



LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Lahti University of Applied Sciences

Harmoninen liike muodon määrittäjänä

Analyysi Joseph Haydnin pianosonaatista Hob: XVI/II no. 52 Es-
duuri

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin ala
Musiikkipedagogi (AMK)
Instrumenttiopetuksen linja
Opinnäytetyö
Maaliskuu 2012
Pekka Koivisto

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

KOIVISTO, PEKKA:

Harmoninen liike muodon määrittäjänä
Analyysi Joseph Haydnin pianosonaatista
Hob:XVI/II no.52 Eb-duuri

Instrumenttiopetuksen suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyö, 46 sivua

Kevät 2012

TIIVISTELMÄ

Tonaalisen musiikin muoto-oppia on perinteisesti opetettu niin sanotusti teemälähtöisesti. Teemälähtöinen malli kuitenkin perustuu 1800-luvun ihanteisiin, ja siksi se joissakin tapauksissa on analyysimenetelmänä hieman ongelmallinen sitä vanhempaa musiikkia tutkittaessa. Tarkasteltaessa 1700-luvun klassikkojen musiikkia onkin musiikinteoreettisessa tutkimuksessa yhä enemmän lähdetty 1700-luvun teoreetikkojen ja musiikinkirjoittajien näkökulmasta hahmottaa musiikillisia rakenteita sen tonaalisten periaatteiden kautta teemälähtöisyyden sijaan.

Tutkimustehtävänäni oli tehdä eräästä Haydnin sonaatin ensimmäisestä osasta juuri tällainen harmonialähtöinen analyysi. Halusin selvittää, miten tällainen analyysimalli toimii käytännössä, kun sitä sovelletaan johonkin teokseen. Käytin tutkimuksessani William Rothsteinin kirjassaan *Phrase Rhythm in Tonal Music* esittelemää fraasirytmiteoriaa, sekä täydensin analyysiani H.C Kochin ja Leonard Ratnerin ajatuksilla. Lopputuloksena opin mielestäni hahmottamaan klassis-romanttista musiikkia myös soittajana paremmin ja innostuin tutkimaan soittimeni repertuaaria tarkemmin.

Avainsanat: Musiikkianalyysi, Joseph Haydn, fraasirythmi, sonaattimuoto, William Rothstein

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

KOIVISTO, PEKKA:

Harmony as a basis of musical form:
An analysis of Joseph Haydn's piano
sonata Hob:XVI/II no.52 in Eb-major

Bachelor's Thesis in Music Pedagogy
appendices

46 pages, 0 pages of

Spring 2012

ABSTRACT

Traditionally, structural analysis of tonal music has been based on melodic themes as its principal. The thematic approach is mostly based on 19th century teachings, especially those of A.B Marx. This approach to the classical-era has its problems due to the fact that Marx's and his contemporaries' teaching lay solid on the 19th century ideals, especially those of German origin. In the modern structural analysis of tonal music it has been popular (especially in the Schenkerian school of thought) to base the analysis on tonal principles of music instead of its thematic material.

My approach in my thesis to this subject is to analyse one of Joseph Haydn's late piano sonatas using the method of phrase rhythm-analysis of William Rothstein. This approach to tonal music is presented in his book "*Phrase Rhythm in tonal music*". I also wanted to supplement my analysis with the writings of Leonard Ratner and Heinrich Christoph Koch. At the end of my thesis I wanted to reflect on how this analysis could affect or inspire me as a performing musician of the classical and early-romantic tradition of music. The result of my thesis was that I learned to understand the tonal structures of the classical/early romantic-music better I felt that my own musical interpretation benefitted from this knowledge as well. I also became more interested in the repertoire of this era for my own instrument.

Key words: Music analysis, Phrase rhythm, Joseph Haydn, Sonata-form, William Rothstein

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TUTKIMUSMENETELMÄT	4
2.1	William Rothsteinin fraasirytmiteoria	4
2.1.1	Mitä on fraasi, mitä on fraasirytm?	4
2.1.2	Fraasirytmien tekniikat	6
2.2	Fraasinyhdistämisen tekniikoita	11
2.2.1	Ellipsi/Säesolmu – Phrase overlap	11
2.2.2	Lead-in	12
2.2.3	Pidennetty kohotahti – Elongated upbeat	13
2.3	Fraasilaajennukset	13
2.3.1	Ulkoiset fraasilaajennukset	13
2.3.2	Sisäiset fraasilaajennukset	15
2.4	Sonaattimuoto	17
2.4.1	Sonaatti-Allegro kokonaismuoto	19
2.4.2	Sonaattiekspositiio	20
3	JOSEPH HAYDN	22
4	ANALYYSI	23
4.1	Ensimmäinen repriisi/Sonaattiekspositiio	23
4.1.1	1 st Group	23
4.1.2	2 nd Group	28
4.2	Toinen repriisi	33
4.2.1	Kehittelyjakso	33
4.2.2	Kertausjakso	39
5	YHTEENVETO	43
	LÄHTEET	46

1 JOHDANTO

Musiikkianalyttinen tutkimus ja kirjoittelu on sinänsä länsimaisessa kulttuurissa ikivanha ilmiö. Antiikin Kreikassa pohdittiin musiikin asemaa yhteiskunnassa (mm. Platon) ja äänen ominaisuuksia tutkittiin. Keskiajalta on säilynyt harvinaisen paljon esimerkiksi yhteissointeihin ja dissonanssikäsitteeseen keskittyviä kirjoituksia (katso esimerkiksi Jeppesen 1927, 1- 41). Barokkiajan kirjoittelu taas käsitti musiikin ennen kaikkea vokaalimusiikista johdettuna (tämä siksi, että suurin osa muistiinkirjoitetusta musiikista oli vokaalimusiikkia). Kirjoittelu pohjasi vielä varhaisklassismin aikaan saakka pitkälti retoriikan ja satsiteknisten asioiden tutkiskeluun (Murtomäki 1992, 5). Kuitenkin modernien muoto-analyysin ja muoto-opin – joita tämäkin kirjoitus suurelta osin tarkastelee – juuret löytyvät 1700-luvulta ja valistusajan ihanteista.

Porvariston nopea yhteiskunnallisen aseman nousu mahdollisti ihmisille yhä enemmän vapaa-aikaa. Musiikkianalyttinen kirjallisuus alkoi suuntautua enemmän harrastelijoille (ja miksei myös ammattilaisille) suunnattujen ensyklopedioiden ja sävellysoppaiden pariin (Apajalahti 1992, 32; Murtomäki 1992, 5). Varsinaisten muoto-oppien ilmestyminen sijoittuu 1700-luvun jälkipuoliskolle, kulminoituen H.C. Kochin retorisen perioditeorian esittelevään sävellysoppin *Introductory Essay on Composition*. Kochin sävellysoppi pohjaa melodisen aineiden analyysissään vahvasti retoriikkaan, jonka käsitteistöä hän lainaa muun muassa esteetikko J. G. Sulzerilta (Murtomäki 1992, 9). Kochin ajattelussa melodiset segmentit voidaan retorisin keinoin laajentaa laajemmiksi kokonaisuuksiksi aina 16-tahtisesta menuetista sonaatti-allegroon asti. Näitä laajempia kokonaisuuksia Koch sitten käsittelee harmonisina periodeina. Mielenkiintoiseksi teoksen tekee nimenomaan Kochin harmoninen lähestymistapa, joka verrattuna 1800-luvun temaattiseen ajatteluun muistuttaa enemmänkin hänen 1900-luvun kollegoidensa, etenkin H. Schenkerin, kirjoituksia. Kochin teos käsittelee instrumentaalimusiikkia, joskin hän itse toteaa pitävänsä vokaalimusiikkia edelleen mielenliikutusten ilmaisuuden kannalta kaikkein korkealaatuisimpana musiikkina (katso esimerkiksi Murtomäki 1982). 1800-luvulla muoto-oppi yleistyi oppiaineeksi konservatoriolaitosten syntymisen mukana. Merkittävimpana systemaattisen klassisen muoto-opin luoja voidaan pitää A. B. Marxin niin sanottua teemalähtöistä muotoanalyysia. Tämän

ajattelutavan johdannaisia opetetaan edelleen useissa musiikkioppilaitoksissa, ja se onkin sinällään varsin ansiokas kuvaamaan etenkin romanttisen tyylikauden musiikin muodollisia rakenteita. Kuitenkin teemalähtöisyys etenkin vanhempaa musiikkia tutkittaessa osoittautuu nopeasti ongelmalliseksi. Marxin käsitys muodosta perustuu ennen kaikkea 1800-lukulaiseen saksalaiseen ajatteluun, jossa musiikin osa-ainekset voidaan jakaa hierarkkisesti pienimmästä suurimpaan.

Tutkielmani aihetta miettiessä syksyllä 2011 kiinnostuin suuresti A. B. Marxia edeltäneistä muoto- ja sävellysopillisistä kirjoituksista ja etenkin siitä, kuinka niitä on sovellettu nykyaikaiseen musiikkianalyysiin. Ajatus ennen kaikkea tonaalisen harmonian vahvasti muotoa määrittävästä tekijästä temaattisuuden sijaan klassillis-romanttisessa traditiossa kiinnosti minua. Toisaalta myös Kochin ajatus melodian segmenteistä laajennettavina osasina on mielenkiintoinen. Tutkielmani lähdeaineiston pohjan muodostaakin William Rothsteinin vahvasti Heinrich Schenkeriltä, Heinrich Christoph Kochilta ja Leonard Ratnerilta vaikutteita saanut fraasirytmiteoria.

Tutkielmassani on tarkoituksena analysoida Joseph Haydnin Pianosonaatti Hob:XVI/II no.52 Es-duurin ensimmäinen osa. Analyysi painottuu pääasiassa kahteen seikkaan: teoksen fraasirytmien kuvaukseen sekä teoksen sonaattimuotoon tarkasteltuna harmonisten periodien, toisin sanoen tonaalisen etenemisen, kautta. Lähteinäni käytän William Rothsteinin kirjaa *Phrase Rhythm in Tonal Music* ja teoksen suurempien muotojen tarkasteluun sekä Rothsteinin menetelmää että myös lähteitä Leonard Ratnerin teoksesta *Classic Music: Expression, Style and Form*. Työni jakautuu viiteen osaan: ensimmäisessä osassa esittelen tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä, kuten mikä mielletään fraasiksi, mitä fraasirytmiksi on ja kuinka fraasia laajennetaan. Toisessa osassa määritellään tapa käsitellä ns. sonaatti-allegroa pohjaten pitkälti Rothsteinin vahvasti Kochilta ja Ratnerilta vaikutteita saaneeseen muotoanalyysiin. Tutkielman kolmas osa esittelee Joseph Haydnin tyyllillistä kehitystä 1790-luvulla sekä hieman myös historiaa noista vuosista hänen elämässään. Tähän käytän lähteenäni William Rothsteinin kirjassaan esittelemää tapaustutkimusta (engl. Case Study) Haydnista. Teoksen neljäs osa koostuu valitun Haydnin kappaleen analyysistä peilaten

esitettyihin menetelmiin. Viidennessä osiossa pohdin esittelemäni analyysimallin vaikutusta muusikkouteeni etenkin tulkittaessa klassismin ja varhaisromantiikan musiikkia.

2 TUTKIMUSMENETELMÄT

Musiikkia voidaan analysoida monesta eri näkökulmasta. Periaatteessa tapoja analysoida on niin monta kuin on musiikintutkijoitakin. Analyysissani lähestyn tutkittavaa kappaletta musiikinteoreettisesta ja nimenomaan muoto-opillisesta näkökulmasta. Sille keskeistä on pyrkiä esittämään analysoitavalle teokselle jokin perinteinen muoto tai ainakin sellainen, josta tutkija (ja oletettavasti myös säveltäjä) on sitä hahmottanut. Jäykimmillään tämä teoria tuottaa varsin yhdentekeviä lopputuloksia, varsinkin jos analysoitava teos ei tunnu istuvan mihinkään perinteiseen länsimaiseen muotokäsitykseen. Kuitenkin olen päättänyt lähestyä tutkittavaa teosta länsimaisen taidemusiikin hyvinkin perinteisestä muotokäsityksestä käsin: sonaatti-allegrosta. Tämä on sikäli perusteltua, että Haydn käyttää sonaatti-nimitystä teoksestaan. Tämän lisäksi Haydn esiintyy jo 1700-luvun sävellys- ja muoto-opin kirjoissa säännöllisesti esimerkkinä. On hyvin todennäköistä, että Haydn tunsi nämä tekstit ja ainakin jollain tasolla myös allekirjoitti siinä esitetyt väitteet. Tämän lisäksi säveltäjäkoulutus 1700-luvulta asti (ja varmasti myös aiemmin) on perustunut isolta osin traditioon ja sen välittämiseen niin sanotusti mestarilta kisällille -periaatteella.

