

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 6



Jyrki Linjama
**Amadeus ja pianokonsertton
säveltämisen taide**

Näkökulmia topiikkaan ja periodisuuteen Mozartin
konsertton d-molli KV 466 1. osassa

Jyrki Linjama
Amadeus ja pianokonserton säveltämisen taide : Näkökulmia topiikkaan
ja periodisuuteen Mozartin konserton d-molli KV 466. 1. osassa

ISBN 978-952-329-187-4 (PDF)
<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-187-4>

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 6

Jyrki Linjama

**AMADEUS
JA PIANOKONSERTON
SÄVELTÄMISEN TAIDE**

Näkökulmia topiikkaan ja periodisuuteen
Mozartin konserton d-molli KV 466 1. osassa

Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja
Sibelius-Akatemia
Töölönkatu 28
SF-00260 Helsinki
Finland

Copyright © Jyrki Linjama 1991

ISBN 951-95540-9-2
ISSN 0786-5325

Kannen suunnittelu Lassi Rajamaa ja Lenita Tynkkynen

SISÄLLYSLUETTELO

1. Prologi: Solmu	1
2. Ensimmäinen makroperiodi (tahdit 1-32)	4
3. Toinen makroperiodi (tahdit 33-77)	21
4. Kolmas makroperiodi (tahdit 77-114)	31
5. Neljäs makroperiodi (tahdit 115-192)	39
6. Viides makroperiodi (tahdit 192-254)	54
7. Rekapitulaatio – kuudes ja seitsemäs makroperiodi (tahdit 254-397)	66
8. Epilogi: yhteenvedon asemesta	76
Kirjallisuutta	77

Prologi: Solmu

Tutun kertomuksen mukaan Aleksanteri Suuri Vähän-Aasian sotaretkellään 'aukaisi' niin kutsutun Gordionin solmun lyömällä sen halki miekallaan. Ehkä hieman vähemmän tunnettu on sen sijaan Aleksanterin ja kreikkalaisen filosofin, Diogenes kyynikon kohtaaminen. Mahtava valloittaja ja sotapäällikkö meni tapaamaan tätä tynnyrissä asuvaa filosofia ja pyysi tätä anomaan mitä ikinä tahtoi. Diogenes kyynikko vastasi: "Voisitte siirtyä pois auringon edestä".

Mozartin pianokonsertto d-molli KV 466 sijaitsee solmu-kohdassa. Sillä on historiallinen avainasema, sillä eri lajiperinteiden piirteitä yhdistyy siinä nerokkaaksi synteetiksi, josta avautuu kehityslinjoja aina omalle vuosisadallemme asti (Blume, 1933). Kai Maasalo puhuu konserton osien läpi kulkevasta "traagisesta juonteesta", orkesterin "tumman uhkaavista sävyistä", ja etsii "selityksiä" musiikin tiiviille koherenssille ensisijassa motiivis-temaattisen analyysin suunnalta (Maasalo 1985). Samaan tapaan C. M. Girdlestone toisaalta käyttää estetisoivaa kuvailua, toisaalta valitsee eri teemoista puhumisen rakenteen analysoimisen perustaksi (Girdlestone 1948).

Maasalon kirjaan *Mozart ja hänen pianokonserttonsa* sisältyy mielenkiintoinen sitaatti Leopold Mozartin kirjeestä tyttärelleen. Siinä tämä kertoo kapellimestari ja säveltäjä Michael Haydnin saaneen eräässä yhteydessä "nautinnon todeta, miten taitavasti tämä [d-molli-] konsertto on sommiteltu ja yhteenpunottu..." (Maasalo 1985, 190). Tätä "taitavasti yhteenpunottua" solmua ovat eri analytytikot sitten yrittäneet avata, vaihtelevalla menestyksellä.

Friedrich Blumen sosiologisesti painottunut historiallinen näkökulma sisältää mielenkiintoisia näkemyksiä musiikin yhteiskunnallisista ja historiallisista taustatekijöistä ja kytkennöistä. Ongelmallista siinä on lähinnä se, ettei missään vaiheessa synny detaljoitua, konkreettista kosketusta itse nuottitekstiin. Jotain kertoo esimerkiksi se, ettei Blumen teos *Classic and Romantic Music – A Comprehensive Survey* sisällä yhtään ainoata nuottiesimerkkiä (Blume 1970). Väheksymättä Blumen huomioita sinänsä niiden voi

Prologi: Solmu

todeta jäävän suurimmaksi osaksi tämän tutkielman ongelmanasettelun ulkopuolelle.

Maasalon ja Girdlestonen tekstien estetisoiva kuvailu liittyy taasen eräiltä osin siihen "mahon" tunnelmaisuestetiikan perinteeseen, jota kohtaan Eduard Hanslick jo 1800-luvun puolivälissä suuntasi kärkeviä näkemyksiään (Dahlhaus 1980, 71). Mikä tekee tunnelmaisuestetiikan usein sentimentaaliseksi, klisheenomaiseksi ja pinnalliseksi? Ehkä monessa tapauksessa se, että se jää niin irralliseksi suhteessa musiikin struktuurin eri ulottuvuuksiin, ettei se juurikaan kohtaa tekstuurin yksityiskohtia siten, että tuolle kohtaukselle olisi ominaista integriteetti, oivaltavuus, herkkyyys.

Diether de la Motte puhuu *Harmonielehre* -kirjansa esipuheessa ivallisesti perinteisen sointuopin niin kutsutusta ankarasta satsista abstraktiona, johon on mielivaltaisesti koottu piirteitä eri musiikin-historiallisista tilanteista. Tällainen tyylin sekoittaminen rikkoo harmonian sisäisen integriteetin, minkä yksi olennainen pedagoginen seuraus on, että ankaran tyylin harjoitustehtävien tekeminen on varsin ikävyyttävää (de la Motte 1978, 7–8).

Samantapaiseen ongelmakenttään törmätään, jos Mozartin pianokonserton rakenteen erittelyn lähtökohdaksi valitaan pelkätään motiivis-temaattinen näkökulma. Maasalon analyysi siitä, miten käsiteltävänä olevan konsertonosan pianoesittelyn "orkesterin sivuteemasta on ... syntynyt uusi melodia, pianon sivuteema" (Maasalo, 1985, s.185), on tyypillinen esimerkki anakronistisesta tavasta soveltaa 1800-luvun näkemyksiä sonaattimuodosta ja motiivis-temaattisten yhteyksien luomisesta tilanteeseen, jossa niiden relevanssi on kyseenalainen. Tuloksena tästä on truismeja ja tautologioita väärän aikakauden muoto-opista (kirjansa alkusanoissa Maasalo vaikuttaa hyvin tietoiselta tästä problematiikasta, mutta käytännön johtopäätösten tekeminen analyysin tasolla on jäänyt puolittiehen).

Kun tästä kaikesta seuraava epätarkkuus ja musiikin sisäisen integriteetin rikkominen on niin ilmeistä (Maasalo puhuu esimerkiksi pää- ja sivuteemasta orkesterijohdannon ja Durchführungin välisessä vaiheessa, johon mahtuu seitsemän enemmän tai vähemmän itsenäistä temaattista ideaa), niin joutuu kysymään, onko yleensä aiheellista soveltaa analyyttiseen tarkasteluun käsitteitä ja metodeja, jotka ovat peräisin eri aikakaudelta kuin tarkastelun

Prologi: Solmu

kohde itse. Kohteen luonteelle vieraaseen analyysitapaan turvautuminen johtaa helposti siitä muodostuvan kuvan vääristymiseen.

Lähestyttäessä Mozartin pianokonserton "solmua" yksipuolisesti motiivis-temaattisesta "paradigmasta" käsin musiikin sisäinen integriteetti rikkoutuu, ja toisaalta menetelmä konstruoi musiikkiin sellaista loogisuutta ja ykseyttä, jota siinä ei ole. Useimmat osoitetuista yhteyksistä paljastuvat kriittisesti tarkasteltuina arkipäiväisiksi tyylin ja materiaalin ominaisuuksiksi. Ehkä taustalla kummittelee myös enemmän tai vähemmän alitajuisena sellainen motiivis-temaattisen monismin ihanne, joka pitää sävellystä tai analyysia sitä vakuuttavampana, mitä jäännöksettömämmin kaikki voidaan osoittaa yhdestä "alkusolusta" johdetuksi. Puuttumatta metodin mahdolliseen hedelmällisyyteen muiden musiikkityylien kohdalla voidaan todeta, että se soveltuu huonosti Mozart-analyysiin. Jos erilaisuus sinänsä koetaan uhkana, jää huomaamatta, että varsinkin Mozartin musiikissa voi taidokkaasti sommiteltu, säkenöivä kontrasti usein palvella juuri koherenssia (ks. Ratner 1980, 104–105). Maasalon sanavalinta, kun hän puhuu orkesterin "tumman uhkaavista sävyistä" suhteessa pianon "positiiviseen, yksilölliseen vastavoimaan", kuvastaa jonkinlaista perusturvattomuutta, erilaisuuden kokemista kielteisenä ja pelottavana (Maasalo 1985, 182).

Näin on päädytty epämääräisen kuvailun ja tautologisen motiivis-temaattisen analyysin hylkäämiseen. Olisi löydettävä sopivampia keinoja tämän "taitavasti yhteenpunoitun" solmun, Mozartin d-mollikonserton ensiosan hedelmälliseen tarkasteluun.

Tämän tutkielman analyttiseksi lähtökohdaksi on valittu Leonard Ratnerin kirja *Classic Music: Expression, Form and Style* (Ratner 1980), joka on perusteellinen katsaus Mozartin oman aikakauden, 1700-luvun jälkipuoliskon musiikinteoriaan, sen menetelmiin, käsitteistöön ja esteettisiin lähtökohtiin. Emme kuitenkaan pitäydy pikkutarkasti Ratnerin esittelemiin metodeihin ja käsitteisiin, joita esitellään rinnan analyysin etenemisen kanssa; niillä on pikemminkin väljähkön viitekehyksen rooli.

Ensimmäinen makroperiodi

(tahdit 1–32)

Mozart on 'punonut taitavasti yhteen' lukemattomia juonteita: topiikan, periodisuuden, retoriikan, orkestraation, pienoismuotorakenteet, temaattisuuden, solistin ja orkesterin suhteen, piirteitä sinfoniasta, konserttoperinteestä ja da capo -aariasta. Siksi olisi liian kunnianhimoista pyrkiä täydellisen analyysin esittämiseen konserton ensimmäisen osan osatekijöistä ja niiden keskinäisistä suhteista. Solmu ei lopultakaan yksiselitteisesti aukea, mutta jotain hedelmällistä kenties tulee esiin. "Salaisuus syvenee mitä enemmän sitä jaetaan", kuten ruotsalainen kirjailija Ylva Eggehorn eukaristiasta puhuessaan huomauttaa (Eggehorn, 1986, s. 35).

Ne näkökulmat ja rakenteelliset ulottuvuudet, joihin tämä tutkielma ensisijaisesti keskittyy, ovat topiikka ja retoriikka. Nämä syvästi toisiinsa punoutuneet juonteet muodostavat analyysin rungon, ja muita ulottuvuuksia tarkastellaan lähinnä suhteessa niihin.

Maasalo käyttää konserton ensimmäisistä 32:sta tahdista nimitystä 'pääteema', mutta toteaa saman tien, että sen materiaalina ovat "pienet, sinänsä irralliset aiheyksiköt" (Maasalo 1985, 182–183). Kun neljä ilmeeltään, melodiselta materiaaaliltaan ja orkestraatioltaan varsin erilaista tekstuuria seuraa toinen toistaan jyrkkinä leikkauksina, kuinka perusteltua on silloin puhua yhdestä 'pääteemasta'?

Mikä noissa 32:ssa alkutahdissa on olennaista? Aikojen kuluessa syntyneiden, säveltäjän alkuperäisiä tarkoituspäriä hämärtävien traditioiden ja väärinkäsitysten karsiminen on viime vuosina antanut virikkeitä eräisiin Mozart-levytyksiin, esimerkiksi Nikolaus Harnoncourtin, John Eliot Gardinerin ja Franz Brünnenin johtamiin esityksiin sinfoniaista ja konsertoista. Näissä tulkinnoissa ilmenevä yksityiskohtien elävyys ja eriytyneisyys samoin

Ensimmäinen makroperiodi

kuin muodonnan rohkeus ja vakuuttavuus viittaavat siihen, että Mozart-käsityksessä on tapahtunut jokin olennainen muutos. Koska kyseisten tulkintojen takana on paljon huolellista perehtymistä Mozartin oman aikakauden käsityksiin ja dokumentteihin, tuntuu todennäköiseltä, että 1700-luvun loppupuolen musiikinteoriasta saattaisi löytyä arvokkaita näkökulmia myös Mozartin musiikin analyyttisen tarkastelun ongelmiin.

Tärkeimpiä klassisesta retoriikasta musiikinteoriaan lainattuja termejä oli periodi, jolla tarkoitettiin autenttisen kadenssin (tai eräissä tapauksissa voimakkaan puolilopukkeen) artikuloimaa kokonaisuutta.* Periodi on analyyttisenä käsitteenä joustava. Sen retorille rakenteelle on ominaista ensinnäkin selkeä, usein symmetrinen** avaus, toiseksi joustava, vapaahko jatko ja kolmanneksi kokoava, voimakas lopetus. Periodin rakennetta, pituutta ja kerrostumista muodon eri mittakaavatasoilla käsitellään Mozartin musiikissa lähes rajattomalla vaikuttavalla kekseliäisyydellä, kuten Ratner (1980, 33–34) huomauttaa. Myös de la Motte (1978, 139) painottaa säästeliäästi käytettyjen autenttisten kadenssien muotoa luovaa roolia wieniläisklassisessa harmoniassa.

Yksiköllisen 'pääteema' -sanan käyttö todettiin ensimmäisten 32:n tahdin henkeäsalpaavan rajuissa leikkauksissa, tekstuurien ja melodisen materiaalin rikasilmeisessä epäjatkuvuudessa kyseenalaiseksi ja merkityksettömän epämääräiseksi – mutta mitä sen tilalle? Tooppi-käsite (kreikk. *topos*, engl. *topics*) vaikuttaa erityisesti Mozartin kohdalla monessa yhteydessä käyttökelpoiselta ja kuvausvoimaiselta (huomautettakoon heti, etteivät termit temaattisuus ja topiikka esiinny tässä periaatteessa toisiaan poissulkevinä, vaan käytännössä huomiota rakenteen eri ulottuvuuksiin suuntaavina).

Tooppi tarkoittaa oikeastaan tyyliä hyvin spesifisti määriteltynä (Ratner 1980, 9–). Mozartin käyttämiä tooppeja olivat laulava tyyli,

* "Periodisuus" tarkoittaa siis tässä yhteydessä periodi-nimisillä muotoyksiköillä operoivaa rakennetta eikä esimerkiksi säännöllisesti samanlaisena toistuvaa.

** Symmetrialla ymmärretään tässä kahden samanmittaisen, toisiaan täydentävillä piirteillä operoivan fraasin suhdetta, siis suunnilleen samaa kuin Krohnin parillisuus.

Ensimmäinen makroperiodi

eri tanssityylit (Ratner käy läpi suuren joukon erilaisia tansseja kohteliaan-ylevistä hovitansseista alempien sosiaaliluokkien rahvaanomaisiin tansseihin), eri kansalliset tyylit (esimerkiksi turkkilainen musiikki), briljantti eli loistelas tyyli (virtuoosinen taituruus), metsästys- ja sotilasmusiikki (erilaiset fanfaarit, signaalit ja marssit), ankara eli oppinut tyyli (joka liittyi erityisesti polyfonisen, kontrapunktilaisen kirkkomusiikin perinteeseen), *Empfindsamerkeit* ('ilmaisukorostainen tyyli', tärkeä juonne Carl Philipp Emanuel Bachin klaveerimusiikissa), sekä *Sturm und Drang* ('myrsky ja kiihko'), tärkeimpiä mainitaksemme.

Päähypoteesimme on, että käsitteet periodisuus ja topiikka antavat relevanttimpeja lähtökohtia Mozartin musiikin analysoimiselle kuin 'perinteiset' keinot, estetisoiva kuvailu ja motiivitemaattinen analyysi.

