



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

HÄMÄRRYTETTY TONAALISUUS BENT SØRENSENIN MUSIIKISSA

Tutkielma tonaalisuuden ja atonaalisuuden
saumakohtista

Jami Kianto

Opinnäytetyö
Joulukuu 2016
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Säveltäjän suuntautumisvaihtoehto

KIANTO, JAMI:

Hämärytetty tonaalisuus Bent Sørensenin musiikissa.
Tutkielma tonaalisuuden ja atonaalisuuden saumakohdista

Opinnäytetyö 45 sivua
Joulukuu 2016

Opinnäytetyössä tutkittiin, millä tavoilla tanskalainen nykysäveltäjä Bent Sørensen (s. 1958) käsittelee musiikissaan tonaalista harmoniaa. Analysoinnin kohteina olivat osuudet kahdesta hänen sävellyksestään, *Responsorium: Memento mei Deus* ja *Phantasmagoria, I. Molto energico*. Menetelminä käytettiin funktiopohjaista ja reduktiivista soituanalyysia. Työssä käsiteltiin myös termien harmonia, tonaalisuus ja atonaalisuus taustoja ja käyttötapoja sekä esiteltiin Sørensenin säveltäjäuraa.

Analyysien tulokset osoittavat tonaalisuuden olevan oleellisesti läsnä myös Sørensenin teoksien harmonialtaan monimutkaisimmissa osuuksissa. Näiden jaksojen olennaisiin ominaisuuksiin kuuluvat häilyvästi päällekkäiset tonaaliset keskukset, päällekkäiset sointutehot sekä kerrokselliset diatonista kenttäharmoniaa aiheuttavat tekstuurit. Sørensenin sävellystekniikassa näkyvät selkeinä viittaukset länsimaisen musiikin historiaan mutta myös nykyhetken esimerkiksi moderneja äänenkäsittelymenetelmiä muistuttavissa ilmiöissä.

Työ keskittyi Sørensenin harmoniaan tonaalisesta näkökulmasta. Mahdollisessa jatkotutkimuksessa on kiinnitettävä enemmän huomiota sointujen intervallirakenteeseen sekä äänenkuljetukseen. Kaksi teosta antaa lisäksi käsityksen vain pienestä osasta säveltäjän laajaa tuotantoa. Pohdintaluvussa otettiin esille Sørensenin teoksia, joiden harmonia on samankaltaista kuin tutkituissa teoksissa sekä teoksia, joiden harmoniassa on kuultavissa selvästi erilaisia piirteitä.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Composition

KIANTO, JAMI:
Blurred Tonality in Bent Sørensen's Music
A Study on the Boundaries between Tonality and Atonality

Bachelor's thesis 45 pages
December 2016

The objective of this thesis was to study the use of tonal harmony in Bent Sørensen's (b. 1958) music. Two excerpts from the pieces *Responsorium: Memento mei Deus* and *Phantasmagoria, I - Molto energico* were covered using Roman numeral analysis, harmonic reduction and demonstrative illustrations. In another section of the thesis, the definitions and usage of the concepts of harmony, tonality and atonality were discussed. Additionally, a brief composer biography of Sørensen was compiled and included into the thesis.

The results of the study suggest that tonal harmony plays a major part in the complex forms of Sørensen's harmony. Simultaneous tonal centres, simultaneous diatonic functions and multilayered diatonic textures are essential features of the composer's blurred tonality. Various compositional techniques refer clearly to the history of Western music but some indicate the era of modern audio signal processing as well.

This thesis approached Sørensen's harmony from a primarily tonal viewpoint. The last section describes other aspects of the composer's harmony and offers ideas of alternative approaches to its study. Other pieces from Sørensen are proposed for potential further analysis.

Key words: Bent Sørensen, tonality, atonality, music analysis.

SISÄLLYS

| | | |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO..... | 5 |
| 2 | SÄVELTÄJÄN ESITTELY..... | 6 |
| 3 | KÄSITTEIDEN TAUSTOJA..... | 9 |
| | 3.1 Harmonia | 9 |
| | 3.2 Tonaalisuus ja atonaalisuus | 10 |
| 4 | ANALYYSIT | 13 |
| | 4.1 Responsorium: Memento mei Deus..... | 13 |
| | 4.1.1 Tausta | 13 |
| | 4.1.2 Laulutekstit..... | 14 |
| | 4.1.3 Rakenne ja enharmoniikka..... | 15 |
| | 4.1.4 Ensimmäinen taite (t. 1–9)..... | 16 |
| | 4.1.5 Toinen taite (t. 10–17)..... | 19 |
| | 4.2 Phantasmagoria, I: Molto energico | 23 |
| | 4.2.1 Tausta | 23 |
| | 4.2.2 Rakenne..... | 24 |
| | 4.2.3 Ensimmäinen taite (t. 1–37)..... | 25 |
| | 4.2.4 Siirtymä (t. 38–40)..... | 30 |
| | 4.2.5 Toinen taite (t. 41–55)..... | 33 |
| | 4.3 Yhteenveto | 40 |
| 5 | POHDINTA..... | 43 |
| | LÄHTEET..... | 44 |

1 JOHDANTO

Kuullessani ensimmäistä kertaa tanskalaisen nykysäveltäjä Bent Sørensenin musiikkia vuonna 2012 hämmästelin välittömästi saumattomuutta, jolla yksinkertaiset tonaaliset eleet yhdistyivät siinä rikkaaseen 12-sävelharmoniaan. Musiikissa oli yhtä aikaa läsnä epämääräistä nostalgiaa ja kiehtovaa tuntematonta. Sitä ei voinut missään nimessä kuvailla atonaaliseksi, muttei myöskään vain tonaaliseksi. Kiinnostuin, mistä tämänkaltaisen harmonia koostuu ja minkälaisin sävellysteknisin keinoin Sørensen sitä rakentaa.

Valitsin opinnäytetyöhöni analysoitavaksi kaksi Sørensenin sävellystä, joissa havaitsin kuulonvaraisesti siirtymiä tunnistettavasta tonaalisesta harmoniasta tunnistamattomaan. Toinen on *Fragments of Requiem* -sekakuoroteoksen ensimmäinen osa *Responsorium: Memento mei Deus* (2007) altolle ja kolmelle miesäänelle. Toinen on *Phantasmagoria* (2007) -pianotrion ensimmäinen osa, *Molto energico*. Käyn myöhemmin työssäni lyhyesti läpi myös teosten taustoja sekä rakennetta. Molempien teosten tapauksessa keskityn kahteen ensimmäiseen taitteeseen, sillä huomiota herättävät harmoniamuutokset tapahtuvat molemmissa niiden aikana.

Selvitän työssä valitsemieni jaksosten yhteyttä tonaaliseen harmoniaan pääasiassa tonaalisen sointuanalyysin kautta. Etsin samalla mahdollisia systemaattisia tapoja, joilla Sørensen käsittelee tonaalisuutta säveltämisessään. Havainnollistan analyysiluvussa ajatuksiani tarvittavin nuottiesimerkein ja reduktioin, otan esiin erityisiä huomion kohteita ja lopuksi kokoan tärkeimpiä havaintojani yhteenvetoon. Käyn ennen analyysilukua läpi lyhyesti Bent Sørensenin säveltäjäuraa ja perehdyn aiheen kannalta oleellisten käsitteiden, harmonian, tonaalisuuden ja atonaalisuuden taustoihin. Pohdintaluvussa kerron työni tuloksista suhteessa odotuksiini, kertaan aiheajaukseni vaikutuksia ja esitän ajatuksiani mahdollisista myöhemmistä tutkimuskohteista.

Opinnäytetyöni pohjalta paljastui kiinnostavia havaintoja tonaalisuuden luonteesta ja erilaisista ilmenemismuodoista. Erityisesti useiden yhtäaikaisten ja vaihtoehtoisten kussävelten tonaalisuutta ilmeni mielenkiintoisilla tavoilla Sørensenin musiikissa. Tulevan sävellystyöni varalle sain oivalluksia lisäksi Sørensenin tavoista hajauttaa ja kerrota harmoniaa ja taustatyöni yhteydessä opin kiinnostavia seikkoja tonaalisuuden, atonaalisuuden ja harmonian käsitteiden historiasta.

2 SÄVELTÄJÄN ESITTELY

Bent Sørensen syntyi heinäkuun 18. päivänä vuonna 1958 Borupin kylässä Tanskassa, noin 40 kilometriä Kööpenhaminasta lounaaseen. Hän oli jo varhain tekemisissä musiikin kanssa, sillä molemmat hänen vanhempansa olivat musiikista kiinnostuneita opettajia. (Marqvardsen 2016.) Kotoa löytyi sekä piano että viulu, mutta omien sanojensa mukaan hänellä ei ollut kärsivällisyyttä opetella soittamaan kumpaakaan (Sørensen 2016).

Nykyisin Sørenseniä pidetään oman sukupolvensa menestyneimpänä tanskalaisena nykysäveltäjänä (Rasmussen 2011). Hänen ekspressiivisen, usein hiljaisen musiikkinsa tunnusomaisimpana piirteenä koetaan monesti nykyhetken ja menneisyyden yhtäaikainen läsnäolo. Vaikka Sørensenin sävellystekniikka on modernia, kenttätekstuurin, pulssittomuuden, glissandojen ja mikrotonaalisuuden seasta erottuu häilyviä melodisia ääri-vojoja ja tonaalisia kaikuja. (Rasmussen 2011.)

Sørensen oli aluksi kansanmuusikko ja jo pitkälle itseoppinut säveltäjä aloittaessaan sävellysoopinnot 25-vuotiaana Tanskan kuninkaallisessa musiikkikonservatoriossa Kööpenhaminassa vuonna 1983. Hänen opettajanaan siellä toimi muiden muassa Ib Nørholm, vuonna 1931 syntynyt tanskalaissäveltäjä. (Brincker 2007.) Siihen asti Sørensenin sävellyksissä läsnä ollut kansanmusiikillisuus hälveni pian, viimeistään ensimmäiseen jousikvartettiin *Almaniin* (1983–84) mennessä (Jakobsen 2004). Omien sanojensa mukaan hän kyllästyi kansanmusiikin suorasukaisuuteen ja melodisiin virkkeisiin. Koko hänen musiikillinen itseilmaisunsa on sen jälkeen perustunut nimenomaan vihjauksiin taustalla olevasta tonaalisuudesta ja melodisuudesta. (Beckman 1987, 279.)

Sørensen aloitti pääasiallisesti kamarimusiikin säveltäjänä. Hänen 1980-luvun 23 teoksen luettelossa on 18 kamarikokoonpanon kappaletta, kolme kuorokappaletta ja kaksi orkesterikappaletta. (Edition Wilhelm Hansen 2016.) Näistä eniten huomiota saivat kolme jousikvartettoa *Alman* (1984), *Adieu* (1986) ja *Angel's Music* (1988). Sørensenin lahjakkuus oltiin pantu merkille jo 80-luvun puolivälissä, mutta maailmankuulun Arditi-kvartetin levytys kolmesta ensimmäisestä jousikvartetosta vuodelta 1990 varmisti aseman merkittävänä nykysäveltäjänä. (Rasmussen 2011.)

Vuosina 1987–1990 Bent Sørensen opiskeli Jyllannin konservatoriossa Aarhusissa Per Nørgårdin sävellysluokalla (Marqvardsen 2016). Sen jälkeen, tuotteliaalla 1990-luvulla, Sørensenin teosluetteloon alkoi tulla aiempaa laajempia teoksia niin kestoiltaan kuin kokoonpanoiltaakin. Vuonna 1992 valmistui 40-minuuttinen *Echoing Garden* suurelle orkesterille, kuorolle ja kahdelle laulusolistille. Heti seuraavana vuonna, 1993, valmistui 24-minuuttinen viulukonsertto *Sterbende Gärten*, joka voitti arvostetun Pohjoismaiden neuvoston musiikkipalkinnon vuonna 1996. Sørensenistä tuli tuolloin kolmas kyseisen palkinnon saanut tanskalaissäveltäjä, opettajansa Per Nørgårdin ja Pelle Gudmundsen-Holmgreenin ohella. (Pohjoismaiden neuvosto 2016.) Muita merkittäviä 90-luvun teoksia ovat muun muassa neljäs jousikvartetto *Schreie und Melancholie* (1994), pasuunakonsertto *Birds and Bells* (1995), Sinfonia (1996) – ainoa laatuaan säveltäjän tähänastisessa tuotannossa – sekä ensimmäinen pianokonsertto *La Notte* (1998).

Vuonna 1998 Sørensen aloitti viisi vuotta kestäneen sävellystyön yhteistyössä tanskalaisen näytelmäkirjailija Peter Asmussenin kanssa. Kolminäytöksinen, 2-tuntinen ooppera *Under Himlen* valmistui huhtikuussa 2003 ja sai ensi-iltansa Tanskan kuninkaallisessa teatterissa maaliskuussa 2004. (Rasmussen 2011.) Oopperan merkitys hänen säveltäjäurallaan näkyy muun muassa monissa musiikillisissa lainauksissa, joita hän on oopperastaan käyttänyt myöhemmissä teoksissaan, kuten orkesteriteoksessa *Exit Music* ja pianotriossa *Phantasmagoria* vuodelta 2007. Ooppera on ainoa laatuaan Sørensenin tuotannossa, mutta musiikkiteatteripainotteinen yhteistyö Peter Asmussenin kanssa on jatkunut muun muassa H. C. Andersenin satuun perustuvalla teoksella *Den lille havfrue* (2005) orkesterille, tyttökuorolle ja kahdelle laulusolistille, sekä näyttämöllisellä teoksella *Sounds Like You* (2008) sinfoniaorkesterille, sekakuorolle ja kahdelle näyttelijälle. (Edition Wilhelm Hansen 2016.)

Vuosituhanneen vaihteen jälkeen myös kuoromusiikki on noussut merkittävään asemaan Sørensenin tuotannossa. Hänen 1980- ja 1990-lukujen teosluettelossa on vain neljä a cappella -kuorokappaletta, kun taas 2000- ja 2010-lukujen luettelossa niitä on 14. Molemmilta puolilta vuosituhanneen vaihdetta löytyy kaksi kuorollista orkesterikappaletta. (Edition Wilhelm Hansen 2016.) Suurta huomiota sai englantilaisen kuoronjohtaja Paul Hillierin ehdotusta seurannut, vuonna 2007 valmistunut konserttikokonaisuus *Fragments of Requiem*, jossa Sørensen sävelsi ja liitti omaa musiikkiaan Johannes Ockeghemin 1400-luvun jälkipuoliskolla säveltämän *Missa pro Defunctis* -sielunmessun osien väliin (Brincker 2007). Kokonaisuuden levytti vuonna 2012 Paul

Hillierin johtama, Grammy-palkittu laulu-yhtye Ars Nova Copenhagen (Dacapo Records 2016).

