

Markus Rantala

Analyysi Johannes Brahmsin ensimmäisestä
pianokonsertosta

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Markus Rantala Analyysi Johannes Brahmsin ensimmäisestä pianokonsertosta 50 sivua + 5 liitettä 11.5.2017
Tutkinto	Muusikko AMK
Musiikin tutkinto	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikintekijä, kitara
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Joonas Pohjonen
<p>Opinnäytetyöni käsittelee romantiikan ajan säveltäjän Johannes Brahmsin ensimmäistä pianokonserttoa (D-molli, Op. 15). Analysoin konserton muotoa, harmoniaa, motiiveita ja kontrapunktia. Kontrapunktia käsitellessäni tosin hyvin vähän, alkuperäisestä suunnitelmastani poiketen, koska kirjoitetun osuuden pituus alkoi kasvaa opinnäytetyön puitteissa liian pitkäksi.</p> <p>Suurin syy opinnäytetyöni aiheen valintaan oli haluni kehittyä säveltäjänä. Brahms on jo muutamia vuosia ollut lempisäveltäjäni ja hänen ensimmäinen pianokonserttonsa on lempeöksiani. Lisäksi yksi mahdollisista tulevaisuuden työnkuvistani saattaa olla musiikin teorian opettaja, joten koen, että syventyminen suuren säveltäjän mestariteokseen parantaa huomattavasti musiikin teorian ymmärtämystäni.</p> <p>Pianokonserton muoto noudattaa klassista kaavaa, jossa ensimmäinen ja viimeinen osa ovat nopeatempoisia ja toinen osa on tempoltaan hidas. "Elements of Sonata Theory"-kirjassa sonaattimuodosta tunnistetaan viisi eri päätyyppiä, joista tyyppi kolme on kaikista yleisin (se koostuu esittelyjaksosta, kehittäjäjaksosta ja kertausjaksosta). Pianokonserton ensimmäinen osa on luokituksen mukaan tyyppiä viisi, jossa tyyppiin kolme sekoittuu vanhasta konserttoperinteestä tuttu-solo vuorottelua. Hidas osa menee kehysrakenteessa (A-B-A) ja viimeinen osa on hybridimuoto sonaatti-rondo (tyyppi 4). Motiivien käytöltään teos on monotemaattinen kokonaisuus, jossa ensimmäisessä osassa esitellyn motiivisen materiaalin kehittäminen jatkuu vielä viimeisessä osassa. Monipuolinen kromaattisten muunnossävelten käyttäminen ja klassisten harmonisten ilmiöiden kehittäminen ovat harmonian kannalta konserton silmiinpistävimpiä piirteitä. Tärkeimpiä havaintoja kontrapunktiin kannalta on rohkea dissonanssin käsittely, joka oli yksi syy konserton huonolle vastaanotolle sen ensiesityksen aikoihin. Mainitsemisen arvoista on myös se, että konsertossa on harvoja hetkiä jolloin säveltäjä ei ole asettanut vähintään kahta melodiaa kontrapunktisesti päällekkäin.</p> <p>Sain opinnäytetyöni tekemisestä rohkeutta oman äänen etsimiseen säveltäjänä. Lisäksi klassismin ja romantiikan estetiikan tuntemukseni kasvoi huomattavasti.</p>	
Avainsanat	Brahms, pianokonsertto, sonaattimuoto, romantiikan estetiikka

Author(s) Title	Markus Rantala An analysis of Johannes Brahms' first piano concerto
Number of Pages Date	50 pages + 5 appendices 11 May 2017
Degree	Pop/Jazz musician
Degree Programme	Music
Specialisation option	Composer, guitar
Instructor(s)	Jukka Väisänen, MMus Joonas Pohjonen, MMus
<p>In my thesis I discuss the first piano concerto of the Romantic era composer Johannes Brahms. I analyse the form, harmony, motives and counterpoint of the concerto. As the length of the written portion of my thesis started to grow out of hand I had to cut back from my original intention of covering the counterpoint of the concerto extensively.</p> <p>The biggest factor in choosing the subject for my thesis was the urge to better myself as a composer. For a few years now Brahms has been my favourite composer and his first piano concerto one of my favourite pieces of music. Furthermore, one of my future job descriptions may be a music theory teacher and as such sinking my teeth into the work of one of the great composers is bound to advance my understanding of music theory substantially.</p> <p>The form of the concerto adheres to the classical tradition wherein the tempo of the first and last movement is fast and the tempo of the middle movement is slow. The book "Elements of Sonata Theory" recognizes five sonata form types of which type 3 is the most common (it consists of exposition, development and recapitulation). The first movement of the piano concerto is a type 5 sonata. It mixes tutti-solo alternation from the old concerto tradition with a type 3 sonata. The slow movement is written in ternary form (A-B-A) and the last movement is a sonata-rondo (type 4). When it comes to the use of motives the piece is monothematic. The development of the motivic material introduced in the first movement continues to the very last bars of the last movement. Harmonically the concerto is riddled with chromatically altered chords and Brahms develops many a classical harmonic phenomena. The most prevalent feature about the counterpoint is Brahms' bold use of dissonance. This was likely one of the decisive factors for the bad reception the concerto got at its premiere. It is also worth mentioning that moments where the composer has not juxtaposed at least two melodies contrapuntally are few and far apart.</p> <p>From writing my thesis I gained courage in finding my own voice as a composer. In addition my knowledge of the aesthetics of the music of the Classical and the Romantic era increased considerably.</p>	
Keywords	Brahms, piano concerto, sonata form, Romanticism

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Lyhyesti lähdekirjallisuudesta, yleisistä käsitteistä ja analyysimeteodeista	2
2.1	Harmonia, motiivit ja kontrapunkti	4
3	Konserton historiaa	5
4	I. Maestoso	6
4.1	Ritornello 1 (Intro)	7
4.2	Esittelyjakso eli ekspositio	10
4.3	Kehittelyjakso (Elaboraatio)	17
4.4	Kertausjakso (rekapitulaatio)	20
4.5	Koda	23
5	II. Adagio	24
5.1	Kehysrakenteen ensimmäinen A-osa	25
5.2	Kehysrakenteen B-osa	29
5.3	Kehysrakenteen A-osan kertaus eli A'-osa	30
6	III. Rondo (Allegro non troppo)	32
6.1	Ekspositio (A-B)	33
6.2	Kehittelyjakso (A-C)	36
6.3	Rekapitulaatio (A-B')	40
6.4	Koda	42
7	Pohdinta	45
	Lähteet	49
	Liitteet	
	Liite 1. Harmonia-analyysin merkintätavoista	
	Liite 2. I. Osan pääteeman harmonia-analyysi	
	Liite 3. III. osan P ^{ff} - eli rondoteeman harmonia-analyysi	
	Liite 4. III. osan S ^{1.1} -teeman harmonia-analyysi	
	Liite 5. Muotoanalyysin yhteenveto	

1 Johdanto

Opinnäytetyöni aiheena on analyysi Johannes Brahmsin Pianokonsertosta no. 1 D-molli, Op. 15. Tarkastelen teosta neljästä eri näkökulmasta, jotka ovat: muoto, motiivit, harmonia ja kontrapunkti.

Analyysin selkärankana ja suurimpana rakennetta määrittelevänä elementtinä on konsertton muodon tutkiminen. Lähes yhtä suuren huomion saa pianokonsertton tematiikan eli Brahmsin käyttämien motiivien tarkastelu. Pienemmälle huomiolle jää harmonia, josta nostan opinnäytetyössäni pinnalle ajoittain esimerkkejä - mielestäni kiinnostavista tai kokonaisuuden kannalta tärkeistä hetkistä. Alun perin tarkoitukseni oli sisällyttää opinnäytetyöhöni kappale, jossa käsittelen pelkkää kontrapunktiä. Sivumäärän alkaessa kasvaa uhkaavaa vauhtia, tulin siihen tulokseen, että joudun jättämään kontrapunktiä käsittelevän kappaleen kokonaan pois. Päädyin lopulta käsittelemään kontrapunktiä erittäin vähäisesti muun analyysin yhteydessä.

Alun perin tarkoitukseni oli tutkia myös yhtä konserttoa barokki-aikakaudelta ja yhtä konserttoa klassismin kaudelta ja vertailla näiden kolmen eri ajanjakson konserttoja toisiinsa. Ymmärsin kyllä varsin pian, että aihe olisi ollut aivan liian laaja opinnäytetyön puitteissa tutkittavaksi.

Opinnäytetyöni aiheen valintaan vaikutti eniten haluni kehittyä säveltäjänä. Koska Brahms on tämänhetkinen lempisäveltäjäni ja hänen ensimmäinen pianokonserttonsa yksi tämänhetkisistä lempiteoksistani, oli aiheen valinta varsin helppo. Toinen valintaan vaikuttava tekijä oli päättymätön tiedonjanoni. Viime vuosina kiinnostukseni musiikin "klassista" puolta kohtaan on kasvanut eksponentiaalisesti. Olen tutkinut klassista harmoniaa, muotoa, kontrapunktiä, fuugaa - ja niin edelleen. Brahms oli myös ideaali valinta tutkintakohteeksi, koska esteettisesti hän on vielä kiinni klassisessa perinteessä, mutta hänen harmonian, melodian ja muodon käsittelynsä on viety klassista mallia astetta pidemmälle. Myös erittäin tärkeä taustatekijä opinnäytetyölleni on, että yksi työtehtävä, jossa mahdollisesti tulen tulevaisuudessa toimimaan on musiikin teorian opettaja. Olen jo varsin hyvin sisällä pop/jazz-musiikin estetiikassa ja idiomissa. Tavoitteenani on myös päästä yhtä hyvin sisälle klassiseen estetiikkaan.

Tiedostan, että suuri rakkauteni Brahmsin musiikkia kohtaan värittää jonkin verran kirjallista ilmaisuani. Lisäksi useissa lähdekirjallisuutenani käyttämissäni teoksissa ilmevä tapa ilmaista omia mielipiteitä, joskus erittäin värikkäästikin, on tuntunut tarttuneen omaan kirjoitustapaani.

Kahdessa seuraavassa luvussa esittelen opinnäytteeseeni liittyviä tärkeitä käsitteitä, lähdekirjallisuutta ja kerron lyhyesti Brahmsin ensimmäisen pianokonsertton historiasta. Luvut 4-6 ovat tulososio. Tulososion rakenne pohjautuu pianokonsertton muotoon. Luku neljä käsittelee konsertton ensimmäistä osaa, luku viisi käsittelee toista osaa ja kuudennessa luvussa käsittelee konsertton viimeistä eli kolmatta osaa.

2 Lyhyesti lähdekirjallisuudesta, yleisistä käsitteistä ja analyysimeteodeista

Brahmsin ensimmäisen pianokonsertton ensimmäinen ja viimeinen osa menevät sonaattimuodossa. Tästä johtuen koen, että lyhyt katsaus muodon historiaan ja sen yleisiin piirteisiin on tarpeellinen.

Sonaattimuoto oli tärkein muotorakenne klassiselta kaudelta eteenpäin vielä pitkälle 1900-lukua. Muodon juuret ovat A-B kaksoisrakenteessa. (Sonata Form. Oxford Music Online.) Sonaattimuoto ei kuitenkaan ole kankea tiukkoihin sääntöihin perustuva ”tekstikirja”-malli. Se on enemmänkin elastinen kokoelma tyypillisiä rakenteellisia toimenpiteitä, joita säveltäjät muokkasivat omiin tarkoituksiinsa sopiviksi. (Hepokoski & Darcy 2006, 15.)

Sonaattimuodon terminologiassa ja analyysimenetelmissä ei ole vakiintunut universaalia kieltä (Hepokoski & Darcy 2006). Omat analyysimetodini pohjautuvat suurelta osin James Hepokosken ja Warren Darcyn Elements of Sonata Theory kirjaan. Kirja on kattava tutkielma 1700-luvun loppupuolen sonaattimuotoisista teoksista. Keskiössä ovat klassismin suurten säveltäjien Mozartin, Beethovenin ja Haydnin tuotanto. Pohjaan myös joitakin havaintoja teoksen muodosta Arnold Schoenbergin kirjoihin Structural Functions of Harmony (1969) ja Fundamentals of Musical Composition (1967).

Hepokoski ja Darcy (2006, 343-345) jakavat sonaattimuodon viiteen eri alatyyppiin. Esittelen tyyppin 5 sonaattimuodon piirteet muun analyysin yhteydessä luvussa 4 ja tyyppin 4 sonaattimuodon luvussa 6. Tyyppi 3 on sonaattimuodon tyypeistä kaikkein yleis-

sin. Seuraavaksi käyn lyhyesti läpi tyypin 3 sonaatin rakenteelliset piirteet. (Brahmsin ensimmäisen pianokonsertton muotorakenteissa ei esiinny sonaattimuodon tyyppisiä 1 & 2. Kyseisistä tyypeistä voi lukea Elements of Sonata Theory -kirjasta.)

Tyypin 3 sonaatti jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa on esittelyjakso eli ekspositio. Toinen osa on kehittäjäjakso eli elaboraatio. Muodon päättää kolmas osa, kertausjakso eli rekapitulatio. Lisäksi kappale voi sisältää sonaattimuodon ulkopuolisen intron ja kodan.

Esittelyjaksossa esitellään teoksen tärkein motiivinen materiaali. Osa jakautuu kahteen pienempään kokonaisuuteen. Ensimmäinen alajakso koostuu pääteemasta (lyhenne P) ja transitiosta (TR). Transitio johdattaa usein moduloivalla liikkeellä eksposition toiseen osaan, joka alkaa sivuteemalla (S). Todellisuudessa sivuteema on usein moniosainen jolloin voidaan puhua sivuteemaryhmästä. Sivuteeman tärkein funktio on toimia kontrastina pääteemalle. Eksposition sivuteema hakee kontrastia musiikillisen sisällön lisäksi myös sävellajivalinnalla (duurikappaleissa yleisin sivuteeman sävellaji vaihtoehto on dominantisävellajialue – V - ja molliteoksissa medianttialue - bIII). Sivuteema-alueita voi seurata vielä eksposition päättävä alue (suora suomennos termistä closing zone, käytän siitä lyhennettä C) ja retransitio (RT), joka johdattaa takaisin pääteeman alkuun, jos ekspositio on kerrattu kertausmerkeillä. (Hepokoski & Darcy 2006, 16-18 ja 20-22.)

Seuraavan osan, kehittäjäjakson, ideana on valita esittelyjaksosta motiivista materiaalia ja muokata materiaalia vieden sitä erilaisten kontrastoivien sävellajialueiden läpi. Moduloiva liike kaukaisiinkin sävellajeihin on osalle tyypillistä. Kehittäjäjakso noudattaa yleensä esittelyjakson asettamaa rotaatio mallia. Rotaatio käsite viittaa sarjaan musiikin rakenteellisia osia, jotka kierrätetään useaan otteeseen teoksen aikana (Hepokoski, Darcy 2006, 611). Esittelyjakson rotaatio (pääteema, transitio, sivuteema) voi toistua kehittäjäjaksossa, jolloin säveltäjä kehittää esittelyjakson materiaalia siinä järjestyksessä, jossa ne ensimmäisen kerran kuultiin ekspositiossa. Tällöin on kyseessä kokoroataatio. Useimmiten kehittäjäjakso noudattaa kuitenkin puolirotaatio-mallia ja käsittelee vain pääteeman ja transition materiaalia. (Hepokoski & Darcy 2006, 18-19.)

Sonaattimuodon päättää kertausjakso, jossa esittelyjakson materiaali kerrataan. Tällä kertaa S- ja C-alueet on transponoitu toonikasävellajiin. Transponoinnin lisäksi materi-

aalissa voi esiintyä suuriakin muunnoksia verrattuna ekspositioon. (Hepokoski & Darcy 2006, 19-20.)

Käytän myös osien kategorisoinnissa Hepokosken ja Darcyn mallia, jossa yläindeksi numeroilla merkataan osien sisäisiä alajakoja (2006, 71-72). Esimerkiksi TR^{1.1}-osa on transition aloittama ensimmäinen osa. Vasta täydellisen kokolopukkeeseen (V – I kadenssi, jossa melodiaääni I asteen soinnussa on toonikasävel) jälkeen voidaan siirtyä yläindeksiluvuissa seuraavaan kokolukuun. Esimerkkinä jos TR^{1.1}-osa päättyy täydelliseen kokolopukkeeseen, jonka jälkeen transitio jatkuu, on seuraavan osan nimi TR². Jos TR^{1.1}-osan lopun jälkeen transitio jatkuu, mutta se ei lopu täydelliseen kokolopukkeeseen, on seuraavan osan numerointi TR^{1.2}.

2.1 Harmonia, motiivit ja kontrapunkti

Analysoin pianokonsertton harmoniaa käyttämällä perinteistä sointufunktioihin perustuvaa astemerkintä systeemiä. Analysoin koko konsertton harmonian, mutta opinnäytetyössäni otan esimerkiksi vain mielestäni kiinnostavia tai teoksen kannalta oleellisia harmonia katkelmia. Klassisen harmonian lähdekirjallisuutena käytän Edward Aldwellin ja Carl Schachterin *Harmony & Voice Leading* (2002) kirjaa. Käytän astemerkinnöissä omasta mielestäni loogista systeemiä, joka on yhdistelmä pop/jazz- ja klassisen musiikin teoriassa vakiintuneita käytäntöjä. Liite 1 havainnollistaa harmonia-analysissä käyttämiäni merkintätapoja. Käytän pop/jazz-puolelta tuttua terminologiaa myös sävelten, sävellajien ja reaalisoitujen nimeämisessä (liite 1).

