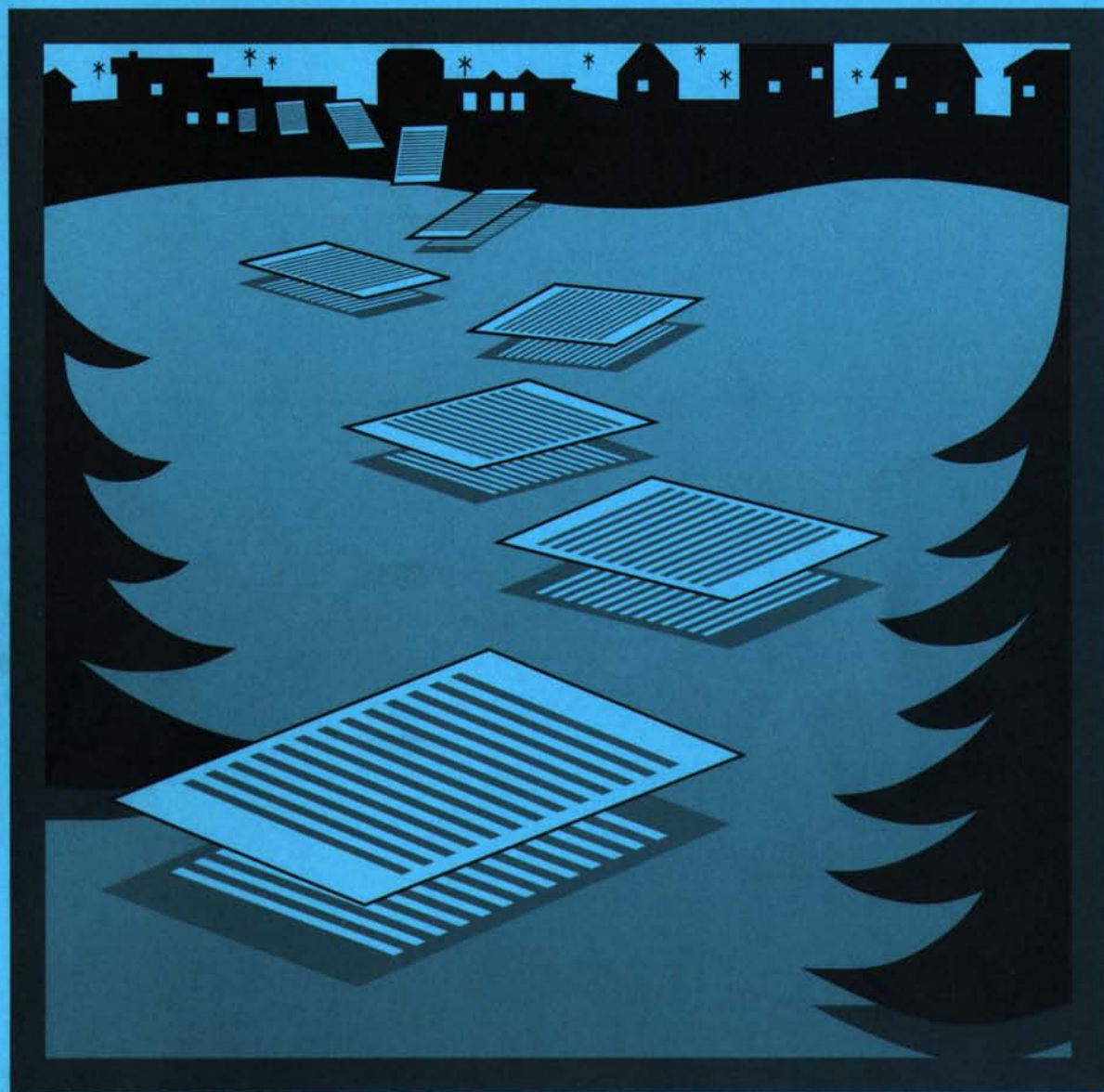


SÄVELLYS
JA
MUSIIKINTEORIA

2/93



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

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 2/93

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Hannu Apajalahti

Kansi: Seppo Salo

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

<i>Veijo Murtomäki</i>	E.T.A. Hoffman ja puhtaan soitinmusiikin "romantiikka" Beethovenin V sinfoniassa	1
<i>Ernst Theodor Amadeus Hoffmann</i>	Beethovenin sinfonia nro 5, c-molli [arvostelu]	6
<i>Timo Virtanen</i>	Johannes Brahms: Intermezzo Es-duuri op. 117 nro 1 – näkökulmia motiivianalysiin	20
KATSAUKSIA JA RAPORTTEJA		
<i>Matti Saarinen</i>	Muuttuva musiikinteoria 9.-10.10.1993	37
<i>Ainomaija Pennanen</i>	Pohjoismaista uutta musiikkia Stavangerissa 24.-31.10.1993	39
<i>Pauli Laine</i>	ICMC 1993 Tokio	41

E. T. A. Hoffmann ja puhtaan soitinmusiikin "romantiikka" Beethovenin V sinfoniassa

VEIJO MURTOMÄKI

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) oli varhaisen romantiikan tärkeimpiä monitoimimiehiä, joka ei jättänyt mitään alaa rauhaan: hän sävelsi, maalasi, kirjoitti. Säveltäjänä Hoffmannia ei juurikaan enää tunneta, vaikka ooppera *Undine* (Vedenneito, 1816) on saksalaisen romanttisen oopperan lähtökohtateoksia. Hoffmannin laajasta ja monipuolisesta kirjallisesta tuotannosta ovat parhaiten kestäneet ajan kulutusta muuttamat romaanit, joista on suomennettu *Paholaisen eliksiirit* (1815, suom. 1930, uusintap. 1989) *Kissa Murr* (1820–22, suom. 1946), sekä eräät sadut (mm. *Pähkinänsärkijä*) ja kertomukset (mm. *Ritari Gluck*, 1809, suom. 1952 kokoelmassa *Saksalaisia kertomuksia romantiikan aikakaudelta*, toim. Yrjö Hirn). Monet Hoffmannin kirjalliset teokset elävät Schumannin sävellysten nimissä – *Kreisleriana* (kuvitteellisen kapellimestarin, Kreislerin, mukaan), *Phantasiestücke*, *Nachtstücke* – sekä Offenbachin oopperassa *Hoffmannin kertomukset*.

Musiikinhistorian kannalta keskeisintä oli Hoffmannin toiminta musiikkiesseistinä – hän oli varhaisen romanttisen musiikkikäsitteiden, puhtaan soitinmusiikin estetiikan ensimmäisiä muotoilijoita ja jopa "musiikkianalyysin" perustajia. Hoffmannin ehkä keskeisin, mullistavin kirjoitus tässä mielessä on hänen 1810 *Allgemeine musikalische Zeitungissa* julkaisemansa, alun perin kaksiosainen arvostelu Beethovenin V sinfoniasta¹. Kirjoituksen myöhempi versio otsakkeella *Beethovenin soitinmusiikki* (1813/14)² on musiikkianalyysin kannalta vähemmän antoisa, sillä analyysiosuutta on karsittu siinä pois melkoisesti ja V sinfonian arvio on samalla yhdistetty erään toisen (1813) arvostelun kanssa, jossa käsitellään Beethovenin kahta pianotrio-opuksesta 1.

¹Hoffmannin arvostelun alkuperäisessä muodossa löytää helpoiten teoksesta *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, toim. Stefan Kunze, Laaber: Laaber-Verlag, 1987, s. 100–112, jonka perusteella ao. suomennoskin on tehty. Englanniksi se on saatavilla partituurista *Beethoven. Symphony No. 5 in C minor* (Norton Critical Scores), toim. Elliot Forbes, engl. F. John Adams, Jr., New York & London: W. W. Norton & Company, 1971, s. 150–163.

²Myöhempi versio kahden eri arvostelun yhdistelmänä "Beethoven's Instrumentalmusik" löytyy Hoffmannin teosten kokonaisjulkaisusta ja myös teoksesta E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*, Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1922 [1813], s. 304–312, jota tässä on käytetty vertailuaineistona.

Tämän vuoksi alempana julkaistava suomennos perustuu tarkasti alkuperäiseen, vuoden 1810 arvosteluun.

Nykyaikaista lukijaa hämmästyttäneen Hoffmannin arvostelussa – kunpa joku vai-vautuisi vielä nykypäivänä arvioimaan jotain uutuusteosta edes likikään samassa laajuudessa! – tapa, jolla fantastiselta vaikuttava kielen rönsyäminen ja ylen runolliset sanakäänteet yhdistyvät asialliseen, paikoin jopa mekaaniseen musiikillisen tapahtuman teknisen puolen kuvailuun. Musiikkianalyysiä nykyaikaisessa mielessä arvostelu sisältää peräti vähän, mutta sen kirjoittamisen päämotiivi ei ollutkaan vain proosallisen analyysin esittäminen; sitä on sen verran, että poetiikka saa välttämättömimmän vahvistuksen musiikkiteoksen konkretiasta. Mutta kirjoituksen valtavan, suorastaan kumouksellisen merkityksen ymmärtämiseksi kannattaa lyhyesti palauttaa mieleen se historiallinen tilanne, jossa kirjoitus laadittiin, ja ne painavat tarkoitukset, joita Hoffmann tekstillään koki palvella.

Tultaessa 1700-luvun loppuun musiikkikulttuurissa tapahtui suuria muutoksia: käyttäjäkunta kasvoi yhteiskuntaelämän porvarillistumisen myötä ja soitinmusiikki (sonaatit, triot, kvartetot, sinfoniat) alkoi saavuttaa vakavaa jalansijaa. Soitinmusiikin ilmaantuminen, itsenäistyminen vokaalimusiikista (oopperasta, oratoriosta, messusta, laulusta) muodosti valtavan haasteen paitsi kuuntelijoille myös säveltäjille ja esteetikoille. Oli kyettävä tajuamaan, minkä vuoksi sävellettiin tekstitöntä musikkia ja miten sitä tulisi kuunnella. Soitinmusiikin puhunta, tai pikemminkin puhunnan epämääräisyys, koettiin ongelmaksi.

Jotkut säveltäjät ratkaisivat tilanteen kirjoittamalla 'ohjelmallisia' sonaatteja ja sinfonioita, antamalla kuvaavia otsakkeita teoksilleen, jolloin kuulijat olivat tyytyväisiä päästessään vihille soitinteoksen ilmaisu- ja tunnesisällöstä ja kyetessään eläytymään siihen. Klassisen ajan musiikkiesteetikot – mm. Körner – korostivat musiikin karakterin, vapaan, siveellisen ihmisen, kuvauksen tärkeyttä, ja mm. Haydn puhui sinfonioistaan "moraalisten karaktereiden" ilmentäjinä. Myös monet Beethovenin soitinteokset voi nähdä karakterimusiikiksi – muutkin kuin *Pastoraalisinfonian*, mm. lisänimelliset pianosonaatit, eräät sinfoniat ja kvartetot – sillä Beethoven tuomitsi lähinnä vain liian pitkälle menevän maalailevuuden; muotoilussa "Mehr Ausdruck der Empindung als Mahlererey" (Enemmän tunteenilmaisua kuin maalailua) tärkein sana on "mehr".

Mutta eräät esteetikot – ennen kaikkea Wackenroder ja Tieck, jotka eivät suinkaan sattumalta olleet jo 1790-luvulla ensimmäisiä orastavan romanttisen musiikkiestetiikan airueita – käänsivät soitinmusiikin epämääräisyyden sen eduksi. Tieckin mukaan sinfoniat "paljastavat arvoituksellisella kielellä arvoituksellisen, ne eivät nojaudu mihinkään todennäköisyyden lakiin, niiden ei tarvitse kahlehtia itseään mihinkään

tarinaan tai karakteriin, ne pysyvät puhtaasti poeettisessa maailmassa."³ Yrittäessään tulkita Beethovenin sinfoniikkaa omalle ajalleen ja löytääkseen sen olemassaololle riittävät perusteet Hoffmann nojautui osaksi tähän esiromanttiseen kielenkäyttöön ja musiikkikäsitteeseen: hän "antautui sanomattomalle" ja kiisti "määriytyneiden tunteiden" kuvauksen tarpeellisuuden. Samoin hän ammensi Jean Paulin estetiikasta – kuten sitten myöhemmin arkkimantikko Schumann ja vielä Mahler – usein toistuvat keskeiset muotoilut "lopoton kaipaus" ja "äärettömän valtakunta".⁴

Tämä ei ehkä riittänyt vakuuttamaan suurta yleisöä eikä säveltäjienkään joukkoa kokonaisuudessaan, kuten ohjelmamusiikin suuri suosio 1800-luvulla osoittaa, samoin kuin Lisztin pyrkimys kiinnittää "epämääräiset tunteet" tekstin/ohjelman avulla johonkin kohteeseen. Hoffmannin "puhtaan soitinmusiikin" estetiikasta kulkee silti linja Hanslickin spesifisti "musiikillisesti kauniin" estetiikkaan ja sitä kautta formalismiin, vaikka Hoffmannin ajattelu olikin kaukana Hanslickin absolutismista.⁵

Mutta mikä ratkaisevinta, Hoffmann otti peruslähtökohdaksi 1700-luvun runousteorian ja yhdisti sen Sulzerin *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*-ensyklopedian esittämään näkemykseen sinfoniasta artikkelissa (1774), joka on J. A. P. Schulzin käsialaa. Schulzin mukaan "sinfonia on erinomaisen kätevä suuren, juhlanan ja ylevän ilmaisemisessa".⁶ Taustalla oli runouden ooditeoria: "Sinfonian ... allegro on samaa, mitä pindarinen oodi runoudessa; se kohottaa ja järkyttää samoin kuin tuo toinenkin kuulijan sielua ja kysyy samaa henkeä, samaa ylevää mielikuvitusvoimaa, ja samaa taideoppia [Kunstwissenschaft] ollakseen siinä onnellinen."⁷ Nämä "suuren", "ylevän" ja "kauhistuttavan" epiteetit toistuvat pienin muunnoksina läpi Hoffmannin arvostelun ja viittaavat samaan suuntaan kuin Schulz: sitä mitä saksalainen oodikirjallisuus lähtökohtanaan Klopstock (1724–1803) ja myöhempana keskeisenä edustajanaan Hölderlin olivat runoudessa, Beethoven oli sinfoniassa.