Vuosien 1998–2004 oopperaprojektin monitaiteellisuuden innoittamana Sørensen alkoi luoda enemmän ja enemmän perinteisestä konserttiformaatista poikkeavia teoksia (Sørensen 2011). *Sounds Like You* (2008) näyttelijöineen yhdistää orkesterikonserttiin osallistavaa teatteria. Kuoroteos *Sneklokker* (2010) kirkonkello-taustanauhoinen on sävelletty hänen ja ohjaaja Katrine Wiedemannin yhteistyössä rakentaman *The White Forest* -installaation yhteyteen. (Christensen 2016.) Lisäksi monissa hänen teoksissaan, kuten klarinettikonsertossa *Serenidad* (2012) ja kuoroteoksessa *Fragments of Requiem* (2007), hyödynnetään tilan mahdollisuuksia liikuttamalla muusikoita eri muodostelmiin yleisön ympärillä.

Sørensen on sävellystyönsä ohessa toiminut sävellyksen professorina Tanskan kuninkaallisessa musiikkikonservatoriossa vuosina 2002–2011 ja vierailevana sävellyksen professorina Lontoon Royal Academy of Music -korkeakoulussa vuodesta 2008 eteenpäin. Lisäksi hän on toiminut Tanskan valtion kulttuurirahaston säveltaiteen taidetoimikunnan puheenjohtajana vuosina 2011–2013 sekä Tanskan säveltäjien yhdistyksen puheenjohtajana vuodesta 2014 eteenpäin. (Dansk Komponist Forening 2016.)

Sørensenin kustantajana toimii tanskalainen kustantamo Edition Wilhelm Hansen, jonka omistaa nykyisin kansainvälinen tekijänoikeusyhtiö Music Sales Group. Ensimmäiset Edition Wilhelm Hansenin julkaisemat Bent Sørensenin sävellykset ovat vuodelta 1982. Sørensenin teosluettelo sisältää 4.12.2016 yhteensä 125 julkaistua Bent Sørensenin teosta. (Edition Wilhelm Hansen 2016.)

3 KÄSITTEIDEN TAUSTOJA

3.1 Harmonia

Harmonia-käsitteelle musiikissa on olemassa lukemattomia tulkintoja, käyttötapoja ja määritelmiä, niin tieteellisiä kuin epätieteellisiäkin. Laajimmassa konkreettisimmassa merkityksessään, vaikutusvaltaisen saksalaisen musiikkitieteilijä Carl Dahlhausin (1980, 175) mukaan se tarkoittaa sävelten yhdistämistä soinnuiksi ja sointuprogressioiksi. Se voi viitata myös sävelten yhdistelyä ohjaaviin kulttuuriperinnöllisiin säännöstöihin, kattaen sisälleen siis soittimiston, vitysjärjestelmät, melodiikan, soitinnuksen, yksittäiset soinnut, sointuprogressiot, äänenkuljetuksen sekä kauneusarvot. Suppeimmillaan, vaikkakin harvemmin, sitä käytetään kuvailtaessa yksittäisen soinnun, tai tarkemmin sanottuna äänten taajuuksien joukon, intervallirakennetta.

Muinaiskreikasta peräisin oleva sana tarkoittaa alun perin liitosta tai yhteen liittämistä (Liddel & Scott 1940).¹ Antiikin Kreikan musiikinteoriassa harmonia viittasi asteikon sävelten välisiin suhteisiin, ei niinkään moniäänisyyteen, joka oli harvinaista sen kulttuurin musiikkikäytännössä (Dahlhaus 1980, 175). Kreikkalaisessa mytologiassa Harmonia on kuitenkin myös rauhan ja sopusoinnun jumalattaren nimi, ja harmonisuus, tämä väistämättä moraalinen ja esteettinen merkitys kiinnittyi länsimaisen musiikin säännöstöihin varhaisessa vaiheessa. Sanaa käytettiin pitkään kuvaamaan miellyttävää yhteissointia. Sen seurauksena harmonia assosioituu vielä nykyisinkin helposti konsonanssiin, eli äänten sopusointuun, tai konsonanssien ja dissonanssien vuorottelun sopusuhtaisuuteen

Useimmiten harmonia-sanaa käytetään nykyisin kuitenkin erottamaan musiikin yhtäaikaiset sävelet perättäisistä sävelistä, tai nuottisivun pystysuuntainen ulottuvuus sen horisontaalisesta ulottuvuudesta. Näin kuvataan muun muassa Oxford Dictionary of Music -tietosanakirjassa (2006). Näin on pyritty käsittelemään erikseen esimerkiksi sointuprogressioita ja äänenkuljetusta. Brittiläisen musiikintutkija Arnold Whittallin (2011) mukaan musiikin kahtiajako pystysuuntaiseen ja horisontaaliseen ulottuvuuteen kautta musiikin historian on sikäli ristiriitainen, että yhtä aikaa, läpi vuosisatojen musiikillisten

¹ ἀρμωρία, means of joining, fastening (Liddel & Scott 1940).

kehitysvaiheiden, on aina ymmärretty näiden ilmeinen riippuvuus toisistaan. Monitulkintaisuudessaan ja laajuudessaan harmonia on kuitenkin varsin käyttökelpoinen termi, kun sen tarkentaa kuhunkin yhteyteen sopivalla tavalla.

Omassa työssäni käytän sanaa sen laajemmassa merkityksessä, jossa musiikkikudoksen pystysuuntaisten poikkileikkausten lisäksi myös perättäiset, jopa yksinään esiintyvät sävelet, muodostavat harmoniaa. Pyrin harmonialla kuvaamaan niitä useita tekijöitä, jotka yhdessä muodostavat kuullun kokemuksen musiikin pystysuuntaisesta ulottuvuudesta. Tämä kokonaisvaltainen harmonian kokemus koostuu tärkeiltä osin esimerkiksi melodioista, sillä ihmishavainnossa perättäisten sävelten sarjat ryhmittyvät aina rajatun kokosiin joukkoihin (Akiva-Kabiri, ym. 2009).

Käyttötapani rinnastuu osittain sanan alkuperäiseen käyttöön, jossa harmonialla kuvattiin lähinnä asteikkoja ja niiden sisäisiä rakenteita (Dahlhaus 1980, 175). Analysoimistani teoksissa esiintyvät sävelkokoelmat eivät välttämättä rajaudu selkeisiin ehyisiin asteikkojärjestelmiin, mutta tiheästä musiikkikudoksesta voi erottaa monia päällekkäisiä tai hetkellisiä asteikoita ja niiden fragmentteja, jotka viittaavat – joko tahattomasti tai tahallisesti – länsimaisen musiikin perinteisiin.

Vaikka Sørensenin tuotannon soittimisto vastaa 1800-luvun lopun yleistä taidemusiikin soittimistoa, melodian ja säestyksen, polyfonian ja homofonian tai koristeen ja motiivin välistä rajaa voi olla perinteisin musiikkianalyysin keinoin vaikea osoittaa. Siksi sisällytän harmonia-käsitteeseeni myös melodian, äänenvärin ja tekstuurin niiltä osin kuin ne nähdäkseni oleellisin vaikuttavat musiikin kokonaisvaltaiseen harmoniakokemukseen.

3.2 Tonaalisuus ja atonaalisuus

Tonaalisuus-termin teki suosituksi belgialainen musiikkitieteilijä François-Joseph Fétis 1830- ja 1840-luvuilla. Hän määritteli käsitteen ”asteikon sekä perättäisten että yhtäkaisten sävelten välisten välttämättömien suhteiden kokoelmaksi.” (Hyer 2002.)² Tuota määritelmää voi kirjaimellisesti tulkittuna käyttää puhuttaessa minkä tahansa musiikilli-

² “collection of necessary relations, both successive and simultaneous, between the notes of the scale”

sen asteikon ja tyyllisäännöstön yhdistelmästä, mutta käsite liitettiin silloin, kuten nykyisinkin yleisesti, seitsensävelisten duuri- ja molliasteikkojen käyttöön eurooppalaisessa taidemusiikkiperinteessä. Se, mihin eurooppalaisella taidemusiikkiperinteellä yleensä viitataan, on niin kutsuttu tonaalinen aikakausi (*common practice period*) vuosina 1600–1910. Yleistäen, suurta osaa tätä ajanjaksoa edeltävästä eurooppalaisesta musiikista kutsutaan kirkkosävellajeineen usein modaaliseksi ja suurta osaa sitä seuranneesta musiikista atonaaliseksi, tai kattavammin post-tonaaliseksi.

Tonaalisuus-termiä käytetään myös laajemmin puhuttaessa tietynlaisesta taidemusiikista, populaarimusiikista, kansanmusiikista, jopa ei-länsimaisesta musiikista miltä tahansa aikakaudelta. Pelkästään eurooppalaisen taidemusiikin tonaaliselta aikakaudelta termi kattaa alleen kuitenkin niin suuren määrän erilaista musiikkia Claudio Monteverdistä Claude Debussyyn, ettei sen lainalaisuuksien kokoaminen tarkkoihin osatekijöihin ole yksinkertaista, jos mielekästäkään. Yrityksiä on, kuten yhdysvaltalaisen säveltäjä-musiikkiteoreetikko Dimitri Tymoczkon (2011, 4) viisikohtainen tonaalisuuden määritelmä.³

Puuttumatta tarkemmin kokonaisvaltaisiin määritelmiin tonaalisuuden luultavasti tärkein yksittäinen määrittävä tekijä on sävelten ja sointujen hierarkkinen suhteutuminen vahvaan keskukseen, perussäveleen. Tästä selvästi havaittavasta perussävelestä atonaalisuuden, eli ei-tonaalisuuden, alkuperään useimmiten liitetyn itävaltalaisen säveltäjä Arnold Schönbergin 12-säveljärjestelmä pyrki tietoisesti eroon. *Harmonielehre* teoksensa uusitun painoksen alaviitteessä vuodelta 1922 hän painotti kuitenkin, ettei itse pidä atonaalisuuden käsitettä loogisena sillä perusteella, että ”sävelsarjat muodostavat aina tonaalisuutta, huolimatta siitä, rakentuvatko ne suorasta suhteesta yhteen perussäveleen vai monimutkaisemmista yhteyksistä.” Hän ehdotti osuvammaksi termiksi omalle ja aikalaistensa musiikille pantonaalisutta tai polytonaalisuutta, eli musiikkia, jossa on läsnä useita yhtäaikaisia perussäveliä. (Schönberg 1983, 432.)

Molemmat termit ovat nykyään vakiintuneet tarkoittamaan eri asiaa kuin mitä Schönberg ehdotuksillaan tarkoitti. Polytonaalisuudella, bitonaalisuuden yläkäsitteellä, viitataan musiikkiin, jossa käytetään konkreettisesti päällekkäisiä ja selvärajaisia sävellajeja.

³ Tymoczkon (2011, 4) universaalien tonaalisuuden viisi ominaispiirrettä: (1) Suppein intervaleihin kulkevat melodiat (2) Pääasiallinen konsonoivuus (3) Harmoniarakenteiden samankaltaisuus jaksojen sisällä (4) Rajatut sävelvalikoimat: yleensä 5–8 sävelluokkaa (5) Keskussävelisyys.

Pantonaalisuuden käsite sen sijaan tunnetaan paremmin musiikkitieteilijä Rudolph Rétin kirjasta *Tonality, Atonality, Pantonality* vuodelta 1958, jossa sillä viitataan kyllä huojuviin tonaliteetteihin määrittämättömine keskuksineen, mutta nimenomaan rajataan sen ulkopuolelle Schönbergin ja hänen oppilaidensa Anton Webernin ja Alban Bergin atonaalinen musiikki (Drabkin 2001).

Schönbergin useiden yhtäaikaisten perussävelien ja monimutkaisten keskussävelsuhteiden polytonaalisuus kuvaisi oman musiikkinsa lisäksi monissa tapauksissa hyvin myös esimerkiksi myöhäisromanttista musiikkia. Muun muassa Richard Wagner, Frédéric Chopin ja Robert Schumann ovat kaikki tehneet musiikkia, josta selvät tonaaliset keskukset ajoittain puuttuvat, tai muuttuvat niin tiuhaan, ettei ole mielekäästä ajatella vain yhtä kaiken kattavaa tonaliteettia. Lisäksi termi kuvaisi mainiosti myös Bent Sørensenin tapaa luoda harmoniaa noin 150 vuotta kuuluisia romantikkoja myöhemmin.

Joka tapauksessa atonaalisuuden kirjaimellinen, ei-tonaalinen merkitys sopii erityisen huonosti kuvaamaan Sørensenin musiikkia, ja koska polytonaalisuus-termi on harhaanjohtava, tyydyn työssäni kutsumaan hänen musiikkiaan tonaaliseksi. Schönberg (1983, 432) totesi atonaalisuutta kritisoivassa alaviitteessään uuden termin edellytykseksi sen, että ensin on perusteltu, miksi kyseinen musiikki ei ole vain tyypillisistä asteikoista poikkeavien sävelesarjojen tonaalisuutta. Sørensenin tonaalisuus on välillä kuultavasti suorassa suhteessa tonaalisen aikakauden harmoniaan, mutta toisaalta välillä selvästi etäännyttä siitä. Kysymättä säveltäjältä itseltään ei ole mahdollista päätellä, onko jälkimmäinen tietoista etäännytyistä tonaalisen aikakauden harmoniasta, mutta tässä työssä analysoimieni teoksien tapauksessa kutsun, ja perustelen, miksi, kutsun sitä hämärrytyksi tonaalisuudeksi.

4 ANALYYSIT

4.1 Responsorium: Memento mei Deus

4.1.1 Tausta

Responsorium on hieman yli kahden minuutin mittainen a cappella -sävellys kolmelle miesäänelle ja sooloaltolle vuodelta 2007. Teos sisältyy samana vuonna valmistuneeseen 12-henkiselle sekakuorolle sävellettyyn kuusiosaiseen teokseen *Fragments of Requiem*. *Fragments* on säveltäjän ohjelmakommentin mukaan tarkoitettu liitettäväksi erilaisiin konserttikokonaisuuksiin joko kokonaan tai osittain. Teoksen tilasi englantilainen kuoronjohtaja Paul Hillier yhdessä lauluyhtye Ars Nova Copenhagenin kanssa ja teoksen sävellysprosessia tuki Tanskan valtion kulttuurahasto. (Edition Wilhelm Hansen 2016.)

Sana *Responsorium* tarkoittaa suomeksi responsoriota, eli kristillisen liturgian vuorolaulua. *Fragments of Requiem*in kaikki osat liittyvät nimiensä puolesta katolisen kirkon sielunmessussa käytettyihin teksteihin, mutta ovat sävelletty varsin eri vaiheissa säveltäjän siihenastista uraa. *Lacrimosa* on vuodelta 1985, *Benedictus* vuodelta 2005 ja *Sanc-tus* ja *Responsorium* vuodelta 2007. *Recordare Pie Jesu* on vuoden 2002 uudistettu versio vuoden 1987 sävellyksestä ja *In Paradisum* vuoden 2002 a cappella versio vuoden 1995 laajemman kamarikokoonpanoteoksen viimeisestä osasta. (Edition Wilhelm Hansen 2016.)

