallisen työn tulee tukea suoraan taiteellisia taidonnnäytteitä, niin yhdeksäs luku täyttää kiistattomimmin tämän vaatimuksen. Luku esittää taidefilosofisia perusteluja tutkintoni käytännön ratkaisuille eli kirkkomusiikkiteosteni esittämiseksi osana ehtoollisliturgiaa (DocMus-konsertti marraskuussa 2001) ja vesperilleni, läpisävelletylle liturgialle tutkintoni päätöksenä.

1 JUHLA

Miten topos voi käytännössä toimia musiikkielämyksen syventäjänä?
Miten käsite topos määritellään?

Usein tiivistetyn määritelmän tai lain asemesta satu, vertaus tai tarina saattaa havainnollistaa asioita paremmin. Kerron aluksi musiikkielämyksestäni ja esittelen vasta luvun lopussa tieteellisen määritelmän tekstini keskeisimmästä käsitteestä.

Olen aina pitänyt paljon Johann Sebastian Bachin ensimmäisen Brandenburgilaisen konserton ensiosan valoisasta ja rikkaasti konsertoivasta musiikista. Osan tuttijaksoissa on kuitenkin yksi häiritsevä piirre. Normaalin tasajakoisen metriikan keskellä esiintyy aika ajoin käyrätorvien trioleita, jotka synnyttävät kuudestoistaosanuottien kanssa päällekkäin soitettuina tekstuuriin tiheää, barokkityylissä epätavallista polyrytmiikkaa (esimerkiksi alkututissa tahdeissa 2–3, 8–10 ja 12). Useissa esityksissä triolien häiritsevyys sivuutetaan yksinkertaisesti soittamalla ne hiljaa. Milloin näin ei tehdä (mm. Nikolaus Harnoncourtin levytyksissä), olin kokenut ne yksinkertaisesti omituisiksi.

Christoph Wolffin (2000) uusi Bach-elämäkerta valaisee Brandenburgilaisten konserttojen varhaisvaiheita. Kirja kertoo Bachin ensimmäisestä suurmenestyksestä thüringeniläisissä aristokraattipiireissä, *Metsästyskantaatista* BWV 208 (”Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”). Teoksen säilynyt materiaali alkaa suoraan resitatiivilla. Wolffin mukaan on syytä otaksua, että teoksen avauksena on todellisuudessa ollut laaja instrumentaalisinfonia. Hän olettaa, että kyseinen kadonnut avausosa on muokattuna juuri ensimmäisen Brandenburgilaisen konserton ensimmäinen osa (Wolff 2000, 135). Käsitys ei ole uusi, mutta tutustuin siihen ensi kerran Wolffin biografian kautta.

Kirjan luettuani satuin näkemään Nikolaus Harnoncourtin ja Wienin Concentus Musicuksen tallenteen konsertosta. Minua vaivannut käyrätorvitriolien omituisuus muuttui yhtäkkiä oivallukseksi. Koristeellisessa barokkisalissa seisovat muusikot loivat hyvin vahvan sekä auditiivisen että visuaalisen aistimuksen torviensa kullanhoitoisesta pyöreyydestä. Loistelioiden fanfaarien soidessa muistin Wolffin hypoteesin: metsästyskantaatti! Aistin musiikin juhlatunnelman, metsästyksen jälkeen vietettyjen ylellisten aristokraattipitojen kruunuksi sävelletyn sinfonian valoisaa, huolettoman juhluuden ja energisyyden. Sen keskellä corno da caccia (!) -triolit eivät ole omituinen lisä, vaan jossakin mielessä ydintä. Kantaesityksessään ne toistivat vastikään

Thüringenin metsissä kaikuneita metsästystorvisignaaleja. Kyseisessä sosiaalisessa tilanteessa on näin syntynyt vahva yhteinen merkityshorisontin tihentymä, jonka taitavat muusikot ja tutkijat ovat myöhemmin uusintaneet myös meidän koettavaksemme — metsästys-topos.

Bach-esimerkistäni tarkastelu voisi edetä moniin suuntiin, kuten musiikin sosiaalihistoriaan (ks. esim. Ling 1983) tai käyrätorven historiaan soittimena, sen mielenkiintoiseen metamorfoosiin barokin corno da caccia saksalaisen metsäromantiikan Waldhorniksi (ks. esim. Kunitz 1956, 350). Tällaiset näkökohdat sivuavatkin topiikkaa. Kuitenkin näin aluksi tarvitaan mahdollisimman kirkas ja tarkka määritelmä topos-käsitteelle.

On kuvaavaa, että ytimekkäin ja syvällisin löytämäni selvitys eurooppalaisen tooppisen filosofian olemuksesta sisältyy saksalaiseen yleisesitykseen japanilaisen filosofian historiasta (Pörtner & Heise 1995, 20–45). Kun esimerkiksi Ilkka Niiniluoto (1983, 15) sivuuttaa topos-käsitteen lyhyesti humanistien kirjahyllyissä ”pitkään pölyttyneenä” marginaali-ilmionä, Pörtner ja Heise pitävät tooppista filosofiaa kartesiolaisen rationalismin tärkeänä vastavoimana ja haastajana. He aloittavat *Die Philosophie Japans* -kirjansa esittelemällä länsimaisen topiikan perusteita Aristoteleesta Vicon kautta Barthesiin. (Heidän mukaansa japanilaiseen filosofiaan on mahdollista alkaa tutustua vasta tältä pohjalta).

Topos merkitsee Pörtnerin ja Heisen mukaan yhteistä paikkaa: yhteistä merkityshorisontin tihentymää, jossa todennäköisesti voi syntyä tietynlaisia kommunikaation ja vakuuttumisen mahdollisuuksia (kreikan topos merkitsee paikkaa). Kirjoittajat korostavat (mm. Giambattista Vicoa siteeraten) lähtökohdan vastakkaisuutta kartesiolaiselle rationalismille. ”Todennäköisyyden”, ”yhteisyyden” ja ”kommunikaation” tapaisten näkökulmien korostuminen määritelmässä alleviivaa tooppisen filosofian vastakohtaisuutta rationaalisen diskurssin korostamille varmuuden, loogisen deduktiivisuuden ja anonyymisuuden kaltaisille ihanteille (ibid).

2 GAVOTTI VAI MARSSI — KLASSISESTA DISSONANSSINKÄSITTELYSTÄ POIKKEAMISTAKO?

Seuraavaksi alan pohtia Mozart-esimerkin valossa topos-käsitteen musiikkianalyttistä käyttökelpoisuutta metriikkaa käsiteltäessä. Olisiko mahdollista yhdistää topos-sensitiivisyys ja metriikan erittely? Onko näkökulmien yhdistäminen väkinäistä vai uusia näköaloja avaavaa?

Edeltävä Bach-esimerkki oli sikäli huonosti valittu, että musiikkitieteellisen topos-tutkimuksen ydinaluetta on ollut 1980-luvulta alkaen nimenomaan wieniläisklassinen musiikki. Suuntauksen tärkeimpiä varhaisia julkaisuja ovat yhdysvaltalaisen Wye Jamison Allanbrookin *The Rhythmic Gesture in Mozart* (1983) ja Leonard Ratnerin *Classic Music* (1980). Allanbrook analysoi tutkielmassaan *Figaron häitä* ja *Don Giovannia*. Hän jäsentää topos-käsitteellä rikkaasti musiikin metriikkaa ja dramaturgiaa. Ratner puolestaan määrittelee topoksen ”musiikillisiin diskurssin aiheeksi” (Ratner 1980, 9) ja esittelee tiiviin katsauksen klassisen tyylin eri topoksiin: korkea-, keski- ja matalatyyliisiin tansseihin, ilmaisun eri lajeihin (*Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, *ombra*, oppinut tyyli jne.), kansallisiin tyyliin (turkkilainen musiikki) jne.. Kummankin tutkielman lähdemateriaalina on runsaasti tekstejä 1700-luvulta ja 1800-luvun alusta.

Ratnerin esitys on yleisesti ottaen ylimalkaisempi kuin Allanbrookin. Ratner piirtää kuitenkin yhteenvetoa topoksista tavalla, jolla on oman tekstini kannalta olennainen merkitys: ”Analyysissä näiden ilmaisullisten kvaliteettien, ilmeisten tai kätketympien, huomioiminen on valaisevaa: se tarjoaa usein johtolangan johonkin rakenteen olennaiseen aspektiin; esittämisessä niiden huomioiminen on olennaista, koska se tuo esiin musiikin runollisia implikaatioita.” (Ratner 1980, 30)

Rytmi on Allanbrookin (1983) tutkielman polttopisteessä, kuten jo hänen kirjansa nimi kertoo. Mozartin ajan notaatiossa oltiin haluttomia kajoamaan tahtiosoituksiin ja tahtiviivoihin kesken sävellyksen (Allanbrook 1983, 24). Kulttuurisesti vähemmän kompetentin nykyihmisen kohdalla onkin tanssityyppien ja rytmisten painotusten rikkaus vaarassa hämärtyä, peittyä pienimmän yhteisen nimittäjän perusteella valitun tahtilajin alle. Carl Schachter ja Edward Aldwell ovat kirjassaan *Harmony and Voice Leading* (1989) myös painottaneet uloskirjoitetun metriikan ja todellisen rytmin välistä jännitettä tonaalisessa musiikissa (erityisen osuvana esimerkkinä Brahmsin viulukonserton ensiosan kehittelyjakson viisijakoisena hahmottuva

rytmiikka versus partituuriin kirjoitettu kolmijakoinen metriikka, esimerkki 3-7, s. 40).

Aldwell & Schachter 1989 on yht'aikaa erinomainen low-context-oppikirja ja hyvin sivistynyt teksti. Sivistyneisyys ja kulttuurinen kompetenssi voitaisiin määritellä tässä yhteydessä vanhan viisauden mukaan: sivistymätön huomaa kaikkialla vain yksittäistapauksia, puolisivistynyt huomaa kaikkialla vain säännön, kun taas sivistynyt ihminen huomaa poikkeuksen.

Otan tekstistä esille kaksi musiikkiesimerkkiä pidätysaihepiiriin ympäriltä, yhden selvän ja yhden problemaattisemman. Yksi klassisen musiikkisivistyksen kulmakivi on pidätyksen rytminen sijainti resoluutiota vahvemmallalla tahtiosalla. Aldwellin & Schachterin esimerkissä 21-31 (s. 344) on esillä Bachin *Wohltemperiertes Klavierin* ensimmäisen kirjan fuugan b-molli tahdit 7–8. Pintapuolisesti silmältynä kyseinen kohta näyttäisi loukkaavan em. pidätyssääntöä, vieläpä prima prattica -perinteen mukaisessa tekstuurissa (pidätys sijaitsee tahdin puolivälissä, resoluutio seuraavan tahdin alussa). ”Sivistyneempi” tarkastelu kuitenkin osoittaa pidätyksen seuraavan moitteettomasti klassisen vokaalipolyfonian hyveitä, kun otetaan huomioon, että rytmiikka poikkeaa kyseisessä väliskeessä kolmijakoisuuteen alun tasajakoisuudesta.

Sen sijaan Aldwellin & Schachterin seuraava esimerkki, 21-32, on ongelmallisempi (tahdit 53–56 Mozartin viulusonaatin K 378 ensimmäisestä osasta, **esimerkki 2.1**, s. 56). Topos-näkökulma on tekstissä varsin vähän esillä. Ratnerin ja Allanbrookin näkökulmien huomioiminen saattaakin altistaa Aldwellin & Schachterin esimerkin 21-23 analyysin kritiikille.

On selvää, ettei Aldwellin & Schachterin tarkoituksena ole ollut esittää oppikirjansa jokaisen esimerkin kohdalla viimeistellyn monisyistä analyysiä. Sitä vastoin he ovat luoneet tiiviin yleiskatsauksen tonaaliseen harmoniaan ja äänenkuljetukseen järkevästi rajatusta näkökulmasta (ja onnistuneet siinä paremmin kuin useimmat). Kyseinen esimerkki kuitenkin askarruttaa minua, ja haluan täydentävässä hengessä jatkaa sen pohtimista.

Kirjoittajien mukaan Mozart todella poikkeaa metrisestä pidätys-resoluutio-säännöstä ja sijoittaa kvarttipidätyksen tahdin puoliväliin ja resoluution seuraavan tahdin alkuun. Näin syntyy rytmisesti vahvoja aksentteja ilman että uloskirjoitetusta metriikasta poikettaisiin (s. 344).

Entä jos testaisimme päinvastaista hypoteesia: esimerkin pidätysten metriset suhteet ovatkin normaalit, ja todelliset tahtiviivat sijaitsevatkin uloskirjoitettujen tahtien puolivälissä! Tahdin 54 alun viulustemman notaatio sisältää 1700-luvun aristokraattisten tanssien karakteristiikkaan perehtyneelle jousisoittajalle selviä tätä tukevia signaaleja. Kun kaksi kiiloilla ja tauoilla aktivoitua, käytännössä työntöjousella soitettua kahdeksasosaa johtaa legato-appoggiaturaan, on muusikon helppoa ja luontevaa paikantaa sijaintinsa Mozartin ajan korkeatyylisten tanssien kentässä: gavotti! Testaamista voi jatkaa sijoittamalla kyseinen kohta todelliseen gavottikontekstiin, vaikkapa jatkoksi Mozartin viulukonserton K 218 finaalin Andante grazioso -taitteen gavottiteemaan. Tällöin siirtyneet tahtiviivat toimivat moitteettomasti **(esimerkki 2.2)**.

Mm. afrikkalaisesta lyömäsoitinmusiikista maineikkaan tutkielman kirjoittanut V. Kofi Agawu on semiotiikkaa ja Schenker-analyysiä yhdistelevässä kirjassaan *Playing with Signs* käsitellyt John Rothgebin Schenker-analyttisessä kontekstissa käyttämää design-termiä (Agawu 1991, 113–114). Agawun mukaan Rothgebin tavoite puhdistaa tarkastelu historiallisesta perspektiivistä ja ”semioottisesta sensitiivisyydestä” ei välttämättä ole edes analyytikolle erityinen hyve, eikä varsinkaan musiikin pintatason tarkastelussa.

Myös Aldwellin & Schachterin oppikirjan pohjavire on vahvasti Schenker-analyttinen. Kuten sanottu, teksti on varsin ansiokas (ja palaan siihen alinomaan opettaessani musiikkianalyysia yliopistossa). Mutta jossain vaiheessa nousee esiin retorinen kysymys, voiko mikään analyyttinen metodi yksin ja puhtaaksiviljeltynä olla riittävä suhteessa musiikin monisäikeisyyteen. (Vastaus on tietysti ei, ja kysymyksen esittäminen tässä yhteydessä vain muistuttaa sen tärkeydestä.) En väitä, että Aldwell-Schachterin esimerkin 21-32 tulkinta Mozartin metriikasta olisi ehdottomasti väärä. Mutta jos tarkasteluun otetaan mukaan gavottinäkökulma ja yleisemminkin sensitiivisyys Mozartin tanssirytmien vivahteille ja musiikin kehollisuudelle, aukeaa mahdollisuus myös erilaiseen tulkintaan (ehkä jopa Ratnerin tarkoittamaan ”olennaiseen aspektiin”). Sitä tukee aristokraattisen tanssitopoksen lisäksi tonaalisen musiikin pidätysten normaali metrinen käytäntö.

Jos taas Aldwellin & Schachterin näkemystä pidetään oikeampana, tulkitaan esimerkin topos marssiksi. Tulkinta on myös täysin mahdollinen, mikä voidaan osoittaa liittämällä se jatkoksi esimerkiksi

Mozartin viulukonserton K 218 ensiosan avaavaan marssiin. **(esimerkki 2.3)**

Sama musiikkiesimerkki esiintyy myös toisessa Schachterin tekstissä, osana Schenker-analyysin ja rytmin suhdetta käsittelevää artikkelitrilogiaa (Schachter, 1999, 94–5). Schachter tarkastelee tilannetta tahtiparien muodostamien hypertahtien tasolla. Hän tulkitsee pidätysten luomat synkoopit kvasi-metrisiksi rakenteiksi, jotka ovat viime kädessä pintatason transformaatioita yksinkertaisista metrisistä arvoista. Vaikka kyseisessä laajassa artikkelissa olisi ollut oppikirjaa paremmat mahdollisuudet monitulkintaisuuteen, ei gavotti-vaihtoehto ole nytkään esillä.

Miten lopulta on? Musiikillinen kokemus saa todennäköisesti rikassisältöisellä tavalla tukea kummastakin vaihtoehdosta. Kumpi tulkinta sitten on pohjimmiltaan oikeampi? Se on seikka jota voisi yrittää tutkia esimerkiksi Lerdahlin ja Jackendoffin muotoileman säännöstön valossa (Lehrdal & Jackendoff 1999, 17–35), ottamalla huomioon osan eksposition muu metrinen konteksti (jo ensisilmäyksellä vaikuttaa siltä, että tässä luonnosteltu gavotin ja marssin välinen ambivalenssi vaikuttaa jo ennen tahtia 53 ja jatkuu ainakin tahtiin 65 asti!), tutkimalla marssin ja gavotin metriikkaa muissa Mozartin teoksissa, etc. Tällaisiin jännitteisiin ja paradokseihin uskaltautuminen ruokkii joka tapauksessa luovuutta ja valppautta.

Luovuus ja valppaus on itse asiassa yhdysvaltalaisen Carl Schachterin rytmiaartikkeleille ylipäänsä ominaista. Metrysten tilanteiden moniselitteisyys ja eri metriikoiden päällekkäisyys saavat niissä usein älykästä ja valaisevaa huomiota osakseen (Schachter, 1999, 97–101). Schachterin keskeinen oivallus sisältyy sen kuvaamiseen, miten toisaalta puhtaasti kestollisten tapahtumien (”durational rhythm”) ja toisaalta tonaalisten rakenteiden ajoituksen (”tonal rhythm”) suhde avaa tärkeitä näköaloja musiikin rytmiseen kerroksisuuteen ja jännitteisyyteen. Erityisen havainnollinen tässä mielessä on näennäisen yksinkertaisen Bachin bourréen alun analyysi (Schachter, 1999, 43–45). On kuitenkin kuvaavaa, että kyseessä on liki ainoa kerta, kun Schachter artikkelisarjassaan ylipäänsä huomioi ja mainitsee nimeltä tietyn tanssityyppin. Voikin kysyä: eikö kaiken älykkään empirian ohella myös historiallisten tanssityylien poljentojen vivahteet, mannermaisen hoviperinteen tanssikulttuuri, musiikin kehollisuus kelpaisi yhdeksi näkökulmaksi metriikan tutkimiseen?

Havaitsemme siis, että topiikka on tuonut analyttiseen tarkasteluun moniselitteisyyttä ja sensitiivisyyttä esimerkiksi tanssirytmiä ja viulun jousen käsittelyn kaltaisille ilmiöille. Lieneekö siitäkään haittaa, jos *soittajat* joutuvat pohtimaan, millaisen kombinaation he haluvat kyseisessä Mozartin sonaatin kohdassa luoda gavotin aristokraattisesta keveydestä ja marssin suoraviivaisuudesta?

Tärkeän johtopäätöksen voimme ilmaista myös Schachterin sanoin. Hänen mukaansa metrisesti hyvinkin moniselitteisissä ja kerroksisissa tilanteissa (”metrisissä dissonansseissa”), kuten Schumannin *Davidsbündlertänzen* avausnumerossa, vaikuttaa aina pohjalla teoksen varsinainen metriikka, ”The Meter”. Siitä poikkeaminen voi aika ajoin pintatasolla vaikuttaa vaikka kuinka voimakkaalta. Viime kädessä mitä voimakkainkin poikkeama kuitenkin vain terävöittää ja vahvistaa pohjimmaista metristä rakennetta, koettelemalla sen rajoja (Schachter 1999, 97–102).