Konsertton motiivien tutkimisessa käytän tapaa, joka on peräisin Arnold Schoenbergin *Fundamentals of Musical Composition* (1967) kirjasta. Motiivi on pienin musiikillinen rakenneosa, joka koostuu intervalleista ja rytmistä, jotka yhdessä muodostavat muistettavan musiikillisen kokonaisuuden (Schoenberg 1967, 8). Kirja korostaa monotemaattista lähestymistapaa, jossa sävellyksen motiivisia yhteyksiä pyritään tutkimaan osoittamalla eri melodioille yhteisiä motiivisia piirteitä.

Oxford Music Online määritelmän mukaan: ”kontrapunkti on musiikille ainutlaatuinen tapa sanoa ymmärrettävästi kaksi asiaa samanaikaisesti. Termi juontaa juurensa ilmaisusta *punctus contra punctum* eli nuotti vasten nuottia.” (Counterpoint, Oxford Music

Online, verkkodokumentti.) Kontrapunktin lähdekirjallisuutena ja analyysimetodien mallina käytin lähinnä Salzerin ja Schachterin Counterpoint in Composition -teosta.

3 Konserton historiaa

Brahms aloitti ensimmäisen pianokonserton kirjoittamisurakan vuonna 1854. Ensimmäisestä osasta piti alun perin tulla sonaatti kahdelle pianolle. Nuori säveltäjä ymmärsi kuitenkin teoksen orkestraalisen potentiaalin ja alkoi muokkaamaan sitä sinfonian muotoon. Vuonna 1855 Brahms hylkäsi idean sinfoniasta ja päätti työstää teoksen pianokonserton ensimmäiseksi osaksi. Ensimmäinen osa valmistui seuraavana vuonna. Pian sen jälkeen seurasi kolmas osa, Rondo ja myöhemmin hidas osa, Adagio. (Brahms, Johannes § 2 New Paths. Oxford Music Online, verkkodokumentti.)

Pianokonserton ensiesitys oli vuonna 1859, jonka jälkeen Brahms vielä työsti sen orkestraatiota. Säveltäjä oli tuolloin vain 25-vuotias. Brahms oli toivonut, että teos nostaisi hänet säveltäjien kärkikastiin. Toisin kuitenkin kävi, konsertto ei saavuttanut suosiota kriitikoiden, eikä liioin yleisönkään keskuudessa. Kirjeenvaihdossa viulisti Joseph Joachimin kanssa Brahms mainitsee, että erään esityksen päättyä kolme ihmistä yritti taputtaa, mutta muu yleisö hiljensi taputusyritykset hyssyttelemällä. (Brahms, Johannes § 2 New Paths. Oxford Music Online, verkkodokumentti.)

Brahmsin ensimmäinen pianokonsertto noudattaa klassista kolmeosaisen konserton kaavaa, jossa osien tempot ovat nopea – hidas – nopea. Säveltäjä Robert Schumannin itsemurhayrityksen sanotaan vaikuttaneen pianokonserton dramaattisen ensimmäisen osan syntyyn. Schumann oli aikaisemmin tunnistanut Brahmsin säveltäjän kyvyt ja edistänyt hänen uraansa mm. esittämällä musiikkikustantajille Brahmsin teoksia. Schumannin itsemurhayrityksen jälkeen Brahms avusti Clara Schumannia (Robertin vaimoa) arjen pyörittämisessä. Konserton hitaan osan Brahms on itse sanonut olevan ”hellä muotokuva” Clara Schumannista, johon Brahms todennäköisesti oli rakastunut. (Brahms, Johannes § 9 Orchestral works and concertos. Oxford Music Online, verkkodokumentti.)

Seuraavat kolme lukua käyvät osakohtaisesti läpi Brahmsin ensimmäisen pianokonserton. Olen yrittänyt tehdä nuottiesimerkkejä tekstin kannalta oleellisimmista musiikkikatkelmista. Kuitenkin suositeltavaa on kaivaa pianokonserton partituuri ja äänite tekstin kanssa luettavaksi ja kuunneltavaksi. Tekijänoikeussyistä partituuri ei ole opinnäyte-

työni liitteenä, mutta se löytyy mm. Sibelius-akatemian kirjastosta. Oma suosikkilevytykseni on Krystian Zimermanin ja Berliinin filharmonikoiden vuoden 2005 äänite, jota johtaa Sir Simon Rattle (äänite löytyy mm. Spotifystä).

4 I. Maestoso

Brahmsin pianokonsertton ensimmäisen osan juuret ovat selkeästi tyypin 5 sonaattimuodossa.

Tyypin 5 sonaattimuoto yhdistelee muotoa ja menettelytapoja 1700-luvun alun konsertto- ja aaria-perinteistä (dramaattiset tutti- ja soolo-vuorottelut) sonaattimuodon piirteisiin. (Hepokoski & Darcy 2006, 430).

Tyyppi 5 on siis hybridimuoto. Brahmsin tapauksessa tyypin 3 sonaattimuodon piirteet nousevat kuitenkin vahvemmin pinnalle kuin tyypin 5 piirteet. Hänen käsittelyssään piano ja orkesteri esiintyvät usein tasavertaisina yhteistyökumppaneina, eikä tutti-soolo vastakkainasettelu ole aina kovin mustavalkoista. Kun Brahms kirjoitti ensimmäistä konserttoaan, tyypin 5 sonaattimuoto oli jo vanhanaikainen ja tyypin 3 käytöstä konserttojen ensimmäisen osan muotona oli tullut normi. Brahmsin viittauksia vanhaan ritornello perinteeseen voi pitää arkaaisena, vanhoja perinteitä muistelevana ja kunnioittavana. (Hepokoski & Darcy 2006, 434-435.) Ensimmäisen pianokonsertton vakavuudesta voi saada vihjeitä jo ensimmäisen osan kestosta, joka riippuen esityksestä on 21-24 minuutin luokkaa.

Tyypin 5 sonaatin ritornello – soolo vuorottelujen rakenne noudattaa yleensä tiettyä mallikaavaa, mutta säveltäjät muokkaavat usein kekseliäästi mallia omiin käyttötarkoituksiinsa sopiviksi. Tyypin 5 sonaatin aloittaa ritornello 1-osa (käytän osasta lyhennettä R1), joka on orkesterin soittama intro teokselle. Sitä seuraa soolo 1-osa (lyhenne: S1), joka on sonaattimuodon esittelyjakso. Ritornello 2-osassa (R2) orkesteri tulee taas mukaan ja osan voi ymmärtää olevan osa laajempaa ekspositiota. Soolo 2-osa (S2) on sonaattimuodon kehittelyjakso. Kehittelyjaksoa seuraa ritornello 3 (R3), joka joskus sulautuu yhteen soolo 3-osan (S3) - eli kertausjakson – kanssa. Ritornello 4-osa (R4) päättää laajemman rekapitulaation. Se jakaantuu yleensä kahteen osaan, cadenzaa edeltävään R^{4.1}-osaan ja sitä seuraavaan R^{4.2}-osaan. Näiden tyypillisten ritornello-osien lisäksi orkesteri voi säestää solistia (soolo osioissa) ja saattaa soittaa lyhyempiä, väli-

huudahduksen omaisia katkelmia soolo osioiden keskellä. (Hepokoski & Darcy 2006, 430-440.)

Käytän konserton ensimmäisen osan yhteydessä Elements of Sonata Theory kirjan mallia tyypin 5 sonaatin osien kategorisoinnista. Mallissa merkitään aluksi sonaattimuodon rakenteellinen osa. Riippuen siitä onko kyseessä ritornello- vai soolo-osa, käytetään lyhenteitä R ja S, jota seuraa kyseisen osan numero (esimerkiksi S1 tarkoittaa ensimmäistä soolo osaa). Sen jälkeen merkitään osan tarkempi alajakso. Esimerkiksi S1:\TR^{1.1} tarkoittaa soolo 1-osan (eli eksposition) transitio^{1.1}-osaa. Mallia hieman monimutkaistaa se, että jos jokin osa, vaikkapa kyseinen TR^{1.1}, on kuultu aikaisemmin jossain toisessa osassa, merkitään sulkuihin se osa, jossa kyseinen materiaali on ensimmäisen kerran kuultu. Esimerkkinä merkintä S1:\(R1:\TR^{1.1}) tarkoittaa että kyseessä on soolo 1-osan transitio^{1.1}-osa, joka on kuultu ensimmäisen kerran ritornello 1-osassa.

4.1 Ritornello 1 (Intro)

Ensimmäinen osa alkaa tyypin 5 sonaatille ominaisella ritornello 1-osalla. Ritornello 1 toimii orkestraalisena introna ja luo perustan itse sonaattimuodon rotaatiolle. Mozartin tapauksessa ritornello 1-osan rotaatio muistuttaa yksinkertaisimmillaan itse sonaattimuodon eksposition (ja rekapitulaation) rotaatiota siten, että orkesteri esittelee osat niiden oikeassa esiintymisjärjestyksessä. Siten Mozartille tyypillinen ritornello 1 rotaatio voisi olla seuraavan lainen: R1:\P (pääteema materiaalia), R1:\TR (transition materiaalia), R1:\S (sivuteemamateriaalia), R1:\C (esittelyjakson päättävää materiaalia). Brahms noudattaa tätä mallia lähemmin myöhemmissä konsertoissaan (Viulukonsertto D-duuri, Op. 77 ja Kaksoiskonsertto viululle ja sellolle, A-molli, Op. 102). Hänen Op. 25 ensimmäisen osan ritornello 1 sitä vastoin esittelee transition ja kehittelyjakson rotaation.

Ensimmäinen osa alkaa D-mollissa dramaattisella lähes, koko orkesterin soittamalla fortissimo tutti osiolla R1:\TR^{1.1} (tahdit 1-25). Aluksi toonikaurkupisteen päälle rakentuu D-molli soinnun sijaan Bb-kolmisoinnun terssikäännös, joka tahdissa 4 muuttuu nelisoinnuksi. Soinnun voi tulkita saksalaiseksi ylinousevaksi sekstisoinnuksi – Ger₅⁶ - jonka bassosävelenä on sävel d (esimerkki 4-1). Tahdissa 11 basson urkupiste vaihtuu c#-säveleksi ja tukee aluksi V⁶-sointua, joka pian muuttuu vähennetyksi nelisoinnuksi ja aloittaa kromaattisesti laskevien vähennettyjen nelisointujen sarjan (VII^{o7}- VII^{o4}₃/IV - VII^{o7}/bVII). Tahdin 24 puolivälissä ylinouseva sekstisointu tekee taas paluun, tällä kertaan perusmuotoisena. Tahtien 1-24 voi täten ajatella laajentavan ylinouseva sekstisoin-

tu harmoniaa. Ylinouseva sekstisointu etenee tahdissa 25 kadenssikvarttisekstisointuun, jossa on vielä melodiasävelenä Ger_5^6 soinnusta jäänyt dissonanssi (g#), jonka ylöspäinen purkaminen muistuttaa johtosävelpidätyksen ylöspäistä purkamista (esimerkki 4-2) (Aldwell & Schachter 2002, 360). Samalla kun dissonanssi purkautuu ylöspäin, muuttuu sointu I-asteen soinnuksi. V_4^6 ei etenekään odotusten mukaiseen autenttiseen V-I kadenssiin (Aldwell & Schachter 2002, 147-148).

Maestoso
Esimerkki 4-1 (reduktio)

Dm: bVI^6 Ger_5^6

Esimerkki 4-2

Dm: V^7 I

Kuvio 1.

$\text{R1}:\backslash\text{TR}^{1.1}$ -osan motiiveista kauaskantoisimpiin seurauksiin johtavat esimerkissä 4-1 näkyvät motiivit a ja a 1, jotka ovat sointuarpeggioita ja motiivi b, joka on asteittainen sävelkulku, jonka ääriäänten välinen intervalli on pieni terssi. Motiivissa b 2 asteittainen sävelkulku kattaa kaksi pientä terssiä eli yhteensä vähennetyn kvintin.

Seuraava osa $\text{R1}:\backslash\text{TR}^{1.2}$ (tahdit 26-45) alkaa suoraan "epäonnistuneen" V_4^6 -soinnun purkamisen vanavedessä. Dynamiikka laskee *fortissimosta pianoon ja pianissimoon*. Osan melodia sisältää $\text{R1}:\backslash\text{TR}^{1.1}$ -osan motiivi b 2:sta tutun asteittaisen kulun, joka täyttää vähennetyn kvintin. Lisäksi $\text{R1}:\backslash\text{TR}^{1.1}$ -osan motiivi a toimii nyt uuden osan säestyselementtinä, hieman muunneltuna tosin. Esimerkki 4-3 valottaa edellä mainittuja ilmiöitä. Osa tonikalisoi aluksi A-mollin ja moduloi vähennetyn nelisoinnun kautta Bb-mollin. Brahms poikkeaa vanhasta konserttotraditiosta, jossa ritornello 1-osa oli perinteisesti kokonaan toonika sävellajissa (Hepokoski & Darcy 2006, 475-482).

Esimerkki 4-3

27 vln. vä 5

cl.

a-motiivista muokattu

Kuvio 2.

Seuraava osa, R1:\TR^{1.3} (tahdit 46-62), on suurimmaksi osaksi Bb-molli sävellajissa. Huomattavimpia piirteitä osassa on basson dominanttiurkupiste, joka on läsnä suurimman osan ajasta sekä tahdista 55 alkava laskevaan 6-5 sarjaan perustuva kaunis sekvenssi, joka päättyy V-asteelle. Melodiassa mieleenpainuvimmat piirteet ovat jälleen kerran sointuarpeggiot ja (pienen) terssin täyttävät asteikkokulut. Sointuarpeggioissa soinnun perussäveltä lähestytään alapuolisella johtosävelellä. Osan päättää D-mollissa erittäin vahvasti artikuloitu autenttinen kadenssi (tahdit 65-66), joka tuo mieleen tahdin 25 epäonnistuneen kadenssiyrityksen. Molemmissa melodiaääni g# liikkuu ylöspäin a:han ja molempia koristaa V₄⁶-sointu. Yhteisenä piirteenä on myös rytmi ja staccato artikulaatio. Voi ajatella, että Brahms lunastaa tahdissa 25 asetetut odotukset autenttisesti kadenssista vasta 40 tahtia myöhemmin.

Autenttisen kadenssin jälkeen kuulija odottaa siirtymistä uuteen materiaaliin. Uuden osan sijaan musiikki palaakin dramaattiseen R1:\TR^{1.1}-materiaaliin (tahdit 67-75). Tällä kertaa bassot ja sellot oktaaveissa imitoivat 1. ja 2. viuluja. Yhdeksän tahtia myöhemmin ritornello 1 jatkuu päteema materiaalilla - R1:\P. Brahms asettaa G-molli sävellajissa kontrapunktisesti päällekkäin selkeän katkelman päteemasta ja muunnellun version päteeman kaksoissivusävelkuviosta (esimerkki 4-4 a). Tahdissa 83 alkaa R1:\S-osa, jossa Brahms asettaa päteemamateriaalin kanssa kontrapunktisesti vastakkain rytmisesti muunnetun version esimerkki 3-1:den motiivista a ja materiaalia, joka kuuluu seuraavan kerran sivuteema-alueella (esimerkki 4-4 b). R1:\S loppuu G-mollissa puolilopukkeseen (eli V-asteelle) tahdissa 90.

Esimerkki 4-4 a)

4-4 b) R1:S-materiaalia

83

Gm: v V^{\sharp}/V

77 Pääteema motiivi

Pääteemasta

8[♭]

kaksoissivusävel kuvio

Vertaa esimerkki 4-1 motiivi a:han

Kuvio 3.

4.2 Esittelyjakso eli ekspositio

Vanhan konsertto tradition mukaisesti solisti aloittaa yksin kappaleen pääteeman - ja samalla soolo eksposition - tahdissa 91 (Hepokoski & Darcy 2006, 496-497). Pääteema, S1:\(R1:\P), rakentuu kokonaisuudessaan yksinkertaisesta melodisesta ja rytmisestä motiivista, jossa pääsäveltä koristelee ala- ja yläpuolinen sivusävel (esimerkki 4-5 a). Kuvio on sukua 3. lajin kontrapunktista tutuille ilmiöille, nimeltä sivusävel- ja kaksoissivusävel- (cambiatta) dissonanssit (esimerkki 4-5 b). (Salzer & Schachter 1969, 58-62.) Tässä tapauksessa Brahms on tehnyt sivusäveldissonansseista konsonansseja tukemalla niitä I-asteen soinnun välissä esiintyvällä V-asteen soinnulla (pelkistetty malli: esimerkki 4-5 c). Pääteema olisi varsin tylsän kuuloinen, jos Brahms ei olisi manipuloinut rytmiä siirtämällä joitakin ääniä yhdellä kahdeksasosalla taaksepäin, jolloin niistä tulee pidätyksiä ja appogiaturia, ja joitakin ääniä yhdellä kahdeksasosalla eteenpäin, jolloin niistä tulee ennakkosäveliä (esimerkki 4-5 d). Huomattavaa on myös, että sivusävelkuvio kattaa terssi intervallin ja tahtien 91-93 melodian pääsävelet laskevat tersseittäin alaspäin f-sävelestä e-säveleen. Tätä havainnollistaa abstrakti esimerkki 4-5 e, jossa melodian tärkeimmät sävelet on merkitty isoilla nuottipäillä ja kuvioivat melodiaäännet pienillä nuottipäillä. Pääteeman harmonia etenee suurimmaksi osaksi kvintti-kiertoa ja päättyy e-sävel urkupisteen päällä laskevan sekstisointujen sarjan (tahti 99) ja väldominanttiketjuun pohjautuvan harmonian (tahti 100) jälkeen puolilopukkeeseen tahdissa 101. Liite 1 sisältää harmonia- ja hajasävelanalyysin koko pääteemasta.

