

Voima, ääriviivat ja sinfoninen ykseys

Melartinin viides sinfonia, ”Sinfonia Brevis”, op. 90

Sakari Ylivuori

”Sen täydellisen ehjä rakenne ja muoto, lyyrillinen herkkyyks ja kauneus sekä soittimellinen värikkyyks takaawat tälle säwelteokselle pysyvän tulevaisuuden”, ennusti Otto Kotilainen Erkki Melartinin viidennen sinfonian kantaesityksen arvostelussaan *Helsingin Sanomissa* (nimimerkki O. K. 14.1.1916). Kotilaisen ennustus teoksen tulevasta kohtalosta ei ole tähän päivään mennessä kuitenkaan toteutunut. Melartinin viides sinfonia on jäänyt sekä konserttiohjelmissa että musiikkianalyttisessä kirjallisuudessa muiden teosten varjoon. Erityisen varjon sa huomion valokiilaan on heittänyt toinen, muutamaa kuukautta aiemmin samalla konserttikaudella kantaesitetty viides sinfonia: Jean Sibeliuksen viides.¹

Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden rinnastus on hyvin kiinnostava, sillä niitä ei yhdistä vain läheinen kantaesityshetki. Kummankin teoksen kokonaisuusmuoto on nimittäin rakentunut hyvin samankaltaiselle periaatteelle. Kaikkein selkeimmin muotoa ohjaava yhteinen idea näkyy kahden ensimmäisen osan muodostamassa kokonaisuudessa, jota Sibeliuksen sinfonian kohdalla James Hepokoski (1993, 50) on kuvannut seuraavasti: ”Avoimeksi jäävä ensimmäinen osa valmistaa oman uudelleenmuotoilunsa painokkaamman toisen osan puitteissa”.² Sibeliuksen sinfonian kahden ensimmäisen osan muodostama kokonaisuus ei jäänyt huomaamatta myöskään teoksen kantaesitystä kuunneleelta Otto Kotilaiselta, joka muotoili asian arvostelussaan (*Helsingin Sanomat* 19.12.1915) seuraavalla tavalla: ”Wiides, wiimeisin sinfonia [on] yhä tässä suhteessa täydellisin. Jokaisen osan eri aiheet owat siihen määrin yhtäjaksoisiksi liitetyt että ne woisi pitää kuin yhtenä waltawana teemana. – – . *Toinen osa* melkein wälittömästi liittyy ensimmäiseen.”

Sekä Hepokosken että Kotilaisen kuvaukset Sibeliuksen sinfoniasta voisivat yhtä hyvin kuvata Melartinin viidettä sinfoniaa. Melartin on nimittäin sitonut sen kaikki neljä osaa hyvin tiiviisti yhteen. Tulkintani mukaan sinfoniaa kannattelee kaksi erilaista koko sinfonian läpi käyvää temaattista prosessia. Näistä prosesseista seuraa, että vaikka sinfonia koostuukin neljästä osasta, se muodostaa

¹ Konserttikaudella 1915–1916 kantaesitettiin Helsingissä peräti neljä uutta suomalaista sinfoniaa. Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden lisäksi kantaesityksensä saivat Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia ja Robert Kajanusen *Sinfonietta*.

² Kaikki käännökset, ellei toisin ole mainittu, ovat omiani. Hepokosken alkupe-
räinen muotoilu: ”The inconclusive first movement is preparatory to its recasting
in the more emphatic second.”

yhden osien yli etenevän kokonaisuuden – jota Kotilaisen sanoin ”voisi pitää kuin yhtenä waltawana teemana”.

Melartinin sinfonian osien väliset yhteydet eivät perustu vain teoksen teemaattiseen ainekseen. Itse asiassa sinfonian rakenteen kiinnostavin aspekti on tapa, jolla Melartin on yhdistänyt kahdeksi suuremmaksi kokonaisuudeksi teoksensa näennäisesti erilliset neljä osaa. Ne toteuttavat päällisin puolin perinteisen klassisen sinfonian kokonaisrakennetta: sonaattimuotoinen ensiosa, laulava hidas toinen osa, tanssillinen (vaikkei kuitenkaan scherzomainen) kolmas osa ja huipentava finaali. Melartin on yhdistänyt ensimmäisen ja toisen sekä kolmannen ja neljännen osan yhteen attacca-merkinnällä.³ Kumpikaan attacca-yhteyksistä ei ole kuitenkaan pelkästään ulkoinen keino yhdistää kaksi muuten erillistä osaa yhdeksi isommaksi kokonaisuudeksi, vaan osien yhteensulauma nousee ja saa perustelunsa osien sisäisestä rakenteesta. Kuten tulen analyysissäni esittämään, ensimmäisen osan loppu ei pura osan luomaa rakenteellista jännitettä, vaan se saa purkauksensa vasta sinfonian toisessa osassa. Toisin sanoen kaksi ensimmäistä osaa muodostavat yhden elimellisen kokonaisuuden.

Kahden ensimmäisen osan yhteensulauma on teoksen selkein yhtymäkohta Sibeliuksen viidennen sinfoniaan, jonka ensimmäisen version kokonaisuuto perustuu hyvin samanlaiseen periaatteeseen. Aivan kuten Hepokosken ja Kotilaisen kuvauksistakin on luettavissa, ensimmäisen osan draaman kaarros päättyy ikään kuin kesken, ja toinen osa jatkaa hyvin selkeästi ensimmäisen osan maailmassa. Kiinnostavaa on, että kun Sibelius palasi viidennen sinfoniaansa materiaaliin muokatakseen siitä uuden version, joka valmistui ja kantaesitettiin noin neljä vuotta myöhemmin vuonna 1919, suurin uudistus liittyi juuri kahden ensimmäisen osan kokonaisuutoon: sinfonian lopullisessa versiossa – kuten varmasti on tunnettua – alun perin erilliset kaksi ensimmäistä osaa on sulautettu yhteen hyvin omaperäisellä tavalla.⁴

Musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa eri kirjoittajat ovat analysoineet monesta näkökulmasta Sibeliuksen viidettä sinfoniaa, joten keskityn tässä artikkelissa ensisijaisesti Melartinin viidennen sinfoniaan.⁵ Kuvailen ensin lyhyesti koko sinfonian läpikäyviä temaattisia prosesseja luoden siten yleiskatsauksen sinfonian kokonaisrakenteeseen. Tämän jälkeen analysoin yksityiskohtaisesti Melartinin sinfonian kahden ensimmäisen osan rakennetta ja muotoa keskittyen erityisesti niihin piirteisiin, jotka liittävät nämä osat yhteen yhdeksi suuremmaksi kaarrokseksi.⁶ Artikkelin lopussa vertaan lyhyesti Melartinin sinfonian muotoratkaisuja Sibeliuksen viidennen sinfonian vastaaviin ratkaisuihin.

³ Tarkalleen ottaen ensimmäisen osan lopun ohje on *Quasi attacca*.

⁴ Sibelius kirjoitti sinfoniastaan kaikkiaan kolme versiota. Toinen versio (vuodelta 1916) ei ole nykylähtein rekonstruoitavissa.

⁵ Sibeliuksen viidettä sinfoniaa ovat analysoineet mm. Gray (1935), Abraham (1954), Pike (1978), Tawaststjerna (1978), Murtomäki (1993a) ja Hepokoski (1993). Vuoden 1915 versiota käsittelevät edellä mainituista erityisesti Hepokoski ja Tawaststjerna. Tawaststjerneran kirja sisältää liitteenä (1978, 377–386) havainnollisen taulukon kahden version välisistä eroista.

⁶ Sinfonian partituuri on saatavilla Erkki Melartin -seuran julkaisuna seuran kotisivuilta (ks. Melartin 2008).

Sinfoninen ykseys eli ajatus sinfonian muodosta organismina, jossa teoksen kaikki osat on kasvatettu samasta siemenestä, on romanttisen estetiikan peruskuvastoa.⁷ Ajatus ei luonnollisestikaan rajoittunut vain sinfonioihin. Esimerkiksi Guido Adler määritteli vuonna 1929 ylipäänsä musiikin muodon siten, että ”säveltaide on organismi, jonka osaorganismit ovat toisiinsa vuorovaikutus- ja riippuvuussuhteessa rakentaen siten kokonaisuuden” (ks. Thaler 1984, 6).⁸ Organismimalli ei ollut kuitenkaan vain metafora, vaan 1800-luvun kuluessa siitä tuli rakenne, joka läpäisi koko romanttisen ajattelun; siitä tuli ”havainnoinnin tapa ja maailmankatsomus, analogia ja arvottamiskriteeri”, joka vaikutti ”niin filosofian, estetiikan, valtio-opin, kielitieteen, historian kuin taiteenkin taustalla” (emt., 6).⁹ Vaikka Anton Webern ei varsinaisesti romantikko olekaan, yllättäen hän muotoili ehkä eksplisiittisimmin organismimallin merkityksen tavalle, jolla orgaanisuus musiikissa 1900-luvun alkupuolelle tullessa ymmärrettiin. Hän esitti luennoissaan käsityksen, että orgaaninen ykseys on *ainoa mahdollinen* tapa, jolla musiikissa voi ylipäätään olla merkityksiä: musiikillinen merkitys syntyy siitä, miten musiikilliset ideat liittyvät toisiinsa eli miten yksi musiikillinen tilanne johtaa toiseen. (Webern 1963, 42.)¹⁰

Melartinin viides sinfonia ottaa kiinnostavalla tavalla osaa myöhäisromanttiseen organismimallista kumpuavaan sinfonisen ykseyden diskurssiin. Kuten jo mainitsin, Melartin on sitonut sinfoniansa osien temaattisen materiaalin hyvin tiiviisti yhteen. Säveltäjä itse kuvasi sinfoniansa temaattista jäsentymistä kantaesityksen aikoihin julkaistussa lehtiartikkelissa: ”Hela symfonin kännetecknas av prägnans och inre koncentration, förenad med en stor expansivitet.” ([Melartin] 1916, 3).¹¹ Säveltäjä ei kuitenkaan kehittele ajatusta tämän pitemmälle, jottei ”sitoisi kuulijaa mielikuvitusta liian tarkkoihin käsitteisiin” (emt.).¹² Tästä riskistä huolimatta pyrin seuraavassa kuvaamaan lyhyesti, mitä säveltäjän itsensä mai-

⁷ Aiheesta on kirjoitettu paljon. Ks. esim. Solie 1980, Thaler 1984.

