

UUDEN MUSIIKIN ANALYYSITYÖ  
ja  
KIRJALLINEN TYÖ

Sergei Prokofjevin kuudennen pianosonaatin ensimmäisen osan  
analyyttinen tarkastelu.

Veli-Matti Jutila  
Sibelius-Akatemia  
EsKo/PiMu  
Kevät 2010

Ohjaava opettaja: Matti Saarinen

## SISÄLLYSLUETTELO

1. Sergei Prokofjev pianomusiikin säveltäjänä
2. Kuudennen pianosonaatin taustaa
3. Prokofjevin musiikin tonaalisuus ja harmoniankäyttö
4. Kuudennen pianosonaatin ensimmäisen osan analyttinen tarkastelu
  - 4.1 Ekspositio
    - 4.1.1 Eksposition rakenne, rajakohdat ja muodonta
    - 4.1.2 Eksposition tonaalisuus, harmonia ja äänenkuljetus
    - 4.1.3 Eksposition tematiikka
  - 4.2 Elaboraatio
    - 4.2.1 Elaboraation rakenne, rajakohdat, tonaalisuus ja harmoniat
    - 4.2.2 Elaboraation tematiikka, tekstuuri ja äänenkuljetus
  - 4.3 Rekapitulaatio
5. Lähde- ja viitteet

## 1. SERGEI PROKOFJEV PIANOMUSIIKIN SÄVELTÄJÄNÄ

Sergei Prokofjev (1891-1953) on kiistatta yksi 1900-luvun merkittävimmistä ja tuotteliaimmista pianosäveltäjistä. Hän oli huomattavan taitava pianisti ja kehitti pianonsoiton teknisiä ja soinnillisia mahdollisuuksia. Esimerkkinä tästä voidaan mainita hänen kolmannen pianokonserttonsa finaaliosan glissandomaiset juokset alkaen tahdista 312: Prokofjev vaatii pianistia soittamaan kullakin sormella pikkusormea lukuunottamatta aina kaksi vierekkäistä valkoista kosketinta kerrallaan – vieläpä fortissimossa ja erittäin nopeassa tempossa! Myös jonkinlaisena pianonsoiton uudistamisena – tai ehkä jopa äärimmäisyyksiin viemisenä – voidaan pitää kuudennen pianosonaatin ensimmäisen osan kehittelyjakson sointuja, joiden neljä vierekkäistä valkoista kosketinta Prokofjev ohjeistaa soittamaan brutaalisti nyrkillä – *col pugno*.

Prokofjevin sävellystyylillä ei ole ongelmattonta luokitella mihinkään tiettyyn tyyliin. Hänen musiikissaan on selviä uusklassismin piirteitä: hän suosi perinteisiä selkeitä muotoja ja sävelsi muiden uusklassisten säveltäjien tapaan modernisoituja barokkitansseja. Osaa hänen tuotannostaan voi luonnehtia uusromanttiseksi. Monissa teoksissa nämä kaksi tyyliä esiintyvät myös yhtä aikaa. Muidenkin 1900-luvun valtatyylien vaikutusta Prokofjevin musiikkiin voi havaita: esimerkiksi äärimmäisen mekaaninen *Toccata* op. 11 ja seitsemännen pianosonaatin finaali osa edustavat ekspressionismia, kun taas *Suggestion diaboliquea* op.4/4 voidaan lyhyine motiiveineen pitää primitivistisenä. Prokofjev ei innostunut impressionismista, surrealismista taikka mystiikasta musiikin tyylikeinoina. (Fiess 1994: 1-6)

Prokofjev on itse jaotellut sävellystuotantonsa keskeiset elementit viiteen pääryhmään, joita ovat lyyrisyys, uudistavuus, klassisuus, toccatamaisuus ja scherzomaisuus. Hänen musiikkiaan luonnehditaan usein myös ironiseksi ja humoristiseksi. Prokofjevin yhtenä selkeänä tavaramerkkinä voidaan pitää äärimmäistä vastakohtaisuutta: usein vaikkapa rytmisesti motorisen ja voimakkaasti

aksentoidun kappaleen keskellä on täysin vastakohtainen pehmeän lyyrinen ja hiljainen taite. Samalla kun vastakohtaisuus on vahvasti läsnä musiikin perusilmeessä, voi sitä nähdä myös klassisuuden ja modernismin akselilla: esimerkiksi muodonta ja fraseeraus on hyvin perinteistä, mutta tonaliteetin ja harmonioiden käsittely samalla melko kaukana tavanomaisesta. Pianisti Matti Raekallio viittaa myös Prokofjevin musiikin vastakohtaisuuteen artikkelissaan *Pianistisäveltäjä Prokofjev (Matti Raekallio)*.

Prokofjevin sävellystuotanto jaetaan yleensä hänen elämänvaiheidensa mukaisesti kolmeen kauteen: venäläinen kausi (1891-1917), ulkomainen kausi (1918-1935) ja neuvostokausi (1936-1953). Venäläisen kauden musiikki on tonaalista ja sointukulutkin ovat lähtökohdiltaan perinteisiä. Harmoniaa on kuitenkin komplisoitu eri keinoin: kappaleissa on yllättäviä modulaatioita, epätavallisia sävellajisuhteita ja lisäsävelsointuja. Myös epätavallisia tahtilajeja, polyrytmiikkaa, motorista rytmiikkaa, aksentointia ja synkopointia esiintyy venäläisen kauden pianokappaleissa. Soitetuimpiin kappaleisiin lukeutunevat neljä ensimmäistä pianosonaattia, neljä etydiä op.2, *Suggestion diabolique* op.4/4, *Toccata* op.11 ja *Visions fugitives* op.22.