91 Esimerkki 4-5 a) p 3

pno. osamotiivi

4-5 b) sivusävel kaksoissivusävel

4-5 c)

pno.

Dm: I v I I v⁷ I I v⁶₄ ⁵/₃ I I v⁷ I

91 4-5 d) app. es. app.

4-5 e) vä 5

Kuvio 4.

Transitio ($S1:\backslash TR^1$) alkaa tahdissa 101 tyypillisillä transitio toimenpiteillä, joita ovat tässä tapauksessa energian kasvu (crescendo, jouset tulevat mukaan), modulointi ja sekvenssit. Elements of Sonata Theory kirjan luokituksen mukaan transitio alkaa "The dissolving consequent" tyyppisenä eli pääteeman jatkeena, joka vähitellen siirtyy tyypillisemmäksi transitio materiaaliksi. (Hepokoski & Darcy 2006, 93-95 & 101-102.) Brahms käyttää myös Schoenbergin tunnistamaa strategiaa, jossa motiivia vähitellen likvidoidaan yhä pienempiin osiin (Schoenberg 1967, 178-181). Tätä havainnollistaa esimerkki 4-6. Motiivista a on lopussa enää jäljellä osamotiivi a 4, ylöspäin terssihyppy. Tahdissa 110 transitio jatkuu ritornello 1 osan aloittavalla materiaalilla $S1:\backslash(R1:\backslash TR^{1-1})$. Tällä kertaa solisti soittaa mukana ja koko osa on kirjoitettu kaksiaänisenä kontrapunktina, jossa aluksi 1.- 2.- ja alttoviulut imitoivat pianoa ja myöhemmin sellot, bassot ja fagotit oktaaveissa imitoivat muita jousisoittimia. Tämäkin osa loppuu puolilopukkeeseen.

Esimerkki 4-6

104 a a 2 a 2 a 3 107 a 3 a 4 a 4

a a 2 a 3

Tahdissa 124 ritornello 1-osan rotaatiomallin mukaisesti siirrytään $S1:\backslash(R1:\backslash TR^{1-2})$ -osaan. Osa tonikalisoi muutamia eri sävellajialueita ja moduloi lopulta F-molliin. Huo-

mioitavaa tässä osassa on historiallisesta normista poikkeava dynamiikan ja energiataason lasku – dynamiikka laskee *fortissimosta pianissimoon* ja orkestraatio harvenee vähitellen, kunnes piano on lähestulkoon ainoa jäljellä oleva soitin. Tällainen energian lasku transitio osassa tuli käyttöön erityisesti 1800-luvun puolivälin jälkeen (Hepokoski & Darcy 2006, 116).

Tahdissa 142 edetään ritornello 1-osan mallin mukaisesti $S1:(R1:TR^{1.3})$ -osaan. Osa menee tällä kertaa Bb-mollin sijaan F-mollissa (mediantti molli). Rakenteellisesti tärkein piirre tässä osassa on dominantti-urkupiste. Elements of Sonata Theory-kirjassa transiatio osan lopussa olevaa urkupistettä kutsutaan dominanttilukoksi (dominant lock). Sen funktio on johtaa rakenteelliseen dominanttisointuun eli puolilopukkeeseen sivuteeman sävellajissa. Tämä on yleisin vaihtoehto transition päättävälle kadenssille. Muita mahdollisuuksia transition loppukadenssille ovat puolilopuke ja täydellinen kokolopuke toonika sävellajissa ja täydellinen kokolopuke sivuteeman sävellajissa. Tahdissa 150 F-molli muuttuu sen muunnosduuriksi ja johdattaa vähitellen kohti tahdin 156 *mediaalista sesuuraa* (medial caesura). *Mediaalinen sesuura* on transition päättävän kadenssin ja sivuteeman välissä oleva lyhyt hengähdystauko. Tässä tapauksessa tauon täyttää tahdin mittainen, pianistin soittama sesuura filli. (Hepokoski & Darcy 2006, 23-45.)

Tahdissa 157 – heti sesuura fillin jälkeen - kappaleen tempo laskee Poco piu moderatoon ja sivuteemaryhmä alkaa. Sivuteeman tärkeimpiin funktioihin kuuluu toimia kontrastisessa suhteessa pääteeman kanssa. Yksi tapa luoda kontrastia on modulaatio. Sivuteema menee F-duurissa. Oletusarvoisesti mediantti duuri on ensimmäinen vaihtoehto sivuteeman sävellajille, jos kappaleen pääsävellaji on molli (Hepokoski & Darcy 2006, 310-12). Schoenbergin mukaan sivuteema on parhaimmillaan, kun sillä on motiivinen suhde pääteemaan, mutta suhde ei ole täysin ilmeinen (Schoenberg 1967, 183). Esimerkistä 4-7 käy ilmi, että $S^{1.1}$ -teema jakaa piirteitä $R1:TR^{1.1}$ -osan kanssa. Sivuteema alkaa $R1:TR^{1.1}$ -osan aloittavan kolmisointuarpeggion inversiona, johon on lisätty yksi asteikon sävel (motiivi a) ja jatkuu terssi-intervallin täyttävällä asteittaisella kululla. Huomattavaa on myös vähennetty kvintti-intervallin esiintyminen kahdessa osassa melodiana (motiivit c ja c 2). Tahdeissa 163-64 pääteeman aloittavat neljä ensimmäistä säveltä tekevät paluun (motiivi d). Tässä yhteydessä ne esiintyvät laskevana sekvenssinä ja kuvion toinen ja kolmas ääni on yhdistetty sidoskaarella. Harmonia analyysistä selviää, että $S^{1.1}$ -osan kuuden ensimmäisen tahdin harmoninen kehikko on I-VI-II-V-I, jota Brahms laajentaa V ja VII asteen välidominateilla. $S^{1.1}$ -teeman voi kategorisoida lyyriseksi teemaksi. Vaikka $S^{1.1}$ -teema on ambituksensa ja useiden melodian hyppyjen

ansiosta selkeästi instrumentaali melodia, on siinä kuitenkin laulullinen luonne, jonka ansiosta sen voi kategorisoida lyyriseksi teemaksi. Schubertin vaikutuksesta johtuen teoreetikot alkoivat käyttää sivuteemasta virheellisesti nimitystä "lyyrinen teema", vaikka todellisuudessa monet sivuteemat eivät ole lainkaan lyyrisiä. Tämä vaikutti Schubertin jälkeisiin säveltäjiin, jotka alkoivat tietoisesti kirjoittamaan yhä pidempiä lyyrisen karakterin omaavia sivuteemoja. (Schoenberg 1967, 184.)

Esimerkki 4-7

157 **Poco più moderato**

pno. *p*

F: I I⁶ V VI VI² V³/V I⁶ VII⁶/II V VII³/V V⁷/V V VII⁶/II V/V V⁴ ³ V²

I VI VI² V³/V I⁶ VII⁶/II V VII³/V V⁷/V V VII⁶/II V/V V⁴ ³ V²

I V I⁶ V VI VI² II⁶ II⁷ V² I⁶ I⁶min. V⁷/V IV⁶min. I⁶ V⁶/V VI⁶ VII⁷/V II⁶ V²

Kuvio 5.

166 tahdissa alkava osa - S1:\(R1:\S) - ottaa käsittelyyn R1:\S-osasta tutun motiivin (esimerkki 4-8 a). Tahdissa 171 tersseittäin laskevat sekstisoinnut soinnuttavat melodiaa, joka aluksi koostuu kahdesta peräkkäisestä laskevasta pienestä terssistä ja muuttuu pian tritonukseksi (Esimerkki 4-8 b). Osa moduloi kohti Db-duuri sävellajia.

Esimerkki 4-8 a) 4-8 b)

166 a a 2 171 vä 5 vä 5 y 4

p3 p3

Kuvio 6.

Seuraava osio – S1:\S^{1.2} - alkaa tahdissa 176. Osan alussa pianosolisti jättäytyy pois. Sen kaunis tekstuuri on orkestroitu pelkille puupuhaltimille. Osan melodia alkaa kenties S1:\S^{1.1}-teeman alkua muistellen kvarttihypyillä, joka muuttuu pian terssihypyksi ja lo-

pulta tahdissa 180 palaa selkeästi $S^{1.1}$ - materiaaliin. Aluksi variaatio tahdeista 159-160 johdattaa Db-soinnulle, joka toimii vaihdossointuna Db- ja F-duuri sävellajien välillä. Tahti 183 on melodialtaan identtinen $S^{1.1}$ -teeman ensimmäisen tahdin kanssa ja tahdissa 183 vähennetyn kvintin täyttävä asteittainen kulku päättyy sivuteemaryhmän ensimmäiseen täydelliseen kokolopukkeeseen (esimerkki 4-9). Täydellinen kokolopuke on V-I kadenssi, jossa melodia päättyy I-asteen soinnun päällä toonikasäveleen. Täydellinen kokolopuke on klassisessa kontekstissa usein merkki osan tai kappaleen päättymisestä. (Salzer & Schachter 2002, 85.)

Esimerkki 4-9 (reduktio)

Db: VII°/IV IV VII° F: Ger⁵ V₄ $\frac{5}{3}$ V₄ $\frac{5}{3}$ V₄ V⁷ I

Kuvio 7.

Historiallisesti sivuteema(ryhmä)n ensimmäinen täydellinen kokolopuke on eksposition tärkein kadenssi (essential expositional closure - EEC). Se sulkee sivuteema-alueen ja avaa eksposition päättävän alueen (closing zone). Samalla se ennustaa rekapitulaation hetkeä, jolloin sivuteema (toonika sävellajissa) saavuttaa täydellisen kokolopukkeen ja samalla vakiinnuttaa viimeinkin toonika sävellajin. Elements of Sonata Theory-kirjassa hetkeä kutsutaan nimellä tonaalinen päätöslauselema – suora suomennos termistä "tonal resolution". Jos kuitenkin sivuteema-alueen ensimmäistä autenttista kokolopuketta seuraa välitön samaisen kadenssimateriaalin toisto tai selkeä paluu takaisin sivuteemamateriaaliin, tulee sivuteema-alue tulkita uudelleen avatuksi. Samalla eksposition tonaalinen päätös (EEC) siirtyy seuraavaan täydelliseen kokolopukkeeseen. (Hepokoski & Darcy 2006, 120-123.)

Juuri näin tapahtuu Brahmsin ensimmäisen pianokonsertton ensimmäisessä osassa. Tapaus on ongelmallinen, koska intuitiivisesti tahtien 183-184 kadenssi tuntuu sulkevan sivuteema-alueen. Tätä tulkintaa tukevat seuraavat ilmiöt: kadenssi on erittäin selkeästi artikuloitu, orkestraatio muuttuu dramaattisesti puupuhallintekstuurista pianon säestämäksi jousitekstuuriksi ja eksposition päätösalueelle tyypillinen energiatason nousuminen saavutetaan crescendon ja orkestraation lisäämisen avulla.

Jos tahdin kuitenkin 184 tulkitsee avaavan sivuteema-alueen uudelleen, joutuu uuden ongelman eteen. Ekspositiossa ei ole enää toista täydellistä kokolopuketta, mikä tarkoittaa sitä, että esittelyjakson tonaalinen päätös (EEC) puuttuu kokonaan. Elements of Sonata Theory kategorisoi tilanteen epäonnistuneeksi ekspositioksi (failed exposition) -ekspositio epäonnistuu kontrastoivan sävellajin (tässä tapauksessa F-duurin) vakiinnuttamisessa. Ilmiö on harvinainen 1700-luvulla, mutta yleistyy 1800-luvun aikana. (Hepokoski & Darcy 2006, 177-8.)

Yksi tulkinta tahtien 183-184 täydellisen kokolopukkeen jälkeiselle eksposition osalle voisi löytyä vanhasta konsertto perinteestä. Historiallisesti tyypillinen paikka ritornello 2-osalle - toiselle tutti-osalle tutti-soolo vastakkainasettelussa – on solistin soittaman eksposition jälkeen. Ritornello 2 osan funktioita ovat soolo eksposition päättävän täydellisen kokolopukkeen viimeistely ja ritornello 1-osan luoman rotaatiomallin loppuun vieminen. Mozartin tapauksessa ritornello 1-osa loi mallin eksposition rotaatiolle. Ritornello 2-osan tehtävänä oli ottaa uudelleen käsittelyyn osat, jotka esiintyivät ritornello 1-osassa, mutta joita ei vielä kuultu soolo ekspositiossa. Voi katsoa, että ritornello 2 on osa laajempaa ekspositiota, joka koostuu S1- ja R2-osista. (Hepokoski & Darcy 2006, 548-551.) Uskon, että Brahms kumartaa vanhalle traditiolle, mutta muokkaa antiikkista mallia omaan käyttötarkoitukseensa sopivaksi. Tulkitsen, että täydelliseen kokolopukkeeseen johtava puupuhallinosa ($S1:\backslash S^{1,2}$) on viittaus ritornello 2-osan aloittavaan kadenssin vahvistamiseen. Kadenssia seuraavan osan kutsuminen ritornello 2-osaksi ei kuitenkaan ole kovin loogista, koska ritornello osat ovat historiallisesti osia, jossa orkesteri soittaa ilman solistia. Tahdistä 185 eteenpäin Brahmsin näkemys orkesterista ja pianosolistista tasavertaisina yhteistyökumppaneina tulee ensimmäisen kerran ilmi.

Joissakin tilanteissa asioiden ja/tai ilmiöiden pakonomainen kategorisoiminen tiettyyn muottiin voi olla epäintuitiivista ja jopa turhaa. Kuitenkin helpottaakseni omaa analyysiäni, tulkitsen tahdin 184 täydellisen kokolopukkeen sulkevan sivuteema-alueen ja avaavan esittelyjakson päättävän alueen (closing-space, jonka lyheenne on kirjain C). Elements of Sonata Theory kirjassa on maininta lopputematyyppistä, jonka voi ymmärtää ikään kuin sivuteemamateriaalin jälkipuintina (C as S-aftermath). Osa voi alkaa suoraan sivuteema-alueen sulkevan kadenssin jälkeen ja tavallisesti osa on lyhyehkö ja dynamiikaltaan hiljainen. (Hepokoski & Darcy 2006, 182-183.) Brahmsin tapauksessa eksposition päättävä, C-osa S-materiaalin jälkipuintina poikkeaa normista. Se on pitkä ja ottaa uudelleen käsittelyyn kaikki sivuteemaryhmän materiaalit. C-osalle tyypilliseen tapaan dynamiikka kasvaa lähes koko eksposition loppuun asti.

Tahdissa 184 jouset aloittavat $S^{1.1}$ -materiaalilla ja tahtia myöhemmin pianosolisti yhtyy mukaan variaatiolla samasta teemasta. Aluksi solisti lähestyy kaikkia melodiaääniä alapuolisella johtosävelellä, mutta pian pianotekstuuri muuttuu kontrapunktiksi jousimelodiale. Tahdissa 188 solisti palaa jousimelodian variointiin kehittelemällä melodian arpeggiokuviota (esimerkki 4-10 a ja b). Kategorisoin osan nimikkeellä $C:\backslash(S1:\backslash S^{1.1})$. Osa kuuluu siis C-alueeseen ja koostuu materiaalista, joka kuultiin ensimmäisen kerran soolo 1-osan sivuteeman alussa.

Esimerkki 4-10 a) 4-10 b)

185 pno. strings 189 3 3 3 3 3 3

Kuvio 8.

Tahdissa 192 $S^{1.1}$ -materiaali muuttuu $R1:\backslash S$ -materiaaliksi. Kategorisoin osan nimikkeellä $C:\backslash(R1:\backslash S)$. Tällä kertaa harmonisena pohjana on väldominanttiketju ($V^{(7)}/VI - V^{(7)}/II - V^{(7)}/V - V$), joka päättyy dominanttiurkupisteen päällä pitkään laskevaan sekstisointujen sarjaan ja lopulta autenttiseen kadenssiin. Niin kuin $R1:\backslash S$ -osassa, myös nyt pääteeman motiivi on asetettu kontrapunktisesti vasten osan päämelodiaa (esimerkki 4-11 a ja b). Aluksi pianon soittaman melodian motiivinen yhteys pääteemaan ei ole kovin selkeä, mutta tahdissa 196 yhteys on ilmeinen.

192 Esimerkki 4-11 a) 196 4-11 b) selkeästi pääteemasta

Hr. Pno. vä 5 Pno. laskevien sekstisointujen sarja

$V^{(7)}/VI$ 6 6 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Kuvio 9.

Tahdissa 199 alkaa $C^{1.1}$ -osa, jossa käyrätorven soittaman $R1:\backslash S$ -motiivin jälkeen pianisti alkaa kehittelemään hieman vaikeaselkoisesti joitakin $S^{1.1}$ - ja pääteeman motiiveja.

Ekspositio loppuu tutti osaan, jonka voi ajatella olevan sukua Mozartin käyttämälle strategialle, jossa eksposition päättävä teemaryhmä (closing zone) loppuu viimeisen kadenssin jälkeen orkesterin soittamaan hiljaiseen jälkilausemaan (Concluding C-module as *piano* afterthought) (Hepokoski & Darcy 2006, 187). Tahdissa 216 alkava materiaali on kuultu ensimmäisen kerran R1:\TR^{1.3}-osassa Bb-molli sävellajissa, joten osan nimikkeeksi tulee C:\(R1:\TR^{1.3}). Nyt materiaali kuullaan D-mollin submedianntti sävellajialueella eli Bb-duurissa.

