

**Sävelaste-skeemojen suhde muotoon C. P. E. Bachin  
A-duuriklaveerisonaatissa Wq. 55/4**

Aapo Grönlund

Tutkielma

Klassisen musiikin osasto

Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä

Kevät 2022

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Sävelaste-skeemojen suhde muotoon C. P. E. Bachin A-duuriklaveerisonaatissa Wq. 55/4	59
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Aapo Grönlund	Kevät 2022
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Sävellyksen ja musiikin teorian aineryhmä	
<p>Tässä tutkimuksessa pyrin selvittämään sävelaste-skeemojen suhdetta muotoon C. P. E. Bachin A-duuriklaveerisonaatissa Wq. 55/4 (1765). Metodologiaan sisältyivät erityisesti Robert Gjerdingenin vakiinnuttamat galantin musiikin sävelaste-skeemat, ja kyseiseen musiikkiin päteviä muotokäsitteitä erityisesti L. Poundie Bursteiniltä / Kochilta, Wayne Pettyltä ja William Caplinilta.</p> <p>Tutkimustuloksena löytyi muun muassa, että eri sävelaste-skeemojen vastaavuus on Bachille sävellyksellinen voimavara, jonka avulla hän voi sekä luoda että peittää kuulijan muotoon liittyviä odotuksia. Esimerkiksi ensimmäisen osan ensimmäisen taitteen (esittelyjakso) Romanesca suhteutuu toiseen taitteen Monte Romanescaan, ja näin toimii muodonnan keinona. Toisaalta esimerkiksi kolmannen osan toisessa taitteessa (kehittelyjaksossa) ehkäpä epätyypillisellä skeemojen ketjutuksella luodaan epävakautta ja petetään kuulijan oletus selkeästä muotoyksikön alkamisesta tai päättymisestä.</p> <p>Aihetta jatkotutkimukselle on esimerkiksi siinä, onko Bachille erityisesti 1760-luvun klaveerisonaatteja koskien tyypillistä vai poikkeavaa luoda silta (Kochin Appendix) toisen taitteen (kehittelyjakso) päättävän kadenssin ja kolmannen taitteen (kertausjakso) teemamateriaalin toiston välille, ja mitkä ovat tämän sillan tyypilliset ominaisuudet. Tämän sonaatin ensimmäisen ja kolmannen osan kohdalla kyseisen sillan voisi kuvailla nimenomaan leikittelevän paluun odotuksella.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
Carl Philipp Emanuel Bach, Sävelaste-skeema, Muotofunktiot, Fortspinnung, Galantti Musiikki, Klaveerisonaatti, Saksa	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä</b>	
1.3.2022 Lauri Suurpää	

# Sisällys

<b>1 Johdanto ja tutkimuksen taustasta</b>	<b>5</b>
1.1 Yleisesti . . . . .	5
1.2 C. P. E. Bachista ja A-duuriklaveerisonaatista . . . . .	6
1.3 Sävelaste-skeemateoriasta . . . . .	6
1.3.1 Robert Gjerdingenin vakiinnuttamista sävelaste-skeemoista . . . . .	6
1.3.2 Sävelaste-skeemat Gjerdingenin jälkeen: Byros, Rice ja muut . . . . .	8
1.4 Muodosta ja muototeorioista . . . . .	8
1.4.1 William Caplinin muotofunktioteoria . . . . .	8
1.4.2 Wayne Pettyn Bachiin liittyvät muotokäsitteet . . . . .	9
1.4.3 L. Poundie Burstein . . . . .	11
1.4.4 Vasili Byros . . . . .	12
1.5 Skeemojen ja muodon suhteutumisesta . . . . .	12
1.5.1 William Caplinin ja Prinner . . . . .	12
1.5.2 John Rice: skeemat ja satsimuoto . . . . .	13
<b>2 Analyysi sävelaste-skeemojen ja muodon suhteesta C. P. E. Bachin A-duuriklaveerisonaatissa</b>	
<b>Wq. 55/4</b>	<b>15</b>
2.1 Osa I: Allegro assai . . . . .	15
2.1.1 Osa I: Allegro assai, ensimmäinen päätaite (esittelyjakso) . . . . .	15
2.1.2 Osa I: Allegro assai, toinen päätaite (kehittelyjakso) . . . . .	23
2.1.3 Osa I: Allegro assai, kolmas päätaite (kertausjakso) . . . . .	29
2.2 Osa II: Poco adagio . . . . .	32
2.2.1 Osa II: Poco adagio, ensimmäinen päätaite . . . . .	32
2.2.2 Osa II: Poco adagio, toinen päätaite . . . . .	36
2.3 Osa III: Allegro . . . . .	41
2.3.1 Osa III: Allegro, ensimmäinen päätaite (esittelyjakso) . . . . .	41

2.3.2	Osa III: Allegro, toinen päätaite (kehittelyjakso) . . . . .	48
2.3.3	Osa III: Allegro, kolmas päätaite (kertausjakso) . . . . .	51
<b>3</b>	<b>Johtopäätökset</b>	<b>55</b>
	Viitteet . . . . .	57

# Luku 1

## Johdanto ja tutkimuksen taustasta

### 1.1 Yleisesti

Tämä tutkimus käsittelee C. P. E. Bachin *Kenner und Liebhaber* -kokoelman vuonna 1765 sävellettyä A-duuriklaverisonaattia Wq. 55/4 (*Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Works 2022*). Tutkimuksessa pyrin selvittämään, miten kappaleen sävelaste-skeemat ja muoto suhteutuvat toisiinsa. Seuraavaksi tarkennan, mitä sävelaste-skeemoihin ja muotoon liittyvää käsitteistöä käytän. Galantteja sävelaste-skeemoja määrittää erityisesti Robert Gjerdingen kirjassaan *Music in the Galant Style* (Gjerdingen 2007). Hänen lisäksi otan huomioon myös muitten kirjoittajien, kuten esimerkiksi Vasili Byroksen ja John Ricen sävelaste-skeemoja ja käsitteitä. Muotoanalyysin kannalta sovellan erityisesti kolmen eri kirjoittajan konsepteja. Ensinnäkin sovellan William Caplinin *Classical Form* -kirjan erinäisiä muotofunktiokäsitteitä sikäli kun ne sonaattiin soveltuvat (Caplin 1998). Toisennakin sovellan Wayne Pettyn esittelemiä muotokäsitteitä, joista hän kirjoittaa erityisesti Bachin muotoa koskevassa artikkelissaan (Petty 1999), ja Bachin musiikkia koskevassa väitöskirjassaan (Petty 1995). Kolmantena sovellan L. Poundie Bursteinin esittelemiä Bachin ajan musiikkiin sopivia muotokäsitteitä, joista hän kirjoittaa kirjassaan *Journey Through Galant Expositions* (Burstein 2020). Tiiviisti sanottuna tutkimus siis pyrkii selvittämään, miten kappaleessa esiintyvät galantit sävelaste-skeemat suhteutuvat kappaleen muotoaspekteihin Bachin A-duuriklaverisonaatissa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kun kirjoitan Bachista, viittaan tästä lähtien aina nimenomaan C. P. E. Bachiin.

## 1.2 C. P. E. Bachista ja A-duuriklaveerisonaatista

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Johann Sebastian Bachin toinen poika, oli yksi 1700-luvun eniten vaikuttaneista ja tuotteliaimmista säveltäjistä (*Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Works* 2022). Tämän tekstin otantaan kuuluu hänen Potsdam-ajan (1765-1766) A-duuriklaveerisonaatti, jonka Bach julkaisi kokoelmassa nimeltä *Kenner und Liebhaber* (*Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Works* 2022). Sonaatissa on kolme osaa: I: Allegro Assai, II: Poco Adagio, ja III: Allegro; temmoiltaan nopea-hidas-nopea.

## 1.3 Sävelaste-skeemateoriasta

### 1.3.1 Robert Gjerdingenin vakiinnuttamista sävelaste-skeemoista

Sävelasteskeemat systematisoi ja vakiinnutti musiikkianalyttisena työkaluna Robert Gjerdingen kirjassaan *Music in the Galant Style* (Gjerdingen 2007). Sävelaste-skeemojen voisi kuvailulla olevan konventionalisoituneita sävellyksellisiä raameja tai malleja, joihin sisältyy määrättyjä ominaisuuksia. Useimmiten skeemoissa esiintyy sekä melodiassa että bassossa määrättyjä sävelasteita, joskin joissain skeemoissa vain melodia tai basso riittää määrittämään sävelasteskeeman.<sup>2</sup> Melodian ja basson lisäksi skeemoissa on usein määritelty sonoriteetti. Sävelasteiden esiintymiselle on useimmiten myös määritelty se, mihin sävelasteet asettuvat metrisesti. Näin skeemoihin sisältyvät myös sävelasteiden muodostamat linjat. (ibid., s. 453). Gjerdingen määrittelee kirjassa skeemaa laajemminkin (ibid., s. 10–16), mutta otan käyttöön äsken kuvailemani sävelaste-skeeman määritteen, sillä se on tutkimuksen kannalta riittävän tarkasti määritelty käsite ja se ei sekoitu laajemmin käytettyyn skeeman käsitteeseen.

Seuraavaksi esittelen esimerkkinä *Romanesca*-skeeman. Gjerdingenin mukaan *Romanesca*-skeeman konseptiin kuuluvat: 1) kuusi vaihetta, 2) asteittaisesti laskeva melodia, 3) bassolinja, joka hyppää vuorotellen kvartin alas ja sekunnin ylös, 4) vahvojen ja heikkojen metristen ilmiöitten vaihtelu, ja 5) pohjamuotoisten sointujen sarja (ibid., s. 29). Kuvassa 1.1 on esimerkki asteittaisella bassolla laskevasta *Romanesca*-skeemasta Gjerdingeniltä. Kuvassa 1.2 on esimerkki analyysistäni, jossa on *Romanesca*-skeeman ilmentymä C. P. E. Bachin Wq. 55/4 A-duuripianosonaatin ensimmäisessä osassa.

<sup>2</sup>Käytän tässä tutkimuksessa luettavuussyistä lyhyempää sanaa skeema, kun se on mielekästä, mutta viittaa termillä aina erityisesti sävelaste-skeeman käsitteeseen, ellen toisin selvennä.

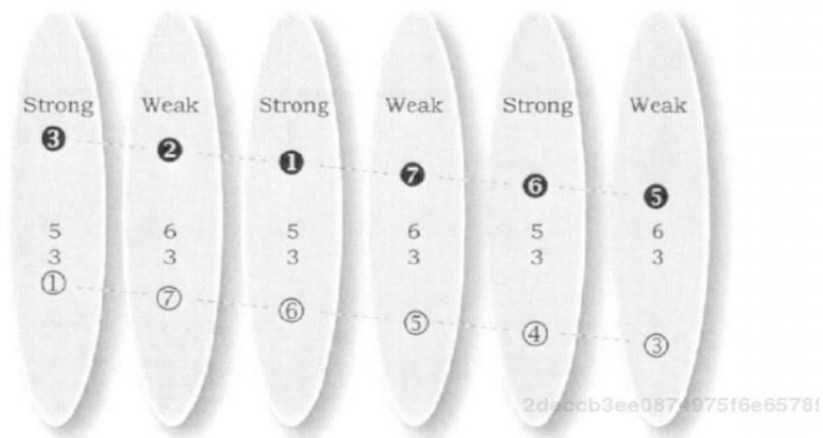


FIGURE 2.2 A schema of the Romanesca with a stepwise bass

Kuva 1.1: Romanesca-skeema, Music in the Galant Style, s. 32, figure 2.2

Romanesca

5

Kuva 1.2: Romanesca-skeeman ilmentymä, C. P. E. Bach, Klaveerisonaatti No. 4 A-duuri, Wq. 55/4, I, t. 5-7

### 1.3.2 Sävelaste-skeemat Gjerdingenin jälkeen: Byros, Rice ja muut

Antaessaan esimerkkejä sävelaste-skeemojen tärkeimmistä lisäyksistä Gjerdingenin kirjan jälkeen John Rice luettelee seuraavat: Vasili Byroksen *Le-Sol-Fi-Sol*, Nathaniel Mitchellin *Volta*, David Lodewyckxin *Marpurg Cadence*, ja Ricen itsensä *Heartz*, *Lully* ja *Morte* (Rice 2018, s. 2–3). Lähtökohtaisesti suurin osa käyttämistäni analysoitavista sävelaste-skeemoista on Gjerdingenin mainitusta kirjasta, joten en mainitse häntä aina erikseen lähteenä. Sen sijaan mainitsen erikseen, jos käytän analyysissäni muitten kirjoittajien uudempia lisäyksiä sävelaste-skeemojen kirjoon.

## 1.4 Muodosta ja muototeorioista

### 1.4.1 William Caplinin muotofunktioiteoria

William Caplin esittelee kirjassaan *Classical Form* klassisen muodon teorian, jonka lähtökohta on erinäisten muotofunktioiden määrittäminen. Teorian lähtökohtana toimivat erityisesti Joseph Haydnin, Wolfgang Amadeus Mozartin ja Ludwig van Beethovenin musiikki (Caplin 1998, s. 3). Bachin musiikki on edellämainittuja hieman aikaisempaa, joten siinä missä toiset Caplinin muototeorian aspekteista, kuten vaikkapa satsimuoto, toimivat mielekkäästi analyysissä, toiset, kuten vaikkapa sivuteema, eivät taas ole sovellettavissa Bachin musiikkiin mielekkäästi.

Teoria korostaa paikallista harmonista kulkua muodon määrittäjänä (ibid., s. 4). Löyhennän Caplinin harmonisia vaatimuksia muodon määrittäjänä sikäli, kun se on mielekkäämpää. Käytän erityisesti Wayne Pettyn tapaa hyödyntää Caplinin käsitteistöä Bachin musiikkia analysoidessaan. Kirjoitan tuonnempana Pettystä lisää, mutta annan tässä esimerkin Bachilla ilmenevästä satsimuotoon liittyvistä piirteistä. Kirjassaan Caplin erottelee satsimuodossa esisäkeen (eng. *antecedent*) yhdistelmä-perusideasta (eng. *compound basic idea*) (ibid., s. 61). Petty sen sijaan ottaa käyttöön yleisemmän termin etufraasi (eng. *fore-phrase*)<sup>3</sup> ja näin ohittaa Caplinin tarkemman termien erottelemisen (Petty 1995, s. 184–185, alaviite 73). Petty kirjoittaa vielä, miten Bachin muuntelu voi aiheuttaa rajatapauksia termien erottelun suhteen (ibid., s. 185), ja miten Bach käyttää esisäkeitä soljuvasti, peräti “satsihybridinomaisesti” (ibid., s. 182). Sovellan satsimuotoanalyysiä Pettyn esimerkin mukaisesti sikäli, kun se on mielekästä. Tarvittaessa avaan Caplinin käsitteitä seuraavassa luvussa tarkemmin sitä mukaa, kun niitä ilmenee Bachin A-duurisonaatin osissa.