3 AMOROSO JA TOISEN LAJIN KONTRAPUNKTI

Seuraavaksi syvennän topoksen määritelmää V. Kofi Agawun ajatuksilla (Agawu 1991). Agawulle musiikkitieteellinen topostutkimus hahmottuu ennen muuta semioottisen käsitteistön kautta, jonka yhtenä osa-alueena hän viime kädessä pitää myös Schenker-analyysia.

Sovellan sitten Agawun lähestymistapaa kahteen Mozartin pianokonserttoon. Toinen niistä, konsertto d-molli KV 466, on tekstini tärkein yksittäinen referenssiteos (ja tekstini lukeminen edellyttää partituurin käsillä oloa). Tarkastelussani pohdin, voisiko analyttisellä havainnolla abstraktista toisen lajin kontrapunktista ja musiikin *amoroso*-topiikalla olla tekemistä keskenään. Lopuksi pohdin topoksen ja klisheen suhdetta sekä transitionaalisen alueen käsitettä.

Agawun näkökulma klassiseen tyyliin lähtee liikkeelle kaksoisvalotuksesta. Hän käsittää syvän ja autenttisen musiikkielämyksen tapahtuvan eräänlaisella ”leikin” alueella (region of ”play”, Agawu 1991, 24, kuva 1). Sille voidaan hahmottaa kaksi lähtökohtaa. ”Sisäinen semiosis” tarkoittaa hänen tekstissään musiikin syntaksia, rakennetta, äänenkuljetusta, ”tyhjää merkkiä” ja muita vastaavia musiikinsisäisiä tekijöitä. ”Ulkoisen semiosis” tarkoittaa musiikin referentiaalisuutta, ilmaisusisältöä, topoksia, erilaisia viittauksia musiikin ulkopuolelle (”referentiaalista merkkiä”). Kummassakin luettelossa esiintyvät sanat ovat hänen mukaansa keskenään osittain samaa merkitseviä.

Agawun yritys purkaa tekstillään ja omalla ”leikin” alueen käsitteellään perinteistä vastakkainasettelua ulkoisen ja sisäisen välillä on kiinnostava. Syvässä ja kokonaisvaltaisessa musiikkielämyksessä syntyy ”leikille” tila ja alue, jossa osatekijöiden ”sisäisyys” versus ”ulkoisuus” hämärtyy. Ne kietoutuvat toisiinsa ja vaihtavat keskenään ominaisuuksia: topokset saavat rakenteellista kantavuutta ja syntaksi taipuu ilmaisun välikappaleeksi; ennen muuta edellä kuvattu kahtiajako kyseenalaistuu. Siksi on tutkimuksellisesti(kin) mielekkäämpää yrittää etsiä tällaisiin vuorovaikutussuhteisiin kuin pitää sellaista tai tällaista metodologista puhdaspiirteisyyttä liian itseisarvoisena. (Jotta Agawun peräänkuuluttama interdisiplinäärisyys olisi mahdollista, tarvitaan tietysti ensin kunkin metodin kurinalaista opiskelua).

Tätä kautta voi käsittää Agawun semioottisen perspektiivin päämäärän: ei tule juuttua naiivilla tavalla kysymykseen siitä, mitä musiikki tarkoittaa.

Tulee uskaltautua sen ohitse laajemman kysymyksenasettelun tutkimiseen: miten musiikki tarkoittaa (Agawu 1991, 127)?!

Tämän tekstin tarkoituksena on osallistua Agawun kirjan pohdintoihin ja tehdä niistä käytännön sovellutuksia. Pidin lukuvuonna 2000–2001 Turun Yliopistossa kurssin, jonka puitteissa käsittelin Agawun näkökulmista Mozartin pianokonserton K 466 ensiosaa. Olin aiemmin kirjoittanut ko. musiikista tutkielman (Linjama 1991) joka keskittyi sen topossisältöön. Musiikin syntaksin erittely jäi kirjassani kovin lapsenkenkiin ja sen myötä myös tässä puheena oleviin näköaloihin kurkottaminen. Tällä välin olin opiskellut mm. Schenker-analyysia. Agawun inspiroimasta topostutkimuksen ja Schenker-analyysin vuorovaikutuksesta syntyikin tärkeitä uusia löytöjä K 466:n ”leikin” alueella. Tekstini summaakin joitain kyseisen yliopistokurssin kokemuksia.

Yksi minulle hyödyllinen musiikillisen syntaksin oppikirja on ollut Salzer & Schachter 1989. Mozart-kurssin kannalta osoittautui erityisen antoisaksi sen esimerkki 7-7 (s. 158), äänenkuljetusanalyysi pianokonserton K 467 toisen osan solistin sisääntulosta (t. 24-29). Esimerkin c)-kohdassa musiikki on mallinnettu kolmiääniseksi yhdistetyn lajin kontrapunktiksi. Abstraktion ylä-äänissä toonikasoinnun terssille tullaan sekä ylä- että alapuolelta lähestyvällä lomasävelisellä, kontrapunktin toisen lajin mukaisella liikkeellä. Näin on tuotu esiin musiikin uloimman pintatason taustalla vaikuttava, kerroksisuutta, suuntaa ja ykseyttä luova äänenkuljetusrakenne, *Mittelgrund*.

Kohtasin samanlaisen äänenkuljetusrakenteen analysoidessani pianokonserton K 466 ensiosan kehittelyjakson alkua (tahdista 192 alkaen). Kohdan topoksena on laulava tyyli. Solisti soittaa rinnakkaisduurissa saman aaria-teeman, joka ekspositiossa tahdissa 77 avasi solistin osuuden. (Laulava teema solistin avauksena heijastaa Mozartin ajan konserttomuodon velkaa 1700-luvun opera serian da capo -aarialla. Siitä syystä kutsun ekspositio-avaavaa teemaa aariaksi [Linjama 1991, 31–32].)

Totesin varhaisemmassa tutkielmassani (Linjama 1991, 60), että aariateeman kolme esiintymää kehittelyn alkupuolella varioivat hienovaraisesti eksposition alkuperäistä teemaa. Tuolloin en havainnut, mikä tietty poikkeama alkuperäisestä *yhdistää* jokaista kehittelyn varianttia. Nyt huomioni kiinnittyi jokaisen aariavariantin kolmanteen ja neljanteen tahtiin. Ekspositiossa vastaavan kohdan (t. 79–80) intervallisisältönä ylöspäinen oktaavihyppy, jota seuraa asteittainen laskeutuminen (kun Schumann vertasi Mozartin g-molli-sinfonian

ensiosan pääteemaa mustasiipiseen perhoseen, lienee metafora sovellettavissa myös tähän kohtaan). Jokainen kehittelyn kolmesta aariaversiosta sitä vastoin koristelee vastaavissa kohdissa lineaarisen progression nousua toonikasta teräsäveleen (F-duurissa t. 194–195, g-mollissa 208–209 ja Es-duurissa 222–223)! Kehittelyssä syntyy teeman äänenkuljetusrakenteen kvinttilaskulle siten väliäänien ylöspäinen vastaliike, joka ekspositiosta puuttuu. Kulkujen terssin kohdistava äänenkuljetusrakenne on lopulta sama kuin K 467:ssä Salzerin & Schachterin (1989) esimerkin 7-7 mukaan. Siinä esitetty lajikontrapunktinen abstraktio kuvaa siis samalla myös K 466:n kehittelyn kolmea aariateeman varianttia. **(esimerkki 3, ylärivit: kehittelyn ensimmäinen aariavariantti)**

Seuraavaksi kiinnitämme huomiota kehittelyn alun topiikkaan ja sen ajoitukseen suhteessa äänenkuljetustapahtumien rytmiin. Aina kun aariavariantin ylä-äänien alaspäinen ja väliäänien ylöspäinen kulku yhtyvät kohdistettuun terssiin, seuraa tooppikontrasti. Musiikki leikataan laulavasta tyylistä loisteliaaseen tyyliin: seksti-, terssi- ja desiimiparalleleihin (t. 199, 213, 227). Leikkisän briljantin tyylin aikana levitetään ensin terssiä ja johdetaan se sitten kadenssin kautta toonikaan. Ensimmäisestä tooppikontrastista alkava viulujen rinnakkaisten sekstien ja terssien säestystekstuuri muistuttaa *Figaron häiden* Cherubinon canzonaa (”Voi, che sapete”) säestäviä huilujen rinnakkaissektejä ja -tersejä (tahdeissa 14 ja 16, Cherubinon laulaessa tekstiä ”Te naiset, jotka tiedätte mitä rakkaus on, (t. 14:) kertokaa, onko minulla se sydämässäni”).

Suoritin luennolla kokeen, joka ei ollut sukupuolisesti neutraali. (Taidemusiikkikulttuurin väitetyn ”sukupuolisen neutraalisuuden” arvostelu ja siihen kätkeytyvien patriarkaalisten alistusmekanismien erittelyhän on feministisen kritiikin suosikkiaiheita.) Pyysin kurssilaisia laulamaan kehittelyn aariateemojen äänenkuljetusrakenteita siten, että levyn soidessa naisopiskelijat lauloivat ylä-äänien laskun kvintistä terssiin, miesopiskelijat taas yhtäaikaa väliäänien nousun toonikasta terssiin (eli sen äänenkuljetusrakenteen, jota uloin pintataso koristelee). Oli helppoa suggeroida aikamoinen imu kohti yhtymäkohtaa, terssiä; opiskelijoiden valppaus, innostus ja tyytyväisyyden hyrinä oli vahvasti aistittavissa. **(esimerkki 3, alemmat rivit)**

Yksi Agawun topostarkastelun tärkeä ero Ratneriin verrattuna on herkkyyys topiikaltaan kerroksisia ja moniselitteisiä hetkiä kohtaan. Agawu ei pelkästään ykskantaan luettele topoksia yksi kerrallaan. Hän pyrkii kunkin tilanteen hallitsevan topoksen identifioinnin lisäksi

hahmottamaan sitä tukevia tai horjuttavia muita tooppeja tai piirteitä (erityisesti Beethovenin jousikvartettoon a-molli opus 132 aukeaa tätä kautta tärkeitä näköaloja [Agawu 1991, 114]).

Siirryn kokoamaan ja tulkitsemaan edeltävää. Solistin eksposition paljaaseen, melankoliseen aariateemaan integroidaan kehittelyssä uusia piirteitä, joilla on merkittävä rooli musiikin äänenkuljetusrakenteessa ja topiikassa. Terssin kohdistava vastaliike ja tooppikontrasti muuttavatkin eksposition soolo-osuuden alun aarian kehittelyn aria amoroiseksi. Tätä hienovaraista metamorfoosia korostaa juuri mainittu tooppikontrasti, watteulainen (ja cherubinomainen), briljantti parien leikki terssi-kohtaamisten hetkillä. Amoroso-topoksen korostuminen kehittelyn alussa luo myös tärkeän kytkennän konserton hitaaseen osaan, jonka nimenäkin on Romance.

Tarkastelumme lähti liikkeelle Mozartin K 466:tta seuraavan pianokonserton, K 467:n hitaasta osasta. (Kyseinen Andante saavutti aikoinaan niin paljon suosiota Elvira Madigan -elokuvan musiikkina, että koko teos kulkee toisinaan, jopa takavuosisien DGG:n levykannessa, nimellä Elvira Madigan -konsertto. Tuskin on sattumaa, että elokuva on rakkaustarina.) K 467:n Andanten pääteemalla ja K 466:n ensiosan kehittelyn ensimmäisellä aariavariantilla on saman kontrapunktisen rakenteen ohella toinenkin yhteinen piirre: kromaattiset appoggiaturat, jotka ovat tärkeä *Empfindsamkeit*-tyylin tuntomerkki — itse asiassa väliäänien ylöspäinen kulku käynnistyy kummassakin fis^2-g^2 -appoggiaturalla! Kun K 466:ssa terssiin yhtyminen johtaa amorosotulkinnan mahdollistavaan leikkiin loisteliaassa tyylissä, niin löytyykö K 467:stä samansuuntaista referentiaalisuutta? Kyllä! Andanten melodiassa, tahdeissa 30-33 seuraa nimittäin kolmiviivaisen oktaavin ja suuren oktaavin kesken intensiivinen dialogi, varsinainen lemmenduetto! Sointivärien kontrastoivuus tulee hyvin esiin 1780-luvun wieniläisfortepianossa: sen soinnissa korostui modernin flyygelin homogeenisuuden asemesta nimenomaan eri rekisterien ominaisväri.

Amorööri topos-näkökulma ei siis teknisessä mielessä muuttanut mitään Salzerin ja Schachterin kontrapunktisessa analyysissä (toisin kuin edeltänyt viulusonaatin marssi-gavotti-jännitteen esiin tuominen). Voisiko tässä luonnosteltu lisäulottuvuus (referentiaalisten näkökulmien huomioiminen ja musiikin teknisten ratkaisujen tulkitseminen niiden valossa) kuitenkin rikastuttaa kokonaiskuvaa? Voisiko topostutkimus paikanmäärittämisestä luoda enemmän liikkumatilaa musiikkielämyksen ”leikin alueelle”? On formalistisia musiikkitieteellisiä perinteitä, joiden näkökulmasta esimerkiksi amoroso-toposta artikuloivasta terssiin

saapumisesta puhuminen on lähtökohtaisen kyseenalaista, ajat sitten kauhtunutta hermeneutiikkaa, naistutkimukselle ominaista huu-haata, ja niin edelleen. Onkin tärkeää pitää mielessä, millaista tieteenfilosofista perinnettä mikäkin teksti artikuloi. Lopullisen totuuden kaltaisista utopioista puhumisen asemesta voin vain todeta tämän tekstin liittyvän edellä määritellyyn tooppisen filosofian perinteeseen. Käsitys esimerkiksi terssin eroottisesta vetovoimasta K 466:n kehittelyn alussa on tietyllä hetkellä tietyssä yhteisössä syntynyttä yhteistä vakuuttuneisuutta, jolla oli vahva kommunikatiivinen voima, joka oli aistittavissa em. luennolla suorittamassani ”sukupuolisesti ei-neutraalissa” laulukokeessa. On tietysti tärkeää kysyä kriittisesti, missä määrin on kysymys uskottavasta Mozartin teoksen tulkitsemisesta, missä määrin kyseenalaisesta manipulaatiosta. Tässä tekstissä olen yrittänyt (Salzeriin & Schachteriin, Allanbrookiin & Cherubinoon sekä varsinkin Agawuun vedoten) perustella riittävän hyvin sitä, että kysymys on ensin mainitusta.

Tekstimme alun Bach-esimerkki on hyvinkin altis kritiikille, jonka mukaan on naiivia kysyä, mitä musiikki tarkoittaa. Sen jälkeen esitellyt esimerkit työstävät kysymyksenasettelua Agawun ihanteen mukaiseen suuntaan: miten musiikki tarkoittaa? Tällainen ongelmanasettelu avaa jo teitä vaikka kuinka ammattimaiseen analyttisyyteen. Agawun esimerkki osoittaa, ettei musiikkianalyyssissä tarvitse olla kuilua ja ristiriitaa toisaalta sofistikoituneen syntaktisten ratkaisujen erittelyn ja toisaalta juhlanan aisti-ilon ja referentiaalisuuden esiin tuomisen välillä. (Agawu ei tietenkään ole läheskään ainoa musiikintutkija, joka tätä seikkaa on korostanut). Mitä analyysi versus elämys -ristiriidan lietsomman (esim. Sarjala 2000) taustalla kulloinkin on, on tietysti sinänsä laaja, monisäikeinen ja kiinnostava kysymys.

Hyvä esimerkki tässä suhteessa kiinnostavasta tutkimusasetelmasta on Suurpää 1997, joka tutkii Beethovenin alkusoittojen äänenkuljetusrakenteiden ja ohjelmallisten jännitteiden suhteita. Suurpään tekstin valossa voisi yrittää kirjata muutaman sanan klisheen ja topoksen välisestä erosta. Esimerkiksi *Leonore-alkusoitossa n:o 2* ei olennaista ole niinkään kuuluisa trumpettifanfaari sinänsä (merkki kuolemanvaaran väistymisestä Florestanin yltä). Kiintoisaa ja kantavaa on se tapa, jolla fanfaari kutoutuu osaksi monisäikeistä vuorovaikutusta. Fanfaarin harmonia toimii vedenjakajana ja välittäjänä kuolemanvaaraa symboloivan c-mollin ja pelastusta symboloivan C-duurin välillä. Fanfaari aktivoi syvimmän tason äänenkuljetuksen ratkaisevia tapahtumia ja samalla johtaa Florestanin teeman ensimmäiseen harmonisesti vakaaseen esiintymään. Fanfaarin rytmi integroituu teoksen rakenteelliseen dominanttiin, ja niin edelleen (Suurpää 1997, 64–69).

Tärkeää ei siis taaskaan ole mitä? vaan miten?! Kuolemanvaaran väistyminen voi tapauksesta riippuen olla joko klishee (apujoukkojen saapuminen tusinawesternin taistelukohtauksessa) tai yleisinhimillistä kantavuutta saanut topos (Raamatun *Exodus* tai Beethovenin *Leonore 2*). Amoroso-topokseen pätee mitä suurimmassa määrin sama.

”Transitionaalinen alue” on psykologian piirissä paljon käytetty termi, joka voisi tässä yhteydessä olla avuksi. Ruotsalainen uskonnonpsykologian professori Owe Wikström on määritellyt käsitettä lähinnä Winnicottiin ja Pruyseriin nojautuen (Wikström 2000, 86–93). Transitionaalinen alue on rajapinta ihmisen yksityisen, sisäisen maailman ja objektiivisesti todennettavan ulkoisen todellisuuden välillä. Tälle raja-alueelle tutkijoiden mukaan sijoittuu leikin, taiteellisen luovuuden ja uskonnollisten riittien tyyppisiä ilmiöitä. Wikström kirjoittaa (ibid, 88): ”Keskellä kaikkivoivaa autistista ajattelua ja todellisuutta ankarasti testaavaa ajattelua on siis ’seikkailevan ajattelun’ kenttä. Kulttuurinen matkavarustuksemme saa ilmaisunsa tällä alueella toimivissa kuvissa ja symboleissa, jotka ovat joskus kehittyneet yhtenäisiksi myytti- ja kielijärjestelmiksi.”

Millainen sitten on Winnicottin ”transitionaalisen alueen” ja Agawun ”leikin alueen” suhde? Tässäkin tekstissä esiintyy analyttisiä havaintoja, jotka on kompetentille lukijalle periaatteessa helppo todentaa: äänenkuljetusreduktioita, kontrapunktisia abstraktioita, hypertahtirakenteita. Toisaalta käytän sanoja, joiden eksplikointi on viime kädessä hyvinkin ongelmallista: *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang*, aria amoroso. Kun tutkimme teknisten ja ilmaisullisten tekijöiden yhteensulautumista ulkoisen ja sisäisen semiosiksen vuorovaikuksena, onko tuloksena parhaimmillaan yleisempiä kulttuurisia symboleja, yhteisöllisesti relevantteja ja luovia tapoja liikkua transitionaalisella alueella? Missä määrin juuri transitionaalisen alueen käsite voisi olla hyödyllinen sisäisen ja ulkoisen välisen väärän tyyppisen vastakohtaisuuden purkamiseksi?

