

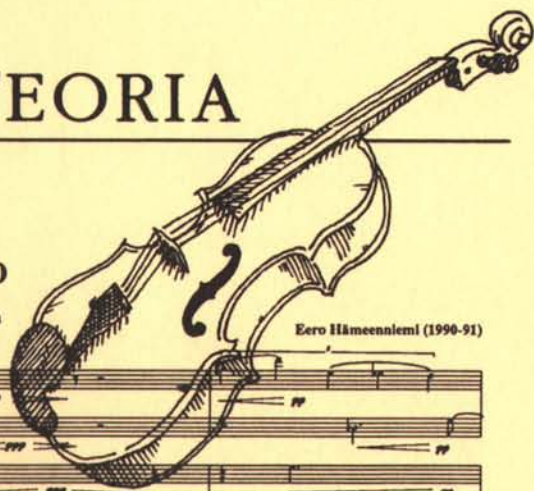
SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

1/92

SCORE in C

CONCERTO
for
violin and orchestra

Eero Hämeenniemi (1990-91)



Andante sostenuto

FL I
FL II
CL I
CL II
CL III
Cor. 1-2
Cor. 3-4
Trp. 1
Tuba
A. cor.
Vcllo
Vcllo 1
Vcllo 2
Vcllo 3
Vcllo 4
Vcllo 5
Vcllo 6
Vcllo 7
Vcllo 8
Vcllo 9
Vcllo 10
Vcllo 11
Vcllo 12
Vcllo 13
Vcllo 14
Vcllo 15
Vcllo 16
Vcllo 17
Vcllo 18
Vcllo 19
Vcllo 20
Vcllo 21
Vcllo 22
Vcllo 23
Vcllo 24
Vcllo 25
Vcllo 26
Vcllo 27
Vcllo 28
Vcllo 29
Vcllo 30
Vcllo 31
Vcllo 32
Vcllo 33
Vcllo 34
Vcllo 35
Vcllo 36
Vcllo 37
Vcllo 38
Vcllo 39
Vcllo 40

A page of a musical score for a concerto. The score is written for a full orchestra and includes a violin part. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score is in C major. The violin part is written in the first staff. The orchestral parts are written in staves below. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, f, ff, ppp), and articulation marks. The violin part features a melodic line with some slurs and accents. The orchestral parts provide harmonic support with various textures.

SIBELIUS - AKADEMIA

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 1/92

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Matti Apajalahti

Kansi: Seppo Salo

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

<i>Veijo Murtomäki</i> , Sibelius-analyysin nykytila – ongelmia, haasteita, mahdollisuuksia	1
<i>Ilkka Oramo</i> , Musiikinteoria ja musiikin tutkimus	10
<i>Harri Wessman</i> , Johann Mattheson ja klassisen retoriikan inventio-osa 1700-luvun säveltäjän apuneuvona	16
<i>Sanna Iitti</i> , Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi – pohdintoja nykymusiikin muotoanalyysistä	31
<i>Olli Väisälä</i> , Jäykkää joukkoluettelointia – triviaaleja komplementtisuhteita	40
<i>Hannu Pohjannoro</i> , Turistiopas Uuden musiikin ja Säveltäjien maailmaan	49
<i>Eero Hämeenniemi</i> , Neljä postikorttia Intiasta	51
<i>Lauri Suurpää</i> , Schenkeriä New Yorkissa	53

Sibelius-analyysin nykytila — ongelmia, haasteita, mahdollisuuksia

VEJO MURTOMÄKI

Aiheen edellyttämää kattavuutta on mahdotonta saavuttaa yhden suppean artikkelin laajuudessa, monestakin syystä. On oikeastaan mahdotonta tietää, mitä kaikkea on meneillään tällä hetkellä Sibelius-tutkimuksen alalla. Erityisesti englantilaiset ja amerikkalaiset musiikkitieteilijät ja -analyytikot ovat viime vuosina olleet aktiivisia, ja jopa Saksasta ja Ranskasta löytyy tällä hetkellä Sibelius-kiinnostusta, kuten Helsingissä 1990 pidetty kansainvälinen Sibelius-kongressi osoitti. Sitä paitsi yhdellä jos toisella säveltäjällä niin Suomessa (Kokkonen, Heininen, Hämeenniemi, Lindberg, Salonen) kuin myös Ranskassa (Murail) ja Englannissa (Maxwell Davies) saattaisi olla painavaa sanottavaa Sibeliuksesta. Mutta koska kirjallisia dokumentointeja heidän Sibelius-tietämyksensä syvyydestä ei juurikaan ole saatavilla, kyseisten säveltäjien mahdollisesti Sibelius-analyysin paradigmat muuttamaan kykenevä potentiaalinen panos ei ole siten elävä osa keskustelua — ellei sitten näiden säveltäjien Sibelius-reseptiä pitäisi tutkia heidän sävellyksistään käsin.

Kaikkein hämmästyttävien piirre Sibeliuksen musiikin tarkastelussa on se, kuinka vähän kiistatta päteviä ja toimivia tutkimustuloksia on saatu aikaan, siitäkin huolimatta, ettei kirjallisuuden määrä ole kuitenkaan perin vähäinen. Samalla kun voittoa asiaa, ettei Sibeliukselta kohtaan ole tunnettu kiinnostusta ja hänen musiikkiansa ole tutkittu laajalti, voi viitata vaikkapa säveltäjänimiin Richard Strauss, Nielsen, Tšaikovski, Rimski-Korsakov, Respighi, Pfitzner tai Itävallan viimeinen suuri sinfonikko Franz Schmidt, ja miettiä, kuinka paljon näiden säveltäjien orkesterituotantoa on loppujen lopuksi analysoitu. Yllättävän vähän. Sibeliukselta on sentään käsitelty englanninkielisessä ja suomenkielisessä kirjallisuudessa kiitettävästi; välillä tuntuu suorastaan siltä, että kirjallisuutta Sibeliuksen musiikin liepeiltä on vallan riittävästi. Ongelman muodostaneekin lähinnä saksankielinen kirjallisuus, jossa Sibelius on kohtalaisen vähälle jäänyt nimi; silti muistettakoon Walter Niemannin verraten varhainen biografia (1917) sekä Ernst Tanzbergerin toistaiseksi ainut Sibeliuksen sinfonisia runoja käsittelevä tutkimus (1943) sekä Sibelius-monografia (1962).

Analyytisen kirjallisuuden synnyttämä yleisvaikutelma on se, että Sibelius tuntuu pakenevan määrittely-yrityksiä, että hänen musiikkiansa muodostaa analyysia harjoittavalle teoretikolle tai musiikkitieteilijälle mitä kiehtovimman ja haastavimman tutkimuskohteen. Vai liioittelenko ongelmia? Eikö merkittävän säveltäjän musiikin arvointi muodostakin jatkuvan prosessin, jolla ei voi olla minkäänlaista päätepistettä, tai jos

olisi, eikö se merkitsisikin musiikin ammentumista tyhjiin? Eikö olekin luonnollista ja väistämätöntä, että kukin aikakausi analysoi klassikoita omista tarpeistaan käsin, akuutteina pidetyistä ongelmista, jopa sävellyksellisistä tarpeista käsin, jolloin tärkeämpi tekijä kuin analytiikan absoluuttinen, aikakausista riippumaton arvo on tehtyjen huomioiden käyttökelpoisuus omana aikanaan, kuulijoiden palveleminen kulloisenaikin ajankohtana. Toisaalta voi sanoa, että mikä tahansa tieteen ala — on se sitten vaikka humanistinen ja kuuluu niin subjektiivisen toiminnan kuin musiikkianalyysin piiriin — tarvitsee vakavaa kritiikkiä, jos sen sisällä ei tapahdu kumuloitumista, jos ajan myötä tieto ja alueen tuntemus ei syvene. Musiikinhistorian jokaisen kuuntelukauden kokemuksista voi oppia, ja tässä mielessä mikään lähestymistapa, tuntuu se aluksi nykypäivän näkökulmasta miten etäiseltä tahansa, ei voi olla tuomittava sinällään. Pikemminkin menneitä kirjoituksia tulisi lähestyä siten, että niissä kiteytyy yritys ymmärtää omalle ajalleen luonnollisesta näkökulmasta kohdetta, jonka havaitsemisen ongelmien jäsentelyyn ne tähtäävät. Olisikohan sikäli aika miettiä uudestaan, mitä voisimme oppia vaikkapa Krohnin tunnelma-analyyseistä?

Sibeliuksen analyysin varhaishistoriaa määrittää kaikkein voimakkaimmin teema-analyysi, mikä ei ole mitenkään poikkeuksellista musiikkianalyysin historiassa. Brittiläiset Cecil Gray ja myös Gerald Abraham pääosin käsittivät teema-analyysin identtiseksi ylipäätään analyysin kanssa. Menettelyyn kuuluu, että melodisesti erottuvia hahmoja tyydytään ottamaan esiin, ne leimataan erilaisin teemanimikkein, ja samalla uskotaan, että myös sonaattimuoto yms. muodot ovat tulleet analysoiduiksi. Mikäli ei eritellä teemojen välisiä suhteita tai niiden sisältämää motiivaineistoa, kyseessä on analyysin heppoisin ja alkeellisin laji. Vaikka Gray kahdessa Sibeliuksen kirjassaan lähinnä kirjaa teemoja, jo hän oli osittain tietoinen tämänlaatuisen analyysitavan ongelmista. Gray vaistosi, että Sibeliuksella olisi jokin erityinen tapa rakennella teemojaan. Tällä hetkellä Sibeliuksen analyysissä ei sitten vallitsekaan ehkä muuta yksimielisyyttä kuin se, että teeman käsite on syytä ottaa uudelleen ja vakavasti tarkastelun kohteeksi.

Gray kuvaa kirjassaan *Sibelius. The Symphonies* (1935) kahtakin tekniikkaa, joista myöhemmin on tullut Sibeliuksen teematutkimuksen tärkeitä haaroja tai ajattelutapoja. Hedelmälliseksi on osoittautunut ajatus, jonka mukaan Sibeliuksen teemat koostuvat pienistä osasista, joiden järjestys voi vaihtua ja joista joidenkin korvautuminen uusilla aiheuttaa vähittäisen siirtymisen tutusta tilanteesta aivan uudenlaiseen teemakokonaisuuteen; ainakin Paavo Heininen on tunnustautunut tämän tyyppisen ns. dominoajattelun kannattajaksi. Teuvo Rynnänen on jatkanut tämän aihepiirin kartoitusta diplomityössään.

Toinen Grayn, II sinfonian yhteydessä, lanseeraama ajatus on, että Sibelius esittelee ensin teemakatkelmia ja yhdistää ne vasta myöhemmin isommaksi kokonaisuudeksi hajottaakseen sen takaisin alkutekijöihinsä kertauksessa. Kuvattu tekniikka toimii oikeastaan vain tässä sinfoniassa; sen sijaan muissa esimerkkitaupauksissa — III ja IV sinfonian kolmansissa osissa — tilanne on hivenen toinen. IV sinfoniassa kyse

on oikeastaan yhden ja saman teemahahmon vähittäisestä kasvusta, laajenemisesta "oikeaan" mittaansa. Merkittävää kyllä, Sibeliuksen oma reaktio Grayn ja hänen kannattajiensa väitteisiin oli: "Se ei ole ollenkaan totta. En rakenna teemojani pienistä fragmenteista". Tätäkään ideaa samoin kuin dominoperiaatettakaan ei ole siten tarpeen yleistää kaikkivoivaksi tekniikaksi. Sibeliuksella on itse asiassa useita temaattis-melodisen ajattelun tekniikoita. Näiden tutkiminen olisi äärimmäisen höydyllistä Sibeliuksen musiikin "ymmärtämisen" kannalta. Samalla saattanee löytyä selitys myös sille, miksi hänen musiikkinsa on tullut torjutuksi saksalaisella kielialueella: Sibeliuksen musiikissa ei enimmäkseen ole kysymys Beethoven-tyyppisestä motiivityöskentelystä, kielellistä logiikkaa vastaavasta kiinteästä materiaalisesta jatkuvuudesta, vaikka sitäkin saattaa löytyä kuten Ilkka Oramo on näyttänyt II sinfonian 1. osan analyysissaan, vaan aiheiden ketjuttamisesta, melodisesta rakennustavasta, mosaiikkitekniikasta, joka on pikemminkin sukua — Mozartille.

Eräs kaikkein silmiinpistävimpä Sibeliuksen melodisia tekniikoita lienee taipumus laajoihin melodisiin yksiköihin, ajatuksen jatkuvuuteen, "pitkään melodiaan" — ajattelutapa, joka Wagnerin mukaan luonnehtii nimenomaan Mozartin sinfonioita. Niinpä esimerkiksi III sinfonian keskiosa perustuu saman laajan melodisen kokonaisuuden, teeman nelinkertaiselle esiintymälle, jonka sisällä pieni kaksitahtinen rytmis-melodinen aihe muuntuu primitiivisellä, runonlaulun etenemistä muistuttavalla tavalla. Eritäin mielenkiintoinen on saman sinfonian päätösosa, jonka toista puoliskoa hallitsee ns. hymniteema. Finaalivaihe näyttää, että Sibelius käytti jo toistakymmentä vuotta ennen Stravinskyä (*Sinfonioita puhaltimille*, 1920) menettelyä, jota Edward T. Cone kuvasi 1962 ns. saksimistekniikaksi. Ns. paradigmaattisen analyysin avulla — strukturalismin keksimä hieno uusnimitys analyysimenetelmälle, jossa etsitään vastinosia ja sijoitetaan ne allekkain — on mahdollista jäljittää osan perustalla oleva hymniteema. Sibeliuksen originelli tapa hajottaa neljästi toistettu melodiajakso on saanut analytiikot ymmälle ja epäilemään, että osa on aivan epäsäännöllinen, vaikka se rakentuukin toistuville melodisille jaksolle.

Samantyyppistä tekniikkaa Sibelius käyttää sitten muuallakin — IV sinfonian scherzossa, V sinfonian keskiosassa, VII sinfoniassa — joten aika olisi kypsä uudelle teorialle Sibeliuksen melodis-temaattisista organisaatiotavoista. (Olli Väisälän analyysi VII sinfoniasta Sibelius-Akatemian kolmannessa vuosikirjassa on valaiseva ja onnistunut aloitus kyseiselle analyysitavalle.) Tämän jälkeen voi kysyä, onko kysymys vain Sibeliukselle ominaisesta tekniikasta vai ovatko sen jäljet löydettävissä jo romantiikasta? Tuntemme itse asiassa liian vähän romanttisen musiikkiajattelun tekniikoita ja temaattisuuden ilmenemismuotoja — motiivis-temaattinen ajattelu, erikoistapaukseen ydinaihetekniikka, on liian sokeasti omaksuttu kaiken ideaalisen tekniikan lähtökohdaksi. Kannattaa muistaa, että Beethovenkin suunnitteli sinfoniansa yhden juoksevan pää-äänän, *Hauptstimme*, varaan, joka kulkee soittimelta toiselle.

Eräs vielä Sibeliukselle karakteristinen tekniikka näyttäisi olevan taipumus ajatella motiivisuuden sijaan melodia- tai asteikkolähtöisesti siten, että tietyn ambituksen ja kaaroksen käyttö on etusijalla; näin on esimerkiksi sinfoniaissa I–II. Melodisuutta tuntuu niissä määrittävän kaikkein voimakkaimmin jo renessanssin plagaaliselle normille ominainen ambitus toonikan yläterssiltä sen alakvartille (renessanssilähteiden mukaan tämä oli tyyppillisin liikkuma-alue parittomissa moodeissa). Vain huippukohdilla melodia saavuttaa toonikan yläkvintin (finaalissa selvimmin). Vielä III sinfoniassa ajattelu toimii niin, että 1. osan temaattinen ambitus $g-e1$, joka kertauksessa ulottuu $g1:een$, vie 2. osan transponoidun autenttisen ambituksen $gis-gis1$ kautta 3. osan laajimpaan muotoon $g-c2$. VI sinfonia on pitkälle doorisen asteikon sanelema. Miltei kaikissa sinfoniaissa on lisäksi "pohja-aihe", keräymä, virtautuma (I, II, III, V, VI, VII sinfonia) —, minkä vuoksi Sibeliuksen sinfoniaita leimaa **melodinen sinfonisuus!**

Ajattelavaa Sibelius tarjoaa siten riittämiin; turvautuminen pää-, sivu- yms. teemoihin on todiste vain ajattelun ja analyysin laiskuudesta. Sibeliuksella on useita melodis-temaattisia tekniikoita, mutta motiivis-temaattinen ote on vähemmistönä; sitä löytyy ensin sinfonisista runoista, mm. *Tapiolasta* ja *Sadusta*.

Klassisromanttisen musiikin suuret muodot ovat paitsi temaattisen tai temaattis-melodisen ajattelun myös tonaalisuuden määrittämiä; itse asiassa tonaalisuus laajasti käsitettynä pitää sisällään myös temaattisen tason, sillä sama säveltasokoodi sisältää usein sävellyksen sekä tonaalisen että temaattisen lähtökohdan. Tästä ilmeisestä totuudesta huolimatta tonaaliseen organisaatioon on kiinnitetty Sibeliuksen yhteydessä aiemmin vain vähän huomiota. Itse asiassa vasta M. Stuart Collinsin väitöskirjassa (1973) nähdään ensi kertaa Sibeliuksen orkesterimusiikin kehityksen määräävänä tekijänä säveltäjän tonaalisessa ajattelussa tapahtunut kehitys tai — neutraalimmin ilmaistuna — muutos. Pelkän sointuanalyysin tai sävellajien päällisenpuolisen etsiskelyn avulla suurten muotojen tonaalinen perusta ei kuitenkaan vielä löydy: tarvitaan tonaalisen arkkitehtuurin laajaa analyysia, detaljitason ja suurtason välisten yhteyksien vertailua ja yhteen saattamista. Schenker-analyysi kaikkine ideologisine rasitteineenkin on tässä suhteessa toistaiseksi paras työskentelyväline. Vasta 1984 Alan T. Jordan ensi kerran ja Tim(othy) B. Howell (1985) väitöskirjoissaan hyödynsivät jossain määrin tätä menetelmää; allekirjoittaneen vuoro oli yrittää 1990.

Kyse on toki vaikeasta dilemmasta: kuinka soveltaa metodia niin, että siitä saadaan kaikki hyöty irti musiikin alistumatta vain menetelmän takuumieheksi. Sibelius ei ole enää kenraalibassosäveltäjä, joten mutkatonta Schenker-analyysin käyttö ei ole. Sen avulla saa kuitenkin määriteltyä entistä helpommin vaikealta tuntuvia tilanteita. Schenker-analyysin avulla voi nähdä, kuinka C-duuri hallitsee VII sinfoniaa niin, että kyseessä on liki monotonaalinen teos (Es-duuri on vain tummennus), kuinka IV sinfonian kehittäminen alkaa mollidominantilta, prolongoi pääsävellajin dominanttia $e-gis-h$. II sinfonian avaus on hyvä esimerkki ongelmallisen ekspositiorakenteen ratkaisemisesta tonaalisen analyysin keinoin: vahvat pysähdykset melodiassa e -sävelelle (itse asiassa

jo Ingman puhui tästä), A-dominantin painottuminen ovat selkeästi hahmottuvia tapahtumia. Kun sitten tshaikovskiaaninen jousimelodia on transponoitu yläkvintille ja tullaan A-duurin kvarttisekstisoinnulle, olemme sivusävellajin vahvistavan kadenssin penultima-vaiheessa; jo sitä edeltävä oboen teema on käytännössä operoinut A-duurin sisässä. Jos halutaan käyttää teemanimikkeitä, sivuteemaksi voi asettaa hyvin perusteinkin vielä tonaalisesti asettumattoman oboeteeman, sillä Beethovenillakin 'sivuteema' on usein vasta matkalla sivusävellajiin. Olennaista on kuitenkin havaita, että kadenssaalisten odotusten vuoksi uusi Poco allegro -aihe muodostaa digression, poikkeaman, kun taas todellisen sivusävellajin, A-duurin, E-dominantti on paljon painavampi tämän parilliseksi hahmottuvan teeman aikana; fis-mollin, iii asteen ilmaantuminen on olennaista sävellyksen aksiaalisen tonaalisuuden kannalta, joka näin esitellään sävellyksen ekspositiossa — mikäpä sen luonnollisempaa. Huomattakoon, että uusi teema noudattaa myös pääteeman fyysionomiaa: laskeva terssi, kvarttihypyn sijaan kvintti. Eksposition tonaaliseksi suurkuluksi muodostuu kaikkienensa I–(V)iii–V.

Schenker-analyysi ei ratkaise läheskään kaikkia ongelmia. Sibeliuksen musiikissa on kosolti tilanteita, joissa orkesterikudoksen redusointi tuottaa latteita tuloksia: saadaan selville ehkä taustalla oleva dispositio, kun taas olennaisempaa voi olla pinta-tason toteutus. Tällainen tilanne löytyy esimerkiksi V sinfonian avausosasta: ensimmäisessä kehittämissä fagotin lugubre-aihe jousitaustoineen on pelkistettävissä es-mollin prolongaatioksi, laajennukseksi, mikä sanoo kuitenkin aika vähän itse musiikin sisäisestä elämästä. Sibeliuksen harmoninen kielioppi on sitä paitsi pitkälti modaalisuuden määrittäjä: tarvitaan modaalisuuden tähänastista totalisempaa arviointia, jotta Sibeliuksen erityispiirteet saadaan esiin; tässä suhteessa odotan paljon Juhani Alesaron valmistavalta väitöskirjalta. Schenker-analyysi kykenee paljastamaan lähinnä eurooppalaiset piirteet sinfonioiden arkkitehtuurissa, liittymisen saksalais-itävaltalaiseen sinfoniaperinteeseen.

