

**Menuetti Haydnin tapaan:  
Työkaluja galanttiin tyyliharjoitukseen**

**Elina Rautiainen**

**Tutkielma, musiikin maisterin tutkinto  
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia**

**Kevät 2026**

|   |                                |
|---|--------------------------------|
| <b>Tutkielman nimi</b><br>Menuetti Haydnin tapaan. Työkaluja galanttiin tyyliharjoitukseen.   | <b>Sivumäärä</b><br>76         |
| <b>Tekijä</b><br>Elina Rautiainen   | <b>Lukukausi</b><br>Kevät 2026 |
| <b>Aineryhmä</b><br>Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä  |                                |
| <b>Tiivistelmä</b><br>Tutkielman tarkoitus on kuvata Joseph Haydnin varhaisten (ennen 1770-lukua sävellettyjen) klaveerisonaattien menuettiosien piirteitä näkökulmista, jotka ovat olennaisia tyylinmukaisen komponointiharjoituksen kannalta. Analyyttisten tutkimustulosten pohjalta hahmotellaan suuntaviittoja kohti galantin menuetin kirjoittamista koskevia opetusmateriaaleja. Pedagogiset sovellutukset suunnataan edistyneelle musiikin opiskelijalle, jolla ei ole kokemusta tyylinmukaisesta säveltämisestä.<br><br>Ohjelmistosta tutkittavia elementtejä ovat muoto, harmoniset mallit, lopukeidiomit, rytmi ja metri sekä karakterit. Analyysissa on edustettuna sekä menuetteja yhdistävät raamit että kappaletyypin ilmaisullisten yksityiskohtien tarkastelu. Galantin tyylin yleistä viitekehystä valotetaan periodisuuden, topiikan sekä historiallisiin lähteisiin pohjautuvien kielellisten analogioiden käsitteillä.<br><br>Johtopäätöksenä todettiin menuettien edustavan suurilta linjoiltaan kaavamaisista kappaletyypistä, joiden uniikit piirteet esiintyvät musiikin pintatasolla. Kokonaisuotoesitykset, säemallit, skeemat ja näistä johdetut aukkotäydennystehtävät katsottiin olennaiseksi ja helposti lähestyttäväksi lähtökohdaksi menuetin komponointiin. Ilmaisullisista työkaluista tutkimuksessa korostuivat erityisesti rytmisen kirjavuus sekä vaihtelevat karakterit. Rytmisiä ja karakteria koskevat näkökulmat osoittautuivat keskeisiksi tekijöiksi siirryttäessä harmonisista malleista kohti tyylinmukaisesti kuvioitua musiikin pintaa. |                                |
| <b>Hakusanat</b><br>Haydn, galantti, menuetti, skeemat, tyyliharjoitus, komponointi, pedagogia  |                                |
| <b>Tutkielma on tarkastettu plagiointitarkastusjärjestelmällä</b><br>Lauri Suurpää 17.1.2026  |                                |

## Sisällys

|   |    |
|---|----|
| 1 Johdanto .....  | 4  |
| 2 Galantti tyyli .....  | 11 |
| 2.1 Tutkielman ohjelmisto .....   | 11 |
| 2.2 Mitä on galantti musiikki? .....  | 11 |
| 2.3 Hierarkkiset välimerkit .....   | 14 |
| 2.4 Periodisuus ja symmetria .....  | 16 |
| 2.5 Topiikka .....  | 17 |
| 3 Haydnin kosketinsoitinmenuettien kokonaismuodot .....                       | 21 |
| 3.1 Kaksitaitteinen muoto.....  | 22 |
| 3.2 Kolmitaitteinen muoto .....   | 23 |
| 3.3 Variantit säkeiden pituuksissa .....                                      | 24 |
| 3.5 Fraasifunktiot Kochin käsitteillä .....                                   | 28 |
| 3.6 Kokonaismuodot: Pedagoginen näkökulma.....                                | 30 |
| 4 Menuetin harmoniset tapahtumat säetasolla.....                              | 31 |
| 4.1 Ensimmäinen repriisin avaussäe: Toonikan laajentaminen .....              | 31 |
| 4.2 Ensimmäisen repriisin jälkisäe.....                                       | 34 |
| 4.2.1 Ensimmäisen repriisin jälkisäkeen pituus ja sisäinen jakautuminen ..... | 34 |
| 4.2.2 V:PAC ensimmäisessä repriisissä.....                                    | 34 |
| 4.2.3 I:HC ja I:PAC ensimmäisessä repriisissä .....                           | 35 |
| 4.3 Ensimmäinen repriisi: Tapausesimerkki .....                               | 37 |
| 4.4 Ensimmäinen repriisi: Pedagoginen näkökulma.....                          | 39 |
| 4.5 Toisen repriisin alkupuoli .....  | 41 |
| 4.5.1 Fonte .....   | 42 |
| 4.5.2 Monte .....   | 43 |
| 4.5.3 Ponte.....  | 43 |
| 4.5.4 Converging -kadenssi .....  | 47 |
| 4.5.5 Prinner.....  | 47 |
| 4.6 Toisen repriisin loppuosa .....   | 48 |
| 4.7 Toinen repriisi: Pedagoginen näkökulma .....                              | 49 |
| 5 Rytmi ja metri .....  | 51 |
| 5.1 Metri ja ryhmittäminen .....  | 51 |
| 5.2 Metrinen aksentti ja eleytyksellinen aksentti .....                       | 59 |
| 5.3 Rytmi ja metri: Pedagoginen näkökulma .....                               | 62 |

|   |    |
|---|----|
| 6 Karakterit.....   | 65 |
| 6.1 Iso ja pieni ilmaisu .....                                | 67 |
| 6.2 Kontrastien sijoittuminen menuetin kokonaismuodossa ..... | 70 |
| 6.3 Karakterit: Pedagoginen näkökulma .....                   | 71 |
| 7 Loppupohdinta .....   | 73 |
| Lähteet .....   | 75 |
| Liite: Tutkielman ohjelmisto .....                            | 78 |

# 1 Johdanto

Satsiopin opiskelu etenee usein äänenkuljetussääntöjen opettelusta kenraalibassomerkintöjen realisointiin sekä melodioiden neliääniseen harmonisointiin. Tästä aiheesta on olemassa paljon oppikirjoja, yhtenä mainittakoon ansiokas Edward Aldwellin ja Carl Schachterin *Harmonia ja äänenkuljetus* (2003). Valtaosa opetusmateriaalista valaisee lukijalle niin sanottuja tonaalisuuden yleisiä periaatteita ja ottaa vähäisesti kantaa tarkempaan tyylikontekstiin.

Oppilaitoksesta ja opettajasta riippuen yleisestä satsiopista saatetaan edetä tyyliharjoitusten kirjoittamiseen eli oman musiikin säveltämiseen valitussa historiallisessa tyyliässä. Tällaista opetusta on sekä Suomessa että kansainvälisesti käsitykseni mukaan melko niukasti tarjolla, eikä aiheeseen ole olemassa samanlaista vahvaa traditiota kuin yleisen tason satsiopin opettamiseen. Suomessa tyyliähtöisen säveltämisen opetus on keskittynyt ennen kaikkea Taideyliopiston Sibelius-Akatemian säveltämisen ja musiikinteorian koulutusohjelmaan. Yhtenäistä opetusmateriaalia ei ole olemassa, vaan kukin opettaja suunnittelee itse opetuksensa. Useimmiten tämä tarkoittaa opiskelua analyysin, keskustelun, kynän ja nuottipaperin voimin. Metodinen ero oppikirja- ja tehtäväkeskeiseen yleisen satsiopin opiskeluun on merkittävä, ja se on saanut minut pohtimaan: Millaisista materiaaleista olisi hyötyä tyyliähtöisen säveltämisen opettamisessa? Uskon, että oppikirjamaiset tehtävätyypit helpottaisivat erityisesti kokemattomia musiikin kirjoittajia tyyliharjoitusten parissa ja lisääisivät oppiaineen saavutettavuutta nykyistä laajemmalle joukolle musiikin opiskelijoita.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on kerätä tietoa, jota voidaan soveltaa opettaessa tyyliähtöistä säveltämistä. Tutkielman kohde on galantti menuetti, ja esimerkkihohjelmistona käytän Joseph Haydnin varhaisia (ennen vuotta 1770 sävellettyjä) kosketinsoitinsoittien menuettiosia. Menuettiin keskittymiseen on monta syytä, joista merkittävin on pedagoginen käytännöllisyys. Menuettimuoto on lyhyt ja siinä on selkeästi määriteltävät raamit. Kosketinsoitinmenuettien pääasiassa kaksiääninen ja homofoninen satsi on helposti lähestyttävää sekä analyysin että komponoinnin kannalta. Käytettävissä oleva harmoniavalikoima on rajallinen. Galantti menuetti on ainakin amerikkalaisessa

opetusperinteessä yksi yleisimmistä tyylilähtöisen säveltämisen (eng. model composition) harjoituksista (Rogers 2014, 72) todennäköisesti muun muassa näistä syistä.

Menuettimuodon lyhyiden ja harmonian yksinkertaisuuden nostaa esille esimerkiksi Stefan Eckert perustellessaan aiheen valintaa opintojensa alkuvaiheessa oleville teoriaopiskelijoille (Eckert 2005, [17]).

Toinen syy menuetin valinnalle on sen historiallinen painoarvo. Sen lisäksi, että menuetti oli 1700-luvun suosituimpia tansseja ja barokkitansseista ainoa, joka säilytti suosionsa, sillä oli huomattava rooli 1700-luvun sävellysopetuksessa (Vial 2008, 205–206). Esimerkiksi Joseph Riepelin (1755) ja Heinrich Christoph Kochin (1787–1793) sävellysoppaissa menuettiesimerkeille on suotu merkittävästi palstatilaa. Riepel painottaa menuetin hallitsemisen tärkeyttä toteamalla, että sonaattien, sinfonioiden tai konserttojen osat eivät ole sen kummempia kuin laajennettuja menuetteja (Gjerdingen 2007, 73). Myös muun muassa W. A. Mozartin tiedetään sävellysopetuksessaan edenneen kontrapunktitehtävistä menuettien kirjoittamiseen (Cook 1996, 66). Menuetit olivat systeemattisen sävellyskoulutuksen loppupään harjoituksia: kun oppilas saavutti hyvän osaamisen menuettien parissa, hänen odotettiin olevan kykenevä jatkamaan itsenäisesti laajempien mestariteosten jäljittelemistä (Gjerdingen 2007, 73).

Pienoismuotojen harjoittelua korostavassa sävellyspedagogiassa vaikuttaa taustalla ajatus *periodisuudesta*. Kyseessä on läpi 1700-luvun teoreettisten tekstien toistuva näkemys, jossa kahden tahdin yksiköt yhdistyvät nelitahtisiksi ja edelleen kahdeksantahtisiksi yksiköiksi, joita yhdistelemällä syntyy aina laajempia muotoja (Vial 2008, 72-23). Näitä fraasien ja sektioiden rakennuspalikoita käsitellään laajennustekniikoilla, joita esimerkiksi Koch esittelee perusteellisesti sävellysoppaassaan. Riepel etenee opetuksessaan myös suppeasta laajempaan ja ohjeistaa aloittamaan ”pienestä ja vähäpätöisestä, jotta voi saavuttaa suurempaa ja kunnioitettavampaa” (siteerattu teoksessa Vial 2008, 206). Myös Kochin mukaan pienet tanssimuodot ovat malleja laajemmille sävellyksille, ja siksi niiden tuntemus on tärkeää aloittelevalle säveltäjälle (Ratner 1956, 447).

1700-luvun Euroopan yläluokan kulttuurissa menuetti edusti hyvää makua ja sivistystä, kaikkea viehättävää, viihdyttävää ja miellyttävää. 1700-luvun yläluokan sosiaaliseen

ihanteeseen kuului ”feminiinisenä” pidetty eloisa, sopuisa ja nokkela keskustelukulttuuri, joka oli läsnä sievän ja yksinkertaisen menuetin piirteissä. Suhtautuminen oli myös ristiriitaista, sillä muun muassa juuri ”feminiinisen” luonteensa vuoksi menuetteja myös vähäteltiin eikä niitä pidetty kovin korkeana taidemuotona. (Vial 2008, 85 ja 205.) Myös Riepel ja Koch vähättelevät menuettien taiteellista arvoa samaan aikaan kuin painottavat niiden hallitsemisen tärkeyttä (Bonds 1991, 50). Menuetin asema 1700-luvun populaarimusiikkina oli niin vahva, että niiden generointi oli tavallinen musiikinharrastajien ajanviettotapa ja niiden säveltämiseksi kehiteltiin noppapelejä (Ratner 1956, 444). Samalla menuetteja sävellettiin myös sinfonioihin ja kamarimusiikkiteoksiin, joiden yhteydessä ne kasvoivat hyvin sofistikoituneiksi sävellyksiksi. Kaiken kaikkiaan on perusteltua pitää menuettia perustavanlaatuisena ainesosana niin sanotun klassisen tyylin kehityksessä, ja tämä käy ilmi erityisen vahvasti sen vakiintuneessa pedagogisessa roolissa. (Vial 2008, 206.)

Jos siis toiveena on päästä sisään galanttiin musiikkiin, on menuetin haltuun ottaminen hyvä lähtökohta. Menuetti ilmentää tiiviissä paketissa myös tiettyjä tonaalisen musiikin peruseriaatteita kuten sävellajin vakiinnuttaminen, erilaiset kadenssityypit, yksinkertaiset modulaatiot ja perinteinen äänenkuljetus, ja siksi se on sopiva valinta osaksi satsiopin perusopintoja. Menuetinkirjoitustehtävä kehittää näitä taitoja ja yhdistää niihin harjoituksen melodian muotoilusta ja fraasien rakentamisesta.

Jos menuetti valikoituu tehtävätyypiksi yleistä tonaalisuutta käsittelevälle kurssille ensisijaisesti käytännöllisyytensä eikä edustamansa tyylin vuoksi, tulee tutustuminen galanttiin estetiikkaan ikään kuin sivutuotteena mukana. Nancy Rogers (2013, 72–73) kritisoi artikkeleissaan menuetin vakiintunutta asemaa amerikkalaisessa mallisäveltämisen opetuksessa: Rogersin mukaan galantti menuetti on opiskelijoille etäinen, ja siksi heidän on vaikea kirjoittaa sellaista ilman hyvinkin tarkkoja ohjeita. Näin ollen opiskelijat tulevat riippuvaiseksi oppikirjasta tai opettajasta, ja luonnolliset tyylilliset rajoitukset saattavat näyttäytyä mielivaltaisina ”sääntöinä”. Hän huomauttaa, että esimerkiksi Riepelin oppikirjassa käy vahvasti ilmi, että oppilaan odotetaan pitävän menuettia hyvin tutuna sävellystyyppinä ja pystyvän luontevasti improvisoimaan tyyliin. Siksi Riepelin jalanjäljissä kulkeakseen tulisi nykypäivän pedagogin valita tyyli, jossa opiskelijat voivat käyttää musiikillista intuitiotaan heille tutussa ympäristössä. Myös Bruce Campbell (2010, 70–71)

toteaa, että opiskelijoilta puuttuu kosketuspinta menuettiin ja ilman tarkkaa ”pohjapiirrustusta” heillä on taipumus joko epäonnistua yrityksessä tai noudattaa mielikuvituksettoman tarkasti jonkin annetun esimerkkisävellyksen mallia. Campbellin mukaan opiskelijoiden kokemus ongelmanratkaisusta on rajallinen ja heillä saattaa olla vähäinen motivaatio länsimaisen kaanonin tuntemuksen laajentamiseen. Vaihtoehtoisiksi kohdetyyleiksi alkuvaiheen opintoihin kirjoittajat ehdottavat amerikkalaisille opiskelijoille tutumpia genreja, jotka myös noudattavat perinteisiä tonaalisuuden lainalaisuuksia: *collage* *fight song* -kappaleita (Rogers) ja ragtime-musiikkia (Campbell).

Stefan Eckert (2005) puolestaan esittelee artikkelissaan ”So you want to write a minuet?” omaa, vahvasti historiallisiin lähteisiin nojaavaa opetustaan menuetin säveltämiseksi. Eckertin kokemuksen mukaan opiskelijat jopa suosivat rinnakkaiskvinttejä, purkamattomia johtosäveliä ja muita perinteisiä äänenkuljetusvirheitä, koska nämä säännöt eivät päde siinä musiikissa, mikä on heille tutuinta. Siksi hän näkee tärkeäksi asettaa muuten abstraktiksi jäävät tonaalisuuden periaatteet käytännönläheiseen, tyylliseen kontekstiin. Tonikisaatiot ja modulaatiot ovat tärkeitä menuettimuodon rakennusosia, joten menuetti on erinomainen työkalu näiden aiheiden omaksumiseen. (Eckert 2005, [1-2].) Eckertin kurssilla musiikinteorian kandiopiskelijat tutustuvat yksityiskohtaisesti Riepelin menuettiohjeisiin, analysoivat Mozartin varhaisia menuetteja, harjoittelevat komponointia aluksi aukkotäydennystehtävillä ja lopulta säveltävät omia menuetteja (Eckert 2005, [17]). Eckert kirjoittaa: ”Rajatut sävellysharjoitukset ohjaavat opiskelijat ponnisteluja ilman heidän musertamistaan kokonaisen sävellyksen kirjoitustehtävällä.” (Eckert 2005, [24].)

Eckert näkee historiallisen etäisyyden hyvänä asiana: se auttaa opiskelijoita jättämään takalalle omat mieltymykset ja keskittymään historiallisen soinnin uudelleenluomiseen. Heidän ei tarvitse tyytyä oppikirjojen abstraktiin ”hyvänkuuloisen” harmonian käsitteeseen. Sen sijaan he oppivat arvioimaan tuotoksiaan täsmällisten ja tyyliin sidottujen mallien valossa. (Eckert 2005, [3].) Campbell ja Rogers painottavat Eckertin tavoin käytännön komponoinnin arvoa tonaalisen teorian opiskelussa (Campbell 2010, 72; Rogers 2013, 71), mutta pitävät alkuvaiheen opinnoissa tärkeänä opiskelijan omakohtaista kosketuspintaa valittuun tyyliin. Rogers kommentoi kriittisesti Eckertin väitettä historiallisen etäisyyden hyvistä puolista: Rogersin mukaan tyyllisen vaiston puute lähes väistämättä saa opiskelijat entistä

riippuvaisemmaksi oppikirjasta ja opettajasta (Rogers 2013, 73, alaviite 3).

Menuetteja ja muuta varhaisklassismin musiikkia käyttää materiaalinaan myös Nicholas Cook (1996) oppikirjassaan *Analysis Through Composition*. Alkusanoissa Cook esittelee kirjansa musiikinteorian oppikirjana, jossa säveltäminen on työkalu, ei päämäärä. Tyyllisen rajauksensa 1760–1800-luvun musiikkiin perustelee siten, että ohjelmiston kappaleita on helppo soittaa, ne ovat sopivan mittaisia, selkeitä rakenteessaan ja tyyli on tuttua. Cookin 90-luvun kokemus opiskelijoiden tyyllintuntemuksesta poikkeaa siis selvästi siitä, mitä asiasta kirjoittavat Rogers (2013), Campbell (2010) ja Eckert (2005). Cook ei kuitenkaan erityisesti painota tyylin aiemman tuntemuksen tärkeyttä. Hänen mukaansa rajattuun ohjelmistoon syvällisesti perehtymällä (vrt. harjoitusten tekeminen sieltä tältä ”Bachista Bouleziin ja Beatlesista balilaiseen gamelaniin” (Cook 1996, vii)) kehittyy natiivinomainen sujuvuus ja niin sanottu ”säveltäjän silmä” kyseisessä tyyllissä. Kun ”säveltäjän silmän” on onnistunut kehittämään yhdessä tyyllissä, työtavan voi vaivattomasti siirtää myös toisiin tyyliin. Lisäksi hän toteaa, että hyvin suunnitellussa opetussuunnitelmassa ovat edustettuina sekä kapea että laaja näkökulma toisiaan tasapainottavina elementteinä. (Cook 1996, vii–viii.)

Kaikkien yllä mainittujen kirjoittajien teksteissä toistuu näkemys, että tyyllilähtöinen säveltäminen (erityisesti itselle vieraassa tyyllissä) on suurimmalle osalle alkuvaiheen opiskelijoista vaikeaa ilman tarkkoja ohjeita. Kullakin kirjoittajalla on oma tulokulmansa siihen, miten tehdä aihe helpommin lähestyttäväksi, ja kaikki lähteet sisältävät oivaltavia pedagogisia innovaatioita. Mainittakoon vielä eräs julkaisu tonaalisen kentän ulkopuolelta: Derek J. Myler ja Zachary Bernstein (2023) esittelevät artikkelissaan *Model Composition in the Post-Tonal Classroom: Three Templates and Sample Realizations* tehtävyytpejään post-tonaaliseksi sävellysharjoituksiksi. Heidän lähtökohtanaan ei ole tyylin tarkka rajaaminen, vaan post-tonaalisten sävellystekniikoiden harjoittelu kohtuullisen vapailla tehtävänannoilla. Kirjoittajat mainitsevat, että monet opiskelijat kokevat vapauttaviksi sanalliset tehtävänannot, jossa sävellyksen tarkat raamit jätetään avoimeksi. Kontrasti on suuri verrattuna kyseistä kurssia edeltäviin tonaalisiin opintoihin, jotka on ”sidottuja tonaaliseen kieleen, tyyliin, instrumentaatioon ja tekstuuriin” ja joissa opiskelijat säveltävät esimerkiksi klassisen tyylin menuetteja. On kuitenkin opiskelijoita, jotka Mylerin ja Bersteinin mukaan kokevat avoimen tehtävänannon ylivoimaiseksi ja kaipaavat tarkempaa ohjausta.

Tätä kohderyhmää varten kirjoittajat ovat laatineet valmiita pohjia, joissa tahtimäärät ovat ennalta määrätty ja kuhunkin fraasiin annetaan konkreettiset sävellysohjeet. (Bernstein-Myler 2023, 2.)