³Siteerattu teoksesta Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag, 1988 [1981], s. 99.

⁴Nämä muotoilut löytyvät suoraan Jean Paulin teoksen *Vorschule der Ästhetik* (=Jean Paul Werke, Fünfter Band), toim. Norbert Miller, München & Wien: Carl Hanser Verlag 1987 [1804], luvusta "Quelle der romantischen Poesie" (Romanttisen runouden lähde), s. 93.

⁵Ks. Hoffmannin ja Hanslickin suhteista Carl Dahlhaus, "Thesen über Programmmusik", *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 43), toim. Carl Dahlhaus, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975, s. 191–192.

⁶Ks. viite 3, s. 99.

⁷Ibid., s. 99–100.

Beethoven oli antiikin kirjallisuuden (Homeros, Ovidius, Plutarkhos) ohella myöhemmän oodirunouden suuri harrastaja, Klopstockin ja Schillerin (IX sinfonia!) ihailija.⁸ Nopeakin vertailu vahvistaa oodin ja sinfonian yhteenkuuluvuuden sävyn ja ilmaisukeinojen tasolla. Beethovenin täsmällisellä aikalaisella, Hölderlinillä (1770[sic!]-1843) on esimerkiksi antiikkiaiheinen runoelma *Hero*⁹, joka kertoo rakastettuaan Leanderia odottavasta Afroditen papittaresta Herosta; Leander ui joen poikki öisin pimeydessä rakkaansa luo, joka ohjaa miehen turvallisesti rannalle pitämällä soihtua kädessään; kun eräänä myrsky-yönä Leander hukkuu pyrkiessään tapaamispaikalle, myös Hero seuraa perässä aaltoihin. Runon eteneminen dramaattisesta hurjuudesta – "Vaan miten korkea aallokko raivoakaan!" – , joka taittuu välillä rakastetun ajatukseen – "aatos viipyi luona rakkaimman" – suistuakseen taasen epätoivoon – "Kautta Orkuksen kauhujen! Valitus kuolon!" – ja johtaa lopuksi tragedian kautta valoon elämän tuolla puolen – "jälleen löytänyt oot hänet ainiaaksi, iäti ympär' on riemu Elysiumin ... Voiton sain!" – muodostaa yllättävän täsmällisen vastineen sekä kerronnalle että ylevän riipaisevalle sävyille, joka lävistää Beethovenin V sinfonian. Huvittavan yhdennäköisiä molemmissa teksteissä ovat viittaaminen Orkukseen, Elysiumiin (IX sinfonia) sekä ajatus rannalla soihdulla valaisevasta rakastetusta: Hoffmann tuntee tulkinnassaan "suloisen haikeaa kaipausta rakastetun olennon luo, joka leijuu kaukana iltaruskon loisteessa".

Kun Hoffmann tulkitsee Beethovenin sinfonian kaikille tutusta runoudesta, sen aihepiiristä ja ilmaisulajista käsin, menettely oli oiva, sillä yleisö kuunteli musiikkia tekstistä käsin ja oli tottunut täsmällisiin affekteihin¹⁰: nyt he saattoivat pitää puhdasta soitinteosta – tässä tapauksessa sinfoniaa – epämääräisen melun, tyhjän soimisen asemasta ylevänä tunnepuheena. Ja kun Hoffmann arvostelussaan liittyy poeettiseen kielenkäyttöön teknisen kuvauksen, osoittaa hän samalla, että esteettinen ja musiikin materiaaliin perustuva rakenteellinen yhtenäisyys ovat Beethovenin, joka on siis Hoffmannille jo nero korkeimpaan potenssiin, musiikin kaksi toisistaan erottamatonta puolta. Kokonaan toinen asia on sitten, että Hoffmannin esittämä tulkinta merkitsee modifiointia, jossa Beethovenin musiikin eetos, hänen soitinmusiikkinsa puhuvuus ja soivan karakterikuvauksen luonne¹¹ häipyvät taustalle ja tilalle tulee romanttisen esteetiikan propagointi. Se, minkälaisia menneisyyden musiikin yksipuolisia tulkintoja ja

⁸Beethovenin kirjallisista mieltymyksistä löytyy selonteko teoksesta *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music*, toim. Barry Cooper, London & New York: Thames and Hudson, 1992 [1991], s. 148–150.

⁹Runo "Hero" löytyy kokoelmasta Friedrich Hölderlin, *Vaeltaja*, suom. Elina Vaara, Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1945, s. 31–36.

¹⁰Ks. viite 3, s. 109.

¹¹Ibid., s. 98–99, 111.

suoranaisia virhearviointeja linjan jatkaminen tuotti myöhemmin, ei ole Hoffmannin syy eikä vähennä hänen saavutuksensa suuruutta kahden aikakauden välisessä murrostilanteessa, jossa uuden estetiikan löytäminen oli välttämätöntä.

(Seuraavassa käännöksessä on pyritty säilyttämään niin tarkoin kuin mahdollista Hoffmannin käyttämä sanavalinta ja -järjestys sekä välimerkkeihin perustuva virkesyntaksi. Musiikin kuvauksissa elliptinen kielenkäyttö saattaa tuottaa luettelomaisen vaikutelman, mutta sanoja on lisätty väliin vain silloin, kun se on tuntunut välttämättömältä, jolloin ne ovat aaltosulkeissa {}.)

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN:

Beethovenin sinfonia nro 5, c-molli [arvostelu]

Arvostelijalla on edessään kaikkein tärkeimpiin kuuluva teos mestarilta, jonka asemaa ensiluokkaisena soitinsäveltäjänä ei kukaan halunne kiistää; hän on syvällisesti liikuttanut kohteen edessä, josta hän aikoo puhua, eikä kukaan voine harmistua hänelle, kun hän astuen arvostelun tavanomaisten rajojen yli pyrkii pukemaan sanoiksi kaiken sen, mitä hän tunsi syvällä povessaan tämän sävellyksen ääressä.

Kun on puhe musiikista itsenäisenä taiteena, eikö pitäisi tarkoittaa aina vain soitinmusiikkia, joka torjuen kaiken avun, kaiken sekoittumisen johonkin toiseen taide-muotoon, antaa puhtaan ilmaisun erityiselle, vain siinä havaittavalle taiteen olemukselle? Se on romanttisin kaikista taiteista – melkein voisi sanoa, yksinomaan *aidosti* romanttinen [taide].

Orfeuksen lyyra avasi Orkuksen¹ portit. Musiikki avaa ihmiselle tuntemattoman valtakunnan; maailman, jolla ei ole mitään yhteistä häntä ympäröivän ulkoisen aistimaailman kanssa ja jossa hän unohtaa kaikki käsitteiden kautta määrätyt tunteet antautuakseen sanomattomalle. Miten vähän ymmärsivätkään tätä musiikin erityistä luonnetta ne soitinsäveltäjät, jotka yrittivät kuvata määrättyjä tunteita, jopa tapahtumia, ja käsitellä plastiikalle suorastaan vastakohtaista taidetta plastisesti! Dittersdorfin tämänkaltaiset sinfoniat samoin kuin kaikki uudemmat *Batailles de trois Empereurs etc.*² ovat naurettavina harha-askelina tuomitut täydelliseen unohdukseen.

Laulussa, jossa runous viittaa tiettyihin affekteihin sanojen välityksellä, musiikin maaginen voima vaikuttaa kuin viisaiden ihme-eliksiiri, jota muutama tippa tekee jokaisesta juomasta maukkaan ja ihanan. Jokaisen intohimon – rakkaus – viha – suuttumus – epätoivo jne., kuten ooppera näyttää ne meille, pukee musiikki romantiikan purppura-hohteeseen, ja jopa elämässä koettu johdattaa meidät ulos elämästä äärettömän valtakuntaan. Niin väkevä on musiikin taika, ja yhä mahtavammaksi tullen täytyy sen katkoa jokainen sitä johonkin toiseen taiteeseen sitova kahle.

¹Orkus (=vala, kirous) oli kreikkalaisessa mytologiassa manalan jumala, joka rankaisi valapattoudesta.

²Hoffmann viittaa näillä esimerkeillään 1700-luvun lopulla yleistyneisiin kuvaaviin karakterisinfonioihin: mm. Mozartin aikainen Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) sävelsi kaikkiaan 12 sinfoniaa Ovidiuksen *Metamorfooseihin*, joista vain kuusi on säilynyt orkesteriversioina (kolme niistä julkaistiin Wienissä 1785), loput nelikätisinä pianoversioina, sekä lisäksi muita "ohjelmainsinfonioita". Vastaavasti böömiläissyntyinen säveltäjä Francesco Antonio Rosetti (=Franz Anton Rösler, 1750–1792) sävelsi mm. sinfonian *Calypso et Télémaque*, joka esitettiin Pariisissa 1791. Teosnimellä *Kolmen keisarin taistelut* Hoffmann viittaa oletettavasti Louis Jadin'in (1768–1853) orkesteriteokseen *La grande bataille d'Austerlitz*, joka esitettiin 1806 ja painettiin samana vuonna pianoversiona.

Ei johdu toki yksinomaan ilmaisukeinoihin liittyvistä parannuksista (soittimien täydellistymisestä, soittajien suuremmasta virtuoosisuudesta), vaan musiikin erityisen olemuksen syvemmästä, sisäisemmästä havaitsemisesta, kun nerokkaat säveltäjät ovat nostaneet soitinmusiikin nykyiselle korkealle tasolle. Haydn ja Mozart, uudemman soitinmusiikin luojat, näyttivät meille ensimmäisinä taiteen täydessä loistossaan, mutta se, ken katsoi sitä täydellä rakkautella ja tunkeutui sen sisimpään olemukseen, on – Beethoven. Kaikkien kolmen mestarin soitinsävellykset hengittävät samaa romanttista henkeä, mikä johtuu taiteen omimman olemuksen samanlaisesta sisäisestä käsittämisestä; heidän sävellystensä luonteet eroavat toisistaan kuitenkin merkittävästi. Lapsenomainen iloisen mielialan vaikutelma hallitsee Haydnin sävellyksiä. Hänen sinfoniensa vie meidät ennen näkemättömille vihreille lehtomaille, onnellisten ihmisten lystikkään kirjavaan vilinään. Nuorukaisia ja neitoja leijailee piiritanssissa ohitsemme; nauravat lapset kuuntelevat puiden, ruusupuskien takana, heittelevät kiusoitellen toisiaan kukkasiilla. Elämää täynnä rakkautta, täynnä autuutta, kuin ennen syntiä, ikuisessa nuoruudessa; ei mitään kärsimyksiä, ei tuskaa; vain suloisen haikaea kaipausta rakastetun olennon luo, joka leijuu kaukana iltaruskon loisteessa, ei tule lähemmäksi eikä häivy; ja niin kauan kuin tämä on siellä ei tule yö, sillä tämä itse on iltarusko, joka saa vuoret ja lehdot hehkumaan.

Mozart johdattaa meidät henkienvaltakunnan syvyyksiin. Pelko kietoo meidät vaippaansa: mutta tuskaa tuottamatta se on enemmän äärettömän aavistusta. Rakkaus ja kaiho kaikuvat suloisina ääninä, henkimaailman mahti nousee heleässä purppurahimmeryksessä, ja sanomattomassa kaipauksessa vetävät meitä puoleensa olennot, jotka viittoilevat meille riveistään ystävällisesti lentäessään ikuisessa sfäärien tanssissa läpi pilvien. (Esim. Mozartin Es-duuri-sinfonia, tunnettu nimellä Joutsenlaulu.) Niin aukaisee meille myös Beethovenin soitinmusiikki kauhistuttavan ja mittaanottoman valtakunnan. Hehkuvat säteet kiitävät läpi tämän valtakunnan pimeän yön, ja havaitsemme jättivarjoja, jotka läikkyvät edestakaisin, sulkevat meidät kehäänsä tiiviimmin ja tiiviimmin ja tuhoavat meissä kaiken paitsi tuskan loputtomassa kaipauksessa, jossa jokainen ilo, joka on nopeasti kiivennyt korkeuksiin riemuitseviksi säveliksi, vaipuu takaisin ja uppoaa, ja vain tässä tuskassa, joka rakkaudesta, toivosta, ilosta kuluen, mutta ei tuhoutuen, tahtoo räjäyttää rikki rintamme kaikkien intohimojen täysiäänisellä yhteissoinnilla, elämme edelleen ja olemme lumottuja henkiennäkijöitä.