2.1 William Rothsteinin fraasirytmiteoria

Tekstin tässä osiossa esittelen William Rothsteinin fraasirytmiteoriaa niin musiikin paikallisilla tasoilla (fraasin sisäiset hierarkiat ja rakenne) kuin niin sanotuissa isommissa konteksteissa (kokonaisuodot).

2.1.1 Mitä on fraasi, mitä on fraasirytm?

Fraasirytmianalyysi perustuu ajatukseen siitä, että tonaalinen musiikki jäsentyy kuulijalle nimenomaan sen tonaalisten jännitteiden kautta. Tämänkaltainen ajattelu liittyy vahvasti schenkeriläiseen tapaan hahmottaa tonaalista musiikkia. Rothsteinin teoriassa keskeistä on, että musiikillinen eteneminen hahmottuu meille ensisijaisesti harmonisen rytmien pohjalta. Jos tämä liike on tasaista, syntyy kuulijalle usein myös tunne fraasin hypermetristä eli siitä, kuinka monien tahtien tai sen osasten etenemisen hahmotamme tasaisena metrisenä kokonaisuutena. Teoksilla sinänsä on myös pohjalla vellova tahtilajiin perustuva hypermetri, jota

fraasirytmii sitten seuraa tai ei (Rothstein 1990, 11). Tärkeintä fraasille siis on tonaalinen liike; sillä on oltava alku, keskiosa ja loppu, Rothsteinin sanoin: "Jos tonaalista liikettä ei ole, ei ole myöskään fraasia" (Rothstein 1990, 5).

Selvitettäköön vielä tonaalisen liikkeen tarkempi määritelmä. Tarkoitan sillä musiikin harmonista kehitystä tonaalisten funktioiden kautta. Tällaista liikettä on vaikkapa liike toonikalta subdominanttiin ja edelleen dominanttiin. Vastaavasti tonaalista liikettä ei ole, jos musiikillinen kudos pysyy harmonisessa mielessä staattisena (vaikkapa toonikalla). Fraasit ovat hierarkkisia kokonaisuuksia, isommat fraasit voivat kätkeä sisälleen pienempiä fraaseja, ja pienet fraasit taas voivat sisältää sub-fraaseja eli fraasin osasia. Tärkeää on huomioida tässä vaiheessa se, mitä Rothstein ei tarkoita fraasilla. Perinteisesti termiä fraaseraus käytetään kuvaamaan legato-kaaria, jotka sinällään voivatkin olla yhteydessä Rothsteinin tonaalisempaan näkemykseen, mutta tätä ei tule pitää itsestäänselvytenä ja ohjenuorana fraaseja tarkasteltaessa.

Seuraavassa muutama yleinen määritelmä fraasista ja fraasirytmistä.

Peter Westergaard määrittelee fraasin seuraavasti (Rothstein 1990, 4):

1. Fraasi määrittää yhden joukon ääniä, josta se
 2. kulkee kohti toista joukkoa ääntä sillä tavalla, että
 - a) kuulija odottaa näitä ääniä
 - b) kuulijalla on jonkilainen aavistus siitä, milloin tämä tapahtuu
 - c) tämän tapahtuneen jälkeen tiedämme, että fraasi on päässyt sinne mihin sen pitääkin (tavoitteeseensa), ja enää uusia äänijoukkoja ei ole tarpeen toistaa fraasin päättämiseksi.
- (Rothstein 1990, 4.)

Fraasirytmillä tarkoitetaan fraasirakenteen ja hypermetrin yhdistelmää (Rothstein 1990, 12).

Fraasirakenne tarkoittaa melodian, harmonian ja rytmin rakennetta fraasissa (Rothstein, 12 -13).

Hypermetrillä tarkoitetaan tahtien jäsentymistä niiden vahvojen ja heikkojen tahtiosien mukaan vastaaviksi hypertahdeiksi. Esimerkiksi 4/4 -osaa selkeällä iskutuksella muotoutuu neljän tahdin hypermetriksi ja niin edelleen. Metrinen jäsentyminen siis voidaan havaita eri tasoilla (Rothstein 1990, 12).



Esimerkki 1. Hypermetri, hypertahdit.

Subfraasi on fraasin osanen. Subfraasi voi olla metrisesti selkesti havaittava yksikkö, mutta jos se ei sisällä tonaalista liikettä, se ei ole fraasi. (Rothstein 1990, 30.)

On tärkeää huomioida, että lähes kaikki tonaalinen musiikki perustuu fraaseihin, mutta kaikki tonaalinen musiikki ei perustu hypertahtisuuteen. Tästä ovat esimerkkeinä vaikkapa improvisatoriset sävellykset, kuten klassismin aikaiset fantasiat, jotka pyrkivät nimenomaan välttämään hypermetrisesti selkeitä kokonaisuuksia (Rothstein 1990, 13.)

2.1.2 Fraasirytmien tekniikat

Tässä luvussa käydään läpi fraasirytmityksen perustekniikkaa perustuen pitkälti Rothsteinin kirjan toiseen kappaleeseen. Aluksi esittelen kaksi perinteistä

periodityyppiä *paralleeriperiodin* ja *satsimuodon*. Tässä siis tarkastellaan fraasin sisäistä rakennetta.

2.1.2.1 Fraasipari – periodi

Periodi sisältää Rothsteinin määritelmässä kaksi fraasia ns. esifraasin (*antecedent*) ja jälkifraasin (*consequent*). Näissä usein esifraasi kulkee harmonisesti kohti toonikan dominanttia päättyen huippulopukkeelle, ja jälkifraasi taas kulkee lähtien toonikasta koko sävellajin tonaalisen matkan takaisin toonikaan (yksinkertaisimmillaan I -V//I -V -I). Nämä kaksi fraasia muodostavat yhdessä periodin. Jos molemmat fraasit sisältävät melodisesti ja harmonisesti saman rakenteen sillä erotuksella, että esifraasi päättyy huippulopukkeelle ja jälkifraasi toonikalle, on kyseessä paralleeriperiodi. Muissa tapauksissa käytetään termiä periodi (Rothstein 1990, 16 -17.)

Esimerkki 2. Paralleeriperiodi.

Rothstein käyttää kirjassaan termejä *antecedent* ja *consequent* ainoastaan esifraasin päättyessä huippulopukkeelle. Periaatteessa se voi päättyä muihinkin dominantteihin. Muissa tapauksissa hän käyttää termejä *fore phrase* ja *after phrase*. Kuitenkin asiota yksinkertaistaaksemme tässä tutkielmassa käytetään, sikäli kun sille ilmenee tarvetta, termejä *esifraasi* ja *jälkifraasi*. Rothstein toteaa itsekin, että tämänkaltainen määrittely on looginen ja käyttökelpoinen (Rothstein 1990, 18.)

Rothstein toteaa, että useasti perinteisessä musiikinteoreettisessa tutkimuksessa suuret fraasit nähdään periodeina (Rothstein 1990, 19).

Tämänkaltainen määrittely lienee tarpeen myös tässä tutkielmassa.

Rothstein sanoo myös itse käyttävänsä termiä periodi laajemmassa mittakaavassa: se kuvaa isoa fraasia, joka sisältää pienempiä fraaseja. Periodi on siis yksi fraasin alalajeista (Rothstein 1990, 20.) Periodi tässä tutkielmassa kuitenkin viittaa lähinnä laajoihin tonaalisiin keskittymiin, esimerkiksi sonaattimuodon kehittelyosion eri vaiheisiin. Tämä perustuu muun muassa Kochin ja muiden 1700-luvun teoreetikkojen tapaan jäsentää musiikillista rakennetta tonaalisiksi periodeiksi, joissa jokin sävellaji selkeästi hallitsee.

2.1.2.2 Harmonisen rytmin tiivistyminen fraasin loppua kohden

Hyvin tyypillinen tapahtuma fraaseille, etenkin jälkifraasille, on harmonisen rytmin tiivistyminen loppua kohden. Tämä helpottaa kuulijaa hahmottamaan tulevaa kadenssia. Sillä myös saavutetaan fraasille kliimaksi: tihentynyt harmoninen rytmi toimii vastapainona fraasissa aiemmin esiintyneelle staattiselle hypermetriin nojautuneelle harmoniselle rytmille. Tiivistys toimii myös symmetrian edistäjänä. Jos periodi halutaan saada mahtumaan vaikkapa kahdeksaan tahtiin, on jälkifraasille usein luonteenomaista lopussa hieman kiihdyttää rytmiä (Rothstein 1990, 22 -23). Paralleeriperiodissa tämä on käytännössä välttämätöntä, sillä jälkifraasi kulkee pidemmän matkan tonaalisesti, esifraasihan päättyy jo huippulopukkeelle.

2.1.2.3 Satsimuoto

Kuten on jo todettu, periodeja on myös muunlaisia kuin paralleeriperiodeja. Fraasi voi sinänsä olla rakenteensa puolesta erittäinkin monipuolinen sen yleisen määritelmän ollessa melko lavea (tonaalinen liike). Rothstein käsittelee kirjassaan erilaisia fraasin sisäisiä rakenteita, näistä paralleeriperiodin rinnalle mainittakoon kuuluisan itävaltalaisen säveltäjän ja musiikinteoreetikko Arnold Schönbergin määritelmä niin sanotusta satsimuotoisesta periodista. Satsimuodolla (Sentence-form) viitataan rakenteeseen, jossa fraasin perusaines esitellään vaikkapa kahdella ensimmäisellä tahdilla (jos fraasi on laajudeltaan tyypillinen 8-tahtinen), seuraavissa kahdessa tahdissa tämän idean motiivinen aines käsitellään kaukaisemmassa yhteydessä (esimerkiksi sävellajin toisella asteella), sitä

seuraavat kaksi tahtia käsittelevät motivisia aineksia vielä kaukaisemmin, kunnes tahdeissa 7-8 tehdään niin sanottu juoksu kadenssille, eli tiivistetty harmoninen rytmi (Rothstein 1990, 25.) Tämä spesifi fraasityypin määrittäminen käsittelee fraasia hieman erilaisesta näkökulmasta kuin Rothstein. Schönbergin näkökulma nimittäin liittyy vahvasti temaattiseen ajatteluun, vaikka sinänsä satsimuodon periaatteet täyttävä pienmuoto toteuttaa myös harmonista linjaa (matkaa toonikalta toonikalle tai dominanttiin). Satsimuoto silti terminä ja muototyyppinä kuvastaa hyvinkin yleistä tapahtumaa tonaalisessa musiikissa. Kuuluisana esimerkkinä satsimuotoisesta periodista käytettäköön Beethovenin ensimmäistä pianosonaattia op.2 no.1. (Esimerkki 3.)



Esimerkki 3. Satsimuoto, Beethoven op.2 no.1 f-molli.

2.1.2.4 Hypermetrin ja fraasin suhde

Kuten jo aikaisemmin on todettu, teoksen pohjalla olevan hypermetrin ja fraasirytmien ei tarvitse tarkoittaa metrisesti samaa asiaa. Fraasi voi rikkoa teoksen rytmistä rakennetta liikkumalla teoksen hypermetriin nähden metrisesti täysin eri tasolla. Hypermetrikin on hierarkinen ja monitasoinen käsite. Fraasien pituus ja niissä oleva tonaalinen liike määrittää fraasien hypermetriä. Niille voi siis muodostua täysin oma hypermetri, joka ei välttämättä enää vastaa pohjalla olevaa tahtilajimerkinnästä johdettua hypermetriä. Tärkeintä on havaita fraasin sisällä vaikuttavien vahvojen ja heikkojen iskujen metriseen havainnointiin vaikuttavia tekijöitä. Esimerkiksi jos teoksen harmoninen liike selkeästi etenee vaikkapa puolinuotein yli kahden tahdin ajan, syntyy kuulijalle selkeästi puolinuotein havaittava metrinen havainto (Rothstein 1990, 28-29).