Oma inspiraationi tähän tutkielmaan kumpuaa kahdesta huomiosta, jotka olen omakohtaisesti ja opiskelijakollegojen kanssa keskustellessani todennut. (1) Tyyliä lähtöinen säveltäminen on valtavan hyödyllinen ja kiehtova oppiaine. (2) Se on vaikeaa ja työlästä, toisinaan jopa tuskaista. Tyyliharjoitusten äärellä työskentely on hyvin kokonaisvaltaista, sillä pöydällä on jatkuvasti muun muassa harmoniaan, äänenkuljetukseen, melodiseen muotoiluun, rytmiin ja metriin liittyviä kysymyksiä, joita tulee tarkastella niin tyyllillisistä ("mikä on tyylin mukaista?"), ilmaisullisista ("miten saada musiikki kuulostamaan merkitykselliseltä?") kuin taiteellisista näkökulmista ("minkä kaikista mahdollisista vaihtoehtoista valitsen omaan sävellykseeni?"). Monitulkintaisia tilanteita ja vaihtoehtoja on rajattomasti, "oikeita vastauksia" vähän. Tämä ei kuitenkaan millään muotoa tarkoita, että mikä tahansa käy. Toisinaan tyyliharjoitusten tekeminen muistuttaa neljän rakentamista kolmella tulitikulla: kun muokkaat yhden ongelmakohtan paremmaksi, huomaat sen seurauksena kokonaisuuden repsottavan toisesta näkökulmasta. Näissä tilanteissa joutuu asettamaan "sääntöjä" ja ihanteita tärkeysjärjestykseen, toisinaan jopa rikkomaan keskeisiä periaatteita aivan niin kuin historialliset säveltäjätkin tarvittaessa ovat tehneet.<sup>1</sup> Joskus taas hyviä ratkaisuja on useita, ja näitä valintoja tehdessään opiskelija kehittää omaa henkilökohtaista makuaan valitussa tyyliässä. Ymmärrän Cookin tarkoittaneen jotakuinkin tätä kirjoittaessaan "säveltäjän silmästä" ja "tyylin sisälle" (kursiivi Cookin) pääsemisestä. Jaan myös tiettyyn rajaan asti Cookin oletuksen, että yhdessä tyyliässä hyvin tehty työ tarjoaa työkalut opittujen taitojen soveltamiseen muussakin musiikissa, toki aivan "vaivatta" tämä ei käy.

Mitä tulee Rogersin ajatukseen siitä, että tyyliä lähtöiseen säveltämiseen kannattaisi ryhtyä

---

<sup>1</sup> Myös Riepel kirjassaan huomauttaa, että säännöt yksin eivät tee hyvää sävellystä. Dialogimuotoisen kirjan opettajahahmo ojentaa oppilashahmoa, joka säännöt opittuaan kuvittelee oppineensa menuetin kirjoittamisen: "Sinun ei koskaan tule kerskailla. Pelkät säännöt eivät merkitse kaikkea. Joku toinen voi kirjoittaa menuetin, jonka järjestäytyminen ei ole yhtä selkeää, mutta jonka melodia on eläväisempi, ja tämä menuetti saattaa olla amatöörien keskuudessa paljon suosittu kuin sinun, joka noudattaa sääntöjä ja omaa oikeat mittasuhteet." (Viitattu teoksessa Vial 2008, 209.)

ensin mahdollisimman tutussa genressä, kallistun itse Eckertin leiriin. En pidä tyylin ennalta tuntemista erityisen tärkeänä asiana, vaikka siitä voikin olla hyötyä ja se voi vaikuttaa opiskelijan motivaatioon. Ajattelen, että pohjimmiltaan tyyliä lähtöisen säveltämisen opiskelussa on kyse tyyliä sidonnaisuuden merkityksen ymmärtämisestä ja tietynlaisten työtapojen omaksumisesta. Osa oppiaineen elämyksellisyydestä kumpuaa juuri siitä, että löytää työkalut ennalta vieraan musiikin ymmärtämiseen ja oppii tutkimaan kaikenlaista musiikkia neutraalilla ja arvostavalla uteliaisuudella. Itse aloitin tyyliharjoitusten kirjoittamisen itselleni täysin vieraassa renessanssipolyfoniassa, ja koin periodin erittäin opettavaiseksi ja musiikillisia ennakkoluuloja murtavaksi. Kokemus siitä, että oma tyylikorva alkaa kehittyä itselle uudessa musiikkityylissä muistuttaa elämystä, joka syntyy, kun opiskelee kielen alkeita ja huomaa pystyvänsä käyttämään taitoa. Työskentelyn tavoitteita määritettäessä paljon riippuu toki käytettävissä olevista aikaresursseista, opetusmuodosta (ryhmä-/pienryhmä-/yksilöopetus) ja oppilaiden motivaatiosta.

Toivon, että mahdollisimman moni musiikin opiskelija saisi perehtyä tyyliä lähtöiseen säveltämiseen ja nauttisi onnistumisenkokemuksista tässä vaativassa mutta antoisassa oppiaineessa. Uskon, että helposti lähestyttävät ja tyhjän paperin kammoa selättävät opetusmateriaalit auttaisivat tämän tavoitteen edistämässä. Työskentelyn keskiössä on kuitenkin aina syvällinen perehtyminen valittuun tyyliin, toisin sanoen ohjelmiston ahkera soittaminen (tai kuunteleminen) ja analyysi. Valtaosa myös tästä tutkielmasta keskittyy galantin menuettityyliin ja erityisesti Haydnin kosketinsoitinmenuettien tyyliä piirteiden valottamiseen. Kunkin analyttisen kokonaisuuden päätteeksi tarkastelen aihetta komponointiharjoituksen näkökulmasta ja hahmottelen mahdollisia pedagogisia lähestymistapoja.

## 2 Galantti tyyli

### 2.1 Tutkielman ohjelmisto

Tämän tutkielman musiikillinen aineisto koostuu kahdestakymmenestä Joseph Haydnin menuetista, jotka ovat osia hänen varhaisista kosketinsoitinsonaateistaan. Liitteessä on tarkka luettelo kappaleista. Lähes kaikkiin näihin menuetteihin kuuluu myös trio-osa, mutta rajaan ne tämän tutkielman ulkopuolelle. Kappaleet on sävelletty arviolta 1750–1760-lukujen aikana ja edustavat niin sanottua varhaisklassista eli galanttia tyyliä. Näiden varhaisten teosten autenttisuudesta ei suurimassa osassa tapauksia ole täyttä varmuutta. Tämä on hyvä tiedostaa, joskaan se ei muodostu kynnyksysymykseksi tässä tutkielmassa, joka pureutuu kappaleiden edustamaan tunnistettavaan galanttiin kosketinsoitintyyliin (oli säveltäjä todella Haydn tai ei). Varhaiset sonaatit valikoituivat aineistoksi, koska Haydnin myöhemmissä kosketinsoitinsonaateissa vastaavia menuettiosia ei enää juuri ole. Myöhemmissä sonaateihin kuuluu menuettiosan sijasta yleensä hidas osa. Finaaliosa saattaa myöhemmissä sonaateissa olla esitysmerkinnältään ”Tempo di minuet”, jolloin osa muistuttaa menuettia karakterin, muttei muodon osalta.

### 2.2 Mitä on galantti musiikki?

Termejä galantti tyyli ja varhaisklassismi käytetään usein synonyymeina, ja niillä viitataan karkeasti 1700-luvun puolivälin ranskalaiseen, italialaiseen ja saksalaiseen musiikkiin. Galantti tyyli alkoi kehittyä n. 1720-luvulla myöhäisbarokin rinnalla aina 1770-luvulle asti (Murtomäki 2020). Galantti tyyli erotetaan täysklassismista (ns. wieniläisklassismi), joka tarkoittaa noin vuosina 1770–1810 sävellettyä musiikkia ja henkilöityy vahvasti Mozartiin, Haydniin ja Beethoveniin. Näistä termeistä ainoastaan ”galantti” on historiallinen; muut ovat myöhempien sukupolvien kuvauksia menneen aikakauden musiikille (Gjerdingen 2007, 5). Sana galantti tarkoitti 1700-luvun ihmiselle monia asioita eikä rajoittunut vain musiikkiin. Termi tarkoitti modernia ja muodikasta (Downs 1992, 34), miellyttävää, rattoisaa, niin

sanottua ranskalaista ja feminiinistä keskustelukulttuuria (Vial 2008, 171) sekä hovielämään liitetyjä tapoja ja luonteenpiirteitä (Gjerdingen 2007,5).

Musiikissa sanalla galantti viitattiin vapaaseen tyyliin, erotuksena oppineelle tyyliin. Leonard G. Ratner (1980, 23) referoi H. C. Kochia (1802), jonka mukaan oppineen tyylin (myös ”fuugatyyli”, ”kirkkotyyli”, ”ankara” tai ”vakava” tyyli) piirteitä ovat muun muassa pääaiheen materiaalissa ja siitä johdetuissa kuvioissa pitäytyminen, valmistetut dissonanssit, pitkät katkeamattomat linjat sekä polyfonia, jossa kaikki äänet osallistuvat kappaleen karakterin ilmentämiseen. Aikalaisille oppinut tyyli edusti perinteistä tyyliä ja galantti puolestaan modernia tyyliä. Tästä puhuu muun muassa F. W. Marburg 1750-luvulla julkaistussa sävellysooppaassaan (Sheldon 1989, 51).

Galantin eli vapaan tyylin piirteitä puolestaan ovat melodian koristelu ja muuntelu, melodisten yksiköiden erottaminen toisistaan, keskeytykset ja tauot, rytmisten elementtien vaihtelevuus, toisilleen kaukaisten melodisten kuvioiden asettaminen peräkkäin, löyhempi harmoniankäsittely sekä säestysäänten alisteisuus kappaleen karakteria ilmentävälle melodiaäänelle (ts. homofonia). Vapaaseen tyyliin kuuluvat mukaan muun muassa aariat, tanssimusiikki, alkusoitot, konsertot ja muut kuin fuugatyylliset sonaatit. Tyylien tärkein tekninen eroavaisuus on Kochin mukaan dissonansseissa, joita ei tarvitse galantissa tyyliä valmistaa. (Ratner 1980, 23.)

Robert Gjerdingen käyttää kirjassaan *Music in the Galant Style* sanaa laajana kattokäsitteenä erityyillisille 1700-luvun sävellyksille, joiden perustana on jaetut musiikilliset idiomit. Hän huomauttaa, että vaikka suureen osaan galanttia musiikkia kuuluu ohut tekstuuri, kepeä tunnelma, selkeä melodia ja basso, tiheät artikulaatiopisteet, kontrastit ja yksinkertaiset melodian toistot, kaikissa galanteissa kappaleissa näin ei ole. Gjerdingen sisällyttää galantin musiikin käsitteeseen myös ajan polyfonista kirkkomusiikkia ja käyttää termiä siis kuvaamaan enemmän koko aikakautta kuin tarkasti rajattua tyyliä sen sisällä. (Gjerdingen 2007, 6.) Tämä laajempi määritelmä ei ole Haydnin kosketinsoitinmenuetien kannalta olennainen, sillä ne edustavat edellä kuvattua galantin musiikin stereotypiaa.

1700-luvun musiikkiin vaikutti kasvava amatöörimuusikoiden määrä ja julkisten konserttien

yleistyminen. Syntyi ero julkisen ja yksityisen (kodeissa tapahtuvan) musiikin välillä. Charles Rosen kirjoittaa, että tämän eron tunteminen on erityisen tärkeää puhuttaessa 1750- ja 1760-lukujen musiikista, siis juuri niistä vuosikymmenistä, joille tämän tutkielman kohdeohjelmisto sijoittuu. Julkisen musiikin piiriin kuuluivat sinfoniat ja alkusoitot, kun taas kamarimusiikki ja soolosonaatit kirjoitettiin harrastajien soitettavaksi. Julkinen musiikki oli formaalimpaa kuin yksityinen musiikki, joka oli yksinkertaisempaa ja leppoisampaa. 1780-luvulta alkaen (täysklassismissa) nämä genret sekoittuivat ja esimerkiksi jousikvartetoissa alettiin käyttää sinfonioista, konsertoista ja oopperoista tuttuja elementtejä. Sen sijaan 1700-luvun puolivälin soolo- ja kamarimusiikkia musiikkia tutkiessa on tärkeää pitää mielessä, että säveltäjät joutuivat tekemään taiteellisia myönnytyksiä kirjoittaessaan musiikkia teknisiltä taidoiltaan vajavaisille amatööreille. Rosen kirjoittaa, että olemme väärässä, jos tulkitsemme Haydnin ennen vuotta 1780 sävelletyt sonaatit osoitukseksi säveltäjän kehittymättömästä tyylistä: keskeneräisiä olivat soittajat, ei säveltäjä. (Rosen 1998, 45–46.) Tätäkään tutkimusta ei ole syytä lukea syväluotaavana perehtymisenä Haydnin säveltäjäpersoonaan, vaan katsauksena galanttiin kosketinsoitinmenuettiin ja sellaisen komponointiin.

Galantti musiikki nojaa vahvasti symmetriaan sekä kaavoihin ja malleihin, jotka ilmenevät niin melodian, harmonian kuin muotorakenteiden tasolla. Toiset kaavat ja kuviot soveltuvat joustavasti moniin käyttötarkoituksiin ja toiset ovat tiukemmin sidottuja tiettyihin muodon vaiheisiin. Vakiintuneet mallit tarjoavat pohjan, jossa vuoroin kaavan toteuttaminen ja siitä poikkeaminen ovat tärkeitä ilmaisun keinoja. Erityisesti täysklassisesta musiikista löytyy myös esimerkkejä, joissa säveltäjä leikittelee kirjoittamalla fraasin osat tarkoituksella ”väärään järjestykseen”, esimerkiksi aloittamalla sävellyksen ”autenttisella kadenssilla” (Ratner 1980, 39). Itse ajattelen, että tylsän ja elottoman kappaleen ja elämyksellisen ja kekseliään galantin sävellyksen välillä on usein hiuksenhieno ero, jossa kaavaa on joko noudatettu liian tarkasti tai rikottu juuri sopivasti. Tämän tutkimuksen Haydn-menuetit edustavat tyylin yhtä tiukimmin rajatuista muodoista, joten niiden piirissä valmiiden mallien elävöittämisen keinot ovat erityisen hienovaraisia.

## 2.3 Hierarkkiset välimerkit

Klassismin musiikki on jatkuvassa liikkeessä kohti kadensseja ja muita pienempiä rajakohtia. (Ratner 1980, 33). Koch kirjoittaa, että ”hengen levähdykset” (saks. *Ruhepunkte des Geistes*) ovat musiikissa yhtä tarpeellisia kuin puheessa, runoudessa ja retoriikassa, jotta voi tulla ymmärretyksi. ”Tämä on fakta, jota ei ole kyseenalaistettu ja joka ei näin ollen kaipaa enempää todisteita” (Koch 1983, 1).

1700-luvulla oli yleistä kuvailla musiikin jäsentymistä käyttämällä kielen ja retoriikan käsitteitä. Kieliopillisessa analogiassa esimerkiksi täydellinen kokolopuke vastaa pistettä, puolilopuke puolipistettä ja tätä heikommat rajakohdat pilkkua. (Ratner 1980, 34.) Koch pohtii myös termien subjekti ja predikaatti mahdollisuuksia musiikillisen fraasien osien nimeämisessä, mutta toteaa analogian ontuvan ja luopuu siitä (Koch 1983, 4–6).

Kielen ja musiikin välinen analogia ei ole lainkaan aukoton, kuten sinnikkäistä yrityksistä huolimatta jouduttiin myöntämään: On mahdoton vetää yksiselitteisiä yhtäläisyysmerkkejä musiikillisten tapahtumien ja kielen välimerkkien välille. Mitä yksityiskohtaisemmallalla tasolla analogiaa sovelletaan, sitä enemmän se alkaa rakoilla (Vial 2008, 23). L. Poundie Burstein käsittelee aihetta toteamalla osan haasteista liittyvän siihen, että välimerkkien rooli ei ole kielessäkään yksiselitteinen. Kirjoitetun kielen välimerkki on toisinaan kieliopillinen, ja joskus taas signaloi hetkeä, jolloin tekstiä ääneen luettaessa voidaan pitää tauko. Ja vaikka kieliopillinen ja esityksellinen välimerkki ovat usein samassa paikassa, ei näin aina ole. Esimerkiksi tekstiä lausuessaan puhuja saattaa pitää dramaattisen tauon keskellä lausetta tai vastaavasti kiirehtiä kieliopillisten rajakohtien yli. Sama pätee musiikkiin (esimerkki 2.1): Toisinaan tauko erottaa toisistaan kaksi säettä (2.1a), toisinaan taas tauko kirjoitetaan keskelle fraasia (2.1b), ja toisinaan säkeiden välinen tauko täytetään niin, ettei musiikin pintarytmi katkea (2.1c). (Burstein 2020, 17–18.) Oman ulottuvuutensa asiaan tuovat esittäjän valinnat fraseerausessa.

**Esimerkki 2.1.** Kieliopilliset ja esitykselliset tauot. Kochin esimerkkejä Bursteinin kirjassa (Burstein 2020, 18).

(a) II §97 (411[34]).



Kieliopillinen ja esityksellinen tauko ovat linjassa.

(b) II §97 (411[34]).



Kieliopillista rajakohtaa ei merkitä esityksellisellä välimerkillä.

(c) II §81 (353 [5]).



Tauko on esityksellinen, mutta ei kieliopillinen, sillä se sijoittuu keskelle fraasia.

Kielen ja musiikin välisestä analogiasta on kirjoittanut kattavasti Stephanie D. Vial (2008) kirjassaan *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "Period"*. Vial esittelee laajasti historiallisia lähteitä, jossa retoriikan ja kieliopin käsitteitä käytetään musiikin kuvaamiseen. Vaikka kielellinen analogia on vajavainen järjestelmä kaikenkattavaan musiikin kuvaamiseen, se valaisee monia tilanteita osuvasti, ja ennen kaikkea auttaa ymmärtämään 1700-luvun muusikon ajattelua. Välimerkkien hierarkia ja sen tiedostaminen oli tärkeää. Musiikin vertaaminen puhuttuun kieleen ja *ymmärretyksi tulemisen* ihanteen mielessä pitäminen ohjaa oikeaan suuntaan galanttia tyyliä sävelletessä ja esitettäessä. Selkeys ja jäsenytyneisyys ovat galantin musiikin keskeisiä elementtejä, yhdistettynä luonnolliseen puheenomaisuuteen. Lähtökohtana on

tasapainoisuus, josta on tärkeää myös harkitusti poiketa. Samoin kuin vakuuttava puhe koostuu muun muassa erilaisista äänenpainoista, vaihtelevasta kiihkeydestä, luetteloista, kysymyksistä, huudahduksista, saman asian sanomisesta monella tavalla ja tärkeiden asioiden painokkaasta toistamisesta, ovat nämä elementit läsnä myös retorisesti huolellisesti kirjoitetussa ja esitetyssä musiikissa.

## 2.4 Periodisuus ja symmetria

Varhaisklassisen tyylin selkein elementti on lyhyt, periodinen<sup>1</sup>, artikuloitu fraasi. Alkujaan se oli vastaveto barokkityylille, joka nojasi katkeamattomaan jatkuvuuteen. Rosen kirjoittaa, että varhaisklassisen fraasin tyyppiesimerkki on nelitahtinen ja sen asema oli ”puhtaasti käytännöllistä – se ei ollut liian lyhyt eikä liian pitkä, se oli helppo jakaa tasapainoisiin ja symmetrisiin puolikkaisiin, toisin kuin kolmi- ja viisitahtiset fraasit. Mutta numerossa neljä ei ole taikaa, vaan olennaista on jatkuvuuden periodinen rikkominen.” (Rosen 1998, 57–58.)

Periodinen rakenne synnyttää symmetriaa ja luo musiikkiin laajemman tason pulssin. Tämä pitää yllä jatkuvuuden kokemusta, vaikka pintatason yksiköt ovat lyhyitä ja selvästi eroteltuja (vrt. barokkityyli, jossa tärkeää on katkeamaton rytmien virta musiikin pintatasolla<sup>2</sup>). (Rosen 1998, 58.) Klassismin musiikissa symmetriaa ilmenee kaikilla musiikin rakennetasoilla parillisista motiiveista säkeisiin ja säkeistä aina vain suurempiin jaksoihin. Symmetria toimii parhaiten, kun sen osat ovat lyhyitä. Kun perusyksikkö kasvaa liian suureksi, symmetrinen vaikutelma hämärtyy. (Ratner 1980, 36.)

Tutkimani Haydnin menuettiohjelmisto edustaa säntillistä parillisuutta, eikä siinä esiinny ainoatakaan kolmi- tai viisitahtista säettä. Säkeet ovat 4-, 6- tai 8-tahtisia ja jakautuvat edelleen pääasiassa kahden tahdin yksiköihin (toisinaan edelleen jakautuneena 1+1). Symmetria ei kuitenkaan toteudu läpikotaisin, vaan on tavallista, että säepari muodostuu

---

<sup>1</sup> Periodinen tarkoittaa hierarkkisesti jäsentynyttä fraasia, joka jakautuu pienempiin ja yhä pienempiin yksiköihin, ja jonka eri rakennetasojen yksiköt erotetaan toisistaan erivahvaisilla artikulaatiopisteillä.

<sup>2</sup> Tämä katkeamattoman melodisen virtauksen ihanne tuli uudestaan ajankohtaiseksi romantiikan aikakaudella. Siinä missä barokin jatkuva virta syntyi usein polyfonisista kerroksista, romantiikan ajalla artikulaatiopisteisiin saapumista viivytettiin muun muassa väistetyillä kadensseilla.

nelitahtisesta ja kuusitahtisesta säkeestä. Tällainen järjestäytyminen ei tässä ohjelmistossa edusta kaavasta tai ideaalista poikkeamista. Olennaista on kaksitahtisten yksiköiden ja niistä syntyvän laajemman sykkeen murtamattomuus, ei säkeiden keskinäinen symmetria.

Kaksitahtisuuden korostaminen juontaa epäilemättä juurensa menuettiin tanssina, joka perustuu kaksitahtiseen askelkuvioon. Rajatun menuettimuodon raameissa laajemman tason metriset variantit eivät kuulu työkaluvalikoimaan, mutta pintatason rytmisten painotusten mahdollisuudet ovat rikkaammat kuin ensisilmäykseltä voisi olettaa. Valaisen näitä tekijöitä yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

## 2.5 Topiikka

Eräs työkalu galantin musiikin ominaispiirteiden tuntemukseen on topiikka. Kyse on 1700-luvulla kehittyneistä karakterisista tyypeistä ja tyyleistä, jotka olivat säveltäjien jaettua musiikillista sanastoa. *Tyypit* viittaavat kokonaisten sävellysten rytmisiin karaktereihin (esim. menuetti, sarabande, marssi) ja *tyylit* muihin tunnistettaviin elementteihin (kuten metsästysmusiikki, laulava tyyli, oppinut tyyli). Tyypit ja tyylit ovat yhteisnimitykseltään topoksia. Sekä topiikan käsitteen, että jaottelun tyyliin ja tyypeihin esitteli Leonard Ratner (1980, 9) teoksessaan *Classic Music: Expression, Form, and Style*, ja aihetta on sittemmin tutkittu ja laajennettu paljon. Keskeinen topiikkateorian huomio on, että saman kappaleen sisällä topos voi vaihdella tiheästikin, ja monenlaiset ristiin viittaukset eri karakterien ja sävellystyyppien välillä ovat olennainen osa 1700-luvun musiikin ilmaisua. Sinfoniassa voi olla kuultavissa oopperamaisuutta tai pianosonaatissa voidaan imitoida metsästystorvia. Topiikan tutkimus pyrkii tuomaan esiin hiljaista tietoa, jonka pohjalta 1700-luvun muusikko osasi navigoida hänelle itsestään selvien musiikillisten viittausten virrassa. Danuta Mirka kirjoittaa, että näiden viittausten oivaltaminen on yhtä järisyttävä perspektiivin muutos kuin tieto siitä, että antiikin Kreikan valkoiseksi haalistunut Parthenon-temppeli olikin alkujaan värikkäästi maalattu (Mirka 2014, 1).

