



Tonaalisen musiikin analyysi: historiaa ja lähtökohtia

Lauri Suurpää

Termillä "tonaalinen musiikki" – tai täsmällisemmin "duuri-molli-tonaalinen musiikki" – viitataan noin vuosien 1600–1900 välillä syntyneisiin sävellyksiin. Sana tonaalinen tarkoittaa yksinkertaistaen sitä, että musiikki liikkuu joko duurissa tai mollissa. Yhdistävänä tekijänä valtaosassa 1600-luvun alun ja 1800-luvun lopun välissä sävellettyä hyvin moninaista ja vaihtelevaa ohjelmistoa on nimenomaisesti tonaalisuus, liikkuminen tietyssä sävellajissa. Suunnattomista tyyllisistä eroista huolimatta esimerkiksi Henry Purcellin laulu ja Johannes Brahmsin sinfonia seuraavat tietyt näille teoksille yhteisiä hyvin perustavia musiikillisen materiaalin käsittelyn periaatteita, ja näiden periaatteiden tähden voimme sanoa, että kumpikin kulkee joko duurissa tai mollissa ja on siis tonaalista.

Musiikkianalyysin pyrkimyksenä on jäljittää ja kuvata musiikissa esiintyviä piirteitä. Analytikko siis yrittää selittää, minkäkaltaisista rakenteellisista tekijöistä musiikki koostuu. Nämä tekijät voivat olla hyvin moninaisia. Ne voivat koskea esimerkiksi kokonaisuuden jäsentymistä, jolloin puhutaan muotoanalyysistä, tai sävellajeja ja sointuja, jolloin analysoidaan harmoniaa. Jos puolestaan painotetaan sitä, minkäkaltaisia piirteitä musiikissa ilmeni tietyllä aikakaudella, kuvataan musiikin tyyliä.

Musiikin ja retoriikan suhde

Vaikka musiikkianalyysi itsenäisenä toimintana syntyi varsinaisesti vasta 1700-luvun loppupuolella, oli musiikin etenemisestä esitetty kuvauksia jo tonaalisuuden vakiintumisen aikoihin 1600-luvun alussa. 1600-luvulla ja 1700-luvun alkupuolella musiikin kulusta tehdyt huomiot hakivat taustansa usein retoriikasta. Tällöin kirjoittajat useasti käyttivät metaforaa sävellyksestä musiikillisena puheena ja säveltäjästä puhujana. Eräs varhaisimmista musiikkianalyysin kuvauksista löytyy vuonna 1606 julkaistusta Joachim Burmeisterin vahvasti retoriikan ajatuksiin nojaavasta teoksesta *Musica poetica*: "Musiikkianalyysi tutkii sävellystä, joka kuuluu tiettyyn moodiin ja muodostuu tietynkaltaisesta polyfoniasta. Teos tulee jakaa affekteihin ja periodeihin, jotta voidaan tutkia taidokkuutta, jolla periodeista jokainen on tehty ja jotta niitä voidaan jäljitellä." (Burmeister 1993, 201.) Burmeisterin esittämistä ajatuksista ainakin osa katsoo kuitenkin tonaalisuutta edeltävälle ajalle, sillä hän puhuu moodeista, vielä 1500-luvulla hallinneista kirkkosävellajeista.

Retoriikan ajatukset toivat 1500- ja 1600-lukujen taitteessa muodon ensikerran musiikillisen kirjoittamisen kohteeksi. Kirjoittajat katsoivat, että samalla tavoin kuin retoriikka oli aina antiikista lähtien jakanut puheen pohjimmitaan alkuun, keskikohtaan ja loppuun, oli tämä jako myös sävellysten etenemisen taustalla. Tämä ajatus näkyy selvästi myös Burmeisterilla, joka sanoo, että teos jaetaan affekteihin tai periodeihin: "Sävellyksessä on kolme osaa: (1) alku, (2) teoksen pääosa sekä (3) lopetus." (Burmeister 1993, 203.) Alku ja lopetus ovat kumpikin Burmeisterin mukaan lyhyitä: näistä ensimmäinen on kuulijan teokseen johdattelua ja jälkimmäinen päättävä kadenssi. Teoksen pääosa on jaksoista laajin, siinä "jaksot, jotka vastaavat retorisen vahvistamisen argumentteja, juurrutetaan kuulijan mieleen, jotta väite olisi helpompi ymmärtää ja jotta sitä voisi selkeämmin käsitellä" (Ibid., 203–05).

