

SÄVELLYS
JA
MUSIIKINTEORIA

2/92



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

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 2/92

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Hannu Apajalahti

Kansi: Seppo Salo

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

<i>Paavo Heininen</i> Sävellyksen opetus	1
<i>Lauri Suurpää</i> Bach, Mozart ja modulaatio	15
<i>Hannu Apajalahti</i> "Musiikin pätehtävä on ilmaisu" – Punainen lanka Johann Georg Sulzerin ensyklopediassa <i>Allgemeine Theorie der schönen Künste</i>	31
KATSAUKSIA JA RAPORTTEJA	
<i>Pauli Laine</i> ICMC 1992 San Jose – Havaintoja ja muistikuvia matkasta kansainväliseen tietokonemusiikkikonferenssiin San Josessa	46
<i>Pauli Laine</i> Studion uutisia	52
<i>Erkki Pullinen</i> Ins fremde Land dahin – Otteita Innsbruckin-matkan päiväkirjasta	53

Sävellyksen opetus

PAAVO HEININEN

Voiko sävellystä opettaa? Voi!

Mutta kun on näin vastattu, on tarkasteltava, mitä se oikeastaan on, mitä voi opettaa.

Suomalainen konservatoriotyyppi tarjoaa ennen kaikkea henkilökohtaista opetusta, composition tuition. Sitä edeltää paitsi perustekniikkojen esittely luokkaopetuksena myös perustekniikkojen (harmonia, kontrapunkti, muodot) intensiivinen harjoittelu henkilökohtaisesti ohjattuna.

Taiteilijan perusvalintojen tekemistä ei ehkä voi opettaa. En opeta säveltämistä, opetan säveltäjiä. Opetus on tarkoituksenmukaisesti suunnattu tie kautta kaiken sen, mitä säveltäjän on täytynyt musiikissa, taiteissa ja ajattelussa kokea, ennen kuin hänen todellinen säveltäjäminänsä syntyy – sillä siitä syntyhetkestä lähtien ei toinen, ulkopuolinen, voi sanoa eikä vastata mitään.

Siksi on tärkeää myös, että sävellyksenopetus alkaa jo varsin varhain. Jos historia, analyysi ja satsitekniikka "neutraalina" tietona on jo opittu ja sävellyksenopetus alkaa vasta sen jälkeen, on oppilas ehkä jo liian vanha pitämään avoimina ja liikkuvina sellaisia asioita, joita sävellyksenopetuksen pitää laboratoriossaan kokeilemalla tutkia – ja on ikävä jälkikäteen palata asioihin, joiden läpivalaisu ja sovellutusanalyysi olisi pitänyt tehdä sitä mukaa kuin ne tulivat esiin.

"Sävellys I"

En ole jakanut sävellyso opiskelua vuosikursseiksi. Mutta käytännössä on syntynyt selvät kaksi painopistealuetta. Siten "sävellys I" on vuosisatamme perinteistä satsi- ja motiivitekniikkaa, uuden musiikin klassikkojen sävelkieltä, dodekafonia mukaanlukien mutta ei sarjallisuus. Se on yhtäaikaan musiikin modernismin historiallista tyylioppia ja säveltäjän itseuria, säveltäjän treenausta omaksi työnjohtajakseen.

Tärkeitä ovat melodiset ja harmoniset seikat ja pienoismuotojen hallinta. Mutta tärkeämpää on oppia elämään oikealla tavalla sävellyksellisten ongelmien ja tehtävänasettelujen kanssa. Tottua tekemään työtä koko ajan riittävän runsaasti, so. runsain tuloksin mutta ei liian runsain. Se merkitsee etsinnöissä, harkinnoissa ja hiomisissa sovellettavan vaatimustason suhteuttamista tilanteeseen siten, että tällä viikolla ja tänä vuonna vaaditaan parasta, mikä on *nyt* ulottuvilla – eikä tavoitella (turhaan) sitä, mikä tulee olemaan ensi vuoden taso.

Muodon rakentamisessa aiheuttaa usein suuria vaikeuksia löytää operaatioiden eli

relaatioiden ja niiden aika-asteikon välinen tasapaino. Tyypillinen nuoren säveltäjän virhe on, että ensi sivulla tapahtuu asioita ja kehittelyjä, jotka sopivat kymmenennelle sivulle, viidennelle minuutille, koska niitä siellä tarvitaan ja ne olisi säästettävä sinne.

Vaikeus on myös asettaa mieleen johtuvat mahdollisuudet odottamaan oikeaa käsittelyjärjestystä. Esille otettu tehtävä on ensin ratkaistava ja sen vaatima työ suoritettava loppuun, vaikka koko ajan (tietenkin) mieleen tulee monia muita toimintakategorioita. Sävellyksen muoto ei siis ole päiväkirjan muoto. Sävellyksen dramaturgia ei ole oma syntyhistoriansa.

Yllättävää kenties on, että intervalliset, harmoniset ja melodisetkin kysymykset ovat yleensä helpompia hallita kuin hahmojen yleinen muotoilu, melodisten kaarien hahmottelu ja mitoittelu.

"Melodisten kaarien" – eikö se ole tarpeetonta nykymusiikissa? Niin, mutta ensikurssin alkuvaihe ("sävellys I") on periaatteellisesti historiallisten mallien tutkimista. Ja sitä se on mm. siitä syystä, että mallien perustelemassa tilanteessa voidaan välttää juuttumasta toivottomasti niihin perimmäisiin makukysymyksiin ja niihin ideologioihin, tabuihin ja ihanteisiin, joiden valintaa säveltäminen viime kädessä tietysti aina on, mutta joiden valinta ja arvioiminen ei voi onnistua ilman tarpeeksi laajaa kokemusasestusta, joka käsittää sekä musiikillisen käsityön että yleisen esteettisen elämäkokemuksen. Ja toiseksi: melodia on momentaanisten tajunnansisältötotaliteettien jäsentymistä ajassa ja siten kaiken aikahahmotuksen prototyyppi. Satsin monimutkaistuuessa "momentaaniset tajunnansisällöt" monimutkaistuvat, mutta niiden rakentelu aikaintegraaleiksi eli hahmoiksi ajassa, on mutatis mutandis sama. "Mutatis mutandis" – kyky siirtää kokemuksia alueelta toiselle, laajemmalle ja yleisemmälle, sehän on musiikillisen älykkyyden ydin.

Sävellys I:n tehtäviä ovat lyhyet melodiset, kontrapunkitiset ja harmoniset harjoitukset, sitten laajemmat työt moniosaisen sonaatin mittaiseen ja tyyppiseen teokseen asti. Alue on siten musiikin vanhoihin perusdimensioihin rajoitettu. Mutta varhaista mallia monidimensionaalisesta tilanteesta merkitsee laulujen säveltäminen, tekstin valintaan ja käsittelyyn liittyvine ongelmineen. Myös harjoitukset puhekuorolle tai lyömäsoittimille tapahtuvat perinteistä melodisharmonista avaruutta laajemmassa maailmassa.

"Sonaatin tyyppinen" – sillä pääasiana on ajan ja dramaturgian hallinnan harjoittelu ko. kestotasolla, ei annetun "muodon" noudattaminen. Opiskelu on "historiallisytyypistä", ei historiallista – pääasiana ei ole annetussa tyyliä pysyminen vaan mallin merkitys on se, että se näyttää mielikuvan siitä, minkä tyyppiin tuloksiin on mahdollista päästä sovitulla melodis-rytmisillä keinoilla. Mutta mallien valinta edellyttää koko ajan, että ne kiinnostavat oppilasta. Ja mallin mukaan – paremmin: mallin ääressä – työskentely ei saa olla viileää, vaan sen pitää olla ilmaisudynamiikaltaan reaalin tilanne vaatimuksineen ja onnistumisen mahdollisuuksineen. Siinä "pelissä" on tavallaan vaikeus (=saavutuksen vaikeus vaikka suorituksen helpotus) että keinot ovat

rajoitetut, mutta arvioinnissa saa sen tasoituksen, ettei lueta viaksi sitä, että tyyli ei ole itse keksitty.

"Sävellys II"

Sävellys II on epähistoriallinen mutta systemaattinen, pikemmin spekulatiivis-matemaattis-filosofinen mahdollisuuksien kartoitus. Sen ytimenä on sarjallisuudessa syntyneen polyparametrisyyden valloittaminen – mutta näkemyksenä ja kuulemistapana, ei tietysti kirjoitusmetodiksi sidottuna. Tämän päivän definitiivisenä musiikkiajatteluna sarjallisuus on havainto- ja hahmotusuniversumin topologia, koordinaattisto, jonka keinoin on mahdollista yhtenäisin, systemaattisin keinoin kuvata kaikki mahdolliset äänitapahtumat ja hahmot. Siten se ei sanele mitään ratkaisua mutta antaa aseet ratkaisumahdollisuuksien ja vaihtoehtojen selkeään arviointiin.

Juuri tästä syystä modernismi ei ole "pintakuuhuja", vaan välttämätön vaatimus kaikille vakavissaan musiikin, klassisenkin, parissa työskenteleville. Ei ole mielekäästä tänään tarkastella Mozartia ilman oman aikamme hahmotusstrategioiden hallintaa.

Metodit ulottuvat konkreettisen musiikin maailmasta (etsintää ja löytöjä, hyväksymistä ja vastaanottamista, kombinoivaa muotoilua – adjektiiveja, uniikkitalanteita ja uniikkiobjekteja) tietokonemusiikkiin (generointia ja testejä, algoritmeja ja formalismeja, funktioita ja modulaatioita).

Sävellys on *kenties, jossakin* mielessä kommunikaatiota. Mutta sävellyksen opetus on superkommunikaatiota siinä mielessä, että sen kohdepisteenä on säveltäjän kommunikaatio oman teoksensa kanssa.

Sävellysopetuksen kommunikaatiomenetelmät ovat samalla sävellyksen havainnollistusmenetelmiä, sävellyksellisten ideoiden muistiin merkitsemisen ja käsittelyn metodeja – ja analyttisiä metodeja.

Niitä ovat sanat: kuvailevat verbaalipartituurit, eksaktit määrittelyt, semanttisen universumin ulottuvuuksien koko taipuisuus – tarkoista algoritmien ja analyysien kuvauksista "momentaanisten tajunnansisältöjen", tropismien lyyriseen luonnehdintaan – ja matematiikan ja ATK:n kielet muodollisine selkeyksineen ja loputtomine avartumismahdollisuuksineen. – Tässä vaiheessa siis notaation ongelmien täytyy olla hallinnassa. Täytyy olla helppoa, sujuvaa kääntää mikä tahansa ilmaisu tarpeen mukaan kieleltä toiselle, graafisen, verbaalisen, matemaattisen ja perinteisen notaation välillä

Ja kuvat: graafiset partituurit, eksakteista kuva-ääni -dimensionaalisuudesta paradoksaalisiin provokaatioihin – funktiokäyrät, matriisit, vuokaaviot, kuvien koko konkreettinen monidimensionaalisuus ja tehokkuus.

Ja musisointi: soitto, laulu, elehtiminen – sihiseminen ja puhiseminen, ryömiminen ja hyppiminen on poikkeuksellista, mutta joskus sellaista on tarvittu teosesittelyn tehostajina.

Sävellystunnilla nuori säveltäjä saa ja hänen täytyy "selittää" – koska sävellyksen valmistuessa myös selityksen täytyy olla valmis loppumaan.

Tarvitaan kommunikaatiota *sivulta* päin, sävellyksen nuotinnoksen ja soiton ohi, koska ongelmana on kaikki se, mikä *ei vielä* ole olemassa nuoteissa ja soitossa.

Mutta soitto on säveltäjän kommunikaatiota oman teoksensa kanssa ja sellaisena kaiken pohja.

Sävellysohjeiden aikana päämääränä ei ole tuottaa sävellyksiä, vaan hionnan kohteena on säveltäjä itse ja hänen elämänyhteytensä musiikin kanssa. *Interface!*

Sävellyksen II:n pääsisältönä on polyparametrisen näkemyksen soveltaminen musiikillisten ominaisuuksien ja objektien maailmaan. Vähemmän keskeiseksi silloin muodostuu, millaisia funktiokäyriä (sarjoja, perushahmoja) käytetään, kuinka pitkiä ja kuinka useita.

Tämän pääongelman tukena eri suunnilla ovat konkreettinen musiikki ja tietokone-musiikki.

Konkreettinen musiikki, koska se tarjoaa toisaalta äänimateriaalia, jonka kuvaamiseen perinteisen teorian keinot ja rajoitettu parametrivalikoima eivät riitä, toisaalta, koska sen integroiminen muodoiksi vaatii käsittelymenetelmää, jollaiseksi perinteiset formalismit eivät riitä.

Kuvaukseen vaaditaan laajaa kompleksien parametrien valikoimaa, ja sen kiteyttämisen esiasteena on parametrien, ominaisuusdimensioiden verbaalinen erittely. Tärkeänä mallina on silloin fonetiikan menetelmien ja käsitteiden käyttö. Ja samojen menetelmien harjoittelalueena voi olla mikä tahansa vanha musiikki, Beethoven yhtä hyvin kuin Ravel, jolloin voidaan tavoittaa ilmiötyyppejä, joiden edessä perinteinen analyysi on vähemmän neuvokas ja vähemmän kiinnostunut.

Toisella suunnalla tukena on tietokone-musiikki. Kompleksien parametrien määrittäminen yksinkertaisempien ominaisuuksien detaloituna yhteistyönä voidaan formalisoida tietokonekielellä; LISP:n hallitseminen on verrattoman hyödyllistä sillekin, joka ei koskaan aikoo säveltää tietokone-musiikkia.

Mutta koska sekä sarjallisuus että monet muut yleisesti käytetyt menetelmät usein toimivat entropiageneraattoreina, on todennäköisyyden ja satunnaisuuden ilmiöiden sekä empiirinen että teoreettinen tuntemus keskeistä, ja silloin tietokone tarjoaa sekä empiiristä että teoreettista koelaboratoriota.

Sävellyksenopetus on ongelma-analyysiä, joka edellyttää työkalukseen tiettyä perusfakta-aineksen hallintaa. Mutta itse sävellystekniikkaan sisältyy tietenkin myös paljon puhdasta faktatietoa. Sen oppiminen tapahtuu pääasiassa erityiskursseilla; tyypillinen esimerkki on orkestrointi. Soittimien perusominaisuudet ja orkesterinkäytön historialliset mallit ovat erikoiskurssien asia. Mutta tärkein kysymys on "mitä juuri minä haluan tehdä soittimilla", ja sen ratkaisu tapahtuu laborointina, suurelta osalta soolosävellysten muodossa ja yhteistyössä instrumentalistien kanssa. Itse kysymys "orkestroinnista" nykyään voi tulla esiin vasta silloin, kun koko polypara-

metrisen säveltämisen filosofia ja metodiikka on mahdollista hallita; kysymys siitä, mitä orkesteri oikein on, kaikkine soitinteknisine, kompositorisine ja soittopsykologisine aspekteineen.

Tietokonepuolella on runsaasti puhdasta teknistä opeteltavaa: notaatio-ohjelmat ja MIDI-maailma selvimmän. On ajateltavissa sävellysopetukseen pyrkijä, joka ei koko elämässään kirjoita eikä soita musiikkia muuten kuin tietokoneella. Minusta se tilanne ei olisi toivottava, vaan toivoisin käsialan ja soittotaidon säilyvän. Kirjoitus, nuottikirjoitus, piirustus, graafinen notaatio ovat kaikki kahden dimension ja usean kvaliteetin hahmottamista ja siten välttämätön paralleeli äänihahmotukselle. Ja soittotaito, soitto merkitsee sellaista psykofyysistä peruskokemusta, jollaisen merkitys maailmassamme jatkuvasti korostuu, ei vain taiteen omia problemeja ajatellen. Mutta samalla on ehdottomasti muistettava, että vaikka *toivon* näiden taitojen säilyvän, ei ole mitään perustetta kaikissa tapauksissa edellyttää niitä.

Tietokonenotaatio ja MIDI-teknikka sekvenssereineen, syntetisaattoreineen ja sointieditoreineen on selvää erikoiskurssien asiaa. Myös ohjelmointi on muusikkojen kompetenssista etäällä. Mutta käytäntö osoittaa, että ohjelmoinnin oppii vasta sitten, kun on olemassa tarve, johon ohjelmaa kehitellään. Siksi ohjelmoinnin oppiminen voi olla tarkoituksenmukaista itse sävellyksellisten ongelmien yhteydessä – mikäli aika ja energia riittää; näyttää siltä, että algoritmisen säveltämisen on luontevimmin jatko-opintojen asia.

*

Suuri osa sävellysopetuksesta on analyysiä. Mutta mitä analyysi on?

Yleinen käsitys (esim. musiikkitietokirjan hakusana) katsoo, että analyysi on tietyn ns. analyysimetodin käyttöä, että analyysi on aina osittaisanalyysi, ja että analyysi voi valita kysymyksensä vapaasti niin kuin haluaa.

Säveltäjän ja sävellyksenopettajan kannalta analyysi on sen tekemistä tietoiseksi, mitä tapahtuu kun kuulija hahmottaa ääniärsykkeen. Siten analyysin on periaatteessa oltava yhtä totaalinen kuin kuulijan pakko kuulla ärsykkeen kaikki fysikaaliset ominaisuudet. Silloin myös periaatteellinen kysymyksenasettelun vapaus jää olemattomaksi.

Metodin merkitys on yhtä suuri (so. vähäinen) kuin "kuuntelumethodin" merkitys. Sitä vastoin asioiden ilmaisu ja havainnollistus voi valita keinonsa. Kaikkien ilmaismuotojen tulee kuitenkin olla käännettävissä toisikseen, ja silloin ilmaisumuodon valinta jää merkityksettömäksi. Mutta luonnollista on, että keinot ja käsitteet ovat samat kuin säveltäjän ajatellessa omaa musiikkiaan. Säveltäminen, sävelajattelu, on siis jossain mielessä käsitteiden luontia, metodin luontia. Siten on tultu lauseeseen, jonka mukaan "luovuuden korkein aste on metodin luominen".

(Mikä ei tietenkään tarkoita, että eri valintojen hierarkiassa tärkeitä olisi vain globaalisten ratkaisujen tekeminen; tärkeinkään ei ole tärkeitä yksin.)

Musiikkitieteen alueella analyysi usein tarkoittaa sellaisten kysymysten käsittelyä, jotka tarkastelevat musiikkia taidetekona suhteessa musiikkiyhteisöön tai koko yhteiskuntaan. Tämä analyysin alue ei tarkkaan ottaen ole musiikkianalyysiä eli äänien hahmottumisen analyysiä vaan äänihahmon merkityksen ja oirearvon analyysiä ja siten oikeastaan yhtä muiden taiteiden analyysin kanssa. Eihän kielenkään alueella lauseanalyysi ole samaa kuin runoanalyysi; edes tyylialalyysi ei ole sama kuin runoanalyysi.

Toisaalta säveltäjää kiinnostava analyysi joutuu esittämään sellaisia kysymyksiä, joita sävyisä tiedeyhteisön jäsen ehkä ei uskaltaisi: Mikä siinä, mikä on, on niin kuin on siksi että ei voi olla toisin, mikä taas voisi olla toisin. Tämä merkitsee esim. sitä, että kysytään tonaalisen ajan hahmorakenteista, minkä yleisemmän hahmotusperiaatteen erityistapauksia tonaalisuusilmiöt niissä ovat, ja mitkä muut yleisemmän hahmotusalueen erikoistapaukset voisivat toimia niiden sijalla. Toisin sanoen: analyysi etsii ratkaisujen arvioimisen perusteita äänen, aistien ja aivojen – fysiikan, biologian ja matematiikan antamista juurista eikä jonkun joskus tekemien eksistenssivalintojen seurauksista.

Kasvatus?

Sävellyksen opiskelu on jossakin mielessä juuri opiskelua eikä vielä säveltämistä. Siten nuoren ihmisen kysymyksen "mikä on minun", "kuka minä olen" ei pitäisi olla vielä pelissä mukana ollenkaan aktiivisesti, vaan ulkopuolella odottamassa. Silti koko ajan tiedetään, että kysymys on olemassa, ja tiedetään, että kun kokemus ja tekniikka ovat sillä tasolla, että tuo kysymys voidaan eksplisiittisesti ottaa esille, on se todennäköisesti jo implisiittisesti ratkennut. Sävellyksen opetuksen on siis vahvistettava oppilaan luottamusta omaan tulevaisuuteensa, niin että hän uskaltaisi pitää kysymyksiä avoimina. Oppilaan lause "Ei näin, koska minä olen tottunut ajattelemaan noin..." osoittaa, että asenne ei ole oppilaan asenne – mutta se ei ole oikea kypsänkään taiteilijan asenne, vaan sen asenne, joka jo uskoo voivansa pysähtyä ja takertua johonkin, siis kaavoittua. Oppilaan oikea, operatiivinen vastaväite olisi tietenkin: "En ymmärrä, selitä vielä, mitä tarkoitat, miksi noin..."

Mutta tulee tilanteita, joissa on tärkeämpää kirjoittaa paljon ja saada todellista kokemusta kuin puhua paljon ja saada kvasitietämystä. Opettajahan voi kyllä vastata kysymyksiin, mutta kaikkea ei opi vastauksia kuuntelemalla.

Mutta jossakin toisessa mielessä opiskelu on säveltämistä. Harjoituksen ja analyysin on koko ajan oltava täyttä totta, persoonallisuuden koko läsnäololla tehtyä. Analyysi voi olla vain musiikkielämyksen analyysiä; ellei innostu, ei ole mitään analysoitavaa. Ja sävellysharjoituksen pitää olla totaalisesti kuultu ja tunnettu. Rajoitus on kai se, että opiskeluaikana persoonallisuuden olomuoto on muutoksenalainen,

kehityksenalainen. Sen yksilöllisyys on periaatteessa tietenkin tunnustettu kaiken epäilyksen yläpuolelle, mutta sen käytännöllinen ilmeneminen ei ole lopullinen eikä siis napa johon takertua tai rajoittua. Hypoteettinen persoonallisuus, sarja koepersonallisuuksia.