4 KALEIDOSKOOPPI JA SYNTAKSI

4.1 RYTMINEN ELE JA KVINTTILASKU

Agawun tutkielma tarkastelee Ratnerin analyysiä Mozartin Prahalaisen sinfonian ensiosan johdannosta (Agawu 1991, 17–; Ratner 180, 104–106). Agawu painottaa pelkän tooppiluettelon riittämättömyyttä sen käsittämisen kannalta, miten musiikista voi jatkuvien kaleidoskoopimaisten tyylikontrastien keskellä muodostua koherentti jatkumo. Hän pyrkii integroimaan topostarkasteluun musiikin syntaksin tutkimista: äänenkuljetusrakenteiden, alku–keskikohta–loppu-paradigman ja metriikan erittelyä. Sovellan tässä luvussa samaa informaation tiheyteen ja eheyteen pyrkivää näkökulmaa toiseen musiikkiesimerkkiin.

(Sekä Ratner että Agawu käsittelevät paljon alku–keskikohta–loppu-paradigmaa, joka esiintyy heidän teksteissään klassisessa, aristotelisessä merkityksessään: vakaata aloitusta seuraa joustavampi, avoimempi jatkuminen ja sitä taasen kokoava, voimakas lopetus.)

Prahalaisen sinfonian johdanto levittää eteemme sinfonisen panoraaman, jossa topiikan ja syntaksin suhde on korostuneen monisäikeinen. Solistin avaus Mozartin neljännen viulukonsertton K 218 D-duuri ensiosassa on myös varsinainen toposkaleidoskooppi. Prahalaissinfonian dramaattisuuden — kaukaisten horisonttien ja intiimien *Empfindsamkeit*-eleiden välille aukeavan moniulotteisen syvyysperspektiivin — asemesta edessämme on kuitenkin tällä kertaa divertimento: aurinkoista, virtuoosista, kukkeaa musisointia. Tässä onkin syy musiikkivalintaani. Agawu osoittaa Prahalaissinfonia-tekstissään irrallisen toposluettelon ongelmallisuuden. Viulukonsertto-tarkastelussani osoitan puolestani, että on tapauksia, joissa topiikka hahmottuu dramaattisesti eriytyvän syvyysperspektiivin asemesta pikemminkin samansuuntaisena ilmiönä syntaksin kanssa, sitä rikkaasti tukien.

Solistin avaus viulukonsertton K 218 ensiosassa (t. 42–57) on hyvä esimerkki mozartiaanista tooppikaleidoskoopista. Kuuteentoista tahtiin todella mahtuu kontrasteja: marssi + fanfaari (42–45), bourrée (45–47), laulava allegro (+ bourrée) (47–49), gavotti (49–51), loistelias tyyli (52–53), fanfaari (53–55) sekä orkesterin marssi + fanfaari (+ loistelias tyyli) (56–57). Jatkuvuus syntyy topiikan, metriikan ja äänenkuljetusrakenteen rikkaasta keskinäisestä vuorovaikutuksesta. (Kutsun tahteja 42–57 periodiksi sanan siinä joustavassa, perinteiseen retoriikkaan nojaavassa merkityksessä, jota esimerkiksi Ratner [1980, 33–] käyttää.)

Solistin avauksen tahdit 42–48 levittävät avaavaa toonikaa yksinkertaisimmassa mahdollisessa harmonisessa kehyksessä, figuroimalla D-duurisointua urkupisteen yläpuolella. Harmonian yksinkertaisuus luo musiikkiin tietenkin yhden tärkeän jatkuvuuden tason.

Eri tyyppiset kohotahdit ovat tärkeä 1700-luvun tanssien tuntomerkki. Ylipäänsäkin muodostavat erilaiset rakenteen varsinaista alkamista edeltävät anakruusit, johdannot, *Anstiegit* ynnä muut alkuhenkoset tärkeän sävellyksellisen keinovaran, oli näkökulma sitten metrinen, muodonnallinen, schenkeriläinen tai muu (ks. esim. Rothstein 1989, 16–63). Vauhdin ottaminen on universaali ilmiö, jota voidaan hahmottaa sävellyksissä rakenteen eri tasoilla, monien eri tyylien ja sävellystekniikoiden vaikutuspiireissä.

Tahdeissa 42–48 vahvoja tahtiosia edeltävät sävelet luovat kuin huomaamatta alun staattisen harmonisen kehyksen sisälle dynaamisen rytmisen prosessin, joka hyvin elegantisti, kuin huomaamatta kääntää esiin uuden topoksen toisensa perään:

Marssin tunnuspiirteenä pidetään vahvojen tahtiosien suoraviivaista painottamista. Solistin avauksessa, tahdissa 42 ensimmäistä iskua kuitenkin koristaa iskullinen ja **hyvin nopea** appoggiatura, ja kolmatta iskua jo siitä rytmisesti eriytynyt **kuudestoistaosanuotti**. Tahdin 43 puoliväliä artikuloi siihen suuntautuva aktiivinen **kahdeksasosa**, joka on myös kohotahtina tahdille 44. Kun toposkontrastia tahtien 45 ja 46 rajalla sitten artikuloi bourréeille tyypillinen **neljäsosan** mittainen kohotahti, ollaan jo selkeästi keskellä pitenevien kohotahtien prosessia. Kun bourrée varioituu laulavaksi allegroksi, on kohotahti tahtiin 48 **kolmen kahdeksasosan** laajuinen. Yhä laajemman tilan ottavien kohotahtien prosessi huipentuu tahtien 49 ja 50 rajalle: gavotin alkua artikuloi **kahden neljäsosan** mittainen kohotahti (joka sitten artikuloi musiikkia kolmen tahdin ajan). Vähittäinen siirtymä alun suoraviivaisesta marssista rikkaasti kohotahditettuun gavottiin tapahtuu siis vähä vähältä. (Toisen luvun viulusonaattiesimerkissä samat topokset esiintyivät merkittävästi päällekkäin, yhtaikaisesti).

Tekstuurin yleinen rytmien eriytyneisyys toteutuu kohotahtisuuden ohella muillakin hienovaraisilla keinoilla. Liike tihenee alun neljäsosista tahdin 43 hoketuksen kautta kahdeksasosiksi ja edelleen tahdeissa 48 ja 52 kuudestoistaosiksi. Jos tutkitaan 16-tahtisen kokonaisuuden hypermetriikkaa, huomataan että tahtien keskinäisessä vahva–heikko-

suhteistossa käyrätorvien sisääntulo ja matalien juosien urkupiste-artikulaatiot (t. 45, 47, 49) ajoittuvat nimenomaan metrisesti heikkojen tahtien alkuun! (vrt. esim. Lehrdahl & Jackendoff 1999, 12–)

Voi tietysti kysyä, kuinka legitiimi on edellä määritelty toposkontrasti bourrée versus laulava allegro tahdissa 47: tilanteessa, jossa bourrée toistuu kuvioituna ääntenvaihto-varianttina, säestyksen pysyessä samana. Kontrastin ja varioivan toistumisen välinen raja on usein veteen piirretty viiva. Kuten tämän luvun lopussa painotan, ei ole tarkoituksenmukaista määritellä toposten rajoja liian jäykästi ja toisensa poissulkevasti, varsinkaan Mozartin musiikissa. Syy siihen, että kuitenkin pidän tahdeissa 47–49 laulavaa allegroa ensisijaisena ja bourréeta toissijaisena topoksena, on henkilökohtainen, ehkä jopa narsistinen. Soitin konserttoa paljon kouluaikana, ja musiikki onkin jäsentynyt osaksi olemistani juuri soolo-osuudesta käsin. Ensiesittäytymisessään korkeassa rekisterissä soittava solisti on joka tapauksessa vahvasti huomion keskipisteessä. Niinpä koko katkelman topiikkaa on luontevaa hahmottaa solistista käsin. Varioituminen tahdeissa 47–48 on solistin osalta identiteetiltään ja intensiivisyydeltään sellaista, että tämä legatokuvio hahmottuu ensi sijassa solistin laulavana allegrona, jota edellisten tahtien orkesterin bourrée säestää. Solisti vie!

Kyseinen analyttinen valinta, itsenäisen toposprofiilin antaminen laulavalle allegrolle, vaikuttaa legitiimiltä myös myöhempien tapahtumien valossa. Kolmen kahdeksasosanuotin kohotahti ja laulava allegro -topos hallitsevat myös tahdista 86 alkavaa tärkeää teemaa; huomioi erityisesti tämän teeman ja avausperiodin laulavan allegron kohotahtien yhteiset piirteet, legato ja kromaattisuus (kolmen kahdeksasosan artikuloima kohotahtisuus lyö leimansa myös teemaa seuraaviin, tahdissa 94 alkaviin kaikumaisiin fanfaareihin).

Entä miten nämä rytmistä eleytystä ja topiikkaa koskevat huomiot sitten suhteutuvat musiikin äänenkuljetusrakenteeseen? Periodin ylä-äänien äänenkuljetuksen pääsäveleksi luen kvintin. Se esiintyy ensi kerran tahdissa 43 (a^3) ja oktaavia alemmaksi siirrettynä tahdissa 47 (**esimerkki 4.1**; rekisterit yksinkertaistettu). Tahdin 50 alussa pintatason harmoniassa aletaan irroittautua avaavalta toonikalta (jota vaivihkaa laajenevat kohotahtit ovat koko avauksen ajan intensifioineet rytmisesti). Samalla valmistaudutaan myös ensimmäiseen lineaariseen liikkeeseen melodian äänenkuljetusrakenteessa: a–g–fis-kulku tahdeissa 49–51 ennakoi ylä-äänien syvemmän äänenkuljetuksen vastaavaa laskua tahdeissa 51–52 (**esimerkki 4.2**).

Kun tooppikaleidoskoopissa heilahtaa näennäisen yllättävän tuntuisesti esiin gavotti, kyse ei siis ole mistä tahansa ”tooppikontrastista”. Kysymys on rikaspiirteisestä solmukohdasta, jota korostavat myös pintatason topiikan *Empfindsamkeit*-piirteet (kromatiikka ja huokauseleet t. 50–51).

Klassinen retoriikan alku–keskikohta–loppu-paradigma avaa tärkeitä näkökulmia Mozartin toposvalintoihin. Agawu (1991, 53, esimerkki 3.1.) yhdistää paradigman Schenkerin *Ursatziin*, tavalla jota voimme myös suoraan soveltaa tässä yhteydessä. Avauksen marssi/fanfaari-topos yhdistyy avaavan toonikan levitykseen: ”stabiilin ja selväpiirteisen alun” tunnusmerkit täyttyvät epäilyksettä.

Agawun (1991, 60–61) mukaan aivan alkuhetkellä esiintyy usein jotain sellaista, joka sisältää miniatyyrikoossa jotain olennaista kokonaisuudesta: alun ratkaisu sijoitetaan sitten laajempaan yhteyteen (rakenne rakenteessa). Kuten olemme edellä havainneet, soolon ensimmäisten millisekuntien appoggiatura on myös tässä suhteessa tyypillinen alku: marssin määrätietoisuuden metamorfoosi taipuisiksi, aistikkaiksi tansseiksi on jo ikäänkuin läsnä tuossa hopeisessa helähdyksessä (e^3 on viulun rikkaimmin resonoiva sävel). Rytmisen eleen tasolla siis ”avaavan stabiilisuuden” häirintä alkaa saman tien. Kun basso kuitenkin pysyy pitkään toonika-urkupisteessä ja melodia kuvioi pääsäveltä ja toonikasointua, syntyy ikäänkuin kitkaa niiden edustaman stabiilisuuden ja kohotahtisen rytmisen eleen välille. Tahdissa 50 rytminen aktiivisuus sitten vetää nekin mukaansa, alun staattisuudesta keskikohdan joustavuuteen ja avoimuuteen; voidaan kyllä sanoa (ainakin jos liikutaan Agawun kuvaamalla ”leikin” alueella), että tämä irtautuminen avaavasta toonikasta ja ylä-äänien pääsävelestä alkaa kirjaimellisesti huokaisten. Gavotin ujo tunteikkuus jäsentyy siis rikkaalla tavalla osaksi ikiaikaista retorista perinnettä, keskivaiheen avoimuutta.

Voi kylläkin kysyä, onko puhuminen ”stabiilisuuden häirinnästä”, sinänsä yleinen analyytinen puheenparsi, periodin alun yhteydessä enää viisasta kielenkäyttöä. Ehkä pikemminkin on kyse yhdenlaisen stabiilisuuden (toonikaharmonia + urkupiste) ja (omalla tavallaan myös hyvin eheän) rytmin rikaspiirteisemmäksi kehkeytymisen välisestä vuorovaikutuksesta, joka pikemminkin syventää kuin hajottaa musiikin koherenssia. Musiikintutkijoiden pitäisikin olla sensitiivisiä tavassaan käyttää kieltä: kohteenmukaisuus, musiikin oman luonteen kunnioittaminen on tärkeä arvo.

4.2 PINTAFIGURAATIOSTA

Seuraavaksi esitän muutaman huomion pintafiguraatiosta. Myös se silloittaa periodin alkupuolen koherenssin kannalta kriittisiä toposkontrasteja, elegantin kohotahtisuusprosessin ja yksinkertaisen harmonian ohella. **Esimerkissä 4.3** on näkyvissä pääsäveltä koristava kuvioitus. Analyysistä näkyy selvästi bourréen + laulavan allegron murtosointuisen äänenkuljetuksen tarkka toistuminen gavotin kohotahdin pintamotiivina.

Huomaa a^2 :n kuvioitus: olen piirtänyt kaaren sekä edeltävästä kolmiviivaisesta d:stä pääsäveleen että pääsävelestä fis:ään. Mielestäni musiikki artikuloi juuri tällaista **binaaria** hahmotustapaa. Se taasen pitää sisällään idean gavotin **kahden** yksikön kohotahdistä, joka konkretisoituu tahdissa 49.

Fanfaarimainen murtosointuisuus on ylipäänsä pintafiguraation tärkeä piirre. **Esimerkissä 4.4** näkyy koko periodin kattava murtosointujen ambituksen vähittäinen avautumisprosessi (kvintti -> seksti -> oktaavi). Myös se kutoo tärkeän yhtenäistävän juonteen periodin rikkaisiin toposkontrasteihin. Ja mikä tärkeintä: kun kohotahtisuusprosessi kohdisti periodin keskikohdan, murtosointujen avautuminen tähtää sen painokkaaseen loppuun (jonka painokkuus syntyy tietysti monen tekijän vuorovaikutuksesta). (Myös tässä suhteessa kahteen alkutahtiin sisältyy kokonaisuuden kannalta tärkeä piirre!)

Toisen tärkeän figuraatiotyypin muodostavat toonikaa prolongoivat alaspäiset lineaariset progressiot, joko sellaisenaan tai jompaa kumpaa päätä kuvioivan sivuvävelen kera.

Esimerkki 4.5:ssä on näkyvissä periodin lineaarisia progressioita. Kuten huomaamme, niiden rooli on kahdeksassa alkutahdissa staattinen: toonikaa levittävä, ensisijaisempaa murtosointuisuutta säästävä ja täyttävä. Melodisesti intensiivinen puolisävelaskel g–fis nostetaan kuitenkin vähä vähältä, hienovaraisesti neutraalista säästyskuviosta melodisen tapahtumisen polttopisteeseen, ja olenkin merkinnyt esimerkkiin 4.5 hakasilla kaikki g–fis-liikkeet. Tapahtumien kulkua voi seurata graafia ja partituuria vertaamalla. Tällöin hahmottuu eteneminen tahdin 42 säästykseen neutraalista legatokuviosta tahtien 46–47 rytmisesti ja koristelultaan aktiivisempaan g–fis-liikkeeseen (bourrée); se taasen nostetaan ääntenvaihdon ja lisäfiguraation kautta säästyksestä sooloviuluun seuraavissa tahdeissa (laulava allegro). G–(implikoitu)fis

hallitsee myös tahtien 50–51 (gavotti) äänenkuljetusta ja johtaa samalla periodin melodian syvimmän tason äänenkuljetuksen $\hat{4}$ – $\hat{3}$ -liikkeeseen tahdeissa 51–52 (loistelias tyyli). Aiemmat esiintymät ovat siis nostaneet g–fis-liikkeen yhä selkeämmin esille musiikin pinnalle, ja melodian syvemmän äänenkuljetuksen intensiivinen siirtyminen g:stä fis:ään tahdissa 52 onkin samaan tapaan kohdistettu ilmiö kuin kohotahtisuusprosessikin.

A–g–fis-kulku esiintyy syvemmän tason äänenkuljetuksen $\hat{3}$:n aktivoitumisen hetkellä tahdin 52 alussa korostetusti myös solistin pintafiguraatiossa.

On kiintoisaa verrata K 218:n solistin avausta alkututin vastaavaan alkuun, jossa samaa materiaalia esiintyy topiikaltaan ja äänenkuljetusrakenteeltaan karkeasyisemmässä asussa (esimerkiksi orkesterin alkumarssin unisono versus solistin marssin vivahteikkaalla tavalla komplementaarinen säestys). Ratnerin jaottelussa viihdyttävä divertimentokonsertto versus dramaattinen sinfonia concertante, K 218 on epäilemättä luettava ensinmainittuihin (Ratner, 1980, 294–302). Tarkempi tutustuminen yksityiskohtiin kuitenkin paljastaa paljon sellaista solistin yksilöllisyyttä, jossa kypsät pianokonsertot ovat jo idullaan. Keskittyyhän suurin osa niistä rytmisistä, äänenkuljetuksellisista ja tooppisista finensseistä, joita tässä luvussa käsitellään, juuri soolostemmaan, tai on orkesterin reagointia solistiin.

Harmonian irtautuminen avaavasta toonikasta alkaa siis tahdissa 50. Matalien jousien poissaolo korostaa tahtien 50 ja 51 dominantin ja submediantin tunnustelevuutta. Alttoviulut ovat näissä tahdeissa alimpana äänenä (itse asiassa vain vilkaisu koko esimerkkimme rikkaaseen alttoviulustemmaan osoittaa selvästi, että galantin tyylin alttoviulustemmojen rappiosta [de la Motte 1977, 135–136] on jo edetty kauas). Sellot ja bassot tulevat mukaan tahdin 51 jälkipuoliskon subdominanttiin, jonka hahmotan syvemmäksi, tahdin 55 rakenteellista dominanttia valmistavaksi, huolimatta väliin interpoloidusta kolme tahtia pitkästä näennäistoonikasta.

Tahtien 52–54 näennäistoonika ei siis ole harmonisen liikkeen alku eikä päämäärä. Kyseinen rakenteellista dominanttia valmistavan subdominantin yläkvintti tukee ylä-äänien syvemmän äänenkuljetuksen $\hat{3}$:a ja luo harmoniataustan topiikan loisteliaalle tyyliin ja fanfaarille (esimerkki 4.2). Kokonaisuudessa se on kuitenkin aivan eri funktiossa kuin tahdin 56 sulkeva toonika.

Kun konteksti ja artikulaatio oikeuttavat mielestäni kutsumaan tahdin 48 kuviointia laulavaksi allegroksi, on tahdin 52 topoksena selvästi loistelas tyyli: virtuoosinen näyttäminen. Jälleen topiikkaa on mielekästä tarkastella alku–keskikohta–loppu-paradigman valossa.

Toonikaharmoniaa murtavat solistin briljantti tyyli ja fanfaari johtavat suoraan orkesterin marssiin: keskikohdan aistikkaasta taipuisuudesta palataan takaisin alun suoraviivaisiin topoksiin, joiden kautta retorisen lopetuksen vaatima confirmatio ja peroratio toteutuvat painokkaasti. Ylä-äänien äänenkuljetus laskee teräsävelen kautta toonikaan, rakenteellinen dominantti ja sulkeva toonika päättävät solistin avausperiodin. Klassisen retoriikan edellyttämä voimakas, kokoava lopetus toteutuu monella tasolla.