Ehkä laajin kuvaus musiikin ja retoriikan suhteesta löytyy Johann Matthesonin vuonna 1739 ilmestyneestä kirjasta *Der vollkommene Capellmeister*. Puhuessaan sävellyksen dispositiosta, toisin sanoen sen kokonaisuuden jäsentymisestä, Mattheson jakaa tämän retoriikan teoriassa yleisellä tavalla kuuteen jaksoon:

[1] *Exordium* on melodian aloitus, jossa päämäärän ja koko tarkoituksen tulee paljastua. ... [2] *Narratio* on ikään kuin kertomus, ilmoitus, josta käy ilmi seuraavan esityksen ajatus ja ominaisuudet ... [3] *Propositio* tai varsinainen esitys sisältää lyhyesti sävelpuheen sisällön tai päämäärän ... [4] *Confirmatio* on esityksen taiteellinen vahvistus ... [5] *Confutatio* on vastaväitteiden vapauttaminen ... [6] *Peroratio*



on lopulta sävelpuheemme lopetus tai päätös. (Mattheson 1739, 236.)

Mattheson kuitenkin korostaa, että tätä jakoa ei tule noudattaa orjallisesti, eikä kaikissa sävellyksissä välttämättä ole näistä jaksoista kaikkia. Esimerkkinä esittämässään Marcellon aarian analysissä Mattheson puhuu ensisijaisesti teemaattisesta kehittelystä, siitä miten avasteemaa on aariassa muunneltu.

Kokonaisuuden lisäksi 1600-luvun ja 1700-luvun alun kirjoittajat käsittelivät myös musiikillisia yksityiskohtia. Retoriikan perinteeseen nojaavat kirjoittajat puhuivat usein musiikillisista kuvioista, hahmoista, jotka toistuivat useissa teoksissa. Tämän ajan musiikkiteoreettisessa kirjallisuudessa on myös yrityksiä selittää ja oikeuttaa sävellyksellisiä ratkaisuja, jotka olivat ristiriidassa aikakauden musiikillisten periaatteiden kanssa. 1600- ja 1700-luvuilla musiikkiteoreettisissa teksteissä esitettiin tarkasti äänenkuljetuksen ja dissonanssinkäsittelyn lähtökohdat, joiden mukaan musiikin tuli edetä. Säveltäjät eivät kuitenkaan aina noudattaneet näitä periaatteita, mikä nosti kysymyksen, ovatko nämä ankarasta tyylistä poikkeavat ratkaisut virheellisiä. Noin vuonna 1655 julkaistussa teoksessaan *Tractatus compositionis augmentatus* Christoph Bernhard jäljittää normeista poikkeavien musiikillisten kulkujen taustalla olevia äänenkuljetustapahtumia. Hän esittää, että tiettyjen sääntöjen vastaiset dissonanssinkäsittelyt on johdettu ankaran tyylin kuluista, perustellen täten niiden käytön (Lester 1992, 21–23).

