

SÄTEITÄ 2010

Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2



SIBELIUS-AKATEMIA

SÄTEITÄ 2010

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2

Vastaava päätoimittaja: Veijo Murtomäki

Toimittajat: Olli Väisälä, Risto Väisänen

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Aalto-Print, Helsinki 2010

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251

<http://sate.siba.fi>

ISSN-L 1799-4705

ISSN 1799-4705

ISBN 978-952-5531-98-5

SISÄLLYS

Lukijalle.....	5
I Sibelius politiikan pyörteissä	
ILKKA ORAMO: Miksi Sibelius ei voida jättää ulkopuolelle.....	7
TIMOTHY L. JACKSON: Thierfelder's 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno's Critique – Some Preliminary Observations.....	19
MARKKU JOKISIPIÄ: Suomi, Kolmas valtakunta ja Sibelius	43
SIMO MUIR: Suomalainen antisemitismi ja ”juutalaiskysymys”	58
VEIJO MURTOMÄKI: Sibelius, isänmaa, luonto ja natsi-Saksa.....	65
II Musiikkianalyysiä ja musiikinteoriaa	
LAURI SUURPÄÄ: Schumann ja klassismin perinne.....	73
OLLI VÄISÄLÄ: Schenkerin haitallinen vaikutus schenkeriläisyydelle	85
JUHANI ALESARO: Musiikkianalyysia haittaavista ajatusrakennelmista. Schenkerin Harmony-teoksen pykälien 107–114 arvostelua.....	109
TOMI LASSI: Rajakohtia vai yhteenkuuluvia osia? Ei-tonaalisen musiikin jäsentymisestä teoreettisten mallien ja empiirisen tutkimuksen valossa	133
ELINA HAAPAMÄKI: Moodien ja modaalisuuden opettamisen haasteita.....	167
III Raportti	
MARJA SAARELA: Lukuvuosi Chicagon yliopistossa	187
IV Sävellys	
JUUSO KONTIOLA: <i>Vaahto</i> (2009)	191

Lukijalle

Käsillä oleva Sibelius-Akatemian *Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2, Säiteitä 2010*, heijastaa osaston moninaista ja laajenevaa toimintaa paitsi sävellyksen ja musiikinteorian myös musiikinhistorian alueilla. Lisäksi kokoelman artikkelit ovat osin ilmausta tarpeesta luoda yhteistyötä ja avautua yhä enemmän ulospäin pelkästä musiikintutkimuksesta siihen liittyvien yleisempien kysymyksenasetteluiden suuntaan.

Maamme ainoan musiikkiyliopiston keskeisiä vaalinnan kohteita on luonnollisesti nimikkosäveltäjämme Jean Sibelius, jonka asema 1900-luvun sävellyshistoriasa ja myös poliittisessa historiassa puhuttaa jatkuvasti. Ilkka Oramon artikkeli etsii ja perustelee Sibeliuksen paikkaa 1900-luvun alkupuolen sävellysilmastossa, sillä Sibelius pyrki yhä unohtumaan merkittävässä musiikinhistorian julkaisuissa.

Timothy Jacksonin, Markku Jokisipilän ja Simo Muirin artikkelit katsovat hie- man eri näkökulmista Sibeliusa poliittisena toimijana ja Suomen musiikinhistorian mielellään unohdettuja ikäviä tosiasioita. Artikkelit perustuvat Sibelius-Akatemias- sa 19.10.2010 järjestetyn esitelmä- ja keskustelutilaisuuden ”Sibelius ja natsi-Saksa” puheenvuoroihin. Veijo Murtomäen artikkeli pohjautuu tapahtumasta erilliseen esi- telmään syksyiltä 2009.

Musiikinteoria ja musiikkianalyysi ovat olleet aina osaston toiminnan keskiössä. Heinrich Schenkerin ja Schenker-analyysin tärkeä merkitys heijastuu Olli Väisälän ja Juhani Alesaron artikkeleissa, jotka tarkastelevat Schenkeriä kumpikin omalla ta- vallaan kriittisesti. Musiikkianalyysiä ja musiikinhistoriaa yhdistävä Lauri Suurpään artikkeli perustuu syksyn 2010 Schumann-tapahtumassa pidettyyn yleisöluentoon. Tomi Lassin teoreettis-kognitiivinen ja Elina Haapamäen pedagoginen artikkeli pohjautuvat maisterintutkinnon kirjallisiin töihin.

Sävellystä edustaa Juuso Kontiolan pianoteos *Vaahto* (2009), jonka sävellykselli- siin ideoihin saimme tutustua vuosikirjan edellisessä numerossa. Marja Saarelan ra- portti opiskelusta Chicagon yliopistossa kertoo monille osaston jatko-opiskelijoille tutusta aihepiiristä.

Vuosikirja ilmaantuu painoversion lisäksi vuoden 2011 puolella myös osaston verkkosivulle (<http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/>), josta löytyy paitsi edellinen *Säiteitä 2009* myös vuosikirjan edeltäjän, *Sävellyksen ja musiikinteoria* -lehden kaikki vuosiker- rat digitoituina.

Joulukuussa 2010

Veijo Murtomäki
Musiikinhistorian professori

ILKKA ORAMO

Miksi Sibeliusta ei voida jättää ulkopuolelle

Richard Taruskin puhui vuoden 2006 Bartók-konferenssissa Budapestissa siitä miksi Bartókia ei voida jättää ulkopuolelle,¹ siis 1900-luvun musiikinhistorian ulkopuolelle, kuten *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* -kirjan toimittajat ja kirjoittajat ovat tehneet.² Otan nyt hänen erinomaisesta luennostaan oppia ja yritän selittää, miksi Sibeliusta ei voida jättää ulkopuolelle, kuten Taruskin on omassa musiikinhistoriassaan tehnyt.³

Bartókin nimi ei tietenkään kokonaan puutu *Cambridge Historysta*, mutta se esiintyy vain erilaisissa luetteloissa.⁴ Hakemistossa on lisäksi viite yhdelle sivulle, jolla Bartókin nimeä ei esiinny (s. 111), ja sitten on ainakin yksi sivu (s. 73), jolla se esiintyy mutta johon hakemistossa ei ole viitettä. Siinä kirjoittaja siteeraa väärin lausetta Paul Griffithsin kirjasta *Modern Music* huomaamatta, että lause, jota hän siteeraa, on itse sitaatti Bartókin omaelämäkerrasta.⁵ Pahinta kuitenkin on, ettei

1 Richard Taruskin, 'Why You Cannot Leave Bartók Out', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47:3–4 (2006), 265–277.

2 *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, toim. Nicolas Cook ja Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

3 Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* ja *Music in the Late Twentieth Century* (The Oxford History of Western Music, vol. 4 ja 5), Oxford: Oxford University Press, 2010 [2005].

4 Leon Botstein, 'Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy', ss. 47, 50 ja 55; Christopher Butler, 'Innovation and the avant-garde, 1900–20', ss. 73, 75, 77 ja 83; Stephen Banfield, 'Music, text and stage: the tradition of bourgeois tonality to the Second World War', s. 115; Peter Franklin, 'Between the wars: traditions, modernisms', s. 193; Joseph Auner, 'Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern', s. 244; Hermann Danuser, 'Rewriting the past: classicisms of the inter-war period', s. 279; Michael Walter, 'Music of seriousness and commitment: the 1930s and beyond', s. 301; Arnold Whittall, 'Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945–75', ss. 366 ja 378; Andrew Blake, 'To the millennium: music as twentieth-century commodity', s. 485; Alastair Williams, 'Ageing of the new: the museum of musical modernism', s. 515.

5 "Such researches could be technically emancipating, as in Bartók's collection and classification of folk music from 1904–1919, which 'revealed to men [!] the possibility of a total emancipation from the hegemony of the major-minor system' in favour of a return towards church modes, and to ancient Greek and even more 'primitive' scales (notably the pentatonic)." Butler, 'Innovation and the avantgarde, 1900–20', s. 73. Sitatit: Paul Griffiths, *Modern Music*, London, 1994, s. 57.

Bartókin 'Omaelämäkerran' (*Selbstbiographie*) vuoden 1921 versiossa Griffithsin siteeraama lause on seuraavassa muodossa: "Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich [!] auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen

kukaan 22:sta kirjoittajasta käsittelee Bartókin musiikkia ja että hänen teoksistaan mainitaan nimeltä vain *Ihmeellinen mandariini* (1918–24) ja *Cantata profana* (1930), edellinen esimerkkinä ”urbaanista raakuudesta” ja jälkimmäinen ”maailmankatosmusiikista”.

Tällainen kohtelu ei ole missään suhteessa Bartókin musiikin asemaan ohjelmistossa, ei nyt eikä kymmenen vuotta sitten kun näitä tekstejä kirjoitettiin, eikä se ole missään suhteessa siihen, miten Bartókia on käsitelty muussa 1900-luvun musiikkia koskevassa kirjallisuudessa, ei vanhassa eikä uudessa. Mistä siis on kysymys? Ovatko brittistihistorioitsijat kokonaan menettäneet kosketuksensa todellisuuteen? Esipuheessa kirjan toimittajat Nicolas Cook ja Anthony Pople selittävät:

On vaikea tietää, pitäisikö tämä nähdä tahattomana puutteena, joka toimittajien olisi pitänyt korjata, vai oireena 20. vuosisadan klassismin uudelleenarvioinnista, joka saa Bartókin luoman erityisen synteessin näyttämään vähemmän tärkeältä kuin ennen. Aika näyttää; oletetaan, että kirjoittajiemme prioriteetit pitävät.⁶

”Mitä hölynpölyä”, Taruskin kommentoi.

Cook menetteli paitsi typerästi myös vilpillisesti. Kirjoittajat eivät olleet asettaneet mitään tällaisia ’prioriteetteja’. Olen varma siitä, että kaikki olivat olettaneet *jonkun* käsittelevän Bartókia – ja niin oli ilmeisesti Cook itsekin, miksi hän muuten olisi kajonnut asiaan johdannossa. Arvostelussani syytin häntä velttoudesta ja siitä, ettei hän tehnyt työtään kunnolla.⁷

Bartókin käsittely, tai siis sen puute, voidaan nähdä oikeassa suhteessa vasta kun sitä verrataan hänen aikaistensa kohteluun. Esipuheessa kirjan toimittajat lähtevät siitä kliseisestä käsityksestä, että 1900-luvun musiikki on jakautunut kahtia: on Schönbergin kehittämän sarjallisuuden ympärille muodostunut ”edistyksellinen, modernistinen valtavirta”, joka toisen maailmansodan aiheuttaman katkon jälkeen johti Darmstadtin koulun säveltäjien yhä systemaattisempiin käytäntöihin, ja on ”hajanaisempi pohjoiseurooppalainen valtavirta”, joka voidaan kuvitella Ravelin ja Milhaud’n ympärille Ranskassa, Elgarin ja Holstin Englannissa, Nielsenin ja Sibeliuksen Skandinaviassa, Rahmaninovin ja Stravinskyn Venäjällä ja sen ulkopuolella.⁸

Säveltäjien umpimähkäinen parittaminen tässä jälkimmäisessä ”valtavirrassa” – missä ovat Bartók ja Janáček? – saattaa koko käsitteen epäilyttävään valoon. Jos valtavirta on ”hajanainen”, onko se silloin valtavirta? Myös ”modernistisen valtavir-

Dur- und Moll-Systeme brachte. Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten, respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten...” Ks. Béla Bartók, ‘Selbstbiographie’, *Documenta Bartókiana* 2, toim. D. Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, s. 118.

6 Nicolas Cook with Anthony Pople, ‘Introduction’, s. 4.

7 Taruskin, ‘Why’, ss. 266–267. Ks. myös Richard Taruskin, ‘Speed Bumps’ [Hidasteita], *Nineteenth-Century Music*, XXIX, no. 2 (2005–6), 185–207, joka on arvostelu tästä ja sarjan edellisestä niteestä, *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, toim. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

8 Cook with Pople, ‘Introduction’, ss. 4–5.

ran” valtavirta-luonnetta on aihetta epäillä, sillä se on yhä enemmän alkanut näyttää sivujoelta.⁹ Kun valtavirta-ajattelusta ja Adornon vielä vaalimasta dialektisesta mallista luovutaan,¹⁰ on olemassa hyvä mahdollisuus löytää vivahteikkaampia, vähemmän kahden vastakkaisen suuntauksen varaan perustuvia tapoja kuvata 1900-luvun musiikin vaihteita.

Sibelius on *Cambridge Historyssa* hiukan paremmassa asemassa kuin Bartók, ei hakemistoviittausten lukumäärän mutta niiden sisällön suhteen. Hänen seitsemän sinfoniaansa mainitaan ryhmänä, kuten Bartókin jousikvartetot, mutta sen lisäksi sinfoniat 1, 4 ja 7 saavat vähän yksilöllistäkin huomiota, samoin *Aallottaret*, *Bardi*, *Finlandia* ja *Tapiola*. Kahden kirjoittajan teksteissä on myös yritystä löytää Sibeliukselle paikka historiassa. ”Valtavirtaa” kyseenalaistava ja melkein pä kaunopuheinen on Peter Franklinin näkemys Sibeliuksen musiikin merkityksestä:

Etä Adorno ja muut yltiömodernistit leimasivat Sibeliuksen sinfoniat ‘nationalistisiksi’, olemuksellisesti populaareiksi ja sen tähden sellaisiksi, joilla ei ole aitoa merkitystä nykyajalle, päinvastoin korostaa niiden merkitystä eräiden muiden sinfonioiden, kuten Šostakovitsin neljännen, viidennen ja seitsemännen, rinnalla: niistä tuli sellaisia musiikillisen ilmaisen ja kokemuksen kiinnekohtia, joissa voima ja nostalgia, ‘herooinen’ sitoutuminen, pako, valitus tai hurmioitunut yhteisöllisyys saivat sellaisen ilmaisen, joka oli välittömästi ymmärrettävää konserttisalissa tai vastikään mahdolliseksi tullessa yksityisessä ‘kotikuuntelussa’, mutta loputtomasti väheksyttävissä, kyseenalaistettavissa tai suorastaan kiistettävissä sanallisissa kommentteissa ja kriittisessä tarkastelussa.¹¹

Samaan suuntaan viittaa Christopher Butlerin huomautus, että musiikissa on monenmoista edistystä; sen ei välttämättä tarvitse tulla edistyksestä hiukan enemmän tietoisena ja taiteen luonteesta teoreettisesti kiinnostuneena avantgarde-ryhmittymän taholta. ”Voit ottaa askelia eteenpäin vähemmän naurettavan itsetietoisella tavalla, vaikka kytkentäsi konsensuskäytäntöihin näyttäisikin olevan ‘konservatiivinen’ piirre.”¹² Tämä on selvä kannanotto Sibeliuksen ja muiden itävaltalais-saksalaisen ”valtavirran” ulkopuolisten säveltäjien puolesta, mutta se ei vielä riitä. Kokonaiskuvaa, joka ollenkaan olisi verrattavissa esimerkiksi Arnold Whittallin tai Alex Rossin kuvauksiin Sibeliuksella ja hänen musiikistaan,¹³ *The Cambridge History of Twentieth-*

9 Ks. esim. Benoit Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris: Les belles lettres, 2006.

10 Adornon mallissa vastakkain ovat ”Schönberg ja Edistys” ja ”Stravinsky ja Restauration”. Ks. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), toim. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 [1949]. Schönberg ei itsekään pitänyt tästä kirjasta, kuten ilmenee hänen kirjeistään Hans Heinz Stuckenschmidtille ja Josef Ruferille 5. joulukuuta 1949. ”Iljettävänä” (*ekelhaft*) hän piti tapaa, jolla siinä on kohdeltu Stravinskya. Ks. Heinz-Klaus Metzger, ‘Adorno und die Geschichte der musikalischen Avantgarde’, *Adorno und die Musik* (Studien zur Wertungsforschung, Band 12), toim. Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1979, s. 9.

11 Franklin, ‘Between the wars: traditions, modernisms’, ss. 196–197.

12 Butler, ‘Innovation and the avant-garde, 1900–20’, ss. 69–70.

13 Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1999, ss. 30–32 ja 59–64; Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, ss. 157–177.

Century Music ei anna.

Jos ei hyväksy Nicolas Cookin selitystä, että Bartókin sivuuttaminen voidaan nähdä ”oireena 20. vuosisadan klassismin uudelleenarvioinnista, joka saa Bartókin luoman erityisen synteetin näyttämään vähemmän tärkeältä kuin ennen”, ja jos on sitä mieltä, ettei Sibelius ole saanut sitä painoa minkä hän ansaitsee, on vaadittava perusteita.

Taruskin tunnistaa kaksi syytä Bartókin laiminlyöntiin: ’poieettisen harhan’ ja germanosentrismin. Samat kaksi näyttävät olevan myös Sibeliuksen väheksynnän taustalla.

’Poieettinen harha’ on, kuten Taruskin toisessa yhteydessä määrittelee, ”vakaus, että taideteoksessa tärkeintä (tai vielä vahvemmin sanottuna, että ainoa seikka, jolla on merkitystä) on sen tekotapa, tekijän työ”; tai että musiikin ”merkitys sisältyy sen rakenteeseen ja yhtenäisyyteen” ja että nämä ”ovat säveltäjän mielikuvituksen hedelmiä ja tuottavat noita syvällisen ja intensiivisen kauneuden hetkiä, jotka kuulija löytää ’jos hänellä on onnea’. Säveltäjän tehtävällä ja säveltäjän tuotteen arvolla ei ole mitään tekemistä, paitsi sattumalta, kuulijan mielihyvän kanssa.”¹⁴

Tässä Taruskinin kuvaamassa ajattelussa on saksalaisen idealismin jälkiä. Se palautuu ainakin Eduard Hanslickin tutkielmaan *Vom Musikalisch-Schönen*, jossa puhutaan mielikuvituksesta kauneuden alkulähteenä ja siitä, että kaunis on ”kaunista vain tarkastelevan subjektin mieliksi, mutta ei hänen mielihyvänsä tähden”,¹⁵ että se siis on objektiivista ja riippumatonta kenenkään pitämisestä tai pitämättä jättämisestä ja tässä mielessä vähän niin kuin totuus, joka on riippumatonta kenenkään mielipiteestä.

Taruskinin mukaan ’poieettiseen harhaan’ sisältyy tai siitä seuraa ”taiteilijan arvon mittaaminen hänen vaikutuksellaan toisiin taiteilijoihin, siihen liittyvä teknisten innovaatioiden yliarvostus, arvioinnin näkökulman rajoittaminen vain rakenteeseen ja käsityöhön ja muiden kriittisten lähetysmistapojen leimaaminen rahvaanomaisiksi”.¹⁶

Tällä tavoin Bartók siis nähdään, ”aivan yksinensä, istumassa työhuoneensa neljän seinän sisällä, tuottaen partituureja”; ei sanaakaan hänestä esittäjänä, opettajana, tutkijana, emigranttina tai ristiriitaisena hahmona, jonka musiikki antoi aiheen yhdelle ankarimmista polemiikeista 1900-luvun musiikin reseption historiassa.¹⁷ Paljon tärkeämpää kuin pelkästään taideteosten tuottaminen on Taruskinin mukaan ”musiikin sosiaalinen välittyminen ja vastaanotto ja se höykytyks, jota taiteet ja niiden harjoittajat ovat saaneet kokea kahdennenkymmenennen vuosisadan pyörteisessä

14 Richard Taruskin, ‘The Poietic Fallacy’, *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1886 (Spring, 2004), s. 10.

15 ”Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjekts, aber nicht durch dasselbe.” Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* [1858], toim. Dietmar Strauß, Mainz: B. Schott’s Söhne, 1990, s. 26.

16 Taruskin, ‘The Poietic Fallacy’, ss. 11–12.

17 Sananen Bartókista pianistina ja kansanmusiikin tallentajana toki löytyy Leon Botsteinin ja Andrew Blaken esseissä (ks. alaviite 4), mutta oikeassa Taruskin silti on: nämä seikat olisivat ansainneet enemmän huomiota.

poliittisessa ympäristössä”. Nämä ovat seikkoja, joiden takia ”Bartók on välttämätön kahdennenkymmenennen vuosisadan musiikin historiankirjoitukselle”.¹⁸

Erityisen tärkeää Taruskinille on Bartókin reaktio natsien *Entartete Musik* -näytelyyn vuonna 1938. ”Stravinsky protestoi, että hänet oli otettu mukaan, Bartók protestoi, että hänet oli jätetty ulkopuolelle”, Taruskin kirjoittaa ja viittaa Stravinskyn kirjeeseen B. Schotts & Söhne’n Willi Streckerille 27. toukokuuta 1938 ja Bartókin kirjeeseen Hans Priegnitzille 12. tammikuuta 1939. Tästä jälkimmäisestä kirjeestä ei kuitenkaan voi lukea muuta kuin että Bartók ihmettelee, että juuri radiolähetyksessä halutaan esittää tällaista ”degeneroitunutta” musiikkia.¹⁹

Jonkinlainen Bartókin kannanotto oli kuitenkin julkaistu lokakuussa 1937 *Pesti Napló* -sanomalehdessä ja uudelleen maaliskuussa 1938 *Az Est* -lehdessä, jossa oli lisäksi mainittu, että Bartók olisi lähettänyt sen Saksan viranomaisille. Tämän Bartók kiistää 27.3.1938 lehden toimittajalle lähettämässään kirjeessä ja pyytää oikaisua.²⁰ Puheena oleva kannanotto, mikä sen sisältö lienee ollutkin, on tuskin voinut koskea *Entartete Musik* -näyttelyä, joka avattiin Düsseldorfissa kaksi kuukautta myöhemmin, 24. toukokuuta 1938. Bartókin äärimmäisen kriittinen asenne natsien, ”tätä varkaiden ja murhaajien hallintoa” kohtaan kyllä tunnetaan,²¹ mutta hänen Saksan viranomaisille osoittamansa protesti sen johdosta, ettei hänen musiikkiaan pantu esille *Entartete Musik* -näyttelyssä, odottaa dokumentointia. Taruskin näkee tämän oletetun protestin ”Bartókin hienoimpana hetkenä” ja lisää, että Bartók emigroitui Amerikkaan aatteellisista, ei mukavuussyistä (kuten Stravinsky), ja että hän sen tähden on kaikista 1900-luvun muusikoista tinkimättömin ihmisarvon puolustaja.²²

Argumentti on osa Taruskinin ’poieettisen harhan’ vastaista kampanjaa. Hän haluaa ”koko tarinan”, ei ainoastaan musiikkia.²³ Tätä kantaa voidaan puolustaa, mutta aivan selvää ei ole, mitä kaikkea ”koko tarinaan” kuuluu.²⁴ Bartókin tuotannossa on teoksia, joiden ymmärtäminen jää kapeaksi ilman niiden historiallisen kontekstin tuntemusta. Tällainen on esimerkiksi kuudes jousikvartetto (1939), jota Bartók sävelsi elokuussa 1939 Sveitsin Saanenissa, kun hän sai tiedon Saksan ja Neuvostoliiton välisestä hyökkäämättömyyssopimuksesta ja ymmärsi sen merkitsevän sotaa. Tässä tapauksessa, kuten monissa muissa, sävellyksen esteettinen ja historiallinen puoli vahvistavat toistaan: sävellys on merkittävä sinänsäkin, mutta marsseineen ja

18 Taruskin, ’Why’, ss. 268–269.

19 Ks. *Béla Bartók Letters*, toim. János Demény, London: Faber and Faber, 1971, s. 274.

20 ”You would greatly oblige me by printing a declaration by me to the effect that up to this day, i.e. March twenty-seventh, 1938, I have not made, or sent, any statement to the German authorities.” *Ibid.*, s. 266.

21 ”There is one thing I want to add, concerning what is at this moment—at least for us—the most terrible prospect. That is the imminent danger that Hungary will surrender to this regime of thieves and murderers. The only question is—when and how? And how I can then go on living in such a country or—which means the same thing—working. I simply cannot conceive. As a matter of fact, I would feel it my duty to emigrate, so long as that were possible.” Kirjeestä Mme Müller-Widmannille 13.4.1938. *Ibid.*, s. 267.

22 Taruskin, ’Why’, s. 273.

23 *Ibid.*, s. 269.

24 Musiikillisten ja ulkomusiikillisten seikkojen suhteesta musiikinhistoriankirjoituksessa ks. esim. Lydia Goehr, ’Writing Music History’, *History and Theory*, vol. 31 no. 2 (1992), s. 185.

valituslauluineen se on myös vahva moraalinen kannanotto siinä tilanteessa, jossa se syntyi. Samankaltaisia historian raskauttamia sävellyksiä on Sibeliuksen musiikissa vuoden 1900 molemmin puolin, kuten kaikki tietävät. On toinen kysymys, onko säveltäjän poliittisilla mielipiteillä tai toiminnalla tai sillä, miten häntä tai hänen musiikkiaan on käytetty poliittisiin päämääriin, välitöntä vaikutusta hänen historialliseen asemaansa. Kun musiikin historian kirjoittajan on pyrittävä ymmärtämään musiikin, ei vain sen tekijöiden historiaa, ”koko tarinan” pitää tarkoittaa musiikin sisäisten arvojen, historiallisen kontekstin ja yhteiskunnallisen relevanssin välisten yhteyksien ja vuorovaikutuksen kokonaisvaltaista arviointia, jossa näitä tekijöitä painotetaan niiden merkityksen mukaan. Muu on hälyä.

Monissa tapauksissa musiikin poliittinen käyttö ja väärinkäyttö tosin vaikuttaa sen asemaan ohjelmistossa ja ihmisten mielissä, usein pitkiäkin aikoja, ikään kuin musiikki jollakin tavoin olisi imenyt itseensä siihen ulkopuolelta ja jälkeensä pannun ideologisen sisällön, kuten on käynyt Sibeliuksen musiikille, jota on aina räsittänyt nationalismin ideologia, suomalaisessa tietoisuudessa positiiviseksi, mutta muualla usein negatiiviseksi koettu.

Bartókin marginalisointi ei ole yksittäinen tapahtuma, se on – ja tämä on Taruskinin toinen väite – oire suuresta, perinteisestä väärinymmärryksestä, joka tunnetaan germanosentrismin nimellä. Saksalaiskeskeisyyttä on tietenkin aina ollut saksalaisessa musiikinhistoriassa, jossa se palautuu Johann Nicolaus Forkeliin ja Franz Brendeliin, jatkuu Adornon tuotannossa eikä osoita heikkenemisen merkkejä 1900-luvun loppupuolen historioitsijoiden Hans Heinrich Eggebrechtin ja Hermann Danuserin kirjoituksissa.²⁵ Mutta Taruskinin mukaan se ei ole vain saksalainen ilmiö, vaan on niin läpikotaisin imeytynyt englanninkieliseen musiikintutkimukseen että siitä on tullut läpinäkyvä.²⁶

Taruskin kutsuu sitä sairaudeksi, jonka selvin oire on erityisen ja yleisen sekoittaminen. Tätä diagnoosia tukevat nykyään jotkut saksalaisetkin tutkijat, kuten Bernd Sponheuer, joka erottaa kaksi saksalaisen musiikin ideaalityyppiä (Max Weberin tälle käsitteelle antamassa merkityksessä): *eksklusiivisen* ja *universaalisen*. Tunnusomaista saksalaiselle musiikille – ja siis vain saksalaiselle – on yhtäältä syvämielisyys, työ ja perusteellisuus (*Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit*) vastakohtana muiden kansankuntien musiikin pinnallisuudelle, aistillisuudelle ja hataruudelle, ja toisaalta ’yleisyys’ ja ’synteettisyys’ vastakohtana erityiselle ja kansalliselle, minkä tähden se on

25 Ks. Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* I–II, Leipzig: im Schwickertschen Verlage, 1788–1801; myös <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/664/> ja <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/674/>; Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*, Leipzig: B. Hinze, 1852; Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), toim. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 [1949]; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1998 [1991]; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7). Laaber: Laaber Verlag, Sonderausgabe 1989.

26 Taruskin, ’Why’, s. 270.

omiaan täydellisimmin ilmaisemaan 'puhtaasti inhimillistä'.²⁷

Bartók ja Sibelius eivät näin määriteltyyn saksalaisen musiikin traditioon kuulu. He ovat ulkopuolisia ja myös kokivat itsensä sellaisiksi. Molemmat tulivat Euroopan laidoilta, maista joilla ei ole klassista traditiota musiikissa saati kulttuurista identiteettiä, mistä Schönberg huomautti vuonna 1947: "Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen rauha soi poliittisen itsenäisyyden kansakunnille, jotka kulttuurisesti olivat kaikkea muuta kuin kypsiä siihen. Sittenkin jopa pienet kansakunnat, kuudesta kymmeneen miljoonaan ihmistä, odottivat tulewansa kohdelluiksi kulttuuriyksiköinä, kansakunnat joiden kansalliset luonteenpiirteet ilmenivät monin eri tavoin: taideteollisuudessa, kudonnassa, keramiikassa, maalauksessa, soitossa ja laulussa ja lopulta jopa musiikin säveltämisessä."²⁸ Mutta ennen kaikkea he eivät osanneet lukea oikein sitä historiallista tilannetta, johon he sävellyksineen tunkeutuivat.

Itävaltalais-saksalaisen modernismin näkökulmasta Bartók teki kaksi virhettä: hän torjui atonaalisuuden eikä siis alistunut "materiaalin tendenssin" vaatimuksiin, ja hän käytti omassa musiikissaan kansanmusiikkia. Tämä on osoitus sen paikallises-ta rajoittuneisuudesta. Hänen myöhäisteoksillaan, esimerkiksi viulukonsertolla, oli Adornon korvissa takautuva vaikutus, joka sai myös hänen radikaaleimmat teoksensa, kuten ensimmäisen viululonaatin, kuulostamaan harmittomammilta kuin niiden sointi ja soinnut. Missä aikanaan oli preeriapalon hehkua, kuulostaa näiden myöhäisteosten valossa pehmenneeltä tunnelmataiteelta.²⁹ René Leibowitz syytti Bartókia "kompromissin hengestä", kun hän torjui ankaran 12-sävelteknikan, ainoan menetelmän jonka avulla on mahdollista hallita kromaattisen polyfonian kaikki mahdollisuudet.³⁰

Sibelius teki samat virheet. Hän sävelsi tonaalista musiikkia atonaalisuuden aika-kaudella, jonka Schönberg oli pannut alulle vuosina 1907–09.³¹ Tämän historiallisen käänteen jälkeen tonaaliset soinnut eivät Adornon mukaan enää täytä tehtäväänsä. Ne eivät ole vain vanhentuneita ja epäajanmukaisia, ne ovat vääriä. "Jos jonkun aikalaisen, kuten Sibeliuksen, talouteen kuuluu pelkästään tonaalisia sointuja, ne soivat yhtä väärin kuin enklaaveina atonaalisuuden alueella."³² Ja jos Sibelius ei käyttänytäkään kansanmusiikkia, niin hän ainakin palvoi luontoa, joka oli hänelle tärkeä kauneuden, voiman ja inspiraation lähde. Se luonnon ääni, jonka moni keskieu-

27 Bernd Sponheuer, 'Reconstructing Ideal Types of the "German" in music', *Music and German National Identity*, toim. Cecilia Applegate ja Pamela Potter, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, s. 40.

28 Arnold Schoenberg, 'Folkloristic Symphonies' [1947], *Style and Idea*, toim. Leonard Stein, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975, s. 161.

29 Theodor W. Adorno, 'Das Altern der Neuen Musik' [1954], *Gesammelte Schriften* 14, toim. Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, ss. 146–147.

30 René Leibowitz, 'Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique moderne', *Les Temps Modernes*, octobre 1947, ss. 705–734.

31 Ks. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band VII). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1969.

32 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, s. 40.

rooppalainen, kaupungissa asuva kulttuuri-ihminen hänen musiikissaan kuulee,³³ on kansanmusiikin käytön tavoin sitä paikallista rajoittuneisuutta, joka estää musiikin kohoamisen universaalille tasolle. Leibowitz ei kirjoittanut Sibeliuksesta laajaa esseetä niin kuin Bartókista, mutta muisti hänen 90-vuotispäiväänsä julkaisemalla oman versionsa Adornon 'Reunahuomautuksesta' otsikolla 'Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde'.³⁴

Adornon ja Leibowitzin Bartók- ja Sibelius-kritiikki näyttää musiikin materiaaliin ja rakenteeseen kohdistuvalta kritiikiltä, mutta on pohjimmiltaan ideologista ja liittyy siihen kulttuurielämän "puhdistukseen", joka niin Saksassa kuin Ranskassakin pantiin toimen sodan jälkeen. Adornon mukaan ihmisen musiikkimaku ja poliittinen suuntautuminen korreloivat niin, että tonaalisuus ja kansanmusiikki assosioituivat kansallissosialistiseen populismiin ja natsien rappiotaiteeksi julistama modernismi antinatsismiin. Leibowitz näki asian samalla tavalla. Hän sai vaikutteita Sartren ajattelusta ja oikeudenkäynneistä ranskalaisia yhteistoimintamiehiä ja - naisia vastaan. Kun Bartók neljännen jousikvartettonsa (1928) jälkeen luopui modernistisista tendensseistä ja kansanomaisti sävelkieltään, hän osoitti "kompromissin henkeä" ja moraalista heikkoutta, siis toimi aivan päinvastoin kuin vastarinta kansallissosialistien kulttuuripolitiikkaa vastaan olisi häneltä edellyttänyt.³⁵

Kun Englannissa toimitetussa musiikinhistoriassa kirjoitetaan Sibeliuksesta hitusen enemmän kuin Bartókista, niin Amerikan länsirannikolla kirjoitetussa Bartók nähdään paljon Sibeliusta tärkeämpänä. Richard Taruskin omistaa 56 sivua noin 800:sta Bartókille ja hänen musiikilleen,³⁶ mutta mainitsee Sibeliuksen vain lyhyesti kolmella eri sivulla, lähinnä yhtenä amerikkalaisen säveltäjän Roy Harrisin esikuvista. Siinä yhteydessä Taruskin kuvaa häntä näin:

Vaikka Sibelius tunnustettiin (varsinkin amerikkalaisten kriitikkojen toimesta) romanttisen sinfonisen tradition lailliseksi perilliseksi, häntä pidettiin laajalti kuolevan lajin viimeisenä edustajana; monien eurooppalaisten mielestä hän oli jo eräänlainen dinosaurus. Hän ei ollut tuottanut uutta sinfoniaa viiteentoista vuoteen; vaikka hän eli 91 vuoden ikään, hän ei enää koskaan tekisi niin. Hänen epäironinen retorinen kaunopuheisuutensa kärsi yleisen sodanjälkeisen ilmapiiriin illuusiottomuudesta. Vaikka hänen myöhemmät sinfoniansa olivat epäilemättä pidettyvämpiä hänen sotaa edeltäneeseen tuotantoonsa verrattuina, ne kantoivat epäilyttävää mahtipontisuuden leimaa.³⁷

Näin kirjoittaessaan Taruskin tulee puolivahingossa paljastaneeksi saksalaiskeskeisen piirteen omassakin ajattelussaan. Amerikkalaisena hän ei unohda mainita yhtä

33 Ks. esim. Tomi Mäkelä, 'Sibelius and Germany: *Wahrhaftigkeit* beyond *Allnatur*', *The Cambridge Companion to Sibelius*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, ss. 169–181.

34 Ks. 'Sibelius, maailman huonoin säveltäjä', suom. Ilkka Oramo, *Säteitä* 2009, ss. 68–69, ja siihen liittyen Oramo, 'Alaviite Leibowitziin ja Tanzbergeriin', *Ibid.*, s. 70.

35 Ks. Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2007, erityisesti luku 'A Compromised Composer', ss. 28–50.

36 Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, ss. 365–421.

37 *Ibid.*, s. 643.

tunnetuimmista herjauksista, joita Sibeliuksen musiikista on koskaan lausuttu:

Juuri Pariisista palannut Virgil Thomson järjesti ensimmäisenä vuotenaan ammattimaisena musiikkikriittikkona laskelmoidun šokin Amerikan musiikillisen establishmentin keskuudessa julistamalla ensimmäisessä *New York Herald Tribune*sa julkaisemassaan arvostelussa, että 'Sibelius on määrättömän rahvaanomainen, omahyväinen ja nurkkakuntainen'.³⁸

Sitaatti on paha kyllä epätarkka, mikä paljastaa kirjoittajan välinpitämättömyyden; Thomson nimittäin ei sanonut näin Sibeliuksesta, vaan hänen toisesta sinfoniasaan.³⁹

Kirjansa viidennessä niteessä Taruskin mainitsee Sibeliuksen vielä yhden kerran ihmetellessään, kuinka Peter Maxwell Davies, kaikista ihmisistä, tuli kirjoittaneeksi kuusi sinfoniaa, jotka tietoisesti jatkavat Sibeliuksen sinfonioiden linjaa.⁴⁰ Tässä onkin kaikki mitä Taruskinin lukijat saavat tietää Sibeliuksesta kahdessa laajassa 1900-luvun musiikkia käsittelevässä niteessä. "Taruskinin maailmassa"⁴¹ Sibelius ei kuulu 1900-luvulle, niin kuin ei kuulunut Danuserinkaan maailmassa. Hänen kirjassaan 1900-luvun musiikista Sibeliukseen on viisi indeksimainintaa.⁴² Ensimmäinen niistä liittyy sinfonisen runon äkilliseen häviöön, joka tapahtui huolimatta siitä, että Respighi, Koechlin, Sibelius ja muut pysyivät sille uskollisina;⁴³ toinen sinfonian rappioon sen jälkeen kun saksalaisen modernin sinfonia oli saavuttanut huipennuksensa Mahlerin myöhästeoksissa;⁴⁴ kolmas Sibeliuksen vuosisadan alussa luomaan kansalliseen traditioon, jota kuudes ja seitsemäs sinfonia ja *Tapiola* jatkavat;⁴⁵ neljäs Sibeliuksen poikkeukselliseen arvostukseen Yhdysvalloissa⁴⁶ ja viides hänen elokuvaan *Tuntematon sotilas* (1926) säveltämänsä musiikkiin.⁴⁷

Aivan näin vähälle huomiolle Sibelius ei sentään Taruskinin historiassa jää. Löydämme hänet *Oxford Historyn* edellisestä, 1800-luvun musiikkia käsittelevästä niteestä, tarkemmin sanottuna sen viimeisestä luvusta 'Symphony goes (Inter) National', Griegin, Saeverudin, Nielsenin, Pettersonin, Vagn Holboen ja Coplandin oudosta seurasta,⁴⁸ oudosta sen tähden, että Griegiä lukuun ottamatta kaikki muut ovat 1900-luvun säveltäjiä, kuten Sibeliuskin olennaisesti. Taruskin on ollut ilmei-

38 Ibid., s. 647.

39 "I found the Second Symphony of Sibelius vulgar, self-indulgent, and provincial beyond all description." *New York Herald Tribune* 11.10.1940. Ks. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, New York and London: W.W. Norton and Company, 2000 [1963], s. 179.

40 Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, s. 429.

41 Vrt. Susan McClary, 'The World According to Taruskin', *Music & Letters*, Vol. 87, No. 3 (Aug., 2006), ss. 408–415.

42 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, ss. 14, 16, 219–220, 221, 272.

43 Ibid., s. 14.

44 Ibid., s. 16.

45 Ibid., s. 219–220.

46 Ibid., s. 221

47 Ibid., s. 272.

48 Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century* (The Oxford History of Western Music 3), Oxford: Oxford University Press, 2010 [2005], ss. 821–24.

sen neuvoton: hän on jostakin syystä pitänyt näiden nimien mainitsemista tärkeänä, muttei ole kyennyt sijoittamaan niitä mihinkään oikeaan yhteyteen siinä kuvassa, jonka hän on 1900-luvun musiikista itselleen muodostanut.

Sibeliuksen käsittely 1800-luvun musiikille omistetussa niteessä näyttää olevan linjassa sen kanssa, että niin tekee myös Dahlhaus. Ero on vain siinä, että Dahlhausin mukaan musiikin 1800-luku on aika vuodesta 1814 vuoteen 1914, poliittisesti Wienin kongressista ensimmäiseen maailmansotaan.⁴⁹ Kun siis Dahlhaus tulkitsee Sibeliuksen neljännen sinfonian (1911) kuuluvan aidosti vuosisadan vaihteen moderniin, mutta ei enää mainitse hänen myöhempiään, niin tämä ei johdu siitä, kuten Hepokoski olettaa,⁵⁰ että Sibeliuksen musiikki ei neljännen sinfonian jälkeen enää kuuluisi 'historiaan', vaan siitä, ettei se enää kuulunut hänen käsittelemäänsä aikaan.

Mitä Taruskin sitten kirjoittaa Sibeliuksesta? Ensinnäkin, että hänen kymmenen sinfonista runoan ja seitsemän sinfoniaansa ansaitsivat hänelle laajaa tunnustusta kotimaassa, Skandinaviassa ja englanninkielisissä maissa (mutta paljon vähemmän Saksassa eikä juuri lainkaan romaanisissa maissa) suurimpana sinfonikkona sitten Brahmsin; toiseksi, että hänen maineensa on kokenut kolhuja ja haasteita etenkin sen jälkeen, kun Mahlerin sinfoniat 1960-luvulla alkoivat vakiintua kantaohjelmistoon, ja kolmanneksi, ettei häneltä ole puuttunut riidanhaluisia vastustajia mutta että pitkään jatkunut kiista on kuitenkin itsessään todistuskappale Sibeliuksen vahvuudesta.⁵¹

Sitten hän ottaa puheeksi Sibeliuksesta nationalistina ja kuvaa *Finlandiaa* "meluisaksi juhlamusiikiksi", jonka hymniosa tuo mieleen Elgarin *Pomp and Circumstances*. Kahta ensimmäistä sinfoniaa hän pitää vaikuttavina Tšaikovskin perinteesen liittyvinä teoksia, joiden jälkeen tapahtuu odottamaton käänne askeettiseen suuntaan. Sinfoniat kolmannelta alkaen ovat tiukkailmeisiä, tiiviitä ja antiretorisia. "Arvoituksellista" neljättä sinfoniaa hän valaisee nuottiesimerkin, kuten Dahlhaus, kuudennesta hän siteeraa Sibeliuksen omaa lähdevesi-metaforaa ja seitsemännestä hän toteaa sen muodon olleen ratkeamaton arvoitus kokonaisuudelle sukupolvelle analyttikkoja.⁵²

Lopuksi Taruskin siirtyy Ainolan hiljaisuuteen ja Sibeliuksen jälkimaineeseen, hänen suunnattomaan auktoriteettiinsa 1920- ja 1930-luvulla sekä kotimaassa että Skandinaviassa ja erityisesti Britanniassa ja Amerikassa. Sibeliuksen natsiyhteyksiä koskevaa keskustelua sivuaa seuraava arvio:

49 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber: Laaber-Verlag, 1980; Sonderausgabe 1996, s. 1.

50 James Hepokoski, *Sibelius. Symphony No. 5*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 2.

51 Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, s. 821.

52 *Ibid.*, s. 822.

Natsien kehuttua häntä toisen maailmansodan aikana seurauksena hänen maansa liitosta Saksan kanssa (jonka motiivina oli hyvin perusteltu pelko vuosina 1939–40 hyökkäyssotaa Suomea vastaan käynnystä Neuvosto-Venäjää kohtaan) Sibelius putosi pariiksi vuosikymmeneksi halveksunnan hetteikköön, tuli avantgarden nousukauden aikana hyljeksityksi taantumuksellisena ja koki täyden maineenpalautuksen vasta 1970-luvulla.⁵³

Tämä kannanotto on Taruskinille ansioksi, mutta mitä se tekee 1800-luvun musiikinhistoriassa? Mitä Taruskin ei sano – tai ehkä ei tiedä – on että Sibeliuksen musiikin vaikutus uuteen musiikkiin on 1980-luvulta alkaen kasvanut samassa suhteessa kuin austro-germaanisen ”valtavirran” ja sen darmstadtalaisen alajuoksun vaikutus on heikentynyt.

Kun taiteilija ja hänen teostensa arvon mittareita Taruskinin ’poieettiseksi harkaksi’ kutsuman ajattelutavan mukaan ovat *vaikutus toisiin taiteilijoihin, tekniset innovaatiot ja teosten rakenteen ja käsityön laatu*, niin Bartókin ei pitäisi tässäkin katsannossa olla väheksyttävä tekijä; eikä hän olekaan, kuten Taruskin vakuuttavasti osoittaa oman historiansa laajassa Bartók-esseessä. Silti Nicolas Cook jätti hänet ulkopuolelle eikä osaa sitä katua. Miten on Sibeliuksen laita? Onko hänellä ollut vaikutusta, mitkä ovat hänen tekniset innovaationsa ja millaista hänen musiikkinsa on rakenteen ja käsityön kannalta tarkasteltuna?

Säveltäjän vaikutus toisiin säveltäjiin on *historiallisen kritiikin* piiriin kuuluva seikka, ja usein sen laajuuden ja syvyyden arviointiin tarvitaan pitkä perspektiivi. Jos vaikutus perustuu *tekniseen innovaatioon*, kuten 12-sävelmenetelmään, se voi alkaa näkyä varsin nopeasti, levitä laajalle ja kestää pitkään, kuten tässä tapauksessa on käynytkin. Jos vaikutus perustuu *esteettisiin arvoihin*, joita on vaikeampi kuvata, ymmärtää ja käsitteellistää, voi kestää pitempään ennen kuin se puhkeaa ilmoille.

Schönberg uskoi tehneensä keksinnön, joka takaisi saksalaisen musiikin ylivertaisuuden seuraavaksi sadaksi vuodeksi.⁵⁴ Kun tuo sata vuotta vuonna 2021 on kulunut umpeen, voidaan nähdä, miten hyvin ennustus on toteutunut. Tällä hetkellä ei näytä siltä, että se olisi toteutumassa, vaikka 12-sävelmetodin vaikutus onkin ollut valtava 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Kun Schönbergin vaikutus näyttää perustuvan enemmän tähän metodiin kuin hänen musiikkiinsa, niin Bartókin ja Sibeliuksen musiikki on vaikuttanut pikemminkin esteettisillä arvoillaan. Niihinkin epäilemättä

53 Ibid., s. 823.

54 Schönbergin lausunnon alkuperästä on kaksi versiota. Toisen mukaan Schönberg olisi kertonut oppilaalleen Josef Ruferille Traunkirchenissä kesällä 1921: ”Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.” Tämän tiedon ja sanamuodon antaa Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974 [1968], s. 139. Sama tieto ja sanamuoto esiintyy Hans Heinz Stuckenschmidtin Schönberg-elämäkerrassa *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, ²1957 [1951], s. 82, sillä erotuksella, että ajankohdaksi annetaan kesä 1922, mikä ilmeisesti on väärin. Toisen, useissa lähteissä mainitun tiedon mukaan Schönberg olisi heinäkuussa 1921 kirjoittanut Josef Ruferille kirjeen, jossa sanotaan: ”Heute habe ich etwas entdeckt, das die Überlegenheit der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre versichern wird.” Kun Schönbergin kirjeitä ei tätä kirjoitettaessa ole käsillä, en ole voinut tarkistaa kumpi tieto ja sanamuoto on totuudenmukainen. Asiallisesti niillä ei kuitenkaan ole eroa.

sisältyy teknisiä innovaatioita, mutta ei mitään yhtä nimenomaista keksintöä, jonka kuka tahansa voisi pienen harjoittelun avulla ottaa käyttöön, vaan kokonainen joukko ratkaisuja, jotka yhdessä muodostavat esteettisesti vaikuttavan kokonaisuuden. Bartókin vaikutusta on jo jonkin verran tutkittu. Taruskin piti tämän kirjoituksen lähtökohtana olleen luentonsa konferenssissa, jonka teemana oli nimenomaan Bartókin vaikutus.⁵⁵ Sibeliuksen osalta vastaavaa kartoitusta ei ole tehty, mutta muutamia artikkeleita sisältyy Sibeliuksen konferenssien raportteihin ja erityisesti teokseen *The Cambridge Companion to Sibelius*.⁵⁶ Sibeliuksen vaikutusta uudempaan suomalaiseen musiikkiin on tutkinut etenkin Tim Howell.⁵⁷

Rakenteen ja käsityön osalta Schönbergin musiikista on kirjoitettu monin verroin enemmän kuin Bartókin ja Sibeliuksen musiikista yhteensä, ja mielenkiinto sitä kohtaan on ollut aivan suhteetonta verrattuna siihen, kuinka paljon sitä on esitetty tai muuten levitetty, kuten Taruskin on huomauttanut.⁵⁸ Tämä ei ole yllättävää, sillä kohde on otollinen: tekniikasta ja käsityöstä on paljon helpompi kirjoittaa kuin käsitteellistä määrittelyä pakenevista esteettisistä arvoista. Bartókin ja varsinkin Sibeliuksen kohdalla suhde on pikemminkin päinvastainen. Kummankin säveltäjän musiikin läsnäolo ohjelmistossa sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa on vahva ja vakiintunut, mutta analyttinen kirjallisuus Sibeliuksen musiikista on alkanut lisääntyä vasta viimeksi kuluneiden kolmenkymmenen vuoden aikana, Bartókin musiikista jo pari vuosikymmentä aikaisemmin. Kun nämä säveltäjät joskus tunnetaan yhtä hyvin kuin Schönberg myös Taruskinin ’poieettiseksi harhaksi’ nimeämän ajattelutavan näkökulmasta ja kun myytti saksalaisen musiikin ylivertauudesta menettää otettaan historioitsijoiden ajatusmaailmasta, ei Bartókia eikä Sibeliusta enää voida jättää ulkopuolelle.

Mitä tulee musiikin sosiaaliseen välittymiseen ja vastaanottoon ja siihen höykytykseen, jota taiteet ja niiden harjoittajat ovat saaneet kokea 1900-luvun ”pyörteisessä poliittisessä ympäristössä”, Bartók ja Sibelius tuskin jäävät Schönbergistä jälkeen. Kannattaa myös muistaa, että musiikin historiaa ei tehdä vain säveltäjän työpajan neljän seinän sisällä, vaan myös konserttisalissa, jossa säveltäjä kohtaa suuren valamiehiston: yleisönsä. Historiankirjoittajakin voisi välillä vilkaista mitä siellä tapahtuu sen sijaan, että kyhää vain omaa rakennelmaansa nuottipinojen ja ideologisesti värityneitä vanhoja ennakkoluuloja toistavan kirjallisuuden perusteella. ■

55 'Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work.' Ks. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47:3–4 (2006).

56 Ilkka Oramo, 'Sub umbra Sibelii: Sibelius and his successors', *The Cambridge Companion to Sibelius*, toim. Daniel M. Grimley, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, ss. 157–168; Tomi Mäkelä, 'Sibelius and Germany: *Wahrhaftigkeit* beyond *Allnatur*', *Ibid.*, ss. 169–181; Peter Franklin, 'Sibelius in Britain', *Ibid.*, ss. 182–195; Julian Anderson, 'Sibelius and contemporary music', *Ibid.*, ss. 196–216.

57 Tim Howell, *After Sibelius. Studies in Finnish Music*, Aldershot: Ashgate, 2006. Ks. myös Ilkka Oramo, 'Sibelius, Bartók, and the "Anxiety of Influence" in Post World War II Finnish Music', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47:3–4 (2006), ss. 467–79.

58 Taruskin, 'The poietic fallacy', s. 7.

TIMOTHY L. JACKSON (UNIVERSITY OF NORTH TEXAS)

Thierfelder's 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno's Critique – Some Preliminary Observations¹

Post-war scholarship has attempted to distance Sibelius, the most important Finnish composer, from Nazism. In an effort to sanitize him, for the past half-century, for the most part, historians have ignored, suppressed, misrepresented or simply remained ignorant of the primary sources demonstrating Sibelius's Nazi sympathies and active support for the Nazi regime. The significant "new" evidence showing Sibelius's close engagement with the Third Reich is "novel" only in the sense that it has – until now – failed to figure prominently, if at all, in Sibelius historiography: the hagiographical picture has been painted over and touched up to conform to post-war mores, and the fallacious belief that great artists – who are also national heroes – must also be decent, moral people. This process of "cleaning up" Sibelius's biography has been applied not only to Sibelius, but other composers active during the Nazi period, both important and obscure.² My article "Sibelius the Political" and my presentation "Sibelius and the SS" at the National Meeting of the American Musicological Society in Philadelphia, when reported on in the *Chronicle of Higher Education*, elicited protest from a number of American, English, and Finnish Sibelius scholars and enthusiasts, but also was greeted with statements, new information, and offers of support, especially from Finnish scholars critical of "traditional Finnish historiography."³ A few scholars who were shocked by my findings and conclusions nevertheless did not dismiss my thesis out of hand.

My research suggests that the joint Finnish and German effort to have Sibelius propagandize for the SS reached as high within the SS as the Reichsführer Heinrich Himmler himself. On the Finnish side, the most important figures were Rolf Nevanlinna (1895–1980), world-renowned mathematician, Rector of Helsinki University, and Chairman of the Board of Directors of the Sibelius Academy, and banker Pehr H. Norrmén (1894–1945), both leading members of the Finnish SS Committee; on the German side, Himmler, Gottlob Berger (1896–1975, in charge of foreign recruiting for the SS), and Gunther d'Alquen (1910–1998,

editor of the SS newspaper *Der schwarze Korps*). Esko Riekki (1891–1973), Chair of the first Finnish SS Committee, reported that “Nevanlinna was so humble in front of the Germans that he hit the table when he bowed in front of them.”⁴ My hypothesis as to how the Sibelius interviews for the SS were organized and relate to the founding of the German Sibelius Society depends on a series of personal connections summarized in **Figures 1–2**, links between key figures, which will be elucidated in the course of my publications on Sibelius and Nazism:

Figure 1: the Joint German-Finnish mission to Sibelius

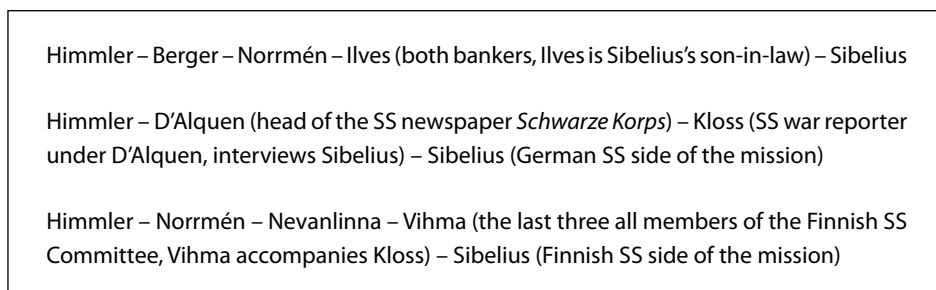
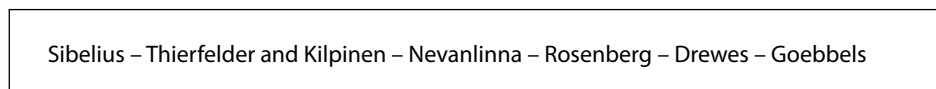


Figure 2: the founding of the German Sibelius Society



Some of my critics claim that I am making too much of the fact that Sibelius gave interviews to a German war reporter, who just happened to be a SS man, since this was in line with Finnish war policy at the time. Others propose that Sibelius was politically naïve or stupid, as did a group of Finnish historians at the University of Helsinki after I presented my findings there in October 2010. Still others portray Sibelius as too old to know any better. Contemporary descriptions of Sibelius, however, show him to have been politically sophisticated and well-informed about contemporary events.

The British critic and composer Cecil Gray, who interviewed the Finnish master in 1930, encountered the pro-British Sibelius. It is worth quoting Gray at some length since he testifies to Sibelius's keen wide interests and informed discourse on all subjects. Sibelius certainly did not suffer from the “tunnel vision” of some musicians; nor was he politically naïve.

The occasion will always be one of the memorable and agreeable experiences of my life. Not only did he prove to be the perfect host in all that pertains to the table, but the intellectual feast he spreads before his guests is even more magnificent, if that were possible. Most musicians are apt to have one-track minds. However interesting their conversation may

be in speaking of their art, and more particularly in speaking of themselves and of their own achievements, they are, as a rule, singularly uninteresting and unilluminating on other topics.

Sibelius exhibits precisely the opposite tendency – of himself and his work he speaks diffidently and unwillingly. One quickly realizes that he prefers to discuss any and every other subject on earth, and does – literature, philosophy, psychology, painting, *politics* [my emphasis], science [...]

To give any adequate idea of all the wisdom and wit – enigmatic, gnomic, aphoristic, paradoxical – which flows from Sibelius on such occasions as from a perennial fountain, would be impossible. But there is one particular conversation I had with him which I remember very vividly and distinctly, and which I select from among many such recollections on account of its peculiar relevance to recent circumstances.

It was, of course, during the inter-war period and, like many of my compatriots – and I still think not entirely without justification – I was indulging in bitter criticism of the trend of British foreign policy. “You must allow me to disagree with you, my friend,” said Sibelius quietly, lighting another cigar (incidentally, if anyone alive is more addicted to cigars than Mr. Churchill it is Sibelius, with whom he shares other tastes in common). “I have frequently noticed that your fellow-countrymen are given to violent abuse of your foreign policy on the grounds of its blundering folly and ineptitude. It seems to be one of your national sports. But, believe me, we on the Continent do not share your views. If we sometimes criticize your foreign policy it is on quite different grounds: because it is so subtle, so astute, so far-sighted, so Machiavellian. Reflect for a moment. If it were truly as you say, how do you account for the fact that in your long history you always win your wars, and that you always triumphantly emerge from every crisis? Luck? No – not every time: it is not possible! Listen. I am being very serious. Today the world is passing through what is perhaps the most critical phase in human history. It may be difficult for you in your island to realize to what an extent the peoples of the world look to England. If England fails, all is lost; England is the lynch-pin of civilization. And England will not fail – of that I am convinced. When the crisis comes, as come it will, England will find herself again, and will save the world for civilization as she has done before.” So much for the man and the shrewd, far-sighted student of history and human nature.⁵

Sibelius considered himself ignored by Weimar Germany; but after the Nazi “seizure of power” in 1933, he suddenly felt appreciated, and, reciprocally, he became strongly pro-German. I date this fundamental change of attitude to about the summer of 1934. It is important not to conflate the pre- and post-1934 *Sibeliuses*.

The full version of my study of “Sibelius and the SS” focuses on the “back story” of how Sibelius allowed himself to be visited and interviewed in his home in the context of a joint propaganda “mission” by the Finnish and German SS. My research concerning Sibelius and Nazism is composed of different, albeit interrelated, strands. My first inquiry “Sibelius the Political” concerned Sibelius’s “political department” during the Third Reich.⁶ It showed that Sibelius withdrew his support for the young composer Günther Raphael, the half-Jewish grandson of Sibelius’s former teacher in Berlin, and then suggested his motivation for this U-turn. The Sibelius who helped Raphael in 1932 was a different one than the one who turned his back on Raphael in 1934. To summarize, Raphael was a brilliant young composer whose First

Symphony was premiered by Furtwängler and held a position at the famous Leipzig Conservatory. In 1932, Sibelius arranged for Raphael and his Danish fiancée to travel to Helsinki to perform Raphael's music on Finnish Radio. The trip, which included a meeting with Sibelius, was a great success, and Sibelius promised to help Raphael whenever he might need it. In 1933, as a half-Jew, Raphael desperately needed that assistance. Now, however, the wind was blowing from a very different direction; Sibelius was being wooed by the Third Reich with prizes, honorary degrees, and promises of new appreciation in Germany – “the land of music” – with potentially significant financial rewards – and large sums did flow into Sibelius's bank account until the very end of the war, not only royalties but a German pension. Given these new circumstances, Raphael became for Sibelius what in modern parlance is called “a toxic” asset. As the German musicologist Thomas Schinköth asked regarding Sibelius's about-face in his monograph on Raphael:

Was Sibelius really reacting to a flood of similar requests? Was Raphael's situation comparable with that of others seeking help? Was the issue really that of disdain to make an “endorsement” or much more the chance of taking advantage of a loophole in National Socialist cultural politics to the benefit of a victim? Did the famous Finn want to completely avoid from the outset the uncomfortable questions that might arise from the defense of a “(half-) Jew?” Did he fear that he might forfeit the high place that he occupied in the programs of German musical life, at least until the end of the indescribable twelve years? With the opinion (sincerely or, to a certain degree, put off for self-protection?) that the works [i.e., Raphael's pieces] would “surely through their own strength find their way,” Sibelius totally failed to appreciate Raphael's situation. A recommendation, a little piece of paper with a few lines of clearly stated appreciation and a polite signature could in individual cases be extremely helpful. To rule this out can hardly be calculated. What did Sibelius know about the real goings-on in Germany; what could and what did he want to believe?²⁷

Schinköth is correct; just a few lines of support or recognition from Sibelius (similar to those given by Sibelius to the young Nazi conductor Helmuth Thierfelder, 1897–1966) would have made all the difference; but Sibelius turned his back on Raphael. *If* – if Sibelius had sent a short note of support, it would have carried enormous weight for the following reason: Furtwängler and other important German musicians often came to Goebbels begging for protection for favored Jewish friends; but any signal from Sibelius – as an “outsider” – that he respected and valued Raphael's work would have been too important for Goebbels to ignore. Sibelius, however, remained silent – strategically *disengaged*. Some of my German colleagues believe that he could have acted to support Raphael in his “hour of need” without jeopardizing his prospects in Nazi Germany, but he chose not to take that chance.

In his 2002 study of “Adorno vs. Sibelius,” Vesa Sirén wonders, “And what was it in Sibelius that so infuriated Theodor Adorno?”²⁸ Sirén is referring here to Adorno's notorious “Glosse über Sibelius” of 1938. As a number of commentators

have correctly pointed out, Adorno does not devote a single word to the book about Sibelius by von Törne, which he was supposed to be reviewing!⁹ My hypothesis is that Adorno used the pretext of writing a review of von Törne to respond directly to an open letter from Thierfelder to Sibelius published in the *Allgemeine Musikzeitung* in December of 1935, i.e., when Hitler bestowed the Goethe Medal upon the composer. Thierfelder's letter was published in a Finnish translation in Heikki Klemetti's magazine *Suomen Musiikkilehti* immediately thereafter in December 1935. Since this letter has never been republished, and has not been cited or discussed in the Sibelius literature, it is unsurprising that Sirén and other scholars missed its connection with Adorno's attack.

To contextualize Thierfelder's letter, I must present some biographical facts concerning Helmuth Thierfelder and his brother Franz (1896–1963), who was a year older, up to the year 1935, the date of the open letter to Sibelius. Helmuth served in the German army for four years during the First World War, joining up at age 16; it is unclear whether, as he claimed, he was actually a *Frontkämpfer* [front-line soldier] or served at headquarters in the rear.¹⁰ Seriously wounded, his brother Franz was taken prisoner by the French and released in 1919. Franz took courses in Germanistik, Nordic languages, politics, and economics at the University of Leipzig, where he earned his doctorate in 1922, while from 1919–1924, Helmuth studied music at the Mendelssohn Conservatory in the same city, and lists himself as a student of Nikisch, Riemann, Krehl, Teichmüller and Schering. In 1921, both Thierfelder brothers served as volunteers in putting down the Communist Spartacus Rebellion. Between 1923 and 1926, Franz worked as a political editor at the *Dresdener Nachrichten*; by 1926 he was a press officer. At a meeting of the German Academy in 1932, Franz gave a lecture entitled “Übergangsphase zu neuer völkischer Gemeinschaft” [“Transitional Phase to a New Peoples' Society”] and in 1933 praised the National Socialist worldview.

Helmuth Thierfelder completed his doctorate on “The Prehistory and Development of German Mens' Choral Music” in Halle in 1922 under Arnold Schering.¹¹ In 1923, he became a member of the Deutschvölkische Freiheitspartei, an extreme right-wing anti-Semitic party. In 1932, he joined the *NS-Kampfbund für deutsche Kultur* on June 1, 1932 with membership number 3261, participated in its committees, and received a certificate from its director Reichskulturwalter Hans Hinkel (with whom he remained friendly). The Berlin musician Günther Thiele described how the *Kampfbund* had assisted in his conversion to National Socialism: “Before I entered the party, I joined my National Socialist professional group of the *Kampfbund für deutsche Kultur*. My registration was on 1 October 1932, under number 4624 (Group Music). In the many weekly meetings I heard discussions of the goals of the *Bund*. Even when the audience contained only thirty to forty listeners [...] the speakers implanted in me the idea of the *Bund* and the struggle against Jewish artists. I then committed myself against everything Jewish.”¹² While

Thiele and Thierfelder were young and relatively unknown, the *Kampfbund* also attracted famous musicians, including Clemens Kraus, musical director of the Berlin City Opera, who led the opera section of the *Kampfbund's* Berlin chapter, Professor Max Trapp, coordinator for serious music in the Berlin chapter, and Professor Paul Graener, Berlin chapter's expert for music education.

Thierfelder's engagement with Sibelius's music began early in his career: in 1923, he made his conducting debut with the German premiere of the 1919 version of Sibelius's Fifth Symphony and Violin Concerto with the Gewandhaus Orchestra, and in 1933 conducted the German premiere of the Seventh Symphony with the Berlin Radio Orchestra.¹³ In 1928, Thierfelder married the Finnish-born soprano Jennie (Olga Eugénie) von Thillot, who sang professionally from 1921 through 1937, primarily in German opera houses (including guest performances at the Berlin and Dresden Operas) and at Aino Ackté's opera festival in Savonlinna.¹⁴ Through his wife, Thierfelder made connections in Finland, and guest-conducted in Finnish venues throughout his career.

In the late 1920s, Thierfelder held a series of assistant and summer conducting positions: summers 1924–27, leader of the City "Kurorchestra" in the town of Friedrichroda; 1924–27, répétiteur and second conductor, City Theater in Schwerin; 1927–28, répétiteur at the Staatsoper, Berlin, under Kleiber, Blech, and Rüdell; 1928–30, conductor of the Berlin Sinfonieorchester, and simultaneously, 1928–31, musical director of the Deutsche Gastspiel "Gura-Oper," Berlin. In 1932, he conducted 40 concerts in Riga and Liepaja [Liebau] (as the principle conductor of the Lithuanian Philharmonic Orchestra) and guest-conducted in Helsinki. In 1932–33, he was recalled to Berlin as second conductor of the Berlin Symphony Orchestra and first conductor of the Ufa-Symphony Orchestra.

In the Thierfelder files of the German Archives is preserved his "Abridged Personnel Roster" (*Verkürzter Stammrollenauszug*) from 1937. Here, we see Thierfelder's right-wing anti-Semitic orientation continuing into the 1930s: in 1930 (underlined), we read that Thierfelder "lost his position with the Berlin Symphonie Orchestra to the Jewish conductor Dr. Frieder Weissman;" In 1931–32, he organized a series of concerts with the Berlin Sinfonieorchester for subscribers to the Nazi Press, especially for SA and SS subscribers to Goebbels *Der Angriff*, which he ran at a personal financial loss when the SA was forbidden by the Weimar government.¹⁵

In 1933, Thierfelder became a member of the SS-Berlin, in the Stabe of the 6th Standarte, holding the rank of SS Unterscharführer; in July 1936, when he moved to Hamburg, he enrolled in the Stabe of the 28th SS Standarte. At this point, Thierfelder found a friend and mentor in SS-Brigadenführer Günther Pancke (1899–1973), who was serving as Stabsführer SS-Oberabschnitt "Nord" (HQ: Hamburg/Altona). On 1 April 1936, when SS-Oa. "Nord" was divided into SS-Oa. "Nord" and SS-Oa. "Nordwest," Pancke became Stabsführer SS-Oa. "Nordwest," a position he held from 25 March 1935–1 July 1938. Pancke would end the war

with the rank of a General of the Waffen-SS, and would be sentenced by a court in Copenhagen to twenty years imprisonment for his activities in Denmark from 6 October 1943–8 May 1945. In another, printed version of his *Lebenslauf*, Thierfelder writes that from 1929–1933 he “took active part in the cultural-political battles in Berlin’s musical life against foreign [*artfremd*] Internationalism,” a code-phrase for Jewish and avant-garde artists and composers (the word recurs in Thierfelder’s open letter to Sibelius).¹⁶ To shed more light on Thierfelder’s relationship with the SS – and with Pancke – let us briefly leap ahead in time to July 1937. In January 1937, Thierfelder was suspended from his conducting position for reasons non-ideological in nature. Thierfelder complained to the Swedish composer Kurt Atterberg, (1887–1974), one of Sweden’s most distinguished composers, president of the Society of Swedish Composers, known to be pro-German and pro-Nazi. Clearly impressed by Thierfelder’s conducting ability and his promotion of Nordic music inside Germany, Atterberg decided to write to Walter Funk, who at that time was State Secretary within Goebbels’s Propaganda Ministry.¹⁷ Funk, in turn, contacted a Dr. Glasmeier, the new director of the German Radio, who received a reply from a Mr. Weber, the director at Hamburg Radio. While Funk was waiting for a reply, Thierfelder wrote to his friend Hinkel, who now had grown powerful within Goebbels’ Propaganda Ministry. Not only was Hinkel responsible for cultural affairs, but he held the rank of Gruppenführer within the SS. Thierfelder vented his frustration at the fact that all doors now seem to be closed to him. He disclosed that he had sought help through his SS leader in Hamburg, specifically from Brigadeführer Pancke, who had tried to intercede with the new Director of the Radio Dr. Glasmeier, but to no avail. In the meantime, Weber’s response was forwarded to Funk, and served as the basis for Funk’s reply to Atterberg. An interesting detail in the correspondence to be cited here is that, according to Weber, Thierfelder boasted about his membership in the SS. Additionally, Weber questions whether Thierfelder actually saw any action in the front lines during the First World War, claiming that he had some kind of “soft” cultural assignment back at headquarters:

It is much more a case that [...] Dr. Thierfelder turned out to be a notorious falsifier of facts and [well-] qualified denouncer, namely in the forbidden and misleading treatment of an internal matter with regard to a person [i.e., Atterberg] outside the organization for his own benefit. [...] Through this, I am convinced that Dr. Thierfelder, who everywhere trumpets his reputed quality as an “Old Fighter” for his own benefit (even if he only joined the party in the year 1933), shows no propriety in belittling the public services of the Third Reich [i.e., the Reich Radio] before leading foreign personalities, *no matter how well he wears the brown shirt of the SS* [my emphasis]. Typically, as I discovered, Dr. Thierfelder never performed any frontline service until this day, but rather knew how to put himself forward for softly upholstered positions in headquarters (as a “cultural expert!”) [...]¹⁸

Ultimately, Funk sided with Weber and Glasmeier, and Thierfelder lost his position at Hamburg Radio, in spite of the intervention from Pancke. Returning now to

1933, in October of that year Thierfelder received the Knight's Cross, First Class, from Finnish President Pehr Evind Svinhufvud for "his service to German-Finnish cultural exchange." He was also named an "honored member" of the mens' student choir of Helsinki University, which he guest conducted. In 1934–36, Thierfelder served as the conductor of the "Churorchester" in Wiesbaden. In 1935, together with his brother Franz, he directed and organized "Nordic Music Days." Franz, who from 1930 until 1938 held the position of General Secretary of the *Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums* ["Academy for the Scientific Study and Cultivation of Germanness," or "German Academy") in Munich, convinced that organization to collaborate with Helmut's Wiesbaden Kurorchester and the Nordic Society. The events were announced with great fanfare in the Berlin edition of the *Völkische Beobachter* on April 3, 1935:

"Nordic Days of Music" in Wiesbaden

At a Tea mounted by the "Nordic Society" in the House of the German Press, at which, in addition to the Finnish Ambassador His Excellency Wuorimaa, the Head of the Swedish Legation Pousette and the Swedish Press Attaché Damgren, representatives of the government and Party, and numerous representatives of the foreign press appeared, the Reichsgeschäftsführer of the "Nordic Society" Dr. Timm and Freiherr von Wechmar, the Director of the Wiesbaden Spa Administration, announced the "Nordic Days of Music" in Wiesbaden planned in conjunction with the "German Academy."

The "Nordic Days of Music," that signal a further important step on the way to a cultural amalgamation between the Nordic peoples and Germany, will extend from 26 until 30 April of this year, and are devoted exclusive to Nordic music performed by Nordic artists. An orchestral concert with compositions by Leifs, Södermann, Sjögren, Sibelius, Halvorsen and Riisager, with Antoinette Toini and Ivar Andréson as soloists, forms the upbeat. On April 27 follows the opening of a Nordic book exhibition. On April 28 is the presentation by the "German Academy" and the Meeting of Nordic Poets, at which Barbra Ring, Gunnar Gunnarsson, Hartwig Jacobson, Ebbe Hamerik, and others will be present. On April 29 a chamber concert takes place, and the second orchestral concert, with the participation of Fanny Larsén-Todsén and Ingebjörg Gresvig as soloists, constitutes the conclusion. Further details will be announced.

A significant part of the program is devoted to the inspired Finnish composer Jean Sibelius in honor of his seventy-fifth birthday.¹⁹

On May 3, 1935, the chief music critic of the *Völkische Beobachter* and future Sibelius biographer Herbert Gerigk published an enthusiastic appreciation of a "Nordic Music Festival" organized by the Thierfelders:

Nordic Music

For all visitors these days were more than just one sensation among others in the manifold offerings for the spa guests; yes, it was more than just a cultural exchange since the most important element was the commonality revealed in the essence of Nordic practice and

conception of art. In the programmed orchestral and chamber works we encountered new names and at the same time deepened our acquaintance with those already known. As a special characteristic a tendency to tone painting, to the symphonic poem comes to the fore. While it is absolute music, the Northlander appears to happily concretize it and fill it with tangible content. The music is not somehow extroverted, rather it constructs itself as the direct expression of “people and homeland” [“Volkstum und Heimat”], if one can put it that way. What one senses in the work of the Finnish master Jean Sibelius, now 75 years old, applies to Nordic music almost entirely. With Sibelius the music is born from the particular landscape and the indigenous folk-soul [“Volksseele”]. So it proceeds. Thus, in the symphonic fantasy “Pohjola’s Daughter” – received with strong applause – the orchestral apparatus is not for empty effect, but so that everything is concentrated towards a central purpose, namely is oriented toward the folkish tradition. From ignorance of this connection one attempted to devalue the (consciously) unproblematic art of a Sibelius, in spite of [its] greatness and mastery, to a music of lesser value. – We see today in the artistic presentations of this kind more valuable ephemera (also even if they cannot be described as having the qualities of immortal creations) than in the seductively presented productions of an exaggerated artistry foreign to the people [*volksfremd*]. Music in the Nordic countries generally has been spared the over-intellectual direction, from experiment for its own sake, since it never lost its connection with the whole community [*Völksganzen*], [and] since it consistently drew its true vitality from the inexhaustibly youthful sources of its own species-specific [*arteigen*] folk music.

Also the tone poem by Sibelius merely labeled “Symphony No. 7, opus 105” can be justifiably declared a symphonic poem, since doubtless there is a definite poetic idea also at the basis of this formally wonderfully balanced work created entirely from musical inspiration.

Sibelius was featured yet again: with a Finnish Ballad “The Ferryman’s Brides” for Mezzo-Soprano and Orchestra. When words enter music, it is fully evident how far the master is distant from an illustrative approach. Here too we have a symphonic work before us, that in spite of adaptation to the poetry never loses sight of the laws of music. Antoinetta Toini was guilty of nothing vocally or from a performance standpoint. [...] We further maintain that these Days of Music contained no obvious failures. The artistic side was supervised by Dr. Helmuth Thierfelder, who showed himself a circumspect conductor especially close to Nordic music. The capable Wiesbaden Kurorchester was an obedient instrument. With sparing expenditure of gestures, Thierfelder achieved a very vivid representation of partly truly compelling works.²⁰

On May 3, 1935, the Munich edition of the *Völkischer Beobachter* also published a report on the “Nordic Music Festival in Wiesbaden.” Concerning Sibelius, the unidentified critic (possibly also Gerigk) writes: “the compositions of the Finn Sibelius perhaps manifest the artistically most valuable gifts, [and] through imaginative invention, also the ripe serenity of the master.”²¹ Thierfelder, who conducted the concerts, is highly praised: “Not least, the Kurorchester demonstrated superb empathy, understanding, and high-quality ability directed with sureness and sensitivity by its outstanding conductor Dr. Thierfelder [“Vorzügliche Einfühlung, Verständnis und gediegenes Können bewährte nicht zuletzt das Kurorchester, sicher und feinnervig geführt von seinem ausgezeichneten Dirigenten Dr. Thierfelder”].

The report continues:

The concert presentations were completed by a welcoming speech from the German Academy in Munich, specifically from its President, Prof. Dr. Haushofer, who called attention to the racial connections of the German-Nordic life of the spirit and feelings [*rassischen Beziehungen deutsch-nordisch Geistes und Empfindungslebens*], advocated intensified cultural exchange, and for the understanding of the German destiny offered by the Germanic family of peoples, [noting that] the charitable assistance of the Scandinavian countries during the past difficulties created close connections, and the national holidays in the North also find joyful resonance in Germany. At a "Meeting of Nordic Poets" in the Kurhaus, the Reich's Director of the Nordic Society, Dr. Timm, of Lübeck, pointed out that with regard to knowledge of Nordic nations [in Germany] there was still much to be done and that the Nordic as an integral part of the German essence must increasingly become better understood. The Scandinavian guests responded with sincere and understanding appreciation for the New Germany [...]²²

Gerigk himself attended the "Nordic Music Festival" in Lübeck on 28 June 1935, and referred back to the Thierfelders' Wiesbaden festival in a series of articles for the *Völkischer Beobachter*:

Already the Nordic Music Festival held in Wiesbaden in May of this year clearly revealed how far off the mark is the common perception of Sibelius. He is not only the center of Finnish musical creativity, but always plays an important part wherever there is sympathy for Nordic art. The great Master has his own clearly marked style, which above all is typical in its fundamental elements not only for him, but for his homeland and for the musical idiosyncrasy of the Nordics. While general opinion judges that the Nordic musician travels abstract paths, as far as musical thought is concerned, artistic reality – especially the life work of Jean Sibelius – instructs us that here the ability to visualize and objectify artistic form is present to an exceptional degree. Without comprehensible signals being offered in absolute music, nevertheless in a Sibelius symphony one believes oneself to be experiencing a large-scale ballad. It is not a symphonic poem in the sense of tone painting, but rather a new plastic form of expression that the spirit of Nordic art has created for itself.²³

In December 1935, Thierfelder conducted Sibelius's Second Symphony with the Frankfurt Radio Orchestra to celebrate the composer's seventieth birthday, which coincided with Hitler presenting Sibelius with the Goethe Medal.²⁴

Let us now consider Thierfelder's open letter to Sibelius. I reproduce the original German (*Allgemeine Musikzeitung*, December 1935, p. 759), and then my own English translation with elucidations (**Plate 1**).

An Jean Sibelius
Finnlands großem Sohne zum 70. Geburtstag

Verehrter Meister!

Das **junge Deutschland** gratuliert! Und zwar von ganzen Herzen! Es verspricht alles das gut zu machen, was eine frühere Zeit an Ihnen, lieber siebzjähriger Meister, versäumte. Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten **ausgeliefert**, haben Sie schon eher in **Ihrer ganzen Bedeutung** zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunstrichtung hingab. Sie aber, allein Volk und Heimat verbunden, schufen inzwischen ein herrliches Orchesterwerk nach dem anderen. Und so bezwang in jener unseligen Zeit die Urkraft Ihrer Tonsprache alle die deutschen Menschen, für welche völkische Begriffe immer schon Ewigkeitswert besessen haben.

Was ist nun natürlichler, als daß Ihnen dafür besonders **das erwachte, junge Deutschland** aus ehrlichem Herzen danken möchte! Sie haben in einer Zeit gefährlichster Umwertung fast aller uns heiligen Begriffe in der kleinen Front der wenigen Großen gestanden, die uns Jüngeren den Glauben an **den Endsieg** des Guten erhielten und die Kräfte zum Kampfe erneuern halfen.