---

<sup>3</sup>Termi *fore-phrase* puolestaan tulee William Rothsteinin kirjasta *Phrase Rhythm in Tonal Music* (Rothstein 1989).



## 1.4.2 Wayne Pettyn Bachiin liittyvät muotokäsitteet

Äskeisessä alaluvussa mainitun William Caplinin muotofunktioteorian koskiessa Bachia hie-  
man myöhäisempää musiikkia, Bachin muotoa on hyvä avata myös erityisesti Bachia tai hänen  
aikalaistensa muotokäsitteillä. Otan esille Wayne Pettyltä sekä artikkelin, jossa hän kirjoittaa  
Bachin sonaatteihin liittyvistä muotoseikoista, että väitöskirjaa niiltä osin, kun se on tutkimuk-  
seni kannalta olennaisia. Aloitan kirjoittamalla mainitsemastani artikkelista.

Petty kuvailee artikkelissaan Bachin sonatille tyypillistä jaksotusta. Hän kirjoittaa, miten  
Bachilla kolmella pääjaksolla, siis esittely-, kehittä- ja kertausjaksolla, on samankaltaisuuksia  
keskenään, ja Bachilla sonattimuoto on hyvin sektionaalinen. Tarkemmin kuvailtuna esittelyn,  
kehittelyn ja kertauksen niin alkuvaiheet, kuten myös sulkevat vaiheet vastaavat temaattisesti tai  
muuten sävelmateriaaliltaan toisiaan. Hän mainitsee myös Kochin ja uudempienkin kirjoittajien  
mainitsevan nämä jaksot ominaisuuksineen (Petty 1999, s. 154).

Pettyn mukaan Bachin jokaisella pääjaksolla (esittely, kehittä, kertaus) on tapana jakau-  
tua itsessään kolmeen vaiheeseen Wilhelm Fischerin *Fortspinnungstypus* -käsitteen mukaisesti  
(ibid., s. 154). Vaikka Fischer määritteli sen alunperin melodisena rakenteena, Pettyn sen sijaan  
pitää hedelmällisempänä rinnastaa se Caplinin satsimuodon muotofunktioihin (Caplin 1998, lu-  
vut 3 ja 5). Näin nämäkin kolme vaihetta ovat avausvaihe, siirtymävaihe ja sulkeva vaihe. Tällä  
varhaisella sonattimuodon versiolla on paljon yhteistä myöhemmin vakiintuneen sonattimu-  
odon kanssa: Esittelyjakson esisäe rinnastuu päätteeseen, jälkisäe siirtymävaiheeseen ja sulkeva  
vaihe esittelyjakson sulkevaan vaiheeseen.<sup>4</sup> Petty kuitenkin kirjoittaa siitä, että vaikka sulkevan  
vaiheen alkaminen omalla esittelyfunktiollaan saa sen kuulostamaan sivuteemalta, edustaa se  
todellisuudessa muotofunktioltaan laajennettua kadenssoivaa kulkua (Petty 1999, s. 155). Bac-  
hilla sulkeva vaihe on useimmiten vaiheista pisin, ja siksi useimmiten sisältää vielä itsessään  
Pettyn mukaan kolme Caplinin satsimuodon muotofunktiota: esisäe, jälkisäe ja sulkeva. Toi-  
sin sanoin Pettyn mukaan Bachin muodontaa kuvaa suppeampien ja laajempien satsimuotojen  
kerroksellisuus. Petty käy vielä läpi, miten sulkevan vaiheen kadenssi on pakollinen, kun taas  
avausvaiheen ja siirtymävaiheen kadenssit tai välimerkilliset eleet ovat valinnaisia (ibid., s. 155).  
Petty mainitsee myös yhden, kahden ja kolmen kadenssin esittelyjaksot (ibid., s. 155). Koska  
*Fortspinnungstypus* on muotoa hallitseva elementti, nämä kadenssit, lukuunottamatta viimeis-  
tä, ovat valinnaisia, ja liittyvät enemmän kappaleen luonteeseen kuin muotoon. Laajan muodon  
funktioitten kannalta sekä esittelyjakson, kehittäjakson että kertausjakson tärkein periaate on  
toteuttaa *Fortspinnungstypus*.

---

<sup>4</sup>Myöhemmän sonattimuodon ominaisuuksista kirjoittaa mm. Caplin (Caplin 1998, luku 13).

Seuraavaksi siirryn avaamaan Pettyn väitöskirjassaan esittelemiä asioita. Kirjoitan hieman tarkemmin, joskin luettelomaisemmin, Bachin sonaatin muotoon liittyvistä ominaisuuksista tai tavasta muodontaa sonaattia. Pettyn mukaan 1750 jälkeen Bachilla alkoi esiintyä runsaasti kahdeksan tahdin satsimuotoa, johon ajallisesti myös tämän tutkimuksen analysoitava sonaatti kuuluu (Petty 1995, s. 181–182). Kertausjaksossa Bachilla oli tapana toistaa esittelyjakson materiaalia transponoituna, toiston tapahtuessa yllättävänkin varioimatta. (ibid., s. 309). Kehittelyjakson loppu seuraa vanhaa perua olevaa mallia, jossa päämääränä on tehdä kadenssi jollekin pääsävellajin läheiselle sävellajille, ja kadenssin jälkeen voi Bach siirtyä hyvinkin suoraan kertausjaksoon. Tämä eroaa myöhemmästä käytänteestä, jossa kertausjakson materiaalin dominanttia korostetaan (ibid., s. 277). Petty mainitsee, että duurisonaateissa tyypillisin päämäärä sävellajialueena on kehittelyjaksossa VI-aste (ibid., s. 278). Myös Bach itse mainitsee kuuluisassa oppaassaan fantasian improvisointia koskevassa luvussa, miten duurissa läheiset sävellajialueet modulointia varten ovat V- ja VI-asteet, ja mollissa III- ja V-asteet. Kaikille muille asteille modulointia Bach pitää kaukaisempana, joskin niittenkin kaukaisuudessa on hänen mukaansa asteittaisesti eroja (Bach 1974, s. 434–436). Kirjoitan tästä tarkemmin analyysiosiossa, mutta tätä tutkimusta koskevassa sonaatissa esiintyy kertausjakson dominantille muodostettua sävellysmateriaalia ennen kertausjakson alkua erityisesti ensimmäisessä ja kolmannessa osassa. Petty mainitsee Bachille olevan tyypillistä satsimuototyyppiset laajennetut kadenssikulut (Petty 1995, s. 188). Erityisesti myöhemmissä Bachin sonaateissa viljellään runsaasti eri tavoilla rakennettuja satsimuototyyppisiä (ibid., s. 182). Petty mainitsee, miten satsimuodon ja forstspinnungstypuksen välinen ero on enemmänkin asteittainen kuin porrakas tai jyrkkä. Satsimuodon voi nähdä olevan “tiukka” Fortspinnung, tai Fortspinnungin voi nähdä olevan “löyhä” satsimuoto (ibid., s. 175).<sup>5</sup> Myös satsimuodon ja periodimuototyyppin välillä voi nähdä löyhän eron tai jatkumon (ibid., s. 157).<sup>6</sup> Toisaalta Bach käyttää harvoin suoraa periodimuotoa (ibid., s. 156). Petty selvittää, miten hän käsittelee esittelyjaksoa yhtenä laajana fraasina kuten Koch, muttei keskity sen sisäisiin pienempiin fraaseihin ja punktuaatiopisteisiin (kadenssieleisiin) Kochin mukaisesti, vaan korvaa sen Fischerin forstspinnungstypus -ajatuksella (ibid., s. 148). Petty mainitsee, miten erityisesti 1750-60 -lukujen sonaatteja pidetään formaalin tyylinmukaisina tai rutiininomaisina, erityisesti kenner und liebhaber -kokoelman sonaatit, joihin tämän tutkimuksen sonaatti kuuluu (ibid., s. 77).

---

<sup>5</sup>Tätä ajatuksesta on kirjoittanut Pettyä ennen lisää erityisesti Erwin Ratz (Ratz 1951).

<sup>6</sup>Tätä ajatuksesta taas on kirjoittanut Pettyä ennen lisää erityisesti Wilhelm Fischer (Fischer 1915).

### 1.4.3 L. Poundie Burstein

L. Poundie Bursteinin kirja *Journey Through Galant Expositions* käsittelee erityisesti galantille musiikille tyypillisiä muodon ilmentymiä. Siinä missä Bursteinin mukaan uudemmat muotofunktioteoriat mahdollistavat muodon osat erilaisiin laatikoihin, Burstein ottaa esille metaforan matkasta (Burstein 2020, s. 27). Burstein myös toteaa, että vaikka perinteiset sonaattiteoriat pätevät uudempiin sonaatteihin, aikaisemmissa galanteissa sonaateissa eivät välttämättä tyypilliset muotofunktiot, kuten siirtymä ja sivuteema, päde (ibid., s. 4). Silti Burstein esittelee heti aluksi uudemmille sonaattiteorioille tyypillisiä käsitteitä, vertaillen niitä aikaisempiin galantteihin käsitteisiin (ibid., s. 3).

Burstein aloittaa *Satzin* (monikko *Sätze*) käsitteellä. Tämä on lähtökohtaisesti nelitahtinen kokonaisuus, joka melodialtaan päättyy pysähdyspisteeseen (ibid., s. 23–24). Seuraten Bursteinin ja Byroksen esimerkkiä (Byroksesta kirjoitan lisää myöhemmin), en suomenna Kochin termistöä, vaan pidän ne alkuperäiskielisinä. Burstein esittelee Kochin käsitteiden mukaisesti kolme pysähdysvaihetta (*Haupttheil* 1, 2 ja 3) (ibid., s. 59). Toisaalta Burstein nopeasti toteaa, että galantit esittelyjaksot jakautuvat yleensä neljään pysähdysvaiheeseen kolmen sijaan (ibid., s. 61). Myöhemmin kirjassaan Burstein esittelee tyypillisimmän galantin ajan sonaatin esittelyjakson muodon pysähdyspisteineen, jotka menevät seuraavasti (ibid., s. 123–125):

Grundabsatz → Quintabsatz → Quintabsatz in V → SchlußSatz

Tyypillisesti esittelyjakso siis alkaa kotisävellajissa pysyvällä taitella, seuraavassa taitteessa etenee harmonialtaan V-alueelle, sitten etenee V-alueen dominantille ja lopulta tekee kadenssin V-alueelle. Bachin A-duurisonaatin ollessa sävelletty vuonna 1765, sonaatti saattaa sisältää sekä uusia että vanhoja aikansa muototendenssejä. Kirjoitan tarkemmin varsinaisessa analyysiosiossa, mitä muototendenssejä sonaatti edustaa.

Burstein esittelee Kochilta kaksi vaihtoehtoa, joista toinen jakautuu nykysonaattiteorioita vastaavasti kolmeen pääosaan (*Hauptperiode* 1, 2 ja 3, vastaavat siis esittelyjaksoa, kehittälyjaksoa ja kertausjaksoa), ja toinen vaihtoehto taas kahteen pääosaan (*Hauptperiode* 1 ja 2). Aiemmassa galantissa musiikissa on tyypillistä kaksiosaisuus niin, että duurikappaleessa kehittälyjakso alkaa pääteeman materiaalin toistamisella V-harmoniassa, mutta kertausjaksossa kotisävellajiin siirryttäessä ei toisteta pääteeman materiaalia, ja siksi se, mitä kutsuisimme kertausjaksoksi, onkin edelleen toista osaa. Täysklassismin kypsyessä kehittälyjakson alussa ei ole enää muotia toistaa pääteeman materiaalia V-harmoniassa, vaan aloittaakkin kertausjakso (kolmas osa) pääteeman materiaalilla (ibid., s. 226). Myös Burstein mainitsee ilmiöstä josta aiemmin kirjoitin: siitä, että vanhemmissa galantin tyylin sonaateissa kehittälyjakso voi päättyä verrat-

tain kaukaisen harmonian kadenssiin ja kertausjakso silti alkaa ongelmitta kotisävellajin harmonialta (Burstein 2020, s. 225). Burstein toteaa, miten 1700-luvun edetessä tuli tyypillisemmäksi kerrata temaattinen materiaali sekä kehittelyjaksossa että kertausjaksossa. Tätä Bach noudattaa-kin tutkimusta koskevassa sonaatissaan. (ibid., s. 227). Toisaalta sonaatti ei ole niin myöhäinen, etteikö kehittelyjakson alussa toistuisi temaattinen materiaali. Tämä nimittäin poistui muodista 1700-luvun lopulla (ibid., s. 227–228).

#### 1.4.4 Vasili Byros

Myös Vasili Byros ottaa artikkelissaan kantaa Kochin tavasta hahmottaa muotoa tavalla, joskin Byros keskittyy valottamaan Kochin tapaa jäsentää muoton hierarkkisesti (Byros 2015, s. 225). Hän listaa Kochin punktuaatiopisteiden hierarkiaa: laajimpina osina *Perioden*, suppeampina *Sätze*, suppeimpina *Einschnitte*. Laajimpien jaksojen, ensimmäisen, toisen ja kolmannen ”pääjakson” (*Hauptperioden*—vastaa esittelyä, kehittelyä ja kertausta) sisällä on sisäisiä fraaseja (*Absätze*). Hierarkisesti ratkaisevin on *Schlußsatz*, joka ilmenee ensimmäisen jakson (esittely) ja kolmannen jakson (kertaus) lopussa. *Schlußsatz* vaatii loppumista täydelliseen kokolopukkeeseen, jota Koch kutsui termillä *Cadenz*. Koch kutsui ylipäätään kadensseja yleisemmällä termillä *Cäsuren*, joista antoi kokolopukkeelle erityisen nimen. Muita *Sätze*:jä Koch kutsui: *Grundabsatz*, I-fraasi, joka loppuu PAC tai IAC; *Quintabsatz*, V-fraasi, joka loppuu ylipäätään harmonisesti V-alueelle tai puolilopukkeelle. Näin Kochin mukaan sonaattimuodon ekspositio noudattaa stereotyyppisesti kaavaa, jossa ensin kuullaan *Thema*:n tai *Hauptsatz*:in *Hauptruhepunct*, sitten yksi tai useampi väli-*Hauptruhepunct*, ja lopuksi *Schlußsatz*:in *Cadenz* (ibid., s. 226).