Eniten huomiota on saanut konserttikokonaisuus, jossa Sørensen täydensi fragmenteillaan Johannes Ockeghemmin 1400-luvun loppupuolella säveltämän requiemin *Missa pro Defunctis* noin tunnin mittaiseksi sielunmessuksi. Kahden eri aikakauden säveltäjän teokset limittyvät siinä musiikilliseksi ja uskonnolliseksi mutta myös konseptuaaliseksi kokonaisuudeksi. *Responsorium: Memento mei Deus* aloittaa Paul Hillierin johtaman Ars Nova Copenhagenin levytyksen kokonaisuudesta (Dacapo Records 2012). Käytän tätä levytystä analyysini pääasiallisena kuuntelulähteenä.

4.1.2 Laulutekstit

Responsoriumissa on kaksi päällekkäistä tekstiä renessanssille tyypillisten monitekstisten motettien tapaan. Miesäänet laulavat hitaalla sanarytmillä melismoiden katolisen kirkon yörukouksissa käytettyä latinankielistä antifonista tekstiä (Goossens 2016). Kappale alkaa tekstin vastausosuudella ”*Memento mei--*”, jonka miesäänet aloittavat yksinään. Altto aloittaa pian latinankielisen tekstin päällä vuosina 1913–1953 eläneen runoilija Dylan Thomasin varhaisen runon *Of Any Flower* (Jones & Thomas 2003, 258). Altton vielä laulaessa runon viimeistä säettä miesäänet siirtyvät saumattomasti antifonin säeosuuteen ”*De profundis--*”. Olen liittänyt alle tekstit Dacapo Recordsin (2012) julkaiseman *Ars Nova* Copenhagenin levyn kansilehdestä:

I Responsorium: Memento mei Deus

Memento mei Deus, quia ventus est vita mea:
Nec aspiciat me visus hominis.
De profundis clamavi ad te, Domine:
Domine, exaudi vocem meam.

I Responsory: O God, be mindful of me

O God, be mindful of me, for that my life is but wind,
Nor the sight of man may behold me.
From the depths I did cry to thee, O Lord,
o Lord, hear my voice.

Of Any Flower

Hourly I sigh,
for all things are leaf-like
and cloud-like.
Flowerly I die
for all things are grief-like
and shroud-like.

(Dylan Thomas)

Thomasin runo ja latinankielinen responsorio sisältävät monia yhtäläisyyksiä. Molemmat tekstit alkavat samanrakenteisella alakuloisella virkkeellä preesensissä yksikön ensimmäisessä persoonassa. Molemmissa käytetään ilmaan assosioituvia sanoja. Thomasin runossa ovat sanat ”huokaista”, ”lehtimäinen” ja ”pilvimäinen” ja responsoriassa sana ”tuuli.” Myös tematiikka elämän haihtuvuudesta on yhtäläinen. Responsoriassa kertojan elämä on vain tuulta ja Thomasin runossa huokaillaan kaikkien asioiden ohimenevää luonnetta. Lisäksi sana ”verhomainen” Thomasin runon lopussa assosioituu nopeasti responsorion ”ihmiskatseen saavuttamattomuuteen.”

4.1.3 Rakenne ja enharmoniikka

Kappaleen voi jakaa neljään lyhyeen taitteeseen, A¹–A²–B–C. Kaksi ensimmäistä taitetta kattavat hieman yli puolet teoksen kestosta. Ne ovat variaatioita samasta rakenteesta: Molemmat alkavat dis-doorisessa moodissa miesäänten lyhyellä alukkeella, jota seuraa alton samanmittainen ja -muotoinen melodia, jonka aikana moduloidaan ais-mollille. Ensimmäinen taite (t. 1–9) sisältää latinankielisen responsorion ensimmäisen rivin ja puolet Thomasin runosta, eli ensimmäisen kolmirivisen säkeistön. Toinen taite (t. 10–17) sisältää Thomasin runon jälkimmäisen säkeistön sekä responsorion toisen rivin. Keskityn analyysissäni teoksen kahteen ensimmäiseen taitteeseen.

Kolmas taite (t. 17–23) liittyy toisen taitteen lopun kanssa siten, että miesäännet siirtyvät responsorion säeosuuteen ”*De Profundis*--” jo tahdissa 14, neljä tahtia ennen alton melodian ja toisen taitteen loppua. Lisäksi kolmannen taitteen b-mollissa (= ais-mollissa) soiva musiikillinen materiaali alkaa miesäänillä jo tahdissa 17, kun altto vielä laulaa melodian koristeltua ja pidennettyä viimeistä ääntä. Kolmannen taitteen aikana käydään läpi responsorion kaksi viimeistä riviä.

Myös neljäs taite (t. 24–29) liittyy kolmannen taitteen lopun kanssa. Kun keskimääräinen miesääni – jota kutsun tästedes baritoniksi – aloittaa responsorion toisen rivin ”*Nec aspiciat me visus hominis*” kertauksen tahdissa 24, muut miesäännet – tenori ja basso – laulavat vielä tekstin viimeistä sanaa ”*meam.*” Taitteen alussa b-mollilta moduloidaan takaisin kappaleen aloittaneeseen dis-dooriseen moodiin, jonka jälkeen kappale loppuu tenorin ja baritonin kaksiaääniseen koodaan.

Vaikka suuri osa musiikista on dis-doorista tai ais-aiolista, teos on nuotinnettu Sørensenin (2007a) käsinkirjoittamassa partituurissa ilman kiinteää etumerkintää nykymusiikinotaation yleisen käytännön mukaan. Sen seurauksena dis-doorisen moodin ja ais-mollin sisältämät seitsemän ylennystä hankaloittavat luettavuutta ja aiheuttavat enharmonisia epäselvyyksiä. Partituurissa käytetään välillä kaksoisylennyksiä ja välillä palautusmerkkejä, neljännessä taitteessa jopa ais-mollin enharmonista vastinetta b-mollia. Hankalan pohjasävellajin valinta perustuu todennäköisesti Ars Nova Copenhagenin levytykseen (Dacapo Records 2012), jossa Ockeghemin messun ensimmäinen osa, *Introitus*, lauletaan Sørensenin *Responsoriumin* jälkeen Fis-lyydisessä moodissa samoilla seitsemällä ylennyksellä.

4.1.4 Ensimmäinen taite (t. 1–9)

Dis-doorisessa moodissa soiva miesäänten aluke koostuu kahdesta fraasista, joista ensimmäinen alkaa ja loppuu dis-priimiin. Toinen fraasi jatkaa priimiltä toisen tahdin katkoviivan jälkeen ja päättyy kolmannen tahdin puolivälissä kokonaiseen dis-molli-kolmisointuun. Kolmen miesäänen tekstuuri ja äänenkuljetus muistuttaa teoksen alusta loppuun varhaisrenessanssin kirkollisen moniäänisyyden tyyliä, jossa stemmat ovat suurilta osin samarytmisiä ja homofonisia mutta eriytyvät silloin tällöin itsenäisemmiksi linjoiksi melismoineen ja pidätyksineen. Ainoastaan muutamat yksityiskohdat, kuten baritonistemmaan klusteriharmoniaa korostavat melismat (ympyröityinä kuvassa 1) ja myöhemmin esiintyvä kromatiikka vihjaavat nykyaikaisemmasta sävellystyylistä.

♩ = 48

ppp sempre

A. (Solo)

pp

Hour-ly I sigh, ppp for all

T/B 1-3 (Solo)

pp

Me-men-to me- De-us, Qui- a

Me-men-to me- De-us, Qui- a

Me-men-to me- De-us, Qui-

(d#) I - bVII #VI - bVII I - bVII I bVII⁶ I - VII VI VII¹ - 3 I (d#) VII⁴

KUVA 1. Tahdit 1–4, miesäänten aluke ja alton aloitus (Sørensen 2007a, muokattu)

Alukkeen jälkimmäisen fraasin loppu liittyy kolmannessa tahdissa alton aloitukseen. Korkeimpana ja liikkuvimpana äänenä altto ottaa päähuomion ja asettaa miesäänien säestävään rooliin. Laskeva cis²–eis¹–ais-sävelkulku sopii harmonisesti modaaliseen dominantti-toonika-purkaukseen mutta eroaa suurine hyppyineen miesäänten renessanssi-äänenkuljetuksesta. Miesäänten dis-mollisoinnun kanssa soiva kvartti, gis¹, kolmannen tahdin lopussa ja sitä seuraava Cis-duurisoinnun kvartti, fis¹, erottaa alttostemmaan renessanssityylistä myös harmonisesti. Nuottikuvissa hajasävelet ovat ympyröityinä.

Alton gisis- ja his-sävelet neljännen tahdin lopussa muodostavat säestävien dis- ja fis-sävelten kanssa gisis-vähennetyn septimisoinnun kvinttikäännöksen. Tämä kääntää tonaliteetin kohti ais-mollia ja muuttaa tenorin viimeisen kahdeksasosan ais:n dissonoi-

vaksi ennakkosäveleksi. Viidennen tahdin alussa sointu purkautuu odotetusti ais-mollin terssikäännökselle, mutta alto jää his-noonipidätykselle. Pidätys purkautuu hyppäyksellä soinnun kvintille, eis¹, kolmannella triolikaheksasosalla, mutta ennen sitä tenori poimii sävelen ja pitää sen soimassa tahdin viimeiselle kahdeksasosalle asti. Tämä muuttaa pidätyksen luonteen lisäsäveleksi. Olen merkannut suuntaa antavia reaalisointumerkkeitä ilman käännöksiä nuottikuvien ylle. Soinnut, joista puuttuu säveliä, ovat suluissa.

The image shows a musical score for measures 5 and 6. It includes a vocal line (A.) and piano accompaniment (T/b). The vocal line has lyrics: "things die leaf-like" and "Vén tus est vi-ta". The piano accompaniment has lyrics: "Vén tus est vi-ta". Above the vocal line, chord symbols are written: A#madd9, Dm7, Cm/H?, A#°/H, (A#m) (Fm7), A#m (add11). Below the piano accompaniment, harmonic analysis is provided for three parts: a# (a#), c, and d#. The analysis shows chords like I6, V6, and V3, with some chords in parentheses indicating they are not present in the score.

KUVA 2. Tahdit 5–6, ensimmäinen tonaliteetin horjahdus (Sørensen 2007a, muokattu)

Baritonin ja basson liike viidennessä tahdissa erottuu selvästi aiemmasta diatonisuudesta. Tonaalinen keskus hämärtyy, kun basson pieni d toisella neljäsosalla muuttaa ais-mollisoinnun duuriksi (d = cisis). Ais-duuri osoittaa yhtäkkiä takaisin dis-mollille sen tonaalisena dominanttina. Toisaalta, tenorin his-sävelen huomioon ottaen sointu hahmottuu d-molliseptimisointuna. Kuudennen triolikaheksasosan H- ja fisis-sävelet basso- ja baritonistemmassa tuntuvat jatkavan juuri d-mollisoinnun suuntaa c-mollitonaliteettia kohti sen johto- ja dominanttisävelenä (fisis = g). Samanaikainen alton dis¹ toimii tästä näkökulmasta c-mollisoinnun terssin ennakkosävelenä (dis = es). Kolmannen neljäsosan dissonoiva yhteissointi H-ais-his-d¹ rikkoo kuitenkin kaikki tonaaliset ja modaaliset odotukset. Vasta kuudennen tahdin paluu ais-mollille palauttaa yhtäkkiä sävellajituntuman.⁴ Edellisen tahdin viimeisen kahdeksasosan tenorin cis¹ osoittautuu näin ollen ais-mollisoinnun terssin ennakkosäveleksi ja alton e¹ kvintin johtosäveleksi.

⁴ Tahdin 6 cis-eis-terssi assosioituu aiemman ais-tonaliteetin vuoksi vahvasti ais-mollin toonikaan.

Tahdeissa 6–7 vallitsee hetken ajan cis-urkupisteellinen ais-mollin toonikateho, jota tenorin ja baritonin sivusävelliikkeet elävöittävät. Kuudennen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla muodostuisi dominanttisointu, jos basso laskisi cis:ltä His:lle, mutta koska se pysyy paikallaan, syntyy kenttämäinen, staattinen sointu, cis–dis–his–f¹. Seitsemännen tahdin alussa baritoni palaa dis-sivusäveleltä eis:lle, mutta tenori jää his-noonipidätykselle. Pidätys ei ehdi purkautua ennen soinnun vaihtumista Fis-duuriksi toisella kahdeksasosalla, mikä vahvistaa lisäsävelharmonian sävyä. Homofonisen harmonian näkökulmasta syntyy lisäksi vaikutelma, että miesäänten stemmat kulkevat ikään kuin väärissä kohdissa toisiinsa nähden.

The image shows a musical score for measures 6-9. It includes a piano accompaniment part and three vocal lines (soprano, alto, and tenor). The lyrics are: "est vi-ta me- a", "est Vi-ta me- a", and "est Vi-ta me- a". The score is annotated with various musical notations, including dynamics (p, mp, ppp), articulation (accents), and performance instructions like "dnd" and "Cloud like". Below the vocal lines, there is a detailed harmonic analysis in Roman numerals: (A#m) (Fm7) A#m (add11) (7) (add9) F# (A#mΔ9) (8) ? C#7 Fadd#9 Fm (9) Cm^{sus4-3}. At the bottom, there is a chord progression: (A#) I⁶ V⁴ I⁶ - 7 - 7 3 VI⁶ (V) II² V⁶ V⁶ c: IV⁶ I⁷ - 6 4 (V).

KUVA 3. Tahdit 6–9, ensimmäisen taitteen loppu (Sørensen 2007a, muokattu)

Seitsemännen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla palataan takaisin noonilliselle ais-mollisoinnulle, johon alto lisää myös johtosävelen a¹. Sointu on kokonaisuudessaan lähinnä jazz-harmoniassa käytetty ais-molli-maj-9. Siinä on yhtäikaa sekä toonika- että dominanttitehoa, sillä sen kvintti, suurseptimi ja nooni muodostavat dominantin (kuva 3). Jännite ei purkautu kahdeksannen tahdin alussa, vaan alto hyppää johtosäveleltä perussävelen yli h¹:lle ja baritoni laskee dis:lle. Dissonoiva sointu on samantyyppinen kuin viidennen tahdin kolmannella neljäsosalla oleva H–ais–his–d^{1.5}. Kolmannen triolihakdeksasosan miesäänten toisen asteen sointu johtaa dominantille tahdin puolivälissä. Alto tuo harmoniaan duurimolli-sävyä Eis-duurin (= F) molliterssillä gis¹. Tahdin viimeisellä triolihakdeksasosalla myös basson johtosävel laskee soinnun molliterssille, Gis:lle,

⁵ Sävelluokiksi tiivistettynä soinnuilla ais–h–his–d ja h–his–cis–dis on sama intervallirakenne, p2–p2–s2.

jolloin kaikki äänet ovat hetken konsonanssissa keskenään. Vaikka basson liike on kromaattista, tonaliteetti ei silti täysin erkaannu ais-mollilta. Kahdeksannen tahdin alun dissonoiva sointu ja basson toisen triolikaheksasosan H hämärtävät kyllä tonaliteettia, mutta sitä seuraavat ais-mollin $\text{II}^2\text{-V}^6$ -soinnut ja jopa tahdin lopun luonnollisen molliasteikon mukainen viidennen asteen sointu pitävät ais-keskuksen läsnä.