⁸ Alkuperäinen: ”Die Tonkunst ist ein Organismus, eine Summe von Einzelorganismen, die in ihren Wechselbeziehungen, in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden”.

⁹ Alkuperäinen: ”Das Organismus-Modell tritt ausser in Philosophie und Ästhetik auf in Staats- und Gesellschaftslehre, in Sprachwissenschaft, Geschichte und Kunst. Es ist Anschauungsmodell und Weltanschauung, Analogie und Wertkriterium”.

¹⁰ Webern käyttää runsaasti historiallisia esimerkkejä kuten ”alankomaalaisen koulukunnan” säveltäjien polyfonista imitaatiota.

¹¹ Teksti julkaistiin ilman kirjoittajan nimeä ja artikkeli on vuosikerran sisällysluettelossa laitettu ryhmään ”Osignerade artiklar och översättningar”, mutta kirjoittaja on Ranta-Meyerin ja Kyllösen (2008, 2) mukaan hyvin todennäköisesti Melartin itse. Tästä syystä lähdeviittauksessa kirjoittaja on hakasuluissa.

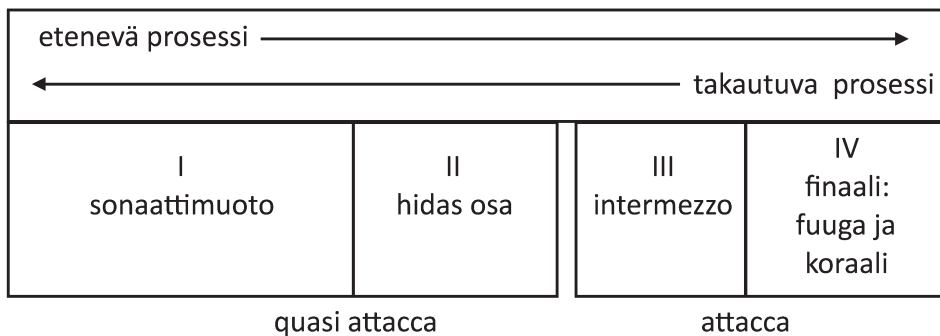
¹² Alkuperäinen: ”– – för att ej binda åhörarens fantasi vid alltför bestemde begrepp”.

nitsemät "sisäinen tiiviys" ja "suuri laajenemiskyky" sinfoniassa mahdollisesti tarkoittavat.

Analyysini mukaan sinfonian läpi käy siis kaksi temaattista prosessia. Niitä voisi kutsua eteneväksi ja takautuvaksi prosessiksi (kuva 1). *Eteneväksi prosessiksi* kutsun temaattista kehittelyä, joka alkaa ensimmäisen osan esittelyjaksosta ja huipentuu viimeisen osan neloisfuugaan. Kielikuva lankojen yhteen solmimisesta saa lähes kirjaimellisen musiikillisen vastineensa, sillä fuugan kaikki neljä teemaa ovat peräisin sinfonian aiemmista osista – kuitenkin siten, ettei esimerkiksi ensimmäisen osan pääteemaa kuulla neljännen osan fuugassa sellaisenaan: ensimmäisen osan pääteeman muunnos toimii kolmannen osan teeman kontrapunktisena vastaäänänä, ja tämä kolmannen osan muunnos ensimmäisen osan pääteemasta saa lopulta paikan viimeisen osan ensimmäisenä fuugateemana. Näin myös Intermezzoksi nimetty sinfonian kolmas osa – joka ulkoisesti vaikuttaa nimensä mukaisesti erilliseltä välisoitolta – on tiiviisti kiinni koko sinfonian ajan etenevässä prosessissa.

Takautuva prosessi puolestaan säteilee teoksen lopusta alkuun: sinfonian finaalin loppuun Melartin on sijoittanut koraalin, johon kompleksi neloisfuugatekstuuri lopulta purkautuu ja jonka ensimmäiset fraasit jaksottavat fuugan viimeisiä, varsin dissonanttisia vaiheita. Katkelmia koraalin ensimmäisestä fraasista kuullaan jo sinfonian kahdessa ensimmäisessä osassa, joissa ne toimivat muotoa rikkovana elementtinä. Esimerkiksi koraalifragmenteista ensimmäinen kuullaan sonaattimuotoisen ensimmäisen osan kehittelyjakson päättävän kenraalipausin jälkeen, jossa se siirtää odotetun kertausjakson alkamista. Koraalielementit jäävät kahden ensimmäisen osan kontekstissa vieraksi ja saavat perustelunsa "takautuvasti" vasta sinfonian lopussa. Takautuvalla prosessilla on toisin sanoen sekä sinfonian osia toisiinsa yhdistävä että yksittäisten osien rakennetta rikkova funktio.

Kun tarkastelun jänneväliä tarkennetaan koko sinfonian mittakaavasta yksittäisiin teemoihin, päästään kiinni siihen, mitä Melartin mahdollisesti tarkoitti "suurella laajenemiskyvyllä". Esimerkiksi Melartinin sinfonian kolme ensimmäistä melodista kokonaisuutta (tahdit 1–54) ovat muotorakenteeltaan satsimuo-



Kuva 1. Melartinin 5. sinfonian kokonaisuus ja kaksi läpikäyvästä temaattista prosessista: etenevä ja takautuva.

toisia: ensin kuullaan nelitahtinen ”ydin”, mitä seuraa ytimen varioitu toisto. Toiston jälkeen seuraa huipentava kehittäminen, joka kohdistaa musiikin lopulta kadenssille. Tällä satsimuotoisella yksiköllä ei kuitenkaan ole sinfonian kokonaisuudessa suurtakaan roolia, vaan näistä kolmesta fraasista kehitellään sekä kehittämissäksessä että sinfonian muissa osissa vain niiden kunkin nelitahtista alkuideaa.¹³ Kutsun seuraavassa teoksen teemoiksi fraasien nelitahtisia alkuideoita (jotka on erotettu hakasilla liitteinä 1–4 olevissa nuottiesimerkeissä). Näistä alkuideoista laajennettuja fraaseja kutsun teema-alueiksi, jotka siis jo sisältävät teeman kehittäminen.

Sama rakennusperiaate pätee myös esittelyjakson neljänteen teema-alueeseen, vaikkei se satsimuotoinen yksikkö olekaan. Sen sijaan Melartin kehittää teemansa lyhyttä alkumotiivia polyfonian keinoin.

Tapa, jolla esittelyjakson teema-alueet on muodostettu, on hyvä esimerkki Melartinin mainitsemasta sinfonian ”suuresta laajentumiskyvystä”, sillä jokainen melodia on kuin pienestä neljän tahdin temaattisesta siemenestä kasvatettu oma miniorganisminsa (Guido Adlerin metaforaa hyväksikäyttääkseni).

Laajenemiskyky näkyy myös sinfonian niin kutsutussa etenevässä temaattisessa prosessissa. Kuten liitteistä 1–4 on luettavissa, nelitahtiset teemat ovat tiivistä sukua toisilleen ja niiden voidaan jopa nähdä kasvavan ensimmäisestä nelitahtisesta yksiköstä. Vaikka toinen teema alkaakin a-mollin perussäveleltä kvintin sijaan ja ensimmäinen intervalli on laajentunut kvartista kvintiksi, sen sukulaisuussuhde ensimmäiseen teemaan on ilmeinen.¹⁴ Huomionarvoista on myös se, että toisen fraasin lopun bassossa kuullaan ensimmäisen teeman kaksi ensimmäistä tahtia. Kolmas teema alkaa toisen teeman lailla myöskin ylöspäisellä kvinttihyppyllä. Kolmannen teeman selkein muistuma ensimmäisestä teemasta on teeman lopun pisteellinen rytmi. Kolmannen teeman melodisen kehittelyn vaihe sitoo teeman kahteen ensimmäiseen teemaan, sillä se toistaa kahden ensimmäisen teeman toisen tahdin alaspäisen kvartti-idean.