Romanttinen maku on harvinaista, vielä harvinaisempaa romanttinen lahjakkuus: sen vuoksi kai lienee niin vähän niitä, jotka kykenevät näppäilemään sitä lyyraa, jonka sävel aukaisee äärettömän ihmeellisen valtakunnan. Haydn ymmärtää inhimillisen ihmiselämässä romanttisesti; hän on käsitettävämpi (ihmisten) enemmistölle. Mozart vaatii yli-inhimillisyyttä, ihmeellisyyttä, joka asustaa sisällä hengessä. Beethovenin musiikki liikuttaa väristyksen, pelon, kahun, tuskan vipuvartta ja herättää tuon loput-

toman kaipauksen, joka on romantiikan olemus. Beethoven on puhtaasti romanttinen (juuri tästä syystä todesti musikaalinen) säveltäjä, ja lieneekö tämän seurausta se, että hän ei onnistu niin hyvin vokaalimusiikissa, joka ei mahdollista määriytymätöntä kaipausta siten kuin se koetaan äärettömän valtakunnassa, vaan esittää vain sanojen kautta määriytyviä affekteja, ja että hänen soitinmusiikkinsa puhuttelee harvoin massoja. Tämä joukko, joka ei kykene laskeutumaan Beethovenin (musiikin) syvyyksiin, ei kuitenkaan kiistä hänen mielikuvituksensa korkeaa laatua; sitä vastoin nähdään usein hänen teoksensa vain neron tuotteina, joissa nero, piittaamatta ajatustensa muodosta ja valinnasta, antautuu mielikuvitusvoimansa palavuudelle ja hetken mielijohteille. Ei yhtään vähemmän hänet voi asettaa malttavuuden suhteen täysin Haydn ja Mozartin rinnalle. Hän erottaa itsensä sävelten sisäisestä valtakunnasta ja määrää niitä rajoittamattomana valtiana. Samoin kuin esteettiset mittamiehet ovat usein moittineet Shakespearen (teoksia) todellisen ykseyden ja sisäisen yhteenkuuluvuuden täydellisestä puuttumisesta, ja kun vain syvemmin silmättäessä kasvaa siemenen ohjaamana kaunis puu lehtineen, kukintoineen ja hedelmineen: samoin vain erittäin syvällä perehtyneisyydellä Beethovenin musiikin sisäiseen rakenteeseen avautuu etemme mestarin korkea harkitsevuus [Besonnenheit], joka on todellisesta neroudesta erottamatonta ja joka saa ravintonsa taiteen jatkuvasta tutkimisesta. Syvällä povessaan Beethoven kantaa musiikin romantiikkaa, jota hän ilmaisee suurella nerokkuudella ja huolekkuidella teoksissaan. Arvostelijat ei ole tuntenut sitä koskaan elävämmiin kuin käsillä olevan sinfonian kohdalla, joka loppuun saakka kasvavassa kiihtymisessään tuo julki Beethovenin romantisuuden paremmin kuin yksikään toinen hänen teoksistaan ja tempaa kuulijan vastustamattomasti äärettömän ihmeelliseen henkienvaltakuntaan.

Ensimmäinen Allegro, 2/4-tahtilajissa c-mollissa, alkaa vain kaksi tahtia käsittävällä pääajatuksella, joka ilmaantuu jatkossa yhä uudelleen monissa muodoissa. Toisessa tahdissa fermaatti; sitten tuon ajatuksen toisto askelta alemmaksi, ja jälleen fermaatti; molemmilla kerroilla vain jousisoittimia ja klarinetteja. Sävellajia ei ole vielä määriteltä; kuulijaa olettaa siksi Es-duuria. Toinen viulu aloittaa uudelleen pääajatuksella, toisessa tahdissa sellojen ja fagottien esittämä c-perussävel ratkaisee sävellajiksi c-mollin, samalla kun altoviulu ja ensimmäinen viulu tulevat sisään jäljittelyineen, kunnes nämä kaksitahtisena jatkona pääajatukselle kolme kertaa toistuttuaan (viimeisellä kerralla sisään tulevan koko orkesterin voimin) ja dominanttifermaatille päätyen antavat kuulijan mielessä herätä tuntemattoman ja salaperäisen ennakkoavistuksen. Allegron avaus tähän lepopaikkaan³ saakka määrää koko kappaleen luonteen, ja juuri siksi arvostelija liittää sen tähän lukijan nähtäväksi:

³Hoffmannin termi tällä kohtaa on "Ruhepunkt", jota hän käyttää Kochin tarkoittamassa merkityksessä: musiikillisen periodisyntaksin jäsenyyskohtana, joka kielen välimerkin tapaan erottaa virkkeen (mus. periodi) jonkin osan, lauseen (mus. Satz), toisesta lauseesta tai virkkeen toisesta virkkeestä.

Allegro con brio

Due Violini.

Viola.

Flauti, Oboe e Clarinetti.

Clarinetti soli

Fagotti.

Corni in Es.

Clarinetti in C.

Timpani.

Bassi.

Celli.

Flauti 8 va.

Tämän fermaatin jälkeen viulut ja alttoviulut jäljittelevät toonikalla pysyttäytyen pääajatus, kun taas basso soittaa silloin tällöin kuvion, joka matkii tuota ajatusta, kunnes koko ajan nouseva välilause [Zwischensatz], joka herättää uudestaan tuon aavistuksen voimakkaampana ja pakottavampana, johtaa tuttiin, jonka teema käyttää pääajatuksen rytmisisältöä ja on sille läheistä sukua:



D-sävelle rakentuva sekstisoitu valmistaa Es-duuri-lähisävellajin, jossa käyrätorvi jäljittelee taasen pääajatus⁴. Ensimmäinen viulu tarttuu nyt toiseen teemaan, joka on tosin melodinen, mutta pysyy silti uskollisena tuskaisan, levottoman kaipauksen luonteelle, jota koko osa ilmaisee. Viulu kuljetttaa tätä teemaa klarinetin kanssa vuorotellen, ja joka kolmannessa tahdissa basso soittaa pääajatuksen ensiksi mainitun jäljittelyn, minkä ansiosta tämä teema kiedotaan taasen osaksi taidokasta kokonaisuudesta. Tämän teeman edelleen kuljettamisessa ensimmäinen viulu ja sello toistavat kahdesta tahdista koostuvan kuvion viidesti es-molli-sävellajissa, samalla kun bassot nousevat kromaattisesti, kunnes lopulta uusi välilause vie loppuun, jossa puhallinsoittimet toistavat ensimmäistä tuttia Es-duurissa, ja vihdoinkin koko orkesteri päättää usein mainitulla bassojen esittämällä pääteeman jäljittelyllä Es-duurissa.

Osan toisen pääjakson [Den zweyten Theil] aloittaa jälleen pääteema ensimmäisessä muodossaan, mutta se on siirretty terssillä ylöspäin ja esitetään klarineteilla ja käyrätorvilla. Ensimmäisen pääjakson lauseet [die Sätze des ersten Theils] seuraavat f-mollissa, c-mollissa, g-mollissa, mutta ne on sijoitettu ja orkesteroitu eri lailla, kunnes lopulta, jälleen vain kahdesta tahdista koostuvan välilauseen jälkeen, johon tarttuvat vuorotellen viulut ja puhallinsoittimet, samalla kun sellot esittävät erään vastaliikkeessä olevan kuvion ja bassot kiipeävät ylöspäin, ilmaantuvat seuraavat koko orkesterin [esittämät] soinnut:




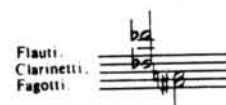
⁴Hoffmann on ensimmäisiä musiikkikirjoittajia, jotka kiinnostivat huomiota musiikkiteoksen materiaaliseen ykseyteen oivaltavalla tavalla. Tässä käyrätorvien Es-duuri-aiheen sukulaisuus pääaiheen kera on ilmeisyydestään huolimatta merkittävä musiikkianalyttinen huomio, jonkalaisilla Hoffmann yleisemminkin perustelee Beethovenin musiikin (myös henkistä) yhtenäisyyttä.

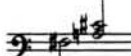
Ne ovat ääniä [Lautel], jotka sallivat rinnan, suunnattoman ennakkoaavistuksesta puser-tuneena ja pelästyneenä, hengähtää rajusti; ja kuin ystävällinen olento, joka loistaen, synkkää yötä valaisten, liikkuu läpi pilvien, esiin astuu teema, johon oli vain viitattu käyrätorvissa Es-duurissa ensimmäisen pääjakson tahdissa 58. Ensin G-duurissa, sitten C-duurissa viulut kuljettavat tätä teemaa eteenpäin oktaaveissa bassojen esittäessä alaspäin laskeutuvan kuvion, joka muistuttaa tietystä määrin ensimmäisen pääjakson tahdissa 44 esiintynyttä tuttikudosta.




Puhallinsoittimet aloittavat tämän teeman f-mollissa *fortissimossa*, mutta kolmannen tahdin jälkeen jousisoittimet tarttuvat kahteen jälkimmäiseen tahtiin, ja jäljitellen näitä tahteja kieli- ja puhallinsoittimet vuorottelevat vielä viidesti, (ja) sitten ne soittavat taas vuorotellen ja yhä enemmän *diminuendo* yksittäisiä sointuja.


Sekstisoinnun  jälkeen arvost(eliija) olisi odottanut sointujakson edetessä ges-molli-sointua, jonka tulisi moduloida G-duuriin mutta joka sitten tavalla, joka tässä tapahtuukin, voi vaihtua enharmonisesti fis-molliksi. Sekstisointua seuraava puhallinsoittimien [soittama] sointu on kuitenkin kirjoitettu:





Välittömästi sen jälkeen jouset soittavat fis-molli-soinnun,  jota nämä ja vuorotellen puhallinsoittimet toistavat sitten vielä neljä kertaa tahdin mittaisina. Puhallinsoittimien soinnut on kirjoitettu jatkossakin yllä mainitulla tavalla, mille

arvost(eliija) ei voi löytää mitään syytä. Nyt seuraa ihan samoin sekstisoitu  yhä heikompana ja heikompana. Tällä on uudestaan aavistuksia tuottava ja kauhistuttava vaikutus!

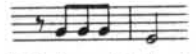
Koko orkesteri murtautuu nyt esiin teemalla, joka on miltei aivan sama kuin se, mikä esiintyi 41 tahtia aikaisemmin, *unisonossa* G-duurissa, paitsi että vain huilu ja trumpetti pitävät kiinni D-dominantista. Mutta jo neljännessä tahdissa teema lepää ja nyt jousisoittimet käyrätorvien kera ja sitten muutkin puhallinsoittimet soittavat *pianissi-*

mossa vuorotellen seitsemän kertaa vähennetyn septimisoinnun:  sitten tarttuvat bassot ensimmäiseen pääajatuksen toisessa tahdissa, muut soittimet *unisonossa*; näin jäljittelevät viiden tahdin ajan basso ja ylä-ääni toisiaan, kunnes sitten ne yhdistyvät kolmen tahdin ajaksi, [ja] neljännessä tahdissa tulee mukaan koko orkesteri patarumpujen ja trumpettien kera pääteeman alkuperäisellä muodolla. Osan ensimmäinen pääjakso kerrataan nyt vain vähäisin poikkeamin; teema, joka aiemmin alkoi Es-duurissa, esiintyy nyt C-duurissa ja johtaa riemuitsevaan päätökseen C-duurissa patarumpujen ja trumpettien kera. Päätöksessä osa kääntyy kuitenkin f-molliin. Viiden

tahdin ajan [on] täydellä orkesterilla sekstisoitu:  Klarinetit, fagotit ja käyrätorvet soittavat *pianossa* pääajatuksen jäljittelyn⁵. Yhden tahdin kenraalitauko, sitten

kuuden tahdin ajan  puhallinsoittimet soittavat kuten edellä: ja nyt alttoviulut, sellot ja fagotit tarttuvat teemaan, joka esiintyi aiemmin G-duurissa osan toisella pääjaksolla, kun taas viulut tullessaan sisään kolmannella tahdilla *unisonossa* esittävät uuden vastamelodian [Gegensatz]. Osa pysyttelee nyt c-mollissa ja pienin muutoksin teema, joka alkoi tahdissa 71 osan ensimmäisellä pääjaksolla, toistuu ensin pelkästään viuluissa ja sitten vuorotellen puhallinsoittimien kanssa. Ne lähentyvät toisiaan yhä enemmän ja enemmän, ensin tahti, sitten puoli tahtia; kiihko ja kiehunna vallitsevat – paisuva virta, jonka laineet lyövät korkeammalle ja korkeammalle –, kunnes 24 tahtia ennen osan päättymistä ne [=viulut ja puhallinsoittimet] toistavat vielä kerran Allegron alun. Seuraa urkupiste, jonka yllä jäljitellään teemaa, kunnes päästään viimeinkin vahvaan ja voimalliseen loppuun.

Ei ole olemassa yksinkertaisempaa ajatusta kuin se, jolle mestari on rakentanut

koko Allegron  ja ihastuksella tulee tietoiseksi siitä, kuinka hän osasi ketjuttaa kaikki sivuajatuksat, kaikki välilauseet tuon yksinkertaisen teeman rytmisisällön avulla toisiinsa niin, että ne asettuivat vain palvelemaan kokonaisuuden karakterin, johon tuo teema saattoi vain viitata, asteettaista kehittymistä. Kaikki lauseet [Sätze] ovat lyhyitä, vain kahdesta tai kolmesta tahdistä koostuvia, ja sen lisäksi ne on vielä jaettu vuorottelemaan alituisen jousisoittimien ja puhallinsoittimien kesken. Saattaisi uskoa, että moisista elementeistä voisi syntyä vain jotain katkelmallista, vaikeasti käsiteltävää: mutta sen sijaan juuri kokonaisuuden tämänlaatuinen järjestäminen kuten myös

⁵Hoffmann käyttää sanaa "Imitation" huolettomasti; tällä kertaa kysymyksessä on jäljittely käännetyssä muodossa, inversio.

lyhyiden lauseiden sekä yksittäisten sointujen jatkuva toisiaan seuraava toistelu pitävät mielen nimeämättömän kaipuun vallassa.

Siitä täysin erillään, että kontrapunktinen käsittely todistaa taiteen syvällisestä opiskelusta, nimenomaan välilauseet ja jatkuvat vihjaukset pääteemaan osoittavat, kuinka mestari ei käsittänyt kokonaisuutta kaikkine leimallisine piirteineen vain hengessään, vaan se on myös läpikotaisen ajattelun tulosta.