### 1.5 Skeemojen ja muodon suhteutumisesta

#### 1.5.1 William Caplinin ja Prinner

Caplin kirjoittaa artikkelikokoelmassa *What is a Cadence?* hyvin skeemoja koskevista muotoaspekteista. Hän kirjoittaa, miten Meyer, Fenaroli, Do-Re-Mi ja Quiescenza -skeemat normaalisti prolongoivat toonikaharmoniaa. *Clausulae perfectissimae*, Indugio ja harhalopuke-skeema ovat kadensoivia kulkuja, Fonte ja Monte -skeemat ovat sekvensoivia kulkuja, ja Ponte-skeema prolongoi dominanttiharmoniaa (Caplin 2015, s. 20). Mi-Re-Do -skeema ei ole harmonialtaan yksiselitteinen, sillä se voi joko levittää toonikaharmoniaa tai toimia kadensoivana kulkuna (ibid., s. 21).

Caplin jakaa Prinnerin kolmeen päätyyppiin: 1) kadensioimaton levittävä Prinner, 2) Prinner-kadenssi, ja 3) epätäydellinen kokolopuke (Prinner-tyyppi) (Caplin 2015, s. 38). Mitä enemmän harmoniaa levittävässä roolissa Prinner on, sitä itsenäisempi basso on suhteessa melodiaan (ibid., s. 27). Niissä tapauksissa, joissa Prinnerin basson 5-sävelaste on koristelevampi elementti, Prinner on heikompi. Sen sijaan Prinnereissä, joissa basso tekee itsenäisemmin harmonian kulun IV-V-I, Prinner päättyy epätäydelliseen kokolopukkeeseen. (ibid., s. 37–38). Epätäydellisessä kokolopukkeessa (Prinner-tyyppi) melodiassa säilyy kuitenkin 6-5-4-3 -kulku. (ibid., s. 37). Äärimmäisin esimerkki harmoniaa levittävästä Prinneristä olisi Caplinin mukaan toonikaurkupisteen päällä tapahtuva Prinner (ibid., s. 26).

Caplin mainitsee, miten täysbarokissa koko oktaavin asteittaisesti laskevat bassolinjat olivat tyypillisiä melodian paralleelilinjan saattelemana. Täysklassismissa basso usein sen sijaan nousi kohti 5-sävelastetta. (ibid., s. 50). Eräs tärkeä erottelu on sen välillä, onko Prinnerissä sellainen basso, jossa 5-sävelaste ennen viimeistä 1-sävelastetta on enemmänkin koristeleva (4-4-3-3-2-5-1-1), vai sellainen basso, jossa Prinneriä levitetään metrisesti niin että 5-sävelaste saa oman painokkaan osansa (4-3-2-5-1) (ibid., s. 46). Caplinin mukaan Prinnerin sulkeutuvuuden tuntua voi vähentää heti perään tulevalla sulkevalla eleellä tai musiikkia välittömästi jatkamalla tai toistamalla Prinnerin vaiheissa samaa materiaalia (ibid., s. 46).

Erityisen tärkeä vaihe Prinnerissä on kolmas vaihe: vaihe voi joko muodostaa kadensaalisen II-V-I -kulun, tai levittää VII-harmoniaa. Caplin viittaa Kirnbergerin ajatukseen, että kun Prinnerin kolmannen vaiheen bassossa esiintyvät sävelasteet 2, 5 ja 1, kuulemme harmonisesti kadensioivan II-V-I kulun. (ibid., s. 35).<sup>7</sup> Tämänkaltainen kadensioiva kulku voi muodostaa Prinner kadenssin. Sen sijaan jos kyseinen Prinnerin kolmas vaihe edustaa VII-sointuasteen tai käännetyn dominanttiseptimisoinnun harmoniaa, ei se voi olla kadenssi, vaan harmoniaa levittävä Prinner (ibid., s. 34). Täten Prinner-kadenssi vaatii subdominanttista harmoniaa: jossei sitä ilmene, basson 5-sävelaste menettää mahdollisuutensa kadensoida. Kolmanessa vaiheessa VII-asteen terssikäännös tekee Prinneristä harmonisesti I-astetta levittävän (ibid., s. 33). Vahvoja Prinner-kadensseja sen sijaan käytetään Caplinin mukaan lähinnä osien päätteemoissa (ibid., s. 31).

## 1.5.2 John Rice: skeemat ja satsimuoto

Suurimmissa osissa yleisesti määriteltyjä sävelaste-skeemoja esiintyy joko laskevia linjoja (Prinner, Sol-Fa-Mi, Fonte) tai linjoja jotka laskevat ja nousevat (Romanesca, Quiescenza, Meyer,

<sup>7</sup>Kirnberger esittää ajatuksen kirjassaan *Musical Composition* (Kirnberger 1982, s. 82).

Fenaroli), muttei niinkään nousevia linjoja. Gjerdingenin pääasiallisista skeemoista vain Do-Re-Mi ja Monte koostuvat nousevista linjoista (Rice 2018, s. 2–3). Seuraavaksi hän mainitsee, miten Gjerdingenin skeemoista useat skeemat, kuten Meyer, Aprile, Do-Re-Mi, Sol-Fa-Mi, ja Jupiter esiintyvät usein satsimuodon esisäkeinä. Hän mainitsee myös, miten Open Music Theory -sivusto jakaa skeemat esittelyskeemoiksi ja jatke-skeemoiksi (ibid., s. 4).<sup>8</sup> Tekstin loppuosa keskittyy suurimmaksi osaksi lähinnä Mozartin ja Paisiellon oopperoitten ilmiöihin.

---

<sup>8</sup>Esittelyskeemoihin kuuluvat esimerkiksi Do-Re-Mi ja Meyer, ja jatke-skeemoihin Prinner (Kris Shaffer 2022).

## Luku 2

# Analyysi sävelaste-skeemojen ja muodon suhteesta C. P. E. Bachin A-duuriklaveerisonaatissa Wq. 55/4

### 2.1 Osa I: Allegro assai

#### 2.1.1 Osa I: Allegro assai, ensimmäinen päätaite (esittelyjakso)

Analyysiosion taitteita koskevissa alaluvuissa annan alaluvun aluksi taulukon, jotta lukijan on helpompi hahmottaa laajat muototason tapahtumat. Tämän jälkeen annan tekstin ohessa nuotiesimerkkejä, joista on helpompi hahmottaa paikallisempi taso. Jätän esimerkeistä pois repetitiiviset ilmiöt, tai käsitelen ne vain viitteellisesti. Taulukon muototapahtumiin olen sisällyttänyt Wayne Pettyn ja L. Poundie Bursteinin muotokäsitteitä, joita käsitelin tarkemmin edellisessä luvussa. Esittelen ensimmäisen osan esittelyjakson muotoanalyysin taulukossa 2.1.

Ensimmäinen osa alkaa urkupiste-skeemalla (*Orgelpunkt*, kuva 2.1). Urkupisteellä koko osan aloittaminen vaatii hieman tarkempaa aiheen avaamista. Urkupiste-skeemalla fraasin aloittaminen oli muodissa 1700-luvun alkupuoliskolla (Gjerdingen 2007, s. 182). Sen sijaan vuosisadan puoleenväliin mennessä urkupiste-skeemat eivät olleet enää muodissa avausskeemoina, vaan ne olivat yleisimpiä sulkevissa fraaseissa (ibid., s. 183). 1770-80 luvuille mentäessä *Quiescenza*-skeema, määrättyntyyppinen urkupisteen päälle rakentuva skeema, tuli uudelleen muotiin, jolloin se assosioitiin laajoihin, pastoraalisiin avauksiin (ibid., s. 186–187). Vaikka Bachin urkupiste-avaus levittyikin laajasti, topoksena on pastoraalin sijaan marssi.<sup>1</sup> Bachin A-

---

<sup>1</sup>Tarkempi toposanalyysi jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle, mutta topoksia on määritellyt erityisesti Ratner kirjassaan *Classic music: Expression, Form, and Style* (Ratner 1980).

Taulukko 2.1: Wq. 55/4, I. esittelyjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
1	Open.		Grundabsatz→
4			→I
5			Quintabsatz→
8			→V
9			(repeated)
12			→V
13	Trans.		Quintabsatz in V→
26			→V/V
27	Clos.(V)	presentation continuation cadential	→V ; Schlußsatz→
31			
37			
38			→Cad. in V
39			Anhang→
42			→Cad. in V

duurisonaatin ollessa sävelletty vuonna 1765, kaikki edellämainittu huomioiden voidaan todeta, että urkupiste-skeeman käyttäminen aloituksessa ei ole tavattoman poikkeuksellista.

Tahdissa viisi ilmenee Romanesca-skeeman asteittaisen basson variantti. Erityisesti tämä variantti on tyypillinen 1700-luvun jälkipuoliskolla (Gjerdingen 2007, s. 32). Huomionarvoista on kuitenkin se, että Bachilla Romanesca ilmenee vasta avauskeeman jälkeen, ei avauskeemana, sillä Romanesca-skeema toimii useimmiten avauskeemana (ibid., s. 40). Laskiesaan asteittaisesti Romanesca yhdistyy lomittuen *Prinner*-skeemaan, ja edelleen *Clausula Vera*-skeemaan, mikä on tyypillinen skeemojen yhdistelmä (ibid., s. 57). Prinner toimii tyypillisesti vastauksena avauskeemalle (ibid., s. 45). Toisaalta Clausula Veran pikaisuus jättää metrisesti tilaa puolilopukkeelle, joka päättää fraasin. 1700-luvun jälkipuoliskolla oli muodissa laittaa trilli puolilopukkeelle, kuten tahdissa kahdeksan tapahtuu (ibid., s. 153).

Pienoismuotoanalyysin näkökulmasta tahtien 1–8 fraasi on satsimuotoinen. Caplinin termellä käyttäen ensimmäiset neljä tahtia jakautuvat kahteen harmonisesti eksaktisti toistettuun perusaiheeseen tahdeissa 1–2 ja 3–4. Nämä tahdit koostavat satsimuodon esisäkeen. Esisäkeen jälkeen jälkisäkeessä ilmenee ensin tihentyminen tahdeissa 5–7, ja lopulta lopukeaihe kahdeksannessa tahdissa. Mainittakoon tässä vaiheessa, että tulkitsen sonaatin tämän ja kolmannen osan kohdalla yhden notatoidun tahdin vastaavan yhtä todellista tahtia. Caplinin mukaan satsimuoto suhteutetaan nimenomaan “todelliseen”, koettuun tahtien määrään (Caplin 1998, s. 35). Koska L. Poundie Bursteinin Kochilta ottamat ja käyttämät käsitteet ovat läsnä tässäkin tutkimuksessa,



Orgelpunkt

4 (Orgelpunkt) Romanesca

7 (Romanesca) Clausula Vera Half cadence Romanesca

Kuva 2.1: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 1–9

mainittakoon myös että Kochin puhuessa tahtimääriin sidoksissa olevista muotoyksiköistä hän ei viittaa aina notatoituun tahtiin (Burstein 2020, s. 28–30).

Caplinin mukaan satsimuotoisen esisäkeen on levitettävä toonikaharmoniaa. (Caplin 1998, s. 37–40). Urkupiste-skeema levittää yksiselitteisesti toonikaa, ja siten lomittuu satsimuotoisen esisäkeen kanssa, mutta avattakoon Romanesca-skeeman sijoittumista jälkisäkeeseen. Aiemmin mainitsin, että Romanesca-skeema toimii usein avauskeemana. Koska avausfraasit, myös satsimuodon ulkopuolella, usein levittävät toonikaa ennen harmonian etenemistä, Romanescakin tyypillisimmin levittää toonikaa. Bachin tapauksessa sen sijaan Romanesca aloittaa harmonisesti aktiivisen jälkisäkeen tihentymisvaiheen. Toisin sanottuna siinä missä Romanesca toimii normaalisti alussa harmonisesti vakaana skeemana, nyt toimii se potentiaalisesti epävakaampana harmonisena skeemana ja musiikillisena elementtinä. Bachilla se vie kohti puolilopuketta, dominanttiharmoniaa. Vaikka kotisävellajialueelta ei ole poistettu, puolilopuke antaa dominanttiharmonialle painotuksen. Kochin termistössä urkupiste-skeema aloittaa Grundabsatzin: urkupisteen päällä oleva Grundabsatz on sen verran yleinen, että Burstein mainitsee sen erikseen (Burstein 2020, s. 34).

On vielä havaitsemisen arvoista, että Romanesca-skeemassa on sisäänrakennetusti laskevien terssien kulku, sillä Bachilla ilmenee myöhemmin tässä osassa eri variantteja laskevien terssien skeemoista. Siten olennaiseksi nousee tämän osan aloittavan Romanescan suhteutuminen muiden laskevien terssien skeema-ilmentymien muotoaspekteihin.