Tämän tutkimuksen Haydn-menuettien toposten valikoima on varsin rajallinen. Menuetti on jo itsessään topos, josta Ratner (1980, 9) kirjoittaa seuraavasti: ”Klassisen aikakauden suosituin tanssi oli menuetti. Alun perin se liitettiin hovin ja salonkien eleganttiin maailmaan. Sitä

kuvattiin jaloksi, viehättäväksi, eloisaksi, ilmaisten kohtuullista hyväntuulisuutta melko nopealla kolmijakoisuudellaan. Klasisessa musiikissa sävellykset otsikolla *menuetti* käsittivät laajan ilmaisuvalikoiman humoristisesta syvän pateettiseen.” Haydnin pienissä kosketinsoitinmenueteissa ilmaisu ei laajene dramaattisiin mittasuhteisiin, vaan karakteri on pääasiassa iloinen, yksinkertainen ja kepeä.

A. Peter Brown (1986, 285) kirjoittaa Haydnin varhaisten kosketinsoitinsonaattien menuettiosien edustavan pääasiassa *aristokraattista* tyyliä (esimerkki 2.2) erotuksena maalaismaisuudelle, jota löytyy Haydnin myöhäisemmästä tyylistä. Brownin mainitsemia aristokraattisen tyylin piirteitä ovat pisteelliset rytmit, triolit, trillit ja muut ornamentit, fraasin sisäisen lopukkeen päätyminen tahdin kolmannelle iskulle ja heikot päätöskadenssit. Hän nostaa ohjelmistosta myös tulkintansa mukaan ainoan maalaistyyliä edustavan menuetin (Hob. XVI:11, esimerkki 2.3), jonka piirteitä ovat unisonon käyttö, syvä melodinen ja teksturaalinen kontrasti, pitkillä äänillä ja tauoilla voimistettut vahvat kadenssit sekä määrätietoisesti artikuloitu fraasi.

**Esimerkki 2.2.** Hob.XVI:2. Haydnin aristokraattinen menuettityyli. (Brown 1986, 285).

The musical score for Example 2.2, Hob. XVI:2, is presented in two systems. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melody starting on G4, followed by a trill on G4, and then a triplet of eighth notes. The bass clef has a simple accompaniment of chords. The second system (measures 6-10) continues the melody with triplets and a trill, while the bass clef has a more active accompaniment with triplets and a trill.

**Esimerkki 2.3.** Hob.XVI:11. Haydnin rustinen menuettityyli (Brown 1986, 285).

1

Eräs Haydnin kosketinsoitinmenueteissa esiintyvä tyyli on *laulava tyyli* (esimerkki 2.4), joka jonka piirteitä ovat Ratnerin mukaan lyyrinen sävy, kohtalainen tempo sekä melodinen linja, jossa käytetään suhteellisen hitaita aika-arvoja ja melko kapeaa ambitusta (Ratner 1980, 19). Nämä melodiat sisältävät paljon astekulkuja ja säästeliäästi hyppyjä. Esimerkissä 2.4 on nähtävissä myös piirteitä *pastoraalista*, jonka keskeinen piirre on urkupistebasso (Ratner 1980, 21). Tämänkaltaiset esimerkit ovat kuitenkin hieman poikkeuksellisia: Tavallisempaan menuettikarakteriin kuuluu iloinen hypähtely (ks. esimerkki 2.2).

**Esimerkki 2.4.** Hob.XVI:13. Laulava tyyli / pastoraali.

Yksi klassismin musiikin tavaramerkeistä on myös *briljantti tyyli*, johon kuuluu nopeat, virtuoottiset kuviot (Ratner 1980, 19). Briljantti tyyli ei varsinaisesti kuulu menuettien keinovalikoimaan, mutta jonkin verran on sijaa maltillisille juoksutuksille. Esimerkissä 2.5 on nähtävillä juoksutusten ja muiden kuudestaosaosakuvioiden käyttöä Haydnin menueteissa.

**Esimerkki 2.5.** Juoksutuksia ja kuudestaosaosien käyttöä Haydnin menueteissa.

9 Hob.XVI:Es3

1 Hob. XVI:14

5

### 3 Haydnin kosketinsoitinmenuettien kokonaismuodot

Menuetti on kolmijakoinen tanssi, joka koostuu kahdesta vähintään 8 tahdin mittaisesta repriisistä. Kaikki tämän tutkimuksen menuetit ovat duurisävellajissa. Ensimmäinen repriisi voi päättyä joko dominanttisävellajin täydelliseen kokolopukkeeseen (V:PAC, yleisin malli), pääsävellajin puolilopukkeeseen (I:HC, toiseksi yleisin) tai pääsävellajin täydelliseen kokolopukkeeseen (I:PAC, harvinaisin)<sup>1</sup>. Toinen repriisi päättyy aina pääsävellajin täydelliseen kokolopukkeeseen. Repriisien päätöskadenssit ovat luonteeltaan formaaleja, eli ne päättävät fraasin kaksitahtisella tyylinmukaisella lopukeidiomilla. Erittelen näiden idiomien piirteitä kohdassa 4.2.3.

Muodon rajakohtia signaloi repriisien päätöskadenssien lisäksi yksi tai useampi lopuke kummankin repriisin sisällä. Tutkitut menuetit jakavat seuraavat kaksi muodon yksityiskohtaa. Ensiksi, avaussäe on poikkeuksetta nelitahtinen ja päättyy kevyeen toonikasulkeutumiseen<sup>2</sup>, joka ei ole formaali kadenssi. Käsittelen tämän lopukkeen ominaisuuksia yksityiskohtaisemmin kohdassa 4.1. Toiseksi, toisen repriisin jakaa kahteen puoliskoon pääsävellajin puolilopuke (yleisin malli) tai muu dominanttisoinnun saavuttaminen (urkupisteelle pysähtyminen, tai harvinaisessa tapauksessa dominanttisävellajin kokolopuke).<sup>3</sup>

Haydnin menuetit voidaan jakaa kaksi- ja kolmitaitteisiin. Jaottelun pohjana käytän William Caplinin (1998, 13–15; 87–93; 219–230) kuvauksia klassisista pienoismuodoista ja omaa analyysiani. Haydnin galantit menuetit seuraavat pääosin Caplinin kuvauksia, mutta erojakin on, sillä Caplinin ohjelmisto edustaa hieman myöhäisempää, vuosiin 1780–1810 sijoittuvaa täysklassista tyyliä.

<sup>1</sup> Lyhenteet PAC ja HC ovat peräisin englanninkielisistä termeistä *perfect authentic cadence* ja *half cadence*.

<sup>2</sup> Tutkitusta kahdestakymmenestä menuetista yhdessä (Hob. XVI:7) on neljännessä tahdissa toonikalopukkeen sijaan HC. Toinen poikkeus on Hob.XVI: 4, jossa neljännessä tahdissa on toonikaharmonian sijaan kuudes aste.

<sup>3</sup> Tähän on ohjelmistossa yksi poikkeus, jossa toisen repriisin puolivälissä on I:IAC puolilopukkeen sijaan (Hob. XVI:8).

### 3.1 Kaksitaitteinen muoto

**Esimerkki 3.1.** Hob.XVII:D1. Kaksitaitteinen menuettimuoto.

**Ensimmäinen taite**

Avaussäe, pääsävellajissa

kevyt sulkeutuminen toonikalle

Jälkisäe, dominanttisävellajissa

V:PAC

**Toinen taite**

Kontrastoiva keskisäe

Jälkisäkeen kertaus, pääsävellajissa

I:HC

I:PAC

Esimerkissä 3.1 on nähtävillä tyypillinen kaksitaitteinen menuettimuoto. Ensimmäinen repriisi muodostaa ensimmäisen taitteen, joka jakautuu avaussäkeeseen ja jälkisäkeeseen. Toinen repriisi muodostaa toisen taitteen, jossa on kaksi säettä: kontrastoiva keskisäe ja ensimmäisestä taitteesta tutun jälkisäkeen kertaus. Kontrastoivassa keskisäkeessä käytetään kaksiosaisessa muodossa yleensä avaussäkeen motiiveja, kuten tässä esimerkissä. Symmetrinen nelitahtisista säkeistä rakentuva 8+8-rakenne edustaa menuettimuodon yksinkertaisinta ja lyhintä arkkityyppiä.

Kukin esimerkin 3.1 neljästä säkeestä on erilainen tonaaliselta sisällöltään ja lopukkeiltaan. Avaussäe on pääsävellajissa ja päättyy toonikalle, mutta vain kevyellä sulkeutumisella: päätössointu on heikolla tahdinosalla ja ylä-ääni on soinnun terssillä. Jälkisäe dominanttisävellajissa ja päättyy kokolopukkeelle (V:PAC). Kontrastoiva keskisäe on harmonisesti epävakaampi ja vie pääsävellajin puolilopukkeelle (I:HC). Jälkisäkeen kertaus on

pääsävellajiin siirretty versio alkuperäisestä jälkisäkeestä ja päättyy kokolopukkeelle (I:PAC).

Tämänkaltainen rakenne on menueteissa hyvin tavallinen.

Tutkitun ohjelmiston kahdestakymmenestä menuetista seitsemän on kaksitaitteisia. Näistä seitsemästä neljä vastaa mitoiltaan esimerkin 3.1 kaavaa, eli taitteet ovat kahdeksantahtisia.

Loput ovat laajennettuja. Näitä laajennuksia käsittelem tarkemmin alaluvussa 3.4.

## 3.2 Kolmitaitteinen muoto

### Esimerkki 3.2. Hob. XVI:14. Kolmitaitteinen menuettimuoto.

*kevyt sulkeutuminen toonikalle*

**A**

1 a1 Avaussäe, pääsävellajissa a2 Jälkisäe, dominanttisävellajissa

**B**

9 b Kontrastoiva keskisäe

**A'**

15 a1 Avaussäkeen identtinen kertaus a2' Jälkisäkeen kertaus, pääsävellajissa

V:PAC  
I:HC  
I:PAC

Esimerkissä 3.2 on kyseessä kolmitaitteinen menuettimuoto. Se jakautuu A-taitteeseen (ensimmäinen repriisi), B-taitteeseen (toisen repriisin alkupuoli) ja A'-taitteeseen (toisen repriisin loppupuoli). A-taite käsittää ensimmäisen repriisin ja jakautuu avaussäkeeseen (a1) ja jälkisäkeeseen (a2). B-taite on kontrastoiva keskisäe (b), joka sisältää usein uutta materiaalia, kuten tässä esimerkissä. A'-taitteessa A-osa kerrataan kokonaisuudessaan, sekä avaussäe että jälkisäe. Kolmiosainen menuettimuoto muistuttaa siis sonaattimuodon esittely-, kehittely- ja kertausjaksoja pienoiskoossa. Tässä vertauksessa avaussäe edustaa pääteemaa ja jälkisäe sivuteemaa. Nimenomaan avaussäkeen kertaus on määritelmällinen piirre, joka erottaa kolmiosaisen muodon kaksiosaisesta muodosta (jossa vain jälkisäe kerrataan). Tonaalinen reitti (lopukkeet, sävellajialueet) on samanlainen esimerkeissä 3.1. ja 3.2.

Kolmitaitteinen muoto on ohjelmistossa yleisempi kuin kaksitaitteinen. Tutkitun ohjelmiston kahdestakymmenestä menuetista kolmetoista on kolmitaitteisia.

### 3.3 Variantit säkeiden pituuksissa

Säkeiden pituuksia voidaan lyhentää tai pidentää tiettyjen raamien sisällä. Kolmitaitteisen muodon lyhimmissä mahdollisessa variantissa säkeiden pituudet ovat 4+4 :||: 4 || 4+4 (kaksoisviiva pisteillä merkitsee repriisirajaa ja kaksoiviiva ilman pisteitä viittaa B- ja A'-taitteiden rajaan). Jälkisäkeen tavallinen laajennus on neljän tahdin sijasta kuusi tahtia, jolloin syntyy rakenne 4+6 :||: 4 || 4+6. B-taite voi yksisäkeisenä olla neljän tahdin sijaan kuusi tahtia (kuten esimerkissä 3.2) tai laajentua säepariksi, jossa kaksi nelitahtista yksikköä muodostavat kahdeksantahtisen kokonaisuuden. Jälkisäkeen kertauksen (a2') kadenssiin saapumista voidaan laajentaa kaksitahtisella lisäkkeellä. Muita laajennuksia tai poikkeuksia ei esiinny tutkituissa kolmitaitteisissa menueteissa. Laajin kolmitaitteinen menuettimuoto tässä otannassa on siis rakenteeltaan 4+6 :||: 4+4 || 4+8.

Kaksitaitteisissa menueteissa on ohjelmistossa kaksi ”ääripäätä”: yhtäällä on hyvin tiivis 8+8-malli (neljä seitsemästä kaksitaitteisesta menuetista) ja toisaalla merkittävästi laajennettu rakenne, johon on lisätty ”ylimääräisiä” säkeitä ja alasäkeitä. Laajennettunakin kaksitaitteinen

muoto säilyttää lähtökohtaisesti kaksi periaatetta: repriisien keskinäinen symmetria (samanmittaiset ja samanlailla sisäisesti jakautuneet) ja avaussäkeen kertauksen puuttuminen. Esimerkki 3.3 on tutkitun ohjelmiston pisin menuetti, jossa ensimmäinen repriisi on 18 ja toinen peräti 20 tahtia. Ensisilmäyksellä vaikeasti tunnistettava rakenne paljastuu laajennetuksi variantiksi kahdeksantahtisesta menuettimuodosta. Ensimmäiset 4+4 voisivat muodostaa kokonaisuudessaan ensimmäisen repriisin (avaussäe + jälkisäe), mutta ne osoittautuvatkin *avaussäepariksi*, jonka jälkeen varsinainen jälkisäe alkaakin vasta tahdissa 9. Jälkisäkeellä ei ole kiirettä kadenssiin, vaan se laajenee pienemmistä alafraaseista rakentuvaksi kymmenen tahdin kokonaisuudeksi. Toisessa taitteessa ensimmäisen taitteen laaja muoto toistuu samalla periaatteella kuin yksinkertaisissa 8+8-menueteissa: keskisäe vastaa mitaltaan ja motiiveiltaan avaussäeparia, ja jälkisäkeen kertaus toteutuu lähes identtisenä kopiona (pääsävellajiin transponoituna). Viimeiseen lopukkeeseen tuloa on levennetty kaksitahtisella laajennuksella, minkä vuoksi repriisien symmetria ei tässä esimerkissä täydellisesti toteudu.

Esimerkeissä 3.4, 3.5 ja 3.6 on nähtävillä abstraktissa tiivistelmässä eri muototyyppien tärkeät rakennuspalikat sekä lopukkeisiin ja tahtimääriin liittyvät varionnin raamit siten, kun ne Haydnin kosketinsoitinmenueteissa ilmenevät. Kaavioon on merkitty myös H. C. Kochin saksankieliset fraasinimitykset *Grundabsatz*, *Schlußsatz* ja *Quintabsatz*, joiden merkitykset käsittelen seuraavaksi.

### Esimerkki 3.3. Hob.XVI:5a. Laaja kaksiosainen menuettimuoto.

#### Ensimmäinen taite

Avaussäepari, pääsävellajissa. 4+4 tahtia.

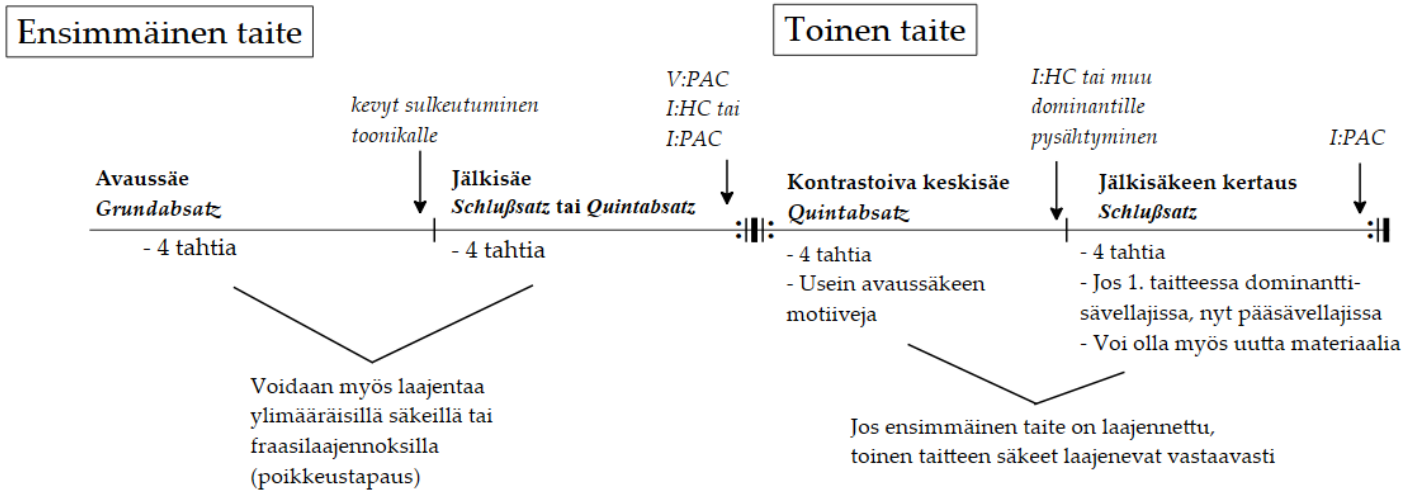
Laaja jälkisäe, dominanttisävellajissa. 10 tahtia.

#### Toinen taite

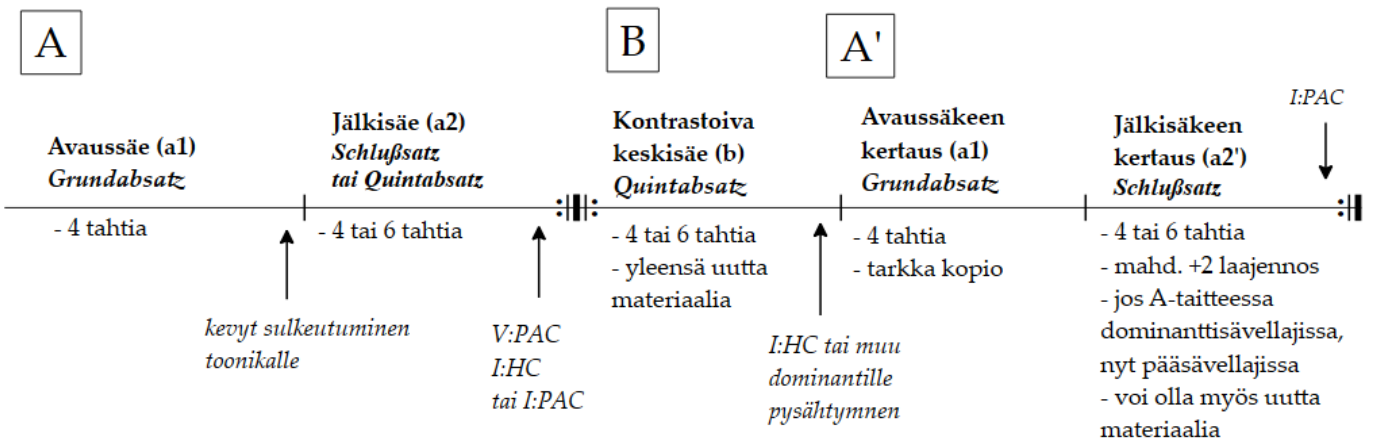
Kontrastoiva keskisäe, pääsävellajissa. Avaussäeparin motiivien kehittelyä. 4+4 tahtia.

Jälkisäkeen kertaus, pääsävellajissa. 12 tahtia.

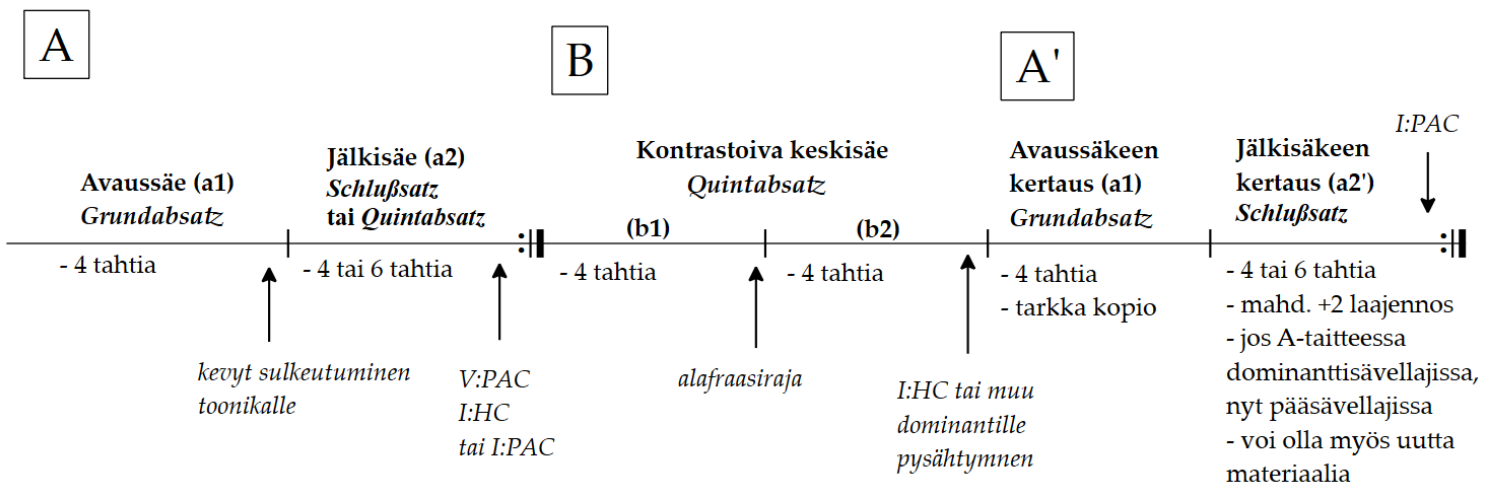
**Esimerkki 3.4.** Kaksitaitteinen menuettimuoto.