2.1.2.5 Säännöllinen ja epäsäännöllinen fraasirakenne

Klassista repertuaaria tutkimalla voidaan huomata, että parilliset fraasirakenteet ovat tonaalisessa musiikissa hyvin yleisiä. Tämä ei kuitenkaan ole mikään itsestäänselvyys, ja epäsäännöllisiä rakenteita esiintyy itse asiassa yllättävän paljon (Rothstein 1990, 33). Parillisuus ja tasajakoisuus sekä epäsäännöllisyys saattavat myös yhdistyä rakennettaessa fraasia, kuten huomataan tarkasteltaessa itse tutkielmassa käsiteltävää sonaattia. Tästä esimerkkinä voisi käydä vaikkapa 8-tahtinen periodi, joka koostuu kolmen ja viiden tahdin mittaisista fraaseista. Tässä siis ikään kuin ujutetaan parillisen rakenteen sisälle parittomia pienmuotoja. Kuitenkaan tämä ei tarkoita sitä, että kaikki muodot olisivat pohjimmiltaan tasajakoisia. Rothstein kirjoittaa, että monet 1800-luvun teoretikot, muun muassa Riemann, pitivät kaikkea ei-tasajakoista ainoastaan muunnelmina tasajakoisesta iskutuksesta. Toisaalta tätä ajatusta jossakin määrin esiintyy myös 1700-luvun teoretikoilla, joskaan ei ollenkaan niin vahvasti. Muun muassa Heinrich Christoph Koch ja Johann Kirnberger pitivät tasajakoisia fraaseja luonnollisina ja paremmalta kuulostavina kuin epäsäännöllisiä/ei-symmetrisiä (Rothstein 1990, 33.) Kuitenkin epäsymmetrisiä ja täysin irregulaarista fraasirytmisiä noudattavia teoksia on paljon. Esimerkiksi Haydnin niin sanotulle Sturm und Drang -jaksolle sijoittuvaa 1760-luvulla olevaa pianomusiikkia leimaa ajoittain metrisessä mielessä suuri epäsäännöllisyys.

Ei-parilliset fraasit ilmenevät yleensä fraasirytmisissä yksittäisinä tapauksina. Kuitenkin jos useita samanpituisia ei-parillisia fraaseja toistetaan peräkkäin, syntyy tästä hypermetrinen vaikutelma (Rothstein 1990, 37).

Hypermetrin häirintä

Hypermetristä vaikutelmaa voidaan myös häiritä erilaisilla lisätahdeilla, jotka eivät sovi vallitsevaan hypermetriin. Tämä siksi, että hypermetrinen vaikutelma syntyy nimenomaan hypertahtien heikkojen ja vahvojen iskujen voimasta. Jos

tähän lisätään esimerkiksi jokin improvisatorinen kadenssityyppinen soolo, joka on rytmisesti hyvin vapaa ja säästykseton, kuulija ei hahmota tätä osiota osaksi hypermetristä kokonaisuutta.

Metrisesti epävakaata aluetta, ei selkeää hypermetriä, kolmas hypertahti "veny"

Esimerkki 4. Häiritty hypermetri.

2.2 Fraasinyhdistämisen tekniikoita

Lähtökohtaisesti fraasit ovat yksittäisiä kokonaisuuksia, joilla on alku, keskiosa ja loppu. Yhden päätetyn fraasin jälkeen alkaa aina uusi ja niin edelleen. Kuitenkin useissa tapauksissa huomataan, että fraaseja voidaan myös yhdistää isommiksi kokonaisuuksiksi. Tällä voidaan häiritä teoksen hypermetriä ja luoda tämän yllätyksellisen elementin avulla mielenkiintoisia tunnelmia.

2.2.1 Ellipsi/säesolmu – Phrase overlap

Phrase overlapilla – ellipsillä tai säesolmulla tarkoitetaan tilannetta, jossa kaksi fraasia tai subfraasia soivat päällekkäin siten, että ensimmäisen fraasin viimeinen, päättävä sävel soi myöskin seuraavan fraasin aloittavana sävelenä (Rothstein 1990, 44). Phrase overlap -termistä näyttää suomenkielisessä kirjallisuudessa ilmenevän kahta erilaista käännettä: säesolmu ja ellipsi. Analyysini kannalta on

selkeää, että valitaan yksi käytettävä sana kuvaamaan tätä tapahtumaa. Olkoon se tässä tapauksessa ellipsi.

Läheisesti ellipsiin liittyvä ilmiö on juuri sen aiheuttama musiikin metrinen uudelleentulkinta. Jos ellipsi tapahtuu ja toisen fraasin viimeinen isku muuttuu myös uuden fraasin ensimmäiseksi, metrinen uudelleentulkinta tapahtuu väkisin. Kuitenkaan näitä ei tulisi pitää täysin samana asiana Rothsteinin mukaan, vaikka ne sinällään tapahtuvatkin saman asian yhteydessä (Rothstein, 52).

The image shows two musical staves. The first staff is in 2/4 time, marked *mf*, and contains a melodic line with a phrase that overlaps into the next measure. Below the staff, the measures are numbered 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. The second staff is in 4/4 time, marked *f*, and contains a more complex melodic line with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. Below the staff, the measures are numbered 4/1, 2, (1, 2), 3, 4. A box above the second staff contains the text 'Metrinen uudelleentulkinta/Phrase overlap'.

Esimerkki 5. Phrase overlap / ellipsi, jonka kautta myös metrillinen uudelleentulkinta.

2.2.2 Lead-in

Tällä termillä tarkoitetaan tilannetta, jossa päättyneen fraasin ja alkavan fraasin välissä on niin sanottu välinivel, esimerkiksi jokin nopea asteittainen liike, joka johtaa seuraavan fraasin alkuun. Tämä lead-in voi perinteisesti tapahtua päättävän fraasin viimeisellä iskulla, jolloin se ei häiritse hypermetriä. Tosin myös fraasia laajentavassa mielessä tätä voi tapahtua, ja tällöin hypermetrinen vaikutelma järkkyy (Rothstein 1990, 51). En keksinyt kyseiselle termille järkevää suomennosta, joten tutkimuksessani käytän tätä englanninkielistä termiä.

Kaksi erillistä fraasia



Kaksi fraasia yhdistetty

9

Lead-in



Esimerkki 6. Lead-in, Lainattu H.C Kochin teoksesta *Introductory Essay on Composition* 1783/1983, s. 34. Lainaus löytyy myös Rothsteinin kirjasta s. 51.

2.2.3 Pidennetty kohotahti – Elongated upbeat

Pidennetyllä kohotahdilla tarkoitetaan hypermetrin ensimmäistä hypertahtia edeltävää kohotahtista toimintaa, joka on vähintään yhden tahdin mittainen tai pidempi. Tätä ei lasketa kuuluvaksi hypermetriin (Rothstein 1990, 56).

Tämänkaltainen liike siis erottaa hypertahteja toisistaan ja luo ajatusta kohotahtisuudesta, vaikka sen kesto olisikin pitkä.

2.3 Fraasilaajennukset

Tässä kappaleessa esittelen fraasilaajennuksia, eli tapoja, joilla fraasista saadaan laajempi. Fraasilaajennus tarkoittaa paitsi fraasin kestollista pidennystä, myös enemmän nuotteja (Rothstein 1990, 64).

Rothstein jakaa fraasilaajennukset kahteen ryhmään: ulkoisiin ja sisäisiin.

2.3.1 Ulkoiset fraasilaajennukset

Ulkoisilla fraasilaajennuksilla tarkoitetaan sellaisia fraasilaajennuksia, joissa teosta laajennetaan esimerkiksi kokonaan uusilla fraaseilla. Laajentuminen ei siis

tapahdu fraasissa itsessään, vaan on tulosta kokonaan uusien elementtien lisäämisestä musiikkiin.

2.3.1.1 Prefiksi – etuliite

Prefiksillä viitataan fraasia edeltävään aloittavaan toimintaan, eräänlaiseen musiikilliseen etuliitteeseen. Tällaisia ovat esimerkiksi monissa lauluissa esiintyvät, ennen ensimmäistä fraasia toteutuvat muutamatahtiset pianosäestykset. Prefiksi voi myös toimia laajemmalla tasolla ja se voi käsittää jopa kokonaisia periodeja. Tällaisesta esimerkkinä ovat vaikkapa sinfonioiden, klassismin fantasioiden ynnä muiden sellaisten hitaat esittelyt.

2 (148)

IV.
Ständchen
von L. Rellstab.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
FRANZ SCHUBERT.
Schubert's Werke. Serie 20. N^o 557.
August 1828.

Mässig. Prefiksi

The image shows the musical score for Schubert's 'Ständchen'. It features a piano introduction (prefixe) in 3/4 time, marked 'Mässig'. The piano part consists of a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The vocal line begins with the lyrics: 'Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir; Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach! sie fle - hen dich,'.

Esimerkki 7. Prefiksi, F. Schubert, Ständchen op.135.

2.3.1.2 Suffiksi – jälkiliite

Suffiksilla viitataan loppu- tai jälkiliitteeseen. Kuten prefiksejä, myös suffikseja on eri kokoisia. Monet codat ovat suuria suffikseja, kun taas codetat pieniä jne. (Rothstein 1990, 71). Tyypillisiä paikkoja suffiksille ovat esimerkiksi

sonaattimuodon kehittelyosan loppupuoli, joka päätetään alkuperäisen toonikan huippulopukkeelle (Rothstein 1990, 71). Ehkäpä selkein kuvaus suffiksista on kuitenkin Riemannin määrittys: suffiksi on laajennusta jo saavutetusta päätepiisteestä (Rothstein 1990, 71). Fraasin harmoninen kulku on siis päättynyt, ja tämä tehdään suffiksilla hyvin selkeäksi.

Tonaalisen matkan päättäminen Suffiksi, saavutetun "maalin" vahvistust

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure t.54 and includes a trill in the right hand. The second system continues with triplets in both hands. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4.

Esimerkki 8. Suffiksi, Joseph Haydn: Pianosonaatti Hob: XVI/2 B-duuri, t.54- 61.

2.3.2 Sisäiset fraasilaajennukset

Sisäiset fraasilaajennukset laajentavat teosta fraasien sisältäpäin. Tässä prosessissa ei synny uusia musiikillisia tapahtumia ulkoisten fraasilaajennuksien tapaan, vaan fraasien sisäistä kestoja kasvatetaan.

2.3.2.1 Kaikurepetitio

Kaikurepetitio on yksi tyypillisimmistä fraasilaajennuksen keinoista. Kaikurepetitiossa fraasi tai sen osanen toistetaan kirjaimellisesti uudestaan. Kaikurepetition tai kirjaimellisen toiston periaatetta ovat esitelleet useat teoreetikot eri aikakausilla, heistä mainittakoon 1700-luvun teoreetikot Kirnberger ja Koch. Kochin retorisisessa perioditeoriassa kirjaimelliseksi toistoksi lasketaan myös sekvensaalinen toisto. Rothstein kuitenkin omassa teoriassaan pitää tätä hieman epä johdonmukaisena, sillä sekvenssi muuttaa teoksen harmonista luonnetta.

Allegro

kaiku-repetitio

Esimerkki 9. Kaikurepetitio.

2.3.2.2 Läpisävelletty fermaatti

Läpisävelletyllä fermaatilla tarkoitetaan teoksen harmonisen rytmien hidastamista aika-arvollisin keinoin. Harmoninen ja rytmisen eteneminen hidastuu, kun aika-arvoja hidastetaan. Termi läpisävelletty fermaatti tulee siitä, että tällaisia keinoja musiikissa usein ilmaisee fermaatti silloin kun se on kadenssin merkkinä (Rothstein 1990, 81).

läpisävelletty fermaatti

Esimerkki 10, Läpisävelletty fermaatti. Beethoven 5. Sinfonia t. 148 -157, reduktio Rothsteinin mukaan (Rothstein 1990, 81).