Johann David Heinickenin vuonna 1728 ilmestynyt teos *Der General-Bass in der Composition* käsittelee laajasti dissonanssinkäsittelyä. Vapaampaa äänenkuljetusta alkoi Heinickenin mukaan esiintyä musiikissa, kun "lopulta alettiin muuttaa tyyliä, kääntää sointuja vapaammin sekä erityisesti muuttaa eri tavoin pidätyksiä ja dissonanssien purkauksia ... ja vaihtaa stemmoja sekä ennen purkausta että tämän jälkeen." (Buelow 1992, 382). Heinicken ei kuitenkaan puolustanut säännöistä piittaamatonta dissonanssien käsittelyä, vaan näitä tuli pohjimmiltaan seurata vapaammassakin äänenkuljetuksessa: "Yeisesti sointu tai sointukulku ei voi olla virheetön, jos sitä ei seuraa virheetön dissonanssin purkaus, esiintyy tämä sitten ylimmässä stemmassa, väliäännessä tai bassossa." (Ibid.). Heinickenin esimerkit näyttävät havainnollisesti, miten näennäisesti sääntöjen vastaiset tapaukset pohjautuvat ankaran tyylin periaatteita seuraaviin kulkuihin.

Analyysin kannalta Bernhard ja Heinicken menevät yksityiskohtia kuvatessaan retoriikan ajatuksia askelen pidemmälle. Retoriikkaan perustuvat kommentit musiikin kuvioista lähinnä nimesivät musiikillisia yksityiskohtia tai vihjasivat näiden viittaavan retoristen periaatteiden kautta musiikin ulkopuolelle. Bernhard ja Heinicken puolestaan käyttivät musiikin analyttistä pelkistystä – käyttäekseni anakronistista ilmaisua – jonka avulla he pyrkivät osoittamaan, kuinka näennäisesti äänenkuljetusperiaatteiden vastaiset yksityiskohdat yhtä kaikki perustuivat virheettömiin kontrapunktisiin kulkuihin.

Harmonian jäsentyminen

1700-luvun loppupuolella alkoivat sävellyksen kokonaisuutta koskevat kuvaukset täsmentyä edeltävistä retoriikan ajatuksista. Musiikkiteoreetikot kuvasivat usein kokonaisuuden jäsentymisen hierarkisesti. Pienet yksiköt muodostivat suurempia ja asteittain päädyttiin kokonaisuuteen. Kokonaisuuden jäsentäjinä harmonia ja fraasirakenne olivat ensisijaisen tärkeitä. Puhuessaan harmonian ja fraasirakenteen hierarkisesta kokonaisuuden jäsentämisestä kirjoittajat vertasivat usein musiikin kulkua kieleen ja puheeseen, mikä liittyy heidän ajatuksensa ainakin löyhästi edellä mainittuun retoriikan perintöön. Samalla tavoin kuin puhe koostuu sanoista, lauseista ja kappaleista, musiikillinen teos rakentuu erikokoisista yksiköistä. Johann Philipp Kinberger kirjoittaa vuosina 1771–1779 ilmestyneessä teoksessaan *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* harmonian hierarkisuudesta seuraavasti:

Soinnut ovat musiikissa sitä mitä sanat kielessä. Aivan kuten lause koostuu puheessa useista sanoista, jotka liittyvät yhteen ja esittävät täydellisen ajatuksen, harmoninen lause tai periodi muodostuu useista soinnuista, jotka ovat yhteydessä toisiinsa ja päätyvät lopukkeella. Ja aivan kuten kokonainen puhe muodostuu useista toisiaan seuraavista lauseista, rakentuu sävellys monista toisiaan seuraavista periodeista. (Kimberger 1982, 109.)

Tämä harmonian jäsentymisen hierarkisuus ulottu Kimbergerin mukaan myös teoksen sävellajirakenteeseen. Kirjoittaessaan painokkaasta modulaatiosta dominanttsävellajiin, hän toteaa, että "tämä tapahtuu joko suoraan ja lyhintä tietä tai epäsuorasti kulkien läpi muiden sävellajien, joissa kuitenkin pysytään vain tahti tai kaksi" (Ibid., 135).