Tahtiin seitsemän mennessä skeemat ja satsimuoto eivät lomitu. Tahtien 7–8 Prinner-skeema sen sijaan lomittuu. Tahdissa seitsemän on vielä meneillään tiheneminen siinä missä tahti kahdeksan edustaa kadensoivaa funktiota. Prinner on niin monimuotoinen skeema, että tahtien 7–8 tilanne vaatii hieman lisää avaamista. Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, Caplin mainitsee Prinnerin olevan harmonisesti hyvin joustava, ja jakaa Prinner-skeeman kolmeen tyyppiin: harmoniaa levittävään, sekvenssaaliseen ja kadentiaaliseen (Caplin 2015, s. 21). Toisaalta hän kuvaa sen kolmiona, jonka kärjissä ovat muotofunktioltaan selkeimmät Prinnerit, ja todellisuudessa Prinnerit voivat olla muotofunktioltaan epäselkeämpiä, jossain kolmion keskellä. Vaikka tahdin kahdeksan puolilopuke on selkeä, Prinner voidaan analysoida tarkemmin käyttämällä Caplinin Prinner-luokittelua, ja myöskin hänen mainitsemiaan eri keinoja muttaa prinnereitten luonnetta. Caplinin mukaan Prinner-skeeman sulkevaa roolia voi heikentää monin tavoin: yksi on laittaa se metrisesti heikkoon kohtaan ja laittaa puolilopuke heti sen perään (ibid., s. 43). Juuri näin tapahtuu tahdeissa 7–8. Tästä syystä kyseinen Prinner ei itsessään ole kadensoiva, vaan levittää toonikaa.

Kochin lepohehtkienkin kannalta avaustahdit toteuttavat oletusarvoista sonaattimuodon en-

simmäistä taitetta (esittelyjaksoa): ensin urkupiste-skeema toteuttaa Grundabsatzin, ja tämän jälkeen Romanesca ja Prinner vievät puolilopukkeelle, muodostaen Quintabsatzin. (käsittelee Bursteinin ja Kochin konseptit edellisessä luvussa). Tahti yhdeksän lähtee toistamaan tahdissa neljä esiintynyttä materiaalia, tällä kertaa jatkuvalla 16-osanuottitekstuurilla. Tahti 12 päättyy harmonisestikin vastaavaan tilanteeseen kuin tahdissa 8. Vaikka tekstuurista aiheutuen Clausula Veran ja puolilopukkeen skeemaa määrittävät äänet eivät ole enää ääriäänisatsissa (kuvassa 2.2 tahti 12), muutos ei ole dramaattinen, eikä vaikuta skeemojen eikä harmonian kulkuun. Kochin mukaan kahden peräkkäisen Sätzen ilmeneminen siten, että kummallakin on sama harmonia päätepisteenä, on mautonta säveltämistä (Burstein 2020, s. 50). Sen sijaan kaksi peräkkäistä Sätzen selkeää toistoa, joko täsmällinen tai varioitu toisto, ei ole mautonta, vaan muodostavat yhdessä laajemman kokonaisuuden, kuten nyt tapahtuu (ibid., s. 51–52).

Tämä neljän tahdin toisto aiheuttaa sen, ettei harmoniassa ole vielä edetty kotisävellajin ulkopuolelle. Tahdin 13 Monte-skeema sen sijaan toimii harmoniaa eteenpäin vievänä skeemana. Monte-skeema jäsentyy selkeästi kahtena erillisenä puoliskona *Long comma*-lopukeskeemojen takia.<sup>2</sup> Tämä Monte on rakennettu niin, että tahdin 14 kohdistus E-duurin VII-asteelle (kuvan 2.2 melodiassa sävelaste 4) ja tahdin 16 kohdistus Fis-mollin VII-asteelle ovat lyhyitä eivätkä saa harmonista painotusta. Erityisesti tahdin 14 kohdistuksen lyhyys korostaa entisestään tahdilla 17 alkavaa H-duuriharmonian levitystä. Pettyn Fortspinnungstypuksen kannalta tahtiin 12 mennessä ollaan oltu esittelyjakson avausvaiheessa, ja tahdin 13 Monte aloittaa siirtymävaiheen. Tämä täsmää Kochin mukaiseen oletusarvoiseen V-asteen Quintabsatziin (selvennykseksi katso uudelleen kyseinen vaihe taulukosta 2.1). Koska satsimuodon esisäe levittää toonikaa, ja jälkisäe tihenee, tahdista 13 ei ala satsimuotoinen fraasi. Huomionarvoista kuitenkin on Bachin persous rakentaa fraaseja satsinomaisella rakenteella (2+2+4). Tahtien 13–16 Monte jakautuu selkeästi kahteen puoliskoon, ja tahdin 17 voi kuulla musiikin kerronnan kannalta jälkisäkeenomaisena elementtinä.

Kyseinen V-asteen dominantin levittämisen olen tulkinnut Ponte-skeemaksi. Ponte-skeema voi levittää dominanttia, mutta skeema ei ole harmonialtaan ihan yksiselitteinen (Gjerdingen 2007, luku 14). Tarkempi pohdinta Ponten erityispiirteistä jää kuitenkin tämän tutkimuksen ulkopuolelle, sillä musiikissa ei esiinny ongelmallisia Ponte-skeeman ilmentymiä. Tahdeissa 19 ja 20 toistuu eksaktisti tahtien 17 ja 18 materiaali. Tahdissa 21 ilmenee skeema, jota Rice analysoi kutsuu nimellä *I-V Oscillation* (Rice 2022). Katso ilmiö kuvasta 2.3. Dominantturkupisteen basso hellittää, kun tahdissa 22 kun ilmenee *Passo Indietro*, mutta harmonian purka-

---

<sup>2</sup>Lopukeskeemalla tässä viitataan enemmänkin välimerkinomaisiin skeemoihin Gjerdingenin ja Kochin mielessä, en moderneihin konsepteihin lopukkeista.

(Prinner)

12 Clausula Vera Half cadence Monte

14 Long comma (Monte) Long comma

17 Ponte Ponte

Kuva 2.2: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 12–18

minen I-asteen käännoisoinnulle on kuitenkin vielä heikko ilmiö dominanttiurkupisteen basson hellittämisestä huolimatta. Tahdissa 23 ketjutetaan kaksi Prinneriä 7–6 pidätysten avulla. Tai toisin kuvailtuna voisi sanoa, että ensimmäinen Prinner ikään kuin ketjuttuen uudelleentulkitsee itsensä laajemmaksi moduloivaksi Prinneriksi. Se, että basso laskee tahdin 23 säveleltä a aina tahdin 26 säveleen h antaa domantin dominantin harmonialle painotusta entisestään. Caplinin Prinner-luokitusta soveltaen tahtien 23–24 Prinner, siis ensimmäinen niistä, on sekvensaalinen. aätä korostaa tahdin 24 viimeinen harmonia: se ei ole oletusarvoinen I, vaan jatkaa tahdin 24 alun mallin mukaisesti VII terssikäännökseltä VI terssikäännökselle (kuva 2.3 tahdin 24 jälkimmäinen puolisko). Toinen Prinner, tahdeissa 24–25, taas on selkeästi harmoniaa levittävää tyyppiä.

Tahdeissa 26–27 on epätäydellinen kokolopuke. Tämä saapuminen on muodon kannalta olennainen esittelyjakson jäsentymisen kannalta. Ensinnäkin, dominanttisävellaji saa osakseen vakautta, ja toisennakin, Fortspinnungstypuksen kannalta alkaa esittelyjakson sulkeva vaihe. Muistutettakoon, että Fortspinnungstypuksen sulkeva vaihe jakautuu Bachilla tyypillisesti vielä itsessään kolmeen vaiheeseen: (pitkään) esisäkeeseen, jälkisäkeeseen ja kadensointiin (katso tarvittaessa selvennykseksi uudelleen kuva 2.1). Kochin käsitteistössä ollaan tehty tyypillinen Quintabsatz V-alueelle, ja tahti 27 aloittaa esittelyjakson Schlußsatzin. Saapumisen tuntua vahvistaa vakaus: tahdissa 27 alkaa urkupisteen päälle rakennettu *Pastorella* -skeema. Tahdin sävelmateriaali ottaa taitteiden alun, siis teeman materiaalista vaikutteita. Tämä lisää sävellajin vakiinnuttavaa vaikutusta.

3

Tahdissa 31 kuullaan edellisten tahtien vakaan Pastorellan kontrastiksi laskevan tetrakordin skeema (kuvassa 2.4). Tosin kuulokuvassa hahmottuu selkeimmin kromaattinen alaspäin vyöryntä. Pettyn käsitteistössä tämä toteuttaa esittelyjakson sulkevan vaiheen jälkisäkeen roolia, ja Kochin käsitteistön mukaan ollaan keskellä Schlußsatzia. Oletusarvoisesti siis tässä kohtaa odotetaan esittelyjakson lopettavaa kadenssia.

Tahdit 33–36 ovat harmonisesti staattisia, levittäen dominanttiharmoniaa. Niissä basso laskee diatonisesti koko oktaavin alas: ensin väliäänessä, sitten bassoäänessä (ei esitelty tässä). Tämän laskun jälkeen oletusarvoinen kadenssi toteutuu tahdeissa 37–38, kun basso lomittaa tahtien 37–38 harhalopukkeen tahdissa 38 tapahtuvaan Grand cadence -skeemaan (kuva 2.5). Tämä toimii esittelyjakson sulkuna. Grand cadence -skeema levittyy usein laajemmin useamman tahdin ajaksi, mutta olen tulkinnut tahdissa 38 tapahtuvan skeeman suppeammaksi ilmen-

---

<sup>3</sup>Modernilla termistöllä epätäydellinen kokolopuke olisi varmastiakin kuultavissa *Medial Caesura* -ilmiönä, pyhädyksenä joka usein edeltää myöhemmän sonaattimuotokäytännön sivuteemaa. Tarkemman rakenteen ja muotoilmiöitten vertailu uudemman sonaattimuodon ilmiöihin jää kuitenkin tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

21 I-V Oscillation  
(Ponte) Passo Indietro

23 Prinner (7-6 susp.) Modulating prinner

(Modulating prinner)

25 Cadence

27 (Cadence) Pastorella

Kuva 2.3: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 21–29

30

32 (Desc. tetrachord)

Desc. tetrachord

Kuva 2.4: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 30–33

tymäksi. Tahdit 39–42 toimivat kadenssin jälkeisenä vahvistuksena: ilmiö tunnetaan skeematermistössä nimellä *coda*, ja Koch taas kutsuu sitä termillä *Appendix*. Skeemojen näkökulmasta I-V Oscillation -skeemailmentymien jälkeen toistetaan Grand cadence -skeema. Harmoniarytmin takia tahtien 39–42 voisi kuulla olevan satsimuotoinen: tahdit 39–40 esisäe ja 41–42 jälkisäe. Tässäkin skeemat auttavat jakamaan selkeästi satsimuotoa: I-V Oscillation -skeeman luonteen kuuluu toistuvuus, joka auttaa satsimuodon esisäkeen muodostamisessa. Grand Cadence -skeema toimii taas suoraan kadenssoivana ideana. Kyseinen skeemavalinta ensimmäisen taitteen (esittelyjakso) päätökseksi on hyvä muistaa sikäli, että on Bachin tyylin kannalta olennaista huomioida, tuleeko hän käyttämään samaa skeemaa myöskin toisen taitteen (kehittelyjakso) ja kolmannen taitteen (kertausjakso) lopussa. Päinvastainen tapa olisi käyttää jokaiseen erilaista kadenssiformulaa.

### 2.1.2 Osa I: Allegro assai, toinen päätaite (kehittelyjakso)

Esittelen ensimmäisen osan esittelyjakson muodon päätapahtumat taulukossa 2.2.

Kuten sonaattimuodossa oli vielä tapana 1765, ja kuten C. P. E. Bachilla oli tapana yleensäkin klaveerisonaattiansa sonaattimuotoisissa osissa, tahdissa 44 kuullaan kappaleen aloitusmateriaali, tai toisella termillä kutsuttuna teema (kuva 2.6). Edellisessä luvussa mainitsin Pettyyn liittyen, miten Bachilla on tapana toistaa materiaalia jaksosta toiseen. Sitä tietoa vasten heijastaen tahdin 47 Monte Romanesca on huomionarvoinen, erityisesti harmonian etenemisen kan-

36 Evaded Cadence

(Evaded Cadence) Grand Cadence I-V Oscillation Coda

38

41 (Coda) 1. Grand Cadence

Kuva 2.5: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 36–42

Taulukko 2.2: Wq. 55/4, I. kehittelyjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
44	Open.		Grundbsatz in V →
47	Trans.		→V ; Absatz →
64	Clos.(III)	presentation	→III ; Anhang →
69		continuation	Absatz →
73			→V ; Anhang →
76			→V
78		cadential	Schlußsatz →
82			→PAC in I ; Grundabsatz →



Kuva 2.6: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 43–49

nalta. Kehittelyjakson avaus ei lähde levittämään V-sävellajialuetta pitkään, kuten esittelyjakson alku levitti I-sävellajialuetta. Monte Romanesca-skeema toimii harmoniaa eteenpäin vievänä skeemana. Tämä vaikuttaa myös satsimuodon “tiukkuuteen”. Esittelyjakson “tiukan” 8-tahtisen satsimuodon sijaan tahdin 44 aloittava satsimuoto jää ikään kuin auki. Ensinnäkin, Monte Romanesca on kolmiportainen (portaat t. 47–48, t. 49–50 ja t. 51–52), joka hajottaa jälkisäkeen symmetrisyysaspektia. Monte Romanescan kolmas vaihe vie verrattain kauas E-duurialueesta: siinä soicitetaan harmonioina gis-mollia ja dis-mollia. Tämän lisäksi satsimuodolle tyypillinen kadensoiva lopetus puuttuu: tahdissa 50 alkaa pidemmälle levittäytyvä laskevien terssien skeema. Kuten edellisessä luvussa mainitsin, Pettyn mukaan Bachille ja Kochin mukaan ylipäätään muillekin galantin ajan säveltäjille on tyypillistä edetä kehittelyjaksossa VI-sävellajialueelle so-naattimuotoisissa duoriosissa. Tämä lisää Monte Romanescan kolmannen vaiheen harmonian suunnan yllätyksellisyyttä, sillä se ei vihjaa VI-sävellajialueeseen.

The image shows a musical score for C. P. E. Bach's A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 50-53. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system (measures 50-51) is labeled 'Falling 3rds'. The second system (measures 52-53) is divided into '(Falling 3rds)' and 'Converging cad.'.