Ratnerin oma "sonaattimuotoisen osan analyysi" (Ratner 1980, 237–246) on hieman surullinen esimerkki siitä, ettei näistä 1700-luvun lopun musiikinteoreetikoiden käyttämistä lähtökohdista käsin tehty analyysi automaattisesti anna merkittäviä tai kiinnostavia tuloksia. Esimerkiksi tooppeja Ratner käyttää hyvin ylimalkaisella ja nimilappumaisella tavalla ilman havaittavaa pyrkimystä edetä mitä? -kysymyksestä miksi? -kysymykseen, eli tooppien havaitsemisesta niiden rakenteellisen merkityksen pohtimiseen tai ylipäätään suurempaan tarkkuuteen. Jokainen merkittävä sävellys on ainutkertainen, kompleksi olioidentiteetti, jonka analysoimiseen ei lopulta ole tarjolla mitään loogista heuristiikkaa. Ratnerin teos sisältää pätevän ja selkeän esittelyn topiikan ja retoriikan peruskeinovaroista wieniläisklassisessa musiikissa, mutta sen ohella vain aitoamerikkalaista positiivista ja innostavaa rohkaisua matkalle, jolta hän itse kuitenkin (ainakin tässä kirjassa) jättäytyy jossain vaiheessa pois: "Näiden ilmaisullisten kvaliteettien havaitseminen (olivat ne sitten ilmeisiä tai peitetysti esillä) on analyysiä ajatellen valaisevaa; usein ne antavat vihjeitä hyvin merkittävistä rakenteellisista aspekteista..." (Ratner 1980, 30).

Ratnerin viitoittamaa tietä kannattaa kuitenkin edetä. Mozartin d-mollikonseritto tarjoaa erinomaisen kokeilukentän, kun pyrkimyksenä on pureutua syvemmälle wieniläisklassisen teoksen komposition ongelmakenttään.

Ensimmäinen makroperiodi

Ensimmäisen periodin avauksena (esim. 1) on rakenteellisesti hyvin selväpiirteinen, symmetrinen kokonaisuus: fraasipari 4 + 4 tahtia, jonka sisällä toonika- ja dominanttiharmoniat sijaitsevat keskenään täydentävissä suhteissa (eli ensimmäisen fraasin toonikaharmoniaa vastaa toisessa fraasissa dominantti ja päinvastoin). On siis kysymys pienoismuotomorfologian suhteen hyvin normaalistavasta avata periodinen rakenne.

Alun tooppimateriaalia kutsutaan tässä *Sturm und Drang* 1-toopiksi. *Sturm und Drang* muodostaa toisen keskeisen poolin tämän osan tooppimateriaalissa. Yleisesti ottaen kyseisen toopin luonteenomaisia piirteitä ovat molliväri, voimakasilmeisten rytmien käyttö, täyteläiset tekstuurit, terävät dissonanssit ja deklamoiva tyyli.

Tässä konserton alun tekstuurissa kiihkeys on sisäänpäin kääntynyttä, täynnä aavistuksia, mutta silti hyvin intensiivistä. On paljolti kysymys *erilaisten, vastakkaisten ominaisuuksien* yhdistelmästä. Monia näistä piirteistä voi luonnehtia matalaprofiiliseksi ja pidättyväiseksi: nyanssina on piano, harmonia on aluksi hyvin pelkistynyttä, samoin kuin orkestroinnin puhdas jousiväri. Pieniambituksinen melodian linja on hyvin matalaprofiilinen: säveltoistoa tai hyppyjä, jotka tasapainotetaan vastakkaissuuntaisella hypyllä tai astekululla. Toisenlaiset piirteet tätä pidättyväistä taustaa vasten saavat tekstuurin väreilemään vahvasti odotusta. Tässä musiikissa yhdistyy merkillisellä tavalla näennäinen vähä-eleisyys jännityksentäyteisyyteen. Rythmi pysyy jatkuvasti samana, mutta sen ilme on levoton: synkooppikuvioiden yhdistyvät matalien joustien glissandonomaisten 'etuheleiden' karakterisoimat tahdin alkujen artikuloinnit. Harmonian yksinkertaiseen peruskaavaan on hienovaraisesti punottu hajasäveliä, esimerkiksi tahtien 4-5 *dis* melodiassa (lomasävelen ja appoggiaturan yhdistelmä). Tämä odotuksia, jännitystä täynnä oleva tilanne ei tietenkään salli pysähtymistä tahdissa 8, jossa harmonia saapuu jälleen toonikalle ja jossa periodi voisi periaatteessa päättyä. Alkua karakterisoiva, toisaalta korostetun järjestäytyneen (fraasirakenne, harmonian pohjarakenne, melodia,

Ensimmäinen makroperiodi

Esim. 1

Allegro

1

p

str.

4

7

cor. in D

p

Detailed description of the musical score: The score is written for strings and horn. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The first system, measures 1-3, shows a piano (p) string part. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The second system, measures 4-5, continues the string accompaniment. The third system, measures 7-10, introduces a horn part (cor. in D) in the upper staves, playing sustained notes. The string accompaniment continues in the lower staves. Dynamics include piano (p) and 'str.' for the string part.

Ensimmäinen makroperiodi

tekstuurin jatkuvuus) ja toisaalta korosttun avoimen (synkoopit, 'glissandot', diskreetit hajasävelet) välinen suhde on täynnä odotuksia. Jatkon täytyy ottaa niihin kantaa: periodi alkaa laajentua.

Saapuminen toonikasoinnulle tahdissa 8 ei ole mitenkään painokas, vaan monin tavoin hämärretty. Saapumishetkellä on melodiaäänessä noonipidätys. Lisäksi edeltävän tahdin dominanttisointu on monessa suhteessa epästabiili, sillä tahdin alussa se esiintyy terssikäännöksenä, sitten lomasävel *f* hämärtää sointua, ja viimeisen kahdeksasosan hetkellä ennen toonikaa soinnusta puuttuu johtosävel. Tärkeä pysähtymistä eliminoiva tekijä on myös uuden sointiväri-impulssin ilmestyminen, käyrätorvien sisääntulo tahdin 8 alussa.

Nyt alkava periodin laajennus jatkaa samaa *Sturm und Drang* 1 -tekstuuria, mutta ilmeeltään intensiivisempänä (esim. 2).

Puhaltimien uudet sointiväri-impulssit merkitsevät kukin tietysti jo sinänsä sointivärispektrin rikastumista, soinnillisen ilmeen monipuolistumista. Lisäksi vaikuttaa siltä, että niiden esiintymisjärjestys tahdeissa 8–16 merkitsee sointiväri-intensiivisyyden asteittaista lisääntymistä: pehmeät käyrätorvet (t. 8), särmikkäämmät fagotit (t. 10), ekspressiiviset oboet (t. 12), oboe ja huilu yhdessä (t. 14), ja lopulta koko orkesteri tahdissa 16. On helppo kuvitella, että esimerkiksi käyrätorvien ja fagottien esiintymisjärjestyksen kääntäminen päinvastaiseksi olisi ristiriidassa musiikin sisäisen dramaturgian, intensiivisemmäksi muuttuvan ilmeen kanssa. Tällä tavoin sointiväri rikastuminen siis suuntaa kuulijan mielenkiintoa eteenpäin ja osaltaan laajentaa periodia. Tekstuurin intensiivisyyttä lisäävät (periodia laajentavassa merkityksessä) myös harmonisen rytmin tiheneminen yli kolminkertaiseksi, soinnillisen valikoiman rikastuminen, liikkeen voimakas ylöspäinen tendenssi sekä pienoismuotomorfologian hahmottuminen yhä lyhyemmissä fraaseissa (t. 1–8 4 + 4 tahtia, t. 9–12 2 + 2 tahtia ja t. 13–15 2 + 1 tahtia). Tätä kiilamaista pienoismuotomorfologiaa artikuloivat selvästi edellä mainitut uudet sointiväri-impulssit, harmonia sekä synkoopipirytmien katkot 2. viuluilla ja alttoviuluilla.

Ensimmäinen makroperiodi

Esim. 2

The musical score is divided into two systems. The first system features a bassoon (fag.) part with a long note and a dynamic marking of *p*, a string (sr.) part with a melodic line, and a bass line with triplets. The second system starts at measure 13 and includes a flute (fl.) part, an oboe (ob.) part, a horn (cor.) part, and a bass line. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Alun vastakohta-asetelma – hillityn vähäeleisyyden ja ekspres-
siivisen rikasilmeisyyden suhde – toteutuu tässä ensimmäisen
periodin laajennuksessa (tahdit 9–16) kenties uusilla tasoilla.
Puhaltimien paljaisiin, pitkiin oktaavisignaaleihin suhteutuu
jousien yhä intohimoisemmin ylöspäin kiipeävä liike (vertikaali-
nen suhde). Toisaalta tätä tilannetta seuraa tahdeissa 14–15 mitä
normaalein kadensaalainen tapahtuma (horisontaalinen suhde):
melodian ja harmonian kromaattisuudesta ja matalien jousien
efektiivisistä 'glissandoista' luovutaan kokonaan, ja voimakas-

Ensimmäinen makroperiodi

eleisesti ylöspäin kiivennyt melodia laskeutuu yksinkertaista, diatonista astekulkua. Samaan aikaan edellä mainittu sointiväri rikastuminen jatkuu, ja bassolinjan artikulaatiopisteiden nopeutunut rytmi nopeutuu edelleen neljäosanuoteiksi. Rakenteen eri ulottuvuudet, dimensiot, alkavat eriytyä. Lisäksi on muistettava edellä mainittu fraasirakenteen komplisoituminen eli yksiköiden lyheneminen sekä symmetrisen, parillisen hahmottumisen hämärtyminen.

Voimme kiteyttää havaintomme: rakenteen eräillä tasoilla (liikkeen tiheys, sointiväri, pienoismuotomorfologia) edelleen jatkuva rikastuminen *törmää* tahdeissa 14–15 yksinkertaistumiseen eräissä muissa rakenteen ulottuvuuksissa (melodia, harmonia). Voimmekin kysyä, onko tämä *yksinkertaistumisen ja rikastumisen välille syntyvä kitka* se ratkaiseva tekijä, joka laukaisee alun odotusta väreilevän ilmapiirin tahdissa 16 koko orkesterin rajuksi forteksi? Tätä ongelmanasettelua seuraa tietysti kysymys, oliko Mozart "polyparametrinen" (Heininen 1981, 128) säveltäjä. Anton Webern siteeraa ensimmäisessä *Wege zur neue Musik* –luennossaan esseisti Karl Krausia: "opettaa ihmisiä huomaamaan rotkoja, syvänteitä truismeissa – se olisi opettajan velvollisuus syntistä sukupolvea kohtaan." (Webern 1975, 10)

Girdlestone toteaa, että tahdissa 16 alkava fortejakso on tyyppillinen, pehmeää aloitusta seuraava galantti formula, joka esiintyy tässä "Mozartin nerouden uudistamana" (Girdlestone 1948, 310). Huomio sinänsä on tosi ja osuva, mutta hänen tekstissään se jää ilmaan, perustelemattomaksi (ellei sitten koe vakuuttavaksi perusteluksi "metsän syvyyksistä kimaltelevan haarniskan", "salamoinnin", "väkivallan ja paatoksen vuorottelun" jne. kuvaamista; ainakaan hänen teemaluettelonsa eivät juuri lohtua tarjoa...).

Tahdit 14–16 muodostavat selkeän kadenssaalisen eleen. Tämä osan ensimmäinen vahva kadenssi ankkuroi harmonian toonikaan tahdissa 16 ja päättää ensimmäisen periodin (tahdin 8 toonikalle saapumisen korostettua epästabiliisuutta käsiteltiin jo aiemmin). Samaan aikaan kuitenkin eräät edellä mainitut rakenteen tasot luovat tilanteeseen epästabiliisuutta ja eliminoivat sulkeutumisen vaikutelman syntymistä. Jos tahti 16 jatkaisi rakenteen sulkevalla tavalla 1. periodin tekstuuria, periodi olisi muodoltaan varsin symmetrinen: ensimmäiset 8 tahtia sisältävät yhden 4 + 4 tahdin

Ensimmäinen makroperiodi

fraasiparin, ja seuraavissa 8:ssa tahdissa seuraisi ensimmäisen 2 + 2 tahdin fraasiparin jälkeen myös toinen, tosin symmetrialtaan hämmästyttävä. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Sen sijaan kiilamainen struktuuri, tiheneminen tunkeutuu symmetrisen pienoismuotomorfologian sisälle ja johtaa tahdissa 16 ilmiöön, josta 1700-luvun lopun musiikinteoreetikot käyttivät nimeä *Takterstickung* (= tahdin poisto) (Ratner 1980, 38). Tahti 16 toimii sekä loppupisteenä 1. periodille että alkupisteenä 2. periodille. Periodit limityvät, mikä synnyttää vaikutelman voimakkaasta jatkuvuudesta: itse asiassa periodinlaajennus jatkuu yhä makroperiodisen rakenteen tasolla. Periodinen rakenne muuttuu monitasoiseksi: *Takterstickungin* hetkellä 1. periodia hallinneesta (ja kasvavassa määrin manipuloinnin kohteeksi joutuneesta) pienoismuotorakenteiden parillisesta symmetriasta luovutaan ja siirrytään moniselitteisen, hämmästyttävän pienoismuotomorfologian maailmaan. Näin ovat periodisen rakenteen "selkeä, usein symmetrinen avaus" ja "joustavampi jatkuminen" hahmottuneet ensimmäisessä makroperiodissa.

Toisen periodin tahdissa 16 aloittavaa tooppimateriaalia kutsutaan tässä *Sturm und Drang* 2 -toopiksi (esim.3). Se on hyvin tyypillinen *Sturm und Drang* -tekstuuri, joka rajuudellaan ja intensiivisyydellään muodostaa täyspainoisen vastauksen alun luomaan odotuksen ilmapiiriin.

Kaikessa rajuudessaan ja intensiivisyydessään Mozartin tutti-tekstuuri on eriytyntä, täynnä voimakasilmeisiä, kiehtovia yksityiskohtia. Jo ensimmäisessä periodissa jousien ja puhallinten tekstuurit eriytyivät selvästi toisistaan, ja siitä syntyi – ilmeisen sointiväriin rikastumisen lisäksi – tärkeä juonne Mozartin "taidokkaasti yhteenpunomaan" kokonaisuuteen: *soittimellisuuden* aspekti, eri instrumenteille tyypillisten soittokuvioiden ilmeikäs vastakkainasettelu ja integroituminen ilmaisuun (ks. Mäkelä 1986, 54). Esimerkiksi käyrätorvien terävät ja matalien jousien 'glissandonomaiset' kohotahdit tahdeissa 15–16 ovat rytmisesti ja säveltasollisesti hyvin kompleksissa suhteessa keskenään. Tämän 'kompleksisuuden' integroituminen hyvin vakuuttavaksi kokonaiseleeksi johtuu tärkeiltä osin kyseisten kohotahtien vahvasta soittimellisesta luonteenomaisuudesta. Ensimmäisessä periodissa kyseisiä

Ensimmäinen makroperiodi

Esim.3

16

fl. & ob.
fag.
cor. in D
trp. in D
timpani in D
str.

The musical score for Example 3, measures 16-17, is presented in a multi-staff format. The top two staves are for woodwinds: fl. & ob. (flute and oboe) in the upper staff and fag. (bassoon) in the lower staff. The next two staves are for brass: cor. in D (cornet in D) and trp. in D (trumpet in D). Below these are the timpani in D and the string section (str.). The woodwinds play a melodic line with a fermata over the first measure. The brass and timpani play a rhythmic accompaniment. The strings play a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Ensimmäinen makroperiodi

18

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has two treble staves and one bass staff. The third system has a treble staff, two middle staves (treble and bass), and a bass staff. The score is divided into three measures. The first measure shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a rhythmic pattern, and a bass staff with a simple accompaniment. The third measure continues the melodic and rhythmic patterns from the previous measures.

18

Ensimmäinen makroperiodi

jousien 'glissandokuviota' karakterisoi ylöspäinen liiketendensi, joka kiteytyy nyt huikeaksi, yli neljän oktaavialan kohoavaksi eleeksi. Se muodostaa voimakasilmäisen yhdistelmän vaskien ja patarumpujen terävien signaalien kanssa. Tuttitekstuurin toisen osatekijän muodostaa puupuhaltimien pitkien äänien jatkuminen – tahdissa 16 sointiväriiltään ja dynamiikaltaan sekä tahdissa 17 myös harmonialtaan rikastuneina (kun puhaltimet tahdissa 17 ensi kertaa soittavat täydellisen kolmisoinnun) – sekä näihin pitkiin ääniin yhdistyvä 2. viulujen ja alttoviulujen tremolo. Viimeksimainnitu osatekijä (puupuhaltimien pitkien sointujen yhdistyminen jousien tremoloon) on tosin yksi tavanomaisimpia piirteitä ajan orkestrointityylissä. Tässä *Strum und Drang* 2 -toopissa siihen luo yksilöllisyyttä ja rakenteellista painokkuutta se ylivertaisen ilmeikäs ja ekspressiivinen tapa, jolla se muodostaa 'superversion', jonkinlaisen metamorfoosin käyrätorvien sisääntulossa tahdissa 8 hyvin hienovaraisesti esiin tuodusta ideasta, pitkästä signaalista.