2.3.2.3 Parenteesi

Parenteesi on terminä, kuten myös moni muu musiikkitermi, lainattu retoriikasta. Parenteesia voitaisiin kuvata seuraavalla lauseella: "kissa (ei koira) leikkii."

Suluissa oleva teksti voitaisiin ottaa lauseesta pois, ja se olisi silti ymmärrettävä. Tämä periaate toimii myös musiikillisissa parenteseissa. Heinrich Christoph Koch määrittelee musiikillisen parenteesin teoksessaan *Introductionary Essay on composition* seuraavasti: parenteesi on fraasinlaajennus, jossa fraasin segmenttien väliin sijoitetaan melodisia aineksia, jotka eivät ole fraasin etenemiselle välttämättömiä (Koch 1783/1983, 53).

Joseph Aloys Schmittbaur

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Allegretto' and 'Laajentamaton fraasi'. It shows a melodic line in 2/4 time with a repeat sign and a trill. The bottom staff is also labeled 'Allegretto' and 'Laajennettu fraasi'. It shows the same melodic line as the top staff, but with an inserted melodic segment in brackets, labeled 'Parenteesi'. The number '5' is written at the beginning of the second staff.

Esimerkki 11. Parenteesi Kochin mukaan (Koch 1783/1983, 53 -54).

2.4 Sonaattimuoto

Erittäin kuuluisa varhainen määrittely sonaattimuodosta on saksalaisen musiikinteoreetikko Johann Schulzin kirjoittama artikkeli Johann Georg Sulzerin *Ensyklopedia Allegemeine Theorie der Schönen Kunstessa* vuodelta 1775:

"Sonaatti on instrumentaaliteos, joka sisältää kaksi, kolme tai neljä peräkkäistä osaa, jolla on yksi tai monta melodiaa, joita kutakin soittaa eri soittaja. Riippuen melodiaäänten määrästä, sonaattia kutsutaan joko soolo-, duo-, triosonaatiksi jne." (Newman 1983, 23.)

Schulz toteaa määritelmässään sonaatin olevan "ihanteellinen kuvaamaan mielenliikutuksia ilman sanoja" (Newman 1983, 23). Tämä "mielenliikutuksen" käsite oli yleinen Sulzerin teoksessa. Sitä pidettiin musiikin jaloimpana tehtävänä (katso esimerkiksi Apajalahti 1992). Schulz toteaa sonaatin ihanteellisen olemuksen vastakohtana konserton, joka näyttää antavan taitavalle soittajalle mahdollisuuden näyttää taitonsa monien soittajien säestäessä ja siten ilmaista väkivaltaisia tunteita (joita valistuksen ajan ihanteissa pidettiin kielteisinä) (Newman 1983, 23).

Näin siis ajateltiin sonaattimuodosta tuolloin. Tutkielmani perustuu kuitenkin pääasiassa sonaattimuodon harmoniseen etenemiseen perustuvan mallin. Tämän lisäksi käsittelen ainoastaan tarkasteltavan sonaatin ensimmäistä osaa, niin sanottua sonaatti-allegroa. Se on johdettu Rothsteinin esimerkeistä, jotka nojaavat vahvasti Leonard Ratnerin ja Heinrich Christoph Kochin malliin. Tätä täydentämään käytän Leonard Ratnerin kirjassaan *Classic Music - Expression, Style and Forms* esittelemää, myöskin historialliseen näkökantaan perustuvaa näkemyksiä sonaatista. Kuten Rothsteinin aihetta käsittelevä kappale, lainaa myös Ratner paljon ajatuksia muilta teoreetikoilta, etupäässä Kochilta. Tarkoitukseni on myös itse teosanalyysissä nostaa esiin muitakin musiikillisessa kudoksessa havaittavia seikkoja, kuten tooppien käyttöä ja temaattisen materiaalin esiintymistä ja niin edelleen. Toopit tai topiikka ratnerilaisessa ajattelussa tarkoittavat erilaisten tapahtumien tai tunnetilojen ilmentämistä musiikillisessa kudoksessa. Ne ovat niin sanotusti pikku-affekteja. Teoksen alun topiikka voi ilmentää ranskalaisen alkusoiton tunnelmaa, sonaatin niin sanottu sivuteema taas laulavaa tyyliä ja niin edelleen.

Varsinaisesti puhuminen Rothsteinin omasta sonaattimallista on harhaanjohtavaa, sillä Rothstein itse toteaa fraasirytmisiä ja muotoa käsittelevässä kappaleessa, ettei ole tekstissään tarjoamassa mitään uutta teoriaa aiheesta. Pikemminkin Rothstein tutkii, miten fraasirytmien tarkkailu vaikuttaa muotoon ja mitkä seikat selittäisivät tässä valossa parhaiten analysoitavia teoksia. Puhuttaessa laajemmista muodoista Rothstein toteaa Schenkeriin viitaten, että siinä missä harmoninen/tonaalinen liike määritteli fraasien muotoutumista, määrittää se myös laajempia muotoja (teosten

kokonaisrakenteet, periodit ja niin edelleen) (Rothstein 1990, 102). Rothsteinin tapa lähestyä laajempia musiikillisia muotoja on siis ehdottoman harmonialähtöinen. Rothstein (1990, 111) viittaa Kochiin ja Ratneriin muodon jäsentämistä sävellajialueittain.

Kochilainen käsitys sonaatista perustuu ajatukseen kaksi-repriisistä muodosta (two-reprise-form). Sonaatti koostuu kahdesta repriisistä, mutta kolmesta niin sanotusta pääperiodista (Hauptperioden). Nämä pääperiodit muodostavat sonaatin pääalueet, jotka 1800-luvun kielessä kääntyisivät pääpiirteittäin esittely-, kehittäely- ja kertausjaksoiksi. Mitä tulee temaattiseen vaikutelmaan, kochilaisessa näkökulmassa nämä ovat retorista koristelua itse kadensseihin perustuvalle niinsanotulle periodisoinnille. Tätä ajattelutapaa on 1900-luvulla tuonut esiin Ratner, etenkin kuuluisassa artikkelissaan *Journal of American Musicological Society* -lehteen vuodelta 1949, jossa hän kritisoi ankarasti temaattiseen lähestymistapaan perustuvaa niin sanottua koulusonaatin mallia. (Katso Ratner 1949). Ratnerin mukaan temaattinen materiaali (Kochin mukaan) on alisteinen harmonisille funktioille. Kuitenkin jokaisella sonaatin alueella on hyvä olla jokin oma retorinen lauselma (Kochin teoria fraasilaajennuksista ja melodiankäsitteistä perustuu vahvasti retoriikkaan). Tämä kuvastaa vielä tuona aikana vallinnutta ajatusta affekteista, jotka ilmenivät laajemmissa muodoissaan barokkiaikana (Ratner 1985, 218).

2.4.1 Sonaatti- allegron kokonaisuoto

1700-luvun ajattelussa musiikillisten muotojen idea oli laajentaa kaksi-repriisistä muotoa laajempiin kokonaisuuksiin. Tämä tyyli tuli suosituksi 1750-luvulla ja kehittyi siitä meille tuttuun sonaattimuotoon (Ratner 1985, 217).

Sonaattimuodossa tärkeimmät kadenssit tapahtuvat molempien repriisien loppupuolella. Ensimmäisen repriisin tulee loppua täydelliseen kadenssiin jossakin muussa kuin toonikan sävellajissa (Rothstein 1990, 111). Useissa tapauksissa huomataan, että näissä kohdissa moduloidaan duurissa lähes aina dominantin sävellajiin. Mollissa voidaan myös tehdä kadenssi toonikan

rinnakkaisduuriin. Tästä syntyy ensimmäiselle repriisille pääpiirteittäin seuraava, hyvin pelkistetty tonaalinen malli: I -(V/X) -X:|| Validominanttinen merkintä on suluissa siksi, että niin sanottua transitioperiodia ei aina esiinny sonaateissa, vaan toonikalta voidaan moduloida uuteen sävellajiin suoraankin.

Toisen repriisin lopussa on päädyttävä autenttisella kadenssilla toonikaan, joskin tämä kadenssi voidaan viivyttää aina niin sanottuun codaan asti (Rothsteinin terminologiassa suffiksi) (Rothstein 1990, 111 -112). Toisen repriisin aloittava kehittäjäjakso on taas tonaalisesti epävakaa, mutta Schenkerin (ja monien muiden) mukaan sen päättymistä merkitsee huippulopuke (Back relating dominant) toonikasävellajin dominanttiin.



Esimerkki 12. Pelkistetty malli sonaatin muodosta harmonisesta näkökulmasta.

2.4.2 Sonaattiekspositiio

Leonard Ratnerin mukaan sonaattiekspositiolle eli sonaatin ensimmäiselle repriisille on ominaista matka I-asteelta V-asteelle ja sen tonikisointiin (sävellajin vahvistamiseen) autenttisella kadenssilla (joskin, kuten aiemmin todettu, myös muuta asteet ovat mahdollisia). Koska ekspositiolla on kaksi pääsävellajia, on näiden välissä usein myös moduloiva osa, eli niin sanottu transitioperiodi. Tämä liike toonikasta uuteen sävellajiin muodostaa Rothsteinin termistössä ns. 1st groupin (ensimmäinen ryhmä) sonaattiekspositiiossa. 2nd group (toinen ryhmä) pitää taas sisällään uuden sävellajin tapahtumat aina kertausmerkille saakka. Molemmilla ryhmillä on omat erikoispiirteensä. Siinä missä 1st group tähtää tonaalisesti toonikalta kohti epävakampaa transitioperiodia ja uutta sävellajia, 2nd group on luonteeltaan stabilisoiva, uuden sävellajin vakiinnuttaja. Käytän

analyysissäni näistä ryhmistä niiden englanninkielisiä termejä.

Sonaattiekspositio			
1st group			2nd group
Toonikaperiodi	transitioperiodi	Modulointi uuteen sävellajiin	Uuden sävellajin vakiinnuttaminen
I	X		useimmiten V, joskus III jne....

Esimerkki 13. Sonaattiekspositio.

3 JOSEPH HAYDN

Analysoin tässä opinäytetyössä Haydnin pianosonaattia, jonka hän teki vuonna 1794. Tämän vuoksi onkin mielekästä käsitellä hieman Haydnin elämää tuona aikana. 1790-luvulle tultaessa Haydn oli suosionsa huipulla. Vuonna 1791 hän saapui Lontooseen, jossa hänet otettiin riemuiten vastaan (Rothstein, 169). Hänet oli kutsunut sinne impressaari Johann Peter Salomon säveltämään ja johtamaan Haydnin omia sinfonioita. Tämä johti Haydnin suursuosioon Lontoossa, ja häntä pidettiin Britanniassa "maailman parhaimpana säveltäjänä" (Burkholder, Grout & Palisca 2006, 541). Vuosien 1790 - 1795 ajan Haydn vietti aikaa Lontoossa säveltäen, esiintyen ja opettaen (Burkholder, Grout & Palisca 2006, 528).

