

Johanna Salonen

LAULU KAUKAISALLE RAKASTETULLE

Taustoja Beethovenin pianosonaattiin nro 30 E-duuri op. 109

LAULU KAUKAISALLE RAKASTETULLE

Taustoja Beethovenin pianosonaattiin nro 30 E-duuri op. 109

Johanna Salonen
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, muusikon suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Johanna Salonen

Opinnäytetyön nimi: Laulu kaukaiselle rakastetulle. Taustoja Beethovenin pianosonaattiin nro 30 E-duuri op. 109

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2016

Sivumäärä: 41

Opinnäytetyö käsittelee Ludwig van Beethovenin pianosonaattia nro 30 E-duuri op. 109 ja sen musiikinhistoriallisia taustoja. Työ on tehty käyttäen lähdeaineistona Beethovenista saatavilla olevaa elämäkertakirjallisuutta, säveltäjän jälkeensä jättämiä kirjallisia dokumentteja, sonaatin teosanalysejä ja teosta käsitteleviä muita artikkeleita.

Opinnäytetyön tavoite on antaa monipuolinen käsitys niistä lähtökohdista, joista käsin Beethoven sävelsi teoksensa. Työ sisältää kuvauksen säveltäjän elämänvaiheista ja hänen persoonastaan. Lisäksi siinä paneudutaan säveltäjän tyylipiirteisiin erityisesti viimeisissä pianosonaateissa ja analysoidaan sonaatti op. 109. Työ käsittelee myös teoksen yhtäläisyyksiä Beethovenin säveltäjän laulusarjan op. 98 *An die ferne Geliebte* kanssa, johon työn otsikko viittaa. Tarkoituksena on tuoda esille uusia näkökulmia teoksesta ja samalla innostaa musiikin opiskelijoita tutustumaan siihen.

Beethovenin pianosonaatti op. 109 on musiikillisesti monipuolinen ja haastava teos, joka vaatii soittajaltaan teknisten valmiuksien lisäksi musiikillista kypsyyttä. Teos on osoitus säveltäjän luovasta ja nerokkaasta tavasta käsitellä sonaattimuotoa. Kun sonaattia lähestyy teosanalyysin, säveltäjän persoonan ja elämänsä historian kautta, avautuu siihen kokonaan uusia ulottuvuuksia.

Asiasanat: sonaattimuoto, sonaatit, piano, Beethoven, lied -- sarjat

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Musician

Author: Johanna Salonen

Title of thesis: A Song for a Distant Beloved. Backgrounds for Piano Sonata No. 30 in E major Op. 109 of Ludwig van Beethoven.

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2016 Number of pages: 41

This study discussed the Piano Sonata No. 30 in E major Op. 109 of Ludwig van Beethoven from a historical point of view containing facts about Beethoven's life, personality and piano sonatas. The study also discussed the possible connection of the composition with the song cycle *An die ferne Geliebte* by Beethoven which the title of the study is referring to. The study was based on biographies, musical articles and digital material including the autograph of the Sonata Op. 109.

The aim of the study was to provide a many-sided perception of the contents and backgrounds of the composition. The study was to inspire musicians to get to know Beethoven's Sonata in a more profound way.

The Piano Sonata Op. 109 is an interesting and challenging work requiring sufficient technical and musical competency of its performer. The Sonata is an indication of the composer's creative and genius way to deal with sonata form. Since the composition was approached through the structure of the work, personality and life history of Beethoven thoroughly, new dimensions of the Sonata were found.

Keywords: Beethoven, sonata, sonata form, piano

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	BEETHOVENIN ELÄMÄSTÄ JA PERSONASTA.....	8
2.1	Ankara lapsuus Bonnissa ja musiikin opintojen alku	8
2.2	Merkittäväksi muusikoksi Wienissä.....	9
2.3	Viimeiset vuodet – suuria sävellyksiä terveyden reistaillessa	12
2.4	Kuoleman jälkeen löytynyttä aineistoa.....	13
2.4.1	Heiligenstadtin testamentti.....	13
2.4.2	Kirje ”Kuolemattomalle rakastetulle”	14
2.5	Persoonaa – kosmisen yksinäisyyden kokija vai jalo itsensä toteuttaja?	16
2.6	Beethoven pianistina – soittotapa ja ihanteet	17
3	BEETHOVEN PIANOSONAATTIEN SÄVELTÄJÄNÄ.....	19
3.1	Lähtökohtia Beethovenin sonaateille	19
3.1.1	Sonaatti ja sonaattimuoto wieniläisklassisella aikakaudella.....	19
3.1.2	Muiden säveltäjien antamat vaikutteet	20
3.2	Beethovenin tyylin ominaispiirteitä	20
3.3	Beethovenin viimeiset sonaatit	21
3.3.1	Erytyspiirteitä sonaattien rakenteesta	21
3.3.2	Viimeisiin sonaatteihin liittyviä filosofis-uskonnollisia pohdintoja	22
4	SONAATTI NRO 30 E-DUURI OP. 109	24
4.1	Teoksen syntyhistoriaa	24
4.2	Teosanalyysi	25
4.2.1	Ensimmäinen osa.....	25
4.2.2	Toinen osa	27
4.2.3	Kolmas osa	29
4.3	Yhteydet laulusarjaan <i>An die ferne Geliebte</i>	31
4.4	Käsikirjoituksesta poimittua.....	35
5	POHDINTA.....	38
	LÄHTEET	40

1 JOHDANTO

Beethoven on yksi musiikin historian kuuluisimmista säveltäjistä, jonka elämäntyö on inspiroinut vuosisadasta toiseen pianonsoiton opiskelijoiden lisäksi myös muita muusikoita ja musiikkitieteilijöitä. Tutustuin Beethovenin sonaatteihin ensimmäisen kerran jo kouluikäisenä musiikkikoulussa opiskellessani. Myöhemmin pianonsoiton ammattiopiskelijana tämä kiinnostunut on syventynyt, ja samalla on herännyt myös mielenkiinto Beethovenin säveltäjäpersoonaa kohtaan. Ohjelmistooni, ja myöhemmin opinnäytekonserttiini, valikoitui opettajani ehdotuksesta Beethovenin sonaatti op. 109 nro 30 E-duuri. Saadessani erään toisen kurssin yhteydessä tehtäväkseni tutustua Beethovenin viiteen viimeiseen pianosonaattiin heräsi minulla ajatus tehdä myös opinnäytetyöni kyseisestä teoksesta.

Sonaatti on wieniläisklassisella aikakaudella muotoutunut, tavallisimmin kolmiosainen teos, joka sävellettiin tyypillisesti pianolle tai duolle ja jossa ainakin yksi osa on sonaattimuotoinen rakenteeltaan. Pianosonaatti op. 109 E-duuri on Beethovenin kolmanneksi viimeinen pianosonaatti, jossa käy hyvin ilmi hänen persoonallinen ja pitkälle kehittynyt tyylinsä käsitellä sonaattimuotoa. Teos ei ole Beethovenin kaikkein tunnetuimpia pianosonaatteja, eikä sillä ole varsinaista lisäniemeä, kuten esimerkiksi sonaatilla nro 2 op. 27 Kuutamosonaatti tai sonaatilla nro 8 op. 13 Pateettinen sonaatti. Se ei ole myöskään pituudeltaan tai laajuudeltaan yhtä suuri kuin Beethovenin massiivisimmat sonaatit, mutta vaatii jo soittajaltaan paljon teknisiä ja musiikillisia valmiuksia. Näiden seikkojen takia sonaatti soveltuukin hyvin soitettavaksi osana pianonsoiton ammattiopiskelijoiden tutkintokonserteja.

Beethovenin elämää ja tuotantoa on tutkittu paljon, ja hänestä on saatavilla runsaasti lähdemateriaalia niin painetussa kuin sähköisessäkin muodossa. Suomenkielistä elämäkertakirjallisuutta Beethovenista on olemassa kuitenkin vain rajoitetusti: Denis Matthews'n kirja *Beethoven* (1991) ja Jari Sinkkosen psykologista näkökulmaa painottava, mutta monipuolisesti säveltäjän taustoja valottava teos *Nerouden lähteillä* (2015), jossa yksi luku käsittelee Beethovenin elämää. Perusteellisin Beethovenin elämänkerta, jota pidetään yleisesti melko luotettavana, on Alexander Wheelock Thayerin (1921) kolmiosainen *The Life of Ludwig van Beethoven*. Uudempi, myös huolelliseen tutkimustyöhön perustuva elämänkerta on Barry Cooperin kirjoittama *Beethoven* vuodelta 2008, jossa kirjoittajalla on käytettävissään sellaista uutta tutkimustietoa, jota Matthewsilla ja Thayerilla ei vielä ollut. Kaikissa käyttämässäni Beethovenin elämäkertateoksissa on runsaasti viittauksia Beethovenin itsensä kirjoittamiin kirjeisiin ja hänen päiväkirjoihinsa.

Saksankielistä kirjallisuutta Beethovenin tuotannosta kattavine teosanalyysineen on saatavilla runsaasti. Mielenkiintoisia ovat varsinkin Jürgen Uhden (1980) analyysit Beethovenin sonaateista runsaine nuottiesimerkkeineen. Uusi teknologia mahdollistaa myös tutustumisen sonaatin alkuperäiseen käsikirjoitukseen Washington D. C:n Library of Congressin Internet-sivustolla. Kirjallisuushauilla löytyi erittäin mielenkiintoista tietoa ansioituneilta tutkijoilta sonaatin op. 109 mahdollisesta ohjelmasisällöstä. Viittauksissani sonaattiin tukeudun Henle Verlagin vuoden 1980 nuottipainokseen, joka pohjautuu alkuperäiseen käsikirjoitukseen teoksesta.

Beethovenin viimeisiltä elinvuosilta tärkein tietolähde ovat hänen keskusteluvihkonsa, joiden avulla jo kuuroutunut säveltäjä kommunikoi muiden ihmisten kanssa. Näissä on kuitenkin nähtävissä vain Beethovenille osoitetut kysymykset, ei hänen suullisia vastauksiaan. Beethovenin viimeisten vuosien avustaja ja sittemmin hänen elämäkertakirjoittajansa Anton Schindler hävitti suurimman osan näistä keskusteluvihkoista tarkoituksenaan peittää asiat, jotka olisivat olleet säveltäjälle tai hänelle itselleen epäedullisia. (Matthews 1991, 84.) Schindler halusi ilmeisesti rakentaa Beethovenin ympärille tarunhoitoista myyttiä, johon säveltäjän dramaattinen elämä antoikin paljon aineksia. Myöhemmin useat hänen kertomansa anekdootit Beethovenista, joita edelleenkin levitellään laajalti muusikkojen keskuudessa, ovat paljastuneet kyseenalaisiksi luotettavuudeltaan (Cooper 2008, 8–9).

Työni tarkoituksena oli perehtyä Beethovenin säveltäjäpersoonaan ja ennen kaikkea sonaatin op. 109 taustoihin ja muotorakenteeseen. Olen musiikin opiskelijana kuullut useilta opettajiltani näkemyksiä, joiden mukaan Beethovenin viimeisiin pianosonaatteihin kätkeytyisi säveltäjän elettyyn elämään ja lähestyvään kuolemaan liittyvää ohjelmasisältöä. Halusin saada selville, voiko sonaattiin perustellusti liittää tällaisia elämänfilosofisia merkityksiä. Tavoitteenani oli myös perehtyä siihen, kuinka Beethoven itse halusi pianosonaattejaan esitettävän. Pyrkimyksenäni oli koota tietoa yhteen eri vieraskielisistä lähteistä ja tuottaa näin uutta suomenkielistä materiaalia musiikin ystävien käyttöön.

2 BEETHOVENIN ELÄMÄSTÄ JA PERSOONASTA

2.1 Ankaruus lapsuus Bonnissa ja musiikin opintojen alku

Ludwig van Beethoven syntyi 16.12.1770 vanhemmilleen Johann ja Maria Magdalena Leym (o. s. Keverich) Beethovenille Bonnissa. Tuolloin Haydn oli 38-vuotias Esterházyn hovin säveltäjä ja Mozart 14-vuotias, jo paljon mainetta ihmelapsena saanut muusikko. Beethovenin isä Johann oli maineikas hovimuusikko ja opettaja Bonnissa, äiti taas aiemmin leskeksi jäänyt vaaliruhtinaan kamarineito. (Matthews 1991, 8–9.) Ludwig oli perheen ensimmäinen eloon jäänyt lapsi, ja perheeseen syntyi vielä viisi lasta, joista neljä vuotta nuorempi Karl ja kuusi vuotta nuorempi Johann elivät aikuisiksi (Sinkkonen 2015, 64).

Beethoven alkoi saada isältään vuonna 1776 pianon ja viulun soiton opetusta (Cooper 2008, 4). Beethovenin isän tiedetään olleen erittäin ankara opettaja. Hän pakotti Ludwigin soittamaan, ja Ludwigia saatettiin lyödä tai teljetä kellariin tottelemattomuuden takia. Aikalaiset ovat kuvanneet pienen Ludwigin istumassa pianon edessä ja nyyhkyttämässä (Thayer 1921, Volume I, Chapter II). Beethovenin isä oli räjähtävä temperamentiltaan ja lisäksi kova juopottelemaan. Hän ei sietänyt poikansa improvisointia, vaikka kirjallisten lähteiden mukaan hän oli varsin taitava improvisoija jo lapsena. Isä saattoi myöhään yöllä kapakasta tultuaan repiä nukkumassa olleen poikansa ja pakottaa hänet soittamaan itselleen ja ystävälleen Tobias Pfeifferille. (Sinkkonen 2015, 64–65.)

Beethovenin äidin kerrotaan olleen lempeä ja rakastava, mutta myös riitaisa, kuumaverinen ja temperamentikas. Hän ei hymyillyt koskaan ja jätti lapset mielellään palvelustyttöjen hoiviin. (Sinkkonen 2015, 64–65.) Beethovenin ajatellaan kuitenkin oppineen äidiltään perusihanteensa ja moraalinsa, kuten pyrkimyksensä tehdä hyvää toisille ihmisille ja myötätuntoisen suhtautumisen inhimilliseen kärsimykseseen. Beethovenin äiti oli rakastettu ja arvostettu. Hänen kerrotaan kuvanneen kärsimyksen merkitystä ihmiselämässä sanomalla, että ilman kärsimystä ei ole taistelua, ja ilman taistelua ei ole voittoa. (Cooper 2008, 4–5.)