Mainitsemassamme huomiossa ei siis ole kysymys motiivisesta analyysistä, vaan sen erittelystä, miten signaali-tooppi absorboituu kahteen erilaiseen *Sturm und Drang* -tyyliin. Melodis-motiivisesti ei 1. ja 2. periodilla ole oikeastaan muuta yhteistä kuin tuo jousien kohotahtinen 'glissandokuvaio', joka sekin hahmottuu ehkä ennemminkin *Sturm und Drang* 1 ja 2 -tooppeihin elimellisesti liittyvänä karakteristisena kuviona ja tekstuurin pinnan ominaisuutena kuin varsinaisesti melodisena aiheena. Sen analysoimiseen, miten nämä "pienet, sinänsä irralliset aiheyksiköt" on "valettu rakenteeltaan ja tunnelmaltaan ennen kuulumattoman tiiviiksi kokonaisuudeksi" (Maasalo 1985, 182) tuntuu perinteinen motiivis-temaattinen analyysi tarjoavan niukasti keinoja. Topiikka ja periodisuus näyttävät taas analyttisinä käsitteinä tarjoavan mielenkiintoisia johtolankoja osan struktuuriin.

Niinpä sen paremmin tahdissa 18 ilmestyvät, alaspäistä murto-sointua melodisena materiaalinaan käyttävät markantit neljäsosanuotit kuin melodisen liikkeen kiteytyminen kromaattisesti dominantin ympärille tahdissa 21 eivät sisällä mitään motiivisia kytkentöjä edeltäneeseen melodiseen materiaaliin. Makroperiodisen rakenteen keskivaiheelle tyypillinen joustavuus toteutuu nyt alun pienoismuotomorfologiaa hallinneen parillisen symmetrian voimakkaana hämärtämisenä: oppineeseen tyyliin viittaava edellä

Ensimmäinen makroperiodi

mainittujen "markanttien neljäsoanuottien" polyfoninen käsittely synnyttää tahdeissa 18–20 kaksi erilaista, päällekkäistä fraasirakenetta (viulut ja puhaltimet vs. matalat jouset). Näistä ylempi, hallitseva vielä taitetaan dramaattiseen *Takterstickung*in saavuttaessa tahtiin 21. Säemorfologian komplisoituminen ja symmetrian hämärtäminen viedään näin osan kahdenkymmenen alkutahdin aikana jatkuvasti yhä pitemmälle, kunnes tilanne taittuu dramaattisesti fraasipariin, jonka puoliskot ovat todella symmetrisiä, täsmälleen samanlaisia (esim. 4).

Eikö kuitenkin ole jotenkin anarkistista puhua 'symmetristen rakenteiden hämärtämisestä' – kyseessä on Mozartin piano-konsertto eikä mikään *Götterdämmerung*. Vielä tarkemmin katsottuna osoittautuukin, että kun Mozart todellakin selvästi luopuu parillisen symmetrian periaatteesta tahdissa 16, hän samalla siirtyy morfologiseen struktuuriin, jossa on selviä aidon peilisyymetrian piirteitä (esim. 5, s. 18).

Jälleen kysymys: eikö Anton Webern ollutkaan ensimmäinen, joka sovelsi aidon peilisyymetrian periaatetta musiikillisiin rakenteisiin?

Vaikka tämä *Sturm und Drang* 2 -tooppi onkin selvästi ensimmäisen makroperiodin dramaturginen painopiste, on syytä panna merkille sen lyhyys: jo viiden tahdin kuluttua seuraa tuo sekä soittimellisen eriytyneisyyden että säemorfologisen kompleksisuuden kannalta voimakkaasti, leikkauksenomaisesti yksinkertaistuva fokuusoituminen dominanttisoinnun ympärille.

Pintapuolisesti asiaa katsoen näyttää siltä, että Mozart käyttää 'leikkauksia'. Nuo leikkaukset sijaitsevat kuitenkin hyvin vakuutavissa solmukohtissa suhteessa enemmän tai vähemmän eriytyneiden eri parametrien eri kehitysvaiheiden kompleksiin, 'taidokkaasti yhteenpunottuun' suhdeverkostoon. Näin ollen olisikin ehkä aiheellisempaa puhua leikkauksen ja ylimenon synteestistä tai asteikosta, jonka ääripäinä ovat leikkaus ja ylimeno. Asteikon eri kohdissa Mozart liikkuu unessakävijänomaisella varmuudella.

Siirtyminen tahdin 20 *Sturm und Drang* 2 -toopista tahdin 25 *Empfindsamkeit* -tooppiin vaikuttaa myös jonkinlaiselta leikkautekniikan ja ylimenotekniikan synteestiltä (ks. esim. 4). *Leikkaustekniikka* edustavat soittimellisen ja säemorfologisen rikasilmeisyyden yhtäkkinen voimakas yksinkertaistuminen tahdissa 21, yhtäkkinen

Ensimmäinen makroperiodi

Esim. 4

21

ff. & ob. *f* *p*

fag. *f* *p*

cor. & trp. in D *f*

timpani in D *f*

str. *f* *p*

21 *f*

25

ob. *p*

fag. *p*

str. *p*

p

p

Ensimmäinen makroperiodi

Esim. 5

siirtymä pianonyanssiin ja pelkästään viulujen sointiväriin tahdissa 23 sekä uudenlaisen säestyskuvion ilmaantuminen tahdissa 25 (leikkauskohdat eri parametrien – säemorfologian, soittimellisuuden, dynamiikan, sointiväriin ja tekstuuriin – suhteen sijaitsevat siis eri kohdissa). *Ylimenon* piirteitä tapahtumaan luovat taas tahtien 21–25 yksinomaan dominanttisoinnun hallitsema harmonia, jousien sointiväriin säilyminen koko ajan 'yhteisenä nimittäjänä', sen kanssa tahdissa 25 dialogiseen suhteeseen asettuvan puupuhallinväriin hienovarainen sisääntulo tahdissa 24 sekä ennen muuta juuri edellä mainittujen leikkausten hienovarainen porrastuneisuus. Mozart huomioi sekä jatkuvuuden että kiteytyneisyyden vaatimuksen. Paradoksaalisella tavalla ykseys kuultaa moninaisuuden läpi.

Empfindsamkeit -tooppia voi pitää jonkinlaisena *Sturm und Drang* -toopin lyyrisenä, intiiminä vastineena. Tämän erityisesti *C.Ph.E. Bachin* klaveerimusiikissa tärkeänä juonteena esiintyvän toopin tunnuspiirteitä ovat nopeat mielentilan muutokset, jatkuvuuden keskeytymiset, voimakkaat tauot, epästabiili, usein dissonoiva harmonia sekä yhtäkkiset kontrastit sointiväriin, ambituksen, dynamiikan ja harmonian käytössä (Ratner 1980, 22).

Hyvin korkeajännitteisen, kiilamaisesti tahteihin 21–23 huipentuvan alun jälkeen tarvitaan jonkinlainen mahdollisuus 'vetää henkeä', eikä tahtien 23–26 tyylillinen profiili ole erityisen korkea. *Empfindsamkeit* -toopin piiriin sen liittyy kuitenkin tekstuuriin jatkuvuuden katkeaminen empaattisiin synkooppi-kuvioihin tahdissa

Ensimmäinen makroperiodi

23 sekä viulujen ja oboiden sointivärien asettaminen ekspressiiviseen dialogisuhteeseen tahteissa 25–27. Tämä herkkä, intiimi vuoropuhelu leikataan tahtissa 28 (jälleen *Takterstickungin* kautta) korostetun määrätietoiseen, voimakkaaseen *marssitooppiin*:

Esim. 6

27 fl.
ob. & fag.
trp. & cor. in D
timpani in D
str.
p

f

Tämä *Sturm und Drang* -tyylin karakterisoima marssitooppi päättää koko ensimmäisen makroperiodin (siis myös 2. periodin) dominanttisointuun järkälemäisellä voimalla. Makroperiodisen rakenteen keskikohdan monessa suhteessa hämärrettyä rikasilmeisyyttä (myös tyylien tasolla, kun ajatellaan *Sturm und Drang* 2 - ja *Empfindsamkeit* -tooppien vastakkainasettelua) seuraa näin siis

Ensimmäinen makroperiodi

voimakas, kokoava ja stabiili päätös. Dramaturgisen painopisteen, *Sturm und Drang* 2- ja *Empfindsamkeit* -tooppien monitasoisten syvyysperspektiivien jälkeen kaikki tekijät vaikuttavat yhteen ja samaan suuntaan: makroperiodi halutaan päättää voimakkaaseen ja yksiselitteiseen puolilopukkeeseen (tällaisissa tapauksissa voi periodin päätöksenä olla autenttisen kadenssin asemesta siis myös vahva puolilopuke).

Tooppi- ja periodistruktuurista käsin on tällä tavoin hahmottunut kuva tahtien 1–32 muodostamasta kokonaiskaarroksesta (selkeä avaus: introvertti kiihkeys > ekstrovertti kiihkeys > hengähdys > voimakas päätös). Näin syntynyt kuva antaa osan alusta relevantimpaa ja kuvausvoimaisempaa informaatiota, kuin abstraktista 'pääteemasta' puhuminen. Todistusaineisto motiivisen, ensisijassa melodisen muodon keskeisyydestä vaikuttaa heikolta tässä neljän, toisiaan henkeäsalpaavan voimakasilmäisinä leikkauksina seuraavan tyylin (*Sturm und Drang* 1, *Sturm und Drang* 2, *Empfindsamkeit*, marssi) muodostamassa kokonaisuudessa. "Pienistä, sinänsä irrallisista aiheyksiköistä" rakentuu todellakin "ennennäkemättömän tiivis kokonaisuus" (Maasalo 1985, 182–183). Miten se varsinaisesti tapahtuu, on kysymys, jonka pohtiminen edellyttää tämän musiikin moniulotteisuuden hyväksymistä: se edellyttää etsiytymistä sisälle osan moniulotteisten suhdeverkosten avaruuteen ja yritystä hahmottaa niistä aukeavia syvyysperspektiivejä. Tällainen yritys jää tietysti aina puolitehen, mutta saattaa silti johtaa pitemmälle kuin pääteeman ja sivuteeman osoittaminen yhdistyneenä pateettiseen tunnelmointiin...

Toinen makroperiodi (tahdit 33-77)

Kolmannen periodin ja samalla toisen makroperiodin aloittaa tahtissa 33 *laulavan tyylin* ja *Empfindsamkeit* -tyylin yhdistelmä.

Esim. 6b

The musical score consists of three staves. The top staff is for the flute (fl.), the middle for oboe and bassoon (ob. & fag), and the bottom for violins I and II (vn. I, II). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 33 is marked with a forte (f) dynamic. The flute part features a melodic line with slurs and accents. The oboe and bassoon part provides harmonic support with chords and single notes. The violin part consists of a steady accompaniment of chords. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Siinä esiintyvä sointivärien dialoginen vuorottelu (oboet ja fagotit/huilu ja viulut) on vuoropuheluidean suhteen astetta voimakasileisempi versio tahtien 25–27 *Empfindsamkeit* -toopista (Ks. esim. 4, s. 17).

Motiivisesti kyseisillä kohdilla ei ole toistensa kanssa mitään tekemistä, mutta Mozartin valitsemien tooppien tasolla syntyy selvä kytKentä ensimmäisen ja toisen makroperiodin välille: toisen makroperiodin alku (tahti 33–) tarttuu ensimmäisen makroperiodin 'hengähdyskohdassa' esiin tulleeseen ideaan. Juuri tooppikytkentöjen tarkastelu auttaa hahmottamaan tahtien 25–27 rakenteellista monimerkityksisyyttä. Tämä hengähdyskohta 1. makroperiodin hektisessä dramaturgiassa toimii siis samalla myös kytKentänä seuraavan periodin alkuun. Tällainen *Empfindsamkeit* -tyylin ja *laulavan tyylin* yhdistelmän ennakointi tahteissa 25–27 merkitsee

Toinen makroperiodi

samalla osan erään perustavalaatuisen piirteen, *Sturm und Drang*-tyylin ja laulavan tyylinvastakkainasettelun ensimmäistä, hienovaraista sisäänajoa. Astetta ilmeisempi on jo makroperiodien rajakoh- ta: siinä asetetaan peräkkäin (tahdin 32 kenraalitaun erottamina) *Sturm und Drang*-tyylin modifioima marssitooppi ja laulavan tyylin modifioima *Empfindsamkeit*-tooppi.

Kolmannen periodin alun *Empfindsamkeit*-tyyliä seuraa tahdeis- sa 39–43 viisi tahtia oppinutta tyyliä, jota pidätykset, imitaatiot ja sekvenssi karakterisoivat. Mozart käyttää tässä oppinutta tyyliä ikäänkuin edeltäneen *Empfindsamkeit*-tyylin intiimien, 'subjektiivisten', harmonisesti korostetun epästabiilien huokauseleiden rauhallisempänä, 'objektiivisempänä' vastapainona:

Esim. 7

Pienoismuotomorfologisesti olisi jälleen kyseessä symmetrinen kokonaisuus, mikäli tahdin 43 autenttinen kadenssi johtaisi raken- teen sulkevaan, periodin päättävään toonikasointuun samana pysyvän tekstuurin puitteissa. Näin syntyisi kaksi kolmijäsenistä sekvenssiketjua. Sekvensseillä Mozart joka tapauksessa luo yhte- näisyyttä ja stabiilisuutta kolmanteen periodiin, jossa kaikkein 'subjektiivisin' ja kaikkein 'objektiivisin' tooppi (*Empfindsamkeit*-tyyli ja oppinut tyyli) asetetaan rinnakkain: intiimejä huokauselei- tä seuraa ankara polyfoninen konstruktio. Yhteisenä nimittäjänä molemmilla on kahden tahdin sekvenssiyksiköiden säemorfologia.

Toinen makroperiodi

Jälleen korostetun subjektiivinen ja korostetun viileä kohtaavat hyvin eriytyneellä tavalla.

Kaiken kaikkiaan kolmannessa periodissa, jonka tahtien 43–44 autenttinen kadenssi päättää, on tarpeeksi rakenteellista stabiiliisuutta laajan periodisen rakenteen, toisen makroperiodin avaamiseen.

Taktersticking, jonka kautta neljäs periodi hyökkää esiin tahdissa 44, merkitsee siis jälleen periodinlaajennusta osan makroperiodisen rakenteen puitteissa. Tooppi vaihtuu jälleen jyrkkänä leikkauksena – uutta tyyliä kutsutaan tässä *Sturm und Drang* 3-toopiksi:

Esim. 8

44

Ww. $\underline{\underline{mf}}$

cor. & trp in D $\underline{\underline{sfz}}$

timpani in D $\underline{\underline{sfz}}$

str. $\underline{\underline{f}}$

"Dramatiikka palaa", kirjoittaa Kai Maasalo. Kolmannesta periodista hän puolestaan toteaa seuraavaa: "Pääteeman tauottua huippusointuun tummat varjot kaikkoavat ja puupuhaltimet viritävät lempeän sivuteemansa" (Maasalo 1985, 183). Mutta eikö 3. periodissa ole omalla tavallaan myös dramaattisia piirteitä: harmonisesti hyvin epästabiilit, *Empfindsamkeit* -tyyliset huokauseleet ja

Toinen makroperiodi

niiden leikkaaminen ilmeeltään päinvastaiseen tooppiin? Onko tilanne 'lempeä', kun hyvin vahva d-mollin huippulopuke jää ilmaan, täysin vaille purkausta, ja tauon jälkeen seuraavat F-duuri-, g-molli- ja a-molli-harmoniat kromaattisine väliDominantteineen? Myös kolmas periodi on omalla tavallaan hyvin dramaattinen, samalla tavoin hienovaraisesti kuin osan alku. Edellä mainittu Maasalon kommentti on tosi, jos rajoitumme tarkastelemaan 3. periodissa ainoastaan dynamiikkaa, tekstuuria, sekä melodiaa abstraktina linjana. Mutta Mozartin musiikillinen todellisuus on moniulotteisempi. Kolmannen periodin eräissä suhteissa 'lempeään' tilanteeseen luovat syvyydsperspektiiviä hyvin 'dramaattinen' ilme, epästabiilisuus ja kontrastit rakenteen muilla tasoilla: harmoniassa, sointivärisissä ja topiikassa.

Neljännän periodin (t. 44–77) *Strum und Drang* 3 -toopille on luonteenomaista intensiivinen, kromaattisuuden karakterisoima liike, jolla on selvästi lähtökohtansa ensimmäisen makroperiodin päättäneen marssitoopin bassolinjassa. Tästedes toinenmakroperiodi laajenee siten, että lopullisen, definitiivisen kadenssin ilmestymistä *lykätään* kerta toisensa jälkeen (esim. 9).

Voimakasta kadenssoivaa sointukulkua (subdominantti – kadenssoiva kvarttisekstisointu – dominantti) seuraa tahdissa 53 toonikasoinnun *epästabiili terssikään* sekä *liikkeen jatkuminen Takterstickungin* kautta (=periodinlaajennus). Samantapaisesta harmonisesta tapahtumasta muodostavat tahdit 64–65 ilmeeltään ja tekstuuriltaan vielä jyrkemmän, dramaattisemman version (esim. 10, s. 26-27).