Kuva 1 havainnollistaa sinfonian kokonaisuutta. Kaksi ensimmäistä osaa muodostavat hyvin tiiviin kokonaisuuden, jota käsittelen seuraavassa luvussa tarkemmin. Kolmas, Intermezzoksi nimetty osa on rakenteeltaan symmetrinen ABACABA, jossa A-jakso on varsin yksinkertainen kansanlaulunomainen melodia. Kolmas osa assosioituu ensimmäisen osan esittelyjakson toiseen teemaan: se on ikään kuin ensimmäisen osan tahtien 18–19 tilanteen laajennus. Assosiaatiota ovat luomassa erityisesti kuudestaostaastaccatoin etenevä kuvio, joka tekstuurina on esitelty sinfoniassa ensi kerran juuri tahdista 18 alkaen, sekä a-mollitoonikan väistäminen kadenssin purkauksessa D-duuri-noonisoinnalla – tekniikka, jota Melartin käytti juuri toisen teeman alussa (vrt. alaviite 14 ja liitteen 1 loppu). Kuten edellä on jo mainittu, kolmannen osan kansanlaulumelo-

¹³ Myös Melartin itse kuvaa teemansa artikkelinsa musiikkiesimerkeissä nelitahtisina ([Melartin] 1916, 4). Fraasit kuullaan kokonaisina uudelleen itse asiassa vain kertausjakson alussa.

¹⁴ Toisen teeman alun a–e-hyppy on soinnutettu D-duurisoinnilla, mikä sävellystekniikkana viittaa melko suorasti Sibeliukseen. Sibelius esitteli tämän kaltaisen soinnutuksen koeluennoissaan vuonna 1896 (ks. esim. Oramo 1980).

dian vastaäänenä kuullaan – ensin inversiona ja myöhemmin myös originaalina – ensimmäisen teeman muunnos, joka sitten aloittaa neljännen osan neloisfuugan.¹⁵ Kolmannen osan assosioituminen toisen teeman materiaaliin on myös siinä mielessä kiinnostava yksityiskohta, että toinen teema on ensimmäisen osan esittelyjakson teemoista ainoa, joka ei esiinny yhtenä finaalin neloisfuugan teemoista. Sen sijaan säestyksen kuudestoistaosastaccatokuvio saa sen roolin.

Kuten aiemmin on jo mainittu, finaalin varsin dissonanttiseksiin yltävä fuuga purkautuu lopulta koraaliin. Tapa, jolla koraali fuugan purkaa, ei kuitenkaan ole triviaali. Koraalin ensimmäinen fraasi kuullaan nimittäin Es-duurissa, joka siten ei tarjoa vielä tonaalista purkausta. Tämän jälkeen koraalin jokainen fraasi on eri sävellajissa ja vasta koraalin loppu tuo tonaliteetin takaisin a-molliin. Kiinnostava yksityiskohta Kotilaisen myöhäisemmässä arvostelussa (*Helsingin Sanomat* 19.1.1916) on, että sen ainoa negatiivinen kommentti liittyy juuri tähän viimeisen osan koraaliin. Se oli kirjoittajan näkemyksen mukaan liian pitkä.

Rakenteellisen jännitteen luominen | osan esittely- ja kehittelyjaksossa

Melartin ei rakenna sinfoniansa ensimmäisessä osassa rakenteellista jännitettä tukeutumalla sonaattimuodon konventioon, vaikka osa tonaaliselta jäsentymiseltään toteuttaakin varsin perinteisen sonaattimuodon. Klassisen sonaattimuodon dramaturgian nähdään yleensä perustuvan rakenteelliseen dissonanssiin ja sen purkaukseen: draaman kaaroksen ytimessä on pää- ja sivuteema-alueiden välinen tonaalinen jännite, joka puretaan kertausjaksossa, kun alun perin kontrastoiva sivuteema-aines kuullaan tonikisoituna pääsävellajissa eli tonaalisesti vakaana elementtinä. Vaikka romanttisessa sonaattimuodossa (ja erityisesti 1800-luvun sonaattimuodon kuvauksissa) annettiinkin suurin painoarvo tonaalisten tapahtumien sijaan temaattisille tapahtumille, pysyi perusajatus esittelyjakson kontrastoivien teemojen muodostamasta teesistä ja antiteesistä, jotka saavat synteesinsä kehittelyjakson myllerrysten jälkeisessä kertausjaksossa.

Melartinin viidennen sinfonian draama ei ensisijaisesti perustu esittelyjakson sävellajialueiden eikä varsinkaan niissä esiteltyjen teemojen vastakkainasetteluun. Sen sijaan teoksen ensimmäisen osan dramaturgia perustuu esittelyjakson lopun yllättävään tonaaliseen käänteeseen, jossa Melartin estää C-duurialueen sulkeutumisen. Sulkeutumisen välttäminen – ja erityisesti se tapa, jolla tämä tehdään – saa tyydyttävällä tavalla purkauksensa vasta sinfonian toisessa osassa. Toisin sanoen esittelyjakson päättävän kadenssin välttäminen on ikään kuin avain kahden ensimmäisen osan muodostaman kokonaisuuden ymmärtämiseen. Sitä ennen pitää kuitenkin kuvata, miten tähän tilanteeseen päädytään.

Ensimmäisen osan esittelyjakso koostuu kaikkiaan neljästä teema-alueesta, joista kaksi ensimmäistä on a-mollissa ja kaksi jälkimmäistä C-duurissa (ks. liitteet

¹⁵ Myös kolmannen osan C-jakso alkaa ylöspäisellä kvinttityhpyllä, jonka jälkimmäinen ääni on yhdistetty kaarella eteenpäin ja assosioituu ainakin jollain tasolla ensimmäisen osan toiseen teemaan.

1. teema-alue	2. teema-alue	transitio	3. teema-alue	keski-kesuura	4. teema-alue
a: 1 18	19 37	→	C: 42 57	58 75	

Kuva 2. Melartinin 5. sinfonian esittelyjakson muoto.

1–4). Toisen ja kolmannen teeman välissä on lyhyt neljän tahdin transitio, joka lyhydestään huolimatta on kokonaisuuden kannalta merkittävä: neljän tahdin transitio sisältää koko esittelyjakson vahvimman kadensaalisen kohdistuksen.¹⁶

Retorisessa mielessä esittelyjakson tärkein rajakohta tulee kolmannen teema-alueen loppuun. Kolmas teema-alue nimittäin päättyy retoriseen pysähdykseen, joka jollain tavalla huipentaa koko esittelyjakson läpi käyneen musiikin intensiteetin nousun. Retorisesti kyseessä on ilmiö, joka on hyvin lähellä Hepokosken ja Darcyn (2006) klassismin sonaattimuodon yhteydessä esittelemän keskikesuuran (medial caesura) roolia.¹⁷ Kiinnostavaa tavassa, jolla Melartin esittelyjakson jäsentää on se, ettei keskikesuuraa muistuttava retorinen ele osu yksiin tonaaliselle sivuteema-alueelle saapumisen kanssa. Esittelyjakson muoto näyttäytyy siis kuvan 2 havainnollistamaan tapaan.

Retorisen ja tonaalisen rajakohdan eriyttämisellä on merkittävä rooli ensimmäisen osan dramaturgiassa. Eriyttämisen seurauksena esittelyjaksoon ei synny vahvaa kahden tilanteen välistä temaattista tai tonaalista kontrastia. Sen sijaan esittelyjakso muodostaa eräällä tavalla yhden pitkän prosessin, jota korostaa teemojen välinen motiivinen yhteys ja niiden luonteva vähittäinen kehittyminen yhdestä temaattisesta tilanteesta toiseksi. Sekä kolmannen että neljännen teeman alut ovat kyllä muotoa jäsentäviä hetkiä, mutta Melartin on selvästi tähdännyt suurten kontrastien sijaan yhteen yhtenäiseen prosessiin. Voisikin sanoa, että klassisesta sonaattimuodosta on jäljellä lähinnä sen tonaalinen ja retorinen idea.

Pää- ja sivuteema-alueiden välisen jännitteen sijaan sinfonian ensimmäisen osan draama perustuu esittelyjakson lopun yllättävään tonaaliseen käännteeseen. Esittelyjakson loppua (eli 4. teema-alueen viimeisiä tahteja) havainnollistaa liite 5. Sivuteema-alueen loppuun Melartin luo hyvin vahvan odotuksen C-duurikadenssista: tahtien 66–67 predominanttista sointua (modaalisesti muunnettu IV_5^6) seuraa kadensaalinen kvarttisekstisointu (tahdit 68–69). Kvarttisekstisointu ei kuitenkaan purkaudu odotetulla tavalla $\frac{5}{3}$ -soinnun kautta toonikalle, eikä täten sivuteema-alueen odotettua tonaalista sulkeutumista C-duurissa kuulla. Sulkeutumisen sijaan musiikki nyrjähtää tahtien 70–74 aikana varsin yllättävällä tavalla puolissävelaskelta alemmas päättyen lopulta tahdissa 75 h-mollia ennakoivalle fis-pohjaiselle kvarttisekstisoinnulle. Kuten liite 6 havainnollistaa, satsiteknisesti

¹⁶ Itse asiassa a-mollialueella ei kuulla yhtään yksiselitteisen sulkevaa a-mollikadenssia, vaan molemmat a-mollialueen teemat päättyvät harhalopukkeeseen.

¹⁷ Keskikesuuralla retorisena eleenä viittaa nimenomaisesti liikkeen pysähtymiseen ja sitä edeltäneeseen intensiteetin nousuun.