Tilanteen eriytyneisyys on jälleen syytä huomioida: topiikan tasolla konfirmoiva lopetus alkaa tahdissa 52, jonka harmoninen tilanne on vielä epävakaa näennäistoonika. Harmoniassa ja äänenkuljetuksessa varsinainen päätös, rakenteellinen dominantti + sulkeva toonika, alkaa vasta kolme tahtia myöhemmin. Tällainen kerroksisuus herättää myös kysymyksen: eikö juuri *näennäistoonika* olekin mitä oivallisinta harmonis-äänienkuljetuksellista kontekstia loisteliaan tyylin irtonaisuudelle, sen korkeuksiin kohoavalle keveydelle?! Juuri tällaiset kysymyksenasettelut johdattavat kohti olennaista, sen tutkimiseen, millä tavoin harmonia, äänenkuljetus ja topiikka kuultavat toistensa läpi.

4.3 TOPOS: JÄYKKÄ KATEGORIA VAI ELÄVÄ VUOROVAIKUTUSTILANNE?

Tahtien 52–54 solistin topiikka antaa vielä aihetta lisäpohdintoihin. Kuten jo edellä totesin, bourrée versus laulava allegro -pohdinnoissa, pyrkimys määritellä kunkin hetken topos liian jäykästi ja mekaanisesti aiheuttaa helposti ongelmia. Luodaan illuusio sellaisesta skemaattisuudesta ja selvärajaisuudesta, jota todellisissa tilanteissa tuskin on olemassa. Agawun kriittinen, hienovarainen ja hierarkkinen (päätopos versus yksi tai useampi sivutopos) tapa käyttää termiä on tässä suhteessa tervejärkistä.

Reitti tahdin 42 marssista tahdin 50 gavottiin paljastui hienovaraiseksi ja monikerroksiseksi kudelmaksi. Entä onko tahdistä 52 eteenpäin jäljellä muuta kuin lopetuseleiden suoraviivaisuutta? Jo aiemmassa tarkastelussa on tullut ilmi se, ettei tahdissa 52 alkava loistelas tyyli ole tyhjää virtuoosista elettä, vaan se liittyy aiempaan monin hienovaraisin tavoin. Käsittelimme jo edellä äänenkuljetuksen terssiin saapumisen vivahteikkoutta. Esillä oli myös murtosointuisuuden ambituksen kasvu

oktaaviin tahdin 51 jälkipuoliskolla: tätä löytöä periodin päätös juhlii moninkertaisesti (esimerkki 4.4).

Mutta entä topos, tahdin 52–53 loisteliass eli briljantti tyyli? 1770-luvun viulutekniikan rajoissa on kolmiviivaisen a:n kolminkertainen toisto tahdeissa 53–54 yhä vielä loisteliasta virtuoosisuuden osoittamista (viereisten vapaiden a- ja d-kielten vielä lisätessä resonanssillaan soinnin loistokkuutta eli briljanssia). Kuten esimerkistä 4.4 näemme, on tahtien 52–53 ylöspäin kiipeävää virtuoosikuviota jäsentävä äänenkuljetusrakenne toonikasoinnun ylöspäinen murto, eli alhaalta ylös samat sävelet kuin kuin tahdin 54 alkupuolen **fanfaarikuvion** sävelet neljä kertaa nopeammassa ajassa. "Loisteliass tyyli" ja "fanfaari-topos" esiintyvät siis rikkaasti toisiinsa kietoutuneina. Entä jos kuulisimme tahtien 52–54 pelkän säestyksen ja meiltä kysyttäisiin, mitä musiikkia tämä on? Mahdollinen vastaus voisi olla: **marssi!** Virtuoosiseen kuvioon integroitunut fanfaarimaisuus aukeaa avoimeksi fanfaarimaisuudeksi tahdin 53 puolivälissä, mistä syystä tahdin 54 alkua artikuloi (varsinkin orkesterissa) hyvin **gavottimainen** kaksoiskohotahti!

Esimerkiksi tällaisia huomioita voi esittää edeltävien toposten heijastumisesta tahdissa 52 alkavaan loisteliaseen tyyliin. Tooppisesti se on tosiaan retorisen perinteen mukainen langat kokoava, konfirmoiva päätös!

Normaalien ”muoto-opillisten” skeemojen asemesta äänenkuljetuksen, topiikan ja klassisen retoriikan keskinäinen vuorovaikutus näyttää tässä tapauksessa avaavan olennaisia ja kuvausvoimaisia näkökulmia.

5 GAVOTTI JA OCKEGHEM

Viidennessä luvussa analysoidaan d-molli-pianokonsertton K 466 ensimmäisen osan eksposition transitiota ja sivuteemaa. Musiikin tooppikontrastien ja äänenkuljetusrakenteen vuorovaikutus nousee tarkastelussa etualalle. Tästä näkökulmasta käsin havainnoidaan musiikin jatkuvuusominaisuuksia sekä pohditaan analytyttisten havaintojen ja esteettisen arvon suhdetta.

Ratner painottaa usein sitä, että Mozartin poreilevimpienkin ja erityisen ”vapailta” vaikuttavien melodioiden taustalla lymyää aina pappi Fux (esim. Ratner 1980, 112). Esimerkkinä on *Figaron häiden* alkusoiton suhde lajikontrapunktiin. Schenkeriläisen näkemyksen mukaan äänenkuljetuksen ja dissonanssinkäsittelyn periaatteet esiintyvät juuri lajikontrapunktissa sellaisenaan, paljaina, musiikin pinnalla. 1600-luvulta alkaen näitä äänenkuljetuksen ja dissonanssinkäsittelyn ydinperiaatteita sovelletaan yhä kerroksisemmin, rikkaammin ja yhä uusissa yhteyksissä (Salzer ja Schachter 1981 puhuvat erosta käsitteillä elementaarinen kontrapunkti versus prolongoitu kontrapunkti).

Tarkastelemme seuraavana käytännön esimerkkinä Mozartin pianokonsertton K 466 ensimmäisen osan tahteja 115–143 (eksposition transitiota ja sivuteemaa).

Kartoittaessani aiemmin (Linjama 1991, 76) koko osan topiikkaa olin päätynyt seuraavaan yhteenvetoon. Alkututti vakiinnuttaa *Sturm und Drangin* orkesterin tärkeimmäksi toopiksi. Myrskyn ja kiihkon vastakohtana solistin sisääntulo nostaa laulavan tyylin ja loisteliaan tyylin ekspositiota hallitseviksi toopeiksi. *Sturm und Drangin* ja laulavan/loisteliaan tyylin dramaattinen vastakkainasettelu kehittelyjakson aikana johtaa myrskymusiikin hallitsevuuteen rekapitulatiossa. Uhkaavan kollektiivin ja yksilöllisen solistin vastakkainasettelu siis hallitsee kokonaisuutta.

Kokonaiskäsitykseni osasta on säilynyt. Sen yksityiskohdat ovat muuttuneet vivahteikkaammiksi Agawun 1991 näkökulmien kautta. Esittelen tästä esimerkkinä solistin eksposition transition ja ”sivuteeman”. Syynä tämän nimenomaisen kohdan valintaan on tapa, jolla oppinut tyyli ja yksinkertainen äänenkuljetusidea (kulku f–g–a inversioineen) jäsentävät musiikkia.

Agawun tekstin valossa, vuosikymmentä myöhemmin seuraava luettelo ko. katkelman topoksista vaikuttaa yhä kuvausvoimaiselta, mutta samalla riittämättömältä:

transitio: 115 *Empfindsamkeit*
 121 oppinut tyyli
 124 loistelias tyyli (tai laulava allegro)
 sivuteema: 127 laulava tyyli + gavotti (+ loistelias tyyli)

Agawu kommentoi kirjansa johdannossa Ratnerin niin ikään tooppiluettelon muotoista analyysia Mozartin Prahalaisen sinfonian ensiosan johdannosta (Agawu 1991, 17–25). Kuten edellisessä luvussa totesin, Agawu kyseenalaistaa aiheellisesti irrallisten toposluetteloiden analyttisen arvon.

Millä tavoin äänenkuljetusrakenteen erittely voisi syventää ja terävöittää käsitystä K 466:n eksposition keskivaiheesta? Omassa nuoren vihasen miehen tekstissän (1991, 44) moitin sitä perinnettä, joka arvostaa vain triviaalia ”motiivisten yhteyksien” osoittamista Mozartin musiikin analysoinnin metodina. Olen yhä sitä mieltä, että on tärkeää muistaa Ratnerin (1980, 219) tavoin, että myös säkenöivä kontrasti voi olla mitä tärkein koherenssin luomisen keinovara, että Dufayn *varietas*-tekniikka, johdonmukaisen atemaattinen suhde säveltäsomateriaaliin ja rytmiin (de la Motte 1981, 32) tuotti huomattavan pätevää ja kiinnostavaa musiikkia, että kokonaisuus syntyy usean eri- tai samansuuntaisen parametrin vuorovaikutuksesta, ja niin edelleen.

Kritikoinikin tuolloin Maasalon (1985, 185) analyysia siitä, miten identtisten bassokulkujen seurauksena ”orkesterin sivuteemasta” (t. 115>) muka syntyy ”pianon sivuteema” (128>). Kuitenkin huomio tahtien 115–116 samankaltaisuudesta suhteessa tahteihin 128–129 on vähitellen paljastunut tärkeäksi. Kohtien samankaltaisuuksien ja erojen pohdinnan on vain oltava riittävän monisyistä ja metodisesti jäsentynyttä (mitä Maasalon suppeahkolta ja populaarilta yleisesitykseltä ei tietenkään ole kohtuullista edellyttää).

Epävakautta tahtien 115–120 *Empfindsamkeit*-topiikassa edustaa sointivärien dialogi (puupuhaltimet versus solisti ja viulut), harmonisen tilanteen avoimuus (lineaarisesti hahmottuvan sekvenssin luomat toonikasaatiot F-duuri–g-molli–a-molli) ja alun ylä-äänien huokausele. Mutta jos musiikkia hahmotetaan koherenssia vahvistavien ja sitä häiritsevien voimien *vuorovaikutustilanteena*, niin koherenssia edustaa varsinkin ylöspäinen terssin täyttö: se toistuu jokaisessa

sekvenssiyksikössä kahdesti ja jäsentää samalla kolmen sekvenssiyksikön eli toonikasaation keskinäisiä suhteita. *Empfindsamkeit*-topoksen sisällä hahmottuukin siis f–g–a-kulku (ikään kuin) kolmiäänisenä prolaatiokaanonina. **(esimerkki 5.1)**

Olin aiemmin vähätellyt tahtien 115–116 ja 128–129 välistä bassojen samanlaisuutta aasikin sen huomaa -tyyliin, mutta nyt paljastuikin syvempi yhdistävä piirre. *Empfindsamkeitin* kolmiäänistä f–g–a-terssin täyttävää prolaatiokaanonia seuraa tahdissa 128 laulavan tyylin ja gavotin yhdistelmä, jossa melodian äänenkuljetusrakenteen terssilasku mediantilta toonikaan, a–g–f, kerrostuu samoin kolmessa eri aika-arvossa eteneväksi prolaatiokaanoniksi. Tahdissa 128 alkava terssilasku esiintyy siis yhtäikaa (pintadiminuutiona) puolen tahdin, (polyfonisena melodiana) puolentoista tahdin ja (*Mittelgrundissa*) kahdeksan tahdin aikamittakaavassa **(esimerkki 5.2)**. Tahdin 115 *Empfindsamkeit*-tyyli todella rakentaa siirtymää, transitiota kohti gavottia!

Prolaatiokaanonin pisimmistä aika-arvoista on mahdollista esittää kaksi toisiaan täydentävää tulkintaa. Löyhemmän motiivisen parallelismin näkökulmasta g on mahdollista sijoittaa neljännen tahdin alkuun (esimerkki 5.2, kolmas rivi). Ankaran schenkeriläisittäin tahdin 131 g on kuitenkin vasta esisäkeen sulkeva keskeytys, seuraavan tahdin b pääsäveltä yhä levittävä IN, ja vasta tahdissa 134 seuraa varsinainen $\hat{2}$ **(esimerkki 5.3)**. Esimerkin 5.2 kolmannen rivin laulaminen alkuperäisen musiikin päälle toimii joka tapauksessa mitä luontevimmin (vrt. laulukoe alla). Tarkemmassa äänenkuljetusanalyysissä taasen on mielenkiintoista sen paljastama rytminen samanmuotoisuus (pitkä alkusävel + 2 lyhyttä) esimerkin 5.2 ylimmän rivin, eli tahdin 128 alkupuoliskon kanssa: uloimman pintatason ja *Mittelgrundin* äänenkuljetuksellinen ja rytminen hahmotus näyttävät heijastavan toisiaan.

Jaoin kurssillani opiskelijat kolmeen ryhmään. Samalla kun kuuntelimme levyltä tahdin 128 gavotti-teemaa, jokainen ryhmä lauloi terssilaskun a–g–f omassa aikamittakaavassaan (esimerkki 5.2). Silloin syntyi jonkinlainen käsitys siitä, että tämän viehkeän gavotin takana ei myhäile vain pappa Fux, vaan suorastaan kantaisät ja patriarkat (jos tällainen itseironia sallitaan): Johann Sebastian Bach ja nimenomaan Johannes Ockeghem, *Missa Prolationumin* säveltäjä. Eräs opiskelija raportoiikin vaikutelmaansa luentopäiväkirjassaan:

”Musiikillisesti luennon heuristinen kohokohta (ja ensikosketukseni Schenker-analyysin musiikkia aukaisevaan vaikutukseen) oli esimerkki motiivisesta parallelismista tahdista 128 alkaen. [...]

Kuunteluvaikutelman perusteella piilopolyfonia tai piilokontrapunktisuus tuntuu aika osuvalta sanalta. Kun kyseisen motiivisen paralleelisuuden kuulee, tulee musiikkiin samankaltainen ihmeellinen avaruudellinen vaikutelma kuin esimerkiksi Bachin fuugapolyfoniassa. Toisaalta, häikäilemättömän subjektiivisesti ilmaistuna, tulee jonkinlainen staattisuuden ja ajan pysähtymisen tunne.”

Kun f–g–a-prolaatiokaanonin seuraa a–g–f-prolaatiokaanon, eikö jälkimmäistä voi pitää edellistä heijastavana retroversiona? Kysymys ei ole viisastelua, kun intensiivistä, kerroksista a:lle saapumista seuraa yhtä kerroksinen a:sta lähtevä äänenkuljetustapahtuma. Niiden välissä tonaalinen konteksti ja äänenkuljetustilanne tietenkin muuttuvat: siinä mielessä kysymys on eri a:sta. Sävelluokat ja g:n P-funktio säilyvät kuitenkin samoina.

Maasaloon (1985, 185) huomioon kohdistunut kritiikkini (Linjama 1991, 44) oli siis harhaanjohtavaa, ja teen vielä pari lisätarkennusta. Kuten mainitsin, toteaa Maasalo tahteja 115–116 ja 128–129 vertaillen, että ”orkesterin sivuteemasta on siten syntynyt uusi melodia, pianon sivuteema.” On selvää, että *Empfindsamkeit* (t. 115 →) ei ole *teema* samassa merkityksessä kuin tahdin 128 gavotti. Transition alku on harmonisesti erittäin epävakaa, avoin tilanne, ei ”sivuteema”, vaan transitioteema, silta-aihe. *Empfindsamkeitin* ja gavotin keskinäinen ykseys taas ulottuu paljon pinnan identtistä bassoaihetta syvemmälle, monen tason äänenkuljetusrakenteisiin, joita tässä yritetään kuvata. (Tietenkin myös omassa tekstissäni sekoittuvat usean vuosisadan termit osin ongelmallisesti. Kuten jo mainitsin, kyseessä on tietoisesti käytännöllinen valinta hyvine ja huonoine puolineen. Musiikin teorian historia ei ole tässä tekstissä keskeistä.)

Pelkkien toposluetteloiden ongelmat suhteessa musiikin monisäikeisyyteen käyvät nyt ilmeisiksi. Olin aiemmin esitellyt tahdin 115 *Empfindsamkeitin* ja sitä kuusi tahtia myöhemmin seuraavan oppineen tyylin suhdetta yksinkertaisesti vain kontrastina subjektiivisen ja objektiivisen topoksen välillä (Linjama 1991, 22). En käsittänyt tuolloin elementaarisen ja prolongoidun kontrapunktin välistä suhdetta. Oppinut tyyli tahdissa 121 (2 tahtia pitempänä alkututissa t. 38) edustaa elementaarikontrapunktista *stile antioea*, alkututin oboestemmojen pidätysketjun osalta fuxilaisen kontrapunktin neljättä lajia sellaisenaan. ”Oppinut tyyli” on kuitenkin vahvasti läsnä prolongoidun kontrapunktin muodossa myös *Empfindsamkeitin* ja gavotin äänenkuljetuksen itseään heijastavissa kaanonrakenteissa. Oppineen tyylin lisääminen *Empfindsamkeitin* ja gavotin alaindekseiksi on siis mahdollista.

*Empfinsamkeit*_{oppinut tyyli}–oppinut tyyli–gavotti_{oppinut tyyli}-kuvaus voi toimia hedelmällisenä ärsykkeenä musiikkielämyksen ”leikin alueella” (kuten edellä siteerattu opiskelijan kuvaus kertoo). Tällaisia reittejä kulkien saattaa aueta mahdollisuuksia aistia äänenkuljetusrakenteita topiikan läpi ja topiikkaa äänenkuljetusrakenteiden läpi.

Huomiota voi kiinnittää myös siihen, että sekä transition että sivuteeman tonaalisessa kontekstissa a–g–f-kulun g on lomasävel, *passing tone*, *transitus*. Kuten jo kontrapunktin toisen lajin yhteydessä käy ilmeiseksi, on lomasävelen olemus juuri transitiivinen: ollaan menossa jonnekin, siirtymässä yhdestä stabiilista tilanteesta toiseen. Mozartin valitsema äänenkuljetuksellinen idea jäsentyy siis hyvin kokonaisuuteen: sonaattimuodon transitiioon, retorisen kokonaisuuden avoimeen keskikohtaan.

Oppinut tyyli pinnan topoksena (t. 121) paljastuu siis kontrastoivuutensa ohella myös tärkeäksi jatkumon osatekijäksi transitiossa.

Huomionarvoista siinäkin on pinnan melodisen, laskevan (b)–a–g–(f)-liikkeen keskeinen asema, alkututissa ensimmäisen oboen kokonuotteina ja ekspositiossa pianon ornamentoinnin äänenkuljetusrakenteena.

Voidaan kysyä kriittisesti, mitä varsinaisesti yritän sanoa, kun kerran erilaiset ”prolongoitua kontrapunktia” edustavat ratkaisut ovat periaatteessa läsnä missä tahansa tonaalisessa musiikissa. Se on totta, ja olennaista onkin suodattaminen, rajaaminen, klassinen pidättyvyys, tässä tapauksessa sekä elementaarisen että prolongoidun kontrapunktin fokusoituminen f–g–a-kulun (tai sen käännöksen eli retroversion) ympärille. Se on toteutettu taidolla, joka nostaa Mozartin ratkaisut ”minkä tahansa” yläpuolelle, omaan luokkaansa, klassiseksi taiteeksi: ”Eihän tämän parempaa musiikkia olekaan!”