Kuva 2.7: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 50–53

Monte Romanescan jälkeen alkaa Falling Thirds -skeema, joka vie jälleen uuteen suuntaan: ensin kohdistus H-duuriharmonialle tahdissa 50, sitten gis-molliharmonialle seuraavassa tahdissa, ja cis-mollille tahdissa 52 (kuva 2.7). Vasili Byros on nimennyt tällä tavalla rakennetun Falling Thirds -skeeman Fonte-Romanescaksi (Byros 2017, s. 77–78). Edellämainitut skeemat pitävät harmonian etenemisen epävakaana. Converging Cadence -skeema saattelee harmonian gis-pohjaiselle dominanttiurkupisteharmonialle, luoden odotuksen cis-mollista, III-asteesta. Tämä toimii sikäli odotuksia vastaan, että III-asteen kohdistus kehittelyjaksossa ei ole yhtä tavalinen kuin VI-asteen kohdistus.

Tahti 54 levittää III-asteen dominanttiharmoniaa, ja tahdit 56–59 korostavat dominanttiharmoniaa tekemällä bassossa gis-sävelelle kromaattisen kohdistuksen Le-Sol-Fi-Sol -skeeman avulla (kuva 2.8). Eri skeemat tuovat vaihtelua dominanttiharmonian levitykseen. Bach leikittelee jälleen satsimuodon aspekteilla, kun tahdin 56 ideaa ja sen vastinparia tahdissa 57 seuraa tihentyminen tahdissa 58 ja puolilopukkeeseen rinnastuva dominanttiharmonia tahdissa 59.

Tahdissa 60 ilmenee jälleen Falling Thirds -skeema: tällä kertaa Faux Bourdon -kulun keinoin (kuva 2.9). Verrattuna aikaisempaan skeemailmentymään, jossa harmonian suunta ei ollut selkeästi oletettavissa, tämän skeemailmentymän harmonia ei vie uuteen suuntaan vaan pitää edelleen sävellajin III-asteen vahvana. Lopulta harmonia tekee tahdissa 64 epätäydellisen kokolopukkeen III-asteelle. Pettyn muotokäsitteiden kannalta tämä aloittaa kehittelyjakson sulkevan vaiheen esisäkeen. Kochin konseptien kannalta ollaan tehty kehittelyjakson muun sävellajin kohdistus, joten oletusarvoisesti kuulija odottaa seuraavaksi kuulevansa kehittelyjakson sulkeu-

Le-Sol-Fi-Sol

56

58 (Le-Sol-Fi-Sol)

Kuva 2.8: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 56–58

tumisen ja kertausjakson alkamisen. Kuten edellisessä vastaavassa tilanteessa tahdeissa 27–28, nyt esiintyy Pastorella Minore -skeema tahdeissa 64–65. Näin III-sävellaji saa vakiinnutusta osakseen skeeman vakauden ja teemaa hieman muistuttavan sävelmateriaalinsa takia. Mielenkiintoista on, ettei kehittelyjaksossa esiinny ollenkaan viittauksia VI-sävellajiin.

Kohdistus III-asteelle on yllättävä, ja tämä puolestaan tehostaa tahdin 68 retorista koko tahdin kestävää taukoa (ei esitetty tässä). Tahdissa 69 eteenpäin levitetään H-duuriharmoniaa. Tämä toimii dominanttina tahdin 73 paikalliselle E-duurikohdistukselle, jolle toteutetaan epätäydellinen kokolopuke. Siinä esiintyy jälleen Pastorella-skeema (kuva 2.10). Pettyn mukaan Bachille on duuriklaveerisonaateissa tyypillistä, että kehittelyjakson loppuessa rinnakkaismollin kadenssiin kertausjakso voi alkaa pääsävellajissa ilman kotisävellajin dominantin korostamista (Petty 1999, s. 152). Kochin mukaan aihe, joka yhdistäisi toisen jakson kadenssin kotisävellajin dominantille kertausjaksoa varten (Caplin: *retransition*), on Kochin mukaan täysin valinnainen. Koch kutsuu tätä “moduloivaksi suffiksiksi” (ibid., s. 152). Kenties 1765 moduloiva suffiksi on Bachille sävellyksellinen, ekspressiivinen voimavara, sillä nyt Bach tuntuu rakentavan siltaa kertausjakson pääsävellajille. Kuten cis-mollikohdistuksen (III-aste) jälkeiseen tehdään retorinen tauko tahdissa 68, vastaavanlainen tauko tehdään tahdissa 77. Tämän jälkeinen E-duuriharmonian levitys osoittautuu kotisävellajin dominantiksi. Mielenkiintoista on kumminkin se, että Pastorella-skeema antaa V-levitykselle yllättävän vahvan identiteetin: Pastorella-skeema ei saa E-duuria kuulostamaan erityisen dominanttiselta. Siksi tahdissa 78 ei korostu Pettyn konsepteissa Fortspinnungstypuksen lopettavan vaiheen kadensoiva funktio, eikä Kochin Schlußsatz, vaan sen si-

Falling 3rds / Faux Bourdon

60

62 (Falling 3rds / Faux Bourdon) Cadence

(Cadence)

64 Pastorella minore

Kuva 2.9: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 60–65

Pastorella

Kuva 2.10: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 73–78

jaan kertausjaksoon siirtymä antaa saumattoman vaikutelman. Myös Pastorella -skeemalle annetaan uusi rooli. Tähän mennessä Pastorella on ollut lähinnä uutta sävellajialuetta vakiinnuttavassa roolissa, tai ainakin luonut vakaan pohjan sävellajialueen toonikaharmonian levittämiseksi. Tämä V-levitys tulee yhtäkkisesti, ja siksi Pastorellalla on uudenlainen vaikutus: ratkaisevaa on se, että siinä esiintyy teemaa muistuttavaa sävelmateriaalia. Näin sen voisi kuvailla vihjailevan teeman tulosta kertausjaksossa.

### 2.1.3 Osa I: Allegro assai, kolmas päätäite (kertausjakso)

Esittelen ensimmäisen osan kertausjakson muototapahtumat taulukossa 2.3.

Keskityn kirjoittamaan enemmän seikoista, jotka ovat uusia tai poikkeavat edellisistä jaksoista, ja suppeammin sekoista, jotka toistuvat esittelyjakson kaltaisesti. Kertausjakson alku toistaa suhteellisen pitkään muuttumattomana materiaalia esittelyjakson alun kaltaisesti. Osaltaan tämä muuttumattomuus mahdollistuu luontevasti, koska alun materiaali levittää harmonisesti I-astetta. Näin ei tule kiirettä transponoida sitä materiaalia, joka esittelyjaksossa vakiinnuttaa V-sävellajialueen. Tahdeissa 94–97 kuullaan esittelyjakson Monte -skeeman sijaan Fonte -skeema. Skeeman kaksiportaisuus saa sen rinnastumaan kuulokuvassakin Monte (kuva 2.11). Tämä johtaa laajemmin I-asteen harmonian levitykseen: puolilopukkeen dominanttiharmonialta ei edetä kohti dominantin dominanttia esittelyjakson tavoin, vaan edetään tahdin 94 II-asteen kohdistuksen kautta takaisin I-asteelle tahdissa 97. Fortspinnungstypuksen kannalta tahti 94 aloittaa kertausjakson siirtymävaiheen. Siirtymävaihe ei ole vastaavalla tavalla harmonisesti eteenpäinvievä kuin esittelyjaksossa, mutta suurimmaksi osaksi skeemaesiintymät ovat samoja,

Taulukko 2.3: Wq. 55/4, I. kertausjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
82	Open.		→PAC in I ; Grundabsatz→
86			→I ; Quintabsatz→
89			→V
90			Anhang→
93			→V
94	Trans.		Grundabsatz→
106	Clos.(I)	presentation	→ I ; Schlußsatz→
110		continuation	
116		cadential	
117			→I
118			Anhang→...
121			1....→I
128			2....→VI

ja musiikilla on pitkän I-asteen levittämisestä huolimatta eteenpäinvievä vaikutus. Osittain tätä vaikutusta on luomassa tahdeissa 98–101 esiintyvä kertausjaksolle uniikki Prinner, jota ei esiintynyt esittelyjaksossa. Prinner on selkeästi harmoniaa levittävää tyyppiä. Tahdeissa 102–105 ketjutetaan Prinnerit esittelyjaksoa vastaavalla tavalla, tällä kertaa kotisävellajiin transponoituina. Näiden kaikkien kolmen Prinnerin voi nähdä luovan satsimuototyyppisen parin: ensimmäinen, kertausjaksolle uniikki prinner toimii esisäkeenkaltaisesti, jälkimmäinen kahden prinnerin ketju taas luo tihentymisen ja vie dominanttiharmonialle.

Näin tehdään epätäydellinen kokolopuke I-asteelle tahtiin 106. Tilanne vastaa kehittelyjaksoa: Fortspinnungstypuksen kannalta alkaa sulkevan vaiheen esisäe, Kochin termeissä alkaa Schlußsatz, ja tahdissa 106 ilmenee Pastorella-skeema. Tahdin 110 descending tetrachord johdattaa tahdissa 116 alkavaan kadensoivaan ideaan, ja jo tuttu Grand Cadence -skeema tuottaa kotisävellajin kadenssin, vastaavalla tavalla kuin esittelyjaksossa. Myös coda-skeema, tai Kochin termeillä Appendix, toistuu tahdeissa 118–121 (kuva 2.12). Toiseen maaliin tultaessa Grand Cadence -skeema jää ikään kuin kesken. Fis-sävel jää oikeassa kädessä leijumaan, ja siitä juontuu preludinomainen lyhyt jakso, joka moduloi VI-sävellajiin, valmiina sonaatin toista osaa varten. Se toteutetaan Monte-skeemalla. Mielenkiintoista on, että esittelyjaksossa ensimmäinen skeema, joka vie harmonian pois I-asteen harmonian levittämiseltä, oli Monte-skeema. Kyseisessä Monte-skeemassa oli myös samat harmoniat: ensimmäinen vaihe kohdistaa E-duuriin, toinen fis-molliin. Koska kehittelyjakso ei tee VI-asteelle ollenkaan kohdistusta, tämän preludinomaisen jakson voisi kuvailla olevan erityisen tehokas.

Fonte

94

97 (Fonte) Prinner

99 (Prinner)

101 (Prinner) Prinner

Kuva 2.11: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 94–102

Kuva 2.12: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa I, Allegro assai, t. 120–124

## 2.2 Osa II: Poco adagio

### 2.2.1 Osa II: Poco adagio, ensimmäinen päätaite

Sovellan Bursteinin mainitsemia Kochin käsitteitä: analyysissäni korostan päätepisteitä, tai lepoetkiä. Oletusarvoiset vaiheet eivät ole samat kuin sonaattimuotoisissa I ja III -osissa. Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, Bachin mukaan molliosisissa tyypillisimmät harmoniset kohdistukset ovat joko III tai V -asteet. Pettyn muotokäsitteistä lähdän edelleen siitä olettamuksesta, että osa toteuttaa Fortspinnungstypuksen. Esittelen toisen osan ensimmäisen taitteen muodon päätapauksia taulukossa 2.4.

Toisen osan ensimmäiset kaksi tahtia avaavat osan Sol-Fa-Mi -skeemalla, ja avausmateriaalin sulkee muodollisesti tahdin 3 Cadenza Semplice (kuva 2.13). Caplin kirjoittaa Kochin käsitteihin liittyen *Overhang* -ilmiöstä (Caplin 2015, s. 46). Siinä vahvalle tahdinosalle osuva melodinen päämäärä on sävelaste 3, jonka jälkeen koristelu aiheuttaa melodian laskeutumisen sävelasteelle 1. Vaikka tahdin 3 melodinen päämäärä olisikin kuultavissa monella tapaa, voidaan ainakin sanoa, että kolmen ensimmäisen tahdin sävellajin esittelevä vaikutus ja *Overhang* ainakin heikentävät tahdin 3 kadensoivaa elettä.

Tahdit 1–3 ovat kolmen tahdin epäsymmetrinen kokonaisuus. Kuten edellisessä luvussa mainitsin, Kochille kappale jakautuu lähtökohtaisesti neljän tahdin kokonaisuuksiin (Sätze). Ken-



Taulukko 2.4: Wq. 55/4, II. 1. taitteen laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
1	Open.		Grundabsatz→
3			→I
4	Trans.		Absatz→
5			→III
6	Clos.(III)	presentation	Schlußsatz→
8		continuation	
9		cadential	
10			→Cad. in III ; Appendix
13			
14			(→Cad. in III repeated)

ties toisessa osassa Bach katsoo ajassa taaksepäin tahtikokonaisuuksien suhteen. Bach käyttää uutta *Meyer* -vaihtonuottiskeeman varianttia tahdeissa 4–5. Tyypillisesti Meyer alkaa vakaalta harmonialta: tahdissa neljä sen sijaan Meyer alkaa VII-asteen terssikäännökseltä A-duurin dominantille. A-duuri toimii koko osan kannalta III-asteen sävellajina: siis oletusarvoisena sävellajialueena molliosassa, joten Meyer-skeema vie harmoniaa oletettuun suuntaan. Muodon kannalta tahti 4 aloittaa Fortspinnungstypus -prosessissa siirtymävaiheen.

Tahdissa 6 basso lähtee nousemaan kromaattisesti Converging Cadence -skeeman tyyllisesti (kuva 2.14). Fortspinnungstypuksen kannalta kyseenomainen tahti aloittaa sulkevan vaiheen esisäkeen. Kochin muotokäsitteiden kannalta sama tahti aloittaa ensimmäisen tahtiin Schlußsatzin. Tahdin seitsemän dominanttikohdistus on vahva, mutta tahdissa kahdeksan ilmenevä Passo Indietro -skeema heikentää I-asteen terssikäännökselle purkausta tahdissa kahdeksan. Ikään kuin vastapainoksi basso ja melodia nousevat Faux Bourdonin -skeeman avulla. Jos tahdissa seitsemän harmonia nousi aktiivisesti kohti A-duurin dominanttia, nyt tahdissa kahdeksan alkava Faux Bourdon -skeema tekee harmoniasta aktiivisen, mutta sekvenssaalisemmalla tavalla. Fortspinnungstypuksen kannalta Faux Bourdon -skeema aloittaa sulkevan vaiheen jälkisäkeen. Tahdin yhdeksän puolessavälissä basso tekee kohdistuksen *Comma*-skeemalla, joka purkautuu tahdille 10. Ilmiö muistuttaa hieman Long Comma -skeemaa, mutta siinä missä Long Comma -skeemassa basso nousee sävelasteissa 6-7-1, Bach toteuttaa 2-7-1. Faux Bourdon nostaa tekstuurin korkeaan rekisteriin. Tämä vaikuttaa osaltaan tahdin yhdeksän Comma -skeeman vahvuuteen ja dramaattisuuteen, joka puolestaan vahvistaa tahdissa 10 ilmenevää Grand Cadence -skeemaa. Kuten edellisessäkin osassa, nytkin tulkitsen skeeman Grand Cadence -skeemaksi, vaikka se on supistetumpi kuin skeeman arkkityyppi. Skeemaan sisältyy toinenkin kadensoiva skeema, High 6 Drop.