4.3 Kehittelyjakso (Elaboraatio)

Vanhan konserttoperinteen mukaisesti solisti aloittaa soolo 2 -osan (S2) eli kehittelyjakson. Myöhemmin kehittelyjaksossa Brahms kuitenkin jatkaa tematiikkaa solistin ja orkesterin esittämisestä tasavertaisina yhteistyökumppaneina.

Tahdissa 226 tempo nousee takaisin osan päätempoon (Maestoso) ja kehittelyjakson avaa yllättäen solistin neljässä oktaavissa soittama *fortissimo*-osio, joka aluksi palaa R1:\S-osasta tuttuun kvartti motiiviin. Jo samassa tahdissa solisti hylkää kyseisen motiivin ja siirtyy soittamaan melko geneeristä arpeggioista ja asteikkokuluista koostuvaa kuviota, jonka harmonia johtaa F-duuri kolmisoinnusta D-molli kolmisointuun. Tahdissa 230 Bb-kolmisointu arpeggio johdattelee varsinaiseen kehittelyjakso-rotatation alkuun.

Tahti 231 aloittaa uudelleen rotatation, joka ensimmäisen kerran kuultiin teoksen alussa ritornello 1-osassa. Kategorisoin osan merkinnällä S2:\(R1:\TR^{1.1}). Rotatatio alkaa samassa sävellajissa kuin R1\TR^{1.1}-osa eli D-mollissa. Esimerkki 4-12 demonstroi, kuinka orkesteri soittaa aluksi arpeggio motiivin ja piano jatkaa soittamalla kehitellyn version tahtien 4-8 fraasista. Aluksi piano täyttää fraasin tärkeimpien melodia-äänten (isot nuottipäät) välit asteikkokuluilla ja myöhemmin arpeggioilla. Tahdissa 237 sama toimenpide jatkuu tällä kertaa johtosävelurkupisteen päällä. Tahdissa 242 tutti-soolo -vuorottelu jatkuu ja Brahms ottaa käsittelyyn lyhyemmän katkelman R1:\TR^{1.1}-osasta, tahdissa 10 ensimmäisen kerran kuullun arpeggiokuvion. Solisti kehittelee alkuperäistä kuviota ja jouset sen inversiota (esimerkki 4-13). Tahdissa 245 kyseinen tutti-soolo -vuorottelu moduloi C-duuriin ja aloittaa kehittelyjakson alulle tyypillisen harmonisen ilmiön – kvinttikiertoa kulkemisen (Hepokoski & Darcy 2006, 207-212). Kvinttikierto päättyy vähennetylle G#-nelisoinnulle, joka johtaa seuraavaan osaan.

(Maestoso)
Esimerkki 4-12
231 orkesteri a pno.

Dm: bVI G⁶

Esimerkki 4-13
248 pno. ork.

C: I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷

Kuvio 10.

Seuraava osa – S2:\(R1:\TR^{1.2}) – noudattaa myös ritornello 1-osan rotaatiomallia. Tässä osassa tutti-soolo -vuorottelu jatkuu pianon ja bassosoittimien (bassot ja sellot) välillä. Brahms asettaa R1:\TR^{1.2}-osassa ensimmäisen kerran kuullun melodian basso ja sopraanorekistereissä kontrapunktisesti päällekkäin. Tämän mystisen kauniin osan harmonia noudattaa kehittelyjaksolle toista tyypillistä harmonia mallia. Schoenberg kutsuu tätä mallia, jossa motiiveita viedään nopeasti eri sävellajialueiden läpi vakiinnuttamatta niitä kadenssilla "vaeltelevaksi harmoniaksi" (roving harmony). Vaelteleva harmonia ei muodosta niin merkityksellistä kokonaisuutta, että harmonian voisi tulkita yksiselitteisesti kuuluvan johonkin tiettyyn sävellajiin. (Schoenberg 1969, 3 ja 164-5.)

Tahdissa 278 kappale modului B-molli sävellajiin ja poikkeaa hieman R1-osan rotaatiomallista. Tämä osa on yhdistelmä ritornello 1:n TR^{1.3}- ja P-osia. TR^{1.3}-osasta Brahms ottaa käsittelyyn kolmisointuarpeggion - jonka luonteenomaisena piirteenä on kolmisoinnun perussävelen lähestyminen alapuolisella kromaattisella johtosävelellä - ja asettaa sen kontrapunktisesti vasten pääteemamotiivin kehitelmää (esimerkki 4-14). Tahdissa 287 Brahms asettaa kontrapunktisesti pääteemamotiivin rinnalle uuden kuudestaostaosissa liikkuvan arpeggioelementin (esimerkki 4-15). Harmonisesti osa vaeltaa taas eri sävellajialueiden läpi.

Esimerkki 4-14

Esimerkki 4-15

Kuvio 11.

Tahdin 296 D-molli sävellajin puolilopukkeen jälkeen – tahdissa 297 – alkaa kehittälyjaksen päättävä re-transitio osa - S2:\RT. Koko osan ajan basso ja patarummut soittavat D-mollin dominantti urkupiste-pedaalia. Periaatteessa voi ajatella, että koko retransitio menee jo D-molli sävellajissa, mutta harmoniaa värittävät väldominantit luovat tuntua siitä, että sävellaji ei ole vielä vakiintunut. Motiivisesti osa jatkaa tuttua pääteemamotiivin kehittelemistä, liittämällä siihen alapuolisin kromaattisin johtosävelin kuvioidun arpeggioelementin. Kuvio kuultiin ensimmäisen kerran S1:\(R1:\TR^{1.2})-osassa pianon soittamana. Lisäksi sellot ja 1. fagotti soittavat esimerkki 3-1:stä tutun motiivi a:n kolmen ensimmäisen sävelen rytmistä diminuutiota. Esimerkki 4-16 demonstroi osan mielenkiintoista harmoniaa ja osoittaa sen oleelliset motiivit. Tahdissa 305 harmonia etenee tuttuun saksalaiseen ylinousevaan sekstisointuun, jota seuraa kadenssi kvarttisekstisointu. Tahdissa 306 kehittälyjaksen retransitio saavuttaa kohteensa eli pääsävellajin V asteen soinnun (Hepokoski & Darcy 2006, 191-194). V asteen harmoniaa laajentaa pidätysävelestä d kromaattisesti laskeva linja joka päättyy a-säveleen ja jatkuu siitä asteikkoa alaspäin päättyen tahdin 310 autenttiseen kadenssiin.

Esimerkki 4-16

297 fl. 4-3 ob. 4-3 pno.

kehitelmä pääteemasta *diminuutio esimerkin 3-1 motiivista a johtosävelillä lähestytty arpeggio

vln. cl.

Dm: V_m V²/IV V/V IV⁶ V²/bIII bIII bVI² IV I⁶ V

Kuvio 12.

4.4 Kertausjakso (rekapitulaatio)

Kehittelyjakson päättävän täydellisen kokolopukkeen jälkeen kuuliija odottaa paluuta pääteemaan. Sen sijaan kappale palaakin R1:\TR^{1.1}-materiaaliin. Herää kysymys: eikö kehittelyjakso päättyneekään vielä? Tahdissa 310 alkavan osan voi ymmärtää Brahmsin omaksi muunnokseksi ritornello 3-alatyypistä, jossa ritornello 3 sulautuu rekapitulaation alun kanssa yhteen. Mozartin käsittelyssä kehittelyjakson päätöksen jälkeen orkesteri aloittaa R1-osan aloittavalla pääteema materiaalilla ja muutamaa tahtia myöhemmin solisti jatkaa ja täten aloittaa soolo rekapitulaation. (Hepokoski & Darcy 2006, 585.) Brahmsin muunnoksessakin ritornello 3 alkaa ritornello 1:den aloittavalla osalla, joka ei kuitenkaan tässä tapauksessa ole pääteema - vaan R1:\TR^{1.1}-osa. Tyypillisestä ritornello perinteestä poiketen tämä ritornello 3 ei ala orkesterin soittamana, vaan Brahms asettaa pianosolistin ja orkesterin rinnakkain tasavertaisina kumppaneina. Tästä johtuen osan nimittäminen R3-osaksi on hieman kyseenalaista, mutta paremman termin puutteessa tyydyn käyttämään kyseistä termiä. Pianisti aloittaa myrskyisen R1:\TR^{1.1}-teeman – tällä kertaa eri harmonian päällä (Dm: V²/V – VII^o/V). Tahdissa 323 1. ja 2. viulut (ja tahdissa 331 puupuhaltimet) liittyvät mukaan imitoiden pianoa. Tahdistä 334 lähtien bassosoittimet jatkavat R1:\TR^{1.1}-teemalla. Pianisti alkaa ennakoida lähestyvää pääteemaa soittamalla variaatiota sen neljästä ensimmäisestä äänestä (esimerkki 4-16 b motiivi a), joiden jälkeen melodia hajoaa sen pienimmiksi yksiköiksi - pieniksi sekunneiksi (motiivi a 1). Tämän osan voi kategorisoida R3:\(R1:\TR^{1.1})-nimikkeellä.

Esimerkki 4-16 b

335

pno.

cl. & bs.

a

a 1

a 1

tr

R1:TR1.1

Kuvio 13.

Pääteema alkaa tahdissa 341 orkesteri tuttina – tietysti pääsävellajissa D-mollissa. Brahms osoittaa olevansa perillä konsertto traditiosta ja viittaa suoraan edellä mainittuun, ritornello 3 alatyypin, jossa orkesteri aloittaa pääteemalla ja solisti jatkaa muutamien tahdin päästä. Ritornello 3 sulautuu kolmannen solo-osion – (rekapitulaation alku) kanssa yhteen (R3->S3). R3:(R1:TR^{1.1})-osan viimeinen sointu on Ger₅⁶, joka luonnollisesti pyrkii kohti kadenssikvarttisekstisointua ja sen purkausta V-sointua (Aldwell & Schachter 2002, 524-525). Brahms on muokannut pääteeman alkamaan toonika harmonian sijaan V₄⁶-soinnulla, joka etenee V-asteen sointuun (esimerkki 4-17). Ensimmäisen pääteema säeparin jälkeen tradition tunteva kuulija mahdollisesti odottaa piano solistin jatkavan pääteemaa. Tahdissa 245 kuullaan toonikaharmonian sijaan V⁷/IV-sointu ja pianisti tekee epäonnistuneen yrityksen aloittaa pääteeman. Yritystä säestää fatalistinen R1:TR^{1.1}-osan aloittava motiivi. Pääteemalle epätyypilliseen tapaan tahdissa 347 kappale moduloi pois toonika sävellajista, käyttäen vähennettyä septimisointua vaihdosointuna. Tahdissa 348 jouset ja puupuhaltimet toistavat pääteeman ensimmäisen säeparin – tällä kertaa E-molli sävellajissa. Tämäkin säepari johtaa pianistin epäonnistuneeseen yritykseen jatkaa pääteemaa tahtien 342-347 tapaan. Fatalistisen R1:TR^{1.1}-motiivin paluu ja pianistin epäonnistuneet pääteeman jatko yritykset luovat negatiivista symboliikkaa. Tahdissa 355 pianosolisti vihdoinkin onnistuu aloittamaan pääteeman jatkon, mutta vielä kauempana D-molli sävellajista. F#-molli sävellaji, jossa pääteema jatkuu, on lähempää sukua muutamia tahteja myöhemmin alkavan sivuteeman sävellajille eli D-duurille. Rekapitulaation tahdit 355-360 ovat harmoniselta ja melodiselta sisällöltään identtiset eksposition vastaavia tahteja 95-100 (lukuun ottamatta sitä, että ne menevät eri sävellajissa). Pääteema päättyy puolilopukkeeseen tahdissa 361.

340 Esimerkki 4-17

pno.

strings

bs. cl. & bsn.

Dm: G⁵ V⁴ V⁷ I

Kuvio 14.

Transitio alkaa tahdissa 362 ja on muokattu täysin uusiksi. Transition aloittava S3:\(S1:\TR¹)-osa tuntuu aloittavan esittelyjakson vastaavan osan likvidaatioprosessin loppupuolelta ja vain kahden tahdin jälkeen hajoaa kokonaan sointuarpeggioksi, joka johdattaa transitio-osan jatkoon.

Brahms jättää kokonaan pois R1:\TR^{1.1} ja R1:\TR^{1.2}-osat. Mahdollisesti johtuen siitä että ne on kuultu osana jokaista kappaleen rotaatiota (ritornello 1, esittelyjakso ja kehittäjäjakso). Seuraava osa – S3:\(R1:\TR^{1.3}) – menee tällä kertaa F#-molli sävellajissa ja moduloi D-duuriin. Tahdissa 378 transitio saavuttaa rakenteellisen dominantin, tulevan sivuteemaryhmän sävellajissa eli D-duurissa. Tahdissa 380 mediaalisen sesuuran tauon täyttää taas ekspositiosta tuttu sesuura filli.

Vähimmäisvaatimus rekapitulaatiolle on, että S- ja C-materiaali on moduloitu toonika-sävellajiin. Schoenbergin mukaan kuitenkin variaatio variaation vuoksi on yksi korkeamman taiteen tunnuspiirteistä. (Schoenberg 1967, 209.) Tätä väitettä tuntuu tukevan Brahmsin käsittelyssä kekseliäästi uudistettu pääteema- ja transitio-alue.

Rekapitulaation sivuteemaryhmä alkaa tahdissa 381. Brahms on moduloinut rekapitulaation päättävät osat toonika duuri sävellajiin eli D-duuriin. Kenties kompensoiden suuria muutoksia rekapitulaation ensimmäisessä osassa (P ja TR), rekapitulaation toinen puoli (S ja C) vastaa, modulaatiota ja pieniä muutoksia orkestraatiossa lukuun ottamatta, täysin eksposition kyseisiä tahteja. Tahdit 157-213 ovat oleelliselta sisällöltään identtisiä tahtien 382-437 kanssa.

Rekapitulaatio ottaa luonnollisesti uudelleen käsittelyyn eksposition sivuteemaryhmän sulkevan täydellisen kokolopukkeeseen. Esittelyjakson tärkein kadenssi vahvistaa kontrastoivan sävellajin. Kertausjaksossa sama kadenssi on toonika sävellajissa ja sen tehtävänä on vakiinnuttaa lopullisesti toonikasävellaji – viedä osa tonaalisesti päätökseen. Elements of Sonata Theory-kirjassa hetkeä kutsutaan nimellä "essential sonata closure"

(ESC). (Hepokoski & Darcy 2006, 232.) Brahmin pianokonserton ensimmäisessä osassa toonikan vakiinnuttava täydellinen kokolopuke on tahdissa 408. Rekapitulaaatiossa ei ole konserttotradition mukaista ritornello 4-osaa eikä siihen liittyvää cadenzaa. Myös esittelyjaksossa ollut C:\(R1:\TR^{1.3})-osa puuttuu kokonaan rekapitulaaatiosta. Sen sijaan tahdissa 438 lyhyt transitiomainen osa toonika-urkupisteen päällä johdattaa kappaleen kodaan, joka alkaa tahdissa 444.

4.5 Koda

Sonaattimuoto on viety rekapitulaaatiossa päätökseen ja koda lasketaan sonaattimuodon ulkopuoliseksi osaksi. Jos säveltäjällä on kuitenkin vielä sanottavaa, on koda luonnollinen jatke teokselle. Koda on alun perin ollut vain lyhyt lähinnä loppukadensseista koostuva osa. Vähitellen osan pituus kasvoi – etenkin Beethovenin käsittelyssä – monumentaalisiin mittoihin, voidaan puhua diskursiivisesta kodasta. Brahms käyttää pianokonserton ensimmäisen osan kodassa Beethovenilta lainattua mallia, jossa kodan tempo nousee hieman kappaleen päätempoa korkeammaksi. (Hepokoski & Darcy 2006, 281-288.) Diskursiivinen koda voi vielä vaeltaa kaukaisimpiinkin sävellajeihin ennen lopullista paluuta toonikaan (Schoenberg 1967, 185).

Pianokonserton ensimmäisen osan koda alkaa solistin soittamalla kehittelmällä elaboraation tahdeista 278-285, jossa pääteeman motiivi on asetettu vastakkain TR^{1.3}-osan kolmisointuarpeggion kanssa (kolmisoinnun perussäveltä lähestytään kromaattisella johtosävelellä). Brahms lähinnä vie materiaalia eri harmonioihin. Tahdissa 451 draamaattinen R1:\TR^{1.1}-teema tekee vielä viimeisen paluun. Tahdeissa 457-458 Brahms asettaa vastakkain kaksi versiota TR^{1.1}-osan aloittavasta arpeggio motiivista. Toinen on trilleillä koristeltu rytmisesti augmentoitu motiivin kravunkäännös (esimerkki 4-18:sta motiivi a 1) ja toinen on rytmisesti varioitu versio, jossa motiivin intervallisuhteita on hieman muutettu (4-18, motiivi a). Tahdissa 464 pääteema-materiaali tekee paluun ja koda moduloi subdominantti alueelle – G-molliin. Tahdissa 466 alkaa variaatio R1:\P-osasta. Tällä kertaa Brahms asettaa pääteemamotiiville vastamelodian, joka koostuu nousevasta ja laskevasta asteikkokulusta (esimerkki 4-19). Brahms toistaa saman materiaalin variaation C-mollissa (tahdit 470-473). Tahdissa 474 sävellaji palaa taas D-molliksi ja harmonia muuttuu yksinkertaisemmaksi, koostuen vain I, IV ja V asteista ja niiden käännöksistä. Lopulta harmoninen liike taantuu vain I ja V asteen vuorotteluksi. Tahdistä 474 alkava osa muistuttaa yksinkertaiselta kadenssiaaliselta harmonialtaan perinteisempää lyhyttä koda. Osan voikin ajatella olevan laajemman koda-osan oma

koda (Hepokoski & Darcy 2006, 286). Kodan koda käyttää motiivisena materiaalina – niin kuin suurin osa kodasta ylipäättänsä - pääteema materiaalia. Viulut soittavat pääteema motiivin kehittelmää ja pianisti soittaa triolirytmien etenevää TR¹⁻³-osan arpeggiomotiivin kravunkäännöstä, jonka eteen on lisätty asteikkokulkua (esimerkki 4-20). Ensimmäinen osa loppuu koko kodan kestäneen crescendon jälkeen täydelliseen kokolopukkeeseen, jota seuraa neljä tahtia toonika sointua.