Toisaalta olisi naiivia väittää, että olen tekstilläni nyt todistanut tutkimani musiikin suuren esteettisen arvon. Teoksen kanonisoituminen on monisäikeinen prosessi, jonka eri puolia on pohtinut esimerkiksi Carl Dahlhaus (1977). Hän korostaa oikeaoppisesti (s. 148), etteivät normatiiviset arvostukset ole loogisesti johdettavissa tosiseikoista. Mutta toisaalta esimerkiksi analyttisten havaintojen empiirinen vaikutus arvojen muodostumiseen on kysymys, jota on ainakin lupa pohtia ja työstiä (jos ongelman monisyisyydestä ja sen takana olevista metafysisistä ongelmista seuraa käsien nostaminen pystyyn, ei kyse silloin ole Dahlhausin mukaan mistään sen kummemmasta kuin huonosta tieteellisestä tyylistä).

Näiden huomioiden valossa uskallan väittää, että K 466:n asema musiikkikulttuurin parnassolla ei ole seurausta pelkästään Breitkopf & Härtelin hämäämiesten huijauksesta ynnä muusta väärämielisestä manipulaatiosta (vaikka kaunaiset klassisen sivistyksen alasajajat näyttävätkin sellaista tosissaan uskovan).

Agawu (1991) on valinnut tarkoituksella analyysin kohteiksi kaksi keskenään eri tyyppistä teosta. Mozartin jousikvinteton C-duuri K 515 ensimmäisen osan terävästi kontrastoivissa, oopperamaisen tiheästi vaihtuvissa topoksissa korostuu ulkoinen semiosis, kun taas Haydnin kvinttikvarteton monotemaattisessa logiikassa tarkastelu painottuu puhtaisiin merkkeihin, sisäiseen semiosikseen. Tämän tekstin luvut 3 ja 5 ovat noudattaneet samaa periaatetta (ehkä enemmän valitsemieni näkökulmien ja painotusten kuin itse musiikin osalta).

6 VARJOJEN MAA

Edeltävien amoröösien spekulatioiden, divertimentomaisen leikin ja apollonisten kaanonverkostoerittelyjen vastapainoksi pohdin viimeisenä analyttisenä luonnoksenani K 466:n yöpuolen, tummien äänenpainojen sävellysteknisiä taustoja. Tarkastelen muutamia yksityiskohtia konserton alkututista: alun liukuheleitä (6.1.) ja äänenkuljetusratkaisuja (6.3.) sekä koko osan pääsävelen ensiesiintymän merkillistä harmonista kontekstia (6.2.). Lopuksi vertailen vielä cis–e-kaksoissivusävelen roolia orkesterin ja solistin avauksissa (6.4.).

6.1 SCHLEIFERIT: EI BASISTIVITSI

K 466:n alun myrskymusiikkia on kommentoitu kirjallisuudessa runsaasti. Suomalaisista tutkijoista Mäkelä (1991, 144) huomioi, miten Beethoven lainaa Mozartin teemaa oman Myrsky-sonaattinsa alussa, ja Tarasti (1994, 98) puolestaan esittelee sen ”ahnungsvoll” -sävyä demonisuus-seemin ilmentymänä. Oman tekstini tavoitteena on Agawun hengessä ”sisäisen” ja ”ulkoisen” välisen vastakkainasettelun purkaminen. Esittelenkin näkökulmia siihen, miten K 466:n alkututin varhaisromanttinen, levoton sielunmaisema hahmottuu suhteessa soitinten, sointukäännösten ja kontrapunktin lajien konkretiaan. Yritän pohtia, mikä nostaa alkututin musiikin mistä tahansa kummitusklisheestä puhuttelevaksi *Sturm und Drang* -topokseksi.

Olen aiemmin tarkastellut tilanteen tihenemistä konserton alussa, tahdistta 1 tahtiin 16. Kehitys johtaa tahtia 16 lähestyttäessä yksinkertaistumisen ja rikastumisen välille repeävään kitkaan ja dramaattiseen forte-tuttiin (Linjama 1991, 9–11). Kaksi alun piirrettä jäi tarkastelussani huomiotta.

Sellojen ja bassojen oktaavi-unisonossa soittamat liukuheleet, *Schleiferit*, ovat tärkeässä roolissa musiikin pinnan sähköistäjinä. Huomattavaa on, että kontrabassojen täytyy soittaa toiseksi matalimmalla kielellään pianonyanssissa aika-arvoltaan itse asiassa erittäin nopeita nuotteja (kuudestoistaosatrioleita ja kolmaskymmeneskahdesosia). Soittimen suuren koon sekä kielen pituuden ja paksuuden vuoksi sävelet eivät ehdi syttyä kunnolla eivätkä hahmottua yksi kerrallaan; myös usean soittajan muodostama ryhmä on omiaan luomaan heterofoniaa. Tulos on samea, epämääräinen, tumma. Olisiko mahdollista puhua Kantin estetiikan termein dynaamisella, hirmuisella tavalla ylevästä (Vuorinen 1993, 204–205)?

Kari Kurkela (1994, 219) on kirjoittanut pelosta ja annihilaatiosta osana narsistista ekonomiaa. Tuntemattoman pelko on varhaisestaan ollut yksi elämän peruskysymyksiä. Kun puhutaan sen työstämisestä taiteen keinoin, kannattaa palauttaa mieleen luolamiehen todellisuus, jossa outo risahdus saattoi merkitä todellista kuolemanvaaraa. Tällaisen taustan ihmisen psyykeen ja stressireaktioihin jättämää jälkeä Mozartin orkestraatioratkaisu omalla tavallaan hyödyntää. Samaan ja tuntemattoman kammottavuus alun *Schleifereissa* kylvää *Sturm und Drang* -topokseen tärkeän sivujuonteen, *ombran*. Italiankielinen sana merkitsee suomeksi ”varjoa”, ja kyseinen topos liittyy 1700-luvun oopperassa jumalallisuuteen, moraaliseen rangaistukseen ja pelottavaan yliaistillisuuteen. *Ombra*-topoksen paradigmaattinen esimerkki on tietysti *Don Giovannin* kivisen vieraan musiikki (Ratner 1980, 24 ja de la Motte 1978, 200–202). Kun pohditaan K 466:n alussa Mozartin kirjoitustavan, kontrabassoryhmän ja ombra-topoksen suhdetta, yritetään siis hahmottaa toposta ja soittimen akustisia ominaisuuksia toistensa läpi, keskinäisessä vuorovaikutuksessa.

Ombran lisäksi liukuheleet viittaavat myös toiseen tyylihistoriallisesti tärkeään topokseen, jonka Ratner tunnistaa tyylinä myös esimerkiksi Mozartin Prahalaisen sinfonian ensiosan hitaan johdannon alussa (Ratner 1980, 104). Ranskalainen alkusoitto, barokin soittinmusiikin keskeinen laji, kuninkaallinen *entrée*, perustuu tärkeiltä osin vahvoja tahtiosia kohti suunnattuihin liukuheleisiin. Korostan kuitenkin, että K 466:n alussa *stilo francese* -assiaatio liittyy bassoon, ei ylä-äänten synkkooppeihin. Liukuheleiden luoma ilmapiiri on Prahalaisen sinfonian tai Jupiter-sinfonian alussa lähinnä juhlavalla tavalla korkeatyylinen. Konserton alussa piirteen kuninkaallisuus on luonteeltaan jotain aivan muuta: ”Rex tremendae majestatis”, ”*hirmuinen* ja mahtava kuningas”? (Vrt. kyseisen messunosan *stilo francese* Mozartin requiemissa, ja varsinkin ”Gratias tibi agimus propter magnam gloriam tuam”, ”Me kiitämme sinua sinun suuren kunniasi tähden”, yksi Mozartin korkeatyylisimpiä osia messussa c-molli K 427.)

(Kysymystä koherenssin ja sen häirinnän suhteesta kannattaa pitää tarpeeksi esillä. On syytä huomata, että alku on kontrabassoille myös hyvin soittimellinen, ”hyvin istuva” vetäisy vapaalta A-kieleltä vapaalle D-kielelle. Kuvio yhdistää lineaarisesti dominantin ja toonikan, joten sen vaihtobassokuvioon assosioituva stabiilisuus tasapainottaa myös osaltaan liukuheleiden varjomaisuutta.)

6.2 VISAINEN SOINTUANALYYSSTEHTÄVÄ

Toinen kiinnostava esimerkki taidokkaasta sameudesta ombra-topoksen tunnusmerkkinä sisältyy tahteihin 21–23. Koko osan pääsävel on epäilemättä $\hat{5}$, ja luen tahdit 21–23 pääsävelen ensiesiintymäksi. Pääsävelen harmoninen konteksti on erikoislaatuinen. Päällisin puolin asetelma vaikuttaa normaalilta: tahdin 16 toonika yhdistetään sekstisointuparalleelilla tahdin 21 dominanttiin, joka toimii huippulopukkeena. Dominanttista harmoniaa tässä funktiossa levitetään aina tahtiin 32 asti.

Erikoiseksi tahtien tilanne 21-23 paljastuu, jos osaamme esittää oikean kysymyksen: mikä sävel on bassossa? Onko kyseessä pohjamuotoinen dominanttiharmonia vai terssikäännös, onko basson sävel A vai cis? Luettelo soittimista pienestä oktaavialasta lähtien alaspäin havainnollistaa:

- cis¹: sellot ja piano
- a: viulut, trumpetti, käyrätorvi
- e: alttoviulut
- cis: kontrabassot, fagotit
- A: patarumpu (+ käyrätorvi?)
- (-A₁: patarummun varjo)

Patarummun epämääräinen, huokoinen, hälypitoinen sointi tulee voimakkaasti läpi koko orkesterista. Soinnin tummuuden vuoksi ääni usein aistitaan oktaavia matalammaksi kuin se todellisuudessa on: tällainen ambivalenssi luo sointiin kiinnostavaa syvyyttä, toiseutta. Soinnin olemukseen sisältyy pisara vierautta, jota Mozart tässä hyödyntää taitavasti. Yksinään patarumpua tuskin voi kuvitella tuttiorkesterin harmoniseksi fundamentiksi; kun oktaavia korkeampi dominanttiharmonian perussävel, pienen oktaavin a on kuitenkin korostetun vahvasti esillä (kaikki viulut, trumpetti ja käyrätorvi), syntyy näin jonkinlainen aistimus saman perussävelen läsnäolosta myös rummuniskuissa syvällä bassossa. On myös mahdollista tulkita käyrätorvistemma siten, että matalampi torvista faktisesti soittaa suuren oktaavin A:n: nykyäsityksen mukaan käyrätorven oktaavialan valinta Mozartin partituureissa on toisinaan hankala ja tilannekohtainen kysymys (kapellimestari Juhani Lamminmäki allekirjoittaneelle suullisesti 6.8.2002)! Tällainen ratkaisu vielä korostaisi kohdan ambivalenssia.

Samaan aikaan tarjoutuu fagottien ja kontrabassojen soinnillisesti intensiivinen pienen oktaavin cis myös vahvaksi kandidaatiksi harmonian

alimmaksi sävelleksi (huomaa myös jousien poikkeuksellinen asetelma: sellot viulujen yläpuolella!).

Tahtien 21–23 dominanttiharmonian perusmuoto–terssikäännös–ambivalenssi sattuu yksiin koko osan pääsävelen, kvintin, ensiesiintymän kanssa: näin luo se samalla varjon koko orkesterin ja alkututin ylle. Syntyy aistimus jostain kasvottomasta, pimeästä ja uhkaavasta. Vaikutelmaksi jää selkeää kiintopistettä vailla oleva pohjattomuus, joka osaltaan korostaa musiikin esteettisten ratkaisujen varhaisromanttisuutta.

Kohdan kontekstit eri aikamittakaavoissa myös alleviivaavat ambivalenssia, sekä koko osassa että paikallisesti.

Tahdeissa 179–181, seuraavan ritornellin vastaavassa kohdassa kyse on yksiselitteisesti terssikäännöksestä. Kehittelyn lopun dominanttilevityksessä ja keskeytyksessä, tahdeissa 250–252, esiintyy yhtä selkeästi pohjamuotoinen harmonia.

Paikallinen äänenkuljetus antaa myös mahdollisuuden ambivalenttiin tulkintaan. Tahdeissa 21–23 terssikäännöshypoteesia tukee edeltävien tahtien basson liike: d–e–d jatkuu luontevimmin cis:ään. Toisaalta bassolinja jatkuu tahdissa 25 g-sävelestä, ikään kuin edellä olisi ollut a eli dominanttisoinnun perussävel!

6.3 JÄLLEEN LAJIKONTRAPUNKTIA

Siirrymme seuraavaksi liukuheleistä ja bassosävel-ambivalenssista lajikontrapunktisiin reduktioihin. Olen pelkistänyt osan alun kahdeksan tahtia abstraktioksi, jossa kaksoissivusävel ja ääntenvaihto levittävät toonikaa neljännen lajin kontrapunktissa (**esimerkki 6.1 a**). Selittäessään alun levottomuutta ja aavistelevuutta kommentaattorit huomaavat heti pinnan synkooppirytmien. Syvempää kaikupohjaa synkooppisuudelle antaa kuitenkin se seikka, että kuvausvoimaisin lajikontrapunktinen abstraktio alusta on nimenomaan synkooppista neljännen lajin kontrapunktia.

Ensimmäinen laji on myös mahdollinen kuvaus (**esimerkki 6.1 b**). Mutta jos musiikin abstrahoiminen neljänteen lajiin on musiikin suuntaa ja dynaamisuutta paremmin havainnollistava, se on perusteltu valinta ensisijaiseksi kuvaukseksi (tietysti on kysymys sovellutuksesta: ankaraan lajikontrapunktiin ei kuulu päätöskadenssin ulkopuolinen kromaattisuus, johtosävelen kaksinnus eikä mielellään myöskään noonipidätys oktaaviresoluutioineen). Jos halutaan näyttää neljännen lajin

palautuminen rytmisen siirron kautta konsonoivaksi ensimmäiseksi lajiksi, se on mahdollista. Tällöin on graafisesti helpompaa näyttää äänenkuljetusta strukturoiva ääntenvaihto ja kaksoissivusävel.

Mitä arvoa tällaisella pohdinnalla on? Kuten Salzer & Schachter (1989) ja Aldwell & Schachter (1989) useaan otteeseen korostavat, kontrapunktin kolme ensimmäistä lajia keskittyvät melodiseen ongelmanasetteluun. Niiden avulla tutkittavien lomasävelien ja sivusävelien dissonoivuus on syvimältä olemukseltaan melodista. Sen sijaan neljännen lajin ja pidätysdissonanssin ydinolemusta on rytmisen manipulaatio. Dissonanssin *sijainti* vahvalla tahtiosalla on perustavalaatuinen seikka (vrt. luku 2).

Mozartin konserton kaksi ensimmäistä tahtia eivät sisällä yhtään melodista tapahtumaa: ombramaisen liukuheleen yllä on vain synkooppirytmä (joka jatkuu hellittämättä ensimmäiset 15 tahtia). Viitataan jälleen alku–keskikohta–loppu-paradigmaan. Agawun mukaan alku usein tavalla tai toisella sisällyttää itseensä kokonaisuuden miniatyyrikoossa (Agawu 1991, 60 ja 74). Synkooppirytmä K 466:n alussa onkin sopusoinnussa sen kanssa, että identiteetiltään rytmisen neljäs laji hallitsee kahdeksan alkutahdin kontrapunktista rakennetta. Pinnan kiihkeän-levottoman *Sturm und Drang*_{ombra}-toposta ja rakennetta jäsentävää, jännitteisen dissonoivaa kontrapunktin neljättä lajia on siis tällä tavoin mahdollista aistia toistensa läpi, keskinäisessä vuorovaikutuksessa.

Toinen yleinen alun ominaisuus perinteisessä estetiikassa on vakaus (vrt. neljäs luku). Kontrapunktin ensimmäisen lajin mukaisen kuvauksen näyttämä avaavaa toonikaa levittävä kaksoissivusävel ääntenvaihtoineen onkin hyvin koherentti äänenkuljetusrakenne. K 466:n alussa klassinen tasapaino kuultaakin levottomuuden läpi ja päinvastoin. Stabiilisuus versus epästabiilisuus eivät siis Mozartin musiikissa edusta binaaria joko–tai-logiikkaa, vaan kietoutuvat monin tavoin toisiinsa, rikkaassa keskinäisessä vuorovaikutuksessa.

Stabiilisuuden ja epästabiilisuuden välistä vuorovaikutusta Mozartin musiikissa kuvaa tärkeästä näkökulmasta myös Carl Schachter, eritellessään c-molli-pianosonaatin alussa vallitsevaa dynaamista suhdetta ”kestojen rytmin” artikuloiman 4+4-tahtisuuden ja ”tonaalisen rytmin” artikuloiman 4+3+1-tahtisuuden välillä (Schachter 1999, 48–51). Sama rakenteellinen jännitteisyys hallitsee mutatis mutandis pianokonsertossa sekä alkua että tahdin 128 gavottiteemaa.

6.4 KAKSOISSIVUSÄVELIÄ MONEEN LÄHTÖÖN

Siirrymme luvun lopuksi konserton solistin ja orkesterin suhteen tarkasteluun. Olen pohtinut topiikan roolia suhteen dramatisoijana (Linjama 1991, ks. ed.). Nyt käännän huomion siihen, miten äänenkuljetus toimii samansuuntaisesti. Otan esimerkiksi kummankin sisääntulon ensihetket; juuri niiden äänenkuljetusratkaisuihin sisältyy paljon sellaista, joka problematisoi suhdetta.

Cis¹–e¹-kaksoissivusävel, DN ("double neighbor"), strukturoi alun ylä-ääntä (t. 1–8, esimerkki 6.1 b). Samat sävelluokat ovat samantapaisesti dissonoivassa roolissa myös solistin sisääntulossa, pintatasolla aariateeman alussa (t. 77–78, **esimerkki 6.2**). Sivusävelilmiöitä verrattaessa paljastuu pikemminkin moninaisuus ykseydessä kuin päinvastoin (tutkimussetelman kritiikistä ks. luvun loppu).

Alkututin avauksen cis¹–e¹-kaksoissivusävelen rooli kontekstissaan on tasapainottava. Se saa konsonoivan tuen basson ääntenvaihdesta. Ääntenvaihdon ajoitus tukee "kestojen rytmin" artikuloimaa parillista rakennetta, 4+4-tahtista säeparia. Kaksoissivusävel levittää avaavaa toonikaa ja antaa lujan rungon musiikin pinnan hyvin affektiivisille piirteille (varsinkin kontrapunktin ensimmäisen lajin perspektiivistä tarkasteltuna, ks. ed.).

Solistin aariateeman avauksessa t. 77–78 cis²–e²-sivusävelet esiintyvät kovin erilaisessa roolissa kuin alkututin alun samat sävelluokat: epästabiileina IN-dissonansseina ("incomplete neighbor") vailla konsonoivaa tukea.

Konserton suosio 1800-luvulla perustui tärkeiltä osin sen puhtaaksiviljellyn traagiseen vastakohta-asetelmaan yksilö versus kollektiivi, solisti versus orkesteri. Tämän asetelman kiteyttää jo solistin avaus. Mäkelä (1991, 158) on viitannut teeman alun melodian ilmeikkääseen varhaisromanttisuuteen (vastakohtana sitä säestävien vasemman käden rinnakkaisterssien barokkisuudelle).

Solistin avauksen harmonisena kontekstina on alkututin päätöksen, sulkevan toonikan, ja soolon alun, avaavan toonikan rajakohta. Tähän stabiiliin tilanteeseen aariateeman avaava kohotahti tipauttaa kaksi epätäydellistä sivusäveltä, IN-dissonanssit cis² ja e².

Samat sävelluokat ohjasivat kaksoissivusävelenä alkututin alun äänenkuljetusta *Mittelgrund*-tasolla, tuettuina ja rakenteellisina. Soolon

avauksessa ne esiintyvät täysin ilman konsonoivaa tukea, pintatasolla, epätäydellisiksi muuttuneina, hyvin ekspressiivisinä.