Metaforaa kielen ja musiikin yhteyksistä käytettiin myös kuvattaessa fraasirakenteen hierarkisuutta. Tämä näkyy selvästi Heinrich Christoph Kochin vuosina 1782–93 ilmestyneessä teoksessa Versuch einer Anleitung zur Composition:

Selkeät tai huomaamattomat lepokohtat ovat yleensä olennaisia kielessä. Siksi ne ovat tärkeitä myös niiden taiteiden tuotteissa, jotka saavuttavat määränpäänsä kielen kautta, nimittäin runoudessa ja retoriikassa, jotta näiden esittämä aihe olisi ymmärrettävissä. Saman kaltaiset lepokohtat ovat yhtä tärkeitä myös melodiassa, jos tämän on tarkoitus vaikuttaa tunteisiimme. Tämä on tosiasia, jota ei koskaan ole asetettu kyseenalaiseksi, eikä se siksi vaadi lisätodistelua.

Selkeiden tai huomaamattomien lepokohtien ansiosta näiden taiteiden tuotteet voidaan jakaa suurempiin ja pienempiin yksiköihin. Esimerkiksi selkeimmät lepokohtat jakavat puheen lauseisiin. Huomaamattomimmat lepokohtat puolestaan jakavat sen sivulauseisiin sekä [pienempiin] puheen osiin. Puheen tavoin sävellyksen melodia jakautuu samankaltaisten lepokohtien johdosta periodeihin ja nämä puolestaan jakautuvat edelleen fraaseihin ja melodisiin katkelmiin. (Koch 1983, 1.)

Vaikka sekä Kimberger että Koch käyttävät kielen analogiaa musiikista puhuessaan, poikkeavat heidän ajatuksensa lähtökohdiltaan edellä käsitellystä retoriikasta. Siinä missä retoriikkaan perustuvat kommentit nimesivät musiikillisia tapahtumia retoriikan terminologialla, Kimberger ja Koch puhuvat kadensseista ja fraaseista, siis musiikillisista tapahtumista. Kieli toimii nyt siis puhtaasti analogiana, ja itse musiikin käsittely perustuu musiikin teoriaan ja sen terminologiaan.

1800-luku ja analyysin nousu

Vaikka Kimbergerin, Kochin ja muiden 1700-luvun lopun teoreetikoiden kirjoitukset ovat arvokkaita musiikkianalyysin kannalta, ei niiden ensisijainen päämäärä ollut analyysi. Ne olivat sävellysoppaita ja siten pyrkivät ohjaamaan aloittelevia säveltäjiä. Niiden arvo analyysille on lähinnä siinä, miten ne kuvaavat aikakautensa konventioita ja tapaa jäsentää musiikin etenemistä. Pedagogisesta painotuksestaan huolimatta ne sisältävät joskus myös puhtaasti analyttistä materiaalia. Esimerkiksi Kimberger analysoi teoksessaan Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, joka ilmestyi 1773, Bachin Das Wohltemperierte Clavier -teoksen ensimmäisen osan h-molli fuugaan harmonian. Kimbergerin mukaansa hänen esittämänsä harmonian periaatteet pystyvät selittämään tämän erittäin monisyisen teoksen kulun:

Seuraava Johann Sebastian Bachin fuuga, jonka kulkua edes aikamme suuret miehet eivät ole pystyneet selvittämään, julkaistaan tässä yhdessä sen perusharmonioista tekemämme analyysin kanssa. Tämä todistaa oikeiksi esittämämme periaatteet. Uskomme päätelymme perustuvan itse asian todelliseen luonteeseen kun sanomme, että nämä harmonian periaatteet eivät ole ainoastaan ainoat oikeat, vaan että ne ovat myös ainoat, joiden avulla tämä fuuga voidaan selittää. (Kimberger 1979, 208.)