Sie, verehrter Meister, haben uns den herrlichen Beweis erbracht, daß die einzige international Tonsprache nur jene ist, die in ihrem charakteristischen Ausdruck nicht einen Augenblick das Temperament **der eigenen Rasse** verleugnet. Das Gedankengut Ihrer großen musikalischen Tonschöpfungen entstammt dem **Boden** Ihrer an schönen Volksliedern so reichen finnischen Heimat, ist also volksliedhaft im höchsten Sinne – und doch wüßte ich nicht ein Volkslied, das Ihnen irgendwo zur bequemen Unterlage für eines Ihrer Meisterwerke gedient hätte.

Das Ausdrucksweise Ihres Orchesters, die geradezu revolutionär zu nennende klangliche Erweiterung ganzer Instrumentalgruppen, dann aber auch wieder die alles bezwingende Zartheit impressionistischer Tonmalerei, benützten gewisse Kunstrichter gern zu der Feststellung, „daß gegen die Instrumentation allerdings nichts einzuwenden sei,“ ohne dabei zu ahnen, wie fremd gerade Ihnen die sogenannte „Kunst des Instrumentierens“ ist. Für Sie ist in der Tat der glänzendste äußere Rahmen nie Selbstzweck, sondern das kostbare Gefäß eines noch kostbaren Inhalts. **Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der Hauptschlüssel für Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen.**

Der Weg zu Ihnen sollte angesichts so erd- und natur-gebundener Haltung kaum besonderen Schwierigkeiten unterliegen. Und doch! **Wer Sie besitzen will, muß Sie erwerben**, denn wie alles Charaktervolle und Kompromißlose in der Welt Ecken und Kanten aufweist, so ist auch Ihre herrliche Musik alles andere als gefällig. Das nordisch-grüblerische, aber auch das dämonische Zauberwesen finnischer Herkunft rührt an die letzten Gründe der Menschlichkeit, und will nicht nur gehört, sondern auch erkämpft werden.

So wie die Helden der Kalevala, an ihrer Spitze der von Ihnen so meisterhaft besungene strahlende Lemminkainen, siegreich streitend Pohjolas Reich durchzogen, so müssen wir uns zum geistigen Kampfe rüsten, um der ewig geltenden Werte Ihrer künstlerischen Lebensarbeit ganz teilhaftig zu werden.

Deutschland fühlt heute mehr denn je die Pflicht in sich, den Meistern der nordischen, uns verwandten Musik eine Heimat in seinem Herzen zu bereiten; bei Ihnen hochgeehrter Meister, dürfen wir noch dazu den unschätzbaren künstlerischen Gewinn in den Vordergrund rücken, den das hörende wie schaffende Deutschland aus Ihren Tonschöpfungen ziehen wird.

Helmuth Thierfelder

An Jean Sibelius

Finnlands großem Sohne zum 70. Geburtstag

Verehrter Meister!

Das junge Deutschland gratuliert! Und zwar von ganzem Herzen! Es verspricht alles das gut zu machen, was eine frühere Zeit an Ihnen, lieber siebzigjähriger Meister, versäumte.

Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten ausgeliefert, haben Sie schon eher in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunst- richtung hingab. Sie aber, allein Volk und Heimat verbunden, schufen inzwischen ein herrliches Orchesterwerk nach dem anderen. Und so bezwang in jener unseligen Zeit die Urkraft Ihrer Tonsprache alle die deutschen Menschen, für welche völkische Begriffe immer schon Ewigkeitswert besessen haben.

Was ist nun natürlicher, als daß Ihnen dafür besonders das erwachte, junge Deutschland aus ehrlichem Herzen danken möchte! Sie haben in einer Zeit gefährlichster Umwertung fast aller uns heiligen Begriffe in der kleinen Front der wenigen Großen gestanden, die uns Jüngeren den Glauben an den Endsieg des Guten erhielten und die Kräfte zum Kampfe erneuern halfen.

Sie, verehrter Meister, haben uns den herrlichen Beweis erbracht, daß die einzige internationale Tonsprache nur jene ist, die in ihrem charakteristischen Ausdruck nicht einen Augenblick das Temperament der eigenen Rasse verläugnet. Das Gedankengut Ihrer großen musikalischen Tonschöpfungen entstammt dem Boden Ihrer an schönen Volksliedern so reichen finnischen Heimat, ist also volksliedhaft im höchsten Sinne — und doch wüßte ich nicht ein Volkslied, das Ihnen irgendwo zur bequemen Unterlage für eines Ihrer Meisterwerke gedient hätte.

Die Ausdrucksweise Ihres Orchesters, die geradezu revolutionär zu nennende klangliche Erweiterung ganzer Instrumentalgruppen, dann aber auch wieder die alles bezwingende Zartheit impressionistischer Tonmalerei, benützten gewisse Kunstrichter gern zu der Feststellung, „daß gegen die Instrumentation allerdings nichts einzuwenden sei“, ohne dabei zu ahnen, wie fremd gerade Ihnen die sogenannte „Kunst des Instrumentierens“ ist. Für Sie ist in der Tat der glänzendste äußere Rahmen nie Selbstzweck, sondern das kostbare Gefäß eines noch kostbareren Inhalts. Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der Hauptschlüssel für das Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen.

Der Weg zu Ihnen sollte angesichts so erd- und naturgebundener Haltung kaum besonderen Schwierigkeiten unterliegen. Und doch! Wer Sie besitzen will, muß Sie erwerben, denn wie alles Charaktervolle und Kompromißlose in der Welt Ecken und Kanten aufweist, so ist auch Ihre herrliche Musik alles andere als gefällig. Das nordisch-grüblerische, aber auch das dämonische Zauberwesen finnischer Herkunft rührt an die letzten Gründe der Menschlichkeit, und will nicht nur gehört, sondern auch erkämpft werden.

So wie die Helden der Kalevala, an ihrer Spitze der von Ihnen so meisterhaft besungene strahlende Lemminkäinen, siegreich streitend Pohjolas Reich durchzogen, so müssen wir uns zum geistigen Kampferüsten, um der ewig geltenden Werte Ihrer künstlerischen Lebensarbeit ganz teilhaftig zu werden.

Deutschland fühlt heute mehr denn je die Pflicht in sich, den Meistern der nordischen, uns verwandten Musik eine Heimat in seinem Herzen zu bereiten; bei Ihnen hochgeehrter Meister, dürfen wir noch dazu den unschätzbaren künstlerischen Gewinn in den Vordergrund rücken, den das hörende wie schaffende Deutschland aus Ihren Tonschöpfungen ziehen wird.

Helmuth Thierfelder

[To Jean Sibelius
Finland's great son on his 70th birthday

Honored Master!

The New Germany [i.e., Nazi Germany] congratulates you! And from the bottom of [its] heart! It promises to make good for all that an earlier period, dear seventy-year-old Master, ignored. The Anglo-Saxon countries, [who were] as victorious states after World War [I] less at the mercy of subversive elements [or “were less corrupted by subversive elements [zersetzenden Mächten]” or perhaps, “less betrayed by” or “less undermined by subversive elements”], already earlier did try to comprehend **your complete significance (or meaning)** [*Ihre ganze Bedeutung*], while in our case after the war for years one was devoted to an artistic direction that was as unfruitful as it was foreign to the people [*Völkfremd*]. But you, bound only to people and homeland, in the meantime created one wonderful orchestral work after the other. And thus, in that unholy time, all of the German people for whom national [*völkisch*] concepts still had an eternal value were captivated.

What is now more natural than that the **awakened, New Germany** [*erwacht, neue Deutschland*] should want to thank you from the bottom of its heart! In a time of the most dangerous reevaluation of almost all of our most holy concepts, you stood in the small front [*Fronz*] of the few greats who preserved the hope of **final victory** [*Endsieg*] of the good and helped to renew the will for battle [*Kampf*].

You, honored Master, have provided us with the wonderful evidence that the only international musical language is that which in its characteristic expression never denies even for a moment the temperament of its own race [*Rasse*]. The body of thought of your great musical creations stems from the soil [*Boden*] of your Finnish homeland, so rich in beautiful folksongs, and is therefore folksonglike in the highest sense – and yet I am unaware of a folksong that anywhere served as a comfortable basis for one of your masterworks.

The manner of expression of your orchestration, the frankly revolutionary sonic expansion of whole instrumental groups, but then also by contrast everything compelling delicateness of impressionistic tone painting, led certain critics to conclude “that there is nothing to object to in the instrumentation,” without suspecting how foreign to you is the so-called “art of instrumentation.” For you, in fact, the most glittering outer framework is never a goal in itself, but rather the precious container for even more precious contents. Nature! Nature! Nothing but Nature! This appears to me to be the key to understanding all of your music.

The path to you, in view of your earth- and nature-bound orientation should hardly present special difficulties. And yet! He who would possess you must earn you, since everything full of character and without compromise in this world presents twists and turns, so in your wonderful music everything is other than obliging. The Nordic-brooding, but also the demonic magical being of Finnish provenance resides at the furthest boundaries of humanity and does not only want to be heard but earned through struggle [*erkämpft*].

Thus, like the heroes of the Kalevala, at the head of them, the glorious Lemminkainen so masterly sung of striding victoriously [*siegreich*] through Pojohla's kingdom we must arm ourselves for spiritual battles [*Kämpfe*] so as to be able to participate in the eternally valid values of your artistic life's work.

Today, Germany feels more than ever the duty to prepare a home in its breast for you, the Master of a Nordic, related music; further, with you, highly honored Master, we may move into the foreground the incalculable artistic benefit that the listening as well as creative Germany may draw from your sonic creations.

Helmuth Thierfelder

Thierfelder's text contains a number of phrases requiring exegesis. In the first sentence of the second paragraph, the verb "ausgeliefert" does not mean a deportation or an act of transportation, but rather an act of "delivery" in a sense of an unwanted action. So, Germany was defeated by the victorious western armies, because she was "delivered" to them as a victim of "subversive elements or powers" ["zersetzenden Mächten"]. While Thierfelder never specifically identifies them, he means "Jewish", "Communist" and other "artfremde" elements [i.e., "foreign to the German race"]. This is a reference to the "Dolchstoss," or "stab in the back" myth, whereby Germany lost World War One because of betrayal rather than military defeat. The Anglo-Saxon countries – the United States and Britain – "already earlier [...]" ["schon eher [...]" signifies that before, during, and certainly shortly after World War One ["already earlier"], they were victorious because they were less subjected to Jews and left-wingers. "Less delivered," the Anglo-Saxons could attempt to appreciate Sibelius's "complete significance or meaning;" notice the use of the verb "attempt to understand" ["zu erfassen versuchen"]. So, what exactly is Thierfelder saying? Is his point that both sides in the First World War were controlled by "International Jewry" following "The Protocols of the Elders of Zion?" Is that what he means? Conspiracy theory? Gerhard Splitt responded to this question, and further explained:

Precisely. Thierfelder provides the answer himself: "an artistic direction that was as unfruitful as it was foreign to the people [*Volksfremd*];" these are the atonalists, Jews, Bolsheviks, in short: the cultural- and musical-Bolsheviks. [...] What he means to say is: the Anglo-Saxons were able earlier to understand Sibelius's "complete meaning or significance," because they were less subjected than Germany to the musical-Bolsheviks. The musical Bolsheviks are guilty. But also clear is that the Anglo-Saxon countries were not totally unscathed: they always TRIED to understand Sibelius. What is meant implicitly: but those who fully understand Sibelius are only the Germans.²⁵

While the reference to the less inhibited Anglo-Saxon countries is vague, it is probable that Thierfelder had in mind such critics as Olin Downes; in a 1925 plea for financial support for the composer published in *The New York Times*, Downes invoked Sibelius's Nordic race as the source of his greatness: "The music, brooding in northern silences, is now passionately melancholy, now wildly defiant. No composer since Wagner had so invoked the heroic northern spirit, although Sibelius is far simpler, less intellectual, *more racial in quality* [my emphasis] than the colossus who produced the 'Ring of the Nibelungs.' [...] Those who believe that a great composer can be isolated from his race and environment have a position difficult to defend in the case of this artist." During this period, American academe was influenced by the racist-eugenicist ideas espoused in Madison Grant's *The Passing of the Great Race, or, The Racial Basis of European History* (1918) and Lothrop Stoddard's *The Rising Tide of Color* (1920). Grant's biographer Jonathan Spiro remarks, "Grant is (rightly) considered to be one of the leading anti-Semites in American history (the

description by Allan Chase is typical: ‘no cause was dearer to the heart of Madison Grant than the total annihilation of the Jews’).²⁶ While Hitler referred to the *Passing of the Great Race* as “his bible,” the Americans failed to fully implement the remedies suggested by their own racists and eugenicists. However, as a result of this racist ideology, the United States did tighten greatly its immigration policies in 1924 to eliminate Jews and other undesirables, while individual States enacted eugenicist laws).²⁷ Thus, in this climate of American racism, you find American writers like Downes advocating the “racial quality” of Sibelius’s music “rooted” in the Finnish “race.”

But as a democracy, the United States never could realize thorough-going racial and cultural eugenics as would Hitler’s totalitarian Germany; for this reason, Thierfelder singles out only the Germans as truly able to understand Sibelius’s “complete meaning (or significance):” his use of this phrase suggests that the full implications of a racially qualified music, such as Sibelius’s, is best *intimated rather than explicitly stated*. Thus, Thierfelder is really claiming Sibelius’s racially sound music to be a kind of *musica reservata* accessible only to “Nordic German” and Finnish *Volk*. The Nazis were prepared to realize Grant’s program; as we shall discuss in greater detail later, Otto zur Nedden’s unpublished lectures accompanying Hans Severus Ziegler’s 1938 exhibition “Degenerate Music” attempted to unpack these implications. Zur Nedden, a fan of Sibelius’s music who supervised Ernst Tanzberger’s 1943 doctoral dissertation on Sibelius’s tone poems (with the composer’s participation in the project), apparently contrasted Sibelius’s racially sound music with Stravinsky’s degenerate cacophony.²⁸

At the Reichsmusiktage in 1939 in Düsseldorf, Goebbels bluntly would articulate the State’s eugenicist-racist policy towards music, stating that “it is a particular responsibility of the state, her various bodies, and of the trade organizations of musicians in Germany, to remove the encroachments by alien elements which endanger our musical creativity. Here the nation and her responsible bodies act as the gardener who has to pull out the weeds in order to let the real fruit grow, ripen, and flourish.” Interestingly, almost the same phrase – “Ihrer ganzen Bedeutung” – recurs in a 1942 communication from Thierfelder to Sibelius after the successful conclusion of their joint musical-propaganda effort in support of Finnish-German “brotherhood-in-arms” [“Waffenbrüderschaft”]. On May 19, 1942, Thierfelder sent Sibelius the following letter:

Deeply honored, dear Master,

As a small thank-you for the pleasant hours that I was again able to spend with you, I can report today of a new, wonderful success of your works in Germany. I hope that I am able to make you happy with this. If I do not find myself applauding everything that the newspapers write, nevertheless most if it is good and correct and will show you with what open-mindedness your wonderful works are received in Germany, and how one is concerned to perceive you in your complete significance [Sie in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen].

With many warm and respectful greetings to you, also from my wife,
Your truly beholden
Helmuth Thierfelder

Enclosures: interviews and reviews²⁹

Returning, now, to Thierfelder's open letter, he employs the phrase "das erwachte, junge Deutschland" ["the awakened, new Germany"], obviously the Nazi State. One of the well-known battle cries of the Nazis was "Deutschland erwache!" As Gerhard Splitt points out, grammatically a comma should be placed between the two words, although it was often elided in print. Splitt further explains that the "complete meaning" of the alarm was a corresponding curse of the Jews, so that the "awakening of Germany" would necessitate a parallel "demise of the Jews:" "Deutschland, erwache! Judah, verrecke!"³⁰

"Endsieg" was already used in the First World War, but in Nazi parlance it came to imply that Germany, because of its *racial* superiority, would prevail over all competitors and enemies. Goebbels employed the word in a 1934 speech to refer to the decisive victory of the Nazi Party over its rivals in 1933. In my view, the general meaning of Nazi terms did not change, but rather, over the course of the Nazi dictatorship and the war it spawned, these terms acquired ever-more specific meanings as their latent connotations were increasingly specified and realized. Some historians believe that the Nazis became more radicalized, but I consider that interpretation to be an illusion; rather, concealed by "the fog of war" and by a veneer of culture – provided by a host of "compliant artists" – the Nazis systematically and progressively "unpacked" the earlier meanings of their terminologies. Thierfelder employs the word "Endsieg" to signify total annihilation of an "artfremde" ["alien"] art, i.e., the music of Jews, Communists, Atonalists, and other undesirable.

When Thierfelder employs the word "race" ["Rasse"] he does so with the connotations that the word had acquired first in the United States and Scandinavia, and then Germany in the immediate post-WWI period. The Station for Experimental Evolution at Cold Spring Harbor was the home of the Eugenics Record Office from 1910 until 1940. It was in 1922 that the Institute for Racial Biology was founded at Uppsala University, and a full ten years before a similar, sister Institute was opened in Berlin. So in fact the notion of racial superiority having biological (pre-)determination was exported from America to Sweden to Germany. By 1935, this currency of race was definitely in use throughout Scandinavia. As Edwin Black observes:

American influence rolled across the Continent. Finland, Hungary, France, Romania, Italy and other European nations developed American-style eugenic movements that echoed the agenda and methodology of the front at Cold Spring Harbor. [...] Throughout the twenties and thirties, America's views were celebrated at the numerous international gatherings held in America, such as the Third International Congress of Eugenics, which in 1932 was

hosted once again at New York City's American Museum on Natural History. [...] Some, such as Finland, went as far as forced sterilization. One nation, Germany, would go further than anyone could imagine.³¹

A South African colleague who read Thierfelder's letter remarked, "I would suggest that any Scandinavian who claimed that the word 'race' was not already deeply loaded in 1935 would be highly disingenuous at best." Thierfelder returns to the idea of Sibelius's "racially qualified music" as a kind of *musica reservata* of "the Nordic Volk" when he claims that "Wer Sie besitzen will, muss Sie erwerben" ["He who would possess you must earn you"]. As Splitt points out, Thierfelder alludes to a verse from Goethe's *Faust I* ("Night"), Verse 682ff., "Was du ererbt von deinen Vätern hast, / Erwirb es, um es zu besitzen!" ["What you inherit from your fathers/ Earn it in order to possess it!"].³² The role of "inheritance" is thus made explicit in the Goethean motto upon which Thierfelder models his imperative: while inheritance is the prerequisite for ownership, it must also be earned and thereby become deserved.

A number of Finnish colleagues report that when Thierfelder's German letter was translated into Finnish for publication in *Suomen Musiikkilehti* "it does not sound as bad" (**Plate 2**).³³ The reason for this, of course, is that the Nazis had their own version of the German language – wonderfully explicated by Victor Klemperer in his *Lingua Tertii Imperii* – such that the resonances of the German wording are almost impossible to translate; no language except German can properly convey all of the Nazi connotations of Thierfelder's original letter. Thus, while the translation into Finnish to some extent does "de-fang," i.e., "take some of the teeth out" of Thierfelder's original German open letter, it must have been the German version that Sibelius read and approved.

Sibelius's implicit sanction of Thierfelder's letter must have angered Adorno. Quite correctly, Adorno reasoned that Thierfelder would never have dared to write and publish such a letter without Sibelius's approval. Thierfelder must have sent his original German wording first to Sibelius; only then, i.e., after it had the composer's imprimatur, was it published in the *Allgemeine Musikzeitung*, and translated into Finnish for *Suomen Musiikkilehti*. In this context, it is important to point out that the *Allgemeine Musikzeitung* was produced by the publisher of Sibelius's music, Breitkopf und Härtel, Leipzig, under the aegis of its director Dr. Hellmut von Hase. For this reason, there was a "hand-in-glove" relationship between the journal and the music publisher such that every article published about Sibelius in the *Allgemeine Musikzeitung* appeared in conjunction with advertisements for Sibelius's scores. Since von Hase never would have wished to offend one of the leading lights in his stable of composers, we may safely assume that Sibelius was consulted about Thierfelder's open letter prior to publication. Furthermore, that Thierfelder's open letter was also published in a Finnish translation in *Suomen Musiikkilehti* immediately thereafter is yet another indication that it enjoyed Sibelius's support.³⁴

From the exact wording of Adorno's response, it is clear that Adorno is mocking Thierfelder and, through him, Sibelius. Thierfelder writes, "Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der Hauptschlüssel für Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen," to which Adorno replies, "Davon wollen seine Anhänger nichts wissen. Ihr Lied hört auf den Refrain: 's ist alles Natur, 's ist alles Natur.' Der große Pan, je nach Bedarf auch Blut und Boden, stellt prompt sich ein. Das Triviale gilt fürs Ursprüngliche, das Unartikulierte für den Laut der bewußtlose Schöpfung" ["Of this, his devotees want to know nothing. Their song breaks off with the refrain, 'all is Nature, all is Nature.' The great Pan – and, as required, also Blood and Soil – promptly provides justification. The trivial stands for the primordial, the inarticulate for the sound of unconscious creation"]. Thierfelder writes: "Das Gedankengut Ihrer großen musikalischen Tonschöpfungen entstammt dem **Boden** [...]" Adorno responds:

Es ist, als ob bei dem **bodenständigen** Finnen alle die Einwände ihr Recht fänden, welche die Reaktion gegen den musikalischen **Kulturbolschewismus** geprägt hat. Wenn Reaktionäre sich vorstellen, daß die neue Musik ihr Dasein der mangelnden Verfügung über das Material der alten verdanke, dann trifft das auf keinen anderen zu als auf Sibelius, der sich ans Alte halt. Seine Musik ist in gewissem Sinn die einzig "zersetzende" aus diesen Tagen. Aber nicht im Sinn der Destruktion des schlechten Bestehenden, sondern dem der Calibanischen Zerstörung aller musikalischen Resultate der **Natur**beherrschung, die sich die Menschheit teuer genug im Umgang mit der temperierten Skala erworben hat. [...] Aber solche Destruktion maskiert sich in seinen Symphonien als Schöpfung. Ihre Wirkung ist gefährlich.

It is as if, with this Finn **rooted** in his native soil, all of the accusations that characterized the reactions against musical "cultural Bolshevism" [**Kulturbolschewismus**], found their justification. If the reactionaries imagine that the New Music owes its existence to a failed mastery of the materials of the Old, then this holds no more true than for Sibelius [himself], who holds on to the Old. His is, in a certain sense, the only "subversive" music at the present time. But not in the sense of the destruction of the badly constructed, but rather in the Caliban-like demolition of all of the musical results of mastering **Nature** that humanity has hard-won in its handling of the tempered scale. [...] But such destruction camouflages itself in his symphonies as creation. Its effect is dangerous.

Distinguished Sibelius scholars assert that "Certainly Sibelius was not a Nazi sympathiser, but he could be put in a light in which he could be taken as such. [...] So, Sibelius was selfish and flattered by his fame in Germany and wanted the money. I am sorry for that. It does not make him a Nazi or a great friend of any SS person or acts made by them (Veijo Murtomäki)."³⁵ According to Vesa Sirén, "Sibelius condemned National Socialism"³⁶. [...] Keep in mind that we are talking about a bald-headed old man with shaky hands and a cataract in his eye who probably didn't even know what the SS was."³⁷ Thierfelder made Sibelius look like a Nazi, and Adorno, having read this letter, believed Sibelius to be one. It could be argued that Sibelius did not necessarily endorse Thierfelder's views. But the question arises: if

NUORI SAKSA TOIVOTTA A ONNEA SUURELLE SINFONIKOLLE JEAN SIBELIUKSELLE.

Tohtori Helmuth Thierfelder Wiesbadenista kirjoittaa Jean Sibeliuksen 70-vuotispäivän johdosta m.m.:

Nuori Saksa onnittelee! ja todella täydestä sydäimestä! Se lupaa korjata sen, mitä se aikaisemmin, rakas 70 vuotias mestari, on Teidän kohdallanne laiminlyönyt. Anglosaksilaiset maat, joita maailmansota vähemmän runteli, ovat jo aikaisemmin koettaneet omaksua käsityksen Teidän koko suuruutenne merkityksestä, silloin kun me vielä vuosikaudet sodan jälkeen noudattelimme yhtä hedelmälöntä kuin kansalle vierasta taidesuuntaa. Mutta Te, jota kiinnostaa vain kansa ja koti, luotte sillä välin ihanan orkesteriteoksen toisensa jälkeen, ja niinpä tuona onnettomana aikana Teidän sävelkielenne alkuvoima tenhosi kaikki ne saksalaiset, joille käsite omasta kansasta aina on ollut iäisarvoinen. Mikä on nyt luonnollisempaa, kuin että erityisesti herännyt nuori Saksa Teitä vilpittömin mielin siitä kiittää. Te olette aikana, jolloin miltei kaikki meille pyhät käsitteet mitä vaarallisimmalla tavalla toisin arvioitiin, seisonut siinä muutamien harvoin suurten pienessä rintamassa, joka on meille nuoremmille antanut uskoa hyvän lopulliseen voittoon ja verestänyt voimiamme taisteluun sen puolesta. Te, kunnioitettu mestari, olette antanut meille sen ihanan totuuden, että ainoa kansallinen sävelkieli on se, joka omassa luontehikkueudessaan ei helkeäkään kiellä roitansa erikoisuutta. Teidän suurten musikaalisten sävelteostenne perusajatuksel juontuvat Teidän kansanlauluista niin rikkaan suomalaisen kotimaanne pohjalta. Ne ovat siis kansanlaulunomaisia sanan korkeimmassa mielessä — ja kumminkaan en voisi osoittaa yhtään kansansävelmää, joka olisi ollut Teidän mestariesteenne mukavana lähtökohtana. Teidän orkesterinne ilmaisutapa, tuo kokonaisten soitinryhmien laajennus soinnullisessa mielessä, jota voi nimittää suorastaan vallankumoukselliseksi, mutta taas toisaalta



loukiokuvallisen sävelmaalauksen tenhoisa viehkeys, nämä ovat selkeitä asioita, joista määrätynlaatuiset taiteentuomarit mielellään kirjoittavat: »Soitinnusta vastaan losin ei ole mitään muistuttamista», aavistamalla tällöin vähääkään, kuinka vieras Teille n. s. »soitinnuksentaito» on. Todellisuudessa Teille loistavinkaan ulkonainen ei koskaan ole päämaailin merkityksellinen. Se on sellaisenaankin kyllä arvokas, mutta kumminkin vielä arvokkaamman, sisäisen sisällysluonnon ilmaismuoto. Luontoa! Ei mitään muuta

kuin luontoa! Teidän koko musikaalisen luontinne oikean ymmärtämisen avain näyttää olevan tämä. Jos taiteenne on näin maahan ja luontoon liittyvää, niin näyttäisi pääsy luoksenne käyvän päinsä suuremmilla vaikeuksilla. Mutta kumminkin! Joka tabloo Teidät omaksua, hänen on Teidät kilpoitettava itselleen, sillä niinkuin kaikki luontehikas ja tinkimätön maailmassa on kulmista ja terävää, on Teidänkin ihana musiikkinne kaikkea muuta kuin helppotehoista. Tuo pohjoismaisesti mielteliäs, mutta myös tietäjän-taikainen suomalainen sukujuonteisuus vavisuttaa ihmiskuntaa sen viimeisiä perustuksia myöten ja se ei vaadi vain kuuntelua, se täytyy taistellen omaksua itselleen. Niinkuin Kalevalan sankarit, johtajanaan teidän niin mestarillisesti laulava, loistava Lemminkäinen voitokkaasti taistellen samoavat Pohjolan valtaa halki, niin täytyy meidän varustautua henkiseen taisteluun tullaaksemme täysin osallisiksi Teidän taiteellisen elämäntyönne iäti kestävästä arvoista. Saksa tuntee nykyisin enemmän kuin koskaan ennen velvollisuudekseen valmistaa sydämessään olopaikka pohjoismaisen ja samansukuisen musiikin mestarille: Teihin nähden, korkeasti kunnioitettu mestari, asetamme vielä senkin arvaamattoman taiteellisen hyötymisen etualalle, jonka sekä kuunteleva että tuova Saksa Teidän sävellyksistänne on saapa.

Helmuth Thierfelder

Sibelius was unsympathetic to a Nazi interpretation of himself and his music, why did he not signal his opposition? He certainly had opportunities to do so, both in person in private meetings and in writing. But, as I will show elsewhere, the great preponderance of documentary evidence is that Sibelius *endorsed* Thierfelder, and helped him to spread the Nazi gospel, so to speak, *after* this open letter was published, both in Germany and Finland. Sibelius never would have intervened subsequently in the internal affairs of the Reich to save Thierfelder's career in Nazi Germany if he were put off by Thierfelder's propagandizing. Given Sibelius's enormous prestige, just one negative or critical word from Sibelius to Thierfelder, even in private, would have ended it. ■

1 This article could not have been written without the help of many scholars and individuals across the globe. I gratefully acknowledge help from the following people. On documents in the Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde, Mrs. Kristin Hartisch, and in the Finnish National Archives, Helsinki, Dr. Simo Muir. Prof. Dr. Gerhard Splitt (Schwelm, Germany) provided invaluable advice, information, help with translation from German, and inspiration for this study. For help with many questions regarding STAGMA, Nazism and music, I wish to thank Dr. Albrecht Dümling (Berlin). I am especially indebted to Mr. Markku Hartikainen, who searched the Sibelius Archives for me, and Dr. Veijo Murtomäki (Professor of Music History, Sibelius Academy), who answered countless questions, checked sources in Finnish archives, summarized and translated Finnish books and articles, and provided much important information for this study. Dr. Antti Vihinen provided invaluable help with historical questions, and translation from both Finnish and German sources. Mr. Rabbe Forsman assisted me with translation from Swedish and Finnish sources, and kindly shared his research on Sibelius and Anti-Semitism. Dr. Serah Beizer (Jerusalem) assisted me with many questions concerning Finnish Nazism. Pamela Johnston, the Interlibrary Loan Librarian at the University of North Texas has been tremendously helpful in locating the many volumes of often rare books and microfilms required for my research.

2 Of these, Richard Strauss is the most significant.

3 An earlier version of this study was presented at the National Meeting of the American Musicological Society, Philadelphia, November 13, 2009. There was even reaction from neo-Nazis, both for and against. The reception of my work itself was discussed by Dr. Antti Vihinen in a paper at the Fifth International Sibelius Symposium held at Oxford University, September 15–17.

4 Matti Lackman, *Esko Riekkö (1891–1973): Jääkärijohtaja, Etsivän Keskuspoliisin päällikkö, SS-pataljoonan luojana*, (Helsinki: SKS, 2007), p. 415.

5 Cecil Gray, *Musical Chairs or Between Two Stools* (London: The Hogarth Press, 1948, 1985), pp. 255–258.

6 Timothy L. Jackson, "Sibelius the Political" in *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation and Reception*, eds. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis, and Timo Virtanen (Berlin: Peter Lang, 2010), pp. 69–127.

7 Schinköth, *Das Ende aller Illusionen?*, p. 76: Reagierte Sibelius tatsächlich aus Überforderung angesichts einer Flut ähnlicher Anfragen? War Raphaels Situation vergleichbar der anderer Bittsteller? Handelte es sich also wirklich nur um ein schnödes "Urteil" oder nicht vielmehr um die Chance, Lücken nationalsozialistischer Kulturpolitik zugunsten der Opfer auszunutzen? Wollte der vielgerühte Finne unangenehmen Fragen, die die Verteidigung eines "(Halb-) Juden" hätte einbringen können, von vornherein begegnen? Fürchtete er um Einbusse seines Ranges, den er in den Programmen des deutschen Musiklebens einnahm, übrigens bis zum Ende der unsäglichen zwölf Jahre?

Mit der (aufrichtigen oder gewissermassen als Selbstschutz vorgeschoben?) Ansicht, die Werke würden "sich sicher durch eigene Kraft ihren Weg" bahnen, schätzte Sibelius die Lage Raphaels gänzlich falsch ein. Eine Empfehlung, ein kleines Zettelchen Papier mit ein paar Zeilen zielgerichteter Wertschätzung und

achtungsgebietender Unterschrift konnte sich im Einzelfall durchaus als nützlich erwiesen. Auszuschließen war dies ebensowenig wie kalkulierbar. Was aber wusste Sibelius von den tatsächlichen Vorgängen in Deutschland; was konnte und wollte er wahrnehmen?

8 Vesa Sirén, “Adorno vs. Sibelius. Seconds out for the final round?,” *Finnish Music Quarterly* 4 (2002), p. 50.

9 Bengt de Törne, *Sibelius: A Close-Up* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1937).

10 In documents connected with Thierfelder’s firing from Hamburg Radio in 1937, one of his accusers claimed that Thierfelder never saw frontline action (see below).

11 Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*, CD ROM, 2004, entry for Thierfelder, p. 7174.

12 Alan E. Steinweis, “Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The *Kampfbund für deutsche Kultur*,” *Central European History* 24 (1991), pp. 402–423.

13 A publicity booklet for Thierfelder preserved in the Sibelius Archives describes him as an “acknowledged introducer of Sibelius in Germany and abroad.”

14 She made guest appearances as a soloist in concerts of the Berlin Philharmonic, and held recitals in major cities in Germany and Finland.

15 Born in Worms in 1901, Hinkel (three years younger than Thierfelder) joined the NSDAP in 1921. In 1928, Hinkel moved to Berlin, where he became a reporter for the *Völkischer Beobachter*. After the Stennes Putsch in April 1931, Hinkel became the managing editor of Goebbels’s newspaper *Der Angriff*. It was probably in this capacity that he worked with Thierfelder on the above-mentioned concert series, and brought Thierfelder into the Berlin section of the *Kampfbund für deutsche Kultur* (founded by Rosenberg in 1928) of which he was the leader.

16 “1929/33 Aktive Teilnahme an den kulturpolitischen Kämpfen im Berliner Musikleben gegen artfremden Internationalismus.”

17 Atterberg chose to write to Funk because he was known to be musically-oriented, possibly at the recommendation of Richard Strauss, who was friendly with Funk; like Sibelius, Atterberg was a member of Strauss’s “Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten” (“Standing Council for the International Cooperation of Composers”) and he might have sought Strauss’s advice as to whom best to contact.

18 Es wird vielmehr [...] bewiesen, daß sich Dr. Thierfelder als notorischer Tatsachenverfälscher und qualifizierter Denunziant, nämlich in der unerlaubten, zudem irreführenden Behandlung interdienstlicher Angelegenheit einer betriebsfremden Person gegenüber zu Gunsten der eigenen, entpuppt hat [...] steht damit für mich fest, daß Dr. Thierfelder, der sich allenthalben sehr viel auf seine angebliche Eigenschaft als “Alter Kämpfer” zugute tut, (wenn er auch erst seit dem Jahre 1933 der Partei angehört), keinen Anstand nimmt, staatseigene Einrichtungen des Dritten Reiches vor maßgeblichen Persönlichkeiten des Auslandes herunterzusetzen, *wiewohl er das Braunhemd der Schutzstaffel trägt* [my emphasis]. Bezeichnenderweise hat, wie mir bekannt geworden ist, Dr. Thierfelder allerdings bis heute noch keinen Frontdienst getan, sondern es stets verstanden, sich in weichgepolsterte Stabsstellen (“Kulturreferent”!) hineinzulancieren.

19 “Nordische Musiktage” in Wiesbaden. Auf einem von der “Nordischen Gesellschaft” veranstalteten Tee im Haus der Deutschen Presse, zu dem, neben dem finnischen Gesandten Exz. Wuorimaa, dem schwedischen Legationsrat Pousette und dem schwedischen Presseattaché Damgren, Vertreter der Regierung und Partei, sowie zahlreiche Vertreter der Auslandspresse erschienen waren, gaben der Reichsgeschäftsführer der “Nordischen Gesellschaft,” Dr. Timm, und Freiherr von Wechmar, der Direktor der Wiesbadener Kurverwaltung, das Programm der von der “Nordischen Gesellschaft” gemeinsam mit der “Deutschen Akademie” geplanten “Nordischen Musiktage” in Wiesbaden bekannt.

Die “Nordische Musiktage,” die einen weiteren bedeuteten Schritt auf dem Wege eines kulturellen Zusammenschlusses zwischen den nordischen Völkern und Deutschland bedeuten, erstrecken sich vom 26. bis zum 30. April d. J. und sind ausschließlich nordischer Musik in der Ausführung nordischer Künstler gewidmet. Ein Orchesterkonzert mit Kompositionen von Leifs, Södermann, Sjögren, Sibelius, Halvorsen und Riisager bildet, mit Antoinette Toini und Ivar Andréen als Solisten, den Auftakt. Am 27. April folgt die Eröffnung

einer nordischen Buchausstellung. Der 28. April bringt die Kundgebung der "Deutschen Akademie" und das Nordische Dichtertreffen, bei dem Barbra Ring, Gunnar Gunnarsson, Hartwig Jacobson, Ebbe Hamerik u.a. zugegen sein werden. Am 29. April findet ein Kammerkonzert statt, und den Abschluß bildet am 30. April das 2. Orchesterkonzert unter Mitwirkung von Fanny Larsén-Todsen und Ingebjörg Gresvig als Solistinnen. Näheres wird noch bekanntgegeben.

Ein größerer Teil des Programms ist dem genialen finnischen Tonschöpfer Sibelius, zu Ehren seines 70. Geburtstag, eingeräumt.

20 Nordische Musik. Allen Besuchern waren diese Tage mehr als nur eine Sensation neben anderen in dem Vielerlei der Darbietungen für die Kurgäste; ja, es war mehr als nur geistiger Austausch, denn als Wichtigstes zeigte sich das Gemeinsame im Wesen nordischer Kunstübung und Kunstgestaltung.

Aus dem Umkreis der Orchester, und Kammermusik lernten wir neue Namen nennen und daneben konnten wir unsere Kenntnis der bereits bekannten erweitern. Als besonderes Merkmal fällt ein Hang zur Tonmalerei, zur sinfonischen Dichtung auf. Es ist wohl absolute Musik, aber der Nordländer scheint sie gern zu vergegenständlichen und mit greifbaren Inhalten zu erfüllen. Die Musik wird nicht etwa veräußerlicht, sie bildet vielmehr den unmittelbaren Niederschlag von veräußerlicht "Volkstum und Heimat," wenn man so sagen will. Was man bei den Werken des heute 75jährigen finnländischen Meister Jean Sibelius empfindet, gilt für die nordische Musik fast allgemein. Bei Sibelius fängt die Musik die Eigenart der Landschaft und der darin beheimateten Volksseele ein. So kommt es. Daß in der mit starkem Beifall aufgenommenen sinfonischen Fantasie "Pohjolas Tochter" der orchestrale Aufwand nicht zum leeren Effekt wird, sondern daß alles auf einen Mittelpunkt, nämlich die volkstümliche Überlieferung bezogen wird.

Aus Unkenntnis dieser Zusammenhänge hat man die bei aller Größe und Meisterschaft (bewußt) unproblematische Kunst eines Sibelius herabzuwürdigen versucht zu einer Musik minderer Ordnung. – Wir sehen heute in künstlerischen Hervorbringungen dieser Art wertvollere Erscheinungen (auch wenn sie nicht zu den Schöpfungen überzeitlicher Prägung gerechnet werden können) als in den anspruchsvoll einherschreitenden volksfremden Erzeugnissen einer überspitzten Artistik. Die Musik der nordischen Länder ist von den Experimenten aus Selbstzweck, von der intellektualistischen Richtung im wesentlichen verschont geblieben, weil sie die Beziehung zum Volksganzen nie verlor, weil sie stets ihre beste Kraft aus unerschöpflichen Jungbrunnen der arteiligen Volksmusik holte.

Auch die lediglich "Sinfonie Nr. 7, Werk 105" überschriebene Tondichtung von Sibelius kann man füglich als sinfonische Dichtung ansprechen, denn zweifellos liegt auch bei diesem formal wundervoll ausgewogenen, ganz aus dem musikalischen Einfall gestalteten Werk ein bestimmter poetischer Gedanke zugrunde.

Noch einmal kam Sibelius zu Wort: mit einer finnischen Ballade "Das Fährmanns Bräute" für Mezzosopran und Orchester. Wenn das Wort zur Musik hinzutritt, wird vollends ersichtlich, wie weit der Meister von illustrativer Haltung entfernt ist. Auch hier haben wir eine sinfonische Arbeit vor uns, die bei aller Anpassung an die Dichtung die Gesetze der Musik nie aus dem Auge verliert. Antoinetta Toini blieb der Ballade stimmlich und vortraglich nichts schuldig [...]

Wir stellen noch fest, daß diese Musiktage keine eigentliche Niete enthielten. Die künstlerische Seite betreute Dr. Helmuth Thierfelder, der sich als umsichtiger Dirigent erwies, dem die nordische Musik besonders nahesteht. Das leistungsfähige Wiesbadener Kurorchester war ihm ein gefügtes Werkzeug. Mit sparsamen Aufwand an Gesten erzielt Thierfelder eine sehr eindringliche Gestaltung der teilweise recht anspruchsvollen Werke.

21 Die Kompositionen des Finnen Sibelius [erweisen] vielleicht die künstlerisch wertvollsten Gaben, bei phantasievoller Erfindung, auch die reife Abgklärtheit des Meisters.

22 Ergänzung hatten die Konzertveranstaltungen durch eine Kundgebung der Deutschen Akademie München, gelegentlich deren ihr Präsident, Prof. Dr. Haushofer, auf die rassischen Beziehungen deutsch-nordisch Geistes und Empfindungslebens hinwies, für gesteigerten kulturellen Austausch eintrat und um Verstehen deutschen Schicksals, bei den germanischen Brudervölkern warb, wie schon die karitative Hilfsleistung der skandinavischen Staaten in den vergangenen Nöten enge Beziehung geschaffen und die Nationalfeste des Nordens frohen Widerhall auch in Deutschland finden. Bei einem "Nordischen Dichtertreffen" im Kurhaus wies der Reichsgeschäftsführer der Nordischen Gesellschaft, Dr. Timm, Lübeck, darauf hin, daß in Kenntnis der nordischen Nationen noch manches nachzuholen sei und das Nordische als Bestandteil deutschen Wesens immer tiefer begriffen werden müsse. Die skandinavischen Gäste antworteten mit ehrlicher und verständnisvoller Würdigung des neuen Deutschlands [...]

23 Schon die nordischen Musiktage in Wiesbaden im Mai dieses Jahres ließen klar erkennen wie sehr die landläufige Auffassung an Sibelius vorbeigegangen ist. Er ist nicht Mittelpunkt des finnischen Musikschaffens allein, sondern er wird überall da eine gewichtige Rolle spielen, wo nordische Art Verständnis findet. Der große Meister hat seinen klar ausgeprägten Stil, der in seinen Grundelementen nicht nur für ihn, sondern für sein Land und für die musikalische Eigenart des Nordländers überhaupt typisch ist. Während nämlich die verbreitet Auffassung dahingehet, daß der nordische Musiker sich in abstrakter Richtung bewege, gewissermaßen als der Denker in der Musik, lehrt die künstlerische Wirklichkeit, insbesondere das Lebenswerk von Jean Sibelius, daß hier ein besonderer Grad von Anschauung, von gegenständlicher Kunstgestaltung vorliegt. Ohne daß in der absoluten Musik begriffliche Anhaltspunkt dafür gegeben sind, glaubt man etwa in einer Sinfonie von Sibelius eine großangelegte Ballade mitzuerleben. Es ist nicht die tonmalerische Sinfoniedichtung, sondern eine neue plastische Ausdrucksform, die sich nordischer Kunstgeist geschaffen hat.

24 See Thierfelder's publicity booklet.

25 Private communication: "Genau. Die Antwort gibt Th[ierfelder] selber: 'ebenso unfruchtbare wie volksfremde Kunstrichtung.' Das sind die Atonalen, Juden, Bolschewisten, kurz: die Kultur- bzw. Musikbolschewisten. [...] Was er sagen will, ist: Die Angelsachsen konnten früher versuchen, Sibelius in seiner ganzen Bedeutung zu verstehen, weil sie nach WW I den Musikbolschewisten weniger ausgesetzt waren als Deutschland. Die Musikbolschewisten sind schuld. Klar aber auch, dass die angelsächsischen Laender etwas abbekommen: sie haben immerhin VERSUCHT, den Sib[elius] zu verstehen. Was implizit meint: Die wirklichen Sibelius-Versteher sind wohl doch die Deutschen."

26 Jonathan Peter Spiro, *Defending the Master Race. Conservation, Eugenics, and the Legacy of Madison Grant* (Burlington, Vermont: University of Vermont Press, 2009), p. 164.

27 Grant's *Passing of the Great Race* was cited at Nuremberg by the defense of Karl Brandt, Hitler's personal physician and head of the Nazi euthanasia program, in order to justify the population policies of the Third Reich, or at least indicate that they were not ideologically unique to Nazi Germany."

28 Albrecht Dümmling, "Unter Berufung auf Goethe, Wagner und Hitler. Hans Severus Ziegler und die ideologischen Wurzeln seiner Ausstellung 'Entartete Musik'" ["Appealing to Goethe, Wagner, and Hitler. Hans Severus Ziegler and the Ideological Roots of his Exhibition 'Degenerate Music'"].

29 Hochverehrter, lieber Meister!

Als kleinen Dank für die schönen Stunden, die ich wieder bei Ihnen verleben durfte, kann ich Ihnen heute von einem neuen schönen Erfolg Ihrer Werke in Deutschland berichten. Ich hoffe, dass ich Ihnen damit eine Freude machen kann. Wenn auch nicht alles, was die Zeitungen schreiben, meinen Beifall findet, so ist aber doch das meiste gut und richtig und wird Ihnen zeigen, mit welchem aufgeschlossenen Sinn Ihre herrlichen Werke in Deutschland aufgenommen werden, und wie man sich bemüht, Sie in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen.

Mit vielen herzlichen Grüßen an die verehrten Ihrigen, auch von meiner Frau,

Ihr Ihnen stets true ergebener

Helmuth Thierfelder

Anl. Interviews und Kritiken

30 Gerhard Splitt, private communication. A quotation from Nazi popular songs will illustrate this point: Arno Pardun, *Volk ans Gewehr!* 1933, 4th strophe:

Jugend und Alter, Mann für Mann,
Umklammern das Hakenkreuzbanner,
Ob Bürger, ob Bauer, ob Arbeitsmann;
Sie schwingen das Schwert und den Hammer
Für Hitler, für Freiheit, für Arbeit und Brot;
Deutschland [,] *erwache und Juda* [,] *den Tod!*
Volk ans Gewehr! Volk ans Gewehr!

[Young and old, man for man,
Unfurl the Swastika banner,
Whether city-dweller, or farmer, or worker;
They wield the sword and the hammer
For Hitler, for freedom, for work and bread;
Germany, arise, and death to Juda!
To arms! To arms!]

31 Edwin Black, *War Against the Weak. Eugenics and America's Campaign to Create a Master Race* (New York/London, Four Walls Eight Windows, 2003), p. 245.

32 Splitt, private communication.

33 Private communications from Veijo Murtomäki and Antti Vihinen.

34 *Suomen Musiikkilehti*, vol. 9, December 1935, p. 178.

35 Quoted by Peter Monaghan, "A Composer's Ties to Nazi Germany Come Under New Scrutiny," *The Chronicle of Higher Education*, November 29, 2009.

36 Vesa Sirén, "Adorno vs. Sibelius. Seconds out for the final round?," *Finnish Music Quarterly* 4 (2002), p. 51.

37 Quoted by Peter Monaghan, "A Composer's Ties to Nazi Germany."

MARKKU JOKISIPILÄ

SUOMI, KOLMAS VALTAKUNTA JA SIBELIUS

Keskustelua kansainvälisesti tunnetuimman säveltäjämme Jean Sibeliuksen suhteesta ja kytköksistä Adolf Hitlerin kansallissosialistiseen Saksaan on käyty pitkään. Samalla tavoin kuin Suomen päätymistä Saksan vuosien 1941–1944 liittolaiseksi käsitelleessä ajopuuväittelyssä, tämäkin väittely on vetänyt suomalaisten lisäksi osallistujia myös muualta maailmasta. Yksi ahkerimmista keskustelijoista on ollut Pohjois-Teksasin yliopiston musiikkiteorian professori Timothy L. Jackson, joka on tarkastellut Sibeliuksen suhdetta natsismiin useammassakin tieteellisessä artikkelissa ja esitelmässä. Suomessa Jacksonin näkemyksiä päästiin kuulemaan Sibelius-Akatemiassa 19.10.2010 järjestetyssä ”Sibelius ja natsi-Saksa” -seminaarissa, jossa amerikkalaisprofessorin polttopisteessä olivat säveltäjän kontaktit erityisesti SS-järjestöön.¹

Jacksonin mukaan Sibelius antoi nimensä ja musiikkinsa niin innokkaasti kansallissosialistisen propagandan käyttöön ja oli niin läheisissä tekemisissä tiettyjen Kolmannen valtakunnan edustajien kanssa, että hänen voidaan sanoa olleen natsismin aktiivinen tukija. Selvimpiä osoituksia Sibeliuksen propaganda-arvosta ovat vuonna 1935 Adolf Hitleriltä saatu Goethe-mitali ja vuonna 1942 kansallissosialistisen hallinnon siunauksella perustettu Saksan Sibelius-seura. Lisäksi Sibeliukselta Jacksonin mukaan tahraavat ne erilaiset rahalliset suoritukset kuten tekijänoikeuskorvaukset ja eläke, joita hän Saksasta sai. Kylmäkiskoisuus puoliksi juutalaisen säveltäjä Günther Raphaelin avunpyyntöjä kohtaan taas todistaa amerikkalaisprofessorin mukaan sekä moraalisesti selkärangattomasta poliittisesta opportunistista että Sibeliuksen juutalaisvastaisuudesta.

1 Timothy L. Jackson, ”Sibelius the Political,” teoksessa *Sibelius in the Old and New World*, toim. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis, Timo Virtanen. Interdisziplinäre Studien zur Musik, Vol. 6. (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2010).

KONTEKSTIN JA OIKEUDENMUKAISUUDEN TÄRKEYS

Erilaiset kansalliset mytologiat ovat kansakuntakeskeisen nationalistisen historiankirjoituksen tärkeimpiä rakennuspuita. Yksi tärkeimmistä kansallisten myyttien alalajeista ovat suurmieskuvat, vähemmän mairittelevista piirteistä riisutut idealisoidut kuvat kansallisiksi ikoneiksi kohotetuista yksilöistä. Suomessa Sibelius kuuluu ehdottomasti 1900-luvun nationalistisen ikonostaasin kunniapaikalle yhdessä C. G. E. Mannerheimin, F. E. Sillanpään ja Paavo Nurmen kanssa. Sibelius, *Finlandia* ja Aino ovat erottamaton osa suomalaista kansallista mytologiaa ja suurta patrioottista kertomusta kansakunnan heräämisestä, eloonjäämistaistelusta ja menestyksestä.

Myytit ohjaavat voimakkaasti ihmisten menneisyyttä koskevaa ajattelua. Näin tapahtuu siitakin huolimatta, että he monesti ymmärtävät näiden myyttien perustuvan todellisuuteen vain väljästi. Todenmukaisuutta tärkeämpää myyteissä onkin niiden kyky puhutella yleisöä. Historiantutkimuksen tehtävänä taas on tuottaa näille myyttisille käsityksille vastapainoa kriittisen ja tutkitun menneisyyttä koskevan tiedon muodossa. Siksi myös kansallisia suurmiehiä on tärkeää tarkastella kriittisesti. Uskottavan ja tieteellisesti pätevän elämäkerrallisen informaation tuottaminen edellyttää perspektiivin laajentamista saavutusten ja urotekojen ulkopuolelle, myös kohdehenkilön luonteen ja toiminnan vähemmän jaloihin ja sankarillisiin puoliin. Siksi myös Sibeliusta on tärkeää tutkia kriittisesti.²

Kriittisyys ei kuitenkaan voi tarkoittaa historiantutkimuksen perussääntöjen ohittamista. Menneisyyden tapahtumien tarkastelun tulisi aina perustua huolelliseen tapahtuma-ajankohdan yleisten olosuhteiden ja ilmapiiriin mahdollisimman tarkkaan tuntemukseen. Hyvän ohjenuoran tarjoaa brittiläiskirjailija L. P. Hartleyn siivet saanut aloituslause vuonna 1953 julkaistusta kirjasta *The Go-Between*: ”The past is a foreign country: they do things differently there.” Työnsä vakavasti ottavan tutkijan on lähestyttävä menneisyyttä kuin antropologi omaa tutkimuskohdettaan, vieraana kulttuurina. Yksi biografisen tutkimuksen suurimmista haasteista liittyy kontekstualisointiin, tutkimuskohteen sijoittamiseen osaksi ajankohtansa yleisempää todellisuutta. Ei riitä, että tutkitaan vain kohdehenkilön toimintaa ja kokemuksia, on pystyttävä myös luomaan kuva siitä maailmasta, jossa hän eli ja vaikutti. Eriyisen tärkeää on pyrkiä hahmottamaan maailma sellaisena kuin se kohteelle näyttäytyi, sekä selvittämään se, mitä tutkimuskohde tiesi ja mitä hänen ylipäätänsä oli mahdollista tietää.

Yksi historiantutkimuksen perusvaatimuksia on kohteen kuvaaminen oikeudenmukaisesti. Vaikka emme rekonstruktiossamme koskaan pysty luomaan täysin mennyttä todellisuutta vastaavaa kuvaa, on meidän pyrittävä sellaiseen kuvaukseen, joka olisi ollut kohteen maailmassa mahdollinen. Rärkeimpiä ja huvittavimpia esi-

2 Nationalismin, myyttien ja kansallissankarien suhteesta ks. esim. Linus Eriksonas, *National Heroes and National Identities* (Brussels: Peter Lang Publishing, 2004) ja Christopher Flood, *Political Myth: A Theoretical Introduction* (New York: Garland, 1996)

merkkejä anakronismista tarjoavat historialliset elokuvat, esimerkiksi ajanlaskun ensimmäiselle vuosisadalle sijoittuva *Ben-Hur* (1959), jossa taisteluareenan trumpetistin ranteessa näkyy rannekello. Kenties pahin mutta samalla myös tyypillisin epäonnistuminen biografisessa tutkimuksessa seuraa siitä, että tutkija tarkoituksella tai tiedostamattomasti alistaa kohteensa todellisuuden omalle todellisuudelleen ja arvioi kohteensa toimintaa nykyhetken tietämyksen, arvomaailman ja moraalikäsitteiden nojalla. Emme voi esimerkiksi lähteä jakamaan 1930- ja 1940-lukujen toimijoita susiin ja lampaisiin sen mukaan, miltä heidän toimintansa näyttää 2010-luvun tietämyksen ja moraalisten mittapuiden mukaan.³

Niin kuin missä tahansa elämäkerrallisessa tarkastelussa, myös Sibeliusta kuvattaessa on tärkeää pyrkiä rakentamaan uskottava kokonaiskuva ihmisestä kaikkein piirteineen. Mainetekojen ohella on kuvattava myös epäonnistumisia ja säveltaiteellisen nerouden lisäksi myös luonteen vähemmän mairittelevia puolia. Samalla on kuitenkin pidettävä huoli siitä, ettei kriittisyys tapahdu menneen todellisuuden luoman kontekstin huomioimisen kustannuksella. Osassa paljon julkisuutta saaneessa väittelyssä Sibeliuksen natsisuhteista kontekstualisoinnin vaatimus on jäänyt täyttämättä, eikä yksittäisiä historiallisia dokumentteja ja tapahtumia ole taustoitettu tutkimukseen kuuluvalla tavalla. Suomalaisista keskustelijoista sekä professori Veijo Murtomäki ja musiikkijournalisti Vesa Sirén ovat kumpikin oikeutetusti kritisoineet professori Jacksonia siitä, että hän ei ole pystynyt hahmottamaan sitä laajempaa todellisuutta, jossa Sibelius toimi. Tämä on johtanut lähdeaineiston valikoivaan luentaan ja yksittäisten lähteiden ylitulkittamiseen.⁴

Keskustelussa tunnettujen suomalaisten kontakteista Hitlerin Saksaan ei ole mitään sinänsä uutta. Samanlaista väittelyä on käyty esimerkiksi Arvo Ylpön, V. A. Koskenniemen, Georg Henrik von Wrightin ja Eino Kailan kohdalla. Toisen maailmansodan ja Saksan hirmutekojen vuoksi asiaan liittyy monia moraalisia jännitteitä, jotka valitettavan usein polarisoivat keskustelua ja tekevät siitä luonteeltaan pikemminkin poliittista kuin historiallista. Ääripäin hahmottuvat yhtäältä nykytietämyksen valossa liian läheiseltä ja tuomittavalta näyttävästä yhteistyöstä kieliviä tiedonmuruja metsästävä sensaatiohakuisuus ja toisaalta kesän 1944 torjuntavoittoa tähytysaukosta tapahtumia tarkasteleva erillissotapatriotismi, jonka mukaan kaikissa Saksa-kontakteissa oli viime kädessä kysymys kansallisen edun puolustamisesta, tuen etsimisestä Neuvostoliiton uhkaa vastaan.⁵

3 Oikeuden tekemisestä ja menneisyyden lähestymisestä vieraana kulttuurina ks. esim. Jorma Kalela: *Historiantutkimus ja historia* (Helsinki: Gaudeamus, 2000), 83–109.

4 Aiheesta käydystä julkisesta keskustelusta ks. esim. Peter Monaghan, "A Composer's Ties to Nazi Germany Come Under New Scrutiny," *Chronicle of Higher Education*, 29.11.2010, <http://chronicle.com/article/A-Composers-Ties-to-Nazi/49256/>. (luettu 15.11.2010).

5 Markku Jokisipilä, "Finnish History Culture and the Second World War," teoksessa *Finnland und Deutschland: Studien zur Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, toim. Bernd Wegner, Oliver von Wrochem, Daniel Schümmer (Hamburg: Dr. Kovac, 2009).

SUOMALAISTEN VASTUU

Holokausti-tutkimuksessa on totuttu jakamaan maailman maat ja toimijat kolmeen eri kategoriaan sen mukaan, mikä oli niiden osuus ja suhtautuminen saksalaisten suorittamaan miljoonien ihmisten teolliseen joukkomurhaan. Puhutaan tekijöistä (*perpetrators*), sivustaseuraajista (*bystanders*) ja uhreista (*victims*). Ensimmäiseen kategoriaan kuuluvat holokaustista suoraan vastuussa olevat tahot, ennen kaikkea tietysti kansallisen politiikkansa rodulliselle diskriminaatiolle ja juutalaisten fyysisen tuhoamisen tavoitteelle perustanut Saksa sekä ne Saksan liittolais- ja satelliittimaat, jotka aktiivisin toimin edistivät omien juutalaistensa joutumista saksalaisten pystyttämän tuhokoneiston rattaisiin. Sivustaseuraajia puolestaan olivat ne, jotka näkivät, kuuluivat ja tiesivät, mitä juutalaisille oli tapahtumassa, mutta katsoivat oman asemansa ja etunsa mukaista olevan olla puuttumatta asiaan millään tavoin. Uhrikategoriaan kuuluvat luonnollisesti kaikki Euroopan juutalaiset mutta myös monet muut lukumääräisesti pienemmät etniset ja muut vähemmistöryhmät kuten kommunistit, romanit, homoseksuaalit, kehitysvammaiset ja Jehovan todistajat.⁶

Keskustelu rajanvedosta tekijöiden, sivustaseuraajien ja uhrien välillä on jatkunut vuosikymmenten ajan. Varsinkin Kylmän sodan aikana mutta myös sen jälkeen siihen on liittynyt paljon päivänpoliittista herkkyyttä. Samalla kun tutkimus on tarkentanut kuvaa uhrien määrästä ja koostumuksesta, tekijöiden ja sivustaseuraajien määritelmät ovat laajentuneet. Tekijöiksi lasketaan saksalaisten ohella nykyisin myös esimerkiksi heitä miehitettyillä alueilla kuten Baltian maissa ja Ukrainassa auttaneet paikalliset toimijat. Rajauksellisesti haastavin kategoria ovat sivustaseuraajat, sillä siinä siirrytään osin jo kontrafaktuaalisuuden puolelle: mitä olisi tapahtunut, jos olisi toimittu toisin, jos olisi passiivisuuden sijaan tehty jotain? Johtava holokausti-asiantuntija Raul Hillberg sijoittaa tähän kategoriaan kaikki ne maat, jotka suhtautuivat juutalaisten kärsimyksiin passiivisesti ja/tai välinpitämättömästi.

Viimeisen 20 vuoden aikana sivustaseuraajiin on ruvettu laskemaan myös liittoutuneet, joiden sodanjohdossa kansalliset intressit ja strategiset laskelmat ajoivat juutalaisten pelastamisen ohi. Iso-Britannia ja Ranska olivat olleet appeasement-politiikkallaan mahdollistamassa Saksan voimistumista, Neuvostoliitto taas käynnistämässä toista maailmansotaa jakamalla Itä-Euroopan etupiireihin Hitler–Stalin-paktissa elokuussa 1939. Oma vastuunsa tapahtuneesta lankeaa myös isolationismiinsa linoittautuneelle Yhdysvalloille. Ilman tätä puuttumattomuuden ja välinpitämättömyyden ilmapiiriä holokaustin toteuttaminen olisi ollut jos ei nyt mahdotonta niin ainakin huomattavasti hankalampaa.

Sivustaseuraajan käsitettä on sovellettu myös yksilöiden tapauksessa. Hillbergin mukaan moraalisesti aivan yhtä tuomittavaa kuin valtioiden puuttumattomuus oli se, että ympäri Eurooppaa oli valtava määrä ihmisiä, jotka olisivat voineet tehdä

6 Antero Holmila, *Holokausti. Tapahtumat ja tulkinnat* (Jyväskylä: Atena, 2010).

paljon enemmän juutalaisten pelastamiseksi. Monet yksinkertaisesti vain käänsivät katseensa muualle, mitä usein helpotti se, että heille oli henkilökohtaista hyötyä esimerkiksi juutalaisten liiketoiminnan lopettamisesta sekä heidän asuntojensa ja omaisuutensa takavarikoinnista. Jos sivustaseuraajan käsitettä tulkitaan laajasti, niin kuin viime vuosina on tavaksi muodostunut, voidaan eurooppalaisten enemmistöä pitää jollakin lailla vastuullisina siitä, mitä juutalaisille tapahtui.⁷

Suomea maana on vaikea sijoittaa tämän kolmijaon mukaiseen luokitteluun. Vuosina 1941–1944 Suomi kyllä oli Saksan liittolainen, mutta maan oma noin 2000 ihmisen juutalaisväestö ei joutunut sortotoimien kohteeksi. Suomalais-saksalainen liitto oli molemminpuoliseen hyötymiseen perustuva strategiaan rationaalisuuspohdintoihin nojaava yhteistyösuhde, jonka ala oli rajattu. Vaikka Suomella oli tiettyjä liittymäkohtia holokaustin toteuttamiseen, kuten esimerkiksi kahdeksan marraskuussa 1942 saksalaisille luovutetun juutalaispakolaisen tai Valpon ja Gestapon Lapissa harjoittaman yhteistyön kautta, olisi yliammuttua väittää, että juutalaisten joukkomurha olisi kuulunut tämän liittolaisuuden piiriin. Saksan Helsingin-lähettiläs Wipert von Blücher varoitteli esimiehiään *Auswärtiges Amt*issa useaan otteeseen pitämästä antisemitismistä liiaksi esillä kanssakäymisessä pohjoisen liittolaisen kanssa, koska suomalaiset vieroksuivat sitä.⁸

Tärkeä kysymys on myös se, kuinka paljon, missä vaiheessa ja ketkä Suomesa tiesivät, mitä juutalaisille oli saksalaisten käsissä tapahtumassa. Natsihallinnon juutalaisvastaisuus tuli kyllä tarkoin raportoiduksi esimerkiksi Berliinin-lähettiläs T. M. Kivimäen ulkoministeriölle lähettämässä sähkössä ja raporteissa, mutta eri asia on, oliko hänelläkään käsitystä siitä, että saksalaiset olivat toteuttamassa Euroopan koko juutalaisväestön systemaattista fyysistä tuhoamista. Suomea voi oikeutetusti syyttää kylmäkiskoisuudesta ja välinpitämättömyydestä juutalaisten asiassa, mutta niin voi kaikkia muitakin valtioita. Suomen hallituksen ensisijainen velvollisuus oli pitää huolta oman maan kansalaisten hyvinvoinnista ja turvallisuudesta, ja jatkosodan vuosina tämän tehtävän suorittaminen edellytti sodankäynnin ja elintarvikehuollon kannalta elintärkeän suuremman liittokumppanin pitämistä tyytyväisenä. Tavallisilla suomalaisilla taas riitti tarpeeksi huolenaiheita omastakin arkipäivästä selviämässä.

Kysymyksessä holokaustista tietämisessä on äärimmäisen tärkeää myös ottaa huomioon henkilön valta-asema. Maan kansainvälisiin suhteisiin, maailmanpolitiikkaan ja suursodan tapahtumiin liittyvä paras tieto oli vain hyvin pienen ja tarkkaan rajatun sisärenkaan hallussa, johon kuuluivat marsalkka Mannerheim, presidentti Risto Ryti sekä hallituksen tärkeimmät ministerit. Mitä kauemmas hierarkiassa tultiin tästä ydinryhmästä, sitä vähemmän oli tietoa ja vastaavasti edellytyksiä muodostaa kokonaiskäsitystä siitä, mitä sodassa oli tapahtumassa. Eduskuntakaan ei saanut ulkopoliittikan alaan kuuluvista asioista tietääkseen kuin voimakkaasti suodatetun ja

7 Raul Hillberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: Jewish Catastrophe 1933–1945* (New York: Harper, 1993).

8 Hannu Rautkallio, *Suomen juutalaisten aseveljeys* (Helsinki: Tammi, 1989).

sisärenkaan poliittisen tarkoituksenmukaisuusharkinnan mukaisen version. Väestö oli tiedotusvälineiden varassa, ja näiden sisältöä muokkasivat vahvasti niin ennakkosensuuri kuin tietoinen mielipiteenmuokkauskin eli valtion ja armeijan propaganda.⁹

On hyvä myös kysyä, mitä Suomi ja suomalaiset olisivat voineet tehdä, vaikka heillä olisi ollut tarkatkin tiedot Saksan murhakoneiston laajuudesta ja pyrkimyksistä. Suomi oli Saksasta hyvin riippuvainen esimerkiksi sotamateriaalin, strategisen tuen, elintarvikkeiden ja polttoaineiden toimitusten suhteen, ja protestointi isomman aseveljen näistä tai muista toimista olisi välittömästi luonut riskin näiden omille sotaponnistuksille ja kotirintaman huollolle elintärkeiden toimitusten jatkumiselle. Asiasta oli käytännön kokemusta: vuosina 1943–1944 ns. erillissotateisiin tuskastunut Saksan ulkoministeriö käytti useampaan kertaan viljatoimitusten jarruttelua keinona kannustaa Suomen poliittista johtoa hillitsemään julkista rauhankeskustelua. Maiden suhteiden vaarantaminen suomalaisille kaikesta huolimatta toisarvoisen juutalaiskysymyksen vuoksi olisi ollut poliittista hölmöyttä, joka olisi vaarantanut oman sodankäynnin sujumisen ja viime kädessä myös maan oman juutalaisväestön kohtalon.¹⁰

Suomalaisten Saksa-kontaktien tarkastelu nykypäivän ihmisoikeus- ja moraali-käsityksistä käsin yllä mainittuja asioita huomioon ottamatta on kohtuutonta. Samalla logiikalla meidän tulisi syyllistää esimerkiksi vuoden 1956 Suomen johtajia ja kansalaisia Unkarin kansannousun kukistamisesta, olihan maamme yhteistyö-, ystävyys- ja avunantosuhteessa interventio pääarkkitehdin Neuvostoliiton kanssa. Kun mietimme sitä, kuinka paljon sotavuosien suomalaiset pohtivat juutalaisten kohtaloa ja missä määrin heidän olisi pitänyt niin tehdä, voimme etsiä vertailukoh- tia myös nykypäivästä. Euroopan Unioni vannoo ihmisoikeuksien kunnioittamisen nimiin, mutta tämä ei ole estänyt jäsenvaltioita kohdistamasta etnisesti valikoivia sortotoimia eurooppalaiseen romaniväestöön. Suomi tai muut Euroopan maat eivät ole pistäneet Yhdysvaltoja boikottiin, vaikka sen toiminta Irakissa, Afganistanissa ja Guantanamossa on räikeässä ristiriidassa oikeusvaltioperiaatteiden ja ihmisoikeuk- sien loukkaamattomuuden kanssa. Länsimaisen elämäntavan normaali soljuminen ei ole suuresti häiriintynyt siitäkään, että Darfurissa on meneillään laajan mittaluokan humanitäärinen katastrofi, mahdollisesti jopa kansanmurha.

Toisaalta kuitenkin myös historiaa on voitava ja myös täytyy tarkastella moraa- lin näkökulmasta. Vaikka Suomen suorat kytkennät holokaustiin olivatkin vähäisiä, mitenkään harmittomana maan toimintaa ei voi pitää. Vaikka on todennäköistä, etteivät suomalaisten pyrkimykset vaikuttaa saksalaisten liittolaistensa toimiin juu- talaiskysymyksessä olisi johtaneet yhtään mihinkään, on alleviivattava, ettei tällaisiin yrityksiin edes ryhdytty. Suomen johto punnitsi suursodan tapahtumia kylmästi las- kelmoivan pienvaltiomachiavellismin näkökulmasta, eikä tämä lähestymistapa jät-

9 Mauno Jokipii, ”Korkealta johdettu maa,” teoksessa *Sotahistoriallinen Aikakauskirja 21*, toim. Markku Palokangas et al. (Jyväskylä: Sotahistoriallinen Seura & Sotamuseo, 2002).

10 Markku Jokisipilä, *Aseveljiä vai liittolaisia?* (Helsinki: SKS, 2004), 175–194, 257–260.

tänyt juurikaan tilaa moraalisille tai humanitäärisille pohdinnoille. Hyvä esimerkki tästä on se, että Suomi oli monien muiden Euroopan maiden tavoin jo vuonna 1938 kieltäytynyt ottamasta vastaan Saksan vainoja pakenevia juutalaispakolaisia. Varsinkin maan ulkopolitiikan suunnasta vastannut sisärengas tiesi viimeistään syksyllä 1942 melko tarkkaan, minkälaisen liittolaisen Suomi oli itselleen valinnut, mutta tämän tietoisuuden mahdollisesti herättämä moraalinen paheksunta pidettiin tarkasti omana tietona. Kun Suomi Stalingradin taistelun jälkeen alkoi pyrkiä eroon liittosuhteestaan Saksan kanssa, ei sekään ollut mikään moraalinen kannanotto, vaan kylmään laskelmointiin perustuva itsekäs sotilasstrateginen ja poliittinen ratkaisu.

Suomi oli epäsuorasti luomassa edellytyksiä juutalaisten joukkomurhan toteutumiselle auttamalla Saksaa monin tavoin. Suomen armeija satoi rintamalleen kymmeniä divisioonia puna-armeijan joukkoja ja valtavat määrät taistelukoneistoa, joita Neuvostoliitto muussa tapauksessa olisi voinut käyttää taistelussaan Saksan armeijaa vastaan. Lisäksi Suomi toimitti Saksalle monia sen sodankäynnille tärkeitä tuotteita, muun muassa nikkeliä, kuparia, molybdeeniä ja puuta. Ilman Suomea Hitlerin olisi täytynyt tuottaa tämä panos omin voimin, mikä olisi hyvinkin saattanut aiheuttaa paineita vähentää henkilöstö-, logistiikka- ja materiaalipanostusta juutalaisten murhaamiseen luodun koneiston pyörittämiseen. Kontrafaktuaalisesti voi todeta, että ilman Suomen mittavaa sotilaallista panosta Saksalla olisi ollut käytettävissään holokaustiin vähemmän sekä voimavaroja että aikaa.¹¹

Oman lukunsa muodostavat ne tapahtumat, jossa Suomen voi katsoa olleen suora osapuoli juutalaisten tuhoamiseen johtaneissa toimissa. Kuuluisin ja selkein näistä tapauksista on kahdeksan juutalaispakolaisen luovuttaminen marraskuussa 1942, jossa sisäministeri Toivo Horellin ja Valtiollisen poliisin päällikön Arno Anthonin hatariin, osin tekaistuihinkin, rikossyytöksiin perustuvalla päätöksellä saksalaisten käsiin päätyi kahdeksan juutalaispakolaista. Heistä yhtä lukuun ottamatta kaikki murhattiin ilmeisesti välittömästi luovutuksen tapahduttua saksalaisten miehittämässä Tallinnassa. Valtiollinen poliisi teki yhteistyötä Gestapon kanssa, minkä synkimpänä tähän mennessä tunnettuna lukuna hahmottuu virka-apu Pohjois-Suomessa toimineelle *Einsatzkommando Finnlandille*, jonka tehtävänä oli etsiä neuvostosotavankien joukosta kommunistit ja juutalaiset. Erikoisyksikkö toimeenpani Suomen maaperällä todennäköisesti satoja teloituksia, joista osassa mukana oli myös Valpon virkamiehiä. Samassa yhteydessä on vielä mainittava sotavankien luovutukset Saksalle, joiden seurauksena vajaa 3000 puna-armeijan sotilasta siirrettiin suomalaisilta sotavankileireiltä saksalaisille. Tähän ryhmään kuuluneista poliittisten upseerien, juutalaisten ja kommunistien ennuste oli kaikkein huonoin, ja on todennäköistä, että suuri osa heistä sai surmansa joko teloituksissa tai keskitysleireissä.¹²

11 Antero Holmila, "Finland and the Holocaust: A Reassessment," *Holocaust and Genocide Studies* 23:3 (2009), 413–440.

12 Näistä tapahtumista ks. Elina Suominen, *Kuolemanlaiva S/S Hohenborn: juutalaispakolaisten kohtalo Suomessa* (Helsinki: WSOY, 1979); Elina Sana, *Luovutetut. Suomen ihmislouvatukset Gestapolle* (Helsinki: WSOY, 2003); Oula Silvennoinen, *Salaiset aseveljet. Suomen ja Saksan turvallisuuspoliisiyhteistyö 1933–1944* (Helsinki: Otava, 2008).

Yksittäisten ihmisten suhteesta Saksaan ja kansallissosialismiin on tärkeää muistaa, että maan virallinen ulkopolitiikka ja yksilön asenteet ovat kaksi eri asiaa. Jean Sibelius oli kyllä Suomen kansalainen, mutta tästä huolimatta hänen ajattelunsa ja hallituksen linjausten välille ei voida vetää yhtäläisyyserkkeitä. Kollektiivisubjekteilla operoivassa julkisessa historiakeskustelussa unohtuu usein se, että saman kansakunnankin sisällä yksilöiden asenteet, asema ja vastuut olivat hyvin erilaisia. Sanotaan, että ”Suomi” teki sitä tai tätä, että ”Suomi” oli jostain asiasta tiettyä mieltä, ja että ”Suomi” on vastuussa joistakin asioista, ikään kuin kaikki suomalaiset olisivat ajatelleet asioista samalla tavalla ja olleet mukana tapahtumissa yhtäläisellä panostuksella. Keskustelussa Suomen ja Saksan yhteistyöstä toisen maailmansodan aikana tätä puhetapaa on usein käytetty kansallisen yksimielisyyden ja demokratian toimevuuden korostamiseen, vaikka tosiasiasa tärkeimmät päätökset tehtiin pienessä piirissä demokratian pelisäännöistä piittaamatta. Kollektiivisubjektien käyttö ei kestä sen paremmin juridista, poliittista kuin moraalistakaan tarkastelua. Vastuu päätöksistä on aina palautettavissa tiettyyn lainmukaisesti toimivaltaiseen elimeen, eikä sitä voida ulottaa sen kauemmas. Yksilöiden toimintaa arvioitaessa on aina otettava huomioon heidän asemansa ja vaikutusmahdollisuutensa.

SUOMEN SUHDE HITLERIN SAKSAAN

Kun puhutaan Suomen suhteesta Hitlerin kansallissosialistiseen Saksaan, yhtälö on kaikkea muuta kuin yksinkertainen. Kolmannen valtakunnan 12 vuoden elinkaaren aikana jo maiden viralliset suhteet kokivat monia keskenään hyvin erilaisia vaiheita, epävirallisemmista kansalaisyhteiskunnan ja yksilötason suhteista puhumattakaan. 1930-luvulla maiden suhteet olivat viileät. Saksassa ei pidetty siitä, että Suomi suuntasi kaupankäyntiään länteen ja ulkopolitiikkaansa pohjoismaihin. Virallisen tason alapuolella kuva oli huomattavasti monivivahteisempi, ulottuen konservatiivisten kulttuuripiirien saksalaismielisyyteen pohjaavasta aktiivisesta yhteistyöstä vasemistolaisien ja liberaalien poliittisten piirien kansallissosialismia kohtaan avoimesti ilmaisemaan vastenmielisyyteen.¹³

Usein kuullut puheet ”saksalaismielisestä 1930-luvusta” pätevät vain tiettyyn ryhmään suomalaisessa yhteiskunnassa. Pyrkimykset ulottaa jatkosodan aseveljeyden synnyn historia jo edeltävälle vuosikymmenelle törmäävät siihen tosiasiaan, että elokuussa 1939 Saksa solmi hyökkäämättömyyssopimuksen Neuvostoliiton kanssa ja luovutti Suomen Stalinin etupiiriin tämän sopimuksen salaisessa lisäpöytäkirjassa. Kansallissosialismin ja kommunismin epäpyhän allianssin shokkitilaan saattaneiden suomalaisten delegaatioiden vierailut Berliinissä eivät saaneet Saksaa hievahdamaankaan virallisen ulkopolitiikkansa kylmäkiskoisesta suhtautumisestaan Suo-

13 ”Saksalaismielisen 1930-luvun” myytistä ks. esim. Vesa Vares ja Ari Uino, *Suomalaiskansallinen Kokoomus. Kansallisen kokoomuspuolueen historia 1929–1944* (Helsinki: Edita, 2007), 168–172, 288–196.

meen. Talvisota oli todellista suomalais-saksalaisten suhteiden aallonpohjaa, mikä tuotti valtavia tunnontuskia ja uskottavuusongelmia Saksan Helsingin-lähettiläs Wipert von Blücherille.¹⁴

Talvisodan jälkeen Suomen ja Saksan suhteet alkoivat nopeasti lähentyä. Taus-talla oli Hitlerin päätös ryhtyä valmistelemaan hyökkäystä Neuvostoliittoon, missä Suomea tarvittiin itärintaman pohjoisosasta vastaavana liittolaisena. Tässä liittosuhteessa kummankin osapuolen motiivit olivat ensi sijassa strategisia ja sotilaallisia. Saksa tarjosi juuri sitä suojaa Neuvostoliittoa vastaan, mitä Suomi oli etsinyt koko 1930-luvun ja jota ilman se talvisodassa oli jäänyt. Suojan lisäksi Hitlerin orastava idänhyökkäys tarjosi tilaisuuden talvisodan vääryyksien oikomiseen ja historiallisen mahdollisuuden helpommin puolustettavan ns. kolmen kannaksen rajalinjan saavuttamiseen. Liittosuhteen syvyydestä huolimatta kummallakin osapuolella oli selvästi erottuva omintakeinen ideologinen lähtökohtansa. Siinä missä Hitlerin sodankäynnin aatteellisina käyttövoimina olivat uutta elintilaa idästä tavoitellut *Lebensraum*-ajattelu ja holokaustissa kulminoitunut antisemitismi, Suomessa vastaavan paikan ottivat Suur-Suomi -haaveet ja ryssäviha.¹⁵

Suomalaisten asenteet suhteessa kansallissosialismiin ja Hitleriin heijastelivat näiden erilaisten historiallisten vaiheiden yleisempää todellisuutta. Suhtautuminen ei missään nimessä ollut mitenkään yhtenäistä eikä välttämättä edes kovin selväpiirteistä ja jäseneltyä. Tästä huolimatta asenteet voidaan jakaa muutaman perusmuuttujan nojalla neljäksi tai viideksi perussuhtautumistavaksi. Se, mikä näistä suhtautumistavoista kulloinkin oli poliittisesti dominoivassa asemassa, vaihteli vuosina 1933–1945 useaan otteeseen ja riippui laajemmista poliittisista kehityskuluista.