Samalla tulemme myös orkesterin käytön ongelmaan. Sibeliuksen omaperäinen tapa orkestroida, ajatella orkesterillisesti on tunnustettu tosiasia: basson uusi rooli, tai puuttuminen, kudokset luominen, jossa aiheet asettuvat päällekkäin ja lomittain ja vaihtuvat liukuvasti toisikseen. Siitä, missä määrin orkestraatio on muodon determinantti, ei ole tietääkseni olemassa juurikaan tutkimusta, ei Sibeliuksen eikä kenenkään muunkaan vastaavan ajan säveltäjän suhteen. Mikko Heiniö on liseniaattityössään *Sibeliuksen instrumentaatiosta* (1977) todennut aivan oikein, että "laajemmassa mielessä polyfonia on hänen tapansa sijoittaa struktuurin osat teleskooppimaisesti sisäkkäin ja näin melkein huomaamatta siirtyä uuteen taitteeseen" ja että "soitinnus palvelee erottamattomasti musiikin materiaalia ja kokonaisstruktuuria". Tähän voi yhtyä; puuttuu vain, että joku ottaa askeleen ja näyttää miten tämä toimii ja mitä seuraamuksia kyseisistä menettelyistä on muodolle. Ongelma kai lienee siinä, että näistä asioista on puhuttu yleisellä tasolla yhden jos toisenkin orkesterisäveltäjän yhteydessä, mutta analyysimallia ei ole toistaiseksi kehitelty. Itse näkisin, että Sibeliuksen tapauksessa

orkestraatio ei sinällään muuta muodon sisältä, tonaalisesta organismista käsin tapahtuvaa hahmottumista, mutta hämärtää taitavasti taiterajojen helposti töksähtelevät vaihdoskohdat; näin liikkeen tuntu ja prosessuaalisuus säilyy. Orkesterointitutkimus odottaa sikäli vielä tekijäänsä.

Sibeliuksen musiikin ilmeinen prosessuaalisuus on houkutellut tutkijoita pitämään Sibeliusta liiankin modernina säveltäjänä; kytkennöt elävään traditioon on unohdettu modernismiajattelun lumoissa. Totaalisen variaation periaatteeseen pitäytyminen ja sen varjolla perinteisten muotojen hylkääminen analyysin lähtökohtana merkitsevät erästä yritystä antaa uutta sisältöä Sibeliuksen originaalille muodonnalle. Kuitenkin on käynyt ilmi, että klassismin muotomaailma kykenee tarjoamaan vielä lähtökohdan Sibeliuksen analyysille. Tosin tällöin täytyy lähteä sellaisesta klassismikäsituksesta, joka ei perustu oppikirjamuodoille — klassikoilla ei ollut teoriakirjoja ja muoto-oppeja — vaan joka kykenee hahmottamaan muodon rakentumista tonaalisesta dispositiosta ja dramaturgiasta käsin; teemasisältö muodostaa eräänlaisen pintakuviointin, tason, joka on kiinteässä vuorovaikutuksessa tonaalisen arkkitehtuurin kanssa. VI sinfonian finaalin muoto on hyvä esimerkki siitä, kuinka tonaalisesta logiikasta käsin muoto jäsentyy havainnollisesti, vaikkakin muotolopputulosta ei voi kuvata millään yhdellä termillä tai nimikkeellä. Ylipäätään klassiset muodot toimivat Sibeliuksella referenssirakenteina; ne ovat väljästi taustalla ja toimivat vastaanoton apukeinoina, mutta lopullisessa hahmottamisessa ne voi sitten unohtaa. Pelaaminen konventioilla, traditionaalisilla muoto-odotuksilla toteutuu nerokkaasti myös IV sinfonian scherzossa, jonka analyysi on tuottanut monelle analyytikolle tarpeettoman runsaasti päänvaivaa.

Muuan uusi alue, josta voi löytyä avaimia muotojen hahmottumiseen, on temporaalisuuden, aikaulottuvuuden analyysi. Tähän kuuluu tempoprosessien tutkimus, ajan, erilaisten simultaanisten aikojen toteutuminen Sibeliuksen musiikissa. Etenkin Tim Howell on edennyt pitkälle — viimeisin kirjoitus, joka tulee seuraavan Sibeliuksen Akatemian vuosikirjaan, on sikäli äärimmäisen kiinnostava: "Jean Sibelius and the fourth dimension". Howell puhuu ajasta ja ajattomuudesta vähän samaan tapaan kuin James A. Hepokoski, joka löytää Sibeliuksen musiikista sekä suomalaista että eurooppalaista piirteistöä. Tunnelmarunous, uppoutuminen luontoon, meditointi, ajan unohtaminen, jota tapaa yhtä lailla sinfoniaista kuin sinfonisista runoista — ajateltakoon vaikkapa I sinfonian 1. osan eksposition fis-urkupistettä — ovat suomalais-shamanistisia piirteitä. Sen vastavoimana suuntautunut, dynaaminen, energinen tendenssi, joka pyrkii kohden temaattista ja tonaalista resoluutiota, purkausta, edustaa Sibeliuksella eurooppalaisuutta, sinfonian saksalaista perintöä — esimerkkinä vaikkapa V sinfonian valtava ensiosa, joka etenee alun pastoraalisuudesta suurimpaan mahdolliseen liike-energiaan.

Musiikkianalyysi on painottanut vuosisadallamme absoluuttisen ihanteen vuoksi liiaksi tektonista, strukturaalista ulottuvuutta. Musiikin ilmaisusisältö on pyrkinyt unohtumaan. Krohn on ensimmäisiä Sibeliuksen sinfonioiden hermeneuttisia selittäjiä.

Vaikka emme jakaisikaan täydelleen Krohnin käsitystä (*Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius II*, 1946) esimerkiksi Sibeliuksen IV sinfoniasta — se "edustaa elämän varjopuolta, kaipaavan ihmissydämen etsintää todelliseen onnenautuuteen, tosin tiellä, joka ei johda päämäärään" —, on pakko myöntää, että tällainenkin verbalisointiyritys kertoo jotain kohteestaan. Sinfonian avauksen "Abgrund-motiv" (syvyy- tai kuiluaihe) tuo hänelle mieleen Danten infernon; sellojen teema on "Wellenmotiv" (aaltoaihe; "Jumalan henki liikkuu vetten päällä"); cornojen fis-g-aihe on "Notmotiv" (hätäaihe); käyrätorvien triolit myöhemmin saavat otsakkeen "Lebensmotiv" (eloihe); kokonaisuutena sivuponnen "suuressa hädässä kaipausta onneen nousee korkeuksiin"; loppuponsi on hänen mukaansa vaskien alaspäinen elämäaihe, mutta "ihmisen ja kaivatun onnen välissä ovat hänen syntinsä"; liitteessä esiintyy jousien aaltoaihe, hätäaihe huilussa, kuiluaihe vaimennettuna dolceksi ("pinnan kaikkien myrskyjen jälkeen syvin perusta jää koskemattomaksi ... Jumalan hengellä on otteensa ihmisen sielun syvyydessä"). Teologinen selitysmalli on näyte tulkitsijansa hurskaudesta ja miksei myös romanttisen estetiikan jatketta (sinfonia "uskontunnustuksen muotona"; Krohn ehdottaa koko sinfoniolle otsaketta "Quo vadis?"). Uskonnollisesta näkökulmasta Krohnin lausumat ovat täysin hyväksyttäviä; ongelmaksi nousee se, onko musiikki kongruenssissa tällaisen kuvauksen kanssa. Se, että joku löytää analogian jostain muualta, ei tee tätä muuta näkökulmaa yhtään oikeammaksi eikä tee toisaalta tyhjäksi Krohnin otteen toimivuutta omasta lähtökohdastaan käsin. Jokainen analogia on tavallaan yhtä oikea tai väärä sikäli; kysymys onkin siitä, kyetäänkö sen avulla tulkitsemaan, antamaan verbalisointi, joka on sopusoinnussa rakenteen kanssa ja syventää teoksen haltuunottoa.

Krohnin tapauksessa olemme jo ohjelmallisuuden/poettisuuden ja narratiivisuuden/kerronnallisuuden vaikeakulkuisessa maastossa, joka on ongelmallinen liikkua minkä tahansa musiikin suhteen; yrittämästä ei ole kielletty. Krohn kokee yhdistää muoto- ja sisältöanalyysia, mutta tekee sen subjektiivisella tasolla. Mielenkiintoisen paralleelin tälle muodostaa nykyaikaisista tutkimusotteista erityisesti semiotiikka. Eero Tarasti on tuoreessa artikkelissaan "Aika, avaruus ja aktorit Sibeliuksen 4. sinfoniassa" (*Musiikkitiede* 91/1) avannut uuden paradigman Sibeliuksen tutkimukseen. Tarasti pyrkii yhdistämään objektiivisella tavalla ensi kertaa "ilmaisun ja sisällön, sävellystekniikan ja estetiikan yhtäaikaan ja rinnakkain". Hän näkee IV sinfonian aikakäsityksen, tapahtumisen hitauden ja väljän tilavaikutelman Wagnerin *Parsifalin* aiheuttamaksi. Suoranaisina yhtymäkohtina on Parsifalin "Wundemotiv" (haava-aihe), jonka kaikuja löytyy eritoten IV sinfonian 1. ja 3. osasta, siis hitaista osista. Lisäksi taukojen käytöstä syntyvä motiivien erillisuus sekä yleinen tapahtumisen verkkaus, hitaus, taipumus pikemmin kuin 'olla' kuin 'tehdä' kielivät Wagnerin vahvasta vaikutuksesta. Puhuessaan musiikin ymmärtämisen vaikeuksista Tarasti viittaa teoksen kerronnalliseen rakenteeseen, joka erosi aikakauden nomeista; sinfoniassa toteutuu yhtä aikaa kaksi narratiivista kulkua: "järjestyksestä kaaokseen" (2. ja 4. osa) ja "kaaoksesta järjestykseen" (1. ja 3. osa).

(Normaalistihan romanttinen sinfonia muodostaa kokonaisuutena yhden tendenssin: joko etenemisen synkkydestä, haudasta triumfiin ja valoon tai alun idyllistä kuolemaan; Brahms toi lisäksi stoalaisen, idealistisuudesta vapaan lopetusmallin III ja IV sinfoniassaan.)

Siirtyessään analysoimaan sävellyksen isotopioita, muodollisesti erottuvia, sisäisesti määrittyneitä merkitysyksiköitä, analyysi vaipuu kuitenkin normaalin taitejakamisen tasolle, vaikkakin alkuperäisen määritelmä mukaan isotopiat voivat esiintyä myös päällekkäin ja limittäin. Kun Tarasti analysoi sitten 'olemisen' ja 'tekemisen' näkökulmista kutakin sinfonianosaa ja tarkastelee erikseen spatiaalista (avaruus/tilavaikutelmiin liittyvää sekä tonaalista), temporaalista (rytmis-metristä ja tempollista) sekä aktoriaalista (teemarakenteellista) ulottuvuutta, hän itse asiassa selvittää kunkin taitteen sisältöä osin varsin perinteisesti, mutta osin sävellyksen sisäiseen kinetiikkaan syvästi eläytyen. Merkittävä saavutus on se, että Tarastin käsissä Kurthin psykologinen voimanalyysi on ottanut huomattavan askeleen kohden tieteellistä statusta, kohden suurempaa objektiivisuutta. Vahinko vain on, että modaliteettien — se, mikä on sävellyksen kunkin hetken sisäinen tila 'tahtomisen', 'täytymisen', 'voimisen', 'tietämisen' ja 'uskomisen' suhteen — tarkastelu puuttuu tästä analyysistä, joten IV sinfonian eteneminen on jäänyt vielä selvittämättä siinä suhteessa, miten se kuvaa "tiettyjä ihmisen modaalaisia tiloja". Tarastin aiempi Chopinin g-molli-balladin analyysi (*Musiikkitiede* 2/89) on tässä suhteessa verrattain lupaava näyte uuden analyysiotteen mahdollisuuksista. Kyse on kiintoisasta aluevaltauksista, jolla on paljon annettavaa, kunhan käsitteet määritellään vieläkin selkeämmin, niitä käytetään systemaattisemmin ja subjektiivisuuden määrä saadaan eliminoitua minimiin.

Philip Coad on tehnyt väitöskirjan *Bruckner and Sibelius* (1985), jossa hän on yltänyt säveltäjien vakuuttavaan vertailuun. Tarasti puhuu Wagnerin vaikutuksesta, joka on läpi Sibeliuksen tuotannon valtava — siinäpä oiva, mutta vaativa väitöskirjan aihe tyylitutkimuksesta kiinnostuneelle. Seuraavaksi pitäisi tarkastella kytkentöjä Sibelius ja Mozart, Sibelius ja Beethoven (etenkin myöhäiset jousikvartetot ja variaatiomuoto!), Sibelius ja Liszt, Sibelius ja slaavilaiset säveltäjät (Borodin, Balakirev, Tshaikovski, Glasunov, Rimski-Korsakov), Sibelius ja Debussy. Kukin näistä kohteista olisi mitä anotoisin ja loisi valoa Sibeliuksen lähtökohtiin, miksei myös originaalisuuden asteeseen säveltäjänä — ja osoittaisi todennäköisesti Sibeliuksen keksijyyden, jopa Debussystä riippumattoman.

Sibeliuksen sinfoniset runot odottavat tutkijaansa (Lisztin avulla määritellyn ohjelmallisuuden ja runollisuuden kautta), edelleen sinfonian ja sinfonisen runon väliset suhteet: Sibeliuksella on ainutlaatuinen historiallinen rooli lajien lähentämisessä. Pianosävellykset — ovatko salonkimusiikkia niin kuin usein kuulee väitettävän? — kaipaavat analyysia, laaja laulutuoanto arvon palautuksen ja vertaamisen muiden aikaisten tuotoksiin sekä esikuvien kartoittamisen. Mieskuorolaulut, joilla Sibelius muutti kerralla lajin perinteen, on otettava vakavan tutkimuksen kohteiksi. Varhaiset kamari-

musiikkisävellykset, joista osa on jo painettukin, ovat yllättävän laadukkaita, ja niiden tutkimus voisi olla hyödyllinen todistusaineiston löytämiseksi Sibeliuksen sittenkin eurooppalaisille lähtökohdille (vrt. Busonin väite Sibeliuksen jälkijättöisyydestä suosituskirjeessä Brahmsille). Kari Kilpeläisen luetteloima luonnos- ja käsikirjoituskokoelma tarjoaa valtavat mahdollisuudet sävellysprosessin jäljittämiseksi, yksittäisten sävellysten syntyhistorian ja teoskonseptin selvittämiseksi.

Aiheiden määrä on loputon. Sibeliuksen perehtyminen merkitsee perinteisten analyttisten tarkastelutapojen ja käsitteistöjen uudelleen arviointia, uuden terminologian keksimistä, ennakkoluulottomuutta ja intuitiota, tradition tuntemista ja sävellysympäristön kartoittamista. Tehtäväkenttä on suunnattoman laaja, mutta suomalaistenkin on tätä työtä vietävä eteenpäin — ei sitä saisi jättää ainakaan kokonaan muille. Sibelius koettiin vielä jokin aika sitten rasitteeksi suomalaiselle säveltaiteelle, varjoksi, jota pelkäsivät niin säveltäjät kuin tutkijatkin (ks. Tarastin itsetilitys Sibelius-artikkelin alussa). Nyt vihdoin on aika nähdä Sibeliuksen koko rikkaus ja merkitys, josta voivat ammentaa häpeilemättä niin luovan työn tekijät kuin analyttikotkin; haastavampaa tutkimuskohdetta kuin Sibelius on vaikea löytää. Eikä tässä tarvitse olla kysymys erityisesti sen seikan korostamisesta, että Sibelius oli suomalainen säveltäjä. Hän oli yksinkertaisesti viimeisiä ja parhaita sinfonialajin edustajia — ja sattui olemaan siinä ohessa suomalainen.

Kirjoitus perustuu apul. prof. Veijo Murtomäen luento- ja musiikinteorian osaston ja Sibelius-Akatemian koulutuskeskuksen järjestämässä "Muuttuva musiikinteoria" -seminaarissa 23.11.1991.

Musiikinteoria ja musiikin tutkimus

ILKKA ORAMO

Jos musiikinteorialla ymmärretään musiikillisia ilmiöitä ja niiden säännönmukaisuuksia kuvaavien lauseiden joukkoa, jollaisena se yleensä ilmenee teorianopetuksessa, voidaan sanoa, että sen tehtävänä on välittää perinnettä ja erityisesti siihen kasautunutta musiikillista käsityötaitoa. Se ei poikkea paljoakaan vieraan kielen opetukselta, jonka tavoitteena on kielen ilmaisujen ymmärtäminen ja kyky muodostaa korrekkeja lauseita sen sääntöjen mukaan. Musiikinteoriaa myös opiskellaan suunnilleen samalla tavalla kuin englantia tai saksaa; tärkeimmät menetelmät ovat musiikin kieliopin sääntöjen opettelu ja niiden soveltaminen käytäntöön erilaisissa harjoitustehtävissä. Tästä ei kuitenkaan pidä tehdä sitä johtopäätöstä, että musiikki olisi kieli; yhtäläisyydet rajoittuvat siihen, että kummallakin on syntaksi ja että kaikilla syntakseilla on yhtäläisiä ominaisuuksia.

Musiikinteorialla on ollut ja voi edelleen olla myös muunlaisia tehtäviä. Kun Giuseppe Zarlino 1558 julkaisi teoksensa *Le istituzioni harmoniche*, jossa selitetään, ettei duuri- ja mollisoinnun lisäksi ole olemassa muita perusharmonioita, hänen päämääränään oli omaksutun säveltämisen käytännön oikeuttaminen kappaleella teoriaa, joka perustuu kvintin harmonisen ja aritmeettisen jaon toisiaan täydentävään luonteeseen (Riemann 1921, 389; Lesche 1971, 48–49). Oikeuttamisesta on kyse myös Stockhausenin artikkelissa '...wie die Zeit vergeht...', jossa rivijattelun siirtäminen sävelluokista rytmiiin pyritään perustelemaan sillä, että sävelkorkeus ja sävelkesto ovat itse asiassa vain saman asian kaksi puolta: niin kauan kuin ääniaallon vaiheen kesto on 1/16 sekuntia tai pitempi, impulssit kuullaan erillisinä; jos vaiheen kesto on 1/32 sekuntia tai lyhyempi, impulssit sulautuvat yhteen ja havaitaan sävelkorkeutena (Stockhausen 1957, 13). Musiikin materiaalin vaatimusten huomioon ottaminen (Materialgerechtigkeit) edellyttää näin ollen, että jos kromaattisen asteikon 12 sävelluokkaa järjestetään riveiksi, jokaisen sävelluokan tulee saada vastineekseen määrätty, muista poikkeava sävelkesto.

Musiikin ilmiömaailman käsitteellisenä esityksenä teoria on, kuten Schönberg toteaa *Harmonielehren* ensimmäisessä luvussa, kuvausjärjestelmä (Darstellungssystem) tai kuvauskieli, jonka tarkoituksena on ilmiömaailman säännönmukaisten piirteiden systemaattinen esittäminen (Schönberg 1911, 1–7). Tällä tavoin ymmärrettyä teoriaa on malli, jonka kuvausvoimaa voidaan testata sen kyvyllä ennustaa tulevia tapahtumia; jos mallin sääntöjä noudattamalla saavutetaan hyväksyttävä lopputulos, sen voidaan sanoa olevan pätevä ilmiömaailman kuvaus. Malli ei kuitenkaan sano

mitään siitä, miksi ilmiömaailma on senkaltainen kuin malli esittää. Sen oikeuttamiseksi tarvitaan näin ollen toisentyypistä teoriaa, joka pyrkii selittämään ilmiömaailman takana olevat syvemmät lainalaisuudet.

Keskiajan musiikinteoriassa musiikin ilmiömaailman lainalaisuuksille annettiin antiikin perintönä matemaattinen selitys, joka uudella ajalla ennen pitkää korvattiin fysikaalisella. Tämän ns. fysikalismin perinne säilytti vaikutusvaltansa pitkään. Vielä Schönberg esittää *Harmonielehressä*, että musiikin materiaalia on sävel, jonka harmoninen yläsävelsarja on ollut seitsensävelisen diatonisen asteikon ja kolmisoinnuille perustuvan harmonian luonnonmukainen esikuva (Schönberg 1911, 26). Musiikin historia on näin ollen sen vähittäistä löytämistä, mikä luonnossa on alun perin annettuna. Luonnon jäljittelyn avulla ei kuitenkaan voitu selittää kaikkia harmonian ilmiöitä. Niinpä kaikille asteikon sävelille muodostetut kolmisoinnut eivät voi jäljitellä tarkasti peruskolmisoinnun rakennetta, koska tällöin jouduttaisiin sävellajin ulkopuolelle. Kun tonaalisuuden periaate edellyttää, että jokaisen asteen soinnussa käytetään vain asteikkoon itseensä sisältyviä säveliä, joudutaan esim. 2. ja 7. asteen soinnuissa poikkeamaan peruskolmisoinnun luonnollisesta mallista, käyttämään asteikonmukaisia intervaleja sävelenmukaisten asemasta. Tonaalisuuden periaate on siis ristiriidassa sävelen harmoniseen yläsävelsarjaan sisältyvien materiaalin vaatimusten kanssa, ja niinpä se ei olekaan 'musiikin luonnonlaki', vaan esteettinen periaate (Kunstgriff). Tästä huolimatta se on oikeutettu, koska se takaa muodon yhtenäisyyden (formale Geschlossenheit) ja on tässä suhteessa sopusoinnussa materiaalin yksinkertaisimpien vaatimusten kanssa (Schönberg 1911, 28–29). Sen pysyvyys ja välttämättömyys sen sijaan olivat Schönbergin mielestä v. 1911 kokonaan toinen kysymys; olihan hän säveltäjänä jo hylännyt sen kielen, jonka kieliopin esittäminen on *Harmonielehren* aiheena.