1800-luvun alkuvuosina alkoi analyysi saada vahvempaa jalansijaa itsenäisenä toimintana. Tämä näkyy selvästi myös sävellysoppaiden rakenteessa. Siinä missä esimerkiksi Kimbergerin ja Kochin sävellysoppaat käyttävät esimerkkeinä paljolti heidän omia pedagogisia katkelmiaan, 1800-luvun sävellysoppaat ottavat esimerkkinsä tunnettujen säveltäjien musiikista. Myös aikakauden kirjoittajat tunnistivat tämän muutoksen. Esimerkiksi Jérôme-Joseph de Momigny sanoo vuosina 1803–05 ilmestyneessä teoksessaan Cours complet d'harmonie et de composition esittävänsä "uuden teorian, joka perustuu ... hyvien sävellysten tarkkaan analyysiin" (Bent 1994: 1, 1). Tämänkaltaisten analyysien esittäminen on Momignyn mukaan välttämätöntä, sillä teoreetikko, joka jättää lukijansa yksin tekemään analyysensä eikä näytä hyviä esimerkkejä

laiminlyö tehtävänsä. Momignyn teos sisältää laajat ja yksityiskohtaiset analyysit Mozartin d–mollin jousikvartetton K. 421 ja Haydnin sinfonian numero 103 ensiosista.

1800-luvun alkupuolella analyttisiä kirjoituksia esiintyi myös sävellysoppaiden ulkopuolella. 1800-luvulla ilmestyi useita musiikillisia aikakauslehtiä, ja näissä julkaistiin myös analyttistä tekstiä. Näissä kirjoituksissa yhdistyvät usein varhaiselle romantiikalle tyypillinen runollinen kieli ja musiikin tekninen kuvaus. Aikakauslehtien kirjoittajat eivät aina olleet ensisijaisesti muusikoita. Ehkä tunnetuin 1800-luvun alun analyttisistä kirjoituksista on ennen muuta kirjailijana tunnetun, mutta myös säveltäjänä toimineen E. T. A. Hoffmannin vuonna 1810 ilmestynyt arvostelu Beethovenin viidennestä sinfoniasta. Hoffmannin kirjoituksessa yhdistyvät kauniisti romantiikan poeettisuus ja analyttinen havainnointi. Kirjoituksen aloittava johdanto on eräs tärkeimmistä varhaisen romantiikan musiikkiestetiikkaa määrittävistä teksteistä. Kuvatussa Beethovenin musiikkia ja sen eroja Haydnin ja Mozartiin, Hoffmann tulee kertoneeksi, minkäkaltaisia ominaisuuksia romanttinen musiikki hänen estetiikkansa mukaan sisältää. Kirjoituksen analyttisessä osuudessa Hoffmann käsittelee muunmuassa kokonaisuuden jäsentymistä, sävellajirakennetta sekä motiivisia tekijöitä. Tekstissä lomittuvat usein tekninen kuvaus ja runolliset visiot, kuten näkyy jaksossa, jossa Hoffmann kuvaa ensiosan toista pääjaksoa:

Osan toisen pääjakson aloittaa jälleen pääteema ensimmäisessä muodossaan, mutta se on siirretty terssillä ylöspäin ja esitetään klarinteilla ja käyrätorvilla. Ensimmäisen pääjakson lauseet seuraavat f-mollissa, c-mollissa, g-mollissa, mutta ne on sijoitettu ja orkestroitu eri tavalla, kunnes lopulta, jälleen vain kahdesta tahdista koostuvan väli-lauseen jälkeen, johon tarttuvat vuorotellen viulut ja puhallinsoittimet, samalla kun sellot esittävät erään vastaliikkeessä olevan kuvion ja bassot kiipeävät ylöspäin, ilmaantuvat seuraavat koko orkesterin soinnut. Ne ovat ääniä, jotka sallivat rinnan, suunnattoman ennakkoavistuksesta puseruneena 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. (Hoffmann 1993, 10–11.)