Kuni suloinen henkienääni, joka täyttää rintamme lohdutuksella ja toivolla, soi tämän jälkeen rakastettava (mutta kuitenkin painava) Andante-teema As-duurissa 3/8-tahtilajissa alttoviulujen ja sellojen esittämänä. Andanten edelleen kuljettaminen muistuttaa Haydnien sinfonioiden monia keskiosia; samoin tässä, kuten niin usein tapaa olla niissäkin, pääteemaa varioidaan moninaisin tavoin väliin ilmaantuvien lauseiden jälkeen [nach eingetretenen Zwischensätzen]. Originaalisuudessa se [=Andante] ei vedä vertoja ensimmäiselle Allegrolle, joskin ajatus, antaa aina As-duurin sisälle astua komean lauseen trumpettien ja patarumpujen kera C-duurissa, vaikuttaa hätkähdyttävältä. Kahdesti siirtymä C-duuriin tapahtuu enharmonisen vaihdoksen välityksellä:



minkä jälkeen ilmaantuu tuo komea teema ja sitten tapahtuu modulaatio takaisin As-duurin dominanttisoinnulle seuraavalla tavalla:



Yksinkertaisemmin, mutta vaikuttavammin valmistavat huilut, oboet ja klarinetit kolmannella kerralla siirtymän C-duuri-teemaan:



riitasointiset ontot lyönnit, jotka vaikuttavat vieraan, pelottavan äänen tavoin, herättävät tavattoman kauhun – henkienpelon. Arvost(eli)ja mainitsi jo yllä aiemmin tämän muutamilla tahdeilla laajenevan teeman (synnyttämän) nousevan vaikutuksen, ja havainnollistaakseen tätä efektiä, kokoaa hän nämä laajennukset tässä yhteen:



Ensimmäisen osan [=menuetin pääjakson] kertauksessa tämä säe esiintyy seuraavassa muodossa:



Juuri näin yksinkertainen, ja kuitenkin, kun se myöhempien lauseiden myötä taasen ilmaantuu, yhtä järjestyttävä vaikutukseltaan kuin ensimmäisen Allegron teema, on Menuetissa esiintyvän tutin ajatus.



C-duuri-päätösosan komean, riemuitsevan teeman myötä astuu sisään koko orkesteri, johonka liittyvät vielä pienet huilut [=piccolot], pasuunat ja kontrafagotti – kuni säteilevä, sokaiseva auringonvalo, joka valaisee äkillisesti synkän yön. Tämän Allegron lauseet ovat laveammiksi muokattuja kuin aiemmin esiintyneet (lauseet); eivät niinkään melodisia kuin voimallisia ja kontrapunktiseen jäljittelyyn sopivia; modulaatiot ovat luontevia ja helpotajuisia; ensimmäinen osa [=pääjakso] erityisesti on vauhdikas miltei alkusoiton tapaan [hat beynahe den Schwung der Overture]. Kolmenkymmenen neljän tahdin ajan tämä C-duuri-jakso pysyy täyden orkesterin tutina; sitten moduloi basson voimalliseen, nousevaan kuvioon liittyvä ylä-äänien uusi teema G-duuriin ja vie tämän sävellajin dominanttisoinnulle. Nyt ilmestyy taasen uusi, neljäsosanuoteista ja niiden

lomaan sirotelluista trioleista koostuva teema, joka eroaa rytmensä ja karakterinsa puolesta täydelle aiemmista (teemoista) sekä taasen pakkautuu ja pyrkii eteenpäin samalla tavoin kuin ensimmäisen Allegron ja Menuetin lauseet:



tämän teeman ja sen edelleen kuljettamisen avulla a-mollin kautta C-duuriin mieli siirtyy jälleen aavistelevaan tunnelmaan, joka oli siitä hetkellisesti väistynyt riemuitsemisen ja juhlinnan keskellä. Lyhyen, huumaavan tutin myötä osa kääntyy jälleen G-duuriin, ja alttoviulut, fagotit ja klarinetit aloittavat seksteissä kulkevan teeman, johon koko orkesteri tarttuu jatkossa ja lyhyen f-molli-modulaation jälkeen voimallisen bassokuvion kera, jonka viulut esittävät seuraavaksi C-duurissa ja johonka bassot tarttuvat jälleen *al rovescio*, (finaalin) ensimmäinen osa [=pääjakso] päättyy C-duurissa. Mainittu kuvio säilytetään osan toisen pääjakson alussa a-mollissa ja tuo luonteenomainen neljäsosista ja trioleista koostuva teema palaa jälleen. Lyhennetyissä muodoissa ja ahdoissa teemaa käsitellään nyt kolmenkymmenen neljän tahdin ajan ja tässä läpiviennissä [Durchführung] teeman karakteria, joka ilmeni jo alkuperäismuodossaan, kehitellään perinpohjaisesti, mihinkä eivät osallistu niinkään vähäisesti (teemaan) lisätyt sivulauseet, pasuunoiden ylläpitämät sävelet, trioleiden jälkeiset patarumpujen lyönnit, trumpetit ja käyrätorvet. Osa rauhoittuu lopulta G-urkupisteellä, jonka soittavat ensin bassot ja myöhemmin, kun ne ja viulut soittavat päätöskuviota *unisonossa*, bassopasuuna, trumpetit, käyrätorvet ja patarummut. Nyt ilmaantuu tuo Menuetin yksinkertainen teema viidenkymmenen neljän tahdin ajaksi



uudelleen ja kahdessa viimeisessä tahdissa on [sama] ensimmäinen ylimeno Menuetista Allegroon, tosin tiiviimmässä muodossa [nur gedrängter]. Vähäisin poikkeamin ja pääsävellajissa pysytellen palaavat osan ensimmäisen pääjakson teemat ja meluisa tutti näyttää johtavan päätökseen. Mutta dominanttisoinnun jälkeen fagotit, käyrätorvet, huilut, oboet, klarinetit tarttuvat yksi toisensa perään teemaan, johon oli vasta vain koskettu,



seuraa jälleen päätöslause; tähän lauseeseen tarttuvat uudestaan jousisoittimet, sitten oboet, klarinetit ja käyrätorvet, sitten taasen viulut. Edetään jälleen loppua kohden, mutta toonikan päätössoinnulla viulut aloittavat Preston (jo muutamia tahteja aikaisemmin oli ilmaantunut *Più stretto*) lauseella, joka oli esiintynyt Allegron kuudessakymmenessäneljännessä tahdissa, ja bassojen kuvio on sama, jonka ne soittivat ensimmäisen Allegron kahdessakymmenessäkahdeksannessa tahdissa ja joka, kuten jo yllä mainittiin, on rytmensä puolesta pääteemalle läheistä sukua ja muistuttaa sitä elävästi. Koko orkesteri (bassot aloittavat tahtia myöhemmin ylä-ääntä kaanonisesti jäljitellen) vie ensimmäisen teeman myötä viimeisen Allegron päätökseen, joka seuraa monien suurenmoisten, riemuitsevien kuvioiden viivytämänä neljäkymmentäyksi tahtia myöhemmin. Itse päätössoinnutkin on aseteltu erikoisesti; nimittäin soinnun jälkeen, jota kuulija pitää viimeisenä, [seuraa] tahdin mittainen tauko, sama sointu, taukotahti, vielä sointu, taukotahti, sitten kolmen tahdin ajan jokaisessa neljäsosina kerran tuo sointu, taukotahti, sointu, taukotahti, *C-unisono* täyden orkesterin soittamana. Mielen täydellinen tyyntyminen, jonka tuottavat useat toisiinsa ketjutetut päätöskuviot, kaikkoo taasen näiden yksittäisten, taukojen erottamien sointujen vuoksi, jotka muistuttavat sinfonian Allegron yksittäisistä sointuiskuista, ja kuulija jännittyy vielä uudelleen viimeisten sointujen myötä. Ne vaikuttavat tulen tavoin, jonka luuli jo tukahtuneen ja joka aina uudestaan sinkoaa korkeuksiin kirkkaasti loimuavat lieskansaa.

Beethoven on säilyttänyt sinfoniassa osien tavanomaisen järjestyksen; ne näyttävät liittyvän toisiinsa mielikuvituksellisella tavalla, ja kokonaisuus kiittää monen [kuulijan] yli [rauscht manchem vorüber] kuin nerokas rapsodia: mutta jokaisen ymmärtäväisen kuulijan mieli joutunee varmaankin syvästi ja perusteellisesti *yhden* pysyvän tunteen, joka on tuo nimeämätön aavisteleva kaipaus, valtaamaksi ja pysyy päätössointuun asti sen otteessa; eikä vielä moneen hetkeen sen jälkeenkään hän voi astua ulos ihmeellisestä henkien valtakunnasta, jossa tuska ja ilo säveliksi muovautuneina ympäröivät hänet.

Sisäisen järjestyksen, instrumentoinnin jne. lisäksi ennen kaikkea yksittäisten teemojen sisäinen sukulaisuus keskenään tuottaa tuon yhtenäisyyden, joka pitää kuulijan mielen *yhdessä* tunnelmassa.⁸ Haydnin ja Mozartin musiikissa tämä ykseys vallitsee kaikkialla. Se käy muusikolle selvemmäksi, kun hän havaitsee kahdelle eri lauseelle yhteisen perusbasson tai kun kahden lauseen yhteys ilmentää sitä [=yhteyttä] hänelle: mutta syvempi sukulaisuus, joka ei voi näyttäytyä edellisellä tapaa, on usein vain hengen puhetta hengelle, ja juuri tämä sukulaisuus on se, joka vallitsee molempien Allegro-osien ja Menuetin kesken ja osoittaa suurenmoisesti mestarin malttavaisen nerokkuuden [die besonnene Genialität]. Arvost[elija] uskoo mahdolliseksi tiivistää

⁸Materiaalin yhtenäisyys on Hoffmannin keskeisiä argumentteja ja luonnollisesti lähtökohta kaikelle myöhemmälle ykseys- ja ainesyhteyksianalyysille.

tämän arviointinsa mestarin suurenmoisesta taideteoksesta muutama sanaan, kun hän sanoo: että se on nerokaasti luotu, se on toteutettu syvälle ulottuvalla malttavuudella, [ja] ilmaisee mitä korkeimmassa määrin musiikin romantiikkaa.

Millään soittimella ei ole vaikeita kulkuja esitettävänä: mutta vain äärimmäisen varma, harjoitettu, *yhden* hengen elähdyttämä orkesteri voi uskaltautua tämän sinfonian pariin; sillä pieninkin virheellinen kohta voi turmella auttamattomasti kokonaisuuden. Jatkuva vaihtelu jousi- ja puhallinsoittimien kesken, yksittäiset taukojen jälkeen soitettavat soinnut yms. vaativat suurinta täsmällisyyttä, minkä vuoksi johtajaa on neuvottava, ettei tapahtuisi kuten usein on asianlaita, että hän soittaisi ensiviulun osuutta mukana voimakkaammin kuin saisi, vaan pikemminkin pitäisi vakaasti silmällä ja otteessaan orkesteria. Tätä päämäärää palvelee ensimmäisen viulun [äänilehden] kopio, joka sisältää obligato-soittimien sisääntulot.

Kaiverrus on virheetöntä ja selkeää. Samalta kustantajalta on ilmestynyt samainen sinfonia nelikätisenä pianoversiona otsakkeella:

Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig (Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.)

Arvost[elija] ei pidä erikoisesti sovituksista: silti ei käy kieltäminen, että mestari-teoksen, jonka on kuullut suuren orkesterin esittämänä, [tuottama] nautinto panee yksinäisessä huoneessa mielikuvituksen liikkeelle usein samalla tavoin kuin tuolloin [kuultuna] ja saattaa mielen samaan tunnelmaan. Piano tuo suurteokseen samaa kuin luonnos suureen maalaukseen, jonka mielikuvitus herättää henkiin alkuperäisin värein. Ylipäätänsä sinfonia on sovitettu pianolle ymmärryksellä ja oivalluksella, samalla kun alkuperäisteoksen omaleimaisuutta hävittämättä soittimien rajoitukset on otettu huomioon asianmukaisella tavalla.

Johannes Brahms: Intermezzo Es- duuri op. 117 nro 1 – näkökulmia motiivianalyysiin

TIMO VIRTANEN

Heinrich Schenkerin kehittämää musiikin analyysimetodia on toisinaan arvosteltu siitä, että Schenker näytti etenkin myöhemmissä kirjoituksissaan jättäneen vuosisatamme musiikkianalyysissä – erityisesti Schönbergin ja hänen seuraajensa kirjoituksissa – yleensä keskeisen motiivin käsitteen lähes tyystin vaille huomiota. *Harmonielehressään* (1906) Schenker määritteli motiivin kuitenkin vielä "ajan hengen" mukaisesti lähinnä musiikin pintatason ilmiöksi¹:

"Motiivi on toistuva sävelten sarja. Mistä tahansa sävelten sarjasta voi tulla motiivi. Se voidaan kuitenkin tunnistaa sellaiseksi vain siellä, missä sen toisto seuraa välittömästi."²

Motiivikäsitteen karttaminen esimerkiksi *Der Freie Satzissa* (1935) ei kuitenkaan merkitse sitä, että Schenker olisi halunnut ehdottomasti kieltää motiivien merkityksen musiikin rakentumisessa – voidaanhan Urlinietäkin pitää eräänlaisena syvän rakennetason motiivina³ – vaan hän vältti kenties jostakin muusta syystä puhumasta motiiveista; ehkäpä siksi, että hän halusi korostaa tonaalisen musiikin harmonis-äänenkuljetuksellisia rakennepiirteitä tai siksi, että motiivin saama musiikin pintatason ilmiötä kuvaava merkitys ajan yleisessä analyttisessä kielessä ei enää tyydyttänyt häntä. Seuraavat katkelmat *Der Freien Satzin* "pykälästä" 254, jotka jatkavat edeltävässä pykälässä aloitettua "orgaanisen suhteen saavuttamisen" periaatteiden tarkastelua, valaisevat hyvin Schenkerin suhtautumista motiivin käsitteeseen 1930-luvulla, ja paljastavat hänen käsitteensä "varsinaisen" motiivin luonteesta:

"Helppous, jolla tunnistamme sävelten sarjan, liittyy mielihyvään, jonka saamme tästä tunnistamisesta – mikä onkaan yksinkertaisempaa, kuin tunnistaa yleensä "motiiviksi" nimitehtyn lyhyen sävelkulun toisto?...Uudentyyppiset toistot näyttäytyivät nerokkaille säveltäjille.