Arkailu näiden kysymysten ympärillä on mielestäni tarpeetonta, koska pitäisi olla selvää, että valmistuttuaan nuori persoonallisuus tekee ja toimii sen mukaan, mitä edessään näkee eikä sen mukaan, mitä takaansa muistaa. "Unohda kaikki entinen" on oikea ohje sen hetken varalle, vain hieman tarpeettoman pateettinen formulointi itsestäänselvyydelle.

Subjektivisuus?

Missä määrin opetus on jonkin tradition välittämistä? Sen ei pitäisi olla sitä missään määrin. Opetuksen pitäisi olla neutraali mutta valaiseva kuin väritön timantti. Kysymyksiä tutkitaan, niistä keskustellaan, opettajan tehtävä on esittää kysymyksiä eikä koskaan vastata niihin. Mutta kyllä tehdä kysymyksiä sellaisessa järjestyksessä, ja annostella kysymyksiä siten, että nuori itse näkee ilmeisinä vastaukset; ilmeisinä mutta kaikessa kompleksisuudessaan. Katekismus-tekniikkaa siis; se voi olla hidasta joskus ja ehkä kiusallista, kun joudutaan kauan istumaan näennäisesti pienten asioiden äärellä.

Käytetyt mallit ja esimerkit eivät anna ollenkaan oikeaa kuvaa siitä, minkä painosuhteinen traditiokuva sävellyksenopetuksessa valottuu. Sävellys I:n osalta mallien valinta johtuu paljolti niiden selkeys- ja havainnollisuusominaisuuksista. Siinä vaiheessa ei kannata analysoida musiikkia, jonka erittely edellyttää paljon arvostelukykyä ja kokemusta, sekä kuuntelu- ja sävellyskokemusta että nimenomaan erittelykokemusta.

Ja sävellys II:n osalta kysymyksenasettelu on jo sillä tavoin spekulatiivinen, että itse materiaalin luonteesta käsin tutkitaan pelistrategian ainoaa kysymystä: Mitä kaikkea näillä elementeillä voi tehdä. Malleilla ei siis ole keskeistä merkitystä.

Omia teoksiani olen käyttänyt esimerkkeinä äärimmäisen harvoin; ehkä tarpeettomankin harvoin.

En salaa omia mieltymyksiäni ja aversioitani, mutta yritän esittää ne eri kategoriassa kuin itse opetusdiskurssissa löytyvät vastaukset. Minun kannanottonihan ovat vain jotakin, mitä joku jossain sanoo tai on sanonut; opetusdiskurssi ei voi perustua mihinkään auktoriteetteihin, ei edes opettajan omaan. Useimmiten tiedän varsin hyvin, missä määrin yleinen tai harvinainen minun makuni on, ja minun on oltava tietoinen eri vuosikymmenien ja eri ikäkausien maailmojen ja ajatustapojen eroista, eri persoonallisuustyyppien idiosynkrasioista. Uuden oppilaan kanssa lähdetään useimmiten innostusten ja tabujen kartoituksesta, ei vain musiikin eikä vain taiteiden alueella. En näe mitään mahdollisuutta välttää vakavilta erehdyksiltä, ellei molemmin

puolin myös hieman tunnettuja yhteiskunnallisia ja maailmankatsomuksellisia identiteettejä. Mutta arvomaailman vahvimista plussista ja miinuksista ei sitten voi piankaan puhua; niitä voi vain lähestyä kevein äänenpainoin niin, ettei palvontaa tai inhoa koskaan päästettäisi aivan vakavasti otettavaksi – vakavaa on persoonallisuuden keskipäivänvalossa rauhallisesti ja täydesti nähty ja käsitelty; vähä vähältä enemmän.

Voiko opettaa täysin epäitsekäästi, puhua itseään kiinnostamattomasta?

Keskustelutilanteen oletusarvona on, että on yhteisiä kiinnostuksia, että opettaja ja oppilassukupolvet voivat syöttää toisilleen uusia kiinnostuksia ja molemmin puolin sekä seurata että ottaa vastaan.

Opetus ei ole tradition välittämistä. Mutta koska kuva viestikapulan ojentamisesta ja luovuttamisesta eteenpäin on niin kaunis metafora, niin olkoon kapulan sisältönä *valo*, ja viestinä on kaikki se, mitä valossa nähdään.

Mutta se, että valaistukseen tulee koko traditio ja erityisesti 1900-luvun modernismin traditio, sehän merkitsee kannanottoa. Entä tekijä, joka haluaisi vain teknisen varustuksen ryhtyä suoraan työskentelemään yhdellä kapealla erikoisalueella?

En olisi sopiva opettaja sellaiselle. Mutta ensiksikin sellainen ei akateemiseen oppilaitokseen tulisikaan, ja toiseksi uskon, että ajan mittaan minun tähtäimeni ja oppilaitoksen tähtäimen on nähtävä, millainen sävellyksellisen tiedostamisen kokonaisuus ajassamme tarvitaan. Uskon, että jokainen aika tarvitsee musiikillisen tiedostamisen kokonaisuuden osajia, eteenpäinviejiä ja erittelijöitä.

Tähän liittyy kysymys, millä varmuudella toimin. Säveltäjänä tiedän, että teoksella ja yhdellä kuulijalla voi periaatteessa olla niin monta kohtaamiskertaa, että teoksen sisäänrakennettu toimintapotentiaali ehtii toteutua sen kuulijan kohdalla, ja sävellyksellä niin monta kuulijaa, että se voi monen kohdalla toteutua pian. Mutta sävellysoppilas on *itse*, hänelle ei 95 % todennäköisyys auta, hänen täytyy löytää se erikoiskohtalo, joka toteutuu sataprosenttisenä hänen kohdallaan; hän ei voi odottaa loputtomiin eikä etsiä rajattomiin. Siksi sävellyksenopettajan sanomiset ovat paljon rajatumpia pätevyydeltään, vaikka samat lauseet musiikkitieteenä olisivat vastaanvälttämättömiä.

Sävellyks on kasuistiikkaa eikä statistiikkaa; sävellyksenopetus on sitä vielä paljon suuremmassa määrin.

Sävellyksenopetus ei kasvata tietynlaisia säveltäjiä. Sävellyksenopetus antaa aseita, työkaluja, ei kerro, miten ne pitäisi suunnata. Tekniikan on pidettävä avoinna kaikki mahdollisuudet. Se, että säveltäjät ovat erilaisia, johtuu vain siitä käytännön seikasta, että kukaan ei ehdi eikä jaksa oppia ja soveltaa kaikkia mahdollisia metodeja, ainakaan yhtä aikaa. Silloin luontaisen erilaisuuden legitimi subjektiivinen kysymys on: mitä haluan tehdä ensiksi. Ja paras apu tuohon kysymykseen vastaamiseen on taito nähdä selkeästi kaikki mahdollisuudet, niiden kautta potentiaalisesti saavutettavat arvot ja niiden asettamat vaatimukset.

*

Sävellyksen opetuksessa ehkä mielenkiintoisinta on tehtävien keksiminen. Sisältyykö tähän kenties sellainen vallankäytöllinen aspekti, jota vanhempien suhteesta lapsiinkin karsitaan pois?

Minulle opetuksen viehätyks on siinä, että saan olla yhä useammilla tavoilla musiikin kanssa tekemisissä, yhä useampien ajatuslöytöretkien vaiheissa mukana.

Kerronko opetuksessa kaiken sen, mitä tiedän? Ja tiedänkö kaiken sen, mitä voi tietää?

Miksi opetan; siksi, että tiedän vastauksia? Ei, vaan siksi, että tiedän, millaista voi olla eläminen kysymysten seurassa.

Sävellyksen opettaja joutuu joskus esittämään pelottavia väitteitä ja ehdotuksia oppilaan tyypistä riippuen: "Runona tämä teos on niin hatara, että sinun on ilmaistava ajatuksesi Lisp-algoritmin muodossa että näet, mitä todella ajattelet ja mistä on kysymys". Tai: "Nämä nuotit ovat niin suljettu dogmi, että sinun on unohdettava metodi ja tehtävä työtä hiljentymällä, kuuntelemalla ja tunnustelemalla sydämen hennoimpia värähdyksiä".

Sävellyksen opetuskeskustelut eivät suinkaan rajoitu vain musiikin estetiikkaan tai taiteen elämäntilanteeseen. Tehtävänä ei ole vaikuttaa mutta kyllä muistuttaa kaikista niistä taiteen- ja tieteenalueista, joista olisi ehdittävä olla kiinnostunut – ja elämäntilanteista.

Sävellyksen opetus on äärimmäisen luottamuksellinen tilanne, niin luottamuksellinen, että sen tapahtumista ei kerrota anekdootteja. Oli sillä käytännön merkitystä tai ei, nuoren opiskelijan on tiedettävä, ettei mistään, mitä hänen tunnillaan tapahtuu, koskaan voi tulla tietoa ulkopuolisille.

En siis muista mitään hauskoja sattumuksia tai keskusteluja opetusvuosieni varrelta, ja jos muistaisin, en kertoisi. Lakatkaa kyselemästä.

Luottamuskysymystä sivuaa, että myös itse opetusta voivat julkisuudessa kiertelevät jutut kuvata aika väärin. Tämä on ensimmäinen kerta, kun esitän julkisuudessa mitään sävellyksenopetuksesta. Metodeistani liikkuu kuitenkin runsaasti "tietoa" – eniten sellaisten sanoin, jotka ovat asiasta kanssani keskustelleet enintään vain parin repliikin verran. Ja yllä sanottuun viitaten: En tule koskaan kommentoimaan, en voisi kommentoida noita juttuja. Tämä siis on myös ainoa muoto, jossa käsittelem sävellyksenopetusta. – Väärä tieto vaikeuttanee niiden asemaa, jotka asiasta tarkempaa tietämättä ajattelevat joskus suunnistautua tunnille. Mutta ehkä sinne tuleekin vain jo asioista ja instituutioista jotakin tietäviä.

Ensimmäinen, mitä minä pikkupoikana sain sävellyksenopetuksesta tietää, oli se ukkostapelkääväinen äänensävy, jolla lausuttiin: "Sitten joudut AARRE MERIKANNON kanssa tekemisiin!" ...mutta tunsinhan hänen musiikkinsa..

Säveltäjäneetos?

Paras ei ole kyllin hyvää.

Paras empirinen, paras toteutuva ei ole kyllin hyvää silloin, kun se ei ota huomioon kaikkia ajateltavissa olevia mahdollisuuksia. Lutoslawski sanoi: "Ajattelen sitä tapausta, jossa kuulija kuulee teokseni viidettäkymmenettä kertaa." Samoin pitäisi kokonaisa tyyliä arvioida siitä perspektiivistä käsin, jossa ko. tyyli on jo osa traditiota. Tämä merkitsee pinnallisen sensationaalisuuden karsiutumista, mutta yhtä armottomasti myös pinnallisen traditionalismin. (En voisi kyllin painokkaasti vastustaa niitä ääniä, jotka olettavat tulevan seulonnan tuloksena olevan pinnallisten, opportunististen vanhankuuloisten teosten tulvan.) Se merkitsee asetettavien vaatimusten, odotusten alueen laajenemista. Mutta se *ei* merkitse sitä, että odotuksiin pitäisi vastata samalla *tavalla* kuin ennen. Meiltä ei tulla hyväksymiään samoja vastauksia mutta meiltä odotetaan (vähintään!) yhtä laajaa vastauskokonaisuutta kuin ennen.

Kenelle sävelletään?

On muistettava ja pidettävä avoimena kysymys siitä yhteiskunnasta, musiikin osuudesta sen yhteiskunnan elämänmuodossa, jolle sanamme osoitamme. Suomessa puuhataan näinä päivinä ympäristöutopiakilpailua. Nuoren säveltäjän kiinnostuksen tällaiseen kilpailuun pitäisi olla selviö.

Realismi ja utopia?

Pitää uskaltaa olla realistinen kaikessa, mitä voi itse tehdä ja mikä kuuluu omaan vastuualueeseen. Mutta pitää myös uskaltaa olla utopistinen siinä, mikä kuuluu muiden tehtäviin ja vastuualueeseen, soittajien ja kuulijoiden; utopistinen olemalla optimistinen ja luottavainen – mikä ei tarkoita armottomuutta. Jokainen eletty vuosikymmen osoittaa tällaisen utopistisuuden realismiksi – edellyttäen että ajassa kulttuurin kehitysilmapiiriä ei ulkoisesti tukahduteta.

*

Sävellyksenopetus ei ole instituutio vaan funktio. Sillä ei ole identiteettiä. Se toimii voimakentässä, mutta se ei ole voima eikä sillä ole suuntaa. Säveltäjä ja opettaja säveltäjänä on persoonallisuuksineen ja kannanottoineen voimakentän osa. Mutta opetus suhtautuu voimakentän energioihin informaatiolla – näkökohtia, ei motiiveja. Voimakenttä: kritiikki, julkinen musiikkihallinto, esittävän taiteen kuviot, yleinen taide-elämä, yleinen taidetiede.

Siinä mielessä sävellyksenopettaja on instituutio niiden instituutioiden joukossa, joita ovat muut sävellyksenopettajat, että tietty oppilastyyppejä ei kenties sovi tietyille sävellyksenopettajalle. Tämä on vähemmän esteettis-tyylillinen kysymys kuin luulisi;

minusta opettajan pitää olla tyylineutraali. Mutta psykologiselta tyybiltään joku oppilas ei voi ottaa vastaan sitä, mitä opettaja voi antaa. Oppilas, jonka työtavan rationaalinen kerros on poikkeuksellisen ohut, ei voi hyötyä ongelmien tekemisestä tietoisesti, mikä liiaksi kuormittaisi ja kiusaisi rajoittunutta analyttistä kapasiteettia; silloin on vaihdettava opettajaa.

Säveltäminen ja sävellyksen oppiminen tapahtuvat luonnollisesti monien läheisten ja kaukaisten tyylikatsomusten voimakentässä. Niiden arviointi ja itsenäisyyden varjelu on siis työedellytyksenä itsestään selvä. Siten voimakkaatkaan tyyliaineet, vallitseva konservatismi jne. eivät välttämättä ole kovin suuri vaikeus. Mutta jos musiikillisen ajattelun työaseiden joukossa on uudehkoja mutta hyvin vakiintuneita teoreettisia näkemyksiä, sitä paitsi läheisten hyvien työtoverien (opettajan ja jo oppilaankin ystävien) ajatuksia, niin teoriakysymykset värityvät käyttäytymiskysymyksillä. Schenkeriläisyyden, joukkoteorian ja semiotiikan maailmassa on ikävä esittää kriittisiä näkemyksiä – koska se kuulostaa riitaisalta asenteelta kollegojen kesellä, jotka kuitenkin ovat hyviä pedagogeja ja tutkijoita.

Minulla on ihanteena mielessäni matematiikan tai muodollisen logiikan tieteenfilosofia, tai fysiikan, jossa lähdeviittaukset ja selittelyt eivät auta, ratkaisee vain kaikkien ulottuvilla oleva empirinen tai formaalinen todennettavuus. Silloin eri käsitteistöt ovat toisikseen käännettävissä ja osittain päällekkäisten käsitteistöjen karsiminen on koko lailla itseäänselvyys. Silloin myös yksityiset tulokset elävät omillaan eivätkä luojiansa nimiin ikuisesti sidottuina, jolloin jokainen haluaa nimiinsä jotakin eikä suosi päällekkäisyyksien karsimista.

Kontaktia B. A. Zimmermannin kanssa kiitän omalta osaltani siitä, että 60-luvun alun korkeajännitteisessä voimakentässä en ollut kuumankiihkoisassa sen enempää kuuliaisuus- kuin oppositiotilanteessaakaan, sen enempää kriisiin ajautuvaan sarjallisuuteen kuin esiin murtautuvaan "puolalaisuuteenkaan" nähden.

*

Puolustan säveltämistä tiedostavana aktiviteettina; se ei aina ole helppoa Suomi-instituutiossa.

Suomen taide-elämässä sävellyksenopetus ja nuoret säveltäjät merkitsevät ymmärtääkseni poikkeuksellisen rationaalisesti asennoitunutta ryhmää. Myös valtaosa Suomen musiikinhistoriaa on intuitiivisen historian.

Tämä on ollut ja on samalla voima ja heikkous. On varmaan ollut terveellistä se skeptisyys, jolla olemme tottuneet suhtautumaan suljettuihin dogmaattisrationaalsiin teorioihin esim. siitä, mitä sinfonia tai konsertto on ja ei ole: Sinfonia tai konsertto on sitä, miksi säveltäjät sen näkevät ja tekevät. Mutta samalla on tietenkin niin, että säveltäjän näön ja teon on täytettävä ankarat vaatimukset. Sibelius, jonka työ kuitenkin todellisuudessa oli varsin selkeästi ajateltua, vaikeutti mielestäni tilannetta lausun-

noillaan, joissa hän näköjään aivan tahallaan huolellisesti kätki työnsä kaikki tietoiset ulottuvuudet.

Voimakentän tärkeä piirre on kulttuurin halkinaisuus: puhutaan halveksivasti "korkeasta" ja ironisen-lämpimästi "alemmista taiteista". Erityisen surullista on, että muiden taiteiden vireimmät alueet usein näkevät vain toisen haljenneen musiikin puolikkaista ja kumman, sen ilmaisemiseen ei edes ole ei-tekniisessä kielenkäytössä sanaa, joka ei olisi ironiasta ja asenteellisuudesta vapaa. "New music" on useimmille aivan muuta kuin se, minkä opetuksesta tässä puhutaan.

Nämä ongelmat ovat olemassa kaikkialla. Nuoressa kulttuurissa ehkä vaikeampina kuin vanhassa, pienessä maassa silti ehkä vähemmän kärjistyneinä kuin suurissa.

Zeitgeist?

Zeitgeist on olemassa vain imperfektissä: se, mikä oli mahdollista koska toteutui. Toimintahetkellä mikään ei ole mahdotonta, jokin on vain sellaista, mikä ei vielä ole toteutunut. Pelivuoro meillä...

Viime aikoina on ollut puhetta vapauden lisäämisestä, vapauden ja valinnanvaran. On joskus tuntunut jopa siltä, että opettaja, siis auktoriteetti, instituution edustaja, ei oikein saisi sanoa asioita ääneen, jottei vapaus tulisi uhatuksi. Tällöin minusta tuntuu, että vapaudesta on tullut pahassa mielessä instituutio.

Instituutio?

Se ainoa oikea instituutio on siis ajan musiikillisen tiedostamisen kokonaisuus, sellaisena kuin se toteutuu joidenkin parhaiden, ihanteellisimpien kokijoiden todellisuudessa. Käytännön sovellutusongelma ja kulttuuripolitiikkaa on sitten vastuu auttaa mahdollisimman monia halukkaita löytämään ja pääsemään kosketukseen ja osalliseksi tästä tietoisuudesta.

Taiteellinen arvo?

Sävellyksenopettajan ammatti on jossakin mielessä sama ammatti kuin arvostelijan, sama kuin taideorganisaattorin ja sama kuin musiikkieteilijän, koska toiminnan pohjana edellytetään olevan *tietoa*.

Mutta mitä säveltäjä tietää? Kun hän ei ole tiedemies, ei arvostelija, ei kuluttaja eikä vaikuttaja?

Millä perusteella kulttuuriyhteisö uskoo kerran levynsä kuunnellutta kriitikkoa enemmän kuin vuosikymmeniä teoksen kanssa elänyttä säveltäjää? Käytännössä vastaukseksi kelpaa, että säveltäjä on jäävi, mutta kriitikko ei. Vastaukseksi ei kelpaa, että kriitikko tietenkin voi olla jäävi hänkin, kumpaankin suuntaan, kun taas sävellystekniikan ainoa sisältö voidaan kiteyttää siihen, että säveltäjän *täytyy* olla

oman teoksensa jäävitön arvostelija. Ja ennen kaikkea vastaukseksi ei kelpaa se, että säveltäjä satsaa koko elämänsä työtunnit, koko olemassaolonoikeutuksensa siihen, että hän on arvioissaan oikeassa. Tällaista satsausta ei kenelläkään muulla voi olla.

Kuka voi opettaa sävellystä? (Sillä metakieleen ulottautuva distanssi, yhtäaikainen oleminen kiinni ongelmassa ja sen sivulla, se on vain käytännön kysymys, metodikysymys. "Vain?" – mutta se on suuri kysymys.)

Millaista on luonteeltaan se tieto, jolla säveltäjä työskentelee? Joonas Kokkonen sanoo: "Säveltäjä on aina oikeassa, pätevä säveltäjä ei voi tehdä virheitä". Ja Susanne M. Langer kritisoi taiteesta usein käytettyä sanontaa "what the artist is trying to say . . ." – koska taiteilija ei yritä, taiteilija sanoo.

Paradoksaalisesti silti ei ole puutetta esimerkeistä, joissa taiteilija ei ole oikein arvioinut omia teoksiaan, on esimerkkejä virheistä kumpaankin suuntaan. Mutta tämän perusteella olisi varmasti väärin väittää, että säveltäjä tekee ratkaisunsa arvaamalla ("olisikohan tämä mitään?") – säveltäjä tietää ja suorittaa valintansa tiedon (vaikkei ehkä tiedostetun tiedon) perusteella. Paradoksia selvittää vertaus matemaatiikkaan: Huono laskija ei tiedä olevansa väärässä, mutta hyvä laskija tietää olevansa oikeassa koska hän on testannut tuloksiaan ja osasi erottaa, milloin oli väärässä.

Eräs maalaristävänä sanoo tiedosta taiteesta: Tieto synnyttää ensin luovuuden ja sitten tappaa sen. Minä sanoisin: Tieto synnyttää ensin luovuuden, sitten tieto muuttuu varmuudeksi ja varmuus tappaa luovuuden.

Tieto on tässä oikeastaan verbi, ei sisältö eikä tulos vaan jatkuva testi, jatkuva kritiikki: äly.

Arvostelu?

Kuka saa säveltää? Kuka tahansa, mutta musiikin esittämiseen on käytettävissä vain rajoitettu osuus aikaa ja resursseja, ja jokaisen säveltäjän vaiheissa on aika, jolloin toteutuva taiteellinen palaute ei vielä kaikkien silmissä kiistattomasti vastaa satsausta. Tässä tilanteessa yhteiskunnalla on esitettävänä legitiimi kysymys: millaisilla perusteilla ennustamme, että tämä persoonallisuus tulee aikanaan ansaitsemaan paikkansa musiikillisten resurssien soveltajana, että siis hänelle kannattaa antaa tämän yhteiskunnan taiteilijan "valtakirja"?