Fysikalismin arvovalta oli alkanut rakoilla jo Hermann von Helmholtzin ajattelussa, eikä Dahlhausin mukaan ollut sattuma, että sen ensimmäinen epäilijä oli itse fyysikko: tieteesusko on pikemminkin maallikkojen kuin asiaan vihkiytyneiden älyllinen heikkyys. Helmholtz korostaa, ettei musiikinteorian luonnontieteellisen perustan merkitystä ole syytä liioitella. Musiikin 'luonnollinen järjestelmä' on teoreetikkojen utopia, joka on ymmärrettävä pyrkimyksensä löytää historian hämmentävästä monimuotoisuudesta jotain yksinkertaista ja pysyvää. Teoreetikot ja historioitsijat, Helmholtz huomauttaa, eivät ole olleet riittävän hyvin selvillä siitä, että 'sävelasteikkojen, sävellajien ja niiden harmoniakudoksen järjestelmä ei perustu muuttumattomille luonnonlaeille vaan on seuraus esteettisistä periaatteista, jotka ihmiskunnan jatkuvasti kehittyessä ovat olleet ja tulevat vastakin olemaan alttiita muutoksille' (Helmholtz 1863, 358; Dahlhaus 1970). Annettuina luonnossa ovat vain musiikin mahdollisuuden ehdot, joita erilaisissa musiikillisissa järjestelmissä tulkitaan ja sovelletaan eri tavoin.

Helmholtzin ajatus musiikin ilmiöiden esteettisestä perustasta ja sen historiallisesta luonteesta sai yleiseen käsitykseen vaikuttavan ilmauksen vasta Adornon filosofiassa lähes sata vuotta myöhemmin, ja tämän ajattelun suunnanmuutoksen edellytyksiin

kuului tonaalisuuden hajoamista seurannut musiikillinen kehitys; sillä huolimatta Helmholtzin todistuksesta ja Schönbergin tonaalisuuden pysyvyyttä koskevista epäilyistä tonaalinen periaate samastui niin vahvasti musiikin luonnolliseen järjestelmään, ettei tämä järjestelmä ollut vakavasti uhattuna niin kauan kuin tonaalisuus – uuden musiikin kokeilujen keskelläkin – säilytti vallitsevan asemansa yleisessä musiikillisessa tietoisuudessa. Tästä ovat osoituksena mm. Riemannin funktioteoria (Riemann 1915), jossa Helmholtzin fysiologinen malli on korvattu psykologisella tai fenomenologisella (siinä puhutaan sävelaistimusten sijaan sävelmielikuvista, Tonvorstellungen), Hindemithin teoria tonaalisuudesta (Hindemith 1940) ja Ernest Ansermet'n tonaalisuutta puolustava traktaatti *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Ansermet 1961), jossa matemaattisella todistelulla (Ansermet oli koulutukseltaan matemaatikko) on keskeinen asema. Uskoa siihen, että diatoninen asteikko ja sille perustuva harmoninen tonaalisuus on musiikin luonnollinen järjestelmä, ei aluksi horjuttanut myöskään lisääntyvä tieto primitiivisestä ja idän korkeakulttuurien musiikista, jotka perustuvat toisenlaisille periaatteille; niinpä Wegelius saattoi todeta musiikinhistoriassaan (August Wilhelm Ambrosia seuraten), että Euroopan ulkopuolella asuvien kansojen musiikki on koko jäänyt alemmalle, kehittymättömälle asteelle (Arabia ja Intia), tahi kehittyneet nurjaan, luonnottomaan suuntaan (Kiina ja Jaappani) ja on sen tähden vain kansatieteellisesti mutta ei asiallisesti kiinnostavaa (Wegelius 1904, 4).

Adorno jakaa Schönbergin käsityksen, että musiikin tulee olla uskollista materiaallilleen; mutta kun musiikin materiaalia Schönbergin mukaan on sävel (Schönberg 1911, 16), Adorno antaa materiaalin käsitteelle uuden tulkinnan, joka aikanaan oli yhtä yllättävä kuin pakottavakin. Vaatimukset, jotka materiaali asettaa säveltäjälle, johduttavat siitä, että materiaali itse on kerrostunutta henkeä, yhteiskunnallisesti, ihmisten tietoisuuden läpi muovautunutta, ja tähän itsensä unohtaneeseen, muinaiseen subjektiivisuuteen perustuu sen objektiivinen henki, jolla on omat liikelakinsa (Bewegungsgesetze); sillä henki puhalttaa minne se tahtoo. Musiikki ei siis tunnusta mitään luonnonlakia, ja sen tähden kaikki musiikkipsykologia, joka edellyttää myös että musiikkia vastaanottava ihminen pysyisi muuttumattomana, on niin arveluttavaa.

Kun materiaalin objektiivinen henki asettaa säveltäjälle omat vaatimuksensa (hänen tulee tietää mitä historian kello on lyönyt), seuraa tästä, että ne, jotka eivät kuuntele materiaalin vaatimuksia, ovat epäaitoja ja epäuskottavia. Sen materiaalin hengen myötä, joka uudessa musiikissa on saavutettu, tonaalisesta kielestä ja sen elementeistä on tullut tajuttomia kliseitä, jotka ovat menettäneet kykynsä täyttää tehtävänsä ja muuttuneet dissonoivassa ympäristössä itse kakofoniaksi. Jos joku säveltäjä, kuten Sibelius, vielä pitäytyy kokonaan tonaalisissa soinnuissa, hänen musiikkinsa kuulostaa epäaidolta ja on kuin saareke atonaalisuuden meressä. (Adorno 1958, 36–39.)

Adornon historismin myötä käsitys, että musiikilla olisi luonnon antama tai luonnonmukainen perusta, jota säveltämisen käytännön tulee noudattaa, joutui musiikin-

teorian roskakoriin; mutta samalla sen tilalle tuli näkemys musiikin materiaalin objektiivisesta hengestä, jonka sisältö Adornon tapaan tulkittuna muodostui ainakin yhtä rajoittavaksi kuin tonaalisuuden puolustajien atonaalista saastetta vastustava vihreä ajattelu. Kun materiaalin hengen liikelait pitivät huolen siitä, että sävellyksessä käyttökelpoisen materiaalin alue käsittää vain sen uuden, minkä se kulloinkin on vallannut, on seurauksena tyylillinen dogmaattisuus, joka ei ole lainkaan väljempi kuin mikään sitä edeltänyt tulkinta luonnon musiikille asettamista ehdoista. Kieltäessään tonaalisen kielen elementtien oikeutuksen Adorno seurasi Schönbergin esimerkkiä; Schönbergin mielestään tonaaliset soinnut kuulostavat uuden musiikin täyteläisten ja rehevien harmonioiden joukossa liian kylmiltä, kuivilta ja ilmaisuvoimattomilta, luonnon antaman epätäydellisenä jäljittelyä liian primitiivisiltä, koska niiltä puuttuu perspektiiviä ja syvyyttä niinkuin japanilaiselta maalaustaiteelta, jos sitä verrataan meidän taiteeseemme (Schönberg 1911, 469–470). Bartók oli tässä asiassa toista mieltä. Koska tonaalisuus ja atonaalisuus eivät olleet toisilleen vastakkaisia periaatteita (jälkimmäinen oli edellisen johdonmukainen seuraus), ei tonaalisten sointujen huolellisesti punnittu käyttäminen atonaalisessa musiikissa ollut tyylinvastaista. Yksittäiset tonaaliset elementit atonaalisten monisointujen joukossa eivät ensinnäkään herätä tonaalisuuden vaikutelmaa, ja sitä paitsi nämä pitkäaikaisessa käytössä ja väärinkäytössä jo lakastuneet keinot saavat uudessa ympäristössä aivan erityisen tuoreuden, jonka vaikutus perustuu vastakohtaan. Niistä luopuminen merkitsisi köyhtymistä, sillä lopullinen päämäärä on kuitenkin koko olemassaolevan, mahdollisen sävelmateriaalin rajoittamaton ja täydellinen hyväksikäyttö (Bartók 1920, 107–110). Tätä Adornon edistyksen filosofia ei sulattanut, ei myöskään Bartókin myöhempää tunneautumista tonaalisuuteen; sen taaksepäin vaikuttava voima sai hänen radikaaleimmatkin teoksensa, joissa aikanaan oli preeriapalon hehkua, kuulostamaan Adornon korvissa pehmenneeltä tunnelmataiteelta (Adorno 1972, 139–140).

Kun Helmholtz puhui sävelaistimuksista musiikinteorian fysiologisena perustana, hän tarkoitti musiikin edellytyksiä ja ehtoja vastakohtana esteettisille periaatteille, joiden luonne on historiallinen. Niin kauan kun musiikinteoriaa ohjasi yksinomaan tai pääasiassa luonnontieteiden mallin mukainen kausaaliseen selittämiseen perustuva tiedonihanne, sen oli vaikea hyväksyä ajatusta, että luonnontieteellisen tutkimuksen kohteena saattoivat olla vain nämä ehdot ja edellytykset, ei itse musiikki. Sitkeys, jolla käsitystä musiikin luonnollisesta järjestelmästä puolustettiin, on ymmärrettävä paitsi yrityksenä oikeuttaa tonaalisuuteen perustuva säveltämisen käytäntö, joka koettiin luonnolliseksi, myös pyrkimyksenä pelastaa musiikinteorian tieteellisyys. Tämän ajattelun perinne vaikuttaa edelleen mm. kognitiivisessa musiikkipsykologiassa, jossa musiikin ilmiötä pyritään selittämään aivojen toiminnasta saadun uuden tiedon avulla, ja sävellokkajoukkojen teoriassa, joka etsii kompleksisesta musiikista objektiivisia rakenteita.

Tieteellisen tutkimuksen alue ei kuitenkaan rajoitu vain luonnonilmiöihin. Myös inhimillisen toiminnan käytännössä vähitellen muotoutuneita tai tietoisin sopimuksiin perustuvia normatiivisia järjestelmiä ja niiden historiallisia ja esteettisiä perusteita voidaan tutkia tieteellisin menetelmin. Tällöin ei kuitenkaan enää etsitä vääjäämättömiä lainalaisuuksia vaan – samaan tapaan kuin esimerkiksi oikeustieteessä – hyviä perusteita, jotka oikeuttavat jonkin käytännön ja tekevät sen ymmärrettäväksi. Tutkimuksen kohteena ovat silloin jonkin aikakauden musiikille tunnusomaiset säännönmukaiset piirteet, jotka pyritään esittämään yhtenäisenä järjestelmänä, ja niiden taustalla olevat arvostukset ja ihanteet, jotka ovat vaikuttaneet käytännön muodostumiseen. Säännönmukaisuuksia koskevan tutkimuksen tulokset ovat tilastollisia, koska normatiivisen järjestelmän luonteeseen kuuluvat myös poikkeukset, jotka, kuten sanotaan, -vahvistavat säännön-. Ne eivät vähennä teorian arvoa ja pätevyyttä, vaan päinvastoin tukevat sitä, sillä teoriaa, joka selittää kaikki yksityistapaukset, voidaan epäillä tautologisuudesta ja tyhjistä yleisyydestä (Dahlhaus 1965, 85).

Normatiivisen järjestelmän funktio voi olla joko ohjeellinen tai kuvaileva. Ohjeellisesta funktiosta on kysymys silloin, kun käytännön odotetaan seuraavan teoriaa. Tällainen järjestelmä on esimerkiksi kenraalibasson oppikirja tai lakikokoelma, jolla pyritään sääntelemään ihmisten yhteiskunnallista käyttäytymistä. Lait eivät kuitenkaan kuvaa tätä käyttäytymistä, koska ihmiset eivät aina niitä noudata. Samantapainen asema on monilla keskiajan musiikinteorian traktaateilla, joiden luonne on pikemminkin sääntelevä kuin kuvaileva. Varhaisen polyfonian harmoniaan liittyy esim. ns. Francon sääntö, jonka mukaan painollisella tahtiosalla saa esiintyä vain konsonansseja riippumatta sävelen nuottiarvosta (*In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis*). Esimerkiksi Montpellier-käsikirjoituksen ns. vanhan corpuksen moteteissa 1200-luvun ensimmäiseltä puoliskolta tätä sääntöä noudattaa noin 84% tapauksista (Mathiassen 1966, 171). Suhteellisen korkea luku osoittaa, että sääntöä voidaan pitää aineistolle tunnusomaisena, mutta myös ettei sitä noudatettu ehdottomasti. Kun käytännön ja teorian suhde on päinvastainen, kun teoria pyrkii vain kuvaamaan olevia oloja, sen kuvaamalta järjestelmältä puuttuu ohjeellinen, normatiivinen funktio. Systemaattinen kuvaus tosin voidaan muuttaa kokoelmaksi teknologisia ohjeita, jos halutaan tuottaa kuvatun asiointilan mukaisia objekteja. Tällainen suhde vallitsee esimerkiksi Jeppesenin dissonanssinkäsittelyä Palestrinan tyyliä tutkivan väitöskirjan (Jeppesen 1925) ja siihen perustuvan kontrapunktin oppikirjan (Jeppesen 1972) välillä.

Jokin normatiivinen järjestelmä, esimerkiksi musiikinteorian sääntökokoelma, voi siis funktiostaan riippuen olla joko tutkimuksen kohde tai sen tulos. Tutkimus voi myös käyttää erilaisia käsitteellisiä järjestelmiä – Schenker-analyysia, sävelluokkajoukkojen teoriaa tai tonaalisen musiikin generatiivista kielioppia – sellaisten tieteellisten ongelmien ratkaisemiseen, jotka itse eivät kuulu musiikinteorian alaan. Käsitejärjestelmän ja teorian valinta riippuu silloin olennaisesti käsillä olevan tieteellisen ongelman

vaatimuksista. Sen sijaan musiikin analyysi, jonka päämääränä ei ole jonkin ennalta asetetun ongelman ratkaisu, ei ole tutkimusta laisinkaan, vaan parhaassa tapauksessa analyysitekniikan harjoittelua tai pyrkimystä saada musiikillinen taideteos sillä tavoin käsitteellisesti hallintaan, että sen oppiminen, muistaminen, esittäminen – ja kenties tutkiminenkin – tulee mahdolliseksi.¹

KIRJALLISUUTTA

- Adorno, Theodor W. (1958), *Philosophie der neuen Musik*, Mannheim.
 _____ (1972), 'Das Altern der Neuen Musik', *Dissonanzen*, Göttingen.
 Ansermet, Ernest (1961), *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel.
 Bartók, Béla (1920), 'Das Problem der neuen Musik', *Melos* 1.
 Dahlhaus, Carl (1965), 'Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik' teoksessa R. Stephan (toim.), *Terminologie der Neuen Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 5), Berlin.
 _____ (1970), 'Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie' teoksessa F. Zamminer (toim.), *Über Musiktheorie. Referate der Arbeitstagung 1970 in Berlin*, Köln.
 Helmholtz, Hermann von (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig.
 Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil* (Neue, erweiterte Ausgabe), Mainz.
 Jeppesen, Knud (1925), *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig.
 _____ (1972), *Kontrapunkti* (suom. O. Lindeman), Helsinki.
 Lesche, Carl (1971), 'Weltanschauung, Science, Technology, and Art', *Music and Technology* (= Revue Musicale 1971), Paris.
 Mathiassen, Finn (1966), *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, Copenhagen.
 Riemann, Hugo (1915), 'Ideen zu einer -Lehre von den Tonvorstellungen-', *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21-22.
 _____ (1921), *Geschichte der Musiktheorie*, 2. p., Berlin.
 Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig - Wien.
 Stockhausen, Karlheinz (1957), '...wie die Zeit vergeht...', *die Reihe* 3.
 Wegelius, Martin (1904), *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään* (suom. A. Törnudd), Helsinki.

¹ Muuttuva musiikinteoria -seminaarissa Sibelius-Akatemiassa 24.11.1991 pidetty alustus.

Johann Mattheson ja klassisen retoriikan inventio-osa 1700-luvun säveltäjän apuneuvona

HARRI WESSMAN

Barokkimusiikki ja retoriikka

Antiikin kaunopuheisuuden tietotaito jakautui seuraaviin osiin:

1. *Inventio* – systemaattinen ideoiden kerääminen.
2. *Dispositio* – puheen jäsenteleminen.
3. *Elocutio* – puheen koristelemine retorisilla kuvioilla.
4. *Actio* – elehdintä, ääntäminen jne.
5. *Memoria* – muistitekniikka – antiikin puhuja ei lukenut puhettansa paperista.

Barokin aikana muusikot ja säveltaiteen teoreetikot hakivat vaikutteita retoriikasta. Se oli nykyistä huomattavasti helpompaa, koska tuohon aikaan retoriikan tekniikka kuului selviönä oppineen henkilön yleissivistykseen.

Lukuun ottamatta memoria-osaa kaikki muut retoriikan alueet jäivät jälkensä musiikkiin ja musiikin teoriaan. Ehkä huomattavin vaikutus oli elocutio-osalla. Musiikillinen kuviointi miellettiin retorisen kuvioinnin rinnakkaisilmieksi monella eri tasolla. Tämä on ollut omalla vuosisadallamme kasvavan huomion kohteena ja johtanut aiheen perinpohjaiseen kartoitukseen ja kuvioanalyysin yleistymiseen barokkimusiikin tutkijoiden ja esittäjien keskuudessa.¹

On myös tullut tavaksi tutkia barokkimusiikin muotorakenteita retoriikan disposition kannalta niissä tapauksissa, joissa se näyttää toimivan. Inventio-osa ei ehkä ole esittäjän tai analyytikon kannalta ensisijaisen mielenkiintoinen, liittyihän se pikemmin mailleen menneen aikakauden luovaan säveltaiteeseen. Lisäksi saattaa olla, että musiikin inventio-osa oli pikemmin Johann Matthesonin oma luomus, joka mahdollisesti ei edustanut mitään laajalle levinnyttä ajattelumallia ennen kuin Matthesonin perinpohjainen sävellyssopas *Der vollkommene Capellmeister* ilmestyi vuonna 1739.

Inventio retoriikassa

Klassisessa retoriikassa argumenttien keksimistä olivat helpottamassa eräänlaiset etsintäpaikat, lokukset, joita puhuja kantoi omassa mielikuvituksessaan. Lähtökohdana oli ns. topiikka. Cicero kirjoitti:

Kätettyjen tavaroiden löytäminen on helppoa, jos [niiden kätkö]paikka on osoitettu ja merkitty. Samoin, jos haluamme päästä jonkin argumentin jäljille, meidän täytyy tuntea sen paikat [lat. loci, kreik. topoi], sillä tällä nimellä Aristoteles kutsui ikään kuin niitä istuimia, joilta argumentteja haetaan.²

Valtaosa antiikin retoriikkaa koskevasta peruskirjallisuudesta (etenkin Quintilianus) käsittelee juridisia puheita³, ja niiden inventiota koskevat järjestelmät olivat äärimmäisen monimutkaisia. Näyttää kuitenkin siltä, että renessanssin ja barokin ajan retoriikan käsikirjoissa ja opetus käytännössä ideoiden etsintäpaikkajärjestelmä kiteytyi jonkinlaiseen yksinkertaistettuun muotoon, josta esiintyi mahdollisesti erilaisia versioita mutta joka oli käytännöllinen ja helposti hallittavissa. On varsin ilmeistä, että Martti Luther viittasi oppimaansa inventiojärjestelmään, kun hän eräässä pöytäpuheensa lausui:

Saarnamiehen pitää olla dialektikko ja rectori, se on, hänen täytyy osata opettaa ja nuhdella. Kun hän tahtoo puhua jostakin asiasta tai artiklasta, hänen pitää ensin selvittää mikä on sen *nimi*. Toiseksi hänen tulee *määritellä, kuvailla ja esitellä* mikä se on. Kolmanneksi hänen tulee yhdistää siihen Kirjoituksen sanat, joilla hän *todistaa* ja vahvistaa. Neljänneksi hänen on *esimerkkien* avulla *eriteltävä ja selitettävä* [asiaansa]. Neljänneksi hänen on koristeltava [esityksensä] *vertauksilla*. Viimeiseksi hänen tulee kehottaa vetelyksiä [ahkeruuteen] ja hyväntuulisuuteen, hänen on rangaistava tottelemattomia --.⁴

Olen kursivoinut ne Lutherin sanat, jotka viittaavat ilmiselvästi etsintäpaikkojen järjestelmään, sen kaltaisena kuin se ilmeisesti esiintyi siinä retoriikan opetuksessa, jota hän oli saanut. Kursivoiduista sanoista saamme seuraavan luettelon:

latinaksi	suomeksi	saksaksi
Nomen	nimi	"was es eigentlich heißt"
Definitio	määrittely	"definieren"
Descriptio	kuvauk	"beschreiben"
Demonstratio	esittely	"anzeigen"
Testimonium	todistus	"beweisen"
Exempla	esimerkit	"mit Exempeln"
Partitio	erittely	"ausstreichen"
Causae	syyt -> selittää	"erklären"
Comparatio	vertaus	"mit Gleichnissen"

Hans Heinrich Unger siteeraa yhtä selvitystä inventio-järjestelmästä, sellaisena kuin sen esitti eräs Christian Weise kirjoituksessaan *Välttämättömiä ajatuksia vihreälle nuorisolle* vuonna 1675. Tässä on kyseinen sitaatti kokonaisuudessaan:

Ensimmäinen locus on nimeltään *Notationis* [nimitämisen paikka],⁵ ja siinä yleensä leikitään nimellä, mikäli nimeä voidaan käyttää leikkelyyn lankeamatta mauttomuuksiin.

Toinen locus on *à genere* [lajin paikka], jota käytetään, kun jotakuta henkilöä ylistetään kiinnittämällä laajaa huomiota hänen säätyynsä tai ammattiinsa tai johonkin muuhun, mikä on yhteistä hänelle ja muille.

Kolmas locus on nimeltään *Definitionis* [määritelmän paikka], ja se sopii pikemmin asioihin, joita havainnollistetaan tietyissä kuvauksissa, kuin henkilöihin, mihin tällainen luonnehdinta ei sovellu erityisen hyvin.

Neljäs locus on *Partium* [osien paikka], jossa jaan osatekijöihin jonkin asian, joka muuten tuntuisi liian vähäpätöiseltä, ja esittelen niitä [osatekijöitä] seikkaperäisemmin.