**Poco adagio** Sol-Fa-Mi

⑤ ④ ③

① ② ⑦ ③

Cadenza semplice Meyer variant

① ⑦ 5

⑥ ⑤

(Meyer variant)

5 ④ ③ ⑤ ⑥

13 ⑦ ① ③ ④

Kuva 2.13: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 1–6

7

Passo Indietro

Ascending Faux Bourdon

6

7

7

1

4

5

4

3

Comma

(Ascending Faux Bourdon)

9

4

2

7

(Comma)

High 6 Drop

Grand Cadence

10

3

6

2

1

1

4

5

1

Kuva 2.14: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 7–10

The image displays two measures of a musical score in A major. Measure 11 is marked with 'Orgelpunkt' above and below the staff, and 'ten.' in the bass clef. Measure 12 is also marked with 'Orgelpunkt' above and below the staff. Both measures feature a 'Converging Cadence' indicated by a bracket. Measure 12 includes numbered fingerings: 4, 3, 2, 4, and 5.

Kuva 2.15: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 11–12

Eräs kadenssia heikentävä tekijä on se, että se tapahtuu tahdin puolivälissä (kuva 2.15). Kadenssi toimii III-alueen sävellajin vahvistajana, ja muodon kannalta Fortspinnungstypuksen ensimmäisen taitteen päämäärä on saavutettu: myös Kochin käsitteistössä seuraavat tahdit toimivat Appendix -ilmiönä. Tahdit 11–12 kohdistavat hieman erikoisesti A-molliharmoniaa. Painotuksen voimakkuutta korostaa A-mollin dominantille rakennettu urkupiste-skeema. Tämä viittaa kromaattisesti fis-mollista kaukaiseen III-asteen molliversioon. Huomattavaa on, että tässä vaiheessa kuuliija ei vielä tiedä tahtien edustavan muodon kannalta Appendix -ilmiötä.

Tahdissa 12 tapahtuu kromaattinen kohdistus Converging Cadence -skeeman avulla: vaihteoisesti skeeman voi tulkita kromaattiseksi Comma -skeemaksi. Tämä skeema osaltaan auttaa aloittamaan uudelleen prosessin, jonka avulla III-sävellaji vahvistetaan jälleen (kuva 2.16). Tällä kertaa Grand Cadence -skeema ei ole supistettu, vaan levittyy laajemmalle. Tällä kertaa myöskin varsinainen III-asteelle tapahtuva kadenssi toteutetaan Converging Cadence -skeeman avulla. Retrospektiivisesti tarkasteltuna tahdin 12 Converging Cadence oli epäonnistunut kadenssiyritys, joka toteutuu onnistuneesti tahdissa 14.

## 2.2.2 Osa II: Poco adagio, toinen päätäite

Esittelen toisen osan toisen taitteen muodon päätapahtumat taulukossa 2.5.

Grand Cadence

Converging Cadence

(Grand Cadence)

Meyer variant

Kuva 2.16: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 13–14

Taulukko 2.5: Wq. 55/4, II. 2. taitteen laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
15	Open.		Grundabsatz in I
17			→I
18	Trans.		Quintabsatz→
21	Clos.(I)	presentation	→V
22			Schlußsatz→
24		continuation	
25		cadential	
26			→Cad. in I ; Appendix→
32			→Cad. in I

Tahti 15 alkaa vastaavasti kuin koko osan ensimmäinen tahti (ei esitelty tässä), ja tahdit 15–17 toteuttavat vastaavan harmonisen kulun kuin alun tahdit 1–3, joskin eri koristelulla. Tahdissa 18 tehdään heikko Mi-Re-Do kohdistus D-duurisoinnulle, joka toimii laajemmassa Falling Thirds -skeemaympäristössä (kuva 2.17). Tämä auttaa viemään harmoniaa eteenpäin. Fortspinnungstypuksen kannalta tahti 18 aloittaa siirtymävaiheen. Falling Thirds -skeema vie harmonian laskevasti h-mollille tahdissa 19: vaikei harmonialle tehdä kadenssia, kromatiikka heikentää kotisävellajin vahvuutta. H-molliharmoniasta alkaa laskevan kvinttikieiron skeema: kvinttikierro toimii yhtäaikaisesti laajana Prinner -skeeman mollivariantin ilmentymänä. Caplinin Prinner -luokituksessa tämä on funktioltaan erittäin selkeästi sekvensoivaa tyyppiä oleva Prinner. Tämä vahvistaa osaltaan kotisävellajin tuntua. Näin tekee myös potentiaalinen kadenssiyritys, joka vältetään tahdissa 21. Fortspinnungstypuksen sulkeva vaihe ei tässä tapauksessa ole yksiselitteinen. Koska tahdin 21 vältetty kadenssi ja sitä seuraavat harmoniset ilmiöt viittaavat niin vahvasti I-asteen harmoniaan, tulkitsen sen aloittavan sulkevan vaiheen esisäkeen.

Tahdeissa 22–23 tapahtuu kromaattisesti nouseva Monte, joka vie harmonian kotisävellajin dominantille (ei esitelty tässä). Tahdin 24 Passo Indietro -skeema tekee vahvan viittauksen I-harmoniaan, koko toisen taitteen oletusarvoiseen päätepisteeseen (kuva 2.18). Tämä aloittaa Fortspinnungstypuksen kannalta sulkevan vaiheen jälkisäkeen. Tahdeissa 24–25 ilmenee Ascending Thirds -skeema vastaavasti kuin tahdeissa 8–9 ilmeni nouseva Faux Bourdon -skeema, tällä kertaa kuitenkin transponoituna kotisävellajiin tekstuurilline nousuineen.

Tahti 26 vahvistaa kotisävellajin Curdworth Cadence -skeeman saattelemana. Tahti päättää myös Fortspinnungstypuksen prosessin. Tämän jälkeen alkaa vielä suhteellisen pitkä Appendix. Tahdit 27–28 levittävät V-asteen harmoniaa Orgelpunkt -skeemalla. Tämä vastaa aiemmissä tahdeissa 11–12 levitettyä A-mollin dominanttia E-duuria. Jos A-molli toimi kuriositeettina sävellajialueitten tai harmonisen etenemisen suhteen, Tahdista 27 lähtevä domianttikohdistus antaa vastaavalle kohdalle uuden, konventionaalisemman sävyn. Muodonna kannalta tahdeissa 11–12 ei tiedetty, että se on Appendix tai kadenssin jälkeinen, A-duuria (III) vahvistava vaihe: sen sijaan tahdeissa 27–28 on oletusarvoista, että kun kotisävellajille on tehty jo kadenssi, tämä materiaali ei enää etene harmonisesti uusille alueille. Tai retrospektiivisesti katsottuna aikaisemman, A-mollissa tapahtuvan ilmiön voi nähdä ikään kuin liian aikaisena “Appendix-vastineena” paremman sanan puutteessa. Musiikki etenee vastaavasti kuin aiemmin: tahdissa 28 tehdään jälleen kromaattinen kohdistus Converging Cadence -skeeman avulla, kuten vastaavasti aiemminkin tahdissa 12. Tahdin 30 vahva High 6 Drop -skeema, joka eleenä viittaa vahvaan kadenssiin, ohitetaan laittamalla bassoon harhalopuke (kuva 2.19). Tahdeissa 30–31 esiintyy vielä Le-Sol-Fi-Sol -skeema, joka päättyy kadenssaaliseen kvarttisekstisointuun fermaatille tahdin 32 alkuun.

Falling 3rds

Mi-Re-Do                      Mi-Re-Do

Desc. 5ths Seq.

18

20  
(Desc. 5ths Seq.)

Evaded Cadence

(Desc. 5ths Seq.)

21

Monte

22

Kuva 2.17: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 18–21

(Ascending 3rds)

25

Cudworth Cadence

26

Orgelpunkt

27

Kuva 2.18: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 24–26



30

Evaded Cadence

High 6 Drop

Le-Sol-Fi-Sol bass

6

5

4

3

2

1

2

1

4

5

6

Cadence

31

(Le-Sol-Fi-Sol bass)

5

ff

4

5

1

Kuva 2.19: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa II, Poco adagio, t. 30–32

Tämän jälkeen ilmenee enää päätössävel kadenssitriillin saattelemana.

## 2.3 Osa III: Allegro

### 2.3.1 Osa III: Allegro, ensimmäinen päätaite (esittelyjakso)

Esittelen kolmannen osan esittelyjakson muodon pääkohdat taulukossa 2.6.

Sonaatin kolmas osa alkaa Orgelpunkt -skeemalla, joka kestää kaksi tahtia (kuva 2.20). Tämä lomittuu tahdissa kaksi alkavaan Prinner-skeemaan. Caplinin Prinner -luokituksen mukaan tämä Prinner on selkeästi harmoniaa levittävää tyyppiä. Kuten aiemmin totesin sonaatin ensimmäistä osaa analysoidessani, Prinner toimii tyyppillisesti vastauksena avauskeemalle. Tässä sen sijaan Prinner toimii edeltävään Orgelpuntiin lomitettuna avauskeemana. Prinner lomittuu myöskin saumattomasti seuraavaan I-V Oscillation -skeemaan. Tahdit 1–4 voi tulkita satsimuotoiseksi, koska yksi notatoitu tahti vastaa kahta oikeaa, koettua tahtia. Toisin kuin ensimmäisen

Taulukko 2.6: Wq. 55/4, III. esittelyjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
1	Open.		Grundabsatz→
4			→I ; Anhang
8	Trans.		Quintabsatz→
14			→V ; Quintabsatz in V→
16			→V/V
17			Anhang
21			Schlußsatz→
29	Clos.(V)	presentation	
32		continuation	
33		cadential	
36			Cad. in V ; Appendix →
46			Cad. in →V (repeated)

osan alussa, jossa skeemat lomittuivat yksi yhteen satsimuodon osasten kanssa, tässä Prinner alkaa jo ennen tihenemisvaihetta. Kenties tämä kertoo siitä, miten monenlaisiin käyttötarkoituksiin Prinner-skeema taipuu. Toisaalta tahdin 3-4 voisi perustellusti sisältää vielä Sol-Fa-Mi -skeemankin lomittain, erityisesti, koska Prinnerin ensimmäinen vaihe (melodian sävelaste 4) kestää puolet pidempään kuin sitä seuraavat vaiheet.

Tahdissa kuusi ilmenee jälleen uusi Prinner-skeema. Tähän mennessä IV-aste ei ole saanut itsenäistä roolia, mutta nyt Prinnerin aloitus toimii subdominanttina.<sup>4</sup> Tämä uusi Prinner eroaa alun Prinneristä siten, että siinä missä alun Prinnerissä 16-osatriolitekstuuri aiheuttaa vahvan etenemisen tunteen musiikissa, tahdin kuusi Prinner on välimerkinomaisesti artikuloivampi. Kyseisessä tahdin kuusi Prinnerissä on myös väliäänessä 7–6 pidätys suhteessa bassoon, joka vahvistaa Prinneriin sisäänrakennettua Clausula Vera -skeemaa. Vaikka jälkimmäinen Prinner luo erilaisen kokemuksen kuin ensimmäinen Prinner, Caplinin Prinner-luokittelun mukaan tälläkin Prinnerillä on sama funktio kuin edeltävällä: levittää toonikaharmoniaa. Vaikka ensimmäinen Prinner päättyy metrisesti vahvasti tahdin neljä ensimmäiselle iskulle, sitä heikentää tekstuurin välitön jatkuminen. Sen sijaan tahdeissa 6–7 Prinner tekee huomattavasti kadenssinomaisemman, välimerkkisemmän eleen: mielenkiintoista on, että ele päättyy (notatoidun) tahdin puoliväliin kolmannelle iskulle. Kenties jälkimmäisen Prinnerin päätössävel ei tunnu heikolta juuri sen takia, että todellisia tahteja mahtuu kolmanessa osassa notatoituun tahtiin kaksi. Muodon kannalta ele päättää Fortspinnungstypuksen aloittavan vaiheen, ja seuraavassa tahdissa

<sup>4</sup>Viitataan tässä laajemmin dominanttia edeltävään harmoniaan, en suppeammin vain IV-harmoniaan. Tarkoitamani konsepti on lähempänä englannin kielen ilmausta “pre-dominant”, kuin “subdominant”. Tahdissa kuusi subdominanttina sattuu toimimaan juurikin IV-asteen harmonia.

luonnollisesti alkaa siirtymävaihe. Kochin käsitteissä tahdissa kahdeksan alkaa sonaattimuodon esittelyjaksossa oletusarvoinenkin Quintabsatz.

Tahdista kahdeksan lähtevä skeema on monitulkinainen: toisaalta bassossa laskee tetrakordi, toisaalta se on yhtäaikaaisesti myös mollivariantti moduloivasta Prinneristä. Kolmas tapa tulkitella se on, että tahdissa 12 alkaa fryyginen kadenssi, johon tahtiin 13 on asetettu väliin vielä Comma -skeema kohdistuksena tahdin 14 dominanttiharmonialle. Joka tapauksessa tahdista kahdeksan alkaa harmoninen kulku, joka leikittelee kaukaisten harmonioitten kanssa. Tahdissa kahdeksan hahmottuu vahvan basson kautta vahva I-asteen harmonia. Seuraavan tahdin melodian vahva dis-kohdistus ja juoksun nuottien metrinen painotus viittaa siihen, että edellisen tahdin A-duurisoinnulta on edetty H-duurisoinnun sekuntikäännökseen basson kuitenkin pysyessä samana sidotun nuotin avulla. Oletusarvoisesti duurikappaleen esittelyjaksossa oltaisiin tässä vaiheessa etenemässä kotisävellajin dominantille. Tämän sijaan edellämainitut kaksi tahtia toimivat laskevan tetrakordin skeeman ykkösvaiheena, joka aiheuttaa harmonisesti erikoisen kulun. Äsken kuvailemani tahdin yhdeksän käännetty dominanttiharmonia ei purkaudu, vaan basso etenee tahdissa 10 g-sävelelle. Petty kirjoittaa Bachin Versuch -kirjan kenraalibasso-osioon liittyen purkaussoinnuista, joille tehdään elisio (Petty 1995, s. 51–53). Nämä soinnut voisi seilittää dissonanttisina sointuina, joitten purkauksille tehdään elisio. Tahdin 10 g-sävel voitaisiin ajatella E-mollisoinnun terssikäännöksenä: tällöin E-duurisoinnun terssikäännös olisi elisoitu.