Ulkomaisen kauden pianokappaleissa Prokofjev tavoitteli aiempaa enemmän uusklassista estetiikkaa. Suuria tyylillisiä tai sävellysteknisiä muutoksia hän ei kuitenkaan musiikkiinsa tuonut, mutta muutamissa kappaleissa voi huomata uusia kokeiluja: esimerkiksi kappaleen *Chose en soi* op.45/B kirjoitustapa tahdistista 29 eteenpäin muistuttaa impressionististen säveltäjien tapaa asetella ääniä pianon eri rekistereille (Fiess: 69). Harmonioiden käyttö on kuitenkin melko perinteistä Prokofjevia ja impressionistinen utu jää soinnista näin kokematta. Ulkomaisen kauden pianokappaleissa Prokofjev ei enää suosinut motorista rytmiä ja polyrytmiikkaakin hän käytti vain harvoin (Fiess: 67).

Neuvostokaudella Prokofjev sävelsi pianosonaatit no. 6-9. Näiden lisäksi hän teki paljon pianosovituksia orkesterimusiikistaan. Neuvostokauden pianosonaatit ovat tyyliltään lähempänä venäläisen kuin ulkomaisen kauden musiikkia. Harmonioiden käsittely ja äänenkuljetus on kuitenkin paikoittain huomattavasti monimutkaisempaa kuin varhaisemmissa kappaleissa. Toccatamaista motorista

rytmiä esiintyy jälleen muun muassa kuudennen sonaatin alkuosan kehittelyjaksossa ja seitsemännen sonaatin finaalissa. Näiden vastapainona toimivat niin kutsuttujen sotasonaattien eli pianosonaattien no. 6-8 hitaat osat: melodiat muistuttavat hieman tuon ajan sentimentaalista populäärimusiikkia, ja musiikki näissä osissa on ehkä muutenkin helpommin ymmärrettävää kuin vaikkapa sonaattien ensimmäisissä osissa, ainakin pinnallisen kuulokuvan perusteella. Toisaalta biografi Daniel Jaffén mukaan seitsemännen sonaatin hitaan osan teema perustuisi Robert Schumannin lauluun *Wehmut* kokoelmasta *Liederkreis* op.39 (Jaffé 1998: 172).

## 2. KUUDENNEN PIANOSONAATIN TAUSTAA

Prokofjev aloitti pianosonaattien no. 6, 7 ja 8 säveltämisen samana vuonna kuin toinen maailmansota syttyi (1939). Vaikka näitä sonaatteja usein kutsutaan sotasonaateiksi, valmistui kuudes sonaatti jo ennenkuin Neuvostoliitto oli mukana toisessa maailmansodassa.

Ajat olivat ankeat Stalinin johtamassa Neuvostoliitossa. Molotov-Ribbentrop-sopimuksen jälkeen Prokofjeville ei enää myönnetty lupaa poistua maasta. Hänen pitkäaikainen ystävänsä Vsevolod Meyerhold pidätettiin tämän tuottaessa Prokofjevin oopperaa *Semyon Kotko*. Myöhemmin Meyerhold vielä teloitettiin. Muiden aikalaistensa neuvostotaiteilijoiden tavoin Prokofjev eli jatkuvassa pelossa, sillä harhaluuloinen Stalin saattoi ilman syytä pidätyttää ja teloituttaa ihmisiä. Hankala ympäristö ei kuitenkaan vaikuttanut Prokofjevin sävellystyöhön lannistavasti. Hän oli päinvastoin ehkä tuotteliaimmillaan noihin aikoihin ja sävelsi yhtä aikaa kolmen pianosonaatin lisäksi suurimuotoista viulusonaattia op.80 sekä muita pienempiä kappaleita.

Kuudes pianosonaatti valmistui 1940 ja Prokofjev kantaesitti sen Moskovassa saman vuoden huhtikuussa. Sonaatti sai hyvän vastaanoton, ja sen otti repertuaariinsa muun muassa pianisti Sviatoslav Richter.

### 3. PROKOFJEVIN MUSIIKIN TONAALISUUS JA HARMONIANKÄYTTÖ

Lähes kaikki Prokofjevin musiikki on lähtökohtaisesti tonaalista. Hänen kappaleensa luokitellaan yleisesti duuriin ja molliin. Poikkeuksena voisi mainita ulkomaisella kaudella sävelletyn kappaleen *Pensée* op.62/2, jossa selvää tonaalista keskiötä ei oikein hahmotu. Myös kappaleen melodiassa voi kuulla häivähdyksen dodekafoniasta:

Nuottiesimerkki 1: *Pensée* op.62/2, t. 1-8

The image shows a musical score for the first eight measures of the piece 'Pensée' (op. 62/2). The score is written for piano and is in 4/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is dated 1933-1934 in the top right corner.

Prokofjev käyttää sävellyksissään säännöllisesti etumerkkejä. Hänen kappaleissaan – varsinkin myöhäisemmässä tuotannossa – on kuitenkin jaksoja, joissa

etumerkkejä ei ole. Näissä jaksoissa tonaliteetti on usein hyvinkin kompleksista eikä liity mitenkään C-duuriin tai a-molliin. Esimerkiksi seitsemännen pianosonaatin puhutaan yleensä olevan B-duurissa, vaikka sen ensimmäisessä osassa ei ole etumerkkejä ja kappaleen tonaliteetti on muutenkin melko hämärä. Toisaalta sonaatin finaalissa on B-duurin etumerkit ja B-duurisointuakin taotaan useita kymmeniä kertoja. Prokofjevin kohdalla duuri-/mollitonalityetin sijaan olisi usein ehkä täsmällisempää puhua kuitenkin tonaalisista tasoista, joille musiikki rakentuu; varsinkin etumerkittömien jaksoiden aikana.