¹ Allen Cadwallader ja William Pastille ovat tarkastelleet Schenkerin motiivikäsitteen muuttumista artikkelissaan Schenker's High-level Motives.

² Schenker 1977, s. 4–5.

³ Esimerkiksi Englannin kielessä erotetaan toisistaan sanat 'motif' ja 'motive'. Näistä ensimmäinen tarkoittaa aihetta, jälkimmäinen vaikutinta. Ursatzia ja sen melodista juonetta Urlinietä voidaan todellakin pitää tonaalisen rakenteen "vaikuttimena", "syynä".

Vaikka nämä uudet tyypit näyttävät olevan yhtä selvästi silmiemme ja korviemme edessä kuin toistot, joita esiintyi imitatiivisissa muodoissa, ne eivät olleet yhtä helposti lähestyttävissä, koska ne eivät tarjonneet säveltäjälle ja kuulijalle samaa oivalluksen vaivattomuutta. Ne olivat yhtä tehokkaita kuin yksinkertaiset toistot... mutta ne pysyivät kätkeytyinä. Juuri nämä kätkeyty toistot vapauttivat musiikin ankaran imitaation rajoittuneisuudesta ja osoittivat tien laajimpiin ulottuvuuksiin ja etäisimpiin määränpäihin; täten erittäin laajatkin tonaaliset rakenteet voivat rakentua toistolle!...Tällaisilla toistoilla ei ole mitään tekemistä "motiivin" toistojen kanssa; ne [pintatason motiivit] ovat niin yksinkertaisia ja vähäpätöisiä, etteivät ne useinkaan sovi motiivin käsitteeseen."⁴

Schenker viittaa tässä pykälässä lisäksi teoksen nuottiesimerkkiosan "kuvioiden" 118 ja 119 kaikkiaan 23:een esimerkkiin. Näistä käy ilmi, että Schenker tarkoittaa varsinaisella motiivilla yleensä sellaista aihetta, joka pintatasolla esiintyessäänkin kytkeytyy syvemmän tason lineaariseen tapahtumaan.

Charles Burkhart tarkastelee artikkelissaan "Schenker's Motivic Parallelisms" motiivin käsitettä juuri tässä valossa. Hänen mukaansa Schenkeriä kiinnostivat juuri "kätkeyty toistot", motiivien esiintyminen rakenteen eri tasoilla, mutta hän muistuttaa, etteivät nämä "motiiviset parallelismit", kuten hän nimittää ilmiötä, kuitenkaan aina ole keskeisesti läsnä Schenkerin analyysissä:

"Hän sanoo pikemminkin: niitä esiintyy toisinaan, mutta niitä ei välttämättä esiinny; kun niitä esiinny, niiden merkitys...voi vaihdella tapaus tapaukselta, mutta ne tuovat siihen [teokseen] suuremman koherenssin, rikkaamman sisällön."⁵

Allen Cadwallader viittaa Burkhartin artikkeliin väitöskirjassaan *Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms* ja kehittää Schenkerin metodiin perustuvaa motiivianalyttistä tarkastelutapaa erittelemällä *perusmotiivin* (basic motive) ilmentymiä Brahmsin intermezzoissa op. 76 nro 7, op. 116 nro 4, op. 117 nro 2 ja 3, op. 118 nro 2 sekä op. 119 nro 1 ja 2. Cadwallader tarkoittaa perusmotiivilla sävellyksen rakenteellisen linjan pääsäveleen kytkeytyvän yläpuolisen sivusävelkuvion "laajentumaa". Perusmotiivi esitellään kappaleen alussa "hieman musiikillisen pintatason alapuolella"⁶, mutta se levittyy musiikissa myös syvemmille tasoille. Koska motiivi liittyy kiinteästi pääsäveleen, se ei Cadwalladerin mukaan voi

⁴ Schenker 1979, s. 99.

⁵ Burkhart 1978, s. 146.

⁶ Cadwallader 1983, s. 16.

transponoitua. Tässä kohdin perusmotiivin käsite poikkeaa siis ratkaisevasti esimerkiksi Schönbergin ja Retin motiivikäsitteestä.

Perusmotiivi on keskeinen myös kappaleen kokonaisuuden muotoutumisen kannalta, sen levittyminen "viivyttää...rakenteellisen ylä-äänien laskua kappaleen loppupuolelle saakka"⁷ ja se kiinteyttää intermezzojen kolmiosaista A¹BA²-muotoa.

Cadwallader jakaa lisäksi analyysinsä perusmotiivit kahteen tyyppiin, "temaattiseen" ja "kontrapunktiseen":

"...se [perusmotiivi]...voi esiintyä kahdentyyppisenä hahmona (configuration). Ensimmäistä tyyppiä nimitetään "temaattiseksi" hahmoksi. Tässä tyypissä ylöspäistä hypyää pääsävelestä seuraava asteittainen lasku takaisin siihen...Toista tyyppiä nimitetään "kontrapunktiseksi" hahmotyypiksi. Tässä tyypissä kehittyminen rakentuu vain perustavasta asteittaisesta kontrapunktisesta liikkeestä."⁸

Cadwallader siis esittää kirjassaan analyysin kaikkiaan seitsemästä Brahmsin intermezzosta. Opuksen 117 kolmesta intermezzosta on tarkastelun kohteena toinen, b-molli- ja kolmas, cis-molli- intermezzo; opuksen ensimmäinen intermezzo Es-duuri on jäänyt tässä kirjassa analyttisen pohdinnan ulkopuolelle. Kirjoittajat näyttävät yleensäkin sivuuttaneen tämän intermezzon: kappaleen ohjelmalliset viitteet kappaleen alkuun liitettyine Herder-säkeineen mainitaan muutamissa kirjoituksissa⁹, ja Schenker käyttää kappaleen kahta ensimmäistä tahtia esimerkkinä Der Freie Satzin metriä ja rytmiä käsittelevän luvun yhteydessä (§295, kuvio 146), mutta analyttisiä havaintoja kappaleesta on esitetty vain vähän¹⁰. Cadwalladerin sinänsä erinomaisesta väitöskirjasta puuttuva intermezzo op. 117 nro 1 herättää kiinnostuksen osittain juuri siksi, että se puuttuu kirjasta: tämän "puuttuvan renkaan" ja siinä mahdollisesti ilmenevän perusmotiivin tarkasteleminen voisi kenties avata uusia näköaloja koko opukseen. Käsilläolevan, Brahmsin intermezzoon op. 117 nro 1 keskittyvän tutkimuksen lähtökohtana onkin Cadwalladerin väitöskirjassaan viitoittama, Schenkerin metodiin perustuva motiivi-analyttinen tarkastelu.

⁷ sama, s. 7.

⁸ sama, s. 24–25.

⁹ Bozarth, 1983, s. 376, Musgrave, 1985, s. 260, Floros, 1983

¹⁰ Kerry Grippen väitöskirjaa *An Analysis of the "Three Intermezzi"*, op. 117 of Johannes Brahms (Indiana University, 1980) en ole valitettavasti saanut luettavakseni.

II

Intermezzo Es-duuri op. 117 nro 1 (julkaistu vuonna 1892) on Brahmsin myöhäisessä tuotannossa ainutlaatuinen teos, sillä siihen on liitetty kertosäe Johann Gottfried Herderin julkaisemasta, skottilaista alkuperää olevasta kehtolaulusta *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*, Onnetoman äidin kehtolaulu. Tämä kehtolaulu on esitelty vuonna 1774 julkaistussa *Alte Volkslieder*-kokoelmassa myös nimellä *Lady Bothwell's Lament, a Scottish Song* (liite). Intermezzolla siis lienee ainakin kvasiohjelmallinen tausta. Brahmsin pianotuotannossa on havaittu selviä ohjelmallisia viitteitä ainakin varhaisissa C-duuri- ja f-molli-sonaatin (opukset 1 ja 5, 1852 ja 1854) hitaissa osissa sekä "Edward-balladissa" d-molli op. 10 nro 1 (1856)¹¹. Näistä viimeksimainittu liittyy niin ikään Herderin saksaksi kääntämään skottilaiseen kansanballadiin.

Edward-balladin melodia on laulettavissa Herderin runosäkein, ja myöskin intermezzon op. 117 nro 1 ensimmäisen säeparin melodia (tahdit 1–4), noudattelee Herderin kehtolaulun kertosäettä. Tekstin ja musiikin välillä on siis ainakin kappaleen alussa kiinteä yhteys (esim. 1)¹²:

Esim. 1



Cadwalladerin väitöskirjan esimerkeiksi valituissa intermezzoissa perusmotiivi esiintyy heti kappaleen alussa pintatasolla tai hieman sen alapuolella. Intermezzo op. 117 nro 1 avautuu aiheella joka muistuttaa Cadwalladerin analysoiman a-molli- intermezzon op. 76 nro 7 perusmotiivia (esim. 2 a ja b). Cadwallader esittää tämän motiivin kuuluvan "temaattiseen" perusmotiivityyppiin, jossa sivusäveliaihe (5–6–5) on siis laajentunut pääsäveleltä ylöspäin suuntautuvan hypyn vuoksi.

¹¹ George S. Bozarth ja Constantine Floros ovat selvittäneet artikkeleissaan monien muidenkin Brahmsin pianosävellysten ohjelmallisia taustoja.

¹² Bozarthin mukaan Brahms oli antanut opukselle 117 nimen "Drei Wiegenlieder meiner Schmerzen" ja todennut kirjeessään kustantaja Fritz Simrockille Es-duuri-intermezzon liittyvän vain Herderin runon kolmeen ensimmäiseen säkeeseen ja saman opuksen b-molli- intermezzon heijastelevan runon säkeitä 4–6. Säveltäjän lausumaa ei ole toki syytä vähätellä, mutta kirjoituksessani esitellyt seikat puoltavat nähdäkseni Es-duuri-intermezzon tarkastelemista myös koko runon pohjalta. Simrock pyysi Brahmsia myös laatimaan kappaleesta pianosäestyksellisen lauluversion, mutta säveltäjä kieltäytyi tehtävästä.

Esim. 2 a, op. 117:1 2 b, op. 76:7

Jos b^1 on osoitettavissa Es-duuri- intermezzon pääsäveleksi, tämä aihe voisi siis olla kappaleen perusmotiivi. Huomattakoon, että perusmotiivin ytimeksi mainittu sivusävel (6) on kummassakin esimerkin 2 tilanteista oikeastaan dissonoiva lomasävel. C^2 voi Es-duuri- intermezzon ensimmäisissä tahteissa todellakin näyttää pelkältä tetrakordikulkuun sisältyvältä, kahden toonikakolmisoinnun sävelen väliin sijoitetulta lomasäveleltä, mutta sillä on nähdäkseni tässä säkeessä ja myös kappaleen kokonaisuudessa keskeinen rooli. Sen dissonoivuutta ei myöskään ole osoitettu yksiselitteisesti, sillä toonikasoinnusta puuttuu aluksi kvintti. Sivusävel painottuu toistamiseen tahtissa 2–3, jossa toonikasoinnun muoto vaihtuu. Täten c^2 nousee ensimmäisen säeparin aikana selvästi esiin toonikasointutaustasta ja jopa sävyttää sonoriteettia. Intermezzossa onkin kuultavissa useita tällaisia sivusävelen värittämiä toonikasonoriteetteja (esim. 3 a–d):

Esim. 3 a, t. 1 3 b, t. 3

3 c, t. 14–15 3 d, t. 37

Huomattakoon, että tahdin 1 säveliä c^2 - ja b^1 vastaavat runossa keskeiset sanat "mein Kind" (ks. esim. 1). Nämä sävelet voisivat täten saada erityisen merkityksen myös tekstin kautta, sivusävelmotiivi voisi symboloida kehdoissa nukkuvaa lasta, joka on runossa paitsi äidinrakkauden kohde, myös petollisen isän tuskaa tuottava, ahdistavan menneisyyden mieleen palauttava kuvajainen.

Vaikka intermezzon tonaalinen hahmotus on selkeämpää kuin Brahmsin myöhäisyyllisissä kenties yleensä, sen pääsävelen määrittelemisen ei kuitenkaan ole ongelmantonta. Jo kappaleen ensimmäinen säepari, joka koostuu pelkästään toonika- ja dominanttisoinnuista, sulkeutuu V^7 -I -yhdistelmällä. Jos melodiassa keskeinen b^1 tulkitaan pääsäveleksi, säeparin sulkevaan I^6 - V^7 -I -yhdistelmään liittyvä lineaarinen 3–2–1-kulku, joka siis voisi tarjota pääsävelehdokkaaksi $g:n$ (3), sekä toistuva oktaavikaksinkertainen es^1 sijoittuvat väliääniin (esim. 4 a ja b).

Esim. 4 a

Intermezzossa lineaariset kulut alkavat usein g :stä, joten 5 voisi näyttää sävellyksessä vain voimakkaasti korostetulta Decktonilta, joka ei näin ollen ottaisi osaa syvimmän tason äänenkuljetukseen. B^1 on kuitenkin tässä tulkittu pääsäveleksi lähinnä kahdesta syystä. Ensinnäkin se on, kuten mainittu, avausahtien melodiassa ja myöhemminkin intermezzossa keskeinen toonikakolmisoinnun sävel. Toiseksi sivusävelkuvio,

joka osoittautuu rakenteellisesti tärkeäksi, kiinnittyy b¹:hen – sivusävelhän kytkeytyy useimmiten juuri pääsäveleen. Kopfton muodostaa tässä intermezzossa eräänlaisen "kattorakenteen", jonka alle lähempänä pintaa olevien tasojen lineaariset kulut sijoittuvat ja josta rakennetaan kokonainen laskeva 5–4–3–2–1- linja intermezzon A-taitteet päättävien lopukkeiden yhteydessä, syvimmällä tasolla vasta kappaleen viimeisissä tahteissa.