Normaalikäytännössä päivänkritiikki uskoo käsittelevänsä tätä ongelmaa. Usein tuloksena on skeptinen kysymys taiteilijalle: "Miksi sinulla pitäisi olla oikeus esittää tuollaisia omituisia subjektiivisia, epäinhimillisiä ajatuksia? Miksi et puhu niin, että kaikki ymmärtävät? ja miksi et ole samanlainen kuin muut?"

Tämän kysymyksen kohteena säveltäjä esittää vastakysymyksen: "Milloin ja miten minusta sitten tuli erilainen?"

Ja vastaus on: säveltäjäkoulutuksessa – oli se sitten reaalisen laitoksen antamaa tai itseopiskelua eli elämää läheisessä kosketuksessa traditioon.

Siten viime kädessä opiskelumahdollisuuden avaaminen on ensimmäinen vaihe tuon "yhteiskunnan taiteilijan valtakirjan" myöntämisessä, ja sen myöntäminen on peruuttamaton. Sillä kun on päästy kokeiden sarjan läpi – sillä koko opiskelu on tietenkin myös tutkintoa; opiskelu loppuu, jos esiin tulevien haasteiden mittaan ei pysyitä kasvamaan – silloin laitos on sanonut opiskelijalle: "Aluksi me edustimme sinuun nähden musiikillista arvostelukykä. Nyt sinulla on tuo arvostelukyky, kehenkä tahansa nähden, kenelläkään ei ole auktoriteettia tai veto-oikeutta sinun ylitsesi."

Valtakirja on peruuttamaton, koska tämä siiviläprosessi toimii joka vaiheessa vaihtoehdottomalla tavalla, jota ei sanele mikään ulkopuolinen tahto, mitkään muodollisuudet. Yhteiskunnalla ei ole ajateltavissa muuta, parempaa valinta- ja suodattustapaa kuin antaa toimintavapaus niille, joiden suorituskyky vaihe vaiheelta testautuu työssä ja joiden satsauksen vakavuus ja totaalisuus on suurin mahdollinen. Säveltäjän koko olemassaolon oikeus on sen varassa, että hän on ratkaisuisaan oikeassa – ja sävellyksen opetuksen on opiskelijan kanssa vanhempaa musiikkia tarkastellessaan oltava yhtä luovaa kuin itse sävellystyön: musiikissa on nähtävä kaikki, mikä siinä tällä hetkellä voidaan nähdä, ehkä tänään ensi kertaa, vetoamatta mihinkään ulkopuoliseen, vanhempaan näkemykseen.

Ei ole mitään oppikirjoja, ei mitään auktoriteettia, on vain metodi, joka on: optimaalinen kosketus materiaaliin – ja materiaali on se piste, se pinta, jossa ääniärsyke kohtaa yksilön tajunnan. introspektio, oppilaan ja opettajan yhteinen.

Sävellysojintojen arvostelu on siten ensi sijassa vain toteamus tuon valtakirjan myöntämisestä.

Jos tarkempaa luonnehdintaa tarvitaan, niin se ei niinkään ole jo toteutuneiden sävellysten arviointi, vaan toisaalta tulevaisuuden mahdollisuuksien arviointi, toisaalta sen prosessin totaalisuuden arviointi, joka on käyty läpi tuon "metodin" soveltamisessa tuohon "materiaaliin".

Instituutio: Instituutio on vaikuttanut kahdella muodolla: Sen pitää maksaa palkka, apurahoja opiskelijoille ja tarjota kirjastoa., orkesteria, studioita, laboratorioita jne., tukea opintolainan saamiseksi.

Ja instituutio kysyy jossakin vaiheessa, millaisia arvosanoja annetaan. Silti instituutio ei mielestäni omaa riittävän selkeää filosofiaa siitä, miten arvosanoja annetaan siinä varsin delikaatissa tilanteessa, jossa valmistuva nuori säveltäjä, jo useinkin paikkansa musiikkielämässä ottanut, opettajiensa ja arvostelijoidensa virkaveli ja ystävä, odottaa tuota luonnehdintaa, joka vertautuu jokaisen omassa tietoisuudessa siihen varmimpaan ja tärkeimpään, että minä olen maailman paras minä ja sellaisena sataprosenttinen. Tämän arvostelutilanteen filosofia olisikin yleinen teoria siitä, missä tarkoituksessa, mihin käyttöön arvioita esitetään, sillä muuten ei voi mitenkään vastata, miten; muuten "perusteita" ei ole.

Jatko-opinto-oikeus vai ei, apuraha vai ei, esitys vai ei, kukin kysymys on oma tilanteensa eikä vastaus yhteen välttämättä indikoi vastausta toiseen.

Bach, Mozart ja modulaatio

LAURI SUURPÄÄ

1700-luvun alkupuolen duurissa kulkevista tanssisarjoissa tanssiosien ensimmäisen jakson – kertausmerkkiä edeltävän musiikin – harmonian päämääränä on dominanttisävellaji.¹ Dominanttisävellajin painokkuutta lisäävät usein voimakas kadenssi ja musiikin liikkeen pysähtyminen kertausmerkkiä edeltävässä tahdissa. Myös duurissa kulkevien sonaattimuotoisten osien esittelyjakson päämääränä on tunnetusti dominanttisävellaji.² Dominanttialueen saavuttamista korostaa selvän kadenssin lisäksi usein uusi temaattinen materiaali, "sivuteema".

Vaikka tämä liike kohti dominanttia on selvä, ei aina ole helppo määrittää missä dominanttisävellaji alkaa. Usein dominanttisävellajin vakiinnuttavat tekijät astuvat kuvaan hiljalleen, uusi sävellaji saavutetaan asteittain. Lisäksi musiikin pinnalla esiintyvän dominanttisävellajin alkaminen ei aina osu yksin sävellyksen syvempien tasojen äänenkuljetuksen osoittaman rakenteellisesti tärkeän dominantin saavuttamisen kanssa.

Tässä kirjoituksessa tutkin, miten dominantti – sekä dominanttisävellaji että struktuurallisesti tärkeä V – saavutetaan kahdessa sävellyksessä, J. S. Bachin ensimmäisen cembalopartitan BWV 825 sarabandessa ja Mozartin pianosonaatin K. 330 ensiosassa. Näissä teoksissa tilanne on samankaltainen; musiikin pinta saavuttaa dominanttisävellajin ennen kuin äänenkuljetus on päätyntä struktuuralliselle dominantille.³

Bach

Bachin ensimmäisen partitan sarabande on harmonian kulultaan tyypillinen 1700-luvun alkupuolen tanssisarjan osa: ensimmäinen puolisko matkaa toonikalta dominantille, ja toinen dominantilta takaisin toonikalle. Tahdin 12 dominantin painoa ja tärkeyttä osan kokonaisuutta jäsentävänä voimana korostavat – jälleen tanssisarjan osille tyypillisesti – tahtien 11–12 kadenssi ja musiikin liikkeen lakkaaminen.

Sarabanden alkupuoliskon harmonian tulkinta muuttuu monimutkaiseksi kun kysyy missä tahdissa dominantti saavutetaan, ja mitkä ovat ne tekijät jotka vakiinnuttavat tämän dominantin. Mahdollisia tulkintoja tuntuisi olevan kaksi: joko tahti 9 tai tahti 12. Tahtia 9 tukisi sitä seuraavien tahtien (t. 9–13) kulkeminen F-duurissa, mutta sitä vastaan puhuvat tahtien 8–9 kadenssin keveys – F-duurin dominantti esiintyy tahdissa 8 terssikäänöksenä – sekä tahdin 9 sijoittuminen suuren

musiikillisen eleen keskelle – musiikki ei pyri kohti tahtia 9, vaan katsoo selvästi sen ohi kohti tulevaa. Tahtia 12 tukisi sen selvä kokonaisuutta jaksottava asema ja musiikin vahva pyrkimys sitä kohden, mutta sitä vastaan puhuu jo sitä edeltävien tahtien (t. 9–11) kulkeminen F-duurissa. Esimerkki 1 näyttää tahtien 1–13 äänenkuljetuksen rakennetasolla, joka on lähellä musiikin pintaa.⁴

Esimerkki 1.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 1 to 10, with a '3' above the first measure and a '5' above the fifth measure. The second system covers measures 11 to 13, with a '2' above the twelfth measure and 'etc.' written below the thirteenth measure. Various annotations are present, including '1 5' and '(= F: 1)' below the first system, and '6', 'ii 4', 'v', 'ii 6', 'v', '1)' below the second system. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

Sarabanden neljä ensimmäistä tahtia muodostavat eleen, joka vakiinnuttaa sävel-lajin; ylä-ääntä hallitseva d saa tahdissa 3 yläpuolisen sivusävelen es, joka laskee d:n ja c:n kautta tahdissa 4 b:hen.⁵ Ylä-ääni laskee tahdeissa 1–12 sekstin d²:lta f¹:een (esim. 1:ssä palkki yhdistää tämän laskun sävelet). Basso matkaa tahdeissa 1–11 oktaavin b–B. Tämän laskun aikana B:n yläpuolinen kvintti f saa vahvan painotuksen (t. 9).

Kun B on saavutettu tahdissa 11, nouseaan siltä pykälä c:lle, joka on tahdin 12 F:n dominantti. Tämä nousu B:lta c:lle on eleenä painokas, sillä basso on tahdista 5 lähtien matkannut selvästi alaspäin, jolloin tahdin 11 ylöspäinen asteliike kuulostaa käänteeltä. Myös oikean käden kuviointi muuttuu tahdissa 11, mikä korostaa tätä käännettä ja kadenssin valmistelua.

Tämän basson laskun sitominen oktaaviin b–B ei ensin tunnu selvältä, sillä pieni ja suuri oktaaviola tuntuisivat olevan ensimmäisestä tahdista lähtien rinnakkain. Tämä oktaaviolajien rinnakkaisuus on kuitenkin vain näennäistä. Läpi tämän sarabanden usein esiintyvä tahdin ensimmäisen basson toistaminen oktaavia matalammalta on lähtöisin sarabanden rytmistä; matala basso painottaa sarabandelle luonteenomaista tärkeää toista iskua. Basson toistolla oktaavin päässä on siis soinnillis-rytmisen, ei äänenkuljetuksellisen tehtävä. Alkupuoliskon ainut tahti, jossa basson toistolla oktaavin matalammalta on rakenteellista merkitystä on tahti 4. Tämä tahti lopettaa neljän ensimmäisen tahdin kokonaisuuden ja nyt on sekä b:llä että B:llä rakenteellista painoa. Tätä alemman oktaavin painottumista tukee kaksi tekijää: ensinnä tahdin alussa oleva kaksoispidätys es–c/d–b puretaan vasta matalamman oktaavin aikana; ja toiseksi tässä tahdissa ei ole suoraa oktaavihyppyä, vaan tämän hypyn täyttää kvintti f. Tahdissa 4 ei siis ole kahden ensimmäisen tahdin tavoin kyse yhden sävelen toistosta oktaavia alempana vaan siirtymästä oktaavialasta toiseen. Bach siis esittelee tahdissa 4 B:n samassa oktaavialassa, johon päädytään tahdissa 11, kun basson oktaavilasku loppuu (kts. esim. 1, B:n sitominen pisteakaarella tahdista 4 tahtiin 11).

Tämä B:n esiintyminen samassa oktaavialassa tahdeissa 4 ja 11 on äärimmäisen tärkeää kun määritellään sitä, missä rakenteellisesti tärkeä dominantti saavutetaan. Esimerkki 2 näyttää tahtien 1–13 äänenkuljetuksen esimerkki 1:tä syvemmällä rakennetasoilla.

Esimerkki 2a näyttää, että struktuurallinen dominantti saavutetaan vasta tahdissa 12 kun ylä-äänien sekstilasku on saavuttanut f:n. Tämä laskeva sekstikulku ei kuitenkaan edusta rakenteellista ylä-ääntä, vaan sen päätössävel f on väliään sävel. Alun d²:ta seuraava rakenteellisesti syvimmän tason ylä-äänien, *Urlinien*, sävel on c², joka saavutetaan tahdissa 13. Myös tämä tärkeä ylä-äänien sävel korostaa tahdin 12 dominanttia ohi tahdin 9.

Esimerkki 2b näyttää mikä on tahdin 9 basson f:n rooli äänenkuljetuksessa: se on kvintti, joka jakaa kahtia oktaavin matkan b:lta B:lle. Se toimii siis hyvin lavealla tasolla samassa tehtävässä kuin tahdin 4 f pintatasolla. B:n yläpuolisen kvinttinä sillä on harmonian etenemisen kannalta tärkeä tehtävä. Kun tahdissa 11 bassoon palaa B, ei sointu ole sarabanden aloittanut B-duuri vaan g-mollin sekstisointu. Basson B:n päällä on siis väliäänessä ollut kontrapunktinen 5–6-liike, f on edennyt g:hen. Tahdin 9 f on musiikin pinnalla aktivoitunut B:n yläpuolinen kvintti, joka etenee g:hen tahdissa 11. Esimerkki 3 näyttää kaavamaisessa muodossa tahtien 1–12 äänenkuljetuksen ja tämän 5–6-liikkeen.

Esimerkki 2.

tahti 3 2 9 12/13

a) etc. I V

b) etc. I 5 6 II^b V

terssi-
motiivi

tahti 3 4 9 12

c) etc. I 5 — — 6 II^b V

Myös esimerkki 2c:n näyttämät motiiviset tekijät osoittavat, että rakenteellisesti tärkeä dominantti saavutetaan vasta tahdissa 12. Laskeva terssikulku on tässä sarabandessa motiivisesti tärkeä, sen esiintyminen teoksen alkupuoliskolla näkyy esimerkki 2c:n yläpuolella olevalla nuottiviivalla. Basson oktaavilasku b-B jäsentyy laskeviksi terssikuluksi, ainoa nouseva askel on e-f-liike tahdeissa 8-9 – tärkeän f:n painottaminen. Terssimotiivin toistuminen vahvistaa oktaavilaskun jäsentymistä yhdeksi

Esimerkki 3.

3 2

5 — 6 — 5

I II^b V

kokonaisuudeksi ja osoittaa, että tahdin 9 basson f ei sijoituessaan tämän liikkeen keskelle hahmotu struktuurallisesti painokkaaksi, liikkeen päämääräksi.⁶

Tämä sarabanden alkupuoli on äärimmäisen mielenkiintoinen. Strukturaalinen dominantti saavutetaan siis vasta tahdissa 12, ja tahdien 1-11 bassoa hallitsee musiikin syvällä tasolla B. Kuitenkin jos tarkastelee ainoastaan musiikin pintatasoon sointuja, kulkee musiikki F-duurissa jo tahdistä 9 lähtien. Tämä tilanne tuntuisi sisältävän ristiriidan: musiikin pintatasolla musiikki siirtyy F-duuriin syvemmilla tasoilla prolongoitavan toonikasoinnun yhä jatkuessa (kts. pintataso ja syvempien tasojen sointuanalyysit esimerkissä 1 – pintatasoa edustaa suluissa oleva analyysi F-duurissa).

Tämä tulkinta ei kuitenkaan ole ristiriitainen. Carl Schachter on käsitellyt sävellajin, modulaation ja musiikin lineaarisen rakenteen suhteita erinomaisessa artikkelissaan *Analysis by Key: Another Look at Modulation*. Schachter toteaa, että "kuullaksemme jotakin tietystä sävellajissa on meidän oltava tietoisia toonikasävelestä, sävelestä joka toimii orientaatiokeskuksena [centre of orientation] johon – suoraan tai epäsuorasti – suhteutamme kaikki muut sävelet". (Schachter 1987 s. 290) Toonikasoinnusta – ja lähempänä musiikin pintaa olevista sävellajeista, paikallisista toonikasoinnuista – Schachter kirjoittaa: "Se määrittelee täydellisen ja itsenäisen melodisen ja harmonisen liikkeen (progression) alun ja lopun." (s. 291) Toonikan hän sanoo perustaltaan olevan "liikkeen painokas alku tai päämäärä". (s. 292) Tahdin 9 F-duuri ei selvästi täytä näitä Schachterin toonikalle – musiikin pintatasolla sävellajille – asettamia vaatimuksia; se keskeyttäisi sekä bassossa (oktaavikulku b-B) että ylä-äänessä (sektistikulku d²-f¹) selvän itsenäiseksi kokonaisuudeksi hahmottuvan liikkeen. Tämänkaltaisista tilanteista, joissa pintataso sävellajit ja syvemmällä tasoilla prolongoitavat soinnut tuntuisivat olevan ristiriidassa, Schachter kirjoittaa: "Prolongoitavan harmonian rajojen ei pakosti tule osua yksiin sävellajialueiden usein epäselvien rajakohtien kanssa." (s. 294) Tämän tekee helpommin ymmärrettäväksi Schachterin toteamus, että "musiikin lineaarisen rakenteen tekijät ovat säveliä, eivät sävellajeja". (s. 298)

Mozart

Mozartin pianosonaatin K. 330 ensiosassa on tilanne varsin samankaltainen kuin Bachin sarabandessa; dominanttisävellajin alkaminen ja rakenteellisesti painokkaan dominantin saavuttaminen eivät tunnu osuvan yhteen. Pääteeman loputtua saavutetaan tahdissa 18 G-duurisointu, joka on selvästi C-duurin dominantti, ei G-duurin toonika. Kuitenkin tahdista 19 lähtien kulkee musiikki pintatasolla G-duurissa, vaikka sävellajin vakiinnuttavaa kadenssia ei ole ollut. Selvän kadenssin puuttumisesta huolimatta tämä G-duuri tuntuu itsenäistyvän, sillä temaattiset tapahtumat tuntuivat tukevan G-duuria sävellajina. Vahva G-duuriin johtava kadenssi on kuitenkin vasta tahdeissa 32–34, jotka johtavat "sivuteemaan".⁷

Esimerkki 4.

tahti 1-17 18 20 25 30 34

(= G:1)

I 5 — II# V

II 6 — II# V D)

Esimerkki 4 näyttää tahtien 1–34 äänenkuljetuksen, tahdit 1–17 on esitetty vain syvän tason kaaviona.

Pitkä dominanttisoinnun prolongaatio tahdista 19 aina tahdissa 32 alkavaan kadenssiin ei missään vaiheessa vakiinnuta G-duuria syvän tason sävellajiksi. G-duurin dominanttisoinnut tahdeissa 21 ja 25 ovat sekstisointuja, ne eivät siis basson sivusävellikkeestä syntyneinä sointuina vahvista g:n strukturaalista painoa bassossa, ne eivät selvitä g:n suhdetta osan toonikaan c:hen. Ylä-ääntä hallitsee d, jota prolongoidaan yläpuolisella sivusävelellä e.

Esimerkki 5.

tahti 8 17 18 22 26 28 30 32 34

(= G:1)

I 5 — II# V

II 6 — II# V

Tahti 32 selkeyttää kuvan, näyttää mikä on edeltävien tahtien basson g:n ja ylä-äänien d:n rooli osan äänenkuljetuksessa. G nousee a:han, kun bassoon palaa c. G ei siis alkujaankaan ollut strukturaalinen basso vaan c:n yläpuolinen kvintti, joka nyt etenee sekstiin. Ylä-äänien d laskee c:hen kun e palaa ylä-ääneen. D siis oli lomasävel e:n ja c:n välillä. Tässä esiintyy samankaltainen 5–6-liike kuin Bachin sarabandessa. Tahtien 1–34 syvän tason harmonian kulku on siis I⁵⁻⁶ – II* – V, jolloin transitiossa esiintynyt G-duuri on musiikin pinnalle levittynyt basson c:n yläpuolinen kvintti. Tämän 5–6-liikkeen tekee hämmäntäväksi se, että kvintti – tahtien 18–31 g – on levinnyt niin laajalle alueelle. Tahdin 34 basson g on vihdoinkin strukturaalisesti painava dominantti ja ylä-äänien d on *Urlinien* toinen sävel.⁸ Esimerkki 5 näyttää tahtien 1–34 syvempien rakennetasojen äänenkuljetuksen ja antaa selvemman kuvan tilanteesta.

Esimerkissä 5a tahdistä 19 alkava g:n prolongaatio ei vielä näy, G-duuri tulkitaan siinä yhdeksi soinnuksi, jonka pohjasävel on c:n yläpuolinen kvintti. Tässä esimerkissä syvän tason 5–6-liike näkyy havainnollisesti. Esimerkki 5b:ssä näkyvät ne sivusävelsoinnut, jotka syntyvät ensin basson ja väliäänien (t. 18–26) ja myöhemmin ylä-äänien ja väliäänien (t. 26–30) sivusävellikkeistä, ja jotka musiikin pintatasolla levittävät G-duurisoinnun kahdentoista tahdin alueelle. Nämä sivusävelsoinnut eivät kuitenkaan vakiinnuta G-duuria rakenteellisesti painokkaaksi dominantiksi. Sivusävel hajasävelenä levittää sävelen laajemmalle alueelle, mutta se ei vie säveltä muualle, merkitse siirtymää. Vaikka nämä sivusävelsoinnut painottavat G-duuria musiikin pinnalla esiintyvänä sävellajina, ne eivät tuo musiikkia rakenteellisesti painokkaalle dominantille. Ne levittävät tahdin 18 G-duurisoinnun – joka pintatasollakin oli C-duurin dominantti, ei G-duurin toonika – laajalle alueelle.⁹

Dominantti eli 'Vaan kuinka sitten kävikään'

Vaikka Bachin ensimmäisen partitan sarabandessa ja Mozartin pianosonaatin K. 330 ensiosassa strukturaalinen dominantti saavutetaan samankaltaisen 5–6-liikkeen avulla, ovat ne keinot joilla dominanttia näissä teoksissa tämän jälkeen prolongoidaan hyvin erilaiset. Sekä Bach että Mozart toimivat aikansa konventioiden mukaisesti, tekevät käytännössä sitä mistä aikalaisteoreetikot kirjoittivat. Esimerkki 6 näyttää sarabanden äänenkuljetuksen tahdistä 12 lähtien.