Viides locus on *Causae efficientis* [vaikuttavan syyn paikka], jossa asian tai henkilön asemesta kuvaillaan sitä, mikä siihen on ollut syynä.

Kuudes locus on nimeltään *Causae finalis* [tarkoituksen paikka], jolloin selvitetään minkälaista päämäärää jokin asia tai henkilö palvelee.

Seitsemäs locus on nimeltään *Causae formalis* [muodollisen syyn paikka], jossa kuvataan asian olemusta ja hahmoa.

Kahdeksas locus on *Causae materialis* [aineellisen syyn paikka], jossa mainitaan joko se, mistä asia koostuu tai mihin se perustuu, tai viimein minkä kanssa sillä on tapana olla tekemisissä.

Yhdeksäs locus on nimeltään *Effectorum* [vaikutusten paikka], jossa tuodaan esiin jotakin, mitä henkilö on tehnyt tai saanut aikaan.

Kymmenes locus on *Adjunctorum* [liitännäisnäkökohtien paikka], johon kootaan kaikki se, mitä ihminen on saanut osakseen luonteen-, kehon- ja onnenlahjoina ja erityisesti maineena. Niin, [tähän kuuluvat] myös paikalliset ja ajalliset ja muut vastaavat olosuhteet, jotka ovat edeltäneet [nykytilannetta].

Yhdestoista locus on *Contrariorum* [vastustavien asianhaarojen paikka], jossa tuon julki vastoinkäymiset, jotka eivät ole lannistaneet [kyseistä] asiaa tai henkilöä.

Kahdestoista locus on *Comparatorum* [vertailujen paikka], jossa jotakin toista asiaa verrataan meidän teemaamme.⁶

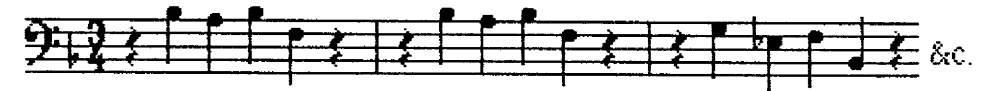
Johann Mattheson ja inventio

Mattheson esittelee teoksessaan *Der vollkommene Capellmeister*⁷ inspiraation tarpeessa olevalle säveltäjälle viisitoista locus topicusta: Locus notationis; descriptionis; generis & speciei; totius & partium; causae efficientis, materialis, formalis, finalis; effectorum; adjunctorum; circumstantiarum, comparatorum; oppositorum; exemplorum; testimoniorum.

1. Locus notationis

Puhetaidossahan tämä locus oli varattu inspiraatiolle, jota voidaan ammentaa henkilön tai asian nimen kirjaimista. Matthesonilla vastaavan tehtävän saa luontevasti musiikin notaatio, nuottien ulkoinen hahmo ja merkitsemistapa. Musiikillisia keksintöjä voi tuottaa 1) muuntelemalla nuottien kestoja, 2) käännöksien ja vaihdosten avulla, 3) toiston ja Wiederschlagin⁸ avulla sekä 4) tutkimalla kaanontekniikan tarjoamia mahdollisuuksia.⁹

Mitä tulee kestoihin säveltäjä voi Matthesonin mukaan sitoutua käyttämään jossakin jaksossa pelkkiä neljäsoseanuotteja tai kahdeksasosanuotteja, esim.



Verrattuna tähän syntyy uutta muuntelua, jos otetaan käyttöön samanaikaisesti kestoita kahdenlaisia tai useammanlaisia nuotteja, esim.



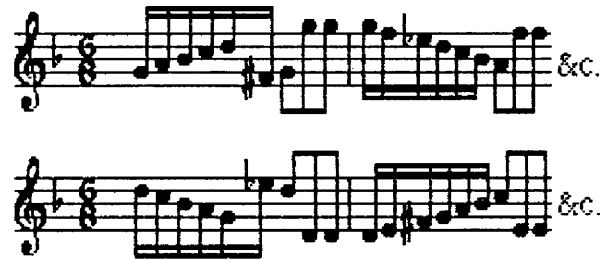
Myös vaihdosopista eli ars combinatoriasta voi olla apua, vaikka Mattheson sanoo, että hän ei odota siltä suuria ihmeitä.

Käännöksellä¹⁰, jolle Mattheson antaa aikansa erityisterminologian mukaiset nimikkeet *evolutio* ja *eversio*, hän tarkoittaa tekstistä päätellen sekä inversiota että retroversiota:

Nuotit vaihtavat tässä tapauksessa vain sijaintiaan, eikä niiden hahmo tai kesto muutu. Ylöspäin kulkevat nuotit muutetaan alaspäisiksi ja alaspäin kulkevat ylöspäisiksi, eteenpäin kulkevat taaksepäin kulkeviksi jne. Tämä johtaa Matthesonin mukaan usein oivallisiin keksintöihin.¹¹



tai



Kolmas tie käsittää toistot, joita Mattheson erityisterminologiassaan kutsuu nimellä *clausulae synonymae*, *Wiederschlag* tai *repercussio*. Joko samassa tai jäljittelevässä äänessä siirytään korkeammalle tai matalammalle, esim.



Viehätys on suurin, jos tämä tapahtuu odottamattomassa paikassa, kirjoittaa Mattheson.

Neljäs tie, kaanontekniikka, on Matthesonin mielestä keksimisen apukeinona erittäin antoisa, kunhan sitä ei sovelleta liian pedanttisesti, esim.

Matthesonin kommentit: "1) Luovutaan kaanonista. 2) *Wiederschlag* asianmukaisessa järjestyksessään. 3) Kaanonkulku samalla säveltasolla. 4) Kyseisen kulun likimääräistä jäljittelyä, jota kutsutaan nimellä *appropinquatio thematis* ja 5) trilliin päättyvä *ribattuta*.¹²

2. Locus descriptionis

Deskriptio eli kuvailemisen Mattheson tulkitsee musiikin osalta inhimillisten tunteiden musiikilliseksi kuvailemiseksi ja luonnehtii tätä keksintäpaikkaa ensimmäisen lähteen (notationis) ohella kaikkein rikkaimmaksi:

Se on varmin ja olennaisin keksimisen apuväline, koska se kattaa pohjattoman meren inhimillisiä mielenliikkeitä, joita voi kuvailla tai maalata nuottien avulla. Mutta juuri näiden monimutkaisten ja sekalaisten intohimojen määrän ja ominaislaadun takia tästä kuvailupaikasta ei voi antaa läheskään niin monta selkeää sääntöä kuin edellisestä.¹³

Matthesonin mukaan vokaalimusiikissa affekteja kuvaillaan tekstin pohjalta, mutta myös soitinmusiikissa, jossa melodian tulisi ilmentää jotakin tiettyä tunnetilaa, soitinten olisi tuotettava mahdollisimman puhutteleva ja ymmärrettävä esitys. Mitä tulee yksityiskohtiin, Mattheson viittaa kirjansa aikaisempaan lukuun, jossa hän käsittelee sitä, miten eri affekteja voidaan kuvailla musiikin keinoin. Siellä¹⁴ hän vetoaa aikansa luonnontieteen käsityksiin tunne-elämän perustasta ja toteaa, että nämä tiedot voivat olla eduksi säveltäjällekkin.

Ilo

Siitä että esim. ilon tunne perustuu elämänhenkiemme laajenemiseen, seuraa ymmärrettävästi ja luonnollisesti, että tätä affektia voidaan parhaiten ilmaista laajoilla ja laajennetuilla intervaleilla.¹⁵

Suru

Jos sitävastoin tietää, että suru on kehomme tällaisten hienonhienojen osasten kokoonvetäytymistä, on helppo ymmärtää, että tähän tunnetilaan sopivat parhaiten kapeat ja kapeimmat sävelaskeleet.¹⁶

Hiukan edempänä Mattheson toteaa:

Surullisuuden valtakunta ei ole musiikissa vähäpätöinen. Hengellisissä aiheissa, joissa tämä tunne on siunauksellisimmillaan ja liikuttavimmillaan, tänne kuuluu kaikki, mikä liittyy katumukseen ja hätään, parannukseen, murtuneisuuteen, valitukseen ja viheliäisyytemme tunnustamiseen. Sellaisissa tilanteissa on parempi surra kuin nauraa. (Eccles. 7) Muuten eräs –¹⁷ kirjailija tarjoaa oivallisen syyn siihen, miksi useimmat ihmiset kuuntelevat mieluummin surullista kuin iloista musiikkia: koska melkein kaikki ihmiset ovat tyytymättömiä. Maallisissa [asioissa], joissa surullisuudesta ei tosin ole mitään hyötyä, tilaisuudet tämän kuolettavan tunnetilan [kokemiseen] ovat kuitenkin loppumattomat. Sitä esiintyy myös eriaistaisena ja erilaisena sekoitelmana, kuten on kaikkien muidenkin [tunteiden] läitä, joista jokainen – mittakaavansa mukaan, sävelten ja intervallien monimuotoisten yhdistelmien avulla – voi antaa aihetta erityisiin keksintöihin ja ilmaisuihin. Samoin kuin rakkaudessa, täytyy jokaisen, joka tahtoo kuvailla surullisuutta musiikin keinoin, kokea ja tuntea sitä [omakohtaisesti] paljon suuremmassa määrin kuin [mitä] muut tunteet [edellyttävät]. Muuten kaikki niin sanotut loci topici (pubetaidon paikalliset paikat) joutavat kaivoon. Tähän on se syy, että surullisena oleminen ja rakastuneena oleminen ovat kaksi varsin läheistä sukulaissilmiota.

Rakkaus

Jos edelleen pohtii sitä, että rakkauden syy on oikeastaan henkien hajaannus, on järkevää, jos me säveltaiteessamme otamme tämän huomioon ja käytämme vastaavankaltaisia sävelsuhteita (intervallis n. diffusis & duriusculis¹⁹).²⁰

Matthesonin mielestä rakkaus on musiikin tärkein affekti, ja siksi on olennaista, että

säveltäjä erottaa selvästi minkä rakkauden asteen, lajin tai laadun kanssa hän on tekemisissä, minkä niistä hän on valinnut kohteekseen. Sillä yllä mainittu henkien hajaannus, josta tämä mielentila yleensä ja etupäässä syntyy, voi kehkeytyä monin eri tavoin, eikä kaikkea rakkautta voi käsitellä samalla mitalla. Rakkausmusiikin laatijan on otettava oppia omasta kokemuksestaan, olipa se tämänhetkistä tai menneisyyteen kuuluvaa. Itsestään ja omasta affektistaan hän löytää parhaan mallin, jonka pohjalta hän tavoittaa tarvitsemansa sävelilmaisun. Jos hänellä ei ole tällaisista intohimoista minkäänlaista henkilökohtaista kokemusta eikä mitään todellista elävää otetta, niin luopukoon leikistä, sillä todennäköisemmin hän onnistuu paremmin minkä tahansa muun kuin tämän kovin herkän tunteen parissa.²¹

Toivo ja epätoivo

Toivo on mielentilan ja henkien kohoamista, epätoivo on puolestaan niiden täydellistä romahdamista. Musiikin keinoin nämä asiat ovat hyvin luonnollisesti ilmaistavissa, kunhan muut olosuhteet (erityisesti aikamitat) vaikuttavat samansuuntaisesti.²²

Himo

Himoa ei voi erottaa rakkaudesta, mutta se eroaa siitä siinä suhteessa, että jälkimmäinen liittyy nykyisyyteen kun taas edellinen liittyy tulevaan ja on tuon tuostakin kiivaampaa ja kärsimättömämpää. Kaikki kaipaus, kaikki ikävöiminen, kaikki toivominen, tavoittelemine ja himoitseminen, olipa se kohtuullista tai kiivasta, kuuluu tänne, ja sävelten keksiminen ja sommittelu tulee myös suhteuttaa sekä näiden [tunteiden] monimuotoiseen luonteeseen että ikävöidyn tai toivotun [kohteen] luonnollisiin ominaisuuksiin.²³

Ylpeys ja ylimielisyys

Ylpeys, ylimielisyys, pöyhkeys ja sen kaltainen on myös tapana maalata omilla väreillään nuotti- ja sävelilmaisuiksi, joilla säveltäjä voi viitata rohkeaan ja koppavaan olemukseen. Tässä tarjoutuu tilaisuus käyttää kaikenlaisia komeasti soivia kuvioita, jotka vaativat erityistä yksitotisuutta ja mahtipontista liikettä. Koskaan ei saa sallia mitään hätköityä tai laskevaa, vaan kaiken pitää aina pyrkiä ylöspäin.²⁴

Nöyryys ja kärsivällisyys

Näitä tunteita käsitellään musiikissa laskevin elkein, eikä [tällaiseen musiikkiin] saa lisätä mitään kohottavaa. Yhteistä näillä viimeksi mainituilla ja edellisillä tunteilla on se, että ne sietävät yhtä vähän leikkimielitä ja pilailua kuin itse ylimielisyys.²⁵

Uppiniskaisuus

Oman paikkansa sävelkielen kannalta oivallisten ja keksintöjä kirjoittavien affektien joukossa tarjoaa uppiniskaisuus, jota voi kuvailla erilaisten niin sanottujen capricciojen avulla, tai jota epätavalliset päähänpistot voivat oivallisesti edustaa, kuten jos toisessa tai toisessa äänessä esiintyy sellaisia itsepäisiä sävelkulkujia, joita ei kerta kaikkiaan haluta muuttaa, maksoi se mitä maksoi. Italialaiset tuntevat erään kontrapunktin lajin, jota he kutsuvat *perfidiksi* ja joka tietyssä määrin kuuluu tähän --.26

Mattheson viittaa kontrapunktin lajeihin, jotka hän esittelee kirjansa myöhäisemmässä jaksossa. Nämä lajit ovat *contrapunto obligato*, *perfidiato* ja *ostinato*. Contrapunto ostinatossa pääaihetta säestävät uppiniskaisesti samanlaisena pysyvät, joko pelkät hypyt (di salto), pelkät pidätykset²⁷ tai pelkät synkoopit (alla zoppa).²⁸

Rajut tunteet

Viha, intomielisyytys, kostonhimo, kiukku, suuttumus ja kaikki rajut tunteet, jotka ovat sukua näille, ovat paljon otollisempia erinäisten säveltaiteellisten keksintöjen kannalta kuin sävyisät ja miellyttävät tunteet --. Silti ei riitä pelkkä reipas elämäntyyli, suuren melun pitäminen ja urhea rai-voaminen. Kyse ei ole siitä, että nuoteissa pitäisi olla paljon lippuja, kuten monet ajattelevat, vaan jokainen tällainen kitkerätkova tunne vaatii oman toteuttamistapansa, ja huolimatta ilmaisun voimakkuudesta sille kuuluu kuitenkin sellainen laulava ilmaisutapa, joka on [juuri] sille ominainen ja sopiva--.²⁹

Mustasukkaisuus

-- mustasukkaisuuden kanssa joutuu sekä musiikki että runous paljon tekemisiin, koska tämä mielentilan vinoutuma koostuu seitsemästä muusta tunteesta, joita kuitenkin hallitsee polttava rakkaus. [Rakkauden lisäksi nämä tunteet ovat] epäluulo, himo, kostonhimo, surullisuus, pelko ja häpeä. Näin on helppo havaita, että siitä voidaan johtaa erinäisiä musiikillisia keksintöjä, jotka melkein kaikki ovat luonteeltaan sellaisia, että niiden tulee tähdätä johonkin levotomaan, harmistuneeseen, vihaiseen ja valittavaan.³⁰

Edelleen toivosta...

Toivo on miellyttävä ja ylentävä asia. Se on iloista kaipuuta, joka täyttää mielen tietyllä pelottomuudella. Siksi tämä affekti vaatii maailman suloisinta äänenkuljetusta ja makeinta sointien sekoitusta, jota samalla kannustaa rohkea kaipaus, kuitenkin niin, että vaikka ilo on vain koh- tuullista, kaiken elävöittää ja valpastuttaa pelottomuus. Tämä onnistuu turvautumalla mahdolli- simman siloiteltuun äänenkuljetukseen.³¹

Pelko

Mikä tietyssä määrin on nähtävissä toivon vastakohtana ja mikä näin ollen antaa aiheen musiikin päinvastaiseen suuntaamiseen, on pelko, arkamaisuus ja mielenmasennus. Tähän kuuluu myös kauhu ja pelästyminen. Jos [säveltäjä] ymmärtää nämä oikein ja muodostaa itselleen voi- makkaat mielikuvat niiden luonnollisista ominaisuuksista, ne kirjoittavat esiin sopivia sävelkul-

kuja, jotka ovat yhtäpitäviä [kyseisten] mielenliikkeiden kanssa. Musiikin pääasiallisena tavoitteenahan pitäisi olla sulous ja mielisuosio, mutta kuitenkin se ajoittain, tietyssä määrin, voi myös dissonansseillaan, kirpeäsointisten taitteiden ja [muiden] sopivien keinovarojen avulla kuvailla, ei vain jotakin nurjaa ja epämiellyttävää, vaan jopa jotakin kauheaa ja pelottavaa: täl- lainenkin voi toisinaan omalla tavallaan viihdyttää [ihmis]mieltä.³²

Edelleen epätoivosta...

Koska epätoivo on mielentilan äärimmäinen aste, johon hirvittävä pelko voi johtaa meidät, on helppo päätellä, että voidaksemme musiikin avulla luonnollisesti ilmaista tätä tunnetilaa, se voi johdattaa meidät [turvautumaan] kaikenlaisiin epätavallisiin ylilyönteihin ja äärimmäisyyksiin ja näin ollen tavattomiin [sävellysteknisiin] tilanteisiin ja epäsuhtaisiin, hulluihin sävelkuvioihin.³³

Tyyneys

Voinko tehdä tyyneydestä mielenliikkeen? Se epäilyttää minua hiukan, sillä tyyni ja rauhallinen sydän on pikemmin vapautunut kaikista ylimääräisistä liikkeistä, [se on] hiljaa ja itse itsessään tyytyväinen. Koska tällä [mielentilalla] kuitenkin on oma tunnusmerkistönsä, ja koska se on kaikkein oivallisimmin luonnollisesti kuvailtavissa vienon yksinäisyyden avulla, säveltäjämes- tarilla on sen osalta varmasti yhtä ja toista merkille pantavaa ja tekemistä. Siksi, nimettiinpä sitä miksi tahansa, älköön se olko, ellei ensimmäisellä, niin ei ainakaan viimeisellä sijalla hänen soivassa luonnonopissaan--.³⁵

3. Locus generis & speciei

Tämä locus on lajin ja alalajin³⁶ paikka. Musiikissa Matthesonin mukaan esim. fuuga on erityislaji, species, joka kuuluu kontrapunktin yleislajiin, genukseen. Viulu- soolo on species, joka kuuluu soolon genukseen. Mattheson kirjoittaa:

Tämä tai tuo yleislaji voi olla minulle yleisellä tavalla avuksi, jos se on yhtäpitävä sanojen tai [ilmaisun]tarkoituksen kanssa. Myös tämä tai tuo melodian erityislaji voi johdattaa minut jo tar- kemmalla tai erityisellä tavalla [musiikilliseen] keksintään.³⁷

4. Locus totius et partium

Kokonaisuuden ja osien locusta Mattheson kommentoi näin:

Kaikki musiikkikappaleet koostuvat osista. Halutessani pohtia asiaa tältä kannalta tutkin sovel- tuvatko tekeillä olevan teoksen sanat tai [ilmaisun]tarkoitus parhaiten sooloon, tuttiin tai kuo- roon, joka koostuu useasta osasta, vai duettoon tai trioon. Jos on laita niin, että siitä tulee tutti, herää kysymys mitä ääniä tai osia siihen tulee, kun käytettävissä ovat C.A.T.B.&c.³⁸ Välineet, rekvisiitta, kuten kaikenlaiset soittimet niihin kuuluvine soittotapoineen, kuuluvat myös locus partiumiin. Täten kukin ääni, kukin soitin, kuten sanotaan kukin stemma,³⁹ siinä määrin kuin se on yhtäläinen esitettävän materiaalin kanssa, antaa myös oman aiheensa keksintään.⁴⁰

5. Locus causae efficientis

Mitä tulee vaikuttavan syyn locukseen Mattheson tyytyy toteamaan, että tämä locus jakautuu puhetaidon teoriassa neljään osaan, jotka ovat *causa principalis* eli pääsyy, *causa instrumentalis* eli väline, *causa impulsiva* eli sysäys ja *causa accidentalis* eli sattuma. Sen selvittäminen, miten näitä voi soveltaa musiikissa, vaatisi niin laajan havainnollistavan esimerkkimateriaalin, että Mattheson ei katso kirjansa tilan riittävän moiseen.

6. Locus causae materialis

Aineellisen syyn locuksen Mattheson jakaa kolmeen erityislajiin, jotka ovat mistä (*ex qua*), missä (*in qua*) ja minkä kanssa (*circa quam*).

Ex qua

Mattheson ehdottaa, että jos sanat ja affektit jätetään hetkeksi tarkastelun ulkopuolelle, niin musiikin materiaalia on sointi, josta (*ex qua*) se tehdään ja jonka ominaisuudet voi määritellä ennalta esimerkiksi niin, että päättää käyttää pelkkiä konsonansseja tai mahdollisimman paljon dissonansseja. Voi myös päättää, että lauluääni aina pienen tauon jälkeen tulee sisään sekuntisuhteessa bassoon tai että aina kun basso tulee sisään pienen tauon jälkeen, lauluääntä kuljetetaan niin, että basso voi nousta kvartin tai sekstin. Hakemalla locus causae materialisista mahdollisimman dissonoivan tekstuurityypin voisi kirjoittaa hirvittävää musiikkia, esimerkiksi jonkinlaisen *Symphonie terriblen*.

In qua

Tähän kohtaan Mattheson sijoittaa tekstistä ja affektista saatavan innoituksen, ja näin ollen se on, kuten hän toteaa, lähinnä yhtä kuin locus descriptionis.