Esimerkki 4-18

(Tempo 1 poco più animato)

457 a 1

cl., bsn., vla. & cl.

Esimerkki 4-19

466 Vertaa R1:AP vrt. tahtiin 94

Gm: VII^{tr} V/V ² V^m bVI V³ ₃ ² I⁶ bVI⁶ V⁷/V

Esimerkki 4-20

474 vln. pääteemasta

Dm: I I⁶ IV V

Kuvio 15.

5 II. Adagio

Pianokonsertin hidas osa (Adagio) on vakavuudeltaan samaa luokkaa ensimmäisen osan kanssa. Kappale on kaunis ja sen hienostunut kontrapunkti ja dissonanssin käsittely auttavat luomaan toismaailmallisen tunnelman. Joskus pianokonserttojen hitaita

osia kuunnellessa tuntuu, että säveltäjillä on ollut keskinäistä kilpailua siitä, kuka pystyy loihtimaan kauneimman ja mystisimmän teoksen.

Klassisessa perinteessä hidas osa on ollut yleensä se osa, jossa poiketaan toonikasävellajista - erityisesti teoksessa jonka pääsävellaji on duuri. Näin on haettu kontrastia tempon lisäksi myös sävellajivalinnalla. Brahms valitsi kuitenkin hitaalle osalle sävellajiksi D-duurin, joka on yleisimpiä vaihtoehtoja molliteoksissa. (Hepokoski & Darcy 2006, 323-328.) Pianokonsertto ei koskaan hylkää kokonaan toonikasävellajia – vain moodi vaihtuu mollista duuriin. Tahtilajinkaan valinnassa Brahms ei hae kontrastia ensimmäiseen osaan. Molemmat osat menevät hieman epätavallisemmassa 6/4-tahtilajissa.

Adagio osan rakenne on Brahmsin hitaille osille tyypillinen kehysrakenne (A-B-A'). Muita kehysrakenteisia hitaita osia hänen tuotannossaan ovat muun muassa: Piano trio No. 1 B-duuri, Op. 8: III Andante; Viulukonsertto D-duuri, Op. 77: II Adagio; Sinfonia No. 3 F-duuri, Op. 90: III Poco allegretto. Niin kuin Brahmsin tapauksessa yleensä, rakenne ei ole niin yksinkertainen kuin voisi olettaa. A-osa jakaantuu itsessään kolmeen osaan (a-b-c), B-osa taas on a-b-a-b muotoinen ja A-osan kertaus on huomattavasti uudelleen sävelletty. Käytän tämän osan muotoanalyysissä merkintätapaa, jossa iso kirjain merkkää kehysrakenteen osaa ja yläindeksissä oleva pieni kirjain osan alajakoa. Näin ollen A^c tarkoittaa A-osan kertauksessa esiintyvää kolmatta alajakoa – c-osaa.

5.1 Kehysrakenteen ensimmäinen A-osa

Hidas osa alkaa kauniilla tutti-osiolla (A^a) ja sisältää orkestraation näkökulmasta koko teoksen kauneimpia hetkiä. Alussa 1.- 2.- ja alttoviulut soittavat päämelodiaa ja fagotit soittavat sille lähinnä imitaatiosta koostuvaa vastamelodiaa. Myöhemmin huilu, klarinetit, käyrätorvi ja bassot sekä sellot yhtyvät kontrapunktiseen, pitkälti imitaatioon pohjautuvaan tekstuuriin ja päämelodia siirtyy soitinryhmältä toiselle.

A^a-osan motiivinen yhteys pianokonserton ensimmäiseen osaan ei ole päivänselvä, mutta asteittainen terssi-intervallin täyttävä kulku, joka esiintyi useassa eri yhteydessä ensimmäisessä osassa on selkeästi läsnä (esimerkki 5-1 a). Tässä yhteydessä kulkua on laajennettu myös täyttämään kvintti- ja seksti-intervallit (esimerkki 5-1 b). Viuluilla tahdeissa 6-7 oleva melodiakuvio, joka esiintyy varioituna imitaationa kaikissa äänissä kuullaan ensimmäisen kerran ensimmäisessä osassa tahdissa 176 klarinetin soittamana. Tällä kertaa motiivit a ja b esiintyvät käänteisessä järjestyksessä ja motiivista a

kuullaan inversio ja motiivista b inversion kravunkäännös (esimerkki 5-2). A^{1.1}-osan harmonia on pitkälti kontrapunktisen liikkeen sivutuote.

Esimerkki 5-1 a)

7 Adagio vln. s3 s3 p3

5-1 b)

2 vln. p3 p3 p3 s3 p3 p6 pu5

Esimerkki 5-2 (Adagio) (Maestoso)

6 vln. b a 178 a b

Kuvio 16.

A^a-osan autenttinen kadenssi toimii säesolmuna seuraavan osan - A^b - kanssa. Solisti aloittaa osan ja orkesteri jää hetkeksi tauolle. A^b-osa jakaa piirteitä A^a-osan ja ensimmäisen osan päätteeman kanssa. Tahdissa 14 pianosolisti aloittaa melodian, joka (ensimmäisen osan päätteeman ensimmäisen säeparin tavoin) laskee pienen noonin verran ja päättyy nousevaan vähennetty kolmisointuarpeggioon (esimerkki 5-3). A^b-osa ottaa myös uudelleen käsittelyyn ensimmäisen osan päätteemasta tutun motiivin, joka on merkitty esimerkki 5-3:een motiivi a:na. Tahdissa 14 päämelodian alla liikkuu kontrapunktisesti melodia, jonka fagotit soittivat tahdissa 1. Tahti 17 toistaa tahtien 4-5 nousevan asteikkokulun, mutta tällä kertaa siihen yhdistyy ensimmäisen osan päätteemasta tuttu motiivi (esimerkki 5-3, merkitty motiivina a 1). Tahdeissa 18-19 fagotti ja käyrätorvi soittavat melodian, joka ensimmäisen kerran kuultiin sellojen ja käyrätorven soittamana tahdeissa 5-6. Pienen ekskursion subdominantti-sävellajialueelle jälkeen – tahdissa 24 – Brahms muokkaa ensimmäisen osan päätteeman ensimmäisestä neljästä sävelestä kauniin sekvenssin joka johtaa A^b-osan päättävään täydelliseen kokolopukkeeseen (esimerkki 5-4).

Esimerkki 5-3

14 (Adagio)

D: I° VI I° VII° VI° V° IV° I° II° V I VIII° VII°/V V° VI° V°

Esimerkki 5-4

24 pno. I osan päätteemasta

Kuvio 17.

Myös dissonanssin käsittelyltään A^b-osa muistuttaa ensimmäisen osan päätteemää. Pianotekstuuri on täynnä pidätysdissonansseja. Esimerkki 5-3 tahdin 14 lopussa alkaa laskevien sekstisoitujen sarja, jota koristaa 7-6 pidätysketju. Tahdin 17 lopussa on lyhyt 4-3 pidätysketju. Esimerkki 5-5 demonstroi melodian äänten rytmistä manipulaatiota, jossa ääniä siirretään taaksepäin niiden tavalliselta paikalta, jolloin niistä tulee ennakkosäveliä.

Esimerkki 5-5

17 es. es. 4-3 4-3

VI III° VII°/V V° VI° V°

Kuvio 18.

Muotoanalyysissä tahdin 26 täydellisen kokolopukkeen jälkeen voisi olettaa, että osa vaihtuu B-osaksi. Tahtien 27-35 materiaali kuitenkin toistuu kehysrakenteen A-osan kertauksen (A') yhteydessä. Tästä johtuen edellä mainitut tahdit tulee tulkita vielä A-osaan kuuluvaksi - A^c.

A^c-osan moduloiva luonne, dissonoiva harmonia sekä matalan jousitekstuurin ja pianistin vuorottelu auttavat luomaan ylikuulion mystisen tunnelman. Osa alkaa 1. viulun melodialla, joka on suora lainaus ensimmäisen osan tahdeista 28-9 - eli R1:\TR^{1,2}-osasta. Seuraavassa tahdissa kuullaan sama melodia hieman varioituna, tällä kertaa a-

molli sävellajissa (esimerkki 5-6). Esimerkki 5-7 b näyttää abstraktissa muodossa, mi-
hin tahtien 29-30 mystinen pianotekstuuri perustuu. Melodia pohjautuu kahteen suuren
terssin verran laskevaan asteittaiseen kulkuun (e-d-c ja a-g-f), jota koristelee erilaiset
hajasävelilmiöt. Ensimmäinen (suluissa oleva) e-sävel on jätetty melodiasta kokonaan
pois, josta syntyy illuusio että septimidissonanssiin eli d-säveleen tullaan hypyllä. Tätä
kontrapunktista ilmiötä kutsutaan nimellä "skipped passing tone". (Salzer & Schachter
1969, 178.) D-säveltä kuvioi alapuolinen sivusävel ja c-säveltä lähestytään kromaatti-
sesti cambiatta kuviolla. Koristesävelet on merkitty esimerkkiin pikkunuotein. Seuraa-
van terssin verran laskevan melodiakulun aloittavaa a-säveltä edeltää myös cambiatta
(pikkunuotit Bb ja g#). Osan harmonia perustuu yksikertaiseen V – V⁶ – I kulkuun. Sa-
ma harmonia siirretään sekvenssinä kvarttia ylemmäs. Harmonian tekee monimutkai-
semmaksi urkupisteet (jotka on poistettu abstraktista esimerkistä) ja V ja V⁶-sointujen
välissä kulkeva lomasävel. Melodian koristesävelet siirtävät rytmisesti harmonian kan-
nalta tärkeitä ääniä eteen- ja taaksepäin niiden normaaleista sijainneista, mikä myös
monimutkaistaa harmonian tulkintaa. Tahdit 31-32 kertaavat tahtien 27-28 materiaalin,
sekunnin ylempää. Tahdissa 33 alkaa mystisen pianotekstuurin (tahtien 29-30) toisto
suurta sekuntia ylempänä, B-molli sävellajissa. A^c-osa päättyy puolilopukkeeseen tah-
dissa 35 ja tahdissa 36 vähennetty nelisointu johdattaa B-osaan.

Esimerkki 5-6
I osan tahdistä 28

variaatio samasta
tahdistä

*pidätysdissonanssin
ylöspäinen purkaus
(sointu vaihtuu saman-
aikaisesti)

D: I VI 2 V⁶
Am: I VII⁶₅ I⁶₄ VII⁷ V

Esimerkki 5-7 a)

29 camb. camb. camb. camb.

Am: v V⁶₅ I I⁶ VII⁷/IV IV V⁶₄ VII⁷/IV V

Esimerkki 5-7 b)

Am: V V₅ I V/IV V₅/IV IV V₄ VII^o/V V

Kuvio 19.

5.2 Kehysrakenteen B-osa

B^a-osa alkaa B-mollissa ja osan alku muistuttaa edellisen osan päättävää monimutkasta pianotekstuuria. Tällä kertaa rytmin paikaltaan siirtämisen ja melodian koristelun lisäksi melodia sisältää paljon rekisterin vaihdoksia. Rekisterin vaihdos on kontrapunktin ilmiö, jossa melodia siirtyy suuren hypyn, pitkän asteikkokulun tai niiden yhdistelmän ansiosta rekisteristä toiseen (Salzer & Schachter 1969, 160-169). Esimerkissä 5-8 b tahdin 37 materiaali on muunnettu abstraktiin rytmittömään muotoon ja melodiasta on poistettu rekisterin vaihdokset. Esimerkki 5-9 b:ssä tahtien 38-29 rytmisesti siirretyt äänet on viety takaisin niiden normaaleille sijainneille ja 5-9 c havainnollistaa abstraktissa muodossa kyseisten tahtien melodista ja harmonista alkuperää. Brahmsin käsitteilyssä tahdin 38 napolilaisen sekstisoinnun jälkeistä kaksoissivusävelkuviota koristaa melodinen kuviointi (merkitty esimerkkiin pikkunuoteilla) joka on soinnutettu vuorottelevilla VII^o/V ja V soinnuilla. Fraasi ei pääty todellisuudessa I asteen sointuun vaan alkaa moduloivan liikkeen kohti F#-mollin sävellajia.

Esimerkki 5-8 a) 5-8 b)

Bm: I V₃ I V₃/IV I V₃ I V₃/IV

Kuvio 20.

Esimerkki 5-9 a)

38

Bm: N6 VII° V VII°/V V VII°/V V VII°/V V

Kuvio 21.

B^b-osa alkaa puolivälissä tahdin 44 autenttisen kadenssin jälkeen. Koko hitaan osan jatkunut tutti solo vuorottelu päättyy ja pianisti rupeaa säästämään puupuhaltimien soittamaa melodiaa, joka siirtyy F[#]-mollista A-duuriin. B-osan tärkeimmät motiiviset ilmiöt ovat kaksoissivusävel kuvio ja kahdesta peräkkäisestä terssihypystä koostuva melodia (esimerkki 5-10). Kaksoissivusävel kuvio on ensimmäisen kerran kuultavissa ensimmäisen osan päätteemässä (katso esimerkki 4-5 b).

Esimerkki 5-10

44

pno. kaksoissivusävel cl. p 3 p3 fl.

F#m: V₄ V₇ I IV⁹ II₅ V I V₄ V₇ I A: I IV⁶ V₅ I

Kuvio 22.

Tahdissa 49 solisti soittaa variaation tahdeista 41-43. Tahdissa 52 pianisti ryhtyy taas säästämään puupuhaltimia, jotka kertaavat tahtien 44-46 melodian - aluksi B-mollissa ja sen jälkeen B-duurissa. B-osa loppuu puolilopukkeeseen B-duurissa tahdissa 57. B-osan rakenteen on yksikertaisinta ajatella jakaantuvan pienimpiin yksiköihin – a-b-a'-b'. Tällöin a-osa ja sen kertaus (a') ovat solistin yksinsoittamat osuudet ja b- ja b'-osat ovat osat, joissa puupuhaltimet soittavat melodian.

5.3 Kehysrakenteen A-osan kertaus eli A'-osa

Tahdissa 58 alkaa A-osan kertaus. A^{1a}-osa on melodiselta ja harmoniselta sisällöltään suunnilleen sama kuin ensimmäisellä kerralla. Osan aloittavan tahdin harmonia poikkeaa tahdistä 1 lähinnä sen takia, että se moduloi B-duurista takaisin D-duuriin. Suurimmat muutokset ovat orkestraatiossa, joka on runsaampaa ja dynamiikassa, joka on *pianon* sijaan tällä kertaa *forte*.

A^b-osa alkaa taas pianistin soittamana, mutta jo ensimmäisessä tahdissa musiikki alkaa eroamaan ensimmäisen A-osan A^b-materiaalista. Tahdissa 72 kuullaan variaatio tahdin 24 sekvenssistä (esimerkki 5-11 a). Tahdissa 74 käyrätorvet, sellot ja bassot alkavat soittamaan toonika-urkupiste pedaalia, joka yhdistettynä *crescendoon* luo erittäin vahvan odotuksen tunnun. Seuraavassa tahdissa pianisti palaa taas tahdistä 24 tuttuun sekvenssiin (esimerkki 5-11 b). Melodia on bassorekisterissä. Seuraavassa tahdissa sekvenssi muuttuu pianokonserton ensimmäisen osan S1:\S¹-osan tahdissa 165 kuullun motiivin inversioksi (esimerkki 5-11 c, motiivi a).

Kuvio 23.

Tahdissa 80 pitkä crescendo ja odotus päättyy kun pianisti aloittaa puupuhallinmelodian säestämisen virtuoottisella arpeggiokuviolla. Osaa ei kuultu ensimmäisessä A-osassa. Se tuntuu olevan A^b-osan jatke. Osan melodia (esimerkki 5-12) on yhdistelmä aikaisemmin kuultuja motiiveja. Kvarttihyppy jolla osa alkaa tuo selvästi mieleen ensimmäisen osan sivuteema- ja C-alueella esiintyvän kvarttihyppyn (katso esimerkki 4-11 a). Rytmisiä on vain muokattu hieman. Melodia jatkuu esimerkin 5-2 motiivilla b jota seuraa terssi-intervallin verran laskeva asteikkokulku. Tahdissa 83 mukaan tulee B-osasta tuttu motiivi (katso esimerkki 5-9 b:n ensimmäisen tahdin 4 ensimmäistä säveltä). Osan päättää asteittainen sekstin verran etenevä melodia, joka tuo eniten mieleen hitaan osan A^a-osan alun melodian olevan melodian (katso esimerkki 5-1 b). Tämä osa moduloi A^b-osan melodian tavoin subdominantti sävellajialueelle. Osan harmonia rakentuu kromaattisesti laskevan bassolinjan päälle. Esimerkki 5-12 sisältää harmonianalyysin.