Seuraavassa neljän tahdin säkeessä äänien liikkeet ovat vaikeammin jäljitettävissä. Väliäänät siirtyvät kuitenkin ylempään rekisteriin, väliäänen g¹:n rekisterinvaihto on osoitettu tahdin 4 viimeisellä kahdeksasosalla, ja tahtissa 7–8 ylläpidetty f², dominanttisoinnun kvintti, on saavutettu tällä väliäänen liikkeellä (3–2, keskeytys [Unterbrechung]). Sivusävelmotiivi on jälleen läsnä, tahtissa 5 alkuperäisessä rekisterissään pysyttelevän pääsävelen yhteydessä, tahtissa 5–6 pianon vasemman käden osuudessa ja tahtissa 8 viimeisellä kahdeksasosalla, alun melodian kertaukseen johdattavana eleenä (esim. 5 a ja b).

Esim 5 a

5 b

Sivusävelmotiivi on esiintynyt tähän mennessä vain pintatasolla, mutta tahteihin 9–12 sijoittuu ensimmäinen syvemmän tason sivusävelmotiiviesiintymä, joka liittyy tahtien sointurunkona olevan I–V⁷/V–V- yhdistelmän yhteydessä muodostuvien rinnakkaisten kvinttien välttämiseksi rakennettuun 5–6–5- kulkuun (esim. 6 a ja b).

Tahdin 10–11 c-mollisointu ei siis ole itsenäinen, vaan se kytkeytyy tähän kontrapunktiseen sommitelmaan, tahtien 9–11 varsinainen basson sävel on yhä Es. Sivusävelmotiivi painottuu ja värityy siis näissä tahteissa uudella tavalla, ja c-sonoriteettiin ja V/V- sointuun kuuluvana se on jo pintatason alapuolella.

Esim. 6 a

6 b

Tahdit 13–16 (esim. 7 a–c) päättävät intermezzon ensimmäisen A¹-taitteen tähän saakka voimakkaimmalla V–I- lopukella. Näissä tahteissa hemiolarytmi tehostaa lopuketta ja Herderin runon säkeistömittaa noudatteleva parillinen muoto (4+4+4+4 tahtia) täyttyy. Dominanttia on vahvistettu siihen kohdistuvalla basson kiertävällä kuviolla, joka tahtien 11 melodian kiertävän kuvion augmentoitu versio ja sisältää sivusävelmotiivin (ks. myös esim. 6). Vaikka ylä-äänen voi tulkita jo laskevan kokonaisen 5–4–3–2–1- linjan, tämä on kappaleen kokonaisuuden kannalta kuitenkin vain keskitason lineaarinen tapahtuma. Tahdin 16 kadenssi ei siis ole "lopullinen", mitä ilmentää myös taitteen sulkevan toonikasoinnun sijoittuminen heikolle tahdinosalle.

Esim. 7 a

Esim. 7 b

7 c

Tahti 15 on tulkittavissa dominanttia valmistavaksi subdominanttisoinnun muunnokseksi, jolloin tahdin keskelle sijoittuva lomasävelkulun yhteydessä muodostuva toonikakvarttisekstisointu ei kytkeydy seuraavan tahdin kadensaaliseen kvarttiseksti-sointuun. Tässä yhteydessä bassoviivastolla itsepintaisesti pysyttelevä g on (septimi)dissonanssi. Esimerkki 7 c osoittaa tahdin 15 harmonian juontumisen diatonisesta perusmallista, johon liittyy ylä-äänien ja basson välinen ääntenvaihto.

Tahdit 14 ja 15 ovat mielenkiintoisia myös sivusävelmotiivin kannalta. Melodian asteittaisesta laskeutumisesta luovutaan tahdissa 14 siten, että c^2-b^1 - liike korostuu. Kuten aikaisemmin on todettu (ks. esim. 3), sivusävel sävyttää voimakkaasti näiden tahtien sonoriteetteja, se ikään kuin pyrkii kiinnittymään tai sulautumaan toonika-sointuun.

Intermezzon B -taitteeseen johdettava "siltavaihe" (tahdit 17–20, esim. 8 a ja b) rakentuu toonikalaaajentumalle, jota on sävytetty napolilaiseen sointuun vivahtavilla sonoriteeteilla ja molliplagaalisilla (iv-I) sointuyhdistelmillä. Näihin yhdistelmiin liittyy myös sivusävelmotiivi, ja vaikka pääsävel b^1 vaipuukin hetkeksi pinnan alle, sen hallitsevuus käy kuitenkin ilmi aivan tahdin 20 lopussa, jolloin siltavaiheen kokoava ja kappaleen B- taitteeseen johdettava saapuminen iv asteelle tuo polttopisteeseen alkuperäisen 6–5- liikkeen, tällä kertaa siis mollimuunnoksena. Sivusävelmotiivi saa täten tärkeän tehtävän: se kytkee kappaleen A¹-ja B- taitteen toisiinsa.

Esim. 8 a

8 b

On huomattava, että cadwalladerilaisittain perusmotiiviksi epäilty tetrakordiaihe on tähän mennessä esiintynyt ainoastaan pintatasolla. B- taite (tahdit 21–37) ei selvennä tämän motiivin luonnetta, päin vastoin: sivusävelmotiivikin näyttää siirtyvän taustalle B -taitteen ajaksi. Mahdollisen selityksen Più Adagioissa tapahtuvaan muutokseen voi löytää Herderin kehtolaulusta. Jos A- taitteet ovat tulkittavissa "varsinaiseksi" kehtolauluksi, äidin ja lapsen väliseksi yhteydeksi, B- taite edustaa petolliseen isään liittyviä muistoja, se on eräänlainen takautuma, jossa menneisyyden katkerat kokemukset palaavat kehdon äärellä lastaan nukuttavan äidin mieleen: kehtolaulu siirtyy taustalle. Poikalapsi ja isä ovat kuitenkin runossa yhtä, äiti näkee lapsensa kasvoissa pettäjänsä kasvot: "Behüt dich Gott! – Doch macht's mir Schmerz,/ Dass du

auch trügst sein G'sicht und Herz". Tämän vuoksi melodis-harmoniselta retoriikaltaan toisistaan jyrkästi poikkeavilla A- ja B- taitteilla on kuitenkin yhteisiä piirteitä, joista sävellaji on ilmeisin: muunnossävellajisuhteisilla taitteilla – tällainen sävellajisuhte on Brahmsin duurisävellajisissa poikkeuksellinen – on yhteinen toonika, B- taitteeseen ei saavuta modulaation tai "etäännytyksen" kautta. Runon lapsen ja isän välinen kohtalonyhteys on täten valettu kappaleen muotoa kannattelevaan tonaaliseen perusrakenteeseen.

Harmonisesti A- taitteita huomattavasti epästabiilimman B- taitteen tahdit 21 ja 22 muodostavat eräänlaisen es-mollia vakiinnuttavan lopukkeen (i-ii-V⁷-i), joka lepää kuitenkin dominanttisen b-urkupisteen päällä. Es-mollin toonikaa ei siis ole vahvistettu lopukkeella ja taitteen kolmannesta tahdistä lähtien rakentuu diatoninen sekvenssaalinen sointuprogressio kohti V/V: a. Tässä yhteydessä basso laskeutuu asteittaisesti f-säveleen (esim 9 a ja b). Melodialinja muodostuu ylä-äänestä väliäänene johdetusta 5-4-3-2-kulusta, johon liittyy ylinousevan sektisoinnun myötä kromaattinen kohdistus f¹-säveleen. Se jatkaa täten siltavaiheen päättänyttä alaspäistä asteikkokulkua, mutta ylä-ääni ei siis varsinaisesti laske. Kohdistus V/V: lle vahvistetaan tahdeissa 27 ja 28 basson tritonushypyillä ja tiheällä poikkitelaisella kromatiikalla, ja taitteen ensimmäinen V-I-lopuke sijoittuu tahtiin 28-29. Tahdeissa 25-28 on siis kysymys keskeytyksestä (Unterbrechung). Sivusävelliike 5-6-5 on kuultavissa ainoastaan tahdin 21-22 ylääänessä – huomattakoon näissä tahdeissa melodiaan liitetyt crescendo-diminuendot –, ja myöskin tahdit 26 ja 28 viittaavat A- taitteiden kehtolauluun.

Esim. 9 a

9 b

B- taitteen jälkimmäinen puoli on ensimmäistä huomattavasti monimutkaisempi. Myöskin sen ensimmäiset tahdit (tahdit 29-30) muodostuvat lopukemaisesta, tällä kertaa basson hyppyjen tukemasta sointuyhdistelmästä ("i-N⁶-V⁷_{sb}-I^{7b}"), jota seuraa tällä kertaa kolmen tahdin pituinen kohdistus dominantille (tahdit 31-33). Tämä sointukulku päättyy jo tahdin 33 jälkimmäiselle soinnulle (i⁶), joka on progression ensimmäinen konsonoiva sointu ja joka on saavutettu tahdin 25 V/V-soinnun tavoin kromaattisen kohdistuksen kautta. I⁶ kytkeytyy lisäksi tahdin 29 toonikasointuun väliäänene ja basson välisen ääntenvaihdon kautta. Tahdit 29-33 prolongoivat täten es-toonikaa, ja basson ääriiviiva paljastaa tahtien 29-37 mielenkiintoisen yhteyden tahteihin 1-4 ja 7-8 (esim. 10):

Esim. 10,
t. 1-4

t. 7-8

t. 29-37

29 33 34-36 37

Tahtien 29-33 harmoniat ja niiden sisältämät implikaatiot – mm. subdominanttimollisiin tahdeissa 30-31 ja 32-33 – muodostavat varsin monimutkaisen verkoston. Näissä tahdeissa ikään kuin torjutaan yksiselitteisiä harmonisia tilanteita taustalla häämöttävästä – tällä kertaa kromaattisesta – sekvenssaalisesta mallista huolimatta, basson liikkeet luovat tavallaan odotuksia harmonian suunnista, mutta soinnun täydentyminen pettää usein odotukset. Näin esimerkiksi tahtien 30 ja 32 vähennetty pienseptimisointu näyttäytyy toisaalta es:n suhteen dominanttisena, toisaalta as:n suhteen subdominanttisena. Es-mollin dominantti saavutetaan lopulta vaivihkaa tahdissa 34, ilman varsinaista "saapumisen" vaikutelmaa. Tahtien 29-33 harmonioiden monitulkintaisuus luo taustan A- taitteen kertaukseen siirryttäessä tapahtuvalle sointimaailman muutokselle: toonikasoinnun

muunnos tahdissa 37 (I^{7b} , ei as-mollin dominantti) kirkastuu hetkessä – hemiolarytmin korostaman hidastuksen jälkeen – A^2 - taitteen Es-duuriksi. A^2 - taite puhkeaa kauniisti esille tetrakordiaiheen versonnasta, joka tuo lopuksi pinnalle B- taitteessa taustalle jääneen sivusävelmotiivin (ces^1-b). Tämä motiivi, joka liittii siltavaiheen B- taitteeseen, liittää nyt B- taitteen A^2 - taitteeseen (esim. 11 a ja b).

Esim. 11 a

A^2 - taite tuo rekistraalisia muutoksia ja pintatason kuviovariantteja lukuun ottamatta mukanaan vai vähän uutta. Tahdit 38–41 koostuvat tahtien 1–4 kertauksesta sellaisenaan, mutta rekistraalisesti laajennettuna. Tahdit 42–45 esittelevät uuden kuvio-tyypin, joka nostaa sivusävelmotiivin pinnalle tahdissa 43–44 (ks. esim. 3). A^1 - taitteessa esiintyneestä imitaatiosta on luovuttu, mutta Brahms on osoittanut tässä kappaleessa poikkeuksellisen pitkällä kaarella tahdin 44 a^2 :n jatkavan ylemmässä rekisterissä tahdin 42 b^1 :stä alkavaa linjaa.

Tahdissa 48–49 sivusävelmotiivia väritetään jälleen uusin harmonioin (V^7/iii). Näissä tahteissa, toisin kuin A^1 - taitteen vastaavissa tahteissa 11 ja 12, ei ole kysymys 5–6–5- liikkeestä, vaan tahdin 49 g-mollisointuun (iii) kohdistuvasta, melko vahvasta lopukkeesta (" $iv-V^7-i$ "); iii aste esiintyy tässä toonikan ja dominantin välisenä "terssijakajana" (Terzteiler), ja laajemmassa mielessä sen voi tulkita johtavan dominanttiin vasta tahdissa 53 (esim. 12 a ja b).

Esim. 12 a

12 b

Lopullinen ylä-äänien lasku sijoittuu näihin tahteihin (esim. 13 a ja b, vrt. esim. 6), mutta dominantille saapumisen ja liikkeen jähmettymisen jälkeen seuraa intermezzon kenties henkeäsalpaavin tuokio: dominanttisoinnun sisältä murtautuu esiin subdominanttinen As-duurisointu – *rinforzando, espressivo!* – joka tuo vielä kerran kuuluville sivusävelmotiivin ja joka ikään kuin täyttää lopukkeesta puuttuvan "oikean" muuntamattoman subdominantin tilan, "korjaa" aikaisempien lopukkeiden vaillinaisuuden ja laajentaa dominanttia siten, että lopullinen toonikasointu sijoittuu iskuiselle tahdin-osalle. Tämän yllätyksen teho perustuu siihen, että subdominanttisointua ei kappaleessa ole vielä kertaakaan kuultu "puhtaana", eikä se ole esiintynyt aikaisemmin kadensaalisessa yhteydessä. Subdominanttinen as-sointu on esiintynyt mollimuotoisena siltavaiheessa, se on johtanut A^1 - taitteesta tuskaisten huokausten täyttämään B-taitteeseen, jonka harhaileviin sointukulkuihin se on liittynyt. Tahdissa 53 se ilmestyy viimein välähdyksenomaisena, täynnä toivoa ja lohdullisuutta, ja siihen liittyneenä kuullaan viimeisen kerran sivusävelmotiivi, äitiä ja lasta yhdistävän kehtolaulun peruselementti.