Circa quam

Materia circa quam, se minkä ympärillä tai minkä takia säveltäjän ajatukset liikkuvat hänen työskennellessään, on äänet ja instrumentit, laulajat, soitajat ja erityisesti kuulijat, jotka erilaisten henkisten valmiuksiensa mukaan houkuttelevat säveltäjästä esiin tavattomasti keksintää ja saattavat olla tälle melkein suuremmaksi avuksi kuin kaikki muu. Kymmenen hyvää säveltäjää ei usein riitä tekemään yhtä hyvää laulajaa, mutta yksi hyvä laulaja, etenkin kaunis ja taiteellinen laulajatar, kykenee helposti herättämään kymmenen hyvää säveltäjää, niin, että he toisinaan eivät tiedä mistä heidän ihmeteltävät innoituksensa ovat peräisin. Rakkaus edesauttaa asiaa usein runsain mitoin, ja tarvitsematta paljon sääntöjä se on jo ammoisista ajoista ollut musiikin paras oppimestaritar (todenmukaisen sananparren mukaan: *Amor docet musicam*⁴¹).

Materia circa quam on aina pidettävä keksinnän yhtenä voimakkaimpana apuvälineenä, koska säveltäjää rohkaisee ja innoittaa tavattomasti, jos hän työssään tietää, että sitä tulevat esittämään ja toteuttamaan nämä tai nuo suuret virtuoosit, erinomaisen taitavat ihmiset, joiden mukaan orientoituminen on hänelle mitä suurin ilo.⁴²

7. Locus causae formalis

Muodollisen syyn osalta Mattheson viittaa kirjansa laajoihin lukuihin laulu- ja soitinmelodioiden erilaisuudesta ja näiden lajeista ja niiden tunnusmerkillisistä ominaisuuksista. Näin muoto-opista tulee varsin luontevalla tavalla muodollinen syy, josta säveltäjä voi etsiä innoitusta.

8. Locus causae finalis

Musiikin teleologinen syy eli tarkoitus on "Jumalan kunnian ohella kuulijan miellyttäminen ja liikuttaminen".⁴³ Mukautuminen jossakin ruhtinashovissa vallitsevaan makuun voi tuottaa ideoita. Jos kirjoittaa musiikkia jonkun suuren kaupungin kirkkoa varten, sen valikoituneimman yleisönsä odotukset on voitava kohdata. Sekä ruhtinashovissa että kirkossa vallitsevat toisistaan poikkeavat ennakkokäsitykset. Jos taas säveltää teatteria varten, ei Matthesonin mukaan tule noudattaa muuta ohjenuoraa kuin tervettä järkeä ja hyvää makua.⁴⁴

9. Locus effectorum

Mattheson kirjoittaa, että säveltäjä oppii kokemuksen kautta, minkä efektin jokin musiikki tuottaa toisaalta huoneissa ja saleissa, toisaalta kirkkoakustiikassa.⁴⁵

10. Locus adjunctorum

Oratorioiden, oopperoiden ja kantaattien roolihenkilöiden musiikilliseen kuvailemiseen voi saada virikkeitä tutkimalla kyseisten henkilöiden luonteen-, kehon- ja onnenlahjoja. Mattheson toteaa muun muassa, että Johann Jacob Froberger⁴⁶ laati kertomuksena klaveerisävellyksiä, joista niihin osallistuneiden henkilöiden luonteenpiirteet ovat luettavissa ja kuultavissa. Dietrich Buxtehude puolestaan kuvaili planeettojen luonteita seitsemässä klaveerisarjassa. Kuvailu käy vielä tehokkaammaksi, jos lauluääni saa palvella sitä, mutta Mattheson varoittaa tässä yhteydessä jo väkinäisyyden, naurettavuuden ja pedanttisuuden vaaroista.

Jos esimerkiksi tulisi säveltää musiikki Pilatuksen sanoihin

Bäume, die mit ihren Zweigen
Wollen in die Lüfte steigen
Kürzet man bey Zeiten ab.⁴⁷

voi tarkastella asiaa Pilatuksen onnenlahjojen kannalta. Koska Pilatuksen korkea hallinnollinen asema on liitettävissä vallanhimoon, voitaisiin pyrkiä ilmentämään jotakin vallanhimoista, ylimielistä ja majesteettista. Se on Matthesonin mielestä parempi vaihtoehto kuin turvautuminen steigen in die Lüfte -ideaan, koska sisäiset virikkeet ovat hänen mielestään jalompia kuin ulkoiset.⁴⁸

11. Locus circumstantiarum

Mattheson toteaa olosuhteiden keksintäpaikan liittyvän edelliseen (adjunctorum) sillä erolla, että se laajenee mittasuhteisiin, jotka vaatisivat oman kirjansa, koska on otettava huomioon aika ja paikka, se mikä edeltää (antecedentia), mikä on samanai-kaista (concomitantia) ja mikä seuraa (consequentia). Hän toteaa Heinichenin keskittyneen juuri tähän keksintäpaikkaan.⁴⁹

12. Locus comparationis

Lukuunottamatta sitä, että tässä verrataan samanlaisia asioita erilaisiin, pieniä suuriin ja päinvastoin, Mattheson ei esitä suoranaisia musiikillisia sovellutuksia. Hän viittaa vain siihen, että locus comparationisiin kuuluvat erilaiset personifioinnit, joissa päivästä, yöstä jne. tehdään henkilöitä, esim. "Päivä sanoo toiselle".⁵⁰

13. Locus oppositorum

Erinäisten vastakohtien miettiminen voi Matthesonin mukaan johtaa oivallisiin keksintöihin. Tällaisia vastakohtia ovat esim. erilaiset tahtilajit, vastaliikkeet, korkea ja matala, hidasa ja nopea, rauhallinen ja kiivas ym.⁵¹

14. Locus exemplorum

Muita säveltäjiä sopii matkia, kirjoittaa Mattheson, kunhan ei kopioida suoraan vaan lainataan toiselta säveltäjältä jokin malli: Lainaaminen on hyvin tavallista ja sallittua, mutta lainatut rakenteet on "pantava kasvamaan korkoa": jäljitelmät on työstettävä niin, että lopputulos on parempi kuin se sävellys, mistä idea oli lainattu.⁵²

15. Locus testimoniorum

Todisteiden etsintäpaikasta voidaan Matthesonin mukaan hakea jonkun toisen säveltämiä melodioita, jos ne ovat lähes kaikille tuttuja. Tällaisia sävelmiä ovat myös esim. virret. Kun sellaisia melodioita kudotaan johonkin sävellykseen, niistä tulee ikään kuin sävellyksen muun materiaalin todistajia ja vahventajia.⁵³

VIITTEET

- 1 Suositeltavaa kirjallisuutta kuvio-opin osalta ovat esim. Forsblom, Enzo: Mimesis på spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk, Helsingfors 1985; Unger, Hans Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert. Würzburg 1941, uusintapainos Hildesheim 1969; sekä erityisen perusteellisena selvityksenä Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber 1985. Tiiviin yleiskatsauksen tarjoaa George Buelowin artikkeli s.v. Rhetoric and music, The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- 2 Cicero, Topica 7-8.
- 3 Muita lajeja olivat poliittinen puhe ja juhlapuhe
- 4 Ueding 1976-90. Artikkelin kirjoittajat Christine Brüggemann ja Elke Haas eivät kiinnitä huomiota siihen, että heidän Luther-sitaattilansa olisi yhteys retoriikan inventio-opin etsintäpaikkoihin, vaan he esittävät sen yleisenä esimerkkinä siitä, mitä Luther ajatteli retoriikan sopivuudesta saamastuoliin.
- 5 Hakasulkeissa esitetyt selitykset ovat minun.
- 6 Unger 1941:4.
- 7 Mattheson 1739:124-132.
- 8 Wiederschlagilla Mattheson tarkoittaa aiheen sekvenssinomaista siirtelyä ylemmälle tai alemmalle säveltasolle.
- 9 J.S. Bachin inventioiden yhteys näihin ideoihin näyttää houkuttelevan ilmeiseltä. Kaksiäänisessä inventiossa nro 1 ovat etusijalla käännökset ja Wiederschlag, nro 2:ssa puolestaan kaanontekniikka.
- 10 Alkup. "Umkehrung".
- 11 mts. 124.
- 12 mts. 127.
- 13 mp.
- 14 mts. 1739:16-20.
- 15 mts. 16.
- 16 mp.
- 17 La Mothe le Vayer T.I.p.550, Matthesonin oma alaviite.
- 18 Mattheson 1739:17.
- 19 Hajanaisin ja kovahkoin intervallein, vrt. myös *passus duriusculus* ja *saltus duriusculus*.
- 20 mts. 16.
- 21 mp.
- 22 mp.
- 23 mts. 17.
- 24 mp.
- 25 mp.
- 26 mp.
- 27 Alkup. Rückungen.
- 28 mts. 248.
- 29 mts. 18.
- 30 mp.
- 31 mp. Olen kääntänyt sitaatin viimeisen lauseen hyvin vapaasti. Alkuperäistekstissä lukee: "welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge abgibt".
- 32 mts. 18-19.
- 33 mts. 19.
- 34 Alkup. "Einstimmigkeit", joka tässä yhteydessä mahdollisesti myös voisi tarkoittaa homofoniaa.
- 35 mts. 19.

- 36 Mattheson käyttää genuksesta, jonka olen tässä suomentanut yleislajiksi, sanaa Geschlecht, sekä specieksestä, jonka olen tässä suomentanut erityislajiksi, sanoja Art tai Gattung. Vrt. myös miten sanat genus ja species, jotka kumpikin periaatteessa ovat suomennettavissa sanalla laji, tuottavat merkitykseltään vastakkaiset adjektiivijohdokset, esim engl. general (yleinen) < genus ja specific (erityinen) < species.
- 37 mts. 128.
- 38 Ilmeisesti Contralto, Alto, Tenore, Basso etc.
- 39 Matthesonin tekstissä *ein jeder Part*. Tämä kielenkäyttö on ilmeisesti saanut Matthesonin liittämään locus partiumin nimenomaan soitin- ja laulustemmoihin eikä niinkään muihin osiin, joihin sävellys olisi jaettava.
- 40 mts. 128.
- 41 Rakkaus on musiikin opettaja.
- 42 mts. 128.
- 43 mts. 129.
- 44 mts. 129-130.
- 45 mts. 130.
- 46 1616-1676.
- 47 Puut, joiden oksat kurottautuvat kohti ilmoja, leikataan hyvissä ajoin.
- 48 mts. 130-131.
- 49 mts. 131.
- 50 mp.
- 51 mp.
- 52 mts. 131-132.
- 53 mts. 132.

LÄHTEET

- Cicero, Marcus Tullius: *Topica*.
- Mattheson, Johann Adolf 1739: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg. Näköispainos Kassel 1987.
- Ueding, Gert 1976: *Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart.
- Unger, Hans-Heinrich 1941: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Würzburg. Uusintapainos Hildesheim 1969.

Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi

pohdintoja nykymusiikin muotoanalyyseista

SANNA IITTI

Johdanto

Uusimmissa musiikin tietosanakirjoissa (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Ltd., 1980, ja Riemann Musiklexikon, B: Schott's Söhne, 1967) esitettyjen muotonäkemyksen kulmakiviksi osoittautuivat ykseyden, kokonaisuuden, yhtenäisyyden ja logiikan käsitteet. Nämä käsitteet viittavat piirteisiin, joita on pidetty tunnusomaisina merkittäville sävellyksille. Mutta miten ne soveltuvat nykysävellysten muotojen tarkasteluun, jos nykysävellyksillä tarkoitetaan sarjallisen tradition piirissä syntyneitä ja aleatorisuutta sisältäviä teoksia? Onko nykysävellysten muotoanalyysi ylipäänsä mahdollista ja millaisia voisivat olla sen lähtökohdat?

Nykysävellysten muotoja on tutkittu paljon sävellysmenetelmistä käsin. Esimerkiksi Jan Maegaardin Musiikin modernismi -teoksessa selvitetään periaatteita, joiden soveltamisen tuloksena syntyviä muotoja on nimitetty globaaleiksi, muuttuviksi, tilastollisiksi jne. muodoiksi. Tämantapaiseen nimitykseen on kiteytetty jotakin olennaista siitä, minkälaisen periaatteiden avulla sävellyksen materiaali on organisoitu. Varsinainen teosanalyysi alkaa kuitenkin siitä, mihin yleisluontoiset määritelmät päättyvät. Muotoanalyysin päämääränä on ennen kaikkea selvittää, miten yksittäinen sävellys on olemassa kokonaisuutena. Juuri tämä "olemassaolon tapa" on nykysävellysten kiinnostavin piirre ja vaikeimmin lähestyttävä ominaisuus. Muotoaspektiin on monesti kiinnitetty paljon vähemmän huomiota kuin esim. säveltasorakenteeseen. Tämä johtuu osittain siitä, että yhtä ulottuvuutta on helpompaa ja mielekkäämpää tutkia tarkkojen tulosten saamiseksi – esim. joukkoteoria on suorastaan kliinisen eksakti menetelmä säveltasorakenteen tutkimisessa. Toinen syy voi olla se, että muodon analyysi merkitsee *kaikkien* musiikin osatekijöiden yhteistoiminnan havainnointia ja tulkitsemista; kokonaisvaltaista toimintaa, johon sisältyy monia käsitteellisiä ja viestinnällisiä ongelmia.

Muodon olemusta koskevat oletukset ohjaavat myös muotoanalyysejä. Arnold Whittall kiteyttää perinteisen muoto-opin kehitysvaiheita tarkastellessaan:

– – muodon arvioimisen siirtyessä esteettisen spekulatiion alueelta yksittäisten teosten analyysin tarkkaan ja spesifiin kontekstiin jouduttiin [muodon] määritelmiin, jotka ovat kriittisten ja analyttisten arvostelmien lausumia. (Whittall 1980: 709)

Kuinka muodon käsitettä on siis selitetty?

Muodon määritelmiä

New Grove -musiikkietosanakirjan artikkelissa *Form* muodosta annettu määritelmä kuuluu: "The constructive or organizing element in music". Tämän lisäksi erilaisia muodon käsitteen tulkintoja. Hugo Leichtentritt edellyttää sävellykseltä "sopivaa määrää ja osien esittämistä oikeassa tasapainossa ja symmetriassa" muodon omistamisen ehtona. (ibid.) Arnold Schönberg esittää niin ikään selkeät onnistuneen muodon kriteerit. Teoksessaan *The Fundamentals of Musical Composition* Schönberg erittelee kysymystä mm. seuraavasti:

Esteettisessä mielessä muoto merkitsee, että sävellys on organisoitu: toisin sanoen että se koostuu toimivista ainesosista kuten elävä organismikin....Käsitettävän muodon luomisen tärkeimmät vaatimukset ovat **logiikka ja yhtenäisyys**. Ideoitten esittelyn, kehittelyn ja yhteenliittämisen tulee perustua suhteeseen. (Schönberg 1967: 1)

Susanne Langerin muotonäkemys korostaa jokaisen muodon itsenäisyyttä ja ainutlaatuisuutta: Muoto

on aina havaittava, itseidenttinen kokonaisuus; se on luonteeltaan – kuten luonnollinen olento – orgaanisesti yhtenäinen, itseriittävä, yksilöllinen todellisuus. (Whitall 1980: 709)

Merkillepantavaa sekä Langerin että Schönbergin ajatuksissa on orgaanisen yhtenäisyyden painottaminen; sävelteos on kuin elollinen yksikkö, jonka toiminta perustuu osien kitkattomaan yhteistyöhön.

Carl Dahlhausin artikkeli *Form* Riemannin musiikkietosanakirjassa on vuodelta 1967. Dahlhaus erittelee muoto -käsitteen suhteellisuutta ja väittää, että muoto merkitsee aina "jonkin" muotona olemista: Konkreettinen taideteos on sisäisen idean ulkoinen manifesti; voidaan siis puhua "sisäisestä" ja "ulkoisesta" muodosta. Muoto rakentuu erilaisille perustoille, joita voivat olla sävelmateriaali, teema, affekti, tunnelma tai aihe (sujet). Jos perustana on teema, muoto syntyy siitä miten se on työstetty. Jos se on aihe(sujet), on muoto aiheen "äänin esittäminen" (Darstellung in Tönen). (Dahlhaus 1967: 295) Tästä suhteiden verkostosta päästään lähemmäksi teoksen kokonaisuutta tarkoituksenmukaisuuden periaatteen avulla: tietyt muototasot ovat toisia merkittävämpiä, sillä ne ovat tietynlaisia päämääriä. Esimerkiksi kokonainen Lied on päämäärä ennemmin kuin jokin siihen sisältyvä säeryhmä, vaikka Liedin voikin ajatella olevan juuri kaikkien säeryhmien muoto – ja säeryhmien taas puolestaan niiden sävelten muoto, joista ne koostuvat. Tältä pohjalta muotoanalyysin voisi käsittää osien ja kokonaisuuden välisten suhteiden ja merkitysten etsimiseksi.

Dahlhaus rakentaa Hugo Riemannin varaan: muodon määritelmänä hän esittää Riemannia lainaten: "Muoto on ykseyttä erilaisuudessa" (Form ist Einheit in Verschiedenen). Ratkaisevia muodon tekijöitä ovat tällöin toisto ja varioiminen sekä erojen ja vastakohtaisuuksien luominen. Riemannin mukaan

Kaiken muodontamisen, myös musiikillisen, ylin vaatimus on ykseys, jonka esteettinen vaikutus avautuu täysin vasta kuitenkin vastakohtaisuudessa, kontrastissa ja konfliktissa. (ibid.: 296)

Vaikka Riemann puhuu nimenomaan tonaalisesta musiikista, Dahlhaus ei pohdi muodon käsitettä erityisesti uuden musiikin kontekstissa; toteaa vain, että kauneuden käsitteestä on uudemmassa estetiikassa luovuttu ja muoto erotetaan muodontamisprosessista. Muodon yleisimmiksi kategorioiksi hän nimeää suhteen, määrän ja tason (Relation, Maß und Niveau). (ibid.: 295)

Ykseyden historiaa

Kaikki edelliset muotonäkemyskiertyvät samojen keskeisten käsitteiden ympärille: kokonaisuus, ykseydentisyys ja yhtenäisyys, loogisuus ovat hyvän muodon attribuutteja. Niissä ilmenevät arvot on mielletty antiikista lähtien – esim. Aristoteles kirjoittaa tragediasta:

– – jotta elävä olio tai mikä tahansa osista muodostunut kappale olisi kaunis, ei riitä, että osat ovat oikeassa järjestyksessä; koko ei saa olla sattumanvarainen. Kauneus riippuu järjestyksestä ja koosta. – – sommittelun on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen muuttaa ja särkee kokonaisuuden; se mikä voidaan liittää kokonaisuuteen tai poistaa siitä ilman näkyviä seurauksia, ei ole kokonaisuuden osa. (Aristoteles: s. 27-29)

Yhtenäisyyden arvostaminen taideteoksissa on heijastanut periaatteita, joiden avulla maailmaa ja olemista on tulkittu länsimaisessa ajattelussa. Streetin mukaan ykseyden periaate tuli tärkeäksi niin kartesiolaisessa rationalismissa kuin humelaisessa empirismissäkin – niiden kannalta oli välttämätöntä tulkita yhtenäistävasti materiaallisen olemusta. Samoin oli laita Kantin transsendentaalissa synteisissä. Myöhemmässä metafyyysisessä pohdiskelussa edettiin järjen voiman kriittisestä tarkastelusta kohti ekspressionistishenkistä esteettistä spekulointia. Hegelin, Schopenhauerin ja Nietzschen kirjoituksissa kuvastuu pyrkimys järjellistä ihmisen luovaa toimintaa myyttisiin tai narratiivisiin keinoihin. Saksalaisten romantikkojen pyrkimys antiteesien yhdistämiseen – kuten yleisen ja erityisen, objektiivisen ja subjektiivisen, ykseydentisen muodon ja moninaisen sisällön – heijasti abstraktion tasolla 1800-luvun lopun yhteiskunnallisia muutoksia. Yhä pitemmälle erilaistunut yhteiskunta näyttää (Schulte-Sassen mukaan) synnyttäneen *kuvitteellisen* yksyden mieltämisen sekä halun ykseyteen ja yhtenäistävään kokemuksiin. (Street 1989: 80-81)

Ykseys ja musiikillinen logiikka

Yhdessä tämän vuosisadan musiikkiajattelun juonteessa, nimittäin uuden Wienin koulun ja sarjallisuuden traditiossa, ajatus yhtenäisestä muodosta ja rakenteesta on

helposti havaittavissa. Dodekafoniasta tuli Schönbergin käsissä keino luoda maksimaalisen kiinteitä ja yhtenäisiä musiikillisia kokonaisuuksia. Myös Webern omaksui opettajansa musiikillisen logiikan vaatimuksen:

Ykseys on varmasti välttämätön asia, jos halutaan luoda merkityksiä. Ykseys, hyvin yleisesti ottaen, on kaikkien osatekijöiden äärimmilleen vietyä liittämistä toisiinsa (Webern 1963: 42, lainaus Street 1989: 77).

Säveltasorakenteesta tuli se tekijä, jonka loogisen ja systemaattisen järjestämisen avulla saatettiin valvoa yhtenäisen rakenteen muotoutumista. Sarjallisuudessa tämä ykseyden vaatimus on viety äärimmilleen: Tietystä ydinsuhteistosta johdetaan erilaisin menettelytavooin koko teoksen muu materiaali.

Jos vertaa seuraavia York Höllerin (s. 1944) ajatuksia aiemmin esitettyyn Schönberg-sitaattiin *Fundamentals of Musical Composition* -teoksesta, huomaa ajatusten selvän sukulaisuuden:

Taideteos vaikuttaa minusta ennen kaikkea **organismilta** ... Sellaisessa järjestelmässä kaikki osat liittyvät toiminnallisesti yhteen; ne eivät ole satunnaisen muotoutumisen tulos, vaan tietyn evoluutioprosessin seurausta. (Höller 1984: 35)

On todennäköistä, että ajatus orgaanisen yhtenäisestä muodosta edelleen vaikuttaa monen eurooppalaisen säveltäjän musiikkiajattelussa. Akateeminen säveltäjäkoulutus painottaa hyvää musiikkitradition tuntemusta, joten historiallisten muotoperiaatteiden perustekijät lienevät varsin tuttuja perinteisesti koulutetulle säveltäjälle. Sarjallisuus on sekini ilmiö, johon joudutaan jotenkin ottamaan kantaa. Toinen asia on, miten säveltäjä käsittää yhtenäisen kokonaisuuden idean ja kuinka hän sitä teoksissaan toteuttaa. Teosten analyysissä ei kuitenkaan ole tärkeintä, minkälaiset ajatusmallit säveltäjän ratkaisuja ovat ohjanneet. Polttopisteessä on itse teos ja se mitä siitä voidaan osoittaa.

Ykseys ja musiikkianalyysi

Musiikkianalyysi on ollut vankasti sidoksissa edellä tarkasteltuun yhtenäisyyden periaatteeseen. Useimmin analyysin päämääränä on ollut juuri yhtenäisen kokonaisuuden olemassaolon todistaminen – sävellyksen olemuksellisen ykseyden osoittaminen. Yhtenäisyyttä on etsitty ja löydetty erilaisten motiivianalyysien avulla (ääriesimerkkinä R. Reti) yhtä hyvin kuin esim. Schenker-analyysia hyväksi käyttäen. Alan Street pohtii laajasti ykseyden käsitehistoriaa ja periaatteellista merkitystä musiikkianalyttisen esiyymmärryksen tekijänä. (*Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity*, Music Analysis 1989: 1/2) Streetin mukaan ajatus ykseydestä hallitsee musiikkianalyysia: se on periaate, jota ei kyseenalaisteta. Yhtenäisyyttä luovat tekijät mielletään teosten perustavimmiksi aineksiksi – ristiriitaisia tai yhtenäisen koko-

naisuuden kannalta toissijaisia piirteitä ei pidetä yhtä "todellisina". Ykseys on jäänyt elämään tulkintaa ohjaavana periaatteena ylitse muiden: historiallisesta kontekstistaan irrotettuna, itseoikeutettuna musiikkianalyysin työkaluna. Teoksen tulkinta on kuitenkin aina historiassa toteutuvaa, ja yhtenäinen kokemistapa on monessa suhteessa vieras omalle ajallemme. Onko siis mielekästä hyväksyä yhtenäisyyden periaateanalyysin metatasoksi – etenkin tutkittaessa oman aikamme musiikkia?

Väistämätön muoto?

On syytä pohtia, missä määrin ykseyden ja yhtenäisyyden hallitsema muotokäsitys osuu oikeaan tulkittaessa monia toisen maailmansodan jälkeisiä teoksia. Ajatus sävelteoksen muodosta jonkinlaisena kiinteänä, pysyvänä identiteettinä on varsin ongelmallinen, jos tarkastellaan vaikkapa Stockhausenin, Kagelin, Bussottin, Berion, Pousseurin ja Lutoslawskin tuotantoa. Näillä säveltäjillä on lukuisia teoksia, joiden muoto on tiettyjen periaatteitten mukaan muuttuva identiteetti. Muuttuvuus ja pitkälle viety sattumanvaraisuus ovat niin ikään John Cagen ja muiden amerikkalaisten *chance-musicin* edustajien perustavia muodontaperiaatteita.

Adomo lausahti Darmstadtin kesäkurssien avajaisissa vuonna 1965: "Nyt, kun muotoa ei enää ole olemassa, kaikesta tulee välttämättä muotoa" (Dibelius 1966: 227). Jääkö lopulta jäljelle kaksi vaihtoehtoa: joko luopua ajatuksesta, että on yleisiä (hyvän) muodon tunnuspiirteitä tai luopua koko muodon käsitteestä? Tarvitsee ajatella vain esim. Cagen estetiikkaa, jossa koko ajatus teoksesta muotoineen tuntuu kärsivän haaksirikon. Mikä on 4'33" -teoksen muoto? Jos mikään tällaisessa tapauksessa enää pelastaa tekijän ja teoksen käsitteet, se on kai viime kädessä tosiasia, että juuri Cage henkilönä on keksinyt rajata itsenäiseksi olioksi neljä minuuttia ja kolmekymmentäkolme sekuntia hiljaisuutta ja ehdottanut, että *kuuntelemme* sitä. Jos hyväksymme ehdotuksen, luomme musiikillisia merkityksiä noihin tuokioihin vaikkapa vierustoverin yskähdyksistä, tuolien natinasta, intensiivisestä hiljaisuudesta jne. Ja jos haluamme sanoa jotakin 4'33" :n muodosta, voisimme ottaa avuksi struktuurin käsitteen sellaisena kuin Piaget sen määritteli. Hänen mukaansa struktuurilla on kolme perustavanlaatua ominaisuutta: kokonaisuus, transformoituminen ja itesäätely (Piaget 1972: 36-38). 4'33" :n voisi nähdä struktuurina, jonka kulloisenkin transformaation ratkaisevat kuuntelutilanteeseen sisältyvät akustiset väistämättömyydet.

Piaget'n struktuurin määritelmä soveltuu juuri muuttuvuutta ja sattumanvaraisuutta sisältävien teosten käsitteelliseksi viitekehikseksi – nehan transformoituvat itseensä sisältyvien ehtojen perusteella. Jopa puhtaasti graafisen notaation keinoin toteutetun partituurin soiva tulkinta ohjautuu sen sisältämistä symbolisuhteista käsin. Esittäjän rooli on tietysti huomattava tällaisissa ääritapauksissa, jolloin tiedon lisääminen siitä, kuinka esittäjä partituuria ymmärtää vaikuttaa välttämättömältä.

Onko muotoanalyysillä toivoa?

Tulimme mihin lopputulokseen hyvänsä teoksen ja muodon käsitteitä pohtiesamme, käytännön musiikkianalyyseissa yritämme kuitenkin pureutua myös aleatorisuutta ja muuttuvia elementtejä sisältävään musiikkiin. Sitäkin on voitava tutkia yksityiskohtaisesti. Silloin eteen tulee muuan muassa kysymys siitä, mitä itse asiassa analysoidaan. Analyysin voi pohjata tiukasti partituuriin, kuten on laita esimerkiksi joukko-teoreettisessa tai paradigmaattisessa analyysissä. Tällöin kysymys on ennen kaikkea *nuottikuvan* lukemisesta tekstinä ja sen suhteiston tutkimisesta. Näin saadaan kiistatonta tietoa äänitapahtumia määrittelevän objektin sisäisistä suhteista. Yksi mahdollisuus on toteuttaa analyysi pelkästään kuulohavaintoon nojautuen. Kolmas ja kenties yleisin keino on yhdistää molemmat menettelytavat, koska kumpikin antaa yksinään liian kapean kuvan musiikista. Analyysin kohteeksi tulee siten analyytikon näillä keinoin muodostama *käsitys teoksesta*.

Nicholas Cook on analysoinut Karlheinz Stockhausenin teosta *Stimmung* vuodelta 1968. Sävellyksen partituuri koostuu 51-osaisesta muotokaaviosta sekä maagisia nimiä, runoja ja *nonsense*-tavuja sisältävästä materiaalivarastosta. Muotokaavio kertoo vain sen, minkä sävelen kukin laulaja (koko teoksen sävelmateriaalina toimivasta B-pohjaisesta dominanttinoonisoinnusta) kussakin jaksossa laulaa ja mikä ääni kutakin jaksoa johtaa. Jaksojen kestot ja niiden täyttämisen materiaalivarastosta käsin ratkaisevat esittäjät. Cook on analysoinut teoksen ns. Pariisin version äänilevyesitystä hyväksi käyttäen ja koonnut pohjaksi transkription. Siihen on sisällytetty tärkeimmät akustiset tapahtumat, jotka on myös ryhmitetty pienyksikköiksi. Tämä kuulonvaraisesti kerätty aineisto on sitten suhteutettu partituuriin, sillä kaikki säveltasot ja tavut eivät selviä pelkän kuuntelun avulla – ne täytyy joko arvata tai sitten etsiä partituurista.¹ Tällaisen menettelyn lopputuloksena on tietynlainen käsitys teoksesta, jota sitten analysoidaan ja josta tehdään päätelmiä.

Cook pelkistää esiin neljä tarkastelutasoa. Pohjimmaisena muodostaa teoksen sävelmateriaali; dominanttinoonisointu, jonka sointivärien muuntelussa on koko sävellysidea. Kaksi välitasoa (*middle-ground levels*; on huomattava, että Cook käyttää Schenker-analyysin käsitteitä) ovat Stockhausenin partituuri ja toisaalta transkriptio. Partituurissa materiaalit ovat järjestymättöminä; transkriptio taas kertoo, kuinka ne esityksessä järjestettiin. Pintataso on koko esitys kaikkine yksityiskohtineen.

Muodon tarkastelun kannalta analyysissä on kiinnostavinta jaksojen luonteenpiirteiden havainnointi. Näin päädytään varovaisiin tulkintoihin:

Musiikillisen muodon perusaineiksia ovat ilmeisesti toistetut tavukuviot, jotka määrittelevät kutakin jaksoa ja luovat sille ominaisen rytmisen karakterin; jokainen jakso koetaan yhtenä venytettyä "nyt"-hetkenä, ja sen tähden jaksojen vaihtuessa syntyy vaikutelma ajallisesta siirtymästä...jaksot tahtovat olla rytmisesti täsmällisempiä aluissaan kuin loppuissaan, ts. ne pyrkivät laukeamiseen, mistä seuraa, etteivät ne implikoi mitään selkeää siitä, mitä on tulossa. (Cook 1987: 367)

Vaikeivät monet olennaiset seikat selviäkään näillä keinoin – esim. mitkä tekijät hallitsevat partituuriin ja esityksen välistä suhdetta – analyysi palvelee tarkoitustaan helpottaessaan ainakin yhden *Stimmungin* variantin ymmärtämistä.

Cookin schenkeriläisittäin pelkistävää näkökulmaa voi kuitenkin kritisoida. Hänen mukaansa *Stimmungin* syvätaaso on dominantti-noonisointu, jonkinlainen abstrakti olio, joka ei ole sidottu aikaan (ibid. 370-71). On eri asia puhua sävellysideasta, jollaisena soinnun ja sen sointivärien muuntelun voisi nähdä, kuin väittää ettei musiikki "syvimmissä olomuodossaan" ole aikataidetta.

Stimmung ja monet muut Stockhausenin sävellykset voidaan tulkita ns. avoimiksi muodoiksi. Erkki Salmenhaara pohtii avointa muotoa OIMT:n artikkelissa *avoin muoto*. Hän kysyy, merkitseekö musiikillisten elementtien vapaa muotoutuminen lopultakaan avointa muotoa. Teoksen todellisena muotona voi näet pitää sen kaikkien mahdollisten varianttien summaa.²

Säveltäjä teoksensa tulkittuna

Kuten sanottu, uuden musiikin muotoja on pitkälti lähestytty niistä menetelmistä käsin, joilla ne on tuotettu. Avainlähde on säveltäjä, jos itse teos ei paljasta salojaan sinnikkäänkään salapoliisintyön jälkeen. Mutta ohjaako nimenomaan elävän säveltäjän kertoma liiaksi hänen teostensa ymmärtämistä, jos hän sattuu tekemään hyvin monimutkaista musiikkia? Tarkastellaanpa Richard Toopin analyysia Brian Fernyhoughin pianokappaleesta *Lemma-Icon-Epigram*. Teoksen avaavasta 11-sävelisestä solusta säveltäjä väittää seuraavaa: "Kirjoitin yksinkertaisesti ylös joukon säveliä ajattelematta niitä vähääkään." (Toop 1990: 56) Toopin mielestä tätä on vaikea uskoa, sillä avaus on sisäiseltä rakenteeltaan harvinaisen tiukasti konstruoitu: se käsittää vain kaksi motiivikuviota, joista jälkimmäinen on ensimmäisen asteikkomuotoon saatettu transpositio. (ibid.: 55-56) Paljolti teoksen luonnoksiin pohjaten Toop selvittelee erilaisia pientasorakenteita ja tekniikoita, joilla ne on saatu aikaan. Muototarkastelussaan hän tukeutuu vahvasti säveltäjän tulkintaan: Fernyhoughin mukaan kyseessä on "tahti-periodinen variaatiomalli", jonka Toop käsittää sarjaksi systemaattisesti muunneltuja, toistuvia metrisiä syklejä. Perusperiodi koostuu 16 tahdistista, ja siihen kohdistetaan jokaisessa uudessa syklistä kääntämis- ja augmentaatio-operaatioita. (ibid.: 62)

Syklien merkitys on Toopin mukaan "kysymys joka osuu hänen [Fernyhoughin] sävellysmetodinsa ytimeen" ja vastauksena hän tarjoaa säveltäjän oman kuvauksen työtavoistaan: "...Struktuurit eivät ole olemassa minulle materiaalin tuottamista varten vaan rajoittamassa tilannetta, jossa minun täytyy säveltää." (ibid.) Säveltäjän näkemys musiikillisen materiaalin luonteesta ohjaa myös Toopin suhtautumista siihen. Toop toteaa esimerkiksi seuraavaa: "Erityisesti Lemma-jaksolle on tyypillistä se, että jatkuvasti muuttuvalla kvasimotiivisella diskurssilla **tulisi**³ olla illusorinen luonne". Tämä päätelmä on suoraan johdettu säveltäjän kertomasta ("sillä [Lemma-jaksolla] on pseu-

dokehittelyn luonne, vaikka se ei tosiasiaa olekaan kehittävä" [ibid.: 64]) ja joka ei lopultakaan kerro mitään itse musiikista. Tällainen analyysi on tyhjää musiikkianalyysia; olkoonkin, että sen avulla avulla selviää paljon mielenkiintoista Fernyhoughin estetiikasta ja sävellysmenetelmistä. Mutta jos halutaan pureutua itse musiikkiin, olisi uskallettava käsitteellistää sitä myös muista kuin säveltäjän tarjoamista lähtökohdista käsin.

Mitä nykysävellysten muotoanalyysi voisi olla?

Jos uskomme, että nykysävellystenkin muotoja on mielekästä analysoida, minkälaisista säännöistä tässä pelissä tulisi sopia? Tärkein pyrkimyksemme tulisi olla kertoa jotakin analysoitavan teoksen *tavasta olla olemassa*. Tällöin joudumme etsimään käsitteitä, ilmaisuja ja tulkintoja, joiden avulla jäsenämme ennen muuta teosta kokonaisuutena. Koska analyysi merkitsee karsintaa ja rajaamista, on pohdittava perusteita joilla tämä tehdään. Ohjaako tarkasteluamme pyrkimys osoittaa teos sisäisesti yhtenäiseksi? Kuittaammeko monet huomiota herättävät yksityiskohdat "vain pintatason" aineksiksi?

Vaikuttaa selvältä, että teokset pitäisi ensin suhteuttaa omaan tyylihistoriaansa ja estetiikan virtauksiin, joista ne kumpuavat. Analyysin lähtökohta voisi ainakin osittain löytyä näiden sisältä. – Analyysi voidaan tietysti aina toteuttaa joko metodilähtöisesti tai mahdollisimman teoslähtöisesti – ja tulosten osuvuudesta ollaan eri mieltä oman viiteryhmän arvostusten mukaisesti: Säveltäjä, muusikko ja musiikkitieteilijä arvottavat analyyseja eri tavoin.

Onko lopultakaan mielekästä erotella uuden musiikin muotoanalyysia musiikkianalyysin erityiseksi lajiksi? Vastaus on suhteuttava siihen, millaiseksi analyysin tehtävä ylipäänsä käsitetään. Miten tämä sävellys toimii? Mitkä ovat sen keskeiset rakentumisperiaatteet? Jos pyrkimyksenä on ennen muuta tämälähtöisiin kysymyksiin vastaaminen, erityinen muotoanalyysi lienee tarpeeton. Joka tapauksessa ei ole suotavaa lähteä kehittämään jonkinlaista uuden musiikin muotooppia perinteisen *Formenlehren* esikuvien innoittamana. Toki uusimpien sävellysten muotojen ja rakennepiirteiden yhtäläisyyksiä voi ja tuleekin pohtia – kaavamaisuuden vaara tuskin uhkaa toteamuksessa, että *l'itinéraire* -ryhmän säveltäjien muotoaratkaisuista löytää enemmän yhteistä kuin esimerkiksi Steve Reichin ja Brian Fernyhoughin sävellyksiä vertaillessaan.

VIITTEET:

- 1 Erot Cookin ja Stockhausenin oman transkription välillä johtuvat Cookin mukaan juuri tästä seikasta.
- 2 Otavan Iso musiikkitietosanakirja 1, Keuruu 1976, s. 201-202
- 3 Lihavointi on omani.

KIRJALLISUUS:

- Aristoteles** *Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski, 2. painos Keuruu 1982. (1. painos 1967).
- Cook, Nicholas** *A guide to musical analysis*, J. M. Dent & Sons Ltd., London. 1987
- Dahlhaus, Carl** "Form", *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz, s. 295-296.1967
- Dibelius, Ulrich** *Moderne Musik 1945-1965*, R. Piper & Co. Verlag, München. 1966
- Höller, York** "Composition of the Gestalt, or the Making of an Organism", *Contemporary Music Review* 1984, Volume 1, Part 1, Harwood Academic Publishers. 1984 GmbH and OPA Ltd., s. 35-40.
- Maegaard, Jan** *Musiikin modernismi 1945-1962* (alkuteos Musikalsk Modernisme), suom. Seppo Heikinheimo, 1964, WSOY, Juva 1984.
- Piaget, Jean** "The concept of structure", *Scientific thought. Some underlying concepts, methods, and procedures*, Paris 1972, The Hague: Mouton/Unesco, s. 35-56.
- Schönberg, Arnold** *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang & Leonard Stein, Faber & Faber, Great Britain. 1967
- Street, Alan** "Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity", *Music Analysis* 1989, Volume 8 Numbers 1 & 2, March/July, s. 77-123.
- Tenney, James** "Form", *Dictionary of Contemporary Music*, ed. J. Vinton, E. P. Dutton & Co., Inc., USA, 1974, s. 242-247.
- Toop, Richard** "Brian Fernyhough's Lemma-Icon-Epigram", *Perspectives of New Music*, Volume 28 No. 2, Summer 1990, USA, s. 52-100.
- Whittall, Arnold** "Form", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Macmillan Publishers Ltd., London 1980, s. 709-710.

Jäykkää joukkoluettelointia — triviaaleja komplementtisuhteita

OLLI VÄISÄLÄ

Richard S. Parks: The Music of Claude Debussy. Yale University Press 1989.
Kirja-arvostelu ynnä musiikkianalyttistä pohdintaa

Sen perusteella, että Richard S. Parks pitää aiemmassa *Brouillards*-artikkelissaan¹ Debussy-tutkimusta vaivaavana puutteena harmonisten uutuuksien erillistä nimeämistä vailla kokoavaa näkemystä,² olisi meillä lupa odottaa Parksin omalta laajalta Debussy-kirjalta (366 s.) todella syvällistä perehtyneisyyttä Debussyn musiikin orgaaniseen luonteeseen. Tässä suhteessa lukija kokee kuitenkin pettymyksen: Parks liittyy ilmiselvästi "nimilappu"-teoreetikkojen perinteeseen, joka schenkeristien mukaan on Rameausta lähtöisin, joskin nimilaput luonnollisesti vaihtuvat aikojen mukana. Toinen mieleen tuleva negatiivinen vertailukohta on Riemann, sillä Parks luottaa kehittämänsä luokittelusysteemiin kuin saksalainen systemaatikko omaansa, toisin sanoen yrittää redusoida musiikin rikkauden oman jäykän järjestelmänsä köyhyyttä vastavaksi.

Parksin varsinainen "uutuus" Debussyn sävelrakenteiden selittämiseksi on neljän sävelluokkajoukkosuvun (genus) järjestelmä. Nämä suvut ovat diatoninen, kokosävelinen, kromaattinen, ja oktatoninen³ suku. Myöhemmin Parks liittää järjestelmänsä vielä viidennen joukkosuvun, jonka lähteenä toimii 8-17/18/19-joukkokolmikko ja jonka tehtävänä on lähinnä toimia oktatonisuuden vaihtoehtona. Kukaan tuskin kiistää mainittujen sävelkokoelmien merkitystä Debussyn musiikin pintatasolla, mutta Parksille ne merkitsevät paljon enemmän: hän pyrkii tulkitsemaan *kaiken* Debussyn musiikin (aivan varhaistuotantoa lukuun ottamatta) sukujärjestelmänsä perusteella. Tämä vie harhaan kahdellakin tavalla siitä yksinkertaisesta syystä, ettei kuulijoilla (eikä säveltäjällä) todellisuudessa ole mitään Parksin sukujärjestelmää suodattimena korviensa edessä. *Pienten* joukkojen assosioitumiseen johonkin Parksin sukuun ei todellisuudessa riitä se, että kyseinen suku on ainoa *Parksin järjestelmässä*, joka kyseisen joukon sisältää. Esimerkiksi seuraavassa tilanteessa *oktatonisuus* on kaikkea muuta kuin yksikäsitteinen (s. 103):

A: $\boxed{1} + 9$ to $\boxed{1} + 14$

6-33 (3,5,6,8,10,0)
Diatonic
rc = Db major

4-25 4-27
5-28 (10,0,1,4,6)
Octatonic
rc = Type A

4-27 4-27 4-26
9-7 (1,2,3,5,6,8,10,11,0)
Diatonic
rc = Gb major

Vielä oudompia tilanteita tulee sellaisten *suurten* joukkojen tulkinnassa, jotka saattavat olla Debussyn harmonisen sanaston keskeisimpiä ja stabiileimpia elementtejä mutta jotka Parksin analyysissä näyttävät sukujen välillä häilyvinä "yhdistelminä". Tärkein tällaisista Debussyn musiikissa keskeisistä joukoista, jotka Parks jättää vaille itsenäistä merkitystä, on uskoakseni ns. akustinen asteikko.⁴

On merkittävää, ettei Parks lainkaan perustele, mistä hän katsoo sukujärjestelmänsä saavan kaiken kattavan arvovaltansa, joten asia jää lukijan arvailujen varaan. Nähdäkseni Parksin neljä pääsukua muodostavat sikäli kiinteän kokoelman, että kukin on katsottava ilmaukseksi *intervallitoiston* periaatteen soveltamisesta. Diatoninen perusjoukko syntyy intervallia 5 kasaamalla, kokosävelsuvun, kromaattisen suvun ja oktatonisen suvun generatiiviset intervallit ovat vastaavasti 2, 1 ja 3, joista viimeksi mainittu on vielä jaettu säännöllisesti osiksi 1+2. Tällaista lähestymistapaa Debussyn sävelkokoelmiin on Ethan Haimo kaavaillut jo vuonna 1979 julkaistussa artikkelissaan,⁵ mutta jostain syystä Parks ei mainitse Haimon artikkelia sukujärjestelmänsä taustatekijänä. Joka tapauksessa on syytä myöntää, että intervallitoiston periaate tuottaa väriyksellisesti helposti tunnistettavia kokoelmia, jotka sopivat erinomaisesti impressionistisäveltäjän käyttötarkoituksiin. Mutta *yksinomainen* periaate säveljoukkojen generoimisessa ei intervallitoisto missään tapauksella Debussyllä ollut. Debussy ei ollut *konstruktivist*. Opettajalleen Guiraud'lle hän sanoi "Tonaalista asteikkoa on rikastettava muilla asteikoilla...Ei ole mitään teoriaa. On yksinkertaisesti kuunneltava. Mielihyvä on laki."

⁶ Tosiasiaa "miellyttävälle soinnille" on kuitenkin olemassa teoreettinen malli, jota

länsimaisen harmonian historia on tietoisesti tai tiedostamattaan hyödyntänyt jo noin tuhannen vuoden ajan ennen Debussytä, nimittäin yläsävelsarja. Kvinttiorganumin, duurikolmisoinnun ja dominanttien sointukasautumien V^7 , V^9 sekä V^{7+6} kautta kulkenut kehitys saavuttaa tietynlaisen täyttymyksensä ns. *akustiseen* asteikkoon perustavassa sonoriteetissa, jolla on erittäin huomattava sija Debussyn ja monien muidenkin vuosisadan alun säveltäjien sävelkielessä.

Voisimme tietysti koettaa "paikata" Parksin sukujärjestelmää lisäämällä "akustisen" suvun muiden rinnalle, mutta oikeampi ratkaisu on uskoakseni kokonaan luopua pyrkimyksestä eksklusiiviseen systeemiin ja siirtyä johtamaan teorialta musiikista sen asemasta, että koetamme kaventaa musiikin vastaamaan teoreetikon rajoittunutta näkökulmaa. Yhtä kaikki, analyttiset työkalut ovat tarpeellisia, ja yhdistämällä kaksi periaatetta, *konstruktiivisen* intervallitoiston periaatteen ja *luonnollisen* yläsävelsarjasta lähtevän periaatteen, saamme työkalun, joka on Debussyn musiikin kuvaamisessa joka tapauksessa huomattavasti vahvempi ase kuin Parksin sukujärjestelmä yksinään. Yläsävelisen periaatteen konkreettinen ilmenemä, akustinen joukko, olisi luontevinta ottaa järjestelmän "valkoista valoa" säteileväksi keskuksiksi, josta päästään Parksin yksivärisempiin sukuihin (kromaattista sukua lukuun ottamatta) puoliaskelsiirroksin seuraavan kaavion mukaan:

akust. → diat. akust. → kokos. akust. → oktāt.

The diagram shows three examples of chord transformations. Each example consists of a treble clef staff with a triad of notes and a bass clef staff with a single note. The first example is labeled 'akust. → diat.' and shows a triad of G4, B4, D5 moving to a diatonic triad of G4, A4, B4. The second is 'akust. → kokos.' and shows a triad of G4, B4, D5 moving to a chromatic triad of G4, A4, Bb4. The third is 'akust. → oktāt.' and shows a triad of G4, B4, D5 moving to an octave triad of G4, B4, D5.

Esimerkkejä sävellyksistä, joissa vallitsevan "akustisen" kentän Parks on mielivaltaisesti tulkinnut omista suvuistaan yhdistetyksi, ovat orkesterinoktumit *Nuages* ja *Sirènes* (ks. s. 243–253) sekä laulu *Recueillement* (ks. s. 91–102), jossa esiintyvän yhtä säveltä vajaan akustisen kentän (ks. nuottiesim.) "sukua koskevan epämääräisyyden" Parks selittää vastaavan tekstinkohtaa "Epämääräinen tunnelma kietoo kaupungin vaippaansa" (ks. s. 101). Tosiasiassa akustisen asteikon mukaiset harmoniat kuuluvat kuitenkin laulun musiikilliseen sanastoon alusta lähtien, ja Parksin tekstinilmaisua koskeva selitys kaatuu näppärydestään huolimatta jälleen kerran siihen, ettei kuulijan korvien edessä ole mitään "sukusuodatinta", jonka perusteella tietäisimme pitää "akustista" tilannetta epämääräisenä.

Yksi Parksin tarkasteltavan heikkouksista on se joukkoteoriaan yleisemminkin liittyvä piirre, että kunkin kohdan analyysi ratkeaa mekaanisesti sen perusteella, mitä *sävelluokkia* kyseisessä paikassa esiintyy, kiinnittämättä huomiota soinnin identiteetin kannalta tärkeään sävelten aseteluun todellisessa sävelkorkeusavaruudessa. Niinpä esimerkiksi seuraavanlainen sointu assosioituu luultavasti pikemmin akustiseen kuin diatoniseen "sukuun", vaikka mekaanisesti ottaen sisältyy molempiin. "Sukujen" karakteristisiin sointeihin vaikuttavat muutkin tekijät kuin sävelluokkasisältö. Akustiselle sointityypille on ominaista yhden (tavallisimmin basson) sävelen ylivalta ja muiden sävelten asettuminen enemmän tai vähemmän yläsävelsarjaa vastaavasti, erinomainen esimerkki on *L'Isle joyeuse*, tahdista 9 alkaen. Yleisesti ottaen akustiseen "sukuun" assosioituvat yläsävelsarjasta lähtevän periaatteen mukaisesti myös (duurin) dominanttinoonisoinnun kaltaiset soinnut, varsinkin silloin kun Debussy ei käytä näitä dominanttisesti yhteydessä niiden määrittämään duuriin. Niinpä Parksin teoksessa useasti toistuva ilmaus "non-generic [ei-suvullinen] complement pair 5-34/7-34" on selvästikin musiikin olemuksen vastainen tulkinta. 5-34 eli noonisoitu ja 7-34 eli akustinen asteikko ovat mitä suurimmassa määrin *samaan* soinnilliseen perusilmioon, yläsävelsarjasta lähtevään "akustiseen" periaatteen liittyviä eri laajuisia toteutumia (viiden tai seitsemän ensimmäisen osasävelen kokoelmia). Tätä yhteyttä ei vähennä se, että 5-34 sisältyy myös diatoniseen perusjoukkoon, sillä diatonisella joukolla on etuoikeutettu asema akustiseen nähden vain Parksin teoriassa, ei Debussyn musiikissa.

Joukko-opillisille komplementtisuhteille Parks omistaa kokonaisen luvun kirjataan. Komplementtisuhteen Parks näkee kaikkialla, missä voi, ts. aina kun joukko-
luokkien välillä kyseinen suhde vallitsee. Niinpä mainitsee Parks esimerkkinä komplementtisuhteesta mm. seuraavan kohdan sävellyksestä *Reflets dans l'eau* (ks. s. 150–151):

A. "Reflets dans l'eau"

The musical notation shows a sequence of chords in a treble clef staff. The first chord is a triad of G4, B4, D5. The second chord is a triad of G4, A4, B4. The third chord is a triad of G4, A4, Bb4. The fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The tenth chord is a triad of G4, B4, D5. The eleventh chord is a triad of G4, B4, D5. The twelfth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The fourteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventeenth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The nineteenth chord is a triad of G4, B4, D5. The twentieth chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The twenty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirtieth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The thirty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The fortieth chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The forty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The fiftieth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The fifty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixtieth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The sixty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventieth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-first chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-second chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-third chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The seventy-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The eightieth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-first chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-second chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-third chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-fourth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-fifth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-sixth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-seventh chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-eighth chord is a triad of G4, B4, D5. The eighty-ninth chord is a triad of G4, B4, D5. The ninetieth chord is a triad of G4, B4, D5. The hundredth chord is a triad of G4, B4, D5.

Kyse on yksinkertaisesti kokosävelkentästä, johon on lisätty yksi ulkopuolinen sävel (7-33), sekä basson aiheesta mielivaltaisesti segmentoidusta yhtä säveltä vajaan kokosävelasteikosta. Vastaava triviaali tilanne muodostuu oktagonisuuden piirissä, kun Parks noteeraa komplementtisuhteen joukkojen 5-31 ja 7-31 välillä, vaikka edellinen on yksinkertaisesti vähennetty nelisointu *millä tahansa* lisäsävelellä varustettuna ja jälkimmäinen taas oktagoninen asteikko, josta yksi sävel on poistettu, ja olisi suorastaan ihme, jos tällaisia yhdistelmiä ei oktagonisesta kentästä pystyisi segmentoimaan. Yleisesti ottaen: koska *kaikki* seitsensäveliset joukot yhtä lukuun ottamatta sisältävät komplementtinsa ainakin yhdessä muodossa ja Parksin intervallien ketjuttamiseen perustuvissa suvuissa komplementtisuhteisten joukkojen samankaltaisuus vain vahvistuu, ei pitäisi olla mitään yllättävää tai merkittävää siinä, että komplementteja voi musiikista segmentoida, jos sellaisia etsii. Olen selostanut tällaista nollatutkimusta näinkin laajasti lähinnä ottaakseni esille tietyille musiikkianalyysin lajeille ominaisen vaaran, joka aiheutuu siitä, ettei tarkastella itse musiikkia, vaan musiikista johdettuja numerosarjoja, jotka alkavat ikään kuin elää omaa elämäänsä. Kenties hienolta näyttävien tulosten takana saattaa olla musiikillisesti täysin triviaaleja asioita, jotka eivät varmaankaan pääsisi arvovaltaisen 1900-luvun säveltäjiä käsittelevän kirjasarjan sivuille ilman vaikeaselkoisiksi numerokasoiksi naamioimista. Parksin omasta todellisuudentajusta kertoo hänen komplementteja koskevan lukunsa lopputoteamus, jonka mukaan "on vaikeaa kuvitella, että Debussy ei olisi ollut komplementtisuhteista tietoinen [sic!]" (s. 160).

On hämmästyttävää, miten vähän Parks "löytöjensä" musiikillista *merkitystä* pohtii. Olettakaamme, että osa komplementtisuhteista ei sinänsä olisi triviaaleja vaan karttaisi yksinkertaisempia selityksiä. *Millä tavoin* tällainen komplementtisuhte auttaa asioita "liittämään" tai "yhdistämään", kuten Parks väittää? Miten me tällaisen hahmotamme? Voisimme tietysti olettaa, että Parksin korvaan on kehittynyt erityinen komplementtisesti, mutta tämäkin oletamus kariutuu tutkiessamme tarkemmin Parksin esimerkkejä komplementeista. Jälleen esimerkki laulusta *Recueillement* (s. 96):

9-11 (1,2,3,4,6,7,8,10,11)
 Diatonic rc = D# major
 Diatonic rc = G# major?
 Diatonic or Whole-Tone? rc = D# major

6-34 (10,0,2,4,6,7)
 Diatonic rc = C major?
 Diatonic or Whole-Tone? rc = F major or Type 0

Tässä on Parksin mukaan "striking" esimerkki komplementtisuhteesta joukkojen 3-11 ja 9-11 välillä (ks. s. 101). Mutta koko hieno suhde kaatuu, koska Parks on lukenut nuotit väärin. Parksin merkintöjen mukaan pitäisi musiikissa olla sävelen cis eli 1, mutta todellisuudessa siellä onkin c eli 0, ja näin koko joukkomääritys onkin virheellinen (onko etumerkinnön vaihtuminen jäänyt osittain huomaamatta?). Orkesterinokturin *Sirènes* kohdalla Parks esittää seuraavan esimerkin (s. 157):

C. "Sirènes"

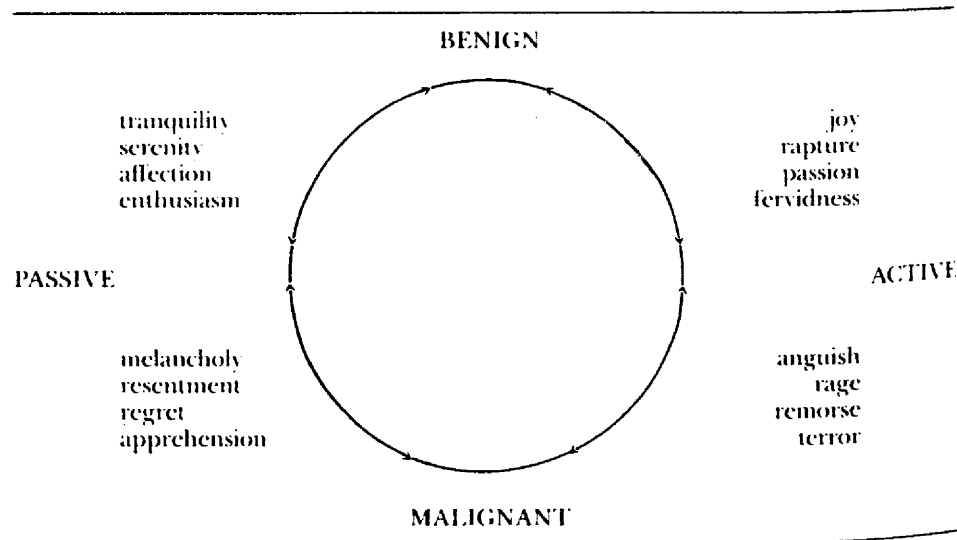
9-7 (8,9,10,11,0,1,3,4,6)

Tämä taas kaatuu huonoon partituurinlukuun: sävelen 0 eli his paikalla on partituurissa todellisuudessa näet käyrätorville kirjoitettu fis eli soiva h.⁷ Nämä kaksi esimerkkiä riittävät osoittamaan, että komplementtisuhteen todellisuudella tuskin on ihmeempää merkitystä Parksinkaan kuuloaikutelmalle. Ratkaisuna virheiden vähentämiseksi en suosittaisi niinkään entistä pikkutarkempaa analyysiä, vaan seuraavaa ohjetta: musiikkianalyttikko esittäköön vain sellaisia yhteyksiä, joita kuulee!⁸

Parksin menetit Debussyyn sävelrakenteiden analyysissä ovat kaiken kaikkiaan Schenker-analyysi, joukkoteoria sekä eräänlainen sävelten tilastollista jakautumista tutkiva analyysi. Kaksi ensin mainittua liittyvät Parksin omien sanojen mukaan teoreettisten tutkielmien valtavirtaan (s. xiii), mistä tulee mieleen Lauri Viidan aforismi: "Laumapyyde tukee kohtuullisuutta, myös älyämisessä." Kaiken kaikkiaan Parksin siirtyessä varhaisteosten Schenker-analyysistä myöhempien teosten joukkoteoreettiseen tutkimiseen siirtyä analyysin painopiste liian radikaalisti suurelta jännevälistä pienimmälle paikallistasolle. Sitä, miten Debussy on *uusia*, ei-kolmisointuisia, harmonisia elementtejä projisoinut lineaarisiksi, ei Parks käsittele, vaikka asia olisi mitä mielenkiintoisin tutkimuskohde. Sävelten *tilastollista* jakautumista ei-perinteisessä tonaalisuudessa tutkiva analyysimetodi taas tuottaa aivan liian ympäröyriä tuloksia kertoakseen musiikista jotain olennaista, kun kerran kyseessä ei ole stokastinen musiikki! Yleisesti ottaen tuntuu hyppy hyvin rikkaasti strukturoidusta schenkerismistä summittaiseen tilastolliseen menetelmään ja pinnallisesti sovellettuun joukkoteoriaan ikään kuin implisiittisesti tukevan sitä ortodoksisten schenkeristien kantaa, että luopuminen perinteisestä tonaalisuudesta merkitsee musiikin rappiota, mikä tuskin kuitenkaan on Parksin tarkoituksena.

Huomattavan osan kirjastaan Parks omistaa joukkosukujensa ja tekstinilmaisun yhteyksille Debussyn vokaalimusiikissa. Jossain mielessä tämä aihe on kirjassa mielenkiintoisimmasta päästä. Tulkintojensa naiiviudesta huolimatta Parks sentään *yrittää* pohtia analyyttisten työkalujensa taiteellista merkitystä. On varmaankin hyväksyttävä ajatus, että tietynlainen joukkotyyppe liittyy tietyn affektin esittämiseen. Parks esittää "intensiteetin ja tunteiden psykologisesta kentästä" seuraavan kaavion (s. 164):

TABLE 7.1. Psychological field of intensity and emotion



Kaavion yhteys Imbertyn omassa "kokeellisessa" tutkielmassaan⁹ esittämään sofistikoituneempaan ympyrämalliin on ilmeinen. Parks mainitsee Imbertyn työn kirjallisuusluettelossaan, muttei jostain syystä selvitä oman mallinsa yhteyttä tähän. Lähestymistapojen yhdistämistä voisi kuitenkin kannattaa *yrittää*, sillä Imbertyllä jää säveljoukkoaspekti vaille huomiota.

Käsiteltyään kahdensadan sivun ajan Debussyn sävelrakenteita ja niiden yhteyttä tekstinilmaisuuun Parks siirtyy tutkimaan musiikin muita аспекteja, kuten muotoa, orkestraatiota, metriikkaa ja rekisteriä. Alkusanoinaan Parks sanoo, ettei hänen tarkoituksenaan ole tehdä Debussyn musiikista jauhettavaa analyyttisten metodien myllyyn (s. xiii). Yleisvaikutelmaksi lukijalle jää kuitenkin, että juuri sen Parks tekee. Päättömyydenä tuntuu usein olevan musiikin jauhaminen numerokasoiksi, taulukoiksi tai graafisiksi käyriksi, ikään kuin musiikin eri puolet tulisivat tällä tavoin tunnontarkasti käsitellyiksi. Johtopäätökset lähestyvät usein ympäröivää sanahelinää esim. seura-

vaan tapaan: "Jaksottumistahdin ja parametrien keskuudessa tapahtuvan vaihtelun dynamiikka auttaa muotoa määrittävän roolinsa ohella luomaan tunnun alati-muuttuvasta ajallisesta väliaineesta, joka täydentää alati-muuttuvaa sonorista pintaa. Toistettujen (joskin aina muunneltujen) motiivis-temaattisten varantojen saamien ajallisten, sointiväriellisten ja sonoristen kontekstien rikas sekoitus tuottaa ylenpalttisen moninaisen ja silti koherentin kokemuksen." (S.243.)

Tyypillinen esimerkki Parksin merkillisestä halusta tarkastella musiikkia aina jonkin teoreettisen, mieluiten numeerisen, mallin lävitse on muodon saama käsittely. Tässä Parks perustaa tarkastelunsa paljolti kultaiseen leikkaukseen sekä erilaisiin numerosarjoihin, jotka järjestyvät Fibonaccin lukusarjan tapaan siten, että sarjan kukin jäsen on aina kahden edellisen jäsenen summa, esim. Fibonaccin sarja: 1, 2, 3, 5, 8, 13, ..., Lucasin sarja: 3, 4, 7, 11, 18, ... jne. Aina milloin musiikissa esiintyy peräkkäin vaikkapa kahden ja kolmen tahdin mittaiset yksiköt, on Parksin mukaan kyse Fibonaccin lukusarjasta, ja sopiva lukusarja löytyy kyllä kaikkiin muihinkin yhdistelmiin. Kultaisen leikkauksen oletetusta merkityksestä Debussyn musiikille on jo olemassa Roy Howatin paikoitellen kekseliäs teos¹⁰, mutta Parks ei tyydy viittaamaan tähän, vaan tekee omia havaintojaan. Seuraava esimerkki näiden "löytöjen" luonteesta puhukoon puolestaan: "Varmaankaan ei ole sattuma, että nämä neljä korkean aktiivisuuden tahtia [...] sijaitsevat jakson 3 keskikohdassa ja kulminoituvat osan keskipisteen ja kultaisen leikkauksen välisessä keskipisteessä [...]" (S. 238.)

Edellä esitetystä lienee käynyt ilmi, etten pidä Parksin kirjaa erityisen onnistuneena teoksena. Siitä huolimatta se saattaa olla tutustumisen arvoinen. Ensinnäkin se sivuaa erittäin mielenkiintoista aihetta: Debussyn tuotantoa. Toiseksi Parksin esittäessä päätömyyksiään lukija joutuu terävöittämään omaa ajatteluaan: mistä Debussyssä *todella* on kysymys? Esimerkkinä tietynlaisen, sinänsä varsin yleisen, jopa muodikkaan, *teorialähtöisen* ajattelutavan viemisestä vararikkoiseen äärimäisyyteen Parksin kirja saattaa sitä paitsi herättää ajatuksia musiikkianalyysin yleisistä periaatteista, kuten tämänkin kirjoitus osoittanee.

VIITTEET

- 1 Parks, Richard S: Pitch Organization in Debussy: Unordered Sets in 'Brouillards'. *Music Theory Spectrum* 2 (1980), s. 119—134.
- 2 Ibid., s. 120.
- 3 Oktatoninen asteikko = moodi, jossa koko- ja puoliaskelet vuorottelevat (Messiaenin moodi n:o 2).
- 4 Akustinen asteikko = asteikko tai sävelkokoelma, joka on johdettavissa osasävelsarjan seitsemästä ensimmäisestä ei-oktaavikerrannaisesta sävelestä, esim. c—d—e—fis—g—a—b.
- 5 Haimo, Ethan: Generated Collections and Interval Control in Debussy's Preludes. *In Theory only* 4/8 (1979), s. 3—15.
- 6 Ks. esim. Parks: *The Music of CD*, s. 105.
- 7 Transponoivien soittimien lukeminen tuottaa muutenkin vaikeuksia Parksille: sivun 267 nuottiesimerkissä 12.2.B on *Nuagesin* englannintorvisoolo transponoitu *kvarttia* kirjoitettua alemmas.
- 8 Väärinkäsitysten välttämiseksi: *en* tarkoita, että analyysi olisi *suoritettava* kuulonvaraisesti, vaan että analyttikko *käsittelee* mielessään partituurista tai esityksestä omaksuttuja *musiikillisia* seikkoja sisäisen kuulonsa avulla, siis esim. *sävel*- eikä numerohahmoja.
— Myös Fortella on epäonnea komplementtisuhteen kanssa omassa Debussy-artikkelissaan (Forte, Allen: Motivic and Linear Design in Debussy's *La Terrasse des audiences du clair de lune. Analyse musicale* 16 (1989), engl. versio, s. 10—16). Sivulla 12 hän väittää preludin alusta segmenttoimiensa joukkojen 6-z29 ja 6-z50 välillä vallitsevan komplementtisuhteen, mutta tosiasiasa ensimmäinen joukkomääritys on virheellinen: ko. sävelikkö {h, d, eis, fis, gis, ais} ei olekaan 6-z29 vaan 6-z28. Forte on lukenut omia taulukoitaan vinosti, mihin koko komplementtisuhte tässäkin kariutuu. Virheet ovat inhimillisiä, mutta jotain analyttisen käsitteen vähäisestä musiikillisesta relevanssista kertonee se, että sen käyttäjät (vieläpä "spesialistit") eivät itse huomaa, vallitseeko se todella musiikissa vai ei!
- 9 Imberty, Michel: *Signification and Meaning in Music: On Debussy's Préludes pour le piano*. Groupe de recherches en sémiologie musicale, Faculté de musique, Université de Montreal 1976. Tutkielma perustuu sellaisten adjektiivien tilastolliseen analyysiin, joilla musiikillisesti kouluttamattomat "koehenkilöt" luonnehtivat heille esitettyjä näytteitä Debussyn preludeista.
- 10 Howat, Roy: *Debussy in Proportion*. Cambridge University Press 1983.

Turistiopas uuden musiikin ja Säveltäjien maailmaan

HANNU POHJANNORO

Kimmo Korhonen: Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965-90

(Luovan säveltaiteen edistämissäätiö/ Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Kirjastopalvelu Oy, Helsinki 1990, 128 s.)

Kirjansa esipuheessa tekijä esittelee eräänlaisena johtoiheena professori Mikko Heiniön ajatuksen musiikin lähihistoriasta heiluriliikkeenä "edistykseellisten" ja "traditionalististen" suuntauksien välillä. Heiniön mukaan näitä heilahduksia on ollut vuosisadallamme kolme; ensimmäinen 1920-luvulla, jolloin mm. Aarre Merikanto ja Väinö Raitio toivat ekspressionismin kansallisromanttiseen lintukotoomme, toinen aalto 1950-luvulla, jolloin dodekafonia ja sarjallisuus tulivat Suomeen Einojuhani Rautavaaran, Erik Bergmanin, Usko Meriläisen ja Paavo Heinisen muassa Keski-Euroopasta. Kolmas modernismin aalto nousi 1970- ja 1980-lukujen taitteessa pääasiassa Paavo Heinisen sävellysluokalla opiskelleiden riveistä. Kirja esittelee toisen modernistiaallon jälkeen esiinnousseita suomalaissäveltäjiä varsin kattavasti, ja varsinaisia henkilökuvia edeltää katsaus musiikkielämäämme sodanjälkeisiltä vuosilta 1960-luvulle.

Tekijä mainitsee työnsä olleen hajallaan olleiden tietojen kokoamista ja "tutustumista vielä tarkempaa tutkimusta odottavien säveltäjien musiikkiin". Tätä "tarkempaa tutkimusta" tekijä ei ole tehnyt – mikä tämän kokoisessa teoksessa lienee viisasta – ja hän mainitsee tärkeimmiksi lähteikseen em. prof. Mikko Heiniön lisäksi myös säveltäjä Jouni Kaipaisen ja musiikkitoimittaja Risto Niemisen monilukuiset aiheeseen liittyvät kirjoitukset.

Korhonen osoittaa huomattavaa perehtyneisyyttä aiheeseen käymällä läpi lähes teos teokselta säveltäjien tuotantoa ja esittelemällä näin tyylien ja ilmaisukeinojen kehitystä ja taitekohtia. Varsinkin muutamissa laajemmissa artikkeleissa hän onnistuu pelkän henkilökuvan lisäksi hahmottelemaan säveltäjän musiikillista ja esteettistä maailmankatsomusta; esimerkkinä mainittakoon artikkelit keskikolven säveltäjistä Kalevi Ahosta ja P. H. Nordgrenista.

Korhonen kirjoittaa sujuvasti ja värikkäästi, joskin 1980-luvun musiikkiin päästäessä tekstiä alkaa rasittaa tekijän ilmeinen mieltymys muodikkaisiin ilmaisuihin, kuten esimerkiksi "tekstuuritilanne", "kontrastoivat sointipinnat" tai "sävellyksellinen ongelmanasettelu". Välillä ei voi jopa välttyä vaikutelmalta, että teksti on ikään kuin referoitua säveltäjän puhetta säveltäjälle, eräänlaista inside-keskustelua.

Voimallisena nostaa myös päätään "80-lukulainen" estetiikka, mikä erityisesti on nähtävillä Korvat auki -ryhmän säveltäjiä esittelevissä kirjoituksissa: huomiota kiinnitetään 80-luvun tabuihin, melodiikkaan ja "tonaalisiin tukipisteisiin" tai "sävelkeskiöihin" ja näiden seikkojen puuttumiseen tai vähäiseen merkitsevyyteen esimerkiksi Kaija Saariahon tai Magnus Lindbergin teoksissa. Mainitun ikäpolven teosten esittelyssä kirjoittaja tuntuu ihastuneen sävellysten saavuttamiin kansainvälisiin palkintoihin, kuten Prix Italiaan ja Pariisin Rostrumiin, joissa molemmissa kilpailuissa suomalaissäveltäjien menestys on toki ollut ansiokasta. Tämä juonne tekstissä antaa hiukan ikävän sivumaun, ikään kuin olisikin kyse kustantajan tai levy-yhtiön esitteestä. En myöskään malta olla kysymättä, missä määrin nostalgian elähdyttämä on kuvaus Korvat auki -yhdistyksen kultaisista alkuvuosista, semminkin, kun kirjoittaja tyytyy toteamaan, että "itse yhdistys on sen jälkeenkin (80-luvun alkuvuosien) jatkanut toimintaansa, vaikkakaan ei samalla kohulla ja yhtä merkityksellisesti kuin aiemmin".

Hiukan epäselväksi jää, kenelle kirja on tarkoitettu, jos kellekään erityisesti. Käsi-kirjana ja pikku hakuteoksena kirja puoltaa hyvinkin paikkaansa, varsinkin, kun lopussa on kunnollinen henkilöhakemisto sekä kirjallisuus- ja sävellysluettelot.

Kirja herättää toivottavasti myös ns. tavallisen yleisön (so. ei musiikin ammattilaisten) kiinnostusta aikamme musiikkiin, mihin se sujuvan luettavuutensa ansiosta hyvin sopii – kunhan muistetaan, ettei musiikista kirjoitettuun tule suhtautua liian vakavasti tai kunnioittavasti, samoin kuin Berlitzin pikku matkaoppaasta voi toivoa saavansa vain sirpaleisen aavistuksen Roomasta tai Ateenasta.

Neljä postikorttia Intiasta

EERO HÄMEENNIEMI

1. Kiitos, opettaja

Nuoren tanssijattaren arangetram, ensimmäinen virallinen julkinen esiintyminen, on ohi. Hänen gurunsa V.P. Dhananjayan seisoo tyytyväisenä myhäillen näyttämön reunalla. Oppilas lähestyy kädet itämaiseen tervehdykseen liitettynä. Seuraako kätely, vai peräti lämmin halaus?

Yht'äkkiä tanssijatar sukeltaa lattialle pitkin pituuttaan. Sitten hän nousee polvilleen, koskettaa opettajan jalkoja, vie kädet silmilleen. Ketterästi hän pomppaa takaisin jaloilleen ja poistuu takaperin, silmät maahan luotuina. Ilmeisesti V.P. Dhananjayan on hyvä opettaja. Meikäläiset seuravat tuntuvat äkkiä jotenkin karuilta.

2. Kierrätystä

Tiukkailmeiset poliisit johdattavat minut metallipaljustimen läpi. Luojan kiitos laite pysyy vaiti. Minut ohjataan VIP-ovesta aivan musiikkiakatemiaan suuren salin lavan reunalle. Hitaasti sali täyttyy.

Sireenit repivät kuumaa, kostea ilmaa, punaisten valojen kajo sykkii seinillä. Pääministeri on saapunut. Konepistoolimies tuijottaa minua silmät viiruina, sormi liipasi-mella. En uskalla ottaa nenäliinaa taskusta, ja hiki kirvelee silmissä.

Seremonian huippukohdassa kansanjohtajan kaulaan ripustetaan suuri samettiruusu-seppele. Sireenit ja valot palaavat, ja tilaisuus on ohi.

Seuraavana aamuna musiikkiakatemiaan nurkalla, jalkakäytävällä asustava lehmä lopettelee juuri pääministerin sepelettä, kun kävelen aamuluennolle. Pieni, kumara cukko taluttaa eläimen nurkan taa lypsettäväksi.

3. W.H.O. who?

Kolera, punatauti, amebiosis: näin käy kaikille, jotka juovat vesijohtovettä. Huonepalvelu kantaa refleksinomaisesti huoneeseeni pullon kivennäisvettä, kun kävelen hotellin ovesta sisään. Kaupungilla juon Limcaa, Campa-colaa tai kahvia.

Muralikrishnan vie minut lounaalle kotiinsa. Ystävällistä. Päivä on kuuma, ja isäntäni antaa käteeni lasin vettä. Katson kun hän kumoaa oman mukinsa kurkkuunsa tyytyväinen ilme silmissään. Kylmä astia tuntuu kostealta kädessäni. Kun puhelin soi, se

on jo aika liukas. M on selin, ja kaadan veden kiireesti pesualtaaseen. Kun hän kääntyy, pyyhin suutani, ja pudotan lasin liioitellun painokkaasti pöydälle.

Tarjotin jolta minun on tarkoitus syödä näyttää hieman likaiselta. M huuhtoo sen juoksevan hanan alla. Thalille jää suuria lammikoita, ja yhden keskellä ameba iskee minulle silmää: 'Kohta tavataan!' Taskustani löytyy onneksi melko puhdas paperinenäliina, ja kuivaan thalin, kun isäntäni on keskittynyt hämmentämään sambar-kattilaa. M huomaa kuivan thalin: 'Kas, en tainnutkaan vielä pestä tätä'.

Soinniton ääneni kantautuu kaukaa: 'Taisitpa sentään pestä, ellen erehdy'.

4. Ulkomaanpelle

Venkataraman on nuori, lahjakas viina-soittimen taitaja. Syvennyn hänen säveltäjänsä thillanan sykkiviin rytmeihin, mutta keskittymistäni häiritsee silmänurkassani heiluva käsi. Taiteilijan isä Balakrishnan on huomannut minut salissa. Hän viittilöi minua siirtymään eturiviin, mutta teen kohteliaan kieltävän eleen. Vilkutus käy vaativaksi, ja kieltävä eleeni entistä määrätietoisemmaksi. B hyppää pystyyn ja alkaa tunkeutua tiiviisti pakkautuneiden kuulijoiden lomitse minua kohti, ilmeisenä tarkoituksenaan hakea minut väkisin. Anteeksi pyytävästi hymyillen alan puikkelehtia häntä kohti.

Eturivi on valitettavasti aivan täynnä, mutta pari konekiväärisarjan kuuloista tami-linkielistä lausetta taivuttaa arvokkaan herran kokoamaan dhotinsa liepeet ja siirtymään astetta vähäisempien persoonallisuuksien joukkoon toiselle riville. Närkästyneesti hän sihisee hampaidensa välistä: 'Please sit here, I insist.' Tunnen katseiden porautuvan niskaani: taas yksi itserakas ulkomaanmoukka änkeytyy arvovieraiden paikoille.

Schenkeriä New Yorkissa

LAURI SUURPÄÄ

Maaliskuun lopussa (27.–29.3.1992) järjestettiin New Yorkissa Mannes College of Musicissa toinen kansainvälinen Schenker-konferenssi. Konferenssin tarkoituksena oli juhlistaa Schenker-analyysin opetuksen kuusikymmenvuotista taivalta Yhdysvalloissa. Sibelius-Akatemiasta olivat konferenssin luentoja kuuntelemassa Risto Väisänen ja Lauri Suurpää.

Konferenssin ajatuksena oli antaa monipuolinen kuva siitä, mitä Schenker-analyysissä tällä hetkellä tapahtuu. Luennoitsijoina oli sekä tunnettuja vanhempia analytikoita että nuoria ja ainakin Suomesta katsoen tuntemattomia. Luennot oli järjestelty noin kymmenen alaotsikon alle, ja jokaiseen ryhmään kuului kahdesta neljään luentoa. Tämä järjestely oli onnistunut, sillä se antoi hyvän kuvan siitä, mitä kaikkea Schenker-analyysin alaan nykyään luetaan. Jos ennen konferenssia oli vielä sitä mieltä, että Schenker-analyysi on vain reduktion tekemistä ja musiikin väkinäistä mahdolluttamista Ursatzin kehikkoon, joutui luentoja kuunnellessaan muuttamaan mieltään.

Luentojen aihepiirit kattoivat laajan alueen. Perinteisten teosanalyysien lisäksi oli luentoja myös rytmistä, esityskokoonpanon vaikutuksesta sävellykseen sekä Schenkerin ajatusten teoreettisten ja filosofisten lähtökohtien tarkastelua. Paneelikeskustelussa kuultiin säveltäjän, esiintyjän ja jazz-muusikon näkökulma Schenker-analyysiin sekä puheenvuorot Schenker-analyysin suhteesta historialliseen musiikkitieteeseen ja kognitiiviseen musiikintutkimukseen. Tärkeä oli myös kiinnostus, jota parissa luennossa osoitettiin Schenkerin julkaisemattomiin analyyseihin ja kirjoituksiin, jotka sijaitsevat pääosaltan New Yorkin Public Libraryssa Oster Collectionissa. Näiden papereiden järjestäminen – jota parhaillaan tehdään – ja osan mahdollinen julkaiseminen tulevat syventämään tietoa Schenkerin ajatusten synnystä ja kehityksestä.

Puhtaasti analyttiset luennotkaan eivät kaikki olleet vain ortodoksista Schenker-analyysiä, graafien tekemistä ja äänenkuljetuksen selvittämistä. Heti ensimmäisenä luennoinut David Beach painotti Schenker-analyysin lisäksi muidenkin analyysitapojen tärkeyttä. Beachin luennon aihe oli *The Interaction of Design and Structure in Tonal Music*. Termillä 'structure' Beach tarkoitti rakennetta, teoksen pohjalla olevaa äänenkuljetusta. Sanalla 'design' hän tarkoitti sävellyksen muita aspekteja, lähinnä muotoa. Näiden käsitteiden ja lähestymistapojen kummankin läsnäolo on Beachin mukaan tärkeää erityisesti analysoitaessa 1800-luvun musiikkia, jossa rakenne (structure) tai muoto (design) eivät yksin kerro sävellyksestä oleellisinta. Beachilla oli monia esimerkkejä, joissa hänen mielestään äänenkuljetus ja muoto poikkeavat toisis-

monia esimerkkejä, joissa hänen mielestään äänenkuljetus ja muoto poikkeavat toisistaan. Näistä esimerkeistä useat käsittelivät 1800-luvun sonaattimuotoisissa osissa yleistä kolmen sävellajin ekspositiota. Selkeä esimerkki oli Brahmsin toisen sinfonian ensimmäinen osa, jossa Beach tulkitsee eksposition tärkeimmät harmoniat eri tavoin tarkastellessaan tonaalista rakennetta ja tonaalista muotoa. Tonaalisen rakenteen kannalta tärkeä sointukulku on I-II*-V, jossa II*:ta vahvistaa kromaattisen ääntenvaihdon seurauksena syntynyt ylinouseva sekstisointu (tahti 117). Tonaalisen muodon kannalta II*:ta tärkeämpi on III (tahti 82), perinteisen sonaattimuodon mukainen sivuteema fis-mollissa. Tonaalisen muodon tärkeimmät harmoniat ovat siis ekspositiossa I-III-V. Nämä kaksi tulkintaa eivät Beachin mukaan ole toisiaan pois sulkevia vaan täydentäviä. Niiden rinnakkaisuus analyysissä kertoo sävellyksestä enemmän kuin kumpikaan niistä kertoisi yksin.

Joel Lester käsitteli luennoissaan *Notions of Prolongation and Hierarchical Structure in Eighteenth-Century Theory* Schenker-analyysin kannalta tärkeiden prolongaatioiden ja rakennetasojen esiintymistä 1700-luvun teoreettisissa kirjoituksissa. Lester yhdisti siis Schenker-analyttiseen lähestymiseen musiikin teorian historian tutkimisen. Lester käsitteli lähinnä melodisia diminuutioita ja yksinkertaisten harmonisten perusmallien erilaisia toteutusmahdollisuuksia. Lesterillä oli lukuisia esimerkkejä 1700-luvun kirjoituksista, jotka osoittivat monien Schenkerille tärkeiden käsitteiden esiintyneen ainakin sävellystä ohjaavina periaatteina jo 1700-luvulla. Lesterillä oli mm. esimerkki Friedrich Erhardt Niedtin vuosina 1706 ja 1721 julkaistusta teoksesta *Musicalisches Handleitung*, jossa yhden harmonisen kulun – numeroidun basson – pohjalta on sävelletty kokonainen tanssisarja. Vaikka tämänkaltaisten yhden kenraalibassokulun eri realisaatioiden tarkastelu ei varmasti edellytä Schenker-analyysiä tai sen tuntemusta, olivat Lesterin esimerkit valaisevia sekä schenkeriaaneille että ei-schenkeriaaneille. Schenkeriaaneille ne näyttivät selvästi esimerkeillä mitä Schenker tarkoitti puhuessaan jatkuvasti kenraalibasson tärkeydestä. Ei-schenkeriaaneille ne näyttivät, että Schenkerin ajatukset eivät ole musiikkiin liimattua teoriaa vaan havainnot itse musiikista, usein jo aiemmin esitettyjen ajatusten eteenpäinvientä ja systematisointia. Lesterillä oli myös mielenkiintoisia esimerkkejä melodisesta diminuutiosta. Hän esitteli sekä Joseph Riepin teoksesta *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1755) että Heinrich Christoph Kochin kirjasta *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793) esimerkit, joissa samasta melodian rungosta on eri diminuutioiden avulla saatu erilaisia ja eripituisia melodioita.

Roy Travisin luento *Convergence on a Chord Form in the Rite of Spring, or The Case of the Indigestible F** oli varmasti konferenssin hauskipia. Travis esitti hypoteesin että Stravinskin *Kevätuhrin* ensimmäisen osan loppupuolella esiintyisi painokkaana sävel fis, joka dissonoi jatkuvasti C-soinnun perussävelen ja kvintin kanssa. Tästä peruslähtökohdasta Travis alkoi rakentaa uljasta fantasiaa, joka vaikutti paikoin

pikemminkin vapaalta assosiaatiolta kuin musiikkianalyysiltä. Vaikka kuulija ei olisi hyväksynyt Travisin kaikkia väitteitä – Travis tuntui itsekkin suhtautuvan osin huvittuneesti joihinkin johtopäätöksiinsä – oli luento tärkeä muistutus siitä, että mielikuvitus, fantasia ja uuden etsiminen saavat kuulua musiikkianalyysiin. Hyvä analyysi on teoksen tulkinta, ja subjektiivisuus ja rohkeatkaan hypoteesit eivät siis ole pois suljettuja. Travisin luento painotti sitä, että Schenker-analyysin päämääränä ei ole graafien tekeminen vaan sävellysten rakenteen ja koherenssin selvittäminen, sen jäljittäminen miksi mestariteokset tekevät niin voimakkaan vaikutuksen.

En ole valinnut tässä käsittelemiäni luentoja sen takia että ne olisivat olleet muita parempia – tällöin olisivat esittelyn ansainneet myös ainakin Carl Schachterin luento *The Adventures of an F*: Tonal Narration and Exhortation in Donna Anna's First-Act Recitative and Aria* sekä Edward Lauferin luento *On Sibelius, and the Seventh Symphony in Particular*. Beachin, Lesterin ja Travisin luentoja yhdisti katsominen puhtaan Schenker-analyysin ulkopuolelle. Niissä näkyi, että Schenker-analyysi on metodi ja lähetymistapa, ei päämäärä sinänsä. Sen avulla pystyy uskoakseni selvittämään musiikin rakennetta käsitteleviä kysymyksiä muita analyysitapoja syvällisemmin, mutta se ei varmasti kerro sävellyksistä kaikkea. Se tarjoaa ohittamattoman vahvan kuvan sävellyksen rakenteesta, kuvan jonka rinnalle voi halutessaan tuoda muita lähestymistapoja; Beachin tavoin muotoanalyysiä, Lesterin tavoin musiikin teorian historiaa tai Travisin tavoin vahvaa fantasiaa.