Beethovenin musiikillinen lahjakkuus tuli ilmi nopeasti. Isänsä vaatiman ankaran harjoittelun myötävaikutuksella Beethovenin ensimmäinen julkinen konsertti oli 26.3.1778 Kölnissä, ja hän soitti siellä joitakin pianokonserttoja ja -trioja. Tuohon aikaan konsertot julkaistiin sellaisina nuottipainoksina, joissa myös orkesterin osuus oli sisällytetty piano-osuuteen, jolloin teoksen pystyi näin esittämään kokonaan ilman orkesteria. Konsertot eivät olleet virtuoosisia taidonnäytteitä esittäjilleen, mutta kuitenkin aikakautensa vaativinta pianomusiikkia. Pian tämän esiintymisen jälkeen

Beethovenin isä näki tarpeelliseksi etsiä pojalleen myös muita musiikin opettajia ja ohjata hänet myös sävellysofintojen pariin. (Cooper 2008, 4–5.)

Ensimmäinen Beethovenin merkittävä musiikin opettaja oli Bonnin hoviurkuri Christian Gottlob Neefe vuodesta 1781 alkaen. Neefe oli hyvin vakuuttunut Beethovenin lahjakkuudesta ja julkaisi siitä kuvauksen Cramerin Magazin der Musik -lehdessä vuonna 1783. Hän muun muassa kehui Beethovenin prima vista -taitoa ja edistymistä kenraalibasso- ja sävellysofintoissa, sekä arvioi, että hänestä tulee vielä toinen Wolfgang Mozart. Beethovenin ensimmäiset tunnetut sävellykset ovat vuodelta 1783 kolme pianosonaattia ja rondot C- ja A-duurissa. (Matthews 1991, 14–17, 274.)

Vuonna 1787 Beethoven matkusti Wieniin Neefen suosituksesta ja soitti siellä pianoa Mozartille. Beethoven oli pyytänyt häneltä teeman improvisoimista varten ja teki improvisoinnillaan suuren vaikutuksen häneen. Mozart oli todennut: ”Pitäkää häntä silmällä; jonain päivänä hän vielä antaa maailmalle jotain, josta puhua”. (Thayer 1921, Volume I, Chapter V; Matthews 1991, 17.)

Beethovenin Wienin matka keskeytyi ennen aikaisesti, sillä hänen äitinsä sairastui ja kuoli 17.7.1787. Neljä kuukautta tämän jälkeen Beethoven menetti myös nuoremman sisarensa Marian. Beethovenin koulutoveri Bonngase Wurzer kuvaa, että Beethoven oli äitinsä poismenon jälkeen epäsiisti ja laiminlyöty, eikä mikään hänessä viestinyt piilevästä neroudesta. Säveltäjä kävi koulua vain pakollisen viiden vuoden ajan, mutta jättäytyi sitten pelkästään musiikin opintojen pariin. Beethoven kantoi tästä seurauksena läpi elämänsä puutteellisia taitojaan matematiikassa ja oikeinkirjoituksessa. (Thayer 1921, Volume I, Chapter VI; Sinkkonen 2015, 64.) Beethoven joutui äitinsä kuoleman jälkeen jo alle 20-vuotiaana elättämään perheensä, sillä alkoholisoitunut isä ei siihen kyennyt. Elätettävänä oli isän lisäksi kaksi nuorempaa veljeä. (Matthews 1991, 18.)

Beethoven ei käynyt oppikoulua, mutta hänen kulturelli tuttavapiirinsä harrasti saksalaista kirjallisuutta ja runoutta. Esimerkiksi von Breuningin perhe ja nuori lääketieteen opiskelija Wegler toimivat hänen keskustelukumppaneinaan. Tuon ajan puheenaiheita olivat muun muassa Rousseau, Voltairen, Kantin ja Hegelin ajatukset. Beethoven paneutui jatkuvasti myös Kreikan ja Rooman klassikoihin. (Matthews 1991, 19.)

2.2 Merkittäväksi muusikoksi Wienissä

Beethoven eli Bonnissa aina vuoteen 1792 asti, jolloin hän muutti Wieniin, tuon ajan musiikilliseen keskukseen. Hänen tarkoituksenaan oli saada musiikinopetusta Haydnilta, joka oli aiemmin

nähty toisen hänen kantaateistaan Bonnissa vieraillessaan ja lupautunut tähän tehtävään. Haydnin opetustapa pohjautui pääasiassa Fuxin teokseen *Gradus ad Parnassum*, ja opetus keskittyi pääasiassa kontrapunktin sääntöjen opiskeluun. Beethoven ei ollut opetukseen tyytyväinen, ja oltuaan kuuden kuukauden ajan Haydnin opissa Beethoven pyysi salaa apua Johann Schenkiltä sävellystehtäviensä tekemiseen. Wienin ensimmäisinä vuosinaan Beethoven ei tiettävästi konsertoinut, mutta hänellä oli puolijulkisia esiintymisiä, joissa hän improvisoi pianolla. (Cooper 2008, 46–48.)

Vaikka Beethoven ei ollut täysin tyytyväinen Haydnin opetukseen ja kertoi jopa myöhemmin, ettei ollut oppinut häneltä yhtikäs mitään, hän ei vaihtanut opettajaa ennen kuin vuonna 1793. Tuolloin Haydn muutti Englantiin, ja Beethovenin opettajaksi vaihtui Johann Albrechtsberger, arvostettu teoreetikko, säveltäjä ja kontrapunktin taitaja. Albrechtsbergerin ohjauksessa Beethoven opiskeli noin vuoden ajan, ja muistona tästä on säilynyt lähes 200 sivun verran kontrapunktisia harjoituksia. Albrechtsberger oli varsin taitava opettaja, joka joko korjasi Beethovenin virheet kontrapunktissa tekstissä tai tarjosi hänelle korjausehdotuksia ja vaihtoehtoisia toteutustapoja harjoituksiin. (Cooper 2008, 52–54, 84.)

Vuonna 1795 Beethovenilla oli ensimmäinen julkinen esiintyminen Wienissä, jolloin hän soitti pianokonserttonsa B-duuri op. 19. Samana vuonna julkaistiin myös kolme pianotrio op. 1, piano-sonaati op. 2, uusi pianokonsertto C-duuri op. 1 ja uudelleen sävelletty versio vanhasta pianokonsertosta B-duuri nro 2. Näistä teoksista alkoi hänen varsinainen uransa säveltäjänä ja esiintyvänä taiteilijana. (Matthews 1991, 276.)

Beethoven onnistui lunastamaan paikkansa yhtenä johtavista Wienin nuorista säveltäjistä ja pianisteista vuoteen 1795 mennessä. Hän teki vuonna 1796 konserttikiertueen Prahassa, Dresdenissä ja Berliinissä ja jatkoi samalla intensiivistä sävellystyötään. (Cooper 2008, 67). Beethovenin tuotanto jaetaan varhaiseen (vuodet 1795–1802), keskimmäiseen (vuodet 1803–1812) ja myöhäiseen (1813–1825) kauteen. Hänen sävellystuotantonsa käsittää laajan pianotuotannon (32 sonaattia, viisi kokonaan säilynyttä pianokonserttoa, muunnelmia ja muita pianokappaleita) lisäksi muun muassa kamarimusiikkia pianolle, jousille ja puhaltimille, orkesterimusiikkia (mm. yhdeksän sinfoniaa), näyttämömusiikkia, oopperan, kuoromusiikkia mukaan lukien d-mollimessun (Missa Solemnis) sekä yksinlauluja (Matthews 1991, 286–299).

Beethovenin elämää Wienissä sävytti ainainen huoli rahasta, vaikka hän saikin nuoresta asti merkittävää rahallista tukea aatelisilta. Hän itse oli perheetön, mutta joutui alkoholisoituneen isänsä puolesta huolehtimaan lapsuuskotinsa toimeentulosta jo varhain, ja myöhemmin hän tuki

taloudellisesti veljiensä perheitä. Beethoven tekeytyi kuitenkin usein köyhemmäksi kuin olikaan eikä ottanut vastaan kaikkia tuottoisiakaan tehtäviä, elleivät ne miellyttäneet häntä. Hän saattoi myydä teoksiaan kahteen kertaan ja periä ennakkomaksuja teoksista, joita ei ollut vielä säveltänyt. (Sinkkonen 2015, 66–67.)

Beethovenin kuuluisin oppilas, pianisti Carl Czerny (1791–1857), tutustui säveltäjään ollessaan 10-vuotias vuonna 1801. Czerny kuvasi myöhemmin muistoja ensikohtaamisestaan säveltäjän kanssa. Hän oli kiinnittänyt huomiota hyvin epäsiistiin asuntoon, säveltäjän leikkaamattomaan partaan ja liian tummentamaan ihoon. Czerny kertoi havainneensa säveltäjän korvissa pumpulia, joka oli kastettu kellertävään nesteeseen. Hänen kätensä oivat karvaiset ja sormenpäät leveät. (Cooper 2008, 110.) Czerny hallitsi myöhemmin säveltäjän koko pianotuotannon ja säilytti säveltäjään hyvät välit aina hänen kuolemaansa asti (Sinkkonen 2015, 67).

Beethoven oli kertonut kärsineensä astmasta ja melankoliasta jo nuorena äitinsä kuoltua vuonna 1787, ja masennuskausia hänellä oli toistuvasti myöhemminkin elämänsä aikana. Ensimmäiset havaintonsa kuulon heikkenemisestä säveltäjä teki vuosina 1795–1796. (Cooper 2008, 23, 77.) Beethoven kävi terveyden reistaillessa muun muassa Teplitzissä kylpylässä saamassa hoitoa vuosina 1811 ja 1812. Teplitzin kylpylämatkalta peräisin on vuodelle 1812 ajoitettu kirje ”Kuolemattomalle rakastetulle”.

Viimeinen Beethovenin julkinen esiintyminen Arkkiherttua-trion esityksessä ikävin seurauksin oli vuonna 1814. Tuolloin Beethoven oli jo kuuroutunut niin vaikeasti, ettei pystynyt hallitsemaan pianon sointia. Forten kohdalla hän soitti niin kovaa, että kielet rämisivät, ja vastaavasti hiljaisissa kohdissa jäi merkittävä osa nuoteista kokonaan kuulumatta. (Matthews 1991, 71, 280.)

Beethoven kutsui veljensä Johannin ja Karlin Wieniin asetuttuaan sinne ensin itse ja saavutettuaan siellä jonkinlaisen aseman. Ongelmalliseksi muodostui Beethovenin suhde Karlin vaimoon Johannaan, josta hän ilmeisesti koki mustasukkaisuutta joutuessaan menettämään hänelle ”omaisuutenaan” pitämän veljensä (Sinkkonen 2015, 75–79). Beethovenin vaikeaa suhdetta veljensä vaimoon selittävät kuitenkin myös muut tekijät: Johannan seksuaalimoraali oli Beethovenin ajan ihanteiden vastainen, sillä hän synnytti pojan vain muutamia kuukausia naimisiinmenonsa jälkeen. Lisäksi hän synnytti aviottoman lapsen vuonna 1820 miehensä jo kuoltua, ja häntä oli epäilty rikoksesta jo aiemmin vuonna 1811. (Cooper 2008, 265.)

Sävellystyötä ja luomisvimmaa hidasti pitkäksi aikaa Beethovenin veljen Karlin kuolema 15.11.1815, josta alkoi viiden vuoden kestoinen oikeusprosessi Karlin vaimoa Johannaa vastaan hänen 9-vuotiaan Karl-poikansa huoltajuudesta. Molemmat pitivät toisiansa sopimattomana huol-

tajan tehtävään. Monivaiheisen oikeusprosessin lopussa Beethoven vetosi vaikutusvaltaisiin ystäviinsä, muun muassa arkkiherttua Rudophiin. Vihdoin käräjöinti ratkesi vuonna 1820 Beethovenin hyväksi ja sai Beethovenin aikalaisten kuvauksien mukaan tuntemaan ennennäkemätöntä riemua. (Matthews 1991, 81–82; Sinkkonen 2015, 75–79.)

2.3 Viimeiset vuodet – suuria sävellyksiä terveyden reistaillessa

Viimeisinä vuosinaan 1818–1825 Beethoven sävelsi useita merkittäviä teoksia. Näistä laajimmat olivat suuri messu Missa Solemnis, pianosonaatti nro 29 B-duuri op. 106 Hammerklavier, Diabelli-muunnelmia pianolle sekä yhdeksäs sinfonia. Beethovenin ensimmäiset luonnokset Missa Solemniksesta, Diabelli-muunnelmista ja yhdeksännestä sinfoniasta ovat jo vuosilta 1818–1820, mutta niiden saattaminen lopulliseen muotoonsa vei vuosia: Missa Solemnis ja Diabellimuunnelmien valmistuivat vuonna 1823 ja yhdeksäs sinfonia vuonna 1824. Viimeiset kolme pianosonaattiaan nro 30–32 Beethoven sävelsi vuosina 1820–1822. Muita merkittäviä viimeisten vuosien sävellyksiä olivat jousikvartetot op. 127, 130 ja 132. (Matthews 1991, 286–293; Cooper 2008, 280–290.)

Beethovenin terveydentila oli huonontunut selvästi hänen viimeisinä elinvuosinaan. Alkuvuodesta 1821 Beethoven kärsi kuuden viikon ajan reumaattisesta kuumeesta ja myöhemmin samana vuonna keltataudista, joka yleensä on oire vaikeasta maksan vajaatoiminnasta. Beethovenin maksasairautta ei helpottanut hänen päivittäinen alkoholin käyttönsä. (Matthews 1991, 89; Cooper 2008, 306.)