Heti yhdeksannen tahdin alussa sointu muuttuu his-mollisoinnun (= Cm) kvinttikään-
nökseksi baritonistemman 4–3-pidätyksellä (kuva 4). Tässä tonaliteetti hämärtyy, sillä
ais-mollin toisen asteen soinnun kuuluisi olla vähennetty. Kadensaalinen kvartti-
sektisointu myös vahvistaa odotusta uudesta c-mollitonalityetista. Tenorin pitkä his-
pidätys laskee tahdissa 9 kromaattisesti h:lle, joka on c-mollin johtosävel ja samalla
stemman ensimmäinen poikkeama seitsemän ylennyksen diatonisuudesta.

4.1.5 Toinen taite (t. 10–17)

Tahdin 9 c-mollitonalityetti kääntyy odottamattomasti tritonussuhteiselle Fis-duurille
tahdissa 10. Rytmiiikan muuttuminen kolmijakoiseksi sekä baritonin itsenäiset, dis-
sonoivat, melismat viittaavat kappaleen alkuun. Myös alun dis-doorinen moodi palaa,
kun Fis-duurilta laskeudutaan tahdin 11 toisen neljäsosan kokonaiselle dis-molli-
soinnulle.

The image shows a musical score for measures 9-11. It includes vocal parts (A, T/B) and piano accompaniment. The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Nec as-pi-ci- dt me Vi-". The piano part includes dynamic markings like *mp*, *ppp*, and *pp*. The score is annotated with various musical symbols and chord progressions.

Chord analysis at the bottom of the score:

$\text{a}\sharp$: $\text{I}_4^7 - \text{VI}^6$ (VI) $\text{d}\sharp$: $\text{III}^6 \text{VII}^6 \text{I}$ - - - -
 c : $\text{I}_4^7 - \text{V}^6$ (V) $\text{F}\sharp$: $\text{I} - - - - \text{VII} - - - - \text{I} \text{ V} \text{VI}$

KUVA 4. Tahdit 9–11, siirtymä toiseen taitteeseen (Sørensen 2007a, muokattu)

Alton melodia toisessa taitteessa soi diatonista terssiä alemmaa. Näin ollen esimerkiksi tahdin 11 lopun ja tahdin 12 alun melodiasävelet (kuva 5) ovat säestävälle dis-mollille ja Cis-duurille nooneja, kun tahdeissa 3 ja 4 ne olivat kvartteja. Muutoin ainoat erot ensimmäiseen taitteeseen nähden ovat toisen säkeen, ”for all things are grief-like”, erikoiset intervallit ja lopun ylimääräinen ääni, sekä viimeisen säkeen pidennetty ja apoggiaturalla koristeltu ”shroud-like.”

Tahdin 12 puolivälissä Cis-duurisointu vaihtuu dis-mollin kvinttikäännökseksi. Aisbasso pysyy urkupisteenä tahdin 13 puoliväliin asti, jonka päällä alto, tenori ja baritoni luovat kadenssaalisia, jännitteisiä pidätysketjuja: Alto ja baritoni purkavat tahdin 12 puolenvälin kvartti- ja noonipidätykset seuraavalla triolikaheksasosalla. Heti tämän jälkeen, viimeisellä kahdeksasosalla, tenorin ääni vaihtuu fis:ltä eis:lle, jolloin alton ja tenorin äänit muuttuvat seksti- ja kvarttipidätyksiksi dis-mollin dominantille. Alto purkaa sekstipidätyksensä hypyllä d^1 -johtosävelelle ennen tahdin loppua, mutta baritonin kvarttipidätys jää soimaan, eikä kerkeä purkautua ennen soinnun vaihtumista toonikalle tahdin 13 toisella kahdeksasosalla. Tässäkin alto jää hetkeksi johtosävelpidätykselle.

The image shows a musical score for measures 11, 12, and 13. It includes vocal lines for Soprano (Soprano), Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment for the right and left hands. The lyrics are: "Flo- wer. I die for all things are grief-like ho- mi nis. ho- mi nis De". The score is annotated with performance instructions like *pp*, *mp*, *ppp*, and *ppp*, and dynamic markings like *me* and *vi*. Below the score is a harmonic analysis in Roman numerals: $(d\sharp) III VII^6 I$ for measure 11, $\flat VII \sharp VI \flat VII^5_{-3}$ for measure 12, and $I^6 V - I^6 (d\sharp) II^2 V^6 I^6$ for measure 13. A bracket labeled "Kadenssi" spans the end of measure 12 and the beginning of measure 13.

KUVA 5. Tahdit 11–13, modulaatio ais-mollille kesken dis-mollikadenssin (Sørensen 2007a, muokattu)

Tonaliteetti kääntyy kohti ais-mollia, kuten ensimmäisessäkin taitteessa, mutta nyt kesken tukevan dis-mollikadenssin. Modulaatio on tonaaliseen traditioon nähden siten tällä kertaa varsin poikkeuksellinen. Baritonin His tahdin 13 toisella neljäsosalla muuttuu dis-mollisoinnun his-molliseptimiksi eli ais-mollin toisen asteen soinnuksi. Sitä seuraa dominantti, jota alton kromaattisesti laskeva lomasävel d^1 hämärtää soinnun sekstinä. Do-

minantisoinnun terssikäännös purkautuu kolmannella neljäsosalla odotetusti toonikalle, tosin tonaaliseen äänenkuljetukseen nähden poikkeuksellisesti terssikäännökselle.

Uusi as-mollikeskus hämärtyy heti tahdin 13 viimeisellä kahdeksasosalla, kun alto ja tenori siirtyvät toonikasoinnun tritonukselle ja noonille, e¹-his. Seuraavan tahdin alussa alton noustessa a¹-johtosävelelle toonikasoinnussa on sama jännitteinen sävy kuin seitsemännen tahdin A#m^{maj9}:ssä. Erityisen huomionarvoinen on kuitenkin päällekkäinen F-duurin tonaalinen keskus, jonka alto, tenori ja baritoni muodostavat hetkellisesti tahdinrajan Fmaj7-soinnullaan (ympyröity kuvassa 6).

ais-mollikeskus vahvistuu taas tahdin 14 toisella kahdeksasosalla, jonka jälkeen sointu vaihtuu seitsemännen asteen soinnuksi. Dominanttiteho purkautuu alton ja tenorin ennakkosävelten kautta tahdin 15 alussa toonikalle, mutta palaa pian takaisin seitsemännelle asteelle tenorin, baritonin ja basson laskevalla pidätysketjulla. Alto lisää sointuun ensin vähennetyn septimin, fis¹, mutta tahdin 16 alussa suurseptimin, gis¹, jonka aiheuttama sointi – usein dominanttiseptimisoinnun duuriterassin ja ylennetyn noonin välisenä suurseptiminä – on jälleen tutumpi jazz-harmoniasta.

The image shows a musical score for measures 14-17. It includes vocal lines for alto, tenor, and baritone, and a piano accompaniment. The score is annotated with various musical notations and harmonic analysis.

Harmonic Analysis:

- Measure 14: A#m, (A#m⁹), A^o
- Measure 15: A#m, A^{o7}
- Measure 16: A^oA⁷ C^{b6} F^{m7} C^{#4}
- Measure 17: A#m^{b6}, A#sus², A#m

Vocal Lines:

- Alto: gnief like, De, pro- fun- dis
- Tenor: nis, De, pro- fun- dis
- Baritone: nis, De, pro- fun- dis

Piano Accompaniment:

- Measure 14: F^Δ (circled)
- Measure 15: mf, and Shroud
- Measure 16: mf, pro-
- Measure 17: ppp, fun- dis

Harmonic Analysis (Bottom):

- a#I⁶ F: I⁶ - - - -
- I⁶ VII⁴ - I⁶ VII⁵ (b) I⁶ - 7 - 6

KUVA 6. Tahdit 14–17, toisen taitteen loppu (Sørensen 2007a, muokattu)

Miesäänten pidätysketju jatkuu tahdissa 16 baritonin laskevalla liikkeellä a–g–f. Tämä hämärtää tonaliteettia voimakkaasti, sillä johtosävel, a, ei purkaudu odotetusti ylöspäin, vaan laskee b-mollin (= ais-mollin) kvintille. Lisäksi asteikkoon kuulumattoman g:n kohdalla muodostuu dominanttitehon yllättävällä tavalla purkava perusmuotoinen c-mollisointu, ja f:n kohdalla f-molliseptimisointu.

Alton stemman päättävä 6–5-appoggiatura samaan aikaan tenorin 8–9-sivusävelliikkeen kanssa tahdissa 17 pitävät vielä tonaliteetin epävarmana, mutta miesäänten seuraavien tahtien staattinen b-mollisävy ja tahdin 20 dominantti–toonika-liike vahvistavat b-mollitonalityyppiä. Kaiken kaikkiaan tahdit 15–17 saavat aikaan vaikutelman modulaatiosta, vaikka sellainen tapahtuukin vain enharmoniikan tasolla.

Handwritten musical score for three voices (A, T/B 1-3) and piano accompaniment. The score covers measures 17–20. Measure 17 is circled. Measure 20 is circled. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The lyrics are "fun-dis cla-ma-vi ad te" and "Do-mi-ne: Do-". The piano part includes chord symbols: $B^b m^6$, $B^b \text{sus}2$, $B^b m$, $\text{sus}2$, $B^b m$, $\text{sus}2$, $B^b m$, D^{b+5} , A° ($B^b m^{\text{add}11}$). The bass line includes Roman numerals: $b: I^6 - 7 - 6 - - - - III^\sharp VII^6 I^6 III^\sharp$.

KUVA 7. Tahdit 17–20, kolmannen taitteen alku (Sørensen 2007a, muokattu)

4.2 Phantasmagoria, I: Molto energico

4.2.1 Tausta

Vuosina 2006–2007 sävelletty *Phantasmagoria* on viisiosainen pianotrio, ensimmäinen kahdesta tähänastisesta pianotriosta Sørensenin tuotannossa (Edition Wilhelm Hansen 2016). Teoksen kesto on noin 14 minuuttia ja sen tilasi Tanskan Franz Schubert -seura. Teoksen kantaesitti vuonna 2007 ja levytti vuonna 2013 Trio Con Brio Copenhagen, jolle teos on myös omistettu. (Edition Wilhelm Hansen 2016.) Käytän analyysini kuuntelulähteenä tätä Dacapo Recordsin (2013) julkaisemaa Trio Con Brio levytystä.

Sørensen on maininnut yhdeksi teoksensa inspiraationlähteeksi yöllisen näkymän goottilaisesta rauniosta, josta voi erottaa vain rakennuksen ääri viivoja (Tange 2013, 4). Hän kirjoittaa ohjelmakommentissaan teoksensa kokonaisuudesta:

All five movements are full of shadows of all kinds. Shadows of fragments and traces of movements appear in other movements. Music, voices, instruments appear behind each other as a play of shadows. – – *Phantasmagoria* is a shadow play in darkness, where contours of persons and music, voices and instruments - create adventures behind each other. (Edition Wilhelm Hansen 2016)

Kuten monien muidenkin teostensa yhteydessä, Sørensen käyttää tässä sanoja varjo, fragmentti ja pimeys. Koko teosta hän kuvaa varjonäytelmäksi pimeässä ja painottaa kuvailussaan asioiden päällekkäisyyttä. Tämä rinnastuu suoraan fantasmagoria sanan alkuperään, Ranskassa 1700-luvun loppupuolella suosituksi tulleen teatterimuotoon, jossa pimeisiin lavasteisiin luotiin lamppujen, varjojen, läpikuultavien materiaalien, savun ja peilien avulla taianomaisia kauhunäytelmiä (Burns 2010).

Teos on sävelletty takaperoisesti, niin että viimeinen osa on sävelletty ensimmäisenä ja ensimmäinen osa viimeisenä (Edition Wilhelm Hansen 2016). Analysoin työssäni alkupuoliskoa ensimmäisestä, noin kuuden minuutin mittaisesta osasta, josta ohjelmakommentissa sanotaan seuraavaa:

It all begins with the violin – solo – heavily muted but aggressive, and gradually the cello and the piano enter as shadows of the violin. The first movement ends in a dark shadow of an aria from my opera, *Under the Sky*. (Edition Wilhelm Hansen 2016)

Raskaasti vaimennetulla Sørensen viittaa niin kutsuttuun *tonwolf*-sordinoon, jota on viulustemmassa merkitty käytettäväksi tahtiin 43 asti. Se tekee viulun soinnista metallisen ja työlään kuulaisen. Sellon ja pianon sisääntulot ovat hämärrytetyt niin, ettei uusia soittimia välittömästi erota tekstuurista. Loppuosiota, jossa Sørensen kertoo viittaavansa *Under Himlen* oopperansa aariaan, en analyysissäni käsittele.

4.2.2 Rakenne

Pianotrion ensimmäinen osa, *Molto energico*, jakautuu viiteen taitteeseen, joista analyysissäni keskityn kahteen ensimmäiseen. Ensimmäisen taitteen (t. 1–37) harmonia on viulun ja sellon diatonisten terssi- ja sekstikuvioiden ja -pariäänten myötä pääasiassa yksinkertaisen tonaalista. Harmonian kuulokuvaa tosin laajentavat runsaasti käytetyt glissandot ja stemmojen heterofonia. Piano liittyy vaivihkaa mukaan tahdissa 32 ja säestää jousten glissandoja diatonisilla klustereilla.

Kun ensimmäisessä taitteessa yhtäaikaisia sävelluokkia soi enimmillään vain neljä (t. 25, 31), toisessa taitteessa (t. 38–53) niitä soi suuren osan ajasta kuusi kerrallaan, enimmillään kymmenen kerrallaan (t. 40, 50). Taitteeseen siirrytään liukuvasti mutta nopeasti tahdeissa 38–40. Siirtymä on lyhyt tulkittavaksi omaksi taitteekseen, mutta se sisältää niin paljon analysoitavaa, että jaan sen omaan alalukuunsa. Toisen taitteen värikäs harmonia koostuu häilyvistä, paikoitellen päällekkäisistä tonaliteeteista. Kolmi- ja nelisointuja on hämärrytetty tyypillisten tonaalisten sointujen ulkopuolisin lisä- ja hajasävelin. Lisäksi sointuliikkeiden äänenkuljetuslinjat hyppivät eri oktaavien välillä ja kulkevat etäällä toisistaan sekä rekisterillisesti että ajallisesti. Tonaalisia sointuliikkeitä hämärtävät entisestään tyypillisen sointualueen alapuolella, kontraoktaavissa soivat pianon kolmisäveliset soinnut.

Kolmannen taitteen (t. 56–70) viulun korkean *dolce*-melodian alla jatkuvat pianon matalat soinnut. Lyhyt neljäs taite (t. 71–79) palaa alun staattisuuteen ja koostuu pelkästä cis^1 – e^1 -glissandon repetitiosta. *Under himlen* oopperan aariaan viittaava viides taite (t. 80–112) on tremoloilla ja glissandoilla väritettyä, harmonialtaan varsin myöhäisromanttista musiikkia. Näitä viimeistä kolmea taitetta en työssäni käsittele, mutta huomioin niiden vaikutuksen ensimmäisiin taitteisiin silloin, kun yhteys on oleellista osoittaa.