Tahdit 10–11 toistavat tahtien 8–9 vaiheen kokosävelaskeleen matalempaa. Tahdit 12–13 toistavat vaiheen vielä jälleen kokosävelaskeleen matalempaa. Leikitteli Bach sitten jonkinmoisella kokosävelisyydellä, tai oudolla skeemanmuodostuksella, yllättävä skeema kuitenkin puretaan odotuksenmukaisesti tahdeissa 13–14 kromaattisen Comma -skeeman kautta tahdin 14 E-duuridominantille (V) (kuva 2.21). Tahti 14 aloittaa Kochin käsitteistön mukaan Quintabsatz in V -vaiheen. Dominantille tehdäänkin tahdissa 16 puolilopuke H-duurisointuun, jota tauko korostaa välimerkinomaisesti. Välimerkinomainen ele tauolla rinnastuu, ja ehkä katsookin taaksepäin tahtien 6–7 Prinneriin. Tahdissa lisätään Kochin käsitteistössä Anhang -lisäke Quintabsatz in V -vaiheeseen.

Tahti 17 on staattinen ja levittää V-sävellajin dominanttiharmoniaa. Tahteja 17–20 voisi kuvailla jännityksellisiksi, ikään kuin oltaisiin yläpuolisella dominanttiurkupisteellä, jossa basso rullaa koko oktaavin alas. Tahdissa 21 alkaa Prinner, joka kohdistaa harmonian dominanttisävellajin I-asteelle E-duuriin tahdissa 24. Caplinin Prinner-luokittelun mukaan Prinner on selkeästi funktioltaan harmoniaa levittävä (kuva 2.22). Siinä missä Kochin käsitteistössä aloitetaan jo Schlußsatz, olen tulkinnut että Fortspinnungstypuksen sulkevan vaiheen esisäe ei ala ennen tahtia 29, sillä esisäe vaatii harmonisesti vakaamman pohjan. Hyvä kysymys Bachia hyvin

Prinner

Orgelpunkt

(Prinner) Prinner

4 I-V Oscillation

(Prinner)

7 Desc. phrygian tetrachord

Kuva 2.20: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 1–10

11  
(Desc. phrygian tetrachord)

14 (Comma)  
(Desc. phrygian tetrachord)

Kuva 2.21: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 14–17

tuntevan kuuntelijan näkökulmasta onkin, kuulostaako musiikki enemmän jo kehittelyvaiheen Schlußsatin kadenssia etsivältä, vaiko kuulostaako musiikki keskeneräiseltä, koska Bachille tyypillisen Fortspinnungstypuksen sulkevan vaiheen esisäe ei ole vielä toteutunut harmonisesti vakaalla alueella. Tahdit 25–28 toteuttavat Fonte-skeeman, joskin sen sijaan että melodinen aihe laskisi vain puolisävelaskeleen kuten skeemassa normaalisti tapahtuu, nyt melodiaa on hieman manipuloitu niin, että koko skeema levittyy kahden oktaavin alueelle. Tahdissa 28 tapahtuu epätäydellinen kokolopuke, ja olen tulkinut tahdin aloittavan Fortspinnungstypuksen sulkevan vaiheen esisäkeen. Tahdissa 29 esiintyy bassossa Do-Re-Mi, joka toimiikin usein avauskeemana.

Tahdissa 32 ilmenee Indugio -skeema, joka määritelmänsäkin mukaisesti levittää subdominantista harmoniaa, ja purkautuu tahdissa 34 Passo Indietro -skeemalle (kuva 2.23). Tämä edustaa Pettyn termeillä sulkevan vaiheen jälkisäettä, ja tahti 36 tuottaakin kadenssin vahvistuen dominanttisävellajin. Skeemana toimii Cudworth Cadence -kadenssi. Tahdit 36–38 lisäävät pienen Appendix -lisäkkeen.

Tahti 39 toistaa vielä basson Do-Re-Mi -skeeman nousun, Indugion ja lopulta kadenssin. Kadenssissa on hieman eri koristelu: Cudworth Cadence on korvattu High 6 Drop -skeemalla (kuva 2.24).

Prinner

21

24 (Prinner)

Fonte

28 (Fonte)

Do-Re-Mi variant

Kuva 2.22: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 21–31

Indugio

Passo Indietro Cudworth Cadence

32

35 (Cudworth Cadence)

Kuva 2.23: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 32–38

High 6 Drop

43

46 1 2  
(High 6 Drop)

Kuva 2.24: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 43–47

Taulukko 2.7: Wq. 55/4, III. kehittelyjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
47	Open.		Grundbsatz in V →
50			→ V ; Anhang
54	Trans.		Absatz →
59			→ V of VI
60			Absatz →
68			→ Cad. of VI avoided
69			Absatz →
72	Clos.(VI?→III)	presentation	
74		continuation	
78		cadential	
80			→ Cad. in III ; Grundabsatz in III →
87			→ Cad. in III avoided
88			Schlußsatz →
95			→ PAC in I ; Grundabsatz →

### 2.3.2 Osa III: Allegro, toinen päätaite (kehittelyjakso)

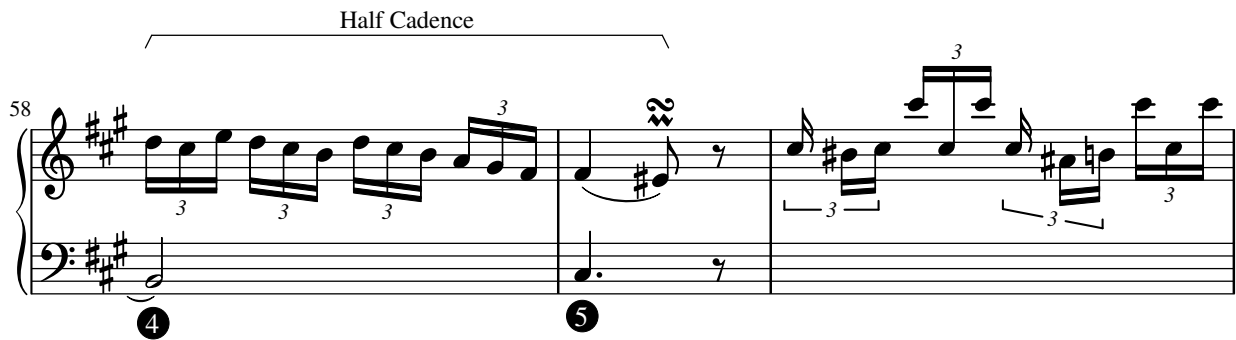
Esittelen kolmannen osan kehittelyjakson muodon pääkohtia taulukossa 2.7.

Tahdeissa 47–53 materiaali toistaa esittelyjakson alun materiaalia transponoituna dominantisävellajialueelle (2.25). Tahdin 53 välimerkkisen Prinnerin jälkeen, siinä missä viimeksi vastaavan Prinnerin jälkeen tuli harmonisesti erikoinen laskevan tetrakordin skeema, ilmenee laskevien terssien skeema. Laskevien terssien skeema aloittaa Fortspinnungstypuksessa siirtymävaiheen. Laskevat terssit aiheuttavat sen, että tahdin 56 Fis-molliharmonian kohdistus kuulostaa subdominanttiselta: ainakaan se ei kuulosta vahvasti uudelta toonikalta.

Tahdista 57 lähtevä basson nousu kuitenkin tekee puolilopukekohdistuksen fis-mollin dominantille tahdissa 59, antaen uudeksi maaliksi fis-mollin, VI-sävellajiasteen. Toisin kuin sonaatin ensimmäinen osa, joka ei ainakaan vahvasti viitannut (konventionaaliseen) VI-sävellajialueeseen potentiaalisena päämääränä, tämän osan kehittelyjakson tahdin 59 puolilopuke luo VI-alueesta selkeän odotuksen. Yläpuolinen urkupiste ja oktaavin laskeva basso toistuu tahdeissa 60–63 levittäen Fis-mollin dominanttia vastaavasti kuten aiemmin kuultiin tahdeissa 17–20 dominanttisävellajissa (kuva 2.26). Tahdeissa 64–68 viitataan edelleen VI-sävellajialueeseen, vaikkei sitä lopulta vahvistetakaan. Tahdissa 64 levitetään napolaista sekstisointua, tahdissa 65 fis-molliharmonian terssikäännöstä, ja tahdissa 66 H-duurisoinnun sekuntikäännöstä, basson pyryssä sidottuna a-sävelellä. Tämä viittaa kotisävellajin dominanttiin, antaen harmonian eteneemisestä epäroivän vaikutelman. Tahdissa 67 kuullaan koristesävelenä poikkitelä, joka johtaa







Kuva 2.26: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 58–60

tahdin 68 vältettyyn kadenssiin. Näin VI-sävellajia ei vahvisteta.

Harmonia pysyy epävakaana yllättävän pitkään: tahdissa 68 esiintyy hylätty kadenssi, tahdissa 71 heikko välimerkinomainen kohdistus, tahdissa 72 Fenaroli -skeeman vyoryntää ja tämän jälkeen basson kromaattinen nousu kohti tahtien 78–80 kadenssia (kuva 2.27). Käyttäen Pettyn käsiteistöä, ajaudun tekemään tulkintoja sulkevan vaiheen esisäkeestä, koska sitä ei esiinny tässä selkeästi. Tulkitsin vaikaimmaksi tilanteeksi tahtien 72–73 Fenaroli -skeeman ja analysoin sen esisäkeeksi. Tulkinta ei ole ongelmaton, sillä elementti ei ole vakaa. Tämän lisäksi on kyseenalaista, voiko tahdin 72 VI-harmoniaan viittaavat tapahtumat aloittaa prosessin, joka päättyy tahdin 80 III-sävellajin vahvistavaan kadenssiin. Ehkä mielekkäämpää on todeta, että välioson sävellajisuunnitelmaltaan levoton. Tahdeissa 60–79 ei oikeastaan esiinny perinteisiä avauskeemoja, vaan harmoniaa levittäviä tai kadensoivia skeemoja. Tahdeissa 69–71 kuullaan vastaavia elementtejä kuin tahtien 25–28 Fonte-skeemassa. Mutta tällä kertaa ne koostavat kolmen tahdin epäsymmetrisen kokonaisuuden. Tämä luo vaikutelman, jossa kyseinen kolmen tahdin kokonaisuus on nyt ikään kuin yhden tahdin liian lyhyt. Epäsymmetrisyyden lisäksi harmonia etenee tekemään välimerkinomaisen eleen A-duurille, mikä lisää tahtien epätavallisuuden tuntua. Tahtien 72–73 Fenaroli -skeemat ikään kuin muistuttavat uudelleen VI-sävellajalueesta, mutta tahdeissa 74–79 harmonia eteneekin III-sävellajin dominantille.

Tahdin 79 taukoa edeltävissä vastaavissa tauollisissa eleissä ollaan kuultu puolilopuke, mutta nyt ele ikään kuin uudelleentulkitaan, ja tahdin 80 aluksi päädytään vahvasti III-asteelle (kuva 2.28). Voisi kuvaila, että puolilopukkeen odotus petetään tekemälläkin siitä täydellinen kokolopuke. Kyseinen täydellinen kokolopuke tapahtuu siis tahdeissa 78–80. Sekä Kochin käsitteistössä että Pettyn Fortspinnungstypuksessa kehittelyjakso on jo toteuttanut oletetut vaiheensa. Tahdit 81–83 toistavat teeman materiaalia III-sävellajissa. Tahdit 83–84 pyörittelevät kuitenkin Fenaroli -skeemaa, tällä kertaa III-harmoniolla. Tahdit 85–86 vievät äänenkuljetukseltaan vahvasti harmonian uudelleen III-sävellajin dominantille, ja tahdissa 87 esiintyykin Cudworth Cadence -skeema, joka hylätään.

Kuva 2.27: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 67–73

Vastaavasti kuten tahdeissa 69–71, nytkin kuullaan epäsymmetrinen kolmen tahdin keinahdus, joka tekee välimerkkisen eleen kotisävellajin dominantille (kuva 2.29). Tahti 91 kellahtaa toistamaan jälleen III-asteen Fenaroli -skeemoja. Tahdit 93–94 keinauttavat harmonian kotisävellajin dominanttiharmonian terssikäännökselle tahdin 94 päätteeksi. Terssikäännöksen lisäksi harmoniaa heikentää myös septimisävel, joten tahdissa 95 alkavan kertausjakson voi perustellusti sanoa tulevan yllättäen, saumattomasti.

### 2.3.3 Osa III: Allegro, kolmas päätaite (kertausjakso)

Esittelen kolmannen osan kertausjakson muotoanalyysin taulukossa 2.8.

Vaikka kertausjaksoon siirtyminen tapahtui yllättäen, alkaa se silti selkeästi tahdi 95 kerrassa teeman materiaalin (kuva 2.30). Materiaali kuullaan jälleen tahtien 100–101 välimerkkiseen Prinneriin asti vastaavanlaisena kuin aiemmilla kerroilla. Tahdissa 102 ei ilmene esittelyjakson harmonisesti erikoista laskevaa tetrakordia, eikä kehittelyjakson laskevia terssejä, vaan Monte Quiescenza -skeeman variantti, jonka avulla harmonia etenee dominantille tahdissa 105. Tällä kertaakin kyseinen skeema aloittaa Fortspinnungstypuksen kannalta siirtymävaiheen, ja tällä kertaa Kochin käsitteistössä alkaa Quintabsatz kotisävellajissa. Verrattuna esittelyjaksoon, jossa sävelmateriaali aiheuttaa vastaavassa kohdassa transponoinnin dominanttisävellajiin, nyt sävelmateriaali ja transponointi ohitetaan.