Musiikin syvimmillä tasolla dominanttia prolongoidaan aina sarabanden toiseksi viimeiseen tahtiin. Hieman lähempänä musiikin pintaa olevalla *Mittelgrund*-tasolla on tahdeissa 25–28 itsenäinen I⁶ – IV – V – I-kulku (*Hilfskadenz*), joka kannattaa ylä-äänien d–c–b-laskua (esimerkki 6:n suluisissa olevat merkinnät näyttävät tämän kadenssin ja ylä-äänien laskun). Tällä *Mittelgrund*-tasolla varsinaisen dominantin prolongaation muodostavat siis tahdit 12–24.

Tahdit 13–24 muodostuvat kulusta rinnakkaisissa desimeissä. Nämä desimit kulke-

vat kokonaan bassossa pysyvän dominantin yläpuolella, alemmat äänet kuuluvat siis rakenteellisesti väliääneen. Ensimmäisen ja viimeisen desimin alempi ääni on f:n yläpuolinen terssi, väliäänien a. Nämä desimit matkaavat ensin terssin ylös (t. 13–18) ja sitten terssin alas (t. 18–24) takaisin dominanttisoinnulle. Nousevassa desimikulussa ylöspäinsuuntaavana voimana toimivat laskevat terssikulut, jotka toimivat vahvana kohdistuksena ylä-äänien sävelille d ja es (*Übergreifen*). Laskevassa desimikulussa alaspäinsuuntaavana voimana ovat sivusävelet (= vaihtosävelet) jotka toimivat kohdistuksena aläänen sävelille b ja lopulta basson f:lle, dominantille jota on prolongoitu koko jakso.¹⁰

Esimerkki 6.

Musiikin pinnalla Bach luopuu F-duurista jo tahdissa 14, basson es muuntaa sen B-duurin dominantiksi. Tahdeissa 16–17 tehdään kadenssi B-duuriin. Tämä B-duuri ei kuitenkaan ole rakenteellisesti sävellyksen toonika, se ei ole tahdissa 12 saavutetun dominantin purkaus vaan osa nousevaa desimikulkua, siis lomasävelsointu. Tahdissa 17 tulee bassoon h, joka johtaa tahdeissa 18–20 vakiintuvaan c-molliin. C-molli saa vahvan kadenssin ja suuren painon, se on tahteja 13–24 hallitsevan desimikulun lakipiste. Sille on noustu ja siltä aletaan nyt laskea. Tahdin 24 B-duurin luonne lomasointuna on selvä, Bach ei tee sille selvää kadenssia kuten B-duurille tahdissa 16 ja c-mollille tahdeissa 18–20. Tahdissa 24 palataan dominantille.

Tahteja 13–24 jäsentävässä desimikulussa esiintyy kaksi kertaa desimi b–d, B-duurisointu. Ainakin tahdissa 16 saa se musiikin pinnalla painoa myös sävellajina. Tämä B-duurin vilahtaminen syvän tason dominanttiprolongaation sisällä toteuttaa niitä odotuksia, joita musiikille 1700-luvun alkupuolella asetettiin. Musiikki ei saanut

edetä liian kauas perussävellajista, tuntuman toonikaan tuli jatkuvasti säilyä. Vuosisadan lopun toonika- ja dominanttisävellajien vahvaa vastakkainasettelua ei siis vielä esiintynyt. Oli kuin toonika olisi kehän keskellä ja siitä tehtäisi poikkeamia muihin sävellajeihin. Gottlieb Ziegler kirjoittaa kirjassaan *Anleitung zur musikalischen Composition* vuodelta 1739, että sävellyksen modulaatioiden tulee noudattaa kahta perussääntöä: 1) ensimmäisen poikkeaman on oltava dominanttisävellajiin ja 2) pääsävellaji ei saa jäädä unohduksiin, siihen on aika ajoin palattava. (Ritzel 1974 s. 56) Joseph Riepel kirjoittaa vielä 1755 teoksessaan *Grundregeln zur Tonkunst insgemein*, ettei pääsävellaji "saa koskaan hävitä silmältä tai korvalta". (Ratner 1980 s. 50) Bach yhdistää tässä sarabandessa kauniisti strukturaalisen dominantin äänenkuljetuksessa saaman painon ja aikakauden musiikillisen käytännön. B-duuri esiintyy laajan dominanttiprolongaation sisällä kaksi kertaa lomasointuna, pääsävellaji ei siis häviä silmältä tai korvalta vaikka syvällä tasolla hallitseva sointuaste on V.

Myös sarabanden temaattinen materiaali on sopusoinnussa 1700-luvun alkupuolen teoreettisten kirjoitusten kanssa. Johann Adolph Scheibe kirjoittaa kirjassaan *Critischer Musikus* vuodelta 1745: "Jokaisessa sävellyksessä on oltava pääteema [Hauptsatz], josta kaikki seuraava materiaali on välttämättä johdettava." (Scheibe 1745 s. 82) Sarabanden temaattinen materiaali on yhtenäistä – ensimmäisten tahtien materiaali sisältää jatkon siemenen – ja johdonmukaista on myös, ettei Bach myöhemmille sonaateille luonteenomaisesti korosta strukturaalisen dominantin saavuttamista uudella teemalla. Tahdissa 13 – kun dominantti on jo saavutettu – toistaa Bach sarabanden aloittaneen materiaalin dominanttisävellajissa. Tämä on Scheiben toiveiden mukaista, sillä pääteeman "kaikki kertaukset eivät saa esiintyä samassa sävellajissa". (Scheibe 1745 s. 690) Kirjoittaessaan sinfonian ensiosasta Scheibe sanoo – todettuaan ensipuoliskon päättyvän dominanttisävellajiin – että toinen puolisko alkaa osan pääajatuksella [Haupterfindung]. (Scheibe 1745 s. 623)¹¹

Vaikka 1700-luvun alkupuolen ja lopun kirjoittajat olivat samaa mieltä siitä, että duurissa kulkevan sävellyksen ensimmäisen puoliskon on päätyttävä dominanttisävellajissa, oli tämän dominantin rooli vuosisadan alussa ja lopussa erilainen. Kuten edellä todettiin, tuli vuosisadan alkupuolen ajatusten mukaisesti tuntuman toonikasävellajiin jatkuvasti säilyä. Vuosisadan loppupuolella oli dominantti saanut enemmän painoa, kun se oli saavutettu ei siitä heti luovuttu. H. C. Koch kirjoittaa vuonna 1793 ilmestyneessä teoksensa *Versuch einer Anleitung Zur Composition* kolmannessa osassa sinfonian ensimmäisestä pääperiodista [Hauptperiod = esittelyjakso]: "Kun teema ja toinen pääfraasi on kuultu, kolmas tällainen fraasi yleensä moduloi dominanttisävellajiin [Tonart der Quinte] (mollisävellyksissä rinnakkaissävellajiin [der Terz]) jossa jäljellä olevat jaksot esitellään, sillä toinen ja suurempi osa tästä ensimmäisestä periodista on omistettu nimenomaisesti tälle sävellajille." (Koch 1793 s. 306) Tätä laajaa dominanttia- luetta kutsutaan perinteisen sonaatumuodon käsitteistössä sivuteemaryhmäksi.

Vaikka ne äänenkuljetuksen tapahtumat joilla dominantti saavutettiin Bachin

sarabandessa ja Mozartin pianosonaatin K.330 ensiosassa ovat samankaltaiset, on saavutetun dominantin käsittely näissä kahdessa sävellyksessä hyvin erilainen. Kuten edellä on todettu, Bach saavutti strukturaalisen dominantin vasta sarabanden ensimmäisen puoliskon lopussa, ja luopui dominantista musiikin pintatasoon sävellajina välittömästi. Mozart saavuttaa dominantin keskellä ensimmäistä puoliskoa, eikä heti luovu siitä vaan jatkaa musiikin pintatasollakin dominanttisävellajissa aina ensimmäisen puoliskon loppuun. Hän siis toimii käytännössä kuten Koch edellä olevassa sitaatissa teoreettisesti sanoo musiikin kulkevan. Esimerkki 7 näyttää Mozartin sonaatin ensiosan äänenkuljetuksen tahdista 34 lähtien.¹²

Esimerkki 7.

Tahdit 34–42 muodostuvat periodista, jossa ylä-ääni laskee d^2 :lta ($\hat{2}$) g^1 :lle. Esisäkeessä ylä-ääni laskee kvartin ja pysähtyy a:lle, ja jälkisäkeessä se laskee koko kvintin. Tässä esiintyy siis pintatasolla keskeytys (*Unterbrechung*). Tällainen kvinttilasku rakenteelliselta 2:lta on äärimmäisen tyypillinen klassismin sonaatin dominanttialueille, "sivuteemoille". Lasku levittää dominanttisoinnun "sivuteemaa" hallitsevaksi lineaarisiksi liikkeeksi.

Kuten yleisesti tunnettua, vasta A. B. Marx toi teoksessaan *Die Lehre von der musikalischen Composition* (1837–47) sivuteeman käsitteen ja sen merkityksen muodon jäsentäjänä musiikinteoriaan. Marx ei ollut ainut 1800-luvun puolivälin teoreetikko, jolle temaattinen kontrasti oli tärkeä. Carl Czerny jakaa kirjassaan *School of Practical Composition* sonaatin ensiosan ensimmäisen puoliskon [=esittelyjakso] viiteen jaksoon: 1) pääteema, 2) sen jatko ja vahvistaminen, yhdessä modulaation kanssa lähimpään sävellajiin, 3) keskiteema [middle subject] tässä uudessa sävellajissa, 4) tämän keskiteeman uusi jatko, 5) loppumelodia [final melody], jonka jälkeen

ensimmäinen osa loppuu uudessa sävellajissa." (Czerny 1848? s. 33) Keskiteeman tulee tosiaan olla uusi teema, "keskiteema, jonka on oltava uusi ajatus". (Czerny 1848? s. 35) Myös Antoine Reicha puhuu vuonna 1824 julkaistussa teoksessaan *Traité de haute composition musicale* uudessa sävellajissa olevasta teemasta [seconde idée mère dans la nouvelle tonique]. Tämän uuden teeman esiintyminen ei kuitenkaan ollut Reichan mielestä täysin välttämätöntä. (Ritzel 1974 s. 255) Czerny ja Reicha ovat kuitenkin lähempänä klassismin teoreetikoita kuin Marxia, he jakavat muodon harmonian kulun mukaan kahteen – eivät Marxin tavoin temaattisen materiaalin sijoittumisen perusteella kolmeen – ja harmonian liike on muodon jäsentymisen kannalta ensisijainen.

Czernyn uuden keskiteeman vaatimusta ei klassismin teoreetikoilla vielä esiintynyt. A. F. C. Kollmann kirjoittaa vuonna 1799 ilmestyneessä teoksessaan *An Essay on Practical Musical Composition*, että sävellystä kannattava modulaatio jakautuu kolmeen vaiheeseen, ensin modulointi pääsävellajista, sitten uuden sävellajin [=dominanttisävellaji duurisävellyksissä] käsittely [elaboration] ja lopulta modulointi takaisin pääsävellajiin. (Kollmann 1799 s. 2) Tämän jaon mukaan muoto jäsentyy kahteen pääjaksoon: "Ääriivoiltaan pitkä osa jaetaan kahteen jaksoon. Ensimmäinen päättyy, sävellyksen ollessa duurissa, asteikon kvintille, ja toinen sävellajiin; mutta milloin sävellys on mollissa, päättyy ensimmäinen jakso yleensä terssille ja toinen sävellajiin." (Kollmann 1799 s. 5) Klassismin teoreetikot jakoivat ensimmäisen jakson vielä kahteen alajaksoon. "Tämä ensimmäinen periodi jaetaan kahteen jaksoon, nimittäin yhteen jossa pääsävellaji hallitsee ja yhteen jossa dominanttisävellaji [Tonart der Quinte] hallitsee." (Koch 1793 s. 342) Harmonian liike siis kannatti muotoa, Czernyn keskiteemasta ei vielä puhuttu. Käytännössä säveltäjät usein korostivat dominanttialueen alkua uudella temaattisella materiaalilla. Harmonia oli kuitenkin ensisijainen, temaattiset tapahtumat eivät 1700-luvun lopun kirjoittajien mielestä olisi riittäneet osan jäsentämiseen Marxin tavoin teemaesiintymien perusteella.¹³

Kun Mozart on esiteltyt tahtien 34–42 "sivuteeman", palaa hän tahdissa 46 ylä-äänien d:hen, joka on $\hat{2}$ ja hallitsee siis syvällä rakennetasolla edelleen ylä-ääntä (kts. esim. 7). Tahdissa 59 alkavassa "kehittelyjaksossa" – klassismin teoreetikoiden mukaan toisen pääjakson alkupuoliskossa – Mozart luopuu musiikin pinnalla dominanttisävellajista. "Kolmas alajakso tai toisen [pää-] jakson alku sisältää siirtymät kaikkiin niihin sävellajeihin ja moodeihin, jotka esitellään kvintin (tai terssin) ohella, ja täällä esiintyvät kaikki ne yllättävät modulaatiot, tai enharmoniset siirtymät, jotka sävellys sallii tai vaatii." (Kollmann 1799 s. 5) Siirtyminen pois dominanttisävellajista ei Mozartilla kuitenkaan ole yht'äkkäinen. Kromatiikan lisääntyminen luo odotuksen siirtymästä, mutta tahdeissa 65–66 kadensoidaan vielä G-duuriin. G-duurista luopuminen musiikin pinnalla on selvää tahdissa 69, jossa bassoon ilmestyy gis, selvä kohdistus tahdin 71 a-molliin. Tämä a-mollisoitu syntyy syvän rakennetaso-äänenkuljetuksessa basson sivusävelen (a) ja ylä-äänien lomasävelen (c) seurauksena (kts. esim. 7).

G-duurisointu – jota syvällä tasolla on prolongoitu koko kehittelyjakso – palaa tahdissa 79, kun basson sivusävel palaa g:lle ja ylä-äänien lomasävelkulku päättyy h:lle. Tahdissa 84 tulee ylä-ääneen septimi f, joka ennakoii toonikan paluuta.

Bachin ensimmäisen partitan sarabandea ja Mozartin pianosonaatin K. 330 ensiosaa verratessa näkyy kauniisti, miten tonaalisuutta syvällä tasolla kannattava äänenkuljetus ja musiikin pinnalla kuuluvat eri aikakausien musiikilliset konventiot sulautuvat yhteen. Strukturaalinen dominantti – josta Schenker sanoo osana tonaalisuutta kannattavaa Bassbrechungia (I–V–I) poleemiselle tyyllilleen uskollisesti: "Pitäköön muusikko ikuisesti sydämessään kuvan Bassbrechungista! Olkoon tämä kolmio hänelle pyhä! Luodessaan, tulkitessaan – pitäköön hän sen aina korvissaan ja silmissään (Schenker 1979 s. 15) – saavutetaan näissä teoksissa samankaltaisen äänenkuljetuksen avulla. Tämän dominantin prolongaatio on kuitenkin teoksissa erilainen. Bach luopuu musiikin pinnalla dominanttisävellajista välittömästi, eikä hän esitele uutta temaattista materiaalia. Mozart pysyy uutta temaattista materiaalia sisältävän "sivuteemaryhmän" ajan musiikin pinnallakin dominanttisävellajissa, ja luopuu siitä vasta "kehittelyjaksossa". Sekä Bach että Mozart painottavat tärkeää dominanttia, mutta kumpikin tekee sen oman aikansa ehdoilla. Kumpikin säveltää kuten aikalaiset heiltä odottavat, pysyen kuitenkin uskollisena äänenkuljetuksen musiikin koherenssia kannattaville voimille.

VIITTEET

¹ Joskus esiintyy tilanteita, joissa ensimmäisen jakson päättävä dominanttisointu ei edes musiikin pintatasolla ole dominanttisävellajin I vaan toonikasävellajin V. (Kts. esim. Bachin ensimmäisen cembalopartitan BWV 825 Menuet II tai kolmannen viulupartitan BWV 1006 Menuet I. Neljännen sellosarjan BWV 1010 Bourrée II päättyy toonikasointuun, mutta tätä osaa on jo sen mittasuhteiden takia pidettävä erikoistapauksena.)

² Tämä pätee Beethovenia edeltäviin sonaattimuotoisiin osiin. Beethovenilla esiintyy duurissa olevissa sävellyksissä esittelyjaksoja, joiden harmonian liike on I–VI, ei I–V (kts. esim. pianosonaatti op. 106, ensimmäinen osa, tai pianotrio op. 97, ensimmäinen osa). Näissä tapauksissa Beethoven sitoo esittely- ja kehittelyjaksojen harmonian liikkeen selväksi kokonaisuudeksi I–VI–IV–V. Beethovenilla esiintyy myös duurissa kulkevissa sävellyksissä esittelyjaksoja, joiden harmonian kulku on I–III* (kts. esim. pianosonaatti op. 53, ensimmäinen osa, tai *Leonore*-alkusoitot 2 ja 3 op. 72). Esittely- ja kehittelyjaksojen harmonian liike on näissä osissa I–III*–V.

³ Bachin ja Mozartin ajan – 1700-luvun alkupuolen ja loppupuolen – teoreetikot määrittivät muodon harmonisen jäsentymisen samalla tavoin: duurissa kulkevassa sävellyksessä ensimmäinen jakso päättyy dominantille ja jälkimmäinen toonikalle. Tässä kirjoituksessa käsittelemieni kahden mittasuhteiltaan ja karaktääriltään erilaisen teoksen vertaaminen toisiinsa ei siis ole historiallisesti mielivaltaista. (1700-luvun alkupuolen kirjoittajat tosin eivät suhtautuneet yhtä jyrkästi tähän

sävellyksen ensipuoliskoa hallitsevaan liikkeeseen kohti dominanttia kuin vuosisadan lopun. Esim. Mattheson kirjoitti vuonna 1721, että mm. sarabanden ensipuoliskon ei välttämättä ole päätyttävä dominantille. [Ritzel 1974 s. 45]

⁴ Tässä kirjoituksessa käytän hyväkseni Heinrich Schenkerin (1868–1935) kehittämää analyysimetodia. Erinomainen johdatusteos Schenkerin teorioihin on Oswald Jonasin kirja *Das Wesen des musicalischen Kunstwerks* (Saturn-Verlag, Wien, 1934; toinen painos 1972 nimellä *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Universal Edition, Wien; englanninkielinen käännös 1982, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, Schirmer Books, New York).

⁵ Tällainen neljän tahdin mittainen sävellajin vakiinnuttava ele on Bachilla yleinen erityisesti preludeissa, kts. esim. *Das Wohltemperierte Klavier I* preludit 1, 2, 8 ja 10.

⁶ Charles Burkhart tulkitsee tämän sarabanden äänenkuljetuksen hieman eri tavoin, kts. Burkhart: 'Schenker's Theory of Levels and Musical Performance'. (Beach [ed.] 1983, *Aspects of Schenkerian Theory*, s. 95-112, erityisesti esimerkit s. 108 ja 109 [Yale University Press, New Haven and London])

⁷ A. B. Marx, joka hieman ennen 1800-luvun puoliväliä esitteli sonaattimuodosta ja sen osista nykyisin käytettävät nimet, katsoi tässä sonaatissa sivuteeman alkavan jo tahdissa 19. Marx toteaa kuitenkin tämän esittelyjakson poikkeavan normaalista. "Tämän sonaatin ensimmäisen jakson [= esittelyjakso] erottaa edellä käsitellyistä esimerkeistä ja useista muista tämän lajin edustajista sen teemojen määrä, teemojen joita yhdistää toisessa jaksossa (joka alkaa sivuteemasta — ja johon kuuluu neljäkymmentä tahtia, kun ensimmäiseen kuuluu kahdeksantoista) sävellaji ja samansävyinen tunnelma." (Marx 1868 s. 219) Myös David Gagné katsoo sivuteeman [second group] alkavan jo tahdissa 19. Hänen mukaansa tahdit 16-18 ovat transitio. Hän tulkitsee myös artikkelissaan käsittelemiensä tahtien 1-22 äänenkuljetuksen eri tavoin kuin minä, kts. David Gagné: 'The Compositional Use of Register in Three Piano Sonatas by Mozart'. (Cadwallader [ed.] 1990, *Trends in Schenkerian Research*, s. 23-39, erityisesti s. 24-26 ja esimerkit 2.1. ja 2.2. [Schirmer Books, New York])

⁸ Tämänkaltaiset laajat 5-6-liikkeet saattavat johtaa moniin eri tulkintoihin harmonian liikkeistä. Pianosonaatin K. 333 ensiosassa on tilanne, joka muistuttaa sonaattia K. 330. Musiikin pinnalla viitataan dominanttisävellajiin tahdissa 14. Äänenkuljetuksen pohjalla olevan 5-6-liikkeen 6 saavutetaan tahdissa 17, ja tätä käännettä korostaa basson kromaattinen kulku b-h. Strukturaalisesti painokas dominantti saavutetaan vasta tahdissa 23. Puhtaasti sointuanalyysista lähtevät analyysitkin päätyvät tässä osassa eri tulkintaan. Diether de la Motte mukaan dominanttisävellaji saavutetaan tahdissa 14, hän sanoo "jotta dominantti vakiintuisi uudeksi toonikaksi, tarvitaan vain sen dominantti." (de la Motte 1987 s. 129) Charles Rosenin analyysissa dominanttisävellaji saavutetaan vasta "sivuteeman" alkaessa tahdissa 23, hänen mukaansa tapauksissa joissa "sivuteema" edeltää V/V tulee musiikin viitata V/V/V:een jotta sävellaji vakiintuisi. Hän toteaa, että tahdin 14 dominantti — jonka de la Motte katsoi uuden sävellajin aluksi — vaatii vahvistusta ennen kuin kuulija hyväksyy sen paikalliseksi toonikaksi. (Rosen 1988 s. 229-230) 5-6-liikkeen merkityksen näiden tahtien äänenkuljetuksessa on analyysissaan huomionnut Edward Laufer. (Laufer 1991 s. 12-13)

⁹ Vaikka tämänkaltaiset musiikin pintatason sävellajien kanssa ristiriitaiset laajat 5-6-liikkeet ovat harvinaisia, löytyy niitä ohjelmistosta jonkin verran. (Kts. esim. Schenkerin analyysi Beethovenin pianosonaatin op. 28 ensimmäisen osan tahteista 40-70 [Schenker 1979 Fig. 103 5bl.]) Beethovenin *Prometheus*-alkusoitossa esiintyy laaja 5-6-liike, joka on tässä kirjoituksessa käsittelemiäni tilanteita ongelmallisempi. Siinä basson perussävelen (c) yläpuolisella kvintillä on selkeä teema (t. 49-65), joka hahmottuu niin itsenäiseksi, että perinteisen sonaattimuodon käsitteistössä sitä varmasti olisi kutsuttava sivuteemaksi. Tämän teeman alkaessa ei äänenkuljetus kuitenkaan ole edennyt strukturaaliselle dominantille, eikä teeman itsenäisyys kumoa musiikin pohjalla olevaa 5-6-liikettä. Esimerkki a näyttää *Prometheus*-alkusoiton tahtien 1-65 äänenkuljetuksen.