Tahdissa 58 periodinen rakenne laajenee edelleen liikkeen jatkumisen ja dramaattisella tavalla *epätäydellisen toonikan* kautta: paljas, sforzatojen korostama oktaavi (joka myös aloittaa neljännän periodin, t. 44 esim. 8) enteilee osan loppupuolen *ombra* -sävyjä. Tahdin 71 kadenssissa toonikan saapumishetkellä alkava kahdeksasosaliike taittaa periodin – vielä kerran – laajennukseen, ja vasta tahdissa 77 toinen makroperiodi päättyy, sulkeutuu yksiselitteisesti perusmuotoiseen toonikasointuun (esim. 11, s. 27).

Mozartin taituruus tällaisen periaatteessa hyvin yksinkertaisen kadenssaalisen tapahtuman (D > epätäydellinen t) laajentamisessa

Toinen makroperiodi

Esim. 9

48

Ww.

f *p*

Cor. & trp. in D

timp. in D

str.

f *p*

52

Ww.

f

cor. & trp. in D

f

timpani in D

f

str.

p *f*

52 *p* *f*

Toinen makroperiodi

Esim. 10

63

Musical score for Example 10, measures 63-71. The score is written for six instruments: piano, bassoon, violin, bass, flute, and bassoon. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

67

71

Ww.

cor. & trp. in D

timpani in D

str.

67

71

Musical score for Example 10, measures 67-71. The score is written for five instruments: woodwinds (Ww.), horns and trumpets in D (cor. & trp. in D), timpani in D, and strings (str.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Toinen makroperiodi

71 str.

Musical score for measures 71-74. The score is written for strings (str.) and woodwinds (Ww.). The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The woodwinds play a melodic line with some grace notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment with sustained notes and some melodic fragments.

75 + Ww.

Musical score for measures 75-78. The score is written for woodwinds (+ Ww.) and strings. The key signature has one flat. The woodwinds play a melodic line with some grace notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment with sustained notes and some melodic fragments.

Esim. 11

76 Ww. str.

Musical score for measures 76-79. The score is written for woodwinds (Ww.) and strings (str.). The key signature has one flat. The woodwinds play a melodic line with some grace notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment with sustained notes and some melodic fragments.

Toinen makroperiodi

yli neljäkymmenen tahdin pituiseksi ansaitsee lähempää tarkastelua. Tällöin huomiomme kiinnittyy ennen muuta eri tooppien vastakkainasetteluun sekä siihen, miten keskeinen rakenteellinen merkitys on näiden tooppikontrastien suhteella periodisuutta luovaan kadenssaalisuuteen.

Kahdessa ensimmäisessä näistä 4. periodin viidestä kadenssista *Sturm und Drang* -tyylin keskelle leikataan puolentoista tahdin katkelma aivan erilaista tekstuuria: dynaamisena merkintänä on piano, harmoniana yksinkertainen kadenssaalinen formula (s⁶, kadenssoiva kvarttisekstisointu, dominantti), jota karakterisoiva viulujen ja fagottien rinnakkaisessesteissä liikkuva pehmeä legato-tekstuuri liittyy selvästi laulavaan tyyliin (tahdit 51–52 ja 56–57, (esim. 9). Näin tämä alunperin osan rakenteeseen hienovaraisella tavalla ilmestynyt juonne, *Sturm und Drang* -tyylin ja laulavan tyylin vastakkainasettelu, nousee jälleen esiin, astetta ilmeisempänä kuin edellisen kerran, makroperiodisen rakenteen rajakohdassa (t. 32–33). Nyt vastakkainasettelu on lopulta täysin eksplisiittinen: se tapahtuu jyrkinä leikkauksina periodisen rakenteen solmukohdissa (kadenssieleissä).

Tarkasteltaessa neljännen periodin kokonaisdramaturgiaa voidaan havaita, miten *kadenssaalisuuden juonne* ja yhä intensiivisemmiksi muuttuvien *tooppikontrastien juonne* eriytyvät toisistaan rikasilmeisesti. Periodin kahteen ensimmäiseen kadenssiin siis yhdistetään edellä kuvattu tooppikontrasti, yhtäkkinen leikkaus laulavaan tyyliin. Niitä seuraava epätäydellinen kadenssi (D t₃ tahdeissa 64–65) jääkin kokonaan *Sturm und Drang* -toopin sisälle (esim. 10). Tämä voimakasilmäinen tekstuuri taittuu sitten tahdeissa 67–68 yllättävään *Empfindsamkeit* -eleeseen: taukoihin ja kromaatiikkaan, subito piano, ilman kadenssoivaa harmoniaa. Koemme tämän taittumisen, tämän äärimmilleen jännitetyn tooppikontrastin selvästi makroperiodin dramaturgisena painopisteenä, kulminaationa, hetkenä jonka jälkeen seuraava musiikki on lähinnä rauhoittumista ja pyöristymistä makroperiodin loppua kohti. Sen jälkeen seuraa kuitenkin kaksi periodin periaatteessa 'yksiselitteisintä' kadenssia (D⁷ t), joiden 'yksiselitteisyyteen' tällainen rakenteen tasojen eriytyminen luo jälleen moni-ilmeistä syvyydenspektiiviä: topiikan, tekstuurin ja dynamiikan profiili on molemmissa kadensseissa varsin matala (tahdit 70–71 ja 76–77).

Toinen makroperiodi

Tällä tavoin Mozart on työstänyt yksinkertaisesta perusideasta, erilaisten kadenssien ja tooppikontrastien keskinäisestä suhteuttamisesta, rakenteellisesti tiiviin ja moniulotteisen musiikillisen tapahtuman. Sen päävaiheista voimme esittää seuraavan yhteenvedon: 1) kadenssi + tooppikontrasti, 2) kadenssi + tooppikontrasti, 3) kadenssi ilman tooppikontrastia, 4) definiitiivinen tooppikontrasti ilman kadenssia, ja 5) definiitiivinen kadenssi ilman (merkittävää) tooppikontrastia.

Makroperiodin lopun musiikissa (tahdit 71–77, (Esim. 10) kiedotaan yhteen *Sturm und Drang* -toopin vastapainona esiintynyt tooppimateriaali. Jousien pehmeä legatotekstuuri viittaa laulavaan tyyliin, neljän äänen selvä polyfoninen itsenäisyys puolestaan oppineeseen tyyliin. Ensimmäisten viulujen ja alttoviulujen huokauseleet (*appoggiaturat*) ja toisen viulun ilmeikäs kromatiikka edustavat *Empfindsamkeit* -tyyliä. Laulava tyyli on tekstuurissa kuitenkin hallitsevana piirteenä. Tahtien 71–77 tooppirakenteen kompleksisuus ja vahva ominaispaino toimii ikään kuin puskurina koko orkesterijohdannon *Sturm und Drang* -painotteisuuden ja solistin herkän sisääntulon välillä. Samalla siinä saa tähän asti voimakkaimman ilmauksensa orkesterijohdantoon vaivihkaa ilmestynyt laulavan tyylin juonne, joka näin kytkeytyy solistin sisääntuloon.

Neljäs periodi on näennäisesti yksinkertaista musiikkia, jossa sama materiaali paljolti toistuu. Mikään rakenteellisesti merkittävä ei kuitenkaan toistu täsmälleen samanlaisena, vaan alati uusiutuviina, rikasilmeisinä kombinaatioina, joihin erityisesti topiikan ja periodisuuden juonteiden eriytyminen luo rakenteellista syvyysperspektiiviä.

Soittimellisuus ei muodostu tässä toisessa makroperiodissa erityisen tärkeäksi aspektiksi, toisin kuin ensimmäisen makroperiodin *Sturm und Drang 2* -tekstuurissa. *Sturm und Drang 2* -tooppi muodostaa osan orkesteriritornellojen ytimen eikä esiinny kertakaan pianolla. Kyseisen toopin rikkaasti eriytyneet soittimelliset aspektit eivät olisi mielekkäällä tavalla käännettävissä pianotekstuuriksi, jollaiseksi *Sturm und Drang 3* -tooppi myöhemmin luontevasti taipuu.

Neljännän periodin pienoismuotomorfologia on voimakkaasti epäsäännöllisyyksien, erityisesti *Takterstickungien* hämärtämää.

Toinen makroperiodi

Ratkaisevan *Empfindsamkeit* -leikkauksen jälkeen, autenttisten kadenssien ilmestyessä (tahti 69–) siirrytään jälleen säännöllisten, kahden tahdin mittaisten fraasien pienoismuotorakenteisiin. Näin makroperiodisen rakenteen päätös saa tarvitsemaansa muodollista stabiiliteettiä.

Tällä tavoin rakenteellisen kompleksisuuden toteutuminen tarkentuu mielenkiintoisella tavalla eri painopistealueisiin Mozartin "taidokkaasti yhteenpunoman solmun" orkesterijohdannossa. Yhteistä ja keskeistä sen molemmille makroperiodeille on *Sturm und Drang* -tyylin voimakas hallitsevuus (myös määrällisesti: 50 tahtia 76:sta!), sekä kiehtova selväpiirteisyyden ja ambivalenssin yhteensulautuminen. Tavallaan molemmat makroperiodit muodostuvat ikäänkuin voimakkaiksi *kysymyksiksi* : ensimmäinen makroperiodi päättyy dominantille, äärimmäisen vahvaan huippulopukkeeseen (johon toisen alku on harmonisesti epästabii-lissa harhapurkaussuhteessa), ja toisessa makroperiodissa dramaturginen painopiste ja definiitiivinen kadenssi eriytyvät voimakkaasti toisistaan. Kokoavaa, painokasta saapumista toonikalle ei tapahdu koko orkesterijohdannossa, joka kuitenkin sisältää hyvin vahvan huippulopukkeen! Tällä piirteellä on suuri merkitys kaikkein laajimman tason makroperiodisessa rakenteessa.

Kolmas makroperiodi (tahdit 77 - 114)

Kirjoittaessaan wieniläisklassikkojen pianokonsertoista Ratner jakaa ne kolmeen ryhmään: 1) divertimenton sävyiset teokset, joille on ominaista solistin ja orkesterin varsin voimakas keskinäinen integroituminen, 2) taiturikonsertot, joita aikakauden pianovirtuosoit sävelsivät itselleen (enemmän tai useimmiten vähemmän ammattitaitoisesti), sekä 3) konsertot, joissa solistin ja orkesterin välinen suhde on tavalla tai toisella problematisoitu, moniulotteinen, dramaattinen. Esimerkkinä ensimmäisestä ryhmästä Ratner mainitsee Haydnin pianokonserton D-duuri, toisesta Daniel Steibeltin konserton nro. 3 ja kolmannesta Mozartin myöhäiset pianokonsertot (Ratner 1980, 294–305).

Muotonsa puolesta Mozartin ajan pianokonserto on mielenkiintoinen yhdistelmä eri perinteistä ja lajeista nousevia vaikutteita: läsnä ovat barokin concerto grosso -perinne, italialaisen oopperan da capo -aaria, sinfonia, tässä vielä romantiikan ajan kaavoihin kangistumaton sonaattimuoto...

Mozartin käyttämän konserttomuodon peruskaava on suoraan peräisin da capo -aariasta: kaksi tutti-soolo-tutti -jaksoa kehystää vapaampaa, fantasianomaisempaa soolojaksoa. Tuttijaksoissa toistuu usein samaa materiaalia, aivan kuten barokin concerto grosson solistijaksojen kanssa vuorottelevien tuttijaksojen ritornelloissa (kuten edellä jo todettiin, muodostaa *Sturm und Drang* 2 -tooppi nyt käsiteltävän osan ritornellojen ydinmateriaalin). Suhteessa näihin traditioihin vaikuttaa muotoutumassa oleva, dynaaminen sonaattimuodon idea (Ratner 1980, 283–284).

Solistin avaus tahdissa 77 assosioituu voimakkaasti mainittuun aariaperinteeseen (esim. 12).

"Pianon ensimmäinen sisääntulo on merkittävä", toteaa Maasalo osuvasti (Maasalo 1985, 184). Mutta kun hän perustelee toteamustaan sillä, että "piano ei kertaa orkesterin pääteemaa, vaan esittää uuden, laulavan melodian", herää kysymyksiä.

Kolmas makroperiodi

Esim. 12

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 77 and the second at measure 82. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The piano part is marked 'pno.' in the first system. The melody in the right hand is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of measure 82.

Tällainen solistin avaus on mitä normaalein ja konventionaalisin, muussa kuin 1800-luvun sonaattimuoto-lajiperinteen valossa, erityisesti aariaperinteen kannalta. Mitä merkittävää on konventiossa sinänsä? Entä miksi Maasalo, joka niin ahkerasti puhuu 'pääteemasta' ja 'sivuteemasta', ei anna tälle hyvin tärkeälle melodialle, tälle liikuttavan kauniille teema-identiteetille mitään nimeä, nyt, kun olisi perustellumpaa kuin kertaakaan aiemmin tässä osassa puhua nimenomaan *teemasta*, jonka yksilöllisyyttä karakterisoivat ensisijaisesti melodiset kvaliteetit? Mikä oikeastaan tekee pianon ensimmäisestä sisääntulosta merkittävän?

Tämän tutkielman erääksi perushypoteesiksi muodostui jo alkuvaiheessa se huomio, että *Sturm und Drang* -toopin erilaiset vastakkainasettelut laulavan tyylin ja briljantin tyylin kanssa näyttivät muodostavan osan keskeisen dramaturgisen ja rakenteellisen juonteen. Orkesterijohdannon *Sturm und Drang* -painotteisuuden jälkeen tämä pehmeälinjainen legatamelodia merkitsee nyt tämän *keskeisen rakenteellisen jännitteen* lopullista ja yksiselitteistä manifestoitumista. Samalla pianon sisääntulo luo alusta alkaen jännitteisen ja moni-ulotteisen suhteen solistin ja

Kolmas makroperiodi

orkesterin välille (puhdaspiirteinen esimerkki samantapaisesta suhteesta solistin ja orkesterin välillä on Beethovenin 4. pianokonserton hidas osa). Alkututissa olivat liike, topiikka, retoriikka, soittimellisuus, sointiväri ja pienoismuotomorfologia keskeisiä muotoa luovia tekijöitä. Nyt, viidennen periodin alussa joutuu *melodisuus* polttopisteeseen: pianon avaus tuo konserttoon ensimmäisen laulavaa tyyliä edustavan melodian.

Toinen solistin tuoma uusi tooppi seuraa tahdissa 88: *briljantti tyyli*, virtuoosinen kuviointi kuudestoistaosanuoteilla, joka tuo jälleen soittimellisuuden aspektin tärkeäksi musiikin struktuurin osatekijäksi:

Esim. 13



Nämä uudet impulssit luovat siis heti jännitteisen, problematisoidun suhteen solistin ja orkesterin välille. Ne virittävät kysymyksen: mitä tästä seuraa?

Takterstickungin kautta tapahtuu tahdissa 91 leikkaus näistä uusista toopeista takaisin alun *Sturm und Drang* 1 -tekstuuriin. Selvä autenttinen kadenssi tahdeissa 90–91 päättää viidennen periodin, ja samalla hetkellä Takterstickungin kautta alkava kuudes periodi merkitsee periodinlaajennusta makroperiodisen rakenteen (= 3. makroperiodi) tasolla.

Kuudennessa periodissa *Sturm und Drang* -tyyli pehmentyy ja modifioituu lyyrisen ilmeityksen suuntaan. Verrattuna osan aloittavaan ensimmäiseen makroperiodiin sen pituus on lyhentynyt noin kolmanneksen, raju *Sturm und Drang* 2 -tooppi on jäänyt kokonaan pois (se säästetään siis pelkästään orkesterin ritornelloihin), forte-nyanssi hallitsee musiikkia vain parin

Kolmas makroperiodi

viimeisen tahdin ajan, ja entä solistin kuviointi? Synnyttämistään jännittävän heterofonisista harmonisista tilanteista huolimatta se hahmottuu kokonaisvaikutelmaa pehmentävänä tekstuurin soittimellisena ulottuvuutena. Onhan *Sturm und Drang* 1 -tekstuurin kiihkeys nimenomaan rytmistä, ja pianon tasainen kuudestoistaosaliike yhdistyneenä kirjaimellisesti pyöreisiin soittokuvioihin pehmentää niiden synkooppien rytmistä profiilia (esim. 14).