Tutkija Patricia Ruth Ashley on luokitellut seuraavalla tavalla, miten Prokofjevin musiikin harmoniakäytäntö poikkeaa perinteisestä tonaalisesta musiikista:

- a) Harmoninen sivuttaisliike ja sijaissoinnut
- b) Uusien sointujen luominen yhden tai useamman äänen kromaattisella liikkeellä urkupistettä vastaan.
- c) Harmoninen elisio
- d) Parallelismi
- e) Harmoniat, jotka pohjautuvat epätavallisille asteikoille
- f) Odottamattomat modulaatiot kaukaisiin sävellajeihin ja epätavalliset sävellajisuhteet
- g) Kromaattinen harmonia
- h) Biharmoniset ja muut päällekkäin asetellut soinnut
- i) Uusien sointujen luominen säveliä lisäämällä. (Ashley 1963: 41)

Erityisesti kohdat e), f), h) ja i) voi mielestäni lukea juuri Prokofjevin musiikille ominaisiksi ilmiöiksi; esimerkiksi kromaattinen harmonia tai sijaissointujen käyttö on tavallista monien muidenkin säveltäjien musiikissa.

## 4. ENSIMMÄISEN OSAN ANALYYTTINEN TARKASTELU

Tarkastelen tässä luvussa Prokofjevin kuudennen pianosonaatin ensimmäistä osaa jaksoittain.

### 4.1 EKSPPOSITIO, t. 1-91

#### 4.1.1 EKSPPOSITION RAKENNE, RAJAKOHDAT JA MUODONTA

Prokofjev suosi usein perinteisiä muotoja. Myös tässä sonaatissa muoto on varsin selkeä, vaikka musiikki muuten on paikoitellen hyvinkin monimutkaista. Jaan eksposition kolmeen jaksoon, jotka ovat:

Pääteemajakso, t. 1-23

Transitio, t. 23-39

Sivuteemajakso, t. 40-91

Tutkija Sonia Klosek Vlahcevic mukaan pääteemajakso jakautuu ABA-muotoiseksi niin, että A-taite muodostuisi t. 1-11, B-taite t. 12-20 ja jälkimmäinen suppeampi A-taite t. 20-24 (Vlahcevic 1975: 10). Tätä näkemystä mielestäni hie-  
man horjuttaa se, että muodoltaan kolmiosisiksi luokiteltavien kappaleiden tai jaksosten B-taitteet on perinteisesti kontrastoivia ja ääritaitteista selvästi erottuvia. Tässä tapauksessa ”B-taite” ei juurikaan poikkea alusta materiaaliltaan tai karakteriltaan. Mielestäni pääteemajakson tärkeimmät rajakohdat ovat A-tasolle vahvasti kadensoivissa tahdeissa 7-8 ja 19-20.

Prokofjev suosi musiikissaan myös perinteisiä pienoismuotoja. Sonaatti alkaa perinteisen satsimuodon kaltaisesti seuraavalla tavalla: t. 1 edustaa pääaihet-



ta, t. 2 aiheen toistoa ja t. 3-4 muodostavat satsin päätösosan. Hyvin tavallista perinteiselle satsimuodolle on harmonisrytmisen tihentyminen päätösosassa, ja myös tässä tapauksessa musiikki tihenee ja intensiteetti kasvaa saavuttaessa neljänteen tahtiin. Tahdit 4-7 voisi tulkita kadenssaaliseksi pitkittämiseksi niin, että rakenteellisesti merkittävin kadenssi olisi t. 7-8.

Kappaleen jaksottuminen ei ole aina aivan perinteistä: symmetrisiä 4+4 tai 8+8 tahdin jaksoja esiintyy vain harvoin. Esimerkiksi sonaatin alussa neljän tahdin selkeän pääteeman ensimmäisen vaiheen jälkeen ei seuraakaan täydellistä neljän tahdin jatkoa, vaan tahdissa 8 limittyvät ensimmäisen taitteen loppu ja toisen taitteen alku. Samoin väliäänänen melodiset aiheet t. 12-13 ja t. 15-16 vaikuttaisivat muodostuvan tahtipareista, mutta niitä seuraakin perinteistä symmetristä rakennetta rikkovat ylimääräiset tahdit t. 14 ja 17 sekä vain kahden neljäsosanuotin mittainen t. 18. Prokofjev todennäköisesti halusi välttää liikaa symmetriaa ja ehkäpä myös hämmentää ja yllättää kuulijan kokemuksia kappaleen kulusta.

Transitio jakautuu mielestäni niin että neljän tahdin aihetta t. 23-27 seuraa lyhennetty aiheen toisto eri tasolla t. 27-30. Tahdin 30 voisi tulkita olevan eräänlainen transitorinen tahti, joka johdattaa musiikin seuraavalle tonaaliselle tasolle. Transition huipennus on t. 33, jonka jälkeen musiikki rauhoittuu kohti sivuteemaa.

Jaan sivuteemajakson kahteen taitteeseen: taite 1, t. 40-59 ja taite 2, t. 60-91. Myös Vlahcevic on jakanut tämän jakson näin (Vlahcevic: 9). Perustelen jakoani sillä, että ensimmäisessä taitteessa vaikuttaisi vallitsevan neljäsosapulssi, kun taas taitteen 2 hallitsevana pulssina tai ainakin jonkinlaisena perussykkeenä on tiheämpi kahdeksasosa. Toinen taite tuntuisi muutenkin vain pääasiassa varioivan ensimmäisen taitteen sivuteemaa. Jonkinlaisena rajakohtana voisi myös pitää t. 67-68. Siinä tekstuuri muuttuu ja materiaalista kehittyi synkopoiva laskeva aihe t. 70 alkaen.

Sivuteema muodostuu aluksi pääteemaa kontrastoiden symmetrisesti kahdeksasta tahdistä, t. 40-47. Sitä neljän tahdin mittainen vaihe t. 48-51, jossa sivuteeman alkupuoli kerrataan. Sivuteema esiintyy uudestaan symmetrisesti hieman varioituna t. 52-59. Toisen taitteen materiaali etenee pääasiassa tahtipareittain: t. 60-61 ja 62-63, joiden jälkeen tulee pidempi nelitahtinen sivuteeman alkupuoli.