"nyrjähdysten" seurauksena kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun bassonsävel g (tahdit 68–69) uudelleentulkitaan ylinousevan sekstisoinnun bassonsävelenä, joka purkautuu fis-pohjaiselle kvarttisekstisoinnulle. Nyrjähdystilanteen voisi kuvata myös siten, että C-duurin kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun purkautumisjännite siirtyy h-mollin kadenssaaliselle kvarttisekstisoinnulle.¹⁸

Nyrjähdysten luoma jännite näkyy sinfoniassa tästä eteenpäin kahdella eri tasolla. Pintatasolla se nostaa esiin vahvan, tonaalisesti epävakaaan purkaustendenssin omaavan kvarttisekstisoinnun, jonka rakenteeseen ja purkauksen siirtämiseen kehittelyjakson alku perustuu. Syvemmällä tasolla se esittelee c- ja fis-pohjaisten tilanteiden – eli odotetun ja toteutuneen musiikin – välisen vastakkainasettelun, joka läpäisee koko kehittelyjakson. Vaikka rakenteellisesti kehittelyjakso perustuu varsin hyvin pitkälti fis-pohjaiselle tilanteelle, odotetun purkauksen c-sävel kummittelee retorisesti painokkaana elementtinä läpi kehittelyjakson ja on tärkeänä elementtinä korostamassa fis-sävelen vierautta alkuperäisessä a-molliympäristössä.¹⁹

Kehittelyjakson aloittava tahdin 76 kvarttisekstisointu, kuten edellä (ja liitteissä 5–6) on kuvattu, saavutetaan ylinousevan sekstisoinnun kautta ja sillä on vahva odotusarvo purkauksesta h-molliin. H-mollin odotusarvoa korostaa myös tahdista 90 alkava sellojen soittama esittelyjakson 1. teema, joka on yksiselitteisesti h-mollissa (ks. kuva 3 alla). Rakenteellista h-mollisointua Melartin ei kuitenkaan musiikkiin tuo, vaan teema on soinnutettu kokonaisuudessaan kvarttisekstisoinnalla (tahdissa 76 saavutettu kvarttisekstisointu soi peräti 18 tahtia). Odotetulla purkaushetkellä tahdissa 94, jossa kuulija odottaa h-mollisointua (teeman loppu implikoikin $\frac{5}{3}$ -sointua), Melartin yllättää kuulijansa tuomalla kontrabassot sisään c-sävelellä, ja $\frac{6}{4}$ -sointu sulaa – ei siis purkaudu sanan varsinaisessa merkityksessä – kokosävelsoinnuksi. Seuraa 1. teemaa kehittävä sekvenssaalinen jakso, joka käyttää hyödykseen kvarttisekstisointurakennetta.²⁰

Kuten liitteen 9 bassoreduktiosta on luettavissa, rakenteellisesti kehittelyjakson alun fis-pohjainen $\frac{6}{4}$ -sointu purkautuu vasta ensimmäisen sekvenssaalisen jakson jälkeisessä tonaalisesti vakaassa ja dynamiikaltaan hiljaisessa fis-mollijaksossa, jota olen kutsunut kuvassa 3 suvannoksi (jakso alkaa tahdista 147). Suvantojakso on myös temaattisesti tärkeä kehittelyjakson muodon jäsentäjä: suvantojaksossa kuullaan kokonaan uusi teema, jota Melartin ei ole esitellyt esittelyjaksossa. Tonaalisessa mielessä kiinnostavin yksityiskohta lienee kuitenkin se, että fis-mollifraasin päätteeksi Melartin välttää odotetun fis-mollikadenssin täsmälleen samalla tavalla kuin hän vältti h-mollikadenssin aiemmin: tahdissa 162, jossa kuulija edelleen odottaa fis-mollitoonikaa, Melartin estää jakson sul-

¹⁸ Korostettakoon vielä, että Melartinin sinfonian tonaalinen konteksti on niin vahvasti funktionaalinen, että kyseessä ei ole konsonoiva vaan dissonoiva kvarttisekstisointu.

¹⁹ Liite 9 näyttää c:n ja fis:n rakenteellisen suhteen. Huomaa c–g- ja h–fis-kvinit.

²⁰ Sekvenssissä käytetty sointukulku on sukua nyrjähdystilanteen sointukululle eli tahdeille 68–72.

1. teema	uusi teema	2. teema	3. teema	
sekvenssi	suvanto	sekvenssi	II# → V	G.P.
76.....	147 ····	162 ······	186 ········	227-8

Kuva 3. Melartinin 5. sinfonian kehittelyjakson sekvenssaalinen rakenne.

keutumisen viemällä musiikin yllättäen c-pohjaiselle kokosäveliselle soinnulle. Tältä c:ltä alkaa kehittelyjakson toinen sekvenssaalinen jakso.

Yhteys näiden kahden c-pohjaisen kokosävelisen tilanteen välillä on ilmeinen. Se, että Melartin välttää peräkkäiset odotetut purkaukset (ensin h-molliin ja sitten fis-molliin) tuomalla basson säveleksi molemmilla kerroilla juuri c:n, on draaman kaaroksen kannalta tärkeää. Vaikka c onkin molemmissa tapauksissa rakenteellisesti pintatason sävel ja sen yhteys esittelyjakson C-duurialueeseen vain assosiaatio, sillä on merkittävä retorinen rooli: c on suora viittaus nyrjähdysjakson luomaan tonaaliseen jännitteeseen eli esittelyjakson lopun petettyihin odotuksiin C-duuripurkauksesta. Draaman kokonaisuuden kannalta ehkä kuitenkin merkittävämpää on, että se korostaa fis:n nyrjähtäneisyyttä ja sen vierauden tuntua sekä vähentää sen vakautta. Tilanteiden välistä yhteyttä korostaa vielä se, että molemmilla kerroilla c kannattelee kokosävelistä sonoriteettia.

Toinen sekvenssaalinen jakso huipentuu tahtiin 186, jossa rakennetta koko kehittelyjakson alun kannatellut fis purkautuu lopulta H-duuriin. Tahti 186 on draaman kannalta merkittävä, sillä se lunastaa ne odotukset, jotka olivat vihjattuina jo kehittelyjakson alun h-pohjaisen sävellajin kadenssaalisessa kvarttiseksti-soinnussa. H-duurisointu toimii syvätasolla II[#]-funktiossa ja vie musiikin lopulta dominantille, jota levitetään hyvin perinteisen retransition keinoin. Kiinnostava yksityiskohta retransitionissa on se, että vakiinnutettuaan a-mollin dominantin Melartin kuljettaa basson lopulta c-pohjaiselle kokosäveliselle soinnulle juuri ennen kehittelyjakson päättävää dramaattista kenraalipaussia. Kenraalipaussia edeltävän c-pohjaisen kokosävelisen soinnun ylimmässä äänessä on fis. Toisin sanoen c:n ja fis:n välinen jännite tuodaan mukaan hyvin painokkaasti myös musiikin pintatasolla retransition päättävällä dominantilla. Tämä on sonaattimuodon rakenteen jäsentymisen kannalta yksi merkittävimpiä rajakohtia. Rakenteellisesti c ei toki syrjäytä e:tä, joka soi trumpeteissa läpi koko retransition 6/8-metrissä, mutta on jälleen assosiaation kaltainen yhteys kehittelyjakson c-pohjaisten kokosävelisten tilanteiden välillä ja muistutus rakenteellisesta jännitteestä.

Kehittelyjakson temaattinen jäsentyminen korostaa jakson tonaalista rakennetta – toisin kuin esittelyjaksossa –, sillä temaattiset rajakohdat osuvat tärkeisiin tonaalisiin tilanteisiin. Ensimmäinen sekvenssaalinen vaihe perustuu 1. teeman monipuoliseen kehittelyyn, ja suvantojakson jälkeinen sekvenssi perustuu kokonaisuudessaan esittelyjakson 2. teeman tarjoamalle materiaalille. Pitkän fis-

pohjaisen jakson purkautuessa viimein tahdissa 186 H-duurille Melartin tuo sisään fanfaarinomaisesti 3. teeman, jota hän käyttää läpi koko retransition.

Esittelyjakson neljännen teeman rooli kehittelyjakson kokonaisuudessa on hieman erilainen, sillä se ei saa omaa aluettaan, vaan Melartin käyttää sitä läpi koko kehittelyjakson. Neljäs teema käy kehittelyjaksossa läpi kiinnostavan prosessin, sillä ensimmäisessä sekvenssaalisessa jaksossa (tahdit 75–146) teema kuullaan kokosävelisenä muunnoksena ja se jäsentää ensimmäiseen teemaan perustuvaa sekvenssiä (ks. kuva 3).²¹ Toisessa sekvenssaalisessa jaksossa suvanon jälkeen (tahdit 162–185) kuullaan samasta eleestä myös inversio. Molemissa sekvenssaalisissa jaksoissa neljännen teeman funktio on välimerkinomainen eli muotoa jäsentävä. Vasta kolmannen teeman yhteydessä tahdissa 186 Melartin käyttää teemaa alkuperäisessä diatonisessa muodossaan (H-duurissa). Toisin sanoen neljännen teeman rooli muuttuu selvästi kehittelyjakson kuluessa alisteisesta jakso kerrallaan merkittävämmäksi, kunnes retransition lopussa juuri ennen kenraalipaussia se nostetaan tekstuurissa ensisijaiseen rooliin.