Kritiikittömimmällä ihailulla Hitlerin Saksaan suhtautuivat luonnollisesti ne, jotka itsekin tunnustautuivat kansallissosialistisen ideologian kannattajiksi. Kansallissosialistiseksi luettavia poliittisia ryhmittymiä oli Suomessa useita, mutta niitä kaikkia yhdisti se, että jäsenmäärät olivat vähäisiä eikä poliittisesti vakavasti otettavia jäseniä ollut. Yleiseltä maailmankuvaltaan ja edesottamuksiltaan nämä ryhmät olivat niitä, joita britit kutsuvat termillä ”lunatic fringe”, syrjässä yhteiskunnallisesta vallasta mekastavia poliittisia höyrypäitä. Sekin on hyvä muistaa, että tämän ryhmän rakkaus jäi yleensä yksipuoliseksi. Saksalaiset ymmärsivät, että tämä ryhmä oli täysin vailla vaikutusvaltaa Suomessa eikä sitä koskaan tulisi saavuttamaan. Kansallissosialisteille annettu avoin tuki olisi pitänyt sisällään riskin konservatiivisen oikeiston ja muiden perinteisten Saksan-ystävien karkottamisesta.¹⁶

Toisena ryhmänä erottuvat ne suhtautumisensa alun perin perinteisen saksalaismielisyyteen varaan rakentaneet henkilöt, joilla alun varovainen innostus oli muut-

14 Michael Jonas, *Kolmannen valtakunnan lähettiläs. Wipert von Blücher ja Suomi* (Juva: Ajatus Kirjat, 2010), 109–130.

15 Markku Jokisipilä, ”Suur-Suomi ja Itä-Karjalan miehitys 1941–1944,” teoksessa *Sodassa koettua 3: Yhdessä eteenpäin*, toim. Martti Turtola (Helsinki: Weilin & Göös, 2009), 209–235.

16 Henrik Ekberg, *Führerns trogna följeslagare. Den finländska nazismen 1932-1944* (Ekenäs: Schildts, 1991), 286–311.

tunut kansallissosialismin ihailuksi. Tälle ryhmälle tärkeitä tekijöitä olivat Hitlerin persoona sekä hänen edustamansa vahva saksalaisnationalismi ja antikommunismi. Tässä ryhmässä tiede- ja kulttuuripiireillä oli varsin vahva edustus, sillä mukana olivat esimerkiksi maantieteilijä Väinö Auer, kielitieteilijä J. J. Mikkola, kirjailija Maila Talvio, runoilija V. A. Koskenniemi, säveltäjä Yrjö Kilpinen ja matemaatikko, Helsingin yliopiston rehtori Rolf Nevanlinna. Osa tämän ryhmän edustajista oli niin lähellä ensimmäistä, itsekin kansallissosialistiseksi tunnustautunutta ryhmää, että rajanveto joidenkin kohdalla on hyvin hankalaa. Poliittisen maailmankuvan-
sa pitkälti vuoden 1918 punakapinan ja vapaussodan tunnuksille rakentaneen ryhmän ajattelun keskiössä olivat nationalismi, antikommunismi ja epäilevä, monissa tapauksissa vihamielinenkin suhtautuminen demokratiaan.¹⁷

Kolmantena tulivat pragmaatikot, jotka sinänsä vierastivat natsi-ideologiaa, mutta katsoivat, että ilman Saksan tarjoamaa tukea ja vastavoimaa Suomi olisi tuomittu jäämään Baltian maiden tapaan ekspansiivisen Neuvostoliiton jalkoihin. Poliittisesti ja yhteiskunnallisesti vaikutusvaltaisimmat Saksan-ystävät tulivat juuri tästä joukosta: Edwin Linkomies, Antti Hackzell, T. M. Kivimäki, Rudolf Walden, Tyko Reinikka ja niin edespäin. Saksan kielellä ja kulttuurilla oli tämän ryhmän piirissä vahva asema, mutta monet katsoivat Hitlerin olevan pikemminkin poikkeama pitkästä historiallisesta linjasta kuin tyypillinen saksalaisuuden edustaja. Kansallisuusaate ja kommunisminvastaisuus olivat tämänkin ryhmän ajattelun kivijalkoja, mutta poliittisesti he olivat sitoutuneita demokratiaan, mikä teki heistä edellisiä ryhmiä varautuneempia suhteessa kansallissosialismiin. Tämä ryhmä oli samalla sekä aseveljeyden vahvin kannatuslinnake että takuumies sille, ettei natsismista tulisi tuontitavaraa.

Puoluepoliittisesti jakoviiva Saksa-yhteistyön kannattajien ja sen vastustajien välillä kulki tilanteesta riippuen edistyspuolueen ja maalaisliiton vasemman laidan sekä sosialidemokraattisen puolueen oikean laidan tienoilla. Jako ei ollut täysin selväpiirteinen, ja yksittäisiä poikkeuksia sääntöön löytyi kaikista puolueista. Samaa yleistä vasemmisto-oikeisto-jakoa noudatti suhtautuminen Saksaan myös väestön joukossa laajemmin, joskin on myös todettava, että suurella osalla kansaa ulkopolitiittinen ajattelu lienee ollut melko jäsentymätöntä. Leimaa-antavana piirteenä on ollut välinpitämättömyys tai luottamus siihen, että maan johto kyllä hoitaa asian parhaaksi katsomallaan tavalla.¹⁸

SIBELIUS JA NATSISMI

Mihin ryhmään Sibelius sitten sijoittui? Toisin kuin monet muut suomalaiset kulttuurivaikuttajat, Sibelius vaikuttaa olleen suorastaan epäpoliittinen. Hän ei ottanut

17 Markku Jokisipilä, *"Hitlerin avulla idän barbaareja vastaan". Tulkintoja suomalais-saksalaisesta aseveljeydestä* (Turku: Turun yliopisto, 1998), 31–40.

18 Jokisipilä, *Aseveljiä vai liittolaisia?*, 32–33, 49–53.

osaa minkään puolueen toimintaan eikä esiintynyt selkeästi minkään tietyn aate-suunnan kannattajana. Hän ei ollut laajasti suomalaisia politiikan ja kulttuurin alan vaikuttajia keränneen Suomalais-Saksalaisen Seuran jäsen, eikä hän, toisin kuin monet muut suomalaisen kulttuuriväen edustajat, pyrkinyt aktiiviseen keskusteluyhteyteen Saksan Helsingin-lähettiläs Wipert von Blücherin tai muidenkaan Saksan lähetystön virkailijoiden kanssa. Sibeliuksen poliittisuutta pohtiessaan Vesa Sirén osuu nähdäkseni asian ytimeen muistuttaessaan, että ”puhumme kaljupäisestä vanhasta miehestä, jolla oli tärkevät kädet ja kaihi, ja joka ei todennäköisesti edes tiennyt, mikä SS oli”.¹⁹

Professori Jacksonin mukaan erityisesti Sibeliuksen toiminta puoliksi juutalaisen saksalaissäveltäjä Günther Raphaelin tapauksessa kertoo säveltäjän kansallissosialistiseen Saksaan päin kallellaan olleesta poliittisesta opportunistista. Marraskuussa 1931, siis runsasta vuotta ennen natsien valtaantumista, Sibelius oli auttanut Raphaelia tämän järjestellessä esiintymisiään Suomessa. Toukokuussa 1934 Sibelius sen sijaan kieltäytyi kirjoittamasta *Allgemeine Musikzeitungin* artikkelia opettajastaan Albert Beckeristä, Raphaelin isoisästä. Marraskuussa 1934 Sibelius ilmoitti syntyperänsä vuoksi Saksassa ammatilliseen ahdinkoon joutuneelle ja tämän vuoksi työskentelymahdollisuuksista Suomessa tiedustelleelle Raphaelille, ettei hänellä olisi mahdollisuuksia järjestää tälle elantoa Suomessa. Sibelius kieltäytyi myös kirjoittamasta riviäkään Raphaelin sävellyksiä sisältäneiden julkaisujen esipuheisiin, vedoten periaatteeseensa, jonka mukaan hän ei pyyntöjen runsauden vuoksi kirjoittanut suosituksia ja vastaavia kenellekään.

Inhimilliseltä kannalta katsottuna Sibelius totta kai olisi voinut menetellä jalommin, mutta mitään tavatonta, rikollisesta puhumattakaan, hänen toimissaan ei ollut. Kirjeenvaihto kyllä avaa mahdollisuuden tulkinnalle natseja miellyttämään pyrkivästä poliittisesta opportunistista, mutta mikään väistämätön ja ainoa mahdollinen tämä tulkinta ei ole. Yliampuvaa sen sijaan olisi näiden kirjeiden perusteella väittää Sibeliuksen olleen antisemitismin kannattaja, varsinkaan Kolmannessa valtakunnassa tarkoitettulla tavalla. Sibeliuksella oli täysi oikeus kieltäytyä suosituspyyntöistä, joita maailmankuululle säveltäjälle taatusti saapui riesaksi asti. Kieltäytyminen ei tarkoita automaattisesti sitä, että hän olisi halveksinut pyynnön esittäjää tämän etnisen taustan takia. Sibeliuksen toteamus siitä, ettei hän pystyisi järjestämään Raphaelille työtä tai muuta elatusta Suomessa, oli rehellinen. Sanomattakin pitäisi olla selvää, ettei hänellä ollut minkäänlaista velvollisuutta, moraalista tai muutakaan, tällaiseen ryhtymiseen.

Hitlerin myöntämästä Goethe-mitalista Sibelius totta kai olisi voinut kieltäytyä, mutta melkoisen erikoisesta ratkaisusta olisi ollut kyse. Elettii vielä aikaa ennen Nürnbergin lakeja, Tšekkoslovakian pilkkomista ja kristalliyötä, toisesta maailmansodasta ja tuhoamisleireistä puhumattakaan. Saksa oli normaali kansainvälisen

¹⁹ Monaghan, ”A Composer’s Ties to Nazi Germany”.

yhteisön jäsen, johon Suomen valtiolla oli tavanomaiset diplomaattiset suhteet. Goethe-mitali oli vielä 1930-luvun puolivälissä kansainvälisesti arvostettu tunnustus, jonka maine tahriintui suurimmaksi osaksi myöhempien tapahtumien vuoksi. Mitalista eivät kieltäytyneet myöskään esimerkiksi ruotsalainen kemian nobelisti Hans Karl August Simon von Euler-Chelpin ja unkarilainen säveltäjä Franz Lehár. Kunniamerkin historiallinen todistusvoima ylipäätään on rajallinen. Esimerkiksi yhdysvaltalainen kenraali George S. Patton sai Neuvostoliitolta ensimmäisen luokan Kutuzovin kunniamerkin, mutta häntä tuskin kukaan voi väittää kommunismin sympatisoijaksi. Yhtä hyvin voitaisiin keskustella vaikkapa taidemaalari Pablo Picassolle vuonna 1962 myönnetystä Leninin kansainvälisestä rauhanpalkinnosta kunniamerkistä tai IBM:n johtaja Thomas J. Watsonin vuonna 1937 Saksalta saamasta Kotkan Ansioritarikunnan rististä.²⁰

Jackson käyttää osoituksina Sibeliuksen natsismimyönteisyydestä myös hänen Kolmannesta valtakunnasta saamiaan rahallisia korvauksia, erityisesti tekijänoikeuspalkkioita ja eläkettä. Syytös on tyypillinen esimerkki moralistisesta anakronismista. Vuoden 2010 tietämyksen valossa on helppoa vaatia 1930-luvun toimijoilta suurempaa moraalista ryhtiä, mutta historiantutkimuksellisesti tällaisen tuomion langettaminen on kohtuutonta. Kyse oli korvauksista, joihin Sibelius oli voimassa olleiden lakien mukaan oikeutettu. Hän oli säveltäjä, jonka elannosta keskeinen osa tuli hänen teostensa esittämisestä, tallentamisesta ja painattamisesta maksetuista tekijänoikeuskorvauksista. Se, että hänen musiikkinsa oli Hitlerin Saksassa suosittua, ei ollut hänen vikansa.

Ylipäätään kysymys musiikin suhteesta ideologiaan ja politiikkaan on erinomaisen hankala ja monitulkintainen. Yhdeksi kansallissosialismin aatteellisista esi-isistä nimetyin Richard Wagnerin kohdalla on oikeutetusti kysytty, kuinka paljon vuosikymmeniä ennen natsismin syntyä kuolleen ja musiikin alalla elämäntyönsä tehneen henkilön voidaan katsoa olevan vastuussa siitä, että Hitler 1930-luvulla halusi kohottaa hänet Kolmannen valtakunnan virallisen säveltäjän asemaan. Sama kysymys voidaan ja tulee esittää myös Sibeliuksen kohdalla. Vielä on kysyttävä, mitä Sibelius olisi saavuttanut sillä, että hän olisi mielenosoituksellisesti kieltäytynyt itselleen oikeutetusti tehdystä työstä kuuluvista korvauksista? Jälkimaailma kenties olisi ylisitänyt hänen suoraselkäisyyttään ja poliittista ennakointikykyään, mutta esimerkiksi juutalaisten kohtaloon teolla ei olisi ollut minkäänlaista vaikutusta. Suomalaisen säveltäjän paheksunta tuskin olisi heilauttanut Kolmatta valtakuntaa ja natsi-ideologiaa suuntaan tai toiseen.

Sibeliuksen luona Ainolassa kyllä kävi saksalaisia, ja hänellä oli kontakteja moniin Kolmannen valtakunnan musiikkivaikuttajiin. Vaikka kontaktien joukossa oli SS-kirjeenvaihtaja Anton Klossin kaltaisia puhdasverisiä kansallissosialismin edustajia, yhteydenpidon aiheena oli nimenomaisesti Sibeliuksen musiikki, ei politiikka

20 Hartmut Heyck, *Die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft* (Ottawa: Heyck Publications, 2009).

tai natsi-ideologia. Sibeliuksen musiikin valjastamisesta poliittisiin tarkoituksiin ovat vastuussa saksalaiset, ei säveltäjä, joskaan hän ei sitä aktiivisesti vastustanutkaan. Sibelius ei myöskään vaikuta olleen kontaktien aloitteellinen osapuoli, eikä hän lukuisista kutsuista huolimatta esimerkiksi vierailut Saksassa kertaakaan. Nykytietämyksen valossa Sibeliuksen poliittista harkintakykyä voidaan toki arvostella, mutta samalla on hyvä muistaa, että 1930-luvulla kontaktit Saksaan olivat täysin normaaleja lukemattomilla eri ammattialoilla ja eri maissa.

Kun Ainolan vieraslistaa vertaa vaikkapa Suomen valtion vieraina täällä käyneisiin saksalaisiin, asettuvat säveltäjät kontaktit oikeampaan perspektiiviin. Mannerheimin syntymäpäivillä kesäkuussa 1942 vierailleen Hitlerin lisäksi Suomessa kävivät esimerkiksi SS-järjestön ja Gestapon johtaja Heinrich Himmler, valtakunnanmarsalkka Wilhelm Keitel, ulkoministeri Joachim von Ribbentrop, varusteluministeri Albert Speer ja kenraaliversti Alfred Jodl. Usein hyvin poliittisesti väritynyttä kulttuuriyhteistyötä harjoittaneen Suomalais-Saksalaisen Seuran kutsumina maassamme kävivät mm. NSDAP:n johtajistoon kuulunut Erich Hilgenfeldt, valtiovarainministeri Lutz von Schwerin-Krosigk, työpalvelu Arbeitsdienstin johtaja Hermann Müller-Brandenburg, naisten valtakunnanjohtaja Gertrud Scholtz-Klink ja valtakunnan urheilujohtaja Hans von Tschammer und Osten.

Sibeliuksen päiväkirjamerkintöjä vuosilta 1911–1915 on käytetty osoituksina hänen juutalaisvastaisuudestaan. Merkinnät kieltämättä ovat sellaisia, ettei niiden voi sanoa olevan kunniaksi kirjoittajalleen, mutta niiden merkitystä ei tule myöskään venyttää liiallisuuksiin. Lähdekriittisesti arvioidessa tärkeintä on pitää mielessä se, että kyseessä ovat yksityiset päiväkirjamerkinnät, joita ei kirjoitusajankohtanaan ollut tarkoitettu lainkaan julkisuuteen. Erittäin tärkeää on muistaa myös se, että kun Sibelius kirjasi huomioitaan kolmen samaan junanvaunuun osuneen juutalaisten pahasta hajusta tai harmitteli ”juutalaislehti” *Hufvudstadsbladetin* säveltäjä Moses Pergamentille antamia ylistyssanoja, tämä tapahtui kaksikymmentä vuotta ennen Hitlerin valtaannousua ja kolmekymmentä vuotta ennen holokaustia. Näitä merkintöjä ei voi käyttää todisteina siitä, että Sibelius olisi kannattanut Kolmatta valtakuntaa tai kansallissosialistista ideologiaa.²¹

Historiallisen ymmärryksen lisäämisen kannalta demonisoiva moralismi on huono lähestymistapa. Holokaustista on tullut tähystysaukko, josta käsin kaikkea Kolmanteen valtakuntaan liittyvää tarkastellaan. Varsinkin populaarisesityksissä on tavanmukaista luoda vuosien 1933–1945 Saksasta kuva, jossa kaikki tavalla tai toisella liittyy suunnitelmaan juutalaisten tuhoamisesta ja tähtää tämän suunnitelman toteuttamiseen. Kun holokaustin tuomitsemisesta on tullut pääsylippu Eurooppaan ja yhteisen eurooppalaisen identiteetin tärkein historiallis-pedagoginen elementti, on erilaisten sävyjen ja aste-erojen näkeminen käynyt vaikeaksi. Ilmapiiressä, jossa natsitervehdyksen tekeminen voi tuoda kaksi vuotta ehdotonta vankeutta tai jossa

21 Fabian Dahlström, toim., *Jean Sibelius Dagbok 1909–1944* (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2005), 71, 128, 204.

uusien painosten ottaminen Hitlerin *Mein Kampf*-kirjasta on lailla kielletty, on normaalista avoimesta ja kriittisestä menneisyyden tarkastelusta tullut hyvin hankalaa. Tieteen sijasta historiantutkimuksesta tulee helposti tunnustuksellista moraalista pedagogiaa.

Sibeliuksen syyttäminen natsismista ja antisemitismistä on tyypillinen esimerkki riskeistä, joihin tapahtuma-ajankohdan jälkeen muodostuneiden moraalikäsitysten ja myöhemmän tietämyksen ottaminen menneisyyden tarkastelun ohjenuoraksi altistaa. Kansallissosialistisen Saksan nostaminen absoluuttisen pahuuden historialliseksi symboliksi saattaa palvelulla pedagogisia tarkoituksia, mutta totuudenmukaiseen historialliseen kuvaukseen pääsemisestä se tekee erinomaisen vaikeaa. Kolmas valtakunta totta kai pani toimeen holokaustin, mutta se teki valtavasti muitakin asioita, myös sellaisia, joilla oli hyvin vähän tai ei ollenkaan liittymäkohtia juutalaisten tuhoamiseen. Oli myös sellaisia elämänalueita, joilla kansallissosialistinen ideologia ei ollut näkyvässä roolissa. Kategorisen ja yhtäläisen moraalisuuden tuomion langettaminen kaikille saksalaisille ja kaikelle saksalaiselle vääristää perspektiiviämme kadottamalla siitä tekijyyden ja vastuun käsitteet. Kuten aina, toiset olivat syyllisempiä kuin toiset.

Vielä tärkeämpää eri sävyjen hahmottaminen on, kun puhutaan saksalaisten kanssa yhteistyössä ja kontaktissa olleista muiden maiden kansalaisista. Oli kontakteja, jotka olivat moraalisesti tuomittavia jo tapahtuma-ajankohtana aikaistenkin silmissä, mutta samaten oli myös verrattain normaaleja yhteistyön muotoja, joilla oli hyvin vähän tekemistä kansallissosialismin kanssa. Oli aloja, joilla Weimarin tasavallan kauden tai keisarikunnan Saksan aikana syntyneet kontaktit periytyivät muuttumattomina Kolmannen valtakunnan todellisuuteen. Hitlerin kukistuttua osa näistä kontakteista säilyi ja jatkui myös Saksan liittotasavallassa.

Jotkut elämän osa-alueet olivat poliittisempia kuin toiset, jotkin kontaktit painavampia kuin toiset. Se, että esimerkiksi tietyn ammattikunnan edustajat pitivät kansainvälisten järjestöjen toiminnan kautta yhteyttä myös Kolmannen valtakunnan edustajiin, ei vielä ole lähtökohtaisesti tuomittavaa. On kohtuutonta tuomita esimerkiksi 1930- ja 1940-lukujen suomalaisia pelkästään siitä, että heillä oli kontakteja Saksaan. Suomella oli valtione normaali suhteet Saksaan aina syyskuuhun 1944 saakka, ja varsinkin keväästä 1941 vuodenvaihteeseen 1942/1943 nämä suhteet olivat ulkopoliittikan ykkösprioriteetti. Hallitus pyrki iskostamaan väestön ajatteluun myönteistä suhtautumista isompään aseveljeen muun muassa julkisen mielipiteenmuokkauksen ja sensuurin kautta.

Olisiko Sibeliuksen tullut asettua julkisesti vastustamaan hallituksen virallista ulkopoliittista linjaa? Vaikka hän olikin näkyvä ja vaikutusvaltainen hahmo, hän oli säveltäjä, ei poliitikko. Hänellä ei ollut minkäänlaista roolia maan ulkosuhteiden hoidossa eikä myöskään mahdollisuutta vaikuttaa hallituksen ulkopoliittisiin päätöksiin. Sibeliusta ei voida laittaa vastuuseen siitä, että Suomi päätyi Saksan liittolaiseksi vuosina 1941–1944. Mikäli näin tehdään, voitaisiin yhtä hyvin syyttää esi-

merkiksi Jussi Jalasta tai Ulf Söderblomia siitä, ettei Suomi Kylmän sodan kaudella tuominut kommunistisissa maissa tapahtuneita ihmisoikeusrikkomuksia.

Vaikka yleiseurooppalainen välinpitämättömyys ja kylmäkiskoisuus olivat merkittäviä mahdollistavia tekijöitä holokaustissa, on tärkeää nähdä myös aste-erot tekijyydessä ja syyllisyydessä. On hyvä, että Saksan ohella myös muut maat ovat tunnustaneet osallisuutensa juutalaisten joukkomurhan mahdollistamisessa, mutta ei tule unohtaa sitä, että kansallissosialistinen ideologia, Nürnbergin lait sekä keskitys- ja tuhoamisleirien murhakoneisto olivat nimenomaisesti saksalaista tekoa. Antisemitistiset ajatukset olivat 1900-luvun alkupuoliskolla suosittuja laajoissa kansanpiireissä ympäri Eurooppaa, mutta vain Saksassa ne kehittyivät juutalaisten teollisen ja valtiojohtoisen fyysisen tuhoamisen ohjelmaksi.

Sibeliusta voidaan syyttää tietämättömyydestä ja välinpitämättömyydestä suhteessa juutalaisten kärsimykseen 1930- ja 1940-lukujen Euroopassa, mutta niin voidaan suurinta osaa muistakin aikalaisista. Timothy L. Jacksonin argumentointitekniikka, jossa Sibeliuksen matalamielisistä juutalaisuutta koskevista päiväkirjakommenteista leikataan suoraan ja taustoittamatta Hitlerin Saksan rikoksiin ihmisyyttä vastaan, on historiatieteellisesti kestävä. Vaikutusvaltaisten suomalaisten natsikontakteista on syytä keskustella, mutta tässä menneisyydenhallinnallisessa hoitojonossa on ennen Sibeliusta kymmeniä, jopa satoja muita suomalaisia, joiden oirekuvaus edellyttäisi paljon kiireellisempiä ja voimakkaampia toimia. Suomalaisen säveltaiteen alalla huomattavasti perustellumpi ja tarpeellisempi kohde natsismikytkösten kriittiselle läpivalaisulle olisi akateemikko Yrjö Kilpinen. ■

SIMO MUIR, HELSINGIN YLIOPISTO

SUOMALAINEN ANTISEMITISMI JA ”JUUTALAIKYSYMYKSI”

ALKUSANAT¹

Keskustelu antisemitismistä Suomessa on viime vuosina noussut aiempaa enemmän esille niin mediassa kuin tutkijapiireissä. Suomessa on tähän asti ollut varsin vahva käsitys siitä, ettei maassa esiintynyt liiemmin antisemitismii ja ettei se vaikuttanut mitenkään erityisesti suomenjuutalaisten elämään. Suomi on haluttu nähdä erilaisena tapauksena verrattuna muihin Euroopan maihin. Kuitenkin viime aikoina on noussut esille joitakin 1930-luvun antisemitistisiä tapauksia, esimerkiksi Israel-Jakob Schurin kohtalo, jotka ovat saaneet tutkijat tarkastelemaan Suomen tilannetta aiempaa kriittisemmin.

Pääpaino keskustelussa antisemitismistä on ollut 1930-luvussa ja toisessa maailmansodassa. Suomalaista antisemitismii tutkittaessa ja ymmärrettäessä on kuitenkin otettava huomioon, että juutalaisvastaisuutta esiintyi jo autonomian aikana, jolloin suomenjuutalaisilla ei ollut kansalaisoikeuksia. Tuolloin Suomeen virtasi juutalaisvastaisia vaikutteita niin Venäjältä kuin Saksastakin. Juutalaisvastaiset käsitykset eivät olleet mitenkään harvinaisia suomalaisen kulttuurieliitinkään parissa.

Tämän puheenvuoron tavoitteena on luoda lyhyt katsaus autonomian ajan juutalaisvastaisuuteen, 1930-luvun antisemitismin luonteeseen ja Suomen musiikkipiireissä esiintyneeseen juutalaisvastaisuuteen Simon Parmetin, Naum Levinin ja Louis Laberin tapausten kautta.

AUTONOMIAN AIKA

Suomeen syntyi 1800-luvulla pieni juutalainen yhteisö, joka koostui lähes yksinomaan Venäjän armeijan mukana tulleista sotilaista. Vaikka Suomen perustuslaki, joka oli perua Ruotsin ajalta, ei sallinut juutalaisten asettua maahan, eräät nimeltä

¹ Artikkelii pohjautuu englanninkieliseen alustukseen, jonka allekirjoittanut piti Sibelius Akatemiassa 19. lokakuuta 2010 järjestetyssä keskustelutilaisuudessa ”Sibelius ja natsi-Saksa”.

mainitut perheet saivat luvan asettua maahan pysyvästi vuonna 1889. Juutalaisten liikkuvuutta ja elinkeinoa kuitenkin rajoitettiin erilaisin säädöksin. Keskustelun juutalaisten kansalaisoikeuksista aloitti Leo Mechelin vuonna 1872 mutta asia kohtasi vastustusta.² ”Juutalaiskysymys” pysyi todellisena kysymyksenä lähes 50 vuoden ajan, aina Suomen itsenäisyyteen asti, kunnes juutalaisille myönnettiin kansalaisoikeudet.

1880-luvun Keski-Euroopassa ja Venäjällä voimistuvan antisemitismin vanavedessä fennomaanit aloittivat juutalaisvastaisen kampanjan, joka johti monien Suomessa asuvien juutalaisten karkotuksiin. Fennomaanit, Agathon Meurman etunäissä, lietsoivat kansan pelkoa siitä, kuinka ”idän sivistymättömät massat” valtaavat Suomen, jos heille myönnetään kansalaisoikeudet.³ 1890-luvulla Meurman pyrki perustamaan antisemitististä yhdistystä, antisemitismi-termin luoja Wilhelm Marrin *Antisemitenligaa* seuraten, mutta ei saanut tarpeeksi kannatusta. Fennomaanien opin mukaan juutalaiset eivät olleet lojaaleja kansakunnalle, ja he olivat luoneet kansainvälisen kapitalismin, mikä puolestaan nähtiin uhkana Suomen taloudelle.⁴

Juutalaisvastainen mieliala nousi jälleen vuosina 1908–1909 konservatiivisen Suomalaisen Puolueen, nk. vanhasuomalaisten tai suomettarelaiten parissa. Tilanne johti muun muassa antisemitistiseen välikohtaukseen Keisarillisessa Aleksanterin yliopistossa. Helmikuun neljäntenä vuonna 1908 vanhasuomalaiset ylioppilaat marssivat professori Josef Mandelstamin luennolle ja vaativat hänen eroaan.⁵ Kristinuskoon kääntynyt Mandelstam oli näet esittänyt suomettarelaiten vastaisia näkemyksiä. Opiskelijoiden sanottiin järjestäneen Mandelstamin luennolla mielenosoituksen, jossa: ”vihellettiin, heitettiin munia ja huudettiin: ’juutalaiset pois maasta!’”⁶ Kuten 1880-luvulla, monet juutalaiset perheet karkotettiin Suomesta vuosina 1908 ja 1909.

Sitä vastoin liberaali Nuorsuomalaisten Puolue, joka oli erkautunut fennomaanista liikkeestä, suhtautui myönteisemmin juutalaisten kansalaisoikeuksien myöntämiseen, joskin taustalla jäyi vielä pelko ”itäjuutalaisten” invaasiosta. Monet suomalaisen kulttuurieliitin valovoimaisimmista edustajista kannattivat nuorsuomalaisia, heidän joukossaan Jean Sibelius ja Eino Leino. Ihmisoikeustaistelija Santeri Jacobssonin mukaan nuorsuomalaisten suhtautuminen juutalaisiin säilyi kuitenkin ambivalenttina.⁷

Kuten Rabbe Forsman on tuonut esille, Sibeliuksen päiväkirjassa on muutamia selviä antisemitistisiä merkintöjä.⁸ Nykypäivänä antisemitististä diskurssia tuntema-

2 Taimi Torvinen. *Kadimab. Suomen juutalaisten historia* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1989), 32.

3 Santeri Jacobsson, *Taistelu ihmisoikeuksista* (Jyväskylä: Gummerus Osakeyhtiö, 1951), 191.

4 Vesa Vares, ”Meurman, Agathon (1826-1909),” *Suomen kansallisbiografia* (Helsinki: Biografiakeskus, 2001). <http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/4569/>

5 Einar W. Juva, *Suomen kansan aikakirjat 9* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1951), 491.

6 Jacobsson, *Taistelu ihmisoikeuksista*, 365.

7 Jacobsson, *Taistelu ihmisoikeuksista*, 360.

8 Rabbe Forsman, ”Sagan om Satu. Jean Sibelius och ett finsk kulturkomplex,” *Ny tid* 25–30 (2006). Ks. myös Henrik Rosengren, *Judarnas Wagner. Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* (Lund: Sekel, 2007).

ton henkilö saattaa ohittaa ne huomaamatta. Ne kuitenkin viittaavat ajalle yleisiin käsityksiin juutalaisten oletetusta hegemoniasta ja negatiivisista ominaisuuksista. Sibelius saattoi kuitenkin samanaikaisesti parjata *juutalaista* Moses Pergamentia ja olla läheisessä yhteydessä kristinuskoon kääntyneen Ida Ekmanin (o.s. Morduch) kanssa ja omistaa hänelle teoksiaan.⁹

Leinon suhtautuminen juutalaisiin ja heidän kansalaisoikeuksiinsa on avoimen positiivinen. Romaanissaan *Rahan orja* (1912) hän kyseenalaistaa yleiset käsitykset juutalaisten suhteesta rahaan ja ajatuksen juutalaisista alempiarvoisena kansana. Vuonna 1920 hän kirjoitti artikkelin ”Seemiläisen rodun maailmanhistoriallinen tehtävä”, jossa hän toi esille näkemyksensä siitä, kuinka juutalaiset olivat vaikuttaneet ja tulisivat vaikuttamaan ihmiskunnan kehitykseen ja myöskään sen vuoksi heitä ei tulisi vainota Suomessa.¹⁰ Leino kehottaa suomalaisia suvaitsevaisuuteen ja toteaa ylevään sävyyn: ”Suomi! Sinun päiväsi on koittanut. Osoita, että olet sivistysmaa, ettet menettäisi kulttuuriasi ja kaunista kansansieluasi, ettei sinusta tulisi maanpakolaista omassa itsenäisessä maassasi.”

Kuten Leinonkin kannanotosta käy ilmi, maassa vallitsi juutalaisvastainen ilmapiiri, vaikka juutalaiset olivat juuri saaneet kansalaisoikeudet. Edes Suomessa syntyneiden juutalaisten kansalaisuus ei ollut itsestään selvää, vaan sitä piti anoa ja kaikki eivät sitä saaneet. Suomenjuutalaiset ovat itse kokeneet, että he lunastivat paikkansa Suomessa vasta sodittuaan toisessa maailmansodassa muiden suomalaisten rinnalla.¹¹

SUOMI KANSALLISSOSIALISMIN VARJOSSA

1930-luvulla ja sota-aikana Suomessa ei virallisesti ollut ”juutalaiskysymystä”, kuten Jukka Rangellin tunnettu vastaus Heinrich Himmlerille kuului: ”*Wir haben keine Judenfrage.*” Suomessa ei säädetty juutalaisvastaisia lakeja eikä Suomen juutalaisten väestöön kohdistunut sortotoimia. Juutalaisten luovutukset natsi-Saksalle koskivat vain maahan tulleita pakolaisia ja neuvostosotavankeja, ja näidenkin operaatioiden antisemitistisistä motiiveista on kiistelty. Vahvimpana osoituksena Suomen juutalaisten hyvästä asemasta sodan aikana on pidetty sitä, että juutalaiset puolustivat synnyinmaataan siinä missä muutkin Suomen kansalaiset. Tältä pohjalta on kenties ymmärrettävää suomalaisten käsitys, ettei maassa olisi ollut lainkaan antisemitismiä tai että sitä oli äärimmäisen vähän. Lisäksi, kuten Malte Gasche on todennut, antisemitismi ja ”pyhä” kertomus toisen maailmansodan yhdistämästä pienestä kansas-

9 Vuoden 1943 päiväkirjamerkinnot ovat merkittäviä, sillä niissä Sibelius pohtii itsetutkistelevaan sävyyn suhtautumistaan Saksan juutalaispolitiikkaan: ”Huru har du Jean Sibelius kunnat taga dessa 'arierparagrafer' på allvar”, ja julistaa antisemitismin primitiiviseksi ajattelumalliksi. Jean Sibelius, *Dagbok 1909–1944*, toim. Fabian Dahlström (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet, 2006), 335–336.

10 Eino Leino, ”Den semitiska rasens världhistoriska uppgift,” *Judisk Krönika* 23–24 (1920).

11 Scholem Bolotowskyn haastattelu Taru Mäkelän dokumentt elokuvassa *Daavid – tarinoita kunnian ja häpeästä* (Helsinki: For Real Production, 1997).

ta eivät sopineet yhteen.¹²

Juutalaisvastaisuudesta tehdyt tutkimuksetkin ovat vahvistaneet käsitystä antisemitismin oletetusta vähydestä Suomessa. Tutkimus on kuitenkin keskittynyt, jos ei oteta huomioon luovutuksia, lehdistössä esiintyvään juutalaisvastaisuuteen, ja on osoitettu, kuinka juutalaisvastaisuus rajoittui pääasiassa äärioikeistolaiseen lehdistöön ja lainasi aineiston pitkälti Saksasta.¹³ Lehdistön antisemitismi on kuitenkin vain yksi sektori kokonaisuudesta. Suomalaisessa yhteiskunnassa olevan latentin antisemitismin ja Suomen juutalaisiin kohdistuneen juutalaisvastaisuuden tutkimus on vasta alussa. Antisemitismiä näyttää olleen huomattavasti enemmän kuin tähän asti on haluttu myöntää.

Juutalaisvastaiset näkökannat ja ennakkoluulot eivät rajoittuneet vain lehdistöön, vaan niitä esiintyi myös muun muassa populaariviihteessä, kaunokirjallisuudessa ja tietokirjallisuudessa. On myös tärkeä huomata, että 1930-luvulla juutalaisvastainen ajattelu ei automaattisesti tarkoittanut sitä, että henkilö kannatti kansallissosialismia tai hyväksyi täysin natsi-Saksan juutalaisvastaisen politiikan – näin ei ollut Saksasakaan.¹⁴ Kuitenkin, kuten Oula Silvennoinen on todennut, tšekäläinen antisemitismi imi lisävoimaa kansallissosialistien poliittisesta retoriikasta.¹⁵

Antisemitistisestä retoriikasta suomalaisen ajatusmaailmaan ja poliittiseen ilmapiiriin istui luontevimmin käsitys juutalaisten valta-asemasta bolševistisessä liikkeessä ja Neuvostoliitossa. Silvennoinen on todennut, että: ”Bolševikkien oppi maailmanvallankumouksesta yhdistyi luontevasti ja uskottavan tuntuisesti jo keisarillisen Venäjän synnyttämiin uskomuksiin juutalaisten maailmanlaajuisesta salaliitosta.”¹⁶ Venäläisvihaa tutkinut Outi Karemaa on myös todennut, että juutalaisten epäilyttävyys oli Suomessa itsestään selvää.¹⁷ Monet juutalaiset pyrkivätkin vaihtamaan venäläiset sukunimensä juuri 1930-luvulla ja sota-aikana.¹⁸

Suomen juutalaisten antamien kuvausten mukaan antisemitistinen ilmapiiri voimistui selvästi 1930-luvun loppua kohden. Juutalaisvastaisuus näkyi muun muassa siinä, että juutalaisten oli vaikea päästä ylempiin virkoihin.¹⁹ Myös yliopistomaailmassa esiintyi antisemitismiä: vuonna 1937 Helsingin yliopisto hylkäsi ainoan juu-

12 Malte Gasche, ”Tiedemaailman menneisyyden kohtaamisesta,” *Hyljättiin outouden vuoksi. Israel-Jakob Schur ja suomalainen tiedeyhteisö*, toim. Simo Muir & Ilona Salomaa (Helsinki: Suomen Itämainen Seura, 2009), 216.

13 Jari Hanski, *Juutalaisvastaisuus suomalaisessa aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa* (Helsinki: Kirja kerrallaan, 2006), 293.

14 Saul Friedländer, *Years of Persecution. Nazi Germany & the Jews 1933-1939* (London: Phoenix, 2007).

15 Oula Silvennoinen, ”Suomalaisen antisemitismin luonteesta 1930-luvulla,” *Hyljättiin outouden vuoksi*, 216.

16 Silvennoinen, ”Suomalaisen antisemitismin luonteesta”, 216.

17 Outi Karemaa, *Vihollisia, vainoojia ja syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa* (Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1998), 183.

18 Laura Ekholm ja Simo Muir, artikkelikäsitelmäkirjoitus ”Isänmaasubteen rakentaminen ’kansallisten’ nimien avulla. Helsingin juutalaisessa seurakunnassa tehdyt sukunimien vaihdot 1933-1944 (2010).

19 Simo Muir, ”Israel-Jakob Schurin väitöskirjan hylkääminen Helsingin yliopistossa 1937. Antisemitismiä, kielikiistaa ja henkilöintrigejä,” *Historiallinen aikakauskirja* 4 (2007), 475.

talaisen humanistisen alan väittelijän, Israel-Jakob Schurin väitöskirjan.²⁰ Juutalaiset eivät myöskään voineet väitellä lääketieteellisessä tiedekunnassa siellä vaikuttavan vahvan Saksa-mielisen ilmapiirin vuoksi. Myös urheilumaailmassa juutalaisia syrjittiin. Monien antisemitististen tapausten takana vaikutti ajatus juutalaisista kansakunnalle vieraana elementtinä; he eivät vain olleet ”tarpeeksi suomalaisia” päästäkseen korkeaan asemaan tai edustamaan maata kansainvälisellä tasolla.

ANTISEMITISMISTÄ SUOMEN MUSIIKKIELÄMÄSSÄ

Antisemitistisiä ”yksittäistapauksia”, kuten ne on aiemmin haluttu nähdä, löytyy lähes kaikilta yhteiskunnan osa-alueilta, joissa juutalaisia toimi. Suomen musiikkipiirien antisemitismia ei ole tähän asti tutkittu. Keskustelu aiheesta on kuitenkin herännyt. Tapaus Schurin jälkipuolinnan yhteydessä Vesa Sirén nosti esille *Helsingin Sanomissa* 24. joulukuuta 2008 pianisti ja kapellimestari Simon Parmetin kohtalon ja Suomen kulttuuripiirien rasismien. Sirén oli haastatellut useita muusikoita, jotka kertoivat muistikuvistaan Parmetin kohtaamasta juutalaisvastaisuudesta. 1930-luvulla Simon Parmetin, joka oli luonut uraa niin Suomessa kuin Saksassakin, oli hyvin vaikea saada kiinnityksiä puhumattakaan pysyvästä virasta. Sirén siteeraa Parmetin omia sanoja tästä tilanteesta: ”Todellinen syy on etsittävässä häikäilemättömästä kiihotuksesta, jota minuun kohdistettiin pahamaineisessa Lapuan hengessä ja jossa vieläpä ruotsalaista äidinkieltäni ja juutalaista syntyperääni käytettiin aseena.” Sodan aikana ja hieman sen jälkeen Parmet asui Amerikassa ja johti esimerkiksi New Yorkin filharmonikkoja Sibeliuksen 80-vuotisjuhlissa.²¹ Palattuaan Suomeen 1948 Parmet onnistui saamaan paikan Radio-orkesterin ylimääräisenä kapellimestarina, mutta hän menetti sen muusikoiden ja orkesterin johdon luottamuspulan vuoksi. Monet ovat olleet sitä mieltä, että Parmet menetti virkansa tulisen luonteensa ja perfektionisminsa vuoksi. Kuitenkin muistitieto kertoo myös erilaisesta kiusanteosta ja latentista antisemitismistä. Erottamisen jälkeen Parmet ei enää saanut töitä Suomessa ja hän johti vain joitakin esityksiä. Hieman ennen kuolemaansa Parmet sai kuitenkin tunnustusta ja hänen Sibeliuksen sinfonioita käsittelevää kirjaansa arvostettiin. Sirén kysyykin osuvasti: ”Onko vain sattumaa, että Parmetin laajempi hyväksyntä osui 1960-luvun lopulle – ajalle, jolloin juutalaisvastaisuus oli kulttuuri-piireissä entistä vähäisempää?”

Myös viipurilaissyntyinen viulisti Naum Levin sai kokea Suomen musiikkipiireissä esiintyvää juutalaisvastaisuutta. Hän, toisin kuin Parmet, pystyi etenemään urallaan ja toimi 20 vuotta Helsingin kaupungin orkesterin konserttimestarina

20 Simo Muir, ”Israel-Jakob Schurin väitöskirjan hylkääminen”; Muir & Salomaa, *Hyljättiin outouden vuoksi*; Simo Muir, ”Anti-Semitism in the Finnish Academe. Rejection of Israel-Jakob Schur’s PhD Dissertation at the University of Helsinki (1937) and Åbo Akademi University (1938),” *Scandinavian Journal of History* 2 (2009).

21 Fabian Dahlström, ”Parmet, Simon (1897–1969),” *Suomen kansallisbiografia* (Helsinki: Biografiakeskus, 2006). <http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/8331/>

nauttien arvostusta. Tie tähän asemaan ei kuitenkaan käynyt ilman välikohtauksia. Eräs julkinen nöyryytys tapahtui *Kalevalan* satavuotisjuhlavuonna 1935. Erään tilaisuuden kenraaliharjoituksissa kapellimestari Heikki Klemetti käski *juutalaista* Levinä vaikenemaan ja jättämään orkesterin, koska kyseessä oli *arjalainen* juhla. Kuten Derek Fewster on todennut, ”*Kalevalan* ensimmäisen julkaisun satavuotisjuhla pyrki ilmentämään ja esittelemään kansallista etnisyyttä ja mielenlaatua, samoin myös juhlistamaan ’valkoisen’ Suomen yhteenkuuluvuutta”.²² Tilanne kenraaliharjoituksissa kuitenkin laukesi, kun vaikutusvaltainen apulaiskaupunginjohtaja Erik von Frenckell puuttui tilanteeseen, ja ”konsertti pidettiin vaikka ei ollutkaan puhdas arjalainen orkesteri soittamassa”. Levinin hyvä kollega Arvo Hannikainen ikuisti välikohtauksen piirrokseen, jossa on Klemetti tokaisee Levinille: ”Hiljaa iänkaiken!”²³ *Kalevala*-juhlassa koettu loukkaus juutalaisen syntyperän vuoksi ei jäänyt Naum Levinin uran ainoaksi.²⁴

Oopperalaulaja ja ohjaaja Louis Laberin tapaus on tässä esillä olevista traagisin, sillä häneen kohdistunut ihmisjahti johti hänet lopulta riistämään itseltään hengen. Prahan Deutsches Landestheaterissa vaikuttanut Laber valittiin vuonna 1929 Suomalaisen Oopperan pääohjaajaksi.²⁵ Lehdistöarvostelujen mukaan oopperan esitysten taso nousi huomattavasti Laberin ansiosta. Kaikki eivät kuitenkaan suhtautuneet Laberin toimintaan suopeasti. Kävi näet ilmi, että maattomalla Laberilla oli neuvostopassi ja että hän oli kansallisuudeltaan juutalainen, ei saksalainen, kuten hän oli viranomaisille ilmoittanut. Laberin itsemurha joulupäivänä 1929 aiheutti suuren kohun, josta kirjoitettiin myös Ruotsissa ja Neuvostoliitossa. Suomalainen lehdistö oli lähes yksimielinen siitä, että tapahtumien syynä olivat eräiden muusikoiden Laberin vastaiset toimet. Lehdistö oli kuitenkin äärimmäisen varovainen juutalaisvastaisten motiivien esilletuomisessa. Esimerkiksi *Hufvudstadsbladet* (31.12.1929) tekee tämän vain epäsuorasti viittaamalla juutalaisella hautausmaalla pidetyssä puheessa esitettyyn epäilyyn. Laberin tapausta tutkineen Valpon asiakirjat paljastavat kuitenkin neuvostovastaisuuden ja venäläisvihan ohella esiintyneet antisemitistiset motiivit.²⁶ Kuulusteluista ja ilmoituksista käy ilmi, että oopperalaulaja Waino Sola oli Laberin vastaisen vehkeilyn takana. Ilmeisesti hänen aloitteestaan eräs Valpon entinen työntekijä esitti Valpon nimissä oopperan johdolle tekaistuja väitteitä Laberin vakoilutoiminnasta ja vaati, että Laber tulisi ensitilassa ”laittaa junaan, poismenevään”. Valpon dokumentteihin on kirjattu oopperan muusikoiden antisemitistisiä käsityksiä Laberin luonteenlaadusta ja moraalisesta rappiosta. Asiakirjoista käy myös ilmi, että Edvard Fazer oli ilmeisesti neuvonut Laberia salaamaan juutalaisen syntyperän syynä, ”ettei Suomessa pidetä juutalaisista”. Venäjänkielisessä

22 Derek Fewster, *Visions of the Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History* (Helsinki: Finnish Literature Society, 2006), 379.

23 Naum Levinin arkisto, kotelo 1. Kansallisarkisto. Piirustuksen kehyksen takalevyssä on Levinin vaimon Irma Levinin (o.s. Nikander) selvitys tapauksesta ”arjalainen juhla” 9.1.1979.

24 *Hakebila* 3 (2003).

25 Hannu-Ilari Lampila, *Suomalainen ooppera* (Porvoo: WSOY, 1997), 191-193.

26 Louis Laberin henkilömappi, EK-Valpon arkisto. Kansallisarkisto.

itsemurhaviestissään isälleen Laber kirjoitti seuraavasti: ”[...] ilmoitin rekisteröinnin yhteydessä kansallisuudekseni saksalainen, en juutalainen. Tämän vuoksi minut nyt lähetetään pois maasta. [...] Näin naiivilla tavalla yritin paeta antisemitismia ja menetin koko elämäni.” Fazerille kirjoittamansa viestin Laber lopetti lauseeseen: ”*So wollte ich dem Antisemitismus ausweichen.*” ■



Arvo Hannikaisen piirustus (1936) *Kalevalan* satavuotisjuhlallisuuksissa vuonna 1935 tapahtuneesta välikohtauksesta, jossa Heikki Klemetti käski Naum Leviniä poistumaan orkesterista juutalaisuuden vuoksi. Naum Levinin arkisto, Kansallisarkisto.

VEIJO MURTOMÄKI

Sibelius, isänmaa, luonto ja natsi-Saksa¹

Jean Sibeliuksen kaltainen suurmies on aina poikkeusyksilö, jonka elämän ja elämäntyön ymmärtäminen jää pakostakin lähinnä haasteeksi; säveltäjä ja musiikki pakenevat lopullisia kokonaistulkintoja. Silti uusien aineistojen ja vanhojen aineistojen uudelleentulkintojen pohjalta tietomme lisääntyy askel askeleelta. Mutta Sibelius ei kuulu kenellekään yksinoikeudella; vastaavasti ei voi vaatia ketään omaksumaan omaa käsitystään vain sillä perusteella, että tällaisen vaatimuksen esittäjä väittää ”olevansa oikeassa” eikä ymmärrä sitä, jos muut eivät hyväksy hänen tulkintaansa.

Sibelius kuuluu ihmisenä, aviomiehenä, isänä, isoisänä, appena jne. Sibeliuksen perheelle, ja sikäli harva ulkopuolinen voi väittää ymmärtävänsä yhtä hyvin säveltäjämestaria kuin Sibelius-suvun jäsenet. Toisaalta persoonaan voi kuulua piirteitä, joiden hyväksyminen tai tunnistaminen on voinut olla joskus kivuliasta lähimmille, joten tällaisten piirteiden ’objektiivinen’ havaitseminen, mikäli sellainen on mahdollista, kuuluu yhtä hyvin tutkimuksen piiriin, etenkin siltä osin, kun näillä oletetuilla piirteillä on mahdollisesti ollut vaikutuksia sävellystyöhön, säveltäjäprofiiliin tai asemaan musiikinhistoriassa.

Jean Sibelius käy malliesimerkiksi säveltäjästä, jolta odotettiin ja vaadittiin paljon. Hänen piti osallistua nousevan kansakunnan monenlaisiin pyrintöihin niin kulttuurin kuin poliittisen elämänkin aloilla. Luodessaan laajaa ja monipuolista tuotantoaan musiikkielämän tarpeisiin amatööri- ja kotimusiikista, viihde- ja salonkimusiikista, kirkko- ja sotilasmusiikista näyttämö- ja orkesterimusiikkiin hän samalla sananmuokaisesti sävelsi itsensä suomalaisten sydämiin tavalla, joka oikeuttaa pitämään Sibeliusista kansallisäveltäjänämme vaikkapa Norjan Edvard Griegia vastaavalla tavalla. Julkisen elämän ja monenlaisten yhteisöjen palveleminen takasi Sibeliukselle leivän ja suomalaiselle muusikkokunnalle sekä yleisölle laadukkaan ja kestäväen musiikillisen perusvaraston syntymisen.

Ilman yleisöä ja sen jatkuvaa huomioinnin ottamista Sibeliukselle ei olisi kehittynyt tervettä musiikillista vaistoa: kykyä kiteyttää sanottavaansa yleistajuiseen muotoon,

¹ Kirjoitus perustuu Järvenpään Sibelius-seuran 50-vuotisjuhlassa 22.11.2009 pidettyyn esitelmään.

säveltäjäetiikasta tinkimättä. Yhteiskunnallinen elämä, kirjallisuus ja taiteet, luonto ja symposiumit kollegoiden kanssa muokkasivat hänestä elohopeamaisesti kaikkeen uuteen – myös musiikissa – reagoivan modernin henkilön ja säveltäjän. Sikäli hän eli yhtä aikaa itselleen ja taiteelleen, mikä muodosti vastakohdan ja jännitteen hänen julkisen roolinsa ja ulkoisen habituksensa sekä intensiivisen sisäisen elämänsä välille. Välillä jännite kävi suorastaan dramaattiseksi – purkautuakseen juhlintakierteisiin sekä toistuviin matkoihin pois Ainolasta: Helsinkiin säveltämään tai ulkomaille vaikutteita imemään.

Sibelius on kuulunut ja kuuluu ensinnäkin Suomelle ja sen kansalle kulttuurimme eräänä keskeishahmona, jonka tulkinnat ja visiot maamme historiasta ja luonnosta olivat olennaisen tärkeitä suomalaisuuden tietoisuuden kannalta ja oman identiteettimme pystyttäjänä. Sikäli on omituista ajatella, että Sibeliuksen suomalaisuuteen liittyvän perinnön vaaliminen olisi jotenkin vanhanaikaista tai nationalistista harhaisuutta. Moistakin on kuultu: ”Tärkein Sibeliuksen vastaanottoa ja tulkintaa vääristänyt seikka on se, että Suomi ja suomalaisuus on koettu niin tärkeiksi Sibeliuksen musiikin tulkinnassa (ja päinvastoin).”² Jos nämä olisivat ainoat reseptiot leimanneet näkökohdat, tilannetta ei tietenkään voisi pitää onnekkana. Väite lie neekin liioiteltu.

Eihän kenellekään pälkähdy päähän, että Giuseppe Verdiin liittyvä paikallisuus vaikkapa Bussetossa, Parmassa ja Milanossa sekä hänen roolinsa Italian yhtenäistymisessä olisi jotenkin tuomittavaa sekä osoitus vain lähinnä italialaisten nurkkapatrioottisuudesta. Tai etteivät ranskalaiset saisi olla ylpeitä kirjallisuutensa ja kuvataiteensa suurmiehistä sekä vaalia heidän elämäntyötään ja siirtää vaalintaa aina uusien sukupolvien ulottuville, kuten he nyt tekevät esimerkiksi painamalla suklaiden ja karamellien käärepapereihin suurmiestensä kuvia nuorison kasvattamiseksi.

On erottava toki toisistaan yhtäältä nationalismi, kansallistunne, ja patrioottisuus, isänmaallisuus, jotka vahvistavat kansakuntaa ja sen yhteenkuuluvuutta, ja toisaalta chauvinismi, kiihkokansallisuus, joka pyrkii korostamaan muiden kansojen kustannuksella oman maan erinomaisuutta ja ekspansio-oikeutta, on se sitten luonteeltaan kulttuurista tai poliittista.

Jos heräävä Suomi – ja tämä koskee yhtä lailla ruotsin- kuin suomenkielisiä – 1800-luvun loppuvuosina havaitsi Sibeliuksen musiikissa ”suomalaisia piirteitä” ja oli niistä otettu, mikä tässä voisi olla kovasti tuomittavaa? Ja miksi ei Sibeliukselta yhä voi pitää ”suomalaisena” säveltäjänä ja löytää hänestä edelleen kansallista ylpeilyn aihetta? *Suomen Kuvalehden* kolumnisti Minna Lindgren kirjoitti kuitenkin 2008, että ”itsenäisen Suomen valkoiselle siivelle kaikki Sibeliuksen musiikki havisee nationalismia”; hän kutsuu tätä itse luomaansa mielikuvaa olettamastaan asiantilasta ”ääritulkinnaksi”, josta on hänen mukaansa ”kirjoitettu yksioikoisia totuuksia vielä viime vuosinakin”.³ Mistä moinen tuotumus? Eikö Sibelius olisi saanut olla kan-

2 Tomi Mäkelä, *Sibelius, me ja muut*, Helsinki: Teos, 2007, s. 94.

3 Minna Lindgren, ”Muumipelko”, *Suomen Kuvalehti* 50/2008, s. 73.

sallistunten eräs edustaja ja vakiinnuttaja. Eihän Sibeliuksen omaksuman historiallisen roolin havaitsemisesta seuraa automaattisesti sitä, että kaikkea musiikkia tulisi pitää tai olisi pidetty vain kansallisena ja vain sellaisena!

Historia jättää jälkeensä dokumentteja, joiden tulkinta on toki usein vaikeaa, mutta ne tulee asettaa relevanttiin historialliseen kontekstiin, ymmärrysyhteyteen, järkevien johtopäätösten vetämiseksi. Ja jos yli satavuotinen Sibelius-reseptio ei vastaisikaan nykyajan kaikkia käsityksiä ja tarpeita, ei siitä tarvitse silti seurata sitä, että historiallinen reseptio olisi ollut jotenkin väärää tai ettei se olisi perustunut Sibeliusen oikeanlaiseen ymmärtämiseen.

Sibeliusen musiikin rooli suomalaisuuden muotoamisessa ja vaikutuksessa hänen aikalaisiinsa on historiallinen tosiseikka, jota voi ja pitää tutkia sekä ymmärtää aikansa oikeutettuna ilmiönä, sen sijaan, että tuomittaisiin sen ajan epäilemättä sivistyneen ja tarkkakorvaisen yleisönsä – kollegat, kriitikot – reaktiot jotenkin rajoittuneiksi tai epäpäteviksi. On historian tutkijalta kardinaalivirhe sijoittaa omat toiveensa ja todistelutarpeensa aiempaan aikakauteen, ja sen jälkeen, jos hän löytää sieltä asioita, joista ei pidä tai jotka eivät sovi hänen omaan ajatuskehikoonsa, langettaa tuomio aiemman historian vaiheen reseptiolle. Menneisyys on menneisyyttä, jota pitää ymmärtää, tulkita ja selittää, ei tuomita tai julistaa harhaiseksi.

Siteeraan seuraavaksi paria suomenruotsalaisen kriitikon, Karl Flodinin arvostelua 1890-luvulta *Nya Pressen* -lehdessä. Kuultuaan Abraham Ojanperän esittämänä Sibeliusen laulut *Hjärtats morgon*, *Fågellek* ja *Drömmen* Flodin kirjoitti, että Sibelius oli vanginnut

suomalaisen sävyn elävämmin ja todellisemmin kuin kukaan muu kotimainen säveltäjä. *Drömmen*-laulussa kiinnittää huomiota ennen kaikkea aito suomalainen väri, joka leimaa melodiamuodostusta, mikä on musiikillinen ominaispiirre säveltäjällä, johon olemme aiemminkin kiinnittäneet huomiota. Syvästi erityislaatuista on havaita tämä suomalainen pohjavire sävellyksessä, joka muutoin seuraa runoa sen salaisimpia varjostuksia myöten ja luo teoksesta eheän tilannekuvan mitä mahtavimman loppunousun kera.⁴

Karl Flodin yhdisti Sibeliusen *Kullervon*-ensiesitysarviossaan (29.4.1892) kaksi *Kalevala*-aiheista teosta: Axel Gallénin *Ainon* (1891) ja Sibeliusen *Kullervon*. Hänen mielestään molemmille oli yhteistä ”voimallinen kyky havaita suomalaisen luonteen ja suomalaisen luonnon ominaislaatu”.⁵ Samoin kuin Gallén piirsi väreillä Sibelius maalasi ”sävelin myyttisiä hahmoja”. Flodin ajatuksen kulku on yhä kiintoisaa luettavaa:

Nationalisoivaan suuntaukseen musiikissa, joka meidän päivinämme on löytänyt niin huomattavia edustajia skandinaavien ja venäläisten keskuudessa, on Sibelius nyt ehdoitta liittynyt. Runolaulun omalatuista sävelkuluista, kansantanssin rytmeistä, paimenen tor-

4 Karl Flodin, ”Musikintitutets konsert”, *Nya Pressen* 20.10.1891; artikkelin kaikki suomennokset ovat kirjoittajan, jollei toisin ilmoiteta.

5 Karl Flodin, ”Jean Sibelius 'Kullervo'”, *Nya Pressen* 29.4.1892.

ventoitotuksista löysi hän etsimänsä sävelen. Ja erityinen tunneherkkyys luonnontunnelmia ja kansanhengen ilmauksia kohtaan toi loput, niin että hän löysi aistimellis-orkestraalisen asun melodisille keksinnöilleen ja oikean psykologisen ilmeen eepisille hahmoilleen.

Tosin on Jean Sibeliuksella ollut enemmän kuin kenelläkään toisella suomalaisella säveltäjällä tärkeitä edellytyksiä kehittyä siksi kansalliseksi sävelrunoilijaksi kuin mikä hän nyt on. Ensi hetkestä alkaen on erityinen suomalainen luonteenpiirre näyttäytynyt hänen musiikissaan. Mistä tämä on peräisin, sitä on hankala sanoa. Jean Sibeliuksella on oma sävelensä: se on hyvien voimien lahja ja sen kanssa luo hän oman, *meidän oman* musiikkimme.

Voi sanoa, ettei *Kullervossa* esiinny fraasia, modulaatiota, melodista tai rytmistä kulkua, joka ei olisi peräisin suomalaisesta luonnonlaulusta. Kenties ei koskaan kansallinen sävy ole sulautunut yhtä sisäisesti yhteen säveltäjän musiikillisten unelmien kanssa kuin Sibeliuksen tapauksessa, ja kenties ei koskaan tätä kansallista sävyä sen yksinkertaisessa suuruudessa ole voitu valjastaa niin tarttuvien musiikillisten äänenpainojen kantajaksi kuin *Kullervossa*. Kun Sibelius antaa kuoron tehdä tämän monotonisimmissa sävelaskeleissa ja viisineljäsoaatahtilajissa, niin seuraa hän silloin kokonaan ikivanhoja runolaulajia.

Niinikään Erik Furuhjelmin, Sibeliuksen ensimmäisen elämäkerturin, mukaan säveltäjällä oli erityisenä taipumuksena

hänen vilkas ja elävä mielenkiintonsa historiaan, kaikkeen muinaisaikaiseen yleensä ja erikoisesti esihistoriallisiin aiheisiin, sadun hämärässä uinuviin myytteihin.

Sibeliuksen vaistoa viehättää alkuluonto, hänellä on kyky hurmautua siitä ja kuvata sitä taideteoksessa, ja hänellä on historiallinen vaisto, kyky asettaa sisäinen itsensä nykyhetken ulkopuolelle menneisiin aikoihin, hahmotella niitä ja niiden tunnelmia. [...] Syventyessään vilkkaasti alkuperäisiin luonnontunnelmiin, mytologiaan ja historiaan, muodostui Sibeliukselle, sävelrunoilijalle tällöin erikoinen musikaalinen aatemaailma, missä se muinaisaika ja se erämaaluonto, joita Sibelius niin suuresti rakasti, saivat kaikuvat vastineensa.⁶

Miksi me emme voisi uskoa, että Sibeliuksen ja hänen aikalaistensa välillä vallitsi tällainen yhteisymmärrys, joka mahdollisti vaivattomasti kommunikaation ja teki hänestä yhteisten tunteiden tulkin?

Näin tapahtui myös Suomen itsenäisyyspyrkimysten yhteydessä 1890-luvulta vuoteen 1917 ja 1918. Nykyään on helppo todeta Osmo Jussilan ja Matti Klingen tekemien Suomen historian uusien tulkintojen jälkeen, että ”sortovuodet” olivat varsin mietoja Venäjän vallankäytön suhteen Suomessa verrattuna vaikka siihen, miten Puolaa ja Baltiaa kohdeltiin 1800-luvulla. Meillä vain muutamia henkilöitä karkotettiin poliittisista syistä Siperiaan autonomian aikana, mutta tuskin ketään teloitettiin antivenäläisten mielipiteiden takia: 1900-luvun alkuvuosina lähinnä pakotettiin lähtemään länteen suomalaisen aktivismin edustajia ja äärimiehiä, jotka suunnittelivat ja panivat täytäntöön aseellisia manöövereitä venäläisiä hallintomiehiä ja heidän suomalaisia tukijoitaan kohtaan. Silti se, miten aikalaiset kokivat tilanteen, on historiallinen fakta. Mieskuorolaulu *Veljeni vierailta mailla* on yhtä aikaa upea sävellys ja

6 Erik Furuhjelm, *Jean Sibelius. Hänen sävelrunoutensa ja piirteitä hänen elämästään*, suom. Leevi Madetoja, Porvoo: WSOY, 1916, s. 135–137.

rohkea kannanotto ajankohtaiseen tilanteeseen.

Me ymmärrämme nyt historiallisen tilanteen hivenen toisin, mutta silloinen yhteistunne oli täynnä pelkoa, suuttumusta ja paremman odotusta. Ja tässä tilanteessa Sibelius koki aika ajoin oman roolinsa velvoittavaksi, ja myös aikalaiset havaitsivat hänen musiikistaan, suorastaan kymmenistä teoksista, toivon ja taistelumielen pilkahduksia: yhtä hyvin teoksissa, joissa puhuttiin kevään koittamisesta, jäiden lähtemisestä, auringon jälleen paistamisesta, kuningattaren vapauttamisesta jne. – kuin sinfonioista tai muista orkesteriteoksista, joissa ei ollut mitään ohjelmaa.

Oskar Merikannon arvion (9.3.1902) mukaan II sinfoniassa ”rauhattoman ja surunvoittoisen temmellyksen kautta päästään päivänpaisteisille, toivoa ja uskallusta uhkuville kummuille!”⁷

Kajanus omassa arviossaan (11.3.1902) kommentoi rohkeammin ja varsin osuvasti kuulemaansa:

Toinen osa, andante rubato [...] vaikuttaa kuin mitä murskaavin protesti kaikkea sitä vääryyttä vastaan, mikä meidän aikanamme uhkaa riistää auringolta valon ja meidän kukkasiltamme tuoksun. – Kolmas osa on scherzo [...] se antaa kuvan kiireisestä valmistautumisesta. [...] Syyn tähän kiireeseen tuntee tajuavansa vastakohtaisesta triosta, jonka Ges-duuri-oboelaihe lämpimän hartaasti puhuu siitä, mikä on vaaralle alttiina. [...] Viimeinen osa [...] allegro moderato alkaa miehekkään päättävällä ja voimaa uhkuvalla aiheella ylväiden, voitonvarmojen fanfaareiden ympäröimänä. [...] osa huipentuu voitonriemuiseen päättämään, joka on omiaan herättämään kuulijassa mielikuvan valoisista ja lohdullisista tulevaisuuden näköaloista.⁸

Sibelius ei kieltänyt tätä tulkintaa! II sinfonian Scherzossa esiintyvät *Valalaulun* säkeet ”Sua suojelemme, verin varjelemme”, mitä seuraa siirtymä sinfonian finaaliin, joka tulvii taistelumieltä ja uhmakkuutta: alussa sitä edustavat pasuunoiden taistelurytmi ja käyrätorvien fanfaarit.

Sibeliuksen kaltaisen säveltäjän tuotantoa pitää ehdottomasti tarkastella kokonaisuutena, jossa jokaisella teoksella tai teosryhmällä on oma oikeutettu paikkansa. Sikäli jankuttaminen niin sanotuista ”tilapäisteoksista” tai ”käyttömusiikista” merkitsee musiikkikulttuurin dynamiikan väärinymmärtämistä ja myös säveltäjyyden sellaista romanttista kaventamista, jossa luova kyky ajatellaan vain parnassolle kuuluvien huipputuotteiden suoltamis-automaatiksi. Lajien kirjo säveltäjän tuotannossa on useimmissa tapauksissa tae myös suurten merkkiteosten syntymisestä. Vain muheva maa tuottaa satoa; Sibeliuksen sanoin ”täytyy kyetä yhdistämään suurta ja pientä, s.o. sinfonia ja laulut”.⁹ Samalla mestariteosten ihailu ei saa johtaa muun tuotannon vähättelyyn: pienissä ja nopeasti tehdyissäkin suurmiehen töissä on aina

7 Oskar Merikanto, ”Jean Sibeliuksen konsertti”, *Päivälehti* 9.3.1902.

8 Robert Kajanus, ”Jean Sibelius’ andra sinfoni”, *Hufvudstadsbladet* 11.3.1902; käännöksessä on hyödynnetty lähdeettä Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius II*, Helsinki: Otava, 1967, s. 212.

9 Jean Sibelius, *Dagbok 1909–1944*, toim. Fabian Dahlström, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2005, s. 44.

omat kiinnostavat aspektinsa, kunhan osaa ja haluaa virittää mielen sopivalle vastaanotto- ja tarkastelutasolle.

Otetaan esimerkiksi teos, joka kuultiin toisen sinfonian ensiesityksessä 8. maaliskuuta 1902: melko harvoin soitetuksi jäänyt a-molli-alkusoitto JS 144. Sen hitaat kehysosat koostuvat yksinomaan trumpettien ja pasuunoiden esittämistä fanfaareista levottomien jousitaustojen ja kohtalokkaiden patarumputremoloiden kera. Tunnelma on ylen kirpeä modernien riitasointien vuoksi, ja eräät melodiset, rytmiset sekä soinnulliset käänteet palauttavat mieleen jälleen *Finlandian*. Kun puolestaan alkusoiton keskijakso on tulvillaan iloista häärimistä ja sen toinen teema palaa *Voces intimae* -jousikvartetin finaalissa, Sibelius lienee halunnut maalata tuolloin kaksi vastakkaista maailmaa tai tulevaisuudenkuvaa: synkän ja auvoisen. Teos sinänsä on siis kaikkea muuta kuin vain ”käyttömusiikkia”: se on ainutlaatuinen ilmaisussaan ja jännittävä sijaitessaan *Finlandian* ja tunnustuksellisen jousikvartetin välissä, mistä se saa tietyn oman semantiikkansa, merkityksensä.

Mielenkiintoista on, että Sibelius vielä vuosikymmeniä myöhemmin saattoi Jussi Jalakselle ”pahoitella joskus sitä, että ei ollut säveltänyt enemmän isänmaallisia teoksia”.¹⁰ Pitäisikö tämä kiistää? Tai päiväkirjamerkintä 13.5.1918: ”Jos voisin jättää säveltämisen ja olisin rikas, olisi minun paikkani ollut patrioottina omien sotajoukkojemme johdossa.”¹¹ Ei hänen olisi ollut pakko sanoa tällaista, jollei hän olisi halunnut, ja on kaikki syyt uskoa, että hän myös ajatteli näin.

Kaikissa suurmiehissä on aikasidonnaisia piirteitä, mutta meidän tuomiostamme, siitä, pidämmekö niitä hyvinä tai huonoina, toivottuina tai vähemmän toivottuina, ei riipu se, ovatko nämä persoonapiirteet tai niiden vuoksi tapahtuneet asiat tosia vaiko epätosia. Matti Klinge on päiväkirjassaan (2007–2008) todennut viisaasti: ”Historian ymmärtämisen suuri, ehkä suurin haaste on asettautuminen tutkittavan ajan edellytyksiin ja sen muistaminen, että tuo aika ei tiennyt sitä minkä jälkimaailma tietää.”¹²

Voimme esimerkiksi miettiä sitä, oliko jälkikäteen – mutta vain jälkikäteen! – katsottuna fiksua Sibeliukselta säveltää *Suojeluskuntamarssi* JS 173 (1925) tai osallistua Lapuan liikkeen talonpoikaismarssin pääjuhlaan kesällä 1930 Helsingissä ja laatia sen jälkeen laulu *Karjalan osa* JS 108? Samalla täytyy muistaa, ettei Sibelius ollut yksin 1900-luvun alkupuoliskon älymystölle itsestään selvässä oikeistolaisessa isänmaallisuudessa: Kuula, Madetoja, Palmgren, Klemetti, Raitio, Kilpinen ja monet muut sävelsivät niinkään isänmaallisia lauluja suojeluskunnille ja muille järjestöille, sillä bolševismmin sisäinen ja ulkoinen uhka – äärivasemmiston käsityksiä lukuun ottamatta – oli todellinen koko maallemme sisällissodan jälkeen.

Tämän päivän näkökulmasta voimme myös pohtia sitä, tekikö Sibelius moraalisesti oikein, kun hän otti vastaan Saksalaisten säveltäjien eläkesäätiön (GEMA)

10 Jussi Jalas, *Elämäni teemat*, toim. Olavi Lehmuksela, Helsinki: Tammi, 1981, s. 70.

11 Jean Sibelius 2005, s. 272.

12 Matti Klinge, *Nainen kävi parvekkeella. Päiväkirjastani 2007–2008*, Helsinki: Otava, 2008, s. 235.

1929 myöntämän eläkkeen myös sota-aikana natsi-Saksan hallitessa? Olisiko Sibeliusin vuoden 1943 alusta lähtien, kun SS-miesten teoista ja Norjan juutalaisvainoista tiedettiin Skandinaviassa ja Suomessakin, pitänyt irtautua 1942 perustetun Saksan Sibelius-seuran toiminnasta ja samoin kieltäytyä etuoikeutetusta asemasta, mikä merkitsi myös lievää verokohtelua ja Saksan markan edullista vaihtosuhdetta Suomen markaksi? Nämä ovat kysymyksiä, joilla voidaan spekuloida – samalla kun emme tiedä takuuvarmasti, miten yksityiskohtaisesti Sibelius oli selvillä natsien tekemistä hirveyksistä. Toisaalta tiedämme, että perheen elanto oli paljossa kiinni nimenomaan saksalaisista teostotuloista, jotka olivat hänen musiikkinsa soittamisen tuottamia hänelle säveltäjänä ilman muuta kuuluvia tuloja. Esimerkiksi Pohjois-Amerikasta Sibeliukselta jäi saamatta huomattava määrä teosten esityksistä hänelle kuuluvia tuloja, vaikka hän oli vuosikausia Amerikan suosituin säveltäjä.

Pohjois-Teksasin yliopiston professori Timothy Jackson esitti 13.11.2009 Amerikan musiikkitieteellisen seuran vuosikokouksessa Philadelphiassa pitämässään esitelmässä, jonka otsake kuuluu pahaenteisesti ”Sibelius and the SS”, että ”on olemassa useita osoituksia Sibeliusin sympaattisesta asenteesta natsismia ja SS:ää kohtaan”!¹³ Nämä väitteet voisi jättää omaan arvoonsa, jollei tietäisi, että silloin kun moisia ajatuksia esitetään yli tuhannen henkilön forumilla, ne saavat äkkiä siivet median ja helppohintaisen journalismin ansiosta. Asiaa ei auta se, että suomalaiset Sibelius-tutkijat kertovat tällaisten ’paljastusten’ tekijöille siitä kontekstista, jossa yksittäisiä tiedonsirpaleita on tulkittava. Silloin kun puuttuu kulttuurinen ja kontekstitaju ja liikkeellä ollaan emotionaalista syyte-, tuomitsemis- ja roviolähtökohdista, on helppo tulkita jokainen yksityiskohta siten, että se puhuu Sibeliukselta vastaan, vaikka kyse oli tuolloin meidän suomalaisten historiasta, kokemuksista ja valinnoista pakon edessä ja vaikka monet dokumentit voidaan tulkita ilman suurempaa sensaatiotarvetta.

Nykyperspektiivistä on houkuttelevaa ajatella, että olisipa Sibelius tajunnut toimia ’oikein’! Mutta tämä on meidän tietomme; Sibelius toimi varmaan johdonmukaisesti oman aikansa ajattelusta käsin. Opetus onkin siinä, että emme voi poimia suurmiehestämme vain ’rusinoita’ ja maalata hänestä pyhimyskuvaa. Taiteilija pitää ottaa kokonaisuutena. Vaikkapa Richard Wagnerin suhteen tämä on muodostanut haasteen, jopa vakavan ongelman saksalaiselle Wagner-tutkimukselle ja koko maailman käsittävälle Wagner-palvontayhteisölle.

Tuleva tutkimus pohtinee kaikkia näitä historiallis-moraalisia kysymyksiä, ja vähitellen meille selvinnee lisää tekijöitä, jotka kuuluvat nekin suurmiehen kuvaan, halusimme niitä tai emme. Jälkeenpäin on helppo syyllistää menneisyyden ihmisiä, kun ei ole tarvinnut itse olla tekemässä vastaavia valintoja ja etenkin, jos syyllistäjä ei tunne tilanteeseen johtaneita kulttuurisia ja historiallisia tekijöitä pitkäaikaisine Suomi-Saksa-kytkentöineen sekä eurooppalaista kontekstia. Kuinkahan moni

13 Timothy Jackson: ”Sibelius and the SS”, esitelmäabstrakti 13.11.2009, http://www.ams-net.org/philadelphia/AMS_Philadelphia_Final_Program.pdf

länsimainen säveltäjä kieltäytyisi nykypäivänä ottamasta vastaan tekijänoikeustuloja, jos hänelle selviäisi, että Kiinassa, Pohjois-Koreassa tai Valkovenäjällä soitetaan paljon hänen musiikkiaan ja jos hän kuitenkin tuomitsisi maan poliittisen järjestelmän ihmisoikeusongelmineen ja teloituksineen?

Sibeliuksesta on toki kirjoitettu hagiografisessa, pyhimysmäisesti ihailevassa hengessä tukuittain kirjoja, etenkin hänen elinaikanaan ja vielä paljon sen jälkeenkin. Martti Similän *Sibeliانا* (1945) on niistä malliesimerkki, niin hyvässä kuin pahassa.¹⁴ Niitä emme toki enää tarvitse, mutta ei siltikään ole syytä vähätellä Sibeliuksen merkitystä suomalaisille ja Suomelle.

Tokikaan Sibelius ei kuulu ainoastaan suomalaisille, vaan koko sivistyneelle maailmalle. Sikäli ne avaukset, joissa hänen toimintansa on liitetty suomalaisen henkisen ja poliittisen eliitin kokonaisuuteen ja ennen muuta Euroopan kulttuurihistoriaan, ovat tuiki tarpeellisia. Sibeliuksen toiminta nousi suomalaisuudesta ja sisältää koko ajan yhtymäkohtia ajan suomalaiseen kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen. Yhtä lailla hän tunsikin keskieuropalaista kirjallisuutta, kuvataidetta ja musiikkia – paremmin kuin kenties monikaan nykyhetken suomalaissäveltäjä – ja imi vaikutteita myös siitä. Umpiossa Sibelius ei kasvanut. Hän oli monella tapaa yleiseurooppalaisen kulttuuripiirin tuote, muttei koskaan unohtanut juuriaan: metsän hiljaisuutta ja kevään huumaa.

Jos *Luonnotar* ja *Tapiola* ovat suomalaishenkisiä teoksia, se ei ole estänyt niitä muodostumasta 1900-luvun klassikoiksi ainakin Euroopan musiikkielämässä. Sen sijaan VII sinfonia ja *Myrsky*-musiikki (1925) paljastavat vain vähän, jos ollenkaan suomalaista piirteistöä, ja ne ovat yhtä hyväksytyjä maailmalla. Eli kansallisuudella on ja ei ole väliä; lopultakin kaikki riippuu laadusta, ja sikäli Sibelius nousee kirkaasti 1900-luvun keskeissäveltäjien joukkoon, erinäisten saksalais- ja brittiläiskriitikoiden ja -musikologien penseydestä huolimatta. *Myrsky*-musiikin *Intradassa* (nro 32) Prospero taikurinpuvussa antaa Arielille määräyksen mennä vapauttamaan lumottu seurue; hänen päätöstään luopua taikavoimista luonnehtii ”mieleton sointi, jota seuraa juhlava musiikki”. Musiikki ilmentää Sibeliuksen ajan ja hänen luomistyönsä vastakkaisuuksia: aika oli väkivaltainen, rauhankaipuu oli suuri; Sibelius säveltäjänä seisoikin vanhan ja uuden rajamailla.

Mutta kannattaa katsoa televisiosta tai kokea paikan päällä se, miten Brittien kansainyhteisö juhlii Promsien päätöskonsertissa Elgariaan ja laulaa liput käsissä liehuen *Land of Hope and Glory*, suurenglantilaista kansallishymniä *Rule Britannia* sekä kotoisia kansanlauluja. Silloin huomaa, ettei suomalaisten kiintymys suurmiehiinsä, Sibeliukseen tai kotimaahansa ole minkään mittapuun mukaan ylimitoitettua, usein pikemminkin häveliästä! ■

¹⁴ Martti Similä, *Sibeliانا*, Helsinki: Otava, 1945.