Tätä muotoa voidaan verrata satsimuodon kaltaiseen päätteeseen: aihe + toisto + pidempi päätösosa, jossa on harmonisrytmistä tihentymistä. Yllättävä 2/4-tahti 71 rikkoo jälleen muodon symmetrian ja toimii ikään kuin ylimääräisenä tahtina tahtiparin 70 ja 72 välissä.

#### 4.1.2 EKSPPOSITION TONAALISUUS, HARMONIA JA ÄÄNENKULJETUS

Käytän tässä luvussa nuottiesimerkkien lisäksi Schenker-analyysiin perustuvaa lineaarista graafia havainnollistamaan äänenkuljetusta, joka on paikoin hyvin monimutkaista ja haastavaa tulkita. Tonaalisista tasoista käytän pientä kirjainta kuvaamaan molliin viittaavaa tonaliteettia ja suurta kirjainta, kun tonaliteetti viittaa duuripohjaiseen sointuun.

Nuottiesimerkki 2: t. 1-7

Kuudes pianosonaatti alkaa vahvasti A-duurissa. Eräs Prokofjevin tavoista hämärtää tonaliteettia on käyttää ”vääriä” eli sävellajiin kuulumattomia bassoääniä. Tulkitsen dis-bassot tässä tapauksessa sellaisiksi. Myös cis-sävelen muuttu-

misen c:ksi heti toisella neljäsosalla voisi tulkita olevan eräs tapa hämärtää Prokofjevin makuun liian tavanomaista harmoniankäyttöä. Käsittelen A-duuriin kuulumattoman c-sävelen problematiikkaa vähän laajemminkin, vaikka laskevat terssit voidaan tulkita myös A-duurikolmisoinnun sisällä tapahtuvaksi liikkeeksi.

C-sävelen esiintyminen heti kappaleen toisella neljäsosalla – ennen kuin tonaliteetti on mitenkään ehtinyt vahvistua kuulijan korvassa – saattaa lyhyeksi hetkeksi kyseenalaistaa koko A-duurin. Vastaavantyyppinen aloitus on Igor Stravinskilla baletissaan *Kevätuhri*: fagotti aloittaa soolonsa melko selkeästi a-mollissa, mutta heti toisessa tahdissa mukaan tuleva käyrätorvi soittaa sävelen cis. Baletin ensimmäinen yhteisointi on siis a-cis.

Vlahcevic on tulkinnut neljännen tahdin ensimmäisen soinnun (Es-duuri + e) kromaattiseksi sivusoinnuksi lisäsäveliselle A-duurille (Vlahcevic: 10). Mielestäni mahdollista olisi myös tulkita tahdin kolmannen iskun sointu fis-molliksi. Se kuitenkin soi puhtaana mollisointuna ja harhapurkauksellisen VI-asteen soinnun käyttö Prokofjevillä lienee aivan mahdollista. Toisaalta lisäsävelistä A-duurisointua voi kyllä vakuuttavasti perustella sillä, että juuri ennen sointua kuuluaan diskantissa kaksi e-säveltä, jotka todennäköisesti soivat vielä kuulijan korvassa fis-mollisoinnun aikana. Murretut kolmisoinnut t. 7 muodostuvat fis-mollista ja G-duurista. Pääteemajakson äänenkuljetuksessa on sivusävelistä liikettä A-keskiön ympärillä siten, että tahdissa 12 käydään g:llä ja tahti 14 vaikuttaisi olevan h-tasolla.

Pääteeman äänenkuljetusta havainnollistan seuraavalla Schenker-analyysiin perustuvalla graafilla. Esitän graafissani väliäänen äänenkuljetusta ylemmän viivaston nuoteilla, joissa on varret alaspäin. Prokofjeville tyypilliset oktaavihypyt äänenkuljetuksessa merkitsen nuottien välisellä viivalla.

Schenker-graafi, t. 1-8

A: I VI<sup>6</sup> I

Vaikuttaa siltä, että väliääni laskee kolmannen tahdin a:lta g:n kautta fis:lle tahdissa 4. Tahdeissa 4-5 väliääni jatkaa vielä laskuaan kromaattisesti es:lle ja palaa sitten e:n kautta takaisin fis:lle. Tahdeissa 7-8 fis palaa g:n kautta takaisin a:lle. Väliäänän kromaattisella kululla vaikuttaisi olevan myös temaattista merkitystä kappaleen kannalta. Käsittelen tätä tarkemmin seuraavassa luvussa.

Nuottiesimerkki 3, t. 23-30

Vlahcevic esittää, että transition harmoniat pohjautuisivat bitonalisuudelle. Hän esittää sointukaavion, jossa esimerkiksi A-duurin sekuntisointu ja F-

duurisointu ovat päällekkäin t. 24 sekä D-duurin sekuntisointu ja B-duuri päällekkäin t. 28. Sekuntisoinnut hän muodostaa 1/8-nuoteittain etenevästä väliäänestä (Vlahcevic: 13). Mielestäni tämä tulkinta transition harmoniakäytännöstä horjuu. Vaikuttaa siltä, että Vlahcevic on muodostanut lähes satunnaisesti sekuntisoinnut väliäänestä, joka on pitkälti kromaattinen.

Mielestäni huomattavasti yksinkertaisempi tulkinta olisi sellainen, jossa tonaliteetti siirtyy F-tasolle t. 23, B-tasolle t. 27 ja C-tasolle t. 30. H-tasolle laskeudutaan transition huippukohdassa t. 33. Prokofjev kuitenkin hämärtää tonaliteettia tutulla tavalla: heti F-duurisoinnun jälkeen t. 24 esiintyy sävel as. Väliäänen liike jatkuu siitä kromaattisuuteen perustuen. Tahti 30 vaikuttaisi olevan ”ylimääräinen” transitorinen tahti. Tahtien 38 ja 39 harmoniassa voi kuulla C-duurin dominanttia.