4.2.3 Ensimmäinen taite (t. 1–37)

Phantasmagoria alkaa viulun alaspäisellä h¹-gis¹-glissandolla, joka toistuu vaihtelevilla rytmeillä noin ensimmäiset puoli minuuttia, tahtiin 12 asti. Pienen terssin intervalli erotuu selvästi toistuvien glissandojen ylä- ja alareunoista: korkeampi aloitussävel soi aina forte-dynamiikassa ja hiljainen päätesävel pysyy hetken paikallaan, jolloin dynamiikan jyrkkä lasku ei täysin peitä lopun säveltasoa (kuva 8). Tonaalisuudelle leimallinen intervalli luo pitkään toistettuna musiikkiin gis-mollin sävyn, vaikkei sävellajituntumaa sointuliikkeillä varmistetakaan. Glissandon ääripäiden välissä oleva portaaton taajusliuku ei hahmotu niinkään useina säveltasoina, vaan lähinnä artikulaationa, mutta tilan kaiun vaikutuksesta soimaan jäävä sävelkimppu muistuttaa huomattavasti kappaleessa myöhemmin esiintyviä diatonisia klustereita.

Molto energico ♩ = ca. 72
 con sordino: Tonwolf
 aggressivo con disperazione

Bent Sørensen (2006-07)

Violin

The musical score for Violin shows a series of glissandos. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Molto energico' with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The performance instructions include 'con sordino: Tonwolf' and 'aggressivo con disperazione'. The score is marked with various dynamics: f, pp, ppp, mp, p, ppp, f, and pp. The glissandos are marked with 'gliss.' and 'gliss. sempre'. The score is attributed to Bent Sørensen (2006-07).

KUVA 8. *Phantasmagoria*, ensimmäinen osa, tahdit 1–2 (Sørensen 2007b)

Sello liittyy mukaan tahdissa 7 hiljaisena unisonokaanonina viulun kuudesta ensimmäisestä tahdistista. Soittimien lomittuvat ja pinoutuvat glissandot luovat taitteeseen kenttämaisen tiheää harmoniaa, mutta ääriään erottuvat edelleen hyvin, eikä tonaliteetti siten hämärry. Esitysohjeena nuotin ensimmäisellä sivulla lukee, että sellon täytyy soida taustana viululle tahtiin 32 asti (Sørensen 2007b). Vaikkei kaanonrakenne tahdin 11 jälkeen jatku enää tarkkana kaikuna, tavoiteltu vaikutelma sellon roolista viulun varjona, Sørensenin ohjelmakommentin kuvauksen mukaan, näyttäytyy ilmeisenä.

Vasta tahdin 11 lopussa esiintyy kolmas kappaleessa selvästi erottuva säveltasoa, b¹. Tahdissa 12 viulun ja sellon gis-molliterssi putoaa puolisävelaskelta alemmalle g-molliterssille ja glissandojen suunta muuttuu ylöspäiseksi (kuva 9). Heti seuraavassa tahdissa g-molliterssi nousee kvartin ylöspäin, c-molliterssiin, ja glissandot palaavat taas aiempaan putoavaan suuntaansa. Glissandojen suunnanvaihdokset voi nähdä tässä, kuten muuallakin ensimmäisessä taitteessa, eräänlaisena vastaliikkeenä intervallien rinnakkaisliikkeelle, mikä pyöristää musiikin kulmikkuutta ja muistuttaa länsimaisen äänenkuljetuksen perinteistä.

(g: I) c: V^b I

KUVA 9. Tahdit 12–13 (diskanttiavaimella), modulaatio gis–c (Sørensen 2007b, muok.)

Historiaan viittaavat myös teoksen modaaliset piirteet, jotka tulevat esille jo sen ensimmäisessä sointuliikkeessä (kuva 9). Kvinttisuhteinen sointuliike, riippumatta sointujen laaduista, havaitaan aina vahvana tonaalisen keskuksen osoittajana (Lerdahl 2001, 53–54). Mollilaatuinen dominanttisoitu on tyypillinen kirkkosävellajien piirissä. Tahdin 12 g-molliterssi on c-aiolisen moodin viides aste ja näin ollen tahdeissa 12–13 syntyy vaikutelma modulaatiosta c-aioliseen moodiin.

Aiolisuus sekoittuu tahdissa 16 kuitenkin harmoniseen c-molliin toistuvan h-sävelen myötä (kuva 10). Huojunta tonaalisen ja modaalisen asteikon välillä luo teokseen sentyyppistä kromatiikkaa, jota tonaalisuuden aikakaudella tietoisesti vältettiin. Tahtien 12–13 äkkinäisen modulaation jälkeen tahdissa 16 jälleen ilmenevä liike sekä tekstuurin uudenlainen kerroksellisuus osoittavat kiihtyvyyden, jolla teoksen musiikilliset elementit monimutkaistuvat. Tämä monimutkaistuminen yksittäisen instrumentin suppean yksinäisen kuvion repetitiosta 12-sävelluokkaa lyhyessä ajassa läpikäyvään monikerroksiseen tekstuuriin saavuttaa päätepisteensä toisen taitteen loppupuolella.

Tahdit 16–17 tuo harmoniaan useita ajallisesti läheisiä eri sävelluokkia (kymmenen tahdissa 16). Toisaalta yhteys tonaaliseen historiaan vahvistuu liikkeen asteittaisuuden sekä sellon yksinkertaisen kadenssaalisen säestysliikkeen myötä (kuva 10). Tässä näyttäytyy yksi niistä tavoista, joilla Sørensen hämärtää musiikissaan tonaalista harmoniaa. Viulu toimii muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta samassa harmonisen c-mollin asteikossa sellon kanssa, mutta toteuttaa sen kanssa ristiriitaisia sointutehoja (aaltoviivat kuvassa 10). Viulu putoaa tahdin 16 alun toonikalta seitsemännelle asteelle, kun sellon toonika-tehoinen es^2 jää soimaan, ja kun sellon g^1 – es^2 -pariääni nousee as^1 – f^2 -subdominantille, viulu jää toistamaan kromaattista lipsahdustaan fis^1 – a^1 . Tahdin lopun dominantille saavutaan yhtä aikaa, mutta sellon purkaessa jännitteen c:lle tahdin 17 viimeisellä iskulla, viulu jää taas kaiunomaisesti toistamaan edellistä dominanttitehoista elettään hämärtäen siten muuten niin ilmeistä dominantti–toonika-purkausta. Kutsun tämänkaltaisia ilmiötä,

joissa tekstuurin eri kerrokset vaikuttavat toteuttavan vallitsevan tonaliteetin sointuliikkeitä epäsynkronissa, myöhemmin työssäni vaihevääristymiksi.

KUVA 10. Tahdit 16–17, ensimmäiset vaihevääristymät (Sørensen 2007b, muokattu)

Tahtien 18–23 aikana seuraa teoksen tonaalisesti paljain jakso. Tahdin 18 alussa tapahtuu toinen ylöspäinen suuren terssin modulaatio, joka on edellistä pehmeämpi, sillä nyt moduloiva sointu sisältää yhden voimassa olevaan sävellajiin, c-molliin kuuluvan sävelen, c^2 :n, ja yhden siihen kuulumattoman sävelen, a^1 :n. Tämä johtaa lyhyeen, glissando-eleitä lukuun ottamatta hyvin perinteiseen e-mollin $IV-I_4^6-V-I$ -kadenssiin (kuva 11). Dominantti tahdin 19 toisella iskulla on vain melodinen fis^2 , mutta sen funktio on selvä, sillä pohjasävel h^1 on läsnä sitä edeltävässä kadenssaalisessa kvarttisekstisoinnussa. Tahdeissa 20–23 e-mollin sävellajituntuma vahvistuu entisestään toisella samantyyppisellä, mutta edellistä pidemmällä kadenssilla.

KUVA 11. Tahdit 18–20, e-mollikadenssi ja Y-sointu (Sørensen 2007b, muokattu)

Jakson perinteisestä tonaalisuudesta erottuu kuitenkin yksi poikkeama. Toinen e-mollikadenssi alkaa tahdissa 20 viulun murtosoinnolla, jossa on kolme sävellajista poikkeavaa säveltä, $d^1-b^1-es^2$ (kuva 11). Pienestä sekstistä ja kvartista koostuva sointu, jonka ääriään ten välille muodostuu pieni nooni, erottuu harmoniassa selvästi ympäristöstään. Sen tonaalista funktiota on hankala määrittellä, sillä soinnun jännitteelle ei ole vakiintunutta purkaussuuntaa. Sama intervallirakenne toistuu teoksessa useaan kertaan. Käytän siitä myöhemmin nimitystä Y-sointu.

Tonaliteetti vaikuttaa palaavan tahtien 23 ja 24 rajalla e-mollilta äkkinäisesti takaisin c-molliin as^1-f^2 ja g^1-es^2 -sekstien kautta. Vaikutelma on samankaltainen kuin tahdin 20 alukkeessa, mutta tällä kertaa ei seuraa selväpiirteinen kadenssi. Tahdin 24 kolmannella iskulla jää soimaan noin kymmeneksi sekunniksi sellon fis^1-d^2 -seksti, jonka voisi c-mollitonalityetissa tulkita dominantin dominanttina, tai pitkään vallinneessa e-mollissa modaalisenä, alennettuna seitsemäntenä asteena. Viulu soittaa pian sekstin päälle g^2 -sävelen, joka muodostaa jo aiemmin kuullun Y-soinnun intervallirakenteen, nyt kokonaisena yhteissointina (ympyröity kuvassa 12). Ympäristössään outo sointu osoittautuu nopeasti kuitenkin vain eräänlaiseksi illuusioksi, sillä toistuva putoava puolissävelaskelglissando fis^2 :lle muuttaa g^2 :n vaikutelman appoggiaturaksi.

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|-------|----------------|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|--------------|
| e:) | ~~~~~ | e: $\flat VII$ | - | - | - | - | - | - | - | - | - | e: V^b |
| c:) | IV | - | - | I | - | - | - | - | - | - | - | h: I |
| g:) | V | - | - | V/V | - | - | - | - | - | - | - | G: V^{7+6} |

KUVA 12. Tahdit 24–26 (diskanttiavaimella), Y-sointu ja tonaliteettien häilyvyys (Sørensen 2007b, muokattu)

Schönbergin (1983, 432) kuvailema useiden yhtäaikaisten keskussävelten polytonaalisuus olisi osuva termi kuvaamaan tahtien 24–26 harmoniaa. Tahdissa 25 viulun toistaessa jännitteistä g^2-fis^2 -glissandoa syntyy kadensaallinen tilanne, joka vie c-mollin väli-dominantin vaikutelman lähemmäksi todellista g-mollin dominanttia. Tahdin lopussa viulu lisää sellon pariäänän päälle melodisesti a^2 :n ja c^2 :n, ja ne huomioon ottaen tahdissa 26 fermaatille jäävä sointu $fis^1-d^2-h^2$, näyttäytyy äkkiä romanttisena $D7^{add13}$ dominanttina G-duurille. Kun tämä sointu, joka sellaisenaan on paljas h-mollin kvarttiseksti-sointu, pysyy pitkään *molto lunga* -fermaatilla johtamatta minkäänlaiseen purkaukseen, syntyy odotus uudesta h-mollitonalityetista. Toisaalta h-mollisointu voi olla myös aiemman e-mollin aioliseksi muuntunut viides aste. Siten tässä yksinkertaisessa kolmisoinnussa vaikuttavat yhtä aikaa kolmen tonaalisen keskuksen vetovoimat.

Fermaatin jälkeen, tahdeissa 26–27, h-mollisoinnun häilyväinen tonaliteetti ei suinkaan selkene, vaan seuraa viulun ja sellon lomittuvia neljäsosasävelaskelglissandoja. Niiden jälkeen palataan pikaisesti c-mollin sävelille g^1-es^2 . Vasta sen jälkeen, tahdeissa 28–30,

tonaliteetti tukevoituu, kun h-molliasteikkoja ja sen johtosäveltä käytetään systemaattisen tonaalisesti. Tosin tässäkin viulun ja sellon vaihevääristymien ja glissandojen vuoksi syntyy päällekkäisiä sointutehoja (kuva 13).

27

gliss. *ppp* *mf > pp* *ff > p* *f > p* *f > p* *ff* *p* *mf > pp* *mf > pp* (*pp*)

port. *ppp sempre* *f > p* (*pp*) *f* *pp* *p > ppp*

c: I - h: (II) - - - I - - - II - - - V - - -

c: I - - - h: II - I - - - IV - - - II I-VII - -

KUVA 13. Tahdit 27–29, h-mollin vaihevääristymiä (Sørensen 2007b, muokattu)

Tahdin 30 viimeisellä iskulla tapahtuu nopea modulaatio h-mollista ylnnetyn kuudennen asteen kautta gis-molliin (kuva 14). Sävellaji varmistuu tahdissa 31 gis-mollin kadenssilla VI–I–V–I, jota hämärtävät kuitenkin kolme eri seikkaa: (1) Soinnuissa soi yhtä aikaa enintään kaksi sointusäveltä, (2) VI ja V -sointujen perussävel ja terssi kuuluvat vain viulun pitkän glissandon ääripäissä ja (3) tärkeimpänä, dominanttisoinnun bassona soi soinnun suuri septimi. Enharmoniikka ei kappaleen notaatiossa tue gis-mollitonaliiteettia, vaan luettavuutta muun muassa välttämällä fisis-kaksoisylennystä

30

gliss. *ff > mpff > mpff* *ff* *pp* *ff > p* *mf > pp* *f > pp* *mp > ppp* *ff* gliss. *pp* *f > p*

gliss. *ff* *pp* *p > pp* *mp > p* *f > pp* *mf > ppp*

(h:) - - - VII⁷/V [#]VI
g#: I - - - VI I - V - - - I

KUVA 14. Tahdit 30–31, h-gis-modulaatio, gis-mollikadenssi ja Y-sointu (Sørensen 2007b, muokattu)

Dominanttiteho toteutuu siten, että sellolla on tahdin 31 toiselta iskulta nouseva murrettu Y-sointu $d^1-b^1-es^2$, johon viulun laskeva glissando lisää lopuksi gis-mollin hiipuvan johtosävelen, $g^1:n$ (= fisis). Tässä tulee ilmi Y-soinnun yhteys tonaalisiin nelisointuihin, sillä sen intervallirakenne sisältyy duuruisuurseptimisoinnun sekuntikäännökseen. Tonaalisessa perinteessä dominanttisoinnun suuri septimi on tietenkin äärimmäisen harvinaisen, mutta tahdin 31 tapahtumat ilmenevät tässä ympäristössä selkeänä kadenssina.