Vuonna 1822 Beethovenin ooppera Fidelion kenraaliharjoituksissa tapahtui traaginen välikohtaus: Jo kuuroutunut säveltäjä yritti johtaa harjoituksia itse, mutta orkesteri ajautui täysin hakoteille johtajastaan. Lopulta Schindler pyysi Beethovenia lopettamaan harjoitukset ja lähtemään kotiin. (Matthews 1991, 90.)

Beethovenin elämän myöhäisvaiheita varjosti uudelleen hänen suhteensa veljenpoikaan Karliin. Karl muutti omaan asuntoonsa vuonna 1825 aloittaakseen setänsä toiveiden mukaisesti opintonsa teknillisessä korkeakoulussa, vaikka häntä itseään olisi kiinnostanut enemmän sotilasura. Huolimatta siitä, että Karl pois muuttaessaan toteutti setänsä toiveen, Beethoven oli veljenpoikaansa kohtaan vaativa ja epäluuloinen ja hänen itsenäistymisestään mustasukkainen. Tilanne kärjistyi 30.7.1826 Karlin itsemurhayritykseen. Karl jäi eloon ja vammat paranivat, mutta Beethovenin oli vaikeaa hyväksyä tapahtunutta. Itsemurhan yrittäminen oli tuohon aikaan häpeällinen

rikos, ja Beethoven koki teon kiittämättömänä. Beethovenin suhtautumiseen lienee vaikuttanut myös se, että hän itsekin taistellut itsemurhaa vastaan aikaisemmin, kuten käy ilmi hänen vuonna 1802 laatimassaan Heiligenstadtin testamentissa. (Matthews 1991, 94–95.)

Vuonna 1826 joulukuussa Beethoven sai keuhkokuumeen matkattuaan Karlin kanssa kohti Wieniä avovaunuilla pakkassäässä. Hän parantui keuhkokuumeesta, mutta sen jälkeen krooninen maksavaiva, vatsakivut sekä nestepöhö pahentuivat. Nestepöhö liittyi pitkälle edenneen maksan vajaatoiminnan seurauksena kehittyneeseen tilaan, johon liittyi vatsaonteloon kertyvä neste, massiivit turvotukset ja lopulta munuaistoiminnan pettäminen. Kohta edessä oleva kuolema sai Beethovenin laushtamaan läheisilleen sarkastisesti 23. maaliskuuta 1827: "Plaudite, amici, comedia finita est" (latinaa, "Taputtakaa, toverit, komedia on päättynyt", kirjoittajan suomennos). (Matthews 1991, 95–97; Cooper 2008, 373–374.)

Beethoven sai viimeisen voitelun 24. maaliskuuta 1827. Kahden päivän päästä oli raju ukkosmyrsky, ja sen aikana tajuttomana olleen Beethovenin kerrotaan avanneen silmänsä, nousseen istumaan, kohottaneen kättänsä ja puineen nyrkkiään ja sen jälkeen vaipuneen kuolleena takaisin vuoteelleen. On huomion arvoista, että kuolinpäivämäärä on sama kuin hänen ensimmäisellä julkisella esiintymisellään 49 vuotta aikaisemmin. (Matthews 1991, 97; Cooper 2008, 375.)

2.4 Kuoleman jälkeen löytynyttä aineistoa

2.4.1 Heiligenstadtin testamentti

Beethovenilta jääneistä kirjallisista dokumenteista yksi tunnetuimpia on Heiligenstadtin testamentti. Se on osoitettu hänen veljilleen Caspar Anton Carlille ja Nikolaus Johannille; tosin jälkimmäisen nimen on Beethoven kirjoittanut kaarisulkeiden sisään. Heiligenstadtin testamentissa käy hyvin ilmi 32-vuotiaan muusikon varhaiskypsä mieli ja vaikeat ristiriidat, joita hän koki jo merkittävästi heikentyneen kuulon seurauksena. Beethoven kirjoitti Heiligenstadtin testamentin 6.10.1802, noin 20 vuotta ennen viimeisten sonaattiansa säveltämistä ja 25 vuotta ennen kuolemaansa. Teksti oli tarkoitettu luettavaksi ja toimeenpantavaksi hänen kuolemansa jälkeen. Kuitenkin osia tekstistä oli osoitettu ystäville, osia koko maailmalle ja osia Jumalalle, joten kirjeen varsinainen tarkoitus jää epäselväksi. (Cooper 2008, 28.)

Testamentti alkaa Beethovenin tilityksellä siitä, kuinka häntä pidetään ilman oikeutusta vihamielisenä ja äreänä, vaikka hän todellisuudessa kertoo olleensa hyvántahtoinen lapsuudestaan asti.

Beethoven kertoo myös seurauksista, joita jatkuvasti heikentyvä kuulo on aiheuttanut hänen ihmissuhteilleen. Hän kertoo, kuinka huono kuulo estää häntä seurustelemasta muiden ihmisten kanssa, altistaa väärinymmärryksi tulemiselle ja johtaa vetäytymiseen ihmissuhteista. Säveltäjä toteaa taiteen olleen ainoa asia, joka on estänyt häntä tekemästä itsemurhaa aiemmin, ja että ”minusta tuntui mahdottomalta jättää maailma ennen kuin olin toteuttanut kaiken sen, mihin tunsin itseni määrättyksi”. Beethoven kuvaa osaansa ihmisenä seuraavasti: "... ja onneton lohduttautu- koon sillä, että on löytänyt kaltaisensa, joka kaikista luonnon esteistä huolimatta on kuitenkin kykyjensä mukaan tehnyt kaikkensa ansaitakseen sijan arvokkaiden taiteilijoiden ja ihmisten jou- kossa." (Matthews 1991, 315–317.)

Heiligenstadtin testamentin loppuosaan sisältyy Beethovenin pyyntö veljilleen säilyttää hänen ruhtinas Lichnowskylta saamansa soittimet. Beethoven toteaa kulkevansa iloiten kohti kuolemaa ja kokee sen tulevan ”kovasta kohtalostani huolimatta liian varhain”, jos se tulee ennen kuin hän on saanut kehittää kaikkia taiteellisia lahjojansa. Hän myös pyytää, ettei häntä unohdeta kuolemansa jälkeen, sillä hän kertoo halunneensa tehdä veljensä onnellisiksi usein elämänsä aikana. (Matthews 1991, 316–317). Lopussa on vetoomus Jumalalle:

Oi Kaitselmus, suo minun kokea edes yksi puhtaan *ilon* päivä! – Todellisen ilon sisäinen kaiku on jo kauan ollut minulle tuntematon. – Oi milloin – oi milloin, Luojani – voin jälleen tuntea sen luonnon ja ihmisten temppelissä. – enkö koskaan? – ei – ah, se olisi liian kovaa! (Matthews 1991, 317.)

2.4.2 Kirje ”Kuolemattomalle rakastetulle”

Toinen Beethovenin kuoleman jälkeen löytynyt, kuuluisa dokumentti on hänen intohimoinen rak- kauskirjeensä ”Kuolemattomalle rakastetulle”. Kirje on osoitettu nimettömälle henkilölle, eikä sitä koskaan postitettu. Sen kirjoitusajankohtaa tai -paikkaa ei varmuudella tiedetä, mutta luotettavim- pina pidetyissä lähteissä on päädytty siihen, että ajankohtana oli luultavasti 6. –7.7.1812 ja paik- kana Teplitz. (Matthews 1991, 64–69.)

Kirjeestä käyvät ilmi Beethovenin voimakkaat ja intohimoiset tunteet rakastettuaan kohtaan ja hänen vankka käsityksensä rakkautensa kohteen voimakkaista vastatunteista. Beethoven kirjoit- taa: ” – minua itkettää ajatellessani, että saat todennäköisesti vasta lauantaina ensimmäisen tiedon minusta – miten paljon minua rakastatkin – väkevämmin minä kuitenkin rakastan sinua.” Hän vakuuttaa, ettei kukaan toinen enää koskaan voisi omistaa hänen sydäntään. Sen jälkeen

hän toteaa: "Sinun rakkautesi teki minusta kaikkein onnellisimman ja kaikkein onnettomimman."
(Matthews 1991, 319.)

Beethoven kirjoitti päiväkirjaansa vuonna 1813 merkintöjä mahdollisesti viitaten rakkaustarinaansa: "Ah, kauheat olosuhteet, jotka eivät estä perhe-elämän kaipuutani, mutta sen toteuttamisen kylläkin. Oi Jumala, Jumala, katso alas onnettoman B:n puoleen, äläkä anna tämän enää jatkua".
(Matthews 1991, 69.)

Fanny Giannatasion kuulema keskustelu hänen isänsä ja Beethovenin välillä vuonna 1816 kenties liittyy rakkauskirjeessä kuvattuun suhteeseen. Säveltäjä sai mieheltä ohjeen mennä naimisiin, jotta pelastuisi onnettomista kotioloistaan. Beethoven oli kertonut viittä vuotta aiemmin tutustuneensa henkilöön, jonka kanssa solmittua avioliittoa hän olisi pitänyt elämänsä suurimpana onnena. Hän totesi kuitenkin, ettei hänellä ollut ollut onnea rakkaudessa. Jälkikäteen on pohdittu, että rakkauden kohde, johon Beethoven tuolloin viittasi, olisi Antonie Brentano, joka kyseisen keskustelun aikaan eli miehensä ja perheensä kanssa Frankfurt am Mainissa. Kuolemattoman rakastetun henkilöllisyydestä on kuitenkin olemassa tutkijoiden keskuudessa paljon eriäviä mielipiteitä. (Matthews 1991, 87.)

Vuonna 1816 Beethoven sävelsi laulusarjan *An die ferne Geliebte* (op. 98) runoon, jonka on kirjoittanut Wienissä asunut runoilija Alois Jeitteles. Runosta on saatavilla muun muassa Kaarlo Valveen suomennos *Etäiselle lemmitylle* (Sibelius-Akatemian kirjasto 2016, viitattu 8.7.2016). Useat tutkijat uskovat Beethovenin säveltäneen teoksen mielessään "Kuolemattoman rakastettu" (Cooper 2009, 266; Meredith 2011, viitattu 31.1.2016). Bowden (2009) kuitenkin erottaa tutkimuksessaan toisistaan "Kuolemattoman rakastetun" ja *An die ferne Geliebte* -laulusarjan "Kaukaisen rakastetun". Bowden (sama) arvelee "Kaukaisen rakastetun" olleen Maximiliane Brentano, Antonio Brentanon nuori tytär, jolle myös sonaatti op. 109 on omistettu.

An die ferne Geliebte on kuusiosainen, tiettävästi ensimmäinen yhtenäiseksi sävelletty laulusarja, josta myöhemmin tuli esimerkiksi Franz Schubertin paljon käyttämä teostyyppi. Edeltävästi Beethoven oli säveltänyt useita runoja, joissa käsitellään tuolle ajalle yleistä aihepiiriä kaukana olevasta rakastetusta, esimerkiksi Reissigin runon "Sehnsucht". Näihin kuitenkin sisältyy epäilyksiä rakkauden molemminpuolisuudesta ja toivoa jälleennäkemisestä. *An die ferne Geliebte* käsittelee molemminpuolista rakkautta, johon ei liity minkäänlaista toivoa rakastavaisten yhteen palamisesta. On arvioitu, että Beethoven on saattanut jopa pyytää tilaustyönä Jeittelesilta *An die ferne Geliebte* -laulusarjan runon, jotta sisältö vastaisi hänen kokemusmaailmaansa. Tiedetään, että kyseistä runoa ei ole julkaistu erillään laulusarjasta. (Bowman 2009; Cooper 2008, 266–267.) Ru-

nosta sävelletyn laulusarjan kytköksiä sonaattiin op. 109 käsitellään tarkemmin tämän työn luvussa 4.3.

2.5 Persoona – kosmisen yksinäisyyden kokija vai jalo itsensä toteuttaja?

Jari Sinkkonen kuvaa arviotaan Beethovenista psykiatrin näkökulmastaan seuraavalla tavalla:

Jos nykyaikaisen koulutuksen saanut psykologi pääsisi tutkimaan Beethoven-nimisen muusikon, hän löytäisi ehkä maailman epätasaisimman kykyprofiilin. Älykyys olisi epäilemättä keskimääräistä korkeampi, mutta jotkut osa-alueet, esimerkiksi matemaattinen päättely, jäisivät keskitason alapuolelle. Musiikillisia kykyjä kuvaava piikki nousisi taivaalle ja katoaisi pilvien sekaan.

Persoonallisuuden tutkimuksessa tulisi esiin vaikeutta hallita ja säädellä tunteita, epäluottamusta ja suoranaista paranoidisuutta, ahneutta, saituutta ja valtavasti piilevää aggressiota. (Sinkkonen 2015, 61.)

Ankarat lapsuuden olosuhteet eivät voineet olla vaikuttamatta Beethovenin persoonaan. Ludwigista kasvoi yksinäinen ja itseensä käpertynyt poika, joka ei osannut leikkiä toisten lasten kanssa, vaan samoili mieluiten yksin metsissä. Beethoven oli alkoholisoituneen isän poika, joka joutui kantamaan jo nuorena vastuuta sisaruksistaan ja ottamaan aikuisen roolin. Beethovenin oli koko loppuikänsä vaikea ottaa vastaan määräyksiä keneltäkään, korkea-arvoisilta aatelisiltakaan, sillä hän oli saanut määräilystä tarpeekseen jo lapsena. (Sinkkonen 2015, 65.)

Beethovenin temperamentti oli kuohahteleva ja oikullinen, hän heitteli tavaroita, nimitteli ja haukkui ihmisiä. Beethovenin ihmissuhteet olivat yhtä epävakaita kuin hänen temperamenttinsakin: hän joko hyväksyi ihmiset varauksetta tai piti heitä täysin mahdottomina. Palvelijat eivät pysyneet Beethovenin taloudessa, sillä isäntänä hän oli epäluuloinen ja epäili palvelijoidensa huijaavan häntä. Myöhemmin kuurous vain lisäsi säveltäjän epäluuloisuutta vaikeuttaessa säveltäjän vuorovaikutusta muiden kanssa. Sinkkonen arvioi säveltäjän kärsineen koko elämänsä ajan kosmisesta yksinäisyydestä ja olleen yksi musiikin historian onnettomimpia ihmisiä. (Sinkkonen 2015, 65.)