Nuottiesimerkki 4, t. 40-51

**Poco più mosso**

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 40-45, and the second system shows measures 46-51. The right hand plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'Poco più mosso'. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and espress. (espressivo). There are several triplets and slurs. The piece ends with a 'poco' marking.

Sivuteeman tonaliteetin määrittäminen ei ole yksiselitteistä. Sävelikkö on selvästi diatoninen, mutta se ei vaikuta olevan puhtaasti joko C-duuria tai a-mollia. Melodia kulkee C-duurin kolmisoinnun säveliä t. 41-42 ja se vaikuttaisi pohjautuvan C-duuriin myös t. 44-45. A-mollilta melodia taas vaikuttaa varsinkin t. 42. Tonaliteettia hämärtää bassossa oleva urkupistesävel h, joka ei puolla oikein

kumpaakaan sävellajia: se on C-duurin johtosävel ja a-mollin supertoonika. Sivuteeman tonaliteetista löytyy myös ristiriitaista tutkimustietoa. Jaffén mukaan se olisi C-duurissa (Jaffé: 160), kun taas Vlahcevic esittää tonaliteetin olevan a-mollia (Vlahcevic: 31).

Tahdissa 46 sävelikkö vaihtuu aivan yllättäen ja vaikuttaa perustuvan A-duurin dominanttiin, jolle musiikki myös pysähtyy t. 51. Vlahcevic tulkitsee sävelikön vaihtumisen jälleen bitonalisuudeksi (Vlahcevic: 15). Tässä tapauksessa ymmärrän hänen näkemystään paremmin kuin transitiossa. Bitonalisuus-termillä kuitenkin viitattaneen yleensä kahden eri tonaliteetin päällekkäiseen esiintymiseen, ja sivuteemajaksossa A-duuri ja -mollitonaliteetit vaikuttaisivat pikemminkin vuorottelevan kuin olevan päällekkäin. Pieni merkittävä yksityiskohta on mielestäni tahdissa 49, jossa väliäänen g jälleen ikään kuin haastaa E-duurisoinnun hetkeksi. Jos tahdin 48 h-sävelestä alkava sivuteeman alku etenisi aivan identtisesti tahdin 40 teeman kanssa eri transpositiossa, olisi tahdin 49 toinen neljäsosanuotti tällöin gis eikä g. Sivuteema kertautuu a-mollissa t. 52 alkaen. Se saa tällä kertaa rinnalleen neljäsosanuoteittain etenevän, luonnollisen a-mollin säveliköstä muodostetun tersseittäin nousevan ja laskevan säestyskuvion.

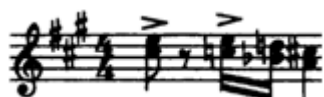
Tahdista 60 alkavan sivuteemajakson toisen taitteen tonaalisten keskiöiden määrittäminen on jälleen haastavaa. Mielestäni taitteessa on lähtökohtaisesti a-tasoinen tonaliteetti, jota kuitenkin hämärretään sivuharmonisella h-tasolla esimerkiksi tahdeissa 60 ja 68. Jälleen esiintyy myös sekä a-mollia että A-duuria (vrt. t. 62 ja 70).

#### 4.1.3 EKSPOSITION TEMATIikka

Huomionarvoista kuudennen pianosonaatin ensimmäisessä osassa on materiaalin monikäyttöisyys. Temaattista materiaalia sonaatissa on kaiken kaikkiaan melko niukasti, mutta Prokofjev hyödyntää äärimmäisen taitavasti sonaatin teemoja ja motiiveja tai niiden fragmentteja mitä erilaisin variantein. Havainnollistan

ja nimeän seuraavaksi motiiveita, joihin huomattava osa ensimmäisen osan materiaalista pohjautuu:

Nuottiesimerkki 5, pääteemamotiivi t. 1: Laskeviin tersseihin perustuva aihe.



Nuottiesimerkki 6, sivuteemamotiivi, t. 40: Ylöspäinen suuri sekunti + pieni terssi.



Nuottiesimerkki 7: kromatiikkaan perustuva motiivi, t. 23-24:



Nuottiesimerkki 8, triolimotiivit, t. 6 ja 44:



Tarkastelen tässä luvussa tematiikan lisäksi kappaleen karaktereita ja eräitä dramaturgisia tapahtumia subjektiivisesta näkökulmasta.

Kuudes pianosonaatti alkaa sotaisissa tunnelmissa. *Fortissimo*-dynamiikka, vahva aksentointi, rekisterin laaja käyttö ja marssinomaisen rytmisen jännite luovat sonaatille varsin levottoman ja brutaalin alkukarakterin. Levottomuuden tunnetta lisäävät myös ikään kuin ylimääräiseltä tuntuvat tahdit, kuten t. 14 ja 18, sekä rytmisen epävakaus t. 4-5, joissa kvartilla alaspäin alkava aihe esiintyy ikään

kuin 1/8-nuotin liian aikaisin. Lähes kaikki pääteemajakson temaattiset aiheet ovat suunnaltaan laskeutuvia. Poikkeuksen alaspäisestä suunnasta tekevät selvimmin kadensoitavat tahdit 7 ja 19.