**Esimerkki 3.5.** Kolmitaitteinen menuettimuoto yksisäkeisellä B-taitteella.

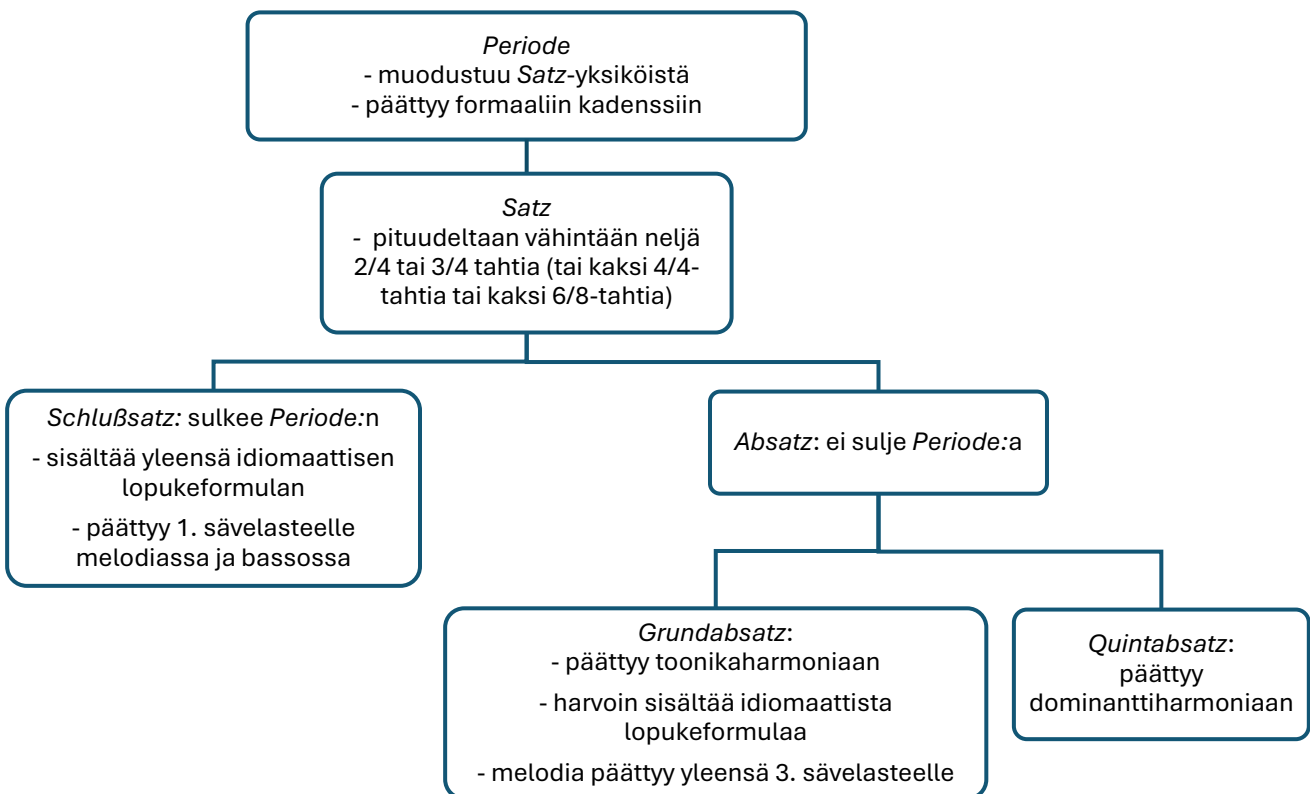


**Esimerkki 3.6.** Kolmitaitteinen menuettimuoto kahteen alasäkeeseen jakautuvalla B-taitteella.



### 3.5 Fraasifunktiot Kochin käsitteillä

**Esimerkki 3.7.** Kochin hierarkkiset fraasityypit.



H. C. Kochin terminologia avaa erään aikalaisnäkökulman galanttien fraasien jaotteluun (esimerkki 3.7). Muotohierarkian ylin yksikkö on *Periode*, joka päättyy formaaliin kadenssiin täydellisellä kokolopukkeella. *Periode* jakautuu fraaseihin, joita Koch kutsuu termillä *Satz*. *Satz* on pituudeltaan lähtökohtaisesti vähintään neljä tahtia 2/4 tai ¾-tahtilajeissa, tai kaksi tahtia 4/4 tai 6/8-tahtilajeissa. *Satz*-yksiköitä on kahdenlaisia: formaaliin kadenssiin päättyvä *Schlußsatz*, joka sulkee *Perioden*, ja *Absatz*, joka sulkeutuu vain vaillinaisesti. Koch nimeää kaksi erilaista *Absatz*-tyyppiä niiden lopukkeiden mukaan. *Grundabsatz* on yksikkö, joka päättyy toonikaharmoniaan, mutta ei niin sulkevasti, että kyseessä olisi *Schlußsatz*. Toinen tyyppi on *Quintabsatz*, joka päättyy dominanttiharmoniaan. Termeillä *Grundabsatz* ja *Schlußsatz* Koch viittaa välillä koko säkeeseen ja välillä vain säkeen lopukkeeseen. (Burstein 2020, 20–30.)

Modernilla terminologialla voidaan yksinkertaistaa, että *Schlussatz* päättyy täydelliseen kokolopukkeeseen, *Grundabsatz* epätäydelliseen kokolopukkeeseen ja *Quintabsatz* puolilopukkeeseen. Termien välille ei kuitenkaan voida vetää yhtäläisyysmerkkejä. Koch mukaan *Schlussatz*:iin kuuluu karakteristinen, vahvaa kadenssia signaloiva lopukeformula, kun taas *Grundabsatz*:in lopuke on epäformaalimpi. Erilaiset Satz-tyypit eivät myöskään määrity vain lopuketyypin perusteella, vaan tärkeässä roolissa on asiayhteys. Sekä *Schlussatz* että *Grundabsatz* voivat päättyä täydelliseen kokolopukkeeseen, mutta jotta fraasi voi olla *Schlussatz*, sen täytyy päättää *Periode*. Täydellinen kokolopuke ei voi sulkea *Periode*:a, jos se toteutuu liian aikaisin — kuten esimerkiksi jo kappaleen neljännessä tahdissa — joten tällainen fraasi olisi *Grundabsatz*. Lähtökohtaisesti *Grundabsatz*:in päätös kuitenkin eroaa *Schlussatz*:in lopukkeesta ajallisen sijoittumisen lisäksi myös muilla tavoin, kuten viimeisen melodiaäänien sijoittumisella 3. sävelasteelle ja heikolle tahdinosalle (vrt. *Schlussatz*:in päättyminen 1. sävelasteelle vahvalla tahdinosalla). Kochin esimerkeissä *Grundabsatz*:in lopukkeelle voidaan myös tulla esimerkiksi käännettyltä dominanttisoinnulta tai IV asteelta, tai päätössointu voi olla toonikan sekstisointu. *Grundabsatz*-sateenvarjon alle mahtuu siis monia tilanteita, joita modernilla kadenssikäsitteistöllä ei katsota kadensseiksi lainkaan. *Absatz*-yksikkö voi myös rakentua yhdestä ainoasta harmoniasta: *Grundabsatz* toonikaurkupisteestä ja *Quintabsatz* dominanttiurkupisteestä (Burstein 2020, 32-39.)

Kochin käsitteissä fraasit siis nimetään niiden määränpäiden mukaan. Ajattelutavassa korostuu näkökulma, jossa musiikki etenee suoraviivaisesti kohti edessä siintävää lopuketta, jonka tavoittelu motivoi melodian suunnan. Lopukkeet ei ole vain hengähdyshetkiä tärkeiden teemojen välissä, vaan kiintopisteitä, jotka ovat muodon selkäranka. On eri asia nimittää fraasia ”avaussäkeeksi” tai ”avoimeksi jääväksi toonikafraasiksi”: ensimmäinen termi korostaa fraasin alkua, jälkimmäinen lopetusta. Kiinnostavaa Kochin epätarkasti määritellyissä lopuketyypeissä on se, miten niiden tulkinnassa korostuu retorinen vaikutelma pelkkien äänenkuljetuslinjojen ylitse. Olennaista on, onko lopuke avoin vai sulkeutuva, ja monenlaisten kontekstisidonnaisten tekijöiden vaikutus tunnustetaan. Itse koen, että galantin musiikin tutkiminen Kochin fraasifunktioiden näkökulmasta auttaa ymmärtämään fraasien retorisia piirteitä, korostaa melodioiden pitkiä linjoja ja ikään kuin puhalttaa hengen ”pakollisiin” kadenssiformuloihin.

### 3.6 Kokonaismuodot: Pedagoginen näkökulma

Menuetin kirjoitustyöhön ryhtyessä esimerkkien 3.4, 3.5 ja 3.6 kaltaisiin kokonaismuotokaavioihin on hyvä tutustua. Myös kirjoitustyötä tukevan analyysin apuvälineenä kokonaismuotokaaviot tarjoavat selkeitä tutkimuskysymyksiä mallikappaleisiin perehtymiseen. Kun opiskelija käy läpi kohdeohjelmistoa ratkaisten kokonaismuotoon liittyviä kysymyksiä, hän saa hyvän perusymmärryksen käsillä olevasta kappaletyypistä ja kerryttää tietoa myös monista sellaisista menuettien yleisistä piirteistä, joita kaaviossa ei mainita. Esimerkiksi kadenssikuviointien samankaltaisuuteen tulee nopeasti kiinnitettyä huomiota, kun haravoi ohjelmistoa erilaisia lopukkeita nimeten.

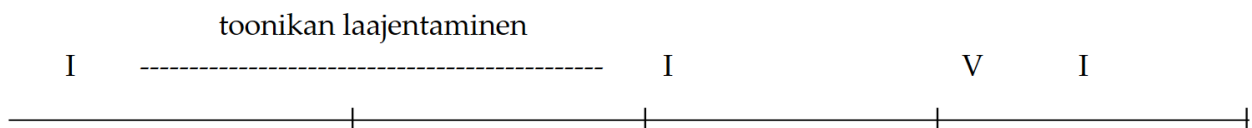
Kaaviota voi sellaisenaan käyttää oman menuettisävellyksen tehtävänantona, tai sen pohjalta suunniteltuun aukkotäydennystehtävään oppilas voi säveltää esimerkiksi puuttuvan jälkisäkeen. Näennäisen kattava tiivistelmä menuetin piirteitä jättää kuitenkin vastaamatta hyvin moneen kysymykseen, jotka käytännön kirjoitustyössä tulevat vastaan. Tällaisia kysymyksiä ovat esimerkiksi: Mitä muuta harmoniassa tapahtuu kuin mainitut lopukkeet? Miten sävellajista toiseen siirrytään? Millaista on menuettien melodian, rytmin, motiivien ja tekstuurin käsittely? Muotokaaviot kertovat, mihin fraasit päättyvät, mutta eivät tarjoa lainkaan eväitä siihen, mitä ensimmäiseen tahtiin kirjoittaisi. Seuraavissa luvuissa valotan näitä kysymyksiä aloittaen menuetin eri säkeiden yleisimmistä harmonisista tapahtumista (luku 4) ja edeten sitten rytminkäsittelyyn (luku 5) ja kappaleiden karaktereihin (luku 6).

## 4 Menuetin harmoniset tapahtumat säetasolla

### 4.1 Ensimmäinen repriisin avaussäe: Toonikan laajentaminen

Toonika hallitsee menuetin neljää ensimmäistä tahtia. Kuten todettua, avaussäkeet sulkeutuvat kevyelle toonikalopukkeelle tahdissa neljä, mutta myös sitä edeltävät tahdit nojaavat vahvasti toonikaharmoniaan. Tavallisimmassa tapauksessa toonika esiintyy vähintään kolmessa käänteessä: ensimmäisessä tahdissa (usein kokonaan toonikaa), kolmannen tahdin alussa ja neljännen tahdin lopukkeessa. Toonikan laajentamisessa käytössä on yleensä V tai IV asteen harmonia. Kaikki menuetin eivät poistu toonikasoinnulta ollenkaan ensimmäisen neljän tahdin aikana. Neljännen tahdin lopukkeessa on kuitenkin useimmiten<sup>1</sup> jonkinlainen V-I-kulku (ei välttämättä pohjamuotoisia sointuja). Esimerkki 4.1 esittelee menuettiavauksen tavanomaisen harmonisen rungon.

**Esimerkki 4.1.** Menuetin neljän ensimmäisen tahdin tavallisimman harmonisen rakenteen pelkistys. Mainitut sointuasteet voivat esiintyä myös käännöksinä.



Eräs Haydnin käyttämä galantti avausskeema on niin kutsuttu *Do-re-mi*<sup>2</sup> (esimerkki 4.2) Siinä toonikaa laajennetaan liikuttamalla ääriääniä rakenteellisesti sävelasteilla 1–2–3 ja 1–7–1. Useimmiten nouseva kulku kuullaan melodiassa ja sivusävelliike bassossa, mutta linjat voivat esiintyä myös toisin päin. Bassolinja voi käydä myös 5. sävelasteella. Huomionarvoista on, että *Do-re-mi* ja muut toonikaa laajentavat äänenkuljetusmallit (esimerkiksi sivusävelkulku) palaavat toonikasoinnulle ennen neljännen tahdin V-I-lopuketta. Neljännen tahdin viimeinen

<sup>1</sup> Neljässätoista tapauksessa kahdestakymmenestä.

<sup>2</sup> Termi *Do-re-mi* on Robert Gjerdingenin (2007, 77-88) keksimä.

toonikasointu ei siis ole osa *Do-re-mi* -progressiota. Näin säkeeseen syntyy kaarros, jossa avaavaa elettä seuraa sulkeva ele.

**Esimerkki 4.2.** Hob. XVI:8. *Do-re-mi* -skeema.

Neljännän tahdin lopukkeen tyypillisiin ominaisuuksiin kuuluu viimeisen sävelen sijoittuminen toiselle tai kolmannelle tahdinosalle ja edeltävän melodiaäänien korostaminen trillillä. Melodian päätössävelelle saavutaan astekululla, useimmiten sävelasteilla 4–3. Säkeen päättyminen heikolle tahdinosalle ja soinnun terssille ovat keskeisiä tekijöitä, jotka erottavat kevyen toonikasulkeutumisen formaaleista repriisien päätöskadensseista. Myös bassostemma voi neljännessä tahdissa lähestyä toonikasointua myös muulta kuin perusmuotoiselta dominanttisoinnulta. Lopukkeeseen laskeutuminen alkaa usein edellisen tahdin puolelta (esimerkki 4.3), mutta kadenssaalinen kuviointi ei täytä kolmatta tahtia kokonaan. Tämä eroaa formaaleista kokolopukkeista, joiden formulat kestävät kokonaiset kaksi tahtia. Mainitut piirteet ovat niitä, joiden perusteella *Grundabsatz* eroaa *Schlußsatz*:ista, Kochin käsitteitä käyttäen.

**Esimerkki 4.3.** Hob. XVI:12. Lopukkeelle laskeutuminen alkaa edellisen tahdin puolelta.

Suunnat, joista toonikasoinnun säveliä lähestytään, vaikuttavat lopukkeen retoriseen ilmeeseen. Esimerkiksi 5–1-bassokulku on vaikutelmaltaan päättäväisempi kuin asteittainen 7–1. Erityisesti menuettien kaksiäänisessä ja harmonialtaan yksinkertaisessa ympäristössä tällaisten yksityiskohtien merkitys korostuu. Lopukkeiden tutkimiseen hyödyllisiä käsitteitä ovat erilaiset *klausulat* (Gjerdingen 2007, 139–140). Kyseessä on historiallisiin lähteisiin perustuva käsitteistö, jossa lopukesointuun johtavia horisontaalisia linjoja kutsutaan nimillä sopraanoklausula (sävelasteet 7–1), alttoklausula (4–3), tenoriklausula (2–1) ja bassoklausula (5–1). Nimistä huolimatta klausulat eivät ole sidottu tiettyihin stemmoihin, vaan esimerkiksi ylä-äänessä voidaan käyttää alttoklausulaa ja aläänessä sopraanoklausulaa. Esimerkki 4.4 näyttää erilaisia klausulavaihtoehtoja Haydnin menuettien neljännen tahdin lopukkeissa. Yleisimmässä mallissa ylä-äänessä on alttoklausula ja aläänessä bassoklausula. Tenoriklausulaa ei käytetä, paitsi peitetysti aläänessä kullussa 2–5–1.

#### Esimerkki 4.4. Klausuloita neljännen tahdin toonikasulkeutumisessa.

##### a) Hob. XVI:5a

The musical score for Hob. XVI:5a shows the final measure of the fourth measure. The treble clef part features a trill (tr) on the first note, followed by a triplet (3) of eighth notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Two options for the final cadence are shown: the upper option is labeled 'alttoklausula' with a 4-3 interval, and the lower option is labeled 'bassoklausula' with a 5-1 interval.

##### b) Hob. XVI:3

The musical score for Hob. XVI:3 shows the final measure of the fourth measure. The treble clef part features a trill (tr) on the first note, followed by a trill (tr) on the second note. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Two options for the final cadence are shown: the upper option is labeled 'alttoklausula' with a 4-3 interval, and the lower option is labeled 'sopraanoklausula' with a 7-1 interval.

##### c) Hob. XVI:Es3

The musical score for Hob. XVI:Es3 shows the final measure of the fourth measure. The treble clef part features a trill (tr) on the first note, followed by a trill (tr) on the second note. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Two options for the final cadence are shown: the upper option is labeled 'sopraanoklausula' with a 7-1 interval, and the lower option is labeled 'alttoklausula' with a 4-3 interval.

## 4.2 Ensimmäisen repriisin jälkisäe

Ensimmäisen repriisin jälkisäe on tutkituissa menueteissa lähes poikkeuksessa uutta materiaalia. Käytössä ei siis ole myöhemmin täysklassismissa standardiksi vakiintunutta paralleeliperiodirakennetta, jossa jälkisäe alkaa ensisäkeen idealla.

### 4.2.1 Ensimmäisen repriisin jälkisäkeen pituus ja sisäinen jakautuminen

Yleisin jälkisäkeen mitta on 4 tahtia (esiintyvyys tutkitussa ohjelmistossa 13/20), seuraavaksi yleisin 6 tahtia (4/20) ja loput (3/20) ovat tätä laajempia. Kuutta tahtia pidempiä jälkisäkeitä esiintyy vain kaksitaitteisissa menuettimuodoissa. Jälkisäe jakautuu temaattiseen vaiheeseen ja kadenssaaliseen vaiheeseen (esimerkki 4.4). Temaattisessa osuudessa erittäin tavallinen (14/20) työkalu on 1- tai 2-tahtisen melodisen fragmentin toistaminen joko sellaisenaan tai toiselta säveltasolta. Kadenssaalisessa osuudessa käytetään vakiintuneita, ei-uniikkeja formuloita. Kadenssiformulan kesto on lähes poikkeuksetta kaksi tahtia. Nelitahtisessa jälkisäkeessä puolet materiaalista on siis pelkästään formaalia kadenssiin laskeutumista.

**Esimerkki 4.4.** Hob.XVI:10. Jälkisäkeen temaattinen ja kadenssaalinen vaihe.

5 temaattinen vaihe ----- kadenssaalinen vaihe -----

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a 7-measure rest, followed by a melody. The bass staff begins with a bass clef and a 3-measure rest, followed by a bass line. The first three measures are grouped under a dashed line labeled 'temaattinen vaihe'. The last two measures are grouped under a dashed line labeled 'kadenssaalinen vaihe'. The first measure of the thematic phase has a '7' above it. The first and second measures of the thematic phase have a '3' below them with a bracket. The first measure of the cadential phase has a '3' below it with a bracket. The final measure of the cadential phase has a 'tr' above it. The score ends with a double bar line and repeat dots.

### 4.2.2 V:PAC ensimmäisessä repriisissä

Useimpien menuettien (12/20) ensimmäinen repriisi päättyy dominanttisävellajin täydelliseen kokolopukkeeseen. Jos jälkisäe on pidempi kuin neljä tahtia, se päättyy näin kaikissa tapauksissa. Dominanttisävellajiin siirrytään useimmiten heti jälkisäkeen alussa, eli

pääsävellajin korotettu 4. sävelaste esiintyy jo tahdissa 5. Menueteissa, joissa modulaatio ei tapahdu jo heti jälkikäteen alussa, on useimmiten kyseessä laajennettu repriisi, jossa ensimmäinen kadenssi on I:HC ja tämän jälkeen kuullaan ”ylimääräinen” alafraasi, joka päättyy dominanttisävellajiin. Dominanttisävellajin kokolopukkeen jälkeen repriisi ei yhdessäkään tapauksessa enää jatku laajennuksilla.

Menuettimuodon ensimmäisessä repriisissä ei lähtökohtaisesti ole transitiovaihetta, jossa sivusävellajiin siirryttäisiin kesken fraasin. Sen sijaan moduloivat repriisit jakautuvat yleensä yksinkertaisesti pääsävellajin fraasiin ja dominanttisävellajin fraasiin. Neljännen tahdin toonikasulkeutumisen jälkeen musiikki siis käyttäytyy suoraan uuden sävellajin mukaisesti. Tavallisia harmonisia reittejä ovat uuden sävellajin V- ja I-asteiden tai IV- ja I-asteiden vuorottelu. Tähän muodon vaiheeseen ei lähtökohtaisesti kuulu harmonisten sekvenssien käyttö.<sup>1</sup> Säkeiden välisen siirtymän ei tarvitse olla sulava, vaan sävellajinvaihdoksen lisäksi myös rekisterillinen ja motiivinen uusi alku tai irtiotto ovat mahdollisia. Useimmiten melodialinja jatkuu kuitenkin kohtuullisen lineaarisesti.

#### 4.2.3 I:HC ja I:PAC ensimmäisessä repriisissä

Toiseksi yleisin menuettien ensimmäisen repriisin kadenssi on I:HC (6/20). Harvinaisin vaihtoehto on I:PAC (2/20). Nämä vaihtoehdot ovat sukua keskenään. Kumpikaan ei moduloi eikä edes vihjaile modulaation mahdollisuudesta (korotettua 4. sävelastetta ei käytetä, ellei olla tosiaan tekemässä kadenssia dominanttisävellajiin). Ensimmäinen repriisi voi tutkitussa ohjelmistossa päättyä jompaankumpaan pääsävellajin lopukevaihtoehtoon vain lyhyissä menueteissa, joiden jälkikäteen on neljän tahdin mittainen. Puolilopuketta (pää- tai sivusävellajin) voidaan käyttää kaksiosaisessa muodossa myös välikadenssina, jonka jälkeen jatketaan lisäfraasilla dominanttisävellajin kokolopukkeelle.

---

<sup>1</sup> Tutkituista kahdestakymmenestä menuetissa yhdessä (Hob. XVI:2) esiintyy harmoninen sekvenssi ensimmäisessä repriisissä.

#### 4.2.4 Kadenssiformulat ensimmäisen repriisin lopussa

Formaali kokolopukekuvio kestää kaksi tahtia. Melodiaääni saavuttaa toonikasävelen kululla 3–2–1 (tenoriklausula) tai 1–7–1 (sopraanoklausula). Toiseksi viimeinen sävel koristellaan trillillä, ja kulkua edeltää useimmiten ylös- tai alapäinen trioli- tai kuudestoistakuvio. Bassolinjaan kuuluvat toiseksi viimeisessä tahdissa sävelasteet 4–5–5 (useimmiten alaspäisellä oktaavihypyllä) ja viimeisessä tahdissa sävelasteet 1–5–1 (alaspäisillä kvartti- ja kvinttihypyillä). Esimerkkiin 4.5 on koottu Haydnin käyttämiä lopukekuvioita. Kuviot ovat identtisiä toisen repriisin lopussa.

#### Esimerkki 4.5

a) Kadenssikuvioiteja. 3–2–1-kulku (tenoriklausula).

b) Kadenssikuvioiteja. (1)–7–1-kulku (sopraanoklausula).

Repriisin päättävälle puolilopukkeelle (I:HC) tullaan ylä-äänessä sävelasteilla 5–4–3–2 joko asteittaisesti tai ylöspäisellä septimihypyllä sävelasteiden 5 ja 4 välillä. Alaäänessä lopuketta lähestytään kululla 7-1-5. Tämä äänenkuljetus (esimerkki 4.6) esiintyy tyypillisesti juuri repriisin päättävässä puolilopukkeessa. Toisen repriisin puolilopuke käyttäytyy eri tavoin: sille saavutaan useimmiten bassoliikkeellä 4–5 tai 4-#4–5 ja melodialinjalla 2–1–7 (niin kutsuttu *converging*-kadenssi, ks. kohta 4.5.4.).

**Esimerkki 4.6.** Tyypillinen puolilopukekuvio ensimmäisen repriisin lopussa.

The image displays four musical examples of voice leading in the final half of a first repeat. Each example is presented as a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Above the treble staff, the numbers 5, 4, 3, and 2 are placed above the notes, indicating the scale degrees of the upper voice. Below the bass staff, the numbers 7, 1, and 5 are placed below the notes, indicating the scale degrees of the lower voice. The examples are labeled as follows:

- Hob. XVI:5:** Shows a descending scale in the upper voice (5-4-3-2) and an ascending bass line (7-1-5).
- Hob. XVI:1:** Shows a descending scale in the upper voice (5-4-3-2) and a bass line that moves from 7 to 1 to 5.
- Hob. XVI:Es2:** Shows a descending scale in the upper voice (5-4-3-2) and a bass line that moves from 7 to 1 to 5.
- Hob. XVI:4:** Shows a descending scale in the upper voice (5-4-3-2) and a bass line that moves from 7 to 1 to 5.

### 4.3 Ensimmäinen repriisi: Tapausesimerkki

Esimerkki 4.7 havainnollistaa useita edellä mainittuja ilmiöitä. Kyseessä on laajennettu repriisi, jossa on tavanomaisen kahden säkeen sijasta kolme säettä. Ensimmäiset kaksi ovat kokonaan pääsävellajissa ja päättyvät kevyeen toonikasulkeutumiseen ja I:HC -

lopukkeeseen. Toonikasulkeutuminen tehdään heikolle tahdinosalle ja koristellaan toiseksi viimeisen sävelen trillillä, ja puolilopukkeelle tullaan tyypillisellä äänenkuljetuksella. Kolmas fraasi on kokonaan dominanttisävellajissa ja tekee selkeän rekisterillisen ja motiivisen irtioton edellisestä fraasista. Tahdeissa 9–10 ja 11–12 toistetaan melodinen fragmentti identtisesti. Kuusitahtiset 1. repriisin päättävät säkeet muodostuvat usein juuri näin: Temaattisessa vaiheessa toistetaan kaksitahtinen yksikkö joko identtisesti (kuten tässä) tai toiselta säveltasolta, jonka jälkeen edetään kadenssiformulaan.

**Esimerkki 4.7.** Hob. XVI:Es3, ensimmäinen repriisi.

1. säe

Es:

2. säe

5

5̂ 4̂ 3̂ 2̂

I:HC

7̂ 1̂ 5̂

3. säe

9

melodinen fragmentti

fragmentin toisto

kadenssiformula

V:PAC

B:

Detailed description of the musical score: The score is in 3/4 time and E-flat major. It consists of three measures. Measure 1 (1. säe) starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melody starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The bass staff has a bass line starting on E3, moving to F3, G3, and A3. Measure 2 (2. säe) continues the melody in the treble staff, with notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff has a bass line starting on E3, moving to F3, G3, and A3. Above the treble staff, there are fingering numbers: 5, 5̂, 4̂, 3̂, 2̂. Below the bass staff, there are fingering numbers: 7̂, 1̂, 5̂. The harmonic analysis 'I:HC' is written below the bass staff. Measure 3 (3. säe) starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melody starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The bass staff has a bass line starting on E3, moving to F3, G3, and A3. Above the treble staff, there are structural annotations: 'melodinen fragmentti' above measures 9-10, 'fragmentin toisto' above measures 11-12, and 'kadenssiformula' above measures 13-14. A trill symbol is placed above the final note of the melody. The harmonic analysis 'V:PAC' is written below the bass staff.

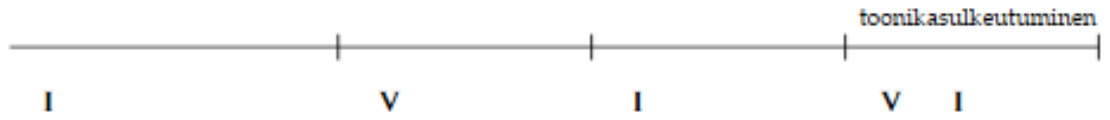
## 4.4 Ensimmäinen repriisi: Pedagoginen näkökulma

Eräs tapa lähestyä ensimmäisen repriisin kirjoitustyötä on perehtyä huolellisesti vaihtoehtoisini lopukekuvioihin. Tämä tarkoittaa lopukemallien soittamista ja/tai kirjoittamista eri sävellajeissa ja erilaisilla klausuloilla. Tällainen toistoon perustuva idiomaattisten kuvioiden ja äänenkuljetuslinjojen ulkoa opettelu muistuttaa jonkin verran historiallista partimento-perinnettä, jossa yleisiä malleja harjoiteltiin määrällisen toiston kautta (Lester 1992, 60–61). Kun on kirjoittanut repriisin kadenssiformulat paikoilleen, on merkittävä osa menuetin ensimmäisen repriisin materiaalista jo valmiina. Kadensseihin ei kuitenkaan ole syytä suhtautua vain kuivan teknisesti, vaan herkistää tyylikorvansa erilaisten kuviointien luonteille. Kun vaihtoehdot ovat pääpiirteissään samankaltaisia, päästään hyvin yksityiskohtaisten kysymysten äärelle. Voidaan esimerkiksi pohtia, miten kokolopukkeen ilmeeseen vaikuttaa trilliä edeltävän kuudestoistaosapyrähdyksen suunta. Entä mikä merkitys on klausulalla, jolla päätössävel saavutetaan? Onko bassossa sävelasteet 5–5 oktaavihypyllä vai säveltoistolla? Mitä pienempi, yksinkertaisempi ja tekstuuriltaan ohuempi kappale, sitä suurempi ilmaisullinen painoarvo tämänkaltaisilla tekijöillä saattaa olla.

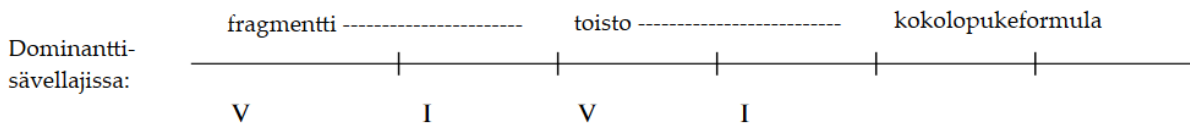
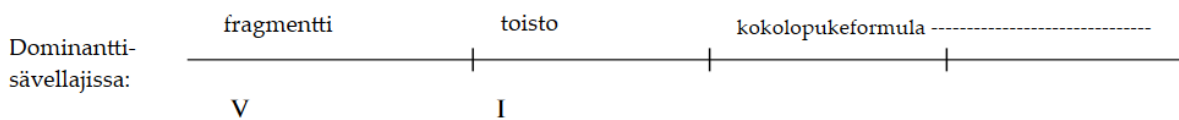
Kokonaisten säkeiden kirjoittamisessa avuksi voi olla harmoninen esimerkkimalli (esimerkki 4.8), jonka realisoi musiikiksi. Tällainen runko on käytännöllinen ponnahduslauta tyhjän paperin kammoa vastaan. On kuitenkin tärkeää tiedostaa, miten tällaiset mallit eroavat esimerkkien 3.4, 3.5 ja 3.6 mukaisista kokonaismuotokaavioista. Kokonaismuotokaaviot tiivistävät mahdollisimman pelkistetyssä muodossa raameja, joiden sisälle kaikki tai lähes kaikki kohdeohjelmiston kappaleet mahtuvat. Esimerkin 4.8 rakenteet ovat yksittäisistä menueteista poimittuja mahdollisia reittejä, jotka eivät poissulje muita vaihtoehtoja. Tällaisista melko pitkälle valmiiksi pureskelluista malleista on myös tärkeä päästä alkuvaiheen jälkeen eteenpäin, jotta sävellystyössä ilmaisulliset ideat voivat ohjata harmonisia valintoja, eikä vain toisin päin.

**Esimerkki 4.8.** Esimerkkirunvoja ensimmäisen repriisin avaussäkeen ja jälkisäkeen komponointiin.

**AVAUSSÄEMALLI (tahdit 1-4):**



**JÄLKISÄEMALLEJA (tahdit 5-8 tai 5-10):**



## 4.5 Toisen repriisin alkupuoli

Toisen repriisin avaus on usein harmonisesti epävakaampi kuin ensimmäinen repriisi. Tavallisia työkaluja ovat dominanttiurkupiste ja sekvenssit. Kun ensimmäisessä repriisissä säkeet jakautuvat usein selkeästi pääsävellajin ja dominanttisävellajin fraaseihin, on toisessa repriisissä tavallista siirtyä sävellajista toiseen kesken fraasin. Suora siirtymä kertausmerkin kohdalla on kuitenkin myös hyvin yleistä.

Jos ensimmäinen repriisi päättyy dominanttisävellajiin, on toisen repriisin alun harmoninen tehtävä palata takaisin pääsävellajiin. Tutkituista esimerkeistä puolessa (10/20) dominanttisävellajista palataan takaisin välittömästi kertausmerkin jälkeen, eli korotettu 4. aste palautetaan, useimmiten pääsävellajin V7-soinnun muodossa. Kahdessa tapauksessa siirtymä tapahtuu vähitellen, eli hetken aikaa jatketaan dominanttisävellajissa, josta siirrytään hienovaraisesti 4. sävelasteen palautuksella takaisin pääsävellajiin. Lopuissa menueteissa (6/20) pääsävellajiin palataan kromaattisen sekvenssin kautta (ks. 4.5.1. Fonte ja 4.5.2. Monte).

Menuetit, joiden ensimmäinen repriisi päättyy pääsävellajin puolilopukkeeseen, eivät myöhemminkään tee kadenssia muissa kuin pääsävellajissa. Valtaosa näistä menueteista (4/6) ei poistu pääsävellajista lainkaan. Yhdessä tapauksessa (Hob.XVI:4) toinen repriisi alkaa dominanttisävellajissa ja palaa pääsävellajiin fraasin aikana. Toisessa erityisen poikkeuksellisessa esimerkissä (Hob.XVI:Es) vierailaan muunnosmollissa. Yleisin (5/6) aloitusointu I:HC-repriisilopukkeen jälkeen on pääsävellajin V. Dominanttiurkupiste tai muu dominantin laajentaminen ovat tavallisia.

Tarkastellussa ohjelmistossa on kaksi menuettia, joiden ensimmäinen repriisi päättyy pääsävellajin kokolopukkeeseen. Näissä molemmissa toinen repriisi alkaa laajalla dominanttialueella, joskin eri tekniikoilla: Hob. XVI:G1 dominanttiurkupisteellä (säilyttää pääsävellajin) ja Hob.XVI:10 kokonaan dominanttisävellajissa pysyvällä kahdeksan tahdin fraasilla. Viimeksi mainittu jopa tekee ainoana kadenssin dominanttisävellajin kokolopukkeelle eikä pääsävellajin puolilopukkeelle, kuten lähes kaikki muut tutkitut

menuetit. Tämän toki suppean otoksen perusteella tekisi mieli ehdottaa johtopäätöstä, että ensimmäisen repriisin päättävä I:HC täyttää joltain osin tyydyttävästi menuetin niin sanotun tarpeen vierailta dominantilla (tämän jälkeen ei enää moduloida), kun taas ensimmäisen repriisin I:PAC kenties huutaa hieman kipeämmin vahvaa dominanttisävellajin aluetta toisen repriisin alkuun.

Seuraavaksi esittelen muutamia menuettien erityisesti menuettien toisien repriisien kannalta olennaisia skeemoja, joita Robert Gjerdingen (2007) esittelee kirjassaan *Music in the Galant Style*. Näistä *fonte*, *monte* ja *ponte* ovat historiallisia termejä: Joseph Riepel mainitsee ne sävellysoppaassaan vuodelta 1755. Termit *converging* -kadenssi ja *prinner* ovat Gjerdingenin kehittämiä.

#### 4.5.1 Fonte

*Fonte* (suom. kaivo) on kaksivaiheinen sekvenssi, jossa ensimmäisessä vaiheessa tehdään kohdistus mollisoinnuille ja toisessa vaiheessa kokoaskelta alemmalle duurisoinnulle. Skeeman tyyppiesimerkissä melodiassa on kulku 4–3 ja bassossa 7–1 (ensin mollisävellajissa, sitten kokosävelaskelta alemmassa duurisävellajissa). Melodian lasku kohti 3. sävelastetta alkaa usein 6. sävelasteelta. (Gjerdingen 2007, 62–63.) Arkkityyppisessä käyttötarkoituksessaan skeema moduloi musiikin takaisin pääsävellajiin, eli ensimmäinen kohdistus tehdään pääsävellajin II-asteelle ja toinen I-asteelle. Esimerkissä 4.9 on nähtävillä monia tyyppillisiä fonte-skeeman piirteitä: Sijainti toisen repriisin alussa, tarkasti kopioituva malli-sekvenssirakenne ja tyyppillisten sävelasteiden osoitteleva käyttö. Hieman epätavallisempi piirre on basson ja melodian roolien vaihtaminen päittäin.

#### Esimerkki 4.9. Hob. XVI:3. Fonte.

6 7 1 6 7 1

d:  $\hat{4}$   $\hat{3}$  C:  $\hat{4}$   $\hat{3}$

Sointuasteet C-duurissa: VII  $\frac{4}{3}/II$  II<sup>6</sup> V<sub>2</sub> I<sup>6</sup>

### 4.5.2 Monte

*Monte* (suom. vuori) on nouseva sekvenssi, joka siirtyy kokosävelaskeleeseen ylöspäin. Toisin kuin fontessa, jossa on aina kaksi vaihetta, molli ja duuri, montessa voi olla kolmekin vaihetta, ja skeema on joustavampi duuri- ja mollisointujen sijainnin suhteen. Tavallisinta on kuitenkin, että montessa on kaksi vaihetta, jotka molemmat kohdistuvat duurisoinnuille, tarkalleen ottaen pääsävellajin IV ja V asteille. Tyypiesimerkissä basso liikkuu 7–1 ja melodiassa on kulku 5–4–3, ja tämä malli transponoituu kokosävelaskelta ylöspäin. Tällöin syntyy kromaattisesti nouseva bassolinja. Kuten fonte, monte esiintyy myös usein menuetin toisen repriisin alussa, mutta fonte on näistä yleisempi. (Gjerdingen 2007, 89–90.) Esimerkissä 4.10 monten tyypillisiä piirteitä on varioitu 5–4–3-melodialinjan koristelulla ja rekisterillisenä hajottamisena sekä täydentämällä kromaattinen bassolinja hypyillä sointujen pohjasäveliin.

#### Esimerkki 4.10. Hob.XVI:Es3 tahdit 15–18. Monte.

As:  $\hat{7}$                        $\hat{1}$                       B:  $\hat{7}$                        $\hat{1}$

Sointuasteet Es-duurissa:  $V_{5/IV}^6$                       IV                       $V_{5/IV}^6$                       V

### 4.5.3 Ponte

Lisäksi Gjerdingen esittelee skeeman nimellä *ponte* (suom. silta), jossa on kyse dominanttijaksosta. Ponten tarkka määritelmä on epäselvempi kuin fonten tai monten, ja lähdekirjallisuuden esimerkkien kirjavuus voi ensi alkuun hämmentää enemmän kuin selventää asiaa. Gjerdingen referoi Riepelä, joka esittelee useita keskenään erilaisia ponte-melodioita (Riepel ei näytä bassostemmaa). Esimerkit sijoittuvat dominanttisävellajiin moduloineen menuetin toisen repriisin alkuun ja niitä yhdistää dominanttisoinnalla

aloittaminen. Useimmissa esimerkeissä neljän tahdin ponte-melodia ensin laajentaa dominanttia ja sulkeutuu lopulta toonikalle (melodia jää toonikasoinnun terssille). On myös esimerkkejä, joissa melodia sulkeutuu puolilopukkeelle, tai joissa dominantilta ei poistuta lainkaan, tai melodia päättyy dominanttisävellajin kokolopukkeelle. Melodia voi vaihdella dominantti- ja toonikasoinnun välillä (toonikat heikoilla tahdeilla tai tahdinosilla) tai pysyä tiukasti dominanttisoinnolla. Sointu voi olla dominanttiseptimisointu, jolloin paluu pääsävellajiin tapahtuu välittömästi, tai kolmisointu, joka kuulostaa aluksi dominanttisävellajin toonikalta. Jälkimmäisessä tapauksessa siirtymä pääsävellajiin ja soinnun ”dominanttiuden” kokeminen tapahtuu vähitellen. Gjerdingenin esimerkki (esimerkki 4.11) havainnollistaa tätä kokemuksellisen muutoksen vähittäisyyttä. ”Tämänkaltainen modulaatio on enemmän implisiittinen kuin eksplisiittinen, ja riippuu lähes täysin kuuntelijan kokemuksesta ja odotuksista”, Gjerdingen kirjoittaa. Tyylin tunteva kuulija osaa siis odottaa, että kohta palataan takaisin pääsävellajiin, vaikka harmoniassa ei teknisesti ole mitään liikettä. (Gjerdingen 2007, 197–217.)

**Esimerkki 4.11.** Ponte. G-duurisoinnun kokemuksellinen siirtymä dominanttisävellajin toonikasta pääsävellajin dominantiksi (Gjerdingen 2007, 198).

PONTE

C: ⑤  
G: ①

⑤      ①      ⑤      ①      ⑤

Myös Ratner mainitsee lyhyesti Riepin käsitteet kirjassaan. Ratner tiivistää alkuperäisen lähteen monet esimerkit määrittelemällä ponten kuluksi, joka ”pysyy dominantilla”.

Esimerkkinä pontesta Ratner mainitsee Mozartin Eine Kleine Nachtmusikin (K. 525) trion, jossa I:PAC-lopukkeen jälkeen alkavan nelitahtisen B-osan harmoniakulku on V – I – V7/V – V (sointu per tahti). Viimeinen V-sointu muuttuu septimisoinnuksi ja johdattaa takaisin A-osan kertaukseen. (Ratner 1980, 213) Eckert viittaa niin ikään Riepiin ja hänen mukaansa ponte

”sisältää dominantin laajennuksen ja sulkeutuu toonikalle” (Eckert 2005, [18]). Gjerdingen pohtii, että Riepelin ponte-esimerkit ilmentävät kahta periaatetta. Yhtäältä Riepel esittelee ponten abstraktina konseptina ”siltana kahden sävellajin välillä”, jossa pääsävellajiin palataan joko ponten aikana tai välittömästi sen jälkeen. Niin kauan kuin ”silta”-funktio toteutuu, sillä ei ole merkitystä, onko ponte dominanttisävellajissa vai dominanttisoinnulla, eikä skeemalla ole yhtä tiettyä rakennetta. Toinen Riepelin esimerkeissä usein (muttei aina) toistuva ominaisuus on dominanttisoinnun sävelien painottaminen nousevalla kululla (erityisesti ponten ensimmäisissä tahdeissa). (Gjerdingen 2007, 208)

Haydnin kosketinsoitinmenuettien B-osien joukossa on sekä hyvin tukevasti dominanttiurkupisteeseen nojaavia ponte-kulkuja että hienovaraisempia dominantin laajennuksia. Esimerkki 4.12 Ratnerin sanoin ”pysy dominantilla”. Esimerkissä 4.13 toteutuu Eckertin esiin nostama toonikalle sulkeutuminen. Viimeksi mainittu muistuttaa myös Gjerdingin lainaamaa Riepelin esimerkkiä (esimerkki 4.14), jossa ponte etenee toonikakohdistuksen jälkeen converging-kululla (ks. lisää converging-skeemasta 4.5.4.) puolilopukkeelle. Myös esimerkissä 4.15 voisi olla kyse pontesta, jossa dominanttia laajennetaan ja jännite purkautuu toonikaan A-osan kertauksen yhteydessä. Niin tai näin, dominanttisoinnulla aloittaminen ja sen mahdollinen laajentaminen ovat yleisiä reittejä menuettien B-osissa. Säveltäjälle on tarjolla kaksi eri näkökulmaa: dominanttisoinnun staattinen korostaminen (esim. urkupiste) tai toonikalle pyrkiminen dominanttilaajennuksen kautta (harmonisen liikkeen säilyttäminen).

**Esimerkki 4.12.** Hob. XVI:6. Ponte pysy dominantilla.

The image shows a musical score for Example 4.12, Hob. XVI:6. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 11 and shows a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line with trills and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system starts at measure 15 and continues the melodic and accompaniment lines.

**Esimerkki 4.13.** Hob.XVI:9. Ponte sulkeutuu toonikalle tahdin 12 lopussa, jonka jälkeen edetään puolilopukkeelle.

11

V I converging HC

5 4 #4 5

**Esimerkki 4.14.** Riepin puolilopukkeelle päättyvä Ponte-esimerkki. Gjerdingen on lisännyt bassostemman, jota melodia implikoi. Gjerdingen kutsuu tällaista 4-#4-5-kulun sisältävää puolilopukeprogressiota termillä *converging*-kadenssi. (Gjerdingen 2007, 208)

5 7 2

4 #4 5

**Esimerkki 4.15.** Hob.XVI:4. Dominanttisoinnun laajentaminen V7/V-soinnulla. Ponte?

9 Ponte? -----

3 3 3 3

13 A-osan paluu

3 tr

#### 4.5.4 Converging -kadenssi

*Converging* -kadenssi (suom. lähentyminen) on Gjerdingenin itse nimeämä skeema. Kyseessä on puolilopuketyyppi, jossa basso liikkuu 5. sävelasteelle 4–4#–5-kululla. Melodia laskeutuu 7. sävelasteelle asteittain 2–1–7, eli dominanttisoinnulle saavutaan molemmissa ääriäänissä puoliaskeleella. Kulkua koristaa usein melodian pidempi lasku 6. sävelasteelta alkaen. (Gjerdingen 2007, 157–163.) Haydnin menueteissa *converging*-skeeman tyypillinen esiintymispaikka on toisen repriisin puolivälissä, kontrastoivan keskisäkeen päätteeksi. *Converging*-skeema esiintyy esimerkeissä 4.13. ja 4.14.

#### 4.5.5 Prinner

*Prinner* on Gjerdingenin termi kululle, jonka runkona on sävelasteet 6–5–4–3 melodiassa ja 4–3–2–1 bassossa. *Prinner* on yleensä ”vastaus”, jota edeltää jokin avaava skeema, kuten *do-re-mi* (ks. alaluku 4.1.). *Prinner*in runkoa voidaan täydentää esimerkiksi lisäämällä bassoon 5. sävelaste sävelasteiden 2 ja 1 väliin, jolloin syntyy pohjamuotoinen dominantti ennen toonikalle laskeutumista. Skeemaa voidaan laajentaa ja varioida monilla tavoilla, joita Gjerdingen esittelee kirjassaan. (Gjerdingen 2007, 45–60.) Haydnin menuettien kannalta olennaisin variaatio on *moduloiva prinner*, jossa edellä mainitut sävelasteet ovat dominanttisävellajissa. Skeeman alkaessa toonikasävellajissa tulkittu sointu on ensimmäisen asteen sointu, mutta se uudelleentulkitaan dominanttisävellajin neljänneksi asteeksi (esimerkki 4.16).

**Esimerkki 4.16.** Hob.XVI:10 tahdit 7–12. Moduloiva prinner.

The musical score for Example 4.16 is presented in a grand staff format, showing both the treble and bass clefs. The piece is in G major and 4/4 time. The bass line begins with a 4-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a 2-measure rest, ending with a 1-measure rest. The treble line starts with a 3-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a 3-measure rest. A box labeled 'IPAC' is placed above the bass line. A dashed line indicates the 'moduloiva prinner' section, which is a modulation from G major to C major. The piece concludes with a trill (tr) in the treble line.

## 4.6 Toisen repriisin loppuosa

Jos menuetin avaussäkeen materiaalia ei käytetä toisen repriisin alussa, avaussäe yleensä kerrataan identtisesti keskisäkeen jälkeen, ja muodostuu kolmitaitteinen muoto. Jos avaussäkeen motiiveja käytetään toisen repriisin alussa, voidaan edetä suoraan jälkisäkeen kertaukseen, ja muodostuu kaksitaitteinen muoto. Tämä ei ole kuitenkaan välttämätöntä, vaan menuetin avaussäe voidaan kerrata kokonaan, vaikka materiaalia olisi käytetty myös keskisäkeessä.

Jälkisäe voi kertautua toisessa repriisissä identtisesti, jos ensimmäinen repriisi on päättynyt pääsävellajin kokolopukkeeseen. Myös jos ensimmäinen repriisi päättyi pääsävellajin puolilopukkeeseen eli modulaatiota ei tapahdu, voidaan menuetin päättävässä fraasissa kyseinen lopuke vaihtaa I:PAC-lopukkeeseen kohtuullisen pienin muutoksin. Usein näissä tapauksissa viimeinen fraasi alkaa samalla materiaalilla kuin vastaava kohta ensimmäisissä repriisissä, ja vain kadenssiin saapuminen on muokattu. Materiaalin mahdollisimman tehokas kierrättäminen ei ole kuitenkaan sääntö, vaan variaatiot, laajennukset ja jopa kokonaan uusi materiaali menuetin viimeisessä fraasissa ovat mahdollisia.

Mikäli ensimmäinen repriisi päättyy dominanttisävellajiin, täytyy toisen repriisin lopussa löytää reitti pääsävellajin kokolopukeelle. Niissä menueteissa, joiden ensimmäisen repriisin säkeet jakautuvat selkeästi toonikafraasiin ja dominanttifraasiin, on uudelleenohjaus yksinkertaista, sillä dominanttifraasi voidaan usein sellaisenaan transponoida pääsävellajiin (näin tapahtuu muun muassa edellisen luvun esimerkissä 3.2). Menuetin viimeinen fraasi on poikkeuksetta tukevasti pääsävellajissa ja etenee suoraviivaisesti kokolopukkeelle: mitään jälkiä ensimmäisessä repriisissä tapahtuneesta modulaatiosta ei kerrata.

## 4.7 Toinen repriisi: Pedagoginen näkökulma

Menuetin toisen repriisin kirjoittamisessa hyödyllisiä valmistavia harjoituksia ovat eri skeemojen runkojen realisointi eri sävellajeissa sekä ensimmäisen repriisin jälkisäkeen transponointi dominanttisävellajista pääsävellajiin. Transponointi onnistuu usein mekaanisesti, mutta toisinaan materiaalia täytyy muokata esimerkiksi rekisterillisistä syistä.

Skeemojen käytössä on hyvä tiedostaa tiettyjä tilankäyttöön ja funktioihin liittyviä seikkoja. Kuten todettua, menuetin keskisäkeen funktionaalinen päämäärä on sulkeutua dominanttisoinnulle joko pääsävellajin puolilopukkeella, urkupisteelle pysähtymisellä tai dominanttisävellajin täydellisellä kokolopukkeella. Tässä lopukkeessa melodia pysähtyy tahdin ensimmäiselle iskulle, ja bassostemmassa esiintyy useimmiten formaali alaspäinen oktaavin murtaminen sävelasteilla 5–2–5. Kadenssiin tulo tulee siis aloittaa edellisessä tahdissa, ja koko prosessi (esimerkiksi *converging* -skeemalla) vie yhteensä kaksi tahtia. Jos suunnitelma on kirjoittaa tiivein mahdollinen keskisäe (neljä tahtia), jää muuhun kuin kadenssin valmistamiseen tilaa kaksi tahtia. Tässä ajassa tulee kiire fonte- tai monte-skeemojen toteuttamiseen, sillä tyypillisessä muodossaan malli ja sekvenssi kestävät kumpikin kaksi tahtia (sointu per tahti). Haydnin kosketinsoitinmenuettien joukosta löytyy muutama esimerkki, jossa keskisäe ikään kuin alkaa rakentaa kromaattista sekvenssiä, mutta jättääkin sen kesken ja muuttaa suunnan kiireesti kohti kadenssia (esimerkki 4.17). Tietoisuus käytettävissä olevasta tilasta on erityisen olennaista kaksitaitteista menuettimuotoa kirjoittaessa, koska siihen kuuluu ensimmäisen ja toisen repriisin pituuksien vastaavuus.

### Esimerkki 4.17. Hob.XVII:D1, tahdit 9-12. Alkava fonte vaihtuu kadenssiprosessioon.

9

alkava fonte?

sittenkin suoraan kadenssiin

HC

Fonte ja monte ovat funktioltaan harmonisesti epävakaita, musiikkia eteenpäin kuljettavia skeemoja, joilla ei ole fraasia sulkevia ominaisuuksia. Jotta keskisäe voi saavuttaa funktionaalisen päämääränsä, näiden skeemoja tulee seurata sulkeva osuus. Tämän voi toteuttaa esimerkiksi lisäämällä *converging*-kadenssin tai dominanttiurkupisteen fonten tai monten perään. Samalla keskisäkeen pituus laajenee neljästä tahdistä vähintään kuuteen tahtiin. Läpi käydyistä skeemoista ponte on joustavin pituuden suhteen ja ainoa, joka voi yksinään toteuttaa keskisäkeen muodolliset kriteerit. Ponteen mahdollisesti kuuluva urkupisteelle pysähtyminen on myös vähemmän formaali tapa sulkea keskisäe, eikä sen saavuttaminen edellytä kadenssikuviointia samassa määrin kuin puolilopuke tai täydellinen kokolopuke. Keskisäkeen voi kirjoittaa myös ilman, että käyttää mitään mainituista skeemoista.

## 5 Rytmi ja metri

Vahva neljäsosasyke on menuettien poljennon perusta: useimmiten jokaisella neljäsosaiskulla on nuotti (usein melodiassa, mutta vähintään jommassakummassa stemmassa),<sup>1</sup> ja kadensseihin saavutaan neljäsosanuotein. Kahdeksasosasyynkooppi on ohjelmistossa harvinainen ja lyhytaikainen ilmiö. Nopeista rytmihahmoista triolit ja erilaiset kuudestoistaosakuviot ovat yleisiä. Bassostemma liikkuu pääasiassa neljäsosa- ja puolinuotein. Bassostemmassa mahdollisesti esiintyvät lyhytaikaiset kuudestoistaosa- tai triolikuviot ovat luonteeltaan melodisia, eivät säestäviä.

Rytmin käsittely, jossa suositetaan jokaisen iskun ääneen artikuloimista, on laajempi tyyliin kuuluva piirre. Koch kirjoittaa ilmiöstä ja luettelee tauot, pitkät äänet ja sidotut äänet tilanteiksi, joissa toisen stemman on suotavaa täydentää iskulta puuttuva aluke (Koch 1983, 71–74). Riepel taas kirjoittaa menuetin yhteydessä ”täydellisesti liikkuvista” ”epätäydellisesti liikkuvista” ja ”kuolleista” tahdeista. Täydellisesti liikkuva rytmi koostuu neljäsosanuoteista tai sitä nopeammista aika-arvoista. Epätäydellisesti liikkuvassa tahdissa on mukana puolinuotti, ja ”kuollut” menuettitahti täyttyy pisteellisestä puolinuotista. Riepel puhuu tässä yhteydessä vain melodian liikkeistä. Riepelin mukaan epätäydellisesti liikkuvia tahteja ei tule asettaa kahta peräkkäin, ja kuolleita tahteja voi käyttää vain fraasien lopetuksissa. (Vial 2008, 108.) Haydnin menueteissa Riepelin periaate toteutuu pääasiassa, muttei aina.

### 5.1 Metri ja ryhmittäminen

Metrisen vaihtelevuuden tutkimiseen hyödyllisiä käsitteitä esittelevät Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff (1983) teoksessaan *A Generative Theory of Tonal Music*. He erottavat toisistaan termit metri (*meter*) ja ryhmittäminen (*grouping*). Metri on vahvoista ja heikoista iskuista koostuva säännöllinen kaava, joka havaitaan, vaikka sitä ei toisteta jatkuvasti musiikin pinnalla (esimerkiksi metrisesti vahvalla iskulla on tauko). Ryhmittäminen tarkoittaa musiikin jäsentymistä motiiveiksi, fraaseiksi, taitteiksi ja niin edelleen. Ryhmät eivät ole vahvoja tai

---

<sup>1</sup> Poikkeus esiintyy useimmiten säkeiden rajalla.

heikkoja, eikä niiden rajojen tarvitse noudattaa metrinen yksiköiden rajoja. Se, kuinka linjassa (*in phase*) tai ristiriidassa (*out of phase*) ryhmien ja tahtien rajat ovat, on hyvin olennainen osa musiikin rytmiä. (Jackendoff & Lerdahl 1983, 12 ja 26–30.)

Sekä metri että ryhmittyminen ovat hierarkkisia ilmiöitä. Metriä voidaan tarkastella esimerkiksi neljäsosanuotin tai puolinuotin tasolla, jolloin alemman tason vahvat iskut jakautuvat ylemmällä tasolla vahvoihin ja heikkoihin. Hierarkia ryhmittymisrakenteessa tarkoittaa sitä, että alemman tason ryhmien rajakohdista osa on näkyvillä myös hierarkian ylemmällä tasolla, ja osa ei. Lerdahl ja Jackendoff kuvaavat metrinen rakennetta pisteillä (useamman pisteen iskut ovat vahvoja suhteessa iskuihin, jotka on merkitty vähemmällä pisteillä) ja ryhmittymistä kaarimerkeillä (esimerkki 5.1) (Lerdahl & Jackendoff 1983, 25–26.) Metrin tasoa, jossa iskuja on vain kerran tahdissa tai harvemmin, kutsutaan hypermetriksi<sup>1</sup>.

#### Esimerkki 5.1. Metri ja ryhmittyminen. (Lerdahl, Jackendoff 1983, 26.)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *tr*. Below the staff, there are two levels of analysis:

- metrical analysis:** Represented by a series of dots. A circled dot (•) is placed under the first eighth note, indicating a strong beat. Other dots are placed under various notes to show their relative strength.
- grouping analysis:** Represented by three horizontal brackets of varying lengths, indicating different levels of phrasing or grouping of notes.

Lerdahl ja Jackendoff tutkivat metrin ja ryhmittymisen havaitsemista kokoelmalla preferenssisääntöjä (*Metric Preference Rules (MPR)* ja *Grouping Preference Rules (GPR)*). Nämä koskevat musiikin ominaisuuksia, joiden perusteella kuulija tunnistaa ryhmien rajat ja metrinen kaavan. *Ryhmien* rajoja voidaan signaloida esimerkiksi tauoilla, kaarilla tai pitkällä äänillä (GPR2: Läheisyys), muutoksella rekisterissä, dynamiikalla, artikulaatiolla tai aika-arvoissa (GPR3: Muutos) tai yksikön toistamisella (GPR6: Paralleelisuus). (Lerdahl &

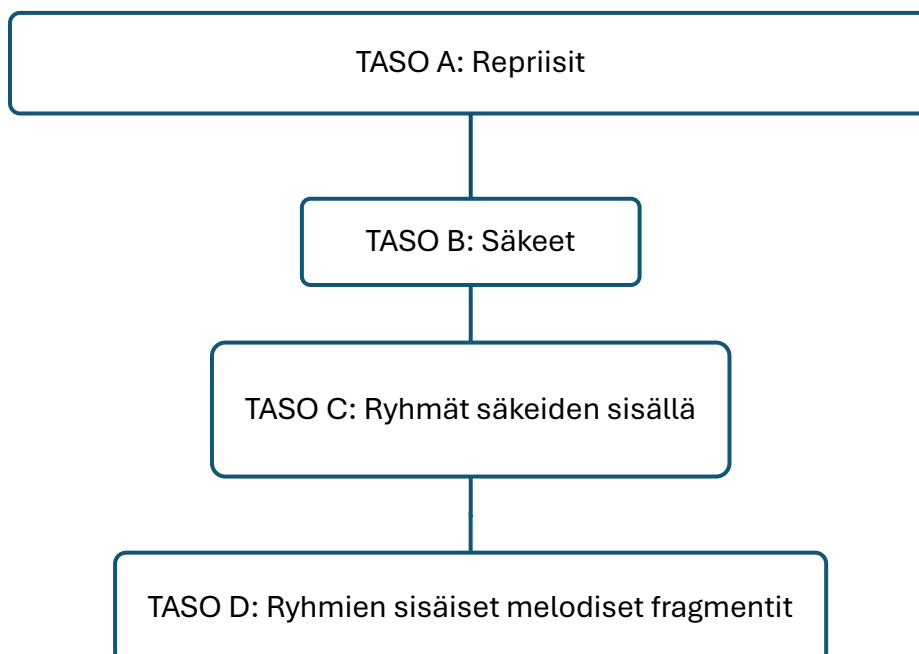
<sup>1</sup> Termiä hypermetri käytti ensimmäisen kerran Edward T. Cone esseekokoelmassaan *Musical Form and Musical Performance* (1968), (Mirka 2021,1).

Jackendoff 1983, 43–52.)

*Metrisen rakenteen* havaitsemisessa korva suosii hahmotusta, jossa samanlaisissa ryhmissä myös vahvat ja heikot iskut ovat samoissa kohdissa (MPR1: Paralleelisuus). Vahva isku koetaan ensisijaisesti lähellä ryhmän alkua (MPR2: Vahva isku aikaisin). Todennäköisemmin vahvoina koetaan myös iskut, joilla on sävelaluke (MPR3: Tapahtuma) tai dynaaminen paino (MPR4: Korostus), verrattuna taukoihin, sidottuihin säveliin tai suhteellisesti hiljaisiin ääniin. Vahvaa iskuä signaloivat myös suhteellisesti pitkän tapahtuman alku, kuten pitkä ääni, suhteellisesti pitkäkestoinen dynamiikka, artikulaatio tai harmonia (MPR5: Pituus). Lisäksi bassostemmalla ja kadenssien sijoittumisella on erityistä painoarvoa (MPR6: Basso ja MPR7: Kadenssi). Kappaleen funktionaalinen harmoninen rytmi on kiinteässä yhteydessä metrin määrittymiseen. (Lerdahl & Jackendoff 1983, 70–89.)

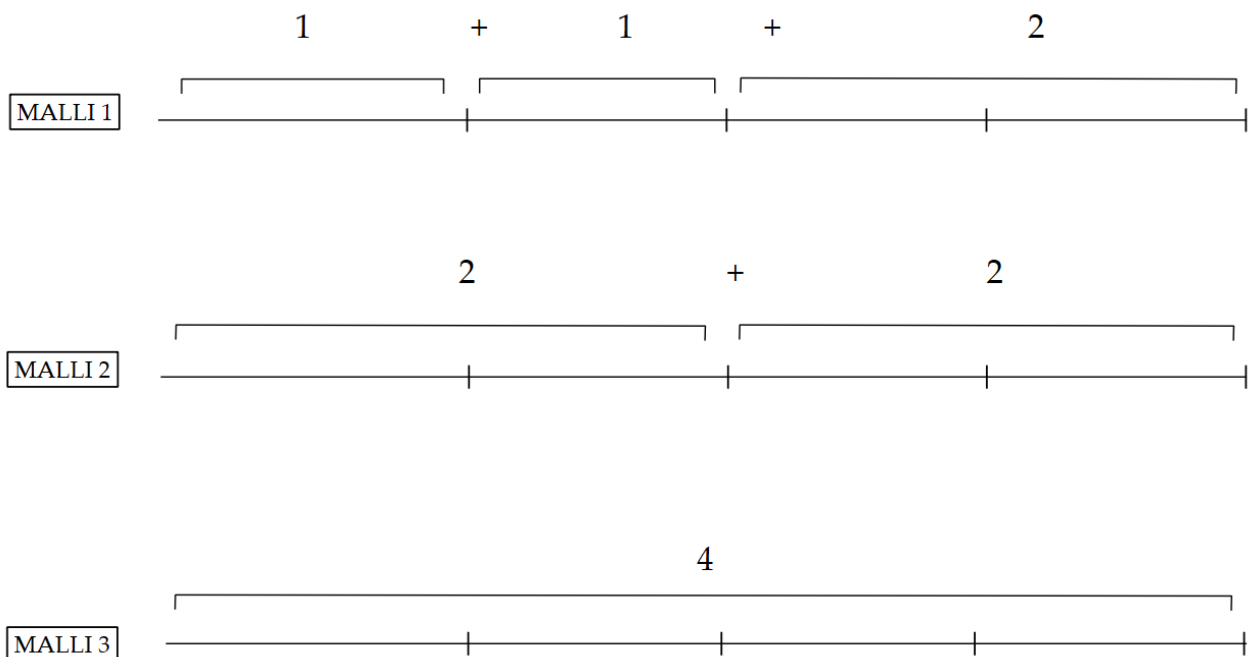
Esimerkki 5.2 näyttää menuettien ryhmittymisen tasot pääpiirteittäin. Näistä ylimmät tasot, jakautuminen repriiseihin (taso A) ja edelleen säkeisiin (taso B), on käsitelty kokonaismuotoja koskevassa luvussa 3. Näitä tasoja koskevat raameissa on varsin rajalliset variaation mahdollisuudet. Sen sijaan säkeiden sisäisten ryhmien (taso C) ja näiden ryhmien melodisten fragmenttien (taso D) tutkiminen tuo esiin kappalekohtaisia uniikkeja piirteitä, jotka ovat kiinnostavia tekijöitä näennäisesti yksioikoisessa menuettimuodossa.

### Esimerkki 5.2. Ryhmittymisen tasot menueteissa.



Esimerkiksi menuetin avaussäe on aina nelitahtinen, mutta sisäisesti se voi jakautua huomattavan monella eri tavalla. Tasolla C jakautumisen vaihtoehdot voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään (esimerkki 5.3). Mallissa 1 toistetaan yksitahtinen yksikkö, jota seuraa kaksitahtinen kulku toonikalopukkeelle. Malli 2 jakautuu symmetrisesti kahteen kaksitahtiseen yksikköön, jotka voivat alkaa samalla motiivilla tai eri motiivilla. Yksiköiden välinen raja syntyy joko motiivin toistosta (GPR6) tai ajallisesta etäisyydestä (GPR2), siis pitkästä äänestä tai tauosta. Mallissa 3 näitä signaaleja ei ole tai niitä on heikennetty niin, että säkeestä muodostuu yhtenäinen neljän tahdin kokonaisuus. Tällainen säe ei tasolla C jakaudu pienempiin yksiköihin.

### Esimerkki 5.3. Nelitahtisen fraasin ryhmittymisen vaihtoehtoja.



Esimerkin 5.4 säe jakautuu mallin 1 mukaisesti 1+1+2 tahtia. Yksitahtisten ryhmien rajat määrittyvät sekä motiivin toistosta että tauosta ryhmien välissä. Tahdit 1–2 liittävät yhteen myös toonikaharmonian laajentaminen ja harmonian muutos tahtien 2–3 välillä<sup>1</sup>. Mallin 1 mukaisissa säkeissä tahdit 1-2 muodostavat myös oman yhtenäisen yksikön, joten tietyllä hierarkian tasolla tämänkin malli jakautuu 2+2.

#### Esimerkki 5.4. Hob.XVI:Es2, tahdit 1-4. Ryhmittäminen 1+1+2.

Esimerkissä 5.5 näytetään kaksi erilaista mallin 2 mukaista jakautumista. Esimerkissä 5.5a signaloidaan ryhmien jakautuminen sekä motiivin toistolla (GPR6) että pitkällä äänellä ryhmien välissä (GRP2). Näistä tekijöistä motiivin toistuminen on ensisijainen jäsentymisen peruste. Pitkien äänien vaikutus ryhmien rajojen muodostumiseen riippuu paljon asiayhteydestä. Esimerkissä 5.5a tahtien 1 ja 3 ensimmäiset äänet ovat yhtä pitkiä kuin ryhmän viimeinen ääni tahtissa 2, mutta ne eivät signaloivat ryhmän päättymistä. Esimerkki 5.5b jakautuu niin ikään tahtimäärin 2+2, mutta ilman motiivin toistoa. Tässä esimerkissä ryhmien rajalla kuullaan pitkä ääni (GPR2) ja motiivinen muutos (GPR3).

<sup>1</sup> Tällainen harmoninen rakenne on ohjelmistossa poikkeus, sillä useimmiten toonikaharmonian laajentaminen ylittää tahtiin 3 asti.

### Esimerkki 5.5. Ryhmittäminen 2+2.

a) Hob.XVI:6, tahdit 1–4. Toinen ryhmä alkaa ensimmäisen ryhmän motiivilla.

b) Hob.XVI:14, tahdit 1–4. Toinen ryhmä on uutta materiaalia.

Esimerkeissä 5.6–5.8 esitellään muutama mallin 3 mukainen menuettiavaus. Näistä jokainen voidaan perustellusti esittää niin sanotusti yhdellä hengityksellä, joskin muunlainen tulkinta ei kaikissa tapauksissa ole mahdollon. Esimerkki 5.6 on esimerkeistä kaikista yhtenäisin neljän tahdin kokonaisuus. Pitkä ääni säkeen puolella välissä yhdistyy sitä seuraavaan materiaaliin pidätyksen purkauksella, eikä tason C rajakohdan tulkitseminen myöskään pitkää äänen edelle ole kovin perusteltua. Näin sidosteinen harmonian ja melodialinjan muotoilu ei ole erityisen tyypillistä tässä ohjelmistossa.

Esimerkki 5.6. Hob.XVI:4., tahdit 1–4. Yhtenäinen neljän tahdin kokonaisuus.

Esimerkki 5.7 jakautuu alimmalla ryhmittymisen tasolla useaan lyhyeen fragmenttiin, mutta yhdessä ne muodostavat nelitahtisen säkeen, jossa ei erotu vahvaa rajakohtaa. Lyhyet fragmentit eroavat toisistaan hypyillä, motiivisilla muutoksilla ja harmonian vaihdoksilla, mutta mikään näistä rajakohdista ei ole kokonaisuuden näkökulmasta erityisen vahvasti artikuloitu. Tärkeä rooli on fragmenttien epäsäännöllisellä pituudella sekä alku- ja loppupisteiden sijoittumisella keskelle tahtia. Lyhyet ja epäsäännölliset yksiköt välttelevät järjestäytymästä parillisiksi rakenteiksi.

**Esimerkki 5.7. Hob.XVI:10, tahdt 1–4. Sisäisiä fragmentteja yhtenäisessä neljän tahdin kokonaisuudessa.**

Esimerkki 5.8 paljastaa kiinnostavan seikan motiivisen toiston asemasta tason C ryhmien muodostumisessa. Katkelmassa toistuu kolmen iskun mittainen fragmentti, mutta se ei sijoitu säkeen alkuun vaan keskelle. Avausmotiivia (oktaavihyppy) ei toisteta. Tuloksena on epäsäännöllinen vaikutelma, joka näyttäytyy yhtenäisenä laskuna neljännen tahdin lopukkeeseen. Mallien 1 tai 2 mukaisen rakenteen syntyminen edellyttäisi avausmotiivin toistoa joko toisessa tai kolmannessa tahdissa.

**Esimerkki 5.8. Hob.XVI:7, tahdit 1–4. Sisäisiä fragmentteja yhtenäisessä neljän tahdin kokonaisuudessa.**

Ohjelmistossa ryhmittymisen ja metri ovat ylempillä tasoilla (taso C ja sitä korkeammat hierarkian tasot) ovat useimmiten linjassa keskenään. Tämä tarkoittaa, että menuettien säkeet ja osasäkeet alkavat lähtökohtaisesti tahdin ensimmäiseltä iskulta, eivät kohoeleellä<sup>1</sup>. Myöskään säesolmu ei ole menueteissa tavallinen ilmiö. Kun ryhmittymisen ja metri ovat ristiriidassa, kyseessä on yleensä alimman ryhmittymisen tason (taso D) ilmiö, kuten esimerkissä 5.8.

Eräs yleinen ilmiö on aloittaa menuetti niin, että ensimmäinen isku on ikään kuin irrallaan sitä seuraavasta materiaalista. Tällainen ilmiö näkyy esimerkissä 5.8. Vastaava mutta hieman kompleksimpi tilanne on kyseessä esimerkissä 5.9. Siinä ensimmäisessä säkeessä muodostuu kaava, jossa triolikuviot yhdistyy seuraavan tahdin alkuun muodostaen tahtiviivat ylittäviä lyhyitä melodisia fragmentteja. Kaava ikään kuin alkaa keskeltä, kuin kappaleen ensimmäinen melodian neljäsosanuotti olisi oma fragmenttinsa. Toinen näkökulma on todeta, että tahtien 2 ja 3 ensimmäisten iskujen c-nuotit ovat sekä edellisen fragmentin loppu että seuraavan alku, jolloin kyse on alafraasitason säesolmuista. Kahden iskun motiivinen kohoidea on läsnä myös toisen säkeen melodisten fragmenttien ryhmittymisessä, mutta ilman säesolmuvaikutelmaa.

**Esimerkki 5.9.** Hob.XVI:1, tahdit 1–8. Ensimmäinen isku on ikään kuin irrallaan sitä seuraavasta materiaalista. Melodian ryhmittymisen kaksi tulkintaa.

The image shows a musical score for Hob. XVI:1, measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows measures 1-4 with annotations 'vaihtoehto 2' and 'ryhmittymisen, vaihtoehto 1'. The second system shows measures 5-8. The melody features triplet patterns and a trill in measure 4. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

<sup>1</sup> Tämä on käsillä olevaa ohjelmistoa yleisempi menuetteihin liittyvä ilmiö. W. A. Allanbrook (1983, 33) toteaa kirjassaan *Rhythmic Gesture in Mozart* menuettien alkavan lähtökohtaisesti vahvalta iskulta.

## 5.2 Metrinen aksentti ja eleytyksellinen aksentti

Vahvalle iskuille sijoittuvan sävelen oletusarvoista painokkuutta Lerdahl ja Jackendoff kutsuvat sanalla *metrinen aksentti* (eng. *metrical accent*). *Eleytyksellinen aksentti* (eng. *phenomenal accent*) puolestaan tarkoittaa mitä tahansa musiikillista tapahtumaa, joka kiinnittää kuulijan huomion. Kyseessä voi olla esimerkiksi suhteellisesti korkea, pitkä ja voimakas ääni, iso hyppy tai harmonian muutos. (Lerdahl & Jackendoff 1983, 17–18.)

Eleytyksellisiä aksentteja voi tarkastella usealla eri hierarkiatasolla, jolloin alimmalla tasolla sävelalukkeet ovat aksentoituja suhteessa taukoihin. Seuraavalla tasolla sävelistä voidaan erottaa esimerkiksi voimakkaammat äänet hiljaisemmista tai pitkät äänet lyhyistä. Kunkin sävelen painokkuus tai painottomuus on monen tekijän summa, ja vain koko asiayhteyttä tarkastelemalla voidaan arvioida, mitkä sävelet juuri kyseisessä katkelmassa ovat eleytyksellisesti korostuneimpia.

Eleytykselliset aksentit ovat usein linjassa metrisen aksenttien kanssa, mutta eivät aina. Jos eleytyksellisten aksenttien ja kirjoitetun metrin välinen ristiriita on voimakasta ja pitkäkestoista, kuulijan taipumus tunnistaa kirjoitettu metri heikkenee. Kerran vakiintuneen metrisen rakenteen ensisijaisuus on kuitenkin vahvaa, eli vaaditaan huomattavaa ristiriitaa, ennen kuin kuulija luopuu siitä. (Lerdahl & Jackendoff 1983, 17.) Siksi tahtilajin iskulliset tauot, synkopointi ja muu heikkojen iskujen eleytyksellinen aksentointi useimmiten ainoastaan elävöittää musiikin rytmistä ilmettä murentamatta tahtilajin tuntua. Vahvat iskut koetaan vahvoina, vaikka niitä ei musiikin pinnalla jatkuvasti korostettaisi.

**Esimerkki 5.10.** Hob. XVI:2, ensimmäinen repriisi. Vahvojen ja heikkojen iskujen hierarkia. Mitä useampi piste, sitä korkeamman hierarkiatason iskusta on kyse.

1. säe

Metriinen hierarkia:     :     .     .     :     .     .     :     .     .     :     .     .

5

2. säe

11

3. säe

Esimerkissä 5.10 rytmistä ilmettä elävöittää eri aika-arvojen monipuolisen käytön lisäksi eri tahdinosien vaihteleva painottaminen. Kolmijakoisessa metrissä tahdissa on yksi vahva isku ja kaksi tasavertaisesti heikkoa iskua. Esimerkin 5.10 kaikissa kolmessa ensimmäisessä tahdissa melodia asettuu näille iskuille eri tavoin. Ensimmäisessä tahdissa paino on ensimmäisellä iskulla (pitkä ääni, myös metrisesti aksentoitu). Toisessa tahdissa paino on toisella iskulla (iso hyppy, pitkä ääni, dissonanssi). Kolmannessa tahdissa melodiaääni korostaa kaikkia iskuja tasavertaisesti pisteellisellä rytmillä, hypyillä ja rytmismelodisen solun toistamisella. Ensimmäinen isku korostuu metrisen aksentin vuoksi, ja vasen käsi lisää painoa ensimmäisen iskun lisäksi myös kolmannelle iskulle. Vain kolmannen melodista sisältöä tarkastelemalla vahvojen ja heikkojen iskujen ero ei käy ilmi. Katkelmassa on nähtävissä puheenomaista rytmin ja korostusten kirjavuutta, mitä esiintyy usein juuri

menuettien avaussäkeissä. Mikään mainituista tekijöistä ei horjuta vahva-heikko-heikko -kaavan tunnistettavuutta, vaan kyse on eleytyksellisistä yksityiskohdista musiikin välittömällä pintatasolla. Korkeammalla eleytyksellisten aksenttien hierarkian tasolla säkeestä nousee esille ainoastaan toisen tahdin toisen iskun es-sävel, jonka tarkoitus on ilmaisullisesti kiinnittää kuulijan huomio ja jolle soittaja todennäköisesti antaa myös dynaamisen aksentin.

Toisessa säkeessä (t. 5–10) musiikki vakiintuu kuuden tahdin ajaksi kaavaan, joka syntyy toistuvasta kahden tahdin fragmentista. Painotuksiltaan vaihtelevaan avaukseen vastaaminen tällaisella säännöllisellä, toistuvalla kuviolla on tavallista menueteissa. Melodian muotoilussa triolikuvioon vaihtelevuutta saadaan aikaan iskujen väliin sijoittuvilla hypyillä. Huomionarvoista on myös bassostemman käyttäytyminen, joka kiinnittää huomiota sekä metrin että hypermetrin tasolla. Katkelman kaksitahtiset melodiset yksiköt muodostavat kolme hypertahtia, joissa kokonainen tahti edustaa yhtä hyperiskua. Parittomat tahdit ovat tällöin hypermetrisesti vahvoja ja parilliset tahdit heikkoja. Tahdeissa 5–8 vasemman käden äänet väistävät vahvoja iskuja sekä tahdin että hypertahdin tasolla. Tahdeissa 9–10 tilanne muuttuu, kun bassotemma korostaa voimakkaasti vahvoja iskuja ja paritonta tahtia 9. Eleytykselliset aksentit ja metri tulevat siis linjaan keskenään, joka osaltaan lisää lopukkeelle saapumisen retorista selkeyttä.

Kolmannessa säkeessä (t. 11–14) nähdään taas erilainen rytmisen karakteri, rytmittyminen ja metristen iskujen käsittely. Toistettava fragmentti on vain yhden tahdin mittainen, eli kolmas säe ryhmittyy tiheämmin kuin aiemmat säkeet. Vasen käsi korostaa jälleen heikkoja iskuja tahdeissa 11–12: bassostemman tauot vahvalla iskulla ovat keinovara, jota Haydn käyttää valtaosassa menuetteja jossain kohdassa. Melodia saa eleytyksellisesti kohomaisen ilmeen, vaikka kuvio alkaa vahvalta iskulta. Kadenssiin tultaessa tahdeissa 13–14 kaikista matkan varrella käytetyistä rytmisen muuntelun keinoista luovutaan,<sup>1</sup> ja lopetukseen saavutaan arkkityyppisellä kadenssiformulalla, kuten tyyliin kuuluu.

---

<sup>1</sup> Lerdalhin ja Jackendoffin mukaan kadenssi itsessään on yksi metristä hierarkiaa määrittävistä tekijöistä. On tavallista, että kadenssit ovat metrisesti vakaita. (Lerdahl & Jackendoff 1983, 88.)

### 5.3 Rytmi ja metri: Pedagoginen näkökulma

Rytminen vaihtelevuus on keskeinen osa Haydnin menuettityyliä. Omia menuetteja kirjoittaessani olen toistuvasti todennut, että muuten täysin toimiva musiikki muuttuu ”haydnmaiseksi” vasta, kun sen rytmistä ilmettä elävöittää tavalla tai toisella. Usein pienikin yksityiskohta, kuten sopivasti sijoitettu tauko, voi saada aikaan merkittävän eron. Parhaat ratkaisut löytyvät vain tarkastelemalla koko kontekstia, ja tyylikorva kehittyy kokeilemalla eri vaihtoehtoja. Taulukossa 5.1 on esimerkki lyhyestä rytmisen varioinnin muistilistasta, jonka avulla voi päästä alkuun.

**Taulukko 5.1**

| <b>Rytmisen vaihtelevuuden työkaluja</b>   |
|--|
| Ryhmittäminen <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vaihtelevan mittaiset alafraasit</li> <li>- Vaihtelevan mittaiset melodiset fragmentit</li> <li>- Rytmittäminen tahtiviivoista poiketen</li> </ul>  |
| Metri: Iskujen vaihteleva painottaminen <ul style="list-style-type: none"> <li>- Eleytyksellisten aksenttien sijoittaminen</li> <li>- Taukojen käyttö</li> </ul>   |
| Vaihtelevat aika-arvot <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fraasin sisällä</li> <li>- Fraasien välillä</li> </ul>   |
| Vaihteleva harmoniarytmi: tietyissä rajoissa <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tahdissa voi olla yksi, kaksi tai kolme harmoniaa: sointua ei voi vaihtaa tiheämmin kuin neljäsosasykkeessä.</li> <li>- Kohdeohjelmistossa ei käytetä hemiolaa.</li> </ul> |

Esimerkki 5.11 on tyyliharjoitus, jossa olen ottanut lähtökohdaksi hyvin yksinkertaisen nelitahtisen avausfraasirungon (5.11a) ja muokannut sen menuettityyliseksi muun muassa edellämainittuja työkaluja käyttäen (5.11b). Aika-arvot vaihtelevat pisteellisestä rymistä trioleihin, melodiset lakipisteet (eleytykselliset aksentit) sijoittuvat heikoille iskuille, basson rytmissä on vaihtelevuutta ja tahdissa kolme tapahtuu harmoninen aktivoituminen kohti lopuketta. Alkuperäisessä mallissa tahtiviivoja seuraavaa (1+1+2) ryhmittymistä signaloi harmonian vaihtumisten lisäksi melodisen fragmentin toistaminen ja isot hyppyt tahtiviivojen kohdalla. Toisessa versiossa melodiset fragmentit linkittyvät toisiinsa muodostaen nelitahtisen kokonaisuuden, jossa vahvoja ryhmittymisrajoja ei synny ennen neljännen tahdin lopuketta. Katkelmaan syntyy niin sanottu aukikirjoitettu accelerando, jossa tapahtumatiheys kiihtyy, vaikka tempo ei muutu.

### Esimerkki 5.11. Yksinkertaisen rungon pohjalta komponoitu menuettisäe.

#### a) Yksinkertainen runko



#### b) Kuvioitu lopputulos

eleytyksellisiä aksentteja

harmoninen aktivoituminen

Rytmistä ja ryhmittymisestä liikkeelle lähtevä kirjoitustapa voi tarjota hyödyllisen täydennyksen tai vaihtoehdon sävellyksen harmoniavetoiselle suunnittelulle. Esimerkiksi valinta aika-arvoista (esimerkiksi ”käytän ensimmäisessä fraasissa trioleita ja kuudestoistaosia”) auttaa hyvin konkreettisesti motiivisen ideoinnin äärelle. Myös eri tavoilla sisäisesti jakautuvia fraaseja sommitellessa luontevat harmoniset reitit saattavat syntyä kuin itsestään ilman, että niitä päättää etukäteen. Samanlaiseen lopputulokseen on mahdollista päästä hyvin erilaisilla työkaluilla. Jotta kirjoitustyössä välttää jumiutumisen, on hyödyllistä etsiä tulokulmaa mahdollisimman monella eri kysymyksenasettelulla.

## 6 Karakterit

Kuten todettua, menuetin lähtökohtainen karakteri on yksinkertainen, miellyttävä ja sievä. Duurisävellaji, ohut tekstuuri, yksinkertaiset harmoniat, konsonanssivoittoisuus, helposti seurattava melodisuus, homofonia ja kaavamaisuus ovat elementtejä, jotka kuuluvat galantin menuetin tyypillisiin ominaisuuksiin ja jotka toteutuvat kaikissa tutkituissa ohjelmistokappaleissa. Tämän peruskarakterin sisään mahtuu joukko erilaisia vivahteita, joille herkistyminen on menuetin kirjoittajalle erittäin olennaista tyylikorvan kehittämisessä.

W. J. Allanbrook (1983) erottaa toisistaan kaksi erilaista menuettityyliä. 1700-luvun alkupuolella menuetti oli melko nopea tanssi, joka liikkui enimmäkseen neljäsosanuoteilla. 1770-luvulle tultaessa tämän nopeahkon menuetin rinnalle oli kehittynyt toinen, hitaampi menuettityyli, jossa kahdeksasosalikkeellä oli merkittävä rooli. Molempiin tyylihin kuuluu hillitty ilmaisu, vähäiset ornamentit ja ”jalo, miellyttävä säädyllyisyys yhdistettynä yksinkertaisuuteen” (Allanbrook lainaa aikalaikirjoittaja J. G. Sultzeria). Hitaaseen menuettityyliin liittyi yhdestä neljäsosanuotista ja neljästä kahdeksasosanuotista koostuva ”mottorytmi” (yleensä säveltoistolla), jonka käyttö levisi hyvin laajalle ja joka vakiintui muunnelmiseen kiinteäksi osaksi hidasta menuettityyliä. Sen sijaan nopeaan menuettityyliin ei liittynyt kiinteitä kuvioita, päinvastoin: Melkein mikä tahansa kuviointi sopi, kunhan se ei hämärtänyt välttämätöntä liikettä. Menuetti esimerkiksi sinfonian osana oli säveltäjän ”laboratorio”, jossa saattoi esiintyä kaikenlaisia rytmikuvioita (esimerkiksi trioleita ja juoksevia kuudestoistaosia) ja rytmisiä kokeiluita. Erilaisia topoksia (esimerkiksi metsästystorvet, sotilasmusiikki, oppinut tyyli, pastoraali) voitiin käyttää, ja menuetin oma karakteri säilyi silti tunnistettavana. (Allanbrook 1983, 33–37.)

Menuetti on siis historiallisesti varsin joustava ja monipuolinen sävellystyyppi. Haydnin kosketinsoitinmenueteissa ei esiinny Allanbrookin kuvaamaa mottorytmiä eivätkä menuetit jakaudu selvästi kahteen tyyppiin, mutta verkkaisuuden ja aktiivisuuden akselilla ohjelmistossa on huomattavaa vaihtelua. Aktiivisuudessa ei välttämättä ole kyse erityisen nopeasta tempostä, vaan musiikin tapahtumatiheydestä, aika-arvojen käytöstä ja eleytyksestä. ”Aktiivisuus” ja ”verkkaisuus” voivat pitää sisällään monenlaisia vaihtelevia

musiikillisia ilmeitä. Aktiivisuus voi ilmetä muun muassa iloisena hypähtelynä, koreilevina juoksutuksina tai triolikuvioiden vuolautena. Verkkaisuus voi olla karakteriltaan esimerkiksi arastelevaa, harrasta tai juhlavaa. Tällä kuvailun tasolla astutaan hyvin vaikeasti määriteltävien ja subjektiivisten havaintojen maailmaan, jota on hankala tieteellistää, mutta jonka hyödyntäminen on hyvin käyttökelpoinen työkalu sävellystyössä. Antautumalla subjektiivisten mielikuvien vietäväksi voidaan tyylistä oppia asioita, joita muotokaaviot ja kadenssimallit eivät kerro.

W. Dean Sutcliffe (2020) kokoaa sanoja, joilla on kirjallisuudessa kuvattu klassismin musiikille tyypillisiä ilmaisullisia vastakohtia. Hän kirjoittaa erityisesti tunnistettavasta klassisesta avauksesta, jossa voimakasta karakteria seuraa välittömästi päinvastainen vastaus (Sutcliffen oma termi tälle ilmiölle on *gracious riposte*). Ilmiölle ei ole vakiintunutta nimeä, mutta sitä on käsitelty kirjallisuudessa laajasti, ja siinä vastakkain asettuvia karaktereita on kuvattu muun muassa sanoilla uskalias/arka, hyökkäävä/aneleva, ankara/lempeä, jämäkkä/vastaanottavainen. (Sutcliffe 2020, 62.) Sutcliffen mainitsemat sanat ovat nähdäkseni käyttökelpoisia musiikin ilmeen kuvailuun missä tahansa muussakin sopivassa asiayhteydessä.