Kuvio 24.

A^c-osa vastaa suunnilleen sisällöltään ensimmäisen A:n samaista osaa. Materiaali on vain siirretty eri sävellajialueelle. G-duuri muuttuu G-molliksi tahdissa 87 ja A-molliksi tahdin 89. Siitä eteenpäin harmonia on monitulkintaista, kunnes tahdissa 94 IV⁶ – IV^{6m} – V⁴⁻³ sointukulku D-duurissa johdattelee cadenzaan. Cadenza oli vanhassa konserttotraditiossa lähes pakollinen piirre tyyppin 5 konsertossa (syystä tai toisesta Brahms jätti cadenzan pois konserton ensimmäisestä osasta). Se oli lähtökohtaisesti improvisoitu osa, jonka orkesteri tavallisesti valmistaa päättämällä tuttuuden kadenssikvartiseksti-sointuun. V₄⁶-soinnun purkamisen vastuu jää solistille, jonka soittama cadenza perinteisesti päättyy trillikadenssiin. (Hepokoski & Darcy 2006, 600-602.) Nykyään solistit yleensä soittavat improvisoidun cadenzan sijaan teoksen säveltäjän tai jonkin kuuluisan virtuoosin kirjoittaman cadenzan. Brahmsin kirjoittama cadenza alkaa trillikuviolla, joka palauttaa mieleen ensimmäisessä osassa useaan otteeseen melodiaa koristanneet trillit. Cadenzan päättää laskeva sekstisointujen sarja, joka on selkeä viittaus A^a-osan melodiaan. Sekstisointujen sarja johtaa muunnokseen A^b-osan toisesta tahdistista ja vie lopulta cadenzan päättävään trillikadenssiin.

Tahdissa 96 alkaa koda, joka on lyhyt pianissimo versio A^a-osasta. Osan harmonia viittaa useaan otteeseen subdominantti sävellajialueelle. Melodioissa ja harmonioissa on (palautettu c-sävel). 8 tahdin pituinen, muistelunomainen koda päättyy kauniiseen koristeltuun autenttiseen kadenssiin (D-duurissa), I⁶ – I^{6m} – V⁷/V – V⁷ – I.

6 III. Rondo (Allegro non troppo)

Brahmsin ensimmäisen pianokonserton viimeinen osa on Elements of Sonata Theory kirjan luokituksen mukaan tyyppin 4 sonaatti eli sonaatti-rondo. Tyyppi 4 on hybridimuoto, joka yhdistelee piirteitä rondo- ja sonaattimuodoista. Vuodesta 1760 eteenpäin rondo- ja sonaatti-rondo-muoto oli tyypillinen ratkaisu nopean viimeisen osan muodoksi. (Hepokoski & Darcy 2006, 388-90.) Toista pianokonserttoa lukuun ottamatta kaikkien Brahmsin konserttojen viimeiset osat ovat rondomuodossa. Rondomuodoille ja sen variaatioille yhteinen piirre on *refrain* osa, josta yleensä käytetään kirjainta A, jonka toistojen välissä on kontrastoivia osia. Kontrastoivien osien määrä vaihtelee, mutta oleellista on, että jokaisen kontrastoivan osan jälkeen palataan takaisin A-osaan. (Hepokoski & Darcy 2006, 388-389.)

Ensimmäisen pianokonserton viimeinen osa yhdistelee elementtejä tyyppin 3 sonaatista ja symmetrisestä seitsemänosaisesta rondosta. Seitsemänosaisen sonaattirondon muo-

to on seuraavan lainen: A-B (vastaavat sonaattimuodon esittelyjaksoa) – A-C (kehittelyjakso) – A-B' (kertausjakso) – A (viimeinen rondo-teema esiintymä) (Hepokoski & Darcy 2006, 402). Tässä teoksessa Brahms jättää viimeisen rondoteeman kertauksen pois, mikä korostaa kappaleen sonaattimuoto elementtiä. Viimeisen rondoteeman poijättäminen oli Haydnille tyypillinen ratkaisu (Hepokoski & Darcy 2006, 413). Käytän perinteisesti A-kirjaimella merkitystä rondoteemasta P^{rf}-lyhennettä. P-kirjain viittaa pääteemaan ja rf on lyhenne sanasta refrain, jota käytetään myös usein rondoteemasta puhuttaessa.

Konserton viimeinen osa on tunnelmaltaan ensimmäistä ja toista osaa paljon kevyempi. Osa myös sisältää konsertoille tyypillisiä solistin soittamia virtuoottisia juoksutuksia, joiden käyttöä Brahms tuntui välttelevän aikaisemmissa osissa. Ensimmäiset kaksi osaa ovat kylläkin solistin kannalta erittäin vaikeata soitettavaa ja vaativat virtuoositasoisen soittajan. Brahms tuntuu asettavan musiikin laadun ja motiivisen yhtenäisyyden ”pinnallisten”, itseisarvoisesti virtuoottisten kuvioiden edelle.

6.1 Ekspositio (A-B)

Kappaleen pääteema on karakteriltään tyypillinen rondoteema – yksinkertainen, helposti muistettava, jopa populaari. Brahmsin käsittelyssä rondoteemat ovat usein eläviä ja iloisia. Pianosolisti aloittaa yksin pääteeman, jonka melodian ensimmäisen säkeen kaari on hyvin selkeästi johdettu ensimmäisen osan S^{1.1}-teemasta (esimerkki 6-1 a). Sen säeparin voi myös ajatella olevan peräisin samaisesta teemasta. Motiivia on vain muokattu rytmisellä diminuutiolla - kaikki nuottiarvot ovat puolet pienempiä (esimerkki 6-1 b). Tahdissa 4 ensimmäinen säe on siirretty kvarttia ylemmäs – subdominatti alueelle. P^{rf}-teeman päättää laskeva asteikkokulku. Heti perään orkesteri toistaa P^{rf}-teeman ja pianisti soittaa variaatiota bassolinjasta, joka koostuu suurimmaksi osaksi laskevasta asteikkokulusta. P^{rf}-teeman harmonian rytmi on nopea, soinnut vaihtuvat lähes jokaisella kahdeksasosalla. Tämäkin teema päättyy puolilopukkeeseen. Liitteenä 3 on harmonia-analyysi P^{rf}-teemasta.

Esimerkki 6-1 a)

Allegro non troppo vrt. esim. 6-1 b) **(Maestoso)** 381 S3:(S1:S)-teeman alku I. osasta

6-1 b)

(Allegro non troppo)

165 S1:\S-teeman loppu I. osasta



Kuvio 25.

Transitio alkaa tahdissa 17, jossa pianisti aluksi toistaa orkesterin juuri soittamat, puolilopukkeeseen päättyvät kaksi tahtia. Tämän jälkeen melodia hajoaa välittömästi pienempiin motiivisiin yksiköihin ja transitiolle luonteenomainen moduloiva liike alkaa (TR^{1.1}). Virtuottisen solistin soittaman asteikkojuoksutuksen jälkeen transitio palaa P^{rf}-materiaaliin, mutta toisen säeparin puolellavälissä Brahms alkaa kehrittelemään sekvenssinä tahdissa 3 ensimmäisen kerran kuultua kuudestoistaosa asteikkokulkua (TR^{1.2}). TR^{1.2}-osa edustaa transitiotyppiä, jossa pääteeman toisto muuttuu tyypillisemmäksi transitio materiaaliksi - "dissolving restatement". (Hepokoski & Darcy 2006, 101-102.) Tahdeissa 42-45 jouset soittavat F-duurissa variaation solistin tahdissa 22 soittamasta melodiasta (esimerkki 6-2). Transition moduloiva liike johtaa aluksi Db-duuriin ja päättyy italialaisen ylinousevan sekstisoinnun jälkeen F-duuri sävellajin rakenteelliseen dominattiin, jota koristaa 4-3 pidätys. Musiikissa ei tule kirjaimellista taukoa transition lopun ja sivuteema-alueen alun kanssa, mutta 65 tahdin ensimmäisen neljäsosan jälkeen musiikki vihjaa neljäsosan mittaiseen taukoon. Mediaalisen sesuuran tauon täyttää pianon ja matalien jousien kohotahti.

Esimerkki 6-2

Kuvio 26.

Solisti aloittaa sivuteeman S^{1.1}-osan soittamisen tahdissa 66. S^{1.1}-teema on johdettu suoraan P^{rf}-teemasta, mikä tarkoittaa tietysti sitä, että se on melodisesti hyvin samankaltainen myös ensimmäisen osan S^{1.1}-teeman kanssa (esimerkki 6-3). Sivuteeman

sävellaji on ensimmäisen osan tavoin mediantti duuri (F-duuri). Teema on karakteriiltään lyyrinen niin kuin ensimmäisen osan sivuteemaryhmän aloittava osa.

Esimerkki 6-3
(Maestoso) (Allegro non troppo)

157 S1:\S-teeman I. osasta 66

Kuvio 27.

S^{1.2}-osa alkaa tahdissa 73. Osan motiivista alkuperää on hieman vaikea löytää. Monet melodian osista rakentuvat hypyillä koristelluista terssin verran laskevista asteikkokuluista (esimerkki 6-4 a). Osan loppupuolella asteittaista kulkua koristelee myös cambiatta kuvio, joka koristeli II. osan A^c-teeman melodiaa (katso esimerkki 5-7 a). Cambiatta on sukua myös aikaisemmista osista tutulle kaksoissivusävelkululle. Tahdeissa 92-93 ensimmäisen osan päätteeman motiivi tekee taas paluun (esimerkki 6-4 c).

Esimerkki 6-4 a) 6-4 b) 6-4 c)

73 p3 86 s3 92 I. päätteemamotiivi

pno. camb.

Kuvio 28.

Sivuteemaryhmä loppuu tahdissa 95 puolilopukkeeseen (F-duurissa). Osa ei siis koskaan vakiinnuta sivuteeman kontrastoivaa sävellajia, F-duuria, täydellisellä kokolopukkeella. 1700-luvun sonaattimuotoisissa kappaleissa lähes poikkeuksetta sivuteema-alue ajaa kohti täydellistä kokolopuketta. Beethovenin jälkeen klassisesta normista poikkeava "epäonnistunut ekspositio" tuli yleisemmäksi. Koska esittelyjakson sivuteemaryhmä ennustaa tulevaa kertausjakson samaista osaa, on oletettavissa, että sonaatti epäonnistuu toonika sävellajin lopullisessa vakiinnuttamisessa rekapitulaatiossa. (Hepokoski & Darcy 2006, 177-178.)

Retransitio (RT) takaisin kohti rondoteeman toistoa alkaa tahdissa 98. Yksi piirre, joka erottaa rondomuodon yksinkertaisemmasta rondeau-muodosta on juuri retransitio-osa, joka johdattaa aina kontrastoivasta materiaalista rondoteeman alkuun (Hepokoski & Darcy 2006, 397-398). RT alkaa F-duurin dominanttiurkupisteen päällä jousitekstuuril-

la, joka on variaatio transition tahtien 46-47 kromaattisesta pianomelodiasta. Tahdissa 119 käyrätorvet ennakoivat paluuta P^{rf} -osaan soittamalla sen kolme ensimmäistä säveltä. Tahdissa 124 RT saavuttaa d-molli sävellajin dominanttilukon, jonka päällä I ja V asteen soinnut vuorottelevat ja pianosolisti soittaa nopean kolme oktaavia kattavan kromaattisen juoksutuksen. Tämän jälkeen pianisti jatkaa virtuoottista kuviointia ja harmonia liikkuu hetkeksi pois dominanttilukosta. Tahdissa 140 VII^{o7} -soinnun jälkeen pianosolisti palaa rakenteelliseen dominanttisointuun, jonka jälkeen sesuura filli johdattaa P^{rf} -osan toistoon.

6.2 Kehittelyjakso (A-C)

P^{rf} -osa aloittaa kehittelyjakson tyypin 3 sonaattimuodon rakennetta noudattavassa sonaatti-rondossa (Hepokoski & Darcy 2006, 405-407). Orkesteri säestää solistia, joka soittaa P^{rf} -teeman kerran. Tämän jälkeen musiikki jatkuu pieniä orkestraatiomuutoksia lukuun ottamatta identtisenä läpi $TR^{1.1}$ ja $TR^{1.2}$ -osien. $TR^{1.2}$ -osan lopussa Brahms kuitenkin muokkaa temaattista materiaalia siten, että osa loppuu tällä kertaa täydelliseen kokolopukkeeseen D-mollissa.

Varsinainen kehittelyjakso, perinteistä rondomuodon osien merkintätapaa käyttäen C-osa, alkaa tahdissa 181 Bb-duuri sävellajissa. Käytän osan lyhenteenä C-kirjainta. Koska Ekspositiossa eikä rekapitulatiossa ole päätösaluetta, jonka lyhenne on myös C, niin uskon, että tämä ratkaisu ei tuota hämmennystä. Ensimmäisen osan, $C^{1.1}$, lyyrinen melodia alkaa sointuarpeggiolla, joka pohjautuu $S^{1.1}$ -teeman tahteihin 70-71. Melodia jatkuu $S^{1.2}$ -osan aloittavalla kuviolla, joka on rytmisesti muokattu kokonaan uusiksi (motiivi a ja a 1 esimerkissä 6-5). Huomaa tritonuksen verran laskeva asteittainen kulku, joka on todennäköisesti viittaus pianokonsertton ensimmäiseen osaan, jossa vähennetyin kvintin verran laskeva asteikkokulku oli hyvin yleinen melodioissa. Alttoviulu ja sello imitoivat ahtokulkuna 1. ja 2. viulujen soittamaa melodiaa. Osa jatkuu autenttisen kadenssin jälkeen tahdissa 189. $C^{1.1}$ -osan arpeggiokuvio muuttuu pizzicato jousien soittamaksi säestyslementiksi ja pianisti soittaa variaation tahtien 182-183 ja 186-187 motiiveista (esimerkki 6-6).

Esimerkki 6-5
 181 $S^{1.1}$ -teemasta
 tahdit 70-71

vln.

a

vrt. esim. 6-4 a

a 1

Esimerkki 6-6
189

pno.

Kuvio 29.

C^{1.2}-osa alkaa tahdissa 206 Bb-mollissa tai kenties Db-duurissa. Sellot ja alttoviulut alkavat kehittelemään C^{1.1}-osan arpeggiokuviota. Pianosolisti kehittelee samaa materiaalia lähestymällä kaikkia kolmisoinnun säveliä alapuolisella kromaattisella johtosävelellä. Tämä toimenpide muistuttaa konserton ensimmäisen osan S1:\(R1:TR^{1.2})-osaa, jossa pianisti ensimmäisen kerran käsittelee sointuarpeggioita edellä mainitulla tavalla. Tahdissa 212 pianisti alkaa soittamaan trillejä eri sävelillä Gb-urkupisteen päällä. Trillit ovat yksi motiivinen ainesosa, joka sitoo kaikkia pianokonserton osia toisiinsa. Tahdissa 222 Gb7-sointu muuttuu dim-asteikosta rakentuvaksi kuudestoistaosalinjaksi, joka johdattaa seuraavaan osaan. C^{1.2}-osan harmonia on kehittelyjaksolle tyypillistä vaeltelevaa harmoniaa, jossa soinnut ovat monitulkintaisia.

C^{1.3}-osa alkaa tahdissa 226 taas Bb-duurissa. Käyrätorvi kehittelee C^{1.1}-osan esimerkistä 6-6 tuttua pianomelodiaa. Käyrätorven melodian ensimmäiset kolme tahtia vastaavat pianon aikaisemmin soittamaa melodiaa. Neljännestä tahdistä eteenpäin rytmi pysyy samana, mutta C^{1.1}-osan laskeva asteikkokulku muuttuu laskeviksi terssihypyiksi. Käyrätorvimelodian päälle pianisti soittaa kuudestoistaosissa etenevää kontrapunktia, joka koostuu alapuolisilla johtosäveleillä koristellusta arpeggiokulusta (esimerkki 6-7 motiivi a), Prf-teeman kolmannen tahdin kuudestoistaosalinjan inversiosta (6-7 motiivi b) ja C^{1.1}-osan arpeggiokuvion inversiosta (6-7 motiivi c), jota on myös käsitelty rytmisellä diminuutiolla.

Esimerkki 6-7
226

pno.

hn.

Kuvio 30.