Transitioon tultaessa karakteri muuttuu jyrkästi: dynamiikka hiljenee *piano* ja jämerän marssin tilalle tulee kromaattisesti vaelteleva, laulava melodia väliäänessä. *Tenuto*-merkintä tässä saattaisi viitata melodian pieneen viipyilyvyyteen. Vaeltelun tuntua vahvistanee myös tonaliteetin kiertäminen. Vaikuttaa siltä, että transition kromaattinen melodia olisi peräisin tahtien 4-6 pääteeman jälkeisestä vaiheesta, jonka äänenkuljetuksellinen runko on kromaattisuuteen perustuva. Toki mahdollista on sekin, että yhteys olisi puhdasta sattumaa, mutta mielestäni Prokofjevin sävellystapa tässä sonaatissa – hyödyntää ja varioida kappaleen materiaalia kaikin keinoin – voisi ilmetä myös niin, että äänenkuljetuksellisesta rungosta muodostuu temaattista materiaalia. Havainnollistan tätä vielä seuraavalla nuottiesimerkillä:

Nuottiesimerkki 9, t. 4-6

The image shows a musical score snippet for Prokofiev's Sonata No. 9, measures 4-6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Above the staff, there are chord symbols: Fis, E15, E, Es, E. The music features chromatic movement and a triole motif.

Sivuteemajaksoon saavuttaessa tulee esiin eräs Prokofjevin tyypillinen piirre: vastakohtaisuus. Sivuteemassa onkin monia piirteitä, joita pääteemasta puuttuu: lyyrisyyttä, laulavuutta, rauhaa, ilmeikkyyttä, haikeutta ja humaaniutta. Tee-man alku on myös profiililtaan nouseva kontrastoiden siten pääteeman laskevia aiheita. Tahdeissa 47 ja 59 esiintyy kromatiikkaan perustuva motiivi trioliin yhdistettynä – tällä kertaa vielä alkuperäisellä tasollaan:

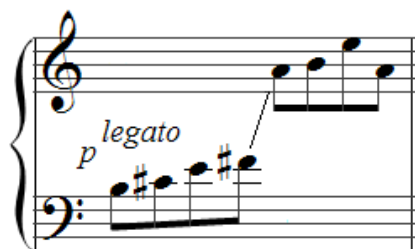


Nuottiesimerkki 10, t. 46-47



Sivuteemajakson toisessa taitteessa varioidaan sivuteemamotiivia. Kahdeksasosanuottikuviointi perustuu myös tälle motiiville niin, että motiivit limittyvät peräkkäin: h-cis-e, e-fis-a ja hieman varioiden a-h-e.

Nuottiesimerkki 11, t. 60



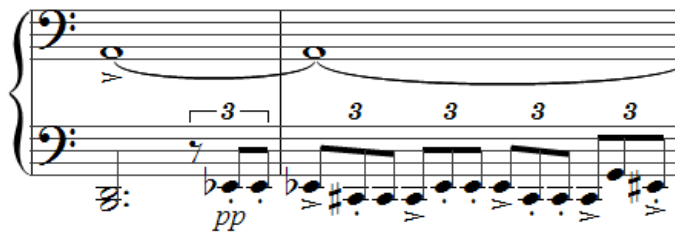
Sivuteemajakson toisessa taitteessa intensiteetti kasvaa vähitellen, varsinkin t. 68 teksturaalisen muutoksen jälkeen. Tahdissa 70 ensimmäisen kerran esiintyvät akcentoidut ja synkopoidut neljäsosanuotit pohjautuvat päätteeman laskeviin tersseihin:

Nuottiesimerkki 12, t. 70



*Fortissimo* saavutetaan tahdissa 76, jolloin musiikki kehittyi hurjaksi ja inttäväksi. Karakteri muistuttaa sonaatin alkua. Musiikki rauhoittuu jälleen tahtiin 87 tullessa, ja ekspositio päättyi hämärässä tunnelmassa alarekisterin trioleiden värittäessä pitkään soivaa a-säveltä:

Nuottiesimerkki 13, t. 87-88



## 4.2 ELABORAATIO, t. 92-217

### 4.2.1 ELABORAATION RAKENNE, RAJAKOHDAT, TONAALISUUS JA HARMONIAT

Elaboraation rajakohtien määrittäminen ei ole ongelmaton. Sen lisäksi, että musiikki tässä jaksossa on hyvin monimutkaista, jaksotteluun vaikuttaa myös se, mitä asioita halutaan painottaa. Jaksotteluun tarvitaan sekä tonaalinen/harmoninen, temaattinen, rytmisen että teksturaalinen lähtökohta. Jaksottelen elaboraation seuraavasti:

1. jakso, t. 92-117:
2. jakso, t. 118-156
3. jakso, t. 157-195
4. jakso, t. 196-217

Elaboraation ensimmäisessä jaksossa tonaalinen keskiö muuttuu. Jakson voisi jakaa taitteisiin keskiöisyyden perusteella. Ensimmäinen taite alkaa a-tasolta t. 92. Bassossa on sivuteeman tapaan urkupisteenä a:n supertoonikasävel h. A-tasolla pysytään neljä tahtia ja t. 96-98 voisi tulkita transitorisiksi tahdiksi, joiden aikana tonaliteetti siirtyy ja vakiintuu C-tasolle. Toinen taite alkaa C-tasolta t. 99. Tahdista 101 alkaen esiintyvät b-mollipohjaiset soinnut tulkitsen jälleen sivuharmoniseksi liikkeeksi. Prokofjevin tapa muodostaa harmonioita asettamalla terssejä päällekkäin on tuttua myös sivuteemajaksosta t. 52-55. Tahdit 109-110 tulkitsen transitorisiksi tahdeiksi, joiden tonaliteetissa on häivähdys cis-tasoa. Voidaan kenties myös ajatella, että c-taso aktivoidaan kromaattisella nostolla kohti D-tasoa. Tällainen kromaattinen aktivointi on varsin tuttua perinteisestä tonaalisesta musiikista. Kolmas taite alkaa D-tasolla t. 111. Sivuteeman alkuosa esiintyy nyt ensimmäistä kertaa elaboraatiossa basson melodiana. Sen viimeinen sävel fis jää soimaan kolmen tahdin ajaksi. Tulkitsen sen jonkinlaiseksi dominantiksi seuraavalle h-tasolle.