Sulkeutumaton ensimmäinen osa

Kertausjakso toistaa melko tarkasti esittelyjakson musiikin aina 4. teemaan asti. Kertausjaksossa Melartin on rikastanut esittelyjakson orkestrointia esimerkiksi yhdistämällä retransitiosta tutun trumpettien 6/8-kuvion 1. teeman materiaaliin. Lisäksi Melartin on lyhentänyt hieman kertausjakson musiikkia esittelyjaksoon nähden. Lyhennyksiä on kaksi: Melartin on tiivistänyt 2. teeman alkupuolta – esittelyjakson tahdit 18–27 kuullaan kertausjaksossa 5-tahtisena tahdeissa 254–258 – ja esittelyjakson lyhyt nelitahtinen tonaalinen transitio loistaa kokonaan poissaolollaan, minkä seurauksena 3. teema alkaa metrisesti limittyen suoraa 2. teeman päättävältä soinnulta. Transition poistolla on myös se ilmeinen seuraus, että kertausjaksossa ei ole modulaatiota C-duuriin, ja 3. ja 4. teema kuullaankin A-duurissa, mikä sonaattimuodon konventiossa on toki oletusarvo.

Tonaalisen rakenteen näkökulmasta kertausjakson kiinnostavin hetki lienee 4. teeman loppu – tilanne, joka esittelyjaksossa johti tonaaliseen nyrjähdykseen ja käytännössä laittoi liikkeelle draaman kaaroksen. Kertausjaksossa Melartin on muuttanut teema-alueen jäsentymistä ja vie musiikin kohti kadenssia luoden odotuksen A-duurialueen sulkeutumisesta ja sen kautta koko ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen purkautumisesta. Tahdissa 298 odotetun A-duuritoonikan sijaan käyrätorvet aloittavat yllättäen 3. teeman uudelleen; nyt F-duurissa. Lyhyen F-duurifraasin jälkeen musiikki palaa takaisin 4. teeman materiaaliin tahdissa 302, mutta teema kuullaan tällä kertaa A-duurin sijaan a-mollissa – ja mikä tärkeää – soinnutettuna kadenssaalisella kvarttisekstisoinnalla. Vaikka F-duurifraasi onkin yllättävä sekä tonaalisesti (V–VI-harhapurkaus) että temaattisesti (3. teeman uusi paluu 4. teeman jälkeen), sen rakenteellinen rooli kokonaisuudessa on

²¹ Satsiteknisesti $\frac{6}{4}$ -sointujen purkaustendenssiä siirretään kokosävelisten tilanteiden avulla. 4. teema kuullaan aina kun kokosävelinen sointukin esiintyy.

selkeä: lyhyt F-duurifraasi palauttaa musiikin takaisin alkuperäiseen mollimoodiin sivuteemamateriaalin aiheuttaman duurijakson jälkeen.

Tahdissa 302 saavutettu a-mollin kvarttisekstisointu käyttäytyy samalla tavalla kuin esittelyjakson lopun C-duurin vastaava sointu: perinteisen purkauksen sijaan bassolinja nousee asteittain (vrt. liitteet 5 ja 7). Bassolinjan asteittainen nousu johtaa lopulta tahdissa 310 gis:lle, jonka päällä kuullaan fortissimossa kokosävelsoinnulla soinnutettuna pasuunoiden melodisena elementtinä toistama tritonus-intervalli fis–c (tahdit 311–315, liite 7) – eli juuri ne sävelet, joiden varaan rakenteellinen jännite on kehittelyjaksossa ladattu. Rakenteellisesti gis-pohjainen kokosäveltilanne on osa kertausjakson syvätason dominanttia (se laajentaa harhalopuketta edeltävää dominanttista tilannetta), jonka purkauksen olettaisi sulkevan ensimmäisen osan rakenteen.²² Purkausta ei kuitenkaan kuulla, vaan gis-pohjainen tilanne keskeyttää prosessin pysähtyen dramaattisesti kenraalipaussille tahtiin 315–316.

Kenraalipaussin jälkeen musiikki ikään kuin haipuu pois ilman osan jännitettä sulkevaa purkausta. Codassa sellot ja kontrabassot tuovat kyllä musiikin a-mollisoinnulle tahdissa 327 mutta tekevät sen mahdollisimman vähäeleisesti (ks. liite 8).²³ Retorisesti paluu on kaikkea muuta kuin tyydyttävä purkaus kenraalipaussia edeltävälle huipennukselle ja sen edustamalle aiemmin luodulle rakenteelliselle jännitteelle. Rakenteellisesti ensimmäisen osan lopussa tilanne on ambivalentti, sillä tahti 327 kyllä tuo musiikin toonikalle ja jollain tasolla edustaa rakenteen sulkeutumista, mutta se ei tarjoa varsinaista purkausta rakenteelliselle ja retorille jännitteelle tarjoakaan.

Rakenteellisen jännitteen purkautuminen II osassa

Toinen osa perustuu kahdelle materiaalille. Se alkaa sooloviulun soittamalla laulavalla A-duurimelodiolla (tahdit 1–10), joka toistetaan vahvemmin orkestroituna tahdeissa 10–17. Melodia tekee molemmilla kerroilla kadenssaalisen kohdistuksen fis-mollille tuomatta kuitenkaan musiikkia itse fis-mollisoinnulle, ja molemmilla kerroilla fraasi päättyy yksiselitteiseen A-duurikadenssiin. Tahdistista 18 alkaa eräänlainen transitiojakso, joka temaattisesti perustuu laulavan A-duurimelodian vastaäänän muunnokseen.²⁴ Transitio vie musiikin jo aiemmin vihjailtuun fis-molliin, joka saavutetaan kadenssilla tahdissa 26. Tahdeissa

²² Valitettavasti ainoassa tällä hetkellä saatavissa olevalla äänitteellä (Tampere Filharmonia, joht. Leonid Grin, Ondine 799-2) ensimmäistä osaa on lyhennetty tuntemattomasta syystä hyppäämällä tahdistista 286 tahtiin 298 ja jätetty koko neljäs teema kertausjaksossa väliin (ks. Liljeroos tässä numerossa). Tämä muuttaa myös jakson rakenteellista jäsentymistä. Samalla äänitteellä on lyhennetty myös neljättä osaa hyppäämällä tahdistista 271 tahtiin 289.

²³ Motiivisesti tahti 326 on peräisin 1. teeman lopun pisteellisestä kuviosta.

²⁴ Vastaäänellä tarkoitan huilujen ja kakkosviulujen tahdissa 10 alkavaa melodiaa.

27–34 kerrataan juuri kuultu transiiojako uudelleen. Kertaus on musiikilliselta materiaaliltaan identtinen, mutta se on orkestroitu vahvemmin.

Toisen osan kontrastoiva materiaali, joka alkaa tahdista 35, on kuulijan näkökulmasta yllättävä ja kahden ensimmäisen osan draamankaaroksen näkökulmasta merkittävä hetki: kontrastoivana teemana kuullaan nimittäin ensimmäisestä osasta tuttu suvantomateriaali (tahdit 147–161) alkuperäisessä muodossaan – vieläpä alkuperäisessä sävellajissa, fis-mollissa, jota toisen osan alku ennakoi kahdella kohdistuksella.²⁵ Melartin on muokannut suvantomateriaalista vain kahta viimeistä tahtia (tahdit 49–50), minkä seurauksena toisessa osassa kuultava suvantomateriaali johtaa suoraan suvantovaihetta edeltäneen transiio materiaalin paluuseen, joka puolestaan vie osan sen dramaattiseen huipentumaan: perinteisen dominanttisoinnun sijaan musiikki ajautuu huipennuksessa kokosäveliselle soinnulle, jossa fis soi alimpana ja c ylimpänä. Huipennuksen viittaus ensimmäisen osan rakenteelliseen jännitteeseen (kokosävelinen tilanne ja säveltasot fis ja c) voisi tuskin olla selkeämpi. Myös suvantomateriaalin paluu – ja erityisesti suvantoteeman loppu – viittaa tähän jännitteeseen, vaikka Melartin onkin teeman loppua muokannut: tuttorkesterin palatessa suvantoteeman lopussa (tahdissa 51, jossa transiio teema palaa) basson sävel on his (eli enharmonisesti c), jolla bassot jo ensimmäisessä osassa estivät suvantomateriaalin edustaman fis-mollialueen sulkeutumisen.

Kokosävelistä huipennusta laajennetaan jaksolla, joka funktioltaan vastaa lähinnä konserton soolokadenssia, jossa teoksen motiiveista muodostuu virtuoosinen tekstuuri. Kiinnostavana yksityiskohtana kadenssissa on se, että nyrjähdyskellä esitelty fanfaarimainen motiivi (ks. liite 5), jota toisessa osassa ei ole ennen kuultu, palaa jälleen tekstuuriin, mikä on taas yksi selkeä viittaus ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen syntyhetkeen. Kadenssin päätteeksi kontrabassot purkavat kokosävelisen tilanteen kadenssaalisella e–a-liikkeellä, joka purkaa jännitteen tahtiin 69 A-duuritoonikalle. Osa päättyy ensimmäisen A-jakson materiaalin yksinkertaisella kertauksella (tahdit 69–76) sekä vielä lyhyeen codaan, jossa kuullaan viittaus transiio materiaaliin sekä koko sinfonian päättävään koraaliin (vrt. takautuva prosessi).

