

FERNANDO SORIN (1778–1839) KITARAFANTASIA
YHDELLE SOITTAJALLE

–

semioottisia analyysejä

Aleksi Haukka
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Filosofian, historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Aleksi Jari Ilmari Haukka			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Fernando Sorin (1778–1839) kitarafantasiat yhdelle soittajalle – semioottisia analyysejä			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2016	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 122
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tässä pro gradu -työssä käsitellään espanjalaisen Fernando Sorin (1778–1839) kitarafantasioita yhdelle soittajalle. Näkökulma sävellysten analyysiin on semioottinen ja erityisesti eksistentiaalisemioottinen. Tutkimus pitää sisällään myös laajan Fernando Sorin elämäkerran, jonka lopuksi Sorin elämänvaiheita analysoidaan eksistentiaalisemioottisesta näkökulmasta.</p> <p>Metodologisina lähtökohtina ovat Eero Tarastin eksistentiaalisemiotiikka ja etenkin niin sanottu z-malli tai <i>zemic-malli</i>. Olennaisessa roolissa on myös Ratnerin, Allanbrooken ja Monellen kehittämä topos-ajattelu. Klassisen musiikkitieteen puolelta hyödynnetään erityisesti Ilmari Krohnin rytmiteoriaa ja Diether de la Motten <i>Harmoniaoppia</i>.</p> <p>Tutkimuksessa käsitellään kaikki Sorilta tunnetut 14 fantasiaa yhdelle soittajalle. Analyysien järjestys noudattelee opusnumerointia. Teokset ovat valmistuneet noin kahdenkymmenen vuoden aikana: ensimmäinen julkaistiin 1814 ja viimeinen 1835.</p> <p>Analyysojen pohjalta todetaan, että fantasiat ovat jaoteltavissa esimerkiksi muodollisten seikkojensa puolesta, jolloin osa fantasioista jää luokkaan, jossa yhdistäviä muodollisia piirteitä ei ole. Lopussa ehdotetaan, että parempi tapa on luokitella fantasiat ilmaisullisten piirteiden perusteella. Tällöin fantasiat voidaan jakaa tanssifantasioihin, pastoraalisiin fantasioihin, virtuosifantasioihin ja dysforisiin e-molli fantasioihin.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Fernando Sor, kitara, kitaramusiikki, musiikin semiotiikka			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Teoreettinen tausta.....	3
2.1 Analyysin menetelmät.....	3
2.2 Eksistentiaalisemiottiikka.....	5
2.3 Uusia merkkiluokkia.....	9
2.4 Milloin musiikkiteos on subjekti?.....	10
2.5 Rytmianalyysi.....	13
2.5.1 Krohnin rytmisyksiköt.....	15
2.5.2 Krohnin rytmioopin kritiikkiä.....	17
2.5.3 Rytmianalyysin terminologiaa.....	19
3. Fernando Sor (1778–1839).....	20
3.1 Huomioita 1700-luvun Espanjasta.....	20
3.2 Fernando Sorin juuret.....	21
3.3 Lapsuus ja koulutus 1778–1795.....	22
3.4 Roussillonin sota ja musiikkia 1795–1808.....	23
3.5 Espanjan itsenäisyysota 1808–1813.....	27
3.6 1813–1823 Pariisi ja Lontoo.....	28
3.7 Pariisista Venäjälle 1823–1826/27.....	29
3.8 Pariisi 1826/27–1839.....	30
3.9 Tiivistettynä.....	32
3.10 Eksistentiaalisemiottinen elämäkerta-analyysi.....	32
4. Fernando Sorin kitarafantasiat yhdelle soittajalle.....	38
4.1 Toinen fantasia op. 4 A-duuri.....	38
4.2 Fantasia op. 7 c-molli.....	41
4.3 Kolmas fantasia op. 10 F-duuri.....	45
4.4 Neljäs fantasia op. 12 C-duuri.....	49
4.5 Viides fantasia op. 16 C-duuri ”Nel cor più non mi sento”.....	53
4.6 Kuudes fantasia op. 21 e-molli <i>Les Adieux</i> – Musiikillinen triptyykki.....	56
4.7 Seitsemäs fantasia op. 30 e-molli.....	66
4.8 Fantasia teemasta ”Ye Banks and Braes” op. 40 D-duuri.....	74
4.9 Souvenir d'amitié Fantasia op. 46 A-duuri.....	77
4.10 Fantaisie villageoise op. 52 a-molli.....	79
4.11 Souvenirs d'une soirée à Berlin (Fantaisie) op. 56 D-duuri.....	84
4.12 Fantasia op. 58 a-molli.....	89
4.13 Eleginen fantasia op. 59.....	93
4.14 Fantasia d-molli WoO.....	109
5. Johtopäätökset.....	114
Lähteet.....	117

1. Johdanto

Fernando Sor (1778–1839) on yksi 1700- ja 1800-lukujen vaihteen merkittävimmistä kitarasäveltäjistä. Virtuoso-kitaristina ja säveltäjänä kitaralle hänellä oli merkittävä osa kitaran vakiinnuttamisessa länsimaisen taidemusiikin soittimeksi. Fernando Sorin tavoite oli erityisesti kirjoittaa kitaralle ajan musiikillisten sääntöjen mukaisesti antamatta tilaa kitaristisille erikoisuuksille esimerkiksi äänenkuljetuksessa tai väliäänten puutteessa.

Tämän työn tarkoituksena on analysoida Fernando Sorin kitarafantasioita yhdelle soittajalle. Analyysin kohteena ovat muun muassa muoto, rytmi, harmonia ja melodia. Kohteensa puolesta tätä tutkielmaa voi näin ollen luonnehtia perinteiseksi musiikkitieteeksi.

Erityisenä metodologisena piirteenä on Eero Tarastin kehittämän eksistentiaali-semioottisen teorian käyttö teosten analyysissä. Keskiössä on ainutlaatuisen teoksen ymmärtäminen ja selittäminen. Koska mikä tahansa teos on myös välttämättä kulttuurinen tuote, ei kulttuurista kontekstia unohdeta. Lisäksi analyyseissa sovelletaan Ilmari Krohnin *Rytmioppia* (1958 [1911]) ja Diether de la Motten *Harmoniaoppia* (1987 [1976]). Joissakin analyyseissa hyödynnetään myös musiikillista hermeneuttikkaa.

Aineisto on valikoitunut ensinnäkin siitä syystä, että nimeäminen joksikin on sinänsä viesti teoksesta. Toisin kuin esimerkiksi Sasserilla (1996, 96, 102) tässä kirjoitelmassa fantasiaksi luetaan teos yksinkertaisesti sen perusteella, että se on nimetty fantasiaksi.

Fernando Sorista on kirjoitettu satoja artikkeleita¹. Tässä teoksessa Sor tutkimuksen keskeisiä lähteitä edellä mainitun Sasserin (1996) teoksen lisäksi ovat Brian Jefferyn Sor-elämäkerta (1994), Jefferyn historialliset esipuheet teoksista hänen toimittamissaan Sor-laitoksissa, sekä Luis Gásserin toimittama *Estudios sobre Fernando Sor* (2010 [2003]). Erityisesti on mainittava *Estudios sobre Fernando Sorissa* esiintynyt Tom Schuttenhelmin artikkeli ”The use of listening strategies in the fantasies (not in variation form) of Fernando Sor”, jossa käsitellään kuutta Sorin neljästätoista fantasiasta.

¹ Laajin luettelo Sor-kirjoituksista löytyy Mijndert Japen kokoamasta teoksesta *Fernando Sor. A Bibliography of Published Literature and Music* (2014).

Nuottimateriaalina on käytetty enimmäkseen Jefferyn uudelleen kaivertamia versioita. Niitä on myös verrattu facsimileihin². Analyyseissä editioiden välillä esiintyvät vähäiset erot on pääosin jätetty kommentoimatta.

Luvussa 2 esitellään tutkielman metodologinen tausta. Luvussa 3 keskitytään Sorin elämään. Luvussa 4 analysoidaan kappaleet käyttäen luvussa 2 esiteltyjä menetelmiä. Luku 5 on johtopäätösluku.

² <http://www.crgrecordings.com/catalog-new.html>

2. Teoreettinen tausta

2.1 Analyysin menetelmät

Artikkelissaan ”Musiikkianalyysi – tiedettä vai taidetta” Veijo Murtomäki (1993a) kirjoittaa, että 1900-luvun alun musiikkianalyysia hallitsi positivismin ihanne ja että esteettiset arvot sekä arvottavat ilmaisut haluttiin rajata pois analyysistä (emt. 5). Musiikkianalyysin kohdalla positivismin ihanteen ongelma on, että ilman ilmaisullisia näkökulmia musiikin varsinainen ymmärtäminen jää analyysin ulkopuolelle (emt. 7). 1900-luvun jälkipuoliskolla onkin nähty tarve monipuolisemmille musiikkianalyysin keinoille.

Tämän tutkielman analyyseissä pääpaino on eksistentiaalisemiotiikassa. Keskiössä on teoksen tarkastelu itsenäisenä teoksena eikä niinkään osana jotakin tyyliä. Kuten Tarasti (2004, 63) kirjoittaa: ”Yksittäisen taiteilijan tai teoksen ainutkertaisen viestin tutkiminen on eksistenssin valaisemista [erotuksena tyylianalyysistä, joka on *Daseinin* analyysia].” Ajatus on tietystä mielessä sama kuin Hanslickilla (2014, 55) tämän kirjoittaessa, että esteettisen tutkimuksen on ”ainoastaan kuunneltava ja uskottava sitä, mitä taideteos itse ilmaisee.” Tosin sillä merkittäväällä erotuksella, että eksistentiaalisemiotiikassa kiinnitetään huomiota myös esimerkiksi henkilökohtaisiin olosuhteisiin ja teoksen historialliseen ympäristöön (Tarasti 2006a, 21), jotka Hanslick ylläolevassa kohdassa torjuu esteettiselle tutkimukselle vieraana.

Eksistentiaalisemioottinen analyysi tarkoittaa myös, että analyysin tekijä voi ottaa tai oikeastaan hänen on välttämättä otettava kantaa teokseen omasta subjektiivisuudestaan käsin. Kuten Salazar (1965, 26) kirjoittaa, melodian olevaisuus riippuu siitä, että ymmärrys sitoo yhteen pienet äänelliset hetket. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että eksistentiaalisemioottinen analyysi tai muukaan musiikkianalyysi olisi mielivaltaista tai kaunokirjallista, vaan sitä, että musiikkiteos määritellään inhimilliseksi artefaktiksi (vrt. Martinelli 2006). Apuna ovat objektiiviset menetelmät, mutta niiden soveltaminen, kuten esimerkiksi kysymysten asettelu, musiikillisnarratiivinen ja muoto-opillinen tulkinta, vaatii subjektiivista tulkitsijaa.

Kaiken musiikin voi analysoida jostakin yhdestä näkökulmasta, mutta se ei välttämättä ole kiinnostavaa eikä edes hyödyllistä. Muoto-opillisesti esimerkiksi tässä kirjoituksesta analysoitavista tanssiosista kyllä löydetään samankaltaisuuksia, mutta niin löydetäisiin sadasta muustakin tanssista. Eksistentiaalisemiotiikan näkökulmasta pikemminkin kysytään ”mikä erottaa tämän tuosta”, eli mitä piirteitä jonkin lajin yksilöllä on. Koska välttämättä suuri osa analyysistä jää aukikirjoittamatta poikkeaa myös analyysien muoto toisistaan. Kattava eksistentiaali-semioottinen analyysi (kuten Tarasti 2012, 77–80) jokaisesta Fernando Sorin fantasiasta aiheuttaisi nimittäin sen, että esityksestä tulisi äärimmäisen laaja. Monissa tapauksissa metodi on läsnä implisiittisesti.

Tutkielman analyysit rakentuvat semiotiikan lisäksi musiikillisuudolliselta puoleltaan erityisesti Ilmari Krohnin *Rytmiopin* (1958 [1911]) ja Diether de la Motten *Harmoniaopin* (1987 [1976]) perustalle. Teoksen ilmaisu ja ymmärtäminen ei selviä muotorakenteita tarkastelemalla (Murtomäki 1993a, 5–7). Kuitenkin muotorakenteita on ja ne ovat huomattava apu analyysissä, kunhan abstraktiossa ei mennä liian korkealle tasolla. Käytössä on myös Ratnerin (1980) ja Allanbrookin (1983) *harjoittama* topos-ajattelu. Monellen Ratner-kritiikki on huomioitu aiheellisena (Monelle 2000, 24–33). Topos-pohjainen analyysi ei ole mielenkiintoista vain jonkinlaisena kulttuurisena rekonstruktiona, vaan sen ensisijainen käyttötarkoitus on musiikillisen ilmaisun sisällön valaiseminen.

Analyysin apuna ei kaihdeta tarpeen tullen käyttää musiikillista hermeneutiikkaakaan, jolle Murtomäkikin (1993a, 11) antaa paikan musiikkianalyysissä. Hermeneuttisia tulkintoja ei kuitenkaan koskaan anneta totuuksina tai edes kuulijan ohjaamisena kohti ”oikeita tulkintoja” vaan yhdenlaisena tavallaan abstraktin (Jankélévitch 1983, 71–72) musiikillisen narratiivin aktualisoimisena kielelliseksi. Hermeneuttinen analyysi on myös tyylinmukaista kun puhutaan 1800-luvun alun teoksista. Tarvitsee vain ajatella Clara Schumannin kuvitelmia hänen kuullessaan miehensä *Fantasian* (ks. Tarasti 2012, 133) tai Momignyn analyysia Haydnin 103. sinfoniasta vuodelta 1805 (de Momigny 1994).

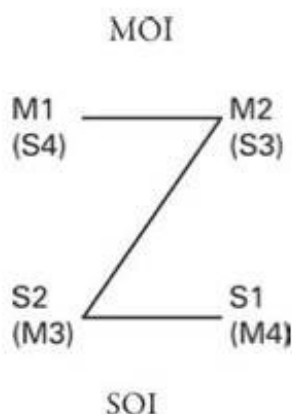
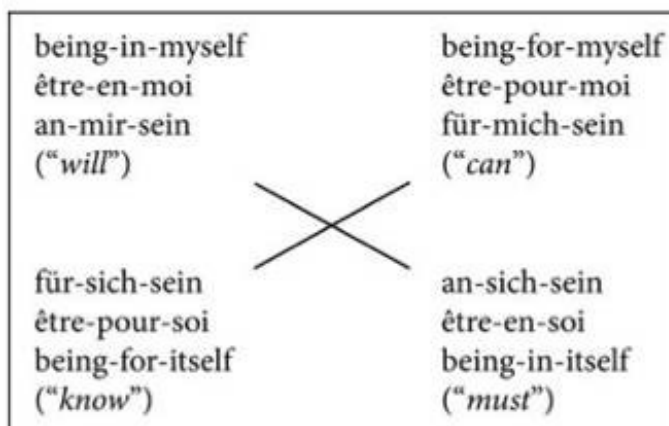
Lähtökohta analyysiin on siis musiikin tunnustaminen olennaisesti mielestä riippuvaksi asiaksi. Musiikkia olisi mahdollista analysoida puhtaasti mielestä riippumattomana asiana (*ens reale*), siten kuin musiikki on taajuuksien kompositioita. Kokonaisuudessaan musiikki on kuitenkin mielestä riippuvaa kulttuurillista ja lajikohtaista todellisuutta (*ens rationis*). Musiikkisubjektin merkitys rakentuu kuulijalle objektein, joista osa on puhtaasti kulttuurillisia ja osa taas kuulijan henkilöhistoriaan liittyviä. Musiikki on subjektina kuulijasubjektille subjektiivinen, tai sisäinen, kokemus, mutta se tapahtuu objektein. Musiikki on itsessään sekä subjektiivista että objektiivista. Tämä sanojen *objektiivinen* ja *subjektiivinen* käyttö selitetään kappaleessa 2.2.4.

2.2 Eksistentiaalisemiottiikka

”Klassinen semiotiikka tarkastelee merkkejä erityisinä tai yleisinä tapahtumina, kun taas eksistentiaalisemiottiikka tarkastelee niitä erityisinä akteina”, Tarasti (2002, 78) kirjoittaa. Eksistentiaalisemiottiikassa merkit nähdään tulemisen tilassa, mikä johtaa jakoon pre-, akt- ja post-merkkeihin (Tarasti 2014, 4). Sorin fantasioiden analyyseissä tärkeä osa on myös niin sanotulla z-mallilla (tai *zemic-mallilla*). Sitä käytettäessä teosta analysoidessa erotellaan siinä ilmenevät erityisesti kulttuurilliset arvot ja konventiot sekä erityisesti henkilökohtaiset halut ja kyvyt. (Tarasti 2012, 80–83.)

Taustana z-mallille ovat greimasilainen teoria modaliteeteista, hegeliläisen logiikan *an-sich-sein* ja *für-sich-sein*; eksistentiaalifilosofit kuten Kirkegaard ja Sartre; ja Fontanille'n *Moi'n* ja *Soi'n* erottelu: *Moi* (M) on subjektin ruumis, kun taas *Soi* (S) on subjektin diskursiivinen toiminta, jolla subjekti ulottuu oman ruumiinsa ulkopuolelle, tai erityisesti sosiaalisesti rakentuva todellisuus. Fontanillen käsitteiden myötä Hegelin *an-sich-sein* ja *für-sich-sein* tulkitaan uudelleen termeillä *an-mir-sein* ja *für-mich-sein*. Nämä ovat *Moi'n* kategoriat kun taas alkuperäiset *an-sich-sein* ja *für-sich-sein* varataan *Soi'n* kategorioille. Malli saa lopullisen muotonsa, kun edellämainitut nähdään Greimasin semioottisen neliön sovellutuksen ja Greimasin modaliteettien *vouloir* (tahtominen), *pouvoir* (voiminen) *savoir* (tietäminen) ja *devoir* (tahtominen) valossa. (Tarasti 2014, 4–5, 21–27.)

Saadaan seuraava mallit, joista jälkimmäinen on edellinen yksinkertaisemmassa ja dynaamisemmassa muodossa:



Kuvat kirjasta Sein und Schein sivuilta 24 ja 27.

Kyseessä on malli, jossa on neljä moodia: ensimmäisessä keskeinen modaliteetti on subjektin tahto³ (*vouloir*) M1, toisessa pystyminen (*pouvoir*) M2, kolmannessa ätietminen (*savoir*) M3 ja neljännessä täytyminen (*devoir*) M4. Moodit voi nähdä myös sosiaalisina, jolloin tärkeysjärjestys on täytyminen S1, tietäminen S2, voiminen S3 ja haluaminen S4. (Tarasti 2012, 80–83, Tarasti 2014, 36–38.) Moodit voi edelleen tulkita niin, että M1 ja M2 ovat yksilöstä sisäisesti lähtevää toimintaa, kun taas S1 ja S2 ovat yhteiskunnan vaikutusta yksilössä.

Moodeja itsessään voidaan tarkastella monenlaisen subjektin kautta. Subjekti voi olla ihminen, mutta myös kulttuuri tai sävelteos. Seuraavaksi esitetään z-mallin eri

3 On huomattava, että Tarastin eksistentiaalisemioottisessa teoriassa näyttää olevan myös implisiittisesti toisenlainen tahto ”supra-zemicin maailmassa” tai ”eksistentiaalisen transsendenssin” tasolla (Tarasti 2015, 3).

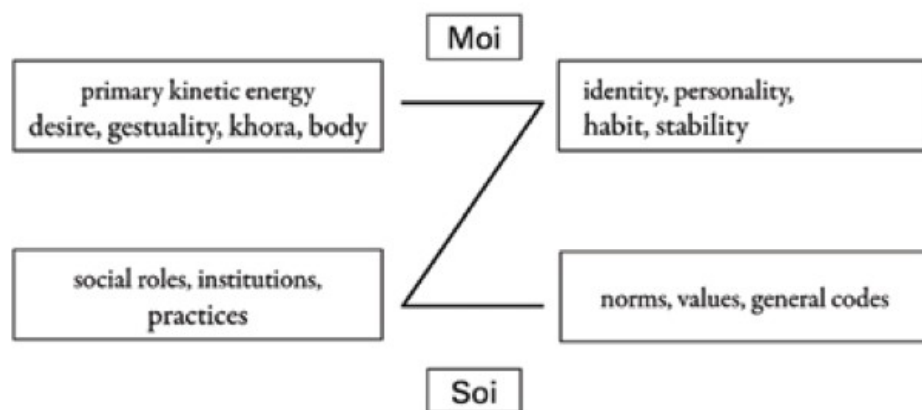
modaliteettien tai moodien merkitys inhimillisen subjektin kautta.

M1 (tahtominen): ”Primaari kineettinen energia, halu, eleet, ruumis.” (Tarasti 2012, 136). Ikään kuin persoona, joka odottaa muotoutumistaan. Esimerkiksi ihmissubjektin tapauksessa ihminen on lajina ymmärtävä ja aistimellinen, siis ruumiillinen, jolla on josinäsä halu kohti tiettyjä toimintoja. Toisaalta S4:nä kyseessä on se, miten yhteisö, sen konventiot ja arvot vaikuttavat yksilöön hänen tunteidensa ja ajattelun tasolla.

M2 (voiminen): Varsinaisen persoonallisuuden alue: yksilön identiteetti ja tavat. (Tarasti 2012, 136.) Mielikuvitus ja muisti heräävät ruokkimaan syntynttä halun vielä muotoutumatonta objektia. Tämä on tavallaan latinalaisen periaatteen *agere sequitur esse* – toiminta seuraa olemista – *agere*. Toisaalta S3:nä nähdään subjekti potentiaalisena yhteiskunnan kannalta.

S2 (tietäminen): yhteiskunnan normit, ideat ja arvot käytännössä aktualisoituina esimerkiksi sosiaalisina käytänteinä tai ammatteina ja rakenteina. Toisaalta M3:nä kyseessä ovat mainitut asiat sikäli kun subjekti ne ovat subjektille potentiaalisia eli sikäli kun subjekti on tähän tapaan alisteinen *Soi'lle*. (Tarasti 2012, 136–137.)

S1 (täytyminen): yhteiskunnan normit ja ideat ja arvot (Tarasti 2012, 137). Ne ovat vain virtuaalisessa muodossa potentiaalisina. S1 ei olekaan normit, ideat ja arvot itsessään, vaan konseptit jo modalisoituna. Subjekti omien havaintojensa perusteella omassa eksistenssissään muodostaa näkemyksensä siitä, mitkä konseptit ovat S1 ja M4 ja vastaavasti, mitkä ovat ei-S1 ja ei-M4.



Mallissa ei ole kyse kahdesta tai neljästä toisistaan absoluuttisesti *erillisestä* kentästä, vaan modaliteettien vaikutus toisiinsa on subjektissa jatkuvaa. Tarasti (2012, 137) kirjoittaa: ”Jopa fyysisimmät M1:n toimet pitävät sisällään pieniä jäämiä *Soi*’sta, aivan kuten sosiaalisen olemassaolomme abstrakteimmissakin kategorioissa on jälki fyysisestä minästämmme.” Esimerkiksi musiikillisen ilmaisunkin lähtökohtaisiin rajoihin vaikuttaa toisaalta mielikuvitus (M2), johon vaikuttavat soitinten käyttö (M2–S2), johon vaikuttavat lopulta kulttuurin esteettiset arvot ja käsitykset siitä, millaiset äänet ovat haluttavia (S1). Toisaalta on säveltäjiä, jotka pyrkivät luomaan uutta estetiikka (ei-S1), eli Vladimir Jankélévitchin ”innovaattorit” (ks. Tarasti 2006b, 142).

Yhteiskunta vaikuttaa yksilöön, toisaalta yksilö vaikuttaa yhteiskuntaan. Erityisen huomattava on liike S2:den ja M2:den välillä, jossa tapahtuu ”siirtyminen erityisesti sosiaalisesta erityisesti subjektiiviseen ja yksilölliseen” (Tarasti 2012, 137). Tässä voi esiintyä jännitteitä, mutta niin myös muissa kohdissa: yhteisön ihanteet (S1) ja käytänteet (S2) voivat olla ristiriidassa. Myös koko zemic-tila voi olla kriisissä. Kuten apostoli Paavali kirjoittaa: ”Tahto minulla kyllä on, mutta voimaa hyvän toteuttamiseen ei; sillä sitä hyvää, mitä tahdon, minä en tee, vaan sitä pahaa, mitä en tahdo.” (Room. 7:18–19, vuoden 1938 käännös.)

Vastakkainasettelut modaliteettien välillä eivät tietysti ole välttämättömiä. Subjekti tiedostaakin modaliteetin erityisen selvästi vasta ristiriitojen ilmetessä. Yksilö voi aivan hyvin elää S1:n mukaisesti sitä koskaan tiedostamatta. Toisaalta yhteisö antaa monesti puitteet (S2) yksilölliselle (M2) toiminnalle, esimerkiksi taiteelle. *Nürnbergin mestarilaulajien* finaalin on tulkittavissa siten että S1:n toteuttaminen S2:ssa, vaikka

sitten vähäisellä M2:lla luo puitteet myös vahvemmalle M2:lle – se on, suuremmalle luovalle nerolle. Sama ajatus on nähtävissä myös Alfred Einsteinilla, kun hän kirjoittaa, että ”’ikuinen’ suuruus on mahdollista vain kun epänormaali voima – nero – osuu oikeaan hetkeen taiteen kehityksessä” tai että ”kestävä suuruus – – ei ole mahdollista ilman suurta perintöä” (Einstein 1976, 197, 209).⁴

Musiikkianalyysiin käytettäessä z-mallin moodit tulkitaan tässä tutkielmassa seuraavasti:

M1: rytmi, äänenväri, säestys tai musiikillinen *Umwelt*, musiikin puhdas kehollisuus ja se miten musiikki tuotetaan. Kaikki nämä ovat asioita, jotka ikään kuin muodostavat ei-aktoriaalisen musiikillisen materian.

M2: Muotoutunut musiikillinen identiteetti, musiikilliset aktorit (Tarasti 2012, 155–156). Keskeinen osa on melodisilla elementeillä, ymmärrettävillä sävelten sarjoilla (Zuckerlandl 1992, 668). M2:ssa rytmiset ja melodiset motiivit, harmoniat ja äänenvärit järjestäytyvät muodostaen musiikkiteokselle oman identiteetin kappaleena.

S2: ”Genret ja vakiintuneet musiikilliset muodot.” (Tarasti 2012, 161.) Tähän kuuluu myös makrotason harmonia tässä tutkielmassa.

S1: ”Teoksen arvot ja ideat.” (Tarasti 2012, 164.)

2.3 Uusia merkkiluokkia

Z-mallin lisäksi eksistentiaalisemioottisesta teoriasta ovat käytössä sen uudet merkkiluokat: pre-merkki (pre-sign), aktuaalinen merkki (act-sign) ja post-merkki (post-sign), kvasimerkit, trans-merkit, endo- ja eksomerkit sekä feno- ja genomerkit. (Tarasti 2014, 14–16.)

Aktuaalinen merkki on merkki itsessään merkkinä jonakin hetkenä. Sitä edeltää pre-merkki, joka voi tarkoittaa ideaa tai arvoa, ennen kuin siitä on tullut kyseinen merkki (Tarasti 2000, 33). Tämän merkkiluokan merkit muodostavat monilaatuisen joukon. Pre-merkki voi esimerkiksi olla vain mielikuvituksen tuote, kuten musiikillinen idea

4 197: '[E]ternal greatness is possible only when an abnormal force – a genius – coincides with the right moment in the development of art –. 209: Enduring greatness – – is not possible without a great heritage, –.

säveltäjän päässä on pre-merkki aktuaaliselle merkille nuotissa tai esityksessä (Tarasti 2012, 74). Toisaalta aktuaalinen merkkikin voi olla pre-merkki toiselle merkille, kuten nuotti paperilla on pre-merkki sävelelle esityksessä. Samaten musiikillinen idea voi olla pre-merkki toiselle (emt. 155). Pre-merkki on siis merkki tai objekti, joka edeltää sen pohjalta syntyvää merkkiä. Post-merkki taas on merkin vaikutus. Se muistuttaa Peircen interpretanttia. (Tarasti 2000, 33.) Esimerkiksi musiikin vaikutus kuulijassa on post-merkki, toisaalta myös musiikkiteoksessa voi olla sisäisiä post-merkkejä (Tarasti 2012, 76), kuten Mendelssohnin *Kesäyön unelma* -alkusoiton lopun ”satusotopian akordit” (Tarasti 2016, 94).

Eksomerkit ovat merkkejä, jotka tulevat subjettiin tai Daseiniin ulkoapäin (Tarasti 2004, 240). Endomerkit taas ovat Daseinin tai subjektin sisäisiä merkkejä (ems.). Tällaisia ovat esimerkiksi jonkin teoksen sisäiset merkit (Tarasti 2012, 76). Fenomerkit ovat konventionaalisia merkkejä. Ne viittaavat johonkin tai edustavat jotakin, genomerkit taas pitävät sisällään koko kehityksensä (Tarasti 2014, 15–16). Ikäänkuin-merkit tai kvasimerkit ovat merkkejä, joihin suhtaudutaan ei-kirjaimellisesti, ainoastaan ikään kuin tosina. Esimerkiksi kaikki taiteen merkit ovat tällaisia. (Ems.) Niiden objektit, niiden merkityt, ovat puhtaasti mielestä riippuvaisia olioita, joilla ei (välttämättä) ole minkäänlaista mielestä riippumatonta subjektiivista todellisuutta (ks. Deely 2007, 192.)

2.4 Milloin musiikkiteos on subjekti?

Tässä luvussa ei ole tarkoitus antautua kysymyksiin musiikin ontologiasta (vrt. esim Tarasti 2006a, 3–30; tai Torvinen 2007, 128–139). Tässä vaiheessa riittää, että todetaan musiikin olevan olemassa ja että musiikkiteoksella voi olla subjektiivinen olemassaolo. Ennen kuin lähdetään tarkastelemaan kysymystä tarkemmin on selvitettävä tapoja, joilla sanaa subjekti käytetään.

Tavallisesti subjektilla tarkoitetaan ihmistä sikäli, kun hän on subjekti eli hänellä on subjektiivisia tuntemuksia, näkökulmia ja vastaavaa. Niinpä esimerkiksi kielitoimiston sanakirjassa lukee, että subjekti on ”toimiva, tajuava t. ajatteleva olento.”

(*Kielitoimiston Sanakirja* 2014, subjekti). Kuitenkin sanan vanhemmassa jo keskiajalla käytössä olevassa merkityksessä subjekti on oleva, joka on olemassa mielestä riippumatta – subjekti on asia, *ens reale* (Deely 2005a, 28).

Tässä luvussa *subjekti*-sanaa käytetään tässä jälkimmäisessä merkityksessä. Musiikkiteos voi olla olemassa subjektiivisesti, siis subjektina, vaikkakin sen olemassaolo, toisin kuin vaikka sängyn, voi olla joissakin tapauksissa pienenkin mielihoiteen varassa.

Subjektina musiikkiteoksella on jokin tietty muoto, kun se on olemassa. Nyt ei tarkoiteta musiikin muodolla niitä muodollisia skeemoja, joita tarkastellaan esimerkiksi musiikin teoriassa ja jotka ovat hyödyllisiä musiikkianalyyseissä, kuten yllä on todettu, vaan tarkoitetaan muotoa sanan metafyyysisessä merkityksessä. Tällä tavoin puhuttaessa musiikissa on oikeastaan muoto kahdessa mielessä. Ensiksi materia on ylipäänsä otettava tietty muoto (ks. esim. Haldane 1999, 50), jonka ihminen kuulee musiikkina.

Muotoa voidaan kuitenkin tarkastella muistin ja mielikuviuksen avulla, kun se on mielessä (Haldane 1999, 56, 58) ilman, että musiikki samalla hetkellä on muuten kuin esimerkiksi nuottina tai silkkana ajattelun objektina. Tällöin musiikki on vain objektiivisesti (Deely 2005b, 50), eli sillä ei ole minkäänlaista mielestä riippumatonta olemista. Tällaisissa tapauksissa kyseessä on musiikkisubjektin pre- tai post-merkki. Tällaista muotoa voidaan nimittää esimerkiksi objektiiviseksi musiikilliseksi muodoksi.

Varsinaisesti musiikki kuitenkin eksistoi silloin, kun musiikki saa ajallisen ja fyysisen ulottuvuuden. Tällöinkin voidaan kuitenkin ajatella, että musiikki varsinaisesti on musiikkia sikäli kuin se on myös objekti. Filosofin ja semiootikon John Deelyn esimerkki ruoasta voidaan pienellä muokkauksella muuttaa kuvaukseksi musiikista (vaihdetut kohdat kursivoitu):

Ollakseen *musiikkia*, havaitun objektin on oltava niin subjektiivisesti kuin objektiivisestikin, ja tuon subjektiivisuuden itsessään on oltava se, mitä havaitaan, *jotta musiikki ”ravitsee”*

organismia.⁵

Musiikin subjektiivinen muoto on aksidentaalinen, sillä tuskin voidaan ajatella, että atomien, molekyylien tai eläinten tapaan musiikki olisi luonnollinen muoto (ks. esim. Feser 2014, 191). Kuultavaa muotoa, aineen värähtelyä, voidaan nimittää aksidentaaliseksi musiikilliseksi muodoksi. Kuultava on aksidentaalisessa muodossa materiassa ja tämä on musiikkisubjekti: siis äänet tai pikemminkin soinnit (tones) kuten Roger Scruton (1999, 78–79) kirjoittaa, joihin kuuluvat sävelet ja *hälyt* (Krohn 1916, 15–16) sekä tauot (ks. Krohn 1958, 24). Jälkimmäisiä ei tietenkään varsinaisesti kuulla. Niinpä, jos tarkkoja ollaan, pitäisi puhua musiikin havaitsemisesta eikä kuulemisesta, joka on pelkkää aistimista. Joka tapauksessa vasta kun musiikin aksidentaalinen muoto on syntynyt, voidaan puhua varsinaisesti musiikkiteoksesta subjektina. Se on silloin ”soivaa todellisuutta”, jos lainataan tätä Boris Asafjevin termiä (ks. Tarasti 2006b, 231).

Kulttuurisena ilmiönä musiikki on tätä soivaa muotoansa laajempi (Padilla 1995). Musiikki on muutakin kuin värähtelyt ilmassa. Mutta ilman soivaa muotoa tämä kaikki, mitä kutsutaan musiikiksi ei olisi kuviteltavissa.

Musiikkiteoksen pre-merkit tai post-merkit voivat myös olla olemassa subjektiivisesti, niin kuin esimerkiksi nuotti on pre-merkki ennen soittoa tai transkriptio on post-merkki jostakin esityksestä. Esimerkiksi mainitut äänite tai nuotti molemmat ovat subjekteja, mutta myös musiikin pre- tai post-merkkejä, siis eksistentiaalisemioottisessa suhteessa varsinaiseen musiikkiin. Myös pelkästään objektiivisilla esiintymillä on eksistentiaalisemioottinen suhde itse musiikkisubjektiin. Analyyseissä havaittavat objektiiviset ovat olemassa vain sikäli, kuin objektiivinen muoto on vähintäänkin kuviteltavissa subjektiksi. – On huomattava, että tässä esitelty teos subjektina ja objektina poikkeaa merkitykseltään Tarastin (1994, 106–109) musiikin semioottisista termeistä musiikillinen subjekti ja musiikillinen objekti.

Musiikkia on mahdollista analysoida mielestä riippumattomana asiana (*ens reale*), kuten yllä on todettu. Musiikki kuitenkin, sikäli kun se havaitaan musiikiksi, on objekti.

5 To be food, the object perceived has to be subjectively as well as objectively, and that subjectivity as *sich* has to be what is perceived and acted upon for the food actually to nourish the organism. (Deely 2005b, 64)

Musiikki ilmenee jossakin *Daseinissa* (Tarasti 2014, 5–6). Se on osa merkki-järjestelmää, joka on hänen laji- ja kulttuurikohtaista todellisuuttaan, inhimillistä *Umweltia* eli *Lebensweltiä*⁶.

2.5 Rytmi-analyysi

Tässä metodiluvussa on vielä aihetta käsitellä analyyseissä sovellettavia Ilmari Krohnin kehittämää analyysivälineitä. Vaikka analyysit eivät ole ”krohnilaista analyysia”, on tarpeen tuoda esille taustalla olevat ajatukset koskien rytmin keskeisyyttä musiikissa.

Ilmari Krohnin (Krohn 1958, 201) mukaan rytmiset rakenteet ovat kaiken musiikillisen muodon pohja. Rytmillä on musiikin osa-alue, jolla on ”perustavaa merkitystä säveltaiteen kaikkiin muihin ilmiöihin nähden”, joka kuitenkin on ollut ”kauan laiminlyöty” (emt. 7). Rytmillä on perustava merkitys musiikissa, sillä se on looginen edellytys musiikille. Lisäksi rytmillä on merkittävä osa musiikillisessa ilmaisussa. 1700-luvulla Mattheson osoitti kuinka sama melodia saa eri karakterin – koraalista tulee tanssi – vain rytmia vaihtamalla (ks. Ratner 1980, 71–72). Charles Rosen (1971, 34) puolestaan arvosteli Schenker-analyysiä siitä, että rytmin sivuuttaminen johtaa ”täydelliseen mittasuhteiden laiminlyöntiin”. Harmoniaa ei kuitenkaan voida sivuuttaa musiikin analyysissä, eikä niin tehdä Krohnin metodissakaan. Krohn kirjoittaa jopa, että ”tärkeä iskualojen ilmaisija on sävellyksen sointukulku” (1958, 195); tämä pätee tietenkin erityisesti länsimaisessa musiikissa.

Tärkeänä elementtinä rytmin asettamisessa musiikin keskiöön toimi antiikin Kreikan runous ja sen tutkimus:

Vakaumukseni on, että musiikillisen rytmiiän johdonmukainen teoreettinen järjestely on aikaansaataavissa ainoastaan *muinaiskreikkalaisen musiikin* tutkimisen avulla. Antiikkinen musiikki oli ennen kaikkea juuri rytmillistä taidetta. (1958, 12–13.)

Merkittävässä asemassa on myös J. Combarieun kirja *Théorie du Rythme* (1896). Seuraavassa lainauksessa tulevat ilmi sekä Combarieun rytmin määrittely että Krohnin mieltämä runouden ja musiikin yhteneväisyys:

⁶ *Lebensweltistä* katso esim. John Deely (2002, 67).

”Rytmi syntyy siitä, että sävelteoksen esittämiseen tarvittava aika järjestelmällisesti jakautuu osiinsa korvalle tajuttavalla lailla.” [Combarieu.]

Samanlainen ulottuvaisuus ajassa on myös runouden tuotteilla; erotus on vain siinä, että ajan jakautuminen on runoudessa ylimalkaisempaa, vähemmän matemaattisen tarkka, kuin musiikissa. (Emt. 23)

Rytmin käsite on Krohnille laaja ja perinpohjainen. Rytmii tarkoittaa kaikkea sitä, miten sävellyksen osat, niin pienet kuin suuret, suhtautuvat ”kokonaisuuteen, johon ne lähinnä kuuluvat.” (Krohn, 1958, 20.) Rytmii ei anna ajalle pelkästään sen muotoa, vaan rytmii myös täyttää sitä; Krohn lainaa Theodor Lippsin⁷ ajatusta:

– – musiikillista rytmii ei oikeastaan muodosta itse ajan jakautuminen semmoisenaan, ei myöskään pelkät sävelet itsessään, (koska niiden väliset vaikenemisetkin kuuluvat rytmiiin), vaan *aikaa täyttävä ja jäsentävä sävelten liike.* (1958, 24).

Sen lisäksi, että rytmiiä ”voidaan verrata elimistön sisäiseen sykintään tahi sitä koossapitävään kiinteään runkoon” (emt. 11) se yhtä lailla ilmaisee ”taideteoksen pohjana olevan tunne-elämän alinomaisen sykkinnän” (emt. 25). Sävelten kahdesta tavasta suhtautua toisiinsa – *tonaalisesta ja rytmillisestä* – ”tonaaliset suhteet koskevat sävelten sisäistä laatua, ja rytmilliset niiden ulkonaista ilmausta määrättyjen *ajanjaksojen* jäsentelmissä.” (emt. 21.)

Rytmiin tuominen keskiöön ei tarkoita sitä, kuten on jo huomautettu, että melodinen, harmoninen tai soittimellinen analyysi voitaisiin sivuuttaa. Krohn (1958, 200–201) kirjoittaa, että ne ”tarvitaan tietysti” kokonaisvaltaiseen analyysiin. Rytmisen rakenteen pohjalta kuitenkin saadaan etukäteiskäsitys ”sävellykseen sisältyvän tunnelman laadusta ja kehitys kulusta, mikäli se nimittäin rytmisessä saa ilmaisunsa”. Toisin sanottuna Krohn ei väitä edes, että rytmiiinen analyysi sinänsä välttämättä paljastaisi sävellyksen dramaturgian, vaan pikemminkin esittää, että se on oiva tapa alkaa analyysi. Kysymys ei siis suinkaan ole reduktionistisesta mallista.

Vastineessaan ”Musiikin teorian oppijakson” viimeisen kirjan eli *Muoto-opin* (1937) *Musiikkitieto*-lehdessä julkaistuun Väino Pesolan tekemään arvosteluun Krohn kirjoittaa

⁷ Theodor Lipps, saksalainen esteetikko ja psykologi.

muiden kuin rytmisten tekijöiden – esimerkiksi harmonisten – vaikutuksen muotoon olevan ”yhtä tärkeä ja syvälleikävä tutkimuksen kohde kuin edellämainittu”. (Krohn 1938, 43–44.) Teorian kehittäminen ei kuitenkaan jatkunut – kenties työn valtavan laajuuden tähden. Hannu Apajalahden (1993, 42–43) mukaan Suomi jäi pitkiksi ajoiksi ”musiikinteorian periferiaksi”.

2.5.1 Krohnin rytmiksiöt

Krohnin (1958, 25; 1937, 155) rytmiteoria kattaa rytmiksiöt iskualasta, eli kahden iskun välisestä ajanosasta, kiertiöön, teoreettiseen koko vuoden kattavaan rytmiksiöön, joka voisi pitää esimerkiksi sisällään säveltäjän koko tuotannon tai kirkkovuoden kokonaiskierron. Pienimmästä suurimpaan rytmiksiöt, kuten ne *Muoto-opissa* esitellään (1937, 10), ovat :

1. Iskuala (vastaa runojalkaa).
2. Säe (vastaa runosäettä, [2–6 iskualaa]).
3. Lauseke (esim. 4-säkeinen kansanlaulu).
4. Sikermä (”Laulumuoto” ym.).
5. Jakso (esim. ”Laulumuoto Trioineen”, Rondo [oikeastaan osa Rondo-muodoista]).
6. Yksiö (Sonaattimuoto, Uvertyryri, ym.).
7. Kehiö (Sonaatti, Sinfonia, wagnerilainen oopperanäytös, ym.).
8. Täysiö (esim. wagnerilainen säveldraama).
9. Täysiösarja (Trilogia, Tetralogia).
10. Kiertiö (esim. kirkkovuoden juhliin sovellettavien sävelteosten kokonaisuus).

Näistä iskuala on pohja kaikille muille yksiköille, mutta se ei riitä ”ryhmittämään säveliä taiteellisesti tajuttavaksi kokonaisuudeksi” (1958, 125). Kyseessä on teoreettinen konstruktio. Ei näytä siltä, että edes kehiössä yksiöt ja jaksot suhtautuisivat toisiinsa kokemuksellisesti samoin kuin iskualat säkeessä tai edes säkeet lausekkeessa.. Seuraavaksi esitellään rytmiksiöt lyhyesti iskualasta yksiöön, joka on laajin analyysin kannalta relevantti yksikkö tässä esityksessä.

Iskuala. Iskuala tarkoittaa yksinkertaisesti ”kahden toisiaan seuraavan iskun välistä

ajanosaa”. Iskulla Krohn taas tarkoittaa ”ajan osiutumista osoittavia voimakohtia” eli kohtia, joiden perusteella musiikillinen aika hahmottuu. Krohn huomauttaa että yleensä tahtiviivoilla osoitetaan ”kahden iskualan yhteinen alue”, mutta että tahti voi pitää sisällään myös yhden, kolme tai neljä (ja jopa viisi) iskualaa. (Krohn, 1958, 24–28.) Saman osan iskualat voivat vaihdella, kolmijakoisissa ja viisijakoisissa tahtilajeissa se on sääntö, mutta vastaavaa tapahtuu myös tasajakoisissa tahtilajeissa. Usein kyse on iskualojen *harventumisista* tai *tihentymisistä*. Hyvä esimerkki erikokoisista iskualoista on Beethovenin 5. sinfonian I ensimmäinen osa. Iskualojen pidentymiset – kuten iskualojen mitat ylipäänsä – ovat tietysti tulkinnanvaraisia.

Andrew Imbrien (1973, 65) artikkelin ”Metrical Ambiguity in Beethoven” menetelmä jakaa tulkinta säerajoista ”konservatiiviseen” ja ”radikaaliin”, näyttää soveltuvan myös iskualoihin. Konservatiivisessa tavassa pyritään pitäytymään aikaisemmin vahvistetussa säerajoittelussa kun taas radikaalissa uusiin säerajoihin mukaudutaan nopeasti tai heti.

Säe. Vähintään kahdesta ja Krohnin (1958, 153) mukaan enintään kuudesta iskualasta koostuva rytmyksikkö. Säkeellä on selväpiirteinen ”lähtökohta, eteneminen ja päätöksensä”, kuten Krohn lainaa Dechevrensin *Composition musicale et composition littéraire a propos du chant grégorien*'ia vuodelta 1910. Säettä pitää koossa **pääisku**, joka on suunnilleen vastaava puheen lausekoron kanssa. Pääisku ei ole välttämättä dynamiikaltaan säkeen voimakkain iskusävel. (Emt. 126–127.) Säe vastaa siis sanan nykymerkitystä.

Lauseke eli periodi. Siinä missä ”säkeen ilmaisema musiikillinen mielle on – – lähtökohta”, niin lauseke ilmaisee eheästi sävelellisen tunnelmakulun. Lausekkeen sisällä olevien säkeitten määrää ei ole rajoitettu. Säkeet lausekkeessa voidaan ryhmitellä *säeryhmiksi*, pienin säeryhmä on *säepari*. Lausekkeelle on ominaista tunnelman eheys. Lausekkeet ovat muodoltaan pääasiassa jonomaisia, parillisia tai kahdenpuolisia. (Krohn, 1958, 156–160, 180.) Krohn tarkoittaa lausekkeella eli periodilla kaikkia säkeiden yhdistelmiä, ei vain nykyäänkin yleisessä käytössä olevaa *periodimuodoksi* kutsuttua lausekettä.

Sikermä. Sikermässä erilaisten lausekkeiden vastakohtaiset rytmilliset ja tonaaliset

ainekset sulautuvat täydeksi kokonaisuudeksi. Kuten lausekkeet muodoltaan sikermät ovat tavallisesti jonomaisia, parillisia tai kahdenpuolisia. (Krohn 1958, 180.) Sikermä on käsitteistä nykyään vierain ja se on toisinaan vaikea erottaa lausekkeesta tai jaksosta (ks. luku 2.3.2).

Jakso. Pienin pienoismuotoja laajempi rytmisyksikkö. Kun sikermässä vastakohtaiset ainekset sulautuvat, niin jaksossa ne ”avartuvat”. Muodoltaan ne ovat tavallisesti jonomaisia, parillisia tai kahdenpuolisia. (Krohn, 1937, 35.) Terminologian puolesta on syytä mainita, että jaksoa, joka on tyypillinen kolmiteemainen sonaattimuodon esittelyjakso, Krohn nimittää kolmiponneksi (emt. 94–101).

Yksiö. Useampien jaksujen yhtyminen. Jakautuu jono-, pari- kehys- ja ponsiysiöihin. (Krohn, 1937, 81.)

2.5.2 Krohnin rytmioopin kritiikkiä

Johdatuksen ensimmäisellä sivulla Krohn viittaa Matthesoniin ja kirjoittaa:

Järjestelmällisen rytmiteorian puutetta valitti jo 18. vuosisadan keskivaiheilla kuuluisa *Mattheson*, huomauttaen siitä, kuinka tämä tärkeä musiikkiopin ala on suurimmalta osaltaan jätetty taiteilijain pelkästä vaistosta riippuvaiseksi. (Krohn 1958, 11).

Tämä siis on Krohnin keskeinen ongelma, jota hän lähtee ratkaisemaan. Kuitenkin jo Krohnin pienimmän muotoyksikön *iskualan* määrittely jää loppujen lopuksi vaistonvaraiseksi – määritelmänsä mukaisesti korvanvaraiseksi (Krohn, 1958, 24).⁸

Murtomäki (1993b, 81–84) puolestaan kritisoi Krohnia mainitusta sikermän ja lausekkeen rajan epäselvyydestä – jotkut lausekkeet ovat ”sikermän luonteisia” (Krohn, 1958, s. 169). Murtomäki kritisoi (1993b, 80) myös säkeen rajoittamista kuuteen iskualaan, jota Krohn ei lopulta perustele muuten kuin epämääräisellä viittauksella säveltaiteen syvimpiin lakeihin.

⁸ Apajalahti (1993, 64–65) kertoo kuinka Krohn Sibeliuksen sinfonioiden analyysissään *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius* kutsuu vuotta aikaisemmin julkaistun Eino Roihan väitöskirjan *Die Symphonien von Jean Sibelius, eine form-analytische Studie* analyysiä iskualoista vääräksi.

Murtomäki pitää myös Krohnin laajojen muotojen, jakson ja yksiön, käsittelyä ylimalkaisena ja huomauttaa ilmeisesti hieman harmitellen, että ”Krohnilta ei löydy *Kuutamasonaatin* avausosaa lukuunottamatta ainuttakaan perinpohjaista analyysia⁹, josta kävisi ilmi esimerkiksi hänen käsityksensä Beethovenin sonaattimuodosta ja pienrakenteiden ja suurmuodon välisistä suhteista”. (Murtomäki, 1993b, 81–84.)

Krohnin näkemystä sonaattimuodosta voi pitää osittain vanhentuneena. Tärkeä sonaattimuodon piirre Krohnille (1937, 95) on hänen siinä näkemänsä ”inhimillisen olemuksen perustava jako *miehiseen ja naiselliseen*”. Lisäksi Krohn esittelemät sonaattimuodot perustuvat pitkälti Beethoveniin¹⁰, jonka sonaateista hän tosin kirjoittaa (ems.), että ”jokainen teos on muodollisestikin omaa vivahdettansa”. Krohn (1937, 94–95) kirjoittaakin: ”Ja siinä onkin 'sonaattimuotoisuuden' elinvoiman salaisuus, että se joustavasti sopeutuu hahmottumaan teoksen sisäisten tarpeitten mukaisesti –”.

Krohnin mielestä kolmiponsirakenne (eli Beethovenille tyypillisen sonaattimuodon esittelyjakson rakenne, sonaattimuodon esittelyjakso) ei sovikaan käytettäväksi mikäli sitä ei käytetä ”yksilöllisen persoonallisuuden vapautumiseksi”. Hän moittii esimerkiksi Hummelin ja Clementin sonaattimuotoisia teoksia sellaisiksi ”millaisia senmuotoisten teosten *ei* pidä olla.”.

Hannu Apajalahti (1993, 68) kritisoi Krohnin rytmiteoriaa sanomalla, että ”rytmisen rakenne olisi vain seurausta joidenkin tapahtumien tai vaiheiden organisoinnista” eikä ”ratkaiseva tekijä, josta kokonaisuus kasvaa”. Näin tehdessään Apajalahti mielestäni sivuuttaa Krohnin ajatuksen rytmistä, jossa rytmin muodostaa ”aikaa täyttävä ja jäsentelevä sävelten liike” (1958, 24). Rytmä on essentiaalista, se ei voi olla tapahtumien seuraus, sillä tapahtumat ovat rytmisiä itsessään. Lisäksi kuten on todettu Krohn kirjoituksissaan ei kiistänyt musiikin muiden parametrien merkitystä.

Murtomäki kiittää (1933b, 77–80) Ilmari Krohnin rytmiooppia muun muassa siitä, että se ”arvostelea Riemannin neli-iskuista peruskäsitystä”. Hän pitää sitä kolme vuotta *Rytmiopin* jälkeen julkaistua, kielensä ansiosta suuremman näkyvyyden saanutta, Wiehmayerin *Musikalische Rhythmik und Metrik* -kirjaa ”selkeämpänä ja

9 (Krohn 1927, 48–49.)

10 Krohn puolustaa *Musiikkitiedossa* julkaistussa (1938, 43–44) vastineessa keskittymistä Beethoveniin esimerkiksi Haydnin sijaan tilankäytöllisillä syillä.

systemaattisempänä”. Murtomäki samoin kuin Apajalahti (1993, 80) kuitenkin moittii sitä, ettei kolmi tai viisi-iskuisia säkeitä, jotka ovat nelitahtisen säkeen johdannaisia, erotella.¹¹

Edellämainitut huomiot eivät estä tarkoituksenmukaista Krohnin teorian käyttämistä analyysin apuna.

2.5.3 Rytmi-analyysin terminologiaa

Siitä syystä, että harva tuntee Krohnin terminologiaa, olisi sen käyttäminen laajasti vähän *quijotemaista*. Niinpä analyyseissä suositaan joissakin tapauksissa ”jaksoa”, ”episodia” tai ”taitetta” esimerkiksi sikermän tai jopa lausekkeen sijaan. Tämä terminologian tavallaan vapaa käyttö perustellaan sillä, että näkökulma on eksistentiaalisemioottinen: tarkoitus ei ole tuottaa dataa esimerkiksi laajoja tietokoneavusteisia tutkimuksia varten, joihin Krohnin rytmii- ja muototerminologia näyttäisi sopivan hyvin.

Iskualaa voidaan käyttää, mutta lähinnä silloin kun halutaan painottaa jonkin rytmin luonnetta. Sanaa *isku* käytetään siinä merkityksessä, jonka Krohn sille antaa (ks. 2.3.1 ja 2.3.2). Niinpä tekstissä ei tavallisesti puhuta esimerkiksi 4/4-tahdin neljännestä iskusta vaan sen sijaan neljännestä neljäsosasta. 4/4-tahdissakaan neljäs neljäsosa kun ei välttämättä ole iskullinen harvennetusta iskualasta tai osan sisäisestä affektin muutoksesta (ks. esim. Allanbrook 1983, 24) johtuen.

Iskualoista puhuttaessa käytettävä Krohnin (1958, 61–67, 73–85) terminologia on seuraava (iskuala = puolinuotti):



11 Tämä ongelmakohta olisi helposti ratkaistavissa (esimerkiksi merkitsemällä analyysiin tällaisten poikkeamien kohdalla vaikka 3{4}, missä sulkujen sisällä oleva numero ilmaisisi säkeen perusmuodon).

3. Fernando Sor (1778–1839)

Tässä luvussa käsitellään Fernando Sorin elämää lähinnä mikrohistoriallisesta perspektiivistä. Luvusta 3.9 Sorin vaiheet löytyvät tiivistetyssä muodossa

3.1 Huomioita 1700-luvun Espanjasta

1700-luku oli Espanjassa restauroimisen aikaa. Espanjan kruununperimyssodassa (1714–1721) kuninkaaksi oli tullut Bourbonin sukua oleva Filip V. Tällä ei kuitenkaan voi nähdä olevan merkittävää ranskalaistavaa vaikutusta Espanjassa. Aatteellisen ilmapiirin eroa vaikkapa Ranskaan kuvaa se, että maineikas espanjalainen valistusmies Bénito Feijoo oli benediktiinimunkki (Martín Moreno 1976, 40). Espanjalla oli lisäksi ollut kukoistuksensa kautena huomattava filosofinen perinne, joka on tänäpäivänä enimmäkseen tuntematon (ks. Deely 1994, 27, 33). Maineikkain espanjalainen latinalaisen – tai skolastisen – filosofian edustaja on varmaankin ”uuden ajan Boethius” Francisco Suárez (1548–1617), jolla oli suuri vaikutus Descartesiin ja sitä kautta moderniin filosofiaan (Deely 2001, 500–501). Espanjalainen filosofia on syytä mainita ohimennen siitä syystä, että *Kitarametodissaan* Sor (2003, 46) mukailee lauseella ”järjen sokea antautuminen muissa kuin uskon asioissa on ihmismieltä halventavaa” espanjalaisen Canon 1500-luvulta peräisin olevaa ajatusta, jonka mukaan ainoastaan teologiassa kiistakysymyksissä järjen ja auktoriteetin välillä on jälkimmäistä suosittava (ks. B. J. Feijoo 2012 [1736], § VII).

Ranskalaissuvun valtaantuloa hovimusiikkiin ranskalaisvaikutteita toki alkoi ilmetä (Martín Moreno 2007, 220). Suuri vaikutus oli myös italialaisilla muusikoilla, joita saapui suurissa määrin Iberiaan 1700-luvun alusta lähten (emt. 226). Maineikkaimpiin kuuluvat Domenico Scarlatti (1685–1757) ja Luigi Boccherini (1743–1805) (emt. 226–231, 242–249). Italialaisvaikutteet kuuluvat myös merkittävien espanjalaissäveltäjien, kuten esimerkiksi Sebastian Durónin (1660–1716) ja Antonio de Literesin (1673–1747), musiikissa (emt. 382–387). Feijoo (2014 [1726], VI) kommentoi italialaisvaikutusta espanjalaisessa musiikissa vuosisadan alkupuolella esseessään ”Música de los Templos”

kirjoittaen, että italialaiset ovat tehneet espanjalaisista makunsa orjia. Ei kuitenkaan sovi unohtaa, että etenkin vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla myös saksankieliseltä alueelta tuleva musiikki oli tunnettua Espanjassa (Martín Moreno 2007, 276–287, 310).

Kitara palasi 1700-luvun jälkipuoliskolla uudelleen muotiin hovissa. Merkittäviä Fernando Soria edeltäviä kitaristeja tältä ajalta ovat esimerkiksi Fernando Fernieri, Federico Moretti ja padre Basilio, joka oli myös Sorin ystävän Dionisio Aguadon (1784–1849) opettaja. Vuonna 1799 julkaistiin vähintään neljä kitarametodia, esimerkiksi mainitun Fernando Fernierin *Arte de tocar la guitarra española* sekä Antonio Auben ja Víctor Prieton *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*. Kumpikaan näistä ei ole vain metodi vaan myös kitaran apologiaa. (Martín Moreno 2007, 333–338.)

3.2 Fernando Sorin juuret

Sorin suvun juuret Espanjassa ajoittuvat Espanjan perimyssotaan, jolloin Sorin isoisoisä Bernat Sor (1687/8 – ennen vuotta 1748) saapui Ranskaan ilmeisesti ranskalaisjoukkojen mukana. Hän palveli mahdollisesti tykistössä. Sodan jälkeen vuonna 1714 Bernat Sor asettui monien muiden ulkomaalaisten sotilaiden lailla Barcelonaan, missä hän toimi ilmeisesti ”majesteetillisena geometrikkona”. Elokuussa vuonna 1724 solmitusta avioliitosta Sorin isoisoäidin Maria Gràcia Palomerasin (?–1777) kanssa syntyi kaksi lasta: Sorin isoisä Joan Baptista Sor Palomeras (1725/1728–1758) sekä isotäti Lluisa. Molempien kummit olivat kaupungin huomattavimpiin kuuluvasta Misserin perheestä. Sorin perhe vaikuttaa olleen hyvin toimeentuleva ja hyvässä sosiaalisessa asemassa. (Mangado 2010, 55–56; Jeffery 1994, 3).

Sorin isoisä Joan Baptista vietti ilmeisesti koko ikänsä Barcelonassa, jossa hän toimi lääkärinä. Hän ja Sorin isoäiti Josepha Bargibant Serrano (ei syntymä- tai kuolintietoja) menivät naimisiin joulukuussa vuonna 1746. (Mangado 2010, 56–57.)

Sorin isä Joan Sor Bargibant (1755–1790) ja hänen äitinsä Isabel Montadas de Serrat (1757 – ennen vuotta 1826) avioituivat vuoden 1776 lokakuussa. Joan toimi ensin

kauppiaana ja viimeistään vuodesta 1785 lähtien Superintendencia de los Caminosin virkamiehenä. Ledhuy'n ja Bertinin *Encyclopédie Pittoresque de la Musique'n*¹² vuodelta 1835 peräisin olevan ensyklopedia-artikkelin mukaan Joan Sor oli musikaalinen ja saavuttanut mainetta musiikin harrastajien keskuudessa. (Ledhuy 1994, 154.).

3.3 Lapsuus ja koulutus 1778–1795

Joseph Fernando Macario Sor¹³ Montadas kastettiin Barcelonan katedraalissa 14. helmikuuta 1778. Mangado esittää Sorin kolmannen nimen, Macarion, pohjalta, että Fernandon syntymäpäivä on 13. helmikuuta. Tavallisesti kastepappi antoi lapselle kolmannen nimen, joko kastepäivän tai syntymäpäivän pyhimyksen mukaan. (Mangado 2010, 20.)

Fernando Sorilla oli nuorempi veli Carlos (1785 – 1839 jälkeen). Hän toimi elämänsä loppupuolella Barcelonassa poliisina. (Mangado 2010, 20, 53.)

Fernando Sor musiikillinen lahjakkuus tuli ilmi varhain. Hän jo viisivuotiaana lauloi kuulemiaan italialaisia aarioita. Hän myös alkoi soittaa viulua ja kitaraa omatoimisesti. Myös Sorin isä Joan antoi Fernandolle neuvoja kitaran kanssa. Musiikilliset pyrkimykset olivat kuitenkin alkuun lähinnä omatoimisia – Sor oli kehittänyt lapsena ilmeisesti oman nuottikirjoituksenkin. Myöhemmin hän sai musiikinopetusta myös Barcelonan katedraalin ensiviulistilta Josep Pratsilta, joka oli tunnettu henkilö kaupungin musiikkielämässä. Kuinka pitkään Sor oli Pratsin opissa, ei ole tiedossa. Oppitunnit kuitenkin loppuivat Sorin isän kuoltua vuonna 1790. Sor oli 12-vuotias. (Jeffery 1994, 3–4; Mangado 2010, 22.)

Benediktiiniluostari Montserratin apotti Josep Arredondo sai Sorin perheen ystävien kautta tiedon pojan tilanteesta ja Sor sai ilmaisen paikan *Escolaniassa*, luostarin

12 Sor-tutkija B. Jeffery (1994, 106) arvelee tämän artikkelin olevan Fernando Sorin itsensä kirjoittama. Kirjoituksessa käytetään facsimilen sivunumerointia Jefferyn kirjasta *Fernando Sor, Composer and Guitarist* ja artikkeliin viitataan facsimilen sivunumeron mukaan ja pelkällä ”Ledhuylla”.

13 Sukunimen oikea muoto on juuri Sor eikä Sors, jota käytetään Kataloniassa yleisesti. (Mangado 2010, 16).

kuorokoulussa, jossa hän opiskeli vuodesta 1790 vuoteen 1795 (Mangado 2010, 23). Sorin aikaa Montserratisissa on kuvattu kauniisti minä-muotoisesti *Encyclopédie Pittoresque de la Musique'n* Sor-artikkelissa. Artikkelista voi lukea Sorin olleen lahjakas laulaja ja nopea oppimaan (Ledhuy 1994, 156–158). Montserratisissa Sor eteni nopeasti isä Pedro Anselm Violan (1738–1798) pitämässä harmoniaa ja kontrapunkkia käsittävissä musiikkiopinnoissa (emt. 161), jotka jatkuivat Violan halvaantumiseen saakka 1794. Tämän jälkeen opettajaksi tuli Narciso Casanovas y Bertran (1747–1799) (Mangado 2010, 24). Opintojen paino oli laulumusiikissa (Ledhuy 1994, 164), mutta niihin kuului myös urkujen soittoa ja ranskan kieltä (Mangado 2010, 24). Lisäksi Sor käytti aikaa pianon ja viulun kanssa (Ledhuy ja Bertini, 1994 160). Montserratin ensiviulisti Sorista tuli 30. syyskuuta 1793, sen jälkeen kun paikka vapautui (Mangado 2010, 24).

3.4 Roussillonin sota ja musiikkia 1795–1808

Montserratisista Sor lähti vuoden 1795 alussa. Hänellä oli ollut Montserratisissa mahdollisuus saada ensikäden tietoa Ranskan vallankumouksesta maanpakoon lähteneeltä ranskalaiselta papistolta (Ledhuy 1994, 163). Sor astui Espanjan armeijaan 24. helmikuuta 1795. Roussillonin sota (7.3.1793–22.7.1795) Ranskaa vastaan oli käynnissä. Sorista tehtiin heti vänrikki, ilmeisesti koulutuksensa ansiosta sekä hänen veljensä kummisedän Cayetano de Gispertyn myötävaikutuksesta. (Mangado 2010, 27–29). Sodan loppuvaiheissa ranskalaiset olivat edenneet jo Espanjan maaperälle (Lovett 1965, 19), mutta lopulta sodan viimeisissä taisteluissa Cistellassa (5.5.), Pontósissa (26.5) ja Fluvià-joella (1.6.) espanjalaiset olivat voitokkaita. Sorin komppania kärsi sodan aikan kuusi miestappiota. Yksikkö lakkautettiin sodan jälkeen ja Sor palasi siviilielämään 24. syyskuuta. (Mangado 2010, 29.)

Sodan jälkeisissä juhlallisuuksissa oli kitaralla Mangadon (2010, 29) mukaan suuri rooli, sillä ympäri Espanjaa saapuneissa joukoissa oli monia kitaristeja. Mangado arvelee myös (ems.), että juuri juhlallisuuksien aikana Sor kuuli eversti Bartolomé Luis Solanon soittamana ensikertaa Federico Morettin (k. 1838) alkujaan italialaisen upseerin (Jeffery 1994, 5) kitaramusiikkia. Morettin kappaleet innostivat Soria

säveltämään kitaralle (Ledhuy 1994, 164). Toinen innostaja sävellyksen pariin oli Marianna Sapattina Albanin ”erinomainen italialainen oopperaseurue” (Ledhuy 1994, 164; Mangado 2010, 29).

1796 Sor kirjautui ilmeisesti äitinsä myötävaikutuksesta Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelonaan ”caballero particularina”, se on, siviilinä. (Mangado 2010, 30). Opiskelujen aikana Sor jatkoi musiikillista toimintaansa.

Sorin ooppera *Telemacó en la isla de Calipso* saikin ensiesityksensä 25. elokuuta 1797. 19-vuotiaan Sorin sävellys oli tapaus Barcelonassa ja teos sai hyvän vastaanoton. Tekijän nuoruus ja asema musiikin harrastajana huomioitiin lehtikirjoittelussa, eikä missään tapauksessa negatiivisessa mielessä. Muutama päivä ensi-illan jälkeen *Diario de Barcelonassa* julkaistiin jopa pieni Sorille omistettu ylistysruno oopperan johdosta. *Telemacó* esitettiin kaikkiaan 17 kertaa. (Mangado 2010, 33–34). Erityisesti oopperansa jälkeen Sor oli kysytty henkilö Barcelonan musiikki-illanvietoissa, joissa hän soitti kitaraa, mutta ilmeisesti joskus myös koskettimia ja alttoviulua sekä lauloi (emt. 32–33). Myös Sorin kitarasävellykset olivat haluttuja (Ledhuy 1994, 164). Vuoden 1799 helmikuussa Barcelonassa esitettiin kahdesti Sorin koominen *tonadilla, Las preguntas de la Morante*. (Dolcet 2010, 173.)

Sor suoritti opintonsa Barcelonassa joko kolmessa tai neljässä vuodessa; joka tapauksessa opintojen päätyttyä hän suuntasi Madridiin vuonna 1800 (Mangado 2010, 30–31). Vaiheista tämän jälkeen on hieman ristiriitaista tietoa. Madridissa Sorin isän vanhat tuttavuudet ja häneen maineensa kitaristina avasivat tietä kaupungin sosiaaliseen elämään ja ylhäisöpiireihin. Sor sai tänäaikana tukijakseen Alban kreivittären ja aloitti toisen oopperansa *Don Trastullon* työstämisen tämän suojeluksessa. (Ledhuy 1994, 164.) Vuoteen 1800 ajoittuu myös ilmeisesti melodraama *La Elvira portuguesa* (Dolcet 2010, 165–166).

Tärkeä lähde Sorin näistä vuosista Barcelonassa on Rafael Amatin (1746–1819) kuuluisa päiväkirja *Calaix de Sastre*. Amat kutsuu Soria *currutacoksi* (keikari) ja *gabachoksi* (gallomaaniksi). (Mangado 2010, 32, 37.) Kun vuoden 1801 joulunaikaan Sor oli taas Barcelonassa, Amat kuvaa Sorin koomisen laulusävellyksen *Draps i ferro*

vell yhteydessä säveltäjää *currutacoksi*, joka ei ollut koskaan aloillaan ja joka ”soiton mennessä huonosti tuhoaa kitaransa”, kuten ilmeisesti oli tapahtunut ainakin kerran. Seuraavasta esiintymisestä Barcelonassa, markiisitar Castellbellin luona, Amat kertoo kuudentena päivänä toukokuuta 1802. (ks. Mangado 2010, 38).

Alban kreivittären kuoltua 23. heinäkuuta 1802 Medinacelin kreivi tarjosi Ledhuy'n mukaan (1994, 164) Sorille sinekyyriä Barcelonassa. Sor otti sinekyyrin vastaan ja jatkoi *Don Trastullon* säveltämistä. Ledhuy'n (emt. 165) mukaan täällä valmistui kaksi sinfoniaa, kolme kvartettoa, salve, viisi tai kuusi ruusukkoa sekä espanjalaisia aarioita.

Amat kertoo vuoden 1803 lokakuun 18. päivänä Sorin asuvan Málagaassa. Kuudes syyskuuta taas Amat kertoo Sorin pyrkimyksistä Espanjan pääministerin Godoyn (1767–1851) suhteen Madridissa. Mangado arvelee, että Sor olisi tätä kautta saanut jonkun viran. Mangado epäilee myös, että Sorin Godoylle omistama kitarasonaatti op. 22 ajoittuu vuoden 1802 syys-marraskuun kuninkaallisten kaksoishäiden juhlallisuuksiin Barcelonassa. Naimisiin menivät tuleva Ferdinand VII ja Napolin prinsessa Maria Antonia sekä Napolin prinssi, tuleva Frans I (hallitsi 1825–1830) ja Espanjan prinsessa Maria Isabel (Mangado 2010, 39–40).

Sorin oleskelu Málagaassa ajoittuu siis vuosiin 1803–1808 (Jeffery 1994, 9; Mandango 2010, 39,42). Ledhuy (1994, 165) puhuu neljästä vuodesta ennen Napoleonin sotia, mutta se voi olla vain pientä epätarkkuutta, sikäli jos Sor olisi muuttanut Málagaan vuoden 1803 lopulla.

Málagaassa Sorilla oli hetken aikaa virka Macharaviayan kylän kuninkaallisessa pelikorttitehtaassa. Lisäksi tähän aikaan ajoittuu Sorin yllättävä välikohtaus espanjalaisen inkvisition kanssa, joka johtui eräistä Sorin kommentteista, joista osa oli tehty kuumehoureissa ja osa vitsailumielessä. Syytökset harhaoppisuudesta todettiin perättömiksi. Jefferyn tätä tapausta käsittelevässä artikkelissa selviää, että Sorin kirjaomistuksiin kuului linnoitustekniikan kirjoja, runoutta, Abelardin kirjeitä Eloisalle, joitakin Jean-François Marmontelin tarinoita, Uusi testamentti ja Luis de Granadan *Guía de pecadores*. (Jeffery 2012, 39–41.)

Ledhuy'n artikkelissa sanotaan, että tuttavuus Málaga'n katedraalin urkurin, Joaquín Tadeo Murguía (1759–1836) oli hyödyllinen. (Ledhuy ja Bertini, 1994, 165). Murguía on tunnettu myös vuoden 1809 opuksestaan *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*¹⁴, jossa hän patistelee espanjalaisia säveltäjiä kirjoittamaan isänmaallisia lauluja.

3.5 Espanjan itsenäisyssota 1808–1813

Väkijoukot Aranjuezissa pakottivat Espanjan luopumaan Kaarle IV:n luopumaan vallasta poikansa Ferdinand VII:n hyväksi 19. maaliskuuta 1808 (Lovett 1965, 98–99). 23. maaliskuuta Napoleonin lanko saapui ranskalaisjoukkoineen Madridiin. Samoihin aikoihin Sor muutti Málagasta Madridiin. Mangadon (2010, 45) mukaan on todennäköistä, että Sor oli kaupungissa 2. toukokuuta kansannousun (*dos de Mayo*) aikaan samoin kuin 20. heinäkuuta, kun Joseph Bonaparte saapui kaupunkiin. Tänä aikana Sor hankki paljon kontakteja ranskalaisten muusikoiden kanssa (Ledhuy ja Bertini 1994, 165). Ranskalaiset hävisivät kuuluisan Bailénin taistelun 19. heinäkuuta 1808 ja Joseph Bonaparte pakeni Madridista lukuisten kannattajiensa kanssa 31. heinäkuuta. Sor jäi Madridiin. Miltei heti tämän jälkeen syntyi Sorin isänmaallinen laulu *Himno a la Victoria* Juan Bautista Arriazan (1770–1837) sanoihin. (Mangado 2010, 45–46).

Espanjalaisten sotaonni kuitenkin kääntyi ranskalaisten uuden hyökkäyksen myötä vuoden lopulla ja 4. joulukuuta 1808 ranskalaiset miehittivät Madridin uudelleen. Sor pakeni Madridista Cordobaan (Ledhuy 1994, 165). Siellä hänet nimitettiin vapaaehtoisrykmentin kapteeniksi. Tältä ajalta on Sorin laulu *Los defensores de la patria: Vivir en cadenas* (1809), joka oli suosittu niin sotilaiden kuin siviilienkin keskuudessa. (Mangado 2010, 47–48). Siitä on jopa parodia¹⁵ vuoden 1814 tienoilta. (ks. Jeffery 1994, 17). Toinen patrioottinen laulu *Marchemos, marchemos* on myös tältä ajalta. (Jeffery 1994, 17–18). Mangado (2004, 49) esittää kaksi vaihtoehtoa Sorin vaiheista Madridin menetyksen jälkeen. 1) Joko Sor oleskeli Andaluciassa pakonsa

14 Tekstiä varten luettu Google-kirjoista löytynyt versio: (Tadeo de Murguía 2016).

15 *Vivan las cadenas, / Viva la opresión; / Viva el rey Fernando, / Muera la Nación.* Eläköön kahleet / eläköön sorto. / Eläköön Fernando / kuoloon kansakunta.

jälkeen ja sävelsi *Los defensores de la patrian* siellä vuoden alussa ja *Motete al Santísimo Sacramenton* Málagaassa myöhemmin. Sor nimitettiin tämän jälkeen kapteeniksi, mutta Sor ei ehtinyt taisteluihin. 2) Toinen hypoteesi on, että Sor osallistui taisteluihin cordobalaisten vapaaehtoisten mukana sodan tässä vaiheessa.

Vuoden 1810 alussa ranskalaiset alkoivat valloittaa Andalusiaa. He etenivät nopeasti. Linaresin vallattiin 19.1., Jaén 23.1., Granada 29.1. ja Málaga 5.2. Espanjalaisten tappion jälkeen Sor otti vastaan viran Jerezin provinssin poliisipäällikkönä. (Mangado, 2010, 50). Tämä ei estänyt Soria sanoittamasta ja säveltämästä laulua *Á donde vas Fernando incauto*¹⁶ – ”Minne menet varomaton Fernando” – vuonna 1812. Laulussa Fernando käsittelee sotaa ja sen seurauksia tunteikkaasti. Emili Olcina (2010, 80) kirjoittaa, että viran ottamisessa vastaan olisi kyse pikemminkin väsymisestä espanjalaisten epäsopuun kuin ranskalaissympatioista. – Näiden puhtaasti patrioottisten laulujen lisäksi mainittakoon, että Sorin kynästä on lähtöisin myös kaksi poliittista laulua: *Le Dernier Cri des Grecs* (1828) kreikkalaisten puolesta (ks. Olcina 2010, 73) ja orjuutta vastustava *Appel des nègres aux francaises* (n. 1832).

25. elokuuta 1813 ranskalaiset aloittivat vetäytymisen Andalusiasta. Sor seurasi ranskalaisia ensin Valenciaan, missä hän hoiti yhtä lailla poliisipäällikön tointa. ”Tarkkaa päivämäärää ei ole tiedossa sille, koska Sor poistui Valenciasta. Hän oli kuitenkin todennäköisesti vuoden 1813 toukokuussa Barcelonassa”. 30. toukokuuta Sor lukuisten muiden *afrancesadojen* ja heidän perheidensä tavoin lähti Barcelonasta kohti Ranskaa. (Mangado 2010, 50–51)

3.6 1813–1823 Pariisi ja Lontoo

Tarkkaan ei tiedetä, koska Sor saapui Pariisiin. Voidaan kuitenkin olettaa (Mangado 2010, 52) hänen olleen pääkaupungissa ainakin ennen Napoleonin häviötä Leipzigin taistelussa lokakuussa. Sor ei ollut aivan tuntematon Pariisissa ennen saapumistaan kiitos Castron julkaisemien nuottien. (Jeffery 1994, 33). Ledhuy'n (1994, 165) mukaan Cherubini, Méhul ja Berton antoivat Sorille tunnustusta. Sor yritti Pariisissa löytää

16 Eräs versio kuunteltavissa osoitteessa: <https://www.youtube.com/watch?v=96K7vCgO7dM> .

libretistiä oopperaprojektiin, mutta esimerkiksi Marsollier sanoi muutaman näytteen *Telemacosta* kuultuaan Sorin musiikin olevan liian italialaista. Kun Marsollier vielä neuvoi Soria menemään jonkun oppiin, tulistui Sor, jolla oli ikää jo 35-vuotta, täydellisesti haukkuen ”niin sanottuja” asiantuntijoita. Tämän jälkeen Marsollier pakkasi salkkunsu ja poistui. (Ledhuy 1994, 165).

Sor julkaisi Pariisissa muutamia sävellyksiään ja tammikuussa 1815 haki alttoviulistin paikkaa *Chapelle du Roi*'ssa. Paikka jäi kuitenkin saamatta. (Jeffery 1994, 34).

Sorin tytär Caroline, syntyi vuosien 1814–1817 välillä joko Pariisissa tai Lontoossa. Sorin vaimosta ei kuitenkaan ole juuri mitään tietoja. (Jeffery 1994, 34). Sorin opus 5 on omistettu hänelle.

Vuoden 1815 alussa Sor muutti Lontooseen, mihin oli syntynyt suuri espanjalaisyhteisö Napoleonin sotien seurauksena (Jeffery 1994, 39). Kitara oli erilaisissa muodoissaan vahastaan tunnettu Englannissa. Sorin saapuessa myös espanjalainen kitara oli ollut jo pitkään soitettu maassa. Sorin vertaista kitarataituria Englannissa ei kuitenkaan ollut. (Page 2013, 6–7.)¹⁷ Sor niitti taituruutensa ja kitarateostensa lisäksi mainetta italialaisten ariettojen säveltäjänä. Hän sävelsi myös eräitä pianoteoksia. Lontoon vuosilta on ensimmäinen kitaraetydikokoelma op. 6. (Jeffery 1994, 39.) Lopulta Sor päätyi säveltämään myös baletteja¹⁸, jotka olivat tuohon aikaan muodissa Lontoossa. Ensimmäinen Sorin baletti oli *divertissement-ballet La Foire de Smyrne*, joka sai ensiesityksensä kolmas heinäkuuta 1821. (emt. 67.) Muita olivat *Seigneur genereux* (ensi-ilta 27.7.1821), *Cendrillon* (26.3.1822) ja *l'Amant peintre* (todennäköisesti 19.6.1823). Kaikkien ensiesitys oli King's Theaterissa. Erityisen suosituksi tuli *Cendrillon*, joka sai Pariisissa 26. maaliskuuta 1823 alkaen peräti 104 esitystä. Sorin arvostetusta asemasta Lontoon musiikkielämässä kertoo se, että hän oli *Royal Academy of Musicin* ensimmäisten kunniajäsenten joukossa akatemiaa perustettaessa. (emt. 66–71.)

17 Kitarasta englannissa tuohon aikaan ks. esim. *Being a Guitarist in the Time of Byron and Shelley* 2014. (https://www.youtube.com/watch?v=qRJV0x8_7Tk.)

18 Sorin baletteista on peräti kuusi artikkelia Luis Gásserin toimittamassa kirjassa *Estudios sobre Fernando Sor*. 2010 (2003). Madrid: ICCMU.

3.7 Pariisista Venäjälle 1823–1826/27

Vuoden 1823 alussa Sor lähti matkalle Venäjälle ballerina Félicité Hullinin kanssa, joka oli saanut kutsun Moskovan baletin *prima ballerinaksi*. (Jeffery 1994, 71, 75). Siitä olivatko Hullin ja Sor naimisissa ei ole varmuutta. Venäjällä Hullin kuitenkin käytti sukunimestään muotoa Hullin-Sor tai Hullin-Sors – tähän aikaan nimien ortografia ei ollut niin tarkkaa. (emt. 76.) Mukana oli myös Sorin tytär Caroline. Carolinen äiti oli tässä vaiheessa mitä todennäköisimmin kuollut, mahdollisesti synnytyksessä, joko Pariisissa tai Lontoossa. (emt. 34.)

Ensiksi seurue kuitenkin pysähtyivät Pariisissa, missä järjestettiin edellä mainittun *Cendrillonin* esitys. Ranskalainen tanssija Joseph Richard liittyi matkaseurueeseen viimeistään Pariisissa. Saksassa Sor järjesti, että hänen opuksiaan julkaistuun Kölnissä ja Leipzigissa. (Jeffery 1994, 76.) Berliinissä Ledhuy'n mukaan Sor tapasi Spontinin, joka otti hänet vastaan kunnioittavasti. Sor sävelsi Berliinissä myös kaksi *pas de danse*. Varsovaan Sor saapui seurueineen lokakuussa 1823. Siellä he viipyivät pari viikkoa antaen esityksiä ja konsertteja. (emt. 77.)

Matkan määränpää Moskova saavutettiin vuoden 1823 marraskuussa. Sorin Lontoossa sävellettyjä baletteja esitettiin seuraavan vuoden aikana. Kuudes tammikuuta 1825 *Cendrillon* esitettiin Bolshoi Petrovski teatterin avajaisissa Moskovassa. (Jeffery 1994, 78). Hän saavutti myös suosiota Venäjän keisarinnojen keskuudessa. Venäjän keisarin ja Suomen suuriruhtinaan Aleksanteri I:n hautajaisissa vuoden 1826 maaliskuussa soitettiin Sorin säveltämä hautajaismarssi, josta on säilynyt kaksi- ja nelikätiset pianoreduktiot. *Hercule et Omphale* -baletti esitettiin samana vuonna osana Aleksanteri I:n veljen Nikolai I:n kruunajaisjuhlallisuuksia. (emt. 81.) Ledhuy'n artikkelissa mainitaan *Hercule et Omphale* Sorin parhaaksi teokseksi; kyseessä voi hyvinkin olla Sorin oma näkemys. (Ledhuy 1994, 167.)

3.8 Pariisi 1826/27–1839

Sor palasi Pariisiin joko vuoden 1826 lopulla tai 1827 alussa (Jeffery 1994, 85). *Cendrillon* oli yhä ohjelmistossa (emt. 87). Kuten yli kymmenen vuotta aikaisemmin Sor etsi mahdollisuuksia oopperan säveltämiseen. Tällä kertaa hänelle kuitenkin Ledhuy'n mukaan vastattiin, että hän oli liian tottunut Venäjällä ja Saksassa ankariin muotoihin sekä oppineeseen tyyliin, jotka eivät tuohon aikaan alkuunkaan sopineet pariisilaisten makuun – ”*il faut être gracieux avant tout.*” (Ledhuy and Bertini 1994, 130.) Sorin baletti *Le Sicilien* kuitenkin sai ensiesityksensä 11.6.1827 Pariisin oopperassa mutta saavuttamatta suurta suosiota. *Hassan et le Calife ou le Dormeur Eveillé* taas esitettiin ensikertaa King's Theaterissa Lontoossa 12. tammikuuta 1828; *The Fair Sicilian or the Conquered Coquette* vuonna 1834 Lontoossa Covent Gardenissa ja *Arsène ou la Baguette Magique* vuonna 1839 Brysselissä (Jeffery 1994, 85, 88–89).

Sor esiintyi Pariisissa myös lukuisissa konserteissa: esimerkiksi 17.7.1830 samassa konsertissa Hummelin kanssa ja monesti myös maanmiehensä Dionisio Aguadon kanssa. Toiselta Pariisin ajalta onkin iso osa Sorin kitarateoksista. Osa kuuluu Sorin parhaimmiston, osa julkaisuista taas on pikkukappalekokoelmia, joiden esipuheissa toisinaan näkyy espanjalaisen säveltäjän turhautuminen pariisilaisten kitaristien makuun ja taitoihin. Pariisin aikana suurin osa tuloista tuli todennäköisesti opettamisesta (Jeffery 1994, 93). Tältä ajalta on myös Sorin *Méthode pour la Guitare* (1830).

Elämänsä loppupuolella Sor todennäköisesti kaipasi syntymämaahansa, mistä kertoo kuningas Fernando VII:lle lähetetty kirje, ilmeisesti vuosien 1826–1828 väliltä. (Jeffery 1994, 106–107). Vuonna 1814 Ferdinand VII:n hallinto oli julistanut elinikäisen maanpaon *afrancesadoille*. Vuonna 1820 Ferdinand VII joutui Cadizin salaliiton seurauksena myöntymään vuonna 1812 laadittuun valtiosääntöön (Klinge 1994, 64–65.) Tämän seurauksena toteutettiin samana vuonna myös armahdus *afrancesadoille*. Sorilla oli, Mangado kirjoittaa, juuri tuohon aikaan ura nousussa Lontoossa. Yleinen armahdus peruutettiin 1. lokakuuta 1823, jolloin Sor oli Varsovassa. (Mangado 2010, 52–54.) Syynä peruuttamiseen olivat vuosien 1820–23 välillä lisääntyneet levottomuudet, jotka johtivat restauraation Ranskan interventioon. Intervention jälkeen Ferdinand VII

palautti absolutismin ja aloitti kostotoimet. (Klinge 1994, 65–66.) Sorin ei tiedetä saaneen vastausta kirjeeseensä Fernando VII:lle, eikä hän koskaan palannut Espanjaan (Jeffery 1994, 107, 112; Mangado 2010, 53).

Maanpakoa suurempi tragedia kuitenkin kohtasi Soria, kun hänen vain noin kaksikymmenvuotias tyttärensä Caroline kuoli vuoden 1837 heinäkuussa. Sor sävelsi messun tyttärensä kuoleman johdosta. Messu ei ole säilynyt (Jeffery 1994, 111). Hän itse sairastui seuraavan vuoden kesällä. Fernando Sor kuoli noin vuotta myöhemmin 10. heinäkuuta 1839 61-vuoden iässä. Hänet haudattiin Montmartrelle 12. päivä samaa kuuta. (Emt. 108, 112.)

3.9 Tiivistettynä

Juuret: Isän puolelta perhe muttanut Ranskasta Barcelonaan 1700-luvun alussa Espanjan perimyssotien seurauksena. Äidin puolelta katalonialainen.

13.2.1778 Fernando Sor syntyy.

1790 Sorin isä kuolee ja Sor menee Montserratin luostarin sisäoppilaitokseen musiikkiopetukseen.

1795 Sor lähtee Montserratista ja osallistuu Roussillonin sotaan.

1796 Sor alkaa suorittaa insinööritaidon opintoja Barcelonassa, mutta hän myös säveltää ja esiintyy paljon.

1797 Sorin ooppera *Telemacó* saavuttaa suosiota Barcelonassa.

1803/04–1808 Málagaassa virassa.

1808–1810 Taistelee mahdollisesti ranskalaisjoukkoja vastaan Espanjan riveissä.

Säveltää patrioottisia lauluja.

1810 Ottaa vastaan viran ranskalaisessa hallinnossa Espanjassa, kun Andalusia on vallattu.

1813 Sor pakenee Ranskaan.

1815–1823 Sor asuu Lontoossa ja on varsin maineikas muusikko. Hän esiintyy ja säveltää lauluja, kitaramusiikkia sekä baletteja, joista menestynein on *Cendrillon*. Sorin tytär syntyy (ellei ollut jo Pariisissa syntynyt). Vaimo ilmeisesti kuolee.

1823–1826/27 Matka Venäjälle, missä Sor säveltää muun muassa baletin *Hercule et*

Omphale sekä surumarssin Aleksanteri I:n hautajaisiin.

1826/27–10.7.1839 Pariisissa Sor säveltää kitaramusiikkia, baletteja ja julkaisee kitarametodinsa. Hänen tyttärensä Caroline kuolee 1837 ja Sor puolestaan kaksi vuotta myöhemmin.

3.10 Eksistentiaalisemioottinen elämäkerta-analyysi

Tässä luvussa tarkastellaan Sorin historiaa erityisesti säveltäjänä ja muusikkona eksistentiaalisemioottisen teorian z-mallin valossa. Tarkastelua ei tässä vaiheessa uloteta musiikkiin itseensä, se seuraa seuraavan luvun fantasioiden musiikkianalyyseissä. Näin tässä luvussa *Soi*'n painopiste on *Soi*:ssa sikäli kun yhteiskunta on subjektiivisesti. Kyse on tällöin juuri S1:stä ja S2:sta ei niinkään M3:sta ja M4:stä.

M1: Kuten on jo todettu Sor oli musiikillisesti lahjakas, mihin liittyi luontainen kiinnostus uuden oppimiseen musiikin saralla. Hän lauloi ja opetteli omatoimisesti soittamaan. Lisäksi hän pystyi jo nuorena, ennen Montserratin aikaa, ainakin jonkinasteiseen säveltämiseen, kuten voidaan lukea *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*'n Sor-artikkelista (Ledhuy 1994, 155). Tietty vilkkaus ilmeisesti myös oli osana luonnetta, kuten voi lukea *Amatin* kuvauksesta. Ensyklopedia-artikkelissa Sor taas kertoo Montserratin huvitelleensa viulun kanssa ”soitellen osia konsertoista, fantasioita (improvisoiden?), huiluaäniä samaan aikaan kun kuoro lauloi, ennen orkesterin sisääntuloa.” Hän korjasi tämän tavan Violan hienotunteisten moitteiden jälkeen sensoriksi nimittämisenä yhteydessä. (Ledhuy 1994, 163). Sorin muistikirjoituksen *Diario de Barcelonaan* kirjoittanut Antonio de Gironella tosin mainitsee, että Sorin toinen ooppera olisi jäänyt esittämättä tämän luontaisen ujouden takia. Mutta kuten Dolcet kommentoi, tämä on ristiriidassa suunnilleen kaiken sen kanssa, mitä tiedämme Sorin luonteesta. (Dolcet 2010, 173.)

M2: M1 kehittyi Montserratin Escolaniassa, jonka viisivuotinen musiikillinen koulutus takasi yleiseurooppalaisen musiikillisen kompetenssin harmonian ja kontrapunktin saralla.

S2: Konflikti yhteiskunnan odotusten ja Sorin henkilökohtaisten taipumusten välillä nousee esiin Roussillonin sodan jälkeen. Tällöin Sor kirjautui Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelonaan ilmeisesti äitinsä vaikuttamana. Opinnot, kuten todettu, eivät kuitenkaan estäneet Soria esiintymästä ja säveltämisestä. Sorin viroista ei tarkasti tiedetä, olivatko ne sinekyyrejä.

S1: Fernando Sorilla oli yleiseurooppalainen säveltäjä ja muusikon ammatillinen kompetenssi (M2) ja hän pystyi toimimaan yhteiskunnassa (S2) ammattimaisena muusikkona. Kun nämä välttämättömät esteet on ylitetty, jää jäljelle kysymys siitä, miten *Moi* oli suhteessa vallitseviin erityisesti musiikkiesteettisiin arvoihin (S1) eli ajan makuun. Sorin elämän kohdalla on syytä puhua pikemminkin useasta S1:stä, ja eritoten espanjalaisesta (S1e), ranskalaisesta tai pariisilaisesta (S1r), englantilaisesta (S1en) ja venäläisestä (S1v). Tässä tapauksessa S1 koskee eritoten musiikin esteettisiä arvoja.

S1e: Kuten Amatilta voidaan lukea, Sor oli haluttu vieras Barcelonan musiikki-illoissa. Hän edusti ajan hengen mukaista estetiikkaa. Sen sijaan poliittiselta kannalta loppuvuodet Espanjassa olivat varmasti hirvittävät. Vuosina 1808–1814 Espanja oli jakaantunut hirvittävän sodan seurauksena, joka koski Soriin voimakkaasti. Isänmaa oli hänelle rakas, mutta hän oli myös liberaali. Sor oli taistellut Ranskaa vastaan Roussillonin sodassa sekä mahdollisesti Espanjan itsenäisyysodassa (Mangado 2004, 49). Poliittinen tilanne kuuluu eräissä aiemmin mainituissa lalussa. *Adonde vas, Fernando incauto* -laulussa Sor kuvaa pateettisesti kansakuntaa, joka ensiksi yhdistyy taisteluun yhteistä vihollista vastaan, mutta jakautuu sodan kuluessa. Sanoissa Sorin voi nähdä yhtyvän ajan uskonnolliseen vastavallankumoukselliseen henkeen (Klinge 1994, 30). Lopulta kun Sor otti vastaan viran ranskalaishallinnossa hän tuskin ajatteli vain omaa parastaan.

S1r: Konkreettinen *Moin* ja S1:n yhteentörmäys näkyy Marsollierin kommentissa Sorille, jossa hän sanoo ettei Sorin *italialainen* musiikki sovi ranskalaiselle näyttämölle. Spontinin *La Vestale* oli saavuttanut Pariisissa suosiota vuodesta 1807 alkaen, niin että vuonna 1830 se oli esitetty 200 kertaa, mutta sen sijaan esimerkiksi Cherubinin (1760–1842) ooppera *Les Abencérages* vuodelta 1813 ei ollut saanut suurta menestystä (Giroud 2010, 102, 112). Aiemmin on jo tullut esille, että kuuluisat Pariisiin asettuneet

Cherubini, Méhul ja Berton todistivat hänen kyvyistään joko kitaristina tai säveltäjänä (Ledhuy ja Bertini 1994, 165). Hänen musiikkiaan kitaralle painettiin jonkin verran; ainakin salonkimusiikkia ja fantasia opus 7. Joitain Sorin sävellyksiä oli julkaistu myös ennen Sorin saapumista Pariisiin. Sor muutti Lontooseen kuitenkin vain alle kahden vuoden oleskelun jälkeen vuonna 1815. (Jeffery 1994, 36–38).

S1en: Sor muutti siis monien muiden espanjalaisten maanpakolaisten tapaan Englantiin, jossa suhtautuminen heihin oli tuohon aikaan suopeaa. Oopperaproduktioita ei sielläkään syntynyt, mutta sen sijaan lauluja ja baletteja sekä soitinsävellyksiä, joista monet olivat jälleen salonkimusiikkia. Fernando Sor esiintyi useissa konserteissa laulajana ja kitaristina. Konserttien määrä näkyy vähenevän vuoden 1819 jälkeen. Jeffery epäilee tämän syyksi lähinnä balettien aiheuttamaa lisääntyntä sävellystyötä (1994, 47). Sorin reseptioon liittyen esimerkiksi *Cendrillonin* kohdalla *The Timesin* kriitikko kirjoittaa, että musiikki ei vastannut odotuksia, jotka olivat muodostuneet Sorin maineen perusteella, ”[oli] vähän mieleenpainuvia melodioita, monipuolisuutta tai kontrasteja.” (ks. Noll Hammond 2010, 195). Sorin soitosta taas *Harmoniconin* kriitikko sanoo, että hän saa ”soittimensa puhumaan suloisesti” (Jeffery 1994, 63). Sama kirjoittaja myös antaa Sorille raamatullisen epiteetin Jubal Genesiksen ensimmäisen harpun- ja huilunsoittajan mukaan (1. Moos. 4:21).

S1v: Sorin suosio jatkui matkalla Venäjälle ja Venäjällä. Länsimaisen oppineen musiikin perinne erityisesti italialaisen oopperan muodossa oli alkanut Venäjällä 1735. 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa Katariina II:n kutsumina maassa olivat oleskelleet muun muassa Giovanni Paisiello, Domenic Cimarosa ja Vincente Martín y Soler. (Taruskin 2005a, 233–235.) Maaperä oli oiva Sorille, jonka musiikissa on paljon italialaisvaikutteita.

S1r (uudestaan): Sor päätyi takaisin Pariisiin. Tällä kertaa hän ei tullut miltei tuntemattomana, päinvastoin hänen balettiaan *Cendrillonia* esitettiin yhä. Oopperaproduktiot jäivät kuitenkin jälleen toteutumatta. Kuten edellä on sanottu, Sorin tyyliä pidettiin liian ”ankarana ja oppineena”. Kohtalo oli hieman samantapainen kuin Cherubinin *Ali-Baba*-oopperalla: tämän Pariisissa kylmän vastaanoton saanut ooppera oli menestys Berliinissä kahden vuoden päästä (Giroud 2010, 103). Fernando Sorin

baletin *Hercule et Omphale'n* fugaton sisällään pitävä alkusoitto oli saavuttanut suosiota Saksassa paluumatkalla Venäjältä (Ledhuy 1994, 166). Joka tapauksessa Sorin viimeisestä neljästä baletista vain yksi sai ensiesityksen Pariisissa (*Le Sicilien ou l'Amour Peintre*). Jeffery sanoo sen olevan pelkkää viihdettä ja se esitettiin vain kuusi kertaa (1994, 87).

Toinen mielenkiintoinen juonne ovat pikkukappale-kokoelmat *Mes ennuis, Six bagatelles... dédiées à qui les voudra* opus 43 ("Minun harmini, kuusi bagatellia... omistettu sille, joka niitä haluaa", opus 45 *Voyons si c'est ça* ("Katsotaan olisiko se nyt sitten tässä"), opus 48 *Est-ce bien ça* ("No, onko nyt hyvä?") ja opus 51 *A la Bonne Heure* ("Vihdoinkin!"))? Niiden esipuheissa (ks. esim. Jeffery 2004a, vii–ix) Sor moitiskelee helppoja – tai Sorin (2003, 43) mukaan "virheellisiä" tai ainakin "epätäydellisiä" – kitarakappaleita haluaville pariisilaisille. Kohteena ovat myös toiset kitarasäveltäjä (Jeffery 2001, viii–ix), joiden sävellyksiä Sor implisiitisesti moittii musiikillisten ihanteidensa eli Haydnin, Mozartin ja Beethovenin mallien vastaisiksi. Metodissaankin Sor (2003, 43) surkuttelee sitä, että monet säveltäjät joutuvat säveltämään näitä helppoja, epätäydellisiä kappaleita, mutta – *an author must live!* Säveltäjän on elettävä! Jälleen esimerkki siitä, kuinka usein yhteiskunnan maku ja taiteilijan perustavan laatuiset elämänedellytykset voi olla ristiriidassa taiteellisten pyrkimysten kanssa. Sor ei suinkaan ollut aikansa ainut kitaristi, joka valitteli vaatimuksia saada helppoa musiikkia (Stenstadvold 2009, 20–21). Ja ajoivathan rahahuolet Sibeliuksenkin säveltämään pikkukappaleita.

Vuoden 1835 ensyklopedia-artikkelissa Sorista sanotaan, että hän on "ainut, joka säilyttää yhä kansallisten melodiodensa mallin (type)" (Ledhuy 1994, 166). Sorin myöhäisissä kitarateokissa on ajoittain havaittavissa espanjalaisia piirteitä. Ilmeisin näistä on vuoden 1833 on fantasia kahdelle kitaralle (op. 54 bis), jossa yksi jakso on merkitty eksplisiittisesti "espanjalaiseen tyyliin". Myös vuonna noin 1831 sävelletyssä *Souvenir d'amitie* -fantasian johdannossa (op. 46) voidaan kuulla fandango-toposta ja esimerkiksi e-molli fantasiassa op. 30 vuodelta 1828, *Maalaisfantasiassa* op. 52 (1832) ja a-molli fantasiassa op. 58 (1835) on eräitä espanjalaisvaikutteita. Jeffery (1994, 107) esittää, että Victor Hugon espanja-aiheinen historiallinen näytelmä *Hernani*, joka "merkitsee romantiikan täydellistä läpimurtoa Ranskassa" (Schück 1961a, 24) ja oli

saanut ensiesityksensä vuonna 1830 olisi ollut osasyynä esimerkiksi opus 54:n ”eksoottisiin” piirteisiin. Pariisin musiikkielämässä oli näin ollen myös eräitä otollisia piirteitä Sorille.

Huomataan, että asiat eivät menneet aivan Sorin toivomalla tavalla Parisissa. Kokonaisuudessaan ei loppuvuosien kohdallakaan kuitenkaan voida puhua vakavasta konfliktista *Moin* ja S1:n välillä. Sor oli arvostettu kitaristi ja kitarasäveltäjä (Jeffery 1994, 112).

S1eu:

Sorin kitarametodissa, joka on hänen laajin säilynyt kirjallinen työnsä, on nähtävissä espanjalainen valistusmuusikko. Lauseella ”järjen sokea antautuminen muissa kuin uskon asioissa on ihmismieltä halventavaa” Sor (2003, 46) mukailee espanjalaisen Canon jo 1500-luvulla muotoilemaa periaatetta, jonka mukaan ainoastaan teologiassa voi auktoriteetti ylittää henkilökohtaisin järjen (ks. B. J. Feijoo 2012, § VII). Sor jatkuvasti muistuttaa lukijaansa itse kokeilemaan ja arvioimaan, ovatko hänen neuvonsa hyviä vai eivät. Teoksen päättää lause: ”Arvosta paljon järkeilyä, älä lainkaan rutiinia (Sor 2003, 48).”

Tärkein Sorin vaikutus kulttuuriin on kitara. Hänen oppineet sävellyksensä kitaralle olivat tärkeässä osassa kitaran käyttömahdollisuuksien (M2) esiintuomisessa ajan musiikillisella kielellä (S2). Sor ei ollut tässä yksin, vaan myös muilla ajan kitaristeilla oli tärkeä merkitys kitaran aseman vakiinnuttamisessa klassisen musiikin soittimeksi.

4. Fernando Sorin kitarafantasiat yhdelle soittajalle

Musiikkikirjallisuudessa fantasia merkitsee monia asioita. Fantasia voi olla esimerkiksi imitaatioon perustuva soitinteos, kuten 1500- tai 1600-luvuilla. Toiseksi sillä voidaan tarkoittaa muodoltaan – mutta ei ilmaisultaan (Rosen 2005, 91) – vapaata soitinteosta, kuten Mozartin, C. P. E. Bachin tai Robert Schumannin fantasiat¹⁹. Kolmanneksi fantasiaksi kutsutaan teosta, jossa on hidas johdanto ja tyypillisesti oopperasta peräisin oleva teema variaatioineen. (Drabkin 2015.)

Fernando Sorin fantasioista viisi on muotoa johdanto, teema ja variaatioita, yksi on johdanto ja rondo, loput ovat kahdesta tai useammasta osasta koostuvia sävellyksiä, joissa osasta toiseen edetään fermaattitauon jälkeen. Sorin fantasioiden osioiden muotorakenteet ovat tavallisesti sovinnaisia binaari- tai ternaarirakenteita tai niiden elaboroituja versioita. Tässä mielessä ne muistuttavat vaikkapa Kellnerin fantasioita. Sorin tapauksessa fantasia tarkoittaa lähinnä laajaa sävellystä, joka ei ole sonaatti. Sorilla on myös fantasiaksi nimeämättömiä laajoja teoksia, kuten *Morceau de concert* tai *Le calme* -kapriisi.

4.1 Toinen fantasia op. 4 A-duuri

Sorin toinen fantasia on opusnumeroista ensimmäisin. Se on julkaistu Lontoossa osapuilleen vuosien 1815 ja 1818 välillä. (Jeffery 2004b, xii–xiii.) Teos on omistettu neiti Cornewallelle. Sen osat ovat *Introduzione: Andante largo* ja *Rondo: Allegretto*.

M1

Fantasia alkaa kitaran forte-soinnuilla, johon vastataan piano. Rytmien osalta esitellään kokosävelen ja muunnetun alkupitkän motiivi, joka hallitsee johdantoa. Hitaasta johdannosta edetään trokeiseen 6/8-rondon.

¹⁹ Kitaristien piirissä tunnetaan myös David Kellnerin (1670–1748) tai Silvius Leopold Weissin (1686–1750) fantasiat.

Tahdit 1-8

Rondon A-jakso alkaa kepeällä allegretto-teemalla.

Tahdit 24-28

B-jakso (tahdista 41 alkaen) on soinnilliselta ilmeeltään A-jaksoa monipuolisempi. Silkkä lyyrisyys lakkaa diskantin ja säestysäänten vuoropuhelussa.

Tahdit 40-43

B-osaa seuraa A-osan kertaus. Siitä edetään C-osaan. C-osan melodinen kaari rakentuu nousun ja laskun ajatukselle. Tahdeissa rytmiseen ilmeeseen lisänsä tuovat etuheleet, jotka kaiketi on tulkittava *scotch snapeiksi*.

Tahdit 118-124

Coda on vauhdin hidastumista *dolce* esitysmarkinnän alla. Tyyni vaikutelma syntyy kokotahdin mittaisista melodiasävelistä. Kuitenkin lopussa tahdista 186 alkaen palataan forte-dynamiikkaan oktaaviunisonossa. Kappale päättyy juhlallisesti forte-sointuihin.

M2

Kappaleen johdanto on klassiselle tyylille tyypillistä kontrastien estetiikkaa (ks. Rosen 2005, 74).

Tahti	1	2	3	4	5	6	7
Harmonia	T	Tp	S ⁶⁵ – D	T	T	(^s D ^v)	Tp – DD ⁷
Dynamiikka / esitysohje	forte		piano		forte		<i>dolce</i>

Mitä seuraa, on orkesterimainen jakso dominanttiurkupisteen päällä, joka on Sorin tuotantoon nähden yksinkertainen.

Rondo: Allegretton ensimmäinen teema on puhdas pastoraali. Sor käyttää hyväkseen johdannossa esiteltyjä harmonisia keinoja, jotka paljastuvat näin rondon pre-merkeiksi.

Tahdit 5–6 ja 29–32

B-osio on vaikutukseltaan fragmentaarinen A-osion lyyrisen ilmeen jälkeen. Se huipentuu retransitioon dominanttiurkupisteen päällä.

C-osio on *minore*. Musiikki on homofonista ja säestys on äärimmäisen yksinkertainen: se pysyttelee lähinnä kahdella avoimella matalalla kielellä. Osion lopetus on monofoninen.

Tahdit 149–155

Codassa kappaleen kannalta harmoninen uutuus on toonikaseptimisointu, joka purkautuu subdominantille.

S2

Kyseessä on pastoraalinen rondo, jota edeltää lyhyt johdanto:

Rondo	A	B	A	C	A	Coda
	a ^A b ^A	a ^B b ^B c ^B	a ^A b ^A	a ^C b ^C c ^C	a ^A	Coda
Tahdit	24–40	40–98	98–114	114–158	158–175	176–192
Harmonia	T–D–T	T–D	T–D–T	t–tP–D	T	T

Parillisen A:n kontrastina ovat jonomuotoiset B ja C.

S1

Huomattava piirre tässä toisessa fantasiassa on, että se on Sorin mittapuulla teknisesti varsin helppo. Esimerkiksi barré-otteita tarvitaan vain joitakin kertoja ja nekin ovat lyhytkestoisia.

4.2 Fantasia op. 7 c-molli

C-molli fantasia on opusnumerostaan huolimatta Sorin ensimmäinen fantasia. Se julkaistiin ensikertaa Pariisissa vuonna 1814 ja on omistettu Ignaz Pleyelille (1757–1831), joka oli myös fantasian julkaisija. (Jeffery 2004, xv.)

Teos on kolmen seuraavan fantasian tavoin muotoa johdanto ja variaatioita. Osat ovat *Largo non tanto* (6/8) ja *Teema: Andante*. Ensin käsitellään molemmat osat M1:n ja M2:n valossa ja sitten koko teos S1:n ja S2:n kautta.

Largo non tanto

M1

Ensimmäisen osan rytmien maailma syntyy trokeen ja alkumuunteisen kolmisävelen yhteisvaikutelmasta. Tahtiin 15 asti kaikki tahdit voi tulkita alla esitetyksi rytmiksi ja

sen variaatioksi:

Tahdit 1-8

Soinnillisesti ensimmäinen säepari pohjustaa paljon ensimmäisen osan tunnelma:

Tahdeissa 1–2 matalan oktaaviunisonon salaperäinen ja pahaenteinen sävy. Tahdeissa 3–4 eleginen *empfindsamkeit*-vastaus yläkielillä. Tahdissa 4 ensimmäisen säkeen päättää huiluäänten liite.

Kymmenennessä tahdissa esitellään neljäntenä elementtinä viehkeät pisteellisrytmiset korukuviot. Ne toistuvat esimerkiksi tahdeissa 27, 29 ja huipentuvat tahtien 42–43 kuulaaseen nousuun. Viidentenä elementtinä ovat vielä tavanomaisemmat asteikkokulkuiset korusävelet (tahdeissa 12, 30–31, 35, 37).

M2

Ensimmäinen lauseke on, kuten todettua, kontrasteille rakentuva. Se edustaa orkesterimaista säveltämistä kitaralle. Ensin on ikään kuin matalien jousien oktaaviunisono. Sitten kuulas vastaus puupuhaltimilla ja viuluilla. Ja vielä lopuksi esimerkiksi oboen tai huilun repliikki. Tämä on varmaankin se ”uudenlainen sävellystyyl” kitaralle, josta nimettömäksi jäävä arvostelija vuodelta 1833 puhuu (ks. Jeffery 1994, 27). Tahdeissa viisi ja kuusi *ombra*-sävy (ks. Ratner 1980, 24) on voimakkaimmillaan, kun matalaa repliikkiä subdominantissa seuraa dominanttiseptimisoinnun *sforzando*. Lauseke päättyy pienen terssin liitteeseen.

Dominantissa alkava toinen lauseke ensimmäistä yhdenmukaisempi. Se on jokseenkin katkonainen ja juuri siinä esitellään korusävelten ”lirkutusmotiivit” ensimmäistä kertaa tahdeissa 10 ja 12.

Tahdissa 19 alkaa jälleen uusi teema, nyt ollaan moduloitu Es-duuriin, toonikan duuriparalleeliin. Melodia siirtyy kitaran ylärekisteriin, johon tähän mennessä on tehty vain pieni hyppy tahdissa 10. Kyseessä ei kuitenkaan ole pitkälinjainen cantabile, vaan musiikki on jämähtänyt monomaaniseen tilaan odottamaan purkautumista.

Tämä tapahtuukin tahdissa 26, josta dominantin kautta musiikki kulkeutuu terssiasteikkokululla lirkutusmotiiviin tahdissa 27. Sitä seuraa staattinen vaihe, joka huipentuu jälleen lirkutusmotiiveihin, jotka nousevat alkaen tahdistä 41 aina e³-säveleen ja tahdissa 44 sitä seuraaviin arpeggioihin.

Tahdissa 50 palataan alkuperäiseen c-molli toonikaan dominantin kautta. Loppu onkin oikeastaan yhtä pitkitettyä kadenssia, jossa Sor ei jätä käyttämättä hyväkseen tilaisuuksiaan pieniin nokkeluuksiin. Johdannon päättävät Sorille tyypilliset huiluäänet.

Theme: Andante

M1

	M1	M2
Teema	Käyden etenevä teema. Erityisesti 16-osarepliikit luovat leikkisää tunnelmaa.	Harmonisesti toteutetaan tyypillinen liike dominantille ja sieltä takaisin toonikaan. Pisteelliset rytmit ja 16-osat kahdeksasosien lomassa saavat aikaan sen, että tavanomainen teema ei kyllästyä.
Var 1	Tihentymistä.	Kromaattisesti sävyttynyt 16-osa-variaatio.
Var 2	Tihentyminen jatkuu.	16-osa-triolivariaatio.
Var 3	Harveneminen ja soinnillinen muutos suloiseen.	Lyyrinen variaatio ylärekisterissä, <i>dolce</i> .
Var 4	Tihentyminen ja soinnillinen kontrasti eri säkeiden välillä.	Oktaavistaccatojen fortin ja 32-osa-pianojuoksituksen kontrasti. Pianovaikutteista briljantia tyyliä (ks. Ratner 1980, 19–20).

Var 5	Harveneminen.	Marssimainen étouffée- eli staccato-variaatio (Stenstadvold 2010, 46–47).
Var 6	Tihentyminen+.	Briljanttia tyyliä 32-osissa.
Var 7	Harveneminen → tihentyminen (152–153) → harveneminen (154–164) → vaimeneminen (165–169).	Pianomaista polyfoniaa. Briljantti tyyli jatkuu marssimaisena. Tahdeissa 130 ja 164 Sor tekee viittauksen johdanto-osan lirkutusmotiiviin. Tahdeissa 136 ja 144 <i>étoufféz</i> palaa epämääräiseksi ajaksi. Lopussa on vaimeneminen <i>piano pianissimoon</i> .

Teema

Var. 4

Var. 7

Tahdit 163–169

S2

Rakenteelle, jossa hidasta johdantoa seuraa eloisampi nopea osa on esikuva ooppera-alkusoitoissa. Läheisempänä esikuvana on 1800-luvun alussa vakiintuva virtuoosinen ja

laajamuotoinen variaatiotyyppiä (ks. Sparks 2010, 423).

Erikoista ensimmäisessä julkaisussa oli, että sitä ei kirjoitettu tyypilliseen tapaan G-avaimelle, joka transponoidaan oktaavin alaspäin, vaan kahdelle viivastolle. Niinpä alkuperäismuodossa teosta lukeva kitaristi joutuisi tulkitsemaan vuorotellen f-avainta, alto-avainta ja g-avainta. Tähän harvalla kitaristilla on intoa.

Paul Sparks (2010, 430–431) arvelee, että syynä kahdelle viivastolle kirjoittamiseen voisi olla Sorin halu erottautua kitaravirtuoosina ja toisaalta kohottaa kitaran asemaa vakvasti otettavana instrumenttina. Jeffery (2004, xv) taas epäilee, että syynä voisi olla myös Pleyelin vaikutus. Joka tapauksessa Sorin alkuvaiheen Pariisin kustantaja Meissonnier julkaisi myöhemmin version yhdelle viivastolle, joka on huomattavasti kitaristiystävällisempi, tosin siinä oli muutoksia alkuperäiseditioon verrattuna (ems.). Tässä analyysissä käytettiin Jefferyn Pleyelin pohjalta kaivertamaa nuottia.

S1

Kyseessä on toisaalta virtuoosikappale ja toisaalta oppinut sävellys 1800-luvun alun romanttisessa tyyliässä. Näin se toteuttaa kaksi ajan ihannetta.

4.3 Kolmas fantasia op. 10 F-duuri

Kolmannen fantasian F-duurissa julkaisi Meissonnier vuosien 1817 ja 1822 välillä (Jeffery 2004c, vii). Opus 7:n tavoin se on muotoa johdanto, teema ja variaatioita: *Andante largo* (6/8) ja *Thema: Andante cantabile* ja Coda. Tässä tapauksessa käsittelen M1:n ja M2:n samalla kertaa. S2:ssä käsitellään kumpikin osa yksitellen. S1:ssä käsitellään koko kappale.

Andante largo

M1 & M2

Ensimmäisessä lausekkeessa rytmi on pastoraalinen trokee 6/8-tahtilajissa. Vaikutelma on raukea ja levollinen, sillä säestys kulkee melodialinjan tahdissa, bassossa soi F-toonika-urkupiste. Molemmat ensimmäisen lausekkeen säkeet ovat miltei identtiset.

Ainut ero on kahdessa viimeisessä iskussa.



Merkittävin piirre teemassa on kuitenkin toisen ja viidennen iskun monofoninen kolmisointurepliikki, jonka voi kuvitella jonkinlaiseksi paimentorveksi.

Toisessa lausekkeessa (tahdista 8 alkaen) säestys muuttuu 16-osiksi. Melodia on äärimmäisen yksinkertainen, pelkkä diatoninen nousu. Ensimmäinen teema kertaantuu 13 tahdista alkaen hieman muunneltuna. Erikoinen väritys tulee tahdin 18 korukuviosta.



Tahdissa 21 alkaa johdannon C-osio, joka moduloi nopeasti dominanttisävellajiin. Eepillinen sävy syntyy uudenlaisesta melodiasta, ensi kertaa säestyksen rytmi on melodiaa harvempi. 23 tahdissa 16-osasäestys esiintyy jälleen. C-osio on muotoa:

C¹ C² C² C³

T → D D → D/D → D D → D/D → D D/D_D → D⁷ → D⁶⁴ → D⁷

C-osion jälkeen kerrataan A ja B-osiot. B:n jäkeen kuullaan A:n ensimmäinen säe, mutta sen jälkeen Sor aloittaa Codan kehittelyllä.

S2

Andante largon muoto on siis eräänlainen rondo:

:A:	: B	A :	C	A	B	(A →) Coda
T	D	T	D	T	D	T → sP → T

Andante cantabile

M1 & M2

Melodisesti toisen osan teeman alku on samankaltainen kuin A-osion teema. Molemmat alkavat laskeutumisella asteittain toonikan terssiasemasta toonikan kvinttiasemaan.

Rytmisesti Andante cantabile ei ole trokeinen kuten johdanto vaan pääosassa on sponde:

: A		B :		: C		B :	
: A	B	A	C :	: D	E	A	C :
T	T, D	T	S ⁶ , D ⁷ , T	D, T	D, 'D/D ^v , D	T	T, D

	M1	M2
Teema	Marssimainen teema yläkielillä. Melodista liikettä hallitsee laskeutumisen ajatus.	Muotoa :ABAC::DEAC:. Kyseessä on ei mitenkään erityinen teema.
Var 1	Hieman teemaa liikkuvampi, sillä ala-ääni tekee ajoittaisia asteikkokulkuja joko 16-osin tai 16-osa pisteellisrytmein.	Yksinkertainen variaatio, joka rajoittuu lähinnä bassolinjan ajoittaiseen aktorialisoitumiseen: tyhjän tilan täyttöön. Teemassa vain aivan vähäisiä muutoksia.
Var 2	Mineur: Harventuminen. Ei terssikulkuja.	<i>Mineur</i> : Mollivariaatio. Var 1:n tapaan basso aktorialisoitu. <i>Majeur</i> : Kuudestoistaosatriolein tapahtuva kepeä pastoraali.
Var 3	Hypähtävä variaatio, myöskin tihein.	Pisteellisrytmisen variaatio.
Var 4	Harventuminen Var 3:sta	16-osa-triolisäestys.

Coda

Tekstuuriltaan Codan ensimmäinen osio muistuttaa teemaa. Melodia muistuttaa teemasta samankaltaisella asteittaisella laskeutumisella, joka toistetaan etuhelein.

Toisessa osiossa (tahdit 105–108) palataan aluksi *andante cantabilen* B-osion

tekstuuriin, sitten kerrataan taas alun teeman laskeutuvaa aihetta. Tämä huipentuu tahtien kliimaksiin 113–115.

Soinnillisesti mielenkiintoisia ovat erityisesti tahdit 117–118 ja 120–121, joihin Sor on kirjoittanut kolmella kielellä toteutettavia glissando-etuheleitä. Lopetus on pääteltävissä asteittaiseksi vaimenemiseksi c-molli fantasian tapaan. Eksplisiittisiä dynaamisia merkintöjä ei tässä F-duuri fantasiassa op. 10 ole ainuttakaan.

S2

Dramaturgisesti F-duuri fantasian variaatiot ja kooda muistuttavat pitkälti esimerkiksi c-molli fantasiaa, joskin se on sitä pienimuotoisempi. Teemaa seuraa tekstuuriin tihentyminen. Keskivaiheilla on tekstuuriin harveneminen, jota merkitsee vieläpä mollitoonikaan. C-molli fantasian tapaan loppu ei lopeteta räiskyvästi vaan vaimentuen.

S1

Teos on enimmäkseen pastoraalinen. Voisi aivan hyvin ajatella *andante cantabilen* olevan peräisin jostain kansanlaulusta Isosta-Britanniasta.

4.4 Neljäs fantasia op. 12 C-duuri

Neljäs fantasia julkaistiin ensimmäistä kertaa Lontoossa vuonna 1815. Julkaisijana oli Clementi. Siitä on myös Meissonnierin ”karsittu” versio. Teos on omistettu pianisti Friedrich Kalkbrennerille. Jefferyn mukaan Sor olisi todennäköisesti esittänyt tätä fantasiaa Lontoon konserteissaan. Sekin on muotoa johdanto, teema ja variaatioita. Teema, jota varioidaan, on sama kuin Sorin opus 3:ssa. Italialainen säveltäjä ja kitaristi Mauro Giuliani puolestaan varioi teemaa 112 opuksessaan. (Jeffery 2004b, viii.) Ensimmäisen ja kolmannen fantasian tapaan se on muotoa johdanto, teema ja variaatioita ja Coda. Esityserkinnät ovat *Larghetto cantabile* (6/8) ja *Thema: Andante con moto* (2/4).

M1 ja M2 käsitellään vieritysten. Lopussa käydään läpi S1 ja S2.

Larghetto cantabile

M1 & M2

A-lauseke (1–8)

M1: F-duuri fantasian tapaan sointimaailma on runsas. Rytmi on ja tyyni ja keinuva.

M2: Kuten F-duuri fantasiassa myös tällä kertaa harmonista ilmettä sävyttää toonikaurkupiste, joka onkin tyypillinen pastoraalin tunnus. Lauseke päättyy dominanttiin, johon saavutaan dominantin dominantin kautta.

Tahdit 1–4



B-lauseke (9–16)

M1: Siinä missä A-lauseke on liikesuunnaltaan tavallaan tasaisen aaltomainen, on B:ssä sitä jyrkempiä nousuja ja laskuja. Soinnillisesti molemmat ovat samankaltaisia.

M2: Tyypillinen toinen lauseke, jossa ensimmäinen säepari on uutta, kun taas toinen on

peräisin A-lausekkeesta. Lausekkeen lopulla palataan toonikaan. Säkeen päättävä duuriterssi on pre-merkki, joka aktualisoituu lopetuksen tunnukseksi fantasian lopulla.

C-lauseke (17–24)

M1: Tahdissa 17 ylä-ääni siirtyy kitaran kirkkaaseen ylärekisteriin. Rytmikka pysyy samana.

M2: E²-sävelestä alkavaa teemaa koristellaan runsain korukuviolin. Lopussa D/D⁶⁴ → D/D⁷ → D -kadenssi.



D-lauseke (25–32)

M1: Aikaisempia kohtia liikkuvampi, sillä säestys alkaa kolmisävelin. Muuten rytmiltään yhä samankaltainen.

M2: D-lauseke alkaa dominanttiurkupisteella. Lausekkeen lopettaa D_p → S → D → D⁷_T → T -kadenssi.

Larghetto cantabilen coda 33–47

M1: Johdanon codan alku on liikkuva säestävien kolmisävelten ansiosta. Tahdissa 37 alkaen kuitenkin nämä jäävät pois, ja liike hidastuu osan loppua kohden. Uusia värillisiä elementtejä ovat kromaattiset terssikulut (tahdit 38 ja 40) sekä huiluäänet aivan osan loppupuolella.

M2: Lopputeema on anonymi. Huomioon on otettava tahdin 33 *scotch snap*. Osan lopussa päädytään kvarttisekstisoinnulta terssibassoiseen dominanttiseptimisointuun.

Andante con motoon edetään *ad lib.* -kadenssin kautta.

S2

Ensimmäinen osa on jonomuotoinen:

A	B	C	D	E
T → D	D → T	T → D	D → T	T → D

Andante con moto

	M1	M2
Teema	Marssimainen teema. Kirkkaan ylä-äänien ja matalan säestyksen vuorottelulle perustuva väritys.	Muodoltaan samanlainen kuin F-duuri fantasiassa :ABAC::DEA'C': tai suurpiirteisemmin :AB::CB: Teema on ”dialogimainen”: säestys vastaa melodiaan kahdella kahdeksasosa-soinnulla.
Var 1	Tihentyminen.	Pisteellisrytmisen variaatio. Teemasta on jäljellä lähinnä harmonia ja yleinen reippaus.
Var 2	Edelleen tihentyminen.	16-osatrioli-säestys.
Var 3	Harventuminen edellisiin verrattuna, mutta yhä tiheämpi kuin teema.	Nyt palataan teemaan. Vastaus on muuttunut 32-osa pyräykseksi.
Var 4	Sävy haetaan torvimusiikista. Tiheämpi edelliseen verrattuna, sillä jatkuva 16-osa säestys (ehä ikään kuin trumpetit tai rummut) g ¹ :ssä.	Torvivariaatio. Teemaa on hieman harvennettu.
Var 5	Hidastuminen. Viides variaatio on soinniltaan aluksi kevyempi, sillä säestys on 2- ja 3-kielellä. Mutta kahdessa viimeisessä tahdissa sointiväri on jo raskas säestyksessä.	Lyyrinen mollivariaatio. Pisteellisrytmisillä alaspäin suuntautuvat diatoniset kulut luovat dramaattisen vaikutelman. Lausekkeet päättyvät samankaltaiseen kaiku-liitteeseen, kuin c-molli fantasian ensimmäinen säepari.
Var 6	Teknisesti raskas variaatio, sävyltään se tulee ensimmäisen tahtinsa alakielten terssinousun leimaamaksi.	Keskeinen elementti ovat terssinousut c-e-intervallista lähtien. Toinen lauseke saa koomista sävyä tahdin 108 yllättävästä oktaavin ja septimin hypystä f ² :sta g ¹ :een.

Var 7	Tihentyminen. Vapaita kieliä hyväksikäyttävä <i>campanela</i> -tekniikka tuottaa äänenvärillisen ilmavuuden.	16-osa-triolisäestys.
Var 8	Kitaralle idiomattisesti kirjoitettu variaatio. Variaatioiden 5–7 jälkeen soittaja pääsee tavallaan levähtämään hetkeksi.	Arpeggio-variaatio, jonka komiikka syntyy staccato-oktaavihypystä g-sävelestä g ¹ -säveleen.

Teema



Var 1



Var 4



Var 8



Coda

Kahdeksannesta variaatiosta edetään suoraan Codaan, tahtien 145–157 *sturm und drang*-sävytteiseen 32-osa-arpeggio kadenssiin. Tahdeissa 160–164 palataan torviyhtye-tekstuuriin. Tahdeissa 164–178 on *andante con moton* teeman kehittelyä *lento ad lib.* Kehittely ajautuu ^sD:n sointuun, josta seuraa purkaus dominanttitehoon.

Tahdit 160–165

Lento ad lib.



Codan lopuksi palataan alkuperäiseen tempoon ja uuteen teemaan, jonka voi kuulla myös alkuperäisen teeman kaukaisena variaationa. Toisen maalin jälkeinen kadenssi tahdeissa 195–205 on ooppera-aarioiden mallin mukaisesti täynnä liikkeen tuntua. Lopetuksessa on luvun alussa mainittu viittaus *largo cantabile* 16. tahdin päättävään suuri terssi -motiiviin.

Tahdit 199–205



S1 & S2

Kyseessä on jälleen pastoraalinen teos. Teos on myös lievästi syklinen, kun johdannosta on yllättäen (ks. Rosen 1995, 88) post-merkki codassa (tahdissa 202–203 tahdista 16).

4.5 Viides fantasia op. 16 C-duuri ”Nel cor più non mi sento”

Viides fantasia, jonka ensijulkaisu ajoittuu vuodelle 1823 (Jeffery 2004c, xii) on myös muotoa johdanto (Andante largo), teema (Andantino cantabile) ja variaatioita. Tällä kertaa varioinnin kohteena on Paisiellon (1740–1816) aaria ”Nel cor più non mi sento”, joka on peräisin vuoden 1788 oopperasta *La Molinara*. Suositusta sävelmästä kirjoittivat variaatioita myös esimerkiksi Beethoven ja J. N. Hummel. (Lazarevich 2016.)

Luvussa 2.2.4 on käsitelty musiikki subjektina, tuossa samaisessa luvussa todettiin, että musiikki ilmiönä on musiikin subjektiivista olemista laajempi kysymys. Tässä luvussa käsitellään sitä, miten musiikki on ruumiissa sinä hetkenä, kun musiikkisubjekti syntyy. Toisin sanottuna tarkastelun kohteena on kitaransoitto tapahtumana, eli eräs M1:n osa-alue tai rajapinta M1:n ja M2:n välillä. Varsinainen analyysi keskittyy teemaan ja

variaatioihin ja Codaan. Sitä ennen on kuitenkin tarpeen sanoa muutama sana johdannosta.

Andante largo

C-molli fantasian tapaan Sor johdanto on kvasi-oopperallinen. Se alkaa forte-soinnuilla, joista edetään dynaamisia kontrasteja sisällään pitävään lyyriseen jaksoon, joka viittaa tulevaan aariateemaan. Soinnillisesti mielenkiintoinen on tahdista 20 alkava rossinimainen orkestraalinen osio, joka antaa Sorille tilaisuuden syklisen muodon käyttöön, sillä tahtien 20–31 rytmien aihe kertaantuu codassa neljännen fantasian tapaan.

Johdanto, tahdit 20–22



Tahdit 211–215



Teema: Andante Cantabile

Aarian ensimmäisen säkeistön teksti on seuraava²⁰:

Italia

Nel cor più non mi sento
Brillar la gioventù;
Cagion del mio tormento,
Amor, sei colpa tu.
Mi pizzichi, mi stuzzichi,
Mi pungichi, mi mastichi;
Che cosa è
Questo ahimè?
Pietà, pietà, pietà!
Amore è un certo che,
Che disperar mi fa.

Suomi

Sydämässäni en enää tunne
nuoruuden loistoa.
Syy onnettomuuteeni,
rakas, sinä olet.
Minua pistät, minua ärsytät,
minua näykit, minua raastat.
Voi minua!
Mitä tämä on!
Sääliä, sääliä, sääliä!
Rakkaus varmasti on se,
joka saa minut epätoivoon.





M1

Teema: Laulava teema, jossa haasteena on saada kitaralla aikaan legato, joka ei tietysti todellisuudessa ole mahdollista sen enempää kuin pianollakaan.

Var 1: Kitaralle luonteva kuudestoistaosa-variaatio, joka koostuu enimmäkseen vaivattomista arpeggioista. Lopussa *a piacere* -kohta, jossa saa mahdollisuuden rauhoittua

Var 2: Teknisesti aavistuksen vaikeampi barré-otteiden²¹ ja terssikulkujen vuoksi.

Var 3: Kevyt kromaattinen variaatio.

Var 4 *Lento a piacere*: Hidas variaatio, joka perustuu enimmäkseen peukalon arpeggioihin ja kolmen eri kielen rinnakkaisiin sävelkulkuihin. Erityisen teknisen vaatimuksen muodostavat tahtien 90 ja 102 huiluäänten harmoniat sekä jokseenkin vaikeat sointuvaihdokset.

Var 5 *Tempo primo*: Sekstivariaatio 16-osin. Paljon vapaita kieliä, peukalolla ei ole paljon työtä.

Var 6 *Minore*: Ensimmäinen lauseke on pelkistetty, mutta toisessa soittajan on selviydyttävä 32-osa-korusävelistä.

Var 7: Jälleen vaskivariaatio kuten opus 12:n variaatio 4. Erittäin vapauttava soittaa huomattavasti haastavampien variaatioiden jälkeen.

Var 8 *Plus animé*: Tämä on taas virtuoosivariaatio, jossa oikeaa kättä ei käytetä lainkaan, vaan kaikki soitto tapahtuu otelautakädellä. Tavoitteena on saada aikaan improvisatorinen ja vaivaton vaikutelma, mikä vaatii erityistä taituruutta.

Var 9: 32-osa-kolmisointuryöpsähdyksiä, jotka ovat idiomaattisia kitaralla, sillä ne pysty soittamaan luonnollisella peukalon, etusormen, keskisormen ja nimettömän liikkeellä (pima-sormitus). Voi arvata, että tällaisessa tilanteessa Sor olisi poikkeuksellisesti käyttänyt nimetöntä (ks. Sor 2003, 33). Toinen puoli on 8-osa staccatoja.

Coda: alkaa kahdeksasosa-soinnuilla ja pi-sormituksen vuorottelulla. Molempien käsien työmäärästä tahdissa 211 voi tehdä seuraavan esityksen:

²¹ Barré-otteessa yhdellä otelautakäden sormella painetaan alas kaksi tai useampia kieliä. Puoli-barressa painetaan alas kolme ylintä kieltä jne. Erityisesti pidemmät barreet vaativat oikeaa tekniikkaa ja totuttautumista.

oikea käsi	p i m a	p	i	p	p i m a	p i m a	p i m a
vasen käsi	1 2 3 4	0	1	0	1 2 3 4	0 1 4 4	1 2 3 4

Codassa esiintyessään tekniset vaikeudet johtuvat otelautakäden nopeasta sointuvaihdoksista. Coda kuulostaa vaikealta olematta sitä liialti, niinpä soittaja pääsee lopettamaan teoksen vapautuneesti, mutta antaen kuitenkin virtuoosisen vaikutelman.

Variaatioiden dramaturgiasta Moi'n ruumiillisella tasolla huomaa, että toiminnallinen intensiteetti laskee ja nousee variaatio variaatiolta. Kuultavan musiikin modaliteetit eivät vastaa soittajan modaliteetteja ruumiillisella tasolla, mikä tulee parhaiten ilmi kahdeksannessa variaatiossa. Sen on kuulostettava erityisen vaivattomalta, vaikka todellisuudessa se on teknisenä suorituksena vaativa. Toisaalta loppua kohden Sor riisuu teknisiä vaatimuksia yhdeksännessä variaatiossa ja codassa, niin että vaikutelma on virtuoosinen, vaikka teknisesti ei olla läheskään haastavimmassa kohdassa.

4.6 Kuudes fantasia op. 21 e-molli *Les Adieux* – Musiikillinen triptyyppi

Les Adieux valmistui ilmeisesti Lontoossa vuoden 1816 heinäkuussa. Sen syntyhistoriaan vaikuttavat erityisesti kaksi tapausta: toisaalta Sorin ystävä, viulisti Francesco Vaccari, jolle teos on omistettu, oli palaamassa Espanjaan. Toisaalta Giovanni Paisiello (1740–1816), yksi ajan merkittävimmistä oopperasäveltäjistä, oli kuollut kesäkuun viidentenä päivänä. Paisiellon kuoleman vaikutus teoksen syntyyn on päätelty 2000-luvulla löydetyn vuodelta 1824 peräisin olevan madridilaisen edition pohjalta, joka kantaa espanjankielistä nimeä *La despedida*²². Siinä viimeisen jakson esitysmerkintä on *Allegretto – Paisiello*. Kuuluisammassa pariisilaisessa Meissonnierin editiossa²³ viimeisen jakson tempoksi on ilmoitettu *Un poco mosso*. Pariisilaisessa ja madridilaisessa editiossa on muitakin pieniä eroja, jotka liittyvät esitysmerkintöihin,

22 http://carkiv.musikverk.se/www/boije/Boije_0498.pdf

23 http://carkiv.musikverk.se/www/boije/Boije_0499.pdf

rytmiikkaan ja harmoniaan. Brian Jeffery arvelee, että kuuluisampi Meissonnierin editio vuodelta 1825 on tehty madridilaisen edition pohjalta. (Jeffery 2004d, vii–ix)

Erityisen mielenkiintoiseksi analyysin kannalta *Les Adieux*'n tekee se, että se on tulkittavissa musiikillisesti ikään kuin kuvaukseksi asiasta, jota C. S. Peirce (1839–1914) nimittää myöhemmin interpretantiksi. Fantasian ensimmäinen jakso on ikään kuin välitön, toinen dynaaminen ja kolmas finaalin interpretantti mielen objektista hyvästit, poissaolo tai ero.

Peircen pohjalle rakentuvassa semiotiikassa merkki jaetaan kolmeen osaan:

- 1) **Objekti** on se, mitä merkki merkitsee. Objekti jakautuu vielä välittömään objektiin ja dynaamiseen objektiin, joista välitön objekti on ”objekti siten kuin merkki sen representoi” ja dynaaminen objekti se, mitä ”merkki ei voi ilmaista, vaan johon se voi vain viitata (*indicate*)” (§ 8.314). Esimerkiksi tuuliviiri kertoo tuulesta sen suunnan (välitön objekti), muttei vaikka sen nopeutta, joka on tuulen ominaisuus dynaamisena objektina.
- 2) **Representamen** eli merkki, joka on merkin havaittava osa eli merkki itsessään. Tästä on tapana käyttää myös nimitystä *merkkiväline*.
- 3) **Interpretantti** eli tulkinne, joka on merkin tulkinta ja sille muodostuva merkitys representamenin perusteella.

Peircen merkkiteorian tulkinnan yksi ongelmista on interpretanttien jaottelu.

Esimerkiksi Nöthin *Handbook of Semiotics*issa interpretantin kohdalla ensiksi puhutaan jaosta välittömään (immediate), dynaamiseen (dynamical) ja finaaliiseen tai lopulliseen (final) interpretanttiin. (Nöth 1995, 44.) Johansenin *Dialogic Semiosis -kirjan* luvussa interpretantin jaottelusta puolestaan tuodaan ensiksi esille jako tunteelliseen (emotional), energeettiseen (energetic) ja loogiseen (logical) interpretanttiin. (Johansen 1993, 163.) Molemmat mainitut kategoriat ovat peräisin samalta vuodelta 1906.

Jotkut ovat tulkinneet nämä jaot synonyymisiksi, toiset taas pitävät jälkimmäistä jaottelua dynaamisen interpretantin alajaotteluna (ks. Nöth 1995, 44). Artikkelissaan ”The Classification of Peirce’s Interpretants” Brendan Lalor (1997) esittää, että jaottelu tunteelliseen, energeettiseen ja loogiseen interpretanttiin kuvaisi inhimillistä semioosia

kun taas välittömän, dynaamisen ja finaalisien interpretanttien jaottelu semioosia, merkkien toimintaa, yleisesti. Shortin tulkinnan mukaan taas välitön, dynaaminen ja finaalisien interpretantti voidaan kaikki jakaa tunteelliseen, energeettiseen ja loogiseen interpretanttiin, minkä seurauksena saadaan kaikkiaan yhdeksän interpretanttia (ks. emt.). Varovaisesti tällä jälkimmäisellä kannalla on myös Johansen (1993, 166).

Johansen (1933, 166) kirjoittaa, että Peirsen *The Logic Notebookin* merkinnän 23.10.1906 pohjalta ”näyttää olevan selvää, että tunteellinen, energeettinen ja looginen interpretantti on välittömän, dynaamisen ja finaalisien interpretanttien alajakko.” Merkintä, johon Johansen viittaa (ems.), sanoo:

Välitön interpretantti on välitön olennainen mahdollinen vaikutus kaikessa analysoimattomassa kokonaisuudessaan. Tapauksessa, jossa mieli tulkitsee merkkiä, tuo idea (hyvin laajassa mielessä), joka on käsitettävä, jotta merkki täyttäisi funktionsa, esitettynä kokonaisuutena ja analysoimattomana. Se voi olla tuntemuksen laatu, enemmän tai vähemmän epämääräinen ajatus pyynnöstä (effort)... tai se voi olla ajatus muodosta tai mistä tahansa yleisestä tyyppistä. *Dynaaminen interpretantti* on varsinainen vaikutus, joka aiheutuu tiettyyn tulkitsijaan tietyssä tilanteessa tietyssä vaiheessa merkin harkintaa (consideration). Tämä voi myös olla ensimmäiseksi pelkkä tuntemus tai toiseksi teko tai kolmanneksi tapa...

Finaalisien interpretantti on merkin lopullinen vaikutus, siten kuin se on riippuu tai määrittyy merkin luonteesta ollen enemmän tai vähemmän tavanomaista (habitual) ja muodollista laatua.²⁴

Seuraavaksi esitellään Johansenin kirjan pohjalta molemmat interpretanttikategoriat.

Tunteellinen, energeettinen ja looginen interpretantti: Peirce kirjoittaa, että

²⁴ The *Immediate Interpretant* is the immediate pertinent possible effect in its unanalyzed primitive entirety. In the case of a sign interpreted by a mind, that idea (in a very extended sense) which must be apprehended in order that the sign should fulfill its function, this idea being presented whole and unanalyzed. It may be a quality of feeling, more or less vague or and idea of an effort... or it may be the idea of a form or anything of a general type. The *Dynamical Interpretant* is the actual effect produced upon a given interpreter on a given occasion in a given stage of his consideration of the sign. This again may be 1st a feeling merely, or 2nd an action, or 3rd a habit...

The *Final Interpretant* is the ultimate effect of the sign, so far as it is intended or destined, from the character of the sign, being more or less of habitual and formal nature.... (MS. 339d: 546–547).

”ensimmäinen varsinaisesti merkitsevä merkin vaikutus on sen tuottama tuntemus”. Tätä hän kutsuu tunteelliseksi interpretantiksi. Joskus se on ainut varsinaisesti merkitsevä vaikutus, joka merkillä on. (Peirce § 5.475.) Tunteellisen interpretantin kautta voi syntyä energeettinen interpretantti, joka vaatii aina jonkinlaista pyrintöä, joko sisäistä tai ulkoista. Energeettinen ei Peircen luokittelussa voi olla koskaan ”älyllä käsitettävän konseptin merkitys”. (Emp.) Johansen (1993, 165) huomauttaa, että tunteellisen ja energeettisen interpretantin erottaminen toisistaan voi olla problemaattista, mistä Peirce oli myös tietoinen.

Loogisessa interpretantissa on nähtävissä kolme (tai oikeastaan neljä) eri muotoa. *Ensimmäinen* looginen interpretantti koostuu merkin herättämisestä otaksumista (conjecture), ”[jotka] aiheutuvat eri tilanteiden kuvitteluista ja vaihtoehtoisista tavoista toimia.” Kysymysten pieni muuntelu määrittelee ne tarkemmin ja näin saavutetaan *alempi toinen looginen* interpretantti. Kun muunneltujen kysymysten erolla huomataan yhteyksiä, tapahtuvat yleistyksyet ja abstraktiot, jotka ovat *ylempi toinen looginen* interpretantti. Tämä on ”lopullinen, normaali ja varsinainen (proper) mielellinen merkin vaikutus itsessään. – – Peirce liittää [tämän] interpretantin tarkoitukseen (meaning) ja kuvaa sen olevan 'sisäisen mielikuvituksen toiminnan tapa (habit)'. ”. *Kolmas looginen* interpretantti taas koostuu ulkoisista kokeiluista (ks. Johansen 1993, 164). Interpretantit noudattavat Peircen ”kolmen kategorian tärkeimpiä piirteitä: tunne, reaktio tai pyrintö (effort) [joka voi olla mentaalinen tai fyysinen (ems.)] ja ajatus tai laki” (emt. 165). Kaiken kaikkiaan tämä jaottelu ”voidaan tulkita erilaisiksi piirteiksi tai vaiheiksi merkin ymmärtämisen prosessissa” (emt. 171). Seuraavaksi siirrytään välittömään, dynaamiseen ja finaaliiseen interpretanttiin, jonka alajako edellä käsitellyt interpretantit Johansenin (emt. 166) mukaan ovat.

Välitön, dynaaminen ja finaaliinen interpretantti: Johansen kirjoittaa, että välittömällä interpretantilla on Peircen kirjoituksissa kolme erilaista määritelmää, jotka liittyvät toisiinsa: Ensiksi tulkittavuus, joka merkillä on ennen kuin sillä on tulkitsija ja ”epämääräinen mahdollinen tietoisuuden määräytyneisyys tai mahdollisuus, joka koostuu semioosin, jonka elementti se on, aiheuttamasta abstraktiosta”.²⁵ Toiseksi

25 ”– – a vague possible determination [167] of consciousness, or a possibility consisting in an abstraction effected by the semiosis of which it is an element; – –.”

merkitys, jota varten merkki on tarkoitettu alunperin. Kolmanneksi ensimmäinen, analysoimaton ja totaalinen vaikutus, joka merkillä on tulkitsijaan. Johansen suosii ensimmäistä määritelmää. (Johansen 1993, 166–167.) Johansen (emt. 169) esittää, että välitön interpretantti voidaan nähdä ikään kuin potentiaalisena merkitykseksenä tai merkityskenttänä, joka toteutuu varsinaisen tulkinnan kautta.

Varsinainen vaikutus on edellä olevassa lainauksessa mainittu *dynaaminen interpretantti*. Tämä on tulkitseva merkki, tuntemus tai toiminta, jonka merkki saa aikaan tulkitsijassa. (Johansen 1993, 167.)

Finaalinen tai *lopullinen* (myös *normaali*) interpretantti on Peircella vaikutus, jonka ”merkki saisi aikaan mielessä riittävän ajatuksen kehittelyn jälkeen”²⁶ (§ 8.343; ks. myös Johansen 1993, 167).

Ennen hermeneuttis-semioottista analyysiä on tarpeen esitellä Sorin fantasian musiikillinen sisältö. Se tehdään lineaarisesti viitaten samalla kussakin musiikillisessa tilanteessa vallitseviin eksistentiaali-semioottisen teorian z-mallin modaaliteetteihin.

Andante largo (Meissonnier) tai Andante (madridilainen)

Ensimmäinen jakso. S2: Muodoltaan ensimmäinen jakso on kuin Krohnin *Muoto-opin* kolmiponsi eli tavanomainen sonaatin esittyjakso, jossa on lyhyt kahdeksan tahdin mittainen johdanti. M2: Teemat ja taitteet ovat johdantoa ja viimeistä aihetta lukuunottamatta äkillisiä ja oikukkaita.

Tahdit 1–8: Johtotaite. S2: Fantasia alkaa e-mollissa dramaattisella overtyrimäisellä johtotaitteella. M1: Siinä esitellään jakson rytminen perusta eli ”daktyylinen tahti”.

26 ”– effect that would be produced on the mind by the Sign after sufficient development of thought.”



Tahdit 9–16: S2: Ensimmäinen teema on dramaattinen cantabile. M1: Johtotaitteen tapaan teema alkaa daktyylisella tahdilla. M2: Kuitenkin jo toisessa tahdissa esitellään vastadaktyyli, jonka jälkeisessä tahdissa alkaa modulointi. Teeman lopussa ollaan toonikan duuriparalleelin dominantilla.

Tahdit 17–21: Välike A. M2: Toonikan paralleelin dominantti vahvistetaan purkamalla vähennetty septimisointu d-urkupisteen päällä.

Tahdit 22–29: Toinen teema. M2: D-duuri (eli septimisointu) puretaan G-duuriin. M1: Teema perustuu jälleen daktyyliselle tahdille. M2: Kahden identtisen säkeen jälkeen kolmannessa on septimihyppy alas d:lta e:lle. Kolmas säe päättyy dramaattisesti 'DD'-sointuun, jota seuraa fermaattitauko. Neljännessä säkeessä kadensoidaan kvarttisekstisoinnun kautta G-duuriin.

Tahdit 29–37: M2: Ylitaite muodostaa ikään kuin säesolmun toisen teeman kanssa, jos ajatellaan, että toinen teema päättyy taukoon. M1: Ylitaite on tekstuuriltaan erilainen kaikkeen aikaisempaan nähden. Ensimmäisiä kahta säettä leimaavat staccatot. M2: Sen sijaan kolmas säe on dominanttisekvenssaalista polyfoniaa ja neljäs soinnullista sekvenssikadenssointia. S2: Ensimmäiset säkeet ovat ikään kuin kysymys johon kaksi seuraavaa vastaavat.

Tahdit 37–41: ”Loppuponsi”. M2: Kyseessä on lähinnä liike johtosäveleltä toonikalle, jolle johtosävelen muunnettu alkupitkä rytmi antaa vakavan sävyn.

Tahdit 41–43: Liite. S2: Ensimmäisen osan päätös vahvistetaan erilaisilla G-duurin käännöksillä.

Toinen jakso. Ensimmäinen jakso oli kolmiponsi, mutta toinen jakso on binaarimuotoinen, jonka osiot ovat karaktereiltaan eri laatua.

Tahdit 44–47: M2: Forte E-duuri septimisointu synnyttää äkkimodulaation a-molliin. Toisessa säkeessä kuitenkin palataan D-duurin kautta G-duuriin. M1 ja M2: Tekstuurillisesti viitataan tahtien 29–37 ylitaitteen staccato-tekstuuriin sekä vastadaktyylimäiseen aiheeseen. S2: Tässä vaiheessa voisi odottaa jopa kuulevansa kehittelyä.

Tahdit 48–55: Esisikermän toinen lauseke. M2: Moduloidaan ensin C-duuriin, josta päädytään e-mollin dominantin dominanttisoinnulle S2: Orkesterin tuttin mieleen tuovien sointujen ylle (M2) nousee aina tahdin toisella osalla korkeuksiin kapuava melodia, joka yltää aina (soivaan) kaksiviivaiseen g:hen huiluäänessä, josta melodiaääni laskeutuu 'DD'-soinnun e:lle. Sen jälkeen harmonia purkautuu edelleen e-mollin dominantille tahtiin 55.

Tahdit 55–63: Toinen osio. M2: Tahdin 55 alusta alkaa viivamainen rytmisesti yksinomaan täysimuunteiselle nelisävelle perustuva kohtalokas melodia, jota säestää harvennetulle iskualalle perustuva basson alkupitkä rytmi.

Melodinen reduktio tahdeista 55–63



Tahdit 64–68: Ylitaitte kolmanteen jaksoon. M1: Sama rytmi jatkuu, nyt myös bassoon tulee pysyväksi h-urkupiste. M2: Harmonia pysyy e-mollin dominantilla. Jakson loppuun on merkitty *rallentando e morendo*.

Kolmas jakso. *Un poco mosso* (Meissonnier) tai *Allegretto – Paisiello* (madridilainen).
Tahtilaji: 2/4

Viimeinen jakso on kehysmuotoinen: A B A'

tai tarkemmin esimerkiksi: A1 B A' A" A2

Tahdit 69–78: Lauseke A1. M1 ja M2: Kolmannessa jaksossa ikään kuin herätetään henkiin toisen jakson lopussa kuollut rytmien aihe. Meissonnierin edition merkintä *Un poco mosso* viittaa siihen, että tempon sopii elävöityä aikaisemmasta, samaan viittaa madridilaisen edition tempomerkintä Allegretto – esimerkiksi Allegron sijaan. Ilmapiirin oletettavasti sopii olla ”tyyni ja kepeästi hypähtävä”, kuten Ilmari Krohn tällaista rytmivaikutelmaa kuvaa (1958, 87). Espanjalaisessa painoksessa rytmi on vieläpä merkitty täysmuunteiseksi nelisäveleksi kuten aikaisemmassakin jaksossa. Meissonnierin versiossa taas finaalin rytmi on kirjoitettu kahdeksi alkupitkäksi. Espanjalaisessa painoksessa rytmiikan eloisuutta korostavat säestävien bassonuottien esitysmarkinta *marcadas*. S2: Säestyskuviot on tuttu esimerkiksi etydikirjallisuudesta pianolla ja kitaralle (Clark 2010, 365). Lisäksi tahdeissa 73–75 on espanjalaisvaikute, nimittäin andalusialaisen kadenssin variantti ($dP^7 \rightarrow sP^7 \rightarrow D^7$).

Tahdit 79–86: Välike B. M2: Alaspäisiä asteikkokulkuja, jotka pysähtyvät sointutoistoihin. M1: Iskujen määrä tuntuu tässä kohden viimeistään kaksikertaistuvan tahtia kohden. S2: G-duuria vakiinnutetaan.

Tahdit 87–98: Lauseke A'. M2: Nyt lausekkeen A teema toistetaan G-duurissa bassossa. Se ei onnistu täysin ja tahdissa 91 alkaa *passus duriusculusin* päälle rakentuva harmoninen kudus. Päädyttyään tahdissa 94 F-septimisoinnun kvinttikäännökseen, musiikki palaa a-mollin dominanttiseptimisoinnun ja G-duurin dominantin kautta G-duuriin. M1: Säestys tapahtuu kolmen ylimmän kielen arpeggioin.

Tahdit 98–109: Lauseke A". S2: Jatketaan edelleen G-duurissa. M2 ja S2: Äänen vaihto ja teema toistetaan nyt diskantissa, missä sen lyyrillisuus purkautuu esiin. M2: Tahdit 104–106, joissa aloitetaan paluu e-molliin, muistuttavat ensimmäisen jakson tahdeista 12–14.



Lopetus

Fin

Tahdit 109–121: Lauseke A². M2: Alun kertauksen jälkeen tahdissa 114 tehdään dramaattinen oktaavihyppy yksiviivaiseen h:hon, joka yhdessä forte-dynamiikan kanssa aloittaa kappaleen päättävän kadenssoinnin.

Musiikillisen analyysin jälkeen voidaan jälleen siirtyä abstraktimmalle tasolle. Ensiksi on todettava jotain siitä, mitä tämä teos ylipäättään voi ilmaista.

Kun kyseessä on ohjelmallinen tai kvasi-ohjelmallinen kappale, sen objekti on otsikon myötä yleisellä tasolla selvillä. *Les Adieux'n* tapauksessa se on siis hyvästit (tai jokin hyvästeihin kiinteästi liittyvä ero ja poissaolo), jossa hyvästit voivat olla joko jotkin todelliset hyvästit, kuvitteelliset hyvästit tai sitten abstrakti hyvästien konsepti tai jokin näiden yhdistelmistä. Mahdotonta onkin tietää missä määrin fantasian musiikillinen teksti on kuvausta alussa mainittujen Francesco Vaccarin poislähdön tai Paisiellon kuoleman tai jonkin muun yksittäisen asian vaikutuksesta Soriin (hänen vaimonsa kuolema ilmeisesti ajoittuu fantasian sävellyksen läheisyyteen), tai missä määrin se on tämän konseptin mielikuvituksellinen kuvaus tai missä määrin se on molempia. Eikä asian tietäminen olekaan olennaista. Toisaalta siksi, että säveltäjä henkilönä ja säveltäjänä eivät ole yhdenmukaiset asiat. (ks. Tarasti 2002, 73–75.) Toisaalta siksi, että kuten Vladimir Jankélévitch (1983, 71) kirjoittaa, musiikki merkitsee, signifioi, jotain yleisesti ei partikulaarisesti.

Siinäkin tapauksessa esimerkiksi, että Sor olisi halunnut kuvata juuri ne tunteet, jotka hän koki joidenkin tapahtumien yhteydessä, kuulijan ei tarvitse tietää mitään tapahtuman todellisuudesta käsittääkseen sävellystä. Riittää, että hän jakaa konseptin,

joka on sen synnyttänyt; Ecoa (ks. 1988, 80) mukailleen voidaan sanoa, että hänen on jaettava sama musiikillinen sanakirja. Tässä kohtaa voidaan lainata Ilmari Krohnin *Rytmiopin* hieman kryptistä paikkaa musiikin ja tunteiden suhteesta:

Mutta sävelet eivät ilmaise aiheitten laatua; ne saattavat kuuluville vain sen erikoisen tunneliikkeen eli *tunteitten rytmin*, joka sielussa väräjäi koettujen tapahtumien johdosta. Tunneliikkeen aiheet ovat ilmaistavissa muutamain sanoin; mutta niistä aiheutuva [157] tunnelma on pitkittyvä sieluntila, jolla on määrätty kehityskulkunsa, lähtö- ja päätöskohtansa. – – Ei siis itse tunne vaan ainoastaan tunteen aaltoilutapa on se mielikuva, jonka sävelet saavat kaikissa kuulijoissa yhtäläisesti hereille.” (Krohn 1958, 156–157.)

Seuraavaksi esitän, että *Les Adieux'n* jaksot muistuttavat välittömän, dynaamisen ja finaalin interpretantin kolmea vaihetta oletetusta objektista hyvästit. Tätä ei tietenkään pidä käsittää siten, että ne olisivat itsessään nuo kolme vaihetta, vaan ne ovat ikäänkuin-merkkejä (*as-if-sign*) (ks. Tarasti 2000, 21), representameneita, joissa voidaan kuulla ajatuksellinen yhteys Peircen myöhemmin muotoilemaan interpretantin jaotteluun.

1. jakso. ”Välitön interpretantti.” Kuten todettua, ensimmäinen jakso on muodoltaan kolmiponsi. Muoto tässä mielessä ei kuitenkaan vielä kerro paljoakaan musiikillisesta ilmaisusta. Ensimmäiselle jaksolle leimallisin piirre on ennen kaikkea sen fragmentaarisuus, kuten myös Schuttenhelm (2010, 409) huomioi. Ensimmäinen teema ei saa pysyvyyttä ja toisen teeman potentiaalinen kehittäminen lopetetaan alkuunsa. Sitä seuraava transitio (tahdit 29–37) taas on jo kuin toista aihetta. Jakso esittelee monia erilaisia mahdollisuuksia ilman, että mikään kehittyä tai nousee kiintopisteeksi.

2. jakso. ”Dynaaminen intepretantti.” Tahdit 44–68. Toinen jakso on ensimmäistä vakaampi. Sen ensimmäinen osio on ikään kuin kuvaus ensimmäisen jakson epämääräisen vaikutuksen varsinaisesta käsittämisestä. Keskeinen vihje tähän on tahtien 44–47 viittaus tahtien 29–33 tekstuuriin. Toisen osion monotoninen melodia taas ilmaisee itse seurauksen, joka tässä tapauksessa on ikään kuin tietty tunnetila. Eksistentiaalisemiatiikan termein ollaan siirrytty *Dasein2:een*. Toinen osio päättyy ikään kuin hiljaiseen myöntymisenä uuteen todellisuuteen (jo mainittu rall. et morendo).

Un poco mosso (Meissonnier) tai *Allegretto Paisiello* (madridilainen).

3. jakso. ”Finaalinen interpretantti.” Tahdit 69–121. Ajatusketju ei kuitenkaan vielä lopu. Kolmannessa jaksossa täysimuunteinen nelisävel herää henkiin. Nyt kuitenkin muuntuneen, dramaattisesta tai traagisesta ”tyyneksi ja kepeästi hypähtäväksi”.

Kyseessä ei kuitenkaan ole voimakas kontrasti, vaan uusi aihe kasvaa edellisestä. Ajatus siirtyy pois omista tuntemuksista myös siihen, joka ne on herättänyt. Tässä tapauksessa kolmas jakso edustaa muistoja, jotka nyt ovat ainut mahdollisuus tavoittaa poissaoleva. Tahdissa 104 (ks. yllä) alkaa kuitenkin ikään kuin paluu takaisin muistoista (tG – T7 – s – $\text{DD}_{<5}^9$ – D7). Lopetus on äkillinen ja dysforinen: muistot vain lieventävät, eivät poista muuttuneen todellisuuden katkeruutta.

4.7 Seitsemäs fantasia op. 30 e-molli

Seitsemäs fantasia julkaistiin Pariisissa 1828. Se on omistettu kitaristi Dionisio Aguadolle, Sorin maanmiehelle (Jeffery 2004e, viii). Se on muotoa johdanto, teema ja variaatioita, johdannon kertaus, finaali (*Allegretto*). Fantasia perustuu kahteen tunnettuun sävelmään. Toinen näistä on tunnistettu lastenlaulun *C'est la Mère' Michel* sävelmäksi (tunnistajana Mijndert Jape), joka kertoo rouvasta, jonka kissa on kateissa. (ks. Yates 2010, 487.) Marco Riboni (2012, 42) esittää, että toinen on Allegretton pääteema, joka on tyypillinen italialainen *tarantella*.

Teoksena seitsemäs fantasia on yksi lukuisista esimerkeistä länsimaisen musiikin historiasta, joissa yksinkertainen kansansävelmä otetaan monipuolisen kehittelyn kohteeksi. Hermeneuttiselta kannalta ei ole itsestäänselvää antaa melodian lapsekkaille sanoille suurtakaan asemaa teoksen tulkinnassa. Pikemminkin Sor ottaa laulun pintapuolisen merkityksen fantasiaansa, dissektoi sen ja fantasian pohjaksi muodostuu sanojen abstraktin merkitys, jota kehitellään runsaasti. Toisaalta voi olla, että ajatuksena on jonkinlainen elegiaparodia, kuten esimerkiksi Oliver Goldsmithin runossa *An Elegy on the Death of a Mad Dog*.

Johdanto – Lentement

M1: Kyseessä on pisteellisrytmisen ja vakava johdanto. M2: E-mollista edetään C-duuriin, jossa ensimmäinen varsinainen musiikillinen aktori, osa teemasta *C'est la Mère Michel* -kuullaan bassoäänessä C-duurissa. Tahdeissa 11–12 on crescendo, mutta kun teema siirtyy crescendon jälkeen yläkielelle ja samalla e-molliin tahdissa 13, niin palataan piano-dynamiikkaan. S2: Jälleen ollaan oopperaestetiikan maailmassa. S1: Näin ollen tapa aloittaa sävellys hitaalla ja vakavalla johdannolla on konventionaalinen.

Teema ja variaatioita. Allegretto.



Ensimmäinen variaatio on ajalle tyypillinen triolivariaatio (ks. Sor 2003, 43). Toisessa variaatiossa on muun muassa oppinutta tyyliä: kontrapunktia ja kromaattisia laskeutumisia, näiden lisäksi esiintyy myös trumpettisignaalien imitointeja.

Kolmas variaatio on duurissa ja esitysohje on *lentement*, sama kuin johdannossa. M1:n kannalta esteettisesti arvioiden kyseessä on valoisa ja hienoeläinen variaatio. Rytmikka on abstraktisti enimmäkseen samanlainen kuin teemassa, sen sijaan melodinen kaarros muuttuu täysin. Ensimmäinen lauseke käy aina kirkkaassa e²-sävelessä asti, josta se laskeutuu diatonisesti oktaavin. M2:n tasolla Sor viljelee tässä variaatiossa lukuisia väldominantteja, ja myös edellisessä variaatiossa esiteltyt trumpettisignaalit ovat läsnä, mutta oletettavasti vaimennettuina.

Neljännessä variaatiossa palataan alun tempoon. Kyseessä on virtuoosinen variaatioiden huipentuma, joka kuulostaa vaikeammalta kuin se tosiasia on. Sorin taito onkin kirjoittaa kitaralle niin, että helpposoittoinen musiikki kuulostaa vaikealta. Tässä tapauksessa virtuoosinen vaikutelma syntyy M1:n tasolla nopeudesta ja toiseksi huiluaänten tuottamista äänenvärien nopeista vaihdoksista. Yleisesti ottaen neljäs variaatio koostuu neljästä elementistä: 16-osa-arpeggioista, suurista hypyistä melodiassa, huiluaäänireplikeistä ja staccato-soinnuista.



Neljännän variaation jälkeen palataan johdantoon, josta kerrataan tahdit 9–11, sitten seuraa pitkä kadenssi. Kadenssin jälkeen *C'est la Mère Michel* kuullaan uudestaan hitaassa tempossa. Toisesta säeparista vain ensimmäinen dominanttiin päättyvä säe ehditään kerrata, ennen kuin siirrytään suoraan Allegrettoon.

Allegretto

Yates (2010, 491) nimittää tätä Allegrettoa 1800-luvun kitaramusiikin huipuksi.

Allegretto on osoitus sonaattimuodon hallinnasta. M1:n tasolla se perustuu enimmäkseen trokeiseen poljentoon, ja kolmijakoisena se on yleisluonteeltaan keveä (ks. Krohn 1958, 97). S2:n näkökulmasta kyseessä on Marco Ribonin (2012, 42) mukaan sonaattimuodoksi naamioitu *tarantella*. Dramaattisimmissa kohdissa, joihin palataan analyysissä, rytmi muuttuu katkotahdeiksi (ks. Krohn, 1958, 100).

M2:n tasolla ensimmäinen teema vaikuttaa olevan peräisin *C'est la Mère Michel* -teemasta. Teoksen mikrouniversumissa kyseessä on post-merkki. Parhaiten yhtäläisyydet näkee nuottikuvaa vertailemalla:



Tämä analyysi on pääasiassa S2:n analyysia, eli aiheena on se, miten Sor käyttää sonaattimuotoa. Tarkastelussa käytetään ensisijassa James Hepokosken ja Warryn Darcyn kirjaa *Elements of Sonata Theory* (2006).

Pääteema A

1–5	5–9	9–13	13–17	17–21
a ^A	a ^A	b ^A	a ^A	a ^A
D ⁷ → t ₃	s ⁶ → D ⁷ → t	D → t → D /D ⁷ → D	D ⁷ → t	s ⁶ → D ⁷ → t

Pääteema tai tarantella-teema alkaa kahdella miltei identtisellä säeparilla. Toista a^A:ta seuraa b^A:n ensimmäinen säe harmonisesti muunneltuna. Sitä ei voi ehdottomasti sijoittaa pääteemaan eikä transitiioon, sillä se toimii molemmissa rooleissa limittäin. Hepokoski (2006, 93–94) toteaaakin, että on todennäköistä, että Mozartin ja Beethovenin aikaan ei ajateltu transitiota erillisenä jaksena. Sen sijaan pääteeman jatkokoon olisi ajateltu osio, joka lisäisi energiaa tehokkaaseen *medial caesuraan*: eli hetkeen, joka jakaa esittelyn kahteen osioon (ems.).

Transitio ja sivuteemaryhmä B:n valmistava osuus (0^B)

21–29	29–39	39–46
b ^A → modulointia	Kadensointia, <i>medial caesura</i> . Sävellaji G-duuriin .	B ⁰ : staattinen, kromaattinen ja monofoninen johdanto matalilla kielillä ennen varsinaista sivuteemaryhmän alkua.
t → D/tP	DD ⁷ → D ⁷ /tP	D

Transitiiossa moduloidaan tyypilliseen tapaan mollisävellajin rinnakkaisduuriin tämän dominanttitehon kautta. Tahdeissa on 29–39 esittelyjakson jakava *medial caesura* puolikadenssiin. Sitä seuraava varsinaiseen sivuteemaryhmään johdettava osio tahdeissa 39–46 on Hepokosken (emt. 142–143) mainitsemaa tyyppiä S⁰.

Sivuteemaryhmä B

47–57	57–65	65–81	81–89	89–105
a ^B	b ^B	c ^B	b ^B	c ^B
T → D ⁷ → T	T → D ⁷ ₃ → T	T → Tp → D ⁷ ₃ /D → D ^{b694} → D ⁷ ₃ /D → D ₇ → T ₃ → Sp ₃ → D ⁶⁴ → ⁷ → T	T → D ⁷ ₃ → T	T → Tp → D ⁷ ₃ /D → D ^{b694} → D ⁷ ₃ /D → D ₇ → T ₃ → Sp ₃ → D ⁶⁴ → ⁷ → T

Ensimmäinen lauseke a^B on lyyrinen, ja se on pääteemalle sukua olevaa tyyppiä (ks. Hepokoski and Darcy 2006, 136). Varsinaisesti lauseke alkaa tahdista 49, mutta sitä edeltää vajaan kolmen tahdin mittainen pelkän säestyskuvion pohjustus. Toinen lauseke, b^B on ikään kuin transitio, jonka melodian ambitus on vähennetty kvartti. Melodia itse on alun tarantella-teema piilotetussa muodossa Riboni (2012, 45) huomauttaa. Kerrattaessa (b'^B) se saa erityisen leikkivän sävyn korusävel-appoggiaturan takia. Kolmas aihe c^B on toiminnallinen. Säestyksenä toimii kolmisävel g-h -terssi 1- ja 2- kielellä, joka mahdollistaa soinnullisen monimielisyyden. Bassoäänien melodia soi ensin G-duurissa ja sitten e-mollissa. Erittäin jännitteinen on kolme kertaa toistettava $D/D^7_3 \rightarrow D^{b694}$. Yleisesti ottaen sivuteemaryhmä on yhtäjaksoista liikettä, siinä missä pääteema oli taukoihin jaksottunutta. Liike pysähtyy vasta toonikassa tahdissa 105.

Lopputeemaryhmä C

105–111	111–117	117–127
a^C	a'^C	Kromaattisia terssikulkuja ja kadensointia.
$T \rightarrow D^7/D \rightarrow D \rightarrow S$ $\rightarrow D^{64 \rightarrow 7} \rightarrow T$	$T \rightarrow D^7/D \rightarrow D \rightarrow S$ $\rightarrow D^{64 \rightarrow 7} \rightarrow T$	$T \rightarrow D^7 \rightarrow T \rightarrow D^7 \rightarrow T$

A^C ja a'^C muodostavat materialtaan aivan uuden lopputeeman piano-dynamiikassa, jossa ensimmäinen puolikas on legato-repliikki ja toinen kadenssia toonikalle. Lopetuksen humoristisessa kromaattisessa aiheessa Grimaltin (ks. 2014, 225–234) antamista naurutopoksen tyyppillisistä piirteistä täytyvät muusta musiikista poikkeava rytmiikka ja trillit.

Kehittely X

128–138	135–142	143–151	151–159
			Retransitio
”epanjalainen” tai fryyginen jakso	<i>passus duriusculus</i> ,	kadenssointia Viittaus B ⁰ :aan.	<i>ad libitum</i> pääteeman kehittelyä
a: tP, sP, D, t	D → DD ⁷ ₅ → D ⁷ ₃ → T → t → D ₇ → t → D	DD → D	A: D ⁷ → T G: D ⁷ → T e: s ⁶ → t ₃ → D ₅ ^{47→73}
a-molli	e-molli, vahva dominantin tuntu		A- ja G-duurien kautta e-mollin dominantille

Kuten Hepokoski (2006, 195) huomauttaa kehittelyjakso ei välttämättä ala esitellyn materiaalin kehittelyllä. Näin on asian laita tässä tapauksessa. Sen sijaan kehittelyn ensimmäinen episodi alkaa andalusialaisella kadenssilla (dP₃ → sP₃ → D₃) a-mollissa, joka johdattaa fryygiseen sävyyn. Espanjalaisvaikute mahdollisesti johtuu siitä, että teos on omistettu maanmies Dionisio Aguadolle. Tahdissa 134 vajaa vähennetty septimisointu purkautuu H-duuriin, ja tästä alkaa 4 tahtia kestävä *passus duriusculus* hurkupisteen päällä. Se kerrataan, minkä jälkeen edetään kehittelyn kolmannen episodin välidominantti–dominantti-purkautumisiin. Niitä seuraavat asteikkokulut, joilla vahvistetaan dominantin tuntu. Asteikkokulkujen yleismuoto (M1) on samankaltainen kuin kromaattisessa B⁰:ssa.

Kehittelyn alku, tahdit 128-133

Retransitiossa tahdeissa 151–159 kuullaan improvisatorista pääteeman kehittelyä *ad libitum*.

Rekapitulaatio

Hepokoski (2006, 232) kirjoittaa, että rekapitulaation sivuteemassa tapahtuva keskeinen rakenteellinen päätös (*essential structural closure, ESC*) on sonaattimuodon *telos*, päämäärä. Käydään ensiksi kuitenkin läpi rekapitulaation tapahtumat ennen tätä

dramaattista vaihetta.

Pääteema A^R

159–163	163–167	168–172	172–176
a ^{AR}	bx ^A	a ^{AR}	a ^{nAR}
D ⁷ → t	t → S ⁷ → D ⁷ /tP → sP → DD ⁷ ₋₅ → D	D ⁷ → t ₃ → s ⁶ → D ⁷ → t	s ⁶ → D ⁷ → T ⁷ ₅ → s ⁶ → D ⁴⁶ → ⁷ → t

Pääteeman kertaus on runsaasti varioitu ja myös monitulkintainen. Ensinnäkin aluksi kuullaan vain yksi a, jota seuraa kontrapunktisesti varioitu b^A, minkä tähden olen antanut sille nimen bx^A. Bx^A päättyy liikkeen pysäyttävään *ad libitum* -kadenssiin dominantille.

Rekapitulaation sivuteemaryhmä B^R

176–184	184–192	192–206	206–218	218–232
a ^{BR}	b ^{BR}	c ^{BR}	b ^{BR}	c ^{BR}
t → D ⁷ _t → t	t → D ⁷ → t	t → sP → 'DD' ^v → D ⁶⁴ → ⁷ → t	t → D ⁷ → t	t → sP → 'DD' ^v → D ⁶⁴ → ⁷ → t

Tapahtumia jaksottavaa *medial caesuraa* ei ole, vaan sivuteemaryhmään B^R edetään suoraan. Rekapitulaatio on tyyppiä, jossa kaksiosaisesta esittelystä tulee jatkuva rekapitulaatio (Hepokoski ja Darcy, 2006, 238). Vaikutelma on kiireinen ja dramaattinen.

c^{BR}, tahdit 196–206

Muodollisesti sivuteemaryhmä on lähes samanlainen kuin esitelyjakson tapauksessa, mutta sen dramaturgia on erilainen. A^{BR} on samankaltainen kuin a^B. Kyseessä ei kuitenkaan ole oikeastaan sama teema. Myöskään b^{BR} ei ole b^B:n kertaus. Jos

kehittelyjakson b^B oli trokeinen ja leikkisä, niin rekapitulaation b^{BR} jakautuu uhkaavaan katkotahtiseen aiheeseen forte-dynamiikassa ja vikkelään trokee-aiheeseen piano-dynamiikassa. Vasta c^{BR} :ssä voidaan sivuteemaryhmän kohdalla kertauksesta puhua *sensu stricto*. Tällä kertaa basson melodia soi ensin toonikassa ja sitten C-duurissa. Sen kertaus c^{iBR} on vain vähäisesti varioitu. ESC, vahva kadenssi toonikalle, jota seuraa kahdeksasosa tauko, tulee tahdissa 232.

Lopputeemaryhmä C^R (tai Coda) ja Codan coda (Cc)

232–236	236–240	240–248	248–251	252–257	258–264
$a^{CR} (\approx a^A)$	$a^{iCR} (\approx a^A)$	kad.	1^{Cc}	2^{Cc}	3^{Cc}
$t \rightarrow s^6 \rightarrow D^{64} \rightarrow 7 \rightarrow t$	$t \rightarrow DD_t^{9 \rightarrow 8} \rightarrow D_t^7 / tP \rightarrow T \rightarrow DD_t^{+57} \rightarrow D_t^7 \rightarrow t$	$t \rightarrow D_3^{7 \rightarrow 1} \rightarrow t \rightarrow sP \rightarrow s^6 \rightarrow D^7 \rightarrow t$	t^8	$t^8 \rightarrow T^7 \rightarrow S_t \rightarrow S_t \rightarrow t^4 \rightarrow T^{3 \rightarrow 2}$	T

Lopputeemaryhmä tai coda noudattaa klassiselle muotokielelle tyypillistä tapaa palata pääteeman aiheeseen (Hepokoski ja Darcy 2006, 283). A^{CR} on itse asiassa yhdistelmä rekapitulaation tahdeista 155–158 ja minkä tahansa a^A :n ensimmäisen säkeen päätöksestä (ks. esim tahdit 2–3, 6–7, 8–9 jne.). Olennaista kuulijalle kuitenkin ei ole tämän melodian tarkka genealogia, vaan se, että aiheuma tunnustetaan $a^A = a^{AR}$:n variantiksi. Variantti toistetaan siten, että väliäänissä on *passus duriusculus*. Kadenssi alkaa huiluäänillä tahdissa 240, dynamiikka yltyy tahtien 246–248 katkotahti-kadenssissa ($sP \rightarrow s^6 \rightarrow D^7 \rightarrow t$) forteksi, mutta viimeisen tauon jälkeen alkaa vielä codan codan ensimmäinen aihe (ks. emt. 286). Se perustuu kolmisävelen ja kolmipitkän vuorottelu D-kielen e-sävelellä.

2^{Cc} :ssä kolmipitkä täydennetään harmonisesti (kuten on kuvattu yllä). 3^{Cc} :ssä paljastuu, että lopetus on duurissa, ja kuullaan ylöspäin kahden kolmisävelin voimin kapuava E-duuri arpeggion crescendo. Vaikutelma on valoisa ja yllättävä. Koko sävellyksessä ei ole aikaisemmin ollut mitään materiaalia, joka viittaisi tällaiseen. Duuri-variaatio, vaikka onkin yhtäläinen sävellajiltaan, ei luo samanlaista vaikutelmaa kuin tämä lopetus. Duuri-variaatio oli valoisa ja hienoeleinen. Lopetus taas on valoisa sävellajinsa puolesta, mutta rytmensä puolesta se on ”siro ja lehahtava” sekä ”ponteava”, jos lainataan Krohnin (1958, 102) kuvauksia kolmisävelen laadusta.

S1

Tarkasteltaessa S1:n näkökulmasta leimalliseksi piirteeksi Sorin seitsemännelle fantasialle hahmottuu sen aktoriaalisuus. Sen dramaturginen sisältö perustuu lähinnä yhteen aiheeseen tai musiikilliseen aktoriin ja erilaisiin tilanteisiin, joihin se joutuu.

Johdannossa dysforinen aktori pohjustetaan. Allegretossa ja variaatioissa se kuljetetaan erilaisten ympäristöjen ja mielentilojen läpi, mutta se palaa hitaaseen johdantoon, aivan kuin edistystä ei olisi tapahtunut. Hitaasta johdannosta *atacca* toiseen Allegrettoon, joka on ensimmäistä kiihkeämpi ja toiminnallisempi, mutta aktori on yhä dysforinen aktori. Sivuteemaryhmän on toiminnallinen yhdistelmä lyyrisyyttä ja leikillisyyttä, mutta se pitää sisällään myös myrskyisiä sointeja.

Kehittelyssä kuullaan ensiksi häivähdys eksotiikkaa tai kansallista tyyliä. Sitä seuraa pitkä osio dominantissa. Retransitiossa dominanttiosuuden jälkeen aktori saa jo euforisia piirteitä, mutta rekapitulaatio on jälleen dysforinen. Erityisen merkittäväksi nousee rekapitulaation sivuteeman b^{BR} , joka muuntaa sivuteemaryhmän sävyn synkäksi. Heroissävyytteisen c^{BR} :n loppupuolella kuullaan painajaismaiset vähennetyt septimisoinnut. Codassa paljastuu, että aktori on yhä dysforinen aktori. Dramaattinen vaikutus syntyisi, jos fantasian päättäisi tähän. Kuitenkin kuullaan codan coda: ensiksi tulee vaimeneminen, joka on, kuten aikaisemmissa analyyseissä on nähty, Sorille varsin tyypillinen lopetus. Tällä kertaa Sor ei kuitenkaan jää tähän.

Sen sijaan viimeisissä tahdeissa esiin murtautuu E-duuri²⁷ crescendo, eräänlainen *deus ex machina*. Ratkaisuna dysforiseen molliin on euforinen duurilopetus, vaikka sitä on viivästetty melkein äärimmäisyyksiin saakka.

4.8 Fantasia teemasta ”Ye Banks and Braes” op. 40 D-duuri

Seitsemäs fantasia julkaistiin Pariisissa 1829 ja se on omistettu kitaristi Dionisio Aguadolle (Jeffery 2004d, ix). Skotlanti ei ollut vieras aihe Ranskassa. Esimerkiksi

27 Duurin ja mollin kontrastissa ajan musiikissa ks. esim. Hepokoski 2006, 307–310.

And my fause luver stole my rose - But, ah! he left the thorn wi' me.	Vaan petturi minulta varasti ruusun – ja piikki ainoastaan muistoksi jäi.
--	--

Teema kulkee 6/8-sävellajissa ja on pisteellisrytmi-sävytteinen, erikoisuutena ovat lukuisat *scotch snapit*. Harmonisesti teema on yksinkertainen: dominantti- ja toonikatehojen ulkopuolelle mennään vasta 13 tahdissa, jossa fraasin kohdalla, jotka aloittaisivat sanat ”Thou minds me 'o departed joys”, Sor siirtyy puolen tahdin ajaksi h-molliin (Tp). Teema ei Sorin tapauksessa pääty ikään kuin sanoille ”Departed, never to return”, sillä Sor päättää tämän säkeen dominantille, jonka jälkeen kuullan vielä ensimmäinen säe. Näin teemalle tulee pituutta 20 eikä 16 tahtia. Jää toistaiseksi vastaamattomaksi kysymykseksi, että onko syynä se, että Sor on kuullut toisinnon, joka ei ole peräisin edellä mainitusta kirjasta *Scots Musical Museum* vai se, että kun teema esiintyy puhtaasti instrumentaalisessa muodossa se vaati Sorin mielestä erilaisen rakenteen kuin laulettuna. Jälkimmäistä vaihtoehtoa puoltaa se, että variaatioissa Sor jakaa 20 tahtisen teeman 8 ja 12 tahdin osioihin, joista molemmat kerrataan:

A:	:B:
a a'	b a a'

Variaatioita on vain kolme. Niitä seuraa 14 tahdin mittainen coda. Minkäänlaista erityistä dramaturgiaa on variaatioille vaikea hahmottaa.

Ensimmäinen variaatio on militääri-toposta (S2). Toinen taas on tekninen 16-osa variaatio (M1). Kolmas variaatio puolestaan on lähinnä erilaisten kitaran koloriittien hyödyntämistä. Sor käyttää hyödykseen avoimia matalia kieliä (esim. t. 61–62, 6. kieli on viritetty suuren sekuntin matalammalle eli D-säveleksi). Näihin vastaataan huiluaänifraasilla, joka pitää sisällään myös eri nauhoilta samanaikaisesti soitettavia huiluaäniä. Coda on jälleen mallia, jossa ennen lopullista lopetusta palataan liikkeeseen.

Lopetus, tahdit 91–94

4.9 Souvenir d'amitié Fantasia op. 46 A-duuri

Tämä fantasia edustaa Sorin fantasiatuotannossa tyyppiä, jossa laajaa keskitemposta osaa edeltää johdanto ja seuraa nopea tanssi. Tässä tapauksessa osat ovat Andante moderato, joka on jonomainen johdanto, Andantino ja Allegretto,

Teos on omistettu kahdeksanvuotiaalle lahjakkuudelle Giulio Regondille. Se julkaistiin ensikertaa Pariisissa vuoden 1831 tienoilla (Jeffery 2004a, viii). 1800-luvun puolivälissä Regondi tuli tunnetuksi kitara- ja harmonikkavirtuoosina, ja hänen kitarateoksiaan soitetaan tänäkin päivänä.

Andante moderato (3/4)

1–8	9–19	20–27	29–36
T → D → T	T → D → T → Tp → D/D ⁷	D → D ⁶⁴ → D → D ⁶⁴	D
Aloitus oktaaviunisonossa, vastaus huiluäänillä.	Aloituksen kehittäminen, joka johtaa kohti dominanttia.	<i>fandango</i> -osio	<i>dolce</i>

S2: Suurelloinen alku, joka johtaa *piano*-osioon, jossa teema siirtyy bassoon. Tahdistä 20 alkaa lyhty fandangomainen osio. *Fandango* on klassisella ajalla toisinaan esiintyvä tanssitopos, josta löytyy esimerkkejä myös ei-espanjalaisilta säveltäjiltä kuten Paisielloilta, Gluckilta tai Mozartilta (Bellman 2012, 80–88). Fandango-osion päättävä dominanttikvarttisekstisointu puretaan dominantille, josta alkaa samalla *dolce*-teema: tonaalista purkautumista merkitään affektiivisellä muutoksella. Sama ajatus toistuu a-molli fantasiassa op. 58.



Andantino

Andantino muistuttaa lukuisia Sorin Allemandeja, mikä tekisi siitä ”hitaan allemanden”

(ks. Donington 1963, 327). Muodollisesti:

:A:	:B:	:var A:	Coda
1–16	17–32	33–48	49–82
T → D → Tt	t → tP → s → D → t	T → D → T	T → D

A-osio on kepeä. Kepeys syntyy harvasta säestyksestä ja yläkielellä kulkevasta melodiasta, kun puhutaan M1:n tasolla. B-osio on ajalle tyypillinen (S2) mollikontrasti. Jälleen sävellajin vaihdos merkitään (M2) erilaisella tekstuurilla, tällä kertaa tiheämmällä. B-osion kaikki säeparit alkavat *sturm und drang* -estetiikkaa edustavilla 32-osa arpeggioilla. Tahdissa 28 esiintyy andalusialainen kadenssi. A kerrataan triolivariaationa *più mosso*. Andantinon codan pitäisi kiihtyä entisestään: *un poco più mosso* tahdissa 56 ja vielä *più mosso* tahdissa 64. Kiihtyminen on yksinkertainen tapa lisätä toiminnan ja liikkeen tuntua (M1). Mutta sen lisäksi (M2) *un poco più mosso* -jälkeen lisää liikettä myös ajoittain esiintyvällä triolikuviolla, joka johdattaa 16-osa trioli osioon tahdeissa 69–78. Musiikki päättyy dominanttiseptimisointuun, Sor kirjoittaa kahden tahdin pituisen tauon.

Allegretto

Allegrettoon, joka on tyylielty valssi, edetään *attacca*. Tämä osien liittäminen toisiinsa on Sorin kaikkien fantasioiden yhteinen piirre: M4.



Allegretton muodon voi esittää seuraavasti:

1–16	16–80	81–112	113–160	161–184
:A:	B	A	C	
ab	ccdc	ab	fgh	Coda

A on parimuotoinen ja koko allegretton ydin. B on sikermä, joka koostuu vuorottelevasta aineksesta. Keskeisiä elementtejä (M2) ovat alaspäin kulkeutuvat pisteellisrytmiset torvisignaalit oktaaviunisonossa ja kaksitahtia kestävä kolmisävel-oktaaviunisonot. Jokainen säepari päättyy kuitenkin kepeästi (M1). B:n voisi esittää tarkemminkin, mutta tässä kohden tämä tarkastelu on riittävä. C:n f alkaa pastoraalisella osiolla (tahdit 120). Tahdissa 121 alkaa trumpettisignaali aiheen esittely, joka on pre-merkki codan tahdeille 162–164 ja 169–172. Rytmisenä (M1) elementtinä on Andantinon codasta tuttu trioli-aihe. C:n kolmas aihe on 16-osa oktaaviosio, h, jonka tulisi kasvattaa vauhtia (M1) aina kliimaksiinsa saakka tahdissa 158.

Coda alkaa edellä mainituilla trumpettisignaaleilla piano. Jälleen Sor luo teokseen sidoksisuutta. Signaalit toistetaan forte-dynamiikassa. Lopullinen lopetus alkaa huiluäänillä ja lopetuksen kokonaisvaikutus on hillitty (M1).

Valssi on viittaus sosiaaliseen elämään (Nettl 1969, 252–260). Kepeä finaali alleviivaa koko fantasian populaaria luonnetta.

4.10 Fantaisie villageoise op. 52 a-molli

Fantaisie villageoise tai *Maalaisfantasia* julkaistiin Pariisissa vuoden 1832 tienoilla ja on seitsemännen fantasian tavoin omistettu Dionisio Aguadolle (Jeffery 2004a, xi).

S1

Jonkinlaista sukulaisuutta teokselle voi nähdä esimerkiksi J. N. Hummelin (1778–1837) g-molli fantasiassa pianolle op. 123 vuodelta 1833. Ei niinkään yleisen muodon puolesta, kuin sen perusteella, että molempien aiheet ovat piktoriaaliset. Sorin fantasiassa piktorialisuus on viitteellistä, Hummelilla puolestaan piktorialisuus syntyy siitä, että teemat ovat alkuaan laulutekstejä. Tunnetuin esimerkki musiikillisen aiheensa puolesta on Beethovenin *Pastoraalisinfonia* vuodelta 1808.

S2

Muodoltaan teos on yksinkertainen. Siinä on neljä osaa, jotka seuraavat toisiaan ilman

varsinaisia osien välisiä taukoja.

Ensimmäinen osa on kahdenpuoleinen Andantino codalla. Sitä seuraa lyhyt Appel, tanssiinkutsu. Kolmas osa on laaja rondomuotoinen Allegro, joka on lähinnä *contredanse*. Viimeinen osa on *Prière*, rukous, joka koostuu kahdenpuoleisesta ja binaarisesta jaksosta.

Yleisesti osien muodot (redusoituine tonaalisine suhteineen) voidaan esittää seuraavasti:

Andantino

1–4	5–28	29–52	53–76	77–88
0 ^A	A	B	A	Coda
D ⁸	t → D → t	T → D → T	t → D → t	D → t ⁸

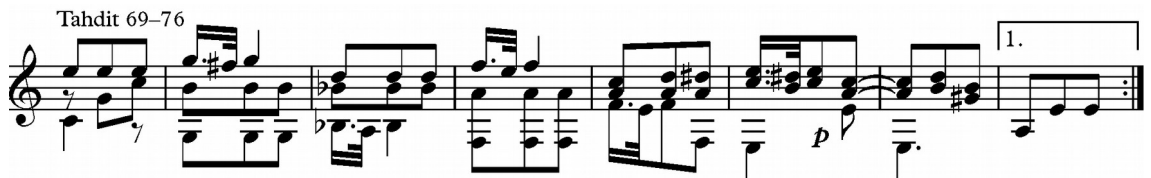
Andantino on ikään kuin tumma pastoraali. Muodon puolesta A:n ja B:n kohdalla voidaan puhua sikermistä. Varsinaista A-sikermää edeltää tanssien tapaan säestyspohjustus. Tarkemmin tarasteltaessa A-sikermä on kahdenpuoleinen ja koostuu kahdesta lausekkeesta seuraavaan tapaan:

: a ^A :	: b ^A :
5–12	13–28
t → D/D ⁷ → D	D → t → tP → D/tP → s/sP → sP → D ⁷ → t



B-sikermä on taas hieman erilaista muotoa, sillä nyt pidempi lauseke on sama kuin sikermän aloitta a^B, ja näin sikermä saa kahdenpuoleisen vaikutuksen.

: a ^B :	: b ^B a ^B :
29–36	37–52
T → D/D → D	D → D/D ⁷ → D → T → D/D → D



Coda taas on yksinkertainen liite ABA-ternaarimuodolle.

Appel

Yksinkertainen on myös Appel, joka soitetaan huiluäänillä.

Danse – Allegro

Danse on pitkä rondo²⁸, jonka rakenteesta parhaimman kuvan saa jakamalla sen alkutekijöihinsä: säepareihin ja lausekkeisiin.

1-4	4-12	12-20	20-28	28-36	36-48	48-56	56-64	64-72	72-80	80-88	89-96	96-104	104-112	112-120	120-136	136-144	144-171
0	a	b	c	d	e	a	:f:	:g:	a	h	d'	i	h	j	e'	a	Coda
D ⁸	T	D	D	D	D	T	t	D → t	T	S	Sp	Sp	S	D	D	T	D

Muoto on a:n varassa. Se on keskus, johon aina palataan. Kyseessä on rondo-periaatteella rakentuva osa, jossa itse rondo aihe on vaatimaton kahdeksan tahdin kaksoissäepari.

Rondossa syntyy myös kahdenpuoleinen (ternaarinen) vaikutelma, mikäli kuulija samaistaa tahdit 4-56 ja 72-144 toisiinsa. Nimittäin mollitoonikasta eli tahdistä 56 tahtiin 72 kestävä osio (f ja g) hahmottuu itsenäiseksi taitteeksi.

Danse'n codan voi segmentoida neljään osioon:

144-152	152-160	160-167	168-170
aa'	bb'	cc'	Johdatus prièreen

²⁸ Toisen a:n jälkeen tahdissa 56 on kertausmerkintä, mutta minulla ei ole mitään aavistusta siitä, mistä kohtaa kertaus pitäisi aloittaa. Kyseessä voi olla painovirhe.

Prière

Johdannosta viimeiseen osaan löytyy ajan kitarakirjallisuudessa varsi ainutlaatuinen efekti. Dominanttiseptimisoinnun ja tauon jälkeen laitetaan soimaan E- ja A-kielten kuudennesta välistä löytyvät huiluäännet, jotka oikeastaan ovat multifoneja²⁹.

Vaikutelma on kuin kirkonkelloilla. Ensimmäistä ”kellonlyöntiä” seuraa fermaattitauko. Kirkonkellot toistetaan ja jälleen fermaattitauko.³⁰

Rukousosan kuvaaminen formaalisti ei tekisi oikeutta sen dramaturgialle. Siksi siirryn käsittelemään alusta lähtien teosta M2:n näkökulmasta.

M2

Koska muoto on annettu yllä jo varsin perusteellisesti riittää tässä vaiheessa havainnoida kunkin osan yleisiä piirteitä sekä erityisiä dramaattisia kohtia, jotka toimivat osan huipentavina tai mieleenpainuvina osioina, joissa jännitystä kasvatetaan ja puretaan. Toisin sanottuna tarkastellaan attraktiopisteitä musiikissa (ks. Tarasti 2012 78–

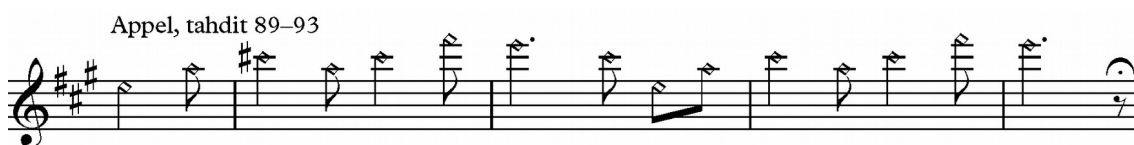
²⁹ Multifoneista kitaralla ks. esim. Torres ja Ferreira-Lopes 2012.

³⁰ Huiluääni ei löydy täsmälleen kuudennelta nauhalta, vaan oikeastaan kuudennen nauhan lähettyvillä on kaksi kohtaa, joista on mahdollista saada soitettua voimakas huiluääni: toinen on nauhan yläpuolella ja toinen alapuolella. Itse soitan nämä äänet tavallisesti siten, että jos huiluäännet on merkitty soitettaviksi molemmilla kielillä soitan kuudennen nauhan alapuolelta, ja jos vain E-kieleltä, niin soitan kuudennen nauhan yläpuolelta. Näin sointi on mielestäni paras. – Ennen kuin Sorin mahdolliset käsikirjoitukset löytyvät ei ole mahdollista selvittää, että ovatko ainoastaan yhdelle kielelle merkityt kohdat painetun nuotin virheitä.

80).

Andantinon kohdalla tällainen hetki on b^{\wedge} :n sointukulku $tP \rightarrow D/tP \rightarrow s/sP \rightarrow sP \rightarrow D^7 \rightarrow t$ (kuvattu yllä), joka soitetään ensin piano ja toisella kertaa, kun A kerrataan B:n jälkeen forte.

Appel huiluaänillä, jos ne jätetään soimaan päällekkäin, voi joillekin kuulijoille hahmottua kirkonkellojen iloiseksi kutsuksi juhliin.



Dansesta puoleensa hahmottuvat contradansin rytmin lisäksi erityisesti d ja e muunnelmiseen (kuvattu edellä). D:ssä silmiinpistävää on fryyginen sävy dominantin ympärillä ($D \rightarrow sP \rightarrow D$), e:ssä puolestaan e:n huipentava repliikki, jossa kolmen ja puolen tahdin ajan toistetaan voimistuvaa e-kolmipitkää, jota edeltää dis etuhele. Sor painottaa sointiväriä kirjoittamalla e-sävelen priimiunisonoon: samanaikaisesti kun e-soitetaan legatotekniikalla h-kieleltä sama sävel näpätetään vapaalta e-kieleltä. Vaikutelma on riehakas ja voi tuoda mieleen säkkipillin.

Prière alkaa ”kirkonkellon” jälkeisen fermaattitauon jälkeen. Siirrytään mollitoonikan duuriparalleelliin C-duuriin. Ensimmäiset kahdeksan tahtia ovat yksiäänistä. Rukousteema soitetään priimiunisonossa h- ja g-kieliltä. Mieleen tulevat ensyklopedia-artikkelin Montserrat-muistelot. Teema kerrataan neliääniseksi harmonisoituna: kyseessä on joko ikään kuin kuoron vastaus tai sitten teeman siirtäminen kitaralle luonnollisempaan teksturiin. Sor huomioi taas äänenvärn. Kohta pitää soittaa ilman yläkieltä, *sans chanterelle*. Teemaa värittämään Sor käyttää joidenkin säkeitten päätteeksi edellä mainittua kellomaista huiluaäntä kuudennen nauhan lähettyviltä. Harmonisoidun kohdan jälkeen kuullaan toinen melodia priimiunisonossa. Sen jälkeen alkuperäinen teema toistetaan soinnutettuna. Sitä seuraa tauko.

Seuraavaksi kuullaan fantasian muodollisesti ja dramaturgisesti onnistunein kohta.

Allegro palaa e"-aiheella: kuullaan kolmisävel-e:n crescendo. Muistot tanssiaisista tulevat pintaan jumalanpalveluksessa. Mieleen tulevat Feijoon (Feijoo 2014 (1726), II) moitteet aikansa kirkkomusiikkia kohtaan: ”Se joka kuulee uruilla saman menuetin minkä kuuli tanssiaisissa, mitä muuta hän voi tehdä kuin muistaa sen naisen, jonka kanssa tanssi edellisenä yönä?³¹”, tosin tässä tapauksessa kyse on vain muistikuvasta ilman musiikillista ärsykettä. Tanssiaihe joka tapauksessa hylätään kirkonkellojen fortella, joka johtaa rukousteeman viimeiseen säepariin. Sor käyttää vielä hyödykseen tätä mielenkiintoista sointia ja tämän jälkeen sitä kuullaan vielä neljän tahdin ajan. Sitten kuullaan taas säe kirkkolaulua.

Prière, tahdit 211–217

harm. sans chanterelle

cresc. ff 6/8

Sitä seuraa tauko ja kirkonkellon viimeinen kumahdus. Teoksen päättää pianissimo C-duuri arpeggio, joka tuo mieleen harpun.

M1

Musiikillinen dramaturgia näkyy myös M1:n tasolla. Teoksen *Umwelt* koostuu tavallaan kolmesta osa-alueesta. Andantino on tyyni ja hillitty tanssi, Allegro taas enimmäkseen riehakas trokeisine ja keiuvine rytmeineen. Prière puolestaan on vakava ja harras pitkin nuotteineen ja kellon kumahduksineen. Viimeisessä jaksossa ongelma syntyy siitä, kun riehakas Allegro-olio tunkeutuu väärään isotopiaan eli esiintyy väärässä paikassa teoksen *Umweltia*. Ainut ulospääsy tilanteesta on kirkonkellojen ikoninen merkki pyhän alueesta.

4.11 Souvenirs d'une soirée à Berlin (Fantaisie) op. 56 D-duuri

Tämä teos julkaistiin Pariisissa 1833–35 ja on omistettu José de Liralle, Sorin läheiselle ystävälle (Jeffery 1994, 107; Jeffery 2004g, vii). Perusrakenteena on hidas johdanto,

31 El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente?

Andante, ja nopea *Mouvement de valse*. *Mouvement de valse*en on kaksi vaihtoehtoista lopetusta. Soittaja voi joko palata syklisesti ensimmäisen osan tunnelmaan tai sitten lopettaa briljantisti.

M1:n tasolla andantea on paras lähteä analysoimaan ajallisuuden ja liikkeen näkökulmasta. Lippman toteaa (ks. Monelle 2000, 91–92), että musiikissa on kolmenlaista ajan etenemistä; yksi näistä on puhtaasti syntaktinen, jonka jätän Monellen esimerkin mukaisesti huomiotta. Toinen on ”silkka jatkuvuus”, jota edustavat liikkeettömät kappaleet. Monelle (emp.) antaa tästä esimerkeiksi Debussy'n *Nuagesin* ja Wagnerin *Reininkullan* alkusoiton. Toinen liike taas tuottaa jokinlaisen ”motivaation tai impulssin”, esimerkiksi toistuva lyhyt ja nopea kuvio, dominanttisekvenssi, äänenvoimakkuuden kasvu, *accelerando*. Tarasti (1994, 48–49) puolestaan lainaa musiikin semioottisessa teoriassaan muun muassa Greimasin modaliteetteja olemisen, *être* (lepo, tasapaino, konsonanssi), ja tekeminen, *faire* (toiminta, tapahtuva, dynaamisuus, dissonanssi) ja tuleminen, *devenir*, joka on musiikin ”normaali” ajallinen prosessi. Ainakin pintapuolisesti Lippmanin ja Tarastin teoreettiset ajatukset muistuttavat toisiaan. Seuraavaksi tarkastellaan andantea olemisen ja tekemisen modaliteettien näkökulmasta.

1–16: Enimmäkseen staattinen osio: teema, joka kiertyy keskussävelensä ympärille, ajoittaisia korukuvioita; *être*.

16–24: Tiheämpää tekstuuria, enemmän koristeluja, värikkäämpi ja rytmisesti monipuolisempi. Muutos kohti motorisuutta, vallitseva modaliteetti on kuitenkin *être*.

24–36: Motorinen episodi, jossa liike herätetään alkupitkällä melodialla 8-osa säestystä vastaan; *faire*.

36–46: Liike pysähtyy, paluu kohti alkua.

46–62: Alun kertaus; *être*.

62–78: Kadensointia tiheämmässä rytmissä. Uutena äänenvärillisenä elementtinä huiluäännet; *faire*.

Mouvement de valse

Kyseessä on ikään kuin perpetuum mobile. Jatkovaa liikettä pidetään yllä aina tahtiin 172 asti, jossa alkaa *dolce*-osio. Liikettä luovana tekijänä ovat kahden 16-osan impulssit

tahdin alussa, keskikohdassa tai lopussa. Jos liike uhkaa ajoittain lakata se pidetään yllä koomisen pitkillä sekunti-intervallin toistoilla ja laitetaan taas käyntiin 16-osa-arpeggioilla.

Mouvement de valse, tahdit 76–86

Tahdit 139–146

Dolce on alkuun levollinen, mutta vähä vähältä rytmisesti aktiiviset elementit lisääntyvät. Sointi on pehmeämpi, sillä melodia soi matalammalta kuin äsken ja erityisesti kirkasta e-kieltä ei voi käyttää niin paljon kuin äsken. Jakson loppuvaiheilla siirrytään teoksen tiheimpään kohtaan ja myös dynamiikaltaan voimakkaimpaan kohtaan, jonka jälkeen kerrataan alku.

Lopetusvaihtoehto I, jossa lopetetaan Andanten ensimmäisellä teemalla, tekee lopetuksesta nostalgisen. Toinen vaihtoehto puolestaan on eloisuudessaan vaikutukseltaan kuin Rossinin overtyrieni lopetukset.

M2

Andante

1–16: Paljon toonikaurkupistettä bassossa. Teema jakautuu kahteen aiheeseen.

Andante, tahdit 1–7

16–24: Siirrytään dominanttiin, erilaisten aiheiden määrä kasvaa.

24–36: Tätä jaksoa leimaa 8-osa säestys ja teema, joka rakentuu alkupitkälle, jonka keskus on e-sävelen ympärillä. Uusi teema pysäytetään dominanttiseptimisointu kadenssisekvenssiin.

36–46: Dialoginen osuus, joka huipentuu arpeggioihin e²-säveliin.

46–62: Alun kertaus elegantilla *ad libitum* -fraasin lisäyksellä.

62–78: Pitkä coda, jossa T⁷ → S → D⁷ → T kadenssi, jota värittävät huiluäänet.

Mouvement de valse

Ensimmäisissä tahdeissa rytmisen aihe, kahden 16-osan impulssi tahdin lopuksi, herätetään. Ensimmäinen teema A on suloinen valssi. Harmonia: T → Sp_T → D⁷_T → T. Seuraava teema B tahdistä 41 alkaen tuo mukaan fortin uuden *dolce*-aiheen vastapainoksi, 16.osien impulssi siirtyy diskanttiin. Tahdeissa 56–72 on spiraalimainen välike dominantissa, jonka paradoksi ratkaistaan signaaliaiheella, joka johdattaa vielä kolmanteen C teemaan yllä mainittujen sekuntitoistojen *s* jälkeen tahdissa 82. Tässä vaiheessa takapotku on jo unohdettu

Mouvement de valse, tahdit 10–18

Tahdit 54–63

Tahdistä 90 alkaa vakaa kolmipitkin diatonisesti kohoava ja sitten kromaattisesti laskeutuva teema yläkielellä piano-dynamiikassa, sitä katkovat samalla keskirekisterin 16-osa-kommentit, jotka ovat peräisin B:stä. Tämän jälkeen C-teema toistetaan – jälleen sekuntitoistojen jälkeen.

Tahdissa 122 esitellään *dolce* teema D. Säestyksessä rytmisenä ajatuksena ja samalla pre-merkkinä on kuudestoistaosapari keskellä tahtia. Tahdissa 139 alkavassa teemassa

E, säestyksessä ollut pre-merkki aktualisoituu, kun kuudestoistapari tulee melodiaääneen. Kyseessä on A-jakson huippukohta: nyt ensikertaa soitetaan isoja sointuja viidellä ylimmällä kielellä. Samalla rytmikka voi tuoda mieleen espanjalaisen kansanmusiikin. E:n jälkeen D kerrataan ja päädytään kadensille D-duuriin.

Sävellaji vaihtuu B-duuriin, joka on subdominantin duuriparalleeliin. Uuden F-teeman esitysmarkinta on jälleen *dolce*. Se on parilauseke, jossa toinen säepari on ensimmäisen variaatio. F:ää seuraa samassa tunnelmassa pysyttelevä moduloiva välike A-duuriin. Tässä välikkeessä on yksi osan huippukohdista tahdeissa 203–214. Mitä seuraa on *sturm und drang* -osio, jota sävyttävät d-molli ja dominanttiseptimisoinnut sekä nopeat sävelkuviot.



Valssin alku kerrataan lyhennettynä tahtiin 337 asti, mistä alkaa coda. Codan aiheet ovat peräisin C:n ja B:n 16-osa repliikeistä. Ennen kuin tahdin 384 jälkeen soittajalle annetaan kaksi vaihtoehtoista todellisuutta musiikki hiipuu ja esitysmarkinnaksi on annettu *manando*.

Ensimmäinen vaihtoehto on yksinkertaisesti taukojen jälkeen herätettävä muisto edellisestä osasta. Toisessa vaihtoehdossa puolestaan musiikki jää pyörimään spiraalimaisesti, parhaiten tätä kohtaa voisi kuvata, Kantiin (1969, 186) ehkä vähän hajamielisesti viitaten, ”aistien leikillä”. Se voimistuu ja kasvaa ennen kuin jälleen C:n ja B:n 16-osa repliikkien aihe herätetään henkiin. Ne johdattavat sävellyksen briljanttiin lopetukseen, jossa käydään aina a²-sävelessä asti kitaran otelaudan yläpäässä.

Molemmat lopetukset

S2

Tanssina ja nimensäkin perusteella johonkin tiettyyn illanviettoon viittaavana *Souvenirs d'une soirée à Berlin* on kulttuurinen artefakti tai kuva ajan tanssikulttuurista.

Muodollisesti Andante-osa on kaksipuoleinen, jossa on lisäksi coda:

A B A Coda
T D T T

Mouvement de valse on samaa tyyppiä.

A B A Coda
T → D → T sP → D T → D → T T

S1

Ensimmäinen lopetus, jossa palataan Andanten teemaan, on enemmän sanan *souvenir*, muisto, mukainen. Syklisyydestä seuraa, että edeltävä valssi vaikuttaakin takaumalta, musiikkiteoksen sisäiseltä muistolta. Briljantissa lopetuksessa taas valssi tulkitaan ajallisesti tässä ja nyt olevaksi.

4.12 Fantasia op. 58 a-molli

A-molli fantasia julkaistiin Pariisissa noin 1835. Se on omistettu Sorin oppilaalle Madame Boischevalier'lle (Jeffery 2004f, viii, 28). Se on kolmessa osassa, jotka erotetaan toisistaan fermaattitautolla: Introduction – Andante largo, Andante, Mouvement de valse. Seuraavaksi esitetään osien formaalit rakenteet.

Introduction: Andante largo

A	B	C	D
1–8	8–19	19–28	28–36
$t \rightarrow D \rightarrow t \rightarrow sP \rightarrow DD^7_{<5}$	$D_d \rightarrow DD^7_d \rightarrow D_d \rightarrow t_d \rightarrow dP_d \rightarrow sP_d \rightarrow D_d \rightarrow DD^7$	$D \rightarrow DD^7 \rightarrow D$	$D \rightarrow D^7$
Ranskalainen alkusoitto	<i>dolce</i>	kadensointia	arpeggiot ja <i>ad libitum</i> kadenssi

Schuttenhelm (2010, 407) huomauttaa, että kyseessä on johdantojen yksi pisimmistä jaksoista dominanttiharmoniaassa.

Andante

:A:		B		A		Coda		
1–16		17–32		33–48		48–84		
a^A	b^A	a^B	b^B	a^A	b^A	a^C	b^C	c^C
1–8	9–16	17–24	25–32	33–40	41–48	48–56	57–68	68–84
$T \rightarrow D$	$D \rightarrow T$	$t \rightarrow tP$	$tP \rightarrow D \rightarrow t$	$T \rightarrow D$	$D \rightarrow T$	$T \rightarrow D \rightarrow T$	$S_T \rightarrow T \rightarrow T_7 \rightarrow \dots \rightarrow DD^7_3$	$D \rightarrow t \rightarrow \dots \rightarrow D \rightarrow {}^tDD^v \rightarrow D$

Mouvement de valse

0	1–4	D^8
:a:	4–12	$T \rightarrow D$
:b:	12–20	$D \rightarrow T$
:c:	20–28	(D-duuri) $T \rightarrow D^7 \rightarrow T$
:d	28–44	$D^7 \rightarrow T \rightarrow D$
c:	44–52	$T \rightarrow D^7 \rightarrow T$
a	52–60	(A-duuri) $T \rightarrow D$
b	60–68	$D \rightarrow T$

e	68–76	$S_T \rightarrow D_T \rightarrow S_T \rightarrow \dots \rightarrow T$
x	76–116	$T \rightarrow D \rightarrow \dots \rightarrow D \rightarrow T$
b ^x	116–124	(Coda) $T \rightarrow D \rightarrow T$
b ^x	124–132	$T \rightarrow D \rightarrow T$
f ¹	133–140	$D \rightarrow T$
f ²	140–148	$D \rightarrow T$
f ³	148–160	$T \rightarrow DD \rightarrow D^7 \rightarrow T$

Sävellys alkaa laajalla fortesoinnalla ranskalaisen alkusoiton topoksessa (S2). Tahdissa 8 musiikkivaihtuu triolisäesteiseen ja -vaikutteisiin teemaan *dolce legato*. Teema päättyy sekvensiaaliseen laskeutumiseen ja tahdeissa 17–18 kuullaan melankolinen andalusialainen kadenssi, joka ajautuu dominantista välittömästi H-septimisointuun. Seuraa pitkä (tahdit 19–29) kadenssi dominantille. Triolisäestys on jatkunut koko ajan.

Tahdit 1–9

Välivaiheena seuraavaan osaan toimii harppumainen aihe (S2), jota seuraa vielä *ad libitum* juoksutus yläkielellä.

Vakavaa johdanto seuraa lapsellinen andante -teema, joka tuo mieleen esimerkiksi Haydnin 103. sinfonian toisen osan. Teema on A-duurissa, mutta sen alkua sävyttää espanjalaisessa musiikissa esiintyvä kromaattinen fryyginen sävy (tässä tapauksessa ylä-äänien sävelkulku cis-d-e-eis-fis-gis-a-h) (ks. Crivillé i Bargalló 1988, 312–315).

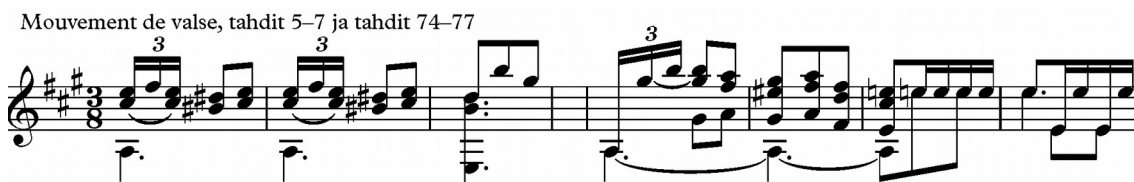
Naiivia A-lauseketta seuraa kiihkeä kahdenpuoleinen a-mollijakso trioliarpeggio-säestyksellä. Ensimmäinen puolisko päättyy ja toinen alkaa C-duuri sävellajissa, siirtyminen duuriparalleeliin on tyyppinen harmoninen ratkaisu jo barokin ajoista

lähtien (de la Motte 1987, 98). Toisessa puoliskossa ensimmäisen säeparin lopuksi päädytään a-mollin dominanttiin; kyseessä on samalla viittaus andalusialaiseen kadenssiin: $dP_5 - sP_{>6} - D$.



A-lausekkeen kertauksen jälkeen alkaa coda, joka on jonomainen sikermä. Sor esittelee uusia rytmiaiheita, kuten trioleita melodiaäänessä. Coda huipentuu puolikadenssiin e-urkupisteen päällä tahdeissa 68–84.

Valssia edeltää lyhyt rytmien johdanto. Itse valssi alkaa viehkeällä trioliaiheella, johon on viitattu Andanten C-osan tahdeissa 53–54. Ensimmäistä säeparia seuraa pyörivä aihe, jossa aksentti on viimeisellä 8-osalla. Toonikasta siirrytään subdominanttiin, D-duuriin. Sor aloittaa vaskisävellajiosion torvisignaaleilla. Niihin vastaa *dolce* repliikki.



A-lauseke kerrataan ja siirrytään X-jaksoon. Ensimmäiset kaksi säettä ovat tyyntä trokeista rytmiä. Vauhti kasvaa nopeasti ja tahdissa 76 esitellään X-sikermän alun keskeinen rytmien aihe, joka tuntuu jälleen viittaavaan johonkin espanjalaiseen maalaistanssin. Pyrkimykset melodiaan lakkaavat täysin. Kyseessä on musiikin painopisteen siirtymä M2:sta M1:een ja S2:een. Toisaalta samalla kyseessä on Pariisin salonkien ja natiivin espanjalaisen kontrasti. Musiikki pelkistyy soinniksi ja rytmiksi. Lopulta jännite purkautaa trumpettisignaaliin A-sävelellä.

Trumpettisignaalia seuraa harmonisen keksinnän varaan rakentuva fraasi (A-duuri: $DDD^7 \rightarrow dP \rightarrow T^7 \rightarrow S \rightarrow Sp_6 \rightarrow D \rightarrow (^sD^v) \rightarrow Tp \rightarrow (^t)DD^v \rightarrow D^{64} \rightarrow D^7 \rightarrow T$), joka johdattaa kadenssiin tahdissa 116. Tätä seuraa vielä coda, joka alkaa A-lausekkeesta peräisin

olevalla pyörivällä aiheella. Se huipentuu kolmisointunaisuuteen 12. nauhan e-sävelle. Sor tuo mukaan myös huiluäänet. Osiossa f³ tulee vielä katharsis: tahtien 149–151 intensiivistä vuoro-oktaavirepliikkiä seuraa koomisen töksähtävä lopetus.

4.13 Eleginen fantasia op. 59

Fernando Sorin *Eleginen fantasia (Fantaisie Élégiaque)* julkaistiin ensi kerran vuonna 1835 Pariisissa. Se on sävelletty nuorena kuolleen Sorin oppilaan rouva Beslayn muistolle. (Jeffery 2004g, viii) Samoin kuin *Les Adieux'n* tapauksessa ei tämänkään teoksen kohdalla sen musiikilliselle kerronnalle ole tarpeen etsiä tosielämän esikuvia. Jos teoksessa olisikin esimerkiksi rouva Beslayn ”musiikillista kuvausta”, niin se missä kohden ja missä määrin sitä esiintyy jää parhaillaankin arvailujen varaan.

Eleginen fantasia jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen on *Introduction: Andante largo*, josta edetään fermaattitauon jälkeen suoraan toiseen osaan *Marche Funèbre: Andante moderato*. Eleginen fantasia on yksi Sorin soitetuimmista ja esitetyimmistä teoksista. Sorin kokonaiskorpuksessa noin vartin mittainen lähinnä dysforisissa tunnelmissa pysyvä sävellys on omalaatuinen: esimerkki siitä kuinka epätyypillinen teos voi saada huomattavan aseman säveltäjän reseptiossa. Soria tuskin haittaisi, että hänen teoksistaan juuri Eleginen fantasia elää erityisen soitettuna kitaristien repertuaarissa.

Tässä tapauksessa z-mallia sovelletaan siten, että tarpeen tullen M1:n kohdalla voidaan pysähtyä jopa vain yhteen tahtiin tai yhteen ajatukseen, M2:n kohdalla säkeisiin tai sitä pidempiin osioihin, S2 käy läpi koko osan ja S1 koko teoksen.

Introduction: Andante Largo

”Johdantojakso” (1–33)

M1

Tahdit 1–2: Aivan kuin kappaleen aloitus ei olisi muutenkin tietyllä tapaa teoksen kuin teoksen haastavin kohta joka tapauksessa, niin Elegisen fantasian aloitus on samalla teoksen teknisesti haastavin paikka. Ensin kolmaskymmeneskahdesosa-arpeggio viidenneltä kieleltä ensimmäiselle, josta näpäytetään c³-sävel kahteen kertaan: tässä

kohden kappaleen ”embleemiksi” muodostuva pidennetty alkupitkä on jo ensimmäisissä sävelissä pre-merkin tasolla. Pitkää c-nuottia seuraa jälleen kolmaskymmenes-kahdesosa-kvintoli pyrähdys, joka tehdään asteikkokulkuna alaspäin. Kun soittaja on selvinnyt tästä musiikillisesta ryöpsähdyksestä rauhoittuu rytmi toisessa tahdissa kolmen kahdeksasosanuotin ja tauon jälkeen neljäsosataukoon.

Tahdit 3–7: Siirtymä matalaan rekisteriin, jossa rauhallisuus jatkuu pitkin nuotein. Mutta ne soitetaan *avec la main gauche seul*, vain vasemmalla kädellä, mikä luo päältäpäin teknisesti helppoon kohtaan yllättävää haastavuutta. Vaikutelma on sukua Schubertin kahdeksannen sinfonian johdannolle.

Tahdit 7–14: Nyt taas *avec les deux*, bassostemmaan sointi tasapainottuu kolmen yläkielen soinnuilla, jotka soivat basson pitkiä säveliä vasten. Hallitsevana ajatuksena bassossa on kiivas kuudestoistaosa-kohotahdin ja pitkän sävelen vuorottelu, kun taas korkeat sävelet soivat tyynemmin joko kolmena toistettuna neljäsosana tai puolinuottina.

M2

Tahdit 1–14: Alun ruumiillisesti vaikea sointuliike on sitä myös harmonisesti. Kappale alkaa vähennetyllä dominanttiseptimisoinnilla. Ensimmäisen tahdin perusteella on siis periaatteessa kahdeksan mahdollista vaihtoehtoa toonikaksi: puhdas *firstness*. Toisessa tahdissa kuitenkin kadenssi johtaa e-mollin terssiasetteluun. Siinä ei kuitenkaan viivytä kauan sillä jo tahdeissa 3–6 ollaan siirrytty subdominantin paralleeliin C-duuri -kolmisoinnon muodostamaan teemaan, joka on samalla eksomerkki: intertekstuaalinen viittaus Beethovenin *Eroica*-sinfoniaan. Seuraa kromaattinen laskeutuminen, *passus duriusculus* (ks. esim Monelle 2000, 73–76; Taruskin 2005b, 345) bassossa aina tahtiin 13 asti, jossa kadensoidaan dominantin dominantin kautta dominantille:

$'DD^v \rightarrow D7/dP \rightarrow Tp_5 \rightarrow 'DD^v_9 \rightarrow DD^{97} \rightarrow D.$

Eleginen fantasia, taudit 1–10

avec le main gauche seul

avec les deux

Eroica, taudit 3–8. Vc.

Kaksi ajatusta, jotka Sor on tässä vaiheessa esitellyt ovat pisteellisen rytmien vaikutelma, joka materialisoituu kuudestoista osan ja pisteellisen neljäsosan rajamailla, ja C-duuri kontrastina e-mollille, jonka aktualisoitumista toiseen kertaan saadaan kuitenkin odottaa vielä kauan.

M1

Taudit 15–18: Kahta akustisesti synkkää, matalaa kahdeksasosa nuottia – kuin sydämenlyöntejä – seuraa yläkielillä tapahtuva *pianto*-motiivi (ks. Monelle 2000, 69–73).

Taudit 15–19

Taudit 19–23: Tahdissa 19 ”sydämenlyönti” -motiivi muuttuu staccato keskipitkäksi, johon vastaa tahdin 20 ensimmäisen neljäsosan lopussa tulevalla kuudestoista osalla ja sitä seuraavalla pisteellisellä neljäsosalla. 20. tahdin viimeisellä neljäsosalla on vaikuttava pisteellinen rytmi D-kielellä. Tapahtuma toistetaan tahdeissa 21 ja 22 ja tahti 23 on jälleen ”sydämenlyöntiä”.

Tahdit 24–30: Bassokielet aloittavat kahdeksasosa-trioli-säestyksen, jonka yläpuolella alkaa yksi viivaisesta f:stä alkupitkin kokonuotein tapahtuva kolmisointunousu, joka kulminoituu neljäsosa-repetitioihin tahdissa 27, ajatus hiipuu tahdeissa 28–30 jälleen alkupitkin kokonuotein. Säestys pysyy koko ajan kahdeksasosa-trioleina.

Tahdit 30–34: Tahtien 7–9 ajatus palaa, eli basson kokonuottiin vastataan kolmella neljäsosalla. Kohotahdissa Sor pitää hengissä ajatusta pisteellisestä rytmistä.

M2

Tahdit 15–34: Harmonisesti tahdit 15–19 viipyilevät kaksiviivaisen f:ään. Nousussa tahdista 24 alkaen e-mollin terssikäännöksestä edetään F-duuriin: napolilaiseen sävyyn. Tämän varsinaisen johdannon loppupuolen voi jo jokseenkin mielekkäästi ryhmitellä tahtiensa mukaan seuraavanlaiseksi jonomuotoiseksi lausekkeeksi:

A B C D

(15-16-17-18-[19-]... 23)(24-...30)(30-...-34), missä tahti 19 on luettavissa kokonaisuudessaan sekä säkeisiin A että B kuuluvaksi. Tahdit ennen kadenssia dominantille ovat vahvasti pidätysten sävyttämät. Mitään varsinaista melodiaa ei ole kuultavissa; on vain fragmentteja ja aavistuksia tulevasta.

B-jakso (34–66)

M1

34–66: Ylä-ääntä hallitsee pisteellisyys ja toisaalta tiheät korusävelrypäket. Ylä-ääni liikkuu lähes kokonaan kirkkaalla e-kielellä. Tahdeissa 42–50 melodiaääni muuttuu intervallien suhteen hypähtäväksi. Koristelut lisääntyvät tahdista 51 alkaen. Tahdista 57 alkaen puolestaan esiin nostetaan uusi kolmen kahdeksasosasävelen kokosävelaihe, joka hallitsee musiikkia niin säestyksessä kuin ylä-äänessäkin. Liikkeen lopetus alkaa tahdin 64 kolmannen ja neljännen neljäsosan triolirytmistä. Paino on yhtä usein tahdin toisella kuin ensimmäisellä neljäsosalla. Sor kirjoittaa kitaralle idiomaattisesti: korusävelet ovat varsin helppoja otelautakäden kannalta eikä niiden kohdalla ole säestystä.

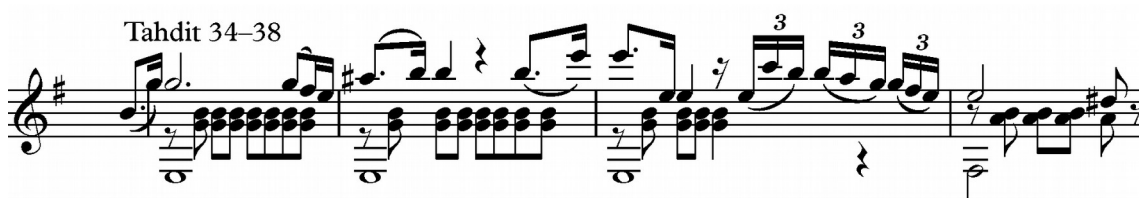
M2

34–66: Säestyksen ja rytmisyyden vakiinnuttaminen ennustaa myös melodista

säännöllisyyttä. Nyt alkavan melodinen jakso, tai sikermä, koostuu kahdesta parimuotoisesta lausekkeesta:

Tahdit	34–42	42–50	50–58	58–66
Lausekkeet	A	B	A'	B'
Tonaalisuus	t-D ⁷ ₅ -D-t	s ₁ -t-s ₁ -t-DD ⁷ - ^s D ^v ₃ - t-t ₃ -s ⁷⁻⁶ -D ⁴⁻³	t-D-t	s ₁ -t-s ₁ -t-DD ⁷ - ^s D ^v ₃ -t-s ⁿ -D ⁶⁴⁻⁵³ -t

Kyseessä on lyyrinen teema, jonka runsaat koristelut asettavat Sorin esikuviansa Haydn, Mozartin ja Beethovenin sijaan samaan joukkoon Rossinin, Chopinin, Paganinin ja muiden romantikkojen kanssa (ks. Rosen 2005, 101). Teema alkaa pisteellisosaisen kohotahdin sekstihypyillä h:sta g:hen. Ensimmäisen säeperi päättyy triolikorukuvion kautta puolikadenssiin kvarttipidätyksen D⁷₅-soinnun kautta. Toinen säeperi on rytmisesti samankaltainen. A-lauseke on staattinen (oleminen) kun taas B edustaa liikettä (tekeminen). Melodiset intervallit ovat joko terssiä suurempia hyppyjä tai sitten ne etenevät diatonisesti, mikä luo teemalle kärsivän sävyn. Vaikutelma on samankaltainen kuin esimerkiksi Mozartin d-molli fantasian kuuluisassa lyyrisessä teemassa.



W. A. Mozart, d-molli fantasia, K. 397, tahdit 12–15, *piano*
Adagio



Sorin musiikin sävy kuitenkin transformoituu tahdista 57 alkavan kohotahdin seurauksena kohtalokkaammaksi B'-lausekkeessa.

C-jakso (67–107)

M1

Tahdit 67–74: Nyt rytmisen vaikutelma on tyyneesti hypähtävä, minkä saavat aikaan tahdin toisella ja neljännellä neljäsosalla esiintyvät säestysäänit; ylä-ääni on rytmisesti äskeisestä jaksosta. Tahdin 69 kappaleen ainut keskipitkä luo erityisen vapauttavan vaikutelman edellisten jakson lopulta yksitoikkoisen dysforisen hengen jälkeen.

Tahdeissa 67 ja 71 esiintyy koko sävellyksen embleeminä toimiva rytmi, joka alkaa tahdin jakautumisella puolinuottiin ja pidennettyyn pisteellisrytmiin. Sitä ei kuitenkaan vielä havaita erityiseksi. Se on siis vasta pre-merkin tasolla.

Tahdit 74–82: Tahdin 74 viimeiseltä neljäsosalta alkaa säännöllinen rytmisen impulssi, vapaalla g-kielellä kahdeksasosin tapahtuva nauhamainen säestys, sen yläpuolella kulkee toisella tavalla säännöllinen rytmi, jossa vuorottelevat neljäsosan alkupitkästä kohotahti ja pisteellinen puolinuotti. Se kestää tahtiin 79 saakka, jossa musiikki ikään kuin ”kimppuuntuu” laskevien puolinuottien alle. Fraasin lopuksi tahdin 82 alussa alkaa säestys vapaalla D-kielellä.

M2

Tahdit 67–74: E-mollista tehdään äkkimodulaatio rinnakkaissävellaji G-duuriin galanttiin sävyyn.



Kun ”embleemi” toistuu tahdeissa 71–72 – nyt se on merkittävä – vaikuttavan pidätyksen, D^7_3 - D^{7sb9}_4 - D^7_3 , yhteydessä seuraa sitä oboemainen fraasi³². Onko kyseessä kenties jonkinlainen romanttinen ironia? Tahdissa 80 vähennetty dominantti-septimisointu puretaan a-molliin ja seuraavassa tahdissa suoritetaan kadenssi tahdin 81 ensimmäiselle iskulle G-duuriin.

32 Sor olisi epäilemättä soittanut kohdan oboeta imitoiden siten kuin hän on metodissaan tämän kuvannut (2003, 16–17). Onko tämä mielekästä modernilla klassisella kitaralla on tosin kokonaan toinen asia.

M1

Tahdit 82–86: Rytmisen maailman ilmenee kolmella tasolla: Ylä-ääni vuorottelee kitaran keski- ja ylärekisterissä. Säestys sen sijaan on paikallaan pysyvä D-kielillä. Tämä on rytmillisesti intensiivisin osio sitten ensimmäisen jakson, mutta se on myös säännöllinen.

M2

Tahdit 82–86: Kysymys-vastausosio ylä- ja keskirekisterin välillä. Sen harmonia perustuu yksinkertaisesti G-duuri-toonikan ja sen dominanttiseptimisoinnun vaihteluun.

M1

Tahdit 86–105: Kitaran bassokielten tumma äänenväri tuodaan esiin kun *chanterelle*, yläkieli, jätetään paitsioon tahtiin 97 saakka. Säestys toimii keskirekisterissä, mutta liike tapahtuu aläänissä. Forten ja pianon vuorottelulle perustuva bassoäänten vuoropuhelu huipentuu tahdissa 97 kolmen viimeisen neljäsosan aikana kajahtaviin kaksiviivaisiin e-säveliin, joista alkaa siirtyminen kohti kadenssia rytmisesti epävakaalla tavalla.

M2

Tahdit 86–107: Melodian harmonian voi esittää seuraavalla reduktiolla (sävellaji G-duuri):

Tahti	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98
	T	T ₆₋₅	T	Tp	Tp ₉₋₈	-	-	DD ₃ ⁷	-	-	-	-

Reduktio ei kuitenkaan anna oikeaa kuvaa kolmisointuliikkeelle ja sekuntipidätyksille rakentuvasta sankarillisesta ja traagisesta teemasta, joka on ensikertaa sitten johdannon rytmisesti jotain uutta. Siinä on tosin myös rytmisiä muistumia aikaisemmista.

Nimenomaisesti jälleen esiintyy pisteellisrytmisen kohotahti, mutta kokonaisvaikutelma on äärimmäisen erilainen, mikä syntyy erityisesti tahtien 87 ja 89 spondee-rytmistä, mutta myös siitä, että melodia soi kitaran voimakkailla matalilla kielillä (kuten alun eroica-kohdassa). Pianon ja fortin vuorottelu on ajateltavissa vaikkapa fagottien ja pasuunoiden vuoropuheluksi. Tahdissa 98 musiikki päättyy dominantin dominantille.

Sitä seuraa materiaaliltaan kirjava lopuke G-duuriin tahdissa 107.

”Transitio” (108–140)

M1

Tahdit 108–111: Embleemi toistuu ensin piano ja mykistettynä ja sitten väriltään ankarana fortena.

Tahdit 112–127: Nousu alkaa piano-dynamiikassa, ja on kutakuinkin niin synkkä ja matala kuin kitaralla on mahdollista, ylä-ääni alkaa G-kielen a:lta. Rytmisesti ”daktyylinen kokonuotti” muuttuu tahdissa 116 pidennetyksi alkupitkäkti puolinuotiksi. Samassa tahdissa säestys on noussut keskirekisteriin. Parhaiten rytmi on kuvattavissa reduktiolla, jossa huomataan, kuinka alkupitkä asettuu tahdin ensimmäiselle iskulle:



Tahdit 127–140: Yksiviivainen h kahdeksasosatrioli luo lopetukselle kiinteän yhteyden, jossa dolce ja forte vuorottelevat. Dolcessa melodinen nousu, fortessa lasku aina kitaran matalalle E-kielelle asti. Lopussa alkupitkä kokonuotti pitää vielä tahdeissa 136–138 liikettä yllä nousevan sävelen kanssa, mutta tahdissa 139 puolinuotit lopettavat liikkeen. Tahdissa 140 kuullaan vain puolinuotti ja fermaattitauko, joka lopettaa osan.

M2

108–140: Embleemi soitetaan ensin tahdeissa 108–109 jo johdannossa esitellyssä ”napolilaisessa” sävellajissa F-duurissa. Se soitetaan piano ja asettelu tuo mieleen pianissimo pasuunat. Tahdeissa 110–111 embleemi soi fortissimo E-duurin septimisointuna. Tässä kohden on varmasti oikein, kuten Schuttenhelm (2010, 417) tekee, kiinnittää huomio fermaatin sijoitteluun. F-duuri embleemissä fermaatti on jälkimmäisellä puolinuotilla. Se siis saa vaipua rauhassa, mutta varsinaisen tauon on oltava vain puolinuotti. Kun taas E-duuriseptimisoinnun kohdalla fermaatti on puolinuotin jälkeen. Tässä tapauksessa viimeinen puolinuotti on siis sammutettava; ei

välttämättä rytmisesti aivan tarkasti, mutta sammutettava kuitenkin. Ja sitten epämääräisen pitkän tauon jälkeen, alkaa ensimmäisen osan huipennus.

Subdominanttisointu soi piano, niin matalalta kuin sen on mahdollista, jotta säästyksien saadaan varattua kaikki kolme alinta kieltä. Tämä kohta on muistuma alun noususta, mutta nyt ilman napolilaista sävyä. Subdominantti-urkupiste pysyy kahdeksan tahtia ja sen yllä vuorottelevat subdominantti ja vähennetty dominanttiseptimisointu subdominantille, melodia on kuvattu yllä. Tahdeissa 121–124 tahtien 79–80 tapaan tyydytään kuljettamaan vähennettyä septimisointua alaspäin kromaattisesti. Rytmikkansa puolesta kohta muistuttaa Beethovenin *Apassionata*-sonaattia.

Tahtien 127–140 dolcen ja alakielten armottomien sointujen vuorottelu on kappaleen orkestraalisimpia kohtia tähän mennessä. Oboet ja huilut, kenties piccolot, pyrkivät kohti korkeuksia, mutta pasuunoiden ankarat soinnut estävät nämä pyrinnot. Mutta tahdistä 136 alkaa kromaattinen nousu h¹-urkupisteen päälle. Tilanne päättyy tahtiin 140, jossa puolen nuotin pituista jännitteistä dominanttiseptimisointua seuraa fermaattitauko.

S2

Introduction jakautuu neljään osioon:

Johdantoon (1–34),

B-jaksoon (34–66),

C-jaksoon (67–106),

ja transitoon (107–140),

Vain B-jakso edustaa muuta kuin jonomaista muotoa.

Fantasiasta analyysiä tehnyt Chicagon yliopiston musiikkilaitoksen professori Lawrence Zbikowski kutsuu ensimmäistä osaa ”ooppera-potpurriksi” (2013, 103). Totta onkin, että fantasia on oopperavaikutteinen. Ooppera-potpurri-nimitys on kuitenkin suomen kielellä varmasti aivan liian vähättelevä Sorin teoksen ensimmäisen osan muodolle. Muoto on jonomainen, mutta sitä sidostaa käytännössä jatkuvasti tuo pisteellisrytmisen aihe. Kyseessä on pikemminkin fantasiamuoto: muoto joka ei mahdu mihinkään olemassaolevaan luokkaan. Sor rakentaa yhteen nivoutuneen draamallisen

kokonaisuuden, jossa muoto ei vaadi teemojen kertausta, sillä se pysyy yhtenäisenä motiivisin keinoin Beethovenin viidennen sinfonian tapaan (ks. Hoffmann 1994, 153). Tämä sama yhtenäisyys on läsnä myös Haydnin ja Mozartin musiikissa, Hoffmann toteaa toisaalla (ks. Rosen 2005, 37). Motiivisen sidoksisuuden tärkeyteen *Elegisessä fantasian* tapauksessa päättyy myös Thomas Schuttenhelm (2010, 415).

Marche Funèbre: Andante Moderato

Marssijakso ”A”

M1

Tahdit 1–16: Ylä-ääni noudattaa rytmisesti edellisestä osasta tuttua pidennettyä alkupitkää. Soinnillisesti vaikutelma on synkkä. Etenkin toisessa lausekkeessa (tahdeissa 9–16) dynaamiset vaihtelut ja soinnilliset efektit kuten kuten voimakkaat dynaamiset kontrastit, yhtäkkiset tauot ja priimiunisonot eri kieleillä nousevat päärooliin.

M2

Tahdit 1–16: Marssijakso tai -sikermä on muotoa AB, jossa molemmat samanmittaiset lausekkeet kerrataan:

Tahdit	1–4	5–8	9–12	13–16
Harmonia	t → D	t → tP	D	T ⁷ → s → D → t

A-lausekkeen teemassa rytmisen embleemi saa vakaan persoonallisuuden. Toisen lausekkeen kohdalla sen sijaan varsinaisesta melodiasta ei voi. Kyseessä on pikemminkin Gossecin vuoden 1790 *Marche lugubren* tapaan kokoelma efektejä (esim. kuva 13.7) (ks. Monelle 2006, 128).





Cantabile ”B”

M1

Tahdit 17–32: M1:n tasolla lyyrinen cantabile näyttäytyy rytmisellä säännöllisyydellä ja kirkkaalla äänenvärillä. Dynaamisia kontrasteja ei ole, ja rytmisesti osiota hallitsee tyyni daktyylinen kokonuotti. Ainut tummeneminen tapahtuu tahdeissa 25–27, mutta sen vastapainoksi kuullaan tähän menneissä kuulain fraasi.

M2

Tahdit 17–32: Sävellaji vaihtuu E-duuriin, jossa seuraa parimuotoinen sikermä, jossa molemmat lausekkeet kerrataan. Rytmisen yksinkertaisuuden vastapainona on äskeitä A-jaksoa suurempi harmoninen monimuotoisuus:

Säe	C1	C1	D1	D2
Harmonia	T-S-D-Tp- D ⁷ _T -T	T-DD ⁷ -D ⁶⁻⁵ - Tp ₃ -DD ⁷ -D	D-d-Sp- D/Tp-Tp-Sp ₃ -D	Tp-S-T ₃ Sp-T-D ⁷ -T

D2 on koko sävellyksen kauneimpia kohtia: fermaattitauon jälkeen alkava Tp, johtaa tahdin 31 oppinutta tyyliä olevaan kadenssiin.

Siirtymä B-jaksosta C-jaksoon, tahdit 29–34



C-jakso

M1

Tahdit 33–57: Rytmisen embleemi toistuu yksinäisellä kaksiviivaisella e-sävelellä. Hetken aikaa pysytään kuulaan ja tumman välillä vuorottelevassa sointikentässä. Sitä

seuraa siirtyminen kahdelle tasolle. Pisteellisrytmisen aihe on nyt kiihkeimmillään, sillä se peilautuu paikallaan pysyvää matalaa neljäsosa säestystä vasten. Tahdissa 53 ylääännet vaikenivat ja jäljelle jää ainoastaan pakonomainen pisteellisrytmikuvio, joka vapautuu ylöspäin tahdissa 55 ja johdattaa musiikin takaisin kertaukseen tahtiin 58.

M2

Tahdit 33–57: Tahdissa 34 embleemi täydennetään C-duuri-kolmisoinnuksi. Kolmisointuun kohdistetaan kvartti- ja alennettu seksti -pidätys, joka puretaan kolmesti. Ylimeno kohti osan huippukohtaa alkaa, kun C-duuriin lisätään ais ja se tulkitaan dominantin dominantiksi, jossa on vähennetty kvintti. Seuraa kahdeksantoista tahdin mittainen dominanttijakso. Tonaalisesi ajatellen ollaan e-mollissa, jossa basson dominanttiurkupisteen päällä soivat subdominantti-, toonika- ja dominantti-tehot. Lopussa on purkaus $\text{D}\text{D}^{\flat}_d \rightarrow D$ – ilman cis-säveltä. Toisaalta musiikki kulkee koko episodin ajan andalusialaisessa h-fryygisessä asteikossa (terssi ja septimi korotettuja), joka on käytössä flamenco-musiikissa tänäkin päivänä (ks. Cruces Roldán 2003, 17–18). Jos Sor on tarkoittanut jakson viittaukseksi kotimaansa musiikkiin, niin se sulautuu täydellisesti ympäristöönsä. Samoin kuin Chopinilla kansallinen vaikutus ei ole ”kansallista musiikkia” (Einstein 1976, 26–27). Purkauksesta H-duurille edetään pisteellisrytmiseen *pianto*-aiheeseen h:n ympärillä. Seuraa suuren sekstin hyppy a:sta fis:ään, josta edetään vielä terssi ylöspäin, kahdennentoista nauhan a:lle. Tätä seuraa laskeutuminen kertaukseen, missä tahti 58 on loppuosaltaan yhtäläinen A-lausekkeen neljännen tahdin kanssa, mutta oktaavia matalampaa soitettuna.

Marssijakson kertaus ”A”

M1 ja M2

Tahdit 53–73: Marssijakso kerrataan lähes samanlaisena. Ainut ero on pieni korukuvio, joka lisätään A-lausekkeen ensimmäisen ja toisen säkeen toiselle tahdille.

Coda

M1

73–101: Musiikki alkaa menettää elinvoimaansa. Tätä kuvastamaan Sor tuo uuden rytmisen piirteen eli toisen ja kolmannen neljäsosan korostuksen, joka ikään kuin jähmettää ajan resignaatioon. Hetkittäin kuitenkin musiikki yltyy jänteväksi tai

kirkkaaksi. Erityisen efektin Sor luo tahdeissa 98–99, kun ainoan kerran sävellyksessä kuullaan rytmisen embleemi huiluäänten soittamina.

M2

73–101: Uuden rytmisen elementin lisäksi codassa soi yläkielillä C-jaksoa muistuttava musiikillinen materiaali. Bassossa sen sijaan kuuluu kokonuotin e-urkupiste:

Tahdit	74–77	78–81
Harmonia	$T^7 \rightarrow s_t \rightarrow D^7_t \rightarrow t$	$T^7 \rightarrow s_t \rightarrow D^7_t \rightarrow t$

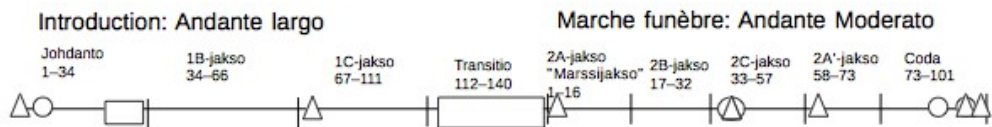
Codassa on kyse resignaatiosta, siltä aluksi vaikuttaa. Mutta tahdissa 82 kuin tyhjästä Sor kutsuukin esiin fortin kitaran voimakkailla bassokielillä ja tonaalisuus siirtyy C-duuriin. Seuraa ankara sointuketju C-duurista, G-duuriin, E7-sointuun ja a-molliin ($sP \rightarrow tP \rightarrow T^7 \rightarrow s$). Erityisesti pidätykset ensin G-duurin (suuri sekunti) ja sitten a-mollin edellä (pieni sekunti) soivat kirpeästi. A-mollista musiikki palaa e-molliin kromaattisen sointuliikkeen jälkeen ja sitten seuraa vielä seuraava valelopetus. Tahtien 90 ja 91 rajan ylle on kirjoitettu *Charlotte!* ja tahtien 92–93 *Adieux*. Sanojen kohdalla soi pieni musiikillinen repliikki. Musiikki ei kuitenkaan lakkaa tähän, vaan tahdissa 94 C-duuri murtautuu jälleen esiin *peu forte*, musiikillinen embleemi toistuu jälleen.

Tämän hetkellisen kirkkauden jälkeen (joka on yhtäläillä harmonista kuin äänenväriä kirkkautta) melodialinja hyppää h-säveleen, kvinttiin, soinnun vaihtuessa G-duuriksi. Sieltä se palaa diatonisesti, nyt lopullisesti, e-molliin. Sor toistaa vielä rytmisen embleemin huiluäänillä ja sitten *pianissimo* kitaran kaksiviivaisella e:llä samalla kun bassolinja antaa lopulle päättävän marssimaisen lopetuksen. Teos on genomerkki, jonka loppupiste on resignaatio vallitsevaan asiintilaan.

Kuinka kaikki loppuu, tahdit 78–101

S2

Voi siis sanoa, että teema-aktoreiden musiikillinen *Umwelt* koostuu pisteellisrytmisistä kuvioista ja mollisävytteisestä harmoniasta. Esimerkiksi seuraavalla kaaviolla voidaan kuvata erityisen aineksen havaitsemista *Umweltissa* M2:n tasolla. Merkitty on kohdat joissa ”rytmisen embleemi” havaitaan erityisen hyvin sekä triolisäestys ja C-duurin esintulo.



Kuva 13.9

Kyseessä on Sorin kolmas surumarssi: Venäjällä Aleksanteri I:lle sävelletty on jo mainittu ja lisäksi Sor oli säveltänyt toisen vuosien 1829–30 tienoilla harpolyrralle (Long 2010, 70). Surumarssi onkin jo vakiintunut tässä vaiheessa länsimaisen oppineen musiikin topoksena. Raymond Monelle (2006, 130) kirjoittaa, että toisin kuin monet muut topokset, surumarssi ei saanut alkuaan käyttömusiikista vaan musiikillisesta

ilmaisusta. Sorin marssiteemalla on huomattava rytmien yhtenäisyys Chopinin kaksi vuotta myöhemmin valmistuneeseen Surumarssiin.

Surumarssi liittyy motiivistoltaan ensimmäiseen osaan. Jos ensimmäinen osa pysyi jonomuotoisuudestaan huolimatta yhtenäisenä rytmikkansa ansiosta, niin samaa voi sanoa koko teoksesta. Aina tämän tästä Sorin rytmien embleemi esiintyy musiikin seassa.

Kun Elegistä fantasiaa katsotaan dramaturgiansa tai retoriikkansa puolesta voidaan tehdä esimerkiksi seuraavia havaintoja nostamalla esiin merkittäviä seikkoja:

Johdantojakso	Fantasia pienoiskoossa: pisteellisrytmimotiivi esitellään samoin kuin neljäsosa-alkupitkä-kohotahti, basson <i>passus duriusculus</i> , C-duuri, pieni sekunti -aihe, trioliaihe säestyksessä, ”daktyylinen tahti” loppunousussa. Toisaalta jotkin asiat jäävät yksinomaan johdantoon, kuten sydämenlyönti motiivi.
1B-jakso	Uutta: lyyrinen ja laulava mutta kärsivä teema, korusävelkuviot. Vanhaa: pisteellisrytmien ilme.
1C-jakso	Uutta: G-duuri sävellaji (konventionaalinen modulaatio), toisessa osiossa oleva spondee-rytmi. Vanhaa: rytmiaines, kolmisointuaihe.
Transitio	Uutta: a-molli (tosin viittaa napolilaiseen sävyyn johdannon ja 1B-jakson lopussa). Vanhaa: ”daktyylinen tahti”, rytmien embleemi, trioli-aihe, kromaattinen laskeutuminen.
2A-jakso Marssijakso	Uutta: surumarssitopos, efektit. Vanhaa: pisteellinen rytmi.
2B-jakso Cantabile-jakso	Uutta: lyyrinen ja valoisa teema. Vanhaa: ”daktyylinen tahti”, pisteellinen rytmi, kahdeksasosasaästys (oli jo 1B-jaksossa), oppinut tyyli.
2C-jakso	Uutta: neljäsosaurkupiste ostinato. Vanhaa: C-duuri, pisteellinen rytmi, pieni sekunti aihe (mutta nyt bassossa ja eri sävyisenä).
2A'-jakso	Uutta: --. Vanhaa: marssitopos, efektit, korusävelet (jo 1B-jaksossa).
Coda:	Uutta: vauhdin hidastus uudella säestysrytmillä, dramaturgia joka rakentuu resignaatiolle ja transfiguraatiolle. Vanhaa: rytmiaines, C-duuri, basson kromatiikka.

Koko ajan musiikissa on jotain johdannossa esiteltyä tai pre-merkin tasolla ollutta.

Tässä vaiheessa rohkenen jälleen astua hetkeksi hermeneuttiseen analyysiin. Tähän antavat oikeutusta Sorin Aleksanteri I:lle säveltämän surumarssin kuvailevat esitysohjeet. Kyseessä on kuitenkin vain yksi ja tietyllä tavalla ulkoinen tulkinta. Nietzsche (2007, 60) kirjoittaa varsin osuvasti, ”mikään lyyrinen kaunopuhe ei saa viedyksi meitä askeltakaan lähemmäksi musiikin syvintä mieltä.” Musiikki on subjektina itsensä syvin ilmaisu ja mikä tahansa kielellinen selitys valottaa sitä vain rajallisesti.

Kyseessä on jonkinlainen traagisen sankarin kuolema tai sen ympärille kehkeytyvä kertomus, mutta musiikin abstraktilla ilmaisutavalla. Jälleen viitataan Jankélévitchiin (1983, 71), joka kirjoittaa, että musiikki merkitsee jotain yleisesti.

Kuten on todettu Eleginen fantasia alkaa vähennetyn dominanttiseptimisoinnun arpeggiolla. Sorin tyylin mahdollisimman suurella musiikillisella kaaoksella. Hetken päästä seuraavaa kadenssia myöhemmin kuullaan viittaus *Eroica*-sinfoniaan C-duurissa. Mutta C-duuria ei kuulla sankarillisena, vaan se soi hitaasti ja kysyvästi, sitten heti sen jälkeen kuullaan *passus duriusculus* bassossa.

Ensimmäisen osan transitiossa tai ”de profundis” -jaksossa uutinen sankarin kuulemasta kantautuu musiikilliseen *Umweltiin*, joka kasvaa kiihkeään tunneliikkeeseen. Sitä ennen on kuultu taistelua 1C-jakson keskivaiheilla (tahdeissa 86–98). Varsinainen musiikillinen nykyhetki tai draama alkaa surumarssissa, mutta siinäkin nopeasti palataan cantabile-osiossa muistoihin sankarista. Sitä kuitenkin seuraa väkivaltainen tunnetila. Marssiosion kertaus on paluu nykyhetkeen, jota seuraa epilogi Codassa. Zbikowski kirjoittaa (2013, 105), että Codassa musiikki kääntyy pois edeltävistä ooppera-topoksista ja etsii jotain, jota niistä ei löytynyt. Eksistentiaali-semiotiikan termein kyseessä on post-merkki aiemmille musiikillisille tapahtumille.

Codassa tapahtuu ensin siirtyminen sankarin poissaoloon samaan tapaan kuin *Les Adieux*'n toisessa jaksossa. Tahdeissa 81–83 sankarillisen C-duurin myötä kuitenkin vahvistetaan, että kuolema ei ole ollut turha. Jälleen kuullaan *passus duriusculus* bassossa, jonka jälkeen soivat pienen terssin varaan rakentuvat musiikilliset repliikit, jotka tuntuvat ilmoittavat sankarin lopullisen poissaolon. Mutta sitten vielä kerran

kappaleen alussa esitelty ja juuri kohdattu, mutta enimmäkseen poissa pysytellyt, herooisuutta tai valoa symbolisoiva C-duuri murtautuu vastustamattomasti esiin arpeggiona kappaleen embleemin rytmissä. Kappaleen oletettu sankari transfiguroituu. Sointu välähtää kuin valonsäde – jo Haydnin *Luomisoratorioissa* oli C-duuri liitetty valoon (”und es ward Licht”, I osa tahti 86). Nyt kyseessä on kuitenkin varsin erilainen valaisu kuin Haydnin fortissimo, nimittäin vain hetkellinen *éclat*, kirkkaus (ks. Tarasti 2012, 324–325), tahtien 90–93 totaalisen tummenemisen jälkeen. Kyseessä ei tässä kohden ole herooinen sankarillinen voitto, sen sijaan esityserkintä on *peu forte*. Alun synkkä ja epämääräinen C-duuri soi kirkkaasti, mutta vain hetken. Sitä seuraa menetyksen eleginen kipu (Nietzsche 2007, 142), joka ei tässä tapauksessa kuitenkaan välttämättä ole ikuinen.

4.14 Fantasia d-molli WoO

Tätä fantasiaa ei julkaistu Sorin aikana. Se on omistettu neiti Houzé'lle. Long arvelee teknisten vaatimusten perusteella sen sijoittuvan vuoteen 1833. (Long 1994.) Rakenteeltaan se muistuttaa fantasiaa *Souvenirs d'amitie* ja a-molli fantasiaa opus 58. Siinä on kolme osaa Andante largo, Andantino ja Allegretto Vivace, jotka erotetaan toisistaan fermaateilla, kuten on tapana muissakin fantasioissa.

Tällä kertaa edetään eksplisiittisesti Tarastin (2012, 78–80) hahmotteleman eksistentiaalisen ja transsendentaalisen mallin mukaisesti. Ensimmäisessä vaiheessa etsitään musiikilliset attraktiopisteet, jotka kiinnittävät erityisesti huomion.

Andante largo: Ensimmäinen attraktiopiste alargoI on ensimmäinen fraasi, joka muistuttaa paljon c-molli fantasian alkua äänenväriältään ja dynamiikaltaan. Tämä voi vaikuttaa itsestäänselvyydeltä, mutta esimerkiksi ensimmäisen teeman geneerisyys tai aloittaminen de-aktorialisoidulla sointikentällä saisi aikaan sen, että huomio ohjautuisi pikemminkin siihen mitä on tulossa, siis varsinaiseen attraktiopisteeseen. Toinen ja tärkeämpi attraktiopiste alargoII on modulointi B-duuriin (sP), kun basso aktorialisoituu alkaen tahdistä 24.

Andantino

Teema ei ole mieleenpainuva. Se muistuttaa sävyltään Sorin *Le Calme* -kappiisin op. 50. Siinä on myös militaarista väritystä ja näin se edustaa Monellen (2006, 175–176) mainitsemaa ei niin vakavasti otettavaa sotilas-toposta. Varsinainen attraktiopiste andantinossa on triolivariaatio (tahdista 80 alkaen) mollisikermän jälkeen. Mikä on sikäli erikoista, että kyseessä on perimmiltään täysin konventionaalinen musiikillinen keino.

Andantino

Andantino, tahdit 80–82

Allegretto vivace

Viimeinen osa on vauhdikas *contredanse* ja siinä on fantasian musiikillinen huipentuma. Ensimmäinen attraktiopiste on hypähtävä päätteema, avI. Toinen on narratiivin ensimmäinen huipentuma tahdeissa 200–252 (d–f). Kolmas g-mollin terssikäännöksen ympärille rakentuva kohta 284–290 (j). Sitä seuraa jälleen päätteema. Viidenneksi huomio osuu vielä tahtien 335–341 vapauttavaan daktyyliseen rytmikkaan ja harmoniaan f:n kertauksen jälkiosalla.

A	a	120–136	D-duuri
B	b	136–158	A-duuri
A	a	158–174	D-duuri
C	c	174–189	
	d	189–210	A-duuri
	e	210–228	
D	f	228–252	
	g	252–266	
	h	266–272	
E	i	274–282	

j	282–294
A a	294–310 D-duuri
D k	310–318
f	318–342
g	342–356
h	356–364
Coda Coda	364–388

Allegretto, tahdit 294–298



Allegretto, tahdit 335–341



Seuraavaksi attraktiopisteet sijoitetaan musiikillisnarratiiviseen kontekstiinsa, eli käydään läpi mallin vaiheet 2–4.

alargoI: Romanttinen ja paha enteilevä *ombra*-sävy pohjustaa alkua, joka perustuu äänenväriin, äänen korkeuden ja dynamiikan kontrastille.

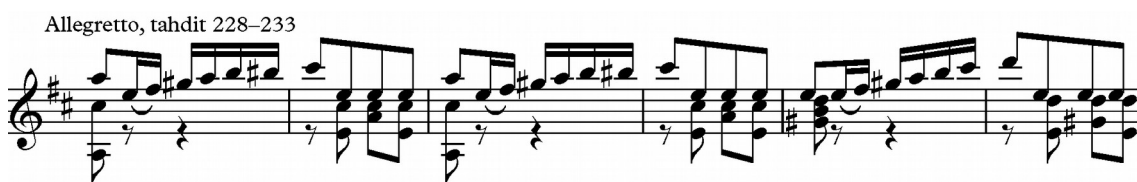
alargoII: Tässä vaiheessa kuitenkin pahaenteisyys torjutaan toisella periaatteella ja musiikki vaihtuu yleväksi. Seuraa taisteluunkutsu.

anI: Andanten teemassa johdannon maailma on unohdettu. Mollijaksossa siihen on palattu, mutta tässä pastoraalisessa triolivariaatiossa se unohdetaan taas. Kun dysforinen sävy tulee takaisin ennen kolmatta osaa on selvää, että siitä selvitään. Tapahtumat ovat menneet, mutta niiden jäljet palautuvat mieleen.

avI: Hypähtävän tanssillinen teema tuo musiikkiin uudenlaisen kepeän ruumiillisuuden ilmeen.

avII: Kliimaksissa kuullaan ensin torvisignaaleja, joille on ollut pre-merkkejä tiuhaan fantasian kuluessa. Nyt ne tavallaan vakiintuvat, kun musiikki johtuu jälleen tasarytmiseen pastoraaliseen *contredanseen*. Siitä kuitenkin edetään kiihkeisiin ja

virtuoosisiin asteikkokulkuihin. Musiikillinen tahto (M1) on voimakkaimmillaan.



avIII: Mollisubdominanttisävy muistuttaa vielä menneestä ja lakkauttaa liikkeen: tanssin negaatio.



avIV: Seuraa kuitenkin negaation negaatio, kun odotusten mukaisesti palataan tanssiin (S2).

avV: Daktyylinen hyppivä rytmi korostuu kun f kerrataan toonikassa. Mitä tahansa varjoja teoksessa on ollutkaan, ne on ylitetty ja tie loppua kohden on duurin sävyinen.

Viidennessä vaiheessa kysytään onko teoksen *Ich-Ton* sellainen, että sillä voi olla sijaa kaukaisemmassa *Daseinissa*. Tässä tapauksessa teosta ei välttämättä esitetty edes aikanaan (Long, 1994). Asiaa voi lähteä tarkastelemaan siitä, miten d-molli fantasia suhtautuu Sorin fantasioihin, jotka ovat säilyneet ohjelmistossa, vaikka ovat valmistuneet osapuilleen 200 vuotta sitten.

Jos lähtökohdaksi otetaan dramaturgia M1:n tasolla ja muoto S2:n tasolla, niin d-molli fantasia rinnastuu eniten kolmiosisiin ”tanssifantasioihin” *Souvenir d'amitie* op. 46 ja a-molli fantasia op. 58, vaikka siinä on enemmän tummia sävyjä ja pre- ja post-merkkisuhteita. M1:n tasolla havaitaan näissä kaikissa koko teoksen läpi kestävä kiihtyminen osasta toiseen. *Soi'n* puolesta edustettuna ovat johdannossa ooppera-alkusoitto, keskiosassa elaboroitu kehysmuotoinen aaria ja finaalisissa tanssi. Näin nämä fantasiat muistuttavat kevyempiä versioita Sebastian de Alberon kolmiosisista *recercata*, fuuga ja sonaatti -teoksista (ks. Martín Moreno 2007, 231–233). D-molli

fantasia pitää näin ollen sisällään erityisen aikanaan ajankohtaisen kulttuurisen viittauksen, toisin kuin vaikkapa Sorin dysforiset e-molli fantasiat (*Les adieux* op. 21, op. 30 ja *Eleginen fantasia* op. 59). D-molli fantasian kohdalla voidaan ennustaa, että, jotta fantasian reseptio on sen edustaman tyylin reseptiota positiivisempi, vaatii se teoksen intellektuaalista ymmärtämistä. Tällöin intellektuaalinen nautinto antaa lisäulottuvuuden ilolle, joka tulee musiikin aksidentaalisen muodon kuuntelemisesta.

5. Johtopäätökset

Elämäkerran jälkipuolella käytetty eksistentiaali-semioottinen z-malli on metodina käyttökelpoinen elämäkerta-analyysissa. Erityisen hyvin se mahdollistaa useampien elämäkertojen vertailun systemaattisesti. Esimerkiksi kymmenien säveltäjä-elämäkertojen vertailu voisi osoittautua hyvin hedelmälliseksi. Z-malliin on sen joustavuuden ansiosta sulautettavissa muita metodeja, kuten esimerkiksi C. S. Peiracen kysymykset suurten miesten elämistä (ks. Tarasti 2006c, 64–65). Tarkempi metodin kehittäminen tähän suuntaan on tarpeen. On muistettava, että kyse on eksistentiaalisemioottisesta eikä eksistentiaalisesta elämäkerta-analyysista. Kyse on objektiivisesta likiarvoisesta tiedosta ei subjektiivisesta totuudesta, kuten Kierkegaardin Johannes Climacus kirjoittaisi (ks. Kierkegaard 1998, 348).

Pääpaino oli kuitenkin fantasiaissa. Niiden tarkastelussa keskityttiin yksittäisen teoksen ilmaisuun ei niinkään säveltäjän kehityslinjan tarkastelemiseen tai hänen tyyliinsä analyysiin, kuten todettiin toisessa luvussa. Säveltäjän eksplisiittinen tyylianalyysi onkin luonteva suunta jatkaa tutkimusta. On kuitenkin todettava, että fantasiaissa havaitaan siirtyminen pois konventionaalisesta variaatiomuodosta op. 21:sta *Les adieux* lähtien (poikkeus on *Ye Banks and Braes* op. 40). Seitsemännessä fantasiassa e-molli op. 30 variaatio on olennainen osa koko teoksen musiikillista dramaturgiaa. Fantasiat voidaan enimmäkseen jakaa konventionaaliisiin pienmuotoihin.

Espanjalaisvaikutteet Sorin kokonaistuotannossa on vartenotettava kysymys. Fantasioiden perusteella voidaan sanoa, että Sorin kohdalla espanjalaisuus ei ole koko tuotannon läpäisevä esteettinen ideaali, vaan se toimii enimmäkseen subjektiivisena lisävärinä muuten niin sanotussa klassisessa (tai varhaisromanttisessa) tyyliin.

Konventionaalisesti fantasiat voitaisiin jakaa esimerkiksi variaatiofantasioihin (op. 7 c-molli, op. 10 F-duuri, op. 12 C-duuri, *Nel cor più non mi sento* op. 15, *Ye Banks and Braes* op. 40), tanssifantasioihin (*Souvenir d'amitie* op. 46, *Souvenirs d'une soirée à Berlin* op. 52, op. 58 a-molli ja d-molli WoO), vapaisiin fantasioihin (*Les adieux* op. 21, op. 30 e-molli, *Maalaisfantasia* op. 52, *Eleginen fantasia* op. 59) ja rondofantasia (op. 4 A-duuri) olisi oma lajinsa. Fantasiat on mahdollista lajitella myös esimerkiksi Ilmari

Krohnin *Muoto-opin* mukaisesti.

Eksistentiaalisemiotiikan kannalta fantasiat on muodon sijaan mielekkäämpää kategorisoida pikemminkin ilmaisullisten lähtökohtiensa perusteella. Tällöin kyseessä ei ole vain S2:n tarkastelu. Nyt voidaan muodostaa seuraavat kategoriat:

Tanssifantasiat: *Souvenir d'amitie* op. 46, *Souvenirs d'une soirée à Berlin* op. 52, op. 58 a-molli ja d-molli WoO.

Pastoraaliset fantasiat: op. 4 A-duuri, op. 10 F-duuri, op. 12 C-duuri, *Ye Banks and Braes* op. 40 ja *Maalaisfantasia* op. 52.

Dysforiset e-molli fantasiat: op. 30 e-molli, *Les adieux* op. 21 ja *Eleginen fantasia* op. 59.

Virtuoosifantasiat: op. 7 c-molli ja *Nel cor più non mi sento* op. 15.

Tanssifantasioiden *Souvenir d'amitie*, op. 58 a-molli ja d-molli WoO olennainen piirre on tempon kiihtyminen teoksen aikana hitaasta johdannosta, kohtalaiseen keskiosaan ja nopeaan finaaliin. Toisaalta kyseessä on viittaus useampaan ajan musiikilliseen genreen. Näin ollen teosten muoto sanan ei-formaalissa musiikinteoreettisessa mielessä hahmottuu toisaalta M1:n tasolla kiihtymisenä ja toisaalta S2:n tasolla sosiaalisena. Näiden fantasioiden rakennetta voi verrata S2:n tasolla Sebastián de Alberon (1722–1756) *Recercata, Fuga y Sonata* -teoksiin. *Souvenirs d'une soirée à Berlin* -fantasiassa on kyseessä iltaman briljantti kuvaus, joka päättyy lopetuksen valinnasta riippuen sentimentaalisesti tai valoisasti.

Pastoraalisten fantasioista A-duuri op. 4, F-duuri op. 10 ja C-duuri op. 12 edustavat lähinnä ajan konventionaalista musiikillista idiomia. *Ye Banks and Braes* -fantasia hahmottuu pastoraaliseksi teemansa vuoksi. *Maalaisfantasia* enteilee oikeastaan jo kansallisromantiikkaa, ja Sor ylittää viimeisessä *Prière*-osassa konventionaalisen muodon, kun muistot tanssista palaavat rukoushetkeen.

Virtuoosifantasiat on syytä erottaa omaksi lajikseen, vaikka melkein kaikki fantasiat edellyttävät soittajaltaan soittimen suvereenia hallintaa. Briljanttia virtuoosisuutta edeltää laaja ja dramaattinen johdanto. Molemmat ovat C-duurissa.

Dysforiset e-molli fantasiat erottuvat omaksi lajikseen vallitsevan ilmaisullisen sävyn mukaan. *Les adieux* ja *Eleginen fantasia* jäävät menetyksen tunnelmaan (isotopiaan), vaikka *Elegisessä fantasiassa* valoisa C-duuri toimiikin lopussa ikään kuin toivon merkinä. Seitsemännessä fantasiassa op. 30 lopetus on yllättäen Picardin terssi, joka on tulkinnasta riippuen joko *deus ex machina* tai sitten koko fantasia paljastuu olleen ”paljon melua tyhjästä”, kuten lastenlaulun sanat, joihin se pohjautuu, ilmaisee.

Lähteet

Nuottilähteet:

- Sor, Fernando 2004. *The New Complete Works for Guitar Solo and Guitar Duet*. Toim. Brian Jeffery. Lontoo: Tecla.
- Sor, Fernando 2016. *Kitarateokset*. Useita kustannustietoja. (<http://www.crgrecordings.com/catalog-new.html>)
- Sor, Fernando 1994. *Fantaisie [d-molli]*. Toim. Pepe Romero. Florida: Tuscany Publications.

Kirjallisuusluettelo:

- Allanbrook, Wye Jamison 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago, Lontoo: University of Chicago press.
- Apajalahti, Hannu. 1993 "From Rhythm to Form. Ilmari Krohn's Systematic Theory of Musical Rhythm and Form." Teoksessa *Sibelius-Akatemian Vuosikirja*, toim. Veijo Murtomäki. Sic 13. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Bellman, Jonathan D. 2012. "Ongherese, Fandango, and Polonaise: National Dance as Classical-Era Topic." *Journal of Musicological Research* 31 (2–3): 70–96.
- Clark, Walter A. 2010. "Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons, and Exercises, Op. 6, 29, 31, and 35, and the London Pianoforte School." Teoksessa *Estudios Sobre Fernando Sor: Sor Studies*, toim. Luis Gassér. Madrid: ICCMU. S. 359–372.
- Crivillé i Bargalló, Josep 1988 [1983]. *El folklore musical*. Historia de La Música Española 7. Madrid: Alianza Editorial.
- Cruces Roldán, Cristina 2003. *El flamenco y la música andalusí*. Barcelona: Ediciones Carena.
- de la Motte, Diether 1987 [1976]. *Harmoniaoppi*. Toim. Osmo Häyrinen. Käänt. Mikko Heiniö. Musiikkitieteen Kirjasto 4. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- de Momigny, Jérôme-Joseph 1994. "Analysis of Haydn's Symphony [No. 103 in Eb ('Drumroll')]." Teoksessa *Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume 2*, toim. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deely, John 1994. *New Beginnings. Early Modern Philosophy and Postmodern Thought*. Toronto: Toronto University Press.
- Deely, John 2001. *Four Ages of Understanding*. Toronto: University of Toronto Press.
- Deely, John 2002. *What Distinguishes Human Understanding?* South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.
- Deely, John 2005a. *Augustine and Peirce: The Protosemiotic Development*. Sofia: International Semiotics Institute.
- Deely, John 2005b. *Purely Objective Reality*. Sofia: ISI.
- Deely, John 2007. *Intentionality and Semiotics. A Story of Mutual Fecundation*. Scranton ja Lontoo: University of Scranton Press.
- Dolcet, Josep 2010 [2003]. "La producción de Sor para la escena española." Kirjassa *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*, toim. Luis Gásser. Madrid: ICCMU.
- Donington, Robert 1963. *The Interpretation of Early Music*. Lontoo: Faber & Faber.
- Drabkin, William. 2015. *Fantasia -hakusana*. *Grove Music Online*. (tulostettu 22.7.2016).
- Eco, Umberto 1988 [1984]. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Lontoo:

- MacMillan Press.
- Einstein, Alfred. 1976 [1941]. *Greatness in Music*. Käänt. César Saerchinger. New York: Da Capo Paperback.
- Feijoo, Benito. 2014 [1726]. “Música de Los Templos.” Teoksessa *Teatro Crítico Universal. Tomo primero*. <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm> (tulostettu 2011).
- Feijoo, Benito Jerónimo 2012 [1736]. “Causas del amor.” Teoksessa *Teatro Crítico Universal*, toim. Ángel-Raimundo Fernández González. Madrid: Cátedra.
- Feser, Edward 2014. *Scholastic Metaphysics. A Contemporary Introduction*. Heusenstamm: Editiones Scholasticae.
- Giroud, Vincent 2010. *French Opera. A Short History*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Grimalt, Joan 2014. “Is Musical Laughter a Topic?” Teoksessa *Philosophies of Performance*, toim. Dario Martinelli, Eero Tarasti, and Juha Torvinen. Acta Semiotica Fennica, XLIII. Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- Haldane, Josh 1999. “A Return to Form in the Philosophy of Mind.” Teoksessa *Form and Matter. Themes in Contemporary Metaphysics*, toim. David S. Oderberg, 40–64. Oxford: Blackwell Publishers.
- Hanslick, Eduard 2014 [1854]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta*. Käänt. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- Haydn, Joseph (1925–1970) [1798]. *Die Schöpfung*. Lontoo: Edition Eulenburg.
- Hepokoski, James, and Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoffmann, E. T. A. 1994. “Review: Beethoven’s Symphony No. 5 in C Minor.” Teoksessa *Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume 2*, toim. Ian Bent, käänt. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Imbrie, Andrew 1973. “Metrical Ambiguity in Beethoven.” Teoksessa *Beethoven Studies*, toim. Alan Tyson, 45–65. New York: W. W. Norton & Comp.
- Jankélévitch, Vladimir. 1983 [1961]. *La musique et l’ineffable*. Ranska: Éditions du Seuil.
- Jape, Mijndert 2014. *Fernando Sor. A Bibliography of Published Literature and Music*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Jeffery, Brian 1994. *Fernando Sor, Composer and Guitarist*. Lontoo: Tecla Editions.
- Jeffery, Brian 2004a [2001]. “Notes on the Pieces.” Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 6, Guitar Solos: Opus Numbers 44 to 52*. Unkari: Tecla.
- Jeffery, Brian 2004b [2001]. “Notes on the Pieces.” Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 1, Guitar Solos: Opus Numbers 1 to 9*. Unkari: Tecla.
- Jeffery, Brian 2004c [2001]. “Notes on the Pieces.” Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 2, Guitar Solos: Opus Numbers 10 to 16*. Unkari: Tecla.
- Jeffery, Brian 2004d [2001]. “Notes on the Pieces.” Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 3, Guitar Solos: Opus Numbers 17 to 25*, by Fernando Sor. Lontoo: Tecla.
- Jeffery, Brian 2004e [2001]. “Notes on the Pieces.” Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 4, Guitar Solos: Opus Numbers 26 to 32*. Unkari: Tecla.

- Jeffery, Brian 2004f [2001]. "Notes on the Pieces." Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 5, Guitar Solos: Opus Numbers 33 to 43*. Unkari: Tecla.
- Jeffery, Brian 2004g [2001]. "Notes on the Pieces." Teoksessa *The New Complete Works for Guitar: Re-Engraved in Eleven Volumes. Volume 7, Guitar Solos: Opus Numbers 54 to 60*. Unkari: Tecla.
- Jeffery, Brian 2012. "Fernando Sor nei guai con l'inquisizione spagnole (1803–1806)". *Fronimo*: 159: 35–41.
- Johansen, Jørgen Dines 1993. *Dialogue and Semiosis*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kielitoimiston Sanakirja. 2016. Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433, ISSN 2343-1466. Verkkojulkaisu HTML. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 29.2.2016 [viitattu 22.7.2016].
- Kierkegaard, Søren 1998 [1848]. *Päättävä epätieteellinen jälkikirjoitus*. Käänt. Torsti Lehtinen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Klinge, Matti 1994. *Porvariston nousu*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin Teorian Oppijakso. II. Säveloppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1927. "Kuutamasonaatin' I osan muotorakenne." *Suomen Musiikkilehti* 5 (4): 48–49.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijaksi V. Muoto-oppi*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1938. "Muoto-oppini rajoitukset." *Musiikkitieto* 6 (3): 43–44.
- Krohn, Ilmari 1958. *Musiikin teorian oppijakso. I. Rytmioppi*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Lalor, Brendan 1997. "The Classification of Peirce's Interpretants".
<https://thereitis.org/the-classification-of-peirces-interpretants/> (tulostettu 22.7.2016).
- Lazarevich, Gordana. 2016. "Molinara, La." *Grove Music Online*.
- Ledhuy, Adolphe, ja Henri Bertini, (toimittajat) 1994 [1835]. Sor -hakusana. Teoksessa *Fernando Sor, Composer and Guitarist. Encyclopédie Pittoresque de La Musique*. Lontoo: Tecla.
- Long, Richard M. 1994. "Introduction." Teoksessa *Fantaisie*, säveltäjä Fernando Sor, toim. Pepe Romero. Florida: Tuscany Publications.
- Long, Richard M. 2010 [2003]. "Fernando Sor's Funeral March for Tsar Alexander I." Teoksessa *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, toim. Luis Gásser. Madrid: ICCMU. S. 63–72.
- Lovett, Gabriel H. 1965. *Napoleon and Birth of the Modern Spain. I. The Challenge to the Old Order*. Yhdysvallat: New York University Press.
- Mangado, Josep María 2010 [2003]. "Fernando Sor: Aportaciones Biográficas." Teoksessa *Estudios Sobre Fernando Sor. Sor Studies*, toim. Luis Gassér. Madrid: ICCMU. S. 15–61.
- Martinelli, Dario 2006. "More or less music: Towards a zoösemiotic definition of musical phenomena." Teoksessa *Music and the Arts*, toim. Eero Tarasti. Acta Semiotica Fennica, XXIII. Imatra ja Helsinki: International Semiotics Institute. S. 424–434.
- Martín Moreno, Antonio. 1976. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Espanja: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo.
- Martín Moreno, Antonio. 2007 [1985]. *Siglo XVIII*. Historia de la música española 4. Madrid: Alianza Editorial.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton ja Oxford:

- Princeton University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Murtomäki, Veijo. 1993a. "Musiikkianalyysi – tiedettä tai taidetta?" *Musiikki* 23 (3–4): 3–15.
- Murtomäki, Veijo. 1993b. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. käännteentekevä vaihe (1885–1935). Musiikin muotoanalyysin historiaa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Nettl, Paul. 1969. *The Story of Dance Music*. New York: Greenwood Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2007 [1872]. *Tragedian synty*. Käänt. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Noll Hammond, Sandra. 2010. "Sor and the Ballet of His Time." Teoksessa *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, toim. Luis Gassér. Madrid: ICCMU. S. 181–202.
- Nöth, Winfried 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Olcina, Emili 2010. "Fernando Sor como demócrata revolucionario: trasfondo político de sus canciones patrióticas." Teoksessa *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, toim. Luis Gassér. Madrid: ICCMU. S. 73–80.
- Page, Christopher 2013. "The Spanish Guitar in the Newspapers, Novels, Drama, and Verse of Eighteenth-Century England." Teoksessa *Royal Musical Association Research Chronicle* 44 (1): 1–18.
- Page, Christopher 2014. *Being a Guitarist in the Time of Byron and Shelley*. Gresham College. https://www.youtube.com/watch?v=qRJV0x8_7Tk.
- Padilla, Alfonso 1995. "Musiikin määritelmää etsimässä." *Musiikki* 25 (4): 311–337.
- Peirce, C. S. 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic Edition*, toim. Charles Hartshorne (vols. 1–6), Paul Weiss (vols. 1–6) ja A. W. Burks (vols. 7–8). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Riboni, Marco 2012. "Lo stile classico. La forma-sonata e i chitarristi dell'ottocento." *Fronimo* 159: 42–47.
- Rosen, Charles. 1971. "Art Has Its Reasons." *The New York Review of Books* 16 (11): 32–38.
- Rosen, Charles 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rosen, Charles 2005. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Lontoo: Faber & Faber.
- Salazar, Adolf. 1965. *Conceptos Fundamentales En La Historia de La Música*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sasser, William Gray 1996 [1960]. *The Guitar Works of Fernando Sor*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Schück, Henrik 1961a. *Romantiikka II*. Käänt. Katri Ingman-Palola. Yleinen Kirjallisuuden Historia 10. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Schück, Henrik. 1961b. *Romantiikka I*. Käänt. Katri Ingman-Palola. Yleinen Kirjallisuuden Historia 9. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Schuttenhelm, Thomas. 2010. "The Use of Listening Strategies in the Fantasias (Not in Variation for) of Fernando Sor." Teoksessa *Estudios Sobre Fernando Sor. Sor Studies*, toim. by Luis Gassér. Madrid: ICCMU. S. 403–418.

- Scruton, Roger. 1999. *The Aesthetics of Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Sor, Fernando 2003 [1832]. *Method for the Spanish Guitar*. Käänt. A Merrick. Lontoo: Tecla.
- Sparks, Paul. 2010. "The Guitar Variation of Sor." Teoksessa *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*, toim. by Luis Gásser. Madrid: ICCMU. S. 419–446.
- Stenstadvold, Erik 2009. "Compositores y editores en tiempos de Sor: ideales artísticos y realidades comerciales". *Roseta* (2): 6–22.
- Stenstadvold, Eriko 2010. "Étouffé o apagado: ¿A qué se referían Sor y sus contemporáneos?". *Roseta* (5): 34–47.
- Tadeo de Murguía, Joaquín. 2016. *La Musica considerada como uno de los medios mas eficaces para excitar el patriotismo y el valor*. Malaga: Carreras e hijos. (Tulostettu Internet-palvelusta Google Books 22.7.2016).
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 2002. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berliini, New York: Mouton de Guyter.
- Tarasti, Eero 2004. *Arvot ja merkit*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 2006a. "Introduction to a Philosophy of Music." Teoksessa *Music and the Arts*, toim. Eero Tarasti. Acta Semiotica Fennica, XXIII. Imatra ja Helsinki: International Semiotics Institute. S. 3–30.
- Tarasti, Eero 2006b. *Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tarasti, Eero 2006c. *Muotokuvia, tulkintoja, muistelmia, tarinoita*. Imatra ja Helsinki: Imatran Kansainvälinen Semiotiikka-Instituutti ja Suomen Semiotiikan Seura.
- Tarasti, Eero 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: De Gruyter.
- Tarasti, Eero 2014. *Sein und Schein*. Yhdysvallat: De Gruyter Mouton.
- Tarasti, Eero 2015. "Kulttuuri ja transsendenssi II – transsendenssin käsite kautta aikojen." *Synteesi* 34 (2): 2–24.
- Tarasti, Eero 2016. "Shakespeare ja musiikki, erityisesti Pohjois-Euroopassa." *Synteesi* 35 (1–2): 89–102.
- Taruskin, Richard 2005a. *The Nineteenth Century*. The Oxford History of Western Music 3. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 2005b. *The Oxford History of Western Music. Volume 2. The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- Torres, Rita, and Paulo Ferreira-Lopes 2012. "Multiphonics as a Compositional Element in Writing for Amplified Guitar (2)." *Citar* 4 (1): 61–69.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Yates, Stanley 2010. "Sor's Guitar Sonatas: Form and Style." Teoksessa *Estudios Sobre Fernando Sor: Sor Studies*, toim. Luis Gásser. Madrid: ICCMU. S. 447–492.
- Zbikowski, Lawrence M. 2013. "Listening to Music." Teoksessa *Speaking of Music: Addressing the Sonorous*, toim. Keith Chapin and Andrew H. Clark. Tuntematton: Fordham University Press. S. 101–109.
- Zuckerandl, Victo. 1992. "Sound and Symbol." Teoksessa *Contemplating Music*.

Volume III. Essence, toim. Rutz Kath ja Carl Dahlhaus, käänt. Willard R. Trask.
Aesthetics in Music 5. Stuyvesant: Pendragon Press. S. 665–756.