Elaboraation ensimmäinen merkittävä rajakohta on mielestäni t. 117-118, sillä ensimmäisessä jaksossa tonaliteetti nousee säännöllisesti a-tasolta C:n kautta D-tasolle, mutta laskee t. 118 h-tasolle ja pysyy siellä aina tahtiin 153 saakka. Toinen jakso on mielestäni perusteltua jakaa taitteisiin temaattisten tapahtumien perusteella. Käsittelen tätä jaksoa tarkemmin seuraavassa luvussa.

Tahdissa 153 basso laskee B:lle, ja jos elaboraatio jaksoteltaisiin puhtaasti tonaalisen keskiöisyyden perusteella, niin tämän tahdin voisi tulkita rajakohdaksi. Myös kappaleessa uutena asiana esiintyvä oktatonisen asteikko t. 153-154 saattaisi tukea rajakohdan määrittämistä tahtiin 153. Mielestäni elaboraation ehkä merkittävin rajakohta on kuitenkin tahdissa 156-157. Tähän asti elaboraatiossa on vallinnut kahdeksasosanuotittainen pulssi ja tekstuuri on ollut pitkälti toccatamaisista, samaa säveltä toistavaa. Tahdista 157 alkavassa jaksossa toccatamainen kahdeksasosanuotittainen pulssi väistyy ja tilalle tulee neljäsosanuoteittain etenevää tekstuuria. Tässä jaksossa lisäksi esiintyy kromaattisuuteen perustuva motiivi ensimmäistä kertaa elaboraatiossa.

Elaboraation kolmas jakso on äärimmäisen kompleksinen tonaalisuuden ja äänenkuljetuksen kannalta. Jaan jakson taitteisiin tekstuurin perusteella. Tonaalisen keskiön määrittäminen t. 157-164 on haastavaa vaiheen pitkälti kaksiäänisyyteen perustuvan tekstuurin takia. Tahdistä 164 musiikki vaikuttaisi asettuvan C-tasolle. Tahdissa 168 taso nousee Es:lle ja E-taso saavutetaan t. 172.

Tahdin 176 jälkipuoliskolta alkaa mielestäni kolmannen jakson toinen taite. Perustelen tämän rajakohdan valitsemista tekstuurin muutoksella ja tonaalisen keskiön paikalleenasetumisella. Tämä taite on myös erittäin haastava tulkita, ja selvää tonaalista keskiötä ei hahmotu. Fis-sävelellä tuntuisi kuitenkin olevan erityisen paljon merkitystä tässä taitteessa. Tahtien 176-177 laskeva linja h-ais-gis-fis päättyy fis-sävelelle. Tekstuurin alimpana sävelenä toistuu fis t. 177-180 ja 182-183. Sen lisäksi ylimmän rekisterin triolit esiintyvät fis-sävelen ympärillä. Kolmannen jakson kolmas taite alkaa mielestäni t. 185. Tekstuuri muuttuu yllättäen niin, että kokosävelaskelittain laskevaa aihetta säestetään trillinomaisilla kuvioilla. Tahdeissa 187-195 lasku on kromaattista. Jälleen taitteen alkupuolella ei selkeää tonaalista keskiötä hahmotu, mutta t. 192-195 musiikki vaikuttaisi olevan g-tasolla.

Elaboraation neljäs jakso alkaa t. 196. Tonaalinen keskiö asettuu nyt Des-tasolle ja t. 204 sointu kääntyy äänien sivuttaisilla askelliikkeillä A-duurin dominantiksi, jota hämärtävät sointuun kuulumattomat sävelet F ja B.

#### 4.2.2 ELABORAATION TEMATIikka, TEKSTUURI JA ÄÄNENKULJETUS

Lähes kaikki elaboraation materiaali perustuu motiiveihin, jotka ovat ekspositiosta tuttuja. Varsinkin sivuteemamotiivia käytetään mitä moninaisin keinoin. Elaboration äänenkuljetus on paikoin hyvin monimutkaista. Käytän tässä luvussa nuottiesimerkkien lisäksi ääriäänireduktiota äänenkuljetuksen havainnollistamisen apukeinona.

Elaboraatio alkaa toccatamaisella karakterilla t. 92. Ylempi ääni aloittaa motiivin a-sävelestä ja alempi ääni imitoi sitä tritonuksen alemmaa sävelestä es. Tritonussuhteisuus viitanee sonaatin ensimmäiseen tahtiin, jossa basson sävelinä on a ja dis. Tahdin 94 kuvioinnin voi havaita perustuvan jälleen sivuteemamotiiviin niin, että motiivit ovat eksposition sivuteemajaksosta tutulla tavalla limittyneet h-cis-e ja e-fis-a.

Nuottiesimerkki 14, t. 92-95



Tahdeissa 96-97 esiintyy pääteemaan viittaava laskeva kromaattinen aihe d-cis-c ensimmäistä kertaa elaboraatiossa. Se on kuitenkin häivytetty taka-alalle pianonyanssilla ja pienellä rytmisellä muuntelulla.

Nuottiesimerkki 15, t. 96-97



Pääteemamotiivi esiintyy elaboraatiossa ensimmäisen kerran selvästi erottuvana t. 116-117. Toisessa jaksossa t. 118-156 motiivi esiintyy muutaman tahdin välein ikään kuin D-duurissa, lukuunottamatta t. 154-155, joissa se on B-tasolla.

Nuottiesimerkki 16, t. 116-117



Sivuteema esiintyy elaboraatioissa ensimmäistä kertaa niin, että t. 111-114 kuulaa teeman alkupuoli (eksposition tahdit 40-42) *mf*-nyanssissa.