Suvantomateriaalin rooli näissä osissa tiivistää havainnollisesti sen, mistä Melartinin sinfonian kahden ensimmäisen osan muodostamassa draamankaaroksessa on kyse, ja sen tarkastelu tarjoaa ylläolevalle analyysille luontevan yhteenvedon. Suvantomateriaali on ensimmäisen osan kehittelyjaksossa sekä temaattisesti että tonaalisesti vieras elementti. Musiikin yllättävä nyrjähtäminen fis:lle ensimmäisen osan esittelyjakson lopussa keskeytti jo käynnissä olleen prosessin ja esti C-duurialueen sulkeutumisen. Kun suvantomateriaali esitellään nyrjähdyskseen jälkeen uutena, vakaana temaattisena jaksonea, kuulija kokee tämän uuden ja vieraan tilanteen – eli fis-mollin – ruumiillistumana. Nyrjähdyskseen ja fis-mollin aiheuttamaa rakenteellista jännitettä ei ensimmäisen osan kuluessa pureta, vaan se pikemminkin sulaa pois.²⁶

²⁵ Sivuteema on lainausmerkeissä, koska osa ei ole sonaattimuotoinen, vaikka osan alun rakenne vihjaakin siihen suuntaan.

²⁶ Tätä sulamista korostaa se, että ensimmäisen osan codan ostinato haipuu pois kuulumattomiin, eikä osa varsinaisesti tunnu päättävän.

Vaikka toisen osan alku ei millään ilmeisellä tavalla viittaakaan edelliseen osaan, on huomionarvoista, että heti sen ensimmäinen fraasi viittaa fis-molliin eli ensimmäisen osan purkautumattomaan rakenteelliseen jännitteeseen. Tästä näkökulmasta suvantomateriaalin paluu ei kenties ole niin yllättävä. A-duurissa kulkeva toinen osa nivoo fis-mollin ja suvantoteeman osaksi teoksen rakennetta ja tarjoaa sille ensimmäisen kerran tyydyttävän purkauksen.

Ykseyden ja erillisyyden paradoksi

Vaikka olenkin edellä korostanut piirteitä, jotka yhdistävät Melartinin sinfonian kaksi ensimmäistä osaa yhdeksi suureksi kokonaisuudeksi, tämän kokonaisuuden kiinnostavin aspekti liittyy kuitenkin osien erillisyyteen. Huolimatta siitä, että osat muodostavat edellä kuvatulla tavalla yhden draamankaaroksen ja ensimmäisen osan rakenteellinen jännite purkautuu vasta toisessa osassa, osat muodostavat ulkoisesti myös omat itsenäiset kokonaisuutensa – säveltäjän *Quasi attacca* -merkinnästä huolimatta osien välissä on jopa hiljaisuutta.²⁷ Osien erillisyyttä korostaa vielä se, että toisen osan alku ei palaa ensimmäisen osan alkuun tai jatka millään ilmeisellä tavalla ensimmäisen osan lopun tunnelmassa, vaan se on selkeästi uusi alku: toisen osan musiikki alkaa uudessa moodissa, uudessa karakterissa, uudessa tempossa ja käyttäen materiaalia, jota ei ensimmäisessä osassa kuultu.

Lisäksi huomionarvoista osien suhtautumisessa toisiinsa on se, että molemmat osat ovat muodoltaan kokonaisia. Esimerkiksi ensimmäinen osa on erityisesti sävellajilueittensa osalta aikansa oppikirjojen sonaattimuotomallien mukainen kokonaisuus, joka vielä kaiken lisäksi päättyy siihen sävellajiin, josta se on alkanut. Toisin sanoen ensimmäinen osa ei perinteisin mittarein mitattuna oikeastaan jää auki, vaan osan auki jääminen perustuu sen rakenteiden väliseen epäsuhtaan: retorisesti köykäinen paluu toonikalle ensimmäisen osan codassa – eli yksiaäninen kulku keskellä e-pohjaista ostinatokuviota (ks. liite 8) – ei mitenkään tarjoa tyydyttävää purkausta jännitteelle, joka syntyi esittelyjakson lopun nyrjähdystilanteessa ja jota on laajennettu läpi kehittely- ja kertausjaksojen.

Ehkä parhaiten teoksen ensimmäisen osan lopun sulkeutumattomuutta – ja erityisesti sitä sulkeutumattomuuden tunnetta, jonka osan loppu synnyttää – pystyy kuvaamaan Ernst Kurthin (1886–1946) muototerminologialla, jonka käsitteiden keskiössä on vastakohtapari voima ja ääriviivat. Ääriviivoilla Kurth tarkoittaa teoksen formaalia jäsentymistä (tässä tapauksessa sen sonaattimuotoisuutta) ja voimalla teoksen hetkestä hetkeen etenevää muotopyrkimystä.²⁸ Kurthin mukaan ”musiikillinen muoto on aina – – voiman ja sen ääriviivoihin

²⁷ Ensimmäisen osan lopussa on tyhjä tahti todennäköisesti osoittamassa siirtymän oikeaa ajoitusta.

²⁸ ”Muotopyrkimyksen” alkukielinen termi on ”Willensregung”, jonka Murtomäki (1993b, 136) on kääntänyt tahtoärsykkeenä.

pakottamisen vuorovaikutusta" (1925, 234).²⁹ Kurthin mukaan tasapainoisessa ja sulkeutuvassa kokonaisuudessa voima ja ääriiviivat eli sisäinen muotopyrkimys ja sen saama ulkoinen hahmo ovat toisiinsa nähden sopusoinnussa. Näin ei ole Melartinin viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa, jota voisi Kurthin termein kuvata osaksi, jossa sen sisäinen voima ylittää sen ulkoiset ääriiviivat, eikä ensimmäisen osan loppu siksi tarjoa tyydyttävää tunnetta sulkeutumisesta ja jännitteen purkautumisesta. Tämänlaista auki jäämistä, joka perustuu ennemminkin retorisesti epätydyttävään sulkeutumiseen kuin esimerkiksi tonaalisesti kesken jäävään prosessiin, on vaikea kuvata perinteisin rakenne- ja äänenkuljetuskäytännön – niiden kuvausvoimahan painottuu teoksen ääriviivoihin, jotka puolestaan ovat juuri niitä yksityiskohtia, joilla ensimmäinen osa muodostaa sulkeutuvan ja erillisen kokonaisuuden. Kuitenkaan se, että auki jääminen on retorista laatua, ei vähennä sen konkreettisuutta: toisen osan rakenteen sulkeva kadenssi toimii myös ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen sulkevana kadenssina, ja toisen osan kadenssilla on siten funktio, joka ylittää osien ääriiviivat.

Mielestäni Melartinin viidennen sinfonian ydin on juuri osien ykseyden ja erillisyyden paradoksissa; osat muodostavat ulkoisesti erilliset kokonaisuudet vaikka ovatkin osa itseään laajempia prosesseja. Omaperäistä teoksessa ei ole sen idea: ykseyden ja erillisyydestä välistä rajankäyntiä on toki käyty paljon monessa eri genressä, esimerkiksi laulusarjoissa.³⁰ Omaperäistä Melartinin sinfoniassa on nimenomaan se tapa, jolla teoksessa yhdistyy perinteisen sinfonian neljä erillistä osaa ja romanttinen ajatus osien rajat ylittävstä sinfonisesta ykseydestä.

Hyvän lähtökohdan Melartinin muotoratkaisun omaperäisyyden käsittelylle tarjoaa Veijo Murtomäki. Murtomäki on eritellyt *Sinfoninen ykseys* -kirjassaan romanttisesta sinfoniakirjallisuudesta keinoja, joilla säveltäjät ovat luoneet ykseyttä sinfonian osien välille (1993a, 12–31). Hän jakaa keinot kolmeen pääluokkaan: sisäiset keinot, ulkoiset keinot sekä muodon fuusioituminen (mts., 30–31). Sisäisillä keinoilla Murtomäki viittaa osien temaattisen materiaalin sukulaisuuteen, jonka erilaisia mahdollisia toteutustapoja hän luettelee kaikkiaan viisi.³¹ Ulkoisilla keinoilla Murtomäki puolestaan viittaa keinoihin, joilla säveltäjät ovat poistaneet osien välisen tauon: tämä on toteutettu esimerkiksi yhdistämällä peräkkäiset osat attacca-merkinnällä tai säveltämällä erillinen "silta" kahden rakenteellisesti itsenäisen osan väliin.³² Kolmas tapa eli muodon fuusioituminen (fuusiomuoto) viittaa tekniikkaan, jossa sinfonian osat on sulautettu toisiinsa siten, että lopputulos sisältää tunnistettavasti piirteitä perinteisen sinfonian osista, vaikka ne muodostavatkin yhden organisen ja ainutkertaisen kokonaisuuden.³³ Murtomäelle fuusiomuodon tärkein määrittävä tekijä on jaksojen perinteisen

²⁹ Murtomäen suomentama (emt.). Originaaliteksti: "So ist musikalische Form stets die – – Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen".