Samanaikaisesti analyttisen aktiviteetin kasvaessa 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä alkoi muoto-oppi itsenäistyä. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi verrattaessa, miten Koch 1700-luvun lopussa ja Antonin Reicha vuosina 1824–1826 ilmestyneessä kirjassaan *Traité de haute composition musicale* kuvasivat sonaattimuotoa. Kochin lähtökohtana on, kuten edellä olemme nähneet, fraasirakenne ja sen myötä erivahuiset lopukkeet. Kochille siis kadenssit ja sävellajit joissa nämä esiintyvät määrittävät kokonaisuuden kulun. Reicha puolestaan nostaa kadenssien rinnalle temaattiset tapahtumat tärkeiksi muodon jäsentäjiksi.

Marxin suunnaton vaikutus

Reichaa pidemmälle temaattisten tapahtumien korostajana menee Adolph Bernhard Marx, kenties 1800-luvun vaikutusvaltaisin musiikkiteoreetikko. Vuosina 1837–1847 ilmestyneessä ja laajalle levinneessä teoksessaan *Die Lehre von der musikalischen Komposition* Marx esittää hyvin systemaattisen muoto-opin, jossa eri muotokaavat esitetään sulkeutuvien temaattisten yksiköiden ja auki jäävien usein transitoristen jaksosten vaihteluna. Ensimmäisistä Marx käyttää termiä Satz ja jälkimmäisistä Gang. Marxilta on peräisin nykyisin yleisesti käytettävä kolmivaiheinen sonaattimuodon malli, jossa esittely- ja kertausjaksot jaetaan edelleen pääteemaan, sivuteemaan ja lopputeemaan. Temaattiset tapahtumat ovat siis Marxille ensisijaisia kokonaisuuden jäsentäjiä.

Tiukasta muotoajattelustaan huolimatta Marx ei kuitenkaan pyrkinyt vain jäykästi luettelemaan eri muotokaavoja. Hän käyttää jatkuvasti musiikillisina esimerkkeinään ennen muuta Beethovenin sävellyksiä ja tunnistaa näiden kulussa poikkeuksellisia ilmiöitä. Muutoskeemat eivät siis olleet valmiita muotteja, joita säveltäjän oli sellaisinaan seurattava vaan pikemminkin konventioita, joista oli mahdollista poiketa. "Jos tahdomme suojella itseämme pikaisilta ja yksipuolisilta arvioilta tai säännöiltä, on meidän pidettävä visusti mielessämme, kuinka suuresti vaihtelevana sonaattimuodon sisältö on näyttänyt jo niiden muutaman pääteeman perusteella, joita olemme käsitelleet." (Marx 1997, 115–16.) Marxin vaikutus 1800-luvun loppupuolen ja vielä omankin

vuosisatamme musiikkianalyysiin on ollut suunnaton. 1900-luvun ehkä tärkeimpänä Marxin muoto-opin seuraajana voi pitää Arnold Schönbergiä, jonka postuumi teos *Fundamentals of Musical Composition* esittelee laajasti eri muotokaavoja. Schönbergin musiikiteoreettinen työ on tärkeää myös motiivianalyysin kannalta. Hänen mukaansa musiikin yhtenäisyyden takeena on suurelta osin motiivinen työstö, jossa tietystä perushahmosta, josta Schönberg käytti termiä *Grundgestalt*, johdetaan kehittävässä muuntelussa näennäisen kontrastoivaa materiaalia. Tämänkaltaisen motiivianalyysi on vuosisadallamme ollut yleistä, ja Schönbergin seuraajista tunnetuimpia ovat muunmuassa Rudolph Reti ja Hans Keller.