Kolmas makroperiodi päättyy ensimmäisen lailla puolilopukkeeseen, joka edellä mainituista syistä ei ole tällä kerta yhtä voimakas. 'Ritornello-aiheen' eli *Sturm und Drang* 2 -toopin jääminen pois eksposition alkuosasta on toisaalta täysin normaali 1780-luvun konserttomuodon konventio. Rakenteellista merkittävyyttä tämän rajun tekstuurin poisjääminen saa sen integroitues- sa näin osaksi *Sturm und Drang* -toopin 'reaktiota' pianon sisääntulon 'merkittäviin' piirteisiin. Yhä merkittävämmiksi pianon sisääntulon esittelemät toopit paljastuvat jatkossa.

Ratnerin mukaan Mozartin myöhemmissä pianokonsertoissa rikas puhallinten käyttö luo eräänlaisen sinfonia concertantea muistuttuvan tilanteen, jonka kolme poolia ovat solisti, jousisto ja puhallimet (Ratner 1980, 297). Ensimmäinen, hienovarainen esimerkki tällaisesta – eri sointivärien ohella kolmen soittimellisen aspektin eriytyneestä vastakkainasettelusta on nuottiesimerkissä 14. Sen osatekijät ovat 1) jousien synkooppitekstuuri, 2) pianon briljanttiin tyyliin assosioituva kuviointi ja 3) puhallinten paljaat signaalit. Nuottiesimerkki 15 (s. 36) osoittaa, kuinka nämä osatekijät vaikuttavat toisiinsa. Pianon briljantin kuvioinnin taipuessa intensiivisesti ylöspäin toteutuu jousitekstuuurissa hienovarainen ylimeno *Sturm und Drang* 1 -toopista kohti marssitoopin rytmiä: synkooppirytmii muuttuu ensin 'takapotkuiksi', sitten puhtaaksi kahdeksaosaliikkeeksi (t. 106) ja seuraavassa tahdissa neljäsosanuoteiksi. Näin toteutuu tälle pehmennetylle *Sturm und Drang* -tyylille luonteenomainen asteittaisen muuntumiseen perustuva muodonta (erona 1. makroperiodin rajuille leikkauksille), joka johtaa kolmannen makroperiodin päättävään marssitooppiin (esim. 16, s. 37).

Kolmas makroperiodi

Esim. 14

97 cor. in D

p

pno.

p

p

str.

97 *p*

99 cor. in D

pno.

str.

Kolmas makroperiodi

Esim. 15

103

ob.

pno.

str.

105

pno.

str.

Kolmas makroperiodi

Esim. 16

112

Ww.

cor. & trp. in D

timpani in D

pno.

str.

Tällä tavoin briljantti tyyli modifioi *Sturm und Drang* -tyyliä (tulkoon tässä yhteydessä mainituksi se usein lausuttu toteamus, että Mozartin musiikissa taiturillisuus ei ole itsetarkoituksellista, vaan 'ilmaisun palveluksessa', hyvin syvästi struktuuriin integroitunutta. Erityisen tosi tämä huomio on nyt käsiteltävän osan kannalta).

Kolmannen makroperiodin retorista rakennetta karakterisoivat painokkuudeltaan vähäisten kadenssien (esim.17, seuraava sivu) tai Takterstickungien synnyttämät laajennukset. Mutta pienoismuototasolla ensimmäiselle makroperiodille ominaista pitkälle vietyä parillisen symmetrian häirintää ei esiinny kolmannessa makroperiodissa, vaan 'parilliset väittämät'

Kolmas makroperiodi

hallitsevat tekstuuria. Myös pienoismuotomorfologian tasolla *Sturm und Drang* -tyylin profiili on siis madaltunut. Kolmannen makroperiodin ainoa voimakas periodinen jäsentymispiste on huippulopuke, joka päättää sen.

Esim. 17

83
pno.

epästabii D >

heikko saapuminen
t:lle

> periodinlaajennus

The image shows a musical score for piano, measures 83-85. The score is written in a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 83 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of eighth notes with a slur over them, and the left hand has a single note. Measure 84 continues the melodic line in the right hand and has a few notes in the left hand. Measure 85 shows a more complex melodic line in the right hand with a slur and a fermata-like shape, and a few notes in the left hand. Below the score, three annotations are provided: 'epästabii D >' under measure 83, 'heikko saapuminen t:lle' under measure 84, and '> periodinlaajennus' under measure 85.

Neljäs makroperiodi (tahdit 115 - 192)

Neljännän makroperiodin avaava seitsemäs periodi (tahdit 115–127) alkaa alkututin toista makroperiodia vastaavalla tavalla, mutta kääntyy sitten rinnakkaissävellajin, F-duurin, huippulopukkeeksi. Kuten aiemminkin, periodin avaa dialoginen *Empfindsamkeit* -tyyli, ja sitä seuraa seuraa solistin tällä kertaa leikkisään suuntaan (rytmi!) modifioima katkelma oppinutta tyyliä, joka kääntyy luontevasti briljantiksi tyyliksi pehmeiden jousisointujen ja dominanttiurkupisteen yllä (esim. 18).

Seitsemännen periodin päättyminen huippulopukkeeseen luo ikäänkuin kaikumaisen kytkennän sen ja edeltäneen, niin ikään huippulopukkeeseen päättyneen kuudennen periodin kanssa. Mutta vastaavuus on luonteeltaan monessa suhteessa käännteistä: kolmannen makroperiodin päätös oli intensiivinen crescendo, kun taas seitsemäs periodi merkitsee ilmeen pehmenemistä ja modulaatiota valoisaan rinnakkaisduuriin. Hyvin selvä *etääntyminen* alun *Sturm und Drang* -maailmoista jatkuu. Pianon sisääntulon manifestoimat laulava tyyli ja briljantti tyylijohtivatensin *Sturm und Drang* -tyylin ilmeen pehmenemiseen.

Nyt, neljännen makroperiodin eli eksposition toisen makroperiodin alussa siitä luovutaan toistaiseksi kokonaan. Tämän luopumisen sinetöi kahdeksas periodi (esim. 19).

Konserton koko tähänastinen pienoismuototaso, säemorfologia on ollut varsin kompleksi, täynnä epäsymmetrisyyttä, *Takterstickungeja*, laajennuksia ja hämähäryksiä jopa siinä määrin, ettei siitä voi osoittaa *yhtään* "normaalia" neljän tai kahdeksan tahdin mittaista, symmetrisesti sulkeutuvaa pienoismuotorakennetta. Nyt lopulta, tahdissa 127 alkava gavottimelodia on muodoltaan puhdaspiirteisen symmetrinen, eleganttia tanssia tooppimateriaalinaan käyttävä periodi (sen joka tasolla parillisina väittäminä hahmottuvan symmetrian rikkoo ainoastaan *Takterstickungin* kautta tapahtuva siirtyminen yhdeksänteen periodiin viimeisessä tahdissa).

Neljās makroperiodi

Esim. 18

122

pno.

str.

This musical system contains measures 122, 123, and 124. The piano part (pno.) is written in a grand staff with a treble clef. It features a complex melodic line with many slurs and ties, including a rapid sixteenth-note passage in measure 124. The bass clef part of the piano system has a more rhythmic accompaniment with some rests. The string part (str.) is written in a grand staff with a treble clef. It includes a melodic line with slurs and rests, and a bass line with sustained notes and some rhythmic patterns.

pno.

str.

This system continues the musical score. The piano part (pno.) shows the continuation of the melodic line from the previous system, with a dense sixteenth-note texture. The string part (str.) continues with sustained notes and rhythmic accompaniment in both staves.

Neljās makroperiodi

Esim. 19

126 129

pno.

str.

Detailed description: This system contains measures 126 through 129. The piano part (pno.) is written in a grand staff with a treble clef. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some chromaticism. The strings part (str.) is written in a grand staff with a bass clef. It consists of block chords in the left hand and single notes in the right hand, providing harmonic support for the piano. Measure 129 ends with a fermata over a whole note.

130

pno.

str.

Detailed description: This system contains measures 130 through 133. The piano part (pno.) continues with a melodic line that includes some chromatic movement and rests. The strings part (str.) continues with block chords and single notes. Measure 133 ends with a fermata over a whole note.

Neljäs makroperiodi

134

pno.

str.

Uusi tanssitooppi, rinnakkaisduuri, voimakas poikkeaminen tähänastisista säemorfologisista konventioista sekä jälleen huomion keskipisteenä oleva viehkeä, karakteristinen melodia (jonka tooppimateriaalia voisi luonnehtia gavottityylin ja laulavan tyylin yhdistelmäksi) merkitsevät siis rakenteellisesti ja dramaturgisesti merkittävää *etääntymistä* alkututin orkesterin *Sturm und Drang* -maailmoista.

"Portaaton ylimeno – jyrkkä leikkaus" -akselilla tämä siirtymä alkututin rajusta *Sturm und Drang* 2 -toopista kahdeksannen periodin eleganttiin, viehkeään gavottiin on esimerkki mitä taidokkaimmasta ja hienovaraisimmasta ylimenosta. Tämä käy ilmeiseksi, kun tarkastellaan noita runsasta sataa tahtia hieman laajemmasta näkökulmasta.

Toisen makroperiodin alku tarttuu siis ensimmäisen makroperiodin hengähdyskohdan *Empfindsamkeit* -tooppiin. Se modifioi samalla hienovaraisesti tätä dialogista huokauselettä laulavan tyylin suuntaan. Toisen makroperiodin intensiivisen *Sturm und Drang* -tekstuurin keskellä tämä laulavan tyylin juonne tulee ilmeisemmäksi lyhyissä, kontrastoivissa leikkauksissa ja alkututin lopun pehmeässä legatotekstuurissa kiteytyäkseen lopulta pianon sisääntulossa itsenäiseksi, liikuttavan ilmeikkääksi temaattiseksi identiteetiksi. Jollain lailla tapa, jolla Mozart eriyttää laulavan tyylin juonteen *Sturm und Drang* -tyylistä, tuo mieleen

Neljäs makroperiodi

Bulgakovin Saatana saapuu Moskovaan -romaanin kerronnallisen rakenteen monitasoisuuden (Bulgakov 1981). Sitten solistin tekstuuriin ilmestyy uusi tooppi, briljantti tyyli, joka pehmentää kertautuvaa *Sturm und Drang* 1 -tekstuuria. Sen päättävää voimakasta pääsävelläjin huippulopuketta seuraa uusi huippulopuke rinnakkaisduurissa. Nämä kaksi huippulopuketta ovat harmoniselta rakenteeltaan melko samankaltaisia, mutta muiden tekijöiden suhteen (topiikka, dynamiikka, tonaalinen keskus, rytmisen profiloituneisuus, sointiväri) selvästi eriytettyjä. Sama *Empfindsamkeit* -tyylin ja oppineen tyylin vastakkainasettelu, joka orkesterijohdannossa merkitsi laulavan tyylin ensimmäistä, hienovaraista ilmestymistä tekstuuriin, johtaa nyt ekspositiossa suoraan varsinaiseen irtautumiseen *Sturm und Drang* -tyylistä.

Esimerkiksi tämä samanlaisuuksien ja erilaisuuksien rikasilmeinen ja *moniulotteinen* leikki, josta kyseinen ylimeno *Sturm und Drang* 2 -toopin ja gavotin välille lopulta kehkeytyy, oikeuttaa kutsumaan Mozartin sävellystekniikkaa *polyparametriseksi*. Samalla on kuitenkin painotettava, ettei ole kysymys itsetarkoituksellisesta provosoivien termien esiinnostamisesta, vaan perusteltujen vastaargumenttien luomisesta Mozartin musiikin "taivaalliseen yksinkertaisuuteen" vetoaville tanskalaisille lastensonatiinien säveltäjille...

Tätä taustaa vasten tuntuu varsin oudolta Girdlestone kanta hänen kirjoittaessaan ekspositiosta, että se, mikä seuraa alikututtia, "ei lisää mitään olennaista..." (Girdlestone 1948, 309). Solistin sisääntulon aikaansaamat topiikan, melodisuuden ja periodisuuden (gavotin symmetrisyys!) aspektien rikastumiset ja problematisoitumiset ovat osan rakenteen kannalta *ensiarvoisen* tärkeitä. Niiden luonnehtiminen epäolennaisiksi kertoo melko oudosta analyttisestä näkemyksestä.

Maasalo kirjoittaa neljännessä makroperiodista: "Puupuhaltimien sivuteema (so. 7. periodi) kertautuu yhtä lyhyenä kuin edellisellä kerralla... Sen jälkeen soittaa piano melodian, joka tuntuu aivan uudelta mutta jossa on samalla jotain tuttua. *Selitys* (kursivointi tekijän) on siinä, että tämän teeman pohjana on äskettäisen sivuteeman sointukulku" (Maasalo, 1985, s. 185).

Kyseisen "puupuhallinten sivuteeman" sointukulku rakentuu harmonisesti korostetun epästabiiilista kolmen perättäisen soinnun

Neljäs makroperiodi

(F-duuri, g-molli, a-molli) hetkellisestä, väldominanttisesta tonalisoimisesta.

Harmonis-tonaaliselta rakenteeltaan erittäin stabiilin 8. periodin gavottimelodian toisen fraasin alussa on väldominanttinen sointuyhdistelmä (väldominanttinen terssikvarttisointu > Sp₃) joka luo harmoniaan ilmeikkään, mutta hyvin stabiilin subdominanttisen tilanteen ennen rakenteen sulkevaa kadenssia (kadenssoiva kvarttisekstisointu > dominanttiseptimisintu > toonika). Gavottimelodian harmoniaa karakterisoivat ensisijaisesti perusmuotoiset dominantti- ja toonikasoinnut. Ne sijaitsevat symmetrisesti, täydentävästi fraasirajojen periodisissa jäsenymispisteissä (8. periodi on siis symmetrinen, kertautuva kahden 4-tahtisen fraasin muodostama pari, jonka ensimmäisen fraasin dominantille avoimeksi jäävän muodon toisen fraasin autenttinen kadenssi sulkee).

Seitsemännen ja kahdeksannen periodin suhdetta voisi luonnehtia seuraavasti: kahden harmonisen rakenteen, korostetun epästabiilin ja korostetun stabiilin, keskinäisen erilaisuuden läpi kuultaa kauniilla tavalla samanlaisuus, väldominanttisen sointuyhdistelmän ja identtisen bassokulun vuoksi. Tuon suhteen kautta periodit tulevat osaksi edellä kuvattua laajempaa ylimenoprosessia (*Sturm und Drang 2* > gavotti).

Jotenkin yksipuoliselta vaikuttaa sen sijaan Maasalon toteamus: "Orkesterin sivuteemasta on siten syntynyt uusi melodia, pianon sivuteema" (Maasalo 1985, 185). Wieniläisklassisen musiikin "ykseys moninaisuudessa" -ihanteessa Maasalo näyttää keskittyvän ensisijaisesti ykseyteen, ja suorastaan fobianomaisesti karttavan moninaisuuteen, erilaisuuteen liittyviä näkökulmia. Miksi? Vaikuttaa myös siltä, että Maasalo yrittää keksimällään "selityksellä" hieman väkinäisesti saada analyysinsä pohjana olevan 1800-luvun näkemyksen sonaattimuodon temaattisesta dispositiosta toimimaan tilanteessa, jossa sen relevanssi on kyseenalainen. Ehkä pianon "merkittävän" avausteeman jääminen vaille etikettiä oli jo tarpeeksi turhauttavaa, ja nyt Maasalo haluaa instrumentalistisen tieteenfilosofian hengessä (Niiniluoto 1980, 229-) "pelastaa" pianon toisen, jälleen *uuden*, tärkeän teeman, "selittämällä" sen orkesterin sivuteemasta syntyneeksi pianon sivuteemaksi. Ekspositiossa jäljellä olevat neljä temaattista

Neljäs makroperiodi

identiteettiä Maasalo sivuuttaakin jo sitten varsin lakonisesti.

On selvää, että tässä osassa on jo enemmän romanttisen sonaattimuodon piirteitä kuin esimerkiksi joissain Haydnin monotemaattisessa sonaattimuotoisissa osissa. Silti yksipuolinen keskittyminen kyseisen sonaatti muotonäkemyksenteemadisposition johtaa helposti epätarkkoihin ja epärelevantteihin tuloksiin tämän osan analysoimisessa.