³⁰ Ks. esim. Schumannin *Dichterlieben* osalta Suurpää 1996 ja Rosen 1998.

³¹ Keinot ovat samanlaiset teema-avaukset, teemojen yhteinen perushahmo, motto-teema (eli *idée fixe*), teemojen perheyhteys ja jatkuva variointi.

³² Murtomäen esimerkkinä sillasta on Mendelssohnin g-mollipianokonsertto.

³³ Termi *fusion form* on peräisin alun perin Gerald Abrahamilta (1954).

järjestyksen ja erityisesti niiden funktioiden rikkominen: esimerkiksi Lisztin sinfonisissa runoissaan käyttämä yksiosainen muoto ei Murtomäelle lukeudu fuusiomuotoihin vaan ulkoisen yhdistämisen keinoihin, sillä Lisztin tekniikassa teoksen muoto pysyy pohjimmiltaan neliosaisena, hänen teoksissaan funktiot kun ovat kokonaisuuden kannalta perinteisiä (mts., 31).

Tapa, jolla Melartinin sinfonian kaksi ensimmäistä osaa muodostavat kokonaisuuden, ei lukeudu yhteenkään Murtomäen kategoriaan. Itse asiassa Melartinin sinfonian kokonaisuus tuntuu haastavan Murtomäen peruslähtökohdan, jonka mukaan sinfoninen ykseys perustuu yhteyksiin pohjimmiltaan erillisten osien välillä. Melartinin tapauksessa osien ”muotopyrkimykset”, jotka ylittävät osien ”ääriviivat” – eli rakenteellinen jännite sekä etenevä ja takautuva prosessi –, ovat sinfonian kokonaisuuden kannalta ensisijaisia. Toisin sanoen Melartin ei ole tulkintani mukaan niinkään luonut yhteyksiä osien välille vaan jaksottanut yhden kokonaisuuden neljään näennäisesti erilliseen osaan. Näin ollen esimerkiksi ensimmäisen osan suvantoteeman esiintyminen toisessa osassa ei kuulu niin kutsutun sisäisen yhdistämisen keinoihin, sillä toisen osan suvantoteema ei vain viittaa ensimmäisen osan tematiikkaan vaan *on sen varsinainen paluu* – kyse on orgaanisesta kokonaisuudesta sanan varsinaisessa merkityksessä.

Vaikutelmaa siitä, että Melartinin sinfonia on yksi jatkuva prosessi, korostaa vielä erityisesti se, että sinfonian kaikki neljä osaa ovat a-pohjaisessa sävellajissa, mikä ei ole sinfoniakirjallisuudessa kovinkaan yleinen ratkaisu. Samasävellajisuus tuottaa lisäksi yllättäviä yhteyksiä sinfonian osien välille. Sonaattimuodon konventiossa on varsin tavallista, että mollisonaatin kertausjaksossa sivuteemamateriaali muuttaa sävellajin hetkellisesti duurimuotoiseksi, kun alun perin esittelyjaksossa rinnakkaisduurissa kuultu materiaali on siirretty kertausjaksossa toonikalle. Näin käy myös Melartinin sinfonian kertausjaksossa 3. ja 4. teeman aikana. Jopa tämä varsin triviaali yksityiskohta saa Melartinin omaperäisessä kokonaisuudessa osien rajat ylittävän funktion, sillä kertausjakson A-duurijakson voi nähdä valmistavan toisen osan A-duurisävellajin.

Tällainen sisällön tiiviys lienee myös selitys Melartinin sinfonialleen antamalle lisänimelle *Sinfonia brevis*, joka on aiemmin herättänyt ihmetystä, sillä sinfonia ei ole mitenkään erityisen lyhyt: reilusti yli puolituntisena sävellyksenä se on aivan täysimittainen sinfonia.³⁴ *Brevis*-termi ei välttämättä viittaa sävellyksen kestoon, vaan sillä voi olla myös sävellysteknisiä merkityksiä. Melartinin sinfonian sisällöllinen tiiviys tuo mieleeni luterilaisesta kirkkomusiikkiperinteestä tutun *Missa brevis* -messusävellystyypin, jossa teoksen lauluteksti on tiivistetty siten, ettei messutekstin jokainen tekstikatkelma saa itsenäistä käsittelyä. Kuu-lijan kannalta loogisesti etenevän tekstin sijaan lauluteksti on *Missa brevis*:ssä aseteltu siten, että kuoron eri stemmat laulavat jopa homofonisessa tekstuurissa samanaikaisesti täysin eri tekstikohtia. Uskon Melartinin halunneen viitata ala-otsikolla juuri tämänlaiseen rakenteen tiiviyteen.³⁵

³⁴ Esim. Ranta-Meyer ja Kyllönen 2008, Rähälä 2000 ja Korhonen 1995.

³⁵ Korostettakoon vielä kerran, että tiiviys ja ytimekkyys olivat sanoja, joilla Melartin (1916) itse sinfoniaansa artikkelissaan kuvasi.

Sibeliuksen viidennen sinfonian varjo

Yllä esitelty Melartinin sinfonian kokonaisuutoidea on hyvin lähellä Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäisen version taustalla olevaa ajatusta. Kuten Melartinin, myös Sibeliuksen viides sinfonia koostuu neljästä erillisestä osasta, joiden kaksi ensimmäistä osaa liittyvät tiiviisti yhteen. Myös Sibeliuksen tapauksessa sinfonian ensimmäinen osa jää retorisesti vaille tyydyttävää sulkeutumista. Tapa, jolla viulujen pizzicato-kuvio päättää ensimmäisen osan, on todella yllättävä, ja osa jää ikään kuin kesken. Selkein ero Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden välillä on se, että Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäisessä versiossa kahden ensiosan keskinäinen yhteys on huomattavan paljon ilmeisempi ja tiiviimpi kuin Melartinin viidennessä. Nimittäin Sibeliuksen tapauksessa toisen osan alku todellakin on paluu ensimmäisen osan alkuun, sillä toinen osa alkaa hyvin yksiselitteisesti ensimmäisen osan alun materiaalilla, kuten Kotilainen johdannossa siteeratusta arvostelussaan (*Helsingin Sanomat* 14.1.1916) huomautti. Sibeliuksen tapauksessa jo osien ensimmäiset soinnut liittävät osat tiiviisti yhteen: molempien alussa kuullaan – vaikkakin eri tavalla orkestroituina – teokselle karakteristinen sivusävelsointukulku, jossa $11\frac{6}{5}$ -sointua laajennetaan sivusointufunktiolisella " $1\frac{6}{5}$ "-soinnulla.³⁶ Näin Sibeliuksen sinfonian kuulijalle on heti toisen osan alkaessa ja varsinkin sen kuluessa selvää, että osat ikään kuin näyttävät samasta materiaalista kaksi eri puolta – jopa siinä määrin, että Sibelius palasi myöhemmin teoksensa pariin ja sulautti osat yhdeksi muotorakenteeksi tavalla, jota voidaan pitää eräänlaisena merkkipaaluna sinfoniakirjallisuudessa. Esimerkiksi Carl Nielsen käytti oman, 1922 valmistuneen viidennen sinfoniensa kokonaisuuden mallina Sibeliuksen viidennen sinfonian ensiosasta saamiaan ideoita.³⁷

Miksi Melartinin viides sinfonia sitten jäi musiikinhistorian kirjoituksen ulkopuolelle? Liittyminen vuosisadan vaihteen ajattelua hallinneeseen sinfonisen ykseyden diskurssiin ja läheiset suhteet Sibeliuksen ja Nielsenin viidensien sinfonioiden estetiikkaan tuntuivat pikemminkin puoltavan teoksen roolia suomalaisessa musiikinhistorian kaanonissa. Tämänlaisen kysymykseen ei luonnollisestikaan voi antaa yksiselitteistä ja tyhjentävää vastausta. Kiinnostavan näkökulman spekulointiin tarjoaa kuitenkin tapa, jolla Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäistä versiota on kirjallisuudessa käsitelty.

Sibeliuksen sinfoniaperhe on kirjallisuudessa toistuvasti kuvattu eräänlaisena narratiivina, jossa sinfonisen muodon kehitys etenee hitaasti mutta vääjäämättömästi kohti yhä suurempaa ja orgaanisempaa – ja hyvin arvoväritteisesti täydellisempää – ykseyttä saavuttaen lopulta huippunsa seitsemännen sinfonian

³⁶ Ensimmäisen version alussa ei ollut lopullisen version aloittavaa käyrätorvisignaalia.

³⁷ Nielsen kuuli Sibeliuksen viidennen sinfonian lopullisen version Helsingissä 23.8.1921 Sibeliuksen itsensä johtamana. Sibeliuksen ja Nielsenin viidensien sinfonioiden rakenteellisesta samankaltaisuudesta on kirjoittanut mm. Grimley (2002).

yksiosaisessa muodossa.³⁸ Tämän narratiivin on nähty selittävän jopa Ainolan hiljaisuuden ja kahdeksannen sinfonian kohtalon: miten jatkaa eteenpäin, jos seitsemäs sinfonia on koko uran mittaisen kehityskaaroksen looginen päätepiste – *non plus ultra*, kuten Pike (1978, 213) asian muotoili. Samankaltaisia ajatuskulkuja ovat esittäneet myös muut, esimerkiksi Murtomäki (1993a).