Kun tutkimme solistin alkutahtien varhaisromanttista melodiaa, tulee muistaa Aldwellin ja Schachterin huomautus: juuri uloimman pintatason tapahtumat antavat musiikille sen yksilöllisyyden, erityisyyden, ominaistuuksun. He näyttävät tästä sattuvan esimerkin, Schumannin *Ennustajalinnun* (Aldwell & Schachter 1989, 309–311).

K 466:ssa on siis kaksi alkuhetkeä, kaksi pintatasoa, kaksi tapaa levittää avaavaa toonikaa, orkesterin ja solistin alkutahtit: edellisen liukuheleiden varjostama synkooppinen säveltoisto, jälkimmäisen yksilöllinen, varhaisromanttinen, kahden epätäydellisen sivusävelen kautta hyppäävä, laulava melodia (t. 77–78). Pintatason kontrasti tuskin voisi olla suurempi. Kehittelyjakson tooppikontrastit kärjistävät myöhemmin tämän vastakohtaisuuden.

Tietenkin voidaan esittää kriittinen kysymys: eivätkö tämänkaltaiset avaavan toonikan kaksoissivusäveliset levitykset ole niin normaali ilmiö, että tässä on erehdytty ylitulkitsemaan perin triviaalia asiaa?

Vastaan kuten aiemminkin: cis–e-sivusävelet tekee tässä erityishuomion arvoiseksi hyvin rikaspiirteinen tapa, jolla ne eriyttävät orkesterin ja solistin avaukset omiksi maailmoikseen. Meidän on mahdollista kiinnittää tarkkaavaisuutemme tuetun rakenteellisuuden versus dissonoivan pintatasollisuuden suhteeseen, sivusäveliikkeen täydellisyyden versus epätäydellisyyden suhteeseen, kahdeksen tahdin versus kahden tahdin aikamittakaavaan, orkesteriin versus solistiin, *Sturm und Drangin* versus laulavaan tyyliin, ja niin edelleen. Tärkeää ei taaskaan ole ilmiö, cis–e-sivusävelet sinänsä (”mitä?”), vaan se, *miten* ne on kudottu osaksi orkesterin ja solistin välistä draamaa, sen tärkeisiin avaushetkiin.

”Yksilön ja kollektiivin” suhteen problematisoiminen tapahtuu siis monien taidokkaasti sommiteltujen yksityiskohtien kautta. Mitä enemmän tarkastelu voi edetä *Sturm und Drangin* ja laulavan tyylin topos-vastakohtaisuuden toteamisesta tämän kaltaisten äänenkuljetuksen detajien sensitiiviseen erittelyyn, sitä enemmän voi tutkimuksella ylipäänsä olla tekemistä todellisen musiikkielämyksen kanssa.

Rosen (1980, 228) toteaa, että K 466:n (ja myös 467:n) tärkeä asema musiikin lajihistoriassa nousee *konserton* musiikillisten ratkaisujen kytkeytymisestä käänteentekevällä tavalla *oopperamaisuuteen*. Se on

huomio, jonka viisautta ja terävyyttä voi kaikkien tämän tutkielman havaintojen jälkeen vain korostaa! Sekä Rosen (ibid.) että Blume (1959) korostavat tietenkin K 466:n liittymistä myös paljon puhutun ”sinfonisen logiikan” perinteeseen, ja tämä näkökohta onkin saanut paljon tutkijoiden huomiota osakseen (esimerkiksi Mäkelä 1991). Topos-tutkimuksen anti voisikin olla huomion intensiivisemmässä suuntaamisessa konserton oopperamaisiin piirteisiin.

7 INTERLUDI: BEEETHOVENIN KADENSSISTA JA TEOSKAANONISTA

K 466 oli 1800-luvulla Mozartin konsertoista suosituin ja soitetuin. Tälle loi pohjaa mm. teoksen vahva sija Beethovenin konserttirepertuaarissa (ks. esim. Rosen 1980, 228). Beethoven sävelsi ensiosaan kadenssin, joka nykyäänkin soitetaan usein (Mozartilta itseltään ei ole kadenssia säilynyt). Beethovenin 1790-luvulla syntyneen kadenssin valta-asema on tavallaan vahinkokin, koska sen korostunut varhaisromanttisuus etääntyy Mozartin ratkaisujen perimmältään hyvin kirkkaasta, ankarasta klassisuudesta. Kaksi esimerkkiä:

- 1) kun Mozart pitäytyy sävellajialueiden valinnassa kolmessa kvinttiympyrän vierekkäisessä kohdassa (d-molli/F-duuri, g-molli, Es-duuri), seikkailee Beethoven sumeilematta kvinttiympyrän vastakkaisella puolella (H-duuri!) (tietenkin on huomioitava fantasiaperinteen vaikutus kadensseissa);
- 2) kun Mozartin dramaturgian ydinpiirteitä on aariateeman traaginen katoaminen kehittelyn käännteisiin, on saman teeman paluu kadenssin lopulla ongelmallinen ratkaisu (mitä ehkä lieventää teeman unenomainen, murtosointuinen, sulkeutumaton ilmiasu kadenssin lopun dominanttilevityksen sisällä).

Mozartin ja Beethovenin ratkaisuja vertaillen mieleen tulee Charles Rosenin tapa kyseenalaistaa perinteinen käsitys Beethovenin kolmesta kaudesta, Haydnin jalanjäljissä kulkevasta ensimmäisestä kaudesta keskikauden oman äänen löytymisen kautta esoteeriseen ja romanttiseen myöhäiskauteen. Rosen on päinvastoin sitä mieltä, että Beethovenin varhaisteoksissa korostuu Hummeliin ja muihin ajan muotisäveltäjiin assosioituva varhaisromanttinen, virtuoosinen, yleisöä kosiskeleva idiomi. Hammerklavier-sonaatti opus 106 sitävastoin todistaa säveltäjästä, joka vasta viimeisissä teoksissaan todenteolla löytää Haydnin klassisuuden yleispätevän ytimen (ks. esim. Rosen 1980, 404–422).

Yhtä kaikki Beethovenin kadenssein varustettu K 466 oli 1800-luvun Mozart-reseption kulmakivi soitinmusiikin osalta, eniten soitettu Mozartin konsertto (Rosen 1980, 228). Beethovenin kadenssi lisäsi teoksen suosiota romantiikan aikakaudella; tässä Mozartin kypsän tyylin ja Beethovenin varhaistyylin synteessä ”romantiikan sininen kukka puhkeaa kukoistukseen klassismin puhtaassa vuoristoilmassa” (millä sanoilla Friedrich Blume kuvaa Mozartin ja Haydnin myöhäistuotantoa [Blume 1979, 125]). Kadenssi, jonka ”ongelmallisia” piirteitä voidaan

eritellä (kuten edellä), voidaan uudessa tilanteessa ja uudessa ilmapiirissä väärinkäsittää luovasti ja se voi korostaa sellaisia konserton piirteitä, jotka ovat erityisen tähdellisiä uudessa tilanteessa.

Joiltakin osin teoksen ja siihen iskostuneen kadenssin suosio uuden aikakauden keskellä oli siis sattuman kauppaa, musiikin erityispiirteiden ja 1800-luvun yleisen ilmapiirin yhteisvaikutusta, sekä tulosta Beethovenin promootiotyöstä teoksen esittäjänä. Yliampuva on sen sijaan väittää, että konserttirepertuaarin kanonisoituminen olisi ylipäänsä tulosta pelkästä sattumanvaraisuudesta ja epäreilusta, hämärästä manipulaatiosta (olen pohtinut aihepiiriä kommentteissani Schumannin musiikkiteksteihin, ks. Schumann 1997, 13–15). Kuten edellä todettiin, ei musiikkianalyysin keinoin voi yksioikoisesti perustella teoksen esteettistä arvoa. Tässä tekstissä esitettyjen analyttisten näkökulmien ja K 466:n kestävän suosion välillä on kuitenkin olemassa monisäikeinen suhde (ja olen edelläkin tietoisesti ylittänyt ”tieteellisyyden” ja ”kritismin” välisiä rajoja niissä kohdin joissa se on minusta ollut luontevaa). Suhteen torjuminen a priori olisi ainakin kyseenalainen ratkaisu. Musiikkianalyysi voi tuoda kritisismiin ja kaanonkeskusteluun tärkeitä näkökulmia. Esimerkiksi Agawu 1991 voi huolellisen tutustumisen kautta auttaa ymmärtämään Mozartin kvinteton ja Haydnin tai Beethovenin kvarteton kulttuuria luovaa voimaa.

Totta on tietysti myös se, että paljon suurenmoista musiikkia todella on jäänyt syrjään joko sattumanvaraisista tai suorastaan hämäräperäisistä syistä. Tämän seikan korjaamisen ja K 466:n kaltaisten tunnettujen ja tunnustettujen mestariteosten tutkimisen ja arvostamisen välille on kuitenkin turha lietsoa ristiriitaa.

8 JÄLKISANAT: TOPOSTUTKIMUKSESTA

Esittelen ja pohdin seuraavaksi edeltävää yleisemmästä näkökulmasta musiikkitieteellisen topostutkimuksen lähtökohtia ja taidefilosofiaa. Yritän valottaa tutkimuksesta käsin avautuvan klassismi-käsityksen suhdetta perinteisempään vastaavaan, jonka mittapuuna käytän Blumen (1979) maineikasta artikkelia.

Kahdeksas luku jäsentyy kahden näkökulman kautta. Yritän ensin (8.1) näyttää, mitä etua topos-käsitteestä voi olla kuvausvoimaisen ja kriittisen musiikintutkimuksen välineenä. Sen jälkeen (8.2) pohdin ylilyöntien vaaroja ja yritän osoittaa, että Blumen edustamaa maltillista ja konservatiivista saksalaista humanismia tuskin kannattaa noin vain hylätä.

Musiikkitieteellisen topostutkimuksen varhaisista lähteistä Allanbrook 1983 tuntuu olevan erityisen voimakkaasti puolustuskannalla suhteessa Blumen 1979 tapaisiin saksalaisiin auktoriteetteihin. Tätä kantaa voi pitää sekä perusteltuna että yliampuvana.

8.1 PERUSTELTU KRITIIKKI

Topostutkimuksen liikkeelle lähtö nimenomaan Yhdysvalloista (Allanbrook, Ratner) on helppo käsittää suhteessa John Deweyn (1859–1952) kaltaisten, empiiriseen naturalismiin kallistuvien taideteoreetikkojen perintöön. Dewey kirjoitti: ”Esteettinen kokemus on sivilisaation elämän ilmituomista, tallentamista ja juhlimista, keino edistää sen kehitystä ja lopulta sivilisaation laadun mittapuu.” (*Art as Experience* 1934, 326, sit. Beardsley 1966, 341). George Santayana (1863–1952) etsi tasapainoa esteettisten ja muiden kohteiden määrittelyssä suhteessa toisiinsa. Hän kuvaa toisaalta musiikillisen prosessin itsessään synnyttämää iloa, mutta lisää, että musiikin pelastaa tarkoituksettomuuden ahdingosta sen emotionaalinen, ilmaisullinen taipumus käyttää loputtomasti erilaisia rukouksen, valituksen ja tanssin keinovaroja (sit. Beardsley 1934, 331).

Blumen klassikon aseman saaneesta, 1950-luvulla syntyneestä MGG-tekstistä (julkaistu englanniksi Blume 1979) piiryy kovin vastakkainen käsitys musiikista ja taiteesta. Kirjoittaja siteeraa monia Schillerin ja Goethen tapaisia aikalaislähteitä ja hänen tekstistään piiryykin kuva monipuolisesta ja tasapainoisesta lähdetutkimuksesta. Kuitenkin myös esimerkiksi Sisman 1993, Ratner 1980 ja Allanbrook 1983 ja 1998 perustuvat mittavaan lähdeaineistoon 1700-luvun lopun

musiikkikirjoituksista. Niitä lukiessa herää epäily, olisiko Blume valinnut omat lähteensä tarkoitushakuisesti, tukemaan romanttista käsitystään idealistisen, absoluuttisen musiikkikäsityksen nopeasta ja perinpohjaisesta läpilyönnistä 1770-luvulla ja barokkisen mimesisteorian ja retorisen perinnön nopeasta katoamisesta.

Erityisen ongelmalliselta Blumen teksti vaikuttaa hänen käsitellessään tanssia (s. 56): Blume esittää ykskantaan, että menuettia lukuunottamatta tanssi yksinkertaisesti katosi taidemusiikin sfääreistä 1700-luvun jälkipuoliskolla.

Mitä aiheesta sanovat amerikkalaiset topostutkijat? Ratner (1980, 9) kirjoittaa: ”Tanssirytmit käytännössä kyllästävät [1700-luvun jälkipuoliskolla] klassisen musiikin; sen tähden on eri tanssihahmojen huomioiminen opiskelijalle, kuuntelijalle ja esittäjille yksi tärkeimpiä johtolankoja sävellyksen esteettiseen laatuun.” Tämän jälkeen Ratner esittelee rikkaan esimerkkivalikoiman eri tanssityypeistä ja -tyyleistä Mozartin, Beethovenin ja Haydnin teoksissa (menuetin lisäksi poloneesi, bourrée, kontratanssi, gavotti, gigue jne., Ratner 1980, 9–18).

Allanbrook 1983 puolestaan esittelee Mozartin *Figaron häät* kokonaiskaaroksena, joka etenee sosiaalisesti latautuneiden tanssityyppien jännitteisestä vastakkainasettelusta kohti lopun pastoraalia: kohti sovinnon ja ystävyuden arkadisia niittyjä, joilla ihmiset voivat käyskennellä ja kohdata toisensa vapaina sääty-yhteiskunnan väkivallasta ja painolasteista. Sinänsä saman ikäikäisen pastoraalitopoksen kohtaa vaikkapa 1300-luvulla eläneen Philipp de Vitryn teksteissä (ks. Huizinga 1989, 143–144). *Don Giovannin* yhteydessä Allanbrook esittelee kunkin henkilön ja ihmisryhmän oman, hienovaraisesti eriytyneen topoksen, joka identifioituu useimmiten juuri tanssirytmien kautta. Tässä eriytyneessä todellisuudessa seikkailee Don Giovanni täysin vailla omaa toposta: hän vain sukeltaa sulavasti milloin mihinkin topokseen. Tällaisen lukemistavan pohjalta Allanbrook (1983, 215–224) kritikoii vakuuttavasti modernin kulttuurin heroisen Don Giovanni -käsityksen klisheisyyttä ja epäautenttisuutta. Mozartin Don Giovanni ei ole sankari, vaan pohjimmiltaan ressurkka, joka ei ole oikein mistään kotoisin (”atopos”, s. 221).

Figaron häiden Cherubinon roolissa topoksettomuus ja tanssittomuus on Allanbrookin mukaan käännetty positiiviseksi voimaksi: Cherubinon sekä näyttämöllisesti, sukupuolisesti että musiikillisesti ambivalentti hahmo toimii oopperassa katalysaattorina, joka sysää tapahtumia liikkeelle (ibid., s. 100–116). Tähän voi lisätä, että sekoilevan

Cherubinon voi selkeästi kytkeä komiikan perinteessä yleiseen tricksteriin, varsinkin kun ajatellaan hahmon vastakohtaisuutta kreivin kolkolle korkeatyyllisyyden tavoittelulle (ks. Heinimäki 2000 49–79).

Tulkintojensa taustaksi Allanbrook esittelee perusteellisesti dokumentoidun kuvan Mozartin ajan tanssikulttuurista ja sen kahtiajakautuneisuudesta. Toisaalla vaikuttaa ranskalaisen hovikulttuurin vuosisatojen ajan kultivoitu tanssiperinne. Se kantaa itsessään rikasta arvo- ja informaatioisisältöä. Hovitanssi ei ollut kepeää viihdettä, vaan hienostunutta ja syvällistä kulttuuria. Sen pitkäjänteinen opiskelu ja sisäistäminen oli kiinteästi sidoksissa arvojen ja etiikan ydinkysymyksiin (vrt. kaukoidän kulttuurien temppelitanssit). Hovitanssien vastakohtana Allanbrook esittelee kaupunkiporvariston keskuudessa yhä suuremman suosion saaneet tanssisalit (joiden käyttöön esimerkiksi Mozart, Beethoven ja Schubert sävelsivät määrättömästi käyttömusiikkia, kontratansseja ja saksalaisia tansseja). Niiden paljaan viihdyttävät, kepeät ja varsin vähän kurinalaiset tanssikäytännöt olivat monessa suhteessa ranskalaisen hovikulttuurin vastakohta. Näiden kahden maailman välinen jännite avaa Allanbrookin mukaan Mozartin oopperoissa olennaisia näköaloja muun muassa oopperoiden ohjaamisen kannalta. Kuten edellä mainitsin, on niiden välisen vastakohtaisuuden sulaminen suuri, koko *Figaron häitä* hallitseva kehityslinja, joka viime kädessä kattaa oopperan lopun puutarhakohtauksen ylenpalttisen juhlapöydän (Allanbrook 1983, 31–70).

Kaiken tämän jälkeen tekee mieli kysyä: onko tanssin tutkiminen Friedrich Blumen praktiikassa rajoittunut pelkästään teosten nimien ja otsikoiden lukemiseen? Pahinta ovat tietenkin ajattelun käytännön seuraukset (tietenkin voidaan sanoa, että Blume puhuu tanssista genrenä eikä tyylinä, mutta käytännön ongelmia tällainen huomautus ei poista). Esimerkiksi Nikolaus Harnoncourtin levytykset Mozartin sinfonian no. 41 hitaasta osasta ovat musisointia, josta huokuu syvälinen musiikin tanssikarakterin ymmärrys: osan alun tyylinä on sarabande, juhlallinen, hidas, korkeatyylinen hovitanssi karakteristisine toisen tahtiosan painottamisineen (Ratner 1980, 12). Karl Böhm ja Berliinin Filharmonikoiden levytyksessä tanssiulottuvuus ja musiikin kehollisuus on sitävästoin häivytetty. Tuloksena on profiilittomalla tavalla yleislaulavaa soittoa, johon ainakin minun on vaikea löytää suhdetta. Sitä kuuluisaa ja maanmainiota absoluuttista musiikkiako?

(Tällaisessa levytysten vertailussa on syytä myös korostaa Harnoncourtin esityksestä henkivää hienovaraisuutta, klassisen perinteen tajua. Schenker-analyttikot tähdentävät, ettei esimerkiksi

äänenkuljetuksellisesti tärkeitten sävelten pidä pistää esiin kontekstistaan, vaan ne esiintyvät päinvastoin usein verhottuina, implikoituina, epäsuorasti. Niiden epämusikaalinen korostaminen esityksessä on yhtä suuri erehdys kuin on eri toposten karrikoitu ja liioiteltu "karakterisointi". Juuri monenlaisten näkemysten ja käytäntöjen välinen dynaamisuus on myös merkki kulttuurin elävyydestä ja terveydestä. Koin tämän erityisen voimakkaasti keväällä 2000, kun Radu Lupu soitti Helsingissä Beethovenin kolmannen pianokonserton. Topoksia ei alleviivattu, vaan kaikki oli hyvin eleetöntä, paljasta, dynaamisen asteikon hiljaisessa päässä pysyttelevää. Ani harvoin olen kuitenkaan kuullut yhtä koskettavaa soittoa: musiikin koko maisema oli kuin surureunusten ympäröimä.)