Vastapainona Sinkkonen muotoilemalle, täynnä säröjä olevalle Beethovenin persoonan kuvaukselle, on hänestä löydettävissä useita positiivisia ja suorastaan yleviä aikalaiskuvauksia. Esimerkiksi Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitungin toimittaja kuvaa kyllä Beethovenin puheita ja eleitä omalaatuisiksi, mutta hänestä kuitenkin säteili lapsenmielistä rakastettavuutta. Beethoven oli haastattelussa muun muassa ärähdellen arvostellut wieniläisiä aikalaisiaan, mutta ei kantanut vihaa eikä kaunaa heitä kohtaan. (Matthews 1991, 85.)

Antonio Brentane, mahdollinen Beethovenin ”Kuolematon rakastettu”, oli kuvannut Beethovenia kaikkine poikkeuksellisine musiikillisine lahjoineen ”suuremmaksi ihmisenä kuin taiteilijana”. Varnhagen taas oli kuvannut seuraavasti: ”Niin suurta kuin Beethovenin taide olikin, hänen sydämensä oli vielä suurempi.” (Cooper 2008, 375–376.)

On puhuttelevaa, että vaikeissa olosuhteissa kasvanut, persoonaltaan hyvin rikkinäinen henkilö pystyi kuitenkin luomaan kuolematonta taidetta. Beethovenin musiikissa on kuultavissa hänen persoonan kaikki puolet: myrskyisä temperamentti ja sitä kontrastoiva lämpö ja hyväntahtoisuus. Hänellä oli elämässään paljon kärsimystä, jonka hän kuitenkin taiteessaan käänsi voitoksi toteuttaen samalla äitinsä elämänfilosofista näkemystä kärsimyksen arvosta.

Valistusajan ihanteiden kannattajana Beethoven ajatteli, että taiteella on jalostava ja nostattava vaikutus ihmiskuntaan, ja sen kautta hän elämäntyössään toteutti syvimpiä arvojaan (Cooper 2008, 15). Voisi kysyä, oliko säveltäjä sittenkään niin onneton kuin Sinkkonen arvioi, sillä hän sai toteuttaa syvintä kutsumustaan säveltäjänä. Musiikillaan Beethoven on myös auttanut ja auttaa edelleen niitä ihmisiä, jotka kantavat sisällään samanlaisia haavoja kuin säveltäjä itse.

2.6 Beethoven pianistina – soittotapa ja ihanteet

Beethoven oli selkeästi jo nuorena pianovirtuoosi, ja Cooper (2008, 18) epäilee Beethovenin vuoden 1785 Es-duuripianokvartetton pianistisen vaikeusasteen perusteella hänen olleen Mozartia teknisesti taitavampi pianisti jo 14-vuotiaana.

Kattavaa kuvausta Beethovenin tekniikasta ja tavasta soittaa pianoa on haastavaa löytää. Lähinnä lyhyitä aikalaiskuvauksia Beethovenin soitosta on säilynyt, mutta nekaan eivät ole keskenään täysin johdonmukaisia. Beethovenin oma oppilas Carl Czerny kuvasi Beethovenin olemusta soittaessaan mestarillisen hiljaiseksi, jaloksi ja kauniiksi, ilman pienintäkään ilmehdintää, ja opettaessaan hän painotti sormien oikeaa asentoa (Melville 1973).

Beethovenin ihaillema pianisti Cramer kuvasi Beethovenin soittoa termeillä ”epäjohdonmukainen, ekspressiivinen, mutta sekava”. Cherubini kuuli Beethovenin soittoa vuonna 1805 ja luonnehti sitä ”rosoiseksi”, samoin kuin Clementi, joka kuitenkin ylisti hänen soittonsa henkeä ja luonnetta. Rellstab kertoi Beethovenin soitossa olleen ”vastustamatonta tulusuutta ja valtavaa voimaa”, kun taas Schindler kuvasi Beethovenin soitossa itsehillintää ja liikkeiden säästeliäisyyttä. Ignaz von Seyfried kuuli Beethovenin improvisointia vuonna 1799 ja kuvasi sitä erittäin värikkäin sanakään-

tein, joista käy ilmi Beethovenin soiton mielialojen ja dynamiikan äärimmäisyydet. (Matthews 1988, 265–266.)

Beethovenin oppilaana ollut Therese Brunsvik kertoi, että Beethoven toistuvasti pyysi häntä pitämään sormiaan alhaalla ja koukussa, kun hän itse oli tottunut aiemmin soittamaan suorin sormin ja nostamaan sormensa korkealle. Beethovenin soittotekniikka oli aikakaudellaan ilmeisesti uusi, ja sen avulla pystyi saamaan sointiin enemmän voimaa ja hallintaa sekä sujuvamman ja laulavamman legaton. (Cooper 2008, 86.)

Mähler kuvaili vuonna 1803, että Beethovenin sormet liukuivat koskettimistolla ilman, että kädet olisivat tehneet liikkeitä ylös tai alas. Beethoven oli kertonut, että joitakin kappaleita tulisi soittaa yhtä sulavasti kuin ne olisi soitettu viulun jousella. Hän arvosti soittimena pianoa suuresti ja totesi, että sen voi saada todella laulamaan. (Melville, 1973.)

Beethovenin tiedetään ihailleen Wienissä vaikuttaneita pianisteja Joseph Wölflin ja Johann Baptist Crameria. Wölflin soiton sanotaan olleen Beethovenin omaa soittoa selkeämpää ja tarkempaa, mutta ei yhtä ilmaisuvoimaista ja syvällistä. Wölfl omisti sittemmin Beethovenille omia sonaattejaan kunnioituksen osoituksena. Cramerin soiton kerrotaan olleen Beethovenin soittoa edellä selkeyden ja soinnin kirkkauden suhteen, ja häneltä ei puuttunut myöskään ilmaisuvoimaa. Beethovenin aikalaisen Riesin mukaan Beethovenin kerrotaan arvostaneen Cramerin soittoa ylimuiden. Cramerin legatosoiton ja hitaiden osien kerrotaan olleen hurmioituneita ja kosketuksen viimeistelyn ja hienovaraisuuden ainutkertaisia. (Melville 1973; Cooper 2008, 85.)

Beethovenin nuottikirjoitustapaan kuului käyttää runsaasti sfz-, f- ja ff-merkintöjä, mutta hänen aikakautensa pianojen ominaisuudet ja kapasiteetit tuottaa ääntä olivat keskenään hyvin erilaisia. Melville (1973) arvelee, että Beethoven tarkoitti merkinnöillään ennen kaikkea kontrastia ja ilmeikkyyttä, ei niinkään äänen voimakkuutta. Tätä näkemystä tukee aiemmat kuvaukset Beethovenin ihailmien pianistien soittotavoista. Beethoven ei koskaan käyttänyt fff-merkintää, vaikka käyttikin ppp-merkintää. Hakkaava tapa soittaa fortea nykyaikaisella soittimella Beethovenin voimallisimmissa pianosävellyksissä ei välttämättä olisi ollut säveltäjälle mieleen. Beethovenin pianoista tiedetään usein katkeilleen kieliä todennäköisesti hänen yrittäessään epätoivoisesti kuulla omaa soittoaan, mutta siitä ei voi vetää sitä johtopäätöstä, että olisi pyrittävä tällaiseen soittotapaan. (sama.)

3 BEETHOVEN PIANOSONAATTIEN SÄVELTÄJÄNÄ

3.1 Lähtökohtia Beethovenin sonaateille

3.1.1 Sonaatti ja sonaattimuoto wieniläisklassisella aikakaudella

Kun käytetään sanaa sonaatti, tulee se selkeästi erottaa termistä ”sonaattimuoto”. Sonaatti on teostyyppi, kun taas sonaattimuoto on erityisesti wieniläisklassiselle aikakaudelle tyypillinen sävellystekniikka, jota käytettiin muun muassa sonaatteja säveltäessä.

Sonaatti muotoutui klassisella aikakaudella teokseksi, jossa oli yleensä kolme osaa, harvemmin neljä, ja se oli yleensä sävelletty pianolle tai duolle, tavallisesti pianolle ja viululle. Ensimmäinen osa oli useimmiten sonaattimuotoinen ja nopea, ja toinen osa sitä kontrastoiva, hidas ja laulava, rinnakkaiseen sävellajiin kirjoitettu. Kolmas osa tyypillisesti oli rondomuotoinen tai sonaattirondomuotoinen. Hitaan toisen osan ja finaalin välissä saattoi olla menuetti tai scherzo. (Mangsen 2014, viitattu 22.6.2016.)

Haydnin ja Mozartin käyttämässä ns. konfliktisonaattimuodossa on esittelyjakso, kehittelyjakso ja kertausjakso. Sonaattimuodon esittelyjakso sisältää pää- ja sivuteeman tai pää- ja sivuteemaryhmät, joista ensimmäinen on toonikasävellajissa ja jälkimmäinen yleensä dominanttisävellajissa, tai mollisävellajin ollessa kyseessä rinnakkaisessa duurissa. Kehittelyjaksossa työstetään pää- ja sivuteeman materiaalia ja siinä moduloidaan uusiin sävellajeihin. Kertausjaksossa kerrataan pääteema ja sivuteema, joka on transponoitu toonikasävellajiin. Myöhäisklassismin aikana tyypillisesti Beethovenin sonaattimuoto käsitti näiden jaksojen lisäksi ylijakson kertausjakson jälkeen. (Murtomäki 2016, viitattu 22.6.2016.)

Sonaattiperiaate tarkoittaa tonaalisille vastakohtille rakentuvaa musiikkia. Sonaattimuotoa kuvaa Veijo Murtomäki (2016, viitattu 22.6.2016) seuraavasti: ”Sonaattimuoto ei ole niinkään muoto kuin kirjoitustapa, jossa tekstuuriin moninaisuuden, temaattisten suhteiden sekä tonaalisen suuntautuneisuuden kesken vallitsee voimien tasapaino ja suhteikkaus.” Sonaattimuodosta puhuttaessa käytetään myös käsitettä kontrastimuoto. Toonika-dominantti-suhteet, eli kuinka harmoniat johdattellaan toonikalta dominantille ja takaisin toonikalle ja millä keinoilla siirtymiä korostetaan, ovat keskeinen sonaattimuodon rakenne-elementti. Kontrasteja pyritään luomaan melodian ja sävellajisuhteiden lisäksi rytmikan, harmonian, tekstuuriin ja karaktääriin keinoihin. (Rosen 1988, 98; Murtomäki 2016, viitattu 22.6.2016; Webstern 2016, viitattu 22.6.2016.)

3.1.2 Muiden säveltäjien antamat vaikutteet

Beethoven sävelsi 32 pianosonaattia, joista ensimmäinen on vuodelta 1795 ja viimeinen vuodelta 1822. Hänen aikalaisiaan olivat Wolfgang Amadeus Mozart ja Joseph Haydn, joiden musiikkiin Beethoven oli päässyt tutustumaan jo lapsuudessaan. Hän jatkoi sonaattimuodon kehittämistä siitä, mihin hänen edeltäjänsä olivat jääneet. (Matthews 1991, 8, 286–287.)

Beethoven ihaili Mozartia, mutta hänen vaikutuksensa Beethovenin tuotantoon on selkeimmin kuultavissa muualla kuin pianosonaateissa. Esimerkiksi pianokvartetossa Es-duuri WoO36 nro 1 on vaikutteita Mozartin viulusonaatista G-duuri K. 379. Beethoven omaksui Mozartilta enemmän teoksen muotorakennetta kuin muita musiikillisia tyylipiirteitä kuten karaktäärejä. (Cooper 2008, 18–19.)

Vaikka Beethoven oli lukuisia pianosonaatteja säveltäneen Joseph Haydnin oppilas, tämän vaikutus Beethovenin tuotantoon kuuluu selkeimmin sinfonioissa ja kvartetoissa, ei niinkään pianosonaateissa (Cooper 2008, 84). Sen sijaan Beethovenin sonaateista on löydettävissä paljon yhtäläisyyksiä Clementin ja Dussekin sonaattien kanssa. He olivat ensimmäisiä fortepianolle sonaatteja säveltäneitä henkilöitä, ja heidän sävellystapansa vaatii jo cembaloa modernimpaa instrumenttia. Dussekilta ja Clementiltä Beethoven omaksui sonaatteihinsa ilmapiirin ja rakenteen, joka istui hänelle luontevasti. Beethovenin varhaisesta tuotannosta on löydettävissä melodioita ja äänen kuljetusta, jotka hyvin läheisesti muistuttavat joitakin Clementin aiemmin säveltämiä sonaatteja. (Truscott 1973.)

3.2 Beethovenin tyylin ominaispiirteitä

Jo varhaisimmissa Beethovenin sonaateissa on havaittavissa hänelle ominainen tyyli, joka selvästi poikkeaa muista saman aikakauden säveltäjistä. Beethovenin pääteemat ovat omaperäisempiä, ja teksti on melodioiltaan ja rytmikaltaan rikkaampaa ja monimutkaisempaa. Hän käyttää rohkeammin ja tiheämmin modulaatioita, ja kontrastit sekä tunnetilat ovat terävämpiä ja dramaattisempia. (Cooper 2008, 62.) Beethovenin musiikille ominaista on tapa luoda jännitettä rytmisillä toistoilla suorastaan pakkomielteenomaisesti ennen musiikillisen jakson päätöstä (Rosen 1988, 357). Muita Beethovenin tyylipiirteitä on rohkea pianon äärirekistereiden käyttö. Esimerkiksi pianon ollessa vain viisioktaavinen hän käytti sävellystapaa, jossa kädet soittivat toisistaan neljän oktaavin etäisyydellä. Beethovenin sonaateissa on myös pitkiä coda-jaksoja muista aikalaisista poiketen. (Cooper 2008, 36.)