LAURI SUURPÄÄ

Schumann ja klassismin perinne¹

1800-luvun alkaessa nousi yleinen tietoisuus historiasta ja menneisyydestä sekä niiden merkityksestä aiempaa tärkeämpään asemaan. Musiikin kohdalla tuohon aikaan kirjoitettiin ensimmäiset musiikinhistorialliset yleisesitykset ja varhaisempaa musiikkia esitettiin yhä enemmän, tunnetuimpana yksittäisenä tapahtumana ehkä Felix Mendelssohnin johtama Bachin *Matteus*-passion esitys. Historia ymmärrettiin yhä enemmän taustana, jota vasten nykyisyys ja sen teokset hahmottuivat.

Varhaisen romantiikan säveltäjien suhde menneeseen ei kuitenkaan ollut ongelmaton. Ennen muuta Beethoven nähtiin säveltäjien ylle lankeavana varjona, jättäläisenä jonka teoksiin uudemmat sävellykset suhteutettiin. Beethovenin katsottiin vieneen ennen muuta sinfonian kehityksen äärimmilleen, ja säveltäjien tuli jollakin tavoin ottaa kantaa menneisyyteen, ennen muuta juuri Beethoveniin. Tapoja oli monia. Esimerkiksi Mendelssohn jatkoi barokista ja klassismista periytyvien genrejen ja muotojen parissa, säveltäen musiikkiaan kuitenkin uudessa, oman aikakautensa esteettisessä ympäristössä. Lisztin ja Wagnerin kaltaiset säveltäjät puolestaan pyrkivät uudistamaan musiikkia ja sen lähtökohtia. Ennen muuta esiin nousi musiikin ohjelmallinen taso: Lisztin kohdalla sinfoniset runot ja Wagnerin kohdalla musiikkidraama. Lisztin ystävä, historioitsija ja kriitikko Franz Brendel kuvaa selkeästi ohjelmamusiikkiin johtanutta historiallista kaarosta. Brendel oli hegeliaani ja hänen mukaansa musiikinhistoria on kehittyvä prosessi. Wieniläisklassikot olivat kehittäneet soitinmusiikin huippuunsa, minkä jälkeen myös oopperamusikin tuli pyrkiä samalle tasolle. Italialainen ja ranskalainen ooppera eivät kuitenkaan tähän Brendelin mukaan pystyneet, vaan vasta Wagner onnistui olennaisessa poeettisen ja musiikillisen yhdistämisessä. Liszt puolestaan pystyi samaan poeettis-musiikilliseen yhtenäisyyteen soitinmusiikin alueella.

Schumannin suhde sekä klassismin musiikilliseen perinteeseen että sen vastavoimaksi esiin nousseeseen ohjelmallisuuteen oli kompleksi. Toisin kuin Liszt ja Brendel, hän vastusti musiikin suoraa ohjelmallisuutta. Kuitenkin hän toistuvasti

¹ Kirjoitus perustuu Sibelius-Akatemian järjestämässä Schumann-tapahtumassa pidettyyn yleisöluentoon.

korosti musiikin poeettista tasoa, jonkinlaista referentiaalisuutta musiikin ulkopuolelle. Schumannin kahtalainen suhtautuminen ohjelmallisuuteen näkyy hänen kommenteissaan omasta varhaisesta pianosarjastaan *Papillons*. Schumann kirjoitti useammassakin kirjeessään, että teos kuvaa yhtä kohtausta hänen lempikirjailijansa Jean Paulin romaanista *Flegeljahre*. Kuitenkin Schumann on toisissa kirjeissään sanonut, että *Papillons* ei sisällä suoria ohjelmallisia viittauksia. On kuin Schumann ei olisi varma, miten tahtoo suhtautua ohjelmallisuuden ajatukseen.

Jos Schumannin suhde ohjelmallisuuteen ja musiikin referentiaalisuuteen oli kahtalainen, suhtautui hän monisyisesti myös siihen, miten edeltävien sukupolvien perinteen tulisi vaikuttaa hänen oman aikansa musiikkiin. Tämä näkyy selvästi vaikka hänen kirjoituksessaan Schubertin C-duuri-sinfoniasta. Toisaalta Schumann pitää kirjoituksessaan arvokkaana ja tärkeänä sitä, että säveltäjät edelleen kirjoittavat sinfoniaita – hän itsekin sävelsi tunnetusti neljä sinfoniaa. (Sivumennen, Liszt piti Schumannia traagisena hahmona silloin, kun tämä yritti saavuttaa modernin hengen säveltäessään traditionaalisia muotoja. Liszt siis piti sinfonikko-Schumannia vanhakantaisena säveltäjänä.) Kirjoituksessaan Schubertin C-duuri-sinfoniasta Schumann piti Schubertin sävellyksessä arvokkaana nimenomaisesti sitä, että teos ei yritä jäljitellä klassikoiden periaatteita, vaan esittelee omintakeisen näkökulman sinfoniaan. Pelkästä klassikoiden jäljittelystä Schumannilla ei ole kaunista sanottavaa: ”Usein sanotaan, säveltäjien suureksi harmiksi, että ’Beethovenin jälkeen tulisi luopua sinfonisista ambitioista’, ja on totta, että useimmat niistä, jotka ovat lyöneet tämän ohjeen laimin, ovat luoneet vain hengettömiä beethoveniaanisen muodon heijastumia, puhumattakaan niistä säälittävistä, tylsistä sinfonikoista, jotka ovat onnistuneet kelvollisesti jäljittelemään Haydnin ja Mozartin puuteroituja peruukkeja, mutta eivät heidän mieltään.” (Schumann, osa 3, 197–198.)

Mikä sitten oli klassikoiden perinne, johon Schumannkin viittaa? Tähän kysymykseen ei luonnollisesti voi yrittää antaa tyhjentävää vastausta lyhyessä luennossa. Nostan tässä esitelmässä esiin yhden olennaisen musiikillisen piirteen, joka osaltaan määrittää klassismin perinnettä: tavan jolla sävellykset alkavat ja loppuvat. Klassikoiden ajattelussa aloitukset ja lopetukset olivat yksiselitteisiä tapahtumia. Tässä mielessä klassikot seurasivat aina Aristoteleelta tulevaa ajattelutapaa. (Aristoteles oli 1700-luvun estetiikassa tärkeä henkilö, sillä häntä voi pitää aikakaudelle tärkeiden jäljittelyestetiikan ja retoriikan kantaisänä.) *Runousopissaan* Aristoteles kuvaa juonen rakennetta seuraavasti:

Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu. Alulla tarkoitan sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostain, vaan jonka seurauksena muut asiat kehkeytyvät tai syntyvät. Loppu sitä vastoin kehittyä jonkin toisen seurauksena, joko välttämättömänä tai useimmiten, eikä sen jälkeen enää tule mitään. Keskikohta on se, mikä on itse seurausta toisesta ja josta seuraa toinen. Siksi hyvin rakennettujen juonien ei pidä alkaa sattumanvaraisesti mistä tahansa eikä päättyä mihin sattuu, vaan niiden tulee noudattaa näitä periaatteita. (Aristoteles 1997, 166.)

Aristoteles siis korostaa, että juonen eri vaiheiden tulee liittyä kausaalisesti toisiinsa. Aloitus alkaa ikään kuin tyhjästä: sitä ei edellä mikään, joten aloitus kertoo lähtökohdasta kaiken olennaisen. Lopetus puolestaan purkaa juonen aikana muodostuneet jännitteet. Sitä ei seuraa mikään, sillä hyvä juoni ei jätä lopussa kysymyksiä auki.

Musiikin kohdalla klassikot kiinnittivät huomiota sekä teoksen aloituksen että lopetuksen yksiselitteisyyteen. Klassisen aloituksen tulee vakiinnuttaa pääsävellaji. Johann Philipp Kirnberger esimerkiksi kirjoittaa vuosina 1771–79 ilmestyneessä kirjassaan *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, että jokaisen sävellyksen täytyy alussa selkeästi vakiinnuttaa pääsävellaji. Kirnbergerin esimerkit näyttävät myös havainnollisesti, että hänen mukaansa teoksen tulee alkaa selkeällä, pohjamuotoisella toonikasoinnalla. Sävellyksen alku, siten kuin Kirnberger sen kuvaa, seuraa siis aristoteelista aloitusihannetta; se ei ole välttämätön seuraus jostain, vaan muut asiat kehkeytyvät ja syntyvät sen seurauksena. Samankaltainen selkeys liitettiin sävellyksen ja sen yksittäisten taitteiden loppuun. Heinrich Christoph Koch esimerkiksi puhuu vuosina 1782–93 julkaistussa teoksessaan *Versuch einer Anleitung zur Composition* ”hengen lepohekistä”, jotka jaksottavat musiikin kulkua ja kertovat kuulijalle, että musiikillinen kokonaisuus on päättynyt. Painokkain näistä lepohekistä on täydellinen kokolopuke, jossa kääntämätön dominanttisointu etenee kääntämättömälle toonikasoinnulle, jonka ylä-äänessä on toonikasävel. Vain tällainen täydellinen kokolopuke voi Kochin mukaan päättää sulkeutuvan musiikillisen kokonaisuuden, siis myös kokonaisen sävellyksen. Täydellinen kokolopuke ja sen päättävä funktio edustavat nekin aristoteelista ihannetta; ne kehittyvät jonkin toisen seurauksena eikä niiden jälkeen ainakaan välttämättä seuraa mitään.

Romantiikan estetiikka asetti yksiselitteisen aloituksen ja lopetuksen ajatukset kyseenalaisiksi. Kaunokirjallisuudessa juonet eivät enää seuranneet Aristoteleen esittämää ideaalia. Esimerkiksi E. T. A. Hoffmannin romaanissa *Kissa Murr*, joka ilmestyi vuosina 1820–22, on kaksi lomittain kulkevaa kertomusta: hieman tärkeilevän kissan omaelämäkerta ja kertomus eksentrisestä kapellimestari Kreislerista. Kirjan alussa toimittaja (Hoffmann itse) kertoo, miten kissa Murr oli kirjoittanut tekstinsä paperille, jonka toisella puolella oli kertomus Kreislerista ja miten kirjan latoja oli epähuomiossa latonut kertomukset toistensa lomaan. Siirtymät kertomuksesta toiseen eivät noudata Aristoteleen esittelemää ihannetta: ”latojan virheen” takia jaksot sekä alkavat että päättyvät kesken lauseen. Myös romaanin kokonaiskaarros välttää selvän aloituksen ja lopetuksen. Kirja lähtee liikkeelle tilanteessa, joka tuntuu olevan jo aiemmin alkaneen prosessin osa. Loppu puolestaan jättää jännitteet purkamatta. Lisäksi lopun tilanne edeltää ajallisesti alun tilannetta. Hoffmann siis leikittelee sekä paikallisesti että koko romaanin mittakaavassa epävakailta ja asetumattomilla aloituksilla ja lopetuksilla. Romantiikan estetiikka nosti esiin myös fragmentin käsitteen. Fragmentti oli lähtökohtaisesti epätäydellinen. Sillä on kyllä alku ja loppu, mutta sen luomat assosiaatiot ulottuvat näiden ohi. Fragmenttiin liit-

tyy siis tasoja, joita se ei tarkkaan ottaen esitle. Fragmentin alku ja loppu ovat siis suhteellisia käsitteitä.

Tämän kaltaiset kirjalliset uudistukset saivat vastineensa myös musiikissa, erityisesti kirjallisesti aktiivisen ja valistuneen Schumannin teoksissa. Seuraavaksi peilaan toisiaan vasten klassikoiden ja Schumannin teosten aloituksia ja lopetuksia. Esitelmäni lopussa käsitelen lyhyesti aloitusta ja lopetusta yksittäisessä Schumannin teoksessa, laulussa *Mondnacht* Eichendorffin runoihin sävelletystä laulusarjasta *Liederkreis* (op. 39). Käsittelemäni teokset ovat yksittäistapauksia, joten niistä ei pidä vetää pitkälle meneviä yleistyksiä. Kuitenkin ne kertovat jotain olennaista siitä, miten Schumannin sävellyksellinen estetiikka poikkeaa häntä edeltäneen klassismin ideaaleista.

Esimerkki 1 näyttää Joseph Haydnin vuonna 1795 sävelletyn viimeisen sinfonian alun. Osa alkaa fanfaari-*eleellä*. Ele piirtää intervallin d–a, ilmaisten että d-pohjainen sointu on toonika; kuten Kirnberger 1700-luvun lopussa totesi, sävellyksen tulee alkaa toonikasoinnalla. Vihjaus d-toonikasta vahvistuu seuraavissa tahdeissa. Harmoniset kulut vahvistavat d-mollin keskukseksi, joten alun tonaalinen vihjaus osoittautuu oikeaksi. Teos alkaa kuten klassismin teoreetikot (ja Aristoteles) odottavat. Fanfaari on eleenä yksiselitteinen aloitus, joten aristoteelisen ideaalin mukaisesti mikään ei edellä alkuelettä. Harmonia tukee alun yksiselitteisyyttä; osa alkaa klassismin kirjoittajien edellyttämällä tavalla yksiselitteisellä toonikalla.

Verratkaamme tähän Haydnin sinfonian aloitukseen Schumannin toisen sinfonian aloitusta, joka on esimerkissä 2. Aloituksissa on yhteisiä piirteitä, mutta myös huomattavia eroja. Haydnin tavoin Schumann aloittaa fanfaarilla. Schumannin dynamiikka on kuitenkin Haydnia hiljaisempi, mikä tuo alun fanfaariin kyselevyyttä Haydnin julistuksen sijaan. Harmoninen tilanne korostaa kyselevyyden tuntua. Vaskeiden fanfaari piirtää intervallin c–g, joka vihjaa, että c-pohjainen sointu olisi toonika. Harmonia ei kuitenkaan yksiselitteisesti tue C-duurisoinnun ensisijaisuutta. Jousikulut alkavat koristelevalta soinnulta, eivät C-duuri-toonikalta. Kun C-duurisointu kuullaan tahdissa 2, on bassossa soinnun terssi e ja lisäksi Schumann lisää sointuun septimin b. Laaja konteksti tuntuisi tukevan c-toonikaa, johon fanfaari vihjasi, mutta paikallisesti musiikissa ei ole vakaata C-duurin toonikasointua. Lisäksi harmonian alkaminen koristelevalta elementiltä luo vaikutelman, että aloitus ei ole yksiselitteinen vaan jossain määrin, ainakin vihjatusti, jo aiemmin alkaneen liikkeen keskellä, *in medias res*. Alku ei siis täytä Aristoteleen yksiselitteisen aloituksen vaatimusta, eikä siinä myöskään esiinny Kirnbergerin edellyttämää selkeää toonikasointua. Schumannin sinfonia alkaa kysellen, olemustaan hakien. Tämänkaltaiset aloitukset ovat Schumannin musiikille luonteellisia.

Siirtykäämme aloituksista lopetuksiin ja kadensseihin. Esimerkki 3a näyttää Beethovenin vuonna 1795 säveltämän kolmannen pianosonaatin op. 2 nro 3 toisen, hitaan osan lopun. Kolmessa viimeisessä tahdissa on voimakas katkelmallisuuden ja fragmentaarisuuden vaikutelma: eleet ovat lyhyitä, korkea ja matala rekisteri aset-

Joseph Haydn
(1732 - 1809)

Adagio

The image displays a page of a musical score for Joseph Haydn's Adagio. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwind instruments: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti in [A La] (Clarinets in A), Fagotti (Bassoons), Corni in [D Re] (Horns in D), Trombe in [D Re] (Trumpets in D), and Timpani in [D Re La] (Timpani). The second system includes string instruments: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score features various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and includes performance markings like 'a 2' (second ending), '1.' (first ending), and '5' (measure number). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings provide a steady accompaniment.

Esimerkki 1

R. Schumann.

Sostenuto assai. (♩ = 76.) a 2.

Flauti. *pp*

Oboi.

Clarinetti in B. *pp*

Fagotti.

Corni in C. *pp*

Trombe in C. *pp*

Tromboni. *Alto. pp*
Tenore.
Basso.

Timpani in C. G.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Basso. *pp*

Edition Peters Sostenuto assai. 7085

Esimerkki 2

taan rinnakkain, dynamiikan kontrastit ovat suuria ja fermaatti katkaisee hetkeksi musiikin etenemisen. Voi siis kysyä, täyttääkö osan lopetus klassismin yksiselitteisen lopetuksen vaatimukset vai poistaako eleytyksellinen katkelmallisuus osan lopulta Aristoteleen edellyttämän yksiselitteisen sulkeutumisen ja Kochin kuvaaman kadensaalisen lopetuksen? Mielestäni ei poista. Jos katsomme musiikillisen pinnan taakse ja mietimme taustalla olevaa kehikkoa, on kadensaalinen sulkeutuminen selvä. Esimerkki 3b näyttää, että harmonia muodostuu selkeistä kadensaalista soinnuista ja ylä-ääni puolestaan rekisterisiirtojen taustalla asteittain nousevasta kvarttikulusta h–e. Musiikin pinnalla syntyvän fragmentaarisuuden taustalla harmonia ja äänenkuljetus koostuvat yksiselitteisen sulkevasta kadensaalisesta eleestä. Klassismin konventioiden luomat odotukset siis täyttyvät, vaikkakin hieman peitetysti.

Jos tarkastelemme Beethovenin lopetuksen rinnalla Schumannin ensimmäisen pianosonaatin op. 11 toisen, hitaan osan loppua, poikkeaa ensivaikutelma selkeästi Beethovenista. Esimerkki 4a näyttää osan lopun. Siinä missä Beethoven lopettaa selkeästi profiloituihin pieniin eleisiin, koostuu Schumannin loppu laveasta kaarroksesta ja musiikki tuntuu asteittain katoavan kaukaisuuteen. Päätymisen vaikutelma on selvä, mutta siitä huolimatta loppu ei täytä klassismin kirjoittajien odotuksia selkeästä, sulkeutuvasta lopetuksesta. Tahdeissa 40–41 on kyllä kadensaalinen lopetus, mutta ei Kochin edellyttämää täydellistä kokolopuketta – kun toonikasointu saa-



Esimerkki 3a



Esimerkki 3b

vuotetaan tahdissa 41, on ylä-äänessä soinnun kvintti e, ei perussävel a. Myös viimeisten tahtien hiipuva musiikki asettaa, ehkä paradoksaalisen tuntuisesti, lopun sulkeutumisen kyseenalaiseksi. Viimeisissä tahdeissa kuullaan kahdesti lyhyt melodinen fragmentti; ensin tahdista 42 ylä-äänessä, sitten tahdista 43 alkaen väliäänessä, ylemmän viivaston alimmissa sävelissä. Tämä melodinen ajatus muistelee osan alkua (Esimerkki 4b).

Osan alussa osan päättävä melodinen itu aloittaa laajemman, dominantille tähtäävän kaarrokseen. Kun osan aloittavan teeman alkuele kuullaan uudemman kerran osan lopussa, luo se assosiaatioita uuteen aloitukseen – on kuin oltaisiin palattu tilanteeseen, josta lähdettiin liikkeelle. Uutta alkua ei kuitenkaan kuulla, vaan uudelleen aloitettu prosessi jää elämään vain kuulijan mielessä. Musiikki siis samanaikaisesti katsoo eteenpäin ja saavuttaa päämääränsä. Osa on kuin romantiikan kirjallinen fragmentti, joka loppuu synnyttämättä sulkeutumisen vaikutelmaa.

Pohtikaamme lopuksi aloitusta ja lopetusta Schumannin suurenmoisessa laulussa *Mondnacht* (esimerkki 5a). Laulu alkaa hyvin utuisesti ja harmonisesti asettumattomasta tilanteesta. Ensimmäinen harmonia, matalan basson päällä oleva noonisointu, on moniselitteinen. Toisaalta se tuntuu jo edustavan dominanttia, toisaalta se on dominantille tähtäävä, predominanttinen harmonia. Alku poikkeaa siis monilla tavoin Kirnbergerin kuvauksesta: ensinnäkään alussa ei kuulla toonikasointua, harmonisesti vakaata lähtötilannetta; lisäksi alun harmonia pakenee yksiselitteistä selitysmallia. Muotoaan ja sävyään hakeva, jotenkin etsivä aloitus on kaukana aristoteelisesta selkeästä, yksiselitteisestä aloituksesta. Schumannin laulussa kuulija tuntee tulleen

Esimerkki 4a

Esimerkki 4b

soinnilliseen maailmaan, jonka alkua hän ei ole päässyt todistamaan.

Harmoninen asettumattomuus ei rajoitu pariin ensimmäiseen tahtiin. Tonaalisuuden kannalta vakain sointu, toonika, kuullaan kyllä tahdeissa 10–12, mutta oudon ohimenevänä, asettumattomana tekijänä. Laulun ensimmäinen, tahtiin 13 päättyvä kaarros tuntuu pikemminkin epävakaa dominantin kuin vakaan toonikan vallitsemalta. Ensitahdeissa esiintynyt paikallinen asettumattomuus saa painoa myös laulun laveammassa jäsentymisessä: Kirnbergerin korostamaa toonikasointua ei esiinny laulun alkupuolella lainkaan harmonisen etenemisen keskuksena. Vakaan kiintopisteen puuttuminen luo lauluun suurenmoisen, utuisen ja unenomaisen vaikutelman.

Vakaa toonika kuullaan vasta aivan laulun lopussa, mutta sielläkin tavalla, joka ei täytä klassismin sulkeutumisen ideaalia. Tahdissa 57 palataan dominantille, joka on toiminut laulun keskusharmoniana aina tähän saakka. Schumann vihjaa, että musiikki olisi aloittamassa voimakkaan kadenssaalisen kulun, joka veisi laulun vihdoin toonikaharmonialle, tonaaliselle keskukselle, jota on vältely tähän saakka. Samalla kadenssi toimisi selkeänä ja sulkevana lopetuksena. Näin ei kuitenkaan käy. Ylä-ääni kyllä saavuttaa odotetun toonikasävelen tahdissa 59, mutta harmonia päättyy toonikalle vasta kaksi tahtia myöhemmin, tahdissa 61. Tahdin 61 harmonia ei kuitenkaan päättäkään kadenssaalista kulkua, sillä sitä ei edellä dominantti. On kuin musiikki valmistelisi sulkeutumista, mutta sitten ajautuukin harhapolulle eikä saavuta odotettua kadenssia.

Kuitenkin ainakin minun korvissani tahdit 57–61 luovat sulkeutumisen vaikutelman, joskin ikään kuin sumun läpi nähtynä, tai kaukaisuudesta kuultuna. Esimerkki 5b selittää laulun lopun harmoniset tapahtumat: toisaalta välittömän vaikutelman kadenssaalisen kulun välttämisestä, toisaalta epätasaisemman mielikuvan sulkeutumisesta ja päättävästä lopetuksesta. (Esimerkissä 5b nuottiarvot on selkeyden vuoksi muutettu niin, että yksi laulun tahti vastaa puolikasta esimerkin tahtia.) Esimerkki 5b1 näyttää harmonian siten kuin se laulussa esiintyy. Tahdin 51 kadenssaaliselta vaikuttava dominantti ei saa suoraa purkausta toonikalle ja tahdin 61 toonikalle tullaan subdominantilta, ei dominantilta. Esimerkissä 5b2 tilanne on yksinkertaistettu. Tahtiin 59 on nyt kirjoitettu myös bassoon e, jolloin toonika saavutetaan sointuasteena jo tässä tahdissa. Toonikaa ei kuitenkaan kuulla välittömästi vakaana 5/3-sointuna, vaan sitä koristellaan kaksoispidätyksellä. Tässäkään esimerkissä ei esiinny varsinaista kadenssia. Esimerkeistä viimeinen näyttää suoraviivaisen kadenssaalisen kulun, jossa esimerkin 5b2 koristeleva kaksoispidätys on pelkistetty pois.

Näiden kolmen tason vuorovaikutus luo pitkälti laulun lopun suurenmoisen tunnelman. Yhtäältä laulu loppuu kuten se alkoi; jos alussa ei kuultu vakaata lähtöpistettä, toonikaa, ei lopussa esiinny selkeää, yksiselitteistä kadenssia. Laulussa sekä alku että päätös poikkeavat siis klassismin konventioista. Kuitenkin laulun lopussa syntyy, varsinaisen kadenssin puuttumisesta huolimatta, sulkeutumisen ja tonaalisen päämäärän saavuttamisen vaikutelma, mutta sulkeutuminen on ikään kuin utuinen, piilotettu tapahtuma.

Nº 5.
Zart, heimlich.

ritard. *p* Es

7 *es.*
war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,

14
dass sie im Blü - thenschin - mer von ihm nur träu - men

21
musst. *ritard.* *p* *ritard.*

28 *p*
Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten

Esimerkki 5a

35

sacht, es rausch - ten leis' die Wäl - der, so

41

stern - klar war die Nacht. *ritard.* Und mei - ne See - le

47

spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die

54

stil - len Lan - de als flö - ge sie nach Haus.

61

Esimerkki 5a (jatkuu)

Nämä muutamat esimerkit valottavat pistokokeen kaltaisesti Schumannin suhdetta edeltävän klassismin perinteeseen, ennen muuta sitä, miten aloitukset ja lopetukset jäsentävät hänen musiikkinsa kulkua. Käsittelemämme ilmiö, aloitusten ja lopetusten yksiselitteisyyden hämärtyminen, on ajoittain kuultavissa myös Schumannin aikalaisten musiikissa, mutta harvoin yhtä ilmeisenä (tai puhuttelevana) kuin hänen musiikissaan. Minun on vaikea kuvitella toista säveltäjää, joka olisi kyennyt *Mondnachtin* ensitahtien kaltaiseen aloitukseen, joka tuntuu paradoksaalisesti samanaikaisesti utuiselta ja kirkkaalta. Schumannin oma ääni on selkeästi kuultavissa tällaisissa tilanteissa, joissa kuulemme musiikissa piirteitä, jotka eivät ole yksiselitteisesti läsnä. Tässä mielessä Schumannin musiikki on periromanttista, siten kuin varhaiset romantikot itse romantiikan määrittelivät. 1800-luvun alun kenties tärkein kirjallis-filosofinen teoreetikko, Friedrich Schlegel, kuvaa romanttista runoutta yhdessä fragmenteistaan seuraavasti: ”Muun kaltainen runous on päättynyt ja se on perin pohjaisesti analysoitavissa. Romanttinen runous on vielä tulemisen tilassa; tämä on, itse asiassa, sen syvin olemus: se on ikuisesti tulemista eikä koskaan saavuta täydellistymistä. [...] Vain se on ääretöntä, samoin kuin vain se on vapaata.” (Schlegel 1991, 32.) Schlegelin esiin nostamat äärettömyys, tuleminen ja poeettinen auki jääminen kuvaavat hyvin myös käsittelemämme Schumannin teoksia. ■

♩ = ♪

57 59 61 57 59 61 57 59 61

1) 2) 3)

$V_4^6 \frac{4}{2}$ V_3^6 / IV IV I $V_4^6 \frac{5}{3}$ I $V_4^6 \frac{5}{3}$ I

Esimerkki 5b

LÄHTEET

ARISTOTELES 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus.

SCHLEGEL, FRIEDRICH 1991. *Philosophical Fragments*. Engl. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SCHUMANN, ROBERT 1854. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. (Näköispainos Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.)

OLLI VÄISÄLÄ

Schenkerin haitallinen vaikutus schenkeriläisyydelle

Otsikko voi vaikuttaa paradoksaaliselta tai provokatiiviselta: miten Schenkerillä muka olisi haitallinen vaikutus liikkeelle, joka on nimetty hänen mukaansa ja jota ei ilman häntä olisi olemassakaan? Ei kuitenkaan ole mitään uutta siinä, että Schenkerin seuraajat eivät ole nielleet kritiikittä kaikkia Schenkerin työn puolia huolimatta kaikesta sitä kohtaan tuntemastaan kiitollisuudenvelasta. Tapaa, jolla Schenker kytki musiikilliset näkemyksensä kyseenalaiseen ideologiaansa, on hävetty siinä määrin, että tätä puolta pyrittiin aikanaan suoranaisella sensuurilla häivyttämään joidenkin Schenkerin keskeisten teosten uusista painoksista.¹ Schenkerin yksittäisiä analyysejä ovat kritisoineet ja parannelleet nekin, jotka ovat uskollisimmin pitäytyneet hänen teoreettisiin periaatteisiinsa (esim. Laufer 1981). Schenkeriläisyyden valtavirtaus on lähtenyt oletuksesta, että näillä periaatteilla on Schenkerin henkilöstä ja ideologias- ta riippumatonta musiikillista kuvausvoimaa. Niinpä schenkeriläisen liikkeen päätehtäväksi on voitu ymmärtää tämän kuvausvoiman vahvistaminen, mikä edellyttää myös Schenkerin työn heikkouksien tunnistamista.

Myös tässä artikkelissa kritiikin kohteeksi joutuu pari Schenkerin yksittäistä analyysiä, joiden aiheina ovat Bachin pikku d-molli-preludi (BWV 926) sekä *Das wohltemperierte Clavier I* -kokoelman d-molli-fuuga. Samalla tahdon kuitenkin esittää myös yleisemmän näkökulman siihen Schenkerin työn piirteeseen, jota pidän sen merkittävimpänä heikkoutena. Tämä piirre voidaan ilmaista niin, että jos teoreettiset kysymykset jaetaan systeemiin ja evidentialisiin, Schenker keskittyi edellisiin ja löi laimin jälkimmäiset.² Schenker valaisi monipuolisesti ja rikkaasti niitä systeemiä periaatteita, joiden perusteella hänen teorialleen keskeiset rakennetasot muodostuvat ja suhteutuvat toisiinsa, mutta varsin niukasti niitä evidentialisia periaatteita, joiden perusteella musiikillisten tapahtumien katsotaan osallistuvan

1 Tästä erikoinen dokumentti on Schenkerin myöhäiskauden pääteoksen *Der freie Satz* amerikkalainen laitos (Schenker 1979), johon Oswald Jonasin (toisen saksankielisen painoksen toimittajan) ja Ernst Osterin (kääntäjän) tekemät poistot lisättiin Osterin kuoleman jälkeen erilliseksi osastoksi kirjan loppuun.

2 Tällaista jakoa systeemiin ja evidentialisiin kysymyksiin on schenkeriläisen teorian yhteydessä käsitellyt Brown (2005: 18–). Brownin teos ei kuitenkaan luo mainittavaa valaistusta tämän kirjoituksen aiheena oleviin rakennetasoja koskeviin evidentialisiin kysymyksiin.

eri rakennetasoille. Tarkemmin sanottuna voidaan erottaa kaksikin evidentialista kysymystä, jotka Schenker jätti avoimiksi. Seuraavassa kutsun ensimmäisen lajin evidenssiksi sitä, jonka perusteella voidaan analyysissä määrittää musiikillisten tapahtumien rakenteellisia painoarvoja, *jos* analyysi lähtee schenkeriläisen teorian mukaisista systeemisistä oletuksista. Toisen lajin evidenssi koskee näitä oletuksia itsessään: mitä empiirisiä perusteita on väittää, että Schenkerin tutkimuskohde, tonaaliset ”mestariteokset”, ovat järjestyneet Schenkerin teorian kuvaamalla tavalla?

Viimeaikaisessa Bach-tutkimuksessani (Väisälä 2008, 2009) olen pyrkinyt lähestymään kumpaakin evidentialista kysymystä sellaisten sävellyksellisten ominaisuuksien tai ”parametrien” perusteella kuin *muotoilu, rekisteri, metri ja korostavat eleet*. Seuraavassa kutsun näitä tekijöitä *rakenteellisiksi indikaattoreiksi* ja havainnollistan muutaman Bach-analyysin avulla, miten niiden perusteella voidaan, paitsi määrittää musiikillisten elementtien rakenteellisia asemia schenkeriläisistä oletuksista lähtevässä analyysissä, myös etsiä empiiristä evidenssiä näille oletuksille. Jos muotoilu, rekisteri, metri ja korostavat eleet tukevat schenkeriläisen teorian kannalta etuoikeutettuja hahmoja satunnaista voimakkaammin, tämä tarjoaa evidenssiä sille, että näillä hahmoilla on ollut merkitystä säveltämiselle.³ Vaikka huomioni pääkohteena on siten schenkeriläisten käsitteiden sävellyksellinen relevanssi, on syytä huomata, että näillä indikaattoreilla on keskeinen merkitys myös kuulohavainnon ohjaajana. Siten niiden käyttö Schenker-analyysin evidentialisena perustana on sopusoinnussa myös sen pyrkimyksen kanssa, että analyysin kuvaamalla rakenteilla olisi hyvät mahdollisuudet tulla kuulijan kokemuksessa merkityksellisiksi.⁴

Yksikään edellä mainitsemistani neljästä indikaattorista ei suinkaan ole analyysikriteerinä uusi tai vallankumouksellinen. Niiden kaikkien merkitys käy implisiitisesti ilmi lukuisista valtavirtaa edustavista Schenker-analyyseistä, ja niitä on toisinaan käsitelty myös eksplisiitisesti (esim. Oster 1961, Rothgeb 1971). Yleisesti schenkeriläisen tutkimuksen heikkoutena on kuitenkin ollut Schenkeriltä periytyvä analyysikriteerien epäselvyys ja epäsystemaattisuus, mikä on vaikeuttanut selvän kuvan saamista sekä yksittäisten analyysien että yleisen teorian kuvausvoimasta. Analyysikriteerien systematisoiminen ja niihin liittyvien evidentialisten kysymysten arvioiminen on tietysti mitä kompleksisin tehtävä, eikä tässä esityksessä ole tietten-

3 David Temperley (2007: 179) on esittänyt musiikin probabilistiikkaa käsittelevässä teoksessaan seuraavan haasteen schenkeriläiselle tutkimukselle: ”It seems to me to be incumbent on those whose believe in Schenkerian theory as a model of the compositional process to show how it reduces the uncertainty of tonal music.” Uskon, että määrittämäni neljä indikaattoria ovat keskeisiä pyrittäessä vastaamaan tähän haasteeseen, joskin täsmällisen matemaattisen probabilistiikan soveltaminen kysymykseen Temperleyn tapaan olisi monella tavalla vaikeaa.

4 On tietysti luonnollista, että sikäli kun viestintä säveltäjältä kuulijalle on onnistunutta, samat rakenteet ovat usein relevantteja sekä säveltämisen että kuuntelemisen kannalta. Teoreettisessa kirjallisuudessa Brown (2005: xvii) on korostanut Schenkerin teorian sävellyksellistä merkitystä (“[...] these graphs [...] model an expert composer’s internalized knowledge of functional monotonicity”), kun taas esimerkiksi Lerdahl ja Jackendoff (1983: 1) määrittävät musiikinteorian päämääräksi yksikantaan ”kokeneen” kuulijan intuitioiden päämäärän kuvauksen (“We take the goal of a theory of music to be a *formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom*”).

kään mahdollista ratkaista läheskään kattavasti asiaan liittyviä ongelmia. Seuraavien esimerkkien avulla pyrinkin ainoastaan antamaan alustavaa käsitystä siitä, mihin suuntaan asiassa voitaisiin edetä.

BACH, *DAS WOHLTEMPERIERTE CLAVIER I*, FUUGA C-MOLLI

Johdatukseksi näihin kysymyksiin tarkastelen ensin muutamaa keskeistä piirrettä analyysistä, jonka Schenker (1996 [1926], 31–54) teki *Das wohltemperierte Clavier I* -kokoelman c-molli-fuugasta. Vaikka Schenkerin analyysi ei ole kokonaisuudessaan täysin tyydyttävä, keskityn aluksi sellaisiin piirteisiin, jotka saavat selvästi tukea määrittämistäni rakenteellisista indikaattoreista. Siten tämä esimerkki sopii, paitsi havainnollistamaan näiden indikaattorien evidentialista merkitystä, myös positiiviseksi näytteeksi Schenkerin analyytikon työstä ja näin tasapainottamaan sitä kritiikkiä, johon siirryn jäljempänä.

Schenkerin (1996: 32) kaavio fuugan kokonaisrakenteesta on nähtävissä esimerkiksi 1. Kuten kaaviosta käy ilmi, fuuga alkaa Schenkerin mukaan kahdella peräkkäisellä ylä-äänen $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kvinttilaskulla, joista ensimmäinen (t. 1–9) kattaa fuugan eksposition ja toinen (t. 9–20) levittäytyy laajan moduloivan jakson mittaiseksi. Kvinttilaskuista jälkimmäinen on ensisijainen: ensimmäinen, sulkuihin alemmalle tasolle merkitty kvinttilasku prolongoi ennakoivasti jälkimmäisen kvinttilaskun lähtösäveltä.⁵

Esimerkissä 2 on nähtävissä fuugan ekspositio allekkain analyyttisen kaavion kanssa. Tämä kaavio on minun laatimani ja sisältää Schenkerin analyysistä poikkeavia yksityiskohtia, mutta ylä-ääntä hallitseva kvinttilasku on peräisin Schenkeriltä. Esimerkin yläpuoliset hakaset liittyvät ensimmäiseen rakenteelliseen indikaattoriin, *muotoiluun*, joka on käänös englanninkielisessä kirjallisuudessa esiintyvistä käsitteistä *design* (ks. erityisesti Rothgeb 1971). Hakaset ilmaisevat muotoilun yksikköjä kahdella tasolla. Ylemmät hakaset merkitsevät fuugateknisen muotoilun kaksitahtisia yksikköjä: teemaesiintymiä sekä palautusvälikettä. Alemmat hakaset perustuvat näiden yksikköjen sisäisiin kuvionmuutoksiin; luonteenomaista alemman tason yksiköille on säännöllisesti toistuva malli, jossa ensimmäisen tahdin puolivälistä johtaa liike jälkimmäisen tahdin puoliväliin tahdin pääiskun yli.⁶ Näiden hakasten ylle voisi periaatteessa lisätä vielä kolmannen tason, joka käsittäisi koko eksposition, sillä se voidaan ymmärtää yksiköksi fuugan kokonaisuuden muotoilussa.

5 Tämä analyysi on melko varhainen (1926), joten rakenteellinen notaatio ei siinä kaikilta osin vastaa ”kypsan kauden” Schenkeriä.

6 Rothgeb (1971: 231) korostaa kuvionmuutosten merkitystä: “changes in surface design usually coincide with crucial structural points, and accordingly such changes must be given the most thoughtful attention in deriving or verifying an analysis.”

selittämiseksi ei tarvita schenkeriläistä teoriaa, vaikka se toki teoriaan sopiikin. Tässä, kuten seuraavissakin esimerkeissä, schenkeriläisen teorian erityinen selitysvoima tulee selvemmin esille ylä-äänien äänenkuljetuksessa. Harmoninen tukiranka kannattelee arkkityypistä schenkeriläistä hahmoa, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kvinttilaskua, mikä tukee ajatusta, että tällainen arkkityyppi on ohjannut Bachin säveltämistä (suunnilleen samassa mielessä kuin hyvin muodostunutta lausetta koskevat syntaksin säännöt ohjaavat puhettamme).⁷ Kvinttilaskun sävelet tulevat esille muotoilun yksiköiden rajakohdissa kuten säestävät harmoniatkin, mutta tarkemman käsityksen saamiseksi kvinttilaskua tukevista seikoista on syytä luoda katsaus myös muihin indikaattoreihin.

Rekisterin ensisijainen merkitys on siinä, että sijainti suhteellisessa äärirekisterissä viittaa suhteellisen painavaan rakenteelliseen asemaan. Eksposition bassolinjan päättävän f-es-liikkeen rakenteellista merkitystä alleviivaa sen aiempaa alempi rekisterisijainti. Ylä-äänilinjan lähtösävel, g^2 , taas muodostuu hallitsevaksi korkean rekisterinsä tukemana. *Comesin* lopussa ylin rekisteri jää pois, jolloin ylä-äänien voidaan ajatella yhtyvän hetkeksi oktaavia alempaan bassoon, kuten esimerkissä 2 on nuolella osoitettu. Tätä seuraa palautusvälikkeessä f-sävelen nosto takaisin ylärekisteriin, joten g-f-liikettä vahvistaa oktaavi-*Koppelung*⁸ – yksityiskohta, jossa analyysini eroaa Schenkerin tulkinnasta ja johon palaan tuonnempana. Myös tahdin 8 jälkipuoliskon d^2 -sävelen rakenteellinen asema saa tukea sen asemasta rekisterillisenä ääripisteenä säestävän V4/2-soinnun yllä.

Myös *metri* on tärkeä rakenteellinen indikaattori, varsinkin pintatasolla. Tässä esimerkissä ensimmäisen ja kolmannen tahtiosan sävelet saavat paria rekisterillisesti korostettua ylä-äänisäveltä (f^2 ja d^2) lukuun ottamatta suuremman rakenteellisen painoarvon kuin toisen ja neljännen. Lisäksi kaksitahtinen hypermetri yhtyy suoraan kaksitahtiseen muotoiluun ja antaa näin lisätukea parittomien tahtien pääiskuille.⁹ Sen sijaan parillisten tahtien pääiskut jäävät rakenteessa sivuosaan, koska ne ovat keskellä alempien hakasten kuvaamia muotoiluyksikköjä. Tämä on yksinkertainen esimerkki rakenteellisten indikaattorien välisestä konfliktista: muotoilun yhtenäisyys on Bachilla tyyppillisesti vahvempi indikaattori kuin lievä metrinen vahvuusero.¹⁰ Toisena esimerkkinä indikaattorien välisestä konfliktista voidaan tarkastella tahdin 8 jälkipuoliskon ylä-äänikulkua (h-c-d-h), jossa rekisteri tukee d:tä mutta metri h:ta. Näistä vaihtoehdoista d saa lisätukea ainakin puolinuottita-

7 Kysymys siitä, tulevatko tällaiset arkkityypit ja säännöt tiedostetuiksi, on niiden ilmaisua ja vastaanottoa ohjaavan merkityksen kannalta sekundaarinen.

8 Englanniksi *coupling* (Schenker 1979: § 152).

9 Tarkkaan ottaen voitaisiin jopa sanoa, että esimerkkiin 2 merkityt muotoiluyksiköt eivät perustu puhtaasti muotoiluun vaan ottavat metrin huomioon yksikköjen alkupisteiden määrittämisessä. Pelkästään muotoilun kannalta voitaisiin monien yksikköjen ajatella alkavan vajaatahtisesti korottomilta kahdeksasosilta, mutta esimerkissä nämä alkupisteet on ”pyöristetty” metrisesti vahvoihin kohtiin.

10 Jos neljän yksikön (tässä neljän puolinuotin) metrisessä mallissa toiselta neljännelle yksikölle johtaa yhtenäisen muotoilu, tämä voittaa kolmannen yksikön lievän metrisen koron rakenteellisena indikaattorina. Kahdeksasosatasolla tästä ovat esimerkkinä ovat tahdin 7 jälkipuolisko ja tahdin 8 alkupuolisko (joissa c-mollisointin ovat lomasointuja) sekä vastaavat kohdat muissa teemaesiintymissä.

son äänenkuljetuksesta, sillä tahdin pääiskun 6/4-soinnun es etenee normatiivisesti d:hen ääriäänten rinnakkaissektikulun täydentäen. Yleisesti indikaattorien väliset konfliktit ovat keskeinen ongelma Schenker-analyysin evidentialaisen perustan lujittamisessa, mutta tässä artikkelissa tähän mutkikkaaseen ongelmaan ei valitettavasti ole mahdollista paneutua muuten kuin muutaman yksittäistapauksen osalta.¹¹

Neljäs rakenteellinen indikaattori, *korostavat eleet*, on sekalainen ryhmä ilmiöitä, johon luen muun muassa kadenssit. Tässä fuugaekspositiossa ei ole kadensseja, mutta toisenlaisen esimerkin korostavasta eleestä tarjoaa tahdin 6 loppu, jossa korkeaa f-säveltä korostaa ympäröivästä kuvioinnista poikkeava synkopoitu pitkä sävel. Tällä eleellä on huomattava evidentialainen merkitys. Toisin kuin muut kvinttilaskun sävelet, f ei saa konsonoivaa tukea harmoniselta tukirangalta vaan toimii lomasseptiminä, minkä johdosta sen rakenteellinen asema on erityisen riippuvainen sitä itseään tukevista indikaattoreista. Ja vaikka rekisterinkäyttö *Koppelungeineen* tukee vahvasti f:ää, se on metrisesti heikko ja sijaitsee muotoiluyksikön loppu- eikä alkupässä, joten kolmen ensiksi käsitellyn indikaattorin f:ää tukeva yhteisvaikutus ei ole vahvin mahdollinen. Siten erityinen f:ää korostava ele voidaan selittää tarpeelliseksi kompensoimaan heikkouksia muiden indikaattorien alueella ja lujittamaan f:n asemaa kvinttilaskua täydentävänä elementtinä.

F-säveleen liittyy myös pieni mutta valaiseva ero oman tulkintani ja Schenkerin analyysin välillä. Kuten esimerkiksi 2 käy ilmi, katson tahdin 5 puolivälin f¹-sävelen aloittavan f-g-as-lomasävelkulun ja toimivan epäsuorana valmistuksena tahdin 6 lopun korosteiselle f²-sävelelle. Tämä yksityiskohta poikkeaa Schenkerin tulkinnasta, jossa on kytketty toisiinsa tahtien 5 ja 6 vahvojen iskujen g:t (Schenker 1996: 33). Nähdäkseni Schenkerin tulkinta ei ota riittävästi huomioon muotoilua: tahdin 6 g on keskellä sekvenssiä, minkä lisäksi muotoilua vahvistaa alempien hakasten kuvaaman mallin säännöllisyys. Jos fuugan avaavassa *duxissa* tämä toistuva malli tukee as-g-f-lomasävelkulkua (jonka Schenker analyysissään ansiokkaasti kuvasi), hahmottuu tahtien 5–6 palautusvälikkeessä analogisesti f-g-as-lomasävelkulku. Tätä yhteyttä syventää mielenkiintoisella tavalla merkinnöistä ”muistutus” ja ”ennakointi” ilmenevä pintakuvioiden vastaavuus. Teemassa as-g-f-kulku toistuu lopuksi ikään kuin yhteenvetona pintakuviassa, ja samankaltainen kuvio ilmaantuu palautusvälikkeeseen ilmaisemaan etukäteen f-g-as-liikkeen määränpäättä.

Palautusvälikkeen (t. 5–6) analyysi on pieni esimerkki tilanteesta, jossa ensimmäisen lajin evidenssi vaatii Schenkerin analyysin tarkistamista, mutta Schenkerin teoriaa koskeva toisen lajin evidenssi saa tästä vain lisävahvistusta. Onhan kvinttilaskun hahmotusta hallitseva merkitys selvästi vahvempi, kun sen alkavaa g-f-liikettä vahvistaa kuvaamani oktaavi-*Koppelung*, sen sijaan että f esiintyisi vain ohimenevästi

11 Tavallinen ongelma koskee esimerkiksi *Kopftönin* määrittystä tilanteesta, jossa ylä-ääni nousee alussa toonika-soinnun sävelestä toiseen. Muotoilu tukee matalampaa lähtösäveltä (joka aloittaa koko kappaleen mittaisen muotoiluyksikön), rekisteri taas korkeampaa päämääräsäveltä. Tämän ongelman ratkaisusta Bachin inventioissa ks. Väisälä 2009: 134–136.

tahdin 6 lopussa, kuten Schenkerin analyysissä.

Kuten edellä on todettu, Schenkerin analyysin mukaan ensimmäinen kvinttilasku toimii toisen, rakenteellisesti ensisijaisen kvinttilaskun lähtösäveln ennakoivana prolongointina. Kvinttilaskujen lähtösävelten välistä yhteyttä konkretisoi esimerkiksi 2 ympyröillä osoitettu parallelismi: molempia artikuloi sama sivusävelkuvio *g-fis-g*, joka ensimmäisellä kerralla aloittaa teemaesiintymän ja toisella kerralla sekvensaalisen episodin. Toista kvinttilaskua kokonaisuudessaan kuvaa esimerkki 3 (jonka kaikki yksityiskohdat eivät taaskaan vastaa Schenkerin analyysiä), ja myös sen tarkastelu on syytä aloittaa sitä tukevasta harmonisesta rakenteesta. Fuugatekninen muotoilu perustuu edelleen kaksitahtisiin yksikköihin lukuun ottamatta tahtien 17–19 kolmitahtista välikettä. Tahtien 9–10 episodi modului nopeasti III asteelle, jota seuraava *Es*-duuri-teemaesiintymä prolongoi ja vahvistaa. Tahtien 13–14 välike johtaa *c*-mollisekstisoinnulle, joten sen kehyyksenä on 5–6-liike *es*-basson yllä. Seuraavan teemaesiintymän aluksi *c*-mollisekstisointu tulkitaan dominanttisävellajin IV^6 -soinnuksi, joka johtaa edelleen V^7 -I-kokolopukkeeseen V asteelle. Tahtien 17–19 välike muuntaa tonikalisoitun V asteen pääsävellajin V^7 -soinnuksi, ja seuraava teemaesiintymä palaa toonikalle sekstisoinnulta alkavan *Hilfskadenzin* kautta.¹² Muotoilun yksikköjen indikoima harmoninen tukirakenne on siten I–III–V–I, jota tukee myös se fuugatekninen parallelismi, että kukin tukirakenteen uusista harmo-
noista tulee vuorollaan teemaesiintymän vahvistamaksi.

Esimerkki 3. Bach, fuuga *c*-mollin (*WTC I*), tahtit 9–21.

12 Tämä *Hilfskadenz* ei sisälly Schenkerin kaavioon (esim. 1). *Hilfskadenzin* (englanniksi *auxiliary cadence*) käsitteestä ks. Schenker 1979: § 244–245.

Myös muut indikaattorit tukevat I–III–V–I-rakennetta. Tahtien 9–11 nopeaa modulaatiota III asteelle alleviivaa syöksy äärimmäiseen alarekisteriin (suureen oktaavialaan). Samaan rekisteriin palaa seuraavaksi tahdin 15 V aste. Tahdin 20 I asteen kohdalla tilanne on hiukan monimutkaisempi. Siihen johtaa samanlainen kadenssaalinen bassokulku kuin edeltävälle V asteelle (muunnettu toinen kontrastsubjekti), ja tämä parallelismi antaa odottaa suuren oktaavialan C:tä. Implikoitu suuri C on kuitenkin korvattu oktaavia ylemmällä c:llä, oletettavasti siksi, ettei I–III–V–I-rakenteen päätös saisi liian ratkaisevaa sävyä. (Suuri C on säästetty tahtiin 29, jossa tulkintani mukaan kokonaisrakenne saa päätöksensä; tähän kysymykseen palaan esimerkin 5 yhteydessä.) V ja I asteelle johtavat kadenssit (t. 15 ja 20) ovat tietysti esimerkkejä korostavista eleistä, jotka parallelismeineen vahvistavat I–III–V–I-rakenteen päättäviä elementtejä.

I–III–V–I-rakenteen tukena on siis kosolti ensimmäisen lajin evidenssiä: jos oletamme, että musiikin pohjana on jokin Schenkerin kuvaamista harmonisista malleista, rakenteellisten indikaattorien perusteella kyseessä on selvästi I–III–V–I. Harmoniseen rakenteeseen ei kuitenkaan nytkään liity selvää toisen lajin evidenssiä. Vaikka rakenteellisten indikaattorien tuki I–III–V–I-rungolle on tietysti sopusoinnussa schenkeriläisen teorian kanssa, ei voida sanoa, että teorian ennusteet tulisivat jotenkin erityisesti vahvistetuiksi, koska I–III–V–I on vain yksi monista sen sallimista harmoniakuluista. Sitä paitsi nämä painotukset voitaisiin selittää myös täysin eischenkeriläisestä näkökumasta, mollin tavanomaisten modulaatiokäytäntöjen pohjalta. Tässäkin tapauksessa schenkeriläisen teorian erityinen selitysvaikutus ilmenee selvemmin ylä-äänien äänenkuljetusta tukevissa piirteissä.

Teorian kannalta etuoikeutettuja ylä-äänihahmoja ovat *Zugit*, liikkeet, jotka täyttävät asteittain jonkin rakenteellisesti merkittävän intervallin. Kun siis tahtien 9–11 liike III asteelle kannattelee rekisterin ja metrin voimakkaasti tukemaa g–f–es-ylääänikulkua, voidaan teorian katsoa ennustavan, että harmonisen rakenteen edetessä V ja I asteelle linja todennäköisimmin jatkuu niiden tukemana d:hen ja c:hen. Tämä ennuste tulee usean indikaattorin vahvistamaksi tavalla, joka ei vaikuta sattumalta. Tahtien 11–13 Es-duuri-teemaesiintymän lopussa es-sävel jää pois ylärekisteristä, ja sen voidaan ajatella yhtyvän bassoon, kuten esimerkissä 3 on nuolella osoitettu. Es-basso prolonoituu tahtien 16–17 V asteelle johtavaan kadenssiin asti, jossa se vihdoinkin etenee paikalliseen dominanttiin, d:hen. Kun tonikalisoitu V aste on saavutettu, d ei ainoastaan heti ilmaannu ylärekisteriin, vaan sen yhteyttä kvinttilaskun aiempiin jäseniin tukee mitä huomionarvoisin muotoilun parallelismi. Kuten esimerkissä 3 on ympyröin osoitettu, d:tä artikuloimaan palaa teeman alusta juontuva sivusävelkuvio, joka on viimeksi kuultu ylä-äänessä juuri kvinttilaskun avaavan g–f–es-kulun yhteydessä. Linja jatkuu c:hen tahdissa 20, jossa sivusävelkuvio toimii jälleen alkuimpulssina teemaesiintymälle. Tämän jälkeen, tahdissa 22, kuvio käynnistää vielä sekvenssaalisen episodin, joka muistuttaa toisen kvinttilaskun alkua (t. 9) ja vahvistaa siten sen päätepisteiden välistä yhteyttä.

Edellä tehty rakenteellisten indikaattoreiden tarkastelu havainnollistaa, miten Schenker olisi *voinut* lähestyä sekä ensimmäistä että toista evidentialista kysymystä. Samalla se havainnollistaa, miten voidaan vastata Laurence Dreyfusin tapaiselle Schenker-kriitikolle, joka juuri tämän Bach-analyysin perusteella argumentoi, että Schenkerin postuloimat rakenteet ovat orgaaniseen ideologiaan pohjautuvaa mielikuvituksen tuotetta ("figments of the organicist imagination") vailla sävellyksellistä relevanssia (Dreyfus 1996: 169–188). Näiden kvinttilaskujen osalta Schenkerin teorialla ja analyysillä on merkittävää selitysvoimaa, joka koskee keskeisiä sävellyksellisiä piirteitä. Tahdin 6 f²-sävelen saama erityinen korostus ja sivusävelkuvion paluu tahdin 17 d:n artikuloimiseksi ovat esimerkkejä säveltäjän ratkaisuksista, joiden voidaan selittää saaneen impulssinsa tarpeesta täydentää arkkityyppisiä äänenkuljetushahmoja. Onkin helppo nähdä, mikä haitallinen vaikutus on ollut sillä, että Schenker ei kyennyt eikä edes pyrkinyt ratkaisemaan keskeisiä evidentialisia kysymyksiä, vaan tyyppillisesti perusti käsittelynsä ideologisella polemiikilla höystettyyn autoritaariseen intuitioonsa. Tämän asenteen perintönä käsitykset Schenkerin teorian kuvausvoiman luonteesta ja vahvuudesta ovat edelleenkin tarpeettoman hämäriä, kuten Dreyfusin kirjoitus yhtenä esimerkkinä havainnollistaa.

Schenkerin haitallinen vaikutus ei kuitenkaan rajoitu siihen, ettei hän esittänyt evidenssiä intuitioittensa tueksi. Myös itse intuitiot ovat epäluotettavia. Läheskään kaikki Schenkerin analyttiset tulkinnot eivät saa tukea rakenteellisista indikaattoreista edellä käsiteltyjen kvinttilaskujen tapaan. Tietysti voidaan kysyä, onko vika tällöin Schenkerin intuitioissa vai siinä, että määrittämäni neljä indikaattoria eivät tosiasiaassa riittä päteviä intuitioita vastaavaksi evidentialiseksi perustaksi. En väitä, että luetteloni indikaattoreista olisi tyhjentävä, mutta niiden edellä havainnollistettu taipumus tukea schenkeriläisen teorian ennustamia hahmoja – siis niiden tarjoama toisen lajin evidenssi – viittaa siihen, että ne Bachin tapaisella säveltäjällä ovat keskeisiä keinoja näiden hahmojen toteuttamisessa eivätkä ainakaan väheksyttävissä analyttisinä kriteereinä (ks. myös Väisälä 2008 ja 2009). Sitä paitsi Schenkerin analyseissä on tulkintoja, joille on vaikea löytää perusteita yhtään mistään sävellyksellisistä piirteistä ja joihin nähden Dreyfusin ilmaus "figments of imagination" todella vaikuttaa sattuvalla. Tällaisia tulkintoja käsittelem seuraavan esimerkkinä, Bachin pikku d-molli-preludin yhteydessä.

Ennen siirtymistä d-molli-preludiin voi olla syytä tarkastella lyhyesti niitä Schenkerin c-molli-fuugan analyysin piirteitä, jotka eivät ole yhtä onnistuneita kuin edellä käsitellyt kahden kvinttilaskun kuvaukset. Tärkeimmät näistä koskevat toisaalta fuugateemaa, toisaalta kokonaisrakennetta. Esimerkissä 4 on esitetty allekkain fuugateema (a) ja Schenkerin analyysin mukainen käsitys sen sävelten hierarkiasta (b).¹³ Tulkinnan ansiona on syytä mainita tahdin 2 alun g:n määrittäminen lomasäveleksi. Tätä määrittystä tukee muotoilu, ja sen ansiosta paljastuu arkkityyppinen I–IV–V⁷

13 Esimerkin 4b kuvaama hierarkia käy ilmi Schenkerin (1996: 34) kaavioista, vaikka notaatio ei tällaisenaan esiinny Schenkerillä.

(tai VII⁷)-I-harmoniarunko, joka toimii teeman pohjana tahdin 2 näennäisestä toonikasta huolimatta. Tulkinta antaa kuitenkin suhteettoman vahvan aseman tahdin 2 lopun g-f-kuudestoistaosakululle tahdin puolivälissä sijaitsevan, metrin ja muotoilun tukeman f-sävelen kustannuksella. Esimerkki 4c havainnollistaa, miten Schenkerin tulkintaa voidaan tältä osin parannella.

(a)

(b) Schenkerin mukaan

(c) Parempi tulkinta

Esimerkki 4. Bach, fuuga c-molli (WTC I), teema.

Schenkerin tulkinta kokonaisrakenteesta käy ilmi esimerkistä 1. Schenker katsoo toisen kvinttilaskun toimivan rakenteellisesti ratkaisevana *Urlinienä*, jota seuraa enää koodamainen oktaavilasku. *Urlinieksi* tämä kvinttilasku kuitenkin päättyy epäilyttävän heikosti, koska sen päätöksestä (t. 20) puuttuu tavanomainen korostava ele, ts. kadenssi. Myös astetta $\hat{1}$ seuraava kadenssi (t. 22) on heikohko verrattuna sen jälkeen tulevan dominanttipysähdyksen (t. 25) ja päätöskadenssin (t. 29) retoriseen voimaan. Kuten edellä on todettu, toisen kvinttilaskun päätöstä heikentää vielä basso-c:n odotettua korkeampi rekisteri, kun taas päätöskadenssi johtaa viimein matalimman oktaavialan C:hen. Näillä perusteilla on mielekkäämpää tulkita rakenteellisen ratkaisun tapahtuvan vasta toisen kvinttilaskun jälkeen, kuten esimerkki 5 havainnollistaa (tässä esimerkissä tahtiviivat viittaavat muotoiluyksiköihin).¹⁴ *Urliniea* kannatteleva I-V⁷-I⁶-V-I-harmoniakehikko on voimakkaasti korostavien eleiden artikuloima: V-I-päätöskadenssia edeltäviä V⁷- ja I⁶-sointuja markkeeraavat analogisesti basson retoriset pysähdykset (t. 25 ja 28). Ylä-äänien käsittelyssä ansaitsee huomiota $\hat{4}$, pitkitetty dominanttiseptimi, joka purkautuu tyydyttävästi vasta siirryttyään bassoon – keskeinen äänenkuljetustapahtuma, joka Schenkerin analyysissä jää vaille huomiota.

14 Schachter (1996: 335–336) on esittänyt samankaltaisen käsityksen tästä *Urlinie*-laskusta.

1. kvinttilasku 2. kvinttilasku (Schenkerin Urlinie)
 3. kvinttilasku (todellinen Urlinie-lasku)

tahti: 1 3 5 7 9 11 13 15 17 20 22 25 27 29

I (V) I III V I II⁷ V⁷ -₂ 1⁶-₅ V I

comes ks1 dux ks1 dux CS2 dux
 dux ks1 ks2 ks1 comes ks1 ks1 ks1
 dux ks1 ks2 (muunnos) (muunnos) dux

Esimerkki 5. Bach, fuuga c-molli (WTC I), kokonaisrakenne.

BACH, PRELUDI D-MOLLI BWV 926

Esimerkissä 6 on nähtävissä Schenkerin (2004 [1923], 181) kaavio d-molli-preludin kokonaisrakenteesta. Esimerkissä 7 on puolestaan preludin nuotit erinäisin analyttisin merkinnöin varustettuna (esimerkissä näkyvät kaaret ovat analyttisiä merkintöjä, eivät artikulaatiomerkintöjä). Nuottien alla on ylemmällä rivillä Schenkerin nimikirjaimien (HS) jälkeen havainnollistettu Schenkerin analyysin mukaista käsitystä harmonisesta hierarkiasta. Sen alla on oma tulkintani (OV).

d moll: 1

I III V I II⁷ V⁷ -₂ 1⁶-₅ V I

comes ks1 dux ks1 dux CS2 dux
 dux ks1 ks2 ks1 comes ks1 ks1 ks1
 dux ks1 ks2 (muunnos) (muunnos) dux

Esimerkki 6. Schenkerin (2004: 181) kaavio Bachin preludista d-molli (BWV 926).

HS:1
OV:1

IV 8

VI jne.
VI

IV 7

V (I IV) V

I

Esimerkki 7. Bach, preludi d-molli (BWV 926).

Preludin muotoilu on varsin kompleksista ja oikukasta, mutta sen selkeimmin erottuvia piirteitä on alun sekalaisten vaiheiden jälkeen saavutettava pitkä yhtenäisen alue, joka ulottuu tahdin 21 pohjamuotoiselta dominantilta tahdin 38 6/5-sointuun. Schenkerin tulkinnassa tämän alueen avaussointu saa huomattavan vähän painoarvoa. Se vain jatkaa tahdissa 11 saavutettua dominanttia, joka kokonaisuudessaan on alisteinen avaustoonikalta tahdin 25 VI asteelle johtavalle liikkeelle.¹⁵ On vaikea nähdä mitään sävellyksellistä piirrettä, joka tukisi sen enempää näin vahvaa painoarvoa VI asteelle kuin myöskään mitään erityistä suhdetta sen ja avaustoonikan välillä.

Schenkerin ylä-äänitulkinnasta olen merkinnyt esimerkkiin 7 vain alun. Schenker katsoo ylä-äänilinjan lähtevän liikkeelle tahdin 8 kaksiviivaisesta f:stä, jota seuraa tahtiin 21 ulottuva e:n prolongointi (vrt. esim. 6). F on avaustoonikan viimeinen ja ylin sävel ja saa siten tavallaan tukea muotoilusta ja rekisteristä. Rekisterillisen nousun metrisesti alleviivattuna päämääränä on kuitenkin tahdin 9 h, joka muodostaa helposti havaittavan sivusävelkuvion ympäröivien a-sävelten kanssa ja näin viittaa pikemmin kvinttiin kuin terssiin ylä-äänirakenteen lähtökohtana. Vielä arveluttavampi on Schenkerin tulkinta tahdin 9 e-sävelen merkityksestä. Paitsi että tämän e:n laajempi merkitys jää vaille kaikkien rakenteellisten indikaattorien tukea, on kyseenalaista onko se edes paikallisesti sointusävel. Pikemminkin se vaikuttaa lomasäveleltä analogisesti sitä seuraavien korollisten kahdeksasosien tavoin (jolloin muotoilullinen analogia syrjäyttää paikallisesti metrin analyysikriteerinä), kuten olen esimerkkiin 7 merkinnyt nuottien alapuolisin kaarin.¹⁶

Nämä huomiot riittänevät osoittamaan, että Schenkerin analyysi perustuu tässä pikemminkin analyytikon mielikuvitukseen kuin sävellyksen ominaispiirteisiin. Tällaisten analyysien haitallinen vaikutus on ennen kaikkea siinä, että ne ovat olleet omiaan vahvistamaan käsitystä, jonka mukaan Schenker-analyysissä on kyse kätketyistä ja esoteerisista, normaalille musikaaliselle hahmotukselle vieraaksi jäävistä ilmiöistä. Schenkerin puolustukseksi voidaan toki sanoa, että analyysi on peräisin ajalta (1923), jolloin hän oli vasta aivan alkuvaiheessa sellaiseen rakennetasojen kokonaisvaltaiseen määrittämiseen pyrkivässä hankkeessa, jonka me olemme oppineet tuntemaan Schenker-analyysinä. Myös edellä käsitelty c-molli-fuugan analyysi on melko varhainen (1926), ja on toki mahdollista, että Schenker olisi voinut myöhemmin tarkistaa joitakin siinä esitettyjä tulkintoja. Toisaalta juuri varhaisuutensa takia d-molli-preludin analyysi asettaa kyseenalaiseksi joidenkin schenkeristien esittämän väitteen, jonka mukaan Schenkerin teoreettiset käsitteet nousivat empiirisesti musiikkiteoksista tehdyistä havainnoista.¹⁷ Vaikka väitteessä on varmasti osittain pe-

15 V asteen alisteinen asema I-VI-liikkeeseen nähden käy ilmi Schenkerin kaavion (esim. 6) ylä-äänien kaaresta, joka johtaa avaustoonikan tukemasta f:stä (t. 7) VI asteen tukemaan d:hen (t. 25).

16 Tässä hahmotuksessa f purkautuu e:hen implisiittisesti tahdin 10 alussa.

17 Schenkerin empirismiä korostaa esim. Brown (2005: 76): "We have seen that the explanatory laws underpinning Schenkerian theory were actually discovered empirically in the *Harmonielehre* and *Kontrapunkt I*, long before Schenker formulated his concept of a single tonal prototype. [...] After spending the next decade

rää, Schenkerille oli ominaista edetä myös uskalletuin apriorisin oletuksin, joita hän pahimmillaan seurasi musiikin ominaispiirteiltä silmänsä ja korvansa sulkien. Sitä paitsi, kuten viimeinen esimerkkini tulee havainnollistamaan, kyse ei ollut pelkistä alkuvaikeuksista: analyttikkona Schenker ei koskaan saavuttanut tasoa, jolla hän olisi kyennyt johdonmukaisesti ottamaan huomioon sen, minkäläatuista ja -vahvuista evidenssiä musiikki hänen tulkinnalleen tarjoaa.

Empiria vaatii meidät siis hylkäämään Schenkerin analyysin d-molli-preludista mutta – samoin kuin c-molli-fuugan palautusvälikkeen kohdalla – ei nytkään hänen teoreettisia periaatteitaan. Preludin alkuvaiheiden muotoilu on oikukkaan kompleksista, mutta maamerkkeinä toimivat murtosointuisen avauskuvion esiintymät, jotka on esimerkissä 7 merkitty α -kirjaimella ja jotka vuorottelevat laskevan β -kuvion kanssa. α -kuvio siirtyy kvasi-imitatorisesti vasempaan käteen tahdissa 11 ja palaa oikeaan tahdissa 15, joten on luontevaa yhdistää kaksi ensimmäistä α - β -yhdistelmää laajemmaksi yksiköksi. Tahtia 15 korostavat myös uudet rytmiset piirteet, kuten oikean käden ylärekisteriin kiiruhtava ele. Leimallista alkuvaiheiden muotoilulle on yksikköjen lyheneminen: ensimmäinen α - β -pari kestää kymmenen tahtia ja toinen neljä. Tätä seuraa kaksitahtisen yksikön sekvensaalinen käsittely (t. 15–18), ja sekvenssin laskevaa linjaa jatkavat yksitahtiset yksiköt (t. 19–20), jotka sitten johtavat edellä mainittuun pitkään α -kuvion hallitsemaan alueeseen (t. 21–38).

Preludin alkuvaiheissa α -kuvio esiintyy siten kolmesti oikeassa kädessä isoa muotoilu-yksikköä alkamassa. Nämä esiintymät markkeeraavat kolme tärkeää harmoniaa: alun toonikan, tahdin 15 subdominantin ja tahdin 21 dominantin. I–IV–V-kehikon täydentää luonnollisesti paluu toonikalle, mikä tapahtuu ensin tahdissa 39 ja saa kadenssaalisen vahvistuksen tahdissa 44. Koska tahdin 39 toonika laukaisee ikään kuin diskurssin päälinjasta poikkeavan kuudestaostaosakuviointin, kun taas tahdissa 44 palaa tähän asti rakenteellisia tukipilareita johdonmukaisesti artikuloitunut oikean käden α -kuvio, muotoilu antaa perusteita tulkita rakenteen sulkeutuvan vasta jälkimmäisen toonikan kohdalla. Lisäksi tahdin 21 V-asteen ja tahdin 44 I-asteen välistä parallelismia vahvistaa vasemman käden oktaavihyppykuvion paluu.¹⁸

Muotoilu antaa siis ensimmäisen lajin evidenssiä tulkinnalle, jonka mukaan preludin harmonisena pohjana on I–IV–V–I. Vaikka tämä tietysti sopii hyvin schenkeriläiseen teoriaan, on jälleen kyseenalaista, liittyykö harmoniseen rakenteeseen merkittävää toisen lajin evidenssiä teorian tueksi. Dominantin saama vahva korostus

studying a broad range of functional monotonal compositions, Schenker discovered empirically that he could reformulate this set of explanatory laws in terms of prototypes, transformations, and levels.”

18 Tilanteeseen liittyy kompleksisella tavalla indikaattorien välinen konflikti. Päätöskadenssin voidaan katsoa oletusarvoisesti viittaavan siihen, että sen dominantti (t. 43–44) osallistuu perimmäiselle rakennetasolle, mutta tässä sen syrjäyttää muotoilun tukema yhteys tahdin 21 dominantin ja päätöstooneikan (t. 45) välillä. Päätöskadenssin dominantti on siten rakenteellisesti alisteisessa asemassa, samaan tapaan kuin mikä Schenkerin (1979: Fig. 21 ja 24) mukaan on ominaista *keskeytetyille rakenteelle*. Toisaalta saattaisi olla mahdollista ajatella päätöskadenssin dominantin 2-ylä-äänineen edustavan aiempaa rakenteellista dominanttia eräänlaisen ajallisen ”virhesijainnin” perusteella, kuten esimerkin 9 ylä-äänineen on kysymysmerkein merkitty. Tällaista hahmotusta voisi vahvistaa tahtien 21 ja 42 α -kuvioiden välinen assosiaatio.

voitaisiin varmasti selittää ilmankin Schenkerin teoriaa, eikä myöskään IV asteen asema anna mitään erityistä vahvistusta teorian ennusteille, koska dominantille voi sen mukaan johtaa moni muukin harmonia, kuten edellisen esimerkin III. Tässäkin tapauksessa teorian erityisen selitysvoin valaiseminen vaatii ylä-äänien huomioon ottamista. Kannatteleeko I–IV–V–I-kehikko teorian ennustamaa ylä-äänihahmoa?

Kysymystä voidaan lähestyä tarkastelemalla ensin harmonisen kehikon tärkeimpien tukipilarien, avaustoonikan, tahdin 21 dominantin ja päätöstonikan, tukemaa ylä-äänimateriaalia eli α -kuvion pisimpiä ja painokkaimpia esiintymiä. Sekä avaustoonikalla että tahdin 21 dominantilla soinnun kvintti hahmottuu hallitsevaksi ylä-ääneksi, koska se on korkein sävel ja tulee melodisesti aktivoitua. Alussa kvinttiä eli a:ta vahvistaa myös sen nosto ylärekisteriin tahdissa 13. Päätöstonikalla, tahdissa 44, α -kuviota sen sijaan esiintyy versiona, jossa kaikki indikaattorit tukevat soinnun oktaavia. Näin I–V–I-kehikon – *Bassbrechungin* – kannattelemat painokkaat ylä-äänisävelet ovat a, e ja d, siis $\hat{5}-\hat{2}-\hat{1}$, mikä noudattaa kvintti-*Urlinien* normaalia mallia. Ratkaiseva testi koskee kuitenkin sitä, missä määrin rakenteelliset indikaattorit tukevat asteiden $\hat{5}$ ja $\hat{2}$ välisen aukon täyttymistä eli ns. *Leerlaufia*.¹⁹ Tällöin huomiomme kohdistuu laajennetun IV asteen tukemiin tapahtumiin.

Vaikka tahdin 15 α -kuviossa on ylimpänä kvintti kuten I ja V asteenkin yllä, kvintti jää nyt alisteiseen asemaan metrisesti vahvan b:n ja ylärekisterin g:n välillä, joihin huomiota ohjaavat myös edeltävän väldominantin purkausta koskevat odotukset. Äänenkuljetuksen kannalta olennainen on huomio, että sekä b että g liittyvät asteliikkeellä lähtökohtana olevaan a:han. Korkea g on suoraa jatkoa oktaavilla nostetulle *Kopftonille* (t. 13), ja vahvan iskun b liittyy sivusävelisesti avauksen a¹-säveleen ja johtaa sekvenssaalisesti tahdin 19 g:hen, samalla kun ylärekisterijuonne katkeaa. Näin ylä-ääni on tässä kohdin edennyt sekä rekisterin että metrin ohjaamana a:sta g:hen. G:stä linja jatkaa metrin ja kuvionmuutoksen tukemana f:ään (tahti 20), jota seuraakin jo tahdin 21 e, prolongoidun dominantin ylä-ääni.

Ylä-äänien hahmotusta valaisee osaltaan myös tahtien 15–20 metrisesti tuetun linjan yhteys preludin avaukseen. Avauksessa esiintyy Bachille tyypillinen ylä-äänikuvio $\hat{5}-\hat{6}-\hat{4}-\hat{3}$ (a–b–g–f), jossa $\hat{6}$ toimii epäydellisenä sivusävelenä. Kuvion laajennos johtaa tahdin 15 b:n kautta tahtien 19 ja 20 g:hen ja f:ään, jota ei kuitenkaan tue vakaa toonikasointu kuten avauksessa (t. 7). Tahdin 20 d-mollisointu antaa vain paikallista tukea f:lle, joka syvemmällä tasolla toimii prolongoidun IV asteen loma-septiminä ja suuntaa liikkeen eteenpäin dominantille ja e:hen.

Useat indikaattorit siis tukevat *Urlinien* täydentymistä asteiden $\hat{5}$ ja $\hat{2}$ välillä verrattuna vaikkapa sellaiseen tilanteeseen, että α -materiaalia olisi sellaisenaan transponoitu eri harmonioiden ylle. Tämä antaa huomionarvoista toisen lajin evidenssiä schenkeriläiselle teorialle, joskin evidenssin vahvuuden tarkka arviointi on vaikeaa niin tässä tapauksessa kuin yleensäkin. Yhtä kaikki voidaan todeta, että evidenssi ei tässä ole vahvin mahdollinen: eräänlaisena heikkona kohtana *Urlinie*-kulussa on

19 Englanniksi *unsupported stretch* (Schenker 1979: § 36).

tahdin $20 \hat{3}$. Vaikka tämä $\hat{3}$ on metrin ja kummankin käden kuvionmuutoksen korostama, sen vaikutusala on lyhyt eikä se myöskään suo lopullista selkiytystä *Urliniekulun* rekisteritapahtumille. Kun asteille $\hat{5}$ ja $\hat{4}$ on ominaista yksi- ja kaksiviivaisen rekisterin välinen *Koppelung* ja kun pyrkimys ylärekisteriin saa lopulta täyttymyksensä asteiden $\hat{2}$ ja $\hat{1}$ ylemmässä sijainnissa, olisi *Urlinien* selkeyden kannalta ihan-teellista nostaa myös $\hat{3}$ oktaavilla valmistamaan asteen $\hat{2}$ sijaintia. Asian havainnollistamiseksi olen esimerkkiin 8 hahmotellut sävellyksellisen ratkaisun, jonkalaisella tätä *Urlinien* heikkoa kohtaa olisi *voinut* vahvistaa.

Esimerkki 8. Vaihtoehtoinen, *Urlinie*-astetta $\hat{3}$ vahvistava sävellyksellinen ratkaisu.

Kvintti-*Urlinien* selitysvoima on kysymys, johon olen kiinnittänyt paljon huomiota inventioita koskevassa artikkelissani (Väisälä 2009: 132–148). Olen todennut, että niissä kymmenessä inventiossa, joissa kvintti vakiinnutetaan alussa hallitsevaksi ylääänisäveleksi, seuraa säännöllisesti selkeästi artikuloitu $\hat{4}$ – $\hat{3}$ -kulku, mikä antaa toisen lajin evidenssiä tämän schenkeriläisen peruskäsitteen sävellykselliselle relevanssille. Mitä johtopäätöksiä sitten pitäisi tehdä siitä, että tässä preludissa *Urlinie* ei ole artikuloitu aivan yhtä selkeästi kuin mikä on inventioille tyypillistä? Voisi ehkä jopa ajatella, että tämä pieni improvisatorinen preludi ei ole sävellyksenä aivan niin kiinteä tai viimeistelty kuin tietoisesti sävellyksellisiksi malleiksi laaditut inventiot. En kyl-läkään väitä, että Bachin olisi ”pitänyt” viimeistellä preludi esimerkin 8 osoittamalla tavalla. Pikemminkin *Urlinien* heikko $\hat{3}$ liittyy sävellyksen luonteeseen, tapaan, jolla sen levottomat alkuvaiheet kiirehtivät sen painopisteeksi muodostuvaan yllättävän vahvaan dominantin ja *Urlinie*-asteen $\hat{2}$ prolongaatioon. Esimerkkiin 8 hahmoteltu ratkaisu vahvistaisi *Urlinea* mutta samalla vesittäisi e^2 :n yllättävyyttä.

Tapahtumien rytmiä ja preludin eri vaiheiden välistä suhdetta valaisee vielä eräs motiivinen kehityskulku. Esimerkissä 7 tätä juonetta havainnollistavat tahdista 9 alkavat kaaret nuottien yllä. Kaaret ilmaisevat toistuvaa kuviota, schenkeriläisittäin *Ausfaltungia*, joka koostuu alaspäisestä ja ylöspäisestä sekstistä. Alun rekisterinousun päämäärä, tahdin 9 korkea h, laukaisee motiivin ensimmäisen esiintymän ($h^2-d^2-c^2-a^2$), ja siitä lähtien preludi voidaan hahmotella tämän kuvion tasapainotilaa etsiväksi valumiseksi. Tahdista 13 eteenpäin kuvio laskee asteittain, kunnes tahdista

Musical score for Schenker's 'Schenker: I'. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic structure with various time signatures: 4/4, 3/4, and 4/4. The piece is marked 'Schenker: I' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 31, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The score is characterized by dense, intricate melodic lines and complex harmonic structures.

Musical score for 'Peksiäys'. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic structure with various time signatures: 3/4, 4/4, and 3/4. The piece is marked 'Peksiäys' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The score is characterized by dense, intricate melodic lines and complex harmonic structures.