Takterstickungin kautta alkaa tahdissa 143 yhdeksäs periodi, joka tooppimateriaaliltaan edustaa kokonaisuudessaan briljanttia tyyliä. Siirtyminen gavottityylistä briljanttiin tyyliin ennakoituu pianon briljanttia tyyliä edustavissa kommenteissa (esim. 20, s. 46-47), sekä toisaalta fagotin buffa-tyylisessä säestyskuviossa (joka muuttaa teeman ensimmäisen, pehmeän-unelmoivan esiintymän ilmettä aktiivisemmaksi) sekä tietenkin mainitun t. 143:n *Takterstickungin* kautta, joka osaltaan on laajentamassa neljättä makroperiodia. Makroperiodisen *jatkuvuuden* syntyminen paljastuu kerta toisensa jälkeen olennaisesti polyparametriseksi, eikä yksinomaan (eikä välttämättä edes ensisijaisesti) motiivis-temaattiseksi ilmiöksi. "Kunst des Übergangs" syntyy rakenteen eri ulottuvuuksien "taidokkaasti yhteenpunoitusta" toisiinsa kietoutumisesta, ja lopputulos on sanan parhaassa merkityksessä sinfoninen. Friedrich Blume toteakin: "... tämä konsertto on sinfonia, jossa piano on obligatosoittimena, eikä loistelias, orkesterisäestysellinen pianosoolo." (Blume 1933)

Tahdissa 143 alkavan briljantin tyylin tekstuuriin materiaali on eräiltä osin peräisin 2. makroperiodin *Sturm und Drang* 3 -toopista, mutta tilanteen "polyparametrisempi" tarkastelu osoittaa sen keskeisiltä piirteiltään olevan muuta kuin vain alkututin "loppunousun laajentunut versio" (Maasalo 1985, 185). Ehkä sen suhde alkututin *Sturm und Drang* 3 -tekstuuriin on jonkinlainen monen rakenteellisen tason eriytymisen synnyttämä metamorfoosisuhde.

Yhdeksäs periodi "etenee kolmena trilliin ja F-duurilopukkeeseen päättyvänä aaltona" (ibid.), joista kolmas, tahtien 173-174 definiitiviseen kadenssiin johtava aalto päättyy *Takterstickungin* kautta orkesterin intensiiviseen ritornello-tekstuuriin, *Sturm und Drang* 2 -tooppiin.

Periodin laajentumisiin johtava lopukkeiden epätäydellisyys on

Neljās makroperiodi

Esim. 20

136

Ww.

pno.

str.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 136, 137, and 138. It is divided into three systems. The first system (measures 136-137) includes three staves: Ww. (Woodwinds), pno. (Piano), and str. (Strings). The Ww. part has a melodic line with a slur over measures 136 and 137. The pno. part has a rhythmic accompaniment in the right hand and rests in the left hand. The str. part has a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measure 138) continues the Ww. and pno. parts, with the Ww. part ending on a note in measure 138 and the pno. part continuing its accompaniment.

138

Ww.

pno.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 138, 139, and 140. It is divided into two systems. The first system (measures 138-139) includes two staves: Ww. (Woodwinds) and pno. (Piano). The Ww. part has a melodic line with a slur over measures 138 and 139. The pno. part has a rhythmic accompaniment in the right hand and rests in the left hand. The second system (measures 140-141) continues the Ww. and pno. parts, with the Ww. part ending on a note in measure 140 and the pno. part continuing its accompaniment.

Neljās makroperiodi

140

Ww.

str.

pno.

142

Ww.

pno.

6 7

kadenssi: D4 D T

Neljäs makroperiodi

toteutettu liikkeen jatkumisen kautta, eikä dramaattisesti epätäydellisin toonikasoinnuin (kuten alkututissa). Orkesterin säestystekstuurina on pääosin legatomaisia, pehmeitä jousisointuja. Periodin kymmenen ensimmäisen tahdin (=ensimmäinen aalto) motiivinen materiaali – scherzomaiset asteikkokulut ja trillit – on kokonaan alkututin *Sturm und Drang* 3 -tekstuurin ulkopuolelta, ja vastaavasti alkututin "loppunousun" tematiikan ja topiikan monia keskeisiä piirteitä jää tämän loisteliaan pianosoolon ulkopuolelle.

Yhdeksännen periodin säemorfologia hahmottuu varsin säännöllisesti erilaisina kahden, keskenään enemmän tai vähemmän symmetrisen, täydentävän fraasin kokonaisuuksina (kun taas *Takterstickungien* kautta syntynyt epäsymmetria oli 2. makroperiodin säemorfologiaa karakterisoiva piirre): tahdista 143 alkaen 2 + 2 tahtia, 1 + 1 t., 2 + 2 t. (>periodin ensimmäinen kadenssi), 3 + 3 t. (>periodin toinen kadenssi), 3 + 3 t. jne.

Kun tähän asti tärkeimpinä periodien laajennuskeinoina ovat olleet *Takterstickung* -leikkaukset tai epätäydellisten, epästabiliien kadenssien käyttö, nousee tässä neljännessä makroperiodissa tärkeäksi laajennusmetodiksi niin kutsutun *poikkeamisen*, tilanteen hämärtämisen metodi (Ratner käyttää termiä *internal digression*, ks. Ratner 1980 44-). Harmonian poikkeaminen jollekin yllättävälle radalle, esimerkiksi tumman, ekspressiivisen mollivärin
Esim. 21

160

pno.

f

f

p

3 X

Neljäs makroperiodi

ilmestyminen kirkkaan duurin keskelle voi *lykätä* lopullisen kadenssin ilmestymistä; saapuessaan se on vastaavasti painokkaampi. Juuri näin tapahtuu lähestyttäessä neljännen makroperiodin (ja samalla koko eksposition) voimakkainta kadenssia, toisen orkesteriritornellon alkua. *Sturm und Drang* 3-toopin motiivimateriaalin absorboituminen pianon loisteliaan tyylin tekstuuriin luo jännitteisen mollivarjostuman (esim. 21). Tämä varjostuma taitetaan kahdesti ekspressiivisten harmonisten käänteiden kautta takaisin entistä kirkkaammaksi duuriväriksi. Esimerkkinä jälkimmäinen kromaattinen harmonisen tilanteen hämärtyminen ja sen ekspressiivinen taittuminen voimakkaaksi, voitokkaaksi *fanfaari* -toopik si (esim. 22).

Pianon briljantin tyylin virtuoosisuus taipuu siis tässä yhdeksännessä periodissa hyvin erilaisten ilmaisullisten kvaliteettien välikappaleeksi: gavottimelodian katveesta esiin puikahtanut hilpeä leikkisyys taitetaan ekspressiivisen, voimakkaan mollivarjostuman kautta loisteliaiksi, fanfaarinomaisiksi murtosoinnuiksi ja lopulliseen kadenssiin johtaviksi asteikkovyöryiksi. Mozartin käyttämien erilaisten soittokuvioiden integroituminen ilmaisuun olisi tässä periodissa erityisen antoisa yksityiskohtaisemman analyysin kohde (Mäkelä 1986). Neljännen makroperiodin alkupuolella enemmän taka-alalla pysynyt soittimellisuuden juonne nousee jälleen tärkeäksi, paitsi virtuoosisessa pianotekstuurissa, myös tahdin 167 taitumisessa takaisin duuriin (ks. edellinen nuottiesimerkki): pianon partnerina koko periodin alkupuolen ollut pehmeä jousien legatotekstuuri vaihtuu samalla hetkellä puupuhallinten soinnuksi. Se muuttuu edelleen markanttien neljäsosanuottien fanfaariksi, jonka vastakkainasettelu pianon asteikkovyöryjen kanssa johtaa koko eksposition defintiiviseen kadenssiin (esim. 23, s.51).

Yhteenvedonmaisesti yhdeksännessä periodista voi siis todeta, että topiikan, periodinlaajennustekniikan, tekstuurin (erityisesti rytmisen) jatkuvuuden, soittimellisuuden, harmonian (duuriväri!), säemorfologian sekä suurelta osin myös motiivisen materialin osalta on edetty niin kauas alkututin *Sturm und Drang* 3-toopin hallitsemasta tilanteesta, että yhdeksännen periodin yksinkertaisenleimaaminen "orkesteriesittelyn loppunousun laajentuneeksi

Neljās makroperiodi

Esim. 22

Musical score for piano (pno.) and strings (str.). The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The string part consists of sustained chords in both hands, with some movement in the upper strings.

167

Musical score for piano (pno.) and strings (str.). Measure 167 shows a woodwind (Ww.) part with sustained chords. The piano part continues with a rhythmic melody. The string part is mostly silent, with some activity in the lower strings in measure 168.

Neljās makroperiodi

Esim. 23

172 173

Ww.

pno.

vcl. & cb.

174 175

Ww.

cor.

pno.

str.

vcl. & cb.

Neljäs makroperiodi

versioksi" (Maasalo 1985, 185) vaikuttaa ehkä hieman kyseenalaiselta analyttiselta havainnolta.

Neljännän makroperiodin definitiivinen kadenssi on koko osan tähän asti *ensimmäinen* voimakas ja markantti saapuminen toonikasointuun (tässä siis pääsävellajin rinnakkaisduuriin). de la Motten huomio kadenssin muotoa luovasta roolista vaikuttaa hyvin tärkeältä nimenomaan wieniläisklassikoiden periodimuodonna laajinta tasoa tarkasteltaessa (de la Motte 1978, 139).

Tuo definitiivinen kadenssi päättää ensimmäisen soolojakson ja johtaa 18:n tahdin mittaiseen orkesteriritornelloon (= 10. periodi). Soittimellisen aspektin eriytyminen ja hyvin intensiivisen kadenssaalisen tilanteen rakentuminen johtavat luontevasti ritornellon *Sturm und Drang* 2 -tooppiin (esim. 23). Kirkas duuriväri kuitenkin muuttaa sen ilmettä niin oleellisesti, että herää kysymys, tulisiko tässä yhteydessä lainkaan puhua *Sturm und Drang* -tyylistä, jonka keskeisiä piirteitä on juuri *molliväri*? Ehkä pikemmin fanfaari-toopin "spekulatiivisesta kohtelusta" (Ratner 1980, 17–18), työstämisestä; niin kiinteästihän ritornellon "markantit neljäsosanuotit" liittyvät tässä edeltäneen kadenssin puupuhallinfanfaareihin. Joka tapauksessa tässä (samoin kuin eksposition alun *Sturm und Drang* 1 -esiintymässä) *Sturm und Drang* -sävy on selvästi muuntunut. Kiihkeä fortetekstuuri kestää vain seitsemän tahtia, ja sitä seuraa pehmeä loppupyöritys, jonka materiaalina on alkututissa *Sturm und Drang* -tooppien vastapainona esiintyneitä tyylejä: dialoginen *Empfindsamkeit* -tooppi ja alkututin päättänyt pehmeän-täyteläinen jousitekstuuri, kaikki nyt lempeässä F-duurissa.

Orkesterin kanssa problematisoituun, moniulotteiseen suhteeseen asetetun pianon ensimmäisellä soolojaksolla on siis ollut valtava vaikutus, kun verrataan alkututia tähän orkesterin toiseen ritornelloon.

Joitain perustavalaatuisia kysymyksenasetteluja on näin alkanut hahmottua:

-miksi alkututti ja ekspositio ovat keskenään niin erilaisia, aivan toisin kuin esimerkiksi joissain Mozartin varhaisissa viulukonsertoissa?

-miten tämä erilaisuus on saatu aikaan, kun niillä kuitenkin on melko paljon yhteistä motiivista materiaalia?

Neljäs makroperiodi

Analyysi on paljastanut eräitä tärkeitä muotoa luovia polariteetteja:

alkututti	ekspositio
<i>Sturm und Drang</i> -tyyli -----	laulava ja briljantti tyyli
kompleksi säemofologia -----	symmetria hallitsevampana
kontrastoivuus, leikkaukset-----	jatkuvuus, ylimenot
liike, harmonia -----	melodia

Jatkon analysoimisen kannalta nousee nyt keskeiseksi kysymys: mitä tälle polariteetille tapahtuu *Durchführungissa* ja *rekapitulatiossa* ?

Viides makroperiodi (tahdit 192 - 254)

Näiden kahden toisistaan alkututissa ja ekspositiossa eriytyneen maailman erilaiset keskinäiset vastakkainasettelut ja kohtaamiset alkavat. Mielenkiintoisella tavalla solisti avaa Durchführungin samalla laulavan tyylin melodiolla kuin ekspositionkin (tässä vain rinnakkaisduurissa) (esim.24). Kuitenkin toisenlaisesta taustakontekstista johtuen se sävyttyy tällä kertaa aivan eri tavoin: takana on briljantin tyylin tekstuuriin ja fanfaarien sinetöimä etääntyminen mahdollisimman kauas alkututin tummasta, jyrkkäilmeisestä *Sturm und Drang* -maailmasta. Alkututin jälkeen kyseinen melodia oli kontrastoivan, hienovaraisesti tekstuuriin ilmestyneen juonteen (laulava tyyli) merkittävä kiteytymä. Tällä kertaa se on saavutetun tilanteen (= etääntyminen *Sturm und Drangista*) ikäänkuin levollista, pehmeän lyyrisesti sävytynyttä toteamista valoisassa rinnakkaisduurissa.

Esim. 24

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 192, marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 192-194, while the left hand provides harmonic support with chords. The second system starts at measure 196, continuing the melodic and harmonic development. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

Viides makroperiodi

Tässä vaiheessa on aiheellista tehdä yleisempiä huomioita tooppimateriaalin suhteesta instrumentaatioon sekä eksposition instrumentaatiosta yleensäkin. Ensinnäkin tooppimateriaalin jakautuminen *solistin* ja *orkesterin* kesken on hyvin eriytynyttä. Orkesterin tooppimateriaalina koko alkututin ja eksposition ajan on pääosin *Sturm und Drang* (tai *Empfindsamkeit*) -tyyli. Milloin näin ei ole, orkesterin osalle tulee lähinnä vain topiikaltaan profiloitumattomia säestysformuloita. Ainoat merkittävät poikkeukset tästä ovat gavotteeman kertautuminen puupuhaltimissa sekä eksposition definiitiivisen kadenssin (ja 2. ritornellon) fanfaaritooppi. Solistin tooppimateriaali on täysin erilaista. Se sisältää lähes yksinomaan laulavaa tyyliä ja briljantia tyyliä (*Sturm und Drang* -tyyliä se sivuaa vain eksposition makroperiodien definiitiivisiin kadensseihin johtavissa varjostumissa).

Toiseksi instrumentaatiosta voi huomata sen merkittävän piirteen, että tämän "kolmipoolisen sinfonia concertanten" (Ratner 1980, 297) osatekijöillä, jousistolla, puhaltimilla ja solistisella pianolla on koko ekspositiossa ainoastaan kolme yhteisesiintymistä (so. tilannetta, jossa jousiston, puhallinten ja pianon klangit esiintyvät yhtäikaa). Niistäkin jokainen merkitsee hyvin hienovaraista kohtaamista: 1) eksposition ensimmäisen makro-periodin keskivaihe, jossa jousien *Sturm und Drang* 1 -tekstuuri, pianon briljantin tyylin kuviointi ja puhallinten paljaat, pitkät 'signaaliäänet' kietoutuvat toisiinsa soinnillis-soittimellisesti rikas-ilmeiseksi tekstuuriksi (ks. nuottiesim. 14 s. 36), 2) neljäs-osanuotin kestoinen tilanne, jossa briljantin tyylin hallitseman yhdeksännen periodin ekspressiivinen mollivarjostuma taittuu duurisoinnuksi ja fanfaaritoopiksi (nuottiesim. 22 s. 51) ja 3) niin ikään hyvin lyhyt tilanne, eksposition definiitiivinen kadenssi (nuottiesim. 23 s. 54). Kaikki muu tähän mennessä on perustunut jousiston, puhalltimien ja solistisen pianon yksinesiintymisten ja erilaisten kahdenvälisen yhdistelmien vuorotteluun (jos ei huomioida pianon 'continuobasoa' tuttikohdissa).

Näihin kahteen tekijään, tooppimateriaalin eriytymiseen orkesterin ja solistin välillä sekä tiukasti rajattuun instrumentaatioon, sisältyy jatkoa ajatellen merkittäviä voimavaroja.

Aivan kuten ekspositionkin alussa, pianon laulavan tyylin avaus taittuu jälleen loisteliaaseen tyyliin (esim. 24b, s. 56).

Viides makroperiodi

199

The image shows a musical score for piano (pno.) and strings (str.). The piano part is in the upper system, and the string part is in the lower system. Both parts are in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The piano part starts with a treble clef and a piano (p) dynamic marking. The string part starts with a bass clef and a piano (p) dynamic marking. The score consists of four measures. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the string part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Briljantti tyyli taittuu (edelleen eksposition alun tooppisuhteita seuraten) *Sturm und Drang* 1 -tekstuuriksi autenttisen kadenssin kautta (kutsumme näitä *Durchführungin* ('läpiviemisen') alkupuolen autenttisten kadenssien selkeästi jäsentämiä, mutta toisaalta *Takterstickungien* ja samanlaisina toistuvien tooppisuhteiden yhtäläillä selkeästi suuremmaksi periodiseksi rakenteeksi liittämiä kokonaisuuksia periodeiksi 11a, 11b ja 11c) (esim. 25).

Vertailtaessa näitä tooppimateriaaliltaan täsmälleen samantyyppisiä eksposition ja *Durchführungin* alkuja niiden suhteessa paljastuu rikasilmeinen ambivalenssi. Ulkoisesti tilanne kertautuu hyvin samantyyppisenä (ainoana merkittävänä erona tonaliteetti, rinnakkaisduuri). Kuitenkin se, mitä niiden välissä, eksposition aikana on tapahtunut, asettaa *Durchführungin* alussa samoina toistuvat tooppiyhdistelmät täysin uuteen valoon.