Esimerkki a.

Example 1) shows measures 1-40, 41, 63, and 65. The bass line contains a 5-6 interval. Harmonic analysis below shows I, II# V, and (= 5 - 6 - 5).

Example 2) shows measures 1-37, 41/49, 52, 63, 64, and 65. The bass line contains a 5-6 interval. Harmonic analysis below shows I, II# V, (= G: I, II# V, D).

¹⁰ Bach antaa edelleen painoa jo sarabanden alussa esiintyneelle terssimotiiville (vrt. Esim. 2 c). Syvällä tasolla tahtien 13-24 desimikulku matkaa terssin ensin ylös ja sitten alas, lähempänä musiikin pintaa kohdistetaan nousevan desimikulun ylä-ääniä laskevalla terssikululla (Übergreifen).

¹¹ Sinfonian sävellyspäätösten soveltaminen sarabandeen ei 1700-luvun alkupuolen musiikista puhuttaessa ole mielivaltaista. Teoreetikot käsitelivät kirjoituksissaan "perusmuotoa", jota saattoi soveltaa erilaisiin teoksiin. Esimerkiksi Riepel sanoi 1752, ettei menuetin säveltäminen poikkeaa konserton, aarian tai sinfonian säveltämisestä. (Ratner 1980 s. 9) Sama suhtautuminen säilyi vuosisadan lopussa. Esimerkiksi A. F. C. Kollmann käsittelee vuonna 1799 ilmestyneessä sävellysooppaassaan saman perussuunnitelman mukaan sekä lyhyet että pitkät sävellykset. (Kollmann 1799 s. 2-6)

¹² Esimerkki 7 näyttää kertausjaksosta vain hyvin syvän tason. Tärkeää on huomata laaja C-duurisoinnin murto e2-g2-c3-e3 (Brechung), joka levittää e:n syvällä tasolla ylä-ääntä hallitsevana sävelenä kertausjakson alusta aina tahtiin 133.

¹³ Hyvän yleiskuvan 1700-luvun lopun ja 1800-luvun puolivälin sävellysoppaiden muotokäsitysten eroista saa Ian Bentin artikkelista 'Analytical Thinking in the First Half of the Nineteenth Century'. (Olleson [ed.] 1980, *Modern Musical Scholarship*, s. 151-166 [Oriel Press Ltd, Stocksfield])

LÄHTEET

- CZERNY, Carl (1848?): *School of Practical Musical Composition*; näköispainos Da Capo Press, New York (1979)
- KOCH, Heinrich Christoph (1793): *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*; näköispainos Georg Olms Verlag, Hildesheim. (1969)
- KOLLMANN, August Frederic Christopher (1799): *An Essay on Practical Musical Composition*; näköispainos Da Capo Press, New York (1973)
- LAUFER, Edward (1991): *The Way to the Second Subject*; esimerkkimoniste luentoon 10.2.1991, Hostra University, Hempstead
- MARX, Adolf Bernhard (1868): *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Dritter Theil; Breitkopf und Härtel, Leipzig*. (Neljäs muuttamaton painos, ensimmäinen painos 1837-1847.)
- de la MOTTE, Diether (1987): *Harmoniaoppi*, (suom. Mikko Heiniö); Suomen Musiikkiteollinen Seura, Helsinki (Alkuperäinen *Harmonielehre*, 1976)
- RATNER, Leonard G. (1980): *Classic Music. Expression, Form, and Style*; Schirmer Books, New York
- ROSEN, Charles (1988): *The Sonata Forms*; W.W. Norton & Company Inc., New York, London (Uudistetun painos, ensimmäinen painos 1980)
- RITZEL, Fred (1974): *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musikteoretischen Schriftum des 18. und 19. Jahrhunderts*; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (kolmas painos, ensimmäinen painos 1968)
- SCHACHTER, Carl (1987): 'Analysis by Key: Another Look at Modulation'; *Music Analysis*, 6:3, s. 289-318
- SCHEIBE, Johann Adolph (1745): *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auslage*; näköispainos Georg Olms Verlag, Hildesheim (1970)
- SCHENKER, Heinrich (1979): *Free Composition*, (translated and edited by Ernst Oster); Longman Inc, New York (Alkuperäinen *Der freie Satz*, 1935)

"Musiikin päätehtävä on ilmaisu"

Punainen lanka Johann Georg Sulzerin ensyklopediassa

Allgemeine Theorie der schönen Künste

HANNU APAJALAHTI

"Ihmisellä on kaksi ilmeisen itsenäistä kykyä: ymmärrys sekä siveellinen tunne, joiden kehitykselle yhteiskunnallisen elämän onnellisuuden täytyy rakentua. Mahdollisuus siveelliseen tunteeseen on riippuvainen ymmärryksestä, siveellinen tunne puolestaan antaa sen, mitä ilman tällä elämällä ei olisi mitään arvoa."¹

Johann Georg Sulzerin (1720–1779) *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, jonka ensimmäinen painos ilmestyi 1771-74,² oli saksankielinen³ vastine ranskalaisille ensyklopedisteille ja ensimmäinen teos estetiikasta, joka antoi runsaasti tilaa musiikille.⁴ Kuten ylläoleva sitaatti osoittaa, Sulzerin teoksella oli korkeat aatteet ja pyrkimyksellään ihmisen siveelliseen kasvattamiseen se oli ottanut suuren haasteen.

Valistuksen ajan ihanteita seuraten monet 1700-luvun tiedemiehet kirjoittivat popularisoituja tieteellisiä julkaisuja tarkoituksenaan levittää tieteellistä propagandaa, joskin teosten julkaisemiseen saattoi liittyä myös henkilökohtaisten etujen ajaminen julkisuuden avulla.⁵ Sveitsiläiselle esteetikolle Johann Georg Sulzerille syy oman ensyklopediansa julkaisemiselle oli taiteen popularisoimisen ohella 'esteettisen propagandan' levitys – Sulzer harjoitti siveellistä kasvatusta opettamalla ihmisille taiteen avulla kauneuden (*Schöne*) ja hyvyyden (*Gute*) aatetta ja pahuuden (*Böse*) vastustamista.⁶ Vanhahtava moralistinen sävy, jonka kaiku on alati läsnä teoksessa, kirjoitti kritiikkiä Sulzerin nuoremmilta aikalaisilta, kuten esim. Goetheltä.⁷ Siitä huolimatta *Allgemeine Theorie* oli suuri menestys, ja siitä otettiin useita painoksia.

Teoksen musiikillisten artikkeleiden keskeinen sisältö liittyy lähes poikkeuksetta ilmaisuun. Sulzerin mukaan musiikillisen mestariteoksen päätarkoitus ellei suorastaan ainoa tehtävä on tunteiden ja mielenliikutusten (*Leidenschaften*) oikea ilmaisu niiden kaikissa vaihtelevissa ja yksittäisissä vivahteissa.⁸ Sulzerin teos osui liki *Empfindsamkeitin* kukoistusaikaan, eivätkä sen perusajatukset musiikin kannalta siten suinkaan vielä olleet vanhanaikaisia. Teosta siteerattiinkin musiikkia koskevissa kirjoituksissa vielä 1800-luvun alussa, ja ainakin Forkel, Koch, Kollman, Scheibe, Schubart and Türk saivat siitä vaikutteita.⁹ Syynä tähän oli arvattavasti Sulzerin tärkeimpien musiikkiavustajien Johann Joseph Kimbergerin ja Johann Abraham Peter Schulzin asiantuntemus.¹⁰

Muusikotkaan eivät kuitenkaan täysin hyväksyneet Sulzerin ajatuksia, ja heidän arvostelunsa suuntautui Sulzerin tapaan sitoa musiikki tiukasti runouteen ja retoriik-

kaan. Ei liene mahdotonta, että kritiikkiä Sulzerin korkealentoisesta kielenkäytöstä olisi lausunut myös Kirnberger, joka tunnettiin konservatiivina ja "pahamaineisena kvinttien ja oktaavien metsästäjänä"¹¹. Seuraavan lausunnon kirjoitti Schulzin ystävä Johann Friedrich Reichard:

"Sulzerilla oli tapana tarkastella taiteita yksipuolisesta moraalisen vaikutuksen näkökulmasta, mutta Kirnbergeriä tällainen liikutti vain vähän, jos ollenkaan. Sulzer, jolta puuttui täysin kyky kuulla musiikkia, ei itse ollut koskaan tajunnut musiikin puhdasta vaikutusta, eikä hän oikeastaan voinut kohottaa tätä tämän taiteen käsitteiden tasolle. Hän ajatteli musiikkia aina vain yhteydessä runouteen, pantomiimiin ja tanssiin."¹²

Sulzer toki oli selvillä siitä, ettei hänellä ollut kykyä kirjoittaa taiteilijana. Siitä huolimatta hän uskoi että *Allgemeine Theorie* voi välittää tärkeän viestin kaikille taiteilijoille. Ja viesti oli selvä ja yksinkertainen: Älkää tuhlatko aikaanne pikkuasioihin! Sulzer pyrki antamaan jokaiselle taiteilijalle käyttökelpoisia aatteita, joiden avulla tämä voisi yhä terävöittää nerouttaan, kehittää makuaan ja myös tietää kuinka voi opiskella ja antaa oikea suunta inspiraatiolle. Sulzer halusi myös kertoa, mitä taiteilijan ylipääntään tulee miettiä, kun hän haluaa luoda hyvän teoksen. Taiteen rakastajille osoitettuna – mutta vain niille, jotka haluavat taiteesta todellista nautintoa, eikä niille, jotka vain tekevät taiteesta peliä ja huvitusta – *Allgemeine Theorie* yrittää poistaa taiteiden olemusta ja käyttöä koskevat ennakkoluulot ja auttaa häntä kehittämään omaa taiteellista makuaan¹³.

Sulzer luultavasti kirjoitti tai ainakin toimitti kaikki musiikilliset artikkelit työskennellessään Kirnbergerin kanssa, sillä tämän kirjalliset kyvyt eivät tietävästi olleet kovin kehittyneet. Samaan aikaan kun he työskentelivät *Allgemeine Theorien* parissa, Kirnberger valmisteli omaa pääteostaan *Die Kunst des reinen Satzes*.¹⁴ Schulzin mukaan Sulzer itse asiassa kokosi teoksen kirjallisesti kehittymättömän avustajansa papereista¹⁵ Huomattavasti sujuvakinäisempi Schulz itse puolestaan kirjoitti samoihin aikoihin kirjan harmoniasta, johon Kirnberger oli niin tyytyväinen, että teos julkaistiin Kirnbergerin nimellä liitteenä teokseen *Die Kunst des reinen Satzes* otsikolla *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*.¹⁶ Jos verrataan näiden kahden kirjan kielenkäyttöä, niiden erot ovat ilmeiset. Kun *Die Kunst des reinen Satzes* on paikoitellen pullollaan viittauksia musiikilliseen ilmaisuun, Schulzin teoksessa ilmaisusta puhutaan harvoin ja yleensä vain hyvin yleisissä yhteyksissä. Toisin kuin kaksi muuta edellä mainittua musiikin ammattilaisille tarkoitettua teoreettista teosta, Sulzerin *Allgemeine Theorie* ei toki olekaan kirja musiikista vaan estetiikasta. Siten sen kaunopuheinen kieli, joka vilisee metaforia, ulottuukin liki jokaiseen taiteen aspektiin. Musiikkiartikkeleissa vain hyvin abstraktit aiheet kuten "aritmeettinen jako", "Dis" tai "ligatuuni" sekä ainoastaan vanhempaa musiikkia käsittelevät hakusanat kuten "kaanon" ja "kontrapunkti" ovat välttyneet – ainakin tämän päivän näkökulmasta – joskus keinotekoisiltakin ilmaisukytkennöiltä.

Seuraavassa käsittelen Sulzerin käsitystä musiikissa olevasta ilmaisusta ensin yleisemmin ja sen jälkeen selvittäen kuinka nämä ajatukset on yksilöity musiikin eri aiheiden artikkeleissa sävellystekniikasta, musiikillisesta muodosta, musiikin lajeista ja esittämisestä.

Musiikin päämääränä ilmaisu

Musiikin päämäärä on Sulzerin mielestä ilmaisu, ja tämä ajatus kulkee punaisena lankana läpi koko *Allgemeine Theorien*. Ilmaisu on seuraus jonkin asian ilmaisemisesta ja Sulzerin ajattelussa musiikillinen ilmaisu luo vastineen mielenliikutukselle, toisin sanoen musiikki tavallaan kuvaa mielenliikutuksia. Nämä ovat voimakkaita tunteita, jotka liittyvät mielihyvään tai mielihyväkään ja johtavat joko kaipaukseen tai vastenmielisyyden tunteeseen.¹⁷ Jokaisella mielenliikutuksella on ominainen luonteensa, musiikillinen ajatuksensa, äänellinen luonteensa, sävelkorkeutensa, temponsa ja retorinen aksentointinsa.¹⁸ *Allgemeine Theorie* :ssa on selkeästi artikuloitu, että nämä erityiset karakterit ovat yhdistyneet tiettyihin musiikillisiin eleisiin. "Ilo ilmaistaan soinnillisin sävelin, kohtuullisella tempolla ja sävelkorkeuden ja dynamiikan rajoitetuin muutoksin. Suru ilmenee hitautena, sydämen syvyyksistä kumpuavana ja murheellisin värein"¹⁹.

Musiikki siis toimii "sanoen ilmaiseemattoman ilmaisijana". Sulzer pitää hyvin tärkeänä olla sekoittamatta musiikillista ilmaisua musiikilliseen *maalaamiseen*, joka pyrkii vain elottomasti imitoimaan luontoa. Tällaisia maalauksia ovat yritykset kuvata tuulta tai myrskyä, meren ärjyntää tai puron liplatusta, salamaniskua jne. Nämä ovat musiikin henkeä vastaan, sillä sen tulisi ilmaista mielen tunteita.²⁰

Kaikkien kaunotaiteiden päämääränä on herättää tiettyjä mielikuvia ja tuntemuksia. Koska mielenliikutusten karakterit on sidottu tiettyihin musiikillisiin kaavoihin, taiteilijan tulee tuntea ne ja kyetä käyttämään niitä. Jokaisen taiteilijan ei kuitenkaan tarvitse hallita niitä kaikkia, sillä taiteilijan tulee tuntea oma persoonallisuutensa ja pitäytyä niissä musiikillisen ilmauksen muodoissa, jotka hänelle parhaiten sopivat. *Allgemeine Theorie* :n useimmin mainitut säveltäjät ovat Graun (tarkoittanee oopperasäveltäjä Carl Heinrichia, eikä tämän veljeä Johann Gottliebia, joka tunnettiin sinfonikkona ja konserttosäveltäjänä) sekä aikansa suosituimpiin eurooppalaisiin oopperasäveltäjiin lukeutuva Johann Adolph Hasse. Näiden "suuresti ihailtujen" säveltäjien persoonallisuuksia ja luonteenomaisimpia ilmaisukeinoja verataan seuraavasti:

"Edelliselle [Graunille] luonto oli antanut herkän, lauhkean ja huomaavaisen sielun. Joskin hänellä oli vallassaan kaikki taiteen salaisuudet, vain herkkyyden, viehättävyyden ja huomaavaisuuden ilmaiseminen sopivat hänelle, ja useammin kuin kerran hän epäonnistui, kun hänen oli ilmaistava rohkeutta, ylpeyttä [tai] päättävyyttä. Hasse sitävastoin, jolle luonto oli antanut suurempaa rohkeutta, uskaliaamman tunnon [ja] palavamman halun, on kaikessa omaa luonnettaan lähellä olevassa onnellisempi kuin herkkyyden ja lauhkeuden parissa."²¹

Sulzerin mukaan luonto on rakentanut suoran yhteyden kuulemisen ja sydämen välille: "jokainen mielenliikutus ilmaisee itsensä tietyin sävelin, ja juuri nämä sävelet herättävät kuulijan sydämessä saman mielenliikutuksen tuntemuksen, josta sävelet saivat alkunsa". Musiikki on siten hyvin voimakas ilmaisun väline, voimakkain taiteiden joukossa, sillä mielenliikutukset voi parhaiten välittää kuulemisen kautta. "Dissonanssi on huomattavasti helpommin vastaanotettavissa kuin värien ristiriita; sateenkaaren viehättävä väriharmonia ei ole lainkaan yhtä liikuttava kuin kolmisointu". Värien ristiriita tai epäharmonisuus tuskin aiheuttaa tuskaa, "mutta dissonanssilla voi olla niin epäsuotuisa vaikutus korvaan, että se voi saattaa kuulijan epätoivon partaalle"²². Musiikilla on suunnaton voima kuulijaan, mutta vain kykenevä säveltäjä voi tehdä viestinsä ymmärrettäväksi, jolloin musiikin päämäärä voidaan saavuttaa.

Ilmaisu sävellyksessä

Kuten edellä on todettu, Sulzerin näkemyksen mukaan sävellyksen päätehtävä on mielenliikutusten ilmaiseminen ja *Allgemeine Theorie* pyrkii itse luomallaan logiikalla valottamaan musiikin eri aspekteja aina samaa lähestymistapaa käyttäen. Säveltämisen päämääränä on saavuttaa tietty ennakolta valittu mielenliikutuksen ilmaisu ja säveltäjä tarvitsee sekä tietoja että tunnetta voidakseen olla selvillä ilmaisusta ja niiden alkuperästä. Pelkkä tieto ei kuitenkaan riitä, vaan taiteilija tarvitsee myös erityisvälineitä, ja ne hän voi saada vain harjoittelun kautta eikä sääntöjen kautta.²³

Säveltäjä voi päättää mitä keinoja ja minkälaista materiaalia hän tulee käyttämään sävellyksessään vasta kun hän on selvillä tavoitteestaan eli siitä, mikä tietty mielenliikutuksen ilmaisu on hänen päämääränään. Valittuaan sitten keinonsa ja materiaalinsa hänen on selvitettävä, miten ne voisi parhaiten järjestää. Päämäärä, materiaali ja järjestys yhdessä muodostavat suunnitelman (*Plan*) teokselle.²⁴

Kaikille taiteille yhteinen luomisprosessi seuraa tiettyä asteittaista kaavaa joka voidaan jakaa kolmeen osaan: perussuunnitelma (*Anlage*), yksityiskohtainen käsittely (*Ausführung*), ja viimeistely (*Ausarbeitung*).²⁵ Perussuunnitelma sisältää päämäärän asettamisen ja yleisen suunnitelman sen saavuttamiseksi. Sen jälkeen mitään olennaista ei perusajatukseen voida enää lisätä.²⁶ Vasta kun suunnitelma on valmis, säveltäjä voi aloittaa varsinaisen säveltämisen.

Säveltäminen on ihanteellinen kuvaamaan mielenliikutuksia, jotka liittyvät mielikuvien liikkeisiin. Säveltäjä voi seurata ja kuvata kaikkia näitä liikkeitä jos hän on selvillä niistä ja myös tarpeeksi kyvykäs käyttämään musiikin erikoisvälineitä. Nämä välineet ovat:

¹) Harmoninen eteneminen – tahdista riippumatta –, jonka täytyy rauhallisissa ja miellyttävissä tunnetiloissa edetä kevyesti ja pakottomasti, ilman monimutkaisuutta ja raskaita pidätyksiä; kun taas päinvastaisissa, varsinkin kiihkeissä tunnetiloissa, keskeytyen useampiin modulaatioihin

etäisempiin sävellajeihin, monimutkaisemmin, runsain ja epätavallisin dissonanssein ja pidätyksin, nopein purkauksin.