Musical score for 'Peksiäys'. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic structure with various time signatures: 3/4, 4/4, and 3/4. The piece is marked 'Peksiäys' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The score is characterized by dense, intricate melodic lines and complex harmonic structures.

Esimerkki 11. Bach, fuuga d-molli (WTC I), tahdit 21–39.

En tarkastele Schenkerin analyysii yksityiskohtaisesti, vaan perustelen lyhyesti, miksi sen tulkinta rakenteen pääkohdista jää vaille vakuuttavuutta. Schenkerin mukaan avauksen *dux* vakiinnuttaa *Kopfftoniksi* kvintin, mistä tietysti teorian mukaan seuraa, että jostain pitäisi löytää *Urlinie*-asteet $\hat{4}$ ja $\hat{3}$. Schenker paikantaa $\hat{4}$ - $\hat{3}$ -kulun tahteihin 27–28.

Tulkinnan arvioimiseksi on ensin tarkasteltava joitakin pääpiirteitä fuugan muodosta ja harmonisesta rakenteesta. Fuuga jakautuu selkeästi kahteen puoliskoon, joista ensimmäinen (t. 1–21) etenee toonikalta dominantille ja toinen (t. 21–44) dominantilta toonikalle. Luonteenomaista muodolle ja muotoilulle on myös niin sanottu *riimi*: kummankin puoliskon päätökseen johtaa samanlainen katkelma, joka jälkimmäisellä kerralla (t. 39–44) on transponoitu kvarttia alkuperäistä (t. 17–21) korkeammalle.

Schenkerin kaavion mukaan $\hat{4}$ - $\hat{3}$ -liikettä tukee dominantin päällisen lomaseptimin purkaus toonikasoinnulle, joten kysymys tästä *Urlinie*-tulkinnasta kytkeytyy erottamattomasti kysymykseen toonikan rakenteellisen paluun paikantamisesta. Kysymys ei ole triviaali: kuten esimerkki 11 havainnollistaa, fuugan jälkipuoliskossa on kaikkiaan neljä kohtaa, joissa paikallinen $\hat{4}$ - $\hat{3}$ -liike johtaa d-mollisointuun (t. 25, 28, 34, 39). Vaikka Schenkerin $\hat{4}$ - $\hat{3}$ -liike (t. 27–28) tulee vahvasti esille ylärekisterissä, muotoilun ja bassoäänien rekisterin tarkastelu ei tue ajatusta, että juuri tässä olisi toonikan rakenteellinen paluu. Leimallista muotoilulle on tässä kaikkien kolmen äänen ahtokulku (ks. hakasia esimerkissä 11), jonka *keskellä* toonika Schenkerin analyysin mukaan saavutetaan. Ahtokulku kokonaisuudessaan ei vakiinnuta toonikaa vaan johtaa sen ohi tahdin 31 g-mollisointuun, jota vahvistaa myös basson matala, taitteen alun dominantti-a:han kytkeytyvä rekisteri.

Vaikka tahtien 27–28 V^7 -I-kulku tulee voimakkaasti esille, rakenteelliset indikaattorit eivät siis tue toonikan vakiintumista vielä tässä. Tämä on tyypillistä prolongaatorakenteille: pyrkimys rakenteelliseen päämäärään ilmenee usein ennakoivissa pintatason esiintymissä ennen päämäärän varsinaista saavuttamista. Schenkerin heikkoutena oli, ettei hänellä ollut selviä kriteereitä ennakoivien esiintymien erottamiseksi rakenteellisista. Niinpä häneltä jää huomaamatta luonteenomainen piirre fuugan jälkipuoliskossa: kaikissa riimikatkelmaa edeltävissä $\hat{4}$ - $\hat{3}$ -liikkeissä I asteen soinnut on tavalla tai toisella, kekseliäästi muotoilua ja rekisteriä hyödyntäen, heikkennetty ratkaisevan paluun vaikutelman välttämiseksi. Tahdin 27 ylä-äänien teemainversion esille tuova korkea rekisteri luo voimakkaan rinnasteisuuden tahdin 22 vastaavan aiheen kanssa, mikä tukee e^2 - g^2 -liikettä prolongoidun dominantin yllä ja varmistaa osaltaan tahdin 25 I asteen soinnun jäämistä alisteiseen asemaan. Tahdin 28 paikallisen toonikan syrjäyttää, kuten edellä on todettu, ahtokulun jatkuminen tahdin 31 matalaan g-bassoon. Tahtien 31–33 G–F–e-bassolinjassa rekisterinkäyttö selkiyttää rakenteellisia asemia ovelasti kahdella tavalla. Toisaalta G:n mataluus auttaa sitä syrjäyttämään edeltävän d:n, toisaalta sekvenssaalinen muotoilu tekee e:n päämääräfunktion niin selväksi, että se voi siirtyä jälleen ylempään rekisteriin, mikä

osaltaan heikentää tahtien 33–34 VII^o6/5–I⁶-kulkua. Vasta riimikatkelman alussa (t. 39) toonika saavutetaan vakuuttavasti kaikkien rakenteellisten indikaattorien – niin muotoilun, ala- ja ylä-rekisterin kuin elelyksellisen korostuksenkin – tukemana.

Jos toonikan rakenteellinen paluu sijaitsee siis vasta riimikatkelman alussa (t. 39), tästä seuraa, että *Urlinie*- $\hat{4}$ ei voi olla mikään muu kuin on sitä edeltävä dominanttiseptimi. On kuitenkin kyseenalaista, missä määrin tämä $\hat{4}$ on tyydyttävä *Urlinie*-asteena. Vaikka g esiintyy ylä-äänessä tahdin kolmanneksi viimeisellä kuudestoistaosalla ja sitä jossain määrin korostaa seuraavan tahdin alun pidätys, se tuntuu jo suhteettoman lyhyen keston johdosta epäilyttävän heikolta *Urlinie*-asteeksi – vielä heikommalta kuin edellisen esimerkin $\hat{3}$ ja selvästi heikommalta, kuin mitä inventio-analyysini osoittavat tyypilliseksi *Urlinien* asteelle $\hat{4}$. Lisäksi musiikista on vaikea löytää aineksia, jotka tukisivat äänenkuljetusyhteyttä asteiden $\hat{5}$ ja $\hat{4}$, siis alkuperäisen a¹-sävelen ja tämän g²:n välillä. Kuten esimerkin 11 kaavio havainnollistaa, toiseen taitteen alkuvaiheiden ylä-äänitapahtumat eivät juurikaan pidä yllä a:n hallitsevaa asemaa, vaan tärkeimpänä ylä-äänien kiintopisteenä on pikemminkin e².

Tässä vaiheessa voi vaikuttaa siltä, että ensimmäisen lajin evidenssi pakottaa meidät pitämään tahdin 38 g:tä *Urlinien* asteena $\hat{4}$, mutta itse *Urlinien* käsitteeltä puuttuu toisen lajin evidenssi, sillä sen oletettu alku, $\hat{5}$ - $\hat{4}$, on sävellykselliseltä merkitykseltään kyseenalainen. Tällainen johtopäätös olisi kuitenkin hätköity, sillä se nojaa Schenkerin tulkintaan, jonka mukaan nimenomaan kvintti on aluksi vakiinnutettu hallitsevaksi ylä-äänisäveleksi. Schenkerin tulkinta fuugan avauksesta on kuitenkin yhtä kyseenalainen kuin analyysin loppupuolikin. Fuugan alkua havainnollistaa esimerkki 12. Vaikka *dux* etenee jäntevästi kvinttiin (t. 3), ylä-äänien liike ei pysähdy tähän vaan jatkuu oktaaviin (t. 6), jonka saavuttamista korostaa aläänen I–V–I-harmoniikulun täydentävä sisääntulo. Oktaaville nousun yhtenäisyyttä vahvistaa myös se hakasin merkitty motiivinen piirre, että jokaista d-mollikolmisoinnun säveltä edeltää vuorollaan epätäydellinen yläsivusävel. (Pintakuvioinnissa voimakkain parallelismi vallitsee tahtien 2–3 ja 5–6 välillä.)

Esimerkki 12. Bach, fuuga d-molli (*WTC I*), avaus (t. 1–17).

Avaus viittaa siis pikemminkin oktaaviin (d^2) kuin kvinttiin ylä-äänien hallitsevana sävelenä. Tätä tukevat myöhemmät lineaariset yhteydet tahdin 9 huomiota herättävästä es-sävelestä alkaen, kuten esimerkkiin 12 on luonnosteltu. Kun tähän lisätään, että toisen taitteen tärkeimpänä ylä-äänien kiinnekehä on e^2 , avautuu ylä-äänien tulkinnalle perustellumpi vaihtoehto, joka on esitetty esimerkissä 13. Fuugan päättävän riimikatkelman terssiaseemaiseen toonikasointuun (tahti 39) ei johdakaan laskeva $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ vaan nouseva $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$. Schenkeriläisittäin ilmaistuna kyse on laajasta *Anstiegista* eli asteittaisesta noususta kohti *Kopftonia*, jota seuraa lopuksi nopea *Urlinie*-lasku.

Esimerkki 13. Bach, fuuga d-molli (*WTC I*), kokonaiskaavio.

Vaikka olen tässä artikkelissa perustanut argumentaationi nuoteista objektiivisesti löydettäviin rakenteellisiin indikaattoreihin ja välttänyt vetoamista subjektiiviseen intuiioon, on eri tulkintavaihtoehtoilla luonnollisesti myös eriasteista kuvausvoimaa kuulijan intuitioiden kannalta. Niinpä voi olla paikallaan todeta, missä mielessä esimerkin 13 tulkinta kokonaisrakenteesta voisi vastata parhaiten intuitiivista kokemusta. Tahdin 39 f^2 (3) fuugan päättävän riimikatkelman alussa on uskoakseni koettavissa pikemminkin pitkän linjan ($\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$) päämääräksi kuin välietapiksi ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -*Urliniessa*) – puhumattakaan nyt enää Schenkerin vielä epäintuitiivisemmasta tulkinnasta, jonka mukaan kohdalla ei ole tätäkään merkitystä, koska se vain prolongoi aiemmin saavutettua välietappia.

Tahdin 38 g:llä, joka *Urlinie*-asteena ei olisi tyydyttävä, on esimerkin 13 tulkinnan mukaan vaatimattomampi epätäydellisen sivusävelen funktio. Se koristaa *Anstiegia* tavalla, joka on pintatasolla tuttu fuugan avauksesta (esim. 12). Laajan jännevälin ylä-äänikulku voidaan siten ajatella avauskuvion laajentumaksi; kyse voi tietysti olla sattumasta, mutta kuten inventio-artikkelissani olen pyrkinyt osoittamaan (Väisälä 2009: 118–132), tällaiset kuvioiden laajennukset vaikuttavat satunnaista voimakkaammin Bachille ominaisilta ja ansaitsevat huomiota.

Jos hyväksytään käsitykseni, jonka mukaan fuugan 39 ensimmäisen tahdin I–V–I-rakenteen kannattelemaat hallitsevat ylä-äänisävelet ovat ensimmäisen lajin evidenssin perusteella d^2 , e^2 ja f^2 , tästä seuraa jälleen tietynasteista toisen lajin evi-

denssiä schenkeriläiselle teorialle, koska nämä sävelet muodostavat arkkityyppisen asteittaisen kulun. Evidenssin vahvuuden tarkempi arvioiminen sisältää kuitenkin lukuisia vaikeuksia – esimerkiksi sen arvioimisen, kuinka yksikäsitteisesti kunkin ylä-äänisävelen hallitsevan asema on vakiinnutettu – joita en pyri ratkaisemaan tässä artikkelissa. Toisaalta lisämausteen evidenssin arvioimiselle antaa myös Bachin taipumus kuvioiden laajentamiseen, jonka senkin voidaan ajatella antavan eräänlaista toisen lajin evidenssiä niiden rakennetasojen sävellykselliselle merkitykselle, joihin tällaiset laajennukset pohjautuvat.

YHTEENVETO

Edellä käsitellyt esimerkit havainnollistavat neljän rakenteellisen indikaattorin merkitystä ensimmäisen ja toisen lajin evidenssinä, siis sekä perusteltaessa schenkeriläisen teorian oletuksille perustuvaa analyysiä että arvioitaessa näiden oletusten sävellyksellistä relevanssia. Analyyttisenä metodina on ollut määrittää ensin harmoninen rakenne ja sitten tämän kannatteleva ylä-äänien äänenkuljetus ensimmäisen lajin evidenssin perusteella. Vaikka indikaattorien on havaittu tukevan schenkeriläiseen teoriaan sopivia harmonisia rakenteita, tämän seikan arvo toisen lajin evidenssinä on kyseenalainen, koska teorian harmonista rakennetta koskevat ennusteet ovat siinä määrin epäspesifisiä. Sen sallimien harmonisten mallien yhteisenä piirteenä on lähinnä vain toonikan ja dominantin johtava asema – I–V-liikettä täydentämään voi tulla oikeastaan mikä tahansa muu aste – ja tämän selittämiseksi tuskin tarvitaan Schenkerin teoriaa.²⁰ Toisen lajin evidenssin kannalta ratkaisevaa on ottaa huomioon ylä-äänien äänenkuljetus, jolle schenkeriläinen teoria antaa spesifisempiä ennusteita. Ei ole mitenkään itsestään selvää, että rakenteelliset indikaattorit tukevat Schenkerin teorian kuvaamia arkkityyppisiä astekulkuja, *Zugeja*, analyysin ensimmäisessä vaiheessa selvitetyn harmonisen rakenteen yllä. Se, että edellä käsitellyissä esimerkeissä näin tapahtuu (hieman vaihtelevalla vahvuudella), tukee ajatusta, että nämä arkkityypit ovat todella ohjanneet säveltämistä.

Edellä käsiteltyjen esimerkkien suoma toisen lajin evidenssi viittaa samaan kuin yleisempi kokemukseni Bach-analyysistä: vaikka Schenkerille oli ominaista kompastella sävelteoksiin syntyvän empirian ja omiin apriorisiin käsityksiin takertuvan hybriksen välillä, hänen onnistui kuin onnistuikin kehittää teoria, jolla on korvaamaton arvo Bachin tapaisen musiikin valaisemisessa. Tästä voimme olla hänelle alati kiitollisia. Schenkerin saavutusta ei kuitenkaan varjosta pelkästään evidentialisen perustan puute vaan myös täydellinen kyvyttömyys tunnistaa tätä puutetta. Hybriksessään Schenker ilmeisesti uskoi, ettei mitään evidenssiä tarvitakaan, vaan

20 Schenkerin (1979: § 53–, Fig. 14–16) mukaan nousevaa I–V-liikettä voivat ensimmäisellä *Mittelgrund*-tasolla täydentää II, III (tai I⁶) ja IV (II⁶). Myöhemmillä tasoilla tulee kysymykseen myös laskeva I–V-liike (ibid: § 187, Fig. 67), joka mahdollistaa VII ja VI asteen käytön (VII–V-liikkeestä ks. myös ibid: § 246, Fig. 111).

voimme luottaa Schenkerin autoritaariseen musiikilliseen intuitioon samoin kuin hänen ideologiaansakin. Tämän asenteen perintönä ovat evidentialiset kysymykset jääneet schenkeriläisessä liikkeessä aivan liian vähälle huomiolle, eikä yleisessä tietoisuudessa ole syntynyt riittävää selvyyttä siitä, millä tavoin ja missä määrin Schenkerin musiikillinen teoria on todennettavissa hänen ideologiastaan riippumattomalla tavalla. Itse asiassa viime aikoina on lisääntyvässä määrin väitetty, ettei näin voidakaan tehdä vaan että Schenkerin teoria todella liittyy erottamattomasti siihen historialliseen ja ideologiseen kontekstiin, jossa se muodostui.²¹ Tehokkain tapa argumentoida tätä väitettä vastaan on teorian evidentialisen perustan selkiyttäminen, mihin liittyviä periaatteita olen edellä alustavasti havainnollistanut. Sikäli kun rakenteellisiksi indikaattoreiksi nimittämäni sävellykselliset piirteet tukevat schenkeriläisiä hahmoja, ei vaadi mitään ideologista sitoumusta todeta, että Schenker-analyysin hylkäämisestä olisi vaarana seurata keskeisen sävellyksellisen periaatteen laiminlyönti.

Tapa, jolla edellä on käsitelty rakenteellisia indikaattoreita Schenker-analyysin ja Schenkerin teorian evidentialisena perustana, on tietysti luonteeltaan hyvin alustava. Täsmenämistä vaatisivat niin eri indikaattoreiden sovellustavat ja keskinäiset suhteet kuin niiden tukemien hahmojen probabilistinen todistusvoima. Edellä olen perustanut tämän todistusvoiman ensisijaisesti asteittäisiin ylä-ääni-hahmoihin, mutta kuten viimeisen esimerkin yhteydessä tuli ohimennen esille, tällaista todistusvoimaa saattaisi olla myös samojen hahmojen toistuvuudella eri rakennetasoilla sävellyksen sisällä – kenties myös useammassa sävellyksessä toistuvilla hahmoilla – minkä huomioon ottaminen mutkistaisi asiaa tietysti entisestään. Probabilistisen todistusvoiman kannalta olisi tietysti tärkeää myös, että tutkittaisiin riittävän isoa sävellyksellistä corpusta (Väisälä 2009 pyrkii tähän tavoitteeseen tarkastelemalla *Urlinien* kuvausvoimaa kaikissa 15 inventiossa). Kaiken kaikkiaan on selvää, että evidentialisten kysymysten selkiytyksessä riittäisi schenkeriläiselle liikkeelle loputon ja paljolti kyntämätön työsaika, mutta on avoin kysymys, kuinka paljon kiinnostusta, kykyä, aikaa ja tarmoa siltä tähän työhön riittää. Mutta vaikka mitään kunnolla systemaattista – edes esim. Lerdahlin ja Jackendoffin

21 Esimerkiksi Cook (2007) problematisoi Schenkerin amerikkalaisille esitaistelijoille (kuten Allen Fortelle ja John Rothgebille [ibid: 301–302]) ominaisen väitteen, jonka mukaan Schenkerin musiikilliset periaatteet eivät ole riippuvaisia ulkomusiikillisista spekulatioista. Cookin (ibid: 317) mukaan ”analysis [...] is a process inevitably informed by our experiences of the personal, social, and cultural world in which we live, and so analysis becomes a site for the construction of music as socially meaningful.” Cook ei näytä ottavan huomioon, että analyysiin sisältyy paljon sellaisia ei-triviaaleja kysymyksiä, joihin voidaan vastata musiikin sisäisten ominaisuuksien, kuten tässä käsittelemieni rakenteellisten indikaattorien, perusteella ja jotka ovat luonteeltaan pikemminkin syntaktisia kuin sosiaalisia. Asiaan liittyy myös Cookin (ibid: 301) kritisoima tapa käyttää Schenkerin nimeä tietystä teoreettisesta suuntauksesta tavalla, joka ei sitoudu Schenkerin käsityksiin kokonaisuudessaan ja jota tietysti edustaa ”schenkeriläisyys” tämän kirjoituksen otsikossa ja sisällössä. Teoreettiselle suuntaukselle tarvitaan kuitenkin nimitys, ja nähdäkseni puhe schenkeriläisestä teoriasta tai Schenker-analyysistä ei ole olennaisesti ongelmallisempaa kuin vaikkapa puhe ”Newtonin mekaniikasta” Newtonin teologiset käsitykset huomiotta jättävällä tavalla.

(1983)²² tasolle tässä suhteessa yltävää – schenkeriläistä evidentialista teoriaa ei koskaan saataisikaan aikaan, vaatimattomampana ja varmasti toteuttamiskelpoisena tavoitteena voimme itse kukin koettaa varmistaa, ettemme analyysissä lyö laimin – kuten Schenker pahimmillaan teki – musiikin tärkeimpiä sävellyksellisiä piirteitä, joihin edellä määrittämäni neljä indikaattoria varmasti kuuluvat. Kun siis tunnistamme Schenkerin puutteet, voimme kääntää hänen haitallisen vaikutuksensa hyödylliseksi ottamalla ne varottavina esimerkkeinä. ■

KIRJALLISUUS

- BROWN, MATTHEW. 2005. *Explaining Tonality*. Rochester: University of Rochester Press.
- COOK, NICHOLAS. 2007. *The Schenker Project*. Oxford: Oxford University Press.
- DREYFUS, LAURENCE. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge (USA): Harvard University Press.
- LAUFER, EDWARD. 1981. Review of *Free Composition* by Heinrich Schenker. *Music Theory Spectrum* 3, 158–184.
- LERDAHL, FRED and RAY JACKENDOFF. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (USA): The MIT Press.
- OSTER, ERNST. 1961. “Register and the Large-Scale Connection.” *Journal of Music Theory* 5, 54–71. (Myös teoksessa *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, toim. Maury Yeston, 54–71. New Haven: Yale University Press, 1977.)
- ROTHGEB, JOHN. 1971. “Design as a Key to Structure in Tonal Music.” *Journal of Music Theory* 15: 230–253. (Myös teoksessa *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, toim. Maury Yeston, 72–93. New Haven: Yale University Press, 1977.)
- SCHACHTER, CARL. 1996. ”Schoenberg’s Hat and Lewis Carroll’s Trousers: Upward and Downward Motion in Musical Space”, teoksessa *Aflame with Music*, toim. Brenton Broadstock et al., 327–341. Melbourne: Centre for Studies in Australian Music.
- SCHENKER, HEINRICH. 1979. *Free Composition*. Engl. Ernst Oster (saks. alkup. *Der freie Satz*, 1935). New York: Schirmer Books.
- SCHENKER, HEINRICH. 1996. *The Masterwork in Music*, Vol. II. Toim. William Drabkin, engl. Ian Bent, William Drabkin, John Rothgeb ja Hedi Siegel (saks. alkup. *Das Meisterwerk in der Musik*, 1926). Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHENKER, HEINRICH. 2004. *Der Tonwille*, Vol. I. Toim. William Drabkin, engl. Ian Bent, William Drabkin, Joseph Dubiel, Timothy Jackson, Joseph Lubben ja Robert Snarrenberg (saks. alkup. viitena niteenä 1921–1923). Oxford: Oxford University Press.
- TEMPERLEY, DAVID. 2007. *Music and Probability*. Cambridge (USA): The MIT Press.
- VÄISÄLÄ, OLLI. 2008. ”Analyzing Bach – and How Bach Actually Wrote,” *The Journal of Schenkerian Studies* 3, 160–210.
- VÄISÄLÄ, OLLI. 2009. ”Bach’s Inventions: Figuration, Register, Structure, and the ‘Clear Way to Develop Inventions Properly’.” *Music Theory Spectrum* 31, 101–152.

22 Lerdahlin ja Jackendoffin *preference rule* -säännöt vastaavat sitä, mitä tässä on kutsuttu ensimmäisen lajin evidenssiksi. Toisen lajin evidenssiä Lerdahl ja Jackendoff eivät käsittele vaan vetoavat ”kokeneen kuulijan” intuitioihin. Olisi mielenkiintoista verrata Lerdahlin ja Jackendoffin prolongaatiokäsitystä tässä kaavaillemillani evidentialaalisilla periaatteilla vahvistettuun schenkeriläiseen käsitykseen, mutta vertailu ei mahdu tähän kirjoitukseen.

JUHANI ALESARO

Musiikkianalyysia haittaavista ajatusrakennelmista

Schenkerin Harmony-teoksen pykälien 107–114 arvostelua

Schenkerin teos *Harmony* jakautuu kahteen osaan, teoreettiseen (Part I Theoretical Application) ja käytännölliseen (Part II Practical Application).¹ Teoreettisen osan päättävä viides jakso (Section V) on otsikoitu ”The So-called Dominant Ninth-Chord and Other Higher Chords”. Tämän jakson ensimmäinen luku ”The So-called Dominant Ninth-Chord” käsittää pykälät 107–111 ja jälkimmäinen luku ”The Remaining Ninth-Chords and Higher Chords” pykälät 112–114. Lukujen otsikkoihin sisältyvä sana ”so-called” (niin sanotut) antaa aavistaa, että kirjoittajan suhtautuminen on varauksellinen. Joidenkin pykälien otsikot, kuten § 110 ”Rejection of the Ninth-Chord on Account of Its Passing Character”, § 111 ”Rejection of the Ninth-Chord on the Ground of Chromatization” ja § 114 ”Rejection of Remaining Higher Chords” kertovat, että Schenker hylkää nooni-, undesimi- ja tresdesimisointun itsenäisinä sointumuotoina.

Luettuani pykälät 107–114 useaan kertaan eri aikoina olen tullut siihen tulokseen, että Schenkerin esittämät hylkäysperusteet ovat riittämättömät ja että niiden seuraaminen on haitaksi musiikkianalyysille. Arvosteluni esitän käymällä tekstin ensiksi läpi pykälä pykälältä. Pykälän 113 viimeistä virkettä tarkastelen erikseen omana kappaleenaan. Jos lukijan käsillä on Schenkerin kirja, se helpottaa seuraamista suuresti, mutta yritän kirjoittaa niin, että kirjatonkin lukija voi vaivatta seurata esitystäni. Arvosteluni jakautuu neljään jaksoon. Ensimmäisessä käsitelen noonisointuja koskevia pykäläiä 107–113, toisessa undesimi- ja tresdesimisointuihin liittyvää pykälää 114. Kolmas jakso sisältää yhteenvedon, neljäs loppupuheenvuoron.

1 Tämä kirja (Schenker 1906/1980) on saksankielisen alkuperäisteoksen *Harmonielehre* (Schenker 1906) lyhennetty käännös englannin kielelle (ks. kirjallisuusluetteloa lopussa). Verrattaessa käännöstä alkuteokseen voi todeta, että pykälät 107–113 on käännetty lyhentämättöminä ja pykälän 114 lopusta on jätetty pois hieman tekstiä nuottiesimerkkeineen. Ainakin näissä pykälissä käännös pyrkii yksi yhteen -vastaavuuteen. Niihin kohtiin, joissa on tarpeen kajota alkutekstiin, puutun alaviitteissä.

NOONISOINNUISTA

Pykälän 107, ”Anomalies Resulting from the Customary Conception of the Dominant Ninth-Chord”, Schenker aloittaa toteamalla, että useimmat hänen käsillään olevat oppikirjat pitävät noonisointua itsenäisenä sointumuotona.² Schenker katsoo, että tämä perustuu tersseistä rakentamisen mekaaniselle soveltamiselle.³ Tässä voi kysyä: missä on raja jota ylittämättä terssipino on vielä ”ei-mekaaninen” ja jonka ylittyttyään se on jo ”mekaaninen”? *Harmony*-teoksen Schenkerillä raja nähtävästi asettuu kolmen (septimisointu) ja neljän (noonisointu) päällekkäisen terssin väliin. Hän ei kuitenkaan selitä, miksi esim. vähennetty septimisointu olisi vähemmän mekaaninen rakenne kuin esim. dominanttinoonisointu.

Schenker pitää ensimmäisenä ”anomaliana”, säännöttömyytenä, sitä, että hänen mainitsemansa kirjat pitävät vain V asteen noonisointua (dominanttinoonisointua) itsenäisenä, mutta muiden asteiden noonisointuja pidätysilmiöinä.⁴ Toinen ”anomalia” on siinä, että tästä väitetysti itsenäisestä noonisoinnusta ei koskaan esitetä käännöksiä, jotka kaikilla muilla itsenäisillä sointumuodoilla on oltava.⁵ Schenkerin johtopäätös on: miksi lainkaan piti olettaa erityinen sointumuoto?⁶ ”Anomaliat”, säännöttömyydet, ovat tässä asiassa Schenkerin ajattelun lähtökohta. Sitä on syytä tarkastella ensiksi. Tutkimalla musiikin kantaohjelmistoa voi huomata oppikirjojen ”säännöttömyyksien” johtuvan siitä, että ne esittävät asiat riittämättömän aineiston ja riittämättömän tarkastelun pohjalta. Ensimmäistä oppikirja-anomaliaa ei olisi, jos niissä lukisi että jo wieniläisklassisena aikana itsenäisiä dominantti-typpeisiä noonisointuja saattoi tavata V asteella,⁷ mutta varhaisen romantiikan musiikissa myös II asteella. Tämä II asteen noonisointu on muunnesointu, jonka terssi on korotettu, se toimii siis dominantin dominanttina.⁸ (Valitsen näille muunne-noonisoinnuille ”schenkermäisen” merkintätavan, joka funktion sijasta ilmaisee niiden basson asteen.

2 “Most textbooks at our disposal teach that the ninth-chord is another independent chord formation, basing this theory on a merely mechanical application of the principle of constructing by thirds.” (Schenker 1906/1980: 190).

3 Schenker toistaa tässä Hugo Riemannin syytöksen; ks. Wason 1985: 13.

4 “Strangely enough, however, those textbooks in general deal with only one such ninth-chord, viz. that on the V scale-step – Ex. 153(214). They reject the ninth-chords on the other scale-steps as not customary and, so they say, more easily understandable as a suspension.” (Schenker 1906/1980: 190.)

5 “A second anomaly resides in the fact that this allegedly autonomous ninth-chord is never accorded the treatment of inversion, which all other independent chords have to undergo.” (Schenker 1906/1980: 190.)

6 “It is hard to understand, then, why this particular and singular chord formation had to be thought up in the first place.” (Schenker 1906/1980: 190.)

7 Itsenäinen V asteen noonisointu: Beethovenin III sinfonia op. 55 (1803–1804), 2. osa, t. 231–232, 233–234 (c: V²-I); jousikvartetto op. 59 nro 2 (1806), 1. osa, t. 230–241 (e: VII⁷ [VI. I & II] + terssitön V⁷ [VIa + Vc.] – kvintitön I = V⁷⁺⁹-I. Tahdeissa 230–235 ja 240 ylempi osa-septimisointu on avattu, kun taas paikallaan pysyvä alempi osa-septimisointu on elävöitetty rytmisesti).

Itsenäinen V asteen kvinttiylenteinen noonisointu: Schubertin sinfonia C-duuri (1828), 3. osa, t. 223–224, 227–228 (C: V9/#5-I).

8 Itsenäinen II asteen noonisointu, joka toimii dominantin dominanttina: Chopinin etydi F-duuri op. 25 nro 3 (1837), t. 7–8 (F: I-II9/3#-V⁷-I).

II asteen dominantti-tyyppinen noonisointu on siis II9/#3). Toista oppikirja-anomaliaa ei liioin olisi, jos niissä lukisi, että edellä mainittuina aikakausina voi tavata myös itsenäisten noonisointujen käännöksiä.⁹ Schenker ei pykälässä 107 – eikä myöhemminkään – selvitä käyttämiensä kirjojen ja kantaohjelmiston suhdetta. Hän ei aseta kysymystä, esittävätkö puheena olevat oppikirjat asiansa kattavasti. Schenkerin teksti perustuu sille oletukselle, että oppikirjojen kuvaaman alueen ulkopuolella ei ole muuta. Hän ei siten pyri oikaisemaan näitä oppikirjoja, vaan valitsee toisen tien. Schenker haluaa päästä irti oppikirjojen ”anomaloista” poistamalla niiden aiheuttajan.

Pykälässä 108, ”The Kinship of All Univalent Chords as the Root of This Misunderstanding”, Schenker katsoo ”anomalioiden” johtuvan väärynymmäryrksestä. Hänen mukaansa se, mitä yleensä kutsutaan (dominantti)noonisoinnaksi, johtuu kolmen ns. univalentin soinnun (C: VII, V⁷, VII⁷) yhteisvaikutuksesta. Kaikkiin näihin sisältyy sama vähennetty kvintti (h¹-f²), jonka ansiosta ne voivat korvata toisensa saman asteen (V) edustajina. Koska kaikki univalentit soinnut mahtuvat duuris- ja suuren noonin (g¹-a²) ja mollissa pienen noonin (g¹-as²) sisään, on tämä seikka Schenkerin mielestä synnyttänyt pettävän vaikutelman, joka on saanut muutamat pitämään sitä erityisenä sointumuotona, noonisointuna.¹⁰ Schenker katsoo tämän selittävän ensimmäisen oppikirja-anomalian.¹¹

Pykälän 109, ”Possibility of Obtaining from This Kinship a More Suitable Scale-Step”, alussa Schenker muotoilee väitteensä uudelleen. Hän ei pidä ns. dominanttinoonisointua todellisena, eikä siten itsenäisenä sointumuodostelmana, vaan vain tiedostamattomana heijastuksena V asteelle – ja vain sille – perustuvien univalenttien sointujen sukulaisuudesta.¹² Schenker ei sano, mitä tämän ”heijastuksen” syntymiseksi tarvitaan. Riittääkö, että kolme tai neljä säveltä käsittävät univalentit soinnut esiintyvät peräkkäin, vai onko niiden soitava myös yht’aikaa, jolloin saattaa syntyä viisisävelinen muodostelma? Schenker ei liioin sano, onko univalenttien sointujen soitava saman basson yllä vai ei. Hän ei paljonkaan pohdi, miten viisisävelinen ”heijastus” käyttäytyy, purkautuuko se vai ei – ja jos purkautuu, niin millä tavoin.

9 Itsenäisen V asteen noonisoinnun kvinttikäännös: Mendelssohnin konserttialkusoitto E-duuri (näytelmään *Kesäyön unelma*) op. 21 (1826), t. 284–290 (e: V⁹-V⁹[5-käännös]-I⁶; kvinttikäännös tahdeissa 288–289. Sävellaji kehittylyssä on ohimenevä).

Itsenäisen V asteen noonisoinnun septimikäännös: Haydnin sonaatti D-duuri Hob. XVI:37, 2. osa, t. 7 (F: II6/5- V⁹[7-käännös]-I⁶), kvartetto A-duuri op. 55 nro 1 (1799), 1. osa, t. 85–87 (C: V-V⁹[7-käännös]-I⁶). Tämän kehittylyjakson noonisoinnun voi tulkita syntyneeksi siten, että V:n ja I⁶:n välissä soivat yht’aikaa sekä V² että VII4/3. Jälkimmäistä vaihtoehtoa, A: V-VII4/3-I⁶, on käytetty pääteemassa t. 8–10).

10 “Now it is the span of this ninth, within which the mutual substitution of those (related) univalent chords takes place, that engenders this deceptive effect; and it has therefore occurred to some to treat this phenomenon as a particular chord formation, viz. the ninth-chord.” (Schenker 1906/1980: 191) Alkuteoksessa univalenssia vastaa termi “Eindeutigkeit” (Schenker 1906: 250).

11 Schenker 1906/1980: 191.

12 “We explain the so-called ‘dominant’ ninth-chord not as a real, hence not as an independent, chord formation but as a mere reflex of a kinship, sensed unconsciously, among all the univalent chords rising on the fifth (and only on the fifth!) scale-step.” (Schenker 1906/1980: 192.)

Tällaiseen viittaa vain ohimenevä maininta pidätyksestä (suspension) myöhemmän pykälän 112 lopulla. Aivan pykälän 109 aluksi Schenker oli jo ehittänyt lausumaan: ”Thus we reject the conventional conception as erroneous.” Tämän hylkäystuomion jälkeen Schenkerin mielestä jääkin jäljelle vain sen pohtiminen, miten ja millä ehdoilla VII asteen univalentit soinnut voivat edustaa V astetta. Hänen mukaansa se onnistuu silloin, kun kuulijan logiikan kaipuu vaatii häntä kuulemaan dominanttiseptimisoinnun.¹³ Tässä siis Schenker kokee yhdistää eri asteet yhdeksi funktioksi, välttämättä kuitenkin termiä ”funktio”. Tätä asiaa hän tutkii lähes viiden sivun verran (s. 192–197). Vain yhdessä Schenkerin valitsemasta kolmesta esimerkistä – Ex. 157(218) Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperan pianopartituurista – esiintyy yksi pienen noonin kattava viidestä sävelestä koostuva C-pohjainen dominantti-tyyppinen murrettu noonisoitu. Muissa kahdessa esimerkissä (Chopin, Mozart) laajin tavattava sointumuoto on vähennetty septimisointu. Näitä Schenker ”heijastus”-oletuksensa mukaisesti käsittelee pohjasävelettöminä noonisoituina.

Pykälässä 110, ”Rejection of the Ninth-Chord on Account of Its Passing Character”, Schenker katsoo urkupisteen säästävän vaivalta redusoida ilmiö sointuasteeseen, vaikka sellainen reduktio olisi oikeutettukin univalenssin johdosta.¹⁴ Wagner-esimerkissä – Ex. 166(227) *Faust*-alkusoitosta – jossa d-mollin dominanttiurkupisteen yllä esiintyy kromaattinen vähennettyjen septimisointujen muodostama paralleelikulku,¹⁵ Schenker pitää turhana yritystä muodostaa näille kullekin oletettu noonisoinnun pohjasävel pykälän 109 osoittamalla tavalla,¹⁶ koska niillä on lomasointu-luonne. Schenker käsittelee esimerkissä Ex. 167(228) satsia osittavasti, toisaalta dominanttiurkupisteenä ja toisaalta sen yllä olevana sointujonona.¹⁷ Yritys esittää oletettu noonisoinnun pohjasävel onkin turha, jos kaikkia vähennettyjä septimisointuja kohdellaan yhdenarvoisina. Kuitenkin yksi niistä, viisi kertaa esiintyvä d: VII⁷, on oikeutettua yhdistää dominanttiurkupisteeseen juuri univalenssin johdosta.¹⁸ Tällöin yhdistelmän d: VII⁷+V¹ summaksi muodostuu d: V⁹ (A–cis–e–g–b)

13 “[...] it may happen that in those very places where, for reasons of voice-leading, only the VII⁵ or VII⁷ appear, yet our immanent feeling for the logic of step progression requires us to hear the V⁷ chord.” (Schenker 1906/1980: 192.)

14 “A pedal point, for example, or the consideration of an auxiliary note may save us the trouble of reducing a phenomenon to a scale-step, even where such reduction would be quite justifiable on account of the univalence of the chord in question.” (Schenker 1906/1980: 197.)

15 Tämä on Wagner-esimerkeistä ainoa, jossa alkuteos ja englanninnoitus eroavat. Käännöksessä Ex. 166(227) on supistettu kolmelle viivastolle urkunuottien tapaan. *Harmonielebressä* esimerkki 227 esiintyy 11 rivin korkuisena orkesteripartituurina (Schenker 1906: 259–261).

16 “Any attempt to deduce from all those diminished seventh-chords the corresponding V⁷ chords would be futile.” (Schenker 1906/1980:198.)

17 “It is advisable rather to accept the trill, performed by the kettle drum on A, as the dominant in D minor and to consider the line of highest notes, extending above it, in its entirety as a train of passing notes, each of which is weighed down by a diminished seventh chord.” (Schenker 1906/1980: 198.)

18 Reduktiossa esimerkin Ex. 167(228) viimeiseen tahtiin (t. 19) on merkitty ainoastaan basson sävel A₁ ja merkitty sen alle (V) (alkuteoksessa ilman sulkuja). Partituurin mukaan tahdeissa 19–21 ei soi d: V, vaan D: I6/4. D-mollin V saavutetaan vasta tahdissa 30, tiheän kromatiikan jälkeen. Schenkerin merkintään on varmaankin ollut syynä halu rajata.

The image shows a musical score for five measures, numbered 15 to 19. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 15 starts with a half note D3 in the bass and a half note G4 in the treble. Measures 16-18 show a series of chords in the bass staff, with a long horizontal line underneath them indicating a sustained or prolonged sound. Measure 19 ends with a half note D3 in the bass and a half note G4 in the treble. The notation includes various chord symbols and accidentals.

Kuva 1

tahdin 15 ensimmäisellä ja kolmannella tahtiosalla, tahdin 16 neljännellä, tahdin 17 kolmannella ja tahdin 18 toisella tahtiosalla. Tämä *summasointu* paitsi esiintyy urkupisteen aikana, myös sekä aloittaa että päättää sen. Tätä hajasointujen ympäröimää ”suurta” noonisointua, jota voi pitää d-mollin V^9 -soinnun prolongaationa (ks. kuva 1), ei käy selittäminen pykälän 110 otsikon mukaiseksi lomasoinnuksi.¹⁹ Noonisoinnun selittäminen lomasoinnuksi on luontevaa pykälän 110 toisessa esimerkissä Ex. 171(232) joka käsittää Beethovenin pianosonaatin op. 90 ensimmäisen osan taudit 99–110. Schenker arvioi siinä C-duurin V asteen – aluksi bassossa ja sitten abstraktion – niin hallitsevaksi, että pitää kaikkia katkelman sointuja, myös joukossa olevia vähennettyjä septimisointuja, pelkkinä lomasointuina. Tahdissa 100 alkavan dominanttiurkupisteen ja h-pohjaisen terssittömän vähennetyn septimisoinnun summana muodostuvan kvintittömän dominanttinoonisoinnun (c: $VII^7+V^1 = V^9$) voikin selittää lomasoinnuksi. Tahtien 103–104 kulku as^1-g^1 ei ole enää sen purkaus, ei liioin kulku $as-g$ tahdeissa 107–108. Pykälän 110 otsikkoon voisi vastata, että vaikka jotkin noonisointumuodostelmat, kuten Ex. 171(232) ja Ex. 157(218) on mahdollista selittää pelkiksi lomasoinnuiksi, jää kuitenkin jäljelle tapauksia, mm. Schenkerin oma Ex. 166(227)–167(228), joissa lomasointuselitys ei toimi (ks. pykälän 113 viimeisen virkkeen arvostelua).

Pykälän 111, ”Rejection of the Ninth-Chord on the Ground of Chromatization”, aluksi Schenker painottaa, että univalentille vajaasoinnulle ei pidä hinnalla millä hyvänsä etsiä dominantti-pohjasäveltä, vaan että tämä riippuu asiayhteydestä. Hän esittää Bach-esimerkin, Ex. 172(233), joka käsittää *Italialaisen konserton* ensimmäisen osan taudit 26–30. Schenkerin mielestä F-duurin dominantin jälkeen tahdissa 28 esiintyvä muunnosävelen sisältävä vähennetty kolmisointu (sävelet bassosta ylöspäin lukien $d-f^1-h^1-f^2$) tulisi nähdä, ei vajaasointuna jolle tulisi kuvitella dominanttityyppisen soinnun pohjasävel G (so. F-duurissa II^7 , jossa terti palautettu), vaan vain IV asteen, F-duurissa siis B-duurikolmisoinnun sisältävän harhalopukkeen (F: V–IV) kromatisointina. Vaikka hyväksyisikin Schenkerin tekstin, mielessä pyö-

19 Jos joku lukija tässä sanoo, että tuo Schenkerin arvostelijahan on schenkermaisempi kuin Schenker itse, niin otan huomautuksen vastaan sirosti kumartaen.

rii kysymys: miten hän tällä selittelyllään katsoo torjuvansa noonisointuja?²⁰ Miten kromatisointi esimerkissä Ex. 172(233) (b¹:n sijasta h¹) vetää maton noonisointujen jalkojen alta? Edes ajatellun pohjasävelen G:n – Schenkerin kieltämän – lisäämisen jälkeenkään tahdin 28 vähennetystä kolmisoinnusta ei muodostuisi noonisointua, vaan septimisointu. Tämän pykälän 111 otsikkoon voisi vastata samaan tapaan kuin edellisestikin. Vaikka jotkut noonisointumuodostelmat olisivat mahdollista selittää pelkiksi kromatisoinnin seurausilmiöiksi – tästä Schenker ei nyt pystynyt antamaan esimerkkiä – jää kuitenkin jäljelle tapauksia, joissa tämä selitys ei toimi (ks. pykälän 113 viimeisen virkkeen arvostelua).

Viidennen jakson (Section V) jälkimmäisen luvun aloittavassa pykälässä 112, ”The Lack of Ninth-Chords on the Remaining Scale-Steps”, Schenker toteaa aluksi, että kun on kyse noonisoinnista muilla asteilla, hän on samaa mieltä kuin perinteisenkin teoria (ks. § 107). Schenkerin omalta kannalta katsoen tämä olisivat riittänyt, mutta hän haluaa silti valaista asiaa katkelmalla Wagnerin *Reininkullan* 4. kohtauksesta. Esimerkin Ex. 173(234) Schenker käsittää aluksi e-mollin II asteen nondominanttinoonisointuna (Fis–A–c–e–g), jonka hän pian purkaa progressioksi e: II–VI e-mollin toisen asteen urkupisteen yllä. Sitten hän kuitenkin selittää tämän progression h-mollin dominanttinoonisoinnulle johtavana non-dominanttinoonisointuna, jossa priimin Fis, septimin e ja noonin g pysyessä paikallaan pieni terssi A johtaa suureen terssiin Ais ja vähennetty kvintti c puhtaaseen kvinttiin cis, so. Fis–Ais–cis–e–g; Ex. 174(235). Jälkimmäiseen dominantti-tyyppiseen noonisointuun (h: V⁹) Schenker ei enää puutu. Ilmeisesti hän katsoo jo tyhjentäneensä ongelman aiemmissa pykälissä. Pykälän 112 loppukappaleessa Schenker vielä kertaa hylkäystuomionsa. Noonisointu ei milloinkaan ole ”itseriittoinen”, vaan on muiden voimien aiheuttama, kuten univalenssin, urkupisteen tai pidätyksen. Tämän vuoksi noonisoinnulta puuttuu ”yksilöllisyys”.²¹ Tähän voisi sanoa, että univalenssi voi kyllä luoda edellytykset noonisoinnun hahmottumiselle, mutta ei riitä perusteeksi sen hylkäämiseen (ks. pykälän 109 arvostelua). Urkupiste voidaan nähdä ”muuksi voimaksi” vain, jos schenkermäiseen osittavaan tapaan irrotetaan urkupiste sen yläpuolella soivasta satsista. Jos urkupiste tajutaan summasoinnun osaksi, sen esiintyminen ei riitä perusteeksi noonisoinnun hylkäämiselle (ks. pykälän 110 arvostelua). Eihän sellainen septimisointukaan, jonka pohjasävel toimii myös urkupisteen loppuna, sen vuoksi lakkaa olemasta itsenäinen sointumuoto. Mitä tulee pidätyksen osuuteen noonisoinnun syntymisessä, voi sanoa kuten edellä: vaikka jotkin noonisointumuodostelmat onkin mahdollista selittää pidätysilmiöiksi, jää kuitenkin jäljelle tapauksia, joissa pidätys selitys ei toimi (ks. pykälän 113 viimeisen virkkeen arvostelua).

Pykälässä 113, ”Rejection of the Ninth as an Interval”, Schenkerin kielteisyyttä sakenee. Hän haluaa hylätä noonin jo intervallinakin ja esittää tämän välttämättö-

20 Pykälän 110 teksti sivun 198 viimeisestä virkkeestä esimerkkinä Ex. 171(232) saakka on tässä arvostelussa jätetty käsittelemättä siksi, että se ei liity noonisointujen kumoamiseen eikä oikeuttamiseen.

21 “[...] the ninth-chord is never self-sufficient. It is occasioned by other forces, such as univalence, pedal point, or suspension. Accordingly, the ninth-chord lacks individuality [...]” (Schenker 1906/1980: 204).

mäksi seuraukseksi siitä, että noonisointu on hylätty sointumuotona. Schenkerin mukaan käy nyt selväksi, miksi hän intervalliteoriassaan (§ 58) oli välttänyt mainitsemasta noonia, jolta siis puuttuu soinnutettavuus ("harmonizability"). Rameau ei ollut samaa mieltä: "Nooni-intervalli on sama kuin sekunti-intervalli, mutta sen sointu on erilainen. Sitä säestävät terssi, kvintti, ja septimi; täten 1, 3, 5, 7, 9. Se numeroidaan pelkällä numerolla 9".²² C. P. E. Bachin mukaan "Noonin asema viivastolla on sama kuin sekunnin, mutta se eroaa siitä säestyksensä, valmistuksensa ja purkauksensa puolesta. Sekunnin tapauksessa dissonanssi sijaitsee bassossa joka täytyy valmistaa ja purkaa; mutta noonissa dissonanssi on ylemmässä sävelessä joka pitää valmistaa ja purkaa".²³ Edelleen: "Nooni pysyy noonina silloinkin, kun se on sijoitettu aivan basson viereen",²⁴ so. sekunnin päähän siitä. Vielä kerran Schenker esittää hylkäystuomionsa: vain V asteella univalenttien sointujen sukulaisuus herättää vaikutelman noonisoinnusta, mutta tämäkin on harha.²⁵

Pykälän 113 viimeisenä virkkeenä Schenker toteaa: "Siten Rameau oli oikeassa, kun hän piti noonisointua vain ns. *suppositio*-akordina (*accord par supposition*)."²⁶ Mitä tämä tarkoittaa? Miksi Rameau on "oikeassa" pitäessään noonisointua *suppositio*-akordina, kun Schenker ei pidä sitä minään akordina? Vastaus löytynee Schenkerin – ei Rameaun – sanasta "vain". Schenker sisällyttää *suppositio*-käsitteeseen vähättelyä. Tekstistään päätellen Schenker olettaa, että Rameaun kanta on sopusoinnussa – tai ainakin voidaan saada sopusointuun – hänen omien käsitystensä kanssa. Jos näin on, niin miksi Schenker ei viittaa mihinkään kohtaan Rameaun teoksissa? Näyttää siltä, että Schenker ei ollut tietoinen eroista hänen ja Rameaun ajattelun välillä. Nämä erot ovat sekä arvottamiseen liittyviä että teknisiä. Riemannin tavoin Schenker arvioi tersseistä rakentamisen – tietenkin bassosta ylöspäin – mekaanisuutta (§ 107). Tämä viittaa siihen, että Schenkerin kanta noonisoinnun muodostumisesta ei ole *suppositio*, vaan sen vastakohta *superpositio*. Rameaulla termi "*accord par supposition*" ei merkitse noonisoinnun vähättelyä tai sen pitämistä "harhana". Termi *suppositio* selittää noonisoinnun syntyvän septimisoinnun pohjasävelen alapuolelle terssiä alemmaksi sijoitetusta sävelestä ("added sound"), jossa menettelyssä Rameau ei näe "mekaanisuutta".²⁷ Käsitettä "univalenssi" ei tapaa Rameaulla, jos kohta myöhemmän ajan näkökulmasta Schenkerin univalenttien sointujen ajatus on mahdollista yhdistää myös *suppositio*on. Ratkaiseva ero on siinä, että Rameau vuonna 1722 tarkasteli noonisointua kudosyhteydessään ja otti siten huomioon myös noonisoinnun pur-

22 Rameau 1722/1971: 419 (Article I; On the Ninth).

23 C. P. E. Bach 1762/1985: 300.

24 C. P. E. Bach 1762/1985: 302.

25 "It is only on the ground of the V scale-step that the kinship among univalent chords (cf. 108) induces a ninth-chord, but even this is a deception." (Schenker 1906/1980: 204.)

26 "Thus Rameau was right when he admitted the ninth-chord only as an *accord par supposition*." (Schenker 1906/1980: 204.) Alkuteoksessa "Und so hatte denn Rameau nicht unrecht, wenn er den Nonenakkord überhaupt nur als einen *Accord par supposition* gelten ließ." (Schenker 1906: 268.)

27 Rameau 1722/1971: 292, Ex. III.81. *Suppositio*lle perustuvia sointumuotoja Rameau esittelee teoksensa III kirjan "Principles of Composition" luvuissa 29–32 (ibid: 292–300). Näistä on suppeampi esitys teoksen IV kirjan "Principles of Accompaniment" luvussa 13 (ibid: 418–421).

kauksen, minkä Schenker 184 vuotta myöhemmin vuonna 1906 jätti tarkastelusta pois. Rameau tunki noonin toki pidätyksenäkin, mutta myös osana viisisävelistä sointua, jonka purkautuessa ”septimisoinnun alle lisätty sävel” (so. alin sävel, nykyistä bassoa vastaava) eteni.²⁸ Tämä peruste kelpaa vielä 104 vuotta Schenkerin jälkeenkin. Riippumatta noonisointujen rakentumisen tavasta (suppositio tai superpositio) ehdotan, että noonisointujen epäitsenäisyys tai itsenäisyys sointumuotoina aluksi rajataan niiden purkauksen perusteella.²⁹ Tässä voidaan käyttää mallina septimiä. Silloin kun septimi-intervalli purkautuu saman basson yllä (7–6), kyseessä ei ole itsenäinen sointumuoto, vaan vain pidätys tai appoggiatura. Pidätyksissä septimi on aina valmistettava. Septimi-intervallin sisältävä sointu on itsenäinen sointumuoto vasta silloin, kun septimin purkautuessa myös basso etenee, joko kvintillä alaspäin tai kvartilla ylöspäin (esim. C: V⁷–I). Tässä yhteydessä septimi on ns. *harmoninen dissonanssi*, joka voidaan joko valmistaa tai jättää valmistamatta.³⁰ Vastaavasti kaikkia niitä noonisointumuodostelmia, joissa nooni purkautuu saman basson yllä (9–8 tai 9–8–7) voidaan pitää epäitsenäisinä, mutta niitä, joissa noonin purkautuessa myös basso etenee joko kvintillä alaspäin tai kvartilla ylöspäin (esim. C: V⁹–I), voidaan pitää itsenäisinä noonisointuina, joissa nooni (septimin ohella) on *harmoninen dissonanssi*.³¹ 1700-luvun säveltäjä-teoreetikoista puheen ollen C. P. E. Bach tunki vain edelliset, so. epäitsenäiset noonisoinnut.³² Sen sijaan jo J. S. Bachin oppilas J. Ph. Kirnberger esittää jälkimmäisen purkauksilajin kirjansa *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ensimmäisessä osassa (1771), joskin erillisenä nuottiesimerkkinä, jota hän ei tekstissään ole kommentoinut.³³ Itsenäisiä noonisointuja voi tavata wieniläisklassikkojen musiikissa (ks. pykälän 107 arvostelua). Näitä olen tarkoittanut puhuessani ”jäljelle jäävistä tapauksista”, joihin Schenkerin antamat selitykset eivät päde (ks. pykälien 110, 111 ja 112 arvostelua sekä nimityksellä ”itsenäinen noonisointu” varustettuja alaviitteiden musiikkiesimerkkejä). Itsenäistä noonisointua – esimerkiksi sellaista, joka esiintyy Beethovenin ”Eroica”-sinfonian toisen osan lopulla tahdeissa 231–232 ja 233–234, joissa nooni esiintyy valmistamatta (ks. kuva 2) – ei voi pitää hahmotuksellisesti eikä teknisesti ”pettäväna vaikutelmana” (deceptive effect), ”pelkkänä sointusukulaisuusien tiedostamattomana heijastumana” (a mere reflex of a kinship, sensed unconsciously) tai ”harhana” (deception). Silti mikään ei estä käsittämästä itsenäistä noonisointua univalenttien sointujen yht’aikaiseksi yhdistelmäksi (esim. c: VII⁷+V⁷). Tällaisella it-

28 Ks. Rameau 1722/1971: 295, Ex. III.86, sekä *ibid*: 296, Ex. 87.

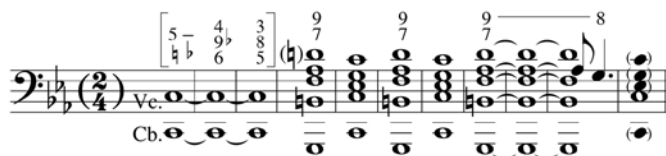
29 Tämä ei ole ainoa mahdollinen peruste, mutta tässä se on käsittääkseni riittävä. Muita perusteita esitetään arvosteluni kolmannessa jaksossa ”Yhteenvetoa”.

30 Ks. C. P. E. Bach 1762/1985: 265–266, Fig. 345. Ks. myös *ibid*: 273, Fig. 354b.

31 ”In Bruckner’s eleventh and thirteenth chords on the dominant, the dissonant tones do not resolve over the same bass; they move by step or remain oblique only with the change of bass. This idea became quite common in the nineteenth century and may be seen in any number of sources from Marx onward.” (Wason 1985: 165, viite 36.)

32 Ks. C. P. E. Bach 1762/1985: 307, Fig. 389b, ensimmäinen kohta. Ks. myös *ibid*: 308, Fig. 390, toinen ja neljäs kohta sekä 308, Fig. 391, toinen kohta.

33 Kirnberger 1771/1982: 90, Ex. 4.71, kolmas kohta. Tässä esimerkissä on esitetty vain purkaus (C: V⁹–I), joten siitä ei käy ilmi, vaatiiko Kirnberger itsenäisessä noonisoinnussa noonin valmistusta vai ei.



Kuva 2

senäisellä noonisoinnulla ei ole ”lomasointuluonnetta” (passing character), se ei johdu kromatisoinnista, eikä siltä liioin puutu ”yksilöllisyyttä” (individuality). Mitä ”yksilöllisyyteen” tulee, niin kolmi- ja nelisoitujen muodostamassa ympäristössä noonisoitu vääjäämättä poikkeaa niistä.³⁴ Kumpaan purkauslajiin, epäitsenäiseen vai itsenäiseen, sitten kuuluvat Schenkerin kirjan esimerkkien noonisoinnut? Näiden purkauksia Schenker ei erittele, vaikka purkauslaji onkin yleensä mahdollista selvittää.³⁵ Tämän arvostelun lukijaa ei varmaankaan yllätä, että Ex. 157(218) ja Ex. 171(232) on purkauslajinsa puolesta luettava kuuluviksi lomasointuihin ja Ex. 173(234) epäitsenäisiin noonisointuihin. Schenker on osannut valita esimerkinsä tukemaan väitettään ”univalenssista johtuvasta harhasta”. Hän ei yksinkertaisesti ota huomioon tapauksia, joissa hänen esittämänsä hylkäysperusteet osoittautuisivat riittämättömiksi – tai ei ole niistä tietoinen. Kummassakaan tapauksessa kirjoittaja ei ole tehtävänsä tasalla. Schenkerin oman linjauksen johdosta (ks. pykälän 110 arvostelun ensimmäistä virkettä) Wagnerin *Faust*-alkusoiton (Ex. 166[227]–167[228]) – itsenäinen prolongoitu noonisoitu (ks. kuva 1) jäi häneltä huomioon ottamatta.

UNDESIMI- JA TREDESIMISOINNUISTA

Pykälän 114, ”Rejection of Remaining Higher Chords”, Schenker aloittaa toteamalla, että noonisoitujen hylkäämisen vääjäämätön seuraus on, että niin sanotuilla undesimi- ja tredesimi-soinnuilla on vielä vähemmän olemassaolon oikeutta (*raison d'être*).³⁶ Undesimi- ja tredesimi-sointuina Schenker esittää terssitornit c^1 – (e^1) – g^1 –

34 Beethovenin ”Eroica”-sinfonian toisen osan lopulla tahdeissa 231–232 ja 233–234 itsenäisen viisisoinnun harmonista yksilöllisyyttä korostaa soitinnuksen yksilöllisyys. Kulussa c: V^9 –I, jossa dominanttinoonisoinnun terssi etenee toonikasoinnun pohjasäveleen, Beethoven on soitintanut sävelkulun H–c paitsi selloille, myös toiselle C-käyrätorvelle unisono; kontrabassot soittavat tällöin kulun G_1 –C. Kulussa H–c on C-vireisen luonnon-torven soitettava suuren oktaavin H ns. parempilaatuisena tukittuna sävelenä. Näillä on luonnon-torven avoimista sävelistä poikkeava oma erityinen värinsä, mikä paremmin kuin hyvin sopii c: V^9 –I-kadenssin raskaaseen huokaukseen. Modernien venttiilikäyrätorvien aikana alkuperäinen soitinnusteho ei enää välttämättä toteudu.

35 Purkauslaji ei selviä esimerkeistä Ex. 173(234) ja Ex. 174(235), koska Schenker esittää viimeisestä soinnusta vain sen ensimmäisen tahdin. Partituurista käy ilmi, että h: V^9 kestää kaikkiaan kolme tahtia (s. 192:9–193:2). Sen voi käsittää myös rakenteeksi h: VII⁹+V¹. Sitä seuraa h: VI⁶ edelleen dominanttiurkupisteen yllä. Tämä muodostelma, joka kestää kaksi tahtia (s. 193:3–4), tunnettiin kenraalibasson aikana 9/6/4 sointuna (ks. C. P. E. Bach 1762/1985: 305–306). Tämän jälkeen kaikki ylä-äännet etenevät säveliin, jotka ovat basson Fis-urkupisteen oktaavikaksinnuksia (s. 193:5). 1 + 3 + 2 tahtia kestävä nooni (s. 192:8–193:4) purkautuu siis lopulta oktaaviin (9–8).

36 ”The inescapable consequence of the rejection of the ninth-chord is that the higher formations of the so-called ‘eleventh-chord’ [...] and of the so-called ‘thirteenth-chord’ [...] have even less of a *raison d'être* than has the ninth-chord.” (Schenker 1906/1980: 205.)

$h^1-d^2-f^2$ (Ex. 175[236]) ja $c^1-(e^1)-g^1-h^1-d^2-f^2-a^2$ (Ex. 176[237]) pitäen C:tä niiden pohjasävelenä. Sulkujen käyttöä terssin (e^1) kohdalla Schenker ei selitä. Hän nähtävästi tarkoittaa, että terssi voi jäädä niistä pois tai että se yleensä jätetään niistä pois. Schenker katsoo, että nämä ilmiöt perustuvat urkupisteelle, useimmissa tapauksissa dominanttiurkupisteelle.³⁷ Ilman terssiä urkupistemuodostelmiksi tulkituina Ex. 175(236) on C: V⁷ toonikan yllä ja Ex. 176(237) on C: V⁹ toonikan yllä. Edellinen urkupistemuodostelma Ex. 175(236) on kenraalibassokäytännön signatuurina 7/5/4/2-sointu.³⁸ Rameau kutsuu siitä *suuren septimin soinnuksi*,³⁹ jota hän kuvaa numeroilla 1–5–7–9–11. Tässä Rameaun numero 1 vastaa Schenkerin esimerkin Ex. 175(236) alinta säveltä c^1 ja numero 5 säveltä g^1 . Rameaulle numero 5 (siis g^1) on septimisoinnun perustana oleva sävel (”fundamental sound”), kun taas numero 1 (c^1) on lisätty sävel (”added sound”), siis suppositiossa septimisoinnun pohjasävelen alapuolelle kvintin päähän lisätty sävel. Vaikeutta tässä aiheuttaa se, että vaikka Rameau esittää tämän rakenteen suppositioina, hän kuitenkin aloittaa numerosarjan 1–5–7–9–11 alimmasta soivasta sävelestä, joka on ”added sound” ja sijaitsee kvintin verran septimisoinnun pohjasävelen (”fundamental sound”) alapuolella. Rameaun mukaan suuren septimin soinnun ainoa ero undesimisointuun nähden on se, että suuren septimin soinnussa perustana olevan sävelen (5) yllä on suuri terssi (7 on suuri septimi), mutta undesimisoinnussa (jonka hän myös numeroi 1–5–7–9–11) perustana olevan sävelen (5) yllä on pieni terssi (7 on pieni septimi).⁴⁰ Mielestäni on asianmukaista Rameaun tavoin erottaa toisistaan yhtäältä urkupistemuodostelmat, joissa dominantti-tyyppisen soinnun alla on sille toonika-suhteinen sävel, ja toisaalta summasoinnut, undesimi- tai tresdesimisoinnut, jotka sisältävät *harmonisia dissonansseja*. Mikäli edellä mainituissa Schenkerin esimerkeissä suluissa olevat terssit sisällytetään rakenteisiin, tuloksena on niin sanottuja polykordeja, $c^1-e^1-g^1-h^1-d^2-f^2$ (Ex. 175[236]) ja $c^1-e^1-g^1-h^1-d^2-f^2-a^2$ (Ex. 176[237]), joissa dominantti-pohjaiset soinnut ja toonikakolmisoinnut soivat yht’aikaa. Kuten ei urkupistemuodostelmissa, ei myöskään polykordeissa eri soinnuista muodostu summasointua. Kahden soinnun muodostaman polykordin – Schenkerin esimerkin Ex. 175(236) – voi tavata jo wieniläisklassisen ajan musiikista.⁴¹

37 ”In fact, such phenomena are again based on a pedal point, in most cases in conjunction with the dominant V [...]” (Schenker 1906/1980: 205).

38 Ks. C. P. E. Bach 1762/1985: 296–297.

39 Gossetin käännoksessä on tästä soinnusta käytetty nimeä ”the Chord of the augmented Seventh” (esim. Rameau 1722/1971: 299, 420). Ranskassa ”augmenter” = suurentaa, lisätä, enentää. Rameaulla on esimerkissään III.91 sävelet Re–La–Do#–Mi–Sol edustamassa ”augmentoidun” septimin sointua ja sävelet Re–La–Do–Mi–Sol edustamassa undesimisointua. Pieni septimi Re–Do on siis ranskalaisittain ”augmentoitu” eli suurennettu intervalliksi Re–Do#. Otin tässä vapauden olla suomentamatta Gossetia kirjaimellisesti ja siten en käyttänyt nimitystä ”ylinousevan septimin sointu”, sillä ylinousevan septimi ei tässä soinnussa ole, vaan *ylennetty* suureksi.

40 Rameau 1722/1971: 299. Rameau selittää nooni- ja undesimisoinnut suppositio keinoin. Vasta Marpurg ulotti suppositio-selityksen koskemaan myös tresdesimisointua (ks. Wason 1985: 165, viite 36). Siinä ”added sound” on lisätty septimiä alemmaksi kuin septimisoinnun pohjasävel.

41 Polykordi: Haydnin ”Lontoon sinfoniassa” D-duuri nro 104 (1795), 4. osa, t. 311, 313, 315 ja 317 (D: V² pohjamuotoisen I:n yllä; toonikaurkupiste on tässä laajennettu urkupistesoinnuksi).

Schenker katsoo, että kaikissa tapauksissa ykseyttä luo ”urkupisteen voima”, ei sen ylle kasattujen intervallien summa.⁴² Tässä Schenker tuo esiin uuden käsitteen ”ykseys” (unity). Kuitenkin se lause, jossa ykseys-käsite esiintyy, sisältää lukijalle jo tutuksi tulleen satsin kahtiajaon toisaalta urkupisteeseen ja toisaalta sen yllä oleviin sointuihin (ks. pykälän 110 arvostelua). Tulemme jatkossakin näkemään, kuinka Schenker ottaa vastaan satsin osittaen sen. Silti uusi ykseys-käsite on hänelle tarpeen, koska kaikissa niissä intervallien ”kasoissa”, jotka näin laajoissa muodostelmis- sa esiintyvät urkupisteen yllä, ei välttämättä ole vähennettyä kvinttiä, eikä Schenker siten pysty sisällyttämään näitä sointuja univalenttien ryhmään.

Schenker esittää ajatustensa tueksi katkelman Wagnerin *Reininkullan* toisesta kohtauksesta (Ex. 177[238]).⁴³ Ensiksi Schenker luettelee dominanttiurkupisteen yltä löytämiään sointuja. Pianopartituurin rivien väliin on merkitty b-mollin septimisoinnut II⁷, VII⁷, IV⁷, II⁷ ja VII⁷ ilman 7-numeroita, vain niiden asteita osoittaen. Orkesteripartituurin perusteella sointusarja on seuraavanlainen (Schenkerin huomiot jättämät on merkitty sulkuihin): II⁷-VII⁷-(II⁷-VII⁷-II⁷)-IV⁷-II⁷-VII⁷-(II⁷-VII⁷-V⁷).⁴⁴ Sitten Schenker esimerkissä Ex. 178(239) esittää melodian kaaroksessa piilevät ”horisontaaliset harmoniat”. Tätä pelkästään melodian sävelille perustuvaa arviotaan Schenker harmonioiden valossa itse korjaa 5. tahdin A-sävelen kohdalla (Ex. 177[238], yhdestoista tahti), mutta vastaava korjaus 3. tahdin C-sävelen kohdalla (Ex. 177[238], yhdeksäs tahti) jää häneltä tekemättä.

Vaikka Schenker salliikin myös edellisten yksityiskohtien muunlaiset tulkinnat, hänen mukaansa tulos on kaikissa tapauksissa sama: millä tahansa hetkellä kuulemme ainoastaan septimisoinnun, emme nooni- tai undesimisointua.⁴⁵ Lukijoiden mieleen voi tässä hiipiä kysymys: eikö noita septimisointuja voisi kuulla yhdessä F-sävelen kanssa siten, että muodostuu summasointu, jossa matala F toimii pohjasävelenä ja ylempien äänten septimisointu summasoinnun osasointuna? Tällaista rakennetta voisi kuvata hiukan samaan tapaan kuin C. P. E. Bach jo 1700-luvun puolimaissa on kuvannut urkupiste-tekstuuria. Tässä Schenker väittää – ikään kuin hän olisi jo etukäteen arvannut tämän kysymyksen – että F-sävelen sisällyttäminen rakenteisiin merkitsisi (a) *musiikillisen vaiston kieltämistä* ja (b) sen *alistamista*

42 “[...] and it is thus in all cases the power of the pedal point, not the sum of the intervals heaped above it, that creates a unity.” (Schenker 1906/1980: 205.)

43 Englanninkielisessä laitoksessa tämä pianopartituurin katkelma on pykälän 114 ainoa musiikkiesimerkki. *Harmonielebressä* on lisäesimerkinä Brucknerin VII sinfonian 1. osan tahdit 103–122 nelirivisenä sovituksena kahdelle pianolle (Schenker 1906: 274–277). Tämä esimerkki 243 on rakenteeltaan samankaltainen kuin Wagner-esimerkki Ex. 177(238). Schenker kommentoi sitä aivan lyhyesti sivuilla 273–274. E-duurin dominantille rakentuvan tredesimisoinnun osa-septimisointujen asteita (II, IV, VI) luetellessaan Schenker jostakin syystä jättää pois VII asteen, jonka hän edellisen esimerkin vastaavassa tilanteessa oli ottanut huomioon. Todistelu ei tuo mitään lisää jo edellä esitettyyn, joten englanninkielisen laitoksen toimittajan ratkaisun ymmärtää.

44 Käsilläni olleessa pienoispartituurissa (27001a E.E.6118) Schenkerin Ex. 177(238) käsittää sivut 362–365.

45 ”This column of chords and this melodic line may be articulated as one may desire [...]; the result will always remain the same; at any given moment we get to hear only a seventh-chord, not a ninth- or an eleventh-chord.” (Schenker 1906/1980: 207.)

*teoreettiselle harhakäsitykselle.*⁴⁶ Pysyvätkö tämän lukijat tuoleillaan, vai putosivatko lattialle? Asia on siis ratkaistu kerta kaikkiaan! Mitä voin enää tehdä? Jääkö musiikillisen vaistonsa kieltävälle muuta tietä kuin myöntyminen Schenkerin vaistoon? Voiko teoreettisesta pakkomielteestä vapautua muulla tavalla kuin Schenkerin osoittamalla? Näin jyrähdettyäänkin Schenker ei silti lakkaa kärsivällisesti perustelemasta (hän ei sittenkään ole vihainen meille!): ”Kuka voisi ajatellakaan missään muussa tilanteessa yhdistävänsä urkupisteen useisiin sointuasteisiin ja hajasävelilmiöihin sen yllä?”⁴⁷ Äskeisestä järkytyksestä hieman toipuneena uskallan huomauttaa, että nyt ei keskustellakaan mistään muusta tilanteesta, vaan juuri tästä. Jos aiemmin ei olekaan ”yhdistetty urkupistettä useisiin sointuasteisiin ja hajasävelilmiöihin sen yllä”, eikö tämä johdu siitä, että aiemmin ei ole ollut juuri tällaista musiikillista ilmiötä?

Wagner-esimerkki Ex. 177(238) eroaa useissa kohdin perinteisistä urkupisterakenteista. Ensinnäkään siinä ei ole yhtään 7/4/2-sointua. Tässä perinteiselle urkupistesatsille mitä tyypillisimmässä akordissa (esim. c–d¹–f¹–h¹) ylä-ääniä ei voi yhdistää basson (c) kanssa samaksi soinnuksi. Tätä tilannetta Schenker itsekin kirjansa käytännöllisen osan (Part II Practical Application) edellisen pääosan (Division I) kolmannessa jaksossa (Section III) neljännessä luvussa (”The Pedal Point”) pitää ”loppullisena vaatimuksena”, joka pitkän sävelen sisältävän tekstuurin on täytettävä, jotta sitä voitaisiin pitää urkupistesatsina.⁴⁸ Perinteisesti siis urkupiste joko kuuluu sen yllä esiintyviin eri sointuihin jonakin soinnun sävelenä (priiminä, terssinä, kvinttinä tai septiminä), tai se ei lainkaan kuulu niihin (7/4/2-soinnussa). Wagner-katkelmassa (Ex. 177[238]) harmoninen tilanne poikkeaa kummastakin edellä kuvatusta.

Toiseksi Wagner-katkelmassa sointujen ja matalimman pitkäkestöisen sävelen suhde on erilainen kuin perinteisissä urkupiste-tapauksissa. Näissä lähinnä urkupistettä soiva ääni saa basson funktion suhteessa sitä ylempiin ääniin. Bassoja on siis kaksi, varsinainen alimpana soiva basso joka pysyy paikallaan ja *apubasso*, joka urkupisteen kestäessä toimii ylempien äänten perustana. Perinteinen sopraanon ja basson muodostama ääriäänikehys siis laajenee urkupistesatsissa kolmen linjan muodostamaksi (sopraano, apubasso, basso). Melodiselta rakenteeltaan ja harmonioiltaan perinteinen apubasso ei eroa niistä bassolinjoista, joita tapaa urkupistesatsin ’ulkopuolella’. Wagner-katkelmassa Ex. 177(238) tilanne on erilainen. Siinäkin on apubasson tehtävää täyttävä linja, mutta sen melodinen rakenne ei muistuta perin-

46 ”To include here the note of pedal point, viz. the F, in the addition would mean to negate one’s own musical instinct and to deliver it up to a theoretical obsession.” (Schenker 1906/1980: 207.) *Harmonielebressä* tämä väite on puettu kysymyksen asuun (Schenker 1906: 272.) Schenker käyttää sanaa ”Wahnvorstellung” (saks. = harhakäsitys), joka ei ole niin voimakas kuin käännöksen ”obsession”. Vaikka noissa teksteissä onkin käytetty tavallisia kirjajaisia, katson olevan syytä kursivoida kohdan, jossa argumentoinnin asemasta toista mieltä oleva diskvalifoidaan.

47 ”Who would ever think in any other situation of adding the note of pedal point to the several scale-steps and other phenomena of passing notes which devolve upon it?” (Schenker 1906/1980: 207.) Schenkerin käyttämä sana ”addieren” (saks. = laskea yhteen) vihjaa, että summasointu ei voiskaakaan hahmottua kuulijalle kuin itsensä vaan että sen saavuttaminen on pohdintaa vaativaa toimitus, johon kuulijan täytyy tahdonvaraisesti ryhtyä.

48 ”The final requirement, therefore, is that the tone of the pedal point must not form part of the harmony of the different scale-steps involved.” (Schenker 1906/1980: 314.)

A. Satsin pelkistys:

11 - 10 11 - 10 13 - 12 11 - 10 11 - 10

tahti: 1847 1850 1860

B. Säännönmukaisena pylväänä:

(- - -) (- - -)

b: II⁷ VII⁷ II⁷ VII⁷ II⁷ IV⁷ II⁷ VII⁷ II⁷ VII⁷ V⁷

Kuva 3A ja 3B

teistä apubassoa (eikä siis bassolinjaakaan). Tämän vuoksi ehdotan siitä käytettäväksi nimitystä *kerrosbasso*. Tässä kerrosbassossa on vain kaksi peräkkäistä F-sävelen yllä soivaa pitkäkestoista säveltä, kolmannen fagotin soittamat yksitoista tahtia kestävä es (t. 1847–1857) ja neljä tahtia kestävä c (t. 1858–1861).⁴⁹ Tätä kudoksen osaa (ks. kuva 3A) ei ole sisällytetty Schenkerin käyttämään pianopartituuriin, se ei näy siinä.

Kolmanneksi Wagner-katkelmassa ”useat sointuasteet urkupisteen yllä” poikkeavat rakenteeltaan perinteisistä apubasso-progressioista. Jos F-sävelen yläpuolisten septimisointujen pohjasävelistä muodostettaisiin kulku, siinä olisi pelkkiä alas- ja ylöspäisiä terssejä (c-A-c-A-c-es-c-A-c-A-F). Kaikki nämä peräkkäiset septimisoinnut, joilla on aina kolme yhteistä säveltä, liikkuvat tässä reduktiossa kuin portaita ylös ja alas aina terssin kerrallaan. Yhdistettynä näistä askelmista muodostuu F-sävelen ylle pohjasävelten sarja A-c-es. Näiden sointujen ylempistä sävelistä muodostuu sarjalle jatko ges-b-des¹ (ks. kuva 3B). En pidä minään sattumana sitä, että tämä terssien jatkettu sarja (A-c-es-ges-b-des¹) esiintyy myös musiikissa melodisena tahdeissa 1852–1853 (Ex. 177(238): tahdit 6–7) ensiviuluilla murtosointumaisena kulkuna a¹-c²-es²-ges²-b²-des³. Toisilla viuluilla on samaan aikaan terssiä alempana soiva murtosointumainen kulku a¹-c²-es²-ges²-b² (sitä edeltää sävel ges¹, joka soi ensiviulujen a¹:n aikana).⁵⁰ Yhdessä näistä kuluista muodostuu terssitorni c²/a¹-es²/c²-ges²/es²-b²/ges²-des³/b² (ks. kuva 4). Näiden seikkojen perusteella voi olettaa, että Wagnerilla olisi ollut sekä harmoniapohjan että sen melodisen avauksen perustana tredesimisoinnun laajuinen *harmoninen pylväs* F-A-c-es-ges-b-des¹ (vrt.

49 Pienoispartituurissa (E.E.6118) sävel es sivuilla 362:1–364:3 ja sävel c sivuilla 364:4–365:3.

50 Pienoispartituurissa (E.E.6118) mainitut kulut esiintyvät sivulla 363:2–3. Alttoviulut kaksintavatsiviuluja ja sellot toisia viuluja oktaavin alemmaa.



Kuva 4

kuva 4).⁵¹ Schenkerin käyttämässä pianopartituurissa edellä mainittua toisten viulun kulkua ei voi havaita, koska siinä kulun $(ges^1)-a^1-c^2-es^2-ges^2-b^2$ tilalla on kulku $(es^1)-ges^1-a^1-c^2-b^1-des^2$.⁵² Tämä painovirhe haittaa kahdella tavoin. Se paitsi estää tajuamasta harmonista pylvästä, myös tarjoaa sille korvikkeen, sillä virheellinen kulku esimerkin Ex. 177(238) kuudennessa tahdissa on niin haluttaessa mahdollista tulkita pianopartituurin vasemman käden ”es-mollikolmisoinnun” kuvioinniksi (jossa ”hajasävelet” a^1 ja c^2 etenevät ”soinnun kvinttiin” b^1). Myös ensiviulujen kulun sävel c^2 voidaan kytkeä tähän tulkintaan.

Kuten jo todettiin, Wagner-katkelmassa Ex. 177(238) ei ole 7/4/2-sointuja, joihin matala F-sävel olisi mahdoton yhdistää. Toisaalta F-sävel ei myöskään sisälly ylempiin sointuihin. Kuitenkin kaikki F-sävelen yllä esiintyvät soinnut on mahdollista yhdistää sen kanssa dominantti-tyyppisiksi *summasoinnuiksi*. Summasointu on uudenlainen harmoninen rakenne, jota aiempi musiikin teoria (tietääkseni) ei ole käsitellyt. Summasointu on harmonisesti kaksikasvoinen, se voidaan mieltää sekä yhtenä sointuna että osatekijöinä. Wagner-katkelmassa niinä toimivat ylempi *osa-sointu* ja *osa-sävel*.⁵³ Katkelman kaikissa summasoinnuissa F-sävel voi toimia niiden samana pysyvänä pohjasävelenä. Koska Wagner-katkelman harmoninen tilanne eroaa perinteisestä, ehdotan, että sen pitkäkestoisesta matalasta F-sävelestä ei sen vuoksi käytettäisi nimitystä ”urkupiste” (vrt. organ point), vaan termiä *pedaalisävel* (vrt. pedal point).⁵⁴ Summasoinnun harmoninen kaksikasvoisuus ilmenee myös progressioiden tasolla. Kerrosbassoon kuuluvat septimisoinnut eli summasointujen osa-soinnut muodostavat *kerrosprogression*, jossa kerrosbassojen asteet vaihtuvat, kun taas harmonisen pylvään tasolla muodostuu *summaprogressio*, jonka pohjasävel on koko ajan sama F, b-mollin dominantti (ks. kuva 3B).