Esimerkkini Mozartin viulusonaatista ja viulukonsertosta valottivat tanssiulottuvuuden huomioimisen analyttistä merkitystä: topiikkanaäkökulmaa ei kannata sivuuttaa analyysin kannalta arvottomana pinnan affektiivisuutena. Haluaisin tässä yhteydessä kommentoida vielä yhtä käytännön esimerkkiä, Lauri Suurpään analyysiä Mozartin 41. sinfonian hitaan osan eksposition transitiosta (Suurpää 1993, 66–67). Siinä Suurpää näyttää transitioteeman aseman osan syvemmissä äänenkuljetusrakenteessa: teeman *sijainti* keskellä kromatisointua ääntenvaihtoa luo epävakautta, vaikka kyseinen c-molli-toonikasaatio tavoitteleeikin forteakordeilla ja symmetrisellä säerakenteellaan ulkonaista painokkuutta.

Olen Suurpään kanssa yhtä mieltä siitä, että on tärkeää oppia hahmottamaan syvän *Mittelgrund*-tason suhde pinnan retoriseen painokkuuteen tarpeeksi moniulotteisesti. Haluaisinkin lisätä hänen tarkasteluunsa vielä yhden ulottuvuuden, topiikan. Kuten Suurpää toteaa, c-molli-transitioteeman äänenkuljetuksellinen asema keskellä *Mittelgrundin* ääntenvaihtoa luo epävakautta, huolimatta teeman retorisesta suuriieleisyydestä. Ulkoisesti hyvin lyyrinen sivuteema taas säteilee rauhaa ja vakautta, johtuen sivuteeman stabiilimmasta asemasta osan laajemmassa äänenkuljetusrakenteessa. Täydentäisin Suurpään tekstiä tarkemmilla huomioilla transitioteeman piirteistä. Fortepianot, levottomat synkoopit, kromaattiset sivusävelet ja yhtäkkinen mollivarjostuma ovat tyypillisiä *Sturm und Drang* -topoksen piirteitä; *Sturm und Drangin* ydinpiirre on taas nimenomaan epävakaisuus (Ratner, 1980, 21). (Sinänsä *Sturm und Drangin* ja sen intiimin kääntöpuolen, *Empfindsamkeit*-toopin raja on usein veteen piirretty viiva, niin myös tässä.)

Musiikin äänenkuljetusrakenne ja topiikka vaikuttavat siis samansuuntaisesti: epävakautta transitioteemassa edustaa sekä *Mittelgrundin* äänenkuljetus että *Sturm und Drang/Empfindsamkeit*-topos. Niiden vastapainona vaikuttaa Suuurpään mainitsema ”retorinen painokkuus”: c-molli-toonikasaation ulkoiset suurieleisyyden merkit, jotka huikealla tavalla ikään kuin leijuvat ilmassa.

8.2 YLIAMPUVA KRITIIKKI

Yritän seuraavaksi lukea Blumen (1979) artikkelia myötäsukaisemmin. Korostettakoon, että tässä tekstissä viljelemäni vastakohta-asetelma Allanbrook ja Ratner versus Blume perustuu siihen, miten olen itse heidän tekstejään lukenut ja tulkinut. Allanbrook mainitsee itse asiassa Blumen artikkelin suoraan vain kerran, ylimalkaisesti ja varsin kielteiseen sävyyn yhdessä alaviitteessä (1983, 380). Ratner (1980) mainitsee artikkelin yleisluontoisessa Readings-luettelossaan, muttei tekstinsä perusasetelman vuoksi viittaa Blumeen eikä muihinkaan 1900-luvun kirjoittajiin.

Lukiessani ensi kerran Allanbrookin tekstin olin sattumoisin juuri referoinut laajahkosti Blumea pohtiessani klassisen estetiikan lähtökohtia artikkelissani Linjama 1996. Allanbrook (1983) ei kuulunut maisterintutkintoni kirjallisen työn (Linjama 1991) lähteisiin, ja siihen tutustuminen toi Ratnerin (1980) jälkeen 90-luvulla tervetullutta uutta verta topospohdintoihini. Tutkin kirjan keväällä 1994 Berliinissä, ja kävin sen luettuani katsomassa Komische Operissa Mozartin *Figaron häiden* esityksen, jonka ohjaus ymmärtääkseni teki syvästi oikeutta Allanbrookin näkökulmille. Vaikutus oli sanoin kuvaamaton, huumaava, ja harvoin olen kokenut että musiikintutkimus voi sillä tavoin avata ovia teokseen (Allanbrook kirjoittaakin, että hänen tutkielmansa yksi tärkeä kohderyhmä ovat oopperaohjaajat).

Siitä huolimatta koen Allanbrookin (1983, 380) avoimen vihamielisen heiton Blumen tekstiä kohtaan kohtuuttomaksi, ja yritän seuraavaksi artikuloida kantaani. Yliampuvuus on tietenkin helppo ymmärtää lähtökohta-asetelmasta käsin. Absoluuttisen musiikin ihanne dogmina, jonka rinnalla kaikki referentiaalisuus on milloin patologista, milloin mahoja tunneilmaisuestetiikkaa ja milloin naiiviuutta, on raskas ja tunkkainen, saksalaisesta romanttisesta idealismista ja shovinismista periytyvä painolasti. Uuden näkökulman muotoileminen sen edustaman klassismikäsitteen varjossa on ollut neljännesvuosisata sitten iso ponnistus. On selvää, että se on edellyttänyt sellaisia puberteettisia äänenpainoja, jotka Allanbrookin teksteistä toisinaan lyövät läpi.

1990-luvulla topostutkimus on saavuttanut jo niin vankan jalansijan ja oman identiteetin, että sen dialogi muiden näkökulmien kanssa on käynyt mahdolliseksi. Allanbrookin (1983) tapa analysoida musiikin topiikkaa toimii hyvin ja hänen Ratnerin esitykseen pohjautuvat erittelynsä oopperoiden numeroiden sävellajialueista ovat sinänsä kiinnostavia. Varsinaista vuorovaikutusta ja synteesiä toposten ja sävellajirakenteen välille ei kuitenkaan synny. Tätä taustaa vasten piirtyy esimerkiksi Agawun (1991) hedelmällinen synteesi topostutkimuksesta ja Schenker-analyysistä tai Sismanin (1993) vastaava topostutkimuksesta ja (aate)historiasta.

Näistä synteesityrityksistä löytyy itse asiassa paljonkin yhtymäkohtia Friedrich Blumen klassismikäsitteeseen. Goetheen tukeutuvan Blumen mukaan klassisen estetiikan ydintä on kuulijan oman luovuuden ja oman hahmotuskyvyn rohkaiseminen, vastakohtana romantiikan keinovarojen passivoivalle ylenpalttisuudelle ja suoraviivaisuudelle (ks. esim. Blume, 1979, 15–16). Se oivaltava valppaus ja yksityiskohtaisuus, jolla Agawu seuraa esimerkiksi Beethovenin myöhäisen a-molli-jousikvartetton ensiosassa topiikan, sonaattimuodon konventioiden ja yksilöllisen tonaalisen rakenteen kehkeytymistä suhteessa toisiinsa, tekee ymmärtääkseni paljonkin oikeutta näin määritellyille klassisen estetiikan ihanteille (Agawu 1991, 110–126). Esimerkiksi marssi-topos kyseisessä Beethovenin kvartetossa ei ole itsestään selvän juhlava, suruisa, sotaista, kepeä tms.. Sen sijaan Beethoven problematisoi koko topoksen sillä, että hän varsin pitkään ja johdonmukaisesti karttaa tahdin ykkösiä, vaikka painokas vahva tahtiosa normaalisti on marssin keskeinen tunnuspiirre. Agawu pohtiikin yhteisten toposten perusoletusten ja ydinpiirteiden kyseenalaistumista Beethovenin myöhäistuotannossa ylimalkaan (Agawu 1991, 116). Koko osan puitteissa Beethoven problematisoi sonaattimuodon liittämällä eksposition jatkeeksi ensin temaattisesti mielettömän kehittelyn ja sitten harmonisesti mielettömän kertauksen (Agawu 1991, 118).

Tällaisten mieltä askarruttavien näköalojen pohtiminen on ymmärtääkseni esimerkki juuri sellaisesta kuulijan oman luovan ja aktiivisen hahmottamisen rohkaisemisesta, jota Blume pitää klassisessa estetiikassa keskeisenä. Koko tyylin olemuksesta kertoo paljon se, että tällaisten näköalojen esiinnostaminen edellyttää Schenker-analyysin ja modernin topostutkimuksen kaltaisia varsin sofistikoituja tutkimusmetodeja. Paljon puhuttu ”klassinen distanssi” merkitsee hienovaraisten, älykkäiden ja epäsuoralla tavalla rikaspiirteisten sävellysteknisten keinovarojen käyttöä. Niiden esiin tuominen

tutkimuksen keinoin merkitseekin suurta haastetta (johon vastaamiseen 1800-luvun ”skemaattinen muotoajattelu” [vrt. Murtomäki 1993] tarjosi liian laihat eväät). Syvemmillä taidefilosofisilla tasoilla Agawun ja Blumen tekstit siis pikemminkin tukevat kuin kumoavat toisiaan. Vaikuttaa siltä, että Blumen tutkijanpanos on filosofis-periaatteellisella tasolla monessakin suhteessa valveutunut ja myönteinen, vaikkakin analyttis-käytännöllisellä ja historiallisella tasolla jääkin osin kapeaksi ja jopa negatiiviseksi.

Kun tässä tekstissä erittelin K 466:n kehittelyn alun mahdollista eroottista referentiaalisuutta, oli lähtökohtanani juuri klassisen estetiikan mukainen epäsuoruuden ja distanssin ihanne. Hypoteesiani kritikoitaessa tulee muistaa, etten väitäkään kohdan amoroso-topoksen nousevan esiin muutoin kuin hienovaraisten, moniaalle ja syvälle kätkeytyjen vihjeiden ja merkkien kautta.

Blume referoi pitkään Goethen ja Zelterin kirjeenvaihtoa laulujen säveltämisen estetiikasta ja ”korvan symbolismista”. Goethe kritikoi säveltäjän falskia kajoamista runon yksityiskohtiin. Sen sijaan musiikki parhaimmillaan siirtää kuulijan tekstin ilmapiiriin ja tekstin jonkinlaisen yleispätevän validisuuden piiriin. ”Korvan symbolismi” tarkoittaa runoilijan liikutuksen aiheen ylevöittämistä siten, että tuloksena oleva musiikki on mysteeri: kaikkia puhutteleva tavalla, jonka tulkitseminen on jokaisen yksityisasia.

Vaikka Goethen ideat ovat selvästi kallellaan 1800-luvun käsitykseen absoluuttisesta musiikista, on juopa tässäkin kohtaa pienempi kuin voisi luulla. Kun John Dewey kirjoittaa, että ”esteettinen kokemus on sivilisaation elämän ilmituomista, tallentamista ja juhlimista” (ks. ed.), niin liikutuksen aiheiden tallentamisesta Goethekin omalla tavallaan puhuu. Milloin ”tallentaminen” sitten muuttuu esteettisesti arvokkaaksi, yleispätevän merkittäväksi taiteeksi, on tietysti kysymys, joka kuuluu kritismin eikä sanan ankarassa mielessä tieteellisen tutkimukseen piiriin. Mutta kuten edellä totesin, tarkkanäköinen analyysi voi tarjota virikkeitä tutkimuksen ja kritismin väliselle vuorovaikutukselle. Tällöin on mahdollista kysyä, millaiset säveltäjän ratkaisut nostavat musiikin tuhannesti toistetun klisheen tasolta ainutkertaiseksi lisäykseksi tietyn topoksen piiriin. Kuten aiemmin totesin, Agawu painottaa naiivin ”mitä musiikki tarkoittaa” -kysymyksen asemesta kysymystä ”miten musiikki tarkoittaa”. Agawun semioottinen perspektiivi tulee tätä kautta lähelle hyvinkin perinteisesti määriteltyä klassista estetiikkaa, tai asettuu ainakin mielenkiintoiseen dialogisuhteeseen sen kanssa.

Voimme tässä kohtaa palata topos-termiin. Kreikan topos tarkoittaa paikkaa. Olen määritellyt käsitettä Schumann-kommenteissani (Schumann, 1997, 24) seuraavaan tapaan: ”Vanhan, romantiikan ajalla syrjään sysätyn retorisen perinteen mukainen topos merkitsee Aristoteleelle, Cicerolle, Matthesonille, Giambattista Vicolle ja monille muille taideteoreetikoille yhteistä merkityshorisontin tihentymää, ts. yhteistä paikkaa, jossa todennäköisesti voi syntyä tietynlaisia kommunikaation ja vakuuttumisen mahdollisuuksia (ks. esim. Pörtner & Heise 1995, 20–45). Saksalaisessa idealistisessa romantiikassa taasen, ja Saksan kielessä ylipäänsä, Gemeinplatz alkaa yhä vahvemmin merkitä klisheetä, latteaa itsestäänselvyyttä, jotain jäykkää, ulkokohtaista ja kielteistä.” Kuten ensimmäisessä luvussa totesin, Pörtner ja Heise painottavat tooppisen filosofian ja kartesiolaisen rationalismin historiallista vastakkaisuutta ja referoivat erityisen kiinnostavasti ”topiikan uudelle ajalle tuoneen” Vicon Descartes-kritiikkiä. Mutta näissäkään näkökulmissa tuskin on ylitsepääsemätöntä jännitettä suhteessa Blumen tekstin valistuneeseen humanismiin.

9 CODA: KÄYTTÖMUSIIKKIA JA KÄYTTÖMUSIIKKIA

”Kuinka ironia, satiiri ja ylimielisyys ovat vallinneet laajoja alueita, joilla olisi tullut olla tarkkaavainen, ankara ja hellä!”

Lasse Heikkilä: *La Saulchoir*, sit. Pekonen, 2002, 321.

Olen löytänyt kaunokirjallisuudesta usein oivaltavia ja puhuttelevia näkökulmia musiikkiin, aivan eri tavalla kuin musiikkitieteellisistä teksteistä. Musiikillisesti sensitiivinen kirjailija tai runoilija, jolla on taito pukea elämyksensä sanoiksi, voi tärkeällä tavalla täydentää, havainnollistaa ja kyseenalaistaa musiikkitieteen näkökulmia. Musiikkiaiheinen kaunokirjallisuus on alue, jonka kanssa musiikintutkijoiden kannattaisi nykyistä enemmän uskaltautua dialogiin (vaikka kyse onkin tavoitteiltaan ja olemukseltaan varsin eri tyyppisistä tekstiperinteistä). Aloitankin tekstini päätösluvun pohtimalla käyttömusiikin käsitettä Heinrich Böllin romaanin valossa.

Kysymys käyttömusiikista ja musiikin funktiosta on yksi tärkeä näkökulma, jonka topostutkimus nostaa esiin. Perinteinen esteettispainotteinen kanta on selvä ja hyvin dokumentoitu. Schumann ironisoi funktiomusiikkia kirjoittaessaan Kalliwodan alkusoitoista (Schumann, 1997, 3): ”Avausnumeroiksi tähän tai tuohon julkiseen tilaisuuteen nämä alkusoitot voitaisiin kelpuuttaa. Ennen varsinaista ohjelmanumeroa, konserttia tai muuta, on näet vielä yhtä ja toista keskusteltavaa, ja sen taustaksi nämä sävelelliset sovinnaisuudet, kepeästi ja sievästi sommitellut puheenparret sopivat mainiosti.” Dahlhaus (1988, 198–) painottaa sitä, että ulkoa määritelty funktio halvaannuttaa musiikin omia mahdollisuuksia. (Mitä Schumanniin tulee, kannattaa muistaa, että konsertti sanan nykyisessä merkityksessä oli oikeastaan vasta häntä edeltävän sukupolven säveltäjän, Beethovenin aikaansaannosta. Ei siis ihme, että kulttuurihistoriallisesti niin nuoren ilmiön puolustaminen saa yliampuvia sävyjä.)

Heinrich Böll (1993) on eri linjoilla. Hänen romaanistaan *Wo warst du, Adam?* (suom. *Missä olit, Adam?*) aukeaa musiikin funktionaalisuuteen näkökulma, joka on yhtäaikaan pelkistetty ja kirkas. Sotaromaanin tapahtumat sijoittuvat toisen maailmansodan ajan Unkariin. Poimin kirjan niukasta henkilögalleriasta esiin kaksi hahmoa ja heidän suhteensa musiikkiin.

Unkarilainen nainen on syntyjään juutalainen, kääntynyt katoliseksi ja ruvennut nunnaksi. Luostarissa hän on erikoistunut gregoriaanisen laulun tutkimiseen ja esittämiseen. Saksalainen mies on Unkarissa toimivan keskitysleirin johtaja. Siviilielämässä hän on yrittänyt päteä kuoronjohtajana, ilman mainittavaa menestystä. Kuolemanleirin komendanttina hän on vihdoinkin päässyt toteuttamaan musiikillisia taipumuksiaan. Hän on perustanut leirille vangeista kootun kuoron. Hän käskee jokaisen uuden vangin laulaa ja valitsee parhaat laulajat kuoroonsa.

Nämä kaksi funktiomusiikkikulttuuria törmäytetään kirjassa dramaattisesti. Nainen vangitaan ja kuljetetaan yön halki leirille. Matkalla hän on selvittänyt asiansa Jumalan kanssa ja on valmis kuolemaan. Kun hänet viedään leirin johtajan eteen, tämä käskee naisen laulaa. Nainen ihmettelee pyyntöä, mutta alkaa sitten laulaa tuttua pyhäinpäivän litaniaa. Naisen lauluun syttyy yhtäkkiä sellainen valo, voima ja yleispätevyys, että se hiljentää koko leirin (kuulusteluhuoneen ikkuna on auki). Nainen tajuaa sen merkiksi lähestyvistä kuolemastaan ja laulaa laulamistaan. Kuolemanleirin johtaja jähmettyy paikalleen: musiikin kirkkaus ja suuruus jäykistää hänet kauhusta. Hän menee sekaisin ja ampuu lopulta naisen siihen paikkaan (Böll 1993, 102–3).

Tapahtumaa voi tulkita Mikael Enckellin (1993) juutalaistematiikkaa lahjomattomasti työstävien ajatusten pohjalta. Antisemitismin olemus kiertyy hänen mukaansa perimmiltään kaunaisuuteen jonkin sellaisen edessä, jonka ylivertaisuuden ja velvoittavuuden kykenee käsittämään ainoastaan liian hämärästi. Enckellin erittely nykyajan epäsuorasta antisemitismistä analysoi varsin suoraan Böllin romaanin tapahtumia: ”Voidaan väittää, että antisemiittiseen ajatteluun liittyy piirre, joka liittää sen läheisesti muihin tavallisiin kulttuurivihamielisyyden muotoihin [...]. Äärimmillään on kyseessä mielen paaduttaminen sietämättömäksi koettua puutosta vastaan. Sitä mitä minulta puuttuu minä kieltäydyn kuvittelemasta, ja mitä olen kipeimmin vailla, sitä en ylipäänsä siedä silmissäni. Jälleen kerran tulee mieleen tämän menettelyn esikuva, kantaisämme Kain.