Beethovenilla on havaittavissa pyrkimys liittää sonaattinsa osaksi laajempaa kokonaisuutta samalla, kun yksittäinen sonaatti säilyttää itsenäisen luonteensa. Tämä on kuultavissa esimerkiksi kolmessa sonaatissa op. 10 (nro 5 c-molli, nro 6 F-duuri ja nro 7 D-duuri). Sonaatin nro 5 C-duuri päätössointuun siirrytään niin vahvasti subdominanttiin nojaten, että päätössointu C-duurissa kuulostaa enemmän dominantilta kuin toonikalta ja se toimii johdantona seuraavalle F-duurisonaatille. Ennen sonaattia nro 7 Beethoven taas käyttää nro 6:n toisessa ja kolmannessa osassa runsaasti D-duurisävellajia antaen vihjeitä op. 10 viimeisen sonaatin sävellajista. Sonaatti nro 7 on tyyllisesti pisin ja hienostunein tästä kokoelmasta ja sopii hyvin päätössoinaatiksi. (Cooper 2008, 79.) Samanlaisia kytköksiä on kolmen viimeisen sonaatin, op. 109, 110 ja 111, välillä, joita käsitellään tarkemmin tämän työn luvussa 4.2.

3.3 Beethovenin viimeiset sonaatit

Beethovenin tapa käsitellä sonaattimuotoa kehittyi jatkuvasti hänen elämänsä aikana. Hänen viimeisiä sonaattejaan voidaan pitää tyylijajissaan jo eräinä musiikin historian merkittävimpinä teoksina, joissa säveltäjä vie huippuunsa sonaatin muotorakenteen käsittelyn. Viimeisiin sonaatteihin luokitellaan usein jo sonaatti op. 90 e-molli vuodelta 1814, mutta usein niihin viitattaessa tarkoitetaan sonaatteja op. 101, 106, 109, 110 ja 111. Viimeiset sonaatit sävellysjärjestyksessä ovat op. 101 A-duuri (1816), op. 106 B-duuri eli Hammerklavier (1818), op. 109 E-duuri (1820), op. 110 As-duuri (1821) ja op. 111 C-duuri (1822). Opinnäytetyöhön on sisällytetty tarkempi kuvaus vain sonaatista op. 109, ja luvuissa 3.3.1–3.3.2 käsitellään yleisellä tasolla Beethovenin viimeisiä sonaatteja eri näkökulmista.

3.3.1 Erityispiirteitä sonaattien rakenteesta

Viimeisissä sonaateissaan Beethoven toisaalta tiivistä ja yksinkertaista joitakin elementtejä, toisaalta taas laajensi koko sonaatin käsitettä säveltäen järkälemäisen vaativia ja pitkiä teoksia. Etenkin kehittelyjaksot paisuvat Beethovenin viimeisissä sonaateissa valtaviin mittasuhteisiin (Rosen 1988, 356). Erityisen huomiota herättävä piirre näissä teoksissa on pyrkimys polyfonisempaan sävellystapaan. Tämä on kuultavissa jo sellosonaatissa C-duuri op. 102 nro 1, jossa myös alääniin on sijoitettu teokselle merkittäviä motiiveja poiketen aiemmista sävellyksistä. (Cooper 2008, 251.) Viimeisissä pianosonaateissa polyfonisuus huipentuu pitkiin ja mestarillisiin fuugiin.

Beethoven koetteli ääri rajoja myös melodian säveltämisessä: Hän käytti melodioissaan poikkeuksellisen laajoja hyppyjä jo ooppera *Fideliossa* ja myöhemmin *Missa Solemniksessa*. Sonaatissa op. 111 C-duuri sivuteeman melodia tekee yli neljän oktaavin suuruisia hyppyjä korkean ja matalan rekisterin välillä. (Cooper 2008, 310.) Viimeisimpien sonaattien yleisilme poikkeaa muillakin tavoilla perinteisistä wieniläisklassisesta sonaatista muun muassa osien lukumäärän, tempomerkintöjen, pituuden ja rakenteen suhteen.

Beethovenin sonaattien perusmotiivit ovat yksinkertaisia ja sisältävät tonaalisen musiikin peruselementtejä. Viimeisessä tuotannossa motiivien käyttö muodostuu entistä taitavammaksi ja hienovaraisemmaksi. Tyypillistä on musiikin pitkän linjan rakentuminen kiinteästi yksinkertaisien motiivien varaan (Rosen 1988, 356). Esimerkiksi *Hammerklavier*-sonaatissa alkutahtien nouseva ja laskeva terssi on tärkeä motiivi, joka toistuu koko sonaatin aikana useita kertoja, esimerkiksi *scherzon* ja hitaan osan alussa. *Hammerklavier*-sonaatti (nro 29 B-duuri op. 106) on myös hyvä esimerkki sonaatin mittasuhteiden laajenemisesta: sonaatin kesto on yli 45 minuuttia, ja se on niin tekniseltä kuin musiikilliselta vaatimustasoltaankin järkälemäisen vaikea.

3.3.2 Viimeisiin sonaatteihin liittyviä filosofis-uskonnollisia pohdintoja

Beethovenin tiedetään suhtautuneen säveltämiseen hyvin vakavasti: Hänellä oli ”halu nostaa ihmiset jumalten tasolle” musiikkinsa kautta (Cooper 2008, 376). Beethovenin viimeisiltä vuosilta on säilynyt hänen itsensä jälkeen jättämiä kirjallisia dokumentteja, joissa hän kertoo taiteellisista tavoitteistaan. Hän koki jo nuoruudessaan, että hänen elämänsä tarkoitus oli omistautua ”Muusilleen”. Hän halusi mieluiten kirjoittaa *sinfonioita*, *oopperoita*, *oratorioita* ja *kvartetteja*, joita piti ylevimpinä teostyyppeinä. D-mollimessu *Missa Solemnis* vuodelta 1823 oli teos, johon Beethoven toistetusti viittasi koko tuotantonsa suurimpana teoksena, ja *Hammerklavier*-sonaattiaan Beethoven on taas sanonut suurimmaksi sonaatikseen. (Cooper 2008, 154, 318.)

D-mollimessun valmistumista vaikeutti taloudelliset huolet, joiden voittamiseksi Beethoven joutui kertomansa mukaan säveltämään muutamia teoksia hutaistemalla pelkästään rahan vuoksi. Säveltäjän itsensä kirjaama kommentti näistä rahan vuoksi sävelletyistä teoksista ajoittuu vuoteen 1821, jolloin hänellä ei ollut työn alla juuri muita teoksia kuin *pianosonaatit* op. 110 ja 111. (Cooper 2008, 318–319.) Jos Beethoven todella viittasi näihin sonaatteihin kommentillaan, kuten Cooper (sama) epäilee, se osoittaa, ettei hän selvästikään itse arvostanut korkealle näitä mestari-teoksiaan. Lisäksi kommentti tekee epätodennäköiseksi sen, että näihin teoksiin kätkeytyisi säveltäjälle itselleen tärkeää ohjelmasisältöä.

Vaikka Beethovenin kuulo heikkeni vuoteen 1818 mennessä niin, että hän joutui käyttämään keskusteluvihkoja kommunikointiin muiden ihmisten kanssa, hänen ajattelutapansa laajeni entisestään. Hän tiedosti voimakkaasti maailmankaikkeuden ja sen Luojan suuruuden. (Cooper 2008, 280–281.) Vuonna 1820 Beethoven oli lukenut paikallisesta lehdestä astronomiaa koskevan artikkelin, jossa oli siteerattu Kantia: ”Moraalinen laki meidän sisimmässämme, ja tähtitaivas yläpuolellamme” (sama, 296; kirjoittajan suomennos englanninkielisestä lähdeviitteestä). Cooper (sama, 296) pitää tätä Beethovenin syvimmän filosofisen ja moraalisen uskon kuvauksena. Tähtitaivas kuvaa luonnonlakeja, jotka ohjaavat maailmankaikkeutta, ja moraalinen ihmisen henkilökohtaista elämää ohjaavaa voimaa. Makro- ja mikrokosmos ovat näin asetettu rinnakkain, ja tämän suuntaista dualismia on havaittavissa entistä selkeämmin myös Beethovenin viimeisissä teoksissa.

Edellä viitattu dualismi kuuluu etenkin Beethovenin viimeisissä sonaateista korostetusti riemullisen julistuksen ja sisäänpäin kääntyneen filosofisen pohdinnan vaihteluna. Viimeiset sonaatit eivät kuitenkaan ole pelkästään rinnakkain asetettuja toisiaan kontrastoivia aiheita, vaan sonaatin rakenteet asettuvat myös päällekkäin ja limittäin. Ei ole liioiteltua kuvata Beethoven myöhäistuotantoa siten, että jo yksi sävel sisältää eräänlaisen tietoisuuden koko muusta teoksesta, kenties vihjauksen jo seuraavasta sävellyksestä. Musiikin voi ajatella heijastava näin säveltäjän maailmankuvan moninaisia vuorovaikutussuhteita, eli yhtä aikaa maailmankaikkeuden suuruutta ja siellä vallitsevia luonnonlakeja ja yksilön omaa kokemusmaailmaa tämän maailmankaikkeuden keskellä.

Czerny kuvaa Beethovenin loppuvaiheen tuotantoa musiikkina, jossa tavanomaiset pianolle sävelletyt efektit kuten juoksutukset eivät ole se tehokeino, jolla väritetään säveltäjän ideoita. Sen sijaan teosten rakenteessa on yksinkertaista suuruutta, joka vaatii soittajalta pyrkimystä välittää kuulijalle jokainen ääni ja ajatus täydessä merkityksessään. Kuvauksellaan Czerny viittasi Beethovenin C-duurisonaattiin sellolle ja pianolle vuodelta 1815, mutta se pätee hyvin muuhunkin säveltäjän myöhäisempään tuotantoon. Beethovenin tyyli muuntui aikojen saatossa korostuneen hienostuneeksi ja sisäistyneeksi, todellisen muusikon musiikiksi. Beethovenin viimeisiä teoksia on kuvattu myös sanoilla abstrakti, transsendenttinen ja ajaton. (Cooper 2008, 260.) Viimeiset sonaatit sisältävät paljon sellaista henkisyttä, jota ei ole kirjoitettu nuotteihin ja joka taiteilijan on etsittävä tulkintaansa omasta sisimmästään.

4 SONAATTI NRO 30 E-DUURI OP. 109

4.1 Teoksen syntyhistoriaa

Beethoven sävelsi sonaatin nro 30 vuonna 1820. Samoihin aikoihin hän työsti d-mollimessuaan ja Bagatelleja op. 119 nro 7–11. Beethovenin ystävä Friedrich Starke pyysi 6.2.1820 kirjeessään Beethovenilta pientä pianokappaletta ja joitakin elämäkerrallisia tietoja pianokouluunsa. Samoihin aikoihin kustantaja Adolf Schlesinger pyysi Beethovenia säveltämään uusia sonaatteja. Beethovenin epävirallinen avustaja Franz Oliva ehdotti, että Beethoven yhdistäisi nämä kaksi pyyntöä. E-duurisonaatin nro 30 ensimmäinen osa onkin kirjoitettu muista osista erillään maaliskuuhuuhtikuussa 1820, ja sen on arveltu olleen erillinen pianokappale, joka oli tarkoitettu Starcken pianokouluun. Beethoven ei lopulta kuitenkaan tullut koskaan lähettäneeksi tätä Starkelle, vaan sävelsi niiden tilalle edellä mainitut Bagatellit op. 119. (Cooper 2008, 300–304.)

31.5.1820 Beethoven teki sopimuksen Schlesingerin kanssa kolmen sonaatin säveltämisestä 90 tukaatin hintaan, ja tämän jälkeen Beethoven todennäköisesti aloitti muiden sonaatin nro 30 osien työstämisen. Beethoven sävelsi ilmeisesti kaksi viimeistä osaa sonaatistaan suhteellisen nopeasti, sillä ne olivat valmiina jo 28.6.1820, jolloin Beethoven ilmoitti asiasta kustantajalleen. Tämän jälkeen hän kuitenkin hioi sonaattiaan vielä kuukausien ajan. Työtä viivästytti muun muassa Skottilaisten kansanlaulujen (op. 108) työstäminen. (Cooper 2008, 300–303.)

Beethoven kertoo kirjeessään kreivi Brunswickille säveltäneensä kolme viimeistä sonaattiaan op. 109, 110 ja 111 ”yhteen hengenvetoon” syksyllä 1820 (Thayer 1921, Volume III, Chapter II).

Beethoven kirjoitti vuonna 1821 sairastaneensa edellisvuodesta asti keltatautia, joka oli vihdoin paranemassa. Palautuvat voimat ovat Brendelin (1976, 69) mukaan kuultavissa sonaateissa op. 109 ja op. 110. Samoihin aikoihin oli juuri ratkennut säveltäjän eduksi viisi vuotta kestänyt käräjöinti Karl-pojan huoltajuudesta, jolla lienee ollut vähintään yhtä suuri voimaannuttava vaikutus.

Beethovenin kolmesta viimeisestä sonaatista (op. 109, 110 ja 111) on löydettävissä keskinäisiä yhteyksiä siinä määrin, että teoksia voidaan pitää trilogiana (Oelbaum 1994). Näissä edellinen sonaatti antaa toistuvasti vihjeitä jälkimmäisen sonaatin sävellajista ja jopa siinä käytetyistä motiiveista. Esimerkiksi op. 110 As-duurisonaatissa käydään toistuvasti op. 109 sävellajissa E-duurissa. Sonaatissa op. 111, joka on sävelletty C-duuriin, on sivuteema poikkeuksellisesti As-

duurissa, mikä taas viittaa sonaatin op. 110 sävellajiin. (Cooper 2008, 310.) Tarkemmin näitä kytköksiä sonaatin op. 109 osalta käsitellään tämän työn luvussa 4.2.