Nuottiesimerkki 17, t. 111-114



Jaan elaboraation toisen jakson taitteisiin sivuteeman esiintymisen perusteella. Jakson ensimmäinen taite 118-128 on luonteeltaan staattinen ja kenties tuleviin tapahtumiin valmisteleva. Tonaliteetti pysyy tukevasti h-tasolla ja staattisuuden tunnetta lisää pääteeman toistuvuus. Toinen taite alkaa t. 129, kun sivuteema esiintyy nyt aiempaa korkeammassa rekisterissä oktaavein ja *f*-nyanssilla vahvistettuna. Tällä kertaa puolet hitaammaksi augmentoitu teema etenee hieman pidemmälle, t. 136 e-sävelelle asti (vrt. eksposition t. 40-43) Samaan aikaan basso-rekisterissä on pääteemamotiivi trioliin yhdistettynä.

Nuottiesimerkki 18, t. 129



Kolmannessa taitteessa sivuteema aloittaa kromaattisella kohoaiheella pianon keskirekisterissä tahdistta 139. Nyanssina on nyt *ff* ja tällä kertaa teema vie-dään loppuun asti (t. 156). Teema on jälleen augmentoitu ja sen ympäröimänä esiintyy runsaasti tuttua materiaalia: sivuteemamotiivin ja pääteemamotiivin li-säksi kuullaan esimerkiksi t. 141 viittaus eksposition pääteemajakson nouseviin murtosointuihin (vrt. eksposition t. 7). Tahdin 145 kuudestoistaosatriolein nouse-va koristelu on jälleen suoraan sivuteemamotiivista rakennettu. Uutena ilmiönä esiintyy nyrkillä soitettavat klusterit t. 142, 146 ja 149 sekä oktattoninen asteikko t. 153-154.

Nuottiesimerkki 19, t. 139-141



Havainnollistan elaboraation loppupuolen äänenkuljetusta seuraavalla ääriäänire-duktiolla. Esimerkin eri nuottiarvoilla ei ole funktiota. Esitän samassa esimerkis-sä, miten elaboraation loppupuolen (t. 192-204) soinnut muuntuvat askelliikkeel-lä.

### Ääriäänireduktio, t. 156-218

Vaikuttaisi siltä, että äänenkuljetus alkaen t. 156 pohjautuu äänenvaihtoon (voice exchange). Ääriäänit vaihtavat jatkuvasti paikkaansa ja liikkuvat pääsääntöisesti askelliikkeellä tai niin, että toinen ääni pysyy paikallaan. Tulkitsen elaboraation loppupuolen äänenkuljetuksen niin, että E-tasolta t. 172-176 siirrytään fis:lle t. 177-184. Siitä fis jatkaa kulkuaan g:lle t. 192 ja gis:lle t. 204 päättyen lopulta a:lle rekapitulaation ensimmäisessä tahdissa. Tahdin 196 Des-tasoinen soitto vaikuttaisi kääntyvän A-duurin dominantiksi askelliikkeellä.

### 4.3 REKAPITULAATIO

Sonaatin ensimmäisen osan rekapitulaatio on huomattavasti suppeampi kuin ekspositio, minkä vuoksi tarkastelen sitä vain yhdessä luvussa. Jaan sen taitteisiin seuraavasti:

1. taite: t. 218-228
2. taite: t. 229-241
3. taite: t. 242-272



Rekapitulaatiossa esiintyviä teemoja Prokofjev on hieman muunnellut. Pääteema t. 218 esiintyy aluksi *f*-dynamiikassa ja oktaavia alemmalla kuin ekspositiossa. Myös basso kulkee ikään kuin toisinpäin. Tahdeissa 229-232 ja 235-238 esiintyy pääteemajakson toinen teema tällä kertaa puolta hitaammaksi augmentoitu-neena ja pianon ylärekisterissä (vrt. eksposition t. 12-13 ja 15-16). Samaan aikaan bassossa on sivuteemajakson toisesta taitteesta tuttu kahdeksasosakulku. Tonali-teetti muuttuu A-duurista a-molliin tahtiin 229 saavuttaessa.

Nuottiesimerkki 20, t. 228-229



Sivuteema esiintyy vielä kerran t. 242 alkaen ja huipentuu tällä kertaa t. 253 massiivisiin *ff*-sointuihin. Tahtien 248 ja 253 välinen kasvu on äärimmäisen tehokas ja moniulotteinen: rekisteri kasvaa ääriäänien loitotessa, dynamiikka kasvaa *mezzo-fortesta fortissimoon* ja lisäksi vasemman käden intervalli kasvaa tahdeittain suuresta terssistä pieneen sekstiin t. 252. Tässä vaiheessa voi havaita myös kehittelyjakson loppupuolella (t. 180-210) esiintynyttä materiaalia: glissandomainen juoksutus t. 248, trillinomainen kuvio t. 250 ja toistuvat soinnut alkaen t. 253.

Nuottiesimerkki 21, t. 248-250



Nuottiesimerkki 22, t. 257



Suuren huipentumisen jälkeen dynamiikka hiljenee vähitellen, mutta sivuteeman trioliaihe ylärekisterissä pitää *ff*-dynamiikkansa loppuun asti t. 254, 258 ja 266.

## 5. LÄHDETEOKSET:

Ashley, Patricia Ruth (1963): *Prokofiev's Piano Music: Line, Chord, Key*. Rochester University Dissertation.

Fiess, Stephen C.E. (1994): *The Piano Works of Serge Prokofiev*. The Scarecrow Press. London.

Jaffé, Daniel (1998): *Sergey Prokofiev*. Phaidon Press Limited. London.

Raekallio, Matti: *Pianistisäveltäjä Prokofjev (Matti Raekallio)*. Saatavilla www-muodossa <<http://www.pianoaura.fi/fi/koulutus/artikkelit/raekallio/prokofjev/>>

Vlahcevic, Sonya Klosek (1975): *Thematic-Tonal Organization in the Late Sonatas of Sergei Prokofiev*. The Catholic University of America, Ph. D. Washington D.C.