Kun ottaa huomioon edellä esitetyt perinteisen urkupistesatsin ja Wagner-esimerkin *pedaalisatsin* erot, Schenkerin kysymykseen ”kuka voisi ajatellakaan missään

51 Schenker on aiemmin käyttänyt sanaa ”column” (Schenker 1906/1980: 207, kolmas kappale), *Harmonielebressä* ”Akkordsäule” (Schenker 1906: 272, kolmas kappale), mutta tuon sanan (engl. = pylväs, pilari; palsta sarakke; rivistö [sot.]) (saks. = pylväs, patsas, tuki; rivistö [sot.]) yhteydestä päätellen hän ei käyttä sitä harmonioista muodostuvan pylvään merkityksessä, vaan pikemminkin rivistön merkityksessä.

52 Englanninkielisessä laitoksessa ei kerrota esimerkin Ex. 177(238) lähdettä. *Harmonielebressä* esimerkin 238 yllä lukee ”R. Wagner, Rheingold, kleine Partitur, zweite Szene S. 362” (Schenker 1906: 269). Luultavasti kyseessä on Ed. Peters Nr. 3403 Klavier-Auszug (Mottl), koska kaikissa on sama painovirhe.

53 Termissä väliviiva (*osa-sävel*) sen vuoksi, että termi ”osasävel” on jo muunlaisessa käytössä. Yhtenäisyyden vuoksi väliviiva on sisällytetty myös termiin *osa-sointu*.

54 Jonasin toimittamassa laitoksessa Schenkerin alkuperäisteoksen termi ”Orgelpunkt” on käännetty ”pedal point”. Vastaavassa tilanteessa William Mitchell on käyttänyt termiä ”organ point” (ks. esim. C. P. E. Bach 1762/1985: 319).

muussa tilanteessa yhdistävänsä urkupisteen useisiin sointuasteisiin ja hajasävel-
ilmiöihin sen yllä” voi vastata, että juuri tässä tilanteessa, pedalisatsissa, *kuka ta-
hansa* voi niin tehdä. Kuten 1700-luvun lopulta lähtien alettiin käyttää itsenäisiä
noonisointuja, joita ei sitä ennen käytetty (ks. pykälän 113 viimeisen virkkeen arvos-
telua), niin eikö voida olettaa, että myös undesimi- ja tredesimisointujen kohdalla
satsitekniikka 1800-luvun puolimaissa olisi astunut uuteen vaiheeseen, jonka olisi
myöhemmin – mieluiten niin pian kuin mahdollista – kuvastuttava myös musiikin
teoriassa?

Pykälän 114 jatkon perusteella näyttää siltä, että Schenker kaihtaa matalan F:n
yhdistämistä ylärekisterin sointuihin siksi, että urkupiste hänen mukaansa on sointu-
asteen voimakkaimmin vaikuttava ilmentymä, joka voi kauankin odottaa täytty-
mystään.⁵⁵ Schenker katsoo, että *pyrkimyksemme kuulla monimutkainen ilmiö niin yks-
sinkertaisena kuin mahdollista* saa meidät kuulemaan pikemminkin urkupisteen kuin
undesimisoinnun tai tredesimisoinnun.⁵⁶ Tässä voisi huomauttaa, että Schenker näin
sanoessaan ajautuu ristiriitaan itsensä kanssa. Hieman aiemmin – ennen jyrähdys-
tään – hän sanoi, että ”millä tahansa hetkellä kuulemme ainoastaan septimisoinnun
[siis F-sävelen yllä], emme nooni- tai undesimisointua”, nyt hän sanoo, että kuulem-
me ”pikemminkin urkupisteen kuin undesimisoinnun tai tredesimisoinnun”. Tämä
jonglöörimäinen ote herättää kysymyksiä. Jos hiljan kuultiin hahmoa sen toiselta
laidalta ja nyt toiselta, niin milloin ja millaisena kuullaan kokonaisuus? Voiko schen-
kermäinen osittava hahmottaminen selvemmin ilmetä? Voiko se todella johtua pyr-
kimyksestä ”kuulla monimutkainen ilmiö niin yksinkertaisena kuin mahdollista”?

Schenker sanoo, että sama pyrkimys yksinkertaisuuteen ”johtaa oletamaan pi-
dätyksen, joka on paljon yksinkertaisempi kuin 11- ja 13-soinnut”.⁵⁷ Kysyn: oikeut-
taako pyrkimys *kuulla* ilmiö mahdollisimman *yksinkertaisesti* pyrkimykseen *selit-
tää* se *yksinkertaistavasti*? Seuraavassa esimerkissään Ex. 179(240) Schenker esittää
Wagner-katkelman Ex. 177(238) yksinkertaistuksen (”abstract plan”), jonka tarkoi-
tuksena on selittää se pidätysilmiöksi.⁵⁸ Tuossa abstraktiossa on 3-ääninen soinnu-
tustehtävämainen kulku b: V6/4–5/3–I (oktaavina). Tuo Schenkerin merkintä on
tarkoitettu korostamaan dominanttia, nykyään sama kulku merkitään usein sointu-
jen pohjasävelten mukaan b: I6/4–V–I. Schenker toteaa, että dominanttisäveleen f
ei vaikuta, vaikka sen kvinttiin c ja terssiin a tullaankin seksti- ja kvarttipidätyksistä.
Niin kauan kuin tämä puhe koskee vain tuota abstraktiota Ex. 179(240), siihen ei
ole vastaan sanomista. Kun Schenker alkaa väittää, että ”niin kauan kuin pohjasäve-

55 “For the pedal point is the most vehement and drastic expression of the scale-step, which may wait long, very long indeed, for the fulfilment of its transcendent content – until the chain of manifold harmonic links has unrolled itself above it, often in a tempestuous manner.” (Schenker 1906/1980: 207.)

56 “[...] our urge to hear a complex phenomenon as simply as possible induces us to hear a pedal point rather than an eleventh-chord or a thirteenth-chord [...]” (Schenker 1906/1980: 207).

57 “[...] this same urge often leads us to yet another assumption, viz., that of suspension (§ 165), which, again, is much simpler than those higher chords.” (Schenker 1906/1980: 207.)

58 “(for the full compositional execution of which we shall substitute here merely the abstract plan)” (Schenker 1906/1980: 207).

len yllä ei ole c:tä eikä a:ta, jotka kuuluvat sen sointuun, des- ja b-sävelen vaikutelma on aina pidätyksen luonteinen, miten ne sitten esitetäänkin”,⁵⁹ herää vastaväite. Schenker itsekin toteaa, että Wagner-katkelmassa sävelet des (abstraktion seksti) ja b (abstraktion kvartti) esiintyvät ylärekisterin sointujen septimeinä (des sekä b) tai myös kvinttinä (b) aina yhtäaikaa sävelten es (septimi) ja ges (nooni) kanssa. Hän ei katso tarpeelliseksi todeta, että samat es (septimi) ja ges (nooni) aina soivat c:n (kvintti) ja a:n (terssi) aikanaan (ks. kuva 3A). Schenker on selittelyssään syrjäyttänyt kokonaisuuden ja poimii siitä irrallisen osan, joilla tukee abstraktiotaan.

Miten sitten näitä säveliä b ja des pitäisi kuvata? Kuten Rameau osoitti sekunnin ja noonin eron (ks. pykälän 113 arvostelua), voidaan kvartin ja undesimin ero osoittaa samalla tavoin. Kuten tiedetään, kenraalibassokäytännössä kvarttia säestävät 6 ja 8. Rameautta mukaillen siis: Undesimi-intervalli on sama kuin kvartti-intervalli, mutta sen sointu on erilainen. Sitä säestävät kvintti, septimi ja nooni; täten 1, 5, 7, 9, 11. Se numeroidaan pelkällä numerolla 11. C. P. E. Bachia mukaillen: undesimi pysyy undesiminä silloinkin, kun se on kvartin päässä bassosta. Harmoninen ympäristö siis ratkaisee. Näitä periaatteita soveltaen ylärekisterin sointujen septimeinä (des sekä b) tai kvinttinä (b) esiintyvät sävelet on mahdollista samalla tulkita summasointujen undesimeiksi (b) ja tresimeiksi (des). Pidätyksen tavoin nämä *harmoniset dissonanssitkin* tässä etenevät asteittain alaspäin konsonansseihin (ks. Kuva 3A). Wagner-katkelman huippukohdassa tahdeissa 1853–1855 (Ex. 177(238): t. 7–9) tresimesi laskee duodesimiin (13–12).⁶⁰ Kaikkiaan tahdeissa 1849, 1850–1851, 1857 ja 1860–1861 (Ex. 177[238]: t. 3, 5, 11, 14–15) undesimi laskee desimiin neljästi (11–10).⁶¹ Katkelman lopussa tahdissa 1861 (Ex. 177[238]: t. 15) nooni laskee oktaaviin (9–8).⁶²

Abstraktiossaan Schenker tarkastelee satsia sopraanon ja basson muodostamana ääriäänikehyksenä. Jos Wagner-katkelman satsi mielletään pedaalisatsina, *kolmiäänikehyksenä*, jossa on melodia, kerrosbasso ja basso, käy ilmi että Schenker ei ole abstraktiossaan ottanut huomioon kerrosbassoa. Kolmiäänikehyksessä edellä mainitut liikkeet (13–12, 11–10) syntyvät melodian ja f-basson välillä. Suhteessa es-kerrosbassoon liikkeet ovat erilaiset. Kerrosbassoon nähden melodian sävel des etenee 7–6 päätyen kvinttisekstisoinnun sekstiksi ja sävel b etenee 5–y4 päätyen terssikkvarttisoinnun ylinousevaksi kvartiksi. Kerrosbasson kannalta melodian asteittainen alaspäistä purkausta (13–12, 11–10) muistuttava liike merkitsee siis etenemistä dissonoivasta soinnusta toiseen dissonoivaan sointuun (ks. kuva 3A). Tilanne on siis erilainen kuin Schenkerin esittämässä abstraktiossa, jossa sävelet des ja b ete-

59 “... as long as the root tone F lacks the tones C and A, which belong to its harmony, the effect of D-flat and B-flat will always be that of suspension, no matter how they be introduced.” (Schenker 1906/1980: 208.)

60 Pienoispartituurissa (E.E.6118) sivuilla 363:3–364:1.

61 Pienoispartituurissa (E.E.6118) sivuilla 362:3, 362:4–363:1, 364:3 ja 365:2–3. Reduktiossa melodia on siirretty oktaavia alemmaksi, joten siinä undesimi joutuu alittamaan C-kerrosbasson, mitä ei tapahdu itse musiikissa.

62 Pienoispartituurissa (E.E.6118) sivulla 365:3.

nivät b-mollin dominanttikolmisointuun. Siinä des (seksti) ja b (kvartti) *pidättävät* ”varsinaisia” dominanttisoinnun säveliä kuitenkin *kuulumatta siihen*. Kolmiäänikehyksessä sävelet des ja b jo *ovat* b-mollin dominantti-tyyppisten summasointujen jäseniä *kuuluen sekä osa-sointuihin että summasointuun*. Sävelet des ja b eivät siis ole ”pidätyksiä” tämän sanan perinteisessä merkityksessä. Tredecimi des on muuta kuin seksti, undesimi b on muuta kuin kvartti. Tästä syystä Schenkerin väite, että ”niin kauan kuin pohjasävelen [so. f] yllä ei ole c:tä eikä a:ta, jotka kuuluvat sen sointuun, des- ja b-sävelen vaikutelma on aina pidätyksen luonteinen, miten ne sitten esitteenkin”, mielestäni ei ole asianmukainen.

Onko siis näiden sävelten des ja b mieltäminen yhdessä septimin ja noonin kanssa undesimina ja tredeciminä suhteessa f-bassoon todella (a) ”musiikillisen vaiston kieltämistä” ja (b) ”sen alistamista teoreettiselle pakkomiellelle”? Eikö summasointuna ja kolmiäänikehyksenä kuuleminen ole pyrkimystä ”kuulla monimutkainen ilmiö niin yksinkertaisena kuin mahdollista” – tekemättä sitä ”yksimutkaiseksi”? Eikö summasointuna hahmottamisessa parhaiten toteudu Schenkerin ykseys-käsite (”unity”)”? Eikö summasointuna kuuleminen ole sittenkin yksinkertaisempaa kuin schenkermäinen osittava hahmottaminen?

Pykälän 114 viimeisessä kappaleessa Schenker katsoo järkeilynsä riittäneen sen ”todistamiseen”, että 11- ja 13-sointuja ei voida ajatella itsenäisinä muodostelmina.⁶³ Lopuksi Schenker vielä kertoo osittavan kuulemistapansa. 11- tai 13-soinnun asemesta ”useimmissa tapauksissa urkupiste, yhdessä eri sointuasteiden kera, tai jopa pidätys pysyy etualalla tietoisuudessamme”.⁶⁴ Vaikka Schenkerin muotoilu ”useimmissa” näyttäisikin jättävän tilaa sille, että joissakin yksityistapauksissa undesimi- tai tredecimisointu voitaisiin käsittää summasoinnuksi (vai olenko vain auttamattoman hyväuskoinen?), olen sitä mieltä, että kysymystä ei pidä ajatella määrällisin vaan laadullisin perustein. On punnittava tapauskohtaisesti, milloin kyseessä on urkupistesatsi, milloin – kuten Wagner-esimerkissä Ex. 177(238) – pedaalisatsi kolmiäänikehyksineen. Lisäksi on huomattava, että esim. Wagnerilla voi myös urkupistesatsissa esiintyä summasointuja (ks. kuva 1).

YHTEENVETO

Schenker totesi pykälän 114 alussa, että noonisointujen hylkäämisen vääjäämätön seuraus on, että ns. undesimi- ja tredecimi-soinnuilla on vielä vähemmän olemassaolon oikeutta (*raison d'être*).⁶⁵ Schenkerin noonisointu-pykäliä arvostellessani pyrin muun muassa osoittamaan, että univalenssi ei ole vain ”heijastus” vaan että se voi

63 ”I think I have proved, at any rate, that such a higher chord is unthinkable as an independent formation [...]” (Schenker 1906/1980: 208).

64 “[...] as in most cases the pedal point, in conjunction with various seventh-chords (scale-steps) or even a suspension, will assert itself in the foreground of our consciousness.” (Schenker 1906/1980: 208.)

65 Schenker 1906/1980: 205.



Kuva 5

esiintyä myös niin sanotuissa itsenäisissä noonisoinnuissa. Dissonanssin käsittelyä (noonin purkausta) perusteena käyttäen osoitin, että näiden itsenäisten noonisointujen kohdalla Schenkerin esittämät muut hylkäysperusteet (lomasoinnuksi, kromatisoinniksi, pidätysilmiöksi selittäminen) eivät tuota tulosta. Siten pidin niin sanotun itsenäisen noonisoinnun hylkäämistä sointumuotona perusteettomana.

On kuitenkin tapauksia, joissa edellä esittämäni määritelmäni mukaisia epäitsenäisiäkin noonisointuja on mielestäni pidettävä *harmonisia dissonansseja sisältävinä sointumuotoina* (ei pidätysilmiöinä). Näin on silloin, kun noonisointua, jossa nooni purkautuu saman basson yllä, ei käy selittäminen pelkäksi univalenttien sointujen ”heijastukseksi”, lomasoinnuksi, kromatisoinnista johtuvaksi, tai muodostelmaksi jolta puuttuu ”yksilöllisyyttä”. Ehdotan, että epäitsenäistäkin noonisointua voidaan pitää sointumuotona silloin, kun se täyttää kolme ehtoa. Ensiksi, kun se on metrisesti painokas, so. kestää kauemmin (tai vähintään yhtä kauan) kuin sitä edeltävät ja seuraavat soinnut. Toiseksi, kun se on ilmaisullisesti (melodisesti ja dynaamisesti) painokas, so. toimii jakson huippenuksena tai huippenuksessa. Kolmanneksi, kun siinä soinnun vertikaalinen rakenne dissonansseineen kaikkineen selvästi ilmenee sen horisontaalisessa melodisessa avauksessa. Tällainen avaus voi alkaa myös valmistamattomalla noonilla (samaa kolmea ehtoa voi vastaavasti soveltaa myös epäitsenäiseen septimisointuun).

Tällaista dissonanssinkäsittelyltään epäitsenäistä, mutta em. kolme ehtoa täyttävää noonisointua on käyttänyt esim. Mendelssohn konserttialkusoittonsa E-duuri (näytelmään *Kesäyön unelma*) op. 21 (1826) tahdeissa 214–217 ja 218–221 (dominanttisävellajissa H-duurissa, ks. kuva 5) ja tahdeissa 534–537 ja 538–541 (pääsävellajissa E-duurissa). Kummassakin kohdassa soi kaksi peräkkäistä neljä tahtia kestävää dominantti-tyyppistä noonisointua (sävellajin II⁹/#3 ja V⁹), joita ennen harmoninen rytmi oli yhden tahdin mittainen. Kummassakin näistä soinnuista nooni purkautuu 9–8–7-liikkeellä vasta viimeisessä neljännessä tahdissa. Niiden avauksessa nooni ja septimi vuorottelevat, ei terssin vaan desimin laajuisin hyppyin *fortissimo*, kun edeltävä voima-aste oli *forte*. Näistä kolmesta ehdosta Schenkerin Ex. 173(234)–174(235) täyttää ensimmäisen ja kolmannen sellaisenaan, mutta *forten*’n asemesta tekstin ”Gab sein Gold mir Macht ohne Maass” (kulta antoi mahtia mit-

taamatonta) merkitystä korostaa siinä *piano*-dynamiikka.⁶⁶

Edellä esittämäni kolme edellytystä eivät sovi schenkeriläiseen ajatteluun. Schenker on väittänyt muun muassa, että ”aikatekijä ei voi muuttaa musiikillisen ilmiön merkitystä”.⁶⁷ Mitä tämä tarkoittaa noonisoitujen kohdalla? Sitä, että Schenker ei voi kelpuuttaa soinnun kestoa perusteeksi. Kestipä – oman määritelmäni mukaan epäitsenäinen – noonisoitu kuinka kauan tahansa, kun sen lopussa vain on 9–8- tai 9–8–7-kulku, se on schenkeriläisittäin katsoen kestostaan riippumatta pidätysilmiö ja pidätysilmiötä Schenker itse on käyttänyt noonisoinnun hylkäämisen perusteena (ks. § 112 arvostelua). On selvää, että jos soinnun kesto tyrmätään perusteena, myöskään sen melodinen avaus ei paina mitään. Ilmaisullisten huipennusten huomioon ottamista noonisoitujen (samoin kuin undesimi- ja tresdesimisointujen) kategorisoinnissa Schenker arvatenkin pitäisi pelkkänä loruiluna.

Schenkerin väitteessä ”aikatekijä ei voi muuttaa musiikillisen ilmiön merkitystä” käsite ”musiikillinen ilmiö” kaipaa selventämistä. Toisin kuin Schenker, olen sitä mieltä, että hänen väitteensä pätee vain joihinkin musiikillisiin ilmiöihin, mutta ei kaikkiin. Niitä ilmiöitä, joiden merkitystä aikatekijä ei muuta, ovat esim. kadenssi-kaavat. Nämä ovat melodian, harmonian ja muodon leikkauskohtia. Schenkerin termejä käyttäkseni kadenssi-kaava on kohta, jossa ns. pintatason ilmiö on yhtä haavaa myös ns. syvätason ilmiö. Geologista kuvaa käyttäkseni kadenssi-kaavassa peruskallio nousee maan pintaan saakka. On kuitenkin olemassa myös musiikillisia ilmiöitä, joiden merkitys riippuu aikatekijästä. Näitä ovat esim. soinnut ja urkupisteet. Toisin sanoen: mitä kauemmin jokin harmonia kestää, sitä painavampi se on, fraasissa, periodissa, muodossa.⁶⁸ Taas Schenkerin termin asian ilmaistakseni: kesto tekee ns. pintatason soinnusta ilmiön, joka on analyysissä otettava huomioon myös ns. syvätasolla. Schenkerillä keskeinen termi ”Auskomponierung” (käännöksessä ”unfolding”; ks. pykälä 115 ja 116) viittaa juuri aikatekijän ratkaisevaan merkitykseen. Jos noonisoitu, jota musiikissa on käytetty edellä esittämäni kolme ehtoa täyttävänä sointumuotona – kuten on asian laita edellä mainitussa Mendelssohn-esimerkissä (ks. kuva 5) – selitetään pelkäksi pidätys-, lomasävel- yms. ilmiöksi, uskoen että näin on annettu tyhjentyvä kuvaus ns. syvätasosta, tehdään musiikille analyttistä väkivaltaa.

Kun oli olemassa noonisoitujen ryhmä, johon Schenkerin pykälissä 107–113

66 Tästä noonisoinnusta Schenker esittää vain alun, joten siihen liittyvä tekstikään ei ole näkyvissä. Pykälän 113 viimeisen virkkeen arvostelussa esimerkkejä Ex. 173(234) ja Ex. 174(235) käsittelevässä alaviitteessä on vain osittain esitetty progression kesto-suhteet (tahdeittain) 4:1:3:2:1. Tässä 3 edustaa noonisoitua h: V⁹. Kaksi viimeistä sointua, h: VI⁶ dominanttiurkupisteiden yllä – ts. 9/6/4-sointu – (partituurissa s. 193:3–4) ja pelkkä Fis-sävel (s. 193:5), on myös mahdollista tulkita kolme tahtia pitkäksi I6/4-soinnuksi, jossa apubasson yllä soi 6–5-pidätys. Tällöin progression päättäisi kulku h: V⁹–I6/4, jossa sointujen kesto-suhteet ovat 3:3. Tahtien s. 193:3–4 melodisten liikkeitten valossa tämä myös-tulkinta on väkinäinen.

67 “[...] the time factor cannot change the meaning of a musical phenomenon.” (Schenker 1906/1980: 313.)

68 Myös kadenssin painavuus muodossa riippuu aikatekijästä. Kestoltaan laaja kadenssi on muodossa painavampi kuin suppea. Suppea kadenssi, jota toistetaan ja josta siten tehdään laajakestoinen, on painavampi kuin yksittäinen suppea kadenssi (esim. Beethoven: Sonaatti G op. 31 nro 1, 1. osa, t. 53–54, 55–56, 57–58, 59–60, 61–62, 63–65; puolilopukkeen h: V prolongaatio ennen sivuteemaa).

julistama ”hylkääminen” ei pätenyt, on ilmeistä että tuo torjuminen ei voinut poistaa myöskään undesimi- ja tredesimi-soinnuilta niiden ”olemassaolon oikeutta”. Poistiko sen niiltä mikään, minkä Schenker esitti pykälässä 114? Nähdäkseni sitä ei poistanut Schenkerin jatkuva tapa hahmottaa satsia kuin erillisinä osina eikä liioin hänen käsityksensä, että ne jotka hahmottavat toisin kuin hän itse kieltävät musiikillisen vaistonsa ja ovat teoreettisen pakkomieltteen vallassa. ”Olemassaolon oikeutta” 11- ja 13-soinnuilta ei mielestäni myöskään poistanut Schenkerin taipumus kohdella pykälän 114 musiikkiesimerkkiä Ex. 177(238) perinteiseen urkupiste-tekstuuriin verrattavana ilmiönä ja kieltäytyä näkemästä sen uudenlaista satsitekniikkaa (ks. kuva 3). Tämän tilalle hän tarjosi abstraktiota Ex. 179(240), josta kaikki musiikin uudenlaiset harmoniset piirteet oli eliminoitu. Vaikka Schenker pykälässä 114 tarkastelikin dissonanssin käsittelyä laajemmin kuin noonisoitujen kohdalla, esimerkiksi Ex. 177(238) satsin selittämistä samanaikaisiksi 6–5- ja 4–3-pidätyksiksi (tai appoggiaturiksi) ei mielestäni voi käyttää perusteena ainakaan 11- ja 13-sointujen hylkäämiselle. Olisi kiinnostavaa tietää, paljonko pianopartituurin edellä mainittu painovirhe, joka tarvelee jousisoitinten avaaman terssitorin $c^2/a^1-es^2/c^2-ges^2/es^2-b^2/ges^2-des^3/b^2$ (ks. kuva 4), on vaikuttanut tuon abstraktion Ex. 179(240) syntymiseen. Vaikka mainittu painovirhe epäilemättä sopikin Schenkerin tarkoituksiin, luulen, että virheetönkään pianopartituuri tuskin olisi muuttanut hänen käsitystään terssitorinien ”mekaanisuudesta” (ks. pykälän 107 arvostelua).

Edellä esittämäni periaatetta ”musiikillisen ilmiön merkitys riippuu sen kestoista” voi soveltaa myös undesimi- ja tredesimisointuihin. Sen vuoksi ehdotan, että epäitsenäisiäkin undesimi- ja tredesimisointuja voitaisiin pitää *sointumuotoina* silloin kun kolme edellä esittämäni ehtoa (kesto, huipennus ja avaus) täyttyvät. Aiemmin noonisoitujen kohdalla käyttämäni perusteen (ks. pykälän 113 viimeisen lauseen arvostelua) mukaan Wagner-katkelman Ex. 177(238) tredesimisointua on pidettävä epäitsenäisenä, koska siinä kaikki dissonanssit, kuten yllä todettiin (ks. Kuva 3A), etenevät konsonanssiin saman basson yllä (13–12, 11–10, 9–8). Lopussa tahdissa 1861 (Ex. 177(238): t.15) on jäljellä septimisointu b: V⁷.⁶⁹ Tämä tapaus ei tietystikään poista sellaisen itsenäisen 11- tai 13-soinnun mahdollisuutta, jossa undesimi tai tredesimi purkautuu basson edetessä kuten noonisoinnun tapauksessa.⁷⁰ Itsenäisiä ja epäitsenäisiä 9-, 11- ja 13-sointuja voisi sointuluokan sisäisenä jakona – ei laadullisesti – rinnastaa kvarttisekstisointujen luokan jakamiseen kahteen päätyppiin, konsonoiviin ja dissonoiviin.⁷¹

Täyttyvätkö Wagner-katkelman Ex. 177(238) kohdalla kolme edellä esittämäni ehtoa, kesto ja huipennus sekä avaus, jolloin sen sisältämiä undesimi- ja tredesimi- sekä noonisoitua voi pitää joskin epäitsenäisinä niin kuitenkin sointumuo-

69 Pienoispartituurissa (E.E.6118) sivulla 365:3.

70 ”In Bruckner’s eleventh and thirteenth chords on the dominant, the dissonant tones do not resolve over the same bass; they move by step or remain oblique only with the change of bass.” (Wason 1985: 165, viite 36.)

71 Tämän jaon on tehnyt jo Kirnberger (1771/1982: 71–72).

toina, ei ”pidätysilmiönä”? Vastaan kysymykseen myöntävästi. Kestoltaan (15 tahtia) summasointu on laajempi kuin edeltänyt 12 tahtia kestänyt sointu ja laajempi kuin seuraavat 9 tahtia kestävä b-mollin toonikasoinnun kvinttikäännös (ellei sitten seuraavien seitsemän tahdin jaksoa pelkille alasimille lueta siihen mukaan). Summasoinnun aikana saavutetaan voima-asteet *forte* (t. 1847), *più forte* (t. 1849) ja *fortissimo* (t. 1852 ja 1853). Sitä edeltää *piano*-dynamiikka (t. 1839) ja *crescendo* (t. 1841-1846). Sointumuotoa seuraa *forte*-dynamiikka (t. 1862) ja pari *diminuendo*-merkintää (t. 1865 ja 1866) sekä *piano*-dynamiikka (t. 1868). Horisontaalisen avauksen terssitornissa (ks. kuva 4) summasoinnun vertikaalinen rakenne ilmenee mitä selvemmin – tai ilmeni, jollei Schenkerin kirjassa painovirhe olisi sitä tarvellyt.

Schenkerin kielenkäyttö on toistelevaa ja johdattelevaa.⁷² Kuin luonnollisena oikeutenaan hän asettuu puhumaan kaikkien musiikkia kuuntelevien puolesta. Toivon edellä pystyneeni osoittamaan, että Schenkerin teksti ei kaikilta osin vakuuta. Silti Schenkerin esitystapa saattaa saada johdateltavan lukijan luulemaan, että noonii-, undesimi- ja tresdesimisoinnut voidaan perustellusti hylätä sointumuotoina. Lukija, joka sivuuttaa sekä holhoavan otteen että huteron logiikan, toteaa että Schenker saattaa kyllä onnistua suggeroimaan itsensä, mutta ei lukijoitaan. Mikään ei estä heitä pitämästä noonii-, undesimi- ja tresdesimisointuja sointuluokkina, joilla on ole-massaolon oikeus. He voivat hyväksyä ne sointumuotoina, joita voidaan kuvata – Schenkerin sivuuttamin – käsittein ja mallein, jotka palautuvat aina Rameaun ja C. P. E. Bachin aikoihin asti.

LOPUKSI

Kirjansa esipuheen ensimmäisessä virkkeessä Schenker toteaa, että ”tämän kirjan päämääränä on rakentaa todellinen ja käytännöllinen silta sävellyksestä teoriaan”.⁷³ Olen sitä mieltä, että tässä jalossa pyrkimyksessään Schenker ei ole onnistunut ainakaan pykälissä 107–114. Noonisointujen tapauksessa tämä ei ollut mahdollista, kun hän ei ottanut huomioon Beethovenin ”Eroica”-sinfonian toisen osan lopun kaltaisia tapauksia (ks. kuva 2). Undesimi- ja tresdesimisointujen tapauksessa Schenker ainakin yritti sellaista siltaa rakentaa, mutta hänen tarjoamaansa abstraktiota Ex. 179(240) ei mielestäni voi pitää ”todellisena ja käytännöllisenä siltana”. Heittäessään vain jonkinlaisen riu’un ojan yli Schenker ei ollut uskollinen omille parhaimmille pyrkimyksilleen. Schenkerin ”abstract plan” on niin kaukana alkuperäisestä, että sitä ei voi kutsua edes ylimalkaistukseksi tai karkeistukseksi. Mielestäni osuvampi sana kuin ”abstraktio” on tässä ”vaihdocas”. Voisi sanoa, että niin pykälissä 107-113 kuin pykälässä 114 Schenkerin pora ei tunkeutunut tarpeeksi syvälle. Mistä tämä johtui?

72 Esim. ”The truth of the matter is as follows:” (Schenker 1906/1980: 190, § 108, ensimmäinen lause).

73 “[...] the aim of this book is to build a real and practicable bridge from composition to theory.” (Schenker 1906/1980: xxv.)

Huomio kiinnittyy kolmeen vajavaisuuteen Schenkerin varustuksessa. Nämä ovat ensiksi ohjelmiston puutteellinen tuntemus ja toiseksi musiikinteorian historiallisen tradition puutteellinen tuntemus, kolmanneksi nojaaminen toissijaisiin lähteisiin alkuperäisten asemesta. Sellaisesta lukijasta, jonka piirongin päällä on Schenkerin kipsipää ja eteisen hattunaulakon päällä toinen, nämä väitteet tuntuvat mahdottomilta, ellei suorastaan herjauksilta. Seuraavassa yritän ne perustella.

Vain ohjelmiston puutteellinen tuntemus on voinut saada Schenkerin pitämään oppikirjojen ”anomaliaita” todellisina. Ohjelmiston parempi tuntemus olisi saanut hänet toteamaan ne vain kuvitelmiiksi. Tällöin hän olisi ottanut huomioon myös ne noonisoinnut, jotka tässä arvostelussa on luokiteltu itsenäisiksi. Sen jälkeen, ei ennen, olisi ollut mahdollista ”rakentaa todellinen ja käytännöllinen silta sävellyksestä teoriaan”. Musiikinteorian tradition puutteellinen tuntemus – tai sen tahallinen sivuuttaminen – pistää silmään erityisesti Schenkerin käsitellessä noonin ”soinnutettavuutta” (§ 113). Hän ei kerro, mitä asiasta on aikaisemmin sanottu (Rameau, C. P. E. Bach), vaan etenee kuin ei kukaan aikaisemmin olisi sanonut siitä mitään, tai ei ainakaan mitään huomioon ottamisen arvoista. Kirjoittaessaan siitä miten ”Rameau oli oikeassa” Schenker ei näytä olevan selvillä siitä, mitä suppositio on. Tiesipä tai ei, kummassakin tapauksessa hän syyllistyi epärehellisyyteen antaessaan lukijan ymmärtää, että Rameau on hänen puolellaan.

Kaikki kolme yllä mainittua puutetta ovat tuntuvilla, silloin kun Schenker käsittelee undesimi- ja tresdesimisointuja. Hän ei näytä olleen selvillä siitä, että orkesterimusiikissa oli 1800-luvun puolimaissa alkanut uusi vaihe, ei vain värin, vaan myös satsin kannalta. Orkesterimusiikista oli tullut mm. uuden kolmiäänikehykselle perustuvan satsin kehto.⁷⁴ C. P. E. Bachin esittelemä urkupistetekstuurin rakenne, jossa apubasso kulkee varsinaisen basson (so. urkupisteen) yläpuolella, näyttää olleen Schenkerille tuntematon. Kuitenkin juuri tämä rakenne olisi voinut tarjota hänelle aineksia Wagner-katkelman Ex. 177(238) hahmottamiseen. Sen avulla Schenker olisi voinut laatia abstraktion, joka paremmin kuin esimerkin Ex. 179(240) vaihdokas olisi ”rakentanut todellisen ja käytännöllisen sillan sävellyksestä teoriaan”. Toissijaiset lähteet, pianopartituurit, Schenker ottaa annettuina eikä yleensä kiinnitä huomiota niiden orkesteripartituurin yksityiskohtiin.⁷⁵ Tässä suhteessa pykälän 114

74 Tässä on esitetty undesimi- ja tresdesimisoinnut kolmiäänikehykselle perustuvina ilmiöinä, mutta Wagnerin jälkeisenä aikana näitä sointuja toteutettiin myös sopraanolle ja bassolle perustuvan ääriäänikehyksen puitteissa. Tästä on osoituksena esim. Ravelin pianosarjan *Le tombeau de Couperin* 4. osan (*Rigaudon*) sekä aloittava että päättävä kadenssi (C: IV⁷-II¹¹-V¹³-I).

75 Esim. Beethovenin ”Eroica”-sinfonian 1. osan tahdeissa 397–398 (Schenker 1906/1980: Ex. 133(167), Schenker 1906: esim. 167) Schenkerin käyttämän pianopartituurin oikean käden osuudessa on toteutettu melodiana linja, joka orkesteripartituurissa on säestävä. Pianopartituurin tahdeissa 8–9 melodialinja on d³-es³ ja sen kaksinnus alaoktaavissa. Kulkua d³-es³ ei ole partituurin vastaavissa tahdeissa 397–398. Kalku d²-es² on toisella oboella sekä toisten viulujen ylemmällä puoliskolla, d¹-es¹ ensimmäisellä fagotilla. Tämän kulun yläpuolella on muita linjoja, joista ehkä merkittävin on toisen huilun, ensimmäisen oboen sekä ensiviulujen ylemmän puoliskon soittama linja as²-g². Ylin linja on ensimmäisen huilun soittama f²-es³. Kuitenkin on syytä tuoda esiin Wagner-esimerkki Ex. 126(160), jossa Schenker kiinnittää huomiota harmonisesti ratkaisevaan käyrätorven osuuteen, joka edellisen sivun pianopartituurista Ex. 125(159) puuttuu.

Wagner-katkelman Ex. 177(238) käsittely on tyypillinen.⁷⁶ Jo alkuteoksen esimerkit painottuvat klaveerimusiikkiin. Esimerkkien karsiminen käänöksessä ei ole tätä suhdetta muuttanut.⁷⁷ Vaikuttaa siltä, että Schenkeriltä puuttui partituurinsoittajan kosketus orkesterimusiikkiin.

Tässä yhteydessä on syytä antaa Schenkerille vielä ylimääräinen puheenvuoro: ”On teorian surullinen kohtalo, että se niin usein pyörii itsensä ympärillä sen sijaan että se seuraisi taidetta myötäeläen”.⁷⁸ Sinäpä sen sanoit! Teoria joka ”pyörii itsensä ympärillä” ei voi rakentaa ’todellista ja käytännöllistä siltä sävellyksestä teoriaan’. Schenkerin teksti osoittaa hänen omaksuneen joitakin osia edeltäneestä musiikin teoriasta. Tämä arvostelu osoitti hänen myös jättäneen omaksumatta siitä toisia osia (esim. C. P. E. Bachin esittelemä urkupiste-tekstuurin kolmiääninen rakenne). Hän sivuutti ne ja siten rajoitti teoriansa kuvauskykyä. Hylätessään nooni-, undesimi- ja tredesimisoinnut itsenäisinä sointumuotoina Schenker vastusti aikansa oppikirjojen musiikista loitonnutta suuntausta tavalla, joka sai hänen oman systeeminsä loitononemaan musiikista vieläkin enemmän. Ei kuitenkaan voi sanoa, että Schenkerin ajattelu *Harmony*-teoksessa olisi kapeampaa kuin aiempi teoria. Siinä on aineksia, joita edeltäneet aikakaudet eivät tunteneet. Voi kuitenkin kysyä, vastaavatko uudemmat ainekset painoltaan sitä, minkä Schenker 1700-luvun teoriasta syrjäytti. Vaatiko uutta muuttunut musiikillinen tilanne vai systeemin rakentaminen?⁷⁹ Onko näiden uudempien käsitysten, kuten sen, että ”aikatekijä ei voi muuttaa musiikillisen ilmiön merkitystä”, valikoimaton omaksuminen ja soveltaminen analyysissä omiaan johtamaan hahmotuksen vääristymiin?

On luultavaa, että ns. pesunkestävä schenkeriläinen joko (a) ei lainkaan lue arvosteluani, tai (b) ei lue sitä loppuun saakka, tai (c) sen luettuaankin pitää yhä kiinni Schenkerin mielipiteistä. Suhde pesunkestävän schenkeriläisen ja Schenkerin kohdalla muistuttaa suhdetta pesunkestävän marxilaisen ja Marxin kohdalla. Jälkimmäisestä asetelmasta Erik Allardt on esittänyt valaisevan esimerkin. Tutkija Ralf Dahrendorf ”pitää käskyvaltaa eikä tuotantovälineiden omistusta keskeisenä luokkajako kriteerinä. Dahrendorfin mukaan myös sosialistisissa maissa on luokkajako, mikä taas monien Marxin opeista lähtevien mukaan on looginen mahdottomuus, koska luokkajako perustuu siihen että toiset omistavat tuotantovälineitä ja toiset eivät”.⁸⁰ Marxin luokkakäsityksiä esitellessään Allardt toteaa: ”Tällaisia jatkuvan

76 Sen, että Schenker ei ole verrannut pianosovitusta partituuriin, osoittaa em. painovirhe.

77 Jonasin karsimisen jäljiltä kirjaan (Schenker 1906/1980) on jäänyt 182 musiikkiesimerkkiä, joista 27 on otettu orkesteriteoksista. Näistä 14 on Wagnerin teoksista ja loput 13 jakautuvat seuraavasti: Bach (1), Händel (3), Mozart (1), Beethoven (4), Berlioz (1), Brahms (1), Bruckner (1), R. Strauss (1). Wagner-esimerkeistä neljä sekä muista Strauss-esimerkki on merkitty vain yhdelle viivastolle.

78 ”It is the sad lot of theory in general that so often it is occupied with itself rather than with following art in a spirit of sympathy.” (Schenker 1906/1980: 45.)

79 Systeemin rakentamiseen kuuluu nähdäkseni myös ”numero viisi”. Hylätessään noonin intervallinakin § 113 Schenker puhuu periaatteesta, jonka mukaan ”so much in music is determined by the number five” (Schenker 1906/1980: 190). Jopa *Harmony*-teoksen toimittaja Jonas totesi: “[...] the ’mysterious’ number five, a concept that is bound to remain more or less doubtful.” (Schenker/Jonas 1906/1980: 26, viite 17.)

80 Allardt 1983: 109.

keskustelun alaisia perusolettamuksia Marxin tuotannossa on runsaasti”.⁸¹ Tieteellisessä asenteessa kirjoittajan perusolettamuksia ei toistella totuuksina, vaan ne asetetaan ”jatkuvan keskustelun” alaisiksi. Näin keskusteleva ei enää ole pesunkestävä, vaikka olisikin schenkeriläinen tai marxilainen. Keskustelussa avautuu mahdollisuus myös siihen, että hän lakkaa olemasta -läinen tai -lainen. Pesunkestävät (olivatpa schenkeriläisiä tai marxilaisia) voivat pysyä sellaisina vain, mikäli sulkevat systeemin ulkopuolisen todellisuuden pois tai katsovat, että oppi-isä on jo koko todellisuuden täydellisesti tavoittanut ja tyhjentävästi kuvannut.

Tämän arvostelun lukijalle lienee selvää, että katson Schenkerin kirjansa pykälissä 107–114 tavoittaneen musiikillisen todellisuuden kaikkea muuta kuin täydellisesti ja siten hänen olleen kykenemätön kuvaamaan sitä tyhjentävästi. Jotta Schenkerin ajatusrakennelmien ja niissä piilevien olettamusten kritiikitön seuraaminen ei enää aiheuttaisi haittaa musiikkianalyyseille, ne tulisi musiikin teorian opetuksessa asettaa jatkuvan keskustelun alaisiksi. Käsitteiden mukaan pykälissä 107–114 näitä olettamuksia olivat mm. ”mekaanisuus”, ”anomaliat”, univalenssista johtuva hahmotusharha, osittava havaitseminen, sointumuodon ”yksilöllisyys”, noonin vieroksuminen jo intervallinakin, urkupisteen ”voima” ykseyden aiheuttajana, yksinoikeus musiikilliseen vaistoon, yksinoikeus diagnosoida erilaiset kannat harhakäsitteiksi sekä se, miten pitkälle kudosta voi abstrahoida vääristämättä sitä. Ehkä vielä syvemmälle ulottuva oli toisaalla Schenkerin teoksessa esiintynyt perusoletus siitä, että ”aikatekijä ei voi muuttaa musiikillisen ilmiön merkitystä”. Siksi mielestäni musiikinteorian opetuksessa nämä ja monet muutkin Schenkerin *Harmony*-teoksen olettamukset pitää asettaa keskustelun alaisiksi, eikä niitä saa esittää annettuna ”totuutena”. ■

LÄHTEITÄ

ALLARDT, ERIK 1983. *Sosiologia* I. WSOY 1983. Toinen painos.

BACH, C. P. E. 1762/1985. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (Part II). Engl. ja toim. William J. Mitchell. Eulenburg Books. London.

KIRNBERGER, JOHANN PHILIPP 1771/1982. *The Art of Strict Musical Composition* (Part I). Music theory translation series, 4. Engl. David Beach & Jürgen Thym. Introduction & Explanatory Notes David Beach. New Haven and London. Yale University Press.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE 1722/1971. *Treatise on Harmony*. Engl., Introduction & Notes Philip Gossett. Dover Publications, Inc. New York.

SCHENKER, HEINRICH 1906. *Harmonielehre*. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906. Universal Edition No. 6866.

SCHENKER, HEINRICH 1906/1980. *Harmony*. Edited & Annotated Oswald Jonas. Engl. Elizabeth Mann Borgese. The University of Chicago Press. Published 1954. Phoenix Edition 1980.

WASON, ROBERT W. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Studies in Musicology, no. 80. UMI Research Press.

81 Allardt 1983: 111–112.

TOMI LASSI

Rajakohtia vai yhteenkuuluvia osia?

*Ei-tonaalisen musiikin jäsentymisestä teoreettisten mallien
ja empiirisen tutkimuksen valossa*

(Teksti perustuu kirjoittajan maisterintutkintoa varten kirjoittamaan tutkielmaan ”Rajakohtia – säkeenkaltaisten rakenneyksiköiden hahmottelua eräistä ei-tonaalisen musiikin katkelmista”).

Musiikkikappaleella on filosofisessa mielessä useita ilmenemismuotoja: ajassa peräkkäisten äänitapahtumien virta, painettu nuotti, säveltäjän alkuperäinen idea, tai depuheen tästä ideasta vastaanottajan mieleen muodostama kuva tai vaikkapa kuulijan aivoihin jälkikäteen muodostuva kokonaishahmo hänen vastaanottamastaan äänivirrasta ja muusta kappaleeseen liittyvästä informaatiosta. Oma tutkimuskulmani perustuu sille oletukselle, että kuulija ottaa ennestään tuntemattoman kappaleen vastaan peräkkäisten äänitapahtumien virtana. Harjaantuneimmankaan kuulijan vastaanottokyky ei muistuta ääninauhaa, joka tallentaa jokaisen äänen myöhempää toistoa varten. Niinpä ensi kuulemalla jatkuvana äänivirtana ilmenevä musiikkikappale eroaa vaikkapa maalauksesta siinä, ettei koko kappale ole läsnä yhtä aikaa yleistä tarkastelua ja yksityiskohtien vertailua varten (Hasty 1984: 169). Kuulijan on voitava redusoida kuulemaansa äänivirtaa jonkinlaisiksi jäsenyksiksi yksiköiksi, koska ihmismieli ei kykene käsittelemään kovin suurta määrää musiikillisia ärsykeitä kerrallaan; jossain vaiheessa kuultujen äänien ”säiliö” tulee täyteen, eikä uuden materiaalin vertailu aiemmin kuultuun ole enää mahdollista (mm. Kuusi 2010).

Redusoinnin kannalta hyödyllinen musiikin ominaisuus on hierarkkinen rakenne, jossa vakaammat ja vähemmän vakaat elementit vuorottelevat (Imberty 1993: 325). Tonaalinen säveljärjestelmä sellaisena kuin se länsimaisen musiikin piirissä vakaimmillaan ilmeni – ja soitetussa ohjelmistossa edelleenkin ilmenee – on äärimmäisen hierarkkinen järjestelmä, jossa asteikon jokaisella sävelellä on oma vakausasteensa (ibid: 327); niinpä tämän järjestelmän piirissä on mielekästä olettaa huomattavan

laajankin jakson jäsenyvän kerralla mielleltäväksi yksiköksi. Jos kuulijalla ei ole käytettävissään tonaalisuuden kaltaista valmista syntaksia, johon verrata kuulemaansa kappaletta, hänen on luotava oma ”kuuntelustrategiansa” kappaleen jäsentämiseksi (ibid: 330). Tällaiset strategiat puolestaan perustuvat oletettavasti yleisiin psykologisiin hahmotusperiaatteisiin (ibid: 329).

Oletettavasti kuulijan välittömästi havaitsemaan äänivirtaan vaikuttaa ainakin jossain määrin se, kuinka kappaleen esittäjä musiikin mielessään jäsentää ja soittaessaan artikuloi. Tutkielmani pyrkimyksenä oli eritellä niitä musiikin piirteitä, joiden perusteella jokseenkin harjaantunut muusikko – myös käsiteltyjen musiikkikapaleiden mahdollinen esittäjä – jäsentää kappaleen osakokonaisuuksia, silloin kun tonaalisuuden muodostamia rajakohtia ei musiikissa ole. Yksi tapa päästä käsiksi tähän hahmottamisten ja jäsentämisten ketjuun olisi tutkia tarkemmin niitä tekijöitä, joiden perusteella musiikin potentiaalinen esittäjä jäsentää uutta kappaletta siihen tutustuessaan. Nämä tekijät eivät liene kovin perusteellisesti tutkittuja perinteisimmänkään ohjelmiston kohdalla. Kun puhutaan ohjelmiston uudemmasta aineksesta – musiikista, joka ei noudata perinteisen tonaalisuuden syntaksia – näiden tekijöiden erittely voi tuntua jo jotakuinkin spekulatiiviselta. Siksi päädyinkin tekemään empiirisen kyselytutkimuksen eri tekijöiden kartoittamiseksi. Pääkysymyksenä tutkimuksen alussa oli, missä suhteessa osakokonaisuuksien jäsentymistä ohjaavat kappaleen syvemmät rakenteelliset ominaisuudet kuten säveltasosisällön organisaatio, missä määrin taas musiikin pintatason ilmiöt kuten vaikkapa tauot, tekstuurin muutokset tai jopa nuottikuva.

Musiikista puhuttaessa hyvin usein käytetty osakokonaisuuden termi on säe tai fraasi (engl. *phrase*). Hahmotuksellisesti tämä yksikkö voisi laajuudeltaan vastata kerralla mielleltävän ääni-informaation määrää (Hasty 1984: 171). Jokainen muusikko ainakin jossain mielessä kokee tietävänsä millaisesta yksiköstä on kyse, ja siitä puhutaan ja kirjoitetaan yleisesti sitä tarkemmin määrittelemättä. Siksi on ehkä hieman yllättävää, ettei kyseistä termiä ole missään musiikinteoreettisesti eikä musiikkia käsittelevän hahmopsykologian piirissä vielä eksplisiittisesti määritelty (Rothstein 1989: 3–7). William Rothstein on kirjassaan *Phrase Rhythm in Tonal Music* käsitellyt tätä puutetta laajasti, ja ehdottaa yhtä määritelmää säkeelle (Rothstein 1989). Rothsteinin määritelmä nojautuu täysin tonaalisuuteen, ja on siis käyttökelpoinen vain sellaisessa musiikissa, jonka syntaksi noudattelee tonaalisen musiikin lakeja – kuten kirjan nimikin jo sanoo. Ei-tonaaliseenkin musiikkiin olisi ehkä yleis-tettävissä joitain piirteitä Rothsteinin määritelmästä; dissonanssia ja sen purkausta vastaavia jännite-laukeaminen-pareja voisi jäljittää musiikin muista parametreista, kuten vaikkapa rytmin tihentymisestä ja huippukohdan jälkeisestä rauhoittumisesta. Ei-tonaalisesta musiikista on myös usein haettu kontekstista riippuvaisia eli lähinnä teoskohtaisia dissonanssi-konsonanssi-pareja. Merkittävä tekijä voi olla myös säveltasosisällön täydentyminen, etenkin krooman täydentyminen dodekafonisessa musiikissa. Lisäksi varsinkin varhaisesta ei-tonaalisesta musiikista on löydettävissä

tonaalista kadensseista periytyviä musiikillisia eleitä, jotka niihin tottunut kuulija voi mieltää rajakohdan merkiksi (Ashford 1978: 197).

Perusluonteinen kysymys on, missä määrin musiikin jäsentymistä määrittävät itsessään kokonaisuudeksi hahmottuvat rakenneosat (esimerkiksi säkeet) ja missä määrin taas näiden rakenneosien rajakohdat, joita ilmentämään on tradition myötä kehittynyt erilaisia musiikin pintatason eleitä. Implisiittisesti, itsestään käsin kokonaisuudeksi määrittävän rakenneosan mieltämisen kannalta keskeinen käsite on sävelmateriaalin sulkeutuminen (engl. *closure*). Tonaalisessa musiikissa tämä edellyttää sävellajin jonkinasteista vakiintumista ja tonaalisen liikkeen hetkellistä pysähtymistä tämän sävellajin suhteellisen vakaalle asteelle. Ei-tonaalisesta musiikista on hankala löytää yhtä yleispätevää säveltasomateriaalin sulkeutumisen määritelmää. Dodekafonisen musiikin kohdalla tämän voisi rinnastaa krooman tai esimerkiksi heksakordialueen täydentymiseen, mutta aiemmat tutkimukset ovat kyseenalaistaneet näiden hahmotuksellisen merkitysvyyden (Imberty 1993: 326).

Musiikillisen jatkumon ja jäsentymisen kannalta sopiva osakokonaisuus toisaalta sulkeutuu itsenäiseksi yksiköksi, toisaalta jää sopivasti auki, jotta sitä seuraava materiaali voi siihen luontevasti liittyä (Hasty 1984: 188). Tonaalisessa musiikissa sulkeutumista ilmentävät tyypillisesti erivahvuiset kadenssit. Yleisesti sulkeutumista mitä ilmeisimmin saavat aikaan toisaalta siihenastisen sävelmateriaalin täydentyminen (täyteen tuleminen), toisaalta tätä valmiiksi tulemistä ilmentämään tradition myötä kehittyneet musiikin muiden parametrien kuten melodian ja rytmin tapahtumat. Näiden tekijöiden yhteis- ja erillisvaikutusten erittelemine ja mittaaminen – saati tulosten yleistäminen kyseistä kappaletta yleisemmälle tasolle – on erittäin haasteellinen tehtävä.

Eräs lupaava keino edellä mainittujen hahmotuksellisten tekijöiden keskinäiseen järjestämiseen on amerikkalaisen musiikintutkijan Eugene Narmourin kognitiivisen psykologian hahmolakeihin perustuva melodia-analyysimalli. Malliin liittyy käytökelppoinen analyttisten merkintätapojen syntaksi, jota Narmour havainnollistaa mallin todentamiseksi esittelemisään analyysissä. Narmourin implikaatio–toteuma-mallia on menestyksellisesti sovellettu melodian hahmottumisen tutkimiseen niin Anton Webernin atonaalisissa kappaleissa kuin englantilaisissa ja kiinalaisissa kansanlauluissakin (Krumhansl 1995). Vaikka Narmourin malli on luotu kuvaamaan ensisijaisesti melodian hahmottumista, se ottaa huomioon musiikin kaikkien parametrien vaikutuksen. Niinpä kunkin melodisen yksikön sulkeutumisen astetta määrittää paitsi sen itsenäinen hahmo, myös sen välitön ympäristö ja yleisemmin tyyllinen konteksti. Melodisen yksikön sulkeutumisen aste säätelee sen transformoitumista seuraavaksi ylemmälle rakennetasolle, ja näin on muodostettavissa hierarkkinen verkosto, jonka ylemmillä rakennetasoilla on kyse ehkä nimenomaan säkkeen laajuisista kokonaisuuksista. Yleispätevyytensä ja hierarkkinen luonteensa takia Narmourin malliin nojautuvat analyysit valikoituivat tutkielmani teoreettisen osan timeksi. Malliin perustuvien analyysien määrittämät melodiayksiköiden raja- ja ni-

velkohdat kääntyivät luontevasti hypoteettisiksi hahmotukselliseksi rajakohdiksi.

Tutkielman varhaisista suunnitelmista asti tarkoitukseni oli saada omien oletuksieni ja analyysien tuottamien hypoteettisten rajakohtien vertailutaustaksi jonkin verran empiiristä aineistoa. Siksi päädyin kunnianhimoiseen yritykseen järjestää kyselytutkimus, jossa taustaoletuksistani tietämättömät koehenkilöt hahmottelisivat ei-tonaalisen musiikin katkelmista säkeenkaltaisia rakenneosia. Pyrkimyksenäni oli saada aikaan koasetelma, jossa vastaaja voisi tutustua esimerkikkikatkelmiin, niin kuin olisi aikeissa itse esittää ne, ja sitten merkitä katkelmiin kokemansa säkeiden tai säkeenkaltaisten yksiköiden rajakohdat. Tämän tutkielman puitteissa ei kuitenkaan vaikuttanut realistiselta järjestää kyselyä niin, että kullakin vastaajalla olisi katkelmiin tutustuessaan käytettävissään soitin, kuten todennäköisesti normaalitilanteessa olisi. Koska kyselytehtävien sävelmateriaali olisi ei-tonaalisuudessaan erittäin haasteellista säveltapailun ja sisäisen kuulon kannalta, päätin tuottaa tehtävistä äänitteen katkelmien tapailun avuksi. Jotta esittäjän käsitykset materiaalin jäsentymisestä eivät ohjaisi vastauksia, äänite tuotettiin synteettisesti, ilman ihmistä niiden soittajana. Katkelmat muunnettiin nuotinnusohjelmasta midi-tiedostoiksi, jotka soitettiin Sibelius-Akatemian musiikkiteknologian osaston studion syntetisaattoreilla, kukin soitin omalla syntetisoidulla äänellään.

Ihanteellisessa tapauksessa toivoin saavani vastaajiksi sellaisia musiikin ammattiopiskelijoita, joiden ohjelmistoon kuuluisi ainakin jonkin verran ei-tonaalista musiikkia. Koin kuitenkin mahdollisesti ongelmalliseksi seikaksi sen, että vastaaja olisi hyvin perillä kyselyn päämäärästä tai tutkimuksen aiemmista vaiheista. Jos esimerkiksi toteuttaisin kyselyn tutkielmaseminaarin opiskelijoilla, heidän vastauksiinsa saattaisi ohjata se, mitä olin siihen mennessä taustaoletuksistani ja tutkimistani taustateorioista selostanut. Siksi hain vastaajiksi ryhmää, joka koostuisi mahdollisimman paljon muista kuin sävellyksen tai musiikinteorian opiskelijoista.

Lopulta kysely toteutettiin tammikuussa 2004 yhdellä musiikkianalyysiryhmällä, jonka opiskelijajakauma vaikutti lupaavalta. Paikalle saapui 19 koehenkilöä. Vastaajista 12 opiskeli pianomusiikin, 5 orkesterisoitinten ja 2 kirkkomusiikin osastolla. Opintoja vastaajilla oli takana puolestatoista kuuteen vuoteen. Kahdeksan vastaajan pääsoitin oli piano tai siihen verrattava polyfoninen soitin, ja suurin osa muista oli sellaista sivusoittimena soittanut. Kaksi vastaajista ei ilmoituksensa mukaan ollut opiskellut minkään polyfonisen soittimen soittamista. Kymmenen vastaajaa ilmoitti ohjelmistoonsa kuuluvan ei-tonaalista musiikkia 0–10%, kaksi ilmoitti 0% ja viisi alle 50%. Vain kahden ohjelmisto siis koostui suurimmaksi osaksi ei-tonaalisesta musiikista; näiden kahden pääsoittimet olivat saksofoni ja kantele, joten tämä vastaus saattaisi viitata esim. jazz- ja kansanmusiikkiohjelmistoon. Ei-tonaalisen musiikin analyysia 9 ilmoitti opiskelleensa vähän, 8 ei lainkaan ja 2 kohtalaisesti. Tutkimus sujui pääpiirteiltään suunnitelmien mukaisesti. Vastaajat vaikuttavat vastauslomakkeiden perusteella paneutuneen tehtävään tunnollisesti, vaikka salissa olikin aistittavissa turhautuneita ilmeitä, huokauksia ja joitain kriittisiä äänenpainoja. Vain yhden

vastaajan lomakkeesta puuttuu kokonaan merkinnät yhden – viimeisen – katkelman kohdalla, mutta paperista ei käy ilmi, onko syynä tehtävästä poisjättäytyminen vai kykenemättömyys eritellä katkelmasta rajakohtia.

Heti kyselytutkimuksen tulosten ensitarkastelulla kävi selväksi, että johtopäätösten vetäminen niiden perusteella tulisi olemaan vaikeaa. Vastauspapereihin merkittyjen rajakohtien – jopa niiden määrän – erittäin suuri hajonta joko viittasi siihen, että tutkimusasetelma oli huonosti suunniteltu ja vastaajien ohjeistus oli liian epämääräinen, tai sitten vastaajien tavat hahmottaa kysytynlaisia musiikillisia rakenneosia erosivat toisistaan suuresti. Tietysti kyseessä saattoivat olla nämä kaikki tekijät yhdessä. Se, että vastaajat kuitenkin suorittivat koko kyselyn mukisematta ja kaikkiin vastauspapereihin oli lähes kaikkiin katkelmiin merkitty rajakohtia, osoittanee kuitenkin, että jonkinlainen rajakohdan käsite oli vastaajille tuttu eikä tutkimukseen valittujen katkelmien jakaminen lyhyempiin kokonaisuuksiin tuntunut heidän muusikonvaistolleen vieraalta.

Yksi tutkimukseni lähtökohdista oli siis pyrkiä selvittämään, mikä on säveltasosäällön ja musiikin ”pinnallisempien” ilmiöiden suhde säkeenkaltaisten rakenneyksiköiden jäsentymisessä ei-tonaalisessa musiikissa. Tarkemmin tutkituista esimerkkikatkelmista vain Schönbergin ja Webernin kappaleet olivat säveltaso-organisaation periaatteiltaan jokseenkin yksiselitteisiä, nimittäin dodekafonisia. Aiempiin tutkimuksiin viitaten Imberty (1993) on todennut, ettei 12-sävelrivi ole harjaantuneeseen muusikon hahmotusprosessissa selkeästi identifioituva entiteetti, mutta krooman täydentyminen saattaa osalle ainakin tiedostamattomasti hahmottaa.

Tutkimukseni perusteella ei voida todentaa, muttei kokonaan kieltääkään sitä mahdollisuutta, että krooman täydentyminen olisi musiikillisten kokonaisuuksien jäsentymiseen vaikuttava tekijä. Artikkelin lopussa esitellyssä esimerkkipatkelmassa Schönbergin *Menuetista* ne kaksi ensimmäistä krooman täydentymistä, jotka artikuloidutvat melodis-temaattisin keinoin selkeästi, ovat myös keränneet paljon havaitun rajakohdan merkintöjä. Kolmas rivimuotojen rajakohta ja siis krooman täydentyminen sijaitsee hieman melodian rajakohdan jälkeen mutta ennen seuraavan melodisen eleen alkua; tämän on huomattavasti edellisiä harvempi hahmottanut rajakohtana. Katkelman neljäs rivimuotojen rajakohta sijaitsee keskellä tiivistä kuudestoistaosatekstuuria, eikä sitä vastaa yksikään kyselyyn vastaajan merkintä rajakohta. Viimeinenkin, sentään tahtiviivalla ja jo rauhoittuneen tekstuurin keskellä sijaitseva rivimuotojen raja on vain yhden vastaajan hahmotuksen mukaan rajakohta. Rajallisesta aineistostani voitaneen vetää vain se johtopäätös, että krooman täydentyminen voi osaltaan vaikuttaa hahmotuksellisen rajakohdan syntyymiseen, jos sitä ainakin jossain määrin artikuloidaan melodis-temaattisin keinoin.

Yleisistä musiikin pintatason – tai vaihtoehtoisesti jopa nuottikuvan – ilmiöistä on syytä mainita taukojen ja nuotteihin merkittyjen kaarten vaikutus. Tutkituissa katkelmissa ei kertaakaan käynyt niin, että jokin säveltasosäällön tai muun pintatasoa syvemmän rakennetekijän ominaisuus olisi sitonut taukoa seuraavan nuotin

tai lyhyen eleen sitä edeltävään kokonaisuuteen. Merkityt rajakohdat keskittyivät lähes yksinomaan tauoille, jos sellaisia katkelmassa oli. Myös nuotteihin merkityt kaaret tuntuvat ohjanneen vastaajia merkittävästi. Joissain katkelmissa legato- tai fraseerauskaaret tuntuvat olleen pääasiallinen rajakohtia määrittävä tekijä. Vain jokseenkin harvassa yksittäisessä tapauksessa kyselytutkimuksen vastaaja oli merkinnyt jonkinlaisen rajakohdan keskelle kaarta. Näistä tapauksista ainoa havaitsemani johdonmukaisuus on yhden vastaajan tendenssi merkitä rajakohta melkein aina tahti- viivalle, legato-kaarista ja sidotuista nuoteista huolimatta.

Tutkimuksen yleinen ongelma oli, että liian vähillä esimerkkikatkelmilla ja kyselyyn vastaajilla yritettiin löytää vastaus liian moneen kysymykseen. Jotta tutkimuskysymykseen olisi voitu saada merkittävästi luotettavampia vastauksia, tutkimus olisi pitänyt hajottaa useammaksi osakyselyksi, joissa olisi erikseen selvitetty nuottikuvan, vastaajan oman soittimen, musiikin yksi- tai moniäänisyyden yms. tekijöiden vaikutusta katkelman hahmotukseen. Tutkielmani puitteissa tällainen ei kuitenkaan olisi ollut mahdollista.

Jo tutkimusasetelmaa laadittaessa tuli vastaan toinen perusluonteinen ongelma, jonka filosofisenkin problematiikan ratkaiseminen tämänlaajuisen tutkielman puitteissa ei liene mahdollista: jos tutkitaan musiikillisten yksiköiden (sävelten/nuottien) ryhmittymistä kokonaisuuksiksi, pitäisikö vastaajan antaa merkitä näiden kokonaisuuksien rajakohdat (kuten tässä tutkimuksessa) vai yhteen kuuluvat osat? Määrittääkö jonkin musiikillisen kokonaisuuden se, minkä se sulkee itseensä vai se, mikä sitä erottaa edeltävästä ja – etenkin – seuraavasta kokonaisuudesta? Jos pyydetään merkitsemään rajakohdat, joillekin vastaajille voi tuottaa vaikeuksia esimerkiksi katkaista legato-kaari, vaikka hän hahmottaisikin edeltävän kokonaisuuden sulkevaksi nuotiksi sen, joka on legato-kaarella sidottu seuraaviin nuotteihin. Yhteenkuuluvuuksien merkitseminen nuottiin esimerkiksi kaarilla tai rengastamalla voi kuitenkin olla yhtä ongelmallista ja tuottaa yhtä lailla tulkinnanvaraisuuksia vastauksiin, varsinkin jos tutkittava musiikki jakautuu monelle viivastolle. Legato-kaarien poisjättäminen antaisi kuitenkin väärän vaikutelman musiikin luonteesta, ja niiden eliminoiminen nostaisi välittömästi esiin kysymyksen muidenkin nuottikuvan ominaisuuksien, kuten kahdeksasosien, ”palkitusten” ja rivinvaihtojen, vaikutuksen eliminoimisesta. Tässä kyselyssä oli tarkoitus esittää musiikkikatkelmien nuotit vastaajille sellaisessa muodossa, että he voisivat niiden perusteella kuvitella olevansa perehtymässä katkelmiin esitysaikeissa. Siksi kaarituksia ja muita nuottikuvassa säveliä visuaalisesti yhdistäviä tekijöitä ei voinut jättää nuoteista pois. Hyvin perusluonteinen on myös kysymys, missä vaiheessa jonkin katkelman sulkeutuminen kokonaisuudeksi tapahtuu. Vaikka kyettäisiin luomaan tutkimustilanne, jossa vastaaja voisi reagoida nappia painamalla kokiessaan jonkin musiikillisen yksikön sulkeutumisen, hän ei välttämättä ehtisi painaa nappia ajoissa; ehkä sulkeutuminen on perusluonteeltaan retrospektiivinen tapahtuma, joka havaitaan vasta kun jokin uusi kokonaisuus on jo alkanut. Paljolle musiikille – joku voisi jopa väittää, että kai-

kelle hyvälle musiikille – on tyypillistä sellainen niveltyminen, jossa sama sävel sekä sulkee edeltävän kokonaisuuden että aloittaa seuraavan.

On myös vahvasti kyseenalaistettava tutkimusasetelmani samankaltaisuus sen kanssa, miten vastaajat olisivat lähestyneet katkelman jäsentämistä, jos se olisi ollut osa heidän esitettäväkseen tarkoitettua teosta. Tärkeimmät erot ovat ilmeisiä, mutta ne olivat tämän tutkimuksen puitteissa mahdottomat kiertää. Ensimmäiseksi näistä on mainittava oman soittimen puuttuminen tutustumistilanteesta. Toinen seuraa tästä: tutustuivatko vastaajat nyt katkelmiin nuottikuvasta käsin vai avuksi tehdyn äänitteen eli kuulokuvan pohjalta? Joissakin vastaajien palautteissa arvosteltiin äänitteen synteettisyyttä, konemaisuutta, ja tätä pidettiin hahmotusta häiritsevänä tekijänä. Oikean esityksen taltioinnin käyttäminen olisi kuitenkin tuonut mukaan esittäjän kokeman ja toteuttaman jäsennyksen vaikutuksen. Kuulokuvan tuominen mukaan aiheutti siis ratkaisemattoman dilemman, mutta ilman sitä ei harjaantuneenkaan muusikon olisi voitu olettaa saavan oikeaa kuvaa katkelman säveltasosta, kun tutustumiseen käytettävissä oleva aika oli hyvin rajallinen eikä omaa instrumenttia ollut käytettävissä säveltapailun avuksi. Muutama vastaaja piti haittana myös sitä, ettei katkelmaa näytetty oikeassa yhteydessään eli osana laajempaa kokonaisuutta.

Kaikki yllä mainitut tutkimusasetelman ongelmat tulivat esille jo tutkimusta valmistellessa, mutta niitä ei tuntunut olevan mahdollista välttää hävittämättä samalla merkittävää osaa tutkimuksen yleistettävyydestä ja hyödyllisyydestä uutta tutkimus-alaa tunnustelevana aloitteena. Ääniärsykkeiden hahmottamista on tutkittu paljon psykologisissa tutkimuksissa, ja toisaalta varsinaisen musiikin jäsentymistä säkeenkaltaisiksi rakenteiksi on kosketeltu musiikinteorian analyyseissa. Näiden lähestymistapojen yhdistäminen ei ole tähän mennessä ollut kovin yleistä, mihin voi olla syynä osaksi juuri tyydyttävän koeasetelman laatimisen vaikeus. Oma tutkielmani laskettakoon hapuilevaksi ja ehkä parhaassa tapauksessa opettavaiseksi yritykseksi päästä eteenpäin musiikin ymmärtämisessä yhdistämällä kahden tutkimusalan näkökulmia.

Tämän artikkelin lopuksi esittelen kaksi tutkielmassani tarkemmin käsitellystä kuudesta esimerkkikatkelmasta ja tarkastelen kyselytutkimuksen tulosten yhtenevyyttä analyysin tuottamien hypoteettisten rajakohtien kanssa. Melodia-analyysien ymmärtämiseksi on kuitenkin syytä ensin esitellä Eugene Narmourin ainakin Suomessa vähemmän tunnettua implikaatio-toteuma-mallia.

EUGENE NARMOURIN IMPLIKAATIO-TOTEUMA-MALLI

Yhdysvaltalainen musiikkiteoriija Eugene Narmour on kahdessa kirjassaan (Narmour 1990 ja 1992) esitellyt yleisen teoreettisen mallin melodioiden analysointiin. Syy, miksi otin tämän mallin tutkimukseni johtavaksi taustateoriaksi, on sen yleispätevyys; koska Narmourin mallin perusteet ja lähtökohta ovat psykologian tutkimuk-

nessa, sen tärkeimmät lainalaisuudet ovat samat riippumatta tutkittavan musiikin tyyliuunnasta. Silti tyylin vaikutus voidaan ja pitääkin ottaa huomioon mallia sovellettaessa. Ja vaikka nimellisesti onkin kyse melodian analysoimiseen tarkoitettusta mallista, musiikin kaikki parametrit joko sisältyvät malliin (kuten rytmi jo itsessään on melodiaan sisältyvä parametri) tai niiden vaikutukset voidaan ottaa huomioon, kun malli tarjoaa useampia vaihtoehtoja analysoitavan melodian jäsentymiselle. Lisäksi mallin avulla on helppo havainnollistaa musiikin jäsentymistä hierarkkiseksi rakenteeksi – mikä on lähes välttämätöntä sen hahmottamiseksi laajempina kokonaisuuksina, kuten olen johdannossa todennut. Narmourin kirjoissa mallin hienovirriteisyys käy ilmi suuresta määrästä musiikkiohjelmistosta otettuja esimerkkejä. Mallin taustalla olevat hahmopsykologiset ja kognitiotieteelliset lainalaisuudet sekä mallin johtaminen näistä käydään läpi perusteellisesti. Seuraavaksi pyrin esittämään mallin peruserätykset niiltä osin, kuin esimerkianalyysojen ymmärtämiseksi on välttämätöntä.

YLEISTÄ

Eugene Narmourin implikaatio–toteuma-mallin (*implication-realization model*) perusteet ovat psykologian tutkimuksessa, tarkemmin sanottuna hahmopsykologian *Gestalt*-laeissa. Nämä muodostuivat tutkittaessa ihmisten tapaa hahmottaa visuaalisia ärsykeitä. *Gestalt*-teorian mukaan ihminen ryhmittelee visuaaliset ärsykkeet samankaltaisuuden (*similarity*), läheisyyden (*proximity*) ja yhteisen suunnan (*common direction*) sekä hyvän jatkuvuuden (*good continuation*) perusteella vahvoiksi, yhteenkuuluviksi hahmoiksi (Narmour 1990: 63).¹ Hyvän yhteenvedon vahvojen hahmojen käsitteen soveltamisesta musiikkiin on tehnyt Kai Karma (1986: 24–29). Narmour korostaa, että hahmolait eivät yksinään selitä musiikkia (kuten ne eivät selitä kuvataiteitakaan), mutta niiden vaikutusta ei myöskään voi olla ottamatta huomioon (Narmour 1990: 4). Samaan tapaan painovoimalakikaan ei selitä arkkitehtuuria, mutta silti arkkitehtuurin on otettava se huomioon (*ibid.*). Narmourin malli on joukko teoreettisia hypoteeseja, joiden paikkansapitävyyttä hän lukuisilla musiikkiesimerkeillä pyrkii todistamaan. Lisäksi hän toisen kirjan lopussa haastaa muut musiikintutkijat verifioimaan implikaatio–toteuma-mallin eri osia ja tarjoaa jopa käytettäväksi parikymmentä valmista tutkimusasetelmaa, joiden kautta mallin perusteita ja sovelluksia voitaisiin testata.

Narmour rajaa ensimmäisessä kirjassa tarkasti, minkä osan *Gestalt*-teoriasta hän katsoo soveltuvan kuvaamaan musiikin hahmotusta. Teorian soveltamista musiikkiin on kritisoitu paljon, ja sitä on sitten kuusikymmenluvun uskallettu soveltaa musiik-

1 Viimeksimainittu käsite (*good continuation*), josta Narmourkin käyttää useampia termejä, vastannee Karman käsitettä *valiomuotoisuus* (Karma 1986: 26). Käytän jatkossa tätä Karman suomenkielistä termiä kyseisen käsitteen käännöksenä.

kiin vain harvakseltaan (ibid: 63). Narmour käsittelee ensimmäisen kirjan neljännessä luvussa tätä kritiikkiä laajasti ja pyrkii osoittamaan, miten hänen mallinsa välttää ne virheet, joista *Gestalt*-teorian aiempia musiikillisiä sovelluksia on arvosteltu (ibid: 60–65). Suuri osa kritiikistä on kohdistunut valiomuotoisuuden käsitteeseen. Narmourin mukaan aiemmat tutkimukset ovat määritelleet valiomuotoisiksi musiikillisiä yksiköitä, jotka määrittyvät aina kyseisen musiikkityylin omilla lainalaisuuksilla (esimerkkinä klassinen neli- tai kahdeksantahtinen fraasi). Täten niiden tunnistaminen vaatii kyseisen tyylin jonkinasteista tuntemista (ibid: 63). Koska Narmourin mallissa tyylin vaikutus hahmotukseen tapahtuu paljon tätä monimutkaisemmalla tavalla – Narmour on omistanut tälle asialle kirjoissaan useamman luvun, näistä lisää edempänä – hän jättää valiomuotoisuuden käsitteen kokonaan pois mallin peruslähtökohdista, säilyttäen kuitenkin samankaltaisuuden, läheisyyden ja yhteisen suunnan periaatteet. Näin suurin osa *Gestalt*-teoriaan kohdistuneesta kritiikistä Narmourin mukaan raukeaa (ibid.). Narmourin malli mahdollistaa myös kokemuksen ja oppimisen vaikutuksen hahmotukseen; tämän mahdollisuuden huomiotta jättämisestä *Gestalt*-teoriaa oli myös laajasti kritisoitu (ibid: 69).

Narmourin analyysimallin perusyksikkö muodostuu kahden melodiasävelen välisen intervallin luomasta implikaatiosta ja tätä seuraavasta toteuman asteesta: implikoivaa intervallia yleensä seuraa toinen intervalli, joka joko toteuttaa tai epää implikaation. Alkanut melodiayksikkö voi myös sulkeutua ennen toteumaa, jolloin implikaatio häviää, ja muodostuu kaksisävelinen perusyksikkö, dyadi. Joissain tapauksissa yksittäinen ääni voi sulkeutua omaksi yksikökseen, monadiksi. Melodian perusyksikköjen rakenteellisesti painokkaimmat sävelet transformoituvat seuraavaksi ylemmälle rakennetasolle, jossa ne muodostavat uusia perusyksiköitä. Täten muodostuu hierarkkisesti jäsentyvä melodia-analyysimalli, jonka rakennetasojen määrälle Narmour ei määrittele ylärajaa.

Monella eri parametrilla (säveltaso tai -luokka, kesto, metrinen sijainti jne.) on vaikutus implikaation laatuun ja vahvuuteen, eri konteksteissa eri painoarvoin. Niinpä Narmourin mallissa melodiaa ei määrittele sen säveltasosisältö vaan implikaatio-toteuma-sisältö (ibid: 8). Esimerkiksi käänteisintervallit eivät täten ole automaattisesti rinnasteisia, koska suuret intervallit implikoivat erilaista jatkoa kuin pienet. Implikaation käsite ei ole uusi musiikinteorian käsitteistössä. Se, että dissonanssi ”vaatii” purkauksen, on yhdenlainen esimerkki ajatusmallista, jonka mukaan jokin musiikillinen tapahtuma implikoi tietynlaista jatkumista. Tällaisten implikaatioiden tunnistaminen – ja jopa havaitseminen – vaatii aina jonkin verran musiikillista harjaannusta. Narmourin malli kuitenkin lähtee siitä, että tietynlaisten, alimman tason melodisten implikaatioiden havaitseminen on tiedostamatonta ja riippumatonta tyylin tuntemuksesta tai koulutuksesta (ibid: 66–67).

TYYLIN ASEMA IMPLIKAATIO–TOTEUMA–MALLISSA

Koska Eugene Narmourin implikaatio–toteuma–mallin peruslait johtuvat musiikin hahmottamista ohjaavista psykologisista lainalaisuuksista, malli soveltuu kaikkeen melodia-analyysiin musiikin tyylistä riippumatta. Kappaleen omilla ja musiikinlajin tyylipiirteillä on sijansa mallin soveltamisessa, mutta itse malli pysyy samana sovel-luskohteesta toiseen. Toimiakseen tällainen yleinen malli vaatii rajallisen määrän yleisinhimillisiä hahmotuksellisia lainalaisuuksia, joista Narmour käyttää termiä kognitiiviset vakiot (*cognitive constants*; Narmour 1990: 42). Mikä tahansa tyyli, tar-koitetaan sillä sitten eri aikakausien tyylejä, eri kulttuurien musiikinlajeja, yhden säveltäjän henkilökohtaista tyyliä tai vaikka jonkin kappaleen sisäisiä toistuvuuksia, on liian monimutkainen ja hierarkkinen käsite, jotta siitä voisi johtaa tässä tarkoi-tettuja peruslainalaisuuksia (ibid.). Lisäksi mikä tahansa tyyli tarjoaa poikkeuksia omiin sääntöihinsä, kunhan tutkitaan tarpeeksi yksittäistapauksia. Niinpä Narmour johtaa tarvittavat yleiset lainalaisuudet hahmopsykologian *Gestalt*-laeista, ja tyylin asemaksi mallissa jää vaikuttaa eri parametrien painoarvoihin ja jäsentymiseen kus-sakin yksittäistapauksessa.