Sonaatti op. 109 on julkaistu marraskuussa 1821 Berliinissä Schlesingerin kustantamana (Thayer 1921, Volume III, Chapter II). Beethoven omisti teoksen Maximiliane Brentanolle, joka oli 19-vuotias, kun Beethoven kirjoitti hänelle seuraavalla tavalla joulukuussa 1821: ”Omistuskirjoitus!!! Niin, tämä ei ole yksi sellaisista omistuskirjoituksista, joita tuhannet ihmiset ovat käyttäneet tai hyväksikäyttäneet – se on henki, joka yhdistää maan päällä elävät jaloimmat ja hienoimmat ihmiset ja jota aika ei voi tuhota” (Bowden 2009, kirjoittajan suomennos englanninkielisestä lähteestä).

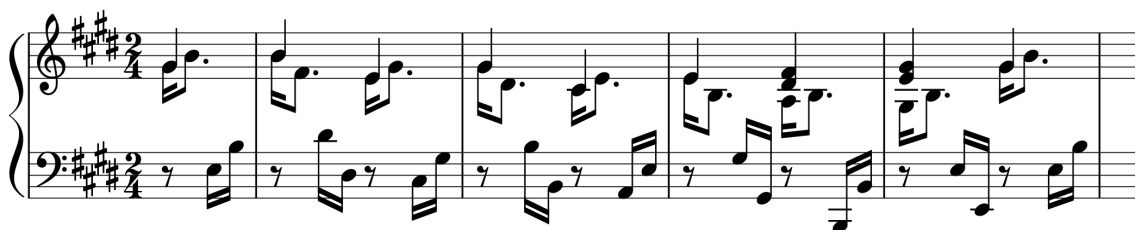
4.2 Teosanalyysi

4.2.1 Ensimmäinen osa

Sonaatin op. 109 ensimmäinen osa on sonaattimuotoinen, joskin sonaattimuodon käsittely on wieniläisklassiselle sonaatille epätyypillistä. On pohdittu, voisiko tämä osittain selittyä sillä, että avausosan oli tarkoitus olla oppimateriaalia pianonsoiton opiskelijoille. Osaan on mahdollisesti haluttu koota tiiviiseen muotoon musiikillisia haasteita. (Cooper 2008, 301–302).

Sonaatti alkaa *vivace, ma non troppo* (vilkkaasti, mutta ei liian) -tempomerkinnällä varustetulla herkällä ja laulavalla teemalla. Melodia muodostuu neljäsosanuoteista, joita ympäröi pehmeiden kuudestoistaosanuottien muodostamat harmoniat. Teeman päämotiivi on vahvalle tahdinosalle nouseva terssi. Rosen (1988, 356) analysoi esittelyjakson seuraavasti: pääteema muodostuu kohotahdistista ja neljästä kokonaisesta tahdistista, joiden neljäsosista muodostuu pääteeman melodia (nuottiesimerkki 1).

Nuottiesimerkki 1



Pääteemaa seuraa yhden tahdin mittainen vasta-aihe, ja sen jälkeen kolmen tahdin mittainen välike ennen sivuteemaa (nuottiesimerkki 2). Näin Beethoven tiivistä kaikki esittelyjakson tyyppielementit kahdeksaan kokonaiseen tahtiin.

Nuottiesimerkki 2



Pääteema keskeytyy siis jo kahdeksannen tahdin jälkeen sitä vahvasti kontrastoivaan *adagio espressivo* (suom. hitaasti ja ilmeikkäästi) -sivuteemaan. Näin nopea sivuteemaan siirtyminen oli hyvin epätavanomainen klassisen tyylikauden sonaatille. Yleensä pääteema kadensoi vahvasti uuden sivuteeman toonikaan, joka on pääsävellajin dominantti duurisävellajeissa. Sonaatissa nro 30 sivuteema alkaa vähennetyllä septimisoinnilla ilman valmistelua, ei, kuten tyyppillisesti, dominanttisoinnilla (H-duuri). H-duuriin sivuteema kuljetetaan vasta tahdissa 15. *Adagio espressivo* on tahtilajiltaan 3/4, karakteriltään pohdiskeleva, rytmikaltaan epätasainen ja vaihteleva verrattuna aika-arvoiltaan tasaiseen, eteenpäin virtaavaan pääteemaan. (Beethoven 1980, 273; Cooper 2008, 302.)

Sivuteeman johdatellaan julistavien murtosointukuvioiden (arpeggioiden) myötä pääsävellajille etäiseen Dis-duuriin. Tämän jälkeen siirrytään takaisin kvarttipidätyksen kautta H-duuriin, jolloin arpeggiokuvio hahmottuu kuulijalle eräänlaisena kromaattisena appogiaturana (valmistamattomana pidätyksenä). Oelbaumin (1994) mukaan Dis-duuri selitetään myöhemmin tahdeissa 25–26 dominanttisoinnukseksi gis-mollille. Oelbam (sama) arvioi, että Beethoven saattoi tietoisesti pyrkiä kadensaaliseen kaareen, joka johdattelee jo seuraavaan sonaattiin op. 110 As-duurissa, joka on enharmoninen vastine Gis-duurille. Pohdiskeleva välike johtaa kuudestoistaosasekstoleista muodostuvan laskevan sekvenssikulun kautta kehittelyjaksoon. (Beethoven 1980, 273–274.)

Kehittelyjaksossa palataan alkuteemaan ensin dominanttisävellajissa, minkä jälkeen temaattista materiaalia moduloidaan gis-molliin. Gis-mollimodulaatiosta alkaa nouseva melodian kaari, joka johtaa kertausjakson aloittavaan pääteemaan. Teema kerrataan ensin korkeassa oktaavialassa, sitten bassossa, kunnes sen keskeyttää jälleen yhtäkkisesti *adagio espressivo* -sivuteema. Sävel-lajisuhteet rakentuvat perinteisen sonaattimuodon mukaisesti siten, että sivuteema johdatetaan dominantin kautta toonikalle, E-duuriin. Arpeggiokulut vahvistavat nyt vuorostaan toonikasävella-

jia kulkeutumalla C-duurin kautta kvarttipidätyksellä pääsävellajiin. Lyhyttä C-duurijaksoa Oelbaum (1994) pitää taas mahdollisena vihjeenä sonaatin op. 111 C-duurisävellajista. (Beethoven 1980, 274–275.)

Sivuteeman kertauksen jälkeen 16-osasekstolit johdattelevat coda-osaan, jossa ensin kerrataan pääteeman materiaalia ja sitten muodostetaan lyhyessä koraalijaksossa eräänlainen synteesi pää- ja sivuteemasta. Lopuksi palataan pääteemasta tuttuun rytmiseen hahmoon. Melodia kuljetetaan korkeaan rekisteriin molli- ja duurimotiivien, c-h- ja cis-h-appogiaturien, vuorottelun (tahdit 89–92) päättyessä duurin voittoon. Osa loppuu matalassa rekisterissä hiljaiseen fermaatilla varustettuun E-duurisointuun. (Beethoven 1980, 275-276.)

Ensimmäisen osan rakennetta on kuvattu parenteettiseksi (Kinderman, 1994). Tämä tarkoittaa sitä, että sivuteeman voisi hahmottaa ikään kuin sulkeiden sisään kirjoitettuna erillisenä jaksona, joka keskeyttää pääteeman liikkeen. *Allegro vivacem* teeman tulisi parenteettisen ajattelutavan mukaan jatkua ikiliikkujan tavoin tahdistä 15, juuri samasta rekisteristä, jossa se keskeytettiin, ja täsmälleen alkuperäisessä tempossa. Nämä seikat eivät kuitenkaan toteudu täysin, koska vasen käsi aloittaa kehittelyjakson eri rekisterissä kuin lopettaa esittelyjakson. Myöskään aika-arvot eivät jatku loogisesti tahdissa 15 siten, kuten tahti 8 edellyttäisi. (Cooper 2008, 301-302.)

Sonaatin jokaisessa osassa toistuva, tärkeä motiivi on laskeva sekunti sävelillä cis-h. Se tulee ensimmäisen kerran selkeästi esille ensimmäisen osan sivuteeman kertauksessa tahdeissa 58–59, ja seuraavaksi se esiintyy c-h-muodossa tahdissa 62. Cis-h näyttäytyy myös coda-jakson koraalissa tahdeissa 78–79 ja 84–85 ja on erityisen tärkeässä asemassa osan päätöstahdeissa 86–97. Tämä motiivi toistuu edelleen, joskin selvästi verhotummassa muodossa, prestissimo-osan ensimmäisessä sivuteemassa, joka on Fis-duurissa (tahdit 33–38), ja saman osan kehittelyjaksossa tahdeissa 83–86. Kolmannen osan teemassa tahdissa 14 cis-h-pidätys nähdään ennen loppukadenssia. Osan kuudennessa muunnelmassa h-sävel toimii urkupisteenä ja muuttuu lopulta cis-h-trilliksi. (Beethoven 1980, 275–290; Kinderman, 1994.)

4.2.2 Toinen osa

Toinen osa alkaa *attacca* (keskeytyksettä) ensimmäisen osan jälkeen, on kvartettorakenteinen, e-mollissa ja kirjoitettu 6/8-tahtilajiin. Sen tempomerkintänä on *prestissimo* (suom. niin nopeasti kuin mahdollista), ja se noudattaa sonaattimuotoa. Osan pääteeman tärkeä motiivi on laskeva terssi kontrastina avausosan nousevalle terssille, ja teemalle vastaäänen muodostaa asteittain

laskeva basso. Bassolinja jäljittelee sonaatin avausosan pääteeman bassoääntä, mutta soi nyt mollisävellajissa. Toiselle osalle tärkeä rytmisen motiivi on teeman aloittava pisteellinen neljäsosa, joka on yhdistetty kaarella kolmen kahdeksasosan muodostamaan ryhmään. (Nuottiesimerkki 3.) Osan sävellajisuhteet ovat aikakaudelleen epätavanomaiset: sivuteema ei ole e-mollin rinnakkaissävellajissa G-duurissa, vaan Fis-duurissa. (Beethoven 1980, 276–277.)

Nuottiesimerkki 3



Kehittelyjaksossa tahdista 70 alkaen pääteeman laskeva bassolinja nousee melodiaksi. Samalla bassossa soi urkupisteenä tremolo h-sävelillä, mikä luo jaksolle hämyisen ja intensiivisen ilmapiirin. Tunnelman edelleen tihentyessä urkupiste nousee c-säveleen (tahti 79) ennen kontrapunktista kehittelyä. Vastakohtana esittelyjakson fortissimo-nyanssille on kehittelyjakson esitysohjeiksi merkitty *piano*, *pianissimo* ja osan lopussa vielä *una corda*. Lisää vastakohtaisuutta luo sopraanoäänänen e-fis-g-e-fis-melodia muodostaessaan vastakkaisen liikkeen pääteeman bassolinjalle. Kehittelyjakson rytmi harvenee loppua kohti ja päättyy Fis-duurisointuun. (Beethoven 1980, 278–279; Kinderman 1994.)

Mielenkiintoisen siirtymisestä kertausjaksoon tahdeissa 104–105 tekee se, että e-mollissa kulkeva teemaa edeltävä Fis-duurisointu on pääsävellajin supertonika, ei dominantti. Kuulija kokee purkauksen Fis-duurilta e-mollille, ikään kuin ei oltaisikaan palattu pääsävellajiin, vaan päädytty subdominantille. Epäsovinnainen siirtyminen kertausjaksoon korostaa hyvin teeman agitoitunutta luonnetta. (Kinderman 1994.) Kertausjakso on jälleen fortissimo-nyanssissa, mutta nyt sopraano- ja bassoäänät vaihtavat keskenään oktaavialoja: Laskevia terssejä sisältävä melodia siirtyy bassoääneen, ja pääteeman bassolinja vastaavasti kerrataan korkeassa rekisterissä. Sivuteema on perinteistä sonaattimuotoa noudatellen dominanttisävellaji H-duurissa. Osa loppuu lyhyeen codaan, joka alkaa dominantista yksiaänisesti ja jossa laskeva basson ja nouseva sopraanon liike valmistavat juhlanan lopetuksen. (Beethoven 1980, 279–280.)

4.2.3 Kolmas osa

Kolmas osa koostuu teemasta ja muunnelmista ja on kestoltaan pitempi kuin kaksi ensimmäistä osaa yhteensä. Pituutensa lisäksi kolmas osa poikkeaa tavanomaisesta wieniläisklassisesta sonaatista olemalla ainoa selkeästi hidas osa, joskin osan edetessä nuottien aika-arvot nopeutuvat. Saksankielinen esitysohje *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* on suomennettuna *laulavasti, mitä antaumuksellisimmalla tunteella*. Italiankielinen esityserkintä puolestaan tarkoittaa *kevyesti käyden, hyvin laulavasti ja ilmeikkäästi*.

Teema on kaunis, 3/4-tahtilajiin kirjoitettu sarabandea muistuttava melodia, joka noudattaa samanlaisia harmonioita kuin sonaatin ensimmäisen osan teema (Barford 1973, 172; nuottiesimerkki 4). Teema koostuu kahdesta kahdeksan tahdin mittaisesta jaksosta, joista molemmat kerrataan. Brendel (1976, 68) kertoo Czernyn halunneen, että teema soitettaisiin "Händelin tai J. S. Bachin tyyliin". Beethovenin tiedetään arvostaneen Händeliä säveltäjänä suuresti, joten esitysohje tuskin olisi loukannut sen säveltäjää (Beethoven 1980, 281; Cooper 2008, 333, 345).

Nuottiesimerkki 4

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo.

mezza voce

cresc. - p

cresc. - sf mezza voce

Ensimmäisessä muunnelmassa tahtilaji säilyy ennallaan, mutta kvartettomainen rakenne muuttuu pianistisemmaksi satsiksi. Osa etenee teemaa hitaammassa harmonisessa rytmissä toteuttaen samalla rauhallisen valssin poljentoa. Esityserkintänä muunnelmalle on *molto espressivo* eli *hyvin ilmeikkäästi*. Kirkkaana korkeassa rekisterissä soiva melodia saa nyt enemmän soinnillista tilaa kuin teemassa, ja tuo leijuvan vaikutelman vasemman käden muodostamien pehmeiden harmonioiden päälle. (Beethoven 1980, 281; Uhde 1980, 490–492.)