- 2) Tahti, jonka kautta jo yksistäänkin voidaan jäljitellä mielenliikkeiden kaikenlaisia yleisluontoisia ominaisuuksia.
- 3) Melodia ja rytmi, jotka sellaisenaan, samoin jo yksinäänkin, kykenevät kuvaamaan kaikkien mielenliikutusten kieltä.
- 4) Voimakkaan ja hiljaisen muutokset, jotka vaikuttavat omalta osaltaan myös hyvin paljon ilmaisuun.
- 5) Säestys ja erityisesti säestävien soittimien valinta ja vaihtelu; ja lopuksi
- 6) modulaatiot ja viipymiset toisissa sävellajeissa.²⁷

Vaikka kaikki nämä välineet ovat hyvin tärkeitä, Sulzer varoittaa yliarvioimasta niiden merkitystä, sillä ne ovat vain keinoja saavuttaa musiikin päämäärä, joka on tunteiden herättäminen:

"Tuntuu välttämättömältä muistuttaa yhtä hyvin taiteen mestareita kuin pelkkiä ihalihoitakin [musiikin] päämäärästä, koska edelliset usein puhtaasti keinotekoisilla tavoilla, hypyyn, juoksutuksin ja mitääänanomattomasti mutta vaikeasti toteutettavien harmonioin suorastaan tavoittelevat suosiota, jota yhtä harkitsemattomasti annetaan eniten sellaiselle, joka soittaa yhtä taidokkaasti kuin nuorallatanssija ja sille, joka on sävellyksessään suoriutunut yhtä monesta vaikeudesta kuin se, joka on metsästännyt seisten hevosen selässä täydessä laukassa. Eikö ole paljon luonnollisempaa pitää parempana oikean satakielen laulua kuin sitä matkivaa sävellystä?"²⁸

Ennen kuin säveltäjä voi käyttää edellä mainituista mahdollisuuksista poimimiaan keinovaroja, hän on jo valinnut, tietoisesti tai tiedostamattaan, sävellajin ja viritysjärjestelmän, johon 1700-luvulla liittyi vielä aivan erityisiä aspekteja, keskustelun eri viritysjärjestelmien paremmuudesta ollessa vielä vilkasta. *Allgemeine Theorie* :ssa säveljärjestelmä merkitsee luonnollisesti diatonista järjestelmää, ja sekä moodit että duuri/mollisävellajit ovat käyttökelpoisia ja jokaisella niistä on oma ilmaisunsa. Moodit ovat yleensä liittyneet ylevimpiin tarkoituksiin kuin duuri tai molli ja ne myös sopivat hyvin *Allgemeine Theorien* suosimaan viritysjärjestelmään,²⁹ joka luonnollisesti on asiaan erityisesti perehtyneen Kimbergerin kehittäämä vaihtoehto.³⁰ Tässä järjestelmässä kvintit ovat puhtaita (tai melkein puhtaita) ja terssejä on eri kokoisia. Koska terssien suhteet eivät ole aina yhteneviä, myös kolmisoinnuissa on erilaisia intervallisuhteita ja siksi jokaisella sävellajilla on oma luonteensa, ja tämä luonne säilyy myös viritystasojen vaihdellessa.³¹ Eri sävellajien erilaisesta luonteesta johtuen tämä viritysjärjestelmä sopii hyvin Sulzerin näkökulmaan:

"Niin kutsutut kirkkosävellajit ovat tämän viritysjärjestelmän mukaan puhtaampia, ja muilla sävellajeilla on kullakin oma laatunsa, niin että taitava säveltäjä voi etsiä sävellajeista sen, joka soveltuu parhaiten tiettyyn ilmaisuun."³²

Virityksellä on suora yhteys ilmaisuun, sillä "soittimien oikeasta virityksestä riippuu kappaleen esityksessä sen harmonian puhtaus ja sen seurauksena huomattava osa teoksen vaikutuksesta"³³ Viritysjärjestelmästä johtuen jotkut sävellajit ovat puhtaampia, toiset taas karkeampia. Sekä duuri- että mollisävellajit jaetaan kolmeen ryhmään:

Duurisävellajit:

C, G, D, F puhtaimmat
A, E, H, Fis karkeampia
B, Cis, Dis, Gis karkeimmat

Mollisävellajit:

A, E, H, D puhtaimmat
Fis, Cis, Gis, Dis, pehmeämmät (*weicher*)
C, G, F, B pehmeimmät (*am weichsten*)³⁴

Niiden käyttöä on kuvattu seuraavasti:

"On varmaa, että puhtaimmat sävellajit ovat vähemmän sopivia pateettiseen ilmaisuun, sitävastoin ne ovat parhaiten käytettävissä – ottaen huomioon molli- tai duurisävellajien erityisen ilmaisuuden – huvitteluun, meluisaan ja sotaiseen, miellyttävään, tunteelliseen, hauskaan [ja] usein pelkkään yksivakaiseen ilmaisuun. Vähemmän puhtaat sävellajit ovat puhtautensa vähäisyyden asteesta riippuen aina vaikuttavampia sekoituneisiin tuntemuksiin, joiden ilmaisulla on väkivaltainen vaikutus karkeimmissa duuriasteikoissa ja pehmeimmissä molliaasteikoissa."³⁵

Intervalleja ja sointuja ilmaisun termein käsiteltäessä yksi pääkohdista on dissonanssien käsittely. Dissonanssit antavat elämää (*Lebhaftigkeit*) musiikkiin ja siksi ne ovat käyttökelpoisia keinoja mielenliikutusten ilmaisussa, sillä ne herättävät assosiaatioita (*Verbindungen*), viivytystä, mutkistumista (*Verwicklungen*), odotuksia (*Erwartungen*) ja harhakuvia (*Täuschungen*) kuuntelijassa.

Allgemeine Theorie selittää musiikia kuten muitakin taiteita runsain metaforin, erityisesti vertaukset kieleen toistuvat usein. Näin esimerkiksi kudos (*Satz*) on musiikille sitä, mitä kielioppi on kielelle.³⁶ Sointuja taas käsitellään usein kuin ne olisivat kielen sanoja. Tietynlaisilla soinnuilla on tietty ilmaisu, esimerkiksi vähennetty septimisointu sopii parhaiten surullisiin ilmaisiin.³⁷ Tällaiset soinnut, jotka tietenkin esiintyivät 1700-luvun musiikissa harvemmin kuin duuri-, molli- ja dominanttiseptimisoinnut ovat ilmaisultaan jotakin erityistä. Esimerkiksi septimi bassossa antaa septimisoinnulle oman erityisen luonteensa. Koska se on karkein kaikista septimisoinnun käänöksistä "ja siinä on bassossa olevan dissonanssinsa johdosta jotakin maskuliinista, se sopii erinomaisesti voimakkaisiin ja rajuihin mielenliikutuksiin"³⁸. Yleensä kaikkien poikkeusten musiikillisessa kudoksessa täytyy olla poikkeuksia myös ilmaisussa. Sointukuluissa kaikki poikkeukset 'normaaleista' sävellyksellisistä

keinoista tulee yhdistää johonkin erityiseen ilmaisuun. Jos esimerkiksi septimisointua seuraa jokin muu sointu kuin kolmisointu tai jos septimi purkautuu ylös- eikä alaspäisellä liikkeellä, syyn täytyy olla ilmaisussa.³⁹ Koska musiikki ei saa olla pitkästyttävää, se tarvitsee muuntelua. Modulaation tarkoituksena on antaa tätä tarvittavaa vaihtelua niin että ilmaisu voidaan täydellisemmin saavuttaa.⁴⁰ Erityisesti kromaattiset sointujaksot voivat tuoda paljon ilmaisullista voimaa esitettäessä tuskaa, surua ja pelkoa mutta myös rohkeutta. Liika kromatiikka voi kuitenkin olla teoksen kauneuden esteenä, joten sitä voi käyttää vain poikkeuksellisesti kun ilmaisu on erityisen merkitsevää.⁴¹ Enharmoniset modulaatiot ovat vain satunnaista tarkoitusta varten, soveltuena lähinnä resitatiiveihin, joissa tarvitaan modulaatioita etäisiin sävellajeihin. Tämä voi tapahtua esimerkiksi, kun resitatiivissa kaksi ihmistä keskustelelee heidän mielenliikutustensa erotessa toisistaan oleellisesti.⁴²

Fraasirakenne ja kadenssit käsitellään kielen periaatteiden mukaan. Kuten puheessa, sävellyksessä tarvitaan välimerkkejä,⁴³ taukopaikkoja, jotka tekevät teoksesta ymmärrettävän ja ilmaisuvoimaisen. Harmonian ja melodian suhde selitetään myös kielellisin metaforin: harmonia vastaa käsitteitä ja melodia tavuja,⁴⁴ eikä ole epäilystäkään siitä, etteikö melodia ole niistä tärkeämpi. Harmonia ei ole musiikissa välttämättömyys, vaikkakin sen kannalta hyvin käyttökelpoinen. Musiikki on kauan ollut ilman harmoniaa, mutta vain melodia voi kuljettaa tekstiä ilman harmoniaa.⁴⁵

Musiikin avulla on mahdollista kehittää tunteikas kieli keskenään täysin samanarvoisista sävelistä, joilla yksikään ei erillisenä ilmaise mitään⁴⁶. Ilman rytmiä ja metriä musiikki ei ole ymmärrettävää. Jotta sävelet voisivat vaikuttaa kuulijoihin, niiden tulee liittyä metriin.⁴⁷ Metri ja rytmi tarjoavat järjestystä ja säännöllistä mittaa, joiden peruseriaatteet ovat kaikkien kansojen kunnioitettavia.⁴⁸ Mutta rytmisen säännöllisyys ei yksinään takaa oikeaa musiikillista ilmaisua, vaikka on toistuvasti mainittu että säännöllisyys on tärkeä keino tehdä musiikista ymmärrettävää. Rytmisen liike tarvitsee myös vaihtelua voidakseen ilmaista kaikki mielenliikutukset vivahteet.⁴⁹

Eri tempomerkinnät on jaettu niiden ilmaisullisen karakterin mukaan ja säveltäjän tulee suhteuttaa temponvalintansa teoksen tunnelmaan. Eri tempot on jaettu karkeasti kolmeen luokkaan: hitaat, kohtuulliset ja nopeat. Useilla tempomerkinnöillä on ilmaisullinen selitys *Allgemeine Theorie*:ssa. Esimerkiksi largo sopii juhallisiin⁵⁰ ja allegro vilkkaisiin tunteisiin.⁵¹

Kaikki nämä sävellykselliset keinot joita edellä on käsitelty vain muutamain esimerkein, ovat työkaluja säveltäjän käsissä. Hänen tulee huolellisesti harkita kaikkia näitä keinoja ja tutkia tarkasti jokaisen muutoksen vaikutusta. Näin hän voi ilmaista jokaisen mielenliikutuksen niin täsmällisesti ja voimallisesti kuin mahdollista.⁵²

Ilmaisu ja musiikin muodot ja lajit

Sävellyksen kokonaisuutena käsitellään *Allgemeine Theorie* :ssa vain vähän. Teoksen rakenne ja muoto ovat tärkeitä vain liittyneenä ilmaisuun ja vaikutukseen, jonka aiheuttaa kuulijassa. Musiikin alkuperä on mielenliikutuksissa ja näihin samoihin mielenliikutuksiin musiikin tulee myös palautua sitä kuunneltaessa. Tapa, jolla tämä ympyrä kuljetaan, eli luomisprosessi, on paljon tärkeämpi kuin muoto, joka on vain yksi monista päämäärän saavuttamiseksi käytettävistä keinoista.

Musiikin lajit on tavallisesti käsitelty vain tiettyjen muototyyppien termin. Yleiset kuvaukset koskevat tavallisesti tyyliä ja karakteria, ei muodontamista tai harmoniaa.⁵³ Vaikka *Allgemeine Theorie* :ssa tosin on hakusana "muoto"⁵⁴, se käsittelee vain maalaustaidetta, eikä sillä ole musiikillista sisältöä. Siinä muoto on määritelty keinona liittää moninaisuus kokonaisuuteen, joten se tarkoittaa "tiettyä sommittelun lajia"⁵⁵.

Allgemeine Theorie käsittelee kyllä jossain määrin myös sävellyksen kokonaisuutena, mutta lähinnä vain viittauksin, jotka täytyy poimia useista artikkeleista kuten "samanlaisuus" (*Einförmigkeit*), "ykyys" (*Einheit*), "kokonaisuus" (*Ganze*), "alku" ja "loppu". Artikkelissa "kokonaisuus", Sulzer selittää kuinka ykyys (yhtenäisyys) on tärkeä käsite myös musiikissa ja teatterissa, jotka molemmat ovat ajassa ilmeneviä taiteita. Niissä alku on tärkein sillä heti aloituksen jälkeen kuulijalla tai katsojalla tulee olla mahdollisuus olla selvillä kokonaisuudesta. Alussa täytyy esittää teoksen kaikki luonteenpiirteet. Sitten kokonaisuus voidaan hahmottaa sitä taustaa vasten, mitä aiemmin on tapahtunut.⁵⁶ Ykyksen kautta voimme vastaanottaa useampia asioita yhtenä kokonaisuutena ja sen avulla voimme liittää osat kokonaisuuteen. Tämä ykyys on perusta täydellisyydelle ja kauneudelle.⁵⁷ Vaikka siis muoto on Sulzerin mukaan tärkeä, ainoat tarkemmat kokonaisuutena koskevat kuvaukset löytyvät artikkeleista "aaria" ja "konsertto". Aaria kuvataan kahden osan vastakkainasetteluna seuraavasti:

"Ensimmäinen sisältää tunteen yleisen luonnehdinnan, toinen taas jonkun tietyn käänteen siitä, tai jos ensimmäinen ilmaisee jonkin tunteen erityisen osan, silloin toinen käsittelee sitä yleisesti. Tällä tavalla säveltäjällä on tilaisuus parhaiten muokata ilmaisu. Ylipäätään aaria on täydellisin, jos ensimmäinen ja toinen osa muodostavat vastakohdat".⁵⁸

Sitä seuraa aarian muotokaava varsin käytännönläheisestä näkökulmasta:

"Ensin soittimet soittavat alkusoiton, jota kutsutaan ritomelloksi, jossa aarian pääilmaisu esitellään lyhyesti, tämän jälkeen lauluääni liittyy mukaan ja laulaa aarian ensimmäisen osan ilman suurempaa paisuttamista, toistaa sitten fraasit ja erittelee niitä. Sitten lauluääni vaikenee muutamiksi tahdeiksi, jotta laulaja voi jälleen vapaasti vetää henkeä. Tänä aikana soittimet soittavat lyhyen välisoiton, jossa ilmaisun pääkohdat toistetaan, sitten laulaja jälleen aloittaa eritelläkseen vielä ensimmäisen osan sanoja ja pitäytyy etupäässä tuntemuksen olennaisessa osassa. Sen jälkeen hän lopettaa ensimmäisen osan laulamisen, sen sijaan soittimet jatkavat yhä voimistaen ilmaisuja ja lopettavat lopulta aarian ensimmäisen osan.

Toinen osa alkaa sitten ilman paljoa toistoa ja erittelyä, jota tapahtui ensimmäisessä osassa, ja soittimet vain silloin tällöin laulajan lyhyiden taukojen aikana vahvistavat ilmaisuja. Kun laulaja on valmis, soittimet soittavat jälleen ritornellon, jonka jälkeen aarian ensimmäinen osa toistetaan kuten edellä. Tämä on nykyisen aarian yleinen muoto."⁵⁹

Tällainen muodon kuvaus ei anna meille tietoa esim. kokonaisuuden harmonisesta rakenteesta, joka kuitenkin oli mitä luonteenomaisin ja ilmeisin tapa luoda rakenteellista ykseyttä klassismin aikana, ja temaattisuuskin on sidottu musiikillisten hahmojen sijasta tiettyyn ilmaisuun. Koch siteeratessaan edellä ollutta kuvausta omassa teoksessaan *Musikalisches Lexikon* 1802 lisääkin oman alaviitteensä joka selittää aarian kokonaisuuden rakenteen. Harmonia käsitellään vain pienempien rakenteellisten yksiköiden, kuten periodien kannalta, mutta kokonaisuuden harmonista rakennetta ei selitetä. Kokonaisuuden harmoniset periaatteet onkin voimakkaasti traditioon liittyvinä koettu itsestäänselvyudeksi, ja kokonaisuutena harmoniset rakenteet seuraavat pienoismuotojen rakennetta.

Sonaatti⁶⁰ on määritelty "soitinteokseksi, joka käsittää kaksi, kolme, neljä tai viisi peräkkäistä osaa, joilla on erilainen karakteri ja jossa on yksi tai useampia "melodia-osuuksia, joissa on vain yksi soittaja kussakin"⁶¹. Sinfonian käsittely puolestaan kuvastaa 1700-luvulla vallinneita lajin monia eri kehitysvaiheita. Se selitetään soitinsävellykseksi, jolla on kolme tyyppiä: kamari-, teatteri-, ja kirkkosinfonia. Keskeisen aseman saa kamarisinfonia, jonka kolmiosainen muoto allegro-andante/largo-allegro syrjäytti tanssisarjan.⁶²

Myös musiikin lajien käsittely lähtee ilmaisusta, ja lähtökohtana lajin valinnassa on aina tarkoitus, jota varten teos on sävelletty tai tullaan säveltämään. Esimerkiksi sävellys kirkkoon tai kamarikonsertin asiantuntijayleisölle tulee säveltää eri tavoin ja tavoitteena erilainen ilmaisu. Sinfonia alkusoittona ja kamarisinfoniana saavat *Allgemeine Theorie* :ssa kumpikin oman selityksensä. Alkusoitossa, joka esitetään ennen oopperaa täytyy olla jotakin sitä seuraavan oopperan ilmaisusta ja siten se valmistaa kuulijat siihen, mitä tuleman pitää, kun taas kamarisinfoniassa on itsenäisempi rooli: "Sinfonia sopii parhaiten suuruuden, juhlavuuden ja jalouden ilmaisemiseen. Sen tarkoituksena on valmistaa kuulija tärkeän sävelteoksen kuulemiseen, tai kamarikonsertissa julistaa koko soitinmusiikin loistoa"⁶³.

Johtuen luonteestaan, joka eroaa sonaatista ja sinfoniasta, konsertto näyttää olevan ongelmallisimmin muoto *Allgemeine Theorien* estetiikalle, koska "konsertolla ei oikeastaan ole mitään tiettyä karakteria, sillä kukaan ei osaa sanoa, mitä sen tulisi kuvata tai mitä sillä halutaan esittää. Periaatteessa se ei ole muuta kuin harjoitusta säveltäjälle ja esittäjälle sekä epämääräistä ja tarkoituksetonta huvitusta korvalle."⁶⁴ Myös Schulz kirjoittaa artikkelissaan "sonaatti", että konsertto tuntuu olevan tarkoitettu pikemminkin tarjoamaan taitavalle soittajalle "mahdollisuus tulla kuulluksi monien soittimien säestyksellä" kuin käytettäväksi "mielenliikutusten kuvaamisen"⁶⁵.

Konserton epäilyttävästä olemuksesta huolimatta kaksi sen lajia, concerto grosso ja concerto di camera on kuvattu. Concerto di cameran kokonaisuus käsitetään kolmiosaisena (Allegro, Adagio/Andante, Allegro/Presto), ja se on kuvattu varsin yksilöidysti samalla tavoin kuin aaria aiemmin.⁶⁶

Ei liene ihme, että kirjassa joka on kirjoitettu galantin tyylin aikana, tansseja käsitellään useissa yhteyksissä. Ne mainitaan mm. malleina sävellysohjelmiin ja esittämisen parhaana harjoitteluna. Tanssikappaleiden kautta voidaan ilmaista monenlaisia mielenliikutuksia.⁶⁷ Metrin ja tempon ohella ilmaisu yhtyneenä tiettyyn tanssiin on tärkeä. Esimerkiksi allemanden olemuksessa on "hyvin eloisa ja hieman hyppelevä liike, joka ilmaisee hilpeyttä"⁶⁸ ja bourreen karakterina on "kohtuullinen ilo"⁶⁸. Sarabanden karakterissa tulee olla kunniakkuuden sävy ja kaikkea pientä ja sievää tulee välttää. Koska sen tulee myös moduloida suhteellisiin etäisiin sävellajeihin, se sopii parhaiten kokeneille säveltäjille.⁷⁰

Ilmaisu ja musiikillinen esitys⁷¹

Viimeinen linkki säveltäjän ja kuulijan välillä on esitys, jonka kautta ratkeaa palautus ilmaisu takaisin alkuperäiseen mielenliikutukseen. Siksi säveltämisen tapaan esittämisen päämäärä on oikean ilmaisun saavuttaminen. Koska musiikki voidaan välittää vain esittämällä, oikean esittämisen opiskelu on tärkein osa musiikillista harjoitusta ja se on myös kaikkein vaikeinta. Teoksen kuulijalle muodostama hyvä ja huono vaikutus riippuu eniten esityksestä. *Allgemeine Theorie* käsittelee musiikin esittämistä laajahkossa artikkelissa "esittäminen" (*Vortrag*), joka sisältää varsin yksityiskohtaisia ohjeita hyvänä pidetylle esitykselle. Tämän artikkelin kirjoitti Schulz, ja Otto Rieß kirjoituksessaan vuodelta 1913 uskoo, että se oli teoksen musiikillisista artikkeleista kaikkein menestyksellisin. Artikkelissa musiikin esittäminen liitetään retoriikkaan ja puhetaitoon ja esimerkiksi Kretzschmar piti tällaista käsittelyä hedelmällisenä ja Riemann näki artikkelissa hyvän lähtökohdan oikealle fraseerukselle.⁷²

Hyvän puheen lailla sävellyksessä tulee olla fraasit, periodit ja aksentit – sen lisäksi siinä on tietty mitta ja kaikki nämä tulee esittää siten, että ne voidaan havaita, koska muutoin niitä ei voi ymmärtää. Jotta musiikki välittyisi oikein, esityksessä täytyy ottaa huomioon seuraavat asiat: selkeys (*Deutlichkeit*), sävellyksen ilmaisun ja karakterin yhteensovittaminen esityksellisten keinojen kanssa, sekä hyvä maku koristelussa. Esityksen selkeyden vaatimukseen liittyy se, että jokainen sävel on esitettävä puhtaasti ja selvästi erotettavana, teoksen aksentit tulee esittää ymmärrettävästi, periodit tulee tulkita eriytyneesti ja korrekisti painotettuina ja esittäjän on säilytettävä teoksen oikea metri.

Koristeita voidaan lisätä vain tietynlaisiin sävellyksiin. Esimerkiksi teoksia, joilla on pateettinen ja vakava karakteri, ei voi dekoroida. Kauneudella on luonnollisesti

arvoa vain jos esitys on liittynyt selkeyteen ja oikeaan ilmaisuun. Laulajan kunnia vain kasvaa, jos häntä kuunteleva yleisö unohtaa että lavalla on vain laulaja tai näyttelijä. Siksi hänen tulee aina muistaa, että "herkkä kuulija ei jumaloi hänen kurkkuaan vaan sydäntään"⁷³.

Lopuksi

Musiikin tehtävän tulkitsemisella mielenliikutusten ilmaisijaksi on *Allgemeine Theorie* :ssa perustavanlaatuinen merkitys – ja ehkäpä vielä syvälleikävämpi kuin voi päätellä yksittäisistä artikkeleista, sillä *Allgemeine Theorie* yrittää löytää kaikki mahdolliset (ehkäpä myös monet mahdottomat) aspektit musiikin ja ilmaisun välisistä yhteyksistä ja havainnollistaa niitä mahdollisimman monen musiikkia koskevan hakusanan käsittelyssä. Perusajatuksot musiikillisissa artikkeleissa ovat ilmeisiä ja lukumäärältään vähäisiä vaikka yksityiskohtia käsitellään laajasti. *Einheit in Mannigfaltigkeit* toteutuu siten yhtä lailla 1700-luvun ensyklopediassa kuin sen ajan sävellyksissä. Ja ylitsevuotava musiikillisen ilmaisun painotus sekä joidenkin muiden tuon ajan musiikille keskeisten aspektien, kuten esimerkiksi teoksen harmonisen kokonaisrakenteen jääminen vähemmälle kertoo jotain musiikista kirjoittamisesta 1700-luvulla.