Esim.
13 a

I iv IV^{5/4} I^{4/3} v⁷ IV!

13 b

I iv IV^{5/4} I^{4/3} v⁷ IV!

III

Intermezzossa op. 117 nro 1 ei esitellä motiivia, joka täyttäisi tarkalleen Cadwalladerin perusmotiivin määritelmän, kappaleen alussa pintatasolla esiintyvä "temaattisen" perusmotiivityypin ulkoiset piirteet täyttävä tetrakordiaihe ei laajene sävellyksessä rakenteen syvemmille tasoille. Cadwalladerin perusmotiivityyppien ydinahmo, sivusävelaihe, on osoittautunut kuitenkin kappaleen rakenteessa keskeiseksi motiiviksi. Jos intermezzon rakenteelliseksi pääsäveleksi tulkitaan 3 (tai, mikä epätodennäköisempää, 8), 5–6–5- sivusävelmotiivi etäännyy yhä Cadwalladerin perusmotiivimääritelmästä, jonka mukaan perusmotiivi "koristelee ja elaboroi rakenteellisen linjan pääsäveltä"¹³.

Motiivianalyysi, jossa sävelryhmiä tarkastellaan ja luokitellaan ainoastaan niiden sisältämien sävelten lukumäärän ja intervallirakenteen perusteella, joka ei ota huomioon tonaalisuutta, sen konsonanssi-dissonanssisuhteistoa, äänenkuljetusta ja harmoniaa, ei kykene useinkaan havainnollistamaan ja perustelemaan uskottavasti sävellystä kiinteyttäviä motiivisia yhteyksiä syvempien tasojen motiivisista ilmiöistä puhumattakaan: tästä

¹³ Cadwallader 1983, s. 16.

ovat nähdäkseni osoituksena vaikkapa monet Retin teoksessaan *The Thematic Process in Music* esittämistä analyyseista tai Johann Nepomuk Davidin huomiot Mozartin C-duuri- ja g-molli- sinfonian (KV 551 ja 550) cantus firmus-tekniikasta kirjassaan *Die Jupiter-Symphonie: Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*.¹⁴

Schenkeriä on arvosteltu siitä, että hän keskittyi lähes yksinomaan musiikin tonaalisiin rakenteisiin. Säveltasojen lisäksi muillakin musiikin elementeillä – vaikkapa rytmillä – on toki merkityksensä musiikin koheesion syntymisessä, mutta voidaanko intermezzon op. 117 nro 1 syvintä olemusta lähestyä – motiivianalyttisestakaan näkökulmasta – lopulta mitenkään muuten kuin tarkastelemalla intermezzoa *tonaalisena* sävellyksenä?

LÄHTEET

- Bozarth, George S.: *Brahms's Lieder ohne Worte: The 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas; Brahms Studies*. Clarendon Press, Oxford 1990 (s. 345–378).
- Burkhart, Charles: Schenker's "Motivic Parallelisms". *Journal of Music Theory* 22/2, 1978 (s. 145–175).
- Cadwallader, Allen: *Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms*. UMI Research Press, Michigan 1983 (s. 119–148).
- Cadwallader, Allen & Pastille, William: "Schenker's Multi-levelled Motives". *Journal of Music Theory* 36/1, 1992.
- David, Johann Nepomuk: *Die Jupiter-Symphonie: Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960.
- Floros, Constantin: "Studien zu Brahms' Klaviermusik". *Brahms Studien*. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1983 (s. 25–63).
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke, Band XXV*. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1988.
- Musgrave, Michael: *The Music of Brahms*. Routledge & Kegan, London 1985.
- Reti, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. Faber & Faber, London 1961.
- Schenker, Heinrich: *Harmony*. (Harmonielehre) translated by Elisabeth Mann, edited and annotated by Oswald Jonas. M.I.T Press, Boston 1977.
- Schenker, Heinrich: *Free Composition*. (Der freie Satz) translated and edited by Ernst Oster. Longman Inc., New York 1979.
- Schönberg, Arnold: *Fundamentals of Musical Composition*. Faber & Faber, London 1967.
- Schönberg, Arnold: *Style and Idea*. Faber & Faber, London 1975.

¹⁴ Esimerkiksi sopii myös Schönbergin motiivianalyysikatkelma Brahmsin a-molli-jousikvartetton hitaasta osasta (Brahms the Progressive).

JOHANN GOTTFRIED HERDER:
Wiegenlied einer unglücklichen Mutter

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn,
Und schläfst du sanft, bin ich so froh,
Und wimmerst du – das schmerzt mich so!
Schlaf sanft, du kleines Mutterherz,
Dein Vater macht mir bitterm Schmerz.
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Dein Vater, als er zu mir trat,
Und süß, so süß um Liebe bat,
Da kannt ich noch sein Truggesicht
Noch seine süsse Falschheit nicht.
Nun, leider! seh ichs, seh ichs ein,
Wie nichts wir ihm nun beide seyn.
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen zu sehn.

Ruh sanft, mein süßer, schlafe noch!
Und wenn du aufwachst, lächle doch,
Doch nicht, wie einst dein Vater that,
Der lächelnd mich so trogen hat.
Behüt dich Gott! – Doch machts mir schmerz,
Dass du auch trägst sein G'sicht und Herz.
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Was kann ich thun? Eins kann ich noch.
Ihn lieben will ich immer doch!
Wo er geh und stehe nach und fern,
Mein Herz soll folgen ihm so gern.
In wohl und Weh, wie's um ihn sei,
Mein Herz noch imm'r ihm wohne bei.
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Nein, schöner Kleiner, thu es nie;
Dein Herz zur Falschheit neige nie;
Sei treuer Liebe immer treu,
Verlass sie nicht, zu wählen neu;
Dir gut und hold, verlass sie nie –
Angstseufzter, schrecklich drücken sie!
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Kind, seit dein Vater von mir wich,
Lieb ich statt deines Vaters dich!
Mein Kind und ich, wir wollen leben;
In Trübsal wird es Trost mir geben –
Mein Kind und ich, voll Seligkeit,
Vergessen Männergrausamkeit –
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Leb wohl denn, falscher Jüngling, wohl!
Der je kein Mädchen täuschen soll!
Ach jede, wünsch ich, seh' auf mich,
Trau keinem Mann und hüte sich!
Wenn erst sie haben unser Herz,
Forthin machts ihnen keinen Schmerz –
Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

Katsauksia ja raportteja

MUUTTUVA MUSIIKINTEORIA- SEMINAARI VUOROVAIKUTUKSEN FOORUMINA

Muuttuva musiikinteoria -seminaari järjestettiin toisen kerran 9.-10. lokakuuta Sibelius-akatemiassa Helsingissä. Korkeakoulun sävellyksen ja musiikinteorian osaston lisäksi järjestävinä tahoina olivat Sibelius-akatemia koulutuskeskus sekä MUTES eli Musiikinteoria- ja säveltapailupedagogit ry. Seminaarin osallistui kaikkiaan yli viisikymmentä alan opettajaa, tutkijaa sekä opiskelijaa eri puolilta maata. Erityisenä teemana oli tällä kertaa musiikkianalyysi, jota lähestyttiin sekä tutkimuksen, pedagogiikan että myös käytännön muusikontyön näkökulmista. Seminaarin musiikkianalyysia painotta-vaan näkökulmaan oli keskeisesti vaikuttanut dosentti, vs. apulaisprofessori Tomi Mäkelä Helsingin yliopistosta.

Kansainvälistä sävyä toi seminaariin Lontoon King`'s Collegen musiikin historian ja analyysin professori Arnold Whittall, jonka luennon otsikkona oli "Music Analysis: Musicology or Criticism?" Tarkkailijavieraksi oli lisäksi kutsuttu Tallinnasta kaksi kollegaa; sikäläisen teoriaosaston johtaja, professori Mart Humal sekä vararehtori Andres Pung. Seminaariin liittyi myös läheisesti *Musiikki* -lehden numero (3-4 /-93), jonka artikkelit liittyivät eri luentojen aihepiireihin.

Lienee ollut ensimmäinen kerta Suomessa, kun näin laajassa mittakaavassa samaan seminaariin osallistui sekä musiikkiteoreetikkoita että perinteisen teoreetikokoulutuksen saaneita pedagogeja eri musiikkioppilaitoksista. Näin ollen ei olekaan ihmettelemistä siinä, että keskeisimmäksi keskustelua aiheuttaneeksi teemaksi muodostui analyysiin valittu lähestymistapa: tulisiko teosta ensin lähestyä vain teoksena sinänsä, vain oma-kohtaista analyttistä oivallusta etsien vai lähestyäkö teosta ensin useista eri perspektiiveistä jo olemassa olevaan tutkimusmateriaaliin pohjautuen.

Erityisesti tämä kahtia-asettelu heijastui säveltäjä ja teorianopettaja Anneli Arhon (Sibelius-akatemia) puheenvuoroissa, joissa hän julkatoi musiikkiteoreetikkojen laatimiin analyysihin usein kokemansa pettymyksen. Arhon mukaan musikologeja on usein hankalaa saada ilmaisemaan omaa kantaansa teokseen; laaja-alainen toisten laatimien tutkimuksien lainaaminen sen sijaan hänen mukaansa kyllä hallitaan hyvin. Arho kertoi, että hänen omana metodinaan on yhden teoksen analysointi niin kauan, että sen edustamat taiteellisesti merkittävät ratkaisut hahmottuvat analysoijalle elämyksellisesti. Omien näkemystensä tueksi Arho esitti *Das wohltemperierte Klavier* -kokoelman

ensimmäisen osan H-duuri-fuugasta analyysin, jossa valotetuiksi tulivat teoreetikoille perinteisesti läheisen struktuurilähtöisen analyysin sijaan myös esittämisen kannalta merkittävät tekijät.

Pianonsoiton lehtori Katarina Nyblom esitteli näkemyksiään analyysistä musiikin perusopetuksen yhteydessä. Nyblom kertoi itse opettavansa lapsille ja nuorille musiikkia prosesseina tai ikään kuin matkana tilanteesta toiseen, jossa korostuvat sekä oma-kohtainen suhde soitettavaan teokseen että toisaalta assosiaatiot mielikuvamaailmaan. Monen teoreetikon korvia hivelivät epäilemättä ne lauseet, joiden mukaisesti teorianopetus oikein toteutettuna edistää lapsen kokonaisvaltaista oppimista. Katarina Nyblom painotti erityisesti sointujen opetuksen merkitystä ja arveli siihen satsattavan liian vähän musiikkiopistojen teoriakursseissa. Nyblomin opetusmetodeihin kuuluu myös helppojen melodiodien soinnuttaminen sekä sävellaji- ja harmoniatietouden kehittäminen.

Keskustelua herättäneisiin teemoihin voidaan analyysin ja esittämisen yhteyksien etsimisen lisäksi nostaa positivismi ja sen vaikutus musiikkianalyttiseen ajatteluun. Hieman epäselväksi taisi kuitenkin jäädä yhdelle jos toisellekin seminaarin osanottajalle, mitä tässä yhteydessä positivismilla lopultakin tarkoitettiin. Lisävalaistusta positivismiin saa tutkimalla esimerkiksi filosofien Henri de Saint-Simonin (1760-1825), Auguste Comten (1798-1857), Ernst Machin (1838-1916) tai Rudolf Carnapin (1891-1970) ajatuksia. Positivismia on laajalti käsitelty myös Joseph Kerman teoksessaan *Musicology* (Lontoo 1985). *Sävellys ja musiikinteoria* -lehti jatkaa mielellään keskustelua positivismista tai muista seminaarissa keskustelua herättäneistä aiheista.

Muuttuva musiikinteoria saa jatkoa viimeistään kahden vuoden kuluttua eli v. 1995. Yhä voimakkaammaksi on kuitenkin muodostumassa näkemys, että seminaarista tulisi muodostaa jokavuotinen tapahtuma. Mahdollista on, että kansainvälinen väri tulee lähivuosina lisääntymään ainakin balttilaisin ja skandinaavisin, kenties muunkintyyppisin sävyin.

Matti Saarinen

POHJOISMAISTA UUTTA MUSIIKKIA STAVANGERISSA 24.–31.10.1993

Perinteinen Ung Nordisk Musik -festivaali järjestettiin tänä vuonna Norjassa. Paikallinen UNM-komitea oli tehnyt rohkean päätöksen ja sijoittanut tapahtuman ensimmäistä kertaa Oslon ulkopuolelle, Stavangerin kaupunkiin Norjan lounaisrannikolle. Ja mikäpä siellä oli ollessa: kutakuinkin Tampereen kokoinen Stavanger on säilyttänyt pikkukaupunkimaisen ilmeensä, ja norjalainen luonto kaikessa jylhydessään teki vaikutuksen viimeisen päivän vuonoretellä.

Festivaalin säveltäjävieraksi oli kutsuttu englantilainen George Benjamin (s.1960). Mm. Olivier Messiaenin opissa ollut säveltäjä teki läpimurtonsa 20-vuotiaana teoksella *Ringed by the Flat Horizon*, ioka esitettiin jopa BBC:n konsertissa. Sitemmin Benjamin on tehnyt yhteistyötä mm. London Sinfoniettan ja IRCAMin kanssa. Suomalaiselle yleisölle tämä oivallinen luennoitsija ja huumorintajuinen veikko ei koskaan ole tullut tutuksi, vaikka Stavangerissakin soinut *At First Light* on jo ehditty esittää yli sata kertaa maailman eri kulmilla. Kieltämättä Benjaminin varhaiset teokset tuntuivat suomalaisen nykymusiikki-ilmastoon tottuneesta liiankin perinteisiltä, mutta ne näytteet, joita kuulimme hänen viimeisimmästä tuotannostaan, herättivät kyllä uteliaisuuden.