Tahdeissa 32–34 palataan gis-molliteressin repetitioon kappaleen alun tapaan. Nyt terssin kahden sävelen lisäksi korostetaan myös välissä olevaa molliasteikon mukaista sävelta-soa, ais¹, niin uutena mukaan liittyneen pianon kuten myös viulun ja sellon toimesta. Kaiun vaikutuksesta tämän diatonisen klusterin kuulokuva eroaa varsin vähän aiemmas-ta h¹–gis¹-glissandosta.

Tahtiin 35 tullaan sellon jo kerran aiemmin, tahdissa 30, kuullun ylöspäisen triolikorho-kuvion gis¹–ais¹–h¹ kautta. Pianon klusteri jää kaikumaan hetkeksi ja jousien E-duuri-sointu jää soimaan tahtien 35–36 ajaksi, luoden odottavan tunnelman. Piano näyttäytyy tahdissa 37 ensimmäistä kertaa yksinään murrettua diatonista klusteria toistaen, mikä luo pohjan sen merkittävälle roolille kappaleen pian alkavassa toisessa taitteessa.

Olen tiivistänyt ensimmäisen taitteen harmoniset tapahtumat kahdelle nuottiriville (kuva 15). Viivastojen yllä näkyvät tahtinumerot ja alla roomalaisin numeroin astemerkin-nät. Vaihevääristyneet tilanteet ovat alleviivattu aaltoviivalla. Ympyröidyt Y-kirjaimet tar-koittavat Y-sointuja. Reduktiossa valkoiset nuotinpäät eivät kuvaa pitkiä aika-arvoja, vaan kohtia, joissa ilmenee uusia tonaliteetteja. Mustat nuotinpäät osoittavat kaikkia muita säveltapahtumia. Varrelliset nuotinpäät osoittavat sointuliikkeitä, jotka ovat tul-kittavissa tyypillisiin tonaalisiin sointuprogressioihin. Katkoviivakaaret osoittavat äänen soinnin jatkumista tai toistumista ja kiinteät kaaret kuvaavat normaaliin tapaan fraaseja.

1 12 13 16 17 18 19 20 21 22 23

g[#]: I c: V^b I VII V^b I⁶ IV⁶ V⁶ -(VII) I (VI) IV I⁶ (V) I Y/VII/IV I⁶ (V) I IV⁶ I⁶ (V) I

24 25 26 27 28 29 30 31 32 35

e: ~~~~~ bVII⁶ e: V⁶₄ (c: I⁶) h: I⁶ g[#]: I VI⁶ I V^b I Y c: IV⁶ I⁶ V^b/V G: V⁶ G: V⁶(7+6)

KUVA 15. Reduktio ensimmäisen taitteen harmoniasta (t. 1–37)

4.2.4 Siirtymä (t. 38–40)

Kokonaisrakenteessa sisällytän siirtymän toiseen taitteeseen, vaikka sen aikana soi yhtä aikaa elementtejä osan kolmesta ensimmäisestä taitteesta. Vaikutelma on musiikillisesti

ikään kuin useita ääninauhoja soitettaisiin kerrallaan, ennen kuin vain yksi jää soimaan, tai teoksen ohjelmallista tematiikkaa ajatellen, ikään kuin useita varjokuvia heijastettaisiin näyttämön lavasteisiin päällekkäin, ennen kuin yksi niistä jatkaa näytelmän tarinaa.

Kun tahteissa 32–37 stemmat toimivat harmonisesti synkronissa, tahteissa 38–40 ne jakautuvat kolmeen itsenäiseen kerrokseen (kuva 16): Viulu siirtyy tahdin 38 $g^{2:}$:n kautta tahtien 39–40 korkeaan As-duuripohjaiseen melodiseen motiiviin, joka vastaa kolmannen taitteen lopun motiivia (t. 68–70), jossa yhtä lailla ympäröidään asteikon terssi molemmilta puolilta. Sello toistaa $g^{1:}$ -mollin toonikateholta dominantille putoavia glissandoja ensimmäisen taitteen tahteja 24–26 muistuttavasti. Piano jatkaa ensin tahteissa 38–39 staattisen $g^{1:}$ -mollikentän repetitiota, mutta siirtyy sitten alennetulle seitsemännelle asteelle kuviolla, joka muistuttaa tahdin 30 lopusta sellon triolilla alkavaa kadenssikuviota. Tämän kuvion aikana tahdissa 40 stemma jakautuu vielä itsessään kahteen kerrokseen, kun piano aloittaa toisen taitteen f-mollimateriaalin muiden kerrosten vielä soidessa. Kaikupedaalin noustessa tahdin 40 kolmannella iskulla, siirtymän kaotisuus haihtuu ja yhtäkkiä vain paljas f-mollisointu jää soimaan.

The image shows a musical score for measures 38-40, consisting of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Piano. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, mf, f), articulation (gliss., via sord.), and harmonic analysis (g♯: I, V, I-V, I, V, A♭: I, V, E♭7, A♭: V(7), f: I, V, I, V, I, V, ♭VII (f: N), f: V♭, I). The score is annotated with arrows and circles, highlighting specific harmonic transitions and textures.

KUVA 16. Tahdit 38–40, siirtymän erilliset sävellajikerrokset (Sørensen 2007b, muok.)

Siirtymän kerrokset suhteutuvat toisiinsa monella eri tavalla. Päällekkäiset sointutehot luovat kenttämäistä harmoniaa. Viulun As-duuri luo ympäröivän $g^{1:}$ -mollin kanssa duurimolli-sävyä, mutta toimii toisaalta luontevana entenä tulevalle rinnakkaissävellajille, f-mollille. Sellon $g^{1:}$ -es²-pariääni tahdin 39 neljännellä kahdeksasosalla toimii yhtäkaaa pianon jatkaman vanhan $g^{1:}$ -mollitonalityetin ja viulun uuden As-duurin dominanttina, Es-duurina. E^{b7} -soinnulle f-mollitonalityetti ilmenee lopulta harhapurkauksena. Pianon

Fis-duurikuvio (ympyröitynä kuvassa 16) on samanaikaisille Es- ja As-duurisoinnuille tonaalisesti varsin kaukainen, mutta sen ais¹- ja cis²-sävelet täydentävät As-duurin dominanttia sen kvinttinä ja pienseptiminä. Toisaalta Fis-duurikuvio toimisi f-mollitonaliiteetin napolilaisena kadenssisointuna sitä seuraavan dominantin kanssa, ellei tämä dominantti olisi aiolisen moodin mukainen c-mollisointu (t. 40). Nämä piilevät tonaaliset vivahteet, erityisesti modulaatio rinnakkaissävellajin kautta, tekevät siirtymän monimutkaiseen kuulokuvaan alitajuisen tuttuuden vaikutelman.

Teoksen tähänastiseen harmoniaan verrattuna siirtymä näyttäytyy joka tapauksessa räjähdysmäisenä muutoksena. Nuotista katsottuna erilliset kerrokset ovat löydettävissä, mutta lyhyen kuulohavainnon perusteella ei ole itsestään selvää ryhmittää tahtien 38–40 aikana kuultavat, glissandoin laajennetut 12 sävelluokkaa erillisiin päällekkäisiin tonaliitteihin – osittain tietenkin siksi, että vastaavanlainen glissandojen ja päällekkäisten tonaliitteitten käyttö on länsimaisen musiikin historiassa harvinaista. Vaikka kuulija tietäisikin yhteissoinnin taustalla piilevät tonaaliset rakenteet, siirtymän voi kuulla useilla erilaisilla, subjektiivisesti vaihtelevilla keskussävelsuhteilla. Nämä eivät välttämättä lainkaan liity perinteisiin tonaalisiin hierarkioihin, tai edes länsimaisiin harmoniakäsitteisiin.

Paljon Sørensenin musiikkia kuunnelleena olen tunnistanut monet hänen harmonian kerroksellisimmista ja monitulkintaisimmistakin kohdista kautta koko hänen tuotantonsa juuri hänen luomikseen. Väitän, että tämä kuulonvaraisesti havaittu harmoninen samankaltaisuus erilaisten tekstuurien kesken perustuu useimmiten säveltäjälle luonteenomaisiin, tarkkaan harkittuihin yhteissointeihin, eikä niinkään aina tietyllä samalla lineaarisella sävellystekniikalla yhdisteltyihin kerroksiin. Myös tarkasteltavana olevan kappaleen tapauksessa koen, ettei harmonian räjähdysmäisen muutoksen taustalla ole ainkaan pelkästään tavoite tonaalisuuden hämärtämisestä tai koko 12-säveltilan täyttämisestä, vaan myös harmonisen ilmaisutavan muutos yhdestä toiseen.

Analysoimatta syvällisesti säveltäjän koko tuotantoa ja tietämättä hänen henkilökohtaisia periaatteitaan, tämän erilaisen ilmaisutavan harmonisia lainalaisuuksia on vaikea määritellä. Tarkasteltavana olevan kappaleen tapauksessa sen konkreettisiin tunnuspiirteisiin kuuluvat kuitenkin purkausmääränpäiltään häilyvät diatoniset soinnut kuten Y-sointu. Ennen siirtymää se näyttäytyi useaan kertaan tonaalisesti selkeässä ympäristössä, luoden pilkahduksia tulevasta muutoksesta. Siirtymässä (kuva 16: t. 39, 40) se

sulautuu ympäristöönsä, jossa vallitsee jo valmiiksi useiden vaihtoehtoisten keskussävelten harmonia.

4.2.5 Toinen taite (t. 41–55)

Pian siirtymän jälkeen viulu hiipuu pois ja palaa tekstuuriin vasta tahdissa 49. Sello aloittaa tahdissa 42 tonwolf-sordinoidun, hiljaisen ja hidasliikkeisen säestyksen, ensimmäistä kertaa soittimen luonteenomaisessa bassorekisterissä. Säestys jatkaa siirtymän päätepisteen tonaliteettia toimimalla tahtiin 49 asti pelkillä luonnollisen f-mollin sävelillä. Tätä säännömukaista pohjaa vastaan piano luo toisen taitteen aikana laajalla ambituksella monenlaisia harmonisia kontrasteja, palaten kuitenkin aina hetkittäin tukemaan säestyksen tonaliteettia.

Siirtymän harmonisen intensiivisyyden kärjistyttyä ja haihduttua tahdissa 40 piano jatkaa käsittelemällä kliimaksin tapahtumia kahdessa fraasissa (t. 41–44). Tarkkaan ottaen fraasit kehittelevät pianon stemmaa tahdin 40 toiselta iskulta tahdin 41 ensimmäiselle iskulle (kuva 17). Variaatioiden aluissa toistetaan alkuperäisen fraasin viisi säveltä, a^1 - fis^2 ja g^1 - d^2 - cis^3 , jotka ovat itsessään D-duuriasteikon säveliä ja dissonoivat siten voimakkaasti vallitsevan f-mollitonalityetin kanssa.

The image shows a musical score for measures 40-42. It consists of four staves. The top staff is the piano part, starting at measure 40 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note F#4. The second staff is the cello part, starting at measure 40 with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note F#2. The third staff is the piano part, starting at measure 40 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note F#4. The fourth staff is the cello part, starting at measure 40 with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note F#2. The score includes various annotations such as 'via sord.', 'mettere sord.: Tonwolf', '(Tonwolf)', 'ppp poss.', 'p', 'mf', 'f', 'pp', 'mp', and 'ppp'. There are also dynamic markings like 'p', 'mf', 'ppp poss.', 'f', 'ppp poss.', 'p', 'pp', 'mp', and 'ppp'. The score is annotated with 'Kehiteltävä osuus' and '1. Variaatio'. The bottom staff shows the harmonic progression: $f: V^b$, I^6 , $(D: I$, VII/VII , VII , $g:I$), (II^{35}) , (III^4) , and IV^6 .

KUVA 17. Tahdit 40–42, siirtymän päätepiste ja sen ensimmäinen variaatio (Sørensen 2007b, muokattu)

Ensimmäisessä variaatiossa, tahdeissa 41–42, alun viittä säveltä seuraavat c^2 – es^2 - ja cis^2 – e^2 -terssit (kuva 17). Ensimmäinen pariääni toimii eräänlaisena romanttisena ap-poggiaturana seuraaville D-duuriasteikon sävelille. Siitä jatketaan tahdin 41 lopussa niin kappaleen tähänastisen harmonian kuin tonaalisen jatkumonkin näkökulmasta yllättävälle perusmuotoiselle g-mollisoinnulle. D-duuriin nähden se on muunnossävellajista lainattu neljäs aste, mutta sitä edeltäneen cis-johtosävelen jälkeen vallitsevammassa f-mollitonalityetissa tuntuma D-duuriin heikkenee niin paljon, että vaikutelma on enemmän joko f-mollin dooriseksi muuntunut toinen aste tai uuden g-mollitonalityetin alku. g-mollitonalityetti ei jatku, vaan se kumoutuu tahdin 42 alussa As-duurisoinnun vaikutuksesta. Piano vielä hämääryttää As-duuria soinnun molliterssillä h^1 , mutta fraasin päättyessä f^2 -säveleen, kerrokset ovat pienen hetken ajan tonaalisesti synkronissa.

Harmonian hahmottumisen kannalta on otettava huomioon myös ylimpien äänten erot-tuvuus. Ensimmäisen variaation ylimpien äänien muodostama melodia fis^2 – cis^3 – es^2 – e^2 – b^2 – as^2 – f^2 , johtaa f-säveleen sekä ylä- että alapuolelta. Fraasin f-molliasteikolle vieraista sävelistä ja soinnuista huolimatta melodian kuvio asettaa f-sävelelle keskussävelen painoarvon, joka taas pitää yhteyden f-mollitonalityettiin vahvana.

Toinen variaatio mukailee siirtymän päätepistettä edellistä tarkemmin (kuva 18). Nyt, samoin kuin tahdissa 40, pianon d^2 – cis^3 -sävelten alla soi niihin nähden dissonoiva täydellinen c-mollikolmisointu. Tätä seuraa d^1 – h^1 – as^2 -kolmisävelikkö, joka on d^1 -basson lisäyksellä ylöspäinen kokosävelaskelliike fraasin alun säveliltä a^1 – fis^2 . Tämä kokosävelaskelliike hämää tonaalityettia, mutta fraasin loppupuoli kääntää suunnan vaivihkaa takaisin f-mollin toonikalle, aivan kuten siirtymän päätepisteessä (t. 40).

43 44 45

f *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *f* *ppp* *p* *ppp* *f* *ppp* *p* *ppp* *f*

2. Variaatio

f: 3

ppp *poss.* *ppp* *poss.* *ppp* *poss.* *ppp* *poss.* *ppp* *poss.*

f: A (V^b) (V^b) I⁶ VI (V⁷/VII) -2 E^b: V⁷ -2

KUVA 18. Tahdit 43–45, toinen variaatio (Sørensen 2007b, muokattu)

Pianon tahdin 43 kolmannen iskun es^2 osoittautuu f-mollisoinnun septimiksi ja viimeisen kahdeksasosan g^1 appoggiaturaksi seuraavan tahdin perussävelle, f^1 :lle, kun sellon pariääni vaihtuu As-bassoksi neljännellä iskulla. Pianon korkea c^3 tahdin 44 puolessa välissä täydentää toonikatehoa soinnun kvinttinä ja on samalla suora toisinto tahdin 40 melodiasta. Seuraavan kahdeksasosan sellon G taas vastaa tahdin 41 alussa asteikon terssiltä supertoonikalle putoavaa bassoa. Vaikka tonaalisesta traditiosta katsoen supertoonikabasso näyttäytyy vain lomasävelenä, Sørensenin tapauksessa sen ja asteikon terssin välille (t. 44, pianon as^1) muodostuva pieni nooni (+ oktaavi), on merkittävä harmonian tunnuspiirre. Sama intervalli määrittää myös Y-sointua, joka esiintyy laajana hajotuksena seuraavan tahdin toisella neljäsosalla (kuva 18).