VIIITEET

- ¹ ["Der Mensch besitzt zwey, wie es scheint, von einander unabhängige Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwicklung die Glückseligkeit des geschlechtlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hängen die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Werth haben würde."] Sulzer [1792–94] Vorrede I: xii. Tästä lähtien kaikki viitaukset ko. teokseen kirjoitetaan käyttäen vain hakusanaa, osaa ja sivua.
- ² Johann Georg Sulzerin *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt* ilmestyi ensimmäisen kerran 1771–74 kahtena niteenä. Uusintapainokset on julkaistu 1773–75, 1777, 1778–79, 1786–1787 (laajennettu editio, toim. Christian Friedrich von Blankenburg), 1792–94 (laajennettu editio), 1796–97 ja 1798. (David Damschroder and David Russel Williams (toim.): *Music theory from Zarlino to Schenker* 1990: 343). Tämä artikkeli perustuu 1792–94 laajennettuun editioon, joka on painettu facsimilena (Georg Olms, Hildesheim) 1970
- ³ Eräät *Allgemeine Theorien* artikkeleista on käännetty englanniksi. Peter le Huray'n ja James Day'n toimittama *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* sisältää (kokonaan tai osittain) hakusanat "estetiikka" (Aesthetik), "mielenliikutukset" ("Leidenschaften"), "ilmaisu musiikissa" (Ausdruck in der Musik), "nerous" (Genie), "innoitus" (Begeisterung), "musikki" (Musik), "luonnollinen" (Natürlich), "ylevä" (Erhaben). "Sinfonia" on ilmestynyt Bathia Churgin'n artikkelissa *The Symphony as Described by J.A.P. Schulz (1774): A Commentary and Translation* ja "sonaatti"

- William S. Newman'in kirjassa *The Sonata in the Classic Era*. Lyhyempiä osittaisia käännöksiä ja englanninkielisiä sitaatteja on julkaistu useissa kirjoissa ja artikkeleissa.
- 4 la Huray ja Day [1981]: 121
 - 5 Christensen [1989]: 419
 - 6 Vorrede I: xiii
 - 7 la Huray ja Day [1981]: 120–121
 - 8 Ausdruck in der Musik I: 271
 - 9 Newman [1963]: 21–23 ja Churgin [1980]: 7–8.
 - 10 Schulz, kertomansa mukaan, aloitti avustajana artikkelista "modulatio" ja kirjoitti kaikki musiikilliset artikkelit S: sta alkaen. Tämä tieto on otettu usein lainatusta alaviitteestä* Schulzin kirjoittamasta artikkelista "Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste... *Allgemeine Musikalische Zeitung* II (1800): 277–278.
 - 11 Schulz [1800]: 277, alaviite*
 - 12 ["Sulzer war zu sehr gewohnt, die Künste aus dem einseitigen Gesichtspunkte der moralischen Wirkung anzusehen; um diesen kümmerte sich aber Kimberger wenig und vielleicht gar nicht. Sulzer der wohl nie an sich selbst die reine Wirkung der Musik empfunden hatte, denn er war auch von allem musikalischen Gehör entblößt, konnte sich nicht zu dem Begriffe der Kunst an und für sich erheben. Er dachte Musik nur immer in Verbindung mit Poesie, Pantomime und Tanz."]. Reichardt [1801]: 598
 - 13 Vorrede I: xvi–xvii
 - 14 Kimberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik...* Berlin, 1771–1779
 - 15 Schulz [1800]: 277–208, alaviite*
 - 16 Kimberger, Johann Philipp: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie...* Berlin 1773
 - 17 Leidenschaften X: xxx
 - 18 Ausdruck in der Musik I: 272
 - 19 Ausdruck in der Musik I: 272
 - 20 Gemählde II: 357
 - 21 ["Dem erstern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimnisse der Kunst in seiner Gewalt hatte, so war ihm nur der Ausdruck des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal scheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entschlossene auszudrücken hatte. Hasse hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, ist in allem, was seinem Charakter nahe kömmt, weit glücklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen."] Ausdruck in der Musik I: 271
 - 22 Musik III: 422
 - 23 Vorrede I: xvi
 - 24 Plan III: 696–700
 - 25 Näistä kts. Bent 1984.
 - 26 Anlage I: 148
 - 27 [" 1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten licht und ungezwungen, ohne große Verwicklungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit oftmaligen Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwicklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und

- Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß. 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rhythmus, welche, an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden. 4) Die Abänderung in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruck beytragen; 5) Die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen."] Ausdruck in der Musik, I: 272–273
- 28 ["Es scheint sehr nothwendig, sowol die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zwecks zu erinnern, da jene sich sogar oft bemühen, durch blos künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schwer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese ihn so unüberlegt am meisten dem geben, der so künstlich als ein Seiltänzer gespielt, oder gesungen, und dem, der im Satz so viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der der auf einem Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agestilus den Gesang einer wirklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstück vorziehen?"] Musik III: 425
 - 29 Stimmung IV: 464–467
 - 30 Kts. Beach 1974: 25 alaviite 4
 - 31 Temperatur IV: 519
 - 32 ["Die sogenannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinsten; und von der andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket."] Temperatur IV: 519
 - 33 ["Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstücke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlichen Theil der guten Wirkung eines Stücks ab."] Stimmung IV: 464
 - 34 Ton IV: 536
 - 35 ["Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruck wenig geschickt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart, zur Belustigung, zum lärmenden und kriegerischen, zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften, oft zum blos ernsthaften Ausdruck am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer weniger Reinigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in der härtesten Dur- und der weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist."] Ton IV: 536
 - 36 ["Satz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache ist."] Satz, Satzkunst IV: 225
 - 37 Septimenaccord IV: 367
 - 38 ["Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruck starker und heftiger Leidenschaften."] Secundenaccord IV: 354
 - 39 Esimerkkejä tästä artikkelissa Septimenaccord IV: 365
 - 40 Ausweichung I: 282
 - 41 Chromatisch I: 474
 - 42 Enharmonisch II: 66–72
 - 43 Cadenz I: 431
 - 44 Cadenz I: 431
 - 45 Harmonie II: 470–479
 - 46 Tact IV: 490

- 47 Musik III: 423–424
 48 Musik III: 424
 49 Bewegung I: 387
 50 Largo III: 154
 51 Allegro I: 112
 52 Ausdruck in der Musik I: 273
 53 Kts. Beach [1974]: 107 alaviite
 54 Form II: 250–252
 55 [„die Art, wie das Mannigfaltigkeit in einen Gegenstand in ein Ganzes verbunden ist; folglich die besondere Art der Zusammensetzung.“] Form: II: 250
 56 Ganz II: 297
 57 Einheit II: 26
 58 [„Der erste enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung, der andere aber eine besondere Wendung derselben. Oder wenn der erste das Besondere der Empfindung ausdrückt, so enthält der andere das Allgemeine desselben. Denn auf diese Weise hat der Tonsetzer Gelegenheit, der Ausdruck am vollkommensten zu bearbeiten. Ueberhaupt ist die Arie am vollkommensten, wenn die erste Theil mit dem zweyten einen Gegenstand ausmacht.“] Arie I: 209
 59 [„Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genannt, in welchem der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singestimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie; alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdrucks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem Wesentlichsten der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.
 Das andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern, das im ersten Theil statt gehabt, hinter einander abgesungen, nur daß die Instrumente ab und zu, bey kurzen Pausen der Singestimme den Ausdruck mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erste Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies ist die allgemeine Form der heutigen Arien.“] Arie I: 209–210
 60 Artikkelit "sonaatti" ja "sinfonia" ovat luultavasti Allgemeine Theorie:n eniten tutkittuja ja siteerattuja musiikkiartikkeleita. Molemmat hakusanat on oman ilmoituksensa mukaan kirjoittanut Schulz (Schulz [1800]: 277, alaviite*). Näistä muotoa ja musiikin lajityyppiä käsittelevistä artikkeleista on mahdollista saada käsitys siitä, kuinka näitä aiheita käsiteltiin 1700-luvun lopulla.
 61 Sonate IV: 424
 62 Symphonie IV: 478
 63 Sinfonia IV: 478–479
 64 [„Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.“] Concert I: 573
 65 Sonate IV: 424

- 66 Concert I: 572–573
 67 Tanzstück IV 511–514
 68 [„sehr muntern, etwas hüpfender Bewegung, die der Charakter der Fröhlichkeit ausdrückt.“] Allemande I: 112–113
 69 Bourree I: 429
 70 Sarabande IV: 128
 71 Esitystä koskevan kappaleen lähteenä on Vortrag IV: 700–713, jollei toisin mainita.
 72 Rieß [1913]: 28
 73 Arie I: 212

KIRJALLISUUS

- BEACH, David Williams [1974]: The Harmonic Theories of Johann Philipp Kimberger; their Origins and Influences. Diss. Yale University
 BENT, Ian [1984]: The Compositional Process' in Music Theory 1713–1850. *Music Analysis* 3:1, 1984 s. 29–55).
 CHRISTENSEN, Thomas [1989]: Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of d'Alembert's *Éléments de Musique*. *Journal of the History of Ideas* 50
 CHURGIN, Bathia [1980]: The Symphony as Described by J.A.P. Schulz (1774): A Commentary and Translation. *Current Musicology* 29
 LE HURAY, Peter ja DAY, James (toim.) [1981]: Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. New York
 NEWMAN, William S [1963]: The Sonata in the Classic Era. New York.
 RATNER, Leonard G [1980]: Classic Music. Expression, Form and Style New York
 REICHARDT, Johann Friedrich [1801]: J.A.P. Schulz. *Allgemeine Musikalische Zeitung* III s. 597–606
 RIESS, Otto [1968]: Johann Abraham Peter Schulz' Leben. Leipzig 1913
 RITZEL, Fred: Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden.
 SCHULZ, Johann Abraham Peter [1800]: Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten Zwey Beispiele von Pergolesi und Graun zur Beantwortung einer Aeuferung des Hrn. v. Dittersdorf in Nr. 13. d. I. Jahrg. der M.M.Z.S. 204 und 205. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, II
 SULZER, Johann Georg [1792–94]: Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt.. Leipzig. Uusintapainos Georg Olms, Hildesheim 1970

Katsauksia ja raportteja

Pauli Laine: ICMC 1992 - San Jose – Havaintoja ja muistikuvia matkasta kansainväliseen tietokonemusiikkikonferenssiin San Josessa

Oheisiin muisteluksiin lienee vaikuttanut ensi kerran Kaliforniassa ja ICMC:ssä vieraillevan outo mielentila, jota voin kai parhaiten kuvata sanoilla "pirteä sumeus". Aika-viive, laiha kahvi, liiallinen ohjelma (puhumattakaan kofiinipitoisesta kivennäisve-destä "Mountain Dew") aiheutti olon, jossa kaikki informaatio tuntui valuvan ylitseni kuin aamuruuhka moottoritie 101:llä. Siellä täällä yritin takertua informaationsirpaleisiin, mutta oloksi jäi, että paljon enemmän olisi voinut tilannetta hyödyntää. Onneksi tuomisina oli sentään proceedingsit ja kassillinen paperia, joista voi tutkailla, mitä konferenssissa oikein puhuttiin.

Konferenssin ohjelmaa oli aikaisemmista vuosista hieman supistettu. Ohjelmaa riitti silti tarpeeksi. Päivät alkoivat puoli yhdeksältä aamulla kahdella rinnakkaissessioilla. Keskipäivällä oli noin tunnin lounastauko. Sen jälkeen oli konsertti. Kolmelta jatkuivat ns. pidemmät paperit ja erikoissessiot. Ne kestivät puoli kuuteen saakka, jonka jälkeen oli päivällistauko. Illalla kahdeksalta oli konsertti, johon yleensä osallistui vielä hämmästyttävän paljon kuulijoita.

Maanantai 12.10.

Päivä alkoi oudon pirteällä heräämisellä. Tuntui, kuin jet lag (suihkuviive?) ei olisi-kaan mitään. Marssin ilmoittautumaan San Josen yliopiston kampukselle, joka olikin hieno ja tyylikäs paikka. Sain täyden kassillisen konferenssitavaraa, kuten CD-levyn ja paksun proceedings-kirjan. Lisäksi oppaita, kuinka selviytyä ICMC:ssä San Josessa.

Kuuntelin MIDI:n nykytilasta ja tulevaisuudesta pidettyä seminaaria jonkin aikaa ja kuulin mm. General MIDI:stä, joka on yksinkertaistettu järjestelmä, jonka avulla MIDI-kokonaisuuksia voidaan siirtää eri käyttötilanteesta toiseen.

Olimme sopineet akustiikan laboratorion kanssa tapaamisesta aamulla, mutta odotimme toisiamme eri paikoissa sitkeästi liki tunnin ajan. Sitten alkoi tulla kiire vierailulle CCRMA:han (Center for Computer Research in Music and Acoustics). Päätimme konferenssituttavuusiensa kanssa vuokrata auton ja lähdimme lentokentälle, jonne pääsimmekin taksilla tajuttuamme, etteivät raitiovaunut vie minnekään, ja että ne sulkevat liian nopeasti ovensa, etteivät kaikki pääse aina ulos jne...

Vuokrasimme pienimmän auton (Ford Mustang), joka liikkui mainiosti, kunhan oppi tulemaan toimeen automaattisten turvavarusteiden kanssa (safety features). Ne mm. estivät vaihdekepin liikutuksen, ellei samalla painettu jarrua. Amerikkalainen

matkakumppanimme luki karttaa ja kiertelimmekin Stanfordin kampuksella vain tunnin etsiskellen CCRMA:ta.

CCRMA toimii vanhassa huvilassa. Paikka on yllättävän pieni esim. Ircamiin verrattuna. Painopiste on tutkimuksessa. Pienet tutkijanhuoneet, joissa oli lähinnä NeXTejä, korvasivat perinteiset isot studiot. CCRMA:n tutkimustoiminta on laajaa ja heillä on mm. luettelo meneillään olevista tutkimuksista, jonka sivumäärä on useita kymmeniä. Viivästymisemme takia näimme kokonaisuutena vain David Oppenheimin DMIX-demonstraation. Kyse oli smalltalkilla tehdystä objektorientoituneesta kokonaisuudesta, jonka avulla saattoi informaatiota siirtää eri tapahtumasta toiseen. Kuten usein muutoinkin tänä vuonna, oli tavoitteena saada aikaan kokonaisjärjestelmä, jonka avulla signaalinprosessointi, reaaliaikainen soittoinformaatio ja algoritminen sävellysyritettiin saada kootuksi yhdeksi järjestelmäksi ja yhden kielen alaisuuteen.

CCRMA:n jälkeen vierailin Stanfordin kirjakaupassa, joka oli valtava. Tekoälyosaston oli isompi kuin Akateemisen kirjakaupan koko tietokoneosasto. Ostin studiolla Artificial Life -kirjan, jossa kerrotaan mm. geneettisistä algoritmeista.

Ensimmäinen konsertti pidettiin Stanfordin yliopiston kampuksella, Frostin amfiteatterissa. Konsertti pidettiin illalla, tähtitaivaan alla. Tarkoituksena oli nauttia myös piknikkiä ja viiniä, mutta ryhmämme (amerikkalainen säveltäjä, espanjalainen insinööri ja minä) ei jaksanut enää lähteä etsimään ruokakauppaa, ja istuimme kuivin suin. Konsertin visuaalinen huippukohta oli neonpukuinen esiintyjä, joka taikoi (tai yritti taikoa) liikkeillään eri ääniä esiin. Kokonaisuutena ensimmäisen puoliajan musiikki oli kuitenkin kohteliaasti sanottuna vähemmän kiinnostavaa. Kalifornialaisen minimalismin vaikutusta lienee, että yleensä teoksissa oli vain n. yksi sävelkorkeus/teos. Oktaavikerrannaisia oli sitäkin runsaammin. Aidon minimalismin prosessiivisuus ja vähittäinen muuntuminen oli hävinnyt ja tilalle olivat tulleet satunnaiset soundien ja tilojen vaihdot. Poistuimme kuultuamme toisen puoliajan ensimmäisen kappaleen John Chowningin *Turenaksen*, joka olikin illan miellyttävin teos.

Päivä päättyi illalliseen epämääräisessä vietnamilaisravintolassa epämääräisellä alueella San Josen laitakaupungilla. Ruoka oli hyvää ja halpaa. (Onko Amerikassa ruuan laatu kääntäen verrannollinen hintaan?)

Tiistai 13.10.

Ensimmäisenä ohjelmassa oli automaattisen sävellyksen workshop, joka oli lähinnä Gareth Loyn, sinänsä kiinnostavaa, luennointia. Hän soitti esimerkkinä mm. Guido Arezzolaisen prosesseja sekä Haydnin version musiikillisesta noppapelistä. Tilaisuuden yhteydessä tutustuin myös saksalaiseen, joka tekee hermoverkkojen avulla kontrapunktia.

Iltapäivällä ajoimme Berkeleyhin tutustumaan CNMATiin. Paikka oli jälleen yllättävän pieni. Demonstraatiot olivat erittäin kiinnostavia, kuten Maxiin rakennettu hermoverkko-objekti, jonka avulla se oppii arvioimaan epämääräistä informaatiota. Objekti

on tulossa jakeluun ilmeisesti Maxin versiossa 2.5. Hieman hämäräksi jäi sen sijaan suurella vaivalla puuhatut useamman yhtäaikaisen CD-levyn käyttöä helpottavat Max-objektit. Olisi kai helpompaa ladata äänimateriaali kovalevylle.

CNMATin tilat ja laitteet ovat varsin uusia. Erikoisuutena siellä oli kahden ethernet-verkon käyttö. Toinen on tavallinen, esim. sähköpostille tarkoitettu, ja toisen pitäisi toimia reaaliaikaisen ääni-informaation välitykseen. Ainakaan studion esittelyn aikana, jolloin kaikki työasemat olivat kovassa käytössä, ei järjestelmä toiminut, vaan kuulimme erikoista "ethernet-säröä" ja "datin-komentoparkauksia".

Demonstraatioiden jälkeen nautiskelin katolla appelsiinin makuista kivennäisvettä (?) ja ihastelin San Fransiscon horisonttia, joka näkyi utuisena lahden takaa. Samalla tarkkailin myös TKK:n akustiikan laboratorion porukkaa, joka puuhasi vimmatusti jotain Xavier Rodet'n (kehittänyt 20 kertaa tavallista nopeamman FFT:n) kanssa ja juoksenteli ylös ja alas talossa etsimässä toimivaa äänilähdettä tai jotain.

Alkuilta kului San Fransiscossa. Sanalla sanoen mukavasti.

Loppuillasta siirryimme Mountain View'hin Lounge Lizards Clubiin, jossa oli luvassa elektronista ja tietokoneavusteista improvisointia. Paikan tarjoilijat pyörittelivät silmiään kuullessaan hirmuisia säröjä ja tietokoneimprovisointia. Koska kappaleet olivat äärimmäisen pitkiä ja synkeitä, poistuimme pian levolle.

Keskiviikko 14. 10.

Varsinainen ohjelma alkoi ja samalla juoksu sessiosta toiseen. Verrattuna kirjaan koottuihin papereihin, olivat puhutut versiot useimmiten heikompia. Tyydynkin jatkossa selostamaan vain poikkeuksellisen kiinnostavia puhuttuja esityksiä ja tapahtumia.

Aamupäivän kiinnostavin anti oli optisten nuotintunnistusjärjestelmien kehittämistä käsittelevät paperit. CCRMA ja McGillin yliopisto kehittivät yhdessä sangen toimivan tuntuista järjestelmää NeXTissä toimivan Nutation-ohjelmiston päälle. Ohjelmisto ei ole vielä jaossa, mutta koska CCRMA:n ohjelmistopolitiikka on hyvin avointa, voi toivoa, että OMR (Optical Music Recognition) on lähitulevaisuudessa haettavissa ftp:llä.

Iltapäivän Applen Quicktime-demonstraatio, johon osallistui paljon kuulijoita, oli pettymys. Ohjelmat kaatuilivat koko ajan. Jotkin ohjelmat toimivat, mutta ääni oli huono. Apple pyrkii lanseeraamaan eräänlaisen "huononnetun MIDI:n" QuickTimeä varten. Tällöin käyttäjän mahdollisuuksia toimia itse rajoitettaisiin. Esimerkiksi käyttäjää estettäisiin määrittelemästä MIDI:n kanavaa. Huono esitys sai yleisön kysymään esittelijöiltä, miksi Applella on tapana tuoda toimimattomia tuotteita demonstraatioihin.

ICMC:n ehkä keskeisimpänä aiheena tänä vuonna oli kognitiiviset lähestymistavat. Useissa malleissa käytetään hermoverkkoja ja niitä aletaan todella hyödyntää esim. sumeiden hahmojen tunnistamisessa. Sen sijaan hermoverkkojen käyttö musiikin

generoinnissa ei ainakaan vielä tuonut esille mitään erikoisen kiinnostavia tuloksia. Hermoverkkoja käytettiin mm. opettamaan koneelle jazz-harmonioita, improvisoimaan ja tunnistamaan optisesti nuotteja. Perinteistä tekoälyä lähempänä oli Matt Smit-hin ja Simon Hollandin tutkimus, jossa he hyödynsivät Eugene Narmourin implikaatio-realisaatiomallia melodioiden generointiin ja analysointiin.

Varsin suuren osan päivien ohjelmasta muodostivat paperit fysikaalisista malleista. TKK:n akustiikan laboratorion ryhmä vieraili pääasiassa niissä sessioissa. Tuntuu, että toimivat fysikaaliset instrumenttimallit alkavat olla jo kohtuullisen käyttökelpoisia. Niiden käyttö reaaliaikaisessa toiminnassa on jo osittain mahdollista. Uudet laskenta-menettelyt, kuten Xavier Rodet'n 20 kertaa perinteistä nopeampi FFT antavat uusia mahdollisuuksia äänisynteesiin.