Kehittelyjakson C^{1.4}-osa alkaa jousien soittamana neliäänisenä fuuga-ekspositiona Bb-molli sävellajissa. Fuugateema alkaa staccato variaationa C^{1.1}-osan kahdesta ensimmäisestä tahdista ja päättyy P^{ff}-teeman säestyskuviona olleeseen terssihyppyin etenevään kuudestoistaosa kulkuun. Tyypillisen fuugateeman tavoin tämäkin teema on lyhyt (4 kokonaista tahtia ja loppuu viidennen tahdin ensimmäiselle 8-osalle). Lyhyt kesto edesauttaa teeman muistamista. Fuugateeman voi ajatella karkeasti noudattavan seuraavanlaista esiintymisjärjestystä: alto, tenori, basso, sopraano. Fuugateeman toinen esiintyminen alkaa reaalisena vastauksena V-asteen mollisävellajissa – F-mollissa. Puollessa välissä teemaa Brahms poikkeaa reaalisesta kaavasta, jotta teema päättyisi F-sävelelle ja samalla dominanttisoinnulle, joka johdattaa fuugateeman seuraavaan toonika versioon. Brahms on kirjoittanut fuugateemalle myös kontrasubjektin, joka esiintyy vain fuugateeman yläpuolisena. Kontrasubjekti on johdettu C^{1.1}-osan pianomelodiasta (katso esimerkki 6-6). Huomaa terssin verran laskeva asteikkokulku (Db-C-Bb), josta poiketaan ylöspäisellä hypyllä F-säveleen. Kontrasubjekti päättyy vähennetyin kvintin verran laskevaan asteikkokulkuun, jonka sävelet on siirretty rytmisesti yhdellä kuudestoistaosalla eteenpäin. Tämän seurauksena syntyy laskeva 7-6 pidätysten ketju. Fuugateeman harmonia alkaa yksikertaisella I- ja V-asteen vuorottelulla ja päättyy 7-6 pidätysketjun jälkeen dominanttiharmoniaan. Katso esimerkki 6-8.

Esimerkki 6-8

247

2.vln.

vla.

bs. & cl.

fuugateema

kontrasubjekti

Bbm: I⁶ I I V² I⁶ V⁶ IV⁶ bIII⁶ II⁶ Fm: It⁶ V

Kuvio 31.

Fuugan ekspositio loppuu tahdissa 256 ja pieni välinivel johdattaa ensimmäiseen fuuga-episodiin, jossa bassot ja sellot soittavat rytmisesti augmentoidun version fuugateeman ensimmäisestä kahdesta tahdista. Sen päälle alttoviulut ja 2. viulut soittavat ahtokulkuna melodian, joka on yhdistelmä P^{ff}-teeman kahdesta ensimmäisestä tahdistista ja fuugateeman kahdesta viimeisestä tahdistista (esimerkki 6-9). Tahdissa 263 puupuhaltimet tulevat mukaan ja Brahms asettaa kontrapunktisesti päällekkäin fuugateeman kolmannen tahdin loppupuolen kuudestoistaosakuviota (esimerkki 6-10 motiivi a) ja

fuugateeman kaksi ensimmäistä tahtia - nyt rytmisesti diminoituna, kaikki nuottiarvot ovat kestoltaan puolet lyhyempiä (6-10 motiivi b). Tahdissa 267 rytmisesti diminoitu versio fuugateeman kahdesta ensimmäisestä tahdista likvidoituu kattamaan vain ensimmäisen tahdin arpeggiokuvion (6-10 motiivi b 1). Fuugateeman kolmannen tahdin päättävästä kuudestoistaosakuviosta jää jäljelle lopulta vain rytmi (6-10 a 1).

Esimerkki 6-9

258

Prf

bs. & cl.

fuugateemasta

rytmisesti augmentoitu fuugateema

266

Kuvio 32.

Esimerkki 6-10

263

cl.

bsn.

a

2. vln.

b

266

bsn. b 1

ob.

vln. a 1

Kuvio 33.

Tahdissa 275 alkaa retransitio kohti rekapitulaation alkua. Retransitio alkaa F-duurissa, toonika urkupisteen päällä solistin soittamana versiona alttoviulujen tahdeissa 259-262 soittamasta melodiasta. Saman melodian variaatio siirtyy subdominanttialueelle, jonka jälkeen puupuhaltimet soittavat melodian, joka alkaa C^{1.1}-osan ensimmäisen tahdin materiaalilla ja jatkuu Prf-teeman ensimmäisen tahdin rytmisesti muunnettuna inversiona (esimerkki 6-11). Tahdissa 287 retransitio saapuu rakenteelliselle dominanttisoinnulle (D-molli sävellajin V aste) ja samalla mediaaliseen sesuuraan, jota seuraa solistin soittama 10 tahdin virtuoottinen sesuura filli (harmonia liikkuu V-asteelta VII^{o7}-sointuun).

Esimerkki 6-11



Kuvio 34.

Kehittelyjakson voi katsoa noudattavan kokorotaatio kaavaa. Kehittelyjakso alkaa P^{rf} -osalla (eli rondomuodon kirjainmerkinnöillä toinen A-osa). P^{rf} -osan jälkeen alkaa transiatio materiaali. Varsinainen kehittelyjakso (kirjain C) taas kehittää suurimmaksi osaksi sivuteemaryhmän materiaalia. Kehittelyjakso käy siis läpi kaiken esittelyjakson materiaalin järjestyksessä, jossa se ensimmäisen kerran kuultiin.

6.3 Rekapitulaatio (A-B')

Rekapitulaatio alkaa *forte* dynamiikalla, tutti-versiolla rondoteemasta (tahdissa 297). Pianosolisti tuplaa kolmessa oktaavissa bassolinjaa ja 1. sekä 2. viulut soittavat melodiaa puupuhaltimien kanssa.

Transiatio alkaa välittömästi rondoteeman jälkeen variaatiolla tutusta $TR^{1.1}$ -materiaalista. Tahdissa 320 transiatio jatkuu $TR^{1.2}$ -osalla joka on käytännössä versio rondoteemasta. Tahdissa 326 $TR^{1.2}$ -osa alkaa erkanemaan eksposition vastaavasta osasta. Brahms alkaa kehittämään rondoteeman tahtien 3-4 motiivia. Aluksi motiivin rytmi pysyy samana, mutta Brahms muokkaa melodian loppupään ääniä hieman. 332 tahdistä eteenpäin motiivista on jäljellä enää neljän kuudestoistaosan rytmi. Osan harmonia aloittaa transitiolle tyypillisen moduloivan liikkeen, joka koostuu V-I kadensseista eri sävellajeissa (esimerkki 6-12). Tahdissa 338 alkaa uusi transiatio-osa, jota ei ollut ekspositiossa. Tässä osassa Brahms alkaa kehittämään pientä korukuviota, joka aloittaa rondoteeman toisen säeparin. Kehitelmässä piano ja matalat jouset vuorottelevat. Jouset soittavat motiivin inversiota ja pianosolisti lisää aluksi ääniä korukuvion alkuun ja myöhemmin motiivin loppupuolelle (esimerkki 6-13). Transiatio päättyy tahdin 347 puolivälissä rakenteelliseen dominanttisointuun ja mediaaliseen sesuuraan, jota seuraa yhden 8-osan mittainen sesuura filli.

330 Esimerkki 6-12

F: V I V I Fm: I V I Ab: V I

Esimerkki 6-13 aloittaa Prf-teeman 2. säeparin

337

inversio, johon on lisätty 1 ääni

motiivia kehitetty lisäämällä säveliä

Kuvio 35.

Sivuteema alkaa $S^{1.1}$ -teemalla D-duurin sijaan D-mollissa (toonika molli), joka on toinen vaihtoehto mollisävellajissa olevan sonaattimuotoisen kappaleen kertausjakson sivuteemalle. Brahms siirtää melodian ensimmäisen säeparin pientä terssiä alemmas, mutta jättää toisen säeparin sävelkorkeudeltaan vastaamaan eksposition $S^{1.1}$ -teemaa (harmonia on muunnettu mollisävellajin mukaiseksi). Liite 4 on harmonia-analyysi esitelyjakson ja kertausjakson $S^{1.1}$ -teemasta. $S^{1.1}$ -osa loppuu laskevan melodiakulun jälkeen puolilopukkeeseen tahdissa 358. Eksposition sivuteema-alueen tavoin rekapitulointiaan sivuteema ei koskaan saavuta täydellistä kokolopuketta. Toonikasävellajin lopullisen vahvistamisen taakka siirtyy sonaattimuodon ulkopuolisen alueen – kodan – tehtäväksi.

Tahdissa 360 alkaa osa, jonka voisi tulkita retransitioksi. Geneerinen arpeggioista koostuva pianomelodia johtaa materiaaliin, joka kuultiin ensimmäisen kerran retransitiossa eksposition lopussa. Paluu P^{rf} -motiiviin viittaa vahvasti kyseisen teeman paluuseen. Brahms kuitenkin jättää kuulijan odottaman P^{rf} -teeman neljännen esiintymän pois ja retransitio johtaakin yllättäen orkesterin valmistelemaan kadenssikvarttisekstisointuun ja cadenzaan, jonka Brahms on merkinnyt näennäiseksi fantasiaksi - *Cadenza quasi fantasia*. Cadenza koostuu suurimmaksi osaksi sointuarpeggioista. Niiden lisäksi silmiinpistävin piirre on cadenzan loppupuolella oleva trilli, joka sitoo motiivisesti yhteen kaikkia pianokonserton osia. Cadenza loppuu V^7 -sointuarpeggioon tahdissa 409.

6.4 Koda

Ensimmäisen osan kodan tavoin myös kolmannen osan koda on tyypiltään pitkä, diskursiivinen koda. Koda on kestoaltaan noin neljäsosa koko konserton kolmannen osan kestoista. Koda on suurimmaksi osaksi D-duuri sävellajissa. Jälkiviisaana voi ajatella, että hitaan osan sävellajivalinta ennakoit tulevaa duuripäätöstä mollikonsertolle.

Koda¹-osa alkaa tahdissa 410 puupuhallinten soittamana D-duuri variaationa kehittäjäjakson C^{1.1}-osasta. Harmoninen pohja eroaa hieman C^{1.1}-osan harmoniasta ja osan melodia päättyy inversiolla melodiasta, joka on merkitty motiivi b:ksi esimerkiksi 6-14:sta. Tahdissa 418 motiivi b esimerkistä 6-14 siirtyy bassorekisteriin. Tahtien 422-425 tekstuuri muistuttaa huomattavasti toisen osan A'-osassa kuultua tahtien 80-84 materiaalia (puupuhaltimet soittavat melodiaa ja pianisti säestää virtuoottisella arpeggiokuvilla). Tahdissa 425 alkaa edellisten kodaosuuksien kertaus pienin variaatioin. Kertaus päättyy lyhyen ekskursioon C-duuri sävellajialueelle jälkeen D-duurissa II⁶ – V₄⁶ - V puolilopukkeeseen. Koda¹-osan voi ajatella jakautuvan pienempiin yksiköihin: a-b-a-b'.

Esimerkki 6-14

410

416

fl.

Bsn. & cl.

ob. & cl.

Hn.

bsn.

D: I

V²/IV

IV⁶

V⁷/V

V⁷

a

b

b 2

Kuvio 36.

Tahdissa 442 tempo hidastuu ja alkaa kodan toinen alajako – koda^{2.1}-osa. Osa palaa motiivisesti P^{ff}-materiaaliin. Fagotit soittavat aluksi teeman ensimmäisen säkeen ja puupuhaltimet jatkavat kehittelemällä sen säeparin kuudestoistaosa kuviota. Kuvion rytmi pysyy samana, mutta sen intervallisuhteet muuttuvat (esimerkki 6-15 a). Tahdista 451 eteenpäin pianisti ja fagotit soittavat laskevan sekstisointujen sarjan, jota koristaa solistin soittama trilli. Sekstisointujen bassoääni muodostaa melodian, jolla fagotit

aloittivat konserton hitaan osan (poikkeuksena g#-sävel, joka oli hitaassa osassa g)(esimerkki 6-15 b). Koen solistin soittaman trillin symbolisena eleenä. Ensimmäisessä osassa trilli oli osa dramaattista, myrskyistä TR¹⁻¹-osaa. Toisen osan cadenzassa trilli korosti osan mystisen kaunista luonnetta. Tahdissa 451 koen, että Brahms karistaa viimeinkin trillistä kaiken siihen liittyvän negatiivisen symboliikan. Tahdissa 459 alkaa virtuoottinen asteikkojuoksaus, joka johtaa kodan majesteettiseen seuraavaan osaan.

Esimerkki 6-15 a)

442 **Meno mosso**

ob.

bsn.

Prf

cl.

6-15 b)

452

tr.

3

3

3

3

3

3

vrt. II osan ensimmäinen tahdin fagotti melodiaan

Kuvio 37.

Koda^{2.2}-osa alkaa tahdissa 463. Jouset imitoivat toisiaan soittamalla variaatioita P^{rf}-osan ensimmäisestä säkeestä. Pianosolisti säestää jousia P^{rf}-osasta tutulla kontrapunktisella 16-osa tekstuurilla. Tahdissa 470 P^{rf}-motiivista on jäljellä enää sen rytmi ja pianistin säestyskuvio on muuttunut arpeggioksi (esimerkki 6-16 a). Esimerkissä 6-16 a) motiivi a muistuttaa ensimmäisen osan pääteemasta. Huomaa myös harmoniaa koristavat 7-6 pidätykset. Tahdit 479-486 ovat variaatio tahdeista 463-470. Tahdissa 487 alkaa taas variaatio tahdissa 470 alkavasta materiaalista, sävellaji käy taas hetkellisesti C-duurissa. Tässä variaatiossa P^{rf}-motiivi on melodisesti vielä riisutummassa muodossa. Brahms muokkaa myös motiivin rytmiä, poistamalla sen ensimmäisen äänen. Rytmisen kuvio nousee kromaattisesti e-sävelestä g-säveleen. Pianisti soittaa oman variaation tästä kromaattisesti nousevasta linjasta. Katso esimerkki 6-16 b). Koda^{2.2}-päättyy lyhyeen cadenzaan, joka ottaa käsittelyyn S^{1.2}-osan motiivista materiaalia. Tämäkin osa jakaantuu pienempiin yksiköihin a-b-a'-b'.

Esimerkki 6-16 a)

471

7-6

a

a

7-6

7-6

D: IV⁶ V₄⁶ V₅⁶ / V

Esimerkki 6-16 b)

488

492

jouset ja puupuhaltimet

jouset ja puupuhaltimet

rytmin 1. ään jätetty pois

pno.

C: I D: V f^m

3 3 3 3

Kuvio 38.

Tahdissa 518 alkaa diskursiiviselle kodalle tyypillinen kodan koda-osa. Osa on harmonisesti vain kadentiaalista V-I vuorottelua D-duuri sävellajissa. Motiivisesti osa koostuu taas P^f-osan aloittavasta materiaalista. Motiivin intervallisuhteita on muutettu ja pianisti soittaa rytmisesti diminuoidun version motiivista (esimerkki 6-17).

Esimerkki 6-17

520

intervallisuhteita muutettu

528

rytmistä diminuutiota

hn. vln. pno.

Kuvio 39.

Lähes koko koda on vahvasti kiinni D-duuri sävellajissa ja sisältää lukuisia autenttisia kadensseja. Brahms mahdollisesti kompensoi kertausjakson epäonnistumista toonikasävellajin vakiinnuttamisessa. Viimeistään III osan loppukadenssissa toonikasävellaji on täysin vakiinnutettu. Moniosaisiin teoksiin (konsertot, sinfoniat, kvartetot jne.), jotka menevät mollissa sisältyy kiehtovaa symboliikkaa. Molli sävellaji rinnastetaan usein negatiivisiin adjektiiveihin, kuten vaikkapa surullisuus, melankolia, dramaattisuus jne.

Brahmsin ensimmäisen konserton tapauksessa ensimmäinen osa oli paikoitellen erittäin dramaattinen ja tuntui sisältävän syvää surua. Viimeinen osa voi molliteoksissa mennä kokonaan duurissa. Vaikka viimeinen osa menisikin mollissa, sen sivuteeman oletusarvoinen sävellaji on duuri. Jos kertausjakson sivuteemaryhmä moduloi toonika duuriin ja vakiinnuttaa sävellajin täydellisellä kokolopukkeella, voi katsoa, että kappale on päässyt eroon teoksen aloittaneesta negatiivisesta tilasta. Brahmsin konserton viimeisen osan eksposition sivuteema elättelee toiveita siitä, että mollisävellajista päästäisiin duuriin. Rekapitulaation sivuteema murskaa toiveet siirtämällä sivuteemamateriaalin toonika molliin. Cadenzan jälkeen koda alkaakin yllättäen majesteettillisesti toonika duurissa. Voi tulkita, että vasta loppumetreillä konsertto karistaa negatiivisuuden kahleet.

7 Pohdinta

Pidän Schoenbergin tavoin Brahmsia syvällisenä, suurena ajattelijana, joka jo hyvin nuorella iällä oli löytänyt oman äänensä säveltäjänä (Schoenberg 1969, 78). Hänen teoksissaan sävellyksen laatu on aina ensisijainen, kaiken muun edelle menevä piirre. Tuntuu, että kaikki mitä Brahms sävellyksissään tekee (oli kyseessä sitten melodia, harmonia, muoto tai motiivit jne.) on pitkällisen ajatteluprosessin tulos. Pienimmissäkin yksityiskohdissa näkyy hänen oma kädenjälkensä. Brahms on itse sanonut, että inspiraatio ilman käsityöläisen taitoja on kuin tuulen huojuttama kaisla. Suuri säveltäjä (kuten Brahms) on teknisesti niin taitava, että hän pystyy itse viemään sävellystään haluamaansa suuntaan, eikä sävellyksen muoto ajelehdi sattumanvaraisesti tuulen vietävänä.

Opinnäytetyöni aiheen valinnassa suurimpana motivoijana oli haluni kehittyä säveltäjänä ja oppia tuntemaan paremmin "klassista" (ja romanttista) perinnettä. Minulle opinnäytetyö oli ikään kuin sävellysoppitunti tämänhetkiseltä suosikkisäveltäjältäni Johannes Brahmsilta. Työn tekeminen paransi huomattavasti klassisen harmonian, muodon ja kontrapunktin tuntemustani. Lisäksi sain rohkeutta tuoda omaa ääntäni ja näkemystäni esille oman musiikkini tekemisessä. Odotan innolla musiikillisia tutkimusmatkoja, joita kohti Brahmsin ensimmäisen pianokonserton tutkiminen minua johdattaa. Seuraavissa kappaleissa käyn lyhyesti läpi joitakin tekemiäni havaintoja, pianokonserton muodosta, motiiveista ja harmoniasta.