Narmour erottaa tyylietekijät kahteen pääryhmään: teoksen sisäiset (*intraopus*) ja sitä yleisemmät (*extraopus*) tyylipiirteet. Edelliseen ryhmään kuuluvat kappaleen itsensä aikana syntyvät lainalaisuudet, joita usein kutsutaan myös motiivisiksi tekijöiksi; näitä Narmour havainnollistaa analyysissa merkinnällä ”os”. Jälkimmäi-seen ryhmään kuuluvat kaikki tyylipiirteet säveltäjän henkilökohtaisista manee-reista vaikkapa koko tonaalisen musiikin tyyliin (esimerkkinä johtosävelen pyrki-mys kohti perussäveltä); näiden merkinä analyysissa toimii ”xs”. Sekä *intra-* että *extraopus*-tyylipiirteet vaativat hyvin vahvan yhdenmukaisuuden aiemmin kuullun kanssa (*highly conformant experiences*) vaikuttaakseen kuulijan kokemukseen (ibid: 56). Narmourin mallin lähtökohtana oleva musiikin välitön jäsentäminen toimii au-tomaattisesti ja usein tiedostamatta. Koska juuri äsken kuultu on välittömämmin hahmotusprosessin käytettävissä kuin aiemmin opittuun vertaamista edellyttävä *extraopus*-tyylipiirteiden tunnistaminen, *intraopus*-tyylin vaikutus on *extraopus*-tyyliä voimakkaampi.

Tyylilliset ominaisuudet siis vaikuttavat Narmourin mallissa ensisijaista impli-kaatiota tarkentavina tekijöinä. Kuten seuraavassa jaksossa tarkemmin selitetään, implikaatio–toteuma–mallin mukaan kvartti tai sitä pienempi intervalli implikoi samansuuntaista suunnilleen yhtä pientä intervallia. Tässä tapauksessa intervallit kuuluvat samaan kokoluokkaan, jos niiden kokoero ei ole pientä terssiä suurem-pi. Länsimaisessa musiikkitraditiossa, jossa puolisävelaskelta pienemmät intervallit ovat harvoin käytettävissä, kvartin luoma implikaatio ”ehdottaa” siis seuraavaksi vain jotain niistä seitsemästä sävelestä, jotka jatkaisivat aloitettua suuntaa ja eroaisivat kvartista korkeintaan pienen terssin verran. Jossakin arabialaisen musiikin tyyliissä implikaation toteuttavien sävelten valikoima saattaisi olla suurempi, pentatonisessa

tyylissä niitä olisi vähemmän.

On myös otettava huomioon, että intervallin suuruuden kokemus riippuu kontekstista ja tyylistä. Esimerkiksi pelkkien sekuntikulkujen ympäristössä kvartti voi tuntua niin suurelta intervallilta, että sitä seuraava sekunti vastakkaiseen suuntaan vaikuttaa jopa implikoidulta käänteeltä. Tyylipiirteet voivat myös kumota ensisijaisen implikaation tai ainakin merkittävästi heikentää sitä; esimerkiksi liike toonikalta johtosävelelle implikoi tonaalisessa tyyliässä ehkä yhtä paljon paluuta toonikaan kuin alaspäisen sekuntikulun jatkumista.

MALLIN PERUSKÄSITTEET

Eugene Narmourin melodia-analyysimallin lähtökohtana ovat kuulijan oletusarvoiset odotukset siitä, mitä musiikissa seuraavaksi tapahtuu. Myös musiikkia nuoteista tutkittaessa lähdetään siitä, että määräävänä tekijänä on soiva lopputulos, eli ajallisesti peräkkäin tulevat sävelet. Niinpä kuulijalla on heti ensimmäisen ääniärsyksen kuultuaan tiettyjä tämän ärsyksen määrittämiä odotuksia seuraavan ärsyksen suhteen. Edellä kuullun voidaan siis sanoa tiettyjen lainalaisuuksien kautta implikoivan jatkossa seuraavia tapahtumia.

Kuten edellä on todettu, Narmourin implikaatio-toteuma-malli perustuu hahmopsykologian *Gestalt*-lakeihin, ja näistä johdettuihin perushypoteeseihin (Narmour 1990: 3–5):

- 1) Samanlaisuus tai samankaltaisuus implikoi samalla tavalla jatkumista ($A + A \rightarrow A$, jossa \rightarrow = implikoi), erilaisuus tai muutos implikoi muutosta ($A + B \rightarrow C$).
- 2) Jokainen tällainen yhdistelmä muodostaa jollain tasolla joko sulkeutumisen tai sulkeutumattomuuden (*closure vs. non-closure*)
- 3) Samankaltaisuuden astetta mittaa kussakin melodian parametrissa parametrinen asteikko (*parametric scale*). Se on automaattinen, tiedostamaton, välttämättä toiminnassa oleva (*mandatorily operative*) havaintojärjestelmä, joka määrittää, mikä koetaan samankaltaiseksi, mikä erilaiseksi. Parametrin asteikkoa voi havainnollistaa janalla, jonka vasemmassa päässä on kyseisen parametrin pienin arvo (esimerkiksi pienin käytössä oleva intervalli), ja oikeassa päässä suurin arvo (esimerkiksi suurin intervalli, kontekstin perusteella mahdollisesti oktaavin sisään transponoituna). Narmourin mallin mukaan kuulija välttämättä rekisteröi siirtymisen kyseisellä janalla oikealle ($mR = \textit{motion right}$) tai vasemmalle ($mL = \textit{motion left}$) muutoksena, eli poikkeamana samankaltaisuudesta. Vaikka Narmour määrittääkin mallin käytännön sovellusta varten kategorisesti esimerkiksi sen, mitkä intervallit ovat pieniä ja mitkä suuria, tämäkin melodian parametri on todellisuudessa asteittain jäsenyvä.

Kolmesta perushypoteesista on johdettavissa viisi arkkityyppistä melodian perusyksikköä:

- 1) sulkeutumaton prosessi tai säveltoisto (symbolina [P] = *process* tai [D] = *duplication*)²
- 2) sulkeutuva käännös tai muutos (symbolina [R] = *reversal*)
- 3) rekisterillinen paluu (a–b–a), esimerkiksi sävelet c–g–c³
- 4) dyadi: kaksijäsenisen yksikön sulkeutuminen ennen implikaation toteumaa
- 5) monadi: yksinäinen nuotti, ei implikaatiota

Hypoteesina on, että mikä tahansa sävelpari välittää kuulijalle erillisen intervalli- ja rekisteriviestin, joiden alitajuisena implikaationa on pienten intervallien kohdalla toisto (samankaltaisuus -> toisto tai prosessi) ja suurten intervallien kohdalla muutos (erilaisuus -> muutos). Tämä perustuu läheisyysperiaatteeseen: pieni intervalli tai säveltoisto koetaan läheisyytenä tai samankaltaisuutena, mikä implikoi samankaltaisuuden jatkumista. Siispä pientä intervallia seuraa oletusarvoisesti samansuuntainen pieni intervalli, ja näin toteutuu prosessi [P] (tai säveltoistossa toisto [D]). Kuten edellä todettiin, nämä molemmat ovat sulkeutumattomia rakenteita, eli niiden oletetaan jatkuvan, kunnes jokin muu musiikin parametri ne keskeyttää. Vastaavasti suurta intervallia seuraa oletusarvoisesti muutos sekä rekisterillisessä suunnassa että intervallin koossa, eli suunnanmuutos ja pienempi intervalli. Tämä rakenne [R] on itsessään sulkeutuva. Prosessin tai toiston ([P] tai [D]) implikaatio on heikompi kuin muutoksen [R] implikaatio, joten toteutumattomana se unohtuu nopeammin.

Pieniä intervalleja ovat lähtökohtaisesti puhdas kvartti ja sitä pienemmät intervallit, suuria taas puhdas kvintti ja sitä suuremmat intervallit. Tritonus toimii kynnysintervallina, jonka implikaatiota määrittävät melodian muut ominaisuudet, esimerkiksi sävellaji. Oktaavi on Narmourin kirjassa oman lukunsa ansaitseva erikoistapaus, joka voi ympäristönsä perusteella joko laajana hyppynä implikoida suunnanmuutosta tai saman sävelluokan toistona toimia suljettuna dyadina, oktaavisiiroksena (*octave transfer*).⁴ Koska Narmourin mallin periaatteiden mukaisesti yksi asia ei voi samanaikaisesti implikoida kahta eri toteumaa, oktaavia pidetään oletusarvoisesti siiroksena, rekisterinvaihdoksena; suunnanmuutoksen implikaatio voi toteutua taannehtivasti. Yleisesti implikaatioon vaikuttaa viisi sävelen tai intervallin

2 Melodiayksikköjen symbolit on merkitty tekstissä selvyuden vuoksi hakasulkuihin, joita ei kuitenkaan käytetä analyttisissä kaavioissa.

3 Tämä rakenne määrittyy usein myös säveltoiston osittaisena toteumana (intervallic duplication [ID]) ja läheisen paluun rakenne (a–b–a') intervallisena prosessina (intervallic process [IP]), mutta on mainittu erillisenä arkkityyppinä, koska se joissain tapauksissa erottuu omaksi hahmokseen, eri rakennetasolla kuin muu ympäröivä materiaali. E. Glenn Schellenberg on kehittänyt Narmourin mallia omaan suuntaansa, ja on tutkimuksissaan päätyntynyt siihen, että läheisyyden (proximity) suosimisen periaate ulottuu hahmotuksessa yli välittömästi seuraavan sävelen, eli jos säveltä välittömästi seuraava sävel ei tyydytä läheisyyden periaatetta, tätä vuorostaan seuraava sävel mielletään tyydyttäväksi, jos se on lähellä ensimmäistä säveltä (Schellenberg 1997: 312). Koska Schellenbergin johtopäätökset ovat osittain ristiriidassa Krumhanslin tutkimustulosten kanssa (Krumhansl 1995) eivätkä tuo lisäarvoa omaan tapaan soveltaa Narmourin mallia, en puutu niihin tämän enempää tämän artikkelin puitteissa.

4 Narmour viittaa tekstissä kognitiivisen psykologian tutkimuksiin, jotka puoltavat oktaavin erityisasemaa intervallien joukossa. (Narmour 1990: 234)

ominaisuutta: suunta (*registral direction*, V), intervallin koko (*intervallic motion*, I), säveltasoa (*pitch specificity*) – jonka merkitys riippuu asteikon tunnistamisesta – , sijainti metrissä (*time point/metric position*) ja kesto (*time span/duration*).

Jos melodiayksikön jälkimmäinen intervalli on jokin muu kuin ensimmäisen intervallin implikaation oletusarvoinen toteuma, voi kyseessä olla joko implikaation osittainen tai taannehtiva toteuma. Lähtökohtana ovat yllämainitut [P], [D] ja [R]. Osittain toteutuviissa implikaatorakenteissa intervallin koon ja suunnan aikaansaamista implikaatioista vain toinen toteutuu. Tällaisia ovat:

- intervallinen prosessi [IP] (*intervallic process*), jossa pientä intervallia seuraa toinen pieni intervalli, mutta suunta vaihtuu

- intervallinen säveltoisto [ID] (*intervallic duplication*), jossa intervallin koko pysyy samana, mutta suunta vaihtuu (toisin sanoen palataan ensimmäiseen säveleen)

- intervallinen käänös [IR] (*intervallic reversal*), jossa suurta intervallia seuraa merkittävästi pienempi intervalli, mutta suunta ei muutu

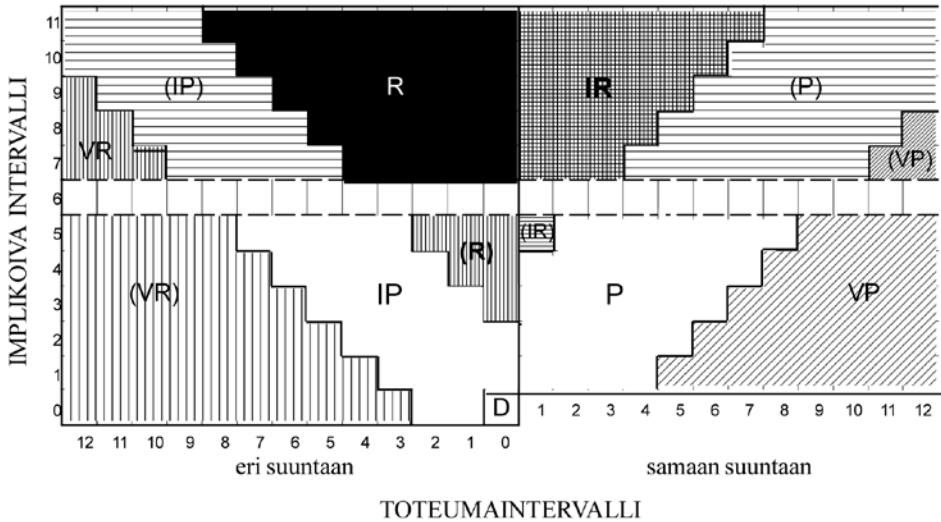
- rekisterillinen käänös [VR] (*registral reversal*), jossa suurta intervallia seuraa vielä merkittävästi suurempi intervalli toiseen suuntaan

- rekisterillinen prosessi [VP] (*registral process*), jossa pientä intervallia seuraa merkittävästi suurempi samansuuntainen intervalli

Peräkkäisten intervallien kokoero on merkittävä, jos se on vähintään suuri terssi samansuuntaisten intervallien osalta tai pieni terssi suunnanmuutoksen tapahtuessa (Narmour 1992: 361). Muutoksen implikaatio kasvaa asteittain erilaisuuden kasvaessa. Niinpä kvartti ja kvintti ovat tritonuksen tavoin usein vaa'ankieliasemassa: taannehtivasti kvartti voikin implikoida muutosta ja kvintti toisaalta prosessin jatkumista. Kaikki perusimplikaatiot ([P], [D] ja [R]) sekä näiden osittaiset toteumat voivat esiintyä taannehtivina; taannehtiva implikaatio merkitään analyyseissa kaarisuluilla [(R)].

Esimerkin 1 kaaviossa, joka on lainattu Krumhanslilta (1995: 66), kolmisäveliset melodian perusyksiköt on koottu koordinaatistoon, jonka pystyakselilta löytyvät implikoivat intervallit puolissävelaskelina suureen septimiin asti ja vaaka-akselilta toteumaintervallit samoin puolissävelaskelina oktaaviin asti; vaaka-akselilla unisonon (0) oikealta puolelta löytyvät ne tapaukset, joissa liikkeen suunta pysyy samana, vasemmalta puolelta ne, joissa suunta vaihtuu. Kynnysintervalli tritonuksella alkavan yhdistelmän laatu määrittyy joko kvintin tai kvartin puolella olevaksi perusyksiköksi ympäröivän kontekstin perusteella. Pääasiassa pienistä intervaleista kuten asteikkokuluista muodostuvassa melodiassa tritonus vaikuttaa suuren intervallin tavoin, kun taas paljon suuria hyppyjä sisältävässä melodiassa se voi implikoida prosessia kuten pienet intervallit.

Olosuhteet musiikin muissa parametreissa, esimerkiksi dissonoiva harmonia tai poikkeama metrissä, voivat vaikutuksellaan kumota implikaation. Kuten edellä on mainittu, itsessään sulkeutumattomat yksiköt kuten [P] tai [D] jatkuvat, kunnes jokin muu tekijä ne keskeyttää. Niinpä vaikkapa tasaisessa kahdeksasosarytmisissä



Esimerkki 1: Melodian kolmisäveliset perusyksiköt intervalliavuudessa 0–11(12) (Krumhansi 1995: 66).

etenevä asteikkokulku voi jatkua pitkänäkin yhtenäisenä prosessina, kunnes sen keskeyttää esimerkiksi tauko tai sävelkeston kumuloituminen eli pidempi nuottiarvo. Prosessin voi keskeyttää myös samoissa nuottiarvoissa esiintyvä uusi melodiayksikkö, kuten tapahtuu esimerkiksi asteikon suunnan vaihtuessa tai suuremman hypyn ilmaantuessa. Usein melodiayksiköt niveltyvät niin, että edellisen yksikön päättävä sävel myös aloittaa seuraavan yksikön. Nämä nivelkohdat osuvat tasaisessa rytmissä tyypillisesti painollisille tahdinosaileille tai muuten ympäristöstään poikkeavasti painotetuille sävelille.

On huomattava, että Narmourin mallissa sulkeutuminen (*closure*) ei välttämättä merkitse usean parametrin yhtäaikaista päätökseen tuleamista, kuten vaikkapa perinteisessä tonaalisessa kadenssissa. Tässä mallissa sulkeutumista tapahtuu kaikilla rakennetasoilla, joista pienin on yksittäinen nuotti. Narmour esittää kolme sulkeutumisen luokkaa: artikulaatio, muodontaminen ja transformaatio (*articulation, formation, transformation*). Näistä vasta transformaatio merkitsee samaa kuin sulkeutuminen yleensä muototeorioissa eli ylemmän rakennetason taitekohtaa. Tällainen sulkeutuminen edellyttää, että ainakin yksi seuraavista kuudesta ilmiöstä toteutuu:

- 1) Tauko, uuden rakenteen alkaminen tai säveltoisto keskeyttää implikoidun prosessin.
- 2) Aksentti tai esimerkiksi tekstuurin vaihdos korostaa uuden rakenteen ensimmäistä nuottia.
- 3) Dissonanssi purkautuu konsonanssiin.

- 4) Sävelkesto kumuloituu (lyhyestä pitkään nuottiin).
- 5) Intervallin koko muuttuu suuresta pieneen.
- 6) Rekisterillinen suunta muuttuu.

Nämä ehdot voivat täyttyä minä tahansa yhdistelmänä, ja sulkeutuminen on sitä vahvempi mitä useampi ehdoista täyttyy samanaikaisesti. Riittävän vahvasti sulkeutuvan kolmi- tai useampisävelisen melodiayksikön ensimmäinen ja viimeinen sävel ovat sen rakenteelliset sävelet. Nämä hahmottuvat seuraavaksi ylemmällä rakennetasolla intervalliksi, joka yhdessä edeltävän ja/tai seuraavan melodiayksikön rakenteellisen intervallin kanssa muodostaa ylemmän tason implikaatio-toteuma-parin. Dyadista transformoituu ylemmälle rakennetasolle vain toinen sävelistä; tämä rakenteellisesti painokkaampi sävel määräytyy kolmen säännön mukaan: dyadin sävelistä transformoituu se joka on 1) painollisempi, eli esiintyy painollisemmalla tahdinosalla tai on muuten aksentoitu, se joka on 2) konsonoivampi sävel, varsinkin jos dyadin toinen sävel purkaa ensimmäisen muodostaman dissonanssin tai 3) pidempi sävel. Näistä tekijöistä luonnollisesti kahden tai kolmen yhteisvaikutus on suurempi kuin yhden yksinään. Melodiayksiköiden rakenteellisten sävelten transformoituessa yhä ylemmille rakennetasoille melodia hahmottuu hierarkkiseksi rakenteeksi, jossa eritasoiset implikaatioiden toteumat ja epäämiset luovat jännitteitä ja näiden laukeamisia ja täten jäsentävät musiikin etenemistä ajassa.

Narmourin jälkimmäisestä kirjasta lainattu esimerkki 2 havainnollistaa hyvin implikaatio-toteuma-mallin mukaisten analyysimerkintöjen syntaksia. Katkelma alkaa kohotahtin es-sävelellä, joka sitä seuraavan iskullisen c-sävelen kanssa muodostaa dyadin. Kohotahti on ehkä yleisin dyadin ilmenemismuoto; jos kohotahtilla on vain yksi sävel, ja tahdin ensimmäisen sävelen paino aiheuttaa välttämättä uuden yksikön alkamisen siltä, nämä kaksi säveltä sulkeutuvat omaksi perusyksikökseen eli dyadiksi, josta tässä tapauksessa jälkimmäinen sävel on rakenteellisesti painokkaampi ja transformoituu seuraavalle rakennetasolle. Dyadi merkitään analyyseissa sen muodostamaa intervallia vastaavalla numerolla, tässä suuren sekstin tapauksessa siis numerolla 6.

Tätä dyadia seuraa kaksi prosessia [P]: ensin suuren terssin ja puhtaan kvartin muodostama alaspäinen prosessi, sitten kahden suuren sekunnin muodostama ylöspäinen prosessi. Tämä melodiayksiköiden nivel on es-sävelen kohdalta kolmesta syystä: suunta vaihtuu, kahdeksasosasäveltä as seuraa neljäsosasävel (eli sävelkesto kumuloituu), ja lisäksi nelijakoisessa tahtilajissa kolmannella tahdinosalla (es) on lievä paino. Es-sävelestä alkavan sekuntinousun jakaa kahteen eri perusyksikköön katkelman toisen tahdin ensimmäisen tahdinosan paino sekä tämän ja sitä edeltävän neljäsosan muodostama alimman rakennetason dyadi. Tämän muodostumista selittävät *intraopus*-tyylitekijät: sävelet sijoittuvat samoille tahdinosille kuin katkelman aloittavan dyadin sävelet, ja lisäksi kummankin dyadin ensimmäiselle sävelelle osuu laulun sana "wir". Dyadin jälkimmäinen sävel on painollisella tahdinosalla ja siksi sen transformoituva sävel. Kahta prosessia seuraa vielä rekisterillinen prosessi [VP]:

Example 3.14. a, Brahms: "Wir wandelten" op.96 no.2, mm. 7-8 (Narmour 1992: 87)

Esimerkki 2: Melodian perusyksiköiden transformoituminen ylemmille rakennetasoille.

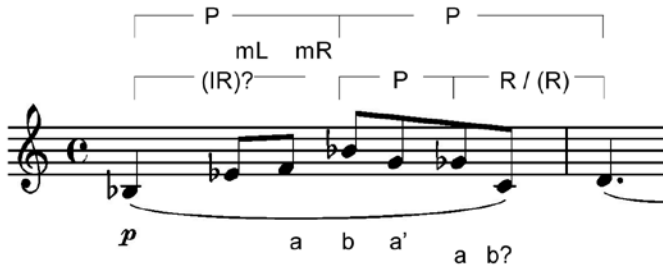
suunta pysyy samana kuin edeltävässä sekuntikulussa, mutta jälkimmäinen intervalli (kvartti) on enemmän kuin pienen terssin verran edeltävää (pieni sekunti) suurempi, joten samankaltaisuuden implikaatio toteutuu vain osittain.

Seuraavaksi ylemmällä rakennetasolla katkelma vaikuttaa jo huomattavasti sulkeutuvammalta kuin edellämainittujen prosessien yhteisvaikutelman luulisi antavan odottaa. Katkelma muodostuu kahdesta käännöksestä [R], joiden rakenteellisia säveliä ovat ensimmäisen prosessin aloittava (ja alun dyadin rakenteellinen sävel) c, toisen prosessin päättävä (ja toisen dyadin rakenteellinen sävel) g ja koko katkelman päättävä sävel c. Koska emme näe, millaiseen melodiayksikköön viimeinen c kuuluu (tai jäsentyykö se ehkä itsenäisenä rakenteellisena sävelenä, monadina), emme voi enää päätellä tästä seuraavaksi ylemmän rakennetason jäsentymistä. Viimeinen c yhdistyy tämän esimerkin ylimmällä rakennetasolla edeltävään rakenneyksikköön, koska sitä edeltävä puolinuotti-des on As-duurissa lievästi dissonoivana sävelenä (analyyseissa merkintä (x)) epävakaa, ja lisäksi muodostaa tahdin ensimmäisen rakenteellisen sävelen g kanssa tritonuksen, joka tonaalisessa tyyliässä implikoi purkautumista sisäänpäin. Tästä syystä des ei pelkällä pituudellaan sulje tämän rakennetason melodiayksikköä, vaan se sulkeutuu dissonanssin purkavalla painollisella c-sävelellä.

Erilaisten rakenneyksiköiden moninaisuutta lisää se, että yksittäiset melodian perusyksiköt voivat tiettyjen rytmisten tai harmonisten olosuhteiden vallitessa yhdistyä (*combine*) tai kahta useamman yksikön tapauksessa ketjuuntua (*chain*), jolloin rakenteellisesti riittävä sulkeutuminen tapahtuu vasta yhdistelmän viimeisen yksikön lopussa. Narmourin kirjassa edellä käsitellyn esimerkkikatkelman (esimerkki 2) on tarkoitus havainnollistaa sitä, miksi tässä tapauksessa katkelman toisen ja kol-

mannen tahdin kulku *g-as-des-c* ei yhdisty rekisterillisen prosessin ja käännöksen yhdistelmäksi [VPR]. Jos esimerkiksi kolmijakoisessa rytmissä *des* olisi neljäsosan mittainen, tämä kulku olisi jäsennettävä tuolla tavoin. Lievästi dissonoivana sävelenä ja heikolle tahdinosalle osuvana *des* ei riittäisi sulkemaan rakennetasonsa melodiayksikköä, vaan tämä jatkuisi seuraavan tahdin painolliseen *c*-säveleen, ja näin muodostuisi rekisterillisen prosessin ja käännöksen yhdistelmä [VPR]. Tässä nelijakoisessa katkelmassa kuitenkin *des*-sävelen sijainti lievästi painollisella tahdinosalla ja sävelkeston kumuloituminen kaksinkertaiseksi ovat tekijöitä, jotka ylittävät lievän dissonanssin sulkeutumista ehkäisevän vaikutuksen tällä rakennetasolla, joten rekisterillinen prosessi [VP] jäsentyy omaksi yksikökseen.

Implikaatio-toteuma-mallin mukainen melodioiden analysointi on jatkuvaa tällaisten jäsentymiseen vaikuttavien seikkojen keskinäistä vertailua ja painottamista. Omien esimerkkikatkelmieni analyyseista erottamani tahti (esimerkki 3) toimikoon esimerkkinä tämänlaisesta eri tekijöiden punnitsemisesta. Kyseinen esimerkki on ensimmäinen tahti Béla Bartókin sooloviulusonaatin kolmannesta osasta. Kolmen ensimmäisen sävelen (*b*, *es* ja *f*) muodostamat nouseva kvartti ja sitä seuraava samansuuntainen suuri sekunti voisivat muodostaa taannehtivasti implikoidun intervallisen käännöksen [(IR)], joka on lievästi sulkeutuva melodiayksikkö. Suurta sekuntia seuraava kvartti vielä korostaa tätä intervallin koon hetkellistä pienentymistä, siirtymistä intervallikoon parametrillisella asteikolla vasemmalle eli kohti pienempiä intervaleja (siitä analyyssimerkintä *mL*, *motion left*). Lyhyenä painottomana sävelenä *f* ei kuitenkaan sulje ensimmäistä kolmea säveltä omaksi melodiayksikökseen, vaan ne yhdistyvät seuraavaan painollisempaan *b*:hen yhdeksi ylöspäiseksi prosessiksi [P]. Kuten esimerkin 1 kaaviosta voi tarkistaa, sekä kvarttia seuraava suuri sekunti että suurta sekuntia seuraava kvartti pysyvät prosessin [P] intervallisissa rajoissa. Vaikka kyseiset siirtymät intervallikoon parametrillisella asteikolla (*mL* ja *mR*) eivät tässä tapauksessa vaikutakaan melodiayksiköiden rakenteellisten eli transformoituvien sävelten määrittymiseen, niillä on melodiaa artikuloiva (*articulative*) vaikutus (Narmour 1992: 117). Siirtymä jälleen suurempaan intervalliin (*mR*) tahdin kolmannen ja neljännen sävelen välillä korostaa sävelten *f*, *b* ja *g* muodostamaa läheistä rekisterillistä paluuta (*a-b-a'*). Niinpä seuraavan hieman suuremman intervallin – tahdin lopun *ges-c*-tritonuksen – voisikin katsoa implikoivan vastaavanlaista kehitystä eli suunnan vaihtumista. Näin tritonuksen tarjoamista vaihtoehtoisista implikaatioista – käännös [R] tai taannehtivasti implikoituva käännös [(R)] – voidaan tässä tapauksessa katsoa ensiksi mainitun toteutuvan. Tämän taas voi katsoa intraopus-tyylipiirteenä vaikuttavan muiden tämän katkelman tritonusten hahmottumiseen, kuten jatkos pidemmässä analyyssissa tulemme havaitsemaan. Eugene Narmour tarjoaa kirjoissaan runsaasti esimerkkejä tällaisista yksittäistapauksista. Omissa analyyseissäni pyrin parhaani mukaan sanallisesti selittämään ne tekijät, jotka kulloinkin aiheuttavat poikkeuksia ilmeisimpään nuotista–nuottiin-tason melodiayksiköiden jäsentymiseen.



Esimerkki 3: Melodian muodontuminen Bartókin sooloviululonaatin kolmannen osan tahdissa 1.

ESIMERKKIKATKELMAT

Kyselytutkimukseni sisälsi yhteensä 13 esimerkkikatkelmaa Bartókin, Schönbergin, Stravinskyn ja Webernin musiikista, ja näistä tutkin tutkielman analyysiosassa tarkemmin kuutta. Tällaiseen empiirisen aineiston haaskaukselta vaikuttavaan rajoittautumiseen oli useita syitä. Useammalle kuin kahdelle viivastolle nuotinnetut kolme katkelmaa piti jättää pois, koska kyselyyn vastaajien merkinnät eivät olleet yhteismitallisia; osa vastaajista oli ohjeistusta noudattaen merkinnyt rajakohdat koko systeemin poikki, mutta osa oli merkinnyt rajakohtia erikseen eri soittimiin. Kolmessa katkelmassa vastaajien merkinnät eivät muodostaneet juuri lainkaan hajontaa, ja rajakohdien merkinnät tuntuivat noudattelevan fraseerauskaaria tai muita nuottikuvassa ilmeisiä tekijöitä. Päähuomion saaneet kuusi katkelmaa muodostivat analyttiselta kannalta sopivan heterogeenisen jatkumon vastaajille oletettavasti varsin ”helpoista” yksiäänisistä melodioista ”vaikeampiin” moniäänisiin katkelmiin. Esittelen seuraavaksi näistä kuudesta katkelmasta kaksi, yhden yksiäänisen ja yhden polyfonisen.

KATKELMA BÉLA BARTÓKIN SONAATISTA SOOLOVIULULLE: 3. OSA, TAHDIT I–II

Ensimmäinen esimerkki tutkielmani analyysi- ja kyselytutkimusmateriaalista on katkelma Bartókin sooloviululonaatin kolmannen osan alkutahdeista. Osan tempomerkintä on *Adagio*, metronomimerkintänä kahdeksasosanuotti = n. 90. Tekstuuri on rauhallisesti aaltoilevaa, lähinnä kahdeksasosista ja joistain neljäsosista sekä pitemmistä nuoteista koostuvaa tasaista legato-virtaa *p* ja *ppp*. Säveltasosisältö on hapuilevaa eikä selvästi ankkuroidu mihinkään, vaikka lomassa vilahtelee niin

modaalis-pentatonisia piirteitä kuin kokosävelasteikon, kromatiikan ja myös kolmi-sointujen sävyttämiä kulkuja.

Jo ensitutkiskelulla katkelma tuntuisi jakautuvan varsin selkeästi kahteen jaksoon, joiden rajana on tahdin 6 pitkä c. Sitä edeltävää kolmen nuotin b–es–c-toistoa vastaa jälkimmäisen jakson lopussa tahdissa 10 huiluäänien cis–fis–d samanrytminen toisto. Muusta materiaalista poiketen nämä kuviot eivät tunnu etenevän mihinkään, ja ne soitetaan merkittävästi ympäristöönsä hiljaisemmin. Nämä tekijät saavat kyseiset kuviot tahdeissa 5 ja 10 toimimaan edeltäviä kulkuja rauhoittavina ja päättävinä ”häntinä”, jotka näin myös jäsentävät materiaalin kahteen jaksoon. Tällaista jäsentymistä vahvistaa myös rekisterinvaihdos; sekä tahtien 1–6 että tahtien 7–11 ambitus on noin oktaavin, mutta näistä jälkimmäisessä jaksossa liikutaan noin kvinttia korkeammassa rekisterissä kuin ensimmäisessä.

Esimerkissä 4 tämä katkelma on analysoitu Narmourin implikaatio–toteumamallin mukaisesti. Koska katkelmassa ei ole tahdin 8 trillää lukuunottamatta kahdeksasosanuottia lyhyempiä nuotteja, olen merkinnyt kahdeksasosista muodostuvat melodiayksiköt rakennetasolle 1.⁵ Sitä seuraavan rakennetason 2 melodiayksiköt muodostuvat tason 1 melodiayksiköiden rakenteellisista eli transformoituvista sävelistä tai paikoin suoraan pidemmistä nuottiarvoista. Rakennetasojen 3, 4, 5 ja 6 yksiköt jäsentyvät jo puhtaasti hierarkkisesti alempien rakennetasojen transformoituvista sävelistä. Tahdin 6 c-sävel on niin pitkä, ettei tämän katkelman puitteissa ole mielekästä nähdä minkään implikaation ylettyvän yli sen keston – implikaation voima heikkenee sitä mukaa kun seuraavan nuotin alku viivästyy oletetusta alkukohdastaan (Narmour 1990: 107). Toki seuraavalla rakennetasolla tämä c muodostaisi alun b:n ja katkelman lopun d:n kanssa prosessin [P] b–c–d.

Katkelman ensimmäisen tahdin yksityiskohtaista jäsentymistä olen käsitellyt edellä esimerkissä 3. Tästä lähtien pyrin analyyseissa – Narmourin hengessä – suosimaan mahdollisimman taloudellista merkintätapaa ja jättämään pois vaihtoehtoiset tulkinnat, ellei niillä ole merkittävää vaikutusta ylempien rakennetasojen jäsentymiseen tai katkelman muiden tapahtumien hahmottamiseen. Kuten edellä mainitussa esimerkissä tuli todetuksi, kyseinen tahti jäsentyy rakennetasolla 2 joka tapauksessa kahdeksi prosessiksi [P], jotka rakennetasolla 3 muodostavat käännöksen [R].

Ensimmäinen todellinen ero muusikon intuitiivisen jäsentämisen ja implikaatio–toteuma-analyysin tuloksen välille tuntuisi syntyvän toisen tahdin puolivälissä. On oletettavaa, että ainakin jousisoittajalla kaaritukset vaikuttavat musiikin jäsentymiseen. Niinpä tahdin 2 f tuntuisi kuuluvan yhteen edeltävien sävelten kanssa, mutta as taas ryhmittäisiin yhteen seuraavien g- ja ges-sävelen kanssa. Narmourin implikaatio–toteuma-malli ei kuitenkaan lähtökohtaisesti ota huomioon tällaisia artikulaatiomerkinöitä muuten kuin siltä osin, kuinka ne muuttavat sävelen kestoja. Kumuloituva kesto eli pitkä nuotti lyhyen nuotin jälkeen vahvistaa tai riittävästi

⁵ Narmour ei yleensä analyyseissaan numeroi tai muuten nimeä eri rakennetasoja, mutta olen sen itse tehnyt helpottaakseni nuottiesimerkkien käsittelyä tekstissä.

6: _____

5: _____

4: _____ P _____

3: _____ R _____ P _____ R^(os) _____

2: _____ P _____ P _____ P _____ P _____

1: _____ P _____ R _____

p

6: _____ IP _____

5: _____ R / (IP) _____

4: _____ 3 _____ ID _____

3: _____ (VR)R _____ (VR) _____

2: _____ (VR) _____ 7 _____ IP _____ P _____

1: _____ IP _____ P _____ P _____ 3 _____ (VR) _____ P _____ IP _____ (VR) _____

3

Tal: 1: _____ P _____ (x) IP _____ *ppp* 4 _____ P _____ IP _____ (VR) _____

2: _____ R _____ (xs? h) _____ (R) _____ ID _____

3: _____ (VR) _____ (R) _____

6: _____

5: _____

4: _____ VR _____ IP _____ R _____

3: _____ IP _____ VP _____

2: _____ M _____ 4 _____ IP^(os) _____ P _____ IP _____ P _____ PIP _____ IP _____

1: _____ *p* _____ ID _____

6: _____ IP^(8.va) _____

5: _____ IP _____

4: _____ 3 _____

3: _____ (R) _____ IP _____ IP _____ ID _____

2: _____ (VR) _____ IPP _____ IP _____ (VR) _____ ID _____

1: _____ (R) _____ P _____ ID _____ IPP _____ IP _____ (VR) _____ 3 _____

ppp

Esimerkki 4: Béla Bartók, Sonaatti sooloviululle, 3. osa, tahdit 1–11: implikaatio-toteuma-analyysi.

kumuloituvana jopa luo sulkeutumista, nuottiarvojen lyhentyminen taas vaikuttaa päinvastoin. Tässä tapauksessa tahdin 2 f lyhyenä – kaaren lopun esitysperinteen mukaisesti jopa edellistä lyhyempänä – nuottina ei vaikuta meneillään olevaa prosessia [P] sulkevasti, vaan tämä jatkuu as-säveleen asti, joka pitempänä sävelenä sulkee prosessin ja toimii melodiayksiköiden nivelkohtana. Seuraava prosessi [P] päättyy tahdin 3 ges-säveleen, koska tämä painollisena tahdinosana toimii luontevana nivelkohtana tasaisessa kahdeksasosarytmissä.

Nämä kaksi perättäistä prosessia muodostavat rakennetasolla 3 käännöksen [R]. Implikaatio-toteuma-mallin ehtojen mukaan tritonus toimii kynnysintervallina eikä näin ollen ole automaattisesti selvää, implikoiko se käännöstä [R] vai olisiko käännöksen toteutuminen tulkittava taannehtivaksi [(R)]. Olen päätenyt ensimmäiseen vaihtoehtoon kappaleessa jo tapahtuneen perusteella (*intra-opus style*, analyysimerkintänä ”os”): edellinen saman rakennetason yksikkö on nousevaa intervallia seuraava käännös, ja lisäksi rakennetasolla 1 tahtien 1 ja 2 rajalla tritonus on kääntynyt samalla tavoin suuren sekunnin sisäänpäin, mikä esimerkin 3 analyysissä annetuin perustein tulkittiin implikoiduksi käännökseksi.

Tahdit 3–5 sisältävät tämän katkelman mielenkiintoisimman analyyttisen tulkinnanvaraisuuden. Tahdin 3 loppupuolen prosessia [P] ei mikään keskeytä ennen tahdin 4 alun b:tä, joka pidempänä sävelenä sulkee prosessin. Seuraava sävel d kumuloituu jälleen kestoltaan kaksinkertaiseksi, joten b ja d muodostaisivat ainakin rakennetasolla 1 sulkeutuvan dyadin [3], kuten viivaston yläpuolinen tulkinta osoittaa. Sävelkestojen asteittainen kumuloituminen johtaisi täten myös rakennetasojen limittäiseen sulkeutumiseen: rakennetasolla 2 tason 1 prosessi [P] sulkeutuisi dyadiksi [7], mutta rakennetasolla 3 molempien alempien rakennetasojen transformoituvat sävelet ges, a, b ja d muodostaisivat rekisterillisen käännöksen ja taannehtivan käännöksen yhdistelmäyksikön [VR(R)], joka rakennetasolla 4 taas muodostaa dyadin [3]. Jos unohdamme kaaret ja dynamiikkamerkinnot, implikaatio-toteumamallin mukaan tahdin 4 d sulkee edeltävät melodiayksiköt eikä yhdisty seuraaviin tapahtumiin ainakaan rakennetasoilla 1–4. Seuraava kahdeksasosa-c aloittaa uuden melodiayksikön [(VR)], joka seuraavalla rakennetasolla muodostaa osan yksiköstä [IP] ja edelleen seuraavalla rakennetasolla yksiköstä [(VR)]. Jos kuitenkin sallimme tahdin 4 kaaren d:n ja c:n välillä merkitä sitä, ettei näitä nuotteja voi erottaa eri melodiayksiköihin, d toimisi yksiköiden nivelenä ja liittyisi seuraavien kolmen sävelen kanssa yhdistelmäyksiköksi [P(VR)] (koska d–c–b = [P], joka ei voi sulkeutua lyhyelle painottomalle b:lle, ja c–b–es = [(VR)]). Tämä tulkinta kuitenkin sotii omaa intuitiivista jäsennystäni vastaan: se pakottaisi yhdistämään tahdin 4 d:n myös korkeammilla rakennetasoilla seuraavan tahdin tapahtumiin, jonne se ei minun mielestäni yhdisty.

Vaihtoehtoinen tulkintani (viivaston alla) voi tuntua lähtökohdiltaan hieman erikoiselta; olettakaamme, että tahdin 4 synkooppi on alluusio tonaalisen musiikin kadenssihahmoon: painollista tahdinosaa seuraa pidempi nuotti tahdin keskellä, ja

tämä ”purkautuu” alaspäin asteittaisesti. Tämäntapaisessa tonaalisessa kadenssissa pitkä d olisi pidätys eli dissonanssi (x), joka estäisi sen sulkeutumisen tahdin kolmannella tahdinosalla, ja kokonaisuuden sulkisi dissonanssin purkautuminen c:hen. Näin harmonia yhdistäisi, kaaren lisäksi, c:n d:hen, ja oikeuttaisi jäsenyysrajan vetämisen c:n ja b:n väliin, sillä dissonanssin purkautuminen voisi tuoda c:lle paikalliseen sulkeutumiseen riittävän painon (sulkeutumisen ehto 3: dissonanssin purkautuminen konsonanssiin). Myös dynaaminen merkintä *ppp* tahdin viimeisellä kahdeksasosalla tukee jonkinlaista rajakohtaa tässä, ja lisäksi b:stä alkava kuvio todentuu myöhemmin, viimeistään tahdissa 10, omaksi itsenäiseksi kokonaisuudekseen. Näin tulkiten tahdin 4 b, d ja c muodostavat intervallisen prosessin [IP], joka yhdessä edeltävän prosessin [P] kanssa muodostaa seuraavalla rakennetasolla sulkeutuvan käännöksen [R]. Rakennetasolla 3 tämä yhdistyy tahdin 3 alun taannehtivasti toteutuvaan rekisterilliseen käännökseen [(VR)], jolloin muodostuu uusi [(VR)].

Vaihtoehtoinen tulkinta vaikuttaa siis tähän asti selkeämmin jäsenyväältä ainakin rakennetasoilla 1–3, kun limittäisten dyadien sijaan muodostuukin kolmisävelisiä melodiayksiköitä. Myös tahtien 5–6 jäsenyys muuttuu jonkin verran: tahdin 4 viimeinen b yhdistyy kohotahtina seuraavan sävelen kanssa dyadiksi b–es [4], jonka es-sävel transformoituu ja aloittaa seuraavan rakennetason taannehtivasti toteutuvan käännöksen [(R)]. Tämä yhdessä seuraavan intervallisen säveltoiston [ID] kanssa muodostaa rakennetasolla 3 toisen taannehtivasti toteutuvan käännöksen [(R)]. Tahdin 6 pitkä c-sävel siis liittyy edellisiin rakenneyksiköihin myös tasoilla 2 ja 3 ja esiintyy monadina vain alimmalla rakennetasolla.

Kolmea säveltä b, es ja c toistavan kuvion tahdeissa 4–5 on ilmiselvästi tarkoituskin sotkea ainakin metrin hahmotusta: jos es-sävelen tulkitsisi aloitussäveleksi (ensimmäisellä kerralla es osuu painolliselle tahdinosalle) nämä sävelet muodostaisivat samansuuntaisuuden perusteella yhden Kai Karman tarkoittamista vahvoista hahmoista (Karma 1986: 26), ja pitempään jatkettuna kuvio varmasti muuttaisi hahmotetun metrin 3/8:ksi. Sävelten b:stä alkava kaaritus ja toisaalta niiden toiston alkaminen jo tahdin 4 c:stä tarjoavat kuitenkin myös kaksi muuta tapaa ryhmitellä tätä kolmisävelistä toistoa, ja niinpä kuulijan voisi olettaa hyväksyvän kuvion päätös-säveleksi minkä tahansa näistä kolmesta. Tahdin 5 viimeinen es voisi edeltäviä säveliä pidempänä jo sulkea kuvion, mutta sitä seuraava c tahdissa 6 tekee sen lopullisesti osoittautuessaan vielä edellistä yli kolme kertaa pidemmäksi.

Katkelman jälkipuolella ei esiinny kovin suuria tulkinnanvaraisuuksia. Tahdin 6 lopun kahdeksasosa-g on kaikkien parametrien perusteella tulkittava kohotahdiksi tahdille 7, ja näin syntyy dyadi [4], jonka rakenteellinen sävel on pitempi ja painollinen c. Seuraavan, kynnyksintervalli tritonuksen aloittaman yksikön tulkintana on taannehtiva prosessi [(P)] enkä [IR] kahdesta syystä: rinnastus katkelman ensimmäisen tahdin kulkuun – johon tämä sävelkulku ainoana toisena katkelman daktyylinä ja eräänlaisena ”säeparin toisen säkeen alkuna” helposti vertautuu – edellyttää suunnan jatkumista ylöspäin, ja lisäksi rekisterillinen paluu (a–b–a) vakauttaa c:tä ja

vähentää tarvetta kompensoida hyppyä vastaliikkeellä. Samoin perustein seuraavalla rakennetasolla [IP] c-fis-d on ennalta odotettava kulku eikä taannehtiva [(IP)]. Tahdin 8 itsessään jatkuvan intervallitoiston [ID] muodostava trilli des-ces sulautuu rakennetason 1 intervalliseen prosessiin [IP], koska tällaisessa intervalliympäristössä myös trillin suunnanvaihdokset pysyvät intervallisen prosessin määritelmän puitteissa (Narmour 1992: 143).

Vaikka tahdin 10 huiluäänikulku suuresti muistuttaa tahdin 5 sekaannusta aiheuttanutta tilannetta, se ei rakenteellisesti ole läheskään niin vaikeatulkintainen. Tahdin 9 päättävä pitkä d jatkuu yli seuraavan tahdin painollisen ensimmäisen tahdinosan, ja näin mahdolliset implikaatiot haipuvat kaikilla muilla paitsi ylimmällä rakennetasolla. Huomattava on myös, että tämä d päättää itsessäänkin varsin sulkeutuvat yksiköt [ID] rakennetasolla 1 ja [(R)] rakennetasolla 3. Lisäksi tämän d:n ja huiluäänikulun välistä puuttuu tahdissa 4 hämmennystä aiheuttanut ”väliääni” (c), ja tuttu kolmisävelinen kulku alkaa suoraan sulkeutuneen d:n jälkeen, huiluäänissä ja oktaavia korkeammalta, myös dynamiikaltaan aiemmasta erottuen (*ppp*). Siirtymisen huiluääniin on niin selvä rekisterillinen siirros (*octave transfer*, Narmour 1990: 234), että korkeimman rakennetason yksikkö on ilman muuta [IP] eikä [VP].

Tämän analyysin perusteella tutkitun katkelman kyseenalaistamattomin rakenteellinen rajakohta on tahdin 6 pitkän c:n jälkeen. Astetta heikommin jäsenytyvät rajakohdat sijoittuvat tahtiin 10 ennen huiluääniä sekä johonkin kohtaan tahtia 4 – joko pitkän d:n ja lyhyen c:n väliin, tai implikaatio-toteuma-sisältöä joustavasti tulkiten ja kaarituksen yhteensitovan vaikutuksen huomioiden lyhyen c:n jälkeen ennen *ppp*-kuviota. Implikaatio-toteuma-malli ei anna perusteita katkelman jakamiseen tätä pienempiin rakenneyksiköihin, sillä useamman rakennetason sulkeutumisista ennen seuraavan melodiyksikön alkamista ei esiinny muissa kohdin katkelmaa.

Nuottiesimerkissä 5 olen merkinnyt katkelman nuottieihin analyysin tarjoamat kolme ilmeisintä hypoteettista rajakohtaa nuottiviivaston poikki kulkevalla katkoviivalla: selkein rakenteellinen rajakohta tahdissa 6 on merkitty isolla M-kirjaimella. Jonkin verran heikommin jäsenytyvät rajakohdat tahdeissa 4 ja 10 on merkitty pienellä m-kirjaimella.

Kuten johdannossa selvitin, kyselytutkimuksen koehenkilöt ohjeistettiin merkitsemään kuhunkin katkelmaan eri merkintätavalla vahvaksi kokemansa rajakohdat (lähtökohtaisesti ei juuri useampia kuin yksi kussakin katkelmassa) ja näiden jakamisessa katkelman osissa heikommat rajakohdat, joita voi olla noin kaksi kertaa enemmän. Vaikka osa vastaajista noudatti ohjeistusta huonosti ja merkitsi vahvojakin rajakohtia paljon ohjetta enemmän, koen edelleen mielekkääksi pitää nämä merkinnät erillisinä. Esimerkissä 5 viivastolla olevat kaksoisviivat merkitsevät vastaajien ilmaisemia vahvoja rajakohtia, ja yksinkertaiset ehjät poikkiviivat merkitsevät vastauspapereihin merkittyjä heikkoja rajakohtia. Viivan pituus ilmaisee sitä, kuinka suuri osa vastaajista on merkinnyt rajakohdan kyseiseen kohtaan; koko viivaston

The image shows a musical score for a solo violin piece, consisting of four staves. The music is in a minor key and features various dynamics and articulations. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a slur over several notes. The second staff has a *ppp* dynamic and a slur. The third staff has a *p* dynamic and a slur, with a 'M' marking above a specific note. The fourth staff has a *ppp* dynamic and a slur, with 'm1' and 'm2' markings above specific notes. A trill ('tr') is also indicated at the end of the third staff.

Esimerkki 5: Rajakohdat katkelmassa 1 (Béla Bartók: Sonaatti sooloviululle, 3. osa, tahdit 1–11).

poikki kulkeva pitkä viiva tarkoittaa, että yli puolet vastaajista on merkinnyt tämän kohdan. Noin puoleenväliin viivastoa ulottuva viiva merkitsee sitä, että ainakin viisi vastaajaa on merkinnyt tämän kohdan, ja tätä lyhyemmät viivat merkitsevät vain muutaman vastaajan merkitsemää kohtaa.

Esimerkissä näkyvät kaikki vahvaksi koetut rajakohdat, mutta joitain hajanaisia heikon rajakohdan merkintöjä olen jättänyt selkeyden nimissä pois. Esimerkistä on helppo havaita, kuinka selkeästi valtaosa vastaajista on hahmottanut myös analyysin ilmeisimmäksi osoittaman rajakohdan ”M”: 19 vastaajasta 15 on kokenut tässä vahvan rajakohdan, kolme heikon. Ainoa vastaaja, joka ei ole juuri tähän merkinnyt rajakohtaa, on merkinnyt heikon rajakohdan heti seuraavan tahdin ensimmäisen c-sävelen jälkeen. Myös analyysin seuraavaksi selkeimmäksi osoittamaa rajakohtaa ”m2” kyselyn vastaukset tuntuvat tukevan: kaksi vastaajaa on merkinnyt tähän vahvan rajakohdan ja 14 heikon. Tahdissa neljä olisi analyysin mukaan myös rajakohta; tulkinnasta riippuen joko pitkän d-sävelen jälkeen tai sitä seuraavan kahdeksasosac:n jälkeen ennen *ppp*-kohtaa eli nuottiesimerkin kohdassa ”m1”. Tähän jälkimmäiseen kohtaan on 13 vastaajaa merkinnyt heikon rajakohdan ja yksi vahvan. Lisäksi tahdin alkuun on pari vastaajaa merkinnyt heikon rajakohdan: yksi ennen ja yksi jälkeen tahdin ensimmäisen sävelen b. Sävelten b ja c väliin ei yksikään vastaaja ole merkinnyt rajakohtaa. Tämä voi selittyä edellä kuvaamallani vaihtoehtoisella jäsen-

tymisen tulkinnalla, tai ehkä rajakohdan merkitseminen kaaren keskelle on yksinkertaisesti tuntunut vastaajista mahdottomalta ajatukselta.

Analyysissa esiin tulleiden rajakohtien lisäksi kyselyyn vastaajien hahmottamia rajakohtia sijoittuu ainakin tahtien 8 ja 9 rajalla olevan trillin yhteyteen (yksi vastaaja on merkinnyt heikon rajakohdan heti trillin jälkeen tahtiviivalle, kahdeksan sitä seuraavan b:n jälkeen) tai tahdin 8 ensimmäisen kahdeksasosan jälkeen (kolme heikkoa rajakohtaa) sekä toisen ja kolmannen tahdin rajalle. Viimeksi mainitussa kohdassa on kiinnostavaa se, että viisi vastaajaa on kokenut heikon rajakohdan lyhyen f- ja pidemmän as-sävelen välissä eli kaaritutusten välissä, mutta yksi vastaaja on merkinnyt sen as-sävelen jälkeen, keskelle jousituskaarta. Narmourin mallia mukaillen viimeksi mainittu olisi näistä kahdesta kohdasta sulkeutuvampi, koska as-sävelen voisi kestoltaan pidempänä katsoa sulkeutuvan jollain alhaisella rakennetasolla.

Yksi kyselyn vastaajista on merkinnyt tähän katkelmaan kolme vahvaa rajakohtaa, joista ensimmäinen on jo tahtien 1 ja 2 välisellä tahtiviivalla. Tähän on vaikea keksiä muuta perustetta kuin ensimmäisen tahdin pituisen kaaren päättyminen. Voisi muutenkin arvella, että kaaritukset ovat tässä katkelmassa ohjanneet rajakohtien merkitsemisiä enemmän kuin syvempien tekijöiden vaikutukseen uskova haluaisi myöntää.

KATKELMA ARNOLD SCHÖNBERGIN PIANOSARJASTA OPUS 25: *MENUETT*

Toisen esimerkkikatkelman muodostavat kahdeksan ensimmäistä tahtia Schönbergin dodekafonisen pianosarjan opus 25 viidennestä osasta, *Menuetista*. Tämä katkelma ei ole yksiääninen, vaan hyvinkin polyfonista pianotekstuuria. Säveltasorganisaation periaatteet lienevät selvemmät kuin edellisessä esimerkissä, onhan kappale dodekafoninen. Siksi paneudun ensin kappaleen säveltasosisällön analyysiin aiempaa tarkemmin.

Koko pianosarja perustuu yhteen 12-sävelriviin, tämän rivin neljään eri muotoon: perusmuotoon ($P = 4571\ 6382\ e09t$), sen inversion suuresekuntitranspositioon ($I_2P = t971\ 8e60\ 3254$), perusmuodon tritonustranspositioon ($T_6P = te17\ 0928\ 5634$) ja inversion piensekstitranspositioon ($I_8P = 4317\ 2506\ 98et$) sekä näiden rivimuotojen transponoimattomiin retroversioihin (Peles 1992: 46).⁶ Kaikki mainitut rivimuodot esiintyvät sarjan tässäkin osassa, mutta kaikkea muuta kuin lineaarisessa muodossa. Hyvin polyfonisessa tekstuurissa useiden rivin sävelten soidessa yhtä aikaa kulloisenkin rivimuodon tunnistaminen perustuu rivin sisäisen jäsentämisen ja ryhmitteilyn analysointiin. Tässä teoksessa rivin jäsentely tapahtuu pitkälti sen kolmen sisä-

6 Käytän, toisin kuin Peles analyysissaan, kiinteää tasavireisen puolisävelaskelasteikon numeronotaatiota, jossa 0 on aina c. Sekaannusten välttämiseksi sävelluokkaa b (10) merkitään kirjaimella t ja vastaavasti sävelluokkaa h (11) kirjaimella e.

sen tetrakordin kautta (ibid.), ja teoksen tässä osassa nämä sijoittuvat rekisterillisesti, ainakin katkelman alussa, selkeästi erottuviksi ryhmiiksi.

Esimerkkiin 6 on merkitty Pelesin (1992: 47) analyysia mukaillen kahdeksan ensimmäisen tahdin kuusi rivimuotoa ja näiden jäsentyminen tetrakordeiksi, jotka on merkitty A-, B- ja C-kirjaimella. Neljä ensimmäistä tahtia toimivat vakiinnuttavasti esitellen kaksi ensimmäistä rivimuotoa samanpituisina ja samoin ryhmiteltynä. Kolmesta tetrakordityypistä helpoimmin tunnistettava, osakrooman ([0123]) muodostava C esiintyy kahden tahdin melodian jälkimmäisessä puoliskossa tahdeissa 2 ja 4. Tetrakordi A eli molempien rivimuotojen ensimmäinen tetrakordi muodostuu vasemman käden sävelistä ja tetrakordi B oikean käden sävelistä tahdeissa 1 ja 3. Tahdistä 5 alkava kolmas rivimuoto on jonkin verran vaikeammin määritettävissä; tetrakordien aiemman rekisterisijoittelun perusteella se olisi perusmuodon tritonustransposition retroversio T_6R . Jatkossa rekisterisijoittelu kuitenkin muuttuu, joten tämäkin rivimuoto voidaan jo tulkita perusmuodon tritonustranspositioksi T_6P . Näin jäsennehtynä tahdin 6 toisella neljäsosalla alkava rivimuoto on inversion suursekuntitranspositio I_2P , jonka viimeinen sävel e niveltyy osaksi myös seuraavaa rivimuotoa. Tahdin 7 jälkipuolella hyvin tiiviissä muodossa esiintyvä rivi on lähinnä perusmuoto P. Tämän ”harmonisen rytmin tiivistymän” jälkeen tahti 8 vaikuttaa jo jonkin verran rauhoittavalta eleeltä, vaikka siinä rivi esiintyy alun tahteja puolet lyhyemmässä ajassa; rivimuoto on I_2P .

Haettaessa musiikillisten osakokonaisuuksien rajakohtia tällaisen säveltasoanalyysin ilmeisin anti ovat ne kohdat, joissa rivimuoto vaihtuu toiseksi eli krooma on täyttynyt. Kaksitoistasävelrivi itsessään on havaintopsykologisissa tutkimuksissa osoittautunut varsin heikosti identifioituvaksi musiikilliseksi yksiköksi jopa musiikin ammattilaisten mielessä (Imberty 1993: 326), mutta ainakin ei-tonaaliseen musiikkiin harjaantuneen kuulijan voisi jollain tavalla olettaa aistivan krooman täydentymisen. Näin etenkin, jos krooman täydentymisen havaitsemista tukevat muut musiikilliset parametrit kuten tauko, metrinen sijainti, painollisuus jne. Nyt tutkittavassa katkelmassa kaksi ensimmäistä riviesiintymää päättyy tahdin loppuun ja niitä seuraava uusi rivimuoto alkaa painollisella tahdin ykkösellä, joten metrinen sijainti tukee jonkinlaisen rajakohdan mahdollisuutta tahtien 2 ja 3 sekä 4 ja 5 rajalla. Tahdin 2 lopun des voitaisiin mieltää kohotahdiksi seuraavan tahdin samalle sävelelle; tällainen hahmotus hämärtäisi vahvan rajakohdan tuntumaa. Tahdin 5 alussa tekstuuri muuttuu selvästi edeltävää dynaamisemmaksi nousevan bassokulun ja ylääänien terssiä seuraavan kolmaskymmeneskahdesosakulun sekä rekisterillisen laajentumisen myötä, mikä taannehtivasti korostaisi tätä jälkimmäistä rajakohtaa tahtien 4 ja 5 rajalla. Näillä perusteiden pitäisikin tahtien 4 ja 5 rajaa potentiaalisena vahvana hahmotuksellisenä rajakohtana ja ensimmäistä krooman täydentymistä tahtien 2 ja 3 rajalla mahdollisesti tätä heikompana hahmotuksellisenä rajana.

Tahdistä 6 alkaen muut parametrit eivät enää selkeästi artikuloi säveltasosisällön rajakohtia; rivimuodon vaihtuminen sijaitsee keskellä edellistä tahtia imitoivaa va-

semman käden nousevaa kulkua, ja uusi rivimuoto I_8P alkaa painottomalla tahdin toisella neljäsosalla. Tahdissa 7 ajallisesti hyvin tiiviiksi pakkautuneen rivin (P) ja sitä edellisen rivin (I_8P) yhteinen lyhyt sävel e ei edes sijaitse millään tavoin painollisella tahdinosalla, joten ainakaan tähän väliin tuskin voi olettaa kuulijan mieltävän selkeää rajaa. Katkelman viimeinen rivimuoto I_2P alkaa kylläkin tahtiosoituksen mukaan painollisella tahdin ykkösellä, mutta tähän mennessä metrin mieltäminen on varmasti jonkin verran hämärtynyt edeltävän harmonisen ja temaattisen rytmin tihentymisen myötä, ja ehkä myös siksi että pisteellisen kuudestoistaosan ja kolmaskymmeneskahdesosanuotin rytmien motiivi on kappaleen alussa mieltynyt painottomalla tahdinosalla sijaitsevaksi. Vaikka tahdin 8 ensimmäisen painollisen tahdinosan pystyisikin kaikesta edellä mainitusta huolimatta mieltämään tahtiosoituksen osoittamaan paikkaan, b-sävelen toisto (vieläpä samana pisterytmisenä motiivina) sitoo sen kohotahtisesti edeltävään tahdinosaan; niinpä vahvaa rajakohtaa ei voi olettaa syntyvän näiden kahden tahdin rajalle. Säveltasosisällön ja pintapuolisen temaattisen analyysin perusteella voitaisiin siis olettaa, että tässä katkelmassa olisi havaittavissa suhteellisen selvä mutta ei kovin korostettu osakokonaisuuksien rajakohta tahtien 4 ja 5 rajalla, sekä mahdollisesti erottuvat heikommat rajakohdat tahtien 2 ja 3 sekä tahtien 7 ja 8 rajoilla.

Schönbergin opus 25 edustaa vielä sen verran perinteistä pianotekstuuria, että ylä-ääni voidaan tulkita melodiaksi, jota alemmat äänet polyfonisesti tukevat. Esimerkissä 7 on tästä ylä-äänien melodiasta Narmourin implikaatio-toteuma-mallin mukaan tekemäni analyysi. Analyysin huomattavin piirre on, että alemmilla rakennetasoilla taukojen ja pitkien äänten toisistaan erottamat yksittäiset melodiayksiköt nivELYvät sitä tiiviimmin yhteen, mitä ylemmille rakennetasoille siirrytään. Jos analyysia jatkettaisiin esimerkkiin merkittyä seuraavaksi ylemmälle rakennetasolle, heikosti sulkeutuvat taannehtivat rekisterilliset käännökset [(VR)] yhdistyisivät yhdeksi intervalliseksi prosessiksi [(IP)] as-c-a.

Myös melodia-analyysi korostaa siis tahdin 5 c:n asemaa kaikkien merkittyjen rakennetasojen nivelkohtana, ja tämä tukee käsitystä tahtien 4 ja 5 rajasta tämän katkelman vahvimpana rajakohtana. Sitä edeltää kaksi varsin heikosti sulkeutuvaa prosessia [IP] ja [P] tahdeissa 1-2 ja 3-4, kun taas katkelman jälkipuoliskossa esiintyy näitä vahvemmin sulkeutuvia käännöksiä, kuten käännös [R] tahdeissa 5-7 ja intervallinen käännös [IR] tahdeissa 7-8. Nämä ovat sisäiseltä rakenteeltaan kuitenkin sen verran monimutkaisia ja ristiriidassa metrisen painon kanssa, ettei kovin painokkaista sulkeutumista voi olla kyse ennen tahdin 8 pitkää a:ta. Tätä edeltävä b:n toisto ja sen aikana tapahtuva metrisen painon hämärtyminen johtavat siihen, että tahdin 8 b ja a muodostavat dyadin, jonka rakenteellisesti painokkaampana sävelenä a transformoituu ylempien tasojen sulkeutumiskohdaksi. Tahtien metrin ja rakenteellinen epäsymmetria näkyy myös siinä, että tahtien 5 ja 6 ylöspäiset melodiset eleet luovat jonkinlaisen ”venytetyn hemiola-rytmin”, jossa nämä kaksi elettä muodostavat käännöksen ja taannehtivan rekisterillisen käännöksen yhdis-

The image displays a musical score for the Menuett from Schönberg's Suite für Klavier opus 25, analyzed for melodic implications. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The analysis includes various labels and annotations:

- System 1:** Features a bracket labeled '2' over the first two measures. Labels 'IP' and 'ID' are placed above the staff. A slur labeled '(IP)R' covers the final two notes of the first measure. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. A 'y' symbol is present at the end of the first measure.
- System 2:** Labels 'VR' are placed above the first and last measures. 'IP' is above the second measure, and 'P' is above the fourth measure. A slur labeled '(VR)' covers the last two notes of the second measure. A slur labeled '7' covers the first seven notes of the third measure, with 'IP' above it. Dynamics include *p*. Fingerings '1' and '2' are indicated.
- System 3:** Labels 'VR' are above the first and last measures. 'R(VR)' is above the second measure, and 'R' is above the fourth measure. A slur labeled 'VR (os)' covers the last two notes of the fourth measure. Labels 'ID(P)' and 'ID P (os)' are placed below the staff. Dynamics include *f* and *f*.
- System 4:** Labels 'VR' are above the first and last measures. 'R' is above the second measure, and 'IP' is above the third measure. A slur labeled '2' covers the last two notes of the third measure. 'IR' is above the fourth measure. A slur labeled 'D' covers the last two notes of the fourth measure, and 'IP' is below it. The piece concludes with 'rit.---'.

Esimerkki 7: Schönberg: *Suite für Klavier* opus 25, *Menuett*; kahdeksan ensimmäisen tahdin melodian implikaatio-toteutuma-analyysi.

telmän [R(VR)], ja tahdin 7 toisella neljäsosalla alkava kahdeksasosakulku yksin sulkeutuvan käännöksen [R]. Tahdin 5 taannehtiva rekisterillinen käännös [(VR)] ja intervallisen säveltoiston ja taannehtivan prosessin yhdistelmä [ID(P)] muuttuvat tahdissa 6 tavallisiksi yksiköiksi [VR] ja [IDP] *intraopus*-tyylivaikutuksen (os) kautta, koska juuri edellä kuullun perusteella on syytä odottaa vastaavanlaisia rakenteita myös tässä imitoivassa eleessä.

Päällisin puolin saattaa vaikuttaa oudolta, että katkelman ensimmäisen tahdin dyadista jälkimmäinen sävel transformoituu ylemmille rakennetasoille ja muodostaa näiden alkukohdan. Dyadin transformoituvan sävelen määrää sen painollisuus, konsonoivuus tai pituus, ja näiden tekijöiden ollessa ristiriidassa tekijöiden yhteisvaikutus (Narmour 1992: 37). Tahdin 1 dyadissa as on kiistämättä pidempi, mutta ges sijaitsee painollisella tahdinosalla. Konsonoivuus ei liene tässä tyylissä kovin merkittävä tekijä. Kappaleen alussa ei metri ole ehtinyt vakiintua, vaan kyseessä voisi kuulijan kannalta yhtä hyvin olla kohotahtisesti kuin painollisella tahdinosalla alkava kappale, mikä heikentää ges-sävelen painokkuutta. Loppujen lopuksi tämä tulkintapäätös ei ole melodian jäsentymisen kannalta ratkaiseva; melodiyksiköiden rajakohdat olisivat jatkossa molemmissa tulkinnoissa samat, vain yksiköiden tyypit muuttuisivat.

Implikaatio-toteuma-analyysi siis tukee säveltasosisällön ja pinnallisen temaattisen tarkastelun perusteella määriteltyä rakenteellista rajakohtaa tahtien 4 ja 5 välillä. Myös tahdin 3 alussa tauko melodiassa ja melodiyksiköiden nivelkohta osuu yksiin rivimuodon vaihtumisen kanssa, joten aläänen kohotahtisesta eleestä huolimatta heikko rajakohta tahtien 2 ja 3 välissä on mahdollinen. Kolmas rivimuotojen raja tahdin 6 ensimmäisen neljäsosan jälkeen osuu yksiin melodian pitkän b:n päättymisen kanssa; tällä sävelellä sulkeutuu alimman rakennetason melodiyksikkö.

Rivimuotojen rajakohdat tahdin 7 neljännellä kuudestoistaosalla ja tahtien 7 ja 8 rajalla eivät saa melodia-analyysista paljonkaan tukea. Ellei kuulija ole erityisen herkistynyt krooman täyttymisen havaitsemiseen, näitä kohtia tuskin voidaan pitää havaittavina rakenteellisina rajakohtina. Pelkästään melodia-analyysin perusteella hypoteettisia rajakohtia voisi olla tahdin 6 lopussa alkavan pitkän b:n jälkeen (tarkka kohta määrittäyty sen mukaan, otetaanko vasemman käden tapahtumat huomioon) sekä tahdin 4 alun tauolla, jota ennen alimman rakennetason melodiyksikkö on sulkeutunut. Tarkalleen näitä kohtia ei kuitenkaan voida pitää säveltasosisällön kannalta merkittävänä hypoteettisina rajakohtina.

Esimerkkiin 8 on esimerkin 5 tapaan merkitty katkoviivoin analyysin määrittämät hypoteettiset rajakohdat Schönberg-katkelmassa. Säveltasosisällön määrittämistä rajakohdista käytän R-kirjainta ja melodia-analyysin määrittämistä rajakohdista M- tai m-kirjainta. Iso kirjain merkitsee vahvemmaksi oletettua rajakohtaa kuin pieni. Kohdat R1 tahtien 2 ja 3 rajalla, R2 tahtien 4 ja 5 rajalla, R3 tahdin 6 ensimmäisen neljäsosan jälkeen ja R4 tahtien 7 ja 8 rajalla ovat rivimuotojen rajakohtia eli näissä krooma täytyy. Rivimuotojen raja tahdin 7 neljännellä kuudestoistaosalla

Moderato

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-2) begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. The second system (measures 3-4) features a forte (*f*) dynamic in the right hand. The third system (measures 5-6) includes a piano (*p*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*fp*) dynamic in the left hand. The fourth system (measures 7-8) concludes with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The score is marked with Roman numerals R1, R2, R3, and R4, and the letter M, indicating specific structural or harmonic points. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Esimerkki 8: Rajakohtat katkelmassa Schönbergin *Pianosarjan* opus 25 *Menuetista*, tahtit 1–8.

katsottiin niin heikosti hypoteettiseksi rajakohdaksi, ettei sitä ole tähän nuottiin merkitty lainkaan.

Isot M-kirjaimet kahdessa ensimmäisessä rajakohdassa ovat merkkinä siitä, että näissä myös melodia-analyysi ennustaisi rajakohdan jäsentymistä, koska melodia-yksiköt sulkeutuvat vähintään kahdella rakennetasolla. Pienet m-kirjaimet tahdin 4 alussa sekä tahtien 5 ja 6 pitkien b-sävelten jälkeen ovat osoituksena siitä, että näissä kohdissa melodia-analyysin perusteella tapahtuu sulkeutuminen alimmalla rakennetasolla, joten hypoteettisesti heikompi rajakohta on mahdollinen.

Kyselyyn vastaajien merkitsemät rajakohdat tukevat hypoteettisista rajakohdista hyvin kahta ensimmäistä: kohtaan R1/M tahtien 2 ja 3 rajalle kahdeksan vastaajaa on merkinnyt heikon rajakohdan, kohtaan R2/M tahtien 4 ja 5 rajalle 12 vastaajaa on merkinnyt vahvan rajakohdan ja viisi heikon. Jälkimmäisen vahvuutta voi selittää sijainti katkelman puolivälissä ja tekstuurin muuttuminen tahtiviivan jälkeen. Kohotahtinen des-sävelen toisto tahtien 2 ja 3 rajalla on saattanut heikentää tämän ensimmäisen rajakohdan hahmotuksellista vahvuutta. Edellämainittujen kahdeksan lisäksi yksi vastaaja on merkinnyt heikon rajakohdan ennen tätä kohotahtia.

Tarkalleen tahtien 7 ja 8 rajalle, kohtaan R4, kukaan vastaajista ei ole merkinnyt rajakohtaa, mutta yksi on merkinnyt heikon rajakohdan juuri ennen kohotahtista b-säveltä yhtä kahdeksasosaa aiemmin. Kohtaan R3/m tahdin 6 alussa⁷ kolme vastaajaa on merkinnyt heikon rajakohdan, samoin kohtaan ”m” tahdin 4 alussa. Tahdin 5 loppuun, ennen vasemman käden matalaa e:tä, jolloin kuitenkin pitkä b jo soi, yksi vastaaja on merkinnyt heikon rajakohdan. Pelkästään melodian kannalta tämä voisi kuulua kohtaan R3/m, mutta on huomattava että säveltasosisällöllisesti raja on vasta vasemman käden kahdeksasosien jälkeen, rivimuotojen rajalla. Vastaavassa kohdassa tahdin 6 lopussa neljä vastaajaa on kokenut heikon ja yksi vahvan rajakohdan korkean b:n kohdalle, ennen vasemman käden kohotahtista as-säveltä. Kaksi vastaajaa on merkinnyt hieman epämääräiset heikon rajakohdan merkit kesken vasemman käden nousevaa kulkua tahdin 7 alussa.

Selvästi eniten rajakohtia koettiin siis tahtien 4 ja 5 sekä 2 ja 3 rajoilla, jotka olivat hypoteettisia rajakohtia sekä melodia- että säveltasosisällön analyysin perusteella. Muutamia rajakohdan merkintöjä oli myös jokaisella niistä m-kirjaimella merkityistä hypoteettisista rajakohdista, jotka perustuivat pelkästään melodia-analyysiin. Pelkästään rivimuodon vaihtumisen määrittämä hypoteettinen rajakohta R4, jota ei ollut artikuloitu melodis-temaattisesti, sai kyselytutkimuksen vastausaineistosta hyvin vähän tukea. Tämä oli myös koko kyselytutkimuksen yleistettävien tulosten: mitä useampi parametri saa aikaan hypoteettisen rajakohdan, sitä vahvemmin kyselytutkimuksen vastaukset sitä tukevat. Pelkästään säveltasosisällön määrittämät rajakohdat tulivat heikosti tai eivät ollenkaan todennetuiksi, kun taas pelkästään Narmourin implikaatio-toteuma-mallin mukaisen analyysin raja- tai nivelkohdat kävivät lähes

⁷ Näiden kahden rajakohdan erottaminen toisistaan vaatii vasemman käden tapahtumien ottamista huomioon, eikä vastauspapereista käy aukottoman selvästi ilmi, onko tätä alaviivastoa luettu.

poikkeuksetta yksiin ainakin joidenkin vastaajien merkitsemien rajakohtien kanssa. Tämä on toki hyvin luonnollista, sillä Narmourin mallin on määrä ottaa huomioon kaikki musiikin parametrit, kun taas säveltasosisältö on näistä vain yksi.

LOPUKSI

Tutkielmani johtopäätöksiä varmempien ja yksityiskohtaisempien tulosten saamiseksi aihepiiriä tulisi lähestyä pala palalta ja vaihe vaiheelta. Ensin kannattaisi ehkä tutkia tarkemmin, minkä laajuisina kokonaisuuksina musiikin esittäjät jäsentävät itselleen ennestään tuntematonta kappaletta siihen tutustuessaan. Koehenkilöille voisi joissain tehtävissä antaa vapaat kädet jakaa esimerkkikatkelmia pienempiin osiin, toisissa taas voitaisiin rajoittaa alakokonaisuuksien määrää kuten tässä tutkimuksessa.

Esimerkkeinä kannattaisi käyttää katkelmia sekä tonaalisesta että ei-tonaalisesta musiikista, ja sekä yksiäänisiä melodioita että moniäänisempiä, harmonisia prosesseja sisältäviä kappaleita. Koehenkilöiksi kannattaisi varmaankin valita sekä yksi- että moniäänisten instrumenttien soittajia ja koeasetelma rakentaa vastaamaan mahdollisimman tarkasti tilannetta, jossa vastaaja tutustuu itsenäisesti esitettäväkseen tarkoitettuun kappaleeseen. Tämä edellyttäisi ehkä oman instrumentin käsilläoloa ja tässä työssä käytettyjä katkelmia pidempiä esimerkkejä, tai ainakin mahdollisuutta tutustua esimerkkikatkelman laajempaan kontekstiin. Jos tuntuu epätaloudelliselta saada riittävän monelle järjestettyä sellainen koetilanne, jossa vastaajalla on oma instrumentti käsillä, ainakin vastaajan pitäisi voida itse hallita sitä auditiivista apuvälinettä, joka säveltapailun tueksi varmasti olisi tällaisessa tilanteessa tarpeen.

Edellä kuvatun tutkimuksen tai tutkimussarjan tulosten pohjalta voitaisiin rakentaa tarkemmin työni alkuperäisiin kysymyksiin pureutuva kyselytutkimussarja, ehkä eri esimerkkiaineistolla eri vastaajaryhmille. Esimerkkikatkelmat kannattaisi valita erittäin huolella siten, että säveltaso-organisatoristen ja melodis-tekstuuri-listen rakenteiden määrittämät hypoteettiset rajakohdat olisivat mahdollisimman monessa tapauksessa eri kohdissa tutkittavaa katkelmaa; tätä varten olisi ensin analyoitava suuri määrä musiikkikatkelmia näiden parametrien kannalta. Vasta näiden tutkimusten perusteella voisi olettaa kerätyn riittävästi aineistoa, jolle perustaa edes jossain määrin yleispätevää määritelmää säkeestä tai säkeenkaltaisista rakenneyksiköistä ei-tonaalisessa musiikissa.

On ilmeistä, että ihmisen on musiikkia kuunnellessaan kyettävä jäsentämään kuulemaansa äänivirtaa rakenneyksiköiksi, joiden laajuutta vastaanvat käsitteet säe tai osasäe (engl. *phrase* ja *subphrase*). Rothstein (1989) on ansiokkaasti hahmotellut niitä musiikin tekijöitä, joiden perusteella tämä jäsentymisen voi tapahtua tonaalisessa musiikissa, mutta näitä tonaalisen säveltasosisällön organisaatiota vastaavia vahvoja lainalaisuuksia ei ole kyetty määrittelemään ei-tonaalisesta musiikista. Eu-

gene Narmourin implikaatio–toteuma-malli vaikuttaisi lupaavalta tavalta järjestää musiikin jäsentymiseen vaikuttavat tekijät myös ei-tonaalisessa musiikissa. Muiden muassa Krumhansl (1995) ja Schellenberg (1997) ovat verifioineet mallia empiirisesti, mutta omaan tutkielmaani verrattuna yksinkertaisemmin ja tarkemmin, vain sen alimmalla rakennetasolla. Mallin hierarkkisuuuden toimivuutta ei tiettävästi ole tätä ennen empiirisesti koeteltu; myös Narmourin oman työn kolmas nide, johon hän tässäkin tekstissä lainatuissa kirjoissaan jo viittaa ja jonka olisi määrä keskittyä nimenomaan mallin hierarkkisuuuteen, odottaa tiettävästi vielä ilmestymistään. Edelläkuvattu tutkimussarja saattaisi soveltua hyvin myös Narmourin mallin tarkempaan verifioimiseen. Tutkielmani tulosten perusteella Narmourin mallin pohjalta voisi olla hedelmällistä rakentaa ei-tonaalisen musiikin jäsentymistä kuvaava teoria ja joukko hypoteeseja, joita tekemäni kyselyn tapaisilla mutta laajemmilla ja tarkemmilla tutkimuksilla pyrittäisiin todentamaan. ■

LÄHTEET

- ASHFORD, ALDEN 1978. Linear and Textural Aspects of Schönberg's Cadences. *Perspectives of New Music* 16 (2), 195–224.
- HASTY, CHRISTOPHER F. 1984. Phrase formation in post-tonal music. *Journal of Music Theory* 28 (2), 167–190.
- IMBERTY, MICHEL 1993. How do we perceive atonal music? Suggestions for a theoretical approach. *Contemporary music review* 9, 325–337.
- KARMA, KAI 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- KRUMHANSL, CAROL 1995. Music Psychology and Music Theory: Problems and Prospects. *Music Theory Spectrum* 17 (1), 57–80.
- KUUSI, TUURE 2010. Auditiiivinen strukturointi osana musiikin perusteiden opettamista. URL:<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=66&la=fi>. 14.6.2010.
- LASSI, TOMI 2010. *Rajakohchia – säkeenkaltaisten rakenneyksiköiden habmottelua eräistä ei-tonaalisen musiikin katkelmista*. Maisterin tutkinnon tutkielma. Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikin-teorian osasto.
- NARMOUR, EUGENE 1990. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NARMOUR, EUGENE 1992. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PELES, STEPHEN 1992. Continuity, Reference, and Implication: Remarks on Schoenberg's Proverbial "Difficulty". *Theory & Practice* Vol. 17, 35–58.
- ROTHSTEIN, WILLIAM 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- SHELLENBERG, E. GLENN 1997. Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy. *Music Perception* 14 (3), 295–318.