Marxin ja Schönbergin edustama temaattisesta materiaalista lähtevä muoto-oppi on joutunut anakaran hyökkäyksen kohteeksi 1900-luvulla. Donald Francis Tovey katsoi vuosisadan alkupuolella, että sonaattimuodon etenemistä jäsentää ensisijaisesti harmonian eteneminen, eivät temaattiset tapahtumat. Kriitisoituaan kirjoituksessaan "Some Aspects of Beethoven's Art Forms" ensin teemalähtöistä sonaattimuodon kuvausta voimakkaasti, hän mainitsee, mitkä tekijät hänen mukaansa ovat olennaisia muodon jäsentymisen ja erityisesti sonaattimuodon kannalta: "Sonaattityylin kannalta on kolme olennaista seikkaa ... Nämä ovat sävellajisysteemi ja fraasirytmii, joista kumpakaan voi pelkistää teknisen analyysin avulla, sekä dramaattinen sopivuus, jota on käsiteltävä vertauskuvallisesti." (Tovey 1985, 172.)

Schenker-analyysi

1900-luvun tonaalisen musiikin analyysiin voimakkaimmin vaikuttanut teoreetikko on Heinrich Schenker, jonka pääteos *Der freie Satz* ilmestyi vuonna 1935. Schenkerin teoria tonaalisesta musiikista poikkeaa suuresti häntä edeltävistä teorioista. Schenker hakee analyttiset lähtökohdansa tonaalisuuden perimmäisistä tekijöistä: harmoniasta ja kontrapunktista. Schenkerin mukaan näiden lainalaisuudet hallitsevat tonaalisessa musiikissa useilla eri rakennetasoilla. Hänen teorialleen perustavan tärkeää on ajatus, että voimme asteittain pelkistää musiikin pinnan kulkua ja tällä tavoin päästä käsiksi eri rakennetasoilla musiikin etenemistä kannattaviin kehikoihin. Schenker käyttää termiä *diminuutio* kuvatessaan, kuinka syvemmällä tasolla musiikin kulkua kannattavia peruspilareita koristellaan lähempänä musiikin pintaa. Eri rakennetasojen välinen vuorovaikutus on sävellyksen kokonaisuuden kannalta olennainen. "Kaiken diminuution tulee vakaasti liittyä kokonaisuuteen tavalla, jonka äänenkuljetuksen sisäiset välttämättömyydet voivat yksiselitteisesti esittää ja orgaanisesti osoittaa. Teoksen kokonaisuus elää ja liikkuu diminuutioissa, jopa niissä, jotka esiintyvät lähimpänä musiikin pintaa. Edes pienin osa ei ole olemassa ilman kokonaisuutta." (Schenker 1979, 98.)







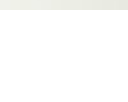
Schenkeriläinen analyysi on ainakin 1960-luvulta lähtien dominoinut suurta osaa varsinkin anglosaksisessa maailmassa kirjoitetusta tonaalisen musiikin analyysistä. Sen tarjoamat selkeät ja yksiselitteiset teoreettiset lähtökohdat ovat saaneet kaikupohjaa ennen kaikkea Yhdysvalloissa ja Brittiensaarilla vallitsevasta analyttisestä tieteenihanteesta. Schenker-analyysi on vaikuttanut voimakkaasti myös joihinkin uudempiin teorioihin tonaalisesta musiikista. Esimerkiksi Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff ovat 1970- ja 80-lukujen vaihteessa kehittäneet generatiivisen teorian tonaalisesta musiikista, jonka periaatteet nojaavat Noam Chomskyn kielitieteellisiin teorioihin. Taustalla on kuitenkin selvästi nähtävillä Schenker-analyysistä johdettu ajatus musiikin pinnan pelkistyksestä. "Jos schenkeriläinen ajattelu on olennaista reduktion käsitteelle, ja jos schenkeriläisen teorian ja generatiivisen kielitieteen välillä on merkittäviä yhtäläisyyksiä, on johdonmukaista kysyä, mitä tarvitaan, jotta schenkeriläinen teoria voitaisiin kääntää muodolliseksi teoriaksi." (Lerdahl & Jackendoff 1987, 111.). Lerdahl ja Jackendoff myös myöntävät, että heidän generatiivinen teorian ei väistämättä johda Schenker-analyysistä poikkeaviin analyttisiin tulkitointeihin: "Jos lopputulos on kuin schenkeriläinen analyysi, hyvä niin; jos ei, on tämänkin mielenkiintoista." (Ibid., 112.)