Kun solistin uudet toopit, laulava tyyli ja briljantti tyyli taittuivat eksposition alussa takaisin orkesterin *Sturm und Drang* 1 -tekstuuriksi, merkitti se paluuta normaalitilanteeseen kontrastin jälkeen. Nyt asetelma on kääntynyt päinvastaiseksi. *Durchführungin* alussa laulava tyyli ja briljantti tyyli merkitsevät kontrastin asemesta uutta normaalitilannetta, joka on koko eksposition ajan vakiintunut vähitellen yhä voimakkaammin.

Viides makroperioodi

Esim. 25

201 202

pno.

str. *p*

204

Ww. *f*

cor. in D

trp. in D *f*

timp. in D *f*

str. *f*

p

Detailed description: The image shows a musical score for Example 25, divided into two systems. The first system covers measures 201 and 202. Measure 201 features a piano (pno.) part with a rapid ascending eighth-note scale in the right hand and a simple bass line in the left hand. Measure 202 features a string (str.) part with a piano (*p*) dynamic, consisting of a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system covers measure 204. It features five staves: Woodwinds (Ww.) with a forte (*f*) dynamic and a long note; Cor Anglais (cor. in D); Trumpets (trp. in D) with a forte (*f*) dynamic; Timpani (timp. in D) with a forte (*f*) dynamic; and Strings (str.) with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The strings in measure 204 also have a piano (*p*) dynamic marking.

Viides makroperiodi

Siihen tahdissa 202 (esim. 25) *Takterstickungin* kautta leikkautuva *Sturm und Drang* 1 -tekstuuri hahmottuu nyt mitä voimakkaimpana, dramaattisimpana *kontrastina* (kun se eksposition alkupuolella siis merkitse paluuta normaalitilanteeseen). Kun alun tummasta, jyrkkäilmeisestä *Sturm und Drang* -maailmasta on koko eksposition ajan edetty yhä kauemmas, ja solisti tämän etääntymisen jälkeen soittaa pehmeän-unelmoivan laulavan tyylin melodian ja sen jälkeen päättää 11 a -periodin leikkisään briljanttiin tyyliin, merkitsee leikkaus orkesterin *Sturm und Drang* 1 -tekstuuriin hyvin yllättävää ja dramaattista kontrastia, ja samalla osan peruspolariteettien vastakkainasettelun alkamista.

Tuossa 'dramaattisessa kontrastissa' (t. 202–205, esim. 25) toteutuu jälleen hienovarainen, porrastettu rakenteellisten tasojen eriytyminen: kontrastin ensimmäisessä vaiheessa, tahdissa 202 muuttuu ainoastaan tekstuurin rytmien ilme. Dynamiikka pysyy hiljaisena, harmonia on yksinkertainen F-duurin toonika, sointiväri on edellisistä tahdeista tuttu jousiväri. Kuitenkin tuo yksinkertainen, hiljainen duurisointu vaikuttaa kuin tikarinpisto *topiikkansa* ansiosta, edellä eritellyn rakenteellisen merkityksensä vuoksi. Tapa, jolla matalien jousien glissandomaiset etuheet ja viulujen kiihkeän-levoton synkooppirytmiksi (= *Sturm und Drang* 1 -tooppi) leikataan leikkisään briljantin tekstuurin jatkoksi, synnyttää hyvin epästabiliin ja jännitteisen tilanteen. Tuo jännitteisyys heijastuu kahden tahdin kuluttua rakenteen muillekin tasoille. Harmoniassa F-duurin toonikasointu taitetaan g-mollin dominantiksi (ko. sointuvaihdoksessa on poikkitela, ja D⁷-soinnun fis on ensimmäinen muuten kuin hajasävelisesti käsitelty kromaattinen muunnosävel yli neljäänkymmeneen tahtiin!). Dynamiikassa seuraa subito forte. Sointiväri ja soittimellinen aspekti rikastuvat voimakkaasti (jousien ekspressiiviseen synkooppi-glissando -tekstuuriin yhdistetään puupuhallinten signaalinomainen sointu sekä vaskien ja patarumpujen voimakkaat rytmiset artikuloinnit). Myös ambitus laajenee. Eksposition alku merkitse *Sturm und Drang* -toopin ilmeen pehmenemistä, tässä sitävastoin edetään päinvastaiseen suuntaan: *Sturm und Drang* 1 -tooppia *jyrkennetään* tavalla, joka vie sen lähemmäksi osan loppuhuipennuksen *ombra-sävyjä*...

Viides makroperiodi

Sturm und Drang -tyyli tuodaan Durchführungin alkupuolella laulavan tyylin ja briljantin tyylin hallitseman tilanteen keskelle samaa perustekniikkaa käyttäen, jolla laulava tyyli alkujaan tuotiin alkututin *Sturm und Drang* -maailmaan: lyhyinä, markanteina leikkauksina. Tätä ensimmäistä leikkausta seuraa jälleen solistin laulava, aarianomainen teema ja loisteliaan tyylin tekstuuria, orkesterin *Sturm und Drang* 1 -toopin seurauksena nyt g-mollissa.

Maasalo kirjoittaa: kehittelyn "dramaattisessa prosessissa ovat orkesterin universaali *pääteema* (kursivointi minun) – sen trioli- ja synkooppiaihe – ja pianon yksilöllinen teema vastakkain." (Maasalo, 1985, s. 186). Jälleen teema-käsitteen käyttö vaikuttaa ongelmalliselta, sillä eräs olennainen rakenteellinen piirre ensimmäisessä *Sturm und Drang* 1 -leikkauksessa on musiikin muuttuminen merkittävästi ei-melodisemmaksi. Ekspositiossa olivat leimallisesti melodis-lineaariset piirteet hahmottuneet alkututtiin verrattuna tärkeämmiksi rakenteen ulottuvuuksiksi. Nyt Durchführungin alussa leikataan pianon liikuttavan kaunis lauluteema ja ilmeikkään lineaarisen profiilin omaava briljantti kuviointi yhtäkkiä *melodisesti neutraaliin säveltoistoon*, jota karakterisoivat aivan muut piirteet. Jos haluamme käyttää käsitteitä täsmällisesti, vaikuttaa siltä, että tätä Durchführungia analysoitaessa topiikasta puhuminen on kuvausvoimaisempaa ja relevantimpaa kuin epätarkka pääteema-sanan käyttö. Tätä käsitesekaannusta ei selvennä rytmisiin kvaliteetteihin viittaaminen (ibid.). Tässä suhteessa Maasaloon 'yksilöllinen-universaali' -metafora on osuva viittaus oikeaan suuntaan.

11b -periodissa seuraavat samat tooppisuhteet täsmälleen samanmittasina, mutta sen harmoniset duuri-molli -asetelmat ovat kääntyneet päinvastastaisiksi kuin 11a -periodissa. Solistin g-molli-lauluteemaa ja briljanttia tyyliä seuraa orkesterin *Sturm und Drang* -tekstuurissa g-mollin toonikan taittuminen Es-duurin dominanttisoinnuksi. Huomaamme pienoismuotomorfologian luonteessa jälleen mielenkiintoisen ambivalenssin. Toisaalta eri toopit seuraavat toisiaan säerakenteeltaan omalaatuisen mittaisina yksiköinä (laulavaa tyyliä 6 tahtia > briljanttia tyyliä 3 tahtia > *Sturm und Drang* -tyyliä 5 tahtia; näitä *Takterstickungien* hämärtämiä sisäisiä suhteita komplisoi vielä lauluteeman voimakkaasti kohotahtinen rakenne). Toisaalta taas kahden

Viides makroperiodi

tällaisen (kolmen toopin) yhdistelmän välille syntyy täydellinen parillinen symmetria ja duuri-molli -vaihdoksien täsmällisen komplementaarisesti artikuloimat harmoniset suhteet. Rakenteellisten peruspolariteettien kohtaamisen, osan 'dramaattisen kontrastin' avaaminen Durchführungissa tapahtuu tavalla, joka on hyvin hienovarainen, polyparametrisesti eriytynyt ja sinfonista jatkuvuutta kunnioittava.

Keskenään symmetristen ja harmonisilta duuri-molli -suhteitaan komplementaaristen 11a- ja 11b -periodien jälkeen seuraa vielä kerran pianon laulava teema ja briljantin tyylin tekstuuria, nyt Es-duurissa. Tämän 11c -periodin päättävästä autenttisesta kadenssista aukeaa suoraan 'konfrontaation' toinen vaihe.

Myös tällä kolmannella kerralla pianon toopit, laulava tyyli ja briljantti tyyli, toistuvat saman pituisina (kohotahti + 6 tahtia + 3 tahtia). Sama tooppimateriaali siis toistuu 11. periodissa jatkuvasti, näennäisen yksinkertaisesti. Toistuvasta tooppimateriaalista luotiin alkututin toisessa makroperiodissa intensiivinen periodinlaajennus eriyttämällä topiikan ja periodisuuden juonteet toisistaan ja pilkkomalla yksityiskohdiltaan sinänsä varsin samanlaisina säilyviä tekstuureja eri pituisiksi pienoismuotorakenteiksi ja asettamalla niitä uusiin suhteisiin keskenään. Durchführungin alussa samoina pysyvistä tooppikombinaatioista rakennetaan myös ilmeikäs makroperiodinen laajennus (periodit 11 a,b,c), vaikka tooppiyhdistelmät toistuvat jatkuvasti samoina ja vielä samanmittaisina.

Tätä samanlaisuuden aspektia vastaan asetetaan *Sturm und Drang* -tooppikontrastin, hämärretyn säemorfologian ja epästabiilin, moduloivan harmonian lisäksi vielä eräs tärkeä erilaisuuden aspekti: aivan detaljitasolla tarkasteltuna mikään ei toistukaan täsmälleen samanlaisena, vaan aina hienovaraisesti uudelleen ilmeitettyinä, varioituna, uudenlaisilla vivahteilla sävytettyinä, oli sitten kyse laulavan teeman hienonhienoista melodisista tai harmonisista valöörieroista (esimerkiksi nämä viimeisen, Es-duuri-esiintymän hienopiirteiset, pehmeän ilmeikkäät kromaattiset vivahteet (esim. 26), briljantin tyylin kuvioiden yksityiskohdista, tai orkesterin *Sturm und Drang* -leikkausten harmoniasta.

Viides makroperiodi

Esim. 26

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 220 and ends at measure 223. The second system starts at measure 224 and ends at measure 227. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked 'p' (piano) at the beginning of the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

Voimmeko nyt siis eksplisiittisesti, yhteenvedonmaisesti sanoa, millainen on viidennen makroperiodin, Durchführungin, alku, esitettyjen analyyttisten huomioiden valossa? Kaiketikaan emme voi. Voimme vain todeta, että esimerkiksi edellä kuvatun kaltaisia monimerkityksisiä ja komplekseja rakenteellisia syvyysspektiivejä Durchführungin alkupuolella avautuu...

Osan rakenteellisten peruspolariteettien suhteen tapahtuu topiikan tasolla voimakkaita horisontaalisia leikkauksia, jotka merkitsevät orkesterin *Sturm und Drang* -toopin uudenlaista aktivoitumista. Siirtymä alkututtia hallinneiden piirteiden (*Sturm und Drang*, kompleksi säemorfologia jne.) uudelleenaktivoitumisen suuntaan ei kuitenkaan tapahdu mitenkään suoraviivaisesti, vaan hyvin diskreetisti, polyparametrisen eriytyneesti (huom. esimerkiksi 11c -periodin pehmeä Es-duuri -tonaliteetti).

11. periodin päättävästä, solistin briljantin tyylin karakterisoi-
masta autenttisesta kadenssista Es-duurissa aukeaa siis 'konfrontaation' toinen vaihe (esim. 27, s. 62). Horisontaalisen ohella polariteettien (tässä siis briljantin tyylin ja *Sturm und Drang* -tyylin) vastakkainasetteluun syntyy näin uusi ulottuvuus;
vertikaalinen suhde, päällekkäinasettelu. Pianon briljantin tyylin

Viides makroperioodi

Esim. 27

227 7

pno.

229

231

232

Ww.

pno. *p*

str. *p*

Viides makroperiodi

arpeggio-kuviointi yhdistyy dramaattisella tavalla *Sturm und Drang* -tyylin 'glissandojen' karakterisoimaan jousitekstuuriin. Myös soittimellinen ja soinnillinen aspekti rikastuu voimakaspiirteisellä ja kuitenkin hienovaraisella tavalla, kun tämän "sinfonia concertanten" kolme osapuolta (solisti, jouset, puhaltimet) ovat esillä ensi kertaa näin selväpiirteisesti *yhtaikaa*.

Yhtaikaa "voimakaspiirteisellä ja kuitenkin hienovaraisella tavalla" Mozart laajemminkin tarkasteltuna rakentaa Durchführungin jälkipuolen, 12. periodin.

'Voimakaspiirteisesti': Harmoniassa jokainen toonika taittuu dramaattisesti siihen kromaattisessa, alapäisessä pienterssisuhteessa olevaan uuteen dominanttiin. Orkesterin *Sturm und Drang* -tyyli ja pianon loisteliaa tyyli asetetaan dramaattisesti päällekkäin, soittimellinen aspekti ja sointiväri rikastuvat tässä osassa ennenkokemattomalla tavalla, pianon arpeggiokuviot kattavat yli neljän oktaavin ambituksen.

'Hienovaraisesti': Nyanssina on piano. Edellä mainittu harmoninen suhde ennakoituu jo Durchführungin ensimmäisessä *Sturm und Drang* -leikkauksessa. Kyseisissä leikkauksissa ennakoituu toisella tavalla myös nyt keskeiseksi nouseva tooppien vastakkainasettelu, jossa nytkin on leikkauksen piirteitä (solistin yksinään esiintyvä ylöspäinen arpeggio taittuu, leikataan dramaattisesti orkesterin kanssa päällekkäiseksi, teksturaalisesti monitasoiseksi tilanteeksi, epästabiiliksi ja moduloivaksi harmoniaksi sekä solistin alaspäiseksi arpeggiokuvioiksi). Durchführungin pienoismuotomorfologia on 12. periodin alusta aina rekapitulaation alkuun asti ehkä stabiilein taso koko struktuurissa; se sisältää paljon sekvenssejä ja yksinomaan 1 + 1:n tai 2 + 2:n tahdin parillisia väittämiä (mikä sinänsä on Mozartin Durchführungien jälkiosille hyvin tyypillinen piirre). Ylen rikkaasti eriytyvän soittimellisyyden aspektin osatekijät sinänsä ovat erittäin puhdaspiirteisiä ja pelkistettyjä (jousien yksinkertainen unisonokuvio, puhallinten yksinkertaiset soinnut sekä solistin pari hajasäveltä sisältävä arpeggiokuvio). Periodin sekvenssien modulointi noudattaa selväpiirteistä kokosävelsuhteista rataa (Es-duuri > f-molli > g-molli > A-duuri), jonka päätteksi viides makroperiodi ankuroituu vahvasti pääsävelläin dominantille.

Osan alkututissa ja ekspositiossa toisistaan eriytyneet muotoa

Viides makroperiodi

luovat polariteetit kietoutuvat nyt toisiinsa unenomaiseksi, monitasoiseksi kokonaisuudeksi. 11. periodia karakterisoivat leikkaukset, mutta kaiken kaikkiaan on Durchführungille luonteenomaista tekstuurin suuri jatkuvuus. Sille on myös luonteenomaista ei-melodisuus ja vähitellen yhä ilmeisemmäksi tuleva siirtyminen takaisin *Sturm und Drang* -maailmaan. Toisaalta (varsinkin 12. periodin) pienoismuotomorfologia on hyvin säännönmukaista.

Tällä tavoin eri polariteetit läpäisevät toisensa ja asettuvat keskenään rakenteellisesti moni-ilmeisiin suhteisiin. Eräänlainen liukuminen takaisin *Sturm und Drang* -maailmaan on joka tapauksessa tämän konfrontaation merkittävin seuraus: Durchführungin lopussa (tähän asti lähes yksinomaan laulavassa ja loisteliaassa tyyliässä pysynyt) solistin tekstuuri muuntuu selvästi *Sturm und Drang* -tyylin suuntaan. Vastakkainasettelusta orkesterin kanssa solistin tekstuuriin heijastuu selviä *Sturm und Drang* -tyylin piirteitä: energiset ylöspäiset asteikkokulut, seuraavan nuottiesimerkin kromatiikka (A), markantit, suorastaan aggressiiviset soinnut (B), sekä päätyminen kuvioon, joka tulee suoraan ritornellon *Sturm und Drang* 2 -tekstuurin päätöksestä (C) (esim. 28).