Unm-konkarit esillä

UNM-festivaalin periaatteena on esitellä alle 30-vuotiaiden pohjoismaisten säveltäjien teoksia. Tänä vuonna tapahtuman ikäjakama oli selvästi 'vanhus'-painotteinen: suurin osa mukana olleista säveltäjistä oli syntynyt vuosina 1963–65 ja monella oli takana jo lukuisia UNM-tapahtumia. Siinäkö syy, että teokset olivat ilmaisultaan tarkoin punnittuja, eikä rempseän kokeilevaa 'sieltä vähän tännepäin' -tyyliä harrastanut juuri kukaan.

Suomen edustajiksi Stavangeriin oli valittu Osmo Honkasen *Amans defunctus*, Tuomas Kantelisen *Ajan vaeltajat* nauhalle ja kolmelle tanssijalle (koreografia Maria Hupponen), Jukka Koskisen *Until the Deadline*, Hannu Pohjannonon *kuvia, heijastuksia*, Seppo Pohjolan *Pixilated*, Veli-Matti Puumalan *Ghirlande* sekä Jovanka Trbojevicin *Chorale*. Aivan tällä vahvuudella ei Stavangeriin kuitenkaan lähdetty. Osmo Honkasen teoksen esitysaikheet romutuivat jo kotimaan kamaralla viime tingan muusikkovaihdosten takia. Hannu Pohjannonon pianoteos piti toteuttaman oikein yhteispohjoismaisessa hengessä, sillä Islannin UNM-komitea halusi lisätyötä heidän pianistilleen. Hyvä idea, joka sitten Stavangerissa paljastui epäonnistuneeksi: islantilainen pianisti ei ollutkaan tehtävänsä tasalla. Hannun teos jäi kokonaan esittämättä, ja meitä harmitti...

Ruusuja ja risuja

Norjalaisten päätös pitää UNM-festivaali 'jumalan selän takana' Stavangerissa oli periaatteessa oiva ja jalon kansankynttilähengen läpitunkema, tyyliin 'levittääkäämme uuden musiikin ilosanomaa joka vuonoon ja notkelmaan'. UNM-tapahtuma saikin mukavasti julkisuutta paikallisissa tiedotusvälineissä (lehdistö, radio, TV). Myös Rogalandin konservatorion opiskelijat, joiden opinto-ohjelmaan festivaali kuului, saivat taatusti ajanmukaisen tietopaketin tämän hetken skandinaavisesta musiikista.

Ongelmitta ei kuitenkaan selvitty: muusikoita oli rahdattava paikan päälle Oslostasta (kallista ja hankalaa!), sinfoniaorkesterin ja kapellimestari Rolf Guptan esitettäväksi. Jo nyt stavangerilaisten työtaakka tuntui hiukan liian raskaalta; orkesterikonsertin lisäksi ohjelmassa oli myös orkesterilaisista koostuvan Stavanger Samtidsensemblen konsertti. Vaikka muusikot epäilemättä tekivät parhaansa, kuului rankka työputki soitosta.

Mutta näitä festivaaleja arvioitaessa on aina muistettava, että vaikka UNM-instituutiolla sinänsä on jo ikää liki 50 vuotta, ovat järjestäjät joka vuosi uusia, ja monet kömmähdyksistä menevät kokemattomuuden tiliin. Joka tapauksessa tästä traditiosta on syytä olla ylpeä: missään muualla maailmassa ei liene UNM:n kaltaista jokavuotista tapahtumaa, joka olisi sävellyksen opiskelijoiden itsensä järjestämä!

Ensi vuonna UNM-aate vie joukon suomalaisia säveltäjiä ja muusikoita Malmöön. Ketkä ovat mukana, selviää helmikuussa 1994. Jos haluat saada oman teoksesi mukaan ota yhteyttä allekirjoittaneeseen – partituurit on jätettävä Suomen UNM-juryn arvioitavaksi 14.tammikuuta 1994.

Ainomaija Pennanen

ICMC 1993 TOKIO

Taustaa

ICMC (International Computer Music Conference) on merkittävin tietokone-musiikkialan kansainvälinen konferenssi. Se on vuosittainen viiden päivän mittainen tapahtuma tieteellisiä esitelmiä, demonstraatioita, studioraportteja, konserteja ja studiovierailuja. Tämän vuoden konferenssi järjestettiin Tokiossa, minne oli kokoontunut kolmisensataa vierasta eri puolilta maailmaa. Konferenssi sijaitsi Wasedan yliopistoalueen perimmäisellä laidalla varsin rauhallisessa ympäristössä. Esittelen tässä joitain kiinnostavia aiheita ja ilmiöitä konferenssista.

Nyqvist

Ensimmäisenä päivänä ohjelmassa oli Nyqvist-ääniohjelmointikielen esittely. Nyqvistin on laatinut Roger Dannenberg. Sen avulla pyritään yhdistämään perinteisen tietokone-musiikkikielen, kuten Csound, teho sekä lispin monipuolisuus ja hierarkkinen, funktio-orientoitunut ohjelmointitapa. Suurimpana ongelmana oli se, että Nyqvist on toteutettu suhteellisen vanhanaikaisella ohjelmointikielellä Xlispillä, joka ei sisällä objektorientoituneita työvälineitä, eli CLOSia. Nyqvist toimii periaatteessa missä tahansa Unix-koneessa ja tarjoaa siten ilmaiseksi laajan ja tehokkaan ympäristön.

Konserteja betonisaleissa

Konserteissa merkillepantavaa oli live-elektronikan runsas osuus. Meidänkin studiossamme oleva ISPW-kortti oli useimmiten käytössä. Sen avulla saatiin tehokkaasti prosessoitua joko yhden soittajan tuottamia ääniä, tai jopa kokonaista kamariorkesteria. Teknisesti reaaliaikainen äänenkäsittely sujui hyvin. Tuntuu, että tietokone-musiikin tekniset mahdollisuudet on saatu erittäin hyvin hallintaan. Tämä ei välttämättä tarkoita sitä, että musiikki olisi sen seurauksena hyvää. Kuitenkin keinojen parempi tekninen hallinta oli tuonut sävellyksiin tietynlaista mielekkyyttä. Prosessointia ei käytetty itseisarvoisesti vaan useimmiten sävellyksellisesti kiinnostavalla tavalla.

Omaa konserttinautintoani himmensi suuresti se, että soitettiin liian kovaa ja vieläpä maalaamattomasta betonista tehdyissä konserttisaleissa. Onko joku saanut rakentajille todistettua, että maalaamaton betoni tuo hyvän akustiikan? Onneksi saimme ICMC-CD:n konferenssimateriaalin mukana. Kun kuuntelin sitä kotimaassa, huomasin,

että kappaleet, joita olin pitänyt hyvin karkean kuuloisina, olivatkin erilaisessa akustikassa paljon mielenkiintoisempia.

Esitelmät

Suomalaisista olivat esillä Tapio Takala, Vesa Välimäki, Matti Karjalainen ja minä. Tapio Takalan esitys äänen ja animaation yhdistämisestä siten, että animaatioissa esiintyvät oliot saavat automaattisesti aikaan äänensä oli suuren kiinnostuksen kohteena. Matti Karjalainen ja Vesa Välimäki pitivät yhdessä Julius Smithin kanssa kiinnostavan esityksen kitaramallin kehityksestä. Oma esitykseni sujui ainakin ilman varsinaisia kummeluksia. Kuulijoita ei ollut kovin paljoa, mikä on tavallista kun kyseessä ovat studio-raportit.

Demonstraatiot

Kahden säkipillirobotin ja yhden rummunsoittajarobotin sessio oli ehdottomasti kovaäänisin kaikista demonstraatioista. Japanilainen tutkijaryhmä oli laatinut robotin, joka "soitti paremmin" kuin inhimillinen säkipillinsoittaja. Tällä tarkoitettiin mm. ilmanpaineen ehdotonta vaihtelemattomuutta. Laitteen muistiin oli ohjelmoitu n. 100 skottilaista perussävelmää. Demonstraatio sijaitsi erillisessä äänieristetyssä huoneessa, jossa ilmeettömät kamikaze-henkiset demonstroijat uhrasivat kuuloansa katselijoiden piipah- taessa sisään vain muutamaksi sekunniksi.

Xavier rodet ja ääniohjelmistojen kehityksen kärki

Parhaimmista demonstraatioista vastasi Xavier Rodet, joka on työskennellyt viime vuodet CNMATissa Berkeleyssä, ja siirtynyt sieltä takaisin Ircamiin. Hänellä oli useita esitelmia ja demonstraatioita. Hänen kehittämänsä FFT-1 on noin kaksikymmentä kertaa tavallista FFT:tä nopeampi ja mahdollistaa siten erittäin nopean, jopa reaaliaikaisen, äänen prosessoinnin.

Diphones on alunperin vokaalien yhdistelemiseen tarkoitettu äänenprosessointi-ohjelma. Sitä voidaan kuitenkin käyttää muidenkin ääninäytteiden ja myös eri synteesi-ohjelmien kanssa. Se mahdollistaa erittäin laajan parametrien hallinnan

Yhtenä Rodetin aiheena oli kaoottisten funktioiden käyttö signaalien generoinnissa. Tällä saatiin aikaan kiinnostavia aaltomuotoja, joita oli helppo käsitellä vain muutaman parametrin avulla.

Specdraw on alunperin Gerhard Eckelin tekemä ohjelma, jonka avulla voidaan ääntä käsitellä siitä tehdyn spektrogrammikuvan perusteella. Kuvaan voidaan piirtää muutoksia, jotka sitten lasketaan ääneen tuleviksi muutoksiksi. Rodetin mukaan vanhan NeXTissä pyörineen Specdrawn tilalle on tulossa uusi Silicon Graphics versio, joka on entistä nopeampi ja viimeistellympi, mahdollistaen mm. värien käytön äänenvoimakkuuden esittämisessä. Tällöin saadaan aikaan kuva, jossa aika, taajuus ja amplitudi ovat kaikki yhtäaikaan esillä ja käsiteltävissä.

Karlsruhe

Oman tutkimukseni kannalta kiinnostavimpia esitelmia pitivät Karlsruhen yliopiston informatiikan laitoksen tutkijat, jotka olivat tutkineet mm. soinnutusta hermoverkkojen avulla ja automaattista klassisten teemojen mallinnusta ja tuottamista. Erityisesti teemojen tuottaminen oli toteutettu kiintoisasti useita musiikin elementtejä erikseen käsittelemällä ja yhdistämällä. Oli kiinnostavaa keskustella kolmihenken tutkijaryhmän kanssa ja huomata kuinka hyvin ohjelmistokehitys sujuu silloin, kun tietojenkäsittely on hyvin hallinnassa. Karlsruheeseen liittyy myös siellä tämän vuoden marraskuussa järjestettävä Multimediale-tapahtuma, jossa on mm. meidän kamarimusiikkisalimme äänentoisto-järjestelmää muistuttava monikanavasyteemi.

Ircamin users group

Ircamin Software Users Group on konkreettisuudessaan merkittävä edistysaskel tietokone-musiikkiryhmittöiden käytännön toimissa. Users Groupin avulla voidaan pysyä mukana Ircamin ohjelmistokehityksessä, saada manuaalit ja päivitykset. Ryhmän toimintaan sisältyy useita viikonloppuseminaareja Pariisissa.

Teknistä

Silicon Graphicsin koneet näyttävät valtaavan alaa tietokonegrafiikan lisäksi nyt myös musiikillisen tietojenkäsittelyn alueella. Laitteistouutuuksia ei tänä vuonna paljoa ollut. Merkittävin uutuus musiikin kannalta oli Silicon Graphics Indy. Se on hinnaltaan henkilökohtaista tietokonetta lähestyvä laite (5000 dollaria), joka on teholtaan mahtavasti esim. Macintoshia suurempi. Indyn kuuluu myös nelikanavainen digitaalinen äänen sisäänsyöttö ja tulostus, joskin vain kaksi kanavaa on toteutettu käytännöllisesti ja helposti analogisin liitännöin.

Tulevaisuudennäkymiä

Syyskuussa 1994 järjestetään kahdeskymmenes tietokonemusiikkikonferenssi. Tällä kertaa tosin vähemmän eksoottisessa paikassa, Tanskan Århusissa. Sinne kannattaisi yrittää lähteä isommalla joukolla ja ottaa myös studiossa puuhaavia opiskelijoita mukaan. Konferenssi tarjoaa laajan valikoiman musiikkia, kiinnostavia ajatuksia esitelmissä ja demonstraatioissa ja mahdollisuuden tavata elektronimusiikin huipputaiteilijoita.

Tokiossa tuli lukuisissa keskusteluissa esiin ajatus eurooppalaisen yhteistyön tiivistämisestä elektronimusiikin ja tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen alueella. Yhteistyö voisi näkyä esim. yhteiseurooppalaisina konferensseina tai tutkimusprojekteina. Mahdollisesti Euroopan yhdentymisen toisi jopa uudenlaisia rahoitusväyliä projekteille.

Oman studiomme toiminnan kannalta kiinnostavia mahdollisuuksia toivat esiin sekä Budabestin elektronimusiikkistudion kehittäjä Andrea Szigetsvari, että Thomas Gervin, joka johtaa Karlsruhessa toimivaa elektronimusiikin arkistointikeskusta ZKM:a. Molemmat olivat erittäin kiinnostuneita sijoittamaan suomalaista elektronimusiikkia konsertteihinsa. Mahdollisuuksia esillepääsemiseen tuntuu siis olevan. Tarvitaan "vain" hyviä sävellyksiä, nauhamusiikkia tai live-elektroniikkaa.

Pauli Laine