”Jos tässä tahattomassa kyvyttömyydessämme viipyä tarkkailemassa jotakin, mitä olemme kipeästi kokeneet olevamme vailla näemme antisemitismille ja yleisemmälle kulttuurivihamielisyydelle yhteisen elementin, voimme paremmin ymmärtää sisäisen logiikan ja syvän johdonmukaisuuden Göringin legendaarisessa repliikissä: ’Kuullessani sanan ”kulttuuri” poistan varmistimen pistoolistani!’ Toisin sanoen: mitä

minulla itselläni ei ole riittävästi ja mitä minä en usko pystyväni nopeasti hankkimaan, sen minä heti epäröimättä ammun!” (Enckell 1993, 54)

Ratner (1980, 9) määrittelee topoksen musiikillisen diskurssin aiheeksi (”the subject of musical discourse”). Topoksen lähtökohtia hänen tarkastelussaan ovat 1700-luvun jälkipuoliskon perspektiivistä musiikin kolmijako kirkko-, kamari- ja teatterityyliin (ibid., 7) ja sitä kautta musiikin yhteydet liturgiaan, hovielämään, oopperaan ja balettiin jne. (Ratner kirjoittaa ajasta, jolloin konserttivalian sanan nykyaikaisessa mielessä tuskin vielä oli olemassakaan). Otin esille Böllin romaanin kaksi ääriesimerkkiä osoittaakseni, ettei ”musiikin käyttöä” konserttivalian ulkopuolella tulisi edes nykyaikana pitää a priori sen paremmin myönteisenä kuin kielteisenäkään. Böllin romaanissa musiikkia ”käytetään” niin kirkkaaseen perimmäisten kysymysten työstämiseen (nunna) kuin mielipuoliseen, elämää ja kulttuuria tuhoavaan vallankäyttöönkin (keskitysleirin johtaja). 1800-luvun saksalainen romanttinen idealismi on kuitenkin iskostanut musiikkikulttuuriimme a priori kielteisen asenteen ”käyttömusiikkia” kohtaan: käsityksen musiikin absoluuttisuudesta ja puhtaasta esteettisyydestä. Miksihän?

Viime kädessä on kysymys kulttuurisesta halkeamasta, jolla on ollut mittavat seuraukset (niistä vähäisin ei ole taiteellisesti kunnianhimoisen uuden musiikin katoaminen jumalanpalveluselämästä). Saksalainen teologi Dorothee Sölle arvostelee länsimaista elämänmenoamme porvarillisena kulttuurina, jossa teologia, taide ja politiikka pidetään tiukasti toisistaan erillään. Hän kirjoittaa (Sölle 1995, 117): ”SS-johtajat kuuntelivat Beethovenia, kun he palasivat kotiin kaasutustyöstä. Nämä kaksi asiaa olivat heille kaksi eri tasoa, ja siksi he eivät kokeneet niiden välillä ristiriitaa. Tämä saattaa olla ääriesimerkki – mutta eikö juuri tämä erottelu, asioiden peräkkäisyys, ole mitä syvimmällä tavalla meidän aikamme tunnusmerkki? Tunnen yhä suurempaa epätoivoa tästä erottelun ja sovittamattomuuden kulttuurista.”

Peter Schleuning (1993, 1–7) on myyttejä riisuvassa tutkielmassaan Bachin *Die Kunst der Fugata* dokumentoinut Bachin viimeisen suuren instrumentaaliteoksen käyttöä saksalaisessa sotapropagandassa 1930–40-luvuilla sekä DDR:n nationalismissa. Kun Schleuning sitten rekonstruoi rikkaan kudelman teoksen todellisesta syntyhistoriasta, osana 1700-luvun saksalaisen humanismin kehitystä, aate- ja tyylihistoriaa, tuntuvat kirjan alussa dokumentoidut propagandistiset latteudet erityisen karikatyyrimaisilta. Kun teoksen alkuperäiset kulttuuriset yhteydet on ensin ”absoluuttisen musiikin” nimissä tarpeeksi perusteellisesti katkaistu, on kenttä avoin millaisille uudelleenkytkennöille tahansa.

Koen Agawun musiikkianalyttisen metodin viime kädessä vastavirtaan kulkemisena, yhtenä tapana korjata tässä kuvattua kulttuurista halkeamaa. Kun valtavirta on vienyt näkökulmien fragmentoitumisen, eriytymisen ja toisistaan eristäytymisen jatkuvasti yhä pitemmälle, on virkistävää ja kiinnostavaa, kun joku kääntyykin tämän kehityksen keskellä vastavirtaan! Tapa, jolla musiikin syntaktinen ja tooppinen rikkaus integroituvat Agawun esityksessä kokonaisuudeksi, kokonaisvaltainen valppaus, johon se haastaa, on muuta kuin Söllen arvostelema "erottelu, asioiden peräkkäisyys". Suhde musiikkiin voi näin omalta osaltaan raivata tietä muutokselle, josta Sölle (1995, 117) haaveilee: "Jos elämänalueiden separatismi on yksi porvarillisen kulttuurin tunnuspiirre, uusi, jälkiporvarillinen kulttuuri voisi olla juuri sitä, että nämä kaksi, taide ja uskonto, vapautetaan subjektivistisesta yksityisyydestä ja niistä tehdään jälleen kommunikaation ja kollektiivisen muistamisen välineitä. Teologia, taide ja uskonto pyrkivät arkaaisella tavalla siihen, ettemme vaikenisi tärkeimmistä asioistamme, vaan kommunikoisimme niistä. Sekä teologia että musiikki poistavat kärsimyksestä sen mykkyyden, sen erillisyyden, sen elimellisen tai kivettyneen luonteen. Molemmat liikuttavat meidät kyyneliin."

Söllen ajatukseen liittyy suoraan myös Owe Wikströmin (2000, 83) huomautus uskonto-sanan etymologiasta: "religion" merkitys nousee alunperin sanoista re-ligere, liittää jälleen yhteen. Oikein käsitettynä uskonto voikin toimia haasteena kulkea vastavirtaan, paitsi musiikkianalyysin metodologiassa, myös esimerkiksi jumalanpalveluselämässä: haasteena vaikkapa kristillisen liturgian ja esteettisesti arvokkaan aikamme musiikin jälleen-yhdistämiseen (Jyrki Linjama: Sibelius-Akatemian DocMus-konsertti Tapiolan kirkossa 21.11.2001, jossa kirkkomusiikkiteokset esitettiin osana ehtoollisliturgiaa).

Pörtnerin ja Heisen (1995, 20–45) topos-määritelmän "yhteinen vakuuttuminen" on varsin lähellä "yhteistä tietämistä". Se taas on monien kielten omatunto-sanan taustalla (ruotsin samvete, englannin conscience, saksan Gewissen). Mitä tekemistä tämän luvun eettisillä pohdinnoilla on aiempien lukujen musiikkianalyysien kanssa? Vastaan: jos tuntisimme paremmin yhteiset paikkamme, voisimme ehkä myös yhteisönä pystyä parempaan eettiseen orientoitumiseen. Antiikissa, keskiajalla ja vielä paljon myöhemminkin oli tapana korostaa musiikin eettistä arvoa. Topostutkimuksen näköalat voivat vielä nykyäänkin auttaa aavistamaan tällaisen korostuksen syitä.

NUOTTIESIMERKIT

53

4

6

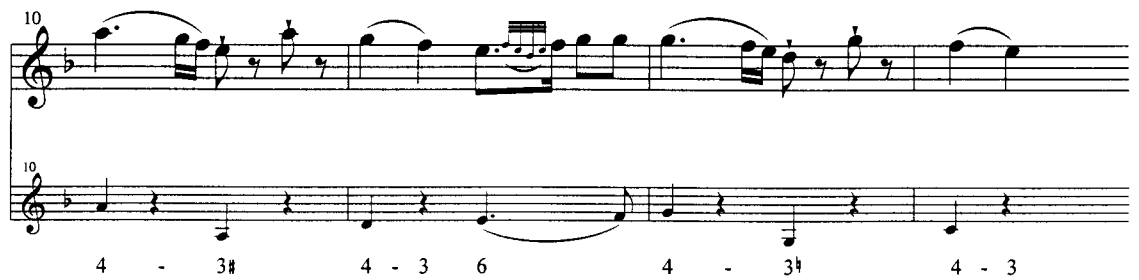
4

Esimerkki 2.1. Mozart: Sonaatti pianolle ja viululle B-duuri K 378,
1. osa, tahdit 53–56

(K 218, III, t. 126)



(K 378, I, t. 53)



Esimerkki 2.2. Yhdistelmä Mozartin viulukonserton D-duuri K 218
3. osan tahdeista 126–134 ja viulusonaatin B-duuri K 378 1. osan
tahdeista 53–56 (molemmat transponoituna).

(K 218, I, t.1)

f

(KV 378, I, t. 53)

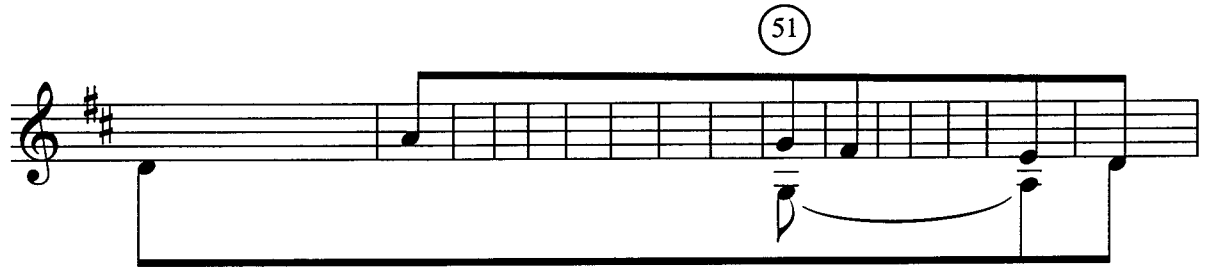
p

4 - 3# 4 - 3 6 4 - 3b 4 - 3

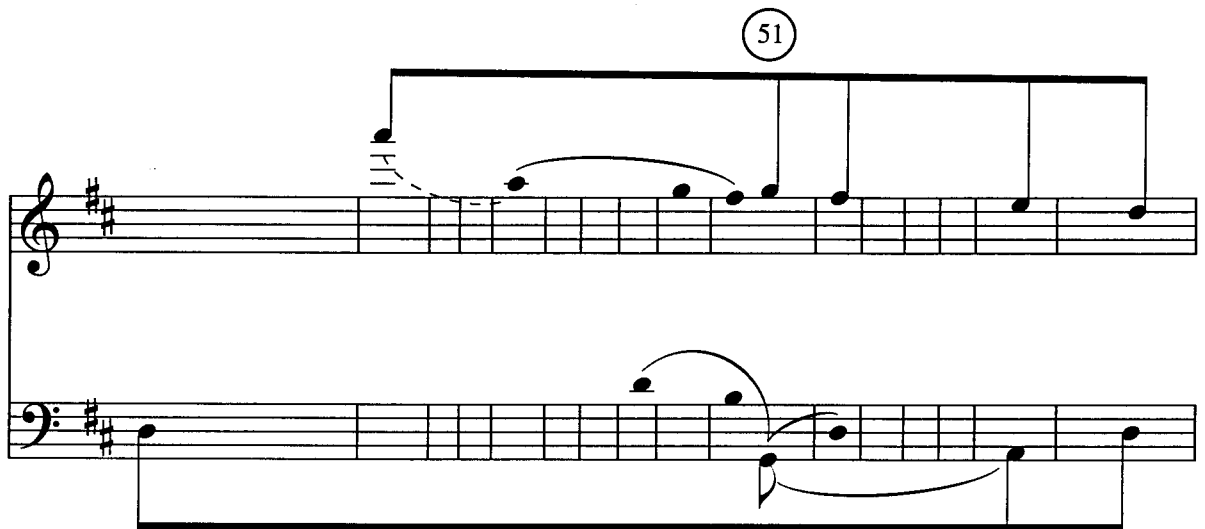
Esimerkki 2.3. Yhdistelmä Mozartin viulukonserton D-duuri K 218
1. osan tahdeista 1–4 ja viulusonaatin B-duuri K 378 1. osan tahdeista
53–56 (molemmat transponoituna).

"sukupuolisesti ei-neutraali laulukoe":

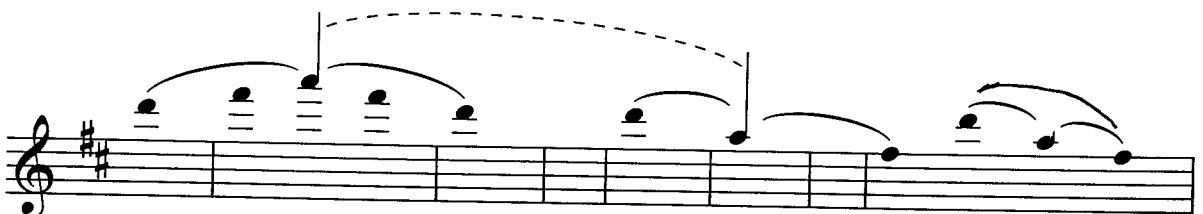
Esimerkki 3. Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit
192–202: soolo-osuus, tärkeimmät äänenkuljetustapahtumat sekä
rytminen reduktio ylä- ja väliäänestä, nk. "sukupuolisesti ei-neutraali
laulukoe".



Esimerkki 4.1. Mozart: viulukonsertto K 218, 1. osan tahdit 42–57, äänenkuljetuksen runko rekisterillisesti pelkistettynä.



Esimerkki 4.2. Mozart: viulukonsertto K 218, 1. osan tahdit 42–57, äänenkuljetuksen runko rekisterillisesti eriytettynä, sekä tärkeimmät väliäänitapahtumat.



Esimerkki 4.3. Mozart: viulukonsertto K 218, 1. osan tahdit 42–49, pääsävelen pintafiguraatio.

ambituksena kvintti

sekti

oktaavi

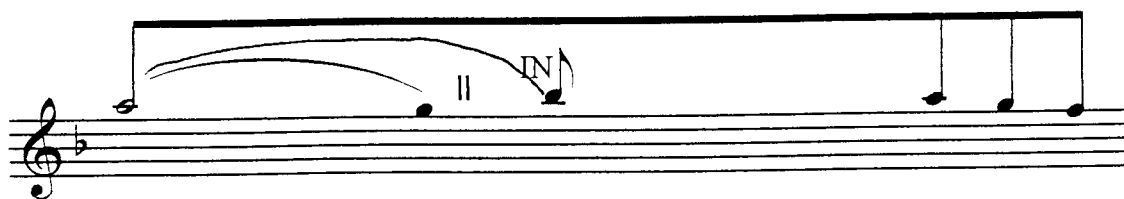
Esimerkki 4.4. Mozart: viulukonsertto K 218, 1. osan tahdit 42–57, ylä-äänien murtosointuisuuden ambituksen avautuminen.

Esimerkki 4.4. Mozart: viulukonsertto K 218, 1. osan tahdit 42–52, g–fis-liikkeen nosto taustalta melodiseen polttopisteeseen.

Esimerkki 5.1. Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit 115–120, rytminen reduktio väliäänistä ja bassosta.



Esimerkki 5.2. Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit 128–135, rytminen reduktio väliäänistä ja ylä-äänestä.



Esimerkki 5.3. Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit 128–135, ylä-äänien äänenkuljetusrakenne.

1. laji

8 7 - 6 8 10 9 - 8

Esimerkki 6.1 a). Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit 1–8 neljännen lajin kontrapunktiksi abstrahoituna.

1. laji

DN

Esimerkki 6.1 b). Mozart: pianokonsertto d-molli K 466, 1. osan tahdit 1–8 ensimmäisen lajin kontrapunktiksi abstrahoituna.

KIRJALLISUUTTA

- Agawu, V. Kofi 1991. *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press..
- Allanbrook, Wye Jamison (ed.) 1998. *The Late Eighteenth Century, Volume 5 in Strunk's Source Readings in Music History*. New York: Norton.
- Aldwell, Edward & Schachter, Carl 1989. *Harmony and Voice Leading, Second Edition*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.
- Blume, Friedrich 1972. *Classic and Romantic Music, A Comprehensive Survey*. London: Faber and Faber.
- Blume, Friedrich 1959. *Nachwort*. Partituurissa W. A. Mozart: Klavierkonzert d-Moll KV 466. Leipzig: Edition Peters. (1933)
- Böll, Heinrich 1993. *Wo warst du, Adam?* Roman. München: dtv.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und Romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Enckell, Mikael 1993. *Missä Jumala on?* suom. Kyllikki Villa. Sahlgrens.
- Heinimäki, Jaakko 2000. *Pyhä nauru — kirjoituksia uskonnosta ja huumorista*. Jyväskylä: LIKE.
- Huizinga, Johan 1989. *Keskiajan syksy*. suom. J. A. Hollo; Juva: WSOY.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations — Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 2001. Teos, säveltäjä ja poliittisuus. *Musiikki 1/2001*.
- Kunitz, Hans 1956. *Die Instrumentation, Teil 6: Horn*. Leipzig: VEB Breitkopf et Härtel.
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff 1999. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Ling, Jan 1985. *Europas musikhistoria -1730*. Uppsala: Esselte.
- Linjama, Jyrki 1991. *Amadeus ja pianokonserton säveltämisen taide. Näkökulmia topiikkaan ja periodisuuteen Mozartin konserton d-molli KV 466 1. osassa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Linjama, Jyrki 1996. Jouko Linjama säveltäjäprofiilista (*Sävellys ja musiikinteoria 1/1996*)
- Linjama, Jyrki 2002. Rajankäyntiä. Teoksessa Pekka Hako (toim.): *Minä, säveltäjä I. Nykysäveltäjät kirjoittavat työstään*, s. 100-115. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Summa.

- Linjama, Jyrki 1999. Usko Meriläinen: a 'Topical Guide'. Teoksessa Tomi Mäkelä (toim.): *Topics, Texts, Tensions*. Madgeburg: Institut für Musik, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg.
- Maasalo, Kai 1985. *Mozart ja hänen pianokonserttinsa*. Porvoo: WSOY.
- de la Motte, Diether 1977. *Harmonielehre*. Kassel: dtv/Bärenreiter.
- de la Motte, Diether 1981. *Kontrapunkt*. Kassel: dtv/Bärenreiter.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885-1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mäkelä, Tomi 1991. Muodon ja sisällön logiikka Mozartin d-molli-konsertossa (KV 466). *Musiikkitiede* 2/91.
- Pekonen, Osmo 2002. *Marian Maa. Lasse Heikkilän elämä 1925-1961*. Helsinki: SKS.
- Pörtner, Peter & Jens Heise 1995. *Die Philosophie Japans*. Stuttgart: Kröner.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music — Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Rosen, Charles 1980. *The Classical Style*. London: Faber and Faber.
- Rothstein, William 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Salzer, Felix & Carl Schachter 1989. *Counterpoint in Composition*. New York: Columbia University Press.
- Sarjala, Jukka 2000. Dahlhausia lukiessa — teoslähtöinen musiikin historia ja sen kätkeyty poliittisuus. *Musiikki* 2000 3-4.
- Schachter, Carl 1999. *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Edited by Joseph N. Straus, Oxford: Oxford University Press.
- Schleuning, Peter 1993. *Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge" — Ideologien, Entstehung, Analyse*. Kassel: dtv/Bärenreiter.
- Schumann, Robert 1997. Kirjoituksia musiikista, suomentanut ja varustanut reunahuomautuksin Jyrki Linjama. *Musiikki* 1/1997.
- Sisman, Elaine 1993. *The 'Jupiter' Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suurpää, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi. *Musiikki* 3-4/1993.
- Suurpää, Lauri 1997. *Music and Drama in Six Beethoven Ouvertures*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sölle, Dorothee 1996. *Vastatuuleen. Muistelmat* (suom. Taisto Nieminen). Keuruu: Otava.
- Tarasti, Eero 1994. *Myytti ja Musiikki — semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vuorinen, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*. Juva: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Väisälä, Olli 1997. Schönbergin op. 19/II — prolongaatiota vai ei?
Sävellys ja musiikinteoria 2/97.
- Wikström, Owe 2000. *Salattu ihminen — Elämän syvät kysymykset ja parantava keskustelu* (suom. Taisto Nieminen). Pieksämäki: Kirjapaja.
- Wolff, Christoph 2000. *Johann Sebastian Bach —The Learned Musician*. Oxford: Oxford University Press.