Rothstein kuvailee Haydnin 1790-luvun sävellystyylejä useimmissa sävellysmuodoissa, kuten sinfonioissaan ja jousikvartetoissaan, yksinkertaiseksi ja kansanmusiikkisävytteiseksi. Tätä Rothstein kutsuu Haydnin niin sanotuksi populaariksi tyyliksi (Rothstein 1990, 169). Tämä on ymmärrettävää, sillä Haydnin teoksia esitettiin paljon tuohon aikaan ja yleisö odotti häneltä tällaisia teoksia. Kuitenkaan kaikki Haydnin tuon ajan musiikki ei noudata tätä yksinkertaisuuden kaavaa. Esimerkiksi juuri Haydnin pianosonaatit alkoivat sisältää elementtejä Haydnin varhaisemmasta tyylistä, etenkin hänen niin sanotusta Sturm und Drang -kaudestaan, jolloin Haydn kokeili paljon etenkin pianomusiikissaan Empfindsamkeit- (tuneellinen tyyli) ja Sturm und Drang -tyylien jyrkkiin vastakohtiin perustuvaa sävellystyylejä. Tuon ajan Haydnin soolo- ja kamarimusiikille ominainen epäsäännöllinen fraasirytmipiiri palasi ainakin jossain määrin hänen uudempaan tuotantoonsa. Rothstein, joka kirjansa Haydnin Sturm und Drang -musiikkia käsittelevässä kappaleessa hieman kritisoi Haydnia päämäärättömyydestä ja omituisista fraasirytmistä, kirjoittaa Haydnin myöhäisen tyylin kokeilevuuden olevan sävellysteknisesti kehittyneempää tasoa, toisin sanoen Haydnin kokeiluilla on selkeä funktio ja päämäärä (Rothstein 1990, 169-170).

4 ANALYYSI

Pianosonaatti Hob: XVI:52 Es-duurissa on sävelletty vuonna 1794, ja se kuuluu ns. Haydnin viimeisiin pianosonaatteihin (muut ovat Hob. XVI: 42, 48, 49, 50 ja 51). Tässä tutkielmassa käsitellään kyseisen sonaatin ensimmäistä osaa.

4.1 Ensimmäinen repriisi eli Sonaattiekspositiio

Tässä osiossa esittelen sonaatin ensimmäistä repriisiä eli ensimmäiselle kertausmerkille asti tapahtuvaa musiikkia.

4.1.1 1st Group

Esimerkki 14. Ensimmäinen periodi t. 1- 10.

Teos alkaa ranskalaista alkusoittoa muistuttavalla rytmisellä kuvioinnilla. Tämä kuviointi on kuitenkin oikeasta ranskalaisesta alkusoitosta kaukana, sillä ranskalainen alkusoitto on yleensä hidastempoinen. Tahdeissa 1 -2 esitellään sävellajia liikkumalla ensin tahdissa 1. toonikasta kohti subdominanttia muuttamalla alun Es-sointu tahdin toisella neljäsosalla Es7 -soinnuksi, joka on

väldominantti Es-duurin neljännelle asteelle. Subdominanttisointu As tosin jää funktioltaan hieman epävakaksi, sillä bassossa soi koko ensimmäisen tahdin ajan toonikasoinnun basso Es. Tämä voitaneen tulkita siten, että ensimmäinen tahti on toonikasoinnun levitystä (prolongnaatiota). Tahdissa 2 esitellään sävellajin dominanttisointu B7, joskin edelleen bassossa soi urkupisteenä toonikan basso Es. Tämän liikkeen päättää neljäsosatauko. Selkeästi huomataan, että jonkinlaista tonaalista liikettä tapahtuu, sillä onhan teoksessa jo nyt esitelty sen pääsävellajia määrittävät funktiot toonika, subdominantti ja dominantti. Ajallisen liikkeen havainnollistamista kuitenkin hidastaa hieman jo edellämainittu toonikan pohjasävelen käyttö bassossa näiden tahtien ajan. Hypermetri on tahdeissa 1 -2 vakaa, ja se etenee harmonian mukaisesti neljäsosin.

Tahdissa 3 toistetaan tahdin 2. melodinen ja harmoninen idea oktaavia korkeammalta, nyt tosin piano-dynamiikassa (teos alkaa fortessa). Bassossa myös edellisessä tahdissa esiintyvät tonaaliset funktiot ilmenevät nyt selkeämmin, sillä basso ei enää toista säveltä Es. Tahdin 3 ensimmäiset kolme neljäsosaa voitaisiin kuitenkin hahmottaa niin sanotuksi kaiku-repetitioksi. Siinä siis laajennetaan meneillään olevaa fraasia. Tätä käsitystä tukee mielestäni Haydnin valinta piano-dynamiikan käytölle juuri tässä kohtaa. Tahdin kolme viimeiseltä neljäsosalta lähtee basson ja sopraanoäänien vastaliikkeenä muodostuva 16-osakulku, joka johtaa dominantilta toonikalle tahdin 4 alkuun, jossa Es-duurisointu saavutetaan. Se on kuitenkin heikko kadenssi; verrattuna tahdeissa 1 -2 esiintyvään neljäsosilla etenevään tonaaliseen liikkeeseen nyt liike V-asteelta I:lle tapahtuu neljäsosan aikana. Liike on myös ainoastaan kolmiääninen, ja korkeamman äänialansa ja piano-dynamiikan ansiosta se saa aikaan lähinnä herttaisen vaikutelman, ei tunnelmaa lopullisuudesta. Tästä vielä verrattuna ensimmäisen kahden tahdin parhaimmillaan 7:stä äänestä (kaksinnukset mukaanlaskettuna) koostuviin sointuihin, voimme päätellä, ettei fraasimme päätepiste ole vielä tässä. Kyseistä kuviota toistetaan uudestaan heti tahdissa 4, ja se siten laajentaa fraasia kirjaimellisella toistolla, joskin se on nyt mf-dynamiikassa. Dynaamisen merkinnän muuttuessa forteksi tahdin 4 lopusta alkaa sitten edellistä kuviota muistuttava kulku, joka lopulta tahdissa 5 laskevin terssein ja äänenvoimakkuuden hiljentyessä jälleen pianoksi saapuu tahdin 6 alkuun, josta lähtee uudenlainen laskevaan sekvenssiin perustuva kulku. Tämä tahdissa 5 tapahtuva liike on niin

sanottu lead-in. Edellämainittujen seikkojen ohella, vaikka tahdissa 3 onkin viitteitä lead-inille, ovat tahdit 3 -4 toistoon perustuvaa fraasilaajennusta. Tahdin 3 uusi materiaali voitaisiin yhtä hyvin toistaa jo tahdin 2 lopussa. Tätä ideaa ainoastaan hidastaa jo edellämainittu kaiku-repetitio tahdin 3 alussa. Tahdit 1 -5 muodostavat siis (fraasilaajennukset poissuljettuna) kolmetahtisen fraasin.

Tahdit 6 -8 muodostuvat ensimmäiseen 5-tahtiin verrattuna erilaista liikettä. Nyt bassossa on jälleen selkeä hypermetrinen pulssi (vertaa tahdit 1 -2), joskin neljäsosainen säästysliikkeen sijasta basso soittaa neljäsosan mittaisia 16-osakulkuja. Tässä liikkeessä vuorottelevat aina neljäsosan välein ensin sekstit ja sitten septimit. Tällä tavoin Haydn sitoo laskevassa kulussa aina sävelen edellisestä soinnusta. Oikeassa kädessä tapahtuva laskeva melodinen liike taas vuorottelee rytmiseltä kestoaltaan neljäsosien ja puolinuottien välillä. Tämä liike lähtee päämääräisesti IV 6:ltä laskevalla liikkeellä kohti tahdin 8 kolmannella neljäsosalla saavutettavaa II 6 -sointua. Tässä kohtaa rytmisen liike pysähtyy ja tahdin 8 kaksi viimeistä sointua (II 6 ja V 7) soitetaan kahdeksanosaina neljäsosan päässä toisistaan. Tämä mielestäni alleviivaa kyseisen kohdan kadenssaalista tehoa, sillä tahdin 9 alussa saavutetaan vihdoin Es-duurisointu samalla teholla kuin kappaleen alussa. Tässä kohtaa on teosta mennyt 8 tahtia ja teoksen liikkeen odottaisi pysähtyvän. Kuitenkin tahdissa 9 toistetaan tahdin 1 ranskalaisen alkusoiton ideaa. Teoksen dynamiikka on jälleen fortessa. Toisaalta tahdin 8 ja 9 tapahtumat osoittaisivat kadenssiin, ja tahdin 9 lopusta lähtevä 32-osakuviointinen asteikkojuoksaus olisi alkuna uudesta fraasista. Se johtaa kuitenkin tahdin kymmenen kolmannella neljäsosalla matalaan Es-säveleen, ja mielestäni vasta tämä merkitsee fraasin päättymistä. Koska jo tahdin 9 alussa saatiin kuitenkin selkeä tonaalinen päätepiiste, on pidettävä tahteja 9-10 suffiksina fraasille. Laskemalla nyt yhteen ensimmäisen ja toisen fraasin tahdit saamme (jättämällä t. 3 -4 selkeät fraasilaajennukset pois) 8 tahdin kokonaisuuden. Tämä 8 -tahtinen muodostaa teoksen ensimmäisen periodin. Se koostuu kolmetahtisesta esifraasista ja viisitahdisesta jälkifraasista.

Esimerkki 15. Transitioperiodi t. 10-16 (t. 17 kuuluu seuraavaan fraasiin).

Tahdin 10 viimeisellä neljäsosalla alkaa jälleen tahtia 6 muistuttava fraasi, joskin tahdeissa 6-8 esiintynyt melodinen liike imitoidaan nyt vasemmalla kädellä bassossa. Kyseessä on siis jälleen kromaattinen kulku johtamassa seuraavalle teoksen tonaaliselle liikkeelle tärkeään harmoniaan. Mielenkiintoista on huomata, että siinä missä tahdeissa 6-8 ollut liike alkoi vahvalta tahdinosalta, sitä imitoiva kulku alkaakin jo edeltävän tahdin heikolta osalta. Odotuksen mukaista olisi ollut, että Haydn olisi aloittanut tämän fraasin vasta tahdilta 11 ja olisi siten saanut teoksen pohjalla olevaan 4-tahtiseen hypermetriin yhteneväisyyttä. Haydn palaakin tässä kohtaa nuoruutensa Sturm und Drang -vaikutteisen, niin sanotun siirrettävän 4/4-tekniikan (Compound 4/4) pariin. Vaikka sinällään edellistä fraasia laajennettiin suffiksilla tahdeissa 9-10, jätti Haydn symmetrisessä mielessä tämän asian kesken päättämällä fraasin tahdin kolmannelle iskulle, josta nyt siirtyvän 4/4-periaatteen mukaisesti tuli eräänlaisena ellipsinä tahdin neljäs isku ja tahdin oikeasta neljännestä taas ensimmäinen.

Kuten aiemmin sanottu, fraasi lähtee nyt laskevana liikkeenä kulkemaan kohti seuraavaa tonaalista pääpistettä. Tästä saamme ensihavaintoa tahdeissa 13-14, jolloin laskevan kulun harmoninen vauhti kiihtyy tasaiseksi neljäsosilla tapahtuviksi muutoksiksi tahdissa 13. Tämän tahdin viimeinen Edim7-sointu (joka tosin esiintyy epätäydellisenä tässä), johtaa tahdin 14 alun F-duurisointuun, joka

sellaisenaan voisi ilmentää dominanttia jatkossa mahdollisesti ilmentyvälle B-duurisoinnulle, joka toimisi uuden sävellajin toonikana. Huomattavaa on myös, että tämän fraasin ensimmäinen laskeva kulku päätetään tahdissa 14 ensimmäisellä vahvalla iskulla olevaan F-duurisointuun. Dynamiikka on tähän mennessä ollut tahdin 10 lopusta pianossa. Nyt jälleen kulkua jatketaan laskevana, ja tahdissa 14 F-duuria seuraa F7-9-sointu, josta laskeva sekvenssi jälleen lähtee. Se soitetaankin yllättäen sf-dynamiikalla, joka saa aikaan tunteen siitä, että tahdin ensimmäisen iskun paikka onkin nyt tahdin heikolla toisella iskulla. Tahdissa 15 fraasia laajennetaan tahdin 14 lähes identtisellä toistolla. Tahdissa 16 jälleen tahdin 13 hengessä harmoninen rytmi kiihdytetään kohti lähestyvää kadenssia Es-duurin dominantille B-duurille. Mielenkiintoista on huomata, että tahdistä 14 lähtien aina tahdin 17 B-säveleen asti, bassossa soi sävel F urkupisteenä. Tästä tulee vaikutelma, että tahdit 14 -16 onkin B-duurin dominantin laajennusta ja sitä edeltänyt fraasin alkuosa tahdit 11-14 taas valmistelua dominantin dominantille. Tahdit 11-17 onkin transitioperiodi Es-duurista B-duuriin. B-duurille tullaan laskevan sekvenssin aikana, jolloin harmoninen liike viittaisi b-molliin hetkellisesti, kunnes tahdissa 16 siirrytään epätäydellisellä kadenssilla (dominantin sekstisoinnulla) B-duuriin. Ensimmäisen repriisin 1st group päättyy tähän.

4.1.2 2nd Group

Esimerkki 16, uutta sävellajia hakeva ja vakiinnuttava fraasi (t. 17 puuttuu kuvasta) t.17 -27, viimeiset kaksi tahtia osa seuraavaa kokonaisuutta.

Tahdissa 17 teoksen dynamiikka palaa takaisin forteen ja fraasirytmissä tapahtuu ellipsi transitioperiodin ja alkavan uuden B-duuria vakiinnuttavan fraasin välillä. Tahdit 18 -19 laajentavat uutta toonikaa. Tämä johtuu siitä, että tahdin ensimmäisellä kahdella iskulla on dominanttisointu (VII 6, jossa on bassossa sävel B, joka toimii urkupisteenä ja siten entisestään hahmottaa tahdin hallitsevaksi osaksi juuri purkaussoinnun). Vielä tarkemmin sanottuna tahti 19 voidaan ajatella hieman muunnelluksi kaiku-repetitioksi tahdistä 18. Tahdit 20 -22 toimivat melodisessa ja äänenkuljetuksellisessa mielessä valmistelevinä tahdin 22 lopussa

alkavalle sekvenssaalisella kululle. Tämä kyseinen kulku on musiikin metriselle havainnollistamiselle mielenkiintoinen. Ensin tahdissa 21 teoksen dynamiikka muuttuu vähitellen diminuendon vuoksi. Tähän saakka tahdista 17 teoksen harmoninen rytmi on liikkunut pitkälti puolinuotein. Metrisesti tahdin 17 alkanut fraasi voitaisiin hahmottaa peräti 10 tahdin mittaiseksi, ellei jopa pidemmäksi, sillä toonikaa ei tässä päästä kunnolla saavuttamaan oikeastaan missään kohdassa. Sinänsä fraasi on selkeästi B-duurissa, sillä siinä on esiintynyt useasti sekä sävellajin toonika että dominantti. Kuitenkaan vahvoja täydellisiä pohjamuotoisia kadensseja siinä ei ole. Sen sijaan tahdin 22 lopun sekvenssi asettaa teoksen metrisen havainnoinnin taas uusiksi. Sekvenssin voi katsoa alkavan F-duurisoinnusta tahdin kolmannella iskulla. Tätä seuraa tahdin viimeisellä kadeksasosalla yllättävä sf-dynamiikka, joka rikkoo aikaisemmin havainnollistettua tasaista pulssia teoksen tahtilajimerkinnän pulssin kanssa. Nyt ensimmäinen isku voidaan havaita tahdin kolmannella iskulla. Metrinen havainnollistaminen muuttuu myös kahden neljäsosan mittaiseksi edellämainitun sf-dynamiikan ansiosta. Tämä toistetaan sekvenssinä kaksi kertaa, kunnes tahdissa 24 saavutetaan sävellajin dominanttiseptimisoinnun sekuntikäännös (F7/Es). Tahdista 24 -25 rytmien kuvionti on oikean käden loisteliasta asteikkojuoksumusta, jonka pohjalla vasen käsi soittaa tahdin jokaiselle neljäsosalle varsin yksinkertaista dominantin ja toonikan vuorottelua. Tahdin 24 sisällä samanlainen harmoninen ja rytmien kuvionti toistetaan kaksi kertaa, joskin ensin forte-dynamiikalla ja sitten ikäänkuin kaikuna pianossa. Tässä fraasia laajennetaan kaiku-repetitiolla, joskin se on tärkeää fraasin tasaisen pulssin säilyttämiseksi. Tahdissa 25 harmoninen liike hidastuu puolinuoteissa liikkuviksi (eli fraasin normaali metrinen pulssi palaa) ja saavutetaan subdominanttiin väldominantin kautta. Tämän jälkeen tahdissa 26 aloitetaan kadenssi, joka saavutetaan tahdissa 27, joskin vain kolmiäänisenä. Tässä kadenssissa laajennetaan (prolongnoidaan) sen aloittavaa subdominanttia. Tämä toteutetaan toistamalla oikeassa kädessä olevaa staccato-kuviota. Tämä rikkoo kadenssin metristä rakennetta. Poistamalla laajennuksen kadenssin metrinen asu mukailisi jälleen pohjalla olevaa hypermetriä, mutta tapahtuneen laajennuksen ansiosta se päättyykin vasta seuraavan tahdin alkuun. Tämä myös muuttaa seuraavan fraasin metristä hahmotusta, johon palataan pian. Kuitenkin tässä vaiheessa voidaan sanoa teoksen kulkeneen ensimmäisen repriisinsä tonaalisen matkan toonikalta

dominanttiin. Tämän jälkeen Haydn on vahvasti tonikisoinut dominantin(t. 17 - 27) ja niinpä teos on liikkunut Es-duurilta kohti B-duuria. Tämä muodostunut 10-tahtinen fraasi on luonteeltaan vielä hieman transitiomainen, joskin se selkeästi fraasin alussa ja lopussa pyrkii vahvistamaan uutta sävellajia.

Tahdissa 27 alkaa jälleen uudenlainen tekstuurityyppi, jossa oikea käsi soittaa etuhelemäistä kuviota ja vasen käsi laajentaa toonikaa murtosointuisella säestyksellä. Tätä ideaa toistetaan kaiku-repetitiolla. Teemalähtöisessä analyysissä tätä kutsuttaisiin sivuteemaksi. Tässä fraasissa Haydn käyttää jälleen siirtyvän 4/4-idea. Fraasi nimittäin alkaa tahdin 27 toiselta iskulta (edellisen fraasin loputtua vasta tahdin 27 ensimmäiselle iskulle). Nyt siis fraasin metriseksi ensimmäiseksi iskuksi hahmotetaan tahdin toinen isku. Tahdissa 29 Haydn yllättäen muuttaakin nyt jo vallitsevan B-duurin b-molliksi ja muuttaa dynaamisen merkinnän forteksi. Tätä varten Haydn kylläkin on laittanut crescendon jo tahdissa 26, joten se ei tule kuulijalle täytenä yllätyksenä. Molliosuudessa jälleen käytetään kaiku-repetitiota. Tahdissa 30 alkaa jälleen laskeva kulku, joka lopulta johtaa B-duurin dominantin pitkään odotukseen, joka lopulta saavutetaan palaamalla toonikaan tahdin 33 alussa. Sinällään tahdit 29 -32 eivät muuta teoksen pohjalla olevaa harmonista rakennetta. Kyseinen B-mollikin vaikuttaa niin vähän aikaa, että se on lähinnä äänenkuljetuksellinen sointu, joka johtaa jännitettä lisäävään hurjaan dominantin levitykseen. Tätä seuraava toonikasointu tahdissa 33 voisi yhtä hyvin alkaa tahdin 29 puolivälistä. Niinpä tahdit 29 -32 ajatellaan tässä analyysissä parenteesina (parenthetical insertion).

Parenteesi

Esimerkki 17. T.27 -39.

Tahdit 33 -37 tuovat pintatason rakenteeltaan mieleen teoksen ranskalaista alkusoittoa muistuttavan aloituksen (tahdit 1 -2), tosin nyt sen rytmistä rakennetta on riisuttu tahdissa 33 yksinkertaisempaan asuun. Siinä missä tahdit 1 -2 edustivat lähinnä toonikan laajennusta, tahdit 33 -34 lähtevät toonikasta kohti subdominanttia ja päättyvät lopulta tahdissa 34 V/V väliDominantille. Tästä kuitenkin tauon jälkeen jatketaan tahtia 3 muistuttavalla laskevalla 16-osamotiivilla oikeassa kädessä, johon vasen käsi vastaa imitoimalla. Tätä liikettä toistetaan tahdin 35 ajan, ja se onkin harmoniselta rakenteeltaan toonikan levitystä. Melodiselta rakenteeltaan se on myös kuten jo edellä mainittu repetitiota ja imitaatiota, joten se voidaan ajatella fraasia laajentavaksi tekijäksi. Fraasi päättyy tahdille 37, jossa tehdään jälleen kadenssi Bb-duurille. Sointu on kuitenkin sekstikäännös, eli vielä kukaan repriisille ei ole saatu lopullista tuntua. Mielestäni sonaatin 1. repriisin tonaalinen matka on kuitenkin kuljettu tässä vaiheessa, koska uusi sävellaji on jo riittävän selkeästi todettu. Tästä kohtaa kertausmerkille voidaan ajatella ns. closing cadencena, eli materiaalina, joka pyrkii kohti autenttista kadenssia.

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 36-37) includes fingerings and a 'Closing Cadence' label. The second system (measures 38-39) shows a piano introduction and a forte dynamic. The third system (measures 40-41) features a bass line with eighth notes and a melodic line with triplets. The fourth system (measures 42-43) continues the melodic and harmonic development, ending with a piano dynamic.

Esimerkki 18. Closing Cadence (codetta), t. 37–43.

Tahti 38 aloittaa pianodynamiikassa ja kulkee oktaaveissa G:ltä Gesiin. Samankaltaisia liikkeitä huomataan teoksessa myöhemmin melko useasti. Tämä liike johtaa dominantille, joka alkaa yhtäkkisesti fortessa. Tahti 39 levittää dominanttia sen pohjasävelen soidessa bassossa koko tahdin ajan. Tahdissa 40 toonika jälleen saavutetaan. Tästä alkaa briljanttia asteikkojuoksutusta, jossa hieman tahdin 24 tapaan toonikaa laajennetaan kulkemalla tämän juoksutuksen lomassa kiivaasti harmonista väliä I-V. Tätä ideaa toistetaan aina kertausmerkille saakka. Hypermetrisesti tämä jakso on pitkälti hahmotettavissa puolinuotein johtuen alati toistuvasta I-V-liikkeestä kahdeksasosissa. Tähän päättyy sonaattieksposition ensimmäinen puoli eli temaattisessa termistössä niin sanottu esittelyjakso.

Tarkastellessamme sonaatin ensimmäisen repriisin tonaalista matkaa huomaamme, että Haydn antaa erityisen paljon painoarvoa uuden sävellajin (B-

duurin) kehittelylle. Tahtimääräisesti se pitää sisällään suurimman osan ensimmäisen repriisin musiikista.

1.Repriisi

1st group		2nd group	
Toonikaperiodi t.1-10	transitioperiodi t.10-17	Uuden sävellajin vahvistusta t.17 - 37	Closing Cadense t. 38 - 43

Esimerkki 19. 1:n repriisi.

4.2 Toinen repriisi

Kertausmerkin jälkeen alkaa perinteisen temaattisen analyysimallin mukaan kehittelyjakso. Kehittelyjaksolle ominaista on hapuileva sävellajintuntu: siinä siis esittelyjakson päämääräisen etenemisen sijaan pyritään yllättämään kuulijaa runsailla sävellajinvaihdoilla.

4.2.1 Kehittelyjakso

Käsittlemässämme sonaatissa myös toinen repriisi alkaa tonaalisesti hyvin hämmentävästi: juuri saavutetusta B-duurista luovutaan heti alkuun tahdissa 44 - 45. Siinä B-duurilta edetään kromaattisella vastakkaisliikkeellä G-duurisoinnulle (!), joka toimii dominanttina tahdista 46 alkavalle tahtia 27 muistuttavalle kuvioinnille (niin sanottu sivuteema), joka nyt tosin alkaakin C-duurissa. Teos on siis siirtynyt tonaalisessa mielessä tyystin uuteen paikkaan, ja teoksen aloittaneesta Eb-duurista ollaan jo hyvin kaukana.

Tahdin 48 alussa alkavalle sekvenssaaliselle asteikkojuoksutukselle luodaan taas hetkellisesti sävellajia F-duuriin. Aiemmin vallinnut C-duuri voidaan siis nähdä tälle dominanttina, viimeistäänkin tahdin 49 toisella neljäsosalla, jossa F-duurin dominanttisointu C7 soi. Tässä aloituksessa (kuten myös tahdissa 27) Haydn käyttää jälleen siirrettävän 4/4 -osan periaatetta ja aloittaa tahdin 46 liikkeen

tahdin toiselta neljäsosalta, joka jälleen nähdään vahvana ensimmäisenä iskuna. Kuitenkin teoksen pohjalla olevaan hypermetriin palataan jo tahdissa 48, jolloin ensimmäisen kulun, joka voidaan tulkita fraasiksi, ja uuden alkavan asteikkomaisen fraasin välillä on ellipsi. Tästä eteenpäin teoksen harmoninen liike tapahtuu jälleen neljäsosissa. Tämä tahdilta 48 alkanut fraasi on tonaalisesti hyvin epävakaa. Sen alussa on, kuten edellä sanottu, tonikisoitu F-duuri. Kuitenkin jo tahdin 48 kolmannella iskulla siirryttäessä F-duurin harhalopukkeelle (d-molli) kuullaan sitä seuraavana d-mollin dominanttiseptimisointu A7. Tämä malli I -V7 - VI toimiikin tämän fraasin harmonisena runkona. Sama idea toistetaan myös tahdissa 49, nyt tosin jälleen B-duurissa, johon siirrytään edellämäinitulta A7-soinnulta vastaliikkeen avulla (vasemmassa kädessä). Toisin sanoen kyseinen 2 tahdin fraasi käy F-duurista lähtien kvinttiympyrää läpi ottaen siihen mukaan myös rinnakkaismollit (F-duuri -d-molli/B-duuri -g-molli). Tämä liike päätetään tahdissa 50, jolloin pohjalla oleva Es-duurisointu muuttuu tahdin viimeisellä kahdeksasosalla italialaiseksi sekstisoinnuksi. Tämä johtaa tahdissa 51 esiintyvälle D-duurisoinnulle. Tähän saapuminen päättää fraasin. Myös tästä samaisesta soinnusta alkaa jälleen uusi fraasi, eli kyseessä on ellipsi.

6

44 *p*

48 sekvensaalista asteikkokulkua

50 *fz* uuden fraasin al

52 *fz*

55 *fz* lead-in

58 *fz* *p*

61 *f*

6423

Esimerkki 20. Kehittelyjakson avaus, fraasit t. 44 -52, 52 –56.

Tahdissa 51 levitetään D-duurisointua. Sävel D soi urkupisteenä bassossa koko tahdin ajan. Tämä sama idea toistetaan tahdissa 52, joskin nyt ilman urkupistettä. Fraasia siis laajennetaan toistolla. Tahdin 52 viimeisellä neljäsosalla alkava sf-dynamiikka merkitsee jälleen kerran metristä muutosta musiikin

havainnoimisessa. Kyseinen dynamiikka saa aikaan kohotahtisen vaikutelman, mitä se toki tahdille 53 onkin. Tämä sama sf toistuu tahdin 54 viimeisellä neljäsosalla. Oikeassa kädessä metrinen vaikutelma onkin nyt kahden neljäsosan mittainen. Tahdissa 53 vasen käsi alkaa imitoida oikean käden kuviontia oktaavia matalammalta ja neljäsosan myöhemmin. Oikea ja vasen käsi etenevät kaanonissa. Kyseessä on siis kontrapunktinen tapahtuma. Ratnerin tooppiajattelun mukaan Haydn soveltaa nyt niin sanottua oppinutta tyyliä (learned style) tässä kohtaa. Vaikka houkuttelevaa olisi mieltää tässä kohden oikealla ja vasemmalla kädellä olevan eri kohdissa etenevä metrinen pulssi, ei se kuitenkaan mielestäni vastaa kuulokuvaa. Sf-dynamiikkojen ja imitoinnin tahdin päässä toisistaan tapahtuva liike saa aikaan itseasiassa hyvinkin vakaan neljäsosaisen pulssin, joskin metrisesti se alkaa jälleen pohjalla olevaan hypermetriin nähden heikolta tahdinosalta, joka muuttuu vahvaksi.

Kun edellämainittua kontrapunktista liikettä on liikuttu neljän neljäsosan ajan, alkaa Haydn laajentaa tahdin 53 viimeisen neljäsosan 16-osakuviointia laskevana sekvenssinä aina tahdin 55 viimeiselle neljäsosalle, jossa fraasin metrinen pulssi taas vakautuu. Tässä kohtaa, jos fraasin katsotaan alkaneen tahdilta 51 D-duurisoinnulta, saavutaan nyt c-mollisoinnulle, jota Haydn laajentaa tahdin 57 toiselle neljäsosalle. C-mollisointu alkaa hahmottumaan jonkin uuden aloitukseksi, ja se voidaankin ajatella prefiksinä uudelle, nyt f-mollissa laskevaan sekvenssiin perustuvaan fraasiin. Tämän fraasin metristä tasapainoisuutta koetellaan jo tahdissa 59, jossa Haydn vaihtaessaan niin sanotusti käsien tehtävää (oikea käsi siirtyy soittamaan vasemman käden motiivia, vasen oikean) asettaa kahden neljäsosan metrisessä rytmisessä etenevään kuvioon yhtäkkiä neljäsosan mittaisen äänenkuljetuksellisen 16-osaliikkeen. Tämä kohta ei sinällään muuta teoksen harmonista liikettä. Siinä on vain tilapäisesti tahdin alusta kadensoitu Ab-duuriin lyhyeksi ajaksi. Se voidaankin mieltää parenteesiksi. Tämän fraasilajennuksen vuoksi fraasirytmä jätetään muuttuu tahtiviivoihin nähden epäsymmetriseksi. Edelleen siitä voidaan hahmottaa neljäsosan etenevä laskeva harmonia ja pintatasolla motiivinen liike. Toinen tapa ajatella kyseistä kohtaa on mieltää saavutettu F-duuri tahtien 58 ja 59 fraasin päätökseksi, jolloin tahdin 59 viimeiseltä neljäsosalta alkaisi uusi fraasi. Joka tapauksessa fraasi päättyy tahdille 61 tultaessa ellipsiin ja uusi fraasi alkaa.

Esimerkki 21, t. 61 -67, viiden tahdin fraasi.

Tahdeissa 61 -62 tonikisoidaan Ab-duuria. Tahdissa 61 tämän fraasin melodinen ja harmoninen aines esitellään (I - V - I - V) ja tahdissa 62 tämä idea toistetaan, joskin erilaisin sointukäännöksin ja pp-dynamiikassa. Tässä kohden laajennetaan fraasia kaiku-repetitiolla. Tahdistä 63 alkaa melodian neljän 32-osan mittaisen kuvion vimmuttu toisto murtosointuiselle bassolle (harmoninen liike tapahtuu nyt puolinuotein). Tahdissa 64 liikettä jatketaan, joskin nyt bassossa soi urkupisteenä Fis, jonka päälle muodostetaan tästä F#dim -sointua. Tämä sointu on selkeästi dominanttitehoinen, ja se purkautuukin tahdin kolmannella iskulla G-duurisointuun. Tämä G-duuri taas toimii välidominanttina C-mollisoinnulle. Tahdit 65 -67 ovatkin tämän I - V liikkeen toistoa päättyen lopulta tahdin 67 huippulopukkeelle G-duurisointuun, jolla on myös fermaatti. Tämä kohta merkitsee selkeästi päättävää elettä. Temaattisessa ajattelussa voisimme sanoa kehittelyjakson päättyneen, vaikka sinällään teoksen alkuperäiseen sävellajiin nähden teos onkin nyt harmonisesti täysin eri paikassa. Tästä eteenpäin paluuta takaisin pääsävellajiin rakennetaan viimeisellä 68 -78 tapahtuvalla fraasilla. Tämä liike voitaisiin mieltää kehittelyosion final cadenceksi tai suffiksiksi, joka kuitenkin on itsessään fraasi kulkien C-mollista kohti B-duuria, joka on Es-duurin dominantti.

Esimerkki 22, liike toonikasävellajin dominantille ja edelleen kertausjaksoon, t. 68 -80.

Tahdin 67 jälkeen kuulija odottaa teoksen jatkoa c-mollissa tai C-duurissa, koska edellisen fraasin päättänyt G-duuri edusti niin selkeästi dominanttista funktiota. Kuitenkaan Haydn ei jatka tätä ideaa, vaan jälleen kerran moduloi teoksessa täysin uuteen sävellajiin, E-duuriin. Tehdäkseen siirtymästä kuitenkin verrattaen helpon Haydn käyttää jälleen tahdissa 27 esiintyvää tooppia. Tämän fraasin sisällä moduloidaan ensin tahdin 70 A-duuriin. Kyseselle toopille tyypillisesti A-duurisointua levitetään tahdin 71 alkuun asti, jonka jälkeen basso lähtee laskeutumaan pienissä tersseissä yksiviivaiselta c#:ltä pientä terssiä alempana sijaitsevalle a#:lle. Oikean käden kuvionti muistuttaa vielä vallitsevasta toopista. Tahdin 72 kolmannella iskulla teoksen dynamiikka muuttuu forteksi, ja teos tonikisoituu hetkeksi h-molliin. Tästä lähtee laskeva sekvenssi, joka temaatteisesti muistuttaa tahdin 6 vastaavaa, joskin melodia esiintyy nyt alkuperäiseen

verrattuna tiivistetyimmissä aika-arvoissa. Tahdin 73 viimeisellä neljäsosalla tulee taas temaattisia muistumia tahdilta 11 alkavasta sekvenssistä. Metrinen havainnointi asettaa tahdin neljännen iskun ensimmäiseksi. Tahdin 74 lopussa esiintyvä tuttu motiivinen liike on mielenkiintoinen. Toisaalta se voisi jatkaa jo tahdin ajan kulkenutta sekvenssiä, mutta sitä seuraava tahdin 75 selkeästi puolinuoteissa havainnollistettava metrinen rakenne rikkoo tätä ajatusta. Tämä liike toimii valmistavana eleenä kohti tahdeissa 77 ja 78 hahmotettavaa B-duuria, joka saa päätepisteensä seuraavan tahdin alussa, jolloin teos palaa Es-duuriin ja temaattisesti teoksen alun tunnelmiin. Tämä päättää kehittelyjakson kokonaan.

4.2.2 Kertausjakso

Tahdista 79 lähtien alkaa teoksen kertausjakso, joka myötäilee teoksen alussa esiintyviä ideoita identtisesti aina tahtiin 84 asti, josta tahtiin 86 asti edetään sekvenssillä jatkamaan tahtia 10 muistuttavia tunnelmia, joskin nyt kyseinen motiivinen liike alkaa jo tahdin toiselta iskulta (siinä missä edellinen alkoi kolmannelta). Tahdeissa 84-86 sekvenssi välttää selkeän kadenssin, joka teoksen alussa vastaavassa paikassa oli. Tämä liike voitaisiin nähdä lead-ininä seuraavaan fraasiin. Kuitenkaan edellinen fraasi ei pääse tonaalisessa mielessä kunnolla päättymään. Mielestäni tämä luo mielikuvaa kiirehdytystä etenemisestä kohti loppua, rekapitulaatio kuitenkin pääasiassa vahvistaa taas saavutettua pääsävellajia. Haydn haluaa säästää teoksen aloituksen toiston myöhemmäksi, mikä saavutetaankin tahdissa 93, joskin vasta tahdin kolmannella iskulla. Tämä johtuu siitä, että jo aiemmin tahdissa 88 siirretty (alussa esitettyyn metriseen vaikutelmaan nähden) fraasi vaikuttaa tässäkin.

Tahdeissa 91 ja 92 saavutetaan kadenssi, johon tullaan, kuten myös ensimmäisessä repriisissä, ensin puolinuotein etenevän harmonian kautta tahdissa 87 ja sitten neljäsosin tahdissa 88. Tahdeissa 89 -90 harmonia liikkuu vielä subdominantille, josta sitten mennään autenttiseen kadenssiin.

Parenteesi, funktioltaan siirtymä kohti
urkupistedominantia 9

99

101

103 *p* *cresc.*

106 *f* *p* *p*

111

113

115

6428

Esimerkki 23, liike kohti päättävää kadenssia (closing cadence), t. 99-115.

Tahdeissa 97 ja 98 satsi liikkuu nopeasti Es-mollissa, joka johtaa tämän jälkeen Es-duurin dominanttia laajentavalle tahdissa 100 esiintyvälle urkupisteelliselle nostatukselle. Jälleen tämä lyhyt patkä mollissa voidaan mieltää parenteesiksi.

Tahdissa 101 alkaa jälleen teoksen 1. repriisin viimeinen fraasi ennen closing cadencea. Tahdissa 108 saavutetaan epätäydellinen kadenssi.

Tahdilla 108 on ensimmäisen repriisin closing cadensen alkua muistuttava prefiksi, joskin se on nyt kaksi tahtia pitkä ja valmisteleo viimeistä kadenssia pääsävellajissa. Tahdin 109 viimeisellä neljäsosalla ja tahdin 110 ensimmäisellä neljäsosalla laajennetaan kadenssikvarttisekstisointua. Tässä metriä häiritään pidentämällä yhden harmonisen funktion kestoaa. Tästä eteenpäin loppu on oikeastaan vain I- ja V-asteen levitystä. Tahdin 112 kolmannelta iskulta lähtevä nouseva kolmisointujen sarja, jota laajennetaan nousemalla kolmisointua ensin pohjamuotoisena ja sitten terssikäännöksenä. Tahdin 113 kaksi viimeistä iskua vielä toistavat I -V -kulkua, kunnes tahdissa 113 teoksen loppuun prolongnoidaan ainoastaan ensimmäistä astetta ja päätetään autenttiseen kadenssiin.

2. Repriisi

Kehittely/ Tonaalisesti epävakaa periodi	Rekapitulaatio	Kertausjakso/paluu alkuperäiseen sävellajiin	Closing Cadence
t.44 - 76	t.76-78	t.79-107	t.108 - 116

Esimerkki 24. Toinen repriisi redukoituna.

Haydnista kuulee joskus puhuttavan vähäpätöisenä pianosäveltäjänä. Totta onkin, ettei hänen klaveerimusiikkiaan esitetä niin paljon kuin vaikkapa Beethovenin tai Mozartin vastaavia. Kuitenkin ylläolevasta analyysistä voidaan huomata, että Haydn on suorastaan vallankumouksellinen sointimateriaalinsa käytössä. Teos uhmaa tonaalisen musiikin perussäännöstöä kuitenkin jollakin tapaa pysyen selkeästi hahmotettavassa kokonaisuudessa. Teoksen kehittelyjakso anasaitsee

huomiota osakseen. Se on nimittäin tonaalisesti hämmästyttävän epävaka, jopa niin paljon, ettei siitä pysty kunnolla erottamaan kovinkaan tarkkoja sävellajialueita.

5 YHTEENVETO

Tässä osassa pohdin opinnäytetyössä käyttämäni analyysimallien hyödyllisyyttä muusikon näkökulmasta. Sinällään kaikki musiikkianalyysi on mielestäni hyödyllistä. Kuitenkin jotkin musiikinteoreettiset julkaisut saattavat käsitellä erilaisia sävellyksiä niin teoreettisista tai sävellysteknisistä näkökulmista, ettei niistä välttämättä ole suoraa käytännön hyötyä soittajalle. William Rothsteinin fraasirytmiteoria kuitenkin mielestäni on auttanut minua paljon ymmärtämään tonaalisen musiikin ja etenkin klassisen tradition rakenteita. Hyödyllisimmäksi koen ajatuksen musiikin jäsentymistä erilaisiksi sävellajialueiksi tai periodeiksi. Tämä helpottaa hahmottamaan musiikin kokonaiskuvaa huomattavasti paremmin kuin jonkin melodisen tapahtuman metsästäminen tämänkaltaisesta musiikista. Tärkeää on ollut oppia havaitsemaan musiikillisen kudoksen pohjalta sen oikea harmoninen liike. Tällä tarkoitan sitä, milloin ollaan selkeästi jossakin sävellajissa, ja mitkä elementit koristavat sitä eivätkä pyri liikkumaan siitä pois. Silti sanottakoon, ettei melodinen aines ole myöskään vailla merkitystä. Senkin ajattelu tonaalisen liikkeen kautta on helpottanut minua luomaan niitä jännitteitä musiikkiin, joita säveltäjä on todennäköisesti tarkoittanut.

Kochilta ja Rothsteinilta oppimani käsitykset retoriikasta ja fraasilaajennuksista melodisen materiaalin pohjana ovat tuoneet huikeasti ymmärtämystä lisää klassillis-/varhaisromanttisen musiikkiin. Tieto siitä, missä kohtaa säveltäjä haluaa oikeasti liikkua tonaalisessa mielessä eteenpäin ja missä kohtaa hänen jotakin ideaansa laajennetaan vain retorisisessa mielessä, on mielestäni täysin välttämätön kenelle tahansa soittajalle. Soittajahan on lopulta vain käsityöläinen, jonka tehtävänä on tulkita säveltäjän ajatuksia mieluiten säveltäjän omien ajatusten mukaisesti. Kuitenkaan välttämättä juuri Rothsteinin teorian tunteminen ei ole tämän asian ymmärtämiseksi olennaista. Väitän, että monilla musikaalisilla ja etenkin koulutusta saaneilla soittajilla on kuuntelun ja soittamisen kautta kehittynyt niin sanottu vaisto siihen, miten tällaista musiikkia tulisi esittää. Toisin sanoen klassillis-romanttinen traditio on vieläkin niin kiinteä osa länsimaista ajattelua, että siitä olisi vaikea irtautua.

Opinnäytetyöni on jo aihevalintansa ja tutkimusmenetelmänsä vuoksi ottanut kantaa musiikkianalyttisten oppiaineiden opetukseen. Vaikka esittelemäni

harmonia- ja fraasirytmilähtöinen näkökanta on tonaalista musiikkia tarkasteltaessa erittäinkin käyttökelpoinen ja toivoisin sen opetusta lisättävän musiikin perusteet -kurssien opetukseen (ehkä näin tehdäänkin ja itse myös tulevana kitaransoiton ja musiikinteorian opettajana aion näitä elementtejä korostaa opetuksessani), uskon silti ettei klassinen teemalähtöinen muotoanalyysi ole täysin kelvoton menetelmä. Se on parhaimmillaan yksinkertainen ja havainnollistava keino kuvata klassikkojen ja romantikkojen musiikkia. Se, että tunsin tämän menetelmän, auttoi minua ymmärtämään siihen kriittisesti kantaa ottavia. Silti teemalähtöisen analyysin (ja tietysti myös muiden) vaarana oppiaineena on sen sortuminen liikaa nimenomaan niin sanottuihin standardeihin muotomalleihin. Musiikkianalyttinen kirjoittelu on täynnä esimerkkejä absurdeista yrityksistä sovittaa säveltäjien teoksia teoreetikkojen määrittelemiін tarkkoihin musiikillisiin muotoihin. Sinällään mitenkään väheksymättä professori Ilmari Krohnin tärkeää työtä Suomen musiikkielämän kehittämisessä, hänen analyysinsä Beethovenin

Kuutamonaatin ensimmäisestä osasta Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisuun 1920-luvulla edustaa juuri tällaista tutkimusta. Tälle kontrastina vaikkapa Kochin paljon suuripiirteisempi määrittely musiikista sävellajalueisiin sidottuina periodeina antaa musiikin jäsentymiselle huomattavasti enemmän niin sanottua liikkumavaraa.

Pääinstrumenttini on kitara. Syy, miksi valitsin silti analyysikohteekseni Joseph Haydnin pianosonaatin, oli tarve löytää teos, joka hyödyntäisi lähes kaikkia ajallensa tyypillisiä sävellys-/fraasilaajennustekniikoita. Tämän mahdollistaa kosketinsoitinmusiikissa kitaraa huomattavasti laajempi ääniala sekä mahdollisuus isomman satsin kirjoitukseen. Sinällään kaikki nämä elementit ovat myös tuon ajan hienojen kitarasäveltäjien ohjelmistossa (esimerkiksi Giuliani, Sor, Carulli, Carcassi ja niin edelleen). Kitaramusiikki kuitenkin joutuu soittimen rajallisesta dynaamisesta ja ambituksesta johtuen tyytymään usein hieman yksinkertaisempaan musiikilliseen kudokseen. Ajatuksenani oli käyttää pianomusiikkia tutkimuksen esimerkkinä, jotta harmoniapohjaisesta analyysistä saataisiin niin sanotusti esittelymielessä kaikki irti.

Opinnäytetyöni suurin hyöty sitä tulevaisuudessa tutkivalle on ehdottomasti sen tutkimusmenetelmiä esittelevä jakso. Analyysityöni on pääasiassa näiden

analyysimenetelmien soveltamista käytäntöön. Mikäli palaan tulevaisuudessa tämän aiheen tutkimukseen, olisi seuraava vaihe perehtyä tarkemmin 1700-luvun esteetikkojen käsityksiin musiikista ja taiteista ylipäänsä. Ylipäänsä vanhempaa musiikkia tutkittaessa olisi mielestäni hyödyllistä yrittää painottaa tutkimusta sen ajan filosofisiin, yhteiskunnallisiin ja soinnillisiin ihanteisiin. Kun ymmärtää tuon ajan ihmisiä, ymmärtää varmasti heidän musiikkiaankin paremmin.

Itse analyysityössä olisin jälkeinpäin lähestynyt teosta hieman suuripiirteisemmin, enkä olisi systemaattisesti käynyt läpi teoksen kaikkia tapahtumia.

Tutkimukseni jälkeen koen, että soitan tämäntyyppistä musiikkia paremmin kuin ennen. Kiinnitän enemmän huomiota musiikin tonaaliseen rakenteeseen, sen äänenkuljetukseen (toisin sanoen piilopolyfoniaan) sekä retorisiin keinovaroihin.

Ehkäpä kaikkein tärkeimpänä koin saaneeni tästä työstä kipinän tutkia klassismin musiikkia yhä tarkemmin. Ymmärtämyksen kasvaessa myös arvostus musiikkia ja sen säveltäjiä kohtaan kasvaa.

LÄHTEET

Apajalahti, H. 1992, Sävellys ja Musiikinteoria 2/92: "Musiikin päätehtävä on ilmaisu" -Punainen lanka Johann Georg Sulzerin ensyklopediassa Allgemeine Theorie der schönen Künste.

Burkholder, J.; Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V: A History of Western Music, 2006, New York: W.W Norton & Company.

Jeppesen, K. 1946, Kontrapunkti, Helsinki: Fazer-kustannus.

Koch, H. C. 1783/1983, Introductory Essay on Composition. Saksankielisestä alkuperäisteoksesta kääntänyt Nancy Kovaleff Baker Yale University Press. Versuch einer Anleitung zur Composition, Adam Friedrich Böhme, Leipzig.

Krohn, I. 1927: ”Kuutamonaatin I-osan muotorakenne, Suomen musiikkilehti 6/1927, Suomen musiikkitieteellinen seura.

Murtomäki, V. 1993, Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun – käännteentekevä vaihe (1885 -1935) musiikin muotoanalyysin historiaa, Musiikintutkimuslaitoksen julkaisuja, Sibelius –Akademian.

Murtomäki, V. 1982, Heinrich Christoph Kochin retorinen perioditeoria ja varhaisklassismin musiikillinen muodonta, Musiikki-Lehti 4/82, Suomen musiikkitieteellinen seura.

Newman, W. S. 1983, The Sonata in the Classic Era. Lontoo ja New York: W.W. Norton & Company.

Ratner, L. 1985, Classic Music: Expression, Form and Style, Lontoo: Schirmer Books.

Ratner, L. 1949 Harmonic Aspects of Classic Form, Journal of American Musicological Society. verkkolähde, saatavissa osoitteesta: jstor.org. Viitattu 9.5.2012

Rothstein, W. 1990, Phrase Rhythm in Tonal Music. Lontoo: Schirmer Books.