Kirjassaan *The Shaping Forces in Music*, Ernst Toch pohtii filosofisesti musiikin muotoa. Hänelle termit muoto ja MUOTO ovat kaksi eri asiaa. Muoto (pienillä kirjaimilla) viittaa teoksen muotorakenteeseen (kuten vaikkapa sonaattimuoto tai rondomuoto). MUOTO (isoilla kirjaimilla) taas viittaa säveltäjän mestarilliseen muodon käsittelyyn ja hallintaan. Brahmsin pianokonsertton tapauksessa osat on rakennettu perinteisiin klassisiin muotorakenteisiin. Brahms kuitenkin käsittelee rakenteita mestarillisesti ja muokkaa niitä oman näkemyksensä mukaisiksi. Pidän Brahmsia muodon ja MUODON mestarina. Hän rakentaa pianokonserttonsa jännitysnäytelmäksi, joka tempaa mukaansa heti ensimmäisestä tahdistista ja vie mukanaan viimemetreille asti - täynnä yllätyksiä ja käänteitä. Synkän ja dramaattisen ensimmäisen osan jälkeen kuullaan yllättäen mystisen kauris ja rauhallinen hidas osa. Kahden ensimmäisen hyvin vakavan osan jälkeen kuulija odottaa myös vakavaa kolmatta osaa, mutta kolmas osa onkin tunnelmaltaan varsin kevyt. (Toch, Ernst 1977, 153-160).

Brahms tuntuu olevan erittäin hyvin kiinni klassisessa traditiossa. Lukiessani *Elements of Sonata* kirjaa, joka käsittelee lähinnä klassismin aikakauden sonaattimuotoisia teoksia, törmäsin jatkuvasti käytäntöihin, joita kohti Brahmsin pianokonsertto selkeästi kumartaa. Muodon tutkimista helpottikin huomattavasti fakta, että Brahmsin pianokonsertton muoto pohjaa niin tiukasti klassisiin perinteisiin.

Motiivien käytön yhteydessä Brahmsin ensimmäisestä pianokonserttosta voidaan todellakin puhua monotemaattisena kokonaisuutena. Jokainen osa sisälsi selkeitä (ja myös ei niin selkeitä) motiivisia viittauksia aikaisempaan temaattiseen materiaaliin. Kaikki melodiat ovat jollain tavalla motiivisesti kytköksissä toisiinsa. Huomattavaa on kuitenkin, että jos motiivista muuttaa tarpeeksi montaa piirrettä, on ulkopuolisen erittäin vaikea löytää enää motiivista yhteyttä alkuperäiseen motiiviin. Olen varma, että minulta jäi huomaamatta mahdollisesti joitakin hyvin oleellisiakin motiivisia yhteyksiä. Lisäksi on mahdollista, että tulkitsin joitakin motiiveita väärin. Motiiveista kirjoittamisessa tuli myös vastaan tilankäytöllinen ongelma. Opinnäytetyöni pituus alkoi kasvamaan niin uhkaavaa vauhtia, että jouduin jättämään joitakin huomaamiani motiivisia yhteyksiä kokonaan pois tekstistä.

Johann Wolfgang von Goethe on verrannut musiikkia ja arkkitehtuuria toisiinsa toteamalla, että musiikki on nestemäistä arkkitehtuuria. Brahmsin käsittelyssä kappaleiden muoto ja motiivinen yhtenäisyys muodostavat suuria arkkitehtuurisia kokonaisuuksia.

Brahmsia kuunnellessa tai tutkiessa tulee usein tunne, että seisoi jonkin jättimäisen monumentaalisen rakennuksen juurella ja ihastelisi sen pilviin asti kohoavaa mestarillista arkkitehtuuria.

Harmonian käytöltään Brahms on erittäin monipuolinen. Harmonia sisältää paljon kromaattisia muunnossäveliä. Usein Brahms kehittelee omia versioita klassisista harmonisista ilmiöistä. Tästä esimerkkinä vaikkapa teoksen aloittava saksalaisen ylinousevan sekstisoinnun ”terssikäännös”, jonka sen laajentaminen kromaattisesti etenevän bassolinjan päällä johtaa kadenssikvarttisekstisointuun. Soinnun purkaminen ”epäonnistuu” ja siirtyy muutaman kymmenen tahtia myöhemmäksi. Tuntuu, että Brahms hallitsee ja ymmärtää tonaalisen musiikin harmoniaa täydellisesti ja haluaa kehittää ja viedä sitä uusiin suuntiin. Yksi suurimman vaikutuksen tehneistä piirteistä konserttoa tutkiessani oli Brahmsin dissonanssin käsittely, joka tuntuu olevan toisesta ulottuvuudesta. Säveltäjä loihtii arkipäiväisistä melodioista mestariteoksia manipuloimalla rytmiä – hän siirtää joitain ääniä eteenpäin ja toisia taaksepäin niiden tavallisilta esiintymispaikoiltaan. Schoenberg toteaa, että dissonanssin käsittely on ollut yksi piirre, joka on vuosisatojen saatossa aina tuottanut ongelmia musiikin kuuntelijoille. Musiikin kuuntelijoilta on aina kestänyt aikaa totutella ja ymmärtää säveltäjien uusia yhä monimutkaisempia tapoja käsitellä dissonansseja (Schoenberg 1969, 113). Ensimmäisen pianokonsertton dissonanssin käsittelyä tutkineena minun on helpompi ymmärtää konsertton huonoa vastaanottoa ja kriitikoiden huomautuksia teoksen ”kirkuvista dissonansseista” ja ”epämiellyttävistä äänistä” (Brahms, Johannes § 2 New Paths. Oxford Music Online).

Pianokonsertton sävellajisuhteet on yksi pianokonsertton analyysin näkökohta, jonka tutkimisen jätin varsin vähäiselle huomiolle. Schoenbergin kirjassa *Structural Functions of Harmony* on mielestäni looginen sävellajisuhteiden luokittelu, jota olisin voinut käyttää. Oxford Music Online sivuston artikkelissa on huomio siitä, että Brahms tuntuu tutkivan konsertossa D-mollin ja sen submediantti-sävellajin Bb-duurin suhdetta toisiinsa. Pianokonsertossa on lukuisia modulaatioita Bb-duuriin tai sen rinnakkaissävellajiin G-molliin sekä muunnossävellajiin Bb-molliin ja muunnossävellajin rinnakkaissävellajiin Db-duuriin. (Brahms, Johannes § 9 *Orchestral works and concertos*. Oxford Music Online.)

Suurin haaste opinnäytetyön tekemiselle oli, että olen lähtökohtaisesti pop/jazz-puolen muusikko. Olen vasta viime vuosina ruvennut tutkimaan ja todella kiinnostumaan

”klassisesta” maailmasta. Olen suurelta osin itseoppinut, mitä tulee klassiseen harmoniaan, muotoon ja kontrapunktiin. Siitä johtuen en ole yhtä vahvasti kiinni klassisessa idiomissa, kuin henkilö, joka on pienestä pitäen ollut tekemisissä sen kanssa, tutkinut sitä.

Olen hieman harmissani, että jouduin jättämään opinnäytetyöstäni lähes kokonaan pois kontrapunktin käsittelemisen. Haluan kuitenkin saada työn eteen näkemästäni suuresta vaivasta maksimaalisen hyödyn irti. Siitä johtuen aion viedä konserton kontrapunktin tutkimisen omaehtoisesti loppuun. Lisäksi tarkoitukseni on alkuperäisen suunnitelmani mukaisesti ottaa käsittelyyn jokin konsertto barokin ja klassismin kaudelta ja vertailla konserttoja keskenään.

Liitteenä 5 on yhteenveto pianokonserton muodon analyysin tuloksista. Siihen on merkitty osat ja niiden tahtinumerot sekä sävellajit. Suluissa olevat sävellajit ovat joko lyhempiä jonkin sävellajin tonikalisointeja tai edustavat ”vaeltavaa harmoniaa”.

Lähteet

Kirjat:

Aldwell, Edward; Schachter, Carl 2002. Harmony & Voice Leading, III Edition. United States: Schirmer.

Brahms Johannes 1927. Konzert Nr. 1 (Partituuri). Leipzig: [Breitkopf & Härtel](#).

Hepokoski, James; Darcy, Warren 2006. Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. New York: Oxford University Press.

Salzer, Felix; Schachter, Carl 1969. Counterpoint in Composition. United States of America: McGraw-Hill Book Company

Schoenberg, Arnold 1967. Fundamentals of Musical Composition. London, Boston: Faber and Faber.

Schoenberg, Arnold 1969. Structural Functions of Harmony – Second edition. London, Boston: Faber and Faber.

Toch, Ernst 1977. The Shaping Forces of Music – An Inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form. New York: Dover Publications.

Verkkodokumentit:

Bozarth, George S. Brahms, Johannes § 2 New Paths. [verkkodokumentti]. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/grove/music/51879pg2#S51879.2>> (20.08.2015)

Bozarth, George S. Brahms, Johannes § 9 Orchestral works and concertos. [verkkodokumentti]. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/grove/music/51879pg9#S51879.9>> (20.08.2015)

Counterpoint. [verkkodokumentti]. Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/opr/t237/e2498?q=counterpoint&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> (15.09.2015)

Webster, James. Sonata Form. [verkkodokumentti]. Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/grove/music/26197?q=sonata+form&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> (21.08.2015)

Audiovisuaaliset lähteet:

Zimerman, Krystian; Sir. Rattle, Simon; Berliinin filharmonikot 2005. Piano concerto no. 1. [äänite]. Hamburg: Deutsche Grammop

Liite 1

Harmonia-analyysin merkintätavat

Diatoniset sointuasteet duurissa:

C: I II III IV V VI VII

Diatoniset sointuasteet mollissa:

Am: I II bIII* IV V bVI bVII

*Alennusmerkki tulee sointuasteen eteen huolimatta siitä, sisältääkö sointu todellisuudessa alennusmerkkejä. Alennusmerkki viittaa siihen, että sointuaste on alennettu suhteessa sen muunnosduurin vastaavaan sointuasteeseen.

VäliDominantit:

Mollilainasoinnut:

C: V/V* VII°/V Im* II° bIII IVm bVI bVII

*Kauttaviivan jälkeen tulee väliDominantti. Käytän merkintää lähinnä mollilainasointujen yhteydessä, mutta myös mollisävellajissa, kun V aste on dominattisoinnun sijaan mollisointu.

Sävelten nimet:

c c# e eb b Bb

Käytän sävelten ja sävellajien merkinnässä amerikkalaista tyyliä, jonka käyttö on vakiintunut Suomessa pop/jazz-puolella.

Sointukäännökset:

C: I⁶ V³₄ bIII⁶ V⁶/V

Käytän sointukäännösten merkinnässä perinteistä klassista merkintätapaa.

Merkitsen pidätykset nuottiviivaston yläpuolelle. Hajasävelilmiöistä käytän seuraavia lyhenteitä:
ls. = lomasävel, ss. = sivusävel, vs. = vaihtosävel
app. = appogiatuura, es. = ennakkosävel

Ylinousevat sekstisoinnut:

C: Ger⁶ It⁶ Fr⁴

Käytän ylinousevista sekstisoinnuista niiden englanninkielisiin lyhenteisiin perustuvaa merkintätapaa, koska Sibeliuksen sointuastemerkintöihin ei ole mahdollista kirjoittaa niiden suomenkielisiä vastineita.

Liite 2

I. Osan pääteeman harmonia-analyysi

91

pno.

app. es. app. app. es. app. ls. ls.

I V₄^{5/3} I I V⁷ I I V₄^{5/3} I I V I IV
Toonika urkupiste

ls. app. es. app. ss. kaksoissivusävel

II₅ V₄ V I V₄^{5/3} I I V⁷ I V/bVII

ls. ls. app. ls. ls. laskevien sekstisointujen sarja

bVII⁷ bIII I II-asteen urkupiste

* 4-3 pidätys, jossa kaikki edellisen soinnun sävelet on pidätetty.

VII[°]/II V/V VII[°] V/IV V/V V

Dominantti urkupiste V

Liite 3

III. osan P^{rf}- eli rondoteeman harmonia-analyysi

Allegro non troppo

1 *tr*

Dm: (V) I⁶ I V^m bVI I⁴ IV I⁶ V I⁶ I V

* lainattu
G-mollista

V/IV IV⁶ I⁴ IV I⁶ bII* IV⁶ VII⁷ I VII⁶ I⁶ VII⁶ VII⁷/V V

Liite 4

III. osan S^{1.1}-teeman harmonia-analyysi (ekspositio ja rekapitulaatio)

pno. [66] ls.

F:

I I⁶ V⁶ VI⁷ V⁷/V

koko sointu pidätetty

V VI VI² VII^o/V I⁶ V/V V²/V V⁶

[348] pno. ls.

Dm:

I I⁶ V^m II⁷ - V⁷/V V⁴ V⁶

[348] pno. ls.

I I² VII^o/bVII bIII⁶ V⁶/V V/V V^m

Liite 5**Muotoanalyysin yhteenveto****I. Maestoso**

Osa	Osan alajako	Tahdit	Sävellaji(t)
Ritornello 1 (Intro)	R1:\TR ^{1.1}	1-25	Dm
	R1:\TR ^{1.2}	26-46	Dm (Am)
	R1:\TR ^{1.3}	46-62	Bbm (Dm)
	R1:\P	75-82	Gm
	R1:\S	83-90	Gm
Ekspositio (soolo 1)			
Pääteema	S1:\(R1:\P)	91-100	Dm
Transitio	S1:\TR ¹	101-109	Dm (Em)
	S1:\(R1:\TR ^{1.1})	110-123	Dm
	S1:\(R1:\TR ^{1.2})	124-141	(Am)
	S1:\(R1:\TR ^{1.3})	142-156	Fm, F
Sivuteema-alue	S1:\S ^{1.1}	157-165	F
	S1:\(R1:\S)	166-175	F
	S1:\S ^{1.2}	176-183	Db-F
"Closing space"	C:\(S1:\S ^{1.1})	185-191	F
	C:\(R1:\S)	192-198	F
	C ^{1.1}	199-215	F
	C:\ (R1:\TR ^{1.3})	216-225	Bb
Kehittelyjakso (soolo 2)		226-230	F, Dm
	S2:\(R1:\TR ^{1.1})	231-254	Dm, C
	S2:\(R1:\TR ^{1.2})	255-274	(Am, C#m, Db, Bbm)
	S2:\(R1:\TR ^{1.3})	275-296	(Bm, B, C, Dm)
Retransitio		297-309	Dm
Rekapitulaatio (R3->S3)			
Ritornello 3	R3:\(R1:\TR ^{1.1})	310-340	Dm
Pääteema	R3 -> S3	341-361	Dm, Em, F#m
Transitio	S3:\(S1:\TR ¹)	362-371	F#m,

	S3:\ (R1:\TR ^{1.3})	372-380	F#m, D
Sivuteema-alue	S3:\(S1:\S ^{1.1})	381-389	D
	S3:\(R1:\S)	390-399	D
	S3:\(S1:\S ^{1.2})	400-407	Bb, D
"Closing space"	C:\(S1:\S ^{1.1})	408-415	D
	C:\(R1:\S)	416-424	D
	C:\(C ^{1.1})	425-448	D
Koda		449-479	Dm, Gm, Cm, Dm

II. Adagio

A	A ^a	1-13	D
	A ^b	14-26	D, (G), D
	A ^c	27-36	(D, Am, E, Bm)
B	B ^a	37-43	Bm
	B ^b	44-48	F#m, A
	B ^{a'}	49-51	Bm
	B ^{b'}	52-57	Bm, B
A'	A ^{ra}	58-70	D
	A ^{rb}	71-84	D, G
	A ^{rc}	85-94	(G, Gm, Am)
Cadenza		95	D
Koda		96-103	D

III. Rondo (Allegro non troppo)

Ekspositio (A-B)			
Pääteema (A)	P ^{rf}	1-16	Dm
Transitio	TR ^{1.1}	17-31	(C#m) Dm
	TR ^{1.2}	32-65	Dm, F, Fm, Db
Sivuteema-alue (B)	S ^{1.1}	66-72	F
	S ^{1.2}	73-97	
Retransitio		98-143	F, Dm
Kehittely (A-C)			

	P ^{rf}	144-180	Dm
	C ^{1.1}	181-205	Bb
	C ^{1.2}	206-225	Bbm (Db)
	C ^{1.3}	226-237	Bb
	C ^{1.4}	238-296	Bbm (Fm)
Retransitio			F
Rekapitulaatio (A-B')			
Pääteema (A)	P ^{rf}	297-306	Dm
Transitio	TR ^{1.1}	307-319	(C#m) Dm
	TR ^{1.2}	320-337	Dm (Am, F, Fm, Ab, C, G)
	TR ^{1.3}	338-347	G, Dm
Sivuteema (B')	S ^{1.1}	348-359	Dm
Retransitio		360-375	Dm
Cadenza		376-409	Dm
Koda	Koda ¹	410-441	D, (C), D
	Koda ^{2.1}	442-462	D
	Koda ^{2.2}	463-498	D, (C), D
	Cadenza	499-517	D
	Kodan koda	518-536	D