

SONAATTIEKSPOSITIO ODOTUSTEN JA JÄNNITTEIDEN LEIKKIKENTTÄNÄ

**Muodon ja äänenkuljetuksen tarkastelua kolmessa Haydnin 1790-luvun
sonaattiekspositiossa**

Tutkielma

Syksy 2007

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Cecilia Oinas

Työn nimi	Sivumäärä
Sonaattiekspositio odotusten ja jännitteiden leikkikenttänä. Muodon ja äänenkuljetuksen tarkastelua kolmessa Haydnin 1790-luvun sonaattiekspositiossa.	70
Laatijan nimi	Lukukausi
Cecilia Oinas	Syksy 2007
Koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto
Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma	musiikinteoria
Osasto	
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto	
Tiivistelmä Tutkielma käsittelee kolmea Joseph Haydnin 1790-luvun sonaattimuotoista ensimmäistä osaa pianotrioista D-duuri (Hob. XV/24), Es-duuri (XV/30) sekä jousikvartetosta F-duuri (op. 74/2). Analyysissa käsitellään osien ekspositioita eli esittelyjaksoja, joiden harmonis-lineaarista liikettä kuvataan Schenker-analyysin avulla. Tämän lisäksi ekspositioita tarkastellaan James Hepokosken ja Warren Darcyn sonaattiteorian käsitteistöllä. Kaikkien kolmen tutkimuskappaleen sivuteemaryhmä alkaa pääteemalla tai sen variantilla, mitä kutsutaan usein monotemaattisuudeksi. Tutkielmassa tarkastellaankin sitä, vaikuttaako osien monotemaattisuus jollain tavalla muodon jäsentymiseen. Toinen tärkeä tarkastelun kohde on se, miten ekspositioissa leikitellään transitorisen jakson aikana pääsävellajin ja sivusävellajin puolilopukkeiden käytöllä aloittaa sivusävellajin alue. Analyysien perusteella tutkielman pianotriot ovat samankaltaisia pääsävellajin puolilopukkeen käytön puolesta siinä mielessä, että ensimmäinen puolilopukepysähdys on voimakas ele, joka ei kuitenkaan vielä onnistu avaamaan sivusävellajin aluetta. F-duurikvartetto on puolestaan rakentunut eri tavalla: tämä ilmenee muun muassa useampien pääsävellajin dominanttipedaalien käytöllä, joiden dynaaminen luonne heikkenee joka kerralla. Kaikki ekspositiot siirtyvätkin lopulta sivusävellajin alueelle konventionaalisemman sivusävellajin puolilopukkeen kautta. Yhteistä kaikissa ekspositioissa on myös se, että sivusävellajin alueella ei saavuteta rakenteellisesti sulkevaa V-I-kadenssia vielä ensimmäisellä kerralla äänenkuljetuksen näkökulmasta. Eräs syistä voi olla se, että pääteemalla avatuva sivusävellajin alue on eräänlainen 'välietappi', jolloin vasta uuden materiaalin ilmaantuminen antaa sulkevamman vaikutelman. Tutkielman johtopäätöksenä on, että pääsävellajin puolilopukkeen käyttö on merkki jollain tavalla poikkeuksellisesti etenevästä ekspositiosta. Myös osien monotemaattisuus näyttäisi vaikuttavan muodon jäsentymiseen, eksposition sivusävellajin alueen lisäksi myös kertausjaksoissa.	

Hakusanat Haydn, sonaattimuoto, Schenker-analyysi, sonaattiteoria, monotemaattisuus, transitioalue
Muita tietoja

1 JOHDANTO.....	6
2 EKSPOSITION TAPAHTUMISTA	8
2.1 Taustaa.....	8
2.2 Hepokosken ja Darcyn sonaattiteoriasta.....	9
2.2.1 Yleistä.....	9
2.2.2 EEC:n, medial caesuran ja kaksitaitteisen eksposition lyhyt esittely	9
2.2.3 Käsitteiden määrittelyä	13
2.3 Eksposition transitorisesta alueesta ja medial caesurasta	14
2.3.1 Yleistä.....	14
2.3.2 Hepokosken ja Darcyn näkemyksiä transitioalueesta	16
2.3.3 Caplinin näkemyksiä transitioalueesta	16
2.3.4 Mistä transitioalue alkaa?	18
2.3.5 Vertailua dominanttipedaalista ja termin ”post-kadenssaalinen” käytöstä	19
2.4 EEC:stä	20
2.4.1 EEC vähimmäisvaatimuksena	20
2.4.2 EEC:n viivästymisen	21
2.4.3 EEC ja sivuteema-alueen 5- <i>Zug</i>	22
2.4.4 EEC:n jälkeisistä V–I-kadensseista	23
2.5 Erityistapauksia; useampia medial caesura -ehdokkaita	24
2.5.1 ”Trimodular block”-ekspositio	24
2.5.2 Muita vaihtoehtoja, ”medial caesura declined”	25
2.5.3 Vertailua	27
2.6 Monotemaattisuudesta	28
2.6.1 Yleistä.....	28
2.6.2 Monotemaattisuudesta Haydnin varhaisemmassa tuotannossa	29
3.1 Pianotrio Es-duuri XV/30 (1795)	31
3.1.1 Yleinen kuvaus	31
3.1.2 Kaksi medial caesuraa?	32
3.1.3 Eksposition välitason äänenkuljetuksesta.....	34
3.1.4 Pintatason äänenkuljetuksen tarkastelua	38
3.1.5 Pienoismuodoista ja metriikasta	41
3.1.6 Yhteenvedoa	42
3.2 Pianotrio D-duuri XV/24 (1794)	42
3.2.2 Transitioalueen alkamiskohdan määrittäminen	44
3.2.3 Eksposition äänenkuljetuksesta	44
3.3 Jousikvartetto F-duuri op. 74/2 (1793).....	50
3.3.1 Yleinen kuvaus	51
3.3.2 Medial caesura -vaihtoehtoja.....	52
3.3.3 Eksposition äänenkuljetuksesta	54
3.3.4 EEC:n paikallistamisen ongelmasta	58
3.3.5 Yhteenvedoa	58
3.4 Ekspositioiden syvän tason äänenkuljetuksesta	59
4 YHTEENVETOA.....	62
4.1 Alustavia pohdintoja.....	62
4.2 Monotemaattisuuden vaikutus tutkimuskappaleiden ekspositioissa	62
4.2.1 Medial caesuran viivästymisen pianotrioissa; ”trimodular block”-näkemyksen ongelmat	63
4.2.2 I:HC voimakkaana MC-eleenä	64

4.2.3 Mozartin K. 590 esimerkkinä monotemaattisesta TMB-ekspositiosta?	64
4.2.4 EEC:n viivästymiseen vaikuttavista seikoista tutkimuskappaleissa; 5-Zug:n merkityksestä	67
4.2.5 Monotemaattisuuden vaikutus kertausjaksossa	67
4.3 Lopuksi	69
Lähteet	71

1 JOHDANTO

Franz Joseph Haydnin (1732–1809) yli viisikymmentä vuotta kattava sävellystuotanto sisältää niin varhaisklassismin aikakauden kuin W.A. Mozartin (1756–1791) jälkeisen myöhäisklassisen ajanjakson. Haydn saavutti 1790-luvulla, Eszterházyn hovin yli 30 vuotta kestäneen säveltäjävirransa raukeamisen jälkeen, ennennäkemättömän suosion eri puolilla Eurooppaa. Tässä valossa ei ole ihme, että monet Haydnin 1790-luvulla syntyneistä sävellyksistä ovat omaperäisiä, kypsiä ja persoonallisia näkemyksiä aikakauden eri sävellysgenreistä.

Tutkielmani käsittelee Haydnin kolmea 1790-luvulla sävellettyä sonaattimuotoista ensimmäistä osaa pianotrioista D-duuri (Hob. XV/24) ja Es-duuri (Hob. XV/30) sekä jousikvartetosta F-duuri (op. 74/2). Analyysini keskittyy ensisijaisesti osien ekspositioihin eli esittelyjaksoihin, joiden harmonis-lineaarista liikettä kuvaan Schenker-analyysin avulla. Tämän lisäksi tarkastelen ekspositioita James Hepokosken ja Warren Darcyn sonaattiteorian käsitteistöllä.

Yksi käsiteltävien kolmen eksposition erityispiirteistä on, että niiden sivuteemaryhmä alkaa pääteemalla tai sen variantilla, mitä kutsutaan usein monotemaattisuudeksi. Vaikka monotemaattisuus on terminä ristiriitainen, on ilmiöllä merkitystä erityisesti Haydnin tuotannossa. Eräs tutkimuskysymyksistäni onkin se, millä tavalla monotemaattisuus vaikuttaa näissä ekspositioissa muodon jäsentymiseen.

Sonaattiekspositioiden pää- ja sivuteemaryhmän välistä aluetta kutsutaan usein transitioksi, toisinaan myös sillaksi ("bridge"). Tyypillistä on, että tämän alueen aikana aletaan yleensä moduloida kohti sivusävellajia, jolloin alue päättyy sivusävellajin puolilopukkeelle. Tutkielmani ekspositioissa tarjoutuu kuitenkin mahdollisuus aloittaa sivusävellajin alue ilman modulaatiota, suoraan pääsävellajin dominantille päättyneen puolilopukkeen jälkeen. Tonaalisesti ajateltuna pääteemasta ja transitorisesta alueesta muodostuva kokonaisuus päättyisi tällaisissa tapauksissa dominanttisoinnulle ["on the dominant"] ja jatkaisi heti tämän jälkeen dominanttisävellajissa ["in the dominant"], jolloin sivusävellajin vakiinnutus

tapahtuisi vasta itse sivusävellajin alueen aikana.¹ Vaikka edellä mainittua etenemistapaa esiintyy erityisesti varhaisemman wieniläisklassismin ajan sonaattimuotoisissa sävellyksissä, se on huomattavasti harvinaisempaa 1790-luvun laajoissa, näyttävissä ekspositioissa. Myös tutkielmani ekspositioissa siirrytään sivusävellajin alueelle lopulta konventionaalisemman sivusävellajin dominanttisoinnun kautta. Mielenkiintoista on kuitenkin se, miten Haydn leikittelee eri vaihtoehtojen kanssa sekä miten nämä seikat vaikuttavat retoriseen muotoon ja äänenkuljetukseen.

Toisessa luvussa käsittelen tutkielmani teoreettista taustaa, jossa suurimman painon saa Hepokosken ja Darcyn sonaattiteoria ja sen käsitteistö. Tämän käsitteistön valossa tarkastelen muita tutkielmaani liittyviä tärkeitä aiheita, kuten ekspositioiden transitorista aluetta, sivusävellajin alueen rakenteellisesti painokkaiden kadenssien merkitystä kokonaismuodossa sekä monotemaattisuuden vaikutusta.

Kolmannessa luvussa analysoin jokaista ekspositiota oman alaluvun alla. Neljännessä luvussa pohdin vielä analyyseista tehtyjä johtopäätöksiä.

¹ Lainausmerkeissä olevaa erottelua on käyttänyt muun muassa Donald Francis Tovey Beethovenin pianosonaatteja käsittelevissä teksteissään, joissa hän korostaa, ettei sivusävellajialuetta usein edeltävää dominanttijaksoa (V/V) erehdyttäisi luulemaan itsenäiseksi sävellajialueeksi (esim. Tovey 1931, 5–6).

2 EKSPPOSITION TAPAHTUMISTA

2.1 Taustaa

Tästä esimerkistä [Haydnin jousikvartetto h-molli op. 33/1] näemme sen, miten vapaa klassinen muoto oli ja toisaalta miten paljon sille merkitsivät tonaaliset suhteet - - - Artikuloitu liike dominantille (tai sitä korvaavalle sointuasteelle) on kaikki, mitä sonaattiekspositiolta vaaditaan: se, miten tämä toteutetaan, on täysin vapaata, tai pikemminkin riippuvaista jokaisen yksittäisen teoksen luonteesta ja materiaalista.²

Yllä olevasta Charles Rosenin sitaatista voi aistia peitettyä kritiikkiä 1800-luvun jälkipuoliskolta peräisin olevalle motiivi- ja teemälähtöiselle analyysille. Rosen katsoo wieniläisklassisten sonaattiekspositioiden tärkeimmäksi yhteiseksi tekijäksi artikuloidun liikkeen kohti sivusävellajia, mikä vapauttaa eksposition esimerkiksi pää- ja sivuteeman välisen kontrastin vaatimuksesta. Harmonialähtöinen näkemys musiikillisten muotojen määrittäjänä on ollut pohjana myös monille muille 1900-luvun jälkipuoliskon kirjoittajille, Rosenin lisäksi esimerkiksi William Rothsteinille, joka Heinrich Cristoph Kochin (1749–1816) ajatuksia mukaillen määrittelee myös pienoismuodot tonaalisen liikkeen ja kadenssien perusteella: ”*If there is no tonal motion, there is no phrase.*”³

Myöhäisen wieniläisklassismin ekspositiot sisälsivät toisaalta konventioita ja odotuksia, jotka olivat muotoutuneet edellisten vuosikymmenien aikana. Samaan aikaan kun ekspositiot laajenivat tahtimäärältään, alkoivat niiden sisällä olevat alueet profiloitua enemmän myös teemojen, tekstuurien tai karakterien suhteen. Tämä vaikutti siihen, että ne – konventioiden lisäksi tai niistä huolimatta – jäsenyivät usein eri tavoin dramaturgiasta tai kontekstista riippuen.

Vaikka sonaattiekspositioiden analyysin pohjana on tässä työssä siis harmoninen liike, yksityiskohtaisemmassa analyysissä nousevat esille väistämättä myös sellaiset retoriset tekijät kuin fraasilopetukset, tauot tai karakteri, jotka vaikuttavat eksposition jäsentymiseen ja ovat osaltaan vuorovaikutuksissa aikakauden konventioiden ja odotusten kanssa.

² Rosen 1976, 69.

³ Rothstein 1989, 5.

2.2 Hepokosken ja Darcyn sonaattiteoriasta

2.2.1 Yleistä

James Hepokoski ja Warren Darcy esittävät vuonna 1997 ilmestyneessä artikkelissaan ”Medial Caesura and its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition” näkemyksensä wieniläisklassisen eksposition jäsentymisestä. Vuonna 2006 ilmestyneessä teoksessaan *Elements of Sonata Theory* he laajentavat näkökulmaansa myös kehittely- ja kertausjaksoihin.

Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian yksi peruslähtökohdista on tutkia yksittäisen teoksen ja taka-alalla vaikuttavien normien välistä vuorovaikutusta:⁴

- - - missä tahansa sonaattimuotoisen osan vaiheessa säveltäjä voi valita joko tavanomaisemman standardivaihtoehdon - - - tai käsitellä tätä vaihtoehtoa rohkeammin – kenties jopa muuttaa sen *deformaatioksi* (venyttää sitä tai jopa siirtyä rajojen ulkopuolelle) tai ajaa kokonaan normin yli jonkin tietyn ekspressiivisen vaikutelman aikaansaamiseksi. Juuri tähän nojaavat Haydnin, Mozartin tai Beethovenin musiikin karakteristinen tyyli ja briljanssi muuten konventionaalisten eleiden sisällä.

Hepokoski ja Darcy pyrkivät tunnistamaan wieniläisklassisen aikakauden standardiratkaisut ja -vaihtoehdot, joita muun muassa Haydn, Mozart ja Beethoven muokkasivat joustavasti omiin ekspressiivisiin tarpeisiinsa. Sävellys ja säveltäminen ovat eräänlaista jatkuvaa dialogia persoonallisen ilmaisun ja tavanomaisempien proseduurien välillä. Standardivaihtoehdoista luopuminen on näin ollen yhtenä edellytyksenä Hepokosken ja Darcyn ”deformaatio”-käsitteelle, jolla on tärkeä merkitys myös kolmessa tutkielmani ekspositiossa.⁵

2.2.2 EEC:n, medial caesuran ja kaksitaitteisen eksposition lyhyt esittely

Hepokoski ja Darcy katsovat, että eksposition tärkein tonaalinen päämäärä on saada aikaan pohjamuotoinen V–I-kadenssi sivusävellajissa (*perfect authentic cadence* eli PAC). Tätä kadenssia he kutsuvat nimellä *essential expositional closure* (EEC), jonka jälkeen eksposition

⁴ Hepokoski ja Darcy 1997, 116.

⁵ Hepokoski ja Darcy 2006, 9–13.

tonaalinen tehtävä on ohi. Kertausjaksossa vastaava kohta on *essential structural closure* (ESC).⁶

Ekspositiot jaetaan kahteen päätyyppiin, joiden kokonaisuus jäsentyy eri tavoin. Ensimmäistä, yleisempää tyyppiä, kirjoittajat kutsuvat kaksiosaiseksi ekspositioksi (*two-part exposition*) ja toista, huomattavasti harvinaisempaa tyyppiä jatkuvaksi ekspositioksi (*continuous exposition*).⁷

Kaksiosainen ekspositio alkaa pääteema-alueella (*primary-theme zone* eli P), joka voi sisältää myös useampia teemaattisia yksiköitä. Pääteema-alue sulkeutuu yleensä pohjamuotoiselle V–I-kadenssille (joskus ainoastaan puolilopukkeelle), jonka jälkeen seuraa transitoalue (*transitional zone* eli TR). Tämä alue päättyy yleisimmin sivusävellajin puolilopukkeelle (V:HC, jossa HC on lyhenne sanoista ”half cadence”), jota vahvistaa usein retorisesti painokas pysähdys. Tätä hetkeä Hepokoski ja Darcy kutsuvat nimellä *medial caesura* (MC), joka jakaa eksposition kahteen tonaaliseen alueeseen, toonikaan ja dominanttiin (mollissa yleensä toonikaan ja medianttiin). Medial caesura on transitoalueen päätepiste, joka samalla avaa tilan sitä seuraavalle sivuteema-alueelle (*secondary-theme zone* eli S). Ilman medial caesuraa ekspositio ei ole kaksitaitteinen eikä Hepokosken ja Darcyn määrittelyn mukaan myöskään sisällä sivuteema-alueella.⁸

Medial caesuraa edeltää usein harmonian ja rytmin kiihtyminen sekä lukkiutuminen dominantille (dominanttipedaali), jotka ovat Hepokosken ja Darcyn mukaan tyypillisiä transitoalueen piirteitä (esim. 2.1). Koska puolilopuke sivusävellajin dominantilla (V:HC) on medial caesura -vaihtoehtoista yleisin, kutsuvat he tätä ensisijaiseksi vaihtoehdoksi (*first-level default*). Medial caesura voi olla myös pääsävellajin puolilopukkeella (I:HC), jonka Hepokoski ja Darcy katsovat toissijaiseksi vaihtoehdoksi (*second-level default*).⁹

⁶ Hepokoski ja Darcy 2006, 16 & 20. Vielä vuoden 1997 artikkelissa ESC oli lyhenne sanoista ”Essential Sonata Closure”. Hepokosken mukaan ”Essential Structural Closure” sopii käytettäväksi myös yleisemmin wieniläisklassisissa sävellysmuodoissa, minkä vuoksi määritelmää muutettiin *Elements of Sonata Theory* -kirjaan (Hepokoski 2005).

⁷ Hepokoski ja Darcy 1997, 117 sekä Hepokoski ja Darcy 2006, 23.

⁸ Hepokoski ja Darcy 1997, 121–122 sekä Hepokoski ja Darcy 2006, 23–26.

⁹ Hepokoski ja Darcy 2006, 25–26. He huomauttavat kuitenkin, että pääsävellajin puolilopukkeella oleva medial caesura voi tietyissä tapauksissa olla myös ensisijaisin vaihtoehto, erityisesti lyhyemmissä, 1760–70-lukujen sonaattiekkspositioissa.

Esim. 2.1 Mozartin pianosonaatti D-duuri K. 311, I osa, tahdit 7–16 (transitioalue)

[Allegro con spirito]

V-pedaali - - - - -rytminen kiihtyminen - - - MC (I:HC)

Harvinaisemmissa tapauksissa medial caesura voi muodostua myös pää- tai sivusävellajin V–I-kadenssista.¹⁰

Sivuteema-alue alkaa usein *piano*-dynamiikalla, joka on vastakohtana edeltävälle, yleensä *forte*-dynamiikkaan päättyvälle transitioalueelle. Sivuteema on karakteriltaan tavallisesti pääteemaa lyysisempi, vaikka luonne saattaakin vaihdella teoksesta ja sen yleisilmeestä riippuen. Sivuteema-alue päättyy ensimmäiselle tyydyttävälle V–I-kadenssille, toisin sanoen EEC:lle, jota seuraa yleensä vielä eksposition sulkeva alue (*closing zone* eli C) (palaan myöhemmin alaluvussa 2.4 siihen, milloin kadenssi katsotaan EEC:ksi ja milloin ei).¹¹ Vaikka sulkeva alue voi sisältää vielä uusia V–I-kadensseja – usein jopa retorisesti voimakkaampia kuin EEC – se on Hepokosken ja Darcyn mukaan pohjimmiltaan post-kadenssaalinen EEC:tä vahvistava alue. Toisinaan voi käydä myös niin, että EEC saavutetaan vasta viimeisissä tahdeissa, jolloin ekspositiossa ei ole lainkaan C-aluetta.¹²

¹⁰ Hepokoski ja Darcy 2006, 27–29 sekä Hepokoski ja Darcy 1997, 122.

¹¹ Perinteisemmässä sonaattimuotoanalyysissä aluetta kutsutaan usein lopputeemaksi, toisinaan myös codaksi tai codetaksi pituudesta riippuen. Hepokoski ja Darcy eivät kuitenkaan ota kantaa siihen, onko alue temaattinen vai ei.

¹² Sellainen ekspositio, joka ei sisältäisi EEC:tä, olisi wieniläisklassismin periaatteiden vastainen. Hepokosken ja Darcyn mukaan tällaisissa tilanteissa on aina kyseessä jonkinlainen turhautuminen, jopa epäonnistuminen,

Kaksitaitteista ekspositiota huomattavasti harvinaisempi jatkuva ekspositio ei sisällä medial caesuraa, eikä näin ollen myöskään sivuteema-aluetta. Jatkuvia ekspositioita on Hepokosken ja Darcyn mukaan kahdenlaisia, joista etenkin ensimmäistä löytyy Haydnin kaikilta sävellysvuosikymmeniltä: pääteema-alueen jälkeen niissä seuraa yleensä eräänlainen laajennusjakso (*expansion section*), joka päättyy suoraan EEC:hen ja jatkaa sieltä mahdolliselle C-alueelle. Yksikään tämän tutkielman ekspositioista ei kuitenkaan ole jatkuva, minkä vuoksi en käsittele kyseistä ekspositiotyyppiä tarkemmin.

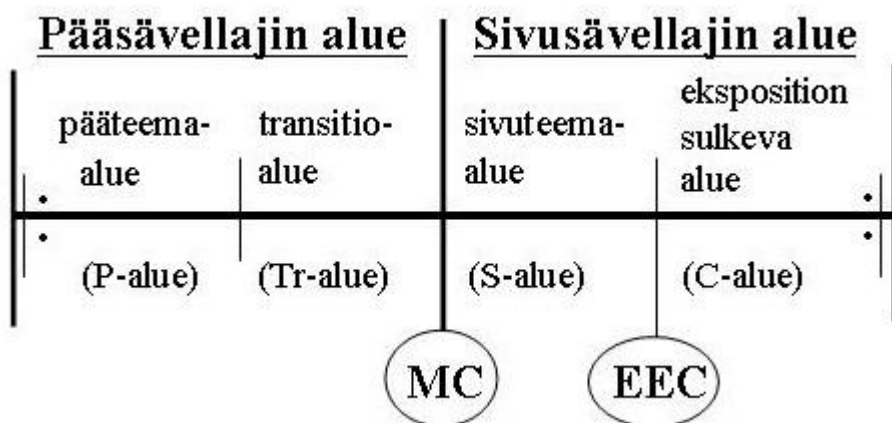
jolloin koko osan tulevaisuus on uhattuna (kuinka ESC voidaan saada aikaan, jos EEC:ssä epäonnistuttiin?). Useimmiten tällaiset ekspositiot ovat nk. sulkeutumattomia ekspositioita (*nonclosed expositions*), jossa PAC:lle ei joko anneta ollenkaan tilaa tai sen yli ”kävellään” saman tien esimerkiksi temaatteisella toistolla tms. (Hepokoski ja Darcy 2006, 177). Yksi harvoista esimerkeistä on Haydnin g-molli-jousikvartetin ensimmäinen osa (op. 20 nro 3) vuodelta 1772. Esimerkkejä löytyy myös romantiikan aikakaudelta, kuten Mendelssohnin 1. pianokonsertin ensiosasta tai Schumannin a-molli-viulusonaatin (op. 121/1) ensiosasta.

2.2.3 Käsitteiden määrittelyä

Koska tutkielmani nojaa suurelta osin Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian käsitteistöön, käytän tästä eteenpäin edellisissä alaluvuissa esiteltyjä termejä kuvaamaan eksposition eri alueita. Tämän lisäksi käytän kaksitaitteisen ekspositon ensimmäisestä taitteesta nimitystä pääsävellajin alue ja toisesta sivusävellajin alue. Edellinen sisältää sekä pääteema- että transitoalueen, jälkimmäinen puolestaan sivuteema-alueen ja mahdollisen sulkevan alueen, josta käytän lyhennettä C-alue. Medial caesurasta käytän useimmiten lyhennettä MC. Tutkimuskappaleideni monotemaattisuudesta huolimatta kutsun MC:n jälkeen avautuvaa aluetta sivuteema-alueeksi, vaikka ne alkavatkin pääteemalla tai sen variantilla.

Havainnollistan asiaa vielä seuraavalla kaaviolla (esim. 2.2):

Esim. 2.2



2.3 Exposition transitorisesta alueesta ja medial caesurasta

2.3.1 Yleistä

Transitio on sonaattimuotoisessa sävellyksessä yleensä epämääräisempi käsite kuin esimerkiksi exposition pää- tai sivuteema-alue, ja erityisesti käsitykset modulaation merkityksestä vaihtelevat huomattavasti eri kirjoittajien kesken. Tässä työssä transitioalueen tärkeimpänä määrittäjänä pidetään sen päättymistä medial caesuralle. Sen sijaan se, missä kohtaa alue katsotaan alkaneeksi, on toisinaan monitulkintaisempi ja sidoksissa exposition kokonaisdramaturgiaan. Tämän vuoksi käsittelen asiaa tarkemmin vielä erillisessä alaluvussa.

Wieniläisklassisen aikakauden kirjoittajilla ei ole mitään tarkkoja määritelmiä siitä, mitä elementtejä transitoriseen alueeseen kuului (kyseinen termi ei ollut tuolloin vielä käytössä, kuten eivät muutkaan nykyisen sonaattiterminologian käsitteet). Esimerkiksi Koch kuvailee jonkin verran sonaattimuotoisten sävellysten piirteitä teoksensa *Versuch einer Anleitung zur Composition* III osassa (1793). Aihetta käsitellään lyhyesti muun muassa sinfoniaa käsittelevässä luvussa, jossa Koch määrittelee exposition yhdeksi pääperiodiksi (*Hauptperiod*), jossa sivusävellajissa tapahtuvan V–I-kadenssin jälkeinen alue on eräänlainen lisäys (*Anhang*) varsinaiseen periodiin. Mielenkiintoinen on Kochin huomautus siitä, miten sinfonioiden ensimmäisessä osassa kaksi ensimmäistä periodia ovat usein lomittuneet toisiinsa ekspositiossa.¹³ Vasta kolmas periodi, jonka aikana yleensä moduloidaan uuteen sävellajiin, päättyy selkeään fraasilopetukseen (*förmlicher Absatz*):¹⁴

Hyvin usein muodollista fraasilopetusta ei kirjoiteta ennen kuin kiirehtivät ja täyteläisesti soivat fraasit ovat vaihtuneet laulullisempaan fraasiin, joka soitetaan yleensä vähemmällä voimalla. Näin ollen on paljon sellaisia periodeja, joissa muodollista fraasilopetusta ei kuulla ennen modulaatiota lähimpään sävellajiin. - - - kolmas tällainen fraasi moduloi yleensä kvinttisävellajiin - - - jossa jäljellä olevat jaksot esitetään, sillä periodin toinen ja samalla isompi puolisko on omistettu juuri tälle sävellajille.

Vaikka Koch ei suoranaisesti kirjoita transitiosta, hän kirjoittaa sekä modulaatiosta että fraasilopetuksesta, jolla tarkoitetaan tässä tapauksessa kokopukkeelle päättyvää kokonaisuutta – Hepokosken ja Darcyn käsitteistöllä todennäköisesti EEC:tä. Koch ei näin ollen katso

¹³ Koch 1793, 305. Huom! Nämä periodit ovat siis Hauptperiodin sisällä olevia pienempiä periodeja.

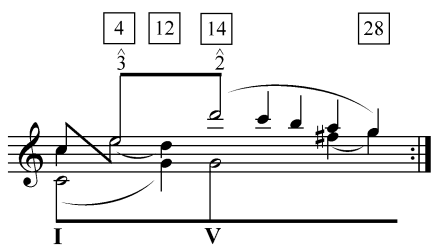
¹⁴ Ibid., 306.

puolilopukkeelle päättyvää fraasia sulkevaksi, jolloin vasta sivusävellajin V–I-kadenssi sulkee ensimmäisen pääperiodin.¹⁵

Millaisia näkemyksiä transitoalueen piirteistä löytyy sonaattimuodon yleisemmissä esittelyissä? James Webster selittää New Groven musiikkitietosanakirjan sonaattimuotoa käsittelevässä artikkelissaan, miten useissa ennen 1780-lukua ilmestyneissä sonaateissa saatetaan mennä sivuteemaryhmälle suoraan V asteen soinnulta, jolloin koko sointua edeltävä ekspositiomateriaali on eräänlainen laajennettu esisäe (*antecedent*) ilman varsinaista transitoaluetta. Webster jatkaa, että 1780-luvun jälkeen ekspositioista alkaa kuitenkin löytyä myös ”selvempiä transitoita”, joiden tärkein määritelmä on se, että ne päättyvät sivusävellajin dominantille.¹⁶

Modulaatio ei ole kuitenkaan edellytyksenä transitiolle esimerkiksi äänenkuljetuksen näkökulmasta; Heinrich Schenker (1868–1935) huomauttaa teoksessaan *Der freie Satz*, että suora liike $\hat{3}$:lta $\hat{2}$:lle on täysin mahdollinen myös ilman harmonista pohjustusta, minkä vuoksi ”suuria mestareita ei pidä kritisoida tästä”. Hän käyttää esimerkkinä Mozartin C-duuri-pianosonaatin K. 545 (1788) ensiosaa, jossa pysähtytään pääsävellajin puolilopukkeelle tahdissa 12 (esim. 2.3). Pysähdys on kuitenkin luonteeltaan taaksepäin katsova, minkä vuoksi vasta tahdissa 14 on varsinainen syvän tason lasku $\hat{2}$:lle.¹⁷

Esim. 2.3 Schenkerin *Der freie Satz* -teoksesta, fig. 47/1



¹⁵ Koch puhuu toisaalla kirjassaan ”kvinttifraasista” (*Quintabsatz*), jolla tarkoitetaan nimenomaan puolilopukkeelle päättyvää kokonaisuutta (Koch 1787, 415–16).

¹⁶ Webster 2001, 692.

¹⁷ Schenker 1979, 134.

Vaikka Webster katsoo ei-moduloivan transitioalueen assosioituvan lähinnä wieniläisklassismin varhaisempaan kauteen, Schenkerin antama esimerkki on jo myöhäistä, kypsää Mozartia. Molemmat vaihtoehdot ovat siis olleet mahdollisia hyvin pitkälle wieniläisklassismissa, vaikka V:HC medial caesura olikin juuri 1780-luvulta eteenpäin selvästi yleisin vaihtoehto.¹⁸

2.3.2 Hepokosken ja Darcyn näkemyksiä transitioalueesta

Hepokosken ja Darcyn mukaan se, mitä nykyään kutsutaan transitioksi tai transitioalueeksi, ei todennäköisesti ollut 1700-luvulla muuta kuin tapa tai konventio, jolla pääteeman esittelyn jälkeen edettiin intensiivisemmällä liikkeellä kohti seuraavaa, sivusävellajissa olevaa aluetta.¹⁹

Yhteenvetona: transitiota ei käsitteenä tulisi ymmärtää niin, että sen täytyy sisältää modulaatio, vaikka transitiota seuraava S olisikin jo uudessa sävellajissa. TR voi moduloida tai olla moduloimatta. - - - TR-alueiden analyysissä pitäisi ensin pyrkiä kokonaisvaltaisesti hahmottamaan, millainen sen draamallinen suuntautuminen on kohti MC:tä.²⁰

Hepokoski ja Darcy katsovat, että modulaatio on yksi alueeseen usein liittyvistä – mutta ei välttämättömistä – piirteistä, joita voivat olla lisäksi tekstuurin, dynamiikan, temaattisuuden ja retoriikan muutokset.²¹ Ensisijaista transitioalueille on eräänlainen energian kasvu (*energy-gain*), joka ilmenee esimerkiksi harmonisen rytmin nopeutumisena, dynamiikan voimistumisena, säestyskuvioiden aktiivisuutena, aika-arvojen lyhentymisenä sekä kromaattisuutena.²²

2.3.3 Caplinin näkemyksiä transitioalueesta

William Caplin käsittelee teoksessaan *Classical Form* klassismin ajan sävellysmuotoja erityisesti pienempien muotoyksikköjen näkökulmasta sekä niiden roolista kokonaisjäsentymiseen. Caplin on sekä Hepokosken ja Darcyn että Schenkerin tapaan sitä mieltä, ettei transitioalueen tarvitse välttämättä moduloida; erona edellisiin on kuitenkin se,

¹⁸ Toisaalta esimerkiksi Beethovenin 1. sinfonian (1800) ensiosassa on medial caesura pääsävellajin puolilopukkeella (I:HC) (t. 51–52) ilman erityisempiä ongelmia. Tästä ovat maininneet myös Hepokoski ja Darcy (Hepokoski ja Darcy 2006, 36).

¹⁹ Hepokoski ja Darcy 2006, 93–94.

²⁰ Ibid., 94.

²¹ Ibid., 93.

²² Hepokoski ja Darcy 1997, 122.

että hän ottaa luokittelussaan tärkeimmäksi lähtökohdaksi juuri sen, moduloiko transitio vai ei.²³

Nämä kaksi tonaalista etenemistapaa luonnehtivat samalla transitioiden kahta pääkategoriaa, *moduloivaa* ja *ei-moduloivaa* - - Transition ensisijainen tarkoitus – pääsävellajin destabilisoiminen – voidaan saavuttaa myös ilman pääsävellajin hylkäämistä. Mikäli pääteema sulkeutuu toonikalle pohjamuotoisen V–I-kadenssin seurauksena, voi pääsävellajin vaikutus olla huomattavasti heikentynyt transition päättyessä pääsävellajin dominantille.

Caplinin mukaan transitiot sisältävät pääteemaan verrattuna yleensä ei-temaattista materiaalia (*passage-work*) – poikkeuksena tästä ovat ne transitiot, jotka alkavat pääteeman toistolla.²⁴ Ei-temaattista materiaalia ovat esimerkiksi erilaiset murtosointukuviot ja asteikot, jotka antavat transitiolle loisteliasta tyyliä (*brilliant style*).²⁵ Myös Caplinin kuvaus transition eteenpäin menevästä luonteesta on lähellä Hepokosken ja Darcyn näkemyksiä.²⁶

Tämän lisäksi transitioille on luonteenomaista dynamiikan huomattava kasvu sekä eteenpäin menemisen vaikutelma. Transition alku on todellakin usein se hetki, jossa osa tuntuu ”lähtevän käyntiin”. Usein käytetty elisio pääteeman kanssa sekä äkillinen muutos pianosta forteen auttavat osaltaan luomaan energisen vaikutelman transition alkuun.

Vaikuttaisi siltä, että Caplin painottaa enemmän transition alkua ja sen energisyyttä, kun taas Hepokoski ja Darcy korostavat transitioalueen intensiivistä liikettä kohti sen päätepistettä, medial caesuraa. Caplin mainitsee kirjassaan lisäksi nk. kaksiosaisesta transitiotyypistä (*two-part transition*), joka muodostaa transitioiden kolmannen kategorian: ensimmäinen puolisko päättyy tällaisissa transitioissa pääsävellajin puolilopukkeelle, jälkimmäinen puolestaan moduloi sivusävellajiin ja päättyy puolilopukkeeseen tässä sävellajissa.²⁷ Ensimmäinen puolilopukepysähdys ei siis vielä avaakaan sivuteema-aluetta, jolloin sekä transitioalue että koko ekspositio on jollain tavalla poikkeuksellisesti rakentunut normatiiviseen kaksitaitteiseen ekspositioon verrattuna. Palaan asiaan myöhemmin sekä tässä luvussa että analyysiluvussa.

²³ Caplin 1998, 125–27.

²⁴ Caplin käyttää termiä ’transition’, minkä vuoksi en tässä yhteydessä käytä Hepokosken ja Darcyn ’transitioalue’-nimitystä.

²⁵ Ibid., 125. Huom! ”*brilliant style*” on yksi Leonard G. Ratnerin määrittelemistä klassismin ajan topoksista, joita ovat äskeisen lisäksi esimerkiksi myös ”oppinut”, ”laulava”, ”metsästysaihe” jne. (Ratner 1980, 9–30)

²⁶ Caplin 1998, 125

²⁷ Ibid., 135–37.

2.3.4 Mistä transitioalue alkaa?

Hepokoski ja Darcy huomauttavat, että transitioalueet voivat alkaa myös ilman teeman tai tekstuurin muutosta, esimerkiksi parilliselta vaikuttavan pääteemafrasain jälkipuoliskolla, joka muuttuu keskellä matkaa transitoriseksi. Tällaisissa tilanteissa on Hepokosken ja Darcyn mukaan kuitenkin parasta tulkita transitioalueen alkaneen jo fraasin alussa, vaikka se huomataan vasta myöhemmin fraasin aikana.²⁸ Syynä tähän on se, että he eivät ylipäänsä halua tulkita määrittelemiensä ekspositioalueiden alkavan keskellä fraasia, vaan pyrkivät katsomaan alueiden ja fraasien rajat samoihin kohtiin.

Toisinaan eksposition pääteeman sulkevan V–I-kadenssin jälkeen siirrytään jaksolle, joka jää esimerkiksi toonikaurkupisteen päälle ja vaikuttaisi siten kuuluvan vielä pääteema-alueen piiriin ennen siirtymistä transitioalueelle. Joskus tällainen pääteeman post-kadenssaalinen jakso muuttuu kuitenkin jo keskellä matkaa luonteeltaan transitoriseksi. Hepokoski ja Darcy kutsuvat tällaisia jaksoja nimellä ”The Dissolving P-codetta”, joita löytyy paljon etenkin Mozartin pianosonaattien ekspositioista, esim. K. 284 D-duuri (t. 7–16) tai K. 330 C-duuri. ”The Dissolving P-codetta” päättyy Hepokosken ja Darcyn mukaan tavallisimmin pääsävellajin puolilopukkeella olevalle medial caesuralle (I:HC). Myös tällaisissa tapauksissa transitioalue voidaan Hepokosken ja Darcyn mielestä katsoa alkaneeksi jo fraasin alussa, vaikka sen ensivaikutelma onkin post-kadenssaalinen.²⁹

Caplinin mukaan transitiot alkavat useimmiten yhdellä neljästä tavasta, joita ovat: 1) uusi materiaalin esittely toonikasävellajissa; 2) alkaminen pääteeman avausmateriaalilla, jolloin transition alku kuulostaa usein jälkisäkeeltä (*consequent*); 3) yllättävä vaihdos uuteen sävellajiin (usein submedianttiin) tai 4) alkaminen nk. valesulkemisjaksolla (*false closing section*).³⁰ Viimeisen transition alkamistapa vastaa kuvaukseltaan Hepokosken ja Darcyn ”Dissolving P-codetta”-jaksoa, jossa pääteeman jälkeen alkava post-kadenssaalinen jakso muuttuu keskeltä matkaa transitoriseksi. Näin ollen myös Caplin katsoo, että transitioalueen voi huomata alkaneen vasta jälkeinpäin, retrospektiivisesti.³¹

²⁸ Hepokoski ja Darcy 2006, 94–95.

²⁹ Ibid., 102–103. Hepokosken ja Darcyn antama esimerkki, Mozartin C-duuri-pianosonaatin I osa K. 330 (300h) ei mielestäni kuitenkaan ole selkein tapaus; pikemminkin se voisi olla erikoinen esimerkki saapumisesta sivuteema-alueelle ilman varsinaista transitiota, suoraan V asteen soinnulta tahdissa 18. Hepokoski ja Darcy katsovat transitioalueeksi tahdit 13–18, vaikka tahdit 16–18 ovat mielestäni tässä tapauksessa ainoastaan post-kadenssaalista aluetta ilman minkäänlaista transitorista karakteria.

³⁰ Caplin 1998, 127–129.

³¹ Ibid., 129

2.3.5 Vertailua dominanttipedaalista ja termin ”post-kadenssaalinen” käytöstä

Eräs mielenkiintoinen ero on siinä, mitä sekä Hepokoski ja Darcy että Caplin kirjoittavat mahdollisesta dominanttipedaalista ennen MC-pysähdystä: Hepokosken ja Darcyn mukaan transitoalueen päätepiste on siinä tahdissa, jossa dominanttipedaali pysähtyy. Caplin puolestaan katsoo transition päättyvän siihen tahtiin, jossa dominantille saavutaan, jolloin varsinainen pedaalijakso on luonteeltaan post-kadenssaalinen.³² Tällainen näkemys aiheuttaa tietynlaisia ongelmia medial caesuran paikallistamisessa, mistä Caplin on maininnut vuonna 2004 julkaistussa artikkelissaan ”The Classical Cadence; Conceptions and Misconceptions”:³³

- - - kadenssien paikallistaminen rytmisen pysähdyksen perusteella saattaa hämähäyttää kadenssaalien ja post-kadenssaalien tilanteiden välistä eroa. - - - he [Hepokoski & Darcy] yhdistävät medial caesuran rytmisesti kahtia jakavan luonteen vahvasti myös kadenssin määritelmäksi - - - vaikka he eivät artikkelissaan pyrikään määrittelemään, missä annettu kadenssi tarkalleen sijaitsee - - -

Hepokoski ja Darcy ovat erityisesti Caplinin kritiikin seurauksena tarkentaneet medial caesuran määritelmää niin, että toteavat kadenssaalisen saapuminen dominantille (*the half cadence proper*) tapahtuvan toisinaan ennen varsinaista medial caesuraa (*MC proper*).³⁴ Käytännössä siis juuri sellaisissa tapauksissa, joissa tätä edeltää dominanttipedaali.

Jäljelle jää kuitenkin vielä kysymys siitä, mitä termillä ”post-kadenssaalinen” oikein tarkoitetaan? Caplinilla termi kuuluu siihen ryhmään, josta hän käyttää nimitystä ”kehystävät tapahtumat” (*framing functions*). Tällä tarkoitetaan varsinaisen teeman ympärillä olevaa materiaalia, jotka kuitenkin kuuluvat samaan kokonaisuuteen.³⁵ Post-kadenssaalista on siis varsinaisen teeman jälkeinen alue, jossa voidaan edetä kahdella tavalla: mikäli teema sulkeutuu V–I-kadenssille, Caplin kutsuu jatkoa nimellä *closing section*, joka joko pysytään toonikapedaalilla tai toistetaan V–I-kadensseja.³⁶ Mikäli teema päättyy puolilopukkeelle, voidaan kokonaisuutta jatkaa jäämällä dominanttipedaalille (*standing on the dominant*).³⁷

³² Caplin 1998, 133 sekä Caplin 2004, 90. Caplin korostaa 2004 artikkelissaan erityisesti sitä, miten kadenssia edeltävää ja sitä seuraavaa materiaalia ei osata erotella toisistaan.

³³ Caplin 2004, 98–100.

³⁴ Hepokoski ja Darcy 2006, 24.

³⁵ Caplin 1998, 15

³⁶ Ibid., 16

³⁷ Ibid., 16.

Hepokoski ja Darcy käyttävät termiä ”post-kadenssaallinen” vain toonikan päällä olevista jaksoista, Caplin sekä toonika- että dominanttijaksoista. Post-kadenssaallinen dominanttijakso (transitioalueen lopussa, päättyy MC-pysähdykselle) verrattuna post-kadenssaaliseen toonikajaksoon (esimerkiksi pääteeman sulkevan kadenssin jälkeen) ovat kuitenkin mielestäni dramaturgisesti hyvin erilaisia. Dominanttipeaali on retorisessa ja dramaturgisessa mielessä hyvin energinen ja eteenpäin menevä, ja sisältää usein vielä rytmistä fragmentoitumista. Tämän vuoksi käytän termiä Hepokosken ja Darcyn tavoin ainoastaan toonikaa prolongoivissa jaksoissa.

2.4 EEC:stä

2.4.1 EEC vähimmäisvaatimuksena

Hepokoski ja Darcy katsovat EEC:n olevan ensimmäinen (onnistunut) sivuteema-alueen pohjamuotoinen V–I-kadenssi, jossa ylä-äänessä on lisäksi päädytty [^]1:lle. Näkemys on sama kuin Rothsteinilla, joka kuvailee ensimmäisen sivusävellajin kadenssin merkitystä seuraavanlaisesti:³⁸

- - - saattaa nousta kysymys, mikä kahdesta tai kolmesta kadenssista on sulkeva kadenssi. Yleensä se on ensimmäinen pohjamuotoinen V–I-kadenssi sivusävellajin alueella. Toisinaan saattaa kuitenkin esiintyä sarja peräkkäisiä kadensseja, joista jokainen on edellistä voimakkaampi. Tällaisissa tapauksissa on yleensä edelleen parasta katsoa ensimmäinen kadensseista sulkevaksi, vaikka - - - melodian kadenssaallinen päätössävel olisi jätetty pois. Myöhemmin tulevat kadenssit voidaan tulkita sulkevan kadenssin vahvistajiksi; niiden tarkoituksena on usein täydentää jotain sen puuttuvaa elementtiä.

Hepokoski ja Darcy katsovat Rothsteinin näkemyksiin pohjautuen, että EEC-kadenssi on siis eräänlainen ”vähimmäisvaatimus”, jonka ei tarvitse olla vahvin tai lopettavimmalta kuulostava. Milloin pohjamuotoinen V–I-kadenssi sitten ei ole tarpeeksi sulkeva? Seuraavassa alaluvussa esittelen joitakin piirteitä, jotka Hepokosken ja Darcyn mukaan saattavat viivästyttää EEC:n vasta myöhemmin saapuvalle kadenssille.

³⁸ Rothstein 1989, 116.

2.4.2 EEC:n viivästyminen

Yksi tavallisimpia EEC:n lykkäyskeinoja on saman melodian tai aiheen toisto heti V–I-kadenssin jälkeen. Hepokoski ja Darcy huomauttavat, että tällaisissa tapauksissa jälkimmäinen puolisko saattaa laajentua tahtimäärältään viivästyttären EEC:tä ”vieläkin henkeäsalpaavammin”.³⁹

Myös muut kadenssin jälkeiset tapahtumat saattavat vaikuttaa EEC:n lykkääntymiseen. Näitä ovat esimerkiksi dynamiikan vaihtuminen äkillisesti fortesta pianoon toonikalle saavuttaessa, siirtyminen duurista molliin, rekisterin äkillinen vaihtuminen tai ylä-äänien lineaariseen laskuun huonosti soveltuva rekisteri (liian matalalla tai liian korkealla).⁴⁰ Hepokoski ja Darcy katsovat myös, ettei EEC:n jälkeen voi enää tulla MC-vaikutelmaista puolilopuketta, minkä vuoksi tällaisen ilmaantuminen siirtää EEC:n vasta myöhemmälle V–I-kadenssille.⁴¹ Niin ikään tilanteet, joissa hyvin pian EEC:ltä vaikuttavan kadenssin jälkeen seuraa uusi V–I-kadenssi (yleensä vielä tauolla vahvistettuna), katsotaan yleensä vasta jälkimmäinen kadenssi EEC:ksi.⁴²

Mikäli sivuteema-alueella kadensoidaan – erityisesti laajemmissa ekspositioissa – liian pian lyhyen, eräässä mielessä ”ongelmattoman” tai ”naiivin” periodin jälkeen, ei tällainen kadenssi yleensä riitä täyttämään niitä odotuksia, joita EEC:llä on eksposition dramaturgian kannalta.⁴³ Toisinaan varhainen V–I-kadenssi saattaa osoittautua osaksi satsimuotoista kokonaisuutta (a,a¹,b), jolloin se ei Hepokosken ja Darcyn mukaan voi missään tilanteessa olla EEC.⁴⁴ Toisaalta pelkästään liian varhaiselta vaikuttava V–I-kadenssi ei riitä yksinään poistamaan EEC:n mahdollisuutta, vaan kadenssin jälkeiset tapahtumat ja konteksti on aina otettava huomioon.⁴⁵

Hepokoski ja Darcy katsovat, että mikäli potentiaaliselle EEC-kadenssille saavuttaessa on jokin rakenteellisesti tärkeistä päätössävelistä jäänyt pois metrisesti vahvalla tahdinosalla, se lykkää yleensä EEC:n myöhemmäksi.⁴⁶ He kutsuvat tällaista nimellä ”evaded cadence”,

³⁹ Hepokoski ja Darcy 2006, 151.

⁴⁰ Ibid., 150.

⁴¹ Ibid., 159.

⁴² Ibid., 162. Kadenssien väliin jäävä jakso on tällöin joko S², S-appendix tai S-codetta (ibid., 162).

⁴³ Ibid., 166.

⁴⁴ Ibid., 166.

⁴⁵ Ibid., 66–67.

⁴⁶ Ibid., 169.

esimerkkinään Mozartin B-duuri-pianosonaatin (K. 281) ensiosa, jossa on ”evaded cadence” tahdeissa 30 ja 34 ja varsinainen EEC vasta tahdissa 38.⁴⁷

Näin ollen voidaan todeta, että vaikka yksittäinen edellä kuvatuista tilanteista ei vielä riittäisi kumoamaan ensimmäisen V–I-kadenssin oikeutta olla EEC, niiden yhdistelmät saattavat vaikuttaa EEC:n siirtymiseen vasta myöhemmälle kadenssille.⁴⁸

2.4.3 EEC ja sivuteema-alueen 5-Zug

Schenker-analyysissa katsotaan, että sivusävellajin aikana tapahtuu yleensä kvinttilasku sivusävellajin $\hat{5}$:lta $\hat{1}$:lle. Rakenteellisesti ensisijainen kadenssi sijoittuu silloin kohtaan, jossa sivusävellajin ylä-ääni laskeutuu $\hat{2}$:lta $\hat{1}$:lle ja täydentää sivusävellajin kvinttilta alkaneen laskun. Schenker itse toteaa, ettei sivusävellajin $\hat{5}$ – $\hat{1}$ -laskujen määrää ole rajoitettu: esimerkiksi Beethovenin kolmannessa sinfoniassa (1803/1804) on peräti neljä kvinttilaskua, minkä vuoksi viimeisen laskun (t. 109–144) kutsuminen ”lopputeemaksi” ei ole Schenkerin mielestä kuvausvoimaista.⁴⁹

Koska Schenker-analyysissa käytetään lineaarisesta astekulusta termiä *Zug*, Hepokoski ja Darcy käyttävät kirjassaan sivusävellajin kvinttilaskun päättävästä kadenssista lyhennettä ZPAC.⁵⁰ Tarkoittavatko EEC ja ZPAC tällöin samaa asiaa? Varmasti silloin, jos V–I-kadensseja on sivusävellajin alueella vain yksi.⁵¹ Schenker-analyttisessä näkökulmassa valinta voi painottua kuitenkin myös muulle kuin ensimmäiselle onnistuneelle pohjamuotoiselle kadenssille – yleensä siihen kohtaan, jossa paine laskulle on suurin. Tähän vaikuttavat erilaiset musiikillis-dramaturgiset tekijät sekä esimerkiksi metriikka tai rekisteri.

Hepokoskelle ja Darcylle EEC:n ja ZPAC:in suurin ero on kenties näkökulmassa: heidän mielestään kaikki sivusävellajin kvinttilaskut edustavat Schenkerille syvimmällä tasolla

⁴⁷ Ibid., 169–170. Tässä he ovat siis osittain eri mieltä Rothsteinin kanssa, joka oli sitä mieltä, että vaikka melodian kadenssaalinen päätössävel jää pois, kadenssi olisi silti parasta katsoa sulkevaksi. Myös Caplin käyttää termiä ”evaded cadence”, tosin sellaisissa tilanteissa, joissa kadenssaaliselta V asteen soinnulta purkaututaankin odotetun I:n sijaan I⁶:lle, jolloin sulkeutumisen sijasta seuraa joko jotain uutta tai sitten sama asia toistetaan uudelleen (Caplin 1998, 101–03).

⁴⁸ Hepokoski ja Darcy 2006, 151.

⁴⁹ Schenker 1979, 136.

⁵⁰ Hepokoski ja Darcy 2006, 147–8.

⁵¹ Hepokoski ja Darcy problematisoivat kirjassaan EEC:n ZPAC:n välistä yhteyttä kysymällä lähes provosoivaan sävyyn: ”Ovatko ne [EEC ja ZPAC] aina identtisiä? Toisinaan identtisiä? Harvoin identtisiä? Ja miksi me määrittelemme ensimmäisen PAC:n EEC:ksi? Miksei viimeistä tai kaikkein vahvinta?” (Hepokoski ja Darcy 2006, 148).

samaa tapahtumaa, jolloin ensisijaisen sivusävellajin 5-Zugin paikallistaminen ei ole samalla tavalla ratkaisevaa kuin EEC:n paikallistaminen:⁵²

Toisin sanoen voitaisiin väittää, että jokainen MC:n jälkeinen PAC edustaa ZPAC:tä jollain tavoin. Tällainen johtopäätös, vaikkakin oikea laajemmassa perspektiivissä, sivuuttaa tiettyjä retorisen artikulaation ja teematyyppien piirteitä, joiden katsomme olevan merkittäviä ekspositioiden psykologisessa kerronnassa.

Hepokosken ja Darcyn tulkinta on sikäli erikoinen, että Schenker-analyysissä eri $\hat{5}-\hat{1}$ -laskut sivusävellajissa voidaan esittää eri rakennetasoilla tapahtuviksi, jolloin yksityiskohtaisemmassa analyysissä sivusävellajin ensisijaiseksi katsottu kadenssi näkyy selkeästi. Toisaalta Schenker-analyysissä voi ainakin periaatteellisella tasolla olla mahdollista myös se, ettei kaikilta osin tyydyttävää sivusävellajin V–I-kadenssia tapahtuisikaan eksposition aikana, jolloin äänenkuljetusanalyysin eri rakennetasot pyrkisivät valottamaan tätä tilannetta omilla keinoillaan.⁵³ Sitä vastoin Hepokoskella ja Darcylla EEC:n puuttuminen olisi merkki epäonnistuneesta ekspositiosta, sillä he katsovat EEC:n olevan ”tärkeimpiä hetkiä eksposition retorisen psykologian kannalta”.⁵⁴

2.4.4 EEC:n jälkeisistä V–I-kadensseista

Rothstein mainitsee, että ensimmäisen kadenssin jälkeen voivat seuraavat kadenssit täydentää niitä elementtejä, joita ensimmäinen kadenssi on saattanut jäädä vajaaksi:⁵⁵

Sulkevan vaikutelman piirteisiin – kadenssin lisäksi – voivat kuulua bassomelodian rekisteri, jokin tärkeä melodian sävel tai sen puuttuminen (joko jaksossa, joka johtaa kadenssille tai itse kadenssissa), subdominanttiharmonia tai sen puuttuminen kadenssaalisessa kulussa tai mikä tahansa määrä muita tekijöitä.

Hepokoski ja Darcy katsovat EEC:n jälkeisen C-alueen luonteeltaan post-kadenssaaliseksi (*post-EEC*), joka voi vaihdella huomattavasti pituudeltaan tai karakteriensa puolesta. He

⁵² Hepokoski ja Darcy 2006, 149.

⁵³ Tässä yhteydessä on kuitenkin mainittava, että siinä missä Hepokosken ja Darcyn sonaattiteoria pohjautuu pääosin wieniläisklassismiin, Schenker-analyysia on mahdollista soveltaa kaikkeen tonaaliseen musiikkiin, muun muassa romantiikan aikakauden teoksiin, joiden estetiikka ja harmoninen liike ovat joskus hyvin kaukana 1700-luvusta.

⁵⁴ Hepokoski ja Darcy 2006, 149.

⁵⁵ Rothstein 1989, 116.

huomauttavat kuitenkin, että tässä yhteydessä ”post-kadenssaalisella” tarkoitetaan sitä, että C-alueella voi olla fraaseja, jotka päättyvät paikallisiin V–I-kadensseihin.⁵⁶

Tässä yhteydessä voi pohtia, mitä piirteitä Schenker-analyysin välitasojen (*Mittelgrund*) analyyseissa näkyvät sivusävellajin eri rakennetasojen $\hat{5}$ – $\hat{1}$ -laskut ilmaisevat verrattuna EEC:hen? Mikäli ZPAC ja EEC katsottaisiin olevan eri kadenssien kohdalla, syntyykö tästä konflikti retorisen muodon ja äänenkuljetuksen suhteen? Onko EEC oikeutettu, jos äänenkuljetuksen näkökulmasta ei vielä ole saavuttu ensisijaiseksi katsotun $\hat{5}$ – $\hat{1}$ -laskun päätepisteelle? Koska nämä ajatukset ovat taustalla myös seuraavan luvun analyyseissani, esittelen kysymykset jo tässä vaiheessa työtä, vaikkakin vielä ilman vastauksia.

2.5 Erityistapauksia; useampia medial caesura -ehdokkaita

2.5.1 ”Trimodular block”-ekspositio

Samaan aikaan kun ekspositioiden pituus kasvoi 1700–1800-lukujen vaihteessa, tuli siirtyminen pääsävellajin dominantilta (I:HC MC) suoraan sivuteema-alueelle monella tavoin ongelmalliseksi. Tämä vaikutti erityisesti kahteen tärkeään artikulaatiopisteeseen, MC:hen ja EEC:hen.

Monissa 1790-luvun ekspositioissa on sellaisia pääsävellajin dominantille pysähtyviä tilanteita, jotka vaikuttavat aluksi selkeiltä medial caesuroilta. Usein pysähdystä on myös edeltänyt lukkiutuminen dominantille sekä muita transitiioalueelle tyypillisiä piirteitä. Pysähdyksen jälkeen alkava alue saattaa jopa aluksi vaikuttaa selvältä sivuteema-alueelta, mutta kääntyy sitten jaksolle, joka johtaa lopulta uudelle MC-eleelle. Ensimmäisen ehdokkaan jälkeinen alue siis tavallaan ”epäonnistuu” EEC:n aikaansaamisessa, jolloin eräs ratkaisuihin on uuden MC:n ilmestyminen ekspositiossa. Hepokoski ja Darcy käyttävät yhdestä tällaisesta kaksitaitteisen ekspositiotyyppin variantista nimitystä ”trimodular block”-ekspositio (TMB):

Ensimmäisen MC:n jälkeen TMB-ekspositioista voidaan erottaa kolme moduulia ennen EEC:tä: Ensimmäinen moduuli (TM¹) sisältää useimmiten uutta, sivuteemamaista materiaalia,

⁵⁶ Hepokoski ja Darcy 2006, 180.

joka kuitenkin jatkaa jonkin ajan kuluttua uudelle transitoriselle jaksolle (TM²). Tämä moduuli päättyy eksposition toiselle MC:lle, joka on yleisimmin sivusävellajin dominantilla (V:HC) – ensimmäinen on usein heikommalla pääsävellajin dominantilla (I:HC). Tämän jälkeen TM³ aloittaa uuden, ”paremmin onnistuvan” sivuteema-alueen, joka onnistuu aikaansaamaan myös EEC:n. TMB-ekspositiot sisältävät siis yleensä kaksi ”sivuteemaa”, joista vasta jälkimmäinen päättyy EEC:lle.⁵⁷ Hepokoski ja Darcy mainitsevat yhtenä esimerkkinä Beethovenin C-duuri-pianosonaatin (op. 2/3) eksposition, jossa TM¹ alkaisi tahdissa 27 g-mollissa, TM² tahdissa 39 ja TM³ tahdissa 47.⁵⁸

Hepokoski ja Darcy huomauttavat, ettei jälkimmäinen MC ole aina retorisesti ensimmäistä painokkaampi, jos ”vahva” MC-energia on käytetty jo ensimmäisessä MC:ssä, kuten esimerkiksi äsken mainitussa Beethovenin C-duuri-pianosonaatissa.⁵⁹ Joskus TM¹ ja TM² saattavat lisäksi sulautua yhteen niin, että TM² on ainoastaan dominanttipedaalin aikana.⁶⁰

2.5.2 Muita vaihtoehtoja, ”medial caesura declined”

Ekspositiot, jotka sisältävät kaksi MC-kandidaattia, voivat olla myös muita kuin TMB-tyyppisiä. Mikäli ensimmäisen MC:n jälkeinen alue on selvästi sivuteema-alueen piirissä, voi kyseessä olla myös sivuteema-alue, joka on jakaantunut useampiin moduuleihin (*multimodular S* tai *trimodular S*). Tällöin jälkimmäinen MC on eräänlainen post-MC, joka ei ole struktuurallisesti yhtä tärkeä kuin ensimmäinen (se ei siis johda sivuteema-alueelle vaan sijoittuu sen sisään) Hieman hankalaa määrittelyn kannalta on kuitenkin se, että Hepokoski ja Darcy katsovat myös TMB-ekspositioiden jälkimmäisen MC:n olevan jossain mielessä post-MC.⁶¹ Se, katsotaanko ekspositio TMB:ksi vai multimodular/trimodular S:ksi, voi ilmeisesti johtua hyvin pienistä eroista. TMB-ekspositioissa kenties merkittävää on TM²:n transitorinen luonne, kun kahdessa muussa tyypissä kaikki jaksot ovat teemamaisia.

⁵⁷ Hepokoski & Darcy 2006, 171. Mikäli TM3:n ensimmäinen kadenssi ei ole EEC, voidaan moduuli jakaa desimaaleihin uusien teemojen/selkeiden kokonaisuuksien mukaan (TM^{3.1}, TM^{3.2} jne.), kunnes EEC saavutetaan. Hepokoski ja Darcy käyttävät yleensäkin yläindeksiä, esim. P¹, P² tai P^{1.1}, P^{1.2}, mikäli jaksot eivät pääty PAC:hen (ibid., 171).

⁵⁸ Ibid., 172–5. Se, onko juuri kyseinen teos selkeimpiä esimerkkejä TMB-tyyppisestä ekspositiosta, on mielipidekysymys. Itse olen sitä mieltä, että kyseisen TM¹:n aikana (mollimuotoinen) sivusävellaji ei vakiinnu jakson aikana niin paljon, että kyseessä olisi sivuteema-alueeseen verrattava lähtöpiste. Tahdin 46 V:HC-pysähdys on lisäksi voimakkaampi eksposition jakaja kuin tahdin 26 I:HC-pysähdys.

⁵⁹ Ibid., 172.

⁶⁰ Ibid., 172.

⁶¹ Ibid., 172.

Toinen lähellä TMB-ekspositioita oleva tilanne Hepokosken ja Darcyn ”medial caesura declined”, jossa ensimmäinen pysähdys osoittautuu nk. vale-medial caesuraksi (*False medial caesura*).⁶² Hepokoski ja Darcy kuvaavat asiaa seuraavasti:⁶³

Vaikutelma on sellainen kuin tarjolla olisi potentiaalinen MC, mutta se hylätään äkillisesti/rajusti [brusquely], ja jäädään sen sijasta mieluummin MC:tä edeltävälle alueelle, jolloin todellinen MC - - - siirtyy myöhemmäksi. - - - MC-declined on voimakas ele, merkittävä päätös, jota käytetään tahdonvoiman ilmaisuna; se on kapriisi, itsellinen päätös/itsensä vakuuttaminen siitä, että [self-assertion], yhtäkkinen mielenmuutos (”Ei!”) ja niin edelleen.

MC-ele voi osoittautua harhaanjohtavaksi monella eri tavalla sitä seuraavassa jaksossa. Yksi mahdollisuuksista on pääteeman paluu pääsävellajissa, jolloin koko ”vale”-MC:tä edeltävä ekspositiomateriaali voidaan ajatella yhdeksi laajaksi esisäkeeksi (*grand antecedent*). Pysähdystä seuraa laaja jälkisäe (*grand consequent*), joka osoittautuu kuitenkin pian meneillään olevaksi transitoalueeksi, ja päättyy tällä kertaa oikealle MC:lle.⁶⁴ Esimerkkinä tällaisesta ekspositiosta Hepokoski ja Darcy mainitsevat Mozartin sinfonian nro 40 (K. 550) ensiosan, jossa on ”grand antecedent” tahdeissa 1–20 ja ”grand consequent” tahdeissa 21–42.⁶⁵

Toinen vaihtoehto voi olla myös kokonaan uusi teema – edelleen pääsävellajissa – joka joko aloittaa transitoalueen tai josta siirrytään sinne. Näissä tapauksissa ”MC declined”-vaikutelma on edellistäkin vahvempi, koska pysähdysten jälkeinen jakso ei ikään kuin suostu alkamaan sivusävellajissa ja aloittamaan näin ollen sivuteema-aluetta.⁶⁶ Esimerkkinä tällaisesta ekspositiosta Hepokoski ja Darcy mainitsevat Beethovenin 2. sinfonian (1801–02) finaaliolosan, jossa on medial caesuralta vaikuttava pysähdys pääsävellajin dominantille tahdissa 25. Vaikka tämän jälkeen olisi mahdollista jatkaa sivusävellajissa, on tahdistä 26

⁶² Ibid., 170–175.

⁶³ Ibid., 45.

⁶⁴ Vaikka suomenkielinen termistö ei ole täysin vakiintunut, esisäe–jälkisäe (engl. antecedent–consequent) tarkoittaa tässä yhteydessä siis parillista kokonaisuutta. Koska molemmat fraasit päättyvät puolilopukkeelle, tämä ei kuitenkaan olisi esimerkiksi Rothsteinin määritelmän mukaan antecedent–consequent, sillä jälkimmäisen pitäisi tällöin päättyä toonikalle. Tämän vuoksi Rothstein käyttäisi tällaisista tilanteista todennäköisesti nimitystä ”fore-phrase” ja ”after-phrase”, jotka puolestaan on johdettu saksankielisistä sanoista *Vordersatz* ja *Nachsatz* (esim. Rothstein 1989, 16–18).

⁶⁵ Hepokoski ja Darcy 2006, 45. Kokonaan toinen kysymys on se, miten tavallista on, että pysähdys pääsävellajin puolilopukkeelle mollisävellajissa vaikuttaisi MC:lta. Mielestäni tässä tapauksessa kyseessä ei ole MC-declined, vaan pääteema-alue päättyy puolilopukkeelle ilman MC:n vaikutelmaa ja jatkaa transitoriselle alueelle, joka vaikuttaa ensin pääteeman jälkisäkeeltä.

⁶⁶ Ibid., 45–6.

alkava uusi teema edelleen pääsävellajissa. Tahdissa 44 siirrytään sivusävellajin dominantille ja sieltä paremmalle MC-ehdokkaalle tahdissa 50, jonka jälkeen tahdissa 52 alkaa selvästi sivuteema-alue (”caesura fill-in” tahdeissa 50–51).⁶⁷

Kolmas vaihtoehto on hetkellinen siirtymä odottamattomalle harmonialle, kuten VI tai alennetulle III asteelle. Jakso alkaa usein lyyrisesti, mutta siirtyy edellisten tavoin pian transitoriselle, mahdollisesti *Fortspinnung*-tyyppiselle alueelle ja sieltä oikealle medial caesuralle.⁶⁸ Hepokoski ja Darcy mainitsevat esimerkkeinä kaksi Beethovenin varhaista teosta, c-molli-jousikvartetton (op.18/4, tahdit 26–33) ja F-duuri-viulusonaatin (op. 24, tahdit 26–37) ensimmäiset osat.⁶⁹

Neljäs ja samalla harvinaisin vaihtoehto on normatiivinen pysähdys sivusävellajin dominantille, jonka jälkeinen alue tosin on sivusävellajissa, mutta sen dynamiikka ja tekstuuri eivät tue sivuteema-alueen alkamista. Musiikissa jatkuu tällöin yleensä *forte*-dynamiikka ja *Fortspinnung*-tekstuuri. Hepokoski ja Darcy huomauttavat kuitenkin, että tällaiset tapaukset ovat hyvin lähellä sivuteema-alueen deformaatiota (*S-deformation*), mistä on kyse esimerkiksi Mozartin jousikvartetossa C-duuri (K. 465, ”Dissonanssi”), tahdit 56–71.⁷⁰

2.5.3 Vertailua

Mikä erottaa ”MC declined”-tilanteet esimerkiksi ”trimodular block”-ekspositioista? Hepokosken ja Darcyn mukaan itse analyttinen ongelma pysyy molemmissa samana, sillä ensimmäisen MC-ehdokkaan jälkeen alkava alue ei onnistu saamaan aikaan EEC:tä.⁷¹ Ero ei siis ole varsinaisesti MC:ssä, vaan tämän jälkeen alkavassa jaksossa. TMB-ekspositioiden ensimmäistä MC:tä ja ”vale”-MC:tä edeltävät jaksot voivat siis olla täysin samanlaiset; Hepokoski ja Darcy kirjoittavat tästä melko monimutkaisesta asiasta muun muassa seuraavasti:⁷²

⁶⁷ Ibid., 45–6. Hepokoski ja Darcy huomauttavat lisäksi alaviitteessään, että tämänkaltaisten ekspositioiden struktuuralliset ongelmat joudutaan yleensä ratkaisemaan viimeistään kertausjaksossa; Beethovenin 2. sinfonian finaaliolosan kertausjakso hahmottuu Hepokosken ja Darcyn mielestä itse asiassa enemmän TMB-tyyppiseksi. Samat retoriset tapahtumat voivat siis näyttäytyä kertausjaksossa eri tavalla kuin ekspositiossa (ibid., 45–6).

⁶⁸ Ibid., 46.

⁶⁹ Ibid., 46.

⁷⁰ Ibid. 46–7. Kyseessä on ilmeisesti jonkinasteinen painotusero, vaikka mielestäni sillä ei ole kovin suurta vaikutusta analyysin lopputulokseen.

⁷¹ Ibid., 172–5 sekä Hepokoski 2005.

⁷² Ibid., 172 & 175.

- - - jos ensimmäinen MC on legitiimisti hyväksyttävä, mutta ei kuitenkaan avaa S-aluetta, on se katsottava jonkinasteiseksi tarjouksesta kieltäytymiseksi. Tässä mielessä monimutkaisemmat tilanteet ovat TMB-tapauksissa läheisiä (toisinaan lähes erottamattomasti) ”MC declined”-tilanteille. (Yleisesti ottaen, mikäli tällainen tapahtuma nimetään ”MC declined”ksi TM¹:n sijaan, tarkoittaisi se sitä, ettei suurin osa kuulijoista koe – tai saisi kokea – seuraavaa moduulia millään tavoin ”S-mäiseksi”. TM¹:ksi nimettynä tämä mahdollisuus edes myönnetään.)

Toisin sanoen Hepokoski ja Darcy katsovat, että mikäli MC:ltä vaikuttavan pysähdyksen jälkeen alkaa alue, jonka kuulija voi edes jollain tasolla tulkita sivuteemaksi (*S-ness* [!]), on parempi katsoa ekspositio TMB:ksi. Kirjoittajat näyttävät suosivan omissa analyysiseissaan TMB-näkemyä ”MC declined”-tulkinan sijaan, vaikka myöntävätkin, että molemmat vaihtoehdot ovat useimmiten yhtä lailla perusteltavissa.

2.6 Monotemaattisuudesta

2.6.1 Yleistä

Tutkielmani kolmelle ekspositiolle on yhteistä se, että pääteema tai sen muunnos esiintyy myös sivuteema-alueen alussa paikalla, jossa yleensä on uusi teema. Tällaista kutsutaan usein monotemaattisuudeksi. Termiä on kuitenkin kritisoitu; esimerkiksi Rosenin mielestä pääteemalla on sivusävellajissa selvästi erilainen funktio, sillä se joko keskeyttää sitä edeltäneen toonikajakson tai täydentää kadenssikulun. Näin ollen muodon määrittäminen ei Rosenin mukaan riipu teemojen lukumäärästä tai niiden eroavaisuuksista, vaan tärkeintä ekspositiossa on korostaa uuden harmonisen keskuksen luomaa polariteettia pääsävellajiin.⁷³

Peter Brown toteaa Haydnin pianosonaatteja käsittelevässä kirjassaan puolestaan, että pääsävellajin teemasta esitetään sivusävellajissa usein vain sen alkuosa tai variantti, jolloin todellisesta monotemaattisuudesta on harvoin edes kysymys.⁷⁴ Niin ikään Jens Peter Larsen on korostanut harmonisen liikkeen ensisijaisuutta tilanteissa, joissa sivusävellaji alkaa pääteeman variantilla:⁷⁵

Muodon jäsentymisen ja hahmottamisen tekijöinä eivät ole ensisijaisesti teemat, vaan pikemminkin alla oleva tonaalinen progressio sekä periodien muuttuva muodollinen funktio.

⁷³ Rosen 1988, 241–242.

⁷⁴ Brown 1986, 291.

⁷⁵ Larsen 1988, 277.

Teemojen tuominen on luonnollisesti merkittävää, mutta viime kädessä muoto on pohjana teemoille, ei toisinpäin. Tämä nousee esille erityisesti niissä erikoistapauksissa, joissa pääteeman variantti ottaa sivuteeman paikan ja funktion.

Monotemaattisilla sonaateilla ei äskeisten perusteella siis olisi niin suurta eroa pää- ja sivuteemaisiin sonaatteihin kuin joskus ehkä ajatellaan; pääteema sivusävellajissa julistaa uuden sävellajin alkaneeksi, mutta siitä jatketaan eteenpäin.

Myös Hepokoski ja Darcy suhtautuvat kriittisesti monotemaattisuus-termiin ja käyttävät siitä siksi joko lainausmerkkejä tai kiertoilmaisua. He toteavat, että ”pääteemapohjainen sivuteema-alue” (*P-based S*) tarjoaa vaihtoehtoisen näkemyksen kaksitaitteisesta ekspositiosta, koska eksposition kokonaisrotaatio voidaan jakaa vielä kahteen alarotaatioon.⁷⁶ He huomauttavat lisäksi, että yleensä monotemaattisissa ekspositioissa tulee uusi teema C-alueen aikana, minkä vuoksi termin käyttäminen on useimmiten harhaanjohtavaa. Koska monotemaattisiksi kutsuttuja sonaatteja esiintyy enimmäkseen Haydnilla, voidaan tällaisista teoksista hänen tapauksessaan puhua jopa eräänlaisena ensisijaisena vaihtoehtona (*first-level default*) – vaikka Haydnilta löytyy luonnollisesti myös pääteemalle kontrastoivia sivuteemoja sonaattimuotoisista teoksista.⁷⁷

2.6.2 Monotemaattisuudesta Haydnin varhaisemmassa tuotannossa

Haydnin pianosonaattien joukosta löytyy jo varhain monotemaattiseen kuvaukseen sopivia ekspositioita. Ensimmäiset niistä ovat 1770-luvun alussa sävelletyissä sonaateissa D-duuri Hob. XVI/33 (WUE 34), As-duuri Hob. XVI/43 (WUE 35) sekä C-duuri Hob. XVI/21 (WUE 36), kaikkien avausosissa.⁷⁸ Erityistä näissä ekspositioissa on se, että pääteemaa sivusävellajissa edeltää ainoastaan pääsävellajin puolilopukepysähdys, jolloin transitoalueilla ei ole modulaatiota. Toisaalta kahdessa ensimmäisessä sonaatissa siirrytään tämän jälkeen alueelle, joka vaikuttaa enemmänkin jatkuvien ekspositioiden tapaiselta laajennusjaksolta.

⁷⁶ Hepokoski ja Darcy 2006, 135–36. ”Rotaatio” on yksi Hepokosken ja Darcyn tärkeimmistä sonaattiteorian teeseistä sonaattimuodon kokonaisjäsentymisen kannalta. Mielenkiintoista on esimerkiksi Hepokosken ja Darcyn näkemys kehittäjäjaksosta, jossa alueet esiintyvät heidän mukaansa yleensä samassa järjestyksessä kuin ekspositiossa. Vaikka jokin alueista, esim. TR-alue jäisi kehittäjäjaksosta pois, esimerkiksi C-alue ei tule ennen S-aluetta jne. (Hepokoski ja Darcy 2006, esim. 205–07, 217–18).

⁷⁷ Ibid., 136.

⁷⁸ WUE on lyhenne Christa Landonin 1963 toimittamasta Wiener Urtext Editionin Haydnin pianosonaattien kokonaisjulkaisusta. Vaikka pianosonaateissa käytetään yleisemmin Hobokenin (Hob.) luettelointia, Landonin luettelointi ilmaisee sonaattien sävellysjärjestyksen yleensä totuudenmukaisemmin kuten myös tässä tapauksessa, jossa kyseessä on kolme peräkkäistä pianosonaattia.

Sivusävellajia ei tällöin vakiinnuteta ennen vahvaa pohjamuotoista kadenssia, jonka voi samalla jo katsoa EEC:ksi. C-duuri-pianosonaatin ensiosan ekspositio on näistä kolmesta ainoa, jossa pääsävellajin puolilopukepysähdyksen jälkeen avautuvalla alueella tapahtuu selkeää sivusävellajin vakiinnuttava V–I-kadenssi heti ensimmäisten tahtien aikana (t. 19–22) – tosin V on heikommalla terssikäännöksellä.

Toinen erityispiirre ekspositioissa on se, että niissä kaikissa lykätään lopullista EEC:tä erilaisin keinoin, esimerkiksi molliin siirtymisellä (XVI/21), fraasin jälkipuoliskon laajenemisella (XVI/33) tai harhapurkauksella (XVI/43). Tämän vuoksi pääsävellajin puolilopukepysähdyksen jälkeen avautuva alue on huomattavasti laajempi ensimmäiseen puoliskoon verrattuna.

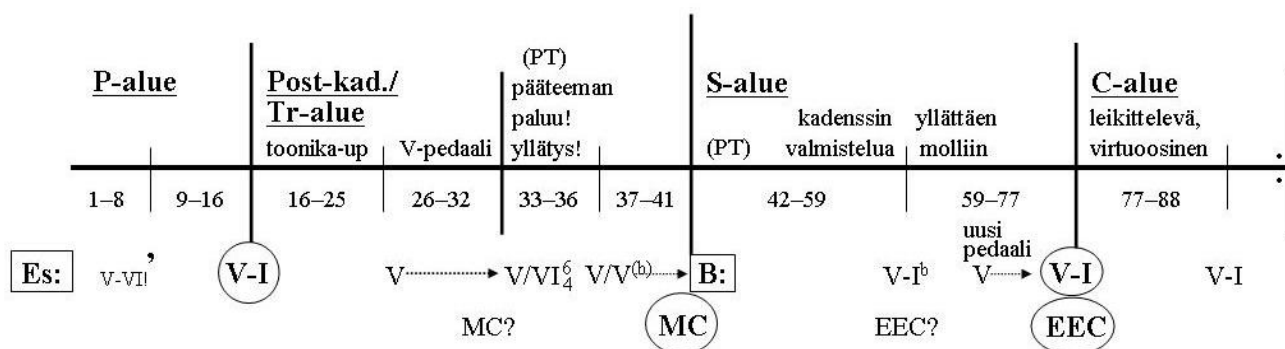
Kiinnostavaa näissä esimerkeissä on toisaalta pääsävellajin puolilopukkeen käyttö, toisaalta uuden materiaalin ilmaantuminen myöhemmin sivusävellajin alueen aikana. Vihjaisiko tämä siihen, että monotemaattiset ekspositiot vaatisivat erilaisen käsittelyn myös retoristen artikulaatiopisteidensä suhteen?

3 ANALYYSIT

Analyysiluku jakaantuu teosten mukaan kolmeen alalukuun, joissa käsittelen jokaista ekspositiota omana kokonaisuutenaan. Aloitan analyysini Es-duuri-trion ekspositiosta, joka on kahdesta triosta laajempi ja näyttävämpi. Tämän jälkeen käsittelen D-duuri-trion ekspositiota, joka on retoristen artikulaatiopisteidensä puolesta samankaltainen Es-duuri-trion kanssa. Viimeisenä analysoin F-duuri-kvartetton ekspositiota, joka eroaa muodoltaan selkeästi kahdesta edellisestä, mutta leikittelee triojen tavoin MC-vaihtoehtojen kanssa.

3.1 Pianotrio Es-duuri XV/30 (1795)

3.1.1 Yleinen kuvaus



Esim. 3.1

Esimerkissä 3.1 on yleiskuva eksposition taitteista ja harmoniasta. Ekspositio jakaantuu kahteen osaan, tahteihin 1–41 ja 42–91. Tämän lisäksi kumpikin osista jakaantuu kolmeen fraasiin, joita ovat ensimmäisellä puoliskolla tahdit 1–16, 16–32 sekä 33–41 ja seuraavalla puoliskolla tahdit 42–59, 59–77 sekä 77–91.

Tahdeissa 15–16 fraasi sulkeutuu vahvalle pohjamuotoiselle V–I-kadenssille. Tämän jälkeen tahdistä 16 alkaa uudella melodisella aiheella etenevä alue, jossa prolongoidaan toonikaa. Tahdissa 23 basso alkaa laskeutua, mikä johtaa tahdeissa 26–32 olevalle pääsävellajin dominanttipedaalille. Pedaali, pianon energiset asteikkojuoksutukset 16-osissa sekä jousien iskevät soinnut vihjaisivat lähestyvään medial caesuraan, minkä lisäksi pedaali päättyy tyypilliseen kolmeen ”vasaraniskuun” tahdeissa 31–32. Tahdissa 33 seuraa kuitenkin yllätys: eksposition kolmas fraasi alkaa pääteemalla, mutta kaukaiselta ja odottamattomalta kuulostavalta harmonialta (V^7/VI). Tämä johtaa (mollimuotoisen) sivusävellajin

dominanttipedaalille tahdeissa 37–41, joka on lyhyen ajan sisällä jo toinen dominanttipedaali ekspositiossa. Tahdissa 41 on selvä MC-ele, jonka päällä piano ja viulu jatkavat melodiaa ilman pysähdystä seuraavan tahdin alkuun, jolloin kyseessä on nk. ”caesura fill-in”.

Tahdissa 42 alkaa sivusävellajissa etenevä eksposition toinen taite. Se on laaja kokonaisuus, jossa esitellään erilaisia karaktereja lyyrisemmästä mollijaksosta virtuoosiseen tekstuuriin. Ensimmäisen taitteen tavoin myös toinen taite sisältää kolme laajempaa fraasia. Ensimmäinen niistä (t. 42–59) alkaa pääteeman variantilla, minkä jälkeen tahdissa 45 siirrytään liikkuvampaan, V⁶–I-sointuja toistavaan kulkuun (vertaa t. 12–14!). Tahdissa 51 kuullaan jälleen melodisempaa materiaalia. Samalla alkaa vähitellen vaikuttaa siltä, että ensimmäinen sivusävellajin kadenssi olisi lähestymässä. Tahdeissa 58–59 onkin pohjamuotoinen V–I-kadenssi, mutta purkaussointu on duurin sijasta yllättäen molli, mikä heikentää merkittävästi vaikutelmaa rakenteellisesti sulkevasta kadenssista eli EEC:stä.

Karakterit muuttuu toisen fraasin aikana (t. 59–77) lyyrisemmäksi mollimuunnoksen ja korkeamman rekisterin myötä, kunnes tahdissa 67 alkaa virtuoosinen, 16-osa-kuvioilla etenevä dominanttijakso, joka johtaa vahvalle pohjamuotoiselle V–I-kadenssille tahdeissa 76–77. Eksposition viimeisessä fraasissa (t. 77–91) virtuoosinen 16-osa-tekstuuri jatkuu, tällä kertaa pianon ja viulun vuoropuhelun muodossa. Myös viimeinen fraasi sisältää vahvan V–I-kadenssin tahdeissa 87–88, jonka jälkeen ekspositio on muutaman tahdin päässä sulkeutumisestaan.

3.1.2 Kaksi medial caesuraa?

Pääteeman esittelyn sisältävä ensimmäinen fraasi on selkeä harmoninen kokonaisuus, joka alkaa ja päättyy pääsävellajissa. Seuraavat kaksi fraasia (t. 16–32 ja 33–42) herättävät kuitenkin kysymyksiä: kuuluvatko molemmat transitioalueeseen vai ainoastaan toinen niistä? Millä tavalla kaksi edellä mainittua fraasia ovat suhteessa toisiinsa? Ensimmäinen fraasi alkaa pääsävellajin toonikapedaalilla mutta sisältää tahdistä 23 eteenpäin transitioalueelle tyypillisiä piirteitä, kuten dominanttipedaalin, rytmisen fragmentoitumisen ja pysähdysten pääsävellajin puolilopukkeelle (I:HC) kolmen vasarauskun kera. Tahtien 33–42 välinen fraasi sisältää

toisaalta modulaation kohti sivusävellajia, minkä seurauksena tahtien 37–41 dominanttipedaali on MC:lle tyypillisemmällä sivusävellajin puolilopukkeella (V:HC).⁷⁹

Tahtien 16–32 välinen fraasi vastaisi Hepokosken ja Darcyn käsitteistöllä ”The Dissolving P-codetta”-jaksoa, jossa post-kadenssaalinen alue muuttuu keskellä fraasia transitoriseksi. Pysähdys dominantille tahdissa 32 ei kuitenkaan johda toivottuun lopputulokseen, sivuteema-alueen alkamiseen, minkä vuoksi yksi mahdollisuus olisi katsoa ensimmäinen puolilopukepysähdys MC:n kumoamiseksi (MC declined). Tällöin vasta seuraava fraasi, joka sisältää uuden MC-eleen, onnistuu avaamaan sivuteema-alueen ja tulkittaisiin näin ollen varsinaiseksi MC:ksi.

Toinen mahdollisuus olisi katsoa ekspositio ”trimodular block”-tyyppiseksi, kaksi MC:tä sisältäväksi ekspositioksi, jossa vasta toisen MC:n jälkeen onnistutaan saamaan aikaan EEC. Tämä näkemys sisältää kuitenkin eräitä ongelmia: kahden MC:n väliin jäävä alue on ensinnäkin melko lyhyt, minkä vuoksi alueen jakaminen vielä kahteen osaan (TM¹ ja TM²) ei mielestäni tuntuisi luontevalta vaihtoehdolta. Myös se, että TM¹ alkaisi c-molli-soinnun dominantilta, tuntuisi oudolta, sillä se olisi harmonisesti alisteinen verrattuna pää- tai sivusävellajin toonikalla alkaviin fraaseihin.

Näin ollen kahdesta esittämästäni vaihtoehdosta ensimmäinen, ”MC declined”, kuvaa mielestäni paremmin kyseistä tilannetta; ekspositiolla olisi mahdollisuus aloittaa sivuteema-alue, mutta ehdotus hylätään, kenties heikomman pääsävellajin puolilopukkeen, kenties eksposition mittasuhteisiin nähden liian aikaisin tapahtuvan pysähdyksen vuoksi.

⁷⁹ Caplin on käyttänyt juuri kyseisiä fraaseja esimerkkinä kaksiosaisesta transitiosta. Hän kuvaa tahdista 16 alkavaa jaksoa valepäättösjaksoksi (*False Closing Section*), jossa vähitellen selvenee, että onkin alkanut transition ensimmäinen osa (*Part 1*), joka kadensoi pääsävellajin dominantille tahdissa 26. Transition toinen osa (*Part 2*) alkaa tahdissa 33 V⁷/VI-soinnulla ja purkautuu sivusävellajin dominantille tahdissa 37 (Caplin 1998, 137). Se, mistä Caplin ei analyysissa kuitenkaan mainitse, on transition toisen osan yllätyksellisyys, jossa oudolle harmonialle siirtyminen etäännyttää pääteeman alkuperäisestä kontekstistaan.

3.1.3 Eksposition välitason äänenkuljetuksesta

Esim. 3.2

The musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 to 31, and the second system covers measures 37 to 88. The score includes various annotations for harmonic analysis and voice leading.

Measure 1: Labeled "Es: I".

Measure 4: Labeled "4" in a box.

Measure 16: Labeled "16" in a box.

Measure 26: Labeled "26" in a box.

Measure 31: Labeled "31" in a box.

Measure 32: Labeled "V - I" in a circle.

Measure 33: Labeled "V ----> MC?".

Measure 37: Labeled "37" in a box.

Measure 41: Labeled "41" in a box.

Measure 59: Labeled "59" in a box.

Measure 67: Labeled "67" in a box.

Measure 75: Labeled "75" in a box.

Measure 77: Labeled "77" in a box.

Measure 88: Labeled "88" in a box.

Measure 32: Labeled "V/V".

Measure 41: Labeled "MC".

Measure 59: Labeled "B: I".

Measure 67: Labeled "EEC?".

Measure 77: Labeled "EEC".

Esimerkissä 3.2 on välitason äänenkuljetusanalyysi Es-duuri-trion ekspositiosta. Ylä-äänien $\hat{3}$:lle saavutaan tahdissa 4, jolta laskeudutaan alemmalla rakennetasolla $\hat{1}$:lle tahdissa 16, ensimmäisen fraasin lopussa. Merkille pantavaa on myös tahdin kaksi as-sävel, joka on pääteeman karakteristisen kvarttihypyn päätössävel mutta samalla epätäydellinen sivusävel ylä-äänien g:lle.

Tahdissa 32 oleva pintatason laskeutuminen $\hat{3}$:lta $\hat{2}$:lle ylä-äänessä saa retorisesti suuren painoarvon MC-vaikutelmansa vuoksi. Tämä pääsävellajin puolilopukepysähdys on dynaamisesta vaikutelmasta huolimatta luonteeltaan taaksepäin katsova, minkä vuoksi se on äänenkuljetuksen tasolla keskeytystilanne. ”Taaksepäin katsovuus” ei kuitenkaan poista sitä seikkaa, että kyseessä on toistaiseksi voimakkain hetki ekspositiossa, jonka jälkeen ekspositiossa palataan yllättäen takaisin pääteemamateriaalille.

Tahdissa 33 pintatason ylä-ääneen saapuva $\hat{3}$ jatkaa $\hat{2}$:lle tahdissa 37, jossa alkaa sivusävellajin dominanttipedaali. Eksposition varsinainen MC-pysähdys tahdissa 41 sisältää kiinnostavan ja samalla tärkeän yksityiskohdan: ylä-ääni jatkaa tässä laskua V/V-soinnun septimille, jolloin yksi mahdollisuus on tulkita sivusävellajin 5-*Zug*:n alkavan jo ”caesura fill-in”-täytön aikana. Tällöin syvän tason laskeutuminen $\hat{2}$:lle tapahtuisi jo tahdissa 37 ja itse sivuteema-alue alkaisi sivusävellajin $\hat{3}$:lta. Tällainen tulkinta luo yhtenäisyyttä eksposition kahteen taitteeseen myös äänenkuljetusrakenteen tasolla, kun taitteet alkavat joka tapauksessa samalla teemalla.

Es-duuri-trion sivusävellajin alueella on useampia V–I-kadensseja. Mikä näistä nousee ensisijaiseksi äänenkuljetuksen tai retorisen jäsentymisen näkökulmasta? Tahdin 59 molliin kääntymisen vuoksi sivusävellajin rakenteellisesti sulkevaa kadenssia ei onnistuta saamaan aikaan vielä ensimmäisen fraasin aikana. Molliin kääntymisen seurauksena ylä-äänen $\hat{3}$ muuttuu alennetuksi, minkä jälkeen seuraa hetkellinen kadensoiminen Des-duurille (^bIII) tahdeissa 62–63.

Tahdissa 67 siirrytään uudelle dominanttipedaalille, jonka aikana pianolla on virtuoosista 16-osa-tekstuuria ja jossa samalla vihjataan uuden kadenssin tulemiseen. Dominanttipedaali päättyy tahdissa 77 vahvalle, retorisesti korostetulle kadenssille, jonka olen katsonut sekä EEC:ksi että 5-*Zug*:n päätepisteeksi. Vaikka pintatasolla ylä-äänessä ei ole $\hat{2}$:sta, voi tahtien 67–76 välisen dominanttijakson tulkita sen prolongaatioksi, jossa $\hat{2}$ realisoituu vasta varsinaisen EEC-kadenssin aikana.

EEC:n jälkeen seuraa vielä eksposition viimeinen varsinainen fraasi (t. 77–88), jossa leikitellään pianon ja viulun välisellä vuoropuhelulla 16-osissa. Fraasi päättyy vahvaan kadenssin tahdeissa 87–88, jota korostetaan myös rekisterillisesti nousevalla asteikkokululla kohti f^3 -säveltä. Viimeinen fraasi näyttäisi sisältävän lisäksi uuden $\hat{5}$ – $\hat{1}$ -laskeutumisen ylä-äänessä. Vaikka tahtien 87–88 V–I-kadenssi on edellisen tavoin näyttävä ja huomiota herättävä, katson tahdeista 77–88 muodostuvan fraasin kuuluvan EEC:n jälkeiselle C-alueelle. Alue jatkuu vielä hetken V–I-kadenssin jälkeen, jolloin fraasi saa vielä oman pienen ”codettansa” tahdeista 88–91.⁸⁰ Pienenä yksityiskohtana mainittakoon, että ekspositio päättyy samanlaiseen kolmeen vasaraniskuun B-duuri-soinnulle kuin tahdeissa 31–32, jotka

⁸⁰ Kyseessä on siis Caplinin ”codetta”-termi, jossa fraasin sulkeutumisen jälkeen jäädään toistamaan V–I-kadensseja.

osoittautuivat jälkeenpäin katsottuna ”MC declined”-tilanteeksi. Eksposition lopussa samat soinnut kuitenkin julistavat B-duuri-sävellajin voittoa.

Esim. 3.3

32

26

23

16

Es: I

V VI: (II)

V - I

I

VI II⁶

V

MC?

3.1.4 Pintatason äänenkuljetuksen tarkastelua

Esimerkissä 3.3 on lähempänä pintatasoa oleva äänenkuljetusanalyysi tahdeista 1–32. Tahdit sisältävät runsaasti polyfonista tekstuuria ja vastakkaisiin suuntiin eteneviä linjoja; esimerkiksi tahtien 1–16 ylä-äänessä on laskevan $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kulun lisäksi esillä myös toinen linja, joka alkaa es-sävelestä ja jota korostetaan sen alapuolisella sivusävelellä.⁸¹ Kolmen sävelen nouseva aihe, joka esiintyy ensimmäisen kerran tahdissa neljä, johtaa seuraavien tahtien myötä rekisterin asteittaiseen nousuun, jonka huippu, f^3 , saavutetaan tahdissa 12. Tahdeissa 12–14 as-sävel saa jälleen painoa sivusävelenä, josta se jatkaa $\hat{3}$:lle purkauduttuaan alaspäin kohti tahdin 16 es-säveltä. Koska yksi väliäänien linjoista nousee samaan aikaan b:ltä es-sävelelle, tahdin 16 kadenssia ja $\hat{1}$:lle saapumista korostetaan molemminpuolisella lineaarisella liikkeellä.

Tahdit 16–22, joissa prolongoidaan toonikaa, viulu ottaa aluksi johtavan roolin melodiassa. Käännös pois toonikan vaikutuspiiristä alkaa tahdissa 23, jossa kaikkien soittimien linjat alkavat laskeutua, ensin VI asteelle, sitten subdominantin kautta dominanttipedaalille tahdissa 26. Väliäänien koristelee pedaalia $8-7^b-6-7^\sharp-8$ -liikkeellä, kunnes tahdissa 32 pysähdytään painokkaalle puolilopukkeelle. Sivuteema-alue ei kuitenkaan vielä aukea, vaan siirtyy yllättävältä harmonialta alkavalle kolmannelle fraasille.

⁸¹ Sivusävelisyys näyttää muutenkin olevan tärkeässä roolissa koko osan aikana, vaikka tässä työssä käsittelenkin ainoastaan ekspositioita.

The image displays two systems of a musical score, likely for piano and voice. The notation is in standard Western musical notation, featuring treble and bass staves for the piano part and a single staff for the vocal part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 33-59):

- Measure 33:** The piano part begins with a series of eighth notes in the right hand, while the left hand has a sustained bass line. The vocal part enters with a half note.
- Measure 37:** The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal part has a half note.
- Measure 42:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal part has a half note.
- Measure 59:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal part has a half note.

System 2 (Measures 67-77):

- Measure 67:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal part has a half note.
- Measure 77:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal part has a half note.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The vocal part is marked with *EEC?* and *EH* at the end of the first system, and *EEC!* at the end of the second system.

Esimerkissä 3.4 on lähempänä pintatasoa oleva äänenkuljetusanalyysi tahdeista 33–77. Eksposition kolmas fraasi (33–41) aloittaa harmonisen liikkeen kohti sivusävellajin dominanttia. Ylä-ääni palaa aluksi takaisin $\hat{3}$:lle kuin muistuttaen siitä, ettei siltä ole vieläkaan laskeuduttu syvemmällä tasolla. Basson kromaattisesti laskeva linja kohti sivusävellajin dominanttia on parhaiten nähtävissä sellon linjassa, sillä pianon vasemman käden linja jättää ehkä hieman yllättäen ges-sävelen pois tahdissa 34. Kenties pianon linja pyrkii noudattamaan pääteeman säestystapaa, jossa tahdin ensimmäinen isku saa vahvan korostuksen, kun viulun ja sellon linjat puolestaan korostavat tahdin 34 neljättä iskua.

Tahdissa 34 pianon oikean käden melodiassa hypätään c^3 :lle. Se on kuitenkin ainoastaan tilapäinen liike väliäänestä, jolloin ylä-äänen varsinainen laskeutuminen $\hat{3}$:lta $\hat{2}$:lle tapahtuu *Ausfaltung*-liikkeellä (g–b, a–f). Mielenkiintoista on se, että a-sävel saa metrisesti suuremman painon kuin f-sävel, joka on $\hat{3}$ – $\hat{2}$ -liikkeen varsinainen määränpää. Toisaalta $\hat{2}$:sta korostetaan pianolla ylä- ja alapuolisilla kromaattisilla sivusävelillä (ges ja e) tahtien 37–41 dominanttipedaalin aikana.

Kuten esimerkistä voi huomata, tahdit 1–4 vastaavat äänenkuljetuksellisesti tahteja 42–45, jossa pääteema esitetään sivusävellajissa. Tämän jälkeen tahdissa 45 alkaa rytmisesti aktiivinen mutta samalla harmonisesti staattinen jakso, joka puolestaan johtaa tahdin 51 melodisemmalle materiaalille. Tahdissa 55 laskeudutaan jo $\hat{2}$:lle, mutta koska seuraavat kolme tahtia toistavat tahdit 53–55 lähes samanlaisena, saavutaan $\hat{1}$:lle ja samalla fraasin sulkevalle kadenssille vasta tahdissa 59.

Tahdissa 59 purkausointu on odotetun duurin sijasta molli, mikä lykkää EEC:tä ja tärkeintä 5-*Zug*:n paikkaa tuonemmaksi.⁸² Tahdissa 63 kadensoidaan hetkellisesti Des-duurille, jonka jälkeen piano nousee korkeaan rekisteriin. Samalla bassolinja alkaa laskeutua päättyen tahdissa 66 ges-sävelelle, josta muodostuu ylinouseva sekstisointu (S^6) sivusävellajin dominantille. Tahdin 67 dominanttipedaali on merkittävä hetki sivusävellajin alueella: se aktivoi uudelleen kadenssaalisien liikkeen kohti EEC:tä, ja vahvistaa sen, ettei tahdissa 59 vielä saavutettu EEC-kadenssia. (Hepokosken ja Darcyn mukaan uusi dominanttipedaalin ilmaantuminen V–I-kadenssin jälkeen siirtää EEC:n vasta myöhemmälle kadenssille.)

⁸² Tällainen lyyrisempi karakteri olisi toisaalta muutenkin harvinaisempaa C-alueiden alussa.

Tahtien 67–77 dominanttipedaalin aikana tapahtuu paljon mielenkiintoisia asioita myös pintatasolla; pianotekstuuri muuttuu yksiaäniseksi, virtuoosisilla 16-osilla eteneväksi murtosointujuoksutukseksi, jota viulu ja sello säestävät neljäsosaiskuilla. Tahtien 71–72 V^9 -sointu on kulminaatiopisteenä leikittelevälle karakterille, minkä jälkeen palataan eksposition alussa olevalle, neljäsosaikuin etenevälle säestysaiheelle. Tahdin 73 viimeisellä neljäsosalla seuraa vielä pieni yllätys, kun bassoon tulee odotetun f-sävelen sijaan fis-sävel. Tämä johtaa seuraavassa tahdissa kromaattisesti ylöspäin VII^6_5/V -soinnulle, jolta purkaudutaan vihdoin kadenssikvarttisekstisoinnulle tahdissa 75 ja sieltä V:n kautta toonikalle tahdissa 77.

3.1.5 Pienoismuodoista ja metriikasta

Es-duuri-trion ekspositio on erikoisella tavalla jäsentyvä kokonaisuus sekä fraasitasolla että metrisesti. Tämä tulee esille heti pääteemafrasin aikana: tahdeissa 1–16 on toisaalta kahteen puoliskoon jakautuva kokonaisuus, mutta toisaalta tahdit 1–4 muodostavat pienen säkeen, jonka jälkeen tahdissa 5 ja 6 toistetaan tahdissa neljä esiintynyttä kolmen sävelen nousevaa aihetta.⁸³ Tahdin 7 kadenssikvarttisekstisoinnulta purkaudutaan kysyvältä kuulostavalle VI asteelle, minkä jälkeen loppuosa tahdistä on taukoa. Tahdissa 8 kolmen sävelen nouseva aihe palaa takaisin, mutta tällä kertaa niin, että sen avulla nousee rekisterilliseen huippukohtaan, f^3 :een tahdissa 12.

Vaikuttaa siltä, että kyseisestä ekspositiosta ei juurikaan löydy symmetrisiä tai parillisia pienoismuotoja, kuten esimerkiksi periodeja; Haydn käyttää mieluummin yhden tai kahden tahdin toistoja eikä pyri erityisemmin fraasien symmetriseen jäsentymiseen. Tutuista pienoismuodoista oikeastaan vain C-alueen fraasi (t. 77–88) on satsimuotoa muistuttava kokonaisuus, jossa pianon ja viulun kahden tahdin vuorottelut muodostavat aiheen ja toiston, minkä jälkeen seuraa laajennus tahdeissa 81–88. Es-duuri-trion ekspositio tarjoaa näin ollen haastetta myös pienoismuotojen tasolla, vaikka tässä työssä keskitynkin lähinnä äänenkuljetukseen ja retoriseen muotoon liittyviin kysymyksiin.

⁸³Arnold Schönberg kutsuu tällaista teoksessaan *Fundamentals of Musical Composition* 'likvidoimiseksi' silloin, kun teemasta erotettujen yksittäisten aiheiden tai motiivien karakteristiset piirteet eliminoidaan vähitellen (satsimuotoisessa kokonaisuudessa). Klassinen esimerkki tällaisesta on Beethovenin f-molli-pianosonaatin op. 2/1 ensiosan tahdit 1–9 (Schoenberg 1967, 58).

3.1.6 Yhteenvetoa

Haydn sävelsi Es-duuri-pianotrion englantilaisia suuria Broadwoodin fortepianoja silmällä pitäen, minkä vuoksi pianotekstuuri on hyvin monipuolista, paikoitellen jopa virtuoosista. Trion loistelias karakteri tuntuu houkuttelevan esittäjänsä kohti jännittävää seikkailua. Muodon tasolla ekspositiota vaivaa kuitenkin tietynlainen haluttomuus tehdä ratkaisevia päätöksiä. Vaikutelmaa vahvistaa myös se, että pääteemaan palataan yhä uudelleen, sekä kieltämisen (MC declined) että varsinaisen MC:n jälkeen.⁸⁴

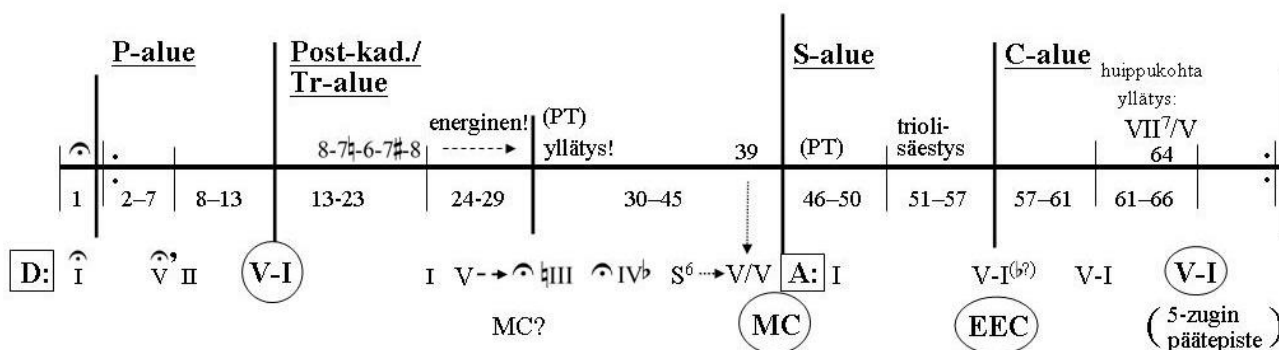
Leikkimielisesti voidaan ajatella, että tahdin 32 pääsävellajin puolilopukepysähdys antaisi mahdollisuuden vaatimattomampaan ja pienimuotoisempaan ekspositioon. Koska pysähdystä ei hyväksytty medial caesuraksi, lopputuloksena on suurimuotoinen ja näyttävä osa, jonka rajat ovat paljon odotettua kauempana.

3.2 Pianotrio D-duuri XV/24 (1794)

Haydnin pianotrio D-duuri vuodelta 1794 on omistettu englantilaiselle Rebecca Schroeterille, joka oli amatööripianisti ja toimi Haydnin kopistina Lontoossa. Trio on tekniseltä tasoltaan vaatimattomampi Es-duuri-trioon verrattuna ja karakteriltaan enemmän laulava kuin loistelias.

3.2.1 Yleinen kuvaus

Esim. 3.5



⁸⁴ Myös kehittelyjakso alkaa pääteemalla, ja jakso sisältää muutkin vastaavat ekspositiosta tutut alueet.

Esimerkissä 3.5 on yleiskuva D-duuri-trion ensiosan eksposition taitteista ja harmoniasta. ”Johdanto” sisältää ainoastaan yhden tahdin ja soinnun – fortessa! – joka avaa kappaleen rekisterillisesti.⁸⁵ Tämän jälkeen alkaa 12 tahdin pituinen, karakteriltaan lyyrinen pääteema-alue, jonka tahdin 7 puolilopuke jakaa kahteen puoliskoon. Tahdistä 13 alkaa uusi, energinen jakso, jonka vaikutelma on eteenpäin menevä; tätä vahvistavat pianon kahdeksasosissa etenevä säestyskuvio sekä asteikkojuoksutukset. Harmonisesti jakso on kuitenkin staattinen, sillä ensimmäiset kolmetoista tahtia ovat toonikaurkupisteen päällä. Tahdissa 26 siirrytään pääsävellajin dominanttipedaalille, joka pysähtyy kolmeen vasaraiskuun tahdissa 29.

Eleenä vahvasti medial caesuran kaltaisen pysähdyksen jälkeen seuraa kuitenkin yllättävä käänne: ekspositiossa palataan uudelleen pääteemamateriaalille, mutta D-duurille kaukaiselta F-duuri-soinnulta (alennettu III aste). Kahden tahdin mittainen F-duuri-teemaesiintymä jatkaa ylöspäin g-molli-teemaesiintymälle, jonka jälkeen tahdissa 39 purkaudutaan sivusävellajin dominantille ylinousevan sekstisoinnun (S^6) kautta. Tästä lähtee käyntiin eksposition toinen dominanttipedaali, joka päättyy tahdissa 43. Piano jatkaa yksin koristeltua murtosointukuviota ylöspäin aina tahtiin 45 asti, jolloin kolme tahtia muodostaa sillan (”caesura fill-in”) dominanttipysähdyksen ja sitä seuraavan fraasin kanssa.

Tahdistä 46 alkaa eksposition sivusävellajissa etenevä alue, joka alkaa pääteeman variantilla. Variantilta siirrytään tahdistä 51 eteenpäin dynaamisemmalle, triolisäestykselliselle jaksolle, jossa pianon oikealla kädellä soitettu melodia alkaa laskeutua $\hat{5}$:lta kohti $\hat{1}$:stä, kuitenkin niin, että tahdissa 55 ylä-äänien $\hat{3}$ on yllättäen mollimuotoinen eli palautettu. Tahdeissa 56–57 on pohjamuotoinen V–I-kadenssi, josta jatketaan heti uudelle, muodoltaan parilliselle fraasille. Molemmat tämän fraasin puoliskoista päättyvät pohjamuotoiseen V–I-kadenssiin, joista jälkimmäinen (t. 65–66) on retorisesti voimakkaampi: pohjamuotoiselle dominantille saavutaan kadenssikvarttisekstisoinnun sijaan VII^7/V :n kautta, jonka aikana viulu nousee c^3 :lle ylöspäisellä triolimurtosoinnolla. Sekä piano että viulu soittavat dominanttisoinnun aikana kadenssitrillin kaksiviivaisessa rekisterissä, piano $\hat{2}$:lta ja viulu 7:ltä. Tahtien 66–70 aikana tunnelma rauhoittuu ylä-äänien laskeutuessa a^2 :lta takaisin yksiviivaiseen rekisteriin V- ja I-sointujen avulla.

⁸⁵ Samoihin aikoihin sävelletyissä – niin ikään monotemaattisessa – A-duuri-pianotrion (XV/18) ensiosassa on vastaavanlainen aloitus, tosin yhden soinnun sijasta kolmella forte-soinnolla ($I-V^7-I$). Vaikutelma on kuitenkin sama eli johdanto on kuin voimakas musiikillinen huutomerkki.

3.2.2 Transitioalueen alkamiskohdan määrittäminen

Tahdin 13 kadenssin myötä pianon oikea käsi ja viulu siirtyvät korkeampaan rekisteriin, joka on toisaalta jo avattu johdannon vasaraiskumaisen soinnun myötä. Tahdit 14–20 muodostavat ensimmäisen vaiheen tahtien 14–29 välisessä fraasissa. Seuraava vaihe alkaa samalla tavalla, joskin siihen on lisätty 8–7–6–7[#]–8-kulku tahteihin 20–24.⁸⁶ Tahdeissa 24–26 pysytään edelleen toonikalla, mutta piano aktivoituu rytmisesti 16-osa-asteikkojuoksutuksilla, ja pohjustaa näin tahdissa 26 alkavaa pääsävellajin dominanttipedaalia. Tahdit 14–29 muodostavat tämän perusteella ”The Dissolving P-codetta”-jakson Es-duuri-trion tavoin. Tahdissa 29 olevan MC-eleen (I:HC) jälkeen ei kuitenkaan seuraa sellaista aluetta, jonka voisi tulkita sivusävellajin alueen aloituspisteeksi. Olisiko kyseessä siis ”MC declined”, kuten Es-duuri-triossa? Transitioalue voidaan tässäkin ekspositiossa katsoa jakautuvan kahteen osaan, joista ensimmäisen jälkeen ei vielä onnistuta avaamaan sivuteema-aluetta, minkä vuoksi tilanne olisi selkeimmin kuvattavissa juuri ”MC declined”-ilmiönä. Sekä tahdit 13–29 että 30–45 ovat Es-duuri-trion tavoin transitorisia, mutta näyttävät eri piirteitä siitä; ensimmäinen sisältää dynaamisempaa, asteikko- ja murtosointukuvioihin pohjautuvaa ei-temaattista materiaalia ja eleenä vahvemman MC:n kolmine vasaraiskuineen. Tahdistä 30 alkava jakso alkaa lyyrisesti ja sisältää temaattisen paluun. Myös sointuvalikoima on mielenkiintoisempi alennetun III asteen, mollimuotoisen IV asteen ja dramaattisen ylinousevan sekstisoinnun myötä ennen sivusävellajin dominanttipedaalille purkautumista.

3.2.3 Eksposition äänenkuljetuksesta

D: I

VI

V→
29: MC?

Esim. 3.6

⁸⁶ Hepokosken ja Darcyn mukaan eräs tyypillisistä post-kadenssaalisien alueen piirteistä on pedaali-jakso saavutetulla toonikalla, jonka päällä on 8–7^b–6–7–8-liike jossakin ylemmistä äänistä (Hepokoski ja Darcy 2006, 103–105).

tahdeissa 61–66. Käsittelen seuraavaksi näiden merkitystä toisaalta EEC-kadenssin ja toisaalta *Zug*-laskun valossa.

Esimerkissä 3.7 on lähempänä pintaa oleva äänenkuljetusanalyysi tahdeista 46–70. Tahdeissa 46–50 esiintyy ainoastaan varioitu teeman alku, minkä lisäksi tahdit ovat harmonisesti A-duurin toonikaurkupisteen päällä. Vaikka tahdit 46–50 toisaalta siis palauttavatkin alun lyyrisen, laulavan karakterin, on jotain jo muuttunut: tahdeissa kerätään jännitettä kohti lähestyvää EEC:tä.

Tahdissa 51 ylä-ään⁵ on noussut kaksiviivaiseen oktaavialaan, josta alkaa samalla triolisäestyksellä etenevä jakso. Ensimmäinen ⁵–¹-lasku tahdeissa 51–57 on ainoa, jossa ylä-ääni laskeutuu selkeästi myös pintatasolla: tahti 51 alkaa tosin I⁶-soinnulta, jolloin se on jatkeena tahtien 46–50 sivusävellajin toonikaurkupisteelle. Se, että pääteeman variantissa käytetään triolikuviointia, ennakoi osaltaan tahdistä 51 alkavaa triolisäestystä. Ylä-ään⁵ A–Cis–E-murto (¹–³–⁵) pintatasolla tahdeissa 46–51 painottaa toisaalta tahdin 51 vahvaa lähtöä. Näin ollen äänenkuljetuksellisesta näkökulmasta tahdit 46–57 muodostavat oman kokonaisuutensa, vaikka fraasitasolla ja pienoismuotojen näkökulmasta myös tahti 51 aloittaa uuden jakson.

Esim. 3.7

46 51 57 61 66

(4:n sijaan)

heikko bassorekisteri
(vain piano)

kaikki soittimet
yhdessä

A: I I⁶ I⁶ II⁶ II⁶ III⁶ III⁶ IV⁶ V⁶ VI⁶ VII⁶ VIII⁶ IX⁶ X⁶ XI⁶ XII⁶

(oktaavit!)

EEC

Ylä-ääni pysyttelee urkupisteen tavoin $\hat{5}$:lla tahdeissa 51–53, joiden aikana ainoastaan basso laskeutuu asteittain. Tahdissa 54 ylä-ääni aloittaa pintatasolla kromatisoituneen laskun kohti $\hat{1}$:stä, minkä seurauksena tahdin 55 toonikasointu on yllättäen mollimuotoinen ja uhkaa ajautua sivuraiteelle. Tahdin 55 puolivälin II^6 -soinnun myötä on kadenssille tähtääminen jälleen selvempää. Koska tahdin 56 kadenssikvarttisekstisointu on edelleen mollimuotoinen, purkaussoinnun oktaavit hahmottuvat implikoituna mollikolmisointuna tahdissa 57.

Seuraava, tahtien 57–66 parillinen fraasi sopisi fanfaarimaisen karakterinsa puolesta lopettavan C-alueen alkuun. Fraasin ensimmäisellä puoliskolla (57–61) tapahtuva $\hat{5}-\hat{1}$ -lasku on melko selkeä, joskin laskeutuminen tapahtuu useammilla *Ausfaltung*-liikkeillä. Lisäksi tahdin 59 subdominanttisoinnalla ylä-äänen 6 tahdin viimeisellä iskulla tuntuu ajavan painokkuudellaan $\hat{4}$:n yli. Tämän vuoksi katson, että se korvaa $\hat{4}$:n $\hat{5}$:n yläpuolisena sivusävelenä.⁸⁸ Jälkimmäinen puolisko (61–66) alkaa samalla tavalla, mutta sen loppuosa on ensimmäistä huomattavasti dramaattisempi: tahdin 63 subdominanttisoinnun jälkeen odotettu kadenssikvarttisekstisointu on tällä kertaa korvattu koko tahdin kestäväällä VII^7/V -soinnalla, minkä vuoksi dominantille saavutaan tahtia myöhemmin kuin ensimmäisellä puoliskolla. Jälkimmäisen fraasin voimakkuutta vahvistetaan myös tekstuurillisesti, sillä kaikki soittimet soittavat nyt samassa rytmissä, siinä missä ensimmäisellä puoliskolla piano soittaa yksin.

Mikä sivusävellajin kolmesta $\hat{5}-\hat{1}$ -laskusta päättyy näin ollen EEC-kadenssille? Onko se samalla 5-*Zug*:n päätepiste eli ZPAC? Koska tahtien 59–60 kadenssille päättyvää jaksoa seuraa heti saman aiheen toisto, kyseessä ei voi olla Hepokosken ja Darcyn mukaan EEC, jolloin vaihtoehdoiksi jäävät tahtien 56–57 sekä tahtien 65–66 kadenssit. Vertailen seuraavaksi näitä kadensseja keskenään:

Koska tahtien 56–57 kadenssi on ensimmäinen onnistunut pohjamuotoinen V–I-kadenssi sivusävellajissa, tarvitaan Hepokosken ja Darcyn mukaan hyvät perustelut sille, miksi se ei olisi EEC. Toisaalta on selvää, että sivusävellajin alue tarvitsee jo vähäisen tahtimääränsä vuoksi ainakin jonkinlaista lisävahvistusta ensimmäisen V–I-kadenssin jälkeen.⁸⁹

⁸⁸ Eräs mielenkiintoinen piirre D-duuri-trion ekspositiossa on se, että lyyrisestä ja jousikvarttettomaisen laulavasta linjastaan huolimatta musiikissa tulee välillä ”äkkivääriä” painotuksia tahdin neljännelle iskulle. Ensimmäisen kerran tällaista tapahtuu jo tahdissa 3 ja heti perään tahdissa 6, joissa molemmissa korostetaan nimenomaan subdominanttia tahdin 59 tavoin.

⁸⁹ Tilanne on tässä mielessä erilainen kuin Es-duuri-triossa, jossa sivusävellajin alue on tahtimäärältään yli kaksi kertaa pidempi.

Yksi ensimmäisen kadenssin tehoa heikentävistä tekijöistä saattaisi olla fraasien lomittuminen tahdissa 57. Samoin mollivalmistus ja sen seurauksena implikoitu mollisointu (oktaavit) heikentävät yksiselitteisesti sulkeutuvan kadenssin vaikutelmaa. Edellisten lisäksi myös monotemaattisuus saattaa vaikuttavan niin, ettei ensimmäinen kadenssi vielä lunasta kaikkia odotuksia, sillä ensimmäinen kontrastoiva materiaali sivusävellajissa seuraa vasta tämän jälkeen.

Mikäli tahtien 56–57 ja tahtien 65–66 kadensseja verrataan keskenään retorisesti, on näistä jälkimmäinen selvästi näyttävämpi ja huomiota herättävämpi. Toisaalta Hepokoski ja Darcy muistuttavat useassa yhteydessä siitä, että C-alueen pohjamuotoinen V–I-kadenssi tai kadenssit voivat olla karakteriltaan ”oikeaa” EEC:tä vahvempia.⁹⁰

Edellä mainittujen seikkojen vuoksi katson, että vaikka tahtien 56–57 kadenssi täyttää EEC:n ”vähimmäisvaatimuksen”, rakenteellisesti painokkain ⁵–¹-lasku täydentyy vasta tahtien 65–66 kadenssin aikana. Näin ollen D-duuri-trion ekspositio voisi olla esimerkki sellaisesta tilanteesta, jossa ZPAC ja EEC ovat eri kohdissa. Tämä on myös se kysymys, jonka Hepokoski ja Darcy jättävät ehkä tarkoituksellisestikin auki luvussa, jossa kyseistä aihetta käsitellään.⁹¹

3.2.4 Yhteenvedoa

Pianotriot, jotka wieniläisklassismin aikana käsitettiin nk. säestyksellisiksi sonaateiksi (*accompanied sonata*), olivat Haydnilla etusijalla kosketinsoitinkappaleissa vuodesta 1785 eteenpäin.⁹² Rosenin mukaan Haydnin myöhäiset pianotriot ”kukoistavat mielikuvituksen määrällään” ja ne on sävelletty ensisijaisesti soittajien iloksi.⁹³ Hän huomauttaa lisäksi, että ne ovat Mozartin pianokonserttojen ohella loisteliaimpia pianoteoksia ennen Beethovenia, minkä vuoksi piano-osuuksien virtuoosisuus voi tulla yllätyksenä niille, jotka tuntevat ainoastaan Haydnin pianosonaatit.⁹⁴

⁹⁰ Hepokoski ja Darcy 2006, 151, 181.

⁹¹ Ibid., 2006, 147–49.

⁹² Somfai 1995, 166.

⁹³ Rosen 1997, 354.

⁹⁴ Ibid., 351–52. Useat Haydnin 1790-luvun suurista pianotrioista (XV/27–29) ja -sonaateista (XVI/50 C-duuri ja XVI/52 Es-duuri) on omistettu Therese (Jansen) Bartolozzille, johon Haydn tutustui Lontoossa ja joka oli tuohon aikaan tunnettu konsertoiva pianisti.

D-duuri-trio on monotemaattisuuden ja ”MC declined”-tulkintansa puolesta hyvin samankaltainen Es-duuri-trion kanssa; molempien retorinen jäsentyminen muokkaantuu vahvasti kahden MC-tyyppisen eleen myötä, joista vasta jälkimmäinen onnistuu avaamaan sivuteema-alueen ja toimii näin varsinaisena MC:nä.

Myös metrisestä näkökulmasta D-duuri-trio sisältää Es-duuri-trion tavoin paljon mielenkiintoisia ja monitulkintaisia tilanteita, kuten lomittumista, fraasien epäsymmetrisyyttä ja yllättäviä käänteitä.⁹⁵ Somfai onkin maininnut nk. ”opus-tyylistä” Haydnin pianosonaateissa, jolla tarkoitetaan sitä, että Haydn käyttää usein samoja sävellyksellisiä ideoita saman opuksen teoksissa.⁹⁶ Vaikka tutkielmani pianotrioja ei olekaan julkaistu saman opusnumeron alla, Haydn on selvästi käyttänyt samankaltaisia sävellyksellisiä keinoja näissä kahdessa osassa.

3.3 Jousikvartetto F-duuri op. 74/2 (1793)

Jousikvartettojen on sanottu sopivan mitä parhaimmalla tavalla 1700-luvun jälkipuoliskon ihanteeseen keskustelun taidosta, minkä lisäksi ne edustivat puhtainta ei-vokaalista neliäänistä polyfoniaa.⁹⁷ Haydn sävelsi 1780–90-lukujen aikana huomattavan määrän jousikvartettoja – yli neljäkymmentä teosta – joista etenkin vuonna 1781 ilmestynyttä jousikvartettoa (op. 33) pidetään käännekohtana niin Haydnilla kuin jousikvartettojen kehityksessä ylipäänsä.⁹⁸

Haydnin kvartetot oli useimmiten sävelletty musiikin tuntijoita (*Kenner*) varten, jotka olivat nykynäkökulmasta eräänlainen harrastelijan ja ammattilaisen välimuoto.⁹⁹ F-duuri-jousikvartetto kuuluu vuonna 1793 sävelletyn kolmen kvartetin sarjaan, jotka Haydn omisti

⁹⁵ Muun muassa ensimmäinen sivusävellajin alueen fraasi (t. 46–57) on jännittävällä tavalla epäsymmetrinen: Tahdistä 51 alkavan triolisäestyksen jälkeen ensimmäiset kolme tahtia ainoastaan basso laskeutuu ylä-äänien 5:n pysyessä paikallaan, sitten ylä-ääni alkaa vuorostaan laskeutua ja saapuu metrisesti painokkaalle kadenssikvartitisekstisoinnulle tahdissa 56. Pianon ylä-äänien perusteella seitsemän tahtia jakautuisivat näin ollen 3+4. Viulun melodialinja ehdottaa kuitenkin päinvastaista, 4+3, koska ensimmäiset neljä tahtia jakaantuvat 2+2, melodis-rytmisen aiheen mukaan.

⁹⁶ Somfai 1995, 170–72.

⁹⁷ Rosen 1997, 142 & 137.

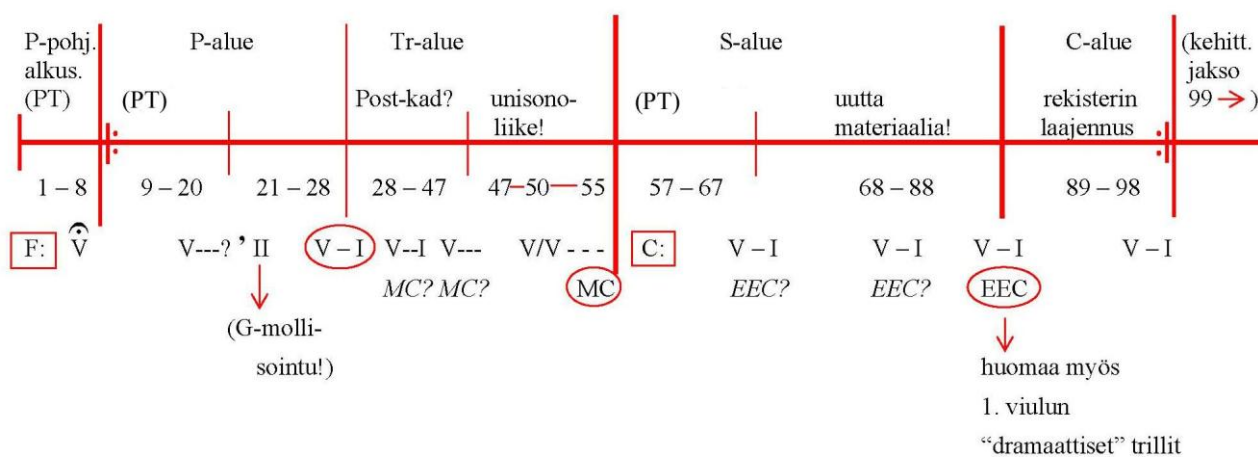
⁹⁸ Ibid, 116–120.

⁹⁹ *Kenner*-nimitystä ”alempana” olivat nk. musiikin harrastajat, joista käytettiin nimitystä *Liebhaber*. Tähän joukkoon kuului mm. valtaosa klaveeria soittavista ylhäisemmistä henkilöistä (esim. Somfai 1995, 154).

unkarilaiselle kreivi Appónyille. Opus 74:n kvartetot ovat vaativia, suurimuotoisia kamarimusiikkiteoksia, jotka vaativat esittäjiltään paitsi teknistä varmuutta myös nopeaa reagoitua yllättäviin käänteisiin.

3.3.1 Yleinen kuvaus

Esim. 3.8



Esimerkissä 3.8 on yleiskuva F-duuri-kvartetton ensiosan ekspositiosta. Osa alkaa kahdeksan tahdin mittaisella johdannolla, joka päättyy fermaattiin dominantille. Vaikka johdanto on samassa tempossa kuin koko osa, unisonossa etenevä kulku luo fanfaarimaisen karakterin ilman, että tahteja olettaisi vielä meneillään olevaksi pääteemaksi.¹⁰⁰

Tahdissa 9 alkaa pääteema-alue, jonka teema on sukua johdannolle.¹⁰¹ Alue sulkeutuu harmonisesti tahdissa 28, jossa on V-I-kadenssi F-duurissa. Tahdit 9–20 ja 21–28 muodostavat pääteemaperiodin, jossa yllättävää on kuitenkin se, että jälkimmäinen puolisko alkaa – D-duuri-trion tavoin – II eikä I asteelta. Erikoista on myös se, että tahdissa 20 pysähtytään lyhyen ajan sisällä jo toisen kerran fermaatilla varustetulle dominanttisoinnulle,

¹⁰⁰ Hepokoski ja Darcy käyttävät tällaisista johdannoista nimitystä *brief, in-tempo introduction* (Hepokoski ja Darcy 2006, 292).

¹⁰¹ Sivumennen sanottuna Haydn leikittelee muissakin 1790-luvun teoksissaan johdannon ja pääteeman välisellä samankaltaisuudella. Rosen kirjoittaa yhtäläisyyksistä Haydnin nk. Lontoon sinfonioissa seuraavasti: ”Nämä temaattiset yhteneväisyydet Haydnilla kunnioittavat aina johdannon karakteria, ja pohjautuvat johdannon luonteen syvälliseen psykologiseen ymmärtämiseen. Kuullessamme samaan pohjautuvan teeman Allegrossa tunnistamme heti (ja yleensä viehättyneinä sen nokkelaan esittelyyn) sen sukulaisuuden johdannon kanssa. Mutta ilmestyessään johdannossa se ei kuulostanut teemalta. - - - Se, miten Haydn käsittelee tämän ongelman, on yksi hänen hienoimpia saavutuksiaan.” (Rosen 1997, 347)

vain alle kymmenen tahtia johdannon vastaavan, fermaatille pysähtyvän dominanttipedaalin jälkeen!

Tahdin 28 kadenssin jälkeen seuraa post-kadenssaalisesti alkava jakso. Vähitellen tunnelma aktivoituu ja johtaa kahteen dominanttipedaaliin tahdeissa 32–39 sekä 44–47. Molemmilla kerroilla vihjataan medial caesuran mahdollisuuteen, vaikkakin heikommalta pääsävellajin dominantilta. Näin ollen ensimmäisten 47 tahdin aikana osassa on ehtinyt olla jo neljä pääsävellajin dominanttipedaalia, joita ei kuitenkaan seuraa sivuteema-alue. Ehkä tämän vuoksi ”suunnitelma” muuttuu niin, että tahdissa 47 seuraa voimakas käänne: kaikkien soittimien linjat kääntyvät alaspäiseen kulkuun unisonossa – paluu johdannon tekstuuriin – ja etenevät kohti sivusävellajin dominanttia, joka saavutetaan tahdissa 51. Dominanttipedaali jatkuu aina tahtiin 55 asti, jossa on selvä MC-pysähdys.

Sivuteema-alue alkaa näin ollen vasta tahdissa 57 (tahti 56 on ”caesura fill-in”, jonka alttoviulu täyttää kahdeksasosa-kuvioinnilla). Tahtien 57–60 aikana alttoviulu soittaa pääteemasta tuttua materiaalia 1. ja 2. viulujen säestäessä alttoviulua kontrastijohdannon tavoitin. Ensimmäinen painokas kadenssi sivusävellajissa on tahdissa 68, josta alkaa samalla uusi, kahteen puoliskoon jakautuva fraasi (68–76 ja 76–89). Fraasien molemmat puoliskot päättyvät V–I-kadenssille. Tämän jälkeen seuraa vielä viimeinen fraasi (t. 89–98), jonka aikana ekspositiossa saavutetaan rekisterilliseen huippukohtaan, c³:een tahdissa 93.

F-duuri-kvartetto sisältää siis poikkeuksellisen paljon pääsävellajin dominanttipedaaleja, joista ensimmäinen on jo johdannon aikana. Käsittelen seuraavaksi varsinaisella eksposition alueella olevia dominanttipedaaleja MC:n näkökulmasta.

3.3.2 Medial caesura -vaihtoehtoja

Pääsävellajin dominantille pysähtyminen tahdissa 20 on retorisesti voimakas hetki, jossa tahtien 19–20 aikana tulevat kolme vasaraniskua ovat eleenä MC:n kaltaisia. Tahdit 21–28 johtavat kuitenkin takaisin toonikalle ja sieltä ensimmäiselle V–I-kadenssille, jolloin tahti 20 on ainoastaan tavallista voimakkaampi pääteemaperiodin sisäinen jakaja eikä vielä potentiaalinen MC. Toisaalta tahti 28 ei ole kuitenkaan mikään selkeä rajakohta

pääteemaperiodin ja sitä seuraavan jakson välillä, sillä fraasit lomittuvat toisiinsa metrisesti (4=1). Tämän lisäksi periodin jälkimmäinen puolisko (20–28) taipuu tekstuurillisesti jo seuraavaan, polyfonisempaan jaksoon. Nämä seikat vaikuttavat muodon tasolla siten, että tahdin 20 pysähdys fermaatteineen on eleenä voimakkaampi kuin tahtien 27–28 varsinainen alueiden rajakohta.

Tahtien 32–39 aikana harmonia on pääsävellajin dominantilla. Ollaanko nyt lähestymässä MC-pysähdystä? Vastaus on ei, sillä tahdissa 40 purkaudutaan jälleen pääsävellajin toonikalle. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että tahtien 40–43 väliseltä toonika-alueelta sellon antama basson tuki puuttuu: vaikka alttoviulu soittaa f-urkupistettä yksiviivaisessa oktaavialassa, tuntuu siltä kuin nämä neljä tahtia olisivat ”toinen jalka ilmassa”.

Käännös kohti sivusävellajin dominanttia ja todellista medial caesuraa tapahtuu vasta tahdissa 47, jossa on myös uusi metrinen lomittuminen. Myös unisono yhdistettynä *forte*-dynamiikkaan on voimakas huutomerkki tapahtumien aktivoitumiselle.

Ovatko tahdit 28–56 transitioaluetta? Vai alkaako transitioalue vasta tahdistä 47? Mikä olisi jälkimmäisessä tapauksessa tahtien 28–47 välinen jakso, jossa vielä epäroidään, lähteäkö sivusävellajiin vai jäädä vielä pääsävellajiin? Vaikka tahdissa 47 tapahtuu käänne kohti sivusävellajin dominanttia tekstuurin muutoksen kera, harmonisesta näkökulmasta jakso on kuitenkin sidoksissa edeltäviin tapahtumiin. Kuvaisin kyseisiä tahteja eräänlaiseksi välitulaksi, jossa katsotaan sekä eteen että taaksepäin; tahdeissa 28–47 on piirteitä sekä post-kadenssaalisesta pääteema-alueen jaksosta että jo meneillään olevasta transitioalueesta. Tahdit ovat triojen ”Dissolving P-codetta”-jaksoihin verrattuna kuitenkin siinä mielessä erilaisia, ettei tahtien 28–56 välillä ole varsinaista taukoa, joka osoittautuisi ”MC declined”-tilanteeksi. Kiinnostavaa tahdeissa onkin juuri keskustelu eri vaihtoehtojen välillä (MC vai ei, avautuuko sivuteema-alue seuraavaksi vai ei), joita useammat dominantille lukkiutumisesta vihjaavat. F-duuri-kvartettiin ei kuitenkaan tule varsinaista pysähdystä pääsävellajin puolilopukkeelle enää pääteema-alueen jälkeen, vaan pääsävellajin dominanttipedaalilta purkaudutaan ensin takaisin toonikalle (t. 40), toisella kerralla (t. 47) puolestaan siirrytään yllättävälle unisonojaksolle, joka johtaa varsinaiselle MC:lle. Ekspositiossa ei siis ole suoranaista ”MC declined”-tilannetta, vaan ainoastaan vihjauksia siihen, että pääsävellajin puolilopukkeelta voitaisiin siirtyä sivusävellajin alueelle.

3.3.3 Eksposition äänenkuljetuksesta

Esim. 3.9

The musical score for Example 3.9 is a piano quartet exposition. It is written in F major and 3/4 time. The score consists of 89 measures. The upper staff (treble clef) features a melodic line with various intervals and a final cadence. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Key moments are marked with measure numbers in boxes: 9, 21, 28, 47, 55 (MC), 57, 68, 76, and 89. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: F: I V I, C: V I, and V4 5 3 I EEC.

Esimerkissä 3.9 on välitason äänenkuljetusanalyysi kvartetin ekspositiosta. Ylä-ään⁵ nousee esille heti toisessa tahdissa ja pysyy myös pintatasolla läsnä aina tahtiin 47 asti, jossa laskeudutaan c:lta g:lle. Varsinainen lasku tapahtuu kuitenkin väliään³essä, jossa 3:lta laskeudutaan 2:lle tahdissa 57. Syvän tason kvinttilasku tapahtuu tällöin vasta kertausjaksossa, jolloin osassa ei ole ankarimmassa mielessä keskeytystilannetta (5-2 ” 5-1), kuten usein 5:lta alkavissa duurissa kulkevissa sonaattimuotoisissa kappaleissa.¹⁰²

Koska kvartetin tekstuuri on paikoitellen hyvin polyfonista, ovat ensisijaiset ylä-ään⁵en linjat paikoin peittyneitä pintatason kontrapunktiivisen aktiviteetin alle. Ongelmallinen on esimerkiksi tahtien 21–28 välinen jakso, jossa jousien linjat sekoittuvat keskenään. Noustaanko pintatasolla 5:stä 1:lle vai laskeudutaanko sittenkin 3:lle? Olen katsonut, että nämä linjat ovat keskenään tasa-arvoisia, jolloin molempiin on merkitty varret.

Tahdissa 47 alkava oktaaviunisono-liike johtaa eksposition ensimmäiselle sivusävellajiin dominanttipedaalille ja sieltä oikealle MC:lle tahdissa 55. Sivusävellajiin alueen aikana laskeudutaan molempien triojen tavoin 5:lta 1:lle kolme kertaa. Mikä näistä on ZPAC tai EEC? Vaikka Hepokoski ja Darcy mainitsevatkin EEC:n sijoittuvan useimmiten ensimmäiselle pohjamuotoiselle V–I-kadenssille, tapahtuu tämä laskeutuminen niin nopeasti sivuteema-alueen alkamisen jälkeen, ettei tahdin 68 kadenssi anna mielestäni varsinaista sulkevaa vaikutelmaa alueelle. Vaikuttaisi jopa siltä kuin alue lähtisi kunnolla käyntiin vasta tahdissa 68, jossa alkaa uusi, parillinen teema.

¹⁰² Kts. Ernst Osterin kommentti Schenkerin *Free Composition* -teoksen sonaattimuotoa käsittelevässä luvussa.

Esimerkissä **3.10** (katso seuraavat 2 sivua) on lähempänä pintaa oleva äänenkuljetusanalyysi. Tahdeissa 28–45 laskeudutaan pintatasolla kaksi kertaa oktaavilta kvintille ($\hat{8}-\hat{5}$). Samoin kuin aikaisemmin ekposition aikana, ovat nämä dominantille jäämiset mielestäni luonteeltaan taaksepäin katsovia keskeytystilanteita. Vaikka tahdit 47–56 ovat vielä transitoaluetta, tahdissa 47 on tapahtunut voimakas psykologinen muutos edelliseen tahtiin verrattuna. Uuden sävellajin rakenteellinen toonikasointu saavutetaan kuitenkin vasta sivuteema-alueen alkaessa eli tahdissa 57.

Esim. 3.10

0

9 P-alue (9-28)

Johdanto

F:I

V' III:

21 (PT)

28 Post-kad? → Tr-alue

MC? --- Eil
V I V I (heikko)

47 UNISONO!

55 S-alue (alkaa PT:llä, t. 57-68)

57 MC C:I

68

V/V

47 käänne!

V ----?

Eil
I (heikko)

V — I

Esim. 3.10
(jatkoa)

I
EFC
89 C-value (89-100)

3.3.4 EEC:n paikallistamisen ongelmasta

Keskustellessani kvartetton ekspositiosta Hepokosken kanssa hän myönsi EEC:n määrittelemisen olevan ongelmallista; vaikka tahdin 68 kadenssissa ei ole ”mitään vikaa”, se ei kuitenkaan vielä tunnu täyttävän kaikkia EEC:n vaatimuksia.¹⁰³ Yksi perustelu tähän voisi olla se, että koska MC:n saavuttaminen osoittautui transitoalueella niin vaikeaksi, olisi jollain tavalla huonosti balansoitua, jos EEC tulisi jo muutaman tahdin kuluttua sivuteema-alueen alkamisesta. Lisäksi sivusävellajin toonika saa vahvan tuen sellon matalasta rekisteristä vasta tahdistä 68 alkaen, kun tahdeissa 57–68 bassolinja soi alttoviululla yksiviivaisessa oktaavialassa. Tahdit 57–68 ”leijuvat” toinen jalka ilmassa hieman samalla tavalla kuin tahdeissa 40–43.

Seuraava kadenssiin päättyvä kvinttilasku tulee parillisen fraasin ensimmäisellä puoliskolla tahdeissa 68–76. Jälkimmäisen puoliskon kadenssi tahdissa 89 kuulostaa kuitenkin päättävämmältä, sillä se päättää myös temaattisen kokonaisuuden. Jälkimmäinen puolisko laajenee lisäksi tahtimäärältään pidemmäksi ja sisältää dramaattisia trillihyppyjä 1. viululla tahdeissa 85–88, joiden aikana basso pysyy kadenssikvarttisekstisoinnolla. Näin ollen katson vasta viimeisen kadenssiin päättyvän kvinttilaskun rakenteellisesti painokkaimmaksi, eksposition harmonisesti sulkevaksi EEC:ksi ja samalla 5-Zug:n päätepisteeksi.

EEC:n jälkeen sello nousee aluksi yksiviivaiseen c:hen tahdissa 89, jolloin vasta tahdissa 93 saavutetaan ääriäänten huippukohdat (sellolla c, 1. viululla c³). C-alueella on siis oma tärkeä tehtävänsä rekisterien laajentamisella, mikä tuo tärkeän rajakohdan jälkeiselle alueelle jatkuvuutta.¹⁰⁴

3.3.5 Yhteenvedoa

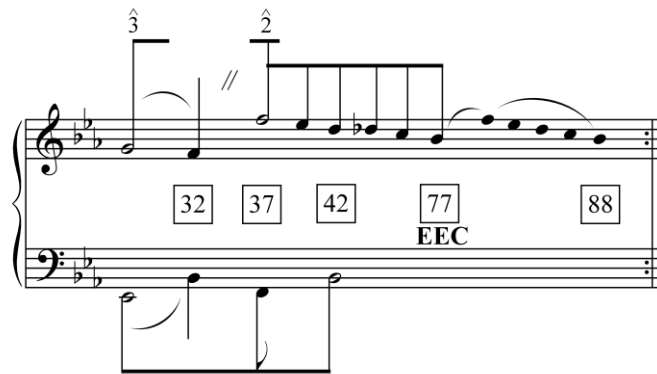
Haydnin F-duuri-kvartetto tarjoaa trioihin verrattuna erilaisen näkökulman MC-ehdotustensa puolesta. Monotemaattisuudesta huolimatta sillä on ainoastaan löyhä yhteys triojen kanssa; siinä, missä pianotrioissa I:HC on voimakas MC-ele, ovat F-duuri-kvartetossa pysähdykset (johdanto ja t. 20) pikemminkin retorisesti voimakkaita, mutta eivät kuitenkaan MC-eleeseen verrattavissa.

¹⁰³ Hepokoski 2005.

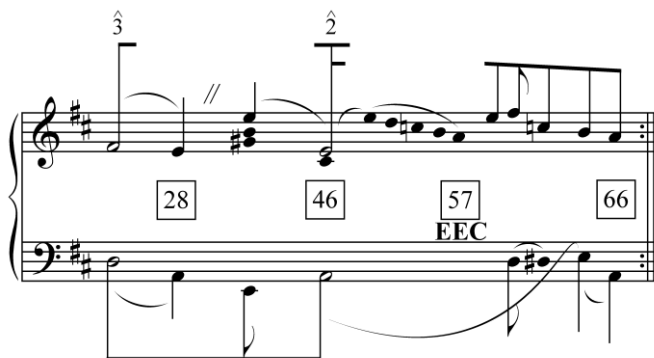
¹⁰⁴ Mielenkiintoinen yksityiskohta on kuitenkin se, että vaikka sello pystyisi soittamaan C:n suuressakin oktaavialassa tahdissa 93, tätä mahdollisuutta käytetään ainoastaan tahdissa 68 uuden parillisen teeman alkaessa.

F-duuri-kvarteton transitioalueessa on lisäksi eräs mielenkiintoinen seikka, mitä ei esiinny pianotrioissa: Koska kaikki neljä pääsävellajin dominantilla olevaa pedaaliaksoa ovat johdannosta lähtien temaattisesti lähes samanlaiset, ne alkavat mielestäni vähitellen menettää dynaamista luonnettaan. Tämä on erikoista, sillä se sotii dominantin aktiivisuutta ja energisyyttä vastaan. Vaikuttaakin melkein siltä, että tahtien 44–46 dominanttipedaalissa on jo ”luovuttu” ajatuksesta, että sillä pystyttäisiin saamaan aikaa medial caesura. Tässä mielessä kvartetto on mielestäni trioja kompleksisempi niin jäsentymiseltään kuin rakenteeltaan.¹⁰⁵

3.4 Ekspositioiden syvän tason äänenkuljetuksesta

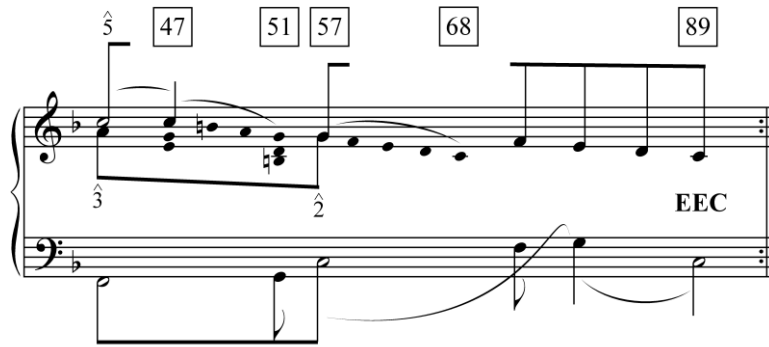


Esim. 3.11a (Es-duuri-trio)



Esim. 3.11b (D-duuri-trio)

¹⁰⁵ F-duuri-kvarteton kehittäjäjakso on hyvin erikoinen: se on muodollisesti kahteen osaan jakautuva kokonaisuus, jossa ensimmäinen puolisko päättyy pääsävellajin puolilopukkeelle, jolloin tämän jälkeen olisi mahdollista aloittaa kertausjakso. Näin ei kuitenkaan tapahdu, ja jälkimmäinen puolisko ei enää pääty pääsävellajin puolilopukkeelle, vaan VI asteen puolilopukkeelle! Tästä jatketaan nousevalla unisonoliikkeellä d-säveleltä f-sävelle, josta alkaa samalla kertausjakso.



Esim. 3.11c (F-duuri-kvartetto)

Esimerkeissä 3.11a, 3.11b ja 3.11c ovat allekkain kolmen tutkimuskappaleen syvän tason äänenkuljetusanalyysit, joita kommentoin vielä lyhyesti toisaalta medial caesuran, toisaalta EEC:n ja sivusävellajin 5-Zug:n valossa.

Sekä Es- että D-duuri-triossa on taaksepäin katsova keskeytystilanne pääsävellajin puolilopukkeella, jotka katsottiin molemmissa trioissa ”MC declined”-tilanteiksi. Es-duuri-triossa syvän tason lasku $\hat{2}$:lle tapahtuu kuitenkin jo ennen varsinaista medial caesuraa, heti sivusävellajin dominanttipedaalille kadensoitumisen jälkeen. MC:n aikana ylä-äänessä tapahtuva septimilasku kuuluu tällöin jo sivusävellajin $\hat{5}-\hat{1}$ -laskuun. Ensimmäisen sivusävellajin kadenssin jälkeen Es-duuri-triossa siirrytään yllättäen molliin ja sieltä uudelle dominanttipedaalille, joka johtaa lopulta EEC:lle ja täydentää samalla 5-Zug:n.

D-duuri-triossa on puolestaan vahva molli-implikaatio ensimmäisen sivusävellajin $\hat{5}-\hat{1}$ -laskun aikana, minkä vuoksi sulkevan kadenssin vaikutelma heikentyy ainakin jossain määrin. D-duuri-trio on toisaalta teoksista ainoa, jossa olen katsonut EEC:n ja 5-Zug:n päätepisteen sijaitsevan eri kohdissa; ensimmäinen kadenssi on katsottu EEC:ksi – tosin vähimmäisvaatimuksena – mutta varsinainen lasku $\hat{1}$:lle täydentyy vasta seuraavan fraasin lopussa. Kiinnostava yksityiskohta on se, että myös toisessa $\hat{5}-\hat{1}$ -laskussa on $\hat{3}$ palautettu, mikä johtuu tällä kertaa siitä, että $\hat{2}$:lle laskeudutaan kadenssikvarttisekstisoinnun sijaan vähennetyltä VII/V-soinnulta, joka on samalla yksi eksposition huippukohdista ja dramaattisimmista hetkistä.

F-duuri-kvartetossa EEC:tä lykätään eri tavalla kuin pianotrioissa. Ensimmäinen sivusävellajin V–I-kadenssi sulkee vasta alueen ”toinen jalka ilmassa” olevan alun, jossa

edetään suurimman osan aikaa ilman sellon matalaa tukea. Tämän kadenssin jälkeen ekspositiossa jatketaan eteenpäin parilliselle fraasille, jossa on sekä voimakas käyntiin lähtemisen vaikutelma että uusi teema. Vasta parillisen fraasin päättävä kadenssi tarjoaa riittävän vahvan EEC-vaikutelman, jonka jälkeen seuraa vielä lyhyt C-jakso.

Ensimmäinen sivusävellajin alueen V–I-kadenssi tuntuukin olevan äänenkuljetuksellisessa mielessä kaikissa ekspositioissa eräänlainen välietappi, josta jatketaan eteenpäin. Erityisesti se, että ensimmäiset kadenssit sulkevat vasta pääteemalla alkaneen fraasin sivusävellajissa, voisi olla yksi syistä, minkä vuoksi sulkeva vaikutelma on heikko. Sivusävellajin alueella tuleekin toinen, paremmin 5-*Zug*:n vaatimukset tyydyttävä kadenssi myöhemmin alueen aikana. Lisäksi uuden teeman ilmaantuminen tukee mielestäni myöhemmän kadenssin sulkevaa vaikutelmaa.

4 YHTEENVETOA

4.1 Alustavia pohdintoja

Kuunnellakseen klassismin ajan musiikkia palkitsevalla tavalla on tiedostettava pintatasolla tapahtuvan rikkaan merkitysverkoston jatkuva keskustelu pohjalla olevan kontrapunktisen liikkeen kanssa, jota ilman ei myöskään olisi pintatasoa.¹⁰⁶

Kirjassaan *Playing with Signs* Kofi Agawu tulkitsee klassismin ajan musiikkia semioottisesta näkökulmasta. Agawun sitaatti musiikillisten merkitysverkostojen ja syvän tason liikkeen välisestä yhteydestä kiteyttää osuvasti myös tutkielmaani, jossa Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian käsitteistöllä pyrittiin antamaan lisää musiikillis-retorista näkökulmaa Schenker-analyyttiseen harmoniaan ja äänenkuljetukseen pohjautuvaan analyysiin.

Ongelmiakin ilmaantui: Esimerkiksi ”trimodular block”-eksposition erottaminen ”MC declined”-tilanteista jäi lopulta melko epäselväksi. Myös se, mikä sivusävellajin alueen V–I-kadensseista määritellään EEC:ksi, oli toisinaan paitsi ongelmallista, myös ristiriidassa äänenkuljetuksen kanssa. Miten lopulta voidaan määritellä tärkein tai vahvin kadenssi? Entä toiseksi tai kolmanneksi vahvin? Mikä on niiden asema tai merkitys EEC:ksi katsottuun kadenssiin verrattuna? Kuinka arvokasta tietoa tämä on esimerkiksi esittäjän näkökulmasta?

4.2 Monotemaattisuuden vaikutus tutkimuskappaleiden ekspositioissa

1700-luvulla ei ollut mitään erityisempiä määritelmiä sonaattieksposition ”sivuteemasta” tai sen karakterista. Tästä on maininnut myös Somfai, joka huomauttaa lähes ironiseen sävyyn:¹⁰⁷

Määritelmä kontrastoivasta, ”lyyrisestä” sivuteemasta, joka on yksi kulmakivistä joidenkin oppikirjojen määrittellessä sonaattimuotoa, ei ole johdettu Haydnin teosten opiskelusta. Kontrastoivia sivuteemoja löytyy useammin Mozartin teoksista - - - Kontrastoiva sivuteema ei ollut mikään vaatimus tai ideaali 1700-luvun viimeisellä kolmanneksella. Kochin mukaan *cantabile*-lausekkeen (*cantabler Satz*) ei pitäisi olla vastakohtana pääteemalle vaan pikemminkin esittää tietyn tyyppinen sitä muistuttava variantti.

¹⁰⁶ Agawu 1991, 79.

¹⁰⁷ Somfai 1995, 266–67.

Eräs tutkimuskysymyksistäni oli se, vaikuttaako osien monotemaattisuus jollain tavalla kokonaismuotoon ja täten analyyttisiin tulkintoihin tai valintoihin. Hepokoski ja Darcy esittivät, että ”pääteemapohjainen sivuteema-alue” tarjoaisi vaihtoehtoisen näkemyksen kaksitaitteisesta ekspositiosta.¹⁰⁸ He eivät kuitenkaan määrittele yksityiskohtaisemmin, muuttavatko monotemaattiset sonaatit retoristen artikulaatiopisteiden paikkaa tai millainen on niiden merkitys muodon jäsentymisen kannalta. Seuraavissa alaluvuissa pohdin vielä lyhyesti monotemaattisuuden vaikutusta sekä MC:hen että EEC:hen.

4.2.1 Medial caesuran viivästyminen pianotrioissa; ”trimodular block”-näkemyksen ongelmat

Pianotriojen ekspositioissa oli retorisesti vahva pysähdys pääsävellajin puolilopukkeelle, jota edelsi tietyiltä piirteiltään transitorinen alue. Tämän jälkeen molemmissa alkoi uusi, yllättävältä harmonialta alkava jakso, jossa siirryttiin melko pian sivusävellajin dominanttipedaalille ja sieltä varsinaisen MC:n kautta legitiimille sivuteema-alueelle.

Erityistä trioissa oli se, että molempien MC-ehdokkaiden (I:HC ja V:HC) jälkeiset jaksot alkoivat pääteemalla. Ensimmäisen pysähdyksen jälkeen vaikutelma uuden taitteen alkamisesta oli kuitenkin hyvin heikko, koska sivusävellajin toonikaa ei ollut vielä saavutettu. Voisivatko triot olla esimerkkejä Hepokosken ja Darcyn ”trimodular block”-ekspositioista? Mielestäni eivät, sillä D-duuri-triossa alennetulta III asteen soinnulta ja Es-duuri-triossa V/VI-soinnulta alkavat jaksot eivät täytä sitä määritelmää, jonka mukaan kuuliija voisi TM^1 :ssä ajatella sivuteema-alueen alkaneen – kutsuttiin aluetta sitten TM^1 :ksi tai $S^{1.1}$:ksi. Esimerkiksi D-duuri-triossa ensimmäisen pysähdyksen jälkeinen tunnelma on lähinnä kysyvä – aivan kuin ei oikein tiedettäisi, mihin jatkaa. Es-duuri-triossa pääsävellajin puolilopukepysähdyksen jälkeen siirrytään puolestaan sivusävellajin dominantille jo neljän tahdin kuluttua, jolloin MC-ehdokkaiden välisellä jaksolla tapahtuu eräänlainen korjausliike kohti tavallisempaa sivusävellajin puolilopukkeella olevaa MC:tä.

Tämän vuoksi katson, että Hepokosken ja Darcyn ”MC declined” kuvaa paremmin pianotriojen ekspositioiden tapahtumia. Perustelen tämän erityisesti harmonian takia sekä sillä, että ensimmäisen puolilopukepysähdyksen jälkeen avautuva alue tuntuu tähtäävän kohti

¹⁰⁸ Hepokoski ja Darcy 2006, 135–36.

sivusävellajin dominanttipedaalia. I:HC:n ja V:HC:n välinen jakso ei siis ole itsenäinen alue, vaan on välitilana – jopa eräänlaisena suvantovaiheena – seuraaviin tapahtumiin.

Tässä yhteydessä on kuitenkin huomautettava, että Hepokoski itse katsoi triojen ekspositioiden olevan TMB-tyyppisiä joulukuussa 2005 käydyissä yksityisissä keskusteluissamme. Hänen mielestään ensimmäinen, I:HC medial caesura on eleenä riittävän voimakas avaamaan uuden alueen, vaikka ensimmäisen fraasin aikana ei onnistutakaan saavuttamaan EEC:tä. Hepokoski katsoi näin ollen triojen transitioalueeksi ainoastaan ensimmäistä MC:tä edeltävän jakson, jolta jatketaan TM^1 - ja TM^2 -moduuleille, jolloin sivuteema-alueeksi katsomani jaksot aloittaisivatkin TM^3 -moduulin.¹⁰⁹

4.2.2 I:HC voimakkaana MC-eleenä

On hyvin mielenkiintoista, että itse asiassa kaikissa tutkimuskappaleissa I:HC-pysähdys (tai pysähdykset, kuten jousikvartetossa) oli eleenä voimakkaampi kuin V:HC medial caesura. Tätä vahvistivat erityisesti kolme vasaraniskua sekä näitä seuraava tauko (joko fermaatilla tai ilman). Sitä vastoin varsinainen MC ja sitä seuraava sivuteema-alue oli kaikissa ekspositioissa täytetty ”caesura fill-in”-materiaalilla, minkä vuoksi MC:n ja sivuteema-alueiden välissä ei ollut konkreettista taukoa.

Voisiko olla niin, että tällainen konventionaalinen MC-ele vasaraiskuineen ja taukoineen oli eräänlainen sitaatti aikaisemmilta vuosikymmeniltä? Ele, jolla olisi ollut mahdollista avata sivuteema-alue varhaisklassismin aikakaudella, mutta joka myöhäisklassismissa oli pikemminkin musiikillinen huutomerkki. Jätän kysymykseni auki, sillä tämän tutkimuksen pohjalta ei luonnollisesti ole vielä mahdollista esittää näin pitkälle meneviä johtopäätöksiä asiasta. Mielestäni I:HC MC-ele kolmine ”vasaraniskuineen” ovat vastaavanlainen ’yleisön herättäjä’ (siis musiikillinen huutomerkki) kuin esimerkiksi D-duuri-trion johdannon *forte*-dynamiikassa oleva toonikasointukin.

4.2.3 Mozartin K. 590 esimerkkinä monotemaattisesta TMB-ekspositiosta?

Hepokoski ja Darcy kirjoittavat, että joissakin harvoissa tapauksissa TM^1 ja TM^3 voivat pohjautua samaan teemaan, mistä he mainitsevat esimerkkinä Haydnin myöhäisen C-duuri-

¹⁰⁹ Hepokoski 2005.

pianosonaatin (Hob: XVI/50 tai WUE 60) ensiosan.¹¹⁰ He eivät kuitenkaan ota kantaa siihen, vaikuttaako monotemaattisuus muulla tavoin heidän TMB-tyyppisiksi katsomiensa ekspositioiden jäsentymiseen.

Löytyykö Haydnilta tai muiden saman aikakauden säveltäjien teosten joukosta muita monotemaattisia ekspositioita, jotka olisivat enemmän TMB-eksposition kaltaisia kuin tutkielmani pianotriot? Yksi tällainen esimerkki saattaisi olla Mozartin vuonna 1790 sävelletyn F-duuri-kvartetin (K. 590) ensiosa, jonka piirteitä kuvailen seuraavaksi lyhyesti.

Osan pääteema pohjautuu ylöspäiseen kolmisointuarpeggioon puolinuoteissa ja sitä seuraavaan alaspäiseen 16-osa-asteikkojuoksutukseen. Tahdeissa 12–15 tunnelma aktivoituu uudelleen sellon 16-osajuoksutusten myötä. Tahdit päättyvät painokkaaseen pysähdykseen pääsävellajin puolilopukkeelle, johon on saavuttu asteittain nousevalla bassolinjalla ($I^6-II^6-V^6_5/V-V$).

Tahdeissa 16–18 seuraa pääteema sellolla C-duurissa. Teemaa ei kuitenkaan tueta vahvalla bassolinjalla, sillä sello soi korkealla kaksiviivaisessa rekisterissä, jota 2. viulu ja alttoviulu säestävät kevyin kahdeksasosin. Pääteema ei myöskään sulkeudu sivusävellajin toonikalle (vrt. tahdit 1–6), vaan soittimien linjat alkavat nousta asteittain aina tahtiin 26 asti, josta alkaa sivusävellajin dominanttipedaali (26–29). Tahdissa 28 sello pysähtyy sivusävellajin dominantille, jonka päällä muut soittimet jatkavat kulkuaan. Vaikka tahdit 28–29 vaikuttavat Hepokosken ja Darcyn ”caesura fill-in”-tilanteelta, tapahtuu tahdissa 30 käänne, minkä vuoksi dominanttipedaali päättyykin pohjamuotoiselle V–I-kadenssille puolilopukepysähdyksen sijaan.

Tahdissa 31 alkaa selkeästi uusi jakso, jota korostetaan sekä uudella teemalla että sellon matalalla C-sävelellä. Tahdeista 31–38 ja 39–46 muodostuva parillinen kokonaisuus liittyy seuraavan taitteen (t. 46–63) kanssa, joka päättyy pohjamuotoiselle V–I-kadenssille ja on samalla eksposition vahvin EEC-ehdokas. Tämän jälkeen seuraa alue (63–73), jossa esiintyy jälleen pääteema sivusävellajissa.¹¹¹

¹¹⁰ Hepokoski ja Darcy 2006, 171.

¹¹¹ Hepokoski ja Darcy huomauttavat, että pääteeman paluu on usein signaalina C-alueelle (Hepokoski ja Darcy 2006, 184–85), mikä vahvistaisi osaltaan tahdin 63 kadenssin katsomista EEC:ksi.

Mikäli kyseinen ekspositio katsottaisiin TMB-tyyppiseksi, voidaan se jakaa taitteisiin esimerkiksi seuraavalla tavalla:

P-alue: 1–12	PT (=pääteema)
TR-alue: 12–15, päättyy MC:lle (I:HC)	
TM ¹ : 16–25	PT
TM ² : 26–31, päättyy MC:lle (V:PAC)	
TM ^{3.1} : 31–46	
TM ^{3.2} : 46–63, päättyy EEC:lle	
C-alue: 63–73	PT

Näin ollen sekä P-, TM¹- että C-alueet pohjautuisivat tässä tulkinnassa samaan teemaan. Lisäksi TM³:n aloittava teema sisältää pääteemasta tutun 16-osa-asteikkojuoksutuksen alaspäin.

Vaikka kyseinen osa on mielestäni lähempänä Hepokosken ja Darcyn kuvaamaa TMB:tä kuin tutkielmani ekspositiot, katsoisin, ettei tahdista 16 alkava alue ole äänenkuljetuksellisesta näkökulmasta katsottuna vielä saapunut sivusävellajiin. Voisiko tahdin 15 pysähdys olla pianotriojen tavoin ”MC declined”? Kenties. Kolmas vaihtoehto voisi myös olla, että kyseessä on ainoastaan pääteema-alueen sulkeva puolilopuke, jolloin varsinainen transitioalue alkaa itse asiassa vasta tahdista 16 eteenpäin. Tätä näkemystä tukisi myös äänenkuljetus.

Joka tapauksessa Mozartin F-duuri-kvartetton ensimmäinen osa tarjoaa kiinnostavan vertailukohdan sekä pianotrioille että tutkielmani F-duuri-jousikvartetolle, joka on karakteriltaan samankaltainen, kirjoitettu samaan sävellajiin ja lisäksi sävelletty samoihin aikoihin (Haydnin kvartetto vuonna 1793, Mozartin vuonna 1790)! Pienenä yksityiskohtana mainitsen vielä sen, että pääteeman ensimmäisessä sivusävellajiesiintymässä sellon matala tuki puuttuu molemmissa kvartetoissa, jolloin rekisterilliset seikat vihjaavat siihen, että jotain on vielä jäänyt saavuttamatta.

4.2.4 EEC:n viivästymiseen vaikuttavista seikoista tutkimuskappaleissa; 5-Zug:n merkityksestä

Hepokoski ja Darcy katsoivat, että uusi teema sivusävellajissa tulee monotemaattisiksi katsotuissa sonaateissa yleensä vasta EEC:n jälkeisellä C-alueella.¹¹² Tämä ajatus on kuitenkin ristiriidassa tutkimuskappaleiden analyysien kanssa, joissa nimenomaan katsottiin, ettei ensimmäinen V–I-kadenssi sivuteema-alueella vielä täyttänyt kaikilta osiltaan EEC:n kriteereitä.

Hepokosken ja Darcyn Rothsteinilta lainaama näkemys ensimmäisen sivusävellajin V–I-kadenssin tärkeydestä on toisaalta ymmärrettävää sonaattimuotoisen eksposition harmonisten periaatteiden kannalta. Silti yhdessäkin tutkielmani teoksessa ei ensimmäinen pohjamuotoinen kadenssi onnistunut sulkemaan ekspositiota täysin tyydyttävästi. Vaikka katsoinkin D-duuri-trion ensimmäinen $\hat{5}-\hat{1}$ -laskun EEC:n vähimmäisvaatimukseksi, varsinainen sivusävellajin 5-Zug tapahtui omassa tulkinnassani vasta seuraavan, parillisen fraasin jälkipuoliskolla.

Jos ensimmäinen V–I-kadenssi sekä $\hat{5}-\hat{1}$ -lasku on eräänlainen välietappi, käytännössä ei olisi mielekäästä lopettaa ekspositiota tämän kadenssin jälkeen. Onko EEC:ssä sitten pohjimmiltaan kyse siitä, että ekspositio voisi tämän jälkeen päättyä vaikka heti? Käsittelyssäni ekspositioissa sivusävellajin alueen alussa oleva pääteemaesiintymä ja sitä seuraava jakso muodostavat kokonaisuuden, koska pääteemaesiintymää seuraava jakso sisältää ensimmäisen temaattisesti kontrastoivan elementin sivusävellajissa. Tämän vuoksi sillä on mielestäni tärkeä merkitys myös kokonaisuuden kannalta, eikä se ole pelkkä ”valinnainen”, post-kadenssaalinen alue, jolla Hepokoski ja Darcy kuvaavat C-aluetta.

4.2.5 Monotemaattisuuden vaikutus kertausjaksossa

James Webster käyttää Haydnin ”Jäähyväis”-sinfoniaa (nro 45 fis-molli) käsittelevässä kirjassaan termiä vapaa kertausjakso (*free recapitulation*), jolla viitataan kertausjakson toisinaan radikaaleihin muutoksiin.¹¹³ Websterin mukaan Haydn jatkaa monesti

¹¹² Hepokoski ja Darcy 2006, 136.

¹¹³ Webster 1991, 165–166.

sonaattimuotoisten kappaleidensa uloskirjoittamista (*composing out*) aina viimeiseen tahtiin asti:¹¹⁴

Myöhäisellä Haydnilla kertausjaksot eivät välttämättä noudata exposition suuntaa tai muuta(kaan) ennalta määrättyä kaavaa. Ja vaikka suurin piirtein samat tapahtumat tulisivatkin [kertausjaksossa] suurin piirtein samassa järjestyksessä, saattaa jokainen lauseke [*sentence*] olla uudelleen muokattu.

Vaikuttaako monotemaattinen ekspositio kertausjakson tapahtumiin tai sen retoriseen kokonaisuutuon tavallista enemmän? Ongelmalliseksi voi muodostua kertausjakson sivuteema-alue, jossa exposition kirjaimellinen kertaus aiheuttaisi turhaa toistoa, koska teema esiintyisi kertausjaksossa vähintään kaksi kertaa pääsävellajissa.

Kaikissa kolmessa tutkimuskappaleessa kertausjakso onkin muokattu osittain uudelleen: D-duuri-triossa jatketaan ensimmäiseltä puolilopukkeelta suoraan sivuteema-alueelle ilman pysähdystä, jolloin esittelyjaksossa olevan kahden MC:n välissä oleva jakso jää kertausjaksossa kokonaan pois. Sivuteema-alueen triolisäestyksellinen jakso on toisaalta pidempi, sillä se ei päätykään heti kadenssille vaan jatkaa asteikkokuvion myötä pitkälle, viisi tahtia kestäväälle subdominantille ja sieltä dominantitrillin kautta toonikalle.¹¹⁵

Myös Es-duuri-triossa jää toinen MC kokonaan pois: kertausjakson pääteema-alueen post-kadenssaalisella jaksolla tapahtuu käänne es-molliin, josta jatketaan neljän tahdin rytmisen aksentoimisen myötä suoraan dominanttipedaalille, joka vastaa exposition tahteja 37–41. C-alue laajenee kertausjaksossa puolestaan pidemmäksi, vaikka osan kertausjakso onkin kokonaisuudessa tahtimäärältään ekspositiota vastaava.

F-duuri-kvartetto on kaikista kolmesta osasta eniten monotemaattinen, sillä myös sen kehittelyjakso rakentuu kauttaaltaan pääteemalle. Kertausjaksossa pääteeman post-kadenssaalinen/transitiojakso ajautuu dynaamiselle, sellon tukemalle dominanttipedaalille (t. 209–223, jolta jatketaan suoraan sivuteema-alueen parilliselle fraasille. Näin ollen leijuva, ilman basson tukea oleva pääteemaesiintymä puuttuu kertausjaksosta kokonaan.

¹¹⁴ Webster 2001, 694.

¹¹⁵ Tässä mielessä D-duuri-trion kertausjakso liputtaisi vahvemmin ensimmäisen V–I-kadenssin puolesta, jolloin kyseinen kadenssi olisi sekä ESC että tahti, jossa sivusävellajin rakenteellinen ylä-ääni laskeutuisi $\hat{1}$:lle.

Keskustelut eri MC-vaihtoehtojen kanssa jäävät osien kertausjaksoissa käytännössä siis kokonaan pois. Monotemaattisiksi katsottujen sonaattimuotoisten osien kertausjaksoihin ulottuva tutkimus olisi tarpeen, mikäli asiaa haluaisi pohtia kokonaismuodon kannalta.

4.3 Lopuksi

Sonaattimuoto toimi joustavuutensa takia pohjana hyvin erityyppisille sävellyksille wieniläisklassismissa. Tutkielman toisessa luvussa siteerasin Charles Rosenin näkemystä wieniläisklassisen sonaattieksposition vapaudesta. Myös Jens Peter Larsen, yksi 1900-luvun varhaisemmista historiallisen näkökulman painottajista, toteaa käsitellessään klassismin ajan sävellysmuotoja:¹¹⁶

---kuinka paljon vaihtelevampi kuva todellisuudessa löytyykään klassismin ajan muodoista, ja kuinka jopa Haydnin ja Mozartin sonaattimuodot eroavat toisistaan, mikä puolestaan on seuraus erilaisista taustoista ja kehityksestä. Pyrkimys tarkastella klassismin ajan instrumentaalimusiikin muotojen historiallista kehitystä abstraktista sonaatti-ideasta käsin olisi syytä hylätä, sillä se ei voi koskaan tehdä oikeutta kehityksen eri vaiheille.

Haydnin tuotannosta voi seurata sonaattimuotoisten sävellysten vaiheita aina 1750-luvun pienistä divertimentoista suurimuotoiseen, monivaiheiseen ja laajaan sävellysmuotoon asti. Noin viidenkymmenen sävellysvuosikymmenensä aikana Haydn muokkasi sonaattieksposition kahden sävellajin välistä ristivetoa lukemattomia kertoja.

Uskaltaisin väittää, että moduloivasta transitioalueesta oli tullut viimeistään 1790-luvulla vallitsevin normi sonaattiekspositioissa, minkä vuoksi I:HC-pysähdys voi olla merkkiinä jollain tavalla poikkeuksellisesti etenevästä ekspositiosta. Se on samalla eräänlainen leikkiin kutsu; viekoitteleva, mutta ei vakavasti otettava. Voisiko olla, että Haydn peilasi 1790-luvun kypsissä sonaattimuotoisissa teoksissaan samalla kyseisen genren aikaisempia vaiheita toisaalta omien sävellystensä, toisaalta aikakauden konventioiden kautta? Nykynäkökulmasta katsottuna kyseessä voisi olla jopa eräänlainen asioiden uudelleen kierrättäminen;¹¹⁷ paluuta menneeseen ei enää ollut, mutta vaiheiden eri kerrostumat voivat näyttäytyä uudessa asussa

¹¹⁶ Larsen 1988, 247.

¹¹⁷ Olisi hauska puhua jopa eräänlaisesta retrotyylistä (!), populaarikulttuurin termiä lainatakseni.

liittyen siihen joukkoon teoksia, joista myöhemmin alettiin käyttää nimitystä 'sonaattimuotoiset sävellykset'.

Sonaattimuodon hahmottaminen on parhaiten vakuutettavissa säveltäjän työskentelymekanismina, ja, käännettynä vertailukelpoisena, taka-alalla vaikuttavana mekanismina kuuntelijalle. Me emme kuuntele sonaattimuotoa [sonaattimuodon vuoksi]; me ainoastaan kuulemme sen.¹¹⁸

¹¹⁸ Agawu 1991, 99.

Lähteet

Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

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

Caplin, William E. 1998. *Classical Form*. New York: Oxford University Press.

–. 2004. “The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions”. *Journal of the American Musicological Society* 2004 57/1: 51–117.

Darcy, Warren & Hepokoski, James. 1997. “The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition”. *Music Theory Spectrum* 19/2: 113–154.

–. 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Koch, Heinrich Christoph. 1983. *Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4*. Yale University Press. Käännös Nancy Kovaleff Baker. Alkuperäinen painos: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. II–III. Leipzig. 1787–93.

Larsen, Jens Peter. 1988. “Sonata Form Problems”. *Handel, Haydn, and the Viennese Classical Style*. UMI Research Press. Alkuperäinen painos: “Sonatenform-Probleme”. *Festschrift Friedrich Blume zum 70 Geburtstag*. Kassel (1963): Bärenreiter. 221–230.

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

Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style*. Expanded edition. New York: Norton.

–. 1988. *Sonata Forms*. Expanded edition. New York: Norton.

Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.

Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. Ed. ja käännös Ernst Oster. New York: Longman. Alkuperäinen painos: *Der freie Satz* (1935). Wien: Universal Edition, 1935.

Schoenberg, Arnold. 1967 *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber.

Somfai, László. 1995. *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, ed. Somfai & Charlotte Greenspan. Chicago: University of Chicago Press. Alkuperäinen painos: *Joseph Haydn zongoraszonáta* (1979).

Tovey, Donald Francis. 1931: *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: Associated Board.

Webster, James. 1991. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration of His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

–. 2001. "Sonata form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23. London: Macmillan.

Keskustelut:

Hepokoski, James. 2005. Keskustelut Helsingissä joulukuussa 2005 James Hepokosken Sibelius-Akatemian vierailun aikana.