Tonaalisen musiikin analyysin historia on laaja ja sen aikana esitetyt kysymykset moninaisia, eikä niistä näin lyhyessä kirjoituksessa voi antaa kuin kalpean kuvan. Olen jättänyt täysin käsittelemättä esimerkiksi analyttiset suuntaukset, jotka jäljittävät musiikin ja sen ulkopuolisen todellisuuden suhteita. Tämänkaltaiset ajatukset olivat 1600- ja 1700-luvuilla tärkeässä asemassa, sillä musiikin katsottiin olevan voimakkaasti sidoksissa tunteisiin ja näiden esittämiseen. 1800-luvulla ja oman vuosisatamme alkupuolella ohjelmamusiikin ajatukset ja niisanotto musiikillinen



hermeneutiikka puolestaan pyrkivät liittämään musiikin johonkin tekstiin ja sen tapahtumiin, tai yleisemmin juonellisiin jännitteisiin. Tämänhetkisen musiikintutkimuksen kannalta olennaisin analyttinen lähtökohta on kuitenkin analyysin pohjaaminen musiikin teknisiin tekijöihin, suuntaus, jonka historiaa olen edellä luonnostellut.

KIRJALLISUUTTA

- 
- Bent, Ian (1994): *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Käänt. ja toim. Ian Bent, 2 osaa. Cambridge: Cambridge University Press.
- 
- Buelow, George J. (1992): *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinicken*. Lincoln: University of Nebraska Press. (Uudistettu painos, ensipainos 1966.)
- 
- Burmeister, Joachim (1993): *Musical Poetics*. Käänt. Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press. (Latinankielinen alkuperäinen, *Musica poetica*, 1606.)
- 
- Hoffmann, E. T. A. (1993): "Beethovenin sinfonia nro 5, c-molli [arvostelu]." Käänt. Veijo Murtomäki. *Sävellys ja musiikinteoria*, 2/93: 6–19. (Alkuperäinen saksankielinen on julkaistu vuonna 1810.)
- 
- Kirberger, Johann Philipp (1979): "The True Principles for the Practice of Harmony." Käänt. David W. Beach ja Jurgen Thym. *Journal of Music Theory*, vol. 25/2: 163–225. (Alkuperäinen, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773.)
- 
- _____. (1982): *The Art of Strict Musical Composition*. Käänt. David Beach ja Jurgen Thym. New Haven: Yale University Press. (Osittainen käännös teoksesta *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771–79.)
- 
- Koch, Heinrich Christoph (1983): *Introductory Essay on Composition*. Käänt. Nancy Kovaleff Baker. New Haven: Yale University Press. (Osittainen käännös teoksesta *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782–93.)
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff (1987): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. (Ensikerran ilmestynyt 1983.)
- Lester, Joel (1992): *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Marx, Adolph Bernhard (1997): *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Käänt. ja toim. Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mattheson, Johann (1739): *Der vollkommene Capellmeister*. Hampuri: Christian Herold. Näköispainos, Kassel: Bärenreiter, 1954.
- Schenker, Heinrich (1979): *Free Composition*. Käänt. ja toim. Ernst Oster. New York: Longman. (Alkuperäinen *Der freie Satz*, 1935.)
- Tovey, Donald Francis (1985): "Some Aspects of Beethoven's Art Forms." Teoksessa Ellen Rosand (ed.), *The Garland Library of the History of Western Music*, Vol. 7: *Classic Music*. New York: Garland Publishing. (Ilmestynyt ensikerran 1927.)

Kirjoittaja on musiikin tohtori ja toimii musiikinteorian yliassistenttina Sibelius-Akatemiassa. Kirjoitus perustuu esitelmään Sibelius-Akatemiassa Tieteen päivien yhteydessä 15.1.1999.