Solistin briljantin tyylin tekstuuri on siis kokenut perinpohjaisen muodonmuutoksen Durchführungissa: 11. periodissa leikkisänä kuviointina F-duurissa alkanut tooppi sivuaa nyt voimakasilmäisen ekspressiivisesti *Sturm und Drang* -tyyliä pääsävellajin intensiivisenä dominanttiprolongaationa.

Viides makroperioodi

Esim. 28

247 ob. & fag.
cor. in D
pno. A.....

248

B.....

ob. & fag.
cor.
pno. C.....

249 B.....

250

Rekapitulaatio

(kuudes ja seitsemäs makroperodi)
(tahdit 254–397)

Pianon tekstuuria koko Durchführungin jälkipuoliskon hallinnut kuudestoistaosaosaliike pysähtyy viimein dominanttisointuun. Harmonisesti epästabili, kromaattinen unisonoele

Esim. 29

251

pno.

p *f*

254

pno.

p *f*

str.

p *f*

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

ikäänkuin empii hetken ja suuntaa sitten rekapitulatioon, johon Durchführungin konfrontaation vaikutukset heijastuvat hyvin voimakkaasti.

On hyvä kysyä riittävän usein, minkä verran eri ilmiöissä on kysymys merkityksettömistä konventioista, milloin taas merkityksellisistä rakenteellisista piirteistä. Tämän rekapitulatioon suhteen voimme todeta, että tässä rekapitulatioissa Mozart on omaksunut joitain konserttomuodon konventionaalisia piirteitä elimilliseksi osiksi omaa perusideaansa ja että Mozartin detaljitason taituruus tällaisessa omaksumisessa on hyvin huomionarvoista. Tämä kysymyksenasettelu kannattaa huomioida, eikä todeta Maasalon tavoin: "...ratkaiseva muutos on pianon sivuteeman siirtyminen molliin – suorastaan kohtalokkaalta vaikuttava käänne." (Maasalo, 1985, s. 186). Yleensä koko rekapitulatioon temaattinen materiaali esiintyy pääsävellajissa, eikä kyseisessä molliin siirtymisessä sinänsä ole mitään ratkaisevaa. Tällaisen yleisluontoisen taivastelun asemesta olisi hedelmällisempää pysähtyä yksityiskohtatasolla aistimaan ja analysoimaan, miten riipaisevan ekspressiivisen harmonisen ilmeen Mozart tälle mollivariantille antaa...

Näin ollen voimme todeta, että esimerkiksi koko rekapitulatioita hallitseva tumma d-molli-tonaliteetti, requiem-sävellaji, toisaalta toteuttaa yhden sonaattimuodon itsestäänselvimmistä konventioista, mutta ennen muuta palvelee samalla Mozartin omaa, tähän konsertonosaan liittynyttä rakenteellis-dramaturgista visiota. Mutta ei mekaanisina muunnoksina ekspositiosta, vaan hienovaraisesti, detaljoidusti, syvästi moniin tekijöihin kietoutuvana rakenteen ulottuvuutena.

Rekapitulatioon alku aloittaa samalla kuudennen makroperiodin ja orkesterin kolmannen ritornellon (jossa piano on osittain mukana epäitsenäisenä obligatosoittimena). Vertailtaessa keskenään eksposition ja rekapitulatioon alkuja käy Durchführungin ensimmäinen dramaattinen seuraus heti ilmeiseksi: pianon aivan ensimmäisen sisääntulon teema on nyt kadonnut kokonaan (kyseiseen laulavaan melodiaanhan kiteytyi eksposition alussa kontrastoiva laulavan tyylin juonne). Alkututin ensimmäinen makroperiodi, joka ekspositiossa sai varsin pehmenneen ja viitteellisen käsittelyn, esiintyy jälleen kokonaan

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

Esim. 30

262 cor. in D

pno.

str.

(= kuudes makroperiodi). Samoinkuin ekspositiossa, *Sturm und Drang* 1 -tooppiin liittyy tässäkin solistin kuudestoistaosaliike (esim. 30), mutta *Sturm und Drang* -ilmettä pehmentävien briljantin tyylin kuvioiden tilalla on nyt paljas, kromaattinen oktaavitekstuuri, joka pehmentämisen sijasta päinvastoin alleviivaa musiikin ekspressiivisyyttä. Lopullisesti *Sturm und Drang* -tyylin mahtiaseman paluu sinetöity ritornellon *Sturm und Drang* 2 -toopissa.

Kuudes makroperiodi on lähes identtinen osan alun, ensimmäisen makroperiodin kanssa, lukuunottamatta solistin siihen pnomia kuvioita. Niidenkin suhteen *Durchführung* on tuonut radikaalin muutoksen: sen ohella, että solistin kuviot muuntuvat *Sturm und Drang* -toopin suuntaan, ne lisäävät nyt jousien ja puhallinten yhdistelmiin kolmannen soinnillisen ja soittimellisen ulottuvuuden. Tämä jousisoitin-, puhallinsoitin- ja kosketinsoitin- ja kosketinsoitin- ja pianon sointivärien yhteenpunoutuminen oli esiintynyt

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

ekspositiossa vain pari kertaa, viitteellisesti ja lyhyesti. Durchführungin jälkipuolisko oli nostanut sen esiin hyvin voimakasilmäisesti, ja nyt se on noussut keskeiseksi instrumentaation piirteeksi. Orkesterin ritornellomateriaalin ytimeen, *Sturm und Drang* 2 -tooppiin, piano ei nytkään puutu, mutta sitä seuraavaan *Empfindsamkeit* -tooppiin se punoo ilmeikkäitä trioleita; niissä 'pianistinen aspekti' eriytyy kauniisti muusta tekstuurista, viulujen ja oboiden huokauseiden dialogista, matalien jousien staccatoista ja fagottien pehmeästä legatolinjasta, ja tuloksena on kiehtovan rikasilmäinen instrumentaatio:

Esim. 31

278 ob. *p*

fag. *p*

pno. *p*

str. *p*

fag. *p*

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

Oppineen tyylin kontrapunktina ekspositiossa ollut leikkisä aihe taittuu tällä kertaa pianon ekspressiiviseksi *Empfindsamkeit*-eleeksi:

Esim. 32

294

pno. *p*

str. *p*

297

Kuudennen makroperiodin päättänyttä massiivista puolilopuketta seuraa nyt toinen, paljon pehmeämpi. Vastaavaan puolilopukkeeseen johti ekspositiossa solistin (harmonian valoisaan rinnakkaisduuriin taittanut) kepeän-leikkisä loistelas

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

tyyli. Tällä kertaa pianon kuudestoistaosakuviot ovat sävyttyneet ikäänkuin alistuneiksi (kromaattisuus, alaspäisyys, paljaat oktaavit):

Esim. 33

The musical score for Example 33 is divided into two systems. The first system is for piano (pno.) and the second for strings (str.). Both parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part begins at measure 300 with a complex, chromatic melody that moves generally downwards. The string part provides a simple accompaniment with sustained notes and rests.

Eksposition toinen tärkeä 'solistin teema', laulavan tyylin ja gavottityylin yhdistelmä ei katoa, kuten tapahtui pianon sisääntulon lauluteemalle. Se saa varsin kuitenkin varsin kromaattisen, ekspressiivisen ilmeen: napolilaisen sekstisoinnun ja vähennetyn septimisoinnun (νD^s) (ja niiden välisen poikkitelan) karakterisoima molliväri poikkeaa varsin paljon eksposition lähes puhtaasta duuridiatonisuudesta. (Esim. 34, s.72)

Tahdista 318 alkava virtuoosinen jakso on merkittävässä määrin muuttunut eksposition briljantista, leikkisästä kuvioinnista *Sturm und Drang* -tyylin suuntaan. Sen ensimmäisen aallon lineaarisissa tendensseissä alaspäisyys on ekspositiioon verrattuna merkittäväällä tavalla korostunut. Musiikin pienoismuotorakenne on myös ekspositiioon verrattuna muuttunut huomattavasti epäsymmetrisemmäksi: sitä on hämärretty kiilamaisilla rakenteilla, Takterstickungeilla ja lisätyillä fraaseilla. Sointiväriaspektin rikastuminen saavuttaa nyt kulminaationsa: *Sturm und Drang*

Kuudes ja seitsemäs makroperioodi

Esim. 34

303

pno. *p*

str. *p*

p

Detailed description: This musical system covers measures 303 to 306. The piano part (pno.) is written in a grand staff with a treble clef. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur covers the eighth notes from B4 to D4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The string part (str.) is written in a grand staff with a treble clef. It remains silent until measure 304, where it enters with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur covers the eighth notes from B4 to D4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The dynamic marking *p* is present in both parts.

307

p

Detailed description: This musical system covers measures 307 to 310. The piano part (pno.) is written in a grand staff with a treble clef. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur covers the eighth notes from B4 to D4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The string part (str.) is written in a grand staff with a treble clef. It remains silent until measure 308, where it enters with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur covers the eighth notes from B4 to D4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The dynamic marking *p* is present in both parts.

Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

-tyyli muuntuu *ombra* -toopin suuntaan, kun intensiivisen virtuoosiseen pianotekstuuriin yhdistyy kromaattinen harmonia ja eri sointivärien dramaattinen dialogi (*ombra* (ital., 'varjo'), oli oopperassa käytetty, jumalia ja yliluonnollisia voimia symboloinut tooppi; parhaimpia esimerkkejä sen käytöstä lienee Mozartin Don Giovannin kivisen vieraan musiikki (esim. 35, s.74).

Tällä tavoin muuntuneen virtuoosisen jakson kolmas kadenssi johtaa viimeiseen ritornelloon, jonka *Sturm und Drang 2* - ja *Sturm und Drang 3* -tekstuureiden väliin Mozart on jättänyt tilan solistin omalle kadenssille. Tarkasteltaessa osan laajinta periodista rakennetasoa voidaan todeta, että kyseinen soolokadenssi on osan tonaalisen arkkitehtuurin polttopisteessä: osassa on kolme hyvin vahvaa puolilopuketta (ensimmäisen, kolmannen ja kuudennen makroperiodin lopussa) mutta ei yhtään markanttia koko orkesterin autenttista kadenssia, jossa tapahtuisi yhtä definitiivinen, makroperiodisen rakenteen sulkeva saapuminen toonikalle. Neljäs voimakas puolilopuke, saapuminen kadenssoivalle kvarttisekstisoinnulle ennen kadenssia, merkitsee siis valtavaa haastetta solistille todella painokkaan kadenssaalisen tapahtuman luomiseksi. Sitä ympäröivät neljännen orkesteriritornellon jyrkkäilmeiset, alkututin kanssa identtiset *Sturm und Drang 2* - ja *Sturm und Drang 3* -tekstuurit.

Sen lisäksi, että kaikki alkututin *Sturm und Drang* -materiaali esiintyy rekapitulaatiossa aivan sellaisenaan, *Sturm und Drang* -tyyli samalla lävistää, kyllästää myös kaikki rekapitulaation laulavan ja loisteliaan tyylin tekstuurit. Vaikka pianon ensimmäistä lauluteemaa lukuunottamatta lähes kaikki eksposition temaattinen materiaali toistuukin rekapitulaatiossa, sen tooppisisältö on muuntunut hyvin voimakkaasti. Sen ilmeet ja yksityiskohdat ovat kokeneet toisaalta hienovaraisia mutta toisaalta hyvin syvälleikäviä muutoksia, mitä tulee säemorfologiaan, tekstuureihin, harmoniaan, sointiväriin, soittimellisuuteen, topiikkaan, sekä näiden tekijöiden keskinäisten suhteiden luomiin polyparametriisiin syvyysperspektiiveihin.

Tässä yksi syy arkuuteen käyttää 'kertausjakso' -termiä (vaikka se normaalin temaattisen analyysin kannalta olisikin melko ongelmaton). Tässä 'uudelleen rakentumisessa' luodaan *synteesi*

Kuudes ja seitsemäs makroperioodi

Esim. 35

344

Ww. *fp*

pno.

str. *fp*

346

fp

fp

fp

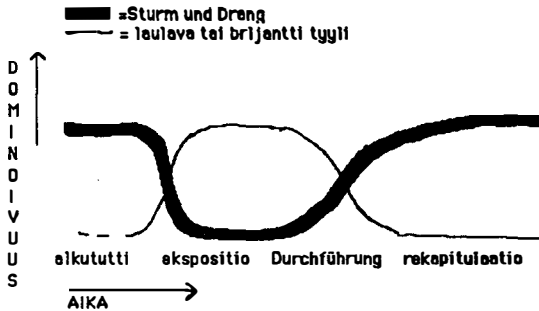
Kuudes ja seitsemäs makroperiodi

osan vastakohtaisista peruspolariteeteista, alkututin ja eksposition maailmoista tavalla, joka on paljon enemmän kuin vain triviaali 'kertaus'. Ja tässä synteesissä *Sturm und Drang* -tooppi on selvästi noussut hallitsevaksi.

Osan loppu jää monimerkityksiseksi, avoimeksi: osa päättyy toonikaprolongaatioon, jota karakterisoivat hiljainen nyanssi, *Sturm und Drang* 1 -toopin 'glissandokuvaoiden' ja tasaiseksi liikkeeksi liudentuvien synkooppirytmien vastakkainasettelu laskevan, laulavaan tyyliin assosioituvan legatolinjan kanssa. Draama päättyy kolmeen pianissimosointuun. Romanssi voi alkaa, toinen osa, jossa 'konfrontaatio' tapahtuu aivan uudella tavalla.

Epilogi: yhteenvedon asemesta

Mikä kaiken edelläsänotun valossa on tämän konsertonosan salaisuus? Tässä tutkielmassa on kosketeltu joitakin sen hahmottamisen kannalta olennaisia aspekteja. Mutta mitä enemmän tätä komposition eri tasojen ja suhteiden polyparametrista syvyydsperspektiiviä tutkii, sitä voimakkaammaksi kasvaa intuitio siitä, että "... salaisuus syvenee, mitä enemmän sitä jaetaan." (Eggehorn, 1985, s. 35). Voidaan kuitenkin piirtää esimerkiksi seuraavanlainen, abstrahoitu kuva, joka mahdollisesti kertoo osan rakenteellis-dramaturgisesta perusideasta jotain merkittävää:



Tämän tapahtuman vivahteikkuudesta ja moni-ilmeisyydestä tällainen kuva ei sano paljokaan. Ehkä se kuitenkin kertoo jotain siitä hämmästyttävästä seikasta, että osan kuunteleminen synnyttää elämyksen hyvin plastisesta kokonaisarkkitehtuurista, vaikka tekstuurissa yksityiskohtatasolla onkin paljon jyrkkäilmeisiä kontrasteja. Tällainen nerokas visio kokonaisuudesta, johon yksityiskohdat rakenteen moniulotteisessa avaruudessa aina tavalla tai toisella integroituvat, synnyttää elämyksen suuresta, sisäisen välttämättömyyden sanelemasta jatkuvuudesta. Siihen, miten se käytännön tasolla toteutuu, edeltänyt analyysi avasi ehkä joitakin näkökulmia, mutta vain joitakin. Lopullisesti ja yksiselitteisesti solmu ei auennut; ainoastaan jotain sen "taidokkaasti yhteenpunoitusta" monisäikeisyydestä on mahdollisesti tullut esiin.

Kirjallisuutta

- Blumé, Fr., *Classic and Romantic Music -a Comprehensive Survey*, London, 1970
- Blume, Fr., jälkisanat pienoispartituurissa W.A. Mozart, *Konzert d-moll für Klavier und Orchester KV 466*, Edition Peters Nr. 663, Leipzig 1959; Berlin, 1933
- Bulgakov, M., (suom. Ulla-Liisa Heino) *Saatana saapuu Moskovaan*, Juva, 1981
- Dahlhaus, C., (suom. Ilkka Oramo) *Musiikin estetiikka*, Helsinki, 1980
- Eggehorn, Y., *Upprättelse*, Stockholm, 1986
- Girdlestone, C. M., *Mozart's Piano Concertos*, London, 1948
- Heininen, P., artikkeli *Erik Bergman's path to the new music*, Jeremy Parsons in toimittamassa teoksessa *Erik Bergman*, Salo, 1981
- Maasalo, K., *Mozart ja hänen pianokonserttinsa*, Porvoo 1985
- Maegaard, J., (suom. Seppo Heikinheimo) *Musiikin modernismi*, Porvoo, 1967
- Mäkelä, T., *Soittimellisuuden ongelmasta*, Musiikki 1/1986
- Niiniluoto, I., *Johdatus tieteenfilosofiaan*, Keuruu, 1980
- Niiniluoto, I., *Tieteellinen päättely ja selittäminen*, Keuruu, 1983
- Ratner, L. G., *Classic Music -Expression, Form, and Style*, New York, 1980
- Webern, A., *The Path to the New Music* (translated by Leo Black), Pennsylvania, 1975

**Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos**

**ISBN 951-95540-9-2
ISSN 0786-5325
Helsinki 1991
Yliopistopaino**