Sutcliffe käsittelee ilmiötä musiikkiesimerkillä (Pleyelin jousikvartetto Es-duuri, op. 1 nro 2, ensimmäinen osa, tahdit 1–11), jonka pohjalta hän listaa voimakkaan karakterin piirteiksi forte-dynamiikan, nousevan kontuurin, staccaton, unisonon, ensimmäisten iskujen korostumisen, tuttitekstuurin, pisteelliset rytmiarvot ja monorytmisyyden. Hellän vastauksen piirteitä vastaavasti ovat piano-dynamiikka, laskeva kontuuri, legato, homofonia, kohotahtisuus, soolo, tasaiset rytmiarvot ja eriytyvät rytmit. (Sutcliffe 2020, 58–59.) Lisäksi hän mainitsee appoggiaturat yleisesti tunnustettuna ilmaisua pehmentävänä elementtinä. Aikalaiskirjoittajista muun muassa Koch yhdisti appoggiaturat pehmeeseen ja miellyttävyyteen. (Sutcliffe 2020, 68).

## 6.1 Iso ja pieni ilmaisu

Lähestyn Haydnin menuettien karakterien kirjoa tekemällä karkean yleisen jaon isoon ja pieneen ilmaisuun. Nämä kategoriat voisivat olla otsikoltaan myös ”enemmän” ja ”vähemmän”. Taulukossa 6.1 listaan kummankin laajan sateenvarjon alle tarkentavia ilmaisullisia mielikuvia, joita Haydnin menuettien karakterit voivat kuulijassa herättää. Jako ei ole yksiselitteinen eikä objektiivinen, mutta tarjoaa suuntaa antavan katsauksen erilaisten musiikillisten ilmeiden kirjoon. Lisäksi luettelen, mitkä musiikin tekniset yksityiskohdat lähtökohtaisesti ovat yhteydessä isoon ja mitkä pieneen ilmaisuun tässä ohjelmistossa. Osa näistä on linjassa Sutcliffen kuvauksien kanssa ja osa perustuu omaan analyysiini. Mainitsen vain tekijöitä, jotka ovat olennaisia Haydnin kosketinsoitinmenueteissa. Yksittäinen musiikkiesimerkki on aina uniikki yhdistelmä näitä piirteitä, eikä kaikissa tilanteissa ole mielekästä pyrkiä lokeroimaan kappaletta selvästi jompaankumpaan kategoriaan kuuluvaksi.

**Taulukko 6.1**

|                         | ISO ("enemmän")  | PIENI ("vähemmän")   |
|-------------------------|--|--|
| Mahdollisia mielikuvia  | energinen, reipas, voimakas, ulospäinsuuntautunut, määrätietoinen, ponteva, hypähtelevä, juhlallinen, julistava, orkestraalinen, sotilaallinen | sievä, kohtelias, niaaileva, lempeä, hellä, pehmeä, sopuisa, arka, empivä, verkkainen, pidättyväinen, hillitty |
| Musiikillisia tekijöitä | oktaavit, terssikaksinnukset, blokkisoinnut  | kaksiääninen tekstuuri   |
|                         | matala rekisteri   | korkea rekisteri   |
|                         | laaja rekisteri  | suppea rekisteri   |
|                         | pohjamuotoiset soinnut   | sointukäännökset   |
|                         | nouseva liike  | laskeva liike  |
|                         | nopeat aika-arvot  | hitaat aika-arvot  |
|                         | pisteelliset kahdeksasosat   | tasaiset kahdeksasosat   |
|                         | juoksevat tai kolmisointua murtavat triolit  | koristelevat, kohdesävelen ympärillä pyörähtävät triolit   |
|                         | hyyt   | astekulut  |
|                         | iskulliset konsonanssit  | appogiaturat   |

Musiikin karakterin määrittymiseen vaikuttaa olennaisesti myös rytmisen vakaus tai asettumattomuus. Musiikin eteneminen on tasaista ja ennustettavaa, kun melodisia fragmentteja toistetaan ja/tai fraasit jakautuvat säännöllisen mittaisiin alafraaseihin. Vakaassa rytmisessä metrisiä iskuja painotetaan musiikin pinnalla samalla tavalla peräkkäisissä tahdeissa. Vastaavasti rytmistä asettumattomuutta aiheuttavat epäsymmetrisesti jakautuvat, vaikeammin ennustettavat ja rytmisesti kirjavat fraasit sekä vaihtelevuus eleytyksellisten aksenttien metrisessä sijoittumisessa. Myös harmoniarytmi ja mahdollinen modulaatio vaikuttaa musiikin liikkuvuuden kokemiseen.

Rytmin vakaus tai asettumattomuus voi ilmetä isossa tai pienessä ilmaisussa. Kun musiikissa on useita ison ilmaisun piirteitä, rytmisen selkeys voi synnyttää mielikuvan juhllisuudesta, itsevarmuudesta tai julistavuudestaan. Musiikki voi vertautua hallittuun ja retorisesti painokkaaseen puheeseen. Rytmisen vakaus pienessä ilmaisussa voi puolestaan yhdistyä hillittyyn levollisuuteen ja mielikuvaan kohteliaisuudesta: kuin lausuisi etiketin mukaisia tervehdyksiä. Asettumaton ja eloisa rytmisen ilme taas voi näyttäytyä esimerkiksi innostuneena riemuna (iso ilmaisu) tai arkisena, polveilevana puheenomaisuutena (pieni ilmaisu). Rytmisen selkeys on siis vaikutelmaltaan formaalimpaa kuin rytmisen asettumattomuus.

Esimerkissä 6.1 on rinnakkain kaksi menuettiavausta, joissa on paljon yhteistä, mutta joiden karakterit ovat kuitenkin hyvin erilaiset. Avausmotiivi on hyvin samanlainen, ja kummankin esimerkin melodiset fragmentit jakautuvat tahtimäärin 1+1+2. Molemmissa muodostuu ensimmäiseen kolmeen tahtiin soinnut I-IV-I. Esimerkissä 6.1a ilmaisua energisoivia tekijöitä ovat pisteellinen rytmi, ylöspäiset hyyt, hyyt melodiaäänien lisäksi myös bassostemmassa, pohjamuotoinen IV aste, laaja rekisteri. Vastaavasti esimerkissä 6.1b hillityn ilmaisun piirteitä ovat tasaiset kahdeksasosat, alaspäiset hyyt, urkupistebasso, IV asteen soinnun muodostuminen toonikabasson päälle (5/3 – 6/4 – 5/3 -kulku) ja suppeampi rekisteri. Molemmissa esimerkeissä esiintyvät terssikaksinnukset edustavat tässä ohjelmistossa suhteellisesti paksua tekstuuria, joka yhdistyy isoon ilmaisuun. Esimerkissä 6.1a basson tauot vahvoilla iskuilla tahdeissa 1–2 horjuttavat paikallisesti rytmistä vakautta, kun taas esimerkissä 6.1b basson rooli on hyvin staattinen. Itselleni esimerkki 6.1b synnyttää mielikuvia joko hillitystä arvokkuudesta tai lempeydestä. Esimerkissä 6.1a ensimmäiset

tahdit tuovat mieleen julistavan torvensoiton. Esimerkissä 1a musiikin ilme vaihtuu tahdeissa 3–4 päinvastaiseen, kun nousevat hypyt vaihtuvat laskevaan astekulkuun, pisteelliset rytmit tasaisiin kahdeksasosiin, paksumpi tekstuuri kaksiääniseen tekstuuriin, pohjamuotoiset soinnut käännöksiin ja jämäkät eleet sievästi pyörähtävään triolikoristeluun. Kyseessä on siis aiemmin mainittu *gracious riposte*, jossa voimakasta avausta seuraa pehmeä vastaus.

**Esimerkki 6.1.** a) Hob. XVI:16 ja b) Hob XVI:5. Tahdit 1-4. Kaksi erilaista karakteria samantyylisestä avausmotiivista.

a)

b)

Esimerkissä 6.2 havainnollistuu, millainen karakteriero on pisteellisillä rytmeillä ja trioleilla. Katkelma on fonte-skeema, jossa kahden tahdin malli kopioituu säveltasolta toiselle muuten identtisesti, mutta hypyt kulmikkailla pisteellisillä rytmeillä (t. 12) vaihtuvat asteittaisiin triolikuvioidiin (t. 14). Rytmiset karakterit korostavat skeemaan sisäänkirjoitettua harmonioiden vastakkainasettelua (mollista duuriin).

**Esimerkki 6.2.** Hob.XVI16:Es, tahdit 11-14. Kopioituvan sekvenssimallin rytmisen variointi.

Esimerkissä 6.3 melodiset fragmentit ovat vaihtelevan mittaisia ja koostuvat vaihtelevista rytmihahmoista. Yksikään hakasilla merkityistä fragmenteista ei ole rytmiseltään sisällöltään identtinen. Peräkkäiset tahdit 5–6 ovat kyllä keskenään samanlaiset, ja tämä vaihe onkin katkelman säännöllisin yksityiskohta, mutta kuviot yhdistyvät keskenään erilaisiin melodisiin kokonaisuuksiin. Katkelmassa pienen ilmaisuuden piirteitä ovat korkea rekisteri, kohdesävelen ympäri pyörähtävät triolit, astekulut ja appogiaturat. Vaihtelevat ylös- ja alaspäin suuntautuvat triolikuviot ovat ilmeeltään leikkisiä. Katkelma tuo enemmän mieleen hyväntuulisen jutustelun kuin formaalin puheen.

**Esimerkki 6.3. Hob.XVII:D1, tahdit 1–8. Pieni ilmaisuus ja vaihtelevan mittaiset melodiset fragmentit. ”Jutusteleva” karakteri.**

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns, often grouped in triplets, and includes a trill in measure 6. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests, providing a steady harmonic foundation.

## 6.2 Kontrastien sijoittuminen menuetin kokonaisuudessa

Koska menuetin muotorakenteet tarjoavat kohtuullisen vähän liikkumavaraa valtavan mielikuvituksellisiin ratkaisuihin (kadenssipaidat ja -vaihtoehdot ovat määrättyt, harmoninen runko on enemmän tai vähemmän I-V-I, tietty määrä materiaalin kertaamista kuuluu asiaan ja niin edelleen), menuetit ovat draamankaareltaan kohtuullisen samankaltaisia. Toisaalta kun

tämän lähtökohdan toteaa ja siirtyy tarkastelemaan eroavaisuuksia yksityiskohtaisemmalla tasolla, huomataan, että mitään pakollista kokonaisuudon kattavaa karakterien sijoittumisen kaavaa ei ole. Menuetissa voi olla vain yksi hallitseva karakteri, tai jokainen säe voi olla kuin uuden hahmon astuminen näyttämölle.

Karakterin vaihdos sijoittuu yleisimmin joko kahden ensimmäisen säkeen välille tai repriisien välille. Vaikka esimerkissä 6.1a nähdäänkin karakterin vaihdos keskellä nelitahtista säettä, tämä ei ole kovin tyypillinen tilanne Haydnin menueteissa. Muotokaavion ”kontrastoiva keskisäe” ehdottaa jo nimensä puolesta juonenkäännettä kaksoisviivaa ylittyessä, mutta nimitykseen ei tule takertua liikaa. Kappaleen kokonaisuudessa kiinnostavin karakterivaihdos voi hyvin sijoittua ensimmäisen repriisin ensimmäisen ja toisen säkeen väliin. Muun muassa kaksitaitteisessa muodossa keskisäkeessä käytetään usein avaussäkeen materiaaleja, mikä edustaa myös alkuun palaamista. ”Kontrastoivuus” tarkoittaa monesti harmonista epävakautta, joka syntyy sekvenssien tai dominanttiurkupisteen käytöstä. Kolmitaitteisessa muodossa ”kontrasti” voi tarkoittaa myös uusien motiivien esittelyä. Tämä ei kuitenkaan automaattisesti määrää, että narratiivinen vaikutelma repriisien välillä on esittää ”vastaväite” edeltävään materiaaliin, puhevertausta käyttäen.

### 6.3 Karakterit: Pedagoginen näkökulma

Yksi mahdollinen lähtökohta oman menuetin säveltämiseen on karakterivetoinen ideointi. Tätä työskentelytapaa voi hyödyntää monenlaisissa pedagogisissa tehtävänäannoissa ja kirjoitusprosessin eri vaiheissa. Silloin kirjoitustyötä ohjaavat seuraavan kaltaiset kysymykset: Millaista karakteria tavoittelen? Millaisilla yksityiskohdilla voin saada sen aikaan? Olenko tyytyväinen lopputulokseen, haluanko edelleen tehostaa vaikutelmaa, vai muutanko ilmaisua hienovaraisempaan suuntaan? Miten jatkan tästä: Pysyykö karakteri samana vai vaihtuuko se? Jos vaihtuu, kuinka jyrkän kontrastin haluan? Miten huomioin karakterin valinnassa sen, mitä muotorakenteen vaihetta kirjoitan? Mitkä tehokeinot ovat sellaisia, jotka kuuluvat tähän tyyliin, ja mitkä ratkaisut vievät vaikutelman liian kauaksi referenssiohjelmistosta? Nämä kysymykset ohjaavat myös analyttisen fokuksen suuntaamista, kun kohdeohjelmistosta

etsitään vastauksia oman kirjoitustyön pulmakohtiin.

Ylläkuvatut kysymyksenasettelut kutsuvat suhtautumaan menuetin kirjoittamiseen luovana prosessina ja luomaan henkilökohtaista suhdetta kohdetyyliin. Näitä valintoja tehdessä huomio on hyvin konkreettisesti juuri tarkastelun alla olevassa tahdissa ja pinnan välittömässä kuvioinnissa. Päinvastainen etenemisjärjestys on lähteä liikkeelle teoriavetoisesti ja esimerkiksi hahmotella ensimmäiseksi kokonaisuoto: millaiset kadenssit, millaiset sävellajialueet, mikä sekvenssimalli, minkä mittaiset fraasit ja mikä muototyyppi (kaksi- vai kolmitaitteinen). Jälkimmäinen lähestymistapa tuottaa yksiselitteisempiä suuntaviivoja, mutta tarjoaa vähän apua toimivan melodian kirjoittamiseen. Mikään ei periaatteessa estä hyödyntämästä molempia näkökulmia yhtä aikaa, ja jonkinlainen tietoisuus menuettimuodon rakenteista on välttämätöntä sellaista säveltäessä. Näkemykseni mukaan kuitenkin tarkkojen teknisten raamien ennalta määrääminen voi joskus vaikeuttaa luovan intuition koko potentiaalin hyödyntämistä. Jos esimerkiksi keskittyy rakentamaan reitin tiettyyn kadenssiin ilman muita tavoitteita, saattaa jäädä kaikista ilmeikkäimmät avausaiheet keksimättä. Pelkkä suunnitelma lopetuksista ja tahtimääristä voi aiheuttaa myös tyhjän paperin kammoa. Alkuun pääsemisen vaikeudessa suosittelisin työkaluja, jotka auttavat nimenomaan alun kirjoittamisessa. Taulukossa 6.2 on esimerkkejä tehtävänantojen mahdollisista sanallistamisista.

### Taulukko 6.2

| <b>Mahdollisia tehtävänantoja</b>  |
|--|
| Tee kaksi erilaista vastausta annettuun avaukseen. Toinen versio on avausta myötäilevä, toinen kontrastoiva.   |
| Tee annetusta (tai itse keksitystä) motiivista vaihtoehtoinen versio, jossa karakteri on erilainen.  |
| Käytössä on taulukon 6.1 kaltainen ohjenuora. Valitse adjektiivi ja kirjoita säe, johon sisällytät jotain listassa mainittuja elementtejä. Kirjoita tällä menetelmällä säkeitä menuetin eri vaiheisiin: nelitahtinen avaus, ensimmäisen repriisin jälkisäe, toisen repriisin alku. Voit hyvin harjoitella esimerkiksi toisen repriisin alkuja ilman, että olet kirjoittanut niitä edeltävää materiaalia. |

## 7 Loppupohdinta

Galantin menuetin kirjoittamiseen voi suhtautua monella tasolla ja tavoitteella. Toisaalta kyse on pienestä ja kaavamaisesta kappaleesta, jonka avulla voidaan harjoitella tavanomaisia tonaalisia ilmiöitä ja yksinkertaisia kokonaismuotoja. Näihin aiheisiin voidaan päästä nopeasti kiinni esimerkiksi aukkotäydennystehtävillä ja tarkoilla tehtävänannoilla. Toisaalta kokonaan oman menuetin kirjoittaminen taiteellisesti ja tyyllisesti kunnianhimoisesti on merkittävästi vaativampi projekti, joka voi johdattaa varsin hienopiirteisten sävellyksellisten kysymysten äärelle. Näiden kysymysten kirjoittama pohdinta voi laajentua pienen tanssikappaleen kontekstia suuremmaksi. Esimerkiksi karaktereihin, ilmaisullisiin kiintopisteisiin ja rytmin monitasoisuuteen liittyvät teemat tulevat tavalla tai toisella vastaan kaikessa säveltämisessä. Perehtyminen siihen, miten näitä tekijöitä käsitellään juuri galantissa menuettityylissä (tai muussa rajatussa tyylikontekstissa), terävöittää tietoisuutta käytössä olevista työkaluista.

Menuetin kirjoittamisella voidaan myös tavoitella kaikessa yksinkertaisuudessaan ymmärrystä siitä, millaisia kyseiset kappaleet ja niiden edustama tyyli ovat. Galantista musiikista kiinnostuneelle menuetti on keskeinen ja helposti lähestyttävä formaatti tyyliin perehtymiselle. Komponointi on silmiä avaava analyttinen työkalu, joka voi ohjata sellaisten tutkimuksellisten kysymysten äärelle, joita ei tulisi muuten ajatelleeksi. Matkalla kohti syvällistä tyylin hallintaa pikkukappaleet ovat vasta ponnahtauslauta kohti ohjelmiston koko kirjoa. Menueteista olisi luonteva laajentaa ymmärrystä esimerkiksi menuetti-trio -pareihin, sonatiineihin, sonaatteihin, muihin sävellystyyppeihin ja yhä laajempiin muotoihin, aikalaisesimerkkejä seuraten.

Keskeisimmät jatkotutkimuksen kohteet tälle työlle ovat analyysin ulottaminen laajempaan ohjelmistoon sekä pedagogisten sovellutusten konkreettinen kehittäminen. Kohderyhmän tarkentaminen ja viimeisteltyjen opetusmateriaalien laatiminen ovat tavoitteita, joiden työstäminen olisi mielekkäintä pitkäjänteisessä käytännön opetustyössä.

Satsinkirjoittajana, muusikkona ja pedagogina minua kiehtoo erityisesti mahdollisuus

oivaltaa, miten samankaltaiset ilmaisulliset tilanteet toteutuvat eri tyyliissä. Miten kuulijalle signaloidaan alku tai loppu, mitä on vakaus tai epävakaus, miten tarinallinen kaarros muotoutuu? Toivonkin, että tyylinmukaisen komponoinnin maailmaan sukeltava muusikko kurkistelee avarakatseisesti laatikon reunojen yli. Menuetti ei ole vain menuetti, vaan yksi reitti perustavanlaatuisten musiikillisten kysymysten äärelle.

## Lähteet

Aldwell, Edward & Schacter, Carl 2003: Harmonia ja äänenkuljetus. Suomentanut Olli Väisälä. A Thomson Learning Company, Wadsworth.

Allanbrook, Wye Jamison 1983: Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni. The University of Chicago Press, Chicago.

Bernstein, Zachary & Myler, Derek J. 2023: "Model Composition in the Post-Tonal Classroom: Three Templates and Sample Realizations," Journal of Music Theory Pedagogy. Vol. 37, Article 11. DOI: <https://doi.org/10.71156/2994-7073.1445>

Bonds, Mark Evan 1991: Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of Oration. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Brown, A. Peter 1986: Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style. Indiana University Press, Bloomington.

Campbell, Bruce 2010: "Model Composition" Revisited: The Ragtime Project, Journal of Music Theory Pedagogy. Vol. 24, Article 4. DOI: <https://doi.org/10.71156/2994-7073.1305>

Cook, Nicholas 1996: Analysis Through Composition. Principles of the Classical style. Oxford University Press, New York.

Downs, Philip G. 1992: Classical Music. The era of Haydn, Mozart and Beethoven. W. W. Norton & Company, New York.

Eckert, Stefan 2005: "So, you want to write a Minuet?"—Historical Perspectives in Teaching Theory. *Society for Music Theory*. Volume 11, Number 2, June 2005.

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html>

Koch, Heinrich Christopher 1983: *Introductory Essay On Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4*. Kääntänyt englanniksi ja esittelytekstin kirjoittanut Nancy Kovaleff Baker. The Alpine Press, Inc., Stoughton, Mass. Alkuteos ilmestynyt vuosina 1787–1793.

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray 1983: *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Lester, Joel 1992: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Mirka, Danuta 2014: Introduction. Teoksessa *The Oxford Handbook of Topic Theory* (toim. Mirka, Danuta). Oxford University Press, New York.

Murtomäki, Veijo. 2020. Galantti, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. *Musiikin historiaa*. Viitattu 17.6.2025. [https://muhi.uniarts.fi/klas\\_klassismi2/](https://muhi.uniarts.fi/klas_klassismi2/)

Ratner, Leonard G. 1956: Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure. *The Musical Quarterly*. Vol. 42, No. 4 (Oct., 1956), 439-454. <https://www.jstor.org/stable/740254>

Ratner, Leonard G. 1980: *Classical Music. Expression, Form and Style*. Schirmer Books, New York.

Rogers, Nancy 2013: Modernizing the Minuet Composition Project. *Journal of Music Theory Pedagogy*. Vol. 27, Article 6. DOI: <https://doi.org/10.71156/2994-7073.1161>

Rosen, Charles 1998: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company, New York.

Sheldon, David 1989: *Marpurg's Thoroughbass and Composition Handbook. A Narrative Translation and Critical Study*. Pendragon Press.

Sutcliffe, W Dean 2020: *Instrumental Music in an Age of Sociability. Haydn, Mozart and Friends*. Cambridge University Press, Cambridge.

Vial, Stephanie D. 2008: *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical "Period"*. University of Rochester Press, Rochester.

## Liite: Tutkielman ohjelmisto

Käytetty nuottijulkaisu:

Haydn, Joseph: Sämtliche Klaviersonaten. Band 1. G. Henle Verlag, München [2020].

Menuettiosat seuraavista teoksista (julkaisun mukaisessa järjestyksessä):

Hob. XVI:12

Hob. XVI:13

Hob. XVI:14

Hob. XVI:6

Hob. XVI:2

Hob. XVI:1

Hob. XVI:7

Hob. XVI:8

Hob. XVI:9

Hob. XVI:10

Hob. XVI:G1

Hob. XVII:D1

Hob. XVI:3

Hob. XVI:4

Hob. XVI: 11

Hob. XVI: 16

Hob. XVI: 164

Hob. XVI: Es2

Hob. XVI: Es3