ELINA HAAPAMÄKI

Moodien ja modaalisuuden opettamisen haasteita

I JOHDANTO

Keskiajan ja renessanssin modaalisuus on jo pitkään kiehtonut minua, mutta sen musiikillisesta maailmasta on tuntunut olevan vaikea saada otetta. Musiikkiopistotasolla opetetut moodiasteikkojen teoreettiset kaaviot lokrisine moodeineen ja monimutkaisine muistisääntöineen eivät mielestäni anna välineitä modaalisen musiikin hahmottamiseen ja analysoimiseen. Kokemukseni mukaan moodeja myös opetetaan ja opetellaan ensisijaisesti tonaalisuuden kautta eikä modaalisen musiikin historiallisista lähtökohdista käsin.

Mooditeoria oli länsimaisen musiikin keskeisin teoria ainakin 800 vuotta. Se on historian saatossa kokenut monia muodonmuutoksia käänkösvirheineen ja väärinkäsityksineen. Modaalisuuden kenttä on hyvin laaja: historiallisessa viitekehyksessä moodeja on länsimaisessa taidemusiikissa käytetty suunnilleen vuosina 800–1600. Tämä ajanjakso sisältää useita erilaisia tyyliä. Tärkeitä modaalisen aikakauden tyyliä ovat muun muassa yksinäinen katolinen kirkkolaulu, 1100-luvun organum, Ars nova, franko-flaamilainen polyfonia sekä niin kutsuttu Palestrinan polyfoninen tyyli. On olennaista ymmärtää, että moodi on aina osa musiikkia: se näyttäytyy ja käyttäytyy eri tavoin eri tyyliissä. Moodia ei siis voida erottaa itsenäiseksi teoreettiseksi ilmiöksi, joka olisi sellaisenaan siirrettävissä tyylistä toiseen.

Lähdin näistä lähtökohdista rakentamaan tutkielmaani, joka valmistui kesäkuussa 2010. Tässä artikkelissa esittelen tutkielmaa, sen työvaiheita ja tuloksia. Tutkimuksen tarkoituksena oli kartoittaa moodien ja modaalisen musiikin opettamisen nykykäytäntöjä. Lähestyn aihetta kahdelta suunnalta: oppikirjojen sisältöjä tarkastelemalla ja asiantuntijahaastattelujen avulla. Keskityn edellä mainitsemaani länsimaisen taidemusiikin modaaliseen aikakauteen, koska musiikinteorian opetuksessa moodit yleensä kytetään siihen. Esittelen lisäksi modaalisuutta ja renessanssin ajan musiikinteoriaa taustakirjallisuuden pohjalta.

Oppikirjakartoituksessa tutkin perus- ja musiikkiopistotason oppikirjojen tapoja esittää moodit ja modaalisuus. Kävin läpi Suomen musiikkiopistojen ja konser-

vatorioiden tällä hetkellä käyttämiä perus- ja musiikkiopistotason säveltapailu- ja teoriakirjoja, jotka on kirjoitettu vuosina 1967–2004. Musiikkiopistotason opinnot ovat ammattiopintoihin valmentavia opintoja. Keskeiseksi kysymykseksi tämän kirjoituksen osalta muodostuikin, millä tavalla moodit ja modaalisuus esitettiin oppikirjoissa: mitä kirjat opettavat opiskelijalle tasolla, joka valmistaa ammattiopintoihin? Oppikirjan tarkasteleminen ei toisaalta kuitenkaan kerro siitä, mitä opetuksessa tosiasiaassa tapahtuu. Opettaja saattaa käyttää valitsemiaan lisämateriaaleja ja mitä todennäköisimmin hän työstää aihetta oppitunneilla omista lähtökohdistaan käsin. Modaalisuuden käsittely saattaa saada eri opettajien kurssilla hyvin erilaisen ilmi- asun ja painoarvon; se saatetaan myös jättää täysin käsittelemättä.

Haastattelujen kautta pyrin hankkimaan toisen näkökulman asiaan: mikä on musiikkiopiston käyneiden opiskelijoiden osaamisen taso? Koska musiikkiopistoissa moodien opettaminen yleensä kytketään ennen tonaalisuutta syntyneeseen musiikkiin, haastateltavat olivat vanhan musiikin ammattilaisia: muusikkoja ja pedagogeja. Haastattelujen avulla halusin selvittää, miten ammattiopiskelijoita opettavat opettajat kokevat modaalisen musiikin opettamisen: Mitä he ajattelevat moodien ja modaalisuuden opettamisen tarpeellisuudesta ja minkälaisia lähestymistapoja he pitävät hyödyllisinä? Minkä tietojen ja taitojen hallinnassa ammattilaiset näkivät puutteita? Pureuduin haastattelujen kautta myös asiantuntijoiden näkemyksiin modaalisen musiikin opettamisen sisällöistä: mitä pitäisi opettaa opiskelijalle, joka suunnittelee vanhan musiikin ammattiopintoja? Tutkimustulosten perusteella halusin lisäksi esittää joitain kysymyksiä siitä, minkälaisin perustein opetuskäytäntöjä voitaisiin lähteä kehittämään.

Kuvasin tutkimusaineistojani esittelemällä sisältöjä teemoittain, ja arvioin oppikirjakartoituksessa ja haastatteluissa esiin nousseita teemoja sekä pohdin näiden kahden analyysin tulosten välisiä yhteyksiä.

II MOODIT JA MODAALISUUS

2.1. Mitä moodi on?

Käsitteellä moodi viitataan länsimaisen musiikin yhteydessä yleensä asteikko- ja melodiatyypeihin. Useimmiten moodi kuvataan asteikkona. Asteikko on teoreettinen malli, joka ilmaisee kunkin moodin sävelvalikoiman ja intervallirakenteen, mutta ei ota kantaa sävelten keskinäisiin, hierarkkisiin suhteisiin tai järjestykseen. Asteikko ei siis määrittele mitenkään sitä, miten sen sisältämiä säveliä käytetään. Toisessa ääripäässä moodi määrittyy modaalisen sävelmän kautta. Silloin sävelmä määrää sävelten järjestyksen täysin, jättämättä lainkaan tilaa muuntelulle – improvisoinnille tai säveltämiselle. Powers & Wieringin (2001, 776) mukaan moodin olemus sijoittuu näiden kahden ääripään, asteikon ja sävelmän, välissä olevalle alueelle. Moodi mu-

siikissa on sävelkorkeuksien välistä hierarkiaa tai rajoituksia sävelten etenemisessä, eli se on enemmän kuin pelkkä asteikko tai sävelkokoelma. Moodin käyttäytymistä voidaan havainnollistaa sävelmän avulla, mutta itse sävelmä ei ole moodi. (Powers & Wiering 2001, 776.)

Moodi on vähintään melodiatyyppi tai -malli, sillä se määrittää sävelyhdistelmiä tai -aiheita, joita voidaan käyttää melodioissa: ”Moodi [...] on sävelletty lukuisista motiiveista tietyn asteikon sisällä” (Idelsohn 1929, Powers & Wieringin 2001, mukaan). Tämä lausuma pitää sisällään ajatuksen, että modaalisuus tai modaalinen sävelmä koostuu toisiinsa liitetystä soluista. Solut ovat 2–5 sävelen ryhmiä, jotka ovat kullekin moodille tyypillisiä sävelten yhdistelmiä. Soluajattelua käytetään lähtökohdiana modaalisen improvisaation opetuksessa ainakin Sveitsissä vanhaan musiikkiin erikoistuneessa musiikkikorkeakoulussa Schola Cantorum Basiliensis’issa (Markus Jans, henkilökohtainen tiedonanto 16.3.2009). Melodis-motiivisia näkökulmia painotettaessa moodi voidaan nähdä sävellyksen tai improvisoinnin ohjeena tai sääntönä (Powers & Wiering 2001, 777).

Kun moodeja käsitellään ensisijaisesti asteikkoina, niitä käytetään luokitteluun ja ryhmittelyyn. Luokitteluun käytetty mooditeoria on suljettu järjestelmä. Luokittelu voi olla mahdollista, vaikka teorialla ei olisikaan yhteyttä ohjelmistoon, johon sitä sovelletaan. Näin on myös mooditeorian kohdalla: keskiajalla katolisen kirkkolauluohjelmiston luokitteluun sovellettiin bysanttilaisesta kirkkomusiikista lainattua mooditeoriaa, ja se sopikin ohjelmistoon yllättävän hyvin sellaisenaan pieniä ristiriitaisuuksia lukuun ottamatta. (Powers & Wiering 2001, 776–778.)

2.2. Historiallinen moodijärjestelmä: kahdeksan moodin malli

Historialliseen moodijärjestelmään kuuluu kahdeksan moodia. Neljän autenttisen moodin finalikset (päättösavelet) ovat d, e, f ja g. Kullakin moodilla on plagaali muoto, jonka ambitus (laajuus, ulottuvuus) on kvartin matalampi kuin autenttisessa muodossa, mutta finalis on kuitenkin sama molemmissa muodoissa.

Keskiaikaisissa lähteissä ja liturgisissa julkaisuissa moodeja useimmiten nimitetään numeroilla 1–8; parittomat moodit olivat autenttisia ja parittomat plagaaleja. Kreikan maakuntien mukaan nimettyjä moodeja (doorinen, fryyginen, lyydinen, miksolyydinen) esiintyy lähinnä moderneissa kontrapunktin ja analyysin oppikirjoissa. Plagaali moodi voidaan ilmaista liittämällä autenttisen moodin nimeen hypoteuliite, esimerkiksi 2. moodi on nimeltään hypodoorinen. (Grout & Palisca 2001, 53–54.) Moodeja nimitetään joissain lähteissä myös kreikankielisistä järjestysnumeroista johdetuilla nimillä protus, deuterus, tritus ja tetrardus (Powers & Wiering 2001, 779).

Moodin kahdella eri muodolla, autenttisella ja plagaalilla, on siis sama finalis mutta eri ambitus. Käytännössä ambitus laajeni asteikossa esitetystä oktaavista usein ylöspäin nooniin tai desimiin, ja autenttisissa moodeissa esiintyi yleensä myös fina-

liksen alapuolinen sävel. Finaliksen ohella tärkeä sävel moodissa oli *tenor* eli *tuba* tai *reperkussa*, mikä tarkoittaa melodian vallitsevinta säveltasoa, resitaation pääsäveltä. (Powers & Wiering 2001, 784–785.) Tenor sijoittuu useimmissa autenttisisa moodeissa kvintin finaliksen yläpuolelle, plagaalissa moodissa terssin finaliksen yläpuolelle. Esimerkiksi ensimmäisessä moodissa (doorisessa, d-moodissa) tenor on a ja toisessa moodissa (hypodoorisessa) f. Tästä poikkeavat ne tenor-sävelet, jotka osuivat tämän kaavan mukaan sävelelle h; silloin tenor siirtyy säännönmukaiselta paikaltaan ylöspäin sävelelle c. (Grout & Palisca 2001, 52.)

2.3. Moderni moodijärjestelmä: seitsemän moodin eli ”valkoisten koskettimien” malli

Nykyaikana moodit määritellään yksinkertaisimmillaan koskettimiston mielikuvaa apuna käyttäen ”valkoisten koskettimien” asteikkoina. Kun muodostetaan asteikkoja lähtien vuorollaan kultakin pianon valkoiselta koskettimelta, saadaan seitsemän asteikkoa, joista jokainen edustaa erilaista koko- ja puolisävelaskelten järjestystä. Tällä tavoin muodostetut moodit on lähes poikkeuksetta nimetty Kreikan maakuntien mukaan, edellä mainittujen asteikkojen lisäksi moderni järjestelmä sisältää joonisen, aiolisen ja lokrisen asteikon.

III RENESSANSIN AJAN MUSIIKINTEORIAN TYÖKALUJA

3.1. Gamut

Ensimmäinen asia, joka lapsille musiikista opetettiin 1500-luvulla, oli *gamut*. Sana gamut on yhdistelmä kreikan kirjaimesta gamma (γ) ja solmisaatiotavusta ut. Gamutilla tarkoitetaan sävelaluetta, joka sisältää kaikki käytettävissä olevat sävelet. Gamutiä käytettiin lähinnä laulumusiikin yhteydessä, mistä syystä se ulottui suuren oktaavian G:stä (joka oli nimeltään γ ut) kaksiviivaiseen e:hen. Gamutiin kuului etumerkein muunnetuista sävelistä ainoastaan b. Vaikka nämä rajat ylitettiin jo 1400-lukuun mennessä sekä instrumentaali- että vokaalimusiikissa, gamutin 20 nuottia säilyivät muusikon ”aakkosina”, jotka jokainen muusikonalku sai opeteltavakseen. (Kite-Powell 1989, 171–172.)

3.2. Heksakordit

Guido Arezzolaisen sanotaan lisänneen gamutiin kuusi laulutavua, jotka auttoivat muistamaan heksakordin c–d–e–f–g–a intervallirakenteen. Guido otti tavut hymnin *Ut queant laxis* kunkin säkeen ensimmäisen tavun mukaan: ut, re, mi, fa, sol, la. Kun heksakordi ut–re–mi–fa–sol–la aloitetaan sävelestä c, ainoa puolisävelaskel osuu nuottien e ja f – tai *mi* ja *fa* – väliin. Sama intervallirakenne on olemassa myös

heksakordissa, joka alkaa g-säveleltä: silloin *mi-fa* osuu sävelten h ja c kohdalle. Kolmas gamutiin liitetty heksakordi alkaa f:stä, ja jotta sama intervallirakenne toteutuisi, käytetään h:n tilalla b:tä. G-heksakordi tunnettiin ”kovana” heksakordina (*hexachordum durum*), f-heksakordi ”pehmeänä” (*hexachordum molle*) ja C-heksakordi oli ”luonnollinen” (*hexachordum naturale*). (Kite-Powell 1989, 171–172.)

Asettamalla heksakordejia peräkkäin ja limittäin ne kattoivat kaikki sävelet, joita laulettu musiikissa renessanssin aikana käytettiin: Yhteensä seitsemän heksakordia sijoitettiin 20 sävelen alueelle välillä G–e2. Thomas Morley perusteli käytössä olevia säveliä ihmisen äänialalla 1597: ”that compass was the reach of most voices, so that under Gam ut [G] the voice seemed as a kind of humming and above E la [e2] a kind of constrained shrieking.” (Kite-Powell 1989, 172.)

The image shows a musical staff with seven overlapping hexachords. Each hexachord consists of six notes: ut, re, mi, fa, sol, la. The notes are arranged in a sequence that covers the range from gamma to e''. Below the staff, the notes are labeled with their corresponding letters: gamma, A, B, c, d, e, f, g, a, b, c', d', e', f', g', a', b', c'', d'', e''. The staff itself shows the notes for each hexachord: the first hexachord (G) has notes G, A, B, C, D, E; the second (F) has F, G, A, B, C, D; the third (C) has C, D, E, F, G, A; the fourth (D) has D, E, F, G, A, B; the fifth (E) has E, F, G, A, B, C; the sixth (F) has F, G, A, B, C, D; and the seventh (C) has C, D, E, F, G, A.

Kuva 1. Seitsemän heksakordia sijoitettiin peräkkäin ja limittäin Gamutin alueelle (<http://www.dolmetsch.com/guido.jpg>, 26.5.2010. Vastaava kuva myös esim. Grout & Palisca 2001, 55).

Gamutissa useimpiin nuotteihin liitettiin enemmän kuin yksi solmisaatiotavu. Koska heksakordit asettuivat osittain päällekkäin, etenkin gamutin keskikohdalle osuvat sävelet voitiin laulaa useamman heksakordin tavuilla. Kunkin yksittäisen nuotin koko nimi määritteli nuotin korkeuden eli käytännössä sillä tunnistettiin oktaavia. Esimerkiksi ”C sol fa ut” erotti sen oktaavia matalammasta c:stä, joka oli ”C fa ut” ja toisaalta oktaavia korkeammasta c:stä joka puolestaan oli ”C sol fa”. (Kite-Powell 1989, 172.)

3.3. Solmisaatio

Solmisaatio oli renessanssin aikana sekä nuotinluvun väline että keino oppia ja muistaa uusia melodioita. Useimmilla sävelillä voi heksakordisysteemissä olla monia funktioita. Esimerkiksi sävel d voi olla *re* (c-heksakordissa), *sol* (g-heksakordissa) tai *la* (f-heksakordissa). Kvinti on tärkeä intervalli modaalisessa musiikissa, ja siksi *D sol* käyttäytyykin sekä musiikillisesti että psykologisesti eri tavalla kuin vaikkapa *D re*. Pehmeän heksakordin *D la* -sävelellä on vielä oma roolinsa heksakordinsa ylimpänä sävelenä. E-sävelellä voi olla kaksi tehtävää: Luonnollisessa heksakordissa e on

Heksakordijärjestelmä pysyi käyttökelpoisena kunnes musiikki alkoi olla yhä kromaattisempaa. Yksittäiset tilapäiset korotukset ja alennukset esimerkiksi kadensseissa ja sanamaalailussa nähtiin kontekstissaan ja suhteessa niitä ympäröiviin säveliin. Useimmat korotetut nuotit toimivat puolisävelaskelen alempana puoliskona ja ne solmisoiittiin tavulla *mi*. Alennettujen nuottien kohdalla taas valittiin *fa*. Tämä järjestelmä oli hyvin hyödyllinen erityisesti transponoitaessa moodeja. (Kite-Powell 1989, 175.)

3.4 Musica ficta

Vanhan musiikin nuoteissa on usein kromaattisia merkkejä viivaston yläpuolella. Näitä merkkejä kutsutaan *musica fictaksi*. Mutta mitä merkit tekevät nuotissa? Pitäisikö ne soittaa vai jättää huomiotta? Miten ne eroavat viivastolle kirjoitetuista merkeistä? Mikä määrää niiden olemassaolon? Yksi syy miksi *musica fictan* säännöt eivät ole selviä moderneille muusikoille on, että niitä ymmärtääkseen on tunnettava mooditeorioita ja solmisaatiota. (Kite-Powell 1989, 175–176.)

Termi *musica fictan* (tai *musica falsa*) on peräisin keskiajalta ja se viittaa nuotteihin, jotka ovat Guidon käden eli gamut'in ulkopuolella. Koska ne eivät sisältyneet järjestelmään, ne käsitettiin ”vääriksi” tai ”kuvitteellisiksi” säveliksi. Kaksiviivaista *f*:ää, joka oli gamutin ylimmän nuotin yläpuolella, kutsuttiin nimellä *fa ficta*. Joskus se notatoitiin alennusmerkin kanssa. Alennusmerkin tarkoitus ei ollut alentaa nuottia, vaan osoittaa, että se oli systeemin ulkopuolinen sävel. Kaikki tilapäismerkit lukuun ottamatta merkkiä *B fa* olivat myös säveljärjestelmän ulkopuolella; joskus niitä kuitenkin tarvittiin dissonanssin välttämiseksi tai kadenssin vahvistamiseksi. Säveltäjät eivät merkinneet näitä muutoksia nuottiin, sillä muusikoiden oletettiin automaattisesti korottavan tai alentavan säveliä tarvittaessa. Käytännöistä keskiajalla tiedetään hyvin vähän, todennäköisesti ne vaihtelivat kaupungista riippuen. Kuitenkin 1400-luvun loppuun mennessä tietyt säännöt oli yleisesti hyväksytty ja niitä valotettiin useissa tutkielmissa. (Kite-Powell 1989, 176.)

Monet kromaattiset muutokset oli 1500-luvulla nuotinnettu sekä etumerkinnän muodossa (silloin kun moodeja transponoitiin) että tilapäisin merkein. *Musica fictan* sääntöjen määräämät muutokset jätettiin edelleen esittäjän harkinnan varaan. Vuosisadan loppua kohden säveltäjien mielenkiinto kromatiikkaa kohti kasvoi ja tilapäisiä merkkejä alettiin käyttää, jotta tarkoituserät olisivat selvempiä. Barokin aikakauden alussa kaikki tilapäismerkit notatoitiin. (Kite-Powell 1989, 176.)

Tunnetuimmat säännöt *fictan* soveltamiseen voidaan tiivistää kahteen latinankieliseen lauseeseen: ”*mi contra fa, diabolis in musica*” ja ”*una nota supra la semper est canendum fa*”. Kumpikin säännöstä edellyttää tietoa heksakordeista. Ensimmäinen lause voidaan kääntää: ”*mi vastaan fa on paholainen musiikissa*”. Äkkiseltään luettuna voitaisiin ajatella, että *mi-fa* eli pieni sekunti olisi kielletty intervalli, ja se todella lasketaankin dissonanssiksi yhteissoinneissa. Lauseella kuitenkin viitataan

melodiseen tritonukseen, joka solmisoidaan yhdistämällä kahden eri heksakordin *mi* ja *fa* (G-heksakordin *mi* = *h*, C-heksakordin *fa* = *f*). Tritonusta ei sallita harmonisessa eikä melodisessa mielessä: sen voi välttää ylentämällä *fa*- tai alentamalla *mi*-sävelen, riippuen kontekstista. (Kite-Powell 1989, 177.)

Solmisaatiossa alennettu nuotti on nimeltään *fa* ja korotettu nuotti *mi*. Siksi *diabolus in musica* eli tritonus korjataan vaihtamalla *mi contra fa* joko tavuiksi *mi-mi* tai *fa-fa*. Esimerkiksi sävelyhdistelmä *f-h* solmisoitaisiin tavuin *fa-mi*. Ylinouseva kvartti korjataan puhtaaksi lisäämällä *h:n* eteen alennusmerkki, ja sävel *b* solmisoidaan tavulla *fa*. Korjattu solmisointi kuuluisi siis *fa-fa*. On kuitenkin myös tilanteita, jossa tritonusta ei voi välttää: yhden dissonanssin korjaaminen aiheuttaa toisen dissonanssin. (Kite-Powell 1989, 177.)

Toinen latinankielinen lause, ”*una nota supra la semper est canendum fa*” tarkoittaa: ”*la:n* yläpuolinen nuotti lauletaan aina *fa:nä*”. Kuutta säveltä laajemmissa sävelkuluissa käytetään yleensä kahta heksakordia, kuten edellä havaittiin. Kuitenkin, jos melodia ylittää heksakordin laajuuden vain yhdellä sävelellä (esim. *d-a-h-a*), ylin nuotti lauletaan *fa:ksi*, toisin sanoen se tulee alentaa. Esimerkkikulku olisi siis *d-a-b-a* ja solmisoitaisiin *re-la-fa-la*. (Kite-Powell 1989, 177.)

Seuraavat kaksi sääntöä pätevät erityisesti kadensseissa: 1) epätäydellisen konsonanssin, joka laajenee täydelliselle konsonanssille, tulee olla laadultaan suuri ja 2) epätäydellisen konsonanssin, joka supistuu täydelliselle konsonanssille, tulee olla laadultaan pieni. Toisin sanoen täydellistä konsonanssia tulee edeltää lähin mahdollinen epätäydellinen konsonanssi. Täydellisiä konsonansseja ovat priimi, kvintti ja oktaavi, epätäydellisiä terssi ja seksti. Muita intervaleja pidettiin 1500-luvulla dissonansseina. Siispä oktaaville etenevä sekstin tai kvintille menevä terssin tulee olla suuri; unisonoon menevän terssin on oltava pieni. (Kite-Powell 1989, 177–178.)

3.5 Kadenssimallit

Kuten edellä esitetyn perusteella voidaan huomata, 1500-luvun tapa lähestyä musiikinteoriaa eroaa nykyisestä. Nykyään yleisesti käytössä oleva tonaalinen teoria on korvannut moodit ja heksakordit. Samantyyppinen ero koskee kadensseja. Renessanssisäveltäjä ei lähestynyt musiikkia harmonisista lähtökohdista, vaan lineaarisesti. Nykyinen kadenssin käsite on harmoninen ilmiö, joka yksinkertaisimmillaan voidaan esittää dominantti-toonika-progressiona tai sointuasteina V–I. Yksittäisten äänten liike kadenssissa – tai lopukkeessa – on merkityksettömämpää kuin sointujen funktiot ja sointujen väliset suhteet. Renessanssikadenssi, kuten modernikin, on ”kaava, joka esiintyy kappaleen, osan tai fraasin lopussa, luoden tunteen hetkellisestä tai lopullisesta päätöksestä” (*Harvard Dictionary of Music* 1962, 108). Renessanssikadenssi kuitenkin saavuttaa tehonsa pikemminkin melodisten linjojen yhteisvaikutuksesta kuin harmonisista lähtökohdista. (Kite-Powell 1989, 178.)

Renessanssin aikaan musiikinopiskelijat opiskelivat säveltämistä improvisoimalla kontrapunktia eli vastaääntä melodiaan. Improvisointia ohjasivat säännöt kahden stemman välisistä sallituista intervaleista. Improvisaatioon tai sävellykseen voitiin lisätä myös useampia ääniä samantyyppisten sääntöjen avulla. Kahden sävelen välillä voi olla joko konsonanssi tai dissonanssi. Renessanssissa dissonansseja olivat pieni ja suuri sekunti, kvartti, pieni ja suuri septimi, ja kaikkein pahimpana tritonus. Konsonansseihin luettiin priimi, kvintti ja oktaavi sekä pienet ja suuret terssi ja seksti. Konsonansseista priimi, kvintti ja oktaavi kuuluivat täydellisiin konsonansseihin. Terssit ja sekstit, jotka voivat olla pieniä tai suuria, tunnettiin epätäydellisinä konsonansseina. Kadensseissa täydelliselle konsonanssille tultiin liikkeellä lähimmästä epätäydellisestä konsonanssista. (Kite-Powell 1989, 178–179.)

Koska kadensseissa täydellistä konsonanssia täytyy edeltää lähin mahdollinen epätäydellinen konsonanssi, epätäydellisen konsonanssin on oltava laadultaan suuri silloin, kun liike oli laajeneva. Kun epätäydellinen konsonanssi supistuu täydelliselle konsonanssille, sen on oltava pieni. Tästä syystä useimmissa moodeissa on toiseksi viimeiseen sointuun lisättävä *ficta*, tilapäinen korotus- tai alennusmerkki. (Kite-Powell 1989, 179.)

IV NÄKÖKULMIA MOODIEN JA MODAALISUUDEN OPETTAMISEEN OPPIKIRJOJEN JA HAASTATTELUJEN POHJALTA

4.1 Moodit oppikirjoissa

Oppikirjakartoituksessa analysoin Suomen musiikkiopistoissa käytettyjen musiikinteorian ja säveltapailun oppikirjojen moodeja tai kirkkosävellajeja käsitteleviä lukuja. Tarkastelin moodiluvuista pääasiassa kahta teemaa: minkälainen moodijärjestelmä kirjassa esitetään ja millä tavoin se esitetään. Lisäksi tarkastelin kirjojen moodilukujen musiikkiesimerkkien tyyliä ja laajuutta. Tarkastelussa oli seitsemän oppikirjaa:

Timo von Creutlein: *Forza*

Timo von Creutlein: *Säveltapailua ja musiikin teoriaa 3*

Eero Hakkarainen & Erszébet Hegyi: *Musiikin luku- ja kirjoitustaito I*

Jorma Kontunen: *Musiikin kieli – Perustiedot*

Anssi Mattila: *Harmonia- ja muoto-opin perusteet*

Seija-Sisko Raitio: *Lectio Sonorum I*

Seija Salmiala: *Säveltapailu C*

Tarkastelun alla olleissa kirjoissa esitettiin periaatteessa kahdenlaista moodijärjestelmää. Toinen on kahdeksan moodin järjestelmä, joka sisältää neljä perusmoodia (doorinen, fryyginen, lyydinen ja miksolyydinen) sekä niiden hypo- eli plagaalit

muodot. Jotkut tekijät mainitsevat, että tähän järjestelmään on renessanssin aikana lisätty neljä asteikkoa: jooninen ja aiolinen sekä niiden hypomuodot. Toinen, seitsemän moodin järjestelmä, sisältää edellä mainitut kuusi autenttista asteikkoa (jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen miksolyydinen, aiolinen) sekä niiden lisäksi seitsemännen, synteettisen lokrisen asteikon. Termeistä kirjoissa esiintyivät muun muassa finalis, tetrakordit, käsitepari autenttinen ja plagaali sekä hypo-etuliite. Resitaatiosävel tai sävelten välinen hierarkia ei tule esille yhdessäkään kirjassa.

Moodit esitetään lähes kaikissa tarkastelemissani kirjoissa asteikkona nuottivii-vastolla. Moodien transponoiminen on keskeisesti esillä kaikissa kirjoissa. Moodeja selitetään useimmissa kirjoissa vertaamalla niitä duuri- ja molliasteikkoihin, esim. ”doorinen on molli, jonka 6. sävel on korotettu” tai näyttämällä, että doorisessa on sävelen *fa* sijaan *fi*.

Musiikkiesimerkkien laajuudet vaihtelivat muutaman tahdin mittaisista katkelmista kokonaisiin sävellyksiin tai niiden osiin. Suuri osa ohjelmistosta oli yksiaänistä, mutta kolmessa kirjassa oli myös moniäänistä materiaalia. Kahdessa kirjassa koko ohjelmisto oli renessanssimusiikkia, yhdessä kirjassa taas oli lähinnä kansanmusiikin esimerkkejä. Useimmissa tarkastelluissa kirjoissa ohjelmisto oli yhdistelmä keskiajan ja renessanssin musiikkia, kansanmusiikkia sekä 1800–1900-lukujen taidemusiikkia.

4.2 Haastattelut

Haastattelin kolmea henkilöä, jotka kaikki toimivat opettajina ja muusikkoina Suomessa vanhan musiikin kentällä. Haastattelut toteutettiin puolistrukturoituina yksilöhaastatteluina, eli haastateltavat saivat varsin vapaasti kertoa, mitä ajatuksia haastattelukysymys heissä herätti. Haastattelun teemat oli päätetty etukäteen, mutta kysymysten tarkka muoto ja esittämisjärjestys muotoutuivat kussakin haastattelussa tilanteen mukaan (Hirsjärvi ym. 1997, 195; Metsämuuronen 2006, 115). Haastattelun pääkysymys kuului: ”Mitä vanhan musiikin ammattiopintoihin tulevan opiskelijan olisi hyvä tietää moodeista opinnot aloittaessaan?” Kysymys myös lähetettiin haastateltaville haastattelukutsun yhteydessä.

Kaikissa kolmessa haastattelussa käsiteltiin mooditeoriaa jossain muodossa. Tämä olikin odotettavissa, sillä moodit ja mooditeoria sisältyivät jo haastattelun pääkysymykseen. Toisen yhteisen teeman muodostivat musiikin ammattiopinnot ja niiden kehittämiseen liittyvät kysymykset. Moodien opettamiseenkin liittyvä näkökulma sisältyi haastattelukysymykseen. Kolmannen haastatteluiden teeman muodostivat heksakordit ja heksakordisolmisaatio. Kukin haastateltava otti heksakordit esiin ilman eri kysymystä. Se kertoo mielestäni siitä, että heksakordien merkitys modaalisen musiikin ymmärtämisessä on suuri.

V OPPIKIRJOJEN JA HAASTATTELUJEN VERTAILUA

Seuraavaksi tarkastelen aineistosta nousseita asioita, jotka ovat keskeisiä modaali-suuden opettamisen ja oppimisen kannalta. Käsittelen aiheita taustakirjallisuuden, haastattelujen ja oppikirjojen sisällön näkökulmista.

5.1 Heksakordit ja solmisaatio

Haastatteluissa tuli esille, että vanhan musiikin alueella toimivan muusikon on tärkeä hallita heksakordisolmisaation perusteet. Heksakordit puuttuvat nykyisestä musiikkikoulutuksesta lähes tyystin; ainakaan tarkastelemisani oppikirjoissa asiaa ei otettu lainkaan esille. Heksakordisolmisaatio saattaa nykynäkökulmasta käsin tuntua vaikeasti omaksuttavalta taidolta. Historiallisia järjestelmiä ja työkaluja – kuten myös vanhaa musiikkia – pidetään herkästi esitonaalisina, ja siksi saatetaan kuvitella, että tonaaliseen järjestelmään kehitettyjä vastaavia välineitä voidaan käyttää niiden tilalla tai rinnalla saumattomasti. Esimerkiksi modernia solmisaatiojärjestelmää (do–re–mi–fa–so–la–ti) käytetään usein säveltapailtaessa keskiajan ja renessanssin musiikkia. Joskus solmisaatiotavuja sovelletaan moodeihin jopa niin, että moodit ajatellaan duuri- tai mollityyppisiksi ja niistä poikkeavat sävelet solmisoidaan muunnosävelin. Esimerkiksi d-moodi solmisoitaisiin modernein tavuin la–ti–do–re–mi–fi–so–la. Guidon historiallisella heksakordijärjestelmällä solmisoiden d-moodin tavut olisivat re–mi–fa–sol–re–mi–fa–sol.

Kuitenkin ymmärtääkseen vanhaa musiikkia opiskelijan olisi tärkeää pystyä näkemään edes osittain, minkälainen säveltäjän ja muusikon musiikillinen todellisuus on ollut. Uskon, että jos modaalista musiikkia pyritään hahmottamaan tonaalisuudesta käsin, kokemus musiikista jää väistämättä vajavaiseksi. Kuten yksi haastatelluista sanoi, tulkittaessa vanhaa musiikkia historiallisista lähtökohdista käsin tulee musisointiin ”eri fiilis”. Tähän pohjaten uskallan väittää, että heksakordisolmisaation perusteiden opiskeleminen olisi pienen ponnistelun arvoista. Heksakordisolmisaation peruseriaatteet ovat itse asiassa melko yksinkertaiset, mutta aiheesta saattaa olla vaikea löytää helppotajuista kirjallisuutta. Jotta heksakordisolmisaatiota voitaisiin oppia ja opettaa tuloksellisesti, tarvittaisiin hyvin suunniteltua, havainnollista ja käytännöllistä oppimateriaalia.

5.2 Moodijärjestelmä

Haastateltavat pitivät mooditeorioiden osaamista tärkeänä, vaikkakaan eivät niin oleellisena kuin heksakordisolmisaation periaatteiden tuntemista. Haastateltavana olleiden vanhan musiikin opettajien mielestä moodeihin liittyvän käsitteistön hallitseminen on kuitenkin tarpeellista ja osa musiikillista yleissivistystä. Haastateltavat olivat sitä mieltä, että vanhan musiikin opiskelun yhteydessä historiallinen

kahdeksan moodin järjestelmä olisi olennaisin tuntea. Renessanssimusiikin kohdalla on toki tiedettävä myös Glareanuksen lisämooodeista eli 1500-luvun aikana lisätyistä c- ja a-mooodeista.

Moodeilla on useita nimityksiä. Historiallinen kahdeksan moodin järjestelmä esitetään useimmissa historiallisissa lähteissä järjestysnumeroin I–VIII; Glareanuksen lisämoodit numeroitiin järjestysnumeroilla IX–XII. Järjestysnumeroiden lisäksi tai sijasta moodeista saatetaan lähteissä käyttää kreikan maakuntien mukaan annettuja nimiä. Joissain lähteissä käytetään moodien niminä myös kreikkalaisia järjestysnumeroita (ks. edellä luvut 2.2 ja 2.3). Käsitteistön moninaisuus saattaa aluksi tuntua hämmentävältä, mutta mooditeorian historian vaiheet olisi kuitenkin nähdäkseni hyvä tuntea ainakin pääpiirteittäin, jos opiskelun perustana pidetään alkuperäislähteitä.

Tarkastelluissa oppikirjoissa esitettiin joko historiallinen kahdeksan moodin järjestelmä tai moderni seitsemän (14) moodin järjestelmä. Historiallisessa kahdeksan moodin järjestelmässä on neljä autenttista moodia (doorinen, fryyginen, lyydinen ja miksolyydinen) sekä näiden plagaalit muodot. Useimmissa kahdeksan moodin järjestelmän esittämissä kirjoissa mainittiin myös, että järjestelmä on myöhemmin renessanssin aikana laajennettu käsittämään 12 moodia, kun c- ja a-moodit lisättiin järjestelmään. Sekä historiallinen että moderni järjestelmä on sinänsä virheetön tapa esittää moodiasteikot. Järjestelmät eivät myöskään ole toisiaan poissulkevia, sillä historiallinen kahdeksan moodin järjestelmä tavallaan sisältyy moderniin seitsemän (tai 14) moodin järjestelmään. Modernin moodijärjestelmän voidaan ajatella olevan johdettu ja laajennettu historiallisesta kahdeksan moodin järjestelmästä: ensin järjestelmään on 1500-luvulla lisätty c- ja a-moodit ja myöhemmin 1900-luvulla vielä synteettinen lokriinen h-moodi. Historiallinen kahdeksan moodin järjestelmä, johon ei kuulu joonista, aiolista eikä etenään lokrista moodia, on historiallisesti perustellumpi valinta ainakin silloin, kun sen avulla tulkitaan keskiajan ja varhaisrenessanssin musiikkia. Lokrisen moodin sisällyttäminen järjestelmään sen sijaan on historiallisesta näkökulmasta huono ratkaisu, sillä lokriinen moodi on synteettinen asteikko, jota ei tavata musiikissa ennen 1900-luvun vaihdetta.

Kun asteikot esitetään valkoisten koskettimien kautta, kuten usein modernin seitsemän moodin järjestelmässä, logiikka vaatisi lyydissä (f-)moodissa käytettävän h-säveltä. Historialliset lyydiset sävelmät sisältävät kuitenkin yleensä pääsääntöisesti b:n, jolloin asteikkorakenne onkin modernin järjestelmän mukaisesti jooninen. F-moodia noudattavat esimerkit loistavatkin poissaolollaan oppikirjoissa ainakin vanhan musiikin esimerkkien osalta. Kirjojen tekijät eivät ehkä ole halunneet ottaa h- ja b-sävelen vaihteluun liittyvää problematiikkaa esille oppikirjoissa, koska se mahdollisesti sekoittaa opiskelijoita.

5.3 Moodeihin liittyvä käsitteistö

Moodiasteikkojen ja niiden nimien tuntemisen lisäksi opiskelijan tulisi haastatel-

tavien mukaan ymmärtää käsitteiden *finalis*, *ambitus* ja *tenor* (*reperkussa*, *tuba*, *resitaatiosävel*) merkitys. Näistä käsitteistä *finalis* ja *ambitus* ovat ehkä helpommin lähestyttävissä nykyajattelusta käsin kuin *tenor*, jonka ymmärtäminen vaatii jonkin verran ohjelmistontuntemusta ja kokemuksia keskiaikaisesta musiikista. Modaalisen maailman ymmärtäminen vaatii omakohtaisia musisointikokemuksia: modaalista sävelhierarkiaa on vaikea hahmottaa pelkästään teoreettisista tai toisaalta tonaalisista lähtökohdista käsin. Yhden haastateltavan mukaan modaalisen avaruuden hahmottamisessa voi mennä suhteellisen pitkään. Sillä perusteella opinnoissakin olisi tärkeää voida työstää modaalista ohjelmistoa pitkäjänteisesti.

Moodeihin liittyvän termistön esittely vaihteli oppikirjoissa. Yllättävää oli, että moodeissa hyvin keskeinen termi *finalis* tuli esille vain kahden kirjoittajan kirjoissa. Moodia määritettäessä *finalis* ja *ambitus* ovat tärkeimmät kriteerit: *finalis* on yleensä sävelmän lopetussävel, ja sen sekä ambituksen avulla selviää, onko moodi autenttinen vai plagaali. Modaalisuuden luonnetta hahmotettaessa avainasemassa on edellisten lisäksi *tenor*, joka yhdessä finaliksen kanssa määrittää moodin melodisia painopisteitä. Moodin sisäisestä sävelhierarkiasta ei kuitenkaan ollut mainintaa yhdessäkään oppikirjassa, ei edes niissä, joissa mainitaan *finalis*. *Tenoria* ei myöskään mainittu ainoassakaan oppikirjassa millään sen eri nimityksillä.

Autenttinen–plagaali–käsitepari tai käsite hypomuoto ei esiintynyt ollenkaan kahdessa kirjassa, ja muissakin kirjoissa mainittiin useimmiten vain jompikumpi. Autenttisen ja plagaalin ero voi duuri–mollitonaalisuuteen tottuneesta tuntua epäolennaisen pieneltä; onhan kummassakin moodissa samat sävelet. Autenttisella ja plagaalilla moodilla on kuitenkin esimerkiksi eri *tenor*, mikä vaikuttaa olennaisesti moodin sisäiseen hierarkiaan.

5.4 Transpositiot ja kadenssimallit

Käytetyimpien transpositioiden ja kadenssimallien tunteminen olisi haastateltavien mukaan tärkeää. Transpositioiden yleisyydestä ei analysoiduissa oppikirjoissa kuitenkaan puhuttu. Tarkastelun kaikissa oppikirjoissa transponoitiin moodeja, mutta transponointia käytettiin oppikirjoissa mekaanisena harjoituksena. Kirjoissa myös esitettiin usein, että moodit, kuten duurit ja mollitkin, voidaan transponoida mille tahansa sävelkorkeudelle. Moodeja transponoitiin yleensä etumerkintöjen avulla, ja merkkejä voi etumerkinnässä olla hyvin montakin. Tämä ei mielestäni ole tarkoituksenmukaista ainakaan keskiajan ja renessanssin modaalisuutta opiskeltaessa. Yksi haastatelluistakin painotti, että moodien transponoiminen mekaanisena harjoituksena ei palvele modaalisuuden oppimista. Hänen mielestään kuuluisi myös yleisivistykseen tietää, että vielä renessanssissa etumerkintöjä käytettiin hyvin rajallisesti; käytössä oli lähinnä yksi alennus. Transponoinnin yhteydessä oppikirjoissa verrattiin moodiasteikkoja aina duuriin ja molliin: esimerkiksi doorinen opetettiin kirjoissa ajattelemaan mollina, jonka 6. sävel on ylennetty. Tällainen esitystapa saattaa luoda

oppilaalle sellaisen kuvan, että moodit olisi johdettu duureista ja molleista, mikä on varsin nurinkurinen ajatus. Keskiajalla moodien sävelkorkeudet eivät ole olleet absoluuttisia, vaan asteikot ja sävelten sijainti nuottiviivastolla ovat olleet lähinnä välineitä ilmaista moodien intervallirakennetta (Grout & Palisca 2001, 52). Toisaalta on myös ymmärrettävää, että uudenlainen asteikkorakenne opetetaan entuudestaan tutun asteikon kautta.

5.5 Moodien yleisyys ja ohjelmistontuntemus

Yleisimmin esiintyvät moodit ovat erään haastatellun mukaan d-, e- ja g-moodit, d- ja f-moodit joissa on alennettu h-sävel sekä myöhemmässä renessanssimusiikissa c- ja a-moodit. Oppikirjoissa moodien yleisyys ei kuitenkaan tullut esiin, vaan niistä saattoi saada käsityksen, että moodit ovat ohjelmistossa esillä tasavertaisesti. Modaalisen musiikin opetuksessa olisi siis hyvä ottaa esille, että kaikkia moodeja ei käytetty yhtä paljon.

Toisaalta moodiasteikkojen opiskelun lisäksi on tärkeää oppia ymmärtämään, miten moodi ilmenee musiikissa. On huomattava, että modaalisuus ei ole vain asteikkorakenne, joka on sellaisenaan siirrettävissä tyylistä toiseen. Modaalisuus on ennen kaikkea olennainen osa tyyliä, jota ei voida ymmärtää pelkän asteikon kautta. Musiikkiin täytyy siis perehtyä myös ohjelmiston kautta. Tarkastelemisani oppikirjoissa tyylikysymyksiä ei varsinaisesti otettu esiin. Silloin kun kaikki kirjan esimerkit ovat renessanssimusiikista, oppilas todennäköisesti yhdistää moodit siihen tyyliin. Esimerkkien laulaminen ilman tarkempaa analyysiä ei kuitenkaan anna kovin paljon eväitä modaalisuuden ymmärtämiseen, ei ehkä edes moodin ymmärtämiseen muuna kuin sävelten kokoelmana. Joissain käsittelemisäni kirjoissa taas esimerkkejä oli eri maiden kansanmusiikista ja monilta eri aikakausilta, eikä näiden musiikkityylien eroja selitetty millään tavalla. Toisaalta oppikirja-aineistossa oli kyse musiikkiopistotason kirjoista, joiden tehtävänä on toimia säveltapailun ja teorian harjoitusaineistona. Modaalisuuden olemukseen ei ehkä ole haluttukaan keskittyä, vaan tarkoituksena on ollut tarjota säveltapailumateriaalia sekä käyttää moodeja ensimmäisenä johdatteluna muunnesäveliin.

Haastateltavat pitivät yksinäisen modaalisen ohjelmiston tuntemusta osana musiikillista yleissivistystä. Ainakin muutamia keskeisiä keskiaikaisia melodioita olisi heidän mielestään hyvä osata. Sellaisia ovat esimerkiksi *L'homme armé*, *Ut queant laxis*, *Dies irae*, *Victimae paschali laudes*, *Pange lingua*. Yhden haastateltavan mielestä keskiaikaiseen ohjelmistoon tutustumisen kannalta opiskelijan olisi hyödyllistä hallita myös neuminotaation perusteet. Historiallisen notaation yhteydessä törmätään lisäksi väistämättä myös rytminkäsittelyyn liittyviin kysymyksiin.

Oppikirjakartoituksen perusteella näyttää siltä, että moodit opetetaan lähinnä asteikkoina. Moodin historialliseen taustaan perehtymisen perusteella olen kuitenkin tullut siihen tulokseen, että moodien ymmärtämiseen eivät riitä pelkät asteikot.

Modaalisuus on osa tyyliä, joten ymmärtääkseen modaalisuutta opiskelijan on pe-rehdyttävä modaalisen musiikin ohjelmistoon ja ajan tapaan ajatella ja hahmottaa musiikkia. Säveltapailun opetuksen näkökulmasta nykyisenkaltainen opetustapa saattaa olla perusteltu, jos tavoitteena on lähinnä tutustuttaa opiskelija johonkin to-naalisesta poikkeavaan säveljärjestelmään tai käyttää modaalisuutta keinona lähestyä muunnesäveliä. Tämä kuitenkin antaa opiskelijalle vääristyneen kuvan modaalisesta musiikista ja sen käyttämästä säveljärjestelmästä. Nähdäkseni säveltapailussa voitai-siin yhtä hyvin antaa opiskelijoille ensikosketus modaaliseen musiikkiin sellaisena kuin se on historiassa ollut.

VI JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Sisällönanalyysin sekä haastatteluanalyysin perusteella oppikirjoista ei juurikaan löydy asiantuntijoiden tärkeinä pitämiä asioita. Kirjoissa esitellään laajimmillaan as-teikot ja niiden nimet, terminologiasta ambitukset ja finalis. Monissa kirjoissa moo-diasteikot esitetään modernina seitsemän moodin järjestelmänä. Oman aikamme musiikissa ja jazzissa käytetään juuri tätä seitsemän moodin tai ”valkoisten kosket-timien” järjestelmää, minkä tunteminen kuuluu yleissivistykseen. On myös mahdol-lista, että kirjoissa on tietoisesti haluttu välttää modaalisuuden rajaamista ainoastaan historialliseen moodijärjestelmään.

Vanhan musiikin asiantuntijat puolustavat ymmärrettävistä syistä historiallista kahdeksan moodin mallia. Asiantuntijahaastatteluiden mukaan kahdeksan moodin järjestelmä on se, jota renessanssin aikana on käytetty. Kuitenkin oppikirjojen perus-teella näyttää siltä, että useimmiten musiikkiopistotasolla opetetaan moodien yhtey-dessä moderni seitsemän moodin malli. Yhden haastateltavan mielestä historiallisen mooditeorian – kahdeksan moodin järjestelmän – oppimista jopa vaikeuttaa se, että opiskelijat ovat aikaisemmin omaksuneet valkoisten koskettimien mallin.

6.1 Konstruktivistisen oppimiskäsityksen näkökulma moodien oppimiseen

Ajatus siitä, että aikaisemmin opittu tieto saattaa vaikeuttaa uuden samannimisen, mutta sisällöltään erilaisen tiedon omaksumista, saa tukea konstruktivistisesta op-pimiskäsityksestä. Sen mukaan mentaaliset mallit muuttuvat kahdella tavalla: joko rikastamisen kautta tai mallin tarkistamisen ja uudelleen muovaamisen kautta. Ri-kastamisen kautta oppiminen merkitsee uuden informaation lisäämistä olemassa oleviin käsitteellisiin järjestelmiin. Oppiminen on hyvin usein luonteeltaan juuri entisten käsitysten rikastamista. Mentaalisen mallin uudelleen muovaaminen puo-lestaan edellyttää muutoksia yksilön uskomuksissa tai oletuksissa. Kokonaan uuden-laisen ajattelutavan omaksuminen ei tapahdu helposti. Se edellyttää aikaisemman käsityksen hylkäämistä: tällaista ajattelutavan muutosta kutsutaan myös radikaaliksi

käsitteelliseksi muutokseksi. Käsitteiden muuttuminen on yleensä hidas prosessi, jonka kuluessa tapahtuu monen tyyppisiä muutoksia. Joskus arkikäsitteet tai aikaisemmat mallit saattavat myös jäädä uuden opitun käsitteiden rinnalle integroitumatta siihen. (Tynjälä 1999, 75–77.)

Oppiminen tapahtuu siis lähtökohtaisesti rikastamisen avulla. Voitaisiin ajatella, että modernin moodijärjestelmän rikastaminen olisi suhteellisen helppoa, joten sen pohjalta olisi mahdollista oppia myös historiallinen moodijärjestelmä. Järjestelmät ovat lähtökohdiltaan kuitenkin niin erilaiset, että rikastaminen ei riitä. Jos ensin opittu järjestelmä on valkoisten koskettimien malli, täytyisi siitä luopua käytännössä kokonaan, jotta voisi ymmärtää historiallisen järjestelmän. Lisäksi tarvitaan runsaasti tiedon ja ajattelun muokkaamista. Esimerkiksi asteikkojen transponointi ei ole historiallisen järjestelmän kannalta kovinkaan olennaista, kun taas modernissa järjestelmässä annetaan ymmärtää sen olevan yksi tavoista, joilla moodeja käytetään. Valkoisten koskettimien mallista ja tonaalisen järjestelmän painolastista saattaa olla vaikea irtautua, ja se vaatii paljon työtä.

Käsitteet modaalisuudesta saattavatkin muuttua radikaalisti historiallisen moodijärjestelmän oppimisen myötä. Historiallisessa mooditeoriassa otetaan esille resitaatioväylät, joiden kautta saadaan väline tarkastella kunkin moodin luonnetta ja käyttäytymistä musiikissa. Jos moodijärjestelmän teoreettisen puolen rinnalla perehdytään keskiaikaiseen yksiaäniseen ohjelmistoon ja samalla opastetaan sävelhierarkian tarkkailussa, opiskelija alkaa todennäköisesti muodostaa mielessään kuvaa modaalisuudesta itsenäisenä, siis tonaalisuudesta erillisenä järjestelmänä. Yleensä oppikirjoissa moodit opetetaan kuitenkin juuri tonaalisuuden kautta. Oppimisprosessissa modaalisuuden eriytyminen tonaalisuudesta voi viedä pitkän ajan ja vaatia aktiivista ja monipuolista työstämistä. Hahmottamisprosessin pitkäkestoisuus oli myös yhden haastatellun omakohtainen kokemus tiestä resitaatioväylän funktion kohdalla.

Selkeästi ainakin yhden haastateltavan mukaan modaalisen musiikin ymmärtämisessä olisi tärkeää perehtyä riittävästi ohjelmistoon omakohtaisen musisoinnin kautta. Haastatteluissa ylipäätään pidettiin tärkeänä yksiaänisen keskiaikaisen perusohjelmiston hallintaa. Joihinkin oppikirjoihin on koottu ohjelmistoa varsin ansiokkaastikin, mutta historiallisen lähestymistavan puuttuessa on vaarana, että käsitys modaalisuudesta jää pinnalliseksi. Pelkkä kokemus ei kuitenkaan riitä, vaan tarvitaan myös käsitteellistämistä ja teoreettisia malleja. Kokemuksellisen oppimisen malleissa (esimerkiksi Lewin, Kolb) oppiminen kuvataan usein kehämäisenä prosessina, joka voi olla esimerkiksi nelivaiheinen: kokemus – reflektointi – käsitteellistäminen – testaus (Kolb 1984, 21). Musisointikokemusta siis ensin tarkastellaan jo olemassa olevien mallien avulla, sitten koetut ilmiöt käsitteellistetään ja ne joko sovitetaan aiempaan malliin tai mallia muokataan. Näin syntynyttä uutta tiedollista rakennetta testataan taas käytännössä ja prosessin kehärakenne sulkeutuu. Käsitteellistämävaiheessa oppimisen apuna voivat toimia valmiit, esimerkiksi oppikirjojen

tai opettajan ilmaisemat mallit.

Käsitteellistämisen ja teorioiden merkitystä modaalisuuden oppimisessa voidaan tarkastella myös havaitsemisen näkökulmasta. Ympäristön informaatiotulvasta päätyy tietoisuuden käsiteltäväksi vain murto-osa. Tarkkaavaisuutta voidaan ajatella esimerkiksi kapeana valokeilana, joka paljastaa kulloinkin huomion kohteena olevan asian. Konstruktivistisen käsityksen mukaan havaitsemisprosessissa havaitsijalla on aktiivinen rooli: havaitsemiselle on ominaista tiedon valikointi ja tulkinta. Koska tarkkaavaisuuden kenttä on hyvin suppea, on valittava, mihin keskitytään. Mitä tarkkaavaisemmin yhtä tapahtumaa seurataan, sitä vähemmän voidaan havainnoida muita tapahtumia. Havaitseminen on myös tulkitsevaa: ihminen näkee tai kuulee havaitsemansa jonakin. (Rauste-von Wright & von Wright 1994, 23.)

Tarkkaavaisuuden valikointia säätelevät yhtäältä ulkoiset tekijät. Suuret, kirkkaat, äänekkäät, oudot ja yhtäkkiset ärsykkeet herättävät orientoitumisreaktion. Toisaalta valikointia ohjaavat sisäiset tekijät eli havaintovalmiudet ja odotukset. Valikoiva havaitseminen jatkuvan ja samaan asiaan keskittyvän tarkkaavaisuuden säätelyssä perustuu aktiiviseen informaation poimintaan. Mitä paremmin jokin ilmiö ymmärretään, sitä helpompaa on poimia valikoivasti sitä koskevaa informaatiota. On vaikea keskittyä sellaiseen, jota ei ymmärrä. (Rauste-von Wright & von Wright 1994, 77–80.) Voidakseen kuulla modaalisisessa musiikissa modaalisia piirteitä on siis ensin tiedostettava, mitä nämä piirteet ovat ja millä tavoin niitä lähestytään. Tästä näkökulmasta ajatellen ei ole lainkaan yhdentekevää, käytetäänkö modaalisen musiikin käsittelyssä tonaalisuuteen perustuvia vai historiallisia malleja.

Modaalisuuteen perehtymistä saattaisi vauhdittaa keskiaikaisen ohjelmiston ja historiallisen moodijärjestelmän ohella muihin aikalaisteorioihin, gamutiin ja heksakordisolmisaatioon tutustuminen. Heksakordeihin perustuva solmisaatiosysteemi eroaa kuitenkin modernista seitsemän tavun ”aukottomasta” järjestelmästä olennaisesti. Uudenlainen ajattelutapa vaatii työtä, mutta se saattaisi kuitenkin avata toisenlaisen, historiasta lähtevän näkökulman modaalisuuteen. Heksakordisolmisaatio auttaa myös luopumaan duuri- ja mollisidonnaisesta ajattelusta modaalisuuden yhteydessä.

Heksakordisolmisaation periaatteiden omaksumisessa suurin muutos tonaalisesta näkökulmasta lähtevään ajatteluun lienee perussävelajatuksen hylkääminen: solmisaatiotavut eivät heksakordisysteemissä ankkuroidu tiettyihin säveltasoihin, vaan niiden avulla määritetään puolisävelaskelten paikat. Moodin finalis ja tenor toki määrittävät melodisia raameja, mutta solmisaatiotavut eivät ole samalla tavoin moodisidonnaisia kuten ne tonaalisuudessa ovat sävellajiin sidottuja. Solmisaatiotavujen organisoinnin uudelleenajattelu ja kokemusten hankkiminen monissa käytännön harjoituksissa auttavat irtautumaan tutusta tonaalisesta skeemasta. Käytännössä tonaalista solmisaatiomallia ensin rikastetaan heksakordisolmisaation periaatteilla – ovathan tavut osittain samoja. Ennen pitkää on kuitenkin todettava, että tonaalista mallia ei voida soveltaa heksakordisolmisaatioon.

6.2 Luotettavuuden tarkastelua

Oppikirja-analyysissä tarkoitukseni oli tarkastella mahdollisimman objektiivisesti oppikirjojen tapoja esittää moodit. Koska en itse ollut oikeastaan aiemmin ymmärtänyt modaalisuutta, tutkimusasetelmassa oli suuri vaara, että ennakkoluuloni ohjaisi tutkimusta. Pysin kuitenkin etsimään kirjoista asiat sellaisina kuin ne ovat. Lisäksi perehdyin mooditeorian historiaan ja moodien muihin käyttöyhteyksiin. Oma kiinnostukseni moodeihin on noussut juuri vanhan musiikin opiskelusta, ja siksi moodien historiallisuus muodostui luontevaksi lähtökohdaksi. Myös haastateltavat edustivat historiallista näkemystä. Historiallinen näkökulma korostui myös suhteessa oppikirja-analyysiin. Historiallisuus ei näkynyt useimmissa kirjoissa lainkaan; ainoastaan Creutleinin kirjoissa musiikkiesimerkit edustivat selkeästi pelkääntään vanhaa musiikkia. Olen kuitenkin pyrkinyt ymmärtämään kirjantekijöiden näkökulmia. Kirjoissa ei myöskään selkeästi korostettu jazz-modaalisuutta, pitäydytty kansanmusiikissa tai 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taidemusiikissa. Kirjat eivät siis itsessään antaneet viitettä siitä, mihin musiikinhistorialliseen aikakauteen niiden moodikäsitys liittyi. Näin ollen historiallinen mooditeoria ei ollut sen väärempi lähtökohta kuin mikään muukaan mooditeoria olisi ollut. Yhtenä keskeisenä ongelmana pidän kuitenkin sitä, että kirjat eivät anna eväitä moodien oppimiseen sellaisina kuin ne esiintyvät vanhan musiikin opiskelussa.

Haastattelujen kautta halusin selvittää, mitä vanhan musiikin asiantuntijat ajattelevat moodien ja modaalisuuden opettamisesta ja oppimisesta. Haastattelut olivat puolistrukturoituja eli haastateltavat saivat vapaasti kertoa, mitä ajatuksia heille heräsi tutkimuskysymyksen ympäriltä. Esitin haastattelutilanteessa tarkentavia kysymyksiä, mutta varoin ohjailemasta haastateltavien vastauksia. Varmasti joissain kohdin vastaukset ovat kuitenkin myötäilleet kysymyksenasetteluihini sisältyviä oletuksia, joista vähäisin ei ollut oppikirja-analyysin kautta saamani kuva moodien opetuksen tonaalisuuslähtöisyydestä. Toinen ennakkokäsitykseni oli, että modaalisen musiikin opetusta musiikkiopistotasolla ja ammattiopinnoissa olisi kehitettävä. Haastateltavien esittämiin, historialliseen modaalisuuteen liittyviin asiasisältöihin en kuitenkaan usko vaikuttaneeni.

Oppikirjojen sisällön ja haastateltavien ajatusten vertailussa oli ongelmansa: oppikirjat ovat ammattiopintoihin valmistavaan opetukseen tarkoitettua materiaalia, joka on suunnattu kaikille musiikkiopistotason, tai yhden kirjan kohdalla perustason, opiskelijoille. Haastateltavat taas edustivat vanhaan musiikkiin erikoistuneita muusikoita ja pedagogeja, ja heidän opiskelijansa ovat pääosin vanhaan musiikkiin erikoistuvia ammattiopiskelijoita. Aineistoja ei siis voinut verrata suoraan keskenään. Vertailussa aineistojen siltana toimi ajatus siirtymävaiheesta musiikkiopiston ja ammattiopintojen välillä. Pysin löytämään aineistoista verrattavuutta pohtimalla, mitä asioita vanhan musiikin ammattiopintoihin tähtäävän opiskelijan olisi hyvä tietää modaalisuudesta jo ammattiopintojen alussa. Aineistojen erilaisista lähtökohdista

johtuen tuloksia ei voida suoraan ajatella sovellettavaksi kaikkien musiikkiopiston opiskelijoiden opetukseen.

6.3 Ideoita jatkotutkimuksiin

Tutkimusta voitaisiin jatkaa pureutumalla opetuskäytäntöihin musiikkiopistoissa. Tietoa moodien opettamisesta saataisiin esimerkiksi haastattelemalla musiikkiopistojen opettajia. Haastatteluilla voitaisiin hakea vastauksia modaalisuuden opettamiseen liittyviin kysymyksiin: Mitä asioita modaalisuudesta nostetaan opetuksessa esille? Käytetäänkö materiaalina oppikirjoja vai jotain muuta materiaalia, ja jos, niin mitä? Ollaanko oppimateriaaleihin ja niiden saatavuuteen tyytyväisiä? Pidetäänkö moodien opettamista ja oppimista tärkeänä? Miten paljon aikaa ja tilaa moodien opettamiselle varataan? Myös jazz-muusikoiden kanta modaalisen järjestelmän esitystapaan olisi huomionarvoinen tutkimuskohde: Miten hyvin nykyinen oppikirjojen esitystapa palvelee jazz-musiikin opiskelun tarpeita? Olisiko mooditeorian historian tuntemisesta hyötyä jazz-muusikolle? Modaalisuuden opettamista voitaisiin tarkastella myös oppilaiden näkökulmasta: oppilaita haastattelemalla voitaisiin selvittää, miten modaalisuus näyttäytyy oppilaalle oppimisen alkuvaiheessa ja miten kuva tarkentuu tai muuttuu opintojen edetessä. Tärkeä kysymys on myös, kokevatko opiskelijat modaalisuuden jatko-opintojen kannalta merkityksellisenä, opettelemisen arvoisena asiana. ■

LÄHTEET

CREUTLEIN, TIMO VON 1996. *Säveltäpailu ja musiikin teoria 3. Länsimaisen taidemusiikin perusteita (Peruskurssi 3/3). Opettajan kirja ja oppilaan kirja*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

CREUTLEIN, TIMO VON 2004. *Forza. Säveltäpailua ja musiikin teoriaa*. Helsinki: Yliopistopaino; Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja.

GROUT, DONALD JAY & PALISCA, CLAUDE V. 2001. *A History of Western Music*. 6. painos. New York: Norton & Company.

HAKKARAINEN, EERO & HEGYI, ERSZÉBET 2004. *Musiikin luku- ja kirjoitustaito I. Taidemusiikista. Opettajan kirja ja oppilaan kirja*. Helsinki: WSOY.

HIRSJÄRVI, SIRKKA; REMES, PIRKKO; SAJAVAARA, PAULA: *Tutki ja kirjoita* (1997). 6.–7. painos. Helsinki: Tammi.

KITE-POWELL, JEFFERY T. (toim.) 1989. *A Practical Guide to Historical Performance. The Renaissance*. 2. painos. New York: Early Music America.

KOLB, DAVID A. 1984. *Experiential Learning. Experience as The Source of Learning and Development*. New Jersey: Prentice Hall.

KONTUNEN, JORMA 1990. *Musiikin kieli 1. Perustiedot*. Helsinki: WSOY.

MATTILA, ANSSI 2006. *Harmonia- ja muoto-opin perusteet*. 4. painos. Kokemäki: Ostinato Oy.

METSÄMUURONEN, JARI (toim.) 2006. *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. Jyväskylä: International Methelp.

POWERS, HAROLD S. & WIERING, FRANS 2001. "Mode". Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 775–822. Taunton, Massachusetts, USA: Quebecor World.

RAITIO, SEIJA-SISKO 1967. *Lectio Sonorum*. Uudistettu 4. painos. Helsinki: Fazer.

RAUSTE-VON WRIGHT, MAIJALIISA & VON WRIGHT, JOHAN 1994. *Oppiminen ja koulutus*. 1.–4. painos. Juva: WSOY.

SALMIALA, SEIJA 1997. *Säveltäpailu C*. Vantaa: WSOY.

TUOMI, JOUNI & SARAJÄRVI, ANNELI 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Tammi.

TYNJÄLÄ, PÄIVI 1999. *Oppiminen tiedon rakentamisena. Konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita*. 1.–2. painos. Helsinki: Tammi.

MARJA SAARELA

Lukuvuosi Chicagon yliopistossa

Vietin lukuvuoden 2009–2010 Chicagossa tehden väitöskirjatyön tukiopintoja ja keräten tutkimusmateriaalia. Valitsin Chicagon yliopiston, koska halusin professori Thomas Christensenin lukevan ja kommentoivan työtäni. Vuoden mittaan osallistuinkin sekä musiikin että italialaisen kirjallisuuden koulutusohjelman kursseille ja vietin paljon aikaa kampuksen pääkirjastossa, Joseph Regenstein Libraryssa. Vuoteni oli antoisa ja opinnot etenivät. Materiaalia ja kielitaitoa kertyi, ja käsitys oman työn kentästä ja kirjallisuudesta selkeytyi.

KOKEMUKSIA KURSSEISTA

Musiikin koulutusohjelman seminaareistani kaksi tuntuu jälkikäteen erityisen tärkeiltä. Professori Philip Gossetin seminaarissa pohdittiin elämäkerran – etenkin säveltäjäelämäkerran – kirjoittamista. Luimme sekä elämäkertakirjoittamisen teoriaa (lähinnä englantilaista, kirjailijaelämäkertaa käsittelevää) että käytäntöä (esimerkiksi Ruth Crawford Seegerin ja Arturo Toscaninin elämäkerrat). Gossett on erinomainen ja taidoistaan tietoinen puhuja, mutta hän kutsui myös vieraita: luettujen elämäkertojen kirjoittajat Judith Tick ja Harvey Sachs sekä Händel-tutkija Ellen Harris vierailivat luennoitsijoina. Seminaarin aihepiiri ei ollut lähelläkään oman työni aihetta, mutta se oli silti hyödyksi: tulin kotitehtäviä ja loppukirjoitusta valmistautuakseni katsoneeksi omaa työtäni koskevia lähteitä, jotka ehkä muuten olisivat jääneet minulta huomiotta.

Gossetin ja koko seminaarin orientaatio, elämäkerta ja taiteilijapersoonan ymmärtäminen jälkikäteen, vaikutti kuitenkin etenkin professorin omaan erityisalaan – italialaiseen romanttiseen oopperaan – sopivalta lähestymistavalta. Vanhemman, esimerkiksi 1600-luvun ohjelmiston yhteydessä se on helposti ongelmallinen. Tunneilla toistui lause ”Et voi ymmärtää tätä musiikkia, jollet tiedä kuka tämä henkilö

[säveltäjä] oli.”Tässä seminaarissa ei ollut aiheena se, mitä kaikkea musiikin ymmärtäminen voi olla, tai tilanne, jossa säveltäjää ei tiedetä.

Myös professori Robert Kendrickin 1600-lukua käsittelevä seminaari oli antoisa. Aloitimme lukemalla taide- ja sosiaalishistoriaa ja tarkensimme sitten 1600-luvun musiikin eri aihepiireihin: paikkoihin, sosiaalisiin ympäristöihin, eri lähestymistapoihin. Kendrick näki myös paljon vaivaa opastaakseen seminaarilaisia tutkimustyöhön. Hän esitteli monia (nykyaikana tehtyjä) luetteloita 1600-luvun julkaisuista ja opasti 1600-luvulla julkaistujen nuottien lukemisessa. Lisäksi hän valmisti tehtävän kaupungin keskustassa olevaan Newberry Libraryyn, jonka kokoelmissa on sekä vanhoja nuottijulkaisuja että käsikirjoituksia. Tarkasteltava materiaali oli valittu niin, ettei siitä ollut saatavilla tietoa kuin tipottain ja oveluudella. Tehtävänä oli yrittää selvittää Newberryssä olevan nuottiyksilön historiaa. Minulle osui 1620 Roomassa julkaistu Giuseppe Olivierin madrigaalikokoelma, joka oli sidottu juhlavasti seitsemän muun madrigaalikokoelman kanssa kirjaksi. Teokset saattoi muun muassa omistuskirjoitusten ja vaakunoiden avulla yhdistää helposti Barberinien paavinhoiviin ja sitä ympäröivään seurapiiriin, mutten lopultakaan onnistunut selvittämään, kuka sidotun kirjan oli omistanut ja missä se oli ollut 1900-luvun alkuun asti, jolloin se oli ilmeisesti myyty Lontoolaisessa huutokaupassa ja sen tie Newberry Libraryn kokoelmaan oli seurattavissa.

Osallistuin myös Roger Moseleyn ohjaamalle kurssille ”Historically informed improvisation”, joka oli kuitenkin suunnattu perusopiskelijoille ja myös sivuaineisille musiikinopiskelijoille. Tapasimme pienessä ryhmässä perjantaisin ja soitimme partimentoja ja teimme improvisaatioharjoituksia. Osaamisen taso ei ollut ryhmäsämme kovin korkealla, ja omat continuo-soittotaitonikin riittivät hyvin annettuihin tehtäviin. Partimentojen työstö oli mielenkiintoista ja vakuutuin niiden tehosta nopeasti.

Vuoden yllätysanti oli italiantaitojeni kohentuminen. Syyslukukaudella osallistuin italian kielen ja kirjallisuuden koulutusohjelman kurssille, jossa opiskeltiin italialaisen renessanssikomedian kehitystä. Opetus oli italiaksi, ja opettaja ja jotkut osallistujistakin olivat syntyperäisiä italialaisia. Minulle kurssi toimi hienostuneena kielikurssina: syksyn aikana puheen seuraaminen kävi helpommaksi ja lukemiseen tuli rutiinia. Keskusteluun osallistumiseen vauhtini ei omasta mielestäni riittänyt. Jatkoin kuitenkin oppimastani voimaantuneena italiankielisen opetuksen kuuntelua vielä talvellakin, kurssilla, jolla lukemisena oli ytimekkäästi Boccaccion *Decamerone*.

Vietin paljon aikaa kirjastossa. Cavallin oopperakäsikirjoitukset, lähes 30 teosta, joita säilytetään Venetsiassa, löytyvät mikrofilmeillä myös Chicagosta. Samoin libretot olivat kaikki katsottavissa mikrofilmillä. Kirjastossa oli myös jokseenkin kattavasti facsimileinä uudelleen julkaistua 1600-luvun italialaista musiikinteoriaa. Joseph Regenstein Library oli miljoonine kirjoineen tietenkin elämys sinänsä.

AJATUKSIA OPETUKSESTA

Sisällöllisesti ja pedagogisesti kuulemani opetus oli mainiota. Lukuvuosi on Chicagossa järjestetty niin, että kurssityö tehdään intensiivisissä 10 viikon rupeamissa, joiden jälkeen on tenttejä ja lopputöitä ja pidetään vähän lomaa. Tiesin varautua jo etukäteen siihen, että seminaareissa on suuret viikoittaiset lukuannokset. Chicagossa varsinaiset jatko-opiskelijat tekevät lisäksi laajat, kursseihin kuulumattomat ja tavaltaan koko oman alan kattavat kirjallisuustentit ensimmäisen tai toisen lukuvuoden päätteeksi. Monilla opiskelijoilla onkin laaja oman alan kirjallisuuden tuntemus ja taito sijoittaa kulloinkin tarkasteltavat asiat yleisempään musiikintutkimuksen kenttään. Sellaista tuntemusta toivoisin mielelläni itselleni enemmänkin. Lukemiseen orientoitunut musiikinopiskelutapa näkyi Kendrickin seminaarissa kuitenkin toistuvasti myös tilanteena, jossa olin itse ryhmästä ainoa, joka oli kuullut tarkasteltavan kappaleen joskus ennenkin.

Myös Gossettin seminaarissa luulen kokeneeni jotain, jota yritän ymmärtää musikologian ja musiikinteorian välisenä painotus- tai kulttuurierona. Keskustelu lähti mielestäni jatkuvasti yllättäviin suuntiin, joilla ei aina ollut mielestäni paljon tekoa musiikin kanssa. Luimme esimerkiksi Peter Schafferin *Amadeus*-näytelmän, jonka ”sonaattimuodosta” olin innoissani. Seminaarissa pohdittiin kuitenkin pitkällisesti sitä, miksi Mozartin äiti (tai sisar) ei esiinny näytelmässä, eikä rohkeuteni riittänyt vaatimaan aiheen vaihtamista.

Varsinkin professori Kendrickin 1600-lukuseminaarissa opetus perustui pitkälti keskusteluun. Kendrick saattoi alustaa jonkin aiheen tapaamisen aluksi, tarkistaa muutamalla kysymyksellä lukuläksyjen perusteemat ja vetäytyä sitten keskustelusta. Pidin myös Kendrickin tavasta jättää suosiolla aiheita auki, mietittäväksi, sen sijaan, että olisi rynnätty johtopäätökseen tai tulkintaan.

KONFERENSSI HOUSTONISSA

Maaliskuussa matkasin Houstoniin, Shepherd School of Musiciin, Society for Seventeenth Century Musicin tapaamista kuuntelemaan. Konferenssi oli pienimuotoinen, kaikki tunsivat toisensa eikä päällekkäisiä esityksiä ollut. Avausiltana tanssimme barokkitansseja.

Tämän konferenssin perusteella 1600-luvun musiikin tutkimuksessa esimerkiksi musiikkisosiologian näkökulma on suosittu. Jotkut esitelmät loivat yhteyksiä 1600-luvun musiikin ja kuvataiteen välille. Toiset taas valaisivat musiikin ja erityisesti julkaistun musiikin propagandistista merkitystä tietyssä paikassa ja ajassa. (Sen sijaan Englannissa, Leedsissä kesällä 2008 pidetyssä konferenssissa oli todella monen esityksen aiheena vastikään löytynyt lähde. Jälkikäteen muistellen useampi esitys käsitteli ennestään tuntematonta italialaista kantaattia.) Vaikka Houstonin

esitykset eivät käsitelleet sen kummemmin omaa aihepiiriäni, niistä sai herkkuisia tapauksia esimerkiksi historianopetukseen.

Esitelmien välillä luodut tai uudistetut kontaktit olivat itselleni vielä antoisampia. Monet Cavallia tai muuta 1600-luvun alkupuolen laulumusiikkia tutkineet ihmiset kuuntelivat ja opastivat ystävällisesti. Cavallin oopperoista editioita tekevät Hendrik Schulze ja Jennifer Williams Brown jaksoivat selittää käsikirjoitusten yksityiskohtia ja rohkaista eteenpäin.

KONSERTTIMUISTOJA

Chicago Symphony Orchestraa kävin kuuntelemassa joitain kertoja talvella. Mieleen jäivät hienot *Kevätubrin* ja *Psalmisinfonian* esitykset, mutta myös kapellimestari Michael Tilson Thomasin tapa juontaa jokin konsertin kappaleista. Ainakin kahden konsertin ensimmäisen puoliajan toinen, ohjelman ”vaikea” teos, juonnettiin. Kapellimestari käveli lavalle kädessään tahtipuikon lisäksi mikrofoni ja alkoi kertoa siitä, mitä tuleman pitää. Puheet olivat mielestäni piinallisen pitkiä ja selitteleviä, ja Tilson Thomas tuli viestineeksi, että modernia ja dissonoivaa 1900-luvun musiikkia voi kyllä ymmärtää, kun muistaa pitää mielessä maailmansodat, torjutun säveltäjän ahdistuksen ja ystävien kuolemat.

Chicagossa toimii kaksi oopperaa: Lyric Opera toimii koko talven ja Chicago Opera Theaterilla on lyhyt kausi keväällä. Kuulemani Lyric Operan tuotannot (ainakin *Ernani*, *Tosca* ja Gounod'n *Faust*) olivat musiikillisesti moitteettomia – joskus pitkäväteisellä tavalla – ja visuaalisesti pikkutarkan historiallisia. Oli ikään kuin oopperassa käynnin täytyisi näyttää samalta kuin elokuvissa: moderni sali on keisarillisen Wienin arkkitehtuuri mukainen ja minkäänlainen taiteellinen kokeilu, uudelleentulkinta, tai omaksi ottaminen ei kuulu asiaan. Kaupungin toisen oopperan, Chicago Opera Theaterin toiminta on kokeilevampaa ja budjetti pienempi. Keväällä heidän ohjelmistossaan oli Cavallin ja ilmeisesti koko 1600-luvun suosituin ooppera, *Giasone*, mainiosti venetsialaisen kasinon ryöstöksi ohjattuna. Väliajoilla COT mainosti yleisön mahdollisuutta äänestää seuraavan kauden ohjelmistosta. Yksi ääni maksoi yhden dollarin. ■

JUUSO KONTIOLA: VAAHTO

Vaahto (2009)

Juuso Kontiola

Handwritten musical score for piano, titled "VAAHTO" by Juuso Kontiola. The score is written on ten staves, with the first four staves containing the main melodic and harmonic material. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, and *rit.*, as well as performance instructions like *expressive*, *mobile, expressive*, and *simile*. The score is marked with "Ped." for pedaling and includes a time signature of 4/4. The piece concludes with a *rit.* marking and a final chord.

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Vaahto". The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Staff 1 (Piano):** Features a melodic line with dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *acc.* (accents). It includes a section marked "50 sec." and a bracketed section labeled "incantatio".
- Staff 2 (Piano):** Continues the melodic line with dynamic markings like *fff* and *acc.* It also contains a "50 sec." section.
- Staff 3 (Piano):** Shows a melodic line with dynamic markings including *mf* and *acc.* A "50 sec." section is indicated.
- Staff 4 (Percussion):** Labeled "Ped." (Percussion), it features rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *acc.* A "50 sec." section is marked.
- Staff 5 (Piano):** Continues the melodic line with dynamic markings like *mf* and *acc.* A "50 sec." section is indicated.
- Staff 6 (Percussion):** Labeled "Ped.", it shows rhythmic patterns and dynamic markings including *mf* and *acc.* A "50 sec." section is marked.
- Staff 7 (Piano):** Features a melodic line with dynamic markings such as *mf* and *acc.* A "50 sec." section is indicated.
- Staff 8 (Percussion):** Labeled "Ped.", it shows rhythmic patterns and dynamic markings including *mf* and *acc.* A "50 sec." section is marked.

The score is characterized by its handwritten style, with various dynamic markings, accents, and time indications. The percussion part is integrated with the piano lines, suggesting a complex rhythmic structure.

Handwritten musical score system 1, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *dim.*. A bracket groups the first two staves, and another bracket groups the last two staves. A dashed line with the number 8 is present at the bottom of the system.

Handwritten musical score system 2, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *dim.*. A bracket groups the first two staves, and another bracket groups the last two staves. A dashed line with the number 8 is present at the bottom of the system. The text "[380b]" is written in the center of the system.

Handwritten musical score system 3, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *dim.*. A bracket groups the first two staves, and another bracket groups the last two staves. A dashed line with the number 8 is present at the bottom of the system. The text "Ped..." is written in the center of the system.

Handwritten musical score system 4, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *dim.*. A bracket groups the first two staves, and another bracket groups the last two staves. A dashed line with the number 8 is present at the bottom of the system. The text "Ped." is written in the center of the system.



SIBELIUS-AKATEMIA