Keskiviikon virallinen ohjelma päättyi kongressin avajaisvastaanottoon.

Torstaina 15.10.

Päivä alkoi kiinnostavilla esityksillä tosiaikaisista ohjelmistoista. Entistä enemmän tosiaikaiset ohjelmistot pystyvät myös äänisynteesiin.

Torstaina alkoivat myös demonstraatiot ja poster-sessiot. Pahimmillaan saattoi olla tarjolla neljä, viisikin kiinnostavaa esitystä. Joistain esityksistä jäi pakostakin varsin sumea kuva.

Perry R. Cook esitteli kolmea soitinmalliaan (joiden pohjalla on mm. Matti Karjalaisen kehittämiä algoritmeja) ja niiden kontrollointiin tarkoitettua WorldWind-soitinta. Soittimessa oli läpät, kiertosäädin ja ikään kuin putken pituuden säätökahva. Sen kaulaa taittamalla se muuttui klarinetista huiluksi. Cookin soitinmallit ovat omassa studiossamme kokeiltavana NeXT-tietokoneessa.

Ircamin spatialisoijarahma esitteli suunnitelmiaan tilan keinoakustisesta hallinnasta. Valitettavasti heillä ei ollut vielä toimivia demonstraatioita. Ohjelmiston on tarkoitus toimia Ircamin työasemaympäristössä. Valmistuessaan saattaa ohjelmisto tarjota ratkaisun studion kamarimusiikkisalin hallintakysymyksiin. Spatialisointisessioon kuului myös kiinnostava Gary Kendallin esitys NeXTissä toimivasta ohjelmasta, joka sijoittaa stereokuvaan kolmiulotteisen suuntainformaation.

Torstain konsertti- ja lounastauon vietin Computer Literacy Bookshopissa (jota myös mainostetaan alan suurimmaksi). Tietokonekirjoja oli valtavasti, mutta valitettavasti tietokonemusiikkia käsitteleviä kirjoja niukasti ja nekin ennestään tuttuja. Mainittakoon, että studiossa on Library of Congress -ohjelma, jonka avulla voidaan etsiä kirjoja Yhdysvaltain kongressin kirjaston tietopalvelusta. Löydettyistä kirjoista voi sitten napin painalluksella lähettää tilauksen juuri San Josen Computer Literacy Bookshopiin. Luottokorttilasku seuraa perässä.

Iltapäivän suurin osa kului italialaisten MARS-projektin esittelyyn. Kyseessä on Atari-tietokoneen ympärille rakennettu ääniprosessointijärjestelmä. He ovat itse suunnitelleet kaiken DSP-piireistä alkaen. Valmiina järjestelmän teho vastanee jossain

määrin Ircamin työasemaa.

Perjantai 16.10.

Perjantain aloitin seuraamalla studioraportteja mm. Uudesta Seelannista. Sitten seurasi vimmattua poster-, demonstratio- ja parallel-sessioissa juoksentelua. Kiinnostavimmat olivat Northwestern Universityn demonstraatiot. He esittelivät NeXTillä toimivan viritysjärjestelmäohjelman, Macissa toimivan joukkoteoriaohjelman ja Gary Kendallin tilaohjelmaa. Varsinainen yllätys oli kuitenkin epävirallinen: Keith Hamel esitteli erittäin kiinnostavaa NeXTin nuotinkirjoitusohjelmaa, joka oli tehokkuudessaan kuin Finale ja helppokäyttöisyydessään ennennäkemätön (ellei helppokäyttöisyys johtunut sitten siitä, että itse ohjelmoija demonstroi). Nuotinkirjoitusohjelma tulee ehkä myyntiin keväällä 1993.

Iltapäivällä oli suuren yleisön kerännyt Ircamin työaseman erikoissessio. Tilaisuus oli tarkoitettu pääasiassa niille, joilla jo oli työasema, mutta kysyttäessä vain pienellä osalla oli jo kokonainen työasema. Erikoissessioista mainittakoon Ircam-työaseman käyttäjäkunnan tapaaminen. Ircamin työasema oli suuren kiinnostuksen kohteena ja tilaisuuksiin saapui paljon myös sellaisia, joilla ei ollut työasemaa. Ircamin väki kertoi uutuuksista, kuten lisäkortista, jolla työasemaan saadaan neljä ad- ja neljä da-muunnettua kanavaa, sekä lisäksi kahdeksan kanavaa aes-ebu:n kautta. Lisäksi kerrottiin uusista ohjelmista työasemaa varten, kuten sampleri- ja kaikulaitepalikoista.

Perjantai-illan vietimme tyyliin sopivasti ilmeisesti maailman suurimmassa tietokonekaupassa Frye'illä. Tarjolla oli kaikkea ja edullisesti. Tien toisella puolella oli Weird Stuff-warehouse. Sieltä sai käytettyä tai muuten kummallista tavaraa alle torihintojen. Esim. äitikorit maksoivat 5 dollaria ja kokonaisen (toimivan) mainframen 800 sai dollarilla.

Lauantai 17.10.

Aamulla kiinnostavaa oli mm. Csoundista käsin käytetty Clattin puhesyntetisaattori, Lee Boyntonin uusia ohjelmointitekniikkaideoita antava Scheme-luento ja polymorfisista transformaatioista reaaliaikaisessa äänisynteesissä kertonut esitys.

Iltapäivän paneelikeskustelu algoritmista säveltämisestä oli kiintoisa, mutta se paljasti samalla myös tutkimusalueen valtavan laajuuden. Eräänä ääripäänä on varsin musiikintutkimuksellinen generointi (josta itse olen varsin kiinnostunut), toisena laitana on puhtaasti sävellyksellinen ja säveltäjän työkaluna toimiva algoritmien säveltäminen. Sävellyksellisen näkökulman kannattajien oli vaikea ymmärtää, miksi tutkijat haluavat esim. pyrkiä generoimaan jonkin tietyn tyylin mukaista materiaalia, kuten aina vain generoinnissa suosittuja Bachin kaksiaäänisiä inventioita. Max Mathews, jonka mukaan levinnein algoritmisen sävellyksen ohjelmointikieli MAX on nimetty, sanoi itse pitävänsä algoritmista sävellystä varsin turhana. Larry Austin oli vapaampien stokastisten algoritmien kannalla, mutta piti tyylinmukaisia kokeiluja

ajanhukkana. Asiaa todennäköisesti tieteellisimmin lähestynyt puhuja oli David Cope, jonka kirja *Computers and Musical Style* esittelee kiintoisan lähestymistavan tyylinmukaiseen generointiin (kirja on hankittu omaan studioomme). Paneelissa hän ei ollut yhtä kiihkoton kuin kirjassaan, vaan väitti olevansa maailman tuotteliain säveltäjä, jonka opusnumerointi nousee yli 5000:n.

Lauantai ja koko konferenssi minun osaltani päättyi suhteellisen mukavaan konserttiin.

Sunnuntaina lähdin aamulla kello viisi ajamaan kohti lentokenttää. Mutkikkaiden vaiheiden jälkeen olin kotona maanantaina kello viisi iltapäivällä. Kellosta katsoen paluumatkaan kului lähes 36 tuntia.

Pauli Laine: **Studion uutisia**

Studioon on hankittu kaksi samplesyntetisaattoria, eli samplattuja äänilähteitä soittavia instrumentteja. Laitteet ovat Proteus2 ja Proteus3 World, ensinmainitussa on kokelma jousisoittimia, puhaltimia ja muita suhteellisen tavallisia instrumentteja. Proteus3 Worldissa on kokoelma etnisiä instrumentteja.

Koska studion Quadrassa oleva sisäinen kovalevy alkoi tulla kovin ahtaaksi ahkeran käytön takia päätettiin hankkia uusi gigan kovalevy. Se antaa tilaa muutamalle tunnille monoääntä. Kovalevy toimii myös Protocolsin nelikanavaäänityksessä ja toisossa.

Studion ensimmäinen konsertti ns. "sisäänajokonsertti" pidetään marraskuun viimeisenä lauantaina. Ainakin mikäli kaikki käy hyvin. Kamarimusiikkisalin äänen-toisto on viittä vaille valmis ja toivoakseni se tulee kuntoon ennen konserttia. Äänen-toiston hienovirtelyyn ennen konserttia ei kuitenkaan liene mahdollisuutta. Kamari-musiikkisali on varattu studiolle marraskuun puolesta välistä kuun loppuun. Sinne kasataan täksi ajaksi työpiste, joten ääntä saa ulos suhteellisen helposti. Kiinnostuneet voivat kysellä mahdollisia vapaita kokeiluaikoja allekirjoittaneelta.

Digitaalinen moniraitanauhuri Adat on studiossa kokeiltavana marraskuun alkupuolella. Mikäli laite tuntuu hyvältä se voitaneen hankkia jo ennen vuodenvaihdetta. Adattia on lähes yksinomaan kehuttu kansainvälisissä musiikkilehdissä. Ainut varaus koskee laitteen kestävyttä, jota ei ole voitu vielä uutuuden takia todentaa.

Studio on lähestynyt yhteistyöaikaissa sekä Lyonin SONUS-studiota, että Haagissa sijaitsevaa Sonologian instituuttia. Sonus on osa Lyonin Conservatoire National Supérieure ja siellä on lähes vastaava määrä opiskelijoita kuin omassa studiossammekin. Sekä Haagissa että Lyonissa on samanlainen yhdellä kortilla varustettu Ircamin työ-
sema kuin meilläkin. Yhteistyön tarkoituksena on ohjelmistojen vaihdon lisäksi harras-
taa konserttien vaihtoa. Ensimmäistä konserttia Lyoniin ollaan ajateltu tehtäväksi
syksyllä 1993. Tällöin voitaisiin samanlaista laitteistoa hyödyntää muuten hankalasti
toteutettavissa live-elektronikkakappaleissa. Samanlaista on suunnitteilla myös Sono-
logian instituutin kanssa, mutta yhteistyö ei ole vielä niin konkreettista kuin Lyonin
kanssa.

Erkki Pullinen: **Ins fremde Land dahin– Otteita Innsbruckin-matkan päiväkirjasta to 1. – su 4. 10. 1992**

To 1.10. klo 8.43 ¹ Swissairin kone, joka toistaiseksi seisoo Seutulassa

Lähtö on aina yhtä juhlaa, vaikka tällä kertaa se onkin vietettävä ilman perinteistä Bristol Creamiä lentoaseman baarissa. Aamuaika kun ei suomalaisen viranomaisen mielestä ole vielä kypsä sherryjuontiin; tai me matkustajat emme ole. Pilvipoutaa, rauhallista.

klo 8.41 ² Sama kone kymmenen kilometriä korkeammalla

Lennämme Gottannin vierestä, juuri siitä kohtaa, mistä Finnjetillä seilasimme pari viikkoa sitten. Mieleen palautuu myös Visby kymmenen vuoden takaa, lapset vastavasti nuorempia, vesiliukumäki ja Peppi Pitkätossu. Lueskelen Neue Züricher Zeitungia ja alan kohta selailla Schützin partituureja. Täältä tullaan, Eurooppa! Täältä tullaan, Peppi Pitkätossu ja Heinrich Schütz!

Matkan tarkoituksena on nimittäin osallistua ISG:n viikonloppuseminaariin ja vuosikokoukseen Innsbruckissa, joka keskivertosuomalaisen mielestä lienee pieni kaupunki suuren hyppyrimäen³ vieressä. ISG puolestaan on International Schütz Gesellschaft, kansainvälinen Heinrich Schütz -seura, joka toimii Kasselissa Bärenreiter-kustantamon siipien suojassa ja joka on levittänyt lonkeronsa tähän mennessä 18 eri maahan. Seuran tavoitteena on käytettävissä olevin keinoin pitää esillä, tutkia, esittää ja julkaista Heinrich Schützin ja hänen aikalaistensa musiikkia unohtamatta kokonaan muinakaan aikoina Schützin hengessä syntyneitä ja syntyviä musiikkia. Sen pieni Suomen osasto perustettiin suurella innolla säveltäjän 400. syntymäpäivän vieton jälkimainingeissa kuutisen vuotta sitten välittämään pääseuran vuosikirjat, jäsenlahjat ja toimintasuunnitelmat suomalaiselle jäsenistölle. Osaston oma toiminta on pääsääntöisesti konsertteihin sidottuja keskusteluja; se on myös eräänä taustavoimana Paraisten kuoroseminaarissa.

klo 17, Innsbruck, Haus der Begegnung

Haus der Begegnung, kohtaamisen talo, on katolisen kirkon ylläpitämä kurssikeskus. Palvelujen laatu ylittää, hinnaston taso alittaa suomalaisen kansanopiston mahdollisuudet. Ruokalan alkoholipolitiikkakin poikkeaa edukseen meikäläisestä; itsepalvelu on ulotettu kassanhoitoon asti.

Vuosikokous on vuosikokous. Tilinpäätös hyväksytään, vainajia kunnioitetaan; vaaleja ei tänä vuonna ole. Viimeaikaiset muutokset Euroopan poliittisella kartalla heijastuvat myös musiikkitieteellisen seuran toimintaan; itäisen ja läntisen Saksan Schützyön yhdistyminen ei ole sujunut hankauksitta. Tavoitteeksi asetetaan aktivoituminen

entisessä itäisessä Keski-Euroopassa, erityisesti alaosastojen perustaminen Baltian maihin. Lupaun Suomen osaston nimissä suorittaa tunnusteluja Viron suunnalla.

Konserteista teologisen (katolisen) tiedekunnan juhlasalissa (Kaiser Leopold-Saal)

"Innsbruck (-bruck = Brücke = silta; Innsbruck, silta Inn-joen yli) on aina ollut siltana, välittäjänä, yhdistäjänä Saksan ja Italian välillä. Ensimmäisen säilyneen Innsbruckin kaupunkikuvan tallensi Albrecht Dürer Italian-matkallaan. Innsbruckin kautta kulki myös Heinrich Schützin tie, kun hän pistäytyi oman aikansa italialais-painotteisen musiikin täydennyskoulutuskeskuksessa Venetsiassa." Näin perustelee ISG:n puheenjohtaja, Detmoldin yliopiston musiikkitieteen professori Arnold Forchert paikan- ja ohjelmistonvalintojaan; avajaiskonsertissa kuullaan myös Monteverdiä.

Viime vuoden vastaavan seminaarin pääkonsertissa Jenassa esitti Schütz-akatemian yhtye Howard Armanin johdolla varmaan parasta Monteverdiä, Gabrielia ja Schütziä, mitä nykyään yleensä on kuultavilla. Kaksitoista laulajaa, yhdeksäntoista soittajaa, vaihtelevat kokoonpanot aina viisikuoroiseen kahdeksantoistaääniseen satsiin asti. Loistokasta ensemble-työtä, musiikkia mailman huipulta. Huikea elämys ei tänä vuonna aivan samantasoisena toistu, Eduard Eichwalderin johtama Il Dolcimello Innsbruckista ja Sibyl Urbancicin Voces Wienistä ovat epäilemättä korkeatasoisia yhtyeitä, tekevät työnsä siististi, musikaalisestikin, mutta hiukan varovaisesti. Yhteissoiton ja -laulun pienet rakoilut eivät anna mahdollisuutta kaikkein viimeistellyimmän soinnin kypsymiselle; korkeimmalle kansainväliselle huipulle on vielä jonkin verran matkaa, vaikka perusasiat ovatkin kunnossa.

Kolme luentoa konservatorion tiloissa

Paikallinen konservatorio, Tiroler Landeskonservatorium sijaitsee paikalla, jonka rehtori Erkki Rautio ja me muutkin akatemialaiset ilomieliin hyväksyisimme akatemian uudelle talolle: mahdollisimman keskellä kaupunkia. Suomalaisen mielestä vanhan rakennuksen julkisivua rapataan. Sisällä on avaruutta; kerroskorkeus ainakin kaksinkertainen nykyisiin standardeihin verrattuna, leveiden käytävien varrella on tilavia luokkia ja, mikä parasta, kunkin luokan ovella vain yhden opettajan nimi.

Professori *Walter Salmen* on valinnut teemakseen "Heinrich Schütz ja tanssi". Hän miettii hengellisen, psalmitekstien mainitseman rituaalitanssin ja maallisen hovitanssin eroja. Schützin osuudesta viimeksimainittuun tanssilajiin ei ole säilynyt paljonkaan tietoja; tanssimusiikki kun on aina ollut päivänperhonen, jota tänään ihailaan ja joka huomenna on paitsi kuollut jo unohtunut. Tanssimusiikin nuotteja, siltä osin kuin niitä yleensä oli olemassa, arkistoiitiin silloinkin leväperäisesti jos lainkaan.

Tohtori *Konrad Küster* on paneutunut madrigaalitekstien käsittelyyn. Otsikolla "Madrigaltext als kompositorische Freiheit" hän penkoo Schützin ja parin aikalaisen tekstinkäsittelytekniikkaa. Polyfonisen tyylin vaatimat irrallisten sanojen ja lauseenpätkien toistot eivät ole sattumanvaraisia, vaan niihin sisältyy tietoista muuntelua,

älykästä, osittain ironista sanoilla ja ajatuksilla leikittelyä, joka aina ei kovin helposti kaikille aukea. Ei ainakaan, jos esitys tapahtuu kielellä, jota esittäjä sen paremmin kuin kuulijakaan ei kunnolla hallitse.

Puheenjohtajamme, professori *Arnold Forchert* on valinnut aiheekseen "Heinrich Schütz und die Musica poetica". Mm. Günther Grassiin ja Philip Spittaan vedoten hän kuvailee Schützin suhdetta sanaan ja musiikin retoriikkaan.

Tarkemmat referaatit esitelmistä eivät tähän mahdu, eikä se ole tarpeenkaan; kiinnostuneet löytävät ne Schütz-seuran vuosikirjasta aikanaan. Vuosikirja taas puolestaan löytyy Sibelius-Akatemian kirjastosta, ja jos joku haluaa sellaisen omaan kirjahyllynsä, hän saa vuosittain sen ja paljon muuta materiaalia liittyessään⁴ Kansainvälisen Heinrich Schütz-seuran Suomen osastoon.

klo 20 lauantaina, Hofkirche

Hovikirkon urkuri Reinhard Jaud esittelee ylpeänä soitintaan, vuonna 1561 valmistunutta Ebert-urkua, jota pidetään Itävallan parhaiten säilyneenä ja restauroituna. Tunnelma hämärässä kirkossa on käsinkosketeltava. Keisari Maximilianin tyhjän sarkofagin ympärille ryhmittynyt seuruekin, 50 pronsista yliluonnolliseen kokoon valettua esi-isää ja aikalaiskollegaa, kuuntelee keskittyneesti.

Päivän kuluessa oli aikaa yleisempäänkin turismiin; asiantuntevalla opastuksella tutustuimme keskustan kirkkoarkkitehtuuriin ja maakuntamuseon (Landesmuseum Ferdinandeum) kokoelmiin. Museosta löytyi myös tirolilaiseen kirkkolauluperinteesen pohjaava joulumusiikkisarja, joka renessanssi-polyfonian filigraanikudoksen jälkeen vaikuttaa yksinkertaisen raikkaalta ja kansanomaiselta. Yhden laulun nappaan joulukonserttia varten.

klo 10 sunnuntai-iltana, Jesuitenkirche

Seminariin liittyy myös messu, jossa kuullaan pari Schützin motettia. Ordinarium-osat ovat Haßlerin käsialaa (Dixit Maria). Kirkkokuoron esitys ei ehkä ole häikäisevä, mutta sympaattisen musikaalinen se on. Virsilaulua on katoliseen tapaan niukalti; pappismies ei puhcissaan mainitse Schütz-juhlaa, vaikka musiikinvalinta onkin tehty sitä silmälläpitäen.

Sitten on jäähyväisten aika. Keskieurooppalaiset lastautuvat juniinsa, minä ehdin ennen lentokoneen lähtöä pistäytyä vuorella. Lounas yli kahden kilometrin korkeudessa, märkiä pilviä, karua maisemaa. Mahtavaa.

Innsbruck, ich muß dich lassen

Kaikki loppuu aikanaan. Palaan kaupunkiin; köysiradan hissi sukeltaa huikealla vauhdilla suoraan sumupilveen.



Kuljen pitkin katujasi, mutta et sinä enää ole minun Innsbruckini; enää en kadunkulmassa törmää Schützin ystäviin. Uudet ihmiset ottavat kaupungin haltuunsa meidän jälkeemme; eläintarhanjohtajien palaveri alkaa tänään kongressikeskuksessa. Taksissa kohti lentokenttää en enää voi kuulla Schütziä. Paikallisen radion ohjelma tuntuu tutunmakuiselta; vaarit, mummot, isät, äidit, lapset ja lapsenlapset siinä onnittelevat toisiaan ja välillä soi mulattimusiikki. Mulattimusiikki . . ? No kun siinä on puolet tirolilaista kansanmusiikkia ja puolet sitä afroamerikkalaista. Mutta kun oikein kuuntelee, niin ehkä siitä löytyy vielä pisara Schütziäkin. Tai ainakin Isaacia.



. . . kunnes taas palaan takaisin . . . Innsbruckiin ? Varmasti. ISG:n kokouksiin ? Vieläkin varmemmin. Marburgissa (to 16. - su 19.9. 1993) on painopiste Schützin ajan surumusiikissa, Soestin (kevällä (?) 1994) ohjelma on vielä avoin, vuodeksi 1995 kaavaillaan Dresdeniä. Jos tällainen matkailu Sinua kiinnostaa, tule mukaan.

VIITTEET

- 1 All times local times
- 2 vrt. ed. huom. !
- 3 Hyppyrimestä hypätään paikallisen oppaan mukaan kerran vuodessa, ja suomalaisen on silloin paras voittaa. Ainakin, mikäli aikoo tulevaisuudessa myydä lukuisat avioerotarinansa kunnan hintaan korkeatasoiselle lehdistollemme.
- 4 mikään ei ole helpompaa; maksa 100 :- (huomaa devalvaatiovaraus) postisiirtotilille 6142 292, ja asia on selvä