Sibeliuksen viidennelle sinfonialle on tässä ykseyden narratiivissa annettu varsin tärkeä rooli. Esimerkiksi Cecil Grayn (1935, 48) mukaan viidennen sinfonian ensiosien muoto on ”varovainen askel kohti kaikkien sinfonian osien tekemistä jatkuvaksi kokonaisuudeksi – askel, joka lopulta otettiin seitsemännessä sinfoniassa”.³⁹ Tämänlaisen narratiivin näkökulmasta Sibeliuksen viidennen sinfonian merkitys lepää ensisijaisesti lopullisen version ensimmäisten osien fuusiomuodon varassa, eli siinä tavassa, jolla Sibelius yhdisti alkuperäisen teoksen kaksi ensimmäistä osaa yhdeksi omaperäiseksi muodoksi. Lopullisen version näkökulmasta sinfonian ensimmäinen versio erillisine osineen on jonkinlainen viidennen sinfonian idean epätäydellinen toteutuma, jossa säveltäjä ei ole vielä ymmärtänyt teoksensa materiaalissa piilevää lopullista urauurtavaa muotoa tai kenties kyennyt sitä toteuttamaan. Itse asiassa vain harva kirjoittaja on käsitellyt ensimmäistä versiota sen omista lähtökohdista käsin ilman lopullisen version tuomaa anakronistista näkökulmaa.⁴⁰

Melartinin sinfonioista yksikään ei ole vakiintunut kantaohjelmistoon. Tälle marginaaliin jäämiselle on moninaisia syitä. Voisiko olla mahdollista, että kuitenkin juuri hänen viidennen sinfoniansa epäonneksi koitui – ainakin osittain – sen läheinen suhde nimenomaan Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäiseen versioon, jonka historiankirjoitus on sivuuttanut ”epätäydellisenä”? On varsin luonnollista, että kun sinfonian suuri kertomus halutaan kirjoittaa teleologisena tarinana, joka etenee kohti fuusiomuodon täydellisyyttä, Melartinin sinfonia neljine erillisine osineen ei sopinut osaksi tätä kertomusta. Jos näin on, on varsin ironista, että juuri sinfonisen ykseyden narratiivi, jonka osaksi Melartin sinfoniallaan ja sitä kommentoivalla artikkelillaan pyrki, sulki hänet musiikinhistoriankirjoituksen ulkopuolelle.

³⁸ August Halm muotoili arvolatauksen ehkä selkeimmin ”suurempi ykseys on suurempaa taidetta” (lainattu Murtomäki 1993b, 114). Tämänlainen ajattelu näkyy monella kirjoittajalla – myös Murtomäelle (1993a) fuusiomuoto on sinfonisen ykseyden keinoista arvokkain.

³⁹ Esim. Gray (1935, 48) kirjoittaa, että viides sinfonia on ”a tentative step in the direction of making all the movements of a symphony into a continuous whole – a step eventually effected in the Seventh Symphony”.

⁴⁰ Tällaista anakronismia Bellemin-Noël (2004, 31) kutsuu vääräksi teleologisuudeksi: ”Emme saa ikinä unohtaa tätä paradoksia: sen, mikä kirjoitettiin *ennen* ja millä ei aluksi ollut *jälkeen*, me kohtaamme vasta *jälkeen*, ja tämä houkuttelee meidät täyttämään *ennen* ensisijaisuuden, syyn tai alkuperäisyyden merkityksellä.” Ks. Ylivuori 2013, 12.

Lähteet

Nuottijulkaisu

Melartin, Erkki 2008. *Sinfonia brevis (Sinfonia No 5)*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Fenica Gehrman. Verkkolähde <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].

Kirjallisuus

- Abraham, Gerald 1954 [1947]. The symphonies. Teoksessa *Sibelius: a symposium*. Toim. Gerald Abraham. London: Oxford University Press. 14–37.
- Bellemin-Noël, Jean 2004 [1982]. Psychoanalytic reading and avant-texte. Teoksessa *Genetic criticism: texts and avant-textes*. Toim. Jed Deppman, Daniel Ferrer ja Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 28–35.
- Gray, Cecil 1935. *Sibelius: the symphonies*. London: Oxford University Press.
- Grimley, Daniel M. 2002. Modernism and closure: Nielsen's Fifth Symphony. *The Musical Quarterly* 86 (1): 149–173.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepokoski, James ja Warren Darcy 1997. The medial caesura and its role in the eighteenth-century sonata exposition. *Music Theory Spectrum* 19 (2):115–154.
- Korhonen, Kimmo 1995. *Suomalainen orkesterimusiikki 1*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Kurth, Ernst 1925. *Bruckner*. Berlin: M. Hesse.
- [Melartin, Erkki] 1916. Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys. *Tidning för Musik* 6 (1): 3–5.
- Murtomäki, Veijo 1993a. *Symphonic unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Studia musicologica universitatis Helsingiensis. Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicology.
- Murtomäki, Veijo 1993b. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käänntekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Oramo, Ilkka 1980. Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin, Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1897. *Musiikki* 10 (2): 85–121.
- Pike, Lionel 1978. *Beethoven, Sibelius and the 'profound logic': studies in symphonic analysis*. London: Athlone Press.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen 2008. *Erkki Melartinin 5. sinfonia, "Sinfonia brevis" (op. 90)*. Edition esipuhe. Helsinki: Erkki Melartin -seura. Verkkolähde <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Rosen, Charles 1995. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Räihälä, Osmo Tapio 2000. Erkki Melartin: a symphonic composer of international stature? *Finnish Music Quarterly* 2000 (1): 8–19.
- Solie, Ruth A. 1980. The living work: organicism and musical analysis. *19th Century Music* 4 (2): 147–156.
- Suurpää, Lauri 1996. Schumann, Heine, and romantic irony: music and poems in the first five songs of "Dicherliebe". *Intégral* 10: 93–123.
- Tawaststjerna, Erik 1978. *Sibelius IV*. Helsinki: Otava.
- Thaler, Lotte 1984. *Organische Form in der Musictheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Berliner Musikwissenschaftlicher Arbeiten Band 25. München: Musikverlag Emil Katzschler.

- Webern, Anton 1963. *The path to the new music*. Käännös Leo Black. London: Universal Edition.
- Ylivuori, Sakari 2013. *Jean Sibelius's works for mixed choir: a source study*. *Studia musica* 54. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Symphonic unity and Melartin's Symphony No. 5 (*Sinfonia brevis*)

The article analyses Erkki Melartin's Symphony No. 5 "Sinfonia brevis", which was premiered in January 1916. The analysis of the work's formal and tonal structure shows similarities to another Finnish Symphony No. 5, namely Sibelius's Symphony that was premiered only a month earlier, in December 1915.

In the article, the analysis focuses on the concept of symphonic unity, i.e., the idea that all four movements in the Symphony are parts of a single process. The most obvious example of this (and the most obvious similarity between the two Symphonies) is the ending of the first movement, which fails to provide a satisfactory closure to the structure. Thus, in both Symphonies, the first two movements form a single overarching trajectory. As Sibelius's Symphony has been analysed previously by several scholars, the present article concentrates on Melartin's Symphony providing, in addition to a detailed analysis, a historical context to its aesthetics.

MuT Sakari Ylivuori (sakari.ylivuori@helsinki.fi) väitteli tohtoriksi Jean Sibeliuksen sekakuoroiteosten lähteistä Sibelius-Akatemiassa vuonna 2013. Hän työskentelee tutkijana Jean Sibelius Works -kokonaiseditionhankkeessa Kansalliskirjastossa.

Liite 1. Esittelyjakson ensimmäinen teema. Tahdit 3–18.

Musical score for the first theme of the introduction, measures 3–18. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 3–10) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 3 and a triplet of eighth notes in measure 10. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 11–18) continues the melodic and harmonic development, with a triplet of eighth notes in measure 11 and another triplet in measure 18.

Liite 2. Esittelyjakson toinen teema. Tahdit 19–38.

Musical score for the second theme of the introduction, measures 19–38. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 19–25) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 25. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 26–31) continues the melodic and harmonic development, with a triplet of eighth notes in measure 29. The third system (measures 32–38) concludes the theme, with a triplet of eighth notes in measure 34 and a triplet of eighth notes in measure 38.

Liite 3. Esittelyjakson kolmas teema. Tahdit 42–56.

Musical score for the third theme of the introduction, measures 42–56. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 42–49) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 45. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 50–56) concludes the theme, with a triplet of eighth notes in measure 53 and a triplet of eighth notes in measure 56.

Liite 4. Esittelyjakson neljäs teema. Tahdit 58–63.

Liite 5. Nyrjähdys-tilanne. Tahdit 66–76.

Liite 6. Nyrjähdys-tilanteen analyysi.

Liite 7. Rakenteellinen dominanti. Tahdit 302–313.

Liite 8. Rakenteellisen dominantin purkautuminen (huom. koko satsi). Tahdit 323–331.

323

328

Liite 9. Kahden ensimmäisen osan rakenne. Bassoreduktio.

Ensimmäinen osa					Toinen osa									
Esittely		Kehittely		Kertaus	A	B	"kad" coda							
1	40	42	68	186	202	237	270	298	302	327	1	35	60	69
"nyrjähdys"														