Siirtymän kliimaksia kehitelleiden kahden fraasin jälkeen tahdissa 45 tekstuuriin liittyy pianostemmassa uusi kerros (kuva 18). Pääosin kontraoktaavissa soivat kolmisäveliköt, Fis_1-A_1-E ja $H_2-Fis_1-A_1$, vuorottelevat keskenään hitaasti toisen taitteen loppuun (t. 53) asti, jonka jälkeen vuorottelu loppuu. Soinnut voi tulkita kvintittömänä fis-molliseptimisointuna ja terssittömänä h-molliseptimisointuna, mutta soidessaan niin matalalla ja hiljaa ne muuttuvat ihmiskuulolle epäselviksi. Muut yhtäaikaa soivat kerrokset vaikeuttavat erottamista entisestään, eikä edes alinta säveltä erota bassona harmonialle. Jätän siksi suurelta osin analysoimatta sävelten tonaaliset implikaatiot.

Rytmisesti kerros korreloi varsin tarkkaan harmonian rytmin eli sointuvaihdosten kanssa. Tahdin 47 puolenvälin d-vähennettyä sointua ja tahdin 49 As-dominanttiseptimisointua lukuun ottamatta kerroksessa syttyy ääniä jokaisen sointuvaihdoksen kohdalla. Siten ensi kuulemalta hämmentävä kerros selkeyttääkin taitteen harmoniaa merkittävästi. Kolmisäveliköt osuvat neljäsosille, kun soinnut ylemmissä kerroksissa muodostuvat leveästi, useimmiten murrettuina ja pidätyksien kera. Kerroksen rytmi siten myös määrittää, mitkä muiden kerrosten sävelistä ovat pidätyksiä ja mitkä ennakkosäveliä.

Matalan kerroksen kerronnalliset vaikutukset ovat myös merkittävät. Vaikka sointujen sävelet erottaisikin, ne eivät tue f-mollitonalityyttä, vaan ovat nimenomaan varsin kaukaisia siihen nähden: duuriterssi, tritonus, johtosävel, yläpuolinen johtosävel. On helppo kuvitella, että sävelet olisi valittu tarkoituksella f-molliasteikon ulkopuolelta. Soinnut itsessään ovat kuitenkin verrattain konsonoivia. Kerros toimii siten eräänlaisena efektinä, musiikin taustalla humisevana luonnon ambienssina, joka elää vääjäämättömästi itsenäisessä logiikassaan, riippumattomana päälläolevista tapahtumista.

Pianon ja sellon kerroksissa toteutuu tahdista 45 eteenpäin useita tonaalisia sointuliikkeitä. Tahti 45 alkaa sellon C:tä lukuun ottamatta f-mollin kuudennen asteen soinnulla, $des-f^1-a^1$ (kuva 18). Des-duuri kääntyy tahdin puolenvälin jälkeen B-duuriksi, joka sellon As:lle putoavan basson vaikutuksesta hahmottuu dominanttiseptimisoinnun sekuntikäännökseenä Es-duurille. B-duuri purkautuu tahdin 46 loppupuolella harhapurkauksena c-mollille, f-aiolisen moodin dominantille (kuva 19). Tätä pian seuraava, tahdin 47 puolenvälin vähennetty d-mollisoitu, vahvistaa hetkellistä vaikutelmaa modulaatiosta dominanttisävellajiin, c-molliin. Tahdin 47 lopusta pianon Cis_1 -bassolta f^2 :lle nouseva murrettu duurisuurseptimisointu (Db-maj7) ja sellon tahdin 48 F:lle putoava basso kuitenkin palauttavat f-mollituntuman.

The image shows a musical score for measures 46-48. It consists of three staves: a top staff for the cello (bass clef), a middle staff for the piano (treble clef), and a bottom staff for the piano (bass clef). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mf*, *p*, and *f*, along with performance instructions like "no attack!" and "loco". A chord chart is provided below the staves, indicating the harmonic structure with Roman numerals and figured bass notation.

Chord chart below the score:

| | |
|--|--|
| (E _b): V ² - - - - VI | (VII ⁶) |
| f: (V ² , VII) | (II ⁹ V ^b) |
| c: (VII ²) | (c): I - - - - II ⁶ - - - - |

KUVA 19. Tahdit 46–48 (Sørensen 2007b, muokattu)

Tässä, kuten muissakin teoksen toonikatehoisissa paikoissa, vältetään yksioikoista tonaalisuutta erilaisilla hajasävelillä. Tahdin 48 puolenvälin C–E-pariääni pianon matalassa rekisterissä erottuu hieman ambienssikerroksen muita sointuja paremmin ja sävyttää siten Des-duurisoitua duurimolli-soinnilla. Tämä on ensimmäinen kolmesta kerrasta, kun pianon matala ambienssikerros poikkeaa kolmisävelikköjen kaavastaan. Toinen kerta on tahdin 50 toisella kahdeksasosalla ja kolmas tahdin 53 toisella kahdeksasosalla.

Tahdissa 49 viulu palaa tekstuuriin, muttei heti itsenäisenä polyfonisena kerroksena. Se mukailee heterofonisesti sellon ja pianon tonaalisia liikkeitä, säestäen tasaisen hiljaa tahdin 51 puoleenväliin asti, kunnes tonaalisen sointuprogression kerros alkaa hälvetä. Siitä eteenpäin viulustemma eriytyy taitteen loppuosan ajaksi itsenäiseksi kerrokseen.

Tahtien 45–51 aikana tekstuurissa on kolme kerrosta: jousisoitinten yhteinen hidasliik-
keinen kerros, pianon ylemmän rekisterin liikkuvaisempi kerros sekä pianon ambienssi-
kerros. Nämä eivät kuitenkaan vastaa kerroksia, joita harmoniassa on samaan aikaan
läsnä. Esimerkiksi tahtien 49–51 aikana harmoniassa on viisi erillistä kerrosta (kuva
19). Kerrokset limittyvät osittain, esimerkiksi siten, että tonaalisen sointuprogressioker-
roksen Des-duurisointua hämärtävä sellon pieni d tahdin 49 neljännellä iskulla muuttuu
G-dominanttiseptimisointua tukevaksi kvintiksi seuraavassa tahdissa.

The image shows a musical score for measures 49-51. It features five staves: two for piano (treble and bass clefs) and three for violin (treble clef). The piano part includes dynamics like *ppp poss.*, *mp*, *p*, and *mf*. The violin part includes dynamics like *pp*, *mp*, and *ppp*. Chords are indicated above the staff: A^b7 , D^b , $G7\#11$, $C7$, and D^b . The bottom staff shows figured bass notation: f , V^6/V , VI , V^3/V , V^6-7 , and VI . Circled numbers (1) through (5) indicate different harmonic layers. Measure 49 starts with *con sord. (normale)* and *sul tasto, senza vibr., senza colora*. Measure 51 has a \textcircled{Y} symbol above a note.

KUVA 19. Tahdit 49–51, harmonian viisi erillistä kerrosta (Sørensen 2007b, muokattu):

- (1) **Tonaalisen sointuprogression kerros** – Hajautettuna partituurin kolmelle ylimmälle viivastolle (alla sointuasteet, yllä reaalisoitumerkit ilman käännöksiä, nuotissa joka toinen sointu ympyröitynä)
- (2) **Tonaliteettia hämärtävä hajasävelkerros** – Hajautettuna lähinnä sellon ja pianon stemmoihin (ympyröidyt nuotit)
- (3) **Laskevan melodialinjan kerros** – Alkaa sellolla tahdin 49 lopussa ja siirtyy viululle tahdin 51 lopussa (tummennettu alue)
- (4) **Ambienssikerros** – Pianon alemman viivaston soinnut
- (5) **Urkupistekerros** – Tahdistä 44 alkaen pianolla toistunut as^1 (aksentoidut sävelet)

Tahti 49 alkaa A^b7 -välidominantilla, joka purkautuu tahdin viimeisellä iskulla Des-duurille, f-mollin kuudennelle asteelle. Pianon g^1 , joka nousee tahdin 46 puolivälissä as^1 :lle, luo A^b7 -sointuun romanttista sävyä soinnun perussävelen johtosävelenä. Kun sellon cis^1 seuraavassa tahdissa putoaa h:lle, muodostuu toinen välidominantti, $d-g-h-f^1-des^2$, eli G-duurin terssikvarttisointu, jossa viulun des^2 (= cis^2) luo yhtä lailla romanttista sävyä

soinnun kvintin johtosävelenä. Sointu purkautuu tahdin 51 alussa pianon pidätysten kautta odotetusti f-mollin dominantille, C⁷:lle. Tahdin 51 puolivälissä tapahtuu harhaurkaus kuudennelle asteelle. Viulun f¹-as¹-terssi sellon cis¹(= des¹)-pohjasävelen kanssa vahvistaa soinnun funktion, vaikka sellon e¹ ja pianon pieni a hämärtävät tonaliteettia duurimollin ja A-Des-bitonaalisuuden sävyillä.

Toisen taitteen loppuosa (kuva 20) etäännyy tonaalisuudesta polyfonialla, jonka kerrokset eivät enää toteuta tonaalisia sointuliikkeitä niin itsenään kuin keskenäänkään. Jakso ajautuu kuitenkin vääjämättä cis-mollisoinnulle, kun sello aloittaa tahdissa 53 nopean cis¹-e¹-glissandon hiljalleen voimistuvan repetition.

The image displays a musical score for measures 52-55, featuring a complex polyphonic texture. The score is written for multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *f*, and *gliss.* are used throughout. The score includes various performance instructions like *loco*, *sim.*, and *poss.*. The notation is dense, with many notes and rests, and includes a circled 'Y' in measure 54. The piece concludes with a final chord in measure 55.

KUVA 20. Tahdit 52–55, toisen taitteen loppu (Sørensen 2007b, muokattu)

Pianon as¹(= gis¹)-urkupistekerros sulautuu vaimentuen tahdeissa 52–55 toistuvaan cis-mollisoituun soinnun kvinttiinä. Viulu laskee tahdeissa 52–53 kromaattisesti jatkaen sellon laskevaa melodialinjaa, cis¹–h–a–gis, oktaavia ylemmillä sävelillä as¹–g¹–fis¹–f¹. Tahdissa 54 piano jatkaa linjaa sävelillä f–es–d ja viulun dis¹ jää toistumaan tahtien 54–55 ajaksi. Kokonaisuudessaan laskeva melodialinja johtaa sellon cis¹:ltä viulun kautta alas pianon pienelle d:lle, cis:n yläpuoliselle johtosävelelle. Pienen oktaavin cis-säveltä ei koskaan saavuteta ja toistuva ylempi cis¹ toimii vain puolittaisena resoluutiona.

Kuva 21 on reduktio toisen taitteen piilevistä tonaalisista sointuprogressioista. Reduktiossa näkyvät vain harmonian vallitsevan tonaliteetin kannalta oleelliset sävelet. Sointusävelet ovat eri stemmoihin hajautettuja kolmi-, neli- ja viisisointujen säveliä todellisilla soivilla korkeuksillaan. Aika-arvoiltaan soinnut ovat reduktiossa tiivistetty enimmäkseen puolinuottitasolle, sillä sointuvaihdosten rytmi osuu siihen hyvin. Ennakkosäveliä on siirretty eteenpäin ja pidätyksiä taaksepäin. Viivaston alla näkyvät tonaaliset astemerkinnot, keskellä realisointumerkit ilman käännöksiä ja yllä tahtinumerot. Aaltoviivat astemerkinnotojen välillä kuvaavat tilanteita, joissa vallitseva tonaliteetti on erityisen häilyvää.

38 39 40 41 42 43 44

g#: I ----- Ab:V⁶ f:V^b VI⁶ I⁶ ----- II^{5b} III⁶ IV⁶ I⁶

45 46 47 48 49 50 51 52 -55

f: VI (V⁷/VII) (V^b) (II⁶/V^b) f: VI⁷ -- I V⁶/VI VI V³/V V⁸-⁷ VI c#: I

eb: V -² ----- c: I VI ----- II⁶ --

KUVA 21. Reduktio toisen taitteen tonaalisista sointuliikkeistä

Reduktio auttaa näkemään, kuinka tyypillisiä tonaalisia sointuliikkeitä on hämärytetty rytmiiän, hajasävelien ja tekstuurin kerroksellisuuden lisäksi. Sointuliikkeiden äänenkuljetus hyppii vapaasti oktaavialojen välillä, eikä selkeää basso- tai melodialinjaa siten hahmotu helposti. Myös sointujen käännöksiä käytetään ajoittain poikkeuksellisesti, kuten tahdissa 40, jossa perusmuotoiselta dominanttisoinnulta hypätään toonikan terssi-käännökselle, tai tahdissa 46, jossa dominanttiseptimisoinnun sekuntikäännös purkautuu perusmuotoiselle kuudennen asteen soinnulle.

Reduktio paljastaa myös pääsävellajin ja rinnakkaisävellajin voimakkaan aaltoilun. f-mollin kuudennen asteen sointu toistuu reduktion toisella rivillä, tahdeissa 45–51, neljä kertaa toonikan soidessa vain kerran, ja silloinkin pelkkänä f-oktaavina. Rinnakkaisävellaji Des-duuri saa jopa dominantti-toonika-purkauksen tahdeissa 49–50, muttei koskaan vahvistu hallitsevaksi sävellajiksi. Toisessa taitteessa purkauksia hallitsevan tonaliteetin dominantilta kuudennelle asteelle on enemmän kuin dominantilta toonikalle. Harhapurkauksilla on tässä sama tonaliteettia laajentava vaikutus, kuin tonaalisen perinteenkin piirissä. Kuudes aste rinnakkaisävellajineen, samoin kuin dominanttisävellaji tai muunnossävellaji, ovat itse asiassa esimerkkejä tavoista, joilla häilyvien osittain päällekkäisten keskussävelten harmoniaa on toteutettu jo useita vuosisatoja.

4.3 Yhteenveto

Molemmat analysoimistani teoksista sisältävät jaksoja, jotka viittaavat selvästi länsimaisen musiikin historiaan. Näitä ovat erityisesti *Responsoriumin* varhaisrenessanssiin assosioituva alku (t. 1–4) ja kaksi viimeistä taitetta (t. 17–29) sekä *Phantasmagorian* romantiikan musiikkiin assosioituvat tahdit 16–23. Niiden ilmeisimmät erot renessanssin ja tonaalisen aikakauden musiikkiin nähden liittyvät rytmiiikkaan, artikulaatioihin sekä moderneihin soittotekniikoihin. Näiden jaksojen ulkopuolellakin kadensseja, modulaatioita, pidätyksiä, urkupisteitä ja appoggiaturia käytetään usein tavoilla, jotka muistuttavat huomattavasti länsimaisen musiikin perinteitä. Nämä tutut eleet piiloutuvat Sørensenin tapauksessa usein tekstuurin ja harmonian kerroksellisuuteen.