Toinen muunnelma esitysmarkinnällä *leggermente* (suom. kevyesti, ilmapasti) on rakenteeltaan niin sanottu kaksoismuunnelma (Matthews 1979, 53). Siinä yksinäisistä kuudestoistaosanuotteista koostuvat jaksot (tahdit 33–40, 44–56 ja 61–64) kehystävät kahta neljän tahdin mittaista polyfonista jaksoa (tahdit 41–44 ja tahdit 57–60), jotka rakentuvat hitaammille aika-arvoille. Kuudestoistaosien sisään on kätkeyty teeman melodia, joka muuntuu ja kehittyy osan aikana, eikä koskaan asetu vahvalle tahdinosalle. Bassoääni kulkee teemaan verrattuna säveliltään lähes muuttumattomana kuudestoistaosanuotteina osuen aina tahdin neljäsosaoskuille. Tahdit 41–44 ja 57–60 eivät sisällä teeman melodiaa, mutta noudattavat sitä harmoniselta rytmiltään. Jos teema kuvitellaan soimaan näiden tahtien taustalla, muodostuu mielekkäitä harmonioita. Esimerkiksi muunnelman tahdit 57–60 istuvat hyvin soitettavaksi yhtä aikaa teeman tahtien 9–12 kanssa. Muunnelman rakennetta voi pitää parenteettisena, eli osassa kaksi erillistä muunnelmaa kulkee rinnatusten eteenpäin, toisen välillä keskeyttäessä toisen. Teeman kahdeksan tahdin jaksoista koostuvaa rakennetta ei ole säilytetty muunnelmassa sellaisenaan, mitä voidaan pitää myöhäiselle Beethovenille tyypillisenä hallittuna epäsäännöllisyytenä. (Beethoven 1980, 282–283; Uhde 1980, 492–493.)

Kolmas muunnelma on kaksinkertaisessa kontrapunktissa kulkeva, nopea osa tahtilajissa 2/4 esitysmarkinnällä *allegro vivace* (*nopeasti ja vilkkaasti*). Ylä- ja aläänissä vuorottelevat samanlaisesti vastakkaisissa liikkeissä kulkevat kuudestoistaosa- ja kahdeksasosanuotit. Kahdeksasosat soittavat vuoroin ylemmässä ja vuoroin alemmassa oktaavialassa teeman tahtien 1–4 bassoääntä noudattelevaa sävelkulkua e-gis-h-dis-e-gis-ais-h. Muunnelman loppuosassa oikea käsi soittaa staccatossa kahdeksasosina teeman tahteja 9–16 jäljittelevää kuviota, joka alkaa sävelillä h-h-h-cis. Tähän vastaa basso omalla melodiallaan, joka alkaa sävelillä a-a-cis tahdissa 85 ja samalla etäisesti muistuttaa Beethovenin yhdeksännen sinfonian kuoro-osuutta ”Oodi ilolle”. Uhde kuvaa mielenkiintoisesti, kuinka kaksinkertaisen kontrapunktin vähentyessä kyseisessä kohdassa syntyy visio suuresta laulavasta ihmisjoukosta. (Beethoven 1980, 284; Uhde 1980, 498–499.)

Neljäs muunnelma on tähänastisista pisin. Se sisältää saksankielisen esitysmarkinnan *etwas langsamer als das Thema* eli *hieman teemaa hitaammin*. Italiankielinen monisanainen tempomerkintä *un poco meno andante ciò è un poco più adagio com il tema* tarkoittaa *hieman vähemmän käyden, mutta hieman hitaammin kuin teema*. Muunnelma on 9/8-tahtilajiin kirjoitettu, ja siinä kuuden kuudestoistaosan sisältämä kuvio toimii osan tärkeänä eteenpäin kuljettavana motiivina. Teeman sävelet on kätkeyty kulkemaan hitaassa tempossa kontrapunktisen kudoksen sisäl-

lä. Muunnelma koostuu kahdesta kerrattavasta osasta kuten teemakin. Kontrapunktinen kudus muuttuu osan puolivälin jälkeen yhtäkkisesti soinnuiksi, joiden väliin piiryy toistuvasti alun kuudestoistaosakuvion vasta-aihe (tahdin 105 toisen iskun his-cis-d-cis-d). Tässä kohdassa siirrytään jo aivan uuteen tilaan, joskin teemaa jäljittelevät vielä tutut harmonian vaihtelut. Muunnelmassa palaudutaan kuudestoistaosanuottien piirtämän dominanttiseptimisoinnun kautta takaisin ”maan pinnalle” toonikalle. (Beethoven 1980, 285–286; Uhde 1980, 499–503.)

Viides muunnelma on vahvasti kontrapunktinen fugato tempomerkinnällä *allegro ma non troppo* (suom. nopeasti, mutta ei liian nopeasti). Osa on sävelletty alla breve eli 2/2-tahtilajiin. Toistensa päälle puolinuoteista rakentuvat terssimotiivit muodostavat basson vastaäänen päälle gis-e-a-fis-h-melodian. (Beethoven 1980, 286–287.) Tämä sävelkulku muodostaa kytköksen seuraavaan sonaattiin op. 110, sillä se vastaa teoksen ensimmäisen osan alkua E-duuriin transponoituna (Oelbaum 1994). Muunnelman edetessä muistot alkuperäisestä teemasta ovat yhä etäisempiä, mutta edelleen löydettävissä entistä hienovaraisemmassa muodossa (Uhde 1980, 503–507). Viimeinen fraasi kerrataan hiljaa, jonka jälkeen Kuertia mukaillein pudottaudutaan kuudenteen ja viimeiseen muunnelmaan (Raptus Association 2016, viitattu 23.6.2016).

Kuudes muunnelma alkaa teeman kertauksella basson vastaäänen säestämänä h-sävelen soidessa sekä tenoriäännessä että sopraanossa urkupisteenä. Sama urkupiste soikin koko osan ajan muuttuen h-cis-trilliksi tahdissa 164. Eteenpäin vielä liike ja tunnelataus tiivistyvät jatkuvasti loppua kohti nuottien aika-arvojen nopeutuessa. Tahdista 168 basson urkupistetritilli h-cis-äänillä muodostaa pohjan oikean käden kolmaskymmeneskahdesosille, jotka piirtävät kohoavaa, intensiivistä melodialinjaa arpeggiokuvioilla. H-cis-trilli siirtyy tahdissa 177 ääriäänteen väliin oikean käden 1- ja 2-sormelle bassoäänien soittaessa kolmaskymmeneskahdesosia ja sopraanoäänien soittaessa teemaa tahteja 9–12 jäljittelevää melodiaa synkopoidussa rytmissä. Lopulta sopraanoääni laskeutuu hiljenevän nyanssin aikana muodostaen dominanttiseptimisoinnun, ja väliäänien h-cis-trilli purkautuu. Osa päättyy teeman kertaamiseen lähes alkuperäisessä muodossa. (Beethoven 1980, 288–290; Uhde 1980, 507–513.)

4.3 Yhteydet laulusarjaan *An die ferne Geliebte*

Beethovenin sonaatista op. 109 löytyy paljon yhtäläisyyksiä laulusarjan *An die ferne Geliebte* (op. 98) kanssa (Beethoven 1949). William Meredith (2011, viitattu 31.1.2016) ja Sylvia Bowden

(2009) ovat tutkimuksissaan perehtyneet aihepiiriin kattavasti. Molemmat pitävät ilmeisenä sitä, että sonaatissa säveltäjä kuvaa tunteitaan tavoittamattomissa olevaa rakastettuaan kohtaan.

Meredith (2011, viitattu 31.1.2016) löytää molempien teosten sävellajeista viittauksia kuolematomaan rakkauteen. Hän kertoo, että klassisella aikakaudella Es-duuri tarkoitti muun muassa onnetonta rakkautta ja E-duuria käytettiin ilmaisemaan toivotonta, mutta lempeää rakkautta. Meredithin (sama) mukaan muidenkin Beethoven-tutkijoiden parissa mielletään laajalti sonaatin op. 109 liittyvän maan päällä tavoittamattomaan ”Kuolematomaan rakastettuun”.

Sonaatissa ja laulusarjassa käytetyistä musiikillisista motiiveista löytyy paljon yhtäläisyyksiä jo teosten ensimmäisistä tahdeista alkaen. Sonaatin avaustahdeissa on samanlainen bassolinja kuin laulusarjan kuudennen laulun tahdeissa 266–267, joissa on laulajan sisääntulo sanoilla ”Nimm sie hin denn, diese Lieder” (Bowman, 2009; nuottiesimerkki 5).

Nuottiesimerkki 5

Vielä selkeämpi viittaus laulusarjaan on sonaatin ensimmäisen osan tahdeista 75–81, joissa koraalin ylimmässä äänessä kuuluu laulusarjan tahtien 270–272 ja 288–290 melodian sävelet puolta sävelaskelta ylempää. (Bowden 2009; nuottiesimerkki 6.)

Nuottiesimerkki 6

Meredith (2011, viitattu 31.1.2016) löytää myös sonaatin avausosan musiikillisten motiivien käytöstä vihjeitä tavoittamattomissa olevasta rakastetusta. Sonaatin tahdeissa 88–97 on e-sävelen soidessa bassossa urkupisteenä sopraanoäännessä c-h- tai cis-h-appogiaturat. Meredithin (sama) mukaan tällaisia purkauksia on vuosisatojen ajan pidetty mollisävellajissa syvän surun tai kärsimyksen kuvauksena, ja duurisävellajissa ilon kuvauksena. Osa päättyy duurin voittoon, kun cis-h nousee kahdessa viimeisessä tahdissa korkeuksiin vahvistaen valoisaa tunnelmaa ja viitaten ilon täyttymiseen tuonpuoleisessa. Meredithin (sama) mukaan ensimmäisen osan loppu on ikään kuin kysymys ”eikö rakkautemme täyty Taivaissa”, ja toinen osa e-mollissa heti tämän jälkeen on ikään kuin vastaushuuto ”Ei! ”, jolla ensimmäisen osan johtopäätös kumotaan.

Meredith (2011, viitattu 31.1.2016) hakee perusteita sonaatin op. 109 rakkauslaulunomaiselle luonteelle myös Beethovenin käsikirjoitusmerkinnöistä. Kolmannen osan alussa käsikirjoituksessa on italiaksi ensimmäinen otsikko lyijykynällä, ja sen alapuolella on saksankielinen alaotsikko musteella kirjoitettuna. Saksankielisessä käsikirjoituksessa on sana *Gesang* (suom. laulu) myöhemmin julkaistujen nuottipainosten sanan *gesangvoll* (suom. laulavasti) tilalla. Beethoven ei ole korjannut asiaa jälkikäteen, joten hän ei ilmeisesti pitänyt vivahde-eroa termien välillä merkittävänä.

Sonaatin op. 109 kolmannen osan teeman ja muunnelmien ja kuusiosainen laulusarjan välillä on todettavissa hätkähdyttäviä yhtäläisyyksiä (Bowman 2009). Ensiksikin muunnelmien lukumäärä on sama kuin laulusarjan osilla, ja teosten tempomerkinnät ovat linjassa keskenään (taulukko 1). Lisäksi molemmissa sävellyksissä alku kerrataan: sonaatissa teema toistuu kuudennen muunnelman lopussa, ja laulusarjassa vastaavasti ensimmäisen osa kerrataan kuudennen osan lopussa. Laulusarja päättyy ensimmäisen osan sanoihin *Und ein liebend Herz erreicht was ein liebend Herz geweiht.* (Bowman 2009.)

TAULUKKO 1. Esitysmerkintöjen ja tahtilajien yhtäläisyyksiä sonaatin op. 109 ja laulusarjan "An die ferne Geliebte" välillä (mukaellen Bowman 2009).

Pianosonaatti op. 109 nro 30	Laulusarja <i>An die ferne Geliebte</i> op. 98
Teema: Gesangvoll, mit innigster Empfindung, $\frac{3}{4}$	
Muunnelmat:	Laulusarjan osat:
1. Molto espressivo/Hyvin ilmeikkäästi, $\frac{3}{4}$	1. Ziemlich langsam und mit Ausdruck/Melko hitaasti ja ilmeikkäästi, $\frac{3}{4}$
2. Leggiermente/Kevyesti, $\frac{3}{4}$	2. Ein wenig geschwinder/Hieman nopeammin, 6/8
3. Allegro vivace/Erittäin nopeasti, 2/4	3. Allegro assai/sangen nopeasti, 4/4
4. Etwas langsamer als das Thema/Hieman teemaa hitaammin, 9/8	4. Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung/Ei liian nopeasti, miellyttävästi ja suurella tunteella, 6/8
5. Allegro ma non troppo/Nopeasti, mutta ei liian, ϕ	5. Vivace/Vilkkaasti, 4/4
6. Tempo I del tema Cantabile/Teeman tempossa laulavasti, 3/3, (9/8), $\frac{3}{4}$	6. Andante con moto e cantabile/Liikkuvasti ja laulavasti, 2/4; Ziemlich langsam und mit Ausdruck, 3/4; Stringendo-Allegro molto e con brio/Kiihdyttäen-hyvin nopeasti ja vauhdikkaasti

Sonaatin päätösoosan teeman toinen fraasi (tahdit 9–10) muodostaa melodian, joka on E-duuriin transponoitu, hieman muunneltu versio laulusarjan ensimmäinen osan loppufraasista (nuottiesimerkki 7). Tämä fraasi kertautuu laulusarjan lopussa, jossa melodian kohdalle osuvat sanat "und ein liebend Herz erreichen" ("ja rakastava sydän tavoittaa", kirjoittajan suomennos). (Bowman, 2009.)

Nuottiesimerkki 7

85

*Nach und nach geschwinder
stringendo*

Zeit, und ein lie - bend Herz er - reichet, was ein lie - bend Herz ge -
cre - scen - do

Myös sonaatin kolmannen osan teeman tahdeille 13–16, joissa teema kulminoituu cis-sävelelle ennen kadenssia, löytyy vastine laulusarjan kuudennesta osassa. Laulusarjan melodialtaan identtisissä tahdeissa 272–273 ja 290–291 on vastaavanlainen nousu c-säveleen, ja melodia jää lepäämään kadenssin jälkeen ensimmäisen asteen soinnun terssisävelelle, kuten op. 109 kolmannen osan teemassakin (nuottiesimerkki 8). (Bowman, 2009.)