Tahdissa 106 toistetaan dominanttiharmonian levitys vastaavasti kuin edellisissä ilmenty-

77

Cadence

Orgelpunkt

80 (Cadence)

Prinner (minor)

83 (Prinner (minor))

Fenaroli

Fenaroli

Kuva 2.28: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 77–85

Taulukko 2.8: Wq. 55/4, III. kertausjakson laajempi muoto

Tahti	Petty/Fortspinnung	Petty/closing	Burstein/Koch
95	Open.		→PAC in I ; Grundabsatz→
98			→I ; Anhang
102	Trans.		Quintabsatz→
106			→V ; Anhang
110			Grundabsatz→
118	Clos.(I)	Presentation	→I ; Schlußsatz→
121		Continuation	
123		Cadential	
125			→Cad. in I ; Appendix
135			(→Cad. in I repeated)

Cudworth cadence (minor) (avoided) Clausula

86 ten. ① ⑦ ⑤ ④ ②  
③ ⑥ ③ ③  
① ④ ⑤ ⑤

90 (Clausula) Fenaroli Fenaroli

③ ② ⑦ ① ③ ② ⑦ ①

Kuva 2.29: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 86–93

Prinner Monte Quiescenza variant

100 ⑥ ⑤ ④ ③  
④ ③ ② ① ①  
⑦

104 (Monte Quiescenza variant)

① ⑦

Kuva 2.30: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 100–106

Kuva 2.31: C. P. E. Bach, A-duurisonaatti Wq. 55/4, osa III, Allegro, t. 113–121

missä: ikään kuin yläpuolisena urkupisteenä, mutta tällä kertaa kotisävellajissa. Tahdeissa 110–113 kuullaan Prinner, vastaavasti kuten esittelyjaksossa, ja vastaavasti harmoniaa levittävässä funktiossa (kuva 2.31). Tahdit 114–117 toistavat nyt jälleen kokonaisen, symmetrisen neljän tahdin Fonte-skeeman, kuten alunperinkin esittelyjaksossa, ja melodia laskee rekisterillisesti skeemalle epätavallisen paljon. Tahdissa 118 lähtee jälleen Do-Re-Mi -skeeman variantti, joka aloittaa Fortspinnungstypuksen kannalta sulkevan vaiheen esisäkeen, ja joka Kochin muotokäsitteiden kannalta aloittaa Schlußsatzin. Myös tahtien 121 Indugio -skeema ja kadenssiin vievä vaihe tahdeissa 123–125 vastaa esittelyjakson vastaavaa tilannetta. Korkea rekisteri korostaa tahtien 125–127 Mi-Re-Do ja Passo Indietro -skeemojen esiintymiä. Myös kadenssin jälkeinen materiaali toistuu hyvin uskollisesti: vain pintatason kuviointi muuttuu.

## Luku 3

### Johtopäätökset

Tutkimus toisaalta valottaa Bachin skeemojen käyttöön liittyviä ominaisuuksia, mutta toisaalta herättää lisäkysymyksiä erityisesti oletusten ja yllätysten suhteen.

Skeemojen suhteuttamisessa muotoon Bach vaikuttaa käyttävän skeemoja ikään kuin signaaleina muodon tapahtumista. Teemoissa satsimuotoiset kulut ja skeemojen käyttäminen voivat olla lomittumatta ja kulkea rinnakkain, kuten nähtiin ensimmäisen osan aluksi. Toisaalta lomittuminenkaan ei ole ongelmallista, kuten nähdään kolmannen osan aluksi; joskin näitä lomittumisia tapahtuu harvemmin avauskeemojen suhteen. Bachilla on runsaasti tapoja soveltaa Prinnereitä ja rakentaa niistä satsimuodon kaltaisia (2+2+4) fraaseja, niin laajoina kuin suppeampinakin ilmiöinä. Kolmannen osan alussa Prinnerit voivat erota toisistaan siten, että Prinnereistä toinen toimii ikään kuin vahvempana välimerkkinä, vaikka molemmat Prinnerit toimisivatkin funktioltaan harmoniaa levittävinä Prinnereinä. Jatkotutkimuksen aihetta olisi esimerkiksi sille, onko Prinnerillä taipumusta käyttäytyä eri tavalla, jos ne ilmenevät jakson avauksessa, verrattuna siihen, ilmenevätkö ne jaksojen keskellä tai lopussa. Voisi esimerkiksi kysyä, onko kolmannen osan teema tyypillinen vai erikoinen Bachille.

Tämänkin sonaatin ensimmäiset ja kolmannet osat toistavat paljolti kertausjaksoissa esittelyjaksojen materiaalia transponoituna. Tämä puolestaan johtaa esimerkiksi siihen, että esittelyjakson päättävä kadenssi toimii signaalina myös kertausjakson päättymiselle. Ja tapa, jolla skeemoja käytetään esittely-, kehittely- tai kertausjakson alussa, toimii signaalina jaksojen aluille. Bachille on ominaista useiden tahtien eksakti toisto, jossa myös peräkkäiset skeemat toistuvat. Tämä toteuttaa Kochin mainitseman hyvän maun säveltämisen: aiheen selkeän toiston, joko varioimatta tai varioiden. Bach toteuttaa kumpaakin. Bach tuntuu löytävän myös skeemojen vastaavuuksista sävellyksellisiä mahdollisuuksia. Ensimmäisessä osassa Romanescan ja Monte Romanescan rinnastaminen esittelyjaksossa ja kertausjaksossa kuvastaa tätä, kuten myös Falling

Thirds ja Faux Bourdon -skeemojen rinnastaminen kehittäjäjaksossa. Jokainen laskevien terssien skeema saa oman roolinsa osassa: Romanesca, joka tekee selkeän Quintabsatzin; Monte Romanesca, joka ei luo selkeää Absatzia vaan epäsymmetrian lisäksi vie harmoniaa epävakaiseen suuntaan; Fonte-Romanesca, joka vie harmoniaa kohti toisen taitteen (kehittäjäjakso) päämääräsävelläaluetta (III); ja myöskin Faux Bourdon, jonka päätteeksi harmonia etenee III-alueelle. Rinnastumisia on tietty muitakin. Kolmannessa osassa Fortspinnungstypuksen siirtymävaiheen alkutilanteeseen laitetaan esittäjäjaksossa laskevan tetrakordin skeema, kehittäjäjaksossa laskevien terssien skeema, ja kertausjaksossa Monte Quiescenza -skeema. Ensimmäisessä osassa, kun muistetaan että sekä ensimmäisellä, toisella että kolmannella taitteella (esittäjä-, kehittäjä- ja kertausjaksoilla) on oletusarvoinen päämäärä ja kadenssi joka pitää saavuttaa, voidaan huomata miten Pastorella tai Pastorella Minore -skeema toimii ikään kuin signaalina uuden sävelläjin vakiinnuttamisesta. Pastorellaan rinnastuva kadenssinjälkeinen I-V Oscillation toimii sikäli uniikisti, että se ilmenee ensimmäisessä ja kolmannessa taitteessa (esittäjäjaksossa ja kertausjaksossa), muttei ollenkaan kehittäjäjaksossa. Kehittäjäjakson III-alueen Pastorellan ilmeneminen ja I-V Oscillationin puuttuminen ehkäpä lisää kehittäjäjaksosta kertausjaksoon siirtymisen jännitettä. Eräs voimavara Bachille tuntuu olevan myös skeemojen järjestyksellä pelaaminen. Ehkäpä paras esimerkki tästä on kolmannen osan kehittäjäjakso, jossa Fenaroli-skeemat tuntuvat enemmänkin tuovan harmonisesti epävakaaan elementin harmonian levittämisen sijaan, jota skeema yleensä tekee.

Ensimmäisen osan esittäjä- ja kertausjaksoissa on Prinnereitä, Kehittäjäjaksossa niitä vältetään. Kehittäjäjaksossa Bach ketjuttaa skeemoja omintakeisesti. Moduloiva suffiksi, siis vaihe joka tulee kehittäjäjakson pääkadenssin ja kertausjakson alun väliin, Koch näkee täysin vapaaehtoisena. Mutta nimenomaan moduloiva suffiksi vaikuttaa olevan tämän sonaatin kohdalla Bachille paikka, johon hän laittaa harhautuksia. Sen sijaan että Bach korostaisi kotisävelläjin dominanttia ennen kertausjaksoa, Bach tuntuu säveltävän siirtymän ikään kuin saumattomaksi. Tämä tapahtuu sekä ensimmäisessä että kolmannessa osassa, kun kehittäjäjakso ei aloita kertausjaksoa suoraan III-asteen mollikadenssin jälkeen, kuten aiemmin 1700-luvulla oli tapana. Bach ei myöskään korosta pääsävelläjin dominanttia, kuten myöhemmillä sonaattimuotoisilla kappaleilla oli tapana: Bachille kertausjakson kotisävelläjiin siirtyminen vaikuttaa olevan sävellyksellinen voimavara. Erityisesti sonaatin kolmannessa osassa paluu tapahtuu äkkiä, varsinkin harmonian kannalta. Laajemmin Bachilla tuntuvat toteutuvan sekä Pettyn Fortspinnungstypus että Kochin nelivaiheinen sonaattimuotoisen esittäjäjakson oletusarvoiset vaiheet. Toisaalta moduloiva suffiksi vaikuttaa sen verran tärkeältä, että lisätutkimuksen aihetta olisi sille, onko vaihe Bachille lähempänä pakollista vai vapaaehtoista vaihetta.



Ehkäpä kuriositeettinä ensimmäisen osan kertausjakson lopun toinen maali saa VI-asteen harmonisen kohdistuksen kuulostamaan raikkaalta, koska kehittelyjaksossa VI-harmonialle ei tehty kohdistusta. Eräs aihe jatkotutkimukselle olisikin, kuinka tyypillistä Bachille on moduloida III-asteelle VI-asteen sijaan. Kun otamme huomioon, että Bachilla aiemmissa sonaateissa Pettyn mukaan oli tapana tehdä kadenssi VI-asteelle, ja sitten heti palata kertausjaksoon, alun tai teeman materiaalin toistamiselle VI-sävellajissa ei olisi tilaa. Nyt Bach laittaa sen moduloivaan suffiksiin. Toisaalta myöhemmässä musiikissa ei ollut tapana aloittaa kehittelyjaksoa päämateriaalilla V-sävellajissa, vaan kyseinen tekniikka sävellyksissä vanhanaikaistui 1700-luvun loppua kohden. Tämä sonaatti tuntuu edustavan kenties välivaihetta: Teemaa kierrätetään niin esittelyjakson alussa kotisävellajissa, kehittelyjakson alussa dominanttisävellajissa, kehittelyjakson loppua kohden III-asteen mollisävellajissa (oletusarvoisen VI sijaan), ja vielä kertausjakson alussa kotisävellajissa. Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista tutkia lisää vuoden 1765 tai sen läheltä sonaatteja, ja tutkia, ovatko esimerkiksi III-harmonialle kohdistaminen duurisonaateissa Bachille tyypillistä, tai onko kehittelyjakson mollitaitoksen kadenssin jälkeen Bachille tyypillistä rakentaa silta kertausjakson teemalle tai avausmateriaalille.

# Kirjallisuus

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1974). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Toim. William J. Mitchell. London: Eulenburg Books.
- Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Works (2022). URL: <https://www.cpebach.org/pdfs/introductions/I-4-1-Intro.pdf> (viitattu 05.02.2022).
- Carl Philipp Emanuel Bach: Complete Works (2022). URL: <https://www.cpebach.org/description.html> (viitattu 05.02.2022).
- Burstein, Poundie L. (2020). *Journey Through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.
- Byros, Vasili (2015). ”Haupttrühepunkte des Geistes: Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata”. Teoksessa: *What is a Cadence?: Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Toim. Markus Neuwirth ja Pieter Bergé. Belgium: Leuven University Press, s. 215–251.
- (2017). ”Mozart’s Vintage Corelli: The Microstory of a Fonte-Romanesca”. *Intègral: The Journal of Applied Musical Thought* 31, s. 63–89.
- Caplin, William (1998). *A Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- (2015). ”Harmony and Cadence in Gjerdingen’s “Prinner””. Teoksessa: *What is a Cadence?: Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Toim. Markus Neuwirth ja Pieter Bergé. Belgium: Leuven University Press, s. 17–57.
- Fischer, Wilhelm (1915). ”Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils”. *Studien zur Musikwissenschaft* 3, s. 24–84.
- Gjerdingen, Robert (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
- Kirnberger, Johann Philipp (1982). *The Art of Strict Musical Composition*. Toim. David W. Beach. Käänt. David W. Beach ja Jurgen Thym. New Haven: Yale University Press.
- Kris Shaffer, et al. (2022). *Improvising a Sentence with Galant Schemata*. URL: <http://openmusictheory.com/schemata-improv.html> (viitattu 18.01.2022).

- Petty, Wayne C. (1995). "Compositional Techniques in the Keyboard Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach: Reimagining the Foundations of a Musical Style". Tohtorinväitöskirja. Graduate school, Yale University.
- (1999). "Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach". *Music Theory Spectrum* 21.2, s. 151–173.
- Ratner, Leonard G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Ratz, Erwin (1951). *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Rice, John A. (2018). "Voice-Leading Schemata and Sentences in Opera Buffa: Rising Lines in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* and Mozart's *Le nozze di Figaro*". URL: [https://www.academia.edu/34111452/Voice\\_Leading\\_Schemata\\_and\\_Sentences\\_in\\_Opera\\_Buffa\\_Rising\\_Lines\\_in\\_Paisiellos\\_Il\\_barbiere\\_di\\_Siviglia\\_and\\_Mozarts\\_Le\\_nozze\\_di\\_Figaro](https://www.academia.edu/34111452/Voice_Leading_Schemata_and_Sentences_in_Opera_Buffa_Rising_Lines_in_Paisiellos_Il_barbiere_di_Siviglia_and_Mozarts_Le_nozze_di_Figaro) (viitattu 17. 01. 2022).
- (2022). *Allegro in G minor by Porpora: Annotated Score*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ktGIXG-Bhsk> (viitattu 12. 01. 2022).
- Rothstein, William N. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.