Harmonian kannalta Sørensenin tonaalisessa soinnutuksessa on kuitenkin yksi erityisen kiinnostava piirre. Kolmi- ja nelisointujen perusmuotoja tunnutaan vältettävän ja käännöksiä suosittavan – niin selväpiirteisissä kuin häilyvämmissäkin jaksoissa. Tonaalisen

tradition näkökulmasta käännökset lisäävät jännitettä ja varsinkin toonikasoinnuissa pitävät yllä odotusta resoluutiosta, eikä olisi ihme, jos juuri tätä olisi tavoiteltukin. On myös mahdollista, että kolmi- ja nelisointujen eri käännökset ovat säveltäjän harmonisessa ajattelutavassa osittain itsenäisiä elementtejä – sointuja, jotka ovat erillisiä perusmuodoistaan, ja joilla on muitakin funktioita, kuin toonika, dominantti, mediantti tai subdominantti. Tähän viittavat esimerkiksi *Phantasmagorian* tahdin 26 mystinen h-mollin kvarttisekstisointu, jonka tonaalista suuntaa on mahdoton taata, tai *Responsoriumin* tahtien 17–19 taiterajan b-mollin sekstisointu, joka tuntuu leijuvan kokonaan tonaliteettien ulkopuolella.

Myös Y-sointu, $d^1-(g^1)-b^1-es^2$, on, kuten aiemmin todettiin, käytännössä suurseptimisoinnun sekuntikäännös. *Phantasmagorian* kahden ensimmäisen taitteen aikana sointu näyttäytyy kahdesti dominanttisoinnun vastineena (t. 20, 31: purkaus gis-mollille), kahdesti seurauksena sointutehojen päällekkäisyydestä (t. 24, 39) ja kolmesti erillisenä, itsenäisenä, tonaalisesti määrittelemättömänä tehonaan (t. 45, 50, 54). Y-soinnun voisi tulkita yhtä hyvin tonaalisena dominanttisointuna, sivutuotteena päällekkäisistä sointutehoista tai itsenäisenä harmonisena elementtinä, mutta *Phantasmagorian* kahden ensimmäisen taitteen perusteella säveltäjän henkilökohtaista systematiikkaa ei voi kunnolla päätellä. Siitä huolimatta tämä staattisesti dissonoiva, häilyvästi tonaalinen sointu tiivistää hyvin Sørensenin harmonian ominaispiirteitä.

Sørensenin harmoniaa määrittää oleellisesti diatonisuuden kenttämainen käyttö. Molemmassa analysoimistani kappaleista esiintyy diatonisia klustereita sekä sekuntipainotteisia diatonisia sointuja. Nämä syntyvät pääasiassa kahdella eri tavalla. Ensimmäinen tapa on kerroksellisen liikkeen kautta muodostuvat diatoniset kentät, joista esimerkkejä ovat erityisesti *Phantasmagorian* limittyvät nopeat glissandot (t. 7–15 ja 32–34) sekä *Responsoriumin* baritonistemman melismat (t. 1, 2, 10). Toinen tapa on vaihevääristymiksi kutsumani ilmiöt, joissa samankaltaiset sointuliikkeet tapahtuvat eri stemmoissa hieman eri aikoihin. Näistä esimerkkejä ovat *Phantasmagorian* epäsynkronissa kulkevat viulun ja sellon sointutehot (t. 28–30) sekä *Responsoriumin* venyvät pidätykset (t. 6–7 ja 12–13).

Vaikka Sørenseniä ei tunneta erityisesti elektroakustisen musiikin säveltäjänä, vaihevääristymien ja tekstuurikerrosten ristiinhäivytyksen⁶ kaltaisista tekniikoista tulee vaikutelma, että hän on vähintään tietoinen digitaalisen äänenkäsittelyn mahdollisuuksista. Tähän viittavat myös *Phantasmagorian* tahdissa 7 oleva sellon esitysohje *quasi lontano* (= ikään kuin etäältä), jota tarkennetaan alaviitteessä ”– has to sound as ”background” to the violin –”, ja sanan *attack* (= aluke) käyttö saman sivun toisessa, glissandojen toteutusta ohjeistavassa alaviitteessä (Sørensen 2007b).

Diatoniset kentät aiheuttavat staattista harmoniaa, mutta se sen lisäksi molemmissa teoksissa esiintyy myös voimakasta kromatiikkaa. *Responsoriumissa* diatoniset ja kromaattiset jaksot vuorottelevat selvärajaisesti. Tahdit 5, 8 ja 15 erottuvat äkkinäisen kromatiikkansa vuoksi suurella kontrastilla ympäröivästä harmoniasta. *Phantasmagorian* tapauksessa kromatiikka on läsnä enemmän osan ajasta – glissandojen ansiosta jopa mikrotonaalisuus. Molemmissa teoksissa osa kromatiikasta aiheutuu modaalisten ja tonaalisten asteikkojen vaihtelun ja päällekkäisyyden seurauksena.

Polytonaalisuutta, sanan vakiintuneessa yhtäikaisten sävellajien merkityksessä, esiintyy vain ohimennen (*Phantasmagoria*, t. 39–40). Sen sijaan yhtäikaisten keskussävelten tonaalisuutta – jolle *polysentrisyys* (= monikeskuksisuus) voisi esimerkiksi olla osuva termi – esiintyy molemmissa teoksissa useaan otteeseen (*Responsorium*, t. 5, 8–9, 13–14 ja *Phantasmagoria*, t. 23–28, 39–40, 40–43). Nämä tilanteet syntyvät, kun vakiintuneeseen tonaliteettiin tuodaan äkillisesti, ilman modulaatiota tai limittyen muiden tonaliteettien motiiveja, sointuja tai sointuliikkeitä. Uudet tonaliteetit ovat joko ohimeneviä, kuten *Responsoriumissa*, tai vakiintuvat vallitseviksi tonaliteeteiksi, kuten *Phantasmagorian* siirtymässä (t. 38–40). Oleellinen yhtäläisyys on kuitenkin se, että uusiin tonaliteetteihin vain vihjataan välttämällä vakiinnuttavia sointuliikkeitä, kuten V–I. Tästä seuraa se, että näissä tilanteissa harmonian vallitsevasta tai tulevasta keskuksesta ole varmuutta ja kuulija voi havaita yhtäikää monia vaihtoehtoisia tonaalisia keskuksia.

⁶ *Phantasmagorian* siirtymässä soi hetkellisesti päällekkäin musiikillista materiaalia osan kolmesta ensimmäisestä taitteesta (ks. sivu 30, Siirtymä). Ristiinhäivytyks (eng. *crossfade*) on digitaalisessa äänenkäsittelyssä useiden ääniraitojen liittämistä yhteen siten, että edeltävän loppua vaimennetaan samalla, kun seuraavan alkua voimistetaan.

5 POHDINTA

Kaiken kaikkiaan odotettua suurempi osuus analysoimastani musiikista osoittautui soveltuvaksi tyypilliseen tonaaliseen sointuanalyysiin. Suuri osa kohdista, jotka valitsemisani teoksissa kuulostivat alun perin vapaalta 12-sävelisyydeltä, osoittautuivat olevan vahvasti yhteydessä tonaaliseen harmoniaan. Tämä kertoo siitä, että tonaalisuudella on merkittävä asema Bent Sørensenin harmoniassa. Analyysieni sekä tekemäni taustatyön pohjalta sain hyvän käsityksen monista tavoista, joilla Sørensen käsittelee säveltämisessään tonaalista harmoniaa.

Kaikkeen Sørensenin harmoniassa ei tonaalinen sointuanalyysi kuitenkaan sovellu – ei valitsemisani teoksissakaan. Osaa tilanteista esimerkiksi lisäsävel- ja jazz-harmonian sanasto selkeyttää, mutta sekin on vain pieni osa Sørensenin intertekstuaalista sävelkieltä. Muita huomattavia yhtymäkohtia ovat romantiikka, renessanssi, elektroakustinen musiikki ja kansanmusiikki (melodiat, artikulaatiot). On mahdotonta selvittää kaikkia mahdollisia vaikutteita, viittauksia, motiiveja ja tekniikoita, joilla säveltäjä musiikkinsa harmoniaa luo, mutta esimerkiksi äänenkuljetuksen, sointujen intervallirakenteen ja melodiikan tarkemman tutkimisen kautta niistä voisi selvittää lisää.

Kaksi lyhyttä otetta säveltäjän laajasta tuotannosta antaa vain vilauksen harmonian kokonaisuudesta. Tämä käy nopeasti ilmi kuunnellessa esimerkiksi pointillistista kamariryhtyeestä *Clairobscur* (1987) tai ekspressionistista ensimmäistä jousikvartettoa *Alman* (1984). Toisaalta esimerkiksi *Sterbende Gärten* (1993) -viulukonserton ensimmäinen osa tai *Fragments of Requiemin* viimeinen osa *In Paradisum* (1995–2002) tarkentaisivat todennäköisesti käsityksiä tässä työssä havainnoimastani polysentrisyydestä sekä ristiinhäivytyks- ja vaihevääristymä-tyyppisistä sävellystekniikoista.

Tämän opinnäytetyön piirissä en kyennyt analysoimaan kattavaa valikoimaa Sørensenin erilaisista harmoniamailmoista, mutta sain vastauksia moniin itseäni kiinnostaneisiin kysymyksiin tonaalisuuden luonteesta ja ilmenemismuodoista. Ajatuksilla, joita tätä opinnäytetyötä tehdessäni kävin läpi, tulee väistämättä olemaan suuri merkitys tulevassa sävellystyössäni.

LÄHTEET

- Akiva-Kabiri, L. & Basso, D. & Granot, R. & Vecchi, T. 2009. Memory for Tonal Pitches – A Music-Length Effect Hypothesis. Teoksessa Dalla Bella, S. ym. (toim.) *The Neurosciences and Music III – Disorders and Plasticity*. The New York Academy of Sciences. Boston, Mass.: Blackwell Publishing, 266–269.
- Beckman, J. 1987. Total Polyfoni. *Dansk Musik Tidsskrift* 61/1987, 278–288.
- Burns, P. 2010. The History of the Discovery of Cinematography. Chapter six, 1750–1799. Luettu 21.9.2016. <http://www.precinemahistory.net/1750.htm>.
- Brincker, J. 2007. Bent Sørensen. Ohjelmateksti Sound Around 2007 -festivaalin käsihjelmassa. Luettu 15.11.2016. <http://www.dacapo-records.dk/en/recording-bent-sorensen-johannes-ockeghem--requiem.aspx>.
- Christensen, A. 2016. On Bent Sørensen and his vocal work ‘Snowbells’. Snowbells-CD-levyn kansilehden teksti. Dacapo Records. Luettu 20.11.2016. <http://www.dacapo-records.dk/en/recording-bent-sorensen--snowbells--sneklokke.aspx>.
- Dacapo Records. 2012. Requiem – Bent Sørensen & Johannes Ockeghem. Cd-levy.
- Dacapo Records. 2013. Phantasmagoria – Danish Piano Trios. Cd-levy.
- Dacapo Records. 2016. Catalogue. Luettu 15.11.2016. <http://www.dacapo-records.dk/en/catalogue.aspx>.
- Dahlhaus, C. 1980. Harmony. Teoksessa Sadie, S. (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – H to Hyporchēma: Volume 8*. Lontoo: Macmillan, 175–188.
- Dansk Komponist Forening. 2016. Bent Sørensen. Luettu 15.11.2016. <http://www.komponistforeningen.dk/node/8668>.
- Drabkin, W. 2001. Pantonality. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Luettu 29.9.2016. <http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/grove/music/20835>.
- Edition Wilhelm Hansen. 2016. Works by Bent Sørensen. Luettu 4.12.2016. <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/Bent-Sorensen>.
- Goossens, W. 2016. Memento mei deus. Luettu 18.11.2016. Päivitetty 11.5.2016. http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=2807#requiem_id_3850.
- Hyer, B. 2002. Tonality. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Luettu 29.9.2016. <http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/grove/music/28102>.
- Jones, D. & Thomas, D. 2003. *The Poems of Dylan Thomas*. Uudistettu painos. New York: New Directions Publishing, 258.
- Lerdahl, F. 2001. Tonal Pitch Space. New York: Oxford University Press, 52–54.

Liddell, H. & Scott, R. 1940. A Greek-English Lexicon. Uudistettu painos. Jones, H. & McKenzie, R. (toim.). Oxford. Clarendon Press. 1940. Luettu 3.10.2016.
[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=a\(rmon\)/a](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=a(rmon)/a).

Marqvardsen, A. 2016. Bent Sørensen -säveltäjäprofiili Tanskan säveltäjien yhdistyksen Internet-sivulla. Luettu 15.11.2016. <http://www.komponistforeningen.dk/node/8668>.

Oxford Dictionary of Music. 2006. Harmony. 2. uudistettu painos. Kennedy, M. (toim.). Oxford Music Online. Oxford University Press. Luettu 30.9.2016.
<http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/opr/t237/e4724>.

Pohjoismaiden neuvosto. 2016. Pohjoismaiden neuvoston musiikkipalkinnon saajat ja ehdokkaat vuodesta 1965 lähtien. Luettu 14.11.2016.
<http://www.norden.org/fi/pohjoismaiden-neuvosto/pohjoismaiden-neuvoston-palkinnot>.

Rasmussen, K-A. 2011. Biography of Bent Sørensen. Luettu 24.4.2012.
http://www.bentsorensen.net/bio_uk.html.

Schönberg, A. 1983. Theory of Harmony. Uudistettu painos. Eng. kään. Carter, R. Berkeley: University of California Press, 432.

Sørensen, B. 2007a. Fragments of Requiem. Partituuri. Edition Wilhelm Hansen.

Sørensen, B. 2007b. Phantasmagoria. Partituuri. Edition Wilhelm Hansen.

Sørensen, B. 2011. Ohjelmateksti HCMF-festivaalin 2011 käsiohjelmassa. Luettu 15.11.2016. <http://issuu.com/hcmf/docs/2011programme/11?e=0>.

Sørensen, B. 2016. Haastattelu Markus Redvallin ohjaamassa videossa Bent Sørensen – Composer. Katsottu 15.11.2016. <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Bent-Sorensen>.

Tange, E. 2013. The Magic of the Intangible. Phantasmagoria – Danish Piano Trios - CD-levyn kansilehden teksti. Eng. kään. Irons, J. Dacapo Records.

Tymoczko, D. 2011. Oxford Studies in Music Theory: A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. New York, US: Oxford University Press, 2011, 4.

Whittall, A. 2011. Harmony. Teoksessa Latham, A. (toim.) The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press. Luettu 6.10.2016.
<http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/opr/t114/e3144>.