Nuottiesimerkki 8

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics in German and English. The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "sin - ge sie dann A - bends wie - der zu der Lau - te sü - ssem Klang! Sing them o'er in eve - ning hours, While the ten - der lute doth ring."

Op. 109 viimeisen muunnelman lopussa teeman tahtien 9–10 melodia nousee korkeaan rekisteeriin, jonka kaltaisia efektejä Beethoven on käyttänyt kuvaamaan taivaallista, kuolematonta tai tuonpuoleista esimerkiksi d-mollimessussaan (Cooper 2008, 314–315). Juuri tässä on viittaus laulusarjan melodiaan sanojen "und ein liebend Herz erreicht" kohdalle (nuottiesimerkki 7). Laulusarjan lopussa rakkauden kohde kuulee rakastajansa laulun ja alkaa itse laulaa sitä auringon laskiessa järven taakse. Bowman (2009) tulkitsee tämän liittyväksi metaforaan, jossa rakastavaiset saavat toisensa maallisista esteistä huolimatta henkisellä tasolla musiikin kautta. Jos tulkitaan sonaattia op. 109 tämän runon valossa, voisi ajatella, että teeman kertaus teoksen lopussa on mahdollisesti rakastetun vastaus rakastajansa lauluun.

4.4 Käsikirjoituksesta poimittua

Sonaatin op. 109 nro 30 käsikirjoitus on tallennettuna Washington D. C:n Library of Congressissa ja vapaasti saatavilla sähköiseen muotoon tallennettuna (Library of Congress 2016, viitattu 7.7.2016). Käsikirjoituksessa on havaittavissa joitakin muokkauksia, jotka tuovat esille säveltäjän tulkinnallisia ajatuksia teoksesta.

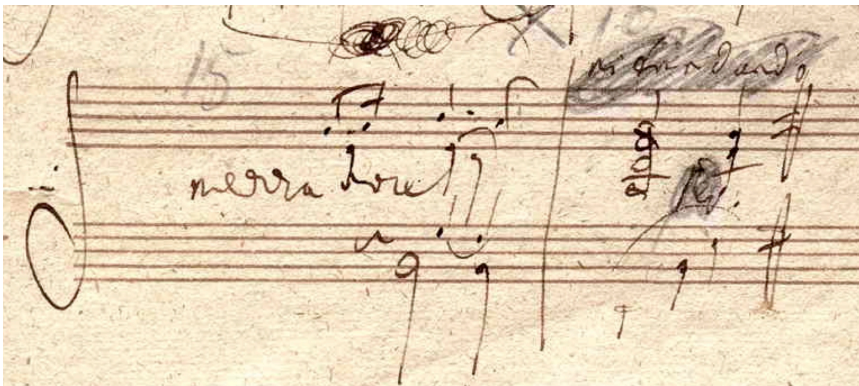
Beethoven on muokannut uudelleen esimerkiksi tahtien 11–12 kaarituksia kolmannen osan teemassa siten, että tahdin 11 e-nuotilta seuraavan tahdin kolmeen neljäsosanuottiin yltävä kaaritus on ylivivattu (kuva 1). E-nuotti jää siten erilliseksi tahdin 11 loppuun, ja tahdin 12 nuoteille on

oma kaari, jolloin kadenssi saa erityisen painokkaan merkityksen. (Meredith 2011, viitattu 31.1.2016.)



KUVA 1. Ote Beethovenin käsikirjoituksesta kolmannen osan tahdeista 11–12 (Library of Congress, 2016, viitattu 7.7.2016).

Beethoven on myös viivannut yli teeman viimeisestä tahdistä ritardando-merkinnän (kuva 2). Jos ei ole tutustunut käsikirjoitukseen, hidastuksen tekee tahtiin luontevasti tietämättä, että Beethoven ei sitä siihen tietoisesti halunnut. (Meredith 2011, viitattu 31.1.2016.)



KUVA 2. Kolmannen osan tahdistä 16 on sutattu yli ritardando. (Library of Congress, 2016, viitattu 7.7.2016).

Louis Schlösser, joka oli säveltäjä ja Darmstadtin kapellimestari, kuoli vuosina 1822 ja 1823 Beethovenilta hänen ajatuksiaan säveltämisestä. Beethoven kertoi kuljettavansa teemoja ajatuksissaan pitkät ajat, jopa vuosia, ennen kuin kirjoitti ne paperille. Hän hioi teemaa leveys-, pituus-,

korkeus- ja syvyysuunnassa. Tästä muodostui idea, joka kasvoi ja muodostui kokonaisuudeksi ilmestyen sitten säveltäjän eteen ikään kuin yhdeksi kappaleeksi valettuna. (Matthews 1988, 271–272.)

Beethovenin sävellystyössä näkyy alusta asti hänen mieltymyksensä yksityiskohtiin, joka tulee esille esimerkiksi tarkkoina dynamiikan ja artikulaation merkintöinä jo hänen varhaisimmissa käsikirjoituksissaan. Hänen tarkkuutensa käy ilmi myös useissa kirjeissä kustantajille ja kopioijille. Hän saattoi palata käsikirjoitukseen ja muokata sitä useita kertoja (Matthews 1988, 267–268; Cooper 2008, 16). Näin ollen on ajateltava, että Beethovenilla oli selkeät ajatukset teostensa tulkinnallisista yksityiskohdista, ja hän halusi välittää ne mahdollisimman tarkasti teostensa esittäjille.

5 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli syventää käsitystäni Beethovenista muusikkona ja tuoda monipuolisesti esille sonaatin op. 109 taustoja ja rakennetta. Tutkimusprosessin aikana näkemykseni Beethovenin musiikista syventyi, ja paljon mystiikkaa hänen persoonansa ympäriltä varisi pois. Beethoven vaikuttaa olleen erittäin inhimillinen, voimakkaasti tunteva ja elämää kokeva henkilö, joka kykeni poikkeuksellisella tavalla ilmaisemaan itseään musiikin kautta. Ymmärrykseni Beethovenin tavasta käsitellä sonaattimuotoa kasvoi olennaisesti erityisesti tutustuessani perusteellisiin teosanalyysiin. Sonaattiperiaate sävellystekniikkana avautui samalla uudella tavalla ja antoi näkemystä tulevalle työskentelylleni muidenkin pianosonaattien parissa.

Aikalaisten kuvaukset Beethovenin ihannoimasta tavasta soittaa pianoa tukevat hyvin sitä mieltä kuvaa, jonka säveltäjän sonaatteihinsa kirjaamat yksityiskohtaiset esitysohjeet antavat. Beethoven ihaili ilmaisuvoimaista, mutta kuitenkin selkeää ja huoliteltua soittotapaa, laulavuutta, saumattonta legatolinjaa ja vahvoja kontrasteja. Esille tulleet asiat eivät olleet ristiriidassa omien tulkinnallisten näkemysteni kanssa.

Säveltäjän maailmankatsomuksen ja sävellystyylin välille pystyy kirjallisten lähteiden perusteella löytämään selkeitä yhtäläisyyksiä. Muusikissa kuultavat vahvat kontrastit, julistavuuden ja sisäänpäinkääntyneisyyden vuorottelu, sopivat kuvaamaan Beethovenin ajattelutapaa universumin suuruudesta ja pienen ihmisen asemasta sen keskellä. Kuitenkaan mikään ei viittaa siihen, että säveltäjä olisi nimenomaan viimeisiin pianosonaatteihinsa kätkenyt tietoisesti elämänfilosofista sanomaa. Erityisen mielenkiintoista oli löytää Beethovenin kommentti ”rahan vuoksi sävellystyistä teoksista”, joka osuu ajallisesti kahden viimeisen pianosonaatin syntymisen aikoihin. Jos säveltäjä todella viittasi lausahduksellaan näihin teoksiin, se voisi kertoa siitä, ettei niihin kätkeydy hänelle itselleen erityistä ohjelmasisältöä. Beethoven, yllättävää kyllä, ei nostanut pianosonaattia sävellysmuotona kaikkein korkeimmalle jalustalle. Luultavasti siksi hänen viimeisimmät suuret sävellyksensä käsittivät messun, sinfonian ja jousikvartettoja pianosonaattien sijaan. Tämän seikka oli yllätys, sillä opintojeni aikana minulle oli kehittynyt näkemys siitä, että Beethoven omistautui koko elämänsä ajan ensisijaisesti pianomusiikin säveltämiselle.

Bowmanin (2009) ja Meredithin (2011, viitattu 31.1.2016) julkittuomat ajatukset sonaatin op. 109 ja laulusarjan *An die ferne Geliebte* välisistä yhtäläisyyksistä ovat suorastaan hätkähdyttäviä. Aiemmin ajattelin, opettajieni käsityksiä myötäillen, sonaatin kuvaavan mahdollisesti Beethovenin syvällisiä elämänfilosofisia ja omaelämäkerrallisia pohdintoja kuoleman lähestyessä, mutta nyt

teos sai ensisijaisesti rakkauslaulunomaisen luonteen. Sonaatin omistuskirjoitus nuorelle Brentanolle ja säveltäjän oma luonnehdinta omistuskirjoituksen merkityksestä vahvistavat ajatusta siitä, että teos saattaisi olla rakkauden osoitus juuri Brentanolle. On yllättävää, ettei teosten välisiin yhtäläisyyksiin löytynyt viittauksia suomenkielisestä kirjallisuudesta, vaikka käyttämieni tietolähteiden mukaan tutkijat maailmalla ovat asiasta varsin yksimielisiä.

Uskon opinnäytetyöni tarjoavan virikkeitä niille, jotka soittavat tai suunnittelevat soittavansa Beethovenin sonaatin op. 109 tai toimivat musiikkipedagogeina ohjaten sonaatin opiskelua. Opinnäytetyö tuo esille paljon mielenkiintoisia näkökohtia myös niille, jotka muista syistä ovat kiinnostuneita säveltäjän persoonasta tai hänen pianosonaateistaan. Työni antama monipuolinen ja kaunistelematon kuva Beethovenin persoonasta, hänen näkemyksistään pianonsoitosta ja elämänfilosofisista ajatuksistaan saattaa tarjota lukijalle aivan uusia näkökulmia myös hänen musiikkiinsa. Opinnäytetyö antaa monipuolisen kuvan niistä olosuhteista, joissa pianosonaatti op. 109 syntyi, ja tarjoaa kiehtovan näkökulman sävellyksen mahdollisesta rakkauslaulunomaisesta luonteesta tiettävästi ensimmäistä kertaa suomen kielellä.

LÄHTEET

- Barford, P. 1973. The Piano Music - II. Teoksessa Arnold, D. & Fortune, N. (toim.) The Beethoven Companion. London: Faber and Faber Limited, 126–193.
- Beethoven, L. 1980. Klaviersonaten Band II. München: G. Henle Verlag, 273–290. Alkuperäisjulkaisu 1820.
- Beethoven, L. 1949. An die ferne Geliebte. Kokoelmassa Unger, M. (toim.) Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Frankfurt: C. F. Peters, 83–97. Alkuperäisjulkaisu 1816.
- Cooper, B. 2008. Beethoven. 2008. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kindermann, W. 1994. Klaviersonate E-dur op. 109. Teoksessa A. Riethmüller & Dahlhaus, C. & Ringer, A. L. (toim.) Beethoven. Interpretationen seiner Werke. Laaber, Deutschland: Laaber-Verlag, 162–168.
- Mangsen, S. 31.1.2014. Sonata. Viitattu 22.6.2016, http://www.oxfordmusiconline.com.ezp.oamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&_start=1#S26191.2.1.
- Matthews, D. 1991. Beethoven. Suom. Riitta Kauko. Keuruu: Otava.
- Matthews, D. 1979. Beethoven Piano Sonatas. London: BBC.
- Melville, D. 1973. Beethoven's Pianos. Teoksessa Arnold, D. & Fortune, N. (toim.) The Beethoven Companion. London: Faber and Faber, 41–67.
- Meredith, W. What the Autograph Can Tell Us: Beethoven's Sonata in E Major, Opus 109. Viitattu 31.1.2016, <http://www.loc.gov/today/cyberlc/transcripts/2013/110910mus1200.txt>.
- Murtomäki, V. 2016. Artikkelisarjat: Klassismin klaveerimusiikki. Sonaattiperiaate ja -kulttuuri. Viitattu 22.6.2016, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=klas_klasklav2.
- Oelbaum, M. 1994. Beethoven Opus 109, 110, 111. A Trilogyy? Teoksessa M. Saarinen (toim.) Sävellyks ja musiikinteoria 1/94. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1–30.

Raptus Association. Beethoven's Piano Sonata No 30, Op. 109 Creation history and discussion of musical content. Viitattu 23.6.2016, www.raptusassociation.org/son30e.html.

Rosen, C. 1988. Sonata Forms. Revised Edition. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Sibelius-Akatemian kirjasto. 2016. Beethoven, Ludwig van (1770–1827): Auf dem Hügel sitz ich spähend op. 98 nro 1. Viitattu 8.7.2016, <http://laura.siba.fi/xwiki/bin/view/Laura/View?id=a6fdaec3c11da92a3fb5a35d784e1f11&tr=2>.

Sinkkonen, J. 2015. Nerouden lähteillä. Suurten säveltäjien hauras elämä. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Thayer, A. W. 1921. The Life of Ludwig van Beethoven. Krehbiel H. E. New York: The Beethoven Association.

Truscott, H. 1973. The Piano Music - I. Teoksessa Arnold, D. & Fortune, N. (toim.) The Beethoven Companion. London: Faber and Faber, 68–125.

Uhde, J. 1980. Beethovens Klaviermusik III. Sonaten 16–32. Stuttgart, Germany: Reclam Stuttgart.

Webster, J. Sonata form. Viitattu 22.6.2016, http://www.oxfordmusiconline.com.ezp.oamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/